الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة البليدة 2

كليّة الآداب واللّغات

قسم اللّغة العربيّة وآدابها

شعرية السّرد في رواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج.

أطروحة مقدّمة لنيل درجة الدّكتوراه (ل م د) في: اللّغة العربيّة وآدابها.

تخصّص: تحليل الخطاب.

إعداد الطّالبة: ناجي رشيدة

إشراف الأستاذ الدّكتور: كوراد رشيد

السنة الجامعيّة: 2018- 2019

الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة البليدة 2

كليّة الآداب واللّغات

قسم اللّغة العربيّة وآدابها

شعرية السّرد في رواية مملكة الفراشة

لواسيني الأعرج.

أطروحة مقدّمة لنيل درجة الدّكتوراه (ل م د) في: اللّغة العربيّة وآدابها.

تخصّص: تحليل الخطاب.

إعداد الطالبّة:

ناجي رشيدة

أمام اللّجنة المشكلة من:

خليفة قرطي	أستاذ	جامعة البليدة 2	رئيسا
كوراد رشيد	أستاذ	جامعة الجزائر2	مشرفا ومقرّرا
عميش عبد القادر	أستاذ	جامعة غيلزان	عضوا مناقشا
فضالة إبراهيم	أستاذ محاضر(أ)	جامعة البليدة2	عضوا مناقشا
شنوفي ميلود	أستاذ محاضر(أ)	جامعة البليدة2	عضوا مناقشا
عبريق سهيلة	أستاذة	جامعة الجزائر2	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2018-2019

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

﴿ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِين ﴾ **سورة النمل، الآية (19).**

أتقدم بخالص الشكر وعظيم التقدير إلى أستاذي المشرف

الأستاذ الدكتور: **(رشيد كوراد)**

الّذي صوب فأجاد، ومنح فنفع، ولم يتوال رغم انشغالاته في صقل

بحثي وإذكاء عزيمتي بتسديداته القيّمة ومراجعه الثريّة...

وأسدي جزيل الامتنان، لكلّ من أسهم في إرشادي بنصيحة أو مرجع...

طوال مساري العلميّ في هذه المرحلة من البحث؛ لاسيما الأستاذ الدكتور

خليفة قرطي، والدكتور فضالة إبراهيم، والدكتور شنوفي ميلود

والدكتورة رجاء مستور....

والدكتور علي محجوب ... وغيرهم

ممّن كان لي سندًا وعونًا....

هذا والله الهادي إلى سواء السّبيل

الإهداء :

إلى الذي غرس الزّرع وأفلّ قبل جنيه... **أبي**

تغمّده العزيز بفسيح جنانه ....

وإليها إليها من أضاء قبسها حياتي كلّها... **أمي**

أدامها الله لي سندًا وعوناً. . وذخراً...

ثم إلى كلّ أفراد العائلة. .

إلى الأهل. .

إلى كلّ من رام العلا وسهر في دجى اللّيل

طالباً علماً...

أهدي هذه الثّمار يانعةً...عسى

تنفع **المارين** يوما...

ملخّص باللغة العربية

تسعى هذه الرسالة الموسومة ب(**شعرية السّرد في رواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج**) استكناه خطاب روائيّ جزائريّ جديد وفق آليات المنهج السيميائيّ، وبعض طروحات النقد البنيويّ.

ولقد توفرت جملة من الأسباب لطرق هذا الموضوع، ملخّصها ذلك الميلّ الذاتي للرواية ذات الميسم الشعريّ المفارق، والرغبة في استوعاب ما تقدّمه بعض النظريات السّردية بتطبيقه على نصّ روائيّ مؤسس وغنيّ مثل الرواية مدار البحث بغية تزويد الباحث في هذا الميدان.

وفي سبيل إدراك المرمى المنشود؛ قسمت الأطروحة إلى مقدمة وتمهيد وأربعة فصول تطبيقية فخاتمة، أما عن التمهيد فقد تضمن عرضا نظريا لمفهوم الشّعرية عند النقاد الغرب والعرب القدامى منهم والمحدثين، ثم حاول أن يتلمس بعض مفاهيم السّرد ونظرياته المهمّة.

وقد خصّص الفصل الأول لشعرية العتبات النصيّة، وفيه تمّ تناول أهم العتبات النصيّة التأليفية والنشريّة الموجودة في الرواية؛ من قبيل العنوان والغلاف بعناصره المختلفة، والتصدير.

في حين تناول الفصل الثاني شعريّة المكان، وقسّم إلى شقّ نظريّ وتطبيقيّ؛ الأول منها أوجز أهم قضايا المكان المطروحة في السّاحة النقديّة، أما الثاني فقد حاول استكناه شعريّة أمكنة الرواية اعتماداً على مبدأ التقاطب الذي نادى به **يوري لوتمان**.

وعالج الفصل الثالث **شعرية الزمن**، فقدم عرضا لماهيته وأهميته في الرواية الجديدة...، ثم تتبع زمنيّة الرواية ودلالتها .

أما الفصل الرابع، فقد استفرد لدراسة شعرية الشخصيّة، فقدّم مبحثاً يكشف عن الدّراسات النقديّة لها، ثم انكبّ على مقاربة سيميائية الشخصية في الرواية المختارة، وفقا لبعض آليات فيليب هامون.

وقد أفرز البحث مطافاً جملة من النتائج، ملخّصها أنّ الرواية موضع البحث تتمتع ببنية سرديّة شعريّة مفارقة للمألوف، حيث تتشابك فيه الأزمنة وتختلط، وتتنوع فيه الأمكنة المتخيّلة،

والشخصيات المستمدة من مرجعيات عدّة...، وهو ما جعلها قطعة فنيّة مثيرة لمزيد من القراءات النقدية الناجعة مستقبلاً.

- قائمة المحتويات:

أ- الاهداء

ب – شكر وتقدير

ج- الملخّص بالعربية.

د- محتويات الرسالة:

- مقدّمة

تمهيد: في مفهوم الشّعرية والسّرد	
1- مفهوم الشعرية.....	**22**
1-1- الشعرية في النقد الغربيّ.....	**23**
1-1-1- الشعرية في التراث الغربي القديم.....	**23**
1-1-2-الشعرية في النقد الغربي المعاصر.....	**25**
1-2- الشعرية في النقد العربيّ.....	**32**
1-2-1- الشعرية في التراث العربي القديم.....	**32**
1-2-2-الشعرية في النقد العربي الحديث.....	**36**
2- في مفهوم السّرد.....	**39**
الفصل الأول: شعرية العتبات النصيّة في رواية مملكة الفراشة	
-توطئة.....	**46**
1- جمالية العنوان في الرواية.....	**49**
1-1- عتبة نظرية.....	**49**
1-1-1-في مفهوم العنوان وأهميته.....	**50**
1-1-2 وظائف العنوان.....	**52**
1-1-3 أقسام العنوان.....	**54**
1-1-4النمذجة العاملية للعنوان.....	**56**
1-1-5-الصّياغة النحوية للعنوان.....	**57**
1-2- شعرية العنوان في الرواية.....	**58**
2- جمالية غلاف الرواية.....	**83**
2-1-عتبة نظرية.....	**83**

2-2- عناصر غلاف الرواية.....	**84**
2-2-1-اسم المؤلف.....	**84**
2-2-2-العنوان.....	**86**
2-2-3-المؤشر التجنيسي.....	**87**
2-2-4- سيميائية الصّورة الفوتوغرافية.....	**88**
2-2-5 التشكيلة اللّونية للغلاف.....	**93**
3- شعرية التصدير في الرواية	**95**
3-1- عتبة نظرية.....	**95**
3-2- تصديرات الرواية وأبعادها	**97**
الفصل الثاني: شعرية المكان الروائيّ	
1-في ماهية المكان	**102**
1-1- مفهوم المكان وأهميته في الرواية.....	**102**
1-2-العلاقة بين الفضاء والمكان	**107**
1-3- المكان في الّدراسات النقدية المعاصرة	**113**
2- في شعرية أمكنة رواية مملكة الفراشة.....	**119**
2-1-أنماط المكان في الرواية.....	**119**
2-1-1- المكان الاطاريّ العام.....	**119**
2-1-2-الأمكنة الفرعيّة.....	**131**
2-2- دور اللّغة الشعرية في تشكيل أمكنة الرواية.....	**166**
2-2-1- شعرنة المكان.....	**167**
2-2-2-تغريب المكان.....	**171**
2-2-3- أنسنة المكان.....	**174**
الفصل الثالث: شعريّة الزمن	
1- مدخل إلى الزمن	**181**
1-1-مفهوم الزمن وطبيعة وجوده	**181**
1-2-الزمن في الرواية الجديدة.....	**183**
1-3-الزمن في الدراسات النقدية الحديثة.....	**184**
2- التشكلات الزمنية في الرواية.....	**188**
2-1-الترتيب الزمني.....	**192**

2-2الإيقاع الزمني.....	**215**
2-3- محور التواتر.....	**242**
الفصل الرابع: شعرية الشخصيّة	
1- مدخل نظري.....	**250**
1-1- مفهوم الشخصية وأهميتها في الرواية.....	**250**
1-2-الشخصية في الدراسات النقديّة الحديثة.....	**253**
1-2-1- فلاديمير بروب	**253**
1-2-2- إيتيان سوريو.....	**254**
1-2-3-الجيرداس جوليان غريماس.....	**255**
1-2-4- فيليب هامون.....	**257**
2- سيميائية الشخصية في رواية مملكة الفراشة	**260**
2-1-تصنيف الشخصيات.....	**260**
2-2- أسماء شخصيات الرواية ومدلولها	**293**
- خاتمة.....	**331**
ملحق الدراسة.....	**340**
- قائمة المصادر والمراجع.....	**346**
- ملخص باللغة الأجنبية.....	**358**

مقدّمة

مقدّمة:

تعدّ الرواية من أكثر أجناس الأدب تصويراً للواقع الاجتماعيّ والسّياسيّ وتعبيراً عمّا ينشده الإنسان؛ ما جعلها محطّ إقبال القُراء والدارسين، ووسّع من دائرة أهميتها حتى أضحت اليوم ديوان العصر بعدما احتل الشّعر لقرون هذه المنزلة.

وما انفك الروائيون العرب يستقبلون هذا الجنس الوافد من الأدب الغربيّ، ويتخذون لهم أساليبَ وتقنيات جديدة شتى استعاروا بعضها من الرّواية الغربيّة، واستقوا البعض الآخر من الموروث الشعبيّ التراثيّ، الذي تمكّنوا من زجّه في نصوصهم السّردية بطريقة تتلاءم مع خصوصيتها الفنيّة والتطورات الحاصلة في العصر الذي كتبت فيه.

ولعلّ المتأمل للكثير من المتون السّردية الروائية الجديدة، يلمس ذلك التجديد الفنيّ السّارب على مستوى بنيتها السّردية، وهو تجديد نابع من رغبة الروائيّ المعاصر في تجريب آليات فنيّة جديدة يسعى من خلالها المروق عن الرواية التقليديّة، وإنتاج خطاب روائيّ يتماشى مع مستجدات الرواية العالمية الجديدة التي تتعارض في جوهرها مع ما كان سائدا من أعراف سرديّة.

وإذا كان من المعلوم أنّ الكثير من الروائيين الجزائريين المعاصرين اتبعوا نهج الرواية المعاصرة، وطعّموا نصوصهم الروائيّة بتقنيات حداثيّة مختلفة عبروا بوساطتها عمّا يصبون إليه فإنّ الكاتب **واسيني الأعرج** من أكثر الروائيين الذين استطاعوا إنتاج منجز روائيّ خلق الكثير من الأسئلة النقديّة، عبر روايات كشف من خلالها عن نظرته للوجود ومدى تمثله لمختلف الأساليب الفنيّة التي عبّر من خلالها عن هواجسه الابداعية وهمومه المختلفة.

ضمن هذا المسعى، تولّد الاهتمام بهذه الدّراسة ورغبت أن أقارب نصًا روائيًا جديدا أسعى من خلاله تحليل بنيته السردية وفك شفراتها وتأويل مضمرها باحثة عن شعريتها الكامنة، بالاستفادة من بعض نظريات شعرية السّرد التي تساعد الباحث على قراءة النصّ السرديّ، فكان أن وقع اختياري

على رواية **مملكة الفراشة** للروائيّ الجزائريّ **واسيني الأعرج**، وهي رواية وجدت فيها الكثير من المقوّمات السرديّة الخليقة بإقبال الناقد على مقاربتها.

ولعلّ الموضوع الذي رسوت عليه بعد جلسات علميّة عديدة مع المشرف الدكتور **رشيد كوراد** وقراءات مختلفة للكثير من المضان المتخصّصة، يتقاطع مع بحوث عديدة، من بينها الدراسات العلميّة التالية:

– ليندة خراب، شعريّة السّرد في الرواية الجزائرية الحديثة –خط الاستواء، مقامة ليلية، سرادق الحلم والفجيعة أنموذجا، رسالة معدّة لنيل شهادة الدكتوراه.

– عرجون الباتول، شعرية المفارقات الزمنيّة في الرواية الصوفيّة – التجليات لجمال الغيطاني أنموذجا، مذكرة معدّة لنيل شهادة الماجستير.

كما يتقاطع مع العديد من الدراسات التي عنيت بقضية جماليات الخطاب السّردي في روايات واسيني الأعرج، وأخصّ بالذكر مثلا:

– مسعود ناهلية، المكونات السرديّة في الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج (1990م، 2000 م)، رسالة معدة لنيل شهادة الدكتوراه.

– عطيّة جوادي، صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، رسالة معدة لنيل شهادة الدكتوراه.

وقد حفزتني تلك المراجع وغيرها، لطرق هذا الموضوع ومحاولة منح إضافة نقديّة جديدة، تقف إلى جانب تلك الدراسات ولعلّها تجيب عن بعض أسئلة الباحث في ذات الميدان.

وانطلاقا ممّا سلف ذكره، وسومت هذه الرسالة ب: **(شعرية السّرد في رواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج).**

ولا يفوتني في هذا المقام، أن أذكر أهم الأسباب الذاتيّة والموضوعيّة اللتان تضافرتَا معاً ليجعلاني أنبري صوب هذا الموضوع بالذات، ولعلّ النّقاط التّالية كفيلة باختصارها:

– ميلي للرواية باعتبارها من أكثر الأجناس الأدبيّة قدرة على تصوير الواقع والتعبير عن هموم الإنسان والمجتمع ككلّ، إضافة إلى كونها الجنس الذي يستطيع أن يغوي القارئ ويثير أسئلته لاسيما إن هو اختار تلك الروايات ذات التقنيات الجديدة التي تجعل متلقيها في بحث دائم عن أبعادها ومراميها المختلفة.

– لعلّ أبرز ما حفزني لاختيار الرواية موضع البحث، تمتّعها بمقوّمات فنيّة هائلة على مستوى بنيتها السّردية، إضافة إلى مضمونها الذي يحفز القارئ لمقاربتها والسعيّ لفك شفراتها.

– يعتبر **واسيني الأعرج** من أبرز الروائيين الجزائريين الذين استطاعوا اللّحاق بالركب العالميّ للرواية، بفضل أعماله الإبداعية الكثيرة التي استطاع عبرها أن ينجز خطابا جديدًا مؤسسًا مفارقا شكلا ومضمونا، ثم إنَّه الكاتب الذي طرح في متونه السرديّة الكثير من القضايا الإنسانيّة والقومية التي تمسّ المجتمع العربيّ، وتصوّر خيبة الإنسان المقهور في وطنه الباحث عن بصيص أمل وسط سديم من خراب، ما من شأنه أن يجعل القارئ والناقد معاً ينخرطان في عالم قراءتها.

وإذا كانت أغلب تلك الأسباب المذكورة ذاتيّة، فإنَّ السّبب الموضوعيّ الذي قادني لهذا الموضوع يكمن في محاولتي الحثيثة استنطاق نصّ أدبيّ جديد وفق بعض التقنيات السّرديّة المفضية للخروج بنتائج ذات بال يستفيد منها المطّلع عليها في مضمار شعرية السّرد التي كثرت فيها الطروحات النقديّة حتى صعب على الدارس التمييز وانتقاء نظرية يحلّل بها، إضافة إلى مطمح علميّ آخر يكمن في الكشف عن شعرية رواية لم ألف في شأنها دراسات نقديّة عميقة تأخذ على عاتقها مساءلة بنيتها السرديّة كاملة، إلا ما عثرت عليه من دراسات أكاديميّة قليلة ومقالات مبثوثة في صفحات الأنترنت، ممّا لا يفي الرواية حقّها من المساءلة والتأويل.

هذا، وقد شغلتني وأنا أقبل على مقاربة رواية **مملكة الفراشة**، إشكالية مهمّة يمكن أن أصوغها فيما يلي:

إذا كانت الشّعرية تبحث في بنية النصّ الأدبيّ، وتسعى لإبراز أدبيته، فكيف تبدو هذه الأدبية في رواية **مملكة الفراشة**، وإلى أيّ مدى نستطيع فكّ مضمرها وإبراز أبعادها الخفيةّ باعتمادنا على نظريات رواد شعرية السَّرد السّيميائيين والبنيويين؟ ثم هل تتمظهر لنا مكونات الرواية بأشكالها التقليديّة النمطيّة، أم أنَّها قدّمت بشكل مفارق للمألوف منفتح على التأويل؟

وللإجابة على تلك الأسئلة، قامت الدراسة على منهج سيميائيّ يساعد على فكّ شفرات النصّ الروائيّ وكشف مضمره واستنطاق بنيته السّردية، كما استعانت بآليات مناهج أخرى لاسيما المنهج البنيويّ الذي اغترفت منه الكثير من الرؤى والخطوات الاجرائية، خصوصاً في الفصل الخاص بشعريّة الزّمن، إضافة إلى بعض آليات المنهج الأسلوبيّ والسّوسيولوجيّ...، وفقاً لما يخدم هذه المقاربة، ويجلي ملامحها ويفضي بها إلى المرمى المنشود.

ولقد انتظم البحث وفق خطّة منهجيّة مبنيّة أساساً من تمهيد نظريّ وأربعة فصول تطبيقيّة يسبقها مقدمة، ويتلوها خاتمة، وملحق يحوي ملخصًا للرواية المختارة.

فأمّا عن التمهيد، فقد خصّص للبحث عن المفاهيم النقديّة المهمّة فيه، والمتمثّلة أساسًا في الشّعرية والسّرد؛ أما عن الشّعرية فقد بحثت عن جذورها ومختلف المقولات التي تناولتها في مباحثها النقديّة تنظيراً وتطبيقاً، فبدأت بالنقد الغربيّ القديم أين توقفت على بعض ممّا قدّمه أرسطو في شعريته، ثم تقفّيت بعض أطروحات النّقاد الغرب المحدثين، كتودوروف وجاكوبسون وجيرار جينيت، لأعرج على مفهوم الشّعرية من المنظور العربيّ القديم الّذي عرضت فيه مفاهيم الشّعرية لدى النقاد العرب، كالجاحظ وحازم القرطاجني وعبد القاهر الجرجاني، لأتحدث بعد ذلك عن مفهومها من وجهة نظر النّقاد العرب في العصر الحديث مشيرة إلى أزمة ترجمة المصطلح متوقفة

عند بعض المفاهيم بشكل مختزل، وأمضي قدماً بعد ذلك كاشفةً عن مفهوم السّرد في المعجم العربي القديم، ومعجم السّرديات، وكيف أصبح يعرف في نظريات السّرد المعاصرة، بعدها وضّحت العلاقة بين الشّعريّة والسّرد والاتجاه الذي ستسير عليه هذه الدّراسة.

وأمّا عن الفصل الأول الذي وسمته ب **شعرية العتبات النصيّة**، فقد مهّدت له بتوطئة مختصرة، تتبّعت فيها ماهية العتبات وأنواعها وأهم من خاض في عبابها من النّقاد، ثم بحثت في عتبات النصّ المحيط التي برزت في الرواية مستفيدة من نظرية **جيرار جينيت** في هذا الباب، فبدأت بعنوان الرواية الذي نظّرت له قبلاً من حيث الحدّ والوظائف والأنواع وغير ذلك...، ثم عرّجت إلى دراسة عناوين الرواية المختارة باحثةً فيها عن الجانب المعجميّ والنحويّ فالدلاليّ، وربطت دلالات العنوان بالمقاطع السّرديّة للرواية، فأمكنني ذلك الخلوص إلى وظائفها المختلفة بعدها تناولت عتبة الغلاف باحثةً في عناصره المختلفة ودلالاتها، كاسم المؤلف، والعنوان ودار النّشر وسيميائية الصّورة الغرافيكية، لأتجه صوب عتبة التّصدير الذي استنبطت من خلاله مختلف التصديرات التي لمستها في الرواية، مبرزةً أهميتها ووظائفها المختلفة وغاية الكاتب من إدراجها.

في حين فقد أفردت الفصل الثاني، لمقاربة **شعرية المكان** في الرواية، مستهلّة إياه بمدخل نظريّ رأيت أنَّه يسعفني للوصول إلى غايتي النضوى في هذا المحفل الذي يعنى به الفصل، فشرعت في تقصي مفهوم المكان في بعض التخصّصات، كعلم اللّغة والفلسفة وعلم الاجتماع وغير ذلك، حتى وصلت إلى المفهوم الأدبيّ للمكان ومنه المفهوم الروائيّ، ثم أبنت عن أهمية هذا المكوّن في الرواية لاسيما منها الرواية الجديدة. لأكشف بعد ذلك عن إشكالية علاقة المكان بالفضاء من منظور النقد العربيّ، ثم عرضت بعض الدراسات المكانيّة الحديثة التي تناولت بعمق فلسفة المكان. ورحت بعد ذلك أبحث في شعرية أمكنة الرواية –موضع المقاربة –، وفقاً لمنهج **يوري لوتمان** للمكان الأدبيّ، وتحديداً مبدأ التقاطب الذي أخذت منه بعض الثنائيات المهمّة

كثنائية العام والخاص التي جعلتني أقسِّم أمكنة الرواية إلى أمكنة عامة وأخرى فرعية. قاربتها بثنائيتي المفتوح والمغلق، فألفيت أنَّ ثمّة أمكنة مغلقة كالبيت والسِّجن، وأخرى مفتوحة كالشوارع والبحر وغير ذلك...، ثمّ أبرزت في مبحث مستقل آخر، دور اللّغة الشّعرية في تلوين المكان الروائيّ من خلال طرقي لبعض التقنيات التي ألفيتها ماثلة في الرواية، وهي شعرنة المكان، أسطرة المكان، أنسنة المكان .

وقد تناولت في الفصل الثالث الموسوم ب **شعرية الزّمن**، قضايا الزّمن المختلفة في الرواية المختارة، مستفيدة من شعرية الناقد **جيرار جينيت** في هذا الشأن. واستقام هذا الفصل بوساطة مدخل نظريّ رصدت فيه مفهوم الزّمن وأهميته في الرواية وبعض الدراسات الزمنيّة الغربيّة، وثلاث مباحث إجرائية تُعنى بزمنيّة الرواية، استهليتها بالبحث عن الترتيب الزمنيّ للرواية والمفارقات الزمنيّة البارزة فيها، كاشفة عن أنواع استرجاعات الرواية واستباقاتها التي وقفت عندها، علاوة على وظائفها ودلالاتها المختلفة، ثمّ اتّجهت صوب رصد ديمومة النَّص من حيث السرعة والبطء، لأُتمّ البحث في زمنيّة الرواية بتتبع **التواتر الزمنيّ** بأنواعه المختلفة.

أمّا عن الفصل الأخير، فقد خُصِّص لعنصر الشّخصيّة الروائيّة، وافتتح بمهاد نظريّ أشحت فيه عن مفهوم الشّخصية، وأهميّتها وبعض الدراسات الغربيّة التي عُنِيت بها، ثم عرّجت إلى الجانب التطبيقيّ الذي استفدت فيه من إجراءات **فيليب هامون** السّيميائيّة المتعلّقة ببناء عنصر الشخصيّة التي اخترت بعضاً منها تماشياً مع الموضوع المعالج والرواية المختارة، كأنواع الشخصيات ودلالة أسماء العلم، وطرائق تقديم الشخصيات .

لأنهي الرسالة بخاتمة أسفرت عن نتائج البحث وطرحت آفاقه المختلفة، وملحق يحوي ملخصاً للرواية مدار التّحليل .

وبحكم طبيعة الموضوع وسعة دائرته، نهل البحث من مراجع كثيرة ومتنوعة، أسعفني الكثير منها للوصول إلى بعض ما أصبو إليه من خلال مقاربة رواية تندّ بنيتها المنفتحة عن التحليل !

ولعلّ أهم المراجع التي إستعان بها البحث فأبانت مسلكه، وجلّت نهجه، أذكر مثلا المراجع الأجنبية المترجمة:

- جماليات المكان: غاستون باشلار.
- خطاب الحكاية: جيرار جينيت
- سيميولوجيا الشخصيات: فيليب هامون.
- الشعرية: تزيفيطان تودوروف .
- قضايا الشعرية: رومان جاكوبسون.

أمّا عن المراجع العربية التي استندت إليها، فأذكر بعضها على النحو التالي:

- الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية: باشير تاوريريت.
- بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي.
- شعرية الفضاء: حسن نجمي.
- شعرية الخطاب السردي: محمد عزام.
- نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السّرد وآليات تشكيله الفنيّ (قراءة نقديّة)
- يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر.
- يوسف حطيني، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية

ولا أجدني مطافاً، إلا أن أعترف أنّ هذه الرسالة لا تخلو كأيّ بحث، من صعوبات عثرت سيرها وحالت في بعض الأحيان دون إنجاز ما أسعى إليه من خلالها، لعلّ أهمها كثرة نظريات شعرية السَّرد وتعدّد مفاهيمها واختلاف طرائق البحث فيها، ما جعلني أختار منها ما يناسب الكشف

عن دلالات الرواية المختارة وأبعادها المختلفة، علاوة على صعوبة أخرى تتمثل في تعدّد ترجمة مصطلح واحد وعدم استقرار النقاد العرب على مفهوم ثابت يمكن الركون إليه، وهو ما قادني أيضاً إلى انتقاء أبسطها وفق ما يعبدُّ درب البحث ويوضّح معالمه.

ورغم أنّ طريق البحث كان مشوبًا بتلك المعوقات وغيرها ممّا اعتراني وأنا أهمّ بإنجازه، وأحاول إتمامه لاسيما منها ما يتعلق بضغوطات التدريس في الثانوية...، إلا أنّه استطاع أن يصل إلى نهايته على ما قد يتوجّسها من مثالب، والفضل بعد الله العظيم سبحانه، لأستاذي المشرف الدكتور "**رشيد كوراد**"؛ الذي ما انفكّ يبثّ في روحي حبّ البحث وعزيمة بلوغ الطموح، ويشحذ هامتي وينير بحثي بنصائحه القيّمة وتسديداته النيّرة، ومراجعه الكثيرة، حتى استوى البحث على عوده وتبيّن نهجه، وانتهى بهذا الشكل المتواضع الذي هو عليه الآن.

كما أشكر في هذا الصّدد، كلّ من وجّهني وسدّد بحثي ودعّمني بمرجع أو نصيحة أو إلماعة نظرة؛ وأخص بالذكر السّادة الأساتذة: أ–د– إبراهيم فضالة، أ– د– خليفة قرطي، أ– د بوجمعة الوالي، د– رجاء مستور، د– عبد المالك قجور...، وغيرهم، وأتقدم فضلاً عن ذلك بعظيم شكري لأعضاء اللَّجنة المناقشة لهذه الأطروحة التي قوّمت هذا البحث وسدّدت بعض عثراته التي اجترحته، فصوّبت ما أمكنني منها وتركت للقارئ فرصة الغوص في صفحاته عسى يجدّ ظالته التي يبحث عنها، ويقف عند مثالبه التي لا يخلو منها أيّ بحثّ.

وبعد، فهذه مقاربة ذكرت أسبابها وأبنت منهجها، راجية من الله عزّ وجلّ أن يجعلها خطوة في مجالها، تعين دارسا، وتجيب سائلاً، ولو بالقليل، فإن أصبت في ذلك فللّه الحمد والمنّة والثّناء، وإن لم يكن فحسبي أنِّي اجتهدت، وأخلصت...، في مقاربة رواية جزائريّة تبقى بنيتها مفتوحة على اجتهادات الدارسين وتأويلاتهم المختلفة.

وعلى الله قصد السبيل.

تمهيد

مدخل إلى مفهوم الشّعرية والسّرد

قبل الخوض في الجانب التطبيقيّ من دراستنا هذه لا بدَّ أن نقف عند عتبة نظريّة تتمثل في عرض بعض المفاهيم المتّصلة بالبحث؛ وهي الشّعريّة والسَّرد. وسنحاول في عرض مختصر لمَّ شعث ما استوعبناه من مفاهيم وأسس تتعلق بالمصطلحين المذكورين رامين في ذلك تحديد الوجهة التي سنتتبعها في بحثنا أمام اتّساع طروحات النقاد في هذا المجال المعتور الذي اخترناه؛ فما الشعريّة، وما السَّرد، وما العلاقة التي تربطهما يا ترى؟

1 – مفهوم الشّعريّة:

إنَّ الحديث عن الشّعرية ومحاولة ضبط مفهومها ورصد حدودها– باعتبارها من المصطلحات النقديّة التي تبحث في قوانين الخطاب الأدبيّ– حديث يكتنفه الكثير من الصّعوبات، أولاها أنَّه مصطلح قديم وحديث معا؛ فأمّا عن كونه قديما؛ فلأنَّه انبثق من الفلسفة اليونانية مع **أرسطو** في كتابه: " **فنّ الشعر**"، وأمّا عن حداثته فمردّها ظهور بعض الدّراسات النقديّة المقاربة له في القرن العشرين مع النقاد الغرب وبعدهم النقاد العرب، علاوة على فوضى المصطلحات التي تكتنف الباحث في مضماره نتيجة عدم الاستقرار في ضبط ترجمة موحدة لهذا المصطلح.

وقبل عرض مفاهيم الشّعريّة المختلفة، نشير إلى أنّنا سنتطرق إلى الشعرية من زاوية نظريات الأدب المختلفة كشعرية **أرسطو** وشعرية **تودوروف** وغيرهما. وسنستهلّ ذلك بالمفهوم النقديّ الغربيّ ثم نعرج على المفهوم النقدي العربيّ، نظراً لأنَّنا ألفينا أنَّ لطروحات النقاد الغرب – لاسيما منهم المحدثون – عظيم الدور في إرساء مبادئ الشّعرية والكشف عن قوانينها، وإن كُنا سنجد جذوراً لها في التراث النقديّ والبلاغيّ العربيّ، كما سيأتي ذكره في هذا المدخل.

1-1- الشعرية في النقد الغربيّ:

1-1-1- الشّعرية في التراث الغربيّ القديم:

من المعلوم أنَّ الاهتمام بالشّعرية- باعتبارها تسعى إلى استنباط قوانين الخطابالأدبيّ- تجلى منذ القدم؛ ذلك أنَّ أصل المصطلح (poetics) يعود إلى **أرسطو** في كتابه الموسوم ب " **فن الشّعر**"، الذّي حوى بين دفتيه العديد من القضايا النقديّة، مؤصّلا بوساطتها نظرية في الشّعر اليونانيّ والفنّ عامة، وممهدًا الدَّرب للنقاد بعده الذين كانت آراء هذا الناقد بالنسبة لهم بمثابة الأرضيّة الأولى التي انبثقت منها نظرياتهم الشّعرية، على الرغم من القصور الذي اكتنف طرحه، كون آرائه انصبّت حول « الشّعر الموضوعيّ الملحمي والدرامي، أمّا الشّعر الغنائيّ فلم يتعرض له. » ([1])

ولقد عرَّف أرسطو- في كتابه المذكور أعلاه - الشّعر معددًا أنواعه، كاشفاً عن خصائصه المختلفة، جاعلاً المحاكاة مبدأ أساسيًا له وللفنّ عامّة؛ إذِ المحاكاة -حسبه-: « تتم بوسائل ثلاث قد تجتمع وقد تنفرد، هي الإيقاع والانسجام واللّغة. وتفترق الأنواع الشّعرية وفقا لخصائص: الخاصيّة الأولى هي الاختلاف في الوسيلة: فالمأساة والملهاة تستعمل هذه الوسائل كلّها، وفنّ القيتار يستعمل وسيلتين فحسب هما الإيقاع والانسجام، والملحمة والحوار السّقراطي والإليجيا والبالنبو تستعمل وسيلة واحدة، هي اللّغة إما مع الوزن أو بغير وزن. » ([2])

ورغم أنَّه استقى مبدأ المحاكاة من أستاذه أفلاطون، فقد تجاوز الكثير من المعايير والمفاهيم التي تلقنها على يدّ أستاذه، داعيًا إلى قطيعة بين آراء من سبقه، فإذا كان أفلاطون لا يقيم اهتماماً

---

1)- مسلم حسب حسين، الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط1، 2013م، ص: 24 .

2)- أرسطو طاليس، فن الشّعر(مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفرابي وابن سينا وبن رشد)، ترو تح وتد: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، (درط)، 1953م، ص: 5

للشاعر ويقصيه من جمهوريته الفاضلة، فإنَّ أرسطو يعلي من شأنه مميزًا في هذا الشأن بين الشّاعر والمؤرّخ والفيلسوف، إذ نلحظ أنَّ المؤرخ والشّاعر حسبه: « لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعرا والآخر يرويها نثرا...، وإنَّما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا. بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع، ولهذا كان الشعر أوفر من الفلسفة وأسمى مقاما من التاريخ، لأنَّ الشعر بالأحرى يروي الكليّ، بينما التاريخ يروي الجزئي »([1])

وهكذا، تمكّن أرسطو أن يبيّن أنَّ الشّعر أعلى منزلة بفضل ما يتّسم به من خصائص ترفع من شأنه، ومن شأن ناظمه الذي يروي شعره كاملاً معتمداً في ذلك على المحاكاة؛ كونه: « صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع أشعار، لأنَّه شاعر بفضل المحاكاة. »([2])

وجدير بنا أن نشير في هذا المقام أيضا، إلى أنَّ أرسطو لمّا جعل من الوزن أساساً مهمًا للتفريق بين أنماط التعابير الشعريّة؛ قام بتصحيح الاعتقاد الشائع لدى الناس الذين: « اعتادوا أن يقرنوا الشعر بالوزن، فسموا أصحاب المحاكيات المنظومة على أوزان ثلاثية أو إيليجية شعراء إيليجيين وأصحاب الملاحم شعراء ملاحم انطلاقا من ظاهرة الوزن فحسب، وهذا ما لم يقتنع به أرسطو فأراد أن يصحّح الاعتقاد الشائع فسمى شعراء الملاحم شعراء اعتمادا على المحاكاة وحدها بغض النظر عن الوزن، أمّا الشعراء الإيليجيين فليسوا بشعراء لأنَّهم يعتمدون الوزن دون محاكاة ».([3])

ومهما يكن، فقد عالج أرسطو في كتابه – الآنف الذكر– قضايا متعدّدة وشائكة في نظرية الأدب، مقيما بها نظرية شعرية مفارقة للدراسات التي سبقته، جعلت الكثير من المفكرين ونقاد الأدب ينهلون منها ويجعلونها نهجا يسيرون على دربه، رغم ما عقّبه الكثير منهم في شأن القصور

---

1)– المرجع السابق، ص: 26 .

2)– المرجع نفسه، ص: 28 .

3)– مسلم حسب حسين، الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، (مرجع سابق)، ص: 26 .

الذّي اكتنف الكتاب، وعلى رأس هؤلاء الناقد **تزيفيطان تودوروف**؛ الذي علّق على كتاب أرسطو قائلاً: « ليس موضوع كتاب أرسطو في الشعرية هو الأدب(...) لكنّه كتاب في التمثيل. المحاكاة في الكلام » ([1]).

1-1-2 - الشّعريّة في النّقد الغربيّ المعاصر:

عرفت الشّعريّة - في مسارها النقديّ - نضجًا كبيرًا عند النّقاد الغرب المحدثين بفضل ما منحوه من نظريات وتصوّرات مهمّة في حقل نظريّة الأدب. وسنحاول في هذا المقام الوقوف عند آراء لفيف من هؤلاء النّقاد المعروفين بطروحاتهم الناجعة في ميدان الشّعريّة التي مافتئت مجالاتها تتّسع؛ داحضةً الكثير من الرّؤى النّقديّة السّياقية السّابقة، كما سنتناوله فيما سيأتي.

تعدّ مدرسة الشكلانيين الروس (*) من أهم المدارس النقديّة التي أرست دعائم نظرية الشعريّة بشكل علميّ جديد، وكان دافعهم لإقامة صرحها وعيهم بضرورة إقامة علم للأدب بمعنى وضع مبادئ مستمدة من الأدب نفسه. ([2])

ولعلَّ جهود الشكلانين الرّوس النّظرية والتطبيقيّة -في مضمار الشعرية- تتجاوز التصوّرات القديمة المقاربة للأدب، من حيث إنَّهم ألغوا ما هو خارج النصّ، واهتموا بالعناصر النصيّة فحسب وهوما جعل الكثير من النقاد يلتفون بهم ويدعمون أطروحاتهم النقديّة رغم ما لقيته المدرسة الشكلانية من انتقادات حادّة .

---

1)- تزيفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت، دار توبقال، المغرب، ط2، 1999-م، ص: 12

(*) - الشكلانيون، لقب أطلق في البداية على جماعة من الدارسين الشباب الروس الذين انتظموا في حلقة موسكو اللغوية في 1915، والذين طوروا مناهجهم مخالفين السائد، تعتبر أعمالهم من المقدمات النظرية الأولى للمنهج البنيوي في النقد الأدبي، وما فتئت لفظة الشكلانيين تطلق على من سار على نهجهم من النقاد الذين أتوا بعدهم. ينظر، إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي - دراسة تطبيقية رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان نموذجا، دار الآفاق، الجزائر، ط2، 2003م، هامش رقم 1، ص: 21 .

2)- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994 م، ص: 12.

ويعتبر الناقد الفرنسي **(تودوروف)** من أهم النقاد الذِّين درسوا شعرية الأدب وخاضوا في عبابها، فقد طرح العديد من القضايا النقديّة النَّصيّة، مركزاً على خصائص الخطاب الأدبيّ، وفي هذا السّياق يقول: « ليس العمل الأدبي في حدِّ ذاته موضوع الشّعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي، وهو الخطاب الأدبي، وكلّ عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليًا لبنية محدّدة وعامة. ليس العمل إلا إنجازًا من انجازاتها الممكنة. » ([1])

ولعلّ تلك الأدبيّة التي نادى بها **تودوروف** تتولد: « ممّا يقع في نظام اللّغة من خلخلة واضطراب يصبح هو نفسه نظاما جديدا لما فيه من انزياحات تتحقق بموجبها الأدبيّة، وبالتالي تخرج الأدبيّة عن نطاقها السّطحيّ إلى خطاب يتميز بنفسه، له استقلاليته الخاصّة. » ([2])

كما وضّح- طوراً آخر- في أطروحته النقديّة، أنَّ شعريته تتقصى أدبيّة الخطاب الأدبيّ بعيداً عن الخطابات الأخرى ذات الطابع الفلسفيّ والتاريخيّ، فقد تخطّت العلوم الأخرى بأن سعت إلى تتبع العناصر الأدبيّة داخل العمل ذاته. ([3])

وإلى ذلك، تهدف الشّعرية التي نادى بها هذا الناقد إلى: « تأسيس نظرية ضمنية للأدب تحليل أساليب النصوص وكذا استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبيّ، ونشير هنا إلى أن مجال الشعرية لا يقتصر على ما هو موجود بل يتجاوز ذلك إلى إقامة تصور لما يمكن مجيئه. »([4])

---

1)- تزيفيطان تودوروف، الشعرية، (مرجع سابق)، ص :23.

2)- باشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان، سوريا، دمشق، 2010 م، ص: 26 .

3)- ينظر: تزيفيطان تودوروف، الشعرية، (مرجع سابق)، ص: 16- 17.

4)- باشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، (مرجع سابق)، ص: 37 .

فقد دعا تودوروف إذن، إلى نظرية قوامها التغلغل في النصّ الأدبيّ واستنباط شفراته، ولعلّه في منحه الأولوية للأدب المحتمل أن يفتح آفاقا جديدة للشعرية تبيت بها أكثر مرونة في تمليها لجمالية النّص الأدبي .

أما (رومان ياكوبسون) – الذي يعتبر من أهم مؤسسي النظرية الشعرية الحديثة –؛ فقد قام بدراسة تحليليّة لمقومات الرّسالة الشعريّة من منطلق لسانيّ وصفيّ؛ إذ اللِّسانيات هي الأرضيّة التي انبثقت منها شعريته، يبدو ذلك من خلال تعريفه للشّعريّة بأنَّها: « ذلك الفرع من اللّسانيات الذي يعالج الوظيفة الشّعرية في علاقتها بالوظائف الأخرى للغة وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشّعرية للغة لا في الشّعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للّغة، وإنَّما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية. » ([1])

فشعريّة ياكوبسون– حسب التعريف أعلاه – تمنح الأولوية للوظيفة الشعرية التّي تبلغ درجة الهيمنة في العمل الأدبيّ دون إهمال الوظائف الأخرى التي تصاحب الوظيفة الشعرية، فهي موجودة في اللّغة غير أنَّ الشِّعرية منها هي المهيمنة والمحدِّدة.

هذا، وقد عرض ياكوبسون وظائف اللّغة، مبينًا أهمية كلِّ وظيفة في عملية تنظيم بنية التواصل، مقدمًا صورة مختصرة عن العوامل المكونة لكلِّ سيرورة لسانيّة ولكلِّ فعل تواصليّ لفظي، فمنحنا خطاطة توضح مختلف العناصر التي لا يستغنى عنها التواصل اللفظي، بعدما شرح العلاقة التي تربط كلّ عنصر بالآخر: ([2])

---

1)– رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988 م، ص :

2)– المرجع نفسه، ص: 27.

سياق

مرسل ..... رسالة ..... مرسل إليه

اتصال

سنن

كما قدّم سعيًا لإرساء دعائم نظريته الشعريّة، نمطين أساسيين للترتيب، وهما الاختيار والتأليف، اللذين يعتبران من أساسيات تشكيل الخطاب؛ حيث: « يقوم المتكلم باختيار أحد المرادفات المتاحة والمتنوعة ثم يسند إليها أحد المرادفات الأخرى من مجموعة أخرى. والتأليف يعتمد على مقدرة المتكلم نفسه في إنتاج الجملة، ويحددّ ياكوبسون الوظيفة الشعرية بإسقاط مبدأ التماثل من محور الاختيار على محور التأليف. » ([1])

وعليه، فلا يمكن لمنجز الخطاب الذي يحوي الوظيفة الشعريّة أن يستغني عن المحورين السالفي الذكر، فهما من الأساسيات الجوهريّة لإنجاز خطاب راقّ.

وإلى ذلك، نلمس أنَّ الشّعرية – من منظور هذا الناقد – تتجاوز البناء اللّغويّ للنَّص إلى البحث في ما وراء اللّغة، فهي تبحث في التراكيب الخفيّة وتتقصى المضمر، لذلك نراه يفرّق بين اللّغة النّفعية العاديّة واللغة الشعريّة غير العادية؛ « ففي اللّغة اليوميّة المستعملة للأعراض العملية يتركز الاهتمام عادة على السياق، (...) ويركز أحيانا على الشّفرة المستعملة في إرسال الرسالة، أي على اللّغة نفسها، وفي حالة الفنّ اللّفظيّ، يتركز الاهتمام على الرسالة بوصفها غاية في ذاتها وليس فقط وسيلة. » ([2])

---

1)– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، (مرجع سابق)، ص: 99.

2)– المرجع نفسه، الصفحة ذاتها .

كما اهتم **ياكوبسون** بقضايا أخرى تخصّ الشعريّة؛ كقضية الغموض والصّورة والوزن والقافية؛ وهي عناصر تتعلق بالشعر بالدرجة الأولى، فهو يعرِّف الغموض–مثلا– بأنَّه: « خاصية داخلية ولا تستغني عنها كلّ رسالة تركز على ذاتها، وباختصار، فإنَّه ملمح لازم للشعر.»([1])، كما يجعل الوزن معياراً أساسيًا لانتظام الشعر؛ كونه: يتحكم في بنية كلّ بيت.([2])

وعلى العموم، تعرّض ياكوبسون لقضايا متعدّدة في نظريته الشعريّة التي تمكن من خلالها منح الكثير من المفاهيم الناجعة في تحليل الأدب لاسيما منه الشعر. وقد اعترض ثلّة من النقاد بعض ما ورد في نظريته، لاسيما وأنَّها لا تصلح إلا للشعر، حيث تهيمن الوظيفة الشعريّة رغم تأكيد صاحبها أنّها تشمل كلَّ الخطابات الأدبيّة.

ومن منطلق لسانيّ وصفيّ علميّ، ينحو الناقد (جون كوهين) منحى (جاكوبسون) في نظريته الشِّعرية، متطرقاً إلى مسائلَ نقديّة عدَّة شيدَّ بها دعائم أطروحته النَّقدية تنظيراً وتطبيقًا، وهذا ما بدا على نحو واسع في كتابه: **بنية اللّغة الشعرية**، الذّي يلمس فيه قارئه جرأة في الطّرح، وحصافة في العرض.

ولقد ركز كوهين– في معرض تحليله للشعر– على المكونات الإيقاعية والدلالية للشعر، مميزًا بينه وبين النثر في جوانب مختلفة أهمها **الانزياح** ما جعله أسمى رتبة وأشدَّ تأثيراً في ذهن المتلقي، وهو يعرف الشّعريّة بأنَّها: « علم موضوعه الشّعر، وكلمة الشّعر كان لها في العصر الكلاسيكيّ معنى لا غموض فيه، كانت تعني جنسًا أدبيًا: هو القصيدة التي تتميز بدورها باستخدامها للأبيات لكن اليوم وعلى الأقل عند جمهور المثقفين، أخذت الكلمة معنى أكثر اتّساعا على اثر تطور يبدو أنَّه بدأ مع الرومنتيكية. ويمكن تحليله بصفة عامة على الطريقة الآتية: بدأ المصطلح أولا يتحول

---

1)– رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، (مرجع سابق)، ص: 42 .

2)– المرجع نفسه، الصفحة ذاتها .

من السّبب إلى الفعل من الموضوع إلى الذات هكذا أصبحت كلمة الشّعر تعني التأثير الجماليّ الخاص الذي تحدثه القصيدة، ومن هنا أصبح شأنها أن نتحدث عن المشاعر أو الانفعالات الشعرية. » ([1])

نفهم من القول– الوارد في المقبوس أعلاه – أنَّ **كوهين** بعدما جعل الشعرية علمًا يتخذ من الشّعر موضوعاً له. أبرز أنَّ الشّعر عرف تطوراً من حيث مفهومه ودلالته مع الرومنتيكية (الرومنسية)، التي ركزت على التأثير الجماليّ الذِّي يحدثه في النفس البشرية مخالفة الاتجاه الكلاسيكي الذي كان يركّز في تعريفه للشعر على الجانب العقلي المنطقي، وهو ما لا يتناسب مع المشاعر والوجدان الذي يتوخاه الشّاعر الحقّ.

كما حددَّ كوهين– في كتابه المذكور أعلاه– بدِّقة القصيدة الشّعرية من جانبيها الصّوتيّ والمعنويّ، مميزًا بين قصيدة النثر والقصيدة الموزونة التي يسميها بالقصيدة المعنويّة، وهي حسبه – أي قصيدة النثر – تلعب وجهاً واحداً من اللّغة الشّعرية، إذ الجانب المعنويّ كفيل بأن يخلق جمالاً شعرياً، أمّا القصيدة الصّوتية؛ فهي التي تستغل الرافد الصّوتي للُّغة الشعريّة، حيث لا يمكننا أن نصنّف ضمن هذا النّمط أيّ إنتاج أدبيّ مهم كون الذّين ينظمون هذا اللّون– حسبه– يتكلفون الوزن والقافية، فيظلّ نظمهم من النّاحية المعنويّة نثراً. غير أنّ كوهين يقرّ أنَّ هذين الجانبين ظلّا يستخدمان في التراث الشعري الفرنسيّ معًا، وأنَّهما عندما يجمعان ينتجان اللّون الذي يرتبط على الفور بنفوسنا باسم الشعر. ([2])

بالتالي، فقد أبرز **جون كوهين** بنظريته الشّعرية محاور مهمّة تمكن بوساطتها أن يرفد الدّراسات الشّعريّة بمعين نقديّ مهم، له فائدته الإجرائية التي لا ينكرها المطّلع على صنيعه الفذِّ.

---

1) – جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار تروبقال، المغرب، ط1، 1986م، ص: 9

2)– ينظر: المرجع نفسه، ص: 32.

وإلى جانب النظريات الشّعرية المذكورة أعلاه؛ تكتسي شعرية الناقد الفرنسي **جيرار جينيت** – هي الأخرى– طابعا فعالا من حيث إنّه: « استطاع الجمع بين ماضي الشعريات وحاضرها، فهي عنده من جهة قديمة ومن جهة أخرى جديدة جدَّة ما عرفته من تحولات وتغيرات باستفادتها من المباحث الهامة لعلوم اللّغة...» ([1])

وقد تمكّن جينيت من بلورة نظريته الشعرية تلك، من خلال مؤلفاته المهمّة في مضمار النقد الأدبيّ أهمها: (وجوه ثلاثة، أطراس، جامع النّص، عتبات) عاكفاً من خلالها تطوير منهجه النقديّ « لهذا نجد عنده هذه الارتحالات الشعرية من النص إلى المناص. » ([2])

مهما يكن من أمر، فإنّ النظريّة الشّعريّة الغربيّة– لاسيما منها الحديثة –عرفت نضجاً كبيراً في جانبها النظريّ والتطبيقيّ. وقد ركّزنا على آراء هؤلاء النقاد؛ كونهم أبرز من حمل لواءها وعكف على تطورها، وفيما سيأتي سنحاول عرض آراء بعض النّقاد العرب القدامى والمحدثين، فكيف بلور هؤلاء نظريتهم الشّعريّة يا ترى؟

---

1)–عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، تق: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط: 1، ص: 25.

2)– المرجع نفسه، ص: 27 .

1-2 الشّعريّة في النّقد العربيّ:

1-2-1 الشعرية في التراث العربيّ القديم:

إنَّ المتّبع لمسار الشّعرية في التراث النقديّ القديم لا يغفل الجهود العربيّة الكبيرة التي تركها النّقاد العرب القدامى في سبيل إرساء دعائم وأسس الشّعرية العربيّة، ولو أنَّها لم ترق إلى نظرية علميّة نقديّة يعتد بها، كما ألفينا ذلك عند النّقاد الغرب المحدثين.

ولعلّ مفهوم النقاد العرب القدامى للشعريّة مستمد من عنايتهم الحثيثة بالشعر وفهمهم له من خلال أركانه؛ المتمثلة أساساً في الوزن والقافية، إضافة إلى اللّفظ والمعنى والقصد.

ويلمس من يتقرى طروحات النقاد القدامى تفاوتًا واختلافًا بيّنا في شأن تعريف الشعر وتحديد كنهه بين النقاد، فإذا كان **قدامة ابن جعفر** يعرفه بأنَّه: « قول موزون يدلّ على معنى.»([1])، فإنَّ الجاحظ كان يعيب على النّقاد الذِّين يتعصبون للمعنى في الشعر، فالشّعرية – حسبه – لم تكن تكمن فيما يشتمل عليه الشّعر من معان، إنَّما تتمثل في: « إقامة الوزن وتخيّر اللّفظ وسهولة المخرج، فإنَّما الشعر صناعة وضرب من النّسج وجنس من التصوير. » ([2])

فالجاحظ إذًا، اعتنى باللَّفظ واعتبره مقياساً مهماً من مقاييس شعريّة الشّعر، خلافاً لقدامة الذّي انتصر لعنصر المعنى إضافة للوزن والقافية في تعريفه، فكان الجاحظ بذلك:« أميل إلى الوظيفة الجماليّة للعبارة منه إلى الوظيفة الافهاميّة التي تعدّ عنصراً ثانوياً في ميدان الشّعرية، لأنَّها

---

1)- قدامة ابن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (درط)، (د ت ن)، ص: 15

2)- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1969م، ص :132.

وظيفة طالما حملها النثر بأشكاله المختلفة. ([1])

ورغم أنَّ النقاد العرب القدامى أضافواعناصر فنية أخرى- إلى جانب الوزن والقافية واللّغة والمعنى- إلا أنَّهم أجمعوا إلى أنَّ الشّعر قولٌ موزونٌ مقفى، كونهم لم يلفوا شعراً خارج هذا الإطار.

ولمّا أثبت الواقع أنَّ ليس كلّ موزونٍ مقفى شعرًا مثل القرآن الكريم أو الخطابة وغيرهما، زاد النقاد عناصر أخرى في تعريفهم للشّعر، كالعاطفة والشعور فضلا على اللَّفظ والمعنى، وفي هذا السِّياق يقرّ **ابن رشيق القيرواني** في عمدته أنَّ: « الشّعر يقوم بعد النيّة على أربعة أشياء هي اللَّفظ والوزن والمعنى والقافية فهذا هو حدّ الشعر لأنّ من الكلام موزونٌ مقفى وليس بشعر لعدم القصد والنيّة كأشياء اتّزنت من القرآن ومن كلام النبيّ صلى الله عليه وسلّم. » ([2])

ف**ابن رشيق** إذاً، اشترط في شعريّة النّظم النيّة أو القصد؛ إذ يجب على من ينجز شعراً أن يكون واعيًا ملمّا بمعايير الشّعر المتمثلة أساساً في الوزن والقافية، وأن ينوي قول الشعر وإلا لم يكن شعره مقبولاً. وعلى هذا فإنَّ ابن رشيق بعرضه لهذا المبدأ يكون قد أقصى الشعر الجاهليّ وشعر صدر الإسلام برمته. إذ إنَّ هؤلاء لم يكونوا على دراية بقوانين الشعر المختلفة ولا بعنصري الوزن والقافية، وإنَّما كان شعرهم نابعا من السّليقة، والإحساس الفطري بجمالية اللغة وإيقاعاتها الصوتية. ([3])

---

1)- مسلم حسب حسين، الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، (مرجع سابق)، ص: 107.

2)- أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدّين عبد الحميد، ج1، دار الجيل، بيروت، ط2، 1972 م، ص: 119 .

3)- ينظر: مسلم حسب حسين، الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، (مرجع سابق)، ص: 135.

هذا، ويربط الناقد **حازم القرطاجني** بين الشّعريّة و**التخييل** مسمياً ذلك **قولاً شعرياً**؛ حيث إنّ الشّعر عنده: « كلام مخيّل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك والتئامه من مقدمات مخيلة صادقة كانت أم كاذبة لا يشترط فيها بما هي شعر غير التخييل. »([1])

فإلى جانب الوزن والقافية – اللّذين لطالما حددا ماهية الشّعر– فإنَّ حازمًا يدخل مبدأ التخييل في الكشف عن جوهر الشّعريّة، فضلاً عن المحاكاة التي جعلها معياراً آخر بعد التخييل رغم أنَّه « ليس هو المعدّ لتحريك النفس، وإنَّما هو حركة النفس الناجمة عن حسن المحاكاة وانفعالها بقوّة أثر الشِّعر.» ([2])

ولقد عرّف القرطاجني المحاكاة، وبين أقسامها وجهاتها المختلفة إضافة إلى مستوياتها، مشيرا إلى حقيقة مفادها أنَّه: « كلّما حسنت المحاكاة بابتداع علاقات جديدة بين الأشياء، أو اكتشاف ما هو غير مألوف من وجوه الشيء أو هيئاته، اشتد أثرها النفسيّ جراء غرابة التصوير وهذا يعني قوة تخييل النّفس لصور المعاني، فيقوى تحفيزها إلى ما قصد به دفعها إليه من مقاصد الكلام. »([3])

كما نلمس أنَّ الشعرية من منظور هذا الناقد، لا تقتصر على الشّعر فحسب؛ إذ إنَّها يمكن أن تتسرب إلى الأقاويل النثريّة التي يوجد بها تخييل، وذلك ما يعبر عنه بقوله:

« فما كان من الأقاويل القياسية مبنيا على تخييل وموجودة في المحاكاة، فهو يعدّ قولا شعرياً. » ([4])

فالشعريّة تبعاً لذلك، توجد في النّثر ولا تقتصر على الشّعر فحسب، شرط أن يوجد بها عنصر التخييل إضافة إلى المحاكاة كما أسلفنا آنفاً ذكره.

---

1)– أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن خوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط:3، 2008 م، ص: 79.

2) – مسلم حسب حسين، الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، (مرجع سابق)، ص :142 .

3) – المرجع نفسه، ص: 142.

4) – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، (مرجع سابق)، ص: 59

وقد تمكن **عبد القاهر الجرجاني**، أن يمنح مفاهيم جديدة للشعرية تقترب من الدّراسات الحديثة؛ فالشعر وفق رؤيته لا يستمد شعريته من وزنه وقافيته ومعناه فحسب، إنَّما من خلال شكله ومعناه معا، أو ما يعرف عنده بالنظم، وهو حسبه: « توخي معاني النحو وأحكامه فيما بين الكلم.»([1])

ويبدو أنّ الجرجاني لم يجعل النظم سراً من أسرار الجمال القرآني فحسب، وإن كان القرآن أعلى مراتب الكلام أسلوبًا وبلاغةً، وإنَّما شملت نظريته نصوصًا أخرى كالشّعر مثلاً الذي أولى له أهمية كبيرة في الكثير من آرائه ذلك أنَّ النّظم ما دام « يصلح لتفسير القرآن والنصوص الأدبيّة الأخرى، فإنَّه لا بدَّ أن تتفاوت درجاته؛ لأنَّ نظم الشعر وبلاغته لا يتساوى مع نظم القرآن وبلاغته، وداخل النصوص الشعرية ذاتها لا تتساوى درجات النظم فبعض الشعر يعد درجة عالية من النظم وإحكام البناء، وبعضه الآخر في درجة أقل يعد جودة وإحكاماً، وإن كان داخلاً في إطار التأليف. » ([2])

والجدير بالذكر، أنّ نظريّة **الجرجاني** استقامت ببحثه في « حقيقة التكوين الداخليّ الذي يتم الوصول إليه بالاعتماد على الخطين الرئيسيين: خط المعجم وخطّ النحو، فالأول يتعامل مع المفردات، والثاني يتعامل مع المركبات، ويتحرى التحرك المعجمي الوصول إلى نقطة المواضعة ولم يغادرها إلى منطقة خارج دائرة اختصاصها. » ([3]).

أمّا طريقة بناء العبارة واستغلال المعاني النحويّة، فإنَّها تقوم على عنصرين أساسسيين، هما الاختيار والتأليف ويراد بالاختيار: « اختيار الكلمة المناسبة للمعنى النفسي، فعلى مستوى الكلمة

---

1)- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1978 م، ص: 300.

2) - أحمد درويش، الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د ر ط)، (د ت ن)، ص: 190 .

3)- باشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي، (مرجع سابق)، ص: 20 .

قد نجد في اللغة كلمات مترادفة أو متنافرة المعنى، ولكن بينها فروقا دقيقة في الإيحاء أو المدلول ويدخل عنصر الاختيار هنا في الوقوع على الكلمة. » ([1])

فالجرجاني إذاً، أغنى البحوث النقديّة بعده بكثير من المبادئ اللغويّة والنقديّة المهمّة التي اعتمدها بعضهم سبيلاً لبناء أطروحاتهم في ميدان الشعرية التي لا يخفى لحصيف أنّه جعلها لا تقتصر على الشّعر وحده، بل تشمل النّثر كذلك.

1-2-2- الشّعريّة في النقد العربي الحديث:

إذا عرّجنا إلى مفهوم الشّعرية من وجهة نظر النقاد العرب المحدثين؛ فإنّنا نلمس أنّ الكثير من أسسها نابعة من النظريات النقدية الغربية الحديثة. ولعلّ أوّل ما يصادف الباحث في شأن الشّعرية العربيّة الحديثة أزمة مصطلح الشّعريّة في حدّ ذاته؛ حيث تترجم لمصطلحات عديدة معناها واحد؛ كالأدبية والإنشائية وفن الشعر ونظرية الشعر والبويطيقا...، وهو ما جعل بعض النقاد يشيرين إلى هذه القضية، كحسن ناظم الذي رأى في كتابه الموسوم ب **مفاهيم الشعرية؛** أنَّ الترجمات المتعدّدة تسهم في تصعيد أزمة الاصطلاح التي يعاني منها النقد العربي الحديث فلا داعي-حسبه- أن نستخدم مصطلحات عديدة لمصطلح غربي واحد ومن الأجدى الاتفاق على لفظة الشعرية مقابلا ل: " poetics "، ما دام هذا اللّفظ شاع وأثبت صلاحيته في كثير من كتب النّقد. ([2])

---

1)- أحمد درويش، الأسلوب بين المعاصرة والتراث، (مرجع سابق)، ص: 106 .

2)- ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، (مرجع سابق)، ص: 70

ولقد خاض العديد من النقاد العرب حديثا مجال الشعرية؛ تنظيرا وتطبيقا، نذكر منهم: صلاح فضل، سعيد علوش، حسن ناظم، محمد الغذامي، عبد المالك مرتاض، يوسف وغليسي، عبد السلام المسدّي...، وغيرهم.

فلو تقرينا مفهوم **الشّعرية** عند الناقد **صلاح فضل**، للمسنا أنَّه ينظر إليها نظرة سيميولوجية وهذا ما نلمسه في قوله: « وإذا كانت السيميولوجيا– كما يقول إيكو في مفارقته الطّريفة – هي العلم الذي يدرس كل ما يمكن استخدامه من أجل الكذب على أساس اعتمادها على فكرة العلامة المكونة من الدال البديل لأي شيء آخر، فإنّها بذلك في تقديري مهيأة لأن تختبر درجات الصدق الفني في الأعمال الأدبية، وتقيس مستويات كفاءتها الدّلالية وطرائقها في الترميز والتكثيف، وهو ما نعنيه بالشعرية. » ([1])

فالشّعريّة – حسب ما ورد في المقبوس–؛ هي ما توخت معرفة تلك النصوص الأدبية القائمة على الرمز والغموض الدلاليّ، وهو ما تبحث فيه السّيميولوجيا أيضا.

كما نلمس أنّ **صلاح فضل** لم يقصر مجال الشّعرية على دراسة الشعر فحسب، وإنّما جعل للسّرد الروائيّ والقصصيّ نصيبًا من بحوثها الواسعة، وهذا ما نلمسه في كتابه:**(شفرات النص– دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد)**، حيث قسم الكتاب الى قسمين إجرائيين؛ قسم قارب فيه شعرية القصيد، وقسم قارب فيه شعرية القصّ، متخذاً من بعض النماذج الشعرية والسرديّة...، مطيّة له لبلوغ مرماه المنشود. ([2])

---

1) – صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، دار الآداب، مصر، ط1، 1995م، ص: 6.

2)– للتفصيل في مقاربة صلاح فضل المذكورة، ينظر المرجع نفسه.

أمّا عن الناقد **كمال أبو ديب**؛ فإنَّه ينطلق من اللسانيات لبلورة مفاهيم الشّعرية، فنحن: « نلحظ تشابها كبيرا بينه وبين جاكوبسون وجان كوهين في قوله بالانحراف أو الانزياح، فالانزياح حسب أطروحات أبي ديب هو وسيلة من وسائل خلق الفجوة مسافة التوتر.»([1]).

إنَّ الشعرية من منظور**كمال أبو ديب** تتجلى باعتبارهاوظيفة من وظائف الفجوة– مسافة التوتر–التي يعرفها بأنَّها: « خصيصة علائقية، أي أنَّها تخصيصية في النصّ لشبكة من العلاقات التّي تنمو بين مكونات أوليّة في السّياق، الذي تنشا فيه العلاقات، وفي حركة المواشجة مع مكونات أخرى لهما القيمة الأساسيّة ذاتها إلى فعالية خلق الشعرية ومؤشرعلى وجودها.»([2])

فالفجوة مسافة التوتر إذن، خاصية مهمّة تسهم في شعرية النّص، بل إنَّها مؤشر على وجود الشعرية ودونها يفقد النصّ الأدبيّ فعاليته وقيمته الجماليّة.

وقد جعل الناقد **عبد الله الغذامي** الشعرية – التي اصطلح عليها مصطلح الشاعرية– تشمل الشعر والنثر معاً؛ معرفاً إياها بأنَّها: « الكليّات النظرية عن الأدب نابعة من الأدب نفسه، هادفة إلى تأسيس مساره، فهي تناول تجريديّ للأدب مثلما هي تحليل داخليّ لها. » ([3])

في حين يمنح الناقد **جاسم خلف إلياس** مفهومه للشّعرية – الذي استوعبه من خلال عرضه لمختلف النظريات النقديّة الغربيّة – قائلا أنَّها: « تقصي الوعيّ اللغويّ الذي يتحكم في خصائص وتقنيات النوع الأدبي وتحليل ذلك الوعي بفعالية قرائية تكشف الكيف وتعين جماليته وتحليل ال

---

1)– بشير تاوريريت، رحيق الشعرية، (مرجع سابق)، ص: 108.

2)– كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987م، ص: 17.

3)– محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير– من البنيوية إلى التشريحيّة –، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998م، ص: 21 – 22 .

ماذا لاستنباط القوانين الداخلية التي تتحكم في جمالية النصّ كلياً. »([1])

واضح من خلال التعريف– الوارد في المقبوس– تأثر قائله بالنظريات الحديثة الغربيّة البنيويّة التي كنا قد تناولنا بعض آراء نقادها، وهو ما بدا من خلال العمل التطبيقيّ الذي حلّل به المدونة القصصيّة التي اشتغل عليها في كتابه المذكور.

وبعد، فقد عرفت الشّعرية – سواء كانت غربية أم عربية – تطوراً مذهلاً في دراسة النصوص الأدبية رغم عدم الثبات على مفهومها وبيان أسسها. ولا نجدنا في ختام هذه الإطلالة إلا أن نميل لرأي **حسن ناظم** حول مستقبل الشعرية؛ إذ يقول: « من الأجدى جماليا أن نعتبر الشعرية قضية مسكوتا عنها لكي نفتح في النِّهاية أفقا جديدا للاستكشاف ونحدِّد أرضية بكراً لا تحدّها أيَّة حدود تعسّفية تكبح حيويتها. » ([2])

2– 2– في مفهوم السّرد:

قبل الولوج إلى الجانب التطبيقي من دراستنا هذه، لا بدّ من الوقوف على مفهوم السّرد، وكيف أن تطورت دلالته المفهومية إلى أن أصبح فرعا من فروع الشّعريّة، ومجالا خصبًا للدراسات النقدية المعاصرة .

يعدّ السّرد: « من أهم الفنون في حياة الشعوب؛ فهو فن منفتح على إبداعات متعددة منذ عرفته الخرافة والملحمة والأسطورة، وصولا إلى صياغته الحديثة التي نعرفها اليوم بالرواية والقصّة القصيرة. » ([3]).

---

1)–جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، (د ر ط)، 2010م، ص: 19.

2)– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، (مرجع سابق)، ص: 10 .

3)– سحر شبيب، البنية السردية والخطاب السردي في الرواية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، ع4 2014 م، ص:

وإذا تحرّينا مفهوم السّرد من جانبه اللغويّ، فإنَّنا نلمس أنَّ له دلالته الخاصّة التي تختلف عن دلالته في الاصطلاح النقديّ – كما سننبينه –، فقد ورد في لسان العرب أنَّه: « تقدمة شيء على شيء تأتي به متّسقا بعضه اثر بعض متتابعا، وسرد الحديث يسرده سردا إذا كان جيد السّياق».([1])

فالسَّرد حسب المفهوم الآنف الذكر، ما انطوى على الاتِّساق والتتابع علاوة على جودة السياق؛ سواء كان مكتوبا أو شفهيا .

أما عن السَّرد في الاصطلاح النقدي المعاصر؛ فهو: « فعل قام به الراوي الذي ينتج القصة وهو فعل حقيقيّ أم خياليّ ثمرته الخطاب (...) ويشمل السّرد على سبيل التوسع مجمل الظروف المكانية والزمنيّة الواقعية والخيالية التي تحيط به، فالسّرد عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج والمرويّ له دور المستهلك والخطاب دور السّلعة المنتجة. » ([2])

فالسّرد حسب ما ورد أعلاه، لا يقوم له قوام بدون راو ينشىء الخطاب ومروٍ له يستقبله.

وإذا حاولنا تملي دلالة مصطلح السّرد في الثقافة الغربية؛ فإنّنا نجد صعوبة كبيرة في تحديد كنهه بسبب تداخله مع مصطلحات أخرى، فنحن نلمس تطورا في بنيته الاشتقاقية؛ إذ اشتق من لفظة السّرد السّارد، وهو من يتولى السّرد، ويقابله المسرود له تأسياً بأنموذج التواصل المعرفي بين

---

1)– أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، مصر، مج: 3، (د ر ط)، (د ت ط)، ص :1987، مادة سرد .

2)– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002م، ص: 105.

المرسل والمرسل إليه، وتداولت كذلك كلمة سردي ويراد بها الصّيغة، أي ما كان سردياً أو سردية، وهي التي تعني العرض المفصل لسلسلة من الأحداث. ([1])

وإلى ذلك، فقد اهتمت الدراسات النقديّة الغربيّة المعاصرة بالسّرد، مبينة حدوده، ضابطة مجالاته، يتجلى ذلك من خلال أعمال الكثير من النقاد الشكلانيين الرّوس والبنيويين والسيميائيين الذين اهتموا بالخطاب السرديّ، ووضعوا له أسسا علمية موضوعيّة. ولعلّ أهم المشتغلين في هذا المضمار الناقد الفرنسي(تودوروف) الذي أسّس نظرية للسرد في شعريته، واضعاً مصطلح السّردية عام 1969م « للدلالة على علم السّرد الذي أخذ يشغل حيزا واسعا من اهتمام النقاد والدارسين. » ([2])

أما الناقد **جيرار جينيت**، فقد فرّق– بدوره– بين السّرد والحكاية والخطاب القصصي؛ فأمّا عن السّرد؛ فهو عنده العملية التي يقوم بها السّارد وينتج عنها النّص القصصيّ المشتمل على اللّفظ (أي الخطاب) القصصي والحكاية أي الملفوظ القصصي، وأما عن الحكاية؛ فهي عبارة عن مجموعة الأحداث التي تجري في إطار زماني ومكاني معين، وتتعلق بشخصيات من نسج خيال السارد، في حين فالخطاب القصصي هو العناصر اللغوية التي يستعملها السارد موردا حكايته في صلبها. ([3])

---

1)– ينظر: ليندة خراب، شعرية السرد في الرواية الجزائرية الحديثة –خط الاستواء، مقامة ليلية، سرادق الحلم والفجيعة أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب الحديث، قسنطينة، الجزائر، 2011م– 2012م، ص: 74 .

2)– نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني(قراءة فنية)، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2012 م، ص: 15 .

3)– ينظر: سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، (د ر ط)، 1919م، ص: 73، 74.

ودعا من جهة أخرى، إلى ضرورة الحديث عن السَّرد من خلال زمنيّته، وفي هذا السّياق يمكن أن نميز – حسبه – بين أربعة أنماط من السّرد القصصي، هي: السّرد التابع، السّرد المتقدم، السّرد الآني، السّرد المدرج. ([1])

ومهما يكن من أمر؛ فقد ظهر إلى الوجود العديد من الدراسات النقدية، التي عكفت على دراسة السّرد وتبيان حدوده، وهو ما أفرز اتجاهين هامين في السّرديات؛ الأول يسمى عادة السيميائيات السردية، يمثله بروب، بريمون، غريماس...، ويهتم بسرديّة الحكاية دون الاهتمام بالوسيلة الحاملة لها؛ رواية، فلما، أو رسوماً، ما دام نفس الحدث يمكن ترجمته بوسائل مختلفة، إنّه يدرس مضامين سرديته يهمه إبراز بنياتها العميقة التي تعتبر عادة كونيّة دون اعتبار للجماعات اللسانية؛ أما الاتجاه الثاني للسّرديات، فموضوعه ليس الحكاية ولكن المحكي كصيغة للتمثيل اللفظي للحكاية، إنَّه يدرس العلاقات بين المستويات الثلاثة المحكي، الحكاية، السّرد ويجيب عن الأسئلة من يحكي ماذا؟ إلى أيّ حدّ؟ وحسب أي صيغ؟ . كما أنّ بعض السّرديين يجمع بين الاتجاهين فيما يسمى بالسّرديات المزدوجة. ([2])

والجدير بالذكر، أنَّ مقولات السّرد الحديثة ارتبطت بالأجناس الأدبية، كالرواية والقصة وغيرها، ممّا أسهم في توسيع أفق السّرد ليشمل أجناس أدبيّة وغير أدبيّة، كالسينما والرسم كما ظهرت تصنيفات عدَّة لتصنيف المحكي.([3])

---

1)– ينظر: المرجع نفسه، ص: 96، 97، 98، 99 .

2)–ينظر: جيرار جينيت وآخرون، نظرية السّرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، ط1، 1989م، ص: 66.

3)– ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإبداع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2011، ص: 12 .

وهكذا، أضحى السّرد – حسب الطرح الحديث – أكثر انفتاحا وشموليّة؛ كونه يحوي في طياته مختلف الأجناس الأدبية غير مقتصر على جنس دون آخر، ممّا جعل الناقد (رولان بارث) يقرّ بهذا الاتساع، قائلاً: « ويمكن للقصة أن تعتمد على اللغة المفصلية شفوية ومكتوبة ويمكنها كذلك أن تعتمد على الصّورة ثابتة أو متحركة، وإنَّها لحاضرة في الأسطورة والخرافة، وحكاية الحيوان والحكاية والقصة القصيرة والملحمة والتاريخ (...)وإنَّ القصّة لحاضرة بكلّ هذه الأشكال غير المتناهية تقريبا في كلّ الأزمنة وفي كلّ الأمكنة وفي كل المجتمعات.» ([1])

كما تجاوزت الدراسات السّرديّة المعاصرة النظرة التقليديّة القديمة إلى الفنون القصصيّة (الرواية، القصة القصيرة...)، وتمّ تمييز السّرد بفضل بارث، وغيره من النقاد المجدّدين كنوع غير تاريخيّ؛ بمعنى إلغاء الحواجز الحادّة بين السّرد والتراث والمعاصرة، والسعيّ للبحث عن السّرد، بصرف النظر فيما إذا كان قديما أو حديثا كتاباً أو صورةً. ([2])

ومنه، لم يظلّ مفهوم السّرد رهين النظرة المعجمية اللّغوية، وإنَّما ظهرت إلى الوجود دراسات نقدية أخذت على عاتقها إرساء علم للسّرد يعنى بضبط قواعده وأسسه. ومع الإقرار بتداخل الأجناس الأدبيّة، وأنَّه لا وجود لجنس صاف طُرحت في السّاحة النقديّة المعاصرة مسألة شعرية السّرد– الروائي على وجه الخصوص– لاسيما أمام تطور الشعريّة المعاصرة التي اعتنت بجمالية النصّ السّردي، ومنحته أسسًا تتعدى الأبعاد اللغويّة والمعجميّة إلى أسس تجعل منه لا يتأتى إلا:

---

1)– رولان بارث، مدخل إلى التحليل البنيوي للقص، تر: منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1993 م، ص: 25، 26.

2)– ينظر: محمد عبد الله، السرد العربي القديم من الهامش إلى المركز، ملتقى السرد، أوراق مختارة من ملتقى السرد الأول والثاني، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، ط1، 2011 م، ص: 67.

« بفعل إجهاد ذهنيّة القارئ الموصولة بالإحساسات الفطريّة المرهفة للبحث عن الخبايا السّرديّة في معطاها الشاعريّ. » ([1])

ولعلّ تلك الشّعريّة التي تسّم السّرد هي ما نسعى إلى الوصول إليه في مقاربتنا للرواية، مستفيدين من طروحات بعض نقاد شعرية السّرد، التي سنبرّر علّة اعتمادنا عليها في الفصول التطبيقيّة من بحثنا.

1)- أحمد التيجاني سي كبير، شعرية السّرد في الخطاب السّردي في رواية المستنقع للمحسن بن هنية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، اللّغة والأدب العربي، تخصّص: السّرديات العربيّة، جامعة محمد خيضر، بسكرة الجزائر، 2012م/2013م، ص: 70

الفصل الأول:

شعريّة العتبات النصيّة في رواية

مملكة الفراشة

توطئة:

قبل الولوج إلى الجانب التطبيقي من هذا الفصل الذّي سنبحث فيه عن **العتبات النَّصية** المهمّة في رواية " مملكة الفراشة "، لا بدَّ أن نقف عند مدخل نظريّ نتتبّع فيه حدود المصطلح والمجال الذي سيدور بحثنا في سياقه، توضيحاً لما نرمي إليه من خوضنا في شعرية العتبات النّصية في الرواية موضع الدراسة قبل غيرها من عناصر البنية السّرديّة المهمّة التي يسعى البحث الكشف عن شعريتها.

تعرف **العتبات النصيّة** بأنَّها: « بنيات لغويّة وأيقونيّة تتقدّم المتون وتعقبها لتنتج خطابات واصفة لها تعرف بمضامينها وأشكالها وأجناسها، وتقنع القراء باقتنائها، ومن أبرز مشمولاتها: اسم المؤلف، والعنوان، والأيقونة، ودار النشر، والإهداء والمقتبسة، والمقدمة... » ([1]).

وما انفكت الدراسات الحديثة تهتم بها، وتعتبرتها مداخل مهمّة لاستكناه خفايا النّص ومعرفة أسراره بعد أن كانت ردحًا من الزّمن من القضايا المسكوت عنها، ف « عتبات النص النّصوص المصاحبة، المكملات، النصوص الموازية، سياجات النص، المناص...، أسماء عديدة لحقل معرفيّ واحد أخذ يسترعي اهتمام الباحثين والدارسين في غمرة الثورة النصيّة...» ([2])

ولعلّ من أبرز النّقاد الذين أخذوا على عاتقهم الاهتمام بقضيّة العتبات النصيّة الناقد **جيرار جينيت** في كتابه: **عتباتSeuils** ، وقبله الناقد **شارل غريفل** في كتابه: **إنتاج الفائدة**، وهنري ميتران في مؤلفه **خطاب الرواية** وغيرهم من النقاد...، وقد حملت مؤلفات هؤلاء الكثير من المباحث

---

1)- يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2015 م، ص :21 .

2)- عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النصّ، دراسة في مقدمات النّص الأدبي القديم، دار إفريقيا للشرق، (درط)، 2000 م، ص: 51 .

التي أسهمت بحق في تنامي الوعي بالقيمة الجماليّة للخطابات الموازية للنّصّ وأهميتها الدلاليّة والإيحائيّة. ([1])

والجدير بالذكر، أنَّ العتبات – أو المناص– نمط من أنماط المتعاليات النصيّة الخمسة التي جعلها **جيرار جينيت** موضوعًا للشعرية في كتابه **أطراس** ([2])، وهي كالتالي:

- التناص (l' intertualitè)
- المناص (parataxtualitè)
- المتناص أو النص الواصف (mètatextualitè)
- التعالق النصي (hypertextualitè)
- النص الجامع (architextuailtè).

وقد أولى **جينيت** لعنصر العتبات النصيّة أو المناص بالغ الأهمية؛ من حيث إنّه ألف كتابا كاملا سماه **عتبات** –كما أشرنا إليه أعلاه –، وفيه قسّم العتبات النصية (المناص) إلى قسمين أساسيين، هما: النّص المحيط، والنَّص الفوقي؛ فالنصّ المحيط يحوي بدوره على نصّ محيط نشري ونصّ محيط تأليفيّ، يمكن التميز بينهما فيما يأتي:

- **النصّ المحيط النشري:**

هو تلك المساحة التي تقع تحت مسؤولية الناشر باعتباره هو من قام بنشر الكتاب أو إعادة نشره – إذا اقتضى الأمر– ويضم الغلاف صفحة العنوان الجلادة كلمة الناشر...»([3])

---

1)– ينظر، يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النّقدي المعاصر، (مرجع سابق)، ص: 21 .

2)– Gerard Genette , palimpsestes, La litterature au second degre, poetique, seuil 1982

3)– voir, Gerard Genette , Seuils , Edition du seuil , paris 1987 , p: 21

- النصّ المحيط التأليفيّ:

وفيه نلفي: اسم الكاتب، العنوان (الرئيسي والفرعي)، العناوين الداخلية، الاستهلال، المقدمة، الإهداء، التصدير، الملاحظات، الحواشي، الهوامش. ([1])

أما **النصّ الفوقي؛** فهو القسم الثاني من العتبات النصيّة، و« تندرج تحته كلّ الخطابات الموجودة خارج الكتاب، فتكون متعلقة في فلكه، كالاستجوابات، المراسلات الخاصة الخاصة، والتعليقات والمؤتمرات والندوات.» ([2])، وينقسم هو الآخر إلى نصّ فوقيّ نشريّ ونص فوقيّ تأليفي عام وخاص. ([3])

عموما، فقد أولى العديد من النقاد في بحوثهم قضية العتبات النصية تنظيرا وتطبيقا لما لها من أهمية كبيرة في فكّ شفرات المتون النصيّة، وإضاءة ما تعتَّم فيها لا سيما منها النَّصوص الروائيّة التي تحيل عتباتها: «على جملة من الوحدات الأيقونية واللغوية المشكلة لتداولية الخطاب. والمحاورة لأفق انتظار القارئ وإثارة اشتهائه السّردي »([4])، لذا سنحاول في هذا الفصل من بحثنا اتخاذها مفاتيح إجرائية، ومداخل نلج من خلالها العالم السّردي للرواية-محل الدراسة - ونشير إلى أنّنا لن نقف عند حدود بنيتها، ووظائفها وأماراتها السَّطحية، وإنَّما سنربط دلالتها بالمقاطع السّردية الماثلة في الرواية حتى لا نخرج عن البحث الذي نشتغل في فلكه من جانب ونبرز أهمية كلِّ عتبة بربطها بسياقها النَّصي من جانب آخر.

على هذا الأساس، فنحن سنتبع النهج أعلاه متكئين على المّهاد النّظري لشّعرية جيرار جينيت، مستأنسين ببعض الاجراءات المساعدة على فكّ مغاليق عناوين المدونة المختارة، آخذين بعين

---

1)- ينظر، عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص الى المناص)، (مرجع سابق)، ص :48.

2)- المرجع نفسه، ص: 49 .50 .

3)- للتفصيل ينظر، المرجع نفسه، ص: 50 .

4)- أحمد فرشوخ، جمالية النصّ الأدبيّ (مقارنة تحليلية لرواية لعبة النسيان)، دار الأمان للنشر، الرباط، المغرب، ط1، 1996م، ص: 11.

الاعتبار أهم ما برز لنا من عتبات تتعلق بالنصّ المحيط سواء التأليفي أم النشري في الرواية كالعنوان والغلاف بعناصره المختلفة والتصدير والهوامش.

1- جمالية العنوان في الرواية:

1-1 عتبة نظرية:

يعدّ العنوان من أهم القضايا النقديّة النصيّة التي حظيت باهتمام الدارسين قديماً وحديثاً، لاسيما الدراسات الغربيّة الحديثة التي أخرجته من دائرة القضايا النصيّة العرضيّة إلى قضية تسترعي الالتفات إليها في نطاق ما يسمى ب**علم العنونة**؛ الذي يعود الفضل في إرساء دعائمه إلى الناقد (ليوهوك)، هذا الناقد الذي قدّم بحثا مسهباً للعنوان بحث فيه عن مستوياته التركيبية، وأبعاده الدلاليّة علاوة على التيمات التي يحيل إليها، كما قدم الناقد **جيرارجينيت** في كتابه (عتبات) **Seuils** نظرية مهمة للعنوان– على غرار باقي العتبات النصيّة – مانحاً حدوده، ووظائفه وأقسامه، مدرجا إياه ضمن النّص المحيط التأليفيّ، في مقابل النصّ المحيط النشريّ.

وسنحاول في هذا السّياق، منح بعض الجوانب المهمّة – التي تخدم بحثنا – في نظرية العنونة أهمها مفهوم العنوان، ووظائفه وأقسامه...، إضافة إلى زوايا أخرى سيأتي ذكرها. فما طبيعة العنوان حداً، ووظيفةً، ونوعاً ...؟

1-1-1 - في مفهوم العنوان وأهميته:

اختلفت آراء الدارسين وتعدّدت وجهات نظرهم في شأن دلالة العنوان، وذهبوا في ذلك مذاهب شتى؛ فقد عرفه من النقاد الغرب ليوهوك (Loe Hoek) بأنَّه: « مجموع العلاقات اللّسانية من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النصّ لتدلّ عليه وتعينه، تشير لمحتواه الكليّ، ولتجذب جمهوره المستهدف. »([1])

نفهم من التعريف أعلاه أنَّ ليوهوك اهتم بالعنوان من جانبه اللّغوي اللسانيّ، كما اهتم بالجانب الوظيفي الدلالي له، مانحاً بعض وظائفه التي تُبرز أهميته.

كما عّرفه الناقد **(كلود دوشي)**، قائلاً أنَّه: « رسالة سننيّة في حالة تسويق، ينتج عن إلتقاء ملفوظ روائي بملفوظ اشهاريّ، وفيه أساسًا تتقاطع الأدبيّة والاجتماعيّة، إنّه يتكلم – يحكي الأثر الأدبي في عبارات الخطاب الاجتماعيّ، ولكن الخطاب الاجتماعيّ في عبارات روائيّة.»([2])

من خلال المقبوس أعلاه، يتضح أن دوشي ركز في تحديده للعنوان على الوظيفة الاشهارية، كما جعل العنوان الروائيّ الذي يلخص مايحويه المتن، يعبر عن المجتمع .

أما عن النقاد العرب، فقد منحوا من جهتهم مفاهيم مختلفة للعنوان، من أهمها ذلك المفهوم الذي قدمه الناقد **عبد المالك أشهبون**، في قوله أنّ العنوان: « علامة نصيّة تسعى إلى الكشف عن ملامح المجهول المنتظر (النص وتخلق جوا من الألفة يستأنس بها القارئ قبل أن ينخرط في رحلة استكشاف النص، والتسلسل إلى ردهاته الداخلية » ([3])، وفي قوله أيضا بأنّ العنوان: « مفتاح عالم الكتاب إن لم يكن هو بابه الرئيسي، فأثناء تجوالنا في ردهات المكتبات وبين ممراتها،

---

1)- عبد الحق بلعابد، عتبات، (مرجع سابق)، ص: 65 عن - Loe Hoek la mark du titre,p17.

2)- المرجع نفسه، ص: 67-68.

3)- عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، دار المحاكاة، دمشق، سوريا، ط1، 2011م، ص: 15.

يتطلع فضولنا إلى عناوين معينة تلمح فجأة كضوء دال ومرشد ودليل يستوقفنالتناول كتاب ما بعينه وتصفحه. » ([1])

نلمس من خلال الحديث الوارد في المقبوسين، تركيز صاحبه على موقع العنوان وأهميته في الكتاب، حيث يرشد القارئ ويدلّه إلى عناوين تجعله يقتني الكتاب ويدخل عوالم القراءة الداخلية.

أما الناقد **محمد بازي**، فمن جهته يرى أنَّ: « العنوان حامل معنى وحامل وجوه، مواز دلالي للنصّ وعتبة قرائية مقابلة له توجه المتلقي نحو فحوى الرسالة ومضمونها. » ([2])

إنَّ العنوان حسب التعريف أعلاه، يحمل في طياته معانٍ عدَّة ترتبط بمهارة القارئ في التأويل، كما أنَّه يقوده لكشف فحوى النص وما يهدف إليه الكاتب. ولعلّ هذا التعريف يركز على العنوان من جانبه الدلالي.

كما يتمظهر مفهوم العنوان وأهميته بالنسبة للنّص، في قول الناقد **شعيب حليفي** بأنّ العنوان « شبكة دلالية يفتتح بها النص ويؤسس لنقطة الانطلاق الطبيعية فيه. والعنوان بوعي من الكاتب يهدف إلى تبئير انتباه المتلقي على اعتبار أنّه تسمية مصاحبة للعمل الأدبي مؤشرة عليه. » ([3])

وفقا لما سبق، نستطيع أن نقر إنَّه من الصّعوبة بمكان الوصول إلى مفهوم جامع مانع للعنوان، لاسيما وأنَّ كلَّ ناقد ركز على جانب ما في مفهومه، فرأينا مفهوما يقتصر على الوظيفة وآخر على الصّياغة اللّغوية، وتعريفاً يركز على تيمات العنوان...، وهي مباحث سنتطرق لها في النقاط التالية من هذا الفصل.

---

1)- المرجع السابق، ص: 19 .

2)- محمد البازي، العنوان في الثقافة العربية (التشكيل ومسالك التأويل)، الدار العربية للعلوم، 2012م، ص :19.

3)- شعيب حليفي، هوية العلامات – في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2005م، ص: 11.

1-1-2 وظائف العنوان:

إذا كان العنوان يكتسي أهمية كبيرة؛ كونه مفتاح الولوج إلى النَّص والمُبيِّن الشَّارح لِمَا يَدُور في خلده، فإنّ له وظائف عديدة من شأنها أن تجعل المتلقي في بحث دؤوب عن هدف الكاتب من اختيار العنوان ومحاولة فكّ إبهامه بربطه بسياقه النّصيّ المناسب.

ولقد عكف الكثير من الباحثين – في مضمار العنونة – على تبيان هذه الوظائف، وفي هذا الشأن نورد آراء بعض من النّقاد الغرب المختصين، مستفيدين من دراسات عربيّة حديثة تناولت طروحاتهم بالدّراسة والشرح.

ساق الناقد **هشام الموسمي** آراء نفرّ من المختصين في نظرية العنونة حول وظائف العنوان، لعل أهمهم شارل غريفل، وليوهوك، وجيرار جينيت؛ وقد رأى أنَّ **شارل غريفل** من أوائل الدارسين الذين عكفوا على تبيان تلك الوظائف التي يحضى بها العنوان، محدّدا إياها في ثلاث انطلاقا من أنَّه يقوم بتعريف العمل، وهذا ما يحدِّد وظيفته الأولى، كما أنَّه يعيّن مضمونه، بالإضافة إلى منحه قيمة لعمله.([1])

فوظائف العنوان حسب غريفل هي؛ تعريفية تقدم تعريفا بالعمل المُناط إخراجه للجماهير، وتعيينية تعين مضمون العمل ومجاله، ووظيفةً تُعْنى بِمنْحِ العمل دوراً وقيمةً؛ أما الناقد ليوهويك – ؛ فقد جعل للعنوان وظائفَ مختلفة مستفيدا من الطرح اللّساني، هي كالآتي: ([2])

– الوظيفة الإخبارية: وتقتضي منح المعلومة للقارئ.

– وظيفة التسمية: المقصود بها إعطاء اسم للنص الذي يشير إليه ما يجعله مميزا عن باقي العناوين.

---

1)– ينظر: هشام موساوي، المناصية في الرواية المغاربية، من العنوان إلى النص، منشورات دار الأمان، الرباط، 2015م، ص: 62.

2)– ينظر: المرجع نفسه، ص: 62، 63.

– الوظيفة الشرطية: وهي التي تهدف إلى خلق نوع من المماثلة بين العنوان والنص، حتى يتسنى للقارئ قراءة النص، واستيعابه بسهولة.

– الوظيفة الاقناعية: تستهدف القارئ؛ حيث يسعى العنوان إلى دفع المتلقي لقراءة النص، وجذب اهتمامه وتتفرع هذه الوظيفة إلى أربعة وظائف ثانوية: وظيفة دافعة، وظيفة تحريضية، وظيفة إضفاء القيمة على العمل، وظيفة إشهارية، ووظيفة تعاقدية.

كما حدَّد (**جيرار جينيت**) من جهته أربعة وظائف للعنوان ([1])، وهي:

– الوظيفة التعينية – الوظيفة الوصفية – الوظيفة الإيحائية – الوظيفة الإغرائية .

وقد رأى جينيت أنّ العنوان يلتزم بالوظيفة التعيينية؛ كونها إجبارية بينما لا تعدو باقي الوظائف أن تكون ثانوية، كالوظيفة الإغرائية مثلا. ([2])

أما (**رولان بارث**)؛ فقد قدم للعنوان وظيفتين مهمتين، هما:

– وظيفة الوسم: وهي التي لها علاقة بالتجارة على اعتبار أنّ الكتاب سلعة تجارية .

– وظيفة فتح الشهيّة: حيث تفتح هذه الوظيفة شهية القارئ، ولعل هذه الدعاية المنمّقة عنصر من عناصر النّسق السّردي في بلاغة السّرد. ([3])

هذا، وقد أضاف الناقد **جون ريكاردو** الوظيفة الإنسالية للعنوان؛ حيث ترتهن عمليتا التخلق والانبثاق بعملية مزدوجة مكونة مما يصفه بالأصل المنسل، وهو عنوان النّص وبعملية الإنسال ذاتها أي تشكيل النص. ([4])

---

1)– ينظر: المرجع السابق، ص: 64.65.

2)– ينظر، بديعة الطّاهري، السّرد وإنتاج المعنى، دار رؤية، الجزائر، ط1، 2015م، ص: 67.

3)– عبد المالك أشبهون، العنوان في الرواية العربية، (مرجع سابق) ص: 21

4)– المرجع نفسه، ص: 21.

للعنوان إذا، وظائف متعدّدة تسهم في منح العمل الأدبيّ قيمته وهويته رغم أنَّنا قد نلفي عنوانا– لرواية ما مثلاً – ينطوي على بعض الوظائف المذكورة بنسب متفاوتة، فقد تكون إحدى الوظائف غالبة على الوظائف الأخرى، وهذا رهين بنوع الرواية وطبيعة موضوعها، فضلاً عن عصرها والمجتمع الذي تخاطبه.

1-1-3- أقسام العنوان:

ينقسم العنوان– بحسب موضعه في الكتاب– (*) إلى ثلاثة أقسام، يمكن ذكرها، كالتالي:

1- العنوان الرئيسي:

هو عنوان أساسيّ لا غنى عنه، يحتل موقعا استراتيجياً في واجهة الكتاب، وقد يكون العنوان الرئيسي لغويا إخباريا، كما قد يكون ذا ملمح فضائي أو زماني، وقد يكون العنوان الرئيسي وظيفيا مباشرا، كما قد يكون ذا طبيعة انزياحية زئبقية يتعب المتلقي في البحث عن دلالته. ([1])

ولعلّنا نمثل للعنوان الرئيسي بعناوين مثل: عنوان" **وقائع رجل غامر صوب البحر**" للروائي **واسيني الأعرج**، وعنوان **عابر سرير** لأحلام مستغانمي، وعنوان **تلك المحبة** للحبيب السائح؛ فهذه العناوين تقع أعيننا عليها بمجرد رؤية واجهات الروايات التي وسمت بها، حيث تميزها عن غيرها من الروايات.

(*)– نشير في هذا الموضع أنّ هناك من قسّم العنوان تقسيما آخر آخذا بعين الاعتبار مكونات العنوان المختلفة كالمكون الإسمي والمكون الزمني والمكون الفضائي ...، وهي مكونات سيأتي إيرادها في النقطة الموالية من هذا الفصل .

1)– مسعود ناهلية، المكونات السرديّة في الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج (1990م، 2000 م)، رسالة معدة لنيل شهادة الدكتوراه، التخصص: الدراسات الأدبية الحديثة المعاصرة، 2013م، جامعة الجزائر، ص: 91.

2- العنوان الفرعي:

يلحق بالعنوان الأصلي، ويكون شارحا مؤولا له، يؤدي غالبا « وظيفة تأويلية، فضلا عن أدائه لوظيفة إعلامية تلخص مضمون النص أيضا، ويكتسب شرعيته في كونه يسدّ الفجوة التي تتخلل العنوان الرئيسي من حيث عدم استيفائه لمضمون النصّ. » ([1])

وعلى أهمية هذه العناوين، فإنَّ الكاتب يمكن أن يستغني عنها، حسب قناعته الفكرية والثقافية عموما. ونجد هذه السّمة عند الكثير من الروائيين، مثل الروائيّ **واسيني الأعرج** الذي استعان بهذه العناوين في الكثير من رواياته من بينها نذكر: طوق الياسمين (رسائل في الشوق والصبابة والحنين)، كتاب الأمير(مسالك أبواب الحديد)

3-العناوين الداخلية:

يقصد بالعناوين الداخلية: « تلك التي بمقتضاها يمفصل الكاتب الشريط اللّغوي – أو مساحة النص اللغويّة بعضها عن بعض لغايات مختلفة بمؤشرات لغوية أو طباعية وهي في العموم تؤدي وظائف مشابهة أو متماثلة لما يؤديه العنوان العام. » ([2])

فالعناوين الداخلية؛ تطلق على العناصر، أو الفصول الداخلية التي يحويها الكتاب محدِّدة مضامينها، وملخصة ما يجري فيها في كثير من الأحيان.

غير أنَّ هذا النوع من العناوين مرتبط بنظرة الأديب، وما يسعى لتحقيقه عبر توظيف مثل هذا النمط من العناوين، كما أنَّ أهميتها لا تُباري أهمية العنوان الرئيسي، ولو أنَّنا نجد ظاهرة العناوين الداخلية بكثرة في الروايات المعاصرة. ومن أهم الروائيين الجزائريين الذين وظفوا مثل هذه

---

1)- خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية لشؤون العتبة النصيّة، مؤسسة التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، 2007 م، ص: 79.

2)- المرجع نفسه، ص: 82.

العناوين، الروائيّ **واسيني الأعرج** في روايات عديدة له، من قبيل روايته **طوق الياسمين**، وروايته **أصابع لوليتا** وغيرهما....، والروائيّ **سمير القاسمي** في روايته **الحالم** وغيرهم من الروائيين .

1-1-4- النمذجة العاملية للعنوان:

نقصد بالنمذجة العاملية للعنوان؛ النظر إليه من منظور عاملي: « أي من منظور المكونات التي يبئرها النص العنواني، فالعنوان يعلن عن النص مظهرا أحد مكوناته الحكائية، والمؤلف يستغل هذا المكون الذي يخلق عند المتلقي نوعا من الإثارة، ويتحقق فيه فضاء التقاء التخييلي بالواقعي. »([1])

وقد ميَّز **ليوهوك** – في إطار النمذجة العاملية للعنوان – بين ستّة أنواع من العناوين المماثلة لستة أنواع من المعلومات حول الحكاية، يمكن أن نعرض هذه المكونات فيما يلي ([2]):

– العناوين ذات العامل الفاعلي:

تأتي مثل هذه العناوين حاملة لاسم شخص معين، عادة ما يكون البطل في الأعمال الروائية، مثل عنوان اللاز للطاهر وطار، وعنوان الأمير لواسيني الأعرج.

–العناوين ذات العامل الزماني:

يطرح العنوان هنا معلومات عن زمن الحكاية، ومن العناوين التي مثلت هذا المكون عنوان زمن الولادة والحلم لبشير خريف، وعنوان العشق والموت في الزمن الحراشي للطاهر وطار.

– العناوين ذات العامل الشيئي:

وهنا تكون الأشياء هي الفاعلة، مثل عنوان أوراق للروائي عبد الله العروي.

---

1)– هشام موساوي، المناصية في الرواية العربية، (مرجع سابق)، ص: 52.

2)– ينظر: المرجع نفسه، ص: 53-54-55-56-57.

- العناوين ذات العامل الحدثيّ:

يتمّ التركيز هنا على المكون الحدثي؛ أي تبئير الحدث الرئيسي للرواية، مثل رواية عرس بغل للروائي طاهر وطار مثلا .

والجدير بالذكر، أنَّ ثمة عناوين تتجاوز أكثر من مكون، كما هو الشأن في رواية " **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي** " للطاهر وطار، فالعامل الفاعلي هو: الولي الطاهر والعامل الحدثي هو العودة، والعامل المكاني هو المقام الزكي، وكذلك الشأن بالنسبة لكثير من روايات واسيني الأعرج، كروايته وقائع رجل غامر صوب البحر؛ فهي تتكون من مكون حدثي ممثلا في: **وقائع**، ومكون آخر عاملي ممثلا في: **رجل**، ومكون فضائي هو: **البحر**.

1- 1 -5 الصياغة النحوية للعنوان:

يلعب التركيب دوراً أساسيًا في بناء عناوين الكتب لاسيما منها الروائية، لذلك عكف الكثير من الروائيين على اختيار صياغة محكمة لعناوينهم حسب الدلالة التي يرمون الوصول إليها من خلال نصوصهم، ويمكن أن نحدد نميز في هذا الإطار بين ثلاثة عناوين يمكن إيرادها، فيما يأتي:

أ- الجملة الاسمية للعنوان: يأتي العنوان في هذه الحالة مكونا من ثلاثة جمل، هي:

- جملة اسمية من خبر لمبتدأ محذوف: ومن العناوين الروائية التي وردت بهذه الصيغة نذكر: عنوان الزلزال للطاهر وطار، وعنوان الطبل لفاضل السباعي.

- جملة مضاف ومضاف إليه: وهي صيغة يسم بها الكثير من الكتاب عناوينهم؛ لعل من بينها بعض عناوين "واسيني الأعرج "؛ كعنوان سيدة المقام، وعنوان طوق الياسمين. وعناوين ثلاثية "أحلام مستغانمي ": " ذاكرة الجسد، عابر سرير، فوضى الحواس ".

– **صفة وموصوف:** ومن بين العناوين التي وردت على هذه الصيغة عنوان: "زمن الأحلام الضائعة " ل " عبد السلام سليمان ".

ب– شبه جملة: وهي جملة متكونة من جار ومجرور؛ كعانوين روائية من قبيل: عنوان "للكبار فقط " ل "محمد عفيفي "، وعنوان "في قلبي أنثى عبرية "ل " خولة حمدي ". كما يتكون هذا النّمط من الجمل من ظرف مضاف ومضاف اليه، كعنوان " بين الحياة والموت " ل " كمال الشناوي".

ج–**جملة فعلية:** يقلّ مثل هذه العناوين في الأعمال الروائية، نمثل لها بعنوان: " حدث أبو هريرة قال" ل"محمود المسعدي"، وعنوان: " لن أعيش في جلباب أبي " ل"إحسان عبد القدوس ".

تبعاً لذلك؛ فالعنوان يلعب دوراً كبيراً في تلقي النصّ الابداعيّ لاسيما الروائيّ منه، من أجل ذلك يلمس الباحث في ميدانه سعة البحوث والقضايا التي خاضت في عبابه تنظيراً وتطبيقاً، ممّا لا يسعنا الإحاطة به في عمل إجرائيّ كهذا. مرادنا فيه تطبيق ما استقر في بعض نظريات شعرية العنونة، على عنوان الرواية مدار التحليل، فيما سيأتي بيانه في المبحث التطبيقيّ من هذا الفصل .

1– 2– شعرية العنوان في رواية مملكة الفراشة:

كنا في مقاربتنا النظريّة للعنوان، قد أكّدنا مدى أهميته في تشكيل معمارية النّص وبناء دلالته، فهو يكشف طوراً عن تمكن الأديب من صياغة عُنوانٍ مغرٍ يستفز القارئ، ويثير انتباهه، وطوراً آخر يعتبر مفتاحاً إجرائياً يُسهم في فهم النص الأدبيّ، وفكّ مغاليقه عموماً.

وبما أنَّنا نبحث– في هذا المقام – عن شعرية العنوان الروائيّ في رواية **مملكة الفراشة** لواسيني الأعرج؛ فإنَّنا نقرّ بدءا أنّه من أكثر الروائيين الجزائريين الذين عكفوا على الاهتمام بعناوينهم، إذ لا يمكن أن نلج عوالم هذا الروائيّ دون أن نعرج على ظاهرة العنونة وما تنطوي عليها من حمولات دلاليّة مهمّة، خاصة وأنّ هذا الكاتب له نظرته في اختيار عناوين مثقلة بدلالات ثقافية

وإيديولوجية، لا يتسنى للقارئ فهمها واستوعاب شفراتها إلا بقراءة متأنيّة للمتن الروائيّ الذي وسمت به.

كما أنَّه يجنح في بعض رواياته إلى العناوين الفرعية الشارحة لعناوينها الرئيسية، وإلى العناوين الداخلية التي كثيرا ما ترتبط دلالاتها مع العنوان الرئيسي، ما يؤكد مدى حذاقته في اختيار عناوينٍ تتناسب مع مراميه، وتجعل قرّاءه ينتظرون إنتاجاته بشغف، نظراً لسماتها الفنيّة المفارقة بدءا بالعناوين، وما يصاحبها من عتبات نصيّة أخرى تعدّ بوابة مهمّة لفتح شهيّة القراء إلى عالم روايات هذا الأديب.

وسنحاول اعتماداً على بعض المعطيات النظرية للعنوان التي وقفنا عندها أعلاه، أن نستظهر شعرية العنوان– في الرواية محلّ الدراسة – وفق خطوات محدّدة يمكن ذكرها، كالآتي:

- البنية المعجميّة للعنوان.
- البنية التركيبيّة والدلالية .
- علاقة العنوان بالمتن الروائي.
- قيمة العنوان التناصيّة ووظائفه المختلفة .

1-2-1- العنوان الرئيسي الخارجيّ:

ورد العنوان الرئيسي للرواية – محلّ الدراسة – جملة إسمية يغيب عنها الفعل الذي يحيل على الزمن، وهي قابلة للتحليل على عدّة مستويات أهمها المستوى التركيبي النحوي؛ إذ لا بدّ للدارس في مجال العنونة أن يقف عند صيغة العنوان النحويّة، لما للتركيب من أهمية في توجيه دلالة عناوين الأعمال الأدبيّة.

ينتظم عنوان " مملكة الفراشة " من فئتين نحويتين؛ أحدهما نكرة: **مملكة**، والآخر معرفة: **الفراشة**، ومن شأن هذا التآلف الحاصل بين المضاف والمضاف إليه؛ أن يفسح المجال للقارئ لسبر خبايا العنوان، والبحث عن تأويلاته المختلفة.

كما نلمس أنَّ لهذا التركيب الذي صيغ به العنوان؛ وجهين من الإعراب، ممّا يثري دلالته ويزيد من إمكانية تأويله، وذلك ما سنتبينه فيما يلي:

- **الوجه الإعرابي الأول:**

يتشكل العنوان " **مملكة الفراشة** " ضمن تركيبه النّحوي من ملفوظين؛ فمملكة: خبر لمبتدأ محذوف، أما الفراشة؛ فإنَّها مضاف إليه. ومن شأن المحذوف الذي غُيِّب عن تركيب العنوان أن يثير العديد من التساؤلات الخليقة بتشويش ذهن المتلقي؛ كأن يقول مثلا: **هذه مملكة الفراشة.**

- **الوجه الإعرابي الثاني:**

يمكن لعنوان " **مملكة الفراشة** " أن يحمل وجهاً إعرابياً آخر، يجعلنا نربط العنوان بالنّص فلفظة " **مملكة** ": مبتدأ لخبر محذوف تقديره موجود، أما لفظة " **الفراشة** "؛ فإنّها مضاف إليه ولا يتأتى للقارئ فهم المحذوف (الخبر) إلا بقراءة الرواية، وكأنَّ الكاتب يدفع القارئ الذي يروم أن يتتبع أخبار هذه المملكة؛ **مملكة الفراشة** أن يقرأ متن الرواية فهي موجودة فيها، مستقرة بين دفتيها، وفي ذلك نوع من التحفيز والإغراء للقارئ الذي يدخل عالم الرواية منطلقا من عنوانها، حيث يبقى دائم التساؤل والبحث عن دلالة المحذوف. فهل يتسنى لنا إذا معرفة الخبر المحذوف بالإطلاع على المتن النصيّ للرواية المختارة؟

قبل المضي قدما في كشف مدى تعالق العنوان الرئيس بالمتن النصي للرواية – محلّ الدراسة – والبحث عن أبعاد العنوان الرّمزية، نقف عند الدلالة المعجمية لملفوظ العنوان ليتسع لنا مجال التحليل.

تشير لفظة " **مملكة** " لغة؛ إلى العزِّ والسلطان والاستبداد والقدرة والسيطرة التامة، أما لفظة **فراشة**، فجمعها فراش، و«الفراش دواب مثل البعوض واحدتها فراشة، وهي التي تطير وتتهافت في السِّراج لضعف أبصارها فهي بسبب ذلك تطلب ضوء النهار، فإذا رأت فتيلة من السِّراج باللَّيل ظنت أنَّها في بيت مظلم، وأنّ السّراج كوة في البيت المظلم إلى الموضع المضيء فلا تزال تطلب الضوء وترمي بنفسها إلى النار فإذا جاوزتها ورأت الظلام ظنت أنها لم تصب الكوة ولم تقصدها على ذلك (...) فتعود إليها مرة بعد مرة إلى أن تحترق. »([1])

فالفراشة – حسب المقبوس– تدلّ على حشرة مصيرها الاحتراق، بعد محاولات عديدة لها أن تحيا وتتحرر، وهي الدلالة التي نعرفها عن الفراشة، كما ترمز هذه الحشرة في الكثير من الأعمال الأدبية إلى المرأة، لضعفها وجمالها، ورغبتها في التخلص من القيود.

منطلقا من المفاهيم تلك، ومن قراءتنا لمتن الرواية المختارة نتساءل: إلام يرمي الكاتب من ملفوظ العنوان، وهل وظّف لفظة **الفراشة** بذلك التوظيف العاديّ الخالي من الدّلالة؟ أم أنَّ له أبعادا رمزيّة وإيحاءات دلالية أخرى يروم بها تمرير رسالة ما للقارئ؟

إنَّ العنوان "مملكة الفراشة "، حمَّالٌ للكثير من وجهات النظر ومناحي التأويل، فقد مارس الكاتب بحقّ على مستوى أول عتبة لعبة الإغواء والإغراء، لاسيما وأنَّه أتى بعنوان ذي بعد أُنثويّ ومعروف أنَّ المواضيع المرتبطة بالمرأة تجذب القارئ إليها أكثر من غيرها، وهذا ما عهدناه في كثير من الأعمال الروائية لواسيني الأعرج التي نلمس حضور المرأة فيها بشكل ملفت للانتباه؛ بدءا بعناوينها، من ذلك العناوين التّالية: (سيدة المقام، مصرع أحلام مريم الوديعة، طوق الياسمين، أنثى السّراب...).

---

1)– عمر عليوي، أسماء الحيوان في القرآن الكريم دراسة دلالية ومعجمية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، 2012 م، ص: 167.

وإذا ما اتّجهنا إلى المتن المختار وحاولنا البحث عن دلالة العنوان فيه؛ فإنَّنا نعثر على العديد من المقاطع النّصيّة التي تتكرر فيها بنية العنوان " مملكة الفراشة "، ما جعلها بؤرة يتولد منها المعنى، شادّة إليها باقي البنى المسهمة في النسيج اللّغوي للنصّ. ولكي يتضح لنا ذلك نستشهد ببعض المقاطع السّردية الثاوية في متن الرواية، للوصول إلى الدلالة التي يرمي إليها الكاتب من خلال العنوان، حسب السياق الذي يرد فيه. ولعلّ من بين الإشارات النصيّة التي ورد فيها ملفوظ العنوان كاملا، نورد ما يلي: « **هنا دائما مملكة الفراشة...**» ([1])

« **ولا شيء غير الفيسبوك – جنتنا – أو مملكة الفراشة.** » ([2])

« **مملكة الفراشة قدري الصعب أيها الغالي. يبدو أنَّ الشيطان كان أقوى مني ومنك.**»([3])

يتبيّن لنا – حسب الإشارات النّصية أعلاه – أنَّ **مملكة الفراشة**، ما هي إلا ذلك الفضاء التواصلي، أو ما يسمى بالفيسبوك، الذي رأت فيه بعض شخصيات الرواية، لاسيما بطلتها **ياما** فسحة أمل تخلصها من معاناتها اليومية داخل مدينتها. ولعلّ في تكرارالكاتب لنفس البنية التركيبية والمعجمية للعنوان في المتن دليل على مدى أهميته بالنسبة لشخصية **ياما** التي ظلت تردّد هذا التركيب على مدار المتن، وللكاتب الذي آثر توظيف هذا الفضاء التواصليّ، جاعلاً منه عنوانا لنصه بملفوظ رمزيّ آخر يفتح مجال الأسئلة والتأويل، بالنسبة للقارئ الذي يلفي نفسه حائرا عن مردّ هذا التوظيف الزئبقي لعنوان يربك أكثر مما يوضح.

وإلى ذلك، نلمس من خلال قراءتنا لمتن الرواية، أنّ لفظة **مملكة** تتواتر بشكل ملفت مركبة من ألفاظ أخرى غير لفظة فراشة، وهذا ما يتجلى حين تنعت ياما فضاء الفيسبوك بمملكة **مارك**

---

1) – الرواية، ص: 40 .

2)– الرواية، ص: 64.

3)– الرواية، ص: 37.

زوكيربيرغ، أو **المملكة الزرقاء**، أو **مملكة الجني الأزرق**، وهذا ما نمثل له بالإشارات النّصية التي نجتزئها من الرواية:

« أنا لا أملك الأسلحة الجبارة التي أقاوم بها خوفي ووحدتي الا هذه المملكة الزرقاء التي تسمى الفيسبوك. » ([1])

« ياما حبيبتي، قلّلي من الغرق في الفيسبوك. مملكة مارك زوكربيرغ الزرقاء جميلة، لكنّها ليست هي الحياة كلّها، بل يمكن أن يصبح إدمانها خطيرا. » ([2])

« صديقتي سيرين كانت يوميا تنصحني بالابتعاد عن مملكة الجنيّ الأزرق. »([3])

إنَّ فضاء **مملكة الفراشة**، أوالفيسبوك الذي ورد في متن الرواية بهذا الاسم تارة، وباسم مملكة مارك زوكيربيرغ والمملكة الزرقاء ومملكة الجنيّ الأزرق تارة أخرى- كما ألمعت إليه المقاطع النصيّة أعلاه- أخرج **ياما** من عزلتها وحياتها الحزينة، التي ألمّت بها لاسيما بعد فقدانها لأفراد عائلتها (الأب والأم والأخ والأخت)، ومعاناتها داخل مدينتها المخيفة التي يعاني أهاليها من بقايا الحرب الأهلية، بل إنَّه غدا وسيلة من وسائل التواصل الفعّالة التي خلقت لها فرص الحوار وتبادل الآراء بينها وبين أصدقائها، ضف إلى ذلك أنَّه أتاح لها عبر نافذته الزرقاء التعرف على المسرحيّ المشهور **فادي**، أو **فاوست** كما أسمته، لتعيش وإياه قصة حبّ وهمية عابرة يكتنفها الكثير من المعاناة، وهذا ما جعل فضاء الفيسبوك، أو **مملكة الفراشة** – العنوان- يثير شجنها، تقول واصفة حالها:

« كنت في قمة شجني عندما هربت نحو مملكتي الزرقاء التي تحولت بسرعة إلى جهنم لم

---

1)- الرواية، ص: 20.

2)- الرواية، ص: 102.

3)- الرواية، ص: 325.

أجد رسالة من فاوست. » ([1])

كما وردت لفظة "**فراشة**" هي الأخرى، منفصلة عن اللّفظ الآخر "**مملكة** "، في سياقات نصيّة عديدة، نمثل لها بما يأتي:

« كوكو أما زلت هنا مملكتك فارغة يا فراشتي، نمت. » ([2])

« كلماته الدافئة كانت تأسرني بقوة بدأها بجملة أسمعها منه لأول مرة وهو الذي تعود أن يناديني يا فراشتي. » ([3])

فقد استعار الكاتب – حسب المقاطع أعلاه – على لسان شخصية "**فادي**" لفظة فراشة ليشبّه بها "**ياما** "، التي نلمح في مواضعٍ عديدة من الرواية، أنَّها امرأة تشبه الفراشة اليانعة في حبِّها للحياة ورغبتها في الحريّة وهشاشتها وضعفها، تقول مسترجعة أيام طفولتها: « **كلّما اشتقت للفراشات أذهب نحو الحقول أتأملها وهي تطير وتتلاشى بأجنحتها بفرح وبكل حرية (...) أشعر دائما كلما رأيتها عن قرب أنّ بي شيئا غامضاً منها** »([4]).

ورغم أنَّ الفراشة في أغلب المقاطع النصيّة التي وردت فيها في متن الرواية، تحيلُ على اسم بطلة الرواية "ياما" التي جعلت من فضاء الفيسبوك مملكتها الجميلة التي لطالما حملت أحلامها وسعادتها، فإنَّها تحيل من جهة أخرى إلى كلِّ امرأة تعاني الإنتظار والوهم والخيبة، وهذا ما نستشفه من خلال المقطع السّردي التالي: « **أنا منهم حبيبي أيضا من نساء الفيسبوك، أنا أيضا بنت**

---

1) – الرواية، ص: 166

2) – الرواية، ص: 56 .

3) – الرواية، ص: 65 .

4)– الرواية، ص: 308.

مملكة مارك زوكيبيرغ الزرقاء أشبههن في كلِّ شيء، أحمل ألوانهن وانتظاراتهن وخيبتهن وأوهامهن. » ([1])

بل يبدو – أيضا– أنَّ مصير الفراشة باغت شخصيات الرواية جلّها كسي زبير، (أو بابا زوربا) الذي داهمته أياد الإرهاب خلسة أمام عتبة منزله، وهو في أوجّ عطائه العلميّ والعمليّ، ففشل في محاربة الفساد وتحقيق أمانيه، لتنال أسرته بعده نفس الحتف سواء بالموت أو الهرب من الواقع، وهذا ما تطالعنا **ياما** به بقولها: « **أعتقد أنّنا كلنا مجانين كلّ واحد بقدر ما. أبي كان مجنونا لأنَّه غادر الأمن الذي كان فيه وركض مثل الفراشة تماما نحو الموت. أمي كانت حرقتها أكبر فقد أشعلها عن آخرها رجل ميت. جنّت في عزلتها. أخي رايان ركض نحو الخيول فقتله حبّه لها. الأمر من ذلك كلّه لا رماد لرايان كي أدفنه. أختي كوزيت تحولت إلى نفسها في عزلتها وأضرمت النار في كلّ ما يحيط بها.المشكلة أن النّار مستها أيضا. فاوست حبيبي اختار موته بيده. رمى بشعلة زوس نحو الآخرين ورفض كبرياء الفراشة بأن تحترق على أن تتراجع وتدفع بغيرها نحو حمم البركان...**» ([2])

بناء على ما سبق، نلمس أنّ ملفوظ الفراشة في الرواية المختارة يبتعد عن دلالته السّطحية المعروفة، كون الفراشة حشرة جميلة مبهجة، أو كونها مجرد أنثى ضعيفة هشّة تخيب آمالها وتموت أمانيها لينسحب على شخصيات الرواية التي احترقت ونالت حتفها، وعلى كلّ إنسان مظلوم يعاني من بقايا الحروب بكلِّ أنواعها المعلنة والصامتة، رغم رغبته الملحّة في الحياة وبحثه الدؤوب عن السّعادة.

---

1)– الرواية، ص: 200

2)–الرواية، ص: 405.

وإلى جانب تلك الدلالات – التي حملها دال عنوان الرواية الرئيسي– يتجلى لنا أنَّ "مملكة الفراشة " (العنوان)، وإن بدت لنا حسب السّياقات النّصية التي مثلنا بها، فضاء تواصلياً شيّدتبه **ياما** أحلامها– مثل كلِّ أنثى امرأة تشبه الفراشة في هشاشتها وضعفها ورغبتها في التحرر– إلا أنَّ الكاتب في رأينا يرمي إلى أبعاد أكثر عمقًا؛ كونه يسعى عبر روايته هذه انطلاقا من العنوان تعرية الواقع البائس الذي يعيشه بلده بعد الحرب الأهلية وتشخيص ألم ومعاناة شعبه، فمملكة الفراشة ما هي إلا رمزٌ لبلد بمثابة مملكة وهمية علّق فيها الشعب أحلامه وآماله، لكنّهم تفاجؤوا أنّها بيدِ أشخاصٍ قتلةٍ يستمرون في استدراج الناس. إنَّه شعب مثل الفراشات التي تحاول الفرار من الموت باحثة عن الحرية، لكنَّه يستيقظ على واقع مظلم يخرّب أمانيه ويُبعثرها، ويجعله يعيش في حالة عزلة وخوف وقلق مثلما حصل لشخصيات الرواية، لنقرأ:

« **لا نصلح لهذا العالم، لا مكان لهشاشتنا لقد فشلنا في كلّ شيء حتى في أن نحبّ أنفسنا قليلا.** » ([1])

هذا، ونلاحظ أنَّ لهذا العنوان أبعاد تناصية خارجية، كونه يتعالق مع عناوين بعض الروايات والدواوين الشعرية، لعل أبرزها ديوان (أثر الفراشة) ل**محمود درويش** الذي يلمس قارئ ديوانه المذكور أنَّ الفراشة ما هي إلا رمز يجسّد معاناة الشعب الفلسطيني في إرادته للحياة وحبِّه للحرية ولعلها ذات الدلالة التي لمسناها في عنوان روايتنا المختارة بعد أن تتبعنا الصلة بين العنوان ومتنه. كما أنَّه يتعالق مع عنوان رواية صمت الفراشات للروائية " **ليلى عثمان** " التي تستخدم الفراشات كرمز يدلّ على النساء المظلومات في مجتمعهن، كما نلمح أنّ عنوان **مملكةالفراشة** يتماهى مع عنوان (الفراشة) وهي رواية للكاتب الفرنسي (**هنري شارينير**) ([*]).

---

1)– الرواية، ص: 110

*)– لمزيد من التفصيل، يراجع تلك المؤلفات من مصادرها الأصلية .

وعلى كلٍّ، نستطيع على ضوء تحليلنا لعنوان الرواية الرئيسيّ أن نلخص أهم وظائفه، في النقاط الآتية:

– الوظيفة التسمويّة: التي تتجلى من خلال ملفوظ العنوان مملكة الفراشة، حيث أتاح الكاتب للقارئ أن يميز بين عنوان مملكة الفراشة وعناوين أخرى لنفس الأديب مثلا.

– الوظيفة الإغرائيّة: تظهر لنا هذه الوظيفة في كون عنوان الرواية يستفز ذهن القارئ، ويغويه للانخراط في قراءة متن الرواية قاصدا معرفة حقيقة هذه المملكة التي تترأسها فراشة.

– الوظيفة الإيحائية: تتجلى هذه الوظيفة في كون العنوان " مملكة الفراشة "، مناور يتمنع عن المباشرة، منفتح يوحي بمعان شتى ودلالات مختلفة، حيث يتساءل القارئ عن رمزية العنوان الذي استمد مفردة منه من معجم الحشرات وهي فراشة، التي ترمز في أحايين عديدة إلى الأنثى الجميلة، التي ترغب في التحرر وإثبات ذاتها. ومن ثمة يتساءل القارئ إن كان الكاتب يقصد هذا المدلول؛ أم أنَّه يقصد تلك الفراشة الحشرة المعروفة لدينا بجمالها، وربما رام معان أخرى لا يتسنى له الوصول إليها إلا بقراءة واعية للمتن بغية كشف المضمر.

– الوظيفة الإيديولوجية: تتراءى لنا هذه الوظيفة لما نفهم دلالة العنوان العميقة بربطه بسياقه النصيّ، حيث يرمي الكاتب من خلاله نقل أفكاره وتوجهاته المختلفة التي تعكس رغبته في التغيير، وبما أنَّه يقصد بمملكة الفراشة فضاء الفيسبوك التواصلي الذي يكرس حرية الإنسان في إبداء آرائه وإيصالها للآخر، فإنَّه يسعى لتجسيد تلك القيمة، رغبة في تجسيدها في واقع لا يُبيح للإنسان والمثقف على وجه الخصوص في ممارسة توجهاته المذهبية والفكريّة المختلفة.

– الوظيفة التناصيّة: حيث نلمس إنَّ العنوان الرئيس للمتن يتناص مع عناوين أخرى خارجية، ما يجعلنا نقرّ بمدى اطّلاع الكاتب على مختلف العناوين، وثراء مخزونه الفكريّ والإبداعيّ.

1-2-2- العناوين الداخلية في الرواية:

باطّلاعنا على الرواية المختارة نلمس أنَّها لا تنطوي على عنوان رئيسي فحسب، إنَّما تتضمن عناوين داخليّة أيضا تتصدّر كلَّ فصلٍ من فصول الرواية، وقد أوردها الكاتب لتصاحب العنوان الرئيس وتفتح بعضا من مغاليقه، وهذا ما سنكشفه من خلال دراستها لهذه العناوين .

تتألف رواية (مملكة الفراشة) من سبعة فصول، كلُّ فصلٍ معنون بعنوان عام، يمكن أن نبيّن ذلك من خلال الجدول التالي:

رقم الفصل	عنوان الفصل	عدد أجزاء العنوان الداخلي	عدد/ص
1	مصابة بك حتى العظم	4	7
2	تلك الظلال التي تشبهني	4	63
3	الأبجدية التي أغرقت أمي	6	119
4	حبيبي الذي استبد بي	5	185
6	كيف سكنت أحلامي الموتى	5	245
6	وخلقت الأسماء كلها	4	297
7	إلى الجحيم فاوست وميفيستوفيليس.	4	345

بالعودة إلى الجدول نلاحظ ما يلي:

- يتبيّن لنا بمعاينة الفصول وعناوينها الداخلية وأجزاءها؛ أنَّ **واسيني الأعرج** اهتم في هذه الرواية بتفريعات العناوين الداخلية، حيث جزّء كلَّ فصل رقمياً إلى أجزاء تتفاوت من فصل إلى آخر غير

منتظمة من حيث عدد الصفحات، ولعل العنونة الداخلية التي تتفرع إلى أجزاء ظاهرة ابتكرتها الرواية المعاصرة، وهي سمة جنح لها الكاتب في الكثير من رواياته على غرار هذه الرواية.

– ما يلفت الانتباه في العناوين الداخلية المذكورة أعلاه طولها النسبيّ، علاوة على اختلاف أبنيتها التركيبية، فقد توزعت على بنيتين بنية التركيب الجزئي وبنية التركيب التام، إضافة إلى غلبة الجملة الإسميّة على الفعليّة.

وللكشف عن الأبعاد الدّلالية للعناوين الداخليّة في الرواية، وتبيان مدى أهميتها في رسم مسار تطور الحبكة الفنيّة، وعلاقتها بمتن فصولها، إضافة إلى وظائفها وأبعادها المناصية والتناصية؛ سنحاول دراسة كلِّ عنوانٍ داخليٍّ انتظمت وفقه الرواية.

- **مصابة بك حتى العظم:**

بإلقاء الضوء على البنية النحوية لهذا العنوان؛ نلمس أنَّه عنوان مركب تركيباً اسمياً خالٍ من الدّلالة الزمنيّة، ممّا يكشف عن حالة الثبات والاستقرار التي تكتنف الرواية، لاسيما وأنَّ عنوانها الرئيسي– هو الآخر– ورد جملة إسمية.

كما أنَّ هذا العنوان يتميّز بامتداده النحوي وطوله، ولعلّ ذلك يحفز القارئ ويدخله متاهة التأويل، وهذا ما لا يتأتى في العناوين البسيطة؛ من حيث إنَّ المكملات التي تركب بها الجملة (مفعول به، حال، تمييز نعت، حروف الجر والعطف...) تحمل دلالات نحوية تزيد من تعقيد الجمل وتوسيع دلالتها.

يتألف هذا العنوان من خبر مرفوع لمبتدأ محذوف تقديره أنا "مصابة "، ومن شبه جملة جار ومجرور ممثلة في " بك"، و" حتى العظم ".

وإذا نظرنا إلى مكونات هذا العنوان الدالّة، فإنّنا نلمح أنّه يتكون من مكون حدثيّ–**مصابة**– ومكون فاعل ضمير المتكلم **أنا**، وضمير المخاطب **أنت** الواقع ضميراً متصلاً، ومكون شيئيّ هو **العظم**.

أمّا إذا تتبعنا دلالة مفردات هذا العنوان الداخليّ المعجميّة، فإنّنا نجد أنّه مكون من ملفوظين دالين؛ هما **مصابة والعظم**؛ فلفظة "**مصابة** " مأخوذة من الفعل أصاب، كأن نقول أصبت بمرض ما أي تمكن مني المرض أو سيطر علي، أما "**العظم**"؛ فهو آخر ما يتبقى من جسد الكائن الحيّ بعد موته، وهو يدلّ على الانتهاء والخلاص.

وبربط تلك المعاني السَّالفة الذكر بالسّياق النصيّ للفصل، يتبين أنَّ الشّخص الذي أصيبت به بطلة الرواية هو رجل خاصة بزيادة المكون النحويّ **بك**، حيث إنّها شديدة التعلق به حتى العظم، أي حتى الانتهاء والتلاشي لاسيما وأنَّ حرف الجر(حتى) يدلّ على الانتهاء والغاية. كأنَّنا بالكاتب في هذا العنوان الأول الداخليّ يعلن لقارئه أنّ الموضوعة الأساسية للرواية هي الحبّ وفي ذلك جذب له وإغواء، خاصّة إن علمنا أنَّ مثل هذه المواضيع تثير الكثير من القراء وتشدّهم إليها.

كما نلمس من ناحية أخرى، بعض الإشارات النّصيّة في متن الفصل الأول الذي عنون به هذا العنوان تحوي على بنيته ودلالته، من بينها نورد المقطع السّردي التالي:

« **هل تدري أنّي مصابة بك بحيث لا يمكن الرجوع إلى الوراء حتى لو شئت، متعبة القلب مرهقة الروح، متلاشية مثل غيمة مهجورة، لا قوة لي اليوم حتى لقد وصلت إلى حدودي القصوى.**»([1])

يشير هذا المقطع – على غرار مقاطع كثيرة من الفصل – بمدى الصّلة التي تربط العنوان بالمتن النصيّ، خاصّة وأنَّه يحوي على جزء من تركيب العنوان؛ وهو: **مصابة بك**، كما أنَّه

---

1)– الرواية، ص: 61 .

يتضمن نفس الدّلالة التي استنتجناها من العنوان؛ وهو الحبّ الشّديد، والدّليل على ذلك قول **ياما** في المقطع أعلاه **وصلت إلى حدودي القسوى**، ما يفسر الجزء المتبقي من العنوان **حتى العظم**.

ونحن نعثر في ثنايا الفصل على دلالات كثيرة من هذا القبيل، إذ لا تني **ياما** تذكرنا بمدى حبِّها الشديد لفادي، وغيرتها من معجباته في فضاء التواصل " الفيسبوك "، ورغبتها الحثيثة في لقائه بعد طول انتظار، وما ذلك إلا نوع من أنواع فرط المحبّة ولوعة العشق التي لخّصها العنوان، وشرحها متنه.

بالتالي، فعنوان هذا الفصل لخّص لنا ما يجري في متنه، مبيناً للقارئ منذ البداية موضوعة الرواية الأساسية، كما مطّط متنه تلك الدلالة وشرحها؛ ولعلّها دلالة لا تتموضع في متنه فحسب، وإنَّما في الكثير من المقاطع الثاوية في فصول الرواية.

- **تلك الظّلال التي تشبهني:**

ورد هذا العنوان مركبًا تركيبًا اسمياً كسابقه؛ ممّا يوحي أنَّ حالة الثبات والاستقرار لا تزال تسيطر على مجريات الرواية.

يبدأ تركيب العنوان باسم الإشارة (تلك) مبتدأ موجه لغير العاقل، أسند إلى خبر (الظلال) ويليه متممات ألحقت به؛ هي: اسم موصول(التي) +صلة الموصول التي وردت جملة فعلية (تشبهني)...

أما عن مكوّنات هذا التركيب الدّلالية السّردية، فإنَّها تتشكل من مكون فاعل ضمير مستتر ومكون فضائي (الظلال) إضافة إلى مكون حدثيّ (تشبهني).

وإذا كان من المعلوم أنّ مفردة الظلال؛ تعني زاوية معتمة يحجب عنها الضوء بفعل عارض ما وأنّها تدلّ على التّخفي...، فما الذي يرمي إليه الكاتب من خلال توظيفها في عنوانه هذا، ولم جعلها ظلالا تشبهه يا ترى؟

لا يتسنّى لنا – في الواقع – فهم الدلالات الخفيّة لهذا العنوان سوى بربطه بمتنه الذي يكفل شرحه وتفسيره؛ حيث يكشف المجرى السّردي للفصل أنَّ الظلال ما هي إلا أطياف أشخاص تتوهم أم بطلة الرواية أنَّها تراهم على سطح بيتها، وهو ما اعتبرته **ياما** مجرد أوهام من قبل أمها التي تشكو من مرض نفسيّ بعد قتل زوجها أمامها، لكنّها اقتنعت بوجود تلك الظّلال الغريبة على سطح البيت، فغدت كوالدتها تعاني من الخوف والقلق.

كما تحضر لفظة (الظلال) في الفصل الثالث، مما يعزّز ذلك التعالق النصيّ الموجود بين الفصول، إضافة إلى عناوينها من حيث إنَّنا لا نلمس مفردات العنوان ودلالته في متن فصله فحسب إنَّما في الفصول الأخرى، ما يمطّط من القيمة الدلالية للعنوان على مدار الرواية، فلنقرأ مثلا هذا المقطع السّردي: « **متى تعرفين أنّك بحاجة إلى رجل تاع الصَّح وليس مجرد ظلال عابرة تأتي ثم سرعان ما تنسحب وتموت ظلال عدوها الأساسي النور**. » ([1])

فالظّلال في المقطع السّردي– أعلاه – ما هي إلا أوهام استقرّت في ذهن **ياما** نتيجة ولعها بفادي، تلك الأوهام التي خالتها حقيقة بيد أنّها مجرد سراب سرعان ما يختفي حسب رأي والدتها الذي نستقرؤه في المقطع.

وعلى كلّ فالظلال في الرواية المختارة، مرتبطة بالحالة النفسيّة المتأزّمة لشخصيات الرواية التي عانت من بقايا حرب أهلية وصامتة، وهي شبيهة بمعاناة الكاتب الذي رام من خلال توظيف هذه المفردة تشخيص أبعاد الحروب ومخلفاتها المختلفة، ولعلّ ذلك ما تعبر عنه صورة غلاف الرواية الأماميّ التي يبدو ماثلاً فيها وظلاله أمامه –حسب ما سيأتي تأويله– ممّا يفسر أنّ هذا العنوان لا يتماهى مع متنه فحسب، إنّما ينسحب ليعبّر عن المجرى السّردي للرواية كاملة، إضافة إلى العتبات النصيّة الأخرى، ما يوسع من دائرة فهمه ويجعله يدخل ضمن العناوين الإيحائية الشعريّة.

---

1)– الرواية، ص: 135.

- الأبجدية التي أغرقت أمي:

نلاحظ أنَّ هذا العنوان الداخليّ مركب تركيبًا اسميًا، ما يجعل أحداث الرواية في ثبات واستقرار، حيث يبدأ هذا التركيب باسم معرف ب "ال" مبتدأ، يليه اسم موصول خبر "**التي**"، ثم تأتي صلة الموصول على شكل جملة فعلية "**أغرقت أمي**"

أما مكونات العنوان الدلالية، فهو مركب من المكون الفاعل ممثلة في **أمي**، والمكون الحدثي الذي جسده الفعل (**أغرقت**)، ولكن السؤال المطروح أي غرق هذا؟

لا يخلو متن الفصل الذي عنون به العنوان المذكور، من إشارات قوية شارحة لعنوانه، ممططة لدلالته، فالأبجدية في الواقع ما هي إلا الأحداث والتفاصيل التي قادت شخصية الأم إلى الهلاك، وذلك ما يتجلى لنا في قول الساردة: « **فلا تتوقف في الحديث عن النهايات التي رأتها مرتسمة في أعمالها الروائية فقد تكررالماء عندها حتى غرقت فيه.**»([1])، وتقول طوراً آخر: « **لا أدري لماذا يوم قرأت رواية الأمواج التي جاءتني بها أمي، وهي تصرّعلي كالعادة بضرورة اكتشافها شعرت بشيء غريب في عينيها يشبه الموت غرقا، مع أنّي لم أكن أعرف الشيء الكثير عن فرجينيا وولف.** » ([2])

كما أنَّ والدة البطلة حسب المجرى السّردي للفصل شعرت بخيانة زوجها، وهو ما قادها للجوء إلى كتب **بوريس إيفيان** والعيش في أوهام لا أساس لها، وهذا ما نستقرئه في قول السّاردة:

« **وتطورت حالها أكثر عندما سقطت بأوهامها بين ذراعي بوريس ايفان.** » ([3])

إنّ تلك الظّروف والأبجديات القاسية التي عاشتها الأم أسهمت في تفاقم مرضها النفسيّ ما قادها لمصير مؤلم وهو الموت المحتّم، الذي عبر عنه العنوان بالغرق، لأنّ حالة **فريجا** شبيهة

---

1)- الرواية، ص: 124.

2)- الرواية، ص: 125.

3)- الرواية، ص: 127 .

بحالة الأديبة **فرجينيا وولف**، التي تأزّمت وضعيتها النفسيّة إلى أن رمت بنفسها صوب النّهر فهلكت غارقة.

ومنه؛ فقد لخّص هذا العنوان الداخليّ الصّراع النفسي الذي عاشته أم بطلة الرواية، ليضحي من العناوين الملخّصة التي تمهدّ للقارئ ما سيجري في الفصل وتحفزه لمتابعة أحداث الرواية حتى النّهاية.

- **حبيبي الذي استبد بي:**

يتشكل هذا العنوان الداخليّ من مركب اسمي طويل؛ مبتدأ مضاف **(حبيبي)**، والياء مضاف إليه + اسم موصول خبر **(الذي)** + الفعل **(استبدّ)** + جار ومجرور **(بي)**.

ولعلّ في زيادة الياء للمبتدأ، تحديد وتخصيص يزيل الإبهام لدى المتلقي، حيث يعرف من المتكلم من العنوان.

ومن ناحية مكونات هذا العنوان التيمية؛ فإنَّه يتألف من مكون فاعل (حبيبي)، ومكون حدثيّ (استبد)، ومكون فاعل ثان هو المتكلم (السّاردة).

هذا، ونلمس أنَّ هذا العنوان ينطوي على معان مضارعة للعنوان الداخلي الأول: (مصابة بك حتى العظم)، الذي لخّص لنا موضوعة الحبّ الشديد التي تحدث الفصل عنها – كما أسلفنا بيانه– ليأتي هذا العنوان ثانية ويذكرنا بها، فيضاعف قيمة الحدث ويجعلنا نحسّ بهيمنته في الرواية. ولعلّ تكرار ذات الدلالة في العنوانين يحقّق اتساقًا والتحاماً بينهما، ويبرز أنَّ العناوين الداخلية للرواية، لا تكمن وظيفتها في تلخيص أحداث فصولها فحسب، إنّما تشتمل على وظيفة إحالية، حيث يحيل العنوان اللاحق على العنوان السّابق، تجسيداً لمدى أهمية الحدث الذي يريد الروائيّ طرحه.

وحريّ بنا أن نشير، أنَّ إشارات هذا العنوان الدالّة لا تبرز في متن فصله فحسب، إنَّما في مقاطع سرديّة عديدة استقرت في متن الرواية، وهذا ما يجعل دلالات الفصول متواشجة تخدم بعضها. ثم إنّنا إذا تملينا الصّلة التّي تربط هذا العنوان بمتن الفصل الذي عنون به، فإنّنا لا نعثر على إشارات وجيهة دالة على العنوان في هذا الفصل بالذات، إلا ما ألفيناه في الجزء الأول منه حين تقرّ بطلة الرواية أنَّ حبّها لفاوست بلغ حدوده القصوى، تقول في هذا الشأن:

« **ليعرف كيف سكن مراهقتي وجنوني وكيف استبد بي مثل هذا الخبل.** » ([1])

ويتنامى هذا الحبّ أكثر: « **لا شيء سوى حبّك الذي تحول إلى موجة عارمة أخذت كلّ شيء فيّ بقوة.** » ([2])

وعلى كلّ، فإنّ هذا العنوان الداخليّ لم يسهم في تلخيص متن فصله، وإنَّما حقّق ذلك التواشج بينه وبين العنوان الداخلي من جهة، وبيّن مدى تركيز الرواية على موضوعة " **الحبّ** " من جهة أخرى. ولعلّها رغبة من الكاتب في إغواء القارئ لاكتشاف ما ستؤول إليه قصة **ياما** الوهميّة.

- **كيف سكنت أحلامي الموتى:**

يتكون هذا العنوان من أربعة وحدات نحويّة؛ اسم استفهام (**كيف**) + فعل وفاعل (**سكنت**) + مفعول به مضاف (**أحلامي**) + مضاف إليه (**الموتى**).

ووفقاً لهذا التركيب؛ يتبيّن لنا تخلي الروائيّ في عنوانه عن المركب الاسميّ وانتقاله إلى المركب الفعليّ الحدثيّ، وانتقاله أيضا من الخبر والوصف إلى الإنشاء والاستفسار، ولعلّنا نردّ انتقاله للمكون الحدثي في عنوانه الداخليّ هذا، لذلك التغيّر الذي حدث على مستوى أحداث الرواية بعد أن كانت ثابتة مستقرة في فصولها الأولى، أمّا عن الصّيغة الاستفهامية التي جاء بها

---

1)- الرواية، ص: 192 .

2)- الرواية، ص: 194.

العنوان فمردّها استفهام البطلة **ياما** عن مخرج لحالتها الثابتة المتألمة الحزينة بعد فقد الأب والأم معا، فهذه الحالة جعلتها تتبع الماضي بكلّ تفاصيله وتحاور الأموات وتشاركهم أحلامهم.

ثم إنَّ كلَّ استفهام (تساؤل) يستدعي جوابا، هذا إن كان الاستفهام حقيقيا أما إن كان غير حقيقيّ، فإنَّه يوظّف لأغراض بلاغية وأسلوبية أخرى، فما المراد بهذا الاستفهام يا ترى؟

من الواضح، أنَّ هذا العنوان الداخلي؛ ينطوي على استفهام مجازيّ يروم الروائيّ من خلاله الكشف عن أبعاد دلاليّة جمّة لا يتأتى لنا كشفها سوى بعد قراءة واعية لمتن الفصل، حيث يتأكد لنا مدى الصِّلة التي تربط العنوان بفصله. فقد كشف متن الفصل عن حزن بطلة الرواية وألمها بعد فقدانها لأسرتها، وهذا ما نمثل له بهذا البوح الحزين الذي تقول فيه: «**من الصّعب أن يجد الإنسان نفسه مثل شجرة خريفية مجرّدا من كلّ شيء حتى من الأوراق الحقيقية التي تغطي خوفه الأب قتل بشكل مبهم الأم خرجت من هذه الدنيا مأخوذة بعشق ظلّت ملتصقة به حتى الموت.** » ([1])

كما أنَّها تستحضر ذكريات والدها الميت، كأنّه معها في أحلامها، مردّدة:

« **تمدّدت أكثر على كرسيّ والدي (...) شعرت كأنّ بابا زوربا قد نام كلَّ هذه المدّة ولم يكن في نيّتي إيقاظه ولا إزعاجه.** »([2])

وشيئاً فشيئاً، يصبح حضور الموتى في أحلام البطلة كابوساً تريد الفرار منه، فتستفهم عن مخرج ينقضها من ألم الذكرى المضنية التي أضحت تطارد حياتها، تقول في ذلك: « **كنت خائفة من أمي التي تكرّرت زياراتها في كوابيسي اللّيلية. فجأة ارتسمت حدود عميقة في قلبي لكني حاولت أن أتخطاها وأن لا أرضخ تحت سلطانها.** » ([3])

---

1)- الرواية، ص: 250.

2)- الرواية، ص: 251.

3)- الرواية، ص: 253.

غير أنّنا لو تمعّنا في الدّلالات التي يضمرها العنوان، ويعمل المتن على شرحها، سيتبيّن لنا أنّ أحلام **ياما** القلقة التي تضج بالموتى، ما هي إلا أحلام شعب جزائريّ لم تتوار مشاهد الموت والألم من ذاكرته، وهذا ما يتجسّد من خلال هذا الملفوظ السّردي: « **نام الجميع على حلم غريب وعلى كابوس مبهم.** »([1])

فصوت البطلة إذاً، ما هو إلا صوت كلِّ جزائريّ يستفهم عن حقيقة الحرب الصّامتة التي كشفت أن عشرية الدّمار لا تزال قائمة. ولعل هذه الحمولات الدلالية التي بثّها هذا العنوان ومتنه النّصي تكشف عن مدى طاقات العنوان الشّعرية التي تحتاج من القارئ إدامة نظر، بغية فكّ شفراته وتبيّن ما يروم الكاتب من خلال توظيفه بتلك الصّيغة المستفزّة.

- وخلقت الأسماء كلّها:

قبل مقاربة هذا العنوان من جانبه التركيبيّ النحويّ، نشير إلى نقطة مهمة مفادها أنَّ الروائي استعان في بناء هذا العنوان بالقرآن الكريم، وهذا ما يبدو في قوله تعالى: ﴿وعلّم آدم الأسماء كلّها.﴾ ([2])

ولعلّ ذلك يشي بمدى استعانة الكاتب بالقرآن الكريم ليس في متنه الروائيّ فحسب، وإنَّما في عناوينه التي لا تخلو من تشويق وإغراء.

نحوياً، يتشكل هذا العنوان من جملة فعلية تبتدئ بالواو الذي لا تسبقه كلمة أو جملة، مما يلغي كونه حرفا عاطفًا، ومن فعل ماضٍ اقترن به فاعل ورد في شكل ضمير متصل (التاء) +مفعول به (الأسماء)، يتبعه توكيد معنوي (كلّها)، والضمير المتّصل بهذا التوكيد يعود على المفعول به (الأسماء)، وهذا ما يشي بالدور التي تلعبه الشخصيات في الرواية

---

1)- الرواية، ص: 259 .

2)- سورة البقرة، الآية: 31 .

وإلى ذلك، فالعنوان متكون من مكون حدثي (خلقت)، ومكون فاعل تجسده لفظة (الأسماء)؛ التي تحرك الأحداث، وتسهم في تغيير مجريات السّرد.

ولو تملينا مدلول المفردات الدالة في هذا العنوان، لألفينا أنّ المفردة الأولى (خلقت) التي وردت فعلا ماضيا تشير إلى فعل لا يقوم به إلا الله سبحانه، فهو من أوجد الكون ومن فيه من مخلوقات، حتى إنَّ (الخالق) صفة من صفاته جلّ وعلا، أما المفردة الثانية (الأسماء) التي مفردها اسم، فهي ما يعرف به الشخص منذ ولادته تمييزا له عن بقية الناس.

هذا، ويجعل هذا العنوان الداخلي القارئ يتساءل عن سرّ خلق الأسماء التي تقرّ بطلة الرواية **ياما** أنّها هي من أوجدتها. وبالعودة إلى متن الفصل الذي عنون به هذا العنوان نلمس إشارات دالة عن مدى ولع **ياما** بتحريف أسماء من حولها، الأم والأب والأخ والأخت والأصدقاء...، ومردّ ذلك اطلاعها على الآداب العالمية وكتب مشاهيرهم، إضافة إلى الثقافات المختلفة الغربية ما أثّر على نمط حياتها وسلوكها مع غيرها ممّن يحيطون بها. بيد أنَّنا لا نلمح تلك الدّلالات التي تفسر هذا العنوان في الفصل الذي عنون به فحسب، إنَّما على مدار الرواية كلّها، ما يجعل متون كلِّ الفصول تتعالق مع بعضها. فيتعدى هذا العنوان بذلك وظيفة التلخيص إلى وظيفة الإحالة على المجرى السّردي للرواية. ومن الإشارات الدّالة على هذا العنوان في المتن، قول السّاردة: « **من لا يعرفني سيقول بأني أكره إسمي، وحتى أسماء الناس القريبين إلي من أهلي وأصدقائي، لا أكره أي اسم ولكني مولعة بأسماء الكتب، لأنّي أراها أكثر أصالة. وصدقا وتشبه أصحابها بشكل غريب، الاسم في الروايات والمسرحيات غير اعتباطي الأسماء المدنية التي تقيد في البلديات قليلا ما تطابق أصحابها (...)عندما أمنح اسما لشخص ما يتضح لي لاحقا أنه أولا اسم أدبيّ.**

وأنّه ثانيا يتطابق بشكل غريب مع صاحبه. . وأنتهي إلى فكرة أن اسمه الحقيقي هو ذاك الذي خلقته له وليس الاسم الذي ألصق به. » ([1])

يتّضح لنا من خلال المقطع السّردي، تلك الصِّلة القويّة التي تربط العنوان بالمتن، فإذا كان العنوان تلخيص للمتن واستباق له، فإنَّ المتن السَّردي هنا شارح للعنوان؛ ذلك أنّ السّاردة " ياما " تكشف هاهنا عن سرّ تحريفها لأسماء الشخوص، ممّا لا يخلو من دلالة سنفصّلها في الفصل الخاص بشعرية الشخصيّة .

- إلى الجحيم فاوست وميفيسوفيليس:

يبدو أنّ هذا العنوان الداخليّ الأخير من متن الرواية المختارة، مركبٌ تركيبًا مخالفًا لتراكيب بقية العناوين الداخليّة السّابقة، فقد بدأه الكاتب بشبه جملة متكونة من جار ومجرور(إلى الجحيم)، ومبتدأ مؤخر اسم معطوف وحرف عطف الواو ومعطوف عليه (ميفيسوفيليس) علاوة على نقاط حذف تتلوه، ما يجعلنا نتساءل، هل توحي هذه النقاط بدلالة ما حذفها الروائي أم أنّها نقاط عادية أراد بها استدراج المتلقي؟ وإذا كانت نقاط حذف، فما تأويل المحذوف؟ ثم أيّ جحيم يقصده الكاتب يا ترى؟

يندرج هذا العنوان ضمن العناوين الشعرية الّتي تجنح للرمز والانزياح عن الدلالة السّطحية؛ ذلك أنَّ لتوظيف الروائي لاسم **فاوست** واسم **ميفيسوفيليس** في هذا العنوان والمتن عموما حمولات دلالية كبيرة، تؤكد على مدى ثقافته واطلاعه على الآداب العالمية، والرموز الأدبيّة الدالة. ففاوست مسرحية للأديب الألماني **جوته**؛ مفادها أنَّ فاوست باع نفسه للشيطان مقابل أن يرجع له شبابه الذي أحس أنَّه لم يستغله إلا في العلم والمعرفة لا في المتعة، لكنَّه تعرف على

---

1)- الرواية، ص: 67.

شخصية مارغريت فأحبّها– بعد أن مارس الخطيئة، وافتعل كلّ أنواع الفجور، ولمّا رأى منه الشيطان ميفيسوفيليس أنَّه خرج على اتفاقهما، هلك فاوست ومارغريت. ([1])

وإذا رمنا معرفة مدى علاقة العنوان بفصله، فإنّنا نلمح تواشجاً كبيراً بينهما؛ من حيث إنّ العنوان يلخّص لنا الفصل الأخير للرواية بطريقة رمزيّة غير مباشرة، لا يمكن فهمها في الواقع إلا بقراءة متن العنوان؛ حيث يطالعنا الكاتب على لسان السّاردة – بطلة الرواية – المشهد الحزين الذي آلت إليه بعد خيبة ظنّ غير منتظرة منيت بها من طرف حبيبها فادي أو فاوست الذي لطالما انتظرت عودته من المنفى (اسبانيا) لعرض مسرحيته لعنة غرناطة، حيث كشف متن الفصل أنّ فاوست مجرد خيط وهميّ تعلقت به ياما، كونها اندهشت من ردّة فعله السّلبية حين التقت به على الأبرا بعد عرضه المسرحية. مصارحا إياها أنّ الشخص التي كانت تتواصل معه على شبكة التواصل الفيسبوك " **مملكة الفراشة** "، ما هو إلا رحيم مدير أعماله التواصلية، وهو الشخص الذي يردّ على أصدقائه بالنيابة عنه لتجهض أحلام البطلة بعد ذلك، وهذا ما نتبيّنه من خلال مقاطع عديدة في الفصل الأخير من الرواية، نجتزئ منها المقطع التالي: « **سحب بلطف مسرحية لعنة غرناطة من يدي وهو يتأمل ملامحي التي لم تذكره بأيّ شيء (...) كنت متأكدة من أنّه سيسألني السؤال الذي انتظرته طويلا. ياما فراشة مملكة مارك زوكيربيرغ الزرقاء، لكنّه سألني سؤالاً سطحًياً كان يطرحه على جميع الحضور:**

الاسم الكريم.

ياما. . ياما... » ([2])

---

1)– ينظر: الرواية، ص: 324 .

2)– الرواية، ص: 387.

ورغم الصّدمة التي باغتت **ياما**، إلا أنّها جابهت الواقع ورضخت لقدرها قائلة: « **كان بسيطا وأنيقا لكنّه لم يكن لي كان لإمرأة أخرى لنساء أخريات.** » ([1])، « **لا أدري كيف خرجت كلمة فادي لتضع حدا نهائيا بين عقلي وجنوني، وردمت بسرعة غريبة فاوست المسكين.** » ([2])

كما نلمح أنَّ **ياما** في آخر الرواية جابهت المصير المؤلم بالرقص والغناء والرغبة في نسيان الماضي، قائلة: « **إلى الجحيم فاوست وميفيسوفيليس.**» ([3])؛ أي أنّها رمت بذكريات محبوبها الوهميّ فادي أو **فاوست**، والشيطان ميفيسوفيليس الذي قرّبهما إلى الجحيم، لتختار طريقا أخرى أكثر أماناً وواقعيّةً، وتخرج من عالم الافتراض " الفيسبوك " إلى عالم الواقع الذي اختارته بملء إرادتها رفقة أصدقائها في فرقة الديبوجاز.

ولعلّ الكاتب يرمي بهذه النهاية، إلى الكشف عن رغبة الشعب الجزائري في التحدي والحياة، رغم خيبة أمله في استعادة وطن آمن بعد الحرب الأهلية، استيقاظه على حربٍ صامتةٍ خفيةٍ تركت أَزماتٍ حادّة في نفسيته، وهو الذّي أصرَّ على البحث عن سعادته وأمنه موديا بماضيه المؤلم إلى جحيم النسيان.

ومنه، فعنوان الفصل الأخير للرواية يلخص لقارئه – إلى حدٍّ كبير– المجرى السّردي لفصله، ويحيل إليه معنى ومبنى، كما أنَّ المتن بدوره يكفل دور شرح وتفسير هذا العنوان.

وانطلاقا من تحليلنا للعناوين الداخلية للرواية المختارة، نستطيع أن نلخّص أهم الوظائف التي انطوت عليها، فيما يلي:

– **الوظيفة الإغرائية:** وتتمظهر هذه الوظيفة في كون كلّ عنوان من عناوين فصول الرواية يغري القارئ ويشوقه للاطلاع على المتن الذي عنون به، خاصة العناوين التي تحوي موضوعات شيقة

---

1)– الرواية، ص: 394.

2)– الرواية، ص: 392.

3)– الرواية، ص: 412.

مستفزة، كعنوان مصابة بك حتى العظم، وعنوان حبيبي الذي استبد بي، فمثل هذه العناوين تثير الفضول وترغب في الكشف عن حقيقة الأحداث التي تتنبأ بها.

– **الوظيفة التلخيصية:** وهي وظيفة برزت في بعض العناوين الداخلية للرواية؛ حيث رأينا كيف لخصت مضمون متونها، واستبقت الأحداث التي ستجري فيها.

– **الوظيفة الإيحائية:** تبدو هذه الوظيفة من خلال انطواء بعض العناوين الداخلية للرواية مدلولات كثيرة، نظراً للتوظيف الاستعاري لها كعنوان مصابة بك حتى العظم، وعنوان تلك الظلال التي تشبهني، إذ إنّ مثل هذه العناوين تجعل القارئ في حيرة من أمره، يبحث له في تضاريس المتن عن المعاني التي يقصدها الكاتب من خلال توظيفها على هذا النحو المربك، وقد يحمل العنوان عدة معان تختلف باختلاف الإشارات النصية الدالة، التي يجدها القارئ في المتن الذي عنون به.

تأسيسا على ما سبق، في شأن دراسة شعرية عنوان الرواية – موضع المقاربة – سواء العنوان الرئيسيّ أو عناوينها الداخليّة، نخلص إلى أنَّ الكاتب أسّس عناوينه بطريقة حذقة جعلتنا نقف إزاءها في حيرة واندهاش، أمام زئبقيتها وتمنعها عن الإجابة، إنَّها من العناوين الإيحائية التي تتعدد مدلولاتها مانحة القارئ فرص التأويل والانخراط في متاهاتها بربطها بالنَّص الذي عنونت به، حيث يجيب النصّ بوساطة إشاراته اللّفظية والمعنوية عن العنوان ما يؤكد مدى الصلة التي تربطه به، فهو يمطّط دلالته ويكثفها، ويشرح طلاسم مفرداته ويجعلنا نفهم قصد الكاتب من إدراجه بصيغة معينة. كما أنَّ العنوان بدوره مفتاح الولوج إلى النصّ، وقد يلخّص كثيرا من أحداثه على نحو ما رأينا في دلالة العناوين الداخليّة.

2- جمالية غلاف الرواية:

2-1- عتبة نظرية:

يشكل الغلاف أحد أبرز عتبات النّصّ المحيط النشريّ التي يستند إليها الكاتب للإشهار بمؤلفه والتأثير به على القارئ؛ ذلك أنَّه أول واجهة يلتقطها القارئ في العمل الأدبيّ، و:« الخلفيّة التي تضمّ بين جوانحها العمل بكلّ ما فيه، فالغلاف بدفتيه الحاجز الذّي بواسطته نستأذن للدخول إلى عالم الرواية. » ([1])

وهو عنصرمن عناصر: « المناص النّشري أو مناص الناشر، كونه دعامة مادية تحمل كتاب الرواية، فهو نصّ يوازي نصّه الأصلي. » ([2])

وقد شبه الدكتور **عبد الحق بلعابد** الغلاف بالإله جانوس جانفي في الوجهين، فوجه الأول هو الصفحة الأولى للغلاف ووجهه الثاني الصفحة الرابعة للغلاف فلئن كان جانوس حسبه حارسا للبوابات، فالغلاف حارس للعتبات. ([3])

ولأنَّ غلاف الكتاب أول ما يثير القارئ بصريا، ولكونه يحوي العديد من المكونات الدالة؛ كاسم المؤلف والصورة المثبتة عليه، ودار النشر، فإنَّ له دوراً عظيماً في عملية تأويل متون النصوص الأمر الذي جعل الباحثين يمنحون له وظائف عدّة انطلاقا من أهميته كتقنية اعتنى الناشر بها وجعلها تتعدى الجانب السّطحي إلى جوانب بعيدة الغور، إذ: « بعد أن كان الغلاف من

---

1)- عبد الحق بلعابد، مكونات المنجز الروائي تطبيق شبكة القراءة على روايات محمد برادة، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم، جامعة الجزائر، قسم اللغة العربية وآدابها الجزائر، 2007م -2008م، ص: 99.

2) - المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

3)- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها .

أجل حفظ المتن من البلل والشراب وغيرها في الوظائف الأولى للأغلفة، أخذ منحى آخر من خلال مدى تطابقه بالمتن ومدى التعبير عنه. » ([1])

علاوة على وظيفة الإغراء، التي يستدرج المؤلف والناشر القارئ بها ويحملانه على قراءة المتن والربط بين مدلول الغلاف ومدلول المتن النصيّ، إذ إنَّ المطلع على الغلاف يكون ثقافة أوليّة قبل أن يلج إلى المتن، وهي وظيفة معرفيّة يطلع بها الغلاف. كما أنّ للغلاف وظيفة التمهيد للعمل، سواء كان معبرا عن الرواية أم غير معبر عنها. ([2])

هذا، ونلاحظ أنَّ جلَّ أغلفة الروايات الجديدة تشير إلى ما بداخل الرواية. على نحو ما نجد في روايات واسيني الأعرج، وهو ما سنعمل على مقاربته في الرواية – محلّ الدراسة –؛ حيث سنجعل من مكونات غلاف الرواية اسم المؤلف، الصورة، المؤشر الجنسي...، موضع اهتمامنا، ونحاول عقد الصِّلة بين تلك المكونات الغلافية والمتن المشتغل عليه.

2-2-عناصر غلاف الرواية:

2-2-1- اسم المؤلف:

يعدّ اسم المؤلف من أهم مكونات النصّ المحيط عموما، ومكونات الغلاف المندرج ضمنه؛ ذلك أنَّ معرفته كفيلة بفتح شفرات الخطاب الأدبيّ، إذ به تثبت هوية الكتاب لصاحبه ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله دون النظر إلى الاسم إن كان حقيقيا أو مستعارا، كما يقود اسم المؤلف لاسيما إن كان معروفًا بإنتاجه الجيِّد قارئه المتعود على نوعية مؤلفاته باقتناء الكتاب والانخراط في عوالم قراءته، لذلك فقد اهتم الدارسون باسم المؤلف، وبيّنوا أهميته ووظائفه المختلفة، لعل أبرزها، ما نأتي على ذكره في النقاط التالية:

---

1) – عزوزعلي اسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د رط)، (د ت ن)، ص: 222 .

2)– ينظر، المرجع نفسه، ص 222، 223.

– وظيفة التسمية:

وهي تعمل على تثبيت هوية العمل للكاتب بإعطائه اسمه.

– وظيفة الملكية:

فاسم الكاتب علامة على ملكيته الأدبية والقانونية.

– وظيفة إشهاريّة:

حيث يكون اسم الكاتب عاليا يخاطبنا بصريا لشرائه. ([1])

وانطلاقا من تلك الوظائف أعلاه، ندرك مدى أهمية ظهور اسم المؤلف على صفحة غلاف الكتاب، فهوعنصر تحريضيّ يدرك القارئ بوساطته مدى أهمية النّص ونوعيته، ومن ثمة يقرّر انطلاقاً من معرفته المسبقة بأعمال هذا الكاتب إن كان سيقرأ كتابه أو يدبر عنه.

على أنَّ المؤلف، يمكن أن يباغت قراءه المعتادين على نمط كتابته بشكل آخر من الكتابة شكلا أو مضموناً، ما ينتج عنه تشويش في استقبال تلك الأعمال على نحو ما نجد عند بعض الروائيين الذين يغيرون نمط كتاباتهم من مؤلف لآخر.

وعلى أساس ما سبق، وبغية الوصول إلى الدّلالات المراد بها من إدراج اسم المؤلف في غلاف الرواية – مدار التحليل – وموقعه منه، وعلاقة ذلك بتلقي متن هذه الرواية؛ سنحاول أن نمنح قراءتنا لهذا المكون المهم انطلاقا مما نظرنا له أعلاه.

من الواضح، أنَّ أهم مكون يحويه غلاف رواية (مملكة الفراشة)، إسم مؤلفها؛ حيث يتموضع اسم **(واسيني الأعرج)** في أعلى الغلاف الأمامي للرواية، بخط نسخيٍّ بنيٍّ عريض

---

1)– ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات، (مرجع سابق)، 64.

وأسفله العنوان بنفس الخط مع تغير في اللّون والحجم حسب ما سيأتي ذكره، والمؤشر الأجناسي (رواية) بنفس لون اسم المؤلف، وحجم خطّه وتحتهما دار النشر.

ومن شأن الموقع الذي احتله اسم صاحب الرواية أن يعلي من قيمته الأدبيّة، إذ إنّه سابق على عنوان عمله الروائيّ ومتنه معاً، يمارس سلطة عليهما.

ثم إنّ القارئ، الذي تعود على قراءة روايات **واسيني الأعرج**، له معرفة أولية مسبقة بمختلف أعماله الروائيّة، والتيمات التي يشتغل عليها، إضافة إلى أسلوبها والطابع الذّي تكتسيه لذا نخال أنَّه سيقبل على قراءة هذه الرواية، آملاً أن يلفي ما عوّده هذا الروائيّ عليه من مواضيع في مؤلفاته المختلفة.

تبعاً لذلك، فظهور اسم **واسيني الأعرج** على سطح هذه الرواية، وتكراره في عدّة مواضع منها، صفحة الغلاف الأمامية، الصفحة المزيفة، الخلفية...، من شأنه أن يجذب القارئ ويغويه لاقتناء الرواية والاطلاع على عوالمها السّردية، وربما أسهم إخفاؤه من سطحها إلى نفور القارئ وعدم استجابته لقراءة الرواية، حتى وإن كانت تتوفر على شروط تؤهّلها لذلك.

مهما يكن، فإنَّه لابدَّ للقارئ والدارس أن يأخذا بعين الاعتبار اسم المؤلف، كمكوّن مهمّ يسهم في الولوج إلى أغوار متن النّص السّرديّ، كما يمكن لهذا النصّ أن يشوش ذهن القارئ الذي دخل إلى عوالم الرواية بمعرفة مسبقة عن ثقافة الكاتب، وإذا به يلمس أسلوباً مغايراً ما يؤدي إلى خيبة أفق انتظاره .

2-2-2- العنوان:

يعتبر العنوان – كما أسلفنا الحديث عنه – عتبة مهمة من عتبات النصّ المحيط التأليفيّ؛ حيث إنّه مفتاح الولوج إلى النّص، وسنحاول في هذا الموضع أن نلقي الظلال عليه باعتبار موقعه من الغلاف، وما لذلك من أهمية في توجيه القارئ وإغرائه للإقبال على الرواية.

يقع عنوان الرواية – محل الدراسة – على يمين الغلاف الأمامي للرواية بخط نسخي سميك ولون أبيض، يعلوه اسم المؤلف بنفس الخطّ، كما وتحته المؤشر الأجناسي رواية.

ولعلّ موقع العنوان من الغلاف الأمامي، والحجم الذي كتب به دليل عن مدى أهميته بالنسبة للروائي ودار النشر، كما أنّ للتشكيلة اللّونيّة البيضاء التي جاء بها دلالتها المهمّة، حيث تشير إلى أنّ الكاتب يروم انطلاقاً من اعتماده عليها؛ بعث الأمل والتفاؤل رغم ما يكتنف متن الرواية من ألم وظلام.

والجدير بالذكر، أنَّ عنوان الرواية يتكرّر في مواضع عديدة من الغلاف، وليس في الوجه الأمامي منه فحسب؛ حيث نلمس حضوره مرتين في الغلاف الخلفي، مرة في أعلى الغلاف مع اسم المؤلف، ومرّة أسفلها في الجزء التعريفي بالمؤلف، علاوة على وروده في الصفحة الثانية للغلاف مع العنوان واسم المؤلف ودار النشر، والصفحة الثالثة مع المعلومات الخاصة بدار النشر.

ولعلّ في تكرار هذا المكون، أهميته الكفيلة في تصعيد فعالية قراءة النّص، وإغراء للقارئ وجذب له للإقبال على ما تحويه الرواية، وتأكيد لأهمية العنوان كبنية مهمّة لا تقل على بنيّة النّصّ.

2-2- 3-المؤشر التجنيسي:

يعدّ المؤشر الجنسي من مكونات الغلاف التي تثير انتباه القارئ للعمل الأدبي، فظهوره وبروزه في صفحة الغلاف له دوره القمين في تجلية نوع العمل الأدبي، وقد منح **عبد الحق بلعابد** حدّه، مردِدًا: « إنَّ المؤشر الجنسي هو ملحق بالعنوان كما يرى جينيت، فقليلا ما نجده اختياريا وذاتيا وهذا بحسب العصور الأدبية، فهو ذو تعريف خبري تعليقي، لأنه يقوم بتوجيهنا قصد النظام الجنسي للعمل (...)، وغالبا ما يأتي المؤشر الجنسي – حسب جيرار جينيت– بعد صفحة

العنوان، أو في أخر الكتاب وله وظيفة أساسية تكمن في « إخبار القارئ وإعلامه بجنس العمل / الكتاب الذي يقرأه. » ([1])

وبالعودة إلى الرواية المختارة، نلمس أنَّ المؤشر الأجناسي **رواية** ورد على فضاء الغلاف الأمامي لها مباشرة تحت العنوان بخط بارز، ولون بنيٍّ مماثل للتشكيلة الخطية واللّونية لاسم المؤلف، وبحجم صغير عن اسم المؤلف وعنوانه، مما يوحي من جهة أنَّ هناك صلة حميمية بين الكاتب وروايته محل الدراسة، ومن جهة أخرى بميله وشغفه الكبير بجنس الرواية، حيث آثر أن يجعل من اسمه ونوعية الجنس الذي كتبه يبرزان بنفس اللّون والخطّ على ظهر الغلاف، ثم إنَّه أراد إزالة اللّبس على القارئ الذي تعود – ربما – على اقتناء رواياته، بجنس العمل الذي أصدره أهو سيرة ذاتية، أم قصة، أم شعر. ولعلّه في ذلك يغويه إلى الإقبال على منتوجه وتصفّحه، ويخبره أنَّ تجربته الإبداعية لم تتغير بعد، فقد ظلّ وفياً لجنس الرواية.

2-2-4- سيميائية الصّورة الفوتوغرافية:

تلعب الصّورة دوراً حاسماً ليس في ميدان الاتصال والإعلام فحسب، فما انفكت جلُّ دُورِ النَّشر، والكُتاب يستندون لها ويعملون ما في وسعهم من أجل اقتناء صورة معبرة وأنيقة، من شأنها أن تعبر عما يصبون إلى تحقيقه في مؤلفاتهم، لتغدو الصّورة بذلك من أهم العناصر المكونة للغلاف، فهي عنصر من عناصر العتبات النصية النشرية، ولو أنّنا لا نلمس اهتماما بها عند جيرار جينيت الذي تناول الغلاف ومكوناته في كتابه **عتبات**. ([2])

ورغم ذلك، فقد أولاها الكثير من الدارسين أهمية كبيرة؛ نظرا لما تحويه من إيحاءات قد تُسهم في قراءة متن الرواية، وفك مغاليقها لاسيما إن كان لها ارتباط بمتنها.

---

1)- عبد الحق بلعابد، عتبات – جيرار جينيت من النص إلى المناص، (مرجع سابق)، ص: 89 .

2)- ينظر، المرجع السابق، ص: 46-47 .

وحريٌّ بنا أن نشير– في هذا الموضع–، أنّ الصّورة التي يعتمد عليها الكتاب في أغلفة كتبهم، لا ينبغي أن تنكفئ على ذاتها، إنَّما يجب أن تدخل في علاقات مع باقي الأنظمة، والعلامات المجاورة لها، فهي لا تدرك لوحدها دون أن تكون لها صلة مع العنوان، وباقي العناصر الغرافيكية الأخرى.

وقد استثمر جلّ الروائيين الجدد الطاقات التي تمنحها الصّورة المثبتة على أغلفة رواياتهم؛ فالشّكل البصري لم يعد مكتفيا بذاته بل أصبح منفتحا على النّص، وذلك ما يجعلنا نقرُّ أنَّ هذه الروايات: «لا تألوا جهدا في الإفادة من أية مساحة تعبير يمكنها أن تنشئ علاقات سرديّة رؤيوية وثقافة جديدة تسهم في رفد الفعال الروائي السّردي بممكنات مضافة (...)، وكان للصورة بكلِّ مسمياتها، ومرجعياتها الفنية والاجتماعية الدورالأكبر في هذا الاستخدام في رواية ما بعد الحداثة، إذ تتدخل اللّوحات التشكيليّة مثلاً بطاقة تصويرية هائلة في السّرد الروائيّ. »([1])

بالتالي، لا يجب إغفال ما للصّورة من أهمية في الكشف عن حمولات النَّص الدّلالية، فقد باتت لغة الصّورة ناقلة للأفكار والدّلالات، كونها تحكي الفكرة بلغة الشكل والخطّ واللّون والظّل والملامح.

ومع الإقرار بأهمية الصّورة في الكشف عن مضمون النَّصّ الروائيّ؛ فقد وجد جلّ الباحثين في مجالها صعوبة في وضع منهجية واضحة يتبعها الدارس في مقاربتها – حسب الباحث عبد الحق بلعابد – الذي منح بعض الخطوات التي قد توصل الباحث إلى بعض النتائج القيمة؛ ممثلة في رصد طبيعة الصورة، وتحليل مكوناتها، ثم تأويلها ([2]).

---

1)– محمد صابر عبيد، المتخيل الروائي، سلطة المرجع وانفتاح الرؤيا، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، ط1، 2015 م، ص: 240.

2)– بنظر: عبد الحق بلعابد، مكونات المنجز الروائي تطبيق شبكة القراءة على روايات محمد برادة، (مرجع سابق)، ص: 101.

وسنسعى في بحثنا في صورة غلاف الرواية –محلّ الدراسة– أن نتّبع هذه الخطوات ثم نربطها بالمقاطع السّردية الماثلة في الرواية، فما طبيعة صورة رواية مملكة الفراشة؟ وما مكوناتها؟ ثم إلام ترمز دوالها وما علاقتها بالمتن السّردي؟

إنَّ الصّورة الغرافيكية المثبتة على غلاف الرواية المختارة الأماميّ، عبارة عن صورة فوتوغرافية، يتجسّد بداخلها مشهد مدينة غارقة في الظّلام، وعلى يمين الصّورة يوجد بعض البنايات وفي وسطها طريق تعجّ بالسّيارات المضيئة وبعض الأضواء المحاذية في رصيفها، ويبدو أنَّ الشّتاء حلَّ على هذه المدينة بوجود آثار ثلوج وبياضّ يكسو معالمها، كما يظهر وسط الصّورة أو طريق المدينة رجل بلباس أسود غير واضحة ملامحه يمشي وسط الطريق.

ولعلّ السؤال الذي يعنّ في الأذهان هاهنا، ما مدلول تلك الدوال المجسّدة في الصّورة يا ترى؟ وما الرّموز التي تنطوي عليها؟ وهل لها علاقة بالمتن السّردي للرواية، أم أنَّها مجرد صورة وضعها الناشر لا تمتّ بصلة لمتنها؟

إنَّ ممعن النظر في الصّورة الفوتوغرافية الماثلة على مستوى الغلاف الأماميّ للرواية – محلّ الدراسة – يلمح مشهداً تخيّم عليه الظلمة والسّواد والصّمت، ما يجعلنا نقرّ قبل قراءة الرواية، إنَّها ذات نزعة سوداوية حزينة. غير أنَّ ثمَّة إشارات أخرى تكسر الظلام، ومن ثمّة هذه الدلالة ببروز الأضواء التي تزيح الظّلمة، ممّا يشي أنَّ مساحة الأمل لا تزال قائمة رغم مشهد الحزن الذي نقلته الصّورة .

وكأنّ الناشر الذي عمد على إدراج هذه الصورة على ظهر غلاف الرواية – بإيعاز من المؤلف على الأغلب – قد وعى أهمية هذه الرواية وما تحمله من تيمات وقيم، لذلك حرص على إدراج صورة تعكس مشاهدها وتصور أجواءها.

أمّا من حيث موضوعات الصّورة التي استنتجناها؛ فإنّها تجلّي موضوعة الحزن الناشئة عن الظّلام السائد، وموضوعة الضّياع والغربة والتخفي المتجليّة في شخصيّة الرجل المطموس على ملامحه، إضافة إلى موضوعة أخرى تتمثل في الأمل والرغبة في الحياة المجسّدة من خلال بعض الأضواء التي تنير الشارع المدني الظّاهر.

ونحن إن عدنا إلى متن الرواية وحاولنا ربط أو مقارنة ما ألفيناه من أيقونات دالة ماثلة في الصّورة بالمقاطع السردية – للرواية –، فإنَّنا نلفي تطابقا في موضوعاتهما؛ حيث يكشف المجرى السّردي للرواية المختارة سيطرة موضوعة الحزن والضياع والموت وطمس الحقائق، وهذا ما كشف عنه الروائيّ من خلال إبرازه للآثار النفسيّة التي تركتها الحرب الأهلية في حياة أسرة من الأسر الجزائرية التي عاشت حالة خوف وذعر حتى بعد انتهاء الحرب الأهلية، وهو ما عبّر عنه بالحرب الصّامتة؛ حيث تظل شخوص الرواية لاسيما شخصية البطلة **ياما** تائهة ضائعة تبحث عن بصيص أمل ينسيها آلام فقد الأب وجنون والدتها وسجن أخيها رايان...، والحرب الأهلية عموما، إلى أنْ تعثر على فضاء التواصل الفيسبوك، أو مملكة الفراشة كما أطلقت عليه، بتعرفها على شخصية الجزائري المغترب فادي (فاوست كما أسمته)، فتجد فيه ملاذا ينسيها همومها. بيد أنَّ تعلّقها به يستحيل مرضًا آخر يسبب لها التوتر والقلق والغيرة، حتى تصاب بخيبة أمل بعد لقائه حين عودته وعرضه لمسرحيته **لعنةغرناطة**، لتكتشف أنَّ حبَّها كان وهم، وأنَّ فادي الذي كانت تتواصل وإياه، ليس إلا رحيم الذي ينشّط تواصل المسرحي **فادي** – حسب ما أوردناه في المبحث الخاص بالعنوان – إلا إن تلك الصدمة جعلتها تبحث عن السعادة وسط المطر وأنغام الموسيقى، لنقرأ: « **كنت تحت المطر، ولا شيء يهمني سوى أناشيد كيني دجي التي كانت تكبر وموسيقى in the rain تملأ قلبي وكل حواسي.** » ([1])

---

1)– الرواية، ص: 414 .

ثم إنّ المدينة هي العاصمة الجزائر كما يكشف عنه المتن السّردي للرواية، وهي عموما جزء لا يتجزأ من التراب الجزائري كاملا الذي تعرض لعشرية سوداء مظلمة، وهو ما يفسر كون الصورة جسدت مشهد مدينة في زمن مظلم يلفّه السّواد. ولعل وجود تلك الأضواء في الصورة يوحي – حسب متن الرواية – بانتهاء زمن الموت والخوف والرعب وبصيص لأمل تتوق إليه شخصيات الرواية التي تمثل الشعب الجزائري الذي عانى من تلك الظروف، لكنَّها تصطدم بواقع آخر، هو واقع حرب صامتة تمارس فيها العصابات الخفية التقتيل، والإجرام وتوهيم الناس أنَّ الحرب وضعت أوزارها ما خلف صدمات نفسيّة حادة لدى تلك الشخوص، ولعل ذلك ما توضحه الصورة الفوتوغرافية في شخصية غير واضحة الملامح تمشي تائهة ضائعة برداء أسود.

وإلى ذلك، فإنَّ للعنوان الداخليّ الذي تجسّد في فصل من فصول الرواية " **تلك الظلال التي تشبهني** " علاقة بالصّورة تلك، حيث نؤول ذلك بأنَّ الشخصية المطموس على ملامحها هي شخصية كاتب الرواية عينّه الذي يقرّ من خلال الصّورة والعنوان أنَّه شاهد على وقائع الحرب الأهلية وما بعدها، وما لباسه الأسود ووجهه المطموس عليه إلا دليل عن نفسية روائيّ لا يزال بقلمه يبحث عن حقيقة ما بعد الحرب الأهلية في الجزائر، وعن مصير شعب جزائريّ ضائع، كلّ ذلك بطريقة فنية راقية؛ صورة ومتنا، ما يجعلنا نقرّ بوجود تلك العلاقة التي تربط الصورة الفوتوغرافية بمتن الرواية.

2-2-5- التشكيلة اللّونية لغلاف الرواية:

من المعروف أنَّ اللّون يلعب دوراً أساسياً في نمط حياة الانسان؛ فهو: « مظهر من مظاهر الحياة الجمالية المعنويّة والجسديّة التي لها اثرها في مشاعر الإنسان وحياته النفسية وإحساسه باللذّة في الحياة، حيث ينعش فيها العاطفة ويوقظ المشاعر ويثير الخيال. » ([1])

أمّا اللّون كعنصر من عناصر غلاف الكتاب، فهو من أهم وسائل التأثير التي يتّخذها النّاشر أو المؤلف لإغواء القارئ وجذب اهتمامه، لاسيما ذلك القارئ الذي له معرفة بقيمة الألوان ورمزيتها.

ومن الواضح، أنّ الألوان المثبتة على أغلفة الروايات لاسيما منها المعاصرة، لم تعد مجرّد حلية يجذب بها الناشر، أو المؤلف قارئه، وإنّما أضحت ذات أبعاد نفسيّة مرتبطة بتجربة الروائيّ وما يسعى لتجسيده في متنه .

ولا تقتصر دلالة اللّون في الأثر الأدبيّ لاسيما منه الروائيّ، على تمثله في المتن فحسب بل إنّ توظيف الألوان المناسبة للمتن على ظهر أغلفة الأعمال الأدبية، له أهميته الخاصّة في جذب القارئ ودفعه لتقري العلاقة التي تربط اللّون بالمتن ولم استند هذا الأديب على ألوان معيّنة.

وإذا عدنا إلى غلاف الرواية – موضع المقاربة – فإنّنا نلفي أنّها تنطوي على تشكيلة لونية تحمل في صميمها حمولات دلالية مهمة، لا يتأتى لنا فهمها إلا بقراءة واعية للمجرى السردي للرواية. وعليه نتساءل إلى أيّ مدى جسدت التشكيلة اللّونية الماثلة في غلاف الرواية المختارة ما يصبو إليه الكاتب من خلالها؟ وفيم تكمن شعريتها؟

---

1)- قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصورة، دار الوراق، عمان، الأردن – دار نينوى، سوريا، دمشق، ط1، 2005 م، ص: 11.

إنَّ صورة غلاف الرواية – موضع المقاربة – الأمامي تطالعنا بتشكيلة لونية تحوي على الألوان التالية: البنيّ، الأسود، الأصفر، الأبيض.

وبمعاينة تلك الألوان، نستنتج أنَّها قائمة على القيمة الخلافيّة التقابليّة، منطلقاً من أنَّ الأسود والبني يدخلان ضمن التشكيلة اللّونية القاتمة التي توحي بالظلمة والحزن والخوف، بينما يندرج الأبيض والأصفر ضمن الألوان التي تجسد الإشراق والنّور والأمل.

وإذا ربطنا هذه القيمة الدلالية للتشكيلة اللّونية المثبتة على غلاف الرواية بالمتن السّردي، فإنَّنا سنعثر على إشارات قويّة لها؛ ذلك أنّ الرواية تحيل على زمن ما بعد الحرب الأهلية، وهو زمن يكشف عن بقاء الخوف والرعب في نفوس الجزائريين الذين ما زالوا يتذكرون مشاهد التقتيل الدّموية، وهو ما جسّده اللون الأسود في صورة الغلاف ممثلا في شخصية رجل بلباس أسود، إضافة إلى الظلال التي يخلفها هذا الرجل...، وهو ما يعزّز دلالة العتمة والحزن والخوف داخل المجرى السّردي للرواية.

كما أنَّ للحضور القوي للّون البنيّ الذي غطى مساحة كبيرة من الغلاف– الأماميّ والخلفيّ – دوره في تعزيز دلالة الألم والمعاناة التي تكتنف شخوص الرواية، ولعلّنا نلفي هذه القيمة القاتمة التي تجسدها ألوان غلاف الرواية في متنها من خلال مقاطع سردية عديدة. لعلّ من بينها قول ياما: « **كان اللّيل هو عصياني الأكبر في هذه المدينة التي كانت تموت كل يوم قليلا.** »([1])

وقول رايان: « **خائف من كلّ شيء ياما خائف جدا...من الظلال التي أصبحت أراها في كلّ مكان خائف من الناس من الخارج خائف منهم لأنّهم سكنوا فيّ.** » ([2])

---

1)– الرواية، ص: 433.

2)– الرواية، ص: 264 .

أمّا عن اللّون الأصفر والأبيض، اللذان يتجسّدان من خلال ومضات الضوء البعيدة، فإنَّهما يشيران إلى إنَّ مساحة الأمل لا تزال قائمة، وبإمكانها أن تجهض الظلام وترمم ما انكسر في ذوات الشخصيات، وهذا ما تجسّد في الرواية برغبة بطلة الرواية رغم خيبتها ومعاناتها في الغناء والرقص والاستمتاع بالحياة الجميلة رفقة فرقتها الموسيقية التي نجت من الحرب الأهلية رغم الضغوطات النفسية التي خلفتها .

وعليه، فقد أسهمت البنية اللّونية المستقرة على غلاف الرواية في بلورة ما يروم الكاتب إيصاله في متن الرواية. وجعلت القارئ يتشوق لمعرفة ما إذا كانت الألوان تلك تعكس فعلا الحالة النفسية لشخصيات الرواية، التي لا تعدو أن تكون معاناة كاتب أراد تجسيد آلامه وآماله معا من خلال رواية منفتحة على التأويل منذ عتباتها.

3 – شعرية التصدير في الرواية:

3-1- عتبة نظرية:

يعدّ التصدير عتبة مهمّة، لها وظائفها المنوطة بها التي يسعى الكاتب إبرازها للقارئ، وهو عبارة عن: « اقتباس بإمكانه أن يكون فكرة أو حكمة تتموضع في أعلى الكتاب أو بأكثر دقة على رأس الكتاب أو الفصل ملخصا معناه. » ([1])

وتستند هذه العتبة « إلى ما يسمى بالتناص أو التفاعل النصي، بمعنى أنَّ ثمّة شبكة خارجية تتداخل مع الشبكة الداخلية للنص، وتتلاقح معها وتصبح جزءا لا يتجزء منه، فنحن أمام نصّين أحدهما سابق على الآخر، والنّص السّابق هو الذي نعتمد عليه في إجرائنا القرائي (...)، بوصفه نصاً مستقدماً من خزين المؤلف الذاكرتي / الثقافي. » ([2])

---

1)- حسين بلعابد، عتبات، (مرجع سابق)، ص: 109.

2) محمد صابر عبيد، المتخيل الروائي، سلطة المرجع وانفتاح الرؤيا، (مرجع سابق)، ص: 199.

ومنطلقا من ذلك؛ فإنَّ للتصدير أو الشواهد التي يصدِّر به الكُتاب أعمالهم أهمية بالغة في فهم وتأويل نصوصهم لاسيما وأنَّ لها صلة كبيرة بالمتون المجاورة لها.

ونظراً لأهمية التصدير تلك، فقد حدّد له **جيرارجينيت** أربعة وظائف يمكن ذكرها كالآتي:

- وظيفة التعليق على العنوان.
- وظيفة التعليق على النص.
- وظيفة الكفالة / الضمان غير المباشر: وهي وظيفة منحرفة غير مباشرة، فالكاتب يأتي بالاقتباس رغبة في شهرة عمله لا لما يقوله الاقتباس ويعنيه.
- وظيفة الحضور والغياب للتصدير: وهذه الوظيفة أكثر انحرافا من السابقة؛ كونها ترتبط بالحضور البسيط للتصدير. ([1])

ومن الواضح، أنَّ أغلب الروائيون يعتمدون على هذه العتبة، ويستهلون بها متون رواياتهم سواءً كانت تلك التصديرات اقتباسات ذاتيّة من أعمالهم الخاصة التي كثيرا ما نلمحها في الرواية المصدر لها، أم غيريّة مستقاة من كتب الأدب والفلسفة، أو غير ذلك من الحقول المعرفية التي يسعى هؤلاء الروائيون بوساطتها – في الأغلب – كشف مصادرهم المعرفيّة للقارئ.

ويعتبر **واسيني الأعرج** من أكثر الروائيين الجزائريين الذين استعانوا بهذه التقنية؛ حيث يلمح من يتقرى رواياته أنَّه يصدرها بنصوص شعرية ونثرية، بعضها عربيّ، وبعضها الآخر غربيٌّ، فقد صدر روايته " نوار اللوز" بنصّ(للمقريزي من كتابه إغاثة الأمة في كشف الغمة)، وصدر روايته الأولى(وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر)، بأسطر شعرية لمحمود درويش...([2])

---

1)- عبد الحق بلعابد، عتبات، (مرجع سابق)، ص: 111

2)- ينظر: كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، منشورات كارم الشريف، ط1، 2009 م، ص: 43.

ولا يخفى أنّ تصديراته المذكورة أو غيرها لا تخلو من حمولات دلالية وتوجهات إيديولوجية، لا يتسنى للقارئ كشفها إلا بقراءة واعية للتصدير والمتن الروائي معا.

وإذا كان الأمر كذلك، فإنّنا سنحاول في دراستنا للتصدير في الرواية – موضع الدراسة – أن نرصد التصديرات الواردة قبل المتن الروائي مدار التحليل، وأن نبرز وظائفها وأبعادها المختلفة، فما قيمة تلك التصديرات، وإلي أيِّ مدى جسدت ما يصبو إليه الكاتب يا ترى؟

3-2- تصديرات الرواية وأبعادها:

يطالعنا التصدير الروائيّ في الرواية المختارة، بموقعه الاستراتيجيّ المهم، ما يوحي بأهميته في المجرى السردي للرواية – فهو يقع بعد الغلاف في الصفحة الثالثة بعد الصفحة الخاصة بدار النشر، وما يرافقها من عناصر مناصيّة أخرى...

وقد صدّر الروائيّ روايته هذه، باقتباسين عالميين واحد ل(**إمبرتو مونغول**)، مع ذكر المصدر، وآخر ل(**بوريس افيان**) دون ذكره لمصدر هذا الاقتباس.

كما ورد هذين الاقتباسين، باللّغة الفرنسية وترجمَا باللّغة العربيّة من طرف مؤلف الرواية في هامش الصفحة. وقبل أن نلقي الضوء على شعرية عتبة التصدير، ونمنح تأويلنا له، نورده مترجما فيما يلي:

التصدير	صاحبه	مصدر التصدير
– وحدها القراءة كانت مبرري أو ربما لإعطاء معنى للعزلة التي فرضت عليّ.	– ألبرتومونغول.	Une histoire de lectur
–لم أقاتل ولم اهجر ولم أكن عميلا، بقيت لمدة أربع سنوات غبيا مصابا بسوء التغذية مثل الكثيرين.	– بوريس ايفيان.	/

منطلقا من الجدول، ومن التّصدير الوارد فيه، نخرج بما يلي:

– يكشف التصدير – الذي صُدّرت به الرواية – عن مدى اطّلاع **واسيني الأعرج** على الآداب الأجنبيّة، والثقافة الغربيّة عموماً، وهذا ما يتجلى لنا أكثر بقراءة المجرى السّردي للروايّة، حيث نلفي العديد من الاقتباسات شعرا ونثرا من الآداب الأجنبية، إضافة إلى القرآن الكريم، ما يغري القارئ ويدفعه أكثر لقراءة الرواية.

– إنَّ التصدير الوارد في الرواية يمهّد للولوج إلى أعماق النص والانخراط في عالم القراءة، من حيث إنَّهُ يحيط القارئ بثقافة الكاتب، الّتي تجعل القارئ يهتدي إلى نوع المتن الذي سيقرؤه وموضوعه معا .

– تنسجم وظائف التصدير مع وظائف الحواشي، فكلاهما يُوجِّه القارئ إلى مصدر الاقتباس، وهو ما نجده ماثلاً في الرواية محلَّ الدّراسة.

– إنّ التّصدير الوارد في الرواية يلخص مجريات أحداثها، ويبرز أهم تيماتها، حيث إنّنا لو عقدنا صّلة بينهما، للمسنا توافقا كبيرا بينهما من حيث المعنى؛ فالاقتباس الأول لألبرتو مونغول، يشير إلى معنى العزلة والقيد، إضافة إلى حبِّ القراءة، وهو ما لمسناه في الرواية حيث إنَّ شخوص الرواية مورست عليهم قيود نفسية في ظلّ الحرب الصامتة التّي تلت الحرب الأهلية، ثم إنّ بطلة الرواية كانت مولعة بالقراءة والمطالعة للثقافات والآداب العالمية لإخراجها من ذلك القيد النفسيّ الذي مورس عليها...، وهو ما ورد في قول مونغول السابق، أماعن الاقتباس الثاني لصاحبه " بوريس إيفيان "، فإنَّه يشير إلى المتن الروائي في كون بوريس شخصية ذكرت في الرواية، حيث إنَّ والدة البطلة أغرمت بشخصية **بوريس إيفيان** الأدبية رغم موته من خلال ولعها بمؤلفاته نظرا للضغوط النفسية التي مورست عليها بعد الحرب الأهلية، والحرب الصامتة التي أفقدتها زوجها، ماجعلها تصاب بالجنون كما أسلفنا الحديث في شأنه، ومن حيث ملائمة ما ورد في هذا التصدير

للمتن الروائي، فإنّنا نلمح بعض الإشارات الدالة في الرواية إلى ما يلمع إليه هذا التصدير، فوالد البطلة مثلا سي زبير أو بابا زوربا كما أسمته **ياما** ظلّ وفيا لوطنه وبقي يخدمه رغم ما مورس عليه من ضغط طرف العصابات الخفية من تهديد، ورغم كونه لن ينال المجد الذي كان ينتظره في الخارج، فقد ظلّ صابرا إلى أن قتل وهو ما نلمسه في قول إيفيان " **بقيت مصابا بسوء التغذية** ".

بالتالي، فقول **بوريس إيفيان** لا يتعارض مع المتن الروائيّ المختار، إنّما يعتبر بمثابة استباق لما سيحدث في الرواية من أحداث، إضافة لاغتنائه بالوظيفة الإعلامية حيث تعلم القارئ مسبقا بالرصيد المعرفي للكاتب، وأنَّ هذه الرواية منفتحة على التأويل والتفسير، ولا يتأتى للقارئ البسيط دخول عوالمها السردية .

– لعلّ من أهم الوظائف التي يؤديها التصدير الوارد في أول الرواية؛ الوظيفة السَيكولوجية التي من شأنها أن تحضر المتلقى وتهيئه نفسيا لقراءة الرواية، خاصة أنّ الاقتباسين يتحدثان عن موضوعة القيد والحزن والاغتراب وحبِّ القراءة، ولا يخلو ذلك من تشويق وإغواء للقارئ الذي يميل إلى مثل هذه الموضوعات.

مهما يكن من أمر، فإنَّ من يقرأ متن الرواية يلمس أنَّ التصدير الوارد فيها قبل المتن، لم يوضع لمجرد التأثيث والتزيين، ولم يكن حلية نصية أُدرجت في أول الرواية، وإنَّما هو عتبة نصيّة مهمّة، تقودنا إلى مرجعيات المؤلف، والايدولوجيا التي يتبعها، إضافة إلى كونه تلخيص واستباق لما سيحصل داخل المتن النصي.

بالجملة، نخلص بعد مقاربتنا لشعرية **العتبات النصيّة** في الرواية – مدار التحليل– إلى نتيجة مؤدّاها؛ أنّ عتبات الرواية هذه لها أهميتها الكبيرة في إضاءة ما تعتّم في المتن، فهي مداخل قرائية فعّالة، تجعلنا نخمن قبل أن ننخرط في عالم القراءة بما يجري داخل المتن من أحداث

وتيمات مختلفة، فضلاً عن الوظائف التي تتمثلها كلّ عتبة ما يعمّق من قيمة وجودها، كأدوات خارجيّة تجعلنا ندخل عالم النّص ونحن متسلحون بزاد معرفيّ مسبق عنه.

وسنحاول – بعد أن تتبعنا دلالة أهم العتبات الموجودة في الرواية – أن نقارب شعريّة العناصر السّردية داخل المتن، فيما سيأتي تفصيله في الفصول التالية من هذا البحث.

الفصل الثاني

شعريّة المكان في رواية

مملكة الفراشة

1- في ماهية المكان:

1-1- مفهوم المكان وأهميته في الرواية:

1-1-1- مفهوم المكان:

يلعب المكان دورًا كبيرًا في حياة الإنسان، فهو الفضاء الذي يحدّد وجوده ويوضح كينونته؛ إذ لا يستطيع المرء أن يحيا بدون مأوى أو مكان يعيش فيه ويترعرع بين جدرانه ويسدُّ به رغباته المختلفة ولعلَّ الحديث عن الأهمية التي يكتسيها هذا العنصر في حياة الإنسان والمجتمع، يقودنا للبحث عن مفهومه ورصد دلالته، والكشف عن معانيه المختلفة في مضان الكتب المتخصصة، أو التي سعت لمنح تعريف له يمكن أن يساعدنا في الخروج بمفهوم جامع للمكان، ومن بين المفاهيم التي سنقف عندها المفهوم اللغويّ والفلسفيّ والفيزيائيّ، والاجتماعيّ والأدبيّ فما المكان يا ترى؟

ورد في لسان العرب ضمن مادة كون أنّ المكان هو: « الموضع، والجمع أمكنة، كقذال وأقذلة، وأماكن جمع الجمع، قال ثعلب يبطل أن يكون مكان فعالا لأن العرب تقول كن مكانك، وقم مكانك، واقعد مقعدك، فقد دلَّ هذا على أنَّه مصدر من كان أو موضع منه. »([1])

يشير هذا المفهوم أنّ المكان يدلّ على الموضع كما يدلّ على المنزلة .

وإذا تقرينا مفهوم المكان في الفلسفة، فإنَّنا نلفي آراء مختلفة بين الفلاسفة في شأنه سواء القدامى منهم أم المحدثين، فبعضهم يؤكد وجوده وقيمته، فيما ينفي البعض الآخر ذلك ويقرّ بنسبيته لاسيما الفلاسفة اليونان الذين انصب اهتمام جمهرة منهم على تبيان علاقة المكان بالأجسام، كأرسطو مثلا الذي يعتبر مبدأ الثقالة مبدأ أساسياً في فلسفته للمكان، والمراد به وجودُ

---

1)- أبو الفضل جمال الدين بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، مج :6، ص: 4550، 4551.

قوة جاذبية للأشياء نحو مركزِ الأرض – والأجسام المعنية بالجذب في فلسفته تلك، هي التراب والماء، وفي المقابل يوجد الأعلى الذي يجذب بدوره أجساما أخرى وهي الهواء والنار. ([1])

ورغم أنَّ أرسطو – حسب المقبوس السّالف أعلاه – أقرّ بوجود المكان من خلال ربطه ببعض الأجسام، إلا أنَّه في سياق تمييزه بين الفضاء والمكان اعتبر أنَّ المكان آيل للزوال على خلاف الفضاء، ف « فيما يعتبر المكان الحدود الحافة بموضوع محتويٌّ، يعدّ الفضاء الحدود الداخلية للوعاء المحتوي، قد يزول مكان الشيء لكن فضاءه لا يمكنه ذلك، قد تحتل الشخصية دائما فضاء غير أنَّها لا تحتل نفس المكان دائما. » ([2])

فإذا، يظهر لنا مدى مادية أرسطو في النهج الذي قدّمه حول ماهية المكان، على خلاف أفلاطون الذي نلمس نزعته المتعالية في نظريته المكانية ([3]).

على أنَّ قضية المكان لم تشغل بال الفلاسفة الكلاسيكيين فحسب، وإنَّما ما انفكت تتطور في أحقاب مختلفة، شأنها في ذلك شأن الزمن، إذْ إنَّ: « الفَلسفة المادية قالت دوما بموضوعية المكان والزمان وشموليتهما، بينما المثالية صورت العلاقات المكانية والزمانية شيئين مرهونين بالفكرة المطلقة والوعي الغيبي أو نسبتهما إلى الأشكال القبلية من الإدراك الحسيّ. » ([4])

أما عن علماء الفيزياء والرياضيات، فقد استعانوا بخاصية النمذجة المكانية في تحديدهم لمفهوم المكان، ولعل مفاهيم من قبيل المساحة اللَّونية ومساحة المراحل تمثل أساسا تقوم عليه

---

1)– لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية، رواية الأميرة الموريسكية لمحمد ديب نموذجا، مقاربة بنيوية سردية، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2015 م، ص: 21.

2)–جوزيف .ا. كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، تر: لحسن احمامة، إفريقيا الشرق، المغرب، 2013م، ص: 19–20 .

3)– المرجع نفسه، ص 20.

4)– مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا(حكاية البحار – الدّقل – المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، 2011م، ص: 30.

نماذج مكانية تستخدم كثيرا في علم البصريات والالكترونيات ([1]) وعلى غرار تلك المفاهيم، يتحدّد المكان من خلال الوضع الاجتماعي الذي يعيش فيه الفرد، باعتبار التفاعل الحاصل بين الإنسان والمجتمع، فالإنسان ابن بيئته الاجتماعية يولد فيها ويندمج مع أفرادها ولا يستطيع أن يحيا دون وسط يتكيف فيه ويندمج مع أفراده.

كما يستحيلُ المكان مفهوماً ثقافياً، عندما يحوّل الإنسان معطيات الواقع المحسوسِ ويُنظمها لا من خلال توظيفها المادي لِيسُدَّ حاجاته المعيشية فقط، بل من خلال إعطائها دلالة وقيمة، وتكتسب عناصر العالم المحسوس دلالتها من خلال إدخالها في نظام اللغة فاللغة هي المقابل المحسوس لعالم الماديات. ([2])

أمّا مفهوم المكان في الأدب، فإنَّه يختلف عن باقي المفاهيم، ذلك أنَّه يتعدى المكان الواقعي باعتبار أنَّه مكان تخيلي تحكمه اللّغة؛ فهو مكان مصاغ أساسا من مجموعة ألفاظ. ولعل هذا المفهوم الأخير هو الذي تتوخاه دراستنا هذه التي تتخذ من الرواية – باعتبارها جنسا أدبيا موضوع مقاربة –متوقفة في هذا الفصل عند عنصر المكان الروائي كأحد أبرز مكونات البنية السردية على غرار باقي المكونات التي ستعنى هذه الدراسة بتبيان شعريتها.

تأسيسا على ما سبق، نستطيع أن نقول: إنّه من الصعوبة بمكان أن نخلص إلى مفهوم جامع مانع للمكان نظرا لتباين آراء المفكرين في شأن ذلك، ورغم أنَّ البحث عن مفاهيم هذا المصطلح جعلنا نلمس مدى صعوبة الإلمام به وفهمه فهمًا دقيقًا، إلا أنَّه كشف لنا مدى أهميته في كثير من الحقول المعرفية، وبما أنَّ مدار بحثنا الكشف عن المكان الروائي – كما أسلفنا الحديث – فإنَّنا سنتطرق في المبحث التالي لأهمية المكان في الرواية.

---

1)– يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا أحمد قاسم، مجلة جماليات المكان، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1988 م، ص: 69

2)– المرجع نفسه، من تقديم المترجمة، ص: 64

1-1-2- أهمية المكان الروائي:

لقد نال المكان عبر سيرورة تاريخ الأدب مكانة مهمّة، لاسيما في الشّعر العربيّ القديم، الذي يلمس المطّلع عليه أنَّ الشّعراء العرب جعلوا من المكان عنصراً فنياً بنوا عليه شعرهم، وهذا ما بدا على نحو واسع في مطالع قصائدهم؛ ما يعرف بالمقدمات الطللية؛ حيث كان هؤلاء الشعراء يبكون على الذكريات الجميلة التي باتت آثار دارسة طوى عليها الزمن، كما كانت الطبيعة الصحراوية ملهمهتم الأولى التي تغنوا بها وبمختلف الموجودات القابعة فيها، والمظاهر المختلفة التي تعايشوا معها وخلدوها في متونهم الشعرية .

وإذا كان المكان قد نال كلّ تلك الحظوة في الشعر العربي، فإنَّ الرواية – هي الأخرى – اهتمت بهذا المكون وجعلته عنصراً بنائياً قاراً لا يمكن الاستغناء عنه، شأنه شأن باقي العناصر السرديّة المهمة؛ كالشخصية والزمن والحدث التي تتفاعل مع بعضها البعض لبناء عالم روائيّ متكامل. فلا يمكننا أن نلفي رواية مبنيّة من شخصيات تتحرك فيها دون اتخاذها مكانا معينا تأوي فيه وتمارس مهامها التي أوكلها إياها الكاتب، بل على خلاف ذلك نجد أنَّها: « لا تحقّق تواصلها السّردي إلا بارتباطها القسري بالمكان الذي توجد فيه. » ([1])، كما لا نستطيع أن نجد عملا روائيا خلوًا من الزمن الذي يرتبط بالمكان، فهما « عنصران متلازمان ولا يمكن الفصل بينهما إلا في السياق الدراسيّ.»([2])، وهو ماحدا بالدراسات النقدية الحديثة أن تجعل منهما عنصرين متلازمين،

---

1)- محمد صابر، عبيد المتخيل الروائي (سلطة المرجع وانفتاح الرؤيا)، (مرجع سابق)، ص: 147.

2)- فيصل غازي النعيمي، شعرية المحكي (دراسات في المتخيل السّردي العربي)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط1، 2013م، ص: 68 .

فيما يعرف بالزمكان الروائي الذي يعني حسب **ميخائيل باختين** العلاقة المتبادلة الجوهرية بين **الزمان والمكان**، المستوعبة في الأدب استيعابا فنيا، باسم **Chronotope**. ([1])

وإلى ذلك، يؤدي المكان الروائيّ أهمية كبيرة مقارنة بالأماكن الأخرى الواقعية المحسوسة، ولعلّ أهم ما يعزّز له هذه الأهمية؛ اللُّغة التي يشكل بها الروائيّ مكانه المتخيل كيفما شاء؛ ذلك أنّ المكان:« مثل المكونات الأخرى للسّرد لا يوجد إلا من خلال اللّغة، فهو فضاء لفظيّ بامتياز ويختلف عن الفضاءات الحافة بالسينما والمسرح، أي عن كلِّ الأماكن التي ندركها بالبصر أو السمع، إنَّه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب، ولذلك فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه. » ([2])

وبما أنَّ اللّغة– بإمكانياتها المختلفة التعبيرية والشعريّة– تجعل من المكان الروائيّ مختلفاً عن باقي الأمكنة؛ فإنَّ المكان تعدى كونه عنصرا تزيينيا تكميليا يأتي لتحقيق غاية جمالية فنيّة، إلى مكون أساسيٍّ تفقد الحكاية رؤيتها الكليّة وبنيتها الدلالية بدونه، وهذا ما يبدو في الرواية الجديدة ([3]) التي جعلت المكان بمثابة شخصية متحركة تتفاعل مع الإنسان وتقاسمه غربته وألمه وفرحه، كما اكتسب المكان الروائيّ مع ذلك النوع من الروايات أكثر فعالية من خلال استفادة الروائيين من إمكانيات اللّغة الشعرية التي تضفي على العمل الروائيّ خصائص مقاربة لخصائص الشعر من إيقاع داخليّ وخارجيّ وصور شعرية متوثبة وغير ذلك، إضافة لعناصر تجريبية أخرى خلاقة أخرى من قبيل الأسطورة مثلا التي تمكنوا بوساطتها أن يجعلوا متونهم الروائيّة تحلق في

---

1) آمنة يوسف، تقنيات السرد – في النظرية والتطبيق – المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط2، 2015م، ص :33، نقلا عن: ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ص :5

2)– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، (د ت ط)، ص: 27 .

3)– للتفصيل في هذا الشأن ينظر، محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (درط)، 2005 م، ص: 69، 70.

آفاق الغريب والعجيب مستفزة ذهن القارئ الذي يتفاعل مع تلك الأجواء المكانية الفنية التي صنعها الروائيّ.

يتضح لنا إذاً، أنَّ المكان في الرواية أضحى من أهم المكونات التي لا يمكن إغفالها وتجاوز دورها النصي، لاسيما وأنَّ باقي العناصر السّردية لها علاقة كبيرة به، ما يعزز من دوره واستحالة الاستغناء عنه في أيِّ عمل روائيّ جادّ، بل إنَّه: « عالم دون حدود، وبحرٌ دون ساحل (...) إنَّه امتداد مستمر مفتوح على جميع المتجهات وفي كل الآفاق » ([1])، ما أكسبه دوراً فعالاً جعلنا نبحث عنه في الرواية المختارة، قبل أيِّ مكون آخر.

وإذا كانت أهمية المكان ودوره في النصّ الروائيّ قد استأثرت اهتمام النقاد، فإنَّ قضية أخرى مهمة– من قضايا المكان الروائيّ– خاضت فيها دراسات مستفيضة، وهي قضية العلاقة بين الفضاء والمكان، فما حقيقة ذلك يا ترى؟

1-2- العلاقة بين الفضاء والمكان:

لعلّ الحديث عن المكان وأهمية وجوده في العمل الأدبيّ، يجعلنا نبحث عن إشكالية أسالت مداد العديد من النقاد والدارسين، إنَّها تكمن أساسا في التمييز بين الفضاء والمكان كمصطلحين نقديين شكلا محور اختلاف واتفاق.

وسنسعى– في هذا المقام – بسط بعض الآراء النقديّة العربية المعاصرة التي خاضت في هذه الإشكالية، مقتصرين على أهم النقاد الذين ألفينا تعرضهم لهذه القضية، ومنطلقا من ذلك نتساءل: فيم تكمن العلاقة بين الفضاء والمكان، وهل المكان جزء من الفضاء أو العكس؟ ثم أيّ المصطلحين أكثر شيوعا في الدراسات النقدية العربية.؟

---

1)– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السّرد)، عالم المعرفة، الكويت، (درط)، 1998م، ص: 157 .

يتباين النقاد العرب في شأن تحديد العلاقة بين الفضاء والمكان؛ حيث يقرّ بعضهم بأنَّ الفضاء والمكان مفهومين مختلفين وما المكان إلا جزء من مجالات الفضاء، في حين لا يقيم البعض الآخر تمييزا بينهما، من حيث إنَّهم يضارعون بين المصطلحين، بينما يجعل لفيف آخر من النقاد المكان مصطلحا يقيمون بوساطته دعائم أعمالهم النقديّة.

من الواضح، حسب الناقد **حسن نجمي** الذي أثار هذه القضية في كتابه: (شعرية الفضاء – المتخيل والهوية في الرواية العربية–) أنَّ ثمة خلطٌ كبير بين النقاد العرب في شأن مفهومي الفضاء والمكان، مردُّه تلك الترجمة غير الدقيقة التي قام بها الناقد **غالب هلسا** لكتاب (غاستون باشلار) الموسوم ب (شعرية الفضاء)، والتي سار على هديها العديد من النقاد العرب فأوقعتهم في اللّبس والتشت، وظلّوا يخلطون مفهوم الفضاء بمفهوم المكان مع أنَّ الفضاء غير، والمكان غير، وهو ما جعل هلسا يقع في جناية نقديّة أوقع بها الكثير من الدارسين بعده. ([1])

ولعلّ المطّلع في الكتاب المذكور لحسن نجمي، يلمس أنَّ صاحبه فصّل بين مفهومي الفضاء والمكان، منطلقا من وجهات نظر موضوعيّة عديدة أهمها النظرة الفلسفيّة، حيث يعتبر الفضاء – حسبها – سابقا للأمكنة، إنَّه موجود قبل مختلف الأمكنة التي تعدّ أكواناً صغرى منفصلة داخل الفضاء، مع العلم أنَّ تلك الأكوان من صميم الفضاء الأدبي، بل إنَّها – حسب نجمي – جزء من جوهرية النَّص الأدبي. ([2])

---

1)– ينظر: حسن نجمي: شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م، ص: 6.

2) ينظر: المرجع نفسه، ص: 44.

أمّا عن الفضاء الروائيّ، فقد رأى أنَّه ككلِّ فضاء فنيّ يُبنى أساسا في تجربة جماليّة بما يعنيه ذلك من بعد أو انزياح عن مجموعة المعطيات الحسيّة المباشرة، فهو: « ليس مجرد تقنية أو إطار للفعل الروائيّ، بل هو المادة الجوهرية للكتابة الروائية، ولكلّ كتابة أدبية.»([1])

بالتالي، يعلي حسن نجمي من شأن مصطلح الفضاء الروائي، ويجعله مفهوماً ناجعًا في الدراسات التطبيقية الروائية، على خلاف مفهوم المكان الذي يعدّ مفهومًا قاصراً.

وفي كتابه الموسوم ب: (بنية النصّ السّردي من منظور النقد الأدبي)، يتطرق الناقد **حميد لحمداني** لقضية العلاقة بين الفضاء والمكان في القسم الأول من كتابه الذي ضمّنه مباحث كثيرة من بينها مبحث وسمه ب (الفضاء الروائيّ)؛ حيث ميَّز فيه بين المصطلحين المذكورين عارضاً أقسام الفضاء المختلفة، حسب النقاد الذين اطَّلع على آرائهم في هذا الشأن، وهي: (الفضاء معادلا للمكان، الفضاء النصيّ، الفضاء الدلاليّ، الفضاء كمنظور ([2])، ثم سعا للتمييز بين الفضاء والمكان في الرواية، قائلاً:

« إنَّ طريقة تحديد ووصف الأمكنة في الروايات نجدها عادة متقطعة، ولسنا بحاجة للتذكير بأنَّ ضوابط المكان في الروايات متصلة عامة بلحظات الوصف، وهي لحظات متقطعة أيضا تتناوب في الظهور مع السّرد ومقاطع الحوار، ثم إنَّ تغيير الأحداث وتغيرها يفترض تعددية الأمكنة واتساعها وتقلصها حسب طبيعة موضوع الرواية لذلك لا يمكننا أن نتحدث عن مكان واحد في الرواية، بل إنَّ صورة المكان الواحد تتنوع حسب زاوية النظر التي يتلفظ بها. »([3])

---

1)- المرجع السابق، ص: 47.

2)- للتفصيل في هذا الشأن ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1991م، من ص: 53 إلى ص: 61.

3)- المرجع نفسه، ص: 62- 63.

نفهم من رأي **لحمداني**، أنَّ على الدارس أن يؤمن أنَّ مكانا واحدا من شأنه أن يخلق عدَّة أمكنة، وهوما يطلق عليه فضاء الرواية، وهو حسبه: « أشمل وأوسع من مفهوم المكان والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء وما دامت الروايات غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة، فإنَّ فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا، إنَّه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية.» ([1])

على أنَّ لحمداني لم يقلّل من أهمية المكان؛ بل بيّن أنَّه مكوّن مهّم من مكونات الفضاء الروائيّ لاسيما في الرواية الواقعية التي تجعله يكتسب: « أهمية كبيرة بالنسبة للسّرد، وذلك لحظة وصفه بشكل مطوّل ودقيق مثلما يكتسب هذه الأهمية أيضا عندما نراه يؤسس مع غيره من الأمكنة الموصوفة فضاء الرواية بكامله. » ([2])، على خلاف الرواية الذهنيّة خصوصاً منهاروايات تيار الوعي ([*]) التي لا تهتم بالمكان الموصوف وغالباً ما يقتصر الروائي فيها على الإشارات الخاطفة للمكان، ومن خلالها يتأسس بالضرورة فضاء روائيّ تجري فيه الأحداث الروائية. ([3])

فإذًا، نرى أنَّ هذا الناقد يعلي من شأن الفضاء مبينا أنَّ المكان جزء من مجالات الفضاء الروائي الشمولي الذي يضم مجموعة من الأمكنة .

وفي السِّياق ذاته، يقرّ الناقد " **سمر روحي الفيصل** " في كتابه: (**الرواية العربية البناء والرؤيا /مقاربات نقدية**)، بالصِّلة التي تربط المكان بالفضاء، فالمكان الروائي « حين يطلق من أيّ قيد يدل على المكان داخل الرواية، سواء أكان مكانا واحدا أم أمكنة عدة، ولكننا حين نضع

---

1)- المرجع السابق، ص: 63.

2)- المرجع نفسه، ص: 67.

(*)- **تيار الوعي**: مصطلح صاغه عالم النفس وليام جيمس. أما المفهوم تقنية أدبية روائية ظهرت في القرن العشرين على يد فرجينيا وولف وجيمس جويس ووليام فولكنر، وهي تقنية تمكن المروي له من الاطلاع على الأفكار التي تعتمل داخل شخصية من شخصيات نص تخييلي أو أكثر كما يتركز السرد وفق هذه التقنية على الحياة النفسية للشخصية ويغيب التنظيم المنطقي للأفكار ويفسح المجال للتداعي الحر والتكرار والاستباق ...الخ .، ينظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، (مرجع سابق)، ص: 126.

3)- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، (مرجع سابق)، ص: 67.

مصطلح المكان مقابل مصطلح الفضاء بغية التمييز بين مفهومهما، فإنَّنا نقصد بالمكان، المكان الروائي المفرد ليس غير، ونقصد بالفضاء الروائي أمكنة الرواية جميعها. » ([1])

ويشير في موضع آخر من كتابه المذكور، إلى أنَّ:« دلالة مفهوم الفضاء لا تقتصر على مجموع الأمكنة في الرواية، بل تتسع لتشمل الإيقاع المنظم للحوادث التي تقع في هذه الأمكنة ولوجهات نظر الشخصيات فيها. ومن ثم يبدو مصطلح الفضاء أكثر شمولا واتساعا من مصطلح المكان. » ([2])

فالفيصلي، يجعل من المكان جزءاً لا يتجزأ من الفضاء العام الذي يحوي العديد من الأمكنة، كما يتّسع ليكون منظّماً للحوادث ولوجهات نظر الشّخوص داخل أمكنتها.

وإذا كان الناقدين السابقين ميزا بين المصطلحين – المتحدث عنهما في هذا المقام –، فإنَّ **حسن البحراوي** ينفي التمييز بين المصطلحين– الفضاء – المكان؛ فهو يستخدم المصطلحين معا، للتعبير عن دلالة واحدة في كتابه. ([3])

أمّا الناقدة **سيزا قاسم**، فمن جهتها تحتفظ بمفهوم المكان في كتابها المعنون ب: **بناء الرواية(دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)**، بعد أن بيّنت ذلك التضارب في آراء النقاد الغرب المعاصرين الذين حاولوا التفرقة بين مستويات مختلفة في المكان ففي الانجليزية مثلا نجد

---

1)– سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا (مقاربات نقدية)، منشورات الاتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا 2003 م، ص:71 .

2)– المرجع نفسه، الصفحة ذاتها .

3)– ينظر: حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي، (مرجع سابق) .

المصطلحات التالية: (**location**) (**space / place**)، وفي الفرنسية نجد: (**Espace**) (**lion**)، أما في العربية؛ فإنّنا نلفي مرادفات تلك الكلمات؛ ممثلة في المكان الفراغ الموقع.([1])

كما رأت الناقدة أنَّ النّقاد الكلاسيكيين في اللّغات الثلاثة اكتفوا « باستخدام كلمة (Lion/plan) للدلالة على أنَّ كلّ الأنواع مكان، حيث لم يكن معنى الفراغ بمفهومه الحديث قد نشأ بعد. وبينما ضاق الفرنسيون بمحدودية كلمة (Lion)(الموقع) فبدؤوا في استخدام كلمة (Espace) (فراغ).لم يرض نقاد الانجليزية عن اتساع كلمة space / place) (مكان– فراغ) وأضافوا استخدام كلمة (Location) ، (بقعة) للتعبير عن المكان المحدّد لوقوع الحدث. » ([2])

ورغم أنَّ الناقدة تشير إلى ذلك التضارب في رؤى الباحثين في شان تحديد مفهوم المكان، إلا أنَّها – كما أسلفنا آنفا – تلتزم في بحثها باستخدام كلمة المكان اتساقاً مع لغة النقد العربي.

على أنَّ الناقد عبد المالك مرتاض، تجاوز مصطلح الفضاء والمكان، ليحيل على مصطلح الحيز، وقد قدم بعض المبررات التي تعضد طرحه؛ ف « الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل، على حين أنّ المكان نريد أن نقفه في العمل الروائيّ على مفهوم الحيز الجغرافيّ وحده.»([3]).

يقيم مرتاض– حسب المقبوس – تمييزا واضحا بين كلا من الفضاء والحيز والمكان، معتبرا أنَّ مصطلح الحيز هو الذي ينبغي أن تعتد به الدراسات، كونه يستخدم في مجالات عدّة على خلاف المصطلحين الآخرين.

---

1)– سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية مجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (درط)، 1984م، ص: 85، 86.

2)– المرجع نفسه، ص: 86.

3)– عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، (مرجع سابق)، ص: 141.

وقد رأى مرتاض، أنَّه فضل مصطلح الحيز منطلقا من أنَّ النقادالغرب يشيع في مقالاتهم وكتبهم مصطلح الحيز لا المكان، مقابلا للمصطلحين الفرنسي والإنجليزي Espace, space.

ومهما يكن من جدل، فيما يخص التمييز بين مصطلحي الفضاء والمكان، أو مصطلح الحيز؛ فإنَّنا ننوّه بأهمية رأي كلِّ ناقد منطلقا من أنَّ لكلِّ منهم دليله ومبرره في موقفه. مع إقرارنا بشموليّة مصطلح الفضاء، كونه يحوي أمكنة متعدّدة في طياته، إلا أنَّنا سنختار مصطلح المكان في بحثنا هذا؛ كونه الأكثر انتشاراً واستعمالاً في الدراسات العربيّة التي اطّلعنا على بعضها.

1-3- المكان في الدّراسات النقدية المعاصرة:

كثيرةٌ هي الدراسات النقديّة التي عُنِيَت بمسألة المكان ودوره في النَّص الأدبي؛ سواء منه الشّعري أو السّردي. ولعلّ من يتقرى تاريخ النقد الأدبيّ، يلمس كثرة الرؤى والنظريات النقديّة التي تناولت المكان تنظيرا وتطبيقا، من أجل ذلك سنحاول أن نتملى بعضا منها سعيًا منا لتعبيد دربٍ واضحٍ يجعلنا نرسو على شعرية للمكان ناجعةٍ نقيم بها دعائم بحثنا في تقصي أمكنة روايتنا المختارة، ولعل أهمها دراسة (غاستون باشلار)، ودراسة (يوري لوتمان) للمكان الأدبي علاوة على بعض الآراء النقدية الأخرى في مضمار شعرية المكان، كما سنذكر صدى أطروحاتهم في الدرس النقدي العربي، فكيف تبلورت شعرية المكان على يدِّ هؤلاء النقاد؟ وما مدى نجاعة إجراءاتهم النقدية في النّصوص السَّردية العربية خصوصا؟

يعتبر الناقد **غاستون باشلار** من أبرز النقاد الذين عُنِيُوا بدراسة شعرية المكان الأدبي، فقد أظهر في كتابه الموسوم ب (جماليات المكان) مدى الأهمية التي يلعبها المكان في حياة الإنسان منطلقا من استفادته من الفكر الفلسفي الظاهراتي التي أوجده هوسرل.المبني على قصدية الوعي؛

أي أنَّه دوما متجه إلى موضوع ([1])، أما عن ظاهرية **باشلار**؛ فإنَّ منهجها يصلح – حسب تصريحه في مقدمته لكتابه الآنف الذكر– لدراسة موضوع الخيال الذي: « يلغي موضوعية الظاهرة المكانية – أي كونها ظاهرة هندسية – ويحلّ مكانها ديناميته الخاصة – المفارقة–وعندما يتحول الخيال إلى شعر، فهو يلغي السببيّة ليحلّ محلّها التسامي المحض. »([2])

فباشلار إذن، يدرس المكان النفسيّ ويستبعد المكان الهندسيّ المادي في شعريته، متجاوزاً الطرح الكلاسيكي الذي يُعْنَى بالأمكنة الماديّة.

كما قارب هذا الناقد المكان من خلال الصّورة الشّعرية، مركزاً على المكان الأليف، وهو البيت المفعم بالقيم الإيجابية، في مقابل المكان المُعادي الذي ينبذه الإنسان ويفرّ منه؛ فالبيت كون الإنسان الأول و« واحدٌ من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية، ومبدأ هذا الدمج وأساسه هما أحلام اليقظة(...) بدون البيت يصبح الإنسان مفتتا. إنَّ البيت يحفظه من عواصف السماء وأهوال الأرض. » ([3])

ويشير طوراً آخر، أنَّ الإنسان يستطيع بوساطة الحلم أن يسترجع ذكرياته في بيته التي تبقى تراود مخيلته حتى بعد زوال البيت، فالكثير من ذكرياتنا محفوظة بفضل البيت، وإذا كان البيت أكثر تعقيدا، أي له قبو وعلية وأركان منعزلة ودهاليز وأروقة فإنَّ أحلامنا تكون أكثر تحددا. نعود إليها دوما في أحلام يقظتنا. ([4])

---

1)– غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط: 6، 2006م، ص: 10

2)– المرجع نفسه، الصفحة ذاتها .

3)– المرجع نفسه، ص: 38.

4)– ينظر: المرجع نفسه، ص: 39.

أما عن العلاقة بين المبدع والقارئ؛ فإنَّ باشلار يجيب عن السؤال الآتي: كيف تصبح الصّورة الفنية التي أبدعها الشاعر ملكا للقارئ؟ فحين نقرأ– مثلا– وصفا لحجرة نتوقف عن القراءة لنتذكر حجرتنا؛ أي أنَّ قراءة المكان في الأدب تجعلنا نعاود تذكر بيت الطفولة. ([1])

مهما يكن، فقد منح هذا الناقد الكثير من التصورات النقدية القَّيمة في مجال شعرية المكان الأدبي. ورغم القصور الذي يكتنف دراسته – كونه ركزَّ على المكان الأليف وأقصى المكان المعادي، إلا أنَّ شعريته للمكان أتت نتائجها الجديرة بالتنويه، لاسيما بتعمقه في الجانب النفسي للمكان.

وإلى جانب باشلار، قدّم الناقد السوفياتيّ (**يوري لوتمان**) بحثا متميزا للمكان، في كتابه:(بناء المكان الفني) الذي حوى بين دفتيه العديد من القضايا النظريّة والاجرائية الخاصة بالمكان الفنيّ، وقد ترجمت منه الناقدة " **سيزا قاسم** " جزءا مهما معنونا ب (**مشكلة المكان الفني**).

ورأت **سيزا قاسم**– في معرض تمهيدها لترجمة مقال لوتمان المذكور– أنَّ هذا الناقد ينطلق في تحليله للمكان الفنيّ: « من مقولة أساسية مؤداها أنَّ اللّغة هي النظام الأولي لتحويل العالم إلى أنساق (...) وبالإضافة إلى اللّغة فقد أبدعت أنظمة وأنساقا أكثر تعقيداً، قد تستخدم بعضها اللّغة الطبيعية مادة لها، وقد تستخدم بعضها موادا أخرى – الصورة في المقام الأول –، ولكنّها تستعين بنظام اللّغة وطرائق تشكيلها، واهتم لوتمان اهتماما بالغا بالفنون بوصفها أنظمة منمذجة، أنظمة تخلق أنساقا دلالية. » ([2])

---

1)– المرجع السابق، ص: 10.

2)– يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر وتق: سيزا قاسم، مجلة جماليات المكان، مطبعة قرطبة، الدار البيضاء، 1988م، ص: 64.

هذا، وقد عرّف **لوتمان** المكان– وهو يقيم تفكيره النقدي لمبدأ التقاطبات – بأنَّه: « مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر أو الحالات، أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة...إلخ). تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة / العادية (مثل الاتصال، المسافة. . »([1])

ورأى أنَّ لغة العلاقات المكانية وسيلة من الوسائل الرئيسية لوصف الواقع، وينطبق هذا حتى على مستوى ما بعد النصّ، فإذا نظرنا إلى مفاهيم مثل أعلى – أسفل، أو يسار –يمين، أو قريب...، نجد أنَّها تستخدم لبنات في بناء نماذج ثقافية لا تنطوي على محتوى مكاني فتكتسب هذه المفاهيم معان جديدة مثل قيم غير قيم، أو حسن سيء، أو الأقربون الأغرب أو سهل المنال – صعب المنال... ([2])

ليستنتج بعد ذلك أنَّ: « نماذج العالم الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية العامة التي ساعدت الإنسان على إضفاء معنى للحياة التي تلفه تنطوي دوما على سمات مكانية، وتأخذ طورا شكل تضاد ثنائي، : سماء أرض أو الأرض العالم السفلي، وتأخذ طورا آخر شكل تدرج هرميٍّ سياسيٍّ – اجتماعيّ يؤكد تضاد السّمات التي تقع في قمة الهرم (الرفيع)، وتلك التي تقع أسفل الهرم (الوضيع)، وقد تتخذ أيضا هذه السمات شكل تضاد أخلاقي يقابل بين اليمين واليسار(...)، ومن ثم تصبح الأنظمة التاريخية واللغويّة القوميّة للمكان عمادا ينتظم حوله بناء صورة العالم، وتكون هذه الصورة نسقاً أيديولوجياً متكاملاً يتعلق بنمط معين من الثقافات.»([3])

ووصل **لوتمان** عرضه النظري لمبدأ التقاطبات المكانيّة، بإجراء نقديّ مهمّ يوضّح ما يرمي إليه ويجعل نظريته للمكان الفنيّ نظريّة ناجعة، والحالُ أنَّ المطّلع على صنيعه النقديّ يلمح مدى

---

1)– المرجع السابق، ص: 68 .

2)– ينظر: المرجع نفسه، ص: 69.

3)– المرجع نفسه، ص: 70

مرونة ما قدمه من تطبيقات على مستوى الشعر المعاصر، ففي شعر تيوشوف – مثلا – رأى أنَّ هذا الشاعر يضع العالي في تضاد مع السفلي، كما وجد أنَّ العلو يوازي الاتّساع والانخفاض يوازي الضيق، وأنَّ العلو يتطابق أيضا مع الروحانية، أما الانخفاض فيتطابق مع المادية. ([1])

بالإضافة إلى ثنائية (العلو– الانخفاض)، تنتظم البنية المكانية – حسب **لوتمان** – من ثنائية أخرى أساسيّة، وهي: ثنائية المغلق والمفتوح، ويتجسد: « المكان المغلق في النصوص في شكل صور مكانية مختلفة مألوفة مثل الدار المدينة والوطن، وتتصف هذه الصور بصفات معينة مثل الألفة، أو الدفء أو الأمان. ويتعارض هذا المكان المغلق مع المكان الخارجي المفتوح، ومع سماته، ومنها الغربة، والبرود، والعدوانية. وقد يفسر المكان المغلق والمكان المفتوح تفسيرات معاكسة لما سبق. » ([2])

فإذاً، يمكننا أن نقرّ إنّ مفهوم التقاطب، الذي توسّع فيه **لوتمان** من أهم المفاهيم النقديّة التي أثبتت كفاءتها الإجرائية في تحليل أمكنة النصوص الأدبية لاسيما منها الروائيّة، ما يجعل الدارس في شعرية المكان الأدبيّ يحاول حثيثا الإلمام به، عسى يخرج بنتائج إيجابية، وهو يتصدى لتحليل نصّه الأدبيّ؛ شعرا كان أم نثرا .

وعلى غرار لوتمان وباشلار، خاض العديد من النقاد الغرب المعاصرين إشكالية المكان الأدبي تنظيرا وتطبيقا، وأُلِفَت في شأنه مؤلفات عديدة فردية وجماعية، ومن أهم المؤلفات المشتركة القمينة بالإشارة مؤلف موسوم ب (الفضاء الروائي) تولى تعريبه الناقد **عبد الرحيم الأزل**؛ حيث حمل الكتاب العديد من المقالات النقدية التي: « تقدّم اجتهادات في مجال التنظير للفضاء الأدبيّ وتأخذ بمبدأ التأمل والنظر النقدي لكنَّها تقدم باليد الأخرى محاولات في الممارسة على النصوص

---

1)– ينظر: المرجع السابق، ص: 70.

2)– المرجع نفسه، ص :68.

والمتون الأكثر تنوعا وتفاوتا ومن هذه الناحية فهي تضع رهن إشارتنا مادة تطبيقية خصبة لا تحتاج سوى إلى تكييفها مع النص العربي وتطويعها لتستوعب خصوصياته.» ([1])

وعلى هذا الأساس، فقد ظهرت منجزات نقديّة كثيرة في مضمار المكان الأدبيّ، عكفت على منح مفاهيم إجرائية مهمة، يمكنها أن تساعد محلل النصّ الروائيّ– إنْ هو أحسن التعامل معها – في الخروج بنتائج ذات بال. ولا نريد أن نخوض في كلِّ الدراسات الغربية في هذا المجال –نظرا لكثرتها وتعذر الإلمام بها في عمل تطبيقيّ كهذا. لكنّنا نثمن المجهودات الكبيرة التي منحها هؤلاء النقاد الغربيون الذين زودوا النقاد العرب بترسانة معرفية كبيرة جعلت بعضهم يغترف منها، ويطبقها على النصوص الأدبية بشكل واع يظهر مدى استوعابهم للنظريات الغربية ومراعاتهم لخصوصية النصّ الأدبي العربي. ([*])

وبعد، فإنَّ المكان الروائي عنصر بالغ الأهمية في البِّناء السردي، ولا نستطيع– في عمل تطبيقي كهذا – الإحاطة بكلِّ قضاياه وأبعاده المتشعبة، وذكر كلِّ إسهامات النقاد ودراساتهم الجمّة في شأنه؛ لكنّنا منحنا بعضا من الجوانب رأيناها خطوة مهمة وأرضية ناجعة نبني بوساطتها صرح دراستنا التطبيقية لشعرية المكان الروائي في الرواية المختارة، وهذا ما سنحاول مقاربته في الخطوة الموالية من هذا الفصل .

---

1)– المرجع السابق، مقدمة سيزا قاسم، ص: 63

(*)– من المراجع العربية التي خاضت في مسألة جماليات المكان نذكرعلى سبيل المثال: صلاح صالح، قضايا المكان الروائيّ في الأدب المعاصر، دار شرقيات للنشر والتوزيع القاهرة، ط1، 1997م ..

2 – في شعرية أمكنة رواية مملكة الفراشة:

بعد أن كشفنا في الجانب النظري من هذا الفصل، عن ماهية المكان من حيث المفهوم والأهمية...، سنحاول في الجانب التطبيقيّ من خوضنا لبناء المكان الروائيّ، أن نبحث في دلالات أهم الأمكنة التي كان لها حضورها الفعال في الرواية موضع التحليل، وذلك بالاستناد إلى الإطار النّظري لشعريّة المكان وامتداداتها الإجرائية، إذ لا يستطيع الباحث أن يحيط بسيميائية المكان، سوى بالعودة لتلك الشعرية، على حدّ رأي **حسن البحراوي** الذي يقرّ من جانب آخر بأهمية البعد الإديولوجيّ في التحليل المكاني؛ « فالسؤال الإيديولوجي يظلّ حاضرا دائما ومفتوحا على كلّ الممكنات مهما حاولنا إضماره أو السّكوت عنه. » ([1])

ووفقًا لذلك، سنحاول تتبع أمكنة الرواية ووظائفها المختلفة، مع التركيز على قيمها الجماليّة الفنيّة وسيميائيتها، راصدين أهم أنماطه المتكوّنة أساسا من مكان إطاري عام وأمكنة متفرعة عنه مستفيدين من ثنائية المفتوح والمغلق التي رأيناها عند يوري لوتمان (*) وبعض الثنائيات التي ستظهر في خضم التحليل؛ فإلى أي مدى حقّقت هذه الأمكنة شعريتها؟ وهل تمكّن الكاتب عبرها من إبراز رؤيته الفنيّة؟

2-1- أنماط المكان في الرواية:

تتجلى للقارئ في رواية مملكة الفراشة أماكن عامة – أو مكان عام – وأخرى متفرعة عنها، فكيف رسم لنا الكاتب هذه الأمكنة؟ وما هي وظائفها وطبيعة اشتغالها السَّردي؟

2-1-1- المكان الاطاري العام:

---

1)- حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، (مرجع سابق)، ص: 42 3

(*)- ينظر الجانب النظري من هذا الفصل .

2-1-1-1-المدينة:

نقصد بالمكان الإطاري العام في الرواية، ذلك المكان الذي يحوي مجموعة من الأماكن ويؤطرها، مثل فضاء المدينة وفضاء القرية. وبالعودة إلى الرواية المختارة نلمس أنَّ الكاتب وظف مكانا مدنياً ولا نعثر على القرية إلا في مواضع تكاد تكون نادرة، لذا سينصب اهتمامنا على المدينة التي سنرصد أهم دلالاتها، وجماليتها البادية في الرواية، لكنّنا نرتئي قبل ذلك أن نُبيِّن مفهوم المدينة وأهميتها في الرواية .

تعدُّ المدينة من أهم أنماط الفضاء المكاني الروائي، ويتجسد ذلك في كونها البؤرة المركزيّة التي تنبثق – أو تتولد – من رحمها باقي الأنماط المكانية، كالشارع والبيت والسّجن والبحر وغيرها، فهي بذلك مكان مركّب من أمكنة متعدّدة ونسيج معقّد، إنَّها فضاء مفتوح يركن إليه الروائيون للتعبير عن أفكارهم وما يختلجهم، يرومون في ذلك تمرير دلالات ومقصديات مختلفة.

كما لا يمكن إدراكها إلا بالتوغل في عوالمها المتعدِّدة، والبحث في سلوك الشخوص داخلها سكانها، يقابلها فضاء القرية التي تتميز بمعالم تختلف عن الفضاء الآخر في عدّة نواحي ما يجعل من المكان المدنيّ أوسع وأرحب من المكان القرويّ، وإنْ كان لِكلِّ روائيٍّ منطقه الخاص في التعامل معهما، والتعبير عن نفسية وآفاق الشخصيات الفاعلة في عوالمهما السّردية.

ونحن إن ما تملينا تاريخ وجود المدينة، ودرجة اهتمام الأدباء والباحثين بها؛ فإنَّنا نُلفي أنَّها من المكونات المهمّة التي انصبت الدراسات عاكفة على تحديد وجودها، ونلمس هذا الاهتمام منذ القّدم عند الفلاسفة اليونان مثلا، كالفيلسوف أفلاطون الذي شيَّد مدينته الفاضلة التي أقرّ بأنّها ينبغي أن: « تنتظم بنظام يجب ألا يخرج عن نظام النفس حتى تتحقق حياة أفضل وتسود العدالة

المنشودة، وكأنَّنا به يريدُ أنْ يوفق بين نظام النفس كما خلقت وتنظيم المدينة كما يجب أن يكون.» ([1])

ورغم أنَّ أفلاطون رام العدالة والخير وناشد الحرية في مدينته الفاضلة، إلا أنَّها تكرس الطبيقة والتمييز بين الناس، كما أنَّه منحها بعدا مثاليا لا واقعياً ما يجعلها قائمة على مجرد تصورات خيالية لا وجود لها.

كما برزت المدينة في بعض قصائد شعراء العصر العباسيّ، وعند الشعراء الأندلسيين الذين تغنوا بجمال مدنهم وطبيعة الحياة فيها، ورثوا بعد ذلك خرابها وزوالها.

أما عن مدى اهتمام الرواية بعنصر المدينة، فإنّ من يتقرى تاريخ ظهور الرواية الغربيّة يجدّ أنَّ ظهورها ارتبط بظهور المدن، حتى عُدَّت الرواية عند الكثير من الكتاب ابنة المدينة؛ من حيث إنَّها نشأت في أجواء مدنية راقية، كان للطباعة إسهامها الكبير في إخراجها للوجود لاسيما مع الانتشار الواسع للصحافة التي أخذت على عاتقها نشرالعديد من الأعمال القصصيّة على صفحاتها، وهكذا ظهرت الرواية جنسا يحمل هموم الفرد والمجتمع.

غير أنَّ المدينة اعتبرت موطن الخطيئة والرذيلة، لارتباطها بتحولات المجتمع البرجوازي المتناقض فغدت ظاهرة روائية بامتياز، حسب جورج لوكاتش – أكثر منها شعرية، وتستقيم دراستها في الفنِّ القصصي على نحو أوسع، وأوضح من الفنِّ الغنائيّ. ([2])

وإذا بحثنا عن مدى اهتمام الرواية الجزائرية بظاهرة المدينة، فإنَّنا نلمس أنَّها احتفت بهذا الفضاء المكاني المتميز واحتضنته في متونها السّردية ابتداء من مرحلة التسعينيات « أين أقبلت

---

1)– قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، دراسة في اشكالية التلقي الجمالي للمكان اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 م، ص: 30.

2)– ينظر: سليم بتقة، الريف في الرواية الجزائرية، دراسة تحليلية مقارنة رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في الأدب الجزائري. جامعة الحاج لخضر، باتنة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، 2009م–2010 /م، ص: 4.

الرواية الجزائرية على المدينة، وعلى مختلف تضاريسها وتحول المكان الذي كان مركزاً في المرحلة السابقة إلى هامش في المرحلة اللاحقة. » ([1])

ومعنى ذلك، أنَّ الرواية الجزائرية قبل هذه المرحلة اهتمت بفضاء القرية، نظرا للتحولات الاجتماعية والسياسية التي شهدها المجتمع الجزائري لاسيما مع التوجهات الاشتراكية التي تبنتها الجزائر في مرحلة السبعينيات من القرن الماضي. وهذا ما نلمسه مثلا، في رواية اللاز للطاهر وطار، ورواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة، وغيرهما ممن اهتموا بهذا المكون. كما نلحظ أنَّ اهتمام الكتاب الجزائريين انصب على مكون المدينة، بداية من نهاية الثمانينيات، إلى مرحلة التسعينيات أين تصاعد الحسُّ المدني لديهم أكثر، ولا تزال إلى اليوم الفضاء العام الذي يحوي تجارب أكثر الروائيين، لعل من أبرزهم أحلام مستغانمي والطاهر وطار؛ في روايته اللاز، ومرزاق بقطاش في روايته طيور في الظهيرة ورشيد بوجدرة في روايته التفكك. . ([2])

ويعتبر واسيني الأعرج، من أهم الروائيين الجزائريين الذين اتخذوا من مكان المدينة إطارا عاما يعبرون بوساطته عن توجهاتهم الفكرية والإيديولوجية، وفق نسيج لغويّ فنيّ محكم يحمل الكثير من الأمارات التي تحقق الغاية الفنيّة المرجوة في المتن السرديّ الروائيّ.

وإذ تقرر كلّ ذلك، فما طبيعة هذا الفضاء العام...؟ وما وظائفه في الرواية موضع المقاربة؟

قبل المضيّ في الكشف عن صورة المدينة، والدَّلالات التي تمنحها في الرواية المختارة نشير إلى أنَّ الكاتب لا يركز على الجانب الجغرافيّ الماديّ، في رسمه لمعالم هذا المكان، وإنَّما يقدّمه بطابع خاصّ ينأى عن تلك الدَّلالات السّطحية، ليكسبه نوعا من الإيحاء والحركية الناتجة عن تفاعل المكان مع الزمن، وتفاعله مع شخوص الرواية. وبالتالي تسهم في بلورة هذا النّمط المكانيّ

---

1)- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها .

2)- للتفصيل، ينظر: خليفة قرطي: المدينة في الرواية الجزائرية العربية (من 1973الى 1992م، بحث مقدم لنيل شهادة الماجيستير، جامعة الجزائر، 1995م .

العام رؤية الكاتب الفنيّة، والإيديولوجية التي تمزج الجانب الواقعيّ بالخياليّ في صنعها لشعريّة المكان .

ولقد منح الكاتب العديد من المؤشرات الدالة على كون أحداث الرواية تجري في إطار مدني، كالشوارع والحانات والمستشفى والسّجن والمسرح، فضلا عن السيارات والقطار والميترو والترام وغير ذلك، بالإضافة إلى تصريحه بلفظ المدينة في جلِّ مقاطع الرواية التي كثيرا ما ترد مرادفة لكلمة الوطن أو البلاد؛ ما يجعلنا نفهم أنَّ المدينة التي دارت فيها أحداث الرواية هي مدينة من مدن الجزائر، لاسيما وأنَّ الكاتب ركّز في هذه الرواية على فترة ما بعد الحرب الأهلية – التي دارت رحاها في الجزائر في التسعينيات – وهو مؤشر زمنيّ مهم من تاريخ الجزائر. إضافة إلى ذكره لحادثة اغتيال الرئيس السابق محمد بوضياف، كما ذكر بعض المدن الجزائرية كالجزائر العاصمة التي ذكرت بعض شوارعها وأزقتها المعروفة، ووهران وتلمسان اللذين وردا في بعض مقاطع الرواية.

هذا، ويقدم الكاتب في روايته على لسان ساردته هذه المدينة من خلال شوارعها وبيوتها وجسورها وطرقها المختلفة، كاشفا عن العلاقات الاجتماعية التي تسود الشخوص الفاعلة فيها وتحركاتهم ونشاطاتهم المختلفة، مشيرا إلى نوع المشاعر التي يكنونها لها، سواء كانت مشاعر سلبيّة أم إيجابيّة، كما يرصد من وجهة أخرى جوانب مختلفة للمدينة؛ كالجانب السياسيّ والاقتصادي والثقافي، مبينا طبيعتها، وما إذا كانت تؤمّن للفرد ما يرومه ويحقّق راحته.

إنّ متن الرواية المختارة يزيل السِّتار عن مدينة يحيا شخوصها صراعاً وتنافراً اجتماعياً حاداً ولّدته الظروف المظلمة التي عاشها الوطن في ظلِّ الحرب الأهلية التي كان لها عظيم الأثر في اتِّسام تصرفاتهم بالعدوانية والهمجيّة، فبعدما كانت في ماضيها مدينة جميلة مبهجة تتيح التواصل والانسجام بين أفراد المجتمع الواحد، أضحت في فترة الحرب الأهلية وما بعدها مكانا فاقدا للألفة

والأمان يحسّ الفرد فيه بالضياع والخوف والتمزق، ويبحث دوما عن مدن أخرى عسى تحقق أمانيه، وتؤمن مستقبله الذي أحسّ أنَّهُ مهددٌ في وطنه.

ولعلّ القارئ – وهو ينخرط في قراءة هذه الرواية – ترتسم لهُ منذ البداية صورة المدينة القاتمة، فعلى لسان الساردة **ياما** التي تروي لنا مجريات سير الرواية، نطّلع على حالة الهلع والتوتر النفسيّ التي تحياه الشخصية داخل المدينة. فقد افتتحت الرواية برصد فرار ياما من شوارع المدينة المخيفة التي أمست مرتعاً طاردًا لها تحاول وهي داخله البحث عن مستق آخر آمن ينقذها من وحشية مدينة تعيش حرباً صامتة فتاكة.

وكأنّ ياما –هذه – وهي تهرب من شوارع المدينة تلك تلخّص الحالة السّلبية المظلمة التي يعيشها الإنسان داخلها، لذا يسعى باستمرار البحث عن مرتع آمن ينقذه من براثنها بعد حرب أهليّة لم تخلف الموت والفقد فحسب، بل خلفت الخوف والتشتت والضياع النفسي لأهاليها .

لتستمر في مواضع شتى من الرواية في رسم أجواء المدينة القاتمة، وحالة الشخوص النفسية المنهارة فيها، وعلاقاتهم الاجتماعية التي يطبعها التوتر والصراع رغم رغبة بعضها في الهروب من جوِّ التقتيل والملاحقة، وممارسة الحرية وعيش حالات الحبّ والسلام، وهذا ما يبدو من خلال تصوير الساردة – ياما– ذلك اللّقاء الحميمي الذي جمعها مع حبيبها السابق ديف أمام جسر العشاق، حيث كانا يسيران معا ويتبادلان أطراف الحديث يحدوهما أمل الخلاص من الحرب، ينشدان نشيد الحياة الجميل. غير أنَّ هذا اللِّقاء الجميل تلاشى وتعكر صفوه، بفعل ذلك الدويِّ المزعج الذي شُنَّ في المدينة فجأة، فاستحالت لحظات الحبّ والأمل خوفا وهربا من الموت المحدّق، تصف ياما هذا المشهد الدرامي المؤلم، بقولها: « **كنت أركض وأركض وأصرخ ديف ديف. . كان هو يركض أيضا. عندما بدأت رشقات الرصاص التخويفية تمر من حولنا كالسّحب كنّا نركض منحنين خائفين من موت أعمى. فجأة أغرقنا ضوء سيارة عسكرية خفيفة في نور**

معمي للبصر. كادت تقتلنا لولا انحراف السائق يمينا نحو اليمين. وتخلص ديف من يدي ورماني باتجاه الرصيف الآخر من الجسر، حتى ارتطمت على مقابضه الحديدية. سمعت صرخته ياما، أرجوك لا تتوقفي. جريت بشكل أعمى، كدت أضيعه وهو يصرخ ياما كان الرصاص الحيّ يغطينا هذه المرة من كلّ الجهات. » ([1])

إنّ المشهد الماثل في المقطع أعلاه، يصوّر مدينة تفتقد الأمان والاستقرار، وتعيش على وقع الرصاص والانفجاريات اليومية المرعبة، مانعة الشخصية الكائنة فيها من ممارسة حياتها اليوميّة العاديّة ما يجعلها خائفة قلقة، تبحث لها عن حياة أخرى وواقع جميل تحياه .

وقد امتد الرعب والتقتيل ليطال مستشفيات وسجون المدينة، حيث تبيّن لنا الساردة كيف احترق السّجن والمستشفى المقابلة له في انفجار مرعب نتيجة تدبير إرهابيّ أعمى، وهو ما أودى بحياة العديد من الناس، وهروب الكثير من السجناء المغتالين، ما جعل المدينة تعيش حالة من الفوضى وتفتقد للنظام، في ظلّ هشاشة السلطة التي فقدت زمام السيطرة على البلاد أمام حرب مجهولة خفية، وهو ما ولد حالة رعب واستنفار كبير وسط العائلات التي فقدت أفراد عائلاتها في تلك الأمكنة.

كما تبرز سلبية المدينة من خلال أحداث كثيرة في الرواية لعل أبرزها حادثة اغتيال **(سي زبير)** أمام عتبة بيته؛ حيث أصابته رصاصة في رأسه من طرف جماعة مسلّحة لطالما كانت تطارده في شوارع المدينة، وتهدّده بأن يدخل معها في أعمالها التجارية القذرة، لكنّه رفض فكان مآله القتل، وهي النهاية التي تترصد كلَّ من يأبى الانصياع لهؤلاء الذين أصبحوا يهددون أمن المدينة بشكل دائم.

---

1)- الرواية، ص: 171 .

وتصف لنا ياما– طورا آخر– حادثة صديقها في الديبوجاز (ديف) من قبل جماعات مسلحة مجهولة الهوية، نجتزئ من ذلك الوصف قولها:

« **كلّ سكان الحيّ يصرحون بأنّهم لم يرو شيئا أبدا، ولم يسمعوا أي صوت جاف، ولا حتى صرخة ديف رأوا فجأة رجلا يسقط في محطة الباص. ظنوه أنَّه داخ من شدة الانتظار. قبل أن يلحظوا خطا رقيقا من الدّم وقد ارتسم على وجهه.** »([1])

وكلّ هذه المشاهد المظلمة التي سقناها، تعبر عن دلالات الخوف والموت والرعب والفوضى التي تتيحها المدينة وهي دلالات قاتمة تجعلها مكانا طاردا موحشا عدوانيا فاقدا للألفة والحميميّة مولدا لنفور الإنسان منه بدل أن تكون مدينته، أو وطنه الأم التي تؤمن له الحياة الآمنة الجميلة، وهذا ما نستقرئه من خلال قول ياما: « **كان الصباح باردا جدا، وكان علي أيضا أن أخرج إلى مدينة كلّ يوم تتوحش أكثر** »([2])

وقولها كذلك: « **أشعر كأنها تراجيدية هذه البلاد التي تتمزق بقوة ولا أحد يعرف مصيرها القادم** » ([3])

ولا ترتسم الصّورة القاتمة للمدينة من خلال المشاهد الدموية، وحالات الرعب والخوف داخلها فحسب، إنَّما من خلال حالات أخرى كثيرة، من قبيل تصوير الكاتب على لسان الساردة كيف يهمّش المثقف داخل وطنه الأم، وتخرص كلمته ويمنع من ممارسة نشاطاته المختلفة وإبداعاته وهو ما اضطر الناس إلى البحث عن وطن بديل من خلال المنفى، والاغتراب إلى تلك الأوطان حيث تحتوى إبداعاتهم، وتُوفر لهم السَّكينة التّي فُقدت في مدينتهم الصَّامتة الكئيبة، نمثل لهذا بالمقطعين السَّرديين:

---

1)– الرواية، ص: 223

2)– الرواية، ص: 113.

3)– الرواية، ص: 252.

« انزعجت وكدت أصرخ. ولكنّي تمالكت أعصابي، قلت إنّ هذا لا يوجد إلا في بلادنا وهو شديد الغرابة، لم أره في أيّ بلد من البلدان هل المثقف خضرة فوق طعام. هذا لا أقبل به مطلقا، لأنّه يحاذي الإهانة، ماذا يكلف دولة أن تكرم ابنها بشيء من التقدير والاحترام، لن أتحرك إلا بالدرجة الأولى أو البزنس كلاس. » ([1])

« يجب فقط أن يعرفوا أنّ المثقف مش رخيص إلى هذه الدرجة، سافرت عبر العالم كلّه. من إفريقيا إلى أوروبا إلى آسيا إلى أمريكا، دائما براحة وفي درجة عليا، إلا وطنك يصرّ على أن يذلّك. » ([2])

ورغم هذه القيود التّي يحياها المثقف، إلا أنَّ بعض شخوص الرواية تصنع حريتها بنفسها، وتتحدى الظروف المحيطة بها داخل مدينتها، كشخصية ياما مثلا التي اتخذت من مطالعة مؤلفات مشاهير الأدباء الغرب، ومن التواصل الاجتماعي مع أصدقائها عبر شبكة الفيسبوك بالإضافة إلى أنغام الموسيقى، ومشاهدة المسرحيات بدائلاً تنسيها ألم الفراق والحزن داخل مدينتها المخيفة الموحشة.

كما رصدت لنا الساردة من جانب آخر، بعض المظاهر السلبيّة التي مسّت شخصيات الرواية داخل مدينتهم؛ حيث تنازل بعضهم عن عاداتهم وتقاليدهم الإسلامية العريقة، من قبيل منح المرأة خاصة هامشا كبيرا من الحريّة في نمط حياتها اليومية كلباسها الغربيّ وأسلوبها المتمدن المنافي للأعراف الدينية، كما يبرز هذا التغيير أو الاستيلاب الحضاري في المدينة من خلال رصد الكاتب لبعض الأمكنة الخليعة الموجودة في المدينة؛ كالبارات والحانات ومختلف أماكن اللهو والغناء التي يقصدها أهالي المدينة للمتعة والترويح عن النفس، وهي مظاهر وإن كانت بدائلا تحرّر الذات

---

1)- الرواية، ص: 250.

2)- الرواية، ص: 251-252.

وتمنحها فرصة البحث عن الحياة أمام الظروف المظلمة التي يحياها الوطن، إلا أنَّها من وجهة أخرى تفقدها هويتها الأصلية وقيمها الأخلاقية الأصلية .

ورغم كلّ تلك المظاهر السّلبية التي صورتها الرواية للمدينة، إلا أنّ مظاهرا أخرى إيجابية لها تبدو لنا من خلال احتوائها على مراكز ترفيهيّة تساعد النّاس على تضميد جراحهم وبعث الآمال فيهم، ومن بين تلك الأمكنة؛ مخزن ديبوجاز، والمسرح، وأماكن الموسيقى والغناء...، وهي أمكنة جميلة أسهمت في خلق جوٍّ من السّكينة والتّحرر في ذات الشخصية، وجعلتها تتحدى الواقع الحزين، وتنسى بعض ما يجري في مدينتها، وهو ما يمنح هذا المكان العام بعضا من الألفة والسّكينة بعد أن كان مكانا لافظا عدوانيًا.

بل إنَّ الشخصية – وهي تبحث عن الأمان وتفرّ من الدمار– ترتحل عبر الذاكرة باحثة عن مدينة أخرى جميلة مبهجة أساسها الحبّ والودّ لا تقيدها فيها أغلال البشر ولا صراعاتهم، فارة إلى فضائها الرحمي الأول الذي لطالما احتضن أحلامها، وهو عالم الطبيعة الدافئ الغني بما تشرئب له الذات الشاعرة، وهذا ما يتبين من خلال قول ياما:

« كلّما اشتقت للفراشات أذهب نحو الحقول. أتأملها وهي تطير وتتلامس بأجنحتها بفرح بكلّ وحرية، تلك كانت مساحات مدينتنا الخضراء وحياتها، ولم يكن لي أيّ حق في سرقة أيّ شيء منها. » ([1])

يجسّد لنا هذا المقطع السردي، مدينة مبهجة جميلة تتيح جوًا من الألفة والأمان للشخصية داخلها، على خلاف المدينة الطاردة التي يمنحها الحاضر لها، المليئة بالقيم السّلبية كما أسلفنا ذكره. تلك الألفة والحميمية الضائعة التي ما انفكت تواريها الحرب الأهلية بعد أن سرقت من الشعب الجزائري الأمن والطمأنينة، فأصبحت مدينتهم لا توفر إلا الموت والانكسار.

---

1)– الرواية، ص: 308 .

ولعلّ هذه المقارنة التي تجلت لنا من خلال وصف المدينة في الماضي والحاضر، تضفي على المكان جمالية خاصة، وتتيح للقارئ التفاعل أكثر معه.

والملاحظ، أنَّ الكاتب لا يصف المدينة الوطن فحسب، وإنَّما يصوّر المدينة المنفى؛ فقد دفعت الظروف القاسية التِّي عاشتها المدينة الوطن شخصيات الرواية إلى رفضها والفرار منها ومن ثمة الاغتراب إلى مدن أخرى، حيث يتسنى لها تحقيق أحلامهم وأمانيهم التي كبّلتها الأوضاع الدموّية في وطن ممزق مظلم، ولعل هذا ما جسده الكاتب في شخصية المسرحيّ فادي أو فاوست مثلما أطلقت عليه بطلة الرواية (ياما)، صاحب مسرحية معنونة ب (لعنة غرناطة)، فقد رحل عن وطنه بغية تحقيق ذاته وما يصبو إليه، ليس بسبب الحرب الدمويّة الأهلية التي عاشتها الجزائر فحسب، إنَّما بسبب التهميش الذي عانى منه على غرار الكثير من المثقفين.و قد وجد وطنا بديلا يحقق أمنياته هذه، وهو إسبانيا الذي بات أكثر ألفة وحميمية من وطنه الجزائر ودليل ذلك الشّهرة التي نالها بعد أن ألّف العديد من المسرحيات، كمسرحية **حارسة الظلّ ولعنة غرناطة...**، وغيرهما، وعندما انتهت الحرب الأهلية قرّر أن يعود إلى مدينته – وطنه – ليعرض مسرحيته المذكورة الأخيرة، فألفى ترحابا جماهيريا كبيرا ينتظر هذه المسرحية بشغف، عسى أن يطفو الأمل على مساحة بلده مثلما يزعم !

فذكر الكاتب لمدينة من مدن الأندلس، ممثلا في غرناطة، وهو اسم أطلقه عليها المسلمون بعد فتحها – في ذلك العهد – يشي بأنَّه يحنّ إلى أمة إسلامية موحّدة، لا تمزقها الصّراعات ولا يبيعها أهلها مثلما باعوا أندلسهم أو الفردوس المفقود الذي لا تزال ظلاله تسري في كيان الضمير العربيّ الإسلاميّ إلى اليوم، أو ربما قصد الكاتب؛ أنّ حالة الجزائر والأمة الإسلامية عموما كحال الأندلس– في الماضي– التي تقاعس أهلها عن نصرتها. ولعل هذه الرؤية تزيد من جمالية المكان عبر المقارنة بين الماضي والحاضر كما أسلفنا أعلاه، والنَّهل من التاريخ الإسلامي العريق.

وإسقاطه على الواقع الذي تعيشه الجزائر الوطن، ما يجعل القارئ يسعى حثيثا لتأويل شفرات النّص الروائي وفضاءاته؛ التي لا تخلو من شعرية وترميز.

وإلى ذلك، فالكاتب يستعين ببعض عناصر الطبيعة في رسمه لمكان المدينة، كالرياح واللّيل والضباب...، وذلك ما يظهر لنا جليًا في قول **ياما:**

« كانت هشاشتي مصابة في الصميم. ولم يكن لي إلا الرياح التي بدأت تكنس المدينة بمن فيها. . »([1])

وقولها طورا آخر: « **زادت كثافة الضباب كأن يدا قوية زرعته فجأة في الأمكنة التي كنت أعبرها. غرقت المدينة كليا أو بشكل شبه كلي.** » ([2])

من خلال المقطعين أعلاه، تتجلى لنا صورة شاعرية بديعة للمدينة التي تدخّلت عناصر الطبيعة في تنظيمها فنراها تكنّس من طرف الرياح طورا، وتغرق في الضباب طورا آخر. وقد أضفى هذا المزج بين الطبيعة والمكان (المدينة) جمالية ملحوظة تجعل من بنية المكان الروائيّ داخل المتن أكثر تشويقا وإيحاء .

على أساس ما سبق طرحه، نلمس أنَّ الكاتب صوّر مدينة تحمل دلالات الخوف والقلق والهرب والعدوانية والاستلاب من جهة، ودلالات الحبّ والتآلف والتحدي والألفة من جهة أخرى فبدا بذلك مبتعداً عن رسم الجوانب الجغرافية لهذه المدينة، ومركزاً على دواخل شخصياتها وتحركاتهم واختراقهم لأمكنتهم، مصورا على إثر ذلك مدينة فقدت بريقها ومجدها الآفل مقارنا بينها وبين المدينة في أزمنة جميلة غابرة. كما بيّن لنا كيف تفرّ بعض الشخصيات من مدينتها إلى مدن أخرى بحثا عن الأمان وتحقيق الأماني، وكيف يخلق بعضها الآخر فضاءات تتيح لها

---

1)- الرواية، ص: 408

2)- الرواية، ص: 409 .

التحرّر والانعتاق كالبحر والمسرح وأماكن الغناء والرقص، ما من شأنه أن يقدم لها بعضا من العزاء وينسيها مرارة الفقد والخيبة، وهو ما سيتضح لنا أكثر من خلال تتبعنا لدلالات الأمكنة الفرعية في الرواية – مدار التحليل – فيما سيأتي ذكره .

2-1-2-الأمكنة الفرعية:

تندرج في إطار المكان المدني العام، أمكنة أخرى فرعية. ستتم معالجتها وفق استراتيجية المكان المفتوح والمغلق التي نادى بها **يوري لوتمان**. و**غاستون باشلار** في عرضهما لشعرية المكان. ونشير في هذا الموضع إلى إنّنا سنرصد أمكنة الرواية المغلقة أولا ثم نتتبع أمكنتها المفتوحة كاشفين عن جمالية كلّ عنصر مكانيّ فرعيّ ومختلف دلالاته.

2-1 -2-1- الأمكنة الفرعيّة المغلقة:

المكان المغلق؛ هو ذلك المكان المحصور الضيق الذي يركن إليه الإنسان؛ إما اختياريا كالبيوت والمسارح، أو إجباريا كالسّجون والمعتقلات، ولعلّ أهمية مثل « هذه الفضاءات المغلقة تكمن في حاجة الإنسان إليها سيما بعد التطور الكبير الذي شهدته، ونعني به انتقاله من طور البداوة، حيث الخلاء والكهوف مأواه الأول، إلى طور التحدي والاستقرار، فكان الاحتماء من عوامل الطبيعة يقتضي الاحتماء بالمغلق، غير المفتوح على الريح والمطر والحيوان. » ([1])

فإذًا، تشكل الأماكن المغلقة – حسب هذا الرأي – أساس الوجود الإنسانيّ، خاصة وأنَّ أغلبها يوفر للإنسان الأمان والحماية، من خطر الشوارع وعوامل الطبيعة المختلفة.

وقد بدت لنا أماكن مغلقة مختلفة في الرواية المختارة، من قبيل البيت والسّجن ومخزن ديبوجاز إضافة لبعض الأماكن ذات الحضور العرضيّ التي لا يحمل وجودها دلالات كثيرة. لذا سنحاول

---

1)- خليفة قرطي: المدينة في الرواية الجزائرية العربية، (مرجع سابق)، ص: 216 .

رصد أهم الأمكنة التي لفت انتباهنا حضورها الفّعال محاولين استكناه دلالاتها الخفيّة المختلفة، فما حقيقة ذلك ياترى؟

- البيت:

يلعب البيت دورا كبيرا في الحياة، ولا يقتصر دوره في كونه ملجأ يعيش فيه الإنسان، وإنَّما هو مركز الأمان النفسي، لذلك اعتبره (غاستون باشلار)، عالم الإنسان الأول في قوله:

« البيت هو ركننا في العالم، إنَّه كما - قيل مرارا - كوننا الأول كون حقيقي بكلِّ ما للكلمة من معنى. » ([1])

ومن الواضح، أنَّ الوجود الإنسانيّ داخل البيت، هو الذي يمنحه قيمته ويحدِّد أهميته كمكان أليف آمن، وبخلوه من ذلك الوجود يفقد نكهته وشعريته، ويُردى مكاناً منعدم الدّلالة لا يستطيع دارس الرواية أن يقاربه، مقاربة تسعى لاستكناه خباياه ومعرفة نوع العلاقات التي تربطه مع قاطنيه؛ أهي علاقة إيجابية تجعله منه منفتحا نظرا للألفة التي غمرت سكانه داخله؛ أم هي علاقة سلبية تزيد من انغلاقه وتجعله كسّجن يعتم نفسيتهم .

بالتالي، فقوام تحليل المكان الروائيّ يكمن في « تلك العلاقة بين المكان كعنصر إقليدي والشخصية التخييلية، التي تجعله مكانها في العالم، فيصبح البيت كونها الخاص بتعبير باشلار » ([2])، حسب ما قلناه أعلاه.

بناء على ذلك، فالبيت مكان إقامة تختاره الشخصية - في الأغلب - بملء إرادتها؛ كونه يحميها من كلّ خطرٍ داهم قد يعتريها في العالم الخارجي، ويهدّد سكينتها، لتأوي إلى بيتها مركز سعادتها وأُلفتها، وتقضي فيه أجمل لحظات الطفولة؛ حيث الدفء الأمومي وحنان الأب والأسرة

---

1) - غاستون باشلار: جماليات المكان، (مرجع سابق)، ص: 36.

2)- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ، (مرجع سابق)، ص: 45.

الذي يترسب في ذاكرتها فتستعيده كلّما تقادم الزمن واشتدت الكروب...، ولعل ذلك ما يجعل للبيت شعرية خاصّة لا مثيل لها؛ كونه يمتزج بالذات والذكريات والصّفاء...، يقول غاستون باشلار في هذا الشأن:

« **حين نحلم بالبيت الذي ولدنا فيه، وبينما نحن في أعماق الإسترخاء القسوى، ننخرط في ذلك الدفء الأصلي، في تلك المادة لفردوسنا المادي. هذا هو المناخ الذي يعيش الإنسان المحمي في داخله. سوف نعود إلى الملامح الأمومية للبيت.** » ([1])

فالبيت إذا، يسهم في توليد طاقات إيجابية في نفس الإنسان الذي ما ينفك يبحث عن بيته الأمومي باحثا عن الأمان النفسي .

وإذا توغلنا في متن الرواية المختارة وتتبعنا صورة البيت فيها – كمكون مكانيّ فرعيّ –؛ فإنّنا نلفي أنّ البيت في الرواية لعب دورا كبيرا في مساحة النّص وفي حياة شخوص الرواية، فهو البؤرة المركزيّة في الفضاء الكليّ للرواية، كونه مسرحا لأغلب أفعال الشخصيات وصراعاتها وتحولاتها المختلفة.

يستهل الكاتب أحداث روايته بهذا المكان المغلق، وهذا ما نستقرئه على لسان الساردة **ياما**، لما تقول:

« **كنت جدّ متشنجة، لكن بمجرد أن أغلقت باب البيت ورائي أحسست بأمان غريب وذهبت كلّ ارتباكاتي التي كانت تعتريني وأنا في الطريق، وجففت حلقي ومسحت ملامح وجهي كلّها.**» ([2])

يتَّضِحُ حسب المقطع أعلاه، أنَّ البيت مكانٌ تأوِي إليه الشّخصية بملء إرادتها باحثةً عن الأمن والسكينة المفقودين في شوارع مدينة مخيفة تضجّ بالعصابات الخفيّة التي تزيد النَّفس

---

1) – غاستون باشلار، جماليات المكان، (مرجع سابق)، ص: 38

2)– الرواية، ص: 9.

اضطرابا وقلقا. لكن بمجرد أن يلج المرء بيته يلفي الراحة والأمان، وهو ما حصل لياما التي نأت ارتباكاتها وعادت لطبيعتها الأولى بمجرد أن ولجت بيتها الذي أسهم في بعث الحياة والأمل لنفسيتها المضطربة من عالم خارجيّ متوحش.

ولقد ألفت **ياما** في بيتها الملاذ والأمان، عبر ما يوفره لها من حميميّة ودفء، رفقة أسرتها المكونة من الأب (سي زوبير) أو زوربا كما أطلقت عليه والأم (لالا فريجا)، أو فيرجينيا وولف والأخ والأخت. ولعلّ هذه الألفة التي شعرت بها **ياما** تبدو في مقاطع عديدة من الرواية؛ منها المقطع الذي تقول فيه:

« لم أر أبي يوما جادا في البيت إلا في لحظة عمله. كان يساير أمي دائما لكي يتفادى ثورتها – أمك معها حق حبيبتي، الله خلق وفرق، لا يتساوى الذين يملكون والذين لا يملكون تلتفت أمي نحوه، لا تكاد تصدق ما كانت تسمعه، بمجرد أن تواصل حديثها معي.يغمزني من ورائها، قبل أن ينهمك في أعماله أفهم قصده جيدا فلا أرد عليها، وأهز رأسي بالموافقة...» ([1])

فالبيت حسب المشهد أعلاه، يحمل دلالات إيجابية تشرئب لها الذات؛ كالألفة والأمان والحبّ والهدوء، ولعلها قيم لا تتجلى سوى بالوجود الإنسانيّ، فالإنسان هو من يمنح البيت قيمته وأهميته وخلوه منه يجعله ميتا، فاقدا للانسجام والحياة .

غير أنَّ البيت سرعان ما يفقد حميميته وألفته، ويتحول إلى مكان معادٍ للشخصية، من حيث إنّه غدا في الرواية مرتعا للعزلة والألم، تحسّ الشخصيات القاطنة فيه بالغربة والوحدة، وهو ما لمسناه من خلال الأحداث المتعلقة بحياة بطلة الرواية (ياما) داخل بيتها؛ حيث وجدت هذه الأنثى نفسها أسيرة ضائعة حزينة، تسجن نفسها في البيت بعد ما ألمّ بها من فقد وخسارة. .، لتبحث عن وسائل بديلة تسليها داخل بيتها الذي فقدت فيه الرغبة في الحياة، وتجد في الفضاء

---

1)– الرواية، ص: 14.

التواصلي **الفيسبوك** سلوانا ينجيها من مرض نفسيّ محتم، وتتعرف بعد ذلك على فادي المسرحي الجزائري المغترب صاحب مسرحية (لعنة غرناطة)، فتقع في غرامه، وتتبادل معه رسائل الحنين والحبّ.

لكنّ هذا الفضاء التواصليّ سرعان ما يفقد قيمه الإيجابية، حين يصبح فضاءَ صراعٍ، يزرع مشاعر الغيرة الشديدة، ما يجعل البطلة تتحول من فتاة مثقفة رزينة إلى طائشة متوحشة، تبحث عن فريستها لتمنعها من الاقتراب من هذا الحبيب الافتراضي، وهذا ما يتجلى لنا في حادثة جرت لياما مع **ماسة** قريبة فادي التي خالتها عشيقة له نتيجة رسالة عثرت عليها في الفيسبوك تواعده فيها بلقاء قريب هي وولدها حيث لمست من كلماتها عبارات لا يتبادلها إلا حبيبين لتبحث عنها في مكان عملها وتحاول شتمها وضربها. .، ثم تدرك فيما بعد أنَّها مخطئة وأنَّ ماسة ما هي إلا ابنة أخت فادي.

بالتالي، فقد أمسى البيت مكاناً يؤمن الاضطراب والقلق والعزلة بالنسبة لياما التي رهنت كلَّ حياتها في جنَّة مارك زوكيربيرغ مثلما تقول.

ولا تبدو هذه القيمة السلبيّة للبيت من خلال ما يمنحه فضاء الفيسبوك من عزلة وتمرد فحسب، إنَّما نستشف من وجهة ثانية أنَّ البيت حمل الكثير من دلالات الحزن والتشتت والضياع التي عبرت عنها نفسيات شخصيات عائلة عانت من حربّ أهلية مدمِّرة، لا تزال ظلالها تسري في كلِّ جزء من كيانهم شأنها في ذلك شأن كلِّ عائلة جزائريّة .

فعائلة سي زبير إذا، أخفقت في المحافظة على بيتها الحميميّ الذي لطالما زرع مشاعر الحبّ والأمل وخلد ذكرياتها الجميلة التي غدت مجرد ماض تفرّ إليه ابنة العائلة **ياما**، بحثا عن بعض الدفء الأمومي والأبوي المنبجس في ذاكرتها التي تأبى نسيان تلك الأيام الجميلة.

وقد كشف الكاتب على لسان ساردته، حالة البيت الحزينة بعد أن فقد أساسه، بموت الأب (سي زبير)، وهي حالة بثتها فيه الشخصيات، لاسيما زوجته (لا لا فريجا) التي ما انفكت تصاب بالجنون حتى ماتت هي الأخرى مستسلمة لأحزانها. لعلّنا نستظهر ذلك في المقاطع السردية التالية:

« **فيرجي. . أمي كانت أكثرنا هشاشة وتضررا. مقتل والدي كسرها في العمق على الرغم من أن حياتها لم تكن جميلة معه، فقد امتلكها خوف مرضي من رصاصة طائشة قد تأتي على أوهامها وأحلامها.** » ([1])

« **اتخذت فيرجي قراراً نهائياً بأن لا تخرج من البيت، لا تقف عند العتبة الذي سقط فيها أبي، لا تحادث أحداُ، لا تزور أحدا ولا تخرج حتى للساحة المكشوفة خوفا من الظلال التي كانت تراها على الأسطح من حين لآخر.**» ([2])

لقد تحول البيت إلى مكان فاقد للانسجام العائليّ والحميميّ، بعد أن تشتتت الأسرة نهائيا؛ سواء عن طريق الموت الفجائي باغتيال الأب، أم الاختياري بموت الأم نتيجة لمرض نفسي أصابها بعد أن أغرقت نفسها في الأوهام، أو عن طريق الرحيل من البيت والوطن عموما، وهذا ما سلكته ماريا أو كوزيت أخت ياما التوأم، أو الابتعاد عن طريق السجن وهو ما حدث لرايان الذي كان مآله الفرار من العدالة والضياع في أزقة الشوارع، وتبقى ياما بمفردها مطافا في ذلك البيت الذي اغتالته بقايا الحرب الأهلية وبات خاليا تنعدم فيه السعادة.

هذا، ويتجلى البيت من خلال ذكريات الشخصيات وأحلامها، لاسيما شخصية ياما التي لا تني في مواضع عديدة من المتن تتذكر حياتها الأسريّة في بيت عائلتها؛ سواء كانت ذكريات جميلة

---

1)- الرواية، ص: 107.

2)- الرواية، الصفحة ذاتها.

أم مؤلمة تراها في أحلامها وخيالها وتحنّ إليها حين تحس بالألم والوحدة، وهذا ما نستطلعه مثلا في ذلك الحلم، أو البَوح النفسي الذي اعتراها، وهي تمشي في شوارع المدينة حزينة بعد خيبات الأمل التي هزَّت مضجعها، وجعلتها تروم العودة لماضيها في بيتها الدافئ، تقول:

« **رأيتني فجأة أركض وأركض في حديقتنا، قبل أن أستسلم لذراعي بابا زوربا، مثل الطفلة الصّغيرة وأنام على قلبه. كان يغيب كثيرا لكنّه كلّما عاد إلينا كنا نمتلئ بحضوره كنت مدلعته كان يقول لرايان ولأختي كوزيت: ماريا ورايان وفريجة في عين وياما في العين الثانية»**([1]).

إنَّ البيت حسب المقبوس أعلاه، غدا مكانا حلميًا يضجّ بالشعرية ويزجّ بالقارئ للتفاعل معه عبر خياله، فيصنع له الكاتب ذاكرة أخرى تتفاعل مع الشخوص في آلامها ووحدتها وضياعها، وهي جزء من معاناته اليومية، كونه روائيٌّ يلامس الجرح، باحثًا عن أسبابه، وسط واقع محزن مرّ به بلده.

والجدير بالذكر، أنّ الكاتب – وهو يشكل معالم هذا المكان – لم يركز على تفاصيل البيت السَّطحية الفيزيائية التي يبدو لنا من خلالها المكان واقعياً فحسب، إنَّما صمّم لنا بطريقة ذكيّة مكاناً نفسيا له علاقة مع أحوال الشخصية القاطنة فيه، وقد جعل للبيت صالونا، وغرفا ومكتبا ونوافذ وأبوابا وأسطحا، كما نقل لنا جانبا من جوانب عناية الأسرة بترتيب أثاث بيتها. غير أنَّ عنايته بأشياء البيت ومتعلقاته لم تكن عناية عابرة، إنَّما حوت في طياتها أبعاد كثيرة من شأنها أن تكشف للقارئ عن أفكاره وما يسعى لتحقيقه عبر انتقائه المحكم لأثاث له علاقة كبيرة بنفسية الشخصيات القاطنة في البيت، حيث يتراءى لنا مثلا في مقاطع نصيّة عديدة من متننا المختار أن بعض أثاث البيت تشارك ياما سعادتها وفرحها، عزلتها وحريتها، إذ ونحن نقرأ – مثلا – هذا المقطع السردي الذي تقول فيه ياما:

---

1)– الرواية، ص: 414 .

« **كلّ شيء صامت في البيت. الأواني. آلاتي الموسيقية. الصّور واللوحات...**» ([1])

نلمس أنَّ هذه القطع من الأثاث تشارك الشخصية (ياما) ألمها وعزلتها، حيث جعلها الكاتب في حالة صمت، ما هي إلا انعكاس وصدى لما تعيشه عائلة ياما، من بقايا حرب أهلية دمرت نفسيتهم، ولا عجب من ذلك مادام البيت يدلّ على نفسية صاحبه.

كما، وأنَّ بطلة الرواية وهي تركن إلى مكتب والدها وتجلس على كرسّيه، متذكرة طفولتها الجميلة رفقة أسرتها، تشعر بأمان غريب ينبعث من داخلها، ويؤمن لها دفئاً وحميميةً فقدتها في بيتها الذي أصابه الحزن والاضطراب بعد المآسي التي شهدها، مما سبق لنا إيراده، ليغدو ذلك الكرسيّ رمزا للسكينة والراحة ومرتعاً للذكريات الجميلة.

وقد تدلّ هندسة البيت وطريقة ترتيبه عن ثقافة هذه الأسرة المدنيّة التي تبدو عليها ملامح التحضر والثقافة الغربية، وهذا ما يبدو من خلال اللّوحات ذات الطابع الغربيّ التي اقتنتها فريجا – والدة بطلة الرواية – وزيّنت بها غرف المنزل وأروقته، ولعل تلك الصور تنِّم عن مدى ميلها للثقافات الأجنبية شأنها شأن ابنتها ياما التي تأثرت بها وإن لم تتبع طريق والدتها كثيرا كما سنفصل لاحقا .

وإلى ذلك، يبرز ذلك البعد الاجتماعي للبيت في الرواية المختارة، كونه مكان لتبادل الزيارات والمحاورات بين هذه العائلة وأصدقائها، بالإضافة إلى كونه مكانا لممارسة الهوايات المختلفة، كالرسم والموسيقى والمطالعة...، ما يجعل من أصحاب البيت عائلة منفتحة متحرّرة، عكس العائلات الجزائرية القرويّة التّي تعرف بتشدّدها وعزلتها.

ومن جانب آخر، لا يمكن إغفال الدَّور الكبير الذي لعبته غرف البيت، كونها مشحونة بأبعاد سيميائية كثيرة، بوسعها تجلية ما يروم الكاتب إيصاله للقارئ.

---

1) – الرواية، ص: 10 .

إنَّ الكاتب، وهو يعرض لنا غرفة (ياما)، مثلا، يبتعد عن التفاصيل الجزئية للغرفة ويحاول رسم جوٍّ نفسي شعريّ، يتأتى – خصوصا – من خلال ذلك الدّرج السِّري، وهو المكان السّحري الذي تعلق فيه البطلة آمالها وأحلامها وتدفن فيه رسائلها الغرامية التي تطفح بالشوق والحنين والتي قاربت **777** رسالة.

هذا، وقد ورد ذكر هذا الدّرج في مقاطع كثيرة من الرواية، ما ينّم عن مدى أهميته بالنسبة للكاتب، ومن تلك المقاطع نورد ما يلي:

« **التفت مرة أخرى نحو درجي السري. مقبرة رسائلي وبعض خوفي. منذ بدأت اكتب لفاوست. لم أفكر أبدا في أن أبعث له أية رسالة من رسائلي...**

أفتح الدرج الثقيل خلفي ثم أرميها هناك. في العمق بحيث تنام خارج ضجيج يومياتي وقلقي.في المكان الذّي يصنع لي ذاكرة بعطر الورق والحبر البنفسجي ورعشة العاشقة. »([1])

« **لا شيء إلا سكينة الرّيبة ...**

أنا ومملكتي الزرقاء وبعض الخوف. أشتهي الكتابة لفاوست أترك الحاسوب جانبا. ثم أنسحب نحو درجي الذي يتخفى فيه كلّ جنوني. وورقي الوردي. »([2])

إنَّ للدرج أبعاد دلاليّة كثيرة، تجعل القارئ في تساؤل دائم عن الغرض من إدراجه في المجرى السّردي للرواية وتكراره في مقاطع كثيرة منها، ما يوحي أنَّه يبتعد عن كونه جزءا من أثاث البيت فقذ، أو مكانا صغيرا تخبئ الشخصية فيه أشياءها وأسرارها الدفينة، وذاكرتها التي ضمنتها في رسائلها الحميمية بعيدا عن قلق يومياتها الكئيبة في ظلّ الحروب والاضطرابات التي يعيشها البلد، إلى كونّها ذاكرة وطن – أو شعب– جريح ظلَّ يكتم أحلامه وآماله؛ أو كأن واسيني الأعرج رام أن

---

1)– الرواية، ص: 48 .

2)– الرواية، ص: 247 .

يقول للقارئ: إنَّ الشعب الجزائري عاش أحلاماً مزيفةً ظنّ يأمل تحقيقها، لكنَّه حينما صحا على وقع حرب أخرى صامته تخلصّ من تلك الأماني ونساها، شأنها شأن تلك الرسائل التي كتبتها ياما لحبيبها الذي انتظرت منه – حين وصوله – تحقيق أمنياتها ومنحه تلك الرسائل التي عطرتها بعبق ذكرياتهما بعد عودته من ديار غربته، ولما صدمت بحقيقته رمتها أسفل الجسر. ما يجعل تلك الرسائل إشارات دالة عن موت الأحلام في هذا البلدّ خاصة بالنسبة للمثقف الذي لطالما تطلّع للأفضل في وطنه.

ووفقا لذلك؛ فإنّ الكاتب لم يرصد لنا البيت رصداً جغرافياً خالّ من الدلالة كديكور يحوي أثاثا وغرفاً ونوافذاً وأبواباً، وإنّما ركّز على الجانب النفسي فيه؛ إذ البيت بغرفه وكلّ أمكنته المتفرعة عنه بات عنده من أكثر الأمكنة التي حملت في ثناياها ما يصبو لنيله في هذه الرواية، إنَّه المكان الأليف الجميل الذي حوى أجمل ذكريات البطلة التي أصبحت في حاضرها مجرد طللّ يمزقه حاضرها القاتم الذي أردى البيت ضاجاً بالوحدة والخوف والعزلة.

- **السَّجن:**

يعتبر السِّجن من أماكن الإقامة الجبرية الأكثر انغلاقا؛ كونه عالمٌ مفارقٌ لعالم الحريّة خارج الأسوار، حيث يصبح السّجين مقيدا مفصولا عن العالم الخارجي مجردا من الحقوق مثقلا بالالتزامات والأوامر، حتى إنَّه بعد دخوله إلى هذا العالم يصبح مجرد رقم لا قيمة له. ينزل به عذاب لا ينته إلا بعد الإفراج عنه، لا بل قد تترك تلك الفترة التي أقامها بين جدرانه آثارا بعيدة الغور في نفسيته. ([1])

1)- ينظر، حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، (مرجع سابق)، ص: 56-57.

وإذا كانت هذه القيم السّلبية تجعل من السّجن مكانا معاديا للشخصية، فإنّ السّجن في بعض النّصوص الروائيّة مكان يحمل في طياته جوانب وقيم إيجابية، كتحوله إلى موطن تواصل بين النزلاء، ما يلقي بعضا من الألفة والأمان فيه.

ومعلوم، لمن اطّلع على روايات واسيني الأعرج، أنّه اهتم بهذا العنصر المكاني في روايات عديدة، كرواية: الأمير، ورواية ضمير الغائب، وغيرهما...، لغايات فكريّة مختلفة متعدّدة تعبر عما يروم إيصاله لقارئه .

أما عن الرواية موضع التحليل؛ فقد قُدِّم السِّجن من خلال ذكريات البطلة – **ياما** – التي ما تفتأ تسترجع مرارة فقدانها لأخيها **رايان** الذي اتّهم ظلما بقتل معلمه **عنترة** مربي الخيول بعد أن عانى لفترة طويلة من مرارة قتل صديقه أمام عينيه في الخدمة العسكرية من طرف الإرهابيين، ومن المخدرات التي أدمن تعاطيها، لتأتي هذه التهمة فتقضي على شخصيته أكثر ويستحيل إلى كائن عدائيٍّ يكره عائلته ويحملها مسؤولية ما جرى له.

وقد انطوى السِّجن حسب ما وصفته الساردة في هذه الرواية على دلالات سلبيّة قاتمة من قبيل الألم والعزلة والاضطراب، وهي دلالات برزت من خلال وصفها لحالة رايان النفسيّة، هذا الشاب الذي « **أكلته حيطان سجن – لم يكن مهيئا أبدا له ولهذا كسر بقوّة.** » ([1])

كما وصفت لنا السّاردة بدقّة كيف تغيرت شخصية (رايان) بعد دخوله إلى السّجن، حيث تولد لديه وهو يعيش في عالم السّجن المغلق اضطراب نفسيّ كبير زاد من حدّة ألمه وحزنه وكرهه لمن كان يعتقد أنّهم سبب حالته هذه مثل أمه وأخته كوزيت اللذين باتا كعدوين له بعدما رفضا مساعدته وطرداه من البيت قبل أن يتورط في تهمة لا علاقة له بها. ولم يكن يجد الأمان إلا مع أخته ياما

---

1) – الرواية، ص 121.

التي كانت تزوره في السّجن وتخفف بعضا من آلامه ووحدته، وفي هذا الصدد، نقرأ على لسانها المقطع التالي:

« كنت الوحيدة التي يقبل بها، كلما ذهبت نحوه ضمني إلى صدره وبكى طويلا قبل أن يتدحرج طويلاً نحو زنزانته بلا كلمة واحدة، فأعود منكسرة من عنده. » ([1])

وإلى ذلك، فقد بيّن الكاتب في موضع آخر المعاملات الحقيرة التي يعامل بها السجين؛ حيث ينعدم وجوده ويصبح كشيء ماديّ لا قيمة له، بعد أنْ أغلق عليه السّجن أبواب الحياة، وحدَّ من حريته وزاد من قيوده؛ بل إنَّه يضحي في بعض الأحيان رقما لا قيمته له، وهذا ما نجده ماثلا في مشهد يصور لنا فيه الكاتب على لسان الساردة زيارة أم رايان لابنها التي باءت بالفشل بعد أن هرب منها، واختفى في دهاليز السّجن، لكن تلك الأم المشتاقة لولدها ما تنفك تنتظر لقاء ابنها وتطلب من الحارس الإتيان به فيفاجئها بكونه لا يعرف اسمه، إذ إنّ كلّ سجين يعرف برقمه وهو ما نتبينه من خلال الحوار الذي جرى بينهما على لسان الساردة:

« قالت أمي وهي تحاول أن تسترجع أنفاسها المتقطعة:

- **حابة نشوف وليدي رايان فقط.**
- **أنا يا يما ما نعرفش رايان. لا حاجة لي بالأسماء أصلا. أعطني رقمه أقول لك من**
- **وليدي لي دخل أمامك. »** ([2])

ومنه؛ فقد كشفت الرواية المختارة القّيم السّلبية للسّجن؛ كونه مكان معادٍ للشخصية تغيب عنه مظاهر الألفة كالاحترام والأمان والرّاحة، ويزيد من توتر الذّات الإنسانية، ويشعرها بالضعف والغربة؛ حيث تصاب باختلالات نفسية ومرضية. كما نلمس أنَّ الكاتب لم يهتم بالمظهر الفيزيائي

---

1) – الرواية، ص: 161 .

2)– الرواية، ص: 162.

للسِّجن، وإنَّما ركز على الجانب النفسي المتعلق بالشخصية داخله، ما يتيح للقارئ التوغل في أمكنة الرواية، والإحساس بمعاناة الشخوص ورفضها للأماكن التي تقيّدها وتحدّ من حركتها وتنقلاتها. علاوة على كون الكاتب أراد من خلال عرضه لتجربة السّجن، تعرية الأوضاع السّياسية والاجتماعية السائدة وكشف تناقضاتها، حيث تزيّف الحقائق، ويبيت الشّعب هو الضحيَّة الوحيدة التي تتحمل تبعة ذلك، وهذا ما حاول بلورته خاصة بعد عرضه لمشهد احتراق السّجن، حيث بيّن لنا كيف تمت المتاجرة بأعضاء أحد السجناء دون علم أهله، وهو ما يجعل لهذا العمل العدوانيّ أيادٍ مدبّرة خفيّة تسعى لطمس الواقع وتظليل الناس بحقيقة مزيّفة مفادها أنَّ الحرب الأهلية انتهت.

- **مخزن الديبوجاز:**

مخزن الديبوجاز؛ هو من الأمكنة التي لعبت دورا وظيفيا مُهما على مدار المتن الروائي المختار، إنَّه المرتع الأليف الذي تلتقي فيه فرقة موسيقية تتألف من سبعة شباب، بغية التدرب على العزف والغناء، والترويح عن الذات.

ومن الواضح، أنَّ الكاتب حمَّل هذا المكان دلالات وأبعاد جمّة تنأى عن ذلك التوظيف السّطحي للمكان إلى كونه مكانا حاملا لرؤية معينة نستطيع تلمسها من خلال الدور الذّي وكله للشخصيات الفاعلة فيه القيام به.

لقد لعب مخزن الجاز دورا كبيرا في حياة بطلة الرواية ياما؛ على غرار بقية أصدقائها، الذين جعلوا منه بيتهم الثاني باعتباره ينسيهم الدّمار الملحق بوطنهم، ويهدئ نفسيتهم المنكسرة جراء الحرب الأهلية، وما فرضته عليهم من قلق وخوف وعزلة؛ ليغدو– وحاله كذلك – مكانا حميميا حمل الكثير من مظاهر الألفة، شأنه شأن البيت؛ كونه يمثل مكانَ حماية وأمان من العنف والتقتيل

والخراب الذي كان يمنحها الجوّ الخارجيّ للبلد المليء بالخوف والقلق حتى بعد انتهاء الحرب الأهلية، تقول **ياما**، وهي تنقل المركز الذي يتبوؤه هذا المكان بالنسبة لها:

« **هي بيتي وذاكرتي حتى وإن غاب اليوم عني الكثير ممن كنت أحبّهم.** » ([1])

إنَّ تحول هذا المكان إلى بيت وذاكرة، يعزز من قيم الألفة التي يوفرها من خلال صداقة هؤلاء الشباب المتينة التي تنبع من صفاء سريرتهم، وحبّهم للحياة الجميلة الصافية، ومقتهم لحياة الحروب والعداء.

وهو إلى ذلك، مكان تمارس فيه المواهب، كالغناء والموسيقى والرقص والرسم، ويتواصل فيه الشباب لتبادل أفكارهم، ونسيان مآسيهم، والتفكير في مشاريع مستقبلية لفرقتهم الموسيقية، التي كثيرا ما تزور مدن العالم لعرض مواهبها ونشاطاتها.

هذا، ويقدم لنا الكاتب على لسان الساردة – البطلة – الهيئة المزرية التي كان المخزن يحيايا، في ظل الأوضاع السلبية التي عاشتها المدينة – الجزائر، وكيف استطاع الشباب بفضل إصرارهم وتحديهم لمختلف الظروف الصّعبة في وطنهم، أن يجعلوا منه مكانا ترفيهيا يكسر عزلتهم ويرفه عن ذواتهم، لنقرأ هذا المقطع مثلا: « **عندما اقتحمناه كدنا ندوخ من شدة العفن كان المخزن مهملا ومليئا بالرطوبة. وفي ظرف أسبوعين أصبح مقبولا عمليا بعد أن تجندنا له جميعا لإعادة تأهيله.** » ([2])

إنّ هؤلاء الشباب أعادوا للمخزن نضارته، وحوّلوه إلى مكان وصالٍ يجمعهم ويحقق أحلامهم المختلفة، مُصرين على التشبث بالحياة التي كادت أن تنطفئ في مدينة توارى بريقها بعد الحرب الأهلية .

---

1)– الرواية، ص: 11.

2)– لرواية، ص: 113 .

فإذا، يحمل مخزن الديبوجاز في طياته، الكثير من القيم الايجابية؛ كونه مكان ترفيه وأمن وهروب من العزلة وتبادل الأفكار والرُؤى، إضافة إلى كونه فضاء تحدّ وصمود رغم الأحداث المأساوية التي استفحلت في البلد.

وعلى كلٍّ، فقد رام الرّوائي من خلال توظيفه لهذا المكان الوصول إلى أبعاد مضمرة كثيرة؛ نستشفها من خلال تأمل متن روايته؛ لعل أهمها محاولته تعرية الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي في الجزائر، حيث فشل القائمون على شؤون البلد تأمين رغبات الناس وأمانيهم خصوصا منهم الشباب المثقف الذي عانى من الملاحقة والكبت رغم انتهاء الحرب الأهلية، وما انجرَّ عنها من تصدعات على مستوى البنية السوسيولوجية والنفسية، إلا أنَّ الكاتب بيّن لنا كيف أنّ الشّعب الجزائري واجه تلك الأزمات الحادّة، ولم يتركها تتفشى في حياته كليا؛ بل بحث له عن فضاءات ترفيهية وثقافية تخرجه من مآسيه وعزلته رغم الصعوبات التي كانت تعترضه من قبل السلطة والإدارات المحلية للبلد التي كانت تقتل إرادة هؤلاء الشباب، الذين أصروا على خلق مساحة للأمل وسط الخراب التي توفره مدينتهم.

2-1-2-2- الأمكنة المغلقة المفتوحة:

المكان المفتوح؛ هو ذلك المكان الخارجي الذي لا تحدّه الحدود؛ كالشوارع والأحياء والطرق والممرات التي تعدّ أمكنة انتقال عامة لطالما شكلت أساسا لنشاط الإنسان وتواصله، بل إنَّها:« **روح نابضة للحياة، فيها يلتقي الناس ويتفاعلون ويتحاورون، ويقضون حوائجهم اليومية.**»([1])

كما أنَّ هناك أمكنة مفتوحة أخرى، كأماكن العبادة المتمثلة في المساجد والكنائس والأضرحة أو كالمقابر، وهذا النوع من المكان أقل انفتاحا بالموازاة مع النوع الأول – أماكن الانتقال.

---

1)- نصيرة زوزو، بناء المكان المفتوح في رواية طوق الياسمين لواسيني الأعرج، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة –الجزائر، ع 8، 2001م، ص: 23.

وبالرجوع إلى الرواية المختارة نلمس ورود مثل هذا النوع من الأمكنة التي لها طبيعتها ورمزيتها الهادفة التي يتغيا الكاتب إيصالها للقارئ، وهذا ما نجليه فيما يأتي:

- **الشوارع والساحات:**

من المعلوم أنَّ الشوارع من أكثر الأماكن المفتوحة التي تعبر عن الحياة المدنيّة، إذ هو مركز نشاط الإنسان وتنقله، كما يمكن أن يكون مفتوحاً ومحصوراً معاً، « فهو مفتوح من منفذيه اللذين نأتي إليه ونغادره منهما وبينهما نتوقف ونتجول ونلتقي الآخرين. والشارع يحصرنا وينغلق علينا من جانبيه، بالبيوت والحيطان والأسيجة والحواجز. » ([1])

وبناءً على ذلك، نتساءل ما هي سيميائية هذا المكون في الرواية موضع الدراسة، وما أبعاده الرمزية؟

تعدّ الشوارع من أكثر الأمكنة التي جسدت رؤية الكاتب، لاسيما وأنَّه يكشف في روايته هذه عن تداعيات الحرب الأهلية التي جرت في الجزائر في تسعينيات القرن الماضي، وما خلفته من دمار نفسيّ واجتماعيّ، ولعل الشوارع كانت مسرحا لأغلب حوادث التقتيل والهمجية التّي شهدتها الجزائر في ذلك الزمن.

وقد بيّن الكاتب في مواضع عديدة من روايته الدّور السّلبي الذّي يلعبه الشّارع في بثّه الخوف والكراهية والصّراع في نفوس شخوص الرّواية، ليغدو مكانا خارجيا طاردا عدوانيا لا يهب الأمن والسّلام، وهذا ما أعلنه الكاتب منذ بداية الرواية، حيث مشهد هروب (ياما) إلى البيت بحثا عن الأمن الذّي فقدته في أزقة شارع بات يوفر الهلع والمطاردة اليومية لسكانه، وهذا ما نمثله له بالمقطع السردي التالي: « **وبعد محاولات يائسة يكون قد تجمد فيها دمي من شدّة الخوف الذي**

---

1)- هنري ميتران، المكان والمعنى – الفضاء الباريزي في قصة لبلزاك، مؤلف جماعي، ضمن كتاب: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحمان حزل، ص: 139 .

يجتاحني كليا. والالتفات إلى الوراء ومسح الشارع والمحيط. لا يمكنني أن لا أتساءل وأنا داخل رعشة الرّيبة ماذا لو كان قاتل مجنون معتوه يتعقبني؟ . » ([1])

إنّه الشعور بالخوف والمطاردة الذي يعتور بطلة الرواية، ذلك الإحساس الذي ينجلي بمجرد دخولها مكانا آخر رأت فيه الأمان والألفة، وهو مكان البيت المغلق الداخليّ .

كما يبيّن الكاتب في مواضع شتى من روايته، هذه القيمة السّلبية التي يوفرها الشارع، فبدل أن يكون مكانا مفتوحا وقطبا يؤمن للشخصية الرزق والرفاهية، ومختلف مطالبها اليومية أمسى مكانا طاردا لها تشعر فيه بالاختناق والرغبة في الهروب، باحثة عن مستقر آمن ينقذها من شارع مدينة تتوحش كلّ يوم أكثر – مثلما تصفها ساردة الرواية بين الفينة والأخرى.

وإلى ذلك، تبرز القيمة السّلبية لشوارع وساحات المدينة في مواضع مختلفة من متن الرواية المختارة، إذ إنَّه مكان تجدّ فيه العصابات الخفية الإرهابية ضالتها في ممارسة أعمالها الإجرامية اتجاه أفراد المدينة، باثة في نفسيتهم نوعاً من الخوف والقلق، حادّة من حرية تنقلاتهم وممارسة نشاطاتهم المهنيّة والحياتية المختلفة، وهذا ما نستقرئه من خلال قول السّاردة:

« أوقفوه ثلاث مرات في زاوية الشارع الخلفي الملتصق ببيتنا. كانوا ملثمين. طلبوا منه أن يترك نهائيا وظيفته في مخابر صيدال. » ([2])

كما تبدو ذات القيمة السالفة الذكر للشوارع، في حادثة مقتل ديف حبيب ياما السابق في شارع – كما كشفنا عنه في إطار تناولنا لمكون المدينة – ومقتل جارتهم، واغتيال الطبيب.

إضافة إلى ذلك، رصد الكاتب في روايته هذه الحالة الخانقة المخيفة التي تعيشها أحياء وساحات المدينة، حيث تمنع السلطات على أهاليها التجوال والتنقل وتجبرهم على غلق متاجرهم

---

1)- الرواية: ص: 9 .

2)- الرواية، ص: 53.

ليلاً، وعدم ممارسة أيّ نشاطٍ اجتماعيٍّ داخل الشوارع يمكن أن يعرض حياتهم للموت، فيضحي الشارع– على إثر ذلك – مكانا مقلقا مخيفا، يستيقظ فيه الإنسان على أصوات الرصاص والقنابل والموت المجاني. ونمثل لهذه الحالة المخيفة التي تشهدها شوارع واحياء المدينة بحادثة مقتل ديف، التي ترويها لنا ياما: « **كلّ سكان الحيّ يصرحون بانهم لم يروا شيئا أبدا، ولم يسمعوا أيّ صوت جاف، ولا حتى صرخة ديف. رأوا فجأة رجلا يسقط في محطة الباص. ظنوه داخ من شدّة الانتظار قبل أن يلحظوا خطا رقيقا من الدم وقد ارتسم على وجهه.** »([1])

هذا، وقد رصد الكاتب بعض العلاقات الاجتماعية داخل الشوارع، وهي علاقات يحكمها الصراع والتوتر، وهذا ما بدا لنا من خلال الحادثة التي تعرضت لها **ياما** مع العسكري في الطريق المؤدي للأبرا، حيث تصف لنا كيف أهانها وحطّ من شأنها، بعبارات مخلة بالحياء والاحترام، بعد أن كاد يصدمها بسيارته. ([2])

ويظهر هذا الصراع – أيضا – من خلال الاعتداءات اليومية التي يتعرض لها الناس في شوارعهم كما بيّنا أعلاه، وفي معاملاتهم لبعضهم البعض التي لا تخلو من توتر نفسيّ عامله الأول الحرب الأهلية ومخلفاتها النّفسية والاجتماعية، ما يزيد هذا المكان قتامة واسودادا، ويمنحه دلالات الموت والهرب والقلق والضياع.

وإلى جانب الدور السّلبيّ العدوانيّ الذي يمنحه الشارع، فإنَّ ثمة ما يضفي عليه بعضا من الألفة والأمان، فقد أمسى مكانا يحوي رغبات الشباب الذّي ما انفك يبحث له عن وسائل تكسر عزلته؛ كالموسيقى والغناء التي كانوا يمارسونها في شوارع المدينة رغم كونها تضج بالخوف

---

1)– الرواية، ص: 323.

2)– ينظر: الرواية، ص: 349 .

والرعب، ولعل هذا ما يجسد وعيّهم الحاد بضرورة التحدي والرفض القاطع للحرب الصامتة التي تلت الحرب الأهلية.

إنَّ شباب الدي بوجاز، وعلى رأسهم بطلة الرواية (ياما)، رأوا أنَّ السَّبيل الوحيد الذي ينهي زمن الخوف والعزلة التي فرضتها عليهم الحرب الأهلية، وما تلاها من حروب نفسية راح ضحيتها شعب لا يدرك ما يحدث في الخفاء، هو خلق فضاءات للتسلية والفرح بوساطتها يعبرون عن حبَّهم وتمسكهم بالحياة، فكانت الموسيقى والمسرح والغناء، من الوسائل المهمة الدالة على ذلك، وقد شهدت شوارع المدينة بعض عروضهم الموسيقية وأناشيدهم الجميلة التي تنم عن مدى إصرارهم على الحياة رغم معوقاتها، لنقرأ هذا المقطع السّردي مثلا: « **كنا أنا وهو فقط نتدحرج على الرصيف الفارغ. ندندن مع بعض نشيدنا العميق. كلّ شيء كان يخرج من أعماق الحواس. انتهت رجفاتي..**» ([1])

يطالعنا هذا المقطع، أنّه رغم الحالة المظلمة المتوترة التي شهدتها شوارع المدينة، إلا أنّه لا يزال بصيص الأمل يلوح في عتمة واقع فرضته الحرب الأهلية، وما تلاها من قلق وخوف بفضل تشبث هؤلاء الشباب بالحياة، ومقتهم للحروب وأصوات الرصاص.

وإلى ذلك، نستظهر القيمة الإيجابية للشارع، في كونه احتضن جرح ياما في نهاية أحداث النصّ المدروس، وقاسمها حزنها وألمها عندما خابت آمالها في حبيبها المفترض فادي (فاوست) الذي انتظرته ما يربو عن ثلاث سنوات، لكن المطر والنشيد وعطر المدينة والبحر والمسرح، وكلّ الذكريات الجميلة ملأت ذاكرتها فجأة، فنزلت بقلبها السكينة، واسترجعت الأمل في الحياة، فبات الشارع المخيف المرعب جنة جميلة، وهذا ما نفهمه في هذا المقطع السّردي: « **كان المطر يسقط وكنت أستحم بدفئه لم تكن هناك قدرة على توقيف جنوني. كنت فراشة بجرح صغير يكاد**

---

1)- الرواية، ص: 174.

لا يظهر. غمرتني الألوان الكثيرة من كل الجوانب كانت تلفني وتغطيني مثل ستائر من نور كانت شمسي وليست الشمس العادية تخرج من غلافها (...) تأكدت لحظتها أنها الجنة جنتي. »([1])

وبعد، فالكاتب بلور بوساطة هذا المكان المفتوح رؤيته، وبيّن موقفه راميا إلى تعرية الواقع السياسيّ والاجتماعيّ، وتسليط الضوء على الحقيقة المأساوية التي عاشتها الجزائر، متمثلة في ذلك الدّمار النفسيّ الذي خلفته الحرب الأهلية في نفوس شعب لم يدرك أنّ ثمة حربا أخرى صامتة تتوغل في بلاد بات مصيرها مجهولا.

- **الجسر:**

يعدّ الجسر من أكثر أمكنة الانتقال أهمية في حياة الإنسان، كونه يؤمن له العبور من نقطة إلى أخرى ويقضي الكثير من حاجاته الحياتية.

وقد احتفى الروائيون به، ووظفوه في نصوصهم الروائية لغايات فنية وفكرية مختلفة. تلخص رؤيتهم التي يسعون لإيصالها للقارئ؛ ففي الرواية الجزائرية – مثلا– نلمس إحتفاء كبيرا بهذا النمط المكاني الحيوي، الذِّي رأى فيه بعض الروائيين مرآة تعكس واقع الجزائر، وهذه الرؤية نلمسها عند **أحلام مستغانمي** في روايتها ذاكرة الجسد مثلا، حيث قدمت الفضاء القسنطيني من خلال الجسر الذي يعتبر « مادة مشهدية خصبة ومغرية لما عليه من أبعاد ورموز سياسية واجتماعية تخصّ الجزائر في ماضيها وحاضرها ومستقبلها. » ([2])

كما اعتنى الكاتب **الطاهروطار** بالجسر في روايته **الزلزال**، حيث منح للقارئ أوصافه وصوره بشكل دقيق، باعتباره من المعالم التاريخية والحضارية المهمّة التي تميز مدينة قسنطينة والجزائر عموما.

---

1)- الرواية، ص: 413 - 414.

2)- ابن السائح الأخضر، جماليات المكان القسنطيني، قراءة في رواية ذاكرة الجسد، سلسلة ابحاث مخبر اللغة العربية وآدابها منشورات دار الأديب، وهران، 2007م، ص: 93 .

وإذا عرجنا إلى الرواية – موضع الدراسة – وتمعّنا في متنها سنلمس تركيزا كبيرا من لدن الكاتب على مكون الجسر، ما يجعلنا نتساءل عن الغاية الفنيّة من توظيفه، وما إذا قدّمه للقارئ بدلالاته السّطحية، كونه مكان عبور، أم أنَّ له وجهة نظر مخالفة يروم إيصالها.

إنّ الكاتب يجعلنا – بحق – نسعى للكشف عن الغموض والعلامات المضمرة التي يخفيها الجسر؛ كونه من الأمكنة الرمز– إن صحّ التّعبير – التّي وظفها توظيفا فنيا يحوي دلالات مختلفة، ولتتبع ذلك سنجتزئ بعضا من المقاطع السردية من الرواية، ونتتبع دلالات الجسر في كلّ مقطع مذكور.

لقد ورد ذكر الجسر على لسان الساردة – بطلة الرواية – في معرض محاورتها في فضاء الفيسبوك مع فاوست –

« **هل سمعت دوي الانفجار اللحظة؟**

لا غريب...حواسك عابة للقارات والبحار شو عرفك أنت في اشبيليا

– يبدو أنهم أسقطوا الجسر الرابط بين شمال المدينة وجنوبها؟

الجسر أسقط منذ مدة مرات عديدة ووضعوا جسرا خشبيا يقاوم الفراغ، مكانه لا تمر عبره إلا السيارات الخفيفة عند الضروريات القصوى كسيارات الإسعاف التي تأخذ مسؤولا نحو المستشفى العسكري الذي يوجد في الجهة الجنوبية من المدينة. الناس يعبرون نحو الجهة الأخرى بالجسر أو بدونه. تعودوا على الموت حتى أصبح لا يعنيهم كثيرا. يموتون ولكنهم يعبرون مهما كان الثمن. » ([1])

يظهر لنا حسب المقطع أعلاه، أنّ الجسر ابتعد عن وظيفته المعروفة كونه مكان عبور تستخدمه الشخصية لتسهيل تنقلها، وغدا يحمل دلالات أخرى مثقلة بالخوف والموت والهشاشة

---

1)– الرواية، ص :41.

لاسيما وأنّه مصنوع من الخشب، ما يجعله معرضا للسقوط في أيّ لحظة، ولا يسمح أن تمرّ عبره إلا الحالات الطارئة، كما ذكر في المقطع السّردي أعلاه. من شمال المدينة إلى جنوبها، ما يجعل الناس يستغنون عنه، ويخاطرون بأنفسهم للانتقال بين شوارع المدينة مهما كان ثمن ذلك.

وكأنّ الكاتب – من خلال هذا التوظيف – يقدّم لنا وطنا في هيئة جسر معرّض للسّقوط والانهيار نتيجة ما يعانيه من موت وتدمير في بنيته النفسيّة والاجتماعيّة.

إنَّ الروائي يطرح تداعيات الحرب الأهلية التي لم تمس منطقة دون أخرى، وإنَّما مسَّت الجزائر من شمالها إلى جنوبها، وهذا ما عبرَّ عنه على شاكلة جسر يربط الجهة الشمالية بالجنوبية للمدينة، فرغم تعرض الجزائرين للموت والخراب طيلة أحداث العشرية السوداء في وطن هشٍّ، إلا أنَّهم أصرّوا على التمسك بوطنهم ووحدة ترابهم، ليبقى حاضرهم ومستقبلهم لغزاً معلقا مجهولا أمام استمرار تداعيات الحرب الأهلية، أو ما عبّر عنه الكاتب بالحرب الصامتة.

وقد كشفت لنا الرواية أنّ البطلة (ياما)، وهي تحاول الوصول إلى الأبرا؛ لمشاهدة مسرحية لعنة غرناطة لفادي(فاوست)، بعد عودته إلى وطنه عبرت مسالك صعبة ومخيفة كان أهمها الجسر، وهو أهم معبر يوصلها للقاء حبيبها الافتراضي المنتظر، تقول له في لقائهما بعد عرض المسرحية واكتشافها حقيقته:

« **ستقرأ رأيي في الفيسبوك اللَّيلة إذا وصلت إلى بيتي في الشمال بخير، لأنَّه علي أنّ أتخطى الحواجز الكثيرة والجسر الكبير المليء بالعسعس، اللذين لا نعرف لهم هوية...**» ([1])

يطالعنا المشهد الوارد في المقبوس، أنّ الجسر بدل أن يكون مكان عبور وانتقال يؤمن متطلبات الناس أضحى معبراً مخيفًا، وحاجزا يحدّ من تنقلاتهم، ما يجعل عبوره مجازفة خطرة قد تؤدي بهم إلى الهلاك. ولا تخلو هذه الدلالة من عمق في الفكرة من طرف الكاتب. فما بطلة

---

1)- الرواية، ص :388.

الرواية التي عبرت الجسر بمفردها وسط الخوف والظلمة والعساكر، إلا صورة لشعب جزائريّ هدّده الموت والأزمات، لكنّه واصل طريق كفاحه متحدياً.

كما يحضر الجسر في مواضع أخرى من الرواية مكانا للذكرى الجميلة، واللّحظات الحميمية بين ياما وديف حبيبها السابق، وهذا ما يتجسد في المقطع التالي:

« **ضمني ديف إلى قلبه. كنت مرنَّحة بماء المطر. ضحك أشرقت ابتسامته التي تنسحب دائما على الجهة اليسرى:**

ما أجملك ياما... تريدين الرجوع إلى الجسر. .هههه

معك حبيبي ديف أعود حتى الجحيم.

لا أريد أن ندخل البيت الآن

ولا أنا. أجبت وأسناني تصطك

نفسي في تانغو

الرقصة أم البيرة ضحكت

الرقصة رقصناها على الجسر. والبيرة سنشربها على مرأى من أبي نواس. » ([1])

نلاحظ من خلال هذا المشهد السّردي، أنَّ الجسر يحمل دلالات إيجابية فهو مكان خلد ذكريات الحبّ والسّعادة بين **ياما** و**ديف** اللذين تحديا الحرب ووقع الرصاص والتقيا أمام جسر تحول إلى مكان هادئ يضج بالوصال والمحبة، ما منحه بعضا من قيم الألفة التي أزالت القتامة والاسوداد عنه؛ إذ لطالما ألقى الرعب والموت على نفوس الناس، وهذا ما يصنع لهذا المكان نوعا من المفارقة؛ فكيف يتحول من مكان خوف رعب إلى مكان أمان وسعادة تلجأ إليه الشخصية برغبة منها.

---

1)– الرواية: 172.

ولعلنا نفسّر المفارقة التي ذكرناها، برغبة الشخصية الحثيثة زمن الحرب تحدي العزلة المفروضة عليها، حيث نلمس إصرارها على صنع سعادتها ورغبتها في حجب الظلام عن أماكنها المخيفة، وما هذه الذكرى التي ما تنفك الساردة تذكرها في مواضع عديدة من الرواية إلا دليل على ذلك، وهي قيمة إيجابية للمكان الذي تلونه الشخصية بمزاجها ونفسيتها.

علاوة على ما سبق، قدّم لنا الكاتب الجسر بدلالات مجازية شعريّة، ويظهر ذلك من خلال قول ياما: **وسقط الجسر الثاني في قلبي.**

فسقوط الجسر– حسب المقبوس– ما هو إلا كناية عن الصدمة الثانية التي تعرضت لها بعد وفاة أبيها ثم والدتها. .، حيث لا تزال ذكرياتهما معلقة في قلبها رغم موتهما...، وهذا ما يعمق من دلالة الفجيعة والحزن.

وعلى هذا الأساس، فالجسر علامة مكانية لها دورها النصي المهم؛ كونها أسهمت هي الأخرى، في صنع جمالية المكان في الرواية المختارة الذي له أكثر من دلالة لمن يروم الغوص في رموزه ودلالاته الخفية.

– البحر:

يعدّ البحر من أكثر الأماكن المفتوحة أهمية في حياة الإنسان، ولا يقتصر دوره في اعتباره مصدرا للرزق والترحال فحسب، إنَّما يتعدى ذلك في كونه يبعث في الذات الإنسانية الأمان والراحة، لذلك كان ملاذ الشعراء ورفيقهم الذي لطالما احتوى تجاربهم، واستثار وجدانهم وقريحتهم الشعرية، فأنتجوا قصائد تنِّم عن نفسهم الضائعة التَّواقة للحرية والأمان، وأكسبوه رموز ودلالات مختلفة، كالترحال والسّفر والحبِّ.

كما شهد جنس الرواية احتفاء بهذا النمط المكاني؛ إذ لا تخلو أكثر الأعمال الروائية من ذكر هذا المكان بأبعاده المختلفة، سواء كانت واقعية أم متخيلة، وفق رؤية الأديب الخاصّة، ولعل من

أهم الروائين العرب الذين اهتموا بهذا الفضاء الروائي؛ حنا مينا في روايته الشراع العاصفة وروايته السفينة، إضافة إلى عبد الرحمان منيف في روايته مدن الملح. .، وغيرها من الأعمال الأدبية التي شكل البحر أحد عوالمها الأساسية.

أما عن الرواية موضع الدراسة، فإنَّنا نلفي أنَّ البحر يتموضع في المجرى السّردي للرواية بدلالات مختلفة؛ تبتعد عن الوصف العابر الخالي من الرمز والإيحاء، وتمنح النصّ جمالية وشعرية خاصة لاسيما حين يمتزج البحر بالإنسان ويتماهى معه.

يحضر البحر من خلال ذاكرة بطلة الرواية التي تسترجع زمنا جميلا من حياتها، بعد أن بات الحاضر يسرق منها لحظات السّعادة والرغبة في الحياة، فتجد في البحر مفرا وملاذا ينقذها من قتامة الواقع البائس، تقول في إحدى استرجاعاتها:

« **أحبّ البحر لأنَّه كان ملجئي أنا وديف، كلّما كانت فننا الصغيرة تغرق. نقف على الحافة الصخرية. وننتظر الموجة الهاربة، التي تنكسر عند أقدامنا محدثة صوتاً قوياً ولذيذاً وعرساً من النور والبياض والرذاذ الذي يغطينا كغيمة، فننسى كل شيء ونعود إلى طقوسنا.** » ([1])

فالبحر – هنا – خلدّ لحظات الحبّ بين حبيبين فرا من ظلمة الواقع وأجواء الحرب واستنجدا بالطبيعة، الفضاء الرحمي الحميمي؛ الذي جعلهما يعودان إلى أيام الطفولة حيث الطهارة والبراءة ليحمل البحر عبر أمواجه التي تنكسر عند أقدامهما أمنياتهما الجميلة وذكرياتهما الآفلة، فتغمرهما السكينة والأمان، بعيدا عن جوّ الحزن والخراب.

كما لا تني بطلة الرواية تسترجع – طورا آخر – لحظاتها السّعيدة التي جمعتها هذه المرّة بأبيها سي زبير أو زوربا مثلما تنعته في البحر:

---

1)– الرواية، ص: 192.

« تنفست رائحة البحر بحنين كبير. تذكرت والدي حينما كان يأخذني على الساحل. نمر أولا على مكتبة الفنون الجميلة ونشتري آخر الإصدارات الأدبية. ثم نقضي اليوم كله في البحر. لا نشوي من السمك إلا ما نصطاده. كنت كلما تحرك أمامي رأيت زوربا، وكان يعرف ذلك. مرة فأجاني وقال لي انظري. رفع رأسه إلى السماء، وبدأ يدور على الرمل، لا نشوي من السمك إلا ما نصطاده. كنت كلما تحرك أمامي، رأيت زوربا.

رقص ورقص حتى بدا لي زوربا حاضرا أمامي بشاربيه الطويلين(...)عندما تعب شرب بيرة تانغو ونام على الرمل مثل الطفل. وربما داخ. غطيته بالفوطة. ورفع رأسه قليلا بينما انغمست مع النوارس أطعمها سمكا مما اصطاده بابا زوربا وأتسابق معها على الساحل الممتد على مرمى العين. كنت أسعد مهبولة على البحر، كان الساحل خاليا. خاليا إلا مني ومن زوربا الذي أعدت اكتشاف طفولته. » ([1])

إنَّ البحر من خلال هذا المقطع، يحمل دلالات الحنين والسعادة والأمان، فهو مكان عبّرت فيه الشخصيات عن حريتها ورغباتها الدفينة في الرقص، والغناء والصّيد وغير ذلك، هرباً من عدوانية المدينة ووحشيتها وقيودها، إلى مستقر يحضن آمالها وأحلامها وتستطيع فيه أن تمارس ما عنَّ لها بلا قيود، وهو ما يزيد هذا المكان ألفة وحميمية، ويبعث في النفس حبَّ الحياة والتمسك بها أمام بحر هادئ يجعلها تعود إلى طفولتها أيام أول معانقة لها بالحياة.

كما يبلغ حبّ ياما للبحر درجة التماهي به، والانغماس بين أمواجه، ندرك ذلك في قولها: « **كان البحر فيَّ وكنت وكأنّي مخلوقة من مائه وملحه وظلمته المبهمة. »**([2])

---

1)- الرواية، ص :317 .

2)- الرواية، الصفحة ذاتها .

هذا، وقد ورد البحر في الرواية بدلالات مجازية جمَّة، فكثيرا ما تجعل ياما من شبكة **الفيسبوك** بحرا أزرقا ترتحل بين أمواجه كلَّ ليلة. ليصبح البّحر– حسب هذه الرؤية الفنيّة – مكاناً نفسياً حمل تجربة الذات الإنسانيّة ونظرتها للوجود، وهذا قمين أن يجعل القارئ يقتحم فضاءات هذه الرواية ويسعى لمشاركة الروائيّ عوالمه الرحبة التي لا تخلو من إغراء وتشويق.

على هذا الأساس، فالبحر في الرواية – موضع الدراسة – حمل دلالات الحبِّ والصفاء والسّعادة، إضافة إلى دلالات الاتساع والامتداد والرَّحابة، وهي قيم ايجابية تجعل من هذا المكان أليفا حميميًا في علاقته بالإنسان، على الرغم من أنَّه يتموضع ضمن الفضاء المدنيّ العدوانيّ الذي عبر عنه المجرى السّردي للرواية، وفي ذلك إلماعٌ من الكاتب إلى أنَّ الجزائر تحتوي على أماكن واسعة جميلة، لم تطأها أيادي الإجرام حافظت على ألقها ونضارتها. وهو ما زاد شعبها تمسكا بها وإصرارا على المضيّ بحثا عن الحرية وبرّ الأمان فيها، ولوعبر الذكريات البعيدة.

– الزاوية:

تعتبر الزاوية من الأماكن المقدسة التي لها تاريخها العريق وقداستها المعروفة، و« يعمد الروائيون إلى مثل هذه الأماكن – عادة – لاستحضار أجوائها وما يرتبط بها من ممارسات وطقوس خاصة بعد ظهور بعض الخطابات اللاغية والرافضة لاسم الأولياء. »([1])

برز هذا المكان في الرواية محلّ الدراسة، عندما تردَّدت **ياما** إلى زاوية سيدي الخلوي بعد وفاة والدتها التي أوصتها بزيارة ذلك المكان إثر منام رأته، وعندما دخلت هذا المكان التقت بشخص يتعبد فيه؛ فأخبرته قائلة: « **ما قادني اليوم يا سيدي ربما هو حلم أمي التي نست زيارة الولي الصالح سيدي الخلوي قبل موتها بسبب مرضها الذي امتصها من الداخل بهدوء.**» ([2])

---

1)– جوادي هنية، صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الآداب واللغة العربية، تخصص: أدب جزائري، جامعة محمد خيضر –بسكرة، 2013م، ص: 157.

2)– الرواية، ص: 200.

وقد أفصح ذلك الرجل لياما عن مردّ تواجده في الزاوية قائلا: « **أنا هنا أنتظر العلامة وأبحث عن بعض الراحة وسط هذا اليأس المخيف.** »([1])

فالزاوية حسب المقبوس تحمل دلالات إيجابية، كالأمان والطمأنينة بالنسبة لنفسيّة الإنسان اليائس من الحياة، ما يجعلها مكاناً أليفاً محبّباً، تبتعد فيه الذات عن عدائيّة الشوارع والأحياء وانغلاقية البيوت، إلى أجواء الزاوية الدينيّة المفعمة بالصّفاء والمحبّة والبركة .

غير إنّ الكاتب ينقل لنا- في روايته هذه – مشاهد دمويّة مرعبة جرت في زمن الحرب الأهلية في هذه الزاوية، ويتجسد ذلك في مشهد مقتل **حمامة**؛ الفتاة البريئة التي كانت تلعب مع الحمام وتعطيه حبوب القمح التي تملأ كفها حتى باغتها رجل غامض أتى الزاوية في وقت المغرب وأمرها بالابتعاد عن الزاوية والكفِّ عن التبرك بالولي، غير أنّها رفضت ذلك كونه(الولي الصّالح) حسبها أشفى الكثير من النّاس من بينهم أمها المقعدة التي أضحت تمشي بعد أن منحها بركته.

لقد بقيت **حمامة** في هذا المكان المبارك، وظلّت تطعم الحمام رغم تهديد ذلك الرجل، وهذا ما نستقرئه في ذلك الحوار الذي دار بينها وبين ذلك الرجل الغريب، ومما قالته: « **لا يمكنني يا سيدي أن ابتعد أو أنام لأن الحمام سيموت جوعا إن لم يجدني. كانت الحمامات تغمرها من كل الجهات وهي تحاول أن تطعمها وتنثرحبات القمح بينها وتجيب عن أسئلة الرجل الغامض.**»([2]) وما هي إلا لحظات قليلة بعد تهديد الرجل لهذه الطفلة، حتى أمست جثّة هامدة وسط الضريح بعد أنّ غدر بها ذلك الرجل الغامض وقضى على أحلامها؛ وهذا ما نستشفه من خلال هذا المقطع السّرديّ:

---

1)- الرواية، ص: 199.

2)- الرواية، ص: 201 .

« فجأة سمع صوت طلق ناري جاف، وظلت الطفلة جثّة هامدة في مكانها. الباحة والمحراب والجامع والولي الصالح. فرغوا فجأة بقيت وحيدة في دمها. وفي عمق يدها المفتوحة منديل (....) منذ ذلك اليوم لم يعد الحمام. فرغت الساحة من أيّة حياة ». ([1])

منطلقا من ذلك، فقدت الزاوية في الرواية قداستها وألفتها المعهودة، وتحولت إلى مكان يمارس فيه القتل والإجرام، لتستحيل بفعل ذلك مكاناً معاديا للإنسان فاقدا للألفة، يخاف المرء أن يصيبه نفس ما أصاب الطفلة حمامة إن هو زاره كيف لا والمكان بات خاليا حتى من الحمام الذي رحل مع الطفلة التي لطالما أطعمته وغمرته بالحبّ والدفء.

على أنّنا نلاحظ أنَّ الكاتب لم يوظف هذا المكان المقدّس توظيفًا سطحياً مفرغاً من الدلالة؛ إنّما حرص على تكثيف قيمه الدّلالية، وجعل القارئ يتساءل عن أسباب ضياع قداسته، بعد أن تحول إلى مساحة ترتكب فيها الجرائم، وهذا ما يعمق من مأساة الوطن ككلّ، ومن فضاعة الحرب الأهلية التي طالت حتى أماكن العبادة، بل ولم تترك مساحة الحياة والسعادة حتى للأطفال الذين يزرعون الأمل في هذا الوطن الجريح .

وعلى كلٍّ، فقد صوّر لنا الكاتب زاوية تحمل معاني الغموض والموت، والحزن والخوف ما يمنحه قيما سلبية قاتمة، بعد أن كانت مكان ألفة تستقطب الناس، ومزاراً آمنا يتبركون بوليها الصالح.

- الكنيسة:

تعتبر الكنيسة من أماكن العبادة التي تكرسها الديانة المسيحية، وهي من المعالم المهمة التي تبرز أهميتها عبر التاريخ الإنساني، لاسيما في العصور الوسطى أين كانت لها سلطة واضحة.

---

1)- الرواية، ص: 202.

وقد اهتم بهذا المعلم الحضاري العديد من الروائيين، وتمكنوا عبره من تبيان دلالات التسامح والعبادة والانفتاح على الديانات والتقاء الحضارات، فأضحى مرتعا أليفا تشرئب له النفور، وتشعر فيه بالأمان والراحة. غير أنّ بعض الروايات صورته مكانا مغلقا معاديا، وهذا منوط بشعور الشخصية داخله؛ ولعل هذه الدلالة نجدها تتكرس في بعض روايات الكاتب واسيني الأعرج؛ فكيف صور لنا في روايته المختارة هذا المكان يا ترى؟

يقدّم لنا الكاتب الكنيسة، من خلال سرده لرحلة البطلة (ياما) صوب كنيسة **الكاتدرالية** مريم المجدلية، بعد أن صور لنا زيارتها لضريح سيدي الخلوي، فرغم أجواء الحرب الصامتة التي تعرفها المدينة، وحالات الذعر والخوف التي انتقلت إلى أماكن العبادة كالمساجد والكنائس، إلا أنَّ (ياما) أصرت على زيارة الكنيسة التي لم ترها منذ أن فجّرت من طرف أيادٍ مجهولة.

إنّ **ياما** تجهل – في الحقيقة – السّبب الذي يجعلها تزور هذه الكنيسة رغم العوائق والأخطار التي تتوقع أن تواجهها داخلها بعد التدمير الذي لحق هذا المكان المقدس، وهذا ما يبرز من خلال قولها:

« **توغلت عميقا في الكاتدرالية. ولم يكن بذهني أي شيء أبدا ولا أيّة نيّة لأية صلاة. ولا لأيّة دعوات. لم أدخل للكنائس والمساجد إلا كسائحة عابرة.** » ([1])

كما رصد لنا الكاتب لقاء **ياما** داخل الكنيسة برجل تبدو عليه مظاهر التعب والخوف الذي ينزل على كلّ مرتاد لهذا الموقع الخالي، غير أنَّها لمست منه رغبة في تحدي هذا الحزن الذي ألمَّ به خاصة بعد أن فتح كتابا صغيرا وأنشد كلمات باللّغة اللاتينية المألوفة بالنسبة لها، وهي عازفة الكلارينات المحبة للموسيقى والغناء. ما بعث فيها شعورا بالارتياح، وهي تتذكر أيامها الجميلة مع صديقها ديف وأخيها ريان الذي أهداها هذه الأنشودة.

---

1)– الرواية، ص: 224 .

فإذًا نستطيع القول، إنَّ الكنيسة تتجسد في هذه الرواية من خلال دلالات الأسى والخوف والضياع والموت؛ وهي قيم سلبية تكرس مدى قتامة المكان وسلبيته، وتحوله من موضع مقدس إلى مساحة لممارسة الإجرام، وإلغاء لوجود الإنسان الذي يمنح له قيمته الحقيقية بفعل العبادة والصلاة والشعائر المرتبطة بالديانة المسيحية. غير أنَّ الكاتب يمنحنا مساحة أخرى للأمل من خلال تلك الأناشيد التي ألقت قليلا من الألفة في ذلك المكان بسبب الراحة النفسية التي تمنحها للذات التواقة للحياة، وهذا ما يبرز نوعا من الرغبة في التحدي ومواجهة الحرب الأهلية من لدن الشخصية التي تسعى للتحرر، وهي قيمة جسدها الكاتب في الكثير من أمكنة روايته هذه.

- المقبرة:

من المعلوم أنَّ القبر هو: « المثوى الأخير الذي ينام فيه الإنسان نومة الأبدي والمكان الأخير الذي يؤول إليه كل من ذاق الموت حيث السكينة التامة والصمت المطلق. » ([1])

ومعلوم، أنّ هذا المكان ورد بكثرة في الروايات الجزائرية، لارتباطه بتيمة الموت الّتي برزت بكثرة في روايات العشرية السوداء أيام الحرب الأهلية في الجزائر. ولعلّ واسيني الأعرج من أكثر هؤلاء الروائيين الذين وظفوا هذا النّمط من الأمكنة في رواياتهم، بغية الكشف عن تناقضات الواقع وإبراز حالات الحزن والموت والدّمار اليوميّ التي يعيشها الناس في ظلّ الحرب الأهليّة.

وبالعودة إلى الرواية – محلّ الدراسة– نلمس أنّ الكاتب وظّف المقبرة، بدلالات مختلفة حقيقية حينا، ومجازية حينا آخر، بيّن من خلالها نظرته للحرب الأهلية وتداعياتها في الجزائر لاسيما منها النفسيّة، بالإضافة لموقفه الرافض إزاء بعض القيّم السائدة التي تجعل من هذا البلد بمثابة مقبرة تدفن فيها المثقف الذي يرفض بيع ضميره ومبادئه، ولعل هذه النظرة تصطبغ بجمالية مكانية

---

1)- جوادي هنية، صوة المكان ودلالته في روايات واسيني الأعرج، (مرجع سابق)، ص: 136.

يتوحد فيها الواقعي بالخيالي، لتوضح ما يروم الكاتب إيصاله للقارئ عبر توظيف مثل هذه الأمكنة ذات الحمولات الدلالية المهمّة.

هذا، ويتجسد حضور المقبرة في الرواية من خلال استرجاعات البطلة التي تصوّر لنا ذلك الموكب الجنائزي المؤلم، حينما توفي والدها بعد صراع طويل بينه وبين العصابات الإرهابية الخفيّة التي أصابته برصاصة دموية خاطفة أمام عتبة منزله بعد رفضه لتهديداتها التي تجعله يفقد وطنيته وإخلاصه لبلده وأخلاقه.

وبعد هذا الخطب الفضيع الذي تلقته أسرة (سي زبير) بموته، خيَّم على أفرادها الحزن والأسى وأصابها انهيار نفسيّ حادّ خاصة بالنسبة لزوجته فريجا. لتتفكك الأسرة بعد هاذا المصاب وتنهار تصف لنا ياما، ذلك الموكب الجنائزيّ المحزن في قولها:

« **لم يكن في جنازته سوى مجموعة صغيرة كان على رأسها أمام المنطقة الشمالية الذي حرمني من السير في الركب أنا وأمي بحجة أنه لا يحق للمرأة الحضور في الدفن... تصلني أصداء الناس ونداءاتهم التي لا نسمعها إلا في الجنازات لا اله إلا الله محمد رسول الله...**» ([1])

يبدو من خلال هذا المقطع، أنّ الكاتب ركّز على القيم الدينية التي اعتاد المسلمون عليها في جنائزهم، كحضور الإمام والصلاة على الميت، بالإضافة إلى منع المرأة من المشاركة في هذا الموكب الجنائزي .

غير أنَّنا نلاحظ أنّ بطلة الرواية (ياما) كسرت ذلك التقليد المعروف لدى المسلمين في منع المرأة من المشاركة في مراسيم الدفن، وحضرت في جنازة أبيها مع موكب كبير من الرجال، بعد أن لبست زياّ رجاليا لكي لا يكتشف أمرها؛ وهو ما جعلها تكتشف بعض ما يحصل في الجنائز من قبيل ذكر محاسن الميت ومساوئه مثلا، لنقرأ قولها:

---

1)– الرواية، ص: 102.

« كنت أرى الجميع بدون أن يراني أحد..استمعت إلى الكثير من الأحاديث المتناقضة ممن كانوا يحبونه، أو لا يحبونه. كان ناس ملاح. طيب القلب (...) يا أخي شكون قال له يحل فمه. ألم يكن من الأفضل أن يقبل بإدارة المخابر الجديدة وينسى حكاية صيدال.؟ »([1])

لكنّ أحد الحاضرين في الجنازة تمكن من معرفة هوية ياما، فاقترب منها وعزاها. وأثنى عليها حبّها لوالدها، ودعا الله أن يلهم أهلها الصبر. ثم تنسحب ياما من تلك المقبرة، وهي تحسّ بألم كبير ولده شعورها بالظلم، وبالأسف على حياة أبيها التي ضاعت هدرا، وفي هذا الشأن تقول:

« خرجت من المقبرة، يتبعني كلبي روكي الذي ظلّ واقفا عند مدخلها ينظر خروجي ويتأمل وجوه الناس الصامتين. » ([2])

نلمس – حسب ما سقناه – أنَّ المقبرة تحمل دلالات الحزن والفقد، والذكريات المؤلمة، وهي دلالات قاتمة للمكان تجعله من الأمكنة الطاردة التي تفرّ منها النفس وتنبذها. ضف إلى ذلك أنّ الكاتب ذكرها في سياق يروم به تعرية الواقع وكشف تناقضات المجتمع، حيث لا يسلم حتى الميت من كلام البشر، وهذا ما كشف عنه المقطع السردي المذكور أعلاه.

كما تحضر المقبرة في موطن آخر من المجرى السّردي للرواية، حيث ما تنفك ياما تحدثنا – في سياق استرجاعها لحكايتها الغرامية السابقة مع ديف– عن مقبرة والدته بمدينة وهران، وهي مقبرة يهودية أصبحت مجرد بقايا وخراب، محفورة في كلِّ الأماكن، ينعدم فيها الأمن وشروط الرّعاية، وهو ما يجعلنا نتصور مدى تردي أوضاع المقابر بالجزائر، لاسيما منها اليهودية والمسيحية، وهو ما يكبح حرية الديانات في فترة الحرب الأهلية، ويجعل الفرد يصاب بالخيبة

---

1)– الرواية، ص: 102 –103.

2)– الرواية، ص: 114.

والحزن إزاء تردي هذه الأوضاع المخلّة بالنظام الواجب تنظيمه، ويفكر في نقل رفات أفراد عائلته إلى الخارج حيث يتسنى لها أن ترقد بهدوء وسلام .

كما يوظف الكاتب لفظة (المقبرة) في سياقات مجازية كثيرة في الرواية، من ذلك جعل ياما درجها السري بمثابة مقبرة تدفن فيها رسائلها الغرامية التي قاربت (777) على أمل إهدائها يوما لفادي بعد عودته لديار الوطن، وهذا ما يعزز دلالة الألم، وانكسار الأمنيات ودفن الأحلام لاسيما بعد أن عرفت حقيقة فادي الحبيب الافتراضي .

ومن خلال تلك الدلالات السّلبية التي تجسدت لنا من خلال توظيف المقبرة في المجرى السردي للرواية، كالحزن والإحباط والبكاء والذكريات الأليمة، تتجلى لنا الصورة القاتمة للمكان، وهي صورة تنعكس سلبا على الإنسان وتجعله ينفرّ من هذه الأماكن التي تذكره بالموت والخراب الذّي مسّ الوطن.

- **الغابة:**

الغابة من الأماكن المفتوحة التي تجسد غالبا دلالات قاتمة، وفيها يعتري الإنسان الخوف والضياع والوحدة، لخلوها من الوجود الإنساني والنظام، واقترابها من العالم الحيواني الوحشيّ. وإذا كان الأمر كذلك، فكيف صوّر الكاتب – في روايته المختارة –هذا المكون المكانيّ؟ وما الغاية الجمالية الفنيّة من توظيفه؟

يأتي ذكر الغابة في الرواية – قيد التحليل – مكانا عدوانيا وحشيا، فهو المكان الرحب الذي تجد فيه العصابات الخفية الهمجية ضالتها، حيث تقتل وتنكل وتسفك بدماء الناس الأبرياء صغارا كانوا أم كبارا، متجردة بذلك من إنسانيتها وطبيعتها.

وقد ذكرت الساردة هذا المكان، في سياق حادثة جرت لرايان – أخ ياما – في الغابة، مع هؤلاء المجرمين الذين قضوا على نفسيته، ورغبته في الحياة بعد أن قتلوا صديقه إسماعيل أمام

أعينه، وها هو يسترجع هذه اللّحظات العصيبة السوداء من ذكرياته بألم وحرقة، ويبث أخته مدى حزنه وألمه الكبيرين:

« **أشعر بألم كبير على إسماعيل. صديقي في الخدمة الوطنية، لقد ذبحوه أمامي مباشرة بعد المكالمة التلفونية، التي طلب فيها اخو هان يمزقهم إربا إربا لأنهم قتلة ومجرمون. قطعوا رجليه في البداية، وكلما صرخ قالوا له نحن ننفذ ما طلبه أخوك منك فعله فينا. ثم قطعوا يديه ثم بتروا... وهو يصرخ بأعلى صوته ويستجديهم أن يرحموه بقتله.** » ([1])

من خلال هذا المقطع، يتبين لنا مدى وحشية هؤلاء المجرمين الذين يمارسون تلك البشاعة بحرية دون أن يكبحهم أحد من السلطات، وقد ألفوا في الغابة ما يذكي فيهم جذوة التقتيل ويجعلهم يتمادون أكثر في وحشيتهم، خاصة وأنّها مكان منقطع مهجور من الناس لاسيما في فترة الحرب الأهلية التي لم تسلم منها حتى المدن، إذ أصبحت هي الأخرى غابة موحشة.

فالغابة إذا، حملت دلالات الموت والحزن، والضياع، وقد ترمز إلى الجزائر التي أضحت تعيش في اضطراب، وخوف يداهم شعبها الموت، كأنّها غابة لا يحكمها نظام ولا أساس متين.

---

1)- الرواية: ص: 264 .

2-2- دور اللّغة الشعرية في تشكيل أمكنة الرواية:

لطالما كان للّغة دورٌ كبيرٌ في حياة الإنسان؛ كونها تكفل التواصل والتفاهم بين أفراد المجتمع وقد تبلورت العديد من الدراسات التي أخذت على عاتقها الاهتمام بهذا العنصر المهّم، خاصة منها اللّسانيّة والنقديّة والاجتماعية...، كمقابلتها بين الكلام والفكر، وكقضايا كثيرة لسنا في معرض الحديث عنها في هذا المقام، بالقدر الذي نحن نتغيا فيه البحث عن وظيفة مهمة من وظائفها، نحسب أنّ لها دورها الأساسيّ في الإبداع الأدبيّ لاسيما منه الشعري، وهي الوظيفة الشعريّة التي اهتم بها **رومان جاكوبسون**، واعتبرها من أهم وظائف اللّغة التي لا تختص بالشعر فحسب، بل بالنّثر كذلك (*).

وإذا كان من المعلوم أنّ للشعر لغته الموحية المشحونة بالايقاع والصّور، فإنّ للرواية أيضا لغتها المميّزة، باعتبار أنّها أبرز« ما ينهض عليه بناؤها الفني؛ فالشخصية تستعمل اللّغة أو توصف بها...، مثلها مثل المكان أو الحيز أو الزمان والحدث. » ([1])، بل إنّنا نلحظ أنّ الكثير من الروايات المعاصرة تمتلك: « لغة قلقة متحولة متغيرة متحفزة زئبقية الدلالة. » ([2])

فلا قوام للبناء السَّردي إذا، دون لغة فنيّة تناسبه وتبني معالم بنيته، فهي التي تشكل المكان والزّمن والحدث والشخصية، وبدونها يفقد العمل الروائيّ قيمته.

ولعلّ المكان الروائيّ- شأنه شأن باقي المكونات السردية -، يبتعد بفضل اللّغة الشعرية وما تتمتع به من طاقات إيحائية ورمزية وانزياحات، عن السّطحية والواقعية وأحادية التأويل، ويقترب من المكان الشعري المنفتح على العديد من تأويلات وأسئلة النقد، وذلك من خلال استفادة الروائيّ الجديد من بعض التقنيات الجديدة؛ من قبيل تقنية أسطرة المكان وتأنيث المكان، بالإضافة إلى

---

*)- ينظر، تمهيد هذه الأطروحة .

1)- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، (مرجع سابق)، ص: 125 .

2)- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها .

أنسنته...، وهذا ما سنقاربه في هذا الموضع الذي رمنا فيه البحث عن عناصر التصوير الشعريّ التي تسهم في خلق المكان الفني في الرواية. فإلى أي مدى استطاع الكاتب أن يستفيد من تلك التقنيات، وما دور اللغة الشعريّة في صنع أمكنة الرواية ياترى؟

2-2-1- شعرنة المكان:

يتضح لنا – من خلال متن الرواية المختار– أنَّ للّغة الشّعرية دور كبير في صنع أمكنتها المتخيلة، وهذا ما نلمسه من خلال مقاطع كثيرة مبثوثة في ثناياها، حيث استعار الكاتب من لغة الشعر طاقاتها الإيحائية وكثافتها التصويريّة الرمزيّة، وشيَّد بها عوالمه السّردية، فظهرت أمكنة خيالية حلمية تبرز ذلك التماهي بين لغة الشعر ولغة النثر، وهو ما تجلى خصوصا من خلال تلك الرسائل الغرامية عبر شبكة الفيسبوك، إذ تنساب اللّغة طواعية في ذلك العالم الافتراضي، وتبرز الخواطر الذاتية والتهويمات الشعرية، فلا تبدو الأمكنة من خلالها إلا ملونة بالانفعالات، وتشظيات النّفس. نمثل لذلك من خلال المقاطع السردية التالية:

« **كم أصبح ذلك اليوم فيّ، كلّ شيء بدأ فجأة أزرق، طريق البحر، عينيك، أحلامك. عند الحافة مشينا كطفلين خجولين، لاشيء سوى صرخات القلب، عطشا للنور، وتمزقات الموج شوقا للهرب.** » ([1])

« **تشبث بي خوفا من أن يسرقك البحر. رقة البحر. قلت: لو لم تأت بي نحو جنتك المائية وغيمتك الدافئة. كنت غرقت في ظلامي ولن تراني ثانية.** » ([2])

من خلال المقطعين السرديين المذكورين أعلاه؛ يظهر لنا أنَّ الكاتب أكسب لغته مفردات وتراكيب ذات إشعاع شعري، فهي تبدو مكسوّة بصور مجازيّة مختلفة، أسهمت في توليد دلالات

---

1)- الرواية، ص: 168.

2)- الرواية، ص: 292.

المكان، وتعميق تجربة الشخصية داخله، وهي التي تفرّ إلى عالم الفيسبوك، بحثا عن الأمان وراحة النفس، صانعة سعادتها من خلال أمكنة تشكلّها عبر أحلامها، وهذا ما يتّضح أيضا في هذا المقطع السردي:

« **ما تزال الأمكنة تحفظ مرورك وعطرك وبعض خوفك... ليلة البارحة لم أنم كما اشتهي. رأيتني في لحظة الإغفاءة المسروقة، أمشي على أرض خضراء مثل سماء ربيعية... كنت في فضاء مبهم بلا حدود، مليء بالماء لا أحد فيه سواي. أنظر إلى الأسفل من الأعالي. فأراني أدوس أو أكاد على أزهار صغيرة لم انتبه لها من قبل. فجأة تقفز أمام نظري المتعب والمرهق من نومي أصبح يستعصي علي مذ جمعتنا متعة المساحات الزرقاء، فراشات ملونة بآلاف التدرجات. أتوقف في مكاني أتجمد مثل حجرة باردة حتى لا أزعجها في راحتها...**» ([1])

يتكئ هذا المقطع على لغة مكثّفة ومفردات موحية، وهو ما يجعل المكان راسخاً في أحلام الشخصيات، ولا وجود له في حاضرهم. إنَّه المكان – الحلم – الذي تبحث عنه **ياما** وتتحدى مخاطر الحروب من أجله، عسى تجد في ذلك المكان الوهميّ حيث الفراشات والأنهار والأزهار حياة أخرى جميلة تبعدها عن صخب المدينة وأحزانها.

كما تتجلى لنا في المجرى السّردي للرواية بعض المقاطع السردية التي تبدو كأنها منظومة شعرية، وذلك باستعانة الكاتب بنظام الأسطر المعروف في شعر التفعيلة، ولا تخلو تلك المقاطع من رموز وصور، هي بالأساس بوح ذاتيّ وصدى لنفس تبحث عن الحبّ والسكينة والأمان. وهذا ما يتيح للأمكنة أن تظهر بصورتها الشاعرية الموحية. ويمكن أن نمثل لذلك، بالمقطع السردي التالي:

« **تسرق منا الأحلام**

---

1)- الرواية، ص: 46-47 .

عبثا نبحث عن سفن تقتلنا

عن رياح تعصف بحواسنا وشمسنا

في بلادنا نحب الرقص أيضا.

نحبّ التانغو كثيرا. » ([1])

وإلى ذلك، يستعين الكاتب وهو يشكل أمكنته بالإيقاع الداخلي الناتج عن هندسة الأصوات وتناغمها والتكرار الأسلوبيّ، كتكرار كلمة أو صيغة صرفية، أو عبارة أو مقطع سرديّ، ليخلق أجواء موسيقية تجذب إليها المتلقي وتجعله يستمتع بأسلوب الرواية، ومن ذلك التكرار قول **رايان** وهو يتحدث مع **ياما:**

« **خائف من كلّ شيء يا ياما من النوم من الظلال التي أصبحت أراها في كلّ مكان، من الخارج. خائف منهم لأنّهم سكنوا فيّ...**» ([2])

إنَّ تكرار كلمة **خائف** على وزن **فاعل،** خلق إيقاعاً موسيقياً داخليًا جذاباً، بفعل تلك الضّربات الإيقاعية التي تتوالى على السّمع، وتزيد من شعورنا بإحباط الشخصية، وتعمق من حزنها وخوفها داخل المكان الذي استقرت فيه.

ويبدو هذا الأسلوب كذلك، في تكرار كلمة الوطن، في المقطع التالي:

« **ونحن نقف على قبر المستكين في هدأته الأبديّة حاملا في عينيه ألوان وطن سرق منه، وحيرة وطن سرق منه.** » ([3])

إنَّ الكاتب تعمّد تكرار كلمة الوطن، ليؤكد أنّ هذا الوطن هو القضية الأساسية التي شغلت باله وجعلته يكتب هذه الرواية، وهو ما يعمق كذلك تجربة الشخصية داخل المكان.

---

1)- الرواية، ص: 416.

2)- الرواية، ص: 264.

3)- الرواية، ص: 66

وقد يكرّر الكاتب صيغة صرفيّة في مقطع واحد تضفي نغماً موسيقياً يزيد من شعريّة اللّغة الروائية، ويرسم لنا أمكنة مفعمة بروح الشّعر، ونغماته الهادئه، لنقرأ:

« **خذني إليك (...) خليني أعرفك بقلبي وبكلّ حواسي. امنحني قلبك وسأركض نحوك إلى اسبانيا، خليني أعرف عطرك وبيتك، لأحبك كلّ يوم أكثر.** » ([1])

فتكرار صيغة فعل الأمر: **خذني، خليني، امنحني...**، يزيد من إيقاع الكلمات ويؤكد المعنى المراد الناجم من تكرارها، لاسيما أنَّ أصوات تلك الأفعال تتقارب في مخارجها، ما يجعلنا ندرك المكان بكلّ تفاصيله وأبعاده لاسيما منها النّفسيّة .

كما يستعين الكاتب، بأصناف من البيان لرسم أمكنته، كالتشبيه مثلاً، وهذا ما يكثّف أكثر من لغته، ويكشف عن البعد الذاتي التي تصطبغ به في تشكيلها للمكان، يبدو ذلك مثلاً في قوله:

« **بلادنا واسعة مثل سماء ودافئة كشمس ينقصها فقط من يذكرها بذلك من حين لآخر.** »([2])

فقد تحولت الكثير من المقاطع السّردية إلى مساحات للبوح، والأشواق عبر لغة انزياحية تبتعد عن النثرية الواقعية وتخوض عالم التجريب، نلمس ذلك من خلال هذا الملفوظ السردي الطافح بالشّعريّة:

« **ارسمي شكلا ملونا بآلاف التدرجات، مثل قوس قزح، وحاولي أن تملئي البياضات باللّون الذي تشائين. اغمسي أصابعك في الألوان ثم بعثريها مثل الذي يحمل حفنة من النجوم ويطوح بها عالياً ويتأملها بعشق وهي ترتسم في السماء المظلمة لتنيرها .** » ([3])

ومهما يكن؛ فقد شعرن الروائي أمكنته، بفضل اللغة الشعرية التي عبر بفضلها عن أجواء مكانية طافحة بالذكرى والحنين، ولحظات الشوق والاغتراب الذاتي إذ نتلقى الكثير من مقاطع

---

1)- الرواية، ص: 122

2)- الرواية، ص: 22.

3)- الرواية، ص: 196.

الرواية كأنَّها خواطر شعرية، وتهويمات نفسية غائرة في عالم الذات. وهذا ما أسهم في إبطاء حركة السّرد وتقليص وتيرته وإتاحة الفرصة لتلك الأوصاف الذاتية التي كسرت رتابته، وهي سمة الرواية الجديدة التي لطالما نادت بهذه التقنيات.

2-2-2- تغريب المكان:

نقصد بتغريب المكان، خلوّه من البعد الواقعيّ المدرك، وتوظيفه بطريقة مفارقة للمألوف أو خارقة للعادة وذلك بالاستعانة بالأساطير والعوالم الغرائبية المثيرة، حيث يجد الكاتب نفسه منساقا لمثل هذه الآلية للوصول إلى غايات فنيّة وإيديولوجية، بها يدخل مسالك التجريب الروائيّ الذَّي من شأنه أن يصنف روايته ضمن النّصوص الروائية الجديدة، المتعدّدة الدلالة؛ كونها لا تتيح لقارئها إدراك مكوناتها بسهولة، لكنّها ترغمه على التأويل والتنقيب في مرجعيات الكاتب المختلفة، وفي التشكيل اللّغوي الرّمزيّ الذِّي له دوره المهم في إقحام المكان في عوالم العجيب والغريب .

وفي الرواية المختارة؛ نلمس احتفاء من لدن الكاتب بالبعد الأسطوري المفارق للمألوف، في بنائه لمعالم بعض أمكنته المبثوثة في ثنايا النّص، وسنحاول التمثيل لهذه التقنية بمقاطع سردية رأينا من خلالها غرابة لا تخلو من دلالة وإيماء.

لقد حشد الكاتب في روايته – في سبيل إثراء البعد العجائبي للمكان – الكثير من الأساطير والخرافات، ذات الوظائف الرمزية المكثفة، مستعينا بالشخصيات الأسطورية والتاريخية، كفاوست ومريم المجدلية والمسيح وشهرزاد والغربان...، وغيرها، ما أسهم في خلق أمكنة تنأى عن الواقعية تساعد على بروزها وتفعيلها إمكانيات اللّغة وطاقاتها.

ويتكرس البعد العجائبي للمكان، من خلال وصف الكاتب لحالة التشويه التي طالت المدينة، ما ولد الرعب والفزع في نفوس الناس، وهذا ما نتبينه من خلال قول ياما:

« كلّما ذهبت إلى البنك رأيت هذه الحافة عن قرب، وأدركت كم أنَّ النَّاس على حق عندما يخافون، قرأت شيئا شبيها بالذعر في عيونهم القلقة كعيون الغربان التي تأتي أسرابا على الحافة، تتأملها من الأعالي ثم تغادر لتعود في اليوم الموالي. شيء قريب من المبهم ينساب على الوجوه ليحولها إلى حالة من التوهان والبرودة لا يفهمون شيئا في هذه الغربان التي عادت بكثافة إلى المدينة. » ([1])

يبيّن المقطع السّردي أعلاه، أنّ المدينة أصابها المسخّ والتشويه ما جعل الشخصيات داخلها ضائعة تائهة قلقة لا تفهم ما يحيط بها من خراب.

كما لا يخلو هذا المقطع من حمولات أسطورية، تكثف من الدلالة؛ ذلك أنّ الغربان رمز من رموز الشؤم والموت والتطير، الذي لطالما أثار الهلع في نفس الإنسان منذ القدم. ولعلّ الكاتب وهو يستعين بها في رسمه لمعالم المكان، يزيد من تأكيد القيمة السّلبية للمدينة، والمصير المأساوي الذي ينتظر أناسها في ظلِّ الحرب الصّامتة .

وإلى ذلك، فالكاتب يرسم– في روايته هذه – أجواء مكانية أخرى، لا تخلو من غرابة وبعد عن الواقع والمألوف، تبلغ أوجها حينما تتذكر **ياما** رسالة **ديف** الغرامية لها قبل موته، نجتزئ منها المقطع الذي تقول فيه:

« رأيت الموت عاريا يخرج من النافذة الصغيرة مهزوما ملفوفا في السواد. ثم ركضت نحوك مغمض العينين حافي الروح والقلب كما جدي آدم عندما نفي من الفردوس وركض وحيدا في صحراء الربع الخالي. لا قوة في الدّنيا تمنعني منك إلا سلطان الموت الذي يتربص بي بشهيّة، وأنت متى تعبت مني. ما عدا ذلك سيظلّ قلبي مأخوذا بك وممتلئا بحبك. من الصعب أن يعود

---

1)– الرواية، ص: 289

الآن طائر الفينيق إلى مخبئه السريّ بعد أن غادر رماده. وبعد أن ذاق من طعم برتقالة الغواية. وتخلى عن تفاحة الشيطان. من الصعب أن لا أسكنك فأنت بيتي وفرحي. »([1])

يتجلى من خلال المقطع الوارد في المقبوس، أنَّ الكاتب استدعى أمكنة غريبة، لا تخلو من ذلك الإشعاع الأسطوري المستقر في الوعي الثقافيّ الذي بإمكانه إنارة جوانب الشخصية بعدما زجّ بها في أمكنة غائرة في الخيال.

إنَّ استحضار أسطورة طائر الفينيق، وأسطورة بداية الخلق (آدم وحواء)، وإقحامهما في المجرى السَّردي للرواية يحمل أكثر من دلالة، فقد يرمز طائر الفينيق الذي ينتفض بعد احتراقه لانتفاضة الشعب الجزائري ورغبته في التحرّر داخل وطن يحسّ فيه بالخوف والعجز، وهو الذي عاش عشرية كاملة من الموت والدّم والدمار.

كما نلمس هذا البعد الأسطوري المفارق في الرواية، عند الإشارة إلى تلك الطقوس التي تمارس في الزوايا، فبركة الولي الصالح تشفي المريض وتصلح شأن الإنسان الذي يلجأ إليه وهذا ما بدا لنا في متن الرواية حينما اقتحم زاوية سيدي الخلوي رجل غامض طلب من الطفلة حمامة التي كانت تطعم الحمام أن تبتعد عن هذا الولي الصالح الذي كانت تتبرك به، لكنّها رفضت ذلك، وقالت له:

« سيدي الولي ليس كافراً وليّ صالح طيب، أشفى الكثيرين ببركاته، من بينهم أمي التي كانت مقعدة، فأصبحت تمشي. أقف كلَّ مساء هنا لأشكر الله وأشكره مع المغرب. » ([2])

يتبيّن لنا إذا، أنّ الكاتب استعان في رسمه لملامح مكان الزاوية بطقوس دينية وأسطورية، نستشفها من خلال تلك الأجواء الغرائبية التي يصنعها الناس المقبلون على الزاوية الذين يقصدونها

---

1)- الرواية، ص :399

2)- الرواية، ص: 200.

بهدف التبرك والشفاء وطلب المعونة من ولي صالح يعتقدون أنه قادر على صنع المعجزات. ولعلّ شفاء المرضى من طرف وليّ صالح شبيه بمعجزات الأنبياء، لاسيما معجزة سيدنا عيسى عليه السلام حينما كان يشفى الأبكم والأعمى والأبرص.

فالجانب الأسطوري بذلك، له حضوره المهم، وقيمته الرمزية التي تضمر في ثناياها العديد من الدلالات، ما يجعل المكان عنصرا مفتوحا على الاحتمالات والأسئلة.

ويظهر أيضا البعد العجائبيّ للمكان، من خلال قول الكاتب، على لسان شخصية (كوزيت) « **ما نسمحش لقد رمتني مثل القشرة الزائدة، هي من دفع بي نحو مغاوير جهنم الباردة اختارت ذكرها على حساب ابنة ليس في دماغها أكثر من ثقب مغلق سيأتي من يفتحه ويتباهى من خلاله برجولته وبشرف هو وحده من يصنعه، لو كنت في مكان كلّ النساء لمارست الخيانة الشريفة انتقاما من كلّ الرجال الملفوفين في غيمة سوداء من الكذب لا تمطر إلا عقاربا.** » ([1])

على هذا الأساس، يتضح أنّ الكاتب أضفى على أمكنته أبعاد غرائبيّة بعيدة عن المألوف بفضل استعانته بطاقات اللّغة، وانزياحاتها ورموزها من جهة، وبفعل المخزون الثقافي والمرجعيات المختلفة التي زجّها في متنه من جهة أخرى؛ ما حقّق لنصّه أمكنة مفارقة يهدف من خلالها تعرية الوقائع السِّياسية والاجتماعية، والكشف عن التحولات العميقة التي مسَّت الوطن بعد الحرب الأهلية.

2-2-3- أنسنة المكان:

اعتمد الكاتب في بناء دلالة روايته على تقنية **الأنسنة**؛ وهي: « رؤية فائقة لا تخضع للمقاييس المنطقية، ولا تشابه الأحداث الواقعية يضفي فيها الفنان صفات إنسانية محدّدة على

---

1)-الرواية، ص: 212.

الأمكنة، والحيوانات والطيور والأشياء وظواهر طبيعية، حيث يشكلها تشكيلاً إنسانياً ويجعلها كأي إنسان يتحرك. » ([1])

فهذه التقنية إذن، تجعل المكان إنسانا يتفاعل مع الموجودات وتتفاعل معه، يحزن ويفرح ويندمج في الحياة اليومية متقاسما مع الإنسان همومه ومعاناته. ولعلّها من أبرز التقنيات التي ظهرت في الرواية الجديدة، حيث زج بها الروائيون في عوالمهم السّرديّة بغية إضفاء لمسة جماليّة تزيد من كثافة المكان، وتجعله موضع سؤال من لدن القارئ الذي يسعى للبحث عن غاية الكاتب من إدراج هذه التقنيّة الجديدة في نصّه. وهذا ما نجده ماثلاً في العديد من روايات **واسيني الأعرج** التي لا تخلو أمكنتها من أنسنة واضحة لها حمولاتها الدّلالية الكفيلة بإبراز ما يرمي إليه من خلال توظيفها.

وبالعودة إلى الرواية مدار التحليل، تتجلى لنا الكثير من المقاطع السّردية التي حوّل فيها الكاتب المكان إلى إنسان يؤثّر ويتأثّر، ويكتسب الكثير من الصّفات والقيم التي يتميّز بها الإنسان، سواء كانت تلك القيم إيجابية أم سلبية؛ نمثل لذلك بقول **ياما**، واصفة المدينة:

« كان يوما جديدا يرسم على وجه مدينتي النائمة التي لا تستيقظ باكرا، وتنام بخوف قبل مدن العالم حتى أكثرها حزنا وعزلة وخوفا. » ([2])

يتراءى لنا من خلال هذا المقطع أنَّ المدينة اكتسبت بعض الصّفات الإنسانية، إذ صورتها ياما كالإنسان الذي له وجه وملامح، تستيقظ باكراً، وتخاف من الآتي شأنها شأن المدن الحزينة والمنعزلة، لا بل أنّها تفوقهم حزنا وألما.

وإلى ذلك، تتجلى لنا صفات إنسانية أخرى لأمكنة الرواية من خلال قول **ياما:**

---

1)- مرشد أحمد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمان منيف، دار الوفاء، 2002 م، ص: 7.

2)- الرواية، ص: 167.

« لبست معطفي الخشن وخرجت نحو المدينة المثلجة والخائفة من غموضها. » ([1])

وقولها:

« لقد رفضت كلّ شيء من أجل فاوست. فأنا أرى فيه أبي وأمي وأختي وأخي الذي أكلته هذه المدينة القاسية. » ([2])

وليس الخوف الصّفة الإنسانية السّلبية الوحيدة التي تتميز بها المدينة، بل إن المدينة أمست تتدفأ بالأميّة وتتبادل الجهل في أيام الحرب الصّامتة التي هدمت الكثير من القيم الإنسانية، وولدت صراعاً حاداً في نفوس شخوص الرواية، وفي ذلك إقرار من الكاتب بالأوضاع الكارثيّة التّي آلت إليها البلاد بعد الحرب الأهلية، وهو ما جعله يسّم البّلاد – المدينة بالمريضة، وهذا ما نستطلعه من خلال مقاطع سرديّة جمّة في المتن، نأخذ منها المقطع الآتي على لسان السّاردة:

« ربما تحتاج هذه المدينة إلى من يذكرها بأنّها ما تزال مريضة، مع أنّها تريد أن تقف على رجليها وأن تعيش. »([3])

لقد باتت المدينة – الوطن – توفر الموت لأهاليها بعد أن عجزت عن توفير الأمن والطمأنينة وقتلت إرادة الحياة في نفوسهم. رغم أنَّ الكثير منهم بحث عن فضاءات بديلة تنسيهم معاناتهم في الوطن كشبكة التواصل مثلا (الفيسبوك)، التي رأت فيه البطلة ملاذا وأنيسا، ينجيها من مدينتها الخانقة، لنقرأ قولها:

---

1) – الرواية، ص: 58

2) – الرواية، ص: 33.

3) – الرواية، ص: 70

« **خلّيني نشوفك على الأقل، وأتأكد من أنّك حقيقة ولست حلماً هارباً حتى في السّكايب، إذا أحببت. قبل أن يداهمني الموت في مدينة أصبحت توفره بسخاء.** » ([1])

بيد أنّ الأرض ليست دائما المسؤولة عن صراعات الناس وجهلهم، بل هم الذين أسهموا في بثّ هذه القساوة فيها:

« **ليست الأرض هي القاسية فنحن نصنع بها ما نشاء(...) جنّة تحسد عليها أوجهنم الموت المجاني. البشر والجهل هما السبب في كلّ شيء في الخير والشرّ.**» ([2])

هذه الأرض الجريحة التي تخاف حتى من سعادتها، تقول **ياما** في هذا الصدّد:

« **رأيت مدينة خائفة من المبهم حتى في سعادتها.** » ([3])

كما أنّنا نلمس أنّ بعض شخصيات الرواية تنسجم مع المدن الغربية التي لها سحرها الآسر، وعطرها الجميل كأنّها أناس تجذب، تقول **ياما** وهي تصور حياة **فادي** في مدينة إشبيليا:

« **ثم في إشبيليا التي سحره عطرها وناسها، قبل أن يجد مكانه في مسارحها.ويصبح شخصية في غاية الأهمية.** » ([4])

فضلا عن ذلك، فالكاتب يؤنسن بعض عناصر الطبيعة المتواجدة في المكان، ما من شأنه أن يسهم في بثِّ حركة وفعالية داخل المجرى السّردي للرواية، حيث تبتعد تلك العناصر عن سكونيتها، لتغدو كإنسان له دور فعال في محيطه .

ونؤثر أن نجتزئ بعضا من المقاطع السّردية الواردة في ثنايا الرواية؛ لنؤكد مدى استعانة الكاتب بهذه التقنية التي لا يخفى أنّها تبرز إمكانيات اللّغة الشّعرية وطاقاتها الهائلة في تشكيل

---

1)- الرواية، ص: 66.

2)- الرواية، ص: 78

3)- الرواية، ص: 370 .

4)- الرواية، ص: 312.

عوالم السّرد لاسيما منها المكان، ما أسعفه وهو كاتب يمارس التجريب المستمر في رواياته أن يبلور رؤيته أكثر للقارئ.

ومن أكثر العناصر الطبيعية التي أنسنها الكاتب **السماء** التي غدت في روايته قلقة تخاف من الغدّ، شأنها شأن أهلها الذين أنهكتهم الحروب، فلنقرأ:

« **لا شيء سوى اللّيل والسكينة وانطفاء، أي نجم من السّماء.هل هناك سماوات خاصّة بالحروب الصّامتة وأدخنة الموت اليوميّة أعتقد ذلك (...) سماؤنا القلقة لا تشبه أيّ سماء أخرى، جوفاء مثل لعبة انتزعت عيناها.** » ([1])

كما أنّ الغيوم- هي الأخرى- باتت تمارس القسوة: « **وتظلّ غيمتي البيضاء القاسية معلّقة في رأسي.** » ([2])

أما الشّمس، فإنَّها تحتاج لأياد تزيح عنها الغيوم المخيفة: « **لا أحتاج شيئاً خارقاً. فقط قهوة معك وبعض الراحة لأقول لك الرّماد الذي في داخليّ. والشّموس التي لا تحتاج إلا ليدٍ ناعمة تزيح عنها غيمة الخوف.** » ([3])

فالشمس حسب المقطع أعلاه، ليست تلك الشمس التي نعرفها، وإنَّما هي عند الكاتب معادلة للحرية والأمل والحبّ، على خلاف الغيوم التي يبدو أنَّها ترمز لضياع الإنسان وألمه.

غير أنَّ هذه الشمس، سرعان ما تتلاشى تاركة خيبة في قلب **ياما**، بعدما رأت فيها بصيصاً من الأمل والتفاؤل في عودة الحبّ من جديد إلى قلبها الحزين، تاركة المجال للّيل قلق يتغلغل داخلها ويبدل مزاجها ويلون أمكنتها بالسّواد، وهذا ما نلاحظه في المقطع التالي:

« **مرهقة قليلا من خيبة الشمس والهواء واللّغة...**

---

1)- الرواية، ص: 33.

2)- الرواية، ص: 318.

3)- الرواية، ص: 48.

اللّيل يتوغل فيّ بسواده القلق. . لحظة واحدة ما تزال بعيدة ويتسرب الفجر قوياً ليعيد الحياة لأقدام العابرين نحو يوم لا أحد يعرف كيف يبدأ ولا كيف ينتهي، ولغفوة المطر الذي سكن طوال اللّيلة الماضية. » ([1])

تبعاً لذلك، فقد استطاع الكاتب بفضل استعانته بتقنية الأنسنة أن يشكل معالم فنيّة جديدة للمكان الذي شارك الإنسان خوفه وعزلته وألمه، وبسمته وآماله وخيبته، ليضحي هو الآخر شخصية من شخصيات الرواية الفاعلة.

وبعد، فقد كشفت لنا مقاربة المكان الروائي على مستوى الرواية المختارة مدى براعة الكاتب في رسمه لعوالم أمكنته التي ركز في تشكيلها على الجانب النفسي الذي رصناه من خلال تبيان علاقة المكان بالشخصية المتواجدة فيه. وهو ما جعل المكان في الرواية لا يتمظهر من خلال بعده الجغرافي المادي ما أكسبه شعريّة خاصة جعلت منه عنصراً بالغ الأهمية يطرح العديد من الأسئلة والتأويلات.

---

1)- الرواية، ص: 94 .

الفصل الثالث:

شعرية الزّمن في رواية مملكة الفراشة

1- مدخل إلى الزمن:

1-1- مفهوم الزمن وطبيعة وجوده:

يعدّ الزّمن من أهم المقولات التي استأثرت اهتمام الدارسين قديماً وحديثاً، فقد كثرت البحوث في شأن رصد ماهيته وتحديد قيمته في شتى الحقول المعرفيّة، كالفلسفة والأدب والتاريخ وغير ذلك. .، بيد أنّه ظلّ: « من المفاهيم العصيّة المنفلتة التي تندّ عن كل تعريف وتمحيص؛ فهو قيمة مجردة لا نستطيع الإمساك بها، لكنَّنا قد نستطيع إدراك آثارها حيث ترتسم جلياً في أوراق الرّبيع الصفراء وفي منظر البدر وهو يتناقص كل ليلة ليصبح هلالا وفي تعاقب الليل والنهار» ([1])

وإذا تملينا مفهوم الزمن من الوجهة الفلسفية؛ فإنّنا نلفي أنّه: « امتداد غير مرئيّ، يحسّ به الإنسان دون أن يمرّ عبر حواسه، يحاربه أو يهرب منه يرهبه دون أن يعرفه إنَّه فعل مشوب بالغموض. » ([2])

فنحن نلحظ أنّ الزّمن- حسب الطرح أعلاه – مستقلّ عن الوجود الماديّ على خلاف باقي المقولات الوجودية، كالمكان مثلا.

هذا، وقد نوّه الفيلسوف **برغسون**، بتلك العلاقة التي تربط الفكر بالزمن، معتبراً أنّها من الحقائق الأكثر خصوبة وتنوعاً للظاهرة الزمنية؛ ذلك أنَّ: « العملية التفكيريّة هي التي من شأنها أن تؤسس لكينونة الأشياء ومن ثمة – فإن هذه الأخير – الأشياء – لا يمكن أن تحقق وجودها إلا

---

1)- سعاد عون، شعرية السرد في قصص غادة السمان، المجموعة القصصية القمر المربع نموذجا – دراسة سيميوتأويلية، جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة – الجزائر، 2013 م – 2014 م .

2)-مختار ملاس، تجربة الزمن في الرواية العربية(رجال في الشمس نموذجا)، موفم للنشر، الجزائر، (درط)، 2007، م، ص: 14.

عبر العمليّة التفكيريّة. » ([1])

كما بيّن المفكّر والنّاقد (**غاستون باشلار**) في كتابه: **جدليّة الزمن** – الذي استند فيه إلى آراء لفيف من المفكرين والفلاسفة الغرب **كجون بياجيه** و**برغسون** وغيرهما– أهمية الزّمن في الفلسفة النفسيّة والحياة عموماً، قائلا: « إنّ الفلسفة النفسيّة لم تعد سوى فلسفة زمنيّة، ولم يعد تواصل الجوهر المفكر سوى تواصل الجوهر الزماني. إنّ الزمن حيّ والحياة زمنية. » ([2])

ف**باشلار** بهذه الرؤية للزمن يكون من المفكرين الذين استبعدوا أن تكون المعرفة الزمنية قائمة على المعطى الحسي المباشر الخالي من العمق والإيحاء، وأقرّوا بضرورة ربطها بالجانب النفسيّ الكفيل بتفسيرها تفسيراً ذا قيمة. ([3])

وإلى ذلك، فقد توسّعت نظرة العلماء والمفكرين لمحور الزمن، حتى بات لكلّ واحد منهم رؤيته الخاصّة به، وهذا ما حدا ب**عبد المالك مرتاض** أَنْ يقرّ– في معرض بيانه لمفهوم الزّمن عند النحاة العرب– بحقيقة مفادها: إنّ « الزمن خيط وهميّ مسيطرعلى كل التصورات والأنشطة والأفكار فإذا لكلّ هيئة من العلماء مفهومها للزمن خاص بها، وقف عليها مما جعل علماء النحو العرب حين تابعوا دلالة اللّغة على الحدث والفعل والحركة، يلاحظون إنّ الزّمن لا ينبغي له أن يجاوز ثلاثة امتدادات كبرى الامتداد الأول ينصرف إلى الماضي والثاني يتمخّض للحاضر والثالث يتصل بالمستقبل – وربّما كان الحاضر أضيق الامتدادات وأشدها انحصارا بحكم قوة الأشياء، إذ

---

1)– المرجع السابق، ص: 18

2)– غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط3، 1992م، ص: 15

3)– ينظر، المرجع نفسه، ص: 16.

كان هذا الحاضر مجرد فترة انتقالية تربط بين مرحلتين اثنتين لا حدود لهما: هما الماضي والمستقبل. »([1])

وإذا كان للنّحو التقليديّ تلك النظرة في تعاملها مع مقولة الزّمن، فإنَّ البحث اللسانيّ المعاصر أعاد طرحها ومساءلتها من منظور جديد، وهو منظور صنّف الأزمنة تبعاً لمرجعياتها، كالزمن الدينيّ والأسطوريّ والنفسيّ ([2]).

تبعاً لذلك، فالزّمن يظلّ مقولة وجودية مهمّة، لا ينبغي تخطيها وتجاوز قيمتها في كلّ العلوم والفنون، لاسيما منها ما يخصّ الرواية التي ما انفكت تجعل منه إحدى أهم عناصر بنيتها السّرديّة، وهذا ما سنحاول رصده في النقطة الموالية من هذا المبحث النظريّ.

1-2- الزّمن في الرواية الجديدة:

لمّا كان الزّمن من العناصر المهمّة في العمل الأدبيّ، فإنّه غدا في الرواية لاسيما منها الجديدة المكوّن الذي تفقد وجودها بدونه، إذ لم يعد: « مجرد خيط وهميّ يربط الأحداث بعضها ببعض، ويؤسّس لعلاقات الشخصيات بعضها ببعض، ويظاهر اللّغة على أن تتخذ موقعها في إطار الصيرورة، ولكنّه اغتدى أعظم من ذلك شأناً وأخطر من ذلك ديدناً، إذ أصبح الروائيون الكبار يعتنون أنفسهم أشدَّ الإعنات في اللّعب بالزمن مثل إعنات أنفسهم في اللعب بالحيز واللّغة والشخصيات. » ([3])

بالتالي، يصعب تحديد الزمن في الرواية الجديدة؛ كونه ابتعد عن سكونيته وخطيته، وارتاد المجهول واللاممكن، متخطيا سكونية البعد المكاني، موغلا في المطلق والتجريد، ولعلّ: « قلق

---

1)- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (مرجع سابق)، ص :202.

2)- ينظر: عبد القادر بن سالم، مكونات السّرد في النص القصصي الجزائري الجديد، دار القصبة، الجزائر، 2009 م، ص: 106-107.

3)- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، (مرجع سابق)، ص: 225.

الإنسان المعاصر وشعوره بهذه التحولات على المستوى الذاتي والواقعي أفرز جدلية زمنيّة لها إبدالاتها ومتغيراتها وهي تواجه الواقع...، حتى إنَّنا لم نعد نعايش زمننا الماضي– مثلا – بتلك السّطحية. »([1])؛ كما إنَّ الماضي له دوره الكبير في تفسير الراهن، وهذا ما أدركه الروائيون الجدد وحاولوا إرساءه في نصوصهم السّردية، متخطين تقاليد الرواية الكلاسيكيّة.

بالجملة، فالزّمن في الرواية الجديدة أخذ بعداً جماليًا، شأنه شأن بقيّة العناصر السّرديّة للرواية يسعى الروائيّ لتفكيكه والإخلال به عبر خلط الأزمنة، وعدم الالتزام بالسّير الكرونولوجيّ الطبيعيّ للأحداث، ممّا جعل القارئ يعيد نظرته من جديد لهذا العنصر الفنيّ.

1– 3– الزّمن في الدراسات النقدية السّردية الحديثة:

لعلّ من يتقرى تاريخ النقد الأدبيّ الحديث، يلمس أنّ للشكلانيين الروس دور كبير في إدراج مبحث الزمن ضمن قضايا نظرية الأدب، منذ عشرينيات القرن المنصرم؛ حيث: « توصلوا إلى أنَّ القيمة في العمل السرديّ لا تكمن في طبيعة الأحداث بقدر ما تكمن في طبيعةالعلاقات التي تربط بين أجزاء تلك الأحداث، ومن هذا المنطلق جاء تمييزهم بين زمن الحكاية وزمن السّرد.» ([2]) أوالمتن الحكائي والمبنى الحكائي اللذين وضح مفهومهما **توماشوفسكي**، مبيناً هدف دراستهما في نظرية السّرد في قوله:« فالمتن الحكائي هو جملة الأحداث القصصية، التي ترتبط ببعضها البعض والتي يتم إبلاغنا عنها ضمن العمل الأدبي؛ أي الأحداث التي لا تخضع إلى نظام ترتيبي مقصود، والتي يمكن أن تعرض بشكل إبلاغي قصدي (براغماتي)، من دون أيّة صفة تنظيمية لإعادة ترتيب الزمن الطبيعي أي من غير أن تدخل ضمن بنية أدبية؛ أما المبنى الحكائيّ، فهو تمظهر نظام معيّن للأحداث نفسها يعيد هذا النظام ترتيب هذه الأحداث وفق ترتيب جديد الغرض منه غير

---

1)– عبد القادر بن سالم، مكونات السّرد في النص القصصيّ الجديد، (مرجع سابق)، ص: 124 .

2)– نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفنيّ – قراءة نقدية – (مرجع سابق)، ص: 38 .

إبلاغي إنَّما جمالي، لأنّه لا يقوم بإظهار تسلسل الأحداث إنَّما يهدف أيضاً إلى ما يتبع ذلك النّظام من معلومات ترتبط بها. » ([1])

وبالتالي، فزمن الحكاية أو المتن السّردي هو زمن القراءة، الذي يهدف إلى الإبلاغ في حين أنَّ زمن السّرد أو المبنى الحكائي، هو زمن الأحداث التي لا تخضع للترتيب الكرونولوجيّ وتقدّم بصيغة أدبيّة جماليّة.

وإذا كان للشكلانيّة الروسيّة، فضل السّبق في الكشف عن علاقة الزّمن بالبنيّة السّرديّة، فإنَّها ليست الوحيدة التي انفردت بذلك، فالحركة الأنكلوسكسونية؛ التي تزعمها كلّ من ب**يرسي لوبوك** و**إيدوين موير**، هي الأخرى لها دراساتها المهمّة في مجال الزّمن باعتباره مكوّن سرديّ، فلوبوك – مثلا–، يرى أنّ: « عرض الزّمن في صيغة تسمح بتعيين مداه هو أصعب شيء يجب تأمينه في الرواية، وأنَّ تمثيل هذه الصّيغة بكلّ محتوياتها مرهون بالرجوع إلى صلب الموضوع وهذا الأخير، لا يمكن طرحه إطلاقاً ما لم يصبح بالإمكان إدراج عجلة الزّمن. » ([2])

من خلال المقبوس، ندرك أهمية إدراج عنصر الزمن في الدراسات الروائيّة، وصعوبة البحث في صيغه، ما يتطلب من الباحث جهداً في إدراكه بالرجوع إلى الموضوع وفهمه.

هذا، وقد قدم **(رولان بارث)** دراسات مهمّة في مجال الزّمن السّردي، مستفيداً من الشّعريّة اليونانية لاسيما من **أرسطو**، الذي أعطى أولوية لما هو منطقيّ على ما هو زمنيّ عند معارضته

---

1)– يوسف الأطرش، شعرية المبنى الحكائي والمتن الحكائي بين معياري الزمنية والسببية – نموذج الرواية الجزائرية، مجلة بحوث السيميائيّة، ع (5– 6)، 2009، ص: 55

2)– نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني – قراءة نقدية –، (مرجع سابق) ص: 38 .

بين التراجيديا والتاريخ، كما استفاد من منهج الناقد ف**لاديمير بروب**، الذي دعا إلى ضرورة تجذير الحكاية في الزّمن. ([1])

ويقرّ بارث، إنَّ العنصر الزمنيّ ظاهرة بنيويّة يتضمنها الخطاب، مثلما هو الشأن في عنصر اللّغة، إذ لا يظهر الزّمن إلا في شكل نسق بنائيّ، وهذا ما نستظهره من خلال قوله: « إنّ الزمنيّة ليست سوى طبقة بنيوية للمحكي « للخطاب» مثلما أنّ الزّمن في اللّغة لا يوجد إلا على شكل منظومة؛ من وجهة نظر المحكي، لا وجود لما نسميه زمناً، أوعلى الأقل لا يوجد إلا وظيفيًا، كعنصر من نظام سيميائيّ: لا ينتمي الزّمن إلى الخطاب، بالمعنى الدقيق للكلمة، ولكنّه ينتمي إلى المرجعيّة؛ المحكيّ واللّغة لا يعرفان إلا زمناً سيميائياً؛ إنّ الزّمن الحقيقي هو وهمٌ مرجعيّ واقعيّ. » ([2])

يبدو من خلال المقبوس، أنّ **بارث** اعتبر أنّ الزّمن السّرديّ زمن دلاليّ سيميائيّ، وبالمقابل بيّن أنّ الزمن الحقيقيّ، وهمٌ مرجعيّ واقعيّ ليس إلا. ليعلي بطرحه هذا من القيمة الأدبية التي يكتسحها الزّمن في السّرد الذي يتعدى البعد السطحي الواقعي ويدخل في زمن دلاليّ منفتح.

أما **ميشال بوتور**، فمن جهته قسّم الزمن الروائي إلى ثلاثة أقسام؛ زمن المغامرة وزمن الكتابة وزمن القراءة؛ ففي زمن المغامرة يقدم لنا الكاتب خلاصة لأحداث وقعت في سنتين، أمّا زمن الكتابة، فهو الزمن الذي يستغرقه الكاتب لكتابة تلك الأحداث، وقد لا يعدو في ساعتين، في حين فزمن القراءة؛ فهو مدّة قراءة الرواية التي قد تستغرق دقيقتين. ([3])

---

1)- حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، (مرجع سابق)، ص :111.

2)- رولان بارث، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ضمن كتاب مشترك بين جيرار جينيت ورولان برث، من البنيوية الى الشعرية، دار نينوى، دمشق، سوريا، ط1، 2001 م، ص: 32.

3)- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، (مرجع سابق)، ص: 33.

كما أبرز **تودوروف** وجهة نظره اتجاه قضية الزّمن، منطلقاً من التفاوت الحاصل بين زمن القصّة وزمن الخطاب، وهما الثنائيتان اللتان أثارهما الشكلانيون الروس من قبل، حسب ما أوردناه أعلاه. ولعلّ أهم القضايا التي طرحها هذا الناقد في إطار دراسته للزمن ما يلي:

– علاقة الترتيب الزمني: إذ أن نظام زمن الخطاب لا يمكن أن يتوازى مع نظام زمن التخيل، واستحالة التوازي تؤدي إلى الخلط الزمني الذي يتيح لنا تميز نوعين الاسترجاعات والاستباقات

– علاقة المدة أو الديمومة وهي علاقة تتعلق بالسرعة وتظهر أربعة حركات سردية الوقفة والمشهد والتلخيص والحذف.

– علاقة التواتر ويتم فيها النظر إلى العلاقة بين ما يتكرر وروده من أحداث على مستوى الحكاية وعلى مستوى الخطاب. ([1])

وقد حذا **جيرار جينيت** حذو **تودوروف**، وطبّق ذات المحاور، في دراسته لعنصر الزّمن في رواية **بحثا عن الزمن الضائع** ل**بروست**، فكان أنْ أقرَّ إنَّ: « الحكاية مقطوعة زمنيّة مرتين فهناك زمن الشيء المروي وزمن الحكاية (زمن المدلول وزمن الدال)، وهذه الثنائية لا تجعل الالتواءات الزمنية كلّها التي من المبتذل بيانها في الحكايات – ممكنة فحسب... بل الأهم أنَّها تدعونا إلى ملاحظة أن إحدى وظائف الحكاية هي إدغام زمن في زمن آخر. » ([2])

وقد أشار من وجهة أخرى، أنَّ زمن الحكاية، زمن زائف أو كاذب يقوم مقام زمن حقيقي. ([3])

---

1)– ينظر: تودوروف، الشّعرية (مرجع سابق)، ص:47، 48، 49.

2)–جيرار جينيت، خطاب الحكاية، (بحث عن منهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط: 2، 1997م، ص: 45.

3)–ينظر: المرجع نفسه، ص: 46 .

بالجملة، فقد كثرت الدراسات النقديّة الباحثة في محور الزمن الأدبيّ، تنظيراً وتطبيقاً ممّا يتعذّر علينا الإلمام به في بحث نوجه فيه قصارى اهتمامنا على الجانب الإجرائيّ، وذلك ما سنتتبعه في المبحث التطبيقي التالي من هذا الفصل .

2 – التشكلات الزمنية في الرواية:

قبل أن نمضي قدماً لتتبع طبيعة الترتيب الزمني في الرواية – موضع الدراسة – ونقارن بين ترتيب ورود الأحداث في الخطاب (النص السرديّ)، وترتيبها في الحكاية (زمن القصة)، لا بدّ من تحديد الزّمن الحاف بالرواية؛ إذ إنَّ الكاتب يؤطر عمله انطلاقا من زمن خارجي طبيعي؛ هو زمن ما بعد الحرب الأهلية التي جرت في الجزائر، حيث يرصد لنا مؤثراتها السلبية على جميع الأصعدة النفسية والاجتماعية والفكرية، وزمن آخر داخليّ ارتدادي، يتداخل مع أزمنة مختلفة هي الزمن الماضي والحاضر والمستقبل.

ومن الجليّ، أنّ الكاتب لم يمنحنا مؤشرات زمنيّة دقيقة في روايته المختارة، نستطيع وفقها تحديد انطلاق الرواية ونهايتها؛ كالسّنة التي جرت فيها الأحداث مثلاً، لكنّه اكتفى بمنحنا مؤشراً اجتماعياً، هو فترة (ما بعد الحرب الأهلية التي جرت في الجزائر)، ممّا يجعل القارئ في تساؤل دائم عن إشكاليّة هذا الزّمن الذي كثيراً ما يغدو معادلاً موضوعياً للراهن السّياسيّ والاجتماعيّ والثقافيّ الذي يعيشه الكاتب، لاسيما وأنَّه استعان بعناصر لا تنتمي إلى زمن الحرب الأهلية، ولا إلى الفترة التي تلتها أي بدايات ما بعد الحرب، كشبكة التواصل المتمثلة في الفيسبوك، مثلا.

وعلى أساس ذلك، فمن العسير أن نحدّد الزمن الحاف بالرواية بدقّة، وأن نرتب أحداثها ترتيبا طبيعيا عاديا، نظرا لتشابك الأزمنة وتداخلها، والانقطاعات الكثيرة التي تمنع تدفق الزمن وتحدّ من استمراريته من جانب، ونظرا لكثرة الشخصيات، والحكايات المضمّنة من جانب آخر. وهكذا، فالكاتب يبتعد عن نمطيّة الزّمن الطبيعيّ ذي الخطية التعاقبية (ماض – حاضر–مستقبل)،

ويدخل في زمن إبداعيّ ينفلت في كثير من الأحيان من قبضة القارئ، الذي سيسعى للبحث عن زمن جديد منقطع متشظّ، لا يتناسب مع الرواية التقليديّة التي لطالما جعلت الزّمن هو الشخصية الرئيسية في الرواية، على خلاف الرواية الجديدة التي اعتبرت أنّ الزمن « يوجد مقطوعا عن زمنيته؛ أي لا يجري لأنَّ الفضاء هنا يحطم الزمن، والزمن ينسق الفضاء اللحظي ينكر الاستمرار.» ([1]).

فعلى الدارس إذًا، أن يدرك أنَّ الرواية الجديدة لها خصوصيتها الزمنيّة المفارقة لما ألف عن ذلك الزمن التقليديّ، ذي الوجهة الخطيّة المتعاقبة.

والجدير بالذكر، أنَّ للّغة الشّعريّة التي نسج بها الكاتب عالمه السّردي المفارق دورها في تشكيل الزمن الدلاليّ السيميائيّ، إذ إنَّ:« خروج اللّغة عن محدودية الابلاغ ومقاربة المنحى السيميائي أسهم في بلورة زمن جديد أفضت به لغة تحاول هي أيضا التحرر من القيود القاموسية»([2])

لقد ورد الزمن في الرواية المختارة من خلال سرد تصاعديّ ينطلق من الحاضر(وصف ياما لشعورها بالأمان وهي تدخل بيتها...)، ثم ما ينفك يتوقف عن سيرورته مانحا الفرصة لتلك الاسترجاعات والاستباقات الكثيرة في الرواية التي تكسر خطيته وتمنع سيره العادي .

فالكاتب وفقا لما قلناه أعلاه، وعى أنَّ الزمن الحاضر الآني يمنح روايته الثبات والسكون والمباشرة، لذلك راوح بين الأزمنة الثلاثة: (ماض، حاضر، مستقبل)؛ وهي أزمنة « سليلة الزمن المطلق، يعي بواسطتها الإنسان وجوده ويعي ذلك الوجود على نحو فيه الثبات والاسترسال في آن،

---

1)- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1989 م، ص: 170.

2)-عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجديد (مرجع سابق)، ص: 113.

أما الثبات فمتعلق أساسا بالزمن الحاضر حيث يتميز الوعي بالراهنية والمباشرة، خلافا لما عليه الأمر مع الزمن الماضي الذي يكون فيه الوعي قائما على التحقق والاكتمال. » ([1])

وقد نوّع في أزمنته، بين زمن نفسيّ وأسطوريّ وطبيعيّ واقعيّ؛ فأما عن الزّمن الطبيعي؛ فهو الزّمن التاريخيّ الذي يمتد إلى ما بعد الحرب الأهلية، الّتي يصف فيها الكاتب أسرة جزائرية ويرصد مصير كلّ شخصية فيها، وهو زمن يقاس بالشهور والأيام والساعات؛ وأمّا عن الزمن النفسي، الّذي يتعلق بالواقع الداخليّ، والمعاناة الفرديّة لشخصيات الرواية؛ فهو زمن يحمل منطقه الخاص يعكس حركة استقبال الحسّ لعناصر الأشياء الخارجيّة، ورد فعل الذات على ما يقع حولها. ([2])

كما استعان الكاتب بالزمن النفسيّ، حيث أتاح للشخصية أن تنفصل عن هيمنة المكان والأشياء، وتعيش عالمها وزمنها الداخلي، محاورة نفسها، راجعة إلى ماضيها ومتطلعة إلى مستقبلها الذي كثيرا ما تتنازعه الأحلام والتأملات والشرود. .

ولقد استعان الكاتب ببعض الحوادث التاريخية؛ كتاريخ الحرب الأهلية وما بعدها في الجزائر، ليس بغرض دمج الشخصيات في السياق التاريخي، إنّما لغاية مفادها تتبع أَثر تلك الوقائع في نفسية تلك الشخصيات .

وتمكن إثر ذلك، أن يرصد لنا الحالة النفسية التي آلت إليها شخصيات الرواية بعد الحرب الأهلية من خوف وعزلة، ومطاردة وفساد، وكيف انتهى مصيرها وهي تبحث عن الحياة في واقع حرب صامتة زادت من ألمها ومعاناتها، ومثال ذلك تصوير الساردة مصيرشخصية (رايان) الذي سبب له ذبح صديقه إبراهيم من طرف جماعة إرهابية في زمن الحرب الأهلية انهيارا نفسيا

---

1) – نزيهة خليفي، البناء الفني للرواية (مرجع سابق)، ص: 91.

2) – ينظر، عبد الحميد بورايو، منطق السرد ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994 م، ص: 131–132.

جعله يتحول إلى شخصية مدمنة على المخدرات، لينتهي به الأمر في السجن ثم الضياع في شوارع المدينة.

ليغدو بذلك الزمن التاريخيّ زمنا نفسيا؛ هو زمن الخوف والتشتت والموت والضياع، أو زمن الشخصية المتأزمة التي باتت تعاني انهيارا ذاتيا سلبها القدرة على المضيّ في الحياة وأقحمها في عالم العزلة والوهم.

كما نتج عن استعانة الكاتب بالأسطورة، وتضمينها في بعض المقاطع السردية الواردة في الرواية إلى خلخلة الزمن الطبيعي للرواية، والابتعاد عن المنطق في سرد الأحداث وذلك بالدخول إلى زمن أسطوري مطلق، ومن ذلك قصة فاوست الذي سلم نفسه للشيطان، وأسطورة آدم وحواء، وأسطورة سيزيف وطائر الفينيق، والغربان وغيرها...

ونحن نرى، أنّ مثل ذلك التوظيف المفارق يمنع التدفق العادي للزمن، ويجعل القارئ يندهش أمام هذه الأزمنة المختلفة التي مست البنية السردية للرواية وأدخلتها إلى عوالم التجريب والتجديد.

مهما يكن، فالرواية مدار التحليل لها زمنيتها الخاصة التي تختلف عن منطق الزمن التقليديّ، متجهة صوب زمن إبداعيّ متخيلٍ، مفارقٍ لا يستطيع القارئ أن يعيه بسهولة. وهذا ما سنحاول توضيح معالمه في مقاربتنا لشعرية البنية الزمنية لهذه الرواية، متخذين من الخطوات الإجرائية لعنصر الزمن التي قدمها الناقد (جيرار جينيت) منهجاً يقوّم دراستنا للزّمن الروائيّ مع الاستعانة ببعض الرؤى والنظريات السرديّة الأخرى وفقاً للمقام.

2-1- الترتيب الزمني:

تقوم دراسة الترتيب الزمنيّ للنصّ الروائيّ على المقارنة بين ترتيب الأحداث في النص الروائي وترتيب أو تتابع هذه الأحداث في الحكاية، ونظرا لاستحالة التطابق بين الترتيبين، تنشأ مفارقة سردية. سنحاول رصدها فيما يأتي:

2-1-1 الإسترجاع:

يدلّ مصطلح الاسترجاع (*) على كلِّ: « سرد لاحق لحدث سابق للّحظة التي أدركتها القصة.» ([1]) ويندرج ضمن تقنية المفارقة التي نادى بها **جيرار جينيت**.

ولأنَّ الماضي يتميّز بمستويات مختلفة متفاوتة من ماض بعيد وقريب، فقد نشأت أنواع مختلفة من الاسترجاع، تنحصر في ثلاث:

« 1- استرجاع خارجي: يعود إلى ما قبل بداية الرواية.

2 – استرجاع داخلي: يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص.

3 – استرجاع مزجي: وهو ما يجمع بين النوعين. » ([2])

هذا، وينقسم الاسترجاع الخارجي إلى ثلاثة أنواع جزئيّ وتكميليّ وكليّ؛ « فالجزئيّ يتناول سرد جزء من حياة إحدى الشخصيات لغرض إضاءة حاضر القصة وربطه بالزمن الماضي والتكميليّ هو استنفار الذاكرة – في أكثر من مرة– للكشف عن ماضي شخصية ما، بحيث يرتسم أمام

(*)– نشير إلى أنّ هناك تباين وضبابية بين النقاد في ترجمة هذا المصطلح النقدي وهو ما أدى إلى ظهور أكثر من مقابل للمصطلح الواحد كالارتداد والاستذكار والإحياء والاسترجاع والبعدية، لكنها تشير إلى معنى واحد، وسنعتمد على مصطلح الاستباق من بين تلك المصطلحات في هذه الدراسة .

1)– محمد القاضي وآخرون، معجم السّرديات، (مرجع سابق)، ص:17

2)– سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، (مرجع سابق)، ص: 40.

القارئ لهذه الاستنفارات صورة واضحة ومتكاملة عن مميزات تلك الشخصية، والكليّ هو الذي يتصف بالشمول، أي إنَّه بخلاف الجزئيّ. » ([1])

أما عن الاسترجاع الداخليّ، فينقسم بدوره إلى ثلاثة أنواع؛ كليّ وتكميليّ وتذكيريّ ف: « الكليّ يشترك مع الخارجي الكلي في صفة الشمول، لكنّهما يختلفان في أنّ الأخير يلتحم بالقصّ الأصليّ دون أن يتجاوز بدايته، أما الداخلي الكليّ، فهو يلتحم بالقصّ الأصليّ عند اللّحظة التي يدركها، وبالنسبة للتكميلي؛ فإنّه يستخدم لرصد علاقة قائمة بين شخصيتين ولكن لم يتح للقصّ عرضها، أو لإضفاء أضواء جديدة على حدث نحن عالمون به والنوع الأخير هو التذكيري الذي يرتبط برغبة الشخصية في تحقيق هدف ما أو درء خطأ ما. » ([2])

يتبيّن لنا إذاً، تنوع أشكال الاسترجاع وتعدّد طرائق البحث فيه في العمل السردي، فهو مفارقة سردية لها أهميتها المنوطة بها في النصّ.

والجدير بالذكر، أنّ الارتداد إلى الماضي يسهم في إعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية، وسدّ ثغرة حصلت في النص؛ أي استدراك متأخر لإسقاط سابق متأخر ويسمى هذا الصنف باللواحق المتممة أو الإحالات، علاوة على التذكير بأحداث ماضية وقع إيرادها فيما سبق من السّرد، فالسارد قد يعود بصفة صريحة، أو ضمنية إلى نقطة زمنية وردت من قبل ويسمى هذا الصنف باللّواحق المكررة أو التذكير ورغم ضعف هذه اللواحق من حيث ضعف حجمها النصي، إلا أنَّها تبرز القيّمة الدلالية الخاصة ببعض عناصر الحكاية. ([3])

---

1)- نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السّرد – آليات تشكيله الفني – قراءة نقدية –، ص: 50 .

2)- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها .

3)- ينظر، سمير المرزوقي ومحمد شاكر، مدخل إلى نظرية القصة – تحليلا وتطبيقا، (مرجع سابق)، ص: 78 - 79.

وتسمى المسافة الفاصلة بين زمن الحدث المستذكر وحاضر القصة **بالمدى**، وهي تقاس بالساعات، والأيام والشهور والسنوات أما المساحة التي يستغرقها الاسترجاع فيطلق عليها **بالسعة** التي تقاس بالسّطور والفقرات والصفحات. ([1])

وسنحاول- في مقاربتنا هذه- أن نتتبع أنواع الاسترجاع الموجودة في الرواية، وطريقة اشتغالها، ووظائفها المختلفة، فإلى أي مدى أحسن الكاتب توظيف الاسترجاع؟ وماهو دوره ودلالته يا ترى؟

2-1-1-1- الاسترجاع الخارجي:

معلوم أنَّ الاسترجاع الخارجيّ، لا يدخل ضمن حدود نقطة البداية التي ينطلق منها حاضر القصة. وقد اعتنى الكاتب به، وأكثر من إيراده في الرواية – محلّ الدراسة –؛ بغية الوصول إلى أهداف دلاليّة وجمالية متعدّدة، وكثيرا ما يكون مداه بعيدا عن حاضر القصّة؛ كتلك القصص المضمّنة التي حصلت في السّابق، غير مندرجة ضمن حدود القصة الأولى، وقد يطالعنا من خلالها على شخصيات جديدة أو ثانوية، كما قد يُستخدم في حالة استرجاع ماضي الشخصية الرئيسية الخارج عن زمن القصة، وهذا ما يبدو في روايتنا، عندما استرجعت الساردة أيام طفولتها الجميلة، حيث يتسنى لها أن تبتعد عن حاضرها الكئيب، فلنقرأ هذا المقطع:

« **عندما كنت صغيرة كنت أرسم وجه حنا فاطنة، وجدي وابن عمي وخالتي، فقد وجدت بينهم شبهاً وحيداً لم أعرفه إلا عندما كبرت عيونهم كلّها كانت لوزية الشكل والاستدارة لا تستقرعلى لون واحد، وأرسم الفراشات التي تهرب مني، وعندما أصرّ عليها تموت بين يديّ ألوانها كانت تسحرني كانت في البداية تبدو متشابهة جدا لكنّي مع مضيّ الوقت اكتشفت اختلافاتها.**» ([2])

---

1)- للتفصيل، ينظر، خطاب الحكاية (مرجع سابق)، ص: 70.

2)- الرواية، ص: 317 .

من خلال المقبوس أعلاه، يتجلى لنا أنَّنا أمام لاحقة بعيدة المدى ترتد إلى زمن الطفولة، وقد نوّرت لنا جانباً مهماً من جوانب حياة البطلة **(ياما)** في طفولتها، حيث كانت مولعة بالرسم والفراشات التي كانت تعشقها رغم أنّها أدركت اختلافها.

إنَّ لهذه اللاحقة الخارجية دورها في الكشف عن حاضر السّرد، إذ أدركت السّاردة بطلة الرواية أن موهبتها في الرسم ليست وليدة الحاضر ولم تأت بمحض الصّدفة، وإنَّما كان لها ماض يرتد إلى زمن الطفولة، وهو ما يبرّر عشقها للألوان وللفراشات أيضا.

وقد تدلّ هذه اللاحقة على دلالة أبعد غوراً، إذ يروم الكاتب –على لسان ساردته– أن يبلغنا رسالة مفادها أنَّ بحث الشعب الجزائريّ عن لون آخر للحياة بعد أن فقدها في الحرب الأهلية ليس أمرا مستغربا، إذ طالما عاش حياة جميلة ملونة جعلت مصيره متشابها، مثل ذلك الشبه الذي لمسته **(ياما)** في عيون أقربائها، والذي بدأ يتلاشى مع قدوم الحرب الأهلية أين اختلف أبناء الشعب الواحد، وهو ما لَمَستْه – كذلك – في ذلك الاختلاف بين الفراشات.

كما يعود الكاتب إلى الماضي، بغية تفسيره تفسيرا جديدا في ضوء المواقف المتغيرة في الحاضر لمنحها معنى جديدا؛ إذ الذكريات كلّما تقادمت تغيرت نظرتنا إليها وموقفنا منها بسبب مستجدات وظروف الحاضر، وقد عثرنا على هذا الشكل من الاسترجاع في المقطع التالي:

« **كنت أحسن من يفثم ديف عندما نتحدث عن النساء والرجال والفراشات ليست كل الفراشات متشابهات ولا كلّ النساء تأملي التفاصيل في هذه الحالة ولا تكتفي بالعموميات العموميات خادعة بقوة. كان ديف محقا كلما توغلت في عمق ألوان الفراشات أدركت بسهولة إنّها لم تتلق غبار الألوان نفسه، لم تتعرض للقدر نفسه من النور الذي يثبت أشكالها نهائيا كالصورة المختومة... كنت كلّما انتهيت من تأكلها وتفرس ألوانها ورسوماتها الأنيقة ودوائرها التي لا تنتهي. أسكنها في عمق كراستي الطفولية التي أدركت عندما كبرت قليلا أنَّها لم تكن أكثر من**

مقبرة صغيرة للفراشات إذ كانت تسرق أهم شيء في الكائن الهشّ حياته الذنب ذنب المعلمة هي من علمتنا طريقة صلب الفراشات الكثيرة بالدبابيس...، وعندما ننتهي من عملنا ندفنها في الكراسة ذات الورق الأبيض، ذات صباح قمت بحرق الكراسة بما فيها وحاولت أن أنسى جريمتي الطفولية، أصبحت بعدها كلّما اشتقت للفراشات اذهب نحو الحقول، أتأملها وهي تطير وتتلامس بأجنحتها بفرح، وبكلّ حرية. » ([1])

يجسّد لنا المقطع أعلاه، مدى براعة الكاتب في إيراد هذا الاسترجاع الخارجيّ الذي أبان بوساطته كيف تغيّرت نظرة (ياما) للفراشات مع الزمن، بفضل (ديف) الذي بدّل نظرتها البريئة الساذجة للمخلوقات، بما فيها الفراشات؛ فأدركت جريمتها الطفولية وأحرقت كراستها وباتت تدرك أنَّ حرية الفراشات شبيهة بحرية الإنسان، فمن حقها أن تعيش ما دامت تحبّ الحرية والفرح.

كما يبدو هذا النوع من الاسترجاع عندما ذهبت (ياما) إلى الزاوية أين التقت برجل حكى لها قصة حمامة التي قتلت قبل سنوات في الصّحن، فلنقرأ:

« نعم كانت حمامة هنا، بالضبط عند النافورة، تلعب مع الحمام وتعطيه حبوب القمح التي كانت تملأ كفها. مرّ عليها رجل غريب مع آذان المغرب كان وجهه غامضا ومشوشا، سألها ماذا تفعلين هنا وفي هذه الساعة إلا تدخلين لآداء صلاة المغرب وتبتعدين عن هذا الولي هذا كفر قالت له: سيدي الخلوي ليس كافرا، ولي صالح طيب أشفى الكثيرين بركاته من بينهم أمي...»([2])

---

1)- الرواية، ص: 380-381.

2)- الرواية، ص: 200 .

وعندما رفضت حمامة أن تبتعد عن الولي الصالح وظلت تطعم الحمام، سقطت جثّة هامدة في مكانها، و« **منذ ذلك اليوم لم يعد الحمام. فرغت الساحة من أيّة حياة.** » ([1])

إنَّ استرجاع هذه القصة الفرعية – الخارجة عن إطار القصة الأصلية – له مبرّره ووظيفته التي يسعى الكاتب– على لسان ساردته – حثيثا لإثباتها؛ فهو يقف عند زمن الحرب الأهلية مبينا ما فعله الإرهاب بأماكن العبادة التي لم تسلم من إجرامهم، كما يؤكد أنَّها مسّت حتى الأطفال وذلك لتفسر، أو لتسدّ ثغرة في السرد؛ مفادها أنَّ الأزمات النفسية الحادّة التي تعاني منها شخصيات الرواية، ما هي إلا نتيجة لتلك الأيام العصيبة التي شهدتها الجزائر في تلك الحقبة.

وهذا ما عملت الساردة – بطلة الرواية – على إبرازه أيضا، عندما استحضرت حادثة جرت لأخيها (**رايان**) في الغابة في زمن الحرب الأهلية لما اختطفته جماعة إرهابية وأجبرته على التكلم هاتفيا مع والده، وسؤاله عن كيفية التعامل مع مجموعة إرهابية قبض عليها في الغابة لكن حكمة الأب زبير وخبرته في الحياة خلّصتا ابنه من الموت الوشيك، وهو الموت الذي ناله إسماعيل صديقه في الخدمة العسكرية الذي ذبح أمام (**رايان**) بأبشع الطرق .

ولعلّ استحضار السّاردة مثل هذه الحادثة التي حدّدت مداها بزمن الحرب الأهلية، سدَّ ثغرة في السّرد الحاضر، عندما أخبرتنا أنَّ (رايان) بات مدمناً على المخدرات، فاقداً للرغبة في الحياة، ولو لم تقحم هذه القصة في صلب السّرد الحاضر لبقي القارئ محتاراً عن السّبب الذي جعل (رايان) يتحول من شاب طموح متفوق – حسبما ورد في تلخيص حياته – إلى مدمن لا قيمة لوجوده في الحياة، وهي تفسر عموما مخلفات الحرب الأهلية على نفسية أبنائها، وهذا ما حصل أيضا في قصة حمامة عندما ظلّ السّيد الأبيض يبكيها حتى بعد سنوات من وفاتها.

---

1)– الرواية، ص: 201.

كما يستخدم هذا النوع من الاسترجاع، عندما تعود السّاردة إلى شخصيات ظهرت بإيجاز في بداية الرواية، ولم يتّسع المقام لتقديمها، وهو ما بدا لنا عندما ذكرت في الصفحة الثانية عشر من الرواية أعضاء فرقة ديبو جاز، المكونة من سبعة شباب بما فيم بطلة الرواية– الساردة – كأنيس وشادي وصافو وديف؛ إذ لم يكن من الممكن تناول ذلك الكمّ من الشخصيات في الافتتاح الروائي، وبالتالي أوردت الساردة على شكل استرجاعات خارجية تفاصيل حياة كلّ واحد منهم عبر مقاطع متفرقة مبثوثة في المجرى السّردي للرواية.

هذا، وتذهب السّاردة **ياما** بنا إلى أبعد من ذلك عندما تسترجع قصة (فرجينيا وولف) و(بوريس إيفيان)، لكي تفسر من خلالها راهن السّرد؛ فأما عن حياة فرجينيا وولف؛ فإنَّها تتمظهر على لسان والدة بطلة الرواية التي تروي لنا كيف انتحرت هذه الأديبة، لنقرأ:

« **تتذكر جيدا ذلك اليوم الدافئ من أيام أفريل من سنة 1941 الذي ملأت فيه فرجينيا وولف جيوبها بالحجارة لتثقل جسدها النحيل ونزلت إلى نهر أوز القريب من بيتها في مونكيز هاوز، وتركت رسالة لزوجها: لي اليقين بأنّي سأصبح مجنونة، ولن نتمكّن من تحمل هذه الوضعية القاسية، مقتنعة باني لن اخرج بسلام هذه المرة... لقد منحتني سعادة قسوى لا أستطيع أن أقاوم وأنا أعرف مسبقًا أنّي ضيّعت لك حياتك، وتستطيع أن تكون أفضل بدوني.**»([1])

لقد وظف الكاتب الاسترجاع – أعلاه – ليبيّن أنّ حياة والدة البطلة شبيهة بحياة (فرجينيا وولف) الأديبة المعروفة التي انتحرت في النّهر بعد أن تركت رسالة لزوجها. فكلاهما نال المصير نفسه باختيار منهما، غير إنَّ والدة البطلة انتهت بسبب الجنون والأخرى ماتت غرقا. إضافة إلى إنّ

---

1)– الرواية، ص 124– 125 .

الأولى لم تبق وفيّة لزوجها، إذ خانته ولو افتراضا مع (بوريس ايفيان) الميت والثانية ظلّت وفيّة لزوجها حتى آخر نبض.

كما إنَّ في استحضار شخصية(بوريس ايفيان) إشارة دالة أنّ زمن الحروب الذي كان يعيشه هو شبيه بزمن الرواية، حيث يضايق المثقّف، وتكبح رغباته لكنّه يصرّ على الحياة، متخذاً من الموسيقى والأدب والمسرح سبيلا للعيش حتى النّهاية متحدياً الضّغط ولحظات الموت، وهو ما عمل الكاتب على إبرازه حثيثًا في روايته مدار التحليل.

إنَّ هذا النوع من الاسترجاع يفسّر الحالات النفسيّة التي تعاني منها الشخصيات في الحاضر والعلاقات التي تربطها بالرجوع إلى الماضي البعيد، وتسدُّ لنا الثغرات السّردية الكثيرة بالاستعانة بالمعطيات السّالفة المضمّنة التي تقتحم حاضر السّرد وتمنع التدفّق الزمنيّ وتكسر رتابته، فلم نكن لنعرف علَّة حدوث الكثير من الأحداث لولا الرجوع إلى الماضي والاستعانة بخباياه.

وعلى كلٍّ فللإسترجاع الخارجيّ، دوره القمين في إضاءة الأحداث وتنوير القارئ، فعَبْره تمكّن الكاتب من الوصول إلى المنشود من حمولات دلالية، ومقاصد فكرية لا يمكن أن يصل إليها دون الرّجوع إلى الوراء واسترجاع بعض المعلومات التي تفسّرحاضر الشخصيات وعلاقاتها، وحالاتها النفسيّة والاجتماعيّة.

2-1-1- 2- الاسترجاع الداخليّ:

إذا كنا قد رأينا أنَّ زمن الاسترجاع الخارجي يقع خارج زمن القصّة الأصليّة؛ فإنّ الاسترجاع الداخلي على خلاف ذلك يحوي حقلا زمنيا في صلب حقل القصة الأم.

وبنظرة فاحصة للمجرى السّردي للرواية، نلمح استرجاعات داخليّة كثيرة سنحاول الوقوف عند بعضها بالتحليل والتعليق، وإنْ كنا نجزم أنَّ الكاتب راهن في مشروعه الروائي- هذا- على الاسترجاع الخارجيّ أكثر من الداخليّ، فكثيراً ما منع تدفق الزمن بخروج الساردة عن القصة الأصلية واستقدامها تفاصيل أخرى يبتعد مداها عن الحاضر كما أسلفنا الحديث عليه آنفا، وقد لمسنا أن الكاتب استعان بالاسترجاعات التكرارية التي لها عظيم الدور في الكشف عن المراد وإبراز الغاية المرجوة.

ولعلّ من بين تلك الاسترجاعات الداخليّة، تذكر بطلة الرواية **(ياما)** ما جرى لها مع **(ماسة)** تلك الشابة التي خالت أنّها تقيم علاقة مع فادي من خلال حوار تجسّست عليه في صفحة الفيسبوك المتعلقة بفادي، لكنها اكتشفت فداحة خطئها وجنونها عندما تأكدت أنها ابنة أخته، فلنقرأ هذا المقطع السّردي:

« **فجأة لمع في ذهني جنوني القديم، الرغبة في القتل المقدس...، لم أتفاد ضحكة انتابتني بشكل فجائي، وهي اللحظة التي فكرت فيها بقتله عندما أحرقتني الغيرة العمياء كنت خارجة أي عقل وأي نظام وكان يمكن ليس فقط أن أخنق ابنة أخته ماسة ولكن قتله هو أيضا.**» ([1])

إنَّ هذا الجنون وتلك الغيرة التي قادت (ياما) للذهاب إلى (ماسا) ومحاولة خنقها وضربها قد حصل في حاضر القصة الأصلية، وما تلبث أن تستحضره في مقاطع كثيرة من المجرى السّردي

---

1)- الرواية، ص: 322 .

للرواية، ما يدلّ على مدى تعلقها بفادي وغيرتها الشّديدة عليه التي لا تني تذكرنا بها بين الفينة والأخرى.

كما نلمس العديد من الاسترجاعات التكرارية في الرواية، من ذلك استرجاع **ياما** حديث أبيها الذي لطالما نبّهها من مخاطر مملكة الفراشة (الفيسبوك)، نجتزئ من ذلك هذا المقطع:

« **الأقدار المرتسمة فيها تلتحق بنا بسرعة، خلِّ الحياة متوازنة، بين حياة ملموسة، وحياة نصنعها بخيالاتنا الكثير من اللّحظات ليست طبيعية في هذه المملكة.** » ([1])

وإلى ذلك، فالساردة **(ياما)** ما تنفك في مقاطع كثيرة من الرواية تتذكر ذلك المشهد المريع، لما قُتِل أبوها (سي الزبير)، أمام عتبة باب المنزل وارتسمت علامة سوداء على جبينه، وهي لحظات لا تفارق ذهنها كلما ذهبت إلى المكتب وجلست على كرسيِّه، حيث تتداعى ذكرياتها الآفلة الحزينة، وها هي تسترجع ذلك المشهد المرعب الذي أخرس صوت أبيها ونَقلَه إلى العالم الآخر قائلة:

« **خرج بابا زوربا من هذه الحياة بصمت غريب، لم أصدق يومها أنّ الرصاصة التي وجهت لبابا زوربا كانت قاتلة وحقيقية كنت بالقرب منه، أودعه عند الباب كان القناص كان قريبا إذ أمهله حتى قبلني على جبهتي.** » ([2])

وتستمر **ياما** في سرد تذكاري تام، تروي لنا تفاصيل تلك الحادثة المؤلمة، وتعرض حالة أسرتها بعد مقتل الوالد ومراسيم دفنه، وكيف حضرت جنازته بعد أن تلثّمت، وجعلت نفسها كرجل، لتتمكن بذلك من سدّ ثغرة في السّرد؛ إذ تفصّل لنا ما تركته في بداية الرواية عالقا، من حيث

---

1) – الرواية، ص: 101.

2)– الرواية، ص: 99 .

إنَّها أخبرتنا بمقتل والدها والأثر الذي خلفه ذلك في نفسيتها، لكنّها لم تفصل ذلك المشهد كاملا إلا في لاحقة أخرى متمّمة .

إنَّ تذكر (ياما) لتلك المشاهد المؤلمة، كموت والدها، وجنون أمها، واغتيال أخيها دليل على أنَّها مازالت أسيرة الماضي الذي ترك آثاره الكبيرة في نفسيتها؛ فهو حيّ في ذاكرتها ووجدانها يصعب عليها أن تداريه، إذ الجراح تمضي وتبقى آثارها عالقة، وهو ماضٍ لا يخرج عن حاضر القصة الأولى؛ أي زمن ما بعد الحرب الأهلية الذِّي سبب انهيارا كبيرا في نفسية شخصيات الرواية التي تلاشت الواحد تلو الآخر مثل الفراشات المحترقة.

علاوة على ذلك، تكرّر بطلة الرواية في مقاطع عديد المشهد الذي دار بينها وبين ديف في جسر العشاق، أين جمعتهما لحظات جميلة لا تزال عالقة في ذاكرتها، نجتزئ منها تلك الأنشودة التي تتواتر على مدار الرواية:

« **مع الكأس الأولى ارتسمت في ذهن ديف أولى الكلمات**

نحن نحب الرقص أيضا...دن...دن...دن...دن ونحب شرب بيرة تانغو.....دن دن.

لا ليس هكذا ثقيلة قليلا...في بلدنا الغالية...

كلمة الغالية ثقيلة أيضا... الجميلة أحلى...الم تر دهشة الضباب...مع أنَّنا نكره الرصاص والحرب ونحب الحياة...

برافوووو...هي بالضبط ما كان ينقصني. نحن أيضا نكره الحرب...و نحب التانغو...وجدتها...وجدتها... راحت عليك يا عزيزي أرخميدس. » ([1])

وما انفك هذا النشيد الذي ردّده ديف في الماضي يعود في الحاضر على ألسنة الشباب المنكسر الذين جعلوه نشيدا لهم، يتحدون به الحرب الصامتة.. .

---

1)- الرواية، ص: 351.

تبعا لذلك، فالاسترجاع الداخلي، يبين مدى أهمية الأحداث المكرّرة بالنسبة للشخصية، كما يجسّد ما يصبو إليه الكاتب الذي تمكّن على لسان شخصياته تبيان حجم المأساة التي خلّفتها الحرب الأهلية في النفوس ما جعلها راسخة في أذهانهم ما يفتؤون يتذكرونها من حين لآخر.

2-1-1- 3 - الاسترجاع المختلط:

الاسترجاع المختلط هو ما كانت فسحته الزّمنية واقعة بين الزمنين الخارجيّ، والداخليّ. ([1]) وقد وظفه الكاتب في نصّه ليكشف عن حمولات دلالية مهمة. يمكن أن نمثل له من خلال المقطع السّردي التالي: «**أشعر بألم كبير على إسماعيل صديقي في الخدمة الوطنية، لقد ذبحوه أمامي مباشرة بعد المكالمة التلفونية..خائف من كل شيء يا ياما، خائف من النوم. من الظلال التي أصبحت أراها في كل مكان خائف من البيت من الخارج خائف منهم لأنهم سكنوا فيَّ.** » ([2])

أبان هذا المقطع عن فترة زمنيّة واقعة قبل بداية حاضر النص السردي، بيد أنّ المتمعن في أحداث الرواية يكشف أنَّ الألم والعذاب الذي تعانيه شخصية(رايان) امتد إلى الحاضر، من حيث إنَّ ما فعله الإرهاب بصديقه لا يزال محفورا في ذاكرته يطارد حاضره ويومياتها، وهو ما جعله يدخل في دوامة المخدرات التي أودت به إلى السّجن ثم الهرب إلى الشارع .

كما نلمس هذا النوع من الاسترجاع في مقاطع أخرى من الرواية، من بينها المقطع التالي:

« **أركض نحو ديف لكن ديف تركني يا أمي معلقة على منتصف الجسر وانسحب عني بعيدا بعد أن أنقذني من موت كان يكبر داخل السكينة، لم يترك لي شيئا إلا هذه القصيدة القلقة والحزينة وابتسامته العريضة.** » ([3])

---

1)- نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد – آليات تشكيله الفني – قراءة نقدية –، (مرجع سابق)، ص: 5.
2)- الرواية، ص: 264.
3)- الرواية، ص: 175.

فالساردة تتذكر اللّحظات التي عاشتها مع صديقها ديف على جسر المدينة، وما حدث بينهما، وهي لحظات تندرج قبل حاضر القصة الأصليّة، لكن (ياما) لا تزال تتذكرها في حاضرها ما يدلّ على أهميتها بالنسبة لها، خاصة أنَّ ديف كان حبيبها الأول، الذي قتل في زمن الحرب الأهلية.

بالتالي، فقد أسهمت مثل هذه الاسترجاعات في خلخلة النظام الزمنيّ للرواية خاصة باستنادها إلى زمنين خارجيّ وداخليّ، ما أسهم في الكشف عن حقيقة مفادها أنَّ أحداث الماضي هي السّبب في حالة اليأس والألم والضياع التي تعيشها الشّخصيات في الحاضر.

ومنطلقا من المقاطع الاسترجاعية التي استشهدنا ببعضها، يمكن الإقرار بنتيجة مؤداها أنَّ الكاتب لم يأخذ العملية الاسترجاعية على أنَّها لحظات خالية من الدلالة لا ترتبط بوجهات نظر الشخصيات التي كثيرا ما تعود لماضيها، وإنّما يستثمر ما في الاسترجاع من قدرة على بلورة رؤيته الفنيّة ومقاصده الفكرية، وهو ما أثّر على البنية السّردية للرواية وجعلها منفتحة على التأويل والقراءات المختلفة.

فالكاتب إذا، لا يسترجع فترة تاريخية جرت في بلده وانقضت، إنَّما يجسد رؤيته لمخلفات الحروب الأهلية المدمّرة على الناس، فيستحيل زمن المحنة الذي تناوله زمنًا عربيًا قلقًا مشوبًا بالنّزاعات والموت والجرائم .

2-1-2 الإستباق:

نعني بالاستباق(*): « كلّ حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أويذكر متقدما.» ([1])

وهو تقنية زمنية مفادها: « القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها

*)- ثمة اختلاف بين النقاد العرب في شأن ترجمة هذا المصطلح ؛ حيث يسميه بعضهم استشرافا، وبعضهم الآخر قبلية أو توقعا أو استباقا.، وستعتمد على المصطلح الآخير لكثرة استعماله في الدراسات العربية الحديثة .

1)- جيرار جينيت، خطاب الرواية (مرجع سابق)، ص: 76

الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية. » ([1])

ولعلّ هذه الظاهرة حسب **سيزا قاسم:** « نادرة في الرواية الواقعية وفي القص التقليدي بالرغم من أن الملامح الهوميرية تبدأ بنوع من تلخيص الأحداث المسبقة، ولكن هذه التقنية ترتبط بما أسماه تودوروف عقدة القدر المكتوب. .فهذه التقنية تتنافى مع عنصر التشويق التي تكون العمود الفقري للنصوص القصصية التقليدية التي تسير قدما نحو الإجابة على السؤال " ثم ماذا؟ " وأيضا مع مفهوم الراوي الذي يكتشف أحداث الرواية في نفس الوقت الذَّي يرويها فيه ويفاجأ مع قارئه بالتطورات غير المنتظرة. » ([2])

ويرى **جيرار جينيت** أنَّ: « الحكاية بضمير المتكلم أحسن ملاءمة للاستشراف من أي حكاية أخرى وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرح به بالذات. والذي يرخص للسارد في تلميحات إلى المستقبل، ولاسيما إلى وضعه الراهن. » ([3])

كما يقسم جينيت الاستباقات إلى خارجية وداخلية؛ فأما عن الخارجية فإنّها: « تستشرف عبر التطلع احتمال حدوث وقائع خارجة عن الحكي الأول وعن زمنيته. » ([4])

أي إنَّ السّارد يمنحنا أحداثا سابقة ويتكهن بوقوعها خارج زمن الحكاية أو – القصة الأولى – التي انطلقت منها الرواية.

فضلا عن ذلك؛ فللاستباقات وظيفة ختامية – في الأغلب–؛ كونها: « تصلح للدفع بخط عمل ما إلى نهايته المنطقية حتى ولو كانت لاحقة لليوم الذي يقرر فيه البطل أن يغادر العالم

---

1)– حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، (مرجع سابق)، ص: 132..

2)– سيزا قاسم، بناء الرواية (مرجع سابق)، ص: 44.

3)– جيرار جينيت، خطاب الرواية (مرجع سابق)، ص: 76.

4)– المرجع نفسه، ص: 77.

وينصرف إلى عمله. » ([1])

وأمّا عن الداخلية، فإنَّها عملية سردية تسعى إلى استباق الأحداث والتنبؤ بالمستقبل داخل زمن الحكاية، أو المغامرة.

وقد رأى جينيت أنَّها تطرح: « نوع المشاكل نفسه الذي تطرحه الاسترجاعات التي من النمط نفسه، ألا وهو: مشكل التداخل، مشكل المزاوجة الممكنة بين الحكاية الأولى والحكاية التي يتولاها المقطع الاستباقيّ. » ([2])

وإلى ذلك، يمكن أن نميّز بين الاستباقات التكميلية « التي تأتي لتملأ ثغرة حكائية سوف تحدث في وقت لاحق من جرّاء أشكال الحذف المختلفة التي تتعاقب على السّرد. »([3])، وبين الاستباقات التكرارية التي تكرّر مقطعا سرديا آنياً.» ([4])

ويرى **حسن بحراوي** أنَّ هناك طريقتين مهمتين لاشتغال الاستباق، بحسب طبيعة المهمة المسندة إليه في النصّ، فالطريقة الأولى يكون فيها الاستباق تمهيدا؛ أي أن يكون « الاستشراف مجرد استباق زمنيّ الغرض منه التطلّع إلى ما هو متوقع، أو محتمل الحدوث في العالم المحكيّ وهذه هي الوظيفة الأساسية للاستشرافات بأنواعها المختلفة، وقد يتخذ هذا الاستباق صيغة تطلّعات مجرّدة تقوم بها الشخصية لمستقبلها الخاص فتكوم المناسبة سانحة لإطلاق العنان للخيال ومعانقة المجهول واستشراف آفاقه. » ([5])

---

1)- ينظر، المرجع السابق، الصفحة نفسها .

2)- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، (مرجع سابق)، ص: 79 .

3)- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها .

4)- المرجع نفسه، ص: 80 .

5)- حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي (مرجع سابق)، ص: 132.

وفي مثل هذه الاستباقات التمهيدية، يمكن للكاتب أن يفي بما توقع حصوله، ويمكن أن يظلّل قارئه ويكسر أفق توقعه.

أمّا الطريقة الثانية التي يكون فيها الاستباق إعلاناً؛ فهي مخالفة للأولى؛ ذلك أنّ وظيفة الإعلان – التي تتحقّق على مستوى الاستباق – تحدث عندما « يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق ونقول صراحة لأنه إذا اخبر عن ذلك بطريقة ضمنية يتحول توًا إلى استشراف تمهيدي أي إلى مجرد إشارة لا معنى لها في حينها ونقطة انتظار مجردة من كلّ التزام تجاه القارئ. » ([1])

وقد يلجأ الكاتب إلى مقطع استباقيّ، يعلن فيه حصول حدث يتأكد فيما بعد أنَّه خالٍ من الصّحة، وربما جرى في وقت لاحق تصحيح الخبر المعلن عنه بطريقة من الطرق، وهو ما يسميه حسن البحراوي **بالإعلان المغلوط** الذي من شأنه أن يُوقِع القارئ في مأزق الشكّ لفترة قد تطول وقد تقصر، ثم ما يلبث الكاتب يصحّح الإعلان ويعيد السرد إلى مجراه الطبيعي. ([2])

ورغم أنّ أكثر الروائيين لا يستعينون كثيراً بالاستباق في متونهم السّردية، بالمقارنة مع الاسترجاع؛ فإنَّه يؤدي دوراً مهماً في كسر التسلسل الزمنيّ العادي ومنع الرتابة السّردية الطبيعية وإضفاء « مسحة من الطّابع الجماليّ المرتبط بوظيفته الفنيّة التي تجعل الراوي يستعين بالعديد من الأدوات والأساليب السّرديّة لغرض إكساب بنية قصصه شكلاً أدبياً متميزاً. » ([3])

وبعد أن تتبعنا الجانب النظري من تقنية الاسترجاع، سنحاول أن نستظهر أهم الاستباقات الواردة في الرواية، ونقف عند أنواعها ووظائفها، والدور النصي الذي تؤديه في زمنيّة الرواية.

---

1)– ينظر، المرجع نفسه، ص: 133 .

2)– المرجع نفسه، ص: 142 .

3)– نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السردو آليات تشكيله الفني –(قراءة نقدية) (مرجع سابق)، ص: 50.

2-1-2-1- الإستباق في الرواية:

لقد وظف الكاتب تقنية الاستباق في روايته – محلّ التحليل – بغية إجلاء الكثير من الدّلالات المهمّة التي يحاول أن يبثّها للقارئ، إذ لم يكن الاستنجاد بالماضي وحده الذي يصنع مفارقة نصّ مملكة الفراشة، إنَّما للتوقع أيضا دوره الكفيل في رصد ما يسعى إلى توصيله، وإن كنا نلمس اهتمامه الكبير بالمؤشرات الاسترجاعية التي نالت مساحة نصيّة واسعة من الرواية. وقد ألمعنا فيما سبق إلى أهميتها في إجلاء الأحداث وتفسيرها.

إنَّ المتمعن لمختلف الاستباقات – المبثوثة في المجرى السّردي للرواية – يلاحظ أنَّها ذات أهمية في التنبؤ بالمستقبل واستشرافه، ويفندّ الزّعم القائل بأنَّ الاستباق– كتقنية – ليس له دور في إثراء دلالة النصّ، إذ الكاتب أربك – بحق– متلقيه وخلق نوعا من التشويق والإثارة، المتأتية من هذه الاستباقات التي تجعل القارئ يتساءل عما سيحصل، وعن مصير الشخصيات في ظلّ تكهناتها، أو تكهنات السّاردة بمصيرها.

ولو أنَّ جلَّها، يتعلق بالسّاردة – بطلة الرواية – التي تروي لنا قصّة حبِّها الافتراضية مع المسرحيّ المغترب فادي الذي تتواصل معه عبر شبكة الفيسبوك، أو مملكة الفراشة – كما تسميها – لتزداد تعلقا به مع الأيام وبمسرحياته المشهورة، وكلماته الساحرة في الفايسبوك. . وتخطط للقائه المنتظر بعد غربة استغرقت عشر سنوات عن بلده الجزائر، فهل سيعود هذا الحبيب الافتراضي؟ وهل ستتحقق تكهنات البطلة في لقائه، ومنحه رسائلها التي لطالما خبأتها في درجها السريّ انتظارا له؟ .

أسئلة كثيرة تراود ذهن القارئ، وهو يقرأ هذه الأحداث الشيّقة من الرواية، حيث يبقى مشدوداً إليها منتظراً نتائج تلك التطلعات والأحلام التي راودت البطلة، وما لبثت أن كرّرتها على مدار

الرواية، بغية التأكيد على أهمية الحدث المرتقب، وهو عودة **فادي** من غربته. ومن المقاطع الاستباقية التي وردت على لسان شخصية **فادي** الذي يعلن عن عودته إلى بلده ما يلي:

« سنلتقي في عرض مسرحيتي لعنة غرناطة، انتهينا من الترتيبات الأخيرة مع وزارة الثقافة والسياحة وحتى وزارة الداخلية، لقد تعبت سأعود لوطني وسأعرف كيف أضعك في العينين وأهرب بك نحو كل الأمكنة السّحرية. » ([1])

« ستنتهي سنوات الخوف والعزلة، سأحبك أنا أيضا لدرجة الهبل ولن أتركك لحظة واحدة.»([2]).

« حبيبتي تبدين متعبة هذا المساء، لم تعد تفصلنا إلا أيام قلائل ونلتقي. » ([3])

ومن المقاطع الأخرى، التي تحمل في تناياها استباقات على شكل أحلام وتأملات، ما ورد على لسان **ياما**، وهي تفكر في اليوم الذي تلتقي به مع **فادي**، ما يلي:

« كانت فقط شهوة شتوية وأنا أعبر مدينة ماطرة. مجرد حلم هارب بلا أدنى يقين بقامتي الصغيرة كان علي أن أقف على أصابع قدمي حتى الحق وجهك لأقبلك من دون أن تنحني وألف الكوفية حول عنقك...احذر يوم أراك سأكون متوحشة جدا. » ([4])

« 777 رسالة مجنونة هي هديتي له يوم ألقاه للمرة الأولى ليعرف كيف أنَّ امرأة امتلأت به حتى الموت كتابة، ولم يأبه لها كثيرا لم تطلب شيئا سوى...» ([5])

« كدت أقول له... ما مصيري... قل فقط تعالي حبيبتي وسأركض نحوك بلا أسئلة ولا خوف. عارية إلا من يقيني أنّ حبّك سيحميني من كلّ شيء. . » ([6]).

---

1)- الرواية، ص: 21

2)- الرواية، ص:22

3)- الرواية، ص: 46

4)- الرواية، ص:111.

5)- الرواية، ص:193

6)- الرواية، ص:251

بقراءتنا للمقاطع –أعلاه–؛ نلمح أنَّنا أمام استباقات داخلية مكررة تحمل دلالة واحدة، وهي عودة فادي من غربته وعرضه مسرحية ولقائه بياما، وهي تكهنات تمهيدية، ستطالعنا السّاردة فيما بعد بمدى تحقّقها في المشاهد الختامية للرواية.

إنَّ المجرى السّردي للرواية في فصله الأخير يسدل السّتار عما ستؤول إليه الأحداث، إذ تتحقّق البطلة بنفسها من صحّة توقعاتها، وأحلامها وهواجسها التي لطالما أرّقتها وأيقظت مضاجعها بعد سنوات من الانتظار والتأمل، وهذا بعد أن تخرج من عالمها الإفتراضيّ إلى العالم الواقعيّ بمجرد أن حطَّ فادي رجله على أرض الوطن، عابرة الجسر الخشبيّ المخيف بلباس غربيّ جميل كي تنال إعجابه، وهي التي اتّفقت معه على ذلك كي يتسنى له معرفتها من بين الجمهور الوافد، وهذا ما يتمثل لنا من خلال قولها: « **أرسم ابتسامة خجولة وأنا أقطع معابر الجسر.. ألبس كاب سوداء وقبعة حمراء وكوفية حمراء ناصعة مثل الثلج ولباسا تحتيا بلون بنفسجي.** » ([1])

لعلّ المقطع السّردي أعلاه، بمثابة أجوبة للتطلعات السّابقة، فقد تحقّقت استطلاعات (ياما) بأن لبست الكوفية الحمراء وقطعت الجسر المخيف، كما إنّها تمكنت من رؤية فادي في المسرح، بيد أنَّ حلمها وتوقعها الأهم لم يتحقق؛ ففادي أو فاوست ليس إلا حبيبًا افتراضياً ساقته أقدار شبكة الفيسبوك والمعنيّ رحيم...، ليخيب توقعها وتجهض أحلامها، وتولي أدراجها بعد أن أيقنت أنّ **فادي** الحقيقي ليس حتى لنفسه ولا حتى لزوجته، وأنَّ ما رسمته في مملكتها، حلم بلا أدنى يقين مثلما تقول، كما تخيب توقعات رحيم ذلك الافتراضي في لقاء (ياما)، بعد أن تكتشف كذبته، لتغلق هاتفها وتنهي أسطورة فاوست الخيالية الافتراضية، وتقرّر أن تعيش عالماً واقعياً لا مكان فيه للحلم، ولا للألم مع أعضاء فرقتها.

---

1) – الرواية، ص: 351– 352

ونستطيع أن نقرّ أنَّ الكاتب تمكن – بحق– من خلال هذه المشاهد الاستباقية، أن يغري القارئ ويشوقه مع بداية قراءة أحداث الرواية، حيث ينتظر ذلك اللقاء الجميل بين فادي وياما، الذي تطلعا إليه معا ليفاجئه في نهايتها، بتلك الحقيقة الصادمة التي لم يتوقعها عند بداية الرواية.

هذا، ونلفي استباقات أخرى – داخلية وخارجية – في خضم المجرى السرديّ للرواية وردت طورا على لسان الساردة، وطورا آخر على لسان الشخصيات، كما نلمس أنّ المقاطع الاسترجاعية نفسها تحمل مؤشرات استباقية؛ فتكهّن (ياما) بالمصيرالمأساوي الذي ينتظر والدتها بعد أنِ استسلمت لمرضها النفسي، ووقعت فريسة لوهم (فرجينيا وولف)، و(بوريس إيفيان)، الكاتب الميت الذي جعلته عشيقا لها، تحقق على أرض الواقع، وفي ذلك تقول: « **ماتت فيرجي في السكينة التي اشتهتها وسقط الجسر الثاني في قلبي.** »([1])

فضلا عن ذلك، نجد مشاهد حواريّة كثيرة تنطوي على استباقات، بعضها ورد على شكل إعلان محقّق، والبعض الآخر ما هو إلا تنبؤ مراوغ ومظلّل للقارئ؛ كذلك المشهد الحواري الذي جرى بين (ياما) وأخيها (رايان)، عندما طلب من أخته أن تساعدته في تسمية الأحصنة، لكنّها منحته أسماء لكتاب وفنانين مشهورين، فقال لها مازحا: « **سيرفع ضدّك الكتاب والموسيقيون دعوة قضائية، ويحاكمونك على الإساءة لهم.** » ([2])

ولا ريب أنَّ هذا النّمط من الاستباق، نوع من التمهيد لحدث لن يتحقق على أرض الواقع. كما نلفي العديد من الاستباقات من هذا القبيل؛ أي ما وردت في خضم أحداث سابقة، ومن ذلك نذكر هذا المقطع النصيّ:

---

1)– الرواية، ص: 142.

2)– الرواية، ص: 72.

« **يمومة التي تحبك يا أمي. . غيابك سيجعلها وحيدة داخل القسوة وسيعود لها خوف الجسر وبرده، لا أحد يرافقها نحو الأسواق الشعبية، ولا أحد يقترح عليها كتبا للقراءة.** » ([1])

ونجد طوراً آخر، استباقات علنيّة كثيرة في الرواية، من قبيل ذلك الحدث المرتقب الذّي ما تفتأ بطلة الرواية أو أحد أعضاء فرقة ديبو–جاز يبشرون به على مدارالنصّ، بأنّهم يحضرون لمهرجان موسيقى الجاز العالمي في إفريقيا الجنوبية.

كما نلفي علاوة – على ماسبق إيراده – استباقات علنيّة تتحقق مباشرة بعد الإعلان عنها، وهذا ما يبدو مثلا في وعد **ياما** لأخيها بقولها: « **سآتيك مباشرة بالنقود، ماريا لا تملك شيئا ما تزال تدرس...**» ([2])

وفعلا أتته بما يريد تجنبا لصدام محتمل بينه وبين أخته **ماريا**، بعد أن تهجّم عليها: « **فخفف الضغط عليها من دون آن يتركها إلا أن جئته بالنقود.** » ([3])

ومن الاستباقات الخارجية التي يقع زمنها خارج القصّة الأصليّة، تخيّل بطلة الرواية أنَّها ستتحول مستقبلا إلى نجمة، حيث تقول:

« **سأتحول إلى نجمة تنفجر في الأكوان وتتفتت إلى ذرات صغيرة قبل أن أفعل ذلك.** » ([4])

ولا ريب أنَّ هذا الزمن المستقبلي الذي ستصبح فيه **ياما** نجمة، هو زمن مطلق سرمديّ، غير واقعيّ من صنع خيالها، وبالتالي فهو خارج عن الحكاية ولا يمكن أن يتحقق.

كما لا يخفى على القارئ مدى شعرية هذا المقطع بانزياحه عن المألوف، إذ لا يعقل أن يصبح إنسان نجمة إلا من قبيل المبالغة. وإذا تقرينا مقاطع النصّ سنلفي العديد من التراكيب

---

1)– الرواية، ص: 17 .
2)– الرواية، ص: 75
3)– الرواية، الصفحة ذاتها .
4)– الرواية، ص: 115

والصّور التي خرق بها الكاتب المألوف، مستبقاً أحداثًا خارجة عن المألوف والحكيّ؛ من ذلك المقطع التالي: « **لأنّي فقط أريد أن يكون حبيبي لي، سأعيش معه هناك في سماء مرصّعة بالنجوم والغيوم الملوّنة بكلّ ألوان الحياة، سأكون بعيدة عن جنونهم جميعًا.** »([1])

إنّ **ياما** – حسب المقبوس – تحلم أن تعيش مع **فادي** في السّماء بعد أن ضاقت بها الأرض، ذلك المكان الذي ستنعم فيه بحياة سعيدة لا تلفها إلا الغيوم والنّجوم. حيث تصنع عالماً لا وجود له في الواقع، وإنَّما هو موجود في المطلق واللاممكن من صنع الخيال.

كما يعزّز هذا المقطع القيمة الشّعريّة التي أقررنا بوجودها في النصّ، ما يجعل من عنصر الزّمن يفلت منا بسبب تلك التهويمات الشّعرية المظلّلة التي تغصّ بها الرواية.

وإلى ذلك، نعثر على استباق آخر خارجيّ موضوعيّ، لا يعدو دوره أن يتمّ فيه التنبؤ لحصول حدث لا علاقة له البتّة بتطور الأحداث. ولا بحركة الشّخصيات وفعاليتها في الحكاية، فهو واقع ضمن وقفة وصفيّة، هي بمثابة استراحة يتوقف فيها تدفّق الزّمن، ليعود إلى مجراه الطبيعي دون منح دلالات واضحة، ومن هذا القبيل قول السّاردة:

« **الأغبرة تلفّ فجأة المدينة والجسور والمعابر داخل غلالة من الصّفرة الصحراوية يقول عنها بعض الخبراء أنّها علامات غير مريحة لزحف رمليّ هالك يرتسم في الأفق سيأكل المدن وكلّ الخضرة المحيطة بها.** » ([2])

فضلا عن ذلك، فقد رصد الكاتب العديد من الاستباقات، التي تتعلق بآمال الشخصيات المستقبليّة أن تنتهي الحرب من البلد ويعمّ السّلام والهدوء، وهذا ما نجده في تطلّع الرجل الأبيض لعودة **الحمام** بعد أن فرَّ من الصّحن إثر مقتل الطفلة **حمامة**، وممّا قاله في ذلك:

---

1)- الرواية، ص: 85

2)- الرواية، ص: 28.

« عرفت في وقت متأخر من عمري أنّ الجراحات التي لا تندمل بسرعة وتنتهي آلامها تتسع مع الزمن، وتحتاج إلى رياح كلّ المواسم قبل أن تنشف مع الزمن ولا تبقى إلا علاماتها الصغيرة، وها قد مرّت كل المواسم القلقة ودارت السنوات وعلامات الجرح أصبحت في انتظر عودة الحمام، عندما يأتي إلى الصحن سأخلي له المكان، يومها سأشعر أنّ حمامة بخير في سمائها التي اختارتها. » ([1])

إنَّ الحمام الأبيض الذي فرَّ من الصّحن، ما هو في الواقع إلا إسقاط لفجوة الحروب التي لا تزال تستوطن البلد، وأمارة من أمارات غياب السلام حتى بعد انتهاء الحرب الأهلية التي خلّفت أزمات نفسية وجراحات غائرة لم يستطع الشعب نسيانها، وهذا ما نكتشفه من خلال قول الرجل الأبيض **(لا تبقى إلا علاماتها الصغيرة)**، فتلك العلامات التي أخبرنا بوجودها، قد تحقّقت على أرض الواقع، إذ الجرح ظلَّ منبجسا في الداخل بعد تلك الحادثة المؤلمة .

وكأنّنا بالكاتب، يظهر للقارئ أن قتل تلك الطفلة هو دليل على موت الأحلام والسلام في الوطن، وأنَّ انتظار الرجل الأبيض لعودة السّلام مجدّداً، ما هو إلا انتظار شعب لقدوم الأمن والسّلام فوقتئذ سيهدئ وترتاح باله، ويطمئن على كلّ من فقده في الحرب. بيد أنَّ الكاتب يذهب إلى أبعد من ذلك حين تجبره الأحداث التي حصلت للبلد أن يتوقع حرباً أخرى لا يعرف فيها الشعب مصيره، أبشع من الحرب الأهلية والحرب الصامتة، فلنقرأ قوله على لسان ساردته: **« كانت مقتنعة كليا بأنّ الحرب التي انتهت خربت البلاد ماديا، والحرب الصامتة الداخلية خربت الناس داخليا، والحرب القادمة ستمزق البلاد والعباد، وستدخل الناس في وحشية مطلقة من التقتيل مدمرة بشكل نهائي كلّ نسيج القرون الماضية. »** ([2])

---

1)- الرواية، ص: 102 .

2)- الرواية، ص: 166.

إنَّ هذا المقطع، تنبؤ من طرف الكاتب على لسان الشخصية بمصير الوطن في ظلِّ الواقع المتأزم الذي يعيشه أبناؤه، وهي نظرة تشاؤمية تجاوز بها حدود الممكن والحاضر ليدخل في أزمنة أخرى مفتوحة على التكهّن والاحتمال .

تبعاً لذلك، فقد رصد الكاتب بوساطة تلك التنبؤات، زمناً مؤلماً سوداويًا طافحاً بدلالات الحزن والمعاناة، من حيث إنّ مصير الشخصيات يضحي كالفراشات التي تحترق كلّما حاولت الاقتراب من النور، إنَّه **زمن الفيسبوك** الذي يعتبر علامة سيميولوجية؛ تدلّ على الضياع والخيبة، والتلاشي والفقد، والوهم والقلق، أو زمن صراع عربيّ يبشر بالانهيار والهزيمة.

مهما يكن، فالاستباق تقنية مهمّة استند إليها الكاتب مخلخلًا بها كرونولوجية السّرد، ومانعاً رتابته وسيره العادي، مثلها مثل الاسترجاع، وقد عبّر بوساطتها عن أحلام الشخصية، وتطلعاتها وآمالها، ليخرج في كثير من الأحيان عن التنبؤات الطبيعية التي قد تتحقق على أرض الواقع، إلى تنبؤات متغلغلة في الزمن المطلق لارتباطها بالأوهام والخيال، وهذا ما سنح له أن يغوص في عوالم التجريب الروائيّ والتجديد.

2-2- الإيقاع الزمنيّ:

كنا قد تناولنا تقنيتين مهمتين تتعلقان بنظام ورود الأحداث وترتيبها في القصّة، وهما الاسترجاع والاستباق، وكيف يسهم كليهما في تشكيل المفارقة الزمنيّة من خلال خلخلة الزّمن ومنع التدفق العاديّ له. كما أشرنا في المدخل النظري من هذا الفصل، أنَّ ثمة محور آخر من المحاور الثلاث التي تتعلق بالزمن، وهو محور الديمومة أو المدة، ووفقها يستطيع السّارد أن يلخص أحداثا جرت لسنوات في بضعة أسطر أو في جملة، كما يستطيع أن ينشأ أحداثا جرت في ساعات، أو دقائق في أسطر عديدة.

وعموما، فحركة السّرد تتراوح بين الإبطاء والتسريع، ووفقهما حدّد (جيرار جينيت) مظاهر السّرعة في الرواية من خلال أربع تقنيات، وهي: الحذف والخلاصة والوقفة والمشهد.

2-2-1 تسريع السّرد:

أي أنَّ الكاتب يلجأ إلى تقنيات زمنيّة تسهم في تسريع السَّرد، كالحذف والخلاصة.

2-2-1- 1 الحذف ellipse :

يعدّ الحذف من التقنيات الزمنية التِّي تسهم في تسريع زمن السَّرد وتعجيله، إنَّه تقنية زمنيّة: « تقضي بإسقاط فترة، طويلة أو قصيرة، من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث. »([1])؛ سواء ذكر السّارد ديمومة هذا الإسقاط مثل قولنا: **مرت ثلاثة سنوات**، أم لم يذكر.

هذا، ولتقنية الحذف الزمنية، ثلاث أنواع، هي كالتالي:

- **الحذف الظاهر (أو المعلن):**

هو الحذف الذي يعلن فيه أو يصرح السارد بالفترة الزمنية المحذوفة، ويأتي على شكلين:

- **حذف محدد:** وفي هذا الشكل يتم: « تعيين المدة المحذوفة من زمن القصة بكامل الوضوح في النص. » ([2])، كأن نقول: (بعد شهرين)، (مرّ أسبوعين)..

- - **حذف غير محدد:** وفيه لا يعلن السارد عن المدة المحذوفة على نحو واضح ودقيق.

كقولنا: (مرَّ الزّمن ولم يعد)، أو قولنا (بعد سنين عديدة)...

---

1)- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (مرجع سابق)، ص: 156.

2)- المرجع نفسه، ص: 157.

- **الحذف الضمني (أو المضمر):**

وهو حذف لا يتم التصريح به، وإنَّما يدركه القارئ « من ثغرة في التسلسل الزمني أو إخلال للاستمرارية السَّردية. »([1])

فعلى القارئ إذًا، أن يسعى للبحث عن موضع الحذف وذلك باقتفاء أثر الثغرات والانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمنيّ الذي ينتظم القصة.»([2])، لذلك يصعب في كثير من الأحيان الاهتداء إلى الفترات المسقطة من ديمومة النَّص، نظرا للتعقيد والغموض الذي يكتنفها بغياب الإشارات، والمحدّدات المعينة على ذلك.

- **الحذف الافتراضي:**

يشترك هذا النوع من الحذف مع الحذف الضمني في عدم وجود قرائن واضحة تمكّن القارئ من معرفة زمن استغراقه أو مكان وقوعه، ولا توجد طريقة مثلى لمعرفته سوى افتراض حصوله بالاستناد إلى ما نلمسه من خلال الانقطاعات الزمنية للقصة. ([3])

ومن مظاهر هذا النوع من الحذف: « البياضات المطبعية التي تعقب انتهاء الفصول فتُوقف السرد مؤقتا، أي إلى حين انتهاء الفصول فتوقف السرد مؤقتا، إلى حين استئناف القصة لمسارها في الفصل الموالي، وتكون بمثابة قفز إلى الأمام بدون رجوع؛ أي مجرد تسريع للسرد من النوع الذي تقتضيه أوفاق الكتابة الروائية. » ([4])

---

1)- حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، (مرجع سابق)، ص 162.

2)- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها .

3)- ينظر، المرجع نفسه، ص 164

4)- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها .

وعلى كلٍّ، فالحذف الافتراضي ما هو إلا حالة طبيعية في النصوص الأدبيّة، فلا يمكن أن يتبع الروائيّ التتابع الزمنيّ للأحداث دون أن يضطر إلى المرور على بعض الأحداث وتجاوز بعض الفترات الزمنيّة.

والجدير بالذكر، أنَّ الرواية التقليديّة تلجأ إلى تقنية الحذف بشكله العلنيّ الصريح، بحيث تُبرزه – في نصوصها – في حين فإنَّ الروائيين الجدد « استخدموا القطع الضمنيّ الذي لا يصرح به الروائي، وإنَّما يدركه القارئ فقط بمقارنة الأحداث بقرائن الحكيّ نفسه والواقع أنّ القطع في الرواية المعاصرة يشكل أداة أساسية، لأنّه يسمح بإلغاء التفاصيل الجزئية التي كانت الروايات الرومنسية والواقعية تهتم بها كثيرا، ولهذا فهو يحقق في الرواية المعاصرة نفسها مظهر السرعة في عرض الوقائع في الوقت الذِّي كانت الرواية التقليدية تتصف بالتباطؤ. ([1])

كما ينشأ الحذف لغايات كثيرة وفق رؤية الكاتب وتوجهه، وقد يستعان به لغاية شعرية « فالقلق لا يعبر عنه اللّفظ الخاصّ به بقدر ما يعبر عنه الصمت أو البياض أو الحذف والتقاط الفواصل...، كما يمكن أن يشار إليه بعبارات زمنية من قبيل (طوى عمرا طويلا بين سلالم مكاتب الأرشيف وأدراجها). » ([2])

وبعد، فإذا كان لتقنية الحذف هذه الأهمية في السَّرد، فما دوره في الرواية المختارة، وما غاية الكاتب من إدراجه؟

إذا تأملنا المقاطع السّردية الثاوية في الرواية المشتغل عليها، سنلفي أنّ الكاتب استعان بتقنيّة الحذف بشكل ملفت للانتباه، سواء منه الصّريح المعلن أو الضمنيّ، أو حتى الافتراضيّ ولا تخلو

---

1) – حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، (مرجع سابق)، ص: 50.

2)– مسعود ناهلية، المكونات السردية في الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج، (مرجع سابق)، ص :439

هذه الإضمارات من دلالات وغايات فنيّة وفكريّة، سنحاول تتبعها باجتزاء بعض حالات الحذف في الرواية .

يقدّم لنا الكاتب على لسان الساردة العديد من الحلقات الزمنية المحذوفة داخل المجرى السّردي للرواية من ذلك قوله على لسان السّاردة:

« **انطفأ رايان فجأة من المدينة بعد أكثر من ستة أشهر عاد إلى البيت منهكا ومتعبا وشكله غير مريح.** » ([1])

نلاحظ من خلال هذا المقطع، أنَّ السَّاردة لم تتطرق للتفاصيل التِّي جرت لرايان خلال الفترة التي غاب فيها عن المنزل، وهي (ستة أشهر)، وقد أعقبت هذا الحذف بوصف لحالة رايان الرثّة السيئة بعد عودته، ممّا يدل عن حجم المعاناة التي تعرض لها، وهو بعيد عن أسرته ويندرج هذا النمط من الحذف ضمن **المعلن المحدّد** الذي أكثر الكاتب من إدراجه بغية جعل القارئ يتفاعل مع الأحداث ويفهم ما حذف منها. ويمكن أن نمثل له كذلك بالمقاطع السردية التالية:

« **هنا مات جدي وأمي وجزء مهمّ من أهلي، وهنا أموت رغم الحرب الأهلية، كأيّ مجنون عاشق لهذه التربة. طوال العشر سنوات الأخيرة وليس الآن أوان الموت بعدما نامت السكاكين قليلا وهدأت البغضاء.** » ([2])

« **وماذا أقول عن منفاي الذي قارب العشر سنوات؟ .** » ([3])

« **بعد أسبوع من موت بابا زوربا جاءتنا الشرطة بكلّ ترسانتها.** » ([4])

---

1)- الرواية، ص: 74.

2)- الرواية، ص: 77

3)- الرواية، ص: 21

4)- الرواية، ص: 204.

« طيب لماذا تضحك أنا مستسلمة لك كليا براءتي الطفولية ثلاث سنوات وسبعة أشهر وأنا انتظر هذه اللَّحظة حبيبي. من حقي أن أحس بها. »([1])

« ارتعشت في مكاني... بعد أكثر من ثلاث سنوات يأتيني صوته حزينا ولكنه لم يفقد أي شيء من نعومته كان طيبا، ولكني قرأت انكسارا كبيرا فيه. » ([2])

يتجسد لنا من خلال المقاطع السّردية المذكورة، أنّ الكاتب يعلن صراحة عن الفترة المحذوفة وهذا ما ندركه بهذه المؤشرات الزمنية (العشر سنوات، بعد أسبوع، بعد أكثر من ثلاثة سنوات...)؛ فهذه المدّة الزمنيّة المحذوفة في الرواية لم يذكر فيها ما الذي حدث.

إنَّ استرجاع (ياما) لمدة غياب **فادي** الذي تقول أنّه دام عشر سنوات عن بلده وثلاثة سنوات عنها...، يقتضي منها المرور أو القفز عن الأحداث الكثيرة التِّي جرت في تلك الفترة، ولعل ذلك ما يجعل القارئ يتساءل: ما الذي حدث بينها وبين فادي في تلك الفترة؟ كما يتساءل ماذا فعل فاوست أثناء غيابه عن وطنه، وما الذي حدث للوطن حتى جعل أدباؤه يفضلون المهجر والغربة عن وطنهم.

كما نعثر على حالات كثيرة من **الحذف المعلن غير المحدّد**، وهذا ما نمثّل له بقول السَّاردة: **« مع مرور الأيام أصبحت أنا أيضا أسمع الحركة على الأسطح، فأركض نحو سيف الساموراي لا أدري هل للدفاع عن نفسي والموت بكبرياء، أم لأنتحر قبل أن أجد نفسي بين أيدي القتلة؟ . »** ([3])

---

1)- الرواية، ص: 255.

2)- الرواية، ص: 302.

3)- الرواية، ص: 2.. .

وهنا لم تحدّد السّاردة صراحة الفترة المحذوفة، إنَّما اكتفت بأن قالت مع **مرور الأيام**، حيث إنَّها لم تفصّل ما جرى في تلك الأيام وما حكاية تلك الحركات التي تسمعها على الأسطح.

كما نمثل لهذا النّوع من الحذف بالمقطع التالي:

« **الطفلة التي قتلت في الصحن قبل سنوات أتذكر أبكت الملايين، حتى الذين قتلت الحرب قلوبهم وحواسهم صرخوا بشكل فجائي بأعلى أصواتهم.** » ([1])

فقصة الطفلة (حمامة) –التّي أبكت الملايين– تعود إلى فترة زمنية طويلة لم تحدّدها الساردة صراحة من خلال عرضها لقصة حمامة، وتظلّ فترة محذوفة مغيبة عن أحداث النصّ.

ويمكن أن يكون المرور السّريع على بعض الأحداث، والقفز عنها الرغبة في نسيانها وحذفها من الذاكرة، لارتباطها بالألم والتقتيل .

كما نلحظ، أنّ هذا النّمط من الحذف في الرواية المختارة يأتي لغايات شعرية، من قبيل قول السّاردة – **ياما**–:« **تمرّ الساعات والدقائق والثواني كسحب فارغة تطردها ريح شمالية عاصفة، وباردة سلطان الوقت الصّارم.** » ([2])

من خلال المقبوس، يبدو أن **ياما** أسقطت مدّة زمنية من السّرد، ولم تشأ إخبارنا عن معاناتها وألمها في تلك الفترة، فكأنها تقول لنا: مرت ساعات ودقائق وثوانّ من الانتظار والحزن بسبب الغياب، لكنّها أسقطت تلك الأحداث، واكتفت بأن تجعل تلك الأوقات التي أعلنت عنها كسحب تطردها الرياح ما يعمق من حجم المعاناة التي عاشتها في تلك الفترة التي مرّت بها ولم تشأ منحنا تفاصيلها.

---

1)– الرواية، ص: 200.

2)– الرواية، ص: 113.

أما عن الحذف الضمني؛ فإنَّه يتجلى في حالات كثيرة تفهم **من** خلال السِّياق، كحديث **ياما** عن تجربتها مع صديقها (ديف) التي اختصرتها في بضع كلمات دون التفصيل فيها. مما خلف ثغرة زمنية تجعل القارئ يتساءل ويبحث عن الأحداث التي جرت في تلك المدة المحذوفة: « **أنا استطيع أن أجزم أن حياتي بسيطة وأنّه يحتلها كليًا بعد تجربة طفولية مع ديف قتلتها الغيرة المستمرة، لأمي مسؤولية أيضا في ذلك.** »([1])

بالتالي، فقد تذكرت بطلة الرواية تجربتها الطفولية مع ديف، ومسؤولية أمها في إخفاقها، في سياق حديثها عن يومياتها مع فاوست، لكنّها لم تفصل لنا ما جرى في تلك التجربة. إذ ما تنفك تستمر في سرد الحدث الأول، وهذا ما نقرؤه: « **أتمنى لا أن أكون سببا في كسر هذا النور الذي يلمع كل مساء مخترقا الصمت والخوف والمسافات، ويجعلني حتى بأوهامه أتحمل حربا غير معلنة.** » ([2])

إنَّ هذا النوع من الحذف الذي تغيب فيه الإشارات الزمنيّة، يجعل القارئ يسعى للقبض على الدلالة وتأويل المضمر، كما يسهم في كسر التسلسل الزَّمني الكرونولوجي، ومنع رتابة السّرد ما يضفي لمسة جمالية على الرواية.

كما نلمس مثل هذا الحذف في مواضع عديدة من الرواية مثل قول الساردة « **كوزيت غادرت البلاد إلى مونتريال في ظروف قاسية، منذ اصطدامها العنيف مع أخي رايان قصة طويلة.** » ([3])

إنَّ السّاردة هاهنا صمتت عن سبب اصطدام (كوزيت) مع (رايان)، وتفاصيل الظروف الصعبة التي قادتها للرحيل من البلد، حيث احدث ذلك فجوة زمنية على مستوى السرد. خاصة بانتقالها

---

1)- الرواية، ص:45.

2)- الرواية، ص: 45

3)- الرواية، ص: 10

إلى حدث أخر بعيد عن ذلك الحدث وهو سردها لتفاصيل حياتها في فرقة(ديبو –جاز). ويمكن أن يهتدي القارئ لتلك الأحداث بقراءة مجريات الرواية ما من شأنه أن يزيد من تشويق القارئ لقراءة المزيد من أحداث الرواية، لعله يجد تفاصيل قصة (كوزيت) مع أخيها (رايان).

مهما يكن، فإنَّ الحذف تقنية مهمّة وظفها الكاتب في روايته المختارة بإتقان لاسيما باتكائه على تلك الإسقاطات الخالية من القرائن التِّي لم تسهم في تسريع وتيرة السّرد فحسب، إنَّما جعلت القارئ يتحفز لتأويل المسكوت عنه ويبحث عنه بين ثنايا الرواية.

2-2-1-2 الخلاصة sommaire:

الخلاصة أو ما يعرف بالتلخيص أو الموجز أو المجمل؛ هو تقنية زمنيّة تعمل على تسريع الزمن الروائيّ؛ حيث يلخّص الكاتب: « في بضع فقرات أو بضع صفحات عدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود دون تفاصيل أو أقوال. » ([1])

فالتلخيص إذا؛ هو سرد أحداث عديدة تحصل في الماضي في مساحة نصية ضئيلة أقصاها بضعة صفحات.

هذا، ويكون زمن الخطاب أصغر جداً من زمن القصّة في تقنية التلخيص؛ حيث تتضمن البنى السّردية تلخيصات لأحداث، ووقائع دون تفاصيل كأن يستخرج من زمن الخطاب فنذكر السنوات الطوال في صفحات معدودات. ([2])

وقد عرضت (سيزا قاسم) وظائف التلخيص عند الواقعيين، ملخصة إياها في نقاط، نذكرها على النحو التالي:

«1- المرور السريع على فترات زمنية طويلة.

---

1)- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، (مرجع سابق)، ص: 109

2)- ينظر، سيزا قاسم، بناء الرواية، (مرجع سابق)، ص: 56.

2- تقديم عام للمشاهد والربط بينها.

3- تقديم عام لشخصية جديدة.

4- عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية.

5- الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية.

6- تقديم الإسترجاع. » ([1])

ولقد تنبّه (بيرسي لوبوك) إلى العلاقة الوظيفية بين الخلاصة والاسترجاع، وتبعه في ذلك (فيلين بنتلي) الذّي أقر بأنَّ من أهم« وظائف السّرد التلخيصي(...) وأكثرها تواتراً هو الإستعراض السّريع لفترة من الماضي، فالراوي بعد أن يكون لفت انتباهنا إلى شخصياته عن طريق تقديمها في مشاهد يعود بنا فجأة إلى الوراء ثم يقفز بنا إلى الأمام لكي يقدم لنا ملخصا قصيرا عن قصة شخصياته الماضية أي خلاصة إرجاعيّة. »([2])

وعليه، فالتلخيص مرتبط بالاسترجاع، حيث يقوم السّارد بتلخيص فترات طويلة في سطر، أو أسطر قليلة، ما يسهم في تسريع السّرد وتكثيفه.

والجدير بالذكر، أنّ الرواية الجديدة لا تهتم بتوظيف تقنية التلخيص كثيرا، على خلاف الرواية الواقعية التي لطالما احتفت بها وضمّنتها في الكثير من مقاطعها السّرديّة، ولعل ذلك ما رآه (جيرار جينيت) في مقاربته لرواية (**البحث عن الزّمن الضائع**)؛ حيث إنَّ: « إيقاع هذه الرواية يختلف عن إيقاع الرواية الواقعية ويتميز بالبطء الذي يزداد مع سير الرواية. » ([3])

---

1)- المرجع السابق، الصفحة ذاتها .

2)- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (مرجع سابق)، ص: 146.

3)- سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، (مرجع سابق)، ص: 60 .

ولعلّ السّبب الرئيسي الذي جعل الرواية الجديدة تعزف عن استخدام التلخيص؛ هو أنَّه: « أقرب إلى الأسلوب التسجيليّ منه إلى الأسلوب الأدبيّ، هذا فوق أنَّه يتميز بالتجريد، والتجريد لا يناسب التعبيرية التي كان ينشدها لوصف المشاعر وخلجات النفس، وهو ما حاول كتاب تيار الوعي أن يصل إليه. » ([1])

إذا كان الأمر كذلك، فإلى أي مدى استند الكاتب في روايته – محلّ الدراسة – على هذه التقنيّة، وما دورها في النظام الزمنيّ الذي انبنت وفقه الرواية؟

ولعلّ المطّلع على متن الرواية –مدار التحليل– يعثر على تلخيصات كثيرة توزعت عبرها حاملة وظائف متعدّدة، ومن بين تلك التلخيصات القمينة بالتمثيل في المتن، نذكر التلخيص الاسترجاعي الآتي: « **كان رايان جميلا ورشيقا وهشا إلى أقصى الحدود، حلم كثيرا أن يكون ممثلا، لكنّه ظلّ مرتبطا بقوة بدراسته، والعائلة كلها تفتخر به، كان يدرس القانون الدوليّ وله أحلام كبيرة في الدخول إلى الأمم المتحدة والدفاع عن حقوق الكيانات الضعيفة كان على خلاف مع بابا زوربا، يقول له دائما إنَّ المال هو كارثة الأمم وخيرها، دخل الخدمة العسكرية الإجبارية لسنة ونصف استمرت سنتين كلّها في عزّ الحرب الأهلية ن ثم غاب نهائيا. سألنا عنه في الثّكنة فأخفوا خبر اختطافه.** »([2])

يقوم هذا التلخيص بمنح صورة موجزة عن إحدى الشخصيات، وهو **(رايان)** أخ بطلة الرواية **ياما**، حيث كشف لنا عن صفاته وطباعه وأحلامه، ومنحنا أهم المحطّات التي مرَّ بها في حياته، كالتفوق في الدراسة وافتخارعائلته به، ودراسته للقانون وخلافه مع والده ودخوله للخدمة العسكرية ليختزل الكاتب بذلك أحداثا كثيرة وقعت لرايان منذ طفولته، دون منحنا المؤشر الزمني الذي يسعفنا

---

1)– المرجع السابق، ص: 60 .

2)– الرواية، ص: 72.

في تحديد المدّة التي استغرقتها كلّ تلك الأحداث، لكنّنا ندرك من خلال المقطع أعلاه إيجازاً لحياة (رايان) في سطور قليلة، تضغط زمن القصّة وتلخّص أحداثاً يمكن أن تكون وقعت عبر سنين عديدة لهذه الشّخصية.

كما نلمس في الرواية تلخيصات كثيرة لحياة شخصيات الرواية، من قبيل:

- تلخيص حياة ديف ووالده
- تلخيص حياة الزبير بن العوام
- تلخيص ماضي حمامة
- تلخيص حياة فادي التي اطّلعت عليه في الأنترنت.
- تلخيص معاناة شخصية سي زبير مع رجال صيدال وقتله وجنازته.
- حالة والدة البطلة وجنونها وموتها.

ومن أمثلة التلخيص الذي يتعلق بماضي الشخصية المركزية، ما ورد على لسانها: « **بدأت تنتابني بشكل متواتر كل الوجوه التي أثثت يومي: الرجل الأبيض، حمامة الصغيرة، راما وهي تغرق بفرح في سرب الحمام...رجل الكنيسة الطويل الذي كان يرتدي السواد كازيمودو ذو العينين الحمراوين، ثم وجه ماريا كالاس.** » ([1])

لقد أوجز التلخيص –أعلاه – في أسطر قليلة، الكثير من الأحداث التّي جرت لياما في ماضيها، كلقائها بالرجل الأبيض والطفلة حمامة وراما في الزاوية، ورجل الكنيسة أثناء زيارتها لها. وهي أحداث تم الضغط عليها في عبارات يسيرة وسرد مكثّف.

---

1)– الرواية، ص: 234 .

كما تزداد سرعة السّرد مع هذا المقطع التلخيصي الذي عرضت فيه الساردة بطلة الرواية؛ حدثين بارزين مرا عليها في ماضيها في أُقل من سطرين، **لنقرأ: « الأب قتل بشكل مبهم الأم خرجت من هذه الدنيا مأخوذة بعشيق ظلت ملتصقة به حتى الموت. »** ([1])

هذا، ويبرز التلخيص أثناء الزمن الحاضر؛ حيث: « يلجأ الراوي في هذا النّمط إلى استخدام أسلوب العرض المكثف والمركز لما يحصل ضمن حدود زمن القصة الأصلي أي الزمن الحاضر ويقوم بتعجيل حركة سير الأحداث الراهنة. » ([2])

وهو ما يطالعنا الكاتب به على لسان بطلة الرواية، لنقرأ قولها: « **أتأمله أتابعه في كل حركاته على المساحة الزرقاء كل ليلة أمتلئ به وبأشواقه أشعر به وبأنفاسه تخرج من الجهاز لتسكنني وأنا أتخيل كل هذا العرش من النساء اللواتي يحطن به أتواصل معه، ولكنّي لا اكتب الرسائل الطويلة إلا عندما أشتاقه وأحزن بقوة، ثم أدفنها في خزانتي...أغضب من نسائه... أستخسرها فيه أحيانا ولهذا لا أبعثها.** » ([3])

نلمس من خلال المقبوس، أنَّ **ياما** لخّصت بصيغ مقتضبة ما يجري في حاضرها مع **فادي** (فاوست كما أسمته)؛ إذ إنَّ تأملها له والشعور به والتواصل وإياه والغضب من النساء اللواتي يتواصلن معه، جاء مجملًا في سطور. ولعلّ إشارتها إلى مستوى الحاضر تتمثل في استعانتها بصيغة الفعل الدال عليه: (أتأمل، أشتاق، أشعر...)

وإضافة إلى إنّ هذا التلخيص أدى إلى تسريع وتيرة الحركة السّردية، فإنَّه أسهم في خلق إيقاع جذاب تأتى من تكرار صيغة الفعل المضارع الذِّي يدلّ على أنَّ الحبّ الكبير الذي تحمله **ياما** ل**فادي** هو في حاضرها، ولم يكن له وجود في ماضيها الذي كان يحتله ديف – كما أسلفنا الحديث

---

1)- الرواية، ص: 250 .

2)- نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني(قراءة نقدية)، (مرجع سابق)، ص: 90

3)- الرواية، ص: 193

عنه –، فضلا عن ذلك فإنَّ تلك الأفعال القلبيّة التي عبّرت عنها **ياما**، تجعل من هذا المقطع الملخص بمثابة قطعة شعريّة، مكسوة بخصائص الشعر الذي يميل لتوظيف هذه المعاني الوجدانية، ويبتعد عن الواقع .

هذا، ويظهر التّلخيص على مستوى زمن المستقبل، فكثيراً ما يجمل الكاتب الأحداث التي يمكن أن تحدث فيما سيأتي من الزمن، فالساردة تتحدث عن مستقبلها وكيف ستلتقي بالمسرحيّ فادي – الذي أحبته من خلال **الفيسبوك** – وتمنحه رسائلها، نستظهر ذلك من خلال قولها:

« **كنت سعيدة أنّي وصلت لختم رهاني. وضعت في رأسي أنّي يوم ألتقي بفاوست سأكون قد كتبت له 777 رسالة التي تراكمت عبر سنوات القلق في درجي السّري آو مقبرتي الورقية وسأمنحها له ليعرف كيف سكن مراهقتي وجنوني (...) فكّرت أن أضعها بين يديه، وأهرب نحو البحر أو نحو أيّ مقهى إذا كان الجوّ ممطراً.** » ([1])

على أنَّ التلخيص في الرواية المختارة وإن ظهر على مستوى الزمن الحاضر والمستقبل، إلا أنَّ الماضي يبقى متحكماً في هذه التّقنية.

بالجملة، فإنَّ التلخيص في الرواية المختارة لعب دوراً حاسماً في تسريع وتيرة السّرد، ومنع رتابته، كما أنَّه كشف عن براعة الروائيّ في استرجاع الماضي ملخصاً، وعرضه بشكل موجز والذي أكسبه في كثير من الأحيان إيقاعاً مميزاً بفعل التكرار والتوازي. ما يعزّز العلاقة بين ما هو سردي وما هو شعري في متن هذه الرواية.

---

1)– الرواية، ص: 192.

2-2-2 - إبطاء السرد:

إبطاء السّرد هو: « الطّرف المقابل لتسريع حركة السّرد الروائيّة، وفيه تقنيتين زمنيتين، هما تقنية المشهد وتقنية الوصف، وهما تقنيتان تعملان على تهدئة حركة السّرد، إلى الحدّ الذي يجعل القارئ يوقف حركة السرد عن النمو، أو بتطابق الزّمنين، زمن السّرد وزمن الحكاية. »([1])

2-3-2-1- المشهد scène:

إذا كانت الخلاصة تسريع للسّرد واختصار للأحداث؛ فإنّ المشهد تقنية زمنيّة يتم فيها عرض وجهات نظر الشخصيات والاطلاع على آرائها بفضل الاعتماد على الحوار الذي يتيح للشخصية أن تدلي بدلوها دون تدخل من الراوي.

فالمشهد بذلك: « يقف موقفاً ضدياً من المجمل لأنّه يعرض لنا الأحداث كما وقعت دون تغيير، بينما يظهر في المجمل تدخل الراوي بشكل واضح. » ([2])

كما: « يحقّق المشهد الحواري إذا افترضنا خلوّه من تدخلات الراوي ضرباً من التّساوي بين زمن الخطاب وزمن الحكاية. » ([3])

هذا، ولتقنية المشهد عدّة وظائف لخصها **مسعود ناهلية** في النقاط التالية:

« - ينمي الأحداث ويدفع بها نحو النهاية.

- يكشف مواقف الشخصيات إزاء مجتمع الرواية وإزاء قضايا فردية واجتماعية وإنسانية.

- يمكن الشخصيات من أن تمارس الحوارات المشهدية ذات التبئير الغائي في الرواية.

- يعرف بما أسقطه السرد من أخبار ومعطيات حاسمة في الرواية.

---

1)- آمنة يوسف، تقنيات السرد(في النظرية والتطبيق)، ص: 132.

2)- نفلة حسن أحمد العزي تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني(قراءة نقدية)، (مرجع سابق)، 94.

3)- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، (مرجع سابق)، ص 394.

– يزرع الحيوية في الرواية ويمظهر الصراع وينميه بما تمنحه آلية الحجاج وسلطة البوح أو الإفضاء القسري.

– يعطي فرصة للشخصيات الثانوية لتظهر حواريا لتصحيح صورتها وإثرائها.

– يوهم بواقعية السَّرد لما في المشهد من تمثيل وتشابه موضوعاتي بين مجتمع الرواية والواقع الحي. » ([1])

فللمشهد إذا، دوره القمين في مدِّ القارئ بمعلومات عن الشخصيات المتحاورة، وتوجهاتها ومواقفها، والكشف عن مكنوناتها النفسيّة والإجتماعيّة.

والجدير بالذكر، أنَّ المشاهد لا تتحدّد بالحوار فحسب، فيمكن أن تأتي « بطريقة تصويرية وشاملة لمحتوى الموقف المعروض. » ([2])

فتبدو تلك المشاهد كأنّها لوحات فنيّة تجذب القارئ إليها وتجعله يتعايش معها، ولا يتسنى رسمها بتلك الطريقة إلا بريشة روائيّ مقتدر.

ووفق هذا العرض النظريّ الخاصّ بالمشهد، سنحاول أن نميط اللّثام على أهم المشاهد المبثوثة في ثنايا الرواية المختارة، ونتلمّس وظائفها المختلفة، ودورها في الحركة الزّمنية، وتملي مختلف الدّلالات التي تفرزها .

إنَّ قارئ الرواية يعثر على مشاهد حوارية كثيرة، لاسيما وأنّ أغلب أحداثها تجري في ذلك العالم الافتراضي (الفيسبوك) الذِّي يتطلّب الحوار بين شخصين، ما يتيح لنا معرفة طريقة تفكير الأطراف المتحاورة والأبعاد النفسية والاجتماعية التي تتعلق بها، كما يتجسد الحوار في العالم

---

1)– مسعود ناهلية، المكونات السّرديّة في الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج، (مرجع سابق)، ص: 444، 445.

2)– نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السّرد وآليات تشكيله الفني(قراءة نقدية)، (مرجع سابق)، ص: 97.

الواقعي سواء في حاضر السرد؛ أو في ماضيه حين تسترجع بطلة الرواية ماضيها مع أسرتها والنقاشات التي جرت بينها وبينهم.

ومن بين أهم المشاهد الحواريّة التي جرت في ذلك العالم الافتراضيّ، نذكر:

« **– أنت معي حبيبتي في كل لحظاتي**

– أينك أنت

– في منفاي – تعرفينه جيدا

– مؤشر المكان في الفايسبوك لا يظهرك في أي مكان أريد أن أراك، أن أركض نحوك...

– كلّما طال الغياب كان اللقاء أروع وأجمل .

– حبيبي فاوست أصبحت هشة جدا لدرجة أني لم اعد اعرف نفسي. من يضمن لي أني سأعيش طويلا حتى أراك، أخاف أن يسرقني الموت قبل الأوان في وضع اللاحرب واللاسلم التي تعيشه مدينتنا...

– وماذا أقول عن منفاي الذي قارب العشر سنوات؟ » ([1])

إنّ المقبوس أعلاه، مقتطف من مشهد طويل، يبيّن لنا اللّحظات الحميميّة التي عاشتها**(ياما)** مع **(فادي)** عن طريق الحوار، وما يتخللها من شوق ولوعة وطول انتظار، كما يكشف لنا عن الأوضاع السّياسيّة، والأمنيّة المتدهورة في البلد.

ولعلّنا نعثر على مشاهد كثيرة من هذا القبيل تكشف عن نفسيّة البطلة العاشقة، الغيورة التي تنتظر عودة حبيبها من منفاه، وتتصارع مع كلّ امرأة تنافسها، وتريد أخذ **فاوست** منها– كما تخال– ليغدو الحوار وسيلة صراع بين الأطراف المتحاورة.

---

1)– الرواية، ص :21 .

هذا، ونلمس أنّ السّاردة – بطلة الرواية – تتحكم في بعض المشاهد الحواريّة المبثوثة في ثنايا الرواية، إذ يختلط الحوار بالتعليق، فتطول المشاهد، ويتساوى زمن القصّة بزمن الخطاب، بينما تترك في بعضها الآخر الحريّة للأشخاص المتحاورة.

ومن المشاهد التي يختلط فيها المشهد بتعليق الساردة ذلك الحوار الذّي دار بين **ياما**، وهي السّاردة هاهنا، ووالدها سي زبير، عندما سألته عن المجرمين الذين أحرقوا المخزن:

« **هم اللي عملوها، القتلة، لا يوجد غيرهم...**

– **من هم يا بابا؟ تساءلت وأنا أقبض على يده المرتجفة يومها، يمكن أن يكون المخزن قد احترق لأنَّه مليء بالمواد الكيماوية السريعة الاشتعال.**

لا حبيبتي لقد أصبحوا ذئابا واختلطوا مع الضباع، مافيا الأدوية أعرف أشياء خطيرة قالها وهو يقترب مني أكثر لكي لا يتسرب صوته إلى الخارج، أشياء تبين أن هذا البلد يسير بخطى حثيثة نحو الهلاك أكيد، مخبر السلام لم يكن إلا غطاء لإنتاج المخدرات. » ([1])

أبان هذا المشهد عن الوضع الخطير الذي آل إليه الوطن، في ظلّ الحرب الصامتة بين الأيادي التي تمارس فيها العصابات الخفية تجارية خطيرة تسبب انهيار المنظومة الاجتماعية كالمخدرات، كما نتعرف من خلال هذا المشهد عن رأي والد البطلة المعارض لمثل هذه الأعمال اللاأخلاقية، التي تسيء لمهنته ومبادئه، وبالتالي فهذا المشهد ينطوي على أبعاد نفسية واجتماعية وفكرية. طالعتنا فيها الساردة عن وضع البلد الخطير وموقف والدها من مافيا الأدوية.

فضلا عن ذلك، فنحن نتعرف بوساطة المشاهد الحواريّة على بعض الشّخصيات، كذلك المشهد الحواري الاستذكاري الذي جرى بين (ياما) ووالدتها حين سألتها عن أصل حبيبها السابق (ديف):

---

1)– الرواية، ص: 54.

«– يا يما ما عندوش أصل، هو جزائري فقط. وليد العاصمة أكثر مني ومنك.

– لا أسأل عن هذا، هل يحبك حقيقي؟

– نعم يا يما، يموت علي، المشكلة ليست فيه ولكن فيّ لا أريد أن أرتبط، مازلت صغيرة ولا أعرف شيئا عن هذه الحياة.

– مسلم؟

– سؤال غريب يا يما. وهل الأمر مفيد لهذه الدرجة؟ متى كنت تتكلمين عن الدين يا يما؟

– هل هو مسلم؟ أسألك فقط. لاعيب في ذلك.

– لم أسأله ولست مهتمة، ولا أعتقد أن الأمر يهمه، هومثل جده وأبيه شيوعيون ثوريون كلّهم ولا أعتقد أنّ الدّين يشكّل هاجسا لهم أكثر من كونه خصوصية فردية...»([1])

ولعلّ المقطع المشهدي الحواري – أعلاه – يعرف لنا بشخصية ديف؛ حيث إنّه جزائريّ من العاصمة شيوعيّ ثوريّ جدّه مات في وهران بعد أن هرب من مجازر فرانكو...

ويبيّن لنا –من جانب آخر– مدى حرص الأم على ابنتها، وخوفها عليها من الدّخول في علاقة فاشلة بينها وبين ديف، وما أسئلتها أعلاه إلا دليل على ذلك.

وعلى كلٍّ، فالرواية حافلة بمثل هذه المشاهد التعريفيّة، التي نطّلع من خلالها على معلومات عن الشّخصيات المندمجة في الحكايّة أو الخارجة عن الحكيّ، ومنها المشهد الذي عرفت الشخصية فيه بحياة **الزبير بن العوام**؛ اثر حوار دار بين **ياما** وصديقتها **سيرين**، كما يتجه الحوار –طورا آخر–وجهة أحادية عندما تتكلم الشخصية وتطرح الأسئلة وتحاور بينما يصمت الطرف الآخر، ولا نلمس أية ردّة فعل منه، وهذا ما يظهر لنا من خلال المقطع التالي:

« بابا قم، بابا...

---

1)– الرواية، ص: 31.

زاد الدم على جبهته. ثم بدأ يخرج من فمه بقوة.

بابا قم أرجوك أنا..

حبيبي.

ثم صرخت بكل ما أوتيت من قوة حتى أنطفا صوتي نهائيا

- **باباااااااااا. »** ([1])

إنَّ (ياما) بعد أن سقط والدها أمامها راحت تحدثه، وتسأله أملاً منها في نهوضه وقيامه، بيد أنّها لا تتلقى أيّة إجابة أو ردّة فعل، كونه أصيب برصاصة قاتلة على جبينه، ممّا يعمق من ألمها ومعاناتها، كما أنّ الحوار هنا اختلط بالسّرد.

من زاوية أخرى، يتمظهر لنا أنَّ الشّخصيّة تحاور نفسها في شكل (مونولوغ)، ما من شأنه أن يجعل القارئ يطلع على العالم الخفيّ لها، ويعرف ما يختلجها من حزن أو فرح، لنقرأ:

« **حبيبي الذي ينزلق من بين عيني كلّما استحضرته لو فقط تعلم كم أنت في قلبي، ولكنّك لا تعلم غدا عيد ميلادك يا مسيحي الصغير. هل تدري ما معنى أن تولد امرأة في عيد الشمس وتقضيه في غياب أجمل رجل في عينيها هو أيضا ولد في عيد العواصف؟ .** » ([2])

يتجسد من خلال المشهدين، الصّوت الداخليّ الأحاديّ المنبثق من ذات الشّخصية – ياما – التي تبدي خوفها وذعرها من المحيط الخارجي في الشارع في ظل الحرب الأهلية التي عاشتها المدينة؛ أما المشهد الذاتي فهو عبارة عن بوح ومناجاة لذات عاشقة تعاني فقد حبيبها. إنَّها تحاور نفسها سائلة ومجيبة معًا، متخيّلة إياه في أحلامها، لكن ذلك لا يحصل ما دام مجرد حلم ومناجاة نفسيّة، تبلغ أوجها في كثير من المقاطع السردية في الرواية، ممّا يسهم في إبطاء شديد للزمن.

---

1)- الرواية، ص: 100.

2)- الرواية، ص: 23.

2-2-2-2- الوقفة pause:

تعتبر الوقفة تقنية مهمّة تسهم إلى جانب المشهد في إبطاء وتيرة السّرد، وتعطيل لمسار الزمن، مفسحة المجال: « للوصف أو التعليق أو التأمل أو غير ذلك من الاستطرادات التي تدرج ضمن ما يسمى بتدخلات الراوي. » ([1])

وينظر إلى الوقفة الوصفية بالذات « كنتيجة انعدام التوازي بين زمن القصّة، وزمن الخطاب حيث يتقلص زمن التخيّل وينكمش أمام اتساع زمن الكتابة. » ([2])

فالوقفة إذا: « انتقال السّارد من سرد الأحداث إلى عملية الوصف التي يصبح فيها المقطع النصي يساوي ديمومة الصّفر في مساحة الحكاية. » ([3])

ومن شأن هذا الانتقال الذي يطرأ على النص أن يعلق التسلسل الطبيعيّ لأحداث الحكاية بصفة مؤقتة، وسرعان ما يعود لمساره العادي.

هذا، ويلجأ الروائيّ للوصف؛ كونه تقنية جمالية مهمة تسعفه: « لتسليط الضوء على التفاصيل الجزئية لمظاهر الأشياء أوالأماكن أوالشخصيات التي يراها جديرة بأن تكون محطّ أنظار القراء. »([4])

كما لا يمكن أن تتعلق الوقفة بالوصف فحسب، إنَّما قد يخرج السارد عن المسار الطبيعيّ لأحداث الرواية لتقديم بعض الآراء والتعاليق، أويفسح للشخصية التأمل والتفكير مامن شأنه أن يوقف السَّرد ويقلّص وتيرة الزَّمن.

---

1)- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، (مرجع سابق)، ص: 458.

2)- حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، (مرجع سابق)، ص: 176.

3)-مختار ملاس، تجربة الزمن في الرواية العربية – رجال في الشمس نموذجا، (مرجع سابق)، ص:59.

4)- نفلة حسن أحمد العزي تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني- قراءة نقدية، (مرجع سابق)، ص: 97 .

والجدير بالذّكر، إنَّ لهذه التقنية الجمالية السّردية وظيفتين مهمتين؛ وظيفة تزينية ووظيفة رمزية إيحائية؛ فأما الأولى فإنّها لا تعنى إلا بالجانب الخارجيّ، كوصف هيئة الشخصية أو فيزيائية المكان. .، وأما الثانية؛ فإنّها تتوخى العمق والبعد عن المباشرة، ولهذا: « اهتم الروائيون الجدد بالوقفة الوصفيّة التي تعبر عن فلسفتهم ورؤيتهم للوجود، فكان أن أوجدوا نصوصاً تحفل بالأوصاف التأمليّة والذاتيّة، التي تبتعد عن ذلك الوصف الفيزيقيّ للشخصية إيهاما بأصالة الأحداث والأشياء، كما اتخذته الرواية التقليدية إلى وصف شعري رمزي مكثف ذي وظيفة بنائيّة رمزيّة يشكل ظهورها في النصّ توقفا للسّرد أو إبطاء لوتيرته ».([1])

وسواء كانت الوقفة تزيينية أم رمزية، فإنَّ ظهورها يشكل: « توقفا للسّرد أوعلى الأقل إبطاء لوتيرته، مما يترتب عنه خلل في الإيقاع الزمني للسّرد ويحمله على مراوحة مكانه، وانتظار أن يفرغ الوصف من مهمته لكي يستأنف مساره المعتاد. » ([2])، على حدّ رأيّ حسن البحراوي.

وإذا كان للوقفة هذه الأهمية داخل النص الروائيّ، فإنَّ مقاربتنا ستنحصر في البحث عن القيمة الزمنية لها ووظيفتها داخل البنية السردية، وسنقوم باستخراج الوقفات المبثوثة في النّص ونعلق عليها ثم نستنتج وظائفها ودورها داخل النصّ.

لعلّ الناظر في رواية واسيني الأعرج –محلّ الدراسة– يلفي وقفات كثيرة بعضها وقفات وصفية تصوّر الشخصية أو المكان أو الطبيعة، والبعض الآخر وقفات تأملية نفسية تكشف عن رؤية الشخصية، وهي ذات صلة بالزمن النفسي؛ ذلك أنّ الزمن في الرواية « لا يتجرد من رؤى

---

1)– أحمد شعث، شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة القادسية للنشر والتوزيع، (درط)، (د ت ن)، ص:177 .

2)– حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، (مرجع سابق)، ص: 177.

الشخصيات بل يعاش كحالة نفسية، فقد نجد الشخصية غارقة في حالة من الشرود والتأمل تتحول على إثرها اللحظة الزمانية الوجيزة إلى لحظة نفسية طويلة. » ([1])

ومن الوقفات الوصفيّة، تلك التي تصف شخصيات الرواية، كوصف السّاردة – بطلة الرواية – لأمّها: « **تبدو أمي بورجوازية في كلِّ شيء في مخها في كلامها وحركات أصابعها وهندامها.** » ([2])

وكوصفها لأخيها **رايان** وهو السِّجن: « **كان نحيفا ومنكسرا ومنحنيا إلى الأمام ولو أن وجهه على الرغم من اصفراره والزغب الذي عليه ظلت به بعض الإشراقات الخفيّة.** » ([3])

« **ارتسمت في ذهني كالجرح أستحضرها بكلّ تفاصيلها، وجه ممتلئ كبرتقالة شهيّة منتفخة من كثرة الماء ابتسامتها في ألبوم صورها تظهر أسنان صغيرة وبيضاء ومسطّرة كأسنان فأرلا يوجد فيها أي خدش، بيلوفر أحمر يعطي لوجهها مظهرا جميلا ومشرقا، القاتل فيها عيناها، لا أعتقد أنّي رأيت ما يشبههما.** » ([4])

« **أفاجأ بزبونة ورائي، ثقيلة الجسم والشفتين واللسان، لم أر إلا وجهها المسطح مثل وجه حيوان لم أتبينه لحظتها لكنّي كنت أعرفه، لم يكن بقرة ولا حتى أتان.** » ([5])

إنَّ المتأمل لمجمل هذه الأوصاف المتعلقة بشخصيات الرواية، يلمس بعدها الذاتيّ؛ فالساردة – بطلة الرواية – منحتنا نظرتها الشخصية لصفات هؤلاء الشخوص وسلوكاتهم، ولم تهتم بالمظهر الخارجي للشخصية فحسب، إنّما بجوهرها كذلك وهو ما يبدو في وصفها لأمها بأنَّها

---

1)– لونيسي بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية (رواية الأميرة الموريسكية لمحمد ديب نموذجا)، (مرجع سابق)، ص: 143

2)– الرواية، ص: 14.

3)– الرواية، ص: 163.

4)– الرواية، ص: 270 .

5)– الرواية، ص: 270 .

برجوازية في كلّ سلوكاتها، ما يحيل إلى الطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها، كما يبدو من خلال وصفها حالة **رايان** بعد دخوله للسّجن؛ فهي ترمي إلى إبراز مدى الحزن والمعاناة التي آل إليها بعد دخوله إلى السّجن.

وقد أشفعت الوصفين الأخيرين بتعليق لا يخلو من سخرية وتهكم، كوصفها لشخصية **ماسة** بقولها: (القاتل فيها عيناها)، ووصفها لوجه الزبونة أنّه (مسطح كوجه حيوان)، فالوصف الأول يوحي بمدى جمال ماسة، والثاني يوحي ببشاعة الزبونة.

كما نلمح الكثير من الوقفات التي تصف لنا فيها الساردة المكان والطبيعة من ذلك:

« اللَّيل مثقل وثقيل والفجر لا يفتح عينيه. »([1])

« كان الخريف يودع مروره العاصف والثقيل بعنف الأوراق الميتة تصعد عاليا عاليا وتنزلق بعنف كالطيور الجريحة، الأغبرة تلف فجأة المدينة والجسور والمعابر داخل غلالة من الصفرة الصحراوية (...) تبقى ذرات الرمل الناعمة والخانقة معلقة في الفضاء زمنا طويلا قبل أن تنزلها الأمطار الليلية العاصفة التي تغسل الجوّوالغيوم والشمس التي يصبح فجأة إشعاعها حادًا وابيضا ومدهشا. » ([2])

« أرى الرمال الدافئة وهي تتعالى على كثبان الصحراء التي هربت نحوها العديد من المرات لا أعثر قليلا على نفسي ولكني لم أجد إلا يباس الشمس والأفواه الناشفة. . أرى الثلوج. »([3])

---

1)- الرواية، ص: 94.

2)- الرواية، ص :284.

3)- الرواية، ص :284.

« شيئا فشيئا بدأ المطر يخفّ بدون أن يتوقف نهائياً، بدأ هواء بحريّ باردٌ يأتي باتجاه قلبي ويداعب وجهي وعيني وشفتي ويقوضني من غفوتي ليضعني أمام طفلة كانت شغوفة بالألوان والموسيقى والحياة. » ([1])

إنَّ الكاتب لا يمنح ذلك البعد الذاتي للوصف المتعلق بالشخصية فحسب، إذ للطبيعة أيضا نصيبها من هذا البعد، حيث إنَّ الساردة بطلة الرواية تعدَّت في وصفها للطبيعة المظهر الخارجي المادي، وركّزت على جوانب نفسية جعلتها تتوحد معها، فباتت تشاركها ضياعها وقلقها وحزنها وفرحها. فتصبح تلك الأوصاف بمثابة فسحة للتأمل الذاتي داخل الطبيعة، ولا ريب أنها تسهم في توقف السَّير العادي للحكاية، وهو ما يخلّ بالنظام الزّمني– للرواية – ويكسر رتابته.

كما نلفي بعض الوقفات التأملية الخاصة بالشخصية الروائية، التي كثيراً ما تعيش عالمها الخاص بها، ومن مظاهر تلك الوقفة الأحلام والتأملات الشّاردة والقصص المضمّنة، التي تعمل مجتمعةً على توقيف حركيّة الحدث.

ولقد عجّت الرواية المختارة بمثل هذه الوقفات؛ ذلك أنَّ بطلة الرواية كثيراً ما تهرع لأحلامها، السَّبيل الوحيد الذِّي يجعلها تنسى فضاعة ما خلفته الحرب الأهلية وتلتقي بفادي مسافرة وإياه إلى عالم من صنع الخيال، ومن تلك التأملات:

« كلّ شيء يتحول في إلى نور يحلق بي عاليا ويمنحني لذة غريبة تشبه عزف على بيانو قديم في غرفة فارغة من كلِّ شيء، كلّ الحواس تحيا وتصاب بهدئة الدهشة، أغفو..أغفو من لذة القراءة حتى أتلاشى وأغرق في حفنة من النور ترميني في هدأة السكينة الجميلة المزروعة

---

1)–الرواية، ص: 156.

بالنجوم فأصاب بدوار النور الشديد وبالعمى الجميل واللّذيذ أطير في عرس من الألوان الشهيّة. » ([1])

إنَّ هذه الوقفة عبارة عن تأمل ذاتي عميق ف (ياما) تعبرعن حالتها النفسية، حيث تشعر بلذة روحية كبيرة، وهي تطالع الكتب. ولا تخلو هذه الوقفة من شعريّة متأتية من ذلك النّسيج المفارق للتركيب، من قبيل؛ (**العمى الجميل، هدئة الدهشة، الألوان الشهيّة**)؛ فاعتماد الكاتب على هذه المفارقات اللّفظية والصّور الخياليّة جعل لغته الروائيّة تقترب من لغة الشعر التي تقوم على الانزياح والمبالغة.

كما نلمح من خلال تلك الوقفة، مفردات وعبارات توحي بالضياع النفسي، كقول ياما: (**نور يحلق بي، أغرق، أصاب بدوار أطير...**) وهو ما يعزز الجانب الشعري فيها.

ونلمس ذلك الضياع النفسيّ والوهج الشعري – كذلك –، في هذا المقطع السّردي:

« **رأيتني في لحظات الإغفاءة المسروقة أمشي على أرض خضراء، مثل سماء ربيعية كنت حافية القدمين ممتلئة القلب.** » ([2])

نلاحظ أنَّ هذه الوقفة التأملية تعبير عن حلم شخصية تروم أن تنفلت من الواقع الكئيب، إلى عالم من صنع الخيال، حيث لا وجود إلا للربيع والسّعادة الدائمة. وقد استعان الكاتب هنا بالتشبيه لنقل ما تحسّه الشّخصيّة للقارئ، الذِّي يدرك أنَّ مثل هذه التعابير الموحية لم تأت لمجرد التّنميق والتزيين، إنَّما لها دلالتها ورمزيتها، فكأنّنا بالكاتب ينقل لنا–على لسان الشخصيات– ما يعتلج في نفسه القلقة الهشّة التي تتوق معانقة الحياة، وتريد الابتعاد عن الحروب والمآسي.

---

1)– الرواية، ص: 196.

2)– الرواية، ص: 47.

ولعلّ جلّ تلك الأوصاف التأمليّة المعتمدة في الرواية المختارة بشكلّ مسهب، أسهمت بشكل فعّال وواضح في إبطاء السردّ والحدّ من تدفقه، فاسحةً المجال لصوت الذّات الحالمة، التّائهة في عالمها الخياليّ.

كما نجد في ثنايا الرواية، بعضاً من المقاطع السّرديّة التِّي يلتبس فيها الوصف بالسَّرد، ممّا يجعل إمكانية الفصل بينهماً أمراً صعباً.

2-3- محور التواتر:

2-3 -1- في مفهوم التواتر وأنماطه:

يعرف التواتر السّردي؛ بأنَّه: « مجموع علاقات التكرار بين النصّ والحكاية. »([1]). ولم يعن النقاد كثيرا بهذه التقنية الزمنية، مقارنة بمبحث الترتيب الزمنيّ أو السّرعة السرديّة، رغم إنَّها من المظاهر الأساسية للزمنيّة السّرديّة، حسب (جرار جينيت)الذي اعتبره كذلك بناء ذهنياً ([2]).

إنَّ النصّ السرديّ يمكن له أن يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، أو أن يروي أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة، أو أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة أو مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة، ويمكن أن نوضح هذه الأنماط الأربعة من علاقات التواتر فيما يلي:

- أن يروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة وصيغته ح1-ق1، ولا يوجد هذا النمط كثيرا في الروايات المعاصرة ويعرف بالسرد التفردي.

- أن يروى مرات لامتناهية ما وقع مرات لامتناهية وصيغته (ح ن – ق ن) ونأخذ من هذا القبيل المثال الذي منحه جيرار جينيت « نمت باكراً يوم الاثنين نمت باكرا يوم الثلاثاء نمت باكرا يوم الأربعاء. »، ويظل هذا النمط سردًا تفرديًا كالنمط الأول الذي ذكرناه أعلاه، ما دامت تكرارات الحكاية لا تتعدى فيه التوافق مع تكرارات القصة .

- أن يروى مرات متعددة ما وقع مرة واحدة: (ح ن / ق1)، ومن ذلك نأخذ المثال (البارحة أنجزت الواجب البارحة أنجزت الواجب البارحة أنجزت الواجب البارحة)، ويمكن ان يروى الحدث الواحد مرات عديدة بتغيير الأسلوب وغالبا باستعمال وجهات نظر كثيرة، كما ندخل في هذا النمط

---

1)- ينظر: جرار جينيت، خطاب الحكاية، (مرجع سابق)، ص: 64.

2)- المرجع نفسه، ص: 129.

المفارقات الزمنية التكرارية التي ألمعنا إليها في المباحث السابقة من بحثنا وهي (الإعلانات والتذكيرات)، ويطلق على هذا النمط حسب جينيت (الحكاية التكرارية).

- أن يروي مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة: (ح 1/ ق ن)

أي أنْ يتحمل مقطع نصي واحد تواجدات عديدة لنفس الحدث على مستوى الحكاية ومن أكثرصيغ هذه الحالة استخداما كل يوم، أو الأسبوع كله أوكنت أنام باكرا كل يوم من أيام الأسبوع، فيمكن لمقطع سردي واحد أن يروي عدة أحداث دفعة واحدة، ويسمي كذلك بالسرد المؤلف.([1])

ومنطلقا من الأنماط الأربعة المذكورة أعلاه، يتبدى لنا مدى أهمية دراسة هذا النوع من المباحث في النصّ الروائيّ؛ كونها: « توفر للقارئ معرفة شاملة ومتكاملة للموضوع المسرود ومن جميع جوانبه. » ([2])

هذا، ويميل بعض النقاد إلى عدم إدخال التواتر في مقولة زمن القص، ويدرجونه ضمن مسائل الأسلوب السّردي الروائيّ ([3])، وهو ما أدى بالنقاد أن يختلفوا فيما إذا كان هذا التواتر مقولة زمنية أم أسلوبية.

وسنحاول في النقطة الموالية من هذا المطلب، أن نرصد أنماط التواتر في النص المختار، ونجلي مختلف دلالاته من خلال أمثلة نصية مختلفة. فما مدى اعتماد الكاتب على هذا المحور ياترى وما قيمته السّردية؟

---

[1])- ينظر: المرجع السّابق، ص: 130، 131 .

[2])- عرجون الباتول، شعريّة المفارقات الزمنية في الرواية الصوفية – التجليات لجمال الغيطاني أنموذجا، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجيس، جامعة حسيبة بن بوعلي، شلف – الجزائر، ص: 159.

[3])- يمني العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 1999م، هامش رقم 4، ص: 111.

2- 3-2 - جمالية التواتر في الرواية:

لقد اعتمد الكاتب في سبيل إبراز ما يصبو إليه على تقنيات متعدّدة، لعلّ من بينها التواتر السّردي، فكثير من الأحداث والمواقف استدعت منه تكرارها والتركيز على إثبات قيمتها، كما أن ثمة مواقف تجاوزها، ولم يركز عليها رغم حصولها المتكرر، وبالتالي فنصّه يحوي جميع أنواع التواتر المذكورة بنسب متفاوتة، وهذا ما سنفصل فيه من خلال ما يلي:

2-3-2-1- السّرد التفردي:

وهو – كما أسلفنا – ما يحكى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة في الخطاب، ولعلّنا نلمس بعضا من تمظهرات هذا النوع من السّرد في الرواية المختارة، من ذلك ما قالته الساردة – بطلة الرواية- في مستهل الرواية:

« **لأول مرّة لم ألتفت إلى الوراء خوفاً.** » ([1])

فدخولها إلى البيت وإحساسها بالأمان حصل مرة في الحكاية ومرة في الخطاب، ولم تذكر الرواية حدثا كهذا بعد ذلك .

كما تسوق لنا **ياما** لقاءها بفادي المسرحي وحوارهما بعد عرضه لمسرحيته مرة واحدة في متن الرواية، إذ إنَّ هذا الحدث جرى مرة واحدة في الحكاية ووقع مرة في الخطاب أيضا.

2-3-2-2 - السّرد التكراري:

وهو نمط استعان به الكاتب كثيراً في روايته، وكان له عظيم الدّور في تجسيد ما يروم توصيله، وهو ما يذكر مرات عديدة في الخطاب لما يقع مرة واحدة فقط في الحكاية. وفي الرواية أحداث كثيرة وردت أكثر من مرة بأساليب وصيغ مختلفة، من ذلك تذكر بطلة الرواية الدائم لحادثة

---

1)- الرواية، ص: 9.

مقتل أبيها– أمام عتبة البيت– والتي كان لها وقع كبير على حالتها النفسية، كقولها مثلا: « **فجأة تذكرت موت أبي وهو يتدحرج مضرجا عند العتبة.** » ([1])

وتقول في موضع آخر:

« **خرج بابا زوربا من هذه الحياة بصمت غريب. لم اصدق يومها أنَّ الرصاصة التي وجهت لبابا زوربا كانت قاتلة وحقيقية.** » ([2])

فكلا المقطعين يشير إلى حادثة قتل الأب زوربا، تلك الحادثة المأساوية التي تتواتر كثيرا في المجرى السّردي للرواية بصيغ مختلفة، ما يدلّ عن ذلك الأثر النفسي البالغ الذي خلّفته في نفسية **ياما** التي لطالما كانت متعلقة بأبيها.

وقد عجَّ النصّ بالأحداث المكرّرة التي لها أهميتها بالنسبة للشخصيات، سواء عن طريق الاسترجاع أو الذكريات، أو عن طريق الإعلان، أو الاستباق لحدث ينتظر حصوله.

ومن تلك الذكريات ما يرتبط بالشخصية المحورية، التي يبدو أنَّها مصابة بخيبة الماضي وجراحه وآلامه. تلك المآسي التي لا زالت تطارد حاضرها، ولا تني تتذكرها بين الفينة والأخرى على مدار الرواية؛ كاستحضارها – مثلا – الصّدام الذي جرى بين أختها كوزيت وأخيها رايان الذي أصيب بصدمة نفسية إثر حادثة مقتل صديقة أمامه – كما ألمعنا إليه –، ما جعله يتهجم على أخته ويطالبها بالنقود، وهو ما أدى إلى طرده من المنزل.

إنَّ حبَّ **ياما** لأخيها، وإشفاقها على حالته النفسيّة المؤلمة، جعلاها لا تنسى ذلك الصدام الذي رسخ في ذهنها، فأمست تتذكره مرات عدة في مقاطع متفرقة من الخطاب، رغم أنَّ الصِّدام حصل مرة واحدة .

---

1)– الرواية، 43.

2)– الرواية، 93.

ولا تتذكر الشخصية المحورية اللّحظات المؤلمة التي حصلت لها فحسب، إنّما تتذكر تلك اللّحظات التي عاشتها في طفولتها مع أسرتها، وفي مدرستها، ومع صديقها (ديف) الذي مات بفعل الحرب الأهلية؛ حيث إنّ تلك الذكرى التي جمعتها به على جسر العشاق، ومقاومتهما للخوف وضربات الرصاص، لا تزال تمور في ذاكرتها، لتغدو أنسيها في لحظات الخوف والعزلة، وتتذكرها بأساليب شتى، وتعابير مختلفة تتوزع على مدار الرواية، باثّة حنينها، مؤكّدة شوقها وفقدها لها.

والجدير بالذكر، أنّ ثمّة جمل ومقاطع تتحوّل إلى لازمة سردية تردّدها الشخصيات، كهذه اللازمة – مثلا –:

« **نحبّ التانغو ونرقص على جسر الموتى.** »([1])

وهي عبارة مجتزأة ضمن تلك الأنشودة التي ظلّ شباب فرقة الديبوجاز يردّدونها في الحرب الأهليّة وما بعدها، إيمانا منهم بأنَّ الحياة لا تتوقف حتى في غمرة الحروب أو الموت الداهم، إنَّما هناك ما يعيد لهم بصيص الأمل؛ كالرقص والغناء والتمتع بمباهج الحياة المختلفة.

وتأكيداً لتلك القيمة المذكورة، جعل الكاتب هذه الجملة بمثابة عنوان فرعيٍّ، ورد في الصّفحة الثانية بعد الغلاف الأول تحت العنوان الرئيس **(مملكة الفراشة)**، ليعزّز لنا مدى حبّه للحياة وتمسّكه بمسرّاتها حتى، ولو كان العبور إليها عبر جسر الموت .

وتتكرر كذلك تلك الأنشودة ثلاث مرات في الرواية ما يؤكد الدلالة المشار إليها.

كما نجد أنَّ عبارة "**الأنوثة الأبدية تسمو بنا** " تتكرر في مواضع عديدة من الرواية وهي تدلّ على اهتمام الكاتب بالأنثى والسّمو بها. فهي تستمر رغم ما يعتريها من صعاب.

---

1)– نلمح هذا المقطع في متن الرواية في مواضع عذيدة منها، ص: 173، ص: 416 .

وقد أسهم هذا النمط من التكرار في التأكيد على الكثير من المواقف التي يسعى الكاتب حثيثا لإبرازها للقارئ، ومن ذلك تأثير الحروب عامة سواء منها الأهلية أم الصامتة في نفسية الفرد، إضافة إلى أنّ هذا التواتر يحمل قيمة جمالية بتركيز الكاتب على مقاطع بنفس التركيب والتعبير.

2-3-4- السّرد المؤلّف:

ويعني هذا النوع من التواتر؛ أنّ حدثاً ما مكرّر روي مرة واحدة، وهذا ما يتجلى في الرواية المختارة عندما تُختزل الكثير من الأحداث المكرّرة في مقطع سردي واحد، وقد يعتمد الكاتب في هذا النمط الحذف وبعض الألفاظ التي تبيّن التكرار؛ نمثل لذلك بقول بطلة الرواية **ياما:** « **على الرّغم من قسوة يومياتي لا أستسلم لصفرة الأقدار.** » ([1])

فلفظة **قسوة يومياتي** لخّصت الفعل المكرّر وهو المعاناة التي لقيتها **ياما** في حياتها من قبيل فقدها لعائلتها وبعض أصدقائها، وقد اكتفت بتلخيص كل ذلك في عبارة واحدة، ما يدلّ على رغبتها الحثيبة في تهميشها وحذفها من حياتها

ونمثل لهذا النوع من الحذف أيضا، في هذا المقطع السردي الذي تقول فيه ياما:«**صديقتي سيرين كانت يوميًا تنصحني بالابتعاد عن مملكة الجني الأزرق.** » ([2])

فلفظ (يوميا) يدلّ على ديمومة هذا الفعل؛ أي (النصيحة) الذي اختزلته الساردة في مقطع سردي واحد.

ومن الأمثلة الواردة في الرواية عن هذا النمط، قول رايان لأخته ياما: « **لقد ذهب الربيع يا ياما، وحدك قادرة على فهم هذه النار التي تشتعل في داخلي منذ عشر سنوات.** » ([3])

---

1) – الرواية، ص: 287.

2) – الرواية، ص: 325.

3)– الرواية، ص: 415.

ولعلّ في قول رايان **(عشر سنوات)** تلخيص للكثير من الأحداث المكرّرة التي حدثت له خلال تلك الفترة، كقتل صديقه أمامه في الحرب الأهليّة وإدمانه على المخدرات، ودخوله للسّجن فهروبه منه، كما أنّ الملفوظ **(ذهب الربيع)** له دلالته العميقة التي تكشف لنا أنّ الحياة السعيدة والجميلة لرايان ولّت، ولم تزل إلا الآثار النفسية لجراح الذكريات الحزينة الآفلة.

3-4-3-السّرد التفردي الترجيعي:

- يتعلق النمط الرابع بتكرار الخطابات في مواضيع متعددة ويسميه جينيت **بالسرد التفردي الترجيعي،** ولا نلمس مثل هذا النوع في روايتنا كثيرا، ويمكن أن نمثل له، بالمقطع التالي: « **الحياة لم تكن طيبة معنا... لم تكن طيبة أبدا.** » ([1])

وعلى هذا الأساس، فإنَّ استعانة الكاتب بهذه التقنية السردية، أسهم في إضفاء جمالية أسلوبية، أسهمت في إثراء دلالة النص والكشف عن مقاصد الكاتب من خلال تكرار بعض الأحداث مثلا.

---

1)- الرواية، ص: 416.

الفصل الرابع:

شعرية الشخصية في رواية مملكة الفراشة

1- مدخل نظريّ:

1-1- مفهوم الشخصية وأهميتها في الرواية:

تعتبر الشخصيّة من المقولات السّرديّة المهمّة؛ كونها: « تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكيّ، لذلك لا غرو أن نجدها تحظى بالأهمية القصوى لدى المهتمين المشتغلين بالأنواع الحكائية المختلفة. » ([1])، بل إنَّ بقية العناصر السرديّة لا تكون « إلا مظاهرة لها، أو راكضة في سبيلها أو دائرة في فلكها. » ([2])

ورغم أهمية هذه المقولة، فإنَّ الباحث في ميدانها يجد صعوبات جمَّة في ضبط مفهومها وتحديد حقيقتها، نظرا لاختلاف رؤى الدارسين – قديما وحديثا – في شأن ذلك ليس في الأدب فحسب، بل في ميادين متعدّدة وحقول مختلفة، كعلم النفس وعلم الاجتماع والفلسفة والرسم وغيرها، كلٌّ ووجهة نظره الخاصة. ولو أنّنا اتجهنا لمفهومها حسب علم النفس وعلم الاجتماع – مثلاً- لألفينا أنَّ « النظريات السّيكولوجية تتخذ الشخصية جوهرا سيكولوجياً وتعبيراً فرداً، شخصا؛ أي ببساطة كائنا إنسانيا، وفي المنظور الاجتماعي تتحول الشخصية إلى نمط اجتماعيٍّ يعبر عن واقع طبقي، ويعكس وعيًا إيديولوجيًا. » ([3])

ومن الواضح أنَّ مقولة الشخصية خضعت لتحولات عدّة في النقد الأدبيّ، منذ أرسطو وعبر الفترات التي أعقبته من تاريخ الأدب حتى بات من العسير العثور على مفهوم جامع مانع لها.([4])

---

1)- سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997م، ص: 87 .

2)- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (مرجع سابق)، ص: 127.

3)- محمد بوعزة، تحليل النص السّردي، (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010 م، ص :39.

4)- ينظر، حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي (مرجع سابق)، ص: 207.

ورغم أنَّ أرسطو اهتم بها، كون المأساة عنده هي محاكاة لعمل يستدعي وجود شخصيات تقوم بهذا العمل، إلا أنَّها بالنسبة إليه ثانوية بالقياس إلى بقية العناصرالأخرى، وكان هذا الطرح الأرسطيّ قبلةً للمنظرين الكلاسيكيين الذين يرون أنَّ الشّخصيّة لا تمثل سوى اسم للقائم بالحدث.([1])

غير أنَّ هذه النظرة تغيّرت مع حلول القرن التاسع عشر؛ حيث تبوأت الشخصيّة مكانةً مهمّة في الرواية وانفصلت عن الحدث، وهذا ما نلمسه في كتابات بلزاك وزولا ونجيب محفوظ وغيرهم من الروائيين التقليديين، ومردّ ذلك هيمنة النّزعة التاريخية والاجتماعية.

كما أنّ: « صعود قيمة الفرد مع نشأة المجتمع البرجوازي أعاد إلى الشخصية اعتبارها، فانطلقت إلى الصدارة وصارت وظيفة الحدث كشف الشخصية التي استقلت وصارت الأحداث تابعة لها.»([2])، فغدت الشخصية مع الرواية البلزاكية: « عنصراً جوهرياً وأساسياً يحدّد مسارالحكي، ويبني الأبعاد الزمنيّة والفضائيّة للنصّ الروائيّ ويلون ملامح القصّة، وكذلك أجواءها العامة بألوانه وأنساقه. » ([3])

ومع مطلع القرن العشرين، عرفت الشخصية السرديّة تحولات عميقة جوهريّة، فقدت على إثرها مركزيتها في النصّ الروائيّ الجديد؛ ومردّ ذلك تراجع قيمة الفرد وشعوره بالاستلاب والضّياع في مجتمع رقميّ متصدع، فتخلّت على إثر ذلك الرواية « عن فكرة القوّة العظمى للشخص، وهكذا انتقل خلل المجتمع إلى الشخصية الروائية التي حطّمت القواعد المتفق عليها، وأصبح بيكيت

---

1)- ينظر: المرجع السابق، ص: 208.

2)- يوسف حطيني، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، (د ر ط)، 1999 م، ص: 13

3)- محمد داود، الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها (مقاربة سوسيو نقديّة)، بن النديم للنشر والتوزيع – الجزائر، ط1، 2013 م .ص: 209.

يغير اسم وشكل بطله في نفس العمل، وكافكا في روايته (القصر) يقف عند الحرف الواحد من اسم بطله، وفولكنر يسمي عن عمد شخصين مختلفين بنفس الاسم. » ([1])

وهكذا، فقد غدت الشخصية في الرواية الجديدة تعاني التهميش، حيث تبرز في النص بدون ملامح أو خصائص تثبت هويتها، وعلى القارئ أن يسعى لتأويل تصرفاتها، و سلوكاتها وحده دون أن يكفل له الكاتب ذلك، كما لا يتسنى له معرفة الشخصية، إلا بعد نهاية الرواية.

إنَّ المبدع بات يحرص أن يقدم شخوصه بعيداً عن النمطيّة والشّكل الجاهز، ليعلن عن انتهاء المواقف الذاتيّة، والفرضيات التي التصقت بالشخصية ردحاً من الزّمن، ويقوم بتشكيل لون جديد من الكتابة الروائيّة يتماشى والظروف التي طرأت على المجتمع؛ حيث « شهدت فترة ما بعد الستينات مزيدًا من تهميش الإنسان وتهشيمه وفقدانه كلّ أولوية (...) إذ تواصلت سلسلة القمع والقهر متعدد المستويات والأشكال (...) وفقد الإنسان في مجتمع الانفتاح مركزيته باعتباره غاية التقدم ليصبح مجرد رقم في اقتصاديات الشركات الكبرى.» ([2])، وهو ما أدى بالروائي أن يتخلى عن مفهوم البطل، فليس هناك أيّ داع التحدث عن البطولة في زمن اللابطولة، وعن الإنسان الفاعل القادر، في زمن فقد الإنسان أبسط حقوقه. ([3])

وبعد هذه الإطلالة النظرية المقتضبة، سنحاول أن نتعرض لمقولة الشخصية من وجهة نظر النقد الحديث، راصدين أهم الآراء النقدية حولها.

---

1)- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (مرجع سابق)، ص: 208-209.

2)- خليفة غيلوفي، التجريب في الرواية العربية (بين رفض الحدود وحدود الرفض)، الدار التونسية للكتاب، ط 2، 2011 م، ص: 301.

3)- المرجع نفسه، ص: 301.

1-2- الشخصية في الدراسات النقدية الحديثة:

من المعلوم أنَّ عنصر الشخصية أخذ حيزا كبيرا من اهتمام النقاد المحدثين، كلّ ووجهة نظره ومفهومه الخاص له، لكنّنا سنتوقف – في هذا المحفل– عند أربع نقاد منهم نظراً لدورهم الكبير في مضمارها؛ وهم فلاديمير بروب، سوريو، غريماس، وفيليب هامون.

1-2-1- فلاديمير بروب:

يعدّ فلاديمير بروب أحد أبرز أعلام المدرسة الشكلانية، الذين لهم عظيم الفضل في إرساء الكثير من معالم علم السرد. وقد قام بروب في كتابه: (مورفولوجيا الحكاية الشعبية) بدراسة ما يناهز عن مائة حكاية من الحكايات الروسية العجيبة، ومنح لها واحد وثلاثين وظيفة، منتهياً إلى تحديد سبعة مجالات لحركة الشخصيات؛ فهناك المغتصب والمانح والمساعد للأميرة أو أبيها والأمر، والبطل وأخيراً البطل المزيف، وكلّ هذه العناصر تتضمن عدداً محدداً من الأدوار وهذه الأدوار لا تلتقي بالضرورة مع الشخصية الاسم، فبروب يرى أنّ ما يتغير هو أسماء الشخصيات وأوصافها أما الأحداث أو الوظائف فتظلّ ثابتة. ([1])

كما أنَّ أحداث كلّ الحكايات الشعبية – حسب بروب – مهما كان انتماءها الجغرافي والحضاري تدور في حدود هذه الوظائف، فقد بين ذلك التشابه البنيوي الطريف بين الحكايات الشعبيّة مهما اختلفت بيئاته. ([2])

ورغم القصور الذّي يلاحظ في نموذج بروب الوظائفي في مقاربته للشخصية؛ من حيث كونه أهمل صفاتها وأسمائها، واقتصر على دراسة أدوارها ووظائفها – فحسب–، إلا أنّ عمله النقديّ

---

1) – حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، (مرجع سابق)، ص :219.

2)– ينظر سمير مرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، (مرجع سابق)، ص: 61

يعدّ خطوة هامة في مجال تحليل خطاب الحكاية، حيث استفاد من آرائه لفيف من النقاد لعل أبرزهم؛ غريماس وكلود بريمون وفيليب هامون...، وغيرهم.

1-2-2- إيتيان سوريو:

بعد ما يناهز عشرين عاما من تحليل بروب، قام **سوريو** « بإعداد نموذج عاملي يتشكل من ست وحدات يسميها وظائف درامية وهي مختلفة شيئا ما عن مفهوم الوظيفة عند بروب. » ([1]) لكونه طبقها على المسرح، وهي البطل والبطل المضاد والموضوع والمرسل والمرسل إليه والمساعد.

ولعلّ هذه القوى أو الوظائف تمتاز بقدرتها على الاندماج مع بعضها، فهناك البطل وهو متزعم اللعبة السردية أي تلك الشخصية التي تعطي للحدث انطلاقته الدينامية التي يسميها سوريو بالقوة التيماطيقية. وهناك البطل المضاد. وهو القوة المعاكسة التي تعرقل تحقق القوة التيماطيقية، في حين فالموضوع هو تلك القوة الجاذبة التي تمثل الغاية المنشودة لدى البطل. ويمكن لهذا الموضوع – بدوره – أن يتطور ويجد لنفسه حلا بفضل تدخل المرسل وهو تلك الشخصية الموجودة في وضع يسمح لها بالتأثير على اتجاه الموضوع. أما المستفيد من الحدث فهو المرسل إليه، وكلّ هذه القوى المذكورة بوسعها أن تحصل على مساعدة من قوّة سادسة هي المساعد. ([2])

على هذا الأساس، فقد لفت سوريو الأنظار إلى طريقة جديدة في دراسة الشخصية المسرحية، مستفيدا من نموذج بروب في الدوائر السّت التي تعتبر تعديلا لدوائر فعل الشخصية، كما استعار منه مصطلح الوظيفة التي تعلقت عنده بالمسرح.

---

1)- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (مرجع سابق)، ص: 219.

2)- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها .

1-2-3- الجيرداس جوليان غريماس:

تعتبر بحوث **غريماس** السّيميائية في مجال الشّخصية، من البحوث القيّمة التي أثبتت نجاعتها في ميدان تحليل الخطاب. وعلى أساس الإرثين المنهجيين – اللّذين تركهما بروب وسوريو – أرسى غريماس نموذجه العاملي، وحدّد الأشخاص لا ككائنات نفسيّة وإنَّما كمشاركين، وقد نظر إلى الشخصية كوظيفة نحوية فتحديد الشخص بالفعل الذي يفعله إنّما ينبع من مفهوم نحوي، وهذا المفهوم قابل للتطبيق على مستوى القصة؛ فالقصة مجموعة أفعال تقوم بها مجموعة من الأشخاص / العوامل وعددها ستة وهي الذات، الموضوع، المرسل، المرسل إليه، المساعد، المعاكس أو المعارض. ([1])

ولقد بنى غريماس مفهومه للشخصية، باعتماد مصطلحين هما **العامل** و**الممثل**، يمكن أن نميز بينهما لتحديد مفهوم الشخصية عنده فيما يلي:

« – مستوى عاملي: تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجردا يهتم بالأدوار، ولا يهتم بالذوات المنجزة.

– مستوى ممثلي: تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في وهو شخص فاعل يشارك مع غيره في تحديد دور عامل واحد أو عدة أدوار عامليّة. »([2])

والملاحظ أنّ غريماس استبدل « مصطلح الشخصية بالعامل في السيميائيات السّرديّة، لأنَّه يرى أنّ العامل لا ينطبق فقط على الإنسان بل يتعداه إلى الحيوانات والأشياء وحتى التصورات عكس مصطلح الشخصية الذي يلتبس مفهومه عند التطرق إلى قضية الجنس (إنسان، حيوان).» ([3])

---

1)– ينظر: محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، (مرجع سابق)، ص 14 – 15.

2)– حميد لحمداني، بنية النص السردي، (مرجع سابق)، ص: 52.

3)– معلم وردة، الشخصية في السيميائيات السردية، الملتقى الوطني الرابع – السّيمياء والنص الأدبي – جامعة 8ماي 1945م قالمة – الجزائر، ص: 316 .

يوضح غريماس إذاً، شمولية مصطلح العامل بالمقارنة مع مصطلح الشخصية الذي يوقع القارئ في الالتباس.

وتجدر الإشارة، أنَّ العوامل الستّة – المذكورة أعلاه – منطلقاً من منهجية غريماس، تنتظم في ثلاثة محاور، وهي: ([1])

- محور الرغبة الذات الفاعل ← الموضوع
- محور التواصل المرسل ← المرسل إليه
- محور الصراع المساعد ← المعارض

ولعلّ الميزة الأساسية في نموذج غريماس العامليّ، هي قابليته للتطبيق على كافة مجالات الحياة، فهو يستوعب خطابات أخرى غير الخرافة والمسرح والأسطورة مخالفا بذلك أطروحتي بروب، وسوريو المحدودتين في مجال التطبيق. ([2])

وبالتالي، فقد حقّق غريماس خطوات مهمة في نموذجه السيميائي المطروق، مانحاً العديد من المصطلحات والإجراءات المرنة، التّي لا تزال الكثير من البحوث التطبيقيّة تستخدمها في سبيل الوصول إلى نتائج ذات بالٍ في دراسة الشخصيّة سيميائياً.

---

1)– ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، (مرجع سابق)، ص: 36.

2)– ينظر: حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي (مرجع سابق)، ص: 220.

1-2-4- فيليب هامون:

تعدّ مقاربة **فيليب هامون** من أهم المقاربات السّيميولوجية التي عنيت بدراسة الشخصية؛ كونها قائمة على أساس نظرية واضحة تصفي حسابها مع التراث السابق، ولا تتوسل بالنموذجين النفسي والدرامي. ([1])

إنَّ الشخصية حسب هامون:« علامة يجري عليها ما يجري على العلامة اللسانية، أي أن وظيفتها اختلافية، وهي علامة فارغة أي بياض دلالي، لا قيمة لها إلا من خلال انتظامها داخل سياق محدد. » ([2])

فالشخصية من منظور هامون إذا، ما هي إلا علامة فارغة لا تكتمل إلا عندما يكتمل النصّ، والقارئ هو الذي يمنحها فعاليّة حسب مخزونه الفكريّ والثقافي. كما يظهر من خلال التعريف؛ أنَّ هامون ارتكز على المعطى اللساني في تحديده للشخصية. ولا غرو في ذلك، إذ إنَّ أغلب الدراسات النقديّة الحديثة ذات قاعدة لسانيّة، مردّها انتشار أفكار ديسوسير اللسانيّة الوصفيّة.

وقد تطرق هامون في مؤلفه **(سيميولوجية الشخصيات الروائية)** لثلاث محاور مهمّة هي؛ دال الشخصية، مدلول الشخصية، ومستويات وصف الشخصية؛ فقد اعتبرها دالاً كونها تتخذ عدّة أسماء تلخص هويتها، واعتبرها مدلولاً استناداً إلى ما يقال عنها نصياً أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها منوهاً أنّ تقديم الشخصيّة يستند إلى معيارين؛ معيار الكمّ الذي يمثل درجة تواتر المعلومات حول الشخصية ومعيار الكيف أوالمعيارالنوعيّ الذي يتلخصّ في فعل الشخصية، وطريقة تقديمها. ([3])

---

1)- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (مرجع سابق)، ص: 216.

2)- فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تق: عبد الفتاح كيليطو، ، دارالكلمة، الرباط، المغرب، ط1، 1990م، ص: 8.

3)- للتفصيل، ينظر: المرجع نفسه .

كما ميّز – فضلاً عن ذلك – بين ثلاث أنواع من العلامات:

1– العلامات التي تحيل على واقع في العالم الخارجي (طاولة، زرافة، بيكاسو، نهر) أو على مفهوم على مفهوم (بنية، قيامة، حرية)...يمكن تسميتها: علامات مرجعيّة، إنّها تحيلنا على معرفة مؤسستية أو على شيء ملموس مدرك...، هذه العلامات يمكن التعرف عليها من خلال المعجم.

2– العلامات التي تحيل على محفل ملفوظاتي: إنّها ذات مضمون عائم ولا يتحدّد معناها إلا من خلال وضعية ملموسة للخطاب (هنا والآن...)من خلال فعل تاريخيّ لكلام لا يتحدّد إلا بمعاصرية مكوناته (أنا، أنت، هنا، الآن، هنا)...، وهي علامات غير محدّدة في المعجم.

3– العلامات التي تحيل على علامة منفصلة عن نفس الملفوظ، بعيد أو قريب. فقد يكون هذا الملفوظ سابقا داخل السلسلة الشفهية أو المكتوبة، أو لاحقا لها. إنَّ وظيفة هذه العلامات وظيفة ربطية أو اقتصادية...، ويمكن أن نطلق عليها، بصفة عامة، علامات استذكارية، اسم العلم والتعريف في بعض استعمالاته، أغلبية الضمائر أدوات الاستبدال المختلفة...). » ([1])

وفقاً للمقبوس، يتبيّن لنا أن هامون صنّف العلامات إلى ثلاث، مطابقاً معها ثلاثة نماذج من الشخصيات، جاعلاً لكلّ علامة خصوصيتها وشخصياتها المناسبة، كما بيّن أنَّ مضمون هذه العلامات: « متغيّر ولا يتحدّد إلا في علاقته بالسّياق الذي يحيل إليه. »([2])

هذا، وقد صنّف الشخصيات إلى ثلاثة فئات مهمّة؛ ([3]) هي:

---

1)– المرجع السابق، ص: 22، 23.

2)– المرجع نفسه، ص: 23. .

3)– ينظر: المرجع نفسه، ص 24. 25.25 .

- **فئة الشخصيات المرجعية:**

وتندرج ضمنها الشخصيات التاريخية (نابوليون الثالث في ريش ليو عند الكسندر دوماس)، شخصيات أسطورية (فينوس، زوس)، شخصيات مجازية (الحب الكراهية) وأخرى اجتماعية (العامل المحتال...)، ولعل هذه الشخصيات تحيل على معنى ممتلئ وثابت حدَّدته ثقافة ما كما تحيل على أدوار وبرامج واستعمالات ثابتة وقراءتها منوطة بمدى استيعاب القارئ واطلاعه على الثقافات.

- **فئة الشخصيات الإشارية (أو الواصلة):**

هي دليل على حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما داخل النص، ويصنف هامون ضمن هذه الفئة، الشخصيات الناطقة باسمه، جوقة التراجيديات القديمة، المحدثون السقراطيون شخصيات عابرة رواة وما شابههم، ومؤلفون وفنانون وغيرهم...

- **فئة الشخصيات الإستذكارية:**

وتسمى كذلك شخصيات متكررة؛ وهي حسب هامون تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من الاستدعاءات والتذكيرات بمقاطع من الملفوظ ذات أحجام متفاوتة (كجزء من الجملة، كلمة، فقرة)، ووظيفتها تنظيمية ترابطية، تسهم كعلامات في شحذ ذاكرة القارئ، كتلك الشخصيات المبشرة بالخير. وكثيرا ما تظهر في الحلم التحذيري أو مشاهد الاعتراف والتمني والتكهن، الذكرى، الصحو، المشروع...

وقد بيّن هامون –بعد أن صنف الشخصيات– أنَّه بإمكان شخصية واحدة أن تنتمي إلى هذه الأنواع الثلاث؛ إما في وقت واحد أو بشكل تتابعي، ذلك أنَّ كلّ وحدة تمتاز بأبعادها المتعدّدة الوظيفية داخل السياق. ([1])

---

1)– ينظر: المرجع السابق، ص: 25.

تأسيسا على ما سبق، نلمس أنّ مقاربة **فيليب هامون** للشخصية، أوسع وأشمل من سابقيه، كونه استفاد من انجازاتهم النقديّة المختلفة، ومنح بعض الإضافات الهامة التي جعلت الكثير من النقاد والدارسين يتلقفون أثر نظريته الشاملة، من أجل ذلك سنسعى في فصلنا التطبيقيّ من هذا الفصل تبني بعض طروحاته في سيميائية الشخصية. مع العلم أنَّنا سنبحث في ثلاث عناصر منها، وهي تصنيف الشخصيات، ودال الشخصية متمثلا في سيميائية الأسماء، بالإضافة إلى مدلولها أوطريقة تقديمها.

2- سيميائية الشخصية في رواية مملكة الفراشة:

2- 1 - تصنيف الشخصيات:

بنظرة فاحصة في متن الرواية المختارة، نلفي شخصيات متنوّعة متعدّدة المشارب والمراجع لها دلالتها القمينة بنقل ما يروم الكاتب إيصاله للقارئ، وباعتماد تصنيف **فيليب هامون**- الذي تعرضنا له في القسم النظريّ من هذا الفصل – نقسّم الشخصيّة إلى ثلاث أقسام مرجعيّة وتكراريّة وواصلة.

2-1-1- الشخصيات المرجعيّة:

نقصد بالشخصيات المرجعية؛ تلك التي يستقيها الكاتب من مصادر تاريخيّة، أوأسطوريّة، أو مجازية، فإلى أي مدى اعتمد **واسيني الأعرج** عليها في متنه الروائيّ هذا؟ وهل وظفها توظيفا عابراً يخلو من الدّلالة، أم أنَّ له مبرّره الفنيّ من توظيفها؟

2- 1 -1- 1-المرجعية التاريخية لشخصيات الرواية:

يعدّ التاريخ من أبرز المصادر التي يستعين بها الروائيّ في صياغة أحداثه، معتمداً التخييل في البناء السّرديّ للنَّص الروائيّ. ولعلّ الكثير من الروائيين الذين وظفوا التاريخ بأحداثه وشخصياته لجؤوا إلى توظيف شخصيّة تاريخية تقوم بمهمّة سرد الأحداث والإفادة من التاريخ من

خلال بعض مكوناته الاجتماعية والاقتصادية والسّياسية. ([1])

ولعلّ الشخصية التاريخية تظهر في العمل الروائي بثلاثة أشكال:

« 1 – الإستدعاء بالإسم من خلال ذكره في السياق الروائي.

2 – الإستدعاء بالأقوال التاريخية: وهي طريقة شائعة، فكثيرا ما عمد الروائيون إلى سرد أقوال الشخصيات ولاسيما الأقوال الشهيرة والمعروفة لدى القراء.

3– الإستدعاء بالأفعال: أي الإشارة إلى شخصية من خلال عمل ما اشتهرت بالقيام به».([2])

وبالرجوع إلى الرواية – مدار التحليل – نلمس أنَّ الكاتب استعان ببعض الشخصيات التاريخية في روايته، بغية تجلية ما يروم إليه من مقاصد فنيّة وفكريّة، ليغدوالتاريخ منهلاً خصباً يفسّرعلى ضوئه الأحداث الراهنة، ومعيناً يتوسّل بوساطته لمتطلبات فنيّة تستدعيها أحداث الرواية، وفقا لرؤية الكاتب.

وهي – في عمومها – شخصيات مستمدة إما من التاريخ الإسلاميّ، كالزّبير بن العوام وآدم وحواء، أو من التاريخ السّياسيّ العربيّ كسليمان القانوني وكليوباترا، أوالتاريخ السّياسيّ الغربيّ، كشخصية **هتلر**. ولم تكن تلك الشّخصيات مشاركة في الأحداث إنَّما وردت، إمّا بأسمائها أو أفعالها أو أقوالها في مختلف السّياقات. وسنحاول– في هذا الشأن– عرض بعض الشّخصيات التاريخيّة الموجودة في الرواية التي لفت انتباهنا دلالاتها الثريّة الخليقة بإنارة فهمنا لبعض قضايا الرواية، وغاية الكاتب من معالجتها.

---

1)– ينظر: كوثر محمد علي جبارة، تبئير الفواعل الجمعية، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا –اللاذقية، ط1، 2014 م. ص: 104.

2)– محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002 م، ص: 114 .

2 -1 - 1- 1 - 1- شخصيات دينية:

- شخصية الزبير بن العوام:

الزبير بن العوام؛ أحدّ الشخصيات الدّينية المهمّة في التاريخ الإسلاميّ العربيّ، وقد احتفى الكاتب بها وأطلقها على شخصية من شخصياته الورقيّة الموظفة في المتن، وهو والد **ياما** المدعو ب: (سي الزبير). وقد عرفتنا السّاردة بهذه الشخصية في قولها: «**عرفت مثلا أنّه ولد في 594 م وتوفي في 656 م (...) أسلم زبير بن العوام وعمره خمسة عشر سنة كان ممن هاجوا إلى الحبشة، وهاجر إلى المدينة مقتفيا خطوات الرسول، تزوج أسماء بنت أبي بكر. شهد معركة بدر وجميع الغزوات التي خاضها قائد المسلمين، كان مرافقا للخليفة عمر بن الخطاب ورسوله في المدّد. شجاعته كانت استثنائية كما يحكى عنه الأولون واستماتته من أجل الحق لا تضاها ولما اغتال أبو لؤلؤة عمر بن الخطاب كان أصحاب الشورى الذين عهد عمر إلى أحدهم الخلافة من بعده.** » ([1])

غير أنَّ بطلة الرواية حرّفت اسم والدها الذي لا يخلو من حمولة دلاليّة، تشير إلى الإقدام والشجاعة في سبيل نصرة الدّين، إلى شخصية (زوربا) بطل رواية **(زوربا)** للكاتب اليوناني **(نيكوس كزانتزاكي)**. ولعلّ شخصيّة روايته تلك تتمتع بمقومات منحرفة فهي لاهية مستهترة مغامرة وهذا ما جعلنا نطرح أسئلة عديدة، إذ كيف يجعل واسيني شخصيته البطلة تستبعد شخصية دينية مستقيمة لطالما حملت لواء المجد والذود عن الإسلام، وتميل إلى شخصية متمرّدة غربيّة؟ تمنحنا (ياما)الإجابة عن ذلك السؤال، في قولها:« **أريد لبابا زبير حياة أفضل وأهدأ وأنعم غير حياة الحروب التي يكرهها. نحن نعيش مرة واحدة قبل أن نذهب نحو التيه. اشتهيت لوالدي قدر**

---

1)- الرواية، ص: 83.

زوربا الاغريقي الذي عاش الحياة بكلّ عنفوانها السخيّ. ربما كان لكلّ زمان زبيره، زبيري اليوم أريده أن يكون بحب وألق زوربا فقط، هذه أنا. » ([1])

كما تنتقد (ياما) رأي صديقتها (سيرين) المعجبة ببطولة **(الزبير بن العوام)** النابذة لشخصية **زوربا**، قائلة: **« لا أريد لوالدي أن يكون الزبير بن العوام. لا أكره هذا الصحابي الجليل أبداولكني اكره الاستشهاد. أوالموت المقدس وامقت الدم. ماذا جنينا من وراء ذلك كلّه.لا شيء سوى حزن كبير..، أريد أن يكون والدي إنسانا بسيطا وجميلا كما كان دائما. راقصا ومهبولا على الحياة. يشدّ عليها بأظافره وأسنانه. مثل زوربا اسم الزبير خطأ. لا يركب على والدي على الأقل. »** ([2])

نستطيع القول؛ بناء على المقاطع السّردية أعلاه، إنَّ استبعاد ياما شخصية **الزبير** والافتتان بشخصية **زوربا** اللاهية المحبّة للحياة والمبهجات، يعود إلى مقتها لحياة الحروب والنزاعات التي لطالما عاشتها واكتوت بنارها في ظلّ العشرية السّوداء شأنها شأن شخوص الرواية، والتي تذكرها بها شخصية الزبير بن العوام، ورغبتها الحثيثة في معانقة الحياة والاستمتاع بها حتى وإن كانت بعيدة عن الدين والأخلاق...، وهو ما تمثله شخصية **زوربا**. ولعلّها رغبة من لدن الكاتب الذي لطالما تاقت نفسه للهدوء والأمان بعد حرب دمويّة طويلة.

2 – 1 –1 – 1– 2 – شخصيات سياسية:

– سليمان القانوني:

سليمان القانوني من الشخصيات التاريخية السياسيّة التي ورد ذكرها في المجرى السّرديّ للرواية، وهو ما يبدو من خلال المقطع التالي:

---

1)– الرواية، 83 .

2)– الرواية، ص: 85. 86.

« هل رأيت جدّك العظيم سليمان سيّد القوانين الجديدة القانونيّ، كان يهمني أن تريه وتخرجي من منطق القرصنة فقط أن تري عظمة هذا الرجل الكبير. » ([1])

ومن الممكن أن يكون مردّ توظيف الروائيّ لهذه الشخصيّة؛ مقارنة ذلك الزّمن المجيد للأمة الإسلامية بالزّمن الحاضر الممزّق، الذي تتجاذبه الحروب والنزاعات بين أبناء البلد الواحد.

ورغم أنَّ الكاتب يكشف على لسان ساردته عن حبّه للحياة من خلال الموسيقى والغناء ومقت الموت والخوف، إلا أنَّه يسعى من جانب آخر– من خلال توظيف هذين الشخصيتين– إلى الكشف عن تناقضات الحاضر السّلبيّة القاتمة، والكشف عن ماضي الأمة المشرق المجيد.

– هتلر:

يرمز هتلر للقوة والتجبر والإجرام...، وقد ورد ذكره في الرواية من خلال هذا المقطع السّرديّ الحواريّ:

« لا أتحدث عن الموسيقى مش على الفاضي ألمانيا هي أهم دولة أوربية لو فقط كانت النازية رحيمة شوية لتغيرت البشرية نحو الأفضل، لكن المهبول انتاع هتلر كان يريد كلّ شيء أو لا شيء في وقت قصير وضدّ العالم كلّه. الكبار هكذا لا يقبلون بأنصاف الحلول.

– يا يما؟ هتلر؟ هذا الغول في هيئة بشر.

الذين وقفوا في وجهه لم يكونوا ملائكة. أحقادهم لم تكن أقل من جرائمه. يقتلوننا اليوم ويلصقون لنا التهم التي يشاؤونها. حكم الأقوى حبيبتي. » ([2])

ولعل توظيف الروائي لشخصية هتلر، هو إسقاط للواقع الذي تعيشه شخوص الرواية في ظلّ غياب الأمن والاستقرار، وانتشار الحروب والموت وسط مدينة تحكمها أيادّ مجهولة تمارس

---

1)– الرواية، ص: 111

2)– الرواية، ص: 56

غطرستها وحروبها الصامتة في حقّ أناس أبرياء، مثلها مثل **هتلر** الرئيس الألمانيّ المتسلّط الذي فرض توجهه وقوته على شعبه؛ وهو واقع ينطبق على موطن الكاتب الذي لا يزال تحت ظلال المجهول بعد عشرية دمويّة سوداء انتهت، لتولد بداية حرب جديدة غامضة ليست أقلّ من الأولى، كما ينطبق على كلّ شعب مغلوب على أمره يأكل قويّه ضعيفه.

2-1 -1- 1 - 1- 3 الشخصيات الثقافية:

استند الكاتب في روايته – مدار التحليل– على شخصيات ثقافية متعدّدة متنوعة، من شأنها أن تبيّن مدى ثراء رصيده الفكري والأدبي. وسنرصد في هذا الصّدد بعض الشّخصيات – التي وردت في الرواية – ذات المرجعيّة الفنيّة والفكريّة في الجدول التالي:

شخصيات ذات مرجعية أدبية وفكرية.	**شخصيات ذات مرجعية فنية – موسيقية.**	**شخصيات ذات مرجعية فنية – الرسم.**
– فاوست – فيرجينيا وولف – بوريس إيفيان – نيتشه. –مارسيل بروست – شارل بوفاري – غريغورا سامسا – كافكا – يوربيديس	– ماريا كالاس – بوتشلي أنديا – ساكسو كيني دجي – كازيمودو – ريتشارد أنتوني	– خوان ميرو. – مراد إسياخم.

– روميو جولييت – دون كيشوت – أرسطو – عائض القرني.		

بالعودة إلى الجدول، نلاحظ كثافة الشخصيات الثقافية، من أدبيّة وفكريّة وموسيقيّة وفنيّة، سنحاول تحليلها وتبيان مرمى الكاتب من إدراجها في متنه الروائيّ هذا، ولنبدأ بالشخصيات الأدبية والفكريّة.

– **الشخصيات الأدبيّة والفكريّة:**

لقد استخدم الكاتب العديد من الشخصيات الأدبيّة والفكريّة التي استقاها من الآداب العالميّة والعربيّة رواية ومسرحًا وشعرًا. ولم يخل نصّه من الشخصيات الفلسفيّة والفكريّة، التي عملت مجتمعة على كشف رؤيته للأدب والفكر من جهة، وللحياة والواقع من جهة أخرى. وقد استحضرها على لسان الساردة – ياما– المولعة بقراءة مشاهير الروايات والمسرحيات العالمية؛ إمّا من خلال أسماء مؤلفاتها وأبطالهم، أو من خلال ذكر أقوالها ومواقفها المأثورة، أو من خلال توجهاتها الفكريّة والأدبيّة، كما ذكر الكاتب هذه الأسماء لغايات أخرى فنيّة، كلعبة الأسماء التي أوكل بطلته **ياما** من خلالها مهمّة تغيير أسماء شخوص الرواية الحقيقية إلى أسماء أخرى رأت بأنَّها تناسب حياتهم وأمزجتهم؛ وهي أسماء بعض الأدباء وأبطال مؤلفاتهم، مثل اسم **فيرجينيا وولف** الذي أطلقتها على والدتها، واسم **فاوست** الذي أطلقته على محبوبها **فادي**.

ولعلّ أهم شخصية أدبيّة برزت في المجرى السّردي للرواية الروائية **فيرجينيا وولف**. فقد بيّن الكاتب على لسان السّاردة مدى تأثر **لالا فريجا** بهذه الروائيّة لدرجة الالتباس بها في الكثير من

جوانب حياتها. وكانت بداية ذلك اطّلاعها على رواية **الأمواج**، التي رأت فيها سحراً كبيراً جعلها تدفع ابنتها **ياما** لقراءتها بعد أن كانت ترفض مطالعة أعمالها بسبب الثقل الذي اعتراها وهي تقرأ رواية واحدة وقعت بين يديها، لكن والدتها أصرت عليها قائلة: « **جربي اقرئي الأمواج ستغيرين رأيك**. » ([1])

وعندما قرأت (ياما) هذه الرواية، أدركت مدى التباس والدتها بالأحداث التي جرت فيها وبفيرجينيا وولف نفسها، التي جعلت من (لالا فريجي) تتبعها في نمط تفكيرها وأسلوبها في الحياة، بل حتى في طريقة فيرجينيا وولف في إنهاء حياتها بالانتحار غرقا. بعد أن تركت رسالة وداع لزوجها تخبره فيها أنَّها يئست من الحياة، ويجب أن تضع حداً لذلك بالانتحار. ولعل هذه النّهاية التي لاقتها هذه الأديبة شبيهة بالنهاية التراجيدية التي كانت تنهي بها أحداث رواياتها لتكون حياة **فريجا** شبيهة بحياة تلك الأديبة، يتوجّسها القلق والحيرة والانفصام في الشخصية، الذين أوديا بها إلى الموت الحتمي يأسا. شأنها شأن أديبة لطالما ألهمتها وسحرت وجدانها حتى في طريقة موتها.

كما أورد الكاتب في روايته المختارة، شخصية الأديب والشاعر والموسيقيّ الفرنسي **(بوريس إيفيان)**، مدرجاً بعض أعماله الأدبيّة، ومواقفه على لسان الساردة (ياما) التِّي تروي قصّة والدتها، التِّي لم تلتبس بشخصية **فيرجينيا وولف** فحسب، إنَّما قادتها صفرة الأحزان جراء فقدان زوجها، وتشتّت عائلتها إلى عيش حياة حميميّة وهميّة مع أديب ميّت، جعلته حبيباً لهاً زاعمة أنَّها قضت وإياه حياة جميلة، متنقّلة حول أرجاء العالم أين التقت بكتاب وفلاسفة معروفين، ك**جون بول تسارتل، جيمس دين، مارلين مونرو**، وهذا ما عبّرت عنه الصّور التي كان الفنان مراد – التي أطلقت عليه ياما اسم ميرو – يصمّمها بإتقان، حيث جعل (فريجا) كأنَّها عاشت مع بوريس حياة

---

1)– الرواية، ص:

حميمية ملؤها الصّفاء والحبّ، لنقرأ: « **فجأة ذهلت مما رأيت من صور بالغة الدّقة حتى إنّي توهمت أن أمي عرفت بالفعل بوريس فيان وكانت حبيبته كانت سعادة فيرجي كبيرة وهي ترى وهمها أمامها يتجسد. كيف نقلتها الحروف الهاربة من شارع سان جيرمان دي بري إلى الحقيقة التي لم تكن تراها إلا هي، وكانت سعيدة بها؟ ...، اقتربت كثيرا من الصّور في الأولى كانت فيرجي تضع رأسها وشعرها على بوريس في الثانية كانت برفقته في مقهى لودوماغو...** » ([1])

غير أنَّ ذكر الكاتب لشخصية (بوريس إيفيان)، الذِّي قاوم المرض والحياة القّاسية ورفض الرأي العام لفنّه، وواصل حياته الأدبيّة والفنيّة ككاتب ومغنّ وموسيقيّ إلى آخر نبض، لم يكن ذكراً عابراً، إنَّما كان بمثابة دعوة ضمنيّة نستشفها من خلال الرواية، لمقاومة الفساد والحروب الأهليّة والصّامتة بوسائل بديلة، كالأدب والموسيقى لنكون كبوريس ايفيان الذي يلمس قارئ كتاباته أنَّ في أعماقه عاصفة ضدّ العنصريّة، والحروب والظّلم ([2]).

ولقد بيّن الكاتب إلى جانب ذلك، أنّ الشخصية المحورية (ياما)، وجدت في مؤلفات هؤلاء الأدباء سحراً وأماناً غريباً جعلاها تفرّ إلى عالمهم، بحثاً عن السّكينة والسّعادة التي فقدتهما في الحرب الأهلية وما بعدها .

كما بلغ تأثير تلك الشخصيات الأدبيّة في شخصيّة **ياما**، درجة الالتباس والانحلال في شخصياتها وصفاتها الفريدة، كالشجاعة والجنون والثقافة والرقص والسّلطان، وهذا ما يتبين لنا في هذا المقطع السّردي الذِّي نلمس من خلاله الورود المتتالي لبعض أبطال المسرحيات والروايات:« **ولأنّي قارئة مستميتة في أبجدياتها المبهمة والخبيئة بين أسطرها فقد أصبت بعدوى**

---

1)- الرواية، ص: 139

2)- ينظر: الرواية، هامش رقم 1، ص: 126.

الأسماء الروائية والمسرحية أحيانا أراني مدام بوفاري. لكنّي لا أملك راحتها في أحيان أخرى أراني دون كيشوت وأنا لا أملك جنونه وهبله ويلتبس علي الأمر حتى مع شهرزاد لكنّي لا أملك لا شجاعتها، ولا راحتها ولا ثقافتها ولا سلطانها، وعندما أصاب بالخيبة القصوى، فلا أملك إلا وجه كارمن وسكينتها الحادّة بين أسنانها الحادّة، وهي ترقص رقصة الموت الدّموية في حضرة زوجها وعشيقها معا. » ([1])

بل إنّ ياما هذه، وهي المثقّفة الغارقة في قراءة الكتب، لا تجد حرجاً في لقاء تلك الشّخوص الأدبيّة، على اختلاف أزمنتهم وأمكنتهم، فترتب لهم مواعيدَ لقاء خياليّة:

« لم أجد أيّة صعوبة في أن أجعل شهريار يلتقي مع دون كيشوت ويتراسلان كثيراً لولا تدخل سانشو دي بانسا الذي أنّب كثيراً سيّده. شهرزاد وضعت في طريقها كارمن وجعلتهما في نوبة غضب تستلان السكاكين (...) بينما رأيت مدام بوفاري تهرب مع إيزميرالدا وتختفي معها في كنيسة نوتردام فقط لكي تقضي يوما كاملاً تسمع فيه لحكايات كازيمودو...»([2])

يبيّن لنا المقطع السّرديّ الوارد في المقبوس، أنَّ (ياما) صنعت عالماً خيالياً خاصاً بتلك الشخصيات الأدبية الواردة، متجاوزة حدود المكان والزمان الفاصلة بينهم، مسقطة جواً من الصراع والغضب بين بعضهم، ك(شهرزاد) و(كارمن)، وجواً من الألفة والحميميّة بين بعضهم الآخر، مثل (مدام بوفاري) التِّي تهرب مع (إيزميرالدا) لتستمع للحكايات الجميلة...

وكأنِّي بها، تريد أن تجعل تلك الشخصيات تعيش نفس صراعها الداخليّ المتناقض حبًا وكرهاً، وفاقاً وصداماً، لذلك أرادت أن ترمي تلك الشخصيات من أراضيها التي عرفت فيها

---

1)- الرواية، ص: 67.

2)- الرواية، ص: 332.

إلى: « **المدن العربية الحزينة؛ كالرباط وتونس وصنعاء وبغداد ووهران، ودمشق.**»([1])، لتغدو معاناة البطلة في مدينتها الجزائر، معاناة كلِّ الشعوب العربيّة التي تعيش أوضاع مشابهة لتلك التي عاشتها الجزائر في العشريّة السّوداء وما بعدها، والتِّي لا تجد ضيراً أن تشرك فيها مشاهير شخصيات الأدب الإنسانية التي وجدت في سيرها ومواقفها بعض العزاء في تخليصها من الأوجاع والآلام التي تحصدها في مدينتها الحزينة.

فإذاً، كان لهؤلاء الأدباء وأبطال رواياتهم ومسرحياتهم تأثيراً كبيراً على حياة **ياما** وسلوكاتها اليوميّة وعلاقاتها مع النّاس، لاسيما علاقتها الحميميّة مع **فادي** التي باتت تتمنى أن تنتهي كنهاية تراجيديات الحبّ الخالدة لهؤلاء المحبّين العالميين المذكورين في صفحات الأدب. وهذا ما نلمسه في إحدى محاوراتها الفيسبوكية مع فادي: « **كلّهم ماتوا حبيبي، وكان يجب أن نموت نحن أيضا، قيس وليلى، عنترة وعبلة، روميو وجوليات، تريستان وإيزول سعيد وحيزية كارمن وحبيبها، البشريّة لا تصنع أقدارها العظيمة إلا في التراجيديات العظمى.** » ([2])

أمّا عن الأسماء الفكريّة، فلم يكن لها حضور كبير، بالمقارنة مع الشّخصيات ذات المرجعيّة الأدبيّة، لكنّها أدّت دورها الفعّال في إثراء النصّ وتفعيل الدّلالة، نذكر منها: **أرسطو، سقراط جون بول تسارتل، سيغموند فرويد، عائض القرني...**، وغيرهم.

والجدير بالذكر، أنَّ هناك أسماء تتخذ أكثر من مرجعية كشخصية علي ابن أبي طالب– مثلا– التي ذكر اسمها فقط، في إحدى مقاطع الرواية على لسان أحد الشخصيات الثانوية. وهي – أي شخصية الصحابيّ عليّ كرم الله وجهه – شخصية ذات مرجعية تاريخية إسلامية، إضافة إلى كونها شخصية عرف عنها الشعر والحكمة، وهذا ما نلمسه كذلك في شخصية عائض القرني، فهي

---

1)– الرواية، ص: 322.

2)– الرواية، ص: 339 .

شخصيّة دينيّة معاصرة، تعرف انها داعية للدين من جانب، ومتبحرة في الأدب شعرا ونثرا من جانب آخر.

وقد ذُكر الفيلسوف **أرسطو** في المتن، لمّا شبهت بطلة الرواية أباها **سي زبير**– وهو يسقط ميتاً جراء اغتياله أمام عتبة بيته – بأرسطو، لنقرأ قولها: « **مدَّ يده اليمنى بصعوبة كبيرة إلى جبهته، قبل أن يتكأ بظهره على الحائط. ليرتسم في ذهني لحظتها بشكل غريب أرسطو الشاب، وهو جالس على كرسيّه المريح ضاما رجليه إلى بعضهما بعد أن وضع عليهما ورق البردي استعدادا للكتابة.** » ([1])

ولعلّ هذا التشبيه، يدلّ على رجاحة فكر (سي زبير)، وسلامة عقله الذي بدا من خلال تصرفه الرّزين مع تلك العصابات الخفيّة الإجراميّة التي هدّدته، فرغم أنّها قتلته برصاصة إجرامية لكنّها لم تقتل مبادئه وأفكاره الثابتة الذي ظلّ مؤمناً بها حتى وهو يصارع الموت.

وبعد، فإذا كان للشخصيات الأدبيّة والفكريّة كلّ هذا الدور في إثراء الدلالة، فما دور الشخصيات الموسيقيّة والفنيّة؟

- **الشخصيات الموسيقية والفنية:**

تعدّ الموسيقى من الفنون الجميلة التي نهرع إليها بحثا عن السّكينة والأمان، إنَّها: « لغة إنسانية أخرى غير لغة الكلمات، نظرا لما تحمله من نزعة إنسانية وخبرة جمالية مصاحبة لها تمثل أعمق الخبرات الإنسانية والجمالية. » ([2])

ولطالما أدرج الأدباء الموسيقى في مؤلفاتهم، ليعبروا بها عن حسّهم الفني، وحبّهم للحياة وقد احتفى الكاتب واسينيّ الأعرج – شأنه شأن الكثير من الروائيين – بهذا العنصر وجعله إحدى

---

1)– الرواية، ص: 99.

2)– عدلان زويدي، الرواية وحوار الأنساق الثقافية، قراءة في رواية كريماتوزيوم سوناتا لأشباح القدس لواسيني الأعرج، مجلة المخبر – أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ص: 429 .

التيمات المهمّة في رواياته، مثل روايته (سوناتا لأشباح القدس) التي يحيلنا عنوانها (سوناتا) لنوع من أنواع الموسيقى العالمية، أو مثل روايته (أنثى السّراب) التي يجعل بطلتها عازفة كمان، وفي هذا الصدّد يصرح بأهمية الموسيقّى– في إحدى حواراته – في الرواية عموما وفي رواياته على وجه الخصوص، بقوله: « في الرواية عطر وموسيقى وحيوات خفيّة على النقد اكتشافها والعمل عليها بقوة. من هنا فتجربة الموسيقى ليست جديدة بالنسبة لي الموسيقى تؤثث كلّ رواياتي، منذ البداية أدركت قيمتها البنيوية الكبيرة، هي التي تعطيها بعدها الدرامي والتراجيدي. »([1])

وبالعودة إلى الرواية – موضع المقاربة –، نلمح ولعًا خاصًا بالموسيقى، من خلال إدراج الكاتب للعديد من أسماء الموسيقيين العالميين. ولا ريب أنَّ هذا التوظيف لم يكن عابرا من دون غاية، إنَّما يلمح قارئ الرواية أنَّ الموسيقى غدت موضوعاة مهمة بالنسبة للروائي، خاصة وأنَّه جعل شخصيته المحورية (ياما) عازفة كلانيريات، وعاشقة للفن والموسيقى...، برفقة فرقتها الموسيقية التي تنتمي إليها، إذ إنَّ الموسيقى، شأنها شأن الأدب، هي من أبرز وسائل مقاومة ألم الحرب الصامتة التي رأت فيها فرقة الديبوجاز مفراً وملاذًا يسليها وينسي همومها.

هذا، ويلمس قارئ الرواية أنَّ الكاتب يدرج– في العديد من المقاطع السّردية–أسماء لشخصيات موسيقيّة في مقطع واحد، ما يؤكد أهمية الموسيقى بالنسبة إليه، ومدى اطّلاعه الكبير على كبار الفنانين الموسيقيين في العالم، وهذا ما يبدو على لسان (ياما) التي تبيّن أهمية فنّ الجاز الشعبيّ عند الموسيقين الكلاسيكيين العالميين:

« **الكثير من الموسيقيين الكلاسيكيين الكبار استلهموا بعض عناصر موسيقاهم من هذا الفن الشعبي. موريس رافيل مع بوليرو وكونشيرتو لليد اليسرى. وداريوس ميلهود في خلق العالم،**

---

1)– زهرة ديك، واسيني الأعرج هكذا تكلم ..هكذا كتب ..، دار الهدى، وزارة الثقافة العربية، الجزائر، (د ر ط)، 2013م، ص: 107.

فرارنسيس بولانك في كونشيرتو على بيانو مزدوج وأوركسترا. وإيغو سترافانسكي في ايبوني كونشيرتو. كارل جينكينز في صلاة الرجل المسلح...و غيرها...»([1])

يبدو من خلال المقطع مدى اهتمام الكاتب بالموسيقى الكلاسيكيّة، ولا أدلّ على ذلك من ذكره لأسماء الموسيقيين العالميين وعناوين أعمالهم الموسيقيّة، التي بيّن أنَّها مستمدّة من فنّ الجاز الشعبيّ، فضلاً عن اهتمامه بالموسيقى العصريّة من خلال إدراج بعض أسماء الموسيقيين والمغنيين العالميين. ومن الأسماء الفنية المذكورة: المغنية اليونانية **ماريا كالاس**.والمغني الفرنسيّ ريتشارد أنتوني، ومولودجي الذي أدى قصيدة الهارب لبوريس ايفيان، والمغني الإيطالي أندريا بوتشيلي ...، وغيرهم.

كما كان للروائيّ اهتمام بفنّ الرّسم، من خلال ذكر بعض الرّسامين المشاهير على لسان (ياما) التي بيّن ولعها بالرسم، وهو وسيلة أخرى للمقاومة وقهر العذاب الذَّي تعيشه في واقع مليئ بظلام الفساد والحروب، فتحلّ الألوان الجميلة التي غابت عن الوطن لعشرية كاملة محلّ الألوان المعتّمة الضبابيّة التَّي عكرت أمزجة الناس، وهي ألوان الحروب الداكنة، وهذا ما بدا لنا في حوارات ذاتية عديدة في المجرى السّردي للرواية؛ حيث كانت **ياما** تبحث لها عن الهدوء والسّعادة وسط ألوان تصنعها ذاكرتها وأحلامها بعيداً عن ذلك الواقع المظلم.

ويعدّ الرّسام العالميّ الفرنسيّ **(خوان ميرو)** أهمّ شخصيّة فنيّة منتمية لعالم الرّسم سلّط الكاتب عليها الضّوء، وذلك من خلال عمليّة الإحلال التي أوكل شخصيّته المحوريّة **ياما** القيام بها، حيث فضّلت أن تطلق على اسم **مراد**، الرّسام المصور الذي استعانت به والدتها فريجا، اسماً فنياً يتلاءم مع مهارته في التّصوير، وهو (ميرو)، وقد أطلقت عليه هذا الاسم بالذات، لما عرف عن **ميرو** من دقّة ومهارة في رسوماته الإيحائية الرمزية، وهو ما نجده في مراد الفوتغرافي، والرسام

---

1)- الرواية، ص: 378.

الماهر الذي تمكن من رسم العديد من الصّور التشكيلية التي تظهر صور الكاتب **بوريس ايفيان** وحياته السّابقة، كما صنع صوراً فوتوغرافية مختلفة ل(فريجا) والدة **ياما**، مع (بوريس إيفيان) بوضعيات مختلفة تبيّن أنَّهما عاشا علاقات حميمية.رغم أنّ (ميرو) لجأ إلى عملية الإلصاق، تقول (ياما) وهي ترى هذه الصّور المدهشة:؟

«اقتربت كثيرا من الصّور في الأولى كانت فيرجي تضع رأسها وشعرها على بوريس، في الثّانية كانت برفقته في مقهى لودوماغو...»([1])

إضافة إلى ذلك، نلمس حضور بعض الأسماء الفنيّة المشهورة بفنّ الرّسم، في مقاطع سرديّة عديدة من الرواية، ومنها ما جاء على لسان **ياما** عندما سردت ما حصل لوالدتها التي نزعت لوحات جميلة لفنانين مشهورين من صالون بيتها، ووضعت مكانها اللّوحات التّي صمّمها الفنان مراد أو ميرو، تقول في هذا المقطع السّردي:

« نزعت لوحات مهمة لمحمد إسياخم وأخرى لمحمد خدة ومنمنمة غالية في الدقة لمحمد راسم، ولوحات افريقية حيَّة الألوان، ... لملمتها كلّها ووضعتها في زاوية من غرفتي. » ([2])

كما استدعى الكاتب بعض أسماء الرسامين العالميين، الذين صوّروا احتفالات موسيقى الجاز في العالم، وهذا ما بدا لنا على لسان شاب التقت به **ياما** في طريقها للمسرح، وممّا قاله:

« حتى في الفن التشكيلي، هنري ماتيز مثلا كان مؤمنا بالجانب العفوي لهذا الفن. فقد أصدر في 1946 كتاب من الرسومات المائية اسماها جاز(...) ونيكولا دوستايل رسم الكثير من وجوه الجاز ونواديه. جون ميشيل باسكيا أيضا، رسم في لوحاته احتفاليات كبار أسماء الجاز

---

1)- الرواية، ص: 158.

2)- الرواية، ص: 143.

مثل شارلي باركر، نات كينغ كول ليستر يونغ، ميل ديفيس وغيرهم. » ([1])

ولعلّ استدعاء أسماء هؤلاء الرّسامين، دليلٌ على مدى اهتمام عائلة (ياما) بالفنّ، ومستواها الفكري والثقافيّ، كما أنَّ استدعاء فنّ الرسم – عموماً – الذي أخذ جانبًا كبيراً من الرّواية، هو محاولة أخرى أراد الكاتب بوساطتها أن يبيّن أنَّ الفنّ بمختلف أوجهه من أبرز وسائل الرفض ومقاومة الواقع الحزين التي لطالما تسلّح بها المثقفون، وعبّروا من خلالها عن حبّهم للحياة ورغبتهم في التغيير، وهذا ما سعى إليه واسيني الذي جعل شخصيته المحوريّة – كما أسلفنا أعلاه – تبحث عن الألوان الجميلة في أحلامها لتجسّدها في عالمها القاتم الذي تعيشه، يشاركها في ذلك هؤلاء الفنانين الذين جلبتهم بخيالها من عالم الأموات إلى عالم شبه مظلم تعيشه في مدينة يملؤها الخراب والفساد.

2- 1-1 -2 شخصيات ذات مرجعية أسطورية:

تعرف الأسطورة بأنَّها: « نظام سردي مجهول المؤلف يدور حول شخصيات الآلهة، ولد في المراحل الأولى من تاريخ الشعوب في زمانهم البدائي، وغالبا ما تأتي هذه الحكايات لأجل تفسير بعض الحقائق التي أثارت فكر الإنسان الأول، يلجأ الروائي إليها بوصفها ظاهرة اجتماعية.»([2])

وهي من المرجعيات المهمّة التِّي يستعين بها الروائيون لإكساب نصوصهم أكثر تشويقاً ومرونة وإثارة، وذلك بشحنها بدلالات ورموز مختلفة، يسعون من خلالها جلب اهتمام القراء بإدخالهم في عوالم المجهول والمطلق.

---

1)- الرواية، ص: 364.

2)- كوثر محمد علي جبارة، تبئير الفواعل الجمعية في الرواية، (مرجع سابق)، ص: 110.

ولقد استعان الكاتب ببعض الشخصيات الأسطورية في روايته، واستفاد من حمولاتها الرمزيّة بغية الوصول إلى غايته، بما يتناسب مع موضوع الرواية وأحداثها. ومن تلك الشخصيات الولي الصالح، نرسيس، مورفي، الشيطان، فاوست.

وسنحاول أن نقارب بعض تلك الشخصيات، ونميط اللّثام عن رموزها، ودورها التخييليّ داخل المتن السّردي، ولإبانة ذلك نعرض الجدول التالي:

الشخصية	دلالتها	نوعها	الصفحة
الولي الصالح	التبرك ودفع الأذى	شعبية تراثية	.198
فاوست	الخيانة وبيع النفس.	عالمية شعبية	في صفحات عديدة.
الشيطان	الشرّ والمكرّ	عالمية شعبية	في صفحات عديدة
نرسيس	الغرور والأنانية.	عالمية شعبية	.372
مريم المجدلية	دفع الأذى. .	دينية حضارية	222
آدم وحواء	الخطيئة	دينية حضارية	337
قابيل وهابيل	العداوة بين الإخوة	دينية حضارية	372
مريم المجدلية	القدرة وعلم الغيب.	دينية حضارية	.225
الظلال	المجهول والمعتم	رمزية	.107
طائر الفينيق	الانتفاضة والعودة بعد الاحتراق أو الخيبة	رمزية.	398- 399

يبدو لنا من خلال الجدول، غنى متن الرواية بالشخصيات الأسطورية التِّي تحمل في طياتها العديد من الدلالات والرموز، وقد تمكّن من خلالها الكاتب شحن نصِّه بطاقات إيحائية هائلة من شأنها أن تستفز ذهن المتلقي الذِّي سيسعى للبحث عن الغاية من دمج تلك الشخصيات في المجرى السردي. ونؤثر – في هذا المحفل – أن نتعرض لبعض الشخصيات التي لها دورها في إثراء الدّلالة وتفعيل الأحداث، من خلال الشواهد النصيّة التي وردت فيها، كالوليّ الصالح ونرسيس، وفاوست، إضافة إلى الظلال أو الأشباح، والشّيطان.

- **الولي الصالح:**

يلعب الوليّ الصّالح دوراً مهماً في المعتقد الدينيّ، فقد قدّسه النّاس وأولوه عناية فائقة، كونه – حسبهم – يملك القدرة على حلِّ مشاكلهم وشفاء مريضهم، وسدِّ مختلف حاجياتهم لا بل إنَّهم اعتبروا أنَّ المساس بقدره وقيمته، هو مساسٌ بدينهم وأصالتهم.

ويؤدي مفهوم الولي في المجتمع الجزائري وظيفتين « إحداهما اجتماعية والأخرى دينية ثقافية.فأما عن الوظيفة الاجتماعية فإنها تتحقق بفضل التفاف مجموعات سكانية حول اسم "ولي"(رجل صالح) ينشأ بينها نوع من الارتباط، فتتكون علاقات اجتماعية من مصاهرات وصداقات تصل في النهاية إلى توسيع مفهوم القبيلة والقرية عند سكان الريف عموما، وبذلك يتحقق الميثاق الاجتماعي بين مجموعة من القرى والعروش، وهو يقترب من مفهوم الانتماء الوطني، وأما عن الوظيفة الدينية الثقافية التي يؤديها الولي فإنها تنحصر في كونه قدوة حسنة في زرع الخير والمحبة بين الناس نتيجة التزامه بتطبيق تعاليم الدين عمليا. » ([1])

---

1)– إبراهيم فضالة، دراسة سيميائية لشخصيات رواية "الشمعة والدهاليز للطاهر وطار، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، جامعة الجزائر، 2001م، ص: 89.

فإذا كان للوليّ هذا الدور في الحياة الدينية، والاجتماعية للمجتمع الجزائريّ في الماضي فكيف وظفه الكاتب في روايته؟ وما هي دلالته الرمزية؟

وردت هذه الشخصية الأسطورية في المجرى السرديّ للرواية موضع التحليل، لتجسيد قيم مهمّة تبدو لنا من خلال قول الكاتب على لسان شخصيّة **حمامة:**

« **سيدي الخلوي ليس كافرا، ولي صالح طيب أشفى الكثيرين ببركاته** » ([1])

من خلال المقبوس، نلمح أنّ الكاتب منح لهذا الولي اسما مركبا، وهو**سيدي الخلوي** وصفة وهي (صالحا)، **فسيدي** تدلّ على الرفعة والوقار، أما الخلوي فهو–حسب تقديرنا – مأخوذ من الخلوة، والاعتكاف والوحدة.

ويوحي اسم الولي – حسب المقطع – بالتبرك والعظمة وشفاء المرضى. وهي قدرات خارقة لا يمكن أن ننسبها إلا لله سبحانه الذي يستطيع استجابة الدعاء، بيد أنَّ الناس يعتقدون أنَّ الأولياء يستطيعون تدبير شؤونهم واستجابة دعواتهم.

وقد بيّن الكاتب أنَّ أياد الإجرام حاولت تشويه مثل هذه الرموز الدينية والتقاليد الموروثة، وإبعاد الناس عنها وذلك من خلال أفعالها الشنيعة .

إنَّ توظيف الكاتب شخصية **سيدي الخلوي** في الواقع لم يأت من فراغ، إنَّما لتعرية واقع سياسيّ واجتماعيّ طافح بالفساد والفوضى، ورفض بشاعة الحرب الأهلية وما نجم عنها من أفعال إجرامية مورست في الخفاء، وطالت حتى الأماكن المقدسة.

– **فاوست:**

---

1) – الرواية، ص: 200 .

يعتبر فاوست من نماذج الشخصيات الأدبية العالمية المعروفة، التي تداولتها ألسنة الأدباء حتى باتت أسطورة خالدة في الأذهان، وقد عنون الأديب الألماني **جوته** إحدى مسرحياته بفاوست، وفي الرواية تصريح على لسان بطلتها تطالعنا فيه، أنّها استلهمت هذا الاسم من مسرحية ذلك الأديب، فلنقرأ: « **أنا من أسميته فاوست لأنّي كنت مولعة بغوته ورأيت شبها غريبا بينهما.** » ([1]).

ولقد استعان الكاتب بأسطورة **فاوست** الذي باع نفسه للشيطان، بغية الكشف عن تناقضات الواقع السياسي والاجتماعي المتأزم بعد الحرب الأهلية، فبعد أن ظنّت **(ياما)** أنَّ محبوبها **(فادي)** نموذج للأديب الوطنيّ المخلص، الذي يجعل من أدبه ومسرحياته خدمة لشعبه من خلال رسائله التي كان يتواصل بها معها، اكتشفت بعد عودته إلى أرض الوطن وعرض مسرحيته على دار الأبرا، أنَّه أديب باع ضميره لأجهزة دولة تستخدم مثقفيها لتوهم الشعب أنَّ البلاد مستقرة وأنَّ إشاعات الفوضى واللاستقرار لا أساس لها، وهذا ما يبدو من خلال المقطع السردي التالي:

« **هم في حاجة إلى من يبرّر إخفاقهم في كلّ شيء فكان مطيتهم الجميلة.** »([2])

وتتأكد لنا هذه الدلالة في قول **ياما:** « **الدولة هي ميسوفيليس.** »([3])

- **نرسيس:**

يعدّ نرسيس، شخصيّة أسطوريّة معلّلة لخلق زهرة النرجس، حيث إنّه فتى يوناني كان بارع الجمال افتتنت بحبه الفتيات ولم يكن يبادلهن ذلك، وحين برح هذا الحب بإحداهن ابتلته الآهة بحب نفسه، فاستجابت **نيميس** آلهة الغضب العادل لها كما تروي الأسطورة، إذ جعلته يرى صوّرته في

---

1)- الرواية، ص: 76.

2)- الرواية، ص: 367.

3)-الرواية، ص: 333

غدير كان يشرب منه فعشقها لتوه حتى هزل وهو منحن فوق الغدير إلى أن فارق الحياة وحين أقبلت الفتيات اللاتي أحببنه للعزاء لم يجدن سوى وردة جميلة سمينها باسمه.([1])

وقد ورد ذكر هذه الشخصية في الرواية المختارة، على لسان **ياما** عندما شبهت نظرة فادي – أو فاوست كما سمته – الماثلة في الصورة بنظرة نرسيس، ومما قالته: « **عندما رفعت رأسي لأتنفس قليلا بعد أن انسحب الضباب قليلا إذ شعرت باختناق كبير لمحت الإعلان الضوئي الضخم عن المسرحية وصورة فاوست وهو يلوح بيد خفيفة من عمق مسرح أجنبي لجمهور لم يكن مرئيا، رأيت في عينيه لذة عشقية غريبة تشبه خزرة نرسيس وهو يتأمل وجهه في سطح الماء ويرتفع نحو الأعالي.** » ([2])

ولعلّ هذا التشبيه بين شخصيّة فادي ونرسيس الأسطوريّة، لم يولد من رغبة البطلة في إبراز مدى جمال حبيبها فادي فحسب، إنَّما ينبع من رغبة الكاتب المسكوت عنها في المتن إبراز عاقبة حبّ الذات، والتعالي على الآخرين الذي قد يؤدي إلى الهلاك مثلما هلك نرسيس، وهي النّهاية الحتميّة التي نالها فادي الذي هلك في نظر **ياما** التي أصرّت على محو ذكراه بعد الخيبة التي منيت بها في نهاية الرواية .

- **الشيطان:**

من المعروف أنَّ الشيطان من أبرز الشخصيات الأسطورية التي لطالما ألفت فيها القصص وكثرت فيها الحكايات والأحاديث المختلفة، وهو في أغلبها، يرمز للشرّ والمكرّ والإغواء والخديعة .

---

1)- نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية، مطبعة اتحاد الكتاب العرب دمشق، (د ر ط)، 2001م، ص: 36.

2)- الرواية، ص: 372 .

وقد جعل بعض الأدباء من الشيطان إحدى شخصيات مؤلفاتهم، ك**جوته** الذي منح الشّيطان اسما آخر وهو **ميفيستوفيليس،** الّذي أبرم مع **فاوست** اتفاقاً مفاده أن يحقّق له ما يريد مقابل بيع نفسه له. وهو ما يبدو في الرّواية من خلال هذا المقطع السّرديّ: « **كان على مشارف الانتحار عندما جاءه الشيطان ميفيستوفيليس واقترح عليه ميثاقا وهو أن يحقق له كل ما يريده ولكن في المقابل يشتري منه روحه.** » ([1])

لكنّ الشيطان من منظور الكاتب؛ هو رمزٌ للدولة التي تمكّنت أن تشتري ضمير **فادي** المثقّف المسرحي الذي أصبح منصاعًا لأوامرها خادمًا لها، شرط أن تمنحه الشهرة والثروة، فأتى كأنّه من الفاتحين، أو الأنبياء الذين يبشرون الناس بأمن البلد واستقراره مثلما جاء في الرواية. ([2])

لتصبح الدولة بمثابة الشّيطان، الذي يسعى ليُغري النّاس بألاعيبه ووعوده الزّائفة، ويصبح هؤلاء المثقفين أعوانها الذين قبلوا هذه الاتفاقات التي تسيء لأدبهم ووطنهم .

كما حضرت شخصية الشيطان، في مقاطع أخرى استحضرت فيها الساردة قصة آدم وحواء، وكيف أخرجا من الجنّة بعد أن وسوس لهما الشيطان بأكل التفاحة، وهذا ما ندركه من خلال المقطع التالي:

« **في قصة خروج آدم وحواء من الجنة أشياء كثيرة ظلت متخفية ومحفوظة. عندما أخبر الشيطان السلطان الأعلى وكان منتشيا من انتصاره على مخلوقات الله الصغيرة أرأيت ألم أقل**

---

1)- الرواية، ص: 324.

2)- ينظر: الرواية، ص: 337.

لك إن مخلوقاتك الترابية التي نفخت فيها من روحك وجمالك. هشة أمام طعم الغواية. » ([1])

فشخصية الشيطان، لا تعدو أن تكون رمزا للشرّ والوسوسة والتضليل. ولعلّ الغاية من إدراجها تعرية الواقع السياسيّ والثقافيّ في الوطن، إذ ثمّة شخصيات خفيّة تحرض الناس على إشاعة السلام والأمن لضمان صمتهم، وهي كذبة مزعومة تسعى من ورائها الوصول إلى أهدافها والضحيّة، هو الشعب المغلوب على أمره الذي يصدق مزاعم تلك العصابات الشيطانية.

2- 1 - 1- 3 الشخصيات المجازيّة:

تتجسّد الشخصيّة المجازيّة في العمل الروائيّ من خلال أفعال الشخصيات التي تمثل ملحماً سائداً في المجتمع يكون له تأثير على أحداث الرواية ويسهم في تتابع الأحداث في المتن الروائي، فهذه الشخصيات المجازية يكون لها الدور في الرواية إما سلباً أو إيجاباً. ([2])

وفي الرواية – موضع المقاربة – نلمح الكثير من الشخصيات المجازية التي نشأت من خلال علاقة الشخوص ببعضهم، لعل أبرزها؛ الحبّ، والخيبة، والخوف والعزلة.

- **الحبّ:**

يمكننا الجزم أنَّ الحبّ من الشخصيات المجازية المهمّة التي شكّل ظهورها ملمحا بارزا في الرواية، وتمظهر ذلك من خلال علاقة الحبّ التي جمعت **ياما** مع المسرحيّ المغترب عن بلده (فادي) الذِّي أطلقت عليه اسم فاوست، وكانت وسيلة التواصل الوحيدة بينهما هي شبكة الفيسبوك، حيث كانا يتبادلان رسائل الحبّ والحنين، وبثّ لوعة الاشتياق، وبعد ثلاث سنوات من الانتظار، يخيبّ ظنّ البطلة وتجهض أمنياتها وتتبدد أحلامها الوردية التي لطالما عطرت بها

---

1)- الرواية، ص :367.

2)- أحمد مشري، سّيمياء الشخصية في رواية شرفات بحر الشمال لواسيني الأعرج (الوظيفة والدّلالة)، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الحاج الأخضر، باتنة، الجزائر، 2011 م -2012م، ص: 42.

رسائلها الحميمية، وذلك بعودة فادي الحقيقي إلى بلده ومصارحتها بأنَّ الشخص الذي كانت تتواصل معه هو رحيم، فيتحول الحبّ إلى ألم وانكسار.

كما يبرز الحبّ –كشخصية مجازية – أيضا من خلال علاقة **ياما** ب**ديف**؛ وهو محبوبها السّابق الذي داهمته أياد الغدر الارهابية، حيث تتذكر في مقاطع كثيرة من الرواية، علاقتها به وذكرياتهما على جسر العشاق.

وقد تجسّد الحبّ – فضلا عن ذلك – من خلال العلاقة الوهميّة المرضية بين **فريجا** (أم بطلة الرواية)، والفنان الأديب **بوريس إيفيان** الميّت؛ حيث أرادت فريجا أن تنسى وجع فقدانها لزوجها بإقامة علاقة حبّ عابرة أودت بها إلى الموت بعد أن ساءت حالتها، وضاع قرارها، وأمست رهينة لأوهام لا أساس لها.

وتبلور الحبّ كشخصية مجازيّة أيضاً، من خلال العلاقة الوديّة التي جمعت بين أصدقاء فرقة الديبوجاز، الذين استمرت علاقتهم الوديّة رغم الصّعاب والعراقيل التي فرضتها الحرب الأهليّة.

– الخيبة:

يمكننا اعتبار الخيبة شخصية مجازية، تظهر لنا في حالات كثيرة من مجريات أحداث الرواية، بل إنّ القارئ لا يلبث أن يدرك أنّها تجسّد رؤية الخيبة بوضوح .

ولعلّ دليلنا على ذلك، أنّ الكثير من العلاقات التي تجمع شخصيات الرواية تنتهي بالفشل أو خيبة الأمل، وذلك ما يبدو من خلال فشل علاقة الحبّ بين **ياما** ومحبوبها الوهميّ **فادي** أو فاوست، الذي صارحها بعد أن عاد إلى وطنه أنّها كانت تتعامل مع ابن عمّه **رحيم**.

كما مني **(سي زبير)** والد بطلة الرواية، الذي فضل البقاء في وطنه وخدمة شعبه بدلاً من الاغتراب، بخيبة أمل حادّة مردّها تلك التهديدات التي كان يتلقاها من طرف عصابات كانت تتلاعب بالأدوية وتبيع أعضاء المرضى؛ حيث مارست عليه ضغطاً كبيراً حال دون تحقيق هدفه

السامي الذي كان يرومه، فيجهض حلمه هو الآخر في تحقيق آماله كصيدليّ وكإنسان محبّ لوطنه، غيور عليه متمسك بأخلاقه.

إنَّ الخيبة – إجمالا– التي عبرت عنها الرواية، من خلال علاقات الشخصيات ومصائرهم، ما هي– في الواقع– إلا خيبة روائيّ في تحقيق أهدافه ومساعيه الفكريةالإيديولوجية التي لا يزال يبحث عنها عبر روايات تعكس توجهاته ومذهبه في الحياة.

- **الخوف:**

يتجسّد الخوف – هو الآخر – شخصية مجازيّة مهمّة، من خلال الحالات النفسيّة القلقة التي اعترت أغلب شخصيات الرواية، فرغم انتهاء زمن الحرب الأهلية التي كان لها جراح غائرةٌ في النفوس، ظلّت هواجس الخوف والرّعب تطاردهم وتحول دون أمنهم واستقرارهم.

ويبدو لنا ذلك من خلال رصد الكاتب على لسان ساردته حياة عائلة **سي زوبير**؛ كحياة زوجته **فيرجي** التي تأزّمت حالتها النفسيّة بعد قتل زوجها أمام عتبة البيت من قبل عصابات مجهولة، فأصبحت تعاني من خوف دائم وقلق مستمر، متوهمة وجود ظلال هؤلاء القتلة في بيتها، وقد نقلت هذا الشعور لابنتها **ياما** التي أصابها قلق أمها، هاهي تصف لنا ذلك قائلة: « **مع مرورالأيام أصبحت أنا أيضا اسمع الحركة على الأسطح، فأركض نحو سيف الساموراي لا أدري هل للدفاع عن نفسي والموت بكبرياء أم لأنتحر قبل أن أجد نفسي بين أيدي القتلة.** » ([1])

كما يتجلى الخوف من خلال وصف السّاردة حالة **رايان** القلقة بعد أن قتل صديقه **إبراهيم** أمام عينيه من قبل جماعة إرهابية في الغابة حينما كان يؤدي الخدمة الوطنية.

---

1)– الرواية، ص: 108.

مهما يكن، فقد اعترى الخوف شخصيات الرواية في الشوارع والأزقّة والجسور والممرات، لتتولد لديهم أزمات نفسية حادّة، مردّها انعدام الأمن والاستقرار في المدينة –الوطن، خاصّة بعدما طال الإجرام المستشفيات والسّجون وحتى الزوايا والمساجد.

- **العزلة:**

وهي التي فرضتها الحرب الأهلية بعد انتهائها؛ حيث أسهمت في زرع الخوف والقلق في نفوس الشخصيات ما جعلها تنطوي على نفسها في بيتها، خوفا من شوارع تهدّدها بالموت اليومي. ولعلّها تتجلى من خلال عزلة بعض شخوص الرواية؛ من قبيل عزلة **(ياما)**التي نتجت عن ادمانها لفضاء الفيسبوك وملازمتها له، حيث كانت تقضي فترات طويلة وهي تتحاور مع أصدقائها، كما تتجلى في عزلة الأم **(فريجا)** رهينة للتخيلات والأوهام لاسيما بعد أن قتل زوجها وتشتت أسرتها، وتظهر العزلة – فضلا عن ذلك – في الحصارالإجباري الذي فُرض على **(رايان)** بعد إدخاله السّجن ما زاد من تدهور حالته النفسيّة والصّحيّة.

2- 1- 1- 4 الشخصيات الاجتماعية:

سيتم التركيز– في هذا المحفل– على أهم الشخصيات التي برزت من خلال دلالتها الاجتماعية في المسار السّردي للرواية.

- **سي زبير:**

هو صيدلانيّ، مثقّف وواع، من الطّبقة الاجتماعية المتوسّطة، متزوج وله ثلاث أبناء؛ فتاتين توأمين **ياما** و**ماريا**، وفتى اسمه **رايان**، كان كثير السّفر إلى أصقاع العالم بحكم مهنته، لكنّه فضّل أخيرا أنّ يمكث في وطنه، ويخدم شعبه رغم ظروف الحرب الأهلية. علاقته الاجتماعية مع أبنائه طيبة لاسيما مع ابنته ياما التي كان يطالعها بأسراره المهنية المختلفة، والمضايقات التي كان يتلقاها من طرف قطاع الصّحة، أما علاقته مع زوجته فكانت مضطربة بعض الشيء بسبب الغيرة

بحكم قضائه أحيانا وقتا طويلا في سفه. يمتاز بنضجه العقلي ورزانة تفكيره، حيث كان ينصح أبناءه في حياتهم وتوجهاتهم الدراسية. وقد تأثرت ابنته (ياما) بالكثير من طباعه وفكره وأسلوبه في الحياة.

أمّا عن علاقته مع أعوان القطاع، الذي كان ينتسب إليه (الصحة)، فقد كان يشوبها القلق والتوتر، حيث كانت تأمره أن يدخل معها في عمليات مشبوهة تهدّد أمن البلاد والمرضى بوجه خاص، بيدّ أنّه رفض الانصياع إليهم بحكم مبادئه الرفيعة التي كان يتمتع بها، من إخلاص وعزة وأنفة على وطنه وأبنائه، وهو ما جعل نهايته على أيدي هؤلاء المجرمين .

- **ياما:**

ياما شابة في مقتبل العمر والدها **سي زبير**، تشتغل كصيدلانيّة، وهو التخصّص الذي اختاره لها أبوها **زبير**. تنتمي إلى فرقة دي بوجاز الموسيقية، تتمتع بهوايات عديدة كالموسيقى والرسم ومطالعة كتب الآداب والفكر العالميين...، عاشت حياة حميمية سعيدة مع أسرتها في الماضي لاسيما مع والدها الذي منحها الكثير من الذكريات الجميلة، فقد كانت ترافقه إلى البحر للتنفيس ونسيان الهموم وتحاوره في شتى مجالات الحياة، ومع أمها التي أورثها حبّ مطالعة الروايات والكتب الفكرية العالمية، وأخيها (رايان) الذي ساعدته في تسمية الأحصنة، بحكم خبرتها بذلك، وهي القارئة النهمة للكتب، الخبيرة بتسمية الشخصيات، لكن حياتها العائليّة تعقّدت بعد مقتل والدها، حيث باتت هي المسؤولة الوحيدة عن البيت، لاسيما وأنَّ أمّها أُصيبت بمرض نفسيّ اضطرها للمكوث بالبيت. فتحملت عبء العناية بها وبحالاتها المرضيّة الهستيريّة وتحولاتها المستمرة، كما كانت أيضا تعتني بأخيها الذي دخل السّجن جراءَ تهمة ألصقت به. ورغم الألم والانكسار إلا أنَّها استطاعت تجاوز الفقد والخيبة، وسارت قدماً باحثةً عن الأمل والسعادة الهاربة رفقة أصدقائها.

- **لا لا فريجا:**

معلمة فرنسيّة متقاعدة، من الطبقة البرجوازية وقارئة نهمة للآداب العالمية. زوجة **سي زبير**، كانت علاقتها الاجتماعية مع أبنائها جميلة وهادئة. لاسيما مع ابنتها **ياما** التي علمتها مطالعة الروايات والمسرحيات العالمية، لكنّ هذه العلاقة توترت في ظلّ الحرب الأهلية وما نجم عنها، حيث تأثرت **فيرجا** بحالة ابنها **رايان** المرضيّة بعد أن دخل في دوامة المخدرات واتّهم بقتل معلمه عنترة، ثم فقدانها لزوجها أمام عتبة المنزل ممّا سبّب لها توتراً نفسياً، وانفصاماً في الشخصيّة، فقد كانت تدّعي أنَّ زوجها خانها وتزوج بامرأة يابانية ولهما فتاة، وهو ما جعلها تبني علاقة وهمية مع كاتب ميت اسمه **بوريس إيفيان**. كما لقيت كلّ الرعاية من ابنتها **ياما** التي تولت الاهتمام بالمنزل والعائلة بعد أن توفي والدها – كما أسلفنا – كما كانت علاقتها طيبة مع أصدقاء العائلة، كجواد الطبيب الذي كانت تستقبله في بيتها من حين لآخر، والرسام مراد أو **ميرو** الذي لبّى لها طلباتها الوهميّة. وهي نموذج للمرأة اليائسة المحبطة، حيث استسلمت لوضعها الحزين منطوية على ذاتها يتوجسها القلق والأوهام بعيدا عن العالم الخارجيّ والعلاقات الاجتماعية مع الآخرين، ما جعلها تموت كمداً. بعد أن عجزت عن الصّمود أمام واقع محزن اعتورها في حياتها.

– فرقة ديبو جاز:

يمكننا إدراج فرقة **(دي بوجاز)**، ضمن فئة الشخصيات المرجعيّة الاجتماعيّة؛ ذلك أنَّ الكاتب كثيراً ما يذكر أسماء الشخصيات المنخرطة في هذه الفرقة واحداً تلوى الآخر، مع ذكر طبيعة عمل كلِّ شخصية أو هوايتها. وهو ما تجسد لنا من خلال المقطع التالي:

« **كانت فرقة – ديبو جاز– مكونة من سبعة شباب مولعين بحاضرهم وبعطر المدينة. أنا على الكلارينات، جواد أو دجو على الساكسو، أنيس على القيثارة الجافة، شادي على الكلافية. رشيد**

أو ميدو على الباتري والطبل الإفريقي، داوود أو ديف على الهارمونيكا أو القيتارة الكهربائية. ويصبحون ثمانية إذا أضفنا صفيّة أو صافو، ذات الصوت الشجيّ. » ([1])

إنَّ العلاقة الاجتماعية التي تسود أعضاء هذه الفرقة تطفح بالحبّ والتفاهم، ومواجهة الصّعاب. من حيث إنّ السّاردة كشفت لنا كيف تحدّى هؤلاء الشّباب الظروف الصّعبة في البلاد التي طالها الفساد في كلّ القطاعات، وسدّدوا ديون المخزن...، كما بيّنت تحدّيهم الظروف القاهرة بأنشطتهم الموسيقية في المدينة التي من شأنها أن تزرع البسمة في ثغور الناس من جديد.

تبعا لذلك، ففرقة ديبوجاز نموذج لفئة اجتماعية تنحدر ضمن طبقة مثقّفة وواعية تمارسُ الفنّ والإبداع لاسيما الموسيقى والغناء، وهي الوحيدة التي انتصرت في الرواية رغم الخيبات والأزمات التي خلفتها الحرب الأهليّة.

2- 1- 2- الشخصيات الإشارية (الواصلة):

كنا قد ألمعنا- في قسمنا النظري من هذا الفصل- أنّ وجود الشخصيات الإشارية أو الواصلة – حسب فيليب هامون – يعدّ من المؤشرات الدّالة على حضور المؤلف أو القارئ في الرواية. وفيما يأتي، سنحاول البحث عن هذه الشخصيات في روايتنا ونبرز دورها السّيميائيّ.

إذا بحثنا عن شخصية الروائي **واسيني الأعرج** في المقاطع السّرديّة الثاوية في متن الرواية؛ فإنَّنا نجد شخصيات تنوب عنها، وتحمل في طياتها أفكارها ووجهات نظرها، ولعل هذا ما جسّدته شخصية (**ياما**)، بطلة الرواية وساردتها التي استطاعت أن تعبّر من خلال الأدوار المسندة إليها في الرواية عن الكثير من توجهات الكاتب وأفكاره.

---

1)- الرواية، ص: 12.

فهي، إذ تعبر عن نبذها للحروب المعلنة والخفية التِّي استفحلت مدينتها وبثّت الرعب في نفوس أهاليها، تتوارى خلف كاتب عايش فترات مظلمة في بلده الجزائر بعد الحرب الأهلية المدمرة التي عانى منها الشعب الجزائري، والتي لا تزال تداعياتها النفسيّة محفورة في كيانهم .

كما أنّ شغفها بمطالعة الآداب العالمية، وحبّها للموسيقى والرقص ومبهجات الحياة عموماً، هو إشارة صريحة لكاتب لطالما عانق الحياة، وأحبّ الأدب سواء منه العربيّ الموروث أم العالمي، بل إنَّنا نلمس أنَّ أسماء بعض الشخصيات الأدبيّة التي حبذتها ساردة الرواية، كفاوست وشهرزاد وكارمن وزوربا...، وأطلقت بعضها على الشخصيات الفاعلة فيها، هي ذات الأسماء التِّي لطالما كانت روايات **واسيني الأعرج** غاصّة بها.

إنَّ البطلة (**ياما**)، وهي تمضي في الحياة وتصمّم على المواجهة رغم فجيعة الفقد، والفراق والخيبة، تصلنا بكاتب عانى من أوجاع الحرب الأهلية التي كان لها تأثيرها الكبير على نفسيته مثل باقي الجزائريين.

هذا، ونلفي في متن الرواية المختارة بعض المقاطع السردية، أوالأقوال التِّي تعبر عن توجهات الكاتب وأفكاره المعروفة يمكن أن نعرض بعضها، كالآتي:

« **الحرب الأهلية مثل الفيروس المدمر لا تتوقف إلا إذا أحرقت ثلاثة أجيال متتالية على الأقل. من قاموا بها. من عايشوها واكتووا بنارها ومن ورثوا أحقادها.** » ([1])

« **في الحروب الأهلية باستثناء اللحظة الأولى يتحول الكلّ إلى مجرمين مستعدين للقتل إذ تستيقظ فجأة الحواس البدائيّة النائمة في جميع الناس بلا استثناء، ويأتي الدّين والإيديولوجيات الكئيبة لتزيّن الموت وتغلقه بكلّ ما يجعل بريقاً مغرياً.** »([2])

---

1)- الرواية، ص: 292.

2)- الرواية، ص: 314.

كما أنَّ ثمة مقاطع أخرى تشير إلى حضور القارئ في الرواية، وهو القارئ النوعي الذي يوجّه إليه الكاتب الرواية، لاسيما ونحن نعرف أنَّ جلّ روايات الأعرج تخاطب فئة من القراء المتسلحين بترسانة معرفية وثقافية، لفهم مغاليق النصّ وتوجهات الكاتب الفنيّة والفكريّة. نمثل لذلك بالمقطع السّرديّ التالي:

« **لو يدري الكتاب ماذا يفعلون في بشر مثلنا، ربما لكانوا أكثر رأفة بهشاشتنا. يمنحون الحياة باليدّ اليمنى، واليدّ اليسرى كثيرا ما تحمل الموت.** » ([1])

فإذاً، يمكننا القولُ إنَّ الكاتب أثبت حضوره من خلال تلك الشّخصيات التي نطقت باسمه وأبرزت أهم مواقفه الإيديولوجية التي رام تمريرها للقارئ، وقد رأينا أنَّه أوكل تلك المهمّة لبطلة الرواية المحوريّة **(ياما)**، التي كانت واسطة بينه، وبيّن القارئ بإبرازها لرفض الكاتب الحروب بأشكالها المختلفة، وحبِّه للحياة وتوق نفسه للأفضل.

- **شخصيات تكرارية (استذكارية):**

هي الشخصيات التي تتكرّر في المقاطع السّردية من خلال الذكرى والتمنى، والأحلام وغيرها.

ولعلّ المجرى السّرديّ للرواية – مدار التحليل – غاصٌ بها، لاسيما من خلال الذكريات التي ما تنفك بطلة الرواية تسترجعها في حاضرها، أو من خلال الأمنيات التي تصبو لتحقيقها في ظلّ واقع كئيب خلفته الحرب الأهلية.

إنَّ بطلة الرواية **ياما** تعود إلى الماضي في مقاطع عديدة من الرواية مستحضرة شخصيات مهمّة في حياتها، كوالدها التي لا تني تتذكرمواقفه النّبيلة في عمله ومع أسرته، ورفضه للانصياع

---

1)- الرواية، ص: 291 .

للعصابات الخفيّة التي أرادت توريطه، كما تتذكر موته المريب أمام عتبة المنزل، وحالة الحزن التي آلت إليها عائلتها بعد ذلك.

ولعلّ تكرار **ياما** لذكريات أبيها وطريقة موته، هو رغبة في فضح الوقائع وإبراز بشاعة الحروب من جهة، والإشادة بتلك الشخصيات الوطنية التي لا ترضى ببيع وطنها وأبنائه، ولو هدّدها الموت.

وقد تتكرّر بعض الشخوص في مقاطع عديدة من خلال ذكريات البطلة؛ كشخصية أخيها **رايان**، ووالدتها **لالا فريجا**، إضافة إلى بعض الشخصيات الثانوية من قبيل شخصية **حمامة، والرجل الأبيض**. .

كما أنَّ بطلة الرواية **ياما**، كثيراً ما تهرب من الواقع الأليم والذكريات القاسية، وتهرع إلى عالم الأحلام والأمنيات متوقعة لقاءها مع **(فادي)** محبوبها المرتقب، الذّي يمكن أن نعتبره أيضا من الشخصيات التكرارية التي ركز عليها الكاتب، وذكرها عبر أمنيات البطلة وحواراتها.

ولعلَّ العودة إلى الماضي وتكرار مواقف تلك الشّخوص وآلامها؛ دليلٌ على حرص الكاتب لتأكيد بشاعة الحرب الأهليّة ومدى وقعها في النفوس، ورغبته الحثيثة في غدّ أفضل لا تعتريه بقايا دمارها.

وعلى أساس كلّ ما سبق، نلمح أن الرواية المختارة؛ تتمتع بكمّ هائل من الشخصيات ذات المرجعيات المختلفة، من تاريخية ومجازيّة واجتماعيّة، ما يدلّ على مدى اطلاع صاحبها وثراء مخزونه الثقافيّ والفكريّ، كما تتوفر على شخصيات واصلة وأخرى تكراريّة. علاوة على أنّنا نستطيع أن نصنف شخصيّة واحدة في الرواية، ضمن نوعين أو أكثر من التصنيفات المذكورة، ما يجعلها أكثر تأثيراً وأغنى دلالة.

وسنحاول في المباحث التالية –من هذا الفصل– أن نبحث في دال الشخصيات الأدبية المشاركة في مسار السّرد ومدلولها، مقتفين خطاَ **فيليب هامون** في سيميائية الشخصية. كما ألمعنا في ختام الفصل النظريّ من هذا الفصل.

2- سيميائية اسم العلم:

2- 1- مهاد نظريّ:

يكتسي الاسم الشخصي الذي يختاره الكاتب في عمله الروائيّ أهمية كبيرة في معرفة هويّة الشخصية، إذ لا يتسنى للقارئ التمييز بين الشخوص دون أسماء محدّدة تجعله ينخرط في عوالم القراءة ويسعى لفهم أحداثها وطبيعة تصرفات شخوصها.

وبوسع اسم الشخصية، أن يقدم: « دلالة أوليّة يمكن أن تكون مهمّة إلى حدٍّ كبير إذا أحسن الكاتب انتقاءه، إذ من الممكن أن يقيم الاسم علاقة مع دلالته الروائية من خلال معناه المعجميّ أو تركيبه الصوتيّ، أو من خلال رصيده التاريخي ويمكن للاسم أيضا أن يوحي بجزء من صفات الشخصية النفسيّة والجسديّة.

كما يتأرجح استخدام الروائيين لأسماء شخصياتهم الحكائية بين مستويين تعبيريين: فأما الأول، فهو اعتباطي يخلو منه الاسم من أي دلالة، وأما الثاني فهو رمزي. يبدو فيه الاسم موحيا مليئا بالدلالات التي تعبر عن الشخصية. » ([1])

وسنحاول في دراستنا لشخصيات الرواية – مدار التحليل – أن نقدّم بطاقة دلالية لأسمائها متخذين بعين الاعتبار بعض الخطوات الإجرائية المهمّة كبحثنا في دلالة الاسم من الجانب اللغويّ والمعجميّ، بالإضافة لدلالات الاسم المتداولة المتن.

---

1)– نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، (مرجع سابق)، ص: 177

2-2- أسماء شخصيات الرواية ومدلولها:

2-2-1- الاسم المفرد:

وهو الاسم الذي يرد بصيغة مفردة، ونلمح في الرواية المختارة ورود العديد من الأسماء بهذه الصيغة، مثل: ياما، فادي، رحيم...، يمكن تتبع مدلولها النصي، على النحو التالي:

- **ياما:**

جاء اسم (ياما) بصيغة المفرد المؤنث، ويبدو أنَّه اسم علم غريب، غير منتشر ومتداول في البيئة العربية أو الغربية. ولعل ذلك ما يجعلنا نساءل عن مصدره، والغاية المنوطة من توظيفه في الرواية. غير إنَّ الكاتب لا يكلفنا عناء البحث عن مصدره، إذ يمنحنا إجابة عن ذلك على لسان الشخصية نفسها:« **أتساءل من أين جاءتني لعبة الأسماء؟ ربما من كثرة ما قرأت؟ لكنّ المؤكد أيضا من والدي، بابا زوربا. سمى أختي التوأم ماريا، وسماني أنا مريم لم أفهم إلا فيما بعد أنّه قسمنا من أجل امرأة واحدة سكنت روحه؛ مريم. كنا توأمين فماذا يفعل؟ فجأة لمعت في رأسه فكرة مجنونة: قال لي عندما تجمعين بين ماريا وياما تحصلين على ماریاما. نظرت إلى عينيه المشعين بنور عشقي غريب.** »([1])

ويبدو أنّ ياما أعجبت باسمها كونه عصريّ جميل يطابق نمط حياتها وطريقة تفكيرها، وهذا ما نتبينه من خلال قولها: «**على كلّ أنا أحبّ اسم ياما ويناسبني جداً فيه عطر آسياويّ غريب أحبّه جداً، أشعر بأنّ الاسم جميل، وموضوع على مقاسي.** » ([2])

ولعلّنا نتساءل من جانب آخر، عنّ السرّ الذي جعل الكاتب يميل إلى اسم **مريم** في الكثير من رواياته- على غرار هذه الرواية – جاعلاً إياها شخصية محوريّة تلعب دوراً حاسماً في صناعة

---

1)- الرواية، ص: 83.

2) الرواية، ص: 84.

الأحداث والدّفع بها، بل إنَّه جعلها عنواناً لرواية من رواياته؛ وهي (مصرع أحلام مريم الوديعة)، ويعود سبب ميله لهذا الاسم بالذات؛ إلى كونه أحبّ فتاة في صغره اسمها **مريم**، وهذا ما نستظهره من خلال قوله في إحدى تصريحاته: « مريم (...) شخصية نموذجية ركبتها من مجموعة نساء، تركيب. . شخصية ورقية شخصية مبنية لكنّها ذات أبعاد رمزية، فأنا أحبّ كثيرا اسم مريم منذ كنت صغيرا ولا أعلم السّبب ربما لأني أحببت إحدى قريباتي التي كان اسمها مريم، عندما كنت صغيرا، أذكر أنَّي أحببتها في صمت كانت تكبرني، كانت مشاعر طفل. »([1])

وهو نفس السّبب الذي ألفيناه ماثلاً في الرواية عنّ السرّ الكامن وراء تسمية **ياما**، ما يجعلنا نقرّ بوجود مؤشرات دالة على حضور شذرات من سيرة المؤلف في الرواية .

غير أنَّ اسم **ياما** – على غرار الكثير من أسماء الرواية – تعرض للتغير والإزاحة؛ وهي استراتيجية وظفها المؤلف للزجِّ بالقارئ في عوالم التأويل والقراءة، لعلّه يعثر عن المبتغى الذي يرمي إليه، من خلال ممارسة هذه اللعبة الفنيّة التي لا تخلو من إثارة وتشويق.

إنَّ الاسم الذِّي استبدل وحلّ محلّ اسم **ياما**، هو اسم " **مارغريت** "؛ حيث تؤكد صاحبته أنَّ محبوبها – الوهمي – **فادي** هو من أطلقه عليها، وفي ذلك تقول:

« **اسمي الحقيقي طبعا ياما، وليس مارغريت حبيبي فاوست يناديني كذلك لأني أنقذته من مخالب الشيطان مفيستوفيليس، أو هكذا يبدو لي ولو أنّي لا أعرف بالضبط كيف وأين أنقذته**» .([2])

نلاحظ من خلال المقبوس، أنَّ هذا الاسم البديل يتطابق مع شخصية (ياما) في بعض صفاتها، كالوفاء والغيرة مثلا، وهو ما تطالعنا به في قولها: « **في مارغريت شيء من الوفاء**

---

1)– زهرة ديك، واسيني الأعرج – هكذا تكلم ..هكذا كتب .. (مرجع سابق)، ص: 192

2)– الرواية، ص: 67

الغريزيّ الذي لا أحبّه دائما. حتى عندما تخون جسدها، ولا يمكنها أن تخون آلامها العميقة أبدا، ولا أحاسيسها. تظلّ معلّقة على نبض من تحبّ ولو كان هذا النبض متقطعاً ومؤلماً. »([1])

فالمتتبع لمسار شخصية **ياما** السّردي يلاحظ ذات الطباع المذكورة، وهو ما يجعل من الاسم البديل متماهياً مع مدلول الشخصية.

- فادي:

اسم **فادي** من الناحية اللغويّة؛ مفرد مذكر على وزن اسم الفاعل مشتق من الفعل فدى بمعنى ضحى وأخلص وتنازل؛ خدمة لشخص أو وطن...، ويطلق على الإنسان الذي يفدي غيره بنفسه أو ماله ويخلّصه وينقذه ممّا هو فيه. ومن مميزات هذا الاسم التضحية وحبّ الخير وعدم الأنانية وحسن الخلق .

وإذا كانت تلك الصّفات الإيجابيّة المتعارف عليها تميّز اسم العلم **فادي**، فهل تنطبق مع الدّور الذِّي لعبه داخل المتن الروائي المختار، كشخصية ورقيّة لها دورها الموكّل إليها؟

إنَّ الإجابة عن الأسئلة أعلاه، رهينة بالغوص في الرواية، بحثاً عماً تضمره دلالات الاسم داخلها، حيث قد تؤدي نفس القيمة والمعاني المعروفة للاسم وقد تخالفها، وفقاً لغاية المؤلف من إدراجها، خدمة للأحداث أم مجرد اسم يخلو من أيّة علاقة تربطه بالمتن، وقد يحمل دلالات ضديّة مفارقة، وهذا ما نلمحه في الرواية بعد تتبعنا لشخصية فادي الوهمية من بداية الرواية إلى نهايتها، حيث نصطدم أنّ فادي الذي أحبّت **ياما** فيه حبّه المنقطع النّظير لها، وانتظاره للقائها بعد ثلاث سنوات من التعارف على صفحة الفيسبوك، ولاحظت مدى إخلاصه لوطنه الجزائر التي رفض ما جرى فيها من عنف ودمار وكتب عنها مسرحيات خالدة، ما هو في الواقع إلا واحد من

---

1)- الرواية، الصفحة ذاتها .

المثقفين الذين باعوا أنفسهم لهياكل أجهزة الدولة التي تجلب مثقفيها المغتربين بغية توهيم الناس أنَّ الحرب الأهلية انتهت وأنّ البلد آمنٌ مستقرٌ.

بل إنَّ **فادي** الذّي شيّدت **ياما** أحلامها معه عبر المملكة الزرقاء، ما هو إلا **رحيم** وهو من كلّفه فادي بمراقبة أعماله واتّصالاته.

بالتالي، نلمس أنَّ اسم العلم **فادي** داخل المتن، حمل دلالات مفارقة لمعانيه الأصلية المعهودة، فبدل أن يكون دالاً على التّضحية والإخلاص، بات اسما لشخص خائن مخيب للآمال باع نفسه للدولة، وترك حسابه على الفيسبوك تحت تصرف شخصية أخرى تضلّل الفتيات وتوهمهن بالحبّ، وهي أخلاق مقيتة لا صلة لها بدلالات اسم فادي النبيلة.

هذا، وقد تعرض اسم **فادي** للتغيير من قبل **ياما** المولعة بتحريف الأسماء، حيث فضّلت اسم **فاوست** على اسم **فادي** الذي تنازلت عنه لعدم مطابقته لمدلوله الحقيقي، وهو ما تصرح به في قولها:« **أنا من أسماه فاوست لأنِّي كنت مولعة بجوته، ورأيت فيه شبها غريبا بينهما.**»([1])

إنَّ سمات فاوست – الذِّي باع نفسه للشيطان – تنطبق على شخصية فادي المسرحي الذي باع ضميره ووطنه وأدبه، مقابل الحصول على الثروة والشهرة، غير آبه بمشاعر محبيه الذين قد تخيب آمالهم حين تعرف حقيقته. لتتكرس رؤية الخيبة التي عبّر عنها المؤلف في روايته من خلال هذه الشخصية التي تفاجئنا بتحولاتها غير المتوقعة.

وعلى هذا الأساس، فإنَّنا نقر بأنِّ الاسم غير الأصلي المحول عن اسم فادي ينطبق مع مسار هذه الشخصية داخل الرواية.

---

1)– الرواية، ص: 76.

- رحيم:

اسم **رحيم** من أسماء الله الحسنى يشير إلى الرحمة، وهناك فرق بينه وبين اسم رحمان، في كون الرحمان اسم لله سبحانه فحسب، في حين أنّ اسم الرّحيم يطلق – كذلك على العباد.

وقد أطلق اسم **رحيم** على شخصية من شخصيات الرواية، فهو الذي انتحل شخصية فادي المسرحيّ، وكان يتواصل مع ياما عبر شبكة التواصل الإجتماعي (الفيسبوك)، ويوهمها بمشاعره الصّادقة اتجاهها، مدعياً أنَّه صاحب قيم ومبادئ رفيعة، لتكتشف حقيقته عندما يعترف لها صاحب الاسم الحقيقي بذلك بعد عرضه مسرحيته في أرض وطنه، فتشعر بالصّدمة إزاء هذا التصرف غير المتوقع .

بالتالي، عمّق هذا الاسم من المفارقة الحاصلة بينه – كاسم علم يوحي بقيمة نبيلة سامية لدى الإنسان– وبين الشّخصيّة التي تحمله داخل المتن المخادعة المتلاعبة. ولعلّنا نفسّر انحراف هذه الدّلالة، برغبة الروائيّ في تشخيص الجرح الذي خلفته الحرب الأهلية في نفسية أهاليها، حيث جعلت منها قلقة متغيّرة، تعاني ضياعاً وصراعاً حاداً أثّر على سلوكها وأفعالها، وجعلها ازدواجية ضائعة من غير هويّة ثابتة. كما حملت هذه المفارقة بين الاسم والمسمى داخل المتن لاسيما بين هذين الاسمين (فادي، ورحيم) في طياتها نقداً اجتماعياً لاذعاً من طرف الكاتب الذي يحاول أن يبيّن مدى سلبية الموقع الاجتماعي الفيسبوك، عندما يتّخذه بعض الأشخاص وسيلة للتضليل والإيهام. من حيث إنّه يتسبّب في أحايين كثيرة في إفساد علاقات النّاس وخلخلة بنيتها الاجتماعية لاسيما إذا تعلق الأمر بالمرأة، وهو ما سعى لتمريره عبر قصّة **ياما** الغرامية التي آلت إلى خيبة غير محسوبة.

- **داود أو ديف:**

يحيلنا هذا الاسم إلى مرجعية دينية، فداود هو نبي من أنبياء الله تعالى، نقرأ في الذكر الحكيم: « وَلَقَدْ فَضَّلْنَا بَعْضَ النَّبِيِّينَ عَلَىٰ بَعْضٍ ۖ وَآتَيْنَا دَاوُودَ زَبُورًا. » ([1])

بيد أنَّ داود المذكور في الرواية، ليس نبياً يوحى إليه، وإنَّما هو شخصيّة ورقيّة من شخصيات الرواية، ذكرت من خلال الاسترجاع. إنّه أحد أعضاء فرقة **ديبوجاز** الشبّانية التي قاومت الحرب النفسيّة وصمدت في وجه العصابات الأهلية، متخذةً من الغناء والموسيقى وجهة لها، وهو حبيب **ياما** السّابق الذّي ما تفتأ تتذكر أيامهما على جسر العشاق، وتحدّيهما الخوف رغبةً في الحياة والحبّ غير أنَّها حرفت اسمه – كباقي الشخصيات – من اسم لشخصية دينية تراثية أصيلة **داود،** إلى شخصية ديف أحد شخصيات أبطال الروايات، ولعلّ الكاتب يرمي إلى دلالات ما من خلال هذا التغيير، لاسيما وأنّنا نلمس أنَّ سلوكات هذه الشخصية ودورها المسند إليها يتنافى مع صفات النبيّ داود والأنبياء عموما، فهو يحبّ الغناء ويتردّد على البارات مستمتعا بملذات الحياة، ما يجعل الاسم الثاني ديف يتلاءم وينسجم مع أفعاله، ولعلّ تلك الطرق التي سلكها داود أو ديف هي بالأساس طرق رأت فيها شخصيات الرواية منفذاً يخلّصها من الحرب الصامتة وقبلها الحرب الأهلية.

- **نعمان أو رايان:**

نعمان من الأسماء العربيّة المفردة؛ حيث يحيل هذا الاسم إلى زهرة تدعى بشقائق النّعمان، كما يحيل في بعض الأحيان على الدّم. وقد أطلق هذا الإسم على شخصية من شخصيات الرواية الفاعلة، فهو أخو **ياما** الذي كثيرا ما سردت لنا تفاصيل حياته. غير أنّه اسم لم يذكر في المتن إلا مرة واحدة، ومردّ ذلك أنّ والده غيّر اسمه منذ ولادته، من **نعمان** التقليدي إلى اسم **رايان** العصريّ.

---

1)– سورة الإسراء، الآية 55.

وهذا ما نتبينه من خلال المقطع الحواريّ السّرديّ الحاصل بين **ياما** ووالدها، لنقرأ: « **جاء بعدكما أخوكما فاجتهدنا في اسمه من نعمان التقليدي إلى رايان. ولو أنَّ فريجا كانت دائما تعقد الأمور، ولكنّها قبلت بالتسميات في النّهاية.** »([1])

واسم رايان يحيل – بدوره – إلى اسم من أسماء الجنة وهي الرَّيان، وهو ما بشر به الله تعالى المسلمين الصائمين، ومن أهم دلالات الاسم التي يمكن أن نستنتجها؛ الصبر والإيمان والورع والإخلاص. وسنحاول أن نبحث –في هذا الشأن– عن اسم رايان لا نعمان، لكوننا نلحظ تواتر هذا الاسم في متن الرواية، مقابل ذكر اسم نعمان مرة واحدة. وعليه نتساءل: هل تنطبق هذه الصّفات المحمودة التي حملها اسم **رايان** – حسب تأويلنا– على هذه الشخصيّة، وفق دورها المسند إليها في متن الرواية مدار التحليل؟

إنّ المتأمل في مسار شخصية رايان– عبر متن الرواية المختارة – يلمح أنّ ثمة تعارضاً بين الاسم (رايان)، ودوره المسند إليه؛ فـ**رايان** الشاب الطّموح الذي كان يحلم أن يَدرس ويحقّق أحلامه، استسلم للألم ودوائر الحزن بعد حادثة قتل صديقه **إسماعيل** في زمن الحرب الأهلية أثناء آدائهما للخدمة الوطنية. ورغم أنَّه نجا من العصابات الإرهابية التي أطلقت صراحه، إلا أنَّ صدمة ذبح رفيقه طاردت حياته وأثّرت فيه تأثيراً بالغاً، ما جعله يدخل في دوامة المخدرات ليزيد إحباطه أكثر مقتل مديره **عنترة** واتهامه بقتله، حيث ألقي اللَّوم عليه وأدخل السّجن ظلماً فتدهورت حالته النفسيّة وتبخرت أمنياته الجميلة، ليستحيل بعدها شاباً فاراً من العدالة، بعد حرق السّجن من طرف عصابات مجهولة.

---

1)– الرواية، ص: 83.

فرايان إذاً، لم يواجه الصّعاب ويتحداها بصبر وثبات وإرادة، مثلما فعلت أخته **ياما**– مثلا – وإنَّما استسلم للحزن والذكريات المؤلمة التّي لاحقت بقية حياته، وهو ما جعلنا نحكم بذلك التعارض بين الاسم – الذي فضّله والده على الاسم الأول نعمان– والدور التخييليّ له داخل الرواية.

- **حمامة:**

اسم **حمامة** طافحٌ بدلالات الأمل والسّلم والحريّة؛ فالحمام هي تلك الطيور التي تبعث فينا الشعور بالأمان والاستقرار والمحبّة والوئام.

وقد أطلق الكاتب اسم **حمامة** على شخصية ثانوية لم يكن لها دور في دفع الأحداث، لكنَّها أسهمت في الكشف عن الكثير من مقاصد المؤلف؛ فحمامة الطفلة الصغيرة التي كثيراً ما كانت تتردّد على ضريح **سيدي الخلوي**، للتبرك وتطعّم الحمام بأيديها في الصّحن، تلقّت تهديداً عنيفاً من رجل غامض داهمها خلسةً وقتلها بلا رحمة، ليفني البراءة والحبّ بذلك، ويبعد النّاس عن أهم الأماكن التي كانت رمزاً للعبادة والتبرّك والطّهارة.

تبعاً لذلك، فاسم العلم **حمامة** الذي أطلق على تلك الطفلة، ينطبق مع دلالات الأمن والسّلام التي تصبو إليها الشخصيات بعد الحرب الأهلية التي أربكت نفسيتهم، وحادثة قتلها إشارة واضحة إلى اختراق هذا المبدأ الذي يشاع بأنَّه تجسّد في الوطن بعد الحرب الأهلية. ولعلَّها إشارة من لدن الكاتب نفسه، الذي ينفي هذه الحقيقة في روايته؛ كونه يرى ببصيرة روائيّ له رؤيته للوجود، أنَّ ما يقع في الجزائر بعد الحرب الأهلية لا يشي بعلامات الاستقرار والسلام، وإنَّما ينذر بحرب أخطر، لتتعمق رؤية الخيبة – التي بدت لنا هاهنا – في الوصول إلى ما يرمي إليه الكاتب.

2 – 2 – 2 الشخصيات المركبة:

نقصد بالشخصيات المركّبة، تلك التي تحمل اسماً مركباً من مفردتين أو أكثر، وقد ألفينا في المتن الروائي المختار، بعضا من هذه الأسماء، يمكن عرضها وتبيان دلالاتها، فيما يأتي:

- **سي زوبير:**

هو اسم علم مركّبٌ من كلمتين (**سي** + **الزبير**). ومعلوم أنّ لفظة (**سي**) توحي بالمكانة والمنصب الرفيع للرجل، وهي من الألقاب الشهيرة لدى المغاربة. أما عن اسم **زبير**، فإنَّه يحيلنا إلى شخصية تاريخية دينية – كما أسلفنا الحديث إليه – فزبير بن العوام من صحابة الرسول ﷺ الذين شاركوا معه في غزوات عديدة ورفعوا لواء الإسلام، ومن صفاته الإقدام والشجاعة، لكن هل تنطبق هذه الدّلالات مع المسار السردي لشخصية **الزبير** داخل الرواية؟

لعلّ الملاحظ للمسار السّرديّ لشخصيّة(**سي زبير**) التي تتجلى للقارئ بوساطة الاسترجاع الذي تتولى سرده **ياما**، يلاحظ أنَّ هذه الشّخصيّة مناضلة وطنيّة تخلّت عن المجد والشّهرة في المهجر، من أجل خدمة وطنها رغم ما كان يحصل فيه من حروب ودسائس، فقد تعرض (سي زبير) لمضايقات كثيرة، من قبل عصابات كانت تروج لبيع أعضاء المرضى، وتنتهك المبادئ الإنسانية، إلا أنَّه رفض الاشتراك معها وواجهها بكل رباطة جأش وعزم معلنا تمسكه بأخلاقيات مهنته، وحبِّه لأبناء وطنه، لتنتهي حياته على أيدي هؤلاء المجرمين الذين قتلوه برصاصة غادرة أمام عتبة منزله، فيموت شهيداً مدافعاً عن الأخلاق والمبادئ السّامية .

وعليه، نلمس أنَّ بعض صفات شخصية الزبير الموجودة في الرواية، تنطبق مع صفات المحارب المسلم ال**زبير بن العوام**، الذي دافع عن الإسلام في معارك عديدة. ومن تلك الصّفات، حبّ الوطن والعزّة والكرامة، إضافة إلى البطولة.

غير أنَّ ثمّة جوانب عديدة كشفتها لنا السّاردة عن شخصية (**سي زبير**)، فرغم تلك الأخلاق الحميدة التي يتمتع بها، إلا أنَّها صورته محباً للحياة، ميالاً للنساء من خلال جولاته حول العالم، وهذا ما جعل **ياما** تطلق عليه اسما آخر، وهو(زوربا)، الذي استوحته من بطل رواية الكاتب اليوناني (**نيكولاي كازانيسكي**) المعنونة ب "**زوربا** "، وتفسّر لنا سبب هذا التغيير في بقولها:

« أريد أن يكون والدي إنسانا بسيطا وجميلا كما كان دائما، راقصا ومهبولا على الحياة، يشدّ عليها بأظافره وأسنانه، مثل زوربا. اسم الزبير خطأ، لا يركب على والدي على الأقل، أراه دائما كأنّه يعوم في سروال ليس له، أشعر بمسافة بينه وبين اسمه. »([1])

فاسم زوربا – حسب رأي **ياما** – هو من يتلاءم مع حياة أبيها التي تفضّل أن تكون بعيدة عن الحروب والدماء، معانقة الحياة الجميلة مثلما تلمَّسته في الاسم البديل، مقرّة بأنَّ اختيارها هذا لا ينبع من كرهها للصحابيّ الجليل **الزبير بن العوام**، وإنَّما لمقتها لحياة الحروب التي اكتوت بنارها وقاست من ضنكها. ([2])

- **لالا فريجا:**

وهو اسم علم مؤنّث مركّب من مفردتين (**لالا** + **فريجا**)، فلفظة (لالا) تشير إلى المكانة الرفيعة للمرأة، وهي من الألقاب المشهورة التي يطلقها المغاربة على ذات الحسب والنّسب، أما مفردة **فريجا**، فهي من الأسماء المتواترة في التراث الشعبي الجزائري، وهي مأخوذة من الفعل **فرج**؛ بمعنى انكشف وزال، نقول فرّج الله همي، إذ كشفه وبدّله سرورا وسعادة ومصدره الفرج أي كشف الهموم.

وبتتبع المسار السَّردي لهذه الشخصية في الرواية، ومحاولة معرفة مطابقة دالها (فريجا) – الذي كشفنا عن معانيه اللّغوية والمتداولة مع مدلولها داخل المتن، سنلمس وجود مفارقة واضحة بين الاسم والمسمى، حيث كشفت لنا السّاردة أنَّ هذه المرأة أصيبت بمرض نفسيّ حادّ بعد مقتل زوجها وسجن ولدها، ما أدى إلى انفصام في شخصيتها وعيشها في عالم الأحلام الذي شيّدته قراءاتها المختلفة لكبار الكتاب العالميين. ما أدى إلى تدهور حالتها الصّحيّة وعدم استجابتها

---

1) الرواية، ص: 86.

2)– ينظر: الرواية، ص: 85، 86

لمختلف طرق العلاج رغم سعي ابنتها **ياما** الدؤوب من أجل ذلك إلى أن توفيت مستسلمة لهذا المرض النفسيّ الذي نتج عموما عن انتهاء حرب أهلية، دمّرت نفسيّة أهاليها وأفقدتهم رغبة الحياة نتيجة الخوف والفقد المستمرين.

فإذا، لم تجد شخصية **فريجا** الفرج والنّهاية الجميلة السّعيدة كما يوحي دالها، إنَّما استمرت حالة الحزن ملتصقة بها رغم مساعدة ابنتها لها، إلى أن انتهت قصّة هذه الأمّ نهاية تراجيديّة مشابهة لنهايات أبطال الروايات والمسرحيات.

هذا، وقد تعرض دالّ الشخصية (فريجا) إلى التغيير من طرف ياما، التِّي فضّلت أن تسمي والدتها ب(فيرجينيا وولف) الروائية المشهورة، التي كان لوالدتها ولعا خاصا بكتبها، كرواية " **الأمواج** " التي نصحت ابنتها بقراءتها. ورغم رفض فريجا للاسم الثاني، إلاّ أنَّها قبلت به أخيراً وهذا ما تستقرؤه في قول **ياما:**

« **في البداية عندما ناديتها فيرجينيا، رفضت الاسم وأكدت لي أن اسمها فريجا وليس شيئا آخر. فريجة بنت عمو موح البجاوي. ضحكت في أعماقي، لكنّي سعدت برفضها تسميتي بدون أن أعرف مصدر هذه السعادة. كانت أكثر مقاومة في هذا من بابا زوربا الذي ضحك وقبل بتسميتي، وفي مرّة من المرات كانت جدّ رائقة. ناديتها باسمها المستعار الذَّي اخترته لها، فوجئت من ردّة فعلها المتواطئ معي.** » ([1])

- سيرين أم الخير:

يتشكل هذا الدّال من اسمين **سيرين** و**أم الخير**، فاسم **سيرين** أعجميّ يحيلنا إلى شخصية **ابن سيرين** مفسر الأحلام المعروف بآرائه وتفاسيره السدّيدة للأحلام، التي يستمدها من القرآن الكريم والسّنة النبويّة، في حين أنَّ الاسم الثاني مركب من مفرديين؛ (أم) وتعني المنبع والأصل، أو الأنثى

---

1)- الرواية، ص: 123.

التي تنجب وتنشئ أبناءها؛ و(الخير) وهو صفة فاضلة يتجمل بها الإنسان الخلوق نقيضها الشَّر، ومصدر اسم **أم الخير** عربيّ يطلق على المرأة.

وإذا كان دال هذه الشخصية يوحي بهذه المعاني السّامية، فإلى أيّ مدى ينطبق مع مدلوله داخل المتن يا ترى؟

يلاحظ من يتقرى مسار شخصية **سيرين أم الخير** في المجرى السّردي للرواية – مدار التحليل – الكثير من أوجه التطابق بين الإسم ومسماه؛ إذ إنَّ هذه الشخصيّة تتمتع بصفات أخلاقيّة رفيعة، من حيث إنّها تدافع عن بعض القيم السّامية، وهذا ما لمسناه في نصرتها لبعض دعاة الإسلام ك**(بن سيرين)** مفسر الأحلام والداعية الفقيه **(عائض القرنيّ)**. كما من خلال نصحها الدؤوب لصديقتها **ياما**، بالابتعاد عن مطالعة الآداب العالمية وأخبار الفنانين، واللّباس الغربيّ المثير والانشغال بالدّين الإسلاميّ وشخصياته الخالدة، ودعوتها لتوبة نصوح تكفّر بها عن سيئاتها. ولعلّ هذه النصائح؛ هي دعوة للخير والتقوى ونبذ للفواحش والرّذائل التي وجدتها **سيرين** في بعض الروايات التي كانت **ياما** تطّلع عليها. غير أنَّ الرواية صورت لنا من جانب آخر أنَّ شخصية سيرين، تنحرف عن أخلاقها السامية وتمارس بعض التصرفات والطقوس الشاذة. وهذا ما يجسّده علاقتها الحميميّة الوهميّة مع ملائكة اللذّة – كما أسمتها – التي تدّعي أنَّها تزورها كلّ ليلة وتلبي طلباتها، لتعيش حالة من السّعادة والغبطة معها معوضة غياب الزوج المناسب الذي لم تجدّه في مجتمعها.

فإذاً، نجد أنّ شخصية(سيرين أم الخير) تتواءم مع مدلولها في الرواية من جهة، كونها تدعو للأخلاق ورفعة النفس، ولا تنطبق من جهة أخرى في كونها حادت عن مبادئها الإسلامية وآمنت بخرافات بعيدة عن الدّين، ما جعلها شخصية متشظية مفكّكة، لا تثبت على حال مثل أغلب شخصيات الرواية التي عانت من بقايا الحرب الأهلية.

2-2-3- الشخصيات التي لا اسم لها:

يميل بعض الروائيين، إلى ترك شخصيات رواياتهم غفلاً بدون تسمية، مكتفين بذكر صفة الشخصية أو جنسها (رجل، امرأة)، أو مهنتها (شرطي، محامي، رئيس وزير)، كما قد يشيرون إليها بضمير (الغائب أو المتكلم...)، وقد ينطوي ذلك على دلالات يسعون إلى تمريرها، كما قد يخلو هذا التوظيف من أيّ دلالة، كعدم اهتمام المؤلّف ببعض الشخصيات الثانوية مثلا.

وإذا كان الأمر كذلك، فإلى أي مدى استعان الكاتب في روايته- مدار التحليل- على هذا النوع من الدّوال؟ وما غايته الفنيّة من توظيفه؟

إنَّ المتمعّن لمتن الرواية يجد لفيفاً من الشّخصيات تركها الكاتب غفلاً، دون تسمية محدّدة لها تميّزها عن غيرها من أسماء الرواية، وهي وإن كانت ثانوية لا تسهم في تصعيد أحداث الرواية وتطور حبكتها، لكنّ إغفال الكاتب عن تسميتها لا يخلو من إشارة هادفة، ومثالنا على ذلك عدم ذكر بعض الأسماء من قبيل: (مدير مخبر السلام، اسم وزير الثقافة، الشرطة، الضابط، رئيس الحكومة السابق المغتال، الرجل الذي اعتدى على حمامة...).

إنَّ ترك هذه الشخصيات بدون تسمية، دليل على أنَّ العمل الإجرامي يمارس في الخفاء من طرف أياد مجهولة تنحدر من قطاعات متعدّدة، كالصّحة والثقافة والسّياسة، وهو ما جعل الكاتب يكتفي بتعرية أفعالها الخفيّة، ويعزف عن تسميتها، وربّما دلَّ ذلك عن مدى احتقاره لأعمالها، لذا فضّل أن يصمت عن تسميتها.

كما ذكرت بعض الشخصيات بدون تسمية، حينما سردت لنا **ياما** طفولتها وأيام دراستها، ومن هذه الشخصيات نذكر:(الجدّة، الأستاذ، المدرّب...)، ولعلّ جنوحها لعدم تسمية مثل هذه الشخوص يعود لعدم أهميتها في أحداث الرواية - فحسب- حيث لم ترد إلا من قبيل الاسترجاع الذي لا نلحظ فيه أيّ دلالة هادفة.

تأسيساً على ما سبق، يمكننا الإقرار بأنَّ للكاتب طريقته المميّزة في تسمية شخصياته، حيث استعان بطريقة الإزاحة والتحريف جاعلاً من اسم الشخصية الثاني، هو الذي ينطبق مع مدلولها داخل المتن، أي مع دورها الموكّل إليها وصفاتها وتصرفاتها المختلفة. ولعلّه أراد أن يمرّر دلالات كثيرة باستناده لهذه اللعبة السّرديّة، لاسيما وأنَّنا نلاحظ تقاربا صوتيا بين الأسماء الحقيقية للشخصيات والأسماء المحرفة عنها، من قبيل؛ (زبير، زوربا)، (فريجا، فيرجي)، (نعمان، رايان)، (فادي، فاوست).

3- تقديم الشخصية:

يتفاوت الروائيون في تقديم شخصياتهم، فكلّ واحد وله طريقته الخاصّة التي يستند إليها في التقديم، وفقا لموضوعه وأحداثه السّردية في الرواية، وفي هذا الشأن قدّم **فيليب هامون** طريقة واضحة في تقديم الشخصية سار على هديها العديد من الدارسين، وذلك بتطبيق مقياسين مهمين هما:

- **المقياس الكمي:** ينظر إلى كمية المعلومات المعطاة صراحة حول الشخصية.

- **المقياس النوعي:** وينظر فيه نوعية المعلومات، هل يقدمها الشخصية بنفسها أو عن طريق غيرها. ([1])

والجدير بالذكر، أنَّه يتم – في هذا الصّدد – التمييز بين طريقتين في تقديم الشخصية:

- **التقديم المباشر:**

حيث تتولى الشخصية نفسها التقديم دون الحاجة لوساطة.

- **التقديم غير مباشر:**

1)- ينظر، محمد بوعزة، تحليل النص السردي، (مرجع سابق)، ص: 43.

يتولى تقديم الشخصية شخصيات أخرى، إما عن طريق السّارد الخارج عن الحكي، أو الداخل (شخصية مشاركة في الحكي)، أو شخصيات أخرى. ([2])

وبالرجوع إلى الرواية – مدار التحليل – وتطبيق ما قدّمه هامون في هذا الشأن؛ نلمس أنَّ للكاتب طريقته المميزة في عرض شخوصه ووصف عالمها الداخلي والخارجي، حيث تتوافق مع أحداث الرواية طوراً، ومع رؤيته الفكرية والفنية طوراً آخر.

ولا يمكننا الفصل فيما قلناه أعلاه، سوى بإلقاء الضوء في عالم الرواية، وتتبع طريقة الكاتب في تقديم شخصياته الماثلة في المتن السّردي.

3-1- تقديم الشخصيات من خلال المقياس الكميّ:

لو سلطنا المقياس الكمي على بطلة الرواية (**ياما**)، لخرجنا ببعض الصفات المبثوثة في ثنايا الرواية، التي من شأنها تحديد المظهر الخارجي والداخلي لهذه الشخصية.

فياما فتاة مثقفة صيدلانية، أو فرمسيانة، تنحدر من عائلة برجوازية مثقفة، مولعة بالمويسقى وعازفة على آلة الجاز، كما أنّها مولعة بالرسم وبقراءة كتب المشاهير، تميل إلى تحريف أسماء المقربين إليها كالعائلة والأصدقاء. أحد أعضاء فرقة الديبوجاز الذين أصرّوا على المضيّ في الحياة رغم الصّعاب والعواعق التي اعترتهم في المدينة، عانت سلسلة من الفقدان، حيث خسرت محبوبها (**ديف**) إثر موته من طرف أياد مجهولة، ليليه اغتيال والدها – الذي كانت شديدة الإعجاب بنضاله من أجل محاربة الفساد –أمام عتبة البيت بنفس الطريقة، بعد أن رفض الانصياع لأوامر العصابات الخفية المدمّرة للبلد، التي أمرته أن يشاركها في مؤامراتها المشبوهة حيث كانت تتاجر بأعضاء المرضى وتروج للمخدرات، ثم فقدت والدتها التي أصيبت بانفصام في الشخصية أودت بحياتها، كما خسرت أخاها رايان الذي دخل السجن، لتفقد مطافا الأمل الوحيد الذي كان يعيدها

---

2)- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها .

للحياة السّعيدة ويحتضن آلامها فادي أو فاوست كما أسمته، الذي كانت تتواصل معه في الفيسبوك، بعد أن صارحها إثرعودته من منفاه وعرض مسرحيته على أرض الوطن أنّ المتّصل الحقيقيّ بها، هو **رحيم** الذي كلّفه بإدارة أعماله الإلكترونية على شبكة الفيسبوك.

كما منح الكاتب العديد من التفاصيل المتعلقة بحياة البطلة التي وردت عبر الاسترجاع، كحياتها الجميلة في صغرها، حيث الحقول والفراشات الجميلة، وكزيارتها لبعض المعالم من قبيل الضريح والكنيسة ومقابلتها لبعض الأشخاص هناك، وكخطبة بشير لها بعد أن توفي ديف.

يمكننا القول، إنَّ المعلومات الآنفة الذكر– المتعلقة بمظهر **ياما** وهواياتها وصفاتها والجانب الجواني من شخصيتها – لا تتموضع في مقطع واحد من الرواية، أو فصل محدّد منها، إنَّما لا ندرك صورة هذه الشخصية، إلا من خلال قراءة واعية للرواية من بدايتها إلى نهايتها، وذلك برصد أقوالها وأفعالها وصفاتها المختلفة المبثوثة في صفحات الرواية. وبعد تتبع كل ذلك، نخلص من هذا الكمّ المعطى صراحة حول البطلة **ياما** إلى معلومات عن ملامحها المتعدّدة، من شأنها أن تمنحنا إجابة عن مختلف الأسئلة التي بادرتنا قبل تتبّع ما يتعلق بها في الرواية كاملة. كما إنَّ تلك المعلومات، يمكنها أن تجعلنا نفرق بين دور هذه الشخصيّة الموكّل إليها داخل المجرى السّردي للرواية، وبيّن دور كلّ شخصيّة تقاسمت معها الأدوارالفنيّة المختلفة.

ونستطيع أن نتتبّع المعلومات الممنوحة في الرواية حول شخصيات أخرى؛ كشخصية نعمان (رايان) – مثلا – استناداً إلى المقياس الكمي، وفق العرض الآتي:

رايان؛ هو ابن سي زبير، أصيب بأزمة نفسية حادّة، إثر قتل صديقه **إبراهيم** أمام أعينه من قبل جماعة إرهابية عندما كان يؤدي الخدمة الوطنية في زمن الحرب الأهلية، ما أدخله في دوّامة تعاطي المخدرات والانحراف، بعد أن كان شابا طموحا مشبعا بالحياة والأمل. كان مولعاً بتربية الأحصنة، اتُّهم بقتل معلمه عنترة، دخل إلى السّجن وهرب منه بعد حادثة احتراقه مع المستشفى

المجاورة له، فبات – وحاله كذلك – متسكعاً في شوارع المدينة يبحث له عن نزل يأويه بعيداً عن عائلته المتلاشية، وسجن زاد من دمار نفسيّته.

كما يمكننا تطبيق ذات المقياس، على شخصية **سيرين أم الخير**؛ فهي صديقة (ياما) المقرّبة، مثقّفة، متديّنة، تحضر حلقات الدّين للعلماء والفقهاء المشهورين؛ أمثال عائض القرني، الذي تأثرت ببعض أقواله ومؤلفاته، تنصح صديقتها بالإبتعاد عن المعصية، والتشبه بالكفار، لم تجد زوجاً يفي بشروطها المثاليّة من أجل ذلك دخلت في عالم خياليّ شاذّ، حيث اعتقدت أنَّ الملائكة تفي بمتطلباتها الجنسيّة المختلفة.

ولعلّ المتمعن في متن الرواية، يلمس أنَّ الشخصية المحورية (ياما) تتبوأ الصدارة من ناحية المعلومات، تليها شخصية فادي، ثم (لالا فريجا) و(سي زبير)، و(رايان)، فيما بدا ظهور الشخصيات الأخرى ضعيفا، اقتضته سيرورة الأحداث من ذلك، سيرين أم الخير، وماريا أو كوزيت وغيرهما .

وعلى هذا الأساس، فقد تمكّنا من معرفة درجة تواتر بعض الشخصيات، باستعمال المقياس الكميّ، الذي أتاح لنا جمع أجزاء من حياة الشخصية المتناثرة في كامل الرواية ومعرفة أسلوب الكاتب في رسم صور شخصياته المختلفة عن النمط التقليدي الذي يركّز على تقديم صورة كاملة وواضحة للشخصية، منذ بداية الرواية بطريقة مباشرة، دون إجهاد فكر القارئ. غير إنَّ هذا المقياس– وإن منحنا بعض المعلومات عن الشخصيات– لا يمكن أن يقدم تصوراً واضحاً عن الشّخصيّة بالشكل الذي يتيح لنا تفسير مختلف سلوكاتها ومواقفها المختلفة، ووصف جوانياتها الداخلية، من هنا كان استحضار المقياس النوعي ضروريا، في تقديم شخصيات الرواية، فإلي أي مدى نستطيع بوساطة هذا المقياس، أن نكشف عن أبعاد الشخصية ونستظهر صورتها المثلى؟

3-2- تقديم الشخصيات من خلال المقياس النوعيّ:

قلنا إنّ المقياس النوعيّ يعنَى بتتبع مصدر المعلومات المقدمة عن الشخصية، وما إن كانت الشخصية تقدمها عن نفسها مباشرة، أو تقدم بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات والأقوال التي تسوقها الشخصيات الأخرى عنها، أو بمعلومات ضمنية نستخلصها من سلوكات الشخصية وأفعالها.

وبالعودة إلى الرواية موضع الدراسة، نتعرّف على الكثير من الشخصيات عن طريق شخصية **ياما** التي جعلها الكاتب ساردة تروي تفاصيل الأحداث الروائية، وتكشف عن مختلف الجوانب الاجتماعية، والنفسيّة للشخصيات الفاعلة، كما تقدم وصفاً مباشراً لنفسها، بالإضافة إلى معلومات تتجلى لنا من خلال حوارات الشخصيات.

ونؤثر أن نمثل ببعض المقاطع السرديّة التي تقدم الشخصية فيها وصفاً لذاتها، فيما يلي:

« كنت جدّ متشنجة لكن بمجرد أن أغلقت باب البيت ورائي، أحسست بأمان غريب وذهبت كل ارتباكاتي التي كانت تعتريني وأنا في الطريق وجففت حلقي ومسحت ملامح وجهي كلّها.» ([1])

« وحيدة بيتم قاتل. جندي مهزوم في معركة لا يعرف كيف دخلها ولا كيف خرج منها.»([2]) **« أتمادى في غفوتي وأنا في عمق الشارع الخالي ليس بعيدا عن الأبرا(...)شيء غريب ينهض في داخلي يشبهني في كلّ تفاصيله ولكنّه مشتت ولم أعد قادرة على لملمته. أقتل من الآن فاوست ميفيستوفيليس، هل أحرقهما معا واستحم برمادهما لنسيان كل ما حدث.»** ([3])

من خلال المقاطع السّردية أعلاه، نلمس أنَّ الكاتب سنح للشخصية أن تعبر عن ذاتها، وما يعتريها من أحوال نفسية مختلفة، كالخوف والأمان والحبّ والفرح والخيبة والتلاشي. .، فنحن إذ نقرأ مختلف تلك المقاطع، نلمس أنَّ الشخصية – السّاردة – قدّمت نفسها بنفسها دون الحاجة لوسائط،

---

1)- الرواية، ص: 9.

2)- الرواية، ص :396.

3)- الرواية، ص: 393.

أو شخصيات أخرى تنوب عنها في الكشف عن مكنوناتها ووصف مشاعرها، كما نلمس اهتمام الكاتب بالجانب الانفعالي النفسي أكثر من الجوانب الأخرى الماديّة الفيزيولوجيّة، في مختلف تلك التقديمات، ممّا يعمّق أفعال الشخصيّة وحركتها داخل المتن، ويجعل القارئ يشاركها ضياعها، وتقلباتها المختلفة فرحا أم حزنا .

كما ترستم صورة شخصية **ياما** للقارئ عبر التداعيات النفسية، والحوارات والاسترجاعات، أو الذكريات التي تحتل مساحة كبيرة من المتن السّرديّ للرواية، فلنقرأ:

« **حبيبي الهارب على جناحي غيمة. هل تدري أنّي مصابة بك بحيث لا يمكنني الرجوع إلى الوراء حتى لو شئت. متعبة القلب، مرهقة الروح. متلاشية مثل غيمة مهجورة. لا قوة لي اليوم حبيبي لقد وصلت إلى حدود القسوى.** »([1])

تبيّن لنا ياما – السّاردة –، في هذا المقطع السّردي الطافح بالشعرية عن عاطفة حبّ بلغت حدودها القسوى، ولا يخفى ذلك البعد الذاتي الشّاعري الصادر من امرأة شغوفة بمحبوبها تنتظره على آخر من الجمر عسى يطفئ لوعة حنينها.

كما تنقل لنا مشاعر الغيرة التي اختلجتها من معجبات فادي في فضاء الفيسبوك، لاسيما من امرأة تدعى ماسة التي خالتها عشيقة له لتتفاجأ أنَّها ابنة أخته، بعد أن كادت أن تقتلها في مكتبها.([2])

وطورا آخر، تكشف لنا ياما عن خيبة أملها، بعد طول انتظار لهذا الحبيب المغترب، الذي أدركت أنّه سراب ووهم ليس إلا، هاهي تصف لنا هذه الخيبة في المقطع التالي: « **شعرت بجرح**

---

1)- الرواية، ص: 61

2)- للتفصيل ينظر: الرواية، ص :296.297.

كبير ينفتح فيّ. التفت نحو الفراغ لكي أبكي. ولكنّي لم أجد فراغاً صالحًا لشجني. كنت خائفة فقط من الانفجار والجنون. » ([1])

ولا ريب أنَّ تلك المقاطع – أعلاه – منحتنا صورة شخصية تكفلت بنفسها بنقل مشاعرها دون حاجة لشخصيات أخرى وسيطة تصف لنا ذلك، ممّا أسهم في تعميق تجربتها من جهة وفي شاعرية تلك المقاطع من جهة أخرى .

كما نلفي اهتماما كبيرا – من لدن الكاتب – بتلك التقديمات غير المباشرة، التي تنكشف فيها صفات الشخصية وأحوالها عن طريق تعليقات وأقوال الشخصيات الأخرى، ومن هذا القبيل المقطع السّردي التالي:

« **كانت شاحبة جدا منذ أن عادت من البنك، رأيت خيطا من الدموع يرتسم في عينيها. كانت فيرجي منكسرة إلى أقصى الحدود، قلت لها: يا أمي لا يمكن أن تحزني إلى هذا الحدّ. أرض الله واسعة والقلوب ليست منغلقة. وكأنّها لم تسمعني. قامت بتثاقل. مشت نحو غرفتها، تأملت الفراغ قليلاً، ثم واصلت تدحرجها.** » ([2])

يكشف لنا هذا المقطع السّردي، أنَّ مصدر المعلومات عن شخصية الأم (لالا فريجا) هو شخصية **ياما**، وهي ساردة الرواية وشخصيتها المحورية، حيث وصفت لنا معاناة والدتها وحزنها، وضياعها النفسي بعد الصدمات المتكررة التي اعترتها إثر وفاة زوجها وسجن ولدها رايان، مما أفقدها وعيها وجعلها تستسلم لصفرة الأقدار وكدرها، حسب ما تنقله لنا الساردة في مواضع عديدة من الرواية، لاسيما في فصلها الثالث.

---

1)– الرواية، ص: 389 .

2)– الرواية، ص: 169.

والجدير بالذكر، إنّ تقديم الشخصية من طرف شخصية أخرى مشاركة لها في نفس الحدث يعكس منظورا ذاتيا، هو موقف الشخصية المنجزة للتقديم من الشخصية موضوع التقديم، والذي يتحدّد ويتأثر بشكل العلاقة التي تجمع بينهما على خلاف تقديم السارد الغائب العالم بكلّ شيء الذي يكون خارج القصة، وبالتالي غير مشارك في أحداثها. ([1])

وقد استند الكاتب إلى الوصف الخارجيّ والداخليّ، لرسم ملامح شخصياته، نرصد ذلك من خلال الجدول التالي الذي نبين فيه طريقة تقديم الشخصية بصورة أوفى:

الواصف	الموصوف	طريقة الوصف	الصفحة
ياما	فادي (فاوست)	**– لمعت عيناه العاشقتان بنور حادّ لا يملكه شخص آخرغيره، ثم أشرقت ابتسامته الجميلة التي لم تفقد ألقها.**	385
		– لا بد أن يكون فيه شيء من الأنثوية أو أنّه عاش مرحلة نسائية جعلت حساسيته تصبح أنثوية ولهذا يتحدث لغتهن.وهذا إحساس مرهف. ليس معطى للجميع. ولأنه كذلك فحظه معهن كثير وكبير.	290
		– بعد أكثر من ثلاثة يأتيني صوته	

1)– محمد بوعزة، تحليل الخطاب الروائي، (مرجع سابق)، ص: 47.

		حزينا ولكنه لم يفقد أي شيء من نعومته. كان طيبا ولكني. قرأت انكسارا فيه.	
ياما	سي زبير(بابا زوربا)	**– كنت ألمس درجة حزنه العميق الذي اخترق قلبه. كانت المرارة بادية على كلِّ كلمة كانت تخرج منه.**	54
		– ذات مساء كان والدي منكسرا. يحدق في الفراغ الذي أصبح يملأ البيت	261
		– كانت عيناه نصف مفتوحتين.ماذا رأتا وهما مرتشقتان نحو أعالي البيت؟ هل كان يريد أن يلعن السماء على خديعتها، أم ينتظر منها أن تعيده للحياة، أم أته كان يريد أن يثبت نظره حتى آخر لحظة، في عيني قاتله الذي كان من الذين يبيتون يركضون فوق السطوح.	100
ياما	لالافريجا (فيرجي)	**– أمي برجوازية في كلّ شيء، في مخّها في كلامها وحركات أصابعها وهندامها.**	14

		– رأيت خيطا من الدموع يرتسم في عينيها. كانت فيرجي منكسرة إلى أقصى الحدود.	169
		– رأيت كيف أن شعرها الأحمر الذي لم يفقد شيئا من ألقه قد انحل وتبعثر على كتفيها.	169
		–رأيت فيعينيها بريقا خاصا أمي تكره الظلمة. لا تتحمل السّواد. نظرت إلي. شعرت بجرح في أعماقها كان يمكنني أن أتخيله قليلا.	179
		– فجأة انسحبت البرودة وحلت محلّها حرارة حارقة. تلمّست رأسها كانت ساخنة جداً.	
ياما	رايان	– عندما قلت له إنَّ كوزيت وأمي تسألان عنه التفت نحو الحائط وصرخ بأعلى صوته لأول مرة أرى أن أسنانه كانت صفراء . تخرمت نهائيا. انتابته شبه هستيريا تحولت بسرعة إلى دوخة	162 – 163

		وضعت بعض الماء على وجهه.نظر إلي بحزن شقي.	
		– كان رايان جميلا ورشيقا وهشا إلى أقصى الحدود.حلم كثيرا أن يكون ممثلا لكنه ظل مرتبطا بدراسته.	260
		– وصل أخي بعد يومين من ذلك منهكاً متعباً وهشاً، وخارج العالم كلياً كان طوال اللّيل في حالة قصوى من الذّعر لم يكن من سبيل لإزالتها مؤقتا إلا المهدئات التي كان يتناولها ليستطيع مقاومة الخوف الذي ينتابه وسكنه نهائياً، وكان يدمره من الداخل بهدوء.	264
		– يجد رايان نفسه في نوبة ظلم بعد أن احرقت خيوله، ومركز التربية الذي فتحه بوسائله الخاصة.	265
ياما	ياما	– في صغري بعض زميلاتي من شدة الغيرة. كن تناديننني ياما الشقرة .، عينين البقرة. وفي مرة من المرات اضطررت لأن أدخل سوق الحيوانات في أطراف المدينة	270

	فقط لا تفحص عيون الأبقار التي لم أكن رأيتها من قبل. كلّهن كن جميلات وصافيات ولم أجد بقرة واحدة بعينين معمشتين أو صغيرتين.		351
	– أغمضت عيني كي أتجاوز ألمي ووجه ديف وحيف الزمن.		351
	– أفتح عينين متعبتين بصعوبة...، أرسم ابتسامة خجولة وخائفة، وأنا أقطع معابر الجسر. مع تلويحة طيبة للحرس الوطني الذي لا يأبه بي كثيرا. ربما بسبب لباسي الغربيّ ألبس كاب سوداء وقبعة حمراء وكوفية بيضاء ناصعة مثل الثلج.		352
	– أكتب وأشتاق وأشيد أوهامي الجميلة على أرض من ماء أنام فيها وأستيقظ فيها وأحن إلى شوق خفي هو من نوايا غير الصريحة.		46
	– ورثت كلّ صفات الهبال من أمي والاستقامة والنية الطيبة من أمي.		101
	– لم يكن أمامي إلا أن أتلوى في مكاني		

		مثل الأفعى التي كاد يقتلها سمها الذي فيها، كي أتفادى الصراخ قدر المستطاع صراخ الوحدة والخيبة يحولنا إلى ذئاب في خلاء موحش.	303
ياما	سيرين	**– سيرين هكذا طيبة جدا ولكن جرعة بابا زوربا كانت قوية على طاقة تحملها. حلم سيرين أم الخير أن تتزوج وتنجب وتغادر هذه البلاد التي أتعبتها في كلّ شيء. طلبها ليس كبيرا ولا مستحيلا كما كانت تكرر دائما. تقبل بأيّ شخص يريدها. تحبّ أيّ رجل يريدها بشروط مخفّفة.**	87 92
ياما	ديف	**– ديف لم يكن أكثر من طفل عاشق لكلّ شيء**	24

		– ضحك أشرقت ابتسامته التي تنسحب دائما نحو الجهة اليسرى.	172
ياما	راما	**– تأملت عينيها. كانتا مشرقين بزرقة بحرية شديدة الصفاء. تذكرت حمامة.**	290
رايان	إسماعيل	**– لقد ذبحوه أمامي مباشرة بعد المكالمة التيليفونية التي طلب فيها أخوه أن يمزقهم إربا إربا...قطعوا رجليه في البداية...ثم قطعوا رجليه ثم بتروا.. وهو يصرخ بأعلى صوته ويستجديهم أن يرحموه بقتله. ثم فقأوا عينيه بأصابعهم الغليظة.**	265
ياما	**ماسة**	**–ارتسمت في ذهني كلياً كالجرح، أستحضرها بكلّ تفاصيلها....وجه ممتلئ كبرتقالة شهية منتفخة من كثرة الماء، ابتسامتها في ألبوم صورها تظهرأسنان صغيرة وبيضاءو مسطّرة كأسنان فأر، لا يوجد فيها أي خدش...القاتل فيها**	270

		عيناها...، أي رجل يراهما يغرق فيهما هناك عيون لا تقاوم لا لأنها جميلة فقط مثل لوزة غابية متوحشة. ولكن لأن بها سرا غريبا ومبهما لا يعرف خفاياه إلا من جن بها.	
ياما	الزبونة	**– أفاجأ بزبونة ورائي، ثقيلة الجسم والشفتين واللسان. لم أرإلا وجهها المسطح مثل وجه حيوان.**	294
ياما	شمس	**– فوجئت بشمس التي تعودت على وجهها الطفولي المدوّر. تحمل في يدها مسرحية امرأة الظلّ.**	.289
ياما	جويدة أو جاد	**– وجدت كلّ العّون والاستماتة في صديقتي جويدة، أو جاد كما أناديها أخت ماسي الطيّب مساعدتي الرائعة، هي تحتاج إلى العمل وأنا أحتاج لها خريجة الصيدلية قبل سنوات والمتقاعدة في سنّ السبعة والعشرين من عمرها؟ وعدتها بحلّ المشكلة بمجرد إعادة فتح صيدليتي.**	113

فيرجي	جواد	– **حتى صاحبك جواد مهبول. يحتاج إلى من يسهر عليه هو من دمر رايان ابني بمسكناته.**	134
ياما	رجل الكنيسة	– **فجأة رأيت رجلا يخرج من اللامكان، كان يرتدي رداء أسود، كان يلفه حول جسده مثل الكاهن .**	234

يبدو لنا – من خلال الجدول – أنَّ الكاتب استند إلى طريقتين في الوصف، خارجية وداخلية كثيرا ما تولت ساردة الرواية وبطلتها المحورية **ياما** بنقلها، مستعينا بإمكانيات اللغة الواصفة التي تتراوح بين الجانب الشعري الإيحائي، والجانب التقريري السطحي؛ وإن كان للوصف الشعري الخاص بالشخصيات حضوره المميز في الرواية، ما يعكس توجه الكاتب الذي يسعى لتظليل القارئ ودمجه في متاهات التأويل. وفيما سيأتي سنحاول منح قراءة لسمات الشخصيات الواردة في الجدول، من خلال ما يلي:

– **الوصف الخارجي:**

يعنّ لنا من خلال جدول الوصف – أعلاه – أنّ الكاتب قدّم شخصياته بوساطة الوصف الخارجي الجسديّ، الذي لعب دوراً لا يستهان به في كشف الكثير من الدّلالات؛ إذ إنَّنا نادراً ما نجد وصفا لشخصية ما، يخلو من دلالة عميقة رغم أنّ الوصف جسديّ خارجيّ.

لقد أتاح الكاتب لساردته – ياما – أن تصف ملامح الشخصيات المحيطة بها؛ ممثلة في (فاوست، الأب سي زبير، الأم لالا فريجا، كوزيت، رايان، أصدقاء الديبوجاز، ...)، ويبدو أنَّها

ركّزت في مقاطع عديدة من الرواية على صفات معينة، ممّا يوحي بأنَّ الكاتب يسعى من خلالها تمرير إيحاءات معينة، ومن تلك الأوصاف (لون العيون وبريقها، وملامح الوجه، إضافة إلى وصف الشعر من حيث اللّون والكثافة، صفة الأسنان، الوسامة، طريقة الحديث وبحة الصوت، نوعية اللّباس وألوانه ...).

فوصف الساردة المكثف لعيون الشخصيات – مثلا – يعكس منظورا هاما، لا يخفى على القارئ الحصيف، كون العيون هي مرآة الشخص التِّي تكشف ما يبطنه في داخله، إذ إنَّ حزن المرء أو فرحه، شقائه أو سعادته يتراءيان من خلال العيون، وهذا ما حرص عليه الروائي، عندما أوكل لساردته أن تصف العيون بدقة، كوصفها لعيون فادي العاشقتين اللذين تنبعث منهما النور والسّكينة، وفي ذلك إشارة إلى سعادته وهو محاط بنساء الفيسبوك المعجبات به، وكوصفها لعيون أمها(لالا فريجا) الممتلئة بالدموع بعد أن قتل زوجها أمام عتبة البيت، حيث أتاح لنا هذا الوصف معرفة مدى الألم والحزن الذّي انتاب فيرجي البادي من خلال عينيها التي استطاعت كشفت دواخلها. وطورا آخر تقدم لنا الساردة عيونها في الصغر، لما كان الصِّبية يناديها " **ياما الشقرة عين البقرة** "، وبعد أن بحثت عن دلالة ذلك برؤيتها لعيون البقر في السوق لاحظت مدى صفاء عيون البقر وجمالها فأحبت لقب عيون البقرة، وباتت وفية لها، حتى في كبرها. ولعلّ هذا الوصف لم يكن عابرا، إنَّما قصد الكاتب من خلاله كشف مدى صفاء حياة ياما الماضية وجمالها، مقارنة بحياتها في كبرها، ويبدو ذلك من خلال عيونها التي فقدت بريق الطفولة السعيدة، وباتت عيونا متعبة حزينة كالحة، شأنها شأن باقي أفراد عائلتها؛ كرايان أخيها – مثلا– التي تصف نظرته بأنَّها غدت حزينة وشقية، بعد أن كانت تبرق طموحا وتفاؤلاً في ماضيه الجميل.

وعلى غرار العيون، وصفت لنا الساردة – **ياما** – وجوه بعض الشخصيات، من ذلك وصفها لوجه الزبونة التي التقت بها، ووصفها لوجه شمس الطفولي الجميل، ووجه ماسة التي اعتقدت أنَّها

عشيقة فادي، وهي أوصاف تعكس اضطرابا ذاتيا في نفسية **ياما** التي جعلتها الأحزان والغيرة تنأى عن تلك الفتاة المثقفة الواعية الرزينة، من حيث إنَّها كثيرا ما تمنح تعليقات بعيدة عن الواقع والمعقول.

كما انصبّ اهتمام الكاتب على مظهر بعض الشخصيات وذلك بتقديمه – على لسان الساردة – لوصفٍ يبيّن نوعية اللّباس ولونه. وهذا ما يتجلى من خلال ذلك التقديم المباشر الذي تصف فيه **ياما** هيئتها، وهي تتوجه لقاعة الأبرا لمقابلة **فادي**؛ حيث كانت ترتدي زياً غربياً، ممثلاً في كاب سوداء وقبّعة حمراء، وكوفيّة بيضاء ناصعة مثل الثلج، ولعلّ هذا اللّباس يدلّ على مدى الانفتاح الذي كانت تعيشه **ياما**، كما أنّ الألوان التي اختارتها لا تخلو من إشارات دالّة، فالأسود يدلّ على حالة الحزن والقلق والموت التِّي لا تزال عالقة في ذهن ياما، خاصّة أنَّها خاطرت بحياتها، لما عبرت جسراً هشاً بمفردها، واللّون الأحمر يدلّ على مدى الحبّ الذي تكنّه لفادي، كما يمكن أن يرمز للدّم المراق في الحرب الأهلية، أما الأبيض، فهو يرمز للوئام والسّلام الذّي كانت تتوقع أن يحققهما فادي في مسرحيته **لعنة غرناطة**.

كما أنَّ لباس رجل الكنيسة الذي التقت به **ياما** أثناء زيارتها لها، كان هو الآخر أسوداً – حسب وصفها له – ما يشي باستمرار دلالة الحزن والموت، التّي تعاني منها أغلب شخصيات الرواية .

إضافة إلى تلك الملامح الخارجيّة المذكورة آنفا، يبدو لنا – من خلال الجدول – أنَّ السّاردة اهتمت بوصف ابتسامة بعض الشخصيات، كوصفها لابتسامة **ديف** الجميلة المشرقة التِّي تدلّ على مدى السعادة التي كانت تغمره، وهو يركض مع (ياما) بحثاً عن الحياة والأمان رغم ظروف الحرب الأهلية القاسية، وفي ذلك إشارة إلى وجود هامش من الأمل رغم دلالة الموت والحزن الذين يشعان في الرواية.

ورغم استناد الكاتب على الوصف الخارجي الخاص بالشخصية في الرواية، إلا أنّه لم يصبّ اهتمامه عليه، بالقدر الذّي اعتنى فيه بذلك الوصف الجوانيّ الداخليّ لشخصيات روايته، وهذا ما سنحلّله انطلاقا من متن الرواية ومعطيات الجدول، في النقطة التالية.

- **الوصف الداخلي للشخصية:**

يبدو لنا – من خلال جدول الوصف المثبت أعلاه – أنَّ الكاتب منحنا أوصاف داخلية كثيرة ومتنوعة لشخصياته، كوصف المشاعر المختلفة الدالة، إما على الحزن والقلق والضياع والإحباط والانكسار، وهي أوصاف سلبيّة؛ وإما وصف بعض المشاعر الايجابيّة، كالأمل والسّعادة والرّغبة في الحياة .

ولعلّ أبرز ملمح نفسيّ ركّز عليه الكاتب هو شعور **الخوف**، الذّي اعترى أغلب شخصيات الرواية نتيجة الحرب الأهلية التّي ظلّت رواسبها وتداعياتها عالقة في ذاكرتهم، وهذا ما تبيّن لنا من خلال وصف السّاردة لنفسيّة (رايان) المنهكة، حيث بقيت ذكرى ذبح صديقه إبراهيم حينما هجمت عليهما عصابة إرهابية في الغابة تطارد حياته، وتنغّص عليه راحته وسعادته، رغم محاولة عائلته الحثيثة التخفيف عنه.

ولم يَطَلِ الخوف شخصية **رايان** فحسب، إنَّما ما انفك أن طال نفسيّة باقي شخصيات الرواية التي بقيت بعض رواسب الحرب الأهلية تتسلّل في كيانها. وهذا ما ظهر لنا من خلال تقديمات كثيرة غير مباشرة، تصف فيها السّاردة ما حلَّ بعائلتها من دمار نفسيّ مبعثه تلك الظّلال الخفيّة التي كانت تتسلّل لأسطح البيت، من ذلك نذكر وصف نفسيّة فريجا – والدة (ياما) – بعد وفاة زوجها، قائلة: « **اتَّخذت فيرجي قراراً نهائياً بأن لا تخرج من البيت. لا تقف عند العتبة التي سقط**

عندها أبي. لا تحادث أحدا. لا تزور أحداً. ولا تخرج حتى للسّاحة المكشوفة خوفاً من الظّلال التي كانت تراها على الأسطح من حين لأخر. » ([1])

هذا، ويبرز ملمح آخر نفسيّ، وهو وصف حالة الشوق والحنين التي بدت – على نحو واسع في المتن المدروس – من خلال تلك الحوارات الذاتيّة، والرسائل الغراميّة التي كانت **ياما** ترسلها لفادي عبر شبكة الفيسبوك، باثّة حبَّها وحنينها ومدى حاجتها الماسّة لقدومه من غربته وقد بيّن الكاتب على لسان السّاردة –الشخصية– كيف يتحوّل ذلك الحنين إلى اكتئاب وعزلة تحوّل الذات – الأنثى – إلى أسيرة ضائعة، تبحث لها عن لقاءات وهميّة في أحلامها وسرعان ما تستيقظ من ذلك بعد اللّقاء الحقيقيّ الذي يجعل أمنياتها تتوارى، وهي أوصافٌ لا تخلو من ذاتيّة وشعريّة تتناسب مع المقام.

كما وظهر ملمح نفسيّ آخر وهو شعور **الخيبة**، حيث تجلى لنا من خلال تقديمات السّاردة – خصوصا– الهزات العنيفة التي اعترت شخصيات الرواية، نتيجة فشل أحلامها وتبخّر مشاريعها ما جعل أغلبها حزينةً فاقدةً لرغبة الحياة، ويمكننا رصد هذه الحالة من خلال تقديمات (ياما) المباشرة التِّي تصف فيها تبدّد أحلامها بعد مجيء **فادي**، ومصارحتها بالحقيقة، وهذا ما بدا من خلال المقطع الحواريّ الوصفي التاليّ، **لنقرأ:**

« **دار العالم كلّه في ثانية في رأسي أخذتني فجأة رجفة داخلية وأحسست بالدوار. ولكنّني اتكأت على المقبض الذي كان يفصل الجمهور عن الكاتب. بقيت لثوان أسال نفسي إذا ما كنت أمام حقيقة، أم كابوس بلا حدود.** » ([2])

---

1)– الرواية، ص: 117

2)– الرواية: ص: 288.

ويبدو ملمح **الخيبة** في هذا المقطع السّردي: « **اتكأت على عمود الأبرا الرخامي لكي لا اسقط على الأرض من جديد. انتابتني كلماته مثل موجة عاتية أو رياح ساخنة. فنشف فجأة ريقي وأغرقتني في رملها لدرجة أنّي أغمضت عيني من شدة الألم.** » ([1])

إنَّ المقبوسات – أعلاه – عبارة عن أوصاف تبيّن لنا مقدار الجرح والألم اللذين ألما بـ**ياما**، نتيجة تلقيها صدمة غير متوقعة، متمثلةً في كون **فادي** حلمٌ وهميٌّ ضيّعت وإياه سنين عمرها على أمل لقائه، ليفاجئها – كما أسلفنا في مواضع كثيرة من هذه الدراسة – بكون **رحيم** الذي أوكله مهمّة اتصالاته، هو من كانت تتواصل معه. فتضيع بذلك أحلام الفراشة (ياما) وتتكسر مملكتها الزرقاء التي صمدت لسنين وينتابها ألمٌ يخيّل لها أنَّه كابوسٌ لا حقيقة، لتفضل أن تغمض عينيها، لعلّها تقتنع بالحقيقة الصّادمة.

ولم تكن **ياما** الشّخصيّة الوحيدة التي شعرت بالخيبة، وإنّما الكثير من شخصيات الرواية من قبيل شخصية (سي زبير) الذي فشل في الوصول إلى طموحه الإنسانيّ، كصيدلانيّ نزيه يحارب الفساد في قطاع الصّحة الذي ينتمي إليه، فبات – وحاله كذلك – منكسراً ضائعاً يفكر في مخرج نجاة يبعده عن تلك العصابات الخفيّة، حسب ما تصفه السّاردة التي تصف لنا –فضلا عن ذلك – خيبة رايان أخيها في الوصول إلى أحلامه الجميلة التي تبخرت بعد أنِّ اتّهم بقتل معلمه عنترة ليزج به في سجن زاد من عذابه الداخليّ النفسيّ، وهو عذاب طال أغلب شخصيات الرواية التي احترقت كفراشات هشّة لم تستطع الوصول إلى أهدافها وأحلامها الجميلة.

علاوة على ذلك، تتجلى لنا – في المتن المدروس – ملامح نفسية أخرى، من قبيل صفة القسوة وتضخم الأنا، اللذين ظهرا على شخصية (كوزيت) التي حولتها الحرب الأهلية لامرأة قاسية، من حيث إنَّها أخذت معظم ميراث والديها، وتركت أختها وأخيها وحيدين يصارعان

---

1)–.الرواية، ص: 395.

الموت اليومي في البلد، كما لم تغفر لأخيها (رايان)– الذي هددها من قبل بالموت إن لم تمنحه النقود – رغم حالته النفسية الحزينة في السجن.

وتتبدى صفة القسوة – فضلا عما قلناه – في ذلك العمل الإجرامي الذي مارسه الإرهابيون على شخصية إبراهيم صديق رايان، حيث مورست عليه أبشع أنواع التنكيل أمام ناظري صديقه. مما يمنحنا صورة واضحة عن الإرهاب في زمن الحرب الأهلية، الذي خلف بدوره أثار جسيمة في النفوس، وهو ما لمسناه في متننا المدروس، من حيث إدراكنا لمدى التحول الكبير الذي طرأ على شخصية رايان بعد الحادثة المذكورة.

هذا، ونلفي ملامح نفسية أخرى تتِّم عن سمو الأخلاق وطهارة النفس، حسب الوصف الذي قدمته ياما – الساردة – لصديقتها (سيرين أم الخير)، التي أصرت عليها بالتوبة وترك عاداتها السيئة، كمطالعة الآداب الأجنبية ومواعدة فاوست، وخلع الألبسة الغربية التي تبتعد عن الدّين والعادات الموروثة، ولعلّ الكاتب يحاول– اثر ذلك – أن يرسم لنا ملمحين متناقضين عن المرأة بعد الحرب الأهلية، واحدة متحررة من العادات والتقاليد متأثرة بالجو الغربي، وأخرى متدينة تتشبث بتقاليدها وعاداتها وأخلاقياتها.

والجدير بالذكر، أنَّ الكاتب كثيرا ما استعان بتلك اللغة الشعرية الواصفة، في عملية تقديم شخوصه، وهذا ما بدا على نحو واسع، في تلك التقديمات المباشرة التّي تصف فيها **ياما** حالتها النفسيّة وما يعتريها، من قلق وحبّ وانتظار، من ذلك نذكر المقاطع السّردية التالية:

« هل تدري أنّي مصابة بك، بحيث لا يمكنني الرجوع إلى الوراء حتى لو شئت، متعبة القلب. مرهقة الروح. متلاشية مثل غيمة مهجورة. لا قوة لي اليوم حبيبي. لقد وصلت إلى حدودي القسوى (...) موجع حضورك وبعدك وقربك وعقلك وجنونك . .» ([1])

« أشتهي عندما تهب الرياح وأنا على حوافه؛ أن أغمض عيني وأطير. أحلق حيث لا حدود لهبلي وجنوني. أطير أخترق الغيوم الثقيلة، التي يخافها الطيارون كثيرا، حتى أصل إلى حالة الهداة الكبيرة، حيث كل شيء يسير من تلقاء نفسه. » ([2])

يتبيّن لنا، أنَّ هذه التقديمات المباشرة التّي وصفت بوساطتها السّاردة ذاتها، وأحوالها النفسيّة المتغيّرة، لم تكن أوصاف عاديّة خطابيّة مباشرة، تخلو من الإيحاء والإثارة، إنَّما بدت لنا محمّلة بطاقات شعريّة هائلة، على مستوى تراكيبها ومعانيها وصورها المنزاحة عن الأصل.

فلو تأملنا المقبوس الأول للمحنا وهجا شعريا واضحا ظهر من خلال النغمة الموسيقية المتأتية من تكرار صيغة اسم المفعول (متعبة، مرهقة، متلاشية)، وهو ما بدا من خلال هذه الكلمات المتجاورة التي تنتهي بنفس الحرف (حضورك، بعدك، قربك)، كما بدت هذه الطاقة الشعرية من خلال تشبيه الشخصية لذاتها بغيمة دلالة عن مدى ألمها وحزنها وتعكر مزاجها بعد الصدمة القاسية التي منحها إياها فادي العائد من غربته. ولعل تلك الأوصاف الشعرية التي استعان بها الشاعر في رسم صورة شخصيته النفسية جعلها تبتعد عن النمطية والسكون، وتتجه نحو الانحراف والزئبقية، بفضل تلك الأوصاف العميقة الموحية التي جعلت القارئ يتفاعل معها يقاسمها غربتها وضياعها، قلقها وخوفها، داخل مدينتها الحزينة. كما جعلته يسعى لتفسير تحولاتها الذاتية العميقة التي لا تستقر على حال.

---

1)- الرواية، ص: 70

2)- الرواية، ص: 317

تأسيسا على ما سبق، في شأن مدلول الشخصية، أو طريقة تقديمها يمكنّنا الخلوص إلى أنّ للكاتب طريقته المميزة في رسم معالم شخصياته، الخارجية والنفسية، حيث تمكّنا بوساطة المقياس الكمي – مثلا – من الاطلاع عن كمية المعلومات الممنوحة لكلّ شخصيّة من شخصيات الرواية التي رصدناها متناثرة في أرجاء الرواية، ما كشف لنا أنَّ للكاتب طريقته التي تبتعد عن الرصد التقليديّ للشخصية الذي يمنح القارئ كلّ المعلومات عنها في مطلع الرواية. كما تمكنا بوساطة المقياس النوعيّ من التوغل أكثر في خفايا الشخصيات ورسم ملامحها الخارجية والداخلية وذلك بفضل رصدنا لطرائق تقديم الشخصية التي تبين لنا أن بعضها كان مباشرا، حيث تصف الشخصية نفسها دون الحاجة لوسائط، في حين بدا البعض الآخر غير مباشر، من حيث إنَّ الساردة الشخصية هي من تتولى مهمة تقديم الشخصيات.

عموما، يمكننا أن نقرَّ، بعد أن اتبعنا بعض خطوات فيليب هامون السيميائية في دراسة الشخصية، أنَّ الكاتب كشف عن طريقة جديدة في رسم معالم شخصياته، فقد أتاح لنا تصنيف شخصيات الرواية – موضع التحليل –، أنَّه اتخذ من المرجعيات التاريخية والفنية والأسطورية، معينا أوصله إلى غايته وشق له سبيل إيصال أفكاره للقارئ. كما أبان عن مدى اطلاعه وثقافته الواعية للآداب العالمية والموروث العربي معا. وقد أتاح لنا هذا المطلب معرفة مدى التداخل بين سيرة المؤلف وشخصياته، التي كثيرا ما نطقت باسمه وبيّنت توجهاته الفكرية والفنية.

كما تمكنا – من خلال – عرض البطاقات الدلالية الخاصة بأسماء شخصيات الرواية معرفة طريقة جديدة لدى الكاتب؛ وهي جنوحه لازدواجية الاسم، حيث ينطبق الاسم المحرف مع مدلول الشخصية داخل المتن، أما الاسم الحقيقي للشخصية فقد عمق من المفارقة بين الاسم والمسمى كونه لا ينطبق مع المسار السردي لها. وهي لعبة سردية ذكية، زادت من غموض الشخصيات وسنحت للكاتب أن يزج بالقارئ في متاهات التأويل والتفسير، لاسيما وأنَّه جعل أغلب شخصياته –

فضلا عن ازدواجية أسمائها – تعاني من صراع داخلي – وتفكك نفسيّ مردّه حرب أهلية، أربكت نفسية الشخصيات وجعلتها تعاني من الضياع والحيرة، وفقدان الهوية .

خاتمة

تأسيسا على ما سبق طرحه، في مقاربتنا التطبيقية الموسومة ب **شعرية السرد في رواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج**، خلصنا إلى نتائج مختلفة يمكن عرضها فيما يلي:

- **على مستوى العتبات النصية:**

- تعدّ العتبات النصيّة من المداخل القرائيّة المهمّة التي تعين القارئ على فكِّ مغاليق النصّ، وإدراك مضمونه، ويستعين بها أغلب الروائيين بغية إغراء المتلقي للانخراط في عوالم النصّ وقراءته سواء منها تلك العتبات المتعلقة بالجانب البصريّ، كالغلاف والصّورة، أواللّفظي كالعناوين والتصديرات، وبعد دراستنا لعتبات النصّ المحيط بنوعيه التأليفيّ، والنشريّ الواردة في الرواية المختارة، توصلنا إلى أنَّها رواية غنيّة بالعتبات التي تخدم النّص وتسيِّجه، وترشد القارئ على فهم ما يدور فيه من حمولات فنيّة وإيديولوجيّة يروم الكاتب إيصالها إليه.

- خلص البحث في شعرية عناوين الروايةّ ، إلى أنَّ للكاتب استراتيجيته الفعالة في تركيب عناوين مغرية مستفزّة، تحيل القارئ على النص وتفتح له شهية الإقبال على قراءته، وقد استند في روايته هذه على عنوان رئيسي واحد (مملكة الفراشة)، وعناوين داخلية ستة. وبعد أن تمت دراسة كلّ العناوين وفقاً لمنهجية واحدة كالجانب التركيبي، والمعجمي ثم ربط ذلك العنوان بالنصّ، والبحث عن وظائفه توصلنا أنّ عنوانها الرئيسيّ يستند إلى المركب الاسمي الإضافي الذي ينطوي على وجهين للإعراب. ما جعله من العناوين التي تثير دهشة القارئ وتجعله يبحث في النصّ عن تأويل المحذوف، علاوة على ما ينطوي عنه من انزياح بارز على مستوى الدلالة حيث يتساءل القارئ عن معنى العنوان الحقيقي، حتى إذا ما ولج إلى النصّ ألفى أنَّ هذا العنوان ورد بملفوظه في العديد من المقاطع. فكان كلازمة ينبثق منها المعنى طارحة العديد من التساؤلات في ذهن الدارس، كما انطوى على أبعاد تناصيّة خارجيّة وداخليّة زادت من تكثيف دلالته، وتعدّد قراءته أمّا عن العناوين الداخلية فقد وردت من حيث تركيبها طويلة نسبياً كان أغلبها اسميا يتمتع بانزياحات عدّة

تركيباً ودلالةً...، فضلا عن أنّ كلّ عنوان منها لخّص نصّه، وكان كاستباق مولدّا لدلالة المتن، حاملا لرؤية الكاتب، منطوٍ على العديد من الإيحاءات التي وردت بشكلّ مستفز يجعل القارئ في بحث دائم عن مرمى الكاتب من توظيف مثل هذه العناوين.

– ببحثنا في غلاف الرواية، لمسنا أنّه ينطوي على العديد من العناصر كاسم المؤلف والعنوان والصّورة والبنية اللونيّة وكلمة الناشر، فظهور اسم المؤلف **واسيني الأعرج** في أعلى الغلاف قبل العنوان أظهر مدى سلطة المؤلف وعلوّ شأنه، وأضفى على عمله قيمة تجاريّة روّجت للرواية كما أسهمت الصّورة الغرافيكيّة المثبتة على الغلاف الأماميّ في التعبير عما يصبو إليه المؤلف في روايته وما يطرحه من تيمات وقضايا، وجعلت المتلقي يتصور فضاءاتها وحياة شخوصها وكذلك الشأن بالنسبة لتشكيلة الغلاف اللونيّة التي دلت على النصّ وأبانت موضوعاته.

– كشف لنا البحث في شعرية التصدير الوارد في الرواية؛ أنّ تصديراتها تنطوي على أبعاد كثيرة توجّه القارئ لنوعية النصّ وموضوعاته، كما تبيّن مدى اطلاع الكاتب على الثقافات الأجنبية، فهي تصديرات تطّلع بالوظيفة الإعلامية؛ كونها تعلم القارئ مسبقاً بموضوع الرواية، والوظيفة السّيكولوجيّة التي تهيئ القارئ نفسيا للولوج إلى قراءة المتن.

– **على مستوى المكان:**

– يعدّ المكان عنصراً مهماً في النص الروائيّ الجديد، حيث لم يعد يوظف في الرواية الجديدة ببعده المادي والجغرافيّ، كمجرد ديكور خالّ من الدّلالة.

– كشف البحث عن أمكنة الرواية – مدار البحث – بتطبيق بعض آليات **يوري لوتمان** في شعرية المكان التي أخذنا منها آلية التقاطب المكانيّ، مركزين على ثنائيتي العام والخاص، والمفتوح والمغلق؛ أنّها تحوي على مكان واحد عام وهو المدينة، وأمكنة أخرى فرعية تراوحت بين الأمكنة المغلقة، والأمكنة المفتوحة التي طغى حضورها في المتن.

– تعدُّ المدينة – باعتبارها المَكان الإطاريّ العام الوحيد الذي سيطر على مجريات الرواية وشغل مساحة كبيرة منها – من أبرز الأمكنة التي بلورت ما يرمي إليه الكاتب ويسعى لإيصاله للمتلقي؛ فقد كشف بوساطتها عن تداعيات الحرب الأهلية في وطنه التي خلفت آثار جسيمة في نفوس الناس وجعلتهم يعيشون قلقا حادا وخوفا كبيرا داخل وطنهم. وقد استشفينا هذه القيمة السّلبية التي حاول الكاتب إبرازها من خلال مكان المدينة في كونها غدت مرتعاً عدوانياً يتيح العنف والتهديد، والممارسات الإجرامية التي جعلت الشخصية الماكثة فيه تشعر بالضيق، والهلع والقيود باحثة عن مدن أو أوطان بديلة تجعلها أكثر أمان وحرية. كما أبرز الكاتب طورا آخر بعض الجوانب الإيجابية التي تمنح المدينة بعضا من الألفة؛ وتجلى ذلك من خلال تحدي الشخصية للواقع وبحثها عن بعض الأمكنة الأليفة في مدينتها التي تجعلها تتشبث بالحياة.

– بعد رصدنا لأمكنة الرواية المفتوحة متمثلة في البيت والسّجن، وأمكنتها المغلقة التي تنحصر في الشوارع والبحر والجسر...، ألفينا أنّ الكاتب لم يركّز على الجانب الجغرافي في رسمه لمعالم تلك الأمكنة، وإنّما اهتم بالجانب النفسيّ المتمثل في علاقة الشخصية بالمكان الذي تتواجد فيه، ومن هنا تبين لنا أنّ انفتاح أيٍّ عنصر مكانيٍّ أو انغلاقه يتعلق بنفسية الشخصية؛ فقد يكون المغلق مفتوحا مثلما بدا لنا من خلال تحليلنا لعنصر البيت الذي وفرّ قيم الألفة والأمان للشخصيات رغم أنّه مكان مغلق محصور، وقد يكون المفتوح مغلقا وهذا ما رأيناه في رصدنا لدلالات شوارع المدينة التي أُغلقت سبل الحياة فيها رغم كونها مكانا مفتوحا وفضاء طلقا، كما ظهرت لنا في خضم تحليل تلك الأمكنة الفرعية والعامة معا؛ العديد من التقاطبات المهمة؛ من قبيل المكان الأليف والعدوانيّ مثلا، وهو ما يزيد من انفتاح الرواية وسعة أفقها على مستوى أمكنتها.

– تمكّن الكاتب بفضل اعتماده على طاقات اللّغة الشعرية، أن يطعّم أمكنته بأبعاد رمزية ودلالية هائلة، تنمّ عن مدى قدرته الفذَّة في تطويع اللغة في خدمة المكان، وقد تسنى له ذلك

باعتماده على أساليب فعالة تكمن في شعرنة أمكنته بالاعتماد على ما يوفره الشعر من صور فنية وإيقاع ورمز، وأسطرتها بنهله أمكنة غرائبية تثير الدهشة وتستفز المتلقي، كما استعان بتقنية أنسنة المكان الذي جعل وفقه المكان يقوم بأفعال إنسانية، وكلّ تلك التقنيات أسهمت في خلق نوع من الحركية والدراميّة في الرواية.

- على مستوى الزمن:

- يعدّ الزمن من عناصر السّرد القارة في الرواية التي لا غنى للروائي عنها. وقد رأينا في الجانب النظري من شعرية زمن الرواية، أنّ الروائي الجديد له أسلوبه الخاص في التعامل مع الزمن، حيث لا يبدو بشكله الكرونولوجيّ العاديّ، وإنّما يتصرف الروائيّ كما يشاء. على خلاف الرواية التقليديّة.

- كشف البحث في ترتيب الزمن الروائيّ في المتن المختار أنّ تقنية الاسترجاع، بنوعيها الخارجيّة والداخليّة حضت باهتمام كبير من لدن الكاتب، لاسيما منها الخارجية الذي استرجعت الشّخصيات على إثرها أحداثاً خارجةً عن الحكاية الأصليّة التي كثيراً ما وردت بعيدة المدى مستمدّة من التاريخ الإسلاميّ أو الغربيّ، تمت العودة إليها من طرق الكاتب بغية تفسير الحاضر ومنحه دلالات عدّة على ضوء معطيات الماضي البعيد، ووردت قريبة المدى سدَّ بوساطتها ثغرات في السّرد الحاضر، كما استعان طوراً آخر ببعض الاسترجاعات الداخليّة التكراريّة المتمّمة التي سدّت ثغراً في السّرد وأكّدت على أهمية الأحداث المكرّرة في نفسيّة بطلة الرواية التي تتذكر تفاصيلاً عديدةً من حياتها وحياة بعض الشّخصيات.

- حوت الرواية على مفارقة الاستباق بأنواعه الخارجيّة والداخليّة، وقد وقفنا على أمثلة منها راصدين وظائفها المختلفة، ليتبيّن لنا أنَّ الكاتب استعان باستباقات إعلانية تحقق بعضها وأجهض البعض الآخر وتمهيدية، وقد عبر بوساطة الكثير من التنبؤات عن أحلام الشخصيات وآمالها ورغبتها الحثيثة في تغيير الواقع، حتى خرج في كثير من الأحيان عن المعقول مثيرا دهشة

القارئ باستقدامه أزمنة سرمدية سليلة المطلق والمجهول ليعبر بها عن تشظي الواقع الراهن وأزمة الإنسان داخلة.

– أسهمت تقنيتا الإسترجاع والإستباق في تكسير الزمن العادي للرواية، ومنع تدفقه.

– تأرجحت حركة الزمن من حيث ديمومتها بين الإبطاء والتسريع، فقد سرع الكاتب وتيرة السرد بوساطة تقنية الحذف والتلخيص، أما عن الحذف الذي لجأت إليه الشخصية رغبة في نسيان ماضيها وحذفه، فقد ألفينا أنّه وظف بأنواعه المختلفة الصريحة (المعلنة وغير المعلنة) والضمنيّة التي تتطلب تأويلاً خاصاً لافتقارها للمؤشرات الزمنيّة، وأما عن التلخيص فقد ورد أغلبه عبر اللّحظات الإسترجاعية التي أتت بها الشخصيات بشكل موجز ورد أحيانا ذا إيقاعٍ جذاب عزز من طاقة اللغة الشعرية التي تلونت بها البنية السردية.

– أسهمت الأوصاف المبثوثة في الرواية لاسيما منها التأملية الذاتية المرتبطة بالشخصية، في إبطاء شديد في وتيرة السّرد وإيقاف لوتيرة الزمن، إلى جانب تلك الأوصاف الموضوعية المتعلقة بمظهر الشخصية والأمكنة المختلفة، فضلا عن المشاهد التي وردت بطرائق عدّة في الكثير من المقاطع ذات الحوارات الخارجية بين طرفين أو أكثر، أو تلك الداخلية التي تتعلق بالصوت الأحادي للشخصية التي كثيرا ما تناجي نفسها وتبث شكواها وألمها بلغة ذاتية شعرية مكثفة تجعل لتلك المونولوغات أبعادا عميقة تشد إليها القارئ، كما وردت مشاهد اختلط فيها الحوار بتعليق الشخصية، ما زاد من إبطاء السرد وتقليص وتيرته على مدار الرواية.

– وظف الكاتب تقنية التواتر بأنماطه المعروفة في روايته، التي غلب عليها النمط المؤلف والنمط المكرر الذين أبانا الكاتب بوساطتهما عن أهمية الأحداث المكررة بالنسبة للشخصيات، كما أسهمت تلك الترددات في إضفاء جمالية أسلوبية على مدار المتن.

- **على مستوى الشخصية:**

– تعتبر الشخصية من العناصر القّارة التي لا يمكن أن يستغني عنها الروائيّ في بناء صرح عمله الروائيّ؛ إذ هي القّلب النابض الذي يبني الأحداث وينظّم مسار السّرد، بل إنَّها تسهم في كثير من الأحيان في توجيه أزمنة الرواية، وفضاءاتها المختلفة.

– تختلف نظرة الروائيين حول أهمية وجود الشخصية في العمل الروائي، فقد لعب هذا العنصر دورا كبيرا في الرواية الكلاسيكيّة بسبب هيمنة النزعة التاريخيّة والاجتماعيّة، فضلاً عن صعود قيمة الفرد البرجوازيّ الذي أعاد للشخصية مكانتها، غير أنَّ هذه القيمة سرعان ما اندثرت في بداية القرن العشرين، والحال أنَّ الشخصية في الرواية الجديدة فقدت مركزيتها على إثر شعور الإنسان بالضياع والاستلاب في مجتمع رقميّ متصدع، فبتنا نرى أنَّ بعض الروائيين يفضل تسمية أبطال روايته بأرقام، وبعضهم يسمي شخصين أو أكثر باسم واحد.

– حضت الشخصية باهتمام كبير لدى النقاد المحدثين، وقد خلص البحث بعد وقوفه عند أربعة من أبرز من عني بها نظريا وتطبيقيا أنَّ لكلِّ ناقد وجهته الخاصة التي شكلت أرضية هامة للباحثين والنقاد في مجال تحليل الخطاب. ولقد ألفينا بعد اطلاعنا على أعمال هؤلاء مدى مرونة إجراءات الناقد **فيليب هامون** الذي استفاد من آراء سابقيه. مشكلاً نظرية شاملةً في تحليل الشّخصية جعلتنا نختار تطبيق بعض من عناصرها في محاولتنا تتبّع شعريّة الشخصيّة في الرواية المختارة .

– باستثمار آليات فيليب هامون، استطعنا أن نكشف أنَّ الرواية المختارة تضجّ بأنواع شتى من الشخصيات، كالشّخصيات المرجعيّة التي لمسنا أنَّ الكاتب اعتمد عليها بكثرة في روايته لاسيما منها الشخصيات الثقافيّة، حيث يستحضر الكثير من أسماء مشاهير الأدب والفلسفة والفنّ، إضافة إلى الشخصيات التاريخية التي ألفينا بعضاً منها في المتن، كتلك التي استمدها الكاتب من التاريخ

الدّينيّ(الزبير بن العوام) أو التاريخ السّياسيّ، وضمن الشّخصيات المرجعيّة الموجودة في الرواية تبرز الشخصيات المجازيّة التي تستشف من خلال أفعال الشخصيات على مدار المتن، ما يزيد من تعميق تجربتها، وإبانة ما يروم الكاتب إبرازه عبر الاستعانة بها، كما تبرز أيضا ضمن نفس النوع الشخصيات الاجتماعية التي تكشف عن علاقات الشخصية، بالإضافة إلى بروز نوع ثان وهي الشخصيات الواصلة التي عبرت طورا عن المؤلف الذي استعان بوجهات نظره وبعض آرائه التي استشفيناها من خلال بعض المقاطع السردية، وتعبّر طورا آخر عن القارئ الذي لمسنا وجود أمارات نصية كثيرة عن وجوده داخل الرواية، علاوة على وجود الشخصيات التكرارية التي حضرت عبر الذكريات والأحلام، ولعلّ في غنى المتن بكلِّ هذه الأنواع من الشّخصيات إذكاءٌ لروح البحث لدى القارئ الذي سيحاول البحث عن أسماء عديدة يجهلها، ما يزيد من مخزونه الثقافي والفكري. وكشف لمدى موسوعية الكاتب الفكريّة والأدبيّة، وحرصه الحثيث أن ينتقي شخصيات من مشارب متعدّدة تناسب متنه، كما نستنتج أنَّ تلك الشخصيات تعبر عن الكاتب وواقعه الذي يروم تغييره بشتى السّبل.

– تمكّنا من خلال عرض البطاقات الدلالية الخاصة بأسماء شخصيات الرواية، معرفة طريقة جديدة لدى الكاتب، وهي جنوحه لازدواجية الاسم، حيث ينطبق الاسم المحرّف مع مدلول الشخصية داخل المتن، أما الاسم الحقيقي للشخصية فقد عمق من المفارقة بين الاسم والمسمى؛ كونه لا ينطبق مع المسار السردي الموكل لها، ونحسب أنها لعبة سردية ذكيّة زادت من غموض الشخصيات وسنحت للكاتب أن يزج بالقارئ في متاهات التأويل والتفسير، لاسيما وأنَّه جعل أغلب شخصياته – فضلا عن ازدواجية أسمائها – تعاني من صراع داخلي – وانفصام نفسي مردّه حرب أهلية خلخلت علاقات الناس ببعضهم، وجعلتهم يعانون من الضياع والحيرة، وفقدان الهوية في

أوطانهم. إنَّها شخصيات إشكالية تمرق عن الواقع الذي تحياه، وتبعث في القارئ قلقا يجعله يسعى لتأويل تصرفاتها اللامألوفة.

– للكاتب طريقته المميّزة في رسم معالم شخصياته، الخارجيّة والنفسيّة، حيث تمكنا بوساطة المقياس الكمي من الاطلاع على كميّة المعلومات الممنوحة لكلّ شخصيّة من شخصيات الرواية التي رصدناها متناثرة في أرجاء المتن، ما كشف لنا أنّ للكاتب طريقته الخاصة التي تبتعد عن الرصد التقليديّ للشخصية الذي يمنح القارئ كلّ المعلومات عنها في مطلع الرواية. كما تمكنا بوساطة المقياس النوعي، من التوغل أكثر في خفايا الشخصيات ورسم ملامحها الخارجية والداخلية، وذلك بفضل رصدنا لطرائق تقديم الشخصية التي تبين لنا أن بعضها كان مباشرا، حيث تصف الشخصية نفسها دون الحاجة لوسائط، في حين بدا البعض الأخر غير مباشر، من حيثُ إنَّ الساردة – الشخصية هي من تتولى مهمة تقديم الشخصيات. وقد لمسنا من خلال ذات المقياس أنَّ الكاتب ركز على تصوير الجانب الداخلي للشخصيات أكثر من الوصف الخارجيّ الجسدي. فصوّر ببراعة العالم الجواني للشخصيات الروائية، ما أتاح للقارئ أن يرسم صورها ويبرّر أفعالها المختلفة.

ختاما، فإنّ الرواية المختارة تتمتع ببنية سرديّة منفتحة بفضل مختلف التقنيات الجديدة التي طعّم بها الكاتب متنه، ما جعلها من الروايات التجريبية التي تثير مزيداً من أسئلة النّقاد المستقبليّة، في مضمار شعرية السّرد التي لا تزال الكثير من نظرياتها الناجعة تأخذ بيد الباحث الذي يروم فكّ شفرات النصّ الروائيّ وتحليل بنيته تحليلاً مؤسساً.

ملحق الدراسة

- ملخص الرواية:

تدور أحداث الرواية حول أسرة جزائرية تعاني من بقايا الحرب الأهلية التي كان لها آثار سلبية جمّة، أسهمت في تغير نمط حياة أفراد تلك الأسرة.

تنطلق أحداث الرواية من لحظة دخول **ياما** إلى بيتها، بعد تمكنها من الفرار من شوارع مدينة مخيفة مضطربة تعيش حربا صامتة مجهولة هي بالأساس نتيجة من نتائج الحرب الأهلية. وبعد أن دخلت إلى بيتها انجلى خوفها ورعبها وشعرت بالأمان والراحة « **كنت جدّ متشنجة. لكن بمجرد أن أغلقت باب البيت ورائي، أحسست بأمان غريب وذهبت كلّ ارتباكاتي التي كانت تعتريني وأنا في الطريق، وجففت حلقي، ومسحت ملامح وجهي كلّها.** »

وبعد أن تنفست **ياما** داخل بيتها أخيرا جراء مضايقات الشارع وتهديداته المختلفة، تذكرت اثر خواء البيت عائلتها التي فقدتها المكونة أساسا من الأب **سي زبير** والأم **لالا فريجا** والأخت **ماريا** والأخ **رايان**. وقبل أن تفصل ما حدث لأفراد عائلتها. راحت تتذكر حياتها الجميلة رفقة فرقتها الموسيقية التي اتخذت من مخزن الديبوجاز مقرا لها.هذا المخزن الذي تمكن شباب الجازمن تنظيمه وتنسيقه وإعادة الحياة إليه من جديد بعد أن كان مكانا متعفنا ومخربا، ليغدو بيتهم الثاني الذي يهرعون إليه بحثا عن الراحة والترفيه عن الذات اللذين غابا عن المدينة.

ورغم أنّ فرقة **الدي بوجاز** كانت تلاقي صعوبات كثيرة مع السّلطات الحكومية التي عارضت تواجدها بداية في المخزن، إلا أنّها بفضل أعضائها استطاعت كسب ملكيّته، وواصلت مشوارها الفنيّ متحديّة الخوف، وتمكنت في وقت يسير أن تقف من جديد وتقدم عروض موسيقية مختلفة في شوارع المدينة.

ومع مرور الأيام، تلقت **ياما** أول صدمة في حياتها على اثر مقتل صديقها في الديبوجاز **ديف** الذي عاشت وإياه لحظات جميلة مفعمة بالحبّ والأمل، وهو ما جعلها تبتعد قليلا عن فرقتها

بغية نسيان ذلك الجرح الذي اغتالها بغتة « **عندما قتل ديف الذي كنت متعلقة به، تغيّر كلّ شيء انفصلت عن فرقة ديبو– جاز، وذهب كل واحد منا في اتجاه.** »

لكنّ السّعادة ما فتئت تعود إلى **ياما** من جديد لتشرق حياتها الحزينة، بعد أن تعرفت على المسرحي الجزائري المغترب في اسبانيا **فادي** في شبكة التواصل الفيسبوك؛ هذا الأديب الذي لطالما كانت مولعة بمسرحياته الكثيرة وأفكاره الجميلة النيّرة التي تبعث التفاؤل لكلّ قلب عانى من الفراق والألم. وشيئا فشيئا تحوّلت تلك الحوارات البسيطة بين **ياما** و**فادي** إلى رسائل غرامية فيها يبثان لوعة الحبّ والاشتياق التي تحولت إلى جنون كاد يدخل **ياما** في دوامة من المرض الفتاك بسبب غيرتها الكبيرة من معجبات فادي في الفيسبوك لاسيما فتاة تدعى ماسة التي خالت أنّها مغرمة به بعد أن تطفلت على رسائلها الموجهة إليه، لتكتشف بعد أن زارتها بنفسها في مكتبها ووجهت إليها وابلا من الشتائم، أنّها ابنة أخته ليس إلا.

وتعود **ياما** في مواضع أخرى من الرواية لتحكي ما حصل لوالدها **سي زبير**، ذلك الصيدلانيّ النزيه الفذّ الذي رفض الانصياع لتهديدات العصابات الخفيّة التي حاولت أن تورطه في مؤامراتها السريّة الاجرامية، ولما تيقّنت من لاجدوى تواطئه وإياها اغتالته أمام عتبة منزله، لتترك شرحا كبيرا في نفسية عائلته لاسيما زوجته، وابنته **ياما** المولعة به جدا.

ثم تسرد لنا بالتفصيل في فصل كامل المصير التراجيدي الذي داهم والدتها **لالا فريجا** تلك المعلمة المولعة بقراءة مشاهير كُتّاب الآداب العالميّة، التي أصيبت بهستيريا مرضية حادّة استفحلت فيها أكثر بعد وفاة زوجها، فراحت تقلد الأدباء الذين تأثرت بهم، وتعيش حياتهم وحياة أبطال مؤلفاتهم، مثل الأديبة **فرجينيا وولف** صاحبة مؤلف **الأمواج**، التي أحبتها **فريجا** وحاكت تصرفاتها المختلفة، حتى جعلت ابنتها تطلق عليها نفس اسمها، نظرا للتشابه الذي ألفته بين حياة أمها، وحياة تلك الروائية الحزينة، بل إنّ **لالا فريجا** تعدّت كلّ ذلك، وراحت تقيم علاقة عشق وهمية

مع الأديب الفرنسي **بوريس إيفيان** الذي طواه الردى يوم إن ولت هي، بيد أنّ نفسيتها القلقة جعلتها تستحضره من عالمه إلى عالمها مدعية أنّها التقت به وخانت زوجها معه، كونه فرط فيها من أجل نسائه الكثيرات.

وفي سبيل إنجاح علاقتها ب**إيفيان** طلبت من الفنان والرسام **مراد** أو **ميرو** كما أسمته **ياما** أن يصنع لها لوحات تصور علاقة حميمية بينها وبين ذلك الأديب، بعد أنّ منحته صورهما المختلفة، ليلبي **مراد** مرامها بعد مدّة قصيرة، فتسترجع سعادتها، وتعود إليها رغبة الحياة من جديد.

غير أنّ الكآبة سرعان ما عادت لتستقر في أسارير **لالافريجا** لاسيما بعد أن رأت ابنها الوحيد مرميا في السّجن بتهمة قتل معلمه عنترة ظلما، فزاد ألمها وعادت لتلقي الذنب على زوجها الميت الذي لم يرع عائلته كما ينبغي، بل ظلّ مرتحلا وعاشقا خائنا مثلما تدعي، وهو ما جعلها تفضل حبيبها **ايفيان** وتتوهم أنّه معها في المنزل يقاسمها حياتها اليومية، بل تحولت تلك الأوهام التي عاشتها **فريجا** إلى انفعالات مرضية عصبية مع الزمن لم يستطع الأطباء، ولا ابنتها **ياما** التي كانت ترعاها دوما إيجاد حلّ لها، حتى جاءت لحظة أجل هذه الأم المنهكة التي استسلمت لمصيرها المؤلم.

واستمرت ياما تعيش حياتها العادية بعد أن دفنت والدتها، متمسكة بمهنتها كصيدلانية تساعد المرض وتقضي حوائجهم، وهواياتها المختلفة كالموسيقى والغناء ومطالعة مؤلفات مشاهير أدباء العالم، رافضة حياة الحزن والألم التي وضعتها الحياة فيها، وكان ل**فادي** – أو فاوست كما أسمته – دورا كبيرا في مواساتها وإعادة الأمل إلى حياتها، إضافة إلى أصدقائها في **الدي بوجاز** الذين كانت تقصدهم كلّما شعرت بالوحدة والألم في بيتها.

ويبدو أنّ **ياما** لم تفقد والديها فحسب، وإنّما فقدت أخاها وأختها أيضا، فأما عن الأخ الذي فضّلت تسميته **رايان** بدل **نعمان**، فقد كانت حياته هو الآخر متعبة ومؤلمة، لاسيما بعد أن أجبر

على تحمل أعباء الخدمة العسكرية زمن الحرب الأهلية تاركا مستقبلا واعدا كان ينتظره، تلك الخدمة التي قضت على كيانه ونفسيته بعد أن رأى صديقه ورفيق دربه **إسماعيل** يذبح ويقطع قطعة قطعة أمام ناظريه. وبعد أن عاد إلى البيت تحول إلى كائن عدائيّ ومدمن على المخدرات. ورغم أنّه كاد أن يشفى من مرضه بعد جلسات استشفاء مع الطبيب النفسي، إلا أنّ طبيعة عمله كمربّ للخيول أعادت له قلقه المعتاد، وهذا راجع إلى علاقته السيئة مع معلمه **عنترة**، وهو المعلم نفسه الذي قُتل من طرف أيادّ مجهولة، لكن السلطات اتهمت **رايان** بهذه الجريمة بحجّة علاقته غير المستحبة معه، ليُلقى في السّجن كمجرم قاتل رغم مرضه النفسي وحالته الصحيّة المتدهورة، واستمر هذا الشاب يعيش بين جدران سجن قاسّ ومدمر للذات، إلى أن شُنّ حريق مهول أحرق كلّ السّجن، ففرّ من سجنه المعتم إلى شوارع المدينة، وأحيائها المختلفة، وظلّ فيها متسكعا لا أمل له في الحياة الجميلة بعد أن قضت الحرب الأهلية عليها.

وأما الأخت **ماريا** التي أطلقت عليها **ياما** اسم **كوزيت** لقساوتها؛ فقد فضلت حياة الغربة هاربة من مدينتها الخانقة، بعدما أخذت ميراث والديها، غير مبالية بمشاعر أختها وأخيها مكتفية برسالة واحدة تعيدها لتوأمها(ياما) كلّما سألت عن حالها.

بعد ذلك، عادت ياما من جديد الى الفيسبوك أو مملكة الفراشة مثلما أطلقته عليه، لتجعل منه كلّ شيء في حياتها، يحمل أوجاعها وانتظارها، وخيبتها وفقدها. شأنها شأن الكثيرمن الفتيات الفراشات اللواتي ينتظرن دوما على بوابة الفيسبوك الزرقاء، عسى حظهن يبتسم ويأتي من ينتظرنه بشغف.

ولمّا اقترب موعد لقاء **ياما** ب**فادي** الذي عاد أخيرا بعد غربة طويلة إلى وطنه الأم؛ بغية عرض مسرحيته **لعنة غرناطة**، ولقاء حبيبته التي انتظرته لمدة أكثر من ثلاث سنوات – كما تظن هي –؛ تهيأت **ياما** لهذا الحدث الجميل، واتجهت إلى الأبرا التي سيعرض **فادي** فيها

مسرحيته، بعد أن قطعت جسرا خشبيا مخيفا وشوارعا مضطربة، وعندما وصلت إليها تفاجأت من ذلك الكمّ الهائل الذي تدفّق على المسرح بغية رؤية المسرحي فادي. وحينما شعرت بأنّ دورها قادم وحلمها المنتظر آت، ولقاء حبيبها والرحيل معه بعيدا حانا، تسارعت نبضات قلبها وشعرت بالخوف إلى أن وصل دورها وتقدمت إليه ليوقع لها، لكنّها تفاجأت من ردّة فعله من حيث إنه لم يعرها اهتمامه، وانهمك بالتوقيع فقط، ولما استغربت من ردّة فعله عرّفته بنفسها وبما كان يجري معهما في فضاء الفيسبوك، وإذا به يخبرها بحقيقة صادمة فحواها أنّ من كانت تتواصل وإياه، ما هو إلا ابن عمه **رحيم** الذي وكّله زمام تواصلاته الاجتماعيّة مع أصدقائه في بقاع العالم، لتنهار قوى **ياما** وتعود القهقري كاسفة حزينة بعد خيبة أمل غير متوقعة أبدا، وفي تلك اللّحظات العصيبة التي كانت تمرّ بها اتّصل بها صديقها وأخبرها أنّ أعضاء الفرقة يجهزون أنفسهم لتقديم عرض موسيقيّ في **افريقيا الجنوبية** وعليها أن ترافقهم في هذه المهمة. وكانت هذه المكالمة بمثابة ضوء أخضر أعاد ياما لطبيعتها وعقلها ومنحها بصيصا من أمل كادت تفقده للأبد بعد ما مرت به من أزمات؛ لتقرر نسيان ما مضى وترمي تلك الرسائل– التي لطالما عطرتها وخبأتها في درجها السريّ على أمل أن يقرأها حبيبها الافتراضي – في نهر أخذ معه الماضي والخيبة معا، وبعد ذلك عادت إلى فرقتها قاطعة شوارعا ممطرة غدّت كجنّة تحضن ألمها، يحدوها رغبة كبيرة في النهوض من جديد وتحدي الواقع المضني الذي لم تكن هي الوحيدة التي دفعت ثمنه؛ وإنّما عائلتها وبعض أصدقائها ومقربيها، ليكون هؤلاء بمثابة فراشات احترقت – وهي ترغب في الحياة والحرية – في وطنها الجريح الذي لا تزال تداعيات الحرب الأهلية ماكثة فيه، وإن لم تظهر جلياّ وهو ما أسمته **ياما** بالحرب الصامتة.

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم.**

***) قائمة المصادر:**

1- واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، منشورات بغدادي، الجزائر، ط 3، 2013 م

***)-قائمة المراجع باللّغة العربية:**

2- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ت ط)، 1969 م.

3- أبو علي الحسن، ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد المحي الدين عبد الحميد، ج1، دار الجيل، بيروت، ط2، 1972 م

3- أحمد درويش، الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (درط)، (د ت ن).

4- أحمد شعث، شعرية السّرد في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة القادسية للنشر والتوزيع، (درط)، (د ت ن).

5- أحمد فرشوخ، جمالية النص الأدبي(مقاربة تحليلية لرواية لعبة النسيان)، دار الأمان للنشر، الرباط – المغرب، ط1، 1996 م

6-أمنة يوسف، تقنيات السّرد(في النظرية والتطبيق) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2015م.

7- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي – دراسة تطبيقية رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان نموذجا، دار الآفاق، الجزائر، ط2، 2003م

8- باشير تاوريريت:

- الشّعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان، دمشق، سوريا (درط)، 2010 م .

- رحيق الشعرية الحديثة في كتابات النقاد المحترفين والشّعراء والنقاد المعاصرين، بسكرة، الجزائر، (درط)، 2006م.

9- بديعة الطاهري، السّرد وإنتاج المعنى، دار رؤية، الجزائر، ط1، 2015- م

10- بن جعفر قدامة، نقد الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتل العلمية، بيروت، لبنان، (د ر ط)، (د ت ن)

11- ابن السائح الأخضر، جماليات المكان القسنطيني، قراءة في رواية ذاكرة الجسد، سلسلة أبحاث مخبر اللغة العربية وآدابها، منشورات دار الأديب، وهران، (درط)، (دت ن)

12 - جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق – سوريا، (د ر ط)، 2010م

13- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، 1986 م.

14- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990م.

15- حسن نجمي، شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000 م.

16- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994 م.

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

18 - خالد حسين حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية لشؤون العتبة النصية)، مؤسسة التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، (درط)، 2007م.

19- خليفة غيلوفي، التجريب في الرواية العربية (بين رفض الحدود وحدود الرفض)، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2012 م.

20-زهرة ديك، واسيني الأعرج (هكذا تكلم..هكذا كتب)، دار الهدى، الجزائر، (درط)، 2013م.

21- سعيد يقطين:

- قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997م

- تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، المغرب، (د ر ط)، 1989 م.

22- سمر روحي الفيصل، انفتاح الرواية العربية البناء والرؤيا (مقاربات نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (دط)، 2003 م

23- سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د ر ط)، 1919م .

24- سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية مجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (درط)، 1984م.

25- شعيب حليفي، هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2005م.

26- صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات، القاهرة، مصر، (درط)، 1997م

27- صلاح فضل، شفرات النص (دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد)، دار الآداب، مصر، ط1، 1995 م.

28-عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، تق: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر.

29- عبد الحميد بورايو، منطق السرد ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (درط)، 1994 م

30- عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النّص الأدبي القديم، دار إفريقيا للشرق، (درط)، 2000.

31- عبد القادر بن سالم، مكونات السّرد في النص القصصيّ الجزائريّ الجديد، دار القصبة، الجزائر، (درط)، 2009 م34

32- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1978 م.

34- عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، دار المحاكاة، دمشق، سوريا، ط1، 2011م.

35 - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، (درط)، 1998 م.

36-عزوز علي اسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د رط)، (د ت ن).

37- فيصل غازي النعيمي، شعرية المحكي (دراسات في المتخيل السردي العربي)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013م.

38- قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، (دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان)، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (درط)، 2001م.

39- قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصورة، دار الوراق، عمان، الأردن - دار نينوى، سوريا، دمشق، ط1، 2005 م،

40- كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، منشورات كارم الشريف، تونس، ط1، 2009م.

41- كوثر محمد علي جبارة، تبئير الفواعل الجمعية في الرواية، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2014 م.

42- لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية، رواية الأميرة الموريسكية لمحمد ديب نموذجا، مقاربة بنيوية سردية، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2015 م

43- محمد البازي، العنوان في الثقافة العربية (التشكيل ومسالك التأويل)، الدارالعربية للعلوم، 2012م.

44- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م.

45- محمد داود، الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها (مقاربة سوسيو نقديّة)، بن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013 م

46- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (درط)، 2002 م.

47- محمد صابر عبيد، المتخيل الروائي، سلطة المرجع وانفتاح الرؤيا، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2015 م.

48- محمد عزام، شعرية الخطاب السّرديّ، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ر ط)، 2005 م.

49- مختار ملاس، تجربة الزمن في الرواية العربيّة (رجال في الشمس نموذجا)، موفم للنشر، الجزائر، 2007 م.

50- مرشد أحمد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمان منيف، دارالوفاء، (د ر ط)، 2002م.

51- مسلم حسب حسين، الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط1، 2013 م.

52- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا(حكاية البحار – الدّقل – المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، (د ر ط)، 2011م

53- ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإبداع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (درط)، 2011م.

54- نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، مطبعة اتحاد الكتاب العرب دمشق، (د ر ط)، 2001م

55- نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السّرد وآليات تشكيله الفنيّ (قراءة نقديّة)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012 م

56- يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2015 م.

57- يوسف حطيني، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، (د ر ط)، 1999 م.

***-المراجع المترجمة:**

58- أرسطو طاليس، فنّ الشعر(مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفرابي وابن سينا وبن رشد)، ترو تح وتد: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النّهضة المصريّة، 1953م.

59- تزيفيطان تودوروف، الشّعريّة، تر: شكري المبخوت، دار توبقال، المغرب، ط2، 1999م.

60-جوزيف. ا. كيسنر، شعريّة الفضاء الروائي، تر: لحسن احمامة، افريقيا الشرق، المغرب (د ر ط)، 2013م.

61 - جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986 م.

62- جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد المعتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003م.

63- جيرار جينيت وآخرون، نظرية السّرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، ط1، 1989م،

64- رولان بارث، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ضمن كتاب مشترك، بين جيرار جينيت ورولان بارث، من البنيوية الى الشعرية، دار نينوى، دمشق، سوريا، ط1، 2001 م

65- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988 م .

66- غاستون باشلار:

- جدلية الزمن، غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1992م.

- جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط6، بيروت، لبنان، 2006 م.

67- فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تق: عبد الفتاح كيليطو، دار الكلمة، الرباط، المغرب، ط1، 1990م.

68- هنري ميتران وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحمان حزل، افريقيا الشرق، المغرب، (درط)، 2002م.

69- يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا أحمد قاسم، مجلة جماليات المكان، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1988 م.

***- قائمة المراجع باللّغة الأجنبية:**

70 - Gerard Genette

- palimpsestes, La litterature au second degre, poetique, seuil,1982

- Seuil, Edition du seuil , pari 1987

***- قائمة المعاجم والقواميس:**

71- أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور: - لسان العرب، المجلد 13، دار صادر، ط4، بيروت- لبنان، 2005 م.

72- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، زقاق البلاط، بيروت، لبنان، ط1، 2002 م .

73- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010م.

***- قائمة الرسائل العلمية:**

- أوّلا: رسائل الدكتوراه:

74)- سعاد عون، شعرية السّرد في قصص غادة السمان، المجموعة القصصية القمر المربع نموذجا – دراسة سيميوتأويلية، رسالة معدة لنيل شهادة دكتوراه علوم، جامعة العّقيد الحاج لخضر باتنة – الجزائر، 2014 م

75- سليم بتقة: الريف في الرواية الجزائرية: دراسة تحليلية مقارنة، مخطوط رسالة مقدمة لنيل دكتوراه علوم، تخصص: الأدب الجزائري، جامعة الحاج لخضر، باتنة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، 2010 م.

76- عبد الحق بلعابد، مكونات المنجز الروائي تطبيق شبكة القراءة على روايات محمد برادة، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم، قسم اللغة العربية وآدابها الجزائر، 2007م -2008م.

77- ليندة خراب، شعرية السرد في الرواية الجزائرية الحديثة -خط الاستواء، مقامة ليلية، سرادق الحلم والفجيعة أنموذجا، مخطوط رسالة لنيل دكتوراه علوم، التخصص: الأدب الحديث، جامعة قسنطينة، الجزائر، -2012 م .

ثانيا: رسائل الماجستير:

78- أحمد لتّيجاني سي كبير، شعرية السّرد في الخطاب السّرديّ في رواية المستنقع للمحسن بن هنيّة، مخطوط مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، اللغة والأدب العربي، تخصص: السّرديات العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة الجزائر، 2013م.

79- أحمد مشري، سّيمياء الشخصية في رواية شرفات بحر الشمال لواسيني الأعرج (الوظيفة والدّلالة)، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الحاج الأخضر، باتنة، الجزائر، 2011 م -2012م.

80- إبراهيم فضالة، دراسة سيميائية لشخصيات رواية "الشمعة والدهاليز للطاهر وطار، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، جامعة الجزائر، 2001م.

81- خليفة قرطي: المدينة في الرواية الجزائرية العربية، مخطوط مذكرة الماجستر، جامعة الجزائر، 2015م.

82- عرجون الباتول، شعرية المفارقات الزمنيّة في الرواية الصوفيّة – التجليات لجمال الغيطاني أنموذجا، مخطوط مذكرة الماجستير، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة حسيبة بن بوعلي، شلف.

83- عمر عليوي، أسماء الحيوان في القرآن الكريم (دراسة دلالية ومعجمية)، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة فرحات عباس، سطيف - الجزائر، 2012 م.

***- قائمة المجلات العلميّة:**

84- عدلان زويدي، الرواية وحوار الأنساق الثقافية، قراءة في رواية كريماتوزيوم سوناتا لأشباح القدس لواسيني الأعرج، مجلة المخبر – أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر.

85- يوسف الأطرش، شعرية المبنى الحكائي والمتن الحكائي بين معياري الزمنية والسببية نموذج الرواية الجزائرية، مجلة بحوث سيميائية، ع: (5- 6)، 2009 م

86- سحر شبيب، البنية السّردية والخطاب السّردي في الرواية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، ع4، 2014 م.

87- نصيرة زوزو، بناء المكان المفتوح في رواية طوق الياسمين لواسيني الأعرج، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع 8، 2012 م.

***- قائمة المداخلات في الملتقيات العلمية:**

88- محمد عبد الله، السّرد العربي القديم من الهامش إلى المركز، ملتقى السّرد (أوراق مختارة من ملتقى السّرد الأول والثاني)، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، ط1، 2011 م

89- معلم وردة، الشّخصيّة في السّيميائيات السّرديّة، الملتقى الوطني الرابع – السّيمياء والنصّ الأدبيّ – جامعة 8 ماي، قالمة، الجزائر، 1945 م .

Abstract

Abstract

This letter which is marked with a citation poetic in the novel of Mamlakat El faracha to Wasini EL Araj attempts to show a new Algerian narrative discourse according to the adaptation of the all principal of semiotic method and some matters of the critisism structure. And lot of causes which are increased in order to study this subject which are summarized in this inclination owner of the novel which has imagination poetic and has the motivation to assume which introduce some semiotic

theories that we spread them on narrative text which is rich and structurized like the novel which has the point of issue the research in order to exceed the resercher in this field.

And in order to reaching the exact point , this letter is divided in poetic and four applying chapters and the conclusion. The introduction contains a theoretical expose on the meaning of the perception for Europeans and for the ancient Arabic and new ones and tries to ask for some meaning of the citation and his essential theory and the first chapter is specialized to textual reprove in it we take the essential textual reprove that is occured in the novel. before the outline and the cover and the export.

And the second chapter is specialized in the of the poetic place and it is divided to theoritical side and applying sde the first one takes the essential place matter that are incude in the side of the critisism but the second he tries to adapt the perception of the place of the novel which that depend on the collect principal that Youri Lutman talked it.

And the third chapter treats the poetic of the time he gives an essential expose in the novel and it continue in time and the indication of the novel.

Though the fourth chapter is unique to study the poetic of the personality , it presents research that discover the crtisism studies after that he jumps on the semiotic study of the personality in the novel

And the research he concludes a lot of results which are summarized that the novel is the point of the issue of the research which gives semiotic imaginative perception structure to the knowing so the time it becomes in mixture and in climax and the imaginative places becomes various and the personalities that are from a lot of resorts that whch makes it piece of art agtating to a lot of succeed critisism reading in the future.