الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة 1

كلية اللغة والأدب العربي والفنون قسم اللغة والأدب العربي

بنية الخطاب السردي الجزائري المعاصر

بوح الرجل القادم من الظلام لإبراهيم سعدي

وتاكسانة للسعيد بوطاجين نموذجا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث

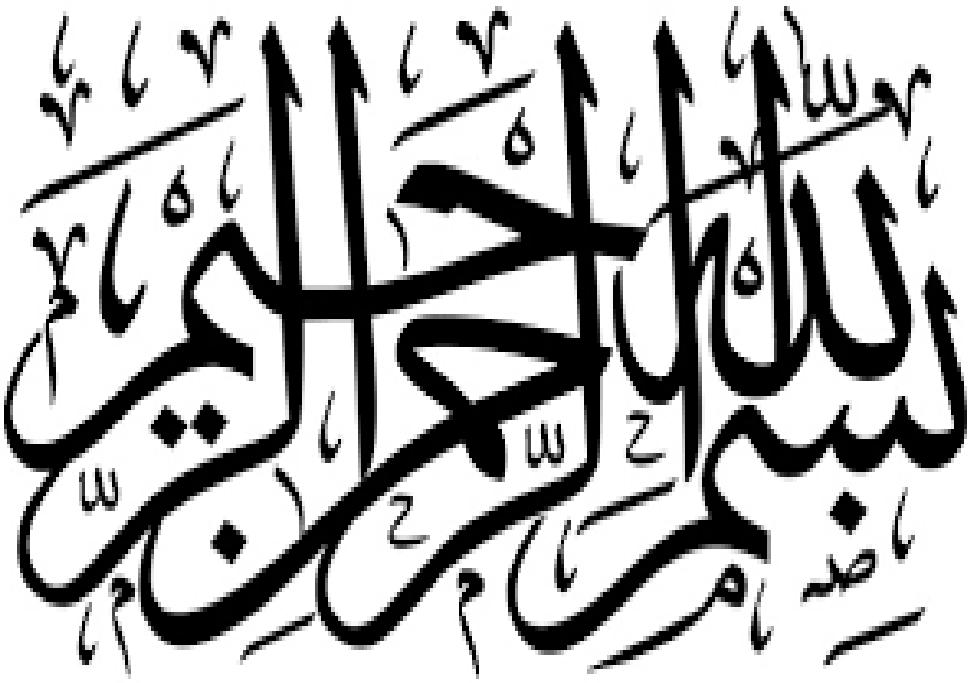
إعداد الطالبة: إشـــــراف:

فاطمة شكشاك أ.د/ السعيد جاب الله

لجنة المناقشة:

الاســـم واللقـــب	الرتبـــة	الجـامـعـــة	الصـفـة
أ.د/ السعيـد لاراوي	أستاذ التعليم العالي	جامعـة بـاتنـة 1	رئيســا
أ.د/ السعيد جـاب الله	أستاذ التعليم العالي	جامـعـة بـاتنـة 1	مشرفا ومقررا
د. سميـرة قـروي	أستاذ محاضر -أ-	جامـعـة خنـشـلـة	عضوا مناقشا
د.دلـيـلـة مكسـح	أستاذ محاضر -أ-	جامـعـة بـاتنـة 1	عضوا مناقشا
د. سعـدي جمـوعـي	أستاذ محاضر -أ-	جامـعـة سـوق أهراس	عضوا مناقشا
د. وافيـة بن مسعـود	أستاذ محاضر -أ-	جامـعـة قسنطينـة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2018/2017م


بسم الله الرحمن الرحيم

الشكر

إلى من أنار دربي بالعلم ويسر لي أمري وكان لي خير مجيب، رب السماوات والأرض ومالك الملك

الذي رفع شأن العلم والعلماء

الله العظيم أحمده وأشكره

إلى ذلك الأستاذ الذي كرمه الله فجعله رسولا، الأستاذ الكريم السعيد جاب الله له جزيل الشكر لما

بذله من جهد وتنقيح ومراجعة وتصحيح لموضوع البحث، كما أشكر له صبره علي.

الإهداء

الزهرة تنبعث أحيانا من بين الصخر، وهذا هو بصيص الأمل في الليالي المظلمة

إلى من لم أستطع أن أكتب لها أكثر من عدد قطرات مياه البحر جميعا، إلى الحنونة دائما، باعثة كياني وحافظة عهدي، ومطية سهدي، وباكية أحزاني، وسعيدة أفراحي

أمي الغالية

إلى قدوتي الأولى ونبراسي الذي ينير دربي، إلى من علمني أن أصمد أمام أمواج البحر الثائرة

أبي العزيز

إلى سندي وعضدي ومتكئي في هذه الحياة زوجي عبد اللطيف

إلى من أرى النور عندما ينظرون في عيوني، أجمل لحظات عمري عندما أقضيها بقربهم، أستجمع طاقتي وأستمد قوتي من خلال وجودهم حولي وضمهم لصدري شموع حياتي أبنائي:

سندس، إسلام ، عبد الرحيم، سلسبيل

والذي أتمنى من الله أن يوفقهم في مشوارهم الدراسي

آمين

مقدمة

يعتبر الخطاب السردي من بين المواضيع التي اِهتمت بها الدراسات الأكاديمية في العصر الحديث، وقد نال حظا وافرا من الدراسات النقدية المختلفة التي حاولت تفسير ماهيته ووجوده في إطار علاقة الذات الفاعلة بالوجود الإنساني، وإمتدت الدراسات إلى عمق التاريخ في محاولة الإجابة عن التساؤلات التي أحاطت به من وجهات نظر مختلفة.

ولعل الخطاب السردي لم يكتسب مشروعيته التاريخية والمعرفية إلا في ظل النظريات المعاصرة في الأدب والنقد، تلك النظريات التي اكتشفت في فضاءاته النصية المتنوعة من الأصالة والعمق والخصوبة والثراء ما أغراها بالمزيد من التوغل في عوالم الإبداع، وفي ضوء هذه المعطيات الجديدة اِتسعت دائرة الإهتمام بالخطاب الأدبي لتتجاوز الدراسات الأدبية والنقدية إلى حقول معرفية متعددة كعلم النفس، علم الاجتماع، الأنثروبولوجيا، ليتبوأ الصدارة وسط الزخم الهائل من الإبداعات في العصر الحالي.

ومن بين الخطابات السردية التي حظيت بالدراسات النظرية والتطبيقية نجد جنسي القصة والرواية، والتي ساهمت في تحديد ملامحهما والكشف عن حدودهما وخصائصهما بجعل نصوصهما تنفتح على عديد من التأويلات بدءا بالعنوان إلى آخر النص، لتعطي رؤية جديدة لعوالم الكتابة التي تتغير بين الفينة والأخرى.

لقد اهتم الأدب الجزائري - على غرار الأدب العربي والغربي- بالخطاب القصصي والروائي لأنه يحاكي الواقع المحلي بكل تناقضاته، مسخرا في ذلك التنوع في استثمار كل آليات الطرح السردي، لأنه يشغل موقعا هاما في الدراسات النقدية المعاصرة وخصوصا الدراسات البنيوية والسيميائية.

و بناءً على ما تقدم، يمكننا الحديث عن أهمية الموضوع الذي اخترناه لبحثنا والذي يحمل العنوان الآتي:

بنية الخطاب السردي الجزائري المعاصر

بوح الرجل القادم من الظلام" لإبراهيم سعدي و"تاكسانة" للسعيد بوطاجين نموذجا

ولعل أهمية الموضوع تكمن في تشعب القراءات وانفتاحها على التأويلات المختلفة، لتتحول هاته الدراسة إلى غواية فكرية لما تحتويه من تداخل وتشابك في مختلف القيم.

ومن أبرز الدوافع التي أدت بنا إلى إختيار هذا الموضوع هي رغبتنا في الولوج إلى عالم الدراسات النقدية، لما تحويه من متعة ذاتية عند كشف أسرار النصوص الشكلية والباطنية، بالإضافة إلى تفجيرها للطاقات القرائية الإبداعية .

أما البحث الذي نحن بصدد دراسته فقد تميز بشيء من التوسع والتعمق والتفصيل وذلك بفصل الخطاب السردي ل(إبراهيم سعدي) الذي يدور قي فلك الجنس الأدبي (الروائي) عن الخطاب السردي الآخر ل(لسعيد بوطاجين) الذي يغوص في أعماق (القصة القصيرة) .

وعلى غرار هذا الطرح، كانت الدراسة مقسمة إلى مقدمة ومدخل قوامهما بابان حيث ضم كل باب ثلاثة فصول تطبيقية وخاتمة.

أما المدخل فقد خصصناه لتحديد مفهوم بنية الخطاب السردي وقد حاولنا فيه تقديم مسحة عامة عن معنى البنية والخطاب والسرد مع رصد المقاربات المنهجية حسب التصور العربي والغربي والبحث عن إمتداداتهما في العمل الإبداعي الأدبي.

يليه **الباب الأول** والذي كان بعنوان **البنية السردية للرواية**، عرجنا من خلاله على توطئة نظرية تتناول مفهوم الرواية كخطاب سردي حقق وجوده بنقل الأحداث بصدق وأمانة، يليه الفصول التطبيقية التي تتناول رواية(بوح الرجل القادم من الظلام) لإبراهيم سعدي بالدراسة والتحليل.

أما **الفصل الأول** فقد خصصناه لدراسة البنية السردية وتطرقنا من خلاله إلى قراءة في العتبات (العنوان والغلاف) وتناولنا بعدها موضوع بناء المقاطع السردية لنصل من خلالها إلى الحديث عن التقنيات السردية التي وُظفت؛ من سرد إسترجاعي وسرد آني وسرد إستباقي محاولين في ذلك ضبط حركة السرد داخل الزمن الحكائي.

أما عن **الفصل الثاني** فكان يدور حول موضوع الشخصيات ودورها في البناء السردي لتكون البداية بدراسة بنية أسماء الشخصيات لتكشف لنا عن وجودها البنائي كتقديم ذاتي من طرف الشخصية ليتعرف عليها القارئ، ومع التقديم الآخر الذي يظهر في التقديم الغيري للشخصيات الذي يبين وصفها ودلالتها بصفتها أبعاداً إنسانية يتلاقى فيها الوصف الداخلي والوصف الخارجي في بنائها وتقصي جماليتها.

أما **الفصل الثالث** فكان بعنوان بنية الزمان والفضاء؛ أما الجزء الأول المخصص لبنية الزمن فقد تحدثنا من خلاله عن أنواع الزمن المستنبطة من خلال دراسة الرواية، فكان الزمن السوسيولوجي،الزمن التاريخي، الزمن البسيكولوجي، وهي مفارقات تعكس غنى الخطاب بالدلالات، أما الجزء الثاني المخصص لبنية الفضاء فقد كانت الدراسة مبنية على ثلاث ركائز هي الفضاء النصي الدلالي، وبعدها الفضاء النفسي الذي يوحي بدلالات متعددة لنتطرق بعده إلى الفضاء الجغرافي الذي يضعنا أمام الجماليات المكانية ببنياتها الكبرى والصغرى.

أما **الباب الثاني** فكان بعنوان **البنية السردية للقصة القصيرة**، وكانت البداية بتوطئة نظرية تتناول مفهوم القصة القصيرة ودورها في نقل الأفكار الواقعية والخيالية للقاريء، يليه الفصول التطبيقية التي تتناول المجموعة القصصية (تاكسانة،بداية الزعتر آخر الجنة) للسعيد بوطاجين بالدراسة والتحليل.

أما الفصل الأول فقد جاء مخصصا لدراسة البنية السردية من خلال الكشف عن مؤشرات البعد التغريبي وذلك بقراءة في العنوان والغلاف وإعطائهما البعد التأويلي ثم الإنتقال إلى عتبة

الإستهلال والمتن النصي لفك شيفرات النصوص مع تحديد التقنيات السردية التي إنتهجها الكاتب لتحديد مسار العمل الأدبي.

أما **الفصل الثاني** فكان عنوانه دور الشخصيات في البناء القصصي وكانت البداية بإعطاء معاني تقريبية لبنية أسماء الشخصيات المنتقاة عن وعي وإدراك وكيف وفق الكاتب في إختيارها لتتضح معالمها وتنكشف معانيها مع تقديم (الأنا) والتقديم الغيري، بالإضافة إلى الوصف البراني والجواني الذي يحدد ملامح الشخصيات ويبين دورها داخل العمل القصصي.

أما **الفصل الثالث** فكان موضوعه يدور حول بنية الزمن والفضاء، وكانت البداية بدراسة الزمن وتشعب أحداثه الدالة على تنوع الغاية ليكون الزمن السوسيولوجي والزمن التاريخي والزمن البسيكولوجي، أما الجزء الثاني فكان مخصصا للفضاء مع إختلاف أنواعه فتطرقنا إلى الفضاء النصي الذي ساهم في قراءة معاني الكتاب وبعدها تناولنا الفضاء النفسي الذي ترك أثره لدى الشخصيات لنصل بعدها إلى الفضاء الجغرافي المغلق والمفتوح.

وفي الأخير كانت الخاتمة تسجيلا لأهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذا البحث ووضعه أمام المتلقي ليكشف بعض الجماليات التي يكون قد أغفلنا عنها والتي ستظهر في سياق المجهودات النقدية اللاحقة، وقد أتبعنا الخاتمة بملخص للبحث بثلاث لغات (العربية والفرنسية والإنجليزية) ثم قائمة المصادر والمراجع، وفي النهاية فهرس البحث.

ومحاولة منا في إختراق هذا العالم الإبداعي إتخذنا المنهج البنيوي السردي نموذجا لتحليل الخطاب السردي (الروائي والقصصي) رغم صرامته لأنه ليس بالأمر الهين الخوض بمثل هذه التجربة، ورغم هذا فإن مسعانا هو الخروج بالخطاب الجزائري عن اعتكافه على النص الداخلي والإستعانة بالعوامل الخارجية التي تسهم في تشكيل المعنى مع حرية التأويلات ، وذلك باستكناه العناصر الأكثر تأثيرا وتحريكا للصيرورة الفنية في مسارها وتجلياتها الظاهرة والخفية، مع محاولة كشف ارتباطها بالسياقات المختلفة في ضوء البحث الدلالي للنص الذي هو تحصيل حاصل للبحث

السيميائي، ثم تأويل تلك العلاقات الترابطية بين الدلالات، أو بمعنى آخر تتجاوز البنية اللغوية الداخلية لتربط بينها وبين المرجعيات المختلفة وذلك للوصول إلى الملابسات التأويلية التي هي أساس القراءات.

وعبر هذه المسيرة كانت أهم المراجع التي إستفدنا منها بكثرة هي:

1. تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة) لعبد المالك مرتاض.
2. بنية النص السردي لحميد الحميداني.
3. تحليل الخطاب الروائي لسعيد يقطين.
4. بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) لبحراوي حسن.
5. خطاب الحكاية لجيرار جنيت.
6. شعرية الفضاء لنجمي حسن.
7. مدخل إلى التحليل البنيوي والقصصي لرولان بارث

إضافة إلى كثير من المراجع الأخرى التي كانت سندا اتكأ عليه بحثنا من أجل بلوغ مراده، كما لا نستصغر المقالات والدراسات التي نشرت في صفحات المجلات والجرائد؛ إذ استفدنا منها استفادة كبيرة، بالإضافة إلى الروابط والمواقع الإلكترونية، كل هذا من أجل تنويع مصادر المعرفة ومواكبة التطور العلمي والتكنولوجي.

أما أبرز الصعوبات التي اعترضت طريق هذا البحث فهي تعدد الترجمة لمصطلح البنيوية عند الدارسين وتداخله في كثير من الأحيان مع مفهوم علم الدلالة، وهو ما يربك الدارس ويجعله يقع في بعض الغموض، كما يجب التنويه بصعوبة الإمساك بالمنهج المتبع، لأنه يتسم بالمرونة والزئبقية، بالإضافة إلى قلة المراجع والدراسات حول كتابات السعيد بوطاجين التي تمتاز بالإنزياح عن المعنى الأصلي وارتباطها بالسخرية التي كانت سياسة إستراتيجية تسمح بالدخول إلى عالم الآخر بطريقة

تستدعي الذكاء والفطنة، لتكشف الأمور وتفضحها خاصة إذا صبغت عباراتها بلون من العبث بلعبة لغوية متمكنة.

وفي الختام لا يسعني في هذا المقام إلا أن أقدم جزيل الشكر إلى كل من أعانني في إنجاز هذا البحث من قريب أو من بعيد، وأخص بالذكر أستاذي الكريم: أستاذ التعليم العالي السعيد جاب الله الذي لا نملك إلا أن نتقدم له بخالص الشكر والعرفان لما قدمه من إرشاد وتوجيه.

وأخيرا، فهذا جهدي واجتهادي قدر طاقتي، فإن أصبت فذلك محض فضل الله علي، وإن كان غير ذلك، فحسبي أني اجتهدت، وعسى أن أوفق في بحوث أخرى إن شاء الله.

مدخل:

ضبط مفهوم المصطلحات التالية

1. مفهوم البنية
2. مفهوم الخطاب
3. مفهوم السرد

1. مفهوم البنية:

شهدت الدراسات النقدية في القرن العشرين الكثير من الإختلاف في وجهات النظر، هاته الدراسات التي كانت رافضة لفكرة تبني المنهج الواحد ومؤسسة لتعدد المناهج؛ فاختلف الدارسون حول منهج تحليل النصوص فذهبوا بذلك إلى مذاهب عدة، حتى أن بعض النقاد اِنكبوا على متابعة الإثارة الجمالية المكنونة في النص وبيانها من خلال تحديد مقاصد المبدع (المؤلف) والوصول إلى أقصى طاقات النص من خلال قراءته قراءة متمعنة في المعاني المفتوحة والممكنة لجملة من الدلالات والإشارات وغيرها، وهنا تأتي وظيفة الناقد الفذ المتمكن بالبيان والتحليل باستعماله لمجموعة من الوسائل والآليات المشخصة والمحددة للأمور التي ساهمت في بناء النص، هذا الأخير الذي يكتسي معناه من الكلمة ودلالاتها (معنى المعنى) لتعطينا في النهاية قراءة جديدة لتكون نصا جديدا أو ترجمة لنص.

إن التطورات النظرية والنقدية التي سادت في العشرية الأخيرة لها أرضية مشتركة يمكن أن نجدها في فكرة شائعة للمعنى الأدبي تستند إليها المناهج النظرية والنقدية منذ عصر الظاهراتية إلى الوقت الحاضر، فظهر جدل عنيف بين أولئك الذين بشروا بالحركتين البنيوية والتفكيكية، على أنهما في عصر جديد يزيل الغموض عن تأويل النصوص وتفسيرها باعتبار أن الكلمة تكتسب معناها من بنية كتابتها ومن المعنى المعجمي الذي تتضمنه.

لقد حقق المنهج البنيوي من التراكم في البحوث والدراسات العربية ما يجعل منه مادة للبحث والمراجعة والنقد، وهو ما نحاول الإلمام بمعناه في المستويين اللغوي والإصطلاحي عند العرب والغرب.

1.1. البنية لغة:

جاء في كتاب "لسان العرب" في مادة (بنى): « بَنَى البِنَاء بَنْيا وبِنَاء وبني، مقصور وبُنْيَانًا وبُنْيَة وبِنَايَة، والبِنَاء: المبني، والجمع أَبْنِيَة وأَبْنِيَاتٍ جمع الجمع... » و«البُنْيَةَ والبِنْيَةَ: ما بَنَيْتَه وهو

البُنَى والبِنَى يقال (بُنْيَة: وهي مثل رُسْوَة ورسا كأن البُنْيَة الهيئة التي بَنَى عليها مثل المشية والركبة... والبُنْيَان: الحائط»[1] فهي مشتقة من الفعل الثلاثي (بَنَى) وتعني البِنَاء أو الطريقة أو التشيد والعمارة والكيفية التي يكون عليها البناء، وقد جاء في المعجم الوسيط قوله « هيئة البناء، ومنه بنية الكلمة: أي صيغتها وفلان صحيح البُنية»[2] ومادامت البُنية تفيد معنى (الجسم)كما ورد يمكننا القول بأن بنية الكلمة تعني جسمها وهيئتها التي تظهر عليها نطقا وكتابة ليصبح «مصطلحاً يحمل في طياته مفهوما معماريا فجمع بَنَى وبَنِي أي ما بَنَيْتَه والبنية هي الفطرة يقال فلان صحيح البنية، أي الجسم وبنى الكلمة أي ألزمها البناء أي أعطاها صيغتها »[3].

لقد ورد الفعل الثلاثي المقصور (بنى) وجميع اشتقاقاته (بناء، بنيان، مبنية....) في نحو نيفا وعشرين مرة في القرآن الكريم خالية من كلمة (بنية) من ذلك قوله تعالى في سورة الصف « إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الَّذِينَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِهِ صَفًّا كَأَنَّهُمْ بُنْيَانٌ مَرْصُوصٌ»[4] و هذا إخبار من الله تعالى بمحبة عباده المؤمنين الذين يصطفون لمواجهة أعداء الله يقاتلون في سبيله، لتكون كلمته هي العليا بهذا الصف المحكم حسا ومعنى و الذي لا يجد فيه العدو ثغرة يتسلل منها، ونجد هذا المصطلح أيضا في سورة البقرة «الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ فِرَاشًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَأَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجَ بِهِ مِنَ الثَّمَرَاتِ رِزْقًا لَكُمْ فَلَا تَجْعَلُوا لِلَّهِ أَنْدَادًا وَأَنْتُمْ تَعْلَمُونَ»[5] فالسماء للأرض كالسقف للبيت فالأرض تستقرون عليها والسماء بناء لمساكنكم، وفي سورة التوبة قوله تعالى « لَا يَزَالُ بُنْيَانُهُمُ الَّذِي بَنَوْا رِيبَةً فِي قُلُوبِهِمْ إِلَّا أَنْ تَقَطَّعَ قُلُوبُهُمْ وَاللَّهُ عَلِيمٌ حَكِيمٌ»[6] أي شكا ونفاقا وريبا ماكثا في قلوبهم إلا إذا ندموا وخافوا ربهم وتابوا إليه فإن الله حكيم عليم، فلا يزال بنيان هؤلاء الذين

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، ج1، مج6، 1993، ص 258.

[2] إبراهيم مصطفى، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة،ط1، 2010، مادة (بنى)، ص 92 .

[3] عبد النور جبور، المنجد في اللغة العربية، دار المشرق، بيروت، ط31، 1991، ص 50،51.

[4] سورة الصف، الآية 04.

[5] سورة البقرة، الأية 22.

[6] سورة التوبة، الأية 110

اتخذوا مسجدا ضررا وكفرا، وفي سورة الكهف قوله تعالى « فَقَالُوا ابْنُوا عَلَيْهِمْ بُنْيَانًا رَبُّهُمْ أَعْلَمُ بِهِمْ قَالَ الَّذِينَ غَلَبُوا عَلَى أَمْرِهِمْ لَنَتَّخِذَنَّ عَلَيْهِمْ مَسْجِدًا» [1] أي بناء مسجد يعبد الله فيه ويبقى تذكرة بأصحابه، وغير هذه الآيات كثيرة و ما جاء به القرآن من اشتقاقات لكلمة (بَنَى) وما يلاحظ عليها أنها تصب في قالب واحد ألا وهو التركيب والهيكل والبنيان أو النظم.

إن ما سبق ذكره عن البنية كان عند العرب أما في الفكر الغربي فنجد أن التعريف اللغوي يختلف من شخص لآخر، فهي « تركيب ويقابله دائما بالفرنسية (Structure) ونقول بنية عميقة (Structure Profonde) وبنية روائية (Structure Narrative) وبنية سطحية (Structure Superficielle ou Structure de Surface»[2] ونسجل بهذا الخصوص أيضا ما تشير إليه كلمة البنية « المشتقة من الفعل اللاتيني (Striure) والذي يعني بنى وشيد أو يعني البناء والطريقة التي يقام بها مبنى ما، وتدل هذه الكلمة في اللغة الفرنسية على معاني مختلفة ومتعددة إلا أنها متقاربة، فهي تعني النظام (L'ordre) التركيب (Constitution) والترتيب (Disposition) والشكل (forme) والهيكلة Organisation»[3] وحتى يكون للظاهر بنية فلابد أن يكون له نظام أو شكل يكون منتظما في صورته الخاصة، ووحدته الذاتية أو هيكله العام أو مظاهر شكله أو نسقه، وكما قال الفرنسي جورج مونان(G.Mounin): «إن كلمة بنية ليس لها رواسب وأعماق ميتافيزيقية فهي تدل أساسا على البناء بمعناه العادي»[4] كما يتعمق الدكتور يوسف وغليسي بجامعة قسنطينة في دراسته عن البنية والبنيوية في المعاجم والدراسات الأدبية واللسانية العربية فيقول «تشتق البنيوية من البنية، فكلمتي (Structure) بالرسم الفرنسي والإنجليزي الموحد أو (Structura) اللاتينية والبناء (Construction) بالرسم الموحد أيضا مع فارق في النطق أو (Construction)اللاتينية كلتيهما تمتدان إلى الفعل الفرنسي (Détruire) بمعنى الهدم والتقويض والتخريب الذي يمتد تأثيره إلى الفعل اللاتيني (Strumere) بمعنى تنضيد المواد (Empilier des Matériaux) أو التأسيس والتشييد (Bûtir)، كما أن هذا الفعل اللاتيني المتكئ على القاعدة(Stru) ينحدر من الصيغة الهند وأوروبية (Ster) بمعنى: المد والنشر والبسط والتوسع

---

[1] سورة الكهف ،الآية،21.

[2] بسام بركة، معجم اللسانيات، فرنسي عربي، منشورات حروس، طرابلس لبنان،م ط، 1985، ص193.

[3] زبير دراقي، محاضرات في اللسانيات التاريخية والعامة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الساحة المركزية، بن عكنون، 1990، 07

[4] ذهبية الحاج حمو، لسانيات التلفظ وتداوليه الخطاب، دار الأمل للنشر، الجزائر، م ط، 2005، ص 50.

(Etendre) » [1] لنصل إلى أن الدلالات المعجمية لا يكتمل معناها إلا وفق رؤى متكاملة تأخذ بالبعد الإصطلاحي وتطبيقاته في الحقل المعرفي.

2.1. البنية اصطلاحا:

بعد ما تطرقنا إلى تعريف البنية لغة يجدر بنا أن نعرفها إصطلاحا، حيث يرى الدكتور العراقي (أحمد مطلوب) في معجم (مصطلحات النقد العربي القديم) على «أن بنية الكلام: صياغته ووضع ألفاظه ووصف عباراته، وإلى ذلك ذهب قدامة فقال: "بنية الشعر، إنما هو التشجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر إشتمالا عليه كأن أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر فبنية هذا الشعر على أن ألفاظه مع قصرها قد أشير بها إلى معان طوال»[2] وهذا إن دل على شيء إنما يدل على أن مفهوم البنية قد وجد في النقد العربي القديم إلا أن حضوره كان نادرا، وهذا ما لاحظه (إدريس الناقوري)، حيث قال: « يمكن أن نستنبط مفهوما آخر للبنية عند قدامه، ونعني به الوضع اللغوي السليم والمستقيم للكلمات في البيت»[3] وهنا يتضح بأن البنية ليست طفرة مفهومية، بل هي إمتداد لجملة من المفاهيم الموزعة على حقول معرفية مختلفة لأن «المضمون يكتسب واقعه من البنية وما يسمى بالشكل ليس سوى تشكيل لهذه البنية من أبنية موضوعية أخرى تشمل فكرة المضمون نفسها، ونتيجة لهذا التصور فإن البنية لا تبتر الواقع وإنما هي على العكس من ذلك تتيح الفرصة لإدراكه بجميع ظواهره»[4] ومعنى ذلك أن تحليل أي نص لغوي يعتمد على أمرين هما إستقلاليته عن أية ملابسات- الظروف الخارجية- تحيط به، والثانية تشابك وحداته وترابطها فيما بينها داخليا.

---

[1] د. يوسف وغليسي، البنية والبنيوية جامعة منتوري قسنطينة عن:

J. Picoche, Dictionnaire étymologique du français, le Robert, Paris, 1994, P 162،163 (Détruire).

[2] أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، ناشرون،م ط، بيروت 2001، ص 130.

[3] إدريس الناقوري، المصطلح النقدي في "نقد الشعر"، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط2 ، 1984، ص 95.

[4] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1، 1998، ص139،138.

إن الدراسات التي إهتمت بالبنية قد جعلتها موضوعاً مستقلاً خاضعاً لقوانين داخلية يربطها نسق معين يضمن تماسكها لتكون «القانون الذي يفسر تكوين الشيء ومعقوليته، وبعبارة أخرى يمكننا أن نقول بأن البنيويين حين يبحثون عن بنية هذا الشيء أو ذاك فإنهم لا يتوقفون عند المعنى التجريبي الذي يضعه الواقع بين أيدينا على نحو مباشر، بل إنهم يهدفون أولا وقبل كل شيء إلى الكشف عن النسق العقلي الذي يزودنا بتفسير للعمليات الجارية في نطاق مجموعة بعينها »[1] و من هنا نجد أن البنيوية تخترق المعنى اللفظي إلى بواطن النص لتكشف عن روح التجربة الإنسانية التي إختزل معدلاتها النص الإبداعي.

ومن هذا المفهوم نرى بأن البنية في أبسط صورها وأوجزها هي بناء أو هيكل أشبه بالهيكل الهندسي المتشابكة وحداته ذات الاستقلال الداخلي، والتي تتخذ قيمتها بالعلاقات الداخلية بينها وذلك بمعزل عن أية عناصر خارجية، كصاحب النص المنطوق أو المكتوب أو السياق الخارجي أو غير اللغوي.

إن البنيوية في الثقافة العربية قد جعلت النقاد يتعاملون مع النص على أنه تركيب لغوي وذلك من خلال إستفادتهم من المنهج البنيوي الذي يقطع الصلة بين النص وظروفه الإجتماعية والموضوعية والفنية وحتى التاريخية، وبالتالي تلغي فكرة التفرد لتكون ماهيتها عبارة عن دراسة العلاقات بين البنى المختلفة في النص الأدبي.

أما عن تعريف "البنية" إصطلاحا عند الغرب فقد عرفها (لالاند) في المعجم الفلسفي على أنها «نسق أو كل مؤلف من ظواهر متظافرة، بحيث تكون الظاهرة فيها تابعة للظواهر الأخرى، ولا يمكن أن تكون ما هي عليه إلا في علاقتها بتلك الظواهر»[2] فهي تركيب الأقسام التي تشكل الكل بالتضاد، ولا يمكن أن تكون ما هي عليه إلا في علاقتها بالظواهر الأخرى، وقد جاء تعريفها في قاموس "لاروس" بأنها «الطريقة التي يبنى بها صرح أو منشأٌ، ثم بالتعميم هي الطريقة التي يكون

---

[1] معمر حجيج، محاضرات في المناهج الأدبية، مطبوعات جامعة الحاج لخضر، كلية الآداب، باتنة، 2005،2006.

[2] يوسف خالد، في النقد الأدبي وتاريخه عند العرب، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط1، 1987، ص22

بها أجزاء أي كل أو مادة معينة أو جسم حي منسقة بين بعضها البعض»[1] أي أنها مجموعة العناصر المتماسكة فيما بينها، بحيث يتوقف كل عنصر على باقي العناصر الأخرى ويتحدد معنى العنصر بعلاقته بتلك العناصر.

ويعد كتاب محاضرات في اللسانيات العامة للغوي فرديناند دوسوسير Ferdinand de saussure(1857-1913) أول مصدر للبنيوية في الثقافة الغربية، هذه الأخيرة التي هي مدينة له، فهو يعد أبا اللسانيات البنيوية، وقد كان يعبر عن (البنية) بمصطلح «النسق أو النظام (Système) ولم يكن يصدع بمصطلح البنية (Structure) على حد تقرير جون بياجي وجمهور الدارسين الذين أجمعوا على أن (دوسوسور) في إلحاحه على نظامية الإستعمال اللغوي قد سمي (نسقا) ما سماه خلفه (بنية) »[2] لأنه ينظر إلى اللغة بوصفها نظاما أو هيكلا مستقلا عن صانعه أو الظروف الخارجية التي تحيط به، وبالنظر إلى هذا الهيكل من داخله نجده يمثل مجموع الوحدات المكونة له بوصفه يمثل كلا قائما بذاته؛ فقيمة الشيء ليست بذاتها بل بعلاقاتها بغيرها، ولو لم يكن كذلك لما إختلفت وجهات النظر في النص الواحد وكانت النتيجة واحدة، في حين نجد أن للنص الواحد مجموع نصوص فيخرج لكل شخص نص مستقل عن طريق إعادة كتابته بقراءة أخرى، وهنا يرى العالم السويسري جون بياجيه Jean piaget (1896-1980) بأنها «عبارة عن نسق من التحولات له قوانينه الخاصة بإعتباره نسقا، وأن هذه البنية تتسم بخصائص ثلاث الكلية والتحولات والتنظيم الذاتي»[3] ونقصد بهذا القول بأن «الكلية تتكون البنية فيها من عناصر داخلية خاضعة لقوانين النسق. والتحول هو سلسلة من التغيرات الباطنية التي تحدث داخل هذا النسق من

---

[1] A.J ، GRIEMAS, sémantique،structurale،paris, larousse،1966،p 96

[2] د. يوسف وغليسي،البنية والبنيوية في المعاجم والدراسات الأدبية واللسانيات العربية،مجلة الدراسات اللغوية، جامعة قسنطينة، العدد 06، 2010، ص267.

[3] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، دراسة في نقد النقد، دمشق، من منشورات إتحاد كتاب العرب، دط، 2003، ص20

أجل التنظيم الذاتي فتنظم البنية نفسها لتحفظ لها وحدتها، وتساهم في طول بقائها»[1] ومن هنا نلاحظ عدم الإعتراف بالفردية والإستقلالية بالنسبة للنص؛ لأنه نسق يتحدد العنصر ضمنه بوضعيات مختلفة، فتغدو منظومة من العلاقات والقواعد المركبة والمتبادلة التي تربط بين مختلف حدود المجموعة الواحدة؛ بحيث تعين هذه العلاقات وهذه القواعد على إعطاء معنى كل عنصر من العناصر معنى خاصا، ومهما يكن من أمر فإن رائد البنيوية المعاصرة كلود لفي ستراوس (Claude Lévi-Strauss) يجعلها تحمل أولا وقبل كل شيء طابع النسق أو النظام الذي يوجد من خلال الكل، وهو ما يمكن تطبيقه على أي نوع من الدراسات، إنطلاقا من كون معنى الجملة سابق لمعنى الكلمة، فليس للكلمة معنى أو قيمة وهي مستقلة إلا من خلال علاقتها بغيرها أو وجودها في سياق عام أو ضمن تحديد بعينه، فمن خلال الجملة نفهم معنى الكلمة ويصبح لها قيمة ووجود فهو يرى بأن «البنية عبارة عن نموذج يقوم الباحث بتكوينه كفرض للعمل، إنطلاقا من الوقائع نفسها» [2] لتصبح في مفهومها العميق تخدم المظاهر الأدبية بشتى أجناسها، وأن الكشف عن بنية القصة أو الرواية يدفع إلى الكشف عن طبيعة اللغة فيها، وقد بين الباحث الفرنسي بول ريكور(P.Ricoeur) أن اللغة في البنيوية« لا تشير إلى شيء خارج ذاتها، بل تشكل عالما خاصا بذاتها، ولا تستبعد البنيوية إحالة النص إلى العالم الخارجي وحده، بل تستبعد كذلك روابطه بالمؤلف الذي (قصده) والقاريء الذي يؤوله»[3] وجوهر فلسفة(بول ريكور) اللغوية هو تحليل العلاقة بين اللغة والواقع، وهي رؤية وليدة تأمل فكري مبني على التأمل في بنية اللغة.

إن المتتبع لأهم الدراسات التي تناولت موضوع البنية يجد أنها « ترادف البناء ، الهيكل ، التركيب، النظم، البنيان، أمام المصطلح المركزي structure »[4] وكلها تحيل في ذاتها إلى المنهج

---

[1] جان بياجيه، البنيوية، ترجمة عارف منيمنة والدكتور البشير اوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط4 ، 1985، ص 08

[2] محمد عزام ، تحليل الخطاب الأدبي على المناهج النقدية الحديثة ، مرجع سابق، ص 14

[3] بول ريكور، من الوجودية إلى فلسفة اللغة (الوجود والزمان والسرد)، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي،بيروت، ط1، 1999، ص269.

[4] يوسف وغليسي،البنية والبنيوية في المعاجم والدراسات الأدبية واللسانيات العربية،مجلة الدراسات اللغوية، ص277.

البنيوي والذي من أهدافه تحديد البنية كموضوع قائم بذاته، خاضع لقوانين داخلية يضبطها نسق معين يضمن تماسكها داخل النص، باعتبارها مجموعة من العناصر المتآلفة فيما بينها، وذلك من خلال تحديد علاقة الوحدات البنيوية ببعضها البعض من أجل تفجير المعاني في فهم التجربة الإنسانية.

2. مفهوم الخطاب:

يعتبر الخطاب من الألفاظ التي شاعت في حقل الدراسات اللغوية والتي لقيت إقبالا واسعا من قبل الدارسين والباحثين، وهو ما جعل مفهوم الخطاب لا يكون جامعا مانعا، وهو ليس جديدا على الساحة الأدبية وإنما هو كيان متجدد يولد في كل زمان ولادة جديدة يتأقلم والمرحلة التي جيء فيها، فيمتد حضوره إلى النصوص المتعاليات من شعر جاهلي وقرآن كريم، وكذا في الدراسات الأجنبية، حيث تمثل الأوديسا والإلياذة نماذج خطابات متفردة، وهنا في هذا القسم نحاول البحث في مفهوم الخطاب سواء عند العرب أم عند الغرب لغة واصطلاحا وما مسعانا إلا محاولة البحث عن جذور هذا المصطلح.

1.2. الخطاب لغة:

جاء في كتاب "لسان العرب": «خَطَبَ فلان إلى فلان، فَخَطَبَه أو أخْطَبَه أي أجابه، والخِطَابُ والمُخَاطَبَة: مراجعة الكلام، وقد خَاطَبَه بالكلام مُخَاطَبَة وخطاباً، وهما يتخاطبان والخطب: سبب الأمر، الليث والخطبة مصدر الخطيب، وخطب الخاطب على المنبر واختطب، يخطب، خطابة، واسم الكلام الخطبة، قال أبو منظور: والذي قال الليث: أن الخطبة مصدر الخطيب ولا يجوز إلا على وجه واحد، وقال الأزهري: نقول هذا خطب جليل وخطب يسير وجمعه: خطوب »[1].

[1] ابن منظور، لسان العرب ج1، دار صادر ، بيروت ،ط1، 1955 ، مادة (خَطَبَ)، ص 361.

«وخطب الخاطب على المنبر خطابة "بالفتح" وخطبة "بالضم"، وذلك الكلام خطبة أو هو الكلام المنثور المسجع ونحوه ورجل خطيب: حسن الخطبة، والخطيبي: المحدث: خطب خطابة: صار خطيبا. خاطب خطابا ومخاطبة.. يقال خاطبه فلان أي راجعه في شأنه: تخاطبا: تكالما والخطاب: ما يكلم به الرجل صاحبه، ونقيضه الجواب: الأخطب: تفضيل من الخطابة: أي اسم تفضيل »[1].

أما في معجم (الفيروز آبادي) فقد جاء بالتالي: «الخطب: الشأن أو الأمر صغر أو عظم، وقيل هو سبب الأمر، يقال: ما خطبك أي ما أمرك؟ وتقول: هذا خطب جليل، وخطب يسير، الخطب: الأمر الذي تقع فيه المخاطبة والشأن والحال، ومنه قولهم جل الخطب، أي عظم الأمر والشأن والخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام »[2].

«و قيل (فصل الخطاب) الفقه في القضاء، خطب المرأة خطبا وخطبا فهي خطبة وخطبته، وهو خطبها، والخطاب المتصرف في الخطبة »[3].

أما مصطلح "الخطاب" في القرآن الكريم فإننا نجدها في ثلاث آيات بمعان مختلفة في قوله: «وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ»[4] وهو أن يحكم بالبينة أو اليمين، وقيل معناه أن يفصل بين الحق والباطل وقوله أيضا: « إِنَّ هَذَا أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِيَ نَعْجَةٌ وَاحِدَةٌ فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ »[5] وفي سورة النبأ « رَبِّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَنِ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا »[6].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب ج4، مرجع سابق، ص 135،136.

[2] الفيروز آبادي، القاموس المحيط، إعداد وتقديم، محمد عبد الرحمن المرعشلي، دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، (ج1) ، بيروت لبنان،2000 ص 157،158.

[3] الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مرجع سابق، ص 158.

[4] سورة ص،الآية 20.

[5] سورة ص، الآية 23.

[6] سورة النبأ، الآية 37.

إن ما يلاحظ عن هذه المفاهيم هو أن معنى "الخطاب" يصب في قالب واحد ألا وهو الكلام والرسالة، أو ما يخاطب به الأنا الآخر ونقيضه الجواب، وبالتالي هو مقطع مشفر يحمل معلومات من (المرسل) إلى (المرسل إليه) فيكتب السامع أو الكاتب رسالة فيفهمها الآخر أو المتلقي بناء على نظام لغوي مشترك، وعليه نلاحظ أن جميع الاشتقاقات المذكورة تفيد وتعني الكلام الموجه من قبل شخص ما إلى متلقي الرسالة، مستمعا كان أو قارئا بل حتى مشاهدا مهما كانت صفته لكونه يحمل دعوة إلى الإقبال على شيء أو الابتعاد عنه، من هنا أطلق على الرسالة بوصفها كلاما مكتوبا موجها اسم خطاب.

إن ما سبق ذكره عن (الخطاب) كان عند العرب أما في الفكر الغربي فتجد أن التعريف اللغوي يختلف من شخص لآخر، فالمفاهيم اللغوية تتدخل في بنائها عناصر متعددة كالمرسل والمتلقي والرسالة التي تحيلنا إلى الحوارية والتي تجمع بينهما «ويقابل مصطلح الخطاب Discourse باللغة الإنجليزية Discours باللغة الفرنسية فنجد المعاجم الغربية المتخصصة تقدم مجموعة من المقابلات والتحديات المتنوعة بمعنى كلام أو محاضرة تلقى على مستمعين، كما تزاوج بين النص والكلام من جهة والخطاب واللغة من جهة ثانية أخرى كما تقابل بينهما أحيانا»[1] وهو ما ذهب إليه المفكر المصري (جابر عصفور) في كتابه (أفاق العصر) بقوله هي «نوع من الترجمة أو التعريب لمصطلح (Discourse) في الإنجليزية ونظيره Discours في الفرنسية أو Diskurs في الألمانية»[2] أما على مستوى الإشتقاق اللغوي «فأغلب المرادفات الأجنبية الشائعة لمصطلح (الخطاب) مأخوذة من أصل لاتيني، هو الإسم (Dircursus) المشتق بدوره من الفعل Discursere الذي يعني (الجري هنا وهناك) أو (الجري ذهابا وإيابا) وهو فعل يتضمن معنى التدافع الذي يقترن بالتلفظ العفوي، و إرسال الكلام والمحادثة الحرة والإرتجال وغير ذلك من

[1] محمد مفتاح، بعض خصائص الخطاب، علامات في النقد، المجلد 09، ج35، مارس 2000، ص 09.

[2] جابر عصفور، آفاق العصر، دار الهدى للثقافة والنشر، سوريا، دمشق، ط1، 1997، ص 47.

الدلالات التي أفضت في اللغات الأوروبية الحديثة إلى معاني العرض والسرد »[1] وتحدد الكتابة للمعاني كملفوظات في تشكيلها للخطاب السردي الذي يحتكم إلى النظام اللغوي وعلاقته بالمنظومة المعرفية، وذلك من أجل تحديد مستويات القراءة وألياتها.

2.2. الخطاب إصطلاحا:

بعد ما تطرقنا إلى مفهوم الخطاب لغة يجدر بنا أن نعطي له مفهوما إصطلاحيا حيث يرى المجتمع العربي بأن أصوله ضاربة في القدم فيقول الزمخشري: «بأنه الكلام أو المقال وعده كيانا أفرزته علاقات معينة بموجبها التأمت أجزاؤه وقد تولد عن ذلك تيار يعرف الملفوظ الأدبي بكونه جهازاً خاصا من القيم طالما أنه محيط ألسني مستقل بذاته وهو ما أفضى إلى القول بأن الأثر الأدبي بنية ألسنية تتجاوز مع السياق المضموني تجاوزا خاصا»[2] فهي لغة التعبير الأدبي أو اللغة الفنية أو المواجهة بالكلام، ورآه جابر عصفور على أنه «الطريقة التي تشكل بها الجمل نظاما متتابعا تسهم به في نسق كلي متغير ومتحد الخواص أو على نحو يمكن معه أن تتألف الجمل في خطاب بعينه لتشكل خطابا أوسع ينطوي على أكثر من نص مفرد وقد يوصف الخطاب بأنه مجموعة دالة من أشكال الأداء اللفظي تنتجها مجموعة من العلاقات أو يوصف بأنه مساق العلاقات المتعينة التي تستخدم لتحقيق أغراض معينة »[3] وبالتالي فهو نسيج كلامي وحواري واللغة هي الأداة الجوهرية التي تقوم بتبليغ الرسالة فيه، وعليه فهذا الخطاب ليس خطابا عاديا بل هو خطاب بخصوصيته المتميزة والمتفردة يختلف عن الخطاب العادي، فاللغة قائمة بذاتها وغاية في ذاتها تسهم في بناء الخطاب بوسائل أكثر تقنية وحداثة والخطاب «هو ما تركب من مجموعة متناسقة من المفردات لها معنى مفيد، والجملة هي الصورة اللفظية الصغرى أو الوحدة الكتابية الدنيا للقول أو الكلام الموضوع للفهم، ولا يكون الكلام تاما والجملة مفيدة إلا إذا روعيت فيها شروط خاصة منها ما

---

[1] نفسه، ص47،48.

[2] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، ط1، م ت، ص 110.

[3] جابر عصفور، عصر البنيوية من لفي ستروس إلى فوكو، دار الآفاق العربية، بغداد، م ط، 1985، ص 269.

تعود إلى المنطق ومنها ما يعود إلى اللغة وقيودها»[1] فمعايير هذا الخطاب تقوم على وسائل فنية يدركها الكاتب أو المتلقي أو الآنا مع الآخر في الوقت ذاته مع التغير الزمكاني والعوامل المؤثرة فيه (اجتماعية، تاريخية، نفسية، ....) بمعنى أن الخطاب مرادف للكلام أي الإنجاز الفعلي للغة فهو «رسالة أو مقول »[2] وهي «اللغة في طور العمل أو اللسان الذي تنجزه ذات معينة، كما أنه يتكون من متتالية تشكل مراسلة لها بداية ونهاية»[3] وعليه يكون «هو الوسيط اللساني في نقل مجموعة من الأحداث الواقعية والتخيلية التي أطلق عليها (جينيت) مصطلح الحكاية»[4] ليصبح الخطاب الأدبي هو الممارسة الأدبية للغة مقروءة أو مكتوبة، وهي تتقيد بأسس مختلفة بحسب نوع الفن التي هي بصدد قراءته وبحسب القيم الجمالية التي تقوم عليها اللغة عند كل أمة تبعا لحضارتها أو ثقافتها.

إن ما تقدم ذكره عن تعريف الخطاب كان عند العرب أما عند الغرب فنجده حسب العالم الفرنسي اللغوي "أميل بنفست Amile Benveniste (1902-1976): «هو الملفوظ منظورا إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل، بمعنى آخر هو كل تلفظ يفرض متكلما ومستمعا وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما»[5] فهو يشترط وجود متحدث ومتلقي يكون للطرف الأول فيه التأثير والقبول من الثاني ويعرفها اللساني البنيوي زليخ هاريس(Z.Hrris): «بأنه ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل متعلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض»[6] فهي حسب سعيد يقطين —مادة الحكاية- القاعدة الأساسية التي ترتبط من خلالها الدوافع الداخلية

---

[1] ريمون الطحان، الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1981، ص 44.

[2] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق الجزائر، ط1، 1999، ص 10.

[3] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 1997، ص 21.

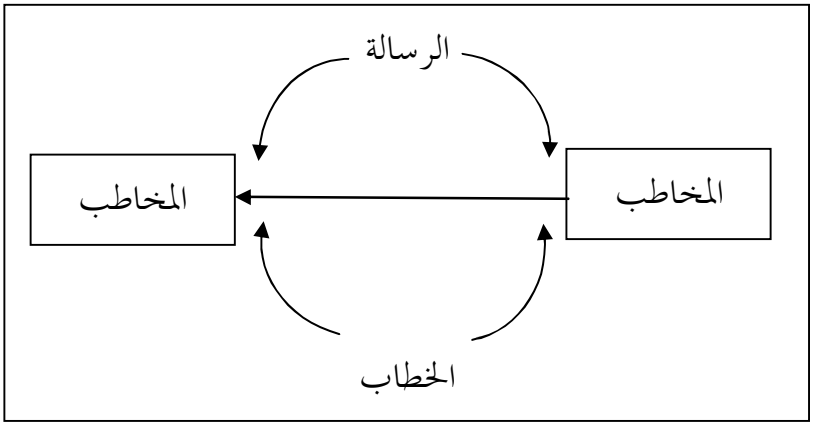
[4] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى، منشورات الإختلاق،الجزائر، ط3، 2003، ص 38،39.

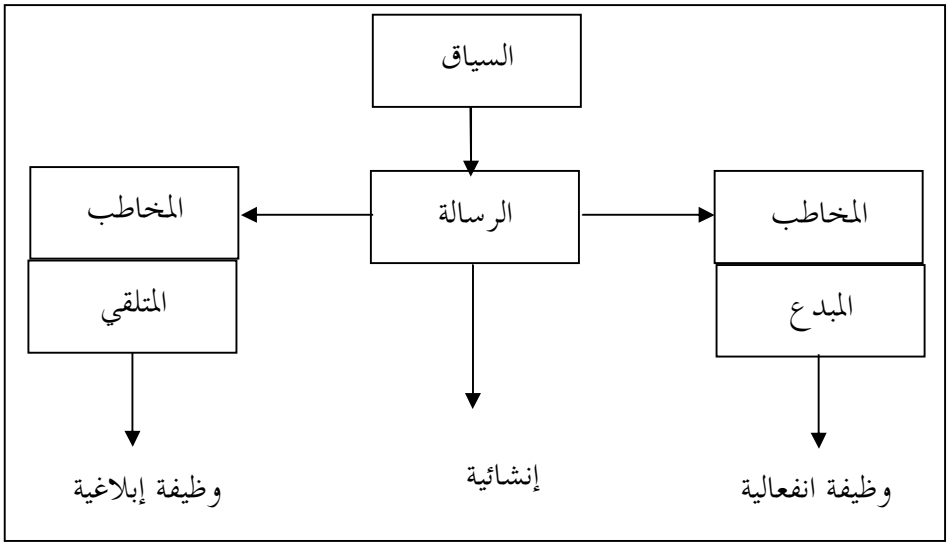
[5] إبراهيم صحرواي، تحليل الخطاب الأدبي، مرجع سابق ، ص 10.

[6] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ، ص 24،25.

والإيدولوجية ببعضها البعض لتكون مادة أصلية يتحقق بها العمل الحكائي(روائي أو قصصي) والتي نجدها منبثقة من وجود (الحدث) أو الفعل والشخصية أو(الفاعل) وتكاملهما مع الزمان والفضاء فهي إذا «ليست تجمعا بسيطا أو مفردا من الكلمات أو الكلام بالمعنى الذي قصده دي سويسر ولا ينحصر معناه في قواعد ذات قوة ضابطة للنسق اللغوي فحسب، إنه ينطوي على العلاقات البينية التي تصل بين الذوات، ويكشف عن المجال المعرفي الذي ينتج وعي الأفراد بعالمهم، ويوزع عليهم المعرفة المبينة في منطوقات خطابية سابقة التجهيز»[1].

وعليه فالخطاب هو رسالة يبثها المبدع أو المخاطب (المتلقي) و« أول من وضع مخططا لعملية التواصل هو رومان جاكسبون كما يلي:





[1] جابر عصفور، آفاق العصر، مرجع سابق ، ص 49.

حيث يرى أن كل رسالة لغوية لا تتحقق إلا من خلال تحليل الوظائف هذه المسيرة لعملية التخاطب»[1].

فالخطاب حسب الروسي رومان جاكسبون Roman jakobson (1896-1982) –أحد رواد المدرسة الشكلية- يتمثل في رسالة مقدمة من المبدع الذي هو المخاطِب إلى المتلقي الذي هو المخاطَب عند إنشاء فكرة ما وفي سياق معين، ومن هنا نقول بأنه تحددت المفاهيم الخاصة بالخطاب عند إلتقاء الغربيين باختلاف تخصصاتهم ومجالات بحوثهم.

ومن هنا نرى أن الدراسات «قد قامت من أجل خدمة النص الأدبي والإبانة عما في طواياه من جمال، والكشف عما في خفاياه من أبعاد ودلالات أو علاقات أو ثنائيات متشاكلة أو متضادة، أو كل ما يمكن أن نطلق عليه حقيقة النص»[2]و هو ما تعبر به اللغة عن أفكار الكاتب ومعتقداته، والخطاب عموما « عبارة عن وحدات لغوية تتسم بـــ:

- التنضيد: ما يضمن العلاقة بين أجزاء الخطاب، مثل أدوات العطف وغيرها من روابط.
- التنسيق: ما يحتوي تفسيرا للعلائق بين الكلمات المعجمية.
- الإنسجام: وهو ما يكون من علاقة بين عالم النص وعالم الواقع »[3].

وعل العموم نلاحظ أن جميع الاشتقاقات المذكورة تفيد الكلام الموجه من قبل شخص ما إلى متلقى مستمعا كان أو قارئا بل حتى مشاهدا، لكونه يحمل دعوة إلى الإقبال على شيء أو الابتعاد عنه و من هنا أطلق على الرسالة بوصفها كلاما مكتوبا موجها إسم "خطاب".

3. مفهوم السرد:

يعتبر السرد من بين المصطلحات المتعددة المعاني والدلالات، وهو يرتبط مباشرة بالرواية التي يحكيها الراوي عن طريق إعادة بناء الزمان، مما أدى إلى ظهور مجموعة من الأشكال النمطية

---

[1] عبد الرزاق الورتاني، مفهوم الأسلوبية عند جاكسبون، مجلة القلم، العدد 10، تونس، 1977، ص 11،12.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2002، ص 51.

[3] رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1،م ت، ص 17،18.

التابعة له من أساطير وحكايات تراثية أو قصص وروايات، ويختلف سرد كل واحدة بحسب رؤية القاص للحكاية التي يجب أن يتوفر فيها التفاعل بين الحاكي(الكاتب) والمتلقي والشخصيات واللغة، وقد كان السرد في البداية مشافهة يعتمد على الأقوال الصادرة من (المرسل) إلى (المرسل إليه) حتى عصر الطباعة؛ حيث بدأت الكتابة تستأثر على عملية الحكي عن طريق عملية التدوين ليصبح السرد بعدها مقننا بشروط.

أما عن التعريف اللغوي للسرد فنستطيع أن نأخذ بما جاء في مختار الصحاح « أن السرد هو الثقب، والمسرودة المثقوبة، وفلان يسردالحديث إذا كان جيد السياق، وسرد الصوم تابعه وقولهم في الأشهر الحرم ثلاثة سرد أي متتابعة وهي ذو القعدة وذو الحجة ومحرم»[1] أما عن التعريف الإصطلاحي فهناك العديد من التعاريف منها ما ذهب إليه عبد المالك مرتاض بأنه « يطلق على النص الحكائي أو الروائي أو القصصي برمته، فكأنه الطريقة التي يختارها الراوي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فالسرد إذن نسيج الكلام ولكن في صورة حكي»[2] وقد إهتم الباحثون والنقاد في العصر الحالي بموضوع السرديات وما ينطوي تحتها من معارف تكشف عن بنية الخطاب بإعتباره مصطلحاً متعدد الإيحاءات، والمقصود بمصطلح السرد (Narration) هونقل القصة الواقعة في العالم الحقيقي إلى حكاية مكتوبة بلغة لها معنى، أي من صورة واقعية إلى صورة لغوية متماسكة الحبكة، ويدخل ضمن هذا الإطار جميع الخطابات الأدبية وغير الأدبية، وبصيغة أخرى السرد هو الحكي والإخبار وتسمى هاته الطريقة التخطيب (La mise en discours) أي جعل الحكاية خطابا أدبيا يخضع إلى معايير فنية تعيد ترتيب عناصر الحكاية وفق القوالب الجمالية المتعارف عليها في سياق ثقافي معين، ليكون «العلم الذي يعني

(1) محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، ط 1، 1986، مادة سَرَدَ، ص124

(2) عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد(بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات)، منشورات إتحاد كتاب العرب،دمشق، م ط، 2001، ص56.

بمظاهر الخطاب السردي أسلوبا وبناء ودلالة»[1]، وعليه كانت سمات الخطاب الروائي أو القصصي تدخل ضمن السرديات وما يحكمها من قوانين، ولذلك عدَّ من ضمن الفروع الشعرية «وهو المصطلح الذي اقترحه تودوروف سنة 1969 لتسمية علم لم يوجد وقتها هو علم الحكي La science du récit»[2]، وهو موضوع يقف عند دلالة بنية الخطاب السردي وأبعاده اللغوية.

ويعتبر الخيال أمراً مهماً في السرد لأن المتكلم أو المخاطب يعيد بناء أحداث جرت على أرض الواقع المعيش عن طريق إعادة الحكي أو رواية القصة، أو عن طريق التأويل التي يقوم بها ويساعده في ذلك القارئ ، على اعتبار أن السارد هو الراوي والمتلقي أو القارئ للموضوع هو المروي له بناء على أسس التواصل وهي تختلف بحسب كل نص و«الذي من خلاله يبدو الحكي كمرسلة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه، والسرد ذو طبيعة لفظية لنقل المرسلة كشكل لفظي يتميز عن باقي الأشكال الحكائية»[3] وعليه فموضوع السرد يعتبر المحرك الأساسي الذي يدفع إلى تطور الأحداث داخل النص أو الخطاب باعتباره الهدف أو النتيجة التي تسعى الذات الفاعلة لتحقيقه أو تحصيله، وربما نوافق الناقد الفرنسي"رولان بارت" Roland Barth (1915-1980) حين قال: «هناك وسيلة واحدة بما أنني قارئ من الدرجة الثانية، يجب على تغيير موضعي، هذه اللذة النقدية يجب أن أحصل عليها من خلال ملاحظة_ خلسة_ للذة الآخر فيتحول التعليق أمامي إلى نص وإلى تخييل»[4] فالحديث عن الرواية أو القصة يحتمل كل الجوانب الممكنة وغير الممكنة خاصة في النهاية إذ ليس بالضرورة أن تتوافق البداية معها، لأن النص كخطاب على«الرغم من

---

[1] عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، م ط، 1992، ص 19.

[2] يوسف وغليسي، السردية والسرديات، قراءة اصطلاحية، مجلة السرديات، مطبوعة جامعة منتوري، قسنطينة ومخبر السرد العربي، عدد1، 2004،ص09.

[3] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي،(الزمن، السرد، التبئير) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص41.

[4] Roland Barthes, le plaisir du texte, seuil, 1973. P31.

خصوصيته الفردية الذاتية فهو في الغالب إنتاج مجتمع معين ووليد ظرف حضري محدد يتقاطع في أماكن عديدة مع هذا المحيط ويتفاعل معه»[1].

إن إعادة الحديث عن السرد ومفهومه في الخطاب الأدبي ما هو إلا حشو للكلام وإستطراد للموضوع، لذلك كان التركيز في هذا البحث على مفهومه العام لتحديد إطار المعنى الذي يصب فيه، ليكون العمل في هذا البحث عن الجانب التطبيقي أكثر من الجانب النظري من خلال تحليل رواية (بوح الرجل القادم من الظلام) لإبراهيم سعدي والمجموعة القصصية (تاكسانة) للسعيد بوطاجين، وإعطاؤهما بعداً تأويلياً يحدد مضامينهما وأبعادهما الجمالية.

[1] نفسه، ص 41.

الباب الأول

البنية السردية للرواية

توطئة:

تعتبر الرواية من بين الخطابات الأدبية السردية التي حظيت بالدراسات النظرية والتطبيقية والتي ساهمت في تحديد ملامحها والكشف عن حدودها وخصائصها، وقد إختلفت الآراء حول مفهوم الرواية وتعددت، على إعتبار أنها عالم غير محدود من المتخيل والحقيقي، وقد إرتبط ظهورها بإختلاف أنماط الحكي التي تقوم برصد لتجارب الإنسان، وهي بالتعريف« نص نثري تخيلي سردي واقعي غالبا، يدور حول شخصيات متورطة في حدث مهم، وهي تمثيل للحياة والتجربة وإكتساب المعرفة»[1] وهي أكبر الأجناس القصصية من حيث الحجم وتعدد الشخصيات وتنوع الأحداث، وأهم خاصية لها هو أن يميل كاتبها إلى الإسهاب في سرد الأحداث بما في ذلك الزمان والمكان، ليقدم وصفاً مفصلاً وطويلاً عنها، لأن الرواية تتحسس مشاكل الفرد والجماعة بالتحليل والتركيب في كتابة جديدة، أخضعت هذه الأخيرة بدورها إلى التجريب، وذلك لإبراز التعدد في مستويات بناء الخطاب الأدبي بعدما فقد الزمان والمكان سيرورتهما المعتادة وأصبح يسبح في الفضاء الروائي غير المحدود والمتسع لكل المعطيات المباحة سواء كانت تقليدية أو غير ذلك، وكل هذا لإيصال الخطاب الروائي إلى فضائه الإبداعي، ليصبح ترجمة لنص جديد يعطي من خلاله الكاتب قراءة ورؤية للعالم من وجهة نظره الخاصة.

كانت الرواية في نهضتها الأولى تعتمد على الواقعية كمذهب أساسي، وكانت اللغة الحوارية أو سردنة الحوار أمرا ضروريا في إستنهاض هذا الفن الأدبي، لأنها أكثر الأجناس الأدبية قدرة على تقديم الملامح الأساسية للحياة المعاصرة؛ إذ إنها تقوم بتشريح الظاهرة ونقدها في كثير من الأحيان، لذلك ينبغي أن تكون « اللغة الروائية خاضعة لقواعد البيان العربي وقابلة للتفجير إبداعاً وإنزياحاً وتوليداً وإيحاء لخلق حداثة فنية، ذلك أن أي عمل إبداعي حداثي هو عمل باللغة قبل كل شيء»[2] ويعتبر التذوق الأدبي هو الأساس في القراءة؛ لأن التسلح به هو الذي يعطي للكاتب أو المبدع أفكاراً غير محدودة مفتوحة على مجالات لا متناهية من المعطيات الموجهة لمجموعة من الأفراد

---

[1] لطيف زيتوني،معجم مصطلحات نقد الرواية،دار النهار للنشر،بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص99.

[2] عبد الرحيم حمدان، اللغة في رواية تجليات الروح للكاتب محمد نصار،مجلة الجامعة الإسلامية،كلية فلسطين التقنية، قسم اللغة العربية مجلد16،ع2، 2008، ص154.

الذين لديهم رؤية مختلفة للنص والتي تقوم على مجموعة من التأويلات، وهو ما ذهب إليه عالم الإنسانيات المعاصر الفرنسي بول ريكور Paul Ricoeur (1913-2005) حين اعتبر « التأويل هو نوع من الخضوع للأمر الصادر من النص، وأن القراءة لا تنبع من العلاقة المتبادلة الرابطة بين ذاتية المؤلف وذاتية القاريء، بقدر ما تنبع من الإرتباط بين خطابين، خطاب النص وخطاب التأويل»[1] حيث إن الخطاب الروائي يتحدد أساسا في لغة الراوي وحواراته وتعدد مستويات الحكي، لتكوِّن صورة عن (الأنا) و(الآخر) وذلك لتمتين بناء الرواية الذي يعتمد على مجموعة من الأساسيات المتكاملة كالشخصيات، الزمان، والمكان، السرد، وتنظيم علاقتها مع غيرها.

لقد عرف الخطاب الروائي منذ بداية ظهوره عدة تغيرات وتحولات صاغتها إنجازات فردية، كانت نتيجة لمجموعة من المتغيرات في طبيعة التعاطي مع هذا الفن، وذلك إستجابة لدوافع متغيرة وجديدة وحتى طارئة تتماشى وكل عصر، تستوعب من المفاهيم دلالات حضارية، إذ يعتمد الكاتب في كتابة الرواية منهجا محددا وموقفا محددا أيضا يختلف بحسب كل مؤلف إنطلاقا من مباديء متفاوتة ورؤى متعددة ضمن أسرار غير معلنة غالبا تتحكم فيها أمور مختلفة داخلية أو خارجية «وقد تكون هذه المادة الحكائية واحدة لكن ما يتغير هو الخطاب في محاولة كتابتها ونظمها، فلو أعطينا لمجموعة من الكتاب الروائيين مادة قابلة لأن تحكى وحددنا لهم سلفا شخصياتها وأحداثها المركزية وزمانها وفضاءها لوجدناهم يقدمون لنا خطابات تختلف بإختلاف إتجاهاتهم ومواقفهم، وإن كانت القصة التي يعالجونها واحدة»[2] فالمادة الثابتة عند الكتاب إنما تتمثل في نظريات السرد وهي (الحدث أو الفعل)،(الشخصية أو الفاعل)،(الزمان والفضاء) والتي بها يتحقق العمل الروائي، وهي تعد وسيلة جد فعالة في نسج وإعادة تكييف الأحداث الواقعية والمتخيلة وتوزيعها بين ثنايا النص الروائي الذي هو نسق بنائي دلائلي يهتم بالبنية المضمرة والبنية الظاهرة للرواية لتعطي للموضوع البنية الكاملة عند تفسير الظاهرة وقراءتها « وما دراسة الوحدات السردية لنص روائي ما إلا دراسته للبنى المكونة للبنية الكبرى أي للكل المتسق مع الذي يمثل بنية

---

[1] بول ريكور، من الوجودية إلى فلسفة اللغة (الوجود، الزمن، السرد)، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي ،بيروت، م ط، 1999، ص272

[2] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الأدبي، مرجع سابق، ص 07.

الرواية، حيث تقوم الرواية على ركيزتين هما الرواية المتمثلة بتوافر العناصر الفنية من حدث وشخصية وزمان ومكان، ومن طريقة قص لنسج تلك العناصر وتقديمها بصورة فنية؛ والركيزة الأولى يطلق عليها (متن الرواية) وعلى الثانية (أسلوب السرد)، وما البناء الفني للرواية إلا كيفية بناء تلك العناصر والعلاقات المتداخلة فيما بينها بوساطة السرد بأساليبه ووسائله من وصف وحوار»[1] لذلك تظل الرواية الأقرب إلى ذوات الناس بمختلف فئاتهم لأنها تفسير للحياة الإنسانية والتي تعاد صياغتها في نص يحمل بين طياته المتعة والتشويق.

لقد خضع الخطاب الروائي إلى دراسات نقدية مختلفة باعتباره خطاباً قائماً بذاته له مقاييس مختلفة؛ والتعرف على هذه المقاييس يعني إستخراج بنيته وأدبيته، أي إستنتاج جملة المعايير التي تجعله خطابا روائيا قائما بذاته، يعتمد على السرد بما فيه من وصف وحوار وصراع بين الشخصيات وما ينطوي عليها من عقدة وحل لتصبح « ذلك الشكل الأدبي الذي يقوم مقام المرآة للمجتمع،مادتها إنسان في المجتمع، أحداثها نتيجة لصراع الفرد ضد الآخرين للملاءمة بينه وبين مجتمعه،و ينتج عن هذا الصراع خروج القاريء بفلسفة ما ورؤية عن الإنسانية»[2] فينطلق الكاتب من ميدان الكتابة الخاصة بالمحيط الإجتماعي إلى الكتابة بحد ذاتها، بحثا عن موقع للنص داخل الحياة الإجتماعية، وليس البحث عن موقف النص من الحياة الإجتماعية، لأن الرواية لا تستطيع أن تنعزل عن حياة الفرد والجماعة، فهي مرتبطة بمشاكل الحياة وأمورها.

لقد أصبحت الرواية العربية بصفة عامة والجزائرية بصفة خاصة تضاهي الروايات العالمية الغربية بعدما أثبتت وجودها وذاتها كفن نثري له سماته وخصوصياته وموضوعاته حيث « صارت الرواية ضمن الفنون تكشف عن أسرار العبقرية الأدبية والأسرار الإبداعية عموما»[3]و من بين الكتاب العرب الذين أبدعوا في هذا المجال نذكر نجيب محفوظ، جبرا إبراهيم جبرا، غادة السمان،

---

[1] عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى الدلالية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 115.

[2] نادر أحمد عبد الخالق،الرواية الجديدة،بحوث ودراسات تطبيقية،دار العلم والإيمان للنشرو التوزيع، مصر، ط1، 2009، ص23

[3] منصور قيسومة،اتجاهات الرواية العربية الحديثة في النصف الثاني من القرن العشرين، الدار التونسية للكتاب،تونس، م ط، 2013، ص16

حنا مينه، جمال الغيطاني ..و غيرهم كثير، أما في الجزائر فنجد أحلام مستغانمي، عبد الحميد بن هدوقة، الطاهر وطار، رشيد بوجدرة، زهور ونيسي على رأس قائمة الروائيين الجزائريين.

واذا تأملنا حركة الرواية الجزائرية نجدها في نشاطها تفتح دوما مجالات وميادين جديدة وأفاقا واعية على اتجاهات مختلفة بتقنيات جديدة تعبر عن ثقافة المجتمع، وهو ما يثبت قدرتها على التطور والتغير والتأثير والتأثر وعدم الإنقياد للأساليب الدخيلة لتعبر عن روح العصر، فبعدما كان موضوع الرواية يدور غالبا حول أحاسيس الإنسان وانفعالاته وانشغالاته بقضاياه أصبحت اليوم لسان حال الأمة ومستودع آمالها وآلامها لأن «الرواية هي الحياة الحديثة والمعاصرة، وهي لن تثبت على شكل ولن تنحصر في جملة من الأساليب مهما حاولنا التأسيس لأشكالها ومهما حاولنا رصد أساليبها »[1] وهو ما ساهم في تشكيل الوعي وتكوين الهوية التي لا يمكن أن تزدهر إلافي فضاء من الحرية التعبيرية.

و قد ساهم كثير من الكتاب في تطوير هذا الفن بجعله يتماشى وروح العصر، وهو ما جاء به إبراهيم سعدي في رواية(بوح الرجل القادم من الظلام) والتي سنحاول من خلالها الكشف عن جماليات الرواية المحلية التي أصبحت تواكب الثقافة الجزائرية لتعطي لمحات عن الواقع من فقر وجهل وطموح وتهميش للمثقف، وقد جاءت الرواية مكتملة الهوية الفنية ما أكسبها جدة وخصوصية في استكشاف أفاق جديدة، وهو الذي أثار فضولنا ودفعنا إلى البحث في بنيتها من خلال مجموعة من المعطيات التي ساهمت في تحليل الخطاب الروائي والكشف عن أبعاده.

(1) منصور قيسومة' اتجاهات الرواية العربية الحديثة في النصف الثاني من القرن العشرين، مرجع سابق،ص 07

الفصل الأول: بنية السرد

تمهيد:

1. **قراءة في العتبات(العنوان والغلاف)**
2. **بناء المقاطع السردية**
3. **التقنيات السردية.**

تمهيد:

ظهر في الآونة الأخيرة عدد من الدراسات التطبيقية التي بحثت في بنية السرد العربي الحديث وذلك لتسهيل رؤية القاريء للخطاب الأدبي ومعرفة حدوده وغاياته، ولكل عمل أدبي شكله الخاص به إلا أنه ينطوي تحت الخصائص العامة التي حددها النقد، فأي نص قابل للقراءة بوجهات نظر مختلفة مثلما الحياة قابلة للكتابة برؤى متعددة إذ إن « العالم الذي يأخذ منه السارد مادته هو نفسه العالم الذي يتوجه إليه بهدف الكشف عن حقيقته، مما أدى إلى أن يتخذ فيه المنبع والمصب، وتصبح الوسيلة هي نفسها الغاية»[1] وقد كانت بنية السرد إحدى هذه الدراسات التي انبثقت عنها مناهج متعددة تصب في قالب واحد ألا وهو البحث عن كينونة النص« ولقد إنطلقت النظرية السردية من مهاد النظرية البنيوية في إتكائها على النص بوصفه نظاما مستقلا، فالتحليل التقني يستدعي بالضرورة أدوات المنهج البنيوي»[2] الذي يعتمد على البحث في بنية الحكي وألياته بلغة قادرة على إيصال الفكرة المرجوة للمتلقي وذلك لجعل سبل القراءة متماسكة الأطر غير مضببة عند فهم الحكاية «و قد ميز الشكلاني الروسي (توماتشفسكي) بين نمطين من السرد، سرد موضوعي وسرد ذاتي، ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطَّلعًا على كل شيء حتى الأفكار السردية للأبطال، أما في نظام السرد الذاتي فإننا نتابع الحكي من خلال عيني الراوي »[3] وهذا النمط الأخير هو ما يبدو جليا في رواية (بوح الرجل القادم من الظلام) لإبراهيم سعدي إذ إن اللافت للنظر أنها سيرة ذاتية لشخص(منصور) الذي قرر البوح بما يؤلمه، فكان ناقدا لذاته مستنفرا لكل الأفعال التي أقدم عليها أيام الشباب، وهو بهاته الكتابة ينحاز للبعد النفسي الذي يراه وسيلة حديثة للعلاج الباطني، لذلك سنحاول في هذا الفصل الذي عنوانه (بنية السرد) أن ندرس الرواية بصفتها خطابا حكائيا من خلال تقصينا لأهم محطات السرد التي تفجرها بنية

---

[1] عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الأداب، القاهرة، ط3، 2005، ص14.

[2] ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، م ط، 2011، ص06.

[3] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص45.

الرواية بدءا بالعنوان المختار في فضاء الغلاف وما يحويه المتن من مقاطع وتقنيات سردية خلقت لنا في النهاية خطاباً روائياً ذا سردية حكائية مميزة بلغة بسيطة وممتعة.

1. قراءة في العتبات (العنوان والغلاف):

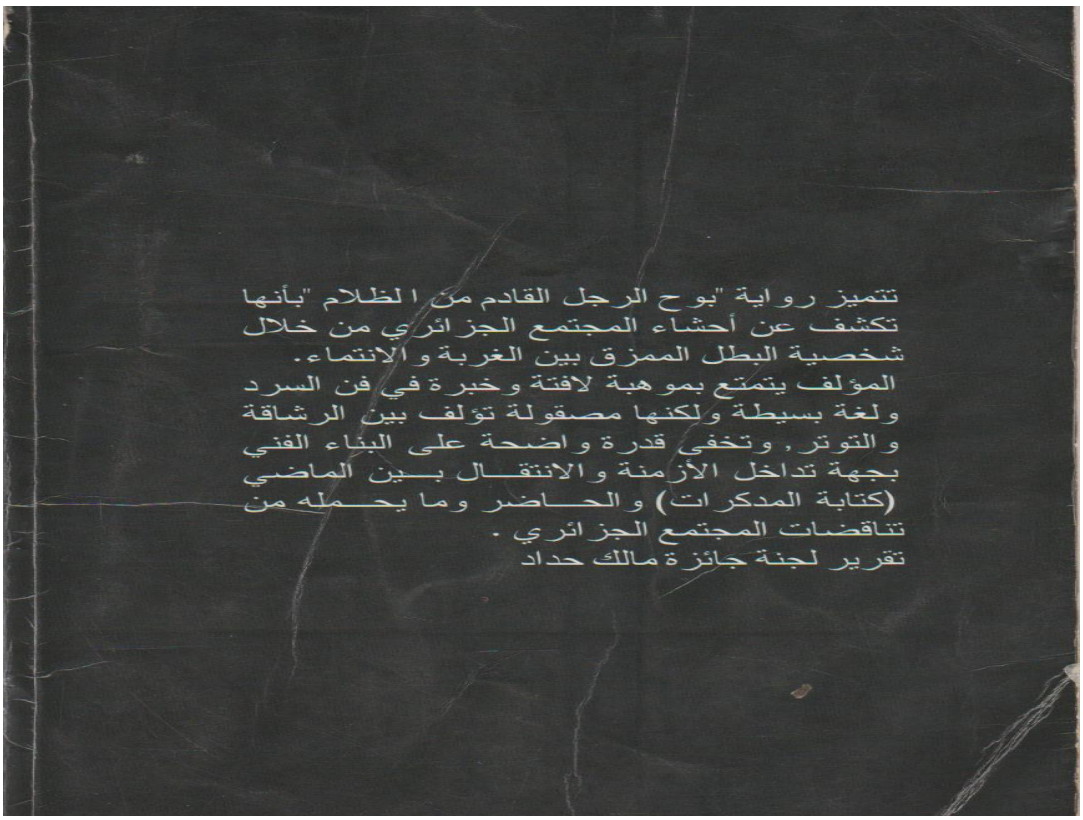
يعد العنوان النافذة التي يطل من خلالها القارئ على النص لأنه المحور الأساسي الذي يسمي النص ويحدد هويته ومعناه، إذ حوله تحوم الدلالات والمعاني وعالمه مفتوح على جميع المفاهيم المتوقعة لمعاني مختلفة لدى المتلقي، وكثيرا ما تتحكم في العنوان واختياره وصياغته أمور ثقافية واجتماعية ونفسية وغيرها، وهي تختلف من مبدع لآخر لتلهم القارئ الذي يفك شيفرات النص ويعطيه تأويلات ومعاني وأبعاداً من خلال السياق.

لقد أصبح للعنوان في السرد المعاصر دلالات تضارع النص، لأن له بنيته الإنتاجية التوليدية ففي بعض الأحيان يضع الكاتب العنوان بعد الانتهاء من كتابة أو صياغة الرواية فيصبح زمن ظهور العنوان مرتبطا بزمن إكتمال النص «أما الفترة التي تسبق ذلك فهي ترتبط بما يطلق عليه حياة ما قبل ولادة العنوان أو ما قبل تاريخ الأجناس وهذه الحيرة التي تسبق الحسم في إختيار عنوان من بين العناوين المحتملة» [1] من هنا كان العنوان مرتبطا إرتباطا وثيقا بالمتن النصي وهو ليس كما في التصور التقليدي يعتبره البعض إختزالا للنص « بل يمكن أن تكون العلاقة بين العنوان ونصه تقابلية أو إنزياحية وقد لا تكون بالضرورة إئتلافية »[2] فكل كتاب أو عمل سردي أدبي قابل بالضرورة أن يحمل عنوانا مغايراً أو تسمية أخرى غير تلك التي إختارها المؤلف فيصير العنوان واحداً من ضمن التسميات الممكنة والمحتملة من بين عدة إحتمالات في مجال مفتوح للمعاني، ونحن بصدد دراسة نص "بوح الرجل القادم من الظلام" للكاتب إبراهيم سعدي، والبداية تكون بقراءة في العنوان الموضوع، والغلاف المختار له، والسؤال المطروح هنا هل وضع العنوان عن قصد أو عن غير قصد، وما هي الإحتمالات الممكنة في إطار معنى العنوان وما يستطيع أن يتحمله هذا الأخير

[1] عبد القادر الغزالي، الصور الشعرية وأسلبة الذات، قراءة في شعر حسن نجمي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2004،ص24،25.
[2] توفيق فريرة، كيف أشرح النص الأدبي، دار قرطاج للنشر، تونس،م ط، 2000، ص97.

من مفاهيم مختلفة في ظل أفق توقع وحرية المعاني، وهل الألوان المختارة تنم عن الرسالة المطروحة؟

وعليه ستكون البداية بدراسة العنوان وسبب إختياره ثم الغلاف بحسب الصورة التالية:



إن العنوان الذي نحن بصدد دراسته وتحليله يندرج ضمن جماليات المعنى غير المقيد، وموضوعه ينتمي إلى الخطاب المأساوي الذي تكون خاتمته حزينة؛ وأول ما يشد إنتباه القاريء هو أنه قُدم في شكل جذاب خاصة من ناحية الألوان، حيث يستهوي الكِتَاب كل من ينظر إليه، وقد شكل إنتقاؤه خطوة صعبة تردد الكاتب فيها قبل أن يتخذها؛ لأنه الوسيلة الضرورية والأبدية للكشف عن طبيعة النص الذي يؤشر على معنى ما، أو طبيعة محددة لفك غموضه وهو بذلك طرف فاعل في المعادلة القرائية لدى المتلقي عند تفكيكه لرموز وشيفرات النص أو الخطاب الأدبي فقد أراد أن يكون كالتالي: (حياة الدكتور الحاج منصور نعمان) لكن بعد أخذ ورد طويلين تاه أثناءهما مترجمنا، فوافق بمضض على العنوان الحالي، أما الذي عرضه عليه في البداية كان «بكاء الشيطان فكاد أن يتسبب في مالا تحمد عقباه»[1] وعليه فقد جاءت كلمة "بوح" إسم نكرة مكتوبة لوحدها بخط (أحمر) في عتبة العنوان، ثم تلاها في سطر تحتها بالمضاف إليه من بقية العنوان "الرجل القادم من الظلام" بلون (أبيض) غير ناصع تحديداً لمسار الرواية وماهيتها وفحوى مضمونها القائم على مقام الإعتراف والكشف بمكنونات النفس وما يختلجها، فكان البوح ضد الكتمان لأمور كانت سراً وهو إعتراف من الذات للغير بالسر وما أخفى، وهي طريقة حديثة لعلاج الذات المريضة من الداخل عندما تتألم بسبب أمر داخلي يؤرقها قامت به وندمت أشد الندم عليه، والبوح يعكس ذلك التصور العميق للحالة النفسية، لأن لها دلالات جمالية إيحائية وبُعدا نفسيا دلاليا ورمزيا فكان بذلك إعتراف النفس المتألمة، أما عن اللون (الأحمر) الذي كتبت به الكلمة أو بالأحرى الإفشاء بالمكنونات والأسرار فقد جاء بخط كبير يتصدر وسط الصفحة للفت الإنتباه، لإعتبار اللون لغة رمزية، وكأنها إشارة مرور حمراء لابد من التوقف عندها بل وحذار من الولوج إلى داخله أو المشي في طريقه، وقد عُرف عن اللون (الأحمر) في عرفنا الإجتماعي أنه مرتبط بالخطر أو المحظور، مثل إشارة المرور الحمراء لوحة كانت أو ضوءاً يعتبر خطراً، وكل ما يتعلق به

[1] إبراهيم سعدي ، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، دار هومة للنشر، الجزائر، م ط، 2000، ص5،6.

دلالة على الخطر المحدق بالحالة العامة ووجود ما يترتب عن ذلك من محظورات «ويرمز الأحمر في اللغة الغربية إلى التضحيات في سبيل المبدأ أو الدين، وهو رمز لجهنم في كثير من الديانات» [1] وقد جاءت كلمة (بوح) من الأعلى لوحدها بخط كبير فوق "الرجل القادم من الظلام" لتعكس إنفعال المتلقي معها، فترمز إلى الدم، القتل، العنف، الخطر والمحظور وكأننا ننتظر داخل (الأحمر) صراعاً دموياً عنيفاً، فتصبح هاته الكلمة تحمل في مضامينها معنى اللعنة التي تطلق بشواظها من الأعلى على كلمات جاءت (بالأبيض) غير الناصع، وهو يقترب قليلا إلى (الأصفر) وهي توحي بأن هناك عنفاً من نوع ما طغى على الأمل، وهو مخيف بالنسبة لرجل باحث عنه وسط (السواد) الذي هو ظلام النفس المخطئة؛ فهو القادم من زمن غير زمانه ومكان غير مكانه لمكان مجهول، فكان اللون هنا يحمل قدرا من العناصر الجمالية ليوضح مدى الرؤية المتوقعة للمتلقي، وعليه كان اللون الأصفر الباهت يحمل معاني « زمن الخداع والمرض، الزيف، إلا أنه ينفرد دلاليا ولا يبتعد عنها وهي إنتاج الزيف والخداع» [2]، فهذا اللون هو لون المرض والموت، وهي حالة تنم عن أمر نفسي عاشها الإنسان الجزائري بصفة خاصة في العشرية السوداء من إنطواء وخوف وكبت وإنهزام وإحباط، وهي كلها علامات سلبية داخل حيز الخوف والغربة، إلا أنه في بعض الأحيان يستطيع أن يتعداها إلى سياقات أخرى ليعطي دلالات إيجابية فيكون «دالاً على الإرادة والمجد»[3] لتجعل في نفس المتلقي قوة وأملا في زمن الإنحسار، فيتوقع المجد والسلام والتحرر ليثير التحفز والتهيؤ والنشاط في المستقبل.

إن الكشف عن دلالة الألوان يظهر البعد الجمالي الذي يحققه من خلال مشاركة المتلقي الوجدانية عند فهمه من خلال القراءة العميقة التي تحصل عن طريق المعنى الإيحائي، لأن اللون يعد بنية أساسية في تشكيل المعنى لفتح أفق توقع المتلقي على جوانب وأبعاد خفية، فكان وجود اللون

---

(1) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997، ص 120.

(2) ظاهرة محمد هراع الزواهرة، اللون ودلالته في الشعر الأردني نموذجا، دار الحامد، عمان، ط1، 2008، ص 116.

(3) محمد حافظ ذياب، جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، المجلد الخامس، ع2، يناير، فبراير، مارس 1985، ص 42.

(الأبيض) في الغلاف لا يتعدى إسم الكاتب، وإطار جائزة مالك حداد للرواية في الواجهة، وخاتمة في الطرف الأخير للغلاف (الأسود) و(الأبيض) يحمل غالبا مفاهيم إيجابية، إلا أنه في الوقت ذاته قد يحمل معاني سلبية؛ منها بعض الأمور التي تؤدي بنا إلى التشاؤم كلون الشيب أو لون الكفن، حسب السياق والحالة النفسية للكاتب والفترة الزمنية التي يتحدث عنها، فكان إسم الكاتب من أعلى الغلاف بلون (أبيض) ليكتفي بموقع المفترج، فهو بنقائه وصفائه يقوم بدور الضمير أو صوت الحق الذي يعلو في النهاية، ليكون رمزا للأمل والإنطلاق، وهي تشير إلى أمل المؤلف خاصة والمثقف عامة في السلم والطمأنينة وكما يقال عندنا "قلب أبيض" كناية على أنه لا يحمل أي ضغينة لأحد وأنه بريء براءة الذئب من دم يوسف، وهو أمل السارد بصفة خاصة والشعب بصفة عامة في إشعاع السلام في ربوع وطنه، وما رمز الحمام الأبيض إلا للسلام فهو لون الأمل والتفاؤل، فكان (البياض) صفة للأفراح في زمن الحزن والتعاسة (لأنه في غلاف أسود) فتصبح الأفراح (بيضاء) للدلالة على نصر قريب يحمل في طياته معاني الطهر والعفة، أما عن الخاتمة التي جاءت في ظهر الغلاف الأسود باللون الأبيض فهي دلالة على السلم والسلام والوئام والحرية والروح الإنسانية.

و تتميز رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" لإبراهيم سعدي بأنها تكشف عن أحشاء المجتمع الجزائري من خلال شخصية البطل الممزق بين الغربة والإنتماء، «المؤلف يتمتع بموهبة لافتة وخبرة في فن السرد، ولغة بسيطة ولكنها مصقولة تؤلف بين الرشاقة والتوتر، وتخفي قدرة واضحة على البناء الفني من جهة تداخل الأزمنة والإنتقال بين الماضي (كتابة المذكرات) والحاضر وما يحمله من تناقضات المجتمع الجزائري» [1] ليصبح (البياض) يحمل معنى الإستسلام للحوادث وللنكبات من خلال وقعها على النفس، ومما يزيد النفس ألماً هو عجزها عن فعل أي شيء، لأنه حين يصبح الأحياء أمواتاً لا حراك فيهم يكون طريق الإستسلام مفتوحا على فضاء الصورة اللونية

[1] إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، تقرير لجنة جائزة مالك حداد، ظهر الغلاف.

وما إختيار الكاتب للون (الأبيض) داخل السواد إلا لقصد الطهر والبراءة والحياء فلا البراءة وجدت ولا الألم إنتهى ، فقد تعدى اللون الدلالة الإيجابية إلى الدلالة السلبية من خلال دلالته على الإستسلام والخضوع، وربما يشير إلى الغفران الذي طالما تمناه السارد في رحمة الله الواسعة التي تشمل التوابين والأوابين.

كما ظهر اللون (الأصفر) في كلمة (رواية) وفي إطار آخر "بوح الرجل القادم من الظلام" ومعروف عن اللون (الأصفر) أنه لون الذهب، والذهب كنز ثمين والشيء النفيس، وهو لون الشمس التي تشرق كل يوم بعد ليل مظلم وقاتم، لينقشع الظلام والفتنة فكانت الرواية برمتها تحمل شيئا مميزا هي قصة رجل باح بأثمن ما يملك هو سره العزيز الذي لا يعرفه إلا هو، من هنا كانت المعاني الإيجابية، وقد يوحي بالأمر السلبي لأن اللون (الأصفر) قد يكون دالا على العلة والداء من ذلك قولنا بالدراجة (وجهك أصفر) أي المرض أو التحول من الطاقة الايجابية إلى السلبية ، ولاشك أن الكاتب في إختياره هذا اللون لهاته الكلمات (الرواية، والخاتمة) كان عن قصد، هو أنها كتبت في وقت التحول الذي عرفته الجزائر عندما رفض الوطن والشعب الإنحناء في وجه العواصف والمحن التي مرت بها الجزائر في التسعينات من القرن الماضي.

تشكل العتبات المحيطة بالنص من غلافه ولونه، واسم المؤلف والصورة ومستوى الخط أيقونات علاماتية توحي بالكثير من الدلالات والإيحاءات، وتعمل بشكل متكامل لتشكل لوحة جمالية تقترح نفسها على القارئ وتمارس سلطتها في الإغواء والإغراء، فيكون الغلاف بمثابة النص الموازي لمعنى العنوان ومضمون الرواية لما يوحي له لونه المختار من دلالات ورموز وإيحاءات، وقد جاء لون الكتاب "أسود" ومعلوم أن هذا اللون يشد الإنتباه «فعندما يقع البصر على اللون الأسود فإنه ينقبض، وهذا عائد إلى الضدية والمباينة بين نور البصر ولون السواد»[1]. والملاحظ أن (السواد) يغطي مساحة واسعة من الغلاف قد تكون الحالة السوداوية التي عاشتها الجزائر في

[1] أبو الحسن بن علي المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، موفم للنشر، الجزائر، ج1، 1989، ص218.

سلسلة متتالية من الهزائم والموت وحتى الغربة بالنسبة للمواطن ،فيحيل بنا اللون إلى حالة من المأساة والحزن التي لحقت بالمدينة لدرجة أنه لم يعد للأمل حضور فكانت الآهات. التوجع، الألم والجمود وبالتالي التشاؤم واليأس واللاأمل، فهو رمز للإستعمار وهو مرتبط بالرق، التطير، الظلام والموت والدمار والشر والمهانة فنقول يوم (أسود) كناية عن التشاؤم وتوقع الشر ومنه كان القلب (الأسود) رمزاً للصفات السلبية المذكورة، وقد سيطر هذا اللون على الغلاف فطغى على العنوان ليدل على عمق التجربة المأساوية التي مر بها الكاتب من حزن وألم وظلام، لتعطي مؤشرا أوليا على طبيعة إدراك الكاتب لعالمه، فأصبح إنعكاسا للحالة النفسية التي عاشها ويعيشها من خلال ربط الألفاظ بالزمن والسنوات السوداء، الأيام السوداء، الليالي السوداء تحت ظل (الظلام) الذي باح الرجل بسره في وقته، فكان للون أثره في تشكيل النص ليخرج لنا حاملا لمعاني الهموم والآهات وهي تكاد تحمل لونا مشابها لليالي السوداء،لأنه علامة سيميائية تدل على المحنة والإحنة وما بروز كلمة (بوح) بالأحمر في وسط السواد متوهجة كلهيب النار الذي سيصير في النهاية رماداً لا محالة.

من هنا نقول إن اللون (الأسود) يعطي دلالات يكشف عنها السياق لأنه وحده الذي يحدد وظيفة اللون وفاعليته، فهو علامة دالة على الحزن والألم والسأم والضياع والحداد والإحساس بالمرارة والحقد، وغيرها من الأمور التي تقشعر لها الأنفس.

وعموما نرى بأن إختيار الكاتب لألوان بعينها إنما يعكس تصورا عميقاً للحالة النفسية؛ فكانت لها أبعاد جمالية ونفسية ورمزية وسياسية، لذلك ركز على هذه الألوان دون غيرها فكانت لوحة فنية بصرية لها معاني متعددة.

إن العنوان يحمل في جوهره معطيات أبعد من كونه عنوانا للرواية، تمتد بالقارئ إلى الإنفتاح نحو مرجعيات مختلفة، وإطلاق العنان للخيال أمر لابد منه، فهو حر في إنزلاق المعاني لفك الشيفرات وإنتاج مفاهيم مختلفة فكان عنوانه "بوح الرجل القادم من الظلام" ، وقد أفلح الكاتب

في بنائه اللغوي لإثارة القارئ وإستفزاز (المتلقي) لكي يطرح التساؤل حول العلاقة بين العنوان ومضمون النص أو المتن الحكائي، حيث تبدو إحالة العنوان والغلاف رمزية غير مباشرة لعدم وجود سياق تواصلي مباشر كما يبدو واضحا جليا في المفارقة بين كتابة زمن الماضي والحاضر إذ جاءت الأولى بالخط الرفيع والثاني بالخط السميك، فكان كتاب مغري قدم في شكل جذاب لا يوحي بمعنى النص مباشرة بل يترك القاريء يتوقع أي شيء وهذه هي ميزات الكاتب المتمكن الذي لا نتوقع منه عنوانا مباشرا وبسيطا أو نهاية متوقعة لحكايته بل يشوقك ويحتم عليك قراءته.

2. بناء المقاطع السردية:

يتشكل السرد الروائي من مجموعة الأحداث المتكاملة التي تعطي للنص الصورة الواضحة للبناء السردي الذي ينقل الأحداث من الصورة الواقعية إلى الصورة اللغوية، والتي يتوسطها الروائي لنقل ما يريد إيصاله من خلال مجموعة من الكلمات، لتكوِّن خطابا تاما، والمقاطع السردية وحدة من وحدات هذا البناء السردي الذي هو تقنية يتشكل فيها المعمار الروائي من مجموعة لوحات متكاملة لتضفي عليها بعداً فنياً جماليا، بحيث يكون كل حدث أو مقطوعة فيها نسيجا من هذه اللوحة التي تعتبر ذات وحدة تقطيع بنيوية، ذلك أن هذه المقاطع تتظافر وتتشابك لتشكل في النهاية اللوحة الكلية للرواية، وقد تكون متتابعة أو متناوبة تراعي تدرج العقدة من العرض إلى التأزم إلى الحل،كما تراعي السياق العام المحيط بها، خاصة حين إستعمال اللغة المناسبة التي تجسد شكلها وروحها، كما يختلف الكُتَّاب في أساليب تقديمهم للمادة الحكائية إذ إن«الطريقة التي يقدم بها الراوي القصة أو الرواية تختلف من مؤلف إلى آخر بحسب زمان ودرجة وعي كل من القارئ والكاتب عبر أساليب مباشرة أو غير مباشرة، إذ تتعلق بدرجة الأحداث التي يستدعيها النص»[1] وعليه كان تقسيم الرواية إلى مجموعة من المقاطع، وهي من الأساليب المستحدثة لدى الراوئين، وفي النظام المقطعي يقسم الباحثون المدونة السردية إلى مجموعة من الفقرات المستقلة نسبيا عن

[1] تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص 45.

بعضها البعض، كما أنه ليس بالضرورة أن تتماثل أو تتساوى المقاطع من حيث الحجم فقد يتفاوت كل مقطع عن غيره بعدد الأسطر زيادة أو نقصانا «ويتكون المقطع الواحد من مجموعة من الملفوظات التي تنتظم معاً في متتالية خطية، ويعتبر الحدث القطب الدلالي الذي يتمركز حوله المعنى الذي تؤديه هذه الملفوظات، ثم إن الحدث يتأسس على فعل الفاعل الفردي أو الجماعي»[1] ومن هذا المنطلق نجد أن المقطوعة الواحدة تكتمل ضمن مجموع المقاطع التي يكتمل من خلالها سرد الأحداث واكتمال الشخصيات عند تقديمها، فهي كل متكامل في خطاب معين، فتكون كدولاب لتحريك الحكي إلى النهاية بواسطة مجموعة من الملفوظات « ويتطلب كل سرد عقدا يتجمع في أربعة أقطاب، الكاتب القارئ، الشخصية، اللغة، و كلما اختفى واحد من هذه الأقطاب إلا وانتقى العقد وبطل السرد »[2] لهذا عرف البرنامج السردي في النظرية السيميائية على كونه «تتابع الحالات وتحولاتها المتسلسلة على أساس العلاقة بين الفاعل والموضوع وتحولها أنه التحقيق الخصوصي للمقطوعة السردية في حكاية معطاة»[3] وبالتالي نستطيع أن نعطي لكل مقطوعة عنوانا خاصا بها، ومجموع العناوين يعتبر تلخيصاً للخطاب المعطى، وذلك لاعتبار «أن الحاجة التي تدفع إلى محاولة تحصيل الموضوع قد تكون داخلية أو خارجية»[4].

في هذه الرواية سهل الكاتب عملية تحديد المقاطع السردية بتقسيمه للروايةإلى أربعة وثلاثين مقطعاً يركز في كل منها على جزئية في تطور الحدث مستغرقة بذلك ثلاثمائة وتسعا وخمسين صفحة يتخللها بعض البياض، إذ تتراوح مقاطع الرواية طولا وقصراً بحسب أهمية الواقعة السردية ويبدو أن المقاطع التي تحكي الماضي أكثر من المقاطع التي تحكي الحاضر ولذلك عدت رواية ماضوية يتكون كل فصل فيها من مقطعين أو جزأين ماعدا الفصل الثاني والعشرين الذي يتكون

---

[1] رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة (الجزائر)،م ط، 2000، ص، 72.

[2] محمد ساري، نظرية السرد الحديثة، مجلة مخبر السرديات، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، العدد 1، جانفي 2004، ص 17.

[3] رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، مرجع سابق، ص 148.

[4] فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة، ترجمة عبد الكريم حسن، وسميرة بن عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع (دمشق)، ط1، 1996، ص 52

من جزء يتحدث عن الحاضر، أو الفصل الرابع والثلاثين يتكون من جزء واحد يتحدث عن الماضي، وعليه كانت المقاطع معتمدة في سير الأحداث على استرجاع الزمن الماضي تارة والبقاء في الزمن الحاضر تارة أخرى كأساس لهذا التقطيع، فنجد كل مقطع دارت أحداثه في زمن مختلف عن المقطع اللاحق أو السابق له، فكل مقطع يحتوي على أحداث لها زمنها الخاص بها، لأن المؤلف صور أزمنة في الرواية من خلال وجود أحداث واقعية إرتبطت بزمن الشخصيات وزمن المكان، واستغرق وصف بعضها زمنا هاما من زمن القصة، والملاحظ في هذه الرواية أن السارد (منصور) ظهر كذات فاعلة في الخطاب الروائي، فقام بترتيب عملية الوصف من تسلسل الأحداث وإخبارنا بتلك التحولات التي طرأت على المسار السردي ، حيث إنه أدى دور «وظيفة إنطباعية أو تعبيرية ونقصد بها تبوء السارد المكانة المركزية في النص وتعبيره عن أفكاره ومشاعره الخاصة»[1] فيوجه السارد الضمني (منصور) من خلال هذه الرواية رسالة إلى داخل الذات مخاطبا بذلك نفسه، فتأسس بذلك كمروي له أول؛ أي: الذات تخاطب نفسها (المونولوج) وهو ما يعرف بالحوار الباطني، وفي الوقت ذاته يخاطب (إبراهيم سعدي) -باعتباره السارد الثاني- من وراء ذلك القارئ فيكون هذا الأخير مرويا له ثانيا «فالسارد ليس أبدا الكاتب...ولكن له دور مخلوق ومبني من طرف الكاتب» [2].

إن الكاتب عندما ألف مذكراته لم يتوقع أبدا في يوم من الأيام أن تصبح رواية بل ومحل دراسة لكثير من الدارسين، لأنه قبل كل شيء كان في حوار مع نفسه المشبعة بالذنوب، وقد إستعان بالكتابة للبوح بما يؤرقه وينغص معيشته، فقد اعتبره بمثابة شفاء له، وبالتالي فالرواية تثير مسألة فلسفية هي مسألة الحرية التي هي القدرة على التخلص من كل القيود الداخلية والخارجية وقد اعتبر الإفشاء كنوع من التحرر من القيد، وهو ما يعرف بالحوار الباطني «لأنه يدخلنا مباشرة وبدون مقدمات في الحياة الباطنية للشخصية دون أن يتدخل المؤلف بشروح أو تعليقات لأنه

(1) سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقيا، دار الشؤون االثقافية بغداد، ط1، 1985،ص 104،105.

(2) بوطيب عبد العالي، مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية) مطبعة الأمنية، الرباط، ط1، 1999، ص 177.

الفكر الأشد حميمية والأقرب إلى اللاوعي»[1] ففي اللحظة التي تحدث الشخصية نفسها متأملة ذاتها ينتفي ذلك الحد بين الوعي واللاوعي فتكشف عما يجول بخاطرها وهي سرد الحكاية؛ إذ منصور ركز على وصف وسرد الأحداث التي ترسبت في ذاته وجمعت الآلام في حياته المثقلة بالخطيئة، كما لعبت الشخصيات المتكلم عنها في الرواية الدور المهم في الكشف عن الصفات الممكنة للبطل، وهو ما يكون مكملا لجوانب الصورة العامة للرواية وقد أطلق عليه الروسي ڤلادمير بروب v. Proppe(1895-1970) مصطلح الوظيفة بقوله: «الوظيفة ما تقوم به الشخصية من فعل محدد من منظور دلالته في سير الحبكة»[2] كما يروي منصور محاولة كتابة مذكراته التي تسرد ماضيه غير أن الحاضر يستوقفه في كل مرة (دوي، إنفجار، أزير، رصاص، صراخ، طرق الباب).

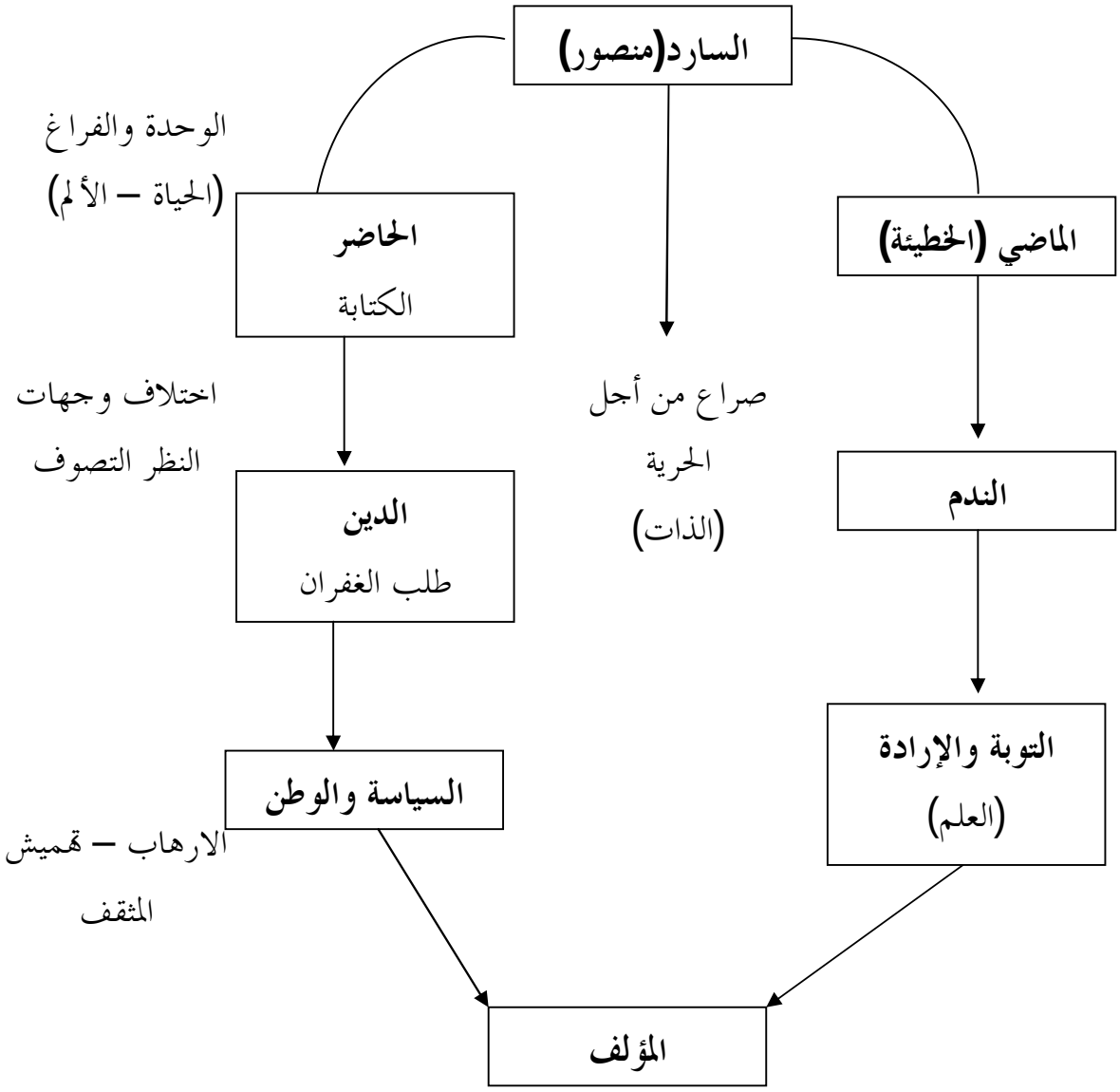
إن الكاتب (الحاج منصور نعمان) كان يعيش نوعاً من الصراع بين الماضي والحاضر من جهة، وبين الواقع الديني والسياسي من جهة أخرى، فالأول نلمس فيه الندم والألم عن الخطيئة والإثم الذي إرتكبه في حياته السابقة، والثاني نلمس فيه فرض الواقع لأطر الحياة والتي ترسخت في ذهنه وكأني به مسير فيها، مشيراً هنا إلى الفترة العصيبة التي مرت بها الجزائر إبان فترة التسعينيات من القرن الماضي وما ساد آنذاك من فتنة أحرقت البلاد والعباد، وبالرجوع إلى الصفحة الأولى من الرواية نجد أن المؤلف قال إن «صاحبه مات قبل أكثر من عشر سنوات»[3] وإذا استطعنا أن نخمن في زمن الكتابة فإنها كتبت بين (1991، 2001) وهي فترة يشهد لها التاريخ بالأحداث المأساوية، ومن خلال المخطط التالي نستطيع أن نوضح الصراع الذي كان يعيش فيه الكاتب:

---

[1] بيار شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء (المغرب)، ط1، 2001 ، ص 200.

[2] فلادمير بروب، مرفولوجية القصة،مرجع سابق، ص38.

[3] إبراهيم سعدي ، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص 03.



من هنا نجد أن الرواية تنطوي تحتها مجموعة من الأبعاد هي كالآتي:

1. البعد العاطفي الوجداني: المتمثل في حب الشهوات، الوجدان بالإضافة إلى فن الإبداع المتمثل في الرسم.
2. البعد الديني الأخلاقي: المتمثل في التوبة والتي هي جزء من هذا البعد؛ كما يظهر بعد آخر هنا هو التصوف الذي يكشف عن عمق المجتمع.
3. البعد الوطني: هو ما يمثله الواقع المعيش إثر التحولات الكبرى التي طرأت عليه.
4. البعد السياسي: ونجده في تشكيل الأحزاب وتضاربها على نظام الحكم إبان الأزمة التي ظهرت في الجزائر.

5. البعد الفلسفي: تثير الرواية مسألة فلسفية هي مسألة الحرية (أي حرية الذات) المقيدة بذكريات مؤلمة ومخزية، والتي من خلالها أراد الكاتب التخلص من كل قيد داخلي أو خارجي.

ولقد صورت المقطوعات المقدمة حياة البطل (منصور) بحقيقتها وخفاياها، فكانت كل كلمة من كلمات الرواية تنم عن شخصية واقعية بحق، وهي تسرد كل ما يختلجها، كما صورت أيضا تلك الفترة التي عاشها وهي فترة التسعينيات التي شهدت مآسيها الجزائر، فصور من خلالها الحياة السياسية والإجتماعية وحتى الثقافية آنذاك «وهكذا استطاع الكاتب أن يحقق التلاحم الحقيقي والتشابك والصراع بين قضايا الوطن وقضايا المجتمع وقضايا الفرد»[1] كما ركز الكاتب في كل المقطوعات على تقنية التداعي، وهي تقنية حديثة تقوم على استرجاع الحدث عند وجود المثير المباشر، وقد تم السرد بشكل تناوبي لتضعنا الرواية أمام ثلاث حكايات: تاريخ أحداث البلاد، وماضي منصور، والحاضر الذي يعيشه ، لتكون كتابته نوعاً من السيرة الذاتية .

وعلى العموم فإن الرواية تعتبر إعادة صياغة للحياة بكل تفاصيلها، وهو ما اعتمد عليه السارد الضمني (منصور) وقد كان للتحليل النفسي دور فعال في الكشف عما تضمره الذات المتحدثة وتحليل أفعالها، أما المؤلف (إبراهيم سعدي) فقد إتخذ هنا صفة الشاهد الذي يسرد الأحداث بموضوعية تامة، فلا يتدخل في موضوع الرواية إلا بشهادة الكتابة، لا بالتعليق عليها ولا بالشرح في خطاب أدنى ما يقال عليه أنه خطاب مأساوي.

مما سبق نستطيع إعطاء الرؤية الشاملة لسرد الرواية في إطار مجموع المقاطع، ولعل فعل الراوي كان حاضرا منذ البداية وأن انزلاق الماضي دائما كان يلازم وجوده في تواتر الأحداث واستذكارها واستشرافها.

[1] أحمد فضل شبلول، الحياة في الرواية، قراءات في الرواية العربية والمترجمة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، دط، 2001، ص 62.

3. تقنيات السرد:

يعد السرد من المواضيع المهمة التي شغلت بال المفكرين والدارسين في العصر الحالي بوصفه أداة لتوثيق الأحداث بشتى أزمنتها، والزمن من أهم مكوناته وهو «زمن تخيلي وليس زمنا واقعيا يتخذ مسميات الزمن الطبيعي للإيهام بالواقعية، إنه زمن تصنعه اللغة أو بمعنى أدق يصنعه السرد»[1] فينقلنا من زمن الخطاب إلى زمن التخيل لأنه العنصر الفعال التي تتفاعل فيه جميع العناصر السردية الأخرى، وزمن الأحداث التي من المفروض أن تأتي متسلسلة مترابطة ترابطا منطقيا منطلقة من الحاضر وفق زمنها الطبيعي لوقوع الأحداث في خط تصاعدي، إلا أنه في بعض الأحيان يوقف سيرورة الزمن الطبيعي ليعود إلى استحضار أو استذكار بعض الحقائق من الماضي القريب أو البعيد فيكون السرد استرجاعاً، وقد يقوم السرد بتسريع سيرورة الزمن عن طريق ذكر أحداث تتحدث عن المستقبل القادم أو المتوقع، وبذلك يكون السرد إستباقا أو إستشرافا، وقد يبقى السرد أو الحدث في الحاضر فيتحدث عن الوقائع الآنية واصفا إياها مباشرة وهو ما يعرف بالسرد الآني أو المشهدي، و من هنا يتخلخل نظام أو ترتيب الزمن السردي فتتولد المفارقة الزمنية وعليه نجد بأن السرد يقوم على تقنيات لإعادة صياغة الأحداث التي جرت في الماضي أو ستكون في المستقبل أو مسرودة في زمن الكتابة.

أ. السرد الإسترجاعي (الإستذكار):

هي تقنية من تقنيات السرد يطلق عليها المفكر البلغاري الفرنسي تزفيتان تودورف Tzvetan Todorov(1939-2017) مصطلح (السوابق الزمنية) وهي تساعد على فهم مسار الأحداث وتفسير دلالتها فيقوم بسد ثغرات النص وإضاءة مرحلة من الحكاية، كما تقوم بكسر رتابة تتابع النص إذ يوقف السارد عجلة السرد المتنامي إلى الأمام أو الأحداث المتطورة ليعود بها إلى الوراء في حركة ارتدادية لسير السرد عند استذكار ماضي قريب أو بعيد «فهو عملية سردية تتمثل بالعكس

[1] مها حسن القراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط1، 2004، ص127.

في إيراد حدث سابق للنقطة التي بلغها السرد، وتسمى كذلك هذه العملية الإستذكار أو اللاحقة»[1] إذ إن الرجوع إلى الذكريات أمر بديهي في حياة الإنسان عامة والسرد الحكائي خاصة، فأي قصة تروى تعتمد على هذه الدعيمة الأساسية في بنائها السردي «كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد إستذكاراً يقوم به لماضيه الخاص ويحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة»[2] من هنا كانت هذه التقنية من أهم تقنيات الكتابة الحديثة التي أنتهجها النقاد والأدباء ومكمن أهميتها في اكتشاف وعي الذات بالماضي في ضوء تجربة الحاضر وما ينتجه هذا الأخير من أهداف جمالية ودلالية تسهم في سد الثغرات أو الفجوات عند معرفة العادات والتقاليد والمعارف والمرجعيات التي أسهمت في بناء حياة وشخصية الإنسان بكل أشكالها وأنواعها من سيكولوجية أو سوسيولوجيا، تاريخية...الخ، وهو ما يعرف بزمن الحكاية.

إن تقنية الاسترجاع تقنية قديمة وليست مستحدثة وقد «بدأت مع بروز الملاحم القديمة خاصة الملاحم اليونانية إذ يبين الباحث جيرار جنيت أنها من أهم المفارقات الزمنية التي إستعملها (هوميروس) والتي حدثت داخل البيت الثامن من الإلياذة، باعتبار أن المتحدث قبل أن يتطرق إلى خصام أخيل وأغاممنون أعلن في بداية حكايته عن عودته إلى عشرات الأيام الفارطة والتي تعرض للنزاع التاريخي لإهانة (إزيس) فغضب أبولو وعاد الى الوراء من خلال مئة وأربعين استذكارا وهكذا تطور هذا النوع بتطور الفنون السردية حتى انتقل إلى الرواية الحديثة، ليصبح من أهم المصادر الأساسية للكتابة الروائية»[3] وينقسم الاسترجاع إلى قسمين حسب رؤية جيرارجنيت:

«1. استرجاع خارجي (Externe) يعود إلى ما قبل بداية الرواية.

---

[1] سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، مرجع سابق، ص 80.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1، 1990، ص 121.

[3] Gerad Gentte figures III, Seuil-paris-1972-p82.

2. استرجاع داخلي (Interne) يعود إلى ماضي لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص»[1].

فبعدما يتعلق ذهن المتلقي أو القارئ تلقائيا بسير الأحداث تستوقفه أحداث من دون سابق إنذار يعود بها الكاتب إلى الماضي، فيكون السرد ضمنيا محرفا حيث يشير إلى أحداث سبقت إنجاز الخطاب أو زمن الكتابة وهو ما قال عنه الناقد والمنظر الأدبي جيرار جنيت Gérard Genette (1930-2018) الاسترجاع الخارجي أما النوع الثاني الاسترجاع الداخلي فيكمن بذكر ما يتصل بالشخصيات والأحداث ويسير وفق زمن واحد معها، فيكون ماضيا قريبا حدث أثناء زمن الكتابة، ويقوم الكاتب باسترجاع أحداثها، أو بمعنى أبسط النوع الأول تعود الأحداث فيه إلى نقطة تتجاوز نقطة الانطلاق.

أما النوع الثاني فتعود الأحداث فيه إلى نقطة لا تتجاوز نقطة الإنطلاق، وهناك نوع آخر وهو الاسترجاع المزجي؛ وهو العودة إلى نقطة سابقة لنقطة الانطلاق ثم يستمر الإسترجاع تصاعديا حتى يتجاوزها وصولا إلى النقطة التي توقف عندها السرد وقد لا يصل.

ويقسم أيضا الإسترجاع إلى ذاتي يتعلق بشخصية حاضرة في النص لحظة الإسترجاع، أو موضوعي يتعلق بموضوع ما حاضر في النص لحظة الإسترجاع، كما يقسم إلى إسترجاع محدد يكون منصوصا عليه صراحة، أو مبهما لا يكون منصوصا عليه وإنما يتنبه إليه، ولكل إسترجاع مدى وسعة، فالمدى هو المسافة الزمنية بين النقطة التي توقف عندها السرد والتي عاد إليها، أما السعة فعند أغلب الباحثين هي المساحة التي يحتلها الاسترجاع بعدد الكلمات أو الأسطر او بالصفحات قياسا إلى مجمل مساحة النص «ونعني بذلك المدة (La durée) وهي العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية أو الرواية والذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات ... وطول النص القصصي

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،م ط، 1984، ص40.

أي السرد الذي يقاس بالأسطر والصفحات والفقرات ... والتي تقود إلى استقصاء سرعة السرد والتغيرات التي تطرأ على نسقه من تعجيل أو تبطئة له» [1].

مما سبق نستطيع أن نلمح في هذه الرواية التي بين أيدينا أن أحداث الإسترجاع وقعت قبل بدء الحاضر السردي بفترة، وبقيت راسخة في ذهن الكاتب، وهي بالنسبة للقاريء تلعب دوراً مهما في استكمال صورة الشخصية وعلاقتها بالأحداث الجارية.

والملاحظ على رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" للكاتب إبراهيم سعدي أن حكايتها تراوحت بين زمن الحاضر المكتوب باللون الداكن والماضي المكتوب باللون الفاتح في تواتر دائم إجتمعا ليكملا تصوير حياة البطل (الحاج منصور نعمان) الذي سرد قصة حكايته في هذه المذكرات، وقد إقتربت كثيراً من السيرة الذاتية «كتاب أروي فيه حياتي»[2] كما يدل عنوانها على ماضي هذه الكلمة (البوح) فهو بائح بالزمن الماضي، كما يستدعي الرجوع إلى هذا الزمن إستحضار الشخصيات والأحداث والتي تتطلب ذاكرة قوية وسليمة والتي تساهم مجتمعة في عمل صورة الخطاب الأدبي، وقد تخلل الخطاب بعض الجوانب الاجتماعية والسياسية والدينية لتعطي لنا لمحة عامة عن الفترة التي عاشها، وتصور لنا حالة المجتمع في فترة ما قبل الكتابة «تتميز رواية بوح الرجل القادم من الظلام بأنها تكشف عن أحشاء المجتمع الجزائري من خلال شخصية البطل الممزق بين الغربة والانتماء، المؤلف بموهبة لافتة وخبرة في فن السرد ولغة بسيطة ولكنها مصقولة تؤلف بين الرشاقة والتواتر وتخفي قدرة واضحة على البناء الفني من جهة تداخل الأزمنة والإنتقال بين الماضي (كتابة المذكرات) والحاضر وما يحمله من تناقضات المجتمع الجزائري»[3] كما هو في تقرير لجنة مالك حداد التي كانت بمبادرة الروائية الجزائرية أحلام مستغانمي في أطار تشجيع اللغة العربية

(1) سمير المرزوقي،جميل شاكر،مدخل الى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، مرجع سابق، ص 89.

(2) إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص 07.

(3) تقرير لجنة جائزة مالك حداد 2000-2001 رقم الإيداع القانوني 2002، 379.

الصامدين في الجزائر، والرواية تنتمي إلى الخطاب المأساوي الذي ذاع صيته في فترة التسعينات في القرن الماضي والتي يصف فيها الكاتب العشرية السوداء وما أعقبها من نتائج.

بعد دراستنا للرواية نستطيع القول إن الإسترجاع لا يعد منها بل أغلبية أو معظم الرواية التي بين أيدينا أحداثها إسترجاعية في بعض الإطلالات الإستباقية أو تواتر الأحداث الآنية، ولأنها سيرة ذاتية يمكن عدها مبدئيا إسترجاعا لماضي شخصية (منصور) التي تحكي لأحداث مضت وانقضت بل وتلاشت و لا يمكن تغييرها، وعليه عُدَّ هذا الخطاب نصا ماضويا، كما أشار السارد إلى فترة الثورة الجزائرية وإلى تغير الحكم 1965م، ثم إلى الصراع بين المغرب والجزائر بعد 1962 والحرب العربية ضد إسرائيل، والأزمة الاقتصادية في الثمانينات وإلى المظاهرات وإلى غير ذلك فورود هذه الحقب الزمنية جاء إستذكارا على اعتبار أن الكاتب قد عايش تلك الفترة.

عاد منصور من خلال ذكرياته إلى الماضي ومحاولته تأليف كتاب يبوح من خلاله عن ماضيه المثقل بالخطيئة والأفعال الدنيئة التي قام بها قبل توبته، فكان دائما يشعر بالخوف بسبب ما اقترفه وشعوره الدائم بأنه مطارد وعليه نقول إن ذكر جل الإستذكارات سيكون إستطرادا للمعنى وتكرارا له، وبالتالي نكتفي بذكر بعض الأمثلة التي كانت شاهدة عليها، وقد بدأ السرد بضمير المتكلم عند بلوغ منصور سن الثانية عشرة، «لا أجد شيئاً كثيرا أقوله عن نفسي قبل بلوغي الثانية عشرة»[1] حيث حدد المدة بدقة في إسترجاعه إذ استهل المقطوعة بحذف زمني قدر بالفترة المذكورة التي تعلقت بزمن المراهقة، ووصف ذكرياته كان تمهيدا لظهور تغيير في الشخصية البطلة ولام النفي (لا أجد) كانت بمثابة تمرد منصور على ذكرياته الطفولية محتشما خائفا بما أخفاه عن كل البشر، من هنا جاء الإسترجاع من منظور رؤية خاصة (للحاج منصور نعمان) الذي يتمتع بذاكرة قوية تستدعي الماضي المخزون إذ إن الذاكرة «من التقنيات المستحدثة في الرواية بعد أن إنتفى مفهوم الراوي للعالم بكل شيء وتحول الروائيون إلى مفهوم آخر، هو مفهوم المنظور،

[1] إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص 09.

فالإعتماد على الذاكرة يضع الإسترجاع في نطاق منظور الشخصية ويصبغه بصبغة خاصة تعطيه مذاقا عاطفيا»[1] فأحداث الماضي تسعى من خلال الذاكرة إلى الإستمرارية والتفاعل مع العملية السردية مما يمنحها صفة الحضور، وكما ذكرنا آنفا يوجد نوعان من الإسترجاع هما:

أ.1. الإسترجاعات الخارجية:

ونقصد بها ذكر الأحداث التي وقعت قبل بدء الحاضر السردي، وهي تلعب دورا مهما في استكمال صورة الشخصية والحدث وفهم مسارها، ونجد في هاته الرواية إضاءة لشخصية (منصور) بالتطرق إلى مجموعة من الشخصيات المحيطة به للكشف عن علاقة الحاضر بالماضي والذي ساهم في بنائها والكشف عن عمق التحول الطارئ في حياته، وهناك استذكارات تعود بالقارئ إلى الماضي البعيد جدّاً من ذلك تذكره لصديق الطفولة (شريف) وهو يصفه قائلا: «أما شريف فهو كعادته لم يلاحظ أي شيء ... لهذا لم يأتمنه أبوه في يوم من الأيام على محله الواقع في وسط الحي، ذلك الحي العديم الاسم، هذا الرجل الطيب الذي لا يتذكر أحد أنه أغلق دكانه في يوم من الأيام، و كثيرا ما جاد علي بهدايا صغيرة حين يرسلني والدي لشراء غرض من الأغراض من محله ذات يوم، و هناك في دكانه، قال لي:

- تمنيت لو كان لي ولد مثلك منصور.

- وشريف، عمي علي، ما به.

- ينقصه شيء من العقل ترسله لشراء قطعة خبز يأتيك ببيضة دجاج»[2].

والملاحظ على الشخصيتين المذكورتين (عمي علي) و(ابنه شريف) تمثل بالنسبة لمنصور مرحلة من مراحل الطفولة، وهو في كل مرة يقوم بإدخال شخصية إلى الحكاية لتعطينا لمحة عامة عن علاقة ماضيه بها: «كنت أنا أيضا أحب الذهاب إلى دار شريف...لرؤية أخته نصيرة، والتي كان وجهها يشرق مبتسما كلما وقع نظرها علي، لكن أشهد أمام الله أنني لم أر منها في يوم من

[1] إبراهيم سعدي ، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص 11.

[2] نفسه ، ص15.

الأيام شيئا جعلني أشك في سلوكها»[1] فنصيرة كانت تثير شهوته ونواياه الخبيثة كلما لاحت بوجهها المشرق لكنها انتصرت بطيبتها عليه، ومن الإستذكارات البعيدة أيضا شخصية مسعودة المطلقة والتي غابت لمدة في الرواية لتعود وتضيء فترة بقيت مبهمة في المقطوعة الرابعة عشر «على قطعة من ورق مقوى كانت قابعة ... صدقة يا مؤمنين ... بجانبها جلس طفل قذر الملابس، مثلها ... سنوات مضت دون أن أفكر فيها، اختفت من ذاكرتي تماما ... كنت لا أزال مشغولا بمقتل حورية وبانتحار زكية ...» [2] فعبر عن اللقاء المفاجئ بمسعودة واصفا إياها وابنها بعدما أصبحت متسولة لهروبها من (لا كلاسير) بسبب حملها من منصور.

لقد اعتمد الكاتب على السرد الإسترجاعي تحت أسلوب الإستطراد الذي يهدف إلى تماسك وحدة البنية الخطابية، أي: العودة إلى "الخط الرئيسي للقصة"[3] كما هو الحال بالنسبة لمسار الرواية، وقد اكتفى الراوي بالإشارة إلى فترة سابقة من دون التعليق عليها بل جاء ذكرها تبريراً للإنتقال إلى إسترجاع أهم منه، وهو ما يطلق عليه جيرار جنيت "الإسترجاع التكميلي"[4] من ذلك قول الكاتب «السكان الأوروبيون راحوا يسرعون لمغادرة البلاد بعد إحتلال دام قرنا وربع قرن تاركين وراءهم الديار التي سكنوها والأملاك التي جمعوها، وهكذا صرت أتجول في مدينة حسين داي ولا أرى أي وجه أوروبي»[5] فقرن وربع قرن هي الفترة التي أشار إليها الكاتب لدوام الإستعمار الفرنسي، ولكن لم يركز على ذكر أحداثها بل إنتقل إلى إسترجاع جديد يعد أكثر أهمية منه في مسار السرد، والذي هو أيضا إسترجاع تكميلي «البلاد توشك أن تقع في حرب أهلية بين مختلف فصائل جيش التحرير الوطني»[6] وهنا أيضا أشار إلى الوضع السائد بعد

---

[1] نفسه، ص 14.

[2] نفسه، ص 123،124.

[3] جيرارجنيت،خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص 61.

[4] نفسه.

[5] إبراهيم سعدي ، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص41.

[6] نفسه، ص 43.

فترة الإستقلال لكنه آثر على عدم التعمق في تفاصيلها لأنه ليس بصدد كتابة رواية تاريخية، فهي بلا شك ستعيق مسار السرد وتحد من تطور شخصية البطل، وحرصا منه على تتبع مراحل حياته وذكرياته المخزية وتصوير مغامراته الغرامية، وقد كثر الحذف الزمني هنا وتنوع، ونجده بكثرة في المقاطع التي يخصها السارد للحديث عن ماضي (منصور) وقد جاءت بضمير المتكلم والذي اتخذه وسيلة للولوج إلى داخل الشخصية الرئيسية وتتبع سلوكها تجاه مختلف المواقف «للحظات لم نعد نسمع غير صخب ارتطام الأمواج بالصخور، تلك الأمواج التي ربما كانت تنكسر وتضعف أيضا حين نزول الجيوش الفرنسية ومعها الكابتن ردمان الذي مضى عليه قرن وربع قرن»[1] فقد أشار إلى العامل التاريخي هنا ليوهم المتلقي بواقعية الأحداث والأمواج التي أذعنت بارحة الكابتن ردمان فهي اليوم تلقي بأحفاده في هاويتها وهو ما يقال عليه الإنقلاب الزمني للأحداث وللتاريخ أيضا، لأن منصورا بصفته يحمل الجنسية الجزائرية كان فرحاً مسروراً لانتصار بلاده، وكليردمان مهزومة يائسة لأمرها ولأمر بلدها، كما نذكر الحذف الزمني أيضا على سبيل المثال لا الحصر، و السرد الذي جاء لسان المعلمة في قولها: «حسين داي رحلت عنها منذ أربع سنوات، وهذه المرة سأرحل عن البلد بأسره نلتم الآن استقلالكم»[2] من هنا نقول بأن السارد بذكره لتلك الأحداث كان شاهداً على الأحداث التاريخية ومؤرخا لها .

وغالبا ما نجد السارد يمر على شخصيات شاركته ماضيه لكن دون التعمق في تفاصيل علاقتهما، إلا لإضاءة خفيفة على جوانب معينة لتنير ما يهم الشخصية البطلة كذكره لشخصية حورية حين قال: «لا أدري كيف عاد زوجها في ذلك اليوم، قالت لي حورية العاقر ذات العينين الخضراوين بأنه ذاهب في مهمة ولن يعود قبل عدة أيام، ربما لهذا السبب نسيت أن تغلق بابها بالمفتاح، أفكر أنه من حسن الحظ أنني لم أكن أحمل معي أية أوراق ثبوتية وإلا لأنطلق على أثري

[1] نفسه، ص 48.

[2] نفسه، ص45.

كل شرطة الوطن»[1] ففي هذا المقطع إكتفى (الكاتب) بذكر ما يراه ضروريا يكشف عن علاقة أخرى، فلم يتعرض أبداً لحياتها قبل لقائهما هذا أو بعده، والشخصيات من هذا النوع كثيرة والتي شكلت أحداث ماضيه من ذلك (وردية، زكية، مسعودة، سيلين، ...، الخ).

كما نشير أيضا إلى أن الإسترجاع قد يعود إلى ماضي قريب والذي لا يزال حيا في ذاكرة الكاتب لا يتجاوز الأيام، وفي بعض الأحيان الساعات، من ذلك تذكره لحادثة مقتل إبنه عبد الواحد وذهابه للجزائر لحضور مراسيم الدفن «أغادر العاصمة أنا وضاوية ثلاثة أيام بعد دفن ولدنا عبد الواحد ... يمضي أكثر من شهر دون أن أدلف إلى مكتبي »[2]كذلك في قوله «مشهد الرأس المقطوعة وجسمها التي فصلت عنها لا يزال يستحوذ على مشاعري، تمضي أيام وأنا لا أستطيع إسترجاع الماضي، يعود إلي في فوضى واضطراب لا سبيل إلى الخروج منه الرأس المفصولة تحجب عني كل شيء، لا أرى إلا هي، أقضي ساعات وساعات في المكتب، لكن بدون جدوى، أحس كما لو أنني أصبحت بلا ذاكرة»[3] ونضرب مثالا في قوله أيضا: «لم ينس بأنني رفضت أن أوقع على شهادة طبية مزورة»[4] فهذه الذكريات كانت من ماضي قريب إستحضره الكاتب ليبين الأبعاد النفسية والإجتماعية المرتبطة بالعالم الخارجي، من خلال الماضي القريب الذي يتوغل ويؤثر في الحاضر، ليصبح للإسترجاع هنا «وظيفة بنيوية لأن الشخصيات التي تحيا أمامنا يشكل ماضيها هنا حاضرها»[5] ومهما يكون نوع الإسترجاع (قريب أو بعيد) فله فوائده البنائية والجمالية.

أ.2. الإسترجاعات الداخلية:

إن المغزى الأساسي من هذه التقنية هو اختصار السرد وتجنب تكرار الأحداث غير المبررة فيقتصد في كثير من الإسترجاعات خدمة للمسار السردي في الحاضر، للحفاظ على الهيكل العام

---

[1] نفسه، ص 110.

[2] نفسه ، ص 214.

[3] نفسه، ص 89.

[4] نفسه، ص 31.

[5] سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة،مرجع سابق، ص83.

للخطاب الروائي، وقد وظف الكاتب في هذه الرواية هذا النوع بغية إيضاح مدى تألمه للذكريات، واستفحال الجرح القديم كلما تذكر أيام الشباب، ومن هذا النوع نذكر قوله: « هو الآن على بعد خطوات فقط مني، أسمع ما يقول وأنا واقف أنتظره، انا الولي الصالح سعيد الحفناوي صاحب البركات والكرامات، تأتيني الغزلان والطيور وتشق الأرض بالينابيع، أواصل معه كلامه قائلا في ذهني وتنمو لي في الصحراء أشجار البرتقال»[1] ولعل الفعل (أواصل معه) دل على أن (منصور) اِلتقى به سابقا أكثر من مرة، حتى أنه حفظ ما يقول وقد إستذكر أن صديقه صادق الأحدب الذي تقمص شخصية السعيد الحفناوي، وهو استذكار لشخصيتين مهمتين حتى تبقىيا محافظتين على زمنيهما خاصة في زمن السرد، كما كان لمنظر الشحاذ الأعمى على الرصيف وقع كبير على حالته النفسية فقد أيقظ ذكرى مسعودة وطفلها المتروك تاركا وجعا كبيراً بداخله وعذاباً لن ينساه« على الرصيف المقابل في مكانه المعتاد، أرى عمران الشحاذ الأعمى بنظارتيه السوداوين قابعاً لصق الجدار، أمام صحنه الصغير ينتظر أن يتكرم عليه الناس ببضعة دنانير، تعود إلي مسعودة المطلقة وطفلها أعني ولدي، لا أعرف حتى اسمه، ماذا صار يا ترى؟ أين هو اليوم؟ هل تزوج؟ هل عنده عائلة؟ هل يمارس مهنة؟ هل هو حي أم ميت؟ أي مستقبل على أية حال ينتظر طفلاً نشأ على التسول والذل...أفكر بأن ولدي الشحاذ ربما صار إرهابيا من يدري؟ فكيف لمثله أن يحب مجتمعه؟»[2] فالاستذكار الداخلي هنا كان بمثابة جلداً للذات التي تعاني من عبء ما ارتكبته في الماضي، لتعطي لنا لمحة عن مدى المعاناة التي تعيشها، وهذا النوع من الإسترجاع كما يرى جيرار جنيت «لا يجب أن يستفحل في الرواية لأنه يخل بالنظام، فهو بمثابة تكرار للأحداث أو العودة إلى الوراء بل يجب أن تكون تلميحات فقط»[3] من ذلك تذكره لزواجه مع ضاوية وكذبه عليها بخصوص أنه يتيم الوالدين وقد أخفى وجود والده في السجن

(1) إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص66.

(2) نفسه، ص127.

(3) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص 71.

بسبب قتله لأمه، وذلك لكي يحقق الاستقرار الذي سعى إليه معها ولكنه في الوقت نفسه استاء ككل مرة من أفعاله.

إن لكل استرجاع مدى وسعة، والمدى هو المسافة الزمنية الفاصلة بين اللحظة التي يتوقف فيها المحكي واللحظة التي يبدأ منها الاحتلال الزمني ليكون نقطة تواصل بين الماضي والحاضر، وقد يكون الإستذكار لمدة طويلة أو قصيرة نذكر على سبيل المثال لا الحصر «شعرها أبيض بعض الشيء وجسمها هزيل قليلا، و بسمتها لم تتغير تقريبا، ونظرتها ظلت هي ذاتها، ذلك اليوم القائظ الذي إلتقينا معا في الطريق المؤدي إلى البحر في كيوفيل»[1] فاستذكاره للمعلمة بعد أن التقى معها في فرنسا جاء ليجد الماضي البعيد والأليم صداه وليعيد تحريك دولاب المشاعر، وقد ذكر أنها تغيرت في ملامحها بعد سنوات، ليدل على طول المدة مستذكراً خلوته معها «تنظر إلى كما ينظر المرء إلى ماضي لا يريد أن يموت، لا يريد أن يترك الذاكرة، شيء كالصداع الذي يتعذر رأبه»[2] وهو تشبيه ثابت في ذهن منصور دالاً على الزمن الماضي أكثر تأثيراً وأبلغ ألماً للمتلقي كما يتذكر جريمة والده حين قال: «الجريمة حولت الكون إلى فراغ مهول، قائم، ما عاد يوجد فيه إلا أنا ووالدي القاتل، كما في بداية الخليقة، زمن قابيل وهابيل»[3] فقد عاد إلى بداية الخليقة لكن لم يستطرد في الحكي فحاول ربط البشاعة والظلم من جهة والده بالألم وتجذره في نفسه وهو ما جعله دائما يبحث عن سر الجريمة أما عن السعة فقد تنوعت بين (سعة الإسترجاع الجزئي والمختلط) و يتمثل الأول منهما في «نقل خبر معزول إلى القارئ وهو ضروري لفهم عنصر معين من عناصر العمل»[4] ونضرب مثالاً على ذلك حين ذكر "الحاج منصور نعمان" بأن أبناءه لا يحبونه وقد جاء هذا الاعتراف ليضيء لنا جانبا من جوانب حياته، ليتغير منحى الإخبار السردي،

---

[1] إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص 153.

[2] نفسه، ص 154.

[3] نفسه، ص 186.

[4] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص 71.

وهو حقيقة علاقة الوالد بأولاده: «لا أحد من أبنائي يلقي نظرة نحوي أو يوجه لي كلمة أو يقترب مني، لا ألوم أحد»[1] وهكذا اتضحت بأن علاقته مع أبنائه مضببة فيها كثير من الجفاء.

أما النوع الثاني أي (الإسترجاع المزجي) فهو يكون بين الإستذكار الداخلي والخارجي، وكما يرى جيرار جنيت بأن «سعته تساوي مداه بالضبط»[2] كما في المثال التالي: «للمشاركة في الإضراب العام ليوم 11 ديسمبر 1961 الذي دعت إليه جبهة التحرير الوطني، تغيبت عن الدراسة وطردت من الثانوية وذلك الفصل تسبب في استياء والداي اللذين كانا لا يخفيان إعتزازهما بنجاحي المستمر في الدراسة لكن لم يثر غضبهما، كانا موافقين على أن أتغيب عن الدروس في ذلك اليوم، لكن خوفا علي أكثر منه لشيء آخر في الواقع»[3] فذكر الكاتب للإضراب في ذلك اليوم قد يساوي يوماً كاملاً على أكثر تقدير أو إثنتا عشرة ساعة كأقل تقدير، في حين سعته وهي مدة القصة ومساحتها النصية تساوي خمسة أسطر وعليه (تساوي مدى وسعة الإسترجاع، ونلاحظ وجود كثير من هذا النوع في الرواية).

لقد طغى الاسترجاع أو الاستذكار على الرواية وأصبح يعني البوح والاعتراف بالخطيئة، وتمني أن يغفر الله له الذنوب التي اقترفها بمحض إرادته، وكان ذكر تفاصيلها وأحداثها وسرد أخبارها ما يكشف عن حقيقة الشخصية ليعكس زمنها الذاتي والخارجي في السرد، وهو إن دل على شيء إنما يدل على القدرة الاسترجاعية لمنصور، وهذا لوقعها الشديد على النفس، وتجدر الإشارة هنا بأن (الحاج منصور نعمان) بعدما كان راويا للذكريات أصبح ذكرى مرويا عنها إبتداء من الصفحة التاسعة و الاربعين بعد ثلاث مئة، أي عند نهاية السارد الأول ودخول زوجته (ضاوية) في السرد لتكمل ذكر الصفات التي لم تكتمل ل(منصور) أي من وجهة نظر أخرى

[1] إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص 323.

[2] جيرار جنيت،خطاب الحكاية، مرجع سابق،ص 71.

[3] إبراهيم سعدي ، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص40.

(رؤية غيرية) وهنا يتحول كل النص إلى استذكار لأنه أمر بديهي فلم يكن بإمكان الحاج أن يدون طريقة إغتياله ولا كيف واجه الموت.

ب. السرد الآني "الحاضر":

لقد اعتمد الكتاب الروائيون على تقنية السرد الآني لوصف الأحداث الحاضرة أو للكشف عما يدور فيها من تفاصيل واقعية معيشة، ويعتبر الزمن السردي هو زمن الكتابة، أي درجة الصفر أو اللحظة الثابتة مقارنة مع باقي الأزمنة والذي يطلق عليه جيرار جنيت السرد المشهدي (narration Scénique) وهو «يتضمن مواقف حوارية في أغلب الأحيان، كما أن التفاصيل تتوالى في المشهد، والأحداث فيه أساسية وأبرزها له صفة تأسيسية لمسار القصة»[1] وعليه كان المشهد في الخطاب الأدبي وخاصة الرواية يمثل موضع تركيز سردي يستقطب كل أنواع الأحداث من استرجاعات أو استباقات ووقفات وصفية ل« يسهم في الكشف عن الأبعاد النفسية والإجتماعية للشخصيات الروائية التي يعرضها الراوي عرضا مسرحيا مباشراً وتلقائيا»[2].

و تعد هذه الرواية بمثابة وثيقة وشهادة حية عن زمن الخطاب من خلال رؤية فردية لشخص ينتمي إلى الطبقة الشعبية، وقد كانت حادثة دخول "الحاج منصور نعمان" إلى المكتب ليسجل مذكراته أو الخروج منه للعودة إلى الحاضر منعكسا شرطيا مرتبطا إرتباطاً وثيقا بالحالة النفسية له، والتي سعى إلى راحتها من خلال البوح والاعتراف، أو حتى من أجل تناسي الحاضر المفجع بمظاهره الطارئة آنذاك من إرهاب وتقتيل، وظهور الطائفة والحرب الأهلية وغيرها من الأحداث الدامية، من ذلك قوله« ضاوية تطلب مني أن أغادر المكتب بين الحين والأخر »[3] وفي قوله « دوي انفجار رهيب يعيدني إلى الحاضر، على التو أغادر مكتبي»[4] وقوله أيضا « أرجع إلى

---

[1] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، الأسلوبية وتحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة، الجزائر، ج2، ط1، 1997، ص 175.

[2] يوسف آمنة، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا اللاذقية، ط1، 1997، ص 89.

[3] إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص 15

[4] نفسه، ص 29

مكتبي، أحاول أن أعود إلى حياتي الماضية، الحاضر يطاردني أيضا»[1] فكان السرد حقيقة مرآة عاكسة لواقع المجتمع الجزائري وما فيه من مظاهر مشوبة بالخوف والرهبة في فترة التسعينيات، أو كما يقال عنها العشرية السوداء والتي أعطت لنا هذه الرواية رؤية من وجهة نظر الكاتب "الحاج منصور نعمان" عن طريق حبكة روائية مقنعة بعيدة عن التناول الروائي الصحفي أو الحكائي.

إن الملاحظ على هذه الرواية أن الكاتب الضمني فيها (منصور) كان مجرد منفعل لما يجري حوله في الزمن الحاضر، لأنه شاهد على الأحداث وفي نفس الوقت لم تكن مقصودة بل جاءت ضمن الخطاب الروائي تلقائيا، لأن (منصور) كتب مذكراته بغرض تأليف كتاب يتصالح فيه مع ذاته، فأعطى لنا مثلا نظرة على الواقع الفاسد من خلال إعطاء صورة على وضع الطبقة المتعلمة والمثقفة التي تعاني التهميش والنفي من الحكومة المتسلطة، وهروب بعضهم عن طريق الهجرة خوفا من الوضع السائد والموت المحتم، وذلك عبر المزواجة بين الأخبار المعطاة عن طريق التلفزة أو الصحف، أو كشهادة حية، ومن ذلك قوله وهو يصف لأحداث التقتيل: «أسمع جلبة سيارة منطلقة في أقصى سرعة لها، من بعيد يصلني صوت يسب أو على الأقل هكذا أظن، ثم زغردة لا أدري من أين جاءت قدماي تصطدمان بشيء أقع على وجهي كيف حدث وأنني لم أره؟ ألتفت خلفي من غير أن أقف على قدمي صدره مغطى بالدم، رجلاه تتدليان خارج الرصيف بتلقائية أجس نبض معصمه، إنه ميت»[2] والجدير بالذكر هنا أن كثيرا من الأخبار في مدينة (عين..) كانت تصلهم عن طريق التلفزة وهي الوسيلة الشائعة آنذاك من القناة الوطنية الداخلية «ضاوية تشغل التلفزيون ... أتمدد على فراشي، الرئيس بوجهه الحافل بالتذمر والقرف، وهو يقدم استقالته... يعود إلي قول ضاوية بأنه ربما هو خائف أن يقتلوه كما قتلوا الرئيس السابق يعود إلي بدوره الرئيس المقتول الذي جيء به من المنفى، يظهر في ذهني وهو يلقي على المنصة خطابه الأخير في النهاية كل ما حدث في ذلك اليوم يمر أمام بصري كما نقله التلفزيون، توقف الرئيس عن

[1] نفسه، ص 42

[2] نفسه، ص 170.

الإلقاء ملتفتا إلى يساره، متسائلا عن الأمر، أي عن تلك الجلبة الغريبة، المقلقة الآتية من خلفه وجمهور القاعة وهو يختفي في لمح البصر، وراء المقاعد وسط أزير الرصاص، جثة الرئيس»[1] أما عن أخبار الجرائد فقال كانت تصل إلى مدينة (عين..) متأخرة جدا وقد لا تصل أحيانا وأخبارها قديمة «أخذ جريدته، يستوقفني العنوان التالي: جريمة شنعاء، ذبح أربعة مواطنين، أقرأ...الضحية إطار سابق في وزارة الصحة إسمه الصالح الغمري، ويبلغ من العمر 65 سنة، أخذ تقاعده منذ بضعة أشهر فحسب، لم يتعرض للذبح مثل حفيدته وزوجة إبنه، بل نكل به ببشاعة لا توصف...»[2] فكانت كتابات "منصور" بمثابة التأريخ لأحداث الوطن في تلك الفترة (زمن الكتابة) كما تخللها نقد لاذع للأحداث بطريقة عفوية غير مقصودة «لا يوجد بلد أوروبي يعطي في هذه الأيام تأشيرة دخوله للجزائري فالعالم بأسره صار يغلق أبوابه في وجهنا، صرنا كالطاعون الذي ينبغي الوقاية منه»[3] بالإضافة إلى تطرقه إلى موضوع الأصولية ونقده لها باعتبارها ظاهرة إستفحلت آنذاك والتي أرجعها إلى بطالة الشباب «الإسلاميون يمثلون الخطر الأول اليوم، يزدادون إنتشارًا يوماً بعد يوم كالجراد»[4] كما لا ننسى وجهة نظره إزاء الطبقة المثقفة والمتعلمة والتي كانت تعاني التهميش في كل الجوانب.

غلب الحوار على النص بنسبة لا تقل عن الثمانين بالمائة، باعتبارها الأداة الأساسية للتواصل بين المرسل والمرسل إليه، وقد حدث بين منصور وباقي الشخصيات أو بين "منصور وذاته" أي المونولوج الداخلي والذي يتطلب الاستفهام والإخبار والتواصل لنقل الرسالة، وخاصة في الفترة الحالكة التي كثرت فيها المظاهر البعيدة عن الإنسانية والتي تتطلب تفسيراً لها إذ إن «أداة فنية تساعد في الكشف عن سمات الشخصية الروائية وتمكن القارئ من تمثل صورتها في النص،

---

[1] إبراهيم سعدي ، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)،ص 224،225.

[2] نفسه، ص 273.

[3] نفسه، ص 232.

[4] نفسه، ص 249.

حيث يؤكد الحوار الوصف الذي يذكره الكاتب عنها ويدعم المواقف التي تظهر فيها طوال الرواية »[1] من ذلك حواره مع المعلمة كليردمان المتضمن للنقد «سبع سنوات وهم يحاربون من أجل نيل الاستقلال والآن بعدما أصبحوا أحراراً يريدون التقاتل فيما بينهم»[2] وهذا النقد يوجد منه كثير وهو يعكس رؤية الآخر للجزائري بعد الإستقلال .

إن للحاضر الذي كان يعيشه منصور علاقة جذب ورد بين الإرهاب ورجال الأمن؛ إذ إن صهر عبد اللطيف حاول ضمه إلى صفوف جماعة الهدى والسيف وفي نفس الوقت تحاول الشرطة أن تجعله عميلا سريا لها، ونستشهد على الأولى بالحوار التالي «السلام عليكم، قال عبد اللطيف الذي لم أنتبه إلى وجوده في المسجد إلا في ذلك الحين.

- وعليكم السلام أجبته مصافحا إياه، قبل أن أمد يدي للشخصين الآخرين المرافقين له، متسائلا أين رأيتهما يا ترى...

- الإخوان من الجبهة الإسلامية، ويريدان مفاتحتك بشأن أمر هام أضاف لي.

- أخانا الدكتور المحترم، جئنا لندعو سيادتك إلى تعزيز صفوف أنصار الدين الحنيف لإقامة العدل ووضع حد لدولة الجور والفساد، قال صاحب النظارتين السميكتين.

- برنامجنا هو القرآن والسنة، أعني- أخانا الدكتور- العمل بكلمة الله وسنة رسوله محمد صلى الله عليه وسلم.

- أشكركما على هذه الثقة التي تفضلتما بوضعها في، أنا العبد الضعيف لكن رجاء، أريد المزيد من التوضيح فأنا والله العزيز، لم أفهم جيداً.

- نحن أخانا الدكتور نضع في سيادتك كامل ثقتنا، وعندما نقول "نحن" نقصد الجبهة الإسلامية، سدد الله خطاها لما فيه خير هذه الأمة وخير الشعب الجزائري المغبون، أوضح صاحب النظارتين اللتين كان زجاجهما سميكا إلى حد استحالت معه رؤية عينيه تقريبا....

---

[1] طه وادي، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1994، ص 125.

[2] إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص55.

- وإذ كان عندك أخانا ملاحظات حول برنامج الجبهة، فأهلا وسهلاً الكمال لله سبحانه وتعالى، أوضح الرجل الذي لم تكن نظارتاه وحدهما سميكتين بل أيضا شفتاه ووجنتاه السمراوان.

- لا.لا، ليس هذا هو السبب، أخي كيف أكون ضد القرآن والسنة....؟

- أنا، أخي، أريد أن أصفي حساباتي مع نفسي بالدرجة الأولى قلت غير مصدق أنني ذهبت إلى ذلك الحد من الإعتراف»[1].

وهكذا كان هدف الحوار الطويل هو استدراج منصور للإنضمام إلى الجبهة، لكنه في النهاية رفض وبالمقابل أيضا حاولت شرطة الدولة أن تجعله طرفا ينتمي إليها وذلك لاستدراج صهره «نحن نعرف، الحاج، أنك عضو في حركة الإخوان المسلمين يؤكد صاحب ربطة العنق.

- عندنا ملف حولك، يضيف زميله.

- لكن لا تقلق الحاج، لن نفتح الملف، يحاول أن يطمئنني حامل ربطة العنق.

- لن نفتحه، لكن شرط أن تتعاون معنا، يوضح الآخر...

- نريدك أن تقيم علاقات مع أبي أسامة وجماعته، يقول صاحب ربطة العنق بعد أن يبعد قبضته عن ذقنه ويضعها أمامه على المكتب، وهو لا يزال يرنو إلي، لكن أشعر بأنه الآن فقط صار ينظر إلي حقاً.

- وذلك خدمة للوطن، يكمل موضحا كلام زميله.

- لا زلت أنتظر الجواب، الحاج، يقول بنفس الصوت الذي سمعته منه قبل بداية تبادل إطلاق النار.

- أنا يا إبني ما عدت أصلح للركض أو للهرب أن أخطر في بالكم لهذا الشيء الذي تدعونني إليه أمر يثير في نفسي اليأس من مستقبل البلاد أقول له صادقا.

- أنت إذن لا تحب وطنك حقا، الحاج.

---

[1] إبراهيم سعدي ، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، من ص325إلى329.

- والآن إذا أردتم أن تدخلوني السجن، فتفضلوا وإن لم تريدوا فهذا أمركم أقول له للمرة الأخيرة»[1] وهكذا رفض منصور الإنضمام إلى كليهما لأنه في قرارة نفسه يريد معالجة ذاته المشبعة بالذنوب.

وفي بعض الأحيان نجد الحوار «الذي ينحصر عند الاقتضاء في رد واحد دون فعل تصريحي»[2] ومثاله الحوار القصير الذي دار بين منصور وزكية حول فستان كليردمان الذي ترتديه والدته «أعجبتني أناقتها-أحست بالقرف ينمو في داخلي»[3] فالحوار خالي من الأفعال وغير محدد بل كان مجرد تعليق لا يستدعي تكميله.

تجدر الإشارة إلى أن الكاتب في السرد الآني قد زاوج بين الماضي والحاضر في توازن دائم، من ذلك المشاهد التي تتضمن وقائع الحاضر التي تستلهم الماضي وقد تخللتها بعض التعرجات الإستطرادية، وهي إن دلت على شيء إنما تدل على قوة ذاكرة منصور لوقعها الكبير على الذات وحياته بصفة عامة، من ذلك المقطوعة الثانية عشرة والتي تضمنت حوار (منصور) مع زكية في الحاضر عند وصف حالة عائلته الصغيرة وهم هاربون من فيلا روز خوفا من إخوة زكية، فكان حواراً موجزاً غلب عليه الوصف لينقل لنا حالة الذعر التي شعروا بها ومدى حجم الخطيئة التي ترسخت في ذاكرته،كما شاركته أيضا في نفس المنوال الحوار في مواضع كثيرة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر حادثة محاولة قتله من طرف سبيلين« وبعد مرور بضعة أيام على ضربة السكين التي طعنتني بها حاولت سيلين أن تنتحر إذ عثر عليها رفاقها في غرفتها وهي بين الموت والحياة تناولت أدوية كاملة من حبيبات النوم، الاسم الوحيد الذي ظلت تنطق به هو إسمي "منصور" منصور، كانت تردد وهي بدون وعي تقريبا.

- كانت نادمة إذن حقا.

---

[1] نفسه ، من ص163 -167.

[2] جيرار جنيت،خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص162.

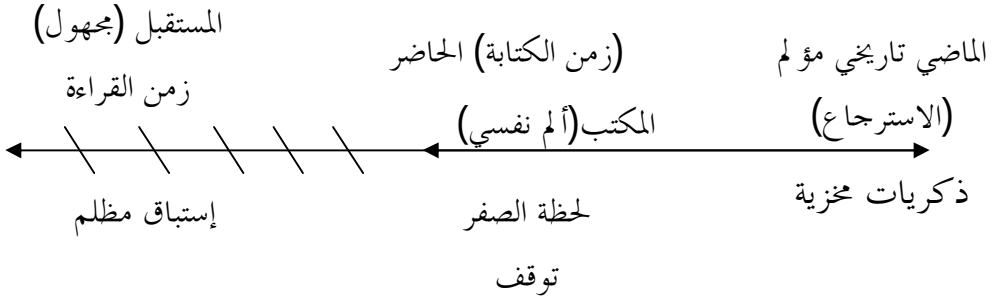
[3] إبراهيم سعدي ، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص82.

- كانت تلك ثاني مرة تحاول فيها الانتحار.

- بسببك دائما.

- لا، في تلك الفترة لم أكن قد ظهرت بعد في حياتها.

- لا أدري، امتنعت دائما عن استفسارها عن ذلك، كنت خائفا أن أعيد إلى ذهنها ذكريات مؤلمة، على الأقل هكذا كنت أظن- نعم، صحيح»[1] من هنا نجد أن الحوار قد يطول أو يقصر وذلك تبعا للمشهد الموصوف باعتباره مقطعاً حوارياً يصاحب أو يعبر عن الأحداث وقد يميل إلى التفصيل أحيانا أو الإيجاز والتلخيص أحيانا أخرى، ليظهر التلاعب الشديد بالزمن من خلال التداعي العفوي الذي تعيشه ذاكرة السارد، لأنه لا يحتكم لمنطق ترتيب الذكريات فهو أحيانا يحكي الماضي لكن سرعان ما يقطع التفكير فيه ليعود إلى الحاضر لاستكمال الأول في مواضع أخرى دون ترتيب زمني منطقي حسب المخطط التالي:



فالمنحنى يوضح الخط الطويل للماضي والذي يمثل الذكريات المشحونة بالآلام والتعب منها، وهو ما يعكس درجة تذكر منصور، أما الحاضر فيمثل نقطة الإنطلاق لهذا الماضي الذي هو بالضرورة مستمر لأجله، أما المستقبل فيتمثل في الأفق المجهول كخط قصير يطل عليه طلة محتشمة لما سيحدث وهي رؤية سوداوية لا تتضح من خلالها الأمور، من هنا نجد « أن طريقة بناء الزمن الروائي تكشف تشكيل بنية النص والتقنيات المستخدمة في البناء، وبذلك تربط تشكل النص الروائي إرتباطا وثيقا لمعالجة عنصر الزمن، فتحكم المؤلف في الزمن الروائي يعني بلورة بنية النص

[1] إبراهيم سعدي ، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص183.

فعجلة الزمن متغيرة وغير ثابتة في علاقاتها بالموضوع الروائي»[1] والملاحظ على الرواية أنها كانت بمثابة رصد لأهم التحولات الكبرى التي شهدتها الجزائر منذ زمن الإستقلال حتى فترة التسعينيات التي انتهت فيها حياة البطل فكانت تأريخاً لخروج فرنسا، وبعدها الصراع حول السلطة والحرب مع المغرب، بالإضافة إلى التحولات الإجتماعية التي عرفتها البلاد في فترة الثمانينات، كما كان شاهدا على حرب العرب مع إسرائيل أثناء تواجده بفرنسا، بالإضافة إلى أننا لا يجوز أن نغفل عن نقطة مهمة في الرواية وبأنها كانت شهادة براءة لشخص شهد عليه التاريخ بأنه ينتمي إلى جماعة الإخوان المسلمين، وبدأت براءته يوم جيء بالإعتراف من طرف الهاشمي سليماني «صاحبه مات قبل أكثر من عشر سنوات»[2] وعليه كان الزمن التقريبي للكتابة ما بين (1991-2001) لنستنتج أن الكاتب عاش ما يقارب الستين سنة أو أكثر قليلا.

ج. الإستباق (الاستقبال):

وهي تقنية من تقنيات السرد الإيحائية بالأزمنة المستقبلية التي تخل بالنسق الزمني المتسلسل، يقدم فيه السارد من خلال خطاباته الروائية إستباقات على شكل توقعات لما سيجري من أحداث في الرواية، وهو تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلاً فيما بعد؛ إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في الزمن الواقعي (زمن الكتابة) وزمن الحكاية بأحداث أولية تمهيداً للأتي، لتومئ للقارئ بالتنبؤات واستشراف ما يمكن حدوثه وفي بعض الأحيان «يشير الراوي بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد»[3] والتمعن في المستقبل يجعل الأحداث تكشف عن أفق توقع الشخصيات، لهذا كان الإستباق «عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا قبل حدوثه، وفي هذا الأسلوب يتابع السارد تسلسل الأحداث ثم يتوقف ليقدم

---

[1] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، دار الفارس للنشر والتوزيع،بيروت، ط1، 2004، ص 36،37.

[2] إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص03

[3] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية،مرجع سابق ، ص211.

نظرة مستقبلية ترد فيها أحداث لم يبلغها السرد بعد»[1] ليبقى القاريء في حالة ترقب لما سيحدث أثناء تلقيه للنص الأدبي أي القفز إلى فترة مستقبلية ويستشرف أحداث غير يقينية ليتنبأ بما سيكون، وكأنه شخص متشوق لما سيحدث، وقد لخصه سعيد يقطين في قوله: «حكي شيئا قبل وقوعه»[2] وهو ما ينمي لدى المتلقي الإحساس بالتشويق وتوسيع أفق توقعه، وعلى العموم كان الإستباق «تداعي الأحداث المستقبلية التي لم تقع بعد واستبقها الراوي في الزمن الحاضر (نقطة الصفر)، أو في اللحظة الأنية، وغالبا ما يستخدم فيها الراوي الصيغ الدالة على المستقبل، لكونه يسرد أحداثا لم تقع بعد»[3]، من هنا كان زمن القراءة إستباقا لما سيكون من أحداث.

إّذا كان الإسترجاع هو العودة إلى الوراء فإن الإستباق هو التوجه بالحدث إلى الأمام ليعطي لنا تصوراً مستقبليا للحكاية عن طريق قراءة الأحداث التمهيدية التي تومیء للقاريء بما يمكن توقعه من خلال اعتماد الكاتب على عنصر التشويق الفني، والملاحظ على رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" بأن هذه التقنية أقل ظهورا مقارنة من السرد الإستذكاري أو الآني أيضا وكثيرا ما نجده في الصفحات الأولى من بداية السرد ليعطي توقعا للحدث، وقد أشار (جيرار جنيت) إلى ذلك بقوله: «الوظيفة التنبؤية لاستباق قصصي تالٍ لا يشير بعد إلى الأسباب السابقة للوضع القصصي، بل إلى النتائج اللاحقة به ويتعلق بهذه الوظيفة كل الأحلام النذيرة والحكايات التنبؤية»[4] لأنها توهم المتلقي بما سيكون فيبقى يترقب لها منتظرا نهاية الأفعال والشخصيات والوقائع، وقد ميز جيرار جنيت بين نوعين من الإستباقات هما:

---

[1] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب الشعري والسردي، مرجع سابق، ص 167.

[2] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 72.

[3] مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،م ط، 1998، ص66.

[4] جيرار جنيت،خطاب الحكاية،مرجع سابق، ص 121.

- الإستباقات الخارجية (الإستباق كتمهيد):

وهذا النوع من التقنية يقترب كثيرا من لحظة السرد في الحاضر فتكون تمهيدا وتوطئة لما سيحدث، حيث يقوم الكاتب بوضع تلميحات أو تخمينات عن طريق إستفسارات تمهيدية، وكلما تقدمنا في القراءة نجدها في مجال حاضر السرد وهي«تدفع بخط عمل ما إلى نهايته المنطقية أي أن وظيفتها ختامية»[1] ومن أمثلة الإستباقات الخارجية ما جاء في المقطع التاسع والعشرين الذي أعقبه السارد باسترجاع حادثة إنفجار المقهى بتفاصيلها في المقطع الثلاثين «الناس يمرون أمام أنقاض مقهى المنفيين من غير إلقاء نظرة نحوها، من غير إلتفاتة يمينا أو شمالا، أبقى وحدي هناك نهبا لأسئلة خرساء، لماذا أنا فقط نجوت من الموت؟ كيف حدث وأنه وبمجرد خروجي انفجرت القنبلة، كما لو أنها لم تكن تنتظر إلا أن أخلي المكان لكي تفعل فعلها !؟ كيف حدث وأنه في ذلك اليوم كان جميع المنفيين موجودين في المقهى، كما لو أنهم جمعوا هناك قصد تفجيرهم عن بكرة أبيهم؟ كيف فات النادل الأعرج المخبر السري، الذي لم ينج بدوره من الإنفجارات أن ينتبه لوجود القنبلة؟ ألكونه درب نفسه على حسن التصنت أكثر منه على دقة النظر؟ لماذا قام عبد اللطيف بهذا العمل، نعم لماذا؟ هل أراد الإنتقام من الفيلسوف حميدة رمان؟ مني أنا؟ منا جميعا»[2] إنها أسئلة مغلقة لا جواب لها في الوقت المذكور، لتبقى مجرد افتراضات فكان تمهيدا وتوطئة للمقطع اللاحق، ومن هنا كانت الأسئلة داخلية تطلعية في ذهن السارد تدفع الأحداث إلى الأمام وهو يضع إجابات مسبقة لها ،ليحاول القفز من الحاضر إلى المستقبل لأجل معرفة المجهول والإنفجار الذي سيقع كان رؤية إستباقية أولى لتضاعف من حالات الترقب والإنتظار للقارئ.

[1] جيرار جنيت، خطاب الحكاية ،مرجع سابق، ص77.

[2] إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص 293.

- الاستبقات الداخلية (الاستباق كإعلان):

يكون عند ذكر بعض الأحداث التي سيأتي شرحها في السرد فـــ«هو الذي يعلن عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق»[1] أو بمعنى آخر يقدم هذا النوع الحدث وقد وقع نهائيا لكن من دون معرفة الدوافع والأسباب التي أدت إلى الفعل ليضع القاريء وجها لوجه مع الحدث النهائي بعد الإعلان عنه والذي سرعان ما يتحقق مباشرة، وهي عند (جيرار جنيت) نوعان «إستباقات تكميلية وهي التي تسد مقدما ثغرة لاحقة، وأخرى تكرارية وهي التي تضاعف مقدما وإلى حد ما مقطعا سرديا آتيا مهما بلغت قلة هذه المضاعفة»[2]ومن أمثلة النوع الأول الذي يؤدي الوظيفة التنبؤية لحدث أساسي هو ما جاء في المقطع الواحد والثلاثين من الرواية عن مستقبل عبد الواحد «بدأت الحافلة تتقدم إلى الأمام، فلوح لنا بيده، فعلنا ذلك نحن أيضا، فعلنا ذلك من دون أن ندري أنه ذاهب إلى حيث سيصبح محاميا وإلى حيث سيستقر ويتزوج ويموت، أجل كنا آنذاك أبعد من أن يخطر في بالنا أنه ذاهب إلى حيث سيغتال»[3] فهو إستباق تكميلي لمقتل عبد الواحد الذي جاء ذكره في المقطع الثاني والعشرين، ومن أمثلتها أيضا الإشارة السريعة لتغير فكر صهره «عبد اللطيف، بقميصه الأبيض الطويل وبشاشيته البيضاء وببلغته الجلدية الخضراء، عاد بمفرده ماشيا بعيدا عنّاض، وبدوره رأيته ينعزل عنا دون أن أخمن أنه سيصير سفاحاً في يوم من الأيام»[4] وهو إستباق تكميلي آخر، جاء ليكمل النقص لمعرفة شخصية عبد اللطيف المكنى ب(أبو أسامة) والذي كان مصرع السارد على يديه إنطلاقا من الحاضر الرهيب.

أما عن الإستباقات التكرارية ما جاء في المقطع الثاني من الرواية والتي وردت فيها ثلاثة إستباقات تكرارية «في غرفة الاستقبال الغرفة الوحيدة التي اعتدت الدخول إليها إلى ذلك الحين،

---

[1] حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 137.

[2] جيرار جنيت،خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص 79-90.

[3] إبراهيم سعدي ، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص 304،305.

[4] نفسه، ص305.

وإن بدا لي آنذاك أنني أراها لأول مرة»[1] وفي الفقرة الثانية«كانت أول عشيقة لي في حياتي الغريبة»[2] وفي الجملة الثالثة «كانت أول مرة في حياتي أرى امرأة بلا ثوب»[3] وهذا الإفراط في التكرار يدل على إرتباك السارد لحظة الإسترجاع واللحظة الآنية، والأمثلة كثيرة لهذا النوع والذي يلعب دوراً إعلانيا بالنسبة للمتلقي والأحداث القادمة، فالإعلان مثلا عن موت "زكية" كان قبل مقاطع من سرد قصتها فجاء في نهاية المقطوعة التاسعة «أوشك أن أقول لضاوية أن الماضي تركني، أنني شفيت لكن بغتة أحس بجرح قديم يستيقظ تبزع زكية كطيف أليم، آه زكية ! أيها الألم الأبدي»[4] فكانت كإعلان موجز أو تلميح للعلاقة التي ربطته بها مؤجلا السرد للأحداث التي وقعت إلى المقطوعة العاشرة، للدلالة على شعوره بالذنب «بصري وقع عليها صدفة ... نظرة اللعنة ... فارقت على إثره حياة الطفولة للأبد»[5]، فكلمة اللعنة كفيلة باستشراف العلاقة التي ستجمعه مع زكية وما سيحدث معها ولكن وصفه للأحداث كان لاحقا، ونعطي مثالا آخر يوحي التعبير فيه بالإستشراف الإعلاني حيث ذكر بأنه طبيب وأنه عمل في المستشفى في المقطوعة الثالثة في الصفحة الواحدة والثلاثين، أي في بداية الرواية، وقد جاءت متقدمة إختزالا للزمن، وذكره لمهنته قبل ذكر أفعاله الرذيلة كان لشد القارئ ولفت انتباهه وتعجيل الصورة لديه وإعطاء لمحة عامة عن مكانته الإجتماعية، ومن ذلك أيضا «اللوحات المحكوم عليها بالإعدام»[6] قوله إنها ستتعرض لوابل من الرصاص من قبل رجال الشرطة ليعرف القارئ ما حدث لها ولماذا وظف مصطلح "الإعدام" هنا.

---

[1] نفسه ، ص 19.

[2] نفسه، ص 22.

[3] نفسه.

[4] ابراهيم سعدي ، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص78.

[5] نفسه، ص79.

[6] نفسه،86

كما يعتمد المؤلف على تقنيات (الموجز) أو (المجمل) والتي تحمل نوعا من الإستشراف في الزمن ونقصد به «السرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود دون تفاصيل أعمال أو أقوال»[1] فهو بمثابة التلخيص لعدة أحداث في كلمات أو صفحات قليلة، من ذلك الإفتتاحية الإسترجاعية حيث اختصرها في قوله:«لا أجد شيئا كثيرا أقوله عن نفسي قبل بلوغي الثانية عشرة»[2] وقد عمد الكاتب لذلك لإعداد القارئ لما سيأتي من أحداث، من ذلك أيضا قول منصور «بضع ساعات بعد رحيل السيدة كليردمان»[3] فهو لم يشأ التكلم عن الساعات اختصارا للزمن لتظهر لنا الفراغ الذي تركته وراءها من أسى وحسرة عنده، وعليه نقول بأن الحكاية المجملة لها دور هام في تسريع حركة الحكي من خلال تقاطع يستدعي ذلك عندما يلجأ إلى إيجاز الحديث عن وقائع وأحداث ماضية وأخرى حاضرة.

من خلال تتبعنا لهاته المفارقات الزمنية في الخطاب الروائي وجدنا أنه تتداخل فيه الأزمنة وتتنوع من ماضٍ، حاضر، ومستقبل،سواء كانت ذات مدى قريب أو بعيد، والتي تساهم إلى حد كبير في إيضاح وكشف الدلالة الإيحائية من خلال الإنطلاق من الحاضر إلى الماضي عن طريق الذكريات، أو الإنطلاق إلى المستقبل عن طريق التوقع أو التنبؤات، أو البقاء في الزمن الحاضر، وذلك من أجل أن تكتمل الصورة البنائية للخطاب الروائي.

---

[1] جيرار جنيت،خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص 109.

[2] إبراهيم سعدي ، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص 09.

[3] نفسه، ص 69.

الفصل الثاني: بنية الأسماء والشخصيات

تمهيد

1. بنية أسماء الشخصيات

2. بنية تقديم الشخصيات

3. وصف الشخصيات ودورها

تمهيد:

إن ضرورة البحث عن الشخصية الروائية في البناء الروائي تتأتى من قيمة التعبير الجمالي الذي يسعى إلى ربط العلاقات بالعناصر داخل النص وخارجه، وذلك لاعتبار النص عنصراً بنيويا يمكن تفكيكه، لأنه علامة تتحدد عبر مكونات مثل خطابها وخطاب بقية الشخصيات وعبر علاقتها ببقية العناصر الدرامية المرتبط ببنية الواقعي والخيالي؛ إذ إن الشخصية داخل النص أو الرواية تفهم من خلال السياق الذي جاءت فيه عن طريق التأويل مع فهم أسباب ولغة النص ومواصفاته.

لقد استقطبت الشخصية إهتمام الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة وبالأخص تلك التي اهتمت بتحليل الأعمال السردية التي تنبض بالحياة وتقدم لنا الفكرة كحياة جديدة لعالم آخر، لأنها من أهم الدعائم التي تسهم في بناء الخطاب الروائي بل هي من أهم المقومات، فهي مرآة تعكس الوجه الداخلي والخارجي للشخصية المنتقاة، فتصبح ككيان متكامل يشبه الشخص الحقيقي إلى حد ما، وذلك من خلال رؤية الكاتب أو المبدع الذي رسم ملامح شخصياته لتناسب الدور الإفتراضي المعطى لها إنطلاقا من عالمه الوجداني الظاهري أو الباطني الخاص به، والذي يتكون من مكونات مختلفة (فطرية، نفسية، اجتماعية...) على اعتبار أن الشخصية خيالية غير واقعية بناءً على التصور الفني، لأنها أداة تحريك لأحداث النص و«لكونها تمثل العنصر الفعال الذي ينجز الأفعال التي تمتد وتترابط في مسار الحكاية»[1] وعلى العموم تبقى الشخصية ذات صبغة إنسانية تحمل في طياتها ملامح الإبداع، فتبتعد عن الوجود الواقعي لمعانقة المفهوم التخيلي، وضرورة البحث عنها في البناء الروائي تتأتى من قيمتها في التعبير الجمالي، وما ربط أحداث القصة بها إلا لإتمام المعنى، وأن الحدث مرتبط بثنائية الزمان والمكان وبتلاحم الأحداث الذي يكون بناء الهيكل العام للنص، لأنها كائن من إبتكار الخيال يكون له دور أو فعل ما في كل الأنواع الأدبية،

[1] مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، دار فارس للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص33.

ليحتل عنصر الشخصية في الرواية موقعا حساسا قد لا يمكن إغفاله لأنها «تعد من أهم عناصر البناء الروائي، بل إن أهميتها تتجاوز أهمية العناصر الأخرى مثل الحدث، الزمان، والمكان، ذلك لأن وعي الشخصية الروائية هو الذي يحدد طبيعة هذه العناصر ويتبادل معها التأثير»[1].

إن غاية الرواية هي تجسيد حياة الإنسان على نحو أعمق وأخصب، ومن هنا كان التشخيص هو محور هذه التجربة الروائية، هذه الأخيرة التي تتفوق على الحياة الحقيقية في كثير من الأحيان، كونها تستطيع أن تجذبنا إلى أعماق علم الإنسان وما يختلج في ذاته، وحينما نقرأ رواية ما في جانبها التشخيصي نهتم أكثر بالشخصيات المركبة والمعقدة، ولا ننسى الشخصيات السطحية، وتعمل الدراسات التي تتناول هذا الموضوع إلى تصنيفها غالبا إلى شخصيات رئيسية كنوع أول وهي الشخصية البطلة التي تتسم بالتعقيد ويصعب وسمها باليسر، فتكون عبارة عن علامة أو مورفيم من بداية النص الأدبي ولا يمتلئ إلا مع نهايته، لأنها مجموعة متماسكة من الإيحاءات الموفقة والتي تسعى إلى تحقيق الكثير من الآمال والطموحات عن طريق جهدها الخاص، لذلك يعطي لها الإهتمام أو التمييز إلى جانب أن عنصر الغموض هو الذي ينشأ من التغيرات التي تظهر من خلال السلوكات الشخصية، ونحن نحكم عليها بالنجاح أو بالفشل حين تقابل شخصاً أقوى منها فإن جسدت أهدافها نحكم عليها بالنجاح وإن كان عكس ذلك نحكم عليها بالفشل، وهناك الشخصيات الثانوية أو النمطية كنوع ثانٍ وهي التي تكون جاهزة مع أول ظهور لها من البناء النصي وقد تكون غير واقعية يكتنفها الغموض أو تتسم بالمبالغة في جوانبها الظاهرة، وفي بعض الأحيان تكون غريبة الشكل مختلة العقل أو هزلية، وبالتالي نمطية تقوم بدور الضمير الخاطئ، ورغم محاولة المناهج المعاصرة تحليل الشخصية بنوعيها وتقديم مفاهيم عديدة لها، إلا أنها تبقى فيها فجوات يصعب إدراكها فهي تشترك في بناء وإنتاج تجارب الحياة المختلفة المتحركة في قلب الواقع

[1] محمد السيد إسماعيل، الرواية والسلطة، بحث في طبيعة العلاقة الجمالية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م ط، 2009،ص 147.

لأنها«نسق من المعادلات المبرمجة في أفق ضمان مقروئية النص »[1]، وعموما فالشخصية ذات صبغة إنسانية تحمل في طياتها ملامح الإبداع فتبتعد عن الوجود الواقعي لمعانقة الوجود التخيلي ، ولقد اهتم فيليب هامون (Hamon Philippe) من خلال دراسته السيميائية للشخصية على « تصنيفات ثلاث هي:

1. **فئة الشخصيات المرجعية (Personnages Référentiels):**وضمنه الشخصيات التاريخية والشخصيات الأسطورية والشخصيات المجازية وهذه الشخصيات يدل عليها اسمها، تحيل إلى عالم مألوف عند القارئ تفرضه عليه ثقافته وتاريخية .
2. **فئة الشخصيات الواصلة (Personnages Embrayeurs):** وتمثل علامات وجود المؤلف والقارئ وما ينوب عنهما، وأكثر ما تعبر عن الرواة والأدباء.
3. **فئة الشخصيات الاستذكارية (Personnages Anaphores):** وتقوم مرجعية النسق في هذا النوع من الشخصيات بتحديد هويتها بمفردها إذ تقوم بنسج شبكة من الاستدعاءات والتذكرات، وهي ذات وظيفة تنظيمية، فالشخصيات التي تجسد الفعل القائم تقوم بالعمل بناء على حوافز أو دوافع تحرضها إلى فعل ما »[2] ويرجع – على العموم – الدارسون هذه الحوافز في العلاقات بين الشخصيات إلى:[
   1. الرغبة وشكلها البارز هو الحب.
   2. التواصل وشكلها البارز هو الإسرار بمكنونات النفس.
   3. المشاركة وشكلها البارز هو المساعدة التي يتلقاها شخص من غيره وهي حوافز إيجابية (إنسان، حيوان، أمور غيبية..) تدفع إلى التقارب وهي تسير في

[1] محمد عزام، النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط1، 1996، ص68.

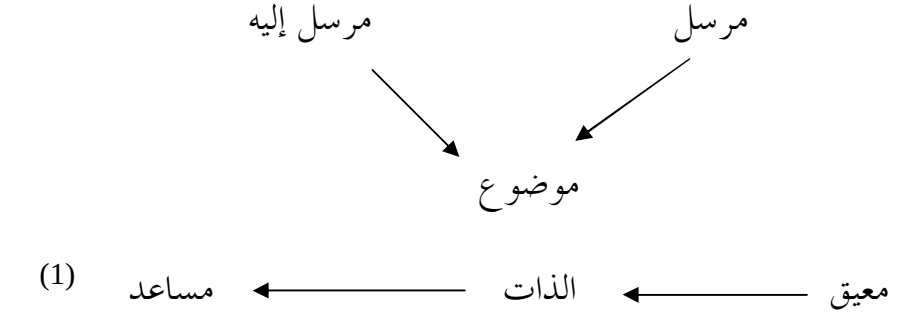
[2] فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بن كراد، تقديم عبد الفتاح كليطو، دار الكلام، الرباط، ط1، 1990، ص24

اتجاه واحد، ولكي يبنى الصراع في النص الأدبي لابد من وجود حوافز مضادة هي:

- الكراهية.
- الإفشاء أو الجهر.
- الإعاقة.

وهي حوافز سلبية ولكنها نشطة أي من دونها لا يتحرك دولاب الأحداث، وفي تجسيد الحوافز بنوعيها يشتد التنافس ويحدث التوتر والإنفعال فيبرز الصراع الذي يؤدي إلى التشويق، وهذه الحوافز يقوم بها أشخاص أو تقع عليهم وهي ساكنة ونشطة أي تتخذ مظهرين؛ ظاهري وباطني فتكون الشخصيات فاعلا وموضوعاً في الوقت ذاته، ويصبح الفعل عملاً يلتقي فيه الحافز النشط والساكن، وهذا الذي جعل الدارسين يطلقون على الشخصيات من حيث كونها فاعلة أو موضوع فعل، وعلى الأفعال من حيث هي حوافز نشطة وساكنة اسم (العوامل أو الفواعل)في العمل السردي.

أما عن تصنيفات مؤسس السيميائيات البنيوية غريماس(Greimas) فقد جعلت من الشخصيات عوامل تقوم بمجموعة من الأفعال فكانت مجرد شخصيات مشاركة، فهي الفاعل ضمن أدوار ست تمارس وظيفة البناء وإقامة العلاقات حسب الترسيمة التالية:



(1)

(1) سعيد بن كراد، سيميولوجية الشخصيات السردية، رواية الشارع والعاصفة لحنا مينا نموذجاً، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2003، ص 21،22،23.

ومن هنا ستكون دراستنا للشخصية في الخطاب الروائي ضمن إطار البحث عن معاني المصطلحات والأسماء إنطلاقا من كونها تحمل دلالات مختلفة، والتي لا تعني أنها تحمل بالضرورة نفس الإسم الواقعي لها مع تبين بنية أسماء الشخصيات إنطلاقا من معطيات مختلفة لنصل إلى بنية تقديمها ثم وصفها مع تبيان دلالتها ودورها أو موقعها من الأحداث.

1. بنية أسماء الشخصيات:

لاشك أن مصطلح الشخصية من القضايا الشائكة في الأدب العربي الحديث والمعاصر وقد تناولها النقاد والباحثون بنوع من الإجحاف والقصور حتى مجيء رواد المدرسة الشكلانية والبنيوية الذين أثروا الموضوع وتعمقوا في تحليل طبيعة هذه الشخصية، فمنهم من اتكأ على اعتبارها علامة بحد ذاتها ومنهم من جعلها ضمن إطار الحياة الإجتماعية ولا وجود لها خارج هذا الحيز بل علاقته لا تتعدى الزمان والمكان، وقد حاولت الدراسات السيميائية خاصة مع أبحاث غريماس (Greimas) إعطاء عدة مصطلحات متصلة بهذا الاسم مثل الفاعل، الممثل، البطل وكيفية توظيفها؛ فقد اعتبر فيليب هامون أن «حضور الشخصيات في الجنس الروائي غالبا ما يتحول إلى إشارات مبرمجة وفق توجهات اللعبة السردية والاختيارات الجمالية والإيديولوجية للكاتب»[1].

وتعتبر الشخصية القاعدة التي يبنى عليها العمل السردي لأنها بمثابة أداة لتوصيل أفكار متعددة للقارئ أو المتلقي، هذا الأخير هو حر في إعطاء مدلولاتها وتوقعات معانيها المرتبطة بلازمانية النص، وعليه كان من الضروري أن نبحث في الدوافع التي تسيطر على الكاتب وهو يعطي لكل فعل اسم شخصية ويجعلها سببا يتماشى مع فعلها (باطني مستتر أو ظاهري) ليمنحها إيحاءات وأبعاداً جمالية، حيث إن انتقال الاسم من العالم الحقيقي إلى العالم السردي يكون بالمحافظة عليه من الجانب الواقعي، وإضافة البعد التوقعي الجمالي بعدما يعطيه تخيلا آخر يليق بالشخصية، وعليه نجد أن البحث عن بنية أسماء الشخصيات لا يعني بالضرورة أنها تحمل نفس الاسم الواقعي،

[1] فيليب هامون، سيميولوجية الشخصية الروائية، مرجع سابق، ص55.

بل طريقة تقديمها والأسلوب المتبع والمعطيات المتوخاة والدور الذي تؤديه تجعلها أمام أبعاد إنسانية وأدبية غير محددة في صورة تخيلية للشخصية لتعطي، لها اسما محددا، لذلك كان بحثنا عن أسماء الشخصيات بحثا عن دلالتها وعن أفكارها ومواقفها من خلال صفاتها الداخلية والخارجية.

يعد الكاتب "إبراهيم سعدي" أحد الروائيين القلائل الذين يشتغلون على الشخصية الروائية والتي يعطيها أهمية كبرى في نصوصه الأدبية ببراعة في صنع حبكة مميزة لنصوصه وإطلاق العنان لأفكاره، وتعد راوية "بوح الرجل القادم من الظلام" من بين الروايات التي قدمها الكاتب كنص دلالي رمزي قائم على تعدد الإيحاءات ورمزية المقاصد الوظيفية والتسمية المطلقة على شخص بعينه كاسم علم مفتوح على تعدد القراءات التي تتحول إلى علامات معبرة عن مدلولات معينة، وعلى الرغم من صدق الرواية وحقيقة إحداثها إلا أن الكاتب قد غير في الأسماء بما يناسب أدوارهم قائلا « وعليه كل ما سأذكره صدق لا غبار عليه، إلا فيما يتعلق بإسمي أنا العبد الضعيف وبأسماء الأشخاص الآخرين الذين سيرد ذكرهم وأيضا باسم المدينة التي تزوجت وعشت فيها»[1] ويكون تركيزنا على الشخصيات الأساسية أكثر من غيرها:

أ. الحاج منصور نعمان:

بدأها بصفة الحاج وهو شخص تائب من معاصيه، مؤمن، فدلالتها مقصودة بوظيفتها، فالحاج هو من قصد بيت الله وطهر نفسه من الذنوب فله صفة الإيمان إذ رجع من هناك كيوم ولدته أمه، أما (منصور) فهو إسم علم شخص مشتق من النصر ومعناه المنتصر والفائز يتصف بحب النجاح وقوة الشخصية والقبول والجاذبية كيف لا وهو متيم النساء هذا الذي يخرج من كل مأزق كالشعرة من العجين فيأتيه الفرج والنصر من دون أي جهد « من غير التفاتة يمينا وشمالا، أبقى وحدي هناك نهبا لأسئلة خرساء: لماذا أنا فقط نجوت من الموت؟ »[2] ، « ولكن القدر لا

[1] إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص 8.
[2] نفسه، ص 293.

راد له »[1] فهو منصور من دون أدنى شك، واسمه جاء على وزن مفعول فكلما وقع في مأزق إلا وجد نفسه منصورا ،وبذلك كان البطل.

وجاء بعدها إسم "نعمان" والمعروف ان النعمان إسم من أسماء الدم ومنه كانت شقائق النعمان، ومن هنا ينكسر الإيهام من منصور إلى نعمان لتصبح حياة مخضبة بالدماء، ليكون السرد فيه خطين متوازيين تارة، لإسترجاع الذكريات بآفاق الإنتصار وحياة الرفاهية واللامبالاة بالغد، بل يعيش اللحظة وتارة يعيش الواقع الحاضر المرير فيغير نمط حياته بذاكرتين أو بعقل يعيش حياتين أولاهما الذاكرة والثانية الألم، وعليه كانت شخصية البطل هنا قائمة على جدلية العقل والقلب، وتغلب العاطفة على الحكمة في مواقف، وانتصار العقل في مواقف أخرى، وهذا ما استدعي منا التأمل في الحكاية المؤطرة، لأنها تحمل دلالة فكرية وثقافية توحي لنا بتمكن الكاتب من إعطاء هذه الشخصية كافة أبعادها.

ب. شخصية الهاشمي:

كما نجد أيضا الشخصية التي أوصلت المخطوطة للكاتب إبراهيم سعدي (الهاشمي سليماني) ويذكر الكاتب بأنه « ليس هو الاسم الحقيقي للرجل »[2] وهو رسام تشكيلي « رجل فنان أصم وأبكم »[3] ودلالة إسمه المستعار أنه عظيم بفعله ومكرم بما قدم فكان مهشما للواقع، مخفيا ومتخفيا، سَلَمَ من الشر، لأنه لا يريد من المخطوط وبالمنشور إلا السلام فكان هاشم سليم وفي تأويلنا لهذا المصطلح كان التركيز « عل فكرة السببية في الكشف عن دلالة الفعل إلى هاجس البحث عن تأويل لبعض المسائل الفكرية أكثر من العناية بالوصف والتحليل»[4] ليكون هو الباث أو الناشر الوهمي بالإضافة إلى منصور.

---

[1] نفسه، ص 112.

[2] إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص 04.

[3] نفسه.

[4] حسين مروة، النزاعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية، بيروت، دار الثقافة،ج2، 1981، ص71.

ج. شخصية الضاوية:

وهي زوجة الحاج (منصور) وتدخل ضمن إطار ما يسمى بالكاتب أو الباث الضمني، و لم يكن إسمها بدلالة ضاوية بالنسبة للمؤلف، سوى البحث عن خيط أمل وضوء وسط حياة مظلمة بالخطايا وبقتامة الصور المرعبة في فضاء الموت والقتل، ليتصورها القاريء اِمرأة مشرقة تجلب الأيام الطيبة، فهي كالشمعة تضيء حياته ولا يريدها أن تنطفئ، فكان منصور كلما اشتد عليه سواد الليل وتذكر الماضي إلا وتدخل عليه ضاوية فهي كالشمس تحمل معها أملا ويوما جديدا ينسى معها أخطاء الماضي، ولهذا أكمل حياته معها متخليا على زوجاته الأخريات.

د. شخصية الأب والأم:

لم يرد ذكر إسم بعينه لوالدي (منصور) في الرواية لذلك جاء ذكرهما بإسم الأب والأم، ومن خلال الإطلاع على السمات النفسية لكل شخصية نجد أن افعالها منبثقة من الحدث الذي تقوم به، فكان الفاعل صفة مجردة؛ فنجد أن صفة القتل (قتل الأب للأم) قد يؤديها عدد ممكن من الأفراد «كيف يعقل أن يكون هذا الرجل مجرماً؟ إذا كان هذا الإنسان الضعيف قاتلا، فمن ذا الذي يسعه أن يزعم بأنه لن يتحول في يوم من الأيام إلى قاتل لزوجته ولأمه أو لأبيه وأبنائه؟»[1] وأما صفة تمرد الأم عن العادات فهي كذلك على نفس النمط إذ قد يؤدي فعلها إلى عدد لا متناهٍ من النساء تقول وهي مخاطبة إبنها بعد معاتبته لها «لأنه حسب رأيك ينبغي أن أحتفظ بتلك الخرق التي لا تليق حتى بالفلاحات»[2]وفي موضع آخر يخاطبها« وأنت تعودت على الحائك وعلى العجار واليوم تتركين كل شيء»[3] وقد بين غريماس « أن الذي يؤدي العامل أو العوامل ما هو إلا ممثل للعامل، وهو يرى أن الشخصية مجموعة من العوامل التي تبقى ثابتة وفق منظومة معينة وأن

[1] إبراهيم سعدي،رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)،ص186.
[2] نفسه،ص92.
[3] نفسه،91.

هذه الشخصية يمكن أن يؤديها عدد لا نهائي من الممثلين »[1] فوضع اسما لشخص ما في العمل الأدبي ليس إعتباطيا وعكسه صحيح، فحتى عدم وضعه ليس إعتباطيا أو عشوائيا، فليس عبثا منه أن يترك السارد اسم "الأب"، "الأم" من دون كنية فكأني بالكاتب يترع صفة الأبوية عنهما، أو بمعنى آخر نرى أن الصفات التي نسبت للشخصيات في الرواية لا يريد كاتبها أن ينسبها لشخص بذاته فيقال فعلت مثل فلان في الحكاية الفلانية لأنها تحقير لهما، وبالتالي كعلامة نجدها مفتوحة على تعدد القراءات الممكنة وحرية المعاني.

هـ. شخصية شريف خندق:

ذكر الكاتب مجموعة من الأصدقاء مروا بحياته من بينهم نذكر هاته الشخصية وهي من عائلة كريمة وإسمها يحمل معنى الشرف، ومن يحمله يكون سامي الشعور والتفكير محصنا بمبادئه، كماله يكمن في صفة البراءة البعيدة عن الخبث، لأنه مع مرور الوقت فقد عقله، وقد يكون الإسم رسالة ثقافية للمتلقي الذي يطمح به الباث بأن يجعل كل الأصدقاء يحسنون الظن بأصدقائهم «لم يكن يكترث بأي أمر يدور حوله أو يتصل بالواقع عامة»[2].

و. شخصية نصيرة:

نصيرة هي أخت شريف خندق التي نصرها الله من مكر الذئب، فكانت منتصرة بفعل الله أولا وبراءتها ثانيا، وبساطتها وعفويتها أكبر دليل على النصرة قائلا منصور في حقها «أشهد أمام الله أنني لم أر منها في يوم من الأيام شيئا جعلني أشك في براءة سلوكها»[3].

ز . شخصية الصالح الغمري:

وهو صديق آخر للسارد فصلاح الإسم من صلاح الحال والأحوال، فصلحت بذلك أفعاله وأفكاره، فكان مفيداً في حياته، وهو ما أهله ليتبوأ مركزا إجتماعيا مميزا، ويروي السارد قائلا:

---

(1) محمد العجمي، في الخطاب السردي (نظرية غريماس) ، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1993، ص 43

(2) إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص 15.

(3) نفسه، ص14.

«فقد كنت صديقه أكثر مما كان بالنسبة لي كانت تلك الصداقة هادئة خالية من الأحداث ... لكنها استمرت مدة طويلة في نهاية المطاف»[1].

س . شخصية المعلمة:

كما نذكر الشخصية التي تقمصت دور المعلمة المذكورة باسمها "كليردمان" وقد جاء ذكرها باديء الأمر كشخصية متعلمة ومثقفة وكانت رمزاً للمبادئ والقيم والصفاء وهي النقية من الشوائب، إلا أنها بعد ذلك جاء ظهورها ليكسر كل الأطر فكانت صدمة للقاريء بعد ما بدر، منها وقد جاءت لتوضح المفارقات التي تجتمع في اسم واحد بين ماضيها وحاضرها؛ إذ إنها كانت سعيدة بحياتها المتسمة بالتخلق والإبداع وحتى التواضع، وبعد ذلك تظهر لنا كشخص آخر متخفيا تحت قناع لا يظهر الملامح الحقيقية لها، لأنها فاقدة لكل مبادئها بعدما بدأت الأقدام السود بالرحيل لتتحلى بالوضاعة والدناءة وتعيش في عالم الشهوات، فكانت دلالة على الفساد الإجتماعي، كيف لا وهي تمثل صورة فرنسا بذاتها؟!

ع. شخصية وردية:

جاء ذكر اسم "وردية" زوجة أب شريف كناية عن لون الورود الذي استنشقه منصور عندها، وهي تمثل وردة صغيرة لا تتجاوز سن الخامسة والعشرين، إلا أنها وردة اصطناعية أو بلاستيكية غير حقيقية، وبالتالي مزيفة وكاذبة «في ذلك اليوم إكتشفت لأول مرة ذلك الجانب الخفي من شخصيتها، ذلك الجانب الطفولي العابث والمثير، لشدة ما كانت قادرة على كتمان حقيقتها في حضور الآخرين»[2].

---

[1] نفسه، ص13.

[2] إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص22.

ف. شخصية عمي علي:

وهو زوج وردية وجاءت دلالة إسمه بصيغة دينية فكان صفة مشبهة في صيغة تركيبية، ترمز كنية (عمي) إلى تعظيمه وجعله في مقام العم «هذا الرجل الطيب ... أحسن هو أيضا معاملتي»[1] لتحمل الرواية معه حكايات ذاتية وأسرار تكشف عن داخل المجتمع الجزائري، وهي محملة بإرث ثقافي في شكل علامات مرجعية ورموز نصية تستوجب من المتلقي- أثناء التعامل معها- أن ينطلق من خلفية معرفية مزودة بمعلومات مسبقة لتحقيق اتساق النص وانسجامه.

ص. شخصية السعيد الحفناوي:

تعتبر هاته الشخصية من ضمن الشخصيات الأساسية، وهو شخصية صوفية سعيد في باطنه أو ذاته، وهو ولي صالح وكلمة (سعيد)صفة مشبهة على صيغة مبالغة على وزن (فعيل)، ويعكس هذا الشخص ثقافة دينية وتاريخية وحتى أسطورية، وهي ذات مرجعية صوفية تعلن بطريقة وبأخرى عن حياة البطل الممزق في ظل الدين والتوبة، فكان الحفناوي أداة تطهير يجمع بين العلم والإيمان وصاحب الكرامات، وقد تقمص شخصيته بعدما قتل **"الصادق الأحدب"** « يصبح ملوحاً بيديه في الهواء، أنا الولي الصالح سعيد الحفناوي، أنا الحي صاحب البركات والمكرمات تحج إلى الغزلان والطيور وتنشق لي الأرض بالينابيع وتنمو لي في الصحراء أشجار البرتقال »[2] فكان صادق التصور والرؤية عما يدور حوله ليصبح أحد المرفوع عنهم القلم.

ع. شخصية عبد اللطيف:

جاء ذكر شخصية (عبد اللطيف) ليمثل صورة الإرهاب والخارجين عن القانون، وكان تحديد إسمه بمثابة اقتصار الفعل على شخص بعينه لا غير ليرجو به الكاتب من الله اللطف من أفعاله، وهو القاتل الإرهابي المكنى بـــ"أبو أسامة" المسيطر على أفكار مجموعة من الناس التابعين لفكر معين (جماعة الهدى والسيف) والذين يعيشون في جحيم لا تحمد عقباه، إثر الحرب الأهلية

---

[1] نفسه، ص 15.

[2] إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص357.

الجزائرية في عهد التسعينيات، وقد كنى نفسه بهذا المصطلح ليخفي شخصيته الحقيقية التي تحاصرها علامات الإستفهام أمام العالم ليمثل صورة التفكير المعدوم القيم والأخلاق وحتى الإنسانية.

ف. شخصية مسعودة:

إن دراسة معاني أسماء الشخصيات في الخطاب الروائي يسمح بتحديد هويتها، إلا أنها في بعض الأحيان ينفي أو يلغي ما يتوقعه القاريء أو المتلقي من تلك الشخصية، فيكسر الباث أطر توقعاته من ذلك إسم "مسعودة" التي تتوقع من إسمها أنها تعيش حياة الفرح والسرور وحتى البذخ إلا أنه جاء ذكرها في الرواية نقيضاً لمعناها، فكان إسمها يوحي بالحزن والكآبة والقلق والقسوة والإضطراب وكان يحمل من المفارقات ما يحمله نقيض الإسم، فمن السعادة تنبعث ريح الأحزان التي تلقي بصاحبتها في دائرة التعاسة عندما لحق العار بها.

س. شخصية زكية:

نجد من ضمن الشخصيات التي بقي أثرها النفسي في حياة الكاتب "زكية" وهي أحد عشيقاته وكانت دلالتها برائحة العطر الباقية والزكية ذات الرائحة الطيبة والتي ينبهر بها كل من يستنشقها، إلا أنه ما فتئ أن أخذها نسيم الهواء فكانت نهايتها الإنتحار« لكن بغتة أحس بجرح قديم يستيقظ وتبزغ كطيف أليم، آه زكية، أيها الألم الأبدي»[1] وقد طلبت منه إذا رزق ببنت بأن يسميها زكية وهو ما فعله بالطبع.

عندما ذهب السارد للدراسة بالخارج ظهرت شخصيات شاركته الخطيئة نذكر **"سيرين شيراز"** وهي يهودية، وقد جاء إسمها أعجميا وارتبط ذكرها بحياة الوهم واللامعقول وبالحقيقة والواقع، كما جاء ذكر بعض الشخصيات بصفات محددة رمزية الوجود **(صاحب الشارب الأسود، صاحب ربطة العنق، الشاب الطويل، النادل الأعرج ...)** وهي صفات إن دلت على شيء إنما تدل على أنهم أناس لا يجوز ذكرهم مباشرة سواء لمركزهم السياسي العسكري السري،

[1] إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص 78.

أو لجعلهم بهذه الصفات ليكون وقعهم على الذات والذاكرة أقوى، وهو سر نجاح الكاتب عند إيصاله للفكرة المرجوة، فحصر هذه الأسماء يوحي بأنها مجردة من كل فعل ملتزم سواء عند ذكره إسم العلم أو إضافة مركب جديد أواللقب أو حتى المهنة، حيث منحتها صفات متعددة لكنها لا تتعدى المعنى الإسمي المحدد.

ونحن نبحث عن بنية الأسماء حاولنا أن نقدم فقط أهم الشخصيات الموجودة في الرواية كشخصيات رئيسية حركت دولاب الأحداث، لتكون بانوراما متعددة الأوجه مع حشد من الشخصيات المختلفة التي تربطها علاقات مختلفة، فتظهر في تناقض وتنافر أحيانا، وفي ميزات متشابهة أحيانا أخرى.

هكذا يتبين عمق هذه الشخصيات عند ذكر صفاتها، وارتكازها على قيم تنم عن مفهوم الإنسان المعقد المشارب والنوازع التي لم يستطع حتى علم النفس وعلم الإجتماع ضبطها، من هنا كانت التعددية في الشخصيات التي تتمكن من التعبير عن ذواتها بأكبر عدد ممكن من الإمكانات المتاحة لتنتج لنا تلك الرؤية المفتوحة على آفاق ورؤى متعددة لتحدث التواصل بين الفرد كوحدة والإنسان كجماعة وبين الواقع واللاواقع وبين الحقيقة والخيال.

2. بنية تقديم الشخصيات:

على الرغم مما يكتنف مفهوم الشخصية من غموض إلا أنها أصبحت علما قائما بذاتها، نظراً لكونها مرتبطة إرتباطا وثيقا بالمعرفة الإنسانية، وقد تطور مفهوم هذا المصطلح في الإتجاهات الفكرية الفلسفية والوجودية وحتى النفسية وغيرها، فبرزت الشخصيات في الخطاب الأدبي خاصة الروائية منها ليصبح لها وجود مستقل عن الحدث الذي صار بدوره تابعا لها، ومهمته إيصال مجموعة من المعلومات المتعلقة بالمعرفة للقارئ أو المرسل إليه، وكما يرى رولان بارث Roland Barthes (1915-1980) بأن «النص يحتاج إلى ظله، هذا الظل هو قليل من الذات»[1]

[1] رولان بارث، لذة النص، ترجمة، منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب،سوريا، ط1، 1992، ص64.

والشخصية مكونة من أمور داخلية وآخرى خارجية تتمثل الأولى في تلك الصراعات والمكنونات التي تختلج في الذات، وتتمثل الثانية في مجموعة المظاهر المختلفة المحيطة بها من مجتمع وفضاء مكاني وغيرها لتكسب الشخصيات تلك القيمة الإيجابية التي تكشف عن الأقنعة المزيفة التي تخفي جوهرها العميق، ودور الكاتب هنا هو تقديم هذه الشخصيات بالتدرج والتناوب وهي محملة بمجموعة من الصفات والأفكار، كي تودي دورها المسند إليها، معتمدا في ذلك على صيغ تقديم محددة تمكنه من تشكيل صورة الشخصية .

1.2.التقديم الذاتي (الأنا):

إن الشخصيات الروائية وفق هذا المظهر من صيغ التقديم « تقدم ذاتها بذاتها لكشف كينونة الشخصية وتوضيح الفكرة المراد حكيها، وهي وفق هذا المبنى تقدم ذاتها بذاتها مستغنية عن كل الوسائط التي يمكن أن يسند إليها وظيفة نقل المعلومات المتعلقة بها إلى المتلقي، حيث تعبر عن ذاتها وتحدد أفكارها وطموحاتها وبذلك تبلور موقعها الخاص بها في منظومة الحكي دون تدخل أي صوت آخر»[1] من هنا كان حديث (الحاج منصور) حكاية عن ذاته وعن أسراره وما أخفى والتي باح بها من خلال مذكراته قائلا :«قر عزمي على تأليف هذا الكتاب، لكن ليس سعيا وراء شهرة أو مكسب أو خلود فلا خالد غير الله، بل بحثا عن راحة الضمير إن شاء الله عز وجل، والحق أنه ما تصورتني في يوم من الأيام قد أرفع قلمي لتأليف كتاب سيكون بلا ريب الأول والأخير أتحدث فيه عن نفسي، وأنني ألتزم أمام الله سبحانه وتعالى، أنني لن أغفل عن أي شيء ولن أحجب أي أمر»[2] هكذا كانت بداية الرواية **بالإعتراف** الذي هو سيد الأدلة؛ يعترف عن حالة الضياع واليأس منذ مجيئه إلى هذا الوجود، وهذه أول بنية في بناء شخصية (منصور) فهو يمثل حالات الوحدة والإنعزال ويكشف عن قدره بكونه الطفل الوحيد في البيت، وهذا أمر كان لا يعجبه «و رغم أن هذا الأمر جعلني محل حنان ورعاية بالغة منهما فإنه لم يعوضني قط إحساسي

(1) نفسه.

(2) مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 45.

بالحرمان من وجود شقيقة وخصوصا من وجود شقيق»[1] ليبرز نوع المعاناة التي كان يعانيها في الماضي وأثرت على حياته، فجعله يبحث عن الحنان في أيما امرأة يراها «وجدتني أنا لا شغل لي إلا اختلاس النظر إلى البنات والنساء»[2] فيقدم ذاته في جحيم الزنا الذي لا يستطيع الهروب منه، وهو تقديم لمعاناة ذاته، لأنه يعيش وحيدا في الفراغ واللامحدود «أحسست في الأخير.. لاأزال في الواقع مطاردا ... من نفسي ... لا مفر من الإستمرار في الهروب وبأنه لا أمل في آن واحد»[3] وهو ما أنتج عنده إحساس بالضياع والغربة الذاتية التي لم تنته طوال السرد حتى عندما هرب لدراسة الطب خارج الوطن قدم شخصيته بكل وعي وإدراك للتجاوزات ذاتها، فحطم قيود المجتمع العربي وعانق المجتمع الغربي «بقائي على قيد الحياة ربما يرجع إلى كون شعوري بالذنب لم يفعل فعله هذه المرة، أو لم يبلغ فقط درجة يجعلني فيها غير مبال بمصيري»[4] رغم كل شيء إلا أن أمل الحياة كان ينبض في قلبه، بقوة إرادته وتحديه لنفسه في عالم الجحيم، فأصبح يبحث عن الهدوء والإستقرار حيث نجد معاناته النفسية بعدما فقد كل شعوره بالأمان في المكان والزمان (فرنسا،الجزائر) ليقدم ذاته بقوله «الأمل الذي ظل يحدوني »[5] جاعلا التمنى في مستوى الرجاء و«لكن أعلم أن الليل لن ينتهي»[6] و« لا يمكنني سوى الإحساس بنفسي أتخبط بين عواصف متضاربة وهائجة من الآلام»[7] فهي ذات تحمل من الحيرة ما يدعوها إلى الإنكسار من الداخل لأنها تعاني الفراغ بعدما فقدت من تحب «حاولت أن أهرب من نفسي، لكن إلى أين»[8] وهو ما

---

[1] إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص09.
[2] نفسه، ص12.
[3] نفسه، ص 134.
[4] نفسه ، ص 179.
[5] نفسه ، ص 188.
[6] نفسه ، ص 196.
[7] نفسه، ص 205.
[8] نفسه، ص 229.

أدى به إلى تغيير شكله «ربما صرت أحمل تلك اللحية الطويلة السوداء، التي لن تفارق وجهي إلى آخر يوم من حياتي» [1] فهل يغير ذلك قدره؟

إن عدم القدرة على تكيفه مع الطارئ من الواقع الجديد يجعله تحت حالة نفسية داخلية تحمل الكثير من البؤس والضجر من أفعاله الماضية التي إنعكست على حالته في الزمن الحاضر «هل التغير الذي حدث في حياتي كان بكل بساطة نتيجة هذا الحلم»[2] هذا الأخير الذي تحول إلى حقيقة واقعية أنبتت فيه روح الضمير الحي، فكان كهاجس يلاحقه دوماً إذ إنه « في تلك اللحظات عرضت على الله سبحانه وتعالى الصفقة التالية: أن يبقيني على قيد الحياة مقابل أن أعبده إلى آخر يوم من حياتي وأعيش في أشد أرض الله قساوة خادما للمؤمنين من عبادة »[3] وهكذا كانت القصة أقرب إلى السيرة الذاتية يروى فيها (منصور) جوانب من حياته النفسية والإجتماعية فهو يحب العزلة والصمت والإبتعاد عن الناس بعد الاستياء الذي سكن حياته كلما أثار نقطة من حياته ومن هنا نجد « ان البطل كشخصية أساسية محط اهتمام السرد، والتي عنى المؤلف بها عنابة كبيرة فيلقي الضوء على جميع جوانبها النفسية، ليمثل حق التمثيل نوع السلوك الذي هدف إلى تصويره في قصته»[4] فالماضي الذي بحث عنه كثيراً وعبر عنه بصيغ مختلفة هو في نفس الوقت مرتبط بمستقبل ذاته، ومن خلال الوعي بالذات والقدرة على التغيير يكشف لنا أن للباث جانبا آخر من حياته «طبيب ينتمي إلى حركة الإخوان المسلمين»[5] إنها روح الثورة المنبثقة من أعماقه ولكن ليست ثورة الوطني بل ثورة النفس بالتمرد عليها، وما الحركة إلا وسيلة عبور منها ليرفض قانون الأنا أو سلطة الذات، وهذا ما أكسبه نوعا من الجمالية انطلاقا من مبدأ تحقيق الذات.

---

[1] نفسه، ص 235.

[2] نفسه، ص 238.

[3] نفسه.

[4] عبد العزيز شرف، الأسس الفنية للإبداع الأدبي، مرجع سابق ،ص 185.

[5] إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص 249.

كما يحاول السارد من خلال هذا التقديم كسر كل الأطر « سوف أقضي بقية حياتي هنا جئت أبحث عن التوبة، ها أنا ذا إلهي أفي بعهدي، ها أنا أنزل إلى الجحيم »[1] هكذا كانت الحكاية الجديدة لعملة ذات وجهين في مدينة الضالين والمنفيين والتائبين! إصراره لحياة مغايرة لا رجعة فيها « الآن لن أستطيع التراجع حتى لو أردت »[2] فالثبات والعزم لا رجعة فيهما وهي صفة صريحة فيه، العيش بكرامة وكبرياء وعدم تأنيب الذات له، على الرغم من الإغراءات المتاحة له والتي رفضها؛ فكان باستطاعته أن يعمل دكتورا في أحسن منطقة أو يكمل دراسته بالخارج، إلا أنه يحمل هموما لا يصمد أحد أمامها فهي معاناة إنسانية تنطلق من ذاته التي اكتسبت من خلال تجربتها مثلا أعلى آمنت به، فلا رجعة للأخطاء فهو التائب في الجحيم، وهذا ما أضفى عليه مصداقية عميقة «أرجو إلهي أن أكون قد نلت رضاك ووفيت بالعهد الذي أعطيته لك»[3] فقد كافح لمدة ضد الزمن فأصبح مسؤولا بعدما تزوج على سنة الله ورسوله فضحى بالنفس والنفيس لأجل حياة الهناء، إلا أنه بقي يصر على ضياعه في ذكريات لا تفارق خياله من خلال الماضي الذي يطل عليه في كل فترة، كيف لا؟ وهو يلازمه كخط متوازٍ مع حياته الحاضرة «بعدما لاحظت أن الحج إلى بيت الله لم يزل عني هواجسي ولا خفف عني ذكريات ذنوبي ولا أبعد عني سطوة كوابيسي»[4] وهو ما يريد أن يثبته من خلال الإحالة على العنوان "بوح الرجل" فالعودة إلى الماضي كان بمثابة علاج له من مرض أكل جسده، وعليه كان تقديمه لشخصيته بكسر أطر القوالب باستباق تارة واسترجاع مرة أخرى عبر مواقف متعددة نابعة مما تحس به الشخصية، لتمد الجسور بينه وبين القاريء لفهم مجموعة التغيرات النفسية والاجتماعية وحتى الجسدية التي تصاحبها، لتجسيد الذات في العالم الحقيقي الذي يدين النفس ويحاسبها.

---

[1] نفسه، ص 259.

[2] نفسه، ص 257.

[3] نفسه، ص 277.

[4] نفسه، ص 07.

2.2. تقديم الآخر (المخالف):

ونقصد بهذا التقديم هو رؤية الخطاب الروائي أو السارد لأحداث القصة عن طريق شخصيات شاركت التمثيل بقرب الشخصية البطلة من خلال ملامسة أفكارها وأفعالها وسلوكاتها، وبالتالي يقدمها الكاتب من خلال ما يراه مناسبا فيها من وجهة نظره، والسارد في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" قدم لنا مجموعة من الشخصيات شاركت الحدث معه، فقدم لنا شخصية (الضاوية) وهي باث ضمني موازاة مع الحاج منصور، وهي زوجته الأولى وركز في تقديمه لنا على مميزات تنفرد بها «من صفاء النية وطيب الطوية »[1] مركزا بذلك على مشاعرها الداخلية من خلال الحالات النفسية التي عاشتها معه فكانت المرأة الصامدة رغم الجراح الخارجية التي تترف من داخلها، فهي رمز للمرأة في قمة مآسيها ولا تجد إلا الصمت لكي تعبر عما يختلجها «كنت أتفادى قدر الإمكان توجيه أسئلة له حول اعترافاته خشية إحراجه ... كنت أحتفظ بكل شيء في سري»[2] وركز السارد أيضا على مشاعره تجاهها ومن كونها رمزاً للأصالة والمبادئ «صرت لا أعرف ما إذا كنت زوجها المنتظر أم اللعنة الدفينة التي ستضربها»[3] هكذا كان خوفه عليها، كما نرى «أن الشخصية بسماتها لا تكون من غير حكاية، وقد اتخذت الشخصية التي لم تكن سوى إسم وفاعل (عامل للفعل) كثافة نفسية، وأصبحت من ثمة فرداً وشخصاً، وباختصار لقد أصبحت كائنا متكونا تكونا كاملا حتى وإن كانت لا تقوم بأي عمل من الأعمال »[4] من ذلك نجد شخصية الهاشمي سليماني، باثا ضمنيا ثالثا، وأمه رابحا وهما نموذج للعائلة المطلقة التي تكادح من أجل العيش، أما ابنها فقد مثل دور المبدع في عالم الرسم ويملك موهبة ربانية بأنامله

---

[1] نفسه، ص07.

[2] نفسه،ص352.

[3] نفسه، ص 275.

[4] رولان بارث، مدخل إلى التحليل البنيوي والقصصي، ترجمة محمد برادة، مطبعة المعارف الحديثة، الرباط، ط1، 1993، ص 62.

الساحرة على الرغم من إعاقته (أصم وأبكم) دفعة الخوف من الألم والحيرة إلى غربة الوطن «الهاشمي هرب إلى بلجيكا»[1].

وقد ظهرت شخصية الأب والأم تلميحاً من دون كنية، وكان ظهورهما موازاة لحالات الضعف والعزلة والوحدة التي عاشها المؤلف، وهو وصف لردات أفعالهما إزاء من يتعدى على ابنهما الوحيد «هذا ما جعل أبي يرفض دائما وعن حسن نية قبول فكرة أن أكون المعتدي في أي خصومة ... فلا أحد أمكنه في يوم من الأيام أن يقنعه بأنني ظلمت أحداً ... أمي – رحمها الله – اعتادت بدورها أن تتشاجر مع الجيران بسببي، فقد جعلها الله هي أيضا عاجزة عن الشك في براءتي مهما حدث، كنت في نظرها ملاكا من ملائكة الله»[2] كما جاء ذكرهما معنويا وحسيا ليلائم أحداث القصة بعد حادثة القتل «كيف يمكن أن يقدم أبي ذلك الرجل الطويل والنحيف ذو الصوت الخافت دائما على قتل أمي، المرأة الشابة القوية الجسم التي عرفته عاشقا لها دائما، كيف يعقل أن يفعل ذلك وهو الذي لطالما تذمرت منه بسبب ضعفه أمام أمي، بحيث إنها أدهشتني دائما»[3] من هنا حدد الملامح الداخلية التي جعلته يعيش حالة الشقاء والحزن لعدم معرفة سر أبيه، ليعارض به الحدث غير المنطقي وغير المتوقع على إقدام الأب على فعلته هذه، وهو بهذه الصفات أدى إلى إنشاء تساؤل وحيرة لزمه طول العمر«والذي ظل يؤرقه طوال حياته»[4] ففضل الصمت بدل أن يتكلم ويظهر تلك الشجاعة وهو الذي كان يشفق على النمل والذباب.

وقدم لنا شخصية المعلمة "كليردمان" منذ أن كانت تدرسه وهو شاب صغير ما فتئ أن تظهر عليه علامات البلوغ، وهي شخصية مختارة تمثل الرذيلة وإباحة الجنس، وهي من المستوطنين أو الأقدام السود، فقدم سلوكها الإجتماعي بطريقة مميزة مع ما تكنه من الجوهر الداخلي الذي

---

[1] إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص 306.
[2] نفسه، ص 10،09.
[3] نفسه، ص 186.
[4] نفسه، ص352

تنفرد به، كما ركز السارد أيضا على الجانب الروحي لها ومدى تأثرها برحيل بني جنسها « أظن أن هذا الصخب الدائم للأمواج شيء مزعج في النهاية، ألا ترين ذلك سيدة ردمان، ردت بنوع من الحب والأسى في آن واحد، على العكس منصور، أحس به كموسيقى خالدة لا نهاية لها، تماماً كزرقة البحر المترامية إلى أبعد ما يمكن أن يصل إليه البصر، هنا تحس باللانهاية وباللامحدود والمطلق، هنا تحس بالرب يبسط نفسه بكل عظمته » [1] فقُدمت الشخصية انطلاقا من العمق الداخلي لها الذي ركز فيه الكاتب على عاطفتها الجياشة إزاء بلد تشعر حياله بالغربة بين الفينة والأخرى.

كما نجد شخصية "وردية" والتي شاركته الكبائر في زمن العصيان وهو كما وصفها «فتاة لعوب»[2] وهي صيغة مبالغة على وزن (فعول) ويصف هنا مدى تفاعله معها ومدى تعلقه بها في مراهقته، كما كشف - وهو يتذكرها- عن جانب من تعاسته وحسرته وألمه أثناء الكتابة، وعندما وصل إلى الحديث عن صديقه شريف جعل كلمة «ناهيك»[3] لتدل على السخرية والإستهتار من صديقه؛ لأن هذا الأخير كان شبه فاقد لوعيه وكانت خيانة "منصور" لصديقه مع زوجة أبيه أكبر دليل على كون هذا الأخير خبيثا في تعاملاته معه، أما عن عمي "علي" فكانت علاقته معه تمتاز بالإحترام المتبادل حيث أن "عمي علي" يحبه كأحد من أبنائه « أتمنى لو كان لي ولد مثلك منصور ... أحسن هو أيضا معاملتي في كل مرة وجدني في بيته حيث اعتاد أن يناديني بـــولدي»[4]، وهو الذي كان يقضي جل وقته في حانوته مما سمحت له الفرصة بأن يخونه ؟

كما جاء تقديم شخصية مسعودة المغتصبة موازيا لحالة من الرعب والخوف التي تحاصر السارد دائما، حيث أصبح يعيش هوساً سيطر عليه مدة من الزمن بسبب خوفه من أهلها وإخوتها

---

[1] نفسه ، ص61.

[2] نفسه، ص22.

[3] نفسه.

[4] نفسه، ص15.

«لازلت أركض كما لو أن الجحيم نفسه يطاردني »[1] شاركته في الأحداث والأوهام وقد كان إعجابه بها وكونها مطلقة سببا في إغتصابها، وهو ما أدى إلى حملها وهروبها وأهلها من الحي، وذلك ما أدى إلى تكرار مصطلحات المعاناة والرعب إزاءها وإزاء العار الذي لحق بها وبأسرتها «رأيت إخوة مسعودة المطلقة مع والدهم يملأون الشاحنة بأثاث بيتهم فاعتراني الرعب، لكن لم ألبث أن أحسست بالغبطة»[2]، فأدى هذا الأمر إلى الشعور بالخوف مما سيؤول إليه الحال، وبعد زمن بعيد تناسى أمرها واكتشف أن لديه ابناً منها جراء فعلته فعاش نوعاً من معاتبة الذات بعدما بحث عنهما و لم يجدهما «أنا مجرم من طراز خاص ... من طراز فريد وغريب »[3] فشعوره بالذنب ساهم في تغيير نمط حياته وإعادة بنائها، وهنا نلاحظ مجموع المفارقات التي قدمت في هذه الشخصية من خلال هذا التقديم الغيري الذي أوضح لنا صورة السارد باعتبار الأحداث التي مر بها والشخصيات المركزة عليها مرآة كشفت لنا عن خباياه، فظهرت لنا تلك الصفات التي تميز بها منصور، فهو المتمرد والفضولي والمتخلق والمهذب في آن، شخصية متناقضة ما يظهر غير الذي في باطنه.

أما عن الآخر أيضا الذي شاركه في سير دولاب الأحداث فنجد شخصية "زكية" التي كانت في رأيه رمزاً للبراءة والعفة التي كان يفتقدها منصور، إلا أن هذا الأخير نال من الخبرة ما يلزم للإيقاع بها «أحسست بالشفقة مشوبة بنوع من الخوف عليها مني»[4] إلا أن خوفه عليها لم يحل دون أن يوقعها في المصيدة وكان المبتغى «لم أجرب في يوم من الأيام شيئا من تلك المشاعر، لم أجر بها حتى مع معلمتي لم أعرف غير جنون العشق الشبقي »[5].

---

[1] نفسه، ص 125.
[2] نفسه ، ص 39.
[3] نفسه، ص 229.
[4] نفسه، ص83.
[5] نفسه، ص80.

إن الكشف عن ملامح شخصية "زكية" يظهر جليا في خوفها من عائلتها وحزنها على ما آل إليه الحال وضياعها في عالم تشعر فيه بالغربة والوحدة، وهو ما أدى بها إلى الإنتحار كنهاية لمشوار حياتها، وحل للمأزق الذي وقعت فيه «زكية رمت بنفسها في البحر أخرجوها ميتة !المدينة كلها تبكي»[1] فكانت نهايتها الموت وهي في عز شبابها وصدق القائل "من الحب ما قتل" لأن الذي أدى بها إلى هذه النهاية المأساوية هو الخوف من مواجهة الواقع، ولا تقف الخطيئة عند هذه النقطة بل تستمر لتصل إلى "حورية" هذه المرأة العاقر هي زوجة لضابط شرطه، وقد جاء ظهورها ليزيد ويرسخ في قلب القاريء حب منصور للرذيلة والكبائر على الرغم من إقراره لعدم الخوض في هذه الطريق منذ انتحار زكية «منذ أن انتحرت زكية قررت ألا اقترب من مراهقة، لكن القدر لا راد له»[2]، هكذا شاء القدر أن يكون منصور لعبة في يده يسيره كما يشاء، شأنه في ذلك كشأن "أوديب لسوفوكلس"، وقد مارس مع هذه الزوجة الجنس ليجدها زوجها متلبسة في فراشها فقتلها مباشرة و لم يقر بعد ذلك بسبب قتله لها، وهنا وضح السارد مدى عمق جراحه وندمه وبعد ذلك الحزن والأسى والذنب الذي أحس بهما إزاء كل فتاة يقترب منها، وكأنها لعنة تلحق بهم، إنها ذكريات مثقلة بالذنوب يتذكر فيها منصور مجموعة من الشخصيات شاركته الأحداث، نجد بعد ذلك شخصية "سيرين شيراز" التي تعرف عليها عند ذهابه لدراسة الطب في فرنسا، وهي شخصية تشبه المحكيات الأولى في زمن السرد من بداية القصة ونهاية للحدث وكأني بمنصور يعيش وسط دولاب يسير به ولا يتوقف، وأن الزمن يعيد نفسه ولكن في مكان مختلف، فقد شعر السارد بشيء غريب إزاءها وبأنها تذكره بزكية«أكتشف بأنها تحمل روحها، كيف لم أفهم بأن هذه الروح هي التي تغمرني بالحزن كلما وجدتني مع سيرين شيراز؟ كيف لم أدرك بأنها الماضي الذي يطاردني»[3]، من هنا تولد عنده الخوف من المستقبل المجهول، خاصة عند دخوله إلى عالم قذر

---

[1] نفسه، ص100.

[2] نفسه، ص 112.

[3] نفسه، ص 144.

وبتخليه عن مبادئه المقدسة وهو الذي يبين عدم شعوره بالمسؤولية والواجب، وتسارعت الأحداث ليجد نفسه أمام انتحارها كما فعلت زكية، وهي لعنة لا مفر منها ،ليدخل في صراع عميق يتخبط فيه، ودواؤه هو الإعتراف بحجم الخطيئة أمام ذاته وأمام الله، وهو الذي نصحه به الصوفي السعيد الحفناوي«منصور أخي، اُنظر إلى حياتك الماضية تأمل فيها جيداً، ابحث عن ذنوبك كلها»[1] وعليه ظهرت الشخصية الحالمة لتكون سببا يرجو منه الشفاء من أوجاعه وذكرياته المظلمة المشبعة بالذنوب، فاستطاع بهذه الطريقة الاهتداء إلى العلاج من خلال كتابته لهاته المذكرات للولوج الى الطريق الصحيح، وهذا التقديم من طرف السارد للقارئ دلالة على وعي المتلقي بالتغيير الذي طرأ على منصور وعلى سير أحداث الرواية، وهو تحقيق حلمهِ على أرض الواقع في التوبة من معاصيه لإثبات ذاته داخل مجتمع يعترف ويؤمن بالمبادئ والقيم.

إن الإيمان بالأولياء الصالحين جزء مهم في تغيير الفرد للأحسن، وله دور فعال في ذلك ومن هنا نجد (منصور) يصور لنا حالة إجتماعية عاشتها وتعيشها بعض المجتمعات الجزائرية، وهو يقدمها على أساس التجربة وإدراك لتلك القيم والمعاملات الإنسانية، وقد جاءت هذه الشخصية المختارة والمقدمة في الرواية لإيجاد الذات، وهو يعظم مكانتها في نفس السارد فكانت سببا في تنوير طريق وسبيل منصور إلى الكتابة وإسهام هذه الأخيرة في شفائه إذ يقول واصفا للسعيد الحفناوي«غير أن قوة ما يصعب وصفها، قوة هادئة مسالمة وعميقة ظلت تنبعث منه، قوة روحية بالتأكيد، صوته أيضا كان مفعمً بتلك الطاقة الخفية الباعثة على الإحساس بأننا لا نسمع كلاماً بشريا، أو على الأقل صادراً من بني آدم وكفى، بل كلاما آتيا من بعيد، من أعماق ما، من تجربة يكفي الإنسان بعدها أن يكون مجرد بشر»[2] ويلعب عنصر التأثير دورا مهما في شفائه من همومه بتسليم قدره لله، وقد كان لتقديم شخصية السعيد الحفناوي بمثابة نقطة البداية لتي انطلق منها

[1] نفسه، ص 347.

[2] إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص347.

السارد عند تغيره لمسار حياته المتألمة وإيضاح صورة الحلم الذي كان ينشده (العيش بسلام)بعدما عاش زمنا طويلا من القلق والتوتر الذي لم يفارقانه أبدا.

لقد اعتمد السارد على عدة مستويات وهو يقدم هذه الشخصية من خلال أفكار تختلج داخل نفسه، من روح وأخلاق وهو الباحث عن الراحة لذاته بعدما عانى من تلك الكوابيس والتفاهات المتخيلة، أو ذلك الصراع الداخلي الذي كان يحدث بين الأنا والذات وبين الأنا والآخر وهنا يكمن الجانب الجمالي في الخطاب الروائي عندما تتلاحم جميع هذه العناصر.

جاء في التقديم الغيري شخصية قد غيرت مسرى حياته أيضا، وكان له دور فعال في ذلك هو "الصالح الغمري" وهو صديق الطفولة الذي أصبح يعمل في وزارة الصحة وله علاقة بالبوليس السري، وهو الذي جعل من منصور فرداً من جماعة الإخوان المسلمين بعد إصرار منه ليذهب إلى مكان أشبه بالجحيم،«أنا لم أفعل أكثر من أنني سأرسلك الى الجحيم، دكتور ...عين جديرة تماما بأن تكون في مستوى جهنم»[1]، من هنا نجد علاقة تواصل بين قراءة المتلقي والأفكار التي تصب في متاهات ترسبت داخل حياته، وهي تصورات زادت في تجذرها داخل المجتمع، لتعطي لنا صورة عن شخصية أخرى غير تلك الشخصية الأولى من خلال نظرته للآخر ونظرة الاخر له والتي لم تنافِ التصورات المعطاة عنه.

كما قدم لنا الباث مجموعة من الشخصيات، والتي كانت قد عايشت السارد وحياته من علاقة التأثر والتأثير التي جمعها الحب وهم أولاده، إلا أنه ركز في تقديمه لهم على شخصين "عبد الواحد" إبنه من ضاوية- على الرغم من ظهوره إلا في ذاكرة الباث- وعلى زكية ابنته من يمينة «أبنائي عاشوا كلهم مع مطلقاتي في البيوت التي تركتها لهم»[2]، فركز وهو يروي لنا قصة (عبد الواحد) بأنه أصبح الابن الوحيد من زوجته الأولى وعلىيه الذهاب إلى المدينة ليدرس ويصبح

[1] نفسه ، ص 251.

[2] نفسه، ص 208.

محاميا ويموت مقتولا هناك، وتمر المقاطع وهو يعبر عن شعوره بالألم إزاء فقدانه له ووصفه لحالة الحزن التي انتابت الجميع.

أما عن زكية فذكره لها إن دل على شيء إنما يدل على أنه يفضلها عن غيرها سواء في شكلها أو في سلوكها فيبين طبيعتها الخاصة قائلا: «زكية تبتسم بمجرد أن يقع نظرها علي، أحس بالإرتياح، تعانقني قبل أن أدلف إلى البيت»[1] فكان وقعها على ذات السارد محببا عنده من خلال تلك العلاقة الحميمة التي تربط البنت بأبيها، أما عن أولاده الآخرين فقد جاء ذكرهم هامشيا نظرا لعدم وجود علاقة وطيدة بينهم «صحيح أن أحدهم تزوج و لم يوجه لي دعوة العرس...صحيح أن أحدهم أقام حفل ختان لابنه و لم أسمع بالخبر إلا بعد فوات الأوان...صحيح أن لا أحد منهم يزورني في الأعياد، كل هذا صحيح، لكن عندما يحدث أن نلتقي في المدينة لا أحد منهم يشيح برأسه عني، لا أحد منهم ينسى أن يسألني عن أحوالي، بعضهم يقول كيف حالك الشيخ؟ وبعضهم كيف حالك أبي»[2].

ظهرت أيضا شخصية أخرى شاركته العمر واقتطعته في النهاية وهي شخصية "عبد اللطيف" صهره الذي كانت علاقته معه طيبة في البداية، وبعد إنضمامه إلى "جماعة الهدى والسيف" تبنى أفكارا جديدة وأصبح أحد الإرهابيين وهو المكنى "أبو أسامة" وقد سارت الأحداث إلى أن قتل صهره (منصور) ذبحا في عقر داره، بعدما قرر عدم الإنضمام إلى جماعتهم «أنتم الإخوان المسلمون، إخوان الطاغوت أفتينا بكفركم وجعلنا حلالاً دمكم»[3]، صورة لمشهد في أقصى معاني القسوة والعنف لأنه وحش لا غير.

إن التقديم الغيري للشخصيات في إطار العلاقة الموجودة بينهم وبين الكاتب تدخل ضمن إطار ما يسمي بمبدأ التأثير والتأثر، وقد كان ظهورهما والحديث عنهما من خلال منظور شخصي،

---

[1] نفسه، ص 128.

[2] نفسه ، ص 209.

[3] نفسه، ص 351.

وفق تلك العلاقات والروابط التي نجمعها والتي تمنح دلالات مغايرة أثناء بنائها، ليطغي عليها جمالاً مميزاً فيحاول تبئيرها وتقديمها كنموذج سوسيولوجي وبسيكولوجي ليوازي التحولات التي ظهرت أثناء تطور الأحداث خاصة عند الوصول إلى فترة العشرية السوداء.

3. وصف الشخصيات ودورها:

إن العمل على وصف الشخصية وبيان دورها في العمل الروائي ليس بالأمر اليسير، لأن الحكاية تتطلب شخوصا متكاملة تحمل معها موقفها الإيديولوجي الخاص بها، كما تحمل معها لغتها أو الرسالة الخاصة بها والتي هي وسيلة تواصل بينه وبين الآخر من خلال دلالات قد تكون معانيها ظاهرة للعيان على اجتماع العامة، لأنها صفات لا تخفى على أحد، ترى بالعين المجردة، ولها أبعاد وآفاق، كما أن هناك دلالات قد تكون باطنية نستشفها من خلال أمور نفسية أو اجتماعية عن طريق حركات أو أقوال تكمن بالنفس وما يختلج فيها، وعليه كانت الدلالة من أهم العناصر التي تصف الشخصية وتقدمها لنا اعتمادا على الوصف الخارجي أو الداخلي، وكيف ساهم ذلك في تقديم صورة متكاملة لنموذج الشخصية على المستوى السردي.

1.3. بنية الوصف الظاهري (الخارجي) للشخصيات ودورها:

وهو ما يركز فيه الكاتب عند تقديمه للشخصية على الملامح الخارجية وهي تتميز عن بعضها البعض بصفات محددة باعتبار أن كل فرد مميز بشكله (لباس، حركات، إيماءات، ...) وقد ركز الكاتب على هذه النقطة وترك بصمات واضحة على كتاباته وهو أمر يتطلب جهداً وفيراً وقدرة كبيرة على الإحكام والتلاعب بصفات الشخصية.

وأول ما بدأ به المؤلف هو ذكره للهاشمي سليماني الذي جاء بالمخطوط فقال في وصفه له «منظر الرجل الذي جاءني به لم يكن يبعث على الإطمئنان، فقد كان طويل الشعر، كثيف اللحية، محموم النظر، يرتدي سروال جينز قديم، وسترة جلدية أكل عليها الدهر وشرب...والشيء

الذي أربكني أكثر، خصوصا في بداية تعرفي عليه، أنه أصم وأبكم»[1] فقد رآه الكاتب وحدد صفاته التي تميزه وهي واضحة للعيان، وكانت رمزاً يدل على قساوة الزمن والحياة عليه من فقر وظلم وحتى خوف يسكن ذاته، وكأني به أراه يرتعش من يديه خوفا ورعبا، أما من خلال نظرة الحاج منصور له (الكاتب الضمني)، فنستشف من خلال الإطار النصي ذهوله وألمه وحيرته إزاء إبداعاته المرسومة، لأنه شخصية مميزة بقدرة خارقة فوق الطبيعة لأنه «لا يفعل أكثر من الإمتثال لأمر لا قدرة له على التملص منه»[2] لأنه إيحاء رباني يتماشى والحالة النفسية التي يعيشها «اللتين أضفى عليهما بكمه قدرة عجيبة على التعبير»[3] وهي حالة تعكس وضع الفنان أو المبدع الجزائري، وسكوته الدائم أمام مشاهد العنف والرذيلة، وقد جعل سليماني شخصياته المرسومة من واقعه المعيش تعبيرا منه عن حالة نفسية واجتماعية، وقد استخدم منصور كلمه (أرى) عندما بدأ التكلم عليه، لأنه أصم ليتولى الحديث عوض الشخصية ذاتها «أراه جالسا في القاعة بلحيته وشعره الطويلين السوداويين إلا أنه ما لبث أن غير من شكله لظروف تلك المنطقة وذلك الزمان»[4]وهو حال كل الشباب الذين نزعوا لحاهم خوفا من إشاعة إنتمائهم إلى النظام «لأن الشخصيات حين تقوم بأفعالها، إنما تقوم بذلك بناء على حوافز تدفعها إلى فعل ما تفعل»[5].

ويصعب أن نشكل الملامح الشخصية من بروزها الأول في النص، لأنها لا تحضر للوهلة الأولى إلا كمجرد اسم ملحق ببعض السمات التي لا تعطينا الصفات الكاملة لهاته الشخصية بل جزء منها « فظهور الاسم في النص القصصي ينصب فراغاً دلاليا لا يلبث أن يمتلئ تدريجيا لما يشرع الكاتب في تصوير شخصياته وإعطاء الصفات التي يفترض أنها تتوفر عليها في الواقع، سواء أتم هذا التصوير بصورة مباشرة لما يقوم هو نفسه بذلك، أم بطريقة غير مباشرة، لما تقوم

---

(1) إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص 03،04.

(2) نفسه، ص42.

(3) نفسه، ص 41.

(4) نفسه، ص 145.

(5) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1990، ص51.

الشخصيات بالتعليق على بعضها البعض»[1] فنجد شخصية (الحاج منصور نعمان) وهو يتحدث داخليا أكثر من الوصف الخارجي حبذا في مجموعة من الجمل من بينها «أطلقت شعري ولحيتي، الحاجة إلى المال أحسست بها بالمقابل»[2] وفي قوله أيضا: «ربما كوني صرت أحمل تلك اللحية السوداء التي لن تفارق وجهي إلى آخر يوم من حياتي»[3] وعليه تبين من خلال الكلام المقدم بأنها شخصية تغيرت وتبدلت من كل جوانبها النفسية والإجتماعية وحتى الفيزيولوجية، فتاب عن ماضيه الأسود الذي لا يشرف لا شخصيته ولا دينه، ووضعه للحية أخفت وراءها شخصية أخرى أو إنسانا آخر حتى أنه في بعض الأحيان يكاد لا يعرف نفسه ولا يصدق بأنه هو بالفعل عندما تتضارب أفعاله غير المكشوفة للغير مع شخصيته الظاهرة للغير من كونه طبيبا ملتحيا وكأنه يتحدث عن شخص آخر بعدما عاهد الله على أن يسير في طريق غير الذي كان يسير عليه، إلا أن هاته اللحية مافتئت أن تصبح مشكلا؛ بسبب إشتباهه في كونه ينتمي إلى مجموعة الإخوان «لحيتي المملوؤة بالشيب لا تهم أحداً وبأنها ليست لحية سياسية»[4] فقد كان وضع اللحية في تلك الفترة يعني انتماء سياسيا محددا وهو الذي كتبه القدر عليه إلى أن توفى وهو مكنى بأنه أحد أعضاء الإخوان المسلمين، وهي علامة لها قيمة إجتماعية وسياسية، فكان هو المؤلف داخل السرد عن حياة عاشها في مرحلة التسعينيات السيئة في بلادنا.

كما وصف لنا السارد الملامح الخارجية لشخصية (الضاوية) وهي الزوجة الشرعية الأولى للحاج منصور واصفا إياها «تلك الشابة الفاتنة الوديعة»[5] فقوله فاتنة أي قمة في الجمال وبأنها وديعة أي مطيعة له فكانت صاحبة القلب الأبيض الذي ليس للخبث مكان فيه «وقد أحس الكاتب دائما بظلمه لها وبتأثير ذكرياته المشؤومة على علاقته بها« طعنتني براءتها وسذاجتها ومآلها

---

(1) إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999، ص165.

(2) إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص221.

(3) نفسه، ص 235.

(4) نفسه، ص 76.

(5) نفسه، ص 275.

المشؤوم»[1] وهي امرأة لا ترتدي الحجاب وهو ما يعكس البعد الإجتماعي وما خلفه الإستعمار فأكثر النساء كانوا لا يرتدين الحجاب أو اللباس الشرعي وهو ما استنكره أخوها قائلا: «أنت أولا عليك بارتداء اللباس الحلال ... هذا لباس الكفار»[2] فاللباس له مرجعية رمزية دلالية واجتماعية في آن واحد «وقد أدخله روسي لاند ضمن ما أسماه بالشيء (objectuel) أي الأنساق القائمة على أشياء يروضها الإنسان وينتجها ويستعملها، ثياب، حلي زخارف، أدوات مختلفة، آلات، بناءات من كل نوع، موسيقي فنون رمزية»[3] فتعددت مستويات اللباس بتعدد مستويات الشخصية، فبعد الإستقلال منهم من تمسك باللباس التقليدي كالحايك ومنهم من دعا إلى التحرر وكسر قيود المجتمع.

من المعروف أن لذات القارئ دخل في القراءة والتأويل من ذلك إعطاء لكل كلمة وجملة أبعادا ومعاني مختلفة في ذات المؤول، لكتابة مبنية أساسا على واقع كان من الماضي فأصبح تاريخا عندما ترسب وبقيت آثاره في ذات المتكلم أو السارد، لتتجدد في حاضر تعددت أبعاده المعرفية استنادا إلى معاني مختلفة للنص، بناء على ما يكشف من الفهم للحروف والكلمات عند قراءتها وإخراجها كنص ثانٍ للوجود، وعليه لقد ركز الكاتب الضمني في وصفه الخارجي لعشيقاته أكثر من تدقيقه على وصف زوجاته، وهو ما يبدو جليا في وصفه لأولى عشيقاته وهي (وردية) زوجة عمه علي وأب صديقه شريف، التي وصفها بأنها «فتاة لعوب»[4] وهي صيغة مبالغة على وزن (فعول) وقد كشفت بشفافية عن المتعة الجنسية وعن زمن تخيل الكاتب،و ما زاد من وضوح النص هو شدة تكتمها على فعلتها لتظهر علاقتها عادية مع الآخرين، كما ركز على السلوكات السلبية وخيانتها لزوجها عند غيابه عن المترل قائلا: «من غير أن تكف عن الإبتسام أنشأت تخلع لي

---

[1] إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص 276.

[2] نفسه، ص 288،287.

[3] حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،المغرب، ط1، 1987، ص 23.

[4] إبراهيم سعدي ، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص 22.

ملابسي قطعة بعد قطعة بهدوء ورفق»[1] لنستشف من أنها امرأة تفتقد للبراءة والعفة وحتى الكرامة، لأنها لا تصون شرف زوجها وهو غائب، ومن خلال وصف منصور لها نجدها تحمل عدة معاني من إثارة الجنس وعمق الخطيئة وحتى غياب الوازع الديني، وقد كان لها دور كبير في سن المراهقة حيث كان يتمنى في مخيلته أن تدوم لحظات الجنس معها إلى الأبد ليعكس لنا زمن الحسرة والألم والتعاسة بعد تذكره لتلك اللحظات.

إن شخصية الكاتب وهو يصف ذاته ساردا لحياته نجده يميل كثيرا للمطلقات خاصة حينما كان مراهقا، إذ تدفعه الرغبة لهن لتكون اللذة أكبر ومن هؤلاء نجد الفتاة "مسعودة" التي وصفت بصفاتها الخارجية فقد كانت «تضحك بعينيها وشفتيها»[2] وهي امرأة وقعت في يد الصياد وحبلت منه وأنجبت طفلا، وهو ما حمل عائلتها على تغيير مكان سكنهم ونهايتها كانت التشرد «على قطعة من ورق مقوى كانت قابعة، غير بعيد عن مدخل قصر العدالة وسط أمتعة رثة، مغطاة الوجه بجزء من حائك أسود وضعت يدها اليسرى عليه تحت العينين فيما اليد الأخرى ممدودة أمامها تتوسل بصوت ذليل»[3] هذا هو ما آل إليه حال هذه المرأة بعد العار، واستحضاره لها يوحي لمدى عمق الجرح الذي بقي ساردنا يتألم من أجله طوال حياته «بجانبها جلس طفل قذر الملابس مثلها، وسخ الوجه ضامره يأكل خبزا يابسا»[4] وهو بذلك يصف الحالة المزرية التي يعيشانها« بعينين واسعتين، هادئتين، بريئتين كعيون كل طفل»[5] هو وصف لكل شخصية تعيش حياة قاسية بلا مأوى، بل الجوع الدائم والمآل المجهول.

كما وصف لنا السارد أو الباث شخصية (زكية) وهي أيضا إحدى عشيقاته والتي صورتها لم تفارق خياله، بل ظلت كشبح يطارده في كل زمان ومكان «فقد كان لها صوت رقيق، عذب

---

(1) إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص22.
(2) نفسه، ص 38.
(3) نفسه، ص 123.
(4) نفسه، ص 123.
(5) نفسه، ص 124.

وشعر أسود، يترل إلى غاية الكتفين، شديد النعومة، دائم التماوج وعينان حالمتان، صافيتان وديعتان، وشفتان حمراوان باستمرار تلازمها لا يفتر إشراق وجهها، كانت دمية حية من لحم ودم»[1] وما التدقيق في وصفها إلا إعجابا بها إذ وصفها بلغة جمالية إدراكية بعفوية طبيعية فهو يصور امرأة أخاذة بجمالها والتي أدت إلى إغواء وإغراء منصور بفتنتها وبراءتها، وقد ركز الكاتب على إبراز الجمال في الإثارة من خلال انهياره أمام ضعف (زكية) إذ يتجسد ضعفها في جمالها الذي تستمد منه قوتها.

كما ركز الكاتب على الوصف الخارجي للسيدة (كليردمان) وهي معلمته والتي كان لها الدور البارز في إثارة الجنس الذكوري عنده «نفس الوجه الجميل الأبيض البشرة المفعم الطيبة والرقة مع شيء من الحزن، نفس تسريحة الشعر الأشقر النازل إلى غاية الرقبة الذي يكاد يغطي جبهتها أيضا»[2] وهو إطراء في حقها وقد حقق مبدأ المصداقية في وصفها وتقديمها لنا، فهو لم يصفها وصفا مستقلا من خلال رؤيته، بل بارتباطها بالحدث الروائي، فيوظف بشكل مفصل للملامح الشكلية البارزة فيها «سيجارة مثبتة، بين أصابعها تنورة سوداء اللون وقميصا حريريا أحمر اللون عاري الذراعين»[3] وذكره للسيجارة تدل على ثقافة المعلمة، كيف لا وهي ثقافة الغرب «تدخن، ماسكة زجاجة خمر نصف فارغة، ترتدي فستانا برتقاليا، هفهافا واسعا يصلح للنساء الحاملات وأيضا للتخفيف من حدة الحرارة»[4] فيصفها بجمالها الساحر والفاتن وهي صفات ثابتة فيها ولكن ما يتغير فيها هو سلوكاتها الخارجية من الإنطوائية والسكون إلى الإندفاع والمواجهة «وفي أكثر من مرة رأيت الدموع تترقرق من عينيها الزرقاوين، كزرقة ذلك البحر»[5] فما غزل منصور بها إلا إعجابا بجمالها الأخاذ الذي راح في وصفه وتشبيهه.

---

(1) إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص 80.

(2) نفسه 43.

(3) نفسه، ص 44.

(4) نفسه، ص 59.

(5) نفسه، 47.

ووصفة سيرين شيراز-وهي أيضا إحدى عشيقاته- بصفاتها الخارجية قائلا في حقها «فهي زهرة الشرق البعيد والساحر، شذا الربيع في عنفوانه، خرير نبع رقراق، حلم أرق من النسيم، لحن ملائكة الجنة»[1] كان غزلا لفتاة جميلة وكأنها ملاك في نظره نزلت من جنة السماوات، على الرغم من مرور السنين بقي يصفها بهذه الطريقة وهو لدليل على ترسخ ذاكرتها في قلبها وبقاء أثرها في حياته «جلست بعينها السوداوين الواسعتين العميقتين، وبسمتها الوديعة الطفولية وبعبق يوم لقائنا»[2] والملاحظ هنا من خلال السياق الوضعي بأنه لم يركز عل وصفها الخارجي ككل بقدر ما ركز على السمات البائنة والملفتة للنظر التي عكست روحها من خلال نظرتها التي تنبعث منها عبارات الأمل التي لها بعد نفسي لم يفهمها إلا لاحقاً.

ويعتبر الوصف الخارجي للشخصية بمثابة الصورة التي تحدد الملامح الظاهراتية للشخصية من ذلك شخصية "الأب، الأم" الذي صور بهما المعاناة في الأسرة الجزائرية، خاصة في فترة ما قبل الإستقلال، متحدثا بلسانهما عن بساطة العيش«كثيرون سيشكرون الله لو يحصلون على مثله، فانظر إلى سكان القصدير، لو كنت من سكان القصدير لحسبت هذا البيت قصراً »[3] ومثَّل الأب بصورة الناقد له؛ لأنه لا يتفاهم ووجهات نظره خاصة بعد وضعه في عدة مشاكل سواء عندما كان يسكن في البيت أو الحي المزري، أو بعد انتقاله إلى السكن في فيلا كليردمان، أما من الناحية الجسمية فقد صور(منصور) على أنه شخصية ضعيفة البنية الجسمية وقلما تسمع صوته «فأبي ذلك الرجل الطويل والنحيف ذو الصوت الخافت دائما»[4] وبعد دخوله للسجن صار أنحف مما كان فقال واصفاً إياه «قد صار هزيلاً أكثر من أي وقت مضى، أبيض شعره ولاح أكبر من سنه الحقيقي بعشر سنوات على الأقل...بدا كشبح آت من بعيد من عالم آخر»[5] وهو استحضار

---

(1) نفسه، ص 139.

(2) نفسه، ص 141.

(3) نفسه،ص 38

(4) نفسه،ص 186.

(5) نفسه، ص 235.

لذكريات قد تناساها لزمن طويل، شخصية الأب التي أصبحت مطمورة في حياته وكأنه تربى يتيما من دونه، فهو يصفه وقد صار ضعيفاً جداً من الناحية الجسمية لطول بقائه في السجن ولحالته المزرية حتى أصبح يظهر للعيان على أنه شيخ كبير طاعن في السن لدرجة أنه خيِّلَ له بأنه شخص آخر.

أما شخصية الوالدة فجاء وصفها في الرواية على «أنها امرأة لا مبالية بالعقبات تحب ابنها كثيراً لدرجة أنها مساندة له وقد وصفها بأنها «المرأة الشابة لقوية الجسم»[1] وهي صفات تحمل في طياتها العديد من المعاني، لأنها امرأة لا تحب أن تظهر على أنها كبيرة في السن، بل تريد المحافظة على شكلها بالإضافة إلى شخصيتها القوية وطموحاتها وأملها بالعيش الرغيد بل بالغنى والترف، ووصفها يشير إلى التوتر الذي أصاب (منصور) من جراء أفـــعالها إذ «كان وجهها مغطى بالعجار» [2] لتتخلى عنه بعد ذلك لترتدي لباس المعلمة كليردمان «أنت تعودت على الحائك وعلى العجار واليوم تتركين كل شيء وتصيرين لا ترتدين إلا ملابس معلمتي»[3] بالإضافة إلى أنها «تخلت عن الحائك وصارت تتكلم بالفرنسية»[4] وتكرار لكلمة "تخلت" يعني أنه غير راض عن تصرفات أمه وبردة الفعل السلبية من طرفها.

أما عند الإنتقال من الزمن الماضي البعيد إلى الزمن القريب فنجده يصف إبنه الوحيد من زوجته الأولى "عبد الواحد" مصورا لمشاعر الحب الكبيرة له على غرار أخوته الآخرين، وقد تألم كثيرا لموته قائلا: «كان إنساناً طبيعيا، بل مثاليا، هاديء الطبع، مسالماً، ناجحاً في دراسته من بدايتها إلى نهايتها، وسيماً فضلا عن كل ذلك»[5] فكانت شخصية يحتذى بها لأنه ليس كبقية الشباب آنذاك وهو مسالم لا يرضى بالعنف، بالإضافة إلى كل هذا كان جميل الوجه «عمل

---

[1] نفسه،ص 186

[2] نفسه، ص 104.

[3] نفسه، ص 91.

[4] نفسه، ص 81.

[5] رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، إبراهيم سعدي، ص303.

محامياً، وذهب إلى حيث يستقر ويتزوج ويموت»[1] وقد كشف هنا عن ألمه وفاجعته إزاء فقدانه خاصة حين قتل غدرا، وهو ما أدى إلى تراكم المآسي والأحزان في قلب منصور والده.

و هكذا عمل السارد على تحديد الملامح الخارجية لعدة شخصيات في الرواية، ومن ذلك شخصية "عبد اللطيف" صهره، وقد ركز على وصفه قبل وبعد إنتمائه إلى الجماعات الإسلامية التي ظهرت في الجزائر في فترة التسعينيات، فكان «بقميصه الأبيض الطويل وبشاشيته البيضاء وبلغته الجلدية الخضراء»[2] وهو حال أفراد المجتمع في تلك المنطقة الجنوبية من الجزائر إلا أن هناك مجموعة مميزة منهم وهو أحدهم «صار له لحية سوداء في طور النمو»[3] فهو ملتحٍ ينتمي إلى الجماعة المسماة ب "الهدى والسيف" التي ظهرت في العشرية السوداء، ووصفه للحيته مرتبط بنمو فكري توعوي جديد، وهي نظرة الجماعات الإسلامية التي ظهرت في الجزائر، وهذه الجماعات إشارة إلى المأساة التي أصابت البلاد، وكان لذكر "عبد اللطيف" المكنى بـــ"أبو أسامة" سببا في ظهور الفتنة وكأنه الموت في نظره، كما أنه كان مطلوبا من طرف العدالة لدرجة أنهم الصقوا صورته وكانت أكبر صورة بالنظر إلى المطلوبين الآخرين، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أنه هو المطلوب الرئيسي لدرجة أنهم اقترحوا لمن يسلمه مكافأة، كما وصف لنا السارد الضمني الأستاذ "احميدة رمان" وقد كان لا يتفاهم مع صهره، وقد جاء ذكره ليصف وضعية الأستاذ ومدى تردي حياته الإجتماعية موضحا معيشته ووضعه المزري، بالإضافة إلى تبيان قيمة العلم والعمل في فترة التسعينات والمردود السيء الناتج عن هذه الحياة ، وقد «اهمه عبد اللطيف بالزندقة، وكان يرتدي سروال جيتر قديما باهت اللون مع قميص تآكل عنقه، يدخن سيجارة أفراز الرخيصة والرديئة، ومحفظته المهلهلة بدت كما لو أنه مضى عليها قرن من الزمن»[4] وهذا

---

[1] نفسه، ص 305.

[2] نفسه.

[3] نفسه، ص 287.

[4] رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، إبراهيم سعدي ، ص 289.

الوصف الذي جاء به الكاتب يعكس الوضع الرهيب للمعلمين خاصة في تلك العشرية حيث إن لباسه من أرخص ما يكون، بل وتآكل من كثرة ارتدائه، ويدخن سيجارة تنسيه المشاكل «وراح يبحث في جيوبه إلى أن عثر على قطعة نقدية، و هي الوحيدة التي كانت بحوزته»[1] فنقوده أو ماله قليل لا يكفي للصدقة، ولكنه مع ذلك يعطي للشحاذ ما يكسب في جيوبه الفارغة إلا من ذلك الدينار، وحال هذا المعلم من السيئ إلى الأسوإ فقد تفاجأ فيه السارد عندما قال له: «اكتريت هذا المحل للنوم أثناء الليل، أما خلال النهار فهو لصاحبه»[2] فحتى العيش الكريم والنوم الهنيء في مكان مريح لا يتمتع به هذا الأستاذ، بل اكترى هذا المحل لرخصه، فهو لا يستطيع أن يسدد أكثر من ذلك لقلة الراتب، ومن هنا كانت هذه الشخصية كعلامة لها دلالة وقيمة ومن خلال هذا النسق المحدد يعكس الجانب السيكولوجي والبسيكولوجي لفئة محددة لمجتمع بعينه.

وقد كان للصوفي السعيد الحفناوي الدور الفعال في حياة الدكتور، فقد وصفه الكاتب على أنه «طويل القامة نحيل الجسم، نحيل جداً، نحيل على نحو لا يصدق، وقد يبدو لك إنسانا ضعيفا وحتى مريضا ولكنه قوي جداً في الواقع، ونظرته وديعة وعميقة»[3] فالطول وضعف االبنية صفات ثابتة فيه وهو تشخيص واستحضار لصفات الولي الصوفي القليل الأكل، بل يقضي جل وقته في عبادة الله، وقد أثرت وفاته كثيرا على نفسية منصور،كما وصف صادق الأحدب الذي تقمص شخصية الولي الصالح بعد ذبحه فكان «يرتدي الجبة المحلية البالية، الممزقة... ونفس القبعة المصنوعة من القش، الواسعة الحافة، قدماه حافيتان»[4] وعكس المظهر الحالة المزرية له من فقر وجوع وتشرد «لا يزال يرتدي تلك القندورة الرثة المهلهلة التي لم تبق بقع الدم الجافة المسودة العالقة بها شيئا من بياضها، القبعة القديمة المصنوعة من القش والعكاز المنتصب بين يديه..أجزاء من جسمه تبدو ظاهرة للعيان، تلوح بدورها وقد فقدت بياضها وأصبحت أقرب إلى السواد ..قدماه

---

[1] نفسه، ص 290.
[2] نفسه، ص 291.
[3] نفسه، ص 338.
[4] نفسه، ص 66.

حافيتان، قذرتان، ممزقتان، وخشنتان»[1] فانعدام النظافة أدى إلى سواد ملابسه وأصبحت ممزقة إلى درجة أن أجزاء من جسمه ظاهرة للعيان فهو لا يفرق بين الجائز وغير الجائز أو بالأحرى غير منتبه لجسمه الظاهر للآخر، فقد رفع عنه القلم وأصبح من دون وعي وعقل.

جاءت بعض الشخصيات الهامشية مذكورة بصفات معينة تدل على أفراد بعينهم من هؤلاء "الشحاذ الأعمى" «يضع كل شيء في جيب سرواله وتمسك يده الأخرى بعكازه، وعيناه المغطتان بنظارتين سوداوين»[2] فهو شحاذ يسترزق من عطاء الناس، يظهر للعيان بأنه شخص أعمى إلا أنه غير ذلك فكثيرا ما يظهر غير الباطن فيداه كما قال القاص تشبهان يدي مثقف، لأنها لا تدل على الحالة الرثة التي يحياها وكأنها يد لم تر الشقاء يوما، وهو ما خيل للسارد في تلك اللحظة، ليكشف بعدها أن شكه كان في محله ليعيش حالة من الذهول والشفقة.

إن الوصف الخارجي لهاته الشخصيات السابقة الذكر في الخطاب الروائي اعتمد فيه السارد على الأشكال الخارجية من لون وسمات ومميزات مختلفة من شخص لآخر، ومن هذا المفهوم انحدر بعدها الدلالي الخاص بها والذي يؤدي دورها، وهي صور تعين القارئ على إعطائها ميزات تعتبرها رمزا أيقونيا دالا على عوالم الشخصية.

2.3. بنية الوصف الداخلي للشخصيات ودورها:

والمقصود بهذا الوصف هو البحث عن أهم الملامح الداخلية في الشخصية من مكنوناتها وإيحاءات تبين ذاتها، حيث تأتي على لسان السارد ليصف ما يدور في أعماق نفسها وهو ما يقرؤه المتلقي ليستنبط ما يختلج الشخصية من مشاعر وتفكير كل ذلك عن طريق رؤيته الخاصة به.

إن السارد في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" وصف لنا شخصية "الأنا" أو "الحاج منصور نعمان" وقد ركز عليها؛ لأن الحكاية قدمت بضمير المتكلم، ومعنى ذلك حصر الخبر

[1] نفسه، ص332.

[2] نفسه، ص96.

السردي عند البطل في تلك الفترة من القصة، ويصير البطل ساردا من الصفحة الثامنة ولهذا اعتبرت هذه الرواية سيرة ذاتية.

في البداية كان يحب الصمت والعزلة والإبتعاد عن الناس، ومرد ذلك إلى الإنفراد باللذة الحسية بعد التغير الذي طرأ عليه ونمو جسمه الفطري الطبيعي وهو ما كان سببا لمعاناته، كما وصف ذاته بأنها شخصية سيئة «وأنا أبتسم بخبث ومكر»[1] والإعتراف سيد الأدلة وهي دلالة على قلبه المريض نفسيا الذي لا يرى امرأة إلا وكانت مصدرا أو سببا لشهوته ونزواته، فهو خبيث في تعامله مع النساء، لأنه ليس لديه روح المسؤولية، فاللامسؤولية طغت على كل أفعاله ونتائجها، ليتعود على الفاحشة، فكان يفتقد للبراءة والعفة «شربت الخمر وأكلت لحم الخنزير»[2] فحلل ما حرمه الله، وإحساسه بالنشوة وقمة السعادة عندما يفعل ذلك «شربت ثلاث قارورات نبيذ»[3] وهو يستذكر لحياته نجد سماتها واضحة لأنه عاش كل ما يمليه قلبه لا عقله، إلا أنه لم يلبث أن بقي على هذه الحالة «أحاول أن أعود إلى حياتي الماضية، الحاضر يطاردني أيضا يختلط في ذهني كل شيء أحس بنفسي أتخبط في فوضى رهيبة، أشعر بأنني في قبضة كابوس أحاول أن أهرب، أن أستيقظ لكن لا أستطيع»[4] والملاحظ هنا بأن ذاته محطمة من فرط المآسي والمعاصي والذي يشعره بالذنب لأنه شخص له ضمير يؤنبه، فكانت المعاناة لبطل ممزق بين الحرية والإنتماء، حدد فيهما الكاتب أهم الملامح الداخلية لشخصية منصور وهو الحزن والضياع الذي يسكن بداخله والذي سيطر عليه طول أحداث الرواية، كما وصف لنا الواقع الخارجي للرواية على أنه واقع حرب وما ينتج عنها «جثث متفحمة، أجسام ممزقة، أطراف لحم بشرية دم، صراخ، دخان، نار، صبي مضرج الوجه بالدم يبكي ويصرخ، أمي أمي، وجوه مذعورة، رجل يتخبط على الأرض

---

[1] رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، إبراهيم سعدي، ص38.
[2] نفسه، ص54.
[3] نفسه، ص 72.
[4] نفسه، ص 42.

وسط حبات طماطم مسحوقة ومبعثرة، أشخاص يلتقطون بقايا أجسام بشرية، جثث مرمية وسط البطاطس البطيخ والبصل»[1] الإحساس بالخوف والضياع والذهول لما تراه العين، وهي أحاسيس إنبعثت من الواقع المعيش الذي هو واقع حرب أهلية بين المجتمع المدني والطائفة المتدنية، بالإضافة إلى حدوث إنفجارات لا متناهية وغير محدودة، ومن ذبح مستمر وهو ما أثر على سيرورة حياة(منصور) وانعكس في بعض تصرفاته كالخوف، ولهذا كان الماضي ملجأ إليه ليعيش حياته أملاً في الشفاء والطمأنينة، وهذا الإحساس نابع من حب التغير والإرادة، خاصة في اتخاذ القرار عندما أخذ عهداً على الله مع نفسه بأن يغيرها ويصحح مسارها، ولهذا امتنع طويلا عن إقامة علاقات جنسية نتيجة لهذا الوعد «لم أعد أفعل سوى الإعتناء بدروسي وأداء الصلاة طبعا للعقد الذي أبرمته مع الله، صرت أيضا أتحاشى النظر، يمينا وشمالاً لكي لا يقع بصري على امرأة»[2] من هنا بدأ حياة جديدة فأصبح ملتحيا مصليا، يخاف الله في كل أمر، بالإضافة إلى ذلك نلمح صفة الكرم وقد التمسنا ذلك في اكثر من موضع من بينها موقفه إزاء ابنه عبد العزيز في جنازة أمه «أخرج من الجيب الخلفي لسروالي حافظة أوراقي وأعطي له مبلغا من المال»[3] فهو كريم ويشفق على أولاده على الرغم من عدم حبهم له،كما ساعد ابنته زكية عند رؤيته لحالة باب مترلها الخشبي الذي يأويها «قدام الباب الخارجي أسلم لها مبلغاً ماليا، تحاول أن ترفضه لكني أصر»[4] من هنا كانت الطيبة سمة واضحة في شخصيته، كما يتجلى الإحساس واضحا في الإفتخار والإعتزاز بأولاده «أنا معتز بهم كلهم يعملون ويشتغلون، أو بالأحرى معظمهم»[5] كما يبدو شعوره بالفخر جلياً، من ذلك المظاهرات التي شهدها وكان ابنه عبد العزيز من بينهم، حيث أن تصرفات هذا الأخير تأكيد على روح المسؤولية والقوة والرجولة «هو بدوره لا يشبهني، أنا لم أشارك في

---

[1] رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، إبراهيم سعدي، ص36.

[2] نفسه، ص 238.

[3] نفسه، ص 254.

[4] نفسه، ص 132.

[5] نفسه، ص 208.

شيء طول حياتي التعيسة، لا في مظاهرة ولا في التوقيع على عريضة، ولا في عملية تنديد أو احتجاج، لا أريد أن يكون مثلي»[1] فالإحساس بالوطنية يزيده فخراً بولده، نابذاً ذاته ومستنكراً لحاله أثناء ثورة الجزائر لنيل الإستقلال قائلا: «الخوف من الموت هو الذي حال دون مشاركتي في الثورة»[2] ولكن دوام الحال من المحال فابنه ورقة من شجرة نمت بقيم متوارثة، فمنصور لا يعرف من يكون حقا فهو الشجاع المقدام الذي باح بكل أسراره التي لا يجرؤ أحد على البوح بها (السر وما أخفى) والتي لا يستطيع مقدام أن يقدم على أمر كهذا مهما كانت صفته وبالتالي هذه شجاعة رجل قوي، كما تبين لنا الصفات الداخلية للسارد الضمني بأنه شخص نزيه في عمله إذ رفض في يوم من الأيام طلب مدير المستشفى بمساعدته الطبية وتزويره لوصفات طبية «لم ينس بأنني رفضت أن أوقع على شهادة طبية مزورة لإرسال أخيه إلى الخارج للمعالجة من مرض بسيط كنا نعالج غيره من الناس المصابين به بنجاح داخل مستشفى المدينة»[3] والملاحظ هنا بأن الشعور بالذنب لم يتنام عنده لأنه لم يندم على تصرفه هذا.

مما تقدم في وصف الملامح الداخلية لشخصية منصور نجد بأن لها صفات تميزها عن غيرها «ومهما يكن إن الشخصية بسماتها لا تكون غير حكاية، اتخذت الشخصية التي لم تكن اِسما وفاعلا (عامل للفعل) كثافة نفسية، وأصبحت من ثمة فرداً أو (شخصا) وباختصار لقد أصبحت كائنا متكونا تكونا كاملاً»[4] ونشير هنا بأن الرواية تولى فيها الحكاية "البطل" في زمن من حياته من الطفولة والمراهقة إلى الكهولة والشيخوخة، وقد وفق السارد خارج النص في تسليم السرد أو الحكي إلى شخصية كالدكتور "منصور" حيث كان قد سبر أغوار النفس ومشاعرها فصور خلجاتها ونبراتها واضطرابها وسكونها وحيويتها وركودها.

---

[1] نفسه، ص 316.

[2] نفسه، ص103.

[3] نفسه، ص31.

[4] رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، مرجع سابق،1993، ص 62.

وتوصف زوجة منصور "ضاوية" بملامحها الداخلية فكانت شخصية مضطربة خائفة من الوضع السائد في الخارج «الهاتف نفسه أصبحت أخاف أن أقترب منه»[1] هذا الخوف الذي لزمها طول مدة حياتها، ويظهر ذلك جليا في خوفها على زوجها خاصة عند خروجه من المترل إزاء تأزم الوضع السياسي وانتشار القتل والذبح وحتى تفجير القنابل وسط الأبرياء «علامات الذعر بادية عليها»[2] بل يستمر حتى يوم لاقى منصور زوجها حتفه «ربما الحرص قبل كل شيء على إنقاذ حياة الحاج»[3] وهي التي صبرت عليه وطلبت منه أن يتزوج عليها «الحاج لم يكذب حين أوضح بأنني أنا التي عرضت عليه أن يتزوج»[4] وهي تجربة وجدانية نابعة من قلب طيب لا تريد أن تظلم معها أحدا بعد عجزها على معاشرته بعد وفاة والدها، فكان الحب والخوف في آن واحد لدى ضاوية «لم يكن سهلا اتخاذ ذلك القرار، لقد فضلت أن أتعذب أنا على أن يتعذب هو، حتى في سلوكي مع ضراتي، كنت أذكر لنفسي باستمرار بأنني أنا التي حملته على الزواج علي، قد يبدو الأمر غريبا لكن تلك هي الحقيقة»[5] من هنا نلمح بأنها تعيش نوعاً من المأساة الإنسانية بكبتها وصبرها وحتى إشعار غيرها باللامبالاة، وهو شعور نابع من ذات قوة شديدة السيطرة على نفسها.

تعددت الأوصاف الداخلية لشخصيات الرواية خاصة ما كان ضمن إسترجاع الذكريات الماضية ومن بينها ذكره لصفات عشيقاته، وما شعر وأحس به تجاههم من بينهم نذكر المعلمة (كليردمان) والتي هي في الأصل حاملة لرسالة سامية وهي مدرسته في المرحلة الابتدائية وبمرور السنين أصبح يعاشرها في الحرام وهي كبيرة من الكبائر «وفعلنا كل ما نهانا الله عنه في تلك الليلة

(1) إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص23.
(2) نفسه، ص29.
(3) نفسه، ص 351.
(4) نفسه، ص 354.
(5) نفسه، ص 355.

وحدها قمنا بما يكفي لنخلد في نار جهنم»[1] والملاحظ هنا بأنه تذكر يوم الآخرة على الرغم من إقدامه على فعلته والفاحشة التي باتت صفة فيه، والمعلمة امرأة جميلة وفاتنة دعته «من خلال بسمة ماكرة وشقية»[2] فكانت حركاتها وإيماءاتها محركاً قوياً لطاقات داخلية مشحونة بعثت في نفس منصور إحساسا بالنشوة والرغبة في ممارسة متعة الحياة ولذتها بكل معطياتها وما زاد تأكيده «بأنها بخبث ابتسمت ... أردفت والإبتسامة الماكرة والشقية لا تزال على شفتيها، علمتك كل شيء، علمتك القراءة والكتابة والغواية »[3]كما نلمح صفة الحزن والضياع والشعور بالغربة للمعلمة، وهو شعور طبيعي لأنه إحساس بالخوف والإنقباض من اللحظات الأخيرة التي تقضيها عند تجهيز حالها للرحيل عن وطنها ووطن أجدادها «الصخب الدائم للأمواج أحس به كموسيقى خالدة لا نهاية لها، تماما كزرقة البحر المترامية إلى أبعد ما يمكن أن يصل إليه البصر، هنا تحس باللانهاية وباللامحدود والمطلق»[4] فلحظات وداع البحر والجزائر ترك مكانه في نفسها أشعرتها بالغربة والخوف مما ستلاقيه في وطنها الجديد.

أما عن (زكية) وهي إحدى ضحاياه فقد كان وصفه لها منبعثا عن حب من نوع ما ترك آثاره لمدة من الزمن في قلبه قائلا واصفا لها «صوتها الرقيق اليائس»[5] دلالة على أنه لم يعد هناك طعم للحياة لأن اليأس ألم بتفكيرها، فكانت صفة الحزن طاغية على شخصيتها «أكدت وهي مستغرقة في بعينيها المفعمتين بالحب واليأس والمغفرة أيضا»[6] فكانت الدموع تنقط من عينيها لتعزف لحن الأسى ومرارة الحزن، وشعورها بالغربة والحزن أدى بها إلى الإنتحار وهو بالنسبة لها تحرر من سجن بات يؤرقها، وهو ولادة جديدة وحياة أخرى تخلصها من كابوسها«تلك الفتاة

---

[1] رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، إبراهيم سعدي، ص 63.
[2] نفسه، ص 61.
[3] نفسه، ص 62.
[4] نفسه، ص 61.
[5] نفسه، ص 100.
[6] نفسه، ص 101.

الرقيقة الوديعة، الحالمة، لم أستطع تصورها قادرة على تحدي رعب الموت»[1] فقد اعتقد منصور أنها لا تستطيع فعل المستحيل ولكن خاب ظنه؛ فخوفها من العار كسرت به كل أطر التوقعات، لأن إرادتها وعزمها على كتم سرها والعار الذي ستلحقه بعائلتها كان سببا كافيا للإنتحار أو بالأحرى الحرية الأبدية في نظرها.

أما (سيربين شيراز) فوصفه لها كان مشابها للشخصية السابقة «لم تكن غير زكية؟ صوتها، بسمتها ورقتها وبراءتها»[2] بدأ وصفه لها بالإحساس الغامض الذي اِنتابه كلما رآها يشعر بالحزن، وقد حاول الهرب منها ولكن شاء القدر إلا أن تكون بقربه، وهي مقومات أسهمت في إثراء الشعور بالخوف إزاءها ومن الماضي الذي ظل يلاحقه وما سيجده في المستقبل المجهول «حزن غامض يسري بداخلي أتكون رقة صوتها هي السبب؟ أتكون نعومتها ودفئها أم جمالها البريء الناعم، أم عيناها السوداوان الكبيرتان العميقتان، أم شذا عطرها المسكر»[3] فشعور الخوف والحب كانا متلازمين عنده، لأنها فتاة جميلة أحبته هي الأخرى فكان كلما رآها انتفض عنده شعور غريب لم يفهمه إلا لاحقاً و لم يكن حظها أحسن من بقية العشيقات وكأنها لعنة تلاحقهم، ونلمح أيضا صفة الغيرة على (منصور) من قبل هاته الشخصية لدرجة أنها حاولت قتله عندما أعلن لها بأنه سيقطع علاقته بها «لولا انسحابي جانبا، نحو اليمين في آخر لحظة لغاص الخنجر في صدري»[4] كما نلمح الحالة الهستيرية من حب التملك والسيطرة على الآخر لدرجة أنها عندما شعرت بأنه ليس ملكا لها حاولت الإنتحار عندما فشلت في قتله «بعد مرور بضعة أيام على ضربة السكين التي طعنتني بها حاولت سيلين أن تنتحر»[5] وهو ما كان في النهاية والذي ما لم يتوقعه

---

[1] نفسه، ص 103.
[2] نفسه، ص 144.
[3] نفسه، ص 140.
[4] نفسه، ص 179.
[5] نفسه، ص182.

منصور«شق علي رغم ذلك أن أصدق بأن سيلين انتحرت»[1] هكذا شاء القدر فحاول قدر الإمكان إنكار الحقيقة إلا أنه تقبل موتها في النهاية فكانت زكية الثانية فعلا.

أما عن شخصية (مسعودة) المطلقة وابنها المتشرد فكان وصفهم ينبيء بشعور الندم والضياع والحيرة جراء تركه لهما بالأخص ابنه، ونلمس صفة الإحتقار للذات وقد ظهر الملمح الداخلي حينما اتخذ منصور القرار المناسب وحاول إعادة تصحيح مسار حياته فبدأ بالبحث عنهما، ولكن من دون جدوى «منظر الشحاذات المتكومات على أنفسهن مع أبنائهن وسط الظلام لم يكن يزيدني إلا شقاء ... مرات عديدة حدث لي أن قضيت الليل مثلهن في الشارع ... الرغبة في معاناة شيء من تشرد ابني غير الشرعي ربما كان السبب»[2] معاناة داخلية وعذاب لازمه طول حياته لأنه في النهاية لم يجد ابنه.

ويوصف الأب والأم بصفاتهما الداخلية أما الأول فقد وصفه بأنه شخصية طيبة ومحبة تعكس روح الرجل الجزائري البسيط والحنون الذي يحب أسرته ويحافظ عليها، كما يشفق على الحيوانات وحتى الحشرات أضعف مخلوقات الله «سمعته مرات عديدة يدافع عن حق النمل والفئران وغيرها من المخلوقات في العيش، كلما جعلت أمي تسحقها بلا رحمة»[3] فهو يدافع عن حقها في الحياة، وقد أتعبه تصرف ابنه كثيراً وأفعاله الطائشة خاصة باعتباره ابنهما الوحيد في الأسرة منذ أن كان صغيراً، وقد اعترف بذلك الحاج منصور في ذكرياته قائلا: «كل متاعبهما ومآسيهما جاءتهما مني»[4] فحب الوالدين لأبنائهما لا يعوضهما شيء في الدنيا، فوصف الأب بتلك الصفات التي استودعها الله في قلبه من حب وعطف وخوف لإبنه حتى وإن أخطأ«لا أدري لماذا لم أدعك هناك ليقتلوك، ذرية مثلك ما الفائدة منها؟منذ ولادتك لم تعرف سوى أن تخلق لنا المتاعب»[5] وهي

---

(1) إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص 182.

(2) نفسه، ص 229.

(3) نفسه، ص 186.

(4) نفسه، ص 12.

(5) نفسه، ص 104.

شخصية نلمح فيها روح الإيمان فها هو ينصح إبنه ويعاتبه على أفعاله الدنيئة «أتهرب من الله ؟ أتسمي القرار من عبد مثلك هروبا؟»[1] هكذا كان يؤنبه على الأفعال الرديئة التي لاحظهما عليه، ويبقى وصف منصور له نابع من وصف ابن لأبيه حتى عندما قتل الوالد الأم بدافع لم يذكره فلم يشوه صورته بل بقي مستنكراً لعدم معرفة السر أو الدافع لهذا الفعل «وجود سر رهيب لا يمكن البوح به»[2] وإصرار الأب على كتمان السبب ربما يعود لعدم تشويه رمز الأمومة للابن والحفاظ عليه داخل المجتمع؛ إذا المجتمع لا يرحم بوجود العار وهو ما أقبل عليه الأب حتى دُفن والسر معه.

كما وصفت الأم بصفاتها الداخلية فهي شخصية حالمة ومتسلطة؛ فالأولى تتمنى فيها العيش بسخاء ورفاهية فكانت شخصية طفيلية تأخذ ما لغيرها وهو ما أشعر ابنها بالإشمئزاز والإحتقار لها «لا يمكنني إلا أن أحس بالاحتقار لها وبغثيان مشوب بشعور العار»[3] فكانت تريد تقمص شخصية الفرنسيات والتشبه بهم في سلوكها «اليوم تخلت عن استعمال الحائك وصارت تتكلم الفرنسية، هي التي لم تجلس في يوم من الأيام على أي مقعد من مقاعد الدراسة»[4] فظهر نوع من الذهول غير المتوقع والمفاجئ لتغير تصرفات الوالدة بعد رحيلهم إلى فيلا روز، والغريب عنده أن أباه رضى بالوضع «وجدت أبي في القاعة مستندا بمرفقه على حافة النافذة المطلة على البحر بسخط فكرت كيف أنه ومن ناحيته لا يجد أي حرج في أن ترتدي أمي ملابس معلمتي ربما يجد في ذلك شيئا من اللذة فكرت أيضا»[5] والملاحظ هنا بُعد الهوة بين الزوج والزوجة وأن هذه الأخيرة أخذتها المدنية بأمور مستعارة لتعيش في حياة غير التي اعتادت عليها.

وبالعودة إلى الواقع المعيش نجد أحد الشخصيات التي لها وقع كبير في المجتمع المدني آنذاك وهي شخصية عبد اللطيف المكنى بـــ"أبو أسامة" وقد جاء وصفه الداخلي من خلال نظرة المؤلف

---

(1) إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص 104.

(2) نفسه، ص 236.

(3) نفسه، ص 81.

(4) نفسه.

(5) نفسه.

للجماعات الإرهابية من تطرف وعنف، فقد نسبت إليه الفتنة التي تعرضت إليها الحياة السياسية والإجتماعية والفكرية وعمق الصراع بين الجزائريين وهو القائل بأن«إخواني من الذين يقاتلون الطاغوت، أما القاعدون فإننا نكون من أعداء الله إن لم نقتلهم»[1] وقد جاء وصف صهره في وقت بالغَ فيه بكثير من الفخر والإدعاء في فهم الدين والإصلاح وحتى التسرع والإندفاع في إعطاء الأحكام وهو ما كان رد فعل (منصور) إزاءهم فهو لا يريد إصلاح المجتمع أو مواجهته بل يريد إصلاح ذاته المثقلة بالخطيئة وإدانة الذات في الماضي «أريد أن أصفي حساباتي مع نفسي بالدرجة الأولى»[2] هكذا شاء الله أن يقال عنه عاش في زمن الإرهاب التي حدثت فيها الكثير من المشاكل السياسية والأمنية في البلاد في هذه العشرية "السيئة الذكر" استنفاراً منه لهمة القارئ وتصويبه نحو هذه الرواية.

ونلمس من خلال الوصف الداخلي لشخصية (الصادق الأحدب) المنبثقة والمستوحاة من شخصية (السعيد الحفناوي) حالة الذهول والشفقة؛ كما نلمح صفة دينية تتجلى في أن بعض الناس ممن يتلاءم وصفهم مع وصف شخصيته يظهرون الحكمة في كلامهم في المقاهي والأزقة وهم من سينالون الدرجات العليا عند الله.

أما من الناحية النفسية فيعطف عليه منصور وغيره من أفراد المجتمع لأنه يعكس حالة الوهم والخيال الذي يعيشه، فتصويره يتعلق بفهم الإدراك للبعد الصوفي الذي ظهر في وقت توبة منصور.

يعتبر الوصف الداخلي للشخصيات بمثابة الكشف عن أغوار النفس وما يختلجها، فيتجاوز بذلك كل الملامح الظاهرة للعيان، لينتقل السارد بالوصف من العالم المرئي إلى العالم غير المرئي ليكشف لنا عن خبايا كل شخصية من خلال مصطلحات يستشفها القاريء ويعطى لها القراءة والتأويلات المفتوحة على عدة مجالات وكان للعامل النفسي دور كبير في فهم الشخصيات كما البعد العاطفي الذي نستقرئه من خلال الخطاب بأبعاده الوجدانية وأحاسيسه الداخلية باعتبار أن

[1] إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص351.
[2] نفسه، ص 329.

أحداث الرواية تمثل وقائع إجتماعية وتجسد لأفعال تاريخية وسياسية، وبتحليلها للأفعال السوسيولوجية، لأن الشخصية بمثابة فعل لا ينتهي ويكتمل بل هي دائمة التغيير لأنها تنبني على أمور نسبية.

الفصل الثالث

بنية الزمن والفضاء

أولا: بنية الزمن

تمهيد

1. الزمن السوسيولوجي

2. الزمن التاريخي

3. الزمن البسيكولوجي

تمهيد:

يعتبر الزمن النواة الأساسية التي تنبني عليها الخطابات الأدبية من ذلك الرواية والقصة؛ إذ إنه لا وجود للحكاية بلا زمن تسير عليه لسرد حبكة معينة والزمن هو الوقت«وقد ترجمت اللفظة الأجنبية نقلا عن اللفظين الشائعين (temps, time) بالزمن، زمن الفعل سواء في الماضي أو المستقبل أم الحاضر»[1] ُزمن القصة هو غير زمن الخطاب، إذ إن «زمن القصة هو زمن المادة الحكائية وزمن الخطاب نقصد به تجليات تزمين زمن القصة وتمفصلاته وفق منظور خطابي متميز، يفرضه النوع ودور الكاتب في عملية تخطيب الزمن، أي إعطاء زمن القصة بعداً متميزاً وخاصاً»[2] على اعتبار أن لكل فرد أو شخص وجهة نظر خاصة بالنسبة للأحداث، وأن لكل قاريء أو متلقي حكماً معيناً أو بصيغة أخرى موضوعاً واحدا ورؤية مختلفة؛ إذ إن الكاتب لا يعرف الإستقرار في التفكير إنطلاقا من عدم محدودية اللغة ونظم تأويلها وفهمها المتعلق بالقراءة وزمنها المتجدد، والمتعلق أيضا بعملية الإنتاج على اعتبارها ترجمة لمختلف المواضيع، ولهذا كانت السمة المميزة للزمن ليست باستمراره، بل بما ينطوي عليه من تحولات«فالأشياء لا توجد على أنها قد انتهت وكملت، بل هي في طور تحول مستمر»[3] لتشكل مجموعة من الوحدات الأساسية للكاتب والتي تعطي نوعية للخطاب الأدبي المتكون من مكونات متنوعة ومتجددة قد تكون إجتماعية تعكس الوضع السائد أثناء عملية الكتابة والسرد، وقد تكون تاريخية تبرز من خلال محاكاته للواقع والأحداث ومدى تأثره بها، وقد تكون نفسية تبرز ذاته، وعليه «فالرواية تمثل وقائع إجتماعية وتجسد أفعالا تاريخية، إنها تمزج أوصاف الحياة النفسية للفرد، وليس بتصويرها للأوساط الإجتماعية فحسب، وإنما بتحليلها السوسيولوجي لها»[4] ومن هذا المنطلق إرتأينا أن ندرس الزمن

---

(1) بسام بركة، معجم اللسانيات، فرنسي عربي، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 1994، ص 200.

(2) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 79.

(3) نفسه، ص89.

(4) محمد الطيبي، إختراع التاريخ في إختراع القفار، مجلة اللغة والأدب العدد 15، أفريل، 2001، ص 136.

من خلال مجموعة من الرؤى هي: الزمن السوسيولوجي، والزمن التاريخي بالإضافة إلى الزمن البسيكولوجي.

أما عن الزمن السوسيولوجي فسندرسه إنطلاقا من كون الإنسان إجتماعياً بالطبع يؤثر ويتأثر بما يحيط به وهو متعلق بالتركيب الإجتماعي المتصل بالأسرة من ناحية العلاقات التي تربط بينهما بالإضافة إلى التطرق من خلاله إلى دور الثقافة التعليمية في تكوين نخبة من المفكرين الذين يطمحون إلى الرقي، فما نهضت الأمم إلا بالعلم، وهذا الأخير يبدأ بالمدرسة المكونة التي يجب إعطاؤها المقام الكبير إذ إنه «على المثقف، أن يكون له دور في إدارة دفة الحكم»[1] وفيما يخص الزمن التاريخي فهو يعكس دور الكاتب الذي يلعب دور المحلل للأوضاع، فكل مرحلة يتحدث عنها كانت صورة صادقة لحياة الأمة الجزائرية والتاريخ يشهد على صدقها والتحولات التي طرأت عليها، ويشكل الزمن النفسي في هاته الرواية الركيزة الأساسية لدافع الكتابة على إعتبار أن هذه الأخيرة تعد بمثابة مخرج لتلك المكبوتات الداخلية التي لا يستطيع الكاتب أن يعبّر عنها بأسلوب مباشر لتصبح-الكتابة- وسيلة للتفريغ بالألام والآهات، سعيا بها إلى الراحة والطمأنينة، وبالتالي إلى السعادة والتطهير النفسي، والملاحظ على هذه الأزمنة أنه يربط بينها خيط رفيع يصعب الفصل بينها، لكن الصعوبة لا تعني الاستحالة.

1. الزمن السوسيولوجي:

الإنسان إجتماعي بطبعه، يعيش وسط جماعة يتأثر بهم ويؤثر فيهم كالأسرة التي تربى فيها والجيران المحيطين به والعائلة التي كونها فيما بعد و«يرادف معنى الزمن في الرواية، معنى الحياة الإنسانية العميقة، معنى الحياة الداخلية، معنى الخبرة الذاتية للفرد رغم تجذرها في أغوار النفس الفردية، هي خبرة جماعية والزمن الروائي هو الصورة الحقيقية لهذه الأخيرة»[2]، ومن هنا كانت رواية (بوح الرجل القادم من الظلام) لإبراهيم سعدي تصوير للواقع المعيش، الذي يعطي للمتلقي

(1) سليمان الطروانة، المثقف والسلطة، مجلة أفكار، ع 125، عمان، 1996، ص 43.

(2) محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، إفريقيا الشرق،الدار البيضاء، جزء 2 ، 1991، ص 10.

فكرة عامة عن الوضع السوسيولوجي للرواية، وارتباطه بالزمن من ناحية الأخلاق والتربية ليصنع خطابه في خطاب الجماعة (الأنا الجمعية) وذلك لأن «النص كيان ملموس وحي يعيش حياته عبر قوانينه الخاصة، لكن يحمل في هذه القوانين خصائص الحياة الإجتماعية التي يعيش في إطارها ويبدع ويتلقى»[1] ومن هنا كانت قراءة النص قراءة تأملية في علاقته بالزمن الإجتماعي للكاتب إذ إن أحداثها وقعت بالفعل، ومنصور شخصية تنتمي إلى الطبقة الشعبية الفقيرة التي تعيش في أحياء (لاكلاسير) بعاصمة الجزائر، وقد كان وحيدا بلا إخوة وهو أمر كثيرا ما أزعجه واستاء منه والداه «ذات يوم وهي تمرر يدها على شعري سمعتها تسألني:

أي شيء تمنيت لو كان لك يا ولدي

قلت لها:

أخا أكبر مني يحميني

ضمتني إلى صدرها وأحسست بها تبكي»[2].

بالإضافة الى أنه ذكر علاقة أسرته مع جيرانهم حيث كانت علاقة طيبة على الرغم من شجار (منصور) مع أولادهم وبراءته في نظر والديه مهما حدث، وهو الأمر الذي جعله منعدم المسؤولية تجاه تصرفاته لاحقا.

إرتبطت حياة (منصور) بأربع زوجات أنجب منهن البنات والبنين على غرار (ضاوية) التي أنجب منها طفلا واحد، ولهذا فضل البقاء معها وطلاق الأخريات بعد مقتل ابنهما (عبد الواحد).

أما عن علاقته بعائلاته الأخرى فما فتئ ذكرها في النص، بل نلمحها من مجموعة الإيحاءات والمعاني التي تستنطق النص بأنه كان غير مستقر مع زوجاته بشهادة (ضاوية) «كنت أعرف أن زينب شأنها شأن سلطانة والمرحومة يمينة، لم يعرفن الوئام مع المرحوم».[3] أما عن علاقته بأبنائه

(1) زيما بيار، النقد الإجتماعي ،ترجمة عبيدة لطفي، دار الفكر للدراسات، القاهرة، م ط، 1991، ص08.

(2) إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص 10.

(3) نفسه، ص 354.

فكانت مشوبة بنوع من اللامبالاة تجاه والدهم، وكما جاء في حديث منصور قوله: «ربما لم أكن أباً مثالياً» [1] وهو ما انعكس في ردة أفعالهم «لا أحد من أبنائي يلقي نظرة نحوي أو يوجه لي كلمة أو يقترب مني، لا ألوم أحدا»[2] حتى في المناسبات الخاصة لا أحد يولي لأباه الإهتمام « أحدهم تزوج و لم يوجه لي دعوة لحضور العرس.. أحدهم أقام حفل ختان لابنه و لم أسمع بالخبر إلا بعد فوات الأوان ... لا أحد منهم يزورني في الأعياد » [3] فقد كانت علاقة هامشية بينهم نتيجة لعدم الإستقرار الأسري الناتج عن تعدد الزوجات وعدم الإستقرار العاطفي لعدم إعطاء أولاده العناية والإهتمام الكافيين (الجانب الروحي).

كما تحدث الكاتب عن التعليم وفق قراءة خاصة من منظور الطبقة العامة والكادحة في إطار التهميش الذي عانى منه المتعلم والمثقف في الجزائر ودور النظام في كبتهم عن الإبداع وتطوير البلاد، وقد كان (منصور) يمثل شريحة من شرائح المجتمع البسيط وقد تربى وسط عائلة أمية، وتصريح والده بذلك خير دليل «ما عليك إذن إلا أن تنجح في دراستك حتى لا تكون حماراً مثلي»[4] وقد كان تلميذا لامعاً في دراسته، تعلم عند مدرسين أجانب إلا أنه طرد في فترة الثانوية بسبب مشاركته في الإضراب العام في 11 ديسمبر الذي دعت إليه جبهة التحرير الوطني سنة 1961 «لم يكن هناك في ذلك الوقت، شيء أسهل من توقيف تلميذ عربي، فقير، بائس عن مواصلة دراسته»[5] وهو بذلك شأنه شأن الكثير ممن حرمهم النظام الفرنسي من حق التعليم للإشتباه بهم في الثورة؛ فقد انتبهت فرنسا منذ ولوجها إلى الجزائر إلى الدور الكبير الذي يلعبه التعليم في تطور وتحرر فكر المستعمَر، فحاولت طمس الهوية الجزائرية بمحو التعليم وإفشاء الأمية لكي لا يتحرر الفرد من قيود الجهل وبالتالي إلى الثورة على النظام، إلا أن هناك قلة من الناس-

(1) نفسه، ص 208.
(2) نفسه، ص 323.
(3) نفسه، ص 208،209.
(4) نفسه، ص 39.
(5) نفسه، ص 35.

والتي سمحت لهم فرنسا بالتعليم- لهم دراية كافية بدور التعليم في الحياة وهم الذين لا يبدون أي إنتماء سياسي أو حزبي بل المحايدين ، وقد كانوا بعد الإستقلال بطريقة غير مباشرة ضد الحكومة التي يعتبرون نظامها فاسدا، وقد ظهر تيار رافض للإستبداد الفكري الذي تمثله الطبقة المتعلمة وجاء ذكرهم في الرواية على لسان (منصور)من أولئك الفنان الهاشمي سليماني، الصحفي جمال بقة، فارح قادري، القاضي مقران أعراب بالإضافة إلى أستاذ الفلسفة احميدة رمان.

إنعكست الرواية على العالم الواقعي لمنصور لتصور لنا ذلك البعد السيوسيولوجي المستنبط من خلال إستنطاق علامات النص وفك شيفراته، ليعطي لمحة عامة عن الزمن الإجتماعي من ناحية العلاقات التي تربط بين الأفراد وسط الجماعة لينقل مجموعة من الأحداث بكل صدق وأمانة.

2. الزمن التاريخي:

يعتبر النص الذي بين أيدينا بمثابة تأريخا[1] وتأصيلا للأحداث التاريخية التي عاشها الكاتب خلال سرده للحكاية؟ فكانت رواية (بوح الرجل القادم من الظلام) بمثابة الوسيلة المثلى للتعبير عن ظروف الشعب ومدى وعيه بمجرى الحياة لتكون كتابات (الحاج منصور نعمان) تاريخية، وصاحبها كان شاهداً على أحداثها التي ترسبت في ذاكرته وتجددت أبعادها المعرفية في كل قراءة، فكان هذا النص خطابا أدبيا له أبعاده التاريخية المبنية على الخبرة الشخصية باعتبارها عاملا متأثرا بالأحداث المجسدة للظلام والخراب والموت.

لقد جعل المؤلف داخل النص (الحاج منصور نعمان) من سيرته الذاتية محطات مرتبطة بأهم التحولات التي شهدتها الجزائر على الرغم من أن شهادته كانت غير مقصودة بل عفوية، وقد جاءت وفق ترتيب زمني منطقي، إنطلاقا من الماضي البعيد إلى الماضي القريب أي: زمن السرد، وصولاً إلى الحاضر وهو زمن الكتابة، وقد أشار الكاتب إلى الزمن التاريخي منذ البداية في التوطئة، وهو رجاؤه من الله تعالى أن يوفقه «وأن يطفئ نار الفتنة بين المسلمين في بلدي وينشر الطمأنينة

(1) التأريخية Historicisation, Historicization وتعني فهم عمل ما ومقاربته ضمن سياقه التاريخ، أنظر، ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، ناشرون،ط1، 1997، ص 116.

والأمان في ربوع وطني، وأن يعيد العزة والكرامة والمكانة اللائقة بين الأمم والشعوب إلى شعبي»[1]، وهو دلالة على الزمن التاريخي المقهور وغير الهادىء، وقد استوقفتنا مجموعات من الأحداث المستوحاة من الواقع والتي جاءت ضمن الرواية والتي نستطيع حصرها فيما يلي:

1. بدأ التاريخ منذ 1830م حين وطأت أقدام المستعمر الأرض الجزائرية، وهو ما نستنبطه من خلال حواره مع المعلمة (كليردمان) التي استذكرت حادثة دخول أجدادها إلى البلاد «أنا أهنئكم على انتصاركم، هذا هو التاريخ، قصة بلا بداية ولا نهاية»[2].
2. الإضراب العام في 11 ديسمبر 1961م والذي دعت إليه جبهة التحرير الوطني، وقد شارك فيه كل الطلبة الجزائريين بما فيهم (منصور) والذي فصل عن الدراسة بسببه.
3. إنهزام فرنسا وخروج شعبها 1962م بعد حالة الذعر التي عاشها «السكان الأوروبيون راحوا يسارعون لمغادرة البلاد بعد احتلال دام قرنا وربع قرن، تاركين وراءهم الديار التي سكنوها والأملاك التي جمعوها»[3].
4. إعلان استقلال الجزائر في 5 جويلية 1962 بعد حرب دامت سبعة أعوام.
5. الصراع حول السلطة مباشرة بعد الإستقلال حيث بدأت بوادر الحرب الأهلية تقع بين مختلف فصائل جيش التحرير الوطني الذي عكس الوضع السياسي المتعفن« البلد كانت في تلك الأيام على حافة حرب بين الجزائريين»[4].
6. إعتداء المغرب على الجزائر 1963م قائلا وهو يغازل زكية« ذلك الوقت كانت تجري الحرب على الحدود مع المغرب، مما أدى إلى وقف القتال بين الجزائريين أنفسهم بعدما أعلن الكولونيل محند ولحاج عن ضم قواته إلى المدافعين على الحدود»[5]،

---

(1) إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص 08.
(2) نفسه، ص 48.
(3) نفسه، ص 42.
(4) نفسه، ص 312.
(5) نفسه، ص 83.

7. إنقلاب 19 جوان 1965م للتصحيح الثوري بعد إقرار نظام الحزب الواحد.
8. فترة التشييد والبناء في الجزائر بعد 1967م و بعد الآثار التي خلفها الاستعمار.
9. الثورة الزراعية 1972م.
10. التحولات الإجتماعية التي عرفتها البلاد في الثمانينيات.
11. التغيرات الفكرية على الساحة السياسية من ذلك تحدثه عن (سليم كلالشة) واقتناعه بمذهبه الإيديولوجي «تحليلات سليم كلالشة كانت صائبة»[1].
12. الأزمة الإقتصادية حيث قال: «في تلك الأيام أسعار البترول تتهاوى، الشبان لا تفكير لهم إلا في الهروب بعيداً عن الوطن، لا حديث لهم إلا عن كندا واستراليا»[2].

بالإضافة إلى كل هذه الأحداث الوطنية كان شاهدا أيضا على الأحداث العربية الكبرى مثل الحرب مع اليهود 1967م إثر وجوده بفرنسا، وقد أعطى صورة صادقة لرؤية الآخر لهذه الحرب «العرب خسروا الحرب مع اليهود قبل بدايتها، أي بعد تحطيم طائراتهم وهي لا تزال رابضة على الأرض»[3].

13. الصراع السياسي الحزبي خلال فترة التسعينيات بين السلطة الحاكمة والمعارضة الأصولية.
14. إغتيال رئيس الجمهورية محمد بوضياف.

من هنا كانت (رواية بوح الرجل القادم من الظلام) لإبراهيم سعدي تأريخا لسيرورة الزمن في الجزائر وأحداثه المختلفة والمتناقضة أحيانا، من خلال رؤية السارد الذي أعطى صورة واضحة عن الوطن العربي والجزائري من وجهة نظر فرد بسيط من أفراد المجتمع، مصحوبا بنقد لاذع للأوضاع السائدة والمأساوية التي آلت إليها البلاد في مسارها نحو الإستقرار والأمن، والتاريخ يشهد على الأحداث التي ذُكرت وهو لأكبر دليل على صدق الرواية.

---

(1) نفسه، ص251.
(2) نفسه، ص 243.
(3) نفسه، ص 172.

3. الزمن البسيكولوجي:

يعتبر الزمن النفسي الداخلي جزءاً مهماً في بناء الشخصية التي لم تتكون من فراغ، وإنما كانت نتيجة حتمية لدوافع داخلية وأخرى خارجية إنعكست بالسلب أو بالإيجاب على الذات، ومن هنا كان فعل الكتابة لدى الكاتب (منصور نعمان) في مذكراته، بناء على ما ترسب في الذاكرة وآلمه نفسيا، وقد تكلم الأستاذ (إبراهيم سعدي) في البداية عن المخطوطة وحالتها المزرية «المخطوط المكتوب باليد وبخط سيء، معقد غير قابل للقراءة، وأحيانا تتخلله تشطيبات هنا وهناك، وإلى جانب ذلك كان بلا عنوان، وغير محدد الموضوع في بدايته على الأقل، وكان في حالة يرثى لها، أوراقه يابسة، هشة، باهتة اللون، تآكلت أطرافها، يبدو كما لو أن قرونا مضت عليه»[1] فرؤية المؤلِف (خارج السرد)-إبراهيم سعدي- للمؤلَف عكست ذلك الجانب النفسي في الرواية في الزمن الماضي، لأن صاحب الكتابة أو المؤلِف (داخل السرد) -الحاج منصور نعمان- كان آنذاك قد «مات قبل أكثر من عشر سنوات»[2] وهو ما استشفه القاريء من الوهلة الأولى؛ بأن الرواية التي بين يديه هي وضع نفسي تجلى في عملية الكتابة.

من هذا المنطلق يبدأ الزمن بمرارة الحاضر المعيش في حركة إرتدادية لذكريات الماضي الذي هو سببٌ في الحاضر المتأزم أيضا، لينتج عنهما حركة جذب ورد بينهما، فلم يعد يملك من الزمن الآني إلا مرارة الذكرى للزمن الداخلي المكنون في ذاته، فكانت عملية التذكر عند كتابة إعترافاته بمثابة ولادة ثانية للماضي من جديد.

ومن هنا نستطيع أن نقسم الرواية إلى موضوعين أساسيين هما:

- الموضوع الأول: العصيان ودوره على نفسية (منصور).
- الموضوع الثاني: التوبة وطلب الغفران.

---

[1] إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص 03.

[2] نفسه ص3.

الموضوع الأول: العصيان ودوره على نفسية (منصور)

وهو المتعلق بذكريات الماضي المتجلية في نفسيته المفعمة بالشهوة للنساء واللهفة والشوق للجنس منذ صغره «وجدتني لا شغل لي إلا اختلاس النظر إلى البنات والنساء، أحلم بهن في خلوتي»[1] فكل هذه الأفعال دفعته إلى ارتكاب المعاصي، خاصة أنه أشار في بداية الرواية إلى الزمن النفسي الذي كون زمنا مهما في حياته إذ إنه بلا أخوة، فهذا الأمر قد شكل له الوحدة والعزلة والحزن والأسى له ولوالديه «لأنه بلا إخوة تحسبون أنه يحق لكم أن تفعلوا به ما تشاؤون، يا ظالمين، سمعت المرحوم يعيط أكثر من مرة وأظن والله أعلم، أنه بدوره ظل يتألم من أن الله العلي القدير لم يرزقه إلا بي، أعني بطفل واحد، لاسيما وأن الموت في ذلك الزمن كان شائعا عند الأطفال»[2] وهنا جاء الكلام بليغا بالفعل المضارع (تحسبون) ليندمج القارئ أو المتلقي مع الحالة وكأنه يعيشها أو يعانيها، فوالده يدافع عنه في الزمن الماضي حين قال (سمعت) والقرينة هنا تناوبت بين كلمة (المرحوم) دلالة على اسم مفعول إشارة إلى الندم والأسف، وبين جملة (يعيط أكثر من مرة) للدلالة على التكرار، كل هذه الأمور بقيت راسخة في ذهن منصور لتطبع الندم على ذكرياته.

بقي منصور صغيرا في عيني والديه حتى بعد ظهور علامات سن المراهقة، فلم يلاحظا أنه تغير فيزيولوجيا أو نفسيا حيث قال: « أما والداي المسكينان – رحمهما الله – فلم يبد عليهما أنهما لاحظا أن شيئا ما طرأ علي، علقا فقط على صدري في تلك الأيام حرزاً، غير أنه لم يحفظني من أي سوء »[3] اعتقادا منهم بأن الحرز وسيلة علاجية فيما يكمن فيها من قوى سحرية تجلب الحظ والسعادة والسلامة وحتى النجاح وتطرد الشؤم والشر، والغرض منها عند معظم الجزائريين الذين يؤمنون بها إتقاء الحسد والنفاثات في العقد وشرور العين والنفس الشريرة، وذكرت هنا

---

(1) إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص12.

(2) نفسه، ص 10.

(3) نفسه، ص 12.

كلمة (المسكينان) ليبين مدى جهلها لما كان يحدث لمنصور من خيانة مع جارتة (وردية) زوجة عمه (علي)، أو من إستراق النظر لابنته (نصيرة)، أو اغتصاب (مسعودة) المطلقة، فكل هذه الأمور تركت صداها وأثرها الكبيرين في حياة السارد كلما تذكرها، مما أدى إلى صراع (النفس والأنا) لديه بين حب اللذات وسيطرته على نفسه، ومن هنا«يلتقي الزمن النفسي بالزمن الإجتماعي ويتلافحان بصورة متعددة عند المؤلف، لأن الكتابة تشبه النحت على الحجر، ومن البدء تدخل التاريخ، إن لم تكتبه فسيكتبها»[1] فكذلك كانت ذكريات (الحاج منصور) التي نحتت في قلبه وعقله، وقد كان ذكرها في الزمن الحاضر يهدف إلى تحقيق الراحة النفسية عند ذكر تلك الأحداث الدرامية التي عاشها، خاصة في وصفه الدقيق حين معاشرته (وردية) أو (كليردمان) كما وصف حالته النفسية إزاء هذه الأخيرة بعد رحيلها في المقطوعة التاسعة بعدما عاد إلى (فيلا روز)، فكانت رمزاً للحزن والفراق والوحدة والغربة، إلا أن الرحيل لم يطل المعلمة كليردمان فقط بل طال كل النساء اللاتي عرفهن والتي كانت نهايتهن (شبح الموت) عند كل من زكية، حورية، سيليين، عبد الواحد، عبد العزيز، بالإضافة إلى والديه، هكذا كان يذوق مرارة الفراق في كل مرة، وما زاد الأمر قساوة والحياة وجعاً هو قتل والده لوالدته «صعدت الدرج المؤدي إلى بيتنا، قائلا في قرارة نفسي قتلها ! قتلها أبي ! تلك هي الحقيقة... !»[2] تلك هي الحقيقة المرة التي لا مفر منها إلا تصديقها، والتي تركت بصمة في حياته القادمة، مما أدى إلى تدهور حالته النفسية، وكأنه سم بدأ يسري بداخله ولا دواء له «لا أدري لماذا أحسست به كما لو كان ظلام القبر، بدا لي أنني أشم رائحة الجريمة، رائحتها المقرفة، الباعثة على الغثيان، أتذوق طعمها، طعم الجريمة النتن والمرعب»[3] وهو يكتب في تلك الكلمات يشعر القارئ بجو رهيب ومظلم كان سائدا، ونفس الشعور تجاه سجن الحراش الذي أصبح يعني له الكثير بعد الجريمة الشنعاء، فقد تغيرت نظرته له،

---

[1] محمد الطيبي، إختراع التاريخ في إختراع القفار، مجلة اللغة والأدب العدد 15، أفريل، 2001، ص 138

[2] إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص 189.

[3] إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص189

وكأنه أصبح مقرا لوالده فقط دون غيره فكان مصدراً دالا على البؤس والشقاء والرعب، كلما رآه أو تذكره «رأيت سجن الحراش بجدرانه العالية والعريضة، متربعاً على أعالي المدينة، حسبت دائما أنه لن يقدر لي في يومٍ من الأيام رؤية تلك الأسوار الضخمة والرهيبة إلا من الخارج، على خلاف أيام الصبا، لم تثر هذه في نفسي الإحساس بالخوف والمهابة، لكن بالشقاء واليأس»[1] هكذا كان وصف حالته التي تدهورت كثيراً «حيث تصبح الأماكن حاملة لقيم شعورية مؤثرة، يتضح من خلالها عمق الشخصية وأبعادها النفسية وتصرفاتها الخارجية»[2] .

بنيت القيم عند (منصور) على أسس هشة ما فتئ أن أدت به إلى الهاوية، لذلك إِنْتَابَهُ نوع من المرض النفسي جعله يشعر دائما بأنه مطارد من نفسه ومن الناس، ومن ذلك قوله «أنا الذي كنت أشعر بنفسي دوماً مطارداً، دوماً ملاحقاً، دوماً غير آمن، صرت أحس ليس بالخلاص والراحة، ولكن بوحدة لم أعرف مثلها في يوم من الأيام، أبداً لم أجدني من قبل وجها لوجه مع نفسي مثل ما حدث لي وأنا في السماء»[3] وهو في قلب السماء في المكان الذي لا يسمع فيه المرء إلا الصمت والهدوء في ذلك الفراغ اللامرئي كان يشعر بأنه مطارد، فهو وحيد بجسمه ولكن فكره متعفن بأفكار بقيت راسخة في ذهنه كشفت الحالة النفسية الناتجة عن فعل المطاردة والتي تفسر تصرفاته اللاحقة تجاه سرين شيراز وسيلين، كما عكس الزمن حالة الخوف واللإستقرار واللأمان «كانما أموراً في داخلي، أموراً قاتمة ومجهولة، كنت أظل غامضا، قليل الشفافية...دائما أعطيت الإنطباع بأن ما كنت أقوله قطرة من بحر، قياساً بما لم أكن أسر به ... مثل كتاب مغلق، غير مفهوم وغريب»[4].

---

[1] نفسه ، ص 201،202.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص 81.

[3] إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص 133.

[4] نفسه، ص 299.

من هنا لجأ الكاتب إلى كتابة مذكراته آملا في الشفاء والتنفيس عمّا يعانيه بعيداً كل البعد عن الخيال والتصورات اللامعقولة، فحقيقة الحكاية وواقعيتها هو الذي جعلها تزيد من ألم وحسرة الكاتب على ماضيه وكيف سيقابل العالي في سمائه إستنفاراً منه لتجربته الحياتية.

الموضوع الثاني: توبة منصور وتكفيره عن ذنوبه

وهنا تغيرت حياته رأساً على عقب حين أرهقته الذكريات فقصد الحج إلى البيت الله إلا أنه كما قال: «لم يزل عني هواجسي ولا خفف عني ذكريات ذنوبي ولا أبعد عني سطوة كوابيسي»[1]، بعدها نصحته (ضاوية) بالكتابة للتنفيس عما ينغص عليه حياته، وزمن توبته هو الزمن الحاضر فبدأ حين راودته الأحلام المفزعة والتي ظن أنها كانت نهاية لحياته فعقد عهدا مع الله بأنه سيتغير وهو ما حدث بالفعل، لذلك ذهب إلى مدينة (عين صالح) وتزوج من ضاوية بعد سنوات من كبح النفس عن الشهوات «أثناء ليلة الزفاف فكرت في السنوات السبع الماضية، سنوات المجاهدة والصبر، واليأس والمقاومة، نفسي بدت لي في الأخير جديرة بشيء من الاعتبار أكثر من ألفين وخمسمائة ليلة من الصراع ضد أحلامي، ضد رغباتي ضد غرائزي، من غير أن أستسلم ولا مرة ! سبع سنوات وأحلامي وغرائزي تطاردني وتضطهدني تعذبني بوحشية وبلا هوادة دون أن أرضخ لها، سبع سنوات من الجهاد القاسي والمرير ضد نفسي من غير أن أركع قط»[2] فيوضح هنا (الحاج منصور نعمان) والطبيب الملتحي سنوات الصبر والمجاهدة ضد رغباته وغرائزه، ليعكس صراعه مع الذات وقد لخصها في قوله (سبع سنوات) والتي كانت الفاصل بين زواجه وليالي علاقاته المحرمة مع خليلاته، وقد كان يحرص كثيرا على نفسية زوجته (ضاوية) فهو يرى بأنها نعمة أنعم الله بها عليه فهي عنده بمثابة كنز وثروة، كان يشعر معها بالهدوء النفسي والراحة والطمأنينة حتى بعد أن شاع خبر إنضمام أخيها (عبد اللطيف) إلى جماعة الهدى والسيف «من فضلكما، لا تشيرا إلى ذلك الحاجز المزيف الذي تحدثت عنه الجرائد وما يردده الناس عنه،

[1] إبراهيم سعدي ، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص 07.
[2] نفسه، ص 277

أقول لهما وأنا أحرك يدي حتى يفهمني الهاشمي سليماني أيضا»[1] فضاوية ترفض التصديق بأن أخاها قاتل، فجاءت كلمة (لا تثيرا) من أجل المحافظة على نفسيتها وبالتالي نفسيته المرتبطة بها حين سماع الخبر.

كما تبرز صفة التوبة والتكفير عن الذنوب عند (الحاج منصور نعمان) حين قصد الولي الصالح (السعيد الحفناوي) واصفا إياه بصفات منفردة عن غيره فهو الهادئ والمسالم الذي تنبعث منه طاقة روحية عجيبة شدت إنتباهه لدرجة أنه شعر بالراحة والطمأنينة على الرغم من أنه كان في تلك الصحراء القاحلة، وقد أرسله إليه الشيخ (مبروك) للشفاء من ذكريات حياته الماضية، فنصحه الصوفي باستحضار ماضيه المكتوم والمستور لكي يتحرر من سيطرته عليه؛ لأنه مسجون بداخلها ولا مفر منها إلا بالتذكر ومحاسبة الذات على ما فعلت وطلب الغفران من عند الله، وهكذا يشفي وهذه هي طريقة العلاج، من هنا كانت الكتابة نوعاً من العلاج للتخفيف عما ارتكبته الذات في زمن الصغر والطيش، فيدين ذاته التي تبوح وتعترف بأخطائها.

[1] نفسه، ص 22.

ثانيا: بنية الفضاء

تمهيد

1. الفضاء النصي الدلالي

2. الفضاء النفسي

3. الفضاء الجغرافي

تمهيد:

يتشكل الخطاب الأدبي الروائي من مجموعة بنيات تتألف وتتكامل فيما بينها لتعطي للقارئ دلالات مختلفة توضح جماليات النص، ويعتبر الفضاء أحد هذه الدعائم السردية البنائية التي يتوخى منها معرفة وإدراك الموقع الذي تدور فيه الأحداث باعتبار أن له دلالات موحية وأبعاداً مختلفة، فهو كنص جزء من الأدب يخضع لمعايير التحليل الأدبي، فلا يمكن تصور خطاب من دون فضاء تتحرك فيه العناصر السردية، وقد «فرق معجم لسان العرب بين المكان والفضاء و أعطى للمكان معنى الموضع، بينما أعطى للفضاء معنى المكان الواسع من الأرض أو العراء الفارغ الذي لاشيء فيه»[1] ومن هنا كان الفضاء أشمل وأوسع من مفهوم المكان لأن هذا الأخير جزء من الأول فقد« تم التمييز بين الموضع أو الحيز كوجود مادي هو المكان Lieu، وبين الفضاء (Espace) أي الفراغ الذي يحيط بالعناصر المادية، ونستطيع أن نعطي مفهوما شاملا عن الفضاء حيث أن الكلمة (Espace) الفرنسية و(Space) الإنجليزية مأخوذتان من اللاتينية (Spatuim) بمعنى المسافة والإمتداد اللامحدود، وكذلك بمعنى الفسحة الفاصلة بالمفهوم المكاني والزماني للكلمة، وفي اللغة العربية تترجم هذه الكلمة إلى كلمة فضاء أو فراغ أو مجال أو حيز»[2] وقد ميز الناقد المغربي (حميد لحميداني) بين المكان والفضاء حيث اعتبر أن «مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه إسم فضاء الرواية لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكان الفضاء، وما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعاً»[3] وعليه كان وجود الفضاء رمزيا وتخيليا للكاتب وللمتلقي في آن واحد من خلال الوصف الذي يصور الأشياء ويحددها إنطلاقا من إعادة تشكيل الفضاء الواقعي الذي يعد مرجعا للفضاء التخيلي عن طريق اللغة بشكل عام، والتي تخلق جماليات للأمكنة أو عن طريق

---

[1] ماري إلياس،حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، بيروت، ناشرون، ط1، 1997، ص 338.

[2] نفسه، ص 337،338.

[3] حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 63.

الحوار الذي نستنبط من خلاله علامات دالة على المكان من ذلك الإستعارات، التشبيه، ظروف المكان وغيرها. وقد تطرق في كتابه بنية النص السردي إلى مجموعة من المصطلحات المتعلقة بالموضوع والتي سنحاول من خلاله دراسة الفضاء حيث«قسم الفضاء الروائي إلى الفضاء الجغرافي والفضاء الدلالي والفضاء النصي والفضاء بوصفة منظورا »[1] من هنا كان المكان جزءا مكوناً للفضاء الذي يتخذ أربعة أشكال هي:

أ. الفضاء الجغرافي:

وهو المكان الروائي الذي تتحرك فيه الشخصيات، وذلك على اعتبار أن الفضاء معادل للمكان (L'espace géographique) أي الحيز المكاني في الرواية.

ب. الفضاء الدلالي:

ونقصد به الفضاء النفسي هنا وما تصنعه الصورة المكانية في التأثير، فتكون دلاله رمزية أو مجازية عن طريق لغة معينة تترك أثراً في نفسية الكاتب.

ج. الفضاء النصي:

وهو فضاء الكتابة ونلمسه من خلال الحيز الذي تشغله الكتابة.

د. الفضاء كمنظور:

وهو الكيفية التي تمكن الروائي من السيطرة على عالمه الحكائي وكيفية جعل شخصياته تتفاعل مع الحدث، من هنا ستكون دراستنا للفضاء عن طريق كشف دلالة مجموع الأمكنة غير الجامدة والمتحركة، والتي تكون ضمن النص الروائي من خلال الوقوف على الأمكنة المفتوحة والأمكنة المغلقة، وإعطاؤها أبعاداً مختلفة، وعليه يمكن دراسة الفضاء في ثلاثة عناوين بدءاً بالفضاء النصي الدلالي، ثم الفضاء النفسي ، وأخيراً الفضاء الجغرافي كنص ومكان.

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق،ص 75،76.

1. الفضاء النصي الدلالي:

تبنى الفضاءات النصية من عدة مرجعيات تفسر جماليات الكتابة كمكان غير محدد بلغة معينة في إطار الحدود الجغرافية للمؤلف، بدءا بتصميم الغلاف مروراً بالتوطئة أو المقدمة ثم الفصول، وصولاً إلى الخاتمة المختومة على مساحة من الورق، والتي تحمل القدر الممكن من الكلمات، كما يُعنى هذا الفضاء بالبياض المتروك بين الفصول أو النجمات، والتي تدل على انقطاع غير مكتمل، أو للسكوت على أمر ما ليترك المجال مفتوح للقارئ الحذق ليعطي النهايات المحتملة.

إلا أننا ارتأينا أن نذهب إلى أبعد من ذلك ونترك المعنى الثابت للفضاء النصي، ونلجأ إلى الدلالة المتغيرة للمعنى كبعد آخر من خلال النظر في الفضاء الذي ساهم كل ركن فيه في كتابة حروف الكتاب، لأنه يمارس ضغطا وجاذبية قوية على المؤلف باعتبار أن«الكتابة عملية تتجاوز صياغة النص اللغوي المكتوب، لتشمل كل عملية إبداعية يتشكل فيها معنى ما وتدخل في نطاق عملية التواصل»[1] وذلك عن طريق التأثير الواقعي الذي يلعب الدور الكبير على نفسية الكاتب؛ ليصبح دلالة فضاء الإبداع النصي هو الجو المحيط بالكتابة، والذي عايش وعاش فيه الكاتب "الحاج منصور نعمان"، ولهذا الغرض لم يأت ذكر "المكتب" في الفضاءات السابقة، فهو مكان مغلق ضيق على حساب الفضاء الجغرافي، ولكنه أوسع الفضاءات إطلاقا كبعد دلالي لأنه يشمل كل الأزمنة « والفضاء الروائي لا يؤدي وظيفة ديكور للأحداث فحسب، بل هو سند أساسي للعمل السردي، بل وهوية من هويات النص التي لا يمكن إختزالها»[2]. بالإضافة إلى أنه المكان الفاعل الذي شارك في صنع الأحداث الروائية وشهد عليها، أو بالمختصر المفيد لا يعد المكتب في رواية (بوح الرجل القادم من الظلام) لإبراهيم سعدي فضاءً مغلقاً أو ضيقاً ولكنه أوسع الأمكنة، لأنه شامل لأحداث تتماشى والحالة النفسية (للحاج منصور نعمان)من هنا يطرح السؤال نفسه:

---

[1] ماري إلياس، حنان قصاب حسن، مرجع سابق، ص 367.

[2] بخمي حسن، شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، ص 07.

- ما هو دور المكتب في حياة الحاج " منصور"؟.

- والجواب أنه يعني له الكثير، فقد تحول من فضاء جغرافي إلى فضاء للكتابة، فدخول (منصور) إلى مكتبه يستلزم حضور الذكريات بأزمنة وأمكنة مختلفة، من هنا كان أوسع الأمكنة على الرغم من أنه لا يحتل إلا جزءاً صغيراً من البيت، وهو متأثر جداً به، وكأنه واقع يعيشه لدرجة أنه «يخلق عند المتلقي الشعور بأنه أمام شيء حقيقي كالواقع تماماً، وليس أمام شيء خيالي يولد عنده الشعور بالإندماج والمتعة» [1]، ومن هنا كان دخول المكتب تشويقا للقاريء الذي أصبح ينتظر في كل مرة حكاية جديدة.

بدأت حكاية المكتب حينما طلبت (ضاوية) من زوجها اللجوء إلى الكتابة لتفريغ ما ينغص حياته،خاصة تلك الذكريات التي تؤلمه، وهي أحداث اقترفها في فترة كان تائها يسير في طريق الشيطان قائلة له «افرغ رأسك وقلبك» [2] فاهتدى إلى كتابة ما يسميه (إعترافات) وكانت بدايته منذ أن كان في سن الثانية عشر.

يظهر المكتب بالنسبة للقارئ أو المتلقي كمكان للإلهام والإبداع فيجد "منصور" نفسه سببا لذكرياته المؤلمة«ليغلق على نفسه في مكتبه ليلاً ونهاراً »[3] فلا يخرج منه أحيانا إلا لشيء طارئ « دوي إنفجار رهيب يعيدني إلى الحاضر على التو أغادر مكتبي» [4] فلولا حدوث أمور معينة لما استيقظ الكاتب من حياة ذكرياته الملازمة له، فالمكتب كان وسيبقى له وللقاريء مقر حوار شخصياته الوهمية والتي كان يقضي معها«ساعات طويلة داخل مكتبي مع أحداث حياتي الماضية» [5] وهنا يظهر الدور الكبير الذي يؤديه المكتب في حياة منصور، وكثيرا ما يتماشى وحالته النفسية فإذا كان في حياته العادية ولا أمر جديد فيها فالذكريات تتهاطل عليه بغزارة بل

---

[1] ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي،مرجع سابق، ص 115.

[2] إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص 215.

[3] نفسه، ص 358.

[4] نفسه، ص 29.

[5] نفسه، ص 15.

وبتركيز عالٍ«أغلق مكتبي على نفسي من جديد، غائصا مرة أخرى في حياتي الماضية والبعيدة»[1] أما إذا كان في حالة حزن فيعجز عقله عن تذكر ما فات في الماضي« في البيت أغلق على نفسي من جديد في مكتبي، لكن الماضي يأبى أن يعود هذه المرة، الآن هو الذي هرب مني»[2] فلا يقصد هذا المكان لعدة أيام وأحيانا لشهور«أظل شهرين كاملين عاجزاً عن دخول مكتبي»[3] لأن العلاقة بينهما علاقة وطيدة، فهما يقضيان مع بعضهما جل الوقت(منصور، المكتب) لأنه فضاء لتفريغ أحزانه ومآسيه، ومادامت هذه الأخيرة موجودة فالمكتب سيبقى أسيره، لأنه أصبح صديقه وساتر سره، وقد كانت زوجته(ضاوية) تخاف عليه كثيرا لبقائه منفرداً ومعزولاً عن الناس لمدة طويلة متمنية فقط أن تكون الكتابة قد أراحته قائلة:«لعلك بدأت -رغم كل شيء- تحس بقليل من الراحة»[4] لأنها تعلم بأن (المكتب) يعني لها وله مكانا للتنفيس أو العلاج النفسي.

أما عن دفتر (إعترافاته) فكان مهما جدّاً له لدرجة أنه عندما هجم عليه جماعة الهدى والسيف واقتحموا مترله أول ما فكر فيه هو أن يضعه في مكان آمن لا يعرفه أحد، وبعد تلك اللحظات المشؤومة والنهاية التراجيدية لمنصور تغير السارد لتقوم زوجته "ضاوية" بعملية السرد بعد مدة من زمن الحادثة« وجدت أخيراً الشجاعة الكافية لدخول مكتبه، بعد مضي أكثر من خمسة أشهر على الأمر»[5] فكانت الرهبة والخوف يسيطران عليها كلما حاولت الإقتراب منه« قلبي يخفق بعنف كلما هممت بدخول المكتب»[6] فهي على يقين بأنه المكان المقدس لمنصور، فقد أصبحت تخاف دخول المكتب لأنه يعني لها المفاجأة عند كشف أسراره التي دونها في الكتاب الذي

---

(1) نفسه، ص 51.

(2) إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص 78.

(3) نفسه، ص 323.

(4) نفسه، ص 108.

(5) نفسه، ص 349.

(6) نفسه.

أقر فيه« البوح بمصدر شقائه» [1]، وللتخلص من تعلقها بزوجها وخوفا على نفسها إرتأت أن تعمل بنفس النصيحة التي قدمتها في يومٍ من الأيام لزوجها بأن تأخذ قلماً وتكتب لتنسى«فكرت أن أعمل بنفس الفكرة التي عرضتها على الحاج للتخلص من ذكرياته...كنت أبقى وحيدة دائما حينذاك في مكتب الحاج، مغلقة على نفسي الباب»[2] وهي تقرأ في حياة منصور وتكشف شخصيته التي لا يعرفها أحد من مدينة (عين صالح)، من هنا أصبحت دلالة المكتب متغيرة فمن جهة أصبح كفضاء يحوي سر (الحاج منصور نعمان) وتاريخه الخاص، ومن جهة أخرى تحول إلى مكان للذكريات الأليمة بالنسبة لضاوية، وعليه نجد أن فضاء المكتب يجمع بين الزمن الماضي والزمن الحاضر، كما انه يحمل في طياته روايتين الأولى الأنا مع الذات والصراع القائم بينهما والثانية رؤية الآخر للأنا المتعذبة وسط ذكرياتها وذنوبها، لتبدأ الرواية بجملة« عندما وصلني هذا المؤلف»[3] وتنتهى عند«صورة الضعف والمذلة» [4]

إن وجود المكتب في حياة (منصور) ضروري يجسد الفعل والحركة الوهمية مع شخصياته اللامرئية، كما أنه قد شارك في صنع أحداثها وكان (هو) بطلها الرئيسي، فكان هذا الفضاء المحدود في عدة أزمنة اختلطت مع بعض لتعطي لنا رؤية مخالفة لما يراه العامة من الناس، لنجد أن اعترافاته نتيجة تزاوج بين (منصور) و(المكتب) بعدما تمخضت أفكاره وتعذبت لتنجب في الأخير رواية (بوح الرجل القادم من الظلام).

مما تقدم نرى أن بنية فضاء الكتابة المتعلقة بالمكتب قد تم عن طريق تحديد علاقته بالعناصر الأخرى على اختلاف بنياتها (كبرى أو صغرى)، (مفتوحة أو مغلقة) إذ أنه لا يمكن للقارئ أن يحمل أي دلالة لمعناها إلا في إطار تواجدها ضمن الكل النصي، فا لمكتب كدلالة لوحده يختلف

---

[1] نفسه، ص 358.

[2] نفسه، ص 351.

[3] نفسه، ص 03.

[4] نفسه، ص 354.

كدلالة وسط علاقته بالكل، لأنه فضاء يقرأ داخل الأفضية الأخرى القابلة للتأويل في إطار النص المحدد ويختلف باختلافه.

وعلى العموم يحتل الفضاء في الإبداع الروائي مكانة فاعلة لها عملها الأساسي في خلق سمات خاصة، لتعبر عن واقع ما يختزنه النص من دلالات وإيحاءات مضمرة أو مكشوفة، لتجسد عالم الكاتب ولتعطي الرؤية المطلقة للقاريء لتتضح رؤيته الذاتية تجاه الحياة التي يحتويها هذا الموقع .

2. الفضاء النفسي:

لقد اهتمت الدراسات البسيكولوجية في العصر الحديث بالمكنونات النفسية للإنسان، وأعطت لها الأهمية البالغة، لدرجة أنها جعلتها سبباً في نجاح أو فشل أي شخص، إنطلاقا من كون أن كل ما يحيط بالفرد له دلالات نفسية حتى الأمكنة، هذه الأخيرة لعبت دوراً كبيراً في الكشف عن مزاج وسلوكات الشخصيات، وهو ما نجده في هاته الرواية؛ إذ إن المتلقي يستشعر ما يدور بالذات من الدخل حيث إن المكان أصبح نافذة لمعرفة أحوال الشخصية، من هنا نجد أن الرواية حكاية كتبت على جدرانها حياة (منصور) والتي تركت أثرا في ذاته وكانت في نفس الوقت شاهدة عليه، وهي تعكس الحالة النفسية المتذبذبة والمتغيرة رأسا على عقب، لتكوِّن لدى القاريء شخصية تحمل في طياتها تناقضات الحياة، من هنا سنحاول دراسة هذا النوع من الفضاء إنطلاقا من رؤية الكاتب النفسية للبنيات ومدى تأثيرها في مزاجه وسلوكه.

كثرت مغامرات "منصور" وتعددت البيوت التي ترحرح فيها من ذلك وصفه لبيت عمه (علي) وهو مع زوجته (وردية) قائلا:«في غرفة الإستقبال، بقيت واقفا بلا حراك في تلك القاعة الواسعة حيث ينام رضيعها في مهده، دعتني إلى الجلوس على كرسي من الكراسي الخشبية الواطئة العديمة الظهر، كانت تحيط بمائدة مستديرة ذات أرجل قصيرة، رأيتها عبر مدخل القاعة تنظر إلي

باسمة ماضية في الرواق»[1] ففضاء المترل عكس الحالة النفسية المفعمة بالشهوة، وقد كانت حادثة "غلق الباب" بعد دخوله في هذا المقطع الثاني دلالة على إضطرابه وخوفه من مجيء أي شخص للمترل «أغلقت الباب...شعرت بنفسي بعيداً عن الدنيا، نحن المخلوقين البائسين والآثمين»[2] ليكمل بعدها الإثم الكبير بذكره للسرير الدال على فعل الجنس« ثم سبقتني إلى السرير»[3] وقد تعددت البيوت بتعدد الفعل المخل بالحياء على عكس المقطوعة الثالثة حين قال: « الباب ظل مغلقاً من حسن الحظ» [4] فلولا الغلق لما قال من حسن الحظ لأن ذلك أنقص من ميزان الذنوب فشكل له ارتباكا وحسن خاتمة لنصيرة، وبالتالي هي مصطلحات تدل في الزمن الحاضر على موقفه إزاء أفعاله الماضية التي يقف متفرجا على أحداثها.

أما عن حياته اليومية في مترله العائلي فقد كان لا يروق له«ذلك البيت الصغير البائس المتكون من مطبخ وغرفتين ضيقتين موحشتين»[5] فعدم رضا منصور بمترله جعله دائما يصفه بالبؤس والوحشة والأفعال الدنيئة كلما تذكره والتي أدت إلى تمزق ذاته في كل مرة، من ذلك تذكره لخطيئته مع مسعودة المطلقة في غرفته وهو ما زاده بؤساً وشقاءً نفسياً «أمسكت بيدها وأدخلتها غرفتي، وأرقدتها فراشي....أسرعت نحو الباب شبه مذعورة»[6] والملاحظ على الأمكنة المذكورة كلها مغلقة وضيقة لأنها أمكنة مستورة تحوي فعل الجنس.

إن الملاحظ على رواية (بوح الرجل القادم من الظلام) لإبراهيم سعدي كثرة العتاب والتأنيب للذات، وقد كانت حادثة مقتل والده لأمه لها أثر بالغ في تغير نظرته للمكان خاصة (البيت)، فبعدما كان يعني له الراحة والطمأنينة والإستقرار العائلي، أصبح مكانا للإضطراب

---

[1] إبراهيم سعدي ، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص 19،20.

[2] نفسه ، ص 19.

[3] نفسه، ص 22.

[4] نفسه، ص 72.

[5] نفسه، ص38.

[6] نفسه.

والخوف وحتى الرهبة «شعرت ببيتنا تحول إلى قبر، قبرٍ موحش رهيب»[1] فتحول فضاء البيت من مكان عادٍ ومألوف إلى مكان غريب ومفزع شبيه بالمقبرة لشعوره بالغربة تجاهه، كل ذلك ليوحي للقارئ بأنه عاش معاناة نفسية لا حدود لها، خاصة حينما تحول البيت إلى تساؤل يطرحه(منصور) في مونولوج يخاطب فيه كل ركن من أركان البيت ويستفسره عن سبب الجريمة «صحيح أنه لم يعد يوجد هناك في البيت مكان لا يثير في نفسي الإحساس بالتعاسة»[2] وذلك لأن العلاقة الحميمية التي كانت تربطه بفضاء المترل قد تغيرت عندما طغى الحزن عليه، لتنبت أفكارا سرمدية -لا بداية لها ولا نهاية-مؤلمة، خاصة تلك المرتبطة بحادثة ذكرى وفاة أمه لتمثل صورة الصمت والضياع التي لا حدود لها «كنت لا أتصل بغيري، لا أحد غاب عن علمه أنني كنت أعيش وحيدا في ذلك البيت الفارغ، الموحش والمشحون بذكريات قاتمة»[3] كما تتعدد صور الضياع في عالم الأحزان ليظهر بيت آخر كإطار يضم لجملة من الذكريات المشوهة وهو (فيلاروز) التي ورثها عن معلمته (كليردمان) بعد سفرها مع (الأقدام السود) حيث ترك هذا المترل أثرا كبيرا على حالته النفسية، وقد جسد ذلك من خلال وصفه لكل ركن من أركانه وصفاً دقيقاً، ليرسم ذكرى الفراق في المقطوعة التاسعة« لا شيء تغير فيها، الحجرة التي مارست فيها العشق مع السيدة كليردمان بما يكفي لليأس من رحمة الله، مازالت مرتبة غاية الترتيب، مرأى السرير الواسع، الخالي، أعاد إلى خيالي جسمها العاري، الفاتن.. الغارق في اللذة»[4] ففضاء البيت عندما تذكره بعد عدة سنوات جسد الألم النفسي عنده وكبر حجم الخطيئة، ليصف لنا دلالة المكان آنذاك وشعوره تجاهه، فرغم كبره بقي يدل على الضيق الروحي، بالإضافة إلى شعوره بالغربة والفراغ نتيجة لفراق معلمته، لذلك راح يخاطب البحر متوهما بأن إتساعه سيحوي أحزانه، وعليه نرى بأن

---

[1] نفسه، ص192

[2] نفسه ، ص234

[3] نفسه، ص 243.

[4] نفسه، ص 71.

صفات البيت ككل قد جاءت كمعطى طبيعي منظم وديكور مشحون بعدة معاني وقيم روحية توحي بالتوتر والقلق.

تعددت معاني الفضاء النفسي خاصة البيوت، وقد جاء ذكر صيغة المؤنث أكثر من صيغ التذكير لتدل على كثرة العلاقات النسائية مع (منصور) أكثر من الرجال الذين يعدون على الأصابع في الرواية، والشخصية المعطاة نموذج للكثير من الشباب الضائع في متاهات المحرمات خاصة عند شباب المدينة، لأن فضاء المدينة يوحي بالتشبع بالثقافة والأفكار الغربية التي لا صلة لها بالدين الإسلامي، إلا عند القلة ممن لهم ضمير حي، وقد ساهمت بنية الأمكنة المذكورة في اكتشاف المكنونات النفسية للكاتب أو السارد، من ذلك على سبيل المثال لا الحصر ما جاء في المقطوعة الرابعة عشر عن (قصر العدالة) حيث أصبح عنده مكان لإنصاف الظالمين على الرغم من كونه مكان للأمن والعدل، من ذلك ذكره لجلوس (مسعودة المطلقة) و(ابنها) المتشرد أمام هذا المكان الذي أصبح عنده رمزاً للاعدل في الحياة، وهو ما يُطلق عليه إسم سوء استعمال المكان، إذ تذكره بالرذيلة، وقد كان شعور الإضطراب مسيطرا عليه عندما رآهما فجأة، مما أدى به إلى الهروب، وهو ما زاده شقاءً وبؤساً وندماً وحتى معاناة مدى الحياة، لأن البحث عنهما باء بالفشل لتترسخ عند القارئ أو المتلقي فكرة قسوة الدنيا على كثير من الأبرياء وعدم إنصاف المظلومين.

كما جاء ذكر مجموعة من الفضاءات التي توحي بالموت والنهاية والفزع، ومن ذلك (السجن) الذي تغير منظوره، إذ إن السارد كان لا مباليا له إلى غاية حادثة القتل، إذ أصبح رمزاً للحزن والضياع والكآبة، فكانت لحظات الإنتظار في (غرفه السجن)- والتي باءت بالفشل- تحمل في طياتها مرارة الزمن والشوق لأبيه، بل حتى الرعب مما كان ينتظره«في حجرة واسعة...طلب مني أن أنتظره...أحسست حينذاك بما يشبه الرعب...أرشح عرقاً، قلبي طفق يخفق بعنف»[1] فتصور (منصور) للمكان الواحد قد تغير في تناقض يعكس الألم الذي شعر به وعيناه تبكي دماً على رؤية

[1] إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص 202.

حال والده« رؤية تلك الأسوار الضخمة والرهيبة...لم تثر في نفسي الإحساس بالخوف والمهابة لكن بالشقاء واليأس»[1] وهو ما أدلى به إلى "الحانات" لأنها مجال يستقطب المهمومين، أمر بقي يحزنه كلما تذكره ويلبسه عباءة أفعاله الدنيئة، وهو ما زاد الطين بلة « الحانات وحدها فتحت لي صدرها، حانات حقيرة تعيسة، قذرة، مكتظة على الدوام بالبؤس البشري»[2] ُهو في زمنه الحاضر يتأسف على أفعاله هذه وكل ما بدر منه، فتأنيب ذاته دليل على توبته، والتائب من الذنب كمن لا ذنب له.

إن كل ما يربطه بالجزائر الأم والوطن أصبح يثير في نفسه الغربة والتعاسة، من أجل ذلك قرر التخلص من البيت الذي كان يسكنه خاصة بعد وفاة والده، وتحصله على شهادة الدكتوراه في الطب وذهابه إلى الصحراء في الجنوب لمدينة (عين صالح)، لتكون الوجهة مختلفة هذه المرة ليتغير الوصف بعدها وتصبح الإيحاءات كرموز لها معانٍ مختلفة استجابة لصوت الضمير الصادق، فهو التائب الراجي من المولى الغفران، من هنا كان الفضاء الذي قصده يعني له الطمأنينة والإستقرار والراحة النفسية لأنه قطع عهداً مع الله بأنه سيعيش مقابل أن يبقيه حيا في أشد أرضه قساوة خادماً للعباد، فالفضاء النفسي للمدينة هنا يعني لمنصور الخلاص من وطأة الجروح والآلام وسطوة العذاب الداخلي لشعوره بالذنب، وهي بالإجمال تعني له النور والإشراق، على الرغم من أنها كما وصفها صديقه الصالح الغمري «تشبه الجحيم....جديرة تماماً بأن تكون في مستوى جهنم»[3] فرحلته إلى (عين صالح) وزواجه واستقراره هناك كان بمثابة ولادة جديدة في وطن آخر لا أحد يعرف حقيقته، ليعطي صورة مغايرة كليا للشخصية التي عرفه بها الناس« فالمكان من حيث هو مكان لا يعني شيئا وأن المكان يكمن بالزمن والحركة التي في داخله...ومن هنا نستطيع القول إن المكان -

---

[1] نفسه.

[2] نفسه ، ص 229.

[3] نفسه، ص 251.

أي مكان- ليس في ذاته، وإنما بالزمن الذي مر به، وبحركة الإنسان التي تشغله وتلونه»[1] كما ذكر في هذا المحيط الفضائي مجموعة من الأمكنة التي حسن استعمالها من ذلك ذكره للقبة البيضاء حيث وصفها وصفا كاملا ليعايش القارئ الرحلة فهو يرى فيها الحل والأمل عند صاحبها (السعيد الحنفاوي) الذي وجد عنده الراحة والطمأنينة «اهتديت في النهاية إلى الطريق الذي كنت أبحث عنه طوال حياتي من غير أن أدري، الطريق الشاق القاسي قساوة القفار الملتهبة، المؤدي وحده إلى الخلاص في نهاية المطاف»[2] فهذا الفضاء الذي سار فيه كان له بمثابة تحرر من كل ما كان ينغص حياته، فهو« المقام الذي لا يبلغه إلا القليلون...مقام الواصل الذي يسمح برؤية الواحد الأحد، والتوحد به مرحلة الوجد والفناء في ذات الله، مرحلة السعادة الربانية التي لا يصل إليها إلا المخيرون من العباد»[3] هكذا كانت حياة (منصور) فعلى الرغم من رؤية الناس له بأنه طبيب ملتحٍ ومصلٍ لا يكاد يفارق المسجد، إلا أنه في قرارة ذاته وحش لا يستحق هذه الرؤية زيادة على تأنيب ذاته، وقد ركز بعد ذهابه إلى مدينة (عين صالح) على الأحداث الزمنية أكثر من وصف الأحداث المكانية خاصة في وصف الحادثة التي تركت أثرها في نفسه، وهي الإنفجار الذي وقع بمقهى المنفيين الذي جعله محبطا ومصدوما لما حدث، ويجدر الذكر بأنه بعدما تسلمت (ضاوية) زوجة منصور مفاتيح الكتابة قد تغيرت الفضاءات النفسية خاصة رؤيتها للبيت أو المترل«بقائي في مقصورة الحاج لم يكن يزيدني إلا شقاء، صحيح أنه لم يعد يوجد هناك في البيت مكان لا يثير في نفسي الإحساس بالتعاسة»[4] لأنه أصبح رمزاً للفزع والرهبة فأصبح مكانا عدائيا لا يثير في النفس إلا الأفكار السلبية «الخوف... الكوابيس... فزعة...لم نعد نعرف للنوم

---

[1] شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة الغربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994، ص 286، 287.

[2] إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص 346.

[3] نفسه، ص 340.

[4] نفسه،ص 259.

طعماً»[1] فوصفها للمنزل والشعور الذي ينتابها في كل لحظة كان يذكرها بتلك المسرحية المأساوية التي أنهت حياة (زوجها) على يد أخيها، لتعطي لنا فكرة أو رؤية أخرى عن منصور من قلب أحبه وعاش معه على الحلو والمر« أظن أن الحاج هو كالملاك الذي ضل طريقه فوجد نفسه يرتكب الشر، مما جعله يسعى طوال حياته من أجل العودة إلى طبيعته الحقيقية »[2]

من هنا نجد أن الفضاءات النفسية قد قدمت بثنائيات متناقضة تماماً نابعة من التحول الذي طرأ على الشخصية الرئيسية (الحاج منصور نعمان) حيث «يتخذ الفضاء أشكالا متعددة ودلالات متجددة تهب للرواية حقيقة كينونتها التي تحدد علاقات الإنسان بالعالم»[3] لأن الرؤية واحدة والدلالات متعددة مشحونة بذلك التلاعب النفسي المقدر، لتعانق الذاكرة الواقع وتكشف عن الأبعاد الذاتية والإجتماعية وحتى الإنسانية وتحفر في أعماق اللاوعي الذي يوحي برمزية الوجدان.

3. الفضاء الجغرافي

يتشكل الفضاء الجغرافي من عدة أمكنة تبين الموقع الذي تدور فيه أحداث الخطاب الروائي وهو يحيل إلى أمكنة مفتوحة متكونة من بنيات كبرى ثابتة كالمدن مثلاً، وهناك أمكنة مغلقة بداخلها هي بنيات صغرى متغيرة كالشوارع والمنازل، وكلاهما يخدم الحدث الروائي ويدعم الوجود البنيوي، على اعتبار أن الفضاء الجغرافي له دلالات متنوعة وأبعاد مختلفة يلتقطها المبدع والمتلقي معاً، ومن هنا تكون دراستنا للفضاء من منظور الخارطة الجغرافية الروائية بناءً على تحديد البنيات الكبرى والصغرى وذلك لتدعيم وجودها والتأكيد على ما يجري بداخلها من أحداث.

---

[1] نفسه، ص 353.

[2] نفسه، ص 358.

[3] محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، مرجع سابق، ص 77.

أ. البنيات الفضائية الكبرى:

أ.1. الجزائر الموطن:

وهي كموقع جغرافي مكان لأحداث مختلفة في رواية (بوح الرجل القادم من الظلام) لإبراهيم سعدي، ظهرت فيها مجموعة من الأمكنة ونقصد بالجزائر الموطن المنطقة التي عاش فيها منصور واكتسب شخصيته فيها، إلا أن أول ما يلاحظ على هذه الرواية هو ذكر (الحاج منصور نعمان) لشق من اِسم المكان الذي كان يسكن فيه (عين...) تاركاً النصف الثاني من الكلمة مطموراً وذلك مراعاة منه لعدم تحديد هويته أو معرفة عائلته وتأكيده على تكرار جملة (الحي العديم الإسم) في أكثر من موضع بدل تحديد المنطقة -على اعتبار أنها سيرة ذاتية واقعية وحقيقية- وهنا يلعب الوصف دورا كبيرا في معرفة المدينة المقصودة فهي تقع في الجزائر العاصمة وفي وسطها حي يطلق عليه حي لاكلاسير« منازلها المتشابكة والمتداخلة إلى ما لا نهاية، موصدة الأبواب والنوافذ...في طرقاتها غير المعبدة، الصاعدة والنازلة، الملتوية والمستقيمة، الضيقة والعريضة» [1] فهذا الوصف الخارجي جعل المتلقي يدرك بأنها (عين البنيان) القديمة هي المقصودة لتعطي تصورا للفضاء الجغرافي الواسع المفتوح، وقد كان للبعد الإجتماعي-عند ربطه بمجموعة من الأحداث- أثر في تكوين شخصيته، وهذا الموقع هو المكان الرئيسي الذي تنطلق منه الحكاية لتشهد على شخصية (منصور) وتفكيره وشعوره لتكون مجموعة من المفارقات التي اجتمعت في ذات (الكاتب) من قوة وضعف أو بين حب وكره أو بين رغبة وصمود مثلت أحداثها في مدنية (عين البنيان) ببنياتها الكبرى التي كانت شاهدة على صدقها.

أ. 2. فرنسا:

وهي بنية من البنيات الكبرى المفتوحة، قصدها (منصور) لدراسة الطب و«فضاء المدينة حالما رومنسيا، منتجاً للحركة بكل جزئياته، يتلهف إليه الإنسان للتحرر من الركود الذي يفرضه

[1] إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص 194.

فضاء القرية برتابتها وسكونها»[1] وفرنسا هي الفضاء اللامحدود الذي كان ومازال قبلة لشخصيات متعددة المستوى والصفات، ومن هنا تغيّر نوع المكان، وبالتالي تغير نوع السرد، ليعكس نظرة الأنا للآخر، ونظرة الآخر للأنا، من خلال العمل الحكائي الذي أثبت علاقة التأثر بين (منصور) وهذا الفضاء المفتوح، ليحيل بشكل أو بآخر إلى ذكر مجموعة من الأبعاد الرمزية والموحية التي انعكست على الحياة النفسية العربية بصفة عامة والجزائرية بصفة خاصة.

أ. 3. الجزائر (العودة والأمل):

بعد جملة من الأحداث التي عاشها منصور عاد إلى الجزائر مضطراً مسرعاً عند سماعه للجريمة التي وقعت، وقد كان للحلم الذي رآه دور كبير في تغيير اتجاه السرد، لأنه مكان يعكس الفضاء اللامحدود، ليمتزج المعقول باللامعقول، والحلم هو فضاء الحرية المطلقة وغير المقيدة واللامسؤولية تلاحقه، وللشعور النفسي أثر في تحريك أحداثها وكسر أطر توقعاتها فكانت نتيجة الأحلام تغيير حياة (منصور) فقد طلب الغفران من الله مقابل العيش في« أشد أرض الله قساوة»[2] فكانت وجهته إلى مدينة (عين...) ليكفر عن ذنوبه بعد العقد الذي أبرمه في الحلم، والملاحظ هنا أنه لم يكمل الإسم الثاني للمدينة للحفاظ على سيرته المعروف بها بين أبناء المنطقة، ومن خلال وصفه لمدينة (عين..) بأنها مكان صحراوي بالجنوب« لا شيء فيها غير حرارة تنافس نيران جهنم...المدينة الواطئة الصامتة، ذات المنازل المتلاصقة، ذات اللون الأسمر، الباهت العارية والخالية من الأشجار»[3] ونستنتج بأنها (عين صالح) لا غير، خاصة وأنها كما وصفها صديقه « في عين.. لن ترى شجرة، أرضها جدباء»[4] وهنا يكمن دور السارد في إعطاء ومضات جغرافية لتحفز خيال القارئ ولتساعده على اكتشاف الفضاءات المكانية في العمل الروائي، ومن ذلك ذكره لفضاء الصحراء الذي قصدها الكاتب للتكفير عن ذنوبه، فكانت رمزاً لجلال الخطب وهيبة

---

(1) نجمي حسن، شعرية الفضاء(المتخيل والهوية في الرواية العربية)، مرجع سابق، ص 147.

(2) إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)،ص 238.

(3) نفسه،ص 259.

(4) نفسه، ص 246.

الموت، بالإضافة إلى خطر الرحلة، وهنا يبدو أن الكاتب « قد مزج بين الطبيعة ومنطقها المرتبط بفكرة الحياة والموت»[1] ليظهر المكان كوجهة محددة يتجه إليها منصور هروبا من سلطان شهواته.

ذكر الكاتب مجموعة من الفضاءات الجغرافية المفتوحة ولكنها لم تكن مكاناً للحدث، بل جاءت في إطار وصف الحالة الإجتماعية أو السياسية في زمن معين، ومن ذلك حديثه عن هجرة الشباب« للتسلل إلى إسبانيا، مدينة مغنية...بلدان إفريقيا، نيجر تشاد، مالي، كاميرون.. »[2] من ذلك أيضا هروبهم من الفقر الذي كان متوقعا إلى بلدان أجنبية طمعاً في الرفاهية والإستقرار« كندا، استراليا، عرض البحر، الأرض الموعودة»[3]

وفي الأخير نجد أن البنيات الكبرى تتركز في هاته الرواية على ثلاثة ركائز أساسية تدور فيها أحداث الشخصية الرئيسية (منصور) وهي بلده الأم الجزائر موطنه الأصلي الذي تربى فيه وفرنسا الحافلة بالأحداث المتنوعة ثم العودة الى الجزائر الحلم الذي تغيرت حياته فيها فكانت الصحراء وعين صالح، رمزاً للصمود والتحدي.

ب. البنيات الفضائية الصغرى:

تعددت البنيات الفضائية الصغرى وتباينت لتدل على تنوع الحدث أثناء تطوره في السرد، إلا أننا حاولنا أن نجملها في البيت الحي أو الشارع، والمقهى والفندق والمسجد والقبة كبنى أساسية للبنيات الكبرى.

1. بنية البيت والحارة:

وهو مكان مغلق ذكر جاء رمزا للحماية والأمان، وما البيت إلا الوطن الصغير«حيث يصبح المكان تعبيرات مجانية عن الشخصية، لأن بيت الإنسان امتداد له، فإذا وصفنا البيت فقد

---

[1] شوقي بدر يوسف، الرواية والروائيين، دراسات في الرواية المصرية، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع،مصر، الإسكندرية،ط1، ج2، ص 2006.

[2] إبراهيم سعدي، رواية(بوح الرجل القادم من الظلام)، ص 232.

[3] نفسه،243.

وصفنا الإنسان»[1] من هنا كان البيت مفتاحاً لمعرفة الشخصية، فقد كان (منصور) غير راضٍ عن مسكنه« المتكون من مطبخ وغرفتين ضيقتين وموحشتين»[2] وقد أضاف الصفة الأخيرة لتكون رمزاً للفزع الذي يعيشه لوحده، فعلى الرغم من دلالة الإستقرار فيه إلا أنه بعد حادثة القتل أصبح مكانا موحشا ومضطربا، لنجد أن الضيق المترلي يعكس معنى السجن والمأساة« أحس بأن الجدران تئن، تختنق، تصرخ، تصرخ..» [3] وتكرار الكلمة دليل على شدة الألم، لدرجة أنه أصبح كل ركن فيه يعني التساؤل والحيرة، كما ذكر (الحارة) التي كان يقطن فيها وهي مكان مغلق ووجوده ضروري ليعكس زمن الطفولة وسن الشباب، فيصور لنا شجاراته مع أبناء الحي "لاكلاسير" ليعطي للقارئ أوصافاً توضيحية تبين له أنه متعلم غير جاهل من ذلك ذكره للمدرسة والقسم الذي كان يدرس فيه.

أما عن وصفه لحارته فقد قال:«حارة تراكمت فيها البيوت وتشابكت بطريقة معقدة وبدون تخطيط، كانت تؤدي إلى أدراج وممرات ملتوية شبيهة بالدهاليز»[4]

وقد عاش (منصور) في هذا المكان قبل أن ينتقل إلى (كيوفيل) أو بالأحرى إلى (فيلاروز) التي ورثها من معلمته إلا أنه لم يمكث فيها هروبا من إخوة (زكية)، والملاحظ على السرد هنا أنه قد تغير من مكان مفتوح (عين البنيان) إلى مكان مغلق (فيلاروز) ليصور جملة من الأحداث عكست شخصية السارد والشخصيات الأخرى (المعلمة، الأب، الأم، زكية) بالإضافة إلى ما تركته من أثر مادي ملموس حين الإنتقال من حالة الفقر إلى حالة الغنى، أو من السكن في بيت صغير إلى فيلا كبيرة، وهذا ما نلمسه من الوصف الداخلي لها« إذ الشخصية تتحد بالأمكنة، بالجدران والنوافذ والشرفات والغرف والبيوت وحتى بالأشجار والزهور...المكان يرتقي بالكائن

---

[1] أوستن وارين،رونيه ويليك،نظرية الأدب،ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى برعاية العلوم والفنون والآداب، دمشق، ط1، 1972، ص 288.

[2] إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص 38.

[3] نفسه، ص 194.

[4] نفسه، ص 25.

فيه إلى المستوى الذي جعله يندمج فيه مثل ما يسير الكائن إلى المكان الذي يوجد فيه بشيء من وحدته الخاصة، وهو نوع من تقابل التبادلات بين الأشخاص والأمكنة...ليصبح المكان بمعنى ما شريكا حقيقيا للشخصية في الفعل الروائي»[1] كما وصف بيت صديقه (شريف) الذي كان يحب أن يذهب إليه وهو المميز« بثمار أشجاره وبفنائه الواسع الهادي»[2] وهو عكس ما وصفه عن حي صديقه الصالح الغمري« في حي النخيل البشع بطرقاته المقطوع بعضها عن بعض بسبب تراكم القاذورات واختلاطها بمياه قنوات التصريف المتصدعة المحملة بالغسيل»[3] فكانت صفات مكان تواجد أصدقائه يدل على الجو الذي يعيشون فيه، و ما كان ذكر الشوارع في الرواية «إلا لإثارة الجراح وإحياء الصور والطرقات التي لا معنى لها، إلا كفضاء للبكاء فضاءات أزمة حقا»[4] والذي انعكس بدوره على أفعال شخصية (منصور) إذ كان يذهب لصديقه شريف أكثر« فقد تحول البيت إلى ناطق معبر يُطلع القاريء على خاصية صاحبه ومزاجه وسلوكه»[5] من هنا كان فضاء البيت أكثر حيوية فهو زاخر بمظاهر الحياة على الرغم من كونه مكانا مغلقا، وقد تنوعت أنواع البيوت وتحددت صفات الغرف لتعكس كثرة الأفعال الشهوانية عند (منصور) مع تعدد فعل (الجنس) والتي تعكس القيم الوجدانية له« فالمسكن مثلا لا يأخذ معناه ودلالته الشاملة إلا بإدراج صورة عن الساكن الذي يقطنه، وإبراز مقدار الإنسجام أو النفور الموجود بينهما والمنعكس على هيئة المكان نفسه وجميع مكنوناته»[6] من هنا كان هذا الفضاء (البيت، الحارة) لا غنى عنهما لأنهما الأكثر حيوية ولأنه يزخر بمظاهر الحياة والشعور الطفولي الذي لا يضاهيه أمان.

---

(1) نجمي حسن، شعرية الفضاء،(المتخيل والهوية في الرواية العربية)، مرجع سابق، ص 140.

(2) إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص 14.

(3) نفسه، ص 12-13.

(4) نجمي حسن، (شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية)، مرجع سابق، ص 147.

(5) جون بياركولدنستين، الفضاء الروائي، ترجمة عبد الرحمان حزل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط،دت، ص 34.

(6) بحراوي حسن، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،مرجع سابق، ص 71.

2. بنية السيارة:

تعتبر السيارة بنية صامتة وهي أحد البنيات الصغرى للفضاء تتأسس على أساس رصد لحركة الشخصيات في انتقالها وتحولها من فضاء المدينة إلى فضاءات أخرى أكثر إنفتاحاً، فتحرك السيارة يعني تغيير المكان، لأنها متحركة متجددة باستمرار من خلال الفضاءات التي تتقاطع معها أو تقصدها عن طريق الكاتب أو بالأحرى« الجسد الذي هو المنطلق لإدراك الفضاء، فانطلاقا من الجسد ندرك الفضاء ونعيشه ونعيد إنتاجه»[1] ومن هنا كانت (السيارة) فضاءً للموت والحياة معاً« أخرج سيارتي إلى الطريق، ألاحظ أن الشحاذ...قد غادر مكانه...بسرعة أقود السيارة، فالطريق خال من حركة المرور...المدينة تبدو مهجورة والمحلات مغلقة، الأرصفة خالية»[2] لتصبح السيارة تمثل(عين الكاتب)، وهي تزيد من سرعة السرد الذي ينقل لنا كثرة الأحداث، فينطلق بها في كل مرة من البيت أو إليه ليؤكد على وصف المكان في زمن العشرية السوداء« المدينة المهجورة، المحلات مغلقة، الأرصفة خالية وسكون مريب يخيم في المكان، حاجزاً أمنياً»[3] فكانت بنية السيارة بمثابة رمزٍ لوصف الحياة الحقيقية بكل أبعادها، وهي تعكس المعاناة الزمنية الدرامية التي شاعت في حقبة التسعينيات لتجسد الواقع وتصف الصدمات، والمظاهرات وغيرها، وقد حملها لنا الكاتب في لغة إبداعية مشحونة بدلالات متنوعة ليقدمها للقارئ كبناء يجسد الواقع .

3.بنية الفندق والقبة البيضاء:

وهو مكان مغلق وُجد لراحة واستقرار المسافر، ويظهر الفندق عند وصول منصور إلى مدينة عين صالح «بصري وقع على واجهة كتب عليها نَزْل المسافرين»[4] وهو من خلال الوصف فندق رديء يمثل التخلف المدني بصفة عامة والذي يميزه سوء الإستقبال وعدم الإهتمام بالمقيمين،

---

(1) نجمي حسن، (شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية)، مرجع سابق، ص 189.

(2) إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)،ص 84.

(3) نفسه.

(4) إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص260.

وقد ركز في وصفه على تأثيث الفندق بالصورة الواقعية ليجعل له « بعدا أساسيا من أبعاد الهوية»[1].

أما عن المكان بحد ذاته« الحنفية الموجودة في المرحاض ولا قطرة ماء سقطت منها...المقصورة...سقفها واطئ ونافذتها لا تنفتح»[2] وعلى الرغم من ذلك كان يخاف ألا يكون الفندق أردأ مكان لأنه لا يريد أن يشعر بالراحة، لأن المطلوب هو أن يعيش في أكثر مكان شقاء ليغفر له الله ذنوبه فيعذب نفسه متمنيا الغفران من الله، لذلك كان المكان رغم سوئه مكان استمتع به وترسخ بذاكرته، كما كانت هناك إشارات لمكان ورد اسمه أثناء تواجده بالفندق« أبصرت امتدادات تتشكل من نتوءات صخرية لا نهاية لها، في مكان موغل منها، بان لي شكل مدور يشبه القبة، استوقف بصري بياضه الناصع، وسط تلك القفار اللامتناهية»[3] فقد كانت قبة الصوفي (السعيد الحفناوي) وقد قصده بعد سنين للإهتداء وطلب مساعدته للتحرر مما يعكر عليه حياته، لنيل الحرية من الذكريات التي تطارده، وبالتالي العيش في أمن وسلام وسعادة، وقد وصف الطريق إلى القبة البيضاء قائلا:« البقاع القاسية، الحجرية، الساكنة، الملتهبة تحت الشمس الدامغة»[4] وهي رمز للقسوة والموت والضياع بكل أبعاده، بالإضافة إلى اليأس بعد التعب، إلا أنه لم يفقد الأمل في إيجاد الحل عنده، بعدها يلمح للقارئ بشعوره بالراحة والطمأنينة« يحس بنفسه خاليا من أي قلق، من أي خوف، كما لو أنه ما عاد هناك موت أو مرض، هذه الأماكن لها قدرة خارقة على تطهير النفس وغسلها»[5] من هنا شد المكان -قبة الصوفي- انتباه منصور كثيراً حيث إنه جاء في وصفه دليلا على قدرته التخيلية واللغوية والتي منحته مساحة للتعبير عن رؤيته وتصوره، وهذا ما ذهب إليه الناقد المغربي(حسن بحراوي) في نظرته للمكان باعتباره مكانا« يخلقه المؤلف في

---

(1) نجمي حسن، شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، مرجع سابق،ص 157

(2) إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، 261-262.

(3) نفسه، ص 262.

(4) نفسه، ص 335.

(5) إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص 337.

النص الروائي عن طريق الكلمات ويجعل منه شيئا خياليا»[1] ففضاء القبة البيضاء والطريق إلى وصولها هو مكان يقتصر انطلاقه من اللامحدودية، أي من الأجواء التي لا سيادة فيها للبشر، فوصفه للطريق الصحراوي كان بمثابة فضاء خياليا رسمه عن طريق اللغة التي تمكنت من خلق جمالية للمكان؛ إذ جعلته مجموعة شيفرات يحتار القاريء في فكها، لأنها مفتوحة على عدة قراءات نابعة من التدخل الشعوري النفسي للمتلقي والذي يعطي انطباعا خاصاً عنها.

4.بنية المسجد:

و هو مكان مغلق (ضيق) مقدس، وهو فضاء للعبادة يقصده العامة للراحة والطمأنينة وحتى للسكينة، وقد ذكر للدلالة على التوجه الإيديولوجي الإسلامي لمنصور بعد التوبة، فقد كان يذهب إلى المسجد لأداء فريضة الصلاة التي عاهد الله ألا يقطعها، ومن خلال الرؤية العامة والحوار الذي جاء في المقطوعة الثالثة والثلاثين نجده عبارة عن علامة دالة عن الدور الذي لعبه المسجد في الفترة الحالكة في الجزائر، إذ إنه تحول إلى مكان يستقطب الشباب المنظم للجبهة الإسلامية حيث أصبح فضاء تعقد فيه الإجتماعات في فترة التسعينيات، ليصبح مكانا لا يوحي بالإطمئنان« في جامع السنة العتيق، أجلس في مكاني المعتاد بالمسجد ساندا ظهري إلى أحد الأعمدة غير بعيد عن المحراب... الصمت يخيم كالعادة...عدد الحاضرين قليل...رجال أمن متنكرون أو عيون إرهابيين غير معروفين...لا أحد يكلم أحدا، لا أحد يثق في أحد»[2] ليصبح هذا المكان له بعد آخر غير الذي وجد من أجله.

5.بنية المستشفى:

فضاء منتج لمقاومة الأمراض وتحدي الموت، ومن المفروض أن يطفح بالمشاعر الإنسانية خاصة الحنان والعطف، وهو مكان مغلق أيضا اتخذَ منه الكاتب رمزاً للوطنية، فهو لم يأت ذكره إعتباطياً، بل كان قصداً لعدة إحتمالات ممكنة من ذلك تعريف القارئ بأنه طبيب، أو أنه يعارض

---

[1] بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء،ط1، 1990، ص 32.

[2] إبراهيم سعدي، رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ص 58.

ما يحدث في المستشفيات، وقد ذكره للدلالة على المفارقات الفردية بين الفقير والغني، وكيفية معاملة كل واحد منهما، لأن« الروائي يقدم دائما حدا أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، أو من أجل تحقيق استكشاف منهجية للأماكن»[1] لذلك جاء ذكره في لحظات الإنفجار الذي هز مدينة (عين صالح) ليدرك القاريء الدور الكبير الذي يلعبه هذا المكان في مثل هذه الحالات.

6.بنية المقهى والمطعم:

هو الفضاء الأرحب والأوسع من الناحية النفسية، والأكثر عرضا لسلوك الشخصيات، حيث تلتقي فيه لتعبر عن موقفها وآرائها دون أي ضغط وخوف، وقد خص به الرجال دون النساء وقد جاء ذكرهما في الرواية على أساس أنهما جزء من البنيات الصغيرة المكونة للبنيات الكبرى، فهو كفضاء رمزي يستقطب كل الأبعاد الدلالية الرمزية عند وصف حالة (عين صالح)، وقد أطلق عليه "مقهى الاستراحة" إلا أن منصورا شاء أن يسميه (مقهى المنفيين)، لأنه يجمع كل الغرباء الذين تنوعت مشاكلهم وأسباب وجودهم، وحضور فضاء (المقهى) أبعد من أن يكون مجرد مكان تجري فيه الأحداث والوقائع السردية، بل الفضاء هنا جاء ليدل على« وعي عميق بالكتابة جماليا وتكوينيا، الفضاء كشكل ومعنى،الفضاء كذاكرة وهوية ووجود، الفضاء كسؤال ملتصق بوعينا الثقافي والإجتماعي والجمالي، وبنسيجنا السيكولوجي والمعرفي والإيديولوجي»[2]، فالمقهى ذكر في رواية (بوح الرجل القادم من الظلام) ليس كجدران فقط، بل بأبعاده البنائية وأعماقه الدلالية التي توحي بكشف حقائق البشر ومفارقات الحياة البائسة، خاصة عند الطبقة المثقفة التي جمعهم القدر في هذا المقهى، حين رفضت المحسوبية والغش، ليكون مصيرهم الجلوس لساعات طويلة في مقهى المنفيين ليجيبهم عن مجموعة الأسئلة والإشكاليات الملتصقة بلسان كل فرد هناك، فلا شغل لهم إلا معرفة أسرار كل واحد فيهم، وسبب تواجدهم في مدينة "المنفيين"،

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 53.

[2] نجمي حسن، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 12.

أما عن خدمات المقهى فهي تعكس الوضع الاقتصادي والإجتماعي لتلك المنطقة، كما تعكس ظاهرة اللاتمدن في الخدمات« لم يكن يوجد في الواقع شيء قابل للشرب في ذلك المكان، عدا تلك القهوة المزيفة، لم أفهم في يوم من الأيام ما الذي كان يدعو عمي الطاهر إلى أن يسألنا دائما ماذا نريد أن نشرب، كما لو أنه بإمكان المرء أن يختار شيئا آخر هناك غير تلك القهوة القذرة»[1]والملاحظ أن المقهى كانت لا تروق لمنصور ولكن لا يوجد بديل«لون القهوة باهت...من الواضح أنها محضرة بالحمص بنسبة كبيرة»[2] ومن هنا كان حضورها عدسة كاشفة لأعماق المجتمع الجزائري الذي يعاني التهميش في الجنوب.

أما بخصوص فضاء المطعم فلا يبدو أنه مختلف عن فضاء المقهى، لذلك ارتأينا أن نجمعهما في فضاء واحد، من الناحية الخدماتية لتدل على تردي المعيشة في تلك المنطقة «في إحدى الزوايا اتخذت لنفسي مكاناً، جالساً إلى طاولة مربعة، كنت الزبون الوحيد، رغم المروحية المثبتة إلى سقفه الواطي، أحسست بحرارة لم أعرفها في يوم من الأيام، القاعة بدت لي ضيقة أكثر من اللازم، أحسست بنفسي أختنق، الناموس لم يفتأ يغير علي»[3] فوصف المكان اكتسب أهمية بالغة في هذه الرواية وعلى الرغم من الإنطباع الذي شعر به منصور إزاءه إلا أنه كان في مدينة (عين صالح) بصفة عامة يعتبره الخلاص من وطأة الجروح والآلام، فهي بالنسبة له الملجأ الذي يريد أن يجد فيه النور، والإشراق لحياة جديدة خالية من الماضي القائم والبعيد كل البعد عن الإيديولوجيات الدينية، لذلك عمد (منصور) إلى إضفاء مجموعة من السمات على المقهى والمطعم والتي هي عبارة عن« المعاني الوصفية التي تدخل في تركيب صورة المكان والقيم الرمزية المنبثقة عنها»[4]، لذلك ركز على أنسنة الفضاء ليجعله يتسع لمجموع الحالات الشخصية المقيمة في "مدينة المنفيين"

---

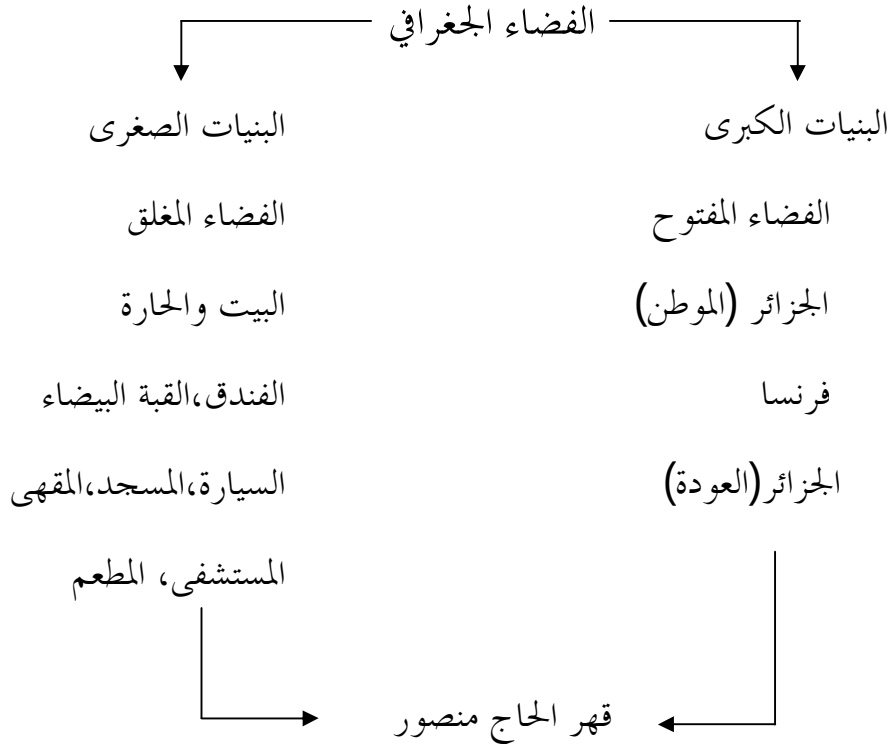
[1] رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، إبراهيم سعدي ، ص 301.

[2] نفسه، ص 263.

[3] نفسه، ص 266.

[4] بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، مرجع سابق، ص 47.

و«الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة، وأن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا، إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية، فالمقهى أو المترل أو الشارع أو الساحة كل واحد منها يعتبر مكانا محددا، ولكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلها، فإنها جميعا تشكل فضاء الرواية»[1] ومن هنا نقول بأن الفضاء الجغرافي يحتل مكانة كبيرة في الإبداع الروائي، ومكانة فاعلة لها عملها المركزي والمؤثر في خلق سمات خاصة تعبر عن واقع الكاتب، وما يحمله النص من مجموعة الأمكنة التي لها دور في تجلي الفكرة العامة للموقع الفضائي وفق الترسيمة التالية:



فالفضاء داخل العمل الروائي عند إبراهيم سعدي له دلالات نفسية مختلفة، تتماشى وحالته المتناقضة، وكان المونولوج هو الوسيلة الفنية التي جسدته، لتوضح تلك المعاني المهيمنة على مفهوم الأمكنة المغلقة التي تميزت بالثبات، على عكس فرنسا والجزائر اللذان تميزا بالإتساع، ولذلك كانت الأمكنة المغلقة قاهرة للحاج منصور بذكرياته المتواصلة، ليترك المتلقي بمخيلته يفتح المغلق ويجعله سببا محركا لشخصية السارد.

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 63.

وتعتبر رواية (بوح الرجل القادم من الظلام) لإبراهيم سعدي من بين الروايات التي تناولت موضوع السيرة الذاتية بكل واقعية، وقد جاءت كل كلمة فيها صادقة نابعة من شخص (منصور) الذي أراد بها الشفاء من ألمه الداخلي والذي انعكس على تصرفاته في الحياة.

الباب الثاني

البنية السردية للقصة القصيرة

توطئة:

تعتبر القصة من أقدم الفنون الأدبية الإنسانية التي تعود أصولها إلى قدم الحضارات السامية، وهي ضاربة بجذورها عند العرب، وقد كانت محكية أو متداولة شعراً أو نثرا، وكانت الغاية منها «الحكي والإخبار بالمعلومات والتعليم وتحقيق المتعة، وقد يتحقق في تلك الأشكال المبكرة والقديمة للقص مثل النادرة وحكايات القدماء والقصص الخرافي والأمثولة والملحمة وغيرها، ولكن فن القصة القصيرة الحديث أصبح مختلفا عن تلك الأجناس، ومن ثم نوعا أدبيا متميزاً»[1] وعليه فالقصة توارثية، توارثها الإنسان جيلا بعد جيل، وقد حققت حضورا لافتا في العصر الحالي لتغدو في مقدمة الأجناس الأدبية ذيوعا ورواجاً ونفوذاً، لأنها أصبحت أقدر الفنون السردية على نقل الفكرة وتجسيد الواقع ومحاكاة هموم القاريء، وهي بالتعريف « سرد قصصي قصير نسبيا، يهدف إلى إحداث تأثير معين، وفي أغلب الأحيان تركز على شخصية واحدة، في موقف واحد وفي لحظة واحدة وفي مكان بعينه»[2] وقد تكون واقعية أو خيالية، ويلزم أن نكون منسقة تنسيقا منطقيا، ومن أهم خصائصها الإيجاز الذي يتطلب الدقة في التحكم بالحبكة التي تمتاز بالصرامة والصعوبة، لقصر أحداثها المشوقة والمثيرة، وهي مرتبطة بقدرة الكاتب المتمكن الذي يستطيع أن «يختزل حقيقة الكون والإنسان في صيغة محكمة مترابطة»[3]، لتعكس في جوهرها وجهة نظر ذاتية وموقفا من الحياة، بالإضافة إلى أنه لا يستطيع أي كاتب أن يكتب في المجال القصصي إلا إذا كان لديه إبداع مع روح الكتابة إذ « إن هذا الضرب من الفن القصصي ضرب فني أصعب من سواه؛ لأنه سرد فاضح لمن لا يمتلك موهبة قصصية حقيقية ، فهو يلزمه اللعب فوق رقعة محددة وإمكانات مقتضبة بمهارة رجل السيرك الحاذق، فإما النجومية أو السقوط المدوي»[4] ولذلك عدت بحق فن المراوغة العنيد الذي يستوجب الكثير من التجارب الإبداعية، وهي تقف على النقيض من الرواية الطويلة التي « تسعى دائما إلى أن تميز نفسها عنها، فيصبح لها بناؤها

---

(1) شاكر عبد الحميد،سيكولوجية الإبداع الفني في القصة القصيرة، دار غريب للنشر والتوزيع،القاهرة، م ط،2001، ص25.

(2) ابراهيم السعافين وآخرون،أساليب التعبير الأدبي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1،1997، ص 294.

(3) نجيب محمود زكي،هموم المثقفين، دار الشروق، بيروت، ط1، 1981، ص12.

(4) صالح هويدي،السرد الوامض مقاربة في نقد النقد، دائرة الثقافة، الشارقة،ع 139،2017،ص12.

وموضوعاتها ، بل ووعيها ورؤيتها ونظريتها التي لا تختلط بنظرية الرواية»[1] وعليه تصبح القصة لا تتحدد بمضمونها، بل بالشكل أو الطريقة التي يقدم بها ذلك المضمون، لتقول الممكن وغير الممكن، الواقعي أو الخيالي، وذلك من أجل الوصول للغاية المرجوة، منها سواء كانت موجهة لتثقيف القاريء أو أخذ العبرة منها « وهي في تطور مستمر، وأن أشكالها تتعدد وتتكاثر كلما اختلفت التجربة أو تغيرت زاوية التركيز عند كاتب دون آخر»[2] ويعد السرد وسيلة أساسية في بناء الأحداث أو نثرها بين ثنايا النص القصصي، ويسهم القاريء- حسب درجة الوعي- بمخيلته الجامحة في إكمال النص المختزل بين الكلمات والفقرات، وذلك راجع لكون هذا النوع من الخطاب الأدبي يقوم على مبدأ التركيز في الألفاظ التي تؤدي معاني مكتملة، ولا يتطلب التوسع في المواقف، لتقَدَم للقاريء بشكل مضغوط ومركز، فهي كالنحلة تنتج رحيقها من كل أنواع الزهور، من هنا كانت «القصة القصيرة فناً يجمع من كل الفنون؛ ففيها من القصيد بناؤه وتماسكه، وفيها من الرواية الحدث والشخوص، وفيها من المسرح الحوار ودقة اللفظ واللغة، وفيها من المقال منطقية السرد ودقته، وهي بذلك تأخذ من كل فن أدق وأجمل ما فيه، لتقدم لنا إمتاعا فنيا راقيا يضعها في مصاف فنون الكتابة التي اِزدهرت في القرن العشرين»[3]، لذلك نجد أن كاتب القصة وبالأخص القصة القصيرة يستخدم جميع قدراته الفنية والتعبيرية لصياغتها، وذلك بانتقاء الكلمات الموحية والمعبرة التي تترك أثرها في ذات المتلقي، وعليه فالقصة « فن سردي ذو طبيعة تطورية، حساسة، شديدة الإيجاز، سريعة الإيقاع، لا مجال فيها للحشو من أي نوع سواء في لغتها أو في عناصر بنائها ويترك فيها قدر من النشاط الذاتي للمتلقي ، وتعبر عن لحظات عابرة تأملية في الحياة، وتكمن شعريتها في بنائها الفني الذي تتفاعل فيه الذات وهموم الموضوع بلغة مكثفة تهتم بلحظة الإشراق»[4]

---

(1) خيري دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة(1960-1990)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، ص 75

(2) فيكتور شكلوفس، بنية الرواية وبنية القصة القصيرة، ترجمة سيزا قاسم، مجلة فصول،مجلد 2، العدد4، سبتمبر 1982،ص34.

(3) محمد الرميحي، القصة القصيرة شهادة على عصر،مجلة فنون، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ج2003،31، ص 06.

(4) إبراهيم أبو طالب، تطور الخطاب القصصي من التقليد إلى التجريب،القصة اليمنية نموذجا، دار غيداء للنشر، عمان 2017، ط1، ص 12

لقد بلغت القصة القصيرة أوج ازدهارها في العصر الحالي، وبشكلها الحديث في أعمال عدد من الكتاب وهي« تدين في نشأتها إلى رواد مثل الكاتب الروسي جوجول، والأمريكي إدجار ألان بو، والفرنسي جي دي موبسان، بحيث أسهموا في اِكتمال البناء الفني للقصة القصيرة، كما أسهمو في ترسيخ أسسها وقواعدها»[1] وقد أصبح هذا النوع من الخطاب الأدبي من أكثر أشكال القول السردي قابلية لاقتناص الواقع الذي تعيد بناءه على نحو حيوي مركز ومكثف في اللغة والأسلوب والشخصيات والزمكان، بالإضافة إلى عامل مهم هو اختزال رؤية الكاتب للأمور وموقفه منها؛ اذا أصبحت لا تشترط في محور موضوعها شخصا أو حادثة بل يمكن أن تكون عبارة عن حوار داخلي نفسي لانطباعات معينة عن حادثة ما، وهو ما جاء في المجموعة القصصية لـــ(تاكسانة بداية الزعتر آخر الجنة) للسعيد بوطاجين والتي سنحاول من خلالها الكشف عن جماليات القصة القصيرة التي ينتسب إليها كثيرون ويبدع فيها قليلون، وقد كانت كتاباته تمتاز بمظهرها الودود والمخادع في آن واحد؛ إذ إن موضوعاته المختصرة وشكلها القصير كان ينبيء بفهمها في سويعات ولكن العكس صحيح، فقد كانت قصصه القصيرة التي طبعت بطابع السخرية-تصريح أو تلميح- ذات أبعاد متفاوتة تتنفس بالشكوى والتمرد السياسي والإجتماعي، وتصارع مع البسطاء قسوة الحياة وهمومها، ليصبح العقل المدَمر هو السلطة العليا في التحكيم، لذلك أصبحت هاته السخرية التي تبنى على العقل والفطنة -التي أساسها الثقافة وسعة العلم- مرآة صادقة تعكس الواقع بصورة تهكمية ومعبرة، وهي رسالة شاقة تحمل مسؤوليتها السعيد بوطاجين.

[1] www.dr.aysh.com

الفصل الأول: بنية السرد

تمهيد

1. مؤشرات البعد التغريبي(قراءة في العنوان والغلاف)
2. عتبة الإستهلال والمتن القصصي
3. التقنيات السردية

تمهيد:

يعتبر السرد هو الأساس الذي تنبني عليه القصص، بل هو العمود الفقري الذي تقوم عليه، والنص السردي يعبر بوعي عن الواقع والتجربة الفنية، وقد ارتبط بالهوية الشخصية للكاتب سواء بإبراز دوره بشكل مباشر ومقصود، أو بإخفاء صوته وراء صوت الشخصيات وفي كلتا الحالتين يبقى العمل المقدم ينم عن رؤية خاصة له.

إن الخلفيات التي ينطلق منها السارد هي مرجعيات تتيح للقاريء فهم المعزى العام للمتن الذي هو نتيجة قراءة الكاتب للأحداث المتنامية في الإنتاج القصصي؛ وقد قدم الكاتب (السعيد بوطاجين) في قصصه التاكسانية مجموعة من المواضيع الحافلة بالأراء الفلسفية والنفسية والإجتماعية التي تهتم بمشكلات الفرد والوطن في الجزائر ليلمح للقراء بأن ما بين أيديهم ليس عملا أدبيا بقدر ماهو أحداث حقيقة أو صورة عن واقع هش مكنته قدرته الأدبية على تجميعه وصياغته بأسلوبه الفريد، لأنه مقتنع بأن مضمون الرسالة التي يحملها واجب وطني ومسئولية تجاه قضايا البلاد المصيرية.

إن تنوع عوالم القصة يدل على أن الكاتب ذو خبرة واسعة كون عمله من خلال نهله من خلفيات وتجارب ومصادر متنوعة؛ إذ إن كل قصة من قصصه تنم عن تجربة جديدة بناءة تضرب مشاكلها في البنى التحتية للبلاد، محاولا من خلالها إعطاء الحلول بصيغة رمزية «فنحن لا نرى في الرمز دلالته الأولية، بل دلالته الثانوية التي هي الوسيلة الجيدة للدنو من فائض المعنى أو معنى المعنى»[1] ومن هنا ينطلق تحليلنا للخطاب القصصي من مفهوم تحليل العمل الحكائي الذي يقوم على أسس تزيد من قوة الإبداع، بجعل معانيها مفتوحة على العديد من التأويلات إذ إن« سلسلة الأفعال السردية رهن باعتقادات القاريء حول مجرى الأمور، والقائم بالسرد ملزم باحترام

(1) بول ريكور،نظرية التأويل(الخطاب وفائض المعنى)، ترجمة سعيد الغانمي،المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2003،2،ص102.

هذه الإعتقادات إلى حد أنه يمكن أن يقال: إن القائم بالفعل السردي هو القاريء»،[1] ومن هنا كان لزاما علينا في تحليلنا لبنية السرد الوقوف على أهم الطرق البنيوية المساهمة في استبطان واستنطاق النص القصصي، بدءا بالعنوان الذي اختاره المؤلف في فضاء الغلاف، لننتقل بعدها إلى دراسة الإستهلال والمتن القصصي، لنصل إلى التقنيات السردية التي كسرت الزمن ولعبت به لتخلق في النهاية نصا فريدا من نوعه.

1.مؤشرات البعد التغريبي(قراءة في العنوان والغلاف):

[1] سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغربي، دار سحر للنشر،تونس، م ط، 2009، ص162

إذا كانت الدراسات الكلاسيكية في النقد الأدبي قد صبت جل اهتمامها على تحليل المتون النصية، فإن النقد في العصر الحديث قد تجاوز لغة الكلام إلى لغة الدلالات، إنطلاقا من فك شيفرات العلامات والإشارات المفتوحة وغير المحدودة على المعاني المتعددة للكتاب بأكمله، وذلك بالإعتماد على لغة الإنزياح التي لها الدور الكبير في إظهار الأبعاد الجمالية والتأويلية في الخطابات الأدبية، وعليه أدخل الكاتب في مجال دراسته واهتمامه كل الأنساق الدالة في شكل علامات وعناصر إشارية، وقد كان العنوان من بين مجموع إهتمامات النقاد، باعتباره العنصر الذي يفتتح به المؤلف خطابه، ليكون بؤرة الإنطلاق المركزية لأي عمل إبداعي، لأنه عند الكثيرين«النواة التي يمكن أن يتوالد منها الخطاب»[1] لذلك أصبح العنوان خطابا قائما بذاته، لأنه جزء مندمج في النص، وهو علامة قد وضعها الكاتب ليستفز خيال القارئ ويثير انتباهه، من هنا كان مفتاح

[1] نوسي عبد المجيد، التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية التركيب، الدلالة)، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2002، ص110.

النص« يؤسس لنقطة الإنطلاق الطبيعية فيه، والعنوان بوعي من الكاتب يهدف إلى تبئير إنتباه المتلقي على اعتبار أنه تسمية مصاحبة للعمل الإبداعي والمؤشرة عليه، وهو مرجع يتضمن بداخله العلامة والرمز وتكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته، أي أنه النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص، وهذه النواة لا تكون مكتملة - ولو بتذييل عنوان فرعي- فهي تأتي كتساؤل يجيب عنه النص إجابة مؤقتة للمتلقي كإمكانية الإضافة والتأويل »[1] وقراءتنا للعنوان الذي نحن بصدد دراسته ستكون من خلال منظار جديد يظهر ما هو خفي ويكشف تأويلاته، لينقل المتلقي من مفهوم جمالي إلى معنى أكثر شمولية وفعالية.

إن المؤلف الذي نحن بصدد دراسته هو كتاب إختاره (السعيد بوطاجين) يحوي على مجموعة من القصص هو متكلم ضمنها تحت عنوان (تاكسانة بداية الزعتر آخر الجنة)، و(تاكسانة) اِسم مكان بجيجل بالجزائر ومسقط رأس الكاتب، وهو ما يوحي بأن العنوان فضاء جغرافي محض لدلالته على المكان، وهو مصدر هام لإنتاج المعنى، لأنه بالنسبة للمتلقي قابل للتفسير والتأويل فيتعدى المعنى الثابت إلى رؤى فلسفية متغيرة بحسب الزمان والمكان، لتثبت مدى ارتباط الكاتب بهذا المكان وقدسيته عنده، والمتعارف عليه أن دور النشر هي من تتولى إختيار غلاف الكتاب وتصميمه وإخرجه، إلا أننا نستبعد ذلك مع (السعيد بوطاجين) لأنه «من أكثر الكتاب حرصا على إنتقاء أغلفة أعماله وباعتباره سيميائيا يعتقد أن الغلاف هو عتبة نصية وجزء لا يتجزأ عن العمل الإبداعي»[2] وقد كتبت(تاكسانة) بلون أبيض وبخط كبير، وبنفس اللون وبخط أصغر كتبت تحته (بداية الزعتر آخر الجنة) وهو لون مختار لم يكتب به إعتباطا خاصة من عند مؤلف معروف بفطنته، ومعلوم أن الزعتر يوجد في البر وهو حار، ولكنه طيب ونافع، وكأن هذه المنطقة الجبلية تفوح بهذه الرائحة، وهي كناية على مضمون القصة؛ فالكلام قاسٍ ومؤلم يجرح النفس

[1] شعيب حليفي، النص الموازي للرواية (إستراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، مؤسسة الكرمل الثقافية، مركز خليل السكاكيني الثقافي، رام الله، فلسطين، العدد 46، 1992، ص83.

[2] عبد القادر نويوة، خطاب الذاكرة وتحولات الحكي،مجلة علوم اللغة وأدابها، جامعة الوادي الجزائر، ع 9،2016، ص 217.

الآدمية، ولكنه يفتح العيون بل العقول وهو مرام الكاتب، «فالألوان هي أحداث نفسانية تشكل جزءا من قدرنا وتخبرنا عن حالات ذهنية هامة»[1] فالأبيض لون يوحي بمعاني الأمل والنصر والتفاؤل، وقد جاء اِسم الكاتب فوق هذا الفضاء ليقف موقف المتفرج والشاهد على طهر المنطقة وعفتها بالإضافة لوقعها الكبير في قلبه، كما أنها تدل على الأمن والسلام لأن الوئام يكمن عند براءة أهلها المنشود لهم بالهدوء والمحبة لبعضهم، من هنا كان «لكل لون أبعاده الإيحائية ودلالته الرمزية التي تعلل وجوده في سياق بعينه دون غيره، أين يصبح الفضاء اللوني هنا علامة لغوية ترتبط بمأولات متنوعة»[2] وقد إندرجت ضمن هذا العنوان مجموعة من الأشكال والصور المختلفة والتي لها أبعاد رمزية جمالية غير مستقلة عن المعنى العام، وتختلف معانيها وأبعادها من شخص لآخر «لأن قراءة الصورة الواحدة تتعدد نظريا بتعدد القراءات»[3] وقد ظهرت "البيضة المفقوسة" على الغلاف ومعروف أن بيض الدجاج هش وسريع الإنكسار، فكذلك هشاشة القيم الإجتماعية عند إنعدام البعد الإنساني والأخلاق الأصيلة، وقد جاءت باللون الرمادي الفاتح وهو كلون سلبي يستمد وجوده من إمتزاج السواد والبياض ليبين للقارئ أن الغموض هو الذي يهيمن على الأحداث، والبيضة وضعت في واجهة الكتاب واقفة مع ظهور ظلها من الخلف ليدل على إنعكاس الظلام عليها، والذي هو المجهول المسبب في تردي الأوضاع، أما من جهة الكاتب فاللون الرمادي يرمز إلى الإعتدال والوسطية في رؤية الأمور والحكم عليها-لأن الرمادي يتوسط الأبيض والأسود- والبيضة مكسورة في الوسط تحمل في داخلها صورة وكأنها نافذة تطل على البحر الذي كان هائجا غير مستقر في أفق غير متناهٍ، ومعناه يوحي بالإتساع والعمق واللامحدود، ليوحي بالإضطراب الذي يسود المجتمع، مع الرعب الدائم، بالإضافة إلى قلقه المستمر على هذا الوضع،

(1) محمد بن يوب، آلية قراءة الصورة البصرية، الملتقى الدولي الثامن للرواية عن عبد الحميد بن هدوقة ، وزارة الثقافة، الجزائر، 2006، ص87.

(2) نفسه، ص84.

(3) نفسه، ص82

ونستطيع أن نذهب إلى أبعد من ذلك لنرى بأن من يغوص في البحر (الآخر) من نافذة هشة غير سليمة سيكون مصيره الموت بشتى أنواعه في البحر العميق الهائج والفارغ الذي زعزعته الرياح.

كما ظهر وراء البيضة جدار قائم بدهان أزرق قاتم قد تآكل لونه بفعل العوامل الخارجية المتعددة، ولأن اللون لغة ناطقة مكتملة فقد كان« للون الأزرق دلالات مختلفة كثيرة، ولعل ذلك يعود إلى تفاوت درجاته من الفاتح إلى القاتم، فالقاتم يقترب من اللون الأسود، لذا فهو يثير النفور والحقد والكراهية، وقد إرتبط بالغول والجن والقوى السلبية في الأرض »[1] وهو دلالة على شباب اليوم الذي هو عماد البلاد ومستقبلها الذي تتكئ عليه، إلا أن أغلبه يعيش حياة الخمول والكسل والراحة، ليكون لون الدهان وتقشره دمار لأمته من النواة-لأن الشباب هم نواة الأمة- وهو ما ذهب الصينيون في تفسيرهم لدلالة هذا اللون بأنه «رمز للموت» [2] ولأن اللون الطاغي على الغلاف هو الأزرق القاتم، فإن دلالته قد انفردت بمعنى الخوف من المستقبل المجهول.

وتظهر صورة "السفينة" من بعيد بشراع مفتوح وهي تسير في ظلام قاتم، وقد استنجد الكاتب بها طمعا في النخبة المتعلمة والمثقفة التي ستحمل راية الأمل، لتبحر بمن فيها إلى جزيرة المبتغى، إلا أن ملاحظة الإتجاه تدرك أنها ذاهبة إلى وجهة غير معلومة وهو لدليل واضح على هجرة الأدمغة، فهاته الأخيرة لم تجد من يتبناها في الوطن الأم التي تخلت عنهم على الرغم من أنها في أمس الحاجة إليهم ليتربوا بأحضان الآخر الذي تبناهم.

لقد تكررت الصورة المعطاة في الواجهة الأمامية على الواجهة الخلفية للكتاب، وذلك تأكيدا وإصرارا على معاني الصورة ودلالتها، والأمر الذي تغير هو وضع صورة الكاتب " السعيد بوطاجين" بدل البيضة، وهنا تتعدد الأبعاد والإيحاءات، ليحمل الكاتب على نفسه ما يستطيع أن يؤديه واجب القلم« ليدل على الشعور بالمسؤولية والإيمان برسالة يمكن تأديتها»[3] وقد جاءت

---

[1] عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، ط2، 1883، ص261.

[2] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، مرجع سابق،ص116.

[3] نفسه، ص183.

أمام(فاه) كلمات مكتوبة باللون الأبيض، وقد إستنجد بهذا اللون في كتابة كلماته لتبديد العتمة الموجودة في معانيها قائلا: «أيها الجيل القادم، تلك قبورنا نحن أجدادك، لا تكترث إنها مجرد ألسنة من العناكب وذاك قبري أنا، لا تصدق، فأنا لم أولد، وهذه كلماتي الآتية، لا تقرأها لأني أكذب عليك، حقائق مرة»[1] فعندما تكبح جماح الحريات وتضطهد الفئة المثقفة-والتي ينتمي إليها المؤلف- والمبدعة بالقلم الساحر لا تجد مفرا لسجن كلماتها إلا الهروب من نافذة المجاز، ليكون النقد بطريقة مفخخة لا يدركها إلا الفطن، وهنا يلعب الإنزياح دورا مهما في التعبير بالكلمات اللامرئية في معانيها، قائلا كلامه ساخرا بقوتها وسلاستها، متلاعبا باللغة كي تكون دواء تشفي العقول المريضة بالوهم والبليدة في الفهم، وهو ما ينطبق على مضمون الخطاب القصصي الذي بين أيدينا، وقد لبس الكاتب الثوب الأسود ليتلاءم مع مضمون الكتاب، ليكون الصمت حقا من دلالات الظلمة القاتمة في السواد الحالك والذي تخيم عليه أجواء الحزن.

أما عن مكان الكتابة فقد ظهرت دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، وقد لبست الثوب الأخضر والأحمر، ومعروف أن اللون الأخضر محبب عند أهل الجنة ويرمز إلى الحياة والتفاؤل والنصر والتجديد « عَلَيْهُمْ ثِيَابُ سُنْدُسٍ خُضْرٌ وإِسْتَبْرَق وحُلْوا أَسَاوِرَ مِنْ فِضَّةٍ وسَقَاهُمْ رَبَّهُمْ شَرَابًا طَهُوْرًا»[2] وقد علا كلمه " الأمل" الأحمر الزاهي وهي دعوة منه إلى كل فرد من أبناء وطنه بالتوقف عن كل ما يسبب الخطر العام المحدق بالوطن الأم، ليكونوا أملا لها لا ألما يبكيها، والملاحظ هنا أن المؤلِف لم يدرج سنة الطبع أو تاريخ الإصدار وذلك راجعا لكون كلمات الكتاب صالحة لكل زمان ومكان.

ومما سبق نستطيع القول بأن العنوان والغلاف قد تعدى فضاء اللون فأصبحت دلالته مشحونة بأبعاد رمزية لها مجموعة من الخلفيات العميقة لذلك «يجب أن ندرك بأن كل عنصر من العناصر المشكلة لهذا الفضاء الخارجي بما في ذلك الألوان، تحمل دلالة معينة ولها مرجعيتها داخل

[1] السعيد بوطاجين، تاكسنة (بداية الزعتر آخر الجنة)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر، م ط، 2009، الواجهة الخلفية للكتاب.
[2] سورة الإنسان، الآية21.

هذا العمل الأدبي»[1] ومن هنا نجد أن البنية التكوينية للغلاف لا تقل أهمية عن إختيار العنوان إذ إن العتبات النصية (العنوان والصورة واختيار ألوانهما) لهما معاني متعددة وقراءات مختلفة مثلها مثل المتن ليصبح الغلاف نصا موازيا لسياق الرواية ويحمل مضامين متعددة.

2. عتبة الإستهلال والمتن القصصي:

الإستهلال عتبة ضرورية في بناء القصة القصيرة، وهي من العتبات التي يفتتح بها التشكيل السردي القصصي، وهي لا تقل أهمية عن عتبة العنوان والغلاف، وهو يعتبر طريقا للولوج إلى متن النص، وهو يتطلب دراية ووعياً كبيرين من قبل الكاتب، لأن المضمون الذي قام باختزاله في بضع كلمات يحوى مرجعيات متعددة يستشفها المتلقي من خلال فك شيفراتها وتوضيح معانيها ليكتمل بعدها الإيحائي وتتضح الرؤية القرائية.

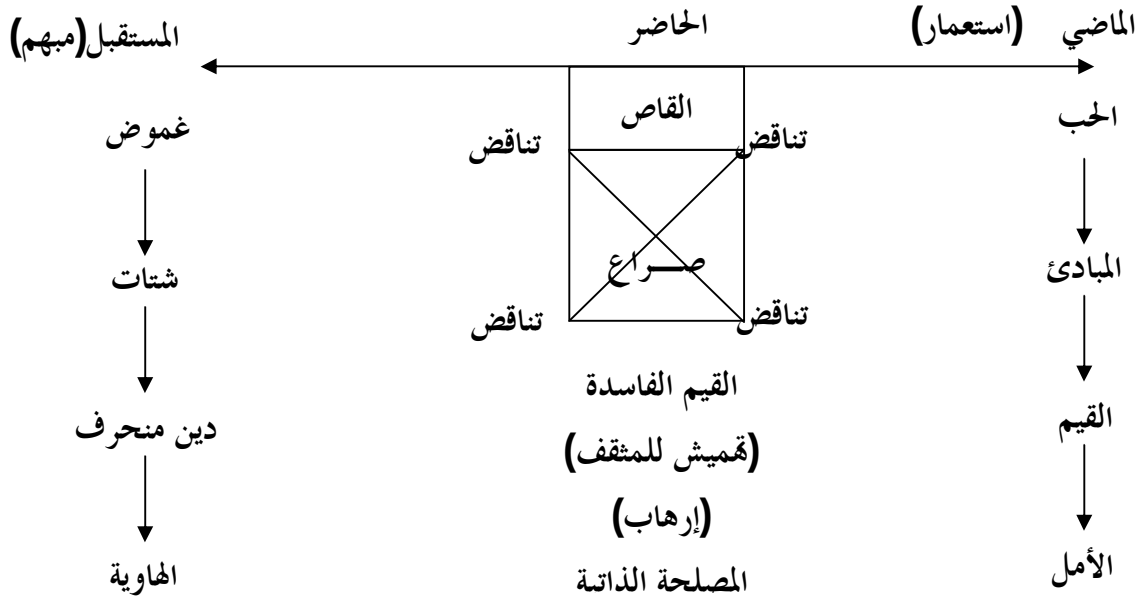
العتبة القصصية التي وضعها القاص (السعيد بوطاجين) للمجموعة القصصية(تاكسانة) تستجيب تماما لعتبة العنوان من جهة، وللمتن القصصي برمته من جهة ثانية، منطلقا في ذلك بتقسيم حكاياته إلى تسع قصص قصيرة في مئة وتسع وخمسين صفحة، ركز في كل واحدة منها على جزئية لتفسير الأحداث، معتمدا على العبثية في التقديم، انطلاقا من مبدإ التهكم والسخرية كأساس لها، وهي قصص منتقاة بعناية بالغة يدور موضوعها حول ظاهرة الفساد في المجتمع الجزائري، ومحاولة الكاتب شرح أسبابها الجوهرية بلغة عامية مازحة على لسان أشياء وحيوانات استنطقها بعد ما فقد الإنسان- عنده- معنى الإنسانية فكانت «اللغة خرقا للواقع بوصفها بناء فنيا جماليا يسعى للتأثير في المتلقي وإثارة إنفعالاته، لتمكننا الكلمة المعبرة من الولوج إلى حقيقة العالم الروائي»[2] كما لعبت الشخصيات الممسوخة دورا مهما في الكشف على (الممثل عليه) لأن قناع الممسوخ دال على جوهر المتكلم عنه «لهذا السبب نستعمل "الرؤية" ونضيف السردية لحصر

---

[1] محمد بن يوب، آلية قراءة الصورة البصرية، مرجع سابق، ص83.

[2] بوطيب عبد العالي، مستويات دراسة النص الروائي (مقارنة نظرية)، مطبعة الأمنية، الرباط، 1999، ط1، ص177.

دلالتها في إطار تحليل الخطاب»[1] لتصبح تاكسانة ممثلة لرؤية سردية قدمها الكاتب ليبن ذلك الصراع الوجداني والواقعي الذي كان يعيش فيه من خلال التجربة التي حفرت عميقا في المجتمع الجزائري وعبرت عنه -القصص- أدبا، ولنوضح علاقة القاص(الأنا) بالواقع الخارجي نقدم المخطط التالي:



وهكذا نجد أن الماضي كان جميلا على الرغم من الإستعمار، فكان الحب والمبادئ والأخلاق لها وجود فعلي وهو عكس الحاضر؛ فعلى الرغم من الإستقلال والحرية إلا أن القيم التي كانت موجودة من قبل لم تبق بمعناها الحقيقي، بل وجد نوع آخر من الإستعمار هو الاستعمار الإيديولوجي الذي خرب العقول الصغيرة في ظل العولمة التي لم يعرف المجتمع إستغلال ايجابياتها، أما عن المستقبل فهو غامض لأن الضباب يخيم على الطريق، ومن هنا نلمح أن هذا الخطاب القصصي يحوي مجموعة من الأبعاد هي:

أ.البعد السوسيولوجي: إذ يعالج الكاتب موضوع المشاكل الأسرية خاصة السكن، مشاكل الإدارات، الأمية.

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص284.

ب.البعد التعليمي: نلمس ذلك في محاولة رد الإعتبار للمتعلم والمثقف اذ إن بناء صرح الأمة يبدأ من هذا الأساس.

ج.البعد السياسي: ونجده في إضطراب الأحزاب وتضاربها، كما يعكس النص النظام الديكتاتوري بدل الديمقراطية التي تتوارى وراء حكم الأقوى.

وعلى العموم فإن تقديم القاص لهذا النوع من الخطاب يعتبر بمثابة قفزة نوعية في مجال اللغة أولا، والتفكير ثانيا، إذ يتلاعب بمدلولات الكلمة لتصبح اللغة خارجة عن نطاق المألوف، خاصة حين استعماله اللهجة الدارجة التي تشكل روح الدعابة ووصولها إلى ذات القاريء بطريقة استهزائية يفهم منها الدال والمدلول، و« المعروف عن كتابات بوطاجين هو هدوؤه الكبير ودعابته المؤلمة على مافيها من سخرية ثاقبة ونقد محرج، فهو صديق الكلاب، والدواب، العليق، والعقاب، وهو من تواضع وسمح لعلامات يعافها الناس والكتاب أن تظهر على بياض صفحاته»[1] لذلك كانت لها قابلية كبيرة للتأويل والتفسير، وهو ما يجعلها في إطار الإبداع مصدرا مهما لإنتاج المعاني المتعددة.

مما سبق نستطيع أن نعطي الرؤية الشاملة لسرد الخطاب الأدبي لمجموع قصصه، ولعل الملاحظ في هاته المقطوعات هو ظهور الراوي في كل مرة ليعاتب ويعلق على الأحداث المسرودة:

القصة الأولى: من (ص8- ص31)

وهي القصة الأولى من الكتاب بعنوان **تاكسانة بداية الزعتر آخر الجنة** وتغنى فيها الكاتب بوطنه الأم (تاكسانة) بجيجل، وهو يسير في أزقة دمشق يحاور ذاته في مونولوج فريد من نوعه تصورت له قطرات الندى إنسانة يخاطبها في ليل بهيج وتمنى لو أن الأمان هذا يجده في وطنه، فتذكر أيام الصبا وذهابه إلى المدرسة، وهي أيام لا تنسى بسهولة، خاصة مع وجود الولي الصالح الذي يرقد في أعالي جبل صندوح، وقد تعامل الكاتب مع (ندى) وكأن لها وجودا ملموسا يشكو

[1] عبد القادر نويوة، خطاب الذاكرة وتحولات الحكي، مرجع سابق، ص216.

لها همه وأسفه بعدما أرهقه الحاضر، ليطلق معها العنان للذكريات فيحاورها بما يختلج في ذاته وهو قمة الإبداع إذ يشعر القارئ وكأنه يخاطب شخصا بعينه.

وإن موقف الكاتب يبرز في كل عبارة، وذلك ليبدي رأيه من بعض الأمور من ذلك احتقاره للبراميل (أصحاب النفوذ) التي تكررت عدة مرات، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن الشخص المستهدف سيكون من بين القراء والمتلقين، وأن الرسالة موجهة إليه « براميل الكذب وأكياس المرارة »[1] وأن معنى السعادة لم يجده في أي مكان ذهب إليه، فالبراميل شوهت كل جميل ليعرج على المسجد الأموي، وقد تغنى بهذه المدينة واستذكر (صلاح الدين الأيوبي) وتاريخه وفي نفس الوقت دار حديث عن مقتل الحسين وهو أمر أخزن(ندى)، ليسترسل معها في الحديث بالعودة لموضوع (تاكسانة) وشوقه لها، وأن كل ما هو خارج عن نطاقها سيء لأن «تراب الطفولة يمتزج بالدم، والعودة إليها أصل لا يهجره، ويتشبث به دائما»[2] فهؤلاء المفسدون يشبهون إلى حد كبير الفيروس الذي يفتك بالجسم، لذلك تمنى أن يشفى الوطن من هذا الداء «ذلك ما تبقى للمخزون بعد الرحلة، وبقي حلم العودة ذات يوم إلى المعنى، إلى شبه المعنى، أو شبه الجملة أو شبه الدنيا، أو إلى ما تخبئه دموعك ودموع الأمل»[3].

القصة الثانية: (من ص33- ص56)

وقد جاءت بعنوان **الشاعران والبرابرة** وقد طغى الوصف فيها على سير الأحداث، لترسم للقارئ الصورة الكاملة للمأساة الوطنية في فترة التسعينيات، وهي تقنية توحي بهشاشة القيم آنذاك، حيث صور لنا شخصيتين (اعميمر وعويشر) وهما يسيران في المدينة قاصدين مركز البلدية التي لم تصبح كما كانت، لأنها أصبحت مخضبة بالدماء، وصور التعفن طاغية على أهلها، وقد جرى حوار جريء بين الشخصيتين كان أوله عن انعدام الرؤية، وهو دليل على تشعب المبادئ

[1] إبراهيم سعدي، تاكسانة(بداية الزعتر آخر الجنة)، مرجع سابق، ص14.
[2] نفسه، ص27.
[3] نفسه، ص30.

والأفكار «يجب أن نصل إلى المركز لنبصر جيدا»[1] لدرجة أن الأطفال الصغار يخافون مما يحدث حتى وهم في بطون أمهاتهم، وقد صدق الكاتب حين قال:«المسألة مسألة موت أو حياة، السمع لا يكفي، من يسمع ليس كمن يرى»[2] فالوطن أصبح شبيهاً بالمقبرة، وأصبح للقتل فنون «قفي! أمر أحد البرابرة جثة مسجاة قرب جثة دردارة، لم تموتي كما أردنا، نعيد قتلك وفق مذهبنا»[3] وقد كان المثقفون ورجال الدين هم المستهدفون بكثرة «مر قربهما فيلق حاملا رأسا فأجهشا أسئلة، كأن الرأس الحبيب لشاعر قال للكلمة كوني فراشة فطارت في فضاء الرب مرفرفة بلاغتها لتؤلف ربيع النفس...مرت جماعة ثانية تعبث بجسد المفتي وقد شوه من الرأس إلى غاية كربلاء، كانوا يجلدونه بالسياط تارة وتارة بعصي مقببة آهلة بالمسامير...أخرجوه من قبره صباحا لمعاقبته على فتوى حرم فيها سفك فرح الإخوة فقتله الإخوة فقتله هذا وذاك في المسجد»[4] فكلمة القتل لها دلالات لغوية عميقة معنوية وملموسة، وهو ما يوضح اللاستقرار في السرد الناتج عن الخوف الشديد، فكل من سلم من تلك الفترة إنتابته حالات نفسية جسيمة أو هستيرية بقيت آثارها في مخيلته، وتزداد سرعة الأحداث كلما اقتربوا إلى المركز لدرجة أن الرؤية لم تعد ممكنة، وقد اعتبر وصولهما إلى المركز معجزة، ليتفاجأ بأنه لا يوجد مركز واحد بل مراكز متعددة تنطوي تحت مذاهب مختلفة، وقد وجدوا شخصاً متعلما غره الإنخراط في صفوف البرابرة وندم على ذلك، إلا أن التوبة لا سبيل لها والعدول عن المذهب مستحيل« لن تكتشفا ما في الغار قبل دخوله»[5] وهو دليل على أن الظاهر غير الباطن وأن جوهر المجموعة عبث في عبث ونصحهما بألا ينخرطا لأنه ظلام ما بعده ظلام.

---

(1) نفسه، ص35.

(2) نفسه، ص36.

(3) نفسه، ص37.

(4) نفسه، ص40.

(5) نفسه، ص56.

القصة الثالثة: (من ص57-65)

وقد أعطى لها الكاتب عنوان **المثقف جدا** وهي شخصية متعلمة لعبت دور المسؤول في الجامعة و الذي يلقي محاضرة بمناسبة يوم العلم، فشبه الكاتب هاته الشخصية بـــ (المثقف جدا) والطلبة بـــ (الذباب) ففي البداية صعد الأول إلى المنصة وتأمل الحضور غير مصدق، لأن وجوده في هذا المكان كان من قبل أناس أكثر منه مقاما، وعندما حاول التكلم بدأ الذباب في الطنين، وهو أمر أزعجه، لأنه يراهم أقل منزلة منه، وهو ما دفع بالمساعد إلى محاولة اصطيادهم وكان في كل مرة يعجز عن الكلام لأسباب مختلفة، وفي النهاية يتدخل صوت القاص بسخرية ليختتم هاته القصة مستهزئا في ذلك بهذا المسؤول«قال باعتزاز: كان يوم الذباب، كان يوما ناجحا».

يوم العلم- صححت المذيعة.

نعم لا فرق بين هذا وذاك، لقد كان حضور الذباب مميزا، وهذا دليل على مساندته للسلطان حفظه الله ونصره »[1] وهو يسير فرحا ومسرورا وسط القاعة على الكلمات التي قالها.

القصة الرابعة: (من ص67-83)

عنونها الكاتب بِ **الزعيم الذي طرد البحر** ويصور من خلالها- بشكل خاص- المتعلم الجزائري الذي أصبحت حياته كلها مآسي وآلاماً وحتى تزويرا للهوية، لشعوره بالغربة إزاء المأساة الداخلية التي يعاني منها، فكان (البحر) ممثلا لهاته الشخصية المكافحة، وقد أصر على ترك مكانه نحو وجهة مجهولة «كان يبدو حزينا، لم يحدث له أن فكر بصوت جهوري، هكذا هو، متعال وغامض»[2] وحين رآه الناس تفاجأوا مما يحصل فظن بعضهم بأنه إبتلاء من عند الله الذي يمهل ولا يهمل، وهو يسير في الطريق لمح رئيس البلدية المكنى ب(احميمد لبغل) مهرولا وهو يتأمل في تصرفاته التي باتت معتادة عنده «كان رئيس البلدية يجرب الوقوف ليلقي كلمة يرعب بها البحر

(1) نفسه، ص65.

(2) نفسه، ص70.

فيتوقف عن الزحف»[1] وهنا سقط في الوحل و لم يهتم به أحد لأن «هَمّ الرعية البحث عن حل قبل أن يدرك الماء المتئد الحقول والأكواخ...»[2] وعندما أوشك البحر أن يتدفق على القرية تعالت الأدعية و« وهبت المحيط سحرا غريبا جعل المكان مكة بحجاجها الميامين»[3] فاستجاب لهم العالي ليعود البحر إلى مملكته.

أما رئيس البلدية فبعدما نفض الأوساخ على سترته نسب إلى نفسه حل مشكلة البحر «ها قد طردنا البحر بفضل صبرنا وخطتنا المحكمة»[4] فما كان على البحر إلا أن يبعث موجة تخيفه فخرج من مكان تواجده مسرعا و لم يترك له أثر.

القصة الخامسة: (من ص85-101)

وقد جاءت هذه القصة بعنوان **يقول لكم عبد الوالو** و(عبد الوالو) شخصية رافضة للعبودية والرضوخ، متمردة على الظلم، وهو يدعو دوما الى المواجهات، ومن هنا بدأت الحكاية حينما كان يجوب في أرصفة المدينة باحثا عن شيء زهيد وسط النفايات التي «ليست سوى قمامة عمومية للأوباش والبرابرة الذين عاثوا فيها فسادا»[5] وفي البداية إلتقى بأحد الحراس فسأله عما يميز اليمين من اليسار وهو كناية عن المذهب، إلا أنه لم يفهم مقصوده ليستاء (عبد الوالو) مما أصاب المجتمع من تدهور، وبعد ذلك ظهرت شخصية (بوحلوف) وقد كان تلميذا عنده، أما الآن فهو سيد عليه فاسترسل في فضوله باحثا عما يشغل بال (عبد الوالو) إلا أنه أخفق، ليكمل طريقه ليصل إلى (حي الكلاب) وبعدهاحارة (الفاهمين كثيرا) التي «لا تتوقف عن الكلام، تقول كل شيء وتعرف ما في الأرحام»[6] ليصل إلى زقاق (السياسيين الكبار) وقد التقى بأحد معارفه

(1) نفسه، ص75.
(2) نفسه، ص76.
(3) نفسه، ص80.
(4) نفسه، ص83.
(5) نفسه، ص88.
(6) نفسه، ص94.

(يابس الرأس) وكان يراه منافقا في أقواله مخادعا في نظراته «أصبح نقيض نفسه قدر الإنحراف بمائة وثمانين درجة رغم بدانته التي لا تؤتمن، لابد أنه تعلم الكذب، من يسكن في حارة السياسيين الكبار لن يصبح متصوفا بين عشية ومغربها»[1] وبعدما أدى صلاة المغرب في المسجد العتيق أخبر إمام المسجد الذي كناه (الله اكبر) بالشيء الذي يبحث عنه«كنت أبحث عن ذيل قط»[2] ليكتشف في النهاية بأنه «أقيم عرس كبير في المفرغة وأكلوا كل القطط»[3].

القصة السادسة: (من ص103- 115)

جاءت تحت عنوان **ذو القرن** وهي حكاية الإنسان الممسوخ الذي دعا الله ليلة القدر بأن يجعل له قرنا في جبهته «فالحكمة في القرن»[4] لينطح به كل من لا يعجبه فاستجاب له الله، وقد أذهل الناس بهذا المنظر غير المعتاد فهناك من يستغفر، وهناك من يستعيذ، وكثيرون مندهشون، حيث أصبح كالحيوان يأخذ كل شيء بنطحة أو بالقوة، إلا أن هناك من أعجب به وتمنى أن يهبه الله قرنا مثله، ومن هؤلاء شخصيات المربع والمكور و المدور الذين «أدركوا مرارة الشفاه الطويلة فسكتوا، الهم يعلم، قالوا»[5] فكان تمني القرن أمرا مرغوبا، لأن الكلام فعلا لم يعد ينفع.

القصة السابعة: (من ص117- 127)

جاءت هاته القصة تحت عنوان **حكمة ذئب معاصر** وهي تجسد لأحداث العشرية السوداء التي اشتعلت فيها النار وبقي رمادها إلى يومنا هذا، ففي تلك الأيام«كل يوم حريق، وكل يوم فجيعة أكبر من السابقة، الموت من الأرض والسماء»[6] وقد بح صوت المنادي على ضرورة إطفاء النار إلى أن تجمع نفر من الشباب والشيوخ محاولين حماية ما بقي من شبه الديار وشبه النفوس، إلا

(1) نفسه، ص97.
(2) نفسه، ص100.
(3) نفسه، ص101.
(4) نفسه، ص106.
(5) نفسه، ص114.
(6) نفسه، ص119.

أنه لم يسلم من هاته الفتنة إلا من شاء الله « وعندما خفت صوت المنادي عليه تأهب شرفاء القبيلة وأطفالها ونسائها وعجائزها لإيقاف ذلك الزحف السريع للنار العازمة على أكل الأخضر واليابس والأشجار السوداء المحترقة التي تبدو مثل جيوش زنجية لدولة أبادت نفسها»[1]، وقد عززهم القبيلة المجاورة لاحتواء الأزمة وإطفاء لهيب النار إلا أنه « لم يكف الماء، كان يجب إغراق الجبل بطوفان ساعة أو ساعتين، لكن الطوفان فعلها بعيدا، لم يتأخر لصد الهم، ربما لم يفكر في ذلك أصلا»[2] وهنا استذكر أحد الأجداد بأن الزمن قد تغير فقديما كانت النار حدثا نادرا « لما كانت الدنيا دنيا والناس ناس»[3] أما اليوم فقد تغير كل شيء و لم يعد هناك لذة للحياة، وفجأة صاح أحدهم بأعلى صوت بأنه رأى "وزير النار" أو كما أسماه " عبد الدم" بـــ "الذئب" فاتجه الناس صوبه حاملين كل الأسلحة إلا أن "الذئب" أبى أن يتحرك وبقي ساكنا لبرهة من الزمن وهو يفكر والأصوات تتعالى بالثأر بعد ذلك «تراجع الذئب قليلا، ضحك كثيرا وقال: جهنم ولا وجوهكم، ثم ألقى بنفسه في النار»[4] وهكذا كانت النهاية موت الذئب وبقاء الرماد.

القصة الثامنة: (من ص129-137)

عنوانها الكاتب ب **سعال الكلمة** وبدأها مباشرة بحوار دار بين(الحكيم) و(الرئيس) حول موضوع أولوية الحكم، وقد كان جواب الرئيس كالتالي:«أنا رئيسك لسببين على الأقل، أولهما لأني حاربت الأعداء، وثانيهما لأن الرعية التي لا تخطيء، الرعية التي تحترمني، تبجلني، انتخبتني بنسبة مئة بالمائة»[5] وهنا لم يفهم الحكيم كلمة الأعداء في البداية، فسأل فخامته عن معناها فكان رده بأنهم «أولئك المفسدون الذين يأكلون أرزاق الناس ويسرقون أموالهم وبلدهم و...»[6] وقد

(1) نفسه، ص121.
(2) نفسه، ص123.
(3) نفسه، ص124.
(4) نفسه، ص126.
(5) نفسه، ص131.
(6) نفسه، ص132.

شد انتباه الحكيم أيضا إنتخاب الرعية له بالنسبة المطلقة وهو أمر حيره قائلا «مصيبة هؤلاء أنهم صم عمي لا يتواضعون، لم يرض الناس على خالقهم بهذه النسبة، ولا الأنبياء كانوا حيارى فسألوه كيف يحيي الموتى وهي رميم»[1] وهذا الفضول لم يعجب الرئيس الذي وصفه بأنه صغير جدا عن الكلام قائلا: «ماذا فعلت أنت لتسألني؟»[2] وهنا قرر هذا الأخير رد الإعتبار لنفسه إذ اجتمع بغفر كبير من المواطنين الغاضبين والمطالبين بسقوطه، وقد تفاجأ فخامته بذلك التمرد الثائر، تحت قيادة الحكيم الذي اعتلى المنصة مخاطبا إياه باستهزاء «أنا رئيسك لسببين إثنين أيها المواطن الصغير جدا، أولهما أني حاربت الأعداء الحقيقيين، وثانيهما لأنك ترى رعيتك التي تحبك جدا تأمل المنتخبين والمنتخبات لعلك تسترجع البصر»[3] ومنذ تلك اللحظة اعتبره لصا كاذبا، وما دلالة سعال الكلمة إلا على إسماع صوت الحقيقة التي يعلمها الكثيرون ويجحدونها و«ستدرك الأمة في يوم ما أن ملكها مات منذ أجيال لكنه ما زال يسعل بحكم المنصب »[4] وهو ما ندركه اليوم من واقع الرئيس في الجزائر الذي لا يسمع منه إلا قال الرئيس على لسان هذا وذاك.

القصة التاسعة: (من ص139-158)

وهي نهاية الحكاية جاءت تحت عنوان**خاتمة بأحمر شفاه** ومعروف أن أدوات الزينة خداع لا تعكس الباطن أو الجوهر، ومن هذا المنطلق خاطب الكاتب القاريء الفطن والحذق، ووضعه في دائرة الفضول؛ لأن العنوان يمارس تضليلا وتشويشا عليه وهو مغزى (السعيد بوطاجين) الذي يأمل من المتلقي أن يكشف ويفضح الواقع السلبي الذي يختبيء وراء الجدران(الحقيقة)، وعليه فقد طالت صفحات النهاية بعدما عاد الطفل الذي كان في دمشق لبلده (تاكسانة) وما هو إلا الكاتب الذي صور معاناته النفسية في الغربة، وأول مكان إستحق زيارته هو المقبرة المملوءة بالمغدورين،

[1] نفسه، ص133.
[2] نفسه، ص134.
[3] نفسه، ص136.
[4] نفسه، ص129.

وهو يمر عبر الأنقاض شَاهَدَ قبرا صغيرا وما هو إلا قبره (هو) أو روحه، وهنا استرسلت الذكريات إليه والتي ماتت عنده مع الزمن الجميل «تراكمت الكلمات في حلقي وتبللت بالدموع »[1] وكان بجانب ذلك القبر(ديكا) ميتا، وقد تأسف لموته فدنا منه ووضعه في علبة صغيرة، وعندما إلتقى بالجد سأله ماذا يفعل به؟ فأجابه بأن يدفنه ويقرأ عليه سورة الفاتحة مع الشيخ، إلا أن الطفل ضحك خفية على أمرهما وقرأ بدل ذلك«النشيد الوطني وطلع البدر علينا»[2]، وهو ما جعل الجد يرى بأن السفر بعيدا عن الوطن قد أفسده و لم يعد كما ألفه، وقبل أن يغادرا المقبرة قال له بأنه «سينبت في يوم ما، سينبعث في هيئة ما...الله وحده يعلم ما في الأرحام، لا يهم إن بعث في هيئة شجرة أو فكرة أو سنبلة أو حنين أو ذكرى أو علامة»[3]، وهو أمر حير الطفل عن كيفية نموه« حسب الظروف، قد يطل جناح واحد أو جناحان لمعرفة الأوضاع، ثم تأتي البقية، وقد لا تأتي إلا بعد معرفة ما يحدث، القضية تحتاج إلى وقت، إلى تفكير عميق، الديك ليس غبيا ليأتي من الآخرة دفعة واحدة، يتريث، يدرس المرحلة، الأفكار، التوجهات، الظروف العامة، إن كان صياحه حلالا أم حراما، إن كان يسيء للدولة، وبعدها يقرر»[4] وبفضول بريء حاول حفر قبر الديك، عله يجد برعما، لكنه لم يجد شيئا فقد «ظهرت في التراب اللين نباتات صغيرة لا تشبه الديكة، جدي لا يكذب، قد تمسخ في يوم ما بقدرة قادر وتصبح كتاكيت تعج بها الحارة»[5] ولما كبر الحزن عنده وفَقَدَ الأمل في نموه طلب منه جده أن يشتري له آخر من السوق، إلا أن البحث عن الديك كان من الكبائر، وعندما كانا يجوبان المكان التقى بالشيخ (المنتهي الصلاحية) الذي عكر مزاجه عندما أخبره بما فعل الملك وحاشيته «كلهم من رحم واحد، من ذرية إبليس، كلهم

(1) نفسه، ص143.
(2) نفسه، ص146.
(3) نفسه، ص148.
(4) نفسه، ص149.
(5) نفسه.

أبناء حرام...النار تلد الرماد»[1] من هنا عادا إلى القرية بعدما فقدا الأمل في شراء ديك آخر، وفي الطريق إلتقى بمزمز الذي أخبره بأن «الديكة ممنوعة بداية من منتصف الليل»[2] وأن كل من يحتج عليهم يؤخذ للمجهول، وقد صدق الجد حين قال «الإستعمار ولاهم...»[3] لأن المستعمر يبقى غريبا، أما أخوك في الوطن فإن غدره لا يغتفر، وقد كان الطفل يسمع ولا يفهم أو هكذا خيل له، وفي الطريق أوصاه الجد بالتوقف عن قراءة الفاتحة على روح الديكة لأنهم يصطادونهم، ليغزو الدجاج مع البراميل فوق القمامات.

ويعتبر أسلوب (السعيد بوطاجين) من الأساليب المعقدة التي يخاطب بها العقول المفكرة وليس العقول التابعة؛ لأنه يرى بأن الأوضاع المتدهورة لا بد لها من حكيم يعلو بصوت الحق على كل فساد وقد مثل الشخص المتمرد في النهاية المفتوحة بصورة (الديك) فهو«الذي تجرأ ببراءة وسذاجة ولكن بقناعة على سقي الديك الميت، بعد أن زرعه في الأرض ليعيده إلى الحياة، ولكن بأي ماء وفي أي زمن»[4] فما الديك إلا صوت الحق الذي يطالب المسؤولين ويحاول فتح عقول الشعب، إلا أن نهايته القمع والكبت في بلاد الباطل، ولذلك كان موت الديك متزامنا مع الإنسان الخائف الذي يمشي في مهب الرياح ولا يعلم أن يتجه.

لقد صورت لنا القصص المقدمة ذلك الرمز الخفي الذي لا يفهمه إلا الفطن، لأن كل كلمة منها لها دلالة عميقة تصور الواقع من منظور الكاتب الذي يئن مما يراه في فترة عاشها والنار تأكل في بعضها، آملا في السماء علها تمطر، وقد وفق (السعيد بوطاجين) في إيصال الأحداث، وكأنها حقيقة، وكل هذا راجع إلى اللغة التي تمكن منها ولعب بسنفونيتها، إذ إن «لغة القصة إذا ما استخدمت بكفاءة بالغة تجعل الماضي واقعا معاشا، وتمتد بالحاضر إلى رواية مستقبلية مشحونة

---

[1] نفسه، ص152.

[2] نفسه، ص154.

[3] نفسه، ص155،156.

[4] عبد القادر نويوة،خطاب الذاكرة وتحولات الحكي، مرجع سابق،ص216.

بالتوقعات، كما أنها تحمل الإشعاعات الفكرية والعاطفية، وتجعل الشخصية تعيش اللحظة تلو اللحظة في حيرة وحيوية، بحيث تجعلها تنمو مع الزمن»[1] ومن هنا نجد أن العتبات الداخلية التي بدأت بالإستهلال ثم المتن فالخاتمة ذات دلالات متعددة محكومة داخل حيز الإقتصاد والتكثيف والإيجاز في الكلمات .

3. التقنيات السردية:

تدخل التقنيات السردية ضمن بنية السرد وهي إحتمالات مفتوحة وأنساق سردية تعكس الواقع الإنساني بكل تناقضاته وبمختلف الأزمنة، وتجعل من المتلقي مبدعا للنص مساهما في إنتاجه، وقد قدم السعيد بوطاجين مجموعته القصصية(تاكسانة بداية الزعتر أخر الجنة) متمرداً بها على سيرورة الزمن الخطابي بالإسترجاع تارة لكشف خبايا الماضي، والإستباق تارة أخرى لإيضاح العتمة الموجودة في الحاضر، والتي هي سببٌ في المستقبل، وعليه «استخدم هيكلا زمنيا معقدا يتم التعبير عنه بواسطة تقنيات هي الإسترجاع والاستباق والتزامن والتراكب»[2] وكل ذلك لتفسير الأحداث الطارئة التي نتجت عن أسباب خمن فيها وقدمها بشيفرات مضحكة داخلها إنذار وتحذير من أن تزيد الأوضاع سوءا وكل هذا من خلال التلاعب الزمني بالأحداث.

أ. الإسترجاعات:

يعتبر الإسترجاع من بين التقنيات التي يعتمد عليها السارد في نقل الأحداث، إذ يوقف الكاتب عجلة السرد المتنامي من الحاضر إلى المستقبل ليعود أدراجه إلى الوراء المتمثل في الماضي في حركة ارتدادية حتى تكتمل ملامح الشخصيات ولتتواصل الحكاية وتستمر في الحركة، والملاحظ على المجموعة القصصية لتاكسانة (بداية الزعتر آخر الجنة) أن الأزمنة مضطربة مليئة بالتناقضات الدالة على اللااستقرار والصراع بنوعيه الداخلي (النفسي) والخارجي (الواقعي) وذلك بغية إستفزاز القاريء حتى يتمكن من قراءة مرام الكاتب وأفكاره، وقد استحدث القاص السعيد تقنية

---

[1] نبيلة إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب، القاهرة، دط، دت،ص32.

[2] مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005، ص234.

جديدة في الكتابة اللغوية والتعبير عليها بكسر الأطر المتعارف عليها بلغته المميزة للأحداث، والتي كانت السخرية فيها وسيلة لإيصال غايته، وقد اعتمد في ذلك على تنوع الأزمنة، وهي تمثل رؤية متخلخلة يشوبها نوع من التقزز من الواقع.

بعد دراستنا لبنية الخطاب التاكساني نجد أن الإستذكار لا يعد جزءا منها بل معظم الأحداث كانت استرجاعا للماضي بناءً على الذاكرة الفردية (الكاتب) والذاكرة الجماعية (الشعب الذي شهد على التاريخ)، وقد كان يتحدث عن الماضي القريب والماضي البعيد وهي أحداث عاش زمنها، لتعكس البعد النفسي ووجهة نظره إزاء التاريخ الذي شهد لها الواقع ببقاء آثارها.

أ.1. الإسترجاعات الخارجية:

وقد استدعى الكاتب هذا النوع من الإسترجاعات لاستكمال صور الشخصيات وفهم مسار الحدث المنغلق قبل بدء الحاضر السردي، وقد بدأ الكاتب بالزمن الماضي البعيد منذ أن كان طفلا صغيرا بريئا لا يعرف معنى حقيقة الواقع، يتذكره وهو يتغنى بدمشق، فربط كل ما يراه فيها بموطنه (تاكسانة) «عندما كنت في سنه – أي جبل صندوح- كنت أرعى الماعز قرب عطره، مرت أربعون سنة أو مئات السنين ومازالت صورته ترن في الحواس، مثل حكايات الجدة»[1] فكل ما يتعلق بالزمن الماضي يراه جميلا، فالرائحة بقيت عطرة لم تفسد على الرغم من مرور فترة طويلة، والملاحظ على خطاب السارد أنه يتمتع بذاكرة قوية أعادته إلى التفكير بأصغر الأمور التي رسخت في ذهنه وبقيت آثارها في نفسيته، والتي استمرت وتفاعلت كلما تذكر أحداث تشبهها وكما قال «كان ذلك الزمن عبقريا»[2] فهو لا يضاهيه زمان مهما حاول التقدم أن ينشر السعادة، ولهذا حاول الكاتب أن يضيء للقارئ جانبا من جوانب الزمن الماضي ليبرز المتغير الناتج عن الإصطدام إزاء المظاهر الخارجية الطارئة.

---

[1] إبراهيم سعدي،تاكسانة(بداية الزعتر آخر الجنة)، ص11.

[2] نفسه، ص12.

ومن بين الإستذكارات التي لم يركز الكاتب على توضيحها بل ترك فهمها للقارئ هي (الاسترجاعات التكميلية) والتي جاء ذكرها تبريرا لما سيحدث من أحداث، لتكون أبلغ وأعمق ومن ذلك على سبيل التمثيل لا الحصر قوله «المدينة كانت آهلة بالله الكريم، قبل أن تصبح مخضوضبة بما يشبه سربالا من القطران، لم يبق منها سوى أمارات توحي بأن الكرامات مرت من هنا، قبل ميلاد الضغينة في ذلك العام الذي لن ينساه الشيطان مهما حاول»[1] فهو لم يفسر لماذا المدينة تشبعت أرضها بالدماء فكان «ذلك العام» مبهماً على الرغم من ان معناه واضح، فهو لم ولن ينسى تلك الأحداث الدامية، وهنا يقصد فترة التسعينيات التي كانت رمزا للخوف والقهر وحتى التمرد، ولهذا كان الإسترجاع التكميلي هنا (عاما) ترك بصماته للقارئ، ليعطي له التفسير التاريخي والدلالي لكل كلمة، وقد كثر(الحذف الزمني) في المجموعة القصصية لتكون القراءة غير محدودة ومفتوحة على عدة معانٍ وتأويلات تترك أثرا كبيرا عند المتلقي، ومن ذلك نذكر «مذ ملايين القرون وأنا هنا، ربما كان ذلك منذ ميلاد العمر وقطرة الماء، قبل السحاب والغيث، لا أستطيع الجزم لأني مخلوق مثلكم، لا أعرف مثلكم سأموت في وقت ما، اليوم أو بعد سنين ضوئية لا يعلمها إلا من أنعم علي بلوني ومتاعي»[2]، وهذا النوع من الإسترجاعات يطلق عليه(الإسترجاعات ذات المدى البعيد) وعودة السارد إلى هذا التاريخ الغابر لهو دليل على ربط الفترة الماضية منذ قرون باللحظة الراهنة وقوله (منذ ملايين القرون) إشارة إلى القيود التي أبت أن تنفك وأن البحث عن الحرية بات صعب المنال، لأن الشعب في كل مرة كان يجتاز تجربة المصير المفروض عليه بعدما نجح بقوة الإرادة والصرامة في التخلص من الإستعمار الفرنسي، وهناك (الاسترجاعات ذات المدى القريب) وقد استعمله الكاتب ليسلط الضوء على مدة قريبة حيث الماضي ما يزال حيا في ذاكرته، وكمثال على ذلك قوله: في قصة "حكمة ذئب معاصر": «عندما قفل المحاربون آيبين من ساحة المعركة لاحظوا بأن الديار كانت هناك قبل قليل، أبصروا الدخان

[1] نفسه، ص35.

[2] نفسه، ص69.

يتصاعد من البيوت والأشجار المثمرة التي كانت تحن على القبيلة وتحدثها بالظلال والفاكهة»[1] فالماضي القريب جدا نلمح من (قبل قليل) وهو ما رسخ الأحداث في ذاكرة الكاتب لأن «الإعتماد على الذاكرة يضع الإسترجاع في نطاق منظور الشخصية ويصيغه بصيغة خاصة يعطيه مذاقا عاطفيا»[2] ومن هنا كان دور الإسترجاعات الخارجية التحام مادة النص القصصي بتغطية الزمن الماضي البعيد حسب رؤية القاص.

أ.2. الإسترجاعات الداخلية:

وهي التي تعني باستعادة الأحداث الماضية القريبة جدا للزمن الحاضر، ويكون زمنها متوحدا مع الأحداث، والهدف من هاته الإسترجاعات تجنب إعادة الأحداث أو الظروف، لأن الإقتصاد يحافظ على الهيكل العام للخطاب، من ذلك مرارة الفاجعة التي آلت إليها البلاد، وقد شهدها القاص«الماضي هو الذي يذبح الناس، ولو كانوا أبرياء، الماضي هو المجرم الوحيد الذي يستحق الإعدام، صنعنا من الماضي وحشا أعمى، غولا، وها نحن بين فكيه تحت رحمته»[3] ليبقى السؤال يطرح نفسه لماذا الماضي وكيف فعلها؟ ليكون كلامه تلميحا يبين للقارئ بأن البلاد كانت حقا في أزمة وما زالت وهو مستاء مما يحدث.

وقد استذكر الكاتب على لسان "عبد الوالو" حياة البذخ التي كان يعيشها وسط الأغنياء وذوي السلطة وكما يقولها "مع البراميل" "وسط النفايات" لتكون نقطة تواصل بين الحاضر والماضي، فيعلل أسباب تغير شخصيته مشيرا إلى الإنقلاب الزمني للأحداث والتاريخ قائلا «ولدت هنا وعشت هنا، ولست من هنا، لا من هنا ولا من هناك، هل أبصرت هذا، وهذا وذاك؟ على ظهري حملتهم، لقد كبروا كثيرا بلا سبب، وصلوا قبل الوقت، لا أحد منهم يراني الآن»[4] فهذا الحذف الزمني للأحداث كان مغزاه عدم تكرار ما حدث، وقد إكتفى الكاتب في العديد من

---

[1] إبراهيم سعدي،تاكسانة(بداية الزعتر آخر الجنة)، ص127.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية،مرجع سابق، ص79

[3] إبراهيم سعدي،تاكسانة(بداية الزعتر آخر الجنة)، ص46.

[4] نفسه، ص90.

المرات بذكر ما يراه ضروريا لإضاءة حدث ما، وكمثال على ذلك أيضا وصف الطفل للديك الميت «كنت مقرفصا تحت الدالية، أنظر كيف كان وكيف أصبح بلا حراك، استلت منه رائحة الأمس، كان باردا، متيبسا مثل عبد انتزعت منه البركات» [1] فقد أحس الكاتب بأن كلامه الموجه للمتلقي لم يجد، وكأن تلك البركات قد انتزعت من الدنيا وهمت إلى السماء من دون رجعة، وهذه الذكريات تمثل ماضياً قريباً استرجعها الكاتب ليبين بها الأبعاد السوسيولوجية والبسيكولوجية المرتبطة بالوضع الخارجي، كما يجب التنويه إلى عدم التطابق في كثير من الأحيان بين الأفعال والظروف الزمنية والغاية من ذلك التهكم « مع من تتكلمون أيها الملوك والأمراء؟

- معك أيها المواطن.

- قليلا من الحياء إذن، تعلمون ذاك الذي قتلتم قبل أجيال»[2] فرده على السلطة العليا كان كافيا ليدل على القوة والإرادة وحتى الثبات من خلال مد الحاضر إلى الماضي، عندما كان الشعب يتحدى السلطان القاهر، وكيف كانت اليد الجماعية مع الإرادة تلعب دورا كبيرا في تغيير الأوضاع، لذلك عكست معنى مرارة الألم، بعدما أمل الشعب في الحاكم، وقوله أيضا «تقدمت قليلا فشاهدته، كان قبرا صغيرا، قبره هو، ما زال على قيد الحياة إذن»[3] والسؤال الذي يطرح نفسه هنا كيف يكون من في القبر حيا؟ والإجابة أنه ترك أثرا قد يكون معنويا أو ملموسا ،كذلك فعل الشهداء بأن ضحو بالنفس والنفيس من أجل هذا الوطن وسعادة أبنائه، من هنا نلمح الحالة المضطربة التي تؤرق الكاتب عندما كان يسرد الأحداث، لأن القلق كان واضحا في كتاباته، خاصة تلك التي تتعلق بأحداث العشرية السوداء ويصفها بالنار التي بقي منها الرماد وهو أثرها، وكذلك نجد الزمن المدمر مع الشاعرين والبرابرة، ليصور –الكاتب- من خلالهما رؤيته للإنسان الجزائري بهمومه ومعاناته.

---

[1] نفسه، ص142.

[2] نفسه، ص 33.

[3] نفسه، ص 142.

ولقد طغى زمن الماضي على هذا الخطاب لأن المقصود منه التأريخ - على الرغم من تغيير القوالب- للأزمة الثقافية والإجتماعية وحتى السياسية والدينية، وهو أمر بديهي أن يعتمد عليه السارد لكشف خبايا المجتمع، ومن هنا كانت عملية الإسترجاع ذات وظيفة بنائية من خلال تقديم مجموع المعارف المتعلقة بزمان ومكان الماضي.

و عليه نرى بأن الإسترجاع بنوعيه لم يأت إعتباطا، وإنما ليحقق وظائف عدة في النص من بينها كشف ثغرات في الأحداث، وتوضيح فكرة مبهمة، وإنارة الأسباب الدافعة لسيرورة الزمن، لذلك يبقى الماضي جزءا لا يتجزأ من الحاضر الذي هو بالضرورة مكون له.

ب. السرد الآني :

و هو سرد يصاغ بصيغة الحاضر، ليتماشى مع زمن الأحداث، وهو نقطة إنطلاق الكاتب، ويعتبر خطاب السعيد بوطاجين الذي بين أيدينا قفزة نوعية في مجال الأدب، لأنه عينة للدراسة؛ إذ اشتملت قصصه على كثير من الإنزياحات الأسلوبية التي صيغت بأسلوب عبثي جعلت الواقع يحلق في سماء الخيال، متجاوزا بذلك كل المألوف والمعتاد من الألفاظ« وهو لا ينحرج من توظيف اللغة العامية، لما فيها من قدرة على التعبير تكمن في إقبال الإنسان على اللغة وعلى نفسه، لسد قصوره وقصورها معا»[1] مما يجعل المبدع يزخرف تعبيراته ويلونها بصبغة خاصة، ليخرج في النهاية لوحة فنية ساحرة.

إن الملاحظ على المجموعة القصصية لتاكسانة أن الكاتب كان مجرد منفعل ومتأثر لما يجري حوله في الزمن الحاضر، وهو الأمر الذي أدى به إلى الكتابة، وقد بدأ السرد الآني واضحا في تقنية الحوار التي سمحت للغته بالتخلص من جمود الأسلوب الأدبي، وقد طغى الحوار على الزمن الحاضر وذلك باعتباره الأداة الأساسية للتواصل بين (الأنا والآخر) أو بين (الأنا والذات) في مونولوج

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب تونس، ط3، 1982، ص106.

فريد من نوعيه يخاطب نفسه ليخبرها بما يتمناه من ذلك الحوار المصطنع الذي لا يتجاوز الرد والموافقة الذي دار بينه وبين (ندى) في قوله: «وهل تُشْبِهُهُ؟

- من؟ سألها

- جبل صندوح

- ربما أشبهه في الصمت، بي حنين إليه وإلى زعتره اليقظ منذ عرفته صغيرا.

...-

- ضحكت: يا لتلك الضحكة! قال لها مرة لو أنت أعرتني واحدة لأسرجتها وغزوت المدن الآثمة، مدن الخسارة التي تنكرت لطفولتها وغرقت في الوهم، وهم الكبار» [1] فهذه الأسئلة من (ندى) تلتها إستفسارات وأجوبة حول خصوصية الطفل (الأنا) ليجسد أحلامه وآماله حول المدينة التي كان دوما يتمناها.

إن البنية الرمزية للنص تنفتح على قابليتها للتأويل، لأنه مفتوح على تعدد المعاني؛ إذ القاريء لا يمكن أن يفهمه دون أن يتوقف مرارا عند الرموز لفك مغاليقها، ومن ثم الولوج إلى عالم النص ودهاليزه المظلمة، لأن هذه الكلمات علامات ومؤشرات دلالية تعطي للمتلقي الخلفية الفكرية والتفكيرية في آن واحد، لأن اللغة مشحونة ومحملة بِكَمٍّ هائل من العلامات الخيالية التي لا يسهل فهمها إلا مع القارئ الحذق، جاعلا منها سببا في الزمن الحاضر «أسمع الذئب يؤم المؤمنين ويقرأ ما تيسر من آيات المشنقة،الحق، الحق أقول، عندما أسمعهم يتكلمون تتملكني رغبة في القيء، في النهيق، في النباح في الشتم، لم تعد اللعنة كافية، أصبحت مدحا ورياءً» [2] فاللعب بالألفاظ يكشف بنية النص لتضمن بقاءه؛ إذا إن الكاتب عمد إلى خلق عدة طرق تعبيرية لتكون كفيلة بجعل النص خالدا عبر الأزمنة، وكثيرا ما يظهر الإنزياح على مستويات عدة من ذلك إستثمار الكاتب للقرآن الكريم ليدعم به أقواله، إذ الغاية من ذلك هو بلوغ الهدف بالكتابة أولاً، لأنها

[1] إبراهيم سعدي، تاكسانة(بداية الزعتر آخر الجنة)، ص11،12.

[2] نفسه، ص18

زادتها إبداعا ورونقا عندما عكست مجموع القيم باللغة المقنعة، لأن الكاتب نظير للقارئ، وثانيا الغاية منه هو خدمة الرسالة التي كتب من أجلها، وهي إيقاظ الهمم والعقول، متجاوزا بخياله كل مألوف من المصطلحات، ولذلك كان توظيفه له تأكيدا على صدق الحاضر المرتبط بالماضي والمستمر إلى زمن الكتابة والإلقاء، وقد جاء في قوله «يخلق الله ما يشاء سبحانه من يقول للشيء كن فيكون»[1] فقد وظف القاص هنا الآية الكريمة من سورة مريم قوله تعالى «إذا قضى أمرا فإنما يقول له كن فيكون»[2] بمعنى أن الله سبحانه وتعالى لا يتعاظم على قدرته أي مخلوق، فإذا أراد أمرا كونه وقدره؛ فمسخ الإنسان عندما جعل له قرنا في حكاية(ذو القرن)، ونجد على سبيل المثال أيضا قول الحكيم:«صم عمي لا يتواضعون»[3] وقد اقتبسها الكاتب من قوله تعالى في كتابه العزيز من سورة البقرة « ومثل الذين كفروا كمثل الذي ينعق بما لا يسمع إلا دعاء ونداء صم بكم عمي فهم لا يعقلون»[4] فالناس يرون الظلم ويسكتون عليه، وهو ما تريده السلطة في الوقت الحاضر أن -يظلوا هكذا، ونجد أيضا في موضع آخر قول القاص «ويشاع أن الذين آمنوا والذين كفروا والذين يؤمنوا ولم يكفروا ولم يذهبوا إلى الخمارات ولا إلى الحج كانوا ضد الرصاص النازل عليهم مدرارا»[5]وقد إستثمرها القاص من قوله تعالى: «الله ولي الذين آمنوا يخرجهم من الظلمات إلى النور، والذين كفروا أولياؤهم الطاغوت يخرجونهم من النور إلى الظلمات، أولئك أصحاب النار هم فيها خالدون»[6] فقد قابل الذين أمنوا بالنور والذين كفروا بالظلمات وهكذا وظف القرآن وجعله تأكيدا لما قاله في الحاضر، بغية إقناع القاريء بصدق الأحداث.

---

[1] نفسه، ص105.

[2] سورة مريم، الآية 35.

[3] إبراهيم سعدي، تاكسانة(بداية الزعتر آخر الجنة)،مرجع سابق، ص 133.

[4] سورة البقرة، الآية171.

[5] إبراهيم سعدى، تاكسانة(بداية الزعتر آخر الجنة)،مرجع سابق، ص41.

[6] سورة البقرة، الآية 257.

إن الحاضر يمثل نقطة الإنطلاق لكل الأزمنة، فهو بداية الأحداث، وما الماضي إلا تذكر، وما المستقبل، إلا تخمين وعليه كانت كتابة القاص السعيد بوطاجين للمجموعة القصصية تومئ القارئ بمصداقية الأحداث، على الرغم من اتباعه لمنهج السخرية، وقد جاءت «مبررة لها دوافعها التي تمنحها فجاجة الواقع المعيش الذي لا تستطيع التعامل معه إلا بعد أن نسخر منه أولا»[1] لهذا كانت الكلمة معبرة ومتشبعة المعاني تقول ما لا يقوله اللسان، وذلك راجع إلى إستغلاله لأقصى طاقات اللغة«لتصبح قادرة على استحياء الأشياء المرئية وغير المرئية مثل الصوت والرائحة، ومن هنا نستطيع أن نفكر في التصوير اللغوي على أنه إيحاء لا نهائي يتجاوز الصور المرئية» [2].

لقد صور لنا الكاتب الأشرار بالطريقة التي تدفعنا إلى كرههم مهما كانت صفتهم، وقد كان شاهدا عليهم في الزمن الحاضر« فهناك أسرار وجب الوقوف عليها ورؤيتها عن قرب، معايشتها، وتحليلها تحليلا موضوعيا»[3] فكل ما سرده القاص هيجه الواقع الآني الذي جعل الكلمات نارا متأججة في وجه من أراد الفتك بالبلاد والعباد لأن «الصورة هي التي تجر اللسان الكسول ليتعلم بالحرف المجتهد ما تدركه البصيرة التي لا تغفو»[4].

ومما سبق نرى بأن الحاضر كان مشحونا بذكريات الماضي، ولذلك كان الزمن عند الكاتب في ديمومة واتصال وحتى استمرار، وقد تختلف ذات الكاتب مع ذات الآخر في قراءة الواقع، إلا أنه يعتبر نظيرا له من حيث الرؤية التي توجه الفهم والتأويل بحسب واقع النص الراهن.

ج. الإستباق (الإستقبال):

وهي تقنية من تقنيات السرد المخلة بالنسق الزمني والمرتبطة بأفق توقع الكاتب لما سيجري من أحداث، والتي يستشفها القارئ من خلال بعض الصيغ المختارة، والكلمات الدالة على الزمن

---

(1) حسن محمد حمادة، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، د.ت، ص63.

(2) عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ(دراسة تطبيقية)، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2000، ص83.

(3) إبراهيم سعدي، تاكسانة(بداية الزعتر آخر الجنة)، مرجع سابق، ص36.

(4) نفسه، ص37.

القادم، وكما يقول سارتر «إن الكلمات قبل كل شيء ليست بأشياء، بل هي ذات دلالة على الأشياء، فليست المسألة الأولى في الإعتبار معرفة إذا ما تروق في ذاتها، ولكن معرفة ما إذا كانت تدل دلالة صحيحة أو واضحة على بعض الأشياء أو بعض المبادئ»[1]، ولهذا كانت المجموعة القصصية المقدمة معبرة عن رؤية الذات وهموم الشعب إزاء الواقع وما يحدث فيه، وتعتبر تجربة الكاتب تلميحا يعبر عن خفايا النفس التي عجزت عن تحمل الأحداث فاكتفت بالعبث بالأفكار، ليجسدها بالقلم الناقد والساخر عله يوصل الرسالة، وهنا نلمح نظرة اليأس والتشاؤم إزاء المستقبل الغامض الذي يحوم حوله الضباب «الأمور لا تبشر بالخير، لا أمل في هؤلاء الذين يجلسون على رؤوسنا»[2] وكان وصول صوت القاص يعبر عن حلمه بالتغير للقضاء على صور التعفن الحاصل من قبل السلطة والحاكم، خاصة في غياب الضمير الذي سبب الأزمة الحالية، وهو في رأيه «لن تغيرهم أقلام الدنيا وأفكارهم»[3] والملاحظ على الكلمات أنها نشطة محفزة للأفكار مشحونة بدلالات ورموز تمكن القارئ من تحريك دولاب الإبداع في التأويل وانفتاح المعاني.

إن الإستباقات الواردة تحاول كشف المجهول وتوضيحه عن طريق تخمينات الكاتب الذي اعتبر نفسه طفلا في البداية ببراءته وسذاجته «كنت أقول في سري سأكبر، أصبح شخصا مهما وأشتري ثيابا تستر عار الطفولة»[4]، لأن الحياء انقضى مع الزمن الماضي أو مع الأجداد الذين تمنوا وهم يحاربون الأعداء بأن يصنعوا جيلا ينسيهم هم السنين، فقد كانت الجدة هنا فخورة بحفيدها عندما بدأ يتعلم القراءة والكتابة، وكانت تقول له «كبرت الآن ستصبح مهما وترفع عنا غبن السنين، تدخل البهجة إلى حارة أولاد الشيخ»[5] فقد كان أمل البلاد في الجيل القادم، لأنه دفع

---

(1) جان بول سارتر، ما الأدب؟ ترجمة محمد غينمي هلال، دار العودة، بيروت، دط، 1984، ص16.

(2) إبراهيم سعدي تاكسانة(بداية الزعتر آخر الجنة)،مرجع سابق، ص146.

(3) نفسه، ص55.

(4) نفسه، ص144.

(5) نفسه، ص16.

ثمن حريته لشراء سعادة الغد «يريد أن يراني خليفته، عصي الدمع وعدوه»[1] لأن شدة اليوم تصنع رجال الغد.

إن الكاتب يرى بأن المستقبل غامض يشوبه ترسبات الحاضر التي لن تغتسل بسهولة، ولذلك كانت رؤيته تشاؤمية لما سيحدث من أحداث، وهي توقعات مبنية على أسس الزمن الأني«سينعدم الأمن وخلف كل شجرة ستختبئ رصاصة أو مدية»[2] فالمجهول من الآتي يخلق نوعا من الخوف والرهبة إزاءه « فسر لي بالنقطة والفاصلة حمولة أمارات مستقبل مخيف، ومع أني كنت أحب المستقبل فقد أصبحت أتفاداه، بدت لي الضيعة أحسن من المدن القادمة، ورأيت الديك أفضل مستقبل»[3] فالقرى تحافظ نوعا ما على عاداتها وتقاليدها إزاء الحضارة على غرار المدن التي فقدت رونق أصالتها، ولذلك طمح الكاتب بأن يكون صوت (الديك) الذي يصيح هو الصوت الذي يوقظ الهمم ويفتح العيون، لذلك كان الديك كناية على الرجل الصالح الداعي إلى الثورة ضد الظلم والفساد، إلا أن قوة السلطة وقهرها للديكة أدى إلى كتمها للصوت، لتطغى فئة أخرى في هذا المجتمع هي فئة (الكتاكيت) كما رآها الجد، وهم الأوباش الذين يتكلمون كثيرا ويتظاهرون بالصلاح وحب البلاد، إلا أن مرامهم هو المصلحة الذاتية قبل كل شيء «الجغرافية التي لا تصدح فيها الديكة ليست جغرافية، سيأكل أشرارها أخيارها ثم يأكلون أنفسهم»[4] لأن كل مرة تقع البلاد في أزمة، وسببها الأول والأخير سوء التدبير وسوء التفكير «ستأتي الفتنة هذه وتعقبها ثانية وثالثة وفتن أخرى، لأن الوباء في الرأس الأعوج»[5] وهو ما رآه الكاتب بأن سوء التسيير يؤدي إلى الهلاك على الرغم من أن الجزائر قد تَوَقَّعَ شهداؤها بأنها ستكون من أكبر الدول، وتكون رمزا للتضحية لكل البلدان القريبة والبعيدة «كنت أتوقع ذلك، ستأكلنا المذلة ونصبح عارا، أضحوكة

---

[1] نفسه، ص143.
[2] نفسه، ص153
[3] نفسه، ص148.
[4] نفسه، ص158.
[5] نفسه، ص149.

الجيران والأعداء، هذا الملك لا خير فيه ولا خير في من يخلفونه، الدود يخلق الدود فكلهم من رحم واحد، من ذرية إبليس كلهم أبناء حرام، قل هذا الكلام للناس الخائفين، انشره ليفتحوا عيونهم وقلوبهم ويشمروا على سواعدهم وألسنتهم وكرامتهم، ولماذا مات الشهداء إذن؟ لينعم هؤلاء»[1] لذلك توقع من الجيل القادم أن يكون ضعيف الشخصية، غير قادر على تحمل المسؤولية «سيولد ابنك مرعوبا مقهورا، خائفا من إسمنت البراميل»[2] هؤلاء البراميل الذين يمثلون الحكام وحاشيتهم ممن انتفخت بطونهم بالحرام خاصة اختلاس الأموال «بنى فيها رئيس البلدية مصنعا آخر لأحفاد أحفاده»[3] وقد دعا الكاتب بطريقة غير مباشرة إلى الإنتفاضة الجماعية التي تمثل الصوت الواحد ضد القهر والقيود بشتى أنواعها، وهو ما مثله في شخصية (ذو القرن) فالكلمة لم يصبح لها صدى، ولذلك أصبحت الكلمة في القوة قائلا «سيتكلم بالقرن، ينسى القواميس والأشعار، يمحو أشكال الحروف التي تعطنت في الرأس، من يسأل يجيبه بطريقته، أفضل له من الكلام الذي أصبح يسعل كالقصدير»[4]، ولذلك تمنى الكاتب من الله بأن يسحق كل الفاسدين وهو القادر على ذلك قائلا: «اللهم اجعله طوفانا شاملا»[5] وهذه التخمينات أو الأحلام التي يتمناها الكاتب تبقى مجرد أفكار ذاتية تختلج الذات وتحرقها بهموم الشعب الذي أبى في النهاية إلا أن يكون تابعا في كل المجالات حتى الشخصية منها وبالتالي لا للسلام الذي خلقت من أجله الكرامة والأمل في بلاد العزة «لن تخسر الحياة ستخسرك»[6] لذلك أمل الكاتب كبير في المثقفين لا الحاكم وحاشيته الذين لا يفقهون قولا، بإعادة تنظيم جديد للمفاهيم المتراكمة والتي أفرزت في وقت ما مجموعة من العلاقات التي قادت الأفراد والمجتمعات العربية عامة والجزائرية خاصة إلى حالة التخلف والإنهيار

---

[1] نفسه، ص152، 151.

[2] نفسه، ص21.

[3] نفسه، ص45.

[4] نفسه، ص107.

[5] نفسه، ص72.

[6] نفسه، ص87.

الكلي والشامل «كل العلامات تقول ذلك، تريدون أن تصبحوا ملوكا، تريدون أكل الدنيا»[1] لذلك تبقى الإيديولوجيات مهمة لترسيخ مباديء النهضة القومية .

إنها رؤية جديدة لعوالم الكتابة التي تغيرت نتيجة الإصطدام الانفعالي أو العبثي للمجتمع، وهي كتابة بررت حاجتها بنفسها، لأنها تفاعلت مع مقومات جديدة، هاته الأخيرة التي تحتاج إلى إعادة نظر كلي في التجربة الجزائرية بصفة شاملة والأدبية بصفة خاصة، وما العبث في(الكتابة البوطاجينية) إلا مصدره العبث الأخلاقي والديني وفي كل المجالات، لأن العبث عنده يولد العبث لتبقى تجربة تحاكي مناجاة النفس الإنسانية عبر كل الأزمنة، باعتبار أن الزمن «من أهم مكونات السرد باعتباره الخيز الذي تتفاعل فيه جميع العناصر السردية الأخرى، وهو العنصر الذي ينقلنا من زمن الخطاب إلى زمن التخيل.

وعلى العموم فإن تنوع الأزمنة أدى إلى تنوع الأفكار، وقد ساهمت إلى حد بعيد في الكشف عن خبايا المجتمع على الرغم من الطريقة الممنهجة بالسخرية والتهكم، والتي تستفز المهجو لتبقى الدلالة الإيحائية بيد القاريء المتلقي ليعطي لها معاني استدراكية، لإعادة الأحداث وفهمها بأحسن وجه.

[1] نفسه، ص147.

الفصل الثاني: دور الشخصيات في البناء السردي

تمهيد

1. بنية أسماء الشخصيات

2. صيغ تقديم الشخصيات

3. وصف الشخصيات ودورها في الخطاب القصصي

تمهيد:

إن دراسة بنية أسماء الشخصيات ومعرفة دورها في الخطاب السردي تتأتى من كونها مجموعة من الأعلام، تهدف إلى نقل ذهن ومشاعر المتلقي الضمني أو القارئ بالإندماج ضمن رؤية معينة للمعطى الروائي، وهي رؤية الكاتب لحادثة ما بعد الولوج إلى عالم الحكاية وتقمص أحداثها، حيث لم يعد ممكنا دراسة الشخصية في نفسها على أنها شخص أو فرد بعينه، إنما أصبحت دراستها أو تحليلها بشكل دلالي «فالشخصية بمثابة مورفيم من خلالها يتم تحديد وحدات التوصيف»[1] لأن حركة الشخصية تمتلئ بالتأويلات مع نهاية كل قراءة، هذه الأخيرة التي نستنتجها أو نستدل عليها من خلال السلوك الصادر منها الملاحظ أو المفترض حسب الفاعلية في الخطاب، واختيار اِسم الشخصية ليس اختيارا اعتباطيا، بل هو العلاقة المحتملة بين الشخصية والاِسم والدور الذي قامت به، لتصبح الشخصية كعلامة تبين السمات الباطنية للذات لأن«نظرية العلامة كوحدة معزولة ستكون عاجزة عن شرح الإستعمال الجمالي للعلامات، لذا فإنه يتعين على سيميائيات الفن أن تكون بالضرورة سيميائيات النصوص والخطابات»[2] لذلك عدت الشخصية من أهم عناصر البناء الفني في الخطاب السردي«إذ هي مدار المعاني الإنسانية، ومحور الأفكار والأحاسيس والآراء المتصارعة، ولهذه المعاني والأفكار المكانة الأولى في القصة»[3] لذلك عد دورها في غاية الأهمية إذ بها يتحرك العمل السردي وتتنامى الأحداث لتكتمل صورتها في النهاية.

1. بنية أسماء الشخصيات:

إن الغرض من الإلتفات إلى معاني أسماء الشخصيات في الخطاب القصصي هو إعطاؤها ذلك البعد التأويلي الذي تحمله معانيها، حيث تأخذ بالقارئ إلى معاني لا تنتهي، لأنها تستمد طاقتها من آلية التأويل الذي نستنبطه من الوصف« والذي يعد عنصرا بنيويا يساهم في تشييد النص

(1) voir.phelipp Hamon, pour un statui seniologique de personage un poétique de recite edition du seuil, pais 1997, p125.
(2) un berte eco, le signe Histoire et analyse d'un compte Edition le bore Bruxelles, 1988, p29.
(3) محمد غنيمي هلال، النقد العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، ط1973،1، ص22.

وإعطائه أبعادا دلالية، محافظا في نفس الوقت على إستقلاله وتفاعله المستمر مع الأنساق الحكائية المستعملة في النص الحكائي»[1] والملاحظ من الوهلة الأولى عند الولوج الى المجموعة القصصية لتاكسنة أنها جعلت من الإنسان شيئا جامدا، وبالمقابل بثت الروح في الأشياء الجامدة لتكون هذه الأخيرة هي الناطقة والمعبرة والمفكرة، وكثيرا ما تتكلم اللغة العامية الهزلية والساخرة، ليكسر بها القاص "السعيد بوطاجين" رتابة القيود اللغوية المعروفة، ومن هنا كان إختياره للأسماء أحد الملامح القصدية الإرادية في لعبة الكتابة ذاتها واختياره لها يندرج تحت غطاء الأدوات الفنية المتاحة للخطاب السردي عند تشفير النص «ليحشد عبرها أكبر كمية من القيم والعناصر والملامح النفسية والسلوكية التي يراها منحدرة من الفرد في المجتمع، لتصبح الشخصية ناقدة يمكن التطلع منها إلى مساحات واسعة من الواقع الحياتي»[2] وسواء كانت هاته الشخصيات ظاهرة بوصفها أو بأسمائها أو ما يدل عليها فهي تمثل إلى جانب اللغة التي كتبت بها والزمان الذي كتبت فيه والمكان الذي أدرجت عليه عنصرا بنيويا متكاملا في الخطاب القصصي، تأخذ بالقاريء أو المتلقي إلى فضاءات فكرية متلونة ومتحركة، لأنها مرآة نرى من خلالها مغزى العمل المعطى، كما يجب الإشارة الى الفرق بين مصطلحي الشخص والشخصية ذلك أن كثيرا من الناس يخلطون في استعمال هذين المصطلحين بدلا عن مصطلح الشخصية، أو العكس، فهذا الأخير يعبر عن «كائن حركي، ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكونه، وحينئذ تجمع الشخصية قياسا على الشخصيات لا على الشخوص الذي هو جمع لشخص، ويختلف الشخص عن الشخصية على أنه الإنسان لا صورته التي تمثلها الشخصية في الأعمال السردية»[3] وقد أشار إلى هذا الفرق أو الإختلاف مجموعة من الباحثين في هذا المجال من أمثال فيليب هامون (philip hamon) في كتابه (سيميولوجيا الشخصيات الروائية)«عندما إعتبر الشخصية الحكائية علامة فقط على الشخصية

(1) نجوى الرياح القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي، دار الفارابي ، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص612.

(2) صلاح صالح، سرد الآخر(الآنا والآخر عبر اللغة السردية)، مرجع سابق، ص100.

(3) عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،م ط، 1995، ص125، 126.

الحقيقية»[1] وعليه كانت الشخصية بمثابة صورة عن الذات الممثلة في الأفعال والحركات والإيماءات لتجسد الحدث المخول لها.

وستكون دراستنا هنا معتمدة على تحليل كل قصة على حدة على اعتبار أنها حكايات مستقلة غرضها السخرية الهادفة والتي كان كاتبها (السعيد بوطاجين) يرمي من ورائها جمرات الرفض للواقع، متمردا عليه بأسلوبه وأفكاره، لذلك كانت قصصه هجاءً لاذعا للعيوب بشتى أنواعه والتي قدمها من خلال إستحضار الشخصيات المجازية.

1.قصة تاكسانة:

يعتبر إسم العلم للشخصية قناعاً رمزيا أيقونيا يدل على عوالم الفرد المظهرية والباطنية، ليعطيها بعدا رمزيا خاصا تكون عليه العلاقة قصدية أو اعتباطية ولهذه الأسماء دلالات مقصودة معللة بوظائفها ومقاصدها حسب السياق النصي والذهني.

أ. شخصية " محني الذاكرة" أو "الأنا":

وهي الشخصية المحورية التي بدأ بها الكاتب حكايته، وقد جعل من الذاكرة كهيئة إنسان أعرج يجوب البلاد الغريبة عنه بذاكرة مثقلة على ظهره، ليحمل في ذاته موقفا فكريا محايدا لا معنى له في إطار الفكر الجماعي «الوحدة أخت الموت» [2]، وقد تقمصها شخصية "محنى" حيث ربط القاص بين الصفة والفعل الممارس من قبلها، إذ فرض عليها السياق أن تمثل مجموعة من الأفعال والصفات وحتى السلوكات التي حجبت الذاكرة بعد تيه تفكيرها في وسط اللاآمن في الوطن، وبعد صراع طويل وضياع الذاكرة وجدت حلا لآلامها في بلد غير البلد الأصلي "دمشق" والذي كان يشع بالأمن والإستقرار، مما أدى إلى انتعاش ذاكرته لتدل جل خطاباته على تاريخ مشترك ومتشابه إلى حد ما بينهما، لتصبح رؤيته للوطن ولدمشق متشابهة التاريخ والأحداث الماضية، وهو ما أدى إلى راحته بهذا الحوار الطويل الذي دار بينه وبين أناه من خلال حديثهما عن الذاكرة

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص50.

[2] إبراهيم سعدي تاكسانة(بداية الزعتر آخر الجنة)،مرجع سابق ، ص29.

الشعبية القديمة الراسخة في ذهنه منذ الصغر، والتي لا يريدها أن تتغير أبدا «كبرت قليلا وندمت اكتشفت الحماقة، فعدت إلى صباي»[1].

ب. شخصية "ندى":

اِسم علم مؤنث عربي، أصله ومعناه البلل الذي يبدو على الأزهار صباحا وقد يعني « الندى الجود والكرم، المطر، الكلأ، نوعاً من البخور، ويسمى به الذكور أيضا »[2]وقد ذكرها القاص لتمثل الذاكرة التاكسنية، إذ هي بنت البلد بكل صفاتها المحببة، وهي تشبه إلى حد كبير بطاقة الهوية لوطنه، فكانت " ندى" تمثل زمن الطفولة الجميل المرتبط بالبراءة، لأنها عنده « تشبه الجدة»[3] في الأمن والحنان الذي لا يضاهيه شعور، وارتباطه بها يعني تعلقه بالوطن، من هنا جعل القاص المطر إنسانا يخاطبه (أنسن المطر) في صيغة تواصلية حوارية بين إنسان وإنسانة، لتكشف السيرة الذاتية للكاتب في إطار الحديث عن القديم الأصيل وكشف حالته التي آلت إلى التدهور.

من هنا كانت الشخصيتان الرئيسيتان (محى الذاكرة) و(ندى) تمثل حياة الكاتب الباطنية التي يبوح من خلالهما بما يختلج ذاته.

2. قصة الشاعران والبرابرة:

أ. الشاعران:

جاءت مثنى مفردها "شاعر" ومعناه « ببساطة أن تكون ساحرا »[4] لأن أقوال الشاعر ممزوجة بين الحق والزائف، وتغرس في قلب المتلقي كلاماً لا يقوى على تجاهله، وقد أطلق هاته الصفة على شخصيتين اثنتين متمثلة في شخصية اعويشر واعميمر.

---

[1] نفسه، ص24.

[2] http://ar.m.wikipedia.org/wiki.

[3] إبراهيم سعدي تاكسانة(بداية الزعتر آخر الجنة)،مرجع سابق، ص25.

[4] http://wakim.ahlomontada.com

أ.1. شخصية اعويشر:

اِسم علم مذكر عربي مختصر من عاشوراء «وهو اليوم العاشر من شهر محرم، وكان فيه مصرع الحسين حفيد الرسول (ص)» [1] وقد جاءت كلمة (عُوَيْشَرْ) على وزن (فُعَيْعَلْ) وهي صيغة تصغير للاسم للدلالة على التحقير، ولكونه شاعرا فهو يتلفظ بكلمات عبثية لا ترقى لمقامه، ناتجة عن سخرية الزمان الذي عاشه وسط الخراب المظلم وكأنه « قطعة لهب تقف على الهاوية باستمرار »[2] لتكون هذه الشخصية بمثابة أداة وصف لتجربة خاضها الوطن من منطلق نفسي ليحكي ما كان وما يتوقع أنه سيكون.

أ.2. شخصية اعميمر:

إسم علم مذكر عربي مختصر من "عمر" وقد جاء في معجم المعاني بأنه «إسم محبب إلى المسلمين...مشتق من العمر وهو الحياة، يسمى به تفاؤلا على العمر المديد للمولود والعَمْر والعُمْر: الحياة أو ما طال منها من الفعل عَمَرَه الله، أبقاه وأطال عمره، وعَمِرَ فلان عاش زمنا طويلا، وعَمره الله أبقاه والاسم ممنوع من الصرف، لأنه معدول عن عامر»[3] من هنا كان اختيار الكاتب "السعيد بوطاجين" لهذا الاسم عن قصد لأنه بقي على قيد الحياة-في القصة- حين شارف الموت، فكان إسمه جالبا للحظ، ليكون بالفعل عمَّر وعاش حياة جديدة.

ب. البرابرة:

جاء ذكر كلمة البرابرة بعد الشاعرين ليكون عبرة لقول الأخير عنه، فكلام الشاعر عن البربر لا يتقبله عاقل، ولذلك كان سحرا غير مرتبط بالواقع، والبربر ليسوا بالعرب، وكانت دلالتهم في النص الهمجية والتخلف، وقد جاء في موسوعة ويكيبيديا بأنهم يمتازون «ببنية جسدية قوية وبراعة ومهارة في القتال جنبا إلى سجية عنيفة وتحمل كبير للألم، وهم المتوحشون والهمجيون

---

[1] http://almaany.com

[2] نفسه.

[3] نفسه.

البدائيون»[1] ومن خلال قراءة النص نستشف بأن هدفهم غزو البلاد وسفك دماء كل من يعترضهم خاصة الطبقة المثقفة، والتي تنشد بالدين الإسلامي الرافض للقتل، فكان دور البربر هنا هو جعل القتل وظيفة أو مهنة لكل بطال أو من أُكِل حقه أو ضاعت شهادته في سبيل الباطل.

3. قصة المثقف جدا:

تتراوح أحداث هذه القصة بين شخصيتين مختلفتين هما شخصية المثقف جدا وشخصية الذباب الأخضر وكلاهما صفة لشخص بعينه (المتعلم).

أ. شخصية المثقف جدا:

لا يخفى على أحد أن كلمة مثقف تعني منذ القديم الفرد الذي يحمل عقلا كبيرا وفكرا منيرا ويجمع بين علوم وفنون شتى، لتكون له في الحياة نظرة خاصة متميزة عن باقي الأفراد في تقديره للأمور والحكم عليها، وهي « تعني صقل النفس والمنطق والفطانة، وثقف الرمح تعني سواه وقومه، والمثقف في اللغة هو القلم المبري، وقد اشتقت هذه الكلمة منه، حيث إن المثقف يقوِّم نفسه بتعلم أمور جديدة، كما هو حال القلم عندما يتم بريه »[2] وعليه كان المجتمع يتوخى الكثير من هذه الفئة في تحريك عجلة البلاد للأحسن، إلا أنه جيء به في النص لدلالة أخرى غير الدلالة الأصلية للكلمة، لتعني حسب الكاتب الشخصيات التي تعاني من أزمات نفسية معقدة جراء تجمد عقولهم، لأن الصفة منحت لهم عنوة من قبل بعض أعضاء المجتمع الذين لهم السلطة العليا، وبالتالي لا يستطيعون أن يقوموا بدورهم في بناء صرح الأمة، كما أضاف كلمة " جدا" للمثقف، ليجعله فوق العادة رجلا متعلما وله معرفة ليس لها حدود فلا يعرف أقصاه « ليكون ناقدا اجتماعيا، همه أن يجدد ويحلل ويعمل من خلال ذلك على المساهمة في تجاوز العوائق التي تقف أمام بلوغ نظام

---

(1) http://ar.m.wikipedia.org.

(2) نفسه.

إجتماعي أفضل، نظام أكثر إنسانية، وأكثر عقلانية، يمتلك من خلالها القدرة على تطوير المجتمع من خلال تطوير أفكاره ومفاهيمه الضرورية »[1] .

من هنا كان النص يسخر من هذه الشخصية غير العادية وفي غير مكانها المناسب في مقابل الحضور الذي كان ينتظر منه الكثير إلا أنه على علم بالعقول الفارغة.

ب. شخصية الذباب:

جعل الكاتب من الشخصيات التي حضرت الخطاب مجموعة من حشرة الذباب ليقصد به الطلبة الذين ينصتون للخطاب في اليوم العالمي للعلم، ومعلوم أن الذباب يحوم حول الأوساخ والأشياء النتنة، وهو ما قصده الكاتب في صفة الخاطب- وقد أطلق على الحضور مصطلح الذباب للدلالة على الهشاشة والتشيء واللاقيمة عند المثقف جدا، لتكون حالة اللاتواصل بينهما منطقية، صورها الكاتب في صورة عبثية مستمدة من سخرية الكلمات، ليكون حضور الطلبة لمثل هذه الخطب تضييع للوقت، ووضع هدفهم كهدف الذباب، ليكونوا صورة للفوضى واللامعنى، أما تشبيه الكاتب لذبابتين «كانتا ذكيتين مثل سقراط وأبوليوس»[2]أما الأول(سقراط) فتشبيهه كان من منطلق أنه كان يقوم بالنصح في أي وقت، وقد كانت تنسب إليه مفاهيم السخرية السقراطية»[3]وقد كان (أفلاطون) يصفه بذبابة الخيل « فذبابة الخيل تلدغ الخيل فتحثها على القيام بفعل ما، وبالمثل كان سقراط يحث أثينا على اتخاذ فعل ما عن طريق لدغها بالإنتقادات»[4] وبالتالي كان معنى الذباب الطلبة الفلاسفة الذين ينقدون المسؤولين، أما عن(أبوليوس) فهو أيضا فيلسوف وقد جاء في منتدى الحوار المتمدن بأنه «كتب الرواية الوحيدة " الحمار الذهبي" وهي تجمع بين السخرية والإستعراضية والفكاهية والهزلية الماجنة والنكات والهجو اللاذع، وهي تحكي

---

[1] www.alukah.net

[2] إبراهيم سعدي تاكسانة(بداية الزعتر آخر الجنة)،مرجع سابق،ص60.

[3] ar.m.wikipedia.org

[4] نفسه

تحول الإنسان إلى حمار»[1] وهو مغزى الكاتب من رؤية المثقف جدا للطلبة أو بالأحرى للذباب الذي ما فتئ أن يكون فيلسوفا ساخرا لا معنى له عنده، وحكايته ما هي إلا حكاية حمار يُحمل عليه الأثقال فقط، وهي دلالة كم لا كيف، فالطالب يصبح ينهق كالحمار، وكأنه يقول بأن (الطالب حمار) لا يفقه شيئا في نظر (المثقف جدا).

4. قصة الزعيم الذي طرد البحر:

أ. شخصية الزعيم:

المتمثلة في شخصية(رئيس البلدية) وهو المسؤول عن فئة المجتمع الذي إنتخبه، والتي أعطت له دور تمثيلها عند الحاكم الأعلى منه، وإيصال انشغالاتهم له، وقد إختاره الكاتب هنا واعيا ليقصد به أي حاكم في بلده صغيرا كان أو كبيرا له السلطة التامة والعليا على الشعب، ليقصد به الكل بدل الجزء، فهو رمز لرئيس الولاية، أو رئيس البلاد، أو رئيس الحزب...ذكر صفاته ليبين للقاريء مدى استغلال الرئيس لمكانته، إذ أصبحت الإنتهازية كلمة عادية في قاموسه، كما أن المظاهر الخارجية هي الطاغية، وأن الحقيقة لا تُرى ليعمق الكاتب – من خلال النص- تلك الهوة بين الحاكم والمحكوم أو المالك والمملوك وبالتالي المُستَغَل والمستَغِل.

ب.شخصية البحر:

جعل الكاتب من (البحر) إنسانا يفكر ويتخذ القرارات، والبحر كفضاء رمز من رموز الإتساع ولا يمكن فصله عن الماء، فحين نقول بحر مباشرة نتخيل الكم الهائل من الماء الذي به تحيا الأرض اليابسة وبه تسقط الأمطار، ليكون رمزا للحياة والخصب والنماء، وقد حاول هذا البحر السفر نحو المجهول، وهي خلاصة رؤية ذاتية ترمز إلى آمال الكاتب وهو«مكان للولادات والتحولات والإنبعاثات، ويرمز إلى الحالة الإنتقالية بين الممكنات التي مازالت غير متشكِلة والحقائق المشَكَّلة، إنه وضعية متحركة، وضعية اللايقين والشك، ومن هنا يكون البحر صورة

[1] http://www.m.ahewar.org

للحياة وصورة للموت»[1] وعليه كان انتقال البحر من مكانه إلى مكان آخر يرمز إلى ذلك التحول الفكري بشتى أنواعه (اجتماعي، سياسي، اقتصادي،...)، وما خروجه من فضائه إلا خروج الفرد عن المعتاد، ولكنه في النهاية لا يعود إلا إلى أصله، فالبحر كان يقصد به القاص " السعيد بوطاجين" المجتمع الصامت أو الطبقة العامة، وأن العاصفة لابد أن تتحرك يوما بعدما غابت العدالة المرجوة، ليكون البحر علامة عن القوة والرهبة وحتى الخوف منه، لأن الانتصار لا يكون إلا بالثورة على كل فاسد.

ج.شخصية الملتحي:

إن الملاحظ على هذه الشخصية أنها لا تحمل إسما بل فضل الكاتب إعطاءها صفة مباشرة، وهي جزء من مجموع الصفات، وهو دون الثلاثين من العمر، له لحية على وجهه، لأنه شخص ملتزم بأقواله وأفعاله يتبع كلام الله وسنة رسوله، وبالتالي هو رمز للصلاح والتقوى والإيمان «كان ينظر إلى تقدم البحر شامخا ومتحديا، مستهزئا بأولئك الفارين من القدر»[2] وهو رمز للنضال ورؤيته لرئيس البلدية ووصفه له ما هي إلا كشفه للواقع وفضحه بصورة عبثية تهكمية إزاء المسؤول عن الشعب، المالك لكرامته المظلومة إزاء القرارات التعسفية.

5. قصة يقولو لكم عبد الوالو:

أ. شخصية عبد الوالو:

تعني كلمة (عبد) الإنقياد والخضوع بمعنى العبودية، وهي مضافة والإسم بعدها مضاف إليه (الوالو) وهي كلمة شعبية متداولة في شمال إفريقيا تعني لا شيء، ليصبح بذلك (عبد الوالو) هو ذلك الشخص الذي لا يعبد أحد ولا بأي شيء، لأن هاته الشخصية تعرف معنى العبودية التي تأبى أن ترضخ لها، ليكون رمزا للتمرد، وهو دائما يدعو إلى المواجهة، وقد وصف السلطة بـــ (الديدان) وأصحاب الممتلكات الحكومية والأغنياء(البراميل)و المجتمع ب(مفرغة النفايات) وهو

(1) أحمد بن علي بن أحمد القرني، معجم الرموز عن المحدثين،مكتبة دار المنهاج للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، م س، باب البحر، ص420.
(2) السعيد بوطاجين،تاكسانة(بداية الزعتر آخر الجنة)، مرجع سابق، ص72.

يتألم لأنه لا يستطيع تغييرهما، وأن الكلمة وحدها لا تكفي، فلابد من تكتل الطبقة المتعلمة خاصة لترسيخ أفكار النهضة عند الأفراد.

ب. شخصية الحارس:

ويقصد به الكاتب كل أمين سواء كان معنويا أو ملموسا فالضمير حارس والمُؤَمن على مصالح الدولة والشعب حارس، إلا أن الدور هنا تغير ليصبح الحارس لابد له من حارس ورقيب، لأنه خان الأمانة، ليعلن بذلك عن تدهور طارئ في الأفكار، وهو سلوك حقيقي أدى بالكاتب إلى وصفه كسالب للحياة والعقول.

ج. شخصية بوحلوف:

ذكر الكاتب هذا الشخص بصفة حيوانا معروفا عليه أنه يأكل الديدان – التي جاءت في النص كرمز للسلطة، كما أنه يعشق النفايات- التي هي رمز للمجتمع وهذا المصطلح يقال في مجتمعنا للذم، لأن النميمة تسري في دمه، ومن خلال حواره مع (عبد الوالو) يتضح بأنه صحفي يضخم الأمور « يلد الحبة فتصبح قبة»[1] وقد جعل منه الكاتب شخصية عبثية، إذ انزاح عن اللغة العادية في وصفه، ليخلق نمطاً مألوفاً عنده، مبدؤه السخرية الهادفة بحيث استغل حيوان الخنزير الذي يعيش في الغابة لإيصال فكرته.

د. شخصية يابس الرأس:

وهي أيضا مصطلح عامي شائع في بلاد المغرب، ويقصد به ذلك الإنسان الذي لا يسمع للكلمة حتى لو كانت صوابا فيفعل ما يحلو له، حتى لو آذى نفسه، فليس لديه منهج يتبعه، فيسير أمور حياته بشكل عشوائي، وهو ما أدخله إلى السجن، لأنه اختلس أموال الشعب.

[1] نفسه، ص92.

ه. شخصية (الله أكبر):

ويقصد به إمام المسجد وهو دلالة على الهداية بعد عناء طويل لـــ (عبد الوالو) فكان بمثابة النور الذي كان شعاعه طريقا للأمل في هذه الحياة.

6. قصة ذو القرن:

أ. شخصية ذو القرن(عبد الله):

هي شخصية خرافية من وحي خيال القاص، حيث جعل للإنسان قرنا، وهو ليس جزءا طبيعيا فيه بعدما ما مسخه الله عندما دعاه بذلك، فأفقده طبيعته الخاصة، ليصير له شكل مخالف لصورة البشر، وكانت وظيفة هذا القرن هي النطح، ليدافع به عن نفسه كالحيوان تماما، لأنه أصبح يعيش حياة المشاعة البدائية، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على أن الزمن الذي تعيش فيه هذه الشخصية غابت فيه العقول، فأصبح الساسه هم فارغي الرؤوس، ولهم صفة الحيوانية وأن مبدأ القوة هو المسيطر على سير الأمور، وهذه الشخصية كان إسمها (عبد الله) فهو عبد الله الواحد الأحد في سمائه العليا إذ يدعو الله في ليلة القدر أن يهبه قرنا يدافع به عن نفسه ليكون وسيلة للدفاع والإقناع، بدل الكلام الذي لم يعد يفهم ولا يؤدي وظيفة إيصال المعنى لتصبح كلمة القوة لا قوة الكلمة.

ب. شخصية الأشكال (مربع أو مدور أو مكور):

وهي شخصيات أقل قيمة من شخصية (ذو القرن)، لأن هذه الأشكال الهندسية لا معنى لها خارج نطاق الرياضيات، وأن المعنى الإنساني الشعوري قد غاب عن الفرد؛ لأن حياته اليومية أصبحت حسابات اليوم والغد، وهو رمز على تدهور طبيعة الإنسان الإنسانية، حين يصبح العقل البراغماتي هو المسيطر على حياة الفرد، لذلك نجد «أن كل شكل من الأشكال الهندسية خاصة في الخطابات الأدبية لها معنى، ومن خلاله نحدد ميول الشخصيات وطريقتها في التعامل، فمثلا شخصية المربع تهتم بالعمليات التحليلية في أسلوب حياته، فهم منطقيون وعمليون بشكل قهري.

أما عن شخصية مدور أو مكور فهم يحاولون الحفاظ على التناغم والإنسجام على حساب أي شيء حتى على حسابهم» [1] ومن هنا كان التحليل النفسي يلعب دورا كبيرا في معرفة كل شخصية وهو مبدأ إنطلاق الكاتب.

7. قصة حكمة ذئب معاصر:

أ. شخصية الذئب:

اِقتبس القاص صفات الذئب لغرسها في شخصية إنسان بعينه، وهو دلالة على المكر والخداع، وقد كان ذلك المستذئب وحيدا من دون قطيع، والمعروف أن الذئاب لا تعيش وحيدة بل في مجموعة، وأن كبير السن فقط يفضل العيش وحده كذلك هذا الشخص. أما عن رمزيتها فهي كناية عن الإرهاب الذي طغى على البلاد في فترة التسعينيات، وأن المسؤولين القياديين أو الساسة هم الذئاب ممن كانوا وراء إشعال فتيل النار، وأن مدبرهم هو الذئب المسن وسطهم.

ب. شخصية عبد الدم:

هي شخصية مجازية قدمها الكاتب بصورة عبثية، وكلمة الدم في بلاد الجزائر في جلالتها الواقعية والرمزية كانت وما تزال اللفظة التي ارتبطت بالعشرية السوداء، لتكون أهم لفظة أو موتيف مرتبط بتلك الفترة، ونحن نقول عبد الدم دلالة على الناس الذين أصابتهم الفاجعة في أقرب الناس إبان تلك الفترة.

ج. شخصية المنادي:

ذكر الكاتب هذه الشخصية من دون إسم ليكون مجهول الهوية، وقد كان هدفه إيقاظ الضمير الحي أو الإنسانية التي أبت أن ترى بالعين المجردة، ليحمل مسؤولية إيقاظ العقول، وهي كناية على أنها تعني العامة، وأن كل فرد في المجتمع مسؤول عن الوطن الذي هو للجميع.

---

[1] سوزان ديلينجر، التواصل رغم إختلافنا، ترجمة دار جرير، مكتبة جرير، الرباط، دط، 2010، ص24.

د. شخصية مبارك(الرجل الذي مات قبل أعوام):

شخصية ذكرت بصفتها وقد أخرجت لها شهادة الوفاة، وكالعادة فالكاتب يسخر في كتاباته من الواقع، وقد ذكر هذه الشخصية لتكون جسدا بلا روح، وهو في الخمسين من عمره، أي أنه عاش فترة ما بعد الإستقلال بحلوها ومرها بتذوق طعم الإنتصار وفقدان الأعزة، ليكون شاهدا بعد عقد من الزمن على إندلاع ثورة من نوع خاص وهو اقتتال الإخوة الجزائريين فيما بينهم، أما عن إسمه مبارك فهو للدلالة على البركة التي ذهبت مع أهل النية، وأن القناعة مصدرها المحبة والكرامة، وكل الأشياء ارتبطت بالماضي القريب الذي مات قبل أعوام.

8. قصة سعال الكلمة:

أ. شخصية الحكيم:

وقد جاءت على صيغة تعظيم لصاحب الكلمة، والحكيم في معاجم اللغة العربية«هو الشخص الذي يتصف بالروية والرأي السديد في القول والفعل، فلا يقول إلا صوابا، ولا يفعل إلا ما هو صحيح ومعقول بعيدا عن قرارات العاطفة »[1] ومن خلال ما جاء في النص فقد كان الحكيم يعني عند الكاتب ذلك الشخص العليم بالأمور من خلال تفكيره الصائب، ولديه سياسة رشيدة يحسن بها التصرف، بالإضافة إلى أنه واسع المعرفة، ولديه رؤية مستقبلية تطلعية لمجرى الأحداث وعواقبها.

ب. شخصية الرئيس:

ذكرت هذه الشخصية لتدل على أنه سيد قومه وكبيرهم، فهو صاحب الكلمة الأولى والأخيرة، وقد انتخب من قبل الشعب بالأغلبية الساحقة أو بالأحرى بنسبة مئة بالمئة (100%) « وترجع كلمة "رئيس" في اللغة العربية إلى الجذر (رأس) والرأس من كل شيء أعلاه...وهي من المصدر (رياسة) أو رئاسة، ومشتقة من الفعل (رأس) فيقال (رأس فلان القوم) أي صار الأعلى

(1) http://maudou3.com

مقاما أو رتبة فيهم ويقال (رأس) فلان القوم يرأسهم- بالفتح (رياسة) فهو رئيسهم أي أعلاهم رتبة» [1] أما عن موقع الرئيس في الحكاية فهي تدل على السلطة التامة والمطلقة على المرؤوس الذي حكم عليه بأن يختاره بالقوة، لأن الإنتخابات كانت مزورة.

9. قصة خاتمة بأحمر الشفاه:

أ.شخصية الحفيد:

بدأت الحكاية بتمني الحفيد (الأنا) الرجوع الى الوطن الحبيب (تاكسانة) فكان له ما يريد، إلا أنه عاد (أي الكاتب) صغيرا لم يكبر، لأن السفر لم يغير شكله، إلا أنه غير طريقة نظرته لذاته وللآخر، وبالتالي فقد تقمص الكاتب شخصية الحفيد ليوصل مراده بعد صراع طويل في فهم الأمور ليمثل به الحاضر وما سيؤول إليه (المستقبل)، والملاحظ أنه من دون إسم ليعبر عن كل متوارث من الأشخاص من جيل الثوار-ضد فرنسا-لأنه وعى في نهاية المطاف بالواقع المرير للبلاد.

ب. شخصية الجد:

استحضره القاص ليمثل الأصل والمبادئ وحتى التراث أو التاريخ برمته، فالماضي يرمز إلى تضحيات أبناء الوطن خاصة الشهداء في سبيل استقلاله من الإستعمار ونيل الحرية، ليرسم لنا الكاتب من خلال قصة (خاتمة بأحمر الشفاه) تلك المفارقة بين جيل الأمس وجيل اليوم مبديا من خلاله آراءه التهكمية عن جيل اليوم.

ج. شخصية الأبيض:

جعل الكاتب من الشيء أو اللون إنسانا يتحرك ويفكر ويعطي رأيه، وهي كناية عن الطهارة والقلب الصافي. والكفن الذي يحوي الشهيد ليقول من خلاله إن كل نقاء في هذا الوطن قد شوِّهَ ودُنِّسَ إلا ما بقى تحت القبور لأنه ذهب مع أهله.

---

[1] http://ar.m.wikipedia.cim

ه. شخصية الديك:

وهي الشخصية المحورية في النص، وقد ظهرت من البداية بصورة الديك الميت، ليمثل به كلمة الحق التي حاولت أن تدافع عن الضعفاء، وتحاور السلطة العليا، فكان علو صوت الديكة والمطالبة بالحقوق بمثابة تمرد« نريد دجاجا لا يرفع صوته» [1] لتكون نهاية الحوار(ما بين الديكة والحاكم) القمع « إنهم يصطادون الديكة»[2] لذلك كان موته أو بالأحرى صمته أحسن له، لأن صياحه تضييع للوقت إزاء مواقف غير منطقية في مجتمع مزرٍ يعيش التعفن بكل أنواعه.

2. صيغ تقديم الشخصيات:

إن الكاتب بعدما يمنح الشخصيات القصصية اِسما يجعل لها كينونة متميزة وعلامة لغوية متكونة داخل النص، وهو لا يقدمها جاهزة للقاريء، بل يجعل تقديمها بالتدرج وبالتناوب، وهي محملة بمجموعة من الصفات والأفكار، كي تودي دورها المسند إليها، وتسهم لغتها وحواراتها في تصنيفها وإعطائها البعد التأويلي الذي من أجله وجدت، لذلك تتم دراستها في ضوء مرجعيتها الواقعية معتمدين في ذلك على صيغ تقديم محددة تمكننا من تشكيل صورة الشخصية، وهاته الصيغ هي صيغة التقديم الذاتي والتقديم الغيري، والتي تمكننا من تقديم الصورة الكاملة للشخصية، وكيفية توظيفها في نص القصة، والملاحظ منذ الوهلة الأولى أن الشخصيات المقدمة في المجموعة القصصية (تاكسانة بداية الزعتر آخر الجنة) متناقضة التركيب، وذلك من شأنه أن يصدم القاريء ويشتت فهم هدفها، إلا أنه يكتشف في النهاية أنها شخصيات ناطقة ومقتضيات القصة.

أ. التقديم الذاتي:

اِعتمد الكاتب في المجموعة القصصية المقدمة على النقد الجارح غير المباشر، والذي يعتمد على الإنزياح عن المعنى الحقيقي إلى المجازي، ليترك القارئ يقوم بعملية الفهم، والتأويل إلى المعنى المراد إيصاله «إذ يحيلنا مفهوم السخرية في المعاجم العربية -وعند ابن منظور بخاصة- إلى معنى

[1] تاكسانة(بداية الزعتر آخر الجنة)، مرجع سابق، ص156.
[2] نفسه.

التذليل والقهر وإخضاع الآخر، فهي تعبر عن نوع من الفوقية التي تجعل المرء ينظر إلى غيره باستخفاف واحتقار، ولكنها تحمل معاني أخرى مثل معنى الفكاهة والهزل والنكتة لارتباطها بالحياة اليومية»[1] ليستشف القارئ والمتلقي ما يخفيه الكاتب من رؤية إنفرادية تطلعية للواقع، وتعبر عن حكاية ذاتية فيها العديد من الأسرار المباحة بشكل أيقوني ورمزي، وقد كانت بدايته بالحنين إلى الوطن«كم أشتاق إلى ملائكة تاكسانة»[2] ليعترف من خلالها بحبه الكبير للناس الذين يشبهون الملائكة أو الأطفال الصغار «الطفولة هي المرحلة النبيلة من حياة الإنسان»[3] إذ إن هذه البراءة لم يجدها في أي مكان ولا زمان «لقد كبرت قليلا وندمت، اكتشفت الحماقة فعدت إلى صباي، أصبحت أكبر منهم صرت أنا، صورة ومرآة»[4] من هنا نلمس نوعاً من المعاناة الذاتية الداخلية للقاريء والتي جعلته يبحث عن وطنه (الغربة) وعن أصدقائه وعن رائحة الأجداد وكل ما يرتبط بالزمن الغابر، لأن إحساسه بالضياع كان غير محدود وسط المفارقة الكبيرة أو الهوة العميقة بين الماضي والحاضر، وهي التي جعلت الكاتب حرا في تقديم أفكاره بأسلوب ملتو، ليكون غير مسؤول عن أقواله التي تقمصتها شخصياته من خلال الكلام المضحك والمستفز في أن واحد، والذي باطنه نقد لاذع للمجتمع.

إن فك رموز اللعبة اللغوية التي يلعبها القاص، والمبنية أساسا على كشف العلاقة المرتبطة بين المعنى الحرفي المقصود والمعنى المجازي يجعل من الكلمة ذات أبعاد متعددة يصبو إليها القاص، لأن«الصورة هي التي تجر اللسان الكسول ليتعلم الرؤية بالحرف المجتهد لما تدركه البصيرة التي لا تغفو»[5] ليحمل نفسه مسؤولية القلم الذي يجب ألا يسكت عن الظلم والجهل وكل السلبيات التي ألفها كل فرد من صغيرهم حتى كبيرهم «ما زالت إنسانيتي يقظة كقلب الغريب، مع أني لا

---

(1) marieamge- voisin fougére, lirorie naturaliste zola et les paradoxes du sérieux.edition honorie champion, paris,2001,p16.

(2) السعيد بوطاجين، تاكسانة(بداية الزعتر آخر الجنة)، مرجع سابق، ص13.

(3) نفسه، ص15.

(4) نفسه، ص24.

(5) نفسه، ص37.

أرى سببا واضحا لذلك، إنه لشيء مرعب أن تبقى إنسانا بالمعنى الحقيقي، ثم لا تجد ربع إنسان، ولو من الخيال، لتتأكد من أنك مازلت سليم العقل ولو قليلا»[1]، ومن هنا بدأت رغبته بتحطيم قيود اللغة والتي تعبر إستلزاما عن تحطم قيود المجتمع، لأن شعوره بالغربة نابع من شعوره بالذنب إزاء كل ما يحيط به، خاصة حين يعي ويدرك ما يحدث «ولدت هنا، وعشت هنا، ولست من هنا، لا من هنا، ولا من هناك»[2] وعلى الرغم من ذلك كان بصيص الأمل يلوح في الأفق وينبض من قلبه الذي مازال –حسب رأيه- شبه حي، لتعطيه نوعاً من الطموح النابع من إرادة قهرية، متحديا بها عالم الذئاب والبراميل «أبناء السوء الذين خانوا الأمانة، وأكلوا الأخضر واليابس، بول الشيطان، لن يباركهم الله»[3] فكان البحث عن الإستقرار والأمن والطمأنينة ضرباً من الخيال أو حلماً لأنه ذهب مع أيام البركات والنية.

لقد جعل الكاتب من شخصيته (حمار) يطمح ويأمل في هذه الحياة، فأنسن الحيوان وحيون الإنسان، فأصبح لا يفقه شيئا إلا النهيق، ولا يلعب دورا في الحياة إلا حمل الأثقال، ليقصد به الكاتب بني جنسه الذين أصبحوا كالآلات مسيرة وتابعة، ليكون إحترامه لهذا الحيوان نابعاً من حقيقة كونه لا يستطيع الكلام حتى وإن فهم المقصود «تعب الحمار وأثقلته البردعة، متى تأكلونني؟ إن لم تفعلوا سأنخرط في النهيق وأفضحكم واحد واحد»[4] فالقاص هو نفسه الحمار الذي يمتاز بحسبه بالفطنة التي تجعله يميز بين الصالح والطالح، إلا أن عجزه عن قول الكلام صراحة هو ما جعل منه حيواناً لا يفقه شيئا، وأن الفكرة الكامنة وراء هذا التشبيه تنبع من كون الكاتب يقف موقف المتفرج فينهق مثله «نحن بشر سيئون، الحياة شيء آخر، ليست حمارا نحمل عليه أوزارنا، الحياة ضياء على ضياء، وعلينا أن نفتح قلوبنا لنبصر»[5].

---

[1] نفسه، ص84.
[2] نفسه، ص89.
[3] نفسه، ص16.
[4] نفسه، ص101.
[5] نفسه، ص149.

إن عدم قدرة الكاتب على فهم الآخر المتسلط جعلته لا يستطيع أن يتكيف مع الطارئ، لتنمو عنده حالة نفسية مصدرها اليأس من المآل، تحمل كثيرا من اللاأمل في الحياة، بل إنه أحيانا كان يشعر بالضجر مما إقترفه في زمن البراءة، فيشبه نفسه بمن يحاولون خداع الناس قائلا: «...أتفقد الفخاخ الكثيرة التي نصبتها قبل الغروب، لاأريد أن أتذكرها، لابد أنني ظلمت العصافير، خدعتها بحبات الزيتون، كما تفعل البراميل هناك... ليغفر لي الخالق حماقاتي، الجوع هو الذي يخدع العصافير وليس ذلك الولد، ليس هو، ليس أنا»[1] .

إن الدافع وراء كتابة القاص (السعيد بوطاجين) لمثل هذا النوع من الخطاب السردي هو اشتغال روحه بالبحث عن المكنونات الصافية التي يبدو أنها انقرضت، وأن الواقع القاسي لا يحمل إلا قلوبا قاسية مبدؤها البراكماتية النفعية «لقد تعلمت بأن الناس الذين يملأون البراري والمحيطات التي تصنع خضرة الروح لا مكان لهم في كوكبنا الذي يتسع لملايين القتلة ويضيق بحكيم»[2] ومن هنا كان دور القلم عنده هو التعبير عن الحقيقة المرة بكلمات ساخرة تبعث على الشك في كل تصرف وهو عكس اليقين، وقد اختزل كل هذه الأحداث في مجموعة من النكت التي تحايل بها على القوانين، ونستشف ذلك من خلال السمات المشكلة لصورة الشخصية من حيث كونها «علامات داخلية وخارجية لصيقة بالشخصيات تنتمي لعدة مستويات سردية، وصفية، أو خطابية»[3] خاصة حين تمسك بمبدأ الهزل للتعبير عن رفضه للواقع واعتباره أزمة حقيقية لابد من إضاءة جوانبها، للخروج من الوهن الذي أصاب كل الأجسام، خاصة الضمير الذي يحتاج إلى عقول نيرة تسير على خطى الدين والإيمان بالقضاء خيره وشره.

---

[1] نفسه، ص21.

[2] نفسه، ص117.

[3] برنار فاليت، الرواية(مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي)، ترجمة عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر،م ط، 2002، ص42.

ومن هنا كانت هذه القصص بمثابة رؤية المتلقي للحياة النفسية والإجتماعية التي يعيشها القاص، لنستنتج بأنه يحب العزلة فيرى أكثر مما يتكلم بعدما عرف أن هذا الأخير لا جدوى منه، فالتزم الصمت ليكون القلم هو الناطق باسمه عن طريق تأنيس الأشياء وتشيء الإنسان بلغة عبثية كسر بها كل الأطر والنظم المنطقية، لتعبر عن حقيقة الواقع غير المنتظم، بعدما أصبح طالب العلم (ذبابا) والرئيس (ذئبا) والساسة (براميل) والشعب (أوباشاً) وغيره كثير.

ب. التقديم الغيري (المخالف):

إن المغزى من تقديم الآخر هو تبيان رؤية الكاتب للأحداث التي وقعت بمشاركة مجموعة من الشخصيات الحيوانية، والتي أنسنها القاص، إنطلاقا من إعتبار أن هذا الإنسان أصبح لا يفقه شيئا، وأن دوره في الحياة لا يتعدى الحاجة البيولوجية -حسب رأيه- و هي رؤية نفسية للرؤية السردية «فإذا كان العالم النفساني يعرفنا بأنفسنا فان الروائي يعرفنا بالآخرين»[1] وقد قدم لنا مجموعة من الشخصيات شاركت في سير الأحداث، فنجد في قصة تاكسانة ذكره لمحنى الذاكرة، وقد ركز في تقديمه على مميزات إنفرادية «لاحظت أنه يمشي محنيا وقد غارت كتفاه قليلا، عبثا حاول أن يستقيم، كانت تنبهه في الشوارع والحارات وواجهات الباعة الذين في عيونهم أنياب مهمة، لكنه سرعان ما يعود إلى هيئته المطوية مثل الفاصلة»[2] وقد ركز على المشاعر الداخلية له والحالة النفسية السيئة التي يشعر بها «الوحدة هي النقطة الوحيدة التي كنت أصل إليها بعد كل علاقة...للإستمرار في الفراغ»[3].

كما جاء ذكر (الجد) و(الجدة) كرمز للتقاليد الأصيلة والمبادئ القوية التي لا تزحزحها الظروف «كانت الجدة تستقبل الجميع، أنا والقطيع والجوع والحذاء الذي جعلني رجلا في السادسة، تربت على شعري المترب وتبتسم، ومع الوقت بحثت عن تلك الإبتسامة في الكتب

(1) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، مرجع سابق، ص289.
(2) السعيد بوطاجين، تاكسانة(بداية الزعتر آخر الجنة)، مرجع سابق، ص17.
(3) نفسه، ص29.

والمدارس والجامعات وفي الوجوه فلم أجدها»[1] فذلك الحنين والشعور الصادق قد نقرض مع الأجداد الذين يخشون الله «أنت لا تتوقف عن الصلاة والدعاء، الملائكة كلها في خدمتك، أتعبتها، من الصباح إلى المساء وهي مرفرفة بأجنحتها حاملة تسابيحك وأدعيتك إلى هناك»[2].

وقد ظهرت شخصية (عويشر) و(اعميمر) للدلالة على الضعف والبؤس التي عاشها المفكر «كان أجدادنا يقولون: في الحركة بركة، أما هؤلاء فقد علقوا الوقت، يحكمون بمنطق ويل للمصلين، بما يعود عليهم بالمنفعة»[3] وقد جاء ذكرهما ليلائم أحداث الحكاية التي تستنطق كل ركن في البلاد عما ينتابها من خوف، جراء جحيم الموت الذي يطاردها، وما عاشته من صراعات في مجال النضال الفكري والسياسي في مواجهة الأعداء، وأن النار في بعض الأحيان لا تنطفئ إلا بالنار «العصا لمن عصى، الثأر الأعظم، عندما تكون في يدك عصا تصبح مهما مع هؤلاء، تصبح موجودا كبيرا وذا شأن، أما أن تظل متكئا على الحيطان، تسمع وتسكت، تسمع وتبكي، ترى ولا تعلق، فمعناه أنك لا تستحق الحياة لأنك لست أهلا لها، لأنك زائد، لأنك حبيس خوفك، لأنك صفر، لأنك عديم الرجولة»[4] وهي أمور سلبية في الحياة تنقص من ذات الشخص وتجعله ضعيفا عند الآخر.

إن الكشف عن ملامح الشخصيات يظهر جليا حالة الخوف التي يعيشها كل فرد صرح بها أو كتمها «كل يوم حريق وكل يوم فجيعة أكبر من السابقة، الموت من الأرض والسماء»[5] فكان الحزن واضحا في (حكمة ذئب معاصر)، فالمدينة كلها اشتعلت بنار الفتنة، وهي أحداث العشرية السوداء التي أتت على الأخضر واليابس كما يقال؛ إلا أن إتحاد الرعية أدى إلى إنتحار الذئب الذي هو سبب كل ما حدث«بدأ الذئب يفكر، تعالت الأصوات منادية بالثأر الأعظم،

---

[1] نفسه، ص14.
[2] نفسه، ص144.
[3] نفسه، ص38.
[4] نفسه، ص45،46.
[5] نفسه، ص119.

فكر الذئب وقرر، وإذا إرتفعت الأسلحة عاليا ونفخ في الصور تراجع الذئب قليلا، ضحك كثيرا وقال: جهنم ولا وجوهكم، ثم ألقى بنفسه في النار»[1] وهي لعنة تلحق بكل من أراد الأذى لبلاده أو خانها.

ومن هنا نلاحظ أن الكاتب أراد توصيل فكرة الصراع الذي تتخبط فيه الساحة السياسية وعدم الإعتراف بالخطيئة أمام الشعب فالرئيس «انتخب بالأغلبية الساحقة جدا، بنسبة مئة بالمئة، حتى الأموات صوتوا في تلك السنة، كانوا مع الرئيس ظالما أو مظلوما، البغال أيضا، سمك القرش..» [2] فعملية التزوير في الإنتخابات في كل مرة يعلمها العامة والخاصة من الشعب الذي أبى إلا أن يصمت في سبيل الأمن والإستقرار، إلا أن الحكيم تحدى المجتمع في (قصة سعال الكلمة) وأثبت ذاته لأنه يؤمن بالمبادئ والقيم، وأن كلمة الحق هي العليا فقد «كان نورا ينبض حياء، شيئا من البلاغة وعصمة الأنبياء»[3] إلا أن الإيمان وحده لا يكفي بل يجب تكتل كل الأفراد.

وقد كان تقديم شخصية البحر في قصة (الزعيم الذي طرد البحر) بمثابة نقطة الإنطلاق للفكر النهضوي، وهي إستعارة بدأ منها السارد عندما حاول البحر أن يغير مكانه باتجاه اليابسة، حيث أصبح يفكر على الرغم من الخوف والتردد الذي ينتابه من ضغط الواقع، وكل ما يحيط به، ويعطل فاعلية الحركة عنده«كان يبدو حزينا، لم يحدث له أن فكر بصوت جهوري، هكذا هو، متعال وغامض كما يقول العارفون الذين يقدسونه، ليس لأنه نبيل، إنما لأنه نظيف فوق العادة، كريم وسخي لا يأبه بالجاحدين»[4] فقد كان له دور فعال لايقاظ الهمم التي كانت تعيش نوعا من القلق والتوتر، وقد كان الإيمان بالتغيير جزءاً مهما في مسرى الحكاية « ربكم يمهل ولا يهمل، البحر لا يخطئ أبدا، استغفروا مولاكم، وتوبوا إليه، لعله يرفع عنكم هذا البلاء»[5].

---

[1] نفسه، ص126.
[2] نفسه، ص135،136.
[3] نفسه، ص135.
[4] نفسه، ص70.
[5] نفسه، ص71.

جاء في التقديم الغيري شخصية قد غيرت مسرى حياتها، وقد كان له دور فعال في توضيح الرؤية للقارئ غير تلك التي يعتقدها الكثيرون ألا وهو (المثقف جدا)، هذه الشخصية التي تتنافى مع التصورات المعروفة عنها «فهو يرى أن الناس أوباش كلما تواضعت لهم اقتربوا منك، وعندما يقتربون كثيرا يصبحون دجاجا، سيعتبرونك قمحا أو نخالة، تفتح لهم نافذة فيفتحون خمسين، تبتسم فيقهقهون، إن تكشيرة واحدة تجعلهم ذليلين»[1]، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على الإنحطاط الفكري للمثقف وللمتعلم، واستغلال هذه الطبقة لمناصبهم في سبيل تسيير شؤونهم الخاصة لذلك أصبح الإنسان بعد عدة صفحات يحمل (قرناً) ينطح به كل من يقابله بعدما تغير معنى الكلام «قبل هذا الوقت بأوقات كانت الكلمة غالية وشريفة، وكان هناك رجال، ثم جاءت الحضارة، فأصبح الناس يتكلمون دون شفقة...وهكذا لم يعد يفهم»[2] وهكذا أصبحت قساوة الكلمة من عنف (ذو القرن) وأن ألمه من ألم الكلمة التي تؤثر في النفس وتبقى جراحها على مدى الدهر.

إن تقديم الكاتب للآخر يمثل وجهة نظر قد يجمع عليها أغلب الناس، وهي تدخل ضمن الرؤية السردية، والملاحظ على تقديمه هو توضيحه للعلاقة التي تربط بين أفراد المجتمع بشتى وظائفهم والتي هي علاقة الطاغي بالضعيف، وقد قدمها بأسلوب السخرية الهادفة والتي أساسها التأثير على العقول المغلقة والتي لا تفقه من أمور تسيير البلاد، وهو ما أعطى للنص بعدا إيديولوجياً طغى عليه الجمال الفكاهي.

---

[1] نفسه، ص60.

[2] نفسه، ص108.

3. وصف الشخصيات ودورها في الخطاب القصصي:

يعتبر الوصف جزءا من مكونات الحكي في النص القصصي، فهو يتضمن الواقع ويشكله في كثير من الأحيان «فليس الوصف في الواقع سوى خديم لازم للحكي»[1] وقد جاء تصوير الشخصيات في هاته المجموعة القصصية تصويرا غريبا خارقا للعوامل الفيزيولوجية، وهو ما أدى بالكاتب إلى تحليل تصرفاتهم في بعض الأحيان، ليخلق بذلك قوانين جديدة ورؤية محايدة في عالم السرد القصصي الجزائري، خاصة حين يغوص في أعماقها مركزا على دراسة العمليات النفسية للشخصيات الأدبية، بعدما أصبحت مخلوقا لا تشكيل له، ليصبح نوعاً من الأنا المجهول، وقد أسهم الوصف البراني والوصف الجواني في تحديد الملامح وتكوين الشخصيات التي اختيرت لتقديم الأفعال، وذلك لتوضيح دورها في الخطاب القصصي، إثر الأحداث التي أختيرت بعناية بالغة من قبل القاص.

أ.الوصف البراني:

إن أهم ما يميز كتابات (السعيد بوطاجين) هو ذلك الأسلوب المتين الذي لا يفهمه القارئ بسهولة، بل في بعض الأحيان من الصعوبة الكبيرة؛ فتلاعبه باللغة جعلت كلماته تعبر على أكثر من معنى، ومن ذلك وصفه للشخصيات اللاإنسانية بصفة آدمية، والذي يتطلب جهدا ودراية لفهم تأويلاته خاصة بعدما صبغت بألوان السخرية والإستهزاء والإلتواء في المفاهيم.

وأول ما بدأ به القاص هو وصفه (لمحنى الذاكرة) الذي تذكر صباه «أراني تلميذا بمئزر مرقع، مبقع بالحبر أو بالصمغ، بالصلصال الذي كنت أمحو به اللوح »[2] فقد كانت صفات البراءة ظاهرة للعيان، وقد اعتمد على الصدق والأمانة في نقل حياة التلميذ اليومية، فكان خيال الطفولة لا يبرح أن ينسى شيئا من الماضي القريب أو البعيد «كنت أسمع رائحة الأرغفة في

---

[1] تودوروف تزفيتان، طرائق تحليل السرد الأدبي(مقولات السرد الأدبي)، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، منشورات إتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط 1992، ص72

[2] السعيد بوطاجين، تاكسانة(بداية الزعتر آخر الجنة)، مرجع سابق، ص10.

الدشرة، وأنا أبحث عن نبتة تسكت جوعي»[1] فطعم الحياة تغير مع نمو الجسم وتبديل المكان، كما استعمل هنا (الحذاء) الذي ليس على مقاسه، ووظفه بشكل ظريف، ليسخر من الواقع وبشخصيته المفعمة بالحيوية، لتكون الإجابة عن السخرية ساخرة بدورها «يا لذلك الحذاء كان يسبقني إلى الكوخ عندما أعود مساءً، يصلي قبلي من شدة الطول، ليقول للجدة إن حفيدك قادم»[2] من هنا أصبحت السخرية ليس طريقة للعيش والتعبير بها فقط، بل أصبحت نمط حياة خطابي، لأنها تتطلب التأمل والتفكير، فهي قدرة إبداعية قليل من يتميز بها حين يجمع بين المتناقضات، وهو يعتبرها إيحاء ربانيا لحالة شعورية يعيشها، لتوحي بذلك الصمت الذي يخيم على الطبقة المثقفة قائلا في مقدمة خطابه: «أيها الجيل القادم، تلك قبورنا نحن أجدادك، لا تكترث، إنها مجرد ألسنة من العناكب، وذاك قبري أنا لا تصدق، فأنا لم أولد، وهذي كلماتي الآتية، لا تقرأها، لأني أكذب عليك...حقائق مرة»[3] فالواقع يثبت أن صوت النفاق يعلو صوت الحق في بلد كثر فيها الذئاب الذين أشعلوا فتيل النار «كان ذئبا بحجم جرذ ينظر إليهم دون حراك، هو الذي أكل النعاج، هو الذي اختلس الأموال من البريد، هو الذي وضع الدستور، أنا رأيته يشعل النار»[4] فقد اختار هذه الشخصية بوعي وقناعة، ليحملها مسؤولية التلاعب بضمير الشعب الذي وضع فيه الثقة، ليكون الذئب رمزا كاملا على شخصية (المخرب)، وليكون التأويل هنا مرتبطاً بحل الشيفرات، وإظهار معناها الخفي غير الظاهر، وقد جاء «في الفلسفة أن مفهوم التأويل هو استنباط المعنى الكامن من المعنى الظاهر، ليصبح قراءة متكاملة تتم على مستويات متعددة لتأخذ أبعادا مختلفة»[5] ولتتشكل ملامح الشخصية من بروزها الأول في الحكاية، إذ الكاتب أعطى الصفات التي أخذها من الواقع على الرغم من أنها مبنية على تصوير غير مباشر، وقد ذكر مجموعة منها

---

[1] نفسه، ص20.

[2] نفسه، ص14.

[3] نفسه، ص05.

[4] نفسه، ص126.

[5] ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص117.

نستشفها من خلال التشبيه من ذلك (الجن، الوحش الأعمى، القرش، الحمار بوحلوف، الناموس، العقرب، الدواب، ذو القرن، الديك، الفلفل الأسود، الأسماك، يابس الرأس، رأس المحنة، الذباب، البرابرة، البراميل، الخنزير) وغيرها كثيرا، إذ يستنبط الكاتب هذه الكلمات المعبرة لتحمل في طياتها أقصى معاني الكلمة.

كما وصف لنا الكاتب الملامح البرانية لشخصية (المثقف جدا) «...مظهره تغير، تبدلت مشيته كثيرا، بالكاد تعرفوا على خطاه الأجنبية الصارمة، ونظراته الحادة التي عوضت عيناه الوديعتين، اللتين كانتا عامرتين بتاريخ البلدة الحزينة»[1] فالوصف جاء ليوضح أمورا تكميلية، ليستعيد المثقف أنفاسه، وليأخذ استراحة جراء تقززه من الذئاب، وكان يهدف الكاتب من خلال وصفه إلى عدم تأهيله، ليكون بالمستوى الثقافي المخول له، بل كان هناك أشخاص كانوا سببا في إيصاله إلى تلك المنزلة، وأن المغزى من كل ذلك هو رغبة الكاتب في إبراز أحداث ومحطات شكلت شخصيات لها علاقة وطيدة ومباشرة بالراوي الذي يسعى جاهدا إلى كشف جوانب من تجربته الحياتية، «سوى المثقف جدا، ربطة العنق المنسجمة مع بدلته، وشرعه وحذائه ومحفظته وقلمه وكناشه وأفكاره وابتسامته، كان وقورا مثل حديقة السلطان وأريكته، منضبطا جدا مثل الألف، رسميا جدا مثل الحكومات الخطيرة التي تعلم ما في الأرحام»[2] فالمثقف جدا يبدو شخصية متكبرة ومغرورة وراقية، ليست في مستوى الحضور، لأن مستواه العلمي ذو درجة عالية ، وقد وصفه وصفا دقيقا حتى أحس القارئ بأنه أمامه يتأمل فيه وما هو إلا ذبابة أيضا وسط القاعة.

إن للقارئ دورا كبيرا في عملية التأويل، وقد تختلف ذاته مع ذات الكاتب، وهو ما يتيح للنص البعد الجمالي في الفهم، ويجعل المعنى في ديمومة واستمرار، لأن أفق الفهم لا يتحدد بما أراده المؤلف أو المتلقي، إنما هو رهن التجربة الزمنية المتغيرة، ومن ذلك وصفه للصحافة من قبل (عبد الوالو) بـــ (بوحلوف) قائلا « يذهب إلى الحي أو إلى الجامعة ويلد الحبة فتصبح قبة، بوحلوف

[1] السعيد بوطاجين، تاكسانة(بداية الزعتر آخر الجنة)، مرجع سابق، ص59.
[2] نفسه، ص61.

مدمن على هذه المقويات، أذناه هوائيات مقعرة لا تحصى، يلتقطها وهي طائرة كما يقولون، هو والسر عدوان لا يلتقيان حول طاولة واحدة أبدا، يشاع أن محاضراته في المدرجات تتغذى بالدعاية، لم يعد قادرا على التدريس، وقد اكتظ بالألسنة وفاض، ومع الوقت أصبح لسانا طويلا برجلين وربطة عنق صفراء سكنتها الطحالب فتيبست»[1] فعلى الرغم من أن السخرية وسيلة إضحاك وترفيه، إلا أنها تفضح الأمور المختبئة، لأنها مبنية على الشك، وبالتالي تجعل المتلقي يحاول تفكيك رموزها وهو شاك في صدق تحليله قائلا في قرارة نفسه: هل كان المعنى صائبا أم لا؟.

كما ركز الكاتب على الوصف البراني لشخصية رئيس البلدية في قصة (الزعيم الذي طرد البحر) ليحيل إلى توضيح دور المسؤولين، وأن الإهتمام الأول والأخير للمظاهر، وأن الشكل الخارجي يلعب دورا كبيرا في فرض سيطرته على الناس «سوى ربطة العنق بإحكام، تأمل بدلته السوداء كعادته، نزع خيطا أبيض كان يتدلى بياقة سترته، مضبوطة تماما»[2] وقد ركز الكاتب على وصف مظهره الخارجي وصفا دقيقا لاستبعاد الجوهر والمكنون النفسي لهاته الشخصية «تذكر فجأة أنه لم يلمع حذاءه البني الذي لم يلبسه ولو مرة واحدة، اشتراه خصيصا ليقف في الطابور مع الواقفين للتصفيق على موكب جلالته الذي سيعبر القرية»[3]، ومن خلال ما قدمه في النص تحددت الملامح الظاهرية لهذه الشخصية والذي يبين من خلاله تهميش الدور الذي جاء من أجله رئيس البلدية فهو لا مبالٍ بالمشاكل وإيجاد الحلول لها، وأن العقبات لا تهمه في شيء «سوى بدلته داخل الحفرة، مشط شعره بأصابعه المتربة، سعل قليلا، كان قطعة من الطين تخطب في الناس وهم يقهقهون، قلت لكم لولا اهتمامنا بمستقبلكم وحاضركم، ولولا حبنا لهذا الشعب الكريم لوقعت الكارثة، ها قد طردنا البحر بفضل صبرنا وخطتنا المحكمة» فهذا الصوت يعبر به كل رئيس بعد مرور المحنة، وهو صوت النفاق والوجه المزدوج، فهو لا يحب أن يظهر ضعيفا بل قويا يأمل في

---

[1] نفسه، ص92.

[2] نفسه، ص 72،73.

[3] نفسه، ص73.

حياة الهناء للمواطن، وفي المقابل نلمح شخصية (ذو القرن) التي تدل على القوة الجسدية وأن ما أخذ بالعنف لا يسترجع إلا بمثله قال ساخرا: «انفتحت أبواب السماء، فطلب من خالقه بورع أن يغرس له قرنا في الجهة اليمنى من جبهته المعقودة كصرة شحاذ، ربما أحتاج إلى قرن حلقي له فيه مأرب ما، ليقول أمرا مهما خانته العلامات الأخرى، بدت له الكلمات تنطق بأصوات بحاء، كأنها آتية من الغياهب أو ذاهبة إليها خببا»[1] وقد كثرت الإشارات والإيماءات في هذا الوصف، بالإضافة إلى التلميحات، لنستشف من خلالها الصراع الدائم بين الشر والخير، فتعفن الإيديولوجيات جعل من كلمة الحق باهتة، ليصبح غير العاقل هو القادر أن يكون متمردا على المجتمع، ومن هنا أسند القاص حب الكفاح والتضحية لشخصية (ذو القرن) من أجل البقاء لأنه الأصلح والأقوى وكان الكاتب يرمي من كل هذا إلى محاولة إيجاد الحلول للتحرر من الشتات وضياع الذات اللذان مثلا هاجسا كبيرا عنده «الناس كانت لهم شفاه قديمة متشققة من فرط الفهم والكلمة، لكنهم أدركوا هذه المرة مرارة الشفاه الطويلة فسكتوا، الهم يعلم»[2] فعبثية الكلمات تنطلق من مظاهر التقزز والتهدم والتمزق الأخلاقي، لذا كان الساخر يستفز القارئ في كل مرة بتقديمه لأشخاص بصفات غير آدمية لتترك أثرا في قراءته.

عمل السارد على تحديد الملامح البرانية لعدة شخصيات من ذلك شخصية (البرابرة) في فترة التسعينيات، وهي غير بعيدة عن حاضرنا، واصفا المجتمع في تلك الحقبة ومبديا رأيه في الجماعات المتطرفة تحت غطاء الدين الإسلامي، إذ هي رمز للمحنة والمأساة، نظرا للفتنة التي طغت على البلاد من قبل «الطائفة الظالمة الباغية »[3] التي أدمنت على سفك دماء بني آدم صغارا كانوا أم كبارا بل حتى في بطون أمهاتهم «جز الرؤوس وتعليقها في أعالي أشجار الكستناء المتفتحة وعلى الأعمدة الحديدية التي حالت ألوانها ومالت نحو لون الفجيعة، وإذا لم يعودوا يجدون أماكن مهمة

---

[1] نفسه، ص107.

[2] نفسه، ص114.

[3] نفسه، ص35.

أصبحوا يعلقونها على سارية كانت مزهوة بأعلام الوطن الذابل»[1] بالإضافة إلى تبيان قيمة العلم وتدني مستوى المتعلمين خاصة إزاء البطالة التي طالتهم، ليعكس من خلاله الوضع الرهيب الذي آل إليه الشباب « -قال اعميمر للشبح مترددا: إن سمحت، على من تطلقون النار؟ أقصد من تحاربون ولماذا تحاربون؟.

-لا أدري، نقتل والسلام حرفة كبقية الحرف، كل واحد في هذه المدينة يقتل بطريقته، كلنا قتلى وقتلة، كنا بطالين جدا إلى أن منت السماء علينا بهذه الوظيفة، قد تكون سيئة ومضرة بصحة الناس، لكنها وظيفة على كل حال، راتب شهري ورشاش يجعلك رجلا، من لا سلاح له في زمن الحرب لا عزة له...هذا هو الواقع، أصبح الرشاش هويتي، سندي الوحيد في هذا العالم الجائر»[2] من هنا كانت هاته الشخصية علامة لها معنى تعكس مجموعة من الجوانب النفسية والإجتماعية لفئة بعينها طغت على البلاد فوشمت على جبينها رسمة لا تغتفر ولا تنسى.

إن الوصف البراني للشخصيات يكشف عن ذاتية الواصف ويعكس البعد الدلالي من خلال رؤية بعيدة الأفق لشخص محنك مثله قدمه بصورة تهكمية ساخرة لاذعة ناقدا به الواقع وما آل إليه، ومستهزئا بالمثقف الذي طالت أفكاره الأيادي، كل ذلك عن طريق مجموعة من الأيقونات المفتوحة على المعاني المتشبعة.

ب. الوصف الجواني:

وهو الوصف الذي يقوم على تحديد أهم الملامح الداخلية التي تميز الشخصية، وقد ارتبط بصيغة كتابة النص التي تلعب دورا كبيرا في خلق دلالة الخطاب السردي، إذ إن البناء الداخلي للنص يكون دالا على مضمونه الإيديولوجي والبسيكولوجي، خاصة عند اشتغال الكاتب على الكلمة البعيدة المدى، ولتحمل القارئ نوعاً من التواصل المبدئي، حتى تتضح الفكرة، ومستوى

[1] نفسه، ص38.

[2] نفسه.

الوحدة الدلالية في المجموعة القصصية المعطاة ينطلق بداية من العنوان الذي نستشف من ورائه معاناة إنسانية معقدة لكاتب أرهقه المجتمع البطيء الفهم والبليد في الآن ذاته.

إن السارد وصف لنا شخصية (الأنا) بضمير المتكلم، ليكون لسانه الذي يتكلم، وتفكيره الذي يخمن، ففي البداية كان يشعر باليأس ورسمها في شخصية (محى الذاكرة) الذي كان غريبا في دمشق بعدما فر إليها واشتم نسيم الوطن فيها «لم تعد الإبتسامة ممكنة في تلك الأرض التي زرعها الأجداد بالعلامات، بالأدعية والدم، بالقناعة الموصولة بالنفس الكريمة»[1] فهو يتحسر على وطنه الأم (الجزائر) بعدما تغيرت لذة السعادة وأصبح لها معنى آخر غير تلك التي ألفها مع الأجداد الذين كان شعارهم (القناعة) قائلا: «كانت عامرة بسعادة لن أستطيع تفسيرها لك أبدا، مستحيل»[2] فمخاطبة الكاتب للقارئ تحمل نوعاً من المعاناة جعلت من الكلمة لا تؤدي وظيفتها بالتعبير عما يريده بالضبط، فحلل ما يجب تحليله، وشرح ما استطاع شرحه، وحمل نفسه مسؤولية الكلام عن الظلم والقهر الذي ألفته الأفواه الصامتة، لأنه عايش فترة من الزمن كانت البلاد فيها على شفى حفرة من النار «كان البلد وقتها ذاهبا إلى الهوة، وكان انكسار الشخصية وانكسار الروح، كنت في مواجهة الخراب، الخراب العام، خرابنا كعرب وكأمازيغ ومسلمين، في ظل العبث، وفي ظل انمحاء القيم الإنسانية»[3] فكانت الكتابة وسيلة للكفاح الفكري المضطهد «هناك أسرار وجب الوقوف عليها، رؤيتها عن قرب، معايشتها، تحليلها تحليلا موضوعيا دقيقا، مثلثا ومربعا، تحليلا منطقيا أو نوويا مثلا، تحليلا اجتماعيا مثلا، أو نفسيا أو حيوانيا، لا تهم الطريقة، هذا آخر شيء يعنيهما في الكوكب، الفساد يبقى فسادا مهما اختلفت طرائق تحليله، مهما اختلفت مواضع النظر إليه، لن تصبح الجريمة يمامة أبدا»[4] فردع الفساد يجب أن يبدأ من الطبقة المتعلمة والمثقفة، لأنها

---

[1] نفسه، ص09.

[2] نفسه، ص11.

[3] جريدة النصر، ندوة احتفائية بإبداعات الكاتب السعيد بوطاجين بعنوان "الثقافة أخلاق" العلمة سطيف، 31 مارس 2017، 20:40 د.

[4] تاكسانة(بداية الزعتر آخر الجنة)، مرجع سابق، ص37.

هي التي تحمل المصباح، لتنير دروب المستقبل في ظل العتمة الموجودة، ولا يستثنى أي طرف في سبيل النهضة بالوطن، لأنه جزء منه، والمسؤولية مسؤولية الجميع «الصورة هي التي تجر اللسان الكسول ليتعلم الرؤية بالحرف المجتهد ما تدركه البصيرة التي لا تغفو»[1]، و لم يغفل الكاتب على تهميش المتعلم من قبل الدولة على الرغم من فاعليته فيها لأنه هو حجر الأساس، وهو ما دفع ببعض النخبة إلى السخرية من الشهادة «يبدو لي أنك عالم أو أحمق مثلي، علق المحارب، ثم أردف بنظرة حزينة: تتحدث مثل الكتب التي لا تقول شيئا مهما...اقرأ أو لا تقرأ، منذ حصولي عليه فهمت قيمة شهادتي المضحكة التي قادتني إلى البؤس والسجون بلا سبب»[2] فتهميش هذه الطبقة راجع إلى إنتشار المحسوبية والرشوة، ولذلك كانت القوة هي الرادع خاصة في فترة المحنة الجزائرية «لن تغيرهم أقلام الدنيا أفكارهم، كيف يتذوق طعم الفكرة من لا عقل له؟ الرشاش معلم كبير، فيلسوف، قد أكون مخطئا مثلهم، آخرها فساد، إنهيار لا مفر منه، لا توجد خيارات كثيرة لاستعادة الكرامة»[3] ولذلك وجب تغيير المفاهيم السائدة والتي هي اتخاذ القرار في إصلاح الذات أولا.

إن إرادة التغير جعلت الكاتب يشعر بنوع من الإطمئنان، لأن هناك بصيص أمل في الإصلاح- على الرغم من كل التشوهات الإيديولوجية- وذلك نابع من إرادة اتخاذ القرار في تصحيح المسار وهي انتفاضة (البحر) التي يأمل فيها الكاتب في يوم من الأيام « ربكم يمهل ولا يهمل، البحر لا يخطئ أبدا، استغفروا مولاكم وتوبوا إليه، لعله يرفع عنكم هذا البلاء، يغفر لكم خطاياكم الكثيرة ويقول له كن فيكون، يعيده إلى مكانه قبل الكارثة، قبل أن يغمركم جميعا إلا من شاء ربكم الأعلى»[4] كما يتجلى الإفتخار والإعتزاز بهذا البحر القوي الشخصية الذي لديه

---

[1] نفسه.

[2] نفسه، ص54.

[3] نفسه، ص55.

[4] نفسه، ص71.

عدة تأويلات حيث« يدخل التأويل في عملية التحليل النفسي لسبر المكبوتات في اللاوعي» [1]ومن هنا كانت جل قصص الكاتب (السعيد بوطاجين) دلالات ورموز تحتاج إلى فك شيفراتها، وهو ما يوضح ميله إلى التلميح دون التصريح في معالجته للقيم الفاسدة، ورفضه لما يراه عبثا، متمردا عليه بقلمه لأنه يحتوي على مظاهر التقزز والتهديم للقيم والتمزق الأخلاقي، لذلك كانت قضية الدفاع عن المبادئ الأصيلة تمثل هاجسا عنده، لذلك حاول في إبداعاته أن يجمع بين المادي والمعنوي منطلقا في ذلك من رؤية (تودوروف) في أن «الأدب يستخدم الصور البلاغية كسلاح في صراعه مع المعنى الصرف»[2] وهو بذلك يدهش القاريء بانحراف لغة القصة وتلاعبه بها، فيشتت فهم المتلقي ويجعلها غير سهلة المفهم، ليعيد قراءتها مرات عديدة حتى يتوصل لدلالات النص المشحونة بالمعاني لتمتد إلى ما لم يقله النص.

من هنا كان التهكم ذو الطابع النقدي ميزة أساسية في الكاتب ليطرح من خلاله أفكارا خطيرة عن طريق التورية، ليلمح برفضه للوضع السائد وعدم إمكانية تأقلمه معه.

وقد جاءت الخاتمة مفتوحة فهي بدون نهاية، وذلك لتكثيف آلية الصراع، ليترك القارئ يعطي النص حقه في خاتمة يراها (هو) مناسبة، وقد أسند في المقطع الأخير (خاتمة بأحمر الشفاه) وظيفة الأمل في الحياة والكفاح من أجلها لشخصية (الجد) الذي اعتبره حافزا ايجابيا على الرغم من حرمانه من أدنى حقوقه بإعطائه إسما، ليكون رمزا للماضي بصفة عامة، والذي هو منبع التراث والأصالة وحب الخير للجميع، على غرار ما يحدث اليوم من تغير بعض القيم «لقد فسد الناس، القرية نفسها تكاد تسيخ، رحمة الله عليها، امتلأت بالشياطين من كل الألوان، وبالأبيض والأسود»[3] ففي وقت مضى ضحى الأجداد بالنفس والنفيس من أجل نيل الحرية وفي سبيل سعادة الأجيال القادمة، وبمرور وقت قصير رآهم يتقاتلون فيما بينهم وقد آله هذا الأمر وهو ما

---

[1] ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص117.

[2] عثماني الميلود، شعرية تودوروف، منشورات عيون مطبعة دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص22

[3] السعيد بوطاجين، تاكسانة(بداية الزعتر آخر الجنة)، مرجع سابق، ص143.

نستشفه من خلال ما ورد على لسان الجد «هم أخرجوا الأعداء من دياركم، أما أنتم فستخرجون إخوتكم من ديارهم وتدخلون الأعداء، ستنبشون القبور، الذين علموكم كيف تبتسمون، كل العلامات تقول ذلك، تريدون أن تصبحوا ملوكا، تريدون أكل الدنيا»[1] فقد كان يعتبر جيل اليوم وشمة عار على الماضي الذي علق عليه الأمل «يريدونها فتنة لا تنتهي، ستأتي الفتنة هذه وتعقبها ثانية وثالثة وفتن أخرى، لأن الوباء في الرأس الأعوج، سنظل على حافة الوادي ما دام العقل غريبا، نحن بشر سيئون»[2] فوصف الجد لجيل اليوم وجيل الماضي القريب بتلك الصفات الجوانية إنما هو نابع من شعورهم بالخوف والعطف في آن واحد، لأنهم أبناء وطن واحد، فيه الأخ والأب، والأم، والابن...،ولذلك كان الحب نابعاً من أعماق قلبه، فهي شخصية نلمح فيها روح الإيمان الصادق الذي يعاتب ويؤنب كل من يحبه.

و بشكل عام يعتبر وصف الشخصيات وبيان دورها في الخطاب القصصي بمثابة الكشف عما يختلج النفس من مكنونات، وقد كان لمدرسة التحليل النفسي دورا فعالا في فهم بواطن النفس الإنسانية وتفسير أفعالها، من خلال إبرازها للمتلقي، في شكل شخصيات تحمل صفاتها، معتمدا في ذلك على قدرة اللغة على الإيهام بالحقيقة، ومدى تحملها لتعدد المعاني، ليمزج بين عالمين متناقضين، أحدهما مألوف، والآخر غير مألوف، وهو واع بمحتوى هذا المزج.

---

[1] نفسه، ص147.

[2] نفسه، ص149.

الفصل الثالث

بنية الزمن والفضاء

أولا: بنية الزمن

تمهيد

1. الزمن السوسيولوجي.

2. الزمن التاريخي.

3. الزمن البسيكولوجي.

تمهيد:

يعتبر الزمن في الخطاب السردي القصصي هو الطريقة التي ينظم القاص بها تفاصيل حكاياته من العالم الواقعي إلى العالم الخيالي، بعدما جعل« من الزمان موجودا لأن هناك نشاطا ما وفعلا خالقا وعبورا مستمرا من العدم إلى الوجود»[1] وهو مكون أساسي لبنية النص ويتجلى ذلك في إرتباطه برؤية الكاتب الذاتية وفلسفته التي جعلت ملء فراغ صفحاته تجربة خاصة تنم عن وعي بمجرى الأحداث إذ« إنه لا مفر لنا من الإعتراف بأن خصائص الزمن التي نستشعرها في حياتنا العادية ليست موضوعية على الإطلاق، وما كان لها أن توجد، لولا وجودنا باعتبارنا مراقبين واعيين، فوجودنا بالذات على أساس أننا أحياء مدركون هو الذي يهب الزمن الحياة، ويضفي عليه الحركة»[2] وتلعب اللغة دورا خطيرا في إيصال الرسالة المشفرة للمتلقي، وقد إعتمد عليها (السعيد بوطاجين) في الكشف عن تلاعب الآخر بالضمير المحلي، وذلك «من منطلق إيمانه بجدلية (الحضارة/الثقافة) واللغة وقناعاته بالدور الخطير الذي تلعبه اللغة / المجاز في تشكيل رؤية العالم»[3] إذ إن الوعي بخطورة الوضع هو الذي أدى إلى توضيح الرؤية للمتلقي، من خلال قراءة المعنى خلف الأسطر، والذي نستشف من خلاله مجموعة من الأزمنة المهمة في زمن الحدث، والتي سنتناولها بنوع من التفصيل بدءاً بالزمن السوسيولوجي الذي إرتبط بنظرة الإحباط- عند الكاتب- الناتج من خلال ما خزنته الذاكرة عنده« فهي علاقة لا شعورية، انطلاقا من أن ما يتم نسيانه لا ينعدم، بل يبقى حيّاً في اللاشعور»[4] لننتقل بعدها إلى الزمن التاريخي بتوضيح أهمية المرجعيات التاريخية في تكوين رؤية القاص للمجتمع الذي بدوره همش التاريخ وجعله مجرد حياة

---

(1) نيقولاى برد يائف،العزلة والمجتمع، ترجمة فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافية بغداد، ط2، 1986، ص122.

(2) بول ديفيس، العوالم الأخرى، ترجمة حاتم النجدي، سلسلة الثقافة المميزة، دمشق، ط1، 1990، ص55.

(3) شراف شناف، مجلة الإحياء،قسم اللغة العربية وآدابها،جامعة باتنة، الجزائر، العدد 34، 2014 ،ص 304.

(4) نفسه، ص 306.

سابقة مرت وانقضت، لنصل إلى الزمن النفسي الذي هو الزمن الخاص بالكاتب، والذي ينقل خبراته الذاتية ويبلورها في عمل إبداعي متصل بالحياة وموضوعاتها.

1. الزمن السوسيولوجي:

ارتبط البعد السوسيولوجي بالزمن على اعتبار أنه صورة تتغير من وقت لآخر، فالمجتمع يساير الزمن في تغيراته، وعليه تشهد البلاد مجموعة من التحولات الإجتماعية في القيم الطارئة على المجتمع إبان الإنفتاح عن العالم الآخر، وقد تطرق الكثير من الكتاب إلى انتقاد هذه الظواهر خاصة السلبية منها، والموقف يتكرر بأساليب مختلفة، فقد أعطى الكاتب (السعيد بوطاجين) نفسا جديدة لقراءة الواقع، لتصبح كتاباته رسالة ثورة ضد الفساد بشتى أنواعه، متبعا في ذلك منهج السخرية متحررا بها من كل مسؤولية، وهي تعتبر تجربة نوعية بلغة كثيرا ما نلمس فيها الأسلوب الهزلي المضحك، وهي قريبة من الهجاء في الشعر، ليولد هذا الخطاب تعبيرا عن إيديولوجية خاصة «شيئا يثقل رأسي وخيالي»[1] فقد كان النص مفرغة لكبته، وهو بشكل عام مشدود بموضوع واحد هو استرجاع قيمة الذات.

لقد تناول الكاتب في هذا الخطاب الإفرازات المرضية التي أصابت المجتمع، إذ اختلطت فيها القيم القديمة بالقيم الجديدة وأصبحت البساطة نوعا من التخلف، عندما طغى الجشع والطمع عند الناس، على الرغم من تحسن أحوالهم« لم تكن لهم قناعة الأجداد، كانوا فقراء إلى الفقر كي يشبعوا»[2]وهو ما أدى إلى تفشي الأمراض البيروقراطية من ابتزاز وسرقة لأموال الشعب بطرق غير شرعية، وكان الأسلوب الساخر أصدق تعبير «الشر المحلي الذي كلف خزائن الدولة الملايير لكنه شر ممتاز، الحق يقال، صنعه السياسيون المحنكون بمهارة بحيث يتعذر تقليده، يشاع في مفرغة النفايات أنه الصناعة الوحيدة التي عرفت نجاحا حير الإنس والجن والدواب والفلفل الأسود الذي

(1) السعيد بوطاجين، تاكسانة(بداية الزعتر آخر الجنة)، مرجع سابق، ص146.

(2) نفسه، ص17

إحمر من شدة الخجل واللص»[1] فمفرغة النفايات التي يقصد بها المجتمع أصبحت غاية البراميل (أصحاب السلطة) الذين يستغلون نفوذهم من أجل خدمة مصالحهم على حساب الطبقة الشعبية البسيطة «مازال ذلك اليتيم ينوح في أعماقي بثياب رثة ووجه مترب، ما زال يبحث عن الحليب، ما زال يقتات على نباتات الضيعة القديمة التي بنى فيها رئيس البلدية مصنعا آخر لأحفاد أحفاده، قال لنا أرض الدولة للدولة»[2] لتتسع الهوة بين البسطاء من العمال والفلاحين في المجتمع والذين لهم السلطة والمكانة في هذه البلاد «ذهبت القناعة، ذهبت العفوية، ذهب الفقر الذي أرضعنا المحبة والكرامة، ذهبت الأخوة القديمة، فسد الدم، اختلط بالفرث، بالإسمنت، بالصابون، بمخلفات إبليس»[3] فقد كان ساخطا على بعض أفراد المجتمع – على غرار البراميل- الذين تأثروا وأثر فيهم الفساد، فالفقر والظلم والبؤس والحقرة والآفات الإجتماعية الذهنية كلها من مخلفات الطمع والأنانية «جيل لا يشبع ولا يقنع، علامات الساعة يا لطيف، كنا جياعاً وسعداء » [4]وعليه فقد أعطى الكاتب صورة صادقة من وجهة نظر الطبقة الكادحة التي ينتمي إليها، وكثيرا ما استعمل التعبير الشعبي النابع من رجل محتك وعالم بالنفوس والسراير، من خلال التجربة الإبداعية، وهو يعرض أفكاره ويدعو فيها الناس إلى اليقظة وعدم الغفلة، بلغة منبهة ودعائية إخبارية تحريضية «النار، النار الحريق يا أهل البرج ورجاله الشجعان، أموالكم وبساتينكم وديارکم وممتلكاتكم في خطر، العافية، العافية... النار فيكم، في شجركم الذي خلقه الأجداد، فلا تتقاعسوا لحظة واحدة، نادوا على ذريتكم الفاسدة التي في المقاهي والحانات وقاعات اللعب وفي الشوارع، أحضروا أبناءكم المتكئين على الجدران ينتظرون أن تمطر عليهم السماء سيارات فخمة، ولباسا أجنبيا،

(1) نفسه، ص95.
(2) نفسه، ص45.
(3) نفسه، ص125.
(4) نفسه، ص124.

وسكنات فاخرة وجمبريا بالكمون والليمون، يا أهل البرج وشرفاءه: النار أمامكم وخلفكم فليس لكم إلا الشجاعة وقوة الزنود، توكلوا عليه وقوموا»[1] فالنار تمثل الخطر الذي يحدق بالمجتمع.

وقد قدم رؤيته انطلاقا من الفكر المتقد مع الوعي التام لمجريات الوقائع والأحداث، وذلك من أجل إسترجاع الكرامة وعزة النفس، ببناء قاعدة رصينة في بلد قوي، يكون كفيلاً برفع الظلم عن المجتمع، «الغليان الأعظم في مسيرة إستثنائية، إشرأبت النفوس وفاضت، إحمرت العيون أيضا، صارت لهبا»[2] فقد حاول الكاتب دعوة الشباب خاصة والمجتمع عامة إلى التمرد والثورة، من أجل الكشف عن المخادعين مهما كانت صفتهم.

إنعكست رؤية الكاتب (السعيد بوطاجين) على خطابه الذي صور البعد الإجتماعي من خلال قراءة علامات النص وشرح معانيها، وقد كانت الكتابة التي مادتها الخيال المجنح والفلسفة العميقة تنبئ بيقظة الضمير النائم، من خلاله إعطاء الصورة الواضحة عن مدى تأثر الأفراد والجماعات، بما يقدمه التعليم ودور المثقف في إيصال أفكاره التنويرية، إلا أن تضييق الخناق على الكتاب والمبدعين بالإضافة إلى الرقابة المفروضة على الكتابات الأدبية والإبداعية، حال دون تقديم الصورة مباشرة، مما أدى إلى تفجير القوى الرمزية الدلائلية، كدليل على رفضه للسكوت، وأنه يحارب الفساد بكل الصيغ والأساليب.

2. الزمن التاريخي:

شهد الخطاب الذي بين أيدينا مجموعة من الأحداث الوطنية التي عاشتها البلاد وخاصة تلك المحنة التي بقيت آثارها التي لم تندمل بعد وهي العشرية السوداء، وعلى الرغم من رمزية النص إلا أن المتلقي يفك شيفراته بعد التأويلات المفتوحة، ليكون له بعدا تاريخيا، وقد انطلق الكاتب في ذلك من الماضي بذكره أحداثاً مستوحاة من الواقع، إذ إن التاريخ «لابد من أن يصنعه بنفسه

(1) نفسه، ص119.

(2) نفسه، ص126.

ويخضع لإرادته، حتى يتسع لكل مطالب الذات»[1] وقد بدأ باسترجاع بطولات الأجداد الذين ضحوا بالنفس والنفيس «كم من تاريخ ينام هنا قلقا؟»[2] وقد أشار الكاتب إلى الإستعمار، وما خلفه من أثر في شتى المجالات «ليست هذه المرة الأولى التي تشتعل فيها النار في الغابة الجميلة التي كانت عرسا خالدا، مذ تمركز فيها المتمردون، وقاطعوا الطريق، أصبح الجيش النظامي يزرعها بالمروحيات والقنابل، كل يوم حريق وكل يوم فاجعة أكبر من السابقة، الموت من الأرض والسماء، اصفرت الخضرة وقال اليباب إن هاهنا»[3] فقد كان هدف الأجداد والجيل الماضي هو «محاربة الإستعمار لنبتسم أحرارا»[4] وقد إستوقف الكاتب القارئ بمجموعة من العبارات الدالة على التحسر على هذا الجيل الذي لم يتوقعه هكذا، على اعتبار أنه عايش فترة اندلاع الثورة وبعدها الإستقلال، وكأنه يستنطق الزمن على لسانه «يا للأحفاد المبتذلين، لقد خيبتم أملي، كيف أفاخر أعدائي المحتملين بكم، ما دمتم لستم عظماء كما قدرت**!!!** مع هذا أتمنى لكم الخير، فقد يظهر في ذريتكم جيل مختلف جدا، من يدري؟**!**»[5] وهو انتقاد يحمل في جوهره لسعة من معاني الإستفزاز، بإعادة النظر في ما فعله الأجداد، من أجل هذا الحاضر والمستقبل، وقد كان هدفه الأسمى بذكره للجد والجدة وتعلقه بهما منذ البداية هو محاولة منه إحياء تاريخ الأمة الجزائرية، بذكر أمجادها للإقتداء بهم وإتباع آثارهم، والسعيد بوطاجين واحد من الذين «يرمون إلى غاية محددة هي تنبيه الجماهير في الجزائر، لكي يلموا بماضي الأجداد وبطولاتهم وأعمالهم العظيمة والتذكير بها، وذلك من شأنه أن يوقظ في النفس الحمية الوطنية، ويقذف في القلوب شعلة من النور الذي ينبثق عنه الإيمان بالماضي الذي هو منطلق لعمل الحاضر ومتطلع إلى المستقبل»[6].

---

(1) عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب،تونس، ط1، 1988، ص07.

(2) السعيد بوطاجين، تاكسانة(بداية الزعتر آخر الجنة)، مرجع سابق، ص26.

(3) نفسه، ص119.

(4) نفسه، ص156.

(5) نفسه، ص43.

(6) عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص205.

لقد عاش الكاتب وعايش فترة التسعينيات والتي يعتبر شاهدا عليها من قريب ومن بعيد، عندما كانت النار مشتعلة بين أبناء الوطن الواحد والمقام هنا لا يتسع لذكر الأسباب، لكن تكفي عبارة واحدة تفي بالغرض قائلا«يريدونها فتنة لا تنتهي» فمهما كانت الأسباب والنتائج إلا أن التجربة لا تكفيها الكلمات لتستوفي حقها، لدرجة أقر فيها الكاتب واعترف بأنه «لو رأيتهم الإستعمار ولا هُم»[1] فقد عاثوا في البلاد فسادا لا يغتفر، ولن ينسى حتى وإن إندمل الجرح، «لم يبق منها سوى أمارات توحي بأن الكرامات مرت من هنا، قبل ميلاد الضغينة في ذلك العام الذي لن ينساه الشيطان مهما حاول»[2] فالتأريخ لتلك الفترة كان بمثابة النظر بمنْظَار أسود معتم وغير واضح المعالم، خاصة عندما إختلطت القيم وأصبحت اللاقيم هي الطاغية في البلاد «وصلت إلى الظلام، إلى القتل بلا سبب، الإنتقام ابن الشيطان يجعلك عديم المروءة، لأنك تفقد طاقة التمييز، تفقد القدرة على العيش منسجما»[3] فقد كان الحدث يحكي نفسه ويشكي ألمه من الفتن التي أصابت البلاد لجيل مضى.

ارتكز الزمن التاريخي بالنسبة للكاتب على إيضاح الآليات التي نهضت عليها البلاد قديما مع الأجداد، ليصنع المفارقة معهم بعد مجيء الأحفاد الذين أشعلوا فتيل النار من جديد، على الرغم من أن الوطن الأم لم يبرأ بعد مما لحقها من الإستعمار الفرنسي الذي مكث أكثر من قرن.

3. الزمن البسيكولوجي:

إرتبط خطاب اليوم بالفكر وقد لعبت الحالة النفسية للإنسان دورا كبيرا في تسيير خطاه، وذلك راجع لظروف الحياة التي تتغير بين الفينة والأخرى، حيث كانت الكتابة وما زالت نوعاً من أنواع التفريغ الذاتية، خاصة تلك الهموم التي تنغص الحياة، ومن هنا كان «الزمن النفسي يرتبط

(1) السعيد بوطاجين، تاكسانة(بداية الزعتر آخر الجنة)، مرجع سابق، ص155.

(2) نفسه، ص35.

(3) نفسه، ص55.

أساسا بإحساس الإنسان بشيء ما، ويتغير من إنسان إلى آخر بمقتضى وعيه»[1] والكاتب جزء من هذا العالم يتأثر بالعوامل الداخلية والخارجية ويؤثر فيها بمبادئه وأفكاره، والتي غالبا ما تكون ثورة ضد القيم المنحطة، وقد جاءت كتابات (السعيد بوطاجين) حاملة لأفكار تصدم القارئ – بعد فك شيفراتها- إزاء الوضع الراهن الذي يشوبه نوع من الضبابية، خاصة عند انعدام الثقة بالذات وبالمجتمع، وقد وضح رؤيته لهذا العالم بقوله «في عالم بلا قيم يصبح كل الناس أعداء»[2] وهي نظرة الحسرة النابعة من الألم الروحي الذي يعكس تمزق الذات، إزاء ما آل إليه المجتمع، وهو عكس ما كان في الماضي، حيث المبادئ والقيم هي الركيزة الأساسية في بناء صرح الأمة، والتاريخ يشهد على ذلك «لما كانت الدنيا دنيا والناس ناساً»[3] فالنية والبراءة والحب الصادق تكون مجتمعاً سليماً يأمل في الحرية النفسية قبل الوطنية.

لقد اندمج الماضي في الحاضر، ليعطي بصمة جديدة بحلة مميزة، لإنتاج فردي مثَّلَه القاص(السعيد بوطاجين) ليترك مصداقية القراءة للمتلقي، وقد حاول في هذه المجموعة القصصية أن يخلق عالما لوحده يسيره بمفرده، عالما مليئا بالتناقضات التي تسير على خطى العبث البوطاجينية، ليكون له تاريخ من صنع شخصي على حسب نظرة هيجل للتاريخ إذ «بمقتضاه يصبح الإنسان سيدا لنفسه، لأنه منتج لذاته بذاته من خلال إعادة صبغه للطبيعة»[4] أي أن مبتغى الكاتب هو أن يخلق ذاته بذاته من إرادته الواعية، وأن التغيير يبدأ بتغيير الذات قبل تغيير الآخر أو المجتمع.

حاول الكاتب إستفزاز القاريء حينما جعل خلف كل عبارة معنى مخالفاً للمعنى الجانبي، ليحقق عملية التفاعل والتزاوج الفكري بين المرسل والمستقبل، إذ إن الغاية من الإبداع هي إعطاء

---

(1) pierre Daco, les voies étonnantes de la nouvelle psychologie, des nouvelles éditions Marabout, Verviers, Belgique,1982,p289.

(2) السعيد بوطاجين، تاكسانة(بداية الزعتر آخر الجنة)، مرجع سابق، ص53.

(3) نفسه، ص124

(4) Calvez (jean-yves) la pensée de Karl Marx. Edition de seuil, paris, septime, édition, 1996,p404.

روح جديدة للنص باعتبار أن «الأثر الأدبي يوصل جسد الكاتب بجسد القارئ»[1] ويلعب الخيال هنا دورا كبيرا عند افتكاك الإحتمالات المستحيلة وجعلها، ممكنة من خلال التأمل وإعطاء الكلمة البعد التأويلي الإنزياحي الذي يبتعد معناها عن المألوف السائد وذلك لتحقيق الغاية الدلائلية.

ويبدو جليا أن الكاتب يعيش حالة من التوتر والقلق إزاء الوضع الراهن الذي تغيرت مفاهيمه «حين الإحساس بالتوه في عالم ضاعت فيه العلامات الدالة على الطريق إلى أيام السعادة الباقية، وكأن لا سعادة ولا فرح خارج كون الطفولة»[2] وكأن الكاتب فقد الأمل في إسترجاعها حين قال «حيث دفن وقت السعادة، قبل الحضارة، حضارة البراميل، قبل الطوفان، وقبل المسخ الأعظم»[3] فالذي يموت لن يعود، كذلك السعادة التي ذهبت معانيها وما بقي منها سوى الزيف الذي لا يعكس الحقيقة، وقد اعترف (السعيد بوطاجين) بسوء واقعه بتقمصه لشخصية (محنى الذاكرة) الذي هو نفسه الكاتب، وقد جاء لدلالة العجز على التغيير «لقد فاضت وما عادت تستوعب الأشكال والعلامات، أصبحت وعاء ودعاء» [4] وهي رسالة تعبر عن صوته الذي أمل في التغيير، للقضاء على صور التعفن الحاصل من السلطة، في ظل غياب الضمير الذي سبب الأزمة تحت شعار «لا أعرف، لا يعرف والسلام، يطبق فكرة من خاف سلم هل هذا بشر؟ موته خير من حياته»[5] من هذا المنطلق جعل الحيوانات هي الناطقة، والأشياء هي المفكرة، فأنسنهما وشيأ الإنسان بجعله جمادا لا روح فيه بمعنى لا حياة له، وهي غاية بحد ذاتها وليست وسيلة لإيصال المعنى، إذ تصبح الحيوانات والأشياء هي الأصل بدل الإنسان، لتنعدم المسافة بين المعقول واللامعقول، ويصبح الفرد منفعلا ومسيرا لأنه فقد معنى الإنسانية وأصبح يعيش حياة المشاعة البدائية، ليصبح (ذو القرن) الممسوخ شخصية عادية في وقت «الأجوبة التي لا تجيب، هكذا

---

[1] رولان بارت، درس السيميولوجية، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993، ص55.

[2] www.aljazeera.net/news .

[3] السعيد بوطاجين، تاكسانة(بداية الزعتر آخر الجنة)، مرجع سابق،ص17.

[4] نفسه، ص09.

[5] نفسه، ص49.

أفضل، قرن وما أدراك من قرن لا يشبه قرون الدهماء، ولا قرون الحكومات، على المقاس لونا وشكلا»[1] وهي تتبلور في مجملها من معاني المأساة الذاتية التي عجز الآخر عن فهمها إلا بالقوة، خاصة وأن معالم المستقبل تبدو غامضة ومريبة في ظل حاضر يملؤه العبث والفوضى «ستخرجون إخوتكم من ديارهم وتدخلون الأعداء، ستنبشون قبور الذين علموكم كيف تبتسمون، كل العلامات تقول ذلك، تريدون أن تصبحوا ملوكا تريدون أكل الدنيا»[2] فالزمن النفسي هنا كان مليئا باليأس والقنوط والحزن وحتى الخوف من المجهول «سينعدم الأمن وخلف كل شجرة ستختبيء رصاصة أو مدية...الله يستر»[3].

إن الخطاب الذي بين أيدينا زاخر بالزمن النفسي النابع من ذات الأنا، وهو يمثل الإنسان بهمومه ومعاناته« وقد نزف من أعماقه شيئا يشبه الحنين بلون الموت، كما هو يشبه مقبرة تاكسانة...وهو يبغى الإقامة في حكاية طفولته حتى لا ينفى إلى عالم الكبار»[4] ومن هنا كانت الكتابة وسيلة من وسائل العلاج عند عجزه مواجهة الظالم المستبد، لتكون سخرية الكلمات منهجية لإيصال أفكاره، بالإضافة إلى إعتماده على الأمثال والحكم التي لها صدى كبير عند الطبقة العامة، وذلك لفهم الرسالة الموجهة من ذلك (العصا لمن عصا،كثرة الفهامة عمى، من خاف سلم، النار تلد الرماد، المجد لمن حارب مصدر الجوع والفتنة، اضربه يعرف مضربه، ما يحك جلدك غير ظفرك،العلم نور، فارت وإلا طابت،كل طير يلغي بلغاه، ربكم يمهل ولا يهمل)

إن دراسة الزمن ومحاولة الكشف عن أبعاده التأويلية نجده يصب في معاني مواجهة الصمت والظلم، والذي لن يكون إلا بالعلم الذي له دور كبير في إحياء الهمم، في ظل عتمات اللاوعي والإحباط، وقد حاول القاص من خلال رؤية خاصة الإستنجاد بالطبقة المتعلمة التي يجب عليها أن تعيد تنظيم المفاهيم التي أدت إلى التخلف، وهو لم يبح به مباشرة بل أنشده من خلال بعض

---

(1) نفسه، ص105.

(2) نفسه، ص147.

(3) نفسه، ص153.

(4) www.aljazeera.net/news

الإنزياحات الواردة في النص، إذ إنه «لكل ذي روح مرتبة»[1] حيث يرى أن باليد الجماعية المتكتلة تُرفع مجد الأجيال في المستقبل.

[1] السعيد بوطاجين تاكسانة(بداية الزعتر آخر الجنة)، مرجع سابق، ص28.

ثانيا: بنية الفضاء

تمهيد

1. الفضاء النصي الدلالي
2. الفضاء النفسي
3. الفضاء الجغرافي

تمهيد:

إن أهمية الفضاء القصصي بكل أنواعه نابعة من ذاته؛ إذ إنه روح القصة وسحرها الخاص الذي لا ينتهي إلا بنهايتها، فهو موجود على امتداد الخط السردي، وقد شكل الفضاء عن طريق تمظهراته المختلفة عالما مختلفا ومميزا عكس رؤى الكاتب -السعيد بوطاجين- وتصوراته للواقع في المجموعة القصصية المقدمة (تاكسانة بداية الزعتر آخر الجنة) حيث يعتبر الفضاء أحد الركائز السردية البنائية في الخطاب الأدبي القصصي، ويلعب كل من الوصف والخيال دورا كبيرا في تحديد الأمكنة وبيان مكانتها الرمزية لدى القاريء، اِنطلاقا من مرجعيات حددها الكاتب آنفا، لتوضح ذلك البعد الجمالي الذي يحمله النص من خلال جعل الأمكنة تنطق بالأحداث المفعولة فيها، لتكشف عن الأبعاد التأويلية للخطاب السردي الذي يخلق نظاماً داخل النص، وليشكل فضاءً غنيا بدلالات وأبعاد إيديولوجية ونفسية وإجتماعية وسياسة إنزاحت عن طبيعتها الحقيقية، من هنا تتجلى هاته الدراسة من خلال ثلاثة عناوين بدءاً من فضاء الكتابة كنص ومكان، ثم الفضاء النفسي من ناحية الدلالة، وأخيراً الفضاء الجغرافي.

1. الفضاء النصي الدلالي:

يعتبر فضاء الكتابة من بين الفضاءات المكانية التي تهتم بدراسة النص كشكل مظهري خارجي، وهو ذلك الحيز الذي تشغله مساحات الورق من أول كلمة بداية من العنوان إلى الخاتمة، وهو يهتم بالتغيرات المطبعية من ناحية نوعية الخط وطول السطر وعلو الصفحة وغيرها، وهو لا يشكل إلا عبر «مساحة الكتاب وأبعاده، إلا أنه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرك فيه-على الأصح- عين القاريء، هو إذن بكل بساطة فضاء الكتابة بإعتبارها طباعة»[1] فتوزيع البياض والسواد في الصفحات له دخل في تصميم بنية الخطاب السردي، إذ إن توزيع الكلمات والأسطر ليس أمرا إعتباطيا بل هو «تشكيل بالكلمات بكل ما تعنيه كلمة تشكيل في الفنون البصرية، وغايته مخاطبة عين المتلقي من جهة، وإقتراح طريقة خاصة

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 55.

عليه لقراءة النص من جهة ثانية»[1] وقد إستغل الكاتب (السعيد بوطاجين) علم النص ليجعل منه لعبة يملأ بها صفحاته، وذلك لخلق معاني وإيحاءات ترفد دلالات الألفاظ وتعضدها عن طريق مخاطبة عين المتلقي باللغة التي يجيدها.

في البداية ترك الكاتب بياضا بعد الإهداء وبعد التوطئة وبعد العنوان وقبل البداية في المواضيع، وهو تشكيل إقترحه ليبين رؤيته للعالم وموقفه منه؛ لأن البياض يسهم في إنتاج المعاني على إعتبار أن فضاء الكتابة هو فضاء مفتوح يكشف إضطراب الحالة النفسية لحظة الكتابة، وغاية الكاتب من هذا البياض هو تقديم فرصة أكبر للعين المتلقية أو القارئة، كي تتأمل الكلمات المنوطة والفضاء العام، كما نلاحظ أيضا البياض بين المقاطع السردية (قبل الدخول في المقطع الآخر) بإستثناء نهاية حكاية (الشاعران والبرابرة) وبداية (المثقف جدا) فلم يترك بياضا بينهما ليبين للقارئ بأنه إمتداد له، بمعنى أن حكاية (المثقف جدا) هي نتيجة لحكاية (الشاعران والبرابرة)، وهو يوحي بأن الزمن دائري «فالأزمنة تتداخل والظواهر تتشابك وتمتزج الأحداث وتتصارع على المستوى العام، وليس على المستوى الخاص، وأن نقطة البدء هي نقطة الإنتهاء، وأن الإنتهاء هو العودة إلى البدء »[2] أما عن ذلك البياض بين المقطوعات قفد كان يوحي بمعنى الصمت والتأمل من قبل المتلقي، ومحاولة فهمه للموضوع من خلال الفراغ المتروك ليشعر لحظة العزلة بأنه يحاور ذاته «حيث القاريء وحدة يستطيع ملء الفراغ كل مرة يقرأ فيها النص، وتتعدد القراءة بتعدد فعل الكتابة»[3] ويشترك الكاتب مع القارئ بفك مغاليق الصمت حين التفاعل مع النص.

إن ما نلاحظه على الصفحات البيضاء بين الحكايات أو المقاطع أن الكاتب حذف الترقيم منها، وهو يرمز إلى حذف كلام صمتت عنه الذات الكاتبة، ليزيد من عمق الدلالة في الفضاء

---

(1) ourube.alwehda. gov.sy/node

(2) أحمد الطريسي أعراب، التصور المنهجي ومستويات الإدراك في العمل الأدبي والشعري، شركة بابل للطباعة والنشر، الرباط، ط1، 1989، ص43.

(3) محمد بنيس، حداثة السؤال، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2 ، 1988، ص129.

النصي، فعندما تستحيل الكتابة يتحول الصمت إلى كلام، ليكون كلام الورق هو الناطق المعبر، وهو بذلك «يلعب دورا أساسيا في خلق جدلية داخل الكتابة التي تؤدي إلى تعدد المعنى وإلى إنفجاره»[1] لتنفتح المعاني على آفاق واسعة تجعل الخطاب يحمل جميع الأبعاد، ليكون التأويل هو أساس الرؤية، إذ إن «هناك أسرار وجب الوقوف عليها، رؤيتها عن قرب، معايشتها، تحليلها تحليلا موضوعيا دقيقا، مثلثا أو مربعا، تحليلا منطقيا أو نوويا مثلا، تحليلا اجتماعيا مثلا، أو نفسيا أو حيوانيا لا تهم الطريقة» [2] فالكلمة قد لا تؤدي المعاني المراد إيصالها للآخر، فلا تستوفي الوصف حقه مهما تكلم، فما زال في جعبته الكثير، لذلك كان الفراغ المتروك أصدق تعبيرًا عن الكلام الذي ما زال مستمرا.

إستعمل الكاتب علامة (..) للدلالة على الحذف في العديد من المواضع من بينها «كبرت وعلى جبيني عار الدنيا، كانت عيون الناس تقول لي: أنت .. أنت ..أنت .. أنت، ما الحل؟ »[3] فالسكتة القصيرة تركت الحرية للقاريء في إستكمال النص، بما يراه مناسباً من الواقع المعيش الذي يصور مفاهيم الحياة لكل فرد على إختلاف وجهات نظرهم، وفي مقام آخر نجد الحذف الهادف«عندما رجعت إلى القرية حَبَيْت ووقفت في مقبرة الأعمام لأقرأ عليهم الفاتحة، تذكرت ما قاله لي جدي وجدك، قال لي.. لن أقول شيئا.. فقط.. فقط.. من أنتم؟»[4]هذا الحذف ممكن الإستغناء عنه لذلك لا يعد حذفا حقيقيا إلا أن وجوده أبلغ وأعمق للمعنى؛ وقد كانت الغاية منه تحقيق التواصل بين الحاضر والغائب المتخيل، أما (الحذف الحقيقي) فقد كان في عدة مواضع برسمة (...) أي ثلاثة نقاط متجاورة، وهي تدل على صمت تام وإنقطاع زمني يخدم دلالة المفاجأة من

(1) رولان بارث، الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمد برادة، مطبعة المعارف الحديثة الرباط، ط2، 1986، ص 18.

(2)السعيد بوطاجين، تاكسانة(بداية الزعتر آخر الجنة)، مرجع سابق، ص 36،37.

(3) نفسه، ص07.

(4)نفسه، ص158.

ذلك قوله « سيأتي وقت لا مكان فيه لأي ديك مهما كان، حتى لو كان ملاكا أو نبيا، وقال وقال وقال، علي الآن أن أشرح قال: (...)

- هل فهمتم هذا البياض الأسود؟ ذلك مارده في عصر لم يبق فيه سوى الدجاح، وإذ سألته عن المستقبل أجاب ببرودة: (...)(...)، ثم أضاف فقرة أخرى عبارة عن علامات تعجب»[1] فحالة الذات هنا متلهفة منتظرة للمستقبل الذي ربما تتوقعه أنت كقاريء كيف سيكون؟ إلا أنها تركت المجال للمعاني بإعطائه المدة الزمنية الكافية للتفكير بحجم المفاجأة المنتظرة.

وقد استعمل هنا النقطة لأكثر من مرة لتخدم دلالة التردد في مواصلة الحديث، لأنه بحاجة إلى فترة من الزمن، لاستيعاب كل الأفكار التي تحتاج إلى اتخاذ القرار من أجل إعادة حسابات الذات، وبذكر الوقفة في نهاية السطر تنتهي المفاجأة بترك البياض وراءها يؤدي إلى امتداد دلالتها.

لقد حاول الكاتب أن يفرغ ما في جعبته بملئه لبياض الصفحات، وبإستغلاله لعلامات الترقيم، ليكون قد دخل في صميم النص الأدبي «فالذات الكاتبة لا تكف عن السباحة في فضاء الوجود، والموجودات لتعيش معاناتها من الداخل، لتبدو وكأنها تجسد لنبض العتبات الخارجية، ولتسهم في بنائها عبر الخيال»[2]وذلك من دون أن نغفل عن الإستفهام والتعجب ودور الفاصلة والنجمات الثلاث وغيرها ففي قوله « لماذا مات الشهداء إذن؟ لينعم هؤلاء؟»[3] فقد كان السؤال من دون إجابة، لأنه منهك في جمع أجوبة الوجود الثقيلة التي ينتظر الرد عليها، أما علامة (التعجب) أو(التأثر) فهي تعبر عن الحالة النفسية التي يعيشها المخاطب ففي قوله «هؤلاء ليسوا رجالا وليسوا نساءً أنهم شيء آخر، لعلهم شر ما خلق!»[4] فكان التعجب هنا لغاية الدهشة لأن الكاتب لم يتوقع ردة الفعل هاته إزاء الحرب وكأنه متأسف لما يحدث.

---

[1] نفسه، ص 157.

[2] ewanlibya.ly/news

[3] السعيد بوطاجين، تاكسانة(بداية الزعتر آخر الجنة)، مرجع سابق، ص 50.

[4] نفسه، ص72.

كما إستعمل الكاتب النجمات الثلاث في العديد من المواضع، ومن ذلك قوله ساخرا عن (المثقف جدا): «هتفت القاعة، ألسنتنا الطويلة التي قادتنا إلى الظلمات في خدمتك، ها هي ***» فهو يسخر من تلك الشخصية بوضعه النجمات بدل الكلمات؛ لأن السؤال الساخر لابد له من إجابة ساخرة لكي يمتزج المعنى، والنجمات في هذا الخطاب السردي تعني ردة الفعل التي تكون في ديمومة مستمرة «بدأ الذئب يفكر، تعالت الأصوات منادية بالثأر الأعظم، فكر الذئب وقرر وإذا إرتفعت الأسلحة عاليا ونفخ في الصور تراجع الذئب قليلا ضحك كثيرا وقال: جهنم ولا وجوهكم، ثم ألقى بنفسه في النار ***» فالنهاية المحتملة لفعل الإحتراق هي التي وضعت من أجلها النجمات، ويجب التنويه هنا بأن دلالة النجمات تكون بحسب موقعها في النص الأدبي على حسب اللغة المستعملة، والتي تعطيها بعدا أعمق، وذلك لتحفيز المعنى؛ إذ في بعض الأحيان تعبر عن التناقض في الإيديولوجيات، لتعطي مفارقة في المعنى وتصبح «إنحراف لغوي يؤدي بالبنية إلى أن تكون مراوغة وغير مستقرة ومتعددة الدلالات، وهي بهذا المعنى تمنح للقارئ صلاحيات أوسع»[1].

ومن هنا نجد أن الفضاء النصي يحتل المكانة البالغة في مفهوم الكتابة، وهو ينبني على المعرفة اللغوية أولا، وكيفية إستغلالها على مساحة الأوراق، لتثبيت مدى هيمنة الكاتب على كلماته وجعلها تنصاغ لأفكاره.

إن الكتابات السردية في العصر الحالي تعتبر من أكثر الإبداعات إنفتاحية على آفاق النُظم البنيوية من حيث إهتمامها بمظاهر البنية السردية وبنياتها الداخلية الـــمُـــشكلة للخطاب السردي، وبالأخص (الفضاء) على إعتبار أنه مادة قابلة للتطور على مستوى العمق، وذلك بفضل إزدهار النظريات الأدبية والرُّقي بالفكر النقدي المعاصر، ليحمل أبعادا متشعبة تختلف حتى في زمكان واحد إنطلاقا من رؤى غير ثابتة تتجلى فيها الدلالات المتطورة بين الفينة والأخرى.

[1] ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002، ص 46.

2. الفضاء النفسي:

يعتبر الفضاء النفسي من أهم البنيات الخطابية التي تأخذ أبعاداً مهمة في ملامح المكون السردي سواء كان واقعيًّا أو خياليًّا «وهو القاعدة المادية الأولى، التي ينهض السرد عليها وعلاماته اللغوية منوطة بخلق بناء فضاء خيالي "حميمي" له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة، التي تعبر عن الهوية والكينونة والوجود»[1] وتتعدد رؤية المكان الواحد بحسب الحالة النفسية التي تفسر الوجود، وهو ما يجعلها متناقضة في بعض الأحيان، وذلك راجع إلى كون الفضاء الداخلي فضاء نسبياً نابعاً من الأفكار التي كثيرا ما تكون خيالية تحمل بعداً إبداعياً نابضاً بالمعاني، وهو ما نجده في الخطاب السردي للقاص(السعيد بوطاجين) إذ جعل المكان يحمل في جوانبه معنى التناقض؛ للدلالة على التحولات التي طرأت على المجتمع، لتكون رؤيته للأمكنة مشحونة بذلك التلاعب العبثي بالكلمات الساخرة والكاشفة عن أعماق اللاوعي، لذلك كنى القاص المجتمع بـــ «مفرغة النفايات التي لا تستحي من كيانها»[2] ومعلوم عند الجميع أن مفرغة النفايات تحوي كل ما لا يحتاجه الإنسان خاصة والفضلات عامة.

ومن هنا كان هذا المجتمع بالنسبة إليه يحوي كل ما هو غير لائق «مفرغة النفايات التي أُرِيد لها أن تكون مدينة، رغم أنها ليست سوى قمامة عمومية للأوباش والبرابرة الذين عاثوا فيها فساداً»[3] فمدينة النفايات يصعب فهمها وتحديدها، لأنها فضاء للقيم الإجتماعية الفاسدة «مفرغة النفايات التي إزداد حجمها كثيراً وأضحت ملجأ آمنا لهمزات الشيطان»[4] لأن كل الآفات ظهرت في هاته البلدة أصبحت أمراً عادياً، من هنا كانت (مفرغة النفايات) لها تأويلات متعلقة بكل ما هو فاسد وطالح، وكما يرى (سيزا قاسم) بأن« الأشياء تتحول من مجرد عناصر من العالم

---

[1] أحمد طالب، السرد القصصي وجماليات المكان، مجلة الموقف الأدبي، منشورات إتحاد كتاب العرب دمشق، سوريا، عدد 403، ص 25.

[2] السعيد بوطاجين، تاكسانة(بداية الزعتر آخر الجنة)، ص 100.

[3] نفسه، ص 88.

[4] نفسه، ص 90.

الخارجي إلى رموز»[1] ليجعل من هذا المكان الذي لا يليق بالبشر فضاء للمجموعة الإنسانية، بل أكثر من ذلك مكاناً مخصصاً للطبقة التي تدعي أنها متعلمة ومثقفة، والتي كونت بلدة لا يحكمها قانون؛ إلا أنهم حسب رأي الكاتب حكماء _ إستهزاء بالجماعة_ «حارة الفاهمين كثيراً، لاحظ بعين الفنان أن هناك إبداعاً غريبا، قمامة إضافية في مفرغة النفايات، لم يصدق، لم يحدث في تاريخ المجرات أن سمع بقمامة في قمامة، لعلها من نتائج البحث العلمي، حارة الفاهمين كثيراً لا تتوقف عن الكلام، تقول كل شيء وتعرف ما في الأرحام، مشكلتها الوحيدة أنها لا تعرف شيئا بشهادة أظافرها الطويلة الوسخة التي لم تر مقلمة الأظافر»[2] ليرى بأن هذه المدينة أسست لتكون رمزاً يقضي على العقل الذي كان مهمته الارتقاء بالمجتمع، لأنها تحوي كل فساد ثابت لا يتغير، ومن هنا يتحول من مكان مفتوح إلى مكان مغلق، وهو ما جعل منها أوجاعاً تؤلم (ذات الكاتب) حينما يرى بأنها تضرب في صميم الدين واللغة والثقافة، وتسحق من خلالها الأفكار الأساسية التي ساهمت في بناء الحضارات، والتي بدونها لن تكون دولة قائمة بذاتها، بل قمامة تحوي أشكالا وأشكال «يفقد الأمل في مفرغة النفايات التي تحسب نفسها سجادة مرة ومرة كعبة»[3] فهي تناقضات الحياة التي تغيرت رأساً على عقب، ليصبح الفراغ شغل الأفراد «الناس في هذه المفرغة لا شغل لهم، وبعض الظن إثم...ألفوا عشرات الحكايات»[4] وقد قسَّم الكاتب هذا الفضاء إلى طبقات، فكل طبقة تعيش في شارع مكنى بأفعال أصحابها فكانت (حارة الكذابين، وحارة الفاهمين، حي الكلاب، زقاق السياسيين الكبار...إلخ)

وهكذا أصبح الكاتب يشعر بالإشمئزاز والتقزز، مما آل إليه المجتمع، فعلى الرغم من كونه مكاناً للتواصل الإيجابي والسلبي، أصبح مكانا قاهراً للسلب فقط، وهو ما أدى إلى إنتشار الآفات

---

[1] سيز قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص 101.

[2] السعيد بوطاجين، تاكسانة(بداية الزعتر آخر الجنة)، مرجع سابق، ص 94

[3] نفسه، ص 99.

[4] نفسه، ص 89.

الإجتماعية التي سيطرت على النظم السياسية والاقتصادية، وقد وصف القاص (أصحاب الأعمال) ب(البراميل) الذين يسرقون المال ويملؤون بطونهم بالحرام، فيأكلون أرزاق اليتامى والمساكين، «ساحة الدم التي أنشئت لأصحاب الأموال والمضاربين الكبار»[1] الذين لا يهمهم الوسيلة المستعملة في نيل المال، لأن الهدف هو غايتهم التي تبرر الوسيلة كما قيل، ومن هنا كان الخيال هو الأساس لبناء العالم البوطاجيني) بحسب رؤية خاصة تتحكم فيها المشاعر والحالات النفسية التي تعطي للنص أفكارا موحية من منظور إنسان عايش الأحداث وأعطى لها قراءة.

وذكر الكاتب مكاناً آخر له بعد دلالي إيحائي، ولو إستطردنا في الحديث عن معانيه الرمزية لما وفيناه حقه ألا وهو «القبر» وهو فضاء مغلق، كثيراً ما إستعمله (السعيد بوطاجين) في حكاياته التي ربطها بالتشاؤم والإحباط الذي خيب الأمل، أو بالأحرى قتله، ليجد نفسه في «مقبرة مليئة بالهياكل العظيمة السعيدة المزدحمة بهزائم الشكل والمعنى»[2] فالذي ذهب على الرغم من مساوئه أحسن من اليوم والغد، إنها أيقونة (القبر السلبي) الذي تنعدم فيه الروح وهي غنية بالتأويل، وقد ذكر في مقام آخر (الحرب الأهلية) التي وطأت أقدامها البلاد «فتحت باب المقبرة كان أعمامي هناك، ماتوا عن آخرهم، ولم تبق منهم يد واحدة أتبرك بها لصد اليتم والمذلة....تفقدت القبر الأول والثاني والسادس والعشرين، أمات كل هؤلاء من أجل هؤلاء؟ يا إلهي ! من أجل (....) ولأجل (...) أية سيمفونيات هاته التي أصبحت عظاما وبنفسجياً»[3] هي إذن عودة التاريخ إلى زمن الشهداء الذين كان لهم الفضل الكبير في إسترجاع السيادة للذين لم يعط لوطنهم أدنى حق، كالإحترام لهؤلاء الذين إحتوتهم المقابر، لتصبح هاته الكلمة-القبر- تحمل في طياتها كل ما هو أصيل(الشهداء)، وأنه بالنسبة للقاص يشكل صورة عامة لقهرية الحزن، بعدما كان مسرحا للعنف والقتل والتدمير من خلال شخصيات مستذكرة عاشت حالة من المأساة، وتحلم بمكان آمن

[1] نفسه، ص 158.
[2] نفسه، ص 142.
[3] نفسه، ص 142.

تلجأ إليه، وعليه كان هذا الفضاء هو الأمان بالنسبة للكاتب على الرغم من إعتباره فضاءً للموت والقهر والإستيلاب.

من هنا نجد أن المكان النفسي يصور ما يدور في قلب وعقل الكاتب، ليعطي ملامح الفوضى في الأفضية المقترحة خاصة الفضاء الاجتماعي، وهي مغامرة لم تكتف بالسخرية والسخط على الحياة الروحية التي تحطمت جراء التقدم المادي، بل تعدت بخيالها بتحطيم كل ما هو مادي وإنساني في أن واحد.

3.الفضاء الجغرافي:

شغل الفضاء حيزاً هامّاً في الدراسات المعاصرة، وذلك من شأنه أن يعزز المادة الحكائية ويجعله عنصرا بنائيا أساسيا، وهو مرتبط برؤية الكاتب لتفاصيل المكان سواء كان واقعيا أو متخيلاً، بحيث يجعل المتلقي يتقبله على أنه حقيقة من خلال إيهامه بمصداقية الأحداث المتسلسلة، وتلعب اللغة دورا مهما في توضيح الأشكال العمرانية «و اللغة تفضي ذاتها (s'espace) كيفما يصير الفضاء في حد ذاته لغة يتكلمها ويكتبها»[1] ليصبح الفضاء له بعد فكري يصور ما يدور في ذهن الكاتب، وقد عمد السارد إلى «رسم المكان بالمفهوم الجغرافي رسماً عجائبياً، بالتعمية على ملامح جغرافية وطمس معالمه وتدمير حدوده»[2]وذلك لأن الإنطلاق في الكتابة كان من اللامعقول الذي يسير الأحداث وكان الإبداع الخيالي أساسا لبناء المعالم المبرمجة من قبل المبدع.

وعليه كان ظهور الفضاء في المجموعة القصصيةة تاكسانة (بداية الزعتر آخر الجنة) للسعيد بوطاجين مقسم إلى بنيات كبرى وأخرى صغرى مبنية على ثنائية فضاء مغلق / مفتوح .

---

(1) جوزيف إ كيستر، شعرية الفضاء الروائي، ترجمة، لحسن أحمامة، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2003، ص 43.

(2) عبد المالك مرتاض، بنية السرد في الرواية العربية الحديثة، مجلة تجليات الحداثة، مرجع سابق، ص 19.

أولا: البنيات الكبرى

1. فضاء المدينة:

أ. دمشق:

فضاء خارجي يمثل مسرحاً لأحداث مختلفة، حركتها الذاكرة من خلال تعلق القاص بملامح المكان في حكاية «تاكسانة»، وهو فضاء مفتوح وأول مكان ذكره، ليبين ذلك البعد الروحي والجمالي الشبيه بالوطن في عاداته وتقاليده في الزمن الماضي قبل أن يمس التدمير المادي والمعنوي كل شيء يقابله، ليحمي به القاص معالم الأشياء بأسلوبه العبثي الوجودي ويمزج الحقيقة مع الخيال، لتكون السخرية وسيلة لتشريح الظواهر عنده، إذا إن الكاتب في توظيفه للكلمات الدالة على الفضاء يكشف عن البعد الرمزي لها، ليترك المجال للقارئ والباحث للكشف عن المستوى العميق المختبئ وراء اللغة حيث إن «بعض الكلمات اللغوية تحمل علاقة محللة نسبيا وليست اعتباطياً»[1] وقد بدا جليا أن الكاتب وفيا لأمكنته «كانت أزقة دمشق الآمنة تخفف عنه ما تيسر من الأفكار الحزينة التي جاء بها من هناك، من مدن القصدير والفضلات، من أولئك ومن الدياثة، الدياثة العامة»[2] فقد جعل دمشق مكاناً للأمن والإستقرار الذي إستفز الذاكرة لدى الكاتب، لتصبح مرآة يرى من خلالها وطنه الأم (تاكسانة) «أحب هذه المدينة، أشعر أنني أمشي في أزقة من العلامات الممتلئة بالإحالات، دمشقا ليست من الإسمنت والقصدير، ليست من الحجارة الجافة التي تركل الرأس، دمشق مدينة من الضوء والذاكرة»[3] لتمثل دمشق عنده تلك المدينة الصامدة في وجه التغيرات الحضارية، وهي تحمل في طياتها معاني الأمل النابع من الفضاء الداخلي النفسي الذي وجد ضالته في تلك البلاد «كانت تستمع إليه محاولة التركيز أكثر، الولوج إلى عالمه الذي رافقه إلى دمشق القديمة، بدا لها غريبا، مخلوقا صغيراً إنفصل عن الحاضر، وعاد إلى إيقاع الجوهر،

---

(1) فاضل تامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج ونظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994، ص 18.

(2) السعيد بوطاجين، تاكسانة(بداية الزعتر آخر الجنة)، ص09.

(3) نفسه، ص 26.

إلى رقصة النفس في المساحات المنسية»[1] فصفات دمشق تمثل هوية الحضارة العريقة «كان ليل دمشق مضيئاً، وكانت الأزقة المظلمة مضيئة أيضا»[2]من هذا المكان تدفقت مشاعر فياضة مثلت الحنان والأمل بالعودة إلى الوطن، وهو تحقيق الرؤية في البحث عن الهوية التي أكسبتها بعداً جماليا.

ب. مدينة البرابرة:

فضاء مفتوح ذكره الكاتب ليدل على (المكان المدمر)، وكأنه كابوس إمتزج فيه المعقول باللامعقول؛ فعندما يصبح معنى الموت والحياة متشابهاً يختلط كل شيء في لوحة فنية مأساوية رسمها (كاتب المغارة)، لتمتزج فيها جميع الألوان الموحية بمفارقات الزمن، هذا المكان الذي يستوعب كل الحالات المعقدة بقوانينها الجائرة، خاصة عند سيادة الفوضى فيها «المدينة التي كانت أهلة بالله الكريم قبل أن تصبح مخضوضبة بما يشبه سريالاً من القطران»[3] فالظلم بشتى أنواعه طغى وهو ما حاول الكاتب تصويره من خلال معانقة العبث والعقلانية بلغة تجعل القاريء يصل إلى معرفة هدفه الذي قام «بتحويل المكان الذي تجري فيها أحداث القصة حقيقية كانت أم متخيلة من وجود ذهني إلى لغة مكتوبة، حيث يصبح باستطاعة القاريء فك رموزها ودلالتها، وإعادة تشكيل المكان الذي يتصوره الروائي، وفقا لما يقدمه له العمل الحكائي من إمكانات فضائية، سواء تعلق الأمر بأماكن محددة أو إثبات علاقات التأثير بينها وبين الشخصيات»[4]، ففضاء البرابرة كان دلالة على الهدم والتحطيم حتى في المعاني والتفكير «الليل في كل مكان، في اللسان والفعل والفكرة وفي الكراريس الصغيرة التي ما فتئت تحلم بالألوان»[5] تلك الألوان التي طغى عليها الأحمر والأسود؛ أي: الدم والجهل تحت قناعات لا منطقية جاهلة تنم عن العودة إلى عصر المشاعة البدائية «كلهم رافقوا آدم قبل نزوله إلى الأرض، لا أحد منهم تأخر، أما هو فقد

(1) نفسه، ص 16-17.
(2) نفسه، ص 30.
(3) نفسه، ص 35.
(4) نفسه، ص 42.
(5) نفسه، ص 95.

أقاموا معه في شبه الجزيرة أياما، أكلوا الشواء مع قابيل، ثم ودعوا هابيل، ساعدهم الغراب طبعاً، لا أحد منهم ينكر هذا، كي لا يقال عنه انه أفاق، وإذا لم يتوقف السيد آدم عن البكاء فنفروا منه وتركوه هناك يتمرغ في الرمل»[1] فالفضاء هنا أصبح وهماً وضياعاً وجنونا لأحداث دامية، ساهمت في تمزق الأبنية من شتى الوجهات «مدن الخسارة التي تنكرت لطفولتها وغرقت في الوهم»[2]، فهي حرب مدمرة أتت على الأخضر واليابس، فلطخت وشوهت صورة المكان بعدما «كانت العاصمة خضراء وبيضاء»[3] لتصبح آيلة إلى الظلام إذ «كانت النيران تأكل الشجيرات التي غرستها الأيادي التي تفهم لغة القلب»[4]، فلم يعد هناك فضاء للأمل والسلام لأن (الآخر) أصبح ينظر إلى الوطن من خلال بطاقة وطنية تعني الخوف والدمار «في مملكة النار والسراديب والدخان»[5] هي لحظات من الذعر تتجلى للقاريء، لتوضح رؤية المكان في زمن معين (العشرية السوداء) لأن هاجس الخوف أصبح يسري في العروق مسرى الدم «في زاوية حديقة صوفيا تسمى مثل قطرتين إذ أبصر نباتات حية تقريبا، أعتقد أنها شبهت لهما، وقد زاغ بصرهما وسط الخرائب والأشجار التي ضربت أعناقها فسال النسخ مداداً»[6] إنه فقدان الذات لوعيها من أجل خلق واقع إفتراضي لا يمت للحقيقة بصلة، فكل مكان في مدينة البرابرة صوره الكاتب على أنه «مدمى كان أيبا إلى المقبرة غسقاً»[7] ليعكس ذلك التوتر المذهبي الذي تسيره الرغبات والأهواء، لتسيير المصالح الخاصة على حساب المجتمع «أما الآن وقد ذبل وذبل فلم تعد لهما أرض صغيرة تحت القوافي والغميضة»[8] إنها المدينة التي كناها الكاتب(بمدينة الطماعين) الذين يحاربون من أجل الحُكم، هي

---

[1] نفسه، ص 12.
[2] نفسه، ص 43.
[3] نفسه، ص 51.
[4] نفسه، ص 53.
[5] نفسه، ص 36.
[6] نفسه، ص 37.
[7] نفسه، ص 50.
[8] نفسه، ص 42.

لحظات رسمها الكاتب في صورة أقل ما يقال عنها(مدينة البرابرة) وهي صورة للحظات الضعف والإنهيار وغياب العدالة، الموت، الهرب، الخفاء، والظلم وغيرها من المفارقات الإجتماعية والسياسية الدالة على القيم الفاسدة التي **دمرت العقل وغيرت مهمته،** وإختيار الكاتب لمدينة البرابرة كان بوعي تام قصدي، له أبعاد ومعانٍ يدرجها القارئ ضمن مفاهيمه المتوقعة.

2.فضاء قرية تاكسانة:

وهي فضاء مفتوح له دلالات عميقة، وقد كانت بداية الرحلة من (تاكسانة) وهي نفسها مكان العودة، تجرد فيها الفرد من مظاهر الحياة الحديثة، لأنها تمثل البساطة والهدوء «تلك القرية الوديعة ما أعظمها، زرت مدنا وعرفت أناساً كانوا أصدقاء، عاشرت الملائكة والشياطين، ورأيت كثيرًا تهاوى هذا الكثير، كان مجرد غبار، مجرد أصوات، مجرد مساحيق، مجرد صراصير. وهكذا كبرت في عيني»[1] فهي باقية في ذاكرته كالحلم الجميل تستدعيها الذكريات كلما شعرت بالغربة، ومن هنا كانت هذه القرية تحتل مكانه كبيرة في قلب الكاتب، وهو ما يطلق عليه (الفضاء الداخلي) وكان هذا الحوار (بينه) وبين (ندى) التي تمثل الوجه الآخر للذات، وهي رؤية الكاتب لتكسانة التي عبر عنها بإحساسة وشعوره لقرية أسطورية كانت ومازالت محافظة على التقاليد، «وكنت أتسكع في الدروب الضيقة مزهوا بالموسيقى الآتية من رائحة الخبز، من لون الذرة وطعامنا النحيل كظل الفاصلة، موسيقى رائعة تعزفها جوقة المكان»[2] فقد أصبحت قرية (الأمان والأمن) والتي تحمل نكهة الريف بجمال طبيعته ومعالمه «من دشرة إلى دشرة سحت، حفظتني الأشجار كلها، الحجارة الصغيرة، الحيوانات والحشرات، ربما كنت شجرة وحصاة وحيوانا وشجرة»[3]، فالفضاء هنا كان فضاءً متخيلاً أوجده القاص بشكل عبثي، نافخاً في الجماد روحاً

[1] نفسه، ص 10.
[2] نفسه، ص 20.
[3] نفسه، ص 20.

«وهذا ما يجعل القارئ يستشعر أن للأشجار روحا وإحساسا بالوجع والحياة والموت»[1] فتاكسانة هي ذات القاص، لأنها إنعكاس للهوية الحقيقية التي حارب بها الهوية المزيفة، لجيل يزعم أنه متمدن «فثمة في الضيغة عصافير وحشرات مهمة ترافقني في الدنيا، ثمة عناقيد العنب والدردار والقسطل والعليق، وهناك التراب الذي يشبهني، ما أسعدني! وما أسعد خطاي في تربة لا تغضب تتكلم بالتوت ونور الرب!»[2] فالوفاء للمكان كان نابعاً من الصميم، لأنه يمثل الماضي والحاضر والمستقبل لأن القرية «أحسن من المدن القادمة»[3] وهي رؤية نابعة من قناعة شخصية وظفها الكاتب للتغني بجمال وطنه.

3.فضاء البحر:

هو فضاء مفتوح بث فيه الكاتب الروح، ليجعل منه تجربة جمالية ببراعة لغوية وتشكيل فني خيالي إنزياحي، غايته قهر كل فساد بشتى أنواعه؛ فقد جعل (البحر) إنساناً يشعر بكل ما يحيط به، وهو عاجز عن تغيير الأوضاع الإجتماعية والسياسية، لأنه يشعر بالضياع وسط الأحداث التي فرضت عليه مصيره، ونجد هنا براعة لغوية في تعبير الكاتب عن الغاية التي يريد تحقيقها، وهو كسر النظم عن طريق اللغة؛ لأن الفساد هو سر تحرك (البحر) الذي لم يستطع أن يبقى مكتوف الأيدي «وعقد العزم وكفى»[4]، لأن التغير لابد له من إرادة تحرك المشاعر الذاتية، لكي تحرك مشاعر الآخر «كان يبدو حزينا لم يحدث له أن فكر بصوت جهوري، هكذا هو، متعالٍ وغامض كما يقول العارفون الذين يقدسونه، ليس لأنه نبيل، إنما لأنه نظيف فوق العادة، كريم وسخي لا يأبه بالجاحدين»[5] إنه فضاء الحضور والغياب الذي أتى مفعماً بظلال التحولات التي مست البلاد العربية بصفة عامة والجزائرية بصفة خاصة، حيث يقول الكاتب «كان البحر يحبو نحو الربوة

---

(1) صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص 82.

(2) السعيد بوطاجين، تاكسانة(بداية الزعتر آخر الجنة)، ص 154.

(3) نفسه، ص 148.

(4) نفسه، ص 78.

(5) نفسه، ص 70.

بوقار، متئداً وخجولاً، لم يحدث له أن كان منخسفاً إلى هذا الحد، ربما غضب أو جن، ربما ألقيت فيه مهدئات أو مخذرات أو سياسة فاسدة، ففقد الوعي، وعندما يستفيق من خذره يكون قد جعل عاليها سافلها وقد إنقضوا من حوله إلى جهات أخرى»[1] فقد إستعمل البحر إستعمالا تخيليا رمزيا جعل منه الإنسان المتمرد الذي يثور ضد الفساد «ذاهب إلى القرية أو إلى بيوتكم الخبيثة، ليبصر بعينيه ما تفعلون أيها القردة الممسوخون»[2] فهو فضاء يدل على التحدي وكسر القيود من خلال إعلان الوجود بدل التهميش «لم يعد البحر متزناً، منذ الزلزال الأخير الذي هز الجهة أصبح لا يؤتمن، جن المد والجزر، وكثرت الحوادث وأعداد الغرقى، سبع درجات على سلم ريشتر كانت كافية لتفقه صوابه، كل يوم حكاية حزينة معه، كل يوم بكاء، يقولون إنه فسد و لم يعد ذلك المخلوق الذي أطعم الحواتين وكائنات الهامش»[3] فهدف البحر هو إيقاظ الضمير الجمعي عن طريق إستعادة الإنسان علاقته بالفضاء الذي يحرر الذات من سلطة الخوف والإستبداد.

إن مصطلح (البحر) يحوي بين طياته معاني المفارقة الدلالية؛ لأنه يمثل الصديق والعدو في آن واحد، فكما هو مصدر للحياة هو مصدر للموت أيضا «أيقظ البحر أمواجه التي كانت نائمة في البعاد وأرسل إلى الشاطئ واحدة...فقال بهدوء: قد أرجع مرة أخرى لكني سآخذ معي شعبي وملحي أخطأت إذ أسأت للحيتان والرابية»[4]، إنها إيديولوجية مفعمة بالمعاني التي أراد القاص إيصالها؛ فهي ثورة جماعية لا فردية، وقد لعب الخيال دورا مهما في جعل القارئ يستمع إلى جماد مشخص حين جعل (السعيد بوطاجين) البحر يتكلم ويفكر.

---

(1) نفسه، ص 71.

(2) نفسه، ص 72.

(3) نفسه، ص 71،72.

(4) نفسه، ص 83.

ومن هنا نجد أن اللغة لعبت دوراً مهما في إيصال المعاني وتحليل أبعادها، وقد أضفت السخرية نوعاً من التشويق في أحداث الحكاية، ودلالة (البحر) متغيرة بحسب الزمان والفضاء والنص، لأنه علامة متجددة بحسب التأويل نفسه «فالعلامة ليست ذات مدلول ثابت، بل تتغير وفق هيمنة النسق اللغوي الذي تنتظم فيه»[1] لتكون بذلك الكلمات المحررة التي لا تتحمل مسؤولية أقوالها، لأن الحرية هي المبدأ فيها وعلى المتلقي فك شيفرات الرسالة.

4.فضاء الجبال:

تنوعت الجبال مع تنوع الأمكنة، وقد كان ذكرها مساهما في خلق الجو العام للحكاية، حتى وإن كانت بشكلها الرمزي إذ إن الجبل «مكان مؤول بما إحتواه من جغرافية مموهة بالأفكار»[2] وقد ظل عبر العصور رمزاً للتحدي والقوة، وأكثر الأمكنة إحتضاناً للهاربين من الظلم والقهر والإستبداد، وقد جاء ذكر (جبل صندوح) في أعالي تاكسانة «الذي يرعى القرية وناسها المسالمين»[3] كمكان تكثر فيه المطبات الوعرة والممرات الضيقة، وقد إرتبطت بها حكايات وأساطير من التراث الشعبي «وقمة جبل صندوح هناك تنتهي الجغرافيا ويبدأ عالم الغيب وعزرائيل وأهل الكهف والبراميل وأصحاب الفيل»[4] حيث جعل للأرض حدودا تتوقف عند هذا الجبل ليبدأ عالم الخشوع والأصالة الذي جعلت من الجبل (جدا) يحرس أحفاده «سترنا الله والولي الصالح جدي صندوح الذي يحرسنا من قمة الجبل»[5] ومن هنا إرتبط هذا الجبل بحكايات الولي الصالح «أعالي جبل صندوح حيث يرقد الولي الصالح منذ مئات السنين»[6] وهو يشبه (جبل الجليل) في (دمشق) بسوريا الذي جعله الكاتب مناظرة مع الجبل الأول، وقد عقد الكاتب مقارنة

---

(1) أحمد مختار عمر، علم الدلالة، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، دط، 1982، ص68،69

(2) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1971، ص 56.

(3) السعيد بوطاجين، تاكسانة(بداية الزعتر آخر الجنة)، مرجع سابق، ص 19.

(4) نفسه، ص 24.

(5) نفسه، ص 81.

(6) نفسه، ص 10.

بين الجبلين بذكر أوصافهما الخارجية، متبعاً في ذلك أسلوب الإستعارة وكأنهما شخصان واقفان يحرسان البلاد، ليبقى على مر العصور رمزا للشموخ «كانت المآذن الشامخة تضيء أعماق الولد القادم من هناك، نظر إلى جبل قاسيون، حارس دمشق وجدها الذي لا يغفو لحظة، كان يشبه جبل صندوح لكن صندوحاً له ثياب خضراء وارقة، والسيد قاسيون لا ثياب له، لم تحسن له الجغرافيا، كان ترابي الملامح، باهتا ومقطبا من شدة القلة، لكنه ظل الهيئة، يبدو لي وحيداً جدّاً وكأنه إرتكب حسنة فعاقبته الآلهة، لابد أن يورق مطراً»[1] كل هذه المميزات جعلت الكاتب يربط بين الجبلين بالقدسية بجعلهما «إرثا يأخذ بعداً حضارياً»[2]لأن إرث أي بلاد يكمن في حدودها إلا حضارة الأفكار فإنها ليس لها حدود.

5.فضاء الشارع:

يعتبر الشارع مكاناً لعبور الأشخاص، وهو فضاء مفتوح على العالم الواقعي الذي يحوي أشخاصاً من مختلف الفئات والمهنات، في إطار التواصل مع الآخرين، وقد سلط عليه الكاتب بعض الأحداث ليكون رمزاً للظلمة والتسارع من أجل إنهاء المصالح، وهو غني بالتأويل «الشارع الكبير حيث يتزاحم الناس ويعرضون ملابسهم الجديدة ويتكلمون بلا شفقة، يعرفون كل شيء حتى عيد ميلاد الشمس وأفكار النبتة والحشرة»[3]، فهو شارع المدينة المميز بصخبه، وقد فضحه الكاتب فضحاً مباشرا كاشفاً من خلاله العيوب الاجتماعية فيها، وأن الذي يسير فيها كالأعمى في غياهب الجب «في زاوية الشارع الكبير توقف، حاول أن يرسم مسلكاً يقوده إلى الغابة دون إلتواء فكر يمنة ويسرة: لا الماء ماء ولا السماء سماء، تبدلت الأشكال وفي العينين تمدد ما يشبه العمى أو الغياب»[4]، ولأن الشارع جزءا من المكان فقد إتخذ منه (السعيد بوطاجين) مادة

---

[1] نفسه، ص 30.

[2] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، مرجع سابق، ص 56.

[3] السعيد بوطاجين، تاكسانة(بداية الزعتر آخر الجنة)، مرجع سابق، ص 107.

[4] نفسه، ص 88.

لتشريح ظاهرة واقعية بأبعاد ذاتية كشف من خلالها الأحداث التي دارت في فترة زمنية سابقة «فكر اعويشر بعض لحظة، تأمل اعميمر رفاة الشارع الراشح خوفا من العسس والمحاربين الذين يملأون الذاكرة، خطا خطوة قبلا وإثنتين دبرا ليتأكد من مشهد فاته، قفزت إلى رأسه حياته في شارع أصبح ذكرى قديمة تعبر فلك البال متصدعة، منفوشة كالبركات الجافة، وإذ قرصه الألم قال لعمير بصوت ضامر قادم من أدغال الوحشة:

كنت أطمع في قطعة من سراب، أربي بأوهامها واحة وارفة، عثرت على قشة تتذكر أحزانها، كل شيء يؤدي إلى نفسه، فلماذا تكرر هذي المدينة رحلتها الزائفة، تسير بلا أفق، كل هبة ريح على حفنة تراب، بمنعطفات شوارعها، تدعي أنها عاصفة»[1] ومن هنا كان الشارع يمثل تاريخ وماضي الوطن الذي يؤرخ للأحداث التي إصطنعها الإنسان، وقد صوره الكاتب وأعطى له تأويلات مفتوحة لتشكل أفكارا عميقة نابعة من الفضاء الذي يحمل في طياته الكثير من التجارب الانسانية والتي هو شاهد عليها.

ثانيا: البنيات الفضائية الصغرى

لقد حاول الكاتب اِختيار الأمكنة عن قصد، لتكون الرسالة مكتوبة عن قناعة لها معنى عميق يسهم في إبراز الأحداث وتطويرها، وقد كان للفضاء المغلق حضوراً جليا في المجموعة القصصية تاكسانة (بداية الزعتر آخر الجنة) إذ جعلها رمزاً له مرجعيات مختلفة.

1.فضاء البيت (الكوخ):

هو فضاء مغلق يوحي بالإستقلالية والخصوصية، وهو أول مكان يشعر فيه الإنسان بالدفء والحنان، وكما يرى غاستون باشلار «أن البيت هو ركننا في العالم، إنه كما قيل مراراً كوخنا الأول»[2] لأنه يعتبر من أكثر البنيات حيوية، ووجوده ضروري لاستقرار الإنسان إذ تنشأ عنه تلك العلاقة الحميمية الإيجابية بين(الفرد) و(البيت) المبنية على الجذب الذي كوَّن عنده في

[1] نفسه، ص 39.

[2] غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984، ص 36.

اللاشعور مبادئ السعادة العائلية، والتي تستنتج فيما بعد الذاكرة النفسية الجميلة «تداعيت كحيطان الأكواخ القديمة التي كانت عامرة بالدفء، بالمحبة، بالسخاء، بالقناعة والشرف»[1] فالكوخ في القرية مكان للحماية من العالم الخارجي، ووصفه يعطي لنا ملامح وصفات الشخصيات المقيمين فيه، وهو الذي يخلق الإستمرارية، وبدونه لا يكون الإنسان إنساناً، فهو هوية من هويات الشخصية، ومفتاحه الحب والتفاهم، إلا أنه في بعض الأحيان يتحول هذا المكان من فضاء عادي ومألوف إلى مكان غريب ومفزغ، يشعر صاحبه بالغربة، على الرغم من دلالة الإستقرار فيه؛ لأنه أصبح مكان للخوف والرهبة «أعود لأملأ هزيمتي بالإبتسامات وصباحات الخير الندية التي تطل من نوافذ ميلاد البكاء»[2] ليوحي للمتلقي بأنه يعيش معاناة منذ أن ولد البكاء لأنه وُجد معه، فقد عكست حالة الضياع الذي طغى عليها الحزن، خاصة حين يتحول البيت (الكوخ) الذي كان مألوفا إلى حيرة وتساؤل إزاء التغير الذي طرأ «فاض رأسي و لم أجد في فيضانه حبة كرز واحدة تطل علي من فناء الكوخ مسبحة، مرحبة بالغريب في أصقاع اللون والكرز»[3] وعليه كان فضاء البيت مشحونا بذلك التلاعب النفسي الذي يحمل معناه في إطار تواجده ضمن الكل النصي لكل مبدع، ولذلك فهو يختلف كدلالة مع إختلاف الرؤية له سواء كانت مضمرة أو مكشوفة.

2.فضاء القاعة:

إرتبطت القاعة بحكاية (المثقف جداً) وهو يلقي خطابه لتكون رمزاً للعلم وللعلماء، وهو فضاء رحب يأوي الطبقة المتعلمة، إلا أن الكاتب حاول ساخراً أن يضيء بعض جوانبها، ويفتح إنغلاق المكان، ليجعل لها دلالات توحي بمجموعة من القيم التي تسيطر على الشخصيات الموجودة فيها، إلا أن (القاعة) لم تعكس وجودها الفعلي لتشعب الإيديولوجيات، مما جعلت المثقف يعاني

(1) السعيد بوطاجين، تاكسانة(بداية الزعتر آخر الجنة)، مرجع سابق، ص 55.
(2) نفسه، ص 20.
(3) نفسه، ص 29،30.

نوعا من التهميش حال دون تحقيق غايته «بمجرد أن ولج القاعة حتى وقفوا مصفقين مهللين، ولما جلس المثقف جدّاً كانت الأعناق قد بلغت السقف وهدأت القاعة، لا شيء يميد، إنقطعت الأنفاس وعم الصمت إلا من طنين ذبابة خضراء لا أحد يعرف من أين جاءت ولماذا جاءت؟»[1] وهنا يقف القاريء في قراءته على إحتمالين أولهما أن (المثقف جدّاً) يعاني التهميش في سبيل إيصال أفكاره، وأن لا أحد يهتم بمقامه، ومن جهة أخرى إحتمال أن هذا (المثقف جدّاً) وُضع في غير مكانه، لأن هناك أيادي وضعته في ذلك المكان «همس المساعد في أذنه فتذكر أن القاعة تنتظر، العالم ينتظر والسحب وكراريس الإنشاء والعدس، لاحظ تململا في القاعة ووجوها يعرفها، وكانت تلك الوجوه المتربة تكتب شعراً ضد جلالته، ضد الغموض الذي غرقت فيه بلدة العجائب»[2]، لنلمح هنا توظيف الكاتب الرمز والتضمين، إضافة إلى التكثيف الموحي بالغموض «قلت بمناسبة العيد الوطني للعلم أو للذباب في الحقيقة، في واقع الأمر، لقد عجز لساني عن التعبير، المناسبة تاريخية وعظيمة.

- نعطيك ألسنتنا هدية، هتفت القاعة ألسنتنا الطويلة التي قادتنا إلى الظلمات في خدمتك»[3] ليكون عجزه عن إلقاء الخطبة ينم عن عمق المأساة الثقافية التي بدأت ترصد خطاها في المجتمع، وقد لعب الكاتب بلغته الساخرة ليحول القاعة من(مكان جغرافي) إلى(مكان نفسي) منحت بعدا إيديولوجيا لواقع التعليم العالي، إثر خلفيات باتت واضحة للعيان «إمتلأت القاعة بالذباب الذي حط على مكبر الصوت، واختلط الطنين بالهتافات والتكبيرات وتشكرات المثقف جداً الذي بدا سعيدا فوق العادة، وإذا سألته الإذاعات قال بإعتزاز، كان يوم الذباب كان يوماً ناجحاً»[4]

---

[1] نفسه، ص 59.

[2] نفسه، ص 62.

[3] نفسه، ص 64.

[4] نفسه، ص 65.

وهكذا إستغل الكاتب الذباب ليصف حالة (المثقف جدّاً) الموجود في القاعة المغلقة، والتي امتلأت بالقراءات المفتوحة.

3.فضاء المسجد:

هو فضاء مغلق يتعبد فيه المسلمون، له دور كبير في التوعية الحضارية التي تساير كل عصر، وقدسيته النابعة من القلب جعلت منه فضاء فوق كل الأفضية، لأنه مكان للهدوء والسكينة والوقار، وقد جاء ذكر(المسجد) عندما كان الطفل يرافق (ندى) أو بالأحرى الكاتب عندما كان يرافق نفسه أو روحه قائلا: «وصلنا إلى المسجد الأموي قالت له: توقفا في الساحة، كان للمغرب مذاقا خاصا، كأنه قطعة لذيذة من التاريخ الذي فقده منذ تلك الخسارات، هنا يرقد صلاح الدين الأيوبي.. كم من تاريخ ينام هنا قلقا»[1] ليبقى المسجد مكانا قائما ومستمرا على شكله القديم المرتبط بتراث دمشق الذي كان مكانا للأمن والهدوء «ضحكا وهما يعرجان نحو أزقة المسجد الأموي، كانت القلعة ببنياتها العتيقة تنبض هناك، تعيد الجامع إلى الوراء، تذكره، يشعر برغبة في البقاء بعيداً، في تلك الأزمنة التي لها نكهة السنابل ومسبحة الجد»[2] فالمسجد الأموي بدمشق له نكهة التاريخ الجميل الذي له رائحة التراث والأصالة، لأنه يحمل بين طياته القيم الحضارية التي نهضت عليها الأمم .

4.فضاء السجن:

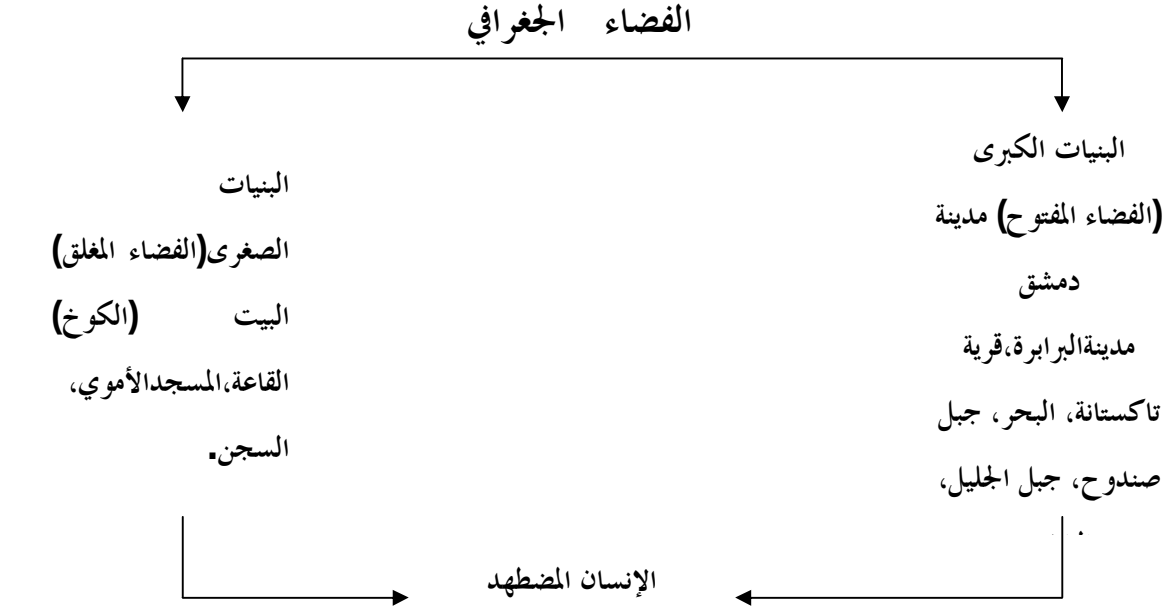
هو فضاء مغلق يُجبَر فيه الإنسان على القيد والإنصياع لمجموعة من الإلتزامات، بهدف تجريد الحرية من كيانها، وهو رمز للمعاناة والعذاب، لأن الشخص مجبر على الإقامة فيه سواء كان ظالماً أو مظلوماً، وقد اِستغل الكاتب هذا المصطلح في قصة (الشاعرين والبرابرة) حيث بيّن وجهة نظر (المتعلم البطال) لشهادته التي لم تحظ بالتقييم «يبدو لي أنك عالم أو أحمق مثلي، علق المحارب ثم أردف بنظرة حزينة، تتحدث مثل الكتب التي لا تقول شيئاً مهمّاً، هاهو كتابي الجديد، أضاف

[1] نفسه، ص 26.

[2] نفسه، ص 22.

رافعاً رشاشة إلى الأعلى بحركة مسرحية تنم عن فائض كبرياء، هذا هو العقل المؤثر، اِقرأ أو لا تقرأ، منذ حصولي عليه فهمت قيمة شهادتي المضحكة التي قادتني إلى البؤس والسجون بلا سبب»[1] فهذا المكان الموحش أصبح سجناً للعلم وللعلماء، ولذلك نظر إليه الكاتب ليس كفضاء للمتمردين، بل كفضاء لقتل الذات المثقفة التي حكمت عليها بعض الإيديولوجيات بالتهميش، هذا الأخير الذي يحول دون تحقيق الأهداف، لتحمل معاني الإنكسار والقمع الذي يوحي بعمق المأساة الثقافية في الوطن.

هكذا يمكننا القول- من خلال دراستنا للفضاءات الكبرى والصغرى- إن توظيف الكاتب (السعيد بوطاجين) لأمكنته جاء بشكل فني جمالي خرق فيه الفضاء الجغرافي كل البنيات المألوفة، وذلك تبعاً للحالة الشعورية (الهستيرية) التي تعيشها الشخصيات في حد ذاتها، بعد الإحالة إلى مرجعية تحدد وجهة نظر الكاتب التي تأسست وفق المخطط التالي:



فالفضاء يحمل الرسالة الإيديولوجية التي يصبو إليها القاص(السعيد بوطاجين) ليعكس ذلك التوتر الداخلي عنده، وعند المتلقي الذي يشعر بحالته، وقد كان إختياره قصديا لحصر الشخصيات

[1] نفسه، ص 54.

في بؤرة القهر والإضطهاد، حتى وإن حاولت الحرية الخروج من إطار السيطرة، فهي تطل من النافذة فقط، لذلك دمر السارد عناصر الفضاء الجغرافي المغلق وفتحه عن طريق المخيلة، ليبرهن على مصداقية الأحداث الموجودة في الخطاب السردي.

وخلاصة القول إن الأفضية المذكورة حملت في ثناياها دلالات غنية بالمعاني، وإيحاءات ثرية استنطقناها من خلال الأحداث التي جرت وقائعها على أرض الواقع أو الخيال، من خلال شخصيات حملت أفكارا متناقضة، وفي بعض الأحيان عكست رؤية القاص (السعيد بوطاجين) للحياة بصفة عامة.

خاتمة

خاتمة:

إن دراسة بنية الخطاب السردي الجزائري المعاصر بشكليه الروائي والقصصي يكشف عن تلك الطاقات المخزنة داخل بنيان النص من خلال اللغة والأشكال والتخيل، لأنه يسعى جاهدا ليتجاوز الذات الإنسانية إلى البحث عن كينونتها الباطنية، لتجسد جدلية الواقع والمتخيل، محاولا بذلك مواكبة الثقافة المعاصرة برؤى نقدية تجديدية تسمح للمتلقي بإستكناه أهدافه الأخلاقية والجمالية، وقد حاول الخطاب السردي الجزائري أن يرصد الواقع بكل تجلياته ويفرض نفسه على الساحة العربية والعالمية بعدما أثبت قدرته على التجربة الكتابية.

لقد حاولت هاته الدراسة إستنطاق رواية (بوح الرجل القادم من الظلام) لإبراهيم سعدي والمجموعة القصصية (تاكسانة) للسعيد بوطاجين مع كشف أنساقهما وفك رموزهما، وهوعمل نسبي، لأن معظم الدارسين يجمعون على أن تناول الأثر الأدبي بالدراسة والتحليل ليس عملا نهائيا؛ فالقراءات تتعدد بتعدد القراء، وبالتالي لا تصل إلى نتائج نهائية تغلق وراءها القراءات وتنتهي، إذ إن القراءات تبقى مفتوحة المعاني على مر الزمن، وقد كانت محاولتنا في هاته الدراسة نقدية تستوعب وعي الكاتبين وما تحمله حكاياتهما من دلالات مختلفة تنبيئ بإضطراب في الأفكار، لتكون حوافز تستفز عقل القارئ، وعلى العموم فقد كان للعمل الأكاديمي المقدم مجموعة من النتائج لملمت شذرات الدراسة أهمها:

- قدم الكاتب (إبراهيم سعدي) شهادة عن الذات التائبة ومحاولة ترميم المنكسر فيها، وتنفيس الأنا عما ينغص حياته، وذلك قصد إقناع المتلقي بأهمية ما عاشه السارد من تجارب وأحداث .
- رصد الكاتب (السعيد بوطاجين) الواقع المعيش وحوله إلى نص إبداعي نابع من قناعات شخصية، معتمدا في ذلك على الإنزياح اللغوي الذي ينشد السخرية، والغاية من ذلك الإصلاح والتغيير في شتى مجالات الحياة.

- إن فضاء العنوان والغلاف في الخطابين مجال مفتوح للقراءة، وهو يخفي بعداً سيميائياً دلالياً لأنه علامة أيقونية تأويلية ساهمت في تحليل العمل الأدبي وفهمه .
- تسلل الكاتبان إلى طفولتهما عبر نافذة الراهن، لتقرأ تحولاتهما وتعقيداتهما في مقارنة بين الماضي والحاضر، عبر ما علق في الذاكرة خاصة وعامة بعين الكاهلين، ليستعيدا ما عاشاه، إذ لم تقف هاته الذاكرة عند التاريخ القريب، بل إمتدت إلى أعماق الماضي تنبش فيه لتلتقط صور ومشاهد وفضاءات ووقائع تثير الحاضر وتتقاطع معه وتؤكد مصداقيته .
- إن رواية « بوح الرجل القادم من الظلام » لإبراهيم سعدي عايشت التاريخ فكتبته في سيرتها الذاتية عبر ذاكرة مشحونة بأصداء الحياة الإجتماعية. أما قصة « تاكسانة بداية الزعتر أخر الجنة» للسعيد بوطاجين فإن التاريخ فيها لم يكن مجرد سجلات دقيقة حددها الزمن بقيوده وضوابطه، بل هو تاريخ منفلت طوعه الكاتب وأعاد قراءته في ضوء راهن غامض، فأضفى عليه طابع السخرية ذات النزعة النقدية ليجعله أكثر جمالية وتخيلا، حيث صاغ تلك الأحداث بحسب رؤيته للذات وللعالم.
- ذُكر التاريخ في خطاب (إبراهيم سعدي) عفويّا، وقد إنفلت طواعية في الحكاية؛ لأنه بصدد كتابة سيرة ذاتية، أما في خطاب (السعيد بوطاجين) فقد تفاعل الكاتب مع التاريخ وأعاد صياغته من منظوره الخاص؛ فوصف أجواء الصراعات الإجتماعية والسياسية والثقافية وتقلباتها في حياة الفرد والجماعة، وهو ما جعل التاريخ العام وافر في نصه لأن تجربة الكاتب تتقاطع مع التجربة الجماعية، ولأن تأريخ (نحن) هو تأريخ (الأنا) أو بمعنى آخر تاريخ الفرد هو جزء من تاريخ الجماعة.
- عايش كل من (إبراهيم سعدي) و(السعيد بوطاجين) واقع تهميش المثقف والمبدع وعدم تقدير إنجازاتهم من قبل المسؤولين.

- تختلف معاني أسماء الشخصيات في الكتابين ففي الحكاية الأولى كانت واقعية متداولة، أما في الحكاية الثانية فهي من وحي الخيال، إلا أنهما يشتركان في كون أن لهما بنية دلالية متعددة وعميقة، تعيدنا إلى ماضوية الأسماء بأصالتها ومعاصرتها، لتجسد جدلية الحياة وتناقضاتها، فقد حرص الكاتبان على إنتقاء الأسماء والكنيات الدالة على الأدوار الغرضية التي يتوخى منها فهم الوظائف التي كانت تؤديها .
- شخصيات رواية «بوح الرجل القادم من الظلام» لإبراهيم سعدي ذات سلطة متجذرة في ماضيها أثبتت تأثيرها في (أنا القاص)، لذلك كان وصفها بنوعيه الداخلي والخارجي ذا معالم دقيقة تنبيء بترسيخ أفعالهم وتصرفاتهم في الوجدان الذاتي. أما في قصة «تاكسانة» فقد جاءت الشخصيات في مجملها معقدة الوصف؛ لأن الكاتب أنسن الجماد والحيوان فكان يفكر ويدبر ليجعل من الإنسان شيئا جامداً لا روح فيه، وذلك قصد تصوير مفارقات الحياة.
- كانت خصائص الشخصيات معبرة عن مختلف طباقات المجتمع من فقير وغني، كما تنوعت المهن من المهنة البسيطة إلى مهنة الحاكم، وهو إن دل على شيء فإنما يدل على أنها شخصيات ناشطة فاعلة في صناعة الحدث الذي يعبر عن طبيعة المجتمع.
- تعامل (السعيد بوطاجين) مع الشخصيات المسخور منها من ناحيتين الخُلقية والخَلقية، فكانت سخريته مرآة عاكسة لباطن الشخصة على مظهرها؛ ليبرز المظهر ويكشف العيوب الموجودة في ذات الفرد وخباياه.
- حاول (إبراهيم سعدي) و(السعيد بوطاجين) وصف الواقع وإسترجاع زمن مضى عاشته الجزائر من خلال إنارة جوانب مظلمة وأخرى خفية، للتعرف على التجربة الوطنية الخاصة؛ ففي رواية «بوح الرجل القادم من الظلام» لإبراهيم سعدي وجدنا الأحداث

تسير من فترة ما قبل إندلاع ثورة التحرير إلى غاية العشرية السوداء، أما في المجموعة القصصية «تاكسانة» للسعيد بوطاجين فهي إمتداد من فترة التسعينيات إلى الوقت الحالي.

- تعددت الرؤى المعبرة بالكثافة الرمزية، لتضيء جوانب كثيرة في الخطابين، وتفتح أمام المتلقي كيفية رؤية الكاتب للواقع، بلغة سردية إبداعية، خاصة في كتابة (السعيد بوطاجين) والتي نلمح فيها كثيراً من الإبداع على مستويات مختلفة، وقد إستعمل اللهجة العامية؛ لكونها لغة الإتصال المباشر، مستثمرا فيها القرآن ومستغلا الأمثال الشعبية والحكم، وذلك لمحاولة التقرب من أوسع الشرائح الإجتماعية .
- إن اللغة المستعملة في رواية (إبراهيم سعدي) لغة متداولة على غرار ما كتبه القاص(السعيد بوطاجين) فقد حاول هذا الأخير الخروج عن سنن التعبير المعتادة، بحيث أتى بكلمات لا يتوقعها القارئ، وهو ما أدى إلى صعوبة فهم معاني الكلمات إلا في إطارها العام.
- تحولت الشخصية الرئيسية في رواية (إبراهيم سعدي) لحالة معاكسة لمفهوم (البطل) ليصبح يمثل (اللابطل)، لأنه لا يحمل أي صفة من صفات البطولية. أما في قصص (السعيد بوطاجين) فالشخصيات تختلف فهي تحمل في ثناياها هموماً وصراعات يكللها الدفاع عن الفكرة والإلتزام بالقيم والمباديء، مع رفض تقابله ثورة ضد الظلم، أو نهضة ضد التغيير نحو الأفضل .
- كانت العودة إلى (تقنيات الزمن) في رواية (إبراهيم سعدي) ترسخ فكرة إثبات الذات في إطار محاولة فهمها في الزمن الماضي. أما الحاضر فقد مثله (السعيد بوطاجين) وجسده من خلال النظرة الواقعية الإضطهادية للحياة، لتتصارع الأحداث من أجل ثنائية التحقق أو عدمه. أما الإستشراف فهو نتيجة ذلك الصراع الذي دار مع الشخصيات في أزمنة وأمكنة مختلفة .

- جاء (الفضاء) في رواية «بوح الرجل القادم من الظلام» لإبراهيم سعدي بطبعة جمالية تنوعت فيها البنيات المفتوحة والمغلقة، حيث أعطت العديد من التأويلات التي كشفت عن البعد الإيحائي بإنفتاح الأماكن على وقائع ذاتية وإجتماعية وإنسانية، أما الفضاء في المجموعة القصصية «تاكسانة»للسعيد بوطاجين فقد أعاد التاريخ إلى تراثه وأصالته، وللحاضر حيويته وإنتمائه، وقد كان إختيار الكاتب للمكان بوعي وإدراك فني، مزج فيه الخيال مع الواقع ليتعانق العبث مع الجنون والذاكرة مع الحلم.

هذه كانت أهم النتائج المتوصل إليها من خلال قراءة متواضعة أردنا من خلالها أن تكون دراسة جادة في الخطاب السردي الجزائري المعاصر، وذلك بعد الوقوف على النظريات النقدية والتطبيقية، محاولين من خلالهما فك شيفرات النصوص المختارة وإستكناه أسرارهما، لتفتح الدراسة الآفاق أمام رؤى مختلفة تكشف عن جماليات الخطاب السردي الجزائري المعاصر وأهميته في بناء الفكر والحضارة.

ملخص بلغة البحث

حاولت الدراسة إعطاء الخطاب السردي الجزائري المعاصر حقه بالبحث، ومحاولة منا في اختراق هذا العالم الإبداعي إخترنا جنسي القصة والرواية نموذجا للدراسة، لأنهما أقدر الفنون على إقتناص هموم الإنسان، واللافت للنظر أن هذه الأنواع الأدبية قد ازدادت قوة خلال الفترة الأخيرة، بفضل مجموعة من التحولات التي طرأت على مستوى الشكل والمضمون، وهو ما أدى إلى دخولها حيز الدراسات النقدية تحليلا وقراءة وتأويلا، بحيث أكسبها جدة وخصوصية في استكشاف أفاق جديدة، وهو الذي أثار فضولنا ودفعنا الى البحث في بنيتها محاولين الربط بين ما هو نظري وتطبيقي.

وقِوامُ البحث بابانِ، ضم كل باب ثلاثة فصول؛ أما الباب الأول فقد كان يتمحور حول البنية السردية للرواية، وكانت البداية بتوطئة نظرية موضوعها يدور حول مفهوم الرواية كخطاب سردي حقق وجوده بنقل الأحداث بصدق وأمانة، وكانت الفصول التطبيقية بعده تتناول دراسة حول رواية (بوح الرجل القادم من الظلام) لإبراهيم سعدي، وقد عقدت عناوينها كالتالي: دراسة البنية السردية، الشخصيات ودورها في البناء السردي، بنية الزمان والفضاء.

أما الباب الثاني فقد كان عنوانه البنية السردية للقصة القصيرة وقد وقع إختيارنا على إحدى إبداعات السعيد بوطاجين(تاكسانة بداية الزعتر آخر الجنة) حيث يستعرض البحث من خلالها لتسعة قصص قصيرة، منطلقين في ذلك من توطئة حددنا من خلالها مفهوم القصة القصيرة لنسلط الضوء بعدها-في الدراسة التطبيقية- على السرد والشخصيات والزمن والفضاء، كما عرضنا أهم مقاصد الكاتب التي تمتاز بسخرية ثاقبة ونقد لاذع، من خلال القراءة الفاحصة لهذه النماذج السردية التي تبين لنا مدى التحول في مواقف بعض الكتاب الجزائريين تجاه هذه الذات الحضارية والجزائرية بالأخص.

هذه الفصول الستة، المنضوية تحت بابين سبقتها مقدمة وأعقبتها خاتمة ضمت أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، لينتهي البحث في النهاية بذكر قائمة المصادر والمراجع التي تم الإعتماد عليها مع التركيز على المصادر الأصلية للتوثيق وترصين البحث، ثم ملخص باللغة العربية والانجليزية و الفرنسية.

Abstract:

This study is a research on contemporary Algerian narrative discourse. We chose, to penetrate this creative world, the story and the novel as a model for study because they are better able to capture human concerns. It is remarkable that these literary genres have strengthened in recent times thanks to a set of transformations that occurred at the form and content, which led them to enter into critical studies in terms of analysis, reading and interpretation, and gain novelty and specificity in exploring new horizons, which has raised our curiosity and prompted us to research on their structure trying to link between theory and practice.

The study is divided into two sections subdivided into six chapters; the first section is about the narrative structure and aesthetics of the novel. It begins with a theoretical introduction about the concept of the novel as a narrative discourse that achieved its existence by conveying the events truly and honestly. The applied chapters are a study about the novel (Bawh Errajul El-Kedem Men Addalam (Revelation of Man Coming from Darkness)) to Ibrahim Saadi. They are entitled: Study of narrative structure, characters and their role in narrative construction, structure of time and space.

The second section is entitled "The narrative structure and aesthetics of the short story". We chose one of the creations of Said Boutajine (Taksana Bidayet Ezzater Akher El-Jannah), where the research discusses nine short stories in an introduction addressing the concept of the short story. The applied study is based on narration, characters, time and space. We also presented the most important purposes of the writer, which are characterized by insightful irony and strong criticism, through strict reading of these narrative models that show us the extent of the shift in the attitudes of some Algerian writers towards this cultural and Algerian personality in particular.

These six chapters under two sections preceded by an introduction and followed by a conclusion include the most important findings of the study. Finally, the research ends with a list of sources and references with a focus on the original sources of documentation and research, and abstracts in Arabic, French and English.

Keywords: The structure of the Algerian narrative discourse , Ibrahim Saadi , Said Boutajine .

Résumé:

La présente étude est une recherche sur le discours narratif algérien contemporain. Nous avons choisi, pour pénétrer ce monde créatif, l'histoire et le roman comme modèle d'étude car ils sont mieux à capter les préoccupations humaines. Il est remarquable que ces genres littéraires se soient récemment renforcés grâce à un ensemble de transformations sur la forme et le contenu qui les ont conduits à faire objet des études critiques en termes d'analyse, de lecture et d'interprétation, et à gagner une nouveauté et spécificité dans l'exploration de nouveaux horizons, ce qui a suscité notre curiosité et nous a incités à faire des recherches sur leur structure en essayant de relier la théorie et la pratique.

L'étude est divisée en deux sections subdivisées en six chapitres ; la première section concerne la structure narrative et l'esthétique du roman. Elle commence par une introduction théorique sur le concept du roman en tant que discours narratif qui a atteint son existence en véhiculant les événements de manière honnête et sincère. Les chapitres pratiques sont une étude sur le roman (Bawh Errajul El-Kedem Men Addalam (Révélation de l'homme venant des ténèbres)) de Ibrahim Saadi. Ils s'intitulent : Étude de la structure narrative, des personnages et de leur rôle dans la construction narrative, la structure temporo-spatiale.

La deuxième section est intitulée "La structure narrative et l'esthétique de la nouvelle". Nous avons choisi l'une des créations de Said Boutajine (Taksana Bidayet Ezzater Akher El-Jannah), où la recherche discute de neuf nouvelles dans une introduction abordant le concept de la nouvelle. L'étude pratique est basée sur la narration, les personnages, le temps et l'espace. Nous avons également présenté les objectifs les plus importants de l'écrivain, caractérisés par une ironie perspicace et une forte critique, par une lecture rigoureuse de ces modèles narratifs qui nous montrent l'ampleur du changement d'attitude de certains écrivains algériens envers cette personnalité culturelle et algérienne en particulier.

Ces six chapitres sous deux sections précédés d'une introduction et suivis d'une conclusion comprennent les conclusions les plus importantes de l'étude. Enfin, la recherche se termine par une liste de sources et de références mettant l'accent sur les sources originales de documentation et de recherche, ainsi que des résumés en arabe, en français et en anglais.

Mots-clés: La structure du discours narratif algérien , Ibrahim Saadi, Said Boutajine.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

القرآن الكريم.

1. بوطاجين السعيد، تاكسنة(بداية الزعتر آخر الجنة) دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، م ط، 2009.
2. سعدي إبراهيم، بوح الرجل القادم من الظلام، ، دار هومة للنشر، م ط ، 2000.

ثانيا: المراجع

3. ابراهيم السعافين و آخرون،أساليب التعبير الأدبي، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 1997.
4. إبراهيم عبد الله، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، م ط، 1992.
5. إبراهيم عبد الله، المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى الدلالية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.
6. إبراهيم نبيلة، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب، القاهرة، دط، دت.
7. أبو طالب إبراهيم، تطور الخطاب القصصي من التقليد إلى التجريب، القصة اليمنية نموذجا، دار غيداء للنشر، عمان، ط1، 2017.
8. أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997.
9. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، مكتبة دار العروبة للنشر و التوزيع، الكويت، دط، 1982.

10. بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء،ط1، 1990.

11. بخمي حسن، شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000.

12. بدري عثمان، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ(دراسة تطبيقية)، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2000.

13. بن سالم عبد القادر، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد(بحث في التجريب و عنف الخطاب عند جيل الثمانينات)، منشورات إتحاد كتاب العرب،دمشق، م ط، .

14. بن كراد سعيد، سيميولوجية الشخصيات السردية، رواية الشارع والعاصفة لحنا مينا نموذجاً، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2003.

15. بنيس محمد، حداثة السؤال، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2 ، 1988.

16. بوطيب عبد العالي، مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية) مطبعة الأمنية، الرباط، ط1، 1999.

17. الحاج حمو ذهبية، لسانيات التلفظ وتداوليه الخطاب، دار الأمل للنشر، الجزائر، م ط، 2005.

18. حسن القراوي مها، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط1، 2004.

19. حسن محمد حمادة، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، د.ت.

20. حسين مروة، النزاعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية، بيروت، دار الثقافة،ج2، 1981.

21. حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،المغرب، ط1، 1987.

22. خيري دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة(1960-1990)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1.

23. رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، م ت.

24. الرياح القسنطيني نجوى، في نظرية الوصف الروائي، دار الفارابي ، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

25. زايد عبد الصمد، مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب،تونس، ط1، 1988.

26. السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، الأسلوبية وتحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة، الجزائر، ج2، ط1، 1997.

27. سليمان الإبراهيم ميساء، البنية السردية في كتاب الإمتاع و المؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، م ط، 2011.

28. سويرتي محمد، النقد البنيوي والنص الروائي، إفريقيا الشرق،الدار البيضاء، جزء 2 ، 1991

29. السيد إسماعيل محمد، الرواية والسلطة، بحث في طبيعة العلاقة الجمالية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م ط، 2009

30. سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،م ط، .

31. شاكر عبد الحميد،سيكولوجية الإبداع الفني في القصة القصيرة، دار غريب للنشر و التوزيع،القاهرة، م ط،2001.

32. شبانة ناصر، المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002.

33. شوقي بدر يوسف، الرواية والروائيين، دراسات في الرواية المصرية، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع،مصر، الإسكندرية،ط1، ج2.

34. صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1.

35. صحراوي إبراهيم، تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق الجزائر، ط1، 1999.

36. الطحان ريمون، الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1981.

37. الطريسي أعراب أحمد، التصور المنهجي ومستويات الإدراك في العمل الأدبي والشعري، شركة بابل للطباعة والنشر، الرباط، ط1، 1989.

38. ظاهرة محمد هراع الزواهرة، اللون ودلالته في الشعر الأردني نموذجا، دار الحامد، عمان، ط1، 2008.

39. عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، ط2، 1883.

40. عثماني الميلود، شعرية تودوروف، منشورات عيون مطبعة دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط1،1990 .

41. العجمي محمد، في الخطاب السردي (نظرية غريماس) ، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1993.

42. عزام محمد، النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط1، 1996.

43. عزام محمد، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، دراسة في نقد النقد، دمشق، من منشورات إتحاد كتاب العرب، دط، 2003.

44. عصفور جابر، آفاق العصر، دار الهدى للثقافة والنشر، سوريا، دمشق، ط1، 1997.

45. عصفور جابر، عصر البنيوية من لفي ستروس إلى فوكو، دار الآفاق العربية، بغداد، م ط، 1985.

46. الغزالي عبد القادر، الصور الشعرية وأسلبة الذات، قراءة في شعر حسن نجمي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2004.

47. غنيمي هلال محمد، النقد العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1973.

48. فاضل تامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج ونظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994.

49. فريرة توفيق، كيف أشرح النص الأدبي، دار قرطاج للنشر، تونس، م ط، 2000.

50. فضل شبلول أحمد، الحياة في الرواية، قراءات في الرواية العربية والمترجمة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، دط، 2001.

51. فضل صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1، 1998.

52. قيسومة منصور، اتجاهات الرواية العربية الحديثة في النصف الثاني من القرن العشرين، الدار التونسية للكتاب، تونس، م ط، 2013.

53. الكردي عبد الرحيم، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005.

54. لحميداني حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991.

55. لوكام سليمة، تلقي السرديات في النقد المغربي، دار سحر للنشر،تونس، م ط، 2009.

56. مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،م ط، 1998.

57. مرتاض عبد المالك، تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،م ط، 1995.

58. مرتاض عبد المالك، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، .

59. مرتاض عبد المالك، في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2002.

60. المرزوقي سمير و شاكر جميل، مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقيا، دار الشؤون االثقافية بغداد، ط1، 1985.

61. مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

62. المسدي عبد السلام، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب تونس، ط3، 1982.

63. النابلسي شاكر، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة الغربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994.

64. نادر أحمد عبد الخالق، الرواية الجديدة، بحوث ودراسات تطبيقية،دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2009.

65. الناقوري إدريس، المصطلح النقدي في "نقد الشعر"، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط2 ، 1984.

66. نجيب محمود زكي، هموم المثقفين، دار الشروق، بيروت، ط1، 1981.

67. نوسي عبد المجيد، التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية التركيب، الدلالة)، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2002.

68. هويدي صالح، السرد الوامض مقاربة في نقد النقد، دائرة الثقافة، الشارقة، ع139،2017.

69. وادي طه، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1994.

70. يقطين سعيد، تحليل الخطاب الروائي،(الزمن، السرد، التبئير) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997.

71. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1990.

72. يوسف آمنة، تقنيات السرد في النظرية و التطبيق، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا اللاذقية، ط1، 1997.

73. يوسف خالد، في النقد الأدبي و تاريخه عند العرب، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط1، 1987.

ثالثا: المراجع المترجمة

74. إكيستر جوزيف، شعرية الفضاء الروائي، ترجمة، لحسن أحمامة، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2003.

75. بارث رولان، الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمد برادة، مطبعة المعارف الحديثة الرباط، ط2، 1986.

76. بارث رولان، درس السيميولوجية، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993.

77. بارث رولان، لذة النص، ترجمة، منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب،سوريا، ط1، 1992.

78. بارث رولان، مدخل إلى التحليل البنيوي و القصصي، ترجمة محمد برادة، مطبعة المعارف الحديثة، الرباط، ط1، 1993.

79. باشلار غاستون، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ط2، 1984.

80. بوتور ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1971.

81. بياجيه جان، البنيوية، ترجمة عارف منيمنة والدكتور البشير اوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط4 ، 1985.

82. بياركولدنستين جون، الفضاء الروائي، ترجمة عبد الرحمان حزل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط،دت.

83. تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1990.

84. تزفيتان تودوروف، طرائق تحليل السرد الأدبي(مقولات السرد الأدبي)، ترجمة الحسين سحبان و فؤاد صفا، منشورات إتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1992.

85. جينيت جيرار، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي و عمر حلى، منشورات الإختلاق،الجزائر، ط3، 2003.

86. ديفيس بول، العوالم الأخرى، ترجمة حاتم النجدي، سلسلة الثقافة المميزة، دمشق، ط1، 1990.

87. ديلينجر سوزان، التواصل رغم إختلافنا، ترجمة دار جرير، مكتبة جرير، الرباط، دط، 2010.

88. ريكور بول، من الوجودية إلى فلسفة اللغة (الوجود و الزمان و السرد)، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي،بيروت، ط1، 1999.

89. ريكور بول،نظرية التأويل(الخطاب و فائض المعنى)، ترجمة سعيد الغانمي،المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2003.

90. زيما بيار، النقد الإجتماعي ،ترجمة عبيدة لطفي، دار الفكر للدراسات، القاهرة، م ط، 1991.

91. سارتر جان بول، ما الأدب؟ ترجمة محمد غينمي هلال، دار العودة، بيروت، دط، 1984.

92. شارتييه بيار، مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء (المغرب)، ط1، 2001 .

93. شكلوفس فيكتور، بنية الرواية و بنية القصة القصيرة، ترجمة سيزا قاسم، مجلة فصول،مجلد 2، العدد4، سبتمبر 1982.

94. فاليت برنار، الرواية(مدخل إلى المناهج و التقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي)، ترجمة عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر،م ط، 2002.

95. فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة، ترجمة عبد الكريم حسن، وسميرة بن عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع (دمشق)، ط1، 1996.

96. نيقولاى برد يائف، العزلة و المجتمع، ترجمة فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافية بغداد، ط2، 1986.

97. هامون فيليب، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بن كراد، تقديم عبد الفتاح كليطو، دار الكلام، الرباط، ط1، 1990.

98. وارين أوستن،رونيه ويليك،نظرية الأدب،ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى برعاية العلوم والفنون والآداب، دمشق، ط1، 1972.

رابعا: المراجع الأجنبية

99. A.J ، GRIEMAS, sémantique،structurale،paris, larousse،1966.

100. Calvez (jean-yves) la pensée de Karl Marx. Edition de seuil, paris, septime, édition, 1996..

101. Gerad Gentte figures III, Seuil-paris-1972.

102. J. Picoche, Dictionnaire étymologique du français, le Robert, Paris, 1994.

103. marieamge- voisin fougére, lirorie naturaliste zola et les paradoxes du sérieux.edition honorie champion, paris, 2001.

104. pierre Daco, les voies étonnantes de la nouvelle psychologie, des nouvelles éditions Marabout, Verviers, Belgique, 1982.

105. Roland Barthes, le plaisir du texte, seuil, 1973.

106. Un berte eco, le signe Histoire et analyse d’un compte Edition le bore Bruxelles, 1988.

107. Voir.phelipp Hamon, pour un statui seniologique de personage un poétique de recite edition du seuil, pais 1997.

خامسا: المعاجم والقواميس

108. إبراهيم مصطفى، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط1، 2010.

109. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، ج1، مج6، 1993.

110. بركة بسام، معجم اللسانيات، فرنسي عربي، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1،1985.

111. بركة بسام، معجم اللسانيات، فرنسي عربي، منشورات حروس، طرابلس لبنان،م ط، 1985.

112. بن علي المسعودي أبو حسن، مروج الذهب ومعادن الجوهر، موفم للنشر، الجزائر، ج1، 1989.

113. بن مالك رشيد، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة (الجزائر)، م ط، 2000.

114. جبور عبد النور، المنجد في اللغة العربية، دار المشرق، بيروت، ط31، 1991.

115. الرازي محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1986.

116. زيتوني لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية،دار النهار للنشر،بيروت، لبنان، ط1، 2000.

117. القرني أحمد بن علي بن أحمد، معجم الرموز عن المحدثين، مكتبة دار المنهاج للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، م س، باب البحر.

118. ماري إلياس،حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، بيروت، ناشرون، ط1، 1997.

119. المرعشلي محمد عبد الرحمن، الفيروز آبادي، القاموس المحيط، إعداد وتقديم، دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، (ج1) ، بيروت لبنان،2000.

120. مطلوب أحمد، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، ناشرون، م ط، بيروت 2001.

سادسا: المجلات والدوريات

121. جريدة النصر، ندوة احتفائية بإبداعات الكاتب السعيد بوطاجين بعنوان "الثقافة أخلاق" العلمة سطيف، 31 مارس 2017.

122. حافظ ذياب محمد، جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، المجلد الخامس، ع2، يناير، فبراير، مارس 1985.

123. حليفي شعيب، النص الموازي للرواية (إستراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، مؤسسة الكرمل الثقافية، مركز خليل السكاكيني الثقافي، رام الله، فلسطين، العدد 46، 1992.

124. حمدان عبد الرحيم، اللغة في رواية تجليات الروح للكاتب محمد نصار،مجلة الجامعة الإسلامية،كلية فلسطين التقنية، قسم اللغة العربية مجلد16، ع2، 2008.

125. الرميحي محمد، القصة القصيرة شهادة على عصر،مجلة فنون، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، ج31، 2003.

126. ساري محمد، نظرية السرد الحديثة، مجلة مخبر السرديات، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، العدد 1، جانفي 2004.

127. شناف شراف، مجلة الإحياء،قسم اللغة العربية وآدابها،جامعة باتنة، الجزائر، العدد 34، 2014 .

128. طالب أحمد، السرد القصصي وجماليات المكان، مجلة الموقف الأدبي، منشورات إتحاد كتاب العرب دمشق، سوريا، عدد 403.

129. الطروانة سليمان، المثقف والسلطة، مجلة أفكار، ع 125، عمان، 1996.

130. الطيبي محمد، إختراع التاريخ في إختراع القفار، مجلة اللغة والأدب العدد 15، أفريل، 2001.

131. مفتاح محمد، بعض خصائص الخطاب، علامات في النقد، المجلد 09، ج35، مارس 2000.

132. نويوة عبد القادر، خطاب الذاكرة و تحولات الحكي،مجلة علوم اللغة و أدابها، جامعة الوادي الجزائر، ع 9، 2016.

133. الورتاني عبد الرزاق، مفهوم الأسلوبية عند جاكسبون، مجلة القلم، العدد 10، تونس، 1977.

134. وغليسي يوسف، البنية والبنيوية في المعاجم و الدراسات الأدبية واللسانيات العربية،مجلة الدراسات اللغوية، جامعة قسنطينة، العدد 06، 2010.

135. وغليسي يوسف، السردية والسرديات، قراءة اصطلاحية، مجلة السرديات، مطبوعة جامعة منتوري، قسنطينة ومخبر السرد العربي، عدد1، 2004.

سابعا: الملتقيات والمحاضرات

136. بن يوب محمد، آلية قراءة الصورة البصرية، الملتقى الدولي الثامن للرواية عن عبد الحميد بن هدوقة ، وزارة الثقافة، الجزائر، 2006.

137. تقرير لجنة جائزة مالك حداد، رقم الإيداع القانوني،2000-2001 .

138. حجيج معمر، محاضرات في المناهج الأدبية، مطبوعات جامعة الحاج لخضر، كلية الآداب، باتنة، 2005،2006.

139. دراقي زبير، محاضرات في اللسانيات التاريخية والعامة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الساحة المركزية، بن عكنون، 1990.

ثامنا: مواقع الأنترنت

140. http://almaany.com
141. http://ar.m.wikipedia.org/wiki.
142. http://maudou3.com
143. http://wakim.ahlomontada.com
144. http://www.m.ahewar.org
145. www.aljazeera.net/news .
146. www.alukah.net
147. www.dr.aysh.com

الملاحق

الملاحق:

الملحق رقم 01: تلخيص رواية (بوح الرجل القادم من الظلام) لإبراهيم سعدي

صدرت الرواية في 359 صفحة عن دار هومة للنشر، وحصلت على جائزة مالك حداد للرواية 2001– 2002 ببيروت، وتبدأ الرواية برسالة من ناشر مفترض حملت تاريخ 16-06-2015 تتحدث عن كيفية وصول المخطوطة لإبراهيم سعدي، عن طريق رجل أصم وأبكم يدعي(الهاشمي سليماني)، وهو فنان تشكيلي، وهي تخص زوج خالته الذي توفي منذ قرابة عشر سنوات، تاركا هذه المذكرات التي تسرد قصة حياته، و قد بدأها بتوطئة يذكر فيها بأن كل كلمة مكتوبة هي كلمة صدق لا غبار عليها، وأن الرواية هي حقيقة شخصية(الحاج منصور نعمان) متمنيا من الله-عز وجل- أن تكون وسيلة تطهره من ذنوبه وتشفيه منها، داعيا الله أن يعيد لبلده عزها ومكانتها.

و قد بدأ السارد حياته عندما كان فتى في عمر الثانية عشر ينشئ عدة علاقات جنسية غير شرعية مع نساء تلحق بهن لعنة الموت أو الخراب؛ وكانت البداية مع زوجة جارهم الذي إنتهى بها الأمر بالطلاق، وفي أيام الإستقلال الجزائري ينشئ علاقة جنسية أخرى مع معلمته الفرنسية التي هي من الأقدام السود، تاركة له فيلا روز قبل رحيلها، وبعدها إمرأة متزوجة من شرطي ليجدهما زوجها في فراشه فيرديها قتيلة، وينجو(منصور) بالهرب، وأخرى مطلقة يلحق به العار، فتختفي وتصبح متسولة بعدما أنجبت منه طفلا لم يعرف عنه شيء، وعلاقة أخرى مع فتاة بريئة ينتهي الأمر بها إلى الإنتحار، مع كل هذه الأحداث يذهب منصور ليدرس الطب بفرنسا، حيث ينشئ علاقة مع فتاة فرنسية تتخلص منه لتنشئ علاقة مع غيره، ليقيم بعدها علاقة مع فتاة يهودية يسارية تقع في حبه، لدرجة أنها انتحرت لأجله وليأسها منه، وتأتيه أخبار من الجزائر أن والده قتل والدته فيعود للوطن، لكن صمت والده السجين حال دون معرفة سبب قتله لزوجته إلى أن توفي، وأكمل

منصور دراسته في الجزائر وقد سيطر عليه الشعور بالذنب من حياته الماضية، خاصة بعد الأحلام التي كانت تراوده، فسعى إلى التكفير عن ذنبه من خلال طلب العمل في أسوإ مكان في الجزائر، وهي مدينة (عين...) التي تشبه الجحيم-على حد تعبيره- وهو مكان صحراوي قاحل شديد الحرارة، يسكنه أناس همهم الشك والخوف من عملاء الشرطة السريين، يلتقون في مقهى المنفيين الذي يأوي الأشخاص الذين أبعدهم النظام، ويجتمع فيها النخبة المثقفة التي رفضت الصمت في وجه السلطة الفاسدة.

أما (منصور) فقد عمل في مستشفى تلك المنطقة، وما لبث أن اعتاد على أهلها، وكان قد امتنع طويلا عن إقامة علاقات جنسية نتيجة عهد قطعه مع الله إلى أن تزوج (ضاوية) على سنة الله ورسوله، وأنجب منها(عبد الواحد) لتمتنع نفسيا عن معاشرته بعد موت والدها، لتطلب منه أن يتزوج عليها، وهو ما حدث بالفعل، فتزوج ثلاثا أخريات، ورزق بالعديد من الأولاد، حيث سعى أن يعدل بينهن وحتى بين أولاده، ولكنه لم يوفق، وأخيرا طلق زوجاته الثلاث وعاش بقية حياته مع زوجته الأولى.

بعد سنة 1962م كادت الجزائر أن تقع في حرب أهلية فنشب تنازع عن السلطة واقتسام للمغانم، وفي نهاية الأمر ذكر تلك المذابح المشينة التي دارت بين الإسلاميين والسلطات، تطبيقا لنظام كل منهما، وكان الأمير أبو أسامة (ذباح) جماعة الهدى والسيف الأكثر دموية، ولم يكن غير (عبد اللطيف بن براهم) شقيق زوجته ضاوية، في البداية يقود الإمام الضرير الشيخ مبروكاً إلى خارج المسجد ثم يذبحه، عائلات بأكملها قتلت على يده، أطفال، آباء، أمهات ولا أحد نجا منه حتى ابن أخته الوحيد عندها والعزيز عليه كان أحد هؤلاء المقتولين، لذلك كان مجرد ذكر اسمه يبعث الرعب في النفوس، أما الولي الصالح (السعيد الحنفاوي) الصوفي فقد كان لقتله أثر كبير في حياة منصور، فقد ذبح ونكلت بجثته تنكيلاً.

كان الوضع السائد في فترة التسعينيات لا تحمد عقباه من قتل، وضع متفجرات، حظر تجوال، أجساد تتناثر هنا وهناك، خوف، رعب، إلى غير ذلك، أما الطبقة المثقفة فكان مصير بعضها الهرب إلى خارج الوطن ومنهم الفنان الهاشمي سليماني، وكما قيل في الرواية وما تدرى ربما كان أفضل ما يمكن أن يقع له.

في ذلك اليوم المشهود كانت الساعة تشير إلى الواحدة زوالا عندما اقتحم الأمير (أبو أسامة) وجماعته منزل صهره، بعدما رفض هذا الأخير الإنضمام إليهم، اعتقادا منهم بأنه ينتمي إلى حركة الإخوان المسلمين-وكأنه كان مستعدا لاستقبال الموت- وقد واجهه بكبرياء ومهابة وانتهت حكايته ذبحاً أمام عيني زوجته.

الملحق رقم 02: تلخيص المجموعة القصصية تاكسانة(بداية الزعترآخر الجنة) للسعيد بوطاجين

صدرت المجموعة القصصية في 159 صفحة عن دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، وهي تضم مجموعة من الحكايات التي تتحدث في مجملها عن السخرية البوطاجينية عن الطبقة الحاكمة، وقد جاء أسلوبها بلغة مفخخة تحوي كثيرا من المجاز والإنزياح، وقد بدأت أول حكاية بوصف مسقط رأس الكاتب(تاكسنة) التي إعتبرها بمثابة جنة الأرض، وقد ربطها بذكرياته الراسخة في وجدانه الطفولي الذي لا يضاهيه شعور، ثم أتبعها بقصة (الشاعران والبرابرة) وهي بمثابة قصة مسرحية قدمت على أساس الحوار الذي دار بين شخصين هما اعميمر واعويشر، وهما يمشيان وسط الخراب وحديثهم كله كان عن القتل في فترة العشرية السوداء التي شهدتها الجزائر، ثم انتقل بعدها إلى قصة(المثقف جدا)، وهي حكاية كوميدية ملونة بطابع الجدية في طرح الأفكار، إذ رسم القاص ذلك الصراع غير المتكافيء بين المثقف الجزائري والسلطة التي تأبى إلا أن تضع الشخص غير المؤهل في المكان غير المناسب إزاء إمكاناته المتعددة، وتأتي بعدها قصة(الزعيم الذي طرد البحر)حيث أنسن الكاتب البحر وجعله يعمل جاهدا على مواجهة طغيان الطبقة البرغماتية القوية والمنافقة تجاه الشخص الضعيف

أما عن قصة(يقول لكم عبد الوالو) فهي تعكس الشخصية التي ترى الأمور من منظور فلسفي وتتبلور من خلالها فكرة الإيمان بالقدر خيره وشره في صورة متناقضة، انطلاقا من الشخص الفاقد لكل شيء، على الرغم من أنه ينتمي إلى طبقة المسؤولين، لتكون بعدها قصة (ذو القرن) وهي تعطي لنا صورة الإنسان الفاقد لآدميته ولإنسانيته، خاصة حين يصبح رأسه يحمل عقل حيوان لا يفكر ولا يدبر، ينطح كل من يقابله من دون إعتبار.

أما عن قصة(حكمة ذئب معاصر) فهي عبارة عن حكاية تعكس شخصية الإنسان غير الكفء ويعتبر نفسه أهلا لتسيير شؤون هي في الحقيقة أكبر منه، وهو ما نتج عنه حالة الحرائق التي إشتد فتيلها في فترة التسعينيات، وتأتي بعدها قصة (سعال الكلمة) التي توضح العلاقة القهرية بين الحاكم والمواطن والتي انعكست على ردود أفعال المواطن، بعدما أصبح هو الحكيم في إعطاء رؤية عن الأوضاع بدل الحاكم الذي من المفروض أن يتصف بهاته الصفة.

أما النهاية فقد كانت تحت عنوان (خاتمة بأحمر شفاه) وهي تسرد أحداث العودة إلى موطن الأم (تاكسنة) التي هي آخر الجنة، وكأننا بالكاتب أراد أن يقحم المتلقي في دائرة بدايتها نهاية، لتحمل فكرة تضيء جوانب معتمة، وقد صبغ كلماته بلون من العبث بلغة لغوية متمكنة، جعلت بين ما يقوله وما يعنيه مسافة لا يفهمها إلا الفطن، وهذا الأسلوب المنتهج هو حال كثير من الكتاب الذين تفطنوا لمبدأ السخرية، بعدما ظهرت سياسة كبح الحريات في صيغة تكميم الأفواه.

الملحق رقم 03 : السيرة العلمية للروائي إبراهيم سعدي

إبراهيم سعدي روائي وصحفي وناقد جزائري ولد سنة 1950 بمدينة بجاية، ومتحصل على شهادة الدكتوراه في الفلسفة، ويشغل حاليا منصب أستاذ محاضر بكلية الآداب الإنسانية لجامعة مولود معمري بتيزي وزو، كما يعد عضوا في وحدة بحث الحكاية القبائلية الخرافية، مخبر تحليل الخطاب.

الأعمال المنشورة:

- رواية المرفضون، الشركة الوطنية للطباعة والنشر 1980
- رواية النخر، ENAL، 1984.
- رواية فتاوى زمن الموت، منشورات التهيين الجاحظية 1999، ترجمت إلى اللغة الفرنسية من طرف مارسيل بوا، نشر اتحاد الكتاب الجزائريين.
- رواية بوح الرجل القادم من الظلام نشرت بدار الآداب (لبنان) وبدار هومة (الجزائر) 2000، حائزة على جائزة مالك حداد.
- رواية بحثا عن آمال الغبريني، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين 2003.
- رواية صمت الفراغ ، دار الغرب للنشر والتوزيع 2006.
- كتاب الأسرار (رواية)، دار الحكمة 2007.
- نظرات في المجتمع العربي وثقافته (مقالات)، دار القصبة، 2008.

- رواية الأعظم، دار الأمل للنشر الجزائر 2010، دار فضاءات للنشر والتوزيع والطباعة عمان، الأردن

النشاط العلمي والصحفي:

- ساهم في ملحق "آفاق" التابع لجريدة الحياة اللندنية 2001-2004.
- عمل بعدة جرائد وطنية (الشروق، الحقائق، المستقبل، الأحرار).
- له دراسات في الفلسفة والنقد الأدبي وثقافة المجتمع الجزائري والعربي والإسلامي منشورة في مجلات جزائرية وغربية.

الترجمة:

- رواية ثمرة الحقد، عابد شارف، دار المرسي.
- كلود ليوزو، العنف، التعذيب الإستعمار، دار القصبة.
- مارسيل بوا، رجل اللقاء، مجلة ملتقى عبد الحميد بن هدوقة.
- مصطفى ماضي، اللغة والهوية، من التهميش إلى المقاومة، دار القصبة.
- مصطفى ماضي، المسألة اللغوية من خلال الصحافة الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، التعريب من الحراك إلى الاستراتيجية، دار القصبة.
- البربر عبر التاريخ لميلود قايد (في جزأين)
- صيف إفريقي، رواية لمحمد ديب.

أعمال أخرى:

- دراسات ومقالات عن الثقافة والمجتمع الجزائري.

الملحق رقم 04: السيرة العلمية للكاتب السعيد بوطاجين

السعيد بوطاجين كاتب وقاص وناقد ومترجم وباحث من مواليد 06 جانفي 1958 بتاكسانة بجيجل بالجزائر، تحصل على شهادة الليسانس في الآداب بقسم اللغة العربية(جامعة الجزائر) 1981 وديبلوم الدراسات المعمقة من جامعة السوربون تخصص (سيمياء) سنة 1982 ثم ديبلوم تعليمية اللغات من جامعة غرونوبول بفرنسا سنة 1994، كما تحصل على ماجستير تخصص نقد أدبي من جامعة الجزائر سنة 1997 وتحصل على دكتوراه الدولة في النقد الجديد (المصطلح النقدي والترجمة) من جامعة الجزائر سنة 2007 وقد شغل مهنة أستاذ في الجامعة منذ تلك الفترة وهو حاليا في جامعة مستغانم.

الخبرة التحريرية:

- رئيس سلسلة "سحر الحكي" القصصية، الجزائر، 1995- 2009م.
- رئيس تحرير مجلة القصة ومؤسسها (برئاسة الأديب الطاهر وطار) الجزائر، 1998-2000م.
- رئيس تحرير مجلة الثقافة، وزارة الثقافة، الجزائر، 2000- 2002م.
- رئيس تحرير مجلة الخطاب جامعة تيزي وزو، الجزائر، 2005- 2007م.
- مدير تحرير مجلة التبيين (برئاسة الأديب الطاهر وطار) الجزائر، 2006- 2007م.

- مستشار فني وعلمي وعضو مؤسس لمجلة معارف، جامعة البويرة، الجزائر، 2006-2007م.
- مقال أسبوعي بيومية الجزائر نيوز، الجزائر، 2006- 2007م.
- مؤسس مجلة المعنى ورئيس تحريرها، جامعة خنشلة، الجزائر، 2008- 2009م.
- كاتب عمود "من رؤى عبد الوالو" مجلة الإختلاف، الجزائر.
- كاتب عمود "تجليات مغفل" يومية الجزائر نيوز، الجزائر.
- كاتب عمود "كتاب الضوء" يومية الجزائر نيوز، الجزائر.
- مقالات متفرقة في جريدة الخبر،الشروق اليومي،جريدة المساء، السلام، جريدة الشعب، العالم السياسي، الجزائر نيوز، صوت الأحرار، الخبر الأسبوعي، بالإضافة إلى حوارات عديدة باليوميات الوطنية، كما شارك في حوالي 200 ملتقى وطني ودولي خلال 27 سنة جامعية.

الأعمال المنشورة:

المؤلفات النقدية:

1. الإشتغال العاملي: دراسة سيميائية لرواية غدا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2000م.
2. السرد ووهم المرجع: مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2006م.
3. الترجمة والمصطلح: دراسة في إشكالية ترجمة المصطلح النقدي الجديد، منشورات الإختلاف –الجزائر- الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2008م .
4. رباعيات الخيام –شرح وتعليق وتقديم-دار الريحانة للنشر والتوزيع – 2009

الإبداعات:

1. ما حدث لي غدا: منشورات الاختلاف، الجزائر، ترجمت إلى اللغة الفرنسية وإلى اللغة الإيطالية(د. يولاندا غواردي)2002.
2. وفاة الرجل الميت (قصص): منشورات الاختلاف، الجزائر، ترجمت قسما منها إلى الفرنسية (كاترين شايو) 2000.
3. اللعنة عليكم جميعا دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009 (ترجمت إلى الفرنسية).
4. حذائي وجواربي وأنتم (قصص): دار اسامة للنشر والتوزيع ، الجزائر 2009
5. تاكسانة بداية الزعتر آخر الجنة دار الامل للنشر والتوزيع، 2009.
6. رواية أعوذ بالله، دار الأمل، تيزي وزو، 2006، ودار الإختلاف 2016 ، (ترجمت إلى الفرنسية).
7. للأسف الشديد (مجموعة قصصية) –دار الشارقة - الإمارات – 2017.

الترجمات:

1. الإنطباع الأخير، ترجمة لرواية(La dernière impression) لمالك حداد، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، (لبنان).2008
2. نجمة، ترجمة لرواية كاتب ياسين(Nedjma) منشورات الاختلاف، الجزائر،2013.
3. عش يومك قبل ليلك، ترجمة لكتاب (Cueille le jour avant la nuit) لحميد قرين، منشورات ألفا، الجزائر.
4. قصص جزائرية، ترجمة لموسوعة(Nouvelles algériennes) لكريستيان عاشور، منشورات ألفا، الجزائر.

5. ديوان كائنات الورق (les Êtres en papier)ترجمة جماعية إلى الفرنسية لنجيب أنزار، إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2006.
6. حي الجرف، ترجمة لرواية(la cite du précipice)لصادق عيسات منشورات ألفا الجزائر.
7. شخصيات الرواية، ترجمة لكتاب(le personnage de roman)لجان فيليب ميرو
8. أفلام حياتي، ترجمة لكتاب(les films de ma vie)لفرانسو تريفو، الإمارات العربية المتحدة ،2011.
9. بلاد لا باس ترجمة لرواية (pays d'aucun mal) لمهدي أشرشور ،منشورات الإختلاف، الجزائر.
10. ثمن الحجاب، ترجمة لكتاب(le prix du voile)لجوليانا سرجينا، دار الريحانة للنشر الجزائر.
11. إغواء الخداع، ترجمة لرواية(la tentation du double jeu) لحسين مزالي، دار الريحانة للنشر الجزائر.
12. عام الكلاب، ترجمة لكتاب(L'année des chiens) منشورات ألفا الجزائر.
13. نجمة تائهة، ترجمة لكتاب(Etoile errante)للكاتب الفرنسي جان ماري غوستاف لوكليزيو،منشورات دار الاختلاف
14. أدين بكل شيء للنسيان(je dois tout à ton oubli) ترجمة لكتاب مليكة مقدم - منشورات دار الإختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون 2011.
15. رقان حبيبتي، ترجمة لكتاب (Reggane mon amour) لفيكتور مالو سيلفا منشورات عدن بفرنسا .

البحوث الجماعية:

1. الشعرية العربية في ضوء الشعرية الغربية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، الجزائر، 2005م.
2. الأشكال السردية في كتابات الحبيب السائح، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، الجزائر، 2006م.
3. وهم الحداثة، دراسات في الشعر العربي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، الجزائر، 2008م.

المقالات العلمية:

1. اللاسرد في رواية الإنطباع الأخير لمالك حدّاد، دراسة لتمفصلات التوقفات والمشاهد، مجلّة اللغة والأدب، جامعة الجزائر.
2. تيميمون، رواية رشيد بوجدرة دراسة سردية، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر.
3. الحبيب السائح، ذاك الحنين، اللغة المسرودة، دراسة لمستويات لغة السرد، مجلّة السرديات، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2000م.
4. تماسخت، دم النسيان، للحبيب السائح، أو لغة اللغة، دراســـة للغة الموضوع، كتاب الملتقى الدولي السادس عبد الحميد بن هدوقة، برج بوعريريج، الجزائر، 2003م.
5. أمثال جزائرية لعبد الحميد بن هدوقة، المرجع والدلالة، كتاب الملتقى الدولي لعبد الحميد بن هدوقة، برج بوعريريج، الجزائر، 2004م.
6. قبر محمد ديب (ترجمة)، مجلة المعرض الدولي للكتاب، الجزائر، 2004م.
7. شعرية السرد في رواية غدا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة.
8. عمار بلحسن والكتابة السردية. دراسة لثلاث مجموعات قصصية، مجلة القصة، الجزائر، العدد الأول.

9. ذكريات وجراح الحرية لعبد الحميد بن هدوقة، دراسة سيميائية سردية، كتاب الملتقى الدولي عبد الحميد بن هدوقة، برج بوعريريج، الجزائر.
10. الشخصيات في زهرة الدنيا، دراسة سيميائية، مجلة آمال، عدد 63، وزارة الثقافة الجزائرية.
11. رامة والتنين، دراسة سردية لرواية صنع الله ابراهيم، منشورات الجاحظية، الجزائر، 2006م.
12. الكتابة الموسوعية عند عبد الله أبو هيف (كتاب جماعي) دمشق، سوريا، 2006م.
13. مستويات استقبال المصطلح، كتاب الملتقى الدولي للمناهج، خنشلة، 2006م.
14. المصطلح، المجاورات ومسألة الترجمة، أبحاث المنتدى المصطلحي الدولي، سوسة (تونس) نوفمبر 2008.
15. المقالة والقصة الغربية، دراسة سيميائية مقارنة الشعب، الجزائر، 1990م.
16. الشخص، الشخصية والاحتمال، جان فيليب ميرو (ترجمة)، مجلة المعنى، العدد 1، جانفي 2008م.
17. الرواية غدا، كتاب الملتقى الدولي عبد بن هدوقة للرواية، الجزائر.

حـــوارات:

- د. صلاح فضل ومسألة النقد في الوطن العربي، مجلة التبيين، الجزائر.
- جيلالي خلاص وقضايا السرد، مجلة القصة، الجزائر.
- مصطفى فاسي ورهانات القصة القصيرة، مجلة القصة، الجزائر.
- الحبيب السائح ومسألة السرد واللغة السردية، مجلة المعنى، العدد 1، جامعة خنشلة، الجزائر، 2008م.
- الهاشمي سعيداني ورهانات النص، مجلة القصة عدد 3، الجزائر.

- تقديمات لكتب مختلفـــة (قصة، رواية، نقد، شعر).
- عبد الوهاب تامهاشت، بقايا رجل (قصص)، منشورات اتحاد الكتاب، الجزائر، 2002م.
- الخيّر شوَار، زمن المُكاء (قصص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003م.
- حكيمة صبايحي، رسائل (قصص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003م.
- الدكتورة نادية بوشفرة، مقدمة في السيميائية السردية (دراسة نقدية)، دار الأمل، الجزائر، 2008م.
- الدكتورة نادية بوشفرة، مفاهيم سردية (دراسة نقدية)، الأردن، 2009م.
- عيسى عبد الله لحيلح، كرّاف الخطايا (رواية)، قيد الطبع.

الاستحقاقات والتكريمات:

- وسام الاستحقاق الثقافي الوطني، قسنطينة، الجزائر، 1991م.
- الريشة الذهبية للكتابة الصحفية، يومية النصر، قسنطينة، الجزائر،1991م.
- البرنس الأدبي الجزائري، ولاية الجلفة، الجزائر، 2004م.
- وسام الفنان، الجزائر، 2005م.
- تكريم الفنانين التشكيليين الجزائريين، باتنة، الجزائر، 2005م.
- الدرع الوطني للثقافة، جامعة البويرة، الجزائر، 2006م.
- الدرع الوطني للثقافة، ولاية باتنة، 2006م.
- تكريم كاتب الولاية، جيجل، 2006م.
- تكريم مؤسسة فنون وثقافة لمدينة الجزائر، الجزائر، 2008م.
- تكريم في ملتقى حداد الوطني الرابع بقسنطينة 2011.
- تكريم في ملتقى أكادير الثالث للرواية (13-16 ديسمبر 2013)المغرب 2013.

فهرس المحتويات

الشكر

الإهداء

مقدمة ..... أ

مدخل

ضبط مفهوم المصطلحات التالية:

1. مفهوم البنية 11

1.1. البنية لغة 11

2.1. البنية اصطلاحا.....14

2. مفهوم الخطاب 18

1.2. الخطاب لغة.....18

2.2. الخطاب إصطلاحا 21

3. مفهوم السرد 24

الباب الأول

البنية السردية للرواية

توطئة 29

الفصل الأول: بنية السرد

تمهيد 34

1. قراءة في العتبات (العنوان والغلاف) 35

2. بناء المقاطع السردية 42

3. تقنيات السرد 48
أ. السرد الإسترجاعي (الإستذكار): 48
أ.1. الإسترجاعات الخارجية 53
أ.2. الإسترجاعات الداخلية.....56
ب: السرد الآني "الحاضر" 60
ج. الإستباق (الإستقبال) 67

الفصل الثاني: بنية الأسماء والشخصيات

تمهيد 74
1. بنية أسماء الشخصيات 78
أ. الحاج منصور نعمان 79
ب. شخصية الهاشمي.....80
د. شخصية الأب والأم.....81
هـــ. شخصية شريف خندق 82
و. شخصية نصيرة.....82
ز . شخصية الصالح الغمري 82
س . شخصية المعلمة.....83
ع. شخصية وردية 83
ف. شخصية عمي علي 84
ص. شخصية السعيد الحفناوي 84
ع. شخصية عبد اللطيف 84
ف. شخصية مسعودة 85

س. شخصية زكية.....85
2. بنية تقديم الشخصيات.....86
1.2.التقديم الذاتي (الأنا).....87
2.2. تقديم الآخر (المخالف).....91
3. وصف الشخصيات ودورها في الخطاب السردي.....99
1.3. بنية الوصف الظاهري (الخارجي) للشخصيات ودورها 99
2.3. بنية الوصف الداخلي للشخصيات ودورها.....109

الفصل الثالث: بنية الزمن والفضاء

أولا: بنية الزمن

تمهيد 122
1. الزمن السوسيولوجي 123
2. الزمن التاريخي.....126
3. الزمن البسيكولوجي.....129

ثانيا: بنية الفضاء

تمهيد 136
1. الفضاء النصي الدلالي 138
2. الفضاء النفسي 142
3. الفضاء الجغرافي.....148
أ. البنيات الفضائية الكبرى.....149
أ.1. الجزائر الموطن.....149
أ. 2. فرنسا 149

أ. 3. الجزائر (العودة والأمل) 150
ب. البنيات الفضائية الصغرى 151
1. بنية البيت والحارة..... 151
2. بنية السيارة 154
3.بنية الفندق والقبة البيضاء 154
4.بنية المسجد 156
5.بنية المستشفى 156
6.بنية المقهى والمطعم 157

الباب الثاني

البنية السردية للقصة القصيرة

توطئة 162

الفصل الأول: بنية السرد

1.مؤشرات البعد التغريبي(قراءة في العنوان والغلاف)..... 167
2. عتبة الإستهلال والمتن القصصي 173
3. التقنيات السردية 185
أ. الإسترجاعات..... 185
أ.1. الإسترجاعات الخارجية 186
أ.2. الإسترجاعات الداخلية..... 188
ب. السرد الآني 190
ج. الإستباق (الإستقبال) 193

الفصل الثاني: دور الشخصيات في البناء السردي

تمهيد: 199

1. بنية أسماء الشخصيات 199

1.قصة تاكسانة..... 201

أ. شخصية " محني الذاكرة" أو "الأنا" 201

ب. شخصية "ندى"..... 202

2. قصة الشاعران والبرابرة..... 202

أ. الشاعران..... 202

أ.1. شخصية عويشر..... 203

أ.2. شخصية عميمر 203

ب. البرابرة 203

3. قصة المثقف جدا 204

أ. شخصية المثقف جدا 204

ب. شخصية الذباب..... 205

4. قصة الزعيم الذي طرد البحر 206

أ. شخصية الزعيم 206

ب.شخصية البحر 206

ج.شخصية الملتحي 207

5. قصة يقولو لكم عبد الوالو 207

أ. شخصية عبد الوالو..... 207

ب. شخصية الحارس 208

ج. شخصية بوحلوف 208
د. شخصية يابس الرأس 208
6. قصة ذو القرن 209
أ. شخصية ذو القرن(عبد الله) 209
ب. شخصية الأشكال (مربع أو مدور أو مكور) 209
7. قصة حكمة ذئب معاصر 210
أ. شخصية الذئب 210
ج. شخصية المنادي 210
د. شخصية مبارك(الرجل الذي مات قبل أعوام) 211
8. قصة سعال الكلمة 211
أ. شخصية الحكيم 211
ب. شخصية الرئيس 211
9. قصة خاتمة بأحمر الشفاه 212
أ.شخصية الحفيد 212
ب. شخصية الجد 212
ج. شخصية الأبيض 212
ه. شخصية الديك 213
2. صيغ تقديم الشخصيات 213
أ. التقديم الذاتي 213
ب. التقديم الغيري (المخالف) 217
3. وصف الشخصيات ودورها في الخطاب القصصي 221

أ.الوصف البراني 221
ب. الوصف الجواني 226

الفصل الثالث: بنية الزمن والفضاء

أولا: بنية الزمن

تمهيد 233
1. الزمن السوسيولوجي 234
2. الزمن التاريخي 236
3. الزمن البسيكولوجي 238

ثانيا: بنية الفضاء

تمهيد 244
1. الفضاء النصي الدلالي 244
2. الفصاء النفسي 249
3.الفضاء الجغرافي..... 252
أولا: البنيات الكبرى 253
1. فضاء المدينة..... 253
أ. دمشق..... 253
ب. مدينة البرابرة 254
2.فضاء قرية تاكسانة 256
3.فضاء البحر 257
4.فضاء الجبال 259
5.فضاء الشارع 260

ثانيا: البنيات الفضائية الصغرى 261
1.فضاء البيت (الكوخ) 261
2.فضاء القاعة..... 262
4.فضاء السجن 264
خاتمة 268
ملخص بلغة البحث..... 287
Abstract:..... 288
Résumé..... 289
قائمة المصادر والمراجع 277
الملاحق..... 292