الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة منتوري – قسنطينة –

كلية الآداب و العلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية و آدابها

الرقم التسلسلي:.....

الرقم:.....

العنوان

مستويات البناء النصي في :

" رائحة الكلب ، حمائم الشفق ، عواصف جزيرة الطيور وزهور الأزمنة المتوحشة " لـ : جيلالي خلاص

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي الحديث

إعدادالطالبة:

لينـــدة حفـصي

إشراف الأستاذ الدكتور:

عز الدين بوبيش

لجنة المناقشة

الأستاذ الدكتور:يحي الشيخ صالح	**جـــــــامعة منتوري - قسنطينة-**	**رئـيـــــــسا**
الأستاذ الدكتور: عز الدين بوبيش	**جـــــــامعة الحاج لخضر- باتنة-**	**مشرفا و مقررا**
الأستاذ الدكتور:محمد العيد تاورتة	**جـــــــامعة منتوري - قسنطينة-**	**عضوا مناقشا**
الأستاذ الدكتور:عزيز العكايشي	**جـــــــامعة منتوري - قسنطينة-**	**عضوا مناقشا**

السنة الجامعية: 2010/2009

شكر خاص

أتقدم بخالص الشكر و التقدير إلى:

* أساتذتي الأجلاء بجامعة منتوري"قسنطينة" ،

لقسم اللغة العربية و آدابها. وكل الطاقم الإداري المسير

* أستاذي الدكتور المرحوم "**عمار زعموش**" الذي لطالما حفزني وشجعني

على خوض غمار البحث في الرواية الجزائرية ،رحمك الله و أسكنك فسيح جنانه .

* أستاذي الدكتور"**عز الدين بوبيش**" الذي تبنى الإشراف على هذاالعمل فشرفني بذلك ،

وكان لي طيلة الفترة السابقة خير سند و عون،كما غمرني بنبل أخلاقه ورحابة صدره،

حفظك الله وأدامك ذخرا لنا ،وللجامعة الجزائرية.

* أساتذتي بجامعة فرحات عباس "سطيف"وأخص بالذكر أستاذي الفاضلين الدكتور "**رابح الأطرش**"

و الدكتور"**يوسف الأطرش**" على كل ما قدماه لي من مساعدة،

وعلى ما غرساه في أعماقي من حب للمثابرة و الاجتهاد.

* إلى كل من ساعدني على إنجاز هذا العمل المتواضع.

لكم مني جميعا أسمى العرفان و التقدير

إهداء

إلى اللذين عاشا و تنفسا كل لحظة من لحظات البحث العويصة،

فكانا بفضل تشجيعاتهما،وعطفهما وحبهما الطاقة التي بها أتحرك،

إليكما يا والدي الحبيبين،ويا أعز ما أملك في الدنيا أهدي هذا العمل.

إلى من كان بفضل عونه ونصائحه وتوجيهاته النبراس الذي أضاء دربي

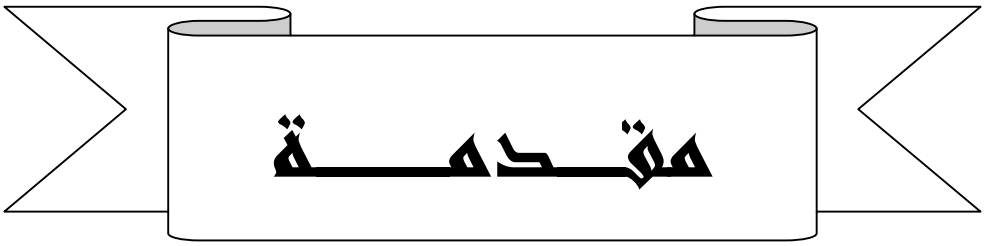
الأستاذ الدكتور "عز الدين بوبيش"الذي لم يبخل علي بعلمه،وجهده،ووقته

إلى كل الذين أحبهم قلبي، وعانقتهم روحي.

إلى كل من علمني حرفا.

إليكم جميعا أهدي هذا العمل المتواضع.

ليندة حفصي


مقـــدمـــــة

- مـقدمـة -

قطعت الرواية الجزائرية شوطا هاما في مسيرة التطور التي حاولت الارتقاء بها إلى مصاف الأعمال الخالدة بكل ما يميزها من قيم فنية و جمالية، كما قدمت تجارب إبداعية تدل على أنها نجحت عبر مسيرتها الطويلة ، و تمكنت من تشكيل رؤى فنية في ضوء الأهمية المتزايدة لموضوع الإبداع الروائي الذي ركب موجة التجديد و التحدي الدائم التواق إلى التحليق في عوالم الخلق و الابتكار، إذ يسعى الكاتب باستمرار إلى الارتقاء بتجربته الروائية إلى مستوى يمنح نصه عمقا يحفر له مجرى في حركة التطور الأدبي، خاصة و أن الرواية استطاعت استيعاب المفاهيم و الظواهر الفكرية المستجدة والاتجاهات الفنية، و تمكنت الرواية الجزائرية من خلق تميز على مستوى الساحة الروائية العربية لأنها اخترقت و تخطت حدود الوطن، كما فرضت نفسها على الساحة الأدبية العالمية ،وأوجدت لنفسها مكانة رفيعة ضاهت من خلالها نظيراتها على المستوى العربي و العالمي خاصة تلك التي تبنت الحداثة منهجا في الكتابة.

و لقد نجحت في خلق هذا التميز بفضل تنوعها، و تعددها، و كثيرة هي الأسماء التي صنعت لنفسها مكانة رفيعة ضمن عالم الرواية المتشعب. و تعتبر التجربة الإبداعية لـــ "**جيلالي خلاص**" تجربة غنية تجعلنا نتوقف عندها طويلا و نحن نحاول سبر أغوارها، والكشف عن تقنيات سردها والقواعد الأساسية التي ينهض عليها عالمه الروائي الذي يتمتع بتقنية سردية عالية مدروسة بشكل واع ،خاصة و أن الرواية عالم قلق، و مراوغ. وما حققه هذا الروائي على مدار سنوات طويلة جدير بالاهتمام سواء أكان ذلك على مستوى المضامين أم من حيث البناء الذي يتجاوب و مقتضيات العصر، و التطور الهائل الذي تشهده الرواية يوما بعد يوم.

لقد تولدت في نفسي رغبة عارمة في قراءة بعض النصوص التي تعد جزءا من التجربة الروائية لـــ**"جيلالي خلاص"**، هذا الكاتب الذي حقق مستوى كبيرا من التراكم، والحضور الأدبي والثقافي، و لعل نصوصه كوعي نقدي تسهم في بلورة وعي بأهمية الكتابة الأدبية في تشكيل الواقع التاريخي الجزائري وإثرائه.

كما أن شغفي و ولعي بالرواية الجزائرية ليس وليد اليوم، لأن حكايتي معها و عشقي لكل ما هو جزائري نشأ منذ سنوات إذ لطالما تعلقت بنصوص سردية مختلفة استمتعت كثيرا بقراءتها،ومع مرور الزمن تطور الاهتمام ليصبح انشغالا بالجوانب الفنية،والتقنيات التي تقدم هذه العوالم التخييلية.

و لعل فكرة موضوع هذه الدراسة نابعة من سيرورة انشغال شخصي ببعض أسئلة الكتابة الروائية، إذ لطالما كان الفضول الفكري حافزي الأول، و لقد رافقني في مراحل مختلفة. وجملة الدواعي والمسوغات التي ذكرتها هي التي وقفت أمامي لاختيار هذه المهمة البحثية. والحقيقة أن اختيار أي موضوع مهما كان للبحث و الدراسة، لا يكون اعتباطيا خاضعا للصدفة بل انطلاقا من كونه يشكل معنى في نظر الدارس و أول سؤال يطرحه و الذي يعبر عن قلقه وانشغاله حتى يتمكن من مجابهة كل التعقيدات التي قد تعترض مسار بحثه هو: من أين أبدأ ؟

إن أول نقطة يمكن استثمارها لافتتاح رحلة البحث هي فحص هيكلية البناء السردي للنصوص المختارة و مكوناتها و وظائفها، وهذا العمل عبارة عن محاولة لمقاربة عدد من التقنيات السردية التي استخدمها " **خلاص** " في بناء عدد من رواياته، و الكشف عن الطرق التي بها يتولد المعنى، و محاولة الوصول إلى الكيفية التي تحقق للنص الأدبي تأثيره الفني، وفهم المستويات المتعددة للنصوص المختارة و دراسة علاقاتها، و الترتيب الذي جاءت عليه، و العناصر المهيمنة على غيرها و كيفية أدائها لوظائفها، والكشف عن بنية السرد التي تشكلت وفق رؤية حداثية تتكسر فيها النمطية الخطية و يخضع فيها النص لجدلية المغايرة.

و لمزيد من التركيز، و الحرص على التنويع الذي تتحقق معه النتائج فقد توخيت مقاربة أربعة نماذج روائية للمبدع " **جيلالي خلاص** " و هي على التوالي: **(رائحة الكلب)، (حمائم الشفق)، (عواصف جزيرة الطيور)** و**(زهور الأزمنة المتوحشة)**، وربما يتساءل سائل، لماذا هذه النصوص بالذات دون غيرها فأجيبه قائلة: عندما استقر اختياري على الروائي الجزائري " **جيلالي خلاص** " كنت قد قرأت جملة من أعماله الروائية، فلفت انتباهي ذاك الاتصال العجيب بينها ، و التواصل على صعيد مضامينها، فانتابني شعور

بأنه يكتب أعمالا متسلسلة، يجيبك الواحد منها عن أسئلة أثارها العمل الذي صدر قبله، لقد غطت رواياته مراحل مختلفة من تاريخ الجزائر جعلتها تكتسي هذا الطابع الزمني ،فالأعمال الثلاثة الأولى تظهر في ثوب الثلاثية، و الترتيب الذي أوردتها عليه ليس اعتباطيا، بل هو مرتبط بصدورها و بالتالي بتسلسلها على صعيد المضمون، أما اختياري للعمل الرابع" **زهور الأزمنة المتوحشة**" فيرجع إلى كون هذا العمل بالذات مختلف عن النصوص السابقة و متميز عنها سواء على صعيد الشكل أم المضمون، فهو نموذج للرواية الشعبية كما يصطلح " **جيلالي خلاص** " على تسميته.

و ضمانا للتنوع الذي تنشده هذه الدراسة، كان هذا النص الأخير جزءا من اهتمامي أيضا.

و قبل أن أقوم بعرض مراحل هذه الدراسة و رصد خطواتها يجدر بي طرح السؤال الذي يؤرق كل باحث و هو هل يختار المنهج الذي يستعمله قبل أو بعد قراءة النص ؟

هل نأتي بمنهج جاهز أفرزته ظروف مغايرة لتلك التي أفرزت النص الأدبي العربي ونسقطه بحذافيره، أم نأتي إلى النص نحاوره ونتفاعل معه إلى أن نعثر على إشارة تفضح أسراره ، فتجعلنا نكيف منهجنا مع النص لا أن نجعله يقول و يبوح ما ليس فيه إرضاء للمنهج، إن الأمر الطبيعي في مجال النقد أن يكون النص الأدبي هو الذي يستدعي المنهج الذي يجب أن يستعمل لتحليله وليس العكس فمقاربة النص مقاربة منهجية لا يعني بالضرورة التطبيق الحرفي للمفاهيم المختلفة بقدر ما هي الاستعانة بمعارف تضيء سبل البحث وتساعده على كشف ما يحمله النص.

والقول باستخدام منهج واحد لا يمكننا من مقاربة النصوص الروائية المختارة لأن أي منهج يكون قاصرا عن الإحاطة بالمعطيات الكلية للنص، و الحدود بين المناهج تبقى افتراضات نظرية يستحيل احترامها في واقع التطبيق إذ يتم تدمير الحصون و الأسوار التي تسيّج كل منهج على حدة لترميم التصدعات التي تحدثها النصوص في المناهج، فالباحث ملزم بمحاورة النصوص المدروسة دون التقيد بفروض نظرية صارمة يسعى إلى تطبيقها على النص بطريقة حرفية، وعلى المنهج أن يصغي إلى خصوصيات النص دون استعلاء .و كل هذا يقودني إلى القول بتعدد المناهج المستعان بها في تحليل النص الأدبي

في محاولة لتلبية حاجياته ، فأبعاده تتعدد و تتنوع، مما يتطلب مساهمة أكثر من منهج في استقصائها، إذ يستحيل أن يكون النص وحيد الاهتمام طالما أنه يتشكل من عدة مستويات: نفسية، اجتماعية، فكرية ... و هذه الجدلية التكوينية هي التي تقتضي جدلية تحليلية قائمة على تضافر مناهج مختلفة، و هذا ما يمكن اعتباره إصغاء وفيا للنص، و عليه فما يمكن التوصل إليه أن المقاربات المتعددة للنص الأدبي قائمة على اختلاف الأصول المكونة لهذه الأعمال.

لقد استعنت في دراستي هذه بالمنهج البنيوي الذي يؤمن بأن التعمق في جوهر العملية الأدبية بدءا بالهيكل الذي بني عليه النص، و تكوين صورة كلية عن نص أدبي ما لا يؤتي أكله إلا إذا انطلق من الكيفية التي انبنى بها الشكل الأدبي، و طالما أن أي بنية أدبية لابد أن تتخذ لها موقفا في بنية اجتماعية و ثقافية سائدة لأنه لا يمكن عزل المبدع عن المحيط العام الذي يؤثر فيه،ولما كانت الأعمال المختارة يغلب عليها الطابع الاجتماعي والتاريخي فإنه يجدر بي اتخاذ المنهج السوسيوبنائي وسيلة إجرائية لمقاربة هذه النصوص الروائية كخطوة نحو فهم القوانين المتحكمة في البنية الداخلية.

والاستعانة بالسوسيوسرديات تجعلنا نتجاوز المظهر اللفظي إلى الدلالي من خلال التساؤلات عن كيف هو النص ؟ و لماذا أنتج بهذه الصورة ؟ مع وضع النص الأدبي في علاقته بالبنية النصية التي ظهر بها و بالسياق الاجتماعي ،والثقافي الذي برز في إطاره.

و نحن نحاور النصوص نكتشف أن اللغة نظام إشاري يحرر الدلالة و بهذا فلا مفر أبدا من الخوض في مسألة الدلالة و بالتالي فان المقاربة السيميائية ضرورية لأن كل الوقائع دالة، فالزمن دال و المكان دال، و الشخصية دالة، و عنوان العمل الأدبي دال أيضا، وهذه الدوال الكبرى تتفرع بدورها إلى دوال صغرى و كلها مداخل تسمح لنا بالولوج إلى أعماق النص، الذي لا يحمل دلالته في ذاته بل هو مرتبط بقارئه الذي يفتح عالم الدلالات عن طريق إعادة بناء النص.

و ككل بحث علمي أكاديمي قسمت عملي هذا إلى فصول، لكن قبل أن يأخذ هذا البحث مستواه الإجرائي على روايات " **جيلالي خلاص** " وجدت أن منطقية البحث العلمي

تستدعي مدخلا نظريا حاولت من خلاله تحديد مستويات البناء النصي، واخترت مصطلح "البناء النصي" لأن العملية تتم من لدن الكاتب و القارئ معا إذ يسهم كلاهما في إنتاج دلالة النص، و من ثمة تحديد هذه المستويات التي بها- ومن خلال تضافرها- ينبني النص الروائي، إنها العناصر الروائية التي تنطلق منها التقنيات السردية المتعددة.

و بعد هذا المدخل جعلت البحث في أربعة فصول حرصت عند بداية كل واحد منها على إيراد تمهيد مختصر يتضمن أهم القضايا المتصلة بالفصل، الأمر الذي كان يساعدني في كل مرة على طرح الأسئلة المناسبة، لأن بلورة البحث في أسئلة هو الذي يمنحه عمقه الإشكالي، و ليس من الضروري أن تجيب كل دراسة عن كل الإشكاليات التي يطرحها النص و حسبها أن تكون قادرة على تسليط بعض الأضواء على زوايا معينة .

وأود الإشارة إلى أن هذه الدراسة تطبيقية أكثر منها نظرية لذا لم أتوسع في عرض القضايا النظرية حتى لا أتيه عن الهدف الذي رسمته لنفسي منذ البداية ، دون أن أنكر طبعا أن التنظير يبقى خلفية تساعدنا على الولوج إلى ميدان التطبيق.

و تركيزا على المثلث : الزمن ، المكان ، والشخصية ، كان عنوان الفصل الأول: **(بنية الزمن في روايات جيلالي خلاص)** صدرته بعرض آراء لبعض المنظرين و النقاد العرب والغربيين، حاولت الاستفادة منها قدر الإمكان لمقاربة بنية الزمن ضمن عالم خلاص الروائي وانطلقت من قضية ترتيب الزمن الذي لم يكن خطيا بل فنيا اعتمد على تقنيتي الاسترجاع و الاستباق لتقديم بناء جديد للأحداث من خلال العودة إلى الوراء أو استشراف أحداث لم تقع بعد فتنشأ المفارقة،أي مفارقة زمن السرد مع زمن القصة ، وتوقفت أيضا عند ما يتعلق بوتيرة سرد الأحداث من حيث السرعة والبطء ،وقمت بعرض لمختلف التقنيات التي تعمل على تنظيم السرعة والتي صنفتها ضمن محورين كبيرين يعمل الأول على تسريع السرد و يقوم على تقنيتين هما: "التلخيص" و"الحذف" أما الثاني فيعمل على إبطاء السرد ، ويقوم بدوره على تقنيتين اثنتين هما "المشهد" و"الوصف" و أنهيت الفصل الأول بمحاولة لإعادة صياغة بعض النتائج العامة التي أسفر عنها هذا الفصل المخصص لقضايا الزمن.

أما الفصل الثاني الذي عنوانه **(بنية الفضاء في روايات جيلالي خلاص)** فخصصته لدراسة بنية الفضاء الروائي، وقد افتتحته هو الآخر بتمهيد نظري حاولت من خلاله إثبات أهمية الفضاء في بناء النص الروائي، والعلاقة القوية التي تربطه ببقية العناصر الفنية المكونة للرواية، و آثرت الوقوف في البداية عند الفضاء النصي والدور الذي يلعبه في تعميق العلاقة بين القارئ و النص،ثم دخلت إلى عالم النصوص للتعرف على طريقة انبناء الفضاء التخييلي بها ، ميزت في البداية بين ثنائية الفضاء (مدينة / قرية) وانطلاقا من هذا التقابل تفرعت ثنائيات ضدية، بين فضاءات الإقامة و الانتقال ،وتفرعت الإقامة بدورها إلى اختيارية و جبرية، ودرست ضمن هذا الطرف الأول فضاء البيت و السجن وتعاملت مع الطرف الثاني على أنه يشهد حركة الشخصيات وقمت بتوزيعه إلى الشوارع، الأزقة و الساحات ، أما الأحياء فقسمتها بدورها إلى أحياء شعبية وأخرى راقية، و توقفت في نهاية المطاف عند فضاء " البحر" و "الجبل" واختتمت الفصل أيضا ببعض النتائج التي توصلت إليها.

وتناولت في الفصل الثالث: **(بنية الشخصية الروائية عند جيلالي خلاص)** وقد سعيت منذ البداية و من خلال تمهيد نظري إلى إثبات أهمية الشخصية ، و الموقع الإستراتيجي الذي تشغله ضمن بنية النص العامة ، وحاولت التركيز على الطريقة التي ارتسمت بها ملامح الشخصية الروائية ضمن عالم خلاص الروائي .

كانت لي في البداية وقفة عند نظام تسمية الشخصيات ،كما قمت بتصنيف الشخصيات المختلفة ضمن ثلاثة محاور هي الشخصية الجاذبة: وتناولت من خلال هذا المحور، نموذج المرأة و الشخصية الثورية، أما المحور الثاني:الشخصية المرهوبة فأشرت من خلاله إلى نموذج المستعمر و نموذج السلطة الحاكمة، وكانت لي وقفة بعد ذلك عند شخصية الأب .

ولما فرغت من الشخصية المرهوبة التي تقابل الشخصية الجاذبة،استوقفني نموذج ثالث لفت انتباهي وهو الشخصية المتأزمة وتناولته من خلال الكشف عن شخصيتي الكاتب العمومي، والكاتب الصحفي المشتركتين في فعل الكتابة،وطبعا أجملت ما توصلت إليه من نتائج في نهاية الفصل.

ولما كان تقديم النص الروائي لا يتم إلا عبر رؤية سردية تعمل على تشخيص الحدث الروائي، فهو يقوم على مجموعة من العناصر التي لا تتمخض إلا عن رؤية معينة جاء الفصل الرابع الذي يبحث في هذه القضية بعنوان **(بنية الرؤية السردية في روايات جيلالي خلاص)** والرؤية السردية صارت تعتمد كمرتكز أساسي من مرتكزات نظرية الرواية من خلال ما يربطها من علاقة ببقية مكونات النص الروائي، و كشفت عن الرؤية الداخلية،وأهم مظاهرها ومختلف التقنيات المندرجة تحت لوائها ،ثم تناولت الرؤية الخارجية ونظرا لاستحالة كون النص خالص في اعتماده على رؤية معينة فإن الرؤية الثنائية تفرض نفسها. ودائما ضمن سياق الخروج عن أحادية الرؤية و أهميتها نجد ما يعرف بتعدد الرؤى ، وكل هذه التقنيات تمنح روايات "**جيلالي خلاص**" تنوعا هائلا يشعر القارئ بفاعليته عند قراءتها .

واختتمت البحث بخاتمة إجمالية تم فيها بيان ما وقفت عليه هذه الدراسة إذ لخصت أبرز النتائج الجوهرية و العامة التي توصلت إليها ،وأقر بأنه يصعب في النهاية القيام بصياغة اختزالية لمجموع نتائج هذه الدراسة، وذلك لطبيعتها التي تجعل كل جملة دالة بذاتها. وأردفت الخاتمة بملاحق تضمنت تعريفا موجزا بالروائي " **جيلالي خلاص**" من جهة ،وبالروايات الأربع التي شكلت مادة هذه الدراسة من جهة أخرى، واتبعتها بذكر قائمة المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها في البحث وكانت خير معين لي.

كما أقر بأن جميع الأحكام التي تضمنتها هذه الدراسة نابعة من الأعمال الروائية في حد ذاتها ، وما هي إلا خطوة متواضعة في طريق طويل آمل أن يصل بنا إلى تلك الرحاب ، وهي طبعا كباقي الدراسات مفتوحة أحكامها غير نهائية ، قابلة للنقاش والنقض و الاستئناف ففي كل قراءة جديدة تتشكل صورة جديدة بعدد القراء و بعدد المرات التي يقرؤون فيها هذه الأعمال ، إذ يقوم كل قارئ بطرح أسئلة على النص لكن هذا لا يمنع تماما من تجديد طرح الأسئلة والبحث عما يناسبها من إجابات في النص الذي ينفتح على الذات القارئة ،و على البعد التاريخي ،والسياقات الاجتماعية، والثقافية و بالتالي تحفيز تناسل المعاني.

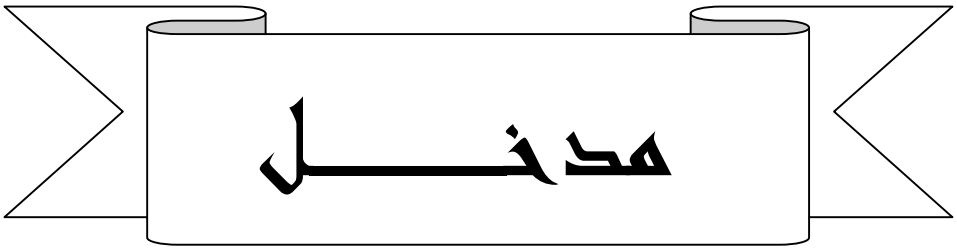
وأخيرا ليس في مقدوري إلا أن أتوجه بخالص الشكر و التقدير إلى إدارة قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة "منتوري" على ما شملتنا به من رعاية وسهر على تكويننا

وتأطيرنا في أحسن الظروف،كما لا يفوتني أن أقدم عرفاني إلى أستاذي المشرف الدكتور "**عمار زعموش**" رحمه الله ،والذي كان بحق خير قدوة في نبل أخلاقه،ورحابة صدره،وإلى أستاذي الدكتور"**عزالدين بوبيش**" الذي تبنى الإشراف على هذا العمل، والذي لم يبخل علي بملاحظاته العلمية ، وبالمتابعة الدقيقة لفصول البحث حتى استطعت انجازه في صورته النهائية هذه، و تم بعون الله تعالى تذليل الصعوبات، وبمعونة علمية وأخلاقية عالية من أستاذي أدام الله علمه و جهده و صبره .

ويبقى التأكيد على أن هذه الدراسة مدينة لعدد من الأشخاص ،لذا فمن باب الاعتراف بالجميل أن أشكر كل من فتح لي مكتبته الخاصة ، و من أمدني بمراجع أو أرشدني إلى أخرى ، فشكرا لكل اللذين أفادوا هذا العمل و صاحبته كثيرا من دقيق ملاحظاتهم ، وسديد أرائهم، و ثمين عونهم.

و في الختام فإنني أحمد الله وآمل أن أكون قد وفقت في هذه الدراسة، واستطعت تقديمها بصورة واضحة ومقبولة ،فإن تحقق لي ذلك فالفضل كل الفضل لله، وإن شاب هذه الدراسة بعض النقص فذلك ما آمل و أرجو استدراكه من خلال ملاحظات وتوجيهات أعضاء اللجنة المناقشة التي تجشمت قراءة هذا العمل،فلها مني الشكر والتقدير.

لينـــــدة حفصـــي


مدخـــــل

مستويات بناء النص الروائي:

لا يختلف اثنان في كون النص " وجود عائم و يتحول إلى حضور عندما يتناوله القارئ ، فيفسر إشاراته، و يقيم علاقات مع عناصره مع بعضها بعضا " [1]. و عندما يواجه القارئ النص الأدبي فإنه " لا يدرك مجموعة من الوسائل بقدر ما يدرك تركيبا ما، و شكلا متكاملا يطرح نفسه على أنه نص أي وحدة " [2] و كل نص من النصوص يكون قابلا " لأن يحلل إلى وحدات دنيا، وما يمكن اعتماده مقياسا أولا نميز به بين العديد من البنى النصية إنما هو نمط العلاقات التي تقوم بين هذه الوحدات المشتركة الحضور " [3] خاصة و أن كل نص أدبي "يمتلك شفرته code الخاصة التي يمكن فك رموزها على ضوء سياق الجنس " [4] ، كما أنه يستند في جوهره إلى " نظم ومستويات متداخلة تؤسس بناء موحدا يحتاج إلى أدوات منهجية وقرائية تدخل فضاء المتن لاختراق تلك البنية المتماسكة فتفكيك مستوياتها المتداخلة [5] .

وعن هذه العلاقة التي تجمع القارئ بالنص يمكن القول بأن هناك جديلة قائمة و علاقة مزدوجة بينهما " حيث يكون النص متوفرا بالضرورة على إستراتيجية ينبغي للقارئ أن يستثمرها لا لفهم النص بل لبناء معناه المتعدد " [6] .

لقد صار المتلقي "شريكا في تشكيل المعنى، و لم يعد ينظر إلى العلاقة بينهما على أنها تسير في اتجاه واحد بل في اتجاهين، من النص إلى القارئ و من القارئ إلى النص و حين يتلاقيان تنتهي القراءة من حيث أن النص قد أثر في القارئ و أن النص قد تأثر بالقارئ " [7].

---

[1] عبد الله محمد الغدامي: الموقف من الحداثة و مسائل أخرى ،دار البلاد ،جدة ،ط1 ،1987 ص 104.

[2] خوسيه ما ريا بوثويلو إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب ص 213.

[3] ترفطان تودوروف: الشعرية ،ترجمة شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط2 1990، ص 58.

[4] فاضل ثامر: اللغة الثانية" في إشكالية المنهج و النظرية و المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث" المركز الثقافي العربي، ط1 ،1994،ص70.

[5] مشري بن خليفة: سلطة النص، منشورات الاختلاف ،ط1 ،2000 ص 7.

[6] حسن نجمي: شعرية الفضاء "المتخيل و الهوية في الرواية العربية "المركز الثقافي العربي ،ص 79.

[7] سعيد حسن بحيري: علم لغة النص" المفاهيم و الاتجاهات "،الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة ،1997 ص 70.

و إذ أتحدث في هذا السياق عن المتلقي، و دور القارئ في إنتاج النص فأنا أقصد القراءة المنهجية، لأن النص الأدبي " نص له هويته كما لكل شيء هويته، و هو بذلك ليس نصا سياسيا أو سيكولوجيا أو اجتماعيا و إن كان يحمل دلالات سياسية، وسيكولوجية، واجتماعية و هو إذ يـــحمل هذه الـــدلالات يتيح لنا أن نقرأه أكثر من قراءة " [1].

كما نجده ينطوي على عناصر جنينية للمعنى الأدبي " تأتي القراءة النقدية لبلورتها وإسعافها على أن تكتمل و تولد بحرية لا تقل عن حرية الكتابة ذاتها " [2]

وتصبح بذلك القراءة المنهجية " تسلح يستوجبه النص نفسه من حيث هو نص ينبني بتقنيات تشكل قواعد و قوانين نهوضه ... لذا تصبح معرفة ما يحكم النص السردي مثلا من مفاهيم أمرا ضروريا يمنهج القراءة و يمنحها قدرة الكشف عن سري في النص كامن في منطق تكونه " [3]

والقراءة عبارة عن نشاط ذهني يمارسه القارئ الذي ينبغي أن يكون قادرا على فهم النص ومناقشته و إقامة علاقة حوار معه، و استنطاقه الذي " له أدواته وسبله الخاصة التي هي سبل النظر في نمط حركة العلاقات بين عناصر بنيته و فيما تنتجه هذه الحركة من دلالات " [4]

فمحاولة الاقتراب من النص الأدبي، و معاينته، و تفحص مميزات بنائه، و تقصى مختلف دلالاته مع إبراز السمات الخاصة به التي تتمفصل، و تظهر عبر المستويات المتعددة التي ينهض عليها، تمكننا من سبر أغواره، و التغلغل إلى أعماقه لرصد جمالية تفاعل المستويات المختلفة فيما بينها، إذ من خلال حركتها و تفاعلها فيما بينها ينبني النص.

---

[1] يمنى العيد: في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة ،بيروت، ط3 ،1985 ،ص 57.

[2] حسن نجمي: شعرية الفضاء " المتخيل و الهوية في الرواية العربية "، ص 16.

[3] يمنى العيد: الراوي الموقع و الشكل " بحث في السرد الروائي " مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان، ط1 1986 ص 18.

[4] نفسه: ص 16.

والنص الأدبي" نظام تواصلي معقد حيث كل العناصر المكونة لها دور في إنتاج المعنى"[1] إن النص السردي نص أدبي بالدرجة الأولى يجرى عليه ما يجري على النص الأدبي ، والسرد العربي المعاصر يحاول إشراك القارئ في عملية بناء النص " لأن الكاتب يخاطب المتلقي مباشرة، و يدعوه للإسهام معه في عملية تكوين النص و هكذا ما عاد القارئ المعاصر مجرد متلق سلبي، إنه يقوم بنشاط ذهني مزدوج، يتلقى اقتراحات المؤلف، ثم يعيد بناءه من جديد ليكتشف نصه الخاص " [2] .

و يعتبر النص الروائي من أكثر النصوص التي حظيت بعناية فائقة من طرف النقاد الذين بحثوا في أصوله، و نشأته كما رصدوا تطوره، ورافق ذلك تطور على مستوى الذوق الفني بمختلف وسائله النقدية، وهذا ما جعلهم يحاولون ولوج هذا العالم بوسائل أكثر دقة انطلاقا من اللغة التي تشكل هذا العالم وتتحكم في أبعاده المختلفة، لأن النص يسعى في كل مرة إلى تفجير اللغة والخروج على الأنماط الروائية السائدة وابتكار تقنيات جديدة فالرواية هي "الجنس الأدبي الوحيد من بين كافة الأجناس الأدبية الأكثر جدة و تجددا في الوقت ذاته " [3]

و هذا ما أدى إلى صعوبة تحديد قواعد، وقوانين معينة تتحكم في بناء هذا النوع الأدبي ، الأمر الذي جعل مهمة الباحث في هذا الحقل تتعقد، خاصة و أنه يتعامل مع جنس أدبي على قدر كبير من التنوع و المرونة ،والتاريخ الأدبي للجنس الروائي لم بسجل محاولات تحنيط في أشكال قارة وجامدة، فقد مر هذا الشكل التعبيري بمجموعة من المراحل لكنه لم يستكن لأي تطويق شكلي يحد من حريته، و محاولة وضع مفهوم و تحديد للرواية يكاد يكون أمرا مستحيلا نظرا للمعاني المتعددة التي اتخذها هذا المصطلح عبر مسيرته التاريخية لأن الرواية في كل عصر تأخذ صورة مميزة ،وتكتسب خصائص تجعلها تختلف عما عرفت به في عصر سابق، وتتميز بكونها مزيجا من تقنيات أدبية يستخدمها الكاتب دون قيد أو شرط، و تتميز

---

[1] علال سنقوقة: المتخيل و السلطة " في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية " منشورات الاختلاف، ط1 ،2000 ص 29.

[2] حميد لحمداني: القراءة و توليد الدلالة " تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي " المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،2003 ،ص13.

[3] عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي" مقاربة نظرية" مطبعة الأمنية ،دمشق، الرباط، ط1 ،1999 ،ص 09.

بمرونة تجعلها تتسع لاستيعاب أبعاد مختلفة، لكن يمكن التعامل معها على أنها " نص سردي، و تعتبر الحكاية نواته الأساسية، ويتميز بأنه يروى أو يكتب بلغة تثير اللذة والإحساس بالجمال، و له مجموعة من القواعد النظرية التي تميزه عن الأجناس الأدبية الأخرى مثل الحبكة والشخصيات، والمكان ، والزمان يوظفها كل كاتب حسب الطريقة التي يراها تميزه عن مجموع الكتاب و الروائيين الآخرين " [1]

وانطلاقا من هذا المفهوم يمكن القول بأنها " سرد مجموعة من الأحداث، ورصد لشخصيات، ولعلاقات معينة تحكمها مجموعة من الروابط السردية التي تكون عالم الرواية، ولا يمكن الولوج إلى عالمها إلا انطلاقا من الرموز التي يشكلها السرد ، وهذه الرموز ليست مفككة أو مبعثرة بل يحكمها نظام معين " [2]

والمادة الحكائية " ما هي إلا متن مصاغ صوغا سرديا، وهذا المتن إنما هو خلاصة تماهي العناصر الفنية الأساسية وهي الحدث والشخصية والخلفية الزمانية – المكانية بالوسائل السردية التي نهضت بمهمة نسجها و صياغتها " [3]

و رغم اتفاق النقاد على وجود شكل روائي ممكن إلا أنه من الصعب تحديده بشكل ثابت ونهائي، لذا فإن الجهود غالبا ما تكون منصبة على الاقتراب من بعض جوانب البناء الروائي،لأنه كما قلت يتعذر على الباحث تحديد جميع العناصر و الإقرار بأنها نهائية،أو التأكيد على أهمية عنصر دون سواه، وإيثاره بالبحث و التحليل، مع الإشارة إلى أن هذه العناصر متلاحمة ومتداخلة بطريقة يصعب معها إيلاء الأهمية لواحد على حساب الآخر.

و قبل الإقدام على دراسة النص الروائي ينبغي تحديد مستوياته السردية، ومن الضروري عدم الفصل بينها حفاظا على تماسك النص الروائي الذي يمكن اعتباره كلا " لا يتجزأ إلا على سبيل الافتراض النقدي، وأن الدراسة المنهجية لا تطمح أبدا أن تنهض على تمزيق وحدة

---

[1] علال سنقوقة: المتخيل و السلطة ص 22.

[2] حسين خمري: فضاء المتخيل " مقاربات في الرواية" منشورات الاختلاف ،ط1 ،2002، ص 155.

[3] عبد الله ابراهيم: المتخيل السردي " مقاربات نقدية في التناص و الرؤى و الدلالة " المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،ط1 ،1990 ص105.

النص و كليته، إنما تهدف متوسلة بالموضوعية إلى كشف الروافد و المسارب التي تشكل هذا النص " [1] .

و الرواية " كلية مبنية و ذات دلالة totalité structurée et signifiante و لهذا فالباحث النظري لا يستطيع لأسباب منهجية أن يقيم وزنا لكل عناصر هذه الكلية، فمقاربته النص الروائي ستكون اختزالية بالضرورة، و سوف يكون مضطرا إلى إعطاء الامتياز لبعض مظاهر السرد على حساب أخرى " [2] .

و لكون الرواية كلية مبنينة و دالة فإن الباحث لا يمكنه الإحاطة بهذه الكلية لاعتبارات منهجية بالأساس، و هكذا نجد في كل قراءة نقدية نوعا من الانتقاء ،فتمنح بعضا من الامتيازات لمستويات على حساب أخرى، لأن الرواية كما أسلفت الذكر كون متلاحم " من البنيات المذوبة و المنصهرة مع بعضها، و الذي تربط بين عناصره آصرة عضوية لا فكاك منها " [3].

إن النص الروائي عبارة عن بنية متعددة المستويات تستحيل معها فصل المستوى الواحد عن البقية لذا لا يجب الاكتفاء بمعالجته دون سواه(المستوى)، بل علينا النظر إلى علاقته بالبنية العامة

" و انطلاقا من القاعدة اللسانية القائلة بأن أهم خطوة إجرائية تحدد فهمنا لأي نسق (بنية) كيفما كان نوعه ،و حجمه تتمثل في معرفتنا لكيفية تنظيم عناصره، و تحديد نوعية العلاقة القائمة فيما بينها، و بدون ذلك لا يمكن بأي حال من الأحوال تفكيكه و استخراج معناه " [4]

و تصبح الغاية من هذا التحليل " هي الكشف عن الأنساق السردية و الميكانيزمات التي يمر من خلالها المعنى في هذه الرواية " [5]

---

[1] عبد الله ابراهيم : المتخيل السردي ،ص 115.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي " الفضاء، الزمن، الشخصية " المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،المغرب ،ط1 ،1990 ص 18.

[3] نفسه ص 325.

[4] عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، ص6.

[5] حسين خمري: فضاء المتخيل: ص 189.

ومن هذا المنطلق ينبغي البحث في التقنيات المستعملة في بناء النص حتى ندرك جوهر العمل الذي هو عالم متكامل يطرح كونا إبداعيا، لابد من البحث في مكوناته و خصائصه، وقيمة النص لا يتم إدراكها إلا إذا توقفنا عند طبيعة المكونات الجمالية و المعرفية التي يتضمنها، و محاولة دراسة مستويات النص الروائي وفقا لتحديد تبسيطي ما هي إلا خطوة للتعرف على طرق اشتغالها ضمن عالم النص التخييلي من خلال التعامل مع التقنيات التي تستخدمها الكتابة في إقامة النص، والعناصر التي بحركتها ينبني، وليس بغرض وضع القواعد و القوانين، لأن الكتابة نفسها تسعى إلى كسر القواعد الجاهزة " وإن كانت مسألة غياب القواعد هذه تشكل عائقا في وجه دارسي الأعمال الروائية فإنها تعد بالمقابل عامل إغراء وتشجيع بالنسبة للكتاب و المبدعين " [1] .

و ما أود قوله في هذا السياق أنه يستحيل من الوجهة العملية دراسة جميع مكونات النص الروائي لذا من الضروري حصر هذه الدراسة،وتخصيصها للوقوف عند بعض عناصر ومستويات هذا البناء المتميز بغناه،و خصوصيته.

و استخدامي لمصطلح البناء النصي لم يأت صدفة بل يحيل على الكشف عن أسرار النظام الداخلي للأعمال الروائية المدروسة، كما أن البناء يتكون من بنيات متكاملة و منسجمة " فمن خلال البناء النصي يتم النظر إلى النص ككلية أو بنية دلالية ساهمت كل وحداته و عناصره ومكوناته في بنائه و تبنينه، من خلال عملية التلقي تتم إعادة بنائه وفق هذا الكل و معنى ذلك أن كل بنيات النص متكاملة و منسجمة في خلق هذا البناء و إقامته بهذا الشكل أو ذاك " [2]

و في الرواية نجد أن المنفعة " تتوزع في كل العناصر المكونة لها من شخصيات و أحداث أمكنة و أزمنة لذلك ينبغي تحليل هذه العناصر المكونة لها حتى ندرك الأبعاد المعرفية التي يبلغها لنا راو أو الشخصية " [3] ،فإذا ما تأملنا هذه العناصر بدقة وجدنا بأنها مصنفة ضمن حقلين كبيرين و هما العناصر الفنية التي تشكل الرواية من حدث و شخصية و زمان و مكان،

---

[1] عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، ص 10.

[2] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي " النص و السياق " المركز الثقافي العربي، المغرب ،ط2 ،2001 ص 91.

[3] علال سنقوقة: المتخيل و السلطة، ص 23.

و يتمثل الثاني في الطريقة التي يتم بها نسج تلك العناصر " و ما البناء الفني للرواية إلا كيفية بناء تلك العناصر، والعلاقات المتداخلة فيما بينها " [1] .

و سأحاول من خلال هذه الدراسة الوقوف عند أربعة من أهم هذه العناصر و هي: الزمن، الفضاء، الشخصية و أخيرا الكيفية التي قدمت بها كل هذه العناصر من خلال الرؤية السردية، وهذا الاختيار لا يمكن اعتباره بأية حال من الأحوال تحديدا نهائيا لعناصر البناء الروائي، بل هو خطوة منهجية لدراسة أهم العناصر التي اتفق النقاد و منظرو الرواية على أهميتها البالغة ،فالمادة الحكائية هي خلاصة تماهي وذوبان مجموعة من العناصر الفنية المختلفة من خلفية زمكانية، و شخصيات بالوسائل السردية التي تعمل على نسجها وصياغتها، و ربما كانت عظمة نص من النصوص كامنة في مدى ما يتشكل و يتآلف فيه من مستويات تلتحم فيما بينها، و تمتزج لتؤدي في تكاملها وحدة النص، و تفرده، و تميزه كما أن "الخطاب النقدي لا يمكن أن يقول كل شيء دفعة واحدة لذا يحلل بعض العناصر تعاقبيا بينما هي بطبيعتها تعمل متراكبة و متزامنة " [2] .

و كما أشرت في البداية إلى دور القارئ في بناء النص، فإن الرواية ليست الكلمات المكتوبة على الصفحة لكنها ذلك العالم الذي يبنيه القارئ انطلاقا من الألفاظ الموجودة في النص، معتمدا على المهارات التي اكتسبها و تماما عن طريق معرفته بالنصوص الروائية و تقاليدها.

" إن الرواية تكشف عن مدلول خاص بها، فهي تتكون من مجموعة دالات لغوية تحيل إلى مدلول و وظيفة النقد هي تفحص تلك الدالات لاستكناه مدلولها " [3] ،فهي لا تقدم نفسها بسرعة إلى القارئ، بمجرد محاولة أو محاولتين مما يتطلب امتلاك مهارات و قدرات و مستوى ثقافي معين من طرف القارئ ،و بهذا يغدو لكل مكون، و لكل عنصر من عناصر البناء الفني للرواية دور في بناء ذلك العالم الكبير و العجيب الذي لا يمكن الولوج إلى أعماقه إلا بعد استحضار كل ما يمكن أن يساعد على فك الحمولة الرمزية المتعلقة بهذا العالم الدلالي.

---

[1] عبد الله ابراهيم: المتخيل السردي ،ص 115.

[2] سعيد الوكيل: تحليل النص السردي " معارج ابن عربي نموذجا " الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ص 11.

[3] عبد الله ابراهيم: البناء الفني لرواية الحرب في العراق " دراسة لنظم السرد و البناء في الرواية العراقية المعاصرة " دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1 ،1988 ،ص12.

وتعتبر اللغة في النص الأدبي هي " الوسيلة و الغاية التي بها يحقق كينونته، ولذلك كان فعل القراءة يستدعي معرفة خاصة بموروث النص " [1] .

إن عالم " **جيلالي خلاص**" الروائي عالم خصب وظف في تشييده أبرز ما توصلت إليه الرواية الحديثة من حيث الوسائل و التقنيات، و سأحاول دراسة أربعة نصوص روائية هي **(رائحة الكلب) (حمائم الشفق) (عواصف جزيرة الطيور)** و **(زهور الأزمنة المتوحشة)** لأكشف من خلالها عن مستويات أربع تبني النص الروائي من خلال تلاحمها وتداخلها واشتغالها جنبا إلى جنب.

المستوى الأول: " **الزمن** " الذي منه تنطلق أبرز التقنيات السردية المتعددة ، فهو من أهم العناصر التي يقوم عليها النص الروائي، أو لوجوده أساسا إن صح التعبير لذا قيل " بأن التحديدات الزمنية لوضعية الحكي أكثر أهمية من التحديدات المكانية في الرواية " [2]

إذ يمكن " لمحكي معين أن يتجاوز الفضاء و إن كان لا يستطيع مجاوزة الزمن " [3] .

والبنية الزمنية " تشكل البنية التي من خلال عناصرها الظاهرة و الواعية نستشف العناصر اللاواعية مثل البنية الفضائية " [4]

المستوى الثاني: هو " **الفضاء الروائي** " ووقع عليه اختياري لما ينطوي عليه من أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية وتنظيم الأحداث والحوافز...وكذلك بفضل بنيته الخاصة والعلائق التي يقيمها مع الشخصيات والأزمنة والرؤيات " [5]

و هو يرتبط ارتباطا وثيقا بالزمن، إذ توطدت العلاقة بينهما لدرجة يستحيل معها الحديث عن الزمن بمعزل عن المكان (و إن كان مصطلح الفضاء أعم و أشمل من مكان) " ما يعطيه المكان للرواية يتجاوز احتضان الأحداث و تأطيرها بحيزها الذي لا بد منه ... فهو يتغلغل في

---

[1] رولان بارط: درس السيميولوجيا: ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر ،المغرب، ط3 ،1993 ،ص25.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 20.

[3] حسن نجمي: شعرية الفضاء ،ص 19.

[4] محمد سويرتي: النقد البنيوي و النص الروائي " نماذج تحليلية من النقد العربي الزمن، الفضاء، السرد"، افريقيا الشرق، 1991، ص 175.

[5] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ص 20.

كامل العناصر الأخرى كالشخصيات، و الزمان من إمكانيات على الحلول في ديناميات العمل الروائي الفاعلة " [1]

و لعل هذا ما جعل " باختين " يجمع بين الزمان و المكان في مصطلح واحد " الزمكان " "سوف نسمي زمكانية ما يترجم حرفيا بزمان و مكان أي التفاعل الأساسي للعلاقات المكانية / الزمنية كما استوعبها الأدب و ما يهمنا هو أنها تعبر عن استحالة الفصل بين المكان والزمان" [2]

المستوى الثالث: و يتمثل في "**الشخصية الروائية**" لأنه " لا رواية بدون شخصية تقود الأحداث وتنظم الأفعال ، و تعطي القصة بعدها الحكائي،ثم أن الشخصية الروائية فوق ذلك تعتبر العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى بما فيها الإحداثيات الزمنية و المكانية [3] وهي مكون هام في الرواية و في جل الأنواع السردية ،وهي في أعمال " **جيلالي خلاص** " مكون محوري لا يمكن الاستغناء عنه، لأنه يكتب رواية منشغلة بالإنسان، فالشخصية الروائية هي حصان طروادة و العصا السحرية .

المستوى الرابع: وتجسده " **الرؤية السردية** " خاصة و أن " قيمة الحكاية لا تقوم فيها بحد ذاتها بقدر ما تقوم في عملية سردها "[4] .

و الرؤية السردية هي التي تترشح من خلالها مكونات النص الروائي المذكورة سابقا، وهي التي تساعد الروائي على الابتكار و التنويع إنها " تقنية سرد ، وهي على هذا الأساس تقنية من التقنيات، أو حيلة من الحيل السردية التي يتوسل بها الراوي إلى تقديم عالمه الروائي" [5] .

---

[1] صلاح صالح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات للنشر و التوزيع ،القاهرة، ط1 ،1997 ،ص 143.

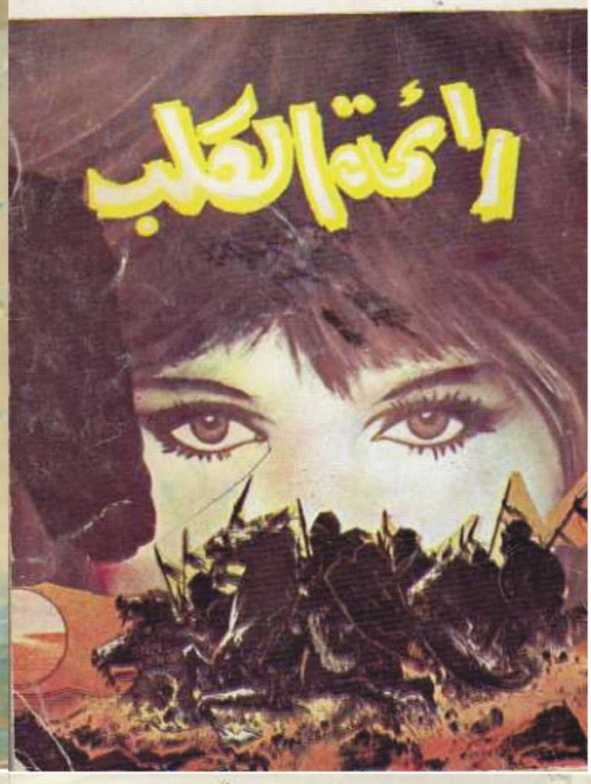
[2] أمينة رشيد: تشظي الزمن في الرواية الحديثة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص11.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 20.

[4] سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي: مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان ،ط1 ،1986 ،ص 271.

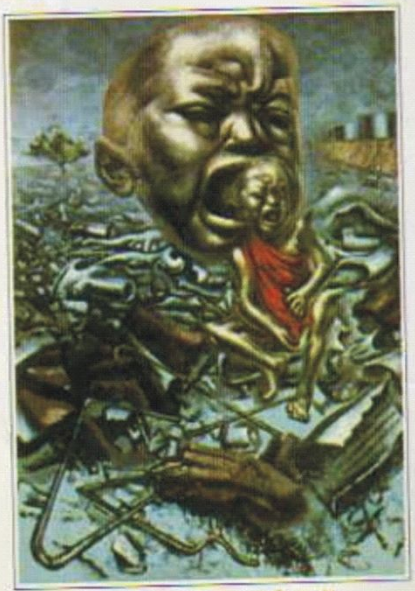
[5] محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر " رواية الثمانيات بتونس" دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع ،كلية الأدب والعلوم الإنسانية ، سوسة ط1 ،2001 ،ص 341.

جيلالي خلاص



جيلالي خلاص

عواصف جزيرة الطيور



المطر و الجراد

رواية

منشورات مارينور

جيلالي خلاص

حمائم الشفق

رواية

جيلالي خلاّص

زهور الأزمنة المتوحشة

رواية

حمّه

الفصل الأول

بنية الزمن في روايات جيلالي خلاص

تمهيد :

I- النظام (الترتيب):

1) -الاسترجاع (السرد الاستذكاري) :

أ- مدى الاستذكار.

ب- سعة الاستذكار.

2)-الاستباق (السرد الاستشرافي) :

أ-الاستباق ذو الطابع التمهيدي.

ب-الاستباق ذو الطابع الإعلاني.

II -المدّة:

1)- تسريع السرد :

أ-التلخيص.

ب-الحذف.

2)-تعطيل السرد :

أ-المشهد.

ب-الوصف.

تمهيد:

يلعب المستوى الزمني دورا بارزا في بناء النص الروائي و يشغل حيزا كبيرا نظرا للعناية الفائقة التي يوليها إياه كتاب الرواية هذا من جانب، ولأن النص الروائي لا يمكن أن يقوم أو يستقيم في غيابه، إذ من الصعب أن نتصور حدثا سواء أكان واقعيا أم تخييليا خارج الزمن، و لهذا السبب وجدناه يحظى باهتمام كبير ويحتل مكانة رفيعة ضمن دراسات علماء السرد والنقاد لدرجة أن هناك من يذهب إلى أن " الميزة الجوهرية للعمل الروائي هي التعايش والتفاعل في الزمن و ضمنه "[1] .

وهذا المنطلق هو الذي يجعل الزمن من أهم العناصر المكونة للنصوص السردية " لا باعتبارها الشكل التعبيري القائم على سرد أحداث تقع في الزمن فقط ، و لا لأنها كذلك فعل تلفظي يخضع للأحداث و الوقائع المروية لتوال زمني وإنما لكونها ، بالإضافة لهذا وذاك تداخلا وتفاعلا بين مستويات زمنية متعددة و مختلفة "[2] .

والشيء الذي ينبغي التركيز عليه أثناء طرح قضية الزمن هو أن هذا الأخير وكغيره من المستويات البنائية الأخرى لا يمكن أن يستقل بنفسه ، وينفصل في النص الروائي بل يتخلله كله لذا يكاد يجمع معظم النقاد على أن الرواية فن زمني " فالزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى"[3] .

فما هو الزمن يا ترى ؟ وماذا نقصد بهذا المصطلح ؟

إنه كما يبدو سؤال جد صعب ومعقد ومحاولة الإجابة عنه أعقد بكثير وهذا راجع إلى كون هذا العنصر لا يرتبط بمجال محدد أو ميدان معين لأنه مبحث يتخلل كل مظاهر

---

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي :ص 109 .

[2] عبد العالي بو طيب : مستويات دراسة النص الروائي : ص 141.

[3] سيزا قاسم : بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ : الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ،1984 ،ص 27 .

الكون والوجود « ولهذا السبب اتخذ الزمن بعد المقولة و تعددت اختصاصات تناوله من الأنطولوجيا إلى تحليل اللغة مرورا بالفيزياء و الفلك وغيرها من العلوم »[1]

ولعل هذا ما جعل القديس " **أوغسطين**" [*] يصرح بصعوبة الإمساك بهذا العنصر والوقوف عند حقيقته قائلا : « ما هو الزمن ؟ إذا لم أسأل فإني أعرف أما إذا سألني أحدهم وأردت الإجابة فإني لا أعرف » [2] .

إن هذا الكلام يجعلني أصب اهتمامي وتركيزي على قضية الزمن في عرف النقد الروائي و أنطلق من مفهوم عبد الصمد زايد لهذا العنصر « ... ونعني بالزمن هذه المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة ، و حيز كل فعل وكل حركة ، و الحق أنها ليست مجرد إطار بل إنها لبعض لا يتجزأ من كل الموجودات ، و كل وجوه حركتها و مظاهر سلوكها ..» [3] .

ونظرا لكون الزمن جزءا لا يتجزأ من كل الموجودات فإنه من الضروري استثناء وإبعاد المفهوم الأنطولوجي المطلق له ، لأنه مبحث يهم الفلاسفة، و علماء الفلك، والفيزيائيين الذين يبحثون في ديمومة الزمن المتعاقب بحثا مخبريا ، إضافة إلى ذالك فإن الزمن لم يعد ذاك المفهوم الذي درج النقاد على تناقله و تقسيمه إلى أزمنة كبرى من ماض و حاضر و مستقبل ، بل تحول إلى ظاهرة تجاوز من خلالها إطاره الضيق ، وأصبح مجالا يتمتع بمختلف الفضاءات النفسية والذهنية، تختلف دلالاته و تتغير تبعا لاختلاف البني الفكرية من فرد لآخر ، فالزمن لا يتجسد إلا من خلال وعي الشخصية به « إن بناء النص ... نتاج عملية إبداعية يمارس منها الكاتب حضوره كذات مبدعة ، إنه وهو يشتغل على مادة الحكي يقدم تجربته الفنية و موقفه الفني من الزمن... » [4]

---

[1] سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي : ص 46 .

[*] أوغسطين : صاحب كتاب " الاعترافات"، يعد من أخطب خطباء عصره وأكثرهم تأثيرا في مستمعيه ، ناضل ضد جميع المذاهب التي وقفت حجر عثرة في تقدم الديانة المسيحية و بفضله أصبحت هيبون كعبة طلاب العلم اللاهوتي توفي 27 أوت 450 م .

[2] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي : ص 61 .

[3] عبد الصمد زايد : مفهوم الزمن و دلالته في الرواية العربية المعاصرة : الدار العربية للكتاب تونس 1988 ص 07.

[4] سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي : ص 73.

وما يهمني في هذا المجال و أود الوصول إليه هو إبراز الكيفية التي تعاملت بها النصوص الروائية - موضوع هذه الدراسة - مع فضاءاتها الزمنية والطريقة التي قدم بها الروائي" **جيلالي خلاص**" المستوى الزمني في محاولة للكشف عن القرائن التي توضح و تجلي الوظائف التي ينهض بها هذا المستوى في عموم البناء الروائي ،خاصة وأنه يعتبر الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية والهدف المرجو تحقيقه من خلال هذا الفصل لا يتمثل في بذل الجهود من أجل التعرف على ماهية الزمن بقدر ما هو تحديد كيفية قيام الزمن بوظيفته كمستوى من مستويات البناء النصي ، و مدى إسهامه في شحنه بالدلالات المتعددة والمختلفة التي لا يمكن إدراكها إلا بعد القراءات المتأنية التي تحاول خلق علاقة حوار بين القارئ والنص على اعتبار أن هذا الأخير حامل أسرار عديدة بحاجة إلى فك وهنا يكمن دور القراءة والقارئ .

وللتمكن من سبر أغوار هذا المبحث والوقوف عند حيثياته يجدر بي تسليط الضوء على جملة من الآراء لنقاد غرب وعرب تعاملوا مع قضية الزمن في النص السردي ، وهذا من أجل تحديد النهج والمسار الذي سأتبعه وأسير عليه ، ونظرا لصعوبتها وقف كل واحد منه موقفه ، وذهب مذهبه استنادا إلى أفكار معينة مما جعل الطروحات، و وجهات النظر تختلف من ناقد إلى آخر ومن مدرسة إلى أخرى ، فمنهم من مال إلى تقسيمه تقسيما ثنائيا ومنهم من قال بتقسيمه إلى ثلاثة أنواع ، والإشكالية التي تصادفنا هي أنه لكل مدرسة تقنياتها الخاصة في عرضها لقضية الزمن التي تعود بالنسبة للنقد الروائي إلى النقاد الشكلانيين الروس ، فهم الأوائل الذين بحثوا في الزمن وجعلوه من مباحث نظرية الأدب ، ولما كان موقفهم قد ظهر في مرحلة جد مبكرة فإنه من الصعب تصنيفهم ضمن مدرسة من المدارس النقدية أو اتجاه من الاتجاهات ، إضافة إلى كون آرائهم " لم تشكل مذهبا موحدا واضح الملامح ، و إنما جاء عبارة عن تأملات في المظهر الزمني للرواية وعلاقته بالبنية السردية ككل ... "[1] .

لقد بنوا تصورهم انطلاقا من تمييزهم بين المبنى الحكائي، والمتن الحكائي وجوهر الخلاف بين هذين العنصرين هو الاختلاف القائم في الترتيب الزمني للأحداث

---

[1] حسن بحراوي:بنية الشكل الروائي : ص 107.

وترجع هذه التسمية إلى توماشفسكي الذي يقصد " بالمتن الحكائي مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها من خلال العمل وأن المبنى الحكائي يتكون من الأحداث نفسها لكنه يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا " [1] .

إن هذا التصور هو المنطلق الذي فتح آفاق التفكير في الزمن لأن توماشفسكي حاول تحديد نوعية العلاقة بين المتن الحكائي و المبنى الحكائي ، و اهتدى إلى الأهمية التي يضطلع بها تحليل الزمن، و ما يؤديه من أدوار في العمل فتوصل إلى التمييز بين زمن المتن الحكائي ، و زمن الحكي ، وبهذا فهو يتجه ويذهب مذهب من قسم الزمن تقسيما ثنائيا ، ويعد هذا التصور بذرة فجرت أفكارا و تصورات سار على هديها مجموعة من النقاد الذين جاؤوا بعد ذلك محاولين إعطاءها أبعادا جديدة ،وممن يشاركهم هذا الطرح اللسانيون و النقاد البنيــويون ،فإيميل بنفنيست يقدم هو الآخر مفهومين للزمن هما :[2] (الزمن الفيزيائي / الزمن الحدثي) كما ذهب إلى أن تقسيم الأزمنة في الفعل الفرنسي يبرز من خلال مستويين مختلفين للتلفظ هما القصة والخطاب وهذا التقييم جاء نتيجة التأثر بالثنائية الشكلانية السابقة (المتن الحكائي/المبنى الحكائي)، فالقصة تركز على تقديم الأحداث دون الإشارة إلى الحقبة المرسلة فتبدو الأحداث وكأنها تحكي نفسها ، أما الخطاب فإنه يحمل شحنة ذاتية المرسل، و إلى جانب هذه الدراسة نجد تلك التي أعدها هارالد فاينريش[3] حول الزمن والتي أعلن من خلالها أنه انطلق من اللسانيات وأفاد أيضا مما توصل إليه بنفنيست لقد قام بصياغة ثنائية (زمن النص/ زمن الحدث)

الأول هو: **زمن النص** : ويتم التعرف عليه من خلال العلامات الدالة على النسق الزمني الذي ينتظم النص وفقا له .

أما **زمن الحدث:** فهو النقطة أو المقطع الزمني الذي يرتبط بمضمون التواصل ،و يظهر أثر تميز الشكلانيين بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي أيضا من خلال الدراسة التي

---

(1) سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي :ص 70.

(2) نفسه : ص ص 64-65.

(3) حسن بحراوي:بنية الشكل الروائي : ص 114.

أصدرتها فرانسواز فان روسم كيون[1] والتي قسمت فيها الزمن إلى (زمن القصة / زمن السرد) .

و هكذا فإن باب الثنائيات الموروثة عن الشكلانيين الروس عاود الظهور على يد العديد من الباحثين الذين كانت لهم وجهة نظرهم الخاصة حول قضية الزمن ، وبالتالي إثراء حقل الدراسات المختصة بهذا الموضوع ، كالذي فعله الناقد البنيوى تودوروف في محاولته مقاربة الزمن السردي مستلهما و معتمدا ما توصل إليه الشكلانيون لما حاول جمع نصوصهم [*]. لقد كان لتودوروف مفهومه الخاص بالنسبة للزمن و في مقالته الشهيرة "مقولات السرد الأدبي" ميز بين مظهرين للسرد هما القصة والخطاب انطلاقا أيضا من الثنائية الشكلانية الشهيرة ، فقضية الزمن تطرح بسبب ذلك التفاوت بين زمن القصة وزمن الخطاب ، زمن القصة يكون متعددا لأن عدة أحداث تقع في وقت واحد ، أما زمن الخطاب يكون خطيا لأنه يضطر إلى عرض تلك الأحداث الواحدة تلو الأخرى، لذا فإن الكاتب يتخلى عن التتابع ويعتمد التحريف الزمني للأحداث حتى يحقق أهدافا جمالية ، و يرى تودوروف أن الزمن هو الذي يسمح لنا بالانتقال من الخطاب إلى التخيل « وأشار إلى وجود زمنين »[2] تقوم بينهما علاقات معينة : زمنية العالم المقدم ، وزمنية الخطاب المقدم له .

إنه يفرق بين زمن القصة أو الحكاية كما وقعت ، والزمن الذي تنتظم خلاله هذه الحكاية التي تقدم الأحداث فنيا.

إلى جانب هذا بحث تودوروف في علاقة زمن القصة بزمن الخطاب ووجد بأنها تتبلور في ثلاثة أشكال هي : التضمين ، التسلسل ، التناوب.

أشار تودوروف أيضا إلى بنيتين زمنيتين إحداهما داخلية والأخرى خارجية أما الأزمنة

---

[1] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي :ص 74 .

[*] جمع تزفتان تودوروف نصوص الشكلانيين الروس في كتابه نظرية الأدب .

[2] تزيفيطان تودوروف : الشعرية : ص 47.

الداخلية [1] فتتضمن بدورها ثلاثة أنواع حددها كالتالي :

1- **زمن القصة :** و هو زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي .

2- **زمن الكتابة :** يصبح هذا الزمن زمنا أدبيا عندما يتم الحديث عنه داخل القصة المسرودة أي يرتبط بعملية التلفظ .

3- **زمن القراءة :** يقصد به الزمن أو المدة التي تستغرقها قراءة النص .

و في مقابل هذه الأزمنة الداخلية نجد أزمنة خارجية [2] ليست واردة في النص وهي : زمن الكاتب ، زمن القارئ ، الزمن التاريخي .

الأول مرتبط بالتأثير المباشر لعصر الأديب وحياته في تشكيل رؤيته ، الثاني وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة التي تعطى لأعمال الماضي ، أما الثالث فهو الذي يستمد منه السرد موضوعه و علاقته بالواقع .

وفي إطار البحث عن العلاقة القائمة بين زمني القصة والخطاب توصل إلى أنها تتوزع إلى ثلاثة محاور هي :

1- **محور النظام** : وتتحدد من خلاله استحالة التوازي بين الزمنين مما يولد الانحراف والمفارقات الزمنية.

2- **محور المدة** : التي قد تتسع وقد تتقلص عن طريق تقنيات مختلفة

3- **محور التواتر**: ويـــتـــعـــلق بالطريقة التي يخـــتارها المؤلف لسرد قـــصته »[3]

و نفس المحاور يعثر عليها عند الناقد الفرنسي جيرار جنيت في كتابه "خطاب الحكاية" والذي تشغل فيه دراسة الزمن ثلثي الكتاب ، لقد حاول بدوره دراسة العلاقات الموجودة بين زمن القصة و زمن الحكاية أو زمن الخطاب كما يسميه تودوروف ووجد بأنها تتمظهر وتتجلى من خلال ثلاثة محاور هي :

---

[1] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي : ص 79.

[2] نفسه : ص ن .

[3] حسن بحراوي:بنية الشكل الروائي : ص 115.

1- الصلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة ، والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية (الخطاب) مدركا كغيره من النقاد بأنه لا يمكن إخضاع الأحداث دائما إلى ذلك الترتيب الخالص فنكون بذلك أمام مفارقة سردية.

2- المحور الثاني: له علاقة بالصلات بين المدة المتغيرة للمقاطع القصصية و المدة الكاذبة لروايتها في الحكاية.

3- المحور الثالث : و هو ما أسماه بالتواتر وتناول من خلاله قضية كون كل حدث بإمكانه أن ينتج ويعاد إنتاجه، فيتكرر مرة أو عدة مرات في النص الواحد وشاطر "رولان بارت" جنيت في قضية كون الزمن غير حقيقي (كاذب) لأن الزمن في رأيه ليس سوى « زمن دلالي أما الزمن الحقيقي فهو وهم مرجعي » [1] ؛ ومن خلال هذا فإن بارت يرى أن مهمة الباحث ليست البحث عن الزمن في النص بقدر ما هي « التوصل إلى وصف بنيوي للإيهام الزمني »[2] .

ولا يعتبر التصنيف الثلاثي الذي قدمه تودوروف للزمن الروائي جديدا لأن "ميشال بوتور" قد كان سباقا في الإشارة إليه معتمدا في ذلك على تجربته كروائي ، إذ قسم زمن الرواية إلى زمن الكتابة ، زمن المغامرة وزمن القراءة ومعنى ذلك أن الكاتب بإمكانه أن يقدم لنا « خلاصة قصة نقرؤها في دقيقتين أو في ساعة ، وتكون أحداثها جرت خلال يومين أو أكثر للقيام بها ، أو خلاصة لحوادث تمتد على مدى سنين » [3]

واعتمادا على هذه الأفكار التي صاغها" ميشال بوتور" في كتابه بحوث في الرواية توصل كل من "رولان بورنوف و ريال ولات" صاحبا كتاب " عالم الرواية " إلى أن توظيف الزمن بالنص الروائي يجب أن يحدث قيمة جمالية بالنص وأن يساهم بقدر كبير في إضاءة دلالة العمل الأدبي لأنه ليس مجرد مكون من مكونات النص ومستوى من مستويات بنائه بل تحول إلى بطل الرواية [4]

---

[1] حسن بحراوي:بنية الشكل الروائي : ص 111.

[2] نفسه : ص ن .

[3] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي : ص 69.

[4] Roland Bourneuf et Real Ouelet : L'univers du roman presses Universitaires de France : 1 ére édition paris 1972. p128,

لقد قسما الزمن في دراستهما إلى ثلاث : زمن المغامرة ، زمن الكتابة ، زمن القراءة ، ويذهبان إلى أن فترة الإطلاع على القصة غالبا ما تختلف عن الفترة التي وقعت فيها المغامرة ، ويمر الزمن لكن الفرق بين زمن المغامرة وزمن الكتابة يبقى ثابتا في حين أن الفارق بين زمن الكتابة وزمن القراءة يتغير من جيل إلى آخر[1].

وانطلاقا من وجهة نظر أخرى نعثر على آراء مخالفة لما ذهب إليه أنصار النقد البنيوي الذين يستبعدون التجربة الزمنية الإنسانية من مجال اهتمامهم .

فبول ريكور [2] في كتابه "الزمن والحكاية" حاول التعامل مع الزمن من منطلق فلسفي حيث يركز على ما يعرف بالزمن الإنساني الذي يتشكل في العمل الروائي من خلال تضافر عنصرين هما الحادثة التاريخية والتخييل الفني الذي به يتم إعادة تشكيل الزمن اعتمادا على التاريخ الذي يأخذ منه الفعل الإنساني والتجربة الزمنية للأفراد أما" جون بويون" في كتابه "الزمن والرواية" فيذهب إلى أن « فهم أي عمل أدبي متوقف على فهم وجوده في الزمن » [3] .

يعالج جون بويون إشكالية الزمن من خلال ربطها بالمنظورات النفسية للشخصيات وأبعادها السيكولوجية و ارتباطاتها بماضيها ، ومن جانب آخر لا يهتم بالتتابع الخارجي للأحداث بل يحرص على إدراك تسلسلها داخل نفسية الشخصية الروائية ، إنه يتعامل مع الزمن الروائي من خلال الزمن الشخصي .

هذا عن أهم أقطاب النقد الغربي وطرق تعاملهم مع إشكالية الزمن الروائي وكما نلاحظ كثرت الآراء وتشعبت واختلفت بين قائل بثنائية تقسيمه وثلاثية ذلك ، محاولين بذلك إماطة اللثام عن طرق اشتغاله بالنص والوظائف التي يؤديها ، ولقد حاول النقاد العرب بدورهم متأثرين بما توصل إليه النقاد الغرب من نتائج مقاربة قضية الزمن من خلال مؤلفاتهم المختلفة .

---

(1) Ibid p :144

(2) سعيد يقطين:تحليل الخطاب الروائي:ص 82.

(3) حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 116.

فالناقدة العربية "سيزا أحمد قاسم" أعدت دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ومجموعة من الأعمال الغربية ، أولت من خلالها قضية الزمن أهمية بالغة وقامت بدراسة وفق منهجية واضحة ، فبعد أن عرضت وأشارت إلى مجموعة من المدارس و الاتجاهات التي تناولت هذه القضية أشارت إلى أنها حاولت تطبيق بعض تلك النظريات ، كإفادتها من دراسة" جيرار جنيت" حول الزمن في "البحث عن الزمن الضائع" لمارسيل بروست ، وبعد ذلك تحدثت عن الزمن في الأدب و اصطلحت على تسميته بالزمن الإنساني وقامت بتقسيمه إلى زمن خاص شخصي ذاتي متعلق بالأبعاد النفسية للفرد و زمن طبيعي أو خارجي و بهذا الصدد نجدها تقول : « وفي دراستنا لطبيعة الأدب من زاوية الزمن ...فنسمي الأول الزمن النفسي أو الزمن الداخلي ، والثاني الزمن الطبيعي أو الزمن الخارجي ».[1]

فالزمن الذاتي تراه يتجسد عبر الذكريات والأحلام أي منحصر في الأعمال، أما الثاني فيتجسد عبر المجال التاريخي والكوني فهو « خاصية موضوعية من خواص الطبيعة ولهذه الخاصية جانبان هما الزمن التاريخي والزمن الكوني »[2] .

أما الناقدة "يمنى العيد" فتفيد هي الأخرى من دراسة جيرار جنيت و آراء تودوروف تقول : « للشيء الذي نقص عنه زمنية ، لكن لفعل القص نفسه زمنية ، لذا يطرح القص مسألة ازدواجية الزمن » [3] .

وفي ضوء دراستها لزمن السرد الروائي وإنتاجه،ودلالات التملك للوطن في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح نجدها تنطلق من كون الزمن الروائي متخيل، وتقسمه إلى قسمين : « عالم الرواية له زمنه الذي هو زمن متخيل ،وهو زمن يختلف عن زمن الواقع الاجتماعي الذي تحكي عنه الرواية أو الذي تتناول عناصر منه كالشخصيات أو الأحداث »[4] .

---

[1] سيزا قاسم : بناء الرواية : ص 45.

[2] نفسه : ص ن .

[3] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي بيروت لبنان،ط1،1990 ،ص 72 .

[4] يمنى العيد: في معرفة النص : دراسات في النقد الأدبي : ص 227 .

وينقسم الزمن المتخيل حسب وجهة نظرها إلى (زمن القص ، وزمن الوقائع) .

" زمن القص : وهو زمن الحاضر الروائي أو الزمن الذي ينهض فيه السرد ...

زمن الوقائع : وهو زمن ما تحكي عنه الرواية يتفتح في اتجاه الماضي فيروي أحداثا تاريخية أو أحداثا ذاتية للشخصية الروائية وهو بهذا له صفة الموضوعية وله قدرة الإيهام بالحقيقة... »[1] .

الباحث "حسن بحراوي" قام بدوره بعرض مجموعة من التصورات النظرية حول قضية الزمن التي تعد منطلقا لبناء موقفه الخاص تجاه هذا المبحث ،فهو يذهب إلى ضرورة دراسة الزمن وفقا لتقـــنيتين زمنيتين متقاطعتين ، بعد أفقي وبعد عمودي .

- البعد الأفقي : تمثله جملة التغيرات الزمنية العارضة التي تلحق القصة دون الخطاب و يؤدي إلى قيام إحدى مفارقتين،؟ الاستذكار ويدل على العودة إلى الوراء لاسترجاع فترة ماضية ،أو الاستشراف.

- أما البعد العمودي: فيـــتعلق بوتيرة سرد الأحداث من حيث سرعتها أو بطئها [2].

و يعلل اختياره هذا قائلا: « و قد وقع الاختيار على هذين البعدين (الأفقي والعمودي) لقيمتهما التوضيحية و لكونهما يغطيان من جهة تعاملهما مع الزمن ، مجمل الحركة السردية في الرواية وعلاوة على ذلك فإن العمل على هذين المستويين المحددين من شأنه أن يقلل من مخاطر التداخل و الالتباس في معالجة المظهر الزمني للرواية [3] ويقوي بالمقابل حظوظ التوصل إلى معرفة أفضل بإشكالية وآليات اشتغاله ».

وهذا" سعيد يقطين" نجده ينطلق في دراسته للزمن الممتدة عبر كتابين هما "تحليل الخطاب الروائي (الزمن ، السرد ، التبئير)" و"انفتاح النص الروائي (النص و السياق)" « من تقسيمه إلى ثلاثة أقسام : (زمن القصة و زمن الخطاب وزمن النص) » [4]

---

[1] السابق : ص ن.

[2] نفسه : ص 196.

[3] نفسه : ص ن.

[4] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي : ص 89.

ركز في كتابه الأول على النوعين الأول و الثاني ،أما الثالث فشكل محورا لاهتمامه في كتابه الثاني ، و يحدد هذه الأزمنة الثلاث كالتالي :1- زمن القصة : هو زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي ، إنه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات والفواعل (الزمن الصرفي).

2- زمن الخطاب : وهو الزمن الذي تعطى فيه القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي و المروي له (الزمن النحوي).

3- زمن النص : وهو الزمن الذي يتجسد أولا من خلال الكتابة التي يقوم بها الكاتب في لحظة زمنية مختلفة عن زمن القصة أو الخطاب ... إننا من خلال تعالق زمن الكتابة بزمن القراءة نجد أمامنا ما نسميه زمن النص ، كما يتجسد من خلال العلاقة بين الكاتب والقارئ على المستوى الدلالي (الزمن الدلالي) [1].

ويؤكد "سعيد يقطين" بأن هذا الطرح قد تجاوز التصميم الثنائي للزمن إلى آخر ثلاثي متجاوزا الحدود التي وقف عندها العديد من الباحثين .

« وهكذا ففي هذا المستوى سنجد أنفسنا نتجاوز ثنائية زمن القصة و الخطاب و نظيراتها إلى تقسيم ثلاثي نهتم فيه هنا بما نسميه (زمن النص) من خلال قطبيه الأساسيين : زمن الكتابة وزمن القراءة ».[2]

أخيرا و بعد هذا العرض المختصر لبعض الآراء و التصورات التي اتفقت أحيانا واختلفت أحيانا أخرى ، والتي تبحث جميعها قضية الزمن في النص الروائي و طرق الكشف عنه ، والسبل المختلفة و المتباينة لدراسته ، أقول بأن الهدف من هذا الطرح هو التوصل في النهاية إلى إيجاد طريقة تساعد على الاقتراب من الزمن في النص الروائي و تبيان الدور الذي يلعبه في بناء النص ،أولا بوصفه عنصرا يتصل بشكل دقيق بجمالية الرواية، ثم مظاهر الدلالة التي ينتجها في مختلف تمفصلاته و تجلياته .

وبعد إطلاعي على النصوص الروائية الأربعة التي ستشكل محور هذه الدراسة وجدت بأن الفرضية التي سأنطلق منها في دراستي لقضية الزمن الروائي هي تلك التي تقتضي

---

[1] السابق : ص 51 .

[2] نفسه :ص 51.

وجود زمن أول هو الزمن الذي جرت فيه الأحداث قبل أن تتحول إلى نص سردي تتبني فيه الأحداث وفق زمنية مختلفة ،وهذا ما سيقود للحديث عن زمن ثان وهو الزمن النصي الذي وجدنا عليه الأحداث عندما أعيد بناؤها في غياب الترتيب الأصلي الذي كانت عليه،فما يأخذ في القصة نظام (1, 2 , 3 , 4 , 5) يمكن أن يقدم في الحكاية (السرد) بنظام آخر مختلف جدا مثل (5، 3 ، 1 ، 2 ، 4) فهناك عدم توافق بين نظام التتابع في القصة ،ونظام التتابع أثناء سردها " وقد قيل دائما وخاصة بعد "توماشفسكي" أن مشكلة الزمان في الحكاية تتمثل في قياس زمنين هما : زمن القصة (فكل فعل يحدث في نظام منطقي سببي و له إيقاع نمو و تردد) وزمن الخطاب (فكل خطاب ينظم ويدبر و يستعمل بشكل ما زمن القصة و يخلق بعدا زمنيا جديدا) ".[1]

وهذان الزمنان لا مناص من وجودهما في كل نص روائي لذا فإن المهارة الفنية للكاتب لا تكمن في حضورهما بل في القدرة على نسج الحركة بينهما و خلق لعبة فنية تمكن القارئ من توليد الدلالات ، فعملية القراءة تعيد ترتيب الأشياء و تمكن من تحديد بناء النص زمنيا من خلال إعادة إنتاج الزمن النصي .

سأحاول في هذا الفصل البحث عن القرائن التي تساعدني في الكشف عن كيفية اشتغال الزمن في العمل الأدبي **أولا**: برصد حركة الزمن السردي الناتجة عن ترتيب الأحداث ،خاصة وأن النظام الجديد الذي يقدمه الكاتب لا يخضع لمنطق تسلسلي ، فإذا تأملنا النصوص الروائية الأربعة سهل علينا إدراك ما فيها من تصرف على مستوى الترتيب ، فما تفتتح به الرواية لا يشكل بالضرورة أول حدث بها فالزلزال في "**رائحة الكلب**" و واقعة اختطاف "**بوجبل**" في **(حمائم الشفق)** أو عودة الحاج "**قويدر بن سوكة**" من الحج في **(زهور الأزمنة المتوحشة)** أو حتى المظاهرات الدامية في **(عواصف جزيرة الطيور)** ليست هي الحدث الأول في ترتيب أحداث القصة ، فالنص يقدم ما هو متأخر ويؤخر ما يفترض أن يكون في البداية ، إنها حركة هدفها هو تحريف خطية القصة سواء أكانت الحركة متجهة إلى الوراء أم متقدمة نحو الأمام ، عودة إلى الوراء

[1] خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس : نظرية اللغة الأدبية : ص 285.

لاسترجاع ما فات من ماضي القصة أو قفز إلى الأمام للتطلع لما لم يحدث بعد واستشرافه .

إن هذا التقديم و التأخير يظهر بوضوح و جلاء في نصوص"**خلاص**" الروائية ،وهذا التوزيع الجديد للأحداث يجعل القارئ يتلهف لمعرفة ما يجهله ،الأمر الذي يكسب النص قيمته الجمالية من خلال اللعب الزمني وما يولده من مفارقات سردية .

ثانيا : أثناء رصد ترتيب الأحداث و الخلخلة التي تصيبه يلفت انتباهنا كون سرد هذه الأحداث محكوم بوتيرة معينة بحسب السرعة أو البطء اللذين يسير بهما ، فالسرعة تتفاوت وتتدرج تبعا لمتطلبات النص الذي يتحول معه الزمن إلى لعبة يصنع بها الكاتب ما يشاء ، لهذا سأقف عند الحركات السردية الأربع التي تعمل على تنظيم السرعة بالنص ضمن حقلين كبيرين ، يعمل الأول على تسريع السرد أما الثاني فيقوم بالوظيفة العكسية أي الإبطاء .

و فيما يلي محاولة لدراسة الزمن من حيث نظامه، وترتيبه داخل النص الروائي بحيث يتم رصد التغيرات التي تلحق تقطيع الزمن و علاقة ذلك بإنتاج الدلالة في النص.

I-النظام (الترتيب) :

إذا قمنا بعملية موازنة بسيطة بين أصل الروايات ،وبين النص الذي صيغت فيه المادة الحكائية ، نرى أن نظام التوزيع والعرض بحسب الشكل الطبيعي لتتالي الأحداث يختلف عن النظام (الترتيب) المقدم من قبل الروائي في نصوصه الأربعة على حد سواء لأغراض فنية، وجمالية فحدث الزلزال الذي استفاق على إثره البطل في رواية(**رائحة الكلب)** رغم كونه تصدر النص لا يشكل البداية الفعلية للقصة قبل أن تتحول إلى نص روائي لوجود أحداث أخرى تسبق زمن هذا الحدث كتلك التي تعود بنا إلى طفولة البطل و ظروف حياته في تلك الفترة ، فالتحريف إذن لا نجده إلا مع النص وحده إذ يلعب الزمن في ذلك الدور الأكبر لأنه الموجه الأساسي لأحداث النص، وهذا الكسر في خطية السرد يجعلنا نتوق إلى معرفة ما نجهله ونتطلع إليه بشراهة وإعجاب وهنا يكمن الجمال في النص ، و تبرز مهارة الكاتب في النسيج لذا من الضروري أن تتوفر بين وحدات النصوص السردية أنظمة زمنية حتى يحدث الاتساق، والانسجام بين المتواليات الحكائية وينتظم بناؤها بمعيارية محكمة ، لكن هذا لا ينفي حضورا لأنواع من الإنزياحات الزمنية ، هذا ما يسهم بقدر كبير في تنسيق أسس البناء ، كما يتيح له إمكانية التوفر على ما يعرف بالنظام لأن السرد الروائي كما لاحظنا بعد قراءة النصوص الروائية ومن خلال تعامله مع الزمن يصادف مشاكل كثيرة يطرحها عليه الزمن السردي لأن "نظام الزمن الحاكي لا يمكن أبدا أن يكون موازيا تماما لنظام الزمن المحكي ، وثمة بالضرورة تدخلات في القبل و البعد ، ومرد هذه التدخلات الاختلاف بين الزمنيتين من حيث طبيعتها » [1] ، فالراوي يتحدث عن الزلزال في افتتاحية النص : « أحس في لوعة بقوة غريبة ترفع جسده عاليا ثم تهوي به بلا هوادة ، لكن بدل أن تطوح به في المتاهة المرعبة التي اقتلع قلبه ظلامها الدامس ، دوحت به إلى أن أيقظته فجأة مرتاعا و جسمه يرفض عرقا » [2] ، لينتقل بعدها مباشرة في الصفحة الموالية إلى الماضي عندما شبه عواء راكس بعواء الكلب طيو « الذي قتله المظلي الفرنسي بعشر رصاصات

---

[1] تزيفيطان تودوروف : الشعرية : ص 48 .

[2] جيلالي خلاص : رائحة الكلب : المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر،1985 :ص11.

أمام عينيه ، هو الصبي الذي لم يكن قد تجاوز الخامسة من عمره وقتها » [1] ، فالحدث الأول الزلزال في النص لا يشكل الحدث الأول في القصة ، وذلك العواء المسموع هو الذي جعل الذاكرة تتحرك وتعمل عملها وتستحضر صورة الكلب طيو الذي قتل منذ زمن بعيد .

إن هذا التذبذب وهذه الحركة راجعة إلى استحالة سرد الأحداث حسب نظام التتابع الطبيعي الذي جاءت عليه لأن المتواليات الحكائية قد تعود إلى الوراء باسترجاع أحداث حصلت في الماضي القريب ،أو البعيد كتلك العودات إلى تاريخ الجزائر القديم و الحديث في كل من (**عواصف جزيرة الطيور) و (زهور الأزمنة المتوحشة)** دون أن ننسى **(رائحة الكلب)** و **(حمائم الشفق)** ، أو قد تتم الإشارة إلى أحداث يفترض حدوثها لاحقا كتلك التوقعات والتنبؤات التي سجلناها و سيتم الحديث عنها بالتفصيل فيما بعد ، و قد تقع الأحداث في آن واحد إلا أن الراوي لا يمكنه روايتها في آن واحد لأن هذا يحتاج الانتقال المستمر من شخصية إلى أخرى ، فمن المستحيل رواية ما يحدث هنا وهناك فيكون بذالك التوالي في النص من صنع الراوي وترتيبه ، و كأنه يمارس لعبة فنية ، يقدم و يؤخر في زمن ما يروي عنه ، ولذلك « كان التسلسل النصي للزمن في الرواية من تقديم و تأخير و حذف و غير ذلك من الأبنية الهامة في الرواية » [2] ، و هذه الانحرافات على مستوى الزمن لا يمكن إدراكها بوضوح إلا عندما نكون « إزاء مفارقة سردية توقف استرسال الحكي المتنامي و تفسح المجال أمام نوع من الذهاب والإياب على محور السرد انطلاقا من النقطة التي وصلتها القصة » [3] .

فعند قراءتنا لنصوص "**جيلالي خلاص**" الروائية تبرز أمامنا عوالم الأحداث المفعمة بالحركية هذا ما يدفعنا إلى تقصي كنه هذه العملية و محاولة الكشف عن هذا التذبذب في كل لحظة من الحاضر إلى الماضي إلى المستقبل ، وحتى نتمكن من إبراز هذه الانحرافات الزمنية يجب علينا إدراك التذبذب الحاصل بين زمن القصة(زمن المسرود) و زمن السرد في النص في ضوء العودة إلى الوراء و ترك اللحظة الراهنة أو استباق

---

[1] السابق : ص 12.

[2] سيزا قاسم : بناء الرواية : ص 37.

[3] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 119.

الأحداث تجنبا للخطية التي تكاد تستحيل ، و حتى يتسنى لنا ذلك علينا أن نقارن بين ترتيب الأحداث كما هي عليه الآن أثناء قراءتنا لها و كيف كانت قبل أن تنتقل إلى هذا العالم أي ترتيبها في القصة قبل أن تخضع لإعادة التشكيل ، وهذه عملية يمارسها القارئ تلقائيا عند قراءته للنص دون أن يكون ذلك شغله الشاغل فيرصد ما إذا كان حدث من الأحداث قد جاء بعد في النص وقبل في القصة لأننا متيقنين أن " صلة التقابل أو التنافر بين هذا وذاك أساسية للنص السردي وإلغاء هذه الصلة بإقصاء أحد طرفها ليس اقتصارا على النص ، بل هو بكل بساطة قتل له " [1]. بل الأساس هو التعرف على ما تؤديه هذه العملية من وظائف وما تحققه للنص من دلالات لأنه يعتبر حامل أسرار جديدة بحاجة إلى الفك ، وهنا يأتي دورنا كقراء لاستحضار الغائب و استكمال النقص .

إن هذه الانحرافات أو الإنزياحات الزمنية تحكمها تقنيتان سرديتان تم التوصل إليهما انطلاقا من كون " زمنية الخطاب أحادية البعد و زمنية التخيل متعددة ...واستحالة التوازي تؤدي إلى الخلط الزمني الذي نميز فيه بداهة بين نوعين رئيسيين ، الإسترجـــاعات أو العود إلى الوراء، الاستقبـــالات أو الإستباقات " [2]

إن نظام الزمن الحقيقي للقصة يتطور وفق تسلسل طولي سواء أكان تطورا سببيا أم تطورا طبيعيا ، أما الزمن المتخيل فإنه يخضع إلى نظام متشابك تتداخل فيه الأزمنة بقصد أو بغير قصد و يتم ذلك طبقا للأغراض الجمالية التي يتطلبها الفن الروائي .

فما سأحاول فعله إذن ، هو دراسة العلاقات الموجودة بين زمن القصة و زمن الحكاية أو الزمن المتخيل ، من خلال الوقوف عند قضية الترتيب الزمني ومدى إسهام ذلك في تنظيم النص إلى جانب تسليط الضوء على طرفي المفارقة السردية الناشئين عن تقنية اللعب بالزمن و تكسير خطيته ،المفارقة التي " تحقق للرواية توازنها الزمني و في

---

[1] جيرار جنيت : خطاب الحكاية :بحث في المنهج،ترجمة محمد معتصم،عبد الجليل الأزدي،عمر حلي،الهيئة العامة للمطابع الأميرية،ط1997،2 ص 47.

[2] تزفطان تودوروف : الشعرية : ص 48.

نفس الوقت تخلصها من نواقص الرتابة والخطية التي تتهددها في مختلف الأطوار ومن هنا أهميتها التي لا يجب أن تخفى علينا عند تحليل الزمن في الرواية ".[1]

وهذه السمة تعد تقنية مشتركة بين النصوص الأربعة المدروسة(**رائحة الكلب**) ، (**حمائم الشفق**) ، (**عواصف جزيرة الطيور**)، و(**زهور الأزمنة المتوحشة**) ، من خلال ما يكتنفها من انعطافات و انحرافات منذ صفحاتها الأولى فيصبح ذهن القارئ أشد انتباها لها، إذ يدرك و يرى أن خط النص العادي " يقطع ويلتوي و يعود على نفسه ويمط إلى الأمام و يمط إلى الخلف حتى في أكثر النصوص سذاجة و بساطة».[2]

1-الاسترجاع : (السرد الاستذكاري)

هو أحد طرفي المفارقة السردية المشار إليها سابقا ، وهو عبارة عن عودة إلى الوراء ، عودة إلى ما مضى من أحداث فنجدها بذلك تروى بعد حدوثها "لقد نشأ مع الملاحم القديمة وأنماط الحكي الكلاسيكي و تطور بتطورها ثم انتقل عبرها إلى الأعمال الروائية الحديثة التي ظلت وفية لهذا التقليد السردي »[3] الذي يعتبر أهم باعث على الحيوية والديمومة في الماضي من خلال ما يلجأ إليه الراوي قصد تحقيق التكامل بين السرد و حاضر الرواية نفسها ، فتخضع له سيرورة الأحداث إجمالا دون أن تنفصل الأزمنة فيها عن بعضها البعض لمجرد أن الاسترجاع يختص بما سبق من أحداث ، فالراوي يترك بموجبه سير الأحداث الطبيعي ، ويقفز قفزة نوعية نحو الماضي تلفت انتباه القارئ لكثرتها ، لذا قال تودوروف : " أما الإسترجاعات وهي أكثر تواتـــرا فتروي لـــنا فيما بعـــد ما وقـــع من قـــبل »[4] وكأن السارد يمارس ما يشبه اللعب على الزمن "و في هذا اللعب يستخدم الراوي تقنيات خاصة كأن يجعل الشخصية التي تعيش حاضرا ما تتذكر حادثا أو أمرا وقع لها في الماضي فتحكي عنه ، و كأن يدخل في قصته حكاية عن الماضي"[5] فمثلا رواية (**رائحة الكلب**) لـــ"**جيلالي خلاص**" ، فيها

---

(1) حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 199.

(2) سيزا قاسم : بناء الرواية : ص 50.

(3) حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 121.

(4) تزفطان تودوروف :الشعرية : ص 48.

(5) يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي :ص 75.

صورة من هذا اللعب الفني ، فعند أول لقاء يجمعنا بهذا النص يلفت انتباهنا ذاك التقسيم الذي وضعه المؤلف للنص إذ جعله يظهر في ثلاث عشرة فصلا صدر كل واحد منها بظرف زمان يمثل الكلمة الأولى من أول جملة يفتتح بها كل فصل و هي على التوالي : قبل ، للحظة ، لبرهة ، لثانية ، الساعة ، الآن ، عندما ، يوم ، منذ ، قبيل ، حين ، وقت، و كأنه بهذا التقسيم أراد أن يمنح للنص صبغة زمنية .

ينطلق الحدث الرئيسي يوم واقعة الزلزال ، تتهاوى العمارة و ينحبس البطل تحت الأنقاض، وخلال زمن لا محدود تنطلق الذاكرة في رحلة الهيمنة من خلال الإسترجاعات المتواصلة فيعود إلى ذكريات الماضي الطفولي و يسترجع أفكارا ترسبت في ذهنه و نفسيته و شغلت حيزا فسيحا منها ، و ما تلك العودة إلا هروب من مرارة الواقع ، ينفتح زمن النص على أزمنة ماضية له فلا توجد لحظة في الحاضر إلا و تفجر بدورها تيار الذاكرة المتنامي .

إن القصة التي تروى لا بد أن تكون قد تمت في زمن مضى لكن الراوي كما لاحظنا يحاول أثناء سرده القصة طبع النص براهنية زمنه السردي الذي يتم انطلاقا منه استدعاء الذكريات والمشاريع التي تمت في الماضي ف: « يترك السرد زمن القص ، زمن الحاضر الروائي ، وينفتح على زمن آخر هو هنا زمن الوقائع فينكسر السرد فلا يعود قصا حاضرا بل يصير حكاية عن ماض عن وقائع و أحداث عن سيرة شخصية"[1]

ينكسر حاضر القص و ينفتح على زمن ماض له و « بفضل هذا اللعب الفني يوهم القارئ بأن الكلام يتجه إلى الوراء في حين أن الكتابة تبقى في الحقيقة خطية متقدمة باتجاهها على الورق إلى الأمام »[2] .

وكل حديث عن الاسترجاع كتقنية تبني زمن الرواية يقتضي الإشارة إلى وجود أنواع له تتحدد وفقا لطبيعة العودة إلى الماضي في حد ذاتها، التي قد تكون عودة إلى ما قبل بداية الرواية و ينشأ عنها ما يعرف بالاسترجاع الخارجي، أما إذا كانت عودة إلى ماض لاحق لبداية الرواية سمي استرجاعا داخليا و قد يتم الجمع بين النوعين ليتم الحصول

---

[1] يمنى العيد : في معرفة النص : ص 215.
[2] نفسه : ص 231.

على نوع ثالث يطلق عليه اسم الإسترجاع المزجي « والاسترجاع بأنواعه الثلاثة يمثل جزء هاما من النص الروائي و له تقنياته الخاصة و مؤشراته المميزة و وظيفته التي تختلف من رواية إلى رواية »[1] .

وسأحاول الوقوف عند النوع الأول : **الاسترجاع الخارجي** : و يشير جيرار جنيت إلى أنه مع هذا النوع من الإسترجاعات و لمجرد أنها خارجية « لا توشك في أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك »[2] وهكذا فإن الحكاية الثانية لا تقلق أبدا الحكاية الأولى لكنها تأتي لتحقيق أهداف فنية وجمالية إذ يتم اللجوء إلى هذا النوع كلما تسللت شخصية جديدة إلى النص لأن القارئ يجد نفسه بحاجة إلى إضاءة حول هذه الشخصية الجديدة باللجوء طبعا إلى ماضيها بالقدر الذي يخدم حاجة النص و ما أكثر المقاطع التي تأتي لخدمة هذا التصور لكثرة الشخصيات الجديدة التي نلتقي بها في كل مرة عبر النصوص الروائية الأربعة المدروسة و هذا خير دليل على الدور الفعال الذي يلعبه عنصر الزمن من الناحية الفنية في بناء و تقديم الشخصية الروائية إلى القارئ ويمكن اختيار نموذج من نص (**زهور الأزمنة المتوحشة**) يكشف عن دور الاسترجاع الخارجي الذي يحفل بتوضيح ماضي الشخصية الجديدة لئلا تكون مبهمة أمام القارئ، ويساهم في التعرف عليها و الكشف عن طبيعة علاقتها ببقية الشخصيات، يقول "**الحاج قويدر بن سوكة**" لأبنائه و هو بصدد الحديث عما عاشه من أحداث أثناء سفره « ماكمش تفهموا مليح ؟ و صعدت همهمة و رمرمة: همهم

- أم بعد عبد الله أيفهمكم »[3]

وفي الصفحة الموالية نتعرف على جانب من ماضي "**عبد الله**" الجانب الذي يفسر فهمه لحديث والده، دون بقية إخوانه « كان عبد الله أصغر أبناء الحاج قويدر بن سوكة، هو الوحيد من بين أبنائه الذي نجح في دراسته، لذلك كان غالبا ما يتكلم بالفصحى، لم يكن

---

[1] سيزا قاسم : بناء الرواية :ص 40.

[2] جيرار جنيت : خطاب الحكاية : ص 61 .

[3] جيلالي خلاص : زهور الأزمنة المتوحشة :دار هومه للطباعة و النشر و التوزيع الجزائر، ص 13 .

هذا تملقا أو تعجرفا، و إنما كانت عادة أخذها من معلمه الذي كان يجله و يحبه إلى درجة أنه بكاه يوم وفاته بكاء مرا، و كاد يجن لولا مواساة أمة بنت بن صيفية، كانت الوحيدة التي يرتاح إليها... هو المثقف الشهم الجريء ولاغرو أن يكون محل ثقة الحاج قويدر سوكة من بين جميع إخوته الذين كانوا – رغم غيرتهم البائنة- يقدرون موقف أبيهم و لا يناقشونه في هذا الأمر»[1] .

وإن كانت بعض الإسترجاعات تخص ما استحدث من شخصيات فإن هناك ما يهتم بتلك (الشخصيات) التي لم يتسن للسارد الحديث عنها بشمولية و تفصيل أي « عندما يعود إلي شخصيات ظهرت بإيجاز في الافتتاحية و لم يتسع المقام لعرض خلفيتها أو تقديمها »[2] كشخصيتي "**بهية" و" سي عمر**" في (**رائحة الكلب**) فشخصية بهية نلتقي بها من خلال الحلم الذي بتره الزلزال في بداية النص « قبل أن تتسل خصلات شعر بهية ذائبة كالحلم المبتور من بين أصابعه التي كانت تدغدغ قفاها المخملي... أحس في لوعة بقوة غريبة ترفع جسده عاليا ثم تهوي به بلا هوادة »[3] فنتساءل كقراء عن هوية بهية، من تكون؟ ما علاقتها بالبطل؟ أسئلة لا نجد لها إجابة إلا لحظة يشعر الراوي بأنه من واجبه إكمال ما كان ناقصا، عندها ندرك سر العلاقة التي تجمعه ببهية و نلتقي أكثر من مرة عبر مقاطع إسترجاعية كلما اقتضت الأحداث تفجير ذكرى بهية، فعندما تومض الذاكرة إحدى ومضاتها يتذكر البطل عودته من السفر و زيارته لوالديه و يتذكر بهية والعلاقة الحميمة التي جمعته بها ،ومشاعر الدفء التي تعتريه مخففة عنه حدة المعاناة والأحزان فيسترسل متذكرا اللحظات السعيدة التي كان يقضيها برفقتها « طالما اشتاق إلى دفء جسد بهية الأهيف ساعة النزول في تلك المحطة العاجة بالغاشي حيث يروح هو يتلوى عبر سدوده رافعا رأسه باحثا بنظرات و لهى عن وجهها الصبوح إلى أن تحتضنه ناثرة شعرها الليلي الدهني الملمس... و سارا جنبا إلى جنب يكاد جسداهما يتلاصقان حتى مكتبه فغرفته حيث يرميان كل شيء في جنون ويغرقان الساعات الطوال

---

[1] السابق: ص 14 .

[2] سيزا قاسم : بناء الرواية : ص 41.

[3] جيلالي خلاص : رائحة الكلب :ص 11.

في امتصاص رحيقيهما.ويغمض عينيه على مشهد عسلي المذاق طالما حلم بها في الليالي عسيرة النوم و قد راح يتلوى وحيدا.» [1]

و نشهد الأمر نفسه مع نص **(حمائم الشفق)** فضمن الافتتاحية و من خلال شخصية "**بوجبل**" شبه الغائبة عن الوعي نجد إشارة إلى شخصيات أخرى ك "**جميلة**" و "**الجوهر**" لتتم العودة إليها باستفاضة فيما بعد من خلال مقاطع استذكارية تكشف عن ماضيها وعن علاقتها ببوجبل خاصة مع الفصول الكاملة التي خصت لها و تبرز هذه المقاطع مدى تأثير الحياة الماضية في صناعة الشخصية فيلعب الماضي دورا فاعلا في توجيه سلوك الشخصية وإكسابها طبائع لم تكن تتميز بها و العودة إلى الشخصيات التي تتم الإشارة إليها بإيجاز في بداية النص من خلال ماضيها تمكن من فهم حاضرها. و في خضم هذه الذبذبة يمكن التعرف عليها و بناء ملامحها لأنه يستحيل التعامل معها بالنظر إلى حاضرها فقط أو ماضيها بل العملية تقتضى الربط و الجمع بين الحاضر و الماضي، والاسترجاع هو حلقة الوصل فنشعر و كأن هذه النصوص تدفعنا دفعا للتعرف على ماضي الشخصيات الكثيف بمختلف الأحداث التي عاشتها إذ يستحيل فهم حاضرها دون العودة إلى ماضيها خاصة إذا كان هذا الماضي يشغل حيزا كبيرا و مهما ضمن مساحة النص.

ويبرز الاسترجاع الخارجي أيضا عندما يتعلق الأمر بالمقارنة بين وضعيتين، حدثين، أو بين ماضي الشخصية و حاضرها " وتكون المقارنة بين الماضي الخارجي والحاضر الروائي إشارة إلى مسار الزمن ومقاما لإبراز معالم التغيير ومواضع التحول، كيف كانت الأحوال في الماضي وكيف أصبحت ؟ فالعادات تتغير أو تظل كما هي..."[2] لكنها تغيرت مع الحاج قويدر بن سوكة في **(زهور الأزمنة المتوحشة)** "هناك شيء ما تغير في الحاج قويدر بن سوكة لم يلحظ الناس ذلك التغير إلا مؤخرا بعد حادثة البئر... الجميع ظن و قد يكون على حق أن للحج دورا في تغيير الحاج قويدر بن سوكة

---

[1] السابق : ص 80 .

[2] سيزا قاسم : بناء الرواية : ص 40.

لقد أصبح الرجل أكثر ليونة في قراراته و صار يبتسم أكثر فأكثر لكأنه استعاد شبابه من جديد و أدخل في حديثه نبرة الدعابة و المهادنة بدل الغطرسة التي عرف بها سابقا»[1].

« أصبح أقل انزعاجا من رعاته أو حلابيه إذا ما أخطأوا كان في السابق لا يتسامح مع أي منهم فإذا أخطأ خطأ يراه الشيخ فادحا طرده من الحوش الكبير فورا... ثم إن تعامل الحاج قويدر بن سوكة في تجارته و تسييره لأمواله لم يعد حادا كالسابق و إنما صار الرجل أكثر ليونة و مهادنة... »[2].

ونجد في (**رائحة الكلب**) إشارة إلى ما حصل لـــ "**بهية**" كيف كانت ،وكيف أصبحت بعد إجرائها لعملية جراحية « تلك الليلة التي لمست فيها جسد بهية عاريا لأول مرة بعد اشتياق دام أربع سنوات طويلة مضنية قاتلة فتكهربت أصابع يمناي حين تعثرت بتلك الندبة التي تشق بطنها من أعلاه إلى أسفله من جراء عملية الصفراء التي أجريت لها قبل شهر من ذلك بينما تجمدت أصابع يسراي و قد ضغطت على النهد الذي كان رمانة يانعة في آخر مرة لمسته بأصابعي »[3].

وعن "**المدينة**" التي كانت فضاء ارتقى ليكون إحدى الشخصيات الفاعلة في نص "**حمائم الشفق**" يحدثنا الراوي عن الحالة التي آلت إليها جراء تقاتل أبنائها فيما بينهم، فبعدما كانت تقاوم أعداءها الوافدين إليها من الخارج صارت تعاني ويلات عدو جديد تسلل إلى قلبها من الداخل و في هذا نجد إشارة إلى ماضي المدينة في كفاحها ضد الهجمات المتتالية التي لطالما كانت عرضة لها « و كعادة المدينة عند شعورها بالخطر المحدق راحت تتحسس أسس أسوارها... إذ كثيرا ما تعرضت المدينة للقنبلة تحت ستار الليل أو في غبش الفجر»[4]

« كانت تقاوم التجلط المثلج لأقدامها بتلك الروح العنيدة الجموح التي عرفت بها على مر العصور العسيرة... لكن الداء الذي تسلل هذه المرة إلى عمقها... لم يكن يشبه البتة ذلك

---

[1] جيلالي خلاص : زهور الأزمنة المتوحشة : ص 70 .

[2] نفسه : ص ص ،76.75 .

[3] جيلالي خلاص : رائحة الكلب :ص 133 .

[4] جيلالي خلاص : حمائم الشفق :المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1986 :ص 75 .

الذي عانت منه في السابق و قهرته بمناعتها، إذ كانت الحملات صادرة عن عدو خارجي... لكن الداء استفحل هذه المرة في قلبها الهش كالشوكة السامة إذ تتسلل تحت الأظفر... فأين المفر إذ كانت الشوكة هي وخزة أظفره ذاته ». [1]

ومن بين أنواع الإسترجاعات خاصة الخارجية منها،تلك التي تحيلنا على فترات من تاريخنا الحافل بالأحداث التي لطالما اتخذها الروائيون الجزائريون خلفية لنصوصهم الروائية ممارسين بذلك لعبة الإيهام بالحقيقة (effet de réel) [*] كما يسميها "**رولان بارت**" و يتم اختيار مرحلة تاريخية معينة حافلة بخصوصيتها الاجتماعية و بناها الفكرية كوسيلة لعلاج الراهن و لبناء أفق النص الإيديولوجي، لأن الوقوف عند مرحلة زمنية بعينها لا ينفصل أو ينقطع من خلفية فكرية معينة و قصديه تموه نظرة إيديولوجية مع الإشارة إلى أن انتقال التاريخ إلى النص الروائي لا يعني بأية حال من الأحوال أن سمة التاريخية ستتغلب على الجانب التخييلي .

و مادامت هذه العودة إلى المراحل المضيئة أو المظلمة من التاريخ وسيلة لعلاج الراهن فإنه يتم إغفال بعض الجوانب والسكوت عنها، و هذه الانتقائية التي يمارسها النص عبر التاريخ تعكس وبشكل واضح فكرة أن النص لا يصور الحقيقة التاريخية المطلقة بقدر ما يعكس تصور أو رؤية لهذا التاريخ، هذا ما سأفصل الحديث عنه عندما سأشير من خلال الفصول القادمة إلى الدور الفعال الذي يلعبه هذا العنصر(التاريخ) في بناء الفضاء الروائي مع الكشف عن كيفية الاستعانة به في تقديم الشخصية خاصة الثورية المناضلة أي على مراحل مختلفة من هذه الدراسة.لأنه لا يمكن التملص من الزمن التاريخي خاصة و أن "**خلاص**" كغيره من الروائيين لم يكن بعيدا عن التاريخ، هذا التاريخ الذي يعد إسقاطا « للخبرة البشرية على خط الزمن الطبيعي و هو يمثل ذاكرة البشرية يختزن خيراتها مدونة في نص له استقلاله عن عالم الرواية ويستطيع الروائي أن يغترف منه كلما أراد أن يستخدم خيوطه في عمله الفني» [2] .

---

[1] السابق : ص ص 81 .82 .

[*] سيزا قاسم : بناء الرواية : ص 48.

[2] نفسه : ص 46 .

فالرواية تحاول استعادة التاريخ فنيا لتسقطه على الحاضر تلميحا تاركة للقارئ القدرة على التأويل .

لقد انطلق" **جيلالي خلاص**" أثناء لجوئه إلى التاريخ و تعامله معه من فكرة مفادها أن ما يحدث الآن ليس وليد اللحظة بل هو صورة يجب حفرها لتفسيرها و فهمها لأن هناك خطأ ما ارتكب في لحظة ما وهو يعيد نفسه على مرّ التاريخ، لكن العودة إلى هذا التاريخ لا تكون بدافع البحث عن مبرر لهذا الواقع المرفوض بل هي نوع من التحرر والتشجيع على المقاومة و نبذ الهزيمة "الحروب البرية و البحرية، الجلاء فالغزو من جديد فالجلاء مرة أخرى تطاحنات مصرانية، ثورات. آمال فخيبات فآمال جديدة»[1].

من الخيبة ينبعث الأمل ومن الهزيمة يولد التحدي، و هذه العودة إلى التاريخ الذي يعد عقلا فكرا و حضارة يمكن اعتبارها فرصة لمعرفة الذات و استخلاص العبر، وحتى ينجح الروائي في هذه العملية، أي الاغتراف من التاريخ ليكون خلفية للأحداث يبث في نصه إشارات مرجعية تفتح نافذة التاريخ.

ومن بين هذه الإشارات التي لا يمكن لأي نص من النصوص الروائية الجزائرية المرور بجانبها لأنها جزء لا يتجزأ من الكيان والذات الجزائرية الثورة التحريرية الكبرى رمز التحدي، المقاومة، الكفاح وانتزاع الحرية، هذا الأمر هو ما يؤدي إلى توليد جملة من الإستذكارات التي تعود بنا إلى احتلال الجزائر، الفترة التي تسبقها والفترات التي تليها، وهي محطات تمت الإشارة إليها في أكثر من موضع عبر روايات "**خلاص**"الأربعة، لكن توظيفها تغيرت دلالته في كل مرة تبعا للموقف الذي استدعاها واللحظة التي فجرتها ففي **(رائحة الكلب)** يعلق البطل على نمط التفكير المستورد الذي يفكر به سكان المدينة، وتعليقه هذا جعله يستحضر حادثة المروحة التي كانت سببا لاجتياح القوات الفرنسية الموانئ الجزائرية، فذلك التفكير الذي عبر عن استيائه منه أتاهم " ضمن شطيرة خبز محشوة بلحم خنزير أبهق الحمرة و ذلك منذ أن تعرضت موانئ المدينة ذاتها لقصف مدافع انبثقت من الأفق الشمالي ذات صبيحة أمس حار خانق انزلقت فيه المروحة من يد شيخ البلدية العرقي اللزجة فأصابت خد قنصل الألوان

[1] جيلالي خلاص : حمائم الشفق :الغلاف الخلفي للرواية.

الثلاثية البحر و الدم والاستسلام بينما هو يتمتع بلذة الانبطاح على البطن في ظل عقفتي شارب شيخ البلدية يومها أحس بالإهانة تصعد من دابره إلى فمه... و قال لشيخ البلدية والبصاق يجف من دابره متصاعدا إلى شدقيه، ستدفع حمقك هذا غالبا أتضربني بالمذبة إلى خدي بينما أنا لم أوقع معك سوى اتفاقية مداواة دابري، وهكذا أفاق سكان المدينة في صبيحة ذلك الأمس و قد غشت أبصارهم من الأفق الشمالي، ظلمة سفن انتشرت كالبعر على وجه البحر... »[1] و نجد عودة إلى تفاصيل إنزال الجيوش عبر ميناء سيدي فرج مع نصي **(عواصف جزيرة الطيور)**و **(حمائم الشفق)** .

« نزل الغزاة غربي المدينة في تلك الفجوة التي طالما حذرتم الشيخ و عسكره من مغبة إهمالها كذلك من دون تحصين [...] بأعين دامعة يائسة رأيتم جيش الغزاة يعبث في أزقة المدينة و منازلها و صوامعها حامياتها تخريبا وتدميرا...»[2] .

« و أي مدينة صمدت صمود مدينتكم لا سيما حين حاصرها ذات فجر مكفهر إمبراطور زمانه... و قد رست بعرض الميناء... خمسة و سبعون قادسا وأربعمائة و واحد وخمسون سفينة... »[3] .

ومن الاسترجاع الخارجي الذي يعود بنا إلى زمن الاحتلال تلك القصة الرمزية "**برائحة الكلب**" التي تعكس جملة التحولات المتولدة عن وضعية الاستلاب التي تسببت فيها القوات القادمة من البحر « وسرعان ما هبت الريح بقوة مقتلعة أشجار الشاطئ هازة الجبال مرعدة السماوات »[4] .

إن تتابع الأحداث التي تضمنتها هذه القصة القصيرة يعكس صيرورة التاريخ الجزائري في مرحلة جد مهمة من مراحله، إنه صراع حول أرض تقطنها جماعة من الناس، وتأتي جماعة أخرى محاولة استلابها وتنجح في ذلك، الأمر الذي يجعل الجماعة صاحبة الأرض تدرك ضرورة الثورة على الأوضاع السائدة ،واسترداد ما فقد منها ، وكل هذه

---

(1) جيلالي خلاص : رائحة الكلب : ص 94 .

(2) جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص 160 .

(3) نفسه: ص 153.

(4) جيلالي خلاص : رائحة الكلب : ص 58.

القصة ما هي إلا دليل دسه الكاتب في نصه ليقول أن كل وضعية استلاب يجب أن تليها وضعية رفض، كل وضعية خضوع و خنوع، يجب أن تتبعها ثورة تقتلع براثن العبودية من جذورها، كل وضعية انهزام على مستوى الذات يجب أن يتبعها التحدي فكان الوعي و كانت الثورة « ... استمروا مشاكسين إلى آخر رمق و فعلا لم ينطفئوا و لم ينصهروا في الشرر إلا و البحر يعود بأمواجه الجبلية مغطيا نقيق الضفادع حاملا بنوارسه البيضاء على كوكبة الغربان الناعبة »[1] .

تحمل هذه القصة رمزية تتعلق بتاريخ الجزائر، وهذه العودة فجرها الزلزال الذي جعل البطل حبيس فجوة ضيقة أسير الأنقاض، إن هذه الحالة جعلته يلقي نظرة عما يجري من حوله وما يحيط به من أوضاع، أحوال البلاد و ما يسودها من تسلط تملؤه قناعة مفادها أن البلاد عانت ويلات كثيرة، حروب برية و أخرى بحرية، خاب بعضها و نجح البعض الآخر تاريخها يدل عل أنها رمز للتحدي والصمود لذا ستتجاوز محنتها، وتتخطى الصعوبات التي تعترضها، و ما دام التاريخ يعيد نفسه فإن أهل البلد يدركون أن الاضطرابات المختلفة التي يعيشونها حدث ما شابهها في الماضي لكن تم تجاوزها، إن الألم هو الذي فجر هذه العودة إلى الماضي و كأن المبدع يرى في التاريخ نوعا من الدفء الذي يشجع على الاستمرار في الحياة « الحياة المتلاطمة التي تحفر ذاكرته حتى و هو ساقط القرفصاء هاهنا تحت ما لا يدري من أطنان الخرسانة، و الأتربة والحديد والزجاج »[2] ومأساوية الأحداث التي حلت بجزيرة الطيور في نص **(عواصف جزيرة الطيور)** جعلت حقل الماضي ينفتح بشكل واسع « خلال تلك الأيام العصيبة داهمنا تاريخ الجزيرة بأهواله و محنه و كوارثه المتلازمة عصرا بعد عصر...»[3] .

واستحضار مراحل مختلفة من تاريخها القريب منه و البعيد من خلال مقاطع طويلة تقدم تفاصيلا حول الكفاح، ومقاومة القوات الفرنسية ،ومنع توغلها وانتشارها.ومن خلال وثائق المؤرخ "**قادر**" الذي تم اغتياله نرحل مرة أخرى لكن إلى مرحلة تسبق الغزو الفرنسي للجزائري إنها الصفحات « التي يكشف فيها أن أهالي جزيرة الطيور كانوا

---

[1] السابق : ص 63 .

[2] نفسه : ص 64 .

[3] جيلالي خلاص : عواصف جزيرة الطيور:منشورات مارينور،الجزائر،ط1 ،1998ص 19.

يحاربون الأتراك الذين غزوا بلدهم وتسلطوا عليه مدة ثلاثة قرون قبل مجيء الغزاة الفرنسيين سنة 1830»[1] ، و يتم عرض مضمون هذه الوثائق التي ما هي إلا إحالة إلى جزء من تاريخ الجزائر، وهي جملة من المقاطع التي شغلت حيزا مهما من مساحة النص، منها ما أخذ من كتب تاريخية ومنها ما كان من تأليف الكاتب نفسه محاولا محاكاة نمط الكتابة في التاريخ .

وطبيعة النص بـــ **(حمائم الشفق)** اقتضت تواجد شخصيات ثورية مكافحة ناضلت أثناء الحرب ضد المستعمر ،كما شهدت مرحلة ما بعد الاستقلال الأمر الذي يجعل الإشارة إلى ماضي هذه الشخصيات الثوري شيئا طبيعيا كماضي"**بوجبل**" الذي كان يتذكر في كل مرة كفاحه أثناء الثورة « الدهريبة، آه الدهريبة، لن أنساها أبدا، حلما سحريا كانت، قرون خمسة تصرمت بحذافيرها منذ أن سقطت أول قذيفة مدفعية على السور البحري للمدينة »[2] .

الدهريبة اسم آخر هجوم شنه **"بوجبل"** مع رفاقه ضد قوات العدو « صممنا أن نتدهرب على الغزاة كالصواعق من ذرى الجبل العالي قصد سحقهم كحشرات دحستها جلاميد حطها السيل من عل فرميهم إلى لجج البحر لتبتلعهم إلى الأبد »[3]

أما **الاسترجاع الداخلي** فهو ذلك النوع "الذي يتطلبه ترتيب القص في الرواية و به يعالج الكاتب الأحداث المتزامنة حيث يستلزم تتابع النص أن يترك الشخصية الأولى ويعود إلى الوراء ليصاحب الشخصية الثانية ... »[4]

ومن الاسترجاعات الداخلية نجد فئة تنتظم الحكاية من خلالها عن طريق إسقاطات مؤقتة وتعويضات متأخرة كأن يشير الراوي إلى طفولته مهملا الحديث عن أحد أفراد أسرته،وهكذا تمر الحكاية « بجانب معطى من المعطيات وهذا الحذف الجانبي سنسميه نقصانا paralipse »[5] ففي بداية **(رائحة الكلب)** مثلا نجد إشارة إلى الحزن الذي

---

[1] السابق : ص 80.

[2] جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص 14 .

[3] نفسه : ص 15 .

[4] سيزا قاسم : بناء الرواية : ص 41 .

[5] جيرار جنيت : خطاب الحكاية: ص 62 .

لطالما رافق البطل في حاضره أو ماضيه « الدم المسفوك و الذاكرة الموشومة إلى الأبد كلما ارتفع عويل أمه الثكلى في غبش الليل و قد انقطعت أنفاس إحدى أخواته ... (وقد سكنه الرعب الليلي منذ أن أيقظته أخته خيرة في إحدى الليالي بلكماتها حيث كانت الحمى قد أطارت برشدها قبل أن تموت بأيام »[1] .

لقد أشار إلى انقطاع أنفاس إحدى أخواته ذاكرا حادثة موت خيرة ، لكن ماذا حدث مع الأخريات،هذا ما يمكن معرفته فيما بعد من خلال مقاطع إسترجاعية كمصير أخته «الجوهر التي ماتت في العاشرة من عمرها بذلك الداء الغريب »[2] ، أو حتى مصير أخيه عبد القادر الذي مات في عامه السادس « إذ انفلت من يدي أختي فاطمة في تلك الظهيرة فسقط تلك السقطة القاضية التي كسرت عموده الفقري قسمين ظل يعاني منها حتى أصابه بوحمرون فمات مخلفا ذلك الفراغ المهول »[3] .

وهذه الإسترجاعات التي يسمها "جيرار جنيت" تكميلية تأتي لتسد فجوة سابقة في الحكاية و قد تأتي هذه الإسقاطات المؤقتة لبعض أجزاء الحكاية من باب الاقتصاد في الحكاية أثناء مرحلة معينة لتتم العودة إليها في مراحل قادمة ،وقد يتم إغفال بعض العناصر من طرف الشخصية الراوية بطريقة عمدية فـ"**بوجبل**" في افتتاحية **(حمائم الشفق)** يتساءل « أين أنا ؟ ماذا وقع لي ؟ و الجوهر، و الأولاد...[4] ليشير بعدها إلى "**جميلة**" ابنته لوحدها متجنبا الحديث عن بقية الأبناء « وجميلة أمازالت في الثانوية أم عادت، لماذا لا أسمع خطواتها»[5] .

و لا يتم التعرف على بقية الأولاد إلا فيما بعد: « أنت تذكرين كل شيء إذا كنت ابنته البكر بل أنثاه الوحيدة بين أربعة ذكور خلفهم وهم ناعمو الأظافر حين داهموه...»[6] .

و نتعرف بشكل أفضل على سبب ذكر جميلة وإهمال الحديث عن إخوتها الذكور من خلال المقطع التالي :« أنت الوحيدة التي نجحت في دراستك، تخرجت لتتوظفي فتعيلي

---

(1) جيلالي خلاص : رائحة الكلب : ص 12 .
(2) نفسه : ص 25 .
(3) نفسه : ص 135 .
(4) جيلالي خلاص :حمائم الشفق : ص 13 .
(5) نفسه : ص 16 .
(6) نفسه : ص 45 .

الأم الثكلى و الإخوة الضائعين ... ضاع توفيق ابنه الذكر الأول فانحرف إلى تعاطي الخمر و مقارعة الزجاجات في الحصائد النائية "كيلو" هذا هو الابن الذي علق عليه كما تذكرين آمالا كبيرة حين ولد فسماه تبركا "توفيق" لكن أي توفيق نبت مع أخيك، و الذكر الثاني آه جمال الذي تمنيت أن يكون رساما بارعا ذات يوم... أنت تذكرين إذن كيف فشل الإخوة الأربعة فضاع التوفيق، تخدش الجمال و انسلخ عز الدين و تعربد الحميد، لا توفيق و لا جمال ولا عز الدين ولا حميد... وحدك لا غير رحت تحلمين بالوصول إلى أمنية الأب » [1] .

و لعل هذا أبرز عامل أدى إلى إسقاط ذكر الذكور الأربعة والاكتفاء بالبحث عن "**جميلة**" لأنها بكل بساطة الوحيدة التي ناضلت من أجل تحقيق حلم والدها في حين انحرف الذكور ،وأثبتوا فشلهم « كان قد يئس من مستقبل الذكور الأربعة الذين خيبوا ظنه »[2] .

وسواء أكان الاسترجاع داخليا أم خارجيا فإن « الراوي يكسر زمن قصة أو يكسر حاضر هذا القص لفتحه على زمن ماض له... »[3] لذا فإنه من المهم الإشارة إلى الطريقة التي يحصل بها هذا الانفتاح على الماضي، كيف يتفجر؟ وكيف تتم ولادة هذه المقاطع الإسترجاعية التي تشغل حيزا كبيرا من مساحة النص ؟

إن الاعتماد على الذاكرة لعرض الاسترجاع من أبرز التقنيات التي نعثر عليها في نصوص "**خلاص**" الروائية المدروسة، و يعد نص **(رائحة الكلب)** مجالا واسعا لعبت فيه الذاكرة دورا بارزا، فالزلزال المفاجئ الذي استفاق البطل على وقعه مفزوعا يمثل الانطلاقة في النص إذ يجد البطل نفسه حبيس تجويف مثلث الشكل مما جعله ينكفئ على ذاته ،ويغوص في أعماق نفسه جاعلا ذكرياته تكتسح كيانه ،ووجوده مغطية ومخفية ذلك الواقع المرفوض الذي فقدت الشخصية قدرتها على الانسجام معه ،والعيش في ظله،وعن طريق الاستذكار تتحرر الشخصية من غبار الحاضر فذلك « الانفصال عن الحاضر يلتقي ماضيا ما لتندمج اللحظتان في نقطة واحدة مليئة ومكتنزة وغنية »[4]

---

[1] السابق: ص ص 45-46.
[2] نفسه : ص 125.
[3] يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي : ص 75.
[4] محسن جاسم الموسوي : ثارات شهرزاد "فن السرد الحديث" دار الآداب بيروت 1993 : ص 81 .

فالشعور بالقلق يدفع الشخصية إلى الغرق في ذكرياتها والمرور بسرعة على بعض المراحل التي تولد ذلك التوتر في حين تسعى إلى إطالة اللحظات المفعمة بالفرح، لقد لجأ البطل إلى الانطواء في دواخله حين فقد الطمأنينة والأمان، لجأ إلى ملاذه الوحيد، الذاكرة التي فرضت سلطانها بشكل ملفت للانتباه لدرجة أنه كلما استفاق وأدرك حقيقة وضعه؟،وانحباسه في فجوة ضيقة ،وشعوره بالألم جراء سقوط تلك الأنقاض عليه. عاد مرة أخرى إلى ذكرياته، ويمكننا العثور وبكثرة على العبارات المعمقة لهذا المعنى.

« الآن و قد رسبت في أعماقه أحزان العالم برمتها لا يمكنه إلا أن يستحضر تلك الأشياء...»[1] .

« ما أحلى إغماض العينين والسرح بعيدا»[2] .

« الأحلام، السرح، تنويم الرأس المنصلة ألما، نسيان البطن المغروط جوعا وتجاوز لهفة اللسان عبر الحلق الجاف ثم إسدال الجفون، مثقوبة هي الذاكرة والجسد يمضي سهما ناريا يشق الظلمات منها الليل بنشة كف... »[3] .

« الهذيان، الحلم، الكابوس و الذاكرة، و لا شيئ في الأفق غير الألم»[4] .

« الهبوط، الغثيان، التخاذل الكلي، الألم الشامل الآن، ورحلة الذاكرة مرة أخرى، حيث لم يبق إلا بصيصها يحوم في ردهات الظلمة المسجنة لكامل حواسه المتقطنة المتركدة الساعة وقد عاودته طعنات الجوع الهاصر للمصارين وخدشات العطش ذات الطعم الترابي الرملي، الجبسي »[5] وهكذا يدخل البطل في إغفاءة يجتاز من خلالها مرحلة الوعي إلى اللاوعي.

إن الثواني القليلة التي قضاها البطل تحت الأنقاض فجرت ذاكرته وجعلتها تعود إلى أبعد السنوات إلى ميلاده« سقط رأسه ذات ليلة فارتطم بقاع القصعة الطينية المملوءة ماء فملأت وغوغته الدار مغطية أنين أمه التي سرعان ما راحت تبتسم بل تحاول الوقوف

---

(1) جيلالي خلاص : رائحة الكلب : ص 47.
(2) نفسه : ص 48 .
(3) نفسه : ص 51.
(4) نفسه :ص 78 .
(5) نفسه : ص 54 .

لتسقط على الفور مغميا عليها من الفرح حين هللت القابلة مبشرة إياها»[1] وربما إلى ما قبل ولادته « أمه كانت تقول له أنك كنت دائما حادا حتى لما كنت في جوفي شعرت بالحدة تكاد تهصر أمعائي متصاعدة إلى حلقي رافعة بطني محركة جوانبه بشكل مريع كاد يقتلني ألما و هلعا، لم أر في حياتي حملا رغم حملي ثلاثة عشرة مرة مثل حملك أنت... » [2] .

« الحياة المتلاطمة التي تحفر ذاكرته حتى و هو ساقط القرفصاء ههنا تحت ما لا يدري من أطنان الخرسانة والأتربة والحديد والزجاج...»[3] .

لقد تفجرت ذاكرته مسترجعة جملة من الأحداث والذكريات الأليمة والحزينة « الذاكرة المثقوبة تتلولب، تتشابك، تترابط محاولة تذكر شيء ما ، زلزال، حرب عاصفة هوجاء»[4] .

يسترجع ذكريات الطفولة الحزينة والتعاسة التي تلف أفراد أسرته وتعمق معاني الألم والمعاناة، كألم المخاض الذي كانت تشعر به أمه « حين وضعت أخته الجوهر التي ماتت في العاشرة من عمرها بذلك الداء الغريب في تلك الليلة الشتوية، وهو لا يصدق عينيه لحظة استيقظ على أنينها (أمه) فوجدها تعتصم بحبل علقته جدته في عرسة الدار مشمرة فوق سطل كبير فأغمض عينيه رعبا و راح يبكي»[5] .

تشترك معظم الذكريات في كونها تحمل دلالة الخطر المفاجئ الذي يصاحبه غياب رد الفعل الخارجي، إنها الذكريات المرتبطة بالإحساس بالمحنة المفاجئة و بالعجز عن المواجهة منذ مرحلة الطفولة، فيصبح كل حدث بالحاضر مفجرا و مولدا لحدث آخر ينتمي إلى الماضي فنباح الكلب "راكس" مثلا جعل البطل يتذكر كلبه "طيو" : « و راكس يتمسح به و يعوي عواء غريب كذلك العواء الذي كان يصدر عن طيو الذي قتله

---

(1) السابق : ص 27 .
(2) نفسه :ص 28 .
(3) نفسه: ص 64 .
(4) نفسه : ص 45 .
(5) نفسه : ص 25 .

المظلي الفرنسي بعشر رصاصات أمام عينيه هو الصبي الذي لم يكن قد تجاوز الخامسة من عمره وقتها... »[1] .

أما الضيق على مستوى المكان المتواجد به، وصعوبة التنفس بين أكوام الغبار فجعلاه يتعزى ويحاول التحدي فيتذكر سليمة التي كانت رغم ضيقتها المزمنة تمارس الحب،

وتذكره قطعة الخرسانة التي هوت على رأسه كالبطيخة التي انفجرت تحت عجلات السيارة أيام كان يعمل من أجل تغطية مصاريف الدراسة :" قطعة خرسانة قبلت رأسه في رفق بدل أن تهصره (كبطيخة تقع تحت عجلة شاحنة ثقيلة ذات صبيحة من تلك الصبيحات التي كان يقضيها في شحن البطيخ و هو صبي مقابل أجر زهيد يتكسى به»[2]

وعندما يصاب بالحمى وهو حبيس ذلك التجويف المثلث الذي صنعته أثلام الجبس المتساقطة يتذكر ليلة وفاة أخته خيرة : " وكرة أخرى استيقظ على قضقضة أسنانه وارتجاف أوصاله فأدرك ... أنه على شفا الهذيان من فرط الحمى الساخنة التي تعرق جسده فينضح من كل مسماته عرقا مالحا.. حافرا في مخه شقوقا و هذيان أخته خيرة في تلك الليلة الشتوية المرعدة المبرقة الممطرة حين استيقظ على لكماتها تنهال على وجهه الغض فارتاع مكتشفا الرعب من جديد، محتميا بصدر أمه...»[3] .

وكثيرة هي المقاطع التي يتم فيها بتر الاستذكار باستذكار آخر لتتم العودة إلى الأول ومن ثم الرحيل إلى استذكار جديد ،إذ يتم الاعتماد وبشكل واضح على الذاكرة عن طريق الغوص في أعماقها والارتماء بين أحضانها، يتذكر البطل عودته إلى قريته بعد رحيله عنها " عندما تومض الذاكرة إحدى ومضاتها يرى أنه يا ما أضناه السفر في القطارات والحافلات عودة إلى الوالدين، أمه الواجفة المعلقة نظراتها بالدرب الترابي المتمصرن عبر الحقول الخضراء ربيعا أو شتاء... و قد سفح الصقيع وجنتيها (الأم) مكحلا عينيها بهالتين مزرقتين »[4] .

---

[1] السابق: ص 12 .
[2] نفسه : ص 71 .
[3] نفسه : ص 78 .
[4] نفسه : ص 81 .

يبتر هذا الجزء الأول من الاستذكار الذي يصف شوق أمه للقائه بتذكر بهية والميزة التي تطبع تقنية العودة إلى الماضي عند "**جيلالي خلاص**" خاصة في **(رائحة الكلب)** هي الأقواس التي توضع بينها المقاطع الاستذكارية ،فتبدو وكأنها جمل اعتراضية (وبهية تقول له عاقدة ما بين حاجبيها، من فعلت لك هذا..) يعود مرة أخرى ليتابع حديثه عن شوق والديه « وأباه ذي الوجه الترابي الأدكن، الجالس القرفصاء في ردهة البيت يعد حبات سبحته في صمت لا يشوبه إلا حفيف شفتيه... » وها هي عودة أخرى إلى بهية «طالما اشتاق إلى دفء جسد بهية الأهيف عند الرجوع من لديها ساعة النزول في تلك المحطة العاجة بالغاشي»[1] .

وما قيل عن الاستذكار في **(رائحة الكلب)** يمكن قوله عن النصوص الثلاثة الأخرى، ففي نص **(عواصف جزيرة الطيور)** تتخذ الرائحة سبيلا للعبور على الماضي « فأشجار الكاليتوس برائحتها المألوفة تغازل حاسة شمي إذ يا ما شنفت مناخيري في تلك الأشتاء الباردة حيث كانت أمي تملأ قدرها بأوراق تلك الأشجار وتغليها بالماء صانعة منها "حمامة" تجعلني أشم بخارها المتصاعد لعلاجي من الزكام المحرج أيام كنت ألازم الفراش، وعلى الفور تطالعني صورة أمي... »[2] .

والألم أيضا كان له نصيبه في تفجير الذكريات خاصة تلك المتعلقة بسجن الصحفي والظروف القاسية التي عاناها أثناء حبسه : « آه كيف التخلص من اليأس و تعود إلى الذكريات ملحاحة حادة كأسنان منشار كهربائي يمزق تلافيف مخي المتعبة... »[3] .

وتعد عبارة " الرومي لازم يروح" عتبة ولوج إلى الماضي بذكرياته خاصة فيما يتعلق بشخصية الحاج "**قويدر بن سوكة**" و ماضيه الثوري الحافل : « الرومي لازم يروح لم تكن الفكرة جديدة بالنسبة للحاج قويدر بن سوكة كان... قد تعلمها قبل سفره إلى الحج منذ مؤتمر بروكسل في 1925 أيام نجم شمال إفريقيا، وقتها كان الحاج مصالي ومناضلو النجم قد طرحوا قضية استقلال الجزائر عن الدولة المستعمرة...»[4]

---

[1] السابق : ص ن .
[2] جيلالي خلاص : عواصف جزيرة الطيور: ص 78.
[3] جيلالي خلاص : زهور الأزمنة المتوحشة : ص 16 .
[4] نفسه:ص 16 .

« الرومي لازم يروح كانت آخر وصية تركها لابنه عبد الله قبل أن يسافر إلى الحج إن حدث وإن توفيت في الحج أوصيك أن تنخرط و إخوتك في حزب الشعب إياكم والأحزاب و الجمعيات الأخرى...»[1] .

ونص **(حمائم الشفق)**لا يختلف عن النصوص الأخرى في طريقة تفجيره للاستذكار حتى يكون طبيعيا فيشعر القارئ من خلال سياحته عبر الزمن من ماض وحاضر بطبيعية هذه الحركة.فقد يقدم الاستذكار عن طريق ألفاظ معينة يتم من خلالها إطلاق العنان للماضي « صور غريبة تلح علي، ذكريات خاطفة »[2] .

« الآن و قد انقضى كل شيء فانك لتذكرين الحادثة بكل تفاصيلها [...] و إذ تتذكرين فأنت ما زلت واعية وعي أبيك الحاد حين رفض أن ينضم إلى المشيخية... »[3] .

« أنت تذكرين كل شيء إذ كنت ابنته البكر بل أنثاه الوحيدة بين أربع ذكور حين داهموه هو الآخر

تماما مثلما داهموا رسام المدينة الذي عشقته قبل عشر سنوات فاستلوه من حضن أمك الدافئ وهي لم تتجاوز الثلاثين » [4] .

« فإذا أنت تستحضرين صورته و قد حدثته لأول مرة في تلك الصبيحة الربيعية... حيث حضرت إلى العمل مبكرا قبل باقي الزملاء فوجدت مغلقا مكتب الدراسات حين كنت تعملين كمهندسة مشاريع العمران ... » [5] .

"قبل أن تموت الجدة... كانت قد حكت له عن آخر ما علق في ذاكرتها من حياة أمه المجنونة... التي رحلت بعسر الولادة في تلك الليلة المرعبة التي أنارها هو بصرخته المدوية... »[6] .

---

[1] السابق : ص 16.
[2] جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص 16 .
[3] نفسه : ص 44.
[4] نفسه: ص 45.
[5] نفسه: ص 48.
[6] نفسه: ص 57.

« و اليوم إذ نذكر ذلك فإننا لنتأكد أن تلك الإستجوابات كانت أولى الدروس السياسية التي لقنها لنا الجلاوزة الأغبياء... »[1] .

وقد تقدم المقاطع الإستذكارية بجعل كل حدث في الحاضر يطلق مجرى الذكريات و هذا هو النمط الغالب.

« الإحمرار الشفقي كالنمش إذ يعلو وجنتي الجوهر المتوردتين تحت ضغط كفي. وقد راحت عيناي الولهيان ترتشفان من رحيق توت مقلتيها »[2] .

والنماذج أكثر من أن يتم حصرها في هذا الموضع فهذا لا يشكل محور الإهتمام الرئيسي لأن التركيز ينصب حول عرض أهم التقنيات المعتمدة في الانتقال إلى الماضي، والسياحة عبر الذاكرة.

وكل مقطع من المقاطع الإسترجاعية السابقة بمكن قياسه بواسطة ثنائية (مدى / سعة) المفارقة السردية فتتفاوت هذه العودات إلى الوراء من حيث طولها أو قصرها ،وهذه المسافة الزمنية هي ما يدعى بمدى المفارقة الذي نقيسه عن طريق السنوات ،والشهور و الأيام، أما السعة فإن قياسها يكون حسب المساحة الطباعية التي يشغلها الإسترجاع أي إعتمادا على عدد الأسطر و الصفحات.

أ) مدى الاستذكار :

إن التباعد الكثير أو القليل عن لحظة القص هو الذي يحدد مدى الاسترجاع، المدى الذي يتم تعيينه انطلاقا من اللحظة التي تتوقف فيها الحكاية مفسحة المجال للمفارقة الزمنية خاصة وأن « المقاطع الاستذكارية تتفاوت من حيث طول أو قصر المدة التي تستغرقها أثناء العودة إلى الماضي... »[3] وينجح القارئ في تحديد مقدار هذه المدة إذا ما عثر على إشارة زمنية صريحة ضمن المقاطع الاستذكارية، سواء أكانت الفترة موغلة في الماضي أم قريبة من الحاضر لكنه يكون أحيانا أمام مقاطع ذات مدى زمني قد يطول أو يقصر دون أن يتمكن من قياسها بالأيام،الشهور والسنوات لذا يجتهد مستعينا بالتخمين والتأويل معتمدا على ما قد يعثر عليه من قرائن زمنية علّه يتمكن من

---

[1] السابق: ص 91.
[2] نفسه : ص 10.
[3] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 122.

تحديد مدى الإستذكار ولو بصفة تقريبية، لذا فإن المتعامل مع تقنية الاسترجاع والعودة إلى الماضي يدرك بأن هناك استرجاع ذو مدى طويل أو قصير قد تعلم مدته أو لا تعلم، و هذا التنوع يمكن رصده من خلال النصوص الأربعة المدروسة مع تسجيل غلبة، وهيمنة للمقاطع الإسترجاعية ذات المدى الطويل. ونظرا لكثرتها سأحاول الإشارة أولا إلى تلك التي تتم العودة فيها إلى مراحل قريبة نوعا ما من اللحظة التي فجرتها كتلك التي نعثر عليها ضمن فئة الإسترجاعات الداخلية قي نص **(رائحة الكلب)** حيث يحاول البطل و هو في حالة عجز بين تلك الأنقاض تذكر ما حصل له البارحة أي الليلة التي حدث فيها الزلزال « الذاكرة المثقوبة تتلولب، تتشابك، تترابط محاولة تذكر شيء ما، زلزال؟ حرب ؟ عاصفة هوجاء ؟ ماذا حدث البارحة ؟» [1] .

و يستعيد أيضا حالة الهلع التي كان عليها "راكس" و هروبه بسرعة: « راكس المسكين الذي لا يسعه إلا أن يعوي منفلتا داخلا بين ساقيه هو(ولكن بشكل لا يشبه تمسحه برجليه في تلك اللحظات قبل الخطب العظيم الذي أودى به ههنا في هذا السرداب تحت الردوم بحيث يمكنه الآن أن يتذكر فرقعة الباب المريعة فانطلاق الكلب كالسهم تاركا إياه... » [2] .

و يتسع المدى ليصل مستوى أيام قلائل مع نص **(عواصف جزيرة الطيور)** لما استرجع الصحفي "**عبد القادر**" ما حدث قبل انفجار الأحداث الدامية يوم 5 أكتوبر محاولا إعادة ترتيب الأمور في ذهنه للوصول إلى الحقيقة بعد أن تمت عملية سجنه « سجين أنا إذن لأنني اكتشفت أسرار الخبر» [3] « نشرت جريدة التشييخ الخبر يوم 3 أكتوبر أي بعد يومين من وصول الوفد العسكري اليانكي» [4] والخبر طبعا هو ذلك المتعلق باكتشاف أربع جثث على أحد شواطئ البيضاء « و لكن لم تمر إلا ساعات قلائل حتى سمعت... الناس يتهامسون و سرعان ما تأكدت شكوكي لا سيما حين دنا مني ذلك الرجل الغريب

---

[1] جيلالي خلاص : رائحة الكلب : ص 45.
[2] نفسه :ص 50.
[3] جيلالي خلاص : عواصف جزيرة الطيور: ص 47.
[4] نفسه : ص 47.

و أسرّ إلي أنّ من بين الجثث التي لفظها البحر تعرف الشهود الأوائل على جثّتي الكاتب منصور و المؤرخ قادر» [1] .

« و بينما أنا أعيش تلك الحالة المحيرة التي حرمتني لذة النوم ليلتها (أي ليلة 4 أكتوبر) سمعت من حي إقامتي الهادئ طلقات نارية»

« و حل اليقين محل الشك : المدينة تعيش حدثا خطيرا » [2] .

وحاضر القص في **(زهور الأزمنة المتوحشة)** يبدأ بعودة الحاج" **قويدر بن سوكة**" من الحج لذا فإن معظم المقاطع الإسترجاعية التي يستعيد من خلالها الحاج ما حدث له أثناء سفره تشترك في مداها المقدر بسنتين، وفي البداية لا نجد إشارة صريحة إلى هذه المدة لكن القارئ يتمكن من تحديدها فيما بعد لما يجد إشارة إلى تاريخ السفر : « وكانت نهاية سنة 1933 هي التي سافر فيها الحاج قويدر إلى الحج » [3] وبعد تلك المدة التي استغرقها السفر «... بعد ذلك السفر الطويل الذي دام عامين كاملين... » [4] .

و قبل هاتين الإشارتين الزمنيتين بكثير نجد عودة لما عاشه الحاج « كنت قد التقيت في الحج بناس من فلسطين يدعون "بن سوكة" فدعوني إلى بلاد "بني مسوك" فرافقتهم بدون تردد، كانوا طيبين كراما و كرماء إن شئت» [5] .

أما في **(حمائم الشفق)** وطالما أنّ النص يتناول مسار التغيير الذي تتولاه جملة من الشخصيات التي يمكن وصفها بالمناضلة فإن العودة إلى ماضي هذه الشخصيات لكفيلة بتقديم مختلف العوامل، والظروف التي نمّت في هذه الشخصيات حبها للوطن ورغبتها في تغيير وجهه،وكذلك الأسباب التي جعلتها عرضة للاضطهاد والقمع من طرف أصحاب المصالح المهددة، فيختطف "**بوجبل**" و كذلك "**برهان**" و تجنّن "**جميلة**" و يسجن مجموعة من الشباب بتهمة قتل "**برهان**" لبلبلة الواقعة، وتتم الإشارة إلى كل هذه الأحداث من خلال مقاطع إسترجاعية نعرف مداها من خلال الإشارة الزمنية التي تضمنتها : فتروي "**الجوهر**" لحفيدها "ابن جميلة" ما حصل لوالدته و أخواله الذين سجنوا

---

[1] السابق: ص 48.
[2] نفسه : ص 48.
[3] جيلالي خلاص : زهور الأزمنة المتوحشة : ص 26.
[4] نفسه : ص 54.
[5] نفسه : ص13.

بتهمة قتل والده "برهان الرسام" عرف أن أمه كانت وحيدة جدته بين أخواله الأربعة المسجونين في معتقل المدينة بتهمة قتل الرسام الكبير أبيه وسرقة ثروته ولوحاته منذ ثماني عشرة سنة خلت وإن كانت جدته تصر بالأدلة على أنهم أبرياء... » [1] .

و نتعرف من خلال وجهة نظر من سجنوا بتهمة مقتل الرسام على الظلم الذي تعرضوا له منذ ثماني عشرة سنة مستعيدين الظروف التي تمت من خلالها عملية اعتقالهم وإجبارهم على توقيع محاضر اتهامهم واعترافهم بتهمة لم يرتكبوها « تلك الاستجوابات كانت أولى الدروس السياسية التي لقنها لنا الجلاوزة الأغبياء... إذ من خلال البحث المكهرب بكراسيه الموصلة بنشائب من عيار مائتين و عشرين علما أنّ ولد الحومة القاري قتل بطعنات خنجر في تلك الليلة على الثانية صباحا و أنّ القتلة الوحشيين هم نحن» [2] .

لقد اعتبروا أنّ الجلاوزة قد علموهم السياسة لما اعتقلوهم وسجنوهم منذ 18 سنة. واصفين إياهم بالغباء « وإلاّ ما اعتقدوا هذه ثماني عشرة سنة خلت أن حبسنا في السجن كفيل بإخماد الغضب الذي أثاره يومها قتل برهان » [3] .

و في نفس الظروف لكن بسنوات تسبق اختطاف "**برهان**" و قتله ،اختطف "**بوجبل**" النقابي « في نفس الساعة من الهزيع الأخير من الليل خلخلوا بابيها الأول داهموه هذه تسعا و عشرين سنة خلت أما الثاني فقد وصل دوره بناء على دفاتر تحرياتهم بعد عشر سنوات تامة من واقعة الأول» .

« بنفس الطريقة اقتحموا بيتيهما مما طبع قضيتهما بمأساة فريدة تتطابق دفتاها» [4] .

و بهذه العودة إلى أحداث انقضت منذ 29 سنة بالنسبة لما حدث مع "**بوجبل**" و19 سنة بالنسبة لمقتل "**برهان**" نجد طيلة الفصل "هما" المتعلق بهاتين الشخصيتين كشفا لمشاريعهما وأحلامهما مع مقارنة بين شخصيتيهما، ذكرا لنقاط الخلاف ونقاط التشابه التي جمعت بينهما و ما أكثرها رغم ما يفصل بينهما من زمن.

---

[1] جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص 57.
[2] نفسه: ص 92.
[3] نفسه : ص 89.
[4] نفسه: ص 121.

و هناك من المقاطع ما لا يمكن ضبطه بسنوات محددة كذلك الذي يعود بنا إلى طفولة "**الجوهر**"، ظروف معيشتها، والتقائها بـــ"**بوجبل**" الذي رافقها وهي تهم بالصعود للجبل قصد الكفاح ضد الاستعمار فالذي يمكن قوله أنها سنوات طويلة لأنّ "**الجوهر**" جدّة لكن ما عمرها بالضبط فهذا غير معروف

« كانت الجوهر قد ولدت في بيت طيني مطلي بالكلس »[1] .

« كانت طفولة الجوهر سرابا إذ ما أن بلغت الخامسة حتى سيقت خلف معزات والدتها... »[2] .

« ... و كانت الحرب... فتبخر الجبل في دخان نار القنابل... »

« ... كانت تهم بمغادرة الحي إلى أقرب أكمة جبل تصادفها» [3] .

أمّا إذا عدنا إلى (**رائحة الكلب**) فإنّ طبيعة النص التي فرضت هيمنة للزمن النفسي جعلت البطل يستعيد أبعد الذكريات وأقدمها كما أشرت سابقا، الأمر الذي تطلب اتساع المدى، وطبعا لكل ذكرى دلالتها ،و دورها في خدمة النص فنيا سواء أتعلق الأمر ببناء الشخصية أم بنية الفضاء ،إضافة للعلاقة الوثيقة التي تربط حاضر القص بماضيه، وطيلة الفصل المعنون بـــ "حين" نحلّق بعيدا عائدين إلى طفولة البطل، وهذا لا يعني إنفراد هذا الفصل بالعودة إلى الماضي لأن المقاطع الإسترجاعية تتخلل النص بأكمله، وضمن هذه الصفحات نجد إشارة إلى السنوات الأولى من حياته متذكرا بكاءه وسط فراشه المضمّخ بالبول « لم أكن أدرك لحظتها أنني قد بدأت أعي ما يحيط بي، كم كان عمري يومها ؟ عام ؟ أكثر من عام ؟ لا أدري لكن ذاكرتي تؤكد لي أنني لم أكن قد تجاوزت العام و النصف من عمري »[4] .

يستعيد أيضا ذكرى زلزال 1954 الذي هز كامل أفراد أسرته "لم أفهم يومها تلك الحادثة لكنها بقيت راسخة في ذاكرتي، لأنني رأيت الهلع في عيون والدي و أخواتي»[5]

---

[1] السابق: ص 143 .
[2] نفسه : ص 144 .
[3] نفسه : ص 145.
[4] جيلالي خلاص : رائحة الكلب : ص 129 .
[5] نفسه : ص 134.

« ... كان عمري يومها يتجاوز العامين، اذكر أننا رحنا ننام في النادر الكبير مدة طويلة.»[1] .

و تذكر أيضا مشاعر الحزن التي انتابته بسبب البقرة والاضطرار لذبحها و قتل المظلي الفرنسي لكلبه طيو هو الذي لم يتجاوز يومها الخامسة، لكن ما مدى هذه الإستذكارات، هذا ما لا يمكن التوصل إليه إلا بالعودة إلى تلك المقاطع التي تتضمن إشارات زمنية تمكننا من قياس هذا المدى.

يستحضر أيضا تفاصيل اليوم الذي غادر فيه والديه متجها نحو المدينة من أجل الدراسة و العمل كان ذلك منذ عشر سنوات « فلا يجد بدا من أن يتذكر ذلك اليوم الذي غادرهما فيه لأول مرة إلى المدينة الكبيرة الصاخبة للدراسة والعمل... كان ذلك منذ عشر سنوات... »[2] .

و نظرا لما يتربع عليه هذا اليوم من أهمية وما ولده من مشاعر ظلت محفورة في ذاكرته، نجده يستعيد هذا اليوم بأدق تفاصيله « كانت تلك الظهيرة باردة تنذر بتقلب الجو و السماء ملبدة بغيوم سوداء... الأم بمحياها الحنون تضمه... ومضى رفقة الأب وقطرات المطر الأولى (أم الدموع ؟) تسفح على وجنتيه وأنفه في دغدغة ممتعة ... وحين اعتلى مدرج الحافلة بعد أن قبل أباه رأى هذا الأخير يجهش بالبكاء الشيء الذي لم يعهده منه أبدا رغم كل المحن التي عرفتها الأسرة... »[3] .

ويشير في مقطع آخر إلى سنه منذ عشر سنوات خلت ،وإلى العلاقة التي جمعته بفاطمة الزهراء : « كانت تلك القصة بداية الليالي البيضاء و إذا أرجع إليها اليوم فإني أجد نفسي فعلا، قد بدأت كتابة ما شرعت الليلة في تحبيره منذ عشر سنوات، منذ كنت في العشرين من عمري و قد أطارت بقلبي عيون فاطمة الزهراء »[4] .

و اعتمادا على هذه المعلومات يمكن تحديد مدى المقاطع السابقة التي تعود إلى طفولة البطل، أي منذ 28 سنة بالنسبة للأول و 25 سنة بالنسبة للثاني .

---

[1] السابق : ص ن .
[2] نفسه: ص 77 .
[3] نفسه : ص 77 .
[4] نفسه: ص 120 .

ونلاحظ بأن الاسترجاع يتجه بنا نحو الماضي ليتسع مداه محققا بذلك أطول مدة عندما يتعلق الأمر باستعادة محطات تاريخية مختلفة، كتذكر سيدي منصور الذي كان يجلس عند جذع شجرة البلاتان الضخمة لحملة شارل كان على السواحل الجزائرية عام 1541: « أتعلمين أيتها الشجرة العزيزة أن إمبراطورا من الشمال يدعى شارل كان هاجم هذه الجزيرة سنة 1541 وهو يقود بحرية ضخمة يساندها فرسان يسمونهم في بلدان الشمال " فرسان مالطا " غير أن فرسانه وأسطوله فشلوا في الاستيلاء على "بيضائنا الناصعة " »[1] و يقدر مدى هذا الاستذكار بما يقارب ثلاثة قرون لأن شجرة البلاتان طلبت من سيدي منصور أن ينذر « أهل الجزيرة أن عدوا سيأتي من الشمال ويستولي على " البيضاء " والجزر المجاورة لها »[2] وهي إشارة إلى الاستعمار الفرنسي الذي أنزل جيوشه عام 1830 . وطبعا الأمر الذي أدى إلى استعادة هذه الأحداث هو الاضطراب الذي عاشته المدينة يوم الخامس من أكتوبر لتعميق سمة اللااستقرار التي هيمنت على جزيرة الطيور منذ القدم « خلال تلك الأيام العصيبة داهمنا تاريخ الجزيرة بأهواله و محنه، و كوارثه المتلازمة عصرا بعد عصر... »[3] .

وتتم الإشارة في (**حمائم الشفق**) وعلى مدار الفصل المعنون بـــ "أنتم " إلى مراحل مختلفة من تاريخ المدينة، وهذه العودة إلى الماضي كانت سببا في اتساع مدى الإسترجاع ليصل إلى مرحلة لا يمكن ضبطها بالسنوات و فيها تعميق لنفس الفكرة المطروحة في **(عواصف جزيرة الطيور)** وهي تعرّض المدينة منذ القدم لهجومات الأعداء و حملات الطامعين.

« منذ غابر الأزمنة وأنتم تتعرضون للاعتداءات السافرة تلك التي عصفت بأبنائكم ونسائكم ومتاعكم » [4] .

وبعدها نجد إشارة إلى حملة شارلكان دون التصريح بذلك « و أي مدينة صمدت صمود مدينتكم لا سيما حين حاصرها ذات فجر مكفهر إمبراطور زمانه، ذلك الذي لم تكن

---

[1] جيلالي خلاص : عواصف جزيرة الطيور: ص 24 .
[2] نفسه : ص ن .
[3] نفسه : ص 19 .
[4] جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص 153.

الشمس لتغيب عن أراضيه أبدا» [1] ومنها إلى احتلال الفرنسيين للجزائر" نزل الغزاة غربي المدينة في تلك الفجوة التي طالما حذرتم الشيخ و عسكره من مغبة إهمالها كذلك بدون تحصين" و كان ذلك عام 1830 – ومن ثم اندلاع الثورة التحريرية عام 1954-

« إلى الجبل لجأتم إذن عصافير نشوى احتفت بكم في تغريدات حلوة شنفت آذانكم الحزينة مبلسمة طبلاتها المثقوبة من جراء دوي المدافع و انفجارات القذائف » [2] .

« يوم الجلاء الأخير لم يكن كأيام الجلاءات السابقة و إنما كان زرابي سندسية زينت بدماء أغلبكم و انبسطت على شوارع المدينة و أزقتها » [3] .

و بعد الإشارة إلى الاستقلال تأتي حادثة اختطاف "**بوجبل** " ،وبعد مضي عشر سنوات قتل الرسام "**برهان** " و تجنين "**جميلة**".

هذا عن الفصل الممتد من الصفحة 153 إلى غاية 164 إضافة إلى المقاطع الأخرى التي تشير إلى قساوة الحرب و الآلام التي عاناها "**بوجبل**" أثناءها.

وبعد هذا الحديث عن الاسترجاع ومداه يمكن القول إن العودة إلى الماضي تقدر مدتها باستعمال وحدات الزمن المعروفة، أيام، شهور،و سنوات هذا على محور القصة، لكن إذا تتبعنا هذه الحركة نحو الماضي على محور الخطاب لوجدنا إمكانية ثانية لقياسها إعتمادا على ما تشغله من مساحة طباعية، و سأحاول رصد ذلك من خلال ما يسمى بـــ "**سعة الإستذكار**" .

ب) **السعة** :

إذا كان مدى الاستذكار يمكننا من رصد كيفية ذهاب المفارقة الزمنية قريبا أو بعيدا في الماضي و قياس مدة هذه المسافة بالسنوات ،و الشهور فإنّ السعة تمكننا من قياس الاستذكار لكن من « خلال المساحة الطباعية التي يشغلها في النص الروائي والتي

---

[1] السابق : ص 160.
[2] نفسه : ص 160.
[3] نفسه : ص 162.

تتفاوت من عدّة أسطر إلى عشرات الصفحات »[1] .

و كما أشرت سابقا فإن مدى الاستذكار قد يكون محددا بمدة معلومة يمكن قياسها ،كما يمكن إغفال هذه الإشارة الدقيقة، لكن هذه القضية لا وجود لها مع موضوع السعة ذلك أن الاستذكار يتوفر "على سعة معلومة لا تخطئها العين لأنها تكون بارزة في النص من خلال المساحة التي يحتلها الإستذكار ضمن السرد »[2] إذ لا يتدخل الامتداد الزمني ليحدد مساحة الكتابة لأن الكاتب قد يعبّر عن سنوات بعبارة موجزة في حين قد تحظى لحظة خاطفة بمساحة نصية كبيرة، الأمر الذي يخلق تفاوتا في مساحة الإسترجاع بين الطول والقصر حسب الهدف والغاية الفنية منه، وعليه فإن أي حديث عن السعة لا يعني مجرد القيام بعملية حسابية تقاس من خلالها العودات إلى الوراء، و تضبط على محور الخطاب بقدر ما هو محاولة للكشف عن مدى تحكم الكاتب في زمام مفارقته السردية، وما تجدر الإشارة إليه في البداية ذاك التنوع على مستوى الإستذكارات من حيث سعتها التي تكبر لتمتد وتغطي صفحات طوال، أو تصغر فلا تتجاوز أسطرا.

ومن النماذج التي يمكن إدراجها ضمن النوع الأول أي ذات السعة الكبيرة (تلك التي تمتد لتغطي فصولا بأكملها) تلك التي يتم من خلالها العودة إلى الماضي التاريخي على اختلاف النصوص.

ففي نص (**عواصف جزيرة الطيور**) نعثر على عودة إلى تاريخ جزيرة الطيور تمتد لتغطي سبع عشرة صفحة[*] قدمت في تعاقب تاريخي مجموعة من الأحداث التي تشكل في مجملها مرحلة من مراحل تاريخ جزيرة الطيور بدءا بالإشارة إلى باب عزون ليكون ذلك منطلقا للانتقال إلى شجرة البلاتان التي كانت موجودة على يسار باب عزون و علاقتها الأسطورية بسيدي منصور ومن ثمة تنبؤها بالغزو الذي سيأتي من الشمال ، قدوم الغزاة وتمكنهم من النزول غرب المدينة ، تطوع شباب المدينة لمواجهة الغزاة، وكفاحهم المستميت من أجل تحرير مدينتهم، و على رأسهم سليمان البيضاوي و محمود.

---

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 131 .
[2] نفسه : ص 126.
[*] جيلالي خلاص : عواصف جزيرة الطيور: ص ص 23-40 .

موت سليمان البيضاوي وسقوط المدينة فجر يوم 5 جويلية 1830 .نجاة الشيخ "عبد القادر" شاعر البيضاء ،ولجوئه إلى الجبل، والإشارة إلى القصيدة التي جادت بها قريحته حزنا على المدينة و ما آلت إليه وموته في النهاية ،واستكمال الأمير عبد القادر بطل الجزيرة مسيرة الكفاح ضد القوات الغازية، ووقوعه في النهاية أسيرا.

ونعثر في النص نفسه على مقطع آخر يتربع على القدر نفسه من الأهمية خاصة وأنه يمتد على قرابة ثلاث عشرة صفحة [*]،إنها الصفحات التي كتبها المؤرخ قادر دون أن يتمكن من إكمالها لاختفائه .

إنها عودة إلى تاريخ مدينة وهران من عهود ما قبل التاريخ وصولا إلى القرن الثالث عشر والعلاقة الناشئة بين البحارة المسلمين من ألميريا والمرسى الكبير بوهران ، ومن ثمة إقناع الكردينال الملك فرديناند بأن يمد له قيادة غزوة ضد وهران وكان ذلك في 16 ماي 1509 ، توالت السنوات ليأتي خصم جديد يتمثل في الأتراك ، وأخيرا إعلان دخول القوات الفرنسية إلى البيضاء يوم 05 جويلية 1830 ونهاية هذا المقطع توضح بأن الأتراك كانوا كغيرهم غزاة لا محررين كما يعتقد معظم الناس، و هذه الفكرة هي التي كانت سببا في اختفاء المؤرخ .

إنه استرجاع ذو سعة طويلة ومداه كما هو ظاهر طويل ،مهمته الكشف عن بعض الحقائق التاريخية التي لا تتم الإشارة إليها في الكتب الرسمية.

في **(حمائم الشفق)** نسجل الملاحظة نفسها ،فالمقاطع الإسترجاعية ذات السعة الكبيرة هي تلك التي استعادت تاريخ الجزائر الحافل بالصراع والنزاع سواء كان ذلك أثناء فترة الاحتلال الفرنسي أو حتى أثناء الفترة الممتدة بعد استقلال الجزائر ، الأمر الذي جعل هذه العودات تغطي فصولا بأكملها تم التركيز فيها على الزمن التاريخي الذي لعب دورا بارزا في تسليط الضوء على الأحداث التي تخدم فكرة النضال عند الشخصيات البارزة في النص.

فمع الفصل المعنون بـــ :" أنتم " كانت العودة بغرض التأكيد على فكرة الصمود والتحدي لأنه يقصد بـــ :" أنتم " أبناء المدينة البررة الذين هم على استعداد دائم للدفاع

---

[*] السابق : ص ص 80 - 93 .

عنها و التضحية بأعز ما يمتلكون من أجل إنقاذها " منذ غابر الأزمنة و أنتم تتعرضون للاعتداءات السافرة ، تلك التي عصفت بأبنائكم ونسائكم و متاعكم ، وإذ نجا بعضكم من ويلاتها فليس إلا لمواصلة التحدي " [1] .

وتمتد هذه العودة إلى ماضي وتاريخ المدينة لتغطي اثنتي عشرة صفحة *[*] بدءا من إنزال جيوش الغزاة ثم مقاومتها ، لجوء الثوار إلى الجبل ووصف معاناتهم به ، وتحديهم وصولا إلى يوم الجلاء الأخير والانتقال إلى فترة ما بعد الاستقلال التي كانت أصعب من سابقتها لما شهدته من صراع مرير على السلطة ، حادثة خطف (بوجبل) وثورة الخيام التي فجرها الفقراء الذين رحّلوا عنوة من منازلهم و ما أكثر المقاطع التي تندرج ضمن هذا النوع ، الأمر الذي يقودنا مبدئيا إلى نتيجة مفادها أن المدى الطويل الذي تنطوي عليه هذه المقاطع الإسترجاعية كان باعثا رئيسيا على كبر سعتها واتساع المساحة الطباعية التي تشغلها .

من جهة أخرى توصلت إلى أن بعض المقاطع الإسترجاعية ذات السعة الكبيرة تظهر أيضا عندما يتعلق الأمر بتقديم معلومات حول ماضي الشخصيات، وما يمكن أن ينطوي عليه ذلك من قيمة توضيحية تجعلنا نفهم القصة بطريقة أفضل من خلال ما تمدنا به من معلومات «ومعطيات حكائية تحفظ تماسك النص الروائي و تمنح له وضوحه واتساقه...» [2]

وفي (**رائحة الكلب**) نعثر على فصل بأكمله تتم من خلاله العودة إلى ماضي البطل وبالضبط إلى مرحلة طفولته الممتدة عبر اثنتي عشرة صفحة [*] أين يظهر الزمن النفسي، وتصبح الذاكرة أنجع وسيلة للتركيز على الجوانب النفسية للشخصية ، وسبر أغوارها و تعرية الذات، واكتشاف عوالمها ،خاصة وأن الشخصية مستاءة من واقعها وهذا الاستياء والتذمر يجعلها تتكفئ على ذاتها، وتغوص في أعماقها جاعلة الذكريات

---

[1] جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص 153.
[*] نفسه : ص ص:153-164.

[2] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 131 .
[*] جيلالي خلاص : رائحة الكلب : ص ص 129- 140.

تكتسح كيانها فتغطي ذلك الواقع الذي فقدت قدرتها على الانسجام معه و تتحرر من غبار الحاضر من خلال الاسترجاع .

إن الشعور بالقلق جعل شخصية البطل في(**رائحة الكلب**) تغرق في ذكرياتها رغبة منها في المرور بسرعة على بعض الفترات الباعثة على التوتر والاضطراب، في حين يسعى إلى إطالة بعض اللحظات ، فالثواني التي كان يسرح فيها بذاكرته أثناء تواجده حبيس فجوة ضيقة بعد سقوط الجدران ، جعلته يحن إلى الماضي ، فالإنسان يحن دائما إلى فترة الطفولة التي تلعب دورا بارزا في توجيه سلوك الفرد لاحقا ، وعلى مدار اثنتي عشرة صفحة كاملة يعصر البطل ذاكرته مستعيدا ذكريات الطفولة بفرحها وحزنها ، المنزل القديم و تجذره في كيانه ، اللعب مع الإخوة و فقدانهم ، والده و عمله ، و هذا الطول يؤكد فكرة أن " السرد يصبح سايكولوجيا كلما تمركز في الشخوص وذوات الفاعلين أنفسهم "[1]، فالزمن قد يتمدد وقد ينكمش وفقا لوجهة نظر الشخصية متجاوزة بذلك إطار الزمن الموضوعي ، ويتجسد هذا الزمن النفسي من خلال ذلك التكسر والتشظي الذي يلحق السرد ، و بعد استعادة هذه الذكريات يستفيق البطل كما كان يحدث في كل مرة " وقت انقطاع تيار أحلامه ، شعر أنه استيقظ مرة أخرى و إن كان جسده المرتعد كورقة صفراء تلاعبها الريح الخريفية يوحي إلى ذهنه المشوش بأنه وشيك الوصول إلى العالم الآخر "[2].

وعندما تطول مساحة الاسترجاع يتسع المجال للتعرف على مختلف الأحداث الجزئية التي تتآلف مع بعضها البعض لتشكل ماضي الشخصية فهاهي "**جميلة**" في(**حمائم الشفق**) وبسبب اشتداد آلام المخاض لديها، تسرح بذاكرتها مستعيدة تفاصيل اللقاء الأول الذي جمعها ببرهان "و مع اشتداد الآلام الهاصرة لصلبك يشتعل الأتون في ذاكرتك فإذا أنت تستحضرين صورته و قد حدثته لأول مرة في تلك الصبيحة الربيعية" [3] .

وهذا المقطع الذي يشغل حوالي ست صفحات [*] يقدم لنا تفاصيل مهمة، وإضاءات تكشف لنا عن العشق الذي تولد من أول مرة، وأول نظرة ليكون ذلك دليلا على توافق

---

[1] محسن جاسم الموسوي : شارات شهرزاد : " فن السرد العربي الحديث " : ص 88.
[2] جيلالي خلاص : رائحة الكلب : ص 143.
[3] جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص 48 .
[*] نفسه : ص ص 48 - 53.

روحيهما قبل انسجام أفكارهما "عشقته من أول نظرة ، أجل و هل للعشق إلا عين واحدة " [1] .

وهناك تنوع كبير على مستوى النماذج التي تخدم هذه الفكرة أي كون الإسترجاع ذي السعة الكبيرة يعمق معرفتنا بالشخصية من خلال التعرف على ماضيها فتتضح العديد من الأمور التي تعمق فهمنا لهذا الماضي المكثف بمختلف الأحداث التي عاشتها الشخصية .

والإبحار في الذاكرة والغوص في أعماقها يؤدي إلى ظاهرة ملفتة للانتباه وهي تفجير الاسترجاع من قلب استرجاع أوسع وأكبر فتأتي هذه المقاطع في تناسل وتوالد ، بحيث تكون كل كلمة مفجرة لاسترجاع جديد،فالسعة الكبيرة إضافة إلى الزمن النفسي يشكلان إحدى أهم الأسباب المؤدية إلى هذه العملية، والمقاطع الإسترجاعية الجديدة تكون ذات سعة صغيرة لكنها على قدر كبير من الأهمية ،خاصة وأنها تعمل على إضاءة جوانب مهمة من حياة الشخصية فالراوي في **(رائحة الكلب)** وبسبب التقطيع الزمني المميز يوقف استرسال الإسترجاع من خلال مقاطع صغرى تظهر وكأنها جمل اعتراضية عادة ما يضعها بين قوسين ، فكل كلمة تفجر الذكرى تجعله يستحضر شيئا ما من الماضي كقوله : "عندما تومض الذاكرة إحدى ومضاتها يرى أنه يا ما أضناه السفر في القطارات و الحافلات عودة إلى الوالدين ،أمه الواجفة المعلقة النظرات بالدرب الترابي المتمصرن عبر الحقول الخضراء ربيعا أو شتاء الحمراء بأتربتها وحجارتها صيفا أو خريفا، و قد سفع الصقيع وجنتيها (الأم) مكحلا عينيها بهالتين مزرقتين (وبهية تقول له عاقدة ما بين حاجبيها ، من فعلت لك هذا ...باحثا عن ...) يزيدهما الأرق دكنة كل ليلة ... طالما اشتاق إلى دفء جسد بهية الأهيف عند الرجوع من لدنها ساعة النزول في تلك المحطة العاجة بالغاشي..." [2] .

وشبيه بذلك ما نعثر عليه عند قوله :"...ثم تقفز كرة (كرة القدم في الجنان الكبير ...بالملعب) لينة منفوخة...و كأن شمسا صيفية (الصيف ، الدراس الحمير تدور في الدرسة مثيرة نقع الشعير...غير تناسق، تصلي الآن المدينة المتهدمة ... عمارة سي

---

[1] السابق . ص 41 .

[2] جيلالي خلاص : رائحة الكلب : ص ص 81 - 83 .

عمر (بصلعته البراقة ...تاركا إياه) الذي يروح يمسد على رأسه ...الابتسامة الدائمة التي كان يقابل بها الناس أبدا(ونصيرة تقول له: يا متشائما طالت ابتسامته...أنت بالذات)العرق الوسخ...من الضيق (وسليمة المريضة بالضيقة المزمنة ...الرغبوي) الضيق الذي ما فتئ يتزايد، راصا رئتيه بطعم الغبار مالئا خياشيمه بالنتانة الأنقاضية للخرسانة العتيقة الساجنة لأحلامه الســـاعة » [1] .

وبعد هذا التفاؤل الواضح على مستوى الأحداث المسترجعة يستفيق البطل واضعا حدا لذكرياته لمرحلة وجيزة ، فبعد أن يشعر بالضيق والحصار ويدرك هول وضعه يغوص مرة أخرى في بحر الذكريات "الأحلام ، السرح تنويم الرأس المنملة ألما ، نسيان البطن المغروط جوعا ، و تجاوز لهفة اللسان عبر الحلق الجاف ثم إسدال الجفون ، مثقوبة هي الذاكرة..." [2] .

فالمقاطع الإسترجاعية ذات السعة الصغيرة المقدرة بسطرين أو ثلاثة لا تشوش على القارئ عملية الفهم ، وعلى النص وضوحه ومقروئيته ،لكنها قد تطول في بعض الأحيان لتمتد إلى عشرين سطرا مثلا وهنا نجد أنفسنا كقراء نعود إلى الوراء باحثين عن آخر كلمة شكلت بداية الإسترجاع الجديد محاولين بذلك الربط بين أجزاء الجملة .

وحديثنا عن الاسترجاع ذي السعة الكبيرة لا يعني أنه هو التقنية الوحيدة التي تضطلع بأداء أدوار مهمة ضمن عالم النص، بل نجد في بعض الأحيان بأنه قد يتم تناول حدث مداه طويل و استعادته في أسطر معدودة دون أن يؤثر ذلك على المعنى أو ينقص من قيمته، ففي أربعة أسطر يعود بنا الراوي في: **(رائحة الكلب)** إلى "أيام الرضاعة خلال الشهور الأولى للفطنة العقلية البدائية ، حرقة البول وهو ينزل ساخنا فوارا عبر التبان مالئا الحذاء الصغير باعثا برودة مفاجئة تنحدر من الفخذين إلى أخمص القدمين » [3] .

لقد عاد إلى هذه المرحلة بالذات عندما شعر وهو أسير الأنقاض بالرغبة في التبول ، إن هذه الذكرى جعلته يدرك أنه ما من حل أمامه سوى فعل نفس الشيء الذي كان يفعله لا إراديا و هو صغير .

---

[1] السابق : ص ص 49 -51.
[2] نفسه : ص 51.
[3] نفسه: ص 46.

و يسترجع البطل في أربعة أسطر ذكرى والدته التي لم تكن تبكي أمام الناس عند وفاة إحدى أخواته « ما أسرع ما تذكرت زغرداتها الحادة و الدفانون يخرجون المحمل المثقل بجثة إحدى أخواتي المسجاة بأجمل "حنبل" في البيت ، كانت تبكي وحدها ، أمّا أمام الحضور فما أسرع ما تروح تشجع المنتحبين و المنتحبات.. » [1] .

لقد حدث هذا منذ زمن بعيد إذ كان صغير السن أيامها ، أربعة أسطر كما نلاحظ كافية للتركيز على صفة الشجاعة التي كانت تتمتع بها والدته وقدرتها الكبيرة على الصمود عند المواقف الصعبة التي تزلزل كيان الإنسان و تهزّه .

والذي حمله على استعادة هذه الذكرى هو اعتقاده أن والدته كانت ستبكي عندما ودّعته و هو ذاهب إلى المدينة للدراسة و العمل « رأيت في عينيها نظرة غريبة ، لكن سيان أن تكون تلك النظرة التي كنت أنتظرها ، كان في اعتقادي أن أمي ستبكي و تنتحب ، لكن هي ذي تبتسم (و ما أسرع ...) » [2] .

وفي سطر واحد يعود بنا "**بوجبل**" في (**حمائم الشفق**) إلى المرحلة التي تسبق كفاحه ضد الاستعمار وصعوده إلى الجبل إذ يجعلنا نتعرف على طبيعة العمل الذي كان يمارسه والمرتبط بشخصيته الثائرة « نقابيا كنت قبل اللجوء إلى الجبل رفقة الجوهر... » [3]

ونحن ندرك ما لهذه الإضاءة من دور في الكشف عن جزء من ماضي "**بوجبل** " النضالي وتسخير نفسه لخدمة مصالح غيره .

إن سعة الإستذكار كما نلاحظ يحكمها التنوع بين تلك التي تحتل مساحة كبيرة من النص،و تلك التي تشغل مكانا محدودا به لكنهما معا تعكسان مقدرة كبيرة من طرف المؤلف وبراعة في توزيعها حسب الحاجة الفنية إليها ، حتى لا تتحول الإسترجاعات ذات السعة الكبيرة إلى مجرد حشو يقلق النص و يهدد وضوحه ، ولا تصبح تلك الصغيرة قاصرة ، عاجزة عن أداء المعنى وبناء عالم النص الدلالي .

---

[1] السابق : ص 49.

[2] نفسه: ص ن .

[3] جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص 17.

وإلى جانب السرد الاستذكاري الذي نلاحظ بأنه يحتل حيزا كبيرا ومساحة واسعة من النصوص المدروسة ، نشير إلى وجود نوع آخر من السرد يعمل على خلق حالة انتظار لدى القارئ ، إنه الاستباق الذي يتعامل مع ما سيأتي به السرد فيما بعد من تطور للأحداث ، إنه كل مقطع حكائي يروي أحداثا سابقة عن أوانها و يلمح إلى ما سيقع .

الاستباق : (السرد الإستشرافي):

مع هذا النوع من الزمن نكون أمام مظهر آخر مختلف عن الماضي والعودة إليه لأنه وبكل بساطة يتعلق بالمستقبل والتطلع إليه من خلال الإشارة مسبقا إلى ما سيحدث لاحقا فالاستباق هو " كل مقطع حكائي يروي أو يثير أحداثا سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها "[1] و هكذا يتم تجاوز المرحلة التي وصل إليها النص للتطلع إلى ما سيحصل فيتهيأ القارئ لتقبل الأحداث المحتملة الوقوع مستقبلا و لا يتفاجأ بها .

وما دام الاستباق يعمل على تقديم معلومات سابقة لأوانها، فإن أبرز ما يمكن التوصل إليه هو كون هذه المعلومات بعيدة كل البعد عن اليقين ، قد تتأكد بطريقة فعلية و قد لا يحدث ذلك ، " فما لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله و هذا و هذا ما يجعل من الاستشراف شكلا من أشكال الانتظار " [2] .

هذا الأمر الذي يجعلنا نتعامل مع هذه التقنية و نكشف عن طرق اشتغالها في النص من زاويتين ، فقد يعمل الاستباق ليكون بمثابة " تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات ...كما أنها قد تأتي على شكل إعلان Annonce عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات" [3] .

الاستباق قد يكون **إعلانا** إذا ما تم الإخبار بصراحة عما سيشهده السرد في مرحلة لاحقة و يكون **تمهيدا** إذا ما أشار إلى أحداث تكون مجرد علامات لا تكتسي دلالتها إلا لاحقا، أي تكون تطلعات " غير مؤكدة مثل مشاريع و افتراضات الشخصيات التي يكون تحققها مستقبلا أمرا مشكوكا فيه " [4] .

إذن التعرف على تقنية الاستباق و محاولة الوقوف عند جوهرها سيكون من خلال الإشارة إلى الوظائف التي يقوم بها في النص الروائي ، و طبيعة المهام المسندة إليه

---

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 132.

[2] نفسه : ص 133 .

[3] نفسه : ص 132.

[4] نفسه : ص 133.

سواء أكان ذلك كما -أشرت -من خلال التلميح إلى أحداث محتمل وقوعها والتطلع إليها بكل ما يحويه المستقبل من جوانب غير معلومة أم الإخبار عنها بطريقة صريحة تجعلها مختلفة تماما عن النوع الأول ، هذا ما سيتضح بطريقة أفضل من خلال التعامل مع كل نوع على حدة .

الاستباق ذو الطابع التمهيدي :

عندما يتعلق الأمر بالكشف عن تصورات، أو مخططات لم تحصل بعد فإن النص سيتميز حتما بصيغة زمنية دالة على المستقبل يكون الاستباق فيها مسؤولا عن انتظام الأفكار والتصورات ، فيطلّ الراوي على توقعات منتظرة الحدوث تجعل الاستشراف تمهيديا ، تكون نسبة التوقع فيه ضئيلة التحقق ، و تكون الغاية منه توضيح ما يتعلق بأحوال الشخصيات التي تتطلع لمستقبلها الخاص " فتكون المناسبة سانحة لإطلاق العنان للخيال و معانقة المجهول باستشراف آفاقه " [1] .

ومن نماذج التطلعات المستقبلية ما نعثر عليه ضمن نص(**حمائم الشفق)** عندما نلتقي بـــ: "**بوجبل**" و هو يواجه صعوبة في الانتقال إلى المستقبل الذي يريد استشرافه فلا يجد لتحقيق ذلك سوى اللجوء إلى طرح جملة من الأسئلة المترددة خوفا من المفاجآت التي قد تحصل له في محاولة للكشف عما ينتظره من خلال تلك التخمينات عندما ألقي على الأرض بعد اختطافه ،وترك مجردا من ملابسه " لكن كانوا قد تركوني الآن بعد أن دلوا جسدي المرضوض العاري تماما ...من على الجلمود المحدب المدبب باتجاه الماء فليس سوى لاعتقادهم بلا ريب ...بأن المد البحري سيواصل مهمتهم الشنعاء بتواطؤ لن يرتاب فيه أحد غداة العثور على جثتي ، وهل سيعثر عليها أحد ما وقد رماها الموج الأهوج أم سأغرق حتى قاع البحر ...لكن أباستطاعتي حقا أن أنهض... " [2] ثم يضيف قائلا "ساورتني كل الاحتمالات ، قد يضربونني حتى الموت ثم يرمونني إلى البحر الهائج الأجاج ليبتلعني ثم ليلفظني فيما بعد كأي غريق عادي جاء يستحم وأكله البحر ...قد يطلقون في صدغي رصاصة حامية ... و قد يكبلوني بحبالهم الخشنة ، احتمالات،

---

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 133.

[2] جيلالي خلاص : حمائم الشفق: ص 09 .

توقعات ، غير أن ما ليس في الحسبان هو الذي يحصل فعلا » [1] فـ"**بوجبل**" يتساءل عن طبيعة المصير الذي قد يحل به ، راغبا في التعرف على ما قد يحصل لاحقا محاولا تأمل المستقبل ، و الخوف يتملكه ،و نعثر في الصفحات الموالية على ما قد يشبع نهم القارئ بعد مرافقته "**لبوجبل**" في لحظات حيرته وقلقه تلك ليتأكد ما اختتم به استباقه السابق لما قال « غير أن ما ليس في الحسبان هو الذي قد يحصل فعلا»، ما الذي حدث له ، وكيف كانت نهايته ؟.

« ... وشوشة البحر تدغدغني ، أنا أسمع قليلا الآن ، الأكيد أنهم يبحرون بي بعيدا عن الشاطئ ، ذاكرتي تعود للعمل من جديد ، استحضرت كل شيء الآن ، إنهم ينفذون آخر النقاط المبرمجة في خطتهم ، خدعوني ظننت أنهم تركوني على حافة البحر و ذهبوا إلى غير رجعة ...الآن تعيد لي النسائم الباردة بعض رجاحة عقلي هم هنا إذن ، الطرق تختلف و لكن الموت واحدة ...آه... إني أختنق ... أشعر ببرودة ماء أجاج ... البحر بلا شك ! إني أختنق ، أختنـــ....» [2] .

فهذا المقطع كما نرى يجعل الشخصية تتأكد من صحة تخميناتها حول كون نهايتها هي الموت لا محالة لكن ما لم تكن متيقنة منه هو الطريقة و الكيفية، و رغم اختلاف الطرق التي فكرت فيها من خلال المقطع الخاص بالاستباق إلا أنها كانت تشترك في كون البحر طرفا مهما في تنفيذ عملية القتل و هذا ما حدث فعلا ، ليتمكن المقطع الاستباقي بمهمته التمهيدية من كشف الخفي ، و نلتقي بالبطل في **(رائحة الكلب)** في وضعية تشبه ما كان عليه "**بوجبل**" في محاولة للتعرف على ما يحدث من حوله ،دائما من خلال طرح جملة من التساؤلات التي تحاول استطلاع الآتي « ماذا يجري في المدينة ؟ و راكس ما له يتمسح بي مذعورا و يعوي هذا العواء الغريب الجنائزي ؟ لا شك أن خطبا عظيما

---

[1] السابق : ص 11 .

[2] نفسه : ص 22 .

وقع في المدينة ؟ ... ماذا وقع ؟ أي كابوس أعيشه؟»[1] .

فما حدث للبطل مع بداية النص جعله قلقا يسعى لإدراك حقيقة ما يحصل من حوله ، ونلاحظ بأن حالة القلق و التوتر تكون دائما سببا في تفجير الذاكرة من خلال العودة إلى الماضي أو التساؤل عن الآتي لاستطلاع ما قد يحصل.

وبالمقطع السردي السابق ندخل في دوامة التخمين مع البطل ، ما الذي يحدث "وسرعان ما تساقطت أثلام الجبس من السقف العتيق و ماد البلاط الأملس تحت قدميه الحافيتين ... سرعان ما ترجرجت الجدران رجرجة مروعة أنزلت السقف برمته » [2]

ويتدخل الاستباق في كل مرة محاولا الكشف عن المستقبل ،و اقتحامه بالأسئلة وأستمد المثال هذه المرة من نص **(زهور الأزمنة المتوحشة)**عندما نطل على "**سليمان**" الحلاب وهو يفكر في المصير الذي قد تؤول إليه علاقة الحب التي تجمعه بفاطمة بنت الحاج قويدر بن سوكة " كيف اللقاء ؟ و أين يمكنه أن يشاهدها و لو من بعيد ؟ أيمكن أن يتحقق حلمه يوما فيحن قلب الحاج قويدر بن سوكة بحيث يمكنه هو و فاطمة من اللقاء الأبدي ؟ أسئلة كثيرة كانت تتزاحم في رأس سليمان و لكن الإجابة عنها لم تكن تحضره لكأنه يفكر في الغيب » [3] .

وبعد حوالي ثلاثين صفحة من مكان المقطع السابق يتحول الجزء الأول من الاستباق إلى واقع ملموس، فتثبت و تتأكد غايته في التمهيد لكشف المخبوء ، إذ يتمكن سليمان من الالتقاء بفاطمة ، أثناء الزردة التي أقامها الحاج قويدر بمناسبة حفر البئر ، وقد دعا إليها الجميع ، الفقراء على وجه الخصوص و سنحت الفرصة لسليمان بوصفه واحدا منهم للقدوم إلى الحوش الكبير حيث وجد فاطمة :"خلف الحوش كما أشارت إليه

---

[1] جيلالي خلاص : رائحة الكلب : ص 13.

[2] نفسه : ص ص 18 . 19 .

[3] جيلالي خلاص : زهور الأزمنة المتوحشة : ص 37 .

خيرة و ما أن رأته حتى احمرّ وجهها وكاد الدم يتفتق من وجنتيها » [1] .

والأمل في تحقق الجزء الثاني من الاستشراف السابق صار وشيكا هو الآخر إذ ظهرت بوادر تغير الحاج قويدر الذي صار أكثر ليونة ورفقا مما كان عليه خاصة عندما راح يستشير أحد الأعيان في قضية زواج ابنته من أحد الفقراء :« يا الحاج محمود واش رايك راني رايح الناسب واحد من الفقاير» [2] ، و فعلا بعث الحاج قويدر أحد عماله إلى سليمان في اليوم الثاني من ذلك و«أقيم العرس ...» [3] .

و هكذا هتك حجاب المستقبل و تم « استطلاع الآتي عبر الانتقال المتنامي و التدريجي بالتطلع من المحتمل إلى الممكن» [4] .

ومن نماذج الاستباق ذي الطابع التمهيدي أيضا ما يعتمد على الحدس تطلعا للقادم كالذي نجده في **(عواصف جزيرة الطيور)** « فوجئوا لكنهم حدسوا أن خطبا رهيبا قد يحل بجزيرة الطيور عما قريب » [5] فالظروف والملابسات كلها توحي بأنه سيحدث شيء ما على قدر كبير من الخطورة، وعلى بعد صفحة من هذا الكلام بعد أن نكون قد تهيأنا كقراء وتساءلنا عن طبيعة الآتي،نلتقي بما حدث لكن بطريقة تظهره و كأنه لم يكن متوقعا رغم وجود الإشارة السابقة إلى إمكانية حدوثه ،"لا أحد كان يتوقع أن يحدث شيء كهذا الذي حدث بجزيرة الطيور صبيحة يوم الخامس من أكتوبر ...الدبابات والمجنزرات ورجال الكومندوس بأزيائهم الوقحة يتمركزون أمام البنايات الحكـــومية...» [6] .

وكما نلاحظ فإن استشراف ما قد يحصل يتم عن طريق طرح الأسئلة واقتراح احتمالات مختلفة ، أو الاستعانة بالحدس أو بالخيال كما يفعل الصحفي "**عبد القادر**" عندما يشير إلى حادثة اختفاء صديقه الكاتب "**منصور**" محاولا الوصول إلى الحقيقة «قبل

---

[1] السابق : ص 66 .

[2] نفسه : ص 92 .

[3] نفسه : ص 98 .

[4] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 134 .

[5] جيلالي خلاص : عواصف جزيرة الطيور : ص 15 .

[6] نفسه: ص 16 .

الأحداث جئت أبحث عن صديقي الكاتب منصور الذي اختفى في هذه المدينة البيضاء ... راكبا دراجته النارية المحملة بزاده وبصندوق غريب يحمل بعض مخطوطاته وبعض تركة جدته زوجة بوجبل النقابي ...» [1] وما تخيله عن مصيره ، أن يكون قد تم رميه في البحر ليشبه بذلك بطل إحدى رواياته الذي تم إغراقه، وبعد صفحات يصدق ما تخيله الراوي « والواقع أن ما تخيلته لم يكن بعيدا عن الحقيقة إذ سلمني أحد أصدقائه صفحة "قد تكون بداية رواية " من آخر مخطوط كان الكاتب منصور يكتبه (أو انتهى من كتابته) قبل خطفه وإخفائه فإغراقه في البحر لتقذف الأمواج المتلاطمة بعد أيام جثته المشوهة الملامح مع الجثث الأخرى على أحد الشواطئ الحصوية ...» [2] .

وحتى الآن ما يمكن قوله عن الاستباق وفقا لوظيفته التمهيدية التي تم التركيز عليها يُحفَز القارئ ،ويجعله يساهم بدوره في بناء النص مظهرا كفاءته التي تمكنه من فهم الطلائع التي "تشبه الثمرة الفجة التي ستنضج في الآتي من السرد» [3] ، كهذه التي نجدها ضمن نص **(حمائم الشفق)** عندما تتم الإشارة إلى الحلم الذي كان يراود "**جميلة**" في الإنجاب من "**برهان**" الرسام ، فالاستباق الآتي يحمل بين طياته رغبة جميلة العارمة « قمت متثاقلة و قد ترسب ماء الفحل متحلبا عبر صلبك نازلا بكل ثقله ، كلا بل صاعدا إلى حيث كنت تتمنين أن يترسب دائما أي إلى الرحم الرؤوم لتفتيق تلك البويضة الأولى عن جنين يزلزل فيما بعد أسوار المعسكرات الرادعة للقلوب الطرية .» [4] فهل ما تتمناه جميلة سيتحقق وهل تفتقت إحدى البويضات عن جنين يرى ضوء الدنيا ليواصل مسيرة الوالد الذي اختطف واغتيل في تلك الليلة المفعمة بالحب ، و فعلا يمهد المقطع السابق لما سيحدث و يعد القارئ لتقبله لحظة حصوله لأننا نعرف فيما بعد بأن جميلة حبلى .

---

[1] السابق : ص 51 .

[2] نفسه: ص 68 .

[3] محمد سويرتي : النقد البنيوي و النص الروائي " نماذج تحليلية من النقد العربي" : الزمن الفضاء ، السرد: إفريقيا الشرق : 1991 ص 64 .

[4] جيلالي خلاص : حمائم الشفق ص 43 .

«أنت حبلى بحلمه الذي طالما رافق رحلتكما رغم قصرها ... أنت حبلى هذا هو الجنون الذي تمنيت بلوغه» [1].

لقد حدث و تحقق ما كان عبارة عن تطلعات غير مؤكدة ، والفاصل بين ما كان متوقعا وما حدث بالفعل حوالي أربع صفحات لنصل إلى أن الطليعة ما هي إلا " بذرة غير دالة ، بل خفية لن تتعرف قيمتها البذرية إلا فيما بعد..." [2] ، أي عندما تتحقق لكن الكاتب في هذا المجال ليس مطالبا دوما بالوفاء لما تم التمهيد له من خلال المقاطع الاستباقية التي لا تتحول إلى واقع ، فتبقى مجرد مشاريع لا تعرف طريقا إلى التجسيد الفعلي لسبب من الأسباب .

وبذا سيحدث خرق لأفق توقع القارئ لأن الكاتب لحظتها سيقوم بمداعبة للطريقة التي يتتبع بها القارئ مسار الطلائع بتلك التمهيدات التي يطلق عليها جيرار جنيت مصطلح "**التمهيدات الخادعة** " التي تضفي على السرد الاستشرافي جمالا و نعثر على هذا النوع من الاستباق بشكل واضح ضمن نص(**حمائم الشفق**) الذي يكشف عن تصورات، ومخططات،وأحلام بعض الشخصيات المحورية التي استخدمت هذه الصيغة الزمنية الدالة على المستقبل للإشارة إلى ما قد يحدث كالأحلام التي كانت تراود كلا من "**جميلة**" و" **برهان**" في بناء مدينة جديدة غير التي يحيون بين أرجائها "رسام كبير حلم بتشييد مدينة مستحيلة وهو يلثم بفرشاته شفتي مهندسة معمارية ترسبت في مقلتيها طحالب جنون الولع بتخطيط الغيب ؟ الفن التشكيلي وفن العمران والخيال يبدع في نهاية الأفق مدينة حلم قد لا يستحيل على أمثالكما تجسيده شوارع فسيحة مخملية ، وحدائق فواحة يتلوى أريجها صاعدا شواهق العمارات وهي تحتضن ... أجنة الغد المشرق بألوانه الفاتحة المفتقة لأمل طالما تمناه فقراء حيكما في الليالي المظلمة . و قد راحت عواصف

---

[1] السابق : ص 47 .

[2] جيرار جنيت : خطاب الحكاية : ص 83 .

الشتاء القارس تخلخل الأبواب المسوسة والنوافذ المنخورة ...»[1] .

فعندما نقرأ كلاما كهذا نتوقع من الاسترسال في قراءة النص الوصول إلى اللحظة التي يتحول فيها الحلم إلى الحقيقة وما هو محتمل إلى ممكن، لكن فترة الانتظار سرعان ما تتبدد وتتلاشى لأن هذا المشروع تعيقه قوى متعددة تجعل تحققه مستحيلا خاصة وأنه يتم اختطاف "برهان " و قتله و تنطفئ شمعة حياة "**جميلة**" قبل أن تحقق حلمها .

وأشير في هذا الموضع إلى أن عدد التمهيدات التي ينتهي بها الأمر متحولة إلى واقع أكثر بكثير من تلك التي تكون خادعة لكن بإمكاني الإشارة إلى مثال آخر مأخوذ من نص **(زهور الأزمنة المتوحشة)** و يحمل هذا الاستباق مخاوف الحاج" **قويدر بن سوكة**" من انتقام أولاد الحاج الطاهر كبدة من أبنائه خاصة بعد النزاع الذي حدث بين الجانبين بسبب البئر التي قام الحاج قويدر بحفرها :

« منذ وقائع المعركة الأخيرة بين أولاد الحاج قويدر بن سوكة و أولاد الحاج الطاهر كبدة ، أمر الحاج قويدر أبناءه بعدم التفرق ... مخافة أن ينصب لهم أولاد الحاج الطاهر كمينا و يقتلوا هذا أو ذاك من أولاد الشيخ ...» [2] و منذ هذه اللحظة نتوقع أن خطرا ما يتهدد أبناء الحاج قويدر ونستعد للتعرف عليه عندما يحين الوقت المناسب لذلك، لكن هذا التمهيد خادع فبعد خمس صفحات يحدث ما لم يكن متوقعا مخالفا بذلك تخمين الحاج قويدر: « حدث ما لم يكن متوقعا لقد رفع أولاد الحاج الطاهر كبدة شكوى ضد أولاد الحاج قويدر بن سوكة ، لم يكن هذا في الحسبان لأنه ليس من عادة الفلاحين أن يشتكوا للنصارى في حال وقوع خلاف أو شجار بينهم» [3] .

الاستباق ذو الطابع الإعلاني:

يكون الاستباق إعلانيا عندما يعلن عن أشياء وأحداث ستحصل لاحقا نسبة توقع حدوثها شبه مؤكدة لأن الراوي يخبرنا من خلالها صراحة بأن السرد سيشهدها فيما بعد،

---

[1] جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص 108 .

[2] جيلالي خلاص : زهور الأزمنة المتوحشة : ص 112 .

[3] نفسه : ص 117 .

و يرى "جيرار جنيت" بأن العبارة المناسبة للإعلان عموما هي "سنرى " و"سنرى فيما بعد" .

إنه يقوم بوظيفته الاستشرافية دون تلميح عكس التمهيد الذي يهيئ القارئ لوقوع حدث دون التزام من الراوي أي أن حالة الانتظار التي يخلقها لدى القارئ لا تعني بالضرورة وقوع الأحداث وتحققها بشكل أكيد « فالفرق بين الإعلان و التمهيد يكمن في أن الأول يعلن صراحة عما سيأتي سرده مفصلا بينما الثاني يشكل بذرة غير دالة ... لن تصبح ذات معنى إلا في وقت لاحق ...» [1] .

والتوقع الذي يحدثه الإعلان في ذهن القارئ قد يتحقق على الفور" في حالة تلك الإعلانات ذات المدى أو الأمد القصير جدا و التي تصلح في نهاية فصل مثلا للكشف عن موضوع الفصل التالي...» [2] .

ومن النماذج التي تخدم هذا التصور ما نعثر عليه في نص **(حمائم الشفق)** إذ ينتهي الفصل الثاني "أنتَ" المخصص لـــ " **برهان الرسام** "بالحديث عن حبيبته " **جميلة** " التي ستشكل محور الفصل الموالي"أنتِ" « و قد كنت تنام في حضن جميلة و هي تغني مع صوت المطربة الذي يصدح في آذانكما» [3] .

و يبدأ الفصل "أنتِ" مباشرة ليستكمل الحديث عن كل ما يتعلق بشخصية "**جميلة**" ، والافتتاحية تضمنت إشارة إلى علاقة العشق و الغرام التي جمعتها بـــ"**برهان**".

وشبيه بهذا الإعلان ما نجده آخر الفصل ذاته المشار إليه (أنتِ) و تضمن حديثا عن آلام الولادة التي فارقت "**جميلة**" إثرها الحياة مفسحة المجال لميلاد ابنها « ثم تشتد الآلام مرعدة كامل جسدك فمصعدة شبه أنامل تروح تضغط بقسوة على صدرك ، فعنقك حتى ... الاختناق فالعد.» [4] وينغلق هذا الفصل المشير إلى موت جميلة بسبب المخاض لينفتح الفصل الموالي "هو" المخصص لابنها ،فهذا الاستباق كما نرى يعلن عن ميلاد

---

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 137 .

[2] جرار جنيت : خطاب الحكاية : ص 82 .

[3] جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص 38 .

[4] نفسه : ص 54 .

الشخصية التي سيرتكز عليها السرد في الفصل اللاحق " قبل أن تموت الجدة ... كانت قد حكت له عن آخر ما علق في ذاكرتها من حياة أمه المجنونة ... التي رحلت بعسر الولادة في تلك الليلة المرعبة التي أنارها ... هو بصرخته المدوية " [1].

إن هذا النموذج من الإعلانات يقوم بالترتيب لما هو مقبل من الأحداث، يحمي القارئ من أي وقوع في اللبس، أو الحيرة لأنه سرعان ما يتحقق ما أعلن عنه إنه" يساهم بوظيفة أساسية في تنظيم السرد ويجنب القارئ الوقوع في الالتباس ، وسوء التفاهم" [2] كما نجده في كثير من الأحيان يثير الفضول، ويشوق لمعرفة الآتي فمثلا في(**رائحة الكلب**) و مع نهاية الفصل الثالث يكون البطل في وضعية الحائر الذي يريد معرفة ما حصل له بعد فقدانه الوعي : " ثم فجأة يطاوعه رأسه فيحركه نافضا إياه لكن سرعان ما يصطدم بشيء قائم خلفه ... فتتشابك خيوط الألم ... مرغمة إياه على البقاء جامدا ... لذلك تروحان (يداه) تمسحان ترابا قذرا نتنا من على رأسه ... ثم شيئا فشيئا تبلغ يداه عينيه نافضتين عنهما التراب ، حاكتين جفونهما بمتعة سرعان ما تتحول إلى انتعاش لذيذ يسري عبر كامل جسده " [3]، و هكذا تكون نهاية الفصل المولّدة لتلك الرغبة في التعرف مع البطل عن وضعيته واكتشاف ما يحيط به خاصة وأنه تمكن من فتح عينيه، و تأتي بداية الفصل الموالي كما لو كانت جوابا فوريا لتكشف عن مأساوية ما حدث له "ثانية ، ثانيتين، أو ثلاث ثوان لا أكثر و يدرك هول الوضع الذي يوجد فيه لا شئ يمكن رؤيته ... لا أمل في التحرك فيداه لا تتلمسان إلا جدرانا خرسانية صلبة تحيط به و تأسره ، و تقف سدودا منيعة في جميع الجهات ، الدمار ، السجن ، الظلام..." [4] .

وقد يكون الإعلان قصير المدى أو يشير إلى أحداث سرعان ما تتحقق و تتأكد دون أن تكون بالضرورة شبيهة بما أدرجته من نماذج سابقة ، أي تلك التي نعثر عليها مع نهاية فصل و بداية فصل جديد ، وهذا النوع نجده في نص (**زهور الأزمنة المتوحشة**)

---

[1] السابق : ص 57.

[2] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 139 .

[3] جيلالي خلاص : رائحة الكلب : ص ص 40- 41 .

[4] نفسه : ص 45 .

عندما يتخذ "الحاج قويدر بن سوكة" قرار حفر بئر تخصص لعامة الناس ، إذ يتم الإعلان عن الذي ينوي فعله « هناك في نهاية أرضه و قريبا من ذلك الطريق الكبير ... سيحفر بئرا يشرب منها الطيور و الزوار لن تكون خاصة بالحاج قويدر وعائلته ... و إنما ستكون عامة مكرا و نكاية في أهل كبدة » [1] .

وبعد فاصل قصير نجد إشارة إلى الشروع في حفر البئر :" لم تمض إلا أيام قلائل عن تلك الحادثة وهاهم الحفارون يقيسون عمق الماء في أرض الحاج قويدر بـــن ســـوكة» [2] .

أما فيما يتعلق بالإعلان ذي المدى البعيد فإن الفاصل بين مكان الإعلان و لحظة تحققه يتسع، وهذا الاتساع يكون متفاوتا من الأقل طولا إلى الأكثر ، فنلتقي بـــ "**عبد الله**" في(**زهور الأزمنة المتوحشة**) يفكر في قضية زواجه من أم الخير وموافقة والده على ذلك خاصة وأنه قبل بفكرة زواج أخته فاطمة من سليمان الحلاب « كل هذا جعل عبد الله يجزم بعد تفكير طويل أن أباه سيقبل زواجه من "أم الخير" » [3] ، ويتحقق هذا الإعلان بعد مضي تسع صفحات ، و بعد أن ينجح في خلق حالة انتظار لدى القارئ « بابك راه وافق على خطوبتك لأم الخير» [4] .

ونعثر في (**حمائم الشفق**) على نماذج مختلفة يقوم فيها الاستباق بوظيفة الإعلان لكنها مختلفة عن بعضها البعض من حيث المسافة بين موضع الإعلان و مكان تحقق ما يشير إليه ، ومنها ذاك النموذج الذي يتم فيه الإخبار عن مصير "**برهان الرسام**"

« أكنت تريد أن تصل قبل الأوان إلى العالم الآخر المرهب المرعب أم كنت تعد نفسك لذلك اليوم الذي يأتونك فيه كما تنبأت بحدسك الذي لم يخيب ظنك يوما » [5] و منذ هذه اللحظة نستعد مع برهان لمجيء ذلك اليوم الذي سيواجه فيه مصيره المحتوم طالما أن

---

[1] جيلالي خلاص : زهور الأزمنة المتوحشة : ص 62 .

[2] نفسه : ص ن .

[3] نفسه : ص 114 .

[4] نفسه : ص 123 .

[5] جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص 34 .

حدسه لا يخطئ أبدا ،وبعد صفحات يتحقق الإعلان الذي ظل مرتسما في أذهاننا خاصة أن تلك الصفحات الفاصلة كانت وثيقة الصلة بمضمون الاستباق "و إذ أتوكما في تلك الليلة بينما كنتما تترنمان معا باللحن الصادح ... إذ أتوكما لم يفاجئوكما ، هو الأول الذي كان ينتظرهم منذ أن رسم لوحته الرائعة " [1] و قد تطول مدة الإعلان و تتسع لتغطي صفحات و صفحات تبلغ ست وعشرين في النموذج الذي يستشرف من خلاله "بوجبل" مستقبل جميلة " هي تنوي أن تصير مهندسة معمارية ، و الأكيد أنها ستبلغ مبتغاها" [2] .

و بعد الإعلان ننتظر اللحظة التي تصبح فيها جميلة مهندسة لتحقق بذلك حلمها و حلم والدها ، " أنت الوحيدة التي نجحت في دراستك و تخرجت لتتوظفي فتعيلي الأم الثكلى و الإخوة الضائعين " [3].

وتساهم الأوضاع والأحداث في كثير من الأحيان في الإعلان عما سيحدث لاحقا عندما يتعلق الأمر بالنتائج الحتمية التي تؤول إليها الأمور بسبب بعض التراكمات، كأن يؤدي الظلم المسلّط على الشعوب إلى ثورتها ورفضها ورغبتها في تغيير واقعها، واستبداله بغد أفضل "كانا يدركان أن غفوة المدينة لم تكن سوى الهدوء الذي ينذر بقدوم العاصفة " [4] و بمرور واحد و أربعين صفحة نكون على موعد مع " ثورة الخيام التي أشعلتموها تمردا عارما على جلاوزة المشيخة لم تكن سوى أولى الشرر لإيقاف مشاريع الخزي "[5]. ورغم حجم المسافة واتساع فترة الانتظار إلا أن القارئ لا يشعر بالضياع بسبب بعد نقطة حصول الإعلان لوجود مقاطع سردية بين النقطتين عملت على الحفاظ عل ذكرى الإعلان في ذهن القارئ ،وسواء أكان الاستباق الإعلاني قصير المدى سرعان ما يتحقق أم ممتدا لتتسع المسافة بين زمن الإعلان وزمن حصوله فإنه ينجح في خلق حالة انتظار لدى القارئ، ويشكل مع الاستباق ذي الطابع التمهيدي ثنائية مهمة

---

[1] السابق : ص 42 .

[2] نفسه : ص 19 .

[3] نفسه : ص 45 .

[4] نفسه: ص 123 .

[5] نفسه : ص 164 .

تجعل من تقنية الاستباق جزءا من اللعبة الفنية التي يمارسها السرد،وتسهم بدورها في تعميق الأبعاد الدلالية، لأنها ليست بريئة بل تحيل دائما على خلفية فكرية ورؤية معينة، خاصة و أن هذه التقنية تعد العصب النابض الذي تنتظم فيه الأفكار والتصورات كما تعمل على تحديد الأبعاد النفسية للشخصيات و الدفع بخط عمل ما إلى نهايته.

و بعد هذه الوقفة عند نظام وترتيب الأحداث، و الكشف عن الخلخلة التي تصيبه والتشظي الذي يلحقه، و ما يترتب عن ذلك من تقديم الأحداث و تأخيرها، يمكن القول بأن النصوص الأربعة المدروسة يجمع بينها تقطيع متميز للزمن يتعارض مع تسلسله التعاقبي، وتعامل الكاتب مع الزمن في سياق علاقة الحاضر بالماضي والمستقبل بطريقة تحكم جماليات النص الروائي، وإنتاجه للدلالة، وهذا اللعب بالزمن والتشويش الذي قد يرهق القارئ من أهم خصائص النص الروائي. لكن الدارس بإمكانه أن يتتبع خط الزمن المرحلي فيجمع المتشظي إلى أن تكتمل القصة، لكن هذا لا يكون هدفا في حد ذاته بقدر ما يكون وسيلة للبحث عن أسباب هذا التشظي و دلالته.

وهذا التقطيع الخاص للزمن كما لاحظناه، و الموزع بين استعادة الماضي واستشراف المستقبل وما ينتج عنهما من خلخلة الترتيب يعكس رؤية خاصة ،وموقفا فنيا يظهر من خلال تكسير خطية الزمن وبالتالي تقديم بناء جديد للأحداث " وسلب زمن القصة خطيته و بعده الواقعي الذهني هو انتقال من المدرك المشترك إلى انعكاس هذا المدرك على الذات ،و بذلك تتحقق التجربة الذاتية بـــ " وعي الزمن "، ويتجلى كتابيا على الصعيدين الجمالي و الدلالي، فعلى الصعيد الأول يتم تكسير البعد الذهني المشترك عند المتلقي ومن خلاله أيضا يتم إنتاج دلالة هذا التكسير من خلال فعل القراءة ذاته»[1] .

وهذا التوتر بين الأزمنة فيه رفض للمجرى الخطي لحياة مستقرة الملامح، وعملية الرجوع إلى الماضي كان لها النصيب الأوفر في الروايات المدروسة واختراق صلابة الحاضر من خلال غزو الذكريات الآتية من الماضي والتي لا تكون بالضرورة ذكريات تصور الماضي على أنه الجنة المفقودة بل تكون في بعض الأحيان دليلا على قسوة الصراع والتناقض الذي تعيشه الشخصية منذ مراحل حياتها الأولى.

---

[1] سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي : (النص ،السياق) : ص 47 .

والتعامل مع تقنيتي الاسترجاع و الاستباق ،و الوقوف عند النسج الفني الذي يقوم به الكاتب للزمن المعروض في النص من خلال اختيار فترات بعينها يجعلنا نروح و نجيء غير آبهين بالتسلسل، كما أنه يلفت انتباهنا إلى وجود إيقاع زمني يحكم عملية السرد، ويتعلق الأمر في هذه المرة بالعلاقة الموجودة بين مدة القصة، وطول الخطاب الذي يقوم بسردها، فما من شك في أن المدة التي يستغرقها إنجاز الحدث تختلف عن المدة التي يحتلها الحديث عنه .

إن عملية السرد تكون محكومة بوتيرة معينة تنتظمها حركات أربع تعمل على تنظيم النص من حيث سرعة الأحداث أو بطؤها وفقا لمتطلبات فنية هذا ما سأحاول إماطة اللثام عنه من خلال دراستي لقضية المدة و الإيقاع الزمني الذين ينتظم السرد وفقا لهما.

II- المدة :

لا يمكن لأي نص روائي أن يخلو من مدة زمنية تروى فيها الأحداث لأنّ المدة التي يستغرقها إنجاز الحدث تختلف حتما عن المدة التي يحتلها الحديث عنه أو مدة قراءته، فالنص الروائي أو السردي عامة لا يمكنه أن ينطلق بدون إيقاع "Rythme"، إذ تتراوح سرعة النص ،وتتغير من مقطع لآخر، فقد يغطي لحظات عدد كبير من الصفحات، كما يمكن أن يشار إلى سنوات ببضعة أسطر و نماذج ذلك في روايات "**جيلالي خلاص**" أكثر من أن يتم حصرها، خاصة و أنّ الزمن قد تحول معه إلى لعبة يصنع بها ما يشاء، يختصر قدرا هائلا من الأحداث في سطور قليلة، ويقف أحيانا متأنيا مطيلا عند تفصيل صغير.

و يذهب "جيرار جنيت" إلى أنّ السرعة هي " العلاقة بين قياس زمني وقياس مكاني (كذا متر في الثانية، فتحدد سرعة الحكاية بالعلاقة بين مدة هي مدة القصة مقيسة بالثواني والدقائق و الساعات و الأيام و الشهور و السنين) و طول هو طول النص المقيس بالسطور والصفحات»[1] .

أما " تودوروف" في كتابه "الشعرية" فيرى بأنه من وجهة نظر المدة " يمكننا أن نقارن بين الزمن الذي من المفروض أن يمتد فيه الفعل الروائي المقدم وبين الزمن الذي نحتاجه لقراءة الخطاب الذي يستدعيه هذا الفعل » [2] .

فهو يميز كما نرى من حيث المدة بين زمنين ،الزمن الذي يستغرقه الحدث في الرواية و الزمن الذي يحتاجه القارئ لقراءة النص .

لكن هل يمكن في هذه الحالة قياس المدة ؟ لا طبعا : لأنّ مدة القراءة تختلف من شخص لآخر، وحتى على مستوى الشخص الواحد تختلف مدة القراءة باختلاف الظروف

" وهكذا إذا كانت دراسة مدة الاستغراق الزمني (La durée) و قياسها غير ممكنة في جميع الحالات فإنّ ملاحظة الإيقاع الزمني ممكنة دائما بالنظر إلى اختلاف مقاطع

---

[1] جيرار جنيت : خطاب الحكاية : ص 102.

[2] تزفطان تودوروف : الشعرية : ص 48 .

الحكي وتباينها، فهذا الاختلاف يخلف لدى القارئ دائما انطباعا تقريبيا عن السرعة الزمنية أو التباطؤ الزمني »[1] .

و هنا نعود إلى ما اقترحه جيرار جنيت حول دراسة الإيقاع الزمني ورصد السرعة التي تتفاوت وتتدرج حسب متطلبات النص من احتفاظ بأشياء مهمة ذات دلالة يمكنها أن تنوب عما تبقّى لأنها تدل عليه ،فيتم السكوت عن الباقي أو إطالته عندما يراه الروائي أساسيا.

و اعتمادا على هذا المبدأ تمكن الدارسون من رصد أربع حالات لإيقاع السرد ،أو الوتيرة الروائية وأشار"جنيت" إلى وجود حركتين تتحددان بوجود " تدرج مستمر بدءا من تلك السرعة اللامتناهية التي هي سرعة الحذف حيث لا يوجد مقطع سردي يوافق مدة ما في القصة، حتى ذلك البطء المطلق الذي هو الوقفة الوصفية»[2] أما عن الحركتين المتبقيتين فهما كما يقول : "وهذه الأشكال الأساسية الأربعة للحركة السردية والتي سنسميها من الآن فصاعدا الحركات السردية الأربع هي الطرفان اللذان ذكرتهما منذ حين و هما الحذف و الوقفة الوصفية و وسيطان هما المشهد الذي هو حواري في أغلب الأحيان ... يحقق تساوي الزمن بين الحكاية و القصة تحقيقا عرضيا و ما يسميه النقد المكتوب باللغة الإنجليزية (Summary) و هو مصطلح سنترجمه بالحكاية المجملة أو بالمجمل »[3] .

من الصعب إذن أن نتخيل وجود نص سردي تثبت فيه السرعة دون أن تتغير، لا إبطاء للإيقاع فيها ولا إسراع، وطبعا تختلف التقنيات التي تعمل على تنظيم سرعة النص، ففي بعض الأحيان نجد أنفسنا أمام سرعة لانهائية وأحيانا أخرى تتدرج لتصل إلى بطء مطلق تجسده تلك الوقفات التي يتم من خلالها الوصف.

---

[1] حميد لحمداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي :المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط2 ،2000ص 76 .

[2] جيرار جنيت : خطاب الحكاية : ص 108.

[3] نفسه : ص ن .

إن هذه الحركات السردية الأربع التي تعمل على تنظيم السرعة بالنص الروائي يمكن تصنيفها ضمن حقلين كبيرين ،يعمل الأول على تسريع السرد فيتم تقليص فترات زمنية كبيرة داخل مساحة نصية قصيرة،و يقوم على تقنيتين اثنتين هما"التلخيص"و"الحذف".

أما الثاني:فانه ينحو اتجاها معاكسا للأول لأنه يتولى مهمة إبطاء السرد و تعطيله،و يقوم بدوره على علامتين بارزتين هما"السرد المشهدي"و"الوصف" ،واستجابة لمتطلبات استجلاء أهم التقنيات السردية التي وظفها "**خلاص**" لبناء المستوى الزمني،فإنه يجدربي الوقوف للتعرف على كل تقنية من التقنيات المذكورة،ومحاولة تحديد ما قدمته للنص من وظائف ساهمت بقدر كبير في بناء فضائه الدلالي وتعميقه.

1)تسريع السرد:

إن هذه التقنية من مظاهر السرد الزمني،تتعامل تعاملا خاصا مع حركة سير الأحداث،إذ بواسطتها يتم تقليص فترة زمنية كبيرة داخل حيز نصي أو مساحة نصية قصيرة،فنسير إلى الأمام ونتقدم في معرفة باقي الأحداث،لأن هذه الخاصية تنحو بالسرد منحى تسلسليا يتجه بأحداث القصة نحو نهايتها لما يقوم الراوي باختزال بعض الأحداث واختصارها،أو إسقاطها من السرد الروائي، ويتحقق هذا من خلال عمليتين أساسيتين هما "التلخيص" و "الحذف".

أ-التلخيص:

عندما يلخص الراوي في قصته مرحلة من الحياة المعروضة فهو يطبع سرده بطابع الاختزال على مستوى السيرورة الزمنية،ويستعرض أحداثا مكثفة في فترة زمنية قصيرة، وذلك بالمرور سريعا على الأحداث إذ تظهر مساحة النص أقل بكثير من زمن الحدث، فالتلخيص هو "السرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود دون تفاصيل أعمال أو أقوال"[1] .

يسعى النص السردي إلى نقل أعمال متعاقبة تتخللها تلخيصات نعثر فيها على"وحدة من زمن القصة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة تلخص لنا فيها الرواية مرحلة طويلة من الحياة المعروضة" [2] فتظهر لنا عبرها سنوات كثيرة مختزلة في غاية الدقة والتركيز، هذا ما نلمحه في روايات "**جيلالي خلاص**"إذ يعمد إلى القفز على مراحل زمنية طويلة وتقديم حيوات الشخصيات الماضية بصورة موجزة ومكثفة،وهذا لا يعني أن التلخيص تقنية تختص بالأحداث الماضية فحسب-وإن كان تلخيص الشيء هو في الغالب استرجاع- بل يمكن تلخيص ما يجري

في الحاضر أو هو متوقع الحدوث في المستقبل أيضا بالتركيز على المعلومات الضرورية فنعرف من خلال ذلك ما استجد من أحداث ، وما استشرف منها .

---

[1] جيرار جنيت :خطاب الحكاية:ص109.

[2] حسن بحراوي:بنية الشكل الروائي:ص145.

و بما أن التلخيص يرتبط ارتباطا وثيقا بالأحداث الماضية التي يفترض حدوثها أولا فإن نصوص "**خلاص**" التي تناولتها بالدراسة لا تفتقر لهذا الاستعمال الروائي الذي تتم فيه العودة التلخيصية إلى الماضي خاصة وأنني توصلت إلى كون تقنية الاسترجاع والعودة إلى الماضي هي الأكثر تواترا واستعمالا مقارنة باستشراف المستقبل ،والتطلع إلى آفاقه ،وعليه فإن تقنية التلخيص « تقوم بسد الثغرات الحكائية التي يخلفها السرد وراءه عن طريق إمداد القارئ بمعلومات حول ماضي الشخصيات والأحداث التي شاركت فيها »[1] .

الأمر الذي يؤكد القرابة القائمة بين الخلاصة والاستذكار من خلال تلك العلاقة الوظيفية التي أشار إليها "بيرسي لوبوك ..." « و تبعه في ذلك فيليبس بنتلي فأشار بوضوح إلى أن أهم وظائف السرد التلخيصي RECIT SOMMAIRE وأكثرها تواترا هو الاستعراض السريع لفترة من الماضي »[2] ، فيعمد الراوي بعودته تلك إلى الماضي،إلى استعراض قصة الشخصيات الماضية باختزال مراحل ،و سنين من حياتها ففي **(حمائم الشفق)** نتعرف على ماضي "**الجوهر**" إحدى أهم الشخصيات بالنص من خلال مقطع يأخذنا إلى ميلادها، وظروف حياتها القاسية، والمعاناة التي لازمتها منذ حداثة سنها هي التي « ولدت في بيت طيني مطلي بالكلس فكانت طفولتها سرابا إذ ما إن بلغت الخامسة حتى سيقت خلف معزات والدها »[3] .

و يتم بعد ذلك تسريع السرد حتى يتمكن الراوي من عرض مراحل مختلفة من حياة الشخصية دون أن يكون مضطرا لعرض تفاصيل كل مرحلة، الأمر الذي يمكنه من تلخيص مرحلة هامة من حياة "**الجوهر**" وهي تلك التي تسبق التقاءها بـــ "**بوجبل**" لأن هذه المرحلة بالذات تم إسقاطها في بداية النص لكن العودة إليها في هذه المرحلة بالذات كانت ضرورية للتأكيد على صلابة شخصية "**الجوهر**"الناتجة عن آلامها وأحزانها «وكانت الحرب ... فتبخر الجبل في دخان نار القنابل و العبوات ... الوالد التحق بالثوار دون أن ينذر الأم و ولديها (لم تكن أنجبت سوى الجوهر و علي عندما أصابها

---

(1) السابق : ص 146 .

(2) نفسه: ص ن .

(3) جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص 144 .

التهاب في قناة فالوب ــ على حسب تشخيص طبيب أحد المستوصفات يومها فعقرت) فلم يسع العائلة التكلى سوى أن تنحدر باتجاه المدينة حيث لجأت إلى بيت أقارب بعيدين لكن داء غريب سرعان ما خطف الأم الشيء الذي لم بكن إلا ليعجل بفقدان الأخ الصغير سند الجوهر الوحيد فالتحق هو الآخر بالثوار، لم يعد لا الأب و لا الأخ ، الجوهر هي الأخرى صممت »[1] وعندما كانت تهم بالصعود إلى الجبل التقت بـــ"**بوجبل**" الذي تزوجها فيما بعد و صار بنضاله وكفاحه وثوريته مثلها الأعلى.

هذا عن "**الجوهر**" أما عن "**جميلة**" ابنتها فإن الراوي يعمد كذلك إلى تعريفنا على ماضيها من خلال العودة إلى الوراء كتقنية لتسليط الضوء على مراحل مختلفة من حياة الشخصية السابقة التي لم يتسن للسرد عرضها، و التي تعمل على إضاءة تلك الومضات التي أشار من خلالها "**بوجبل**" في بداية النص إلى "**جميلة**" و تعلقه بها ، ورغبته في أن تصير مهندسة معمارية ،وطلبه من "**الجوهر**" مساعدتها و تمكينها من تحقيق هذا الحلم،والنموذج الذي اخترته يعمل أيضا على اختزال مراحل من حياة الشخصية، وعرضها بشكل مكثف، و سريع لإمداد القارئ بمعلومات حول هذا الماضي دون أن يمل قراءته (الماضي) دائما من خلال الحرص على تكريس سمة المعاناة ،و التحدي التي رافقت الشخصيات طيلة النص : "الدراسة هي الوسيلة الوحيدة التي كانت تمنحها بعض العزاء ، أمها خرجت للعمل كنشافة في إحدى الشركات وهي دأبت على التحصيل و قد وضعت نصب عينيها أن تصبح مهندسة معمارية كان حلما ... لكن جميلة التي ما فتئت أمها تشجعها وتتضرع إليها أن "واصلي وأنا أتكفل بالمصروف "صممت على ألا تحلم إلا الواقع ، ليالي بيض في حل المعادلات و نهارات سود في المواصلات الوهمية وردهات الجامعة الفوضوية حتى إذا انقضت سنوات العذاب وتخرجت تيقنت أنها حصلت لا على شهادة مهندسة معمارية وإنما على شهادة الصبر و الجلد ... التوظف لم يكن مشكلا كبيرا بل كان بداية انفراج طفيف أثلج القلب المكلوم بنسائم إراحة الأم من

---

[1] السابق: ص 145 .

فليقات مياه التنشيف الراكدة ، ثم جاء هو ... و من يومها بدأ أمل جديد " [1] .

إن هذا المقطع كما نرى ينجح في إمدادنا بمجموعة من الأحداث التي استغرق حصولها مدة زمنية تقدر بالسنوات، الأمر الذي يجعلنا نحس ونشعر بهذه السرعة الناشئة عن تجنب التفاصيل وتجاوزها ، فالنص ينظر لسنين عديدة نظرة عابرة ويقوم بسردها في فقرة ،أو في جمل معدودة محققا بذلك فكرة كون مساحة النص أقل بكثير من زمن الحدث .

ونلتقي في نص **(زهور الأزمنة المتوحشة)** بـــ "**الحاج قويدر بن سوكة**" الذي يحدث أصدقاءه وأبناءه عن رحلته إلى الحجاز ،وما عايشه من أحداث بطريقة سريعة يطبعها الاختصار والتركيز ، مؤكدا على تشبعه بالفكر النضالي بعد العلاقة التي جمعته بجماعة بني مسوك من فلسطين والذين التقى بهم لما انتقل إلى الحجاز فرافقهم فيما بعد إلى فلسطين« مشوا شهرين كاملين فعرف الحاج قويدر بن سوكة الكثير عن الإنجليز ... حين بلغوا القدس كان الربيع يغطي البسيطة ببرنوسه القشيب ، كانت المشادات قد بدأت أيضا بين الإنجليز و الفلسطينيين ... وما هي إلا أيام حتى اشتعلت الثورة ، بدأت بمظاهرات عارمة ثم انتقلت إلى تبادل إطلاق النار ... لم يصبر قويدر بن سوكة فدخل مع المتظاهرين وسرعان ما ألقي عليه القبض مع الكثير من المتظاهرين ، اقتيد إلى مركز البحث و لما رفض الإدلاء بهويته سجن مثل الآخرين ، قضى في السجن ثلاثة شهور كاملة ثم أطلق سراحه خرج الحاج قويدر من السجن مرهقا فبقي يعالج لأيام لدى مضيفيه من بني مسوك ثم قرر العودة إلى الجزائر ، فرافقوه حتى ميناء حيفا أين استقل باخرة باتجاه الإسكندرية ثم من الإسكندرية استقل باخرة أخرى حتى ميناء الجزائر العاصمة حيث ركب القطار إلى محطة عين الدفلى» [2] .

إن هذا النموذج لكفيل بتأكيد العلاقة بين التلخيص أو الخلاصة والاسترجاع لأن هذه الأحداث التي تمت العودة إليها اقتضت هذا الاستعراض السريع لفترة من ماضي الشخصية كان لها عظيم الأثر في بناء ملامحها ورسم صورتها إضافة إلى تشبع

---

[1] السابق: ص ص : 146 - 147 .

[2] جيلالي خلاص : زهور الأزمنة المتوحشة : ص ص 46 - 48 .

الشخصية بآراء وأفكار جديدة كان للسفر دور بارز في تنميتها ، فاختزال الزمن وتقليصه أتاح فرصة التعرف أكثر على هذه الشخصية وما عايشته أثناء تجربة سفر دام سنتين كاملتين كما يظهر من خلال مقاطع أخرى كشفت عن الفترة التي استغرقها سفر الحاج قويدر، والتي عرضها في أماكن أخرى بطريقة أكثر اختزالا من المقطع السابق «روى الحاج قويدر بن سوكة حكايته في الحجاز و مكة المكرمة و فلسطين ثم العودة في الباخرتين و في القطار من العاصمة إلى عين الدفلى » [1] .

وما أكثر المقاطع التي يمتزج فيها التلخيص بالاسترجاع في نص **(رائحة الكلب)** خاصة وأنه تم تقطيع الزمن به اعتمادا على الذاكرة ورحلتها نحو الماضي بسبب مأساوية واقع البطل، وتواجده في وضعية حصار وضيق جعلته يشعر كما أشرت سابقا بالدفء بالعودة إلى الماضي على اختلاف مراحله وتشعب أحداثه ، لذا فإن اختيار نموذج كفيل بتوضيح هذه الفكرة يغدو عملية جد صعبة نظرا للكثرة والتنوع التي يتمتع بها هذا النص، ففي هذا المقطع مثلا إشارة إلى تميز البطل وتفرده منذ زمن يمتد إلى ما قبل ولادته وقلق والدته بشأنه فيما بعد « كنت دائما حادا ، حتى لما كنت في جوفي شعرت بالحدة تكاد تصهر أمعائي متصاعدة إلى حلقي ، رافعة بطني محركة جوانبه بشكل مريع كاد يقتلني ألما و هلعا لم أرى في حياتي ــ رغم حملي ثلاث عشرة مرة ــ مثل حملك أنت ، ثم إنك ما أن ولدت حتى رحت ترغي ذلك الرغاء الذي لم يكن ليتوقف أناء الليل و النهار إلا ساعات نومك ... و لم ينفع شيء في بكائك المتصل المتواصل إلى أن سكت و هدأت وحدك هكذا ، إذ لما بدأت تحبو لم تعد تبكي و إنما صرت طائشا تكاد تثقب عيوننا التي كنت تحاول اقتلاعها بأظافرك الغضة ... كنت حادا في كل شيء » [2] .

إن هذا النموذج الإسترجاعي ذي المدى الكبير يعود بنا إلى ما قبل ولادة البطل ، أي لما كان جنينا في بطن أمه ، الهدف منه الكشف عن إحدى صفات البطل الذي لاحظنا طيلة النص أنه إنسان متميز ، حاد الطباع ، الحدة التي اعتبرت صفة لازمته حتى قبل أن

---

[1] السابق : ص 48 .

[2] جيلالي خلاص : رائحة الكلب : ص 28 .

يولد و طبعا استمرت معه فيما بعد وتطورت وفقا لكل مرحلة من مراحل حياته ، وطبعا هذه العودة تحتاج إلى تقنية التلخيص، و المرور سريعا على بعض المحطات ، والأحداث التي لا تخدم كثيرا الفكرة التي يراد ترسيخها ، ففي المثال السابق والدة البطل لا تريد إخباره عن تفاصيل الحمل به ، وولادته فيما بعد ، ونموه وإنما الهدف كان إطلاعه على تميزه عن بقية إخوته ، وخوفها عليه من الحسد والأذى ، لأنه كان ملفتا للانتباه منذ حداثة سنه « عينيك تينك اللتين يا ما أغرتا الفتيات والنساء الشابات الحديثات الزواج ، أيام صغرك فكن يخطفنك من البيت كلما غافلتني فخرجت إلى الباحة و أنا منشغلة في المطبخ ، فيأخذنك مسرعات إلى بيوتهن حيث يملأن كأس الحليب المحلوب لتوّه ... ثم يمررنها أمام عينيك يتجرعنها في تأن طالبات من الله أن يرزقهن أطفالا لهم عيون كعينيك ، و أنت يا وحد الشيطان وجدت ذلك لعبة ممتعة ساحرة ، فرحت تطارد النسوة بنفسك فيما بعد ناصبا أمام نظراتك الشقية فخاخ عينيك » [1] .

لقد تم اختزال سنوات من حياة البطل من خلال هذا المقطع الاسترجاعي والانتقال سريعا من مرحلة الطفولة إلى مرحلة مغازلة النساء و الفتيات التي نفترض بدايتها بسن المراهقة .

والحديث عن التلخيص كتقنية زمنية كفيلة باسترجاع « الماضي واتخاذ أحداثه موضوعا مهيئا للعرض الموجز و السرد السريع » [2]

يجعلنا نقف عند قضية المدى الزمني الذي تغطيه الخلاصة ، وإمكانية تحديده سواء أكان ذلك إعتمادا على القرائن التي تكشف المدة المختزلة بكل سهولة أم اللجوء إلى التخمين والتأويل للوصول إلى المدى بشكل تقريبي إن وجد طبعا عنصر مساعد يسهل تقدير تلك المدة ، والجدير بالذكر أن إشكالية تحديد المدى مع الخلاصة هي نفسها التي سبق طرحها عند دراسة مدى الإستذكار ، والمقاطع التي عرضتها سابقا تكشف عن ذلك .

وبعد الدراسة توصلت إلى أن التلخيصات التي لا تكشف بوضوح عن الفترة الزمنية الملخصة هي الأكثر شيوعا و غلبة ، وهذا النوع بدوره نجده يتفرع إلى قسمين آخرين:

---

[1] السابق: ص 88 .

[2] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 148 .

واحد: يكون فيه تخمين المدة التي تستغرقها الخلاصة صعبا بسبب الغياب الكلي للقرينة الزمنية المباشرة الدالة على طول المدة أما **الثاني** : فيشتمل على عنصر مساعد يسهل علينا تقدير تلك المدة عن طريق إيراد عبارة زمنية من قبيل « بضع سنوات أو أشهر قليلة » [1] .

إن هذا المقطع المأخوذ من **(رائحة الكلب)** يعود بنا إلى طفولة البطل لينقل لنا حادثة كانت تتكرر في كل سنة من سنوات طفولته ، وتختزل في الوقت نفسه فترة العطلة الصيفية التي عادة ما تستغرق ثلاثة أشهر بالسنة للمتمدرسين أو شهرين و نصف ، «بطيخة تقع تحت عاجلة شاحنة ثقيلة ذات صبيحة من تلك الصبيحات التي كان يقضيها في شحن البطيخ و هو صبي مقابل أجر زهيد يتكسى به يوم الرجوع إلى المدرسة بعد انتهاء العطل الصيفية المقيتة » [2] .

فالفقر كان يدفعه إلى العمل أثناء العطلة من أجل الحصول على مبلغ يمكنه من تلبية حاجياته عند الدخول المدرسي ، الأمر الذي جعله يمقت العطلة و يحب الدراسة لأنها كانت « تعفيه من كل أنواع الأشغال الأخرى إذا ما انتهت حملة الحصاد و الدراس ففرغ الفلاحون الأغنياء لجني البطيخ أو البطاطا أو غيرها تلك التي لم يكن أبوه الفقير يستطيع زرعها في أرضهم الضيقة فيرسله للعمل لدى أصحابها قصد شراء كسوته وأقلامه و كراريسه ساعة يحل يوم الرجوع إلى مقاعد الدراسة » [3] .

وإضافة إلى تلخيص فترة العطلة الصيفية ،فإن الرتابة والتكرار تقود أيضا إلى الحصول على خلاصة تعمل على تسريع السرد كقول الراوي دائما في **(رائحة الكلب)** «تومض الذاكرة إحدى ومضاتها يرى أنه يا ما أضناه السفر في القطارات و الحافلات عودة إلى الوالدين » [4] فمن الصعب تحديد المدة التي كان يعود فيها كل مرة إلى قريته لزيارة والديه ، لكن عبارة يا ما أضناه السفر تدل على طولها ، و شبيه بهذا ما نعثر عليه في قوله :« هو الذي لم يعد بإمكانه الساعة إحصاء أولئك اللواتي نام متوسدا

---

[1] السابق : ص 150 .

[2] جيلالي خلاص : رائحة الكلب : ص 71 .

[3] نفسه: ص ن .

[4] نفسه : ص 81.

أثداءهن خلال ليالي العمر العزوبي بينما الأمطار الخريفية أو الشتوية تعزف ألحانا أرجوزية رتبية على زجاج نافذته » [1] .

إن العبارة المسطر تحتها فيها إيحاء باختزال سنوات طوال هذا فضلا عن التكرار الذي جعل إحصاء عدد عشيقاته أمرا مستحيلا ، لكن كم عدد السنوات بالضبط ، هذا ما لا يمكن تحديده .

ونلتقي بشخصية الصحفي في **(عواصف جزيرة الطيور)** وهو يصف عملية القبض عليه ، وتعرضه لأشكال مختلفة من التعذيب بسبب تدخله فيما لا يعنيه من وجهة نظر من أمر بسجنه ويعرضها عرضا سريعا « فترة زمنية قصيرة و وقعت في الفخ كان "الأع" يتنصتون ، ألقوا القبض علي و قادوني إلى مخبأ غريب معصب العينين مكتوف اليدين ، كهرباء ، جلوس على زجاجات مطلية بالصابون ، أنابيب ماء موصولة بصنابير فوارة ، الماء النتن يصب في الفم و يخرج من . ثم الزنزانة و المصباح الكابي المشتعل ليل نهار (متى يبدأ النهار و متى ينتهي الليل) » [2] .

إن هذه الأحداث التي تم عرضها تحتاج إلى زمن معين لحدوثها كما أن كل مرحلة تفصلها عن الأخرى مدة ، فهي لا تتحقق بالسرعة التي قدمها بها السرد ، وإن كانت المدة غير مذكورة صراحة إلا أنه يمكن تخمينها و تقديرها بالتقريب و لتكن أياما قليلة .

نموذج آخر مأخوذ من النص نفسه يكشف عن صعوبة تخمين ،وتحديد الفترة المختزلة التي على ما يبدو طويلة « و يطول الانتظار في زحمة الرعب المصفوع بين الفينة والفينة فنروح نتأسف على المرات العديدة التي وقع فيها الشرخ ففرقتنا الأزمة غامرة السواقي و الوديان و الشهاب بدماء بعضنا البعض ، وإن كان ذلك كثيرا ما يغير تلك المآسي الهادرة كأمواج البحر الغضوب هذه إلى ثورة عارمة تجتث براثن

---

[1] السابق : ص 69 .

[2] جيلالي خلاص : عواصف جزيرة الطيور : ص 52 .

التفرقة » [1]

والجدير بالذكر أن أغلب المقاطع التي تبرز لنا العلاقة القائمة بين التلخيص والاستذكار تلخص لنا مراحل من الحياة الماضية ، وهنا أشير إلى أن هناك فرقا بين الخلاصة التي تختزل سنوات طوال وتلك التي تعمل على تلخيص فترة قصيرة إذ «يمكن القول بأنه كلما زاد طول المدة الملخصة كلما زادت سرعة السرد الذي تتم به الخلاصة » [2] .

إن هذا النموذج المأخوذ من نص **(عواصف جزيرة الطيور)** مثلا يلخص عشر سنوات في أسطر قليلة ،الأمر الذي يجعل الأحداث تعرض بسرعة قياسية « في خريف مطلع العشرية الأخيرة زلزلت الأرض بجزيرة الطيور فمات الآلاف و تشرد أو جن أو فقر الآلاف ، وفي آخر نفس العشرية قامت انتفاضة أكتوبر التي قمعت بوحشية فمات المئات و جرح الآلاف وسجن العشرات » [3] ، فهذا المقطع بالذات تقتصر فيه «الخلاصة على تقديم موجز سريع للأحداث و الكلمات بحيث لا تعرض أمامنا سوى الحصيلة le bilan أي النتيجة الأخيرة التي تكون قد انتهت إليها تطورات الأحداث »[4]

هذا فضلا عن كونه احتفى بالعودة عشر سنوات إلى الوراء ، لذا فهو من الناحية الوظيفية مختلف عن مقطع آخر يقترب منه في الطول لكنه يلخص ما جرى في ثلاثة أيام كذاك الذي نعثر عليه في **(زهور الأزمنة المتوحشة)** و الذي يتحدث عن حفل زفاف "**فاطمة**" بنت الحاج قويدر و "**سليمان**" الحلاب : « دام ثلاثة أيام كاملة ضرب البارود وجرت الخيل إدبارا وإقبالا و غنت فيه أشهر مطربات المنطقة و رقصت فيه ألمع راقصات البلد ثلاثة أيام مشهودة » [5] .

و توصلت أيضا إلى أن تلخيص و اختزال فترات زمنية طويلة يظهر بشكل واضح إذا ما تعلق الأمر بعرض جزء من التاريخ وما يتطلبه ذلك من مرور سريع على بعض

---

[1] السابق: ص 11 .

[2] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 151 .

[3] جيلالي خلاص : عواصف جزيرة الطيور : ص 111 .

[4] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 153 .

[5] جيلالي خلاص : زهور الأزمنة المتوحشة : ص 98 .

محطاته من أجل تحريك السرد باتجاه الأمام فيتم سرد أحداث، ووقائع جرت في مدة زمنية طويلة في صفحات قليلة ، وكما أشرت سابقا فإن تاريخ الجزائر كان ولا يزال معينا لا ينضب يغرف منه المبدع كلما كان بحاجة إليه لخدمة أفكاره ورؤاه وتصوراته، الأمر الذي جعل هذا التاريخ البعيد منه و القريب مادة لا يمكن لأي روائي جزائري إهمالها و تجاوزها .

ففي نص **(حمائم الشفق)** تبرز هذه التقنية (التلخيص) طيلة الفصل "أنتم" حيث يتم وصف إنزال جيوش الفرنسيين و كفاح أهل المدينة من أجل استرجاعها ، اللجوء إلى الجبال و مواصلة التحدي و النضال ، وصولا إلى الاستقلال ، و كل جزائري مهما كانت درجة ثقافته يدرك المدة الزمنية التي غطت هذه الأحداث بدءا بإنزال الجيوش عبر "موانئ سيدي فرج" وصولا إلى الاستقلال و نيل الحرية و المقدرة بـــ 132 سنة غطتها ثلاث صفحات حاولت التصرف فيها قليلا لعرضها كالتالي [1] « نزل الغزاة غربي المدينة في تلك الفجوة التي طالما حذرتم الشيخ و عسكره من مغبة إهمالما كذلك بدون تحصين ... شيخ المدينة أبرم اتفاقية الاستسلام ، باع المدينة العذراء مقابل تمكينه من مغادرة أسوارها ... و كأي مدافعين مغاور تنفذ ذخائرهم تقهقرتم و الهزيمة تصهر قلوبكم ، لم يكن أمامكم سوى الجبل تلجؤون إلى غابته ...[إلى الجبل لجأتم إذن ، عصافير نشوى احتفت بكم في تغريدات حلوة شنفت آذانكم الحزينة مبلسمة طبلاتها المثقوبة من جراء دوي المدافع و انفجارات القذائف]...[الحرب ثم الحرب وما أدراك ما الحرب بوتقة تتصهر فيها بسالتكم المغيرة على الغاضبين كالصقور ... العام تلو العام كنتم تبردون سلاح العدو بمصقلاتكم التي شحذتها عشريات القحط المجدب ... لم تشفوا غليلكم إلا حين نشرتم أجزاء الغزاة غسيلا مهلهلا راحت النوارس المقهقهة تلقي بلا هوادة زراقها على خرقه المتطايرة في مهب العواصف الهوجاء وهي تطارد أفول السفن المحطمة خلال تقهقرها المشرد نائية عن ميناء المدينة إلى غير رجعة »

« يوم الجلاء الأخير لم يكن كأيام الجلاءات السابقة و إنما كان زرابي سندسية زينت بدماء أغلبكم » .

---

[1] جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص 160 ــ 162 .

و نفس الظاهرة نجدها في (**عواصف جزيرة الطيور**) إذ يرد التاريخ في شكل مقاطع مكتوبة بطريقة بارزة تصور دفاع الأمير عبد القادر عن المدينة وطبعا النص بصفحاته المحدودة لا يمكنه أن يتناول هذا التاريخ بكل تفاصيله بل يقوم بعملية انتقاء وما يتطلبه ذلك من إسقاط لمراحل مختلفة والمرور السريع على أخرى .فهذا العرض لمحطات من كفاح الأمير عبد القادر وقتاله لجيش الفرنسيين يفرض ويحتاج إلى هذه التقنية التي تعمل على تقديم الأحداث بسرعة من خلال اختزالها وتجنب تلك التفاصيل التي تبعث على الإطالة ، وهنا تنجح الصفحات على صغر مساحتها في تغطية السنوات .

« راح ينازل بجيشه الفرنسيين وانتصر عليهم في أغلب الوقائع لاسيما في مدينتي وهران ومستغانم ... »

« لم يغفل الأمير وهو يجول في أنحاء القطر أن يشيد المعاقل ، ويصلح الحصون والمراكز الضرورية لحفظ أمن البلاد ، وأن يبني مصانع السلاح والبارود و المدافع ، واعتنى بالجيش فدربه ونظمه على حسب الأساليب العصرية...»

«هاجم العدو وعملاءه بعنف في مختلف المقاطعات ولاسيما في متيجة ، أباد العميل (ابن سالم) وجميع الفرنسيين هناك و أتلف مزارعهم... »

« أذاق الأمير عبد القادر الفرنسيين مرارة الهزيمة في سبتمبر 1845 و في سنة 1846 استطاع أن يجدد قوته و يجمعها و جعل يفتح البلاد من جديد حتى بلغ جبال جرجرة...»[1] .

و في هذه الحالة التي يتم فيها اختزال سنوات في صفحات أو فقرات فإن السرد يسير بسرعة قياسية من خلال الإشارة فحسب دون الخوض في التفاصيل .

وإن كنت قد أشرت إلى قضية المقاطع التي تعود بنا إلى الماضي التاريخي و ما يتطلبه ذلك من اعتماد كلي على التلخيص ،فإن هذا لا يعني كونها الوحيدة التي تعمل على اختزال فترات طويلة ، لأن عرض ماضي الشخصيات يقتضي ذلك في مرات عديدة كما لاحظنا من خلال النماذج السابقة ، أو كهذا الذي نجده بـــ (**عواصف جزيرة**

---

[1] جيلالي خلاص : عواصف جزيرة الطيور : ص ص 36 - 38 .

الطيور) عندما يعرض الراوي مضمون تلك الصفحة التي شك في كونها بداية قصة أو رواية كان "**منصور**" الكاتب يخطط لكتابتها ، وفي هذه الصفحة يلخص مراحل من حياته تؤكد فكرة المعاناة الراسخة في أعماقه منذ فترة طويلة بسبب الأحزان الناشئة عن فقدان أفراد من العائلة من جهة ، و بسبب عملية الكتابة التي كان يمارسها « يكفيني عذابا أني ولدت في جزيرة الطيور فكنت هبابا ، عفوا أقصد كاتبا ، ولدت أمي 13 بطنا أنا آخرهم مات عشرة منهم ، ومنهن أربع رأيتهن يمتن أمام عيني ، كانت الحرب ، كان المظليون الغزاة ، وعملية جمايل في الونشريس (على ما أعتقد) يومها السنة 1960 كان كل ثلاثة شهور ينطلق من بيتنا محمل ويسير به الموكب الجنائزي إلى مقبرة سيدي بلقاسم جد السوايك أو بني بن سوكة كنت عامها في الثامنة من العمر» [1].

ففي قوله ثلاث عشرة بطنا نجد اختزلا لمدة أقل تقدير لها هو ثلاث عشرة سنة ، إضافة إلى كونه أصغر الأبناء و كان في سن الثامنة عام 1960 أي أنه مولود بـــ 1952 وبعملية حسابية بسيطة ندرك مقدار الفترة الزمنية التي تم اختزالها من خلال هذه الخلاصة الاسترجاعية التي تحيلنا على ماضي الشخصية كل ذلك عبر تلك الأسطر القليلة والشديدة التركيز لأنه كلما اتسعت المدة الملخصة سار السرد بسرعة قياسية فتلخيص أحداث سنوات يحتاج إلى عرض أسرع مما لو كان الأمر يتعلق بأسابيع، أو أيام قليلة لكنها تكون أحيانا على قدر كبير من الأهمية كتلك الإشارة التي نجدها في "**عواصف جزيرة الطيور**" إلى ما حدث يوم 5 أكتوبر ، هذا التاريخ المشهود الذي كان له عظيم الأثر على نظام الحكم بجزيرة الطيور « على الدبابات و الجيبات والمجنزرات هجمنا و بصدورنا العارية ... استقبلنا الرصاص الساخن بنار أثلجت قلوبنا بدل أن تحرقها ، و بعيوننا المتطايرة شررا ثائرا ، متمردا سبحنا في ملكوت سماوات تلك الأيام المشهودة »[2] .

هذه الخلاصة ذات طابع اختزالي فرض المرور سريعا على الأحداث بكامل الإيجاز والتكثيف ، إذ شهدت هذه الأيام التاريخية العديد من الأحداث الخطيرة التي نلتقي بها من

---

[1] السابق: ص 68 .

[2] نفسه: ص 17 .

خلال هذا النموذج الذي يقدم لنا تلخيصا من نوع الحصيلة ، أي ذاك الذي يطلعنا على ما أدت إليه هذه الأحداث المختزلة من النتائج دائما عن طريق العرض السريع ، فصبيحة الخامس من أكتوبر « كادت البيضاء تحترق ، تفحمت العديد من جدران عماراتها ... وفقدت خمسمائة من أبنائها البررة فثارت المدن و الأرياف و المداشر رغم الرصاص الحاصد للأطفال و النساء و الرجال » [1] .

فما يحدث في يوم قد يكون أهم مما يحدث في سنة ، لكن ما ينبغي التأكيد عليه هو أن تلخيص الفقرات القصيرة تكون فيه السرعة أقل .

إلى حد الآن وجدنا بأن التلخيص تقنية ذات صلة وثيقة بالماضي وهذا هو الأكثر شيوعا ، واستخداما في النص الروائي الذي يحتفي بما مضى من أحداث ، ويميل كل الميل إلى اشتمالها فيصعب على الخلاصة التحرر« من ظل الماضي الذي يبقى متحكما في خلفيتها ونمط اشتغالها » [2] .

لكن هذا لا ينفي وجود خلاصات كثيرة تتعلق بالحاضر فتصور ما استجد من أحداث ، إذ يلخص الراوي بين الفينة والأخرى ما وصل إليه الوضع الراهن والتحول في وضعية معينة كتلك التي نجد البطل عليها في نص(**رائحة الكلب**) بعد الزلزال ، فكلما تقدم السرد إلى الأمام عثرنا على مقاطع تعمل على تلخيص المستجدات كقوله : «تساقطت أثلام الجبس من السقف العتيق ، وماد البلاط الأملس تحت قدميه الحافيتين ، ثم أن الباب انفتح و كأن غولا أسطوريا اقتلعه من رزاته وقبل أن يسقط السقطة الأولى وقد دار رأسه فلم يعد يستطيع المقاومة واقفا ، رأى راكس ينطلق كالسهم فيمرق من الباب الذي دار مرة أخرى على رزاته بسرعة البرق فانسد متفرقعا » [3] .

إن هذا النموذج يكشف الوضع الجديد الذي وجد عليه البطل ، وذلك عن طريق اختصار التغيرات التي طرأت على المكان و مأساوية ذلك ، ودور الحصار الذي تسببت فيه الأنقاض في تحريك الأحداث اللاحقة .

---

[1] السابق : ص 17 .

[2] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 48 .

[3] جيلالي خلاص : رائحة الكلب : ص ص 8 - 9 .

و مثلما تعمل هذه التقنية (التلخيص) على إخبارنا بما يحصل من أحداث فإنها تتجه في أحيان أخرى إلى استشراف المستقبل و تلخيص ما سيقع فيه من أحداث .

و النموذج الذي سأسوقه سبق وأن تحدثت عنه لما تناولت الاستباق بمظهريه التمهيدي و الإعلاني ، ونعثر عليه في افتتاحية **(حمائم الشفق)** لما يحاول "**بوجبل**" اختراق المستقبل من خلال تلك الاحتمالات التي تم عرضها مختزلة خاصة وأنها تستغرق مدة زمنية لتحققها من تكبيل وتقييد ، إلى إهمال بإحدى المغارات ، فارتفاع المد البحري وغرقه ، ثم عودة جثته إلى السطح مرة ثانية « قد يكبلونني بحبالهم الخشنة ، ويودعونني إحدى المغارات المظلمة وما أكثرها في هذه المنطقة بالذات ، حتى إذا ارتفع مد البحر (هل هناك مد حقا) غمرتني المياه بملوحتها الأجاجة جارة جسدي الهش إلى أعماقها حتى إذا أشبعت أسماكها النهمة ، قذفت بي على ظهر إحدى الأمواج الغولية فوق الصخور المدببة حيث سيتفتت جثماني المهلهل »[1].

وشبيه بهذا ما نعثر عليه في**(رائحة الكلب)** عندما يكشف البطل عن حلمه الذي يتوق لتحقيقه ، إنها خلاصة لأحداث ينتظر تحقيقها في المستقبل وإن كانت أقرب إلى الحلم من الحقيقة «هذا الفجر اتضحت فكرتي ، بل صممت نهائيا على تحقيق أملي ، أملكم جميعا ، البول على شلاغم شيخ البلدية ، التبرز فوق كانون مساعده الأول سي عمر ، والتحليق باتجاه الشمس لفقأ عينيها الكاوية فإسقاط المطر الذي سيجرف بسيوله جثث الشنابيط وشيخهم منظفا المدينة من رجسهم إلى الأبد »[2] .

لقد عرفنا من خلال ما تقدم كيف ترتبط الخلاصة بالأحداث ، الماضية و كيف تتعلق بالحاضر فتسهم في « رسم الوضع الحاضر الذي توجد عليه الأمور في القصة »[3].

و بذلك يجري تمهيد السبيل أمام القارئ لتقبل وفهم التطورات الحكائية اللاحقة وكيف تستشرف المستقبل أيضا بتلخيص ما قد يقع من أحداث .

---

[1] جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص 11 .

[2] جيلالي خلاص : رائحة الكلب : ص 126 .

[3] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 149 .

ورغم ورود هذه الأنواع ، إلا أنني أعود و أقول مرة أخرى إن النوع الأكثر استخداما وتوظيفا هو المتعلق بالأحداث الماضية .

وإضافة إلى هذه الوظائف المختلفة التي يضطلع التلخيص كتقنية زمنية بأدائها ضمن عالم النص الروائي ، فإنه يلفت انتباهنا مع نص (**زهور الأزمنة المتوحشة**)استخدام هذه التقنية لتحقيق لحمة في النصوص الروائية من خلال تناوبها مع تقنية أخرى تعمل على إبطاء السرد وهي تقنية"المشهد" ، ولقد تنبهت سيزا قاسم إلى هذه الوظيفة فهي ترى بأنه « من وظائف التلخيص الأساسية ... التقديم للمشاهد و الربط بينها حيث يقدم الروائي موقفا عاما في تلخيص ثم ينتقل منه إلى موقف خاص يقدمه في مشهد » [1].

و من نماذج ذلك ما يلي :

(التلخيص):« و الواقع أن بنت بن صيفية لم تبق مكتوفة الأيدي منذ مدة ، لاسيما منذ أن لاحظت تغير زوجها نحو اللطافة و الليونة ، فقد أرسلت تطلب أم سليملن واستقدمتها من دوار الفقاير ، و طرحت عليها العديد من الأسئلة »[2] .

(المشهد) : « ــ واش راهي أم سليمان ، واش راه ذاك اسبع انتاعك ؟

ــ رانا بخير يا لالاّ ... سليمان راه الحمد الله و لكن راكي عارفة

ــ واش راني عارفة ؟ ياخي صحته راهي بخير :

ــ صحته راهي بخير بصح (وسكتت برهة)

ــ واش بصح ؟

ــ آه يا لالاّ ... سليمان شاف فوق بعيد

ــ واش فوق بعيد هذي ؟

---

[1] سيزا قاسم : بناء الرواية : ص 60 .

[2] جيلالي خلاص : زهور الأزمنة المتوحشة : ص 80 .

ــ راكي عارفة با لالاّ ... راكي عارفة جنونو بفاطمة » [1]

(التلخيص) : « هكذا تأكدت بنت بن صيفية من جنون سليمان الحقيقي بحب فاطمة فلا أحد مثل أمه يحس بعده بالمشكل الحقيقي ، الحب الجنوني و قد حكت لها أم سليمان عن نحافة ابنها و عزوفه الغالب عن الطعام » [2] .

نموذج آخر يمكن الاستعانة به لتوضيح وظيفة التقديم للمشاهد والربط بينها التي يقوم بها التلخيص ، إنه ذاك المتعلق بحرق مزرعة المعمر"**ريدان**" فالتلخيص يعمل على اختزال مرحلة زمنية طويلة عن طريق العرض السريع لما وقع أثناءها من أحداث ، من رحيل المعمر ريدان إلى عودته مرة أخرى إلى البلد « رجعت قضية حرق مزرعة ريدان إلى الواجهة بعد عودة المعمر المخلوع ، كان قد هرب بعائلته إلى فرنسا و يبدو أنه تتبع الأخبار عن طريق مستخدميه و أصدقائه و لما اطمأن رجع إلى البلد » [3] .

و يأتي بعد هذا التلخيص المشهد [*] الذي ينقل الحوار الذي جمع بين الحاج قويدر وأبنائه حول عودة المعمر ريدان و ضرورة الحذر من انتقامه .

إن الصفحات السابقة أتاحت لي فرصة التعرف على تقنية التلخيص ودورها الفعال في تسريع وتيرة السرد ، وتوصلت إلى أن هذه العملية لا تتم وفق نسق واحد في جميع الأحوال لأن هذا المرور السريع قد يكون على فترات طويلة فيتم اختزال فترة زمنية كبيرة معلومة أو مشتملة على عنصر مساعد يسهل علينا تقدير المدة ، وقد تكون غير معلومة فيصعب على القارئ التخمين ، قد تكون الخلاصة ذات حد زمني أدنى تلخص لنا فترة محدودة في زمن قصير و قد تكون هي الأخرى معلومة أو غير معلومة .

و توصلت بعد الدراسة إلى أن الخلاصة ذات المدى الزمني الأعلى هي الأكثر استخداما،وفيها تكون سرعة السرد قياسية مقارنة بتلك التي يكون مجالها الزمني ضيقا .

---

[1] السابق : ص 81 .

[2] نفسه ، ص ن.

[3] نفسه: ص 83 .

[*] نفسه : ص ص 83 - 84 .

إضافة إلى ما سبق ذكره وجدت بأن التلخيص مرتبط بالماضي وأحداثه الغنية خاصة وأن تلك التي يتم تلخيصها في النص الروائي يفترض حدوثها أولا فيبسط أمامنا ماضي الشخصيات وما قامت به من أحداث ، وما يقتضيه ذلك من تغطية مراحل وسنوات من حياتها و بالتالي اللجوء إلى الاختزال ،والاختصار ،والقفز على الفترات الميتة من زمن القصة . وسواء أتعلقت هذه التقنية بالماضي ، الحاضر ، أم المستقبل فإنه ينبغي الإشادة «بوظيفتها اللاحمة التي تختص بربط أجزاء المتن الحكائي بعضها ببعض وتعمل على تحصين السرد الروائي ضد التفكك والانقطاع »[1] .

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 155 .

ب)- الحذف:

تمكنا من خلال دراستنا للخلاصة كتقنية من تقنيات تسريع السرد الروائي من التعرف على الطريقة التي بها يتم المرور سريعا على الأحداث بصورة وجيزة ومكثفة ، وأدركنا أيضا أنه بإمكان التلخيص أن يتعلق بالحاضر وتصوير مستجداته، أو استشراف المستقبل بتلخيص ما سيقع من أحداث لكن السمة الغالبة في روايات "**جيلالي خلاص**" هي ارتباط هذه التقنية (التلخيص) بشكل واضح بالأحداث الماضية، وأشير في هذا الموضع إلى أنه إلى جانب هذه التقنية نجد تقنية أخرى لا تقل أهمية عنها لما تلعبه من دور في تسريع حركة سير الأحداث داخل الرواية .

إنه الحذف، أو القطع، أو الثغرة كما يفضل بعض الباحثين تسميته ، ويطلق عليه "**جيرار جنيت**" اسم L'ellipse أما "**تودوروف**" فيطلق عليه L'escamotage و قد ترجمته "**سيزا قاسم**" بـــ " الثغرة " بينما ترجمه "**موريس أبو ناضر**" بـــ " الحذف " و هذا المصطلح الأخير يعد الأكثر انتشارا في الأوساط النقدية العربية « أقصى سرعة ممكنة يركبها السرد وتتمثل في تخطيه للحظات حكائية بأكملها دون الإشارة لما حدث فيها ، و كأنها ليست جزءا من المتن الحكائي » [1] .

و تعد هذه التقنية وسيلة ناجعة لإمداد السرد بسرعة تعمل على إلغاء الميت في القصة عن طريق القفز بالأحداث إلى الأمام فيؤدي ذلك إلى خلق فجوات ، وثغرات في البنية السردية للنص ، بإهمال فترات أو مراحل بأكملها ، و السكوت عنها، و هذا الحذف قد يمس فترة زمنية طويلة ،أوقصيرة من زمن القصة ، فيقفز الروائي على مرحلة، أو مراحل زمنية، ويكتفي بالإشارة إلى ذلك بعبارات مثل : بعد عدة سنوات ، مرت مدة زمنية، و هنا فإنه يكتفي بالتلميح إلى الفترة التي يقفز عليها مفسحا بذلك المجال واسعا للقارئ كي يجتهد بتأويلاته لتحديدها أو تقريبها، و إن كان هذا لا يعد من اهتماماته في الغالب لأن ما يهم هو الحدث ،أو الأحداث التي وقعت خارج المدة المسكوت عنها والزمن الذي وقعت فيه ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى قد يتم حذف مدة زمنية حذفا معلنا بشكل صريح و هذا ما تطلق

---

[1] عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي : ص 164

عليه" سيزا قاسم" مصطلح " الثغرة المميزة المذكورة " وهي التي يشير إليها الكاتب في عبارات موجزة مثل « بعد مرور سنة و مرت ستة أشهر » [1] .

و كل حديث عن الحذف كتقنية تبني الزمن في الرواية يعني أن وحدة من الزمن لا توازيها وحدة أخرى على مستوى زمن الكتابة فيتم بذلك إسقاط الحدث و يظهر نوع من السكوت عنه فتنتج فراغات زمنية داخل القصة بسبب هذا السكوت عن الأحداث، و الوقائع التي جدت فيها ،وهذا الأمر طبيعي لأن الكاتب ينتقي من الفترات التي يعود إليها أو يستشرفها الأحداث التي تتعلق بموضوع السرد لا غير .

و يعتبر "جيرار جنيت" من أهّم الذين تصدوا لهذه التقنية، وافتتح دراسته للحذف في شكل تساؤل عن المدة الزمنية المحذوفة « فمن وجهة النظر الزمنية يرتد تحليل الحذوف إلى تفحص زمن القصة المحذوف ، و أول مسألة هنا هي معرفة هل تلك المدة مشار إليها (حذف محدد) أم غير مشار إليها (حذف غير محدد) » [2] و يندرج النوعان السابقان معا ضمن نوع يطلق عليه جنيت مصطلح الحذوف الصريحة ،أما الحذوف الضمنية فهي « تلك التي لا يصرح في النص بوجودها بالذات ، و التي إنما يمكن القارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية » [3] و يبدو أن هذا النوع يصعب استخراجه و تحديده في الكثير من الحالات لكنه مهم لدرجة أنه لا يمكن الاستغناء عن توظيفه في النص .

النوع الثالث الذي أشار إليه جنيت هو الحذف الافتراضي الذي يعتبره من أكثر أشكال الحذف ضمنية «و الذي تستحيل موقعته بل أحيانا يستحيل وضعه في أي موضع كان » [4]

---

[1] سيزا قاسم : بناء النص الروائي : ص 64.

[2] جيرار جنيت : خطاب الحكاية : ص 117 .

[3] نفسه : ص 118 .

[4] نفسه : ص 119 .

1) الحذف المحدد:

يكون هذا النوع من الحذوف مصحوبا بإشارة محددة من قبل السارد إلى المدة المحذوفة وذلك من خلال عبارات موجزة جدا مثل " بعد مرور سنتين " ، مرت ستة أشهر ، فالتمفصلات الزمنية تكون واضحة المعالم ، محددة المدة تعمل على تيسير المتابعة الحدثية ، و عند قراءة الحذف المحدد بفترة معينة يتبين مقدار ما تم حذفه ، إن هذا النوع من الحذف يوفر على القارئ عناء التكهن بحجم المدة المحذوفة ، وهذه الأخيرة قد تقصر لتشمل أياما، أو تتسع و تمتد لتغطي سنوات، أو قرونا بأكملها.

و عن النموذج الأول يمكن إيراد أمثلة كفيلة بشرح هذا النوع من الحذوف المحددة التي لا تحتاج إلى إعمال فكر ولا إلى تخمين لأنها تكون مصحوبة بإشارة إلى المدة المحذوفة كما يظهر في هذا المثال المأخوذ من نص **(زهور الأزمنة المتوحشة)** « بعد ثلاثة أيام من سجن الحاج قويدر بن سوكة عاد ولداه عبد الله و محمد الصغير إلى الحوش الكبير ليلا للتزود بالأكل و اللباس ، علما بكل شيء » [1] .

و كما نرى فإن المدة المحذوفة قصيرة يتم تجاوز ما حصل فيها من أحداث لعدم أهميتها وفي مثال آخر من نص **(عواصف جزيرة الطيور)** نجد « نشرت جريدة التشييخ الخبر يوم 3 أكتوبر أي بعد يومين من وصول الوفد العسكري اليانكي »[2] .

إن قصر المدة المسكوت عنها كما نرى في المثالين السابقين يخلق شعورا بمحدودية السرعة في تقديم الأحداث ، لكن بغض النظر عن حجم هذا الإسقاط فالمهم أنه يتم إضمار يتوقف بموجبه زمن السرد قصد الإسراع.

و قد تتجاوز المدة المحذوفة الأيام لتصل إلى أشهر وبالضبط ، فترة الحمل التي يتم السكوت عنها و تجاوزها لمعرفة العام و الخاص بها ، إنها تسعة أشهر يتم تجاوزها لعدم أهميتها بالنسبة لمسار الأحداث لأن التركيز كان على حمل " جميلة " في **(حمائم الشفق)** واعتباره مبعثا للأمل ، فذاك الجنين في نظر " جميلة " و " برهان " هو الذي سيواصل

---

[1] جيلالي خلاص : زهور الأزمنة المتوحشة : ص 135.

[2] جيلالي خلاص : عواصف جزيرة الطيور : ص 47.

المسيرة من بعدهما ، وتم القفز بعد ذلك مباشرة إلى مرحلة الولادة و الألم و موت جميلة إثر ذلك « أنت حبلى هذا هو الجنون ... عما قليل ستأتيك آلام الولادة الأولى » [1] .

و عند عودة الحاج قويدر بن سوكة من السفر في **(زهورالأزمنة المتوحشة)** يشير الراوي إلى المدة التي استغرقها سفر الحاج « كلهم ينظرون إليه بدهشة و لا يتقدمون لمصافحته رغم أنه انقضت سنتان على غيابه من بينهم »[2] .

إنه سفر طويل دام سنتين تم حذفهما من زمن القصة ، وبطريقة مختلفة يحذف الراوي مدة سنتين من السرد، ويقفز على ما جرى خلالهما من أحداث تتعلق بحياة " أم الخير " راعية الغنم في حوش " الحاج قويدر بن سوكة " « لقد أغرم عبد الله بأم الخير منذ مدة ، منذ كانت في الخامسة عشرة من عمرها وهاهي تشارف السابعة عشرة و تكاد تكون امرأة رائعة الجمال. » [3] .

و يتزايد حجم المدة المحذوفة ويختلف عبر مقاطع النصوص المدروسة وبالتالي تزداد السرعة التي تسير بها وتيرة الأحداث من خلال إهمال فترة زمنية لا بأس بها.

« الأول داهموه هذه تسعا و عشرين سنة خلت ... أما الثاني فقد وصل دوره بناء على دفاتر تحرياتهم بعد عشر سنوات تامة من واقعة الأول. » [4] .

« اليوم و قد انقضت ثماني عشر سنة على سجننا لا يسعنا إلا أن نغطس في النهر لكن بدل أن ننصاع للتيار يجرفنا إلى الضفة كما كنا نفعل من قبل مازحين نروح نصـــارع تياره»[5] جدتـــه « حذرته من السفر إلى البحر قبل أن يشتد عوده حتى أنه تجاوز السابعة عشرة ولم يره » [6] .

إن حذف مدة تسعة وعشرين سنة ، ثماني عشرة سنة، أو حتى عشر سنوات من زمن القصة في النماذج السابقة كفيل بتسريع السرد ، كما يتم الإعلان عن ذلك بطريقة صريحة ، وتظهر

---

[1] جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص 47 .

[2] جيلالي خلاص : زهور الأزمنة المتوحشة : ص 135.

[3] نفسه : ص 56.

[4] جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص 121.

[5] نفسه : ص 95 .

[6] نفسه : ص 64 .

هذه النماذج كيف يلعب الحذف دورا بارزا في التقدم بالسرد نحو الأمام بإسقاط فترات طويلة من زمن القصة.

ومن رواية **(حمائم الشفق)** دائما نعرض نموذجا آخر يتم من خلاله تعيين المدة المحذوفة من زمن القصة بكامل الوضوح والصراحة لكنها في هذه المرة حقبة زمنية طويلة سجل معها السرد أقصى سرعة في القفز على الأحداث « قرون خمسة تصرمت بحذافيرها منذ أن سقطت أول قذفة مدفعية على السور البحري للمدينة ، و بشحنة تلك الحقبة الزمنية الطويلة الثقيلة الوزن كانت الدهريية » [1] .

« الأكيد أن هناك أناسا يعرفون حقائق تاريخية خطيرة و يخفونها لسبب من الأسباب رغم مرور أربعة قرون على تلك الحقبة الحالكة » [2] .

فهذا المقطع يتضمن إشارة عابرة إلى المأساة التي تعيشها المدينة منذ خمسة قرون دون التعرض لتفاصيل الأحداث ، و الزمن الملغى في النص يدل على الفراغ الحكائي الذي خلفه إسقاط هذه المدة لأن الحذف علامة تدل على الانتقال من شيء لآخر، و من فترة لأخرى مع ترك فاصل زمني بينهما قد يكون مداه قصيرا أو طويلا كما رأينا.

وإذا كانت النماذج المعروضة سابقا قد تم الإعلان فيها عن المدة المحذوفة سواء أطالت أم قصرت فإنه توجد نماذج لحذف « تسقط فيه الإشارة الدقيقة أو التقريبية إلى حجم تلك المدة»[3] فتكون الفترة المسكوت عنها غامضة و مدتها غير معروفة بدقة لا يمكن تقديرها لا بأيام و لا أشهر أو سنوات لعدم وجود قرائن تساعدنا على ذلك « بكت فاطمة الحلاب سليمان مدة طويلة حتى تقرحت عيناها. » [4] .

فنحن نعرف بأن المدة طويلة ، يملؤها الحزن بسبب طرد "**سليمان**" و إبعاده عن مزرعة "**الحاج قويدر**" لكن يتعذر علينا ضبطها و تحديدها بدقة ، و قد نعثر على إشارات زمنية

---

[1] السابق: ص 14.

[2] جيلالي خلاص : عواصف جزيرة الطيور : ص 94.

[3] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي:ص158

[4] جيلالي خلاص : زهور الأزمنة المتوحشة : ص 36 .

تحيلنا على مقدار الفترة التي تم حذفها، و القفز عليها، و التي قد تقدر مثلا بأيام دون ضبط لعددها « وما هي إلا أيام حتى مات الحاج قويدر بن سوكة ، تفجرت قرحته المعدية »[1] .

و طبعا تتفاوت المقاطع الخاضعة لتقنية الحذف فيما بينها من حيث طول أو قصر المدة المحذوفة، وكما نعلم فإنه كلما زاد مقدار هذه الفترة المسكوت عنها زادت السرعة « ترى لم لا يكون هذا الذّي أراه وأعيشه الليلة هو نفس ما كتبته منذ سنوات تحت عنوان « يوم تحتجب الشمس دون أن أكمله أبدا (لم يجد النهاية المناسبة) وفعلا فقد كتب منذ سنوات ليست بالبعيدة هذا المقطع الغريب المملوء بالتشطيبات والملاحظات الهامشية » [2] .

وإذا كانت السنوات التي تم القفز عليها في هذا المقطع ليست بالبعيدة فإنها في المقطع التالي قلائل «وفعلا لم تمض إلا سنوات قلائل حتى دوّى أفق الخليج ذات فجر بطلقات مدافع قوية.» [3] .

وعادة عندما يتم تناول حقبة زمنية طويلة فإن أنسب تقنية يتم التعامل بها لتغطية فترات بعينها دون الأخرى، ودون الخوض في التفاصيل التي من شانها تعطّل السرد هي «الحذف» بتجاوز مراحل والتركيز على أخرى يراها الرّاوي أكثر أهمية، هذا ما نعثر عليه في كل مرّة تتم فيها الإشارة إلى تاريخ الجزائر الذي كما سجلنا سابقا قد حظا بأهمية بالغة في أعمال" **جيلالي خلاص**" الروائية كقوله مثلا: «منذ غابر الأزمنة وأنتم تتعرضون للاعتداءات السافرة »[4] .

« تصرّمت السنوات طويلة مضنية وتتالت القرون مؤرقة ممضة كما تعاقبت أجيال المحاربين وهي لا تزداد سوى إصرارا على اجتثاث أورام المحتلين» [5] .

وضمن هذا النوع من الحذوف نتوصل في بعض الأحيان إلى معرفة طبيعة الفترة الزمنية المحذوفة من خلال ما يتضمنه المقطع من إشارات تأتي على شكل أوصاف، ونعوت تنجح

---

[1] السابق : ص 137.

[2] جيلالي خلاص : رائحة الكلب : ص 16.

[3] جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص 159.

[4] نفسه : ص 153.

[5] نفسه : ص 189.

في إعطائنا فكرة عما يدور حوله المقطع المحذوف دون التمكن من ضبط المدّة المحذوفة بدقة.

« لكم هو مريع مرور الزمن المتوالي أياما وليلي خالية، عبثا تحاول أظافري المنتوفة التشبث بألياف شموسها وأقمارها الوهمية » [1] فنحن أمام حذف لفترة زمنية تقدر بأيام وليالي فيه تعليق سريع لمّح فيه الرّاوي إلى مضمون المدّة المحذوفة دون أن يتجاوز ذلك إلى سرد تفاصيل أحداثها، إنّها أيام وليالي نعتها ووصفها بقوله خالية، وهذا الوصف يجعلنا نكون فكرة عامة عن طبيعة ما تم حذفه ،وإسقاطه من السرد، وأقل ما يمكن استنتاجه أن الصحفي "عبد القادر" في هذا المقطع يعاني حالة يأس وفراغ بسبب تلك الأحداث التي عاشها وما ترتب عنها من مآسي وقتل، وما عاناه من اضطهاد بسبب رغبته في الكشف عن حقيقته، وهوية الجثتين اللتين رماهما البحر، وربط ذلك بسلسلة اختفاء المثقفين في «جزيرة الطيور» والملاحقات التي يتعرضون لها من طرف رجال "الأع".

وفي مقطع آخر يراوده الشعور نفسه ،لكن في هذه المرّة يتم تجاوز مدّة أطول من الأولى، إنها ليست مجرّد أيام وليالي بل هي شهور وفصول ونعثر أيضا على «إشارة إلى المضمون القصصي المتصل بموضوع الحذف. » [2] الأمر الذي يجعلنا نكوّن فكرة عن الموضوع الذي يدور حوله المقطع المحذوف ويطلق عليه "جيرار جنيت" اسم « الحذوف المنعوتة » ويسميه "حسن بحراوي" "الحذف المقرون بإشارة مضمونية" [3] « ومرّت الشهور عادية مقرفة وتلتها الفصول المحملة بالإنتظارات والتنقيبات المرهقة بلا جدوى وحياتي المضنية التي نذرتها للتحقيق في قضية جثتي المؤرخ والكاتب اللتين رماهما البحر ذات فجر على الشواطئ الحصوية الخالية في يوم من أيام أكتوبر»[4] .

إنّ هذا المثال يحيلنا على الحالة التي عانى منها الصحفي كما أسلفت الذكر بسبب رغبته في الكشف عن الحقيقة ونشرها، فبعد إطلاق سراحه وخروجه من السجن ، وتحديد إقامته الجبرية بقريته أحسّ بأنه مكبل،ومقيد الأمر الذي جعل حياته تمضي مليئة بالمعاناة والحزن،

---

[1] جيلالي خلاص : عواصف جزيرة الطيور : ص 43.

[2] حسن بحواوي : بنية الشكل الروائي: ص 160.

[3] نفسه : ص 140.

[4] جيلالي خلاص : عواصف جزيرة الطيور: ص 105 .

يلفها اليأس القاتل بسبب الشعور بالعجز الذي جعل الشهور تمرّ مقرفة لأن مرورها هذا لم يساعد على الإتيان بالجديد والتقدم في عملية التحقيق التي نذر نفسه وحياته للقيام بها، أما الفصول فكانت كما قال محملة بالإنتظارات غير المجدية لأنه لم يتوصل إلى نتيجة تشفى غليله ،وكثيرة هي النماذج التي تشترك مع المقطع السابق في اشتمالها على إشارات عابرة إلى مضمون الفترة الزمنية المحذوفة من بنية السرد الروائي «وحتما تطاردان ببسماتكما آخر القراصنة فاكين سلاسل أكبال السنين القحطية »[1] فتعليقه على السنين بأنّها قحطية فيه إيحاء بمرارتها وصعوبتها ومعاناة الشخصيات أثناءها.

إنّ الحذوف السابقة، ومن خلال ما تضمنته من إشارات تنجح في جعلنا نتعرف على طبيعة الثغرة الزمنية المحذوفة ،وهذا ما أشار إليه "جيرار جنيت" و "حسن بحراوي" و "سيزا قاسم" ويطلق عليها الباحث الأول اسم "الحذوف المنعوتة" ويعتبرها "إحدى موارد السرد الروائي" [2] ويرى "حسن بحراوي" أن الإشارة التي تأتي على شكل أوصاف ونعوت تتصل بالفترة المحذوفة من شانها أن تعطينا فكرة عن المحور أو الغرض الحكائي الذي يدور المقطع المحذوف في فلكه" [3] .

« لم تعودي تذكرين متاعب هذا العالم بينا هو يمتص رحيق السنين المملوءة بالحرمان النازف عبر شراييك الغضة دما»[4] .

فرغم غياب التحديد الدقيق للمدّة الزمنية المحذوفة إلا أنّ النموذج كما نرى جاء مقرونا بإشارة مضمونية [*] كما يسميها "حسن بحراوي"، وهذه الإشارة تسهل علينا التعرف على الغرض الحكائي الذي يدور المقطع المحذوف في فلكه، إنها حياة "جميلة " التي كانت نموذجا للحرمان والآلام، فقدانها لوالدها، واضطرار والدتها للعمل من أجل سّد حاجياتها مقابل أن تدرس، وتتعلم لتغير واقعها المأساوي، وتخطو بحياتها خطوات جبارة نحو غد مشرق.

---

[1] جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص 111.

[2] جيرار جنيت : خطاب الحكاية : ص 118.

[3] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي: ص 160.

[4] جيلالي خلاص: حمائم الشفق : ص 41 .

[*] Ellipse qualifiée

ودائما في سياق الحذف غير المحدد الذي لا يعلن فيه الراوي صراحة حجم الفترة الزمنية المحذوفة، بل يكتفي بالتلميح إليها تاركا للقارئ فرصة الاجتهاد بتأويلاته لتحديدها ،أو تقريبها أوالكشف عنها ،ونجده يعتمد هذه الطريقة بشكل واضح في تغطيته لما حدث للمدينة طيلة سنة من خلال إشارته إلى تعاقب الفصول، الفصل تلو الآخر، الأمر الذي يؤدي إلى التقدم بالسرد نحو الأمام بسرعة تعمل على إلغاء أحداث وإهمال فترات أو مراحل بأكملها «وما أن انقضى ذلك الخريف العاصف حتى تغير وجه المدينة لشدة ما تخددت أسواره، وانهدّت عماراته، وتحفّرت أزقته لقد خرجت المدينة تستقبل الشتاء القارس»[1] .

«وحين أقبل شتاء ذلك العام استقبلته المدينة على غير عادتها»[2] .

«هذا العام بعثت المدينة المقبورة من سباتها الشتوي لتحتضن بشوق الأم الملتاعة ربيع أبناءها البررة » [3] .

«صيفها خرجت المدينة لشن حرب غريبة لم يشهدها حضرها مذ خلقوا» [4] .
«حين أقبل ذلك الخريف الهدام برماله وعواصفه وتمرده العارم...» [5] .

«لكن الربيع ولى هذا العام كما أقبل كأنه لم يكن موسم جذل الطبيعة وإنما هو العقم أصاب الأرض الطيبة إثر ذلك الشتاء القارص فلم تزهر... ومع ذلك فالمدينة راحت تنتظر الصيف ببصيص من الأمل يشوبه التوجس والتطير»[6] .

«علمتها الأيام وأيضا أن تمردا كهذا الذي حملته زوابع الخريف الرملية فأطفأت أمطار الشتاء قشرته دون لبّه الذي سرعان ما تذكى ففجر قوقعة الفحم الخامدة مشتعلا في الربيع المولي، علمتها أيضا أن غضبا كهذا لن يزيده الصيف بحرّه المتراقص إلا تذكية ستلهب

---

(1) جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص 79.
(2) نفسه : ص 80.
(3) نفسه : ص 84.
(4) نفسه :ص 74.
(5) نفسه : ص 77.
(6) نفسه : ص 85.

سنابل الصابّة المذهبة قبيل الحصاد» [1] .

وهكذا فإن ما سبق ذكره يذهب إلى أن الحذف قد يكون مصحوبا بإشارة محددة إلى مقدار الفترة المسكوت عنـــها، في حين يوجد حـــذف آخر لا تحديد فيه بل يكتفـــي بالتلميح إليـــها و« الحذف غير المحدد... يضع على كاهل القارئ مسؤولية قد لا يكون مؤهلا دائما لتحمّلها خصوصا عند افتقاده لأقل إشارة أو توضيح بشأن المدّة المحذوفة... فلا يبقى أمامه سوى التأويل المستند إلى السياق أو التخمين »[2] .

وكلا النوعين السابقين يندرج ضمن ما يسمى بالحذف المعلن والمتمثل في «الإسقاط الزمني الصريح أي المصحوب بإشارة محددة أو غير محددة للفترة التي يقفز عليها»[3] .

---

[1] السابق: ص ن.

[2] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 158.

[3] نفسه : ص159.

2) الحذف الضمني :

يأتي هذا النوع من الحذوف في مقابل النوع المذكور آنفا (الحذوف الصريحة) وتكمن خصوصيتها في كون النص لا يصرح «بوجودها بالذات، وهي التي إنما يمكن للقارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية.»[1] .

إنها حذوف تستنتج من النص، والقارئ هو الذي يتولى عملية تحديد موضعها لأنها لا تظهر بالرغم من حدوثها فيجد نفسه أمام « نوع لا تنوب عنه أية إشارة زمنية أو مضمونية، وإنما يكون على القارئ أن يهتدي إلى معرفة موضعه باقتفاء أثر الثغرات والإنقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني الذي ينتظم القصّة»[2] .

ورغم ما يكتنف هذا النوع من غموض، وما يلفه من إبهام إلاّ أنّه موجود في كل نص، ويوظفه أي روائي، ولا تكاد تخلو منه رواية، ويرجع ذلك إلى كون الكاتب يتبع اللاخطية في عرض الأحداث، والمفارقة السردية القائمة على ثنائية (استرجاع / استباق)، مما يتطلب ويقتضي السكوت عن الأحداث في مرحلة ،والعودة إليها في مرحلة لاحقة، فإن تمت العودة إليها فقد تم سّد الثغرة، وإن لم يستدركها السرد فإنها تبقى مهملة مسكوت عنها، محذوفة دون إشارة صريحة إليها ،وما دمنا نتعامل مع روايات كتبت أصلا بعيدا عن التتابع الخطي فإن الكاتب ينتقي أحداثا بعينها دون أخرى وبالتالي فإنه يكون «مضطرا من ثمّ إلى القفز بين الحين والآخر على الفترات الميتة في القصّة»[3] .

فالحذف الضمني لا يكشف عن نفسه في النص، وإنما يستدّل على وجوده من الثغرات الواقعة في التسلسل الزمني للسرد.

ومن أشكال هذا النوع من الحذف الذي تترجمه إشارات زمنية واضحة تحدده ،أو تعكس مضمونه ما نعثر عليه ضمن نصّ **(زهور الأزمنة المتوحشة)** عندما تتم الإشارة إلى الخطة التي يرسمها "الحاج قويـــدر بن سوكة" رفقة أولاده والمتمثلة في إخافة المعّمر" ريدان" من خلال حرق مزرعته، وفعلا يتم حرق المزرعة بعد تنفيذ أولاد الحاج الخطة المرسومة

---

[1] جيرار جنيت : خطاب الحكاية: ص 119.

[2] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي: ص 162.

[3] نفسه : ص ن.

بإحكام [*] ، ولا نجد إشارة بعد ذلك إلى هذا المعمّر إلا بعد مضي حوالي 61 صفحة، عندما يظهر من جديد «رجعت قضية حرق مزرعة ريدان إلى الواجهة بعد عودة المعمّر المخلوع، كان قد هرب بعائلته إلى فرنسا. »[1] .

وبعد هذه المسافة الفاصلة بين حرق المزرعة وفرار المعمّر ثم عودته مرّة أخرى لم نعرف شيئا عن هذه الشخصية، فنشعر بوجود حذف مورس على الأحداث خاصة وأنه لم يرد شيء عن تفاصيل سفره، ماذا فعل أثناء فترة غيابه ؟ وان كان قد سافر فعلا إلى فرنسا أو لا ؟ ما كانت نواياه، هل كان يفكر في الانتقام من الفاعلين ؟

إن هذا النموذج يعكس سكوتا عن فترة من حياة الشخصية «ووضعها في الظل... وطبيعي أن تحدث بسبب ذلك فجوة زمنية كبيرة بهذا القدر أو ذاك » [2]

وكثيرة هي الحالات الشبيهة بهذه والتي يتم فيها تجاوز مراحل من حياة الشخصية دون الإشارة إليها لأن الشخصية تختفي لتعاود الظهور مرّة أخرى كشخصية "سليمان" الحلاب الذي يطرده الحاج قويدر من العمل بعد اكتشافه علاقة الحب التي تجمع سليمان بابنته فاطمة، وفعلا يغادر سليمان الحوش رفقة والدته، ويختفي عن ساحة الأحداث ليعاود الظهور مرّة أخرى بعد أن يتغير الحاج ويوافق على فكرة زواج ابنته فاطمة من أحد عماله « عاد العامل وقت الضحى، صحبة سليمان بدا هذا الأخير نحيفا جدّا مصفر الوجه، أشفق الحاج قويدر بن سوكة عليه »[3] .

وطبعا تم تجاوز كل الأحداث المتعلقة بالفترة التي اختفى فيها "سليمان" وهذا الحذف الضمني للأحداث من شأنه أن يقفز على بعض الفترات التي يراها الكاتب غير ضروريّة، لا تخدم الموضوع وبالتالي لن تسهم في تحويل مسار الأحداث خاصة تلك التي تتعلق بتفاصيل حياة الشخصيات، فهو لا يتبعها إلا بالقدر الذي يخدم السّرد، إضافة إلى ما سبق فإن الحذف الضمني يعتبر أهّم تقنية يستخدمها الكاتب في بناء عالم شخصياته لأنه وبكل بساطة لا

---

[*] حيلالي خلاص : زهور الأزمنة المتوحشة : ص 27.

[1] نفسه : ص 88.

[2] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 162.

[3] جيلالي خلاص : زهور الأزمنة المتوحشة : ص94.

يستطيع نقل كل شيء عن كل الشخصيات لذا فمن الطبيعي أنّ عملية اختيار الأحداث المسرودة في حدّ ذاتها تنطلق من حذف وقفز على مراحل مختلفة خاصة وأنّ السرد لا يقدم الأحداث وفقا لتتابعها الطبيعي.

فالحذف الضمني هو الذي « يقتضى بالتصرف في ترتيب الأحداث بما يوافق تطوّر الحبكة القصصيّة » [1] خاصة فيما يتعلّق بالسكوت عن أحداث في مرحلة،وتجاوزها للعودة إليها فيما بعد، أو إهمالها فتبقى محذوفة، وطالما أن هذا الحذف ضمني فإن الكاتب سعى قدر الإمكان إلى جعل القارئ لا يتفطن إلى وجوده، ونؤكد في الأخير بأنه لا يمكن أبدا «الاستغناء عن الحذف الضمني ولا عن توظيفه في النص على نحو من الأنحاء فهو دون سواه الذي سيتيح للكاتب تجاوز فائض الوقت في السرد، ويسهل عليه ترتيب عناصر القصة... وإذا كان هذا النمط من الحذف محفوفا بالغموض وعصيا على الاستخراج في معظم الأحوال فإن ذلك ناجم بكل تأكيد عن كوننا لا نستطيع تحديده بدقّة لغياب أية إشارة صريحة إلى موضعه أو مدته »[2] .

---

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي: ص 163.

[2] نفسه : ص ن.

3- الحذف الافتراضي :

يأتي هذا الحذف في المرحلة الثالثة بعد النوعين السابقين، ويمكن اعتباره أكثر ضمنية من الحذف الضمني لأنه يستحيل « موقعته بل أحيانا يستحيل وضعه في أي موضع كان...[1]وبالتالي فهو يفتح المجال واسعا أمام القارئ ليفترض حصول بعض الأحداث التي تم حذفها بحجة تسريع وتيرة السرد ،ويشترك هذا الحذف مع الضمني في غياب القرائن التي تسهل تحديده وتعيين مدّته ويصبح الكشف عنه وعن موضعه نابعا من « افتراض حصوله بالإستناد إلى ما نلاحظه من انقطاع في الاستمرار الزمني للقصة مثل السكوت عن أحداث فترة من المفترض أن الرواية تشملها »[2] .

ويذهب "حسن بحراوي" إلى أن الحالة النموذجية للحذف الافتراضي هي تلك البياضات المطبعية التي تعقب انتهاء الفصول فتوقف السرد مؤقتا إلى حين استئناف القصة من جديد لمسارها في الفصل الموالي... وتكون بمثابة قفز إلى أمام بدون رجوع، أي مجرد تسريع للسرد.

وهذه البياضات التي نجدها عقب نهاية الفصل، أو على مستوى الفصل الواحد تنم عن حذوفات وإسقاطات مفترضة يمكن للقارئ أن يدركها مع مستجدّات الأحداث، ففي نهاية الفصل الخاص بـــ "جميـــلة" المعنون بـــ "أنتِ" في نص **(حمائم الشفق)** نلتقي بحدث مهم يتمثل في موت جميلة أثناء ولادتها «.. ثم تشتّـــــد الآلام مرعدة كامل جسدك فمصعدة شبه أنامل تروح تضغط بقسوة على صدرك فعنقك حتى...الاختناق فالعد. » [3] .

ثم نجد أنفسنا أمام بياض ننتقل بعده لابن جميلة الذي كانت ولادته نهاية لحياتها، ونهاية للفصل السابق، نلتقي به وقد أصبح شابا يحاول تحقيق حلم والدته الذي لطالما حدّثته عنه جدته "الجوهر" كما أخبرته أن والدته « قد قضت شهور حملها التسعة متجولة في أحياء

---

[1] جيرار جنيت : خطاب الحكاية : ص 164.

[2] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي: ص 164.

[3] جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص 54.

المدينة بأسرها، وأنها تركت له هذا الصندوق الذي كان أول شيء يأخذه ويربطه فوق دراجته النارية مع بعض ثيابه، وقليلا من الزاد والنقود التي خلفتها جدته. »[1] .

فالفصل السابق انتهى بموت جميلة وميلاده ليبدأ الفصل وهو شاب، ولا شك أن البياض الذي نعثر عليه بين الفصلين له دلالته لأنه يجعل القارئ يتدخل معتمدا على التخمين للتعرف على طبيعة الفترة المحذوفة الفاصلة بين المرحلتين، عن طريق افتراض وقوع أحداث تم حذفها لكنه يتم التنبه إلى وجودها استنادا للتطور الحاصل على مستوى الأحداث ،ماذا حدث بين فترتي الولادة، والرحلة إلى المدينة، كيف عاش ابن جميلة ؟ ما هي الظروف التي كبر فيها ؟ كيف ربته جدّته الجوهر؟، هل درس وتعلّم ؟ ما هي الأفكار التي تشبع بها؟، إنها جملة من الأمور التي سكت عنها، وحل محلها البياض، فهذا الحذف يقود الدارس صوب افتراض حصوله رغم بقاء صورته في مجال زمني غير محدد بدقّة ،لكن الواضح أن ذلك البياض يدغدغ خيال القارئ ويفتح المجال أمامه للتصور وملء تلك الصفحة.

نموذج آخر يمكن أن نسوقه في هذا المضمار لشرح ارتباط البياض بالحذف الافتراضي لكنه هذه المرّة نصف صفحة بيضاء تركها السارد في نص **(زهور الأزمنة المتوحشة)** فبعد استقبال "الحاج قويـــدر" من طرف أصدقائه وأحبائه في المحطّة عقب عودته من السفر نلتقي به في الصفحة الموالية رفقة أبنائه محاولا تلقينهم دروسا في السياسة والنضال، حاثا إياهم على عدم التسليم للفرنسيين، وعلى هذا الأساس يشرع القارئ في ملء الفراغ الذي تمّ من خلاله حذف جملة من الأحداث يفترض أنها حصلت، كتفاصيل الحفل الذي أقيم من أجل استقبال "الحاج قويـــدر" ثم رجوعه إلى منزله، ظروف استقباله، كل هذا لا وجود له وإنما نصف الصفحة الأبيض يحفز المخيلة ويجعلها تخمّن، فبعد أن تركنا "الحاج قويـــدر" في المحطّة نجده في المنزل يقول لأبنائه "الرومي لازم يروح" وهم يسألونه عمّا إذا كان هذا ما تعلمه في الحـــج.

ومن أشكال الحذف الافتراضي في النص نفسه النجيمات الثلاث التي نعثر عليها من حين لآخر والتي تقترن بتقنية البياض، فمثلا بعد المشهد الموجود في الصفحة 31 نعثر على

---

[1] السابق : ص 58.

* * * ثم ينتقل الحوار بعدها مباشرة من أبناء الحاج قويـــدر إلى الحاج قويـــدر - الذي لم يكن موجودا معهم – وعبد الله الذي كان يتبادل الحديث مع إخوته، وهذه النجيمات الثلاث يرافقها حذف أحداث وقفز عليها كمغادرة عبد الله للمكان الذي كان فيه رفقة بقية إخوته واتجاهه نحو والده الذي راح يستفسر عما إذا كان عبد الله قد شرح كل شيء لإخوته.

ونعثر على هذه العلامات مرّة أخرى في الصفحة 33 لتدل مرّة أخرى على بياض مقرون بحذف افتراضي لأحداث تلت حرق مزرعة المعمّر "ريدان" لأن السرد ينتقل بنا من عملية الحرق إلى النتائج دون التطرق لتفاصيل أخرى خاصة ما حدث أثناء اشتعال النيران كمحاولة إخمادها، وردّة فعل المعمّر في تلك اللحظات، لقد تم حذف هذه الأحداث لأنها عوملت على أنها ميتة قليلة الفائدة، فذكرها لن يلعب دورا بارزا في تحريك الأحداث أما حذفها فيساعد على تسريع وتيرة السرد.

ومن نماذج هذا الحذف أيضا ما نعثر عليه أثناء الحوار من نقاط متتابعة تشغل بياضا، فهذه التقنية لا تستخدم هكذا دون فائدة بل نجدها تقوم بوظائف تخدم السرد ،وتساهم في تسريع حركته وأفضل نموذج نستدل به على هذه الفكرة ما ورد في الحوار الذي جمع الحاج قويـــدر بسليمان الحلاّب لما أرسل في طلبه بعد أن قرر قبول مصاهرته وتزويجه بابنته فاطمة وإعادته للعمل من جديد.

« اتحب تعاود تحلب ابقر ؟

_اللي يشوفو سيدي...

إلى حد الآن كل شيء عادي طبيعي، لكن لمّا يطلعه على السبب الحقيقي يتلعثم لسانه ولا ينطق ببنت شفة، وهذا الاضطراب الذي يحصل له يجعله يسكت وبالتالي يتم حذف الكلام الذي كان ليقوله في ظرف كهذا.

- لا..لا.. تخدم مع أولادي في أرضي تكون واحد منهم

- .....

- قررت حاجة أخرى.. رايح نعطيك فاطمة زوجة واش رايك ؟

-.....

- هـــ...اه.. واش رايك.. ؟

- .....

- لا بأس الحياء... ها هي القهوة...» [1]

- في نص **(حمائم الشفق)** كانت النقاط المتتابعة دليلا على وجود حذف يتولد عنه بياض يحاول القارئ ملأه، والتعرف على مضمونه عن طريق التخمين لأن الشخصية في حدّ ذاتها تعاني اضطرابا بسبب الوضعية التي آلت إليها فجعلتها لا تدرك حقيقة وضعها مما فتح المجال واسعا للاحتمالات والتساؤل عما قد يحدث " فبوجبل" وجد نفسه في بداية النص مرميا على أحد الشواطئ في حالة مزرية جعلته يفكرّ في مصيره بعد اختطافه وإلقائه هكذا « لا ريب أنهم توكلوا على البحر ليكمل البقية ... أكيد ... لكن أباستطاعتي حقـــا أن أنهض ولو لمـــجرّد تناول ملابسي وارتدائـــها (ترى أتركوها قربي أم رموها أم...) »[2] وكأنه بترك هذا الفراغ يشجع القارئ على التدخل لمساعدته ،واكتشاف إجابات لهذه الأسئلة المحيّرة، وتحيلنا النقاط أيضا في مرّات عديدة على الحالة النفسية الرهيبة المتدهورة التي تجعل الإنسان لا يقوى حتى على الكلام، فيأتي متقطعا ،أو يتم حذفه وخلق بياض يحفز القارئ ليجعله يتخيل الذي كان بإمكانه أن يكون في هذا المكان أو ذاك.

لكن في بعض الأحيان يتعمد الكاتب حذف بعض الكلمات أو العبارات لأنه لا يرغب هو في قولها ونعثر على هذا النوع من الحذف الافتراضي المقرون بالبياض الذي تنوب عنه نقطة أو نقطتين متتابعتين مع المقاطع المرتبطة بالذكريات الغرامية، الجنسية «ثم تقلبه رامية بجسده على الظهر، نازلة بشفتيها المحمومتين عبر صدره، فجبينه، فبطنه، فمفترق فخذيه فـــ.. »[3] .

«ما ألذه حين تلتحم الشفاه في قبلة تتحدر متعتها في جنون إلى الصلبين اللذين يتضامان ويروحان يتحاكان إلى أن.. »[4] .

---

[1] السابق : ص96.

[2] جيلالي خلاص: حمائم الشفق : ص 9.

[3] نفسه : ص 53.

[4] نفسه : ص 75.

وقد يتعلق الأمر بحذف الذكريات التي لا يريد الوقوف طويلا عندها «حيث تكتوي شفتيه بأول قبلة ما تزال تنملاتها تخدش فيه كلما تذكر ذلك اليوم.. »[1] .

فماذا حدث في ذلك اليوم ؟

وقد يتفاقم الشعور بالألم لدرجة الشك بأن الموت صار وشيكا، وخوف الشخصية يجعلها تسكت وللقارئ أن يدرك ما قد يحل بها بافتراضه للأحداث المحذوفة «كما لم يعد يستشعر رغبة في التبول قائلا في نفسه أن كل شيء قد انتهى الآن مفسحا المجال لـــ ... »[2] .

وأخيرا وبعد هذا العرض لأشكال الحذف التي تصادفنا أثناء دراستنا للنص الروائي يمكننا إدراك ما ينطوي عليه – كتقنية زمنية تعمل على تسريع وتيرة السرد – من أهمية ،إنه تقنية أثبتت وجودها على مستوى النصوص الروائية لما تلعبه من دور في بنائها، إذ لا يمكن الاستغناء عنها بأيّة حال من الأحوال، وتعاملنا مع الحذف كتقنية لها مظاهر مختلفة قربنا من فكرة أن ما يتم حذفه قد يكون معلنا عنه يميزه كون ضبط المدّة المحذوفة بمقدار أمر سهل، سواء أكان ذلك اعتمادا على الإشارات الصريحة التي نعثر عليها ضمن النص ،أو استنادا إلى السياق، وفي المقابل يستعصي علينا الكشف عن الحذف، وتحديد مكانه مع الحذف الضمني والافتراضي لأنهما «يختاران طريقة الإخفاء والموارية كل بأسلوبه بحيث لا تعرف لهما مكانا محددا ولا مدة معلومة اللهم على وجه التقريب وبأقل ما يمكن من اليقين» [3] وكل هذا ما هو إلا دليل على تنوع الأشكال حتى على مستوى التقنية الواحدة.

وإذا كان الحذف مع الخلاصة أو التلخيص يعتبران من أبرز التقنيات السردية التي تعمل على تسريع السرد، والمضيّ به قدما نحو الأمام فإن هناك حركة معارضة للتسريع تعمل على إبطاء السرد ويتم الاعتماد فيها على تقنيتين مختلفتين تقفان على طرفي نقيض التقنيتين المعروضتين سابقا ضمن حركة التسريع وهما المشهد والوصف وكلاهما يعمل على إبطاء حركة السرد وتقليصها إلى حدّها الأدنى «فإذا كان الوصف يوقف سير الأحداث المتنامية لتصوير شخص أو مكان، فالمشهد كذلك يعطّل سرعة السرد ويجعل الأحداث تتوالى بكل تفاصيلها، وجزئيتها من خلال حوار الشخصيات فيما بينها... » [4] .

---

[1] السابق : ص 53.

[2] نفسه: ص 73.

[3] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي :ص 164.

[4] نفسه:ص 193.

2)- تعطيـــل السّـــرد :

استجابة لمنهجية ومتطلبات البحث وفي محاولة لاستجلاء أهّم التقنيات السردية التي وظفها "**جيلالي خلاص**" في بناء الزمن، رأيت ضرورة الوقوف عند كل تقنية حتى يتسنى لنا التعرف على أهم مظاهر هذه التقنية أو تلك ،فإن كنّا قد تعرفنا مع حركة التسريع على تقنيتين أساسيتين أتاحتا للراوي إمكانية القفز على مراحل هامة من الرواية دون أن يتسبب ذلك في إحداث تفكك أو تصدّع في بناء النص بل على العكس من ذلك فهي تزيد النص متانة وصلابة فنية، ولحمة عضوية بين مفاصله ومقاطعه، فإننا مع إبطاء السرد أو تعطيله نقف عند الطرف المقابل لتسريع حركة السرد وطبعا هي تقنية من صميم البناء الفني للعمل الروائي لها دلالات وأبعاد تتحدد عبر وتيرة السرد.

ومن خلال عملية التهدئة التي تطال حركة السرد تبرز تقنيتان زمنيتان هما تقنية المشهد أو "السرد المشهدي" و"الوصف".

أ) المشهـــد :

هو ما يتعارض مع التلخيص لأنه يحاول أن يقدّم أمام أعيننا تدفق الواقع على نحو ما يحدث، فإن كانت الخلاصة هي اختصار لعدّة أحداث في أقل عدد من الصفحات فإن المشهد يعمل على تفصيل الأحداث وتناولها بكلّ دقائقها، ويتحقق لنا هذا حسب ما ذهب إليه "تودوروف" « إذا ما وحدة من زمن الحكاية قابلت وحدة مماثلة من زمن الكتابة » [1] .

وتترك الأحداث لتتحدث عن نفسها دون تدخل من المؤلف الذي يقوم « باختيار المواقف المهمة من الأحداث الروائية وعرضها عرضا مسرحيا مركزا تفصيليا »[2] من خلال الاعتماد على الأسلوب المباشر في نقل ما تتبادله الشخصيات من حوارات دون تدخل من الراوي فالمشهد هو « المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد [...] والمشهد في السّرد هو أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة ».[3]

والمقاطع الحوارية تكون أقرب إلى التمثيل المسرحي الدرامي منها إلى السرد ،فتترك الشخصيات حرّة لتبرز أمام القراء ونكتشف معها الخبايا ،والخفايا' وأدق التفاصيل التي نفتقد التعرف عليها إذا ما عمد الروائي إلى التلخيص أو الحذف ،وبإمكاننا أيضا ومن خلال اللّغة التي تعبّر بها هذه الشخصية الكشف عن أبعادها النفسية، والاجتماعية التي يتم عرضها عرضا مسرحيا مباشرا وتلقائيا، فيتاح للقارئ مشاهدة هذه الشخصية أو تلك وهي تنفعل وتتفاعل، كما يمكنه أن يراها أيضا « تتحرك وتمشي وتتكلم وتصارع وتفكر وتحلم »[4] .

فالمشهد من خلال ما ينطوي عليه من قدرة على إبطاء الزمن ،وتعطيله يكون أصلح لإبراز الشخصية ،ومواقفها وأقدر على تكسير رتابة الحكي بضمير الغائب الذي ظلّ يهيمن ولا يزال على أساليب الكتابة الروائية. [5] إنه يخترق الرتابة التي قد تعتري السرد ويجعل القارئ يساهم في إنتاج النصوص، والكاتب هو الذي يمنحه الفرصة، فرصة المشاركة دون

---

[1] عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي: ص 169.

[2] يمنى العيد : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق :ص 89.

[3] حميد لحمداني : بنية النص السردي: ص 78.

[4] سيزا قاسم : بناء الرواية :ص 65.

[5] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 166.

توجيه، وفرصة اكتشاف أبعاد الدلالات بمفرده أثناء وقوفه كالمتفرج أمام المشهد المنقول بشكل مباشر يتابعه لقطة لقطة، ممعنا النظر في الخصوصيات والتفاصيل لأنّه سيتحول شيئا فشيئا إلى مشاركة فعلية لا يكتفي القارئ فيها بالوقوف أمام المشهد كالمتفرج بل إنه سيمارس وظيفته كطرف هام من أطراف العملية الإبداعية.

وإذا كان المشهد يمنح القارئ هذا الإحساس فإن هذا الأخير من شأنه أن يكشف عن طبيعة الموضوع ووجه التحاور والهدف منه، ويحتل المشهد موقعا متميزا ومكانة رفيعة ضمن الحركة الزمنية لروايات "جيلالي خلاص" فهي لا تشذّ عن بقية الروايات في تعاطيها مع هذه التقنية، وللتمكن من إدراك هذه الأهمية يجب التعرف على الوظائف التي تضطلع هذه المشاهد بأدائها، والفائدة من تمديد الزمن وتبطئ وتيرته، وتعتبر رواية (زهور الأزمنة المتوحشة)من أكثر روايات "خلاص" استخداما لتقنية المشهد الذي يمثله «المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد» [1] .

وكثيرة هي المقاطع الحوارية التي تعمل على مسرحة الأحداث خاصة وأن موضوع النص يتطلب الحوار والجدل، ليتحول بذلك توظيف الحوار توظيفا مشهديا إلى وسيلة مهمة لإبراز الدور الإيديولوجي الذي تحمله الرواية، وسأقف عند هذه النقطة بشيء من التفصيل أثناء دراستي للرؤية السردية وبنيتها في روايات "جيلالي خلاص"، وكما أشرت فإن المشهد يقوم « أساسا على الحوار المعبّر عنه لغويّا والموزع إلى ردود Répliques متناوبة كما هو مألوف في النصوص الدرامية. » [2]

ونعثر في الصفحات الأولى من الرواية على مشهد يكشف بشكل واضح عن الاتجاه السياسي " للحاج قويـــدر بن سوكة " من جهة، إلى جانب ممارسة وظيفة افتتاح السرد من خلال الإشارة إلى دخول شخصية جديدة إلى عالم النصّ وهكذا يكون « للمشهد قيمة افتتاحية Valeur inaugural عندما يشير إلى دخول شخصية إلى وسط أو مكان جديد. » [3] وفي المشهد الموالي يكشف الحوار عن شخصية " عبد الله " أصغر أبناء " الحاج قويّـــدر " .

---

[1] حميد لحمداني : بنية النص السردي : ص 78.

[2] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 166.

[3] نفسه : ص 167.

« الرّومي لازم يروح... قلت لكم الرّومي لازم يروح.

- هذا ما تعلمت في الحج يا حاج بن سوكة.

- نعم

- ولكنك قلت أن النصارى لا يدخلون مكّة.

- كان عبد الله أصغر أبناء الحاج قويـــدر بن سوكة قد تكلم بالفصحى ولا غرو في ذلك فهو خريج زاوية سيدي بوعبد الله عقاب الواد وسرعان ما تفطّن الحاج قويـــدر إلى كلامه فرد عليه بالفصحى أيضا.

-أجل لا وجود للنصارى في مكة ولكنهم في فلسطين ثاني القبلتين.. إنهم الانجليز » [1] .

"عبد الله" شخصية أطلّت علينا من خلال هذا المشهد الافتتاحي فعرفنا أنه أصغر أبناء الحاج، يحسن الكلام باللغة العربية لأنه خريج زاوية سيدي بوعبد الله عقاب الواد، هذا فضلا عن كونه متشبعا بالفكر النضالي الذي يتمتع به والده، واقتناعه بفكرة ضرورة مغادرة الفرنسيين للجزائر، إلى جانب ذلك تمكنا من الإطلاع على جانب من شخصية الحاج والمتمثل في تصلبه وتفرّده بالرأي.

« ما كمش تفهموا مليح ؟

وصعدت همهمة ورمرمة هممم...

- أم بعد عبد الله ايفهمكم ...»[2] .

ثم يتم قطع الحوار بمقاطع تعمّق معرفتنا بشخصية "عبد الله" وسمات أخرى تميزه ليستمر الحوار مرّة أخرى لكن هذه المرّة بين بقية أبناء "الحاج قويـــدر" الذين يظهرون بمستوى أقل من "عبد الله" لأنهم كما هو ظاهر لم يفهموا شيئا ،خاصة وأن النقاش قد دار باللغة العربية إلى جانب طاعتهم المطلقة لوالدهم.

«- عبد القادر : ما فهمت والو، كلّى الشيخ اتبدّل في الحج

- أحمد : واش تفهم، اللّي قالوا الشيخ تبعو

---

[1] جيلالي خلاص:زهور الأزمنة المتوحشة: ص 12.

[2] نفسه :ص 13.

- محمد : أنا انشد في عبد الله كاش ما يفهمني.

ختم محمد كلام الأبناء الثلاثة فانقطعوا عن التساؤل » [1]

ومثلما نجد مشاهد افتتاحية تقدم الشخصية وهي تتسلل إلى وسطها الجديد فإن هناك مشاهد تمارس العملية العكسية ،بحيث تتولى مهمة الاختتام ،ويتم من خلالها الإشارة إلى مصائر الشخصيات وما آلت إليه في نهاية الأحداث، فالمشهد الافتتاحي الذي عثرنا عليه في بداية النص جعلنا نتعرف على جوانب هامة من شخصية "عبد الله" ، أما المشهد الاختتامي الذي نعثر عليه عندما يشرف النص على الانتهاء فإنه يصوّر النهاية المأساوية لعبد الله الذي عمل بنصيحة والده، ورفض أن ينضم إلى جيش العدو والقتال في صفوفه وفر رفقة إخوته إلى الجبل، ولما بلغه خبر إلقاء السلطات الفرنسية القبض على والده قرر العودة إلى الحوش لإيجاد حل، لكن الاستعمار اكتشف أمره، وفي مشهد يعتبر أكثر المشاهد درامية ندرك ما حدث له، وطبعا يساهم في حسم ما تبقى من أحداث في النص، ويكون بوظيفته الإختتامية قد مهّد لإسدال الستار على أحداث النص.

« عبد الله : (يحسم الأمر برزانة) لا... لا يمّا أرّوح... لازم أنا أرّوح... عندي حوايج بزاف انقولها لو....(بصرامة يلتفت إلى محمد الصغير): أنت ترجع ضروك بالمؤونة للجبل واتخبر خاوتنا بصّح قولهم ما يتحركوش راني نلحق بكم غدوة..

ولكن القدر كان بالمرصاد لعبد الله، لقد رآه أحد الوشاة عند المحامي المعروف فوشى به إلى الجندرمة الذين أتوا على الفور، همّ عبد الله بالهروب، طلبوا منه التوقف، هرب بالفعل.

- توقف.. توقف قال المترجم بيد أنّ عبد الله أطلق ساقيه للريّح ، طاخ.. طاخ.. طاخ.. ثلاث رصاصات ... الأولى في الكتف، لم يسقط شدّ على كتفه وجرى الثانية، الرقبة.. لم يسقط، سفح الدم غزيرا على صدره، الثالثة في الرأس وسقط مضرجا بدمائه.» [2]

وكان موت "عبد الله" بمثابة طعنة تلقاها "الحاج قويـــدر" الذي كان متعلقا بابنه الأصغر، وكانت نهايته أن فارق الحياة بعد أن تفجرت قرحته المعدية بدم غزير، مات قبل خروجه من

---

[1] السابق: ص15.

[2] نفسه : ص ص: 135-136.

السجن، وطبعا موت " عبد الله " الذي عرفناه في نهاية النص حدد مصيـــر شخصية أخرى هي شخصيـــة "أم الخير" حبيبته، وقررت بذلك الانتقام من قاتليه «وفي الجملة وسواء كان للمشهد وظيفة افتتاحية أو اختتامية فإنه ينتهي دائما إلى الإعلان عن نفسه كتقنية زمنية الغاية منها إحداث التوافق التام ين زمن القصة وزمن الخطاب باستعمال الأسلوب المباشر» [1] .

وإلى جانب الوظيفتين السابقتين للمشهد فإنه تجدر الإشارة إلى أن المشاهد غالبا ما تكون تسجيلا لما استجد من أحداث خاصة وأنها جاءت موزعة على طول الرواية، ففي المشهد الذي يجتمع فيه أبناء " الحاج قويـــدر" هذا الأخير الذي طلب من ابنه "عبد الله " أن يشرح لإخوته الفكرة التي اهتدى إليها الحاج والمتمثلة في القيام بعملية ترهيبية للمعمرين لجس نبضهم إن كانوا على استعداد للهرب أم لا، وفي وضعية كهذه نلتقي بأكثر من شخصية مما يجعل استثمار تقنية المشهد أمرا لا محيد عنه خاصة وأنّه أثناء نقله لوقائع اللقاء يعمل على «إتاحة الفرصة للمتحاورين في أن يتبادلوا الكلام والتعليقات حفاظا منه على حرارة الموقف وتجسيد التلقائية » [2] إضافة إلى المساهمة في تطور الأحداث، والكشف عن خصائص الشخصيات، وطبائعها النفسية والاجتماعية، ويظهر الحوار الذي دار بين أبناء الحاج قويـــدر انفتاح الرواية على عالم الشخصيات.

« - حمّو : أية عملية هذه ؟

- عبد الله : حرق مزرعة مثلا

- عبد القادر : هل نقتل المعمّر صاحبها ؟

- عبد الله : لا، لسنا في وقت القتل والاغتيال. »

ويستمر هذا المشهد ليشغل قرابة أربع صفحات شرح من خلالها "عبد الله" لإخوته الخطّة التي رسمها "الحاج قويـــدر" والتي تم تنفيذها بنجاح كبير أدى إلى هروب المعمر "ريدان" ومغادرته الأرض، ونتعرف على عودة المعمّر الهارب من خلال مشهد أيضا يجتمع فيه "الحاج قويـــدر" بأبنائه معبرا عن قلقه من هذه العودة، طالبا من أبنائه تقصي الأخبار تجنبا للمفاجآت التي قد تحصل.

---

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 169.

[2] نفسه : ص 171.

- « الحاج قويـــدر : عودة ما فيهاش خير.. واش راكم تشوفو

- عبدالله : نلتزمو الصمت والحذر..

- أحمد : أحسن ما نفعل..

- الحاج قويـــدر : فعلا لازم نصمت ونحذر.. بصّح نستقصى الأخبار ثاني.

- محمد الصغير : حقا يا حاج، لازم الأخبار هي الولى.. لازم » [1] .

وتستمر المشاهد في ممارسة وظيفتها المتمثلة في تقديم ما استجد من الأحداث لأن قرار الحاج تزويج ابنته "فاطمة" من "سليمان" عرفنا ومن خلال الحوار الذي جمعه بالحاج محمود والحاج صدوق على مدى صفحتين، ويطلع سليمان على هذا القرار أيضا من خلال التقنية ذاتها، وكذا عندما تخبر "بنت بن صيفية" ابنها "عبد الله" بأن الحاج قد وافق على زواجه من "أم الخير"، وجميع هذه المشاهد تنجح وبشكل واضح في جعلنا نتعرف على الشخصيات، وأنماط تفكيرها ،ومستواها الثقافي لأن هذه التقنية تفتح الباب على مصراعيه للشخصيات كي تتحدث وتتحرك فنتعرف عليها من خلال حركتها وكلامها مما يخلق حركة تلقائية في السرد ويقوي أثر الواقعية، فيُخيل للقارئ أنه يسمع الشخصيات وهي تتحدث أو ويراها وهي تتحرك، فالمشهد يعطي «للقارئ إحساسا بالمشاركة الجادة في الفعل، إذ إنه يسمع عنه معاصرا وقوعه كما يقع بالضبط وفي نفس لحظة وقوعه لا يفصل بين الفعل وسماعه سوى البرهة التي يستغرقها صوت الروائي في قوله، لذلك يستخدم المشهد للحظات المشحونة ويقدم الراوي دائما ذروة سياق الأفعال وتأزمها في مشهد. »[2] .

وحول هذا الأخير نسجل نموذجا لمشهد يصور النزاع الحاد والصراع الذي حدث بين "الحاج قويـــدر "و""الحاج الطاهر" الذي أشاع رفقة أبنائه أن البئر التي قام "الحاج قويـــدر" بحفرها كانت عميقة بحيث أخذت ماء بئرهم الأمر الذي أثار غضب "الحاج قويـــدر" وجعله يثور والثورة هذه نقلت في شكل حوار يظهر فيه الصراع والتأزم بالغا أوجه مما يكشف عن الاختلاف القائم سواء من الناحية الفكرية أو من ناحية الانتماء السياسي.

---

[1] جيلالي خلاص : زهور الأزمنة المتوحشة : ص، ص 83 - 84 .

[2] سيزا قاسم : بناء الرواية : ص 65.

«- يا الحاج الطاهر، ما تحشمش أنت وأولادك اتقولوا دعاية كيذي ؟

- واش من دعاية ؟

- راني انقولك، اضبط كلامك يا الحاج قويـــدر.. ؟

- ما نضبط والو اخطوا طريقي أنت وأولادك » [1] .

ونلاحظ من خلال المشاهد السابقة أن الكاتب لا يتدخل لتعديل الكلام الذي تتبادله الشخصيات لأنها وردت في معظمها بالعامية، خاصة وأن الشخصيات المتحاورة مستواها الثقافي محدود، لذا كانت الفصحى لا تظهر إلا عندما تتحدث الشخصيات التي يفترض أنها تتمتع بمستوى معين من الثقافة كالحاج "قويـــدر بن سوكة" وابنه "عبد الله" أو بعض المحاولات التي كان يبذلها بعض أبناء الحاج أثناء طرح أسئلتهم، وكانت ترافق المشاهد من حين لآخر بعض التعليقات التي تعمل على تبرير هذا الاستخدام للعاميّة.

« (كان حمو وعبد القادر اللذان كادا أن يكملا دراستهما يفضلان طرح أسئلتهما باللغة الفصحى حتى يثبتا لعبد الله أنهما ليسا أقل مستوى منه)

(لكن الأخوة الآخرين سيركزون على الحديث بالغة الدارجـــة قاصدين كسب أكبر قدر من المعلومات).»[2] .

أو عبد الله الذي يضطر للحديث بالعامية لأن إخوته أميون « عبد الله لا...لا... (ثم يتذكر أن إخوته الآخرين أميون باستثناء عبد القادر فيستدرك). [3]

ونعثر على تعليق آخر لمّا يطلب "الحاج قويـــدر" من أبنائه بعد عودته من الحج طرد الفرنسيين ومحاربتهم، ففي البداية دار الحوار بينه وبين "عبد الله" بالفصحى لكنه تفطن بعد حين وانتبه إلى حيرة بقية أبنائه الذين لم يفهموا شيئا.

«وفجأة تفطن الحاج قويـــدر إلى أن أبناءه الآخرين يكادون ألا يفهموا حديثه بالفصحى مع عبد الله

---

[1] جيلالي خلاص: زهور الأزمنة المتوحشة: ص 106.

[2] نفسه : ص 28.

[3] نفسه: ص30.

- ما كمش تفهموا مليح ؟

وصعدت همهمة ورمرمة همم... » [1]

وهكذا يبرر فنيا هذا الاستخدام للعامية على نطاق واسع أثناء توظيف تقنية المشهد لأنه يعتبر من أبرز التقنيات التي تظهر « التعدد اللغوي وتجريب أساليب الكلام واللهجات...وكلها طرائق لغوية جارية الاستعمال في الرواية وفي السرد المشهدي بخاصّة» [2] .

والمشهد بأسلوبه المتميز ينقل تدخلات الشخصيات ويمسرح الأحداث كما لو أنها تجري أمام القارئ كما تكشف عن طابع الشخصيات النفسية والاجتماعية، فالشخصيات تستعيد حريتها في التعبير وفقا للطريقة المألوفة التي تعودت عليها في الحديث وهي الأسلوب المباشر لذا يوفر المشهد طاقة درامية هائلة تخلخل وتيرة السرد وتقطع استرساله.

ومن الوضعيات التي تقتضي التشديد على الحوار كوسيلة خطابية أساسية أن تجد الشخصية نفسها مضطرة للإجابة على أسئلة لتدفع عنها اتهامات موجهة إليها سعيا منها لتبرئة نفسها وهذا ما يطلق عليه حسن بحـــراوي مصطلح " الاستنطاق " وتعتبر هذه التقنية ملازمة للمشهد، لأن القضية تتم معالجتها «بشكل حواري يعطي الامتياز لكلمة الشخوص بإدراجها كما هي في النص» [3] .

وفي نص **(زهور الأزمنة المتوحشة)** نعثر على ما يشبه هذه العملية عندما يأتي رجال الجندرمة لأخذ أبناء "الحاج قويـــدر" خاصة وأن التجنيد للحرب العالمية الثانية قد بدأت لكن الحاج كان طلب من أبنائه الفرار إلى الجبل لأنه كان يرفض رفضا قاطعا أن يرتدي أبناؤه الزيّ الفرنسي.

« -حاج قويدر..اعلاه اولادك ما جاوش لمركز الجندرمة؟

-أولادي ارستهملكم البارح

-وين راحو حتى واحد ما وصل راه يقلك لاجودان؟

---

[1] السابق: ص 13.

[2] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 166.

[3] نفسه : ص 171.

-وين راحو ؟أنا ما رجعوليش..راني حاسب راهم عندكم

-حاج قويـــدر راه لاجودان ايقلك بللي لازم بعد ساعتين ايكونوا في مركز الجندرمة باش يلبسوا وايسافروا لفرنسا ايحاربوا..راك عارف بللي هتلر النازي عدو الحضارة والإنسانية راه حاب يهجم على فرنسا ليكن في علمك يالحاج قويـــدر بللي البارح استولات القوات الألمانية النازية على بلجيكا.. بروكسل سقطت راه يقلك لاجودان فهل تحب باريس ثم الجزائر تولي نازية، اتولي في يد أعداء الحضارة والإنسانية الفرنسية.

- يا مترجم قل لاجودان انتاعك أن أولادي جاوه البارح وإذا صارتلهم حاجة راكم مسؤولين عليهم...ما يلزمش ستة رجال يتبحروا هكذا، أنا راح انقدم شكوى ضد مجهول..

- الأوامر هي الأوامر يا حاج قويـــدر راه لاجودان يعطيك أنت وأولادك ساعتين باش تكونوا في مركز الجندرمة بمدينة دوبيري... »[1] .

ويعتبر هذا المشهد الاستنطاقي على قدر كبير من الأهمية لأنه ينقل الأحداث نقلة نوعية إذ ترتب على رفض أبناء "الحاج قويـــدر" التجنيد سجنه ومن ثمة عودة "عبد الله" وموته الذي تحدثت عنه لما أشرت إلى وظيفة المشهد الاختتامية ،وكما رأينا فإن المشهد يعمل بشكل واضح على إبطاء السرد وتعطيله من خلال اعتماد الحوار كوسيلة تبرز من خلالها أفكار الشخصيات وكلامها والانفتاح بشكل واسع على عالمها عن طريق مسرحة الأحداث.

وتعتبر رواية **(زهور الأزمنة المتوحشة)** من أغنى النصوص المدروسة بهذه التقنية مما جعلها تتميز وتتفرد بهذا التوظيف والاستثمار الكبير لتقنية المشهد الذي منح النص طاقة درامية هائلة عملت على مسرحة الأحداث، والمشاعر بدلا من عرضها مباشرة، ورغم كثرة المقاطع الحوارية إلا أن الكاتب حافظ على وجود فارق بين الحوار و السرد حتى لا تتحول الرواية إلى مسرحية،و لا يضيع السرد و السارد بين الشخصيات المتحاورة.

وأفاد طغيان الحوار إتاحة المجال نسبيا للشخصيات في الظهور، والتمايز، والاستقلالية النسبية عن سيطرة السارد كما منح الرواية شكلا أقرب إلى الواقعية خاصة وأن اللغة قد ناسبت مستويات الشخصيات الثقافية والعلمية والاجتماعية.

---

[1] جيلالي خلاص : زهور الأزمنة المتوحشة : ص ص، 131 – 132.

أما فيما يخص بقية النصوص المدروسة فإن المشهد لا يغيب تماما عنها إلا أنّه لم يكن ملفتا للانتباه بالشكل الذي وجدناه عليه في النص السابق، ولقد تم استثماره بشكل جيد لخدمة المواقف التي تقتضي وتتطلب لقاء الشخصيات بعضها ببعض وبالتالي إتاحة الفرصة لها كي تتحدث مع بعضها البعض وتتحاور.

ويعتبر مشهد اللقاء الأول الذي جمع "جميلة" المهندسة المعمارية بـــ "برهان" الرسام من أهم اللحظات الغنية في النص، وما كان الأمر ليكون كذلك لو أن اللقاء تم عرضه بطريقة أخرى غير المشهد، وما زاد الصورة جمالا هو المزج بين الوصف والحوار في الوقت ذاته مما عمق تعطيل السرد وجعل تلك اللحظات تطول وتبدو وكأنها استغرقت فترة طويلة جدا.

« - جئت مبكرة اليوم... ما جاش حد ؟ تعالي اتريحي في مكتبي حتى ايجو...»

وقبل أن تردي كان قد دار موليا شطر باب مشغله المقابل فأدار المفتاح في القفل.

- تشربي قهوة وإلا شاي...؟

- قهوة إذ كاين...

- نعم ؟

- قهوة شكرا

-آه قهوة... » [1] .

أما في **(رائحة الكلب)** فنسجل الملاحظة نفسها لأن الإبطاء أو تعطيل السرد كان يتم بشكل واضح من خلال استخدام تقنية الوصف في حين احتل الحوار مساحة محدودة لكننا نعثر أيضا في لحظة تعدّ من أهم لحظات النص غنى وتركيزا وهي اللقاء الذي يجمع البطل بأهله وكيف غادرهما أول مرّة لما قرر الذهاب إلى المدينة من أجل الدراسة ،والعمل وفي مزاوجة جميلة بين الوصف والحوار مرّة أخرى.

« إنه ليكاد يسمع أنفاس أمه في رحلاتها بين الشهيق والزفير ثم يجيبه الصوت الحنون

- من أنت...؟

---

[1] جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص ص 50 – 51.

ويخفق قلبه بشدة ويحس بالدماء تتفصد من كل هسمة في جسده ويجيب بصوت متهدج.

- نعم... افتحي... أنا.

وعلى صرير المفتاح هو يدور في القفل يستشعر أنه يغيب عن الوجود ثم سرعان ما يعود إلى الواقع وأمه تحتضنه في شوق.

- عدت آه يا رب... الحمد لله.

- حنوني ... حنوني جاء. » [1] .

وإلى حد الآن لقد تم اختيار نماذج من الحوار الذي تتبادله الشخصيات فيما بينها ويجدر بي في هذا الموضع الإشارة إلى أن الحوار قد يكون داخليا نابعا من أعماق الذات ويساهم بدوره في التعبير عن عمق الأحداث ،وإعطاء خلفية تفسر جوانب الصراع المتنامي بالإضافة إلى منح النص بعدا نفسيا والتعبير عن جوانب لا يسهل التعبير عنها باستخدام الحوار الخارجي وإلا ستطول عباراته.

ففي الفصل الأول من نص **(حمائم الشفق)** المعنون بـــ "أنا" ينفتح الستار على شخصية "بوجبل" وهو في لحظة تعد من أكثر لحظات النص درامية ،يمسرح ذاته من خلال الزمن النفسي الذي لا يمكن الحديث عنه إلا في تلك الحالات التي يتحول فيها الحدث، وينفذ إلى أعماق الذات الإنسانية التي تتفاعل مع الزمن تفاعلا متميزا يجعلها تلعب دورا في تسريعه وتبطئيه، لأنه عندما يتم التركيز على الشخصية يتقلص الزمن الخارجي وتصغر وحداته، الأمر الذي يؤدي إلى تبطئ السرد وتعطيله، فتلجأ الشخصية إلى نفسها عن طريق التداعي الذي يكشفه أسلوب المنولوج الذي يمكن اعتباره مشهدا يمسرح العقل حين يجعله يتحدث عن نفسه، فيتم على خشبة مسرح العقل الباطن والمنولوج «نوع من الأساليب الفنية، يساعد على كشف خفايا الإنسان الدرامية التي تعتمل داخل وعيه وهدفه سبر غور الطبيعة البشرية

[1] جيلالي خلاص : رائحة الكلب :،ص 76.

وكنهه » [1]

إن المنولوج كشكل من أشكال الحوار التي تعمل على تعطيل السرد يجعلنا نغوص في أعماق الشخصيات لسبر أغوارها.

وروايات "جيلالي خلاص" كمعظم الأعمال الروائية المعاصرة لا يمكن فصلها عن البعد النفسي الذي يغلف بنياته ،فقد أصبح تيار التداعي بأبعاده النفسية والتقنية المتعددة وسيلة من وسائل فهم العمل الإبداعي، وفهم طريقة الغوص، والكشف، وتشريحه للشخصيات عن طريق المحاورة الداخلية، ويكشف هذا الأسلوب من الحوار تعرية الذات التي تعيش حالة لرفض الواقع أو التمرّد على أنماط سلوك، وقيم تراها الشخصية المحاورة لذاتها غير سليمة وغالبا ما يعود سر هذه الارتدادات الداخلية إلى انعدام الألفة والانسجام مع المحيط الخارجي كوضعية "بوجبل" وهو ملقى على الشاطئ لتلتهمه الأمواج وبالتالي يوضع حد لحياته أو البطل في **(رائحة الكلب)** الذي يجد نفسه محاصرا بالأنقاض من كل جهة بعد الزلزال، فالإنسان يناجي ذاته وينطوي في دواخله حين يفقد الطمأنينة.

إن المنولوج كلام لا يسمع، ولا يقال، وبه تعبر الشخصية عن أفكارها المكنونة دون تقيد بالنظام المنطقي الذي تكون عليه الأمور، فتتلاشى الحدود بحيث لا نكاد نميز بين البداية والنهاية، خاصة وأن التوظيف الفني لهذه التقنية يقتضي الاستناد إلى انفعالات الشخصية وإحساساتها، ذكرياتها وصورها الذهنية، حتى التذكر قد يكون إراديا أو لا إراديا يجعل الذكريات والانفعالات تنثال انثيالا وبشكل استطرادي دون أن تجد السيولة النفسية ما يضبطها وينظمها.

"فبوجبل" ومن خلال سياحته غير المنظمة عبر الذاكرة التي فرضتها سطوة الواقع، ومأساويته يظهر وهو ينتقل بين إغفاءة وصحو يعيده إلى واقعه المؤلم ،وحالته الصعبة التي تنذر بموته الوشيك «... لئن كانو قد تركوني الآن بعد أن دلّوا جسدي المرضوض العاري تماما (كانوا قد جردوني من ملابسي حال إيصالي إلى الشاطئ المرجاني الأمغر الصخور)

[1] أحمد طالب : الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة : ص 215.

... لم أصدق أنهم تخلوا عني نهائيا لذلك حاولت ما استطعت لزوم مكاني متماوتا أطول مدة ممكنة..» [1] .

«وفجأة شعرت بوحشة قاتلة كابوس غيبهي مقيت داهمني على حين غرة أين أنا ؟ ماذا وقع لي ؟ والجوهر والأولاد أهم نيام قربي أم ؟ لماذا سحبت الجوهر الغطاء من جسدي تاركة البرد يلدغني حتى النخاع » [2] .

«وحدي أنا إذن لشد ما يحزنني هذا، لكم تلح علي الذكريات بحرا زاخرا يرعد بأمواجه الصاخبة...» [3] .

« أين أنا ؟ يبدو أنني غفوت قليلا، البرد يلسعني أين الجوهر» [4] ويغوص في بحر ذكرياته مستحضرا فشل أبنائه وعمله كنقابي قبل لجوئه إلى الجبل، وحبه للجوهر وتعلقه بها وحبه لمدينته.

« مرة أخرى أظن أني غفوت، الجو بارد جدا... ترى أين الجوهر ؟ لماذا لا تغطيني »[5] .

ثم يتذكر ابنته جميلة وحلمه في رؤيتها مهندسة معمارية.

وهذا التكرار بدوره يعبر ويعكس حالة نفسية يشوبها الاضطراب واللااستقرار فالمنولوج كما نرى يكشف عن اضطراب نفسي وبركان من المواجد النفسية.

فاللحظات التي قضاها بطل **(رائحة الكلب)** تحت الأنقاض فجرّت ذاكرته وجعلتها تعود إلى أبعد السنوات، مسترجعة الذكريات الجميلة وتلك التي تحمل معاني الحزن والمعاناة والآلام «فتتشابك خيوط الألم وتترابط وتتعاقد في ألف عقدة عبر كامل رأسه مرغمة إياه على البقاء جامدا لثوان بدت له طويلة قاتلة. » [6] فكانت الثواني القليلة فضاء رحبا اتسع لسنوات طويلة من عمر البطل، ووجدناه يستفيق من غيبوبته بين الحين والآخر مدركا هول الوضع

---

[1] جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص 9 .

[2] نفسه: ص 13.

[3] نفسه ص 14.

[4] نفسه : ص 16.

[5] نفسه : ص 19.

[6] جيلالي خلاص : رائحة الكلب :ص 40.

الذي آل إليه وهو حبيس تلك الفجوة الضيقة التي لا تسمح له إلا بحركة ،محدودة الأمر الذي عمّق شعوره بالتعاسة وجعل ذاكرته تسترجع الأحداث الأليمة والذكريات الحزينة « الذاكرة المثقوبة تتلولب، تتشابك تترابط محاولة تذكر شيء ما، زلزال، حرب، عاصفة هوجاء. »[1]

والواقع المأساوي الذي تعيشه الشخصية وحلمها في استبداله بواقع آخر عن طريق اللجوء إلى مخزون الذاكرة « الساعة ما أحلى إغماض العينين...» [2] وخلال تلك الإغفاءة يرحل البطل إلى ماضيه متذكرا وضعية أسرته الاجتماعية، ويوم مغادرته القرية إلى المدينة ،وتوديعه أمه وأباه ومشاعر الحزن التي خيمت على الأجواء يومها، مشروع الرواية التي أراد كتابتها، علاقته بفاطمة الزهراء، وكل ما من شأنه يعبّر عن الذات الفردية كفعل الكتابة الذي ارتبط عنده بالقداسة والتحدي.

إن تواجد البطل بذلك المكان حبيس تجويف مثلث الشكل جعله ينكفئ على ذاته ،ويغوص في أعماق نفسه مما جعله يقلل من دور المحيط الخارجي في تفجير المعنى وراح يؤكد على حقيقة مفادها أن «الأمل يتولد من صلب الألم، لا أمل بدون ألم ولا ألم يستمر دون أن يرتطم في النهاية بالأمل ولعّل قمة الأمل أن ينصهر الإنسان في بوتقة الموت، أجل الموت نهاية الأمر طال العمر أو قصر.»[3] .

في **(زهور الأزمنة المتوحشة)** رافق الحوار الداخلي لحظات القلق والتفكير التي عاشتها كل من "فاطمة الزهراء" و"سليمان" خاصة بعد طرد "الحاج قويـــدر" "سليمان" من العمل ومن الدّوار ففاطمة كانت تشتاق إلى سليمان وهمساته الرقيقة « واش راه سليمان .. واش راه .. يمّا كيفاش نعاود انشوفوا.. يمّا »[4] .

وعاش "سليمان" الشعور نفسه لأنه كان يفكر بدوره في "فاطمة" ويشتاق إليها وكان يتحدث ويحاور نفسه كلما اختلى بها لأنه من المستحيل أن يتحدث في القضية مع أي كان خوفا من "الحاج قويـــدر" وأبنائه من جهة ،واحتراما للعادات والتقاليد من جهة أخرى.

---

[1] السابق : ص 45.

[2] نفسه : ص 48.

[3] نفسه : ص 74.

[4] جيلالي خلاص زهور الأزمنة المتوحشة :ص 78.

«إيه.. فاطمة اشحال هي قريبة، اشحال هي بعيدة، فاطمة... يا ترى واش راه يفكر الحاج قويـــدر بن سوكة بعد رجوعه من الحج... يا ترى واش راه يفكر... ايفكر يبعدنا أكثر وإلا يجمعنا مع بعض ديما فيها... واش راه ايفكر يا ترى.. واش ؟ » [1] .

[1] السابق : ص ن.

ب)- الوصف :

يعدّ الوصف من أبرز التقنيات التي لا يمكن للنص الروائي أن يستغني عنها، ويجمع النقاد على أهميته لأنه يضيف إلى المسرود ،ويكسبه قيمة عالية جدّا خاصة عند ما نكون إزاء مواقف تستدعي الحد من غلواء الحدث، وسرعته، والتركيز على مشاهد معينة ليلتفت إليها المتلقي. ونظرا للقيمة البارزة التي تنطوي عليها هذه التقنية فإن مجالاتها رحبة وواسعة ومتشعبة في الوقت نفسه، وطالما أنني بصدد تناول الحركات السردية التي تعمل على تنظيم زمن النص وضبط إيقاعه سأحاول التعامل مع الوصف على اعتبار أنه تقنية يتم من خلالها تعطيل الزمن والعمل على إبطائه وهي ناتجة عن « انعدام التوازي بين زمن القصة وزمن الخطاب حيث يتقلص زمن التخيل وينكمش أمام اتساع زمن الكتابة »[1] وبذلك تتخلى الحكاية عن مكانتها للكتابة وعن هذا يقول ريكاردو « فعندما يعلو شأن محور السرد على حساب محور القصة المتخيلة يتبين كيف تكف عن أن تكون كتابة قصة لتصبح قصة كتابة»[2] .

والوصف كما أشرت يشغل موقعا متميزا لأنه مرتبط بعملية إخراج النص الروائي ككل، فهو عنصر فني قائم بذاته لكنه في نفس الوقت غير مستقل عن بقية العناصر الفنية والمستويات، إذ لم يعد مجرد محاولة للإيحاء «بواقعية ما، تاريخية، أو جغرافية، أو إنسانية، أو بعالم اجتماعي أو نفسي أو سيرورته وتحوله، إذ تحول الوصف في الكتابة القصصية الحديثة ليصبح مستوى من مستويات التعبير عن تجربة معقدة يتداخل مع بقية المستويات السردية الأخرى وتتقاطع فيه وعبره المستويات الأخرى للنص الذي ينتمي إليه... »[3] وهذه العلاقة التي تربطه ببقية العناصر الفنية التي تبني النص الروائي لا يمكن إدراكها إلا إذا حاولنا استقصاء الموضوعات التي يتناولها الوصف، ونلاحظ منذ البداية تنوعها واختلافها فهو «يسعى لتبيان وضع حالة أو مشهد لشخصية أو أكثر أو لمعطيات زمانية و/ أو مكانية

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي :ص 176.

[2] عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي: ص172 ،نقلا عن جان ريكاردو- قضايا الرواية الجديدة ص 255.

[3] سامي سويدان : أبحاث في النص الروائي العربي : ص134.

قائمة فيه حيث يتم الاعتماد لأداء ذلك على رسم أو تصوير بعض العناصر المكونة و/ أو المميزة لها للإيحاء من خلال ذلك بجو أو بموقف مفترض...» [1] .

إنه وبكل بساطة يعمل في غالب الأحيان على «تأطير الأحداث من جهة، المكان ،والزمان والتعريف بأهم القائمين بها» [2] .

و تختلف الطرق التي يتم بها إدراج الوصف ضمن بنية النص العامة باختلاف النصوص، والوظائف التي يضطلع الوصف بأدائها، فهو يشد انتباه القارئ إلى عنصر من النص قد يكون شخصية، أو شيئا، أو فعلا ،أو غيرها، وعندما يقف الكاتب يقف معه القارئ عند هذا العنصر من العالم النصي الأمر الذي يبعث على التساؤل عن وظيفة هذا العنصر أو وظائفه، ولماذا هو بالذات دون غيره، ومن هنا تتولد فكرة أنّ ما يتم انتقاؤه للتوسع الوصفي جدير بالاهتمام.

ولن يكون الحديث عن الوصف حكرا على هذا الفصل وحده لأن هذه التقنية تفرض وجودها بشكل ملفت للانتباه مع الفصول القادمة، إذ لا يخفى على أي كان دوره في بناء الفضاء، وكذا بالنسبة للشخصية، وإذا ما تساءلنا عن هوية الواصف أو الروائي فإن هذا سيحيلنا حتما على موضوع الرؤية السردية « فالوصف يمكن أن يشمل كل مكونات النص السردي من ذلك الأزمنة والأمكنة والأشياء التي تؤثث هذه الأمكنة والشخصيات البشرية والحيوانية والأعمال والمواقف والعادات والمقامات، فالكلمة المعزولة والأقوال والأفكار وخطاب الراوي وطرائق سرده » [3] لذا أشير مرة أخرى إلى أن العناصر التي تشيد النص الروائي ،وتحكم بنيته العامة تأتي في تداخل يصعب فصله إلا على سبيل تحديد خصائص كل عنصر ووظائفه، وفيما يتعلق بتقنية الوصف فإن التركيز في هذا الفصل سيكون على زمنية هذا العنصر ودوره في تعطيل الزمن وإبطائه.

والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا الموضع هو : كيف تم الوصف في روايات "**جيلالي خلاص**" ؟ وما هي الأساليب التي اتبعها، والحيل التي لجأ إليها لتبرير هذه العملية ؟

---

[1] السابق : ص 140.

[2] محمد نجيب العمامي : في الوصف بين النظرية والنص السردي : ص 61.

[3] نفسه : ص 108.

وللكشف عن ذلك فإن إدراج مقاطع وصفية مختلفة من نصوصه الأربعة المدروسة ،والقيام باختبارها كفيل بجعلنا نقترب بشكل واضح من هذا الموضوع لإدراك التقنيات التي تم توظيفها، وفي مرحلة أولى من التحليل نجد بأن الواصف لا يمكنه القيام بهذه العملية إلا إذا توفرت لديه جملة من العوامل التي تسهل الوصف، وفي مقدمتها الاعتماد على الرؤية التي تعد من أهم الوسائل التي تتم الاستعانة بها، إذ يتطلب الأمر النظر إلى الموصوف، والقارئ بدوره يكون في حالة تأهب لأنه ينتظر من الواصف أن يشعره وكأنه أمام الموصوف، وهذا طبعا يعتمد على مقدرة الواصف وكفاءته في هذا المجال، ولهذا السبب بالذات وجدنا فيليب هامون يحدد شروط الوصف عن طريق الرؤية كالتالي :

الرغبة في الرؤية ← معرفة الرؤية ←القدرة على الرؤية ← الرؤية ←الوصف

وقد نجد إشارات مباشرة تحيلنا على هذه التقنية كاستخدام أفعال مثل رأى، يبدو، فتحت عيني، باحثا بنظرات، وتوظيف مثل هذه الأفعال يكون بمثابة وسيلة لتبرير استخدام الوصف «لأنه من واجب الوصف حتى قبل أن يبدأ أن يبرر نفسه فالمؤلف عليه أن يقدم حجة يعلل بها استخدامه للوصف حتى قبل أن يبدأ أن يبرر نفسه فالمؤلف عليه أن يقدم حجة يعلل بها استخدامه للوصف »[1] .

فجميلة في **(حمائم الشفق)** تكتشف ملامح "برهان" من خلال نظرها إليه، وهذه الرؤية هي التي تفتح المجال لوصف هذا الرجل المميز الذي أسر قلبها وعقلها ،وإعجابها به هو ما يعبر عنه "فيليب هامون" بالرغبة التي تترجمها دوافع نفسية كالافتتان أو الانبهار، «رأيته يقبل صاعدا درجات السلم في تؤدة وهو ساهم [...] فقمت حياء ووقعت لصق الجدار دون أن يفوتك تأمله، ولأول مرة تكتشفين جمال رجل في تقاسيمه الرقيقة المرسومة بيد سحرية الريشة، فإذا ملامح المحيا الوضّاء سمحاء هادئة تنم عن حزن محبب بينما يعلو العينين الساهمتين المنغرزتين في درجات السلّم، وكأنهما تعدّانها بلا مبالاة كبيرة، يعلوهما حاجبان أسودان مقوسان كالقمر إذ يظهر هلاله الأول في ليلة صافية ترصعها نجوم بعيدة ذات ربيع قد لا تذكرينه بالتحديد لشدة ما كنت أنت الأخرى تسهمين غائرة البصر»[2] .

---

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 180.

[2] جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص ص 48 - 49 .

إن صعود درجات السلم لم يستغرق كل هذا الوقت الذي يوحي به المقطع، ومن هنا ندرك ما يلعبه الوصف من دور في إبطاء الزمن، وتعطيله ،فاللحظات تمتد وتطول لتحتل مساحة أوسع على مستوى الأسطر والصفحات، ونلاحظ في الوقت نفسه كيف أن الفعلين " رأيته " و"تأمله " يؤكدان بأن البصر كان هو الحاسة الرئيسية المعتمدة عليها في وصف "برهان".

وبعيني الحبيب العاشق الولهان نتعرف على " الجوهر" من خلال وصف "بوجبل" لها وقد رافقته إلى شاطئ البحر في يوم من الأيام ، والفعل الذي نعثر عليه هذه المرة أثناء الوصف هو" أتأمل" «هاهو محياها ينحبس من تحت الماء بارق الثغر إثر غطسة ما زال ماؤها يتقاطر من بين ثنايا خصلاتها الفحمية، بينما أنا منبطح فوق الرمل الذهبي أتأمل جسدها الأهيف يقبل نحوي متجاوزا آخر المويجات الناعمة، المداعبة للبشرة القمحية الضاربة إلى السمرة [...] حيث طفقت (القطرات) تتحدر في تؤدة على وجهي موخزة ببرودتها بشرتي الساخنة المحمية بالشمس الوهاجة التي كنت أقابلها وأنا منطرح على قفاي. » [1] .

"فبوجبل " وصف "الجوهر" من خلال تحديد لون شعرها، وشكل جسدها، ولون بشرتها، وهي تفاصيل لا يمكن تحديدها بهذه الدقة التي قدمها في حالة انعدام سلامة الرؤية ،أو الإدراك وهذا ما أشار إليه هامون بمعرفة الرؤية.

وشبيه بهذا ما نعثر عليه في نص **(رائحة الكلب)** عندما تتم الإشارة إلى شخصية بهية «...يروح هو يتلوى عبر سدوده رافعا رأسه، باحثا بنظرات ولهى عن وجهها الصبوح إلى أن تحتضنه ناثرة شعرها الليلي الدهني الملمس السائل زيتا زيتونيا عتيقا متجاوزا كتفيها إلى خصرها حيث تمسك يده وقد لفّ ذراعه حول قامتها الفارعة وسارا جنبا إلى جنب يكاد جسداهما يتلاصقان » [2] .

وعندما يصف البطل في النص ذاته منزل طفولته فإنه يعتمد على الرؤية البصرية مشيرا إلى ذلك بعبارة" لما فتحت عيني" « لما فتحت عيني وجدتني وحيدا وقد أنارت أشعة الشمس... أرجاء غرفتنا الكبيرة حيث كانت تنام كل الأسرة (كانت لنا ثلاث غرف صالحة

---

[1] السابق: ص 12.

[2] جيلالي خلاص: رائحة الكلب ،ص82.

لنوم البشر يومها زيادة على غرفة البقر و "عدال " الحمير المتاخم لخمّ الدجاج الذي لم يكن سوى عرسة جذع كاليتوس مقطوع وموضوع هناك ليجف » [1] .

وغياب هذه الأفعال المشيرة إلى الاعتماد على حاسة البصر في الوصف عن المقاطع الوصفية لا يعني على الإطلاق انعدامها، لأننا نعثر على وصف دقيق لا يمكن للواصف أن يقدمه إلا إذا نظر إلى الموصوف، وتأمله بإمعان كوصف ابن جميلة للبحر وقد اكتشفه للمّرة الأولى وكان قد رسم له صورة في مخيلته، ووصف مكان جديد لم تره الشخصية من قبل يعد أيضا من الحيل التي يلجأ إليها الكاتب لتبرير استخدامه للوصف، إضافة إلى دخول شخصية جديدة إلى عالم النص كما لاحظنا سابقا، أو وصولها إلى المكان قبل الموعد المحدد فتملأ وقت الانتظار بالوصف كما حدث مع "جميلة" التي وصلت إلى العمل في وقت مبكر، فوجدت المكتب مغلقا الأمر الذي جعلها تنتظر البواب جالسة على إحدى درجات السلم كما أشرت في المقطع الأول، أما المقطع الذي يورد وصف البحر كما رآه ابن جميلة فنجد فيه «لم يصدق أن ذلك الماء المترامي بلا أطراف هو البحر سيما وقد كانت ترتسم في ذاكرته المشحونة تلك الصورة النيلية المضاءة بمسلاط كاميرة السينما ليل نهار وصيف شتاء، الأفق وحده هو الذي كان يتسربل بذلك التحلب المرمّد بخانات السفن القرصانية وقد راحت تنأى مخلفة الشاطئ الصخري وراء زبدها الأبيض المرقط بذلك الاخضرار المزرق الذي ما ينفك يتزايد ويتزايد إلى أن يعيد للبحر وجهه اللازوردي الباهي» [2] .

وفي حالة الوصف البصري يجب أن تتوفر القدرة على الوصف كأن يتوفر الضوء حتى يتسنّى للواصف التقاط الجزيئات ،وتحديد الملامح لأن الضوء يوفر رؤية سليمة بعيدة عن الغموض والتشويش كعبارة « وقد أنارت أشعة الشمس» و "الشمس الوهاجة " و "أشعة الشمس" التي مكنت "بوجبل" من وصف المدينة «من قمة الجبل الشاهق كنت أرقب رفقة إخوة السلاح معمار المدينة المتراقصة البياض كسراب تلوح به أشعة الشمس فإذا هي المدينة تبدو كقوقعة سلحفاة غولية شهباء رأسها (قعر الخليج المندس تحت الساحل باب

---

[1] السابق : ص 129.

[2] جيلالي خلاص : حمائم الشفق: ص 68.

البحر) مخفي وأرجلها الأمامية منفرجا شرقا وغربا (الباب الشرقي والباب الغربي). »[1] .

ويتمكن "برهان" من وصف بياض بشرة "جميلة" وقد ساهمت أشعة الشمس في إظهاره بشكل واضح «مرآة البحر الزرقاء حين راح جسدك يقطع مويجاتها (مرآة البحر) إلى أن لامست يداك اليابسة متشبثتين بأول صخرة رمت بقدميك حتى قدمي جميلة المستلقية وقد طفقت أشعة الشمس السرابية تتراقص على بشرتها البضة تماما كما رسمتها في لوحتك الأخرى »[2] .

هذا عندما يكون الوصف نهارا ،أما إذ كان ليلا في وسط مظلم، فإن الواصف يشير إلى طبيعة الضوء قبل الشروع في عملية الوصف كالإشارة إلى ضوء النار في **(رائحة الكلب)** الذي أضاء الغرفة «ذات مساء من مساءات الليالي الشتوية وقد أضاءت الغرفة الطينية البناء الكلسية الطعم نيران الكانون المغروس هناك في ركن المدخنة المثلثة التصاعد حتى السقف المقضقض قرميده تحت ضربات البرد اللجيني »[3] .

وقد يكون مصدر الإنارة اصطناعيا كأن يكون مصباحا لكنه كما ورد في **(حمائم الشفق)** ذو ضوء خافت يلائم الجو الرومانسي الذي جمع بين "جميلة " و "برهان" في أول لقاء ساهر لجسده بجسدها...فإذا بك تعود إلى نفسك فترى منظر الجسد العاكس لذهبية أشعة نور المصباح الخافت وقد تعمدت أنت طلاءه بذلك اللون العجيب.. الفريد الذي ابتدعته "خلطة" أناملك ولم تستطيع أنت ذاتك تسميته (ذهبي أو أرجواني ؟ - أصفر مذهب ؟ رصاصي مذهب ؟ ، ترتعد كأي صبي يخيفه فجأة احمرار اللهب الحامي لحظة يقرب أنامله البريئة.»[4] .

ويلجأ الواصف إلى هذه الإشارة المتكررة إلى طبيعة الضوء سواء أكان طبيعيا (نار) أم اصطناعيا (المصباح) رغبة منه في الإيهام بالواقع، والحيل التي يستخدمها الرّاوي تمهيدا

---

[1] السابق: ص 14.

[2] نفسه ص، ص : 28-29.

[3] جيلالي خلاص : رائحة الكلب : ص 83.

[4] جيلالي خلاص : حمائم الشفق: ص30.

لعملية الوصف حتى يبدو أمرا طبيعيا لا تتعلق بالقصص الواقعية بل نجدها كما قلت في كل « قصص يتوسل في موطن من مواطنه أو أكثر بالإيهام بالواقع. »[1] .

وإضافة إلى ضرورة توفر الضوء الكافي للرؤية أثناء الوصف، فإن وجود القائم بالوصف في مكان عال مرتفع يسمح له بالقيام برؤية اشتمالية متسعة ،وبالتالي وصف شامل للمناظر المحيطة، وبالتالي تتسع دائرة الوصف دون فقدان الدقة والوضوح، ويعتبر تواجد "عبد الله" في **(زهور الأزمنة المتوحشة)** في أعلى الرابية عاملا مهما أتاح له نظرة عالية وبعيدة سمحت له برؤية عدّة أشياء في نفس الوقت كالنهر، السهول الخضراء والأبقار التي كانت ترعى على ضفاف النهر.

«عندما أطل "عبد الله" بفرسه من رابية (دوي) على سهل الشلف بدا له النهر الكبير كخيط ضخم يمضي بين السهول الخضراء الموشاة بأحمر النعمان في هذا الربيع الجميل القشيب، كانت بعض الأبقار الراعية على ضفاف (الشلف) تبدو له كحبات توت سقطت لتوها من شجرة اندثرت لتوها هي الأخرى، الأشجار القليلة المبثوثة هنا وهناك هي الأخرى ظهرت له كقفقاعات خضراء ترسو فوق ذلك البحر القشيب بقى عبد الله يتأمل المشهد وهو جذلان حتى في سهوه، كان المنظر خلابا يسلب قلبه الشاب الغض بعد قليل سينزل بفرسه حتى السهل. » [2] .

والعلوّ نفسه هو ما يتيح وصف شكل المدينة بطريقة جميلة ورائعة فالراوي قد تفنن في وصفها وتصوير شكلها بعيني من ينظر إليها من أعلى مضفيا عليها بذلك الوصف حياة، كتشبيهها بقوقعة السلحفاة، كما رأينا من خلال وصف "بوجبل " لها، وفي موضع آخر يتم النظر إليها من أعلى لكن تتغير الصورة في هده المرة ليتم تشبيهها بسيل من الحمم البركانية «أما من فوق الجبل فالمدينة تبدو كسيل حمم تنحدر من بركان ضخم خفي مندس تحت الجبل في منتصف سفحه حتى إذا بلغت أسفله راحت تتركد وتتكدس عائمة بموازاة البحر وكأن عائقا عتيدا يسّد عليها المنفذ إلى الماء وقد يكون كذلك بالفعل متمثلا في تلك الصخور الرمادية أو الأرجوانية التي تعلو الساحل بطوله رافعة على رؤوسها البنايات والأسوار

---

[1] محمد نجيب العمامي : في الوصف بين النظرية والنص السردي : ص 90.

[2] جيلالي خلاص : زهور الأزمنة المتوحشة : ص 51.

المتينة التي بنيت بمحاذاة البحر مما يعيد للرائي من فوق الجبل صواب بصره فيغرق في تأمل بنيان المدينة. » [1] .

ويقف الصحافي في **(عواصف جزيرة الطيور)** في أعلى الرابية أين توجد قريته، وانطلاقا من هذا المكان المرتفع يتأمل ما يوجد على امتداد الطريق المنحدر الذي يسير عبره عندما يحاول الخروج قليلا من عزلته المفروضة عليه بقريته، مسقط رأسه، ومن جهة ندرك ما للعلو من دور في المساعدة على القيام بعملية الوصف، إلى جانب توفر الضوء المناسب لذلك «إنه الربيع لكم أتوق إلى الخروج من مسقط رأسي القرية الهادئة المعلقة فوق رأس الرابية بأشجارها الكاليتوس الوارفة الظلال وبيوتها المغطّاة بالقرميد الأحمر شقائق نعمان ضخمة تتوسط اخضرارا اسطوريا يوشي كافة الأرجاء باستثناء الطريق المعبّد بالاسفلت الذي ينساب أمامي ثعبانا رماديّا حتى أبلغ ذلك السراط الترابي المنحدر عبر الحقول المخضرة بالزرع فأروح أقاذف قدمي عبره محاولا تفادي "شحام الأرض" اللزقة أو الحلازين المزبدة خشية الانزلاق فالسقوط، متعة أن تسير خاطفا قدميك في هذا السراط المتثعبن عبر الأعشاب المزهرة بالأبيض والأصفر والأحمر والبنفسج وما إليها من الألوان المرصعة بالطل المتلألئ فضيا تحت أشعة شمس الضحى الدافئة. » [2] .

وهذا الإغراق في الوصف ناشئ عن الحالة النفسية للواصف التي كانت شبيهة باليأس القاتل الذي كان ينتابه من حين إلى آخر بسبب منعه من مغادرة القرية من طرف رجال "الأع" ،كما أنّه يعطّل الزمن،فتواجد الواصف في مكان عال مستعينا بأشعة الشمس عناصر أتاحت له إمكانية رصد مكونات اللوحة الطبيعية التي قام بوصفها، ومثلما يلعب الضوء دورا بارزا في تسهيل مهمة الواصف المعتمد على الرؤية البصرية فإن غيابه يؤثر حتما لكن دون أن يعيق عملية الوصف تماما، لأن الوصف لحظتها لن يعوّل كثيرا على حاسة البصر بقدر ما يستعين بحواس أخرى تسهّل مهمته كالاستعانة بحاسة اللمس لاستدراك النقص الذي تسبب فيه الظلام، فالواصف يكون مضطرا للاعتماد على يديه لتحسس الموصوف ونعثر على هذا النوع من الوصف في نص **(رائحة الكلب)** عندما يتواجد البطل

---

[1] جيلالي خلاص : حمائم الشفق :ص 78.

[2] جيلالي خلاص عواصف جزيرة الطيور :ص 78.

حبيس فجوة مظلمة بعد الزلزال ،وتساقط الجدران عليه، فاللمس في هذه الحالة سيمكن من تحديد معالم المكان الضيق المظلم «لا شيء يمكن رؤيته، لا بصيص نور يتسرب ولو من ثقبة صغيرة في مكان ما، من فوق، من تحت، يسارا أو يمينا عند الظهر أو إلى الأمام، ولا أمل في التحرّك فيداه لا تتلمسان إلا جدرانا خراسانية صلبة تحيط به، وتأسره وتقف سدودا منيعة في جميع الجهات الحصار، السجن، الظلام، وهذا الضيق المسيطر عليه فعلا لا في الموضع فحسب وإنّما حتى في الأعماق ثم ماذا بعد ؟» [1] وفي موضع آخر نجده يحاول التعرّف على معالم هذا المكان الضيق المظلم الذي يأسره «الآن لا يجد بدّا من أن يطلق ليديه العنان لتتحسسا المكان من كل الجوانب فتبين أنّه يتقرفص في مسقط شبه مثلث تتكون أضلاعه في الجهة التي يرتكز إليها ظهره من جداري زاوية غرفة (أو عمارة) لم تتهدم كلها عدا الشقوق الملتوية التي تنحدر (أم تصعد ؟) عبر مفصل الجدارين المزوي لالتقائهما أمّا في الجهة المقابلة لوجهه فينكشف له سد قد يكون قطعة خرسانة سقطت [...] كما يبدو ليديه المرتجفتين المتخاذلتين القوى من فرط الجوع والعطش بحيث تكاد تلتحم هي (قطعة الخرسانة) المندسة الأطراف بعيدا على اليمين وعلى اليسار بطرفي جداري الزاوية الباقيين منتصبين ؟ أما فوق رأسه فقد توضعت قطعة خرسانة أخرى تغرق أطرافها بعيدا عن ملمس يديه ملتحمة في انكسار ثلاثي على مبعدة سنتيمترات (ثلاثة ؟ أربعة ؟ خمسة ؟) من شعره المشقوق بذلك الجرح الطولي.» [2] .

إن هذا المقطع الوصفي كما هو ظاهر يوضح مدى إسهام حاسة اللمس في عملية الوصف الذي كان في مراحل من المقطع أقل كفاءة من الوصف المعتمد على الرؤية البصرية ،فوجدنا من حين لآخر عبارات توحي بالشك وعدم التأكد كقوله «قد يكون قطعة خرسانة. » ،« كما يبدو لديه » "ثلاثة ؟ أربعة ؟ خمسة ؟"

«شظية حديد ما.. انفلتت من الخرسانة، النافذة، السرير أم قطعة خرسانة قبلت رأسه في رفق بدل أن تهصره. » [3] .

---

[1] جيلالي خلاص : رائحة الكلب : ص 45.

[2] نفسه : ص ص 70- 71.

[3] نفسه : ص 71.

ونعثر إلى جانب ما يمكن تسميته بالوصف عن طريق الرؤية على نوع آخر يعتمد على رصد الأفعال، ويطلق عليه اسم الوصف عن طريق الفعل، ويسجّل هذا النوع حضوره بشكل واصح أثناء وصف المعارك [*] والحروب، وما أكثر المقاطع الوصفية التي يمكن إدراجها ضمن هذا النوع لأن نصوص "**خلاص**" المدروسة وطدت علاقتها بموضوع الثورة وبالتالي احتلت هذه الأخيرة مساحة لا بأس بها ضمن نصوصه، ويمكن اختيار نماذج توضح هذه الفكرة دون صعوبة تذكر لكثرتها وتنوعها «البحر برمتّه ثار متقيئا طحالبه عبر أمواج راحت تمطر الأشرعة ممزقة قماشها إربا إربا كما باتت تعلو بالسفن والقوادس حتى لتخالها قطع قش تطوح بها ريح عاتية ثم تنزلها متقعرة ببقاياها بلا هوادة، تناثرت المراكب البحرية من مراسيها وجاءت عن مواقعها وأخذت تتصادم إلى أن أغرقت بعضها معظمها الأمواج الجذلة كانت تتلاعب في توفزها المجنون المزبد برغاوي غضب مباغت بحطام السفن والقوادس المفككة مجهزة على آخر ذخائرها ومدافعها وهاصرة جثث بحارتها[...]أمّا في البر فقد عصرتم على أفول الغزاة سيولا جارفة أغرقت الذخائر والبنادق والسيوف والمدافع مازجة بارودها بالأطعمة لتحقن به جند العدوّ المرتاعين وقد راحوا يفرّون متشتتين كحبات سبحة أسطورية انفرط عقدها تحت ضربات مقص غولي قد يكون لمعانه هو تلك البروق المذكية لعمى الموت المرعب المطير بالعقول...» [1] .

وعن طريق الفعل أيضا يتم وصف فصول السنة ودورها في تغيير معالم المكان، ونجد في نص **(حمائم الشفق)** مثالا رائعا يخدم هذه الفكرة وهو وصف المدينة بعد تعاقب فصول السنة عليها وتأثير كل فصل منها بشكل مميز على المدينة التي كانت تئن وتتألم بسبب ما تعرضّت له، وسأحاول اختبار بعض النماذج التي توضح هذه الفكرة مع شيء من الاختصار لأنها تحتل مساحة لا بأس بها على مستوى النص «والواقع أن المدينة ما تزال تذكر ذلك العام الأصفر الذي فاجأها صيفه الحار بعجاج الجراد تلك فإذا السماء تتذهب على حين غرّة وقت القيلولة في أحد الأيام القيضية بينما الكتلة العمرانية ترسو على سفح الجبل الأدكن سفينة أسطورية يغسل البحر مرساها بأمواجه النيلية المزبدة بصابون الارتطام على الصخور في حين كانت النوارس الحليبية تحوم ناسجة بأشعة الشمس بوادر "البقلة" التي

---

[*] محمد نجيب العمامي : في الوصف بين النظرية والنص السردي :ص 79.

[1] جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص ص 155-156.

ستشهد الحضر حتى قدوم العصر وإن كان هذا قد نشر صفرته يومها قبل الأوان صابغا الأفق بتلك الذهبية المريعة المجتثة لقلوب أيقظها من سهادها بغتة حفيف ما فتئ يتزايد ويتعاظم إلى أن تفاقم فعلا فصمّ آذان العمارات والأزقة وجاء الخريف ليكمل بفعلته ما خلفه فصل الصيف الذي ولى بعد أن أساء إلى المدينة. »

«حين أقبل شتاء ذلك العام استقبلته المدينة على غير عادتها بحبور متفحّم لم يخف النار الحائلة في صلبها [...] كالأم الثكلى راحت المدينة تقف صاغرة في غمرة الأمطار الهاطلة وهي تشاهد بعينيها الدامعتين دما قانيا فئة متسلطة من أبنائها العصاة تهدم على رؤوس أبنائها البررة عماراتهم ومحلاتهم ومنازلهم جارفة حطامها المجبول بالدماء السخيّة إلى مشارف الضواحي [...] وما كاد الشتاء يولي حتى كانت المدينة قد تخددت وجناتها المتوردة فبدت وهي تودّع آخر الأمطار المدرارة عجوزا عرجاء تهدّلت خدودها وعلا التسوس الموحل أزقّتها حافرا عبر أزقّتها وشوارعها الباهية خنادق لن تكفي بردمها جثث أبنائها البررة كافّة.»

وعلّقت آمالا كبيرة على فصل الربيع لكنّه لم يكن أفضل الفصول السابقة التي تآمرت على المدينة، وساندت أعداءها وأتاحت لهم الفرص لتشويه وجهها وتغيير ملامحها،فالربيع خيب آمال المدينة «كأنّه لم يكن ذلك الشتاء القارس فلم تزهر ولم تعشوشب وإنّما التهبت بتلك الحمّى التمرديّة التي أقضت ضجعة الشيخ الأكبر وهو يقبر أحلام المدينة بين ردهات قصوره.»[1] .

وندرج ضمن الوصف عن طريق الفعل أيضا ما يتعلّق ببعض الشخصيات أثناء لحظات الحبّ إذ يتم وصفها تقوم به، وصف لأفعالها أكثر مما هو وصف لملامحها أو نمط تفكيرها، وتتكرر هذه المقاطع الوصفية في نصوص "**خلاص**" كدليل على لحظات الحنان والدفء التي تجمع بعض الشخصيات ،والتي تحنّ إليها من حين لآخر بسبب واقعها المؤلم الذي عكّر صفو حياها وأفقدها كل ما هو جميل، فعن طريق تقنية الاسترجاع كما أشرت في مراحل سابقة تتم استعادة وتذكّر هذه المغامرات، ووصفها بطريقة فيها من الدقة والتركيز ما يؤكد أهميتها بالنسبة للشخصية التي تتذكرها. ففي (**رائحة الكلب**) كان تواجد البطل تحت الأنقاض

---

[1] السابق : ص 83.

حبيس فجوة ضيقة أهّم دافع جعله يعود إلى ماضيه متذكرا «أولئك اللواتي نام متوسدا أثداءهن خلال الليالي العمر العزوبي. »[1] .

وكانت من بينهن "سليمة" التي كانت مصابة بضيقة مزمنة لكنّ مرضها لم يمنعها من أن تكون كما قال عنها جسدا ناريّ الشبق، ويخوض بعد ذلك في وصف ما جعلها تعلق في ذهنه بهذه الطريقة العجيبة، والسرّ في إعجابه الدائم بها « كانت سليمة إذا اعتلته (هي لم تكن تقتنع إلا وقد مرغت جسمه تحت جسدها القطني) صلته بلظى شبقها المتبخر من كل همسة في جسدها البض المعربد لحلمتي ثدييها الممتلئتين، المفرّج لشفتيها عن لسان وردي يروح يتداور متراوحا داخل فيه حتى يلتحم في عراك لا هوادة فيه مع لسانه هو الذي ما أسرع ما يكسب المعركة (أم أنها خدعة من سليمة التي تسحب لسانها في الوقت المناسب حتى تتمتع بولوجين بدل واحد ؟) فيطارد لسانها في عقر داره ملتفا حوله نازلا صاعدا ميمنا ميسرا حتى يبلغ انفراج شفتيها (سليمة) أقصاه مهددا في سعير جنوني بالتهام شفتيه. » [2] ويستمر الوصف على هذا المنوال حتى تدرك العملية نهايتها ويبلغ الانتشاء مرحلته قصوى.

والمقاطع الوصفية الشبيهة بهذا كثيرة، ويمكن على سبيل المثال اختيار واحد من نصّ **(حمائم الشفق)** الذي يتم من خلاله وصف الليلة الحالمة التي جمعت "برهان" الرسام بحبيبته "جميلة" والذي نشعر من خلاله بتباطؤ وتيرة سير الأحداث بسبب الوصف عن طريق الفعل كما ذكرت سابقا «دخلتما المنزل في تلك الليلة المشهودة فرحتما تتعريان وفي عيونكما شوق الالتحام إذ لم تكن أناملكما إلاّ فرشا كهربائية ترسم جسديكما المرمريين والثياب تتساقط عن أعضائكما خرقا تطوف بها عاصفة الشبق الآتي بعيدا تحت السرير الوثير أو فوق الخزانة ذات اللون الجوزي أو على مصباح الاستيقاظ الذي لم يسلم ليلتها إذ سرعان ما تهاوى تحت دكة فردة حذاء انفلتت من يد أحدكما بدون أن تكترثا لمصدر الرمي وماذا يهم أن تكون أنت أو تكوني أنت ؟ فنثرت زجاجه ذرات لا داعي للملمتها حتى ولو وخزت أقدامكما، وهل كنتما تحسان بأي وخز مهما احتدّ، وأنتما تدميان بأظافركما عموديكما الفقريين صعودا أو

---

[1] جيلالي خلاص : رائحة الكلب، ص 69.

[2] نفسه : ص ن.

هبوطا بلا كلل بينما شفاهكما تتلاثم تلاثمات خاطفة أو رتيبة أو نديّة، لكنها لم تكن تخلو من تبادل الريق مازجة رحيقكما بفعل تناطح لسانيكما. » [1] .

الآن وبعد تعرفنا على الوصف كتقنية زمانية تعمل على تعطيل الزمن وأنماطه من حيث كونه وصفا عن طريق الرؤية ،أو عن طريق الفعل. تجدر بنا الإشارة إلى أنّه «لا وصف بلا وظيفة، والوصف في المقطع الواحد يمكن أن ينهض بأكثر من وظيفة. » [2] .

إنها ميزة تكاد جميع المقاطع الوصفية تشترك فيها لأن الواصف يحاول مدّ الموصوف له بمعلومات كثيرة سواء عن الشخصية، فتجعله يراها أمامه ،أو عن المكان كما لو كان موجودا بداخله، ولو توقفنا قليلا عند المكان لوجدنا بأن "**جيلالي خلاص**" عندما يصف المدينة في (**حمائم الشفق**) ويصف معمارها، ومنازلها فإنّه يقحم في السرد معارف جاهزة اكتسبها بفضل قراءاته، وتجوّله في أحياء المدينة، وهو نفسه يقرّ ويعترف بهذا، ومن يقرأ هذا الوصف يمكنه أن يكوّن فكرة عن مدينة الجزائر، وبنائها المعماري حتى إن لم يكن قد رآها من قبل، فنعثر على وصف لشكل المدينة وأحيائها، وعلى رأسها حي القصبة، إضافة إلى طريقة تصميم منازلها التي ورد أنّها ""تتألف من طابقين، وسطح أفقي بحيث تعتبر أرضيتها طابقا سفليا تكثر بداخله السواري الأسطوانية المنحوته من الرّخام أو الحجر الجيري دون أن تفتح لساكنيها سوى باب متين مقوس الجزء العلوي ومستطيل الجزء السفلي، ومثبت في رفّ من رخام مرصّع الجدار الذي يعلوه إفريز أو طنف من القرميد يكون في غالب الأحيان أخضر داكنا (طحلبي) بينما تتوسط الباب فتحة مسيّجة بالحديد تساعد على الرؤية إلى الخارج، ويترصّع مصرعه بالمسامير الدّاعمة لمتانته وتتدلى بقلبه (المصراع) حلقة معدنية لدّق الباب. » [3] .

وهذه الوظيفة بالذات يمارسها كلّ وصف لأنه في أبسط أشكاله يمدنا بمعارف، ويخبرنا عن الموصوف مهما كان نوعه، وبالتالي تكون هذه الوظيفة دائما ثانوية تتضاف إليها وظيفة أو وظائف أخرى كالوظيفة الإيديولوجية خاصّة وأن الوصف غالبا ما يكون حاملا

---

[1] جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص114.

[2] محمد نجيب العمامي : في الوصف بين النظرية والنص السردي : ص 213.

[3] جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص112.

لاختيارات الكاتب الجمالية و الإيديولوجية، كوصف الشخصيات الثورية والمناضلة التي تؤمن بإيديولوجيا معينة أمثال "بوجبل" "برهان" و"جميلة" في **(حمائم الشفق)** الحاج "قويـــدر بن سوكة" وأبناؤه في **(زهور الأزمنة المتوحشة)** فالواصف يركز على جوانب في هذه الشخصيات والتي تخدم فكرة الانتماء الإيديولوجي، وسأحاول إظهار هذه الفكرة بشكل أوضح من خلال الفصل الخاص بدراسة الشخصيات، وعن الأماكن يمكن قول الشيء نفسه إذ تحظى بعضها بوصف يكشف عن كونها متجذرة في الايدولوجيا كوصف قصور "الشيخ الأكبر" والسجن في **(حمائم الشفق)** وكذا نص **(عواصف جزيرة الطيور).**

وطالما أنّ النصوص الروائية تلجأ إلى حيل، ووسائل للإيهام بالواقع فتكون الشخصيات شبيهة بالبشر أسماء، ومنزلة اجتماعية، والأماكن تشبه أمكنتهم تسمية ومعمارا فإنّ الوصف من هذا المنظور يحاول أن يرينا العالم كما هو «يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخيلي ويشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال » [1] وهنا تبرز الوظيفة التمثيلية ،أو التصويرية القائمة على الفكرة القائلة بأنّه «بإمكان الكاتب المطابقة بين الكلمات والعالم أي أنّه بإمكانه تمثيل العالم بواسطة اللغة. » [2] .

وليس من الضروري أن تجتمع هذه الوظائف في المقطع الواحد، لأنّ الوصف في بعض الأحيان يتحرر « من سلطة المرجع الخارجي وإكراهاته فيلتقي من هذه الزاوية مع كل وصف لا يهتم بصفة أساسية بتمثيل العالم الخارجي.» [3]ونجد هذه الوظيفة التي يطلق عليها الوظيفة الجمالية أو التزيينية مع الواصف الذي لا يقرب بين الموصوف والمرجع الواقعي بل يتعمد المباعدة بينهما معتمدا على قدراته ومهاراته اللغوية، وسواء أكانت الوظيفة جمالية، إيديولوجية، رمزية، إبداعية، تعبيرية، تمثيلية، أو تعليمية إخبارية فإن الأكيد أن «الوصف لا يأتي بلا مبرر بل إنّ كل مقطع من مقاطعه يخدم بناء الشخصية وله أثر مباشر أو غير مباشر في تطوّر الحدث، وهكذا تلتحم كل العناصر المكونة للنص الروائي وتكتمل الوحدة العضوية للعمل » [4] .

---

[1] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 82.

[2] محمد نجيب العمامي : في الوصف بين النظرية والنص السردي :ص 188.

[3] نفسه: ص 208.

[4] سيزا قاسم : بناء الرواية :ص 82.

فالوصف كما لاحظنا إلى حدّ الآن تقنية تتقاطع عندها جميع المستويات التي تبني النص الروائي، تقنية يتم الاعتماد عليها والاستعانة بها كلما تعلّق الأمر بدراسة بنية النص العامة و«هكذا يكون الوصف مدخلا ومجالا رحبين وغنيين ليس لدراسة الشخصيات والأمكنة أو كل ما هو حيّ، وما هو جامد في النص [...] وليس لدراسة شبكة النص الروائي ومراكز ثقله، ونقاط ارتباطاته، وصلات تفرعاته، ليس لدراسة ذلك كلّه وحسب بل أيضا لدراسة البنية العامة للنص ككل وفي تمثلاتها على مستويات متعددة ومختلفة » [1] .

ما يمكنني قوله في نهاية هذا الفصل هو أنني سعيت جاهدة لإبراز الكيفية التي تعاملت بها النصوص الروائية المدروسة مع فضاءاتها الزمنية، والكشف عن الطريقة التي قدم بها المستوى الزمني، وكذا القرائن التي توضح الوظائف التي ينهض بها هذا العنصر في عموم البناء الروائي، ومدى إسهامه في شحنه بالدلالات المتعددة.

وفي سبيل تحقيق هدفي المنشود قمت بعرض بعض الآراء لمنظرين، ونقاد غرب وعرب حاولت الاستفادة منها قدر الإمكان لمقاربة بنية الزمن ضمن عالم "**خلاص**" الروائي و مختلف تمظهراته.

وانطلقت من فكرة أن هناك زمن تقع فيه الأحداث قبل أن تنتقل إلى النص، أما الثاني فهو الزمن النصي الذي يتم من خلاله إعادة ترتيب الأحداث بعيدا عن المنطق التسلسلي، ومن أهم ما يميز نصوص "**خلاص**" المدروسة هو تكسير خطية الزمن، واللعب به، وكل دارس بإمكانه جمع المتشظي ولملمة شتات المفتت، لكن لا يجب أن يكون هذا هدفا في حدّ ذاته بقدر ما يكون وسيلة للبحث عن أسباب هذا التشظي ودلالته، وهذا اللعب الزمني تقنية معتمدة ومشتركة في النصوص الأربعة على حدّ سواء، لأن بنية الزمن لم تكن خطّية بل متذبذبة تم الاعتماد فيها على تقنيتي الاسترجاع، والاستباق وبالتالي تقديم بناء جديد للأحداث، واستنتجت بأن الرّاوي قد يحتاج في لحظة معينة من أحداث الرواية إلى وقف السرد التسلسلي للأحداث ليعود إلى الوراء عن طريق الاسترجاع، وقد يستنجد بحدسه لاستشراف أشياء لم تقع بعد، فتنشأ المفارقة أي مفارقة زمن السرد مع زمن القصة.

---

[1] سامي سويدان : أبحاث في النص الروائي :ص ص 163 – 164.

عن الاستذكار نقول بأن توظيف هذه التقنية أملته أولا الغاية من استعماله والقدرة على التوظيف الفني لهذه التقنية، والاستفادة منها جماليا، لأنّ اللجوء إلى استحضار محطّات سواء في حياة الشخصيات أم الأحداث يعمل على توضيح جوانب خفية من حياة تلك الشخصيات والأحداث على حد سواء، ونلاحظ بأن " **جيلالي خلاص** " قد أفاد من تقنية الانتقال من شخصية إلى أخرى، ومن حدث إلى آخر من خلال اللجوء إلى السرد في الماضي، المنولوج، تداعيات الذاكرة مما أدى إلى اختراق التعاقب الزمني الذي يستهدف لعبة الذاكرة الممتدة في الماضي مما أدى إلى خلق توتر بين أحداث الماضي وأحداث الحاضر، وهذه التقنية بالذات تؤدي إلى انصهار الماضي تدريجيا في الحاضر، وتعددت التقنيات التي تم استخدامها في هذه العودة إلى الوراء، فمن الاسترجاعات ما يتعلق بما استحدث من شخصيات ،أو العودة إلى شخصيات ظهرت بإيجاز في الافتتاحية ولم يتسع المقام لعرض خلفيتها، وأبرزت المقاطع المختارة مدى تأثير الحياة الماضية في صناعة الشخصية، وتوجيه سلوكها، وإكسابها طبائع لم تكن تتميز بها، وفي خضم هذه الذبذبة يتم التعرف عليها وبناء ملامحها إذ يستحيل فهم حاضر الشخصيات دون العودة إلى ماضيها.

من الاسترجاعات ما كان خارجيا برز أثناء المقارنة بين ماضي الشخصية وحاضرها في إشارة إلى مسار الزمن وإبراز معالم التغيير ومواضع التحول، ومنها ما أحالنا على فترات من تاريخنا الحافل بالأحداث في محاولة للإيهام بالواقع من خلال ممارسة نوع من الانتقائية عبر التاريخ، فنصوص "خلاص" حاولت استعادة التاريخ فنيا لتسقطه على الحاضر، ومحاولة الاغتراف منه ليكون خلفية للأحداث.

أما الاسترجاعات الداخلية فارتبطت بالإسقاطات المؤقتة والتعويضات المتأخرة كإغفال الإشارة إلى بعض أجزاء الحكاية من باب الاقتصاد لتتم العودة إليها لاحقا.

ووجدت بأن الاسترجاع خارجيا كان أم داخليا فإن الرّاوي من خلاله يكسر خطية الزمن، ويعكس رؤية خاصة، فالتوتر بين الأزمنة في النصوص الأربعة، ورفض المجرى الخطي لحياة مستقرة الملامح هو الذي يساهم وبشكل واضح في ظهور الصراع بين الأزمنة من جانب، والصراع الداخلي الذي تعيشه الشخصيات، وهذا التوتر يعبر عن اختراق صلابة الحاضر عبر غزو الذكريات الآتية من الماضي.

وكل مقطع من المقاطع الاسترجاعية يمكن قياسه من خلال ثنائية (مدى / سعة) فمدى المفارقة تقيسه عن طريق السنوات والشهور والأيام أما السعة فإنه يتم قياسها حسب المساحة الطباعية التي يشغلها الاسترجاع.

وأدركت أن المقاطع ذات السعة الكبيرة هي تلك التي استعادت تاريخ الجزائر الحافل بالصراع والنزاع، وهي في نفس الوقت ذات مدى طويل، وتظهر المقاطع ذات السعة الكبيرة عندما يتعلق الأمر بتقديم معلومات حول ماضي الشخصيات، ويحكم السعة أيضا تنوع بين تلك التي تحتل مساحة كبيرة من النص أو تلك التي تشغل مكانا محدودا وتعكس براعة في توزيعها حسب الحاجة الفنية إليها حتى لا تتحول إلى مجرد حشو يقلق النص ولا تكون الصغيرة قاصرة وعاجزة عن أداء المعني.

الطرف الثاني من المفارقة السردية يتمثل في الاستباق الذي يتعلق بالمستقبل والتطلع إليه وتقديم معلومات سابقة لأوانها لذا تكون بعيدة عن اليقين وهو الأمر الذي جعلني أقف عند نوعين من الاستباق، الأول يكون فيه تمهيدا لأحداث لاحقة يجعل القارئ يتوقع حادثا ما أو يتكهن بمستقبل إحدى الشخصيات وهذا النوع يحفز القارئ ويجعله يساهم بدوره في بناء النص، ومع نصوص " خلاص " كان عدد التمهيدات التي انتهى بها الأمر متحولة إلى واقع أكثر بكثير من تلك التي تكون خادعة، الثاني يكون فيه إعلانا أخبرنا بصراحة عما سيشهده السرد، نسبة وقوع الأحداث تكون شبه مؤكدة، وظهر هذا النوع عند " خلاص "على وجه الخصوص مع أواخر الفصول وساهم بشكل واضح في تنظيم السرد وتجنيب القارئ الوقوع في التباس إضافة إلى إثارة فضوله وتشويقه لمعرفة الآتي وسواء أكان الإعلان قصير المدى يشير إلى أحداث سرعان ما تتحقق أو تمتد لتتسع المسافة بين حصوله ولحظة تحققه فإنه ينجح في خلق حالة انتظار لدى القارئ وهما معا جزء من اللعبة الفنية التي يمارسها السرد وتساهم في تعميق الأبعاد الدلالية.

وتوصلت بعد ذلك إلى أن المساحة النصية التي منحت للماضي كانت أكبر من تلك المتعلقة بالحاضر والمستقبل، فالحاضر غير مستقر لذا تكون العودة إلى الماضي شكلا من أشكال الهروب وتصبح الأحداث نفسها خاضعة لتناقضات الحياة فالأزمنة متداخلة ومتناقضة

في الآن نفسه، وارتباطها بالذات يفرض أزمنة مركبة تختلط فيها الحياة اليومية بعوالم الذاكرة والغياب في غياهبها عبر الزمن النفسي.

وكل هذا جعلني أدرك أنه لا يوجد نص سردي تثبت فيه السرعة دون أن تتغير، وطبعا تختلف التقنيات التي تعمل على تنظيم السرعة، ويمكن تصنيفها ضمن حقلين كبيرين، يعمل الأوّل على تسريع السرد من خلال تقليص فترات زمنية كبيرة داخل مساحة نصية قصيرة، ويقوم على تقنيتين اثنتين هما " التلخيص " و" الحذف " أما الثاني فينحو اتجاها معاكسا للأول إذ يعمل على إبطاء السرد ويقوم بدوره على تقنيتين اثنتين. ولقد حاولت التعرّف على كل تقنية من التقنيات الأربع وتحديد ما قدّمته للنص من وظائف.

فالتلخيص يعمل على اختزال بعض الأحداث، فتظهر مساحة النص أقل بكثير من زمن الحدث، إذ يتم القفز على كل مراحل زمنية طويلة، وتقديم حيوات الشخصيات الماضية بصورة موجزة، ومكثفة، وقد يكون التلخيص متعلقا بما جرى من الأحداث أو ما يجري في الحاضر، أو ما هو متوقع الحدوث في المستقبل أيضا ولما كانت تقنية الاسترجاع والعودة إلى الماضي هي الأكثر تواترا فإن الخلاصة تربطها علاقة وطيدة بالماضي وأحداثه الغنية، وتوصلت إلى أن هذه التقنية لا تسرد وتيرة السرد وفق نسق واحد فقد يتم القفز على الأحداث باختزال فترة زمنية كبيرة معلومة أو مشتملة على عنصر يسهل علينا تقدير المدّة وتكون غير معلومة يصعب تقديرها.

التقنية الثانية التي تساهم في تسريع وتيرة الأحداث، وإمداد السرد بسرعة تعمل على إلغاء الميت في القصة فيؤدي ذلك إلى خلق فجوات وثغرات في البنية المسرحية للنص. هي الحذف الذي قد يكون مصحوبا بإشارة محددة من طرف السارد إلى المدة المحذوفة، وسجلت تفاوتا في حجم المدة المحذوفة التي تكون من ثلاثة أيام ،وقد تصبح شهرا ، سنة، أو سنوات وفي المقابل نعثر على نماذج تكون فيها الفترة المحذوفة غامضة ومدتها غير معروفة ربّما ننجح في بعض الأحيان في التعرف على مضمونها وطبيعتها من خلال الإشارات التي نعثر عليها في شكل أوصاف ونعوت.

وينضاف إلى النوع الأول المتمثل في الحذف المحدد، ما يعرف بالحذف الضمني الذي يلفه نوع من الغموض والإبهام ،لأنه موجود في كل نص لكن القارئ يجتهد من أجل تحديد

موضعه ، ولما كانت نصوص " خلاص" قد كتبت أصلا بعيدا عن التتابع الخطي مما يؤدي إلى انتقاد أحداث دون أخرى وهذا ما يضطر الرّاوي إلى القفز على الفترات الميتة من حين لآخر.

كما يسهل عملية ترتيب عناصر القصّة ، أما النوع الثالث فيكون أكثر ضمنية من النوع الثاني ويطلق عليه اسم الحذف الافتراضي.

أما فيما يتعلق بالتقنيات التي تعمل على تعطيل السرد فوجدت بأن تقنية المشهد تترك الأحداث لتتحدث عن نفسها من خلال نقل ما تتبادله الشخصيات من حوارات فتكشف عن أبعادها النفسية والاجتماعية ومن المشاهد ما يكون له قيمة افتتاحية ، ومنها ما يمارس العملية العكسية أي يتولى مهمة الاختتام والإشارة إلى مصائر الشخصيات، وما آلت إليه في نهاية الأحداث.

التقنية الثانية هي الوصف الذي تتخلى فيه الحكاية عن مكانتها للكتابة،ويحدث ذلك وفق طرق مختلفة يتم من خلالها إدراج الوصف ضمن بنية النص العامة،إضافة إلى وجود عوامل تسهل الوصف كالاعتماد على الرؤية البصرية،و توفر الضوء،والإشارة إلى مصدره طبيعيا كان أم اصطناعيا،تواجد القائم بالوصف في مكان عال ومرتفع يسمح له بالقيام برؤية متسعة.ويتم في بعض الأحيان الاستعانة بالحواس الأخرى في حال استحالة الاعتماد على حاسة البصر.

وأشير إلى أن محاولة الفصل بين هذه التقنيات التي هي من صميم الزمن الروائي لا تعني أن كل تقنية قائمة بذاتها و منفصلة عن غيرها،وتقدم ما تقدمه للسرد من وظائف في معزل عن غيرها.

إنها كل متكامل وتعمل جميعا جنبا إلى جنب لتغطية متطلبات الزمن الروائي وما يقتضيه من حركة على محور ماضي،حاضر،مستقبل،أو فيما يتعلق بقضية السرعة من حيث تسريعها أو إبطاؤها.

والزمن كما رأينا يرمي بظلاله على كامل مكونات النص إذ يقيم علاقة خاصة مع المكان

كما سأحاول إظهار ذلك بالتفصيل مع الفصل الثاني،ومن جهة أخرى مع الشخصية من خلال السياحة من حاضرها إلى ماضيها،وفي مرات إلى مستقبلها،إضافة إلى ما يضفيه عليها الزمن من تحول سواء أكان التحول إلى الأحسن أم إلى الأسوء.

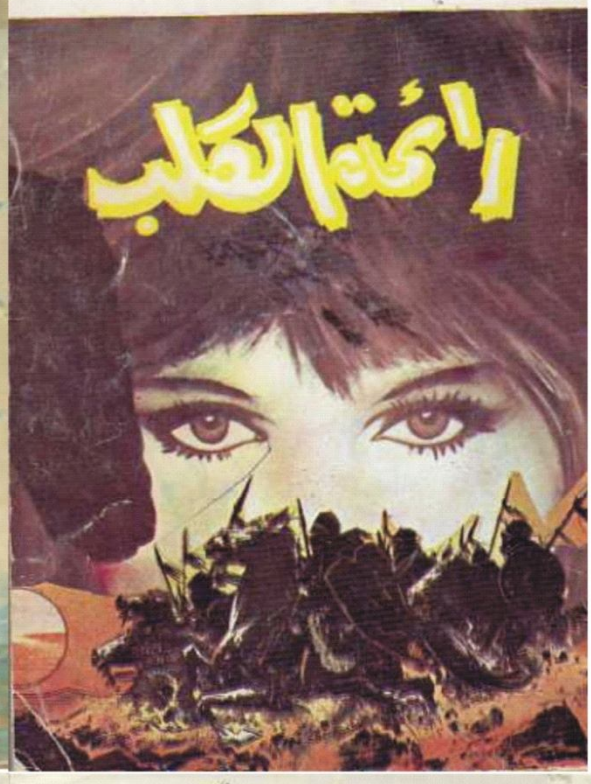
ونحن ندرك بأن التحول يعد قيمة أساسية في النص الروائي،و في كل هذا إحالة إلى وظيفة الراوي الأساسية التي يمارسها و المتمثلة في وظيفة السرد،والمقاصد التي يرمي إليها الراوي و يعالجها بالتقديم و التأخير،و المشهد والتلخيص.

و أستحضر هنا مقولة سيزا قاسم حول الزمن إذ تعتبره"حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى" ([1]) .

([1]) سيزا قاسم: بناء الرواية :ص 27.

جيلالي خلاص

رائحة الكلب



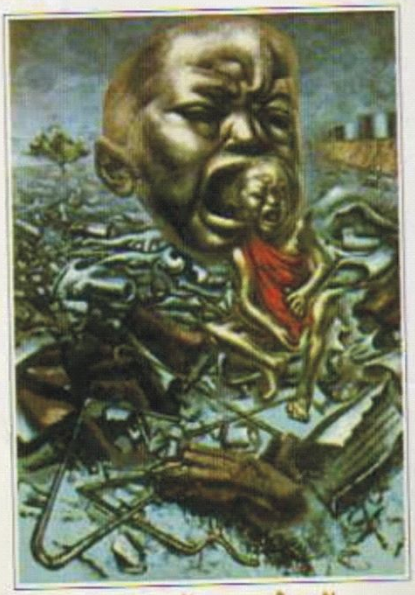
جيلالي خلاص

حمائم الشفق

رواية

جيلالي خلاّص

عواصف جزيرة الطيور



المطر و الجراد

رواية

منشورات مارينور

جيلالي خلاّص

زهور الأزمنة المتوحشة

رواية

حمّه

الفصل الثاني

بنية الفضاء في روايات جيلالي خلاص

تمهيد

I- الفضـــــاء النـــصي.

II- الفضـــاء التخـــييلي.

1)- **فضاء المدينة:**

أ- شكل المدينة.

ب- الحلم بالمدينة.

ج- المدينة و التاريخ.

د- المدينة كائن حي.

2)- **فضاءات الإقامة**:

أ- البيت .

ب- الغرفة.

ج- السجن.

3)- **فضاءات الانتقال**:

أ-الشوارع الأزقة و الساحات.

ب- الحي.

ج- البحر.

د- الجبل.

تمهيد:

إنّ صلة الإنسان بالفضاء عميقة ووثيقة لدرجة أننا لا نستطيع تصوّر أية لحظة من الوجود دون وضعها داخل سياق فضائي، فالإنسان محاط به منذ لحظة ولادته وحتى قبل ذلك أي أثناء تواجده برحم أمّه، لذا نشأت تلك العلاقة الوطيدة بين الإنسان والفضاء وراحا يتبادلان معا علاقة تأثير وتأثّر، إنّ الفضاء يخترق أجسادنا وأفكارنا ووجداننا ومعارفنا لذا فليس بالغريب أن يعدّ الفضاء في النص الروائي مادّة جوهريّة للكتابة وأيّة محاولة لإلغائه تعد قمعا لهوية النص ووجوده لأنه يتضافر مع بقيّة المستويات التي ينبني وفقا لها النص الروائي بطريقة يصعب معها فصل الواحد عن الآخر، إنه يرتبط بالأحداث والشخصيات والزمن ووجهات النظر وغيرها لأنها تتداخل جميعا في مرحلة جنينية من عمليّة الإبداع لدرجة أنّ "جميع الأجزاء المكوّنة للنسيج الحكائي يمكنها أن تخبرنا عن الكيفية التي نظم بها الفضاء الروائي" [1]. إنّ الفضاء يتربّع على مكانة خاصة ومميزة فإذا كانت الشخصيّات هي التي تصنع الأحداث وتنشئها فإنّ الفضاء هو المجال الطبيعي الذي يحتضنها ويعطيها أبعادها ويمنحها دلالتها إنّه ينطوي على " أهميّة كبرى في تأطير المادّة الحكائية وتنظيم الأحداث والحوافر وكذلك بفضل بنيته الخاصّة والعلائق التي يقيمها مع الشخصيات والأزمنة والرؤيات " [2] إذن لا يمكن وبأي حال من الأحوال أن يهمل النص الروائي هذا العنصر إذ تحتاج إليه الشخصيات لتمارس حركتها ووجودها، والزمن بحاجة دوما إليه ليحل فيه والأحداث لا يمكنها بأي شكل من الأشكال أن تحدث في الفراغ.

ورغم الدور الفعال الذي يضطلع الفضاء بأدائه داخل النص إلا أن النقاد في مرحلة من المراحل أهملوا هذا المبحث فلم يحظ باهتمامهم لأنهم أولوا الزمن عناية على حسابه فهمشته معظم الدراسات النظرية بحجة أنّه " يوقف جريان الحكي " [3] والأمور التي عمقت ندرة الدراسات أيضا أن الروائيين خصوصا في البدايات " اعتبروه إطارا لابدّ منه لإنجاز أعمالهم الروائية، اكتفوا بوصفه وصفا سكونيا جامدا أقرب للتقرير العلمي والجغرافي" [4] هذا الذي جعل

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي :ص32.

[2] نفسه : ص20.

[3] حسن نجمي: شعريّة الفضاء :ص19.

[4] صلاح صالح : قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر: ص13.

النقاد والروائيين يعتبرونه "إطاراً ساكنا وسلبيا لاحتضان الأحداث والشخصيّات والزمن [1]، وقد يمكن تجاوزه في حين لا يمكن تجاوز الزمن، لكن هذا خاطئ لأن الفضاء يخترق حياتنـــــا كلّها بنفس القوّة التي يخترقها بها الزمن ولا يمكن تصوّر نص روائي دون فضاء.

وكغيره من الروائيين فإنّ "**جيلالي خلاص**" يولي عناية كبيرة لهذا العنصر ويدرك عظيم الدور الذي يلعبه في بناء النص الروائي، فهو نفسه يقرّ ويعترف بأن الروائيين " الذّين لا يدركون قيمة المكان يكتبون روايات ينقصها عنصر أساسي في الفن الروائي لذلك تخرج رواياتهم مبتورة القوائم مثل أي حيوان أو إنسان معوّق " [2] .

وقبل أن أشرع في قراءة مظاهر الاشتغال الفضائي في نصوص خلاص الروائية (موضوع الدراسة)، ومحاولة تسليط الضوء، والكشف عن كيميائها المعقدة، أوّد الوقوف قليلا عند قضية جدّ مهمة وهي قضية المصطلح، والإشكالية التي تصادفنا عندما نحاول مقاربة الفضاء الروائي ومحاولة صياغة مفهوم له خاصة وأنّه من بين المصطلحات التي أثارت جدلا عميقا فلم يضبط مفهومها بشكل دقيق، ومن بين أسباب ذلك تعدد وجهات نظر الباحثين، واختلافها واختلاف مستويات الترجمة الذي أدّى إلى ظهور عدة مصطلحات في نقدنا العربي كـــ: حيّز، مكان، موقع، فراغ وفضاء على أنّها تسميات مختلفة لمسمَى واحد لكن هذا خاطئ كما سنرى لاحقا، ولعلّ المصطلحين الأكثر رواجا هما: فضاء ومكان لذا درج النقاد على استخدامهما ككلمتين مترادفتين في كثير من الأحيان وتعود بداية هذا الخلط حسب ما يذهب حسن نجمي في كتابه " شعرية الفضاء " إلى نقل كتاب **غاستون باشلار** "**La poétique de l’espace** " الذي يعد مرجعا لا مناص من العودة إليه أثناء البحث في قضيّة المكان – إلى العربيّة تحت عنوان "**جماليات المكان** " من طرف غالب هلسا، ولو تأملنا العنوان جيدا لوجدنا بأنّ كلمة "espace" لا تقابل كلمة "مكان" بل ما يقابلها هو فضاء وهذا ما يؤكده محمد برادة الذّي يقول إنّه "من بين أسباب استمرارا استعمال المكان بدلا من الفضاء في الخطاب النقدي العربي هو الالتباس الذّي

---

[1] السابق: ص13.

[2] السعيد بوطاجين يحاور الأديب جيلالي خلاص: "القصة " ملحق لمجلة التبيين يهتم بالقصة القصيرة. ع3 الجزائر 2001 ص 105.

اقترن بترجمة كتاب غاستون باشلار إلى العربية "**La poétique de l'espace**" تحت عنوان محرَف هو جماليات المكان " [1].

وفيما يلي إطلالة سريعة على أراء بعض نقادنا العرب ومفاهيمهم حول قضية الفضاء والمكان ومدى فهمهم وإدراكهم للفروق الجوهرية القائمة بين هذين المصطلحين.

ومن بين هؤلاء نشير إلى الناقد العراقي "ياسين النصير" الذي يعدّ من بين المهتمين بمبحث الفضاء الروائي لكن نلاحظ أنه اختزله وأبقى عليه كمعادل للمكان إذ يقول في كتابه: "إشكالية المكان في النص الأدبي" " فالمكان دون سواه يثبر إحساسا بالمواطنة، وإحساسا آخر بالزمن، وبالمحليّة حتى لتحسبه الكيان الذّي لا يحدث شيء بدونه فقد حمّله بعض الروائيين تاريخ بلادهم ومطامح شخوصهم، فكان وكان واقعا ورمزا، شرائح وقطاعات، مدنا وقرى، كيانا نتلمسه ونراه، أو كيانا مبنيا في المخيّلة " [2] .

وفي كتابها " بناء الرواية " أشارت "سيزا قاسم" إلى وجود فئة من النقاد حاولت التفرقة بين مستويات مختلفة من المكان، ثم قامت بإيضاح الفوارق القائمة بين بعض المصطلحات الإنجليزية والفرنسية لتصل في النهاية إلى التمييز بين مستويين مختلفين للبعد المكاني، ومن خلال كلامها نفهم أنّها هي الأخرى تساوي وتعادل بين المكان والفضاء ذلك لأنها ترى أن مصطلح موقع أكثر دقّة وتحديدا من مكان الذي يعدّ من هذا المنظور أوسع وأشمل وبهذا يتساوى والفضاء، فالنقاد كما ذهبت يستخدمون " ما يقابل كلمة الموقع و (المكان/الفراغ) للتعبير عن مستويين مختلفين للبعد المكاني: أحدهما محدد يتركّز فيه مكان وقوع الحدث والآخر أكثر اتساعا ويعبّر عن الفراغ المتسّع الذي تتكشف فيه أحداث الرواية " [3] لقد حافظت إذن على "**مكان** " وأهملت " **فراغ** " التي تعادل عندها "**Espace** " في الفرنسية أو " **Space** " في الإنجليزية والتي نقلها بعض النقاد إلى العربية وترجموها إلى "فضاء"، وأظنها الترجمة الأقرب للمصطلحين السابقين لأن "**فراغ** " قد تكون معادلا لمصطلح آخر هو : **Vide** وتوضح الناقدة في النهاية أنها تميل إلى استخدام مصطلح "**مكان**" لا لسبب سوى أنّه ينسجم مع ما هو شائع في

---

[1] حسن نجمي : شعرية الفضاء ص43 نقلا عن مداخلة محمد برادة حول " المكان والإبداع " في ملتقى جمعيّة الإمام الأصيلي.

[2] ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، "دراسات نقدية "، دار الشؤون الثقافية العامّة ط1، بغداد 1986، ص5.

[3] سيزا قاسم : "بناء الرواية ": ص76.

ساحة النقد العربي " إلا أننا التزمنا في هذا البحث استخدام كلمة المكان اتساقا مع لغة النقد العربي " [1].

أما الناقد المغربي "حسن بحراوي" فقد قام بدراسة حاول من خلالها مقاربة بنية الرواية المغربية وعنونها بـــ " **بنية الشكل الروائي : الفضاء الزمن، الشخصية** " وكما هو ظاهر من خلال العنوان فإنّ الفضاء جزء من هذه الدراسة والمصطلح الذي استخدمه الناقد كما يبدو هـــو "**فضاء**" ،

لكن عندما نتصفح الكتاب نجده يعنون الفصل المتعلّق بهذا العنصر بـــ "**بنية المكان في الرواية المغربية** " لقد تعامل الناقد مع " الفضاء" و "**المكان**" كما لو كانا شيئا واحدا، حتى أثناء مناقشته لهذا المبحث نجده يتأرجح بين المصطلحين " أما النموذج الأوّل وهو المكان أو الفضاء الروائي ..." [2] لكن فهمه للفضاء كان أعمق وأدق بكثير مما نجده عند الناقدة المصرية **سيزا قاسم** إذ يذهب إلى أنّ " الفضاء في الرواية " ليس في العمق سوى مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط، والديكور الذي تجري فيه الأحداث، والشخصيات التي يستلزمها الحدث"[3] لكن الغريب في الأمر هو السبب الذي نجده يجعل الناقد يقدم تعريفا كهذا يثبت فيه أن المكان جزء من الفضاء في حين نجده يعادل ويساوي بينهما في مواضع أخرى؟

إلى جانب هذه الجماعة من النقاد، يوجد ناقد مغربي آخر شكل الفضاء الروائي أو "الفضاء الحكائي " واحدا من انشغالاته في كتابه "**بنية النَص السردي من منظور النقد الأدبي**" أين حاول الوقوف عند حقيقة مفهوم الفضاء وعلاقة المكان به، وبعد القراءات الواسعة تمكن من الوصول إلى أهم مكونات الفضاء ومستوياته التي قام بحصرها في أربعة أمور هي:

أولا: وهو النوع الذي أطلق عليه مصطلح **الفضاء كمعادل للمكان،** وهو ما يمكن تسميته بالفضاء الجغرافي " **L'espace géographique** " [4].

---

[1] السابق : ص 76.

[2] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي: ص 20.

[3] نفسه، ص 31.

[4] حميد لحمداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: ص 53.

ثانيا:**الفضاء النصي: (L'espace textuel):** ومن خلاله يشير إلى الطريقة التي تشتغل بها الكتابة باعتبارها أحرف طباعية – مساحة الورق بما في ذلك غلاف الرواية، وما يتضمنه من إشارات.

ثالثا: **الفضاء الدلالي: " L'espace sémantique** " : ويشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام " [1].

رابعا: **الفضاء كمنظور**:ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح"[2]

وفي إطار البحث عن موقف الناقد من قضية مصطلح "**الفضاء**" وعلاقته بـــ"**المكان** يمكننا الاسترشاد بقوله:"إن الرواية مهما قلص الكاتب مكانها تفتح الطريق دائما لخلق أمكنة أخرى، ولو كان ذلك في المجال الفكري لأبطالها، إن مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم : فضاء الرواية لأن الفضاء أشمل و أوسع من معنى المكان" [3]، ويضيف قائلا : "إن الفضاء وفق هذا التحديد شمولي إنه يشير إلى "المسرح"، الروائي بكامله، و المكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي"[4] .

لقد تمكن **حميد لحمداني** من إيضاح علاقة المكان بالفضاء، فهو جزء منه فقط وليس معادلا له وهنا تكمن حقيقة الفرق بين هذين المصطلحين، إن الفضاء الروائي يتسع اصطلاحا ليحتوي أشياء متباينة ومتعددة لا حصر لها ابتداء من المساحة المادية الورقية التي يتحقق بها جسد الكتابة إلى المكان و الزمان، الأشياء وحركاتها الأحداث والأثاث الصوت و الرائحة، إذن ونحن نتعامل مع الفضاء تطالعنا كل حيثيات الفضاء و أجزائه وعناصره فنرى، ونسمع ونشم ونشعر بالعوامل الطبيعية كالبرد و الحرارة وغيرها " من هنا أهمية أن نقرأ الفضاء بما هو وجود وذاكرة وعلائق و أمكنة ونحن مسلحون... بالانتباه الضروري، ولكن أيضا بدهشة الاكتشاف، بالحدس الكامن في أعماق النفس، و بالملاحظة المتجهة إلى حركة الأشياء، فالعلائق و الأفعال،

---

(1) السابق: ص 62.

(2) نفسه: ص 62.

(3) نفسه: ص 63.

(4) نفسه: ص 63.

و الأصوات، و الروائح و الوجوه، و الألوان"[1]، وطبعا كباقي "عناصر النص الروائي الفضاء لم يوجد إلا بقوة اللغة ووحدها اللغة "قادرة على استحياء الأشياء المرئية وغير المرئية مثل الصوت و الرائحة" [2].

وربما السؤال الذي يطرح نفسه الآن هو كيف نقرأ الفضاء الروائي؟ ما هي الطريقة التي ننظر بها إليه ؟

الجواب هو : لا توجد طريقة ثابتة أو قاعدة معينة يجدر بنا اتباعها، وهذا جوهر القراءة لأنه يتوجب على القارئ أن يتحرر من كل قراءة آلية، مبرمجة لا يتطرق إليها شك، ويستبدلها بقراءة تبنى على الاجتهاد الذاتي، و الاعتماد على خصوصية كل نص، فالفضاء وحده يفرض علينا الطريقة التي نقرأه بها، وحتى نتمكن من تلقَيه "أصبح الإدراك الإبداعي للمتلقي /المرسل إليه أمرا لا محيد عنه، إن المشهد المرئي أو المكتوب، لا يوجد بالفعل إلا بفضل مساهمة المرسل إليه"[3]. ولنتوصل إلى معناه في مختلف مستوياته وتعبيراته يجب ربطه بإطار دلالي ومحاولة تتبع الطريقة التي قدّمه بها النص خاصة و أن تشكيله يتم وفقا لمراحل متتالية، مما يقتضي ضرورة الوقوف عند التفاصيل المختلفة التي قد يقضي الروائي مدة طويلة في جمعها وتمثيلها وهذا ما أقرّه الكاتب "**جيلالي خلاص**" مشيرا إلى نصه **(حمائم الشفق)** إذ يقول : "في الحقيقة لم أكتب هاته الرواية من وحي الخيال فقط، بل تعبت كثيراً و أنا أطوف بأهم أحياء وشوارع المدينة الكبيرة وقد تكوّنت لديَ في تلك الفترة ثقافة معمارية هامة دعمتها بقراءات لتاريخ وفنيات الهندسة المعمارية ".

إذن يجب أن نهتم بهذه التفاصيل وأن تحظى بعنايتنا واهتمامنا فنتأملها وكأنها صور معلقة على جدران، كما يجب التنبه إلى أن عملية وضع الفضاءات وتوزيعها عبر ثنايا النّص لا تتم بطريقة عشوائية، بل إن الاختيار في حد ذاته له دلالته، وطبعا القارئ هو الذي يتولى عملية القراءة ومحاولة الإحاطة بالدلالات الناتجة عن قراءاته المختلفة، وبهذا فإن القارئ يتحول من

---

[1] حسن نجمي: شعرية الفضاء: ص 41.

[2] سيزا قاسم:بناء الرواية: ص80.

[3] حسن نجمي: شعرية الفضاء: ص19.

تابع لشفرات النص إلى منتج حقيقي له ومادامت القراءة تجربة شخصية فإنه "لا سبيل إلى إيجاد تفسير واحد لأي نص، وسيظل النص يقبل تفسيرات مختلفة ومتعددة بعدد مرات قراءته"[1].

بكل بساطة، الفضاء كغيره من مكونات النص عبارة عن علامة، و العلامة كما نعرف تتكون من ثنائية (دال/مدلول) دال حاضر ومدلول غائب، والإشكالية التي تطرح دائما هي إشكالية المعنى، أو المدلول الغائب وأية قراءة فاعلة تستدعي استحضار المدلول الغائب، ومادامت اللغة هي الوسيلة الوحيدة التي يتمظهر من خلالها الفضاء في النص، فإنه يتوجب علينا عدم الاكتفاء بالمعنى المباشر الذي يتولد في أذهاننا عند أول لقاء بل يجب أن نتجاوزه إلى المستوى التأويلي لأن عناصر الفضاء تكون مشحونة بدلالات ورموز تخدم النص عموما، وهكذا فإننا سنكون إزاء الدور الجمالي للغة" ومن هنا تنشأ عندنا دلالتان رئيسيتان:دلالة صريحة، وأخرى ضمنية وهاتان الدلالتان متلازمتان ونجدهما في كل نص، ولكن الفارق بينهما أن الدلالة الصريحة جوهرية ومحـــددة ،ويندر أن يختلـــف عليهـــا اثنان ويكفـــي لإدراكها مجرد المعرفة الأولية باللغة، بينما الدلالة الضمنية تحتاج إلى معرفة ذوقية باللغة وأدبها"[2] فالفضاءات المشكلة للبناء الروائي لا يمكن أن تكون مجرد مساحات هندسية مفرغة من محتواها الرؤيوي، والإيديولوجي لأنها تتخذ في النص الروائي " أشكالا متعددة ودلالات متجددة تهب للرواية حقيقة كينونتها التي تحدد علاقة الإنسان بالعالم"[3] .

وحتى نتمكن من مقاربة الفضاء الروائي فإننا نفسح المجال للعين التي تكون "نقطة البدء في الاتصال بالفضاءات"[4] عند أول لقاء بالنص ثم تبدأ (العين) بعد ذلك "بالتفاصيل بالأجزاء والمقاطع للإمساك بالشامل و الممتد، تبدأ بالمرئي للإمساك باللاَمرئي"[5].

إذن ننطلق في دراسة الفضاء من كونه أبعاد هندسية ومساحة جغرافية، أي الفضاء كمعادل للمكان كما يذهب إلى ذلك حميد لحمداني، ثم تنشط حركة، الخيال عند القارئ، وينطلق النشاط

---

[1] فاضل ثامر:"من سلطة النص إلى سلطة القراءة"، "مجلة الفكر العربي المعاصر": ص 92.

[2] عبد الله محمد الغذامي : الموقف من الحداثة ومسائل أخرى: ص96.

[3] محمد سويرتي : النقد البنيوي و النص الروائي "نماذج تحليلية من النقد العربي الزمن، الفضاء، السرد افريقيا الشرق، 1991، ص 77.

[4] حسن نجمي : شعرية الفضاء: ص 109.

[5] نفسه: ص 109.

المعرفي و الإبداعي في محاولة للإحاطة بمختلف الدلالات، و أقول محاولة لأنها (الدلالات) لا متناهية، تتولد وتنتج كلما التقى القارئ بالنص لأنه "في جغرافية النص السردية تكمن كلَ الإمكانيات منتظرة من يحققها أي فيها تتشكل القراءة ..."[1].

أخيرا ما يمكن قوله، واتخاذه كمنطلق لمقاربة الفضاء الروائي من خلال نصوص "**خلاص**" الروائية هو أن الفضاء ليس فارغا، أي مجرد بياض دلالي لا قيمة له بل هو علامة مليئة دلاليا لأن وجودها داخل النص لن يكون من قبيل الصدفة، بل يصبح عنصرا تعبيريا ومكونا جماليا وقد يبلغ الحد الذي يصبح فيه المحرك الرئيسي، والعصب النابض للنص الروائي، ويذهب صاحبا كتاب "عالم **الرواية L'univers du roman**" إلى أنه "الأساس الذي تتمركز فيه وتتركز عليه أحداث الرواية، إضافة إلى ذلك فإنه يتخذ أبعاد ومعاني متعددة قد تصبح هي المحور الأول لوجود العمل الأدبي ككل"، وهذه الأبعاد الدلالية هي التي يمنحها النص الروائي للقارئ من خلال تحقيقه تلك المقروئية الفنية للفضاء الذي لا يمكن أن يكون مجرد مساحة هندسية مفرغة من محتواها الرؤيوي والإيديولوجي، لذا فالفضاء لا يقدم نفسه، بقدر ما ينتظر القراء الذين يحاولون جاهدين إنتاجه، بعد طرح أسئلة تفتح الأفاق واسعة أماهم،

ومن بين هذه الأسئلة أين تجرى الأحداث ؟ كيف تقدم الرواية فضاءاتها؟ لماذا هذه الفضاء بالذات دون غيره؟ وغيرها من الأسئلة التي تتسلل إلى أذهاننا في توالد لا نهائي، وعلينا أن نضع نصب أعيننا أن الفضاء لا يمكن أن يكون دائما نفس الفضاء الموجود في الواقع لأنه يستمدَ وجوده الفني من طريقة بنائه وتشكيله مادام متخيَلا مصاغا "من ألفاظ لا من موجودات أو صور"[2] .

إن الفضاء الروائي كما يرى "حسن نجمي" في كتابه **شعرية الفضاء**" مثل كل فضاء فني يبنى أساسا في تجربة جمالية، بما يعنيه ذلك من بعد أو **انزياح (Ecart)** عن مجموع المعطيات الحسية المباشرة، أي أن مجاله هو حقل الذاكرة و المتخيل"[3]، إنه ينبني فعلا على أساس من التخيل المحض لكنه لا يكتسب ملامحه و أهميته، بل وديمومته إذا لم يتماثل بدرجة

---

[1] رشيد بنجدو: "قراءة في القراءة" الفكر العربي المعاصر: ص 18.

[2] عبد الله ابراهيم: "البناء الفني لرواية الحرب في العراق": ص 127.

[3] حسن نجمي: شعرية الفضاء: ص 47.

أو بأخرى مع العالم الحقيقي خارج النص، لاستحالة بناء الحدث و الشخصية في مكان لا ملامح له.

إذن الفضاء ضمن العمل الفني، الروائيّ منه على الأخص ليس نسخة طبق الأصل للفضاء المرجعي –الواقعي- بقدر ما هو مساحة تقاطع بين فضاء العالم وفضاء المبدع .

سأحاول من خلال هذا الفصل البحث في مختلف الدلالات التي يحققها الفضاء ضمن المتن الروائي، و الكشف عن القيمة التي يكتسيها هو الذي تجاوز، الدور التزييني الذي كان يؤديه، كديكور أو خلفية للأحداث، لقد صار يلعب دورا مهمَا يمكَن القارئ من تحليل البنية الاجتماعية، السياسة و ومراحل تطورها، كما يساهم بقدر كبير في الكشف عن نفسية الشخصيات وهويتها، باختصار لقد توطدت علاقته ببقية المكونات و المستويات التي ينبني النص الروائي وفقا لها.

و قبل الكشف عن الطريقة التي انبنى الفضاء التخييلي وفقا لها،والقوانين التي حكمته،وأهم الدلالات التي حققها على مستوى النصوص الروائية -موضوع الدراسة-تجدر بي الإشارة إلى قضية جد مهمة وهي"الفضاء النصي" وما يمكن أن يلعبه من دور في تعميق العلاقة بين القارئ و النص، أو الفضاء الذي تجري فيه الأحداث و يمكن اعتباره"المكان الوحيد الموجود في الرواية حيث يجري اللقاء بين وعي الكاتب ووعي القارئ "(1)[1] ،و ستكون هده الإشارة إلى الفضاء النصي بمثابة تمهيد يفتح الطريق أمامنا للتعامل مع بنية الفضاء عند "**جيلالي خلاص**" من خلال رواياته الأربع المدروسة.

(1)حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي:ص28

I- الفضاء النصي :

لقد بات من الضروري الاعتناء بالفضاء النصي " L'espace textuel" باعتباره جزءاً مهما من العملية الإبداعية إذ يشرف على عملية التفاعل بين القراء والنصوص من بدايتها إلى نهايتها. ولا بأس من الإشارة مرة أخرى إلى مفهوم الفضاء النصي "ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها-باعتبارها أحرفا طباعية- على مساحة الورق، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين، وغيرها"[1] .

وتعد كل هذه الأمور أشياء تقنية ترتبط بإخراج الكتب بطريقة تستفز القراء باستفزاز أبصارهم من خلال الرسومات والألوان، دون أن ننسى الإشارة إلى اللغة المكتوبة كل ذلك في تزاوج فني رائع يعمق الدلالة الجمالية والايدولوجية، فالفضاء النصي "يغيب أفق انتظار القارئ، ويستفزه بصريا، وأيقونيا وذلك بتشكيلاته السيميائية القائمة على اللون، والفراغ والاكتمال مع التنويع في استعمال الخطوط والأحرف، والتركيز على الخرق الطباعي والانزياح الطباعي"[2] .

وعندما نتحدث عن الفضاء النصي ينبغي عدم الخلط بينه وبين المكان "الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرك فيه على الأصح" عين القارئ، هو إذن بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة"[3] ودراستنا للفضاء النصي ستهيئ فكرنا وعقلنا لقراءة النص، بما توفره لنا مبدئيا من معلومات حوله لأنه في معظم الأحوال هناك علاقة واضحة بين الرواية كنص أدبي مكتوب، والشكل الذي تظهر به للقراء بما في ذلك صور الغلاف ،نوعية الحروف الطباعية، العنوان، اسم الكاتب، وغيرها من المعلومات التي يتفاوت وجودها من كتاب لآخر. إن الغلاف يكون لنفسه خطابا يمكن اعتباره عتبة أولى للقراءة "فالغلاف هو أول من يحقق التواصل مع القارئ، قبل النص نفسه، فهو ينتزع السلطة من النص ويتحدث باسمه إلى إشعار جديد، فهو الناطق بلسانه، يقدم قراءة للنص، وبالتالي يضع سمات النص وعلاماته ، وهويته

---

[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: ص 55.

[2] علال سنقوقة : المتخيل والسلطة -في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية- : ص 228.

[3] حميد لحمداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي : ص 56.

وحتى تتم عملية معاينة الفضاء النصي ينبغي الفصل بين أجزائه، بدءا بالغلاف ثم التسلل إلى الداخل، الغلاف بما يحتويه من إشارات وطريقة تموضعها كأن يكون اسم الكاتب في الأعلى.

وهذا ما نلاحظه من خلال روايات "**خلاص**" المدروسة، والتي لم تكن في معزل عن هذه المحاولات الساعية لتكثيف العلاقة بين الغلاف الخارجي بمحتوياته، والنص الروائي.فعند أول لقاء بها يلفت انتباهنا تلك الألوان المختلفة سواء على مستوى الصور أو الكتابة، ويلفت انتباهنا اشتراك أغلفة النصوص الأربعة في الإشارات المتواجدة عليها إذ يتصدر اسم المؤلف الغلاف وقد كتب بلون أسود بارز بحجم كبير يليه عنوان النص الذي سأحاول الوقوف عنده لقراءته ورصد مدى علاقته بالنص، وأهمية الدور المنوط به، أما فيما يتعلق بالصور والرسومات فنجد أنها تتباين وتختلف من نص لآخر وهذه الصور تكون في بعض الأحيان نوعا من الشرح الذي قد يضيف شيئا إلى النص، ويؤكد الباحث عبده جيران من خلال دراسته المعنونة بـــ"لعبة الغلاف في لعبة النسيان" أن الصورة لا تعمل في الغلاف "سوى على مضاعفة دلالة الخطاب وتدعيمه وترجمته"[1] .

فصورة الطفل الذي يبكي ل" دافيد اسكافارو" التي نجدها على الغلاف الأمامي لرواية **(عواصف جزيرة الطيور)** مفعمة بمعاني الحزن والألم والمعاناة التي تعد جزءا لا يتجزأ من النص كما سنرى ذلك لا حقا مع العنوان ومع النص في حد ذاته، لقد تم اختيار صورة يظهر بها رأس طفل يبكي يخرج من فمه طفل آخر يبكي وهذا دليل على توارث الأحزان جيلا عن جيل وتتالي المحن التي لم تجد نهاية، يرتدي الطفل الثاني ثوبا أحمرا، وهذا اللون قد يشير إلى الدموية التي هيمنت على الحياة فجعلتها جحيما.

ويمكننا التساؤل عن سبب اختيار طفل يبكي، وأبسط إجابة نسوقها هي أن الأحزان حاصرته منذ حداثة سنه شأنه في ذلك شأن جزيرة الطيور التي لطالما كانت قبلة لأطماع الغزاة وعرضة لهجماتهم ،ويلازمه البكاء لأن ما سيأتي أبشع بكثير مما فات، ويظهر محاصرا بالدمار والخراب من كل جانب جراء العواصف التي أنهكت جزيرة الطيور كما يسميها الكاتب على مر الأزمنة دون أن تترك لها فرصة استعادة أنفاسها، ويمكننا إضاءة سبب اختيار هذه

---

[1] حسن نجمي : شعرية الفضاء ص 219 نقلا عن عبده جيران "لعبة الغلاف في لعبة النسيان" الملحق الثقافي لجريدة "الاتحاد الاشتراكي" العدد 231 فبراير 1988.

الصورة التي لا تخلو من دلالة من خلال مقطع نجده بنص "حمائم الشفق" ويشير إلى أن الإنسان يولد يبكي لأنه يعلم ومنذ اللحظات الأولى التي يلتقي فيها بالحياة أنها ستكون نموذجا للمعاناة والأحزان "ولد الإنسان حزينا وإلا ما صرخ تلك الصرخة المدوية لحظة انفلاته من فرج أمه،

روعة الحياة الأولى وصدمة المروق لمصارعة السنين عبثا إذ ما هي إلا أيام وأشهر أو سنوات معدودات وتنطفئ الشمعة وتودع في تراب مجهول ..."[1] .

ومع بقية النصوص لا نجد إشارة إلى مصادر الصور الموجودة على الغلاف الأمامي فمع **(حمائم الشفق)** نجد صورة للبحر بزرقته التي لطالما سحرت شخصيات الرواية وقد حلقت فوقه مجموعة من الطيور أو الحمائم التي يرد ذكرها على مستوى العنوان، ولعل سبب اختيار البحر ليكون صورة للغلاف له دلالته لأنه كما سنرى جزء من المدينة التي كانت الفضاء المهمين بنص **(حمائم الشفق)** واتخذ دلالات عدة اختلفت باختلاف رؤية الشخصيات الروائية له، فكان مرة صديقا، ومرة عدوا لكن هذا لا ينفي أبدا الأهمية الكبرى التي انطوى عليها ضمن النص لدرجة أن الانتقال إليه والرغبة في رؤيته عدت حلما" البحر ذاك السحر المعجج في مخيلته مالئا خياشيمه برائحته المفعمة بملوحة عذبة المذاق..."[2] كما يجسده "**برهان**" رسام المدينة في إحدى لوحاته بتلك الزرقة، فمن غير الممكن أن يكون رساما للمدينة ويهمل هذا الجزء المهم منها.

وعندما نرحل إلى نص **(رائحة الكلب)** نجد صورة تجمع بين مجموعة من الفرسان الذين امتطوا جيادا، ووجه امرأة جميلة لا يظهر منه إلا شعرها الأسود وعيناها الجميلتان، وربما هب الفرسان مسرعين للدفاع عن هذه المرأة ذات العينين الجميلتين، وحمايتها من خطر يحدق بها ولعل هذا ما جعل موضعها على الصورة يسبق الفرسان، وعندما نطلع على النص نجد أن وصف المرأة الجميلة يتكرر عبر أجزاء النص لدرجة تجعلنا نعتبرها معادلاً للمدينة التي تعد نموذجا للوطن ككل، عانت الكثير وتاريخها شاهد على ذلك، تاريخها القديم والحديث لذا كانت ولا تزال بحاجة إلى حماية أبنائها البررة، وفرسانها الذين هم مستعدون لبذل حياتهم في سبيل

---

[1] جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص 125.

[2] نفسه : ص 59.

رؤيتها بوجه وضاء لا يشوبه أي خدش ، ووجود صورة المرأة على الغلاف الخارجي يجعلنا نتوقع حضورها بشكل وأضح ضمن عالم النص، وهذا ما نتأكد منه فيما يعد عندما نشرع في عملية القراءة.

إن اختيار هذه الرسومات التي نجدها على الغلاف الأمامي كما نرى قد يكون استنادا إلى أحداث الرواية واختيار مواقف منها مما يضفي سمة الواقعية التي تقوم "بوظيفة إذكاء خيال القارئ لكي يتمثل بعض وقائع القصة وكأنها تجري أمامه"[1] .

وقد لا تتسم هذه الرسومات بالواقعية بل تكون بحاجة إلى اجتهاد القارئ وتأويله لها.

أما عن غلاف **(زهور الأزمنة المتوحشة)** فنجد صورة لقرية بمنازلها المتراصة المتلاصقة بعضها ببعض وقد تربعت بمكان مرتفع من الريف، صور لحيوانات، لفلاح، يحلب بقرة، وهذا يعد مظهرا من مظاهر الحياة الريفية مما يحيلنا على حقيقة مفادها أن النص تجري أحداثه بالريف، ويلفت انتباهنا وجود وجه جندي يغطي خلفية الصورة بأكملها، وكبر الوجه دليل على سلطة وهيمنة صاحبه، يمسك هذا الرجل بين أصبعيه زهرة، وطريقة إمساكها توحي بسخريته منها وستتضح الفكرة بطريقة أفضل عندما أحاول قراءة العنوان فيما بعد، الأمر الذي يؤكد علاقة التكامل بين العناصر التي نعثر عليها على الوجه الأمامي من الغلاف.

أما الغلاف الخلفي ومع النصوص الأربعة فكان فضاء تضمن إضاءة حول النص إذ يتم تدوين بعض المعلومات حول مضامين النصوص بطريقة تدغدغ خيال القارئ وتجعله يتشوق لمعرفة المزيد، مع محاولة لخلق نوع من الاستباق لما سيأتي ففي**(عواصف جزيرة الطيور)** طرح الكاتب مجموعة من التساؤلات والانشغالات التي سيطرت واستحوذت على فكر الراوي كالبحث في العلاقة بين ما حدث بجزيرة الطيور يوم الخامس أكتوبر 1980 وما حدث يوم الخامس جويلية 1830، وأشار من خلال الغلاف الخلفي لـــ**(حمائم الشفق)** إلى أن هذه الرواية تاريخ لمدينة توالت عليها المصائب والمحن طيلة مدة زمنية ليست بالهينة إذ تتجاوز الخمسة قرون، كما أشار إلى طريقة بناء النص القائمة على الضمائر العربية التي تعد في نظره تحديا.

ونجده يورد بغلاف **(زهور الأزمنة المتوحشة)** مقطعا من النص فيه إشارة إلى قصة الحب التي جمعت بين "فاطمة" و"سليمان"، وطبعا هذه المعلومات تساعد القارئ على إضاءة

---

[1] حميد لحمداني : بنية النص السردي : ص 60.

العنوان وإدراك مضمونه في مرحلة أولية قبل الاستعانة بالنص. وكذا الحال بالنسبة لـــ:(**رائحة الكلب**)التي يتضمن غلافها الخلفي مقطعا من النص لم يتم اختياره صدفة بل اختير خصيصا ليعكس جانبا من أهمية الكتابة التي تعمي عيون المتسلطين، وتنير الطريق لملايين الأبصار المسجونة ليتفجر الأمل الذي سيغرق جيوش الظلام الغادرة.

وبما أن خطاب الغلاف ليس عناصر ايقونية (صورية فقط) فإن اسم المؤلف وجنس الكتابة "رواية"، واسم الهيئة الناشرة (المؤسسة الوطنية للكتاب، دار هومة، مارينور) وعنوان الرواية تتضافر جميعها لتكشف عن المعنى، الذي قد يظل خفيا بين طيات الصور، فهي تضيف "اقتراحات واضحة المقاصد والوظائف لخلق تلك العلاقة والانسجام بين الكاتب وقرائه ،ولعل العنوان يظل أكثر من هذه العناصر إثارة لفضول التحليل والمقاربة وذلك لما يوفره عادة من إمكانية إضافية لفهم النص الأدبي" [1] .

لذا فإن محاولة قراءة العناوين التي تصدرت النصوص الأربع (موضوع الدراسة) تغدو مطلبا ضروريا، ومحطة لابد من التوقف عندها لأن العنوان هو أول ما يصادف المتلقي في أية عملية قرائية، فمن الواجب إذن إدراك ما للعنونة من أهمية إذ هي حجر الزاوية التي يتشكل حولها النص، وعملية الكشف عنها تغدو ضرورية خاصة وأن الاهتمام بالعنوان يعد من الأمور الحداثية في الدراسات الأدبية لما ينطوي عليه هذا العنصر الفعال من أهمية كبرى، لذا سأحاول الوقوف عند هذه العلامة البارزة في العمل الإبداعي لدى "**جيلالي خلاص**"-من خلال رواياته الأربعة (موضوع الدراسة) بوصفها منطلقا وعتبة نلج من خلالها إلى عالم النص قبل الخوض في الكشف عن الفضاء التخييلي داخل النص الروائي.

قراءة في العنوان :

"إن العنوان بالنسبة للكتاب كالاسم للشيء به يعرف، وبفضله يتداول، يشار إليه ويدل به عليه".[2] إنه يرتبط ارتباطا عضويا بالنص الذي يعنونه فيكمله ولا يختلف معه، ويعكسه بأمانة ودقة، وكأنه نص صغير يتعامل مع نص كبير، وهذا ما يخلق تلك العلاقة الجدلية بين النص والعنوان. لأنه بدون النص يكون العنوان وحده عاجزا عن تكوين محيطه الدلالي، فهذا الارتباط

---

[1] حسن نجمي : شعرية الفضاء الروائي : ص 221.

[2] محمد فكري الجزار : العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي : الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998 : ص 15.

الوثيق بين النص وعنوانه يجعل هذا الأخير عتبة للقراءة لأن القارئ (المرسل إليه)" يدخل إلى العمل من بوابة العنوان مؤولا له وموظفا خلفيته المعرفية في استنطاق دواله الفقيرة عدداً، وقواعد تركيب وكثيرا ما كانت دلالية العمل هي ناتج تأويل عنوانه" [1] .

إن العنوان كما يبدو يتوسط العلاقة بين مرسل العمل ،ومتلقيه الذي لا يصل إلى العمل إلا عبر جهوده وفعاليته الخاصة في تلقي العنوان،والذي عادة ما يحمل داخل بنيته النصية خصوصية عمله، وكل هذا يجعلنا في غنى عن التأكيد على أن كاتب النص قد أولى اختيار عنوانه وكتابته ما يعطيه للعمل في حد ذاته من اهتمام وعناية، ولا يهم إن كان اختيار العنوان يتم قبل كتابة العمل نفسه أو بعد ذلك لأن هذا الأمر يخص الكاتب وحده ومع "**جيلالي خلاص**" فإننا نكون إزاء جملة من العناوين لا تختلف في تركيبها اللفظي عن الطريقة التقليديـــة التي

انتهجتها معظم الروايات العربية القائمة على تكون العنوان من كلمتين تتضاف ثانيهما إلى الأولى :(**رائحة الكلب**)، (**حمائم الشفق**) ، لكن هذا لا يعني اقتصار عبارة العنوان في تركيبها على لفظتين بل قد قد تتعداه إلى ثلاثة كما نلمح ذلك في (**عواصف جزيرة الطيور**) و(**زهور الأزمنة المتوحشة**).

والكلمات المشكلة للعناوين وإن اختلفت دلالاتها المعجمية الجاهزة، إلا أننا نشعر بنوع من الانسجام الواضح فيما بينها، فما هي الاحتمالات الدلالية التي يحيلنا عليها العنوان بوصفه لافتة خارجية؟ الإجابة عن هذا التساؤل تتم بالتعامل مع العنوان عند تحليله وفقا لمستويين.

-الأول : ينظر من خلاله إلى العنوان كبنية مستقلة لها دلالتها السيميائية الخاصة.

-الثاني : مستوى تتخطى فيه الإنتاجية الدلالية لهذه البنية حدودها متجهة إلى العمل ومشتبكة مع دلالته محفزة إنتاجيتها الخاصة بها.

1-رائحة الكلب : عنوان يتألف كما نرى من كلمتين، أضيفت ثانيهما إلى الأولى مما يخلق نوعا من الانسجام بينهما على الأقل نحويا، لأن علاقة الرائحة بالكلب غريبة نوعا ما.

فهل للكلب رائحة؟ ما المقصود بالكلب؟ أهو المعنى المعجمي الذي درج الجميع على معرفته أم أن الكاتب يقصد من ورائه شيئا آخر؟.

---

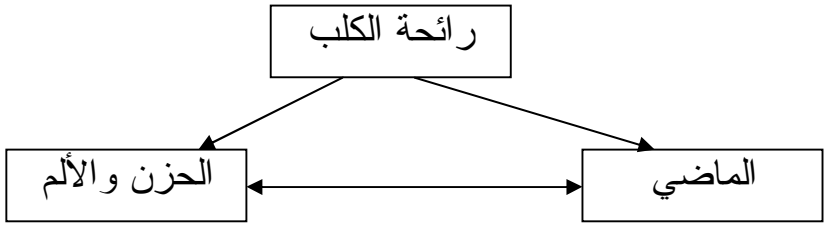
[1] السابق : ص 19.

أول ما تقع عين القارئ على هذا العنوان يشعر بأن هذا الأخير يستفزه ،ويثيره لما قد يولده لديه من احتمالات مختلفة خاصة وأنه (العنوان) يتوسط العلاقة بينه، وبين النص الذي لا يمكنه الوصول إليه، إلا عبر فعاليته الخاصة في تلقي العنوان الذي يحمل بشكل من الأشكال خصوصية عمله داخل بنيته النصية :

فهل تنسجم التوقعات التي يثيرها فينا هذا العنوان مع مضمون النص؟ أم أنه بفعاليته الدلالية يخرق أفق انتظارنا؟

نتوقع في البداية أن الكاتب يدعونا لمشاركته حاسته الشميّة خاصة وأن النص سيتحدث عن رائحة تفرض هيمنتها على الشخصيات، وتسجل حضورها الخاص على صعيد النص لكن الاسترسال في القراءة والتقدم في ذلك يجعل دلالة العنوان تتحرك في اتجاه آخر فيتحول من مجرد مؤشر على الرائحة إلى عنصر زمني. ينفتح النص على زلزال يهز أركان الغرفة، أو العمارة، أو المدينة إن صح القول، زلزال يجعل البطل، الكاتب العمومي حبيس فجوة ضيقة، تحيط به الأنقاض، وأثلام الجبس من كل جهة، عاجزا عن الحركة "وجد نفسه ينزل في ثقة وقد انشقت الأرض تحته ليسقط في زاوية ما بين جدارين جزعا والتراب يتذرى على رأسه، معفرا منامته متسربا تحت ياقتها، بينما دوي سقوط العمارة يخفت شيئا فشيئا هازا الزاوية التي سقط فيها مرعدا الخرسانة على يمناه فيسراه فتحت قدميه، ففوق كتفيه، إذ سرعان ما سقط شيء ثقيل على رأسه الحاسرة، فامتلأت مخيلته بألوان زاهية لا تحصى ...ثم أحس بلذة لم يسبق له أن شعر بها من قبل ..." [1] .

إنها اللحظة التي يغيب فيها عن الوعي ليسافر عبر أجنحة الذاكرة التي تتحول إلى أهم محرك للأحداث، إنها الوسيلة الوحيدة للحد من سطوة ذاك الألم، والتخفيف من حدة المعاناة التي وجد نفسه أسيرها، إن السياحة عبر الذاكرة لاستحضار الذكريات حلوها ومرها تصبح ملاذه الوحيد ...فأين رائحة الكلب من كل هذا.



[1] جيلالي خلاص : رائحة الكلب : ص 19.

يحيلنا العنوان على الماضي لأن الكلب يعد أحد أهم العناصر التي شكلت ماضي البطل، الماضي الذي لعب دورا بارزا في بناء شخصيته، وذاكرته التي وشمت بالدم والحزن منذ حداثة سنه مع الإشارة إلى أن الماضي غطى أكبر مساحة من النص خاصة وأن الذاكرة لعبت دورها بشكل ملفت للانتباه، هذا فضلا عن لا خطية النظام الزمني التي فرضت حضور تقنية الاسترجاع التي كانت تفجرها غيبوبته، وفقدانه للوعي في كل مرة.

تجمع البطل بالكلب علاقة حميمة، ففي صباه رافق الكلب "طيو" وجرى وراءه طويلا بين أدغال وجذوع الغابة الكحلة، وها هو الآن يرعى الكلب "راكس" رفيق وحدته بتلك الغرفة التي اكتراها بعمارة "السي عمر" لرقن شكاوي المواطنين، راكس الذي ذعر جراء الزلزال وراح يعوي عواء جنائزيا، حافرا الذاكرة، نابشا الذكريات المؤلمة والشعور بالحزن بسبب تلك المحن التي توالت في حياته حتى تلك اللحظة التي انحبس فيها وسط الأنقاض، تلك الأحزان التي تجعل قلبه ينفطر، خاصة وأن اللحظات التي تفجر تلك الذكريات تعتبر واحدة من مئات المحن التي عاشها "راكس الذي ما فتئ يتمسح بساقيه، ويعوي ذلك العواء الجنائزي مذكرا إياه بمأساة الكلب الأخر صديق الصبا، ونابشا تلك الذكريات المؤلمة التي ينزف لها قلبه دما ثقيلا فإذا هو يشعر بذلك الفراغ المهول الذي طالما انتابه أيام المحن..."[1] .

صوت الكلب يفتح الباب على الماضي بأحزانه ومآسيه، وإحداها(المآسي) بشاعة المستعمر التي جسدتها الطريقة الوحشية التي قتل بها كلبه "طيو" من طرف المظلي الفرنسي بعشر رصاصات أمام عينية هو الصبي الذي لم يكن قد تجاوز الخامسة من عمره وقتها الدم المسفوك، والذاكرة الموشومة إلى الأبد "الذاكرة الموشومة برنة الرشاش الرصاصية، وصورة طيو الذي رآه للحظات يرتفع عن الأرض خرقة بيضاء تقلبها الرياح ثم سرعان ما يسقط ندفا قطنية، مضرجة بدمه الساخن القاني الذي لطخ ملابسه هو راشا حتى وجهه برذاذ لم توقفه كفاه..."[2] .

---

[1] السابق : ص 15.

[2] نفسه : ص97.

وتتوالى الأحزان في حياته، فقدانه أفراد عائلته فحياته لا يمكن اعتبارها مثالا للسعادة وراحة البال "الفقر المدقع منذ الخطوات الأولى، التعاسة المرسومة في عيون أمه وأبيه والسعادة السرابية التي طالما طاردها بلا جدوى..."[1] .

الفقر الذي كان واحدا من الأسباب التي حفزته وشجعته على الرحيل إلى المدينة، لقد بات من الضروري تهيئة العيش" لوالديه لإخراجهما من ذلك الفقر المدقع الذي لازمها مذ فتح عينيه على وجهيهما الحنونين"[2] .

فالكلب يرتبط بالحزن وذكراه ترتبط بالألم، لذا فإن رائحة الكلب تحيل مباشرة على الآلام والأحزان التي تلف النص من بدايته إلى نهايته مما يولد رغبة في الحصول على حياة أفضل والتخلص من الأوضاع المزرية، من الرداءة المحيطة به من كل جانب لدرجة أن الحياة المريحة صارت حلما صعب المنال تتوق إليه كل نفس "ما أمتع أن تنام مرتاح البال لا يقلقك مقلق، أو يوقظك موقظ ... هو لا يشعر بأنه ذاق هذه المتعة ليلة في حياته المتعبة ..."[3] .

نزل المدينة يحدوه أمل في القضاء على النظام السائد واستبداله بآخر عادل، لكن الشعور باليأس كان حليفه لأن المدينة الحلم خيبت آماله،والمقهورون الذين قرر النضال من أجلهم لا يبالون بمشروعه ولا بمخططاته إذ "كان ولا يزال يصطدم بصفوف سكان المدينة حين تقف سدا مانعا أمامه ساخرة من مشروعه مقهقهة في ضجة ناقلة عبر لمعان الأسنان العاجية أواسر الطاعة الشعبية للشمس المتربعة هناك..."[4] .

وظل في صراع بين خيبة الأمل والأمل من جديد، رحلة الكفاح طويلة وشاقة محفوفة بالصعوبات والعراقيل التي تولد الشعور بالعجز، واليأس في كل مرة، ولعل الزلزال الذي فجر الاضطراب على مدار النص خير دليل على ذلك، لأنه كبل البطل، وحد من طاقاته، وجعله حبيس زنزانة بكل مواصفاتها من ضيق، محدودية وظلمة، والرغبة في التخلص من تلك المشاعر المؤلمة هي التي جعلته يهرب إلى ذاكرته، ويفر إلى ماضيه فالحياة المتلاطمة بمشاكلها وأحزانها "تحفر الذاكرة حتى وهو ساقط القرفصاء ههنا تحت ما لا يدري من أطنان

---

[1] السابق : ص 47.

[2] نفسه : ص 18.

[3] نفسه : ص 75.

[4] نفسه : ص 92.

الخرسانة و الأتربة والحديد والزجاج...حيث يأكل حناياه نمل الأسى وتتسرب إليه ذرات يأس قاتل ..."[1] .

الألم هو الذي يدغدغ الذاكرة، ويفتح بابها على مصراعيه "الألم الشامل ورحلة الذاكرة مرة أخرى، حيث لم يبق إلا بصيصها يحوم في ردهات الظلمة ..."[2] .

إنه الشعور بالملل، بالكآبة، العياء، الشعور بالوسخ، بالغربة، بالانعزال، إن استسلم الإنسان له فقد كل شعور يبعث على الأمل في الحياة وهذا ما لا يجب أن يحدث. أعود إلى الرائحة مرة أخرى لأشير إلى ملاحظة مهمة تؤكد حدود العلاقة التي رسمتها سابقا بين العنوان "رائحة الكلب" و"الماضي"، فإن كانت "رائحة الكلب" مؤشرا زمنيا يحيل مباشرة على الأمل والحزن فإن روائح أخرى تظهر إلى جانبها، بدرجة ضئيلة لكنها تشترك مع الرائحة الرئيسية في الإحالة على الماضي وإن لم تكن الذكريات في هذه المرة حزينة، بل تلك التي يحن إليها الإنسان ويتذكرها لنسيان الألم أو تناسيه على الأقل، ومن نماذج ذلك رائحة شعر والدته "الليلي، المزيت الفائح بتلك الرائحة الأخرى العابقة في الجو، رائحة الزيتون الذي ما أن كبر حتى راح يطارد الفراخ على أغصان أشجاره..."[3] .

رائحة أخرى كانت تشعره بالدفء والحنان "الكلس الأبيض ذي الرائحة الفريدة التي تحمله إلى تذكر مذاق حليب ثدي أمه، أيام الرضاع اللذيذة"[4] .

رائحة تدغدغ أنفه وتجعل قلبه يرتجف فيتذكر منزل الطفولة، وأيام المرح التي عاشها وهو صغير إنها "الرائحة الترابية، رائحة الكلس المبلط لجدران البيت وأرضيته" [5] .

إن قراءة العنوان بهذه الطريقة تبقى مجرد محاولة تبرز العلاقة التي تجمع العمل بعنوانه، هذا الأخير الذي كما لاحظنا لم يتكرر ذكره ضمن المتن كلازمة، وإنما شظايا المعنى هي التي تولت زمام الأمر وأمسكت بخيوط النص.

---

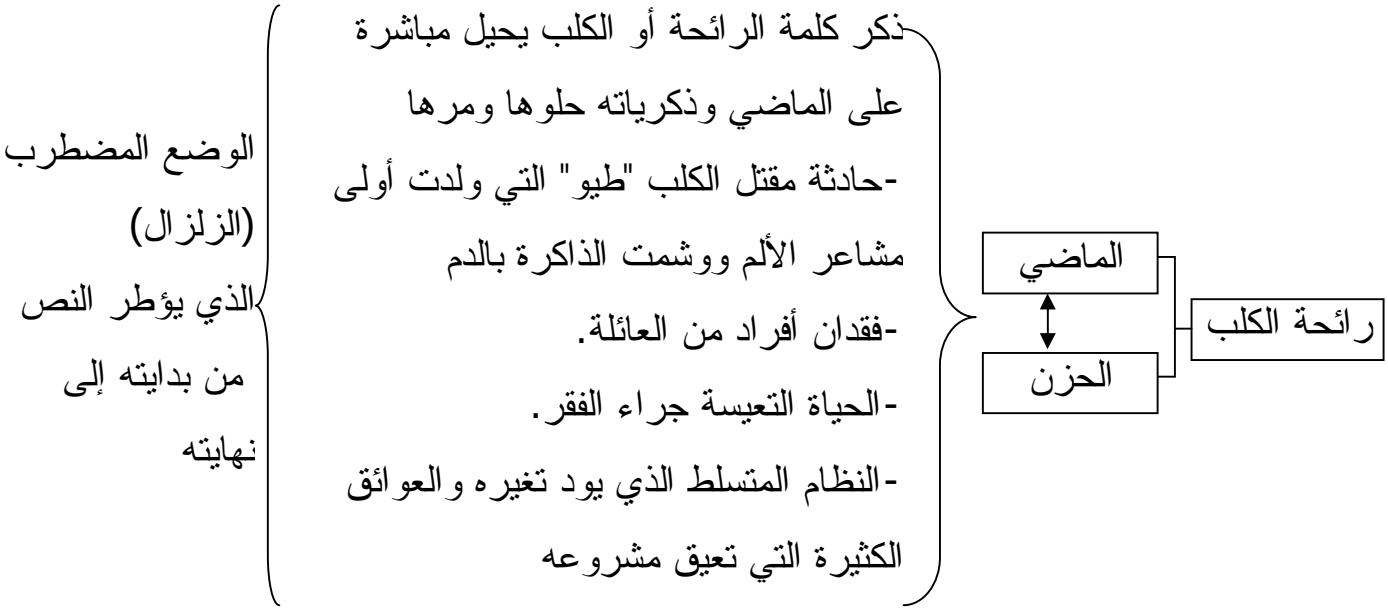
[1] السابق : ص 64.

[2] نفسه : ص 54.

[3] نفسه : ص 27.

[4] نفسه : ص 27.

[5] نفسه : ص ن.



2- العنوان الموالي الذي لنا معه وقفة هو **(حمائم الشفق)**، يشبه في بنائه العنوان السابق ارتبطت من خلاله الحمائم بالشفق، هذه المرحلة الانتقالية التي تنبئ بنهاية النهار، مفسحة المجال لليل يبرنس الدنيا بظلامه الحالك وهكذا يبرز عنصر الزمن من جديد لأن العنوان يحيل على تلك الفترة الزمنية التي تميل فيها الشمس للغروب فاقدة توهجها، وذهبيتها مكتسبة ذاك اللون الأحمر "أشعة الشمس وقد أتعبها النهار في نهاية العصر المحمر إعلانا لشفق مقبل لا محالة ..."[1] .

اللون الأحمر الذي لطالما أغرى "برهان" رسام المدينة المولع بجمالها فجسد في لوحاته الاحمرار الشفقي "بدمويته التي طبعت سكان المدينة إلى الأبد، فأغرقت كل من سولت له نفسه محاولة مغازلة شواطئها كاسرة شوكات نباله على رؤوس تلك الصخور المدببة التي أظهرتها أنت بلونك الأرجواني المفضل...وكأنك كنت تريد أن ترهب الغزاة إذا ما هم فكروا في النزول إلى البر"[2] .

---

[1] جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص 26.

[2] نفسه : ص 26 .

أول ما يكشف السر في اختيار الشفق بالذات هو لونه الأحمر الدموي، الدم الذي أحاط بالحمائم الوديعة، أبناء المدينة البررة الأوفياء من كل جانب فلماذا طبع سكان المدينة بهذه الدموية؟

يصور نص **(حمائم الشفق)** صراعا تاريخيا دائما ،ومستمرا بين قوى ذات مصالح متضاربة، ففي الماضي كان بين قوى غازية خارجية قدمت من وراء البحار طمعا في الاستيلاء على المدينة، لكن أبناءها دافعوا عنها بكل شجاعة واستماتة لتتحول النزاعات فيما بعد إلى تناحرات مصرانية ،أو أحشائية تغذيها فئتان واحدة تحاول المحافظة على الأوضاع كما هي لأن الاضطراب واللااستقرار يخدم مصالحها فهم "يهمهم أيما أهمية أن تستمر الأوضاع على الحال التي وجدوها من عهود الاستعباد رغم عسر المخاضات الإعصارية التي أنجبت الجلاء الأخير فمكنتهم من الاستيلاء على مقاليد المشيخة..."[1] .

أما الأخرى فترفض الواقع المزري الذي تعيش به، تشعر بالظلم المسلط عليها وترغب في التخلص منه، ويحدث الصدام خاصة وأن الفئة الأولى مستعدة للقيام بأي شيء حفاظا على عرش المدينة ولو كان بقتل أبنائها وسجن حمائمها،" لقد أصيبوا بحمى التناحرات الأحشائية للاستيلاء على عرش المدينة المرمّد لطول ما تآكل بلهيب حرب ضروس ...لم يكن يشغلهم شيء كإشعال فتيل التصفية الجهنمية لبعضهم البعض ..."[2] .

القتل، الدم في نظرهم الحل الأمثل لكل مشاكلهم مما زاد في عدد ضحاياهم "أيدي الجلاوزة المسمومة لن تترك من تلامسه قادرا على العودة إلى المدينة ولو لمجرد تقبيل حجارتها واسفلتها وحصاها قبل الرحيل النهائي إلى عالم المتاهة البالغة بلا رحمة ..." [3] .

قرروا إخفاء جسد "**بوجبل**" إلى الأبد لأنه رفض إغراءات السلطة له، رفض التصويت على مشاريعهم التي لا طائل منها سوى سلب خيرات المدينة، واستنزافها، الرسام "برهان" داهموه في منزله وقتلوه بعد اختطافه لأن لوحاته عبرت عن الغد الكاسح لكل الأسوار والحاميات والحصون : "في نفس الساعة من الهزيع الأخير من الليل خلخلوا بابيهما، الأول داهموه هذه

---

[1] السابق : ص 177.

[2] نفسه : ص 191.

[3] نفسه : ص 171.

تسعا وعشرين سنة خلت، أما الثاني فقد وصل دوره بناء على دفاتر تحرياتهم بعد عشر سنوات تامة من واقعة الأول...لقد حاول الثاني بعث أفكار الأول وبالتالي فهو...خطر على المشيخة مثلما كان الأول الذي كاد يقوض سياستها من أساسها..."[1] .

أما "جميلة" بنت الأول وحبيبة الثاني فاتهموها بالجنون وأثبتوا ذلك بالوثائق لتلازمها الصفة إلى أن توفيت بآلام المخاض العسير "أنت مجنونة قسرا فكل الأطباء النفسيين يؤكدون بالوثائق الرسمية وغير الرسمية أنك مجنونة مصابة بازدواج الشخصية الحاد ..." [2] .

إنها الحمائم الرقيقة الوفية التي حلقت وطارت بأحلامها ،وأفكارها ففاقت أحلام البشر العاديين الذين يرضون بحياة الذل دون إبداء تذمر أو اعتراض، أما هم فخير مثال لحب المدينة والتعلق بها لذا قرروا طوال حياتهم الحافلة بالنضال عدم الصمت "على تلك التخديدات التي وصمت بها حدائقها الغناء، وقد كانت أحدوثة العصور التاريخية الدامية، لما عانته المدينة من محاولات المغتصبين لورودها ورياحينها..." [3] .

تشبعوا منذ البداية بفكرة بذل كل ما أوتوا من طاقة ولو كلفهم الأمر حياتهم مع ضرورة التحلي بالصبر لأن " العجلة لم تكن حليفة الإتقان أبدا وأن مصداقية أي نضال تتوقف على مدى صبر المضحين بالحياة "[4] إلى جانب التمسك بالأفكار والمبادئ لأن "كل شيء يهون يتبدد ويندحر كفقاعات الصابون إلا حب الأفكار عبادتها فبسطها فراشا مخمليا يتنعم به المقهورون..."[5] ،وإن كانت نهايتهم الموت أو بالأحرى القتل فإن ذلك كان وقودا لإشعال فتيل التحدي الذي سيستمر، وإن كتب للحمائم الموت فهناك من سيواصل المسيرة بعدها،

وأول قراءة للعنوان يمكن أن تعتمد على اللون الأحمر الذي يرتبط بالدم. ويمكن اعتماد فكرة أخرى مفادها أن الارتباط بالشفق والاستقرار عنده أساسه عدم الرغبة في حلول الليل بظلامه المخيف الذي يكبل الشخصيات المناضلة ويعيق تحقيق أحلامها، وتنفيذ مشاريعها، فالظلمة أو

---

[1] السابق : ص 121.

[2] نفسه : ص 44.

[3] نفسه : ص 86.

[4] نفسه : ص 125.

[5] نفسه : ص 143

العتمة ترتبط بالخوف والقسوة، بكل شيء محزن، بتفشي الظلام الذي سلطه الشيخ الأكبر وجلاوزته على أبناء المدينة المقهورين، المطرودين عنوة من منازلهم.

وفي المقابل يكون النهار بضوئه رمزا للحلم والأمل ولعل هذا ما يجعل التعلق بالشفق والتوقف عنده أمرا معللا، طالما أن الشخصيات لا ترغب في مجيء الليل لما يبعثه فيها من هلع ورعب "الشفق على الأبواب ينذر بتجهم الطبيعة مما كان يبعث الهلع حتى في نفوس تلك النوارس التي كانت تخاف بلا ريب أن تفقد بياضها إذا ماجن الليل"[1] الظلام الذي يجعلها تختفي من الوجود لأن بياضها سرعان ما يختفي وسط اللون الليلي الأسود "العصر المولي بخجل نحاسي راح يحمر ويحمر تحت لثمات الشفق حتى انصبغ الأفق بتلك الدموية ...التي كانت تشد أنظارنا المتتبعة للنوارس الحائمة في أسراب تبدو للحظات كخيوط كبة صوف ملتفة على بعضها ثم سرعان ما تنسل متبعثرة، متشتتة في حمرة الشفق المتفاحم رويدا رويدا"[2] .

فالحمائم تخاف الليل لأنها تدرك أن الشيخ الأكبر وجلاوزته يحاولون فرض سيطرتهم واستبدادهم "فإذا الرعية يعانون من العمى المفروض عليهم بسياسة تطويل الليل وتقصير النهار (حتى ترتاحوا أكثر أنتم المتبعون كما كانوا يقولون للرعية ..."[3] الحل إذن هو محاربة الليل ونبش ظلامه بخنجر من فولاذ "لابد من تحدي الليل بل إقشاعه، إذ من المستحيل أن ينصاعا لمقولة الشيخ الأكبر"[4] لمحاربة الرداءة المحيطة بحمائم المدينة وأبنائها الأوفياء، فتبقى مدينتهم مضاءة دوما، متشحة بأحلامهم التي هم على أتم استعداد لتحقيقها ولو كلفهم ذلك أعز ما يمتلكون في هذه الدنيا، حياتهم، يدركون بأن الطريق صعبة، محفوفة بالمخاطر والعراقيل وتضحياتهم هي التي ستخلص المدينة من الظلم والمعاناة فهم على يقين بأن : "الشررة الأولى لأتفه مصباح قد تلهب القلوب المدفونة تحت طيات الحلكة القاتلة فإذا الأتون يلتهم الأسوار والحواجز هاصرا الليل ومصهرا ديجوره ليصنع منه فجرا لن تتأخر شمسه"[5] .

---

[1] السابق : ص 122.

[2] نفسه : ص 123.

[3] نفسه : ص 96.

[4] نفسه : ص ن.

[5] نفسه : ص ن .

إن التعلق بضوء النهار، والارتباط بالشفق بالذات لأنه المرحلة الانتقالية بين الليل والنهار يدل على أن الشخصيات المناضلة أمثال "بوجبل" "برهان" و"جميلة" وغيرها متمسكة بأحلامها، ولن تجد أفضل من الضوء والنور لتحقيقها لذا ارتبطت بالشفق وصارت حمائمه الوديعة التي لا ترغب في أفوله وتلاشيه، ولم تزدها المعاناة إلا إصرارا على التحدي، وليأت الشيخ الأكبر وجلاوزته "أو ليغيروا النظام الشمسي بتطويل الليل وتقصير النهار أو حتى إغراق كل شيء في الظلام بلا أي نهار ينتظر ..."[1] .

هكذا نلاحظ كيف أن العنوان بالاقتصاد اللغوي الذي يطبعه يتمتع بشيء من الثراء على مستوى الدلالة، ويعود هذا من جانب إلى طبيعة اللغة التي تنزع عادة للاقتصاد، وإلى تعويل الكاتب على أفق التلقي عند القارئ الذي بإمكانه إثراء المعنى وملء الفراغ.

3-عواصف جزيرة الطيور :_عنوان ترابطت أجزاؤه بطريقة أسهمت كثيرا في تعميق صلته بالنص، وإعطائه نوعاً من السلطة عليه، الشحنة الدلالية التي يحملها يمكن تفكيكها وتحليلها، وإعادة تركيبها ثم ربطها بأحداث النص.

كلمة : **عواصف :** توحي باللااستقرار، والاضطراب وما يخلفانه من آثار سلبية، واستخدام الكلمة بصيغة الجمع (عواصف) بدل (عاصفة) له دلالته لما يولده من إحالة على التكرار والتواصل والاستمرارية.

جزيرة الطيور : يفترض أنها مكان هادئ لما تحيل عليه كلمة الطيور من عذوبة ورومانسية لكن المفارقة تنشأ في ظل الجمع بين العواصف وجزيرة الطيور، وبعد الجمع بين المعاني المعجمية للكلمات الثلاث تتولد في ذهن القارئ أبسط قراءة يسوقها للعنوان والمتمثلة في كون جزيرة الطيور هذه مكانا تلازمه العواصف، لا ينعم بالهدوء لعرضته الدائمة لهذه العواصف التي تكدر صفو العيش به، لكن القارئ الذي يكون على قدر من الثقافة التاريخية سيدرك أن "جزيرة الطيور" هي التسمية القديمة للجزائر "إيكوسيوم" وسميت بالجزيرة لأن "المكان ينتمي إلى طوبوغرافية يجوز وصفها بالجزيرة لانحصاره بين البحر والجبال والمقعر الذي يضـــمه"[2] وهكذا يصبح العنوان "عواصف جزيرة الطيور" عتبة مهمة تمكننا كقراء من ولوج

---

[1] السابق : ص116.

[2] جيلالي خلاص : عواصف جزيرة الطيور : ص 81.

النص بخلفية تعدنا لتلقيه، وفهم مضمونه، لأنه ولد لدينا جملة من الأفكار التي تحيل على معنى الاضطراب والغليان، الأزمات، الصراع، وكأنه نص صغير يتعامل مع نص كبير فيأخذ بيده ويهيئ له السبيل للمقروئية، لأنه يكشف في مرحلة أولى عما أراد الكاتب إيصاله إلى متلقيه الأمر الذي يؤكد ما ذكرته سابقا حول كون الرسالة التي يوجهها المرسل إلى المتلقي لا يمكن أن تنحصر في العمل لوحده بل "العمل" و"العنوان" معا، وهكذا يصبح الفضول هو الباعث على الإبحار في عالم النص، فما حقيقة هذه العواصف؟ ما علاقتها بجزيرة الطيور؟ ما هي الأسباب التي أثارتها ؟

هي أسئلة محاولة الإجابة عنها قد تسهم نوعا ما في الكشف عن العلاقة الوطيدة التي تجمع العنوان بالنص، وتثبت أهمية الوظيفة الإعلانية التي يضطلع العنوان بأدائها، العنوان الذي يمثل أعلى اقتصاد لغوي ممكن يولد في المقابل أعلى فعالية تلق ممكنة، العنوان الذي يمثل أعلى اقتصاد لغوي ممكن يولد في المقابل أعلى فعالية تلق ممكنة، فعند الإطلالة الأولى على النص، ومع أولى الصفحات يبدأ مفهوم العواصف في الاتضاح "...داخل برج الكبش تحصنا في انتظار القنابل الأولى بينما الأمواج الهائجة التي تحاول زعزعة أقدام برجنا تشد أنظارنا المتوجسة وتخطف من لسان حالنا السؤال المحير : لم تهاجم هذه الأمواج الغاضبة الثائرة بلا توان أسس حصننا محاولة المرة تلو المرة تفتيت الصخر الصامد ..."[1] .

وبهذه المقدمة المكرسة لمعنى الاضطراب تتم الإشارة إلى الأزمات المتتالية التي مرت بها جزيرة الطيور "ويطول الانتظار في زحمة الرعب المصفوع بين الفينة والفينة بتلك الشجاعة الأسطورية التي تسحق قلوب الأعداء قبل كل هجوم فنروح نتأسف على المرات العديدة التي حدث فيها الشرخ ففرقتنا الأزمة غامرة السواقي والوديان والشعاب بدماء بعضنا البعض ..."[2]

إن جزيرة الطيور بحكم موقعها الاستراتيجي لطالما كانت عرضة لمطامع الغزاة، وهجماتهم على مر التاريخ مما سبب الاضطراب، القلق والخوف لسكانها : "أعلم أن هذا الإقليم منذ دخل في حيز العمران، مأوى الفتن، وعش الأهوال، والمحن، ومنتزى الملوك والثوار ومطمح نظر الكبار والصغار فما هدأت لأهله روعة، ولا طابت لهم فيه هجعـــة، ولا خيـــم بساحته أمن،

---

[1] السابق : ص 11.

[2] نفسه : ص ن.

ولا فارقه الروع والوهن ولا خلا منه زمان من قراع الكتائب ومفاجأة المصائب والنوائب..."[1] ويتكرر ظهور هذا المقطع، مرات عديدة طيلة النص تكريسا لمبدأ الاضطراب الذي توحي به كل كلمة من كلمات النص الذي يعالج موضوعا له علاقة بفترة حاسمة من تاريخ الجزائر، إنها أحداث أكتوبر 1988 الأليمة وما انجر عنها من عواقب وآثار نقشت على قلوب أهل الجزيرة بحروف من دم ونار، طبعا دون نسيان أهم عاصفة ألمت بجزيرة الطيور، وهي الغزو الفرنسي ومقاومة أهل الجزيرة أو طيورها الأوفياء له والتي غطت مساحة معتبرة من النص، مع الإشارة إلى كل الغزاة الهمج وما تسببوا فيه من كوارث "كلما رست سفنهم الرمادية ليلا مختبئة في الخلجان الصغيرة، منزلة أعمدتها ...ثم سرعان ما تنزل قراصنتها خلسة فينقضون فجأة تحت ستار الليل على القرى الساحلية دون التمييز بين النائمين أو الصاحين، القاعدين أو الماشين، الأغنياء أو الفقراء" [2] ليتم التأكيد كلما سنحت الفرصة على حقيقة تاريخية راسخة وهي النكبات التي جعلت جزيرة الطيور تتخبط في ما لا حصر له من الآلام، والمعاناة التي أكدتها في مرحلة أولى صورة الطفل الذي يبكي المتواجدة على الغلاف الأمامي للرواية، التعاسة التي تغلغلت وتأصلت في نفس كل واحد من سكان الجزيرة "كنا نعلم أن ضحكنا أو حيرتنا، أو غضبنا قد ينداح ليغمرنا من جديد أقيانوس تعاسة ربما أسرنا قرونا كما حدث مرات عديدة في تاريخنا الموصوم بالنكبات المتتالية"[3] ويتم التركيز على محنة الجزائر العظيمة لأن ما حدث يوم الخامس من أكتوبر 1988 كان بمثابة الطعنة التي أدمت قلوب أهل الجزيرة، إنه تاريخ هبوب واحدة من أهم العواصف التي عاشتها جزيرة الطيور عبر تاريخها الطويل الحافل بالأزمات والمحن "لا أحد كان يتوقع أن يحدث شيء كهذا الذي حدث بجزيرة الطيور صبيحة اليوم الخامس من أكتوبر ...الدبابات والمجنزرات، ورجال الكومندوس بأزيائهم الوقحة يتمركزون أمام البنايات الحكومية، ومقرات حزب التشييخ، وقسماته، طلقات الرصاص النارية تخترق الفضاء مرعبة النوارس والحمائم الوديعة ..."[4] .

---

[1] السابق : ص 12.

[2] نفسه : ص ص 43-44.

[3] نفسه : ص 13.

[4] نفسه : ص 16.

فتاريخ الخامس من أكتوبر يعد خير شاهد على قساوة الحياة بجزيرة الطيور التي لطالما كانت ولا تزال عرضة لهبوب شتى أنواع العواصف خاصة، وأن الخسائر التي أسفر عنها هبوب عاصفة أكتوبر كانت عظيمة "فإذا إيماننا المرفوعة إلى السماء تفتح أصابعها البريئة مشرعة خمسة وخمسة وخمسة فخمسمائة قتيل وألف وخمسمائة جريح جرفتها الدبابات أو حصدتها الرشاشات أو فتتتها القنابل، فلم نجد بدا من إشهاد التاريخ المشهود خمسة أكتوبر لا شاهد إلا إياه ولا شهيدا إلا أطفالنا وشبابنا المرفوقين إلى مثواهم الأخير بزغاريد الأمهات الأرامل، والحبيبات والأخوات الثكالى ..."[1] .

أموات، جرحى ومفقودون خرجوا من منازلهم ولم يعودوا إليها، لدرجة أن الخريف تحول إلى فصل مخيف لكثرة الاضطرابات التي كان مسرحا لها سواء أكانت طبيعية كالزلزال الذي عاشته جزيرة الطيور، أو بفعل البشر كأحداث أكتوبر الأليمة "الخريف الفصل الذي يحمل أتعس ذكريات حياتي، وأفضع الآلام بالنسبة لأهل جزيرة الطيور جميعهم (في خريف مطلع العشرية الأخيرة زلزلت الأرض بجزيرة الطيور، فمات الآلاف، وتشرد ، أو جن، أو فقر الآلاف، وفي آخر نفس العشرية قامت انتفاضة أكتوبر التي قمعت بوحشية فمات المئات وجرح الآلاف وسجن العشرات"[2] .

لكن الأمر الذي يتم التأكيد عليه في كل مرة هو القناعة بضرورة التحدي والصمود هذا الأخير الذي جعل جزيرة الطيور تتماسك، وتضمد جراحها بعد كل عاصفة تهز أركانها "جزيرة الطيور رنة الكلمتين وحدها تقض مضجع الغزاة..."[3] .

الطيور، أبناء المدينة الأوفياء الذين تعرضوا للاختطاف والقتل من طرف رجال "الأع" الطيور الأصيلة التي "قتلت أو هجرت أو قصت أجنحتها كآخر عقاب قبيل وضعها في أقفاص حديدية للتصنت على زقزقاتها قصد تهجية معاني أغانيها، بغية التوصل لاكتشاف سر خلود روح المقاومة ههنا على مر العصور"[4] إنها الطيور الوديعة التي صارت عرضة للتهديد والمضايقة من طرف رجال "الأع" الذين سلبوها حريتها كي تتواطأ معهم بعد عاصفة أكتوبر

---

[1] السابق : ص 12.

[2] نفسه : ص 111.

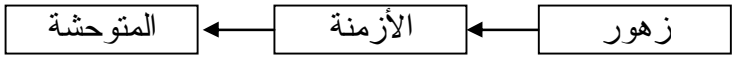
[3] نفسه : ص 44.

[4] نفسه : ص 43.

التي هزت أركان جزيرتها فهي ترفض الخنوع والرضوخ "ترفض تسليم مفاتيح أسرارها إلا لمن يقصدها بغية تطهير الأجواء، وفتح المجال واسعا، صافيا أمام الطيور الحرة كي تغني سمفونية الفضاء الرحب اللامتناهي"[1] .

وهكذا يظل العنوان "عواصف جزيرة الطيور" علامة ماثلة في ذهن القارئ من بداية النص إلى نهايته، لأن النص يكشف عن طبيعة هذه العواصف وعلاقتها بجزيرة الطيور.

العنوان الأخير **(زهور الأزمنة المتوحشة)**عنوان يعمل على تحفيز القارئ للدخول إلى عالم النص لما تنطوي عليه ألفاظه القليلة من دلالات تجعله يتحول إلى رسالة تدغدغ فضول القارئ، وتثير استعداده النفسي بكل الاحتمالات التي تتولد إثر التقاء خلفيته المعرفية بعبارة العنوان الذي يتألف من ثلاثة عناصر مختلفة معنى ودلالة :



هذه العناصر الثلاث المختلفة المتجانسة تثير عند قراءتها عدة احتمالات وتوقعات حول مضمون النص، فقد يتبادر إلى القارئ أنه سيتعامل مع نص يروي قصة حب لما تدل عليه كلمة زهور من رومانسية، لكن كلمة متوحشة التي تصبغ بها الأزمنة تثير احتمال السلبية والتخوف، فهذا التوحش يطبع نصنا بالمآسي ويلفه بالمعاناة فإلى أي مدى تنجح هذه اللافتة الخارجية في تهيئتنا لتلقي النص، وهل كانت فعلا إعلانا أوليا عن معناه، وتلخيصا لما هو مكتوب بين دفتين؟

فمن هي زهور "**خلاص**" التي كتب لها أن تنشأ و تنمو وسط أزمنة متوحشة، وما هي الأسباب التي جعلت هذه الأزمنة متوحشة؟ هذا ما تجيب عنه قراءة النص وربط مضمونه بعنوانه.

تحرك أحداث هذا النص ثنائية ضدية طرفاها هما:(زهور،الأزمنة المتوحشة)

الزهور.الموحية بالحب والجمال والحياة .

الأزمنة المتوحشة : الموحية بالانغلاق والمعاناة جراء سطوة الاستعمار، وهيمنة العادات والتقاليد البالية :

---

[1] السابق : ص 45.

زهور ← الأزمنة المتوحشة

-(فاطمة –سليمان) -زمن الاستعمار

-(عبد الله-أم الخير) -الطقوس الاجتماعية البالية وما تولده من تقوقع وانغلاق.

إن الأزمنة المتوحشة التي تؤطر حركة الشخصيات ضمن عالم النص تمثلها تلك الفترة السوداء التي عاشتها الجزائر في مرحلة من مراحل تاريخها المتشعب، إنها فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر، الفترة التي ذاقت الجزائر خلالها شتى ألوان المعاناة التي جعلت أبناءها يقتنعون بضرورة

الدفاع عن أرضهم وبلدهم وطرد المستعمر منها، فاتفق الجميع كبارا وصغارا، نساء، رجالاً وأطفالاً، قرويين ومدنيين، اتفقوا على مبدأ واحد هو أن "الرومي لازم يروح ..."[1] .

إنها العبارة التي حاول الحاج "**قويدر بن سوكة**" ترسيخها في نفوس أبنائه، فالأحداث تعود بنا إلى زمن الأحزاب والحركات الوطنية التي تعددت مشاريعها، واختلفت اتجاهاتها، لكن "قويدر بن سوكة" كان ميالا لحزب الشعب لأنه يرى فيه خير مثال للثورية والغيرة على الوطن إنه "الحزب الوحيد القادر على إشعال ثورة تحريرية كبرى لفك بلدنا من براثن الاستعمار الغاشم"[2] .

وصراع الجزائريين مع الاستعمار الفرنسي جسده فنيا صراع "الحاج قويدر بن سوكة" وأبنائه مع نموذج المستعمر "المعمر ريدان" المالطي الأصل المعمر الآتي من وراء البحر..."[3] لذا من الواجب تلقينه درسا لا ينساه طيلة حياته وهذا ما فعله الحاج قويدر رفقة أبنائه فهذا "الكولون ديما حاسب روحو أو يدي بقر الشعب للفريار حتى إذا كانت أبعيدة على الأرض انتاعو، لازم يخض درس مليح من الشجعان ابحالنا"[4] .

فالزهرة التي يجدر بها أن تنمو وسط زمن الاستعمار المتوحش المظلم الذي تتحرك ضمنه كل أحداث الرواية، هي الحرية، الحرية، الزهرة اليانعة التي قرر الحاج قويدر وأبناؤه سقيها

---

[1] جيلالي خلاص : زهور الأزمنة المتوحشة : ص 12.

[2] نفسه : ص 18.

[3] نفسه : ص 35.

[4] نفسه : ص 30.

بدمهم حفاظا على وطنهم وصيانة لكرامته، واختيار زمن الاستعمار وزمن الحرب العالمية الثانية لم يكن وليد الصدفة لأنه فعلا زمن متوحش ساهم بقدر كبير في ذبول الأزهار الجميلة. هذا الصراع الأكبر أتاح الفرصة لظهور قصتي حب غذتهما قلوب غضة تتحرق عشقا وحبا، يحركها الحلم بحياة جميلة لكن كتب لها أن تنشأ وتعيش وسط أزمنة متوحشة عملت على عرقلة حبها.

تنشأ القصة الأولى بين "سليمان' أحد حلابي الحاج "قويدر بن سوكة" وابنته "فاطمة" كان سليمان "حلابا بهي الطلعة رشيق القوام (كغصن البان كما كانت تقول عنه فاطمة بنت الحاج قويدر بن سوكة) فعشقته فاطمة البنت الثانية للحاج قويدر عشقا جنونيا، الأمر الذي حدا بالحاج قويدر إلى طرده..."[1] .

لقد ولدت علاقة الحب هذه حقدا كبيرا في نفس الحاج قويدر، وغضبا دفع به إلى التفكير في إبعاد سليمان بشتى الطرق، وبلغ به الحد أن أعد تميمة للتخلص من "سليمان" و "والدته" فالحاج يخاف "العار، والعار عاران بالنسبة إليه : عار أن يزوج ابنته لأحد حلابي بقره المقطوع من شجرة كما كان يقول وعار أن تعشقه ابنته"[2] .

إنها وحشية العادات والتقاليد بطقوسها المنغلقة فـــ"تزويج فاطمة من سليمان الفقير يعتبر اعتداء على تقاليد الأعيان الراسخة منذ قرون ..."[3] .

لكن غطرسة الحاج "قويدر" وهيمنة التقاليد البالية المتوحشة لم تزد فاطمة إلا إصرارا رغم ضرب والدها لها لأن "عشقها كان أقوى من كل أنواع الضرب وكل صنوف التحذير ..."[4] زمن متوحش يحول دون تحقيق آمال زهرتين لأنه يعتبر زواج "سليمان" الحلاب الفقير من "فاطمة" بنت الحاج قويدر أحد الأعيان اعتداء على عادات وتقاليد الأكابر، فما مصير هذه الزهور الغضة، الطرية، العاشقة؟ لا حل لها سوى الانتظار والأمل في تغيير الحاج قويدر بن سوكة، حتى "عبد الله" أصغر أبنائه أحب "أم الخير" الفتاة الفقيرة راعية الغنم لذا "كان يراهن على الزمن كي يغير أبوه الحاج قويدر بن سوكة رأيه في قضية الفصل بين الفقراء والأغنياء

---

[1] السابق : ص 21.

[2] نفسه : ص 24.

[3] نفسه : ص 82.

[4] نفسه : ص 23.

أي الأغنياء للأغنياء في المعاملات التجارية والزوجية والفقراء للفقراء في السياق نفسه..."[1] وفعلا بعد عودة الحاج قويدر من الحج تغير وأصبح "أكثر ليونة في قراراته، وصار يبتسم أكثر فأكثر لكأنه استعاد شبابه من جديد، وأدخل في حديثه نبرة الدعابة، والمهادنة بدل الغطرسة التي عرف بها سابقا"[2] تغيره كان وليد ثلاثة أسباب، سفره إلى مكة، زيارته لفلسطين والثالث تأثره لرؤية المرأة التي رمي بدلوها بعيدا، ومنعها أهل كبدة من الحصول على الماء : "كل هذا زاد من أمل فاطمة وعبد الله في تحقيق حلمهما بالتزوج من حبيبيهما ..."[3] .

وبعد صراع كبير عاشه الحاج "قويدر بن سوكـــة" مع الأعراف والتقاليد أقيم عرس فاطمة وسليمان" ويحدث لأول مرة في المنطقة أن يصاهر أحد الأعيان شابا يتيما مقطوع الشجرة من دوار الفقاير، زيادة على أن هذا الشاب اليتيم الفقير كان حلابا سبق طرده من الحوش الكبير..."[4] .

وهكذا يتحول هذا الزمن المتوحش ويصبح زمنا أكثر لطفا عندما يتزوج "**سليمان**" "**فاطمة**" الأمر الذي فتح باب الأمل واسعا، أمام "**عبد الله**" كي يحلم بالزواج من "**أم الخير**" راعية الغنم، وعلى غير العادة لم تلاق "**بنت بن صيفية**" والدته "معاناة كبيرة في إقناع الحاج قويدر بن سوكة بضرورة زواج "عبد الله" من أم الخير" وغمرت الفرحة قلبي العاشقين، وتفتحت زهرة حبهما الذي كان في يوم من الأيام مستحيلا بسبب غطرسة الحاج قويدر، وسلطة العادات والتقاليد لكن الزمن المتوحش يفرض سطوته من جديد، ويثبت حضوره وهيمنته بجدارة إذ يزامن تفتح زهرة الحب صدور قرار التجنيد للحرب العالمية الثانية فيفر جميع أبناء "الحاج قويدر" إلى الجبل تجنبا لمشاركة العدو حربه، وتلقي السلطات القبض على "الحاج قويدر" ويزج به في السجن، الأمر الذي جعل "عبد الله" (أحب أبناء الحاج قويدر إلى قلبه) يتأثر ويعود إلى المنزل لتكون رصاصة المستعمر بالمرصاد بعد أن وشى به أحدهم : "طاخ...طاخ...طاخ...ثلاث

---

[1] السابق : ص 53.

[2] نفسه : ص 70.

[3] نفسه : ص 76.

[4] نفسه : ص 102.

رصاصات..الأولى في الكتف. لم يسقط. شد على كتفه وجرى. الثانية في الرقبة...لم يسقط. سفح الدم غزيرا على صدره ...الثالثة في الرأس...وسقط مضرجا بدمائه"[1] .

إن "عبد الله" رمز الأمل والحرية يصطدم بتوحش الاستعمار، ليصبح بدورة زهرة من زهور الأزمنة المتوحشة، ويموت الحاج قويدر حزنا على ابنه بعد انفجار قرحته المعدية أما "أم الخير" "فلم تتوقف عن البكاء منذ وفاة "عبد الله" صارت تهذي في الأيام الأخيرة، وتتوعد الروامة بالانتقام...وهربت لتلجأ إلى الجبل ..."[2] بعد أن حرمها الزمن المتوحش من حبها وسلبها سعادتها، وهكذا ندرك كيف أن العنوان ارتبط ارتباطا وثيقا بالنص على مستواه المضموني.

وبعد محاولة قراءة عناوين النصوص الأربعة يمكن القول أن عنصر الزمن يهيمن عليها يجمع بينها قاسم مشترك هو الحزن الذي لف النصوص، إلى جانب الرغبة في التغيير وبناء عالم جديد يعيدا عن المعاناة والآلام.

ولا يقصد بالفضاء النصي طريقة تصميم الغلاف وتشكيل العناوين فحسب بل يمتد إلى داخل النص ليشمل تنظيم الفصول، وتغيرات الكتابـــة المطبعيـــة، وعن النصوص الروائية المتضمنة في هده الدراسة نجد أن الكاتب ينتهج في تنظيمه نصوصه طرقا مختلفة، قسم**(رائحة الكلب)** إلى فصول يتصدر كل فصل ظرف زمان، كما فصل بين أجزاء **(حمائم الشفق)** عن طريق الضمائر العربية، وجعل نص **(عواصف جزيرة الطيور)** في جزأين كبيرين الأول عنونه بـــ"النوارس تحتمي بالغيوم الصيفية" أما الثاني فهو : "الدمعة التي تحولت إلى قطرة ملح" لنجده يفصل فيما بعد بين أقسام الجزء الواحد بواسطة ختمات تعبر عن انقطاع حدثي وزماني يصحبه انتقال إلى شيء جديد، أما نص **(زهور الأزمنة المتوحشة)** فورد دون تقسيم أو فصل بين أجزائه، لا عن طريق العناوين ولا أشباهها، بل كان البياض هو الوسيلة الوحيدة الدالة على الانتقال من شيء إلى آخر، ونستشف ذلك بشكل واضح أثناء القراءة فالبياض يعبر "في أغلب

---

[1] السابق : ص 136.

[2] نفسه : ص 138.

الأحيان عن نهاية فصل أو نقطة معينة في الزمان والمكان وقد يفصل بين اللقطات بإشارة دالة على انقطاع الحدث والزمان"[1] .

أما فيما يخص طريقة الكتابة فنجد أنها تكون في غالب الأحوال أفقية بيضاء كما يلمح ذلك في **(حمائم الشفق)** دون أن يلفت انتباهنا أي تغيير في نمط الكتابة إلا ما نلمحه من كتابة عمودية أثناء الإشارة إلى الأغنية التي كانت ترددها جميلة عند ما تكون برفقة "**برهان**" أو استخدام النقاط المتتابعة خاصة مع الفصل الأول المتعلق ببوجبل والذي يصف فيه معاناته مستحضرا في كل مرة ماضيه، فهذه النقاط الثلاث التي تعتبر شكلا من أشكلا البياض تدل على الانقطاع الذي يتخلل كلامه هو الذي كان يتحدث بنبرة قلقة تنم عن الألم الذي كان يشعر به والخوف الذي حاصره من كل جانب، فالحالة النفسية المضطربة التي كان عليها هي التي اقتضت هذا النوع من البياض.

وتظهر الكتابة العمودية التي تكون عبارة عن أسطر قصيرة تتفاوت في الطول فيما بينها أثناء تقديم الحوار في نص : **(زهور الأزمنة المتوحشة)** حوار يطول في بعض الأحيان ليقصر في أخرى، مما جعل النص يقترب في بنيته من الشكل المسرحي، فيلجأ في بعض المرات إلى إسكات الطرف الثاني في الحوار، مع الاكتفاء بالإشارة إلى ردة فعله أو ملامح وجهه كقوله :

- ما اليوم، راني قررت أرجعك تخدم.
- اللي ايشوفو سيدي..

(الحاج قويدر ينظر إلى سليمان "تحت العين" ويضيف) :

-أتحب اتعاود تحلب أبقر؟

-اللي شوفو سيدي...

(الحاج قويدر يبتسم)

-قررت حاجة أخرى ...رايح نعطيك فاطمة زوجة واش رايك؟

-.....

(وجه سليمان المصفر النحيف يتحول إلى اللون الوردي ثم يحمر أكثر فأكثر")[2]

---

[1] علال سنقوقة : المتخيل والسلطة : ص 223.

[2] جيلالي خلاص : زهور الأزمنة المتوحشة : ص ص 95-96.

ويستغرق هذا الحوار من بدايته إلى نهايته حوالي أربع صفحات

وتعاود هذه الطريقة في الكتابة الظهور مع نص **(عواصف جزيرة الطيور)** لا لنقل حوار بل قصيدة شعرية[1] شعبية نسبها الكاتب لـــ"الشيخ عبد القادر" شاعر البيضاء كما يسميه، لنعثر على نفس النموذج في الصفحة التي تنقل مقطعا من المقال الصحفي المنشور حول اختفاء الجثث.

هذا فيما يخص الكتابة واختلافها بين أفقية وعمودية، لأننا نجد جانبا آخر، هذه المرة يتعلق بكونها بيضاء أو بارزة، هذه الأخيرة التي يتم استخدامها لإبراز عناوين الفصول وأشباهها، كما يتم اللجوء إليها أثناء تمييز فقرات بكاملها داخل الصفحة، فقرات يفترض أنها منسوبة إلى غير المتكلم وبهذه الطريقة تثير انتباه القارئ، ويسهل عليه فصلها عن بقية المتن ففي "رائحة الكلب" يتم إبراز تلك القصة المسترجعة التي تروي صراع مجموعة من الناس مع الغزاة الذين حاولوا الاستيلاء على أرضهم، وكذا بعض القصاصات التي كتبها بطل النص في مراحل سابقة، الرسالة التي تلقاها من قارئة مجهولة، ونلاحظ أنها وردت جميعها في سياق الاستذكار الذي درج الكاتب على جعل مضمونه طيلة النص بين أقواس، فمن السهل جدا تمييز المقاطع الاستذكارية أما في نص **(عواصف جزيرة الطيور)**فإن الكتابة البارزة تساعدنا كثيرا في التمييز بين مختلف النصوص التي تتداخل مع نصنا، فمنها ما هو تاريخي حقيقي تمت الإشارة إلى مصادره، ومنها نصوص كتبها الكاتب محاولا انتهاج أسلوب الكتابة التاريخية فيها، ويفترض أن كاتبها حسب النص هو المؤرخ "قادر".

فالكتابة إذن "في تميزاتها المطبعية تتيح للقارئ أن يفرق بين المتحدثين في النص، أو التمييز بين النصوص الأخرى التي يمكن أن تتداخل مع النص الأصلي"[2] .

أعود مرة أخرى إلى ظاهرة البياض للقول بأن استخدامه كان واضحا مع النصوص فقد يتم من خلاله الانتقال من فصل لآخر كما أشرت سابقا، أو قد يتم العثور عليه ضمن الجزء الواحد مجسدا في عدة أشكال نذكر منها النقاط المتتابعة التي تتخلل الكتابة للتعبير عن أشياء محذوفة، ويختلف عدد النقاط تبعا لطبيعة المحذوف، فقد يكون البياض بنقطة واحدة فرصة للصمت

---

[1] جيلالي خلاص : عواصف جزيرة الطيور : ص ص (31-32-33-34-35-46).

[2] علال سنقوقة : المتخيل والسلطة : ص 225.

القصير الدال على الاضطراب والقلق الذي تكون عليه الشخصية المتحدثة "اللحظة تتوقف الكتابة ترحل إلى العوالم الأخرى، إلى ما بعد الكتابة. أي خطب تخفي وراءك أيها الظلام؟ الصمت. الكلمات تغور بلا صدى. تموت في حلقه. ما جدوى الصراخ، الاستغاثة"[1] أو ما نعثر عليه دائما من خلال النص نفسه :

"جوع يدق المصارين دقات رتيبة متوالية متصاعدة. ثم بداية المأساة. الرغبة الأخرى تلح. رغبة التغوط. رمي آخر الفضلات. مرة أخرى. أبسط الطرق. لا مفر يتزحزح قدر المستطاع. يزيح سروال منامته..."[2] .

وقد نعثر على البياض بنقطتين كما هو في نص "زهور الأزمنة المتوحشة"

"-الحاج قويدر" : عودة ما فيهاش خير .. واش راكم اتشوفو..

-عبد الله : نلتزمو الصمت والحذر..

-الحاج قويدر : فعلا لازم نصمت ونحذر..بصح نستقصى الأخبار ثاني .. "[3] .

أما عن نموذج الثلاث نقاط فيمكن اختيار مقطع من نص "حمائم الشفق" يتحدث فيه **"بوجبل"** عن نفسه أثناء تلك اللحظات التي عاشها بعد اختطافه بين الإغماء، والاستفاقة وتزايد عدد النقاط دليل على طول فترة الصمت نسبيا دائما وفقا للحالة النفسية ومدى استقرارها أو اضطرابها "...لكن كانوا قد تركوني الآن، بعد أن دلوا جسدي المرضوض العاري تماما"[4] ويتزايد استخدام هذه النقاط الثلاث بزيادة التوتر و التأزم كما نعثر على ذلك دائما من خلال كلام "بوجبل" "....مرة أخرى، أظن أنني غفوت، الجو بارد جداً...ترى أين الجوهر، لماذا لا تغطيني ؟ . لأحاول النهوض...رباه، كأن سلاسل العالم بأسرها تكبلني وتشدني إلى الأرض. آه ...الجوهر ...جميلة ....جمي...له...أين أنت....حبيبتي"[5] .

وقد يزيد عدد النقاط عن هذا القدر تعبيرا على طول مدة السكوت، وهذا البياض الأكبر لا يرد إلا في الحوار ليكون دليلا على حذف كامل لكلام الشخصية، وهكذا فإن عدد النقاط

---

[1] جيلالي خلاص : رائحة الكلب : ص 48.

[2] نفسه : ص 48.

[3] جيلالي خلاص : زهور الأزمنة المتوحشة : ص 83.

[4] جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص9.

[5] نفسه : ص 19.

يحدده المعنى المحذوف الأمر الذي نعثر عليه من خلال الحوار الذي دار بين الحاج قويدر و"سليمان"

"قررت حاجة أخرى ...رايح نعطيك فاطمة زوجة واش رايك؟

-.....

(وجه سليمان المصفر النحيف يتحول إلى اللون الوردي ثم يحمر أكثر فأكثر).

-هـــ..أه....واش رايك...؟

-.....

(سليمان يطرق برأسه أكثر فأكثر)..."[1] .

فالبياض كما نرى قد يكون متشكلا في نقطة، نقطتين، ثلاث نقاط أو أكثر وذلك وفقا لما تقتضيه ظروف الكلام، والحالة النفسية للمتكلم.

وبعد الإشارة إلى بعض مظاهر الفضاء النصي، ومختلف تشكلاته أعتبر هذه العملية سبيلا للفت الانتباه إلى أول فضاء يلتقي به المتلقي قبل الشروع في التعامل مع النص وبعد هذه المرحلة يمكنني الآن التسلل إلى داخل النصوص قصد الكشف عن طريقة انبناء الفضاء التخييلي بها، ومختلف أنواعه، والكيفية التي تم بها عرضه وتقديمه فنيا.

[1] جيلالي خلاص : زهور الأزمنة المتوحشة : ص 96.

II-الفضاء التخييلي :

بعد قراءة النصوص الروائية يتبين أن الشخصيات تتحرك من خلال النصوص الأربعة ضمن فضاءين كبيرين هما (المدينة/القرية) مع هيمنة القطب الأول (المدينة)، إذ فرض سلطته بشكل واضح لأسباب سيتم الوقوف عندها لا حقا دون أن يتسبب ذلك في تلاشي، و اضمحلال القطب الثاني (القرية، الريف) الذي لا يمكن على الإطلاق تغييبه، مادامت الشخصيات في معظمها ريفية قدمت إلى المدينة من أجل تحقيق أحلامها، و أمانيها، والاستماتة في الدفاع عن مبادئها و أفكارها.

لذا سأحاول تسليط الضوء على فضاء المدينة، أولا من خلال الإشارة إلى شكلها الذي ارتبط عند الكاتب بأبعاد دلالية لها علاقة براهن المدينة وماضيها، وكيف أن المدينة كانت كالحلم الذي يرتسم في مخيلة الشاب الريفي الذي يرغب في الذهاب إليها فرارا من سطوة العيش بالريف، وأملا في حياة أفضل.

وتتشكل ملامح المدينة عند "**جيلالي خلاص**" من خلال جملة العلاقات التي تقيمها مع مختلف العناصر، مع الإنسان الذي يحلم بها لكن سرعان ما يتبدد حلمه ليتحول إلى سراب يولَد بداخله غربة و أزمة نفسية رهيبة، مما يجعل الحنين إلى منزله الطفولي بالريف يزداد تأججا، كما تقيم علاقة واضحة مع التاريخ الذي جعلها تتحول إلى أسطورة بفضل صمودها وتصديها لمختلف هجمات الطامعين في الاستيلاء علها وتخريبها، وفي إطار هذه العلاقة تكتسب بعض الملامح التي تجعل منها كائنا حيًا بكل ما تحمله الكلمة من معان لا مجرد أبعاد هندسية فحسب، وتتعمق هذه الصفة عندما تتدخل فصول السنة بأفعالها المختلفة التي تمارسها على المدينة، فيكون بذلك عامل الزمن قد تدخل مجسَدا في الزمن التاريخي، والزمن الكوني، وساهم في رسم ملامح مدينة "**خلاص**" كما يجدر بنا تسميتها.

1) فضاء المدينة :

يسعى الروائي دائما إلى إيهام القارئ بأن ما يقرأ حقيقة وأنه يعيش الواقع لا عالم الخيال لكن علينا نحن كقراء أن نتسلح بعين دقيقة وندرك أن : "عملية نقل عالم الواقع إلى عالم الرواية عملية مكر وحيل "[1] و أن بناء الفضاء داخل النص يقتضي نوعا من التقاطع بين الفضاء الواقعي والفضاء الفني، لذا فإن ما ينبغي التركيز عليه أثناء مقاربة الفضاء الروائي هو كيفية تموضع الفضاء على الورق وبالتالي الكينونة الفنية، لأن عملية الانتقال من المدار الواقعي إلى المدار الفني تجعل الفضاء "يمر من خلال أنفاق متعددة نفسية، وإيديولوجية وفنية، لكي يصل أخيرا إلى المدار الفني الروائي" [2] وهذه العملية هي التي تُعد الفضاء، وتؤهله لخدمة النص فتجده مثلا مضاء في النص الذي يقدم رؤية تفاؤلية ولو كان في أصله قذرا مظلما و العكس، فليس بالضرورة إذن أن يكون الفضاء الفني نسخة طبق الأصل للفضاء المرجعي.

وإذا تأملنا النصوص جيدا لوجدنا بأنها تبني عالمها الخاص وفضاءاتها على أساس من الانتقاء لأن الكاتب يختار فضاءاته بعناية ودقة وفقا لطريقة تخدم رؤيته الفنية و الإيديولوجية وبطريقة تنسجم مع نفسيته ونمط تفكيره، فرغم أن الإنسان محاط بكم هائل من الأماكن إلا أنه يوجد منها ما ينتقل إلى أعماق نفسه ويمتد إليها امتداد لا يدركه إلا الفنان بحسه المرهف، وهذا ما يجعل بعض الفضاءات مبعثا للإبداع وأحد أهم دوافع التجربة الفنية فتكون منطوية على عدد لا نهائي من الدلالات التي لا يمكن إدراكها إلا بعد تأمل عميق، وهذا ما يبرر هيمنة الفضاء المديني على نصوص خلاص الروائية، وأركز على مصطلح هيمنة الذي يعني غلبة وليس شمولية، فإذا قلنا أين تجري الأحداث؟ لكانت الإجابة وبكل بساطة المدينة وهذا في مرحلة أولية أي قبل أن نحدد معالم هذه المدينة ونرسم ملامحها.

لقد ارتبط الكاتب ارتباطا وثيقا بالمدينة لدرجة أنه يمكننا القول إن علاقته بها كانت فريدة من نوعها لقد أحبها وعشقها، خبر أسرارها وخباياها، بحث في أصل نشأتها، غاص في أعماق ماضيها وحلل حاضرها، إنها المدينة التي صنعها الإنسان وتصنعه هي يوما بعد يوم، أثارت خياله وتغلغلت إلى أعماقه، سكنت خياله ووجدانه فانعكست في إبداعه، لأنها لم تعد مجرد مكان

---

[1] سيزا قاسم : بناء الرواية، ص 18.

[2] شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية: المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ،ط1 1994، ص 92.

يتجمع به الناس من أجل الإقامة و العيش كما يدل على ذلك المعنى اللغوي للكلمة الذي يرتبط دائما " بالتجمَع قصد الاستقرار والإقامة بل صارت تعني كل شيء، ماضي الإنسان وتاريخه، حاضره، إيديولوجيته ، تفكيره مواقفه، وكل ما يرتبط بكيانه ووجوده، وفي كتابه "تاريخ المدن الثلاث" يورد "عبد الرحمن الجيلالي" تعريفا يعكس مفهوما بسيطا للمدينة في إطار علاقتها بالإنسان يقول : "المدينة ظاهرة جغرافية لأنها تشغل حيَزا من سطح الأرض كما أنَ المدينة حادثة تاريخيَة لها بداية وقد تكون لها نهاية وكذلك المدينة مركب اجتماعي، وحضاري لأنها مستعمرة بشرية كان ليد الإنسان دخل في نشأتها وتطورها أو ذبولها في بعض الأحيان" [1] .

لقد أصبحت المدينة شيئا فشيئا تشكل مركز ثقل إنساني يستقطب الإنسان ويستهويه فأخذت شكل الغواية التي تصعب مقاومتها وهذا ما تعكسه نصوص "**جيلالي خلاص**" موضوع الدراسة.

إن قارئ **(حمائم الشفق)**، **(رائحة الكلب)** و**(عواصف جزيرة الطيور)** يدرك حتما أن المدينة بها مميزة لها خصوصياتها التي تضمن لها تفرَدها واختلافها عن بقية المدن، وفي طريقة تعامله مع هذا الفضاء ومن خلال بنائه له نلاحظ أن الكاتب لم يكتف بالإشارة إلى صورة المدينة الفيزيائية بل تعدى ذلك إلى بيان تلك العلاقة العجيبة التي تجمع الإنسان بها والتصاقه بها إلى درجة العشق، و الهيام، أشار إلى علاقتها بالزمن، بالتاريخ لدرجة أنها لبست هموم المبدع وانشغالاته وعبرت عن معاناته و أزمته كمثقف جزائري شعر في مرحلة من المراحل بغربة نفسية رهيبة.

لقد هيمنت المدينة وسجلت حضورا قويا خاصة في **(حمائم الشفق)** التي تأتي في المرتبة الأولى، والتي يمكن القول عنها أنها ما كتبت إلا لتكون نص المدينة وكذا **(رائحة الكلب)** و**(عواصف جزيرة الطيور)** لكن في**(زهور الأزمة المتوحشة)** كان الفضاء ريفيا أكثر منه مدينيا و هذا لم يمنع من ظهور المدينة ولو بصورة ضئيلة كطرف مهم من ثنائية (مدينة/ريف) خاصة و أن البطل قد ترك الريف إلى المدينة التي لطالما حلم بها ونظر إليها كفضاء كفيل بتحقيق أحلامه وطموحاته،وعملية الانتقال أو الرحيل من مكان إلى آخر تحمل معها فكرة الحرية

[1] عبد الرحمن الجيلالي : تاريخ المدن الثلاث " الجزائر، المدية، مليانة " بمناسبة عيدها الألفي ،الجزائر،ط2 ،1972.ص89.

والتغيير لذا كانت العلاقة بين الشخصيات و الانتقال علاقة جدلية لأن تكوينها الداخلي يجعلها ترحل وتنتقل من مكان لآخر.

إضافة إلى ارتباط المدينة بنفس الكاتب ارتباطا حميمياً فإن من أسباب هيمـــنة الفضـــــاء المديني كون المدينة طيلة السنوات الماضية مسرحا لأحداث جد مهمة شغلته وكانت مصـــــدر مرارة و ألم ومعاناة،وغربة أحسها كغيره من المثقفين الجزائريين الذين يحاولون البحث عن الحقيقة أينما كانت وحيثما وجدت، لهذا أصبحت (المدينة) فضاء للصراع الذي يغزو النصوص الروائية، ممَا جعل فضاء الريف يبتعد شيئا فشيئا، لكنَ هذا لا يعني غيابه مادام مثقف "**خلاص**" قد ترك الريف وقدم إلى المدينة لتحقيق أحلامه وأمانيه، وفي ذلك دليل وتأكيد على أن فضاء الريف أو القرية لا يمكنه أن يتوارى إذ يتم استحضاره باستمرار ولو كان ذلك على سبيل الذكرى لأن منزل الطفولة والذكريات يكون دائما بالقرية.

إنّ الأحداث إذن هي التي فرضت هيمنة فضاء المدينة دون غيره خاصَة وقد تحولت إلى حلبة كبرى لصراع الشخصيات الروائية، أمَا نص (**زهور الأزمنة المتوحشة**) فقد كان الفضاء به ريفيا، وعادة يتم التركيز على هذا الفضاء عندما يتم الحديث عن مرحلة جدّ مهمة من تاريخنا العريق وهي مرحلة الاحتلال الفرنسي ومقاومة الجزائريين له.

تعامل الكاتب مع فضاء المدينة بطريقة مميزة وفريدة من نوعها، ولأنه أحبها وعشقها بجنون لم يكتف بتحديد جغرافيتها وشكلها بل نفذ إلى أعماقها باحثا عن أسباب انتصاراتها وانكساراتها على مرّ الزمن، عن كفاحها المستميت ودفاعها عن نفسها مسبغا عليها تلك الأسطورية التي جعلتها تتحول إلى كائن حيّ محبّ تارة، كاره مخيف تارة أخرى، لقد حملها رؤاه وانشغالاته فكانت مدينته هو رغم أن غيره قد اتخذ منها مادة لنصوصه، وهذا ما يؤكد أنّ تناول فضاء واحد من قبل عدد من الكتاب يعني إنتاج عدد من الفضاءات الفنية، وبعد قراءتنا للنصوص الروائية يمكننا التعرف على المدينة وتحديد ملامحها استنادا إلى تلك الإشارة الصريحة إلى أحيائها وشوارعها وبطريقة تجعلنا ندرك بكل بساطة أن المدينة المعنية هي مدينة "**الجزائر**"، ومن العلامات والقرائن الدالة على ذلك تلك الأماكن المعروفة لدى عامة الناس كالقصبة التي كانت موضوعا لإحدى لوحات الرسام عاشق المدينة "**برهان**" التي عنونها بـــ"مصارين" وسأتحدث عن تفاصيل ذلك لاحقا، كما أشار إلى شارع "حسيبة بن بوعلي" الظلام

شديد الحلكة ولا إنارة في الشارع شارع حسيبة بن بوعلي الذي لم يعتده إلا مضاء كمحياها الصبياني" [1].

"رأت عينيه تنسكبان نظراتهما من الطابق الأول في عمارة "سي عمر" عند زاوية شارع فيكتور هيجو" [2]، إضافة إلى الشوارع نجد إشارة إلى أبواب المدينة التي يذكرها د:علـــــــي خلاصي في كتابه "العمارة العسكرية العثمانية لمدينة الجزائر"ويذهب إلى أنها تسعة أبواب "فنجد بهذه الأقسام تسعة أبواب هي: باب الواد وباب سيدي رمضان ثم البابان المخصصان لمرور الجيش والحرس بالقصبة ثم الباب الجديد وباب عزون وباب الديوانة، وباب البحر وأخيرا باب الجهاد " [3] .

يقول الكاتب في (**عواصف جزيرة الطيور**): "في تلك الأزمة لم يكن باب عزون بابا كالأبواب العادية كان الباب الأكثر كثافة في العبور بالبيضاء" [4] .

إن كل القرائن توحي بأن المدينة هي الجزائر وطبعا لن نشغل بالنا طويلا بذكرها لأنها تملأ النصوص التي كان الفضاء المهمين بها مدينيا.

أ-شكل المدينة:

كما ذكرت سابقا فإن الكاتب قد وقف عند شكل المدينة التي وصفها فأبدع في تصويرها، وطالما أنه افتتن بها وأحبها فإنَه قدمها لنا بأشكال عدة شتى كانت تختلف باختلاف زوايا النظر إليها، فشكلها بالنسبة للناظر إليها من فوق يختلف عن مظهرها من أسفل وكذا بالنسبة للناظر إليها القادم من البحر، وهذه الأشكال المقدَمة والصور لا يمكنها أن تنتج سوى عن عين فنان أطال التأمل وفتح المجال واسعا لخياله كي يمارس فعلته العجيبة فتراكمت لدينا كقراء مجموعة من العلامات التي تساعد بقدر كبير وتساهم في رسم المدينة معماريا وجغرافيا.

لما تأملها من أعلى تنبَه إلى شكلها المتسلحف أو السلحفاتي (نسبة للسلحفاة) الناشئ عن تراص منازلها بأسطحها المربّعة " من قمة الجبل الشاهق كنت أرقب رفقة إخوة السلاح معمار

---

[1] جيلالي خلاص: رائحة الكلب: ص13.

[2] نفسه: ص65.

[3] علي خلاصي: " العمارة العسكرية العثمانية لمدينة الجزائر، المتحف المركزي للجيش الجزائر 1985: ص83 .

[4] جيلالي خلاص: عواصف جزيرة الطيور : ص23.

المدينة المتراقصة البياض كسراب تلوح به أشعة شمس فإذا هي (المدينة) تبدو كقوقعة سلحفاة غولية شهباء رأسها قعر الخليج المندس تحت الساحل جنب باب البحر مخفي، وأرجلها الأمامية منفرجة شرقا وغربا (الباب الشرقي والباب الغربي) " [1] فالمدينة كما نرى أخذت شكل السلحفاة أما عماراتها فتبدو " تماما كمربعات قوقعة السلحفاة الصغيرة التي رافقت طفولتـــــــك " [2]،نتأمل جميعا المدينة ونرى شكل منازلها المربّع لكن أن نجعل من اتصالها قوقعة سلحفاة، هذا ما لا يمكن أن نتنبه إليه " بدت صورة التجمعات السكنية المتراصة كقوقعة سلحفاة تزدحم مربعات ملختها "[3]،لقد بدت صورة البنايات المربعة في تراصها واتصالها بعضها ببعـــــض ، وكأنها ظهر سلحفاة أو الملخة التي تتسم عادة بالصلابة وهذه السمة (الصلابة) ليست بالغريبة على مدينة لطالما وقفت صامدة في وجه المصائب والمحن، الحروب البحرية والبرية، الداخلية والخارجية كيف لا وهي المدينة ذات البنايات " المتسلحفة تلك التي شيَدوها على مر العصور الصعبة بدمائهم، وعظامهم، وأحشائهم مجبولة في إسمنت مرصوص ظلّ يتسلح بالمقاومة العنيدة المنيعة حتى غدا أسطورة خرق صداها مسامع العالم الأصم " [4].

ونظرا لطلاء بيوتها بالأبيض فإن الراوي كان يدعو المدينة أكثر من مرّة بالبيضاء: "ولا مدينة إلا أنت أيتها الكتلة البيضاء المتسلحفة عند قدم الجبل الشاهق " [5]، وعمّق هذه الميزة من خلال إحدى اللوحات التي كان يرسمها **"برهان"** ذاك الرسام المحترف الذي عشق هو الآخر المدينة وتعلق بها فكانت موضوعا لكل لوحاته، بحث في ماضيها وحاضرها، وفكر في الصورة التي ستكون علها مستقبلا.

لقد كان بياض المدينة مصدر الإلهام الذي جعله يرسم لوحته المعنونة بـــ "بياض"[6] "استحضرت ذاكرتك ظهر السلحفاة فإذا هي صورة المدينة التي كانت تخبو أمام ناظريك كلما أوغلت السفينة في البحر مخلّفة وراءها ذلك البياض، آخر ما علق بذهنك حين رسمت لوحتك

---

[1] جيلالي خلاص: حمائم الشفق ص14.

[2] نفسه : ص24.

[3] نفسه : ص111.

[4] نفسه: ص82.

[5] نفسه: ص18.

[6] نفسه: ص26.

الشهيرة "بياض" [1] التي ركزّ طويلا أثناء محاولة رسمها مفكرا في الطريقة المثلى التي يمزج بها الألوان المناسبة فتذكر أثناء مزجها " تجلَط الحليب الرائب فأمعنت فورا في ترويب الألوان مكونا أشكالا عجيبة تغريبية لو لم تكن قد رأيتها حين نأت بك السفينة في ذلك اليوم مخلفة المدينة في البعيد لاعتقدت أنك ترسم مدينة خيالية لا صلة لها بمدينتك عشيقة عمرك " [2]، لقد كان لا يدعوها إلاّ بالبيضاء وتكرر ذلك مرات عدة في **(حمائم الشفق)** و**(عواصف جزيرة الطيور)** التي يصف بها إنزال جيوش الفرنسيين " قبل طلوع الصبح كانت الجزيرة قد حصَنت أسوار بيضائها... وأعلنت الطوارئ القصوى تحسبا للهجوم المنتظر " [3] ،" الغزاة ينزلون غرب البيضاء قبرية " سيدي فرج " تنسف لا وازع خشوع... ونزلت أولى القنابل مرتطمة بأسوار البيضاء، وتطوّع شباب البيضاء وخرجوا إلى الوغـــى " [4]، وطبعا المدينـــة تكنَى بالبيضـــاء " لبياض بيوتها المطلية بالجير الحليبي"[5]، لقد التصقت هذه الصفة بالمدينة لدرجة أنه كان لا يذكرها باسمها إطلاقا " وكادت البيضاء تحترق، تفحمت العديد من جدران عماراتها وفقدت خمس مائة من أبنائها البررة " [6] وكان هذا إثر الأحداث الدامية التي عاشتها المدينة في أكتوبر 1988 المشؤوم.

إضافة إلى تسلحفها الذي أمدَها بنوع من الصلابة و الصمود، وبياضها الذي جعلها تكنى بالبيضاء ،فإنها تتميز بشكلها المحدودب الناتج عن انحدارها الذي يتنبَه إليه الناظر إليها من أعلى، ولقد أشار إلى ذلك في أكثر من موقع، و إصراره هذا لم يكن وليد صدفة بل كان في كل مرة مفعما بالدلالات المختلفة،و اللوحة التي تعكس صورة المدينة من هذا الجانب هي تلك التي عنونها برهان رسام المدينة لوحة "الحدب" التي استنتج من خلالها أن تحدب المدينة جزء من تحدب داخلي كائن في نفوس سكانها، وشيمة من شيمهم" إذ رأيت من بين ما رأيت أن التحدب المتعالي حتى مشارف قمة الجبل المشرف على المدينة هو من شيمات سكانها أصلا إذ لولا ذلك... لما بنوا مدينتهم في هذا المكان بالذات، محدَبين عماراتها ومصعدينها حتى مشارف

---

[1] السابق: ص 28.

[2] جيلالي خلاص :عواصف جزيرة الطيور: ص 22.

[3] نفسه: ص 26.

[4] نفسه: ص 26.

[5] نفسه: ص19.

[6] نفسه: ص 17.

القمة الجبلية الشاهقة"[1] فالاحديداب الخارجي للمدينة يتكرَر في منظرها الداخلي "حيث أن المنظر الخارجي للمدينة يتكرَر في منظرها الداخلي من حيث البناء المعماري للبيوت والمحلات والمساجد و الكنائس"[2] .

أما الجانب الدلالي الثاني الذي تحققه فكرة احديداب المدينة، أن شكل التحدَب يدل على استعداد المدينة الدائم للحروب، وتأهَبها للدَفاع عن نفسها ما دامت لا تعرف سلاما أبدا، لقد كانت ولا تزال مطمح نظر الكبار والصغار، إن الحدب يعبر إذن عن "روح الاستعداد والاستنفار الدائم الذي قلت أنه يطبع سلوك السكان لما عانوا على مر العهود الغابرة و الآتية من ويلات الغزاة"[3] إن كثرة الطامعين في الاستيلاء على المدينة جعلت أهلها في استعداد دائم لرد هجمات هؤلاء وصاروا " كالأسود أو النمور المتوحشة إذ تشعر بالخطر الداهم فتتحدب وتروح تتصنت الخشخشة المقتربة حتى إذا تأكدت كما يتأكد الحضر دائما من الخطر المحدق فعلا تحدبت كالنابض إذ تضغطه، ثم فجأة تنقض على الفريسة ممزقة صلبها" [4]،فالتحدب الذي يميز المدينة لا يمكن أن يزول "أي أن السلام الذي يقال أنه يسود المدينة حاليا لن يطول ما دامت هي محدودبة أي مستعدة مستنفرة للحرب القادمة" [5] .

إن التحدب متأصل في نفوس سكان المدينة، توارثوه جيلا عن جيل لدرجة أنه تحول إلى مثل شعبي كان موضوعا لإحدى لوحات برهان عاشق المدينة التي أسماها" الليَ خرج منَا ما يعود إلا لينا " والذي جعل هذه اللوحة تظهر إلى الوجود هو تأمله تساقط المطر الذي تخيله "أقواسا سحرية عجيبة تنبعث كالأسهم النورانية من عرض البحر تتصاعد ثم تتنحى متقوَسة حيث سرعان ما تروح تنزل على البرية محاولة عبثا إغراقها وتعويمها بطوفان يكون امتدادا للبحر ذاته"[6] فهو يرى أن تقوس الأمطار المنهمرة على المدينة و المنحدرة مرة أخرى لتصب في عرض البحر لردع المعتدين و الطامعين، وهذه الظاهرة هي التي جعلتهم (سكان المدينة) يبتدعون "الأقواس في العمران تعبيرا عن مثلهم الشعبي الشهير" الليَ خرج مناما يعود إلا لينا"،

---

[1] جيلالي خلاص :حمائم الشفق: ص 32.

[2] نفسه: ص 34.

[3] نفسه: ص 33.

[4] نفسه: ص ن.

[5] نفسه: ص ن.

[6] نفسه: ص 34.

فالتقوس كما هو ظاهر ارتبط دائما بالدفاع عن المدينة، إن هذه اللوحة " تمثل الفكر المقوس المحدب لسكان المدينة الأوائل، الشيء الذي ورثه عنهم ذريتهم المنحنية الأفكار، المؤكدة على مثل أجدادها الشهير"[1] هذا المثل الشعبي الذي توارثه الأجيال جيلا عن جيل ،والذي جعله الرسام عنوانا للوحته مع الإشارة إلى انتماء هذا الرسام إلى الجيل الحاضر، تظهر هذه اللوحة حركة المطر عند ما ينطلق من البحر متصاعدا، متقوسا على المدينة فتنشأ بهذه الحركة قوس تبدأ من البحر وتنتهي في المدينة، هذا ما جعل سكان المدينة يفكرون في ابتداع طرق جديدة لتطوير الهندسة المعمارية قصد صد الهجمات المتوقعة، فالأقواس و القبب التي تميز عمران المدينة تجعلها تتأهب "لسقوط قذائف غدارة ذات فجر على الرؤوس المعمارية المقوسة مما سيرغمها - نظرا للتحدب و التقوس الشديدين و الأملسين - على الانزلاق فالانحدار دون استطاعة تخريب المدينة فالاستيلاء عليها[2] مادامت المدينة تظهر في شكل مائل، أو شكل الانحدار من أعلى الجبل إلى البحر إنَ هذه الحركة المحدودبة المتقوَسة تفسَر ارتباط الإنسان ارتباطا عاطفيًا بالمدينة لدرجة أنَ " كل ما يخرج من أرض المدينة مهما تطاول عموده عنوة إلى السَماء لن يعود إلا لمنطلقه ومنبته إذ سرعان ما ينحني يتقوس ويقفل هابطا نازلا من الجهة الأخرى لينغرز مرة أخرى في الأرض المعطاء التي انبتت قدمه الأولى"[3].

ويعمَق سمة الانحدار هذه عندما يتخيل بيوت المدينة وكأنها سيل ينحدر ويجري من أعلى الجبل إلى أسفله "فإذا ريشتك فيما بعد تحفر السفح الداكن الغارق في الضباب المتحلب المتريَب المتساقط، تحفره بتلك الحفيرات الدقيقة ... لتخرج منها لونك الجديد لطبيعة أبدعتها يدك للتو ستارا يبرنس مشارف "البيضاء" مخليا لبيوتها المقببة المتراصة مجال الانحدار بحيث تبدو (البيوت) كسيل هدَار ما انفكَ يجري من أعلى الجبل"[4] وطبعا شكل المدينة هذا ناتج عن رؤيتها من أعلى:" أما من فوق الجبل فالمدينة تبدو كسيل حمم تنحدر من بركان ضخم خفي مندس تحت الجبل في منتصف سفحه حتى إذا بلغت أسفله راحت تركد وتتكدس عائمة بموازاة

---

(1) السابق:ص 35.

(2) نفسه: ص35.

(3) نفسه: ص34.

(4) نفسه: ص28.

البحر و كأن عائقا عتيدا سدَ عليها المنفذ إلى الماء"[1] لقد تنوعت الأشكال التي بدت عليها المدينة فكانت تارة قوسا، ومرَة سيلا منحدرا من أعلى الجبل، وحمما منحدرة من فوهة بركان تارة أخرى، لكن نقطة التشابه بينها جميعا هي ذاك الانحدار الذي وجدناه يتكرر و يظهر في كل صورة منها، لقد تحول (الانحدار) إلى سمة تطبع المدينة، إنه انحدار من أعلى الجبل إلى أسفل البحر مما يجعلنا نحصر موقع المدينة في نقطة عليا هي الجبل ونقطة سفلى هي البحر والذي تنبغي الإشارة إليه أن حركة المدينة في النص [*]كانت انحدارية، لكن الحقيقة تنافي ذلك لأن الدراسات المختلفة تبين وتثبت أن العمران في المدينة تم وفق حركة متصاعدة بظهور مشكلة السكن، ونظراً لتعقيد المنطقة "بدأت المساكن تتزاحم وأخذت الديار ترفع في كل شبر ممكن من المدينة...ثم تسلقت المباني فوق بعضها البعض مثل حبّات عنقود العنب[2]، إذن "الظروف التاريخية، وعامل الحماية، والنمو الديموغرافي أملت على عرَوج أن يصعد بالمدينة نحو الفلَة أي القمة الأكثر ارتفاعا فاتسعت المدينة نحو الجبل بدلا من الشريط السفلّي الشاطئ الضيّق، واتجهت المباني نحو الروابي أكثر من اتجاهها نحو بقية الجهات [3].

فالتوسع العمراني هو الذي حتم على السكان الجدد بناء مساكنهم اتجاها إلى الأعلى، واستمروا على ذلك حتى بلغوا ذروة الجبل، لذا فإن السؤال الذي يطرح نفسه الآن هو: هل ينطوي هذا الانحدار الذي طبع به هذا الفضاء على دلالة أم أنه جاء فقط نتيجة لرؤية هذا الفضاء من أعلى وتصور قمة الجبل منطلقا ؟

إن القراءة التي يمكن أن نسوقها لهذا الانحدار الذّي جعله النص أصلا في بناء المدينة عوض الحركة التصاعدية يشير إلى انحدار وتدهور الأوضاع السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والثقافية، وكأن المدينة صعدت لفترة لكن آن الأوان لانحدارها الآن، فصارت وكأنها مهددة بخطر السقوط في البحر إذ يسيطر عليها هذا الهاجس وهو السقوط والانهيار.

لذا تمكن الكاتب من إدراك حقيقة وأبعاد احديدابها فكان هذا الأخير خير دليل على عدم استقرارها ،واستعدادها الدائم، والمستمر للحرب والخراب والدمار، لأن ما مرّت به المدينة التي

---

[1] السابق: ص78.

[*]حمائم الشفق

[2] عبد الرحمن الجيلالي: تاريخ المدن الثلاث: ص82.

[3] جيلالي خلاص :حمائم الشفق : ص123.

كانت رمز ا للوطن بأكمله ليس بالهين، لقد كانت فعلا ساحة كبرى لصراع اجتماعي، ثقافي، اقتصادي، حضاري وإيديولوجي بين قوَتين متعارضتين، تتجسد الأولى في فئة رافضة للأوضاع المزرية المتفشية التي آلت إليها المدينة وسكانها، ترغب في التغيير الجذري العميق للواقع المأساوي، إذ طغت الرداءة على كل شيء " بسبب تولي "الجلاوزة " الرديئين مقاليد التسلط والاستبداد ، أما الثانية فهي فئة "الشيخ الأكبر " وجلاوزته الذين من مصلحتهم أن تستمر الأوضاع على ما هي عليه حتى لا تستنير العقول، وتستفيق الضمائر النائمة، همّهم الوحيد هو النزاع والصراع من أجل تقلد المناصب الحكومية المختلفة فكانوا "كأكباش متناطحة على شاة هرمة، كان المشايخ قد أصيبوا بحمى التناحرات الأحشائية للاستيلاء على عرش المدينة... لم يكن يشغلهم شيء كإشعال فتيل التصفية الجهنمية لبعضهم البعض "[1].

لقد صار الوطن في الجيب وكأنه مجرد صفقة في أيدي تجّار لم يعشقوا أرضه أبدا، همهم الوحيد هو التفكير في طريقة تضمن مستقبل أبنائهم كفتح حسابات في بنوك ما وراء البحار، لقد وصل الأمر بالشيخ الأكبر إلى أن " يرهن المدينة برمَتها مقابل فتح حسابات لا تحصى لأفراد العائلة الذين لا يعدّون حتى إذا مات... ضمن لهم (أفراد العائلة) المستقبل هناك في جنان الشمال بعيدا عن أيدي أوباش المدينة المتفحمة " [2].

إنّه صراع حاد ومرير من أجل إنقاذ المدينة واستلالها من أيدي جماعة تكتنز خيراتها لأفراد عائلاتها، لقد تحول هذا الفضاء (المدينة) إلى ساحة صراع كبرى بكلّ ما احتوته وتضمنته بدورها من فضاءات أخرى، وبداية ذاك الصراع أشعلت فتيله الطبقة المعارضة للسلطة وهي تدرك حق الإدراك أن " جيش الجلاوزة العرمرم ليس مستحيل القهر مادام الرعيّة ينجبون في غبش الأفجار الموحية أجنة أخطبوطية لا تنقرض منها نفس حتى تتضاعف أنفسا"[3].

الشيخ الأكبر الذي يعد ممثَلا للسلطة صار يرفض أدنى محاولات التغيير، وتعرية الحقائق ومحاولة الكشف عنها، ومصير من يحاول ذلك هو القمع والسجن والتعذيب وربما القتل، الذّي دخلت من جرائه المدينة مرحلة جدّ صعبة، مرحلة دمويّة فقدت خلالها خيرة أبنائها الذّين عدوا نموذجا للفئة الواعية، المثقفة التي كانت تعي حقيقة ما كان يجري ويحدث من حولها حاولت

---

[1] السَابق ، ص191.

[2] نفسه، ص132.

[3] نفسه، ص133.

البحث عن السرّ ولو من خلال ما كانت تكتبه، وتنشره على صفحات الجرائد أولا تنشره "سجين أنا إذن السبب؟ التعليق على خبر نشرته إحدى صحف الجزيرة وتأويله خطأ فالمساس بأمن المشيخة ومحاولة تشويه سمعة الشيخ الأكبر حامي الأمة، التهم واضحة، سبق الإصرار متوفر" [1]، والأخطر من ذلك أن هذه الفئة أو الطرف الثاني من ثنائية الصراع يصر دائما على تغطية الشمس بالغربال كما يقال " فرقة الأع التي حققت معي تصرّ على أنّ الخبر عادي ويقع في أي مكان من المعمورة كل يوم... فكيف بي أنا الصحافي التعيس، أحاول تأويله، بل أذهب إلى أبعد من ذلك فأدعي أنني اكتشفت وثائق دامغة تثبت أن الجثة الأولى هي جثة الكاتب منصور أكبر كتاب الجزيرة، وأن الجثة الثانية هي جثة المؤرخ قادر" [2]، وطبعا الخبر المنشور يتعلق بقضية الاغتيالات الكثيرة التي عاشتها المدينة والجثتين المعنيتين كانتا لشخصين مثقفين قتلا ورميت جثتاهما في البحر لترمي الأمواج بها فيما بعد إلى شواطئ البيضاء، وهذه الحقيقة هي التي أراد الصحفي كشفها لكن ما كان مصيره؟ إنّه السجن كما نرى "سجين أنا إذن لأنني اكتشفت أسرار الخبر" [3].

إنّ اضطراب المدينة ظاهرة تكررت في كل من **(حمائم الشفق)**، **(عواصف جزيرة الطيور)** و**(رائحة الكلب)** واتخذ مع كل نص شكلا مختلفا لكنه لازم المدينة عبر مراحل مختلفة من تاريخها القريب والبعيد.

كما أسلفت الذكر فإن الفضاء يلعب دورا كبيرا في بناء عالم النص الدلالي، لأنّ بؤرة الصراع الجوهري التي ولَدت معظم أحداث النصوص كانت نتيجة للخوف على المدينة وحمايتها من الأخطار التي تتهدَدها وهذا ما يجعلنا ننظر إلى الفضاءات على أنها متموضعة في مجموعتين كبيرتين الأولى: فضاء سلطوي قهري معاد للشخصية، طارد غيــر مرغوب فيه طالما أنّه يقتل الكيان والهوية فتذبل معه الطبيعة الإنسانية وتتلاشى كالسجن مثلا، أما الثانية:فيمثلها الفضاء الجاذب الذي يساعد على الاستقرار، وهذا ما يجعل الفضاء منطويا على طاقة كبيرة في الكشف عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية.

---

[1] جيلالي خلاص :عواصف جزيرة الطيور: ص46.

[2] نفسه: ص47.

[3] نفسه: ص47 .

ب - الحلم بالمدينة:

لطالما كانت المدينة ذاك الفضاء الجاذب للإنسان لما تنطوي عليه من إمكانيات جدّ مغرية، كما يعدّ مطلبا أساسيا خاصة بالنسبة للإنسان الريفي الذي يتوق ويرغب في التخفيف من حدة التعب الذّي يعانيه في سبيل تأمين حياته وحياة عائلته من الجوع، فكانت المدينة بالنسبة إليه ملاذا يلجأ إليه فرارا من الفقر والحرمان أملا في حياة رغيدة، بعيدة عن المشاكل، فانتقال الإنسان إلى المدينة يكون بمثابة هروب من الريف.

وإن أردنا البحث في الأسباب والدوافع التي تبعث الإنسان على هذا الانتقال والحركة لوجدناها تتمظهر في قسمين: أسباب ماديّة تجعل المدينة في نظره منبعا ومصدرا لوسائل الراحة، والرفاهيّة، والازدهار إلى جانب تعدد واختلاف فرص العمل المتاحة للجميع (كما يعتقد الإنسان الريفي)، أما الشق الثاني فتجسدّه العوامل النفسية التي تبعث الريفي على مغادرة قريته في محاولة لكسر الرتابة التي يعيشها يوميا والقضاء على الضجر والملل، إضافة إلى تحقيق الأحلام التي لن تجد فضاء رحبا كالمدينة لتتحقق به هذا فضلا عن أن "الرحلة مجرّدة تحمل فكرة التحول لأنّه يتوقع أن تنتج الرحلة حريّة وتغييرا، لذلك كانت العلاقة بين الشخصيات والرحلة علاقة جدلية " [1] لأن الانتقال من مكان إلى آخر يصاحبه تحوّل في الشخصيّة كما أن "الانتقال مستمد من عمليّة البحث، في حين الانغلاق في مكان واحد دون التمكّن من الحركة يجعلها في حالة تعبّر عن العجز وعدم القدرة على الفعل والتفاعل مع العالم الخارجي " [2].

لقد تحولت المدينة إلى حلم يراود معظم الشباب الذّي يأمل في تحقيق حياة أفضل، ونجد في نصّ (**حمائم الشفق**) شخصية الشاب ابن "**جميلة**" (بنت بوجبل النقابي والجوهر) و"**برهان**" رسام المدينة المحترف وعاشقها الذّي جسدها في لوحاته المختلفة، الشاب الذي يسكن "القرية النائية المتسلحفة المنافذ هناك في السفح الجنوبي للجبل " [3] والذّي أوكلت إليه والدته بعد وفاتها أثناء ولادته هي التي قضت شهور حملها التسعة متجولة في أحياء المدينة مهمّة تحقيـــق حلمها في بناء مدينة جديدة رسمت هي " مخططها الغريب مورثة إياه هو عبء وضع الأسس

---

[1] محمد سليمان القويفلي: " المكان الروائي " روايات غسان كنفاني نموذجا، مجلة جامعة الملك سعود " الآداب " العدد2 المجلد5، المملكة العربية السعودية.1993 ص359.

[2] سيزا قاسم: بناء الرواية: ص77.

[3] جيلالي خلاص: حمائم الشفق: ص64.

الأولى لبنائها من لا شيء، يلي من الملف الضخم المعقد المدسوس في صندوقه " [1]، ويركب دراجته النّارية قاصدا المدينة قصد تحقيق حلمه وحلم أمّه، ويكتشفها لأول مرّة بلهفة وشغف من جاء مفعما بالآمال والطموحات : " وهذه هي البيوت الأولى بسقوفها الحمراء كحبّات " اللنج " (التوت البري) التي رآها في طريقه توشي أحراش الجبل المتراجع الساعة مفسحا لبياض المدينة الأسطوري مجال تحليب خضرته الدكناء، فإذا المدينة تلوح بجلال برنوسها القطني المسربل لسفح الجبل " [2] ،إذن هذا نموذج لإنسان سكن الريف ويقصد المدينة لكونها الفضاء الأمثل لتحقيق الأحلام، نموذج آخر نجده برواية **(رائحة الكلب)** وتجسده شخصية البطل، ذاك الريفي الذّي غادر إلى المدينة تاركا قريته ومخلفا وراءه والديه الفقيرين لتكون رحلته رحلة دراسة وعمل، وكان في كل مرّة" يتذكر ذلك اليوم الذّي غادرهما فيه لأوّل مرّة إلى المدينة الكبيرة الصاخبة للدراسة والعمل (ومغامرة الكتابة) " [3] والقضاء على تلك المعاناة التي لطالما رافقته منذ الخطوات الأولى فكان يتألم في كلّ مرّة يرى فيها تلك التعاسة التي كانت ترتسم في عيون أمه وأبيه فكان أمل والديه الوحيد أن يدرس ويتعلم وينشر أفكاره خاصّة بعد وفاة أخواته الواحدة تلو الأخرى وكان هو الذكر الوحيد، لقد غادر " تلك القرية النائية، المعلقة بيوتها القرميدية الحمراء السقوف، كحبات توت بري، يوشي بحمرته سفح الجبل الغارق في الضباب شتاء، المتبخر سرابا صيفا"[4] وركب القطار "فإذا ما وصل القطار المدينة ذات العمارات المتطاولة إلى السماء... نزل وقد لعب الدوار برأسه فانزوى في ركن من المحطة، حتى ينقشع ذلك السحاب المغشّي لعينيه المثقلتين بنعاس لا يلين للنوم أبدا... فيرمي خطوه قاصدا المدينة"[5]

لكن السؤال الذي يجدر بنا طرحه الآن هو: هل تنجح الشخصية التي تركت الريف وغادرته إلى المدينة في تحقيق آمالها وطموحاتها ؟

---

[1] السابق: ص65.

[2] نفسه: ص70.

[3] جيلالي خلاص: رائحة الكلب: ص77.

[4] نفسه: ص 91.

[5] نفسه: ص 85.

لقد تحولت مدينة الأحلام تلك إلى فضاء اغتراب لأن الشخصية لم تتمكن من تحقيق ذلك الانسجام الذي كانت تنشده بانتقالها ذلك، إن الولع والشغف بالمدينة تحول فيما بعد إلى سخط عليها وغضب، ونفور لأنها وبكل بساطـــة خيبت آمال من قصـــدها، وعادة ما يكون الشعـــور بالاغتراب هذا نتيجة لتأثير بعض العوامل الخارجية المتصلة بالمجتمع و البيئة، فعندما تعجز الشخصية عن تحقيق التوازن مع المحيط الخارجي تنطوي على نفسها وتتكفئ لانعدام دواعي الاتصال، وهذا ما يحدث عادة مع الإنسان المثقف الذي يحاول تغيير الواقع ويبحث في أسباب اضطرابه، يتأمل يحلل ويستنتج، لكنه يعجز لأن بالمدينة من يعرقل أحلامه ويحاول القضاء عليها فكان "ولا يزال يصطدم بصفوف سكان المدينة حين تقف سدا مانعا أمامه ساخرة من مشروعه، مقهقهة في ضجة بهلوانية تلتقط الجبال صداها"[1]خاصة و أن اللغة التي كان يكتب بها لغة مقهورة محاصرة ،ما العمل إذن و السبيل الوحيد لنشر أفكاره مكبل ومقيد فكان يحس "بالمحيطين به يهزأون منه قائلين أحيانا بأصوات تتناهي إلى سمعه" كال كون داراب بيزون" أي "ياله من أحمق هذا العربي الثور البري" فيترجم هو على الفور قولهم في سريرته، ثم يواصل سيره معاندا غير آبه" [2] كيف له إذن أن يحقق أحلامه التي تكاد تصبح شبه موؤودة هو الذي كان مقتنعا أن الكتابة هي الحل الأمثل للتغيير " الكتابة التي اعتقدت منذ صغري أنها البلسم الوحيد الذي يشفيني لا لشيء إلا لأنها(الكتابة)، كانت تخفف عني (غالب الأمر) وطأة هذا الإحساس المزري" [3] .

لقد اصطدم بواقع مأساوي جراء ما تعيشه المدينة من تناقض خلق حاجزا نفسيا يكاد يكون عائقا كبيرا يحول دون الاندماج الكلي في عالم المدينة، فبعد أن قصدها وكله تفاؤل أدرك حقيقة الواقع المر وتحولت (المدينة) في نظره إلى فضاء يعج بالضجيج و الفوضى" أجل أن تقرأ وأن تكتب مختليا بنفسك وسط أكوام الكتب بعيدا عن ضجيج المدينة وهرج البشر" [4].

إن الاصطدام الذي يعيشه البطل الذي قدم من بعيد ليواجه واقعا منافيا لما رسمه في ذهنه واقع رفض تلك القيم التي آمن و تشبع بها هو ،فسعى جاهدا لتحقيقها أدى إلى نشوء علاقة مضطربة

---

[1] السابق: ص92.

[2] نفسه: ص18.

[3] نفسه: ص 15.

[4] نفسه : ص57.

بينه وبين المدينة فتتلاشى تلك الأحلام ويدرك أخيرا أنّ المدينة التي تخيّلها لا توجد، فينقلب عليها كما انقلبت عليه وتصبح في نظره" تلك المدينة المتورّمة الشوارع، المندحرة العمارات، المتطاولة المآذن والمزدحمة بالغاشي المندفع عبر شوارعها بلا هدف " [1] ، فلا ملاذ إذن إلاّ الانزواء من أجل الكتابة لخلق عوالم جديدة ومختلفة " أن تقرأ، وأن تخلق عوالم أخرى تتجاوز الليل المرهق الذّي يمزّق الأعصاب يحرق تلافيف المخّ بأعقاب السجائر المتزاحمة في، المنفضة، ساعات العزلة حين تنفجر القريحة ملقية بشظايا الغضب الآتي في أرجاء المدينة الموصدة، المتقيّحة الأزقة المصرانيّة " [2].

نلاحظ إذن أن رؤية هذا الفضاء تتغيّر وتختلف، لأنه يتحوّل في بعض الأحيان إلى عدوّ أين يقهر الإنسان بسبب مواقفه وآرائه المعارضة للنظام الحاكم أو السلطة، تتحوّل المدينة إلى وسيلة في يد السلطة لقمع وإخماد تلك الآراء الحرّة بشتى الوسائل والطرق فتتحول إلى فضاء للموت يشهد في برودة صراع الإنسان وفناءه وتصبح غير مرغوب فيها ،مجرّدة من كل القيم الإنسانية، الاختطافات الاغتيالات ومحاولات إسكات كل من يحاول أن يرى أكثر مما يجب، ويتخطى الحدود التي تسمح بها السلطة ونجد نماذج لذلك بنص **(عواصف جزيرة الطيور)** الذّي يصور ويعمق معاناة المثقف الذي لا يستطيع الانسجام مع ذاك الواقع المضطرب ولا يستطيع في ذات الوقت تغييره، ويكون دائما مستهدفا "بعض المختفين خرج يتجوّل في حيّه ذات عصر فلم يرجع إلى بيته... لا أحد يريد أن يتحدّث عن مصير هؤلاء المختفين اللهّم إلا الرضوخ لتلك الزفرات المبررة بوقائع تاريخ غريب مملوء بالاختطافات وكأن في الأمر قدرا كتب على حضر المدينة منذ الأزمنة البعيدة [3]،غير أن الخيط الذي يربط جميع حالات الاختفاء هو أنّ ضحاياها كانوا " يمارسون السياسة " هكذا يقول سكان المدينة متهامسين لقد أصبح الإنسان يشعر بالتيه والضياع وهذا ما يولّد ذاك الشعور الرهيب بالغربة والاكتئاب وفي بعض الأحيان الجنون الذي يؤدي إلى الانتحار : " كانت قضية الانتحار هذه مقلقة فعلا في الأوساط المثقفة، ولابد أن أقول أنها كانت تقلقنا جميعا نحن الذين لم نستطع الانتحار في هذه الأيام الحالكة، كنا

---

[1] السابق : ص91.

[2] نفسه: ص63.

[3] جيلالي خلاص: عواصف جزيرة الطيور: ص52.

نغار من شجاعة أولئك الزملاء الثلاثة لأنهم كانوا مغاور فعلا فمضوا وهم لا يلوون على شيء إلى مبتغاهم " [1].

موقف مثير للعجب فعلا، لقد وصل الأمر بالإنسان أن يرى في شخص ينتحر" بطلا مغوارا"،إنّها قمة الغربة واليأس، ما الحلّ إذن؟

مادامت المدينة قد تحولت بفعل تدخل عوامل مختلفة إلى فضاء طارد غير مرغوب فيه فإن الشخصية لم يبق لها سوى التفكير في المدينة الحلم، مدينة ترتسم ملامحها في الذهن، بطريقة مغايرة للواقع الذي صار لا يحتمل، والحلم كما نعرف شكل من أشكال الهروب، والمتمعن في نص(**حمائم الشفق**) يدرك حتما أنّ الحلم بالمدينة لا يتمثل في الرحيل من فضاء آخر إلى المدينة بل يتمثل في محاولة إيجاد بديل للمدينة المغتصبة التي كانت ضحية لمطامع الغزاة الخارجيين ثم أبنائها الذين شوهوا وجهها، وعاثوا فيها فسادا.

بكل بساطة هي مدينة فكرة أكثر منها واقعا، والحلم ببنائها وتشييدها ليس وليد دوافع نفسية أو مادية كما أشرت لكن ذلك كان بمثابة فرار من مدينة تعيش واقعا مأساويا يرفضه أبناؤها البررة الذين أحبوها فأخلصوا في حبهم لها، دواعي الحلم بالمدينة إذن هو عشقها الجنوني الذي فاق كل مظاهر الحب و التعلق العاديين "أعتقد أنني لا أعشق شيئا في الحياة كعشقي إياها بأزقتها المتشعبة وشوارعها المتحلزنة، وبيوتها المتسلحفة، حتى النساء اللواتي أحببتهن لم يكن في الواقع سوى صورة لها"[2] ولا يوجد البتة ما سيجعله يحد ويتوقف عن عشقه لها مهما كانت العوائق والصعوبات،حتى الموت لن يحول بينه وبين عشقه لمدينته لأن الموت هو جسر للانتقال إلى عالم آخر فقط مختلف عن عالمنا" عاشق للمدينة حتى الموت (وهل يوقفني الموت عن عشقها)...كما لن أبالي بالعذاب و التعذيب الذي يهددونني به"[3].

هذا ما قاله بوجبل النقابي والبطل الثوري الذي قضى سنوات حياته يحارب الاستعمار ويحاوله تخليص مدينته منه.

---

[1] السابق: ص74.

[2] جيلالي خلاص :حمائم الشفق:ص18.

[3] نفسه: ص ن.

فهذه المدينة المشروع ،أو الحلم جسّد ملامحها المتخيلة الرسام "**برهان**"، رسام المدينة وخالق حلمها المقبل بألوان كن رموزها الفاتحة لعوامل الغد المعجج بعواصف التغيير الحلموي "رسام المدينة عشيقها الوحيد الذي أنساها كل العشاق السابقين لا لشيء إلا لأنه خلقها وبناها من جديد في أبهى صورة"[1] لكن كيف بناها؟. لقد بناها من خلال لوحاته" راسما إياها بتحويماته المتداورة"[2]، كان يصور في لوحاته المدينة الجديدة التي "بنيت على أسس خرافية لم يفكر فيها البناة الأصليون قط"[3]، إنها مدينة تزول فيها كل مظاهر الفساد و التفرقة، تصور الغد الأفضل الذي يطمح إليه أبناؤها البررة الذين تحزنهم الحالة التي آلت إليها، فلا عجب إذن أن "يتقمص برهان الرسام كل هذه الصور ويمزجها في ماء السيول الجارفة لمتاع ساكني الخيام، فإذا هي تلك اللوحات بألوانها المبهرة لعيــون الجلاوزة لشدة ما عبّرت عن الغد الكاســح لكل الأســوارو الحاميات و الحصون"[4] .

ولم يكن "**برهان**" وحده في رحلة البحث عن مدينة جديدة، المدينة الحلم، بل "**جميلة**" أيضا، حبيبته، وعشيقته التي عشقت المدينة، و أحبتها ،فحاولت تحقيق حلمها وحلم والدها "**بوجبل**" الذي خيب آماله أبناؤه الذكور الأربعة فعلق ما تبقى لديه من ذرات الأمل على جميلة حبيبته وأمل حياته لأنها الوحيدة التي لم تخيب ظنه وهي أيضا : "جميلة كالمدينة، بل أجمل منها لأنها قادرة على خلق هذه الأخيرة"[5] .

"جميلة أين أنت حبيبتي، أمل حياتي، الوحيدة التي لم تخيب ظني بعد أمها، حلم هي ولكم أتوق إلى رؤيتها تبني مدينة جديدة... تنوي أن تصير مهندسة معمارية و الأكيد أنها ستبلغ مبتغاها"[6] لقد وضعت هي الأخرى تصميما لمدينة جديدة كان مخططها مثيرا للغرابة فاشتركت في أحلامها مع الرسام لأن "تاريخ المدينة قد ترسب في مسماتهما،كما ترسبت الرمال الذهبية على امتداد خليجها المنفرج كقلبيهما إذ انفتحا على حبها منذ الصبا"[7] فراحا منذ التقائهما يرسمان

---

[1] السابق: ص44.

[2] نفسه: ص 52.

[3] نفسه: ص 70.

[4] نفسه: ص127.

[5] نفسه: ص 20.

[6] نفسه: ص19.

[7] نفسه: ص 124.

بماء عيونهما الصورة الجديدة لتلك المدينة الحلم التي تثبت تلعقهم بها الذي تطور ليتحول إلى وطنية متمكنة في النفس "فلو نطقت المدينة لشهدت على أنكما لم تكونا تتخيلانها حلما فحسب، و إنما كنتما تخططان فعلا لتغيير وجهها المنكمش من جراء القرصنة التي كانت تعربد في البحار مرغمة المدافعين الأوائل على تحصين الأسوار وحلزنتها باتجاه الجبال و الأودية" [1].

كل واحد إذن عبّر عن حلمه بمدينة جديدة بطريقته الخاصة، "**برهان**" الرسام من خلال لوحاته "**بوجبل**" المناضل الثوري من خلال تحديه، وصموده في وجه جميع الإغراءات والضغوطات التي مورست عليه ليتخلى عن أفكاره ومدينته ودفاعه المستميت عنها ماضيا وحاضرا، "فالرسم واحد سواء كان بارودا مدويا كطلطقات رشاش الأول، أو كان لوحات منيرة كروعة ألوان الثاني، لهذا ترسبت في أعماقهما فكرة أن بمقدورهما تغيير وجه المدينة فشرعا يخططان لقلب شكلها الحالي بإزالة الأسوار التي بنيت لحماية قصور الأثرياء الذين استولوا على قلبها خلفا للغزاة، تسوية شوارع جديدة تفتح صلب المدينة لبررتها المشردين"[2] كما كانا يأملان في استبدال تلك الأزقة الضيقة بشوارع واسعة، وكانت جميلة كبرهان تأمل في تغييـــر شكل البيوت فبدل " أن تكون كالديار الراهنة

تتألف من طابقين وسطح أفقي بحيث تعتبر أرضيتها طابقا سفليا تكثر بداخله السواري الأسطوانية المنحوتة من الرخام أو الحجر الجيري... بدل أن تكون كذلك كنتما تتخيلانها حلما فضائيا لايشوّهُها أو ينقص من روعتها التاريخية، و إنما يرصّعها ببهاء جديد يضيف إلى طوابقها الأولى، حيث كان الضيوف يستقبلون، شققا عديدة بدل تلك الغرف الضيقة... تدعم دفئا يروح يلف الأجساد المصفرة النحيلة في حرارته إلى أن تتورد بشراتها احتفاء بميلاد مدينة جميلة لم يتصور الحضر أنها ممكنة البناء"[3] .

نلاحظ أن الحلم بتغيير وجه المدينة لم يقتصر على جانب معين بل سيكون تغييرا جذريا يمس الشوارع و الأزقة، البيوت الساحات العامة، الطرقات وكل ركن من أركان المدينة، إنه حلم واسع هدفه خلق حياة سعيدة آمنة بها كل وسائل الراحة للتخفيف من حدة المعاناة ،والابتعاد عن حياة الاضطرابات، و التناقضات لكن هل ستكون عملية سهلة ؟ طبعا لا، إنها عملية جد معقدة

---

[1] السابق: ص 111.

[2] نفسه: ص 127.

[3] نفسه: ص ص 111-112.

لما يعترض سبيل تحقيقها من صد وهجومات، لأن هذه الأفكار التطورية، ومحاولات التغيير على اختلاف ميادينها ومجالاتها مصيرها يكون دائما الإخماد والإسكات إلى الأبد لأنها تزعج وتهدد مصالح فئة أخرى تود المحافظة على الوضع كما هو عليه إذ "يهمم أيما أهمية أن تستمر الأوضاع على الحال الذي وجدوها من عهود الاستعباد رغم عسر المخاضات الإعصارية التي أنجبت الجلاء الأخير فمكنتهم من الاستيلاء على مقاليد المشيخة" [1]

لكن الأمور لم تتوقف عند هذا الحد، بل أصدرت الأوامر بالقضاء على رواد هذه الأفكار والأحلام (بوجبل والرسام) لم يكن ذلك لا بالغريب ولا المستبعد لأن حدساهما لم يخدعاهما "حين أوعزا إليهما أن الجلاوزة آتون، قد يتأخر مجيئهم، لكنهم لا محالة قادمون لكسر بابي بيتيهما وانتشالهما من دفء حبيبتيهما إلى غير رجعة"[2] .

وفعلا أمر الشيخ الأكبر" بأن تخمد أفكار الرجلين بدفنهما بالذات في غياهب اللارجوع، خاصة وقد كانا (الرجلان) يهددان بتقويض مشروعه الشخصي"[3] وكان ذلك، ففقدت "**جملية**" الرسام الحبيب،"وبوجبل" الأب لتصارع بمفردها ظلم الجلاوزة وتصمد لتحقيق أملها وحلمها رغم أنها وصفت بالجنون، لكن سيوجد حتما من سيحمل المشعل بعدها ويواصل المسيرة "أنت تعلمين أن أباك لم يمت كما الرسام الذي عشقته، هما ههنا في جوفك أيتها الأنثى المعطـــــاء، القادم سيعوضهما كل ما لم يتوصلا إليه بسبب مداهمة قوات الديجور لهما، وقد كانا في عز الرجولة"[4] .

و الشيء الذي ينبغي التأكيد عليه أن موتهما لن يخمد أفكارهما التحررية بل سيزيدها اشتعالا وتأججا، فتشتعل نارا تلتهم كل من سوّلت له نفسه "حقن هذه الأرض بفيروسات الجدب والقحط" كيف لا ؟ و"جيش الجلاوزة العرمرم ليس مستحيل القهر مادام الرعية ينجبون في غبش الأفجار الموحية أجنّة أخطبوطيّة لا تنقرض منها نفس حتى تتضاعف أنفسا" [5].

---

[1] السابق: ص 177.

[2] نفسه: ص 133.

[3] نفسه: ص 129.

[4] نفسه: ص47.

[5] نفسه: ص 133.

ج-المدينة و التاريخ :

لقد شكل التاريخ حضورا قويا بروايات "**خلاص**" موضوع الدراسة، فكان قاعدة وأرضية صلبة لبناء عالم النصوص الدلالي لدرجة أنه لا يكاد أي نص من نصوصه التملّص من تاريخ البلاد البعيد منه والقريب .اهتم الروائي بمدينة الجزائر وأولاها عناية فائقة ،ولتاريخها العريق الذي يعد جزء لا يتجزأ من تاريخ الجزائر كلها هو الذي أقر في أكثر من مناسبة أنه مولع بتاريخ الجزائر"أنا مغرم بتاريخ الجزائر المليء بالثورات و النكسات،و المآسي، وقد كانت مدينة الجزائر ذريعة بالنسبة لي لتحليل جزء من تاريخ الجزائر (الوطن) وتشريح وضعها السياسيّ"* .

ركز الكاتب على تاريخ المدينة الذي يعد دليلا على صمودها الأسطوري في وجه المصائب و المحن، هي التي تعرضت لحملات متتالية شنّها ضدّها عدد كبير من الغزاة، فكانت عرضة للحروب البحرية والبرّية، عرضة لمطامع الصغار والكبار، عاشت الاضطراب بالماضي ولازالت تعيشه إلى يومنا هذا :" اعلم أنّ هذا الإقليم منذ دخل في حيّز العمران مأوى الفتن، وعشّ الأهوال والمحن ومنتزى الملوك والثوّار ومطمح نظر الكبار والصغار فما هدأت لأهله روعة ولا طابت لهم فيه هجعة، ولا خيّم بساحته أمن،ولا فارقه الرّوع والوهن ولا خلا منه زمان من قراع الكتائب ومفاجأة المصائب والنوائب " [1] لكنّها كانت في كل مرة تنجح في التصدّي لتلك الهجمات التي تعوّدت عليها نظرا لكثرتها : "وكعادة المدينة عند شعورها بالخطر المحدّق، راحت تتحسس أسس أسوارها خاصّة تلك التحصينات المرصوصة على ساحل البحر... إن كثيرا ما تعرّضت المدينة للقنبلة تحت ستار الليل أو في غبش الفجر " [2].

" كانت تقاوم التجلّط المثلج لأقدامها بتلك الرّوح العنيدة الجموح التي عرفت بها على مرّ العصور العسيرة هي التي خلقت بصمودها الدهري أسطورة المناعة فلم تثنها القذائف المتساقطة عليها من عرض البحر خلال تلك الحملات الشمالية المتوالية بلا طائل من عصر إلى عصر".

---

* لقاء أجرته الباحثة مع الروائي جيلالي خلاص،جويلية ،الجزائر العاصمة، 2002.

[1] جيلالي خلاص :عواصف جزيرة الطيور: ص16.

[2] جيلالي خلاص :حمائم الشفق: ص75.

ولو عدنا إلى كتب التاريخ لوجدنا إشارات عديدة إلى هذه الحملات المعتبرة التي شنّت ضدّ الساحل الجزائري والتي يبلغ عددها حوالي أربع وعشرون حملة، ثمانية عشرة منها خصت مدينة الجزائر وحدها ابتداء من 1516 حتى 1830 " [1].

ونجد إشارة إلى إحدى هذه الحملات: " والحال أنّ المدينة كانت قد بنيت على رواسب رملية مهزوزة غداة انحسار البحر في تلك الواقعة التي أودت بالغزاة الشماليين إلى الأعماق السحيقة"[2].

والأغلب أنّ الحملة التي يشير إليها هذا المقطع هي حملة شارل الخامس التي شنها على مدينة الجزائر عام 1541 والتي تعد بحق من أخطر الهجمات والحملات التي شهدها الساحل الجزائري والتي نجح الجزائريون في صدّها "كأنهم غضب السماء، وساعدهم في هجومهم زوبعة هائلة وعاصفة عاتية أخرجت كارلس الخامس عن طريق النصر واستطاع بعد جهد شديد أن يعود إلى إسبانيا مع ما بقي له من جيشه على ظهر القليل من السفن التي استطاعت أن تنجو من مخالب غضبة السماء " [3].

ولقد عمّق الكاتب إشارته إلى هذه الحملة لا عن طريق التلميح بل صراحة في نصه **(عواصف جزيرة الطيور)** " أتعلمين أيتها الشجرة العزيزة أن إمبراطورا من الشمال يدعى "شارل كان" هاجم هذه الجزيرة سنة 1541 وهو يقود بحريّة ضخمة يساندها فرسان يسمونهم في بلاد الشمال فرسان مالطة، غير أنّ فرسانه وأسطو له فشلوا في الاستيلاء على بيضائنا الناصعة " [4] وحبّ المدينة هو الذّي جعل سكانها يتصدّون في كل مرّة للأعداء والغزاة وهم على يقين أن " الكفاح وهل هناك أسمى من الكفاح لاجتثاث براثين الظلّم لاسيما إذا كان يعشّش في زوايا مدينة كمدينتنا الأسطورية، وكما ذكرت سابقا أثناء دراستي للبنية الزمنية فإنّ توظيف التاريخ لم يكن من أجل تزيين وتوشية النصوص الروائية بالإشارات التاريخيّة أو لإضفاء سمة الواقعية عليها بل لشيء آخر مختلف تماما إذ " يتم توظيف التاريخ لإضاءة الحاضر أو توظيفه

---

[1] Dr : Ali KHELASSI, La marine Algérienne à travers l'histoire, Ministère de la défense nationale 1985 PP11-13

[2] جيلالي خلاص :حمائم الشفق: ص78

[3] عبد الرحمن الجيلالي : تاريخ المدن الثلاث: ص144.

[4] جيلالي خلاص :عواصف جزيرة الطيور: ص24.

باعتباره أحد المهارب التي يندفع باتجاهها الكتاب كأحد أشكال ردّ الفعل على الواقع المتردي"[1] إضافة إلى ذلك فإنّ توظيف التاريخ يكون لتأكيد حقيقة ثابتة هي أنّ ما يحدث اليوم ما هو إلا نتيجة لما حدث بالأمس، لذا علينا الاستفادة من الأخطاء والهفوات التي ارتكبت بالماضي، علّنا نجعل هذا الإقليم - الذّي منذ دخل حيّز العمران ما هدأت له روعة – يستقر.

يمكن الإشارة إلى علاقة المدينة بالتاريخ من خلال محطتين رئيسيتين أولاهما الحقبة التي سبقت الاحتلال الفرنسي ،وجسدتها الحملات التي شنها الغزاة الشماليّون على سواحل مدينة الجزائر تلك التي نجح الجزائريون في صدّها دائما بفضل استماتتهم في الدفاع عن مدينتهم التي تحولت إلى رمز للوطن كلّه " لا ريح إلا أنتم وقد ركبكم جنون الاستماتة ذودا عن المدينة المحبوبة، إذ لم يكن في الدنيا شيء يعادل ولعكم بعشقها، كما لم يكن في المعمورة جيش قادر على افتكاكها من أحضانكم أنتم الفحول "[2] تلك المناعة التي بهرت جيوش الغزاة لدرجة أنهم لم يصدقوا أنّ مناعة المدينة قد تبلغ هذا الحدّ من القوة القاهرة.

أمّا المحطة الثانية التي أفاض الكاتب في الحديث عنها هي المرحلة التي تبتدئ بغزو الفرنسيين الجزائر، والتي تعدّ مرحلة جدّ مهمة من تاريخ البلاد العريق الحافل بالانتصارات تارة، وخيبات الأمل تارة أخرى، وكانت هذه الإشارة فرصة أخرى لتعميق معنى الرفض والتحدّي والصمود في وجه الغزو الفرنسي، وحتّى هذه الفترة يمكن تجزيؤها إلى ثلاث فترات تتمثل في: الفترة التي سبقت الاحتلال، لحظات الغزو والمقاومة وأخيرا الحالة التي آلت إليها المدينة بعد الغزو.

ففي نص: (**رائحة الكلب**) ترد حادثة المروحة باعتبارها من أهم أسباب تنفيذ حملة الفرنسيين على مدينة الجزائر، لقد كانت ذريعة اتخذتها فرنسا لتنفيذ مشروع غزوها، وفعلا تعرضت المدينة " لقصف مدافع انبثقت من الأفق الشمالي ذات صبيحة أمس حار خانق، انزلقت فيه المروحة من يد شيخ البلديّة العرقى اللزجة فأصابت خدّ قنصل الألوان الثلاثة، البحر، الدم، والاستسلام بينما هو يستمتع بلذّة الانبطاح على البطن في ظلّ عقفتي شارب شيخ البلديّة "[3] ويضيف ساخرا " ستدفع حمقك هذا غاليا، أتضربني بالمذبة إلى خدّي بينما أنا لم

---

[1] صلاح صالح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر: ص54.

[2] جيلالي خلاص: حمائم الشفق: ص156.

[3] جيلالي خلاص: رائحة الكلب: ص 93.

أوقع معك سوى اتفاقية مداواة دابري " [1] وكانت الاستجابة جدّ سريعة، وكأن فرنسا كانت تنتظر أقرب فرصة لتحقيق أطماعها "وهكذا أفاق سكان المدينة في صبيحة ذلك الأمس وقد غشت أبصارهم

من الأفق الشمالي ظلمة سفن انتشرت كالبعر على وجه البحر " [2] .

لم يكن ذاك الغزو مفاجئا لسكان جزيرة الطيور- كما يسميها الروائي- لتأهبهم الدائم والمستمر، واستعدادهم لاستقبال تلك الهجمات ومحاولة إخمادها، فهم يدركون حق الإدراك أنّ أرضهم تلك كانت مطمعا للكبار والصغار، وفعلا نفّذت جيوش فرنسا حملتها عبر شواطئ سيدي فرج " وجرى الخبر... الغزاة ينزلون غرب "البيضاء " قبرية سيدي فرج تنسق بلا وازع خشوع، عشرات آلاف الجنود المتشحين بالأحمر والأزرق والأبيض تكتسح عقفة الخليج الغربيّة، ونزلت أولى القنابل مرتطمة بأسوار البيضاء نافضة عنها ملح أيام الصمود البحري"[3].

وتورد**(حمائم الشفق)** إشارة إلى الحملة الفرنسية عددا وعدّة ومكانا مع الإصرار في كلّ مرّة على فكرة الصمود والتحدّي :" وأيّ مدينة صمدت صمود مدينتكم لاسيّما حين حاصرها ذات فجر مكفهر إمبراطور زمانه... وقد رست بعرض الميناء مخفية رأسي الخليج شرقا وغربا خمسة وسبعون قادسا وأربع مائة وواحدة وخمسون سفينة تقل خمسة وثلاثين ألف غاز يشهرون سيوفهم وبنادقهم ومسدساتهم ويسّددون إلى الساحل الصخري مدافع قوادسهم وسفنهم المرمّدة لضباب الأفق" [4] .

وعن مكان إنزال الجيوش يقول : " نزل الغزاة غربي المدينة في تلك الفجوة التي طالما حذرتم الشيخ وعسكره من مغبّة إهمالها كذلك بدون تحصين " [5].

ونقل الروائي أيضا نماذج وصورا من مقاومة وصمود سكان المدينة الذين تعودوا على مواجهة أعدائهم وصدّ هجماتهم على مرّ الأزمنة والعصور، هذا ما يثبت ارتباط الإنسان الوثيق

---

[1] السابق :ص 94.

[2] نفسه:ص94

[3] جيلالي خلاص :عواصف جزيرة الطيور: ص26.

[4] جيلالي خلاص :حمائم الشفق: ص153

[5] نفسه: ص160.

بالمدينة عبر التاريخ، وإسهامه بشكل كبير في صناعة تاريخها، وما دافع عنها حفاظا على مصالحه الشخصية ولكن عشقها وولعه بها هو ما جعله يضحي بنفسه محاولا تطهيرها من دنس المستعمر" رصاصا كنتم قنابل صرتم أنتم الذين لم تتقنوا شيئا في تاريخكم كإتقانكم فنّ الحرب، وهل كان يمكنكم أن تكونوا غير كذلك وأنتم لم تغمض لكم عين لطول ما سهرتم دفاعا عن مدينتكم المنيعة من غارات السفن الهمجية " [1] وسلاحهم في ذلك يقينهم بأنّه من نجا منهم فليس إلاّ لمواصلة التحدّي العنيف المسلّح بصبر نفوس لا تموت إلاّ لتحيا من خلال نفوس أخرى " [2] .

هذا ما يثبت ارتباط الإنسان الجذري بالفضاء، بفضاء حياته وهويته وكلّ محاولة لطمسه تعني طمس الحياة والنماء والخير، وستواجه حتما بمقاومة الإنسان، هذا ما حصل عندما قدم المستعمر إلى أرض الجزائر إذ حدث صراع بينه وبين الجزائريين الذين رأوا في غزوه هذا تهديدا لهويتهم، وتولدّ لديهم ذاك الشعور بالخوف من الاجتثاث والاقتلاع من الأرض، فتزول معالم المكان وتتغير طبيعته ويتشوه. وفعلا خرّب الاستعمار المدينة وعاث فيها فسادا لهذا السبب بالذّات أصرّ السكان على الدفاع عن مدينتهم، والاستماتة ذودا عن آخر الآمال المتهاوية إلى أن حدث ما لم يكن في الحسبان " شهداء كنتم غير أنّكم لم تبالوا إلى أن فلقت قلوبكم تلك الطعنة الخلفية، شيخ المدينة أبرم اتفاقية الاستسلام، باع المدينة العذراء مقابل تمكينه من مغادرة أسوارها من ثقبة مفتاح بابها الشرقي " [3]،ويرجع الكاتب نجاح الفرنسيين في الاستيلاء على السواحل الجزائرية وفشل الجزائريين في الدفاع عن مدينتهم إلى تواطؤ الحكام مع الغزاة وتمكينهم من تنفيذ خطتهم، لأن السكان حسب رأيه لم يقصروا أبدا هم الذين أحبوا مدينتهم وعشقوها وكانوا على استعداد للتضحية بأعزّ ما يمتلكون، الخيانة العظمى والتواطؤ مع العدّو هو ما سهل على الفرنسيين عملية الاستيلاء على المدينة خاصة وأنّها حصنت أسوارها استعدادا للرد على هجماتهم " لأول مرّة يحدث ذلك فانتبه أهل جزيرة الطيور إلى رائحة الخيانة المحوّمة مكان رفرفة النوارس والحمائم فانقبضت قلوبهم وتطاير الشرر من عيونهم "[4].

---

[1] السابق : ص162.

[2] نفسه : ص153.

[3] نفسه:ص160.

[4] جيلالي خلاص :عواصف جزيرة الطيور: ص26.

وكالعادة قدّم لنا الكاتب وصفا دقيقا للصراع الذي دار بين سكان المدينة وقوات الاحتلال في شكل نصوص شبيهة بالنصوص التاريخيّة قام هو بتأليفها " أوكل سليمان البيضاوي أمر الدفاع عن المدينة إلى قائد شاب يدعى محمود، فأعدّ هذا ألف فارس وثلاثين مدفعا كبيرا، واستدعى من سائر مناطق جزيرة الطيور قواتا كبيرة بلغ تعدادها خمسة آلاف فارس و ألف وخمسمائة رجل من المشاة، وعسكر بهم في اسطاوالي، ثم تقدم بجيشه لملاقاة العدو الذي كان قد نزل في سيدي فرج 14 جوان 1830 وتمركز عند عقبة الخليج في انتظار إنزال الذخيرة و المؤن"[1] هذا عن الاستعدادات أما المعارك التي جرت بين الطرفين ترد تفاصليها في الصفحات الموالية[*] وبعد صراع كبير "عاد سليمان البيضاوي إلى المدينة فإذا الصدمة تقتلع قلبه، قـــادة الدفاع عن الأسوار يخبرونه أن المشايخ دبروا مؤامرة لتسليم المدينة إلى الأعداء" [2] لقد قاموا بإبرام اتفاقية مع الغزاة "اتفاقية الخزي والعار ناجين بجلدهم وغنائمهم ونسائهم من ثقبة مفتاح أحد الأبواب السرية باتجاه الشرق، بينما جيش العدو يقتحم غرب المدينة التي لم تتأخر عن السقوط بلا مراسيم مأتمية"[3] إنها الخيانة التي ألح الكاتب عليها وذكرها أكثر من مرة كلما أشار إلى غزو الفرنسيين للجزائر "ما أصعب أن تحس بالخيانة وتحدسها وتعيها ولا تستطيع قطع دابر مدبريها "[4].

سقطت المدينة فعلا في أيدي الغزاة وسبب ذلك كان خذلان حكامها لها ،وخيانتهم لتدخل مرة أخرى في مرحلة من مراحل الكفاح، و التصدي من أجل طرد هذا الغازي الجديد الذي قدم إليها من بعيد، وها هو "**بوجبل** " نموذج الرجل الثوري الذي كان مستعدا للتضحية بحياته في سبيل مدينته، ووطنه يقول متحدثا عما كان يفعله بالعدو: "والحال أنني كنت والرفاق ننقض عليهم كالصقور الضارية فإذا جندهم يتساقطون كالزبيب الجاف أو أوراق الخريف المصفرّة... لقد باغتناهم فاستولى عليهم الرعب بحيث لم يعودوا يفرّقون بين بعضهم البعض وبين أعدائهم

---

[1] السابق: ص27.

[*] جيلالي خلاص :عواصف جزيرة الطيور: ص ص 30،29،28،27.

[2] نفسه: ص 29.

[3] نفسه: ص188.

[4] نفسه: ص 31.

... صرخت مناديا رجال كتيبتي وسرعان ما انتشرنا عبر شوارع المدينة وأزقّتها مطاردين العدو أينما اختفى"[1].

ويضيف قائلا :"إنّها الحرب التي لا ترحم، اعتقد أنّ الإنسان يتحوّل خلالها إلى وحش أسطوريّ أو إلى آلة جهنّميّة لا تبقي على شيء في طريقها"[2].

وبعد أن نجحت المدينة في التخلّص من هذا العدوّ، هاهي تتخبّط الآن في مأساة جديدة ،هي التي لطالما كانت مطمعا للكبار والصّغار، فبعد أن كانت ولحقبة عرضة لغزو خارجيّ صارت تعاني من مطامع أبنائها الّذين تسلّلت بينهم تلك التطاحنات، والصّراعات المصرانيّة غداة الجلاء الأكبر،" كان المشايخ العائدون من حرب الجبل الورميّة يصفّون بعضهم بعضا لا يرحم قويّهم ضعيفهم، ولا يهمّهم عدا "التشييخ " على عرش المدينة "ففي حين طال انتظار ميلاد زمن الحريّة بعد مرور فترة طويلة هصرت خلالها أحشاء المدينة" ليل نهار طيلة خمسة قرون كاملة من الوحم المقزّز المقيّء بأوبئته ومجاعاته، وتشرّداته، وجراحه"[3] .

كانت فئة أخرى تحرص كلّ الحرص على جمع ما لم يتمكن الغزاة من أخذه عقب انهزامهم فبعد تخلّص المدينة من سطوة الغزاة الأجانب، وقعت تحت وطأة لون جديد من الاستعمار ، لقد دخلت المدينة مرحلة جديدة فقدت معها طعم الحياة السعيدة الهنيئة "لا راحة في الدنيا سيّما في هذا الزمن العصيب حيث طغت الرداءة على كلّ شيء بسبب تولّي الجلاوزة الردئيين مقاليد التسلّط والاستبداد [4] هم الذين راحوا يصرّون على " استيراد المزيد من الذخيرة القادرة على تحويل عقولنا إلى عجائن يتلاعب بها المشايخ متراهنين في مخابرهم على إمكانيّة استخراج إكسير الحكم الصامد مدى الدّهر"[5] فبعد أن صمدت المدينة واستماتت في الدفاع عن نفسها والتصدّي للغزاة الأجانب هي التي تعوّدت رفض الرضوخ ،والانصياع للاستعمار وقعت مرّة أخرى أسيرة استعمار من نوع جديد يغذّيه الصّراع من أجل الحكم وما يترتّب عنه من نتائج سلبيّة كانت المدينة هي الضحيّة الأولى فيها، لقد أساء إليها أبناؤها الواحد تلو الآخر، شوّهوا

---

[1] جيلالي خلاص :حمائم الشفق: ص 15.

[2] نفسه: ص15.

[3] نفسه: ص 193.

[4] نفسه: ص 123.

[5] جيلالي خلاص :عواصف جزيرة الطيور: ص13.

صورتها بالمشاريع الّتي كانوا ينشدون تحقيقها كذاك المشروع الذي افترضوا أنه سيخلّصها من أزمة المواصلات ،كان مشروع الشيخ الأكبر يرمي إلى حفر جوف المدينة و إخراج أحشائها، فخدّدوا وجهها بتلك الأنفاق التي ستضم سكك القطار الّذي يمشي تحت الأرض، لكن هذا المشروع في الحقيقة كغيره من المشاريع الأخرى لم يكن سوى وسيلة لاستنزاف أموال المدينة وخيراتها فـــ "ملّف المشروع لم يكن سوى آخر صفقة يعقدها الشيخ الأكبر فيرهن المدينة برمّتها مقابل فتح حسابات لا تحصى لأفراد العائلة الّذين لا يعدّون حتى إذا مات وسقطت مشيخته ضمن لهم المستقبل هناك في جنان الشمال بعيدا عن أيدي أوباش المدينة المتفحّمة"[1] هذا ما جعل "**بوجبل**" الثوريّ يرفض مختلف أشكال الإغراء التي كانت تمارس عليه حتّى يتخلّى عن مبادئه ، رفض ولم يفعل سوى ما اعتقد أنّه واجب نحو مدينته هو الّذي وهب حياته لحريّتها، فكان يتذمّر من مواقف تلك الفئة التي خيّبت آماله بعد الاستقلال :"الآن أتذكّر التناحرات المصرانيّة التي خيّبت آمالي غداة الجلاء الأكبر، كنت أحدس شيئا من هذا القبيل غير أنّني لم أتصوّر أبدا أن تبلغ الأنانيّة والجشع بأولئك العباد تلك الدرجة المقيّتة المقــزّزة لمجرّد التفكير في بشاعتها التي لا تختلف عن الخيانة الكبرى ...وهل هناك كلمة أوسع من الخيانة إذا ديست المبادئ ولّم الوطن ككمشة تراب ليودع تبرا في الجيوب الشخصيّة "[2].

ولا يمكننا مغادرة هذا العنصر، أي علاقة المدينة بالتّاريخ دون الإشارة إلى محطّة جدّ مهمّة في تاريخ المدينة الّتي تعدّ كما أشرت في كل مرة رمزا للوطن ككلّ، إنّه تاريخ "**5 أكتوبر 1988**" وما حدث في هذا اليوم المشهود من تاريخ الجزائر، والّذي يرجعه الكاتب إلى لحظاته البعيدة الممتدّة إلى ما قبل زمن الاستقلال، فما عاشته المدينة هذا اليوم لا يختلف كثيرا عمّا عاشته في مراحل سابقة، إنّ حاضرها لا يختلف كثيرا عن ماضيها الّذي يحمل معاني الخراب والدّمار، لقد أثّرت هذه الأحداث تأثيرا كبيرا على المدينة وكانت انعكاساته عليها جليّة هي الّتي عاشت تحت وطأة الفقر والحرمان قرابة ثلاثين سنة بعد الاستقلال.

إنّ الانفجار الذي حدث يوم 5 أكتوبر كان نتيجة حتميّة لتردّي الأوضاع، وتدهورها في شتى المجالات وعلى مختلف الأصعدة، وربّما كان هذا سببا كافيا لجعل الكاتب يتنبّأ بها في مراحل سابقة من خلال نصوص كتبها قبل تاريخ هذه الأحداث ففي (**رائحة الكلب**) مثلا يتحدّث عن

---

[1] جيلالي خلاص :حمائم الشفق:ص 132.

[2] نفسه: ص 17.

غضب السكّان والأهالي، ورغبتهم في التخلّص من سلطة الشمس الحارقة الّتي حرمتهم من أدنى حقوقهم" وحين ازدحموا أمام مخبزة عمّي عنتر رمى شرر عينيه المتّقدتين بحمرة السهر الأبدي فأصاب عيونهم الملتهبة بغضب الليالي؟ بآلام جوع السنين العجاف" [1] إنّ هذا الغضب هو الّذي ولّد الانفجار" ثم يبرق وميض انفلات شظيّة قنبلة من أحد الشوارع المصرانيّة في المدينة العتيقة...ثمّ سكّان المدينة وقد هرولوا لأخذ خبزهم بأيديهم العارية، هو ذا يحلّق ملوّحا لهم ناثرا أوراقه الداعية إلى التمرّد العارم الكاسح لحصون شيخ البلدية، وشنابيطه هناك في الحيّ العالي الرّاقي" [2] ونجد صورة لتلك المظاهرات في نص **(حمائم الشفق)** الّذي كتب قبل تلك الأحداث الدّامية، تلك المظاهرات التي كانت بمثابة تنفيس عن مشاعر الغضب والمعاناة جرّاء الفقر، والظلم، مشاعر لم تفرّق بين رجل وامرأة، أحسّها الجميع على حدّ سواء فنمّت بداخلهم رغبة ملحّة في التعبير عنها " فكنّ وكانوا مظاهرة صاخبة تندلع من الأحياء السفلى حيث يتثعبن الفقر المدقع لتصعد الشوارع الكبرى المزدحمة بواجهات المحلاّت الثريّة كاسحة الأحياء العليا المتسلحفة للقصور والفيلاّت بين بساتين خضراء تفوح ليمونا وبرتقالا وخوخا لم يكن ثمره ينفلت للأسفل أبدا" [3] .

إنّ السبب الرئيسيّ الّذي جعل النّاس تثور هو معاناتهم من الجوع، في حين كان غيرهم يتمتّع داخل القصور و المباني الفاخرة، طفح الكيل و بلغ السيل الزبى و "فاض حلاب غضبهم على الشيخ الأكبر فثاروا متسترين بغلالة العجاج الكاسرة لأشعة الشمس، وهاجموا القصور الفاخرة المبنية بالرخام الأبيض و المزدانة بالفسيفساء ...نيران الشرر المتطاير من تلك العيون الجوعى المزمهرة بغضب لم يعد بالإمكان كبته" [4].

وطبعا الساحة الكبرى التي ضمت هذه النزاعات، والمظاهرات هي المدينة التي صارت وكأنها "تلفظ أنفاسها الأخيرة تحت هدير تمرد كاسح منحدر من فوهة بركان خفي في ذروة الجبل الذي ارتج من أصله دافعا بحمم الغضب إلى قعر المدينة كاسرا في طريقه السور الذي

---

[1] جيلالي خلاص :رائحة الكلب: ص 115.

[2] نفسه: ص 51.

[3] جيلالي خلاص :حمائم الشفق: ص 202.

[4] نفسه: ص 77.

كان يبنى لتقسيم أحياء المدينة، ومقتحما قصور الأثرياء الوصولين لإنقاذ آخر الأحلام المجهضة" [1].

إن ما حدث يوم 5 أكتوبر 88 كان انفجارا حتميا لتمادي الظلم ،والطغيان لكنه لم يزد الأمور إلا تعقيدا لأن المدينة دخلت مرحلة دامية فقدت أثناءها خيرة من أنجبت "الصيف يتراجع القهقري وقد داهمه أكتوبر هذا العام بما لم يتوقعه أبدا، دبابات وهلكبترات ورشاشات وجيبات (جمع جب السيارة الأمريكية الشهيرة)، وقنابل مسيلة للدموع من جهة وصدور فتية عارية تحصد فيتفجر الدم القاني من قلوبها الغضة البريئة سافحا على الشوارع و الأزقة ومتطايرا من على الشرفات، و النوافذ، و الأشجار المبهوتة من جهة أخرى" [2] ويضيف قائلا : "لا أحد كان يتوقع أن يحدث شيء كهذا الذي حدث؟ بجزيرة الطيور، صبيحة اليوم الخامس من أكتوبر، الدبابات و المجنزرات، ورجال الكومندوس بأزيائهم الوقحة يتمركزون أمام البنايات الحكومية ومقرات حزب الشيخ وقسماته"[3]، إن تلك المظاهرات كانت محاولة للقضاء على الشمس التي أحرقت الجميع وسخرت منهم "قمنا نجري باتجاه الشمس الحارقة محاولين تبديد سراباتها

الراقصة من حولنا المستهزئة من عثراتنا المتوالية إذ لم تكن تصدق أننا قادرون على بلوغ أمها المرضعة التي تلهب حلوقنا بأوارها"[4] .

لكن ما كانت ردة فعل الشمس ومن والاها" الرصاص الساخن راح يخترق ضلوعنا مهشما قلوبنا الفتية أشلاء تناثرت أوراق خريف أطارت بها رياح عاتية كتلك التي اعتادت جزيرة الطيور أن تعاني من ويلاتها"[5] .

وراحت حصيلة الضحايا ترتفع وترتفع" خمسمائة قتيل، وألف وخمسمائة جريح جرفتها الدبابات،أو حصدتها الرشاشات، أو فتتتها القنابل فلم تجد بدا من إشهاد التاريخ المشهود "خمسة

---

[1] السابق: ص 83.

[2] جيلالي خلاص :عواصف جزيرة الطيور: ص 12.

[3] نفسه: ص 16.

[4] نفسه: ص 12.

[5] نفسه: ص 16.

أكتوبر" لا شاهد إلا إياه ولا شهيد إلا أطفالنا، وشبابنا المرفوقين إلى مثواهم الأخير بزغاريد الأمهات، الأرامل و الحبيبات، والأخوات الثكالى" [1] .

نلاحظ إذن أن التاريخ كان حاضرا بمختلف مراحله من خلال نصوص خلاص الروائية المدروسة، لكنّ اللجوء إليه لم يكن بهدف إعادة كتابة التاريخ بقدر ما كان محاولة لقراءة الواقع انطلاقا من التاريخ الذي يرتبط ارتباط وثيقا بالإنسان صانعه،" فالتاريخ هو الإنسان والإنسان هو التاريخ، لأن الفعل الإنساني لا يمكن أن يكون بمعزل عن حركية الواقع وفاعلية التاريخ في الوجود الإنساني" [2].

[1] السابق: ص 12.

[2] مشري بن خليفة:سلطة النص:ص101.

د- المدينة كائن حي:

لم يتعامل أديب جزائريّ قط مع فضاء " المدينة " كما تعامل معها "**جيلالي خلاّص**"، لأنّها لم تكن (المدينة) بالنسبة إليه مجرّد فضاء ماديّ فحسب بل كانت كائنا حيّا بكل ما تحمله الكلمة من معان، لقد نفخ الروح فيها فأحياها وجعلها تتحرك، تسقط، تنهض، تلتفت، تنظر، تكون حيوانا تارة، وإنسانا تارة أخرى، وطبعا الخيال هو الّذي يكسب المادة روحا فينقلها من أصلها الماديّ لتكتسب أبعادا جديدة حيّة فتبدو نامية متحرّكة ونكون بذلك أمام مقاطع وصفيّة تنبض بالحياة، ذات تأثير كبير على القارئ الّذي يشعر بدوره بلذّة خاصّة المرجع فيها هو الخيال، وحبّ المدينة يتدخّل في كل مرة ليكون أحد العوامل الجوهريّة التي تساهم في بنائها وتصويرها في أبهى و أجمل حلّة "علاقتي بها تتجاوز ما يسمّى بحبّ الوطن نفسه، أعتقد أنني لا أعشق شيئا في الحياة كعشقي إيّاها بأزقتها المتشعبنة وشوارعها المتحلزنة، و بيوتها المتسلحفة " [1] .

إنّ المدينة ما أخذت تلك الصورة الحيّة المتحرّكة إلاّ من خلال تاريخها، وأسطوريّتها المجسّدة في تلك الطاقة الهائلة التي تنطوي عليها في صدّها لجميع الغزوات، وثوريّتها، لقد أسهم التاريخ إذن بقدر كبير في أنسنة المدينة التي كانت مطمعا للكبار والصغار ، "و أيّ مدينة أخرى صمدت صمود مدينتكم لاسيّما حين حاصرها ذات فجر مكفهرّ إمبراطور زمانه"[2] هي التي " صمدت أمام نوائب الدهور، وما تزال تقاوم"[3] بعد أن نجحت في صدّ جميع الاعتداءات الخارجيّة التفتت واستدارت " صوب البرّ علّها تعثر على مصدر العجاج...إذاك فقط تفطّنت المدينة إلى أنّها لم تحصن أسوارها باتّجاه البرّ لاعتقادها أنّ لا عدو يأتيها من تلك الناحية " [4] وهاهي تحاول اليوم مواجهة الحكّام الذين وسمتهم بالظلم لأنهم تسببوا في عذاب أبنائها، وجوعهم وبؤسهم باستيلائهم على خيراتها، ونهبها فكانت بذلك نموذجا للوطن الذي لمّ "ككمشة تراب ليودع تبرا في الجيوب الشخصية"[5]، كان همّهم الوحيد هو النزاع من أجل السلطة، فكانت بينهم كالشاة الهرمة، وبعد أن كانت شوارعها وأزقّتها مسرحا لمحاربة الغزاة وطردهم

---

[1] جيلالي خلاص :حمائم الشفق: ص 18.

[2] نفسه: ص 153.

[3] نفسه : ص 18.

[4] نفسه : ص 76.

[5] نفسه:ص17.

بالقوة ،صارت فضاء للمظاهرات العارمة التي تعبّر عن رفض تلك الأوضاع المزرية ومحاولة تغيير وجه المدينة الّتي رغم أنها كانت " تنتحب تحت السيول الجارية من جهة فإنّها من الجهة الأخرى كانت تقاوم التجلّط المثلج لأقدامها بتلك الروح العتيقة الجموح التي عرفت بها على مرّ العصور العسيرة التي خلقت بصمودها الدهريّ أسطورة المناعة [1].

نلاحظ أنّها لم تكن مدينة عادية، وما تعرضت له طيلـــة تاريخهـــا القديـــم والحديث لم يكن عاديا هو الأخر، لأنّها نجحت في البقاء واقفة رغم عنف وصعوبة ما تعرّضت له من هزات فأثبت أن كل ما فيها يبعث على الاقتناع بأسطوريتها : "أسطورة هي بالفعل، ولكم أحبّها لهذا السبب بالذّات"[2] مناعتها خارقة للعادة، وإلاّ كيف نفسر نهوضها في كلّ مرّة بعد تلقّيها ضربات شبه قاتلة، فهي كالكائن الحيّ، تشبهه في شعوره بالألم والكفاح والصمود، و تأتّى لها هذا بفضل ما حقّقته اللّغة من انزياحات.

راح تعلق بعض الشخصيّات بالمدينة يتعمّق لدرجة أنّها كانت معادلا للمرأة الحبيبة المعشوقة الزوجة والبنت : "الجوهر، حبي الكبير الّذي أنساني كل النساء السابقات في حياتي، الجوهر ذاتها حين أتخيّلها، لا أتخيّلها سوى مدينة "[3] ويضيف قائلا :" لا أعشق شيئا في الحياة كعشقي إيّاها بأزقّتها المتثعبنة، و شوارعها المتحلزنة وبيوتها المتسلحفة، حتّى النساء اللّواتي أحببتهنّ لم يكنّ في الواقع سوى صورة لها "[4] أمّا عن ابنته جميلة فيقول "**بوجبل**" وحدك لا غير رحت تحلمين بالوصول إلى أمنية الأب، أي أن تكوني صورة المدينة الجميلة الصّامدة على مدى العصور"[5] .

ويواصل الكاتب أنسنته لفضاء المدينة جاعلا إيّاها امرأة فلا يرى في خليجها سوى "فخذي امرأة ضخمة عملاقة تتوضأ بلا انقطاع بأمواج البحر المغرق لصلبها الصخريّ المترهّل بينما يتطاول جسدها الفارع بياضا متسلحفا، متحلزنا حتّى مشارف قمّة الجبل "[6] هذه المدينة

---

[1] السابق: ص 81.

[2] نفسه: ص17.

[3] نفسه: ص18.

[4] نفسه : ص 46.

[5] نفسه: ص 187.

[6] نفسه: ص193.

البحرية، -المرأة- الّتي لطالما كانت عرضة لمطامع الغزاة الّذين توافدوا عليها لكنّها كانت تقاوم بلا كلل نطحات القذائف والقنابل الهمجيّة، وينقل الكاتب صورة لصراعها مع أحد الغزاة ومعاناتها فكانت في نظره امرأة عذراء افتضّت بكارتها رغما عنها، وسلبت إرادتها منها لأنّها لم تختر ذاك المصير المحزن" وذات صبيحة صيفيّة اعتلى أحدهم صلبها بمخمليّة كبار فحول العشّاق المتسلّطين، إذ افتضّ بكارتها بصمت دون أن يمنحها فرصة الصراخ لاويا فخذي خليجها حتّى الانفراج الأقصى" [1]ولعلّ هذا السبب الّذي يفسّر شكل خليجها "أي أنّ انفراج الخليج ليس سوى ذلك القدر المحتوم الّذي خلقت المدينة من أجله، وبمعنى آخر إنّها امرأة عتيّة حكـــم عليهـــا أن تبقى مشبوحة على مدى الدهر ابتلاعا لذكور فحول العالم بأسره "[2] .

وبعد أن افتضّت بكارة هذه المدينة العذراء الجميلة من طرف غاز أجنبيّ راحت تقاوم وتقاوم، ولمّا نجحت في التخلّص منه جاء يوم الجلاء الأكبر، جلاء القوّات الظّالمة عن أراضيها فوقعت فريسة لأبنائها الّذين كان همّهم الوحيد الطريقة التي يسيطرون بها عليها،هي التي قضت فترة طويلة تصارع الأحزان متناسين جراحاتها، مختبئين وراء ذريعة معالجة أخاديدها المكلومة واجتثاث "براثين المحتلّين إلى الأبد من جسدها الموبوء لشدّة ما عانى من ويلات الاغتصاب القسريّ "[3] .

إنّ المدينة لم تعد ذاك الكائن الجامد بل تحوّلت إلى آخر حي، متحرّك، إنّها تحسّ، وتتألّم عند رؤية أبنائها يتصارعون ويتنازعون فيما بينهم ويقتل الواحد منهم الآخر طمعا في الاستيلاء على خيراتها (المدينة) وسدّة الحكم بها: "كان المشايخ العائدون من حرب الجبل الورميّة يصفّون بعضهم بعضا، لا يرحم قويّهم ضعيفهم، ولا يهمّهم عدا التشييخ على عرش المدينة، شيء من مآسي هذه الأخيرة وحرائقها، و تأوّهاتها تحت آلام المخاض العسير لميلاد زمن الحريّة الّتي طالما تلوّت في جبلها معكّرة صفو جوّها بغيوم البارود، وعجاج فرقعات القنابل، وأدخنة النيران المحرقة لأحشائها ليل نهار طيلة خمسة قرون كاملة من الوحم المقزّز

---

[1] السابق:ص 193.

[2] نفسه: ص 175.

[3] نفسه: ص 94.

المقيئ...لم يكن همّهم شيء باستثناء التقاتل لجمع ما وسعت أيديهم من غنائم ثمينة لم يستطع الغزاة أخذها "[1] .

وتكتسب المدينة أيضا جانبا من حركيّتها من خلال تلك العلاقة الغريبة التي تربطها بفصول السنة، باعتبارها أزمنة متغيّرة تلعب دورا كبيرا، حيويّا وفعّالا في بناء الفضاء وتشكيله، إذ تلحق به تغيرات مختلفة وتطبعه بمزايا وخصائص تنسجم والدّلالات التي يضطلع هذا الفضاء بتحقيقها، فالزّمن "بمثابة مجموعة الألوان الموضوعة على المِلون يأخذ منها الفنّان الروائي... ما يناسب حالة شخصيّاته وطقس رواياته ...لأنّ الزمن والمكان معا على وفاق دائم ومصالحة تامّة مع شخصيات الرواية، وأحداثها وطقسها العام"[2].

إنّ الفصول الأربعة تحوّلت من مظاهر طبيعيّة بدلالاتها المختلفة إلى أفعال سلطويّة تمارس قهرها وظلمها على الكائن الحيّ، وساهمت بقدر كبير في بناء فضاء المدينة إذ عمّقت معنى الحزن و المعاناة بها، نظرا لما آلت إليــه حالهــا بسبب تــردّي الأوضــاع السياسيّــة، الاجتماعيّة، والاقتصاديّة. وراحت (المدينة) تتّخذ مع كلّ فصل شكلا جديدا، يجعل الفصل ينقلب من مناخ بهيج إلى مناخ منفّر، ففي الصّيف تعرّضت المدينة لأبشع غزو عرفته في تاريخها، غزو جلب معه كلّ مظاهر الخراب والدّمار " صيفها خرجت المدينة لشنّ حرب غريبة لم يشهدها حضرها مذ خلقوا، فكانت أياما سباعا... عسيرة فقدت فيها المدينة ثمارها اليانعة وسنابل قموحها المذهّبة قبيل الحصاد"[3] في ذلك الصيف تعرّضت المدينة لأبشع غزو عرفته في تاريخها الطويل الدّامي إذ رغم تعوّد أسوارها وسطوحها وأزقتها على مساقط القذائف والقنابل المفرقعة لم تكن تصدق هي الّتي ألفت الغارات البحريّة أن تهاجم من البّر" [4].

فصل الصيف إذن من وجهة النّظر هذه ليس صيفا طبيعيّا بقدر ما هو صيف نفسيّ، لأنّه تلوّن بألوان نفس الإنسان ومزاجه وتقلّبات هذا المزاج، ونلمس هذا بشكل واضح مع فصل الخريف الّذي زاد من معاناة المدينة فكان أشدّ سطوة من الفصل الّذي سبقه "فحين أقبل ذلك الخريف الهدّام برماله وعواصفه وتمرّده العارم، حاولت المدينة عبثا الصّمود مرتكزة على

---

[1] السابق" ص ص 192- 193.

[2] شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية: ص 328.

[3] جيلالي خلاص :حمائم الشفق: ص 74.

[4] نفسه: ص74.

أسسها المنخورة المتثاقبة ومستندة إلى أسوارها المتهاوية المتهاودة "[1] ، فكان هذا الخريف "ينخر الأسوار بغبار رماله المتساقطة من الجوّ بلا توان في الوقت الّذي حدست فيه المدينة من جرّاء ذلك التمرّد العارم لأحيائها الفقيرة أنّ بناءها القديم المتناقض التصميم لم يعد صالحا لحمايتها من التخرّب والانهيار" [2] ساد أرجاء المدينة تمرّد عارم لسكّانها جرّاء الظّلم الّذي عاشته فئة مضطهدة طردت إلى مشارف المدينة إنّهم الفقراء الّذين "نشروا الخيام وباتوا يختزنون الغضب قوتا للأيّام المقبلة "[3] لقد أحسّت المدينة وحدست الّذي قد يحدث نظرا لتفشّي الظلم وانتشار الطبقيّة، وانفجر غضب السكّان فكان وديانا "غاضبة فاضت على عمرانها فجرفته طامية قصوره الفخمة في الوحل النتن لشدّة ما تخمّر في القلوب المكبوتة المطرودة من حاراتها وملاعبها غدرا ونكرانا ونكلة "[4] تهدمت المدينة انطلاقا من بيوت ومنازل الحي العالي أين كان الضباط والجلاوزة يسكنون، الجلاوزة الذين منحوا لأنفسهم حق التوسّع على حساب الحضر الفقراء فانتشرت القصور وغزت كلّ السّاحات التي كانت متنفسا للأطفال "وتهاودت المدينة متزلزلة من حيّها العالي حيث كانت تتركّز قصور الشيخ الأكبر وضبّاطه بساحاتها الواسعة المزدانة بحدائق فوّاحة تتوسّطها فوّارات ساحرة من الرّخام الأبيض والأحمر وتحيط بها أسوار عالية مغطّاة جدرانها بالفسيفساء، ومزيّنة أبوابها بالأقواس والسواري الرخاميّة والأروقة "الزليجيّة" المؤدّية إلى المضاجع المخمليّة حيث كانت أحلام المدينة تغتال كلّ ليلة"[5] .

عاشت المدينة خلال هذا الخريف عواصف أثارت تمرّدا عارما انطلق من خيام المقهورين لذا سمّي فيما بعد بثورة الخيام، تمرّد لم يخمد إلاّ بعد تغييره وجه المدينة وإساءته إليها وساعده فصل الخريف في ذلك ممّا جعله يتحوّل بدوره إلى فصل سلطويّ نتيجة لأفعاله التي مارسها على هذا الفضاء رغم كونه في الواقع فصل التشكيل لأنّ "جنين الولادات يبدأ بالتخلّق في الخريف"[6] .

---

[1] السابق: ص 77.

[2] نفسه:ص ن.

[3] نفسه:ص ن.

[4] نفسه:ص ن.

[5] نفسه: ص ص 77-78.

[6] شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية: ص 335.

وفعلا "ما أن انقضى ذلك الخريف العاصف حتّى تغيّر وجه المدينة لشدّة ما تخدّدت أسواره وانهدّت عماراته وتحفّرت أزقّته "[1] ولم يغادر المدينة إلاّ بعد أن جعلها "عارية كفحمة انفلتت من فوهة بركان خمد للتوّ، كانت سوداء ورماديّة هناك، ومكفهرّة هنالك "[2] لقد صارت بكلّ اختصار خرابا.

ويشترك نص **(عواصف جزيرة الطيور)** مع نص **(حمائم الشفق)**في هذه النظرة لفصل الخريف وما سلّطه من دمار على فضاء المدينة التي كانت كائنا حيّا يتألّم لألم أبنائه، ويحزن لغضبهم ولرؤيتهم يتنازعون ويتصارعون فيما بينهم، وحدست المدينة مرّة أخرى أن خطبا رهيبا قد يحلّ بـــ"**جزيرة الطيور**" كما يسمّيها الكاتب، وأنّ ما قد سيحدث أسوء بكثير مما حدث، وفعلا ما حدسته حصل فعلا إذ أنّ الصّيف راح " يتراجع القهقريّ وقد داهمه أكتوبر هذا العام بما لم يتوقّعه أبدا، دبّابات وهليكوبترات ورشّاشات وجيبات وقنابل مسيلة للدموع من جهة، وصدور فتيّة عارية تحصد، فيتفجّر الدم القاني من قلوبهم الغضّة البريئة سافحا على الشوارع والأزقة، ومتطايرا من على الشرفات والنوافذ و الأشجار"[3] .

إنّها مظاهرات الخامس أكتوبر 1988 التي أجّجت نيران الغضب بالمدينة وزادتها اشتعالا " لا أحد كان يتوقّع أن يحدث شيء كهذا الّذي حدث بجزيرة الطيور صبيحة يوم الخامس من أكتوبر " لكن صباح ذلك اليوم جرى الخبر في كامل أنحاء البلاد مهولا مرعبا" البيضاء تحترق، البيضاء تحترق" [4] وكأن الخريف صار نذير شؤم، ومبعثا للآلام والمحن التي عاشتها المدينة وشهدتها جيلا بعد جيل، فكلّما حلّ توجّست (المدينة) خيفة مما قد يأتي به من مصائب "الرصاص الساخن الذي راح يخترق ضلوعنا، مهشّما قلوبنا الفتيّة أشلاء تناثرت أوراق خريف أطارت بها رياح عاتية كتلك الّتي اعتادت جزيرة الطيور أن تعاني من ويلاتها كلّما حلّ خريف سنة عجفاء"[5].

---

[1] جيلالي خلاص :حمائم الشفق: ص 79.

[2] نفسه: ص ص 79-80.

[3] جيلالي خلاص :عواصف جزيرة الطيور: ص ص 12-11

[4] نفسه: ص 16.

[5] نفسه:ص ن.

ولّى الخريف وجاء فصل الشتاء لا لتتنفّس معه المدينة الصعداء، بل ليعمّق كآبتها، لقد أقبل بطابعه السلطويّ الّذي زاد الأمور تعقيدا وشراسة وكأنّه أراد أن يكمّل بذلك شراسة الجوّ العام، ويضفي لونا جديدا من القساوة هذا فضلا عمّا احتوته المدينة من تناقضات شكّلت مصدر ألم ومرارة الراوي، فالفوضى التي تسود الفضاء تثير قرفة وقلقه ، كلّ شيء يحتاج إلى إعادة ترتيب حتّى تستقيم الأمور، لذا فما فعله الشّتاء بالمدينة ما هو إلاّ مساهمة منه في رسم اللّوحة الكبرى للفضاء الأكبر للمدينة " قدم الشتاء القارس بأمطاره الهاطلة وثلوجه المتروبة كاسحا الخيام المتهرّئة وجارفا القدور والخوابي الفارغة إلى البحر المائج... فإذا المدينة المرتجفة من الأصقاع الشتويّة تغرق تحت ألسنة لاهبة تأتي على عماراتها و أزقّتها وأسوارها "[1]، انتظرت المدينة قدوم الشتاء علّه يغسل بمياهه ما فعله بها الخريف فاستقبلته " على غير عادتها بحبور متفحّم لم يخف النّار الحائلة في صلبها تماما كعانس تحتضن زبونا غاليا ترجو أن يغسل أرجاس فرجها بمياهه الثريّة "[2] لكنّه خيّب أملها وسلّط عليها كلّ ما يرافقه من أمطار وثلوج وعواصف دون أن يرحمها هي التي راحت تتألّم كأمّ فقدت خيرة أبنائها بعد أن شهدت انقسامهم إلى فئات راحت تتقاتل فيما بينها، فرغم تاريخ محنها الطّويل الشّاهد على معاناتها ونجاحها أكثر من مرّة في صدّ الهجمات، و الغزوات الّتي كانت عرضة لها إلاّ أنّ ما حدث هذه المرّة أنهك قواها، وأضعفها لأنّ الأزمة لم تأتها من الخارج كما اعتادت بل تفجّرت من أعماقها، فسقطت بسرعة وتهاوت مناعتها الأسطوريّة التي دافعت بها عن نفسها هذه قرون خلت فراحت " تنتحب وتقاوم لكنّ الدّاء الّذي تسلّل هذه المرّة إلى عمقها...لم يكن يشبه البتّة ذلك الّذي عانت منه في السابق وقهرته بمناعتها الأسطوريّة، وإنّما كان الدّاء ينخرها في هذا الشّتاء العصيب من الأعماق بعد أن تخمّرت فيروساته الحمميّة داخل جوفها بالذّات"[3] هذه المرّة إذن تقتضي أن تواجه المدينة نفسها بنفسها، وهذا ما عجزت عن القيام به لأنّ "الدّاء استفحل هذه المرّة في قلبها الهشّ كالشّوكة السامّة إذ تتسلّل تحت الأظفر فيعسر سلّها إلاّ إذا نتف الظّفر ذاته فأين المفرّ إن كانت الشوكة هي وخزة أظفرها ذاته؟ "[4].

---

[1] جيلالي خلاص: حمائم الشفق.ص80.

[2] نفسه:ص ن.

[3] نفسه: ص81.

[4] نفسه:ص ن.

لقد أحبّت أبناءها كما تحبّ الأمّ الحنون بنيها ،وتعطف عليهم ،وتتألّم لرؤيتهم يتصارعون فيما بينهم، ويقتل الواحد منهم الآخر فكانت كالأم الثّكلى: " تقف صاغرة في غمرة الأمطار الهاطلة وهي تشاهد بعينيها الدّامعتين دما قانيا، فئة متسلّطة من أبنائها العصاة تهدم على رؤوس أبنائها البررة عماراتهم ومحلاّتهم... كانت تقف صاغرة كأيّة أمّ حنون يعزّ عليها أن تقتل فئة من أبنائها فئة أخرى يجري في عروقها نفس الدم " [1] إنّها الفئة التي باعت مدينتها ووطنها إشباعا لأطماعها الّتي لا حدّ لها، فأساءت إلى تلك الفئة الّتي تشبّعت بحبّ المدينة وعشقها وقرّرت الدّفاع عنها إلى أخر لحظة وكانت المدينة ساحة لهذا الصّراع الذي شهدته فلم تجن إلاّ الخراب والدّمار وعمّق ذلك فصل الشّتاء القارس الّذي تدخّل ليزيد الفضاء شراسة مسلّطا كلّ مظاهره من أمطار وبرد، و نظرا لما رافقه من أحداث أليمة، كان أقسى شتاء عاشته المدينة، "لم تكن المدينة المتماوتة تحت تلك الضربات القاصمة قد عانت من دمار حزّ في قلبها كهذا الّذي تعيشه شتاء هذا العام المنحوس، إذ لم تكن تصدّق أن تخدّد بتلك البشاعة، لا لشيء سوى لإرواء ظمأ الجلاوزة "[2] .

إنّ كراهيّة الراوي للشّتاء لم يكن مبعثها تجهّمه وما يرافقه من برد، وأمطار، وثلوج فقط رغم أنّها لعبت دورا كبيرا في بناء الفضاء، إلاّ أنّ تدخّل الإنسان بحركاته وأفعاله هو الّذي عمق معنى الكراهيّة، فالطّبيعة الخارجيّة إذن ليست شيئا قائما بذاته لأنّها دائما ذات علاقة ما بحالاتنا، ومواقفنا، وظروف حياتنا، لذا وجدنا الشتاء يتّخذ أوضاعا له وأشكالا وتكوينات تتناسب والفضاء الذي يحلّ فيه، إذ كان شرسا شراسة المدينة التي تغيّرت ملامحها جرّاء تلك الضربات القاصمة فتسلّل إليها الكبر والعجز، وما كاد هذا الفصل يولّي حتّى كانت قد " تخدّدت وجناتها المتورّدة فبدت وهي تودّع آخر الأمطار المدرارة عجوزا عرجاء تهدّلت خدودها وعلا التسوّس الموحل أزقّتها، حافرا عبر أزقّتها وشوارعها الباهية بالأمس خنادق لن تكفي بردمها جثث أبنائها البررة كافة "[3] فلم يبرحها الشّتاء كما نرى إلاّ بعد أن تركها وهي تلفظ أنفاسها الأخيرة "تحت هدير تمرّد كاسح منحدر من فوهى بركان خفيّ في ذروة الجبل الّذي ارتجّ من

---

[1] السابق:ص82.

[2] نفسه:ص83.

[3] نفسه: ص 83.

أصله، دافعا بحمم الغضب الشعبيّ إلى قعر المدينة، كاسرا في طريقه السّور الّذي كان يبني لتقسيم أحياء المدينة ومقتحما قصور الأثرياء الوصوليّين لإنقاذ آخر الأحلام المجهضة "[1].

إنّ هذا التمرّد الّذي زلزل كيان المدينة - في نظر أبنائها المخلصين- لن يكون إساءة إليها بقدر ما هو محاولة لإنقاذ ما تبقّى منها، هذا ما أبعد اليأس عنها وجعلها تنتظر الرّبيع نظرا لما يعــرف عنه بكونه الفصل الّذي تستعاد من خلاله الحياة، فاستقبله بشغف وكأنّها تبعث من سباتها الشتويّ "إذ تحتفل بنجاتها من عواصف الشتاء المجلّط لدمائها بثلوجه الكاسحة وسيوله الجارفة " [2] آملة في غد أفضل، لقد كانت تنتظر بعد الذي شهدته وعاشته إثر تلك الوقائع الدامية " نفسا نقيّا قد يكنس ما علق بشوارعها، وعماراتها، وأسوارها من غبار الدّمار والخراب، تفاءلت هي الّتي كانت دوما على موعد مع الأيّام المنحوسة [3] .

الرّبيع خذلها لأنه ولّى كما أقبل دون أن تزهر الأرض أو تعشوشب لكن حسبها أنه ألهبها "بتلك الحمّى التمرّديّة الّتي أقضت ضجعة الشيخ الأكبر وهو يغير أحلام المدينة بين ردهات قصوره"[4] فلم يبق لها إذن إلا انتظار الصيف وهي مقتنعة بأنّ " تمرّدا كهذا الّذي حملته زوابع الخريف الرمليّة، فأطفأت أمطار الشتاء الهاطلة قشرته دون لبّه الّذي سرعان ما تذكّى ففجّر قوقعة الفحم الخامدة مشتعــلا في الرّبيــع المولّي ... لن يزيده الصّيف بحرّه المتراقص...إلا تذكية"[5] هذا ما يتّفق مع كون " جنين الــولادات يبدأ بالتخلّق في الخريف، وتظهر ملامحه في الشّتاء، وتتمّ ولادته في الرّبيع"[6] .

.

---

[1] السابق:ص ن.

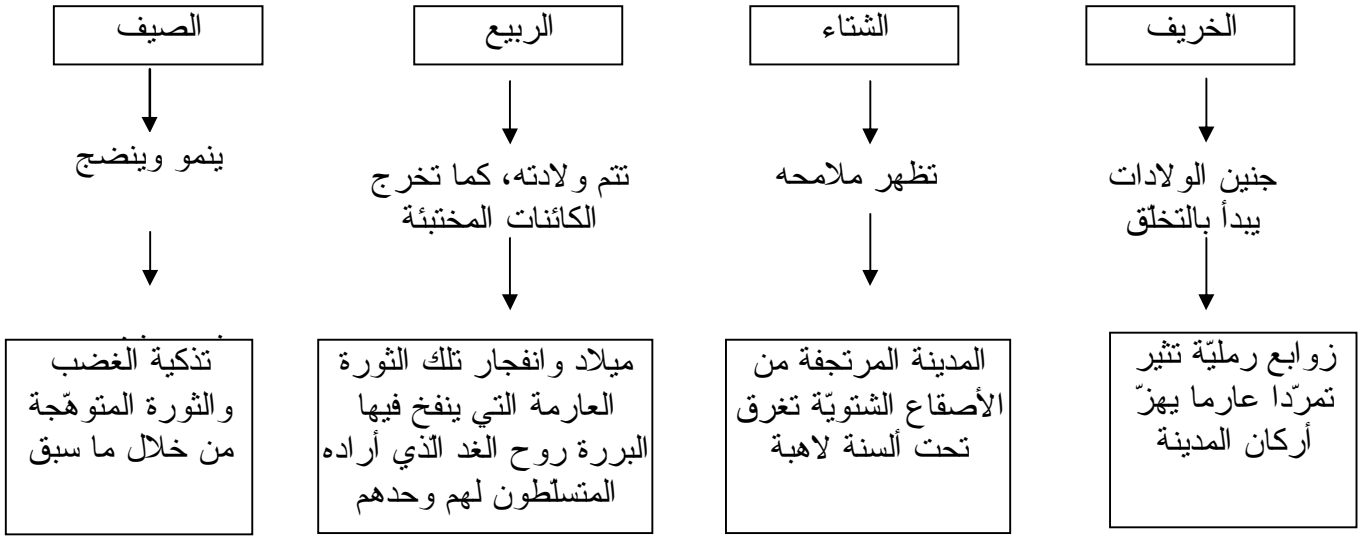
[2] نفسه: ص 84.

[3] نفسه: ص 85.

[4] نفسه: ص 85.

[5] نفسه:ص ن.

[6] شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية: ص 335.



بعد هذا العرض، نلاحظ أنّ هذه الفصول ساهمت وبقدر كبير في تشكيل فضاء المدينة هذا إن لم نقل أنّها تحوّلت بدورها إلى فضاءات لما تضمّنته واحتوته من أفعال، كما نجحت في إظهار المدينة في صورتها الحيّة المتحرّكة، لأن كل فصل من الفصول السابقة لعب دورا في بثّ الحياة فيها، فلم نرها إلاّ أمّا تحزن، تخاف، تتألّم، تقف، تتأمّل، ترى...

هذا ما تؤكده جلّ المقاطع الوصفيّة السّابقة الّتي لعبت فيها الانزياحات اللغويّة دورا فعّالا في تحقيق هذه الحركيّة على مستوى هذا الفضاء بالذّات، والّتي تنمّ عن قدرة كبيرة وبراعة في الابتكار المؤثّر النّاجم عن الأسلوب الّذي يقوم على مبدأ الاختيار ضمن إمكانات اللغة بألفاظها وتراكيبها، والسبب في ذلك راجع إلى العلاقة الحميميّة، والوجدانيّة الّتي تربط الشخصيّات بمدينتهم الّتي تجذّر وتأصّل عشقها في قلوبهم لدرجة أنّهم قدّموا حياتهم هديّة لها، وثمنا لسعادتها وازدهارها.

وبعد الإشارة إلى المدينة بوصفها مسرح الأحداث المركزيّ، ينبغي الآن تفصيل الحديث عن جملة الفضاءات الصغرى الّتي تتكاثف وتتكامل وظيفيّا لتكسب الفضاء العام معنى، وعندما أركّز على المدينة فإنني أشير مرة أخرى إلى أنّ هذا لا يعني إهمال فضاء القرية الّذي تتمّ الإشارة إليه حتما كلّما دعت الضرورة إلى ذلك، بمعنى أنّ الفضاءات المبثوثة بالنصوص الروائيّة الأربع تتوزّع ضمن ثنائية الفضاء (مدينة، قرية) كما سيتّضح أثناء الدّراسة.

و حتّى أتمكن من الكشف عن بنية هذه الفضاءات حاولت مبدئيا إقامة تمييز بين قطبين كبيرين

اعتمادا على التقاطب الحاصل بين الإقامة ،و الانتقال ،ليتم العثور بداخلها على المزيد من الثنائيات الضدية والتقاطبات التي تحكم الفضاء الروائي عموما ومبدأ التقاطب"ليس بالمفهوم الجديد ما دامت جذوره تمتد إلى أرسطو"[1] .

ضمن المحور الأول:أي **فضاءات الإقامة** قد تكون هذه الإقامة (اختيارية أو جبرية) و من خلال هذه الثنائية تعاملت مع كل من البيت والسجن،وأشير إلى أن نظرة الشخصيات إلى الفضاء هي التي تحدد ما إذا كان هذا الفضاء فعلا جاذبا للشخصية أو طاردا لها ،فالبيت مثلا قد يكون رمزا للحميمية و الدفء و الطمأنينة، لكن قد يتحول في مرات أخرى إلى، النقيض فيحمل سمة الشراسة و العدوانية كما سنلاحظ ذلك فيما بعد ،و يلعب الجانب النفسي دورا بارزا في هذه العملية،وكذا بالنسبة للسجن الذي يحمل في العرف العام معنى الانغلاق و التغييب والمعاناة،لكنه يغدو في بعض الأحيان رمزا للتواصل و الانفتاح لأن الشخصية تتشبع ضمنه بالأفكار التحررية التي تنتشلها من الضياع و الخضوع.

أما عن القطب الثاني المتمثل في **فضاءات الانتقال** فتشكله كل من الشوارع،الأزقة والساحات، والأحياء،وسأحاول في كل مرة التعرف على بعض الدلالات التي تنطوي عليها وأقول "بعض" لأنه يصعب على القارئ الإحاطة بها كلها خاصة و أن النظرة إلى الفضاء قد تغيرت فلم يعد ذلك الحيز الجغرافي أو الهندسي الذي نراه،بل هو ذلك الفضاء الفني الذي يبدعه الروائي،وبفنيته تلك فهو يحيلنا كقراء على قدر هائل ولا نهائي من الدلالات.

و أشير أيضا إلى أنه لا يمكن ملاحقة جميع التقاطبات،والثنائيات التي تحكم الفضاء الروائي في توالدها،و انقسامها الذي لا تحده حدود،لذا أرى أن أركز على ما ينجم من تقاطبات فرعية عن التقاطب الرئيسي الحاصل بين فضاءات الإقامة وفضاءات الانتقال ،وطبعا ما يحدث في القطب الأول من أحداث ومصائر سيكون مختلفا عما سيقع في القطب الثاني لأن التغير المكاني يرافقه دائما تغير دلالي مترتب عن تغير الأحداث.

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي:ص33.

2)فضاءات الإقامة:

أ-البيت :

لقد حظي هذا الفضاء بعناية كبيرة في معظم النصوص السرديّة لما يحتلّه من مكانة مرموقة في حياة الإنسان الّذي يتدخّل وبقدر كبير في تشكيل هذا الفضاء المعدّ خصّيصا للإقامة، ممّا يؤدّي إلى نشوء علاقة حميمة بينهما، لأنّه لحظتها لا يصبح مجرّد فضاء يعيش به، ويأوي إليه، ويحتمي بجدرانه، بل يسهم وبقدر كبير في تكوين شخصيّته، إنّه وبكلّ بساطة امتداد له مادام قد تجاوز ذلك المفهوم البسيط - أي مجرّد جدران تحيط بالإنسان، وسقف يوفّر له قدرا من الأمن والحماية، و إن كانت هي الوظيفة الأولى الّتي حفّزت الإنسان على بنائه - إلى ما هو أرفع وأرقى بكثير لدرجة أنّك "إذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان، فالبيوت تعبّر عن أصحابها "[1] لأنّ الإنسان هو المهندس المعماريّ الخارجيّ والداخليّ للبيت الّذي يتلاءم وشخصيّته، وثقافته، ومركزه الاجتماعيّ فبيوت الأثرياء تختلف عن بيوت الفقراء من حيث فخامتها وطبيعة الأثاث الّذي تحتويه وإن كانت هذه المظاهر ليست بالضّرورة دليلا على الجمال الذي قد يمكن تحقيقه في غياب "الرّخام و البلاط و السيراميك، و الأثاث الفخم[2] وفقا لما يذهب إليه " **شاكر النابلسي** " من خلال دراسته التي أعدّها حول **- جماليات المكان في الرّواية العربية -** ويقرّ بأنّ الجمال يكمن في التناسق والنّظام لا في الثّراء والفخامة فالجمال يمكن أن يتمظهر في شكل مواصفات محسوسة وفي مرات أخرى ندركه من خلال علاقة الشخصيّة بالفضاء والشّعور الّذي ينتابها إزاءه، لأنّ حضور الإنسان داخل هذا الفضاء بما يقوم به من أفعال هو الأساس في بناء جماليّاته، ومن هنا يكتسب البيت شخصيّة الإنسان، ونوعيّة الثقافة التي يمتلكها، وبذا سيغدو الجوهريّ في تحليل الفضاء الروائيّ" هو تلك العلاقة بين المكان كعنصر إقليديّ والشخصيّة التخيليّة الّتي ستجعل منه مكانها في العالم فيصبح البيت كونها الخاص بتعبير باشلار"[3]

و أشير في هذا الموضع إلى أنّه يجب تجاوز تلك النظرة المحدودة إلى هذا الفضاء والاكتفاء بالمظهر الخارجيّ له، لماذا؟، لأنّ هذه النظرة يشوبها حتما القصور مادامت ستكون

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي: ص 43.

[2] شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية: ص 19.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي: ص 45.

مفرغة من الدّلالات التي يحتويها البيت والمعاني التي يحقّقها، فمن الخطأ إذن "النّظر إلى البيت كركام من الجدران والأثاث يمكن تطويقه بالوصف الموضوعيّ، و الانتهاء من أمـــره بالتّركيز على مظهره الخارجيّ، وصفاته الملموسة مباشرة، لأنّ هذه الرؤية ستنتهي على الأرجح إلى الإجهاز على الدّلالة الكامنة فيه وتفرغه من كلّ محتوى"[1].

لذا فإن أفضل طريقة لمقاربته تكون بمحاولة رصد الصّفات المسندة إليه واستنطاق مكوّناته كأرضية ينطلق منها للبحث في الدلالات، والأبعاد، والرموز التي يمكن أن يتضمّنها باعتباره مصدرا لفيض من المعاني والقيم، ويتأتّى لنا ذلك عن طريق التقاطبات التي تأتي عادة في شكل ثنائيّات ضديّة تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة ،بحيث تعبّر عن العلاقات والتوتّرات التي تحدث نتيجة اتّصال الشخصيّات داخل فضاءات الأحداث، والمفهوم التقاطبيّ للمساحة الفضائيّة في علاقته برؤية الشخصيّات وبناء الأحداث يشكّل مساحة إبداعيّة خاصة، وطاقة تفسيريّة مميّزة لتجسيد التعارض الموجود في الواقع والّذي تمارسه الرّواية فنيّا فالبيت عند "**خلاص**" محكوم بمجموعة من الثنائيّات إذ نجد تقابلا بين (الدّاخل والخارج) (الثراء، الفقر)، (الانغلاق، الانفتاح)، (الضيق، الاتساع)، (قرية، مدينة) وغيرها من الثنائيّات الضديّة الأخرى التي تتعدّد بتعدّد الدّلالات واختلافها مما يصعب علينا عملية حصرها لأنّها تتفرع عن التقاطب الرئيسيّ الّذي يحكم هذا الفضاء وتتوالد بشكل لا نهائيّ، وتبقى رؤية الشخصيّة لهذا الفضاء هي الكفيلة بجعله يكتسب دلالات وأبعاد مختلفة تتغيّر كلّما تغيّر مزاج الشخصيّة، ونفسيّتها، ويصبح قادرا على الكشف عن الحالة الشعوريّة التي تعيشها هو الّذي "لا يظهر إلاّ من خلال وجهة نظر شخصيّة تعيش فيه أو تخترقه، وليس لديه استقلال إزاء الشخص الّذي يندرج فيه، وعلى مستوى السّرد فإنّ المنظور الّذي تتّخذه الشخصيّة هو الّذي يحدّد أبعاد الفضاء الروائيّ، ويرسم طوبوغرافيته ويجعله يحقّق دلالته الخاصّة، وتماسكه الأيديولوجيّ"[2].

وتناول "**خلاّص**" كغيره من الروائيّين البيوت والمنازل ،وأمعن في تصويرها ووصفها فكان ذلك أحيانا بمثابة مزاوجة رائعة بين الفنّ الروائيّ والفنّ المعماريّ خاصّة عندما نكون إزاء وصف لنماذج بيوت مدينة الجزائر ذات المعمار القديم إذ يتسنّى لمن لم يرها من قبل التعرّف

---

[1] السابق:ص43.

[2] نفسه:ص32.

عليها، وتخيلها من خلال نصّ **(حمائم الشفق)** لتكون هذه المنازل نموذجا للطّرف الأول من الثنائيّة (بيت مدينيّ، بيت قرويّ) الّتي تفرض نفسها ضمن هذا السّياق.

لقد وصف الكاتب هذه البيوت وصفا دقيقا في صورة رائعة أضفت بعدا جماليا على النص إنّها متألفّة من " طابقين وسطح أفقيّ بحيث تعتبر أرضيّتها طابقا سفليّا تكثر بداخله السّواري الأسطوانيّة المنحوتة من الرّخام أو الحجر الجيريّ، دون أن تفتح لساكنيها سوى باب متين مقوّس الجزء العلويّ، و مستطيل الجزء السفليّ ومثبّت في رفّ من رخام يرصّع الجدار الّذي يعلوه إفريز أو طنف من القرميد يكون في غالب الأحيان أخضر داكنا (طحلبيّ) بينما تتوسّط الباب فتحة مسيّجة بالحديد تساعد على الرّؤية إلى الخارج و يترصّع مصرعه بالمسامير الدّاعمة لمتانته، وتتدلّى بقلبه (المصراع) حلقة معدنيّة لدقّ الباب من قبل الضيوف"[1] .

يقدم لنا الرّاوي من خلال هذا المقطع وصفا لنموذج القصر الفاخر الّذي يعكس جانبا من جوانب عمران المدينة في فترة من الفترات الماضية، إذ اكتسى طابعا شرقيّا لم يبق منه الكثير إلاّ ما نجده في بعض القصور والبيوت الّتي يعد نموذجنا واحدا منها، إنّه نموذج يتزايد عدد الغرف به وإن كانت تلك الغرف ضيّقة " تنفتح كلّها نحو وسط الدّار وقد خلت من الشّبابيك الواسعة، بل لم يكن بها سوى كوّات صغيرة نادرا ما تفتح للأنهج "[2] .

ونلاحظ بأنّ الكاتب اعتمد على حاسّة البصر بشكل جليّ في تقديم هذا القصر، فراح يعرض حيثيّاته ومكوّناته بدقّة المصوّر الفوتوغرافيّ، إذ حاول تغطية أكبر مساحة ممكنة منه دون أن يفسح المجال للانفعالات والأحاسيس مستعينا في ذلك بالأشكال الهندسيّة الّتي توحي بالتّناسق والنّظام المتّبعين في بناء هذا القصر، من اسطوانات، أقواس، مستطيلات كما تدخّلت الألوان لتزيد من جماله كاللّون الأخضر الطحلبيّ، ويستمرّ في نقل تفاصيل الموضوع الموصوف فيذكر لنا المواد المستخدمة في بنائه : كالرّخام، الحجر الجيريّ، القرميد، الحديد، المسامير، إنه بناء يعكس جانبا من الفخامة والثراء الّذي يتعمّق عندما يصف لنا الطابق الثّاني " وقد ترصّعت

---

[1] جيلالي خلاص :حمائم الشفق:ص ص111 -112.

[2] نفسه:ص112.

جدرانه هو الآخر بالفسيفساء، وطوت في بعض زواياها خزائن الألبسة، الطنافس، والستائر الحريريّة الثّمينة "[1].

إضافة إلى الجمال الّذي تحقّق على مستوى هذا الفضاء بفضل التّناسق الّذي أحدثته الأشكال الهندسيّة المختلفة، والمواد المستخدمة في البناء كالرّخام والفسيفساء، فإنّ الرّاوي لم يترك هذا الفضاء فارغا، بل زاد من جماله لمّا جعل المرأة تتحرك بداخله، محاولة إعداد الوجبات الكسكسيّة بتلك " الأيدي الناعمة كأنّها الزبد المدملج والمحلّى بتلك الأساور الفضيّة المعقّدة النّقوش كتعقّد الألوان التي توشّي الملابس الأنثويّة، مخفية في غيرة قاتلة الأجسام الممشوقة البضّة وهي تتمايل في رواحها، ومجيئها لترتيب الأطعمة على الموائد القصيرة المزركشة بألوان لاّ تقل بهاء عن ألوان تلك الملابس، كما لا تعدم لمعانا قد يتجاوز لجينيّة الفضّة البرّاقة في تدويرات الأساور، وتثلّثات الأقراط، وتكعّبات فصوص الخواتم وتقوّسات الخلاخل "[2] ونشعر بأنّ هناك انسجام واضح بين الفضاء والشخصيّات الّتي تقطنه ،وعلى وجه التحديد المرأة ، و يظهر هذا الوصف أن الرؤية الهندسيّة تتحكّم في رسم أبعاد البيت وقاطنيه إذ نجد عبارات هندسية واضحة كالدّوائر، والمثلّثات ،والمكعّبات ،والأقواس.

إن هذا الوصف يعكس جوانب من أصالة المعمار الجزائريّ وتناسقه، كما يساهم في إضفاء بعد حضاريّ على المدينة وكأنّ في ذلك محاولة لبعث ذات يكاد النسيان طيّها ،خاصّة وأنّ الاستعمار الفرنسيّ باحتلاله الجزائر حاول طمس معالمها بما فيها المعمار الّذي تغير وفقا لما يناسب نمطه في الحياة، وثقافته فاكتسى العمران صفات أوروبيّة شوّهت النموذج العربيّ القديم المفعم بالأصالة، وفي ذلك طبعا إدانة للاستعمار الفرنسيّ ومحاولة لتحميله مسؤوليّة تغيير وجه المدينة، هو الّذي أبدى حقده على تاريخها العريق ،ورغبته في الانتقام من حضارتها،فأقدم على إحراق "السلالم الخشبيّة المنقوشة بآيات الدّم المعصور من قلوب عهود المجد، واقتلع الفسيفساء المزركش من على الجدران والفوّارات، والأقواس، لا شيء كان يشفي غليل الغزاة كتشريح جسد تلك المدينة الأخطبوطيّة الّتي أرهبتهم بأناقتها الأسطوريّة، ومناعتها الخالدة، سيّما وهي قد بنيت بمعمار أطارت الغيرة برؤوسهم من جماله الخلاّب وإتقانه الرّائع "[3].

---

[1] السابق:ص113.

[2] نفسه:ص112.

[3] نفسه: ص160.

ورغم محاولة الانتصار هذه للنموذج المعماريّ الأصيل، إلا أنّ بعض الشخصيّات الحالمة بتغيير وجه المدينة أمثال "**جميلة " و" برهان**" ترى بضرورة إحداث تغيّرات على مستوى هذه المنازل بحيث تنسجم ومظاهر الحياة الجديدة، فهي بحاجة إلى إضافة شقق بداخلها بدل الغرف الضيّقة المتواجدة بها، كما يجب أن تتجاوز الطابقين لتتعالى باتّجاه السماء علّ ذلك يسهم في حلّ أزمة السّكن، لكن كلّ هذا دون الإخلال بأصالة العمران لأنّ الحلم لم يقض على تلك التقوّسات الرخاميّة التي تزيد من جمال البناء.

" كنتما تتخيّلانها حلما فضائيا لا يشوههما أو ينقص من روعتها التاريخيّة وإنّما يرصّعها ببهاء جديد يضيف إلى طوابقها الأولى حيث كان الضيوف يستقبلون، شققا عديدة بدل تلك الغرف الضيّقة الّتي تنفتح كلّها نحو وسط الدار وقد خلت من الشبابيك الواسعة... يضيف إليها شققا عديدة تدعم دفئا يروح يلفّ الأجساد المصفرّة النحيلة في حرارته إلى أن تتورّد بشراتها احتفاء بميلاد مدينة جميلة لم يتصوّر الحضر أنّها ممكنة البناء "[1] .

إنّها المنازل التي ستأوي الطبقة البسيطة التي لم يتسنّ لها الدخول إلى تلك القصور إلا لبيع الزعتر والقرفة والمعدنوس، والتي تحوّلت في زمن القهر إلى مظهر من مظاهر السلطة الجائرة ،هذا ما جعل "**برهان** " يرسم المدينة الحلم من خلال لوحاته،و **جميلة**" من خلال تلك المخطّطات، هي المهندسة المعماريّة الّتي وهبت حياتها لبناء مدينتها، فكانا يحاولان تجنيب هؤلاء عناء الحلم المستحيل بانكبابهما طيلة اللّيالي " على تلك الرّسوم المتشعّبة، والمعقّدة لهياكل عمارات تتطاول إلى السماء حتى لتكاد تثقب قبّتها الزّرقاء الغارقة في غيهب الكون اللاّمحدود وتنفتح على حدائق غنّاء ... كما كنتما تصوران مداخلها واسعة لا تخلو من تقوّسات رخاميّة تكسبها جمالا قد يفوق بل لابدّ أن يفوق جمال القصور الحالية "[2].

ومن الأمور الّتي عمّقت نفور بعض الشخصيّات من هذه القصور أنّها تحوّلت من رمز للأصالة والحضارة إلى منازل تأوي الشّيخ وجلاوزته، فكانت مثارا لغضب الفقراء الّذين طردوا من مساكنهم إلى خيام مهترئة زادت من معاناتهم ومأساتهم. الأمر الّذي جعل الحالمين بمدينة جديدة يفكّرون في بناء منازل جديدة يفوق جمالها جمال "القصور الحالية الّتي يبنيها

---

[1] السابق: ص112.

[2] نفسه: ص113.

الأثرياء الوصوليّون المتكرّشون عن بطون لا تشبع من مصّ دماء أولئك الّذين تحلمان بإسكانهم في شقق هذه العمارات دون سواهم"[1] .

إنّ بنية القصور لم تتغيّر، الوصف ظلّ نفسه إنّها قصور مزيّنة بالرّخام ،والفسيفساء اعتمد في بنائها على الأسطوانات والأقواس، بساحاتها فوّارات، لكنّ النظرة إليها تغيّرت بمجرد تغير ساكنيها لأنّها صارت ذريعة وسببا لنقمة الفقراء على الطبقة الّتي نصّبت نفسها على عرش المدينة " هاجموا القصور الفاخرة المبنيّة بالرّخام الأبيض، والمزدانة بالفسيفساء حيث السّواري الأسطوانيّة الشكل المنحوتة من الرّخام هي الأخرى، فكسّروا الأبواب المتينة المقوّسة في أعلاها، والمستطيلة في أسفلها ناترين رزّاتها المثبّتة في رفّ من رخام، الجدران المزدانة بأطناف من القرميد في الأعلى، بحيث لم تنفع المسامير التي دقّت بها الألواح الخشبيّة العتيدة في صدّ الغاضبين الّذين اقتحموا ساحات القصور بفوارتها ذات المياه العذبة المنبجسة لتلطيف حرارة الجوّ صيفا وتجميل المبنى شتاء، فأرعبوا الجواري القانيات المستترات داخل غرف مرصّعةّ بالفسيفساء ومفروشة بزرابي من حرير خالص [2].

إنّ الوصف في هذا المقطع اختلف عن المقطع الأوّل، رغم أنّ الصفات مشتركة إلاّ أنّه استغلّها في هذه المرّة لخدمة تصوّر معيّن، ونظرة خاصّة تهدف إلى بناء الأفكار التي يسعى إلى طرحها، والمرتبطة بأبعاد إيديولوجيّة معيّنة انطلاقا من وصف الفضاء، فتلك القصور الفاخرة كانت رمزا من رموز التسلّط تتوفّر على كلّ مسائل الرّاحة والرفاهيّة ،في حين تنعدم شروط الحياة نهائيّا بتلك الخيام التي اضطرّ سكّان المدينة لنصبها بعد أن " طردوا من قلب المدينة بعد أن استولى عليه أثرياء الوصوليّة الجديدة " [3]، فرمدّ اليأس حدقاتهم لطول ما نزفت على أجسادهم الهشّة الخيام المهترئة في الأشتاء المثلجة والمجلّطة للدماء في عروق لم يزدها الضنك إلا ازرقاقا ما فتئ يسود منذرا بالأوبئة الفتّاكة الّتي قد تودي بهم وهم فـــي ربيـــع العمر" [4].

---

[1] السابق:ص ن.

[2] نفسه: ص76.

[3] نفسه: ص79.

[4] نفسه: ص 113.

لقد تحوّلت هذه المنازل ،أو بالأحرى القصور ذات الطابع العمرانيّ الفاخر إلى فضاءات معادية للشخصيّات الفقيرة ذات الأحلام البسيطة المحدودة لأنّ الشيخ الأكبر منح " ضمن سياسة الطبقيّة الجديدة حقّ التوسّع لفئة الأثرياء والوصوليّين على حساب الحضر الفقراء، فتشوّه عمران المدينة ،وطغت القصور المترهّلة على الأنهج غازية كافّة السّاحات، والفسحات التي كان الأطفال يمرحون بها سابقا مطردة آباءهم إلى مشارف المدينة، حيث نشروا الخيام وباتوا يختزنون الغضب قوتا للأيام المقبلة " [1].

لقد ثار هؤلاء الفقراء متمرّدين على الظلم، وانفجروا كالوديان التي تفيض فتجرف كل ما يعترض سبيلها " تهاودت المدينة متزلزلة من حيّها العالي حيث كانت تتركزّ قصور الشيخ الأكبر وضبّاطه بساحاتها الواسعة المزدانة بحدائق فوّاحة تتوسّطها فوّارات ساحرة من الرّخام الأبيض والأحمر، وتحيطها بها أسوار عالية مغطاة جدرانها بالفسيفساء ومزيّنة أبوابها بالأقواس والسّواري الرخاميّة والأروقة " الزليجيّة المؤديّة إلى المضاجع المخمليّة حيث كانت أحلام المدينة تغتال كل ليلة " [2] .

لقد تحوّلت مظاهر الجمال، والثّراء في هذه القصور إلى العكس فبدل أن تكون مبعثا لفرح وراحة ساكنيها كما يفترض، صارت مصدرا لقلقهم ونقمة غيرهم عليهم، ومن هنا نستنتج أنّه من بين الوظائف التي يضطلع بها الفضاء داخل النصّ الروائيّ أنّه يقوم بالكشف عن البناء الاجتماعيّ ،فيساعد القارئ على إدراك الحدود الّتي تفصل بين طبقات المجتمع المتمايزة من خلال عملية المقارنة بين المنازل الّتي يقطنها الفقراء، وتلك الّتي تأوي الشيخ الأكبر وجلاوزته، وما ترتّب عن ذلك من نتائج تمثّلت في ذلك التمرّد الّذي اجتاح المدينة في محاولة للقضاء على هذه الفوارق، منطلقا من الأحياء الشعبيّة البسيطة نحو الأحياء الغنيّة الّتي تجمع قصور وفيلاّت أولئك الذين نصّبوا أنفسهم على عرش المدينة حكّاما فتمادوا في انفصالهم عن طبقات الشعب البسيطة الفقيرة واختلفوا عنهم في ملبسهم ومشربهم ومسكنهم.

---

[1] السابق:ص77 .

[2] نفسه:ص ص77-78.

هذا فيما يتعلّق بالنّموذج الأوّل والّذي يمكن تصنيفه ضمن المنزل المدينيّ، أمّا النّموذج الثّاني فيتمثّل في المنزل الريفيّ الّذي يعدّ مثالا للاتّساع والرحابة بدليل تكرّر سمة الكبير كلّما تمّ الحديث عن جزء من أجزاء هذا الفضاء عبر المقاطع الوصفيّة الّتي قدّمت لنا ملامحه

"الغرفة الكبيرة " [1] .

" الأيام تتري بين جري في المراح وركض في أرجاء النّادر الكبير "[2].

" راحت أمّي توجّه زويجة البقر المتضامّة بالمضمد إلى باب المراح الكبير" [3].

وتمّت الإشارة إلى هذا المنزل من خلال رحلة الذّاكرة عن طريق عمليّة الاسترجاع التي أكّدت علاقة الحب والحميميّة الّتي جمعت الراوي بمنزله الطفوليّ الّذي عاش به أسعد أيّام عمره، إذ مارس هناك كلّ ما يمكن أن يحلم به طفل صغير كالجري، والقفز، وتسلّق الأشجار "قصد الوصول إلى أعشاش " بلّيقلق " المعلّقة في آخر الأغصان " [4] هذا فضلا عن السّعادة الّتي كان يعيشها رفقة والديه خاصة أمّه الّتي غمرته بحنانها الزّائد هو الّذي كان ذكرها الوحيد.

إنّ هذه العلاقة جعلت هذا الفضاء يتعمّق في لاوعيه ،ويصبح جزءا لا يتجزّأ من ذاكرته الّتي لم تهمل أدنى جزئيّاته، بل ظلّت محتفظة بكامل تفاصيله لأنّه مكان الألفة الّذي كلّما ابتعدنا عنه استعدنا ذكراه لما يوفّره من إحساس بالأمن والحماية، هذا ما يجعلنا نجرؤ على تسميته "بالفضاء الرحميّ" لأنّه يشبه رحم الأم فيبعث على الدفء والحماية، والطمأنينة في أيّام الطفولة ويظلّ عالقا بالذهن، والذّاكرة طول العمر.

ولو أمعنّا النّظر في السّياق الذي وردت به هذه العودة إلى الماضي الطفوليّ، والّتي استغرق الوصف فيها موزّعا حوالي عشر صفحات لأدركنا أنّ الأحزان هي الّتي فجّرت هذه الذكريات الجميلة بالبيت الطفوليّ، فوجود البطل حبيس فجوة ضيّقة أسير الأنقاض بعد تساقط الجدران عليه جعله يحنّ إلى هذا الفضاء، إلى لحظات السّعادة والمتعة الّتي عاشها به، فهذا الهروب يخفّف من وطأة آلامه، وأحزانه الّتي راحت تتفاقم كلّما أدرك حقيقة وضعه، لأنّ الفضاء

---

[1] جيلالي خلاص: رائحة الكلب:ص 130.

[2] نفسه :ص135.

[3] نفسه:ص139.

[4] جيلالي خلاص :حمائم الشفق: ص136.

المرتبط بالماضي يصير جزءا من الإنسان وتاريخه يستحضره، ويستعيده كلّما شعر بالحصار والحزن، ولا يهمّ أين يكون ذلك، ولهذا السبب بالذّات يشعر الإنسان-كما يرى باشلار- بالانجذاب نحو بعض الأماكن فتنشأ بينهما ألفة مادامت هذه الأخيرة تحمل بعض ملامح وصفات محلّ إقامته القديم ،في حين نجده ينفر من أخرى رغم توفّرها على جميع معطيات الرّاحة، فهي لا تحرّكه لعدم ارتباطها بوجدانه وأعماقه، فهذا المكان بالذّات هو الوحيد الّذي يحتفظ بذكراه، برائحته وحسبه أنّه المكان الّذي شهد ولادته في يوم من الأيام " رائحة الكلس المبلّط لجدران البيت وأرضيّته حيث سقط رأسه ذات ليلة فارتطم بقاع القصعة الطينيّة المملوءة ماء ، فملأت وغوغته الدّار مغطيّة أنين أمّه الّتي سرعان ما راحت تبتسم" [1] .

أثناء تواجده أسير الأنقاَض يحلم البطل بأنّه عاد إلى منزله بعد أن غادره، تاركا والديه للدّراسة والعمل، ويشرع في تخيّل الطريقة التي سيستقبلانه بها، بعد أن ينجو بنفسه من تلك الفجوة الضيّقة الّتي ذاق بداخلها شتّى ألوان العذاب، ومرارة المعاناة التي لا تحدّها حدود

"ركض إلى بيتهم هناك في قرية السوايك حيث تسمّر أمام الباب الموصد ساعة الفجر وقد اعتراه شعور بالارتباك، والتردّد حين همّ بطرق الصفحة الخشبيّة التي تنتصب أمامه وتساءل في حيرة، أيطرق الباب، أم ينتظر عند العتبة حتّى يطلع الصبح وتستيقظ أمّه ؟

إنّه يشفق على والديه من أن يوقظهما، يفسد عليهما نومهما الهادئ، البريء، إنّ أي طرق على الباب سيستلّهما من دفء الفراش مفجوعين، جزعين... ويرفع يده المرّات لكنه يحجم كلّما تكاد أنامله المثلوجة من فرط النسيم الفجريّ الغارق في البرودة تنزل على الباب الموصد " [2].

إنّ هذا الوصف يجعلنا نشارك الشخصيّة حلمها، وحيرتها ،ولحظات القلق التي عاشتها أمام الباب في تساؤل عن طرق الباب أم لا بسبب حبّ الوالدين الشديد الّذي ولّد الشّعور بالشفقة عليهما وعدم إقلاقهما رغم الشوق الكبير لاحتضانهما ،ودخول المنزل الّذي سيفتح باب مشاعر الأمن والحماية، لكنّ سرعان ما يتمّ وضع حدّ للحظات التردد تلك لأنّ أصوات الكلاب تتعالى "في نباح متّصل يلدغه في صميم قلبه، فيرفع يده في فتور، وينزل أنامله المضمومة على الباب ويروح يدقّ في رفق...ثم يرهف السمع وهو على أحر من الجمر، باب يصرّ وهو يدور على

---

[1] جيلالي خلاص: رائحة الكلب: ص27.

[2] نفسه: ص75.

رزّاته، خطوات خفيفة حثيثة تقترب من الباب الكبير، تتوقف فجأة، إنّه ليكاد يسمع أنفاس أمّه في رحلاتها بين الشهيق، والزفير... وعلى صرير المفتاح، وهو يدور في القفل يستشعر أنّه يغيب عن الوجود " [1].

من خلال المقطعين السّابقين نجد أنفسنا بالقرية أمام باب المنزل الريفيّ الّذي حلم البطل بالعودة إليه، الباب الذي طال الوقوف عنده، فلم يكن سوى صفحة خشبيّة لم يميّزها شيء يذكر عدا تلك الرزّات الّتي أحدثت حركة دوران الباب عليها صريرا يجعلنا نستشفّ سمة القدم التي تطبع الباب والّتي يمكن أن تميّز البيت ككلّ بدءا من بابه الخارجيّ، ونتتبّع نحـــن تلك العيـــن الواصفة قصد التعرّف على ملامح أكثر والإلمام بها، لكنّها تتوقّف طويلا عند الباب الخارجيّ للمنزل ممّا يجعلنا نتحرّق شوقا لمعرفة ما الّذي يوجد بعد الباب أي ملامح المنزل من الدّاخل لكنّ فضولنا لا يشبع بقدر ما يحاول الرّاوي خلق ذاك الانسجام بين المنزل- الذي توقّعنا من خلال بابه أنه قديم -وقاطنيه المسنين أي والديه وتتدخّل في هذه المرحلة الأصوات لتعميق هذه المعاني، فتلك الخطوات الحثيثة الخفيفة، وأنفاس الوالدة خير دليل على تقدم السنّ بوالديه المسكينين، هذا ما يثير فينا عدّة حواس، فنحن لا نكتفي بالنظر إلى هذا الفضاء فقط، بل نسمع أيضا مما يجعلنا نحيط بحماليّات الفضاء المختلفة ونتمتّع بلذّة الفضاء النصيّة .

وكما أشرت فإنّ الرّاوي لا يصف لنا المنزل من الدّاخل، ولعلّ السبب في ذلك هو اللّحظة الزمنيّة الّتي اختارها لزيارته تلك والمتمثلة في "الفجر"،فالظّلام يعمل على تعتيم الرّؤية،وبالتّالي الفشل في الكشف عن مكوّنات الفضاء، لكنّه يميط اللّثام عن المنزل في مراحل لاحقة مستعينا في ذلك بالضّوء، ضوء الشمس الّذي يساعده على عمليّة الوصف: " أنارت الشمس أرجاء غرفتنا الكبيرة حيث كانت تنام كلّ الأسرة (كان لنا ثلاث غرف صالحة لنوم البشر يومها زيادة على غرفة البقر و"عدّال" للحمير المتاخم لـــ "خم الدّجاج" الّذي لم يكن سوى عرسة جذع كاليتوس مقطوع وموضوع هناك ليجفّ حتّى إذا ما حلّ الشّتاء قشطه أبي وتدفّأنا عليه من البرد القارس"[2].

---

[1] السابق: ص ص،75-76 .

[2] نفسه: ص130.

فالمنزل كما هو ظاهر متكوّن من ثلاث غرف مخصّصة لنوم البشر، وأخرى للبقر، عدّال للحمير، خم للدجاج ،هذا فضلا عن المراح الّذي كان يستخدم لإيواء الغنم ليلا دون أن يمنعه ذلك من استغلاله في أشياء أخرى كالنوم في فصل الصيف " قبل أن نرجع للنوم في المراح، ثمّ في البيوت فيما بعد حين برد الطقس "[1].

والمراح هو نفسه الحوش الّذي تحدّث عنه " شاكر النابلسي " في كتابه "جماليّات المكان في الرواية العربيّة " مشيرا إلى أهم وظائفه كـــ: "الجلوس أثناء النهار وفي القيلولة إذا كان الجوّ لطيفا، وطيّبا، كما يقضي أهل البيت بعض سهراتهم فيه، وفي بعض البيوت المزدحمة ينام الرجال فيه في أيّام الصّيف القائضة " [2].

وفي نصّ (**زهور الأزمنة المتوحشة**) لا نجد وصفا دقيقا للبيوت الريفيّة، بل الحديث عنها كان عمليّة حتميّة للإيحاء بالمستوى المعيشيّ للشخصيّات كشخصية "**سليمان**" الحلاّب الّذي كان يسكن كوخا بسيطا "جاء بأمّه وبني في أراضي البايلك كوخا " [3] ومكان تواجد هذا الكوخ هو دوّار الفقاير واسمه خير انعكاس على الفئة التي تسكن به، وتبقى سمة البؤس أولّ ما يطالعنا عندما نكون إزاء وصف للبيوت أو الأكواخ الريفيّة الّتي يسكنها الفلاّحون والّتي بحكم موقع القرية تكون موزّعة بعيدة عن بعضها البعض فتبدو " من بعيد كحبّات كرموس النصارى حين يقبل الخريف، وتحمر في الصبّار ناضجة تسيل لعاب الفلاّحين ...[4] وسبب تشبيهها بكرموس النصارى لما يحمرّ هو لون سقوفها الأحمر، وهذا ما يبعث على تشبيهها أيضا بحبّات التّوت البريّ الحمراء : " القرية النائية المعلّقة بيوتها القرميديّة الحمراء السّقوف كحبّات توت بريّ يوشّي بحمرته سفح الجبل...[5].

أمّا المنزل الريفيّ في (**حمائم الشفق**) فظهر أيضا من خلال عمل الذّاكرة ،والعودة إلى طفولة " **الجوهر** "والدة "**جميلة**" وزوجة "**بوجبل**" الرجل الثوريّ، لتعميق معاناتها وآلامها إذ

---

[1] السابق : ص134.

[2] شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية ص119.

[3] جيلالي خلاص :زهور الأزمنة المتوحشة :ص21.

[4] نفسه: ص39.

[5] جيلالي خلاص :رائحة الكلب : ص91.

لطالما كانت سمتا الفقر والحرمان لصيقتين بهذه المنازل أو بالأحرى الأكواخ، و لنتتبّع المقطع الوصفيّ التّالي والّذي سيكون كفيلا بالكشف عن ملامح هذا المنزل :

"كانت الجوهر قد ولدت في بيت طينيّ، مطليّ بالكلس، ومسقّف بالدّيس بقرية تلتصق أكواخها المتشابهة في الانبعاج والعفونة بسفح الجبل كقواقع حلازين جمّدتها عاصفة هوجاء على صفحة جدار أحرش ...القرية ذاتها كانت تبدو كالسّراب إذا ما لمعت الشمس الصيفيّة منعكسة من على ديس سقوفها، أو لفّها ضباب الشّتاء الكثيف مبرنسا دروبها الملتوية وأكواخها المبعثرة، سراب هو العيش بها، أيضا مثلما كانت طفولة الجوهر سرابا[1].

إنّ هذا الوصف يعمّق فكرة مفادها أنّ البيت القرويّ خاصّة في زمن الاحتلال كان بسيطا مجرّدا من أدنى شروط الحياة "أمّا إذا جنح اللّيل فقد كانت تفترش حصيرا خشنا نسج من الدّوم اليابس تبيت ظفائره تلكّز بشرتها الغضّة"[2] .

كما كان الوصف بمثابة أرضيّة لبناء فكرة المعاناة الّتي عاشتها الجوهر منذ صغرها،وحداثة سنها واستمرّت معها طوال سنين عمرها هي الّتي كانت ترعى عنزات والدها وهي لا تتجاوز الخامسة من عمرها، ثم جاءت سنوات الجبل والحرب، وما رافقهما من عذابات زادت تعمّقا بعد اختفاء "**بوجبل**" واضطرارها للعمل كنشّافة في إحدى الشّركات حتى تؤمّن مستقبل أبنائها وتكمّل تعليم "**جميلة**" الوحيدة التي وفّقت في دراستها دون إخوانها الذكور الأربعة.

إذن لقد لعب وصف هذا الفضاء خاصّة الطفوليّ منه دورا كبيرا في التعرّف على الشخصيّة كما مكّننا من تحديد الدلالة الاجتماعية المرتبطة بها.

ويمكننا القول أنّ المنزل الريفيّ هو الآخر تختلف دلالاته تبعا لاختلاف زوايا النظر إليه والحالة النفسيّة للشخصيّة ومزاجها، فقد يوظّف أحيانا ليكون دليلا على المكان الّذي يلجأ الإنسان إليه للاستراحة من عذاب المدينة، يتذكّره كلّما حنّ واشتاق إليه، وللحظات السعادة الأسريّة الّتي عاشها به خاصّة أثناء اللّحظات العصيبة الّتي تمرّ بها حياته بالمدينة الّتي تتحوّل كما أشرت سابقا من فضاء جاذب إلى فضاء طارد فلا يجد بدّا سوى الرّحلة إلى القرية التي قد تكون حقيقيّة وقد تكون خياليّة " تومض الذّاكرة إحدى ومضاتها ، يرى أنّه ياما أضناه السّفر في

---

[1] جيلالي خلاص :حمائم الشفق: ص ص 143-144.

[2] نفسه: ص 144.

القطارات، والحافلات عودة إلى الوالدين، أمّه الواجفة المعلّقة النظرات بالدّرب الترابيّ المتمصرن عبر الحقول الخضراء ربيعا أو شتاء الحمراء بأتربتها وحجارتها صيفا وخريفا وأباه ذي الوجه الترابيّ الأدكن الجالس القرفصاء في ردهة البيت يعدّ حبّات سبحته في صمت لا يشوبه إلاّ حفيف شفتيه..."[1] .

ويكون ذات الفضاء أحيانا أخرى رمزا للمعاناة، والفقر نظرا لتردّي الظّروف المعيشيّة بداخله ،وانعدام شروط الحياة، ومعمّقا للآلام والعذابات اليوميّة خاصّة وأنّ الحياة بالرّيف شاقّة متعبة بسبب عزلة القرى الّتي تجعلها تعيش على هامش التطوّر الحضاريّ ،وتخضع إلى الطّبيعة المحيطة بها فتتكفئ على ذاتها، حتّى الأصوات المسموعة بها مرتبطة بالطّبيعة إذ يمكن حصرها في صوت الريح وأصوات الحيوانات الأليفة هذا فضلا عن موقعها المرتفع:" القرية الهادئة المعلّقة فوق رأس الرابية بأشجار الكاليتوس الوارفة الظّلال وبيوتها المغطّاة بالقرميد الأحمر" [2] أمّا المسالك المؤدّية إليها فعادة ما تتميّز بالوعورة والصعوبة : "أصعد هذا الطريق الوعر خاطفا مواقع قدمي بين شحام الأرض، والحلازين ودود الأرض...مضيت أصعد الدّرب وقد اقتربت من القرية " [3].

هكذا إذن ندرك كيف أنّ فضاء البيت يكشف عن العلاقة الّتي تجمع بين الفضاء والشخصيّة لدرجة أنّه لا قيمة له في غيابها، فلا قيمة للبيت في غياب الشخصيّة الّتي تقطنه وتقيم به سواء أكانت العلاقة الّتي تجمع بينهما علاقة تجاذب أم تنافر، فهي الّتي تحدد شكله ومكوّناته إذن هناك نوع من " التّطابق والاندماج قل نظيرهما بين طبيعة البيت وشكله، وبين نوعيّة الشخصيّات التي تقيم فيه " [4].

---

[1] جيلالي خلاص :رائحة الكلب:ص81.

[2] جيلالي خلاص :عواصف جزيرة الطيور: ص78.

[3] نفسه : ص79.

[4] حسن بحراوي :بنية الشكل الروائي:ص54.

و قبل أن أغادر هذا العنصر ، تجدر بي الإشارة إلى كون البيت يخضع في بنائه إلى نوع من التراتبية ،لأن الكاتب لا يكتفي بالإشارة إلى البيت في مظهره العام بل نجده أحيانا يدخل بنا إلى داخله، وبالضبط إلى الغرفة التي تعد إحدى أهم أجزائه، ويكشف لنا عن العلاقة التي تجمع بين الشخصيات وهذا الفضاء الجديد الذي يعد هندسيا أقل وأصغر من البيت ،و في بعض الأحيان تكون الغرفة هي البيت نفسه كما نلاحظ في نص **(رائحة الكلب)** .

ب- الغرفة :

بعد أن تناولنا فضاء البيت بصفة عامّة، وأشرنا إلى نوعيّة العلاقة الّتي تربطه بالإنسان الّذي يسكنه، ومدى إسهامه في الإيحاء ببعض الجوانب الاجتماعيّة المتعلّقة بالشخصيّات، نتسلل الآن إلى داخل هذا الفضاء لنتعرّف على فضاء آخر يحتويه هذا الأخير، إنّه الغرفة الّتي حظيت هي الأخرى بعناية كبيرة لأنّها تنطوي على قدر كبير من الخصوصيّة، مادام الإنسان بدخوله البيت بحثا عن الرّاحة والحريّة يغلق باب غرفته عليه، ويمكن القول أنّها فضاء معدّ خصّيصا من أجل إقامة الإنسان إقامة اختياريّة تتحوّل أحيانا إلى جبريّة تبعا للحالة النفسيّة الّتي تكون الشخصيّات عليها، لأنّه يستحيل علينا فصل خصائص ،وأفعال ،وأقوال، ورؤى الشخصيّات عن المدركات الفضائيّة لها سواء أتعلّق الأمر بالفضاءات الّتي تتقوقع فيها كالمنازل، والغرف أو تلك الّتي تنتشر عبرها كالشّوارع، والسّاحات وغيرها، وهذا ما يجعلنا نعجز عن تصنيف الغرفة والمنزل ككلّ على أنّه فضاء مفتوح أو مغلق بل يبقى الموقف النفسيّ هو الحكم الفاصل في ذلك.

إن الغرفة في نص (**رائحة الكلب**) كانت جدّ مقدسة اكتراها البطل بعمارة " **سي عمر**" لتكون مكتبا بالنهار يعمل به ككاتب عمومي، ومأواه الذي يقضي به كل يومه معتزلا الناس مبتعدا عن البشر وضجيجهم مغتنما عزلته تلك للقراءة والكتابة " أن تقرأ أو أن تكتب مختليا بنفسك وسط أكوام الكتب بعيدا عن ضجيج المدينة، وهرج البشر متقوقعا خلف عزوبة تظهر أبديّة " [1].

إنّها غرفة يظهر وصف مكوّناتها سمة البؤس والفقر المهيمنة عليها، إذ لا تكاد نجدها سوى سرير حديديّ صديء يفترش عليه اسفنجا، ونخمّن وجود مكتب يستخدمه لكتابة الشكاوي وكرسيّ طبعا يجلس عليه " أحسّ في لوعة بقوّة غريبة ترفع جسده عاليا ثم تهوي به بلا هوادة... دوحت به إلى أن أيقظته فجأة مرتاحا وجسمه يرفض عرقا تسرّب حتى إسفنج الحشية المهترئة التي يفترشها على سريره الحديديّ الصدئ المكهرب ليديه المتشبثتين بطرفيه، بتلك البرود المقزّزة" [2].

---

[1] جيلالي خلاص: رائحة الكلب: ص57.

[2] نفسه: ص11.

نلاحظ أنّه رغم بساطة الغرفة بمكوناتها، إلا أنّها صارت ملاذ البطل الوحيد الذي يلجأ إليه بعد أن أصيب بخيبة أمل، هو الذي قدم إلى المدينة وكله حماس لتحقيق أحلامه فإذا بكل شيء ينهار أمام تلك الظروف القاهرة التي كبّلته وعطّلت حركته.

إنّ الانكفاء على الذّات، والانعزال داخل غرفة يعكس معاناة المثقّف الجزائري من الغربة والتهميش، وما رافقهما من ممارسات قمعية ضد أصحاب الأفكار الحرّة ،والآراء الجريئة المنافية للسلطة، والراغبة في تغيير وجهها، كما حدث للصحفي " **بـــ(عواصف جزيرة الطيور)** وكل من **"بوجيل"** **"برهان"** و **"جميلة "** **بـــ(حمائم الشفق)** وبطل **(رائحة الكلب)**الذي بمجرد عجزه عن تحقيق آماله التي غادر من أجلها قريته، موطنه الأول إلى المدينة يختار غرفته ليتقوقع بها بعيدا عن أولئك الذين يريدون إطفاءه بشتى الطرق والوسائل.

فداخل الغرفة محدودة المساحة يشعر البطل بالحرّية التي افتقدها بالخارج مادام بعيدا عن كل مظاهر الرقابة لأن الغرفة على صغر مساحتها تتيح له قدرا كبيرا من التحرر فيصبح انغلاقها إيجابياّ، ومن مظاهر الحرّية أنّه يمارس الكتابة لأنّ العزلة وحدها كانت الكفيلة بتفجير قريحته، والتنفيس عما يجيش بنفسه من غضب قصد إيجاد البديل لكل تلك المظاهر السلبيّة، والتخلص من الآلام، والمعاناة " أن تقرأ، أن تكتب، وأن تخلق عوالم أخرى تتجاوز الليل المرهق الذي يمزّق الأعصاب، يحرق تلافيف المخ بأعقاب السجائر المتزاحمة في المنفضة ساعات العزلة حين تنفجر القريحة ملقية بشظايا الغضب الآتي في أرجاء المدينة الموصدة، المتقيّحة الأزقة المصرانيّة " [1] لقد اختار الكتابة للتعبير عن أفكاره وتصوراته التي لم ينجح في تجسيدها جراء ذاك الرفض الذي قوبل به فصارت (الكتابة)، معادلا للحياة عنده خاصة عندما يدرك أنها مسؤولية، وأنه مطالب بالوصول إلى أعماق الناس ومحاولة إقناعهم من خلا ل ما يكتب "الكتابة هي التي اعتقدت منذ صغري أنّها البلسم الوحيد الذي يشفيني، لا لشيء إلا لأنها (الكتابة) تخفف (غالب الأمر) وطأة هذا الإحساس المزري..." [2].

---

[1] السابق: ص63.

[2] نفسه : ص15.

كما نلاحظ فإن "البطل" يشعر بالأمن والحماية داخل غرفته البسيطة في حين يشكل الخارج بالنسبة إليه اللاأمن واللاحماية ما دام من بالخارج يحاول عرقلة أحلامه ،والقضاء عليها فكان يصطدم بصفوف سكان المدينة حين تقف سدا مانعا أمامه، ساخرة من مشروعه مقهقهة في ضجة بهلوانية تلتقط الجبال صداها... [1].

لقد تحول فضاء الغرفة إلى عالمه الأوحد الذي يمارس من خلاله عملية الكتابة، إذ يوفر له الحرية التي تقتضيها هذه الأخيرة ،وما يرافقها من شعور بالطمأنينة في غياب الرقابة، رقابة السلطة، ورقابة المجتمع ككلّ.

إذن العامل الأول الذي يشكل جماليات هذا الفضاء، ويجعل الشخصية تشد إليه فتنجذب نحوه، وتتقوقع بداخلها وكلها رضا وقناعة – بعيدا عن مظاهر الجمال المحسوسة التي تلتقطها العين كالأثاث الفخم- يتمثل في الأمن الذي توفره هذه الغرفة لصاحبها.

إنّ عزلة البطل كانت جدّ مقدسة لدرجة أنّه كان لا يبترها إلا ساعات زيارة أحد الأجساد المحمومة " [2] أي لحظة استقباله عشيقاته بغرفته تلك المطلة على البحر تلك الأجساد التي كانت تزوره "لتمتص قليلا من رحيق عزلته المدخر بين ردهات تلك الغرفة المظلمة التي قلما يفتح شبابيكها خوف نظرة متحسبة تتجرأ فتكشف مخبأه هو اللاجئ في جزيرة لا يرودها إلا أشباح كتاباته" [3].

إضافة إلى الكتابة التي كانت تخفف عن الشخصية الرئيسية في**(رائحة الكلب)** وطأة الأحزان التي تعيشها، فإن الجنس يعد ثاني عامل حقق له ذاك الشعور بالدفء ،والأمان على مستوى هذا الفضاء الذي كان يستقبل به عشيقاته اللواتي وحدهن كن قادرات على افتكاكه من عزلته تلك، وأشير في الموضع إلى أنّ حضور المرأة داخل هذا الفضاء يساهم بقدر كبير في تشكيله وبنائه مادام يعد خيطا سحريا بعمق انجذابه نحو غرفته، ويجوز أن نطلق على الغرفة ما اصطلح شاكر النابلسي على تسميته بـــ"المكان" الأنسيّ الذي لا يكتسب جماله إلا من خلال حضور الإنسان بفعله الذي يعلق بالذاكرة كالفعل الجنسي، في حين تغيب به مقاييس الجمال

---

[1] السابق: ص92.

[2] نفسه: ص57.

[3] نفسه: ص58.

التقليدية كالأعمدة والأقواس والرخام والبلاط، " وبالرغم من ذلك يظل جميلا من خلال حضور الإنسان، وفعله فقط، وهو غالبا ما يتم فيه فعل جميل أخضر (كالجنس) يعلق بالذاكرة ويحتفظ بخضرته في هذه الذاكرة، ولا ينسى، فالفعل الجنسي لا يصفر في الذاكرة أبدا " [1] والدليل على ذلك المقاطع الوصفية التي خصصت للعملية الجنسية ،والدقة المتناهية التي وصفت بها في كل مرة، وكانت الغرفة أو المنزل ككل الفضاء الذي احتواها " جسد وهيبة الغض، في تلك الليلة الصيفية الندية بغرفته المطلّة على شاطئ البحر النائم إلا من وشوشات مدغدغة لأمواجه الواهنة الوقع في الأذن وكأنها آتية من عالم آخر سرمدي دهروي يزيد الشجن المتفصد لذة نارية تصلي العظام بحرقة الراح المتدفق في الحلق السافح على النهدين الصغيرين المخمليين بينا الشفتان تنزلان الهوينا لاحستين آخر قطرات الماء الذي كان يتدفق منذ دقائق في المرش الساخن " [2] ويستمر الوصف إلى أن تصل العملية نهايتها، وتبلغ المتعة ذروتها "... ثم فجأة مطلقة صوتها السكران الألثغ اللسان ساكبة إياه في كل ركن بالغرفة حيث يردده الصدى لثوان تبدو سرمدية المتعة " [3]، وما تردد الصدى بالغرفة إلا دليل على خلوها من الأثاث الذي يملؤها فيخفف من حدة الصوت، إضافة إلى سمة الظلام المرغوب فيها، والمقصودة للفرار والابتعاد عن أعين الناس بالخارج ونظراتهم نظرا للعجز عن الاتصال بهم والتفاعل معهم.

لقد سجلت المرأة حضورها داخل هذا الفضاء من خلال جسدها الذي يعد من أبدع ما خلق الله من هندسة جسدية تتجلى فيها معمارية جسدية مذهلة الروعة" [4] .

وبجسدها المتناسق والجميل هذا تساهم في تغطية أي نقص جمالي لدرجة أننا نستطيع القول أن "المكان لا (تكمل) جمالياته إلا بالمرأة، ذلك الجسد الهندسي الكامل التصميم والبناء والذي يزخر بالجماليات التي من شأنها أن تغطي أي نقص جمالي في أي مكان" [5] .

ولا يمكن أن ننظر إلى الجنس على أنه مجرد وسيلة لإشباع الشهوات، والنزوات فحسب، وتحقيق قدر من الدفء و القوة المفتقدة خارج فضاء الغرفة، بل ينظر إليه نص(**حمائم الشفق)**

---

[1] شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية: ص157.

[2] جيلالي خلاص: رائحة الكلب : ص57.

[3] نفسه : ص58.

[4] شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية: ص 53.

[5] نفسه: ص 54.

على أنه السبيل الذي تتفتق عنه أجيال جديدة تحمل المشعل، وتواصل التحدي، خاصة لما يدرك كل من "**برهان**" الرسام و"**جملية**" المهندسة المعمارية أن مصيرهما المحتوم هو الموت مادامت يحلمان ببناء مدينة جديدة يغيب عنها الظلم والتسلط:" ومرة أخرى كالمرة الأولى رحتما تتضامان في عناق لم يزده تبرنس الليل الحالك سوى حرارة ما فتئت تنمل عبر شرايينكما مصعدة جزئيات الرغبة الشبقية حتى المنتهى حيث الانصهار في بوتقة ماء الحياة ...صابة رحيقها المزبد في نهر ذلك الأمل المرسوم في عيونكما، أن تنجبا خلفا يستطيع أن يواصل رحلتكما، أنتما المزمعان على السفر المجهول إلى السكة الأخرى حيث قد تعثران على ما لم تعثرا عليه ههنا" [1].

وهكذا تصبح الغرفة الفضاء الذي تتولد به الحياة رغم محدودية مساحتها، وما يعمق صلة الشخصية، وتعلقها بها لا يكمن في جمالها المحسوس الذي تلتقطه عين الرائي، بل هو أعمق بكثير، إن العملية تتم على مستوى المشاعر و الأحاسيس، إذ سجلنا من جانب أن الحرية التي شعرت بها هذه الشخصية داخل هذه الجدران و الأمن، و الحماية، وبالتالي ممارسة عملية الكتابة بكل طلاقة هي التي جعلت من هذا الفضاء، فضاء جاذبا لها، إضافة إلى ذلك بعدها (الشخصية) عن الرقابة، عن أعين الناس الذين يسعون جاهدين لتكبيل قواها، والحد من طاقاتها، وأخيرا حضور المرأة بداخلها من خلال جسدها، وحركتها، وفعلها، وصوتها.

لكن هل تكون الغرفة دائما فضاء مرغوبا فيه، جاذبا للشخصية، مشجعا على التعلق به والتقوقع بداخله؟ هذا ما سنتعرف عليه من خلال تسليط الضوء على الغرفة نفسها التي تحدثنا عنها في البداية أي بنص (**رائحة الكلب**) لندرك معا رحلة التحول التي تمت على مستواها، والتغير الذي اعترى مشاعر الشخصية بمجرد تلاشي ،واضمحلال الخيوط السحرية التي حققت عنصر الانجذاب نحو هذا الفضاء،وسنرى كيف أن الانفتاح و الاتساع الذي شعرت به الشخصية داخل هذا الفضاء يتحول إلى انغلاق ،وضيق ينسجمان مع الأبعاد الهندسية الحقيقية لهذا الفضاء فلا شك إذن في وجود مجموعة من العوامل ترتبط بالفضاء نفسه، و أخرى تتعلق بمشاعر الشخصية، وأحاسيسها.

---

[1] جيلالي خلاص: حمائم الشفق: ص 117.

إن الغرفة التي كانت منذ قليل فضاء، مرغوبا فيه، مورست بداخله كل الحريات يتحول إلى فضاء متميز فعلا بالانغلاق عكس الانفتاح الذي شعرت به شخصية البطل في البداية، لقد تحول إلى سجن حقيقي إلى فضاء عزلة مخيفة، ومرعبة عندما يستفيق البطل على وقع ذاك الزلزال العنيف الذي أسقط الجدران و أثلام الجبس، فوجد نفسه حبيس فجوة ضيقة تحيطه الأنقاض من كل جانب، عاجز عن الحركة، تلك الفجوة التي عادلت في ضيقها وما تولده من ألم في نفس

الإنسان ضيق السجن، ومعاناته، لحظة تغيب معالم الزمن ويشعر الإنسان بالتيه، و الغرابة فلا يدرك إن كان الوقت نهارا أم ليلا، ففي ظرف ثوان معدودة انقلبت الأمور وتحولت الغرفة من فضاء للحياة إلى فضاء موت "وسرعان ما تساقطت أثلام الجبس من السقف العتيق، وماد البلاط الأملس تحت قدميه الحافيتين، ثم أن الباب انفتح وكأن غولاً أسطوريا اقتلعه من رزاته...وسرعان ما ترجرجت الجدران مروعة أنزلت السقف برمته، وبينما كان ينتظر للحظة خاطفة أن يتهشم رأسه ثم جسده، ثم يسحق برمته تحت ثقل الخرسانة و الجبس، و الحديد، والزجاج الهاوي من النافذة على يمناه...وجد نفسه ينزل في ثقل وقد انشقت الأرض تحته ليسقط في زاوية ما بين جدارين جزعا و التراب يتذرى على رأسه، معفرا منامته متسربا تحت ياقتها بينما دوي سقوط العمارة يخفت شيئا فشيئا هازا الزاوية التي سقط فيها، مرعدا الخرسانة على يمناه، فيسراه، فتحت قدميه، إذ سرعان ما سقط شيء ثقيل على رأسه[1] .

وبعد أن يستفيق من الإغماء يتساءل عن الطريقة التي آل بها إلى تلك الحالة المزرية "فهو الآن الجالس القرفصاء في هذه الزنزانة الغريبة التي لا يعلم كيف وصل إليها، لا يدري كم قضى من الزمن نائها، ثم إلى كم تشير الساعة الآن؟ ترى أهو الليل يسربل بدجاه المكان أم الوقت نهار"[2].

وفي مثل هذه الظروف يمكننا استحضار القطب الثاني من ثنائية (الأمن، اللاأمن) إن الشعور بالأمن داخل فضاء الغرفة الذي جعل الشخصية تتعلق بها انعدم وتلاشى بسبب مشاعر الخوف التي اعترتها في تلك اللحظات التي اهتزت فيها المدينة ككل بما فيها من عمارات ،وكذا عمارة "**سي عمر**" وبالتالي الغرفة التي عم بها الخراب، و الدمار الشامل فتحولت إلى أنقاض حاصرت

---

[1] جيلالي خلاص: حمائم الشفق: ص ص 18-19.

[2] نفسه: ص 45.

البطل وجعلته لا يقوى على الحراك، إن غياب الأمن، والشعور بالخوف، واللاحماية يجعل الشخصية تحلم بمغادرة هذا الفضاء الذي تحول إلى مصدر مرارة وألم، لحظة افتقد جميع العناصر التي شكلت جمالياته في البداية، كالكتابة، و الدفء، و الأمن ويتعمق العجز لما تدرك الشخصية حقيقة وضعها" لا شيء يمكن رؤيته، لا بصيص نور يتسرب، ولو من ثقبة صغيرة في مكان ما، من فوق، من تحت، يسارا أو يمينا عند الظهر أو إلى الأمام، ولا أمل في

التحرك، فيداه لا تتلمسان إلا جدرانا خرسانية صلبة تحيط به وتأسره، و تقف سدودا منيعة في

جميع الجهات، الحصار، السجن، الظلام وهذا الضيق المسيطر عليه لا في الموضع فحسب، وإنما حتى في الأعماق"[1].

بهذا ندرك أن جميع العوامل تضافرت لتزيد من معاناة الشخصية، المحاصرة من جميع الجوانب، وتتدخل ثنائية (الظلام، النور) وتبرز بشكل واضح خاصة من خلال قطبها الأول لتعلب دورا ملحوظا في رسم الجو العام للغرفة الذي تسوده الكآبة ،و الحزن خاصة بعد الزلزال العنيف الذي هز أرجاءها، إذ تم تحاشي الألوان الكرنفالية لأن الحركة في عالم الشخصيات من خلال الفضاء باختلاف أنواعها ليست احتفالية بل تقابلية يسودها صراع حاد بين متضادات مختلفة.

إن الظلام كما هو معروف رمز للسكون، والهدوء لكنه ارتبط بالنسبة للشخصية بالمعاناة والأوجاع و الآلام، طالما أنها كانت مكبلة الحركة، محاصرة، إنها الظلمة القاسية التي تذبح كل أمل في الحياة وتغشى عين الأحلام، كل شيء يعوم في قتامة مظلمة ،وهذا دليل على سواد الحياة التي تعيشها الشخصية المتعلمة في غياب العدالة و المساواة و الحق، وتفشي الظلم.

إن رحلة الظلام اللامرغوب فيه تبدأ في اللحظة التي ترتعد فيها الأرض إذ يحاول البحث عن زر الإنارة لكن ما من فائدة المصباح لا يستجيب ،ولما يتجه صوب النافذة يدرك لحظتها أن الظلام يعم المدينة ككل لا غرفته فحسب "ارتكز على أول شيء صلب صادفه، ووقف ثم رمى قدمه النافذة القريبة حيث مد يده لإزاحة الستار حتى الشارع، ماذا وقع؟ أي كابوس أعيشه الظلام شديد الحلكة، ولا إنارة في الشارع"[2].

---

[1] السابق: ص 45.

[2] جيلالي خلاص : رائحة الكلب : ص13

وهيمنة الظلام في هذه اللحظات بالذات تعكس سوداوية الحياة في نظر شخصية البطل الذي وجد نفسه عاجزا عن تحقيق كل شيء، كل قواه مكبلة، عطلتها تلك الفئة التي لا يخدمها ما تقوم به هذه الشخصية ومثيلاتها من محاولات متكررة لإنارة العقول، وكشف الحقيقة وإماطة اللثام عنها، باختصار هذه الفئة تحاول تكريس الظلام ونشره لتنفذ مخططاتها بكل حرية بعيدا عن رقابة الأعين التي ترى أكثر من اللازم هذا ما يولد ذلك النفور من الظلام و الرغبة في التخلص منه وهنا نستحضر القطب الثاني من الثنائية السابقة (ظلام-نور) إذ يصبح النور

معادلا للحرية والخلاص وتحقيق الأحلام وهذا ما لمسناه من خلال حديث الشخصية أثناء وصفها للوضعية التي وجدت نفسها عليها إذ راحت تتمنى تسرب النور ولو من ثقبة صغيرة في مكان ما، لأن ذلك سيمكنها من الحركة.

ونفس الموقف من الظلام نجده بنص (**حمائم الشفق**) الذي يعكس الرغبة في التخلص من الليل الذي يعد منبع الظلام الرئيسي، وإحلال النهار محلّه لما يجلبه معه من نور، خاصة لمّا يصبح الليل غولا يلتهم أحلام المساكين، ويجهض أفكارهم النيّرة بدل أن يكون ملاذا للرّاحة كما يفترض بعد نهار متعب مضني.

"هكذا إذن لابد من أن يدلفا إلى غرفتيهما لكن بدل أن يطاوعا النعاس يروحان ينبشان بخنجر من فولاذ طيات الظلام المدلهم، لابد من تحدي الليل بل إقشاعه، إذ من المستحيل أن ينصاعا لمقولة الشيخ الأكبر التي ما فتئت أجهزة الإعلام تبثها هكذا " جعل الليل للراحة...بيد أنهما يدركان أن لا راحة في الدنيا سيّما في هذا الزمن العصيب حيث طغت الرداءة على كل شيء بسبب تولي الجلاوزة الرديئين مقاليد التسلط والاستبداد، فإذا الرعيّة يعانون من العمى المفروض عليهم بسياسة تطويل الليل وتقصير النهار " [1].

لكن كل من " **بوجبل** " و "**برهان** " يحلمان شأنهما في ذلك شأن بطل(**رائحة الكلب**) بالمصابيح التي ستنير مدينتهم، إنه الضوء الذي سيبدد بنوره الظلام الذي عممته الجماعة التي تريد الاستيلاء على المدينة ،والوطن ككل ،والتصرف في خيراته كما يحلو لها ،وقمع أبنائه البررة كلما سنحت لها الفرصة، إن النور-إذن كما أشرت- معادل لتحقيق الأحلام والآمال: " أما صورتهما الحقيقية التي خلفاها هما فهي أن تبقى المدينة مضاءة دوما الشيء الذي كانا يحاولان

[1] جيلالي خلاص: حمائم الشفق: ص123.

تحقيقه بمواجهة متاهات الظلمة بمصابيحهما دون أن ينسيا أولئك البررة الذين سبقوهما حاملين شموع بصيص أمل من قال أنه سيتوهج يوما مزيلا الليل بنشة كف غول تاق إلى الاستحمام بأشعة الشمس "[1].

إضافة إلى الظلام – الذي بسط سلطانه على الغرفة وعلى كل شيء كما لاحظنا ليتحوّل إلى معادل لقبر الأحلام والآمال إن لم نقل الحياة- نجد ثنائية أخرى تسجل حضورها وهي (الصمت، الصوت)، فالضيق والمحدودية في الفضاء صاحبهما ظلام عمّق المأساة، وعم الصمت وساد أرجاء الغرفة، الصمت الذي يعد فراغا صوتيا " يعادل فراغا مكانيا فلا شيء كالصمت قادر على خلق شعور بالفراغ اللامتناهي، فالأصوات تمنح لونا للفراغ " [2] .

إن غياب الأصوات عن فضاء الغرفة عبّر عن الفراغ المخيف المرعب، بعد أن لاحظنا سابقا أن الأصوات خاصة الإنسانية منها عكست الحضور داخل هذا الفضاء فكان " الصمت أفعى تتلبد في الظلام، تتلوى، تتمدد، وتقرص قلبه المتسارع النبض "[3].

إن الفراغ ،والضياع،والتيه الذي تعيشه الشخصية في نص (**رائحة الكلب**) جرّاء الصد العنيف، والرفض الذي قوبلت به لما قدمت إلى المدينة آملة في حياة جديدة، هو الذّي فرض لحظات العجز التي وجدناها عليه إثر ذلك الزلزال العنيف محاصرة من كل جانب، حصار فرضته الجدران و أثلام الجبس المتساقطة من كل جانب، وآخر فرضته الرقابة التي سلّطت عليها من طرف المشايخ فمنعتها من نشر الأفكار التحررية التي جاءت بها على صفحات الجرائد اليومية ،ولم تكتف بذلك بل راحت تسخر حتى من اللغة التي تكتبها بها، ورافق هذا الحصار، والضيق ظلام حدّ من حركتها، وعمق مأساتها ،وزاد من معاناتها فجعلها تحلم ولو بثقبة صغيرة تسمح للنور بالتسرب منها، هي التي تخضع مرارا لمحاولات الإسكات، انّه الصمت المفروض على كل من يحاول قول ما لا يرغب المشايخ في سماعه،ومن خلال الوصف الطويل الذي خصّه الراوي لهذه الفجوة الضيقة نجده يعمق وفي هذا القسم بالذات من النص معاني العجز والألم، ولقد لعبت هذه الوضعية السكونية دورا كبيرا في تفجير الذاكرة التي راحت تتأرجح بين الماضي والحاضر" الذاكرة المثقوبة تتلولب، تتشابك، تترابط محاولة

---

[1] السابق : ص123.

[2] محمد سليمان القويفلي: المكان الروائي:"روايات غسان كنفاني نموذجا":ص376.

[3] جيلالي خلاص : رائحة الكلب : ص45.

تذكر شيء ما [1] حتى الذكريات التي استحضرها كانت في معظمها مفعمة بالحزن "الآن وقد رسبت في أعماقه أحزان العالم برمّتها، لا يمكنه إلا أن يستحضر تلك الأشياء القصاصات، الأسطر الضائعة التي لم تر النور يوما، مثل حياته المظلمة، الفقر المدقع منذ الخطوات الأولى، التعاسة المرسومة في عيون أمه وأبيه والسعادة السرابية التي طالما طاردها بلا جدوى "[2] .

وكان في كل مرّة يعود إلى الحاضر ليدرك حقيقة وضعه هو الذي كان يتقرفص في مسقط شبه مثلث تحيط به الجدران المتهاوية من كل جانب لكن سرعان ما يغمض عينيه أملا في الفرار ونسيان ما حل به .

---

[1] السابق : ص45.

[2] نفسه : ص47.

ج- السجن:

إن دراسة الفضاء في الرواية تقتضي البحث عن كل ما يفيد في إدراكه ،والكشف عن طاقته في إنتاج المعنى، ومن خلال استقراء أنواع الفضاءات نجد أن الفضاءات المغلقة في معظم الأحوال ترمز للنفي والعزلة والكبت، لأن الانغلاق في مكان واحد يعبر عن العجز وعدم القدرة على الفعل والتفاعل. ويحتل السجن مكان الصدارة ضمن هذا النوع من الفضاءات لأنه "يتميز بالانغلاق وتحديد حرية الحركة وخضوع المقيمين به للقانون الصارم، وانغلاقه هو مصدر المرارة والألم الذي تتضح به مشاعر الشخصيات التي توجد داخله..."[1] وهكذا يصبح شبح السجن والعقاب مثيرا للرعب والفزع ليس في نفس المحبوس فحسب بل في نفس كل من يتوهمه، إذ تنهار أمام لفظه أقسى النفوس لأنه لطالما كان بقيوده وعذاباته مصدر فزع و ألم ومعاناة "ولقد شكل هذا الفضاء مادة خصبة للروائيين في التحليل وإصدار الانطباعات التي تفيدنا في فهم الوظيفة الدلالية التي ينهض بها السجن كفضاء روائي معد لإقامة الشخصيات خلال فترة معلومة إقامة جبرية"[2] فيعمق، وينمي السخط، والكراهية ،والتمرد عند البطل.

ومن خلال دراسة فضاء السجن سأحاول تسليط الضوء على التأثير الذي يحدثه وصف الفضاء في تشيد وبناء الفكرة في النص، ومختلف القيم الإيديولوجية، والصراع الفكري الذي تغذيه مختلف الشخصيات بقناعاتها المختلفة.

أ-السجن فضاء انقطاع:

يمثل السجن فضاء انتقال من الخارج إلى الداخل، و التحول إلى عالم منفصل عن عالم الحرية، وهو فضاء أعد خصيصا لإقامة الشخصيات مدة زمنية محددة تحت ضغوطات إجبارية لا اختيارية فهو فضاء متميز بالانغلاق، وخضوع المقيمين به للقوانين الصارمة، كما يعد الفضاء الأمثل لقهر إرادة التغيير وقمع السجناء، فتكاثرت (السجون) وانتشرت عبر أرجاء

---

[1] عبد الحميد بورايو: منطق السرد، "دراسات في القصة الجزائرية الحديثة"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1994، ص 123.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي: ص 55.

البلاد"ففر عساه ينجو بجلده من قسوة السجون الباردة المنتشرة أكثر من المدارس في هذه البلاد الغريبة المتقلبة عبر العصور"[1].

وحديثنا عن فضاء السجن في نص **(حمائم الشفق)** يقتضي الإشارة إلى فئة الشباب التي اتهمت بقتل رسام المدينة" **برهان**" وتجنين صديقته "**جميلة**"، وسرقة لوحاته وبيعها، فكانت النتيجة إيداعهم السجن ظلما مدة ثمانية عشرة عاما كاملة أذيقوا خلالها شتى أنواع العذاب والمعاناة.

كانت البداية باقتيادهم في كل مرة من طرف الجلاوزة [*] إلى مراكزهم، وإجبارهم على توقيع محاضر يتم تحريرها مسبقا، محاضر متعلقة بجرائم يجهل مرتكبها الحقيقي ثم يتم حبسهم دون محاكمة ليطلق سراحهم بعدها، أول شيء ملفت للانتباه هو أن المحكمة تتحول في زمن القهر إلى أداة في يد السلطة تسخرها لخدمة مصالحها، فبعد أن كانت رمز للقانون و العدالة صارت إحدى أجهزة القمع التي تسخرها لإخماد كل صوت معارض وإيداعه السجن.

لكن هذه المرة كان مدة الحبس أطول بكثير ثماني عشرة سنة كاملة بتهمة أنهم "عصابة متورطة في مؤامرة امبريالية بالتنسيق مع عصابة دولية تهدف إلى النيل من سياسة المشيخة في مرحلة أولى وتطمح إلى اغتيال الشيخ الأكبر في مرحلة ثانية" [2'] ،وأجبروا على توقيع المحضر الذي يثبت أنهم مجرمون ولا مجال حينها للدفاع عن أنفسهم "نحن مجرمون إذن ولا مفر من التوقيع على محاضر اتهامنا بقتل الرسام الكبير، وسرقة لوحاته الشهيرة قصد تهريبها إلى الخارج لبيعها... فتوظيف الأموال المجناة في مشاريع مشتركة مع تلك العصابة التي ... ترمي إلى اغتيال الشيخ الأكبر وتغيير نظام المشيخة"[3] لحظتها فقط أدركوا أن محاضر الجلاوزة السابقة لم تكن مزاحا و أن جريمتهم مثبتة ببطالتهم وخروجهم ليلا هم الذي داهمتهم دوريات الجلاوزة ليلا أكثر من مرة، إذن سجنت هذه الجماعة من الشباب لتغطية جريمة ربما ارتكبها الجلاوزة قصد تمويه الحقائق والتستر على مرتكبيها الحقيقيين.

---

[1] جيلالي خلاص:حمائم الشفق: ص 66.

[*] رجال الأمن" كما يسميهم الكاتب.

[2'] نفسه: ص 92.

[3] نفسه: ص 94.

أما في**(عواصف جزيرة الطيور)** فإن الصحفي سجين لأنه أراد البحث عن حقيقة الجثتين اللتين لم يتعرف عليهما بعد أن تأكد أن الجثة الثالثة كانت للكاتب منصور أما الرابعة فهي للمؤرخ قادر."سجين أن إذن السبب؟ التعليق على خبر نشرته إحدى صحف الجزيرة وتأويله خطأ، فالمساس بأمن المشيخة، ومحاولة تشويه سمعة الشيخ الأكبر حامي الأمة، التهم واضحة"[1].

فالجماعة التي حققت معه تصر وتلح على أن الخبر عادي فكيف له أن يحاول تأويله، ويدعي أنه اكتشف وثائق تثبت هوية الجثث التي وجدت مرمية على أحد شواطئ العاصمة "سجين أنا إذن لأنني اكتشفت أسرار الخبر، أو على الأقل حصلت على ماورائية نصف الخبر"[2].

"التهم واضحة لدي "الأع" أنا صحافي تجاوز حدود مهنة، ممنوع التحدث إلى السكان "الشعبيين" ممنوع ذكر اسم الكاتب المختفي[3] فوسائل الإعلام كما نرى تخضع إلى رقابة كبيرة تقيد كل ما تكتبه وتنشره،وكل محاولة للخروج عن ذلك تعد مساسا وخطرا على أمن المشيخة، لذا فإن السلطة بأجهزتها الأمنية تسعى لبتر، وإلغاء قنوات التواصل بينها وبين السكان، وتثبيت نظام قائم على قمع الحريات الفردية و الجماعية فكانت النتيجة افتقار الجميع القدرة على الحديث عما يجري من حولهم خاصة فيما يتعلق بتلك الاختطافات التي باتت ظاهرة مألوفة "لا أحد يريد أن يتحدث عن مصير هؤلاء المختفين اللهم إلا الرضوخ لتلك الزفرات المبررة بوقائع تاريخ غريب مملوء بالاختطافات... غير أن الخيط الذي يربط جميع حالات الاختفاء هو أن ضحاياها كانوا "يمارسون السياسة "هكذا يقول سكان المدينة متهامسين"[3] إنهم يخافون حتى الجهر بهذا خوفا من بطش السلطة لأن الحديث عن السياسة يعد وبكل بساطة معادلا للموت.

لكن الصحافي تجاوز حدود مهنته وصار معرضا للخطر في أي لحظة، لقد حاول تأويل ما لا يجب تأويله لذا كان مصيره السجن لأن الجلاوزة أو فرقة "الأع" مقتنعة بأن السجن بمحدوديته، وضيقه كفيل بتأديب هؤلاء الذين تسمهم بالخارجين عن القانون ومحاولة إسكاتهم، وجعلهم يغيرون آراءهم و أفكارهم، لأن سمة الانغلاق و المحدودية التي تطبع هذا الفضاء تولد لدى السجين ذاك الشعور بفقدان الحرية، و الغربة التي لا تتعمق خاصة إذا كان السجين سجين

---

[1] جيلالي خلاص:عواصف جزيرة الطيور:ص46.

[2] نفسه: ص 47.

[3] نفسه: ص 52.

قضية سياسية أو وطنية لأن السجن سيتحول من كونه فضاء انقطاع عن العالم الخارجي إلى فضاء للاتصال ،و التشبع بأفكار جديدة، فالسجن و إن كان يقصد به " ذلك المكان الذي تنعدم فيه الحرية، فإن الروائي يمكنه أن يعطيه في بعض السياقات، بعدا جديدا ودلالة مخالفة وغير متطابقة مع التفسير الاصطلاحي الشائع"[1] .

وهذا ما حدث فعلا مع تلك الجماعة من الشباب في نص(**حمائم الشفق**) و اليوم إذ نذكر ذلك فإننا لنتأكد أن تلك الاستجوابات كانت أولى الدروس السياسية التي لقنها لنا الجلاوزة الأغبياء لو لم يكونوا كذلك لكانوا قد تفطنوا إلى سذاجتنا المراهقية فتركونا لحالنا مما كان يفيد مشيختهم بالتأكيد"[2] فكانت المدة التي قضوها بالسجن فرصة كبيرة أكسبتهم تجربة قوية في النضال والوطنية، "كيف لا ندفأ نحن الذين تعلمنا السياسة في السجن فعرفنا أن الوطن هو ذلك الهواء العليل الذي ينعش الرئات حتى إذا عكر صفوه غبار ما ملوحا بالاختناق في الأفق، قامت الرئات مثلما قامت المدينة بأسرها، للذود عن الوجود وحق البقاء في الحياة مهما تكاثفت الأتربة محاولة عبثا سد حواس التنفس"[3].

إذن لا ينجح السجن في تدمير الإنسان في مثل هذه الحالات بقدر ما يعمق تجربته، ومعرفته ويزيد من صلابته، فيتحول إلى مدرسة تشكل عنصر تخريب للسجان المتمثل في السلطة، لا تنجح الأسوار ولا الجدران في منع تسرب المعلومات و الأخبار الآتية من الخارج "في السجن البارد الرطب، كنا نتلقف الأخبار وهي تقفز من على الأسوار العالية المحصنة إلى زنزناتنا آتية عبر ذرات النسيم"[4]، كما نلاحظ فإن الأخبار تنتقل من الخارج إلى الداخل، الشيء الذي يؤكد أن عزلة السجناء ليست تامة، حتى داخل السجن يحاولون تناقل الأخبار فيما بينهم من زنزانة إلى أخرى بشتى الطرق و الوسائل "كنا فما واحدا وأذنا واحدة، نستقصي الخبر حتى إذا حام مع نسمات الليل الباردة، تناقلناه عبر الجدران الخرسانية بتلك الضربات التي شققت أكفنا وحرّشتها بطبقة جديدة من جلد خشن متصلب"[5].

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي: ص 63.

[2] جيلالي خلاص: حمائم الشفق: ص 92.

[3] نفسه: ص 90.

[4] نفسه: ص 89.

[5] نفسه: ص 89.

فهذا الفضاء المغلق الذي تصادر من خلاله حرية الإنسان يتحول إلى الطرف النقيض، مما يحقق انزياحا دلاليا، فعوض شعور السجين بالنفور من هذا الفضاء تشكل لديه هذه التجربة المرة بعدا جديدا، كأن يعتبرها بداية لحياته الحقيقية بدل أن تؤثر عليها تأثيرا سلبيا "لم يكن لحياتنا معنى مهما عشنا، لو لم نتلقها على أيدي أولئك الذين اعتقدوا أنهم قضوا علينا، بينما الحقيقة التي اكتشفناها فيما بعد بينت لنا أنهم أحيونا، بل أننا لم نكن أحياء قبل أن يد خلونا السجن"[1]، لقد حدث كما نرى خرق لدلالة السجن بوصفه فضاء مغلقا محدوداً وهذا الموقف من السجن كمكان للإقامة الجبرية يعزز ويؤكد ...أن الإنسان قد يعقد صلات وشيجة مع الفضاء و المحيط الذي يقيم فيه وتنشأ بينهما ألفة حتى ولو كان ذلك المكان يصادر حريته، ويقيد حركته ونشاطه، ويعوقهما"[2] .

أدخلوا السجن كي يغطوا جرائم غيرهم فإذا بهم يتشبعون بفكر سياسي، ورغبة عارمة في التغيير وبناء عالم جديد، العملية طبعا صعبة، لكن لا شيء يصعب أمام التجربة التي عاشوها داخل السجن مدة ثمانية عشرة سنة "لكأن" الذي غيبنا في ذلك اليوم خلف الأسوار قد بقي يقاوم الخمود من على مرايا مآقينا سيّما ونحن لم نر له مثيلا منذ ثماني عشرة سنة قضيناها ههنا مرتجفين، مقرورين، عصافير غضة داهمها شتاء قارس وسكن عظامها العارية حتى النخاع[3] لقد تشكلت لديهم قناعة أن خروجهم من السجن سيكون منطلقا لاتجاه جديد في حياتهم التي أعاد السجن بناءها، وصياغتها لأنهم متشبعون بضرورة عدم الانصياع للتيار يجرفهم ،بل لابد من مقاومته وعدم الرضوخ لما يفرض عليهم، يجب التحدي والمواصلة من أجل إحداث التغيير الذي يعد مطلبا ضروريا "اليوم وقد انقضت ثماني عشرة سنة على سجننا، لا يسعنا إلا أن نغطس في النهر، لكن بدل أن ننصاع للتيار يجرفنا إلى الضفة كما كنا نفعل من قبل مازحين، نروح نصارع تياره صاعدين مجراه في محاولة قد تكلفنا الكثير، غير أننا مصممون على بلوغ ينابيعه...[4] ثم يضيف قائلا: "لوغطسنا وسايرنا التيار لكنا أغنى من النهر نفسه، أي أننا سننقاد إلى الغول النهم دون مقاومة و بالتالي نكون قد أشبعنا بحرا لا يرحم ولا يعترف أبدا بالجميل،

---

[1] السابق: ص 95.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي: ص 66.

[3] جيلالي خلاص: حمائم الشفق: ص 99.

[4] نفسه: ص 95.

بل يحتقر الضعفاء كتلك الأنهر التي تصب فيه و هو لا يني يبتلعها مقهقها بلا انقطاع"[1] وكلما تذكروا ما حدث لهم زادوا إصرارا على تحدي كل ما يعترض سبيلهم لما ترسب بداخلهم من حقد على الشيخ الأكبر، وجلاوزته الذين تسببوا في تعاستهم ،ورغبتهم العارمة في الانتقام منهم" دخلنا السجن ونحن ناصفنا الثلاثينات، فإذا ما ابتلعناه كاف لنسف المدينة كلها"[2] .

أخيرا نصل إلى أن السجن يتحول في بعض الأحيان إلى فضاء لبناء الإنسان وتوعيته، فسمتا الانغلاق و الانفتاح إذن لا تتحققان إلا نسبيا، لأننا قد نجد الحرية أين يفترض أنها تموت : السجن الحقيقي هو سجن في الذات، و الفكر، و الوجدان، و ليس على مستوى الفضاء، فحتى لو تحرر الإنسان من الحدود التي تكبله قد يشعر دائما بالسجن خارج هذه الحدود فـ"الحرية داخل الإنسان وليس خارجه أو في محيطه، وذلك لأن الخارج في العادة يكون مجرد قشرة شفافة ومتغيرة ولا يمكن الوثوق بمظهرها"[3] و بالتالي يتحول السجن إلى سجن رمزي داخلي تنسجه أسباب عدة منها تلك الحساسية المفرطة تجاه الواقع، فبإمكان الإنسان إذن "أن يطلق هذه الحرية من داخله لتبدد قيد المكان بغض النظر عن المكان الموجود فيه، ليصبح حرا في مكان مقيد، كما يستطيع أن يقمعها أيضا، ليصبح مقيدا في مكان حر"[4] .

---

[1] السابق: ص 95.

[2] نفسه: ص 100.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي: ص 65 .

[4] شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية: ص 319.

***الزنزانة :**

إن الإجراءات التي تتخذ إزاء السجناء تكون جد صارمة توحي منذ البداية بأنهم في مواجهة عالم جديد مختلف، فالانتقال إلى هذا الفضاء المغلق المكبوت الذي يسوده الثبات والسكون، والضيق و المحدودية، يعمق شعور الإنسان بالعجز عن اختراق هذا الفضاء الموصد، فينعكس ذلك سلبيا على شخصه، وتغدو كل العناصر المشكلة لهذا الفضاء مبعث معاناة و ألم و إحباط وانفصال عن العالم المفتوح إنها عزلة تامة "ظللت أتساءل و أتساءل وجدران الزنزانة التي تنز قطرات رطوبة معتمة لا تجيب إلا بصمتها الإسمنتي المبرد لأوصالي، إلى أن داهمني النعاس فنمت"[1] ،إنه فضاء لا يعد و أن يكون مجرد أربعة جدران باردة تنز رطوبة، وتعتبر الجدران أو الحيطان من أبرز الأشياء التي تطبع فضاء السجن (الزنزانة) "و للجدران في الموروث السجني الإنساني دلالات كثيرة من بينها أن "الجدران هي عقاب الجريمة"[2].

ووصف تلك الجدران بالقدم و الرطوبة يوحي بقبرية الزنزانة مما يعمق القسوة و العذاب والمعاناة "استيقظت بعد زمن لم أحصه كان جسدي يرتعد، وكانت أسناني تقضقض، وكانت رقبتي التي اتكأت على أحد الجدران الرطبة تؤلمني ألما فضيعا"[3] إن هذا الفضاء يحد من حركة الإنسان فتنعكس تلك المحدودية والضيق على نفسيته، بعد أن كبل السجن حركته وافقده القدرة التي عهدها على الانتقال، تعمق الزنزانة هذه المعاني لديه وتزيد من معاناته داخل هذا الفضاء الضيق المنقطع.

وكما عهدنا أثناء دراسة الفضاء في الرواية فإن الوصف هو التقنية المتبعة في تحديد معالم هذا الفضاء "المصباح الكابي المعلق فوق رأسي، و الجدران الإسمنتية التي تنفث برودة قاتلة تتسلل حتى نخاع عظامي، و السقف القريب من رأسي الضاغط على أعصابي كفك رحى حجرية كتلك التي كانت تملكها جدتي، كل هذا يأسرني عصفورا ضعيفا أقفل عليه فخ غادر فكيه، فارتاع أول الأمر ثم داهمه رعب لا محدود فيأس قاتل، آه كيف التخلص من اليأس"[4] .

---

[1] جيلالي خلاص:عواصف جزيرة الطيور: ص70.

[2] شاكر النابلسي:جماليات المكان في الرواية العربية:ص 316.

[3] جيلالي خلاص: عواصف جزيرة الطيور: ص 70.

[4] نفسه: ص 51.

إن هذه العزلة المفروضة هي التي تجبر السجين على التعبير و الإفصاح عن عجزه وشعوره بالخيبة، إنه لا يكتفي بوصف الزنزانة وصفا هندسيا فحسب، بل يحرص على نقل مدى تأثير ذلك في نفسه، فهو و من خلال المقاطع السابقة يجمع بين الوصف و التعليق حتى لا نشعر نحن كقراء بقصور دلالي، فيقدم مظهر الفضاء الخارجي متبوعا بملاحظات ناتجة عن تأمل هذا الفضاء المتميز مما يساعدنا على التخلص "من عناء استبطان الدلالة المختفية وراء التصوير الطوبوغرافي المجرد"[1] .

إن الانغلاق في نظر السجين ووجوده في فضاء مكبوت، يشتت قواه، ويقتل جميع الأشياء الجملية التي تنبض بداخله، فتزول وتغيب إنسانيته، ويتحول إلى مجرد شيء ساكن حبيس زنزانة تشبه القبر كل ما فيها يوحي بالفناء ،والانفصال عن العالم، مما يعمق الشعور لديه بالنفي، القهر و الحرمان من خلال ما يقوم به السجان من سلخ ،وفصل ،وعزلة مطلقة للإنسان عن عالمه الخاص، فلا فجوة يتسرب منها النور، ولا بصيص أمل مادام (السجين) مسلوب الحرية لا يتدخل في تحديد مدة إقامته لذا نجده يحاول خلق ولو ذرة أمل مهما كانت بسيطة يتعلق ويتشبث بها حتى يتخلص من سطوة هذا الفضاء القاتل "قد نتفاءل فنروح نتحسس الجدران الباردة علنا نعثر على فجوة شقتها قطرة أمل انحدرت من على الأسوار الشامخة إلى سجننا"[2] الفضاء الذي يشعر بداخله بتيه حقيقي وغربة ،حتى معالم الزمن تغيب وتتلاشى فيستوي عنده الليل بالنهار: "في السجن أنا ولا رفيق لي إلا المصباح الكابي المضيء ليل نهار أي يوم هذا؟ أنهار اليوم أم ليل؟ أما زلنا في فصل الشتاء أم تفتحت الزهور و أقبل الربيع مختالا"[3] فيسعى السجين (الصحافي) جاهدا للتخفيف من حدة هذا الشعور، ويترجم ذلك تلك المحاولات التي يقوم بها، إذ تصبح جدران الزنزانة فضاءه الوحيد لاسترجاع بعض ملامح إنسانيته التي افتقدها أول الأمر بدخوله السجن، وذلك لأن السجين ينتزع اسمه وتختزل شخصيته لتتحول إلى مجرد أرقام فيتجرد من خصوصيته التي تميزه عن الجميع وتنسف ذاته الشخصية لينتقل إلى درجة كبيرة من الدونية إذ أن "انتزاع الاسم الشخصي أو إلغائه ليس من

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي: ص 61.

[2] جيلالي خلاص: حمائم الشفق: ص 101.

[3] جيلالي خلاص :عواصف جزيرة الطيور: ص 50.

دون دلالة بعيدة، إنه رغبة عدوانية في نسف الذات الشخصية للنزيل، و الانتقال به إلى درك من الدونية والتشيؤ أشد إيلاما من افتقاده لحريته نفسها"[1].

كما أشرت سابقا، فإن جدران الزنزانة تصبح وسيلة من وسائل نسيان تلك الشيئية والتخلص من الشعور بالدونية، و الوحدة القاتلة "لا أنيس لي إلا قلم الرصاص الذي تركوه لي (عمدا أم خطأ) فرحت أسجل به ما يدور بخلدي على جدران الزنزانة الملساء، كنت أكتب رسالة وهمية إلى حبيبتي فتيحة"[2] .

لقد اعتمد سجين **(عواصف جزيرة الطيور)** مرجعا رومنسيا كما نلاحظ، من خلال كتابته رسالة الحب تلك التي جعلت الزنزانة تتحول من فضاء ضيق إلى أخر واسع رحب، إذ راح يتخيل حبيبة عمره وقد أقبلت عليه في سجنه، فيشعر بحضورها ويروح يتحدث إليها مفصحا عن حبه الكبير لها : "ههنا أشعر بك ترفرفين بأجنحة ملائكية في فضاء لا يحده البصر فأتخيل زنزانتي الضيقة المقفرة سفينة عشق أبدي تتهادى على مرآة بحر أزرق مجلو ذات يوم مشمس رائق النسمات"[3] .هذا عن الصورة الأولى التي رسمها لزنزانته بعد أن حلم بحبيبته فتيحة،فالثنائية التي تسيطر على عقله، وتتملك جميع حواسه هي (ضيق/اتساع) إذ يحاول التقليص من سطوة الطرف الأول بتحقيق الطرف الثاني، ثم يرسم لزنزانته صورة أخرى تعمق بدورها معنى الفرح و الانطلاق و الحرية: "أو أتخليها (الزنزانة) أرضا كانت قاحلة فسقاها غيث ميمون رحنا نرقص تحت قطراته المنعشة حتى الجنون"[4] ويسترسل متخيلا زنزانته التي قيدت حركته، وكبلتها ،وأفقدته كل معاني الفرح، بساط ثلج، واسع جميل يروي الأرض العطشى، و القلوب الظمأى، التواقة، للحظات السعادة التي قضى عليها السجن"أو أتخيلها بساط ثلج أسعدنا بعد سنوات عجاف طويلة، فخرجنا نتلقف ندائفة ونصنع من صلبه كرات نتقاذف بها كطفلين مجنونين يكتشفان الثلج لأول مرة"[5]

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي: ص 56.

[2] جيلالي خلاص :عواصف جزيرة الطيور: ص 50.

[3] نفسه:ص ن.

[4] نفسه: ص ن.

[5] نفسه: ص ن.

لقد تدخلت الشخصية كما نرى لتغير ملامح الفضاء، فتحولت الزنزانة من فضاء قبري إلى فضاء رومنسي، وفي ذلك محاولة لمواجهة الضيق، المحدودية و الكآبة باللجوء إلى الخديعة فالسجين "يحتال لكي يخرق قانون المحدودية الصارمة التي تطوق الفضاء السجني لكن ذلك لا يدوم طويلا لأن الوهم لا يمكنه أن يكون سوى حل مؤقت سرعان ما يتلاشى ويتبدد، عندما يستفيق السجين من حلمه ويدرك حقيقة وضعه من جديد، تطالعه الزنزانة مرة أخرى بجدرانها القاتلة، وبردها الشديد، وضيقها الذي يأسر الإنسان ويعمق معنى الشراسة و العدوانية،فبمجرد أن يتوقف السجين عن الكتابة، كتابة رسالة الحب تلك، يتوقف تيار الأحلام، وتختفي حبيبته ليتلقفه اليأس مرة أخرى "وأتوقف فجأة عن الكتابة، صرير القلم الرصاصي يقلقني وينخر مخي فيتلقفني اليأس مرة أخرى، المصباح الكابي المعلق فوق رأسي، و الجدران الإسمنتية التي تنفث برودة قاتلة تتسلل حتى نخاع عظامي، و السقف القريب من رأسي، الضاغط على أعصابي كفك رحى حجرية كتلك التي كانت تملكها جدتي، كل هذا يأسرني عصفورا ضعيفا أقفل عليه فخ غادر فكيه، فارتاع أول الأمر، ثم داهمه رعب لا محدود فيأس قاتل"[1] .

إن هذا الشعور المدمر بالمحدودية يجعل السجين يتأكد أنه لا يزال حبيس زنزانته "سجين أنا إذن"[2]، داهمه النعاس فنام لفترة، ليحلم مرة أخرى بفتيحة لكن الحلم لم يخفف عنه وطأة الحزن لأنها زارته في زنزانته دون أن تدخل، وعجز حتى عن القيام و الذهاب إليها: "في غفوتي، حلمت بفتيحة تزورني في زنزانتي النتنة، لكنها لم تعتب الباب، أحجمت هناك و اتكأت على رزة الباب الحديدي الثقيل وراحت تتأملني في صمت، ولكم وددت النهوض لاحتضانها، غير أن ساقي خانتاني، فرحت ألوح إليها بيدي عساها تشفق علي"[3].

وراح يرجوها كي لا تتركه وحيدا في تلك الزنزانة الباردة: "ويبح صوتي فأروح أناجيها بعيني المشتاقتين المتضرعتين" ها أنت تملئين ليالي الباردة الموحشة بدفء جسدك، لا تتركيني فبدونك سأموت مقرورا، ما أتعس الموت بردا في زنزانة نتنة"[4]، لكن لا مفر حتى الحلم انقلب ضده ولم يسعفه فإذا به يستيقظ ليواجه زنزانته الباردة النتنة بجدرانها الأربعة :"استيقظت بعد

---

[1] السابق: ص 51.

[2] نفسه: ص 51.

[3] نفسه: ص 70.

[4] نفسه: ص 70.

زمن لم أحصه، كان جسدي يرتعد، وكانت أسناني تقضقض، وكانت رقبتي التي اتكأت على أحد الجدران الرطبة تؤلمني ألما فضيعا"[1].

نستنتج إذن أنه عندما تكون الشخصية داخل فضاء من هذا النوع فإنها تفقد ما كان يحقق لها ذاتها، لأنه فضاء قبري غير مرغوب فيه، عادة ما يوظف داخل النص كوسيلة للإفصاح عن مشاعر الحزن ،و الغربة، و الخوف ،و القلق، تنعدم الألفة بينه وبين الشخصية ويخلق فيها ذاك الحنين إلى الذكريات التي تخفف عنها غربتها، ونجدها في شوق دائم إلى العالم الخارجي حتى نتمكن من مواصلة المسيرة التي ظن السجان أنه قضى عليها، لأن الذات لا تشعر بوجودها إلا بعيدا عن كل تلك المصادرات التي تفرضها الزنزانة بحدودها الضيقة، و التي تشكل عبئا إضافيا يشل حركة السجين بعد أن عطل السجن قدرته على الاتصال، هذا فضلا عن النظام السجني الصارم الذي يقضي بالخصوصية في معاملة السجناء، فالزنزانة تشكل منغلقا داخل منغلق يتحتم على السجين احتمالها، ومعايشة أجوائها تلك باللجوء إلى الجدران،والأحلام كما رأينا.

***السجن فضاء للقمع:**

يتحول فضاء السجن هذا الفضاء المغلق في زمن القهر إلى فضاء للنفي والتعذيب، تستخدمه قوى البشر المهيمنة كي تحمي نفسها، وتنفذ مشاريعها في غياب من تصفهم بالخارجين عن القانون، ممن يخالفونها من الأبرياء، و أصحاب الرأي، وذلك بوضعهم داخل السجون، فيصبح كل ما في هذا الفضاء المغلق ممثلا لقوى عدوانية تتحدى إرادة الإنسان، وتثير قرفه، أبرزها الإمكانيات الضئيلة في الحركة ،والاتصال بالعالم الخارجي مما ينعكس سلبيا على معنويات السجين، ظنا منهم بأن إبعاده عن الميدان سيوقفه ويعيقه ولو لفترة بسيطة عن النشاط، إلى جانب ذلك سيكون قريبا منهم فتتسنى عملية استنطاقه ومحاولة إجباره على الاعتراف بما ارتكب وما لم يرتكبه من جرائم.

إن السجن عبارة عن مؤسسة للعقاب،و المراقبة ،و التدمير، لذا فإن مظاهر المعاناة و الألم تبدأ قبل ولوجه، ففئة الشباب التي سجنت بنص**(حمائم الشفق)** تعرضت للضرب وسوء المعاملة عند اقتيادها إلى مراكز الجلاوزة على أنها جماعة من المجرمين تحاول المساس بأمن

[1] السابق: ص70.

البلاد العام: "وتقدمنا إلى بيوتنا في صمت مرعب سرعان ما قطعه صليل الأكبال وهي تقفل مدمية أيدينا الغضة، ثم تلتها الركلات الخشنة وهي ترفع بجزماتها المجنزرة دوابرنا النحيلة إلى داخل السيارات المحصنة، نحن مجرمون"[1] .

وبعد وصولهم أجبروا على توقيع المحاضر التي تثبت إدانتهم في جرائم لم يرتكبوها "وهل بمقدورنا ألا نوقع سلبت إرادة أيدينا لدى إيصالها بتلك النشائب من عيار مائتين وعشرين فولت"[2].لقد وصلوا مرحلة خطيرة جدا، خانت فيها اليد العقل و أفلتت من سلطته: "أدركنا أن الخيانة موجودة في أعضاء جسد الإنسان ذاته، فحين يخون الجسد العقل الحـــي، يعرف مـــدى المعاناة، إذ أن التعذيب بشتى أنواعه يبقى شيئا تافها أمام انهيار الجسد ،وإفلاته من سلطة العقل"[3]. لحظتها شعروا بتفاهة الدنيا لما يعجز العقل عن إصدار أوامره فتقلب جميع الموازين و "يصير الصدق كذبا، وتتحول الشجاعة إلى تخاذل، وينقلب النضال خيانة"[4]، إن وسائل الاضطهاد و المصادرة هي التي تجبر الإنسان على الرضوخ، ربما تنجح في النيل من جسده لكنه يحاول تحييد جسمه عن شعوره وعقله، فما حدث يعد مرحلة انتقالية كان من الضروري المرور بها حتى تتفتح عيونهم، وتتشبع عقولهم:" كان يجب أن نمر بها، لندرك حقيقة الحياة وقد أدركنا الكثير لمجرد الاعتراف بأجسادنا لا بعقولنا أننا مجرمون"[5] وكانت تجربة أتاحت لهم إمكانية اكتشاف أشياء جديدة زادت عقولهم استنارة: "غير أنه إن كانت أجسادنا قد تهاوت يومها، فإن عقولنا قد ازدادت منذئذ قوة واستنارة إلى درجة أن صدقنا المثبت لبراءتنا يومها لم يتزعزع البتة و إنما تدعم بدروس جديدة"[6].

أما في نص **(عواصف جزيرة الطيور)** فإن الصحافي كان مستهدفا من طرف رجال "الأع" أو الجلاوزة لأنه تجاوز حدوده، وراح يتحدث عن أمور خطيرة فيها مساس بالسلطة، منها مسألة الاختطافات التي ذهب سكان المدينة إلى أن ضحاياها كانوا يمارسون السياسة، بمن فيهم

---

[1] جيلالي خلاص :حمائم الشفق: ص 93.

[2] نفسه: ص 94.

[3] نفسه: ص 94.

[4] نفسه: ص 94.

[5] نفسه: ص 95.

[6] نفسه: ص95.

هو الذي كان يسعى جاهدا للكشف عن أسرار ذلك ،وأول ما قام به، أن حاول البحث و التعرف على هوية الجثث التي وجدت على أحد شواطئ المدينة، فالسلطة بجهازها الأمني تطارد أو تختطف أو تغتال كل من يحاول الإدلاء برأي مخالف لها سواء أكان ذلك سرا أم علانية، أو حتى كتابة كما فعل الصحافي، فيكون بذلك أمام خيارين اثنين لا ثالث لهما، إما أن يتماهى ويذوب في نظامها أو يحقق وجوده بمعارضتها ويصبح مطاردا، وفعلا يتم القبض عليه لأنه في نظرهم أوّل خبرا عاديا، وحمّله ما لا يحتمل :"ووقعت في الفخ كان "الأع" يتصنتون ،ألقوا القبض علي وقادوني إلى مخبأ غريب معصب العينين مكتوف اليدين"[1] .

بعد هذا تبدأ عملية التعذيب، كشكل من أشكال العقاب و المصادرة لأنه لم ينصع لأوامرهم : "كهرباء، جلوس على زجاجات مطلية بالصابون، أنابيب ماء موصولة بصنابير فوارة الماء النتن يصب في الفم ويخرج من..."[2] .

هذه المرحلة التي تسبق الزنزانة، فالمعاناة كما نلاحظ و كما أشرت سابقا تبدأ قبل دخول الزنزانة التي ستعمق الشعور باليأس و الوحدة و العذاب"...ثم الزنزانة، والمصباح الكابي المشتعل ليل نهار (متى يبدأ النهار و متى ينتهي الليل ؟)"[3].

إن جهنم واسعة و أساليب التعذيب لا تحصى، وما هذه إلا نماذج بسيطة مما يتعرض له السجين أثناء فترة إقامته بذاك الفضاء الضيق، لكن رغم ذلك تبقى المعنويات مرتفعة لأن السجين غير عادي، لم تقده الجريمة إلى السجن "رغم أنني قد أودعت السجن وكبلت مثل تلك الطيور إلا أنني مازلت آمل في الحياة، إذ مافتئت تلك الأصوات النحيفة تدق حدسي رافعة معنوياتي"[4].

وإن كان دخول السجن صعبا مرفوقا بالضرب و العذاب، فإن الخروج منه أصعب بكثير هذا فضلا عما يعيشه السجين أثناء فترة حبسه :" في نهاية الدهليز المضاء بالأنوار الكابية التعيسة، أمرني بدخول مكتب ضيق وسخ الجدران، بالي الأثاث، هناك واجهني عسكري آخر وسرعان

---

[1] جيلالي خلاص :عواصف جزيرة الطيور: ص 52.

[2] نفسه:ص ن.

[3] نفسه: ص 52.

[4] نفسه: ص 44.

ماء عصب عيني ودفعني إلى الخارج لتتلقفني ذراعا عسكري آخر، من يدي راح يجرني غير مبال برجلي المتقاذفتين، إلى أن وصلنا مكانا ما فحملني فجأة، وبدون سابق إنذار ورماني فوق أرضية باردة، سرعان ما حدست أنها داخل سيارة قد تكون "فورقو" من طراز لم يكن بإمكاني تخيله"[1] لقد أركبوه السيارة، وساروا به مدة طويلة، ولما بلغوا المكان المرجو ألقوه من السيارة ليجد نفسه بقريته "فإذا عيناي اللتان أقشعتا الضباب تكشفان لي قريتي، مسقط رأسي ... مسقط رأس أمي... وكالطفل، رحت أبكي و أصرخ" يايمّا الحنينة"[2].

وحتى بعد الانتقال إلى الخارج بقي يعيش محاصرا لأن رجال "الأع" منعوه من مغادرة قريته فالسجن ليس جدرانا وزنزانة فحسب بل قد يمتد خارجها.

إضافة إلى العقاب الجسدي، فهناك نوع آخر من المعاناة، ذاك الذي يتسلل إلى أعماق النفس الإنسانية، إنه العذاب النفسي، الذي تزيد من حدته تلك "المفاتيح التي تدور في أقفال الأبواب والمنافذ لكي تحجب العالم الرحب وتكون الحد الفاصل فيما بين الخارج و الداخل"[3] .

إنها تعكس ذلك الانتقال الاضطراري والإجباري من عالم الحرية و الطلاقة إلى عالم الظلمة والرطوبة والعذابات اليومية "فإذا بأسس السجن المهزوزة تميد ثم تغور متهاوية بصخورها وقضبانها و أقفالها في دوي ينغمه صليل المفاتيح الغولية المروعة"[4] .

فالمفاتيح إذن علامة على الانتقال بين عالمين متناقضين، ويذهب "**غاستون باشلار**" إلى أن الفلاسفة حين يواجهون الخارج و الداخل فإنهم يفكرون بمصطلحات الوجود و العدم"[5] فيغدو الداخل حسب رأيه مكانا لقمع الوجود ويتحول الفضاء المغلق إلى العدم.

إن الانتقال من الخارج إلى الداخل (السجن) دليل قوي على التحول من عالم مفتوح يمكن للذات أن تحقق من خلاله حريتها إلى عالم مغلق كل ما فيه يوحي بالقهر، والكبت و التغييب،

---

[1] السابق: ص 71.

[2] نفسه: ص 72.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي: ص56.

[4] جيلالي خلاص :حمائم الشفق: ص 100.

[5] غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيـــع ط2، 1983، ص 191.

أين يشعر السجين بالغربة والعدوانية، فيغدو كل ما في هذا الفضاء المغلق ممثلا لإدارة عدوانية تتحدى إرادة الإنسان وتثير قرفه، لذلك كان لصرير الأبواب وهي تغلق والمفاتيح وهي تدور داخل الأقفال وقعا خاصا على نفوس السجناء، فكل حركة للمفتاح هي نوع من العقاب يعاني منه السجين، فيتعمق شعوره بفقدان الحرية، لأن تلك الحركة تعكس النظام السجني الرهيب الذي يقضي بالعزل و الإقصاء، ونجد السجين يتتبع خطوات السجان، ويحاول تحديد المسافة التي تفصله عنه، وهنا تبرز ثنائية (قريب/بعيد) التي تحدث تأثيرا خاصا على الجانب النفسي للسجين، فيصبح اقتراب خطوات السجان وابتعادها مصدر قلق وخوف "لكن ماذا أسمع، خطوات جزمة ثقيلة تقترب من زنزانتي، هاهو المفتاح المصلصل يدور في قفل الباب "الغولي، فيفتحه عسكري مديد القامة قاسي التقاسيم، يحدجني بنظراته"[1] .

يخاف السجين عند ما يحس باقتراب تلك الخطوات لأنه يعلم مسبقا، ويتوقع ما قد يحل به "قم، هيا اقفز، وقمت مرتاعا جذبني من يدي، فكاد يلقيني في الدهليز اللامتناهي فتتهرس عظامي فتات زجاج هش، ارتطم بالأرضية المبلطة بالإسمنت القاتم"[2].

فمن الطبيعي إذن أن تكون لحركة المفاتيح في الأقفال، وصرير الأبواب الحديدية، الغولية الثقيلة وخطوات السجان وقعا خاصا على نفسية السجين و تأثيرا عليها، هذا فضلا عن أنها تذكره وتؤكد وجوده في فضاء منفصل عن العالم الخارجي أين تسود الحرية، فتلك الأصوات

والحركات تغدو علامة دالة على الانتقال القريب إلى مختلف فصائل الاضطهاد، والإلزام والمصادرة: "دفعني فركضت قدر ما استطاعت ركبتاي المتخاذلتان من الإرهاق والجوع والأرق و اليأس، في نهاية الدهليز المضاء بالأنوار الكابية التعيسة أمرني بدخول مكتب ضيق وسخ الجدران بالي الأثاث هناك واجهني عسكري آخر وسرعان ما عصب عيني ودفعني لتتلقفني ذراعا عسكري آخر من يدي راح يجرني غير مبال برجلي المتقاذفتين إلى أن وصلنا مكانا فحملني فجأة وبدون سابق إنذار، ورماني فوق أرضية باردة"[3] .

---

[1] جيلالي خلاص :عواصف جزيرة الطيور: ص 71.

[2] نفسه: ص 71.

[3] نفسه: ص 71.

إن وصفا كهذا كفيل بالدلالة على أنه داخل هذا الفضاء "لن تعود الإقامة الجبرية في ذاتها، بالنسبة إليه سوى مظهر عقابي ثانوي، وظل هزيل يمكن تجاهله"[1].

فإذا كانت المفاتيح في الحياة اليومية وسيلة لتحقيق الأمان الذي يشعر به الشخص لما يغلق باب بيته أو غرفته على نفسه طلبا للراحة و الهدوء، فإنها في حالة السجن لا تصبح أداة لتحقيق الأمان،" بل تتحول إلى ممارسة قهرية يفرضها قانون السجن، لإماتة ذات النزيل والإجهاز عليها تدريجيا"[2].

أما خطوات السجان فإنها تزيد من قلق السجين لأن النفس الإنسانية تكره الرتابة و لا تستطيع تحملها، لذلك تسعى إلى تحطيمها و اختراقها، فخطوات السجان المتثاقلة بانتظام تثير السجين وتقلقه-من جانب لأنها على قدر كبير من الرتابة، ومن جهة أخرى نجدها تذكره باستمرار بأنه مقيد، فاقد للحرية، مسلوب الإدارة، حبيس زنزانة تقيده وتعيقه عن الحركة والاتصال، كما أن الألم والمعاناة والأوجاع المتصلة بصرير الأبواب الحديدية وفرقعة المفاتيح وهي تدور داخل الأقفال تجعلها تستوطن الذهن وتستقر به، وتعيده باستمرار إلى فترة التعذيب الجسدي.

فرموز السجن بأكملها كما رأينا من مفاتيح، أبواب خطوات السجان أو الحارس و الأوامر التي يتلقاها السجين منه تعمق معنى الانفصال، والاتصال بعالم تسوده الوحدة والظلمة والرطوبة وكأنه في بئر عميقة.

ومن هنا فإن فضاء السجن لا يصبح مجرد أبعاد هندسية مميزة عن بقية الفضاءات بقسوة هذه الأبعاد، لكنه أصبح فضاء يعيد صياغة الإنسان من جديد، لأنه يمارس سلطـــة عليـــه من خلال قوانينه و أنظمته، وعالمه الكلي الخاص، مادام (الإنسان) مسلوب الحرية فاقدها، فالحرية إذن "هي التي تهب الإنسان القدرة على تشكيل المكان و إقامة معماريته، واستلاب الحرية هو الذي يعطى المكان القدرة على إعادة صياغة شخصية الآخر، وبناء معماريته من جديد"[3]، جديد قد يكون سلبيا أو إيجابيا، بمعنى أن السجين قد يتحول بعد تجربته هذه إلى إنسان سلبي

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي: ص 69.

[2] نفسه: ص 57.

[3] شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية: ص 318.

منكفئ على ذاته أو يتشبع بأفكار وقيم جديدة تبعثه على مواصلة التحدي و النضال من أجل تحقيق مبادئه و أفكاره، فتلك الجماعة من الشباب التي تم سجنها ظلما باتت مقتنعة بأنها لم تعرف طعم الحياة قبل دخول السجن "بينما الحقيقة التي اكتشفناها فيما بعد بينت لنا أنهم أحيونا، بل أننا لم نكن أحياء قبل أن يدخلونا السجن"[1] كما قرروا عدم الانصياع للتيار يجرفهم لأنه ما من قوة مهما كبرت بإمكانها إيقافهم" إذ مهما طال الليل لا بد أن ينيره صبح ما"[2] .

أما الصحافي وبعد أن اعتراه شيء من اليأس عقب مغادرته السجن راح يستجمع قواه من أجل المواصلة، و البحث عن الحقيقة الغائبة التي شغلته طويلا، والتي تسببت في حبسه" وسرعان ما ذكرني اصفرار العصر بوجهي المصفر هو الآخر لطول ما سهرت وأجهدت نفسي في البحث عن حقيقة الموضوع الخطير الذي شغلني هذه أربع سنوات خلت، فلم أجد بدا من مواجهة أمرين اثنين المواصلة حتى النهاية وليكن ما يكن أو التخلي عن كل شيء و الذوبان في حياة عادية ككل الناس، غير أن ضميري المعذب...لم يمهلني طويلا، وما أسرع ما دق أجراس المواصلة" [3].

والى جانب العناصر السابقة المعمقة لفكرة المعاناة على مستوى السجن، تتدخل لغة **العفونة والقذارة** لتشكل أساس السيميائية الشميّة بطغيانها على الروائح العطرة و يعود ذلك إلى تعاسة البيئة (الفضاء الذي تتركز فيه الأحداث)، فاستخدام لغة التقزز يكون عادة من أجل التنفير وانتقاد ما هو ضد الشخصيات الرئيسية باعتبارها أقرب الشخصيات إلى المؤلف إذ يدافع عن أفكارها ويتبناها و يتصارع من أجلها طيلة النص الروائي.

والسجن بوصفه فضاء معاديا للسجين يعاني بداخله من قسوة الزنزانة، ووجوه الحراس الحالكة و"الجدران العتيقة التي تنز مياهها المتقاطرة باردة مقززة كقيوح القروح إذا استفحلت هادة البشرة الجرباء"[4] و الرطوبة التي تملأ دهاليز السجن: "دخلنا السجن ونحن لم نتجاوز سذاجة العشرينات، و يوما بعد يوم رحنا نقتات من رحيق الرطوبة العفن حتى ناصفنا الثلاثينات"[5]

---

[1] جيلالي خلاص :حمائم الشفق: ص 95.

[2] نفسه: ص 101.

[3] جيلالي خلاص :عواصف جزيرة الطيور: ص 112.

[4] جيلالي خلاص :حمائم الشفق: ص،100

[5] نفسه: ص 89.

الانغلاق، الضيق، كل هذا يجعل منه فضاء مثيرا للقرف و التقزز لذلك نلاحظ وجود إشارات تسم هذا الفضاء الموصد بالقذارة والعفونة والروائح الكريهة "في غفوتي حلمت بفتيحة تزورني في زنزانتي النتنة".

"لا تتركيني، فبدونك سأموت مقرورا، ما أتعس الموت بردا في زنزانة نتنة"[1] .

وتتعدد تلك المحاولات للتخلص من القذارة والروائح الكريهة لكن لا مجال، فهي تطغى على هذا الفضاء وتهيمن عليه لا تفارقه ولو لبعض الوقت: "كنا نتلقف الأخبار وهي تقفز من على الأسوار العالية المحصنة إلى زنزناتنا آتية عبر ذرات النسيم المثلج إذ يكنس غبار الأغطية البالية المهلهلة أو يبعد لبعض الوقت نتانة البول و البراز و الرطوبة الحائمة في الجو" [2].

يعكس هذا الوصف جانبا من قساوة هذا الفضاء وشراسته وعدوانيته التي يمارسها على شخصية السجين تحت سطوة العفن و القذارة التي تعني بكل بساطة الموت لأن السجن" تحول إلى قبر مؤقت فيه كل جماليات القبر : المساحة الضيقة، الظلال التام، النوم الثقيل، الانفصال عن العالم، الوحدة السكون، العودة إلى الجوّاني" [3].

إلى جانب هذا فإن الصور السابقة قد تعبر عن بشاعة وقذارة النظام وذلك من خلال الممارسات القمعية التي يلجأ إليها داخل السجون، كما تعبر العفونة أيضا عن تفنن السلطة في إجهاض كل المحاولات التي تهدف إلى التغيير خاصة إذا هددت مصالحها، لحظتها تتعد الطرق و الأساليب في القضاء على الذين يرون أكثر مما ينبغي، ومن الشخصيات التي تعرضت للتغييب في نص **(حمائم الشفق)** "**بوجبل**" الذي رفض الانضمام للمشيخة بعد الاستقلال "**وبرهان**" الرسام الذي كبر حلمه حتى تجاوز البحار إلى القارات البعيدة فكانت تلك اللوحات التي يرسمها خطرا على المشيخة وسياستها "وإذ تتذكرين، فأنت مازلت واعية وعي أبيك الحاد حين رفض أن ينضم إلى "المشيخة" مفاجئا المشايخ الذين كانوا ولا زالوا يعتبرون أن تلك الصفة التي أصبحت وظيفة لممارسة السلطة، تخول لهم احتكار الرعية... أنت تذكرين كل

---

[1] جيلالي خلاص :عواصف جزيرة الطيور: ص 70.

[2] جيلالي خلاص: حمائم الشفق: ص 89.

[3] شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية: ص 315.

شيء إذ كنت ابنته البكر أنثاه الوحيدة بين أربعة ذكور خلفهم عسر سنوات خلت، فاستلوه من حضن أمك الدافئ وهي لم تتجاوز الثلاثين" [1].

وفعلا دوهم الرجلان، وتم القضاء عليهما بأمر من الشيخ الأكبر: "وأمر على الفور بأن تخمد أفكار الرجلين بدفنهما بالذات في غياهب اللارجوع خاصة وقد كانا (الرجلان) يهددان بتقويض مشروعه الشخصي" [2] .

يسعى الجلاوزة بأمر من الشيخ الأكبر إلى إخماد كل المحاولات" فأيدي الجلاوزة المسمومة لن تترك من تلامسه قادرا على العودة إلى المدينة ولو لمجرد تقبيل حجارتها واسفلتها وحصاها قبل الرحيل النهائي إلى عالم المتاهة البالغة بلا رحمة" [3] لقد وصلت بهم الدناءة إلى استلال الأجنة من أرحام أمهاتهن بحجة أنها (الأجنة) تشكل خطرا على السلطة : "بيد أن المأساة التي لم تتوقعنها فعلا هي أقدام الجلاوزة على بقر بطونكن لنتر أجنتكن التي حبلتن ليلتها بحجة أنها عصابة أشرار لم ترس في أرحامكن المرعدة إلا لتهييج بحر شيخ المدينة" [4].

و للأسباب نفسها يقتل الكاتب "**منصور**" و المؤرخ" **قادر**" في نص(**عواصف جزيرة الطيور**) ويسجن الصحافي الذي حاول التحقيق ،والتنقيب عن الأسباب التي جعلتهما يختفيان إلى الأبد

" ما أن فرغت من قراءة الصفحات المقتضبة، المشطبة الكثير من كلماتها وعباراتها حتى حدست أنها قد تكون مشروع "مذكرات أحد مثقفي هذا البلد، أحد أولئك الذين اختفوا ... فنهاية هذه الصفحات غامضة بل خطيرة وكأني بكاتبها قد مات وهو يكتبها... وقد يحتمل جداً أن رجال "الأع" الذين يطاردونه كما أثبت ذلك في مخطوطه، يكونون فاجأوه وهو يكتب فأخذوه إلى مكان ما أو قتلوه" [5].

وهكذا كما يبدو فإن كل شيء في الفضاء يأتي محملا بإيديولوجية ورؤية يتم تكريسها والانحياز لها أحيان، طيلة فضاء النص، فالعفونة إذن لم تخل من الدلالات التي يتم استنطاقها من خلال

---

[1] جيلالي خلاص: حمائم الشفق: ص ص 44-45.

[2] نفسه: ص 129.

[3] نفسه: ص 171.

[4] نفسه: ص 171.

[5] جيلالي خلاص :عواصف جزيرة الطيور: ص 76.

قراءة النص الروائي، وتركيز الفنان على الروائح، و لجوئه إلى حاسة الشم يجعله ينزل في جماليات الفضاء المقدمة، ويستغل ذلك غالبا لإظهار الكراهية والقرف والنفور.

في **(زهور الأزمنة المتوحشة)** لم يسجل فضاء السجن حضورا قويا كما لاحظنا في كل من **(عواصف جزيرة الطيور)** و **(حمائم الشفق)** بل كان فقط وسيلة اتخذتها سلطات الاحتلال لإخماد الثورة، التي شنها الجزائريون ضد الفرنسيين الذين سلبوهم أرضهم، وراحوا يتدرجــون شيئــا فشيئا في محاولات لسلبهم هويتهم، وجودهم، وحقهم في حياة مستقرة، وسجن المناضلين الذي تشبعت قلوبهم بحب الوطن، واستنارت بشعلة الحرية""الرومي لازم يروح" هي العبارة الشعلة التي توقدت في قلب عبد الله وعقله حتى أصبح يقلق قيادة حزب الشعب الجزائري (لازم نرفدو سلاح العدو ما يفهم إلا لغة النار) بأفكاره السابقة لأوانها أيامها، وهي العبارة نفسها التي أدخلته السجن مدة أسبوع سنة 1935" [1]استنطق خلالها لكنه وبفضل ذكائه تمكن من الخروج لأنه "كان حامل رسالة أبيه كوصي على إخوته ورزق أسرته" [2] وعندما قام الفرنسيون بتجنيد الجزائريين للحرب العالمية الثانية راحوا يستدعون كل الرجال الذين لا تزيد أعمارهم عن الخمسين، وكان أبناء الحاج" **قويدر بن سوكة**" من بين المطلوبين، لكنه رفض بشدة هو الذي أصر و بشكل واضح على ضرورة القضاء على المستعمر "الرومي لازم يروح...قلت لكم الرومي لازم يروح" [3] حث أولاده على الفرار و اللجوء إلى الجبل "غي النصارى ما تلبسوش كسوتهم...شوفوا لرواحكم مكان في الجبل اتخبوا فيه ريسانكم... "غي النصارى ما تلبسوش كسوتهم ...ما اتحاربوش في صفوف أعدائنا مهما يكن العدو المقابل، إنها حرب بين فرنسا وأعدائها وما دخلنا نحن" [4] وفعلا صعد أبناء الحاج قويدر بن سوكة إلى الجبل في حين أخبر رجال الجندرمة أن أبناءه قد قصدوا مراكزهم للتجنيد،لكن الحيلة لم تنطل "على جندرمة فرنسا فألقوا القبض على الحاج قويدر بن سوكة طالبين أولاده للامتثال، و إلا بقي أبوهم في السجن"[5] فالكاتب كما نرى لم يصور لنا السجن بطريقة فنية يتطرق فيها

---

[1] جيلالي خلاص :جيلالي خلاص :زهور الأزمنة المتوحشة: ص 19.

[2] نفسه: ص 19.

[3] نفسه:ص12.

[4] نفسه:ص129.

[5] نفسه:ص134.

لطوبوغرافية هذا الفضاء ومرافقه، ولم يصف لنا الشخصية ومشاعرها داخل هذا الفضاء الموصد بل اكتفى بالحديث عنه و الإشارة إليه فقط بوصفه الفضاء الأمثل لعقاب كل من يخالف أوامر "فرنسا" ويحاول الانقلاب عليها،هذا طبعا إن سلمنا بأن السجن المقصود هو ذاك الفضاء المغلق ،أو تلك المؤسسة العقابية، أي السجن بأبعاده الهندسية، لكن لو تحدثنا عن السجن كمفهوم لكانت كل الرواية عاكسة له، لأن الأحداث تقع في زمن الاحتلال، الزمن الذي فقد فيه الجزائريون كل معاني الحرية، أو الأزمنة المتوحشة كما يسميها الروائي التي أجبرت الإنسان على عيش حياة الذل والاستعباد، إنه سجن مقنَّع، تُقمع معه الأفكار، الحاضر، المستقبل، الحريات الفردية، والأجساد.

في الأخير يمكن القول أن الانتقال داخل السجن يجرّد الشخصيّة من حريّتها ،وهذا الداخل المنغلق سيعمّق معاناتها،وآلامها خاصة عندما تكون في مواجهة العذابات اليوميّة،الماديّة، والمعنويّة،تلك الزنزانة بخصائصها الموحية بالشراسة،والعدوانيّة تشيء الإنسان فلا يجد بدا سوى الاستعانة بالخيال ليخفف من وطأة ذلك الإحساس المزري،يخفف دون التمكن من القضاء عليه نهائيا ،وإضافة إلى العقاب الجسدي كما لاحظنا تدخلت رموز السجن من مفاتيح،وأبواب لتزيد من عذاب السجناء النفسي ،وتعمّق سمة العزلة والانغلاق لديهم،ورأينا كيف أن الأصوات و الروائح تتضافر معا لبناء فضاء السجن .

و رغم سمة الانغلاق التي تهيمن على هذا الفضاء ،قد يكون فضاء للاتصال، والتشبع بالأفكار ،والإيديولوجيات الجديدة والآراء التحررية الرافضة للخضوع،والظلم فيغدو بذلك فضاء انقطاع أحيانا و فضاء اتصال أحيانا أخرى،دون أن تغيب عنه سمة الإقامة الجبرية التي ألحقتها به في البداية .

وبعد محاولة الكشف عن قطب الإقامة الذي يشكّل الطرف الأول من ثنائية(إقامة،انتقال)،لابد أن أنتقل الآن إلى القطب الثاني،لأن الشخصيات تغادر أماكن إقامتها،وهذه الفضاءات أي فضاءات الانتقال هي التي ستشهد حتما حركتها،ومن خلال حركتها ستلعب دورا جوهريا في بناء عوالمها الدلالية،وأشير إلى أنني وجدت بأن فضاءات الانتقال في روايات" **جيلالي خلاص**" المدروسة تتوزع إلى:

1) الشوارع،الأزقة و الساحات /2)الأحياء /3)البحر /4)الجبل.

3)-فضاءات الانتقال :

أ-الشوارع ،الأزقة و الساحات :

تتدرج الشوارع ضمن الفضاءات التي يمكن تسميتها بالعامة لاشتراك جميع الناس في امتلاكها، وتعتبر من الفضاءات الحيوية التي لا يمكن تجاوزها وإهمالها خاصة مع النصوص التي اتخذت من المدينة موضوعا لها، نظرا لارتباطها الوثيق بالإنسان، باعتبارها مسالك للناس، ومصادر رزق للبعض منهم "كان يجب المرور بساحة صغيرة تسمى" حومة بابا عزون" حيث كانت مختلف أسواق الصنايعية "مثل سوق الحدادين والنحاسين، والخراطين وصناع الصلب"[1] .

ويكثر استخدام هذه الفضاءات خاصة إذا ما اختار الكاتب لأحداث نصه فضاءات خارج جدران البيوت، ويتم عرضها وفقا لنموذجين :

الأول : تعرض من خلاله عرضا فوتوغرافيا، إذ يتم نقل شوارع معروفة بأسمائها، وساحات مختلفة، قد يبدو لنا أن هذا النقل الفوتوغرافي خاليا من الدلالة لكنه يعد خير دليل على التأثيرات البشرية في هذه الفضاءات، فذكرها بأسماء مختلفة يعني أن أحداً ما قد منحها لها، ونزع عنها بواسطة الاسم مطلقية النأي و الانقطاع عن التأثير البشري "الظلام شديد الحلكة، ولا إنارة في الشارع حسيبة بن بوعلي الذي لم يعتده إلا مضاء كمحياها الصبياني وهي تبتسم للموت نازلة الزقاق المصراني بين أقبية القصبة العتيقة" [2].

وهي ما إن رأت عينيه تسكبان نظراتهما من الطابق الأول في عمارة (سي عمر) عند زاوية شارع فيكتور هيجو حتى مالت يسارا وولجت الباب الكبير" [3].

أما **الثاني** :وهو الأكثر شيوعا فتظهر من خلاله الشوارع وفقا لتشكيلات هندسية مختلفة، كما تضطلع بأداء وظائف متنوعة.

---

[1] جيلالي خلاص :عواصف جزيرة الطيور: ص23.

[2] جيلالي خلاص :رائحة الكلب: ص13.

[3] نفسه: ص66.

إن السمة التي تغلب على هذه الشوارع هي سمة الضيق التي عادة ما ترتبط بمفهوم الانغلاق المترتب عن هندستها، و كما أسلفت الذكر فإن المدينة اكتسبت طابعا حيا إنسانيا فكانت امرأة وتارة أخرى أمّا.

و مادامت الشوارع جزءا لا يتجزأ من المدينة، تشكلت تشكيلا حيوانيا فتبدو في بعض الأحيان متثعبنة، متحلزنة و أحيانا أخرى متسلحفة، ولقد تعددت هذه الصفات في مواضع عــدة فجعلت الشارع نابضا بالحياة بعد أن أماتته أعمال روائية عدة وأظهرته في صورة تعكس نظر الكاتب الثاقب، وإدراكه الواسع والمتميز للعالم الذي جعله يدرك ذاك التقارب والتشابه بين الشارع و بين مخلوقات أخرى "أعتقد أنني لا أعشق شيئا في الحياة، كعشقي إياها بأزقتها المثعبنة وشوارعها المتحلزنة" [1].

"وجدت أنت في رسومه حلمك العمراني الذي قد يوصلك إلى سبر الغور الحابس لأنفاس أبيك المفقود في مكان ما لا يكون بعيدا عن أحد تلك الشوارع و الأزقة الملتوية المتحلزنة صاعدة أو نازلة" [2].

تعبر أشكال التثعبن هذه، والتحلزن، والتمصرن عن التواء أزقة المدينة وشوارعها كالثعبان أو الحلزون أو المصران، فبزيادة عدد سكان المدينة ظهرت مشكلة السكن فرفعت بذلك المنازل حتى في بطون الشعاب"وكذلك الأنهج أخذت تلتوي بالتواء الشعاب وهذا ما يفسر لنا كثرة الدروب والأنهج الملتوية لمدينة الجزائر" [3].

زقاق تتلوى صاعدة التلال عبر عمارات مبعوجة لشدة ما عانت من صدمات القذائف الآتية المسددة من مدافع سفن الغزاة" [4].

"شارع حسيبة بن بوعلي الذي لم يعتده إلا مضاء كمحياها الصبياني وهي تبتسم للموت نازلة الزقاق المصراني بين أقبية القصبة العتيقة" [5].

---

[1] جيلالي خلاص :حمائم الشفق: ص18.

[2] نفسه: ص 53.

[3] عبد الرحمن الجيلالي: تاريخ المدن الثلاث: ص 79.

[4] جيلالي خلاص :رائحة الكلب: ص 13.

[5] نفسه:ص ن.

وفي بعض الأحيان تقترن صورة الشوارع هذه بالضيق "فعرضوا عليهم أشرطة الغد الأفضل المخبوء في شوارع المدينة و أزقتها الضيقة" [1]، "أزقتها الضيقة المتحلزنة حتى قمة الجبل" [2].

إن سمة الضيق هذه واضحة وطبيعية جدا إذا ما قارناها بالأشكال التي اختارها النص لها فالثعبان ،و المصران يمتدان امتدادا طوليا يجعلهما يفقدان مقدارا في العرض كلما ازدادا في الطول، و إضافة إلى كونها ضيقة فهي متقيحة متسخة :"ساعات العزلة حين تنفجر القريحة ملقية بشظايا الغضب الآتي في أرجاء المدينة الموصدة المتقيحة الأزقة المصرانية، فيتطاير القيح كانسا آخر ما رسب في البطون من جعة شمالية وجبن مستورد" [3].

إن هذا الوصف لا يمكن أن يخلو من دلالة لأنه يؤيد نظرة الراوي السوداوية إلى المدينة وتذمره من أحوالها، فشوارعها فضلا عن ضيقها متسخة تعكس، وتترجم ضيقا نفسيا ناتجا عن معاناته النفسية، وهواجسه الفكرية التي جعلته يشعر بذاك الاغتراب الذي أشرت إليه في مراحل سابقة، ومادامت هذه الشوارع،والأزقة عاكسة لأهل المدينة من جوانب عدة كالثقافية، السلوك، التفكير، نمط المعيشة فإن الكاتب حرص في مواضع من النص على تقديمها بشكل بائس مما يولد رد فعل يجعل الشخصية تنفر من المدينة وتحاول الهروب منها، بعد أن ولد الضيق سمة الانغلاق رغم انفتاح الشوارع وعدم خضوعها لحدود جغرافية تحقق انغلاقها.

هذا ما يولد رغبة عارمة في إحداث التغيير، و التفكير في وضع مخطط لإعادة بنائها من جديد فمن بين الأحلام التي راودت الشخصيات محاولة بناء مدينة جديدة تتميز بشوارع فسيحة متسعة "لم يكونا يريدان غير شوارع واسعة ذات إسفلت مخملي يدغدغ أقدام المتجولين" [4].

"من حقنا أن نحلم بالتسابق من جديد في الأزقة الضيقة لتفتيقها إلى شوارع واسعة بل إلى ملاعب نتقاذف على أرضيتها المعشوشبة كرة الدنيا" [5].

---

[1] جيلالي خلاص: حمائم الشفق: ص195.

[2] نفسه:ص 157.

[3] رائحة الكلب:ص 63.

[4] حمائم الشفق : ص127.

[5] نفسه: ص 101.

"فشرعا يخططان لقلب شكلها الحالي بإزالة الأسوار التي بنيت لحماية قصور الأثرياء الذين استولوا على قلبها خلفا للغزاة، وتسوية شوارع جديدة تفتح صلب المدينة لبررتها المشردين" [1].

لا يمكن إذن الحلم ببناء مدينة جديدة على أنقاض الأولى المتهاوية دون التفكير في إنشاء شوارع جديدة واسعة:" الفن التشكيلي وفن العمران والخيال يبدع في نهاية الأفق مدينة حلم قد لا يستحيل على أمثالكما تجسيده، شوارع فسيحة مخملية وحدائق فواحة يتلوى أريجها صاعدا شواهق العمارات" [2].

هذا عن ضيق الشوارع الناشئ عن تمصرنها وتثعبنها والحلم بشوارع جديدة واسعة، أما عن شكلها المتسلحف والمتحلزن فهو ناتج عن ذاك التحدب الذي يطبع المدينة والذي أسلفت الإشارة إليه، هذا التحدب الذي يمنحها شكل القوس خاصة وأن المدينة بنيت على جبل جعل منازلها تتصاعد نحو الأعلى "فبدأت المساكن تتزاحم، و أخذت الديار ترفع في كل شبر ممكــن من المدينة...ثم تسلقت المباني فوق بعضها البعض مثل حبات عنقود العنب" [3]. والسلحفاة أيضا كما نعرف ذات شكل محدب انعكس على المدينة لأنها قائمة من أسفل الجبل ثم تتصاعد، حتى تبلغ الذروة لتنزل إلى نقطة أخرى أسفل الجبل فتكتسب بذلك شكل القوس.

هذا عن شكل الشوارع والأزقة والصور التي اتخذتها، أما الآن فيجب أن نبحث إن كانت تضطلع بأداء وظائف معينة داخل النص الروائي، و إن كانت موجودة فما هي ؟

إن النصوص التي تضمنت هذه الفضاءات وحدها الكفيلة بالرد،والإجابة عن هذا التساؤل فعملية القراءة تجعلنا ندرك مختلف الدلالات التي تنطوي عليها، وقبل الشروع في ذلك نجد أن أبسط وظيفة تؤديها هذه الشوارع هي تلك الوظيفة العمومية الأصيلة، فهي فضاءات للانتقال والعبور و المشي تربط بين جهة وأخرى.

إن الشوارع تعد فضاءات بعيدة عن الضوابط مما يتيح للإنسان شيئا من الحرية وتجاوز القيود التي تفرض على الإنسان فقد تكون فضاء للحب و العشق :

---

[1] السابق: ص 127.

[2] نفسه: ص 108.

[3] عبد الرحمان الجيلالي: تاريخ المدن الثلاث:ص 82.

"لو نطقت الشوارع و الأزقة لنقرت بأناملها الخفية على وتيرة خبو خطواتكما، وأنتما تذرعان اسفلتها المحفر هنا والمحدّب هناك صاعدين أو نازلين أو منعطفين عبر منعرجاتها المزوّاة بحدة وقد تعانقتما بين الفينة والفينة ورحتما تترنمان بالنغم الذي ولد مع شفق أول ليلة قضيتماها معا" [1].

وقد تكون الشوارع أحيانا أخرى مجالا يستغله العاطلون عن العمل الذين وجدوا في الشارع ملاذا، وخير متنفس لهم ،وأنسب فضاء لقضاء وقتهم "حتى إذا جاء الصبح تنخمنا خيبة الأحلام الموؤودة وخرجنا نذرع الأزقة بلا هدف، اللهم إلا استراق النظر إلى قدود الفتيات المياسة وهن تتغنجن في مشيتهن مرقصات عجيزاتهن الملمومات" [2].

إنهم شباب يمكن أن نطلق عليهم مصطلح "المصغر"كما نسمي في حومتنا كل الشباب المتجول عبر الأزقة بلا هدف" [3].

ويستغل الشباب فرصة صعود الفتيات إلى السطوح لاستراق النظر بعيونهم" الذكرية الجاحظة هناك على مدى الأزقة المتمصرنة المتحلزنة" [4].

ويمر اليوم لينتهي كالعادة :"بخيبة علقمية وندم يظل ينهش ضلوعنا إلى أن تكل ملخات أقدامنا من ذرع الإسفلت فنعود إلى البيت حيث يغتالنا نوم ثقيل لا تقطعه إلا تلك الكوابيس الغولية التي تراودنا كل ليلة" [5].

وفي بعض المرات يصبح الشارع ذاك الفضاء الذي يأوي فئة المغضوب عليهم من طرف الأولياء بعد أن طردوا من المدارس "حتى الرسم لم نكن نعلم عنه إلا تلك الخربشات البريئة التي سئمناها في المدارس قبل أن تلفظنا على حين غرة عراة حفاة إلى الشوارع الباردة باسفلتها الأحرش المدمي لأقدامنا و نحن نتسابق في الحارات بلا أفكار مسبقة أو مبيتة أو مستقبلية"[6] وكانوا إذا عوقبوا من طرف أوليائهم لعدم نجاحهم في الدراسة ردوا عليهم وقالوا : "واش درتو

---

[1] جيلالي خلاص :حمائم الشفق: ص 105.

[2] نفسه: ص 100.

[3] نفسه: ص 97.

[4] نفسه: ص 106.

[5] نفسه: ص 101.

[6] نفسه:ص90.

انتو ...كف كيف...كما أحنا ...لا قراية، لا دراية ...غي ربي أيجيب مما كان يثير غضبهم فيطردوننا نقضي الليالي الباردة في الشوارع حاملين على أنوفنا المتجلطة من البرد نكد الأيام الضيقة"[1].ووجودهم المتواصل بالشوارع جر عليهم الكثير من المشاكل، وجعلهم يقتادون في كل مرة إلى مراكز الشرطة، وبالتالي اتهامهم بمختلف التهم و أخيرا الزج بهم في السجن مما جعل الوعي السياسي ينمو ويتطور لديهم يوما بعد يوم : "و اليوم إذ نذكر ذلك فإننا لنتأكد أن تلك الاستجوابات كانت أولى الدروس السياسية التي لقنها لنا الجلاوزة الأغبياء"[2] .

و الذي قادهم إلى ذلك كما نرى هو مكوثهم بالشارع مدة طويلة لسبب أو لآخر.

ومن بين الوظائف التي تؤديها الشوارع أيضا، تلك الوظيفة الوطنية التي يجسدها الدفاع عن المدينة، والتصدي للأعداء ومطاردتهم، فها هو بوجبل الرجل الثوري يتحدث عن طريقة حصده للأعداء ومحاولة اجتثاثهم، والتنكيل بهم: "لم أكن لأركن للتفاؤل الخادع أو التأمل المسهي، وإنما صرخت مناديا رجال كتيبتي ، وسرعان ما انتشرنا عبر شوارع المدينة وأزقتها مطاردين العدو أينما اختفى"[3].

وهذا الفضاء الذي كان زمن الثورة مجالا لمطاردة العدو صار فضاء للتعبير عن فرحة الانتصار على المستعمر :"يوم الجلاء الأخير لم يكن كأيام الجلاءات السابقة، و إنما كان زرابي سندسية زينت بدماء أغلبكم وانبسطت على شوارع المدينة وأزقتها"[4].

وقد يوحي الشارع أحيانا بمفهوم الغضب و الثورة و الاحتجاج و التظاهر للمطالبة بالحقوق أو التعبير عن الرفض و التمرد ففي **(حمائم الشفق)** تظاهرت نسوة المدينة، وانتفضن معبرات عن ثورتهن على الجلاوزة وأصحاب القصور الوصوليين "كن يمضين غازيات الشوارع والأزقة كالسبيل الجار لنهر فاض بعنف مدمر بعد أن فجرته أمطار ظلت تتساقط بلا انقطاع دهرا كاملا"[5].

---

[1] السابق:ص ن.

[2] نفسه:ص91.

[3] نفسه:ص15.

[4] نفسه:ص 162.

[5] نفسه : ص 204.

تلك الظاهرة التي عبر عنها رسام المدينة في إحدى لوحاته المعنوية بـــ"الفيضان المعطاء"، الفيضان الذي سيجرف كل ما يعترض سبيله محاولا تطهير المدينة مما ترسب بها من بقايا الخيانة و الظلم و الاضطهاد فكن في لوحاته "مظاهرة صاخبة تندلع من الأحياء السفلى حيث يتثعبن الفقر المدقع لتصعد الشوارع المتسلحفة للقصور و الفيلات بين بساتين خضراء تفوح ليمونا وبرتقالا وتفاحا وخوخا لم يكن ثمره ينفلت للأسفل أبدا"[1].

وتاريخ 5 أكتوبر 1988 خير شاهد على ما احتضنته الشوارع من أحداث دامية نتيجة للأوضاع المزرية التي آل إليها الجزائريون في تلك الفترة،والتي شكلت انتقالة نوعية في تاريخ الجزائر التي دخلت مرحلة حرجة أثقلت كاهلها، فالشوارع إذن تؤدي وظيفة سياسية، فيها تقوم المظاهرات الصاخبة، وفيها تسيل دماء المتظاهرين الذين يلجئون إليها للتعبير عن رفضهم لسياسة الحكام و أساليب الحكم:" الصيف يتراجع القهقري وقد داهمه أكتوبر هذا العام بما لم يتوقعه أبدا، دبابات وهيليكبترات ورشاشات وجيبات، وقنابل مسيلة للدموع من جهة، وصدور فتية عارية تحصد فيتفجر الدم القاني من قلوبها الغضة البريئة سافحا على الشوارع والأزقة"[2] ويضيف "وانتظرنا ودماء من نجا منا تنزف ممتزجة بدماء موتانا صانعة سواقي عبرت الأزقة و الشوارع حتى بلغت ملوحة البحر فاحتضنتها تلك الأمواج الأسطورية التي طالما حفظت تاريخ محننا الطويل"[3].

فالشوارع ونظرا لانفتاحها كانت الفضاء الأمثل للتعبير عن الثورة التي فجرتها تلك التراكمات المختلفة على مر سنين المعاناة و اليأس، لقد وصل الجميع إلى مرحلة صار الموت فيها أنسب حل للحدّ من تلك التجاوزات التي شعروا بالعجز إزاءها في مراحل سابقة "على الدبابات والجيبات، والمجنزرات هجمنا، وبصدورنا العارية (أغلبنا كان قد انتزع قمصانه ورماها في البحر) استقبلنا الرصاص الساخن بنار أثلجت قلوبنا بدل أن تحرقها"[4].

---

[1] السابق : ص 202.

[2] جيلالي خلاص :عواصف جزيرة الطيور: ص ص، 11-12.

[3] نفسه: ص 17.

[4] نفسه: ص 13.

ب- الحي :

إن كلمة "حي" مأخوذة من الحياة، ولعلّ السمة أضفيت عليه نظرا للحركة الدائمة به خاصة وأنه أمثل فضاء لرواح الشخصيات ومجيئها، وكغيره من الفضاءات ساهم "الحي" باعتباره جزءا لا يتجزأ من المدينة في تحميل النص ببعض الأبعاد و الدلالات التي يمكن رصدها من خلال تأمل طريقه انبناء هذا الفضاء معتمدين في ذلك على نظرة الإنسان إليه فهو الذي "يعيش المكان بكل أنسجته ويشيّده تدريجيا أمام أنظارنا"[1].

وعند قراءة نص **(حمائم الشفق)** نجد أن الإيديولوجية قد تدخلت كثيرا في بناء هذا الفضاء الذي تحمكه ثنائية واضحة جعلته ينقسم إلى (حي شعبي يقابله حي راق)،"وهذان القطبان الطوبوغرافيان هما في نفس الوقت قطبان اجتماعيان يتجاذبان هذا الفضاء الانتقالي ولكل واحد منهما ارتباط بقيمة رمزية وإيديولوجية يمثلها جزءا أو كلا"[2] .

الحي الشعبي :

كما أشرت في مراحل سابقة فإن مدينة الجزائر كانت بطلة نص **(حمائم الشفق)**، وعصبه النابض بالحياة، وبطبيعة الحال فإن الحي الشعبي الذي أولاه الكاتب اهتماما كبيرا ،والذي يمكن اعتباره بحق أنسب و أمثل نموذج لهذا النوع من الفضاءات هو "حي القصبة" العتيق، هذه التسمية في حد ذاتها تقدم لنا ولو ملمحا ابتدائيا أوليا عن هذا الفضاء الذي يعد أصل المدينة الأولى، إذ يعد من أقدم الأحياء،ولقد حاول الكاتب أكثر من مرة تفسير تسميته بالقصبة : "جلست على أحد تلال حي القصبة أصل المدينة الأولى، حيث لم يفتك أن تتذكر أن تجمعات بيوت الحي ذاته تبدو للرائي من عرض البحر وكأنها قصبة جافة منبتها يصعد من صخور شاطئ البحر متسلقا سفح الجبل حتى ليكاد يبلغ قمته الغارقة في الضباب دوما"[3] .

فهذا الحي إذن يشبه شكله القصبة في ضيقها ومحدوديتها "الحي الشعبي المتقصب هناك كقصبة الراعي"[4] .

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي:ص 88.

[2] نفسه:ص 79.

[3] جيلالي خلاص :حمائم الشفق: ص 36.

[4] نفسه: ص 154.

تقدم لنا المقاطع النصية وصفا طوبوغرافيا دقيقا لهذا للفضاء الذي يتميز بكونه يبدأ من أسفل المدينة ،ثم يتصاعد معها إلى الأعلى خاصة ونحن نعرف أن المدينة أخذت في شكل بنائها صفة التصاعد من أسفل إلى أعلى بسبب الحاجة لذلك، وتزايد الكثافة السكانية التي أملت ضرورة التوسع، إضافة إلى سمة التصاعد نحو الأعلى فإنه (الحي) يتميز بالضيق الذي عادة ما يكون صفة لصيقة بالحي الشعبي، وضيقه هذا جعل المنازل تتراص ،وتتلاصق فيما بينها "المسالك الوعرة الصاعدة حتى قلب الشعبي العتيق المتقصب بعيد الميناء وقد تراصت منازله، واضيقّت أزقته حتى كانت سطوحه تتلاقى أو قد تتلاقى فعلا باحات صغيرة يلعب فيها الأطفال كرة القدم"[1].

إن الضيق على مستوى هذا الفضاء قد يوحي بشروط الحياة المتدنية به، وسوء الأوضاع الاجتماعية لكن هذه الخصائص لم تنجح في جعله نموذجا للحي الشعبي الضيق الفقير بل اكتسب صورة أعمق من ذلك بكثير، لأنه وبكل بساطة رمز لمدينة برمتها، فهو الذي فتق لوحة "مصارين" التي رسمها "**برهان**" رسام المدينة بعد أن تأمل شكل هذا الحي وموقعه من المدينة"تيار كهربائي غرز للتو في عمق مخك موثبا جسدك وثبة طارت به إلى مشغلك وثمة شرعت فورا في وضع اللمسات الأولى للوحتك الغريبة التي قيل عنها فيما بعد أنها أغرب ما تفتقت عنه فرشاة رسام، لوحة مصارين"[2] .

فتلك الجولة التي قام بها "**برهان**" بالقصبة جعلته يستلهم لوحته "مصارين" لأن هذا الحي المتقصب يشبه في شكله المصران، وتوسطه المدينة يشبه توسط المصارين بطن الإنسان، إن لوحة مصارين التي تمثل حي القصبة هي بمثابة "مصارين المدينة أحشاؤها ...إنها هي لوحة "مصارين" بتشعباتها، وتعرجاتها وتلافيفها المتداورة المتحلزنة إلى مالا نهاية حيث العدم الضارب...والغارس شوكته في حضن القعر المتوسط لبطن "البيضاء تماما كالجنين"[3] .

إن هذا الحي الشعبي "القصبة" أصل المدينة يتربع في وسطها كما يتربع المصران وسط بطن الإنسان، إنها الأصل الذي بنيت عليه المدينة بعماراتها فيما بعد "أنت تقصد الوهم، المجهول،

---

[1] السابق: ص 106.

[2] نفسه: ص 36.

[3] نفسه: ص 36.

المستحيل، القعر المتربع في حضن المدينة وقد تكدست عليه آلاف العمارات البيضاء بسقوفها الحمراء تارة و الرمادية تارة أخرى"[1].

حي القصبة جزء من جوف المدينة، وعمقها وأصالتها لذا فهي تشبه المصارين أو الأحشاء.

أما النموذج الثاني للحي الشعبي بـــ**(حمائم الشفق)** فيتمثل في "الحي البسيط الذي تأوي إليه الشخصيات التي ترفض الانصياع للإغراءات المتواصلة والضغوطات الكثيرة الممارسة عليها للتخلي عن مبادئها و أفكارها و آرائها الجريئة الحرة.

إنها تفضل اللجوء إلى هذه الأحياء الشعبية كمقرات لإقامتها ،فالفقر أهون بكثير من بيع الوطن والاستمتاع بالملذات المترتبة عن ذلك، ف"**بوجبل**" الرجل الثوري الذي دافع عن بلده و أحب وطنه ومدينته حبا جنونيا وزاد تعلقه بها عندما أدرك أن فئة كبيرة من الحماية التي رافقته محنة أيام الجبل "يرون أن معاناتهم خلال حرب الجبل تمنحهم حق الاستمتاع بملذات عهد الجلاء"[2] "**بوجبل**" خالفهم في ذلك لأنه أولا "رفض الانضمام إلى تشكيلة مشيخة المدينة بعد الجلاء واختار الإقامة في ذلك الحي "حي الجبل"[3] فتفضليه الإقامة بحي الجبل قد يدعو ربما إلى الغرابة" إذ كيف يفضل رجل عانى كل تلك المعاناة خلال حرب الجبل أن يواصل حياة زاهدة رافضا الاستمتاع بحقه في الرفاهية التي بذل في سبيلها أجمل سنوات عمره"[4] وصموده على موقفه جر عليه الكثير من المتاعب، بدليل أن أولئك الذين عارضهم بموقفه هذا :"تشاوروا فأجمعوا على أن الرجل سيقوض جميع مخططاتهم إذا لم يستلوه من حي الجبل إلى الأبد هو الذي أثبت أكثر من مرة أن لاحق لأحد في امتلاك روح المدينة بحجة أنه يشارك في تحريرها من الغزاة"[5].

ولعل ما جعل "**بوجبل**" يتعلق بهذا الحي ويرفض الابتعاد عنه هو" اسمه" فكلمة الجبل لها وقع كبير على نفسه لأنه الفضاء الذي احتواه، وأثبت من خلاله حبه لمدينته وبلده والاستعداد

---

[1] السابق: ص 37.

[2] نفسه: ص 188.

[3] نفسه: ص 183.

[4] نفسه:ص ن.

[5] نفسه: ص 184.

للتضحية من أجله "حي الجبل، ترى هل اختار السكنى فيه لأنه يسمى كذلك وبالتالي يذكره بأيام الجبل المجيدة"[1].

والنموذج الثالث هو الحي الشعبي الذي يسكنه "**برهان** "الرسام" لم نكن نحن نعلم حتى إذا كان في حينا الشعبي الفقير رسام أراد تغير وجه المدينة..."[2].

إنه حي لا يختلف كثيرا عن حي الجبل الذي كان يقطنه "**بوجبل**""أما شقة الثاني فقد كانت بحي شعبي لا يختلف عن الأول سوى بالاسم"[3].

إن هذه الفئة الرافضة للأوضاع المزرية التي آلت إليها المدينة و البلد ككل بسب تسلط فئة أخرى منحت لنفسها حق التحكم في شؤون غيرها- وكما نرى- تختار الأحياء الشعبية

البسيطـــة كمقرات لسكناها، تعبيرا عن انتمائها إلى عمق المجتمع ومشاركتها غيرها معاناتها، وعذاباتها اليومية داخل هذه الأحياء التي انفجرت فيما بعد غضبا، وتعبيرا عن سخطها على سكان الأحياء الفاخرة، "كيف يكون غنيا هو الذي لا يلبس إلا تلك الثياب البسيطة ولا يملك إلا سيّارة صغيرة قديمة تنخر تنكها وتصدأ هيكلها، ولا يسكن في الحي العالي حيث يقيم الآخرون الذين لا ينزلون حينا أبدا كما لا يلبسون ألبستنا المحلية"[4]، ، وهذا ما يقودنا إلى الإشارة واستحضار الطرف الثاني المقابل للحي الشعبي وهو" **الحي الراقي**" حي المشايخ الذي يسكنه الضباط و الجلاوزة، كما يسميهم الكاتب الذين تمادوا لدرجة أنهم قسموا المدينة إلى جزأين، لقد لجأ هؤلاء :"إلى بناء حصن عتيد قدمه غارقة في البحر ... بينما رأسه المدبب المتعدد الصوامع يضرب في الأعالي ...بحيث صار ذلك البناء المرصوص يحتل كل الواجهة البحرية فاصلا الحي البحري حيث يقيم كبار ضباط الجلاوزة المشيخيين عن الأحياء الأخرى"[5]،

أمّا عن تركيبة الحي وبنيته فهي كالتالي :"أما داخله فكان يتكون من مساكن فخمة للضباط وشيخهم فضلا عن مستشفى عسكري كبير مجهز بأدق الضروريات العلاجية، و أما خارجه أي

---

[1] السابق: ص 122.

[2] نفسه: ص 90.

[3] نفسه: ص 122.

[4] نفسه: ص 91.

[5] نفسه: ص 185.

محيط أسواره، فقد كان خنادق محفورة في الصخر مباشرة فوق سطح البحر الذي يحوط بالبناء شمالا."[1].

إن بنية فضاء الحي كما نلاحظ تحكمها ثنائية بارزة (حي شعبي\حي راق) تولد بدورها مجموعة من الثنائيات الأخرى (فقر/غنى)، (منخفض/عال)، فالانخفاض كما نلاحظ مرتبط بالشعبية و القدم والفقر، في حين يرتبط العلو بالرفاهية و الغنى، الاتساع والنظافة .

ويرسم برهان مرة أخرى ويجسد هذا الخلاف،والفارق بين النموذجين من خلال المظاهرة العارمة التي توقعها، التمرد الذي سيحاول القضاء على تلك الفوارق التي ابتدعها المشايخ والضباط، وبطبيعة الحال ستنطلق الثورة من هذه الأحياء السفلى التي عانى أصحابها من الظلم وذاقوا طعم المعاناة : فكان الجمع مظاهرة صاخبة تندلع من الأحياء السفلى حيث يتعين الفقر المدقع لتصعد الشوارع الكبرى المزدحمة بواجهات المحلات الثرية كاسحة الأحياء العليا المتسلحفة للقصور و الفيلات بين بساتين خضراء تفوح ليمونا، وبرتقالا، وتفاحا، وخوخا لم يكن ثمره ينفلت للأسفل أبدا" [2].

حتى الثمار ترفض النظر إلى أسفل تماما كالناس الذي يقطنون هذه الأحياء العالية، قسموا المدينة إلى نصفين مما أدى إلى غضب أولئك "المقهورين الذين طردوا من قلب المدينة بعد أن استولى عليه أثرياء الوصولية الجديدة"[3].

فبنية الحي كما نرى وفقا لنموذج (حي شعبي/حي راق) ولدت ثنائيات أخرى، وتعكس رؤية إيديولوجية تتمثل في سيطرة فئة غنية ألحقها الكاتب بالسلطة الحاكمة مسيرة لشؤون فئة أخرى أدنى و أفقر منها، متحكمة في مصيرها، ومنحت لنفسها حق طرد هؤلاء من منازلهم لتضمها إلى رصيدها المتزايد فخامة يوما بعد يوم.

وتعكس رواية (**رائحة الكلب**) هي الأخرى جانبا من هذه الإيديولوجية التي فرضت مثل هذا التقسيم، إذ يتميز الحي الشعبي الفقير بكل ملامح المعاناة وحرمانه من أدنى وسائل الحياة

---

[1] السابق: ص 186.

[2] نفسه: ص 202.

[3] نفسه: ص 79.

الضرورية "سكان الأحياء الفقيرة التي يقتر عليها في توزيع ماء الشرب حتى يسقى سكان الأحياء الغنية حيث بيت سي عمر ومنازل نواب المجلس البلدي وحدائقهم الغناء" [1].

وهو جدل غريب جداً، فالعلاقة الناشئة بين سكان الأحياء الفقيرة، وسكان الأحياء الغنية علاقة نفعية، تعمل النساء الفقيرات ساكنات الحي الشعبي في مساكن الأغنياء بالحي العالي الراقي، وفي مقابل ذلك يتم استغلالهن من طرف الأغنياء، أما النساء الغنيات كما يرى فتبحث بدورهن عما يشبع غرائزهن عند رجال الأحياء الفقيرة :"لا تخدش التربة أجسادهم ساعة مضاجعة الأرامل اللواتي يشتغلن في بيوتهم مقابل لقمة خبز يومية بعيدا عن أنظار زوجاتهم اللواتي يعتقدون أنهم منشغلات هناك في الطوابق العليا للبيوت بيناهن يصطدن بسياراتهن الفخمة فحول الأحياء الفقيرة"[2].

إن المقارنة بين طرفي الثنائية (حي شعبي/حي راق) تجعلنا نصل إلى أن الحي الشعبي لا يرتبط دائما بالقذارة رغم ضيقه، وقدمه بدليل أن الشخصية تتمسك به وتصرّ على البقاء به رغم المغريات الموجودة بالحي الراقي، ووسائل الرفاهية التي تجعل من الحياة نعيما، إن هذا الرفض مرتبط بالإيديولوجية التي تنطلق منها شخصيات الحي الشعبي الفقير التي تصون مبادئها وتسعى للقضاء على هذه الرفاهية التي تحولت إلى مصدر للعذابات اليوميـــة وآلام

الفقـــراء والمساكين الذين يعيشون تحت وطأة الطبقية الصارخة التي تسببت فيها الفئة التي تقطن الحي الراقي الذي لا يعتبر في هذا الموضع رمزا للتطور والتجديد تحلم كل شخصية بالالتحاق به، بعيدا عن قيم التخلف التي قد تسود بالحي الشعبي الذي اختمرت وتفجرت منه تلك الرغبة العارمة في تغيير النظم الجائرة السائدة، واستبدالها بقيم جديدة.

---

[1] جيلالي خلاص :رائحة الكلب: ص 104.

[2] نفسه: ص 104.

ج-البحر :

يعتبر البحر واحدا من أبرز الفضاءات المعبرة عن الانفتاح، والاتساع، الكبر والعظمة، إذ لطالما شكل مادة خصبة للروائيين، ومصدرا لإلهامهم فضمنوه أفكارهم، ومشاعرهم، كان ساحة للصراع في نص **(العجوز والبحر) لارنست هيمنغواي**، كما سجل حضورا قويا بروايات "**حنا مينة**" نظراً لعلاقته الوطيدة بهذا الفضاء الرحب، ومن نماذج ذلك ثلاثيته الشهيرة **(حكاية بحار)**، **(المرفأ البعيد)**، **(الدقل)** إذ اتخذ من البحر وسيلة لرؤية العالم والحياة وتتعدد النصوص الروائية التي تضمنت هذا الفضاء وتتنوع بين عربية وأجنبية فنجده أحيانا رمزا للحياة بتقلباتها، كاشفا عن دواخل الشخصيات التي تركبه، مبينا خصائصها، عدوا، صديقا، قد يكون مستودع أسرار، مصدر إلهام، مصدر رزق، هكذا إذن يمكن للبحر أن ينطوي على عدد هائل من الدلالات تبعا لطبيعة النص الذي يتضمنه.

ولما كانت مدينة الجزائر هي الفضاء المهيمن في نصوص "**خلاص**" خاصة **(حمائم الشفق)** فمن الطبيعي إذن أن يحظى البحر بعناية الروائي، لأنه لن ينجح مهما حاول التملص منه مادام موقع الجزائر مقابل البحر يمنعه، فهي وكما وصفت مدينة تنظر إلى البحر" المدينة تشبه السفينة الأسطورية التي يغسل البحر مرساها بأمواجه النيلية المزبدة بصابون الارتطام على الصخور"[1] لكن هذا لا يعني أن النص قد استقل بموضوع البحر دون سواه.

وسأحاول رصد الإشارات المتكررة إلى هذا الفضاء مع محاولة للوقوف عند مختلف الدلالات والرموز التي قد يحتملها، لأنه في بعض الأحيان يشار إليه بوصفه جزءاً لا يتجزأ من المدينة لا أكثر :"أغلبنا كان قد انتزع قمصانه ورماها في البحر"[2].

كما يتم أحيانا أخرى توظيفه بمفهومه البسيط المعبر عن الاتساع، الرحابة والعظمة "الحلم بسعة البحر" [3]، إلى جانب ما سبق نلاحظ استخدام "البحر" للتعبير عن الأمل الكبير، والحلم الذي يريد البطل في **(رائحة الكلب)** بلوغه، فراح يتحدى كل القوى المعارضة له واضعا نصب

---

[1] جيلالي خلاص: حمائم الشفق: ص 73.

[2] جيلالي خلاص: عواصف جزيرة الطيور: ص 13.

[3] جيلالي خلاص: رائحة الكلب: ص 48.

عينيه "كسر عققتي شيخ البلدية حتى تتضح خياشيمه للعيان فيمكن سكان المدينة أن يلجوا منخاريه المنكشفين وقتها بعصي من فولاذ لن يزيدها المطر المنهمر وقد انطفأت عيــن الشمس الحامية التي كانت تحميه سوى...تجمّد مخه الموصد أمام طلبات السكان منذ أن انتخب عليهم وصيّا رغم معارضتهم"[1] ، وحتى ينجح في إيجاد الوسيلة الأجدى"التي يتوصل بها إلى فقأ عين الشمس الحامية التي طالما صلته بنيرانها الجهنمية، إنها تلك الشمس التي سلطت أشعتها العمودية بلا هوادة على رأس أمثاله من المقهورين مقترة في القوت على المستعبدين"[2] .

فإنه يحتاج إلى جهد كبير، وصبر طويل، فما يريد تحقيقه،و الوصول إليه ليس بالأمر الهين،وتشارك شخصيات **(حمائم الشفق)** بطل **(رائحة الكلب)** الهدف المراد بلوغه، فإن كان الثاني يود تخليص السكان من القهر والاستعباد، فإن الجماعة الأولى تسعى جاهدة لبناء مدينة جديدة تزول معها كل تلك الرواسب التي خلفتها الأحداث المريرة التي عايشتها المدينة طيلة تاريخها المليء بالمحن و المصائب، بلوغ البحر المعادل للحلم عملية جد صعبة "لم يكن يتصور أن المرور عبر الجبل للوصول إلى البحر يتطلب كل ذلك العناء، وكل ذاك الوقت"[3].

فالبحر يتحول بهذا إلى رمز للخلاص وتحقيق الأحلام :"المتابعة، المواصلة، ذلك ما يجب أن يقتنع به إذا أراد أن يرى البحر يوما"[4] هذا اليوم الذي سينسف فيه قلب المدينة برمته "فإذا القصور الوصولية تتشقق ثم تتهدم كقصور خادعة بنيت من ثلج حتى إذا طلعت الشمس، وصلتها بأشعتها النارية ذابت مندحرة...و إذا العمارات العالية التي بنيت للجلاوزة تتهاوى يمنة، ويسرة"[5].

ويمكن القول أن "فضاء البحر" قد لعب دورا كبيرا في نص **(حمائم الشفق)** -شأنه في ذلك شأن بقية الفضاءات- في بناء أفق النص الدلالي، فنلاحظ ذاك التنوع على مستوى المعاني التي نجح الكاتب في صياغتها، فعدّه كما ذكرت جزءا لا يتجزأ من المدينة لدرجة أنه تحول في كثير

---

[1] السابق: ص 93 .

[2] جيلالي خلاص : رائحة الكلب: ص 91.

[3] جيلالي خلاص :حمائم الشفق: ص 60.

[4] نفسه: ص 62.

[5] نفسه: 204.

من الأحيان إلى رمز مميز لها: "بدت لك العمارات الحمراء السقوف هنا و البيضاؤها أو الرماديتها هناك بنوافذها، تلك الثقوب السوداء المتفتحة على البحر الأزرق المجلوّ كبساط نيليّ موشى بندف الرغوة المتبايضة تارة و المترمدة تارة أخرى" [1].

إن وصف البحر بهذه الطريقة يجعلنا ندرك أن الواصف أحبّ البحر وعشقه فكان بمثابة حلم بالنسبة له، لذا حرص على زيارته والاستمتاع بجماله، وراح ذاك الحلم ينمو شيئا فشيئـــا إلى أن جاء اليوم الذي قرر فيه الذهاب إلى البحر رمز المدينة:" ولئن كان السفر يطوح به في تلك العوالم الخفية فليس البتة للتمتع بعلو الجبال، وتقعر الوهاد، وإنما للتحليق فوق سطح البحر المجلو تارة و المزبد تارة أخرى" [2]، ومن بين العوامل التي أججت هذه الرغبة في نفس الشاب ابن "**برهان الرسام**" هي معرفته" أن أمه جميلة قد رسمت مخططا غريبا للمدينة سيغّير وجهها تماما ويعيد بناءها من جديد، مورثة إيّاه هو عبء وضع الأسس لبنائها من ...لاشيء، بل من ...الملف الضخم المعقد، المدسوس في صندوقه الذي لا تني يده تتلمس أطرافه خشية فقدانه[3] لكن جدته "**الجوهر**" والدة أمه، وزوجة "**بوجبل**" كانت تخاف عليه من تلك المدينة المطلة على البحر بدليل أنها هرّبته منها صغيرا، ومنعته أكثر من مرة من الذهاب إليها" ولكم حذرته من السفر إلى البحر قبل أن يشتد عوده، حتى أنه تجاوز السابعة عشرة ولم يره، معللة رفضها بأنهم سيختطفونه، ويقتلونه أو يدسونه في مكان مجهول، كما فعلوا بأبيه وجده"[4]

لكن إصرارها على منعه زاد وقوى رغبته في رؤيته "البحر هو الذي كان يرتسم في عينيه حين كبح عجلتي دراجته النارية..."[5] وهكذا يرتسم البحر كصورة جميلة، وحلم في ذهن من لم يستمتع بمشاهدته قبلا "البحر ذاك السحر المعجج في مخيلته مالئا خياشيمه برائحته المفعمة بملوحة عذبة المذاق" [6] .

---

[1] السابق: ص25.

[2] نفسه: ص 59.

[3] نفسه: ص 64.

[4] نفسه: ص 66.

[5] نفسه: ص 59.

[6] نفسه:ص 68 .

ويظل (البحر) يجتذبه بقوة إلى أن يلمحه، ويشاهده، وتصيبه الدهشة من شساعته وامتداده اللامتناهي "ساعة إلا دقيقتان بالضبط ورأى الحلم ...وكأن هاتفا مغناطيسيا كان يربطه بالبحر الذي أطل من هناك كانسا الأحراش و الصخور من أمام نظراته المتعطشة... لم يصدق أن ذلك الماء المترامي الأطراف هو البحر..." هو الذي لم يشاهد البحر من قبل.

ولم يفلت هذا الفضاء من ريشة رسام المدينة "**برهان**" لأنه أحبه وتعلق به كتعلقه بالمدينة إذ جعله جزءا هاما من لوحاته التي رسم من خلالها مدينة أحلامه "لوحة بياض حيث صقلت يمناك بأنا ملها ذات الأظافر اللينة الرقيقة صورة البحر الأزرق الهادئ العاكس لأشعة الشمس وقد أتبعها النهار في نهاية العصر المحمر أعلا الشفق مقبل لا محالة ...أظهرت عرض البحر وقد رست به السفن الشراعية السوداء أو الرمادية بأشرعتها البيضاء المتطاولة إلى السمـــاء

عنوة، أظهرته (البحر) كبساط من تلك الأبسطة المخملية التي كانت جدتك فأمك فيما بعد تنسجها ...مما أوحى لك لحظة شرعت في الرسم بهذه اللمسات الأظفرية التي توزع اللون بتقطع معقد هو ذاته الذي يطبع صورة البحر العاكس لأشعة الشمس قبيل الشفق" [1] .

إن التفنن في رسم البحر يعكس الاهتمام البالغ به، وتغلغله إلى أعماق النفس، لأن صلة الشخصيات الروائية المختلفة به أمثال "**جميلة**" وعشيقها" **برهان**"، "**بوجبل**" و "**الجوهر**" راحت تتعمق يوما بعد يوم مما أدى إلى نشأة ما يشبه العلاقة الوجدانية التي تجعل البحر يتحول بشاطئه إلى فضاء يختلي فيه المحب بحبيبته، للابتعاد عن الأنظار فيصبح فضاء للعشق والحب: "هو ذا رشاش الموج المتلاطم يوقظكما من اضطجاعكما تحت أشعة الشمس الوهاجة بالأصياف الحارة ...خدش أناملكما لجسديكما المرملين إيذانا بانتهاء نهار قضيتماه في الغطس تارة وفي التمرغ على الرمال المخملية تارة أخرى"[2]."كنت مولعا في صغرك بالغوص تحت الأعماق لنتر جذورها لا لشيء سوى لإشباع غريزة التحدي الكامنة في ذاك... كما شرحت أنت ذلك للحبيبة في أول نزهة قادتكما إلى شاطئ البحر السحري"[3] وأمام البحر راح العشيقان يمارسان طقوس الحب بعيداً عن عيون الناس ونظراتهم.

---

[1] السابق: ص ص 6 2 ،27.

[2] نفسه: ص 105.

[3] نفسه: ص 28.

و"**بوجبل**" هو الآخر كان يتذكر تلك الأيام السعيدة التي اقتاد فيها "**الجوهر**" إلى البحر محاولة منه للفرار من لحظات الألم التي كان يمر بها، وربما تنجح الذكريات في التخفيف من حدة المعاناة لما وجد نفسه ملقى أمام البحر بعد اختطافه وتعذيبه "حلا لي التمدد فوق نواتيء الصخر الواخزة، و الموحية، بأول يوم من عهد الجلاء جئت فيه رفقة الجوهر إلى البحر، إلى هذا المكان بالذات حيث ها هو محياها ينبجس من تحت الماء بارق الثغر إثر غطسة مازال ماؤها يتقاطر من بين ثنايا خصلاتها الفحمية بينما أنا منبطح فوق الرمل الذهبي أتأمل جسدها الأهيف يقبل نحوى، متجاوزا آخر المويجات الناعمة المداعبة للبشرة القمحية الضاربة إلى السمرة، مثيرة كوامن غيرتي ...إلى أن تمددت بكامل طولها جنبي"[1].

لكن هذه الرومنسية التي تصور حب البحر و الحلم به سرعان ما تتبدد وتتلاشى عندما يتحول هذا الفضاء بسعته وكبره إلى مصدر خوف وقلق "ثم أقبل البحر من بعيد لا كما كان يتوقع، وإنما مرهبا مرعبا بدكنته المضببة المجعدة الأديم"[2].

فيتحول إلى فضاء مخيف عندما يصبح كالوحش المفترس الذي يلتهم البشر ليلقي بهم فيما بعد جثثا هامدة، وهذا ما جعل "**بوجبل**" يتوقع ويخمّن ما قد يحصل له بعد أن رمي على الشاطئ :

"بعد أن دلّوا جسدي المرضوض العاري تماما من على الجلمود المحدّب باتّجاه الماء،فليس سوى لاعتقادهم بلا ريب بأن المد البحري سيواصل مهمتهم الشنعاء بتواطؤ لن يرتاب فيه أحد غداة العثور على جثتي" وقد رماها الموج الأهوج في هذه المنطقة بالذات إلى اليابسة منتفخة، متورمة بشدة ما تكون قد عبت من ملوحة تلك الزرقة التي طالما سحرتني نيليّتها مذ وعيت"[3].

هذا طبعا في حالة ما إذا رمته الأمواج إلى اليابسة، لكن يوجد الاحتمال الثاني "أم سأغرق حتى قاع البحر، حيث ستشد الطحالب و الصخور بقاياي موفرة غذاء لم تكن الأسماك لتحلم به"[4] وتستمر سلسلة الاحتمالات القاتلة التي كان البحر شريكا في تنفيذها : "قد يضربونني حتى الموت ثم يرمونني إلى البحر الهائج الأجاج ليبتلعني ثم يلفظني فيما بعد كأي غريق عادي جاء

---

[1] السابق: ص 12.

[2] نفسه: ص 93.

[3] نفسه: ص 09.

[4] نفسه: ص 09.

يستحم و أكله البحر"[1].فـ"**بوجبل**" الذي كان يصطحب "**الجوهر**" حبيبة عمره إلى البحر قصد الاستمتاع بأحلى الأوقات واستغلال لحظات الخلوة تلك، يشعر بالخوف مما قد يعتريه، ويصبيه إذا ما رمي بجسده إلى البحر الغولي المخيف ويتوقع، ويخمن الطريقة التي سينتهي بها إلى الأبد، إذن فكل الاعتبارات الجمالية التي سجلناها في البداية تزول، وتتلاشى تبعا للتغيير الذي يحدث على مستوى الحالة النفسية للشخصية.

ومن بين الدلالات التي تستوقفنا كون هذا الفضاء منبع خوف،وفزع إذ لطالما عد مصدرا لتلك الحملات المتكررة والهجمات العسكرية التي شنت على مدينة الجزائر وكانت تحاول في كل مرة الصمود في وجهها والتصدي لها بكل ما أوتيت من قوى"وأي مدينة أخرى صمدت صمود مدينتكم لاسيّما حين حاصرها ذات فجر مكفهر إمبراطور زمانه، ذاك الذي لم تكن الشمس تغيب عن أراضيه أبدا وقد رست بعرض الميناء مخفية رأسي الخليج شرقا وغربا، خمسة وسبعون قادسا، وأربعمائة وواحدة وخمسون سفينة تقل خمسة وثلاثين ألف غاز يشهرون سيوفهم، وبنادقهم، ومسدساتهم ويسددون إلى الساحل الصخري مدافع قوادسهم[2] .

إنه أمر يبعث فعلا على الخوف، والقلق "هالكم منظر الأشرعة المنفوخة وهي تكسو البحر الهادىء صباحها برمادية مرقطة بالرصاص و البياض، غير أنكم سرعان ما استرجعتم جأشكم فتحصنتم خلف الأسوار استعدادا لأولى قذائف الأسطول"[3] ونجد إشارة صريحة إلى هذه الحملة في نص **(عواصف جزيرة الطيور)** "أتعلمين أيتها الشجرة العزيزة أن إمبراطورا من الشمال يدعى شارل كان هاجم هذه الجزيرة سنة 1541 وهو يقود بحرية ضخمة يساندها فرسان يسمونهم في بلاد الشمال "فرسان مالطة" غير أن فرسانه وأسطوله فشلوا في الاستيلاء على بيضائنا الناصعة"[4].

ولو تصفحنا تاريخ الجزائر لوجدناه حافلا بالإشارات إلى مثل هذه الغزوات البحرية التي بلغ عددها حوالي تسعة عشر حملة بحرية تفاوتت خطورتها وكانت حملة شارل كان المشار إليها

---

[1] السابق: ص 11.

[2] نفسه: ص 153.

[3] نفسه: ص 154.

[4] جيلالي خلاص: عواصف جزيرة الطيور: ص 24.

سابقا أخطرها عام 1541 لكن المدينة نجحت في التصدي لها، لقد استعان شارل كان "في حملته هذه بأسطول كبير استطاع أن ينقل بواسطته 1230 بحارا"[1].

و إلى جانب هذه الحملة شنت عدة حملات كان مردها أطماع شعوب مختلفة رست بسواحل المدينة ،الفينيقية منها الرومانية، العربية والبيزنطية، الوندالية، الإسبانية، و التركية خلال حقب التاريخ المتقلب للمدينة" ألم ينجذبوا زرافات زرافات تدفعهم أطماع التجارة الشرهة تارة ونوايا الغزو المبيت تارة أخرى مبحرين من كل آفاق الدنيا معلقين أسلحتهم المصوبة إلى الساحل المعطاء، ضابطين أشرعتهم المعتلية لضروب شتى من السفن و المراكب الحربية"[2].

فالإشارة إلى تلك الحملات الشمالية إذن تعكس وبقوة أن البحر هو مصدر تلك الغزوات، ونلمح في نفس الوقت إصرارا على صمود المدينة وسكانها الذي كاد يصبح أسطورة : "الروح العنيدة الجموح التي عرفت بها على مر العصور العسيرة هي التي خلقت بصمودها الدهري أسطورة المناعة فلم تثنها القذائف المتساقطة عليها من عرض البحر خلال تلك الحملات الشمالية المتوالية بلا طائل من عصر إلى عصر"[3].

وكان البحر أيضا الفضاء الذي تسربت من خلاله جيوش الاستعمار الفرنسي عندما قدمت لاحتلال الجزائر صيفا خلافا لحملة شارل كان التي تمت خريفا "كالسابقين ألقوا مراسيهم بعرض الخليج ذات صبيحة صيفية رائقة"[4] وفعلا نجحت الجيوش في النزول غرب المدينة بسيدي

فرج نزل الغزاة غربي المدينة في تلك الفجوة التي طالما حذرتم الشيخ وعسكره من مغبة إهمالها كذلك بدون تحصين، مما جعل سيدي منصور يدعو أهل المدينة إلى الاستماتة في الدفاع عنها و الجهاد وعدم الانشغال عن ذلك لأن الأعداء الذين تربصوا ببيضائهم شرعوا في تنفيذ خططهم التي قضوا أزمنة طويلة في إعدادها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى كان (سدي منصور) يدرك ما ستؤول إليه المدينة ما لم ينجح أبناؤها في حمايتها "وقبل أن ينبلج الفجر ستدك مدافعه أسوار المدينة، وبيوتها، وأسوارها، وقصورها ممزقة أجساد الأطفال والنساء،

---

[1] عبد الرحمن الجيلالي: تاريخ المدن الثلاث: ص 44.

[2] جيلالي خلاص :حمائم الشفق: ص 186.

[3] نفسه: ص ص 81- 87.

[4] نفسه: ص 187.

والشيوخ إلا من أسعفته رجلاه فالتحق بالجبل قبل نزول الجيوش الحمراء التي ستكتسح الأزقة، و الشوارع، والمآزق فلا تبقي على شيء حيا"[1].

لقد حمّل البحر إذن مسؤولية تلك الحروب البحرية التي عاشتها المدينة لفترة تجاوزت خمسة قرون كانت آخرها حملة الفرنسيين عام 1830 مما جعله يتحول من فضاء رومنسي تحبه الشخصيات ،وتعشقه إلى فضاء مخيف مثير للهلع و الفزع، لكن وجهة النظر هذه سرعان ما تتغير عندما يتدخل هذا الفضاء في عملية صد بعض هذه الهجومات وحماية المدينة منها عندما يثور ساخطا على سفن وقوات العدو محاولا إغراقها :"البحر برمته ثار متقيئا طحالبه عبر أمواج راحت تمطر الأشرعة ممزقة قماشها إربا إربا كما باتت تعلو بالسفن و القوادس حتى لتخالها قطع قش تطوح بها ريح عاتية" [2] وتحاول الأمواج جاهدة أداء دورها "على أكمل وجه إذ" تتلاعب في توفزها المجنون المزبد برغاوي غضب مباغت بحطام السفن و القوادس المفككة"[3] .

وبفضل مياهه كان (البحر) يطفئ تلك القنابل مانعا وصولها إلى اليابسة حريصا على سلامتها من كل دمار أو خراب قد يلحقها لقد كان "البحر الرؤوم الذي روضته بأسوارها يبرد كل الجمرات الموقدة بوقاره ونيليّته"[4] واعدا سكان المدينة مطمئنا إياهم :"بوفود أمواجه الآتية و الغادية في طاعة لا مشروطة، أن هو ههنا يقف بزوابعه وهوله في وجه كل من تسول له نفسه محاولة تكحيل عينيه بمرود نقى جميلتكم، المدينة الأخطبوطية المغرية، المغرقة لأفحل القراصنة" [5].

لقد ساهم هذا الفضاء إذن في تحرير المدينة من أفول الغزاة محاولا إعاقة نجاح غزوهم ليغادروا عائدين إلى نقطة انطلاقهم يعلوهم الفشل بعد انتصار المدينة الأسطورية بمساعدة حاميها: "انبلج صبح الجلاء ذات يوم راشا بأشعة شمس صيفية حارة أفول الغزاة المتقهقرة بلا توان إلى مراكبها وسفنها قصد اللجوء إلى موطنها وراء زرقة البحر المجلوّ الضاحكة أمواجه

---

[1] جيلالي خلاص :عواصف جزيرة الطيور: ص 25.

[2] جيلالي خلاص :حمائم الشفق: ص 155.

[3] نفسه: ص ن.

[4] نفسه: ص 81.

[5] نفسه: ص 153.

بأسنان ناصعة لم يكن بمستطاعها حبس رغاويها البصاقية التي كانت تنفلت من بين قواطعها ممطرة المندحرين مبللة إياهم حتى النخاع" [1].

بعد تتبع مختلف الوظائف والدلالات التي اضطلع بها فضاء البحر، يمكن التنبه إلى أن هذا التنوع يكسب النص جمالية خاصة، لأن هذا الفضاء لم يظهر وفقا لنمط محدد وصورة ثابتة بل كان مرة فضاء جاذباً، صديقاً حاميا للمدينة، مدافعا عن سكانها، وكان في مواضع أخرى عدوا مصدرا لجميع الهجمات البحرية التي كانت المدينة عرضة لها لفترة طويلة.

[1] السابق: ص 191.

د- الجبل :

يمكن تصنيف هذا الفضاء الذي ارتبط بمصير أمة بأكملها ضمن جملة الفضاءات المفتوحة لا على الطبيعية فحسب، بل لأنها تضمن على مستواها الاتصال بين الشخصيات الثورية الحالمة بالحرية وبغد أفضل بعيدا عن الاستعمار والعبودية، لأننا إذا قلنا "**جبل**" فإننا سنستحضر جملة من الدلالات السياسية الثورية، فهو المكان الذي احتوى الثورة، وكفاح الجزائريين طيلة تلك الفترة، لقد كان الملجأ الوحيد للثوار الذين ضاقت بهم الأحوال من كل جانب، هم الذين كبلتهم قوى الاستعمار الفرنسي الغاشم "إلى الجبل لجأتم إذن، عصافير نشوى احتفت بكم في تغريدات حلوة شنفت آذانكم الحزينة، مبلسمة طبلاتها المثقوبة من جراء دوي المدافع وانفجارات القذائف المفرقعة"[1].

لقد ارتبط الجبل بالثورة التي ستنتقل بالمجتمع من حالة الانغلاق إلى حالة الافتتاح التي يستعيد معها حتما إنسانيته المسلوبة منه، هذا ما جعل الجبل يتحول إلى فضاء مثالي لاحتضان المعارك، وميدان خصب لتنفيذ العمليات الثورية بعد أن تشكلت لدى الجزائريين قناعة مفادها أن الثورة هي لغة التخاطب التي يفهمها العدو خاصّة و أن كل السبل الأخرى فشلت في حل مشكلة الاستعمار الذي راح يهدد هوية الجزائريين بمحاولة إزالة معالم المكان وتغيير طبيعته. لقد أكسب الجبل الصلب الثوار مناعة، وزادهم قوة "أجنة رفض ولدتم بين جلاميد الجبل وأشجاره فكان الفضاء الأوحد الذي احتضن آمالهم و أحلامهم التي عاشوا في سبيل تحقيقها معاناة كبرى لم تحبط عزيمتهم ولم تثبط قواهم، بل راحت تكسبهم في كل مرة مناعة كانت تتجدد مع كل انتصار يحققونه "بيد أن تلك المعاناة لم تكن سوى امتحانات قاسية مافتئت أن أكسبتكم مناعة جديدة راحت تعاند ذرى الجبل العتيد...وحوشا ضارية تشبّعت بصفاء هواء الجبل، نزلتم على حاميات الأعداء، وذخائرهم، فأشعلتموها جهنم صلت بشراتهم وفتتت مدافعهم، وكبلت بنادقهم و أصمت عقولهم.. "[2].

وتكتلت الجهود، وتراصت جميع الأيدي لتأجيج نيران الثورة التي احتضنها فضاء الجبل بصدر رحب، إنها الحرب التي جعلت من الثوار صقورا ضارية إذا ما انقضت على فرائسها لا

---

[1] جيلالي خلاص : حمائم الشفق: ص 60.

[2] نفسه: ص 61.

تغادرها إلا بعد أن "تهشم أضلاعها بنقرات رمحية أو مخالب فولاذية، قبضات أظافرها سموم ناقعة تسلب الأرواح فور وخز خلاياها" [1].

إن انفتاح هذا الفضاء وسعته، أتاحت إمكانية الحركة و التنقل التي افتقدها الثوار على مستوى فضاءات أخرى ،هذا ما جعلهم (الثوار) يصممون على التدهرب "على الغزاة كالصواعق من ذرى الجبل العالي قصد سحقهم كحشرات دحستها جلاميد حطها السيل من عل فرميهم للجج البحر لتبتلعهم"[2] غاية واحدة جمعت الثوار بالجبل وهي تحرير كل من الذات والجسد و الأرض من هيمنة المحتل :" ثم التأم الشمل فكانت حرب الجبل الكبرى، فإن سقطت المدينة و أخليت من حضرها فليس سوى لتعمير الجبل"[3].

"العام تلو العام كنتم تبردون سلاح العدو بمصقلاتكم التي شحذتها عشريات القحط المجدب لنفوسكم إلا من عزائمها المنيعة، لم تشفوا غليلكم إلا حين نشرتم أجساد الغزاة غسيلا مهلهلا"[4].

وبعد المخاض العسير الذي عاشه الثوار، ولدت الحرية، لكن هناك من ظن أن مجرد الدفاع عن المدينة كفيل بجعلها ملكا له، يستولي على خيراتها كما يحلو له فما إن انقضت الثورة ظهرت النوايا الخفية فبدوا وكأنهم "أكباش متناطحة على شاة هرمة"[5].

"كان المشايخ العائدون من حرب الجبل يصفون بعضهم بعضا، لا يرحم قويهم ضعيفهم، ولا يهمّهم عدا التشييخ على عرش المدينة"[6].

ووصل الأمر ببعضهم إلى درجة التقاتل فيما بينهم لجمع ما وسعت أيديهم من غنائم ثمينة لكن "**بوجبل**" كان نموذجا للثوري الذي ما دافع عن مدينته ووطنه إلا بدافع عشقها والتعلق بها، إذ رفض أن يبيع كفاحه وحبه لمدينته مقابل تلك القصور والمنازل الفخمة التي كان غيره يتهافت، ويسارع إلى الاستيلاء عليها مما جعله عرضة للعديد من المضايقات و المعاناة لكنه كان في

---

[1] السابق: ص 162.

[2] نفسه: ص 15.

[3] نفسه: ص 188.

[4] نفسه: ص 162.

[5] نفسه: ص 191.

[6] نفسه: ص 192.

قرارة نفسه مقتنعا كل القناعة بأن كل ذلك لن يعادل ما عاناه أيام الجبل "لا أعتقد أن تعذيبهم سيكون أقسى مما عانيت في فجاج الجبل وذراه أيام تلك الحرب المدمرة، كلا الأكيد أنني مهما عانيت لن أبلغ حدا يفوق ذلك الذي عانيته أيامها، الأوبئة، العطش، الجوع، الجراح، وهلم جرا من الطعنات السامة القاتلة" [1].

ويمكن القول أن هذا الفضاء بالذات عادة ما يتم استحضاره عن طريق الخيال في كل مرة يشار فيها إلى الثورة الجزائرية لما لعبه من دور فعال آنذاك، وذلك حتى أثناء غياب الإشارة المباشرة إلية،هذا ما لا يقلل أبدا من أهميته مادامت طرق تقديم وعرض الفضاء في الرواية تختلف وتتباين، لأننا "حينما نبحث عن تجليات الفضاء في النصوص الأدبية روائية كانت أو غيرها نعثر عليها حاضرة بشكل من الأشكال إما مضمنة أو موصوفة أو معروضة أو محلوما بها، أو متأملا فيها"[2].

ولا بأس الآن من إقامة حوصلة لما تم التوصل إليه من نتائج من خلال دراسة الفضاء في روايات "**خلاص**"، فبعد أن صدرت الفصل بتمهيد نظري حاولت من خلاله إثبات أهمية الفضاء في بناء النص الروائي والعلاقة المتينة التي يقيمها مع بقية العناصر الفنية المكونة للرواية، توقفت قليلا عند آراء بعض نقادنا العرب الذين تناولوا هذا المبحث ضمن دراساتهم، كما عرضت مفهومهم للمكان ومدى علاقته بمصطلح الفضاء والفرق بين المصطلحين، ومن ثم محاولة الاقتراب من الطريقة التي قدم بها النص هذا المكون الفني والجمالي فوجدت بأن قراءة الفضاء الروائي لا يمكن أن تكون جاهزة مسبقا لأن النص هو الذي يحدد الطريقة التي يقرأ بها ،كما توصلت إلى أن الفضاء ليس مجرد بياض دلالي لا قيمة له بل هو علامة مليئة دلاليا، وجودها داخل النص ليس صدفة، بل يصبح عنصرا تعبيريا ومكونا جماليا، فهو لا يقدم نفسه بقدر ما يعوّل على القراء الذين ينتجونه من خلال مساءلته، أين تجري الأحداث ؟ كيف تقدم الرواية فضاءاتها ؟ لماذا هذا بالذات دون غيره ؟ ما هي وظيفته الدلالية ؟

وقبل الإجابـــة عن هذه الأسئلة والكشف على الطريقة التي انبنى بها الفضاء التخييلي ضمن عالم خلاص الروائي، آثرت الوقوف قليلا عند قضية الفضاء النصي والدور الذي يلعبه

---

[1] السابق: ص 19.

[2] حسن نجمي: شعرية الفضاء: ص 46.

في تعميق العلاقة بين القارئ والنص منذ بداية النصوص إلى آخرها، لأنه وبكل بساطة الحيّز الذي تشغله الكتابة من تصميم الغلاف ووضع المطالع وتنظيم الفصول، وتشكيل العناوين، وبقية الأمور التقنية المرتبطة بإخراج الكتب بطريقة تستفز القراء باستفزاز أبصارهم، ودراسة الفضاء النصي تهيئ فكرنا وعقلنا لقراءة النص، وروايات "**جيـــلالي خلاص**" المدروسة لم تشذ عن النصوص الساعية لتكثيف العلاقة بين الغلاف الخارجي بمحتوياته ،والنص الروائي، ولفتت انتباهي الصور المختارة لأغلفة الروايات التي لا تخلو من دلالات حاولت الإشارة إليها وربطها بالنصوص التي انتمت إليها، وخلصت إلى أنّ اختيارها قد يكون إما استنادا إلى الأحداث (مضمون النص) أو تكون رمزية يجتهد القارئ لفهمها ،وإدراك علاقتها بالنص وكانـــت لي وقفة عند العناوين الأربعة (**رائحة الكلب**) (**حمائـــم الشفـــق**)(**عواصـــف جزيرة الطيـــور**) و(**زهور الأزمنـــة المتوحشـــة**) فحاولت قراءتها منطلقة من فكرة أن العنوان أول ما يصادف المتلقي في أية عملية قرائية لأنه العتبة التي نلج من خلالها عالم النص، خاصة وأنه يتوسط العلاقة بين مرسل العمل ومتلقيه، وتوصلت إلى أن عناوين النصوص هيمن عليها عنصر الزمن إضافة إلى سمة الحزن التي لفت النصوص، والرغبة التي تقاسمتها الشخصيات المختلفة في التغيير وبناء عـــالم جديد بعيدا عن المـــعاناة والآلام .

وأشرت بعد ذلك إلى قضية أخرى هي من صميم الفضاء النصي وتتمثل في تنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية التي تباينت واختلفت من نص لآخر.

وبعد هذه المرحلة حاولت التسلل إلى داخل النصوص للتعرف على طريقة انبناء الفضاء التخييلي بها، والكيفية التي قدّم وعرض بها فنيا فأدركت بأنّه يمكن التمييز بين ثنائية الفضاء (مدينة / قرية) مع هيمنة القطب الأول، هيمنة جعلتني أبحث عن جملة العلاقات التي أقامتها المدينة مع الإنسان، مع التاريخ ومع الزمن، فحق أن نطلق عليها اسم مدينة خلاّص لأنه طبعها فعلا بملامح جدّ متميزة.

وطبيعة الأحداث التي تناولتها النصوص هي التي فرضت هيمنة هذا الفضاء خاصة وأنها تحولت إلى حلبة كبرى لصراع الشخصيات، صراعا اجتماعيا، ثقافيا، اقتصاديا، حضاريا وإيديولوجيا فبؤرة الصراع الجوهري التي ولدّت معظم النصوص كانت نتيجة الخوف على المدينة، وهذه الهيمنة التي أشرت إليها فرضت فضاءات مدينية أكثر منها ريفية لذا قمت

بتوزيعها دون إقصاء الرّيف إلى فضاءات (إقامة / انتقال) معتمدة على مبدأ التقاطب، ودون أن يقتصر على الجانب الهندسي فحسب لأن الجانب الشعوري يلعب دورا رئيسيا في تحديد معالم الفضاء، وبعد أن تعاملت مع الطرف الأول من الثنائية توصلت إلى أن الإقامة قد تكون اختيارية كما يكون ذلك عموما مع فضاء البيت ،أو جبرية مع فضاء السجن الذي عادة ما يتميز بالانغلاق والنفي والعزلة، وإضافة إلى العقاب الجسدي تدخلت رموز السجن من مفاتيح وأبواب لتزيد من عذاب السجناء النفسي ،إضافة إلى الأصوات والروائح التي تعمق هذه الفكرة لكن قد يحدث خرق لدلالة السجن بوصفه فضاء مغلقا محدودا فيتحول إلى فضاء لبناء الإنسان وتوعيته عوض تدميره ،فتكون الحرية داخل الإنسان وليس خارجه ،وسمتا الانفتاح والانغلاق مرتبطتان بالجانب النفسي للشخصية التي تقطن هذا الفضاء أو ذاك، والزاوية التي تنظر منها إليه، وطبعا رؤية الشخصية لكل فضاء هي الكفيلة بجعله يكتسب دلالات وأبعاد مختلفة تتغير كلما تغير مزاج الشخصية ونفسيتها، وهكذا يكون تشكيل الفضاء مقتصرا على الفعل البشري، يندر أن نجد فضاء خاليا من التأثيرات البشرية.

ولما انتقلت إلى القطب الثنائي (إقامة / انتقال) تعاملت معه على أساس أنّه يشهد حركة الشخصيات، ومن خلال حركتها ستلعب دورا في بناء عوالم هذه الفضاءات الدلالية، ولقد قمت بتوزيعها إلى الشوارع، الأزقة والساحات التي كانت نظرا لانفتاحها الفضاء الأمثل للتعبير عن الثورة التي فجّرتها تلك التراكمات المختلفة على مرّ السنين.

تناولت أيضا الأحياء التي قسمتها إلى (أحياء شعبية / وأخرى راقية) تحكمها ثنائية ضدية كـ (فقر / غنى) (منخفض / عال) فالانخفاض ارتبط بالشعبية والقدم والفقر، في حين ارتبط العلّو بالرفاهية، والغنى، والاتساع، والنظافة، وهذه الثنائية أكدت فكرة سيطرة فئة غنية ألحقت بالسلطة الحاكمة، مسيرة لشؤون فئة أخرى أدنى وأفقر منها، لكن الحي الشعبي لا يرتبط دائما بالقذارة رغم ضيقه وقدمه بدليل تمسّك الشخصية به، والإصرار على الإقامة فيه.

الفضاء الثالث الذي كانت لي معه وقفة هو "البحر" الذي لم يظهر أبدا وفقا لنمط محدد وصورة ثابتة، بل كان مرة فضاء جاذبا، صديقا، حاميا للمدينة، مدافعا عن سكانها، وكان في

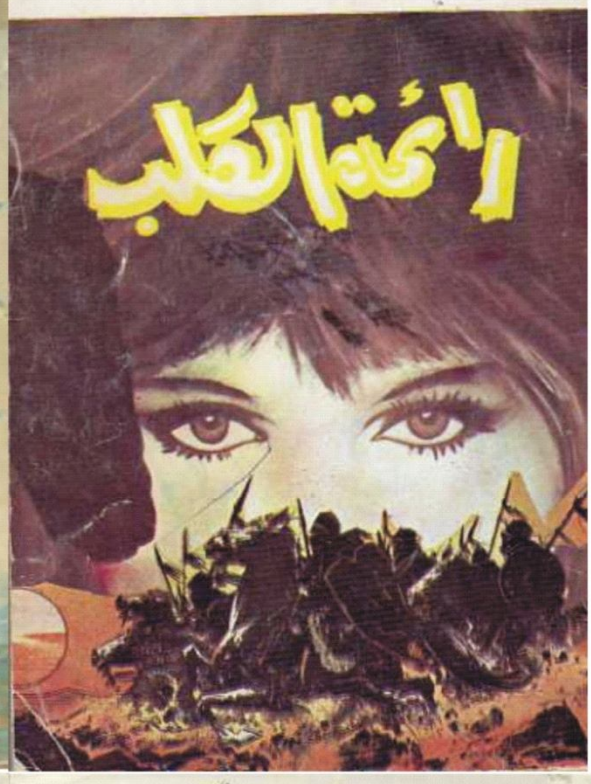
مواضع أخرى عدوّا، ومصدرا لجميع الهجمات البحرية التي كانت المدينة ولفترة طويلة عرضة لها.

أما الجبل فارتبط عند "**جيلالي خلاص**" بالثورة التي حاولت نقل الشخصيات من حالة الانغلاق إلى الانفتاح بوصفة الفضاء الأمثل لاحتضان المعارك.

وأيا كان الفضاء الذي احتضن الأحداث فإن نصوص"**خلاص**" أظهرت قدرة كبيرة على التنسيق بين الفضاء، وموقف الشخصية النفسي فالإنسان لا يحتاج فقط إلى مساحة جغرافية يعيش ويتحرك فيها لكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره، وتتأصل فيها هويته خاصة وأنّ الذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها لكنها تنبسط خارج هذه الحدود لتصبغ كل ما حولها بصبغتها.

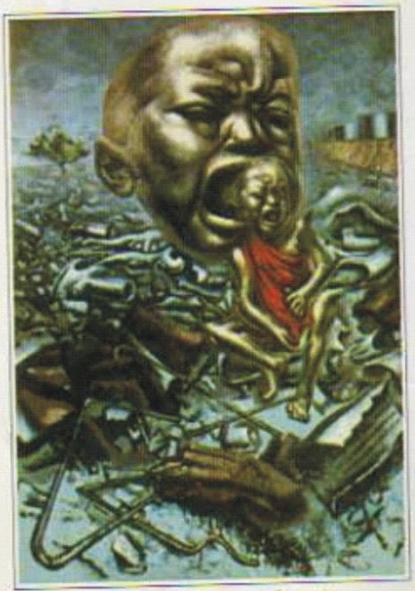
إضافة إلى ما سبق يمكن القول بأن القيمة الدلالية للفضاء تستمد من خلال البناء الفني الذي يقوم على مبدأ التعارض والتقاطب، فتأتي تلك التقاطبات عادة في شكل ثنائيات ضدية تعكس جملة التوترات التي تنجم عن اتصال الشخصيات داخل فضاءات الأحداث، إنها تجسد التعارض الموجود في الواقع والذي تمارسه الرواية فنيا، كما أن الفضاء في رحلة انتقاله من مداره الواقع إلى مداره الفني الروائي يمر عبر أنفاق متعددة، نفسية وإيديولوجية وفنية وفي كل هذا تلعب الشخصيات دورا بارزا في تشكيل الفضاء من خلال ما تقوم به من أحداث ومن خلال اختراقها له، وهذا ما جعلني أرغب في إظهار أهمية الشخصية ودورها الفعال الذي تلعبه في بناء عالم النص الدلالي، وارتباطها الوثيق بالإحداثيات الزمنية، والفضاء من خلال وعيها ورؤيتها المميزة للأحداث، فكيف قدم "**جيلالي خلاص** " هذا العالم الخصب والمتنوع ؟ وما هي التقنيات التي استخدمها في بناء شخـــصياته ؟ هذا ما سأحاول الإجابة عنه، والاقتراب منه من خلال الفصل الموالي الذي خصصته للكشف عن بنية الشخصية الروائية من خلال نصوص "**خلاّص**" المدروسة.

جيلالي خلاص



جيلالي خلاص

عواصف جزيرة الطيور



المطر و الجراد

رواية

منشورات مارينور

جيلالي خلاص

حمائم الشفق

رواية

جيلالي خلاّص

زهور الأزمنة المتوحشة

رواية

حمّه

الفصل الثالث

بنية الشخصية الروائية عند جيلالي خلاص

تمهيد .

. I- نظام تسمية الشخصيات الروائية عند جيلالي خلاص.

II - أنماط الشخصية الروائية عند جيلالي خلاص.

1) - الشخصية الجاذبة:

أ- شخصية المرأة.

ب-الشخصية الثورية

2)- الشخصية المرهوبة

أ- شخصية المستعمر.

ب- شخصية السلطة الحاكمة.

ج- شخصية الأب.

3) - الشخصية المتأزمة:

أ- شخصية الكاتب العمومي.

ب- شخصية الكاتب الصحفي.

تمهيد:

تحتل الشخصية موقعا هاماً في بناء النص الروائي، لأنه لا يمكن أن نتصور حكيا دون شخصية تكون محوره الدلالي، ولعل هذا ما جعل أحد النقاد يعرف الرواية بأنها "ما هي إلا قصة لقاء الشخصيات مع بعضها وإخبار بالعلاقات التي تنشأ بينها"[1] .

وأشير في هذا الموضع إلى العلاقة الوطيدة التي تجمع الشخصية بباقي المستويات التي تشكل النص الروائي، لدرجة يصعب معها الفصل بين العنصر والآخر، لكن أهمية الشخصية الروائية تجعلنا نلح على أن " لا رواية من دون شخصية تقود الأحداث، وتنظم الأفعال، وتعطي القصة بعدها الحكائي ...ثم أن الشخصية الروائية فوق ذلك تعتبر العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى بما فيها الإحداثيات الزمنية والمكانية الضرورية لنمو الخطاب الروائي واطرداه"[2].

ونظرا لأهميتها حظيت "الشخصية" في الرواية باهتمام وعناية الدارسين وعكست الأبحاث الكثيرة التي دارت حولها تطور مفهومها الذي رافق تطور نظرة النقد إلى الرواية ككل، وبالتالي فإن مفهوم الشخصية راح يتغير في كل مرحلة تبعا لطريقة فهم النقاد لهذا الجنس الأدبي، وإذا كانت آراء النقاد والدارسين متفقة على أهمية الشخصية، فإن هذه الآراء قد تباينت واختلفت حول مفهومها من جهة، وسبل مقاربتها من جهة أخرى، فمع النقد اليوناني مثلا عاشت الشخصية عبودية تامة للحدث، واعتبرت ثانوية مقارنة بباقي العناصر الأخرى، ولم تتخلص من هذه العبودية إلا مع القرن التاسع عشر (19) الذي شهد استقلال الشخصية عن الحدث وظهورها لأول مرة كعنصر مستقل عن الحدث الذي أصبح نفسه مبنياً "لإمدادنا بمزيد من المعرفة بالشخصيات، أو لتقديم شخصيات جديدة"[3] ، ويعكس هذه النظرة الجديدة ما ذهب إليه "لوكاش" الذي كان شاهدا على ما أصاب الشخصية الروائية من تطور من خلال دراسته"للبطل الإشكالي والتي أكد من خلالها على استقلالية الشخصية عن الحدث والتي "تصبح جزءا مكونا وضرورياً لتلاحم السرد"[4].

---

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 269.

[2] نفسه: ص 20.

[3] نفسه: ص 208.

[4] نفسه: ص 209.

وبظهور ما يعرف بالمعالجة النفسانية للشخصية مع القرن 19 وبداية القرن 20 راح الكثير من المحللين النفسيين للأدب يستعينون "بتصريحات الكتاب وآرائهم الشخصية لإضاءة هذا المفهوم من الوجهة النفسية مما أسقطهم في النموذج السيكولوجي العقيم وأبعدهم أكثر فأكثر عن الفهم الوظيفي للشخصية"[1] وأدى بهم ذلك إلى الخلط بين مفهومين مختلفين هما (الشخص والشخصية) (Personne –personnage) في حين يفترض التمييز بينهما دون نفي وجود العلاقة بينهما "ومن البديهي أن أي تصور للشخصية لا يمكن فصله عن التصور العام للشخص للذات أوالفرد[2] فلا ينبغي نسيان أن الأشخاص الذين ينتقيهم الكاتب سرعان ما يفقدون ذواتهم الأولى بمجرد دخولهم عالم النص ليكتسبوا بذلك ذوات جديدة يصنعها النص ويرسمها، طالما أن الكاتب يخضع الشخص إلى إعادة إنتاج ليحوله بعد ذلك إلى شخصية فنية ،أو كائن من ورق على حد تعبير "رولان بارت"[3] لذا فإن القراءة التي تخلط بين الشخصيات الحكائية والأشخاص من لحم ودم تكون ساذجة لأننا سنكون لحظتها قد نسينا بأن مشكل الشخصية هو قبل كل شيء لساني لا يوجد خارج الكلمات"[4].

إن الشخصية الفنية تختلف عن تلك التي تقابلها على أرض الواقع رغم العلاقة الموجودة بينهما والتي لا يمكن نفيها، لكن ما تنبغي الإشارة إليه، والتأكيد عليه أن كل واحدة منهما تنتمي إلى عالمها الخاص بها الذي تحكمه قوانين خاصة ومميزة، "فالشخصية في الرواية لا تنمو إلا في وحدات المعنى، أي من الجمل التي تنطقها هي أو ينطقها الآخرون عنها، إن لها بنية غير متعينة إذا قارناها بالشخص البيولوجي الذي يملك ماضيه المتماسك والملازم له"[5].

أما المغالطة الثانية فنشأت عن نظرة بعض النقاد إلى الشخصية على أنها معادل للشخصية التي أبدعتها، وعمدوا إلى المطابقة بين المؤلف والشخصية المتخيلة التي يبدعها خاصة في الروايات التي يعتمد في سردها على ضمير المتكلم وتحولت هذه النظرة إلى تقليد نقدي عودنا

---

[1] السابق: ص211.

[2] فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية : ترجمة سعيد بنكراد، الرباط 1990 : ص 16.

[3] رولان بارت : مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص : ترجمة منذر عياشي، ط1 1993، ص 72.

[4] عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي: ص 46.

[5] نفسه : ص 48.

على النظر إلى الشخصية الروائية كما لو كانت جملة من التجارب المعاشة أو المنعكسة ومزيجا من ملاحظات وافتراضات مؤلفها...[1].

لكن نجد فيليب هامون يؤكد أن النصوص ذات الاتجاه الواقعي لا تحيلنا على الواقع مباشرة بل تخلق فينا ما يمكن أن نطلق عليه مصطلح الوهم الواقعي لماذا؟ "لأن ما نتوصل إليه في النص ليس أبدا الواقع بالفعل ولكنه عقلنة (Rationalisation) ونصية (Textualisation) الواقع، وإعادة بناء لاحقة مؤطرة داخل وبواسطة النص [2]. ومن بين الذين التفتوا إلى الشخصية الروائية من زاوية جديدة يمكن اعتبارها ردة فعل على التصور الذي يخلط بين مفهومي كل من "الشخص" و"الشخصية"، وعلى تلك الآراء التي سادت لفترة طويلة، نجد "فلاديمير بروب" الذي حاول من خلال الدراسة التي قدمها حول الحكاية الروسية إثبات أن التعامل مع الشخصية لا يتم إلا من خلال مجموع أفعالها، لذا قام بتوزيع الشخصيات توزيعا جديدا أهمل نوعيتها وصفاتها، وخصائصها الذاتية لأن ما يهم في نظره هو ما تقوم به من وظائف وأدوار "ففي دراسة الحكاية مسألة معرفة ما تفعله الشخصيات وحدها مهمة، أما من يقوم بالشيء، وكيف يقوم به فأسئلة لا تطرح إلا كلواحق" [3].

فما هو أساسي في نظره هو الأدوار التي تقوم بها الشخصيات، لأنه عنها (الأدوار) ينشأ المعنى الكلي للنص،وهذا هو سبب تحول الشكلانيين والبنائين إلى الانطلاق من مفهوم لساني لفهم الشخصية والتركيز على ما تقوم به من أدوار ووظائف "أكثر من الاهتمام بصفتها ومظاهرها الخارجية" [4]، وهذا التصور هو الذي جعل الشخصية في مفهومها تلتقي بمفهوم العلامة اللغوية"Signe"، وللعلامة في المفهوم السوسيري [*] طبعا وجهان "دال : Signifié" و "مدلول "Signifiant وبما أن الشخصية علامة فلابد أن يكون لها دال ومدلول "أي الشكل الصوتي الذي يميز كل علامة عن الأخرى، والمفهوم المجرد الذي يتبادر للذهن عند سماعنا هذا الشكل الصوتي" [5] فالتعرف على الشخصية وتقديمها "وتعيينها على خشبة النص يتم من خلال دال لا

---

[1] Roland Bourneuf et Real Ouelet. L’univers du roman P 172

[2] عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي : ص 50.

[3] نفسه: ص 84.

[4] حميد لحمداني: بنية النص السردي: ص 52.

[*] نسبة إلى العالم اللغوي الذي يطلق عليه اسم آدم الألسنية "فردينان دي سوسير" ويعد من الرواد الأوائل الذين استلهمهم فيض العلامة.

[5] عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي : ص 53.

متواصل، أي مجموعة متناثرة من الإشارات التي يمكن تسميتها بـــ"سمته" إن الخصائص العامة لهذه السمة تحدد في جزء هام منها بالاختيارات الجمالية للكاتب" [1] .

ويتم الإعلان عن الشخصية عن طريق الأوصاف والأسماء وغيرها وجملة الدوال هذه بتنوعها وتعددها تتيح للروائي إمكانية الاستغناء في فترات من النص عن ذكر الاسم الشخصي أما المدلول فيتجسد في كون الشخصية "لا تبنى إلا من خلال جمل تتلفظ بها هي أو يتلفظ بها عنها" [2] .

والشخصية باعتبارها علامة تتميز بكونها فارغة من كل دلالة مسبقة لأن المتلقي هو الذي يلعب الدور الأساسي في تحديد معالمها، وتجسيدها في العمل الروائي وهذا ما ينفي عنها كونها جاهزة فهي تبقى رهينة المعاني "والوحدات الدلالية التي تبدأ ببداية الحكاية، وتنتهي بنهايتها، وإن حصل حكم أو تصور لشخصية ما في جزء من أجزاء الحكاية قبل اكتمالها فإنه يكون قد أخطأ في حقها، بحيث لم ينظر إليها ككل متكامل، بل اقتصر على قسم منها" [3].

وفي كتابه "سيميولوجية الشخصيات الروائية" عمد "فيليب هامون" إلى تصنيف الشخصية إلى ثلاثة أقسام معتمدا في ذلك على ما ذهب إليه السيميولوجيون في تقسيمهم العلامات اللسانية إلى:

1-علامات مرجعية، 2-علامات استذكارية، 3-علامات واصلة.

ومادامت الشخصية في نظره علامة لسانية فيمكن تقسيمها هي الأخرى إلى ثلاثة أقسام شأنها في ذلك شأن كل العلامات، ومن خلال هذا توصل "فيليب هامون".

إلى أن أصناف الشخصيات الثلاث هي:

"1- فئة الشخصيات المرجعية.

2-فئة الشخصيات الإشارية.

3-فئة الشخصيات الاستذكارية" [4] .

ويؤكد فيليب هامون على أنه من الممكن أن تنتمي الشخصية الواحدة إلى هذه الأنواع الثلاثة.

---

[1] فيليب هامون : سيميولوجية الشخصيات الروائية : ص 48.

[2] نفسه: ص 26.

[3] عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي : ص 48.

[4] فيليب هامون : سيميولوجية الشخصيات الروائية:ص ص 24-25.

ودائما في إطار الاتجاه الذي ركز على الشخصية من حيث الوظيفة التي تؤديها نشير إلى النموذج العاملي الذي وضعه الناقد المسرحي سوريو انطلاقا من نتائج أعمال "بروب" ويتكون هذا النموذج العاملي من ست وحدات أطلق عليها اسم "وظائف درامية" والعوامل عنده هي "البطل، البطل المضاد، الموضوع، المرسل، المرسل إليه، المساعد" [1] .

ويستفيد قريماس A.G Greimas من هذه التقسيمات ليضع نموذجا عامليا في ثلاثة أزواج عاملية يجمع بين كل زوج منها محور دلالي ،وأساس هذا النموذج أنه "يتمحور كليا حول موضوع الرغبة المطلوب من قبل الذات والمتموضع كموضوع تواصل بين المرسل والمرسل إليه، رغبة الذات من جهتها تلون بإسهامات المساعد والمعيق"[2].

ويحاول "قريماس" إقامة حدود بين مصطلحين هما "العوامل" و"الممثلين" (Actants et acteur) انطلاقا من فكرة مفادها أن الشخصية لا تعني دائما أشخاص إنسانية بقدر ما يمكن أن تكون حيوانات، أشياء، أفكار، مفاهيم، فكلها جديرة ومن خلال الوظيفة التي تؤديها أن تعتبر شخصيات، فالعامل في نظر قريماس قد يجسده ممثلون عدة ونفس الممثل يمكن أن يقوم بعدة أدوار، عدد العوامل في كل حكي ستة لكن عدد الممثلين لا حدود له.

وانطلاقا من هذا التصور فإن "قريماس" يرسم مجالين لتجسيد الشخصية التي حل محلها مصطلح "العامل" في ميدان السيميائية الأدبية ويميز بين مستويين :

"*مستوى عاملي : تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجردا يهتم بالأدوار، ولا يهتم بالذوات المنجزة لها.

*مستوى ممثلي :تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي فهو شخص فاعل يشارك غيره في تحديد دور عاملي واحد أو عدة أدوار عاملية"[2]

ونفس النظرة، لكن من زاوية أخرى نجدها عند "كلود بريمون" في كتابة "منطق الحكي" إذ اقترح تقسيما جديدا للقوى الدرامية (Forces dramatiques) وجعلها في ثنائية هي الشخصيات الفاعلة والمنفعلة. وتتفرع عن هذه الثنائية أقسام أخرى انطلاقا من مختلف الأفعال

---

[1] Roland Bourneuf et Real Ouelet ; L'univers du roman P.P 161-162-163

[2] حميد لحمداني : بنية النص السردي : ص 52.

التي تقوم بها أو تتلقاها" [1] ويحاول "بريمون" ومن خلال التفرعات التي يقيمها دراسة جميع الاحتمالات المتعلقة بالأدوار الرئيسية في الحكي.

وبعد عرض أهم التصورات والمفاهيم الحديثة التي نظرت إلى الشخصية نظرة مغايرة لما كان سائدا من قبل، نتوصل إلى أن هذا المنحى الجديد في نقد الشخصيات يركز على ما تقوم به الشخصية من أدوار، ثائرا على تلك الآراء التي جعلت الشخصية "كائنا إنسانيا مليئا بالحياة، وعلى تجاهل القصدية الكامنة وراء خلقها وتشكيلها"[2].

وأخيرا إذا سلمنا بأن الشخصية تتجسد في كونها نسيجا من الكلمات وأنها شخصيات ورقية، فإن هذا لا يعني فصلها عن المستويات الأخرى التي تتضافر معا لتشكيلها ،وإلا أصبحنا أمام شخصيات مرصعة بالكلمات لا روح فيها، ولا قوة، كأنها دمى، إن الشخصية تنهض على أساس الكلمات، ولكنها تلتقي بما هو سيكولوجي، بما هو اجتماعي، ثقافي، فلسفي وبما هو أدبي.. [3] .

وهذا هو المفهوم الذي أرتكز عليه، وأنطلق منه في محاولة للوقوف عند مستوى بناء الشخصية في نصوص "**خلاص**" موضوع الدراسة، أما السؤال الذي يطرح نفسه الآن وبإلحاح هو الطريقة التي قدم بها الروائي عالم شخصياته من خلال نصوصه الأربعة، لأن ما يهمنا هو الكيفية التي ترتسم بها ملامح الشخصية، ومدى إسهام ذلك في بناء دلالات النص العامة، خاصة وأن التأكيد على أهمية الشخصية بوصفها أحد العناصر الجوهرية التي تشكل النص الروائي أمر مفروغ منه أثبتته معظم الدراسات السردية، وتبقى الإشارة إلى أن كل روائي يلجأ إلى تقنيات مختلفة في تقديم شخصياته، فهناك من ينتهج طريقة مباشرة في تقديمها، وذلك إما بالكشف عن صفاتها أو إيكال هذه المهمة إلى شخصيات أخرى ضمن المتن الروائي، في حين يجنح البعض الآخر إلى طريقة غير مباشرة بحيث يجتهد القارئ للتعرف على الشخصية، ويسهم من خلال قراءته في عملية بنائها ورسم ملامحها، ومنهم من يجمع بين الطريقتين، هذا من جهة، ومن جهة

---

(1) Roland Bourneuf et Real Ouelet ; L’univers du roman : P164

(2) حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 221.

(3) عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي : ص 49.

أخرى نجد من يحاول إحاطة الشخصية بحد أقصى من الوصف، وتقديم كم هائل من المعلومات حولها وفي المقابل هناك من يشح في تقديم هذه المعلومات فنسجل ضآلة وندرة، وإذا ما حاولنا إيجاد مكان لـــ" **جيلالي خلاص**" بين هذا وذاك فإننا نقول بأن النصوص الأربعة **(رائحة الكلب)**، **(حمائم الشفق)**، **(عواصف جزيرة الطيور)** و**(زهور الأزمنة المتوحشة)** تضعنا أمام تنوع هائل على مستوى الشخصيات، وكذا على مستوى الأساليب والطرق المنتهجة في بنائها ورسم ملامحها وحتى تتضح الرؤية بشكل أفضل سأحاول رصد الأنماط التي اعتمد عليها كاتبنا في عرض شخصياته على مدى نصوصه الأربعة.

والملفت للانتباه أن الكاتب لم يكرس طريقة على حساب أخرى ،بل كانت نصوصه خير نموذج للمزاوجة بين مختلف التقنيات والفنيات وذلك وفقا لطبيعة كل نص وما يقتضيه.

فمع نص **(حمائم الشفق)** يمكن القول بأن الطريقة التي انتهجها في تقسيمه ،أي إلى فصول يتصدر كل فصل ضمير من الضمائر العربية لعبت دورا كبيرا في تحديد مسار تقديم الشخصية، فكل فصل يختص بشخصية معينة أو اثنتين، ونكون لحظتها إزاء كم هائل من المعلومات التي تخصها، لكن هذا لا يعني بالضرورة غيابها عن بقية الفصول لأنها تفرض حضورها نسبيا وفقا لمدى العلاقة التي تجمعها ببقية الشخصيات، رغم كثرة المعلومات الواردة حول الشخصيات إلا أنها خالفت ذاك النموذج الذي يعتمد في تقديمه شخصياته على "فقرة تصف بالتفصيل المظهر الجسدي وفقرة أخرى تحلل الطبيعة الخلقية والنفسية" [1].

وقلما وجدناه يولي العناية الفائقة لمظهر الشخصية، فلا يشير إليه إلا نادرا وفي الوقت المناسب لأنه يركز على البنية الفكرية للشخصيات التي جمعت بينها حلقة وصل تمثلت في فكرة النضال والتمسك بالأفكار، والمبادئ من أجل تشييد مدينة جديدة، مدينة حلم تزول معها كل مظاهر الاضطهاد، الطبقية والمعاناة التي كرستها طبقة وفئة معينة من المجتمع.

فالكل متشبع بفكر ثوري، ومؤمن بأفكار يسعى جاهدا إلى تحقيقها حسب مجال اختصاصه، "**بوجبل**" من خلال عمله النقابي وثوريته، "**جميلة**" من خلال مخططاتها الهندسية المجنونة

[1] عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي: ص 56.

"جميلة التي قيل أنها وضعت تصميما لمدينة جديدة سيبنيها ابنها حالما يكبر، إذ قال جميع المنجمين أنه سيكون نابغة المدينة ومحررها الأكبر.. [1].

برهان من خلال لوحاته الفنية التي عكست عشقه وتعلقه الشديد بالمدينة، ابنهما من خلال مواصلة المسيرة بعدهما والجوهر من خلال احتوائها ودعمها لهؤلاء.

وأشير إلى أنه رغم انفراد كل شخصية بفصل كامل، ورغم كثرة المعلومات التي نحصّلها حولها من خلاله ،تبقى عملية ملء البطاقة السيميائية الخاصة بكل واحدة منها مستمرة حتى آخر كلمة من النص، لأن الكاتب لا يراكم المعلومات في فصل واحد ليتخلص من الشخصية دون العودة إليها مرة أخرى ،بل ترتسم ملامحها أمام أعيننا شيئا فشيئا إلى نهاية الحكي سواء أكان ذلك من خلال تقديم أوصافها أم من خلال ما تقوم به من أحداث وما تتلقاه بدورها من أعمال الشخصيات الأخرى، فمن خلال الفصل الأول المعنون بـــ"أنا" نلتقي بـــ "**بوجبل**" وقد شارف على النهاية، بعد أن تم اختطافه واستلاله من حضن زوجته، فكانت تلك اللحظات القلقة، والحالة النفسية المزرية التي كان عليها كفيلة بجعله يعود بذاكرته إلى الوراء، ويتوقف عند مختلف المحطات في حياته، إن الوضع المضطرب الذي يبدأ به النص أتاح تقديم كم هائل من المعلومات على لسان "**بوجبل**" الذي كان بين مراحل متقطعة من الاستفاقة ،وغياب الوعي والغوص في أعماق الماضي، وتقديم المعلومات عن طريق تقنية الاسترجاع وتتكفل الشخصية هنا بتقديم نفسها بنفسها بأقل ما يكون من الانتظام، والمباشرة إذ يتم إمدادنا بالمعلومات عبر مراحل متقطعة، لقد جعلنا نتعرف على ماضيه الثوري وكفاحه واصفا شجاعته وشجاعة رفاقه "والحال أنني كنت والرفاق ننقض عليهم كالصقور الضارية، فإذا جندهم يتساقطون كالزبيب الجاف ...أجل مجرد صدفة إن خرجت من تلك الحرب حيا" [2] كما جعلنا نتعرف على أبنائه وعلى وجه الخصوص ابنته "جميلة" التي لم تخيب أمله كإخوانها الذكور الذين لم يفلحوا في شيء على حد قوله "جميلة ستنجح أنا متأكد، الجوهر أريدك أن تساعديها أتسمعيني ؟ لابد أن

---

[1] جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص 98.

[2] نفسه : ص 15.

تساعديها لا تأبهي لما يفعل الأولاد الآخرون، فالزمن القادم زمن النساء، زمنكن، زمنكما أنت وجميلة" [1].

وكشف أيضا عن رفضه الإغراءات التي مارستها السلطة عليه لإسكاته، وتهديداتهم المستمرة له، كما يشير إلى المعاناة التي لازمته طيلة حياته "سأتحمل وأنتظر حتى يزول هذا الكابوس، كما زالت المصائب الكثيرة التي عرفتها خلال حياتي المريرة" [2] المعاناة التي كانت نهايتها التغييب والقتل "آه القتل جاء دوري لأقتل، وهل في هذا ما يدهش؟ لم أتصور نفسي في النهاية إلا مقتولا"، وتتم الإشارة فيما بعد إلى حادثة اختطافه واختفائه بعدها بسبب رفضه الانضمام للمشايخ الذين "كانوا ولا زالوا يعتبرون أن تلك الصفة التي أصبحت وظيفة لممارسة السلطة تخول لهم احتكار الرعية وأن هؤلاء الأخيرين كانوا مجرد عبيد أو ليبقوا إلى الأبد" [3] .

لقد قتل لأنه رفض وبكل بساطة قبول منحة الحرب ،وعاد إلى مزاولة نشاطه السابق في نقابة العمال كأي حضري في المدينة، ونستمر في رسم ملامح شخصية "**بوجبل**" ويمتد ذلك إلى بقية الفصول، مع الفصل الخاص "**بجميلة** "أنت" و "هما" المتعلق بـــ:"**بوجبل**" و"**برهان**" .

والتقنية نفسها تتبع في تقديم بقية الشخصيات، أحيانا من خلال أفكارها، وتارة من خلال أفعالها، ومرة من خلال صفاتها المتباينة والمتعددة، ولا نلتقي بوصف المظهر الخارجي إلا أثناء اللحظات الرومانسية التي تقتضي إشارة إلى شكل الحبيب إلى وجهه عينيه، جسده، كما يراها المحب العاشق الولهان، أجاد الكاتب استخدامها في الوقت المناسب مما لم يثقل كاهل النص بتلك الوقفات الوصفية الطويلة التي تستمر أحيانا إلى صفحات بأكملها.

فـــ"**برهان**" يصف لنا جميلة "المستلقية وقد طفقت أشعة الشمس السرابية تتراقص على بشرتها البضة تماما كما رسمتها في لوحتك الأخرى التي عنونتها" المرأة ذات العيون الطحلبية" [4] هذه

---

[1] السابق: ص 20.

[2] نفسه: ص20.

[3] نفسه : ص 44.

[4] نفسه : ص 29.

التسمية التي استوحاها من لون عينيها" المرأة العشبية البؤبؤين، حبك الأول، الحامل لملوحة الحشائش البحرية" [1].

أما الوصف الخارجي لـــ **"برهان"** فلا نلتقي به إلا بعد تعرفنا عليه كرسام، وعلى جملة اللوحات التي رسم من خلالها مدينة أحلامه، "رسام المدينة عشيقها، الوجه الذي أنساها كل العشاق السابقين لا لشيء إلا لأنه خلقها وبناها من جديد في أبهى صورة لم تصدقها هي ذاتها مثلما لم تصدقي أنت أنك فعلا أحببته ورافقته" [2].

وبعيني جميلة حبيبته التي تتذكر تفاصيل اللقاء الأول الذي جمعها به: "لم تتساءلي طويلا وقد عرفت فيه الوجه الصبوح ذا العينين السوداوين المكحلتي الأهداب بذلك اللون التوتي الخلاب المنعكس في ذات الوقت على الحاجبين المقوسين" [3] ويستمر الوصف مع الصفحات القادمة ودائما من وجهة نظر جميلة "ما إن جلست فوق إحدى درجات السلم في الطابق الأول حتى أقبل هو الرجل الوسيم، كان صاحب المكتب المقابل لمكتب الدراسات حيث تشتغلين" [4].

"فقمت حياء ووقفت لصق الجدار دون أن يفوتك تأمله، ولأول مرة تكتشفين جمال رجل في تقاسيمه الرقيقة المرسومة بيد سحرية الريشة فإذا ملامح المحيا الوضاء سمحاء هادئة تنم عن حزن محبب بينما يعلو العينين الساهمتين ...حاجبان أسودان مقوسان كالقمر إذ يظهر هلاله الأول في ليلة صافية" [5].

"داخل المكتب مدّ لك كرسيا خشبيا وأشار إليك بالجلوس، وابتسامته ما تزال عالقة بشفتيه الرقيقتين المرمدتين بدخان السجائر الكاوية لبشرتها الغضة مشققة حوافهما تلك الشقوق المتناهية التي تهت في تعرجاتها" [6].

نص **(زهور الأزمنة المتوحشة)** عرض شخصياته بالاعتماد على مبدأ كثرة المعلومات المقدمة حول الشخصية صراحة ،أم ضمنا دون اللجوء إلى مراكمتها بنية التخلص من شخصية

---

[1] السابق : ص 28.

[2] نفسه : ص 44.

[3] نفسه : ص 41.

[4] نفسه : ص 41.

[5] نفسه : ص ص 48-49.

[6] نفسه : ص 51.

للانتقال إلى أخرى، بل توزيعها عبر ثنايا النص وفقا لمقتضيات الأحداث وتنوعها، فمع بداية النص نلتقي بشخصية "**الحاج قويدر بن سوكة**" التي لا يمكننا التعرف عليها كلية ورسم ملامحها إلا بعد الفراغ من قراءة النص، فأول ما نتعرف على "**الحاج قويدر**" نكوّن فكرة عن فكره الثوري التحرري الذي يجسده إصراره على ضرورة محاربة المستعمر الفرنسي والتمسك برحيله الرومي لازم يروح... قلت لكم الرومي لازم يروح" [1] وتأتي فيما بعد جملة المقاطع الموزعة عبر ثنايا النص، والتي تجعلنا نتعرف على "الحاج قويدر" فهو مسن، متصلّب، متفرد بالرأي لا يسمح لأحد بمجادلته ،ومناقشته خاصة أبناؤه الذين لا يملكون إلا السمع والطاعة "وهل هناك من أبناء الحاج قويدر بن سوكة من يجرؤ على مناقشته" [2] نتعرف أيضا على ثوريته التي حاول تكريسها وزرعها في نفوس أبنائه، وعلى العوامل التي ساهمت في تكوين شخصيته النضالية الرافضة للاستعمار "وخلال ثورة الحسيني ضد الانجليز في فلسطين حيث شارك رفقة بني مسوك في إشعال فتيلها بالقدس الشريفة تعلم الحاج الكثير من طرق النضال والكثير من أسباب التشدد لطرد المستعمرين نهائيا من الجزائر" [3]، ونتعرف على ثقافته وذكائه في التعامل مع مختلف المشاكل، والقضايا الخاصة بعائلته خاصة ما يتعلق منها بالحفـــاظ علـــى العادات والتقاليد، على شهامته التي يصورها ذاك المقطع الذي يروى لنا حادثة البئر أين شاهد المرأة ينزع منها دلوها ويرمى بعيدا دون أن تحصل على الماء، حز ذلك في نفسه وقرر لحظتها أن يحفر بئرا لاتخصه وحده بل يشرب منها الزائر والطائر : "لم يرد الحاج قويدر بن سوكة أن يكشف الستر" عن المرأة المختبئة وسط الصابة، وإنما قرر في ذات نفسه أمرا مهما، توقف فجأة واستدار جهة أرضه المحاذية للطريق العمومي المعبد هناك في نهاية أرضه وقريبا من ذلك الطريق الكبير (طريق الجزائر العاصمة، وهران) سيحفر بئرا يشرب منها الطيور والزوار لن تكون خاصة بالحاج قويدر وعائلته كما كانت الحال بالنسبة لبئر الحوش الكبير" [4].

ولا نعثر على وصف لمظهره الخارجي إلا مع الصفحة (69) والذي يسهم في تعميق عنصر الرهبة والهيبة في شخصية الحاج قويدر "أما الحاج قويدر بن سوكة فواحد منهم ما يوقف قدامو

---

[1] جيلالي خلاص : زهور الأزمنة المتوحشة : ص 12.

[2] نفسه : ص 15.

[3] نفسه : ص 17.

[4] نفسه: 61-62.

أيخافوه كلهم...أوكيفاش يوقف واحد منهم أمام راجل يفوت طولو زوج مترات أورافد عصاه دايما يلوح بها...كل الصبيان يخافوه" [1] والنهج نفسه يتبعه الكاتب في تعامله مع شخصية "**عبد الله**" ابن الحاج قويدر إذ يركز أكثر شيء على ثقافته، وتميزه عن بقية إخوانه الأمر الذي جعله يحظى وبشكل واضح باهتمام ورعاية والده "منذ أن نجح في الشهادة الابتدائية خصص له أبوه غرفة خاصة على خلاف إخوته الذين كانوا يتقاسمون الغرف مثنى مثنى، فقد كان الحاج قويدر بن سوكة الفقيه يرى أن عبد الله هو خليفته وهو أمله الوحيد من بين أبنائه كلهم فلا غرو أن يجعله أمينا على مصالحه وماله رغم أنه من أصغر أبنائه" [2] وبالتالي لامناص من الاعتماد عليه في إيصاله أفكاره وخططه النضالية إلى بقية أبنائه، وفعلا عندما قرر"**الحاج قويدر**" تنفيذ خطة هجومية ضد المعمر" **ريدان**" وحرق مزرعته تولى "**عبد الله**" بنفسه شرح الخطة بالنيابة عن والده "وقد شرح عبد الله لإخوته الفكرة ورد على جميع أسئلتهم وكانت كثيرة لاسيما وأن الحاج قويدر بن سوكة (الذي أصيب بوعكة زكام) لم يكن قادرا على شرح القضية لأبنائه" [3] .

لقد ورث عبد الله عن والده ثوريته وبطولته وشجاعته التي كانت سببا في هلاكه وموت والده بعده حزنا عليه "وما هي إلا أيام حتى مات الحاج قويدر بن سوكة تفجرت قرحته المعدية بدم غزير فلم يصمد، كان موت عبد الله بمثابة الضربة القاصمة التي وجّهت إليه" [4] .

وهو في ذات الوقت عاشق رومانسي كان يحلم بزواجه من "**أم الخير**" راعية الغنم. أما مع شخصيتي "**فاطمة**" بنت الحاج قويدر و"**سليمان**" الحلاب الذي وقعت في حبه فنلتقي أول الأمر بالمظهر الخارجي لهاتين الشخصيتين قبل الخوض في الحديث عن الملامح المتعلقة بالمخبر ودواخل الشخصية، ولعل هذا يلعب دورا في الكشف عن أحد العوامل الجوهرية التي أدت إلى تعلق هاتين الشخصيتين بعضهما ببعض مع التركيز على العشق الجنوني الذي جمعهما ليكرس فكرة الزهور التي كتب لها أن تعيش في أزمنة متوحشة كما أسلفت الإشارة وأنا بصدد تقديم قراءة لعنوان الرواية.

---

[1] السابق:ص.69.

[2] نفسه:ص.116.

[3] نفسه:ص27.

[4] نفسه: ص 137.

"**سليمان**" كان شابا وسيما: "وقد حدث مرة أن استخدم الحاج قويدر بن سوكة حلابا بهي الطلعة، رشيق القوام (كغصن البان كما كانت تقول عنه فاطمة بنت الحاج قويدر بن سوكة"[1] وهو شاب خجول سرعان ما يحمرّ وجهه" لخجله ودماثته قد ورث عن أبيه جماله الباهر بأنفه المقدود وعينيه السوداوين البراقتين وحاجبيه السوداوين الكثي الشعر والمقوسين كهلال العيد، كل ذلك في وجه بيضاوي الشكل تفوح منه رائحة الرجولة والشباب القويين" [2].

و"**فاطمة**" حبيبته هي الأخرى :"لم تكن تقل جمالا عن سليمان، كانت أكثر أخواتها بياضا وكانت قد ورثت عن أمها "بنت بن صيفية شعرها الأشقر الهفهاف وقدها المياس الأجمل من غصن البان" [3] ويتدرج الوصف ليطلعنا فيما بعد على بعض أخلاقها كالخجل وقوة الشخصية منتهجا في ذلك الطريقة التقليدية التي تقوم على الانتقال من الخارج إلى الداخل، حتى لا يكون الجمال السمة الوحيدة التي جعلت سليمان يتعلق بها ويهيم بحبها "وما إن رأته حتى احمر وجهها، وكاد الدم يتفتّق من وجنتيها البيضاوين الصافيتي البشرة لكأنّها من ورق جميل مصقول شفاف، كانت قد ورثت عن أمها بنت بن صيفية كل شيء الشعر الأشقر الهفهاف والوجه الأبيض الوضاء والقد المياس كغصن البان لذلك فلا غرو أن تسلب عقل سليمان" [4].

وهكذا يغدو هذا الوصف المباشر الصريح للشخصية مبررا من الناحية الفنية في نص **(رائحة الكلب)** لا نشعر أبدا بتقصير على مستوى المعلومات المتعلقة بالشخصية المحورية التي قام النص عليها خاصة تلك التي تخدم التصور الإيديولوجي العام الذي تعكسه فكرة رسالة الأديب وصراعه من أجل تحقيق ذاته ،وأفكاره وسط بيئة تسعى جاهدة للحد من طاقاته وإخمادها، لقد تم بناء الشخصية بالاعتماد على رحلة الذاكرة ،والعودة إلى الماضي التي فجرها الوضع المضطرب أو الزلزال الذي يستفيق البطل على وقعه، فالعبارات الواردة عن هوية البطل تجعلنا ندرك أن إشكاليته هي إشكالية وجود، بمعنى أنه يسعى إلى تحقيق قيم مفقودة، وعجزه ينسف كيانه في مرحلة من المراحل ويجعله ينكفئ على ذاته، هذه العزلة التي غالبا ما كانت تقوده إلى الماضي ،والغوص فيه عبر جملة الاسترجاعات التي كان لها دورها الفعال في

---

[1] السابق : ص 21.

[2] نفسه: ص 67.

[3] نفسه: ص 22.

[4] نفسه : ص 66.

إضاءة جوانب مهمة متعلقة ببناء الشخصية، وإمدادنا بالكثير من المعلومات المفتقدة حول الشخصية إذن هي استذكارات تفسيرية.

إن عملية تقديم الشخصية وبنائها كما نرى لا يمكن أن تستغني عن استعمال مختلف التقنيات التي تلعب دورا كبيرا في تطوير الأحداث ،والكشف عن عناصر التأزم الذي تعاني منه الشخصية، وسأقف عند هذه النقطة بالذات عندما أتناول الشخصية المتأزمة بالدراسة، فالرجوع إلى الماضي يكون عادة نتيجة للحنين إلى الماضي الذي يكون له النصيب الأوفر في الطرح الفني للرواية.

يتم التركيز في **(رائحة الكلب)**على شخصية الكاتب أو المثقف الوطني الملتزم بقضايا بلده المعارض لكل إيديولوجيا يمكن أن تكون سدا أمام التطور والحداثة، لكن تعترض سبيله عوائق تقف سدودا منيعة في طريقه "ذلك الذي كان يريد الكتابة له كي يحدث في أوراقه الخفية التي لم تكن ممكنة النشر في الظروف الرّاهنة التي تحيط به ،هو الذي يصفه مواطنوه بالجنون أو العته أو حتى البلاهة أحيانا لاسيما حين يجلس في جمع من الناس ماسكا بقصاصاته الغريبة المكتوبة بتلك اللغة المقهورة فيحس بالمحيطين يهزأون منه قائلين أحيانا بأصوات تتناهى إلى سمعه "كال كون داراب بيزون أي يا له من أحمق هذا العربي الثور البري" [1].

ويعتبر كل من الألم والمعاناة أهم العوامل التي تدخلت وبشكل واضح في بناء الشخصية رافقتها منذ البداية واستمرت معها طيلة النص لم تغادرها لحظة "الهذيان، الحلم، الكابوس والذاكرة ولا شيء في الأفق غير الألم، وهل كانت حياته إلا ألما؟" [2] الألم الذي لن ينبثق منه الأمل إلا من خلال الكتابة للتخلص من تلك العزلة الرهيبة "الآن وقد رسبت في أعماقه أحزان العالم برمتها لا يمكن إلا أن يستحضر تلك الأشياء، القصاصات، الأسطر الضائعة التي لم تر النور يوما (مثل حياته المظلمة، الفقر المدقع منذ الخطوات الأولى، التعاسة المرسومة في عيون أمه وأبيه والسعادة السرابية التي طالما طاردها بلا جدوى) تلك التي كانت تتبخّر من نقطة

---

[1] جيلالي خلاص : رائحة الكلب : ص 18.

[2] نفسه : ص 78.

معينة في رأسه ما أسرع ما كانت تخدشه مرسلة أشعة لا مرئية تثقب عينيه فلا يجد بدا من مسك القلم والانكباب على أي شيء أمامه ويروح يكتب ويكتب" [1].

وتبقى العودة إلى الماضي وتذكّر الأيام السعيدة، أيام الطفولة التي لا يمكن أن تعود الوسيلة الكفيلة بتحقيق التوازن النفسي للشخصية وتخفيف وطأة الألم عنها، وهي الطريقة التي تحيلنا مباشرة على جانب من جوانب الشخصية، وبها نستكمل عملية بنائها بالتعرّف على مراحل حياتها المختلفة وأهم العوامل التي رسّخت فكرة الكتابة لديها وجعلتها تؤمن بها كرسالة.

والمقاطع الاسترجاعية التي تجعلنا نتعرف على الشخصية أكثر من أن تعد لأنها تهيمن على النص كله هذا فضلا عن ذاك الفصل الذي خص بالإشارة إلى طفولة الشخصية، والذي عنون بظرف الزمان "حين".

عندما نصل إلى نص **(عواصف جزيرة الطيور)** يقلّ عدد الشخصيات ،ونسجل ضآلة المعلومات المقدمة حول الشخصية، فطبيعة النص الإيديولوجية اقتضت مسرحة الأحداث إذ قدّمت لنا الشخصية من خلال أفعالها، وحركاتها دون الاهتمام بمظهرها الذي لا يسهم في بناء عالم النص الدلالي.

إن الوضع المضطرب الذي كرّسه النص أدى إلى إتباع طريقة مختلفة عن الطرق السابقة في تقديم الشخصية، إذ يتم التركيز على سلسلة من الأحداث السياسية التي تعمّق فكرة اللااستقرار والاضطراب في رحلة بين حاضر القص وماضيه، ومحاولة الربط بين ما يحدث اليوم وما حدث أمس والدليل هو تكرار مقطع :"اعلم أن هذا الإقليم منذ دخل في حيز العمران. مأوى الفتن وعش الأهوال والمحن ومنتزى الملوك والثوار ومطمح نظر الكبار والصّغار، فما هدأت لأهله روعة ولا طابت لهم فيه هجعة، ولا خيّم بساحته أمن ولا فارقه الروع والوهن ولا خلا منه زمان من قراع الكتائب ومفاجأة المصائب والنوائب" [2] أكثر من مرة وفي مراحل مختلفة من النص، ولا نتعرف على هوية الراوي إلا بعد مضي خمسة وأربعين صفحة من السرد، لحظتها فقط نعرف أن المتحدث صحفي أودع السجن بعد سلسلة الأحداث الدامية التي شهدتها البلاد والسبب كان تعليقه على خبر نشرته إحدى صحف الجزيرة "سجين أنا إذن؟

---

[1] السابق: ص74

[2] جيلالي خلاص : عواصف جزيرة الطيور : ص 12.

السبب التعليق على خبر نشرته إحدى صحف الجزيرة وتأويله خطأ فالمساس بأمن المشيخة ومحاولة تشويه سمعة الشيخ الأكبر حامي الأمة" [1]

"كيف بي أنا الصحافي التعيس أحاول تأويله بل أذهب إلى أبعد من ذلك فأدّعي أنني اكتشفت وثائق دامغة تثبت أن الجثة الأولى هي جثة الكاتب منصور أكبر كتّاب الجزيرة وأن الجثة الثانية هي جثة المؤرخ قادر المعروف بنظريّته الخطيرة في أصل نشأة جزيرة الطيور وخبايا تاريخ مشايخها" [2] .

مع هذا النص تتلاشى التقنيات السابقة، يقل عدد الشخصيات، ويتم التركيز على المعلومات التي تخدم التصور الإيديولوجي العام، البطل صحفي يودع السجن بسبب رغبته في اكتشاف الحقيقة، يلقى شتى أنواع العذاب ليعدل عن أفكاره، يخرج من السجن، يبقى حبيس قريته يعيش صراعا نفسيا رهيبا لكنه يدرك أنه من الضروري مواصلة المسيرة وعدم الاستسلام لليأس القاتل "لا جدوى غير الأمل اليسير في الأفق يرافقني في منامي ويقظتي، وإن كان هو الآخر وهما يتسرب من بين مسمات بشرتي دون أن أشعر بحيث أجدني فجأة عرضة ليأس قاتل قد يتملكني الساعات الطوال إن لم تكن أيا ما بكاملها لولا تلك الروح الأخطبوطية القادرة دوما على انتشالي من أنياب الحسرة والتعاسة التي أسرتني شهورا وشهورا" [3] .

ورغم تجربة السجن القاسية إلا أن معنوياته ترتفع وقناعته بمبادئه تتعمــق "رغــم أنني أودعت السجن وكبلت مثل تلك الطيور إلا أنني مازلت آمل في الحياة إذ ما فتئت تلك الأصوات الخفية تدق حدسي رافعة معنوياتي" [4].

من خلال عرضنا لطرق تقديم الشخصية الروائية ندرك أن العمل بالمقياس الكمي يمكننا من الوقوف على أنماط عرض الشخصية ،وتقديمها من جانب كثرة أو ندرة المعلومات المقدمة صراحة حولها، ونستنتج أن حضور الشخصية في السرد لا يقاس بكثرة المعلومات المقدمة حولها لأننا نكون في مرات عديدة إزاء نمط آخر من التقديم يخبرنا عن بعض الجوانب المتعلقة

---

[1] السابق : ص 46.

[2] نفسه : ص 47.

[3] نفسه : ص 43.

[4] نفسه: ص 44.

بالشخصية ويحجب عنا البعض الآخر، والحديث عن معلومات مقدمة حول الشخصية يقودنا حتما إلى التساؤل عن كيفية تقديمها بغض النظر عن غناها أو ضآلتها، ونوعية الجهات التي تبثها، هذه الأخيرة التي ترتبط ارتباطا وثيقا بقضية السرد والرؤية السردية وأهم العناصر الفاعلة التي تتولى عملية السرد، وأول تمييز يمكن إقامته مبدئيا سيكون بين الطريقة المباشرة التي تتولى الشخصية من خلالها الحديث عن نفسها، وفي المقابل نجد الطريقة غير المباشرة التي تبرز عندما تتولى الشخصيات الأخرى التعليق على الشخصية، وبين هذين الاتجاهين الكبيرين تقع التنويعات السردية وسأحاول إعطاء نظرة عامة وموجزة حول أشكال التقديم المرتبطة بمصادر المعلومات وأقول موجزة لأنني سأتناول ذلك بالتفصيل مع الفصل الخاص بالرؤية السردية، وسأكتفي في هذا الموضع بالإشارة الخاطفة إلى الطرق التي دأب "**جيلالي خلاص**" على استعمالها في تقديم شخصياته وذلك في محاولة سريعة للإلمام بمقومات بناء الشخصية وأشكال تقديمها.

وأول ما يلفت انتباهي هو هيمنة الطريقة غير المباشرة لأنه غالبا ما يكون الراوي هو مصدر المعلومات، وهي نتيجة حتمية لهيمنة الراوي العليم على مجال السرد كله، ومع نصوص "**خلاص**" موضوع الدراسة لا نواجه أية صعوبة في العثور على نماذج تكشف لنا السر في هيمنة هذا الاتجاه وشيوعه، ولعل كثرة النماذج التي تخدم هذا التصور تتحول في بعض الأحيان إلى عائق بسبب صعوبة الاختيار وهي في معظمها نماذج تؤكد حضور الراوي واتساع سلطته فتسند إليه مهمة التقديم "بهدف استثمار عالميته وحضوره الكلي من ناحية وللتأكيد على المصداقية التي أحرز عليها في عين المؤلف والقارئ معا من ناحية ثانية" [1] .

فمع نص **(حمائم الشفق)** تكاد تكون هيمنة الطريقة غير المباشرة في تقديم الشخصيات عملية مبررة، مردها استخدام الكاتب الضمائر العربية ،واعتماده عليها في كل فصل من الفصول، لذا فمن البديهي ألا نعثر على الطريقة المباشرة إلا مع الفصلين المعتمدين على الضميرين "أنا"، "نحن" والعكس مع الفصول المتبقية (أنتَ، أنتِ، هو، هي، أنتما أنتما، هما، هما، أنتم، أنتن، هم، هنَ) أين توكل المهمة إلى راو يتخذ مسافة مناسبة من الشخصية التي يقدمها بحيث يصبح في إمكانه الحديث عن أوصافها وانشغالاتها من موقع العين الراصدة،

---

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 233.

وينجح بالتالي في التقاط كل جزئية من جزيئاتها، والتعرض لمظاهرها وخفاياها من جميع الوجوه" [1] .

نص **(رائحة الكلب)** كان هو الآخر شاهدا على توظيف طريقة غير مباشرة في تقديم المعلومات الضرورية لبناء الشخصية لكن المباشرة تتسلل ويتولى البطل الحديث عن ماضيه الطفولي مستخدما ضمير المتكلم خاصة مع الفصل المعنون بـــ"حين" وذاك المعنون بـــ"الليلة" أين راح يحدثنا عن مشروع كتابة روايته لتتواصل عملية السرد مع معظم الفصول المتبقية بضمير الغائب، ويحاول الكاتب تقديم تعليل لاستخدام طريقة السرد بضمير الغائب وتفضيله على ضمير المتكلم في **(زهور الأزمنة المتوحشة)** عندما يقول الحاج "**قويدربن سوكة**": "معذرة إن رويت لكم الحكاية بضمير الغائب فأنا، أعوذ بالله من أنا، لا أريد أن أروي شيئا بضمير المتكلم ...كما تعرفون" [2] ولا يفسح المجال للشخصية كي تحدثنا عن نفسها إلا أثناء الحوار الذي أثقل كاهل النص الروائي، أما إذا نقلنا الحديث إلى نص **(عواصف جزيرة الطيور)** فإننا نتعرف على نمط تقديم شخصياته من خلال محورين كبيرين نتعرف على انشغالاتها ومعاناتها النفسية الرهيبة جراء سعيها الدائم لممارسة دورها المنوط بها على أكمل وجه من خلال حديثها عن نفسها خاصة مع شخصية البطل التي تتولى بدورها الحديث عن بقية الشخصيات فتبرز بذلك الطريقة الثانية التي يعتمد فيها على راو يتولى مهمة تعريفنا ببقية الشخصيات مقدما إياها من خلال ملامحها، أو أفعالها التي تقوم بها ضمن عالم النص.

هكذا وبعد هذا العرض لطرائق تقديم الشخصية الروائية في نصوص "**خلاص**" موضوع دراستنا، تبينت أن الكاتب لا يتبع طريقة ثابتة في تعريفنا بشخصياته فكل نص وحسب طبيعته

يفرض نمطا معينا دون الآخر فما اتبعه في نص **(حمائم الشفق)** اختلف عن **(عواصف جزيرة الطيور)**، والرحلة عبر الذاكرة التي أتاحت فرصة تعرفنا على الشخصية في **(رائحة الكلب)** خفت حدتها مع **(زهور الأزمنة المتوحشة)** لنلتقي بالنسق التقليدي في تقديم الشخصيات الذي يقتضي مراكمة المعلومات والمعطيات سعيا وراء إكساب الشخصية المزيد من الوضوح والواقعية، تتحدث الشخصية عن نفسها في بعض الأحيان، ويتحدث عنها في غالبها لنسجِّل

---

[1] السابق : ص 233.

[2] جيلالي خلاص : زهور الأزمنة المتوحشة : ص 48.

هيمنة لطريقة التقديم غير المباشرة عبر نصوصه الأربعة أين يلعب الراوي "دور الوساطة بين القارئ والشخصية بشكل يترتب عنه توفير الوضوح وتحقيق المقروئية الضروريين لبناء الشخصية الروائية" [1].

إن ما ينبغي التأكيد عليه في النهاية أن الطريقة التي تقدم بها الشخصية يجب أن ترتبط بالفائدة التي سيجنيها الكاتب من استعمالها والمتمثلة في الحصول على عالم متخيل متلاحم، ونص مكتمل البناء ذي دلالة قوية، والحديث عن طرائق تقديم الشخصية يقودنا إلى ضرورة التفكير في طريقة تمكننا من مقاربة هذا العالم في محاولة لإعداد نمذجة ،أوتصنيف لعالم الشخصيات قصد الوقوف على الوظيفة التي تؤديها ضمن المتن، والدور الفعال الذي تلعبه في تكريس عالم النص الدلالي وإخصابه.

ومثلما تتعدد طرق تقديم الشخصية الروائية، تتعدد وتختلف التصنيفات التي تحاول البحث في أنواع الشخصيات من حيث تعددها، تطابقها أو تقاطعها لذا تعد محاولة إيجاد نمذجة أو تيبولوجية تصنف الشخصيات من أهم القضايا التي شغلت المنظرين طويلا لاستحالة توفر النص الروائي على شخصيات تجسد نموذجا واحدا، ومن بين أبسط التصنيفات التي نصادفها تلك التي تقابل بين الشخصيات الرئيسية، والثانوية مستندة في ذلك على أهمية الدور الذي تقوم به الشخصية ضمن النص، أما التصنيف الثاني فيقسم الشخصيات إلى ثابتة ومتحركة ،وذلك وفقا لتغيرها على مدى طول النص أو ثباتها، وتختلف هذه التصنيفات من حيث الحقول النصية فنجد تيبولوجيات شكلية تصنف الشخصيات اعتمادا على الدور النصي الذي تقوم به الشخصية، والوظائف المختلفة التي تنهض بها داخل عالم الرواية، وإزاءها نجد تلك التي ركزت على جانب المضمون وهي تصنيفات "تفترض وجود شخصيات نموذجية personnages exemplaires نعثر عليها على امتداد التاريخ الأدبي" [2] .

ولعل أشهرها ما اقترحه "بروب" أثناء دراسته الحكاية الروسية، والنموذج العاملي الذي اقترحه "قريماس" بعد أن استفاد من نتائج أعمال "سوريو" في مجال المسرح كما أشرت سابقا، لكن ما يجب التأكيد عليه هو أنه لا يجوز اختيار واحدة من هذه "التيبولوجيات" كما يصطلح

---

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 233.

[2] نفسه : ص 211.

الناقد المغربي "حسن بحراوي" على تسميتها ومحاولة تطبيقها على النصوص موضوع الدراسة لأن هذا يعد إجحافا بحق النص من جهة، ومن جهة أخرى فقد لا يستجيب النص لمثل هذا التصنيف أو ذاك، وإنما ما يجب فعله هو قراءة النص واستنطاقه في محاولة للتعرف على الوسيلة ،أوالتصنيف الذي يجب الانطلاق منه لدراسة الشخصية الروائية، هذا طبعا بعد الإفادة من جميع الجهود والدراسات التي قدمت في هذا المجال، وما تقدمه من تدقيقات منهجية وإجرائية، وطبعا محاولة تصنيف الشخصيات عملية تنظيمية وصعبة في الوقت نفسه نظرا للمشاكل العديدة التي يطرحها تقديم الشخصية، لذا فإن التعرف على الشخصية، وتجلية جوانب منها، والتمكن من تصنيفها دلاليا بحاجة إلى طريقة إجرائية تستند إلى أنه من الممكن إيجاد نقاط تقاطع أو قاسم مشترك بين مجموعة من الشخصيات قبل الشروع في تناول كل شخصية على حدة والوقوف عند خصوصيتها. وإذا أمعنا النظر في شخصيات "**خلاص**" الموزعة عبر نصوصـــه الأربعـــة موضوع الدراسة لوجدنا بأنها تتوزع ضمن قسمين متقابلين بحيث تجد كل شخصية نفسها إزاء خصمها، يجمع بينهما محور الصراع الضروري للعمل الروائي، والذي يحقق له توازنه، وطبعا ما هذا الصراع، والتناقض إلا انعكاس للتناقض الموجود بالواقع لكن يعاد إنتاجه فنيا بحيث تجسده شخصيات فنية تخييلية تكون قريبة من الأصل، بهذا القدر أو ذاك فالثوري يقابله المستعمر والمثقف يقابله الجاهل، والغني نجد في مقابله الفقير، والتقابل الذي يعد نتيجة للصراع الذي تعيشه الشخصيات داخل النص، جعل من بعضها شخصيات جاذبة تستأثر باهتمام الشخصيات الأخرى كشخصية "المرأة" و"المناضل"، أما الأخرى فتكون مرهوبة تقع على طرف نقيض الأولى كشخصية "المستعمر" الذي يستغل نفوذه وسلطته، ويمنح لنفسه حق التدخل في شؤون غيره، فالاختلاف بين الشخصيات إذن هو ما يعطي للرواية حركيتها ودراميتها "فكلما كان هناك تضاد واختلاف إلا وكان هناك صراع ومواجهة" [1].

وأشير في هذا الموضع إلى أن الشخصية الواحدة قد تنتمي إلى الصنفين في ذات الوقت، وهذا راجع طبعا إلى اختلاف وجهة النظر إليها من قبل الشخصيات الأخرى فتكون جاذبة ومرهوبة كشخصية "**الحاج قويدر بن سوكة**" في نص **(زهور الأزمنة المتوحشة)** فهي تستمد من جانب جاذبيتها من قوة الشخصية، ثوريتها وعدة خصائص أخرى، وتكون مرهوبة عندما

---

[1] عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي : ص 54.

ننظر إليها على اعتبار أن شخصية الأب بصرامته يكون مرهوبا من قبل أبنائه كما سنلاحظ مع أبناء الحاج "**قويدربن سوكة**" الذين لا يمكنهم مناقشة والدهم في أي قرار سبق له الفصل في أمره، وكذا بالنسبة للعمال الذين يعملون بمزرعته.

وإضافة إلى الشخصية الجاذبة والشخصية المرهوبة، يستوقفنا نوع آخر من الشخصيات سجل حضوره بشكل ملفت للانتباه وهو نموذج المثقف الذي كان على اختلاف النصوص شخصية متأزمة تعاني كثيرا بسبب عجزها عن التأقلم مع محيطها وواقعها المزري، ورغبتها في بناء عالم جديد خال من التناقضات، يمكنها من تحقيق آمالها وطموحاتها الفكرية، وإشباع رغباتها الروحية، لأن المادة لا قيمة لها في نظرها.

وقبل أن أشرع في عرض تفاصيل هذه التيبولوجية يجدر بي التذكير بما أشرت إليه من كون الشخصية علامة تتألف من دال ومدلول، وأول ما يمثل هذا الدال الاسم الذي يعد من

أهم العناصر التي يمكن الاعتماد عليها في التمييز بين شخصية وأخرى و"المميزات تبدأ في التشكل انطلاقا من الاسم مرورا بالأوصاف والأفعال" [1] .

ولهذا السبب حاولت تسليط الضوء على وضعية الاسم، ونظام التسمية في عالم الشخصيات لدى "**خلاص**" والوقوف عند خصائصه ومميزاته، قبل الشروع في عرض أنواع الشخصيات، والخوض في غمار الكشف عن بنيتها ضمن النص الروائي ،فما هو إذن الوضع النصي الذي يتخذه الاسم الشخصي في النصوص الروائية موضوع الدراسة؟

I-نظام تسمية الشخصيات الروائية عند "جيلالي خلاص":

إن تقديم الشخصيات الروائية يتم من خلال أسماء، ألقاب وصفات يختارها الروائي لها، وهي طبعا ما يميز كل شخصية عن الأخرى، ويعطيها بعدها الدلالي الخاص بها فـــ "لا أحد يجهل الهم الهوسي الذي يحمله جل الروائيين في عملية اختيار أسماء وألقاب لشخصياتهم" [2] .

وإذا سلمنا بكون الشخصية الروائية علامة، فلا بد أن تتشكل من وجهين متلازمين هما الدال والمدلول، "الدال" يمثله الاسم أما "المدلول" فهو المحتوى أو طبيعة الشخصية في حد ذاتها، وهذا

---

[1] السابق : ص 55.

[2] فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية : ص 53.

الدال كما يصفه "فيليب هامون" يكون لا متواصلا "أي مجموعة متناثرة من الإشارات التي يمكن تسميتها بـــ "سمته" [1].

وهنا يتبادر إلى أذهاننا التساؤل عما إذا كان ينجر على الشخصية ما ينجر على العلامة اللسانية من مميزات خاصة ما أشار إليه "دي سوسير" باعتباطية العلامة (التسمية) فيصبح الاسم من هذا الباب دون أي إيحاء دلالي عدا قيامه بمهمة التمييز بين شخصية وأخرى، فهل اختيار الكاتب للأسماء التي يخلعها على شخصياته يكون من قبيل الصدفة؟ أم أنه يحرص على وضع الأسماء التي تنسجم وخصائص الشخصية وملامحها؟

أقول : إن وضع الأسماء يكون صدفة أحيانا، لكن غالبا ما يكون مقصوداً، مفكراً فيه بدقة من طرف الروائي سعيا منه لتحقيق أكبر قدر من المقروئية، لذا فإن درجة اعتباطية العلامة اللسانية "قد تكون متفاوتة، وسيكون من المفيد إذن أن نحكم وأن نقيس هذه القدرة التي يملكها كاتب ما لتعليل سمة شخصيته" [2] .

هذا ما ينقل الاسم من دائرة الاعتباطية حيث لا تطابق بين الدال والمدلول إلى مجال المنطقية التي تسعى دائما إلى إيجاد علاقة بين الأسماء ومسمياتها.

وعندما نقرأ نصوص "**خلاص**" الروائية موضوع الدراسة نلتقي بمنظومة اسمية متنوعة، فنصادف أسماء تقليدية يندر استعمالها في أيامنا هذه مثل (العلجة، خيرة، الشنوفي، الزنداري)، كما نجد أسماء مطابقة للأسماء في حياتنا الواقعية مثل (جميلة، سهيلة، توفيق، سليمة، وهيبة).

ويلفت انتباهنا أيضا استخدامه لأسماء ذات طابع إسلامي كأسماء الرسل، وأبطال وبطلات الإسلام مثل : (محمد، سليمان، علي، فاطمة الزهراء، يمينة، آمنة...).

وأشير في هذا الموضع إلى أن توظيف الأسماء يكون بدرجة متفاوتة من نص لآخر فنص **(رائحة الكلب)** مثلا حافل بالأسماء في حين لا نجد اسما لشخصية "البطل المحوري" الذي يقوم عليه النص، ويكتفي الكاتب بالإشارة إليه عن طريق الضمائر والألقاب أما مع نص **(حمائم الشفق)** فيقل العدد لتصل (الأسماء) إلى أقل قدر مع نص **(عواصف جزيرة الطيور)** فإلام يعزى هذا الخلاف حول تواجد الأسماء ودرجة ترددها وتواترها؟

---

[1] السابق : ص 48.

[2] نفسه : ص 53.

إن ذلك راجع إلى كون الكاتب غير ملزم بوضع أسماء شخصية لشخصياته، بل يمكنه الاستعاضة عنها بألقاب مهنية كـــ (النقابي، الرسام، المهندسة المعمارية، أستاذ الأدب السياسي، شيخ البلدية ...) رسام كبير حلم بتشييد مدينة مستحيلة، وهو يلثم بفرشاته شفتي مهندسة معمارية"[1] إننا نرى كيف أن المهنة أغنتنا عن ذكر الاسم (رسام كبير، مهندسة معمارية) لما تلعبه من دور في تشييد عالم النص الدلالي، فالرسام يأمل في بناء مدينة جديدة من خلال لوحاته، أما المهندسة المعمارية، فمن خلال المخططات التي وضعتها وهي تحلم بتحقيق حلم والدها "**بوجبل**"، وحلمها في استبدال مدينة الأحزان والآلام بمدينة الأحلام والآمال"الفن التشكيلي"، وفن العمران والخيال يبدع في نهاية الأفق مدينة حلم" [2] ، والشيء نفسه يمكن ملاحظته مع نص **(عواصف جزيرة الطيور)** عندما يتم التركيز على مهنتي "المؤرخ"، و"الكاتب" الذي له دلالته خاصة وأن الروائي جعل من هاتين الشخصيتين نموذجا وشاهدا على أزمة المثقف والنهاية المأساوية التي يؤول إليها في بلد لا يقدر لا الثقافة ولا إلا بداع أو الاجتهاد في أي مجال مهما كان نوعه "وصلتني وثائق المؤرخ الأخيرة، كما احتفظ بها بعض أصدقائه الأمناء قبل اغتياله" [3] .

"تحرياتي كشفت لي أن المؤرخ لم يكن إلا مثالا من تلك الأمثلة العديدة التي مازالت مطوية في تاريخ البلد" [4] .

وهكذا نلمح أن المهنة تغنينا عن الاسم لضخامة دلالتها وارتباطها بالحدث.

إلى جانب الألقاب المهنية، قد يلجأ الكاتب في تعيينه شخصياته إلى ألفاظ القرابة (الأب، الأم، ابن العم..) ونجدها بكثرة في نص **(رائحة الكلب).**

ملاحظة أخرى تلفت انتباهنا ونحن بصدد معاينة المنظومة الاسمية،وتتمثل في كون الأسماء قد ترد بصيغة الإفراد مجردة من الألقاب والصفات، في حين قد تنتقل من الإفراد إلى التثنية عندما يرافقها لقب مهني، أو اجتماعي، يزيد الشخصية تميزا.

---

[1] جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص.108

[2] نفسه : ص ن

[3] جيلالي خلاص : عواصف جزيرة الطيور : ص 80.

[4] نفسه : ص 94.

إن نقل الاسم من مجال الإفراد إلى التثنية، والتثليث أحيانا يتم بإضافة لفظ تشريف كـــ "سيدي" و "مولاي" ونجده يقترن خاصة بأسماء الأولياء الصالحين مع نص **(رائحة الكلب)** كتبت لك عند أشهر الطلبة وزرت بك "سيدي أمحمد الصامت و "سيدي بلقاسم" و "سيدي عابد" و"سيدي عثمان" و"سيدي عبد القادر"بالتربة" [1] .

"وذلك إثر سقوطها (الزهراء) هناك قرب (مولاي الطيب) حيث كانت تحاول الوصول إلى عش زواوش في أحد الأغصان العالية" [2] .

وقد تتم هذه التثنية بإضافة ألفاظ الاحترام كـــ : سيدي "الحاج"أو بإضافة ألفاظ القرابة إلى الاسم "كان أخوك عبد القادر الذي مات في عامه السادس" [3]" .

الزهراء أختي تعود في ذلك المساء المأساوي" [4] .

"ذكرى عبد القادر أخي تهشم قلبها إربا إربا إذ انفلت من يدي أختي فاطمة في تلك الظهيرة" [5].

"طبخت لنا أمي تلك "العصيدة" الفريدة بالعسل الذهبي المقطر الذي كان خالي الطيب يهدينا إياه كل عام" [6] والنماذج أغنى من أن نحاول حصرها، والإشارة إليها كاملة لذا أكتفي بهذا القدر القليل الذي يعمل على إضاءة الفكرة وتوضيحها.

لقد تم إذن الانتقال بالأسماء من صيغة الإفراد إلى التثنية غالبا بإضافة الألقاب المهنية، وألفاظ القرابة، أو ألفاظ التشريف ،وحتى تلك الألفاظ الدالة على التراتب الديني، والتراتب الاجتماعي كقوله : "سي عمر" صاحب العمارة في نص **(رائحة الكلب)** ولقد التصق لقب "سي" بهذه الشخصية لغناه وثرائه لا غير لأنه كان خير نموذج للطبقة الغنية التي تتحكم في مصائر الناس : "حتى "سي عمر" يبدو أنه هرب تاركا تلك الأشياء التي كان يقول عنها مكررا مؤكدا أن لا شيء سواها يهمه في الحياة :"العقارات، المال و النساء" ولا غيرها في الحياة" [7] .

---

[1] جيلالي خلاص : رائحة الكلب : ص28.

[2] نفسه : ص 136.

[3] نفسه:ص 28

[4] نفسه : ص 135.

[5] نفسه : ص ن.

[6] نفسه : ص 137.

[7] نفسه : ص 14.

فالكاتب كما نرى أخذ بمبدأ التنوع في اختيار الأسماء، إضافة إلى الإتيان بها في صيغة الإفراد غالبا، أو التثنية أحيانا، وحتى التثليث في حالات جد نادرة يمكن حصرها كـــ :"الحاج قويدر بن سوكة" (لفظ تشريف واسم ولقب) "الحاج الطاهر كبدة"، "الشيخ عبد القادر شاعر البيضاء".

ملاحظة أخرى يمكن التوقف عندها في إطار الكشف عن تعاطي الكاتب مع أسماء شخصياته، وتتمثل في أن الأسماء ليست حكرا على نص بعينه دون الآخر، ولا على شخصية دون الأخرى، ولعل ما يلفت انتباهنا في هذا السياق هو نص **(عواصف جزيرة الطيور)** واسم "قادر" و "عبد القادر" الذي وجدناه يتكرر مع الشخصيات وضمن النص نفسه فنجد الأمير "عبد القادر" بطل جزيرة الطيور "الشيخ" عبد القادر" شاعر البيضاء، الصحفي "عبد القادر" المؤرخ "قادر" ونجد هذا الاسم يتكرر في نص **(زهور الأزمنة المتوحشة)** من خلال شخصية "عبد القادر" أحد أبناء الحاج قويدر (بن سوكة و"عبد القادر" أخ البطل في نص **(رائحة الكلب)**، فمعظم الشخصيات البارزة بكفاحها ونضالها، اختار لها الكاتب هذا الاسم المرتبط بالقدرة، إضافة إلى اسم "عبد القادر" نجد اسم "الجوهر" التي نتعرف عليها طفلة في نص **(رائحة الكلب)** في حين نجدها جدة في نص **(حمائم الشفق)**.

وبعد أن أشرت إلى الشمولية في استعمال أسماء الشخصيات، سأحاول التوقف قليلا عند قضية أخرى تصادفنا أثناء محاولتنا الكشف عن طرق التعامل مع الأسماء والألقاب وتتمثل في إيراد بعض الأسماء أو الألقاب الغامضة التي نجد صعوبة في فهمها عند الالتقاء بها أول مرة لولا تلك الشروحات التي يوردها الكاتب حول سبب اختيار هذا الاسم أو اللقب بالذات وكأنه يدرك ويعي ذلك الغموض الذي يتخذ منه مناسبة لإيراد قصة ذلك الاسم، والظروف، والملابسات التي أدت إلى خلعه على الشخصية حتى يحقق أكبر قدر من المقروئية، الوضوح والمدلولية، ففي نص **(حمائم الشفق)** نجد تعليلا لاستخدام لقب اختير لشخصية برهان "الرسام" حتى أننا نابزناه بلقب غريب كعادتنا في الحي فأطلقنا عليه يوما حكمنا بـــ "الساهي" نظرا لتيه بصره في الأرض كلما مر أمام حلقاتنا الصاخبة عائدا إلى بيته أو خارجا منه دون أن يعيرنا أدنى اهتمام لكأنه لم يكن يرانا قط، غير أننا كنا نحترمه بل نرهبه" [1] .

[1] جيلالي خلاص : حمائم الشفق: ص 90.

إن هذه الحكاية المختصرة كما نرى ساهمت في ضبط دلالة اللقب بدقة، بإزالة ما يمكن أن يعيق مقروئيته، فربط لقب "الساهي" بمزاج الشخصية أزال كل أشكال الغموض فصارت العلاقة بين هذا الاسم الجديد أو اللقب "علاقة تواردية صرفة" [1] كما يصطلح "حسن بحراوي" على تسميتها ،وقد يرتبط اللقب الذي يكتنفه الغموض بشكل الشخصية أو إحدى ملامحها كتسمية "برهان" "جميلة" بـــ"المرأة ذات العيون الطحلبية "لكن سرعان ما نجد تفسيرا لهذا، لما قد تثيره هذه الصفة من غرابة لدى القارئ "الطحلب أنت يا جميلة وبت تقول لها ذلك وهي مندهشة مستغربة وربما ظنت أنك جننت فعلا لو لم تستدرك الأمر فتقول لها أن في عينيها تسبح طحالب الأعماق البحرية المالحة الراكدة على تلك الخضرة الفريدة التي ظلت تعذبك وأنت تمزج اللون بعد اللون" [2].

ونعثر على حالة مشابهة لهذا الوضع ضمن نص **(زهور الأزمنة المتوحشة)** وذلك في تلك المحاولة لإيراد قصة تعمل على إزالة الغموض الحاصل نتيجة الالتقاء بلقب "ضراب المطرق" الذي أطلق على شخصية "عبد القادر قوبي" "وقيل إن عبد القادر قوبي ضراب المطرق قادهم إلى الجبل (وقد سمي عبد القادر قوبي بضراب المطرق منذ أن أغلق هو وعابد المرقب ماخور البليدة الشهير بعصيهما، الحادثة وقعت حين نافس أحد الزبائن المتكرشين في إحدى المومسات فاعترض عليه هذا الأخير..نادى المتكرش على حراسه المسلحين بالعصي وقد كانوا عزوة لكن عبد القادر قوبي صرخ صرخة محمد الصغير المشهورة وزوَّك كالثور وهاجمهم وهو يحمي ظهره بالحائط ويضع المومس على يساره" [3].

إن الكاتب ومن خلال هذه النماذج حريص كل الحرص على التفكير في اسم الشخصية أو في الصورة التي يجب أن يأتي عليها في النص، فلا يترك أبدا مجالا لبروز مظاهر الغموض التي قد تشوش على الاسم وضوحه، ومقروئيته بل يعيد للاسم وضوحه من خلال "شبكة من العلامات التي ينشئها بين الاسم والمسمى بحيث تجعل الأول يدل على الثاني، ويستدل به عليه مما يحقق معا وعلى التوالي المقروئية والإيهام بالواقع المرغوب فيهما" [4] .

---

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 225.

[2] جيلالي خلاص : حمائم الشفق: ص 31.

[3] جيلالي خلاص : زهور الأزمنة المتوحشة: ص 133.

[4] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 262.

أخيرا وبعد هذه المحاولة للكشف عن وضعية الاسم الشخصي ضمن نصوص "**خلاص**" موضوع الدراسة، يمكنني الوقوف عند الاتجاه العام الذي يحكم تعاطي الروائي مع أسماء الشخصيات، أقول بأن أسماء الشخصيات التخييلية قد تأرجحت بين الأسماء التقليدية التي يندر استعمالها اليوم، والأسماء المألوفة المطابقة لواقع حياتنا اليومية كاستخدام أسماء بعض الأنبياء والشخصيات الإسلامية البارزة رجالية كانت أم نسائية، ووجدت بأنه نادرا ما يستخدم الأسماء التي تحمل نكهة شرقية (برهان، علاء)، وفي بعض الأحيان نجد إشارة إلى أسماء أجنبية ارتبطت خاصة بزمن الثورة ،وتركزت بشكل خاص على أسماء بعض المعمرين (المعمر ريدان) أو قادة الجيش الفرنسي أو الاستغناء عن الاسم واستبداله بالضمائر وهذا خير دليل على غنى المنظومة الاسمية لدى "**جيلالي خلاص**" وتنوعها الذي لا تحده حدود، نافيا في كثير من الأحيان سمة الاعتباطية في اختيار أسماء بعض الشخصيات- من خلال تلك التوضيحات التي ترافق الاسم مؤكدة قصدية اختياره -دون بقية الأسماء الأخرى.

أما على المستوى التركيبي فتوصلت إلى أن الأسماء قد ترد بصيغة الإفراد أحيانا أي دون إضافة ألقاب إليها أو إرفاقها بصفات تميزها عن غيرها، وعادة تكون الأسماء المضافة ألقاباً دالة على المهن، أو ألقاب التشريف، وتلك الدالة على المكانة الاجتماعية أو الدينية أو الألفاظ الدالة على القرابة، وهذا ما ينقل اسم الشخصية من الإفراد إلى التثنية، والتثليث في بعض الأحيان. قضية أخرى لفتت انتباهي وتوقفت عندها وتتمثل في الشمولية في استخدام الأسماء إذ لا يمكن أن يكون الاسم صالحا لشخصية دون الأخرى، ولا يكون أيضا حكرا على نص روائي لا يتجاوزه إلى الآخر، كما وجدت بأن الكاتب يورد في بعض الأحيان أسماء تتفاوت بين الوضوح والغموض، ولإزالة ما قد يكتنف هذه الأخيـــرة من التباس فإنـــه يعمـــد

إلى إعادة الوضوح إلى الاسم من خلال حكايات أو قصص ينسجها بطريقة تعيد للاسم مقروئيته فتبعده بذلك عن كل ما يجعل منه غريبا،ويسد بذلك حاجة الاسم الذي تحمله الشخصية إلى الوضوح والمدلولية.

II-أنماط الشخصية الروائية عند جيلالي خلاص:

1)- الشخصية الجاذبة :

إن اللقاء الذي يجمع الشخصيات بعضها ببعض على مستوى النص الروائي هو الذي يسهم في تبادل التأثير والتأثر والتفاعل فيما بينها لأن الشخصية الروائية لا يمكن النظر إليها أبدا على أنها كائن مستقل بل ضمن علاقة التشارك الرابطة بين الشخصيات إذ لابد أن توجد "مرتبطة ببعضها و أن تجمع بينها علاقة روائية" [1] تجعلها تنجذب الواحدة نحو الأخرى، وعادة ما تكون الشخصية المستأثرة باهتمام وعناية بقية الشخصيات، هي التي تتميز عن غيرها وتتفرد مما يجعلها محط انجذاب وقد تكون الميزة جسدية متعلقة بمظهر الشخصية كالجمال الذي عادة ما يكون لصيقا بالشخصيات النسائية، كما يمكن أن تكون سلوكية متعلقة بجوهر الشخصية.

إن مبدأ التجاذب بين الشخصيات الروائية يركز على أنها "بفضل صفاتها المزاجية والسلوكية والمظهرية التي تتوفر عليها تنجح دائما في خلق شروط الالتقاء مع الآخرين واستقطابهم، والاستئثار باهتمامهم..." [2].

وحتى أتمكن من التعامل مع هذا النوع من الشخصيات، رأيت ضرورة تصنيفها ضمن فئتين: شخصية المرأة، وشخصية المناضل أو الشخصية الثورية في محاولة للكشف عن المصادر التي تستمد منها جاذبيتها وتعزز علاقتها بغيرها.

---

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 269.

[2] نفسه : ص 320.

أ) شخصية المرأة :

تعتبر "**جميلة**" في (**حمائم الشفق**) إحدى الشخصيات النسائية التي سجلت حضورها بقوة سواء من خلال مظهرها أو من خلال مخبرها (كما يصطلح "حسن بحراوي" على تسميته)، ومن هنا ندرك أن سر انجذاب الشخصيات الأخرى نحوها (جميلة) ليس وليد الانبهار بجمالها فحسب، لأن ذلك سيختزل حتما شخصيتها ويحجِّم دورها جراء المبالغة في التركيز على الجمال دون سواه، وإن كنا ندرك ما يلعبه هذا العنصر من دور في إثارة الإعجاب ولفت الانتباه، فـ"**جميلة**" انطبق اسمها على شكلها بشهادة الشخصيات التي عرفتها "كنا نسترق النظر إليها كلما فتحت النافذة، لكن ما إن تخرج مارة أمامنا حتى كنا نرهب جمالها فتتكبل ألسنتنا، وتسدل جفوننا، حتى أننا كثيرا ما كنا نتراهن من منا يستطيع أن يتجرأ فيواجه ضياء وجنتيها بنظراته... " [1].

ومما عمق انجذاب "**برهان**" نحو "**جميلة**" لون عينيها "اللون الطحلبي الداكن الخضرة كعيني جميلة، جميلة أجمل امرأة" [2] إنها المرأة العشبية البؤبؤين التي رسمها في لوحة كان عنوانها "المرأة ذات العيون الطحلبية" إضافة إلى عينيها نجد شعرها، عطرها، كل ما فيها مثير وجذاب خاصة إذا كانت عينا الحبيب، العاشق الولهان هي التي تلتقط الصورة، وقلبه هو الذي يلونها "كنت قد سحبت جميلة فعلا حتى كدت تجرها على الصخور المدببة لولا أن تداركت نفسها فقامت متوثبة ناثرة شعرها المسترسل على وجهك مما ضاعف هيجانك فطرحتها أرضا ورحت تمرغ شفتيك المالحتين على شفتيها النديتين المشربتين بأريج عطرها الذي لم تشمم مثله قط..."[3] .

لكن بناء هذه الشخصية الذي جعلها ملفتة للانتباه، ومحط إعجاب بقية الشخصيات لم يستند على ما وصفت به من الجمال فقط، بل على ما عرفت به من ثقافة ونضال أيضا ،هي التي ورثت عن والدها "بوجبل" أن لا شيء ينفع في الحياة كتحدي الظلم، وجيوش الديجور" [4] .

---

[1] جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص 93.

[2] نفسه : ص 96.

[3] نفسه : ص 29.

[4] نفسه : ص 126.

الأمر الذي جعلها تسعى جاهدة لتحقيق حلم والدها الذي تبنته فصار حلمها هي الأخرى في أن تصبح مهندسة معمارية لتتمكن من وضع المخططات لبناء مدينة جديدة خاليـــة من كل

مظاهر الحزن والألم واللامساواة "جميلة ستنجح، أنا متأكد، الجوهر، أريد أن تساعديها لا تأبهي لما يفعل الأولاد الآخرون فالزمن القادم زمن النساء، زمنكن، زمنكما أنت وجميلة" [1] .

وتتحول **"جميلة"** إلى أسطورة تشبعت بسيرتها، بنضالها وثورتها جميع نساء المدينة اللواتي تمردن تمردا عارماً قلبن من خلاله كل الموازين خاصة بعد إدراكهن "ألا جدوى من التقوقع خلف الجدران الرطبة، ولا جدية إلا في تغيير المسار المعتاد الذي ألفه بعولكن نزولا عند نزوات جلاوزة شيخ المدينة الذين يهمهم أيما أهمية أن تستمر الأوضاع على الحال التي وجدوها من عهود الاستعمار" [2].

إنهن نساء متشبعات بمعاني الرفض، والثورة على الأوضاع السائدة مخالفات بذلك الأعراف السائدة المكرسة لفكرة مفادها أن المرأة مجرد مخلوق ضعيف خلق لإشباع نزوات الرجال والانصياع لرغباتهم" خطأ إذ يعتقد الرجال أنهم ثوار الزمن مغفلين في غرورهم دورهن الحاسم خاصة وقد نضجن اليوم وصمّمن على أن يكن رمح الثورة القادمة لا نصله كما كانت أمهاتهن المقبورات خلف الأسوار القاتمة" [3] .

وهكذا ينسف نص **(حمائم الشفق)** فكرة بناء شخصية المرأة كنموذج للشخصية الجاذبة اعتمادا على جمالها الفتان الذي يأسر العقول، فـــ**"جميلة"** بأفكارها، وثوريتها نجحت في فرض سلطانها على بقية النساء، وجعلهن يشاركنها أحلامها، ثورتها وكفاحها من أجل غد أفضل مقتنعات بأنه ما من جدوى" أن يكن إذا رضخن منصاعات للعيش التعيس في ظل خيام حامية كالأفران صيفا، وباردة كالثلاجات شتاء بينما تنعم طبقة الوصوليين الجدد بالاستيلاء على حقوقهن، وأملاكهن المشروعة دون وازع ردع أو حتى مجرد تأنيب ضمير" [4] .

---

[1] السابق : ص 20.

[2] نفسه : ص 177.

[3] نفسه : ص 206.

[4] نفسه : ص 209.

أما إذا تحدثنا عن شخصية "**الجوهر**" كثاني شخصية نسائية ضمن نص **(حمائم الشفق)** فإننا نجد نموذجا لشخصية المرأة التي لا تتمتع بمستوى عال من الثقافة لكن تجربة رجلها الوحيد "**بوجبل**" الأول والأخير ثقفتها بمسحج التمرد والتحدي فالثورة، فكانت رمزا للتضحية والنبل، أما تكد وتعمل من أجل توفير فرصة مناسبة لدراسة ابنتها "جميلة" "خرجت للعمل كنشافة في إحدى الشركات" [1] وكانت باستمرار تشجعها وتتضرع إليها أن واصلي، وأنا أتكفل بالمصروف" [2].

ولا نجد أبدا تركيزا على مظهرها كمصدر لجاذبيتها إلا أثناء لحظات القلق ،وفقدان الوعي التي عاشها "**بوجبل**" بعد إلقاء جسده على الشاطئ، لحظات اليأس التي تفجر ذاكرته، وتجعله يسترجع اللحظات السعيدة التي عاشها رفقة "**الجوهر**" عله يتخلص من سطوة الواقع وآلامه ويخفف قليلا من حدة ما يشعر به من معاناة، ولن يجد أفضل من صورة الجوهر بجسدها الجذاب، بمفاتنه، ببشرتها القمحية وشعرها الأسود الفحمي، وطولها الفارع الذي زج بالرجل في متاهات الاشتهاء الجنسي : "ها هو محياها ينبجس من تحت الماء، بارق الثغر إثر غطسة مازال ماؤها يتقاطر من بين ثنايا خصلاتها الفحمية، بينما أنا منبطح فوق الرمل الذهبي أتأمل جسدها الأهيف يقبل نحوي متجاوزا آخر المويجات الناعمة المداعبة للبشرة القمحية الضاربة إلى السمرة مثيرة كوامن غيرتي المخبوءة، إلى أن تمددت بكامل طولها الفارع جنبي مصعدة رغوة الشبق حتى شدقي، فلم أتمالك نفسي ورحت أمتص ريق شفتيها النديتين المملحتين ...ثم أبحرت بأناملي في أعماق الشعر الفحمي... " [3] .

وعدا سلطة الجسد التي تظهر جلية من خلال المقطع السابق يمكن القول بأن "**الجوهر**" تنطوي على صفات أخرى تعمق انجذاب "**بوجبل**" نحوها، كنضالها وكفاحها إلى جانبه ومساندته، والتشبع بأفكاره التحررية والتأثر بها "فإن كانت الجوهر لم تعشق رجلها للوهلة

---

[1] السابق : ص 146.

[2] نفسه : ص ن .

[3] نفسه : ص 12.

الأولى لأفكاره فإنها لم تتأخر عن الإعجـــاب بها حتى تحول عشقها في النهاية لهـــا هي بالذات" [1] وصارت على قناعة تامة بأنه لا شيء في الحياة يعادل تحدي الظالمين القتلة.

وعندما ننتقل إلى نص **(رائحة الكلب)** لمتابعة عرض جاذبية شخصية المرأة نشهد تنوعا على هذا المستوى خاصة عندما تتحول بؤرة الانجذاب "من الجمال المنظور إليه كقيمة إنسانية إلى محض نظرة إيروسية تقوم على الجسد وإغراءاته الجنسية" [2] .

خاصة وأن "البطل" قد عرف الكثيرات اللواتي كن يزرنه للتخفيف من عزلته بين ردهات غرفته المظلمة، فتكون المرأة قادرة على سلب مشاعر الرجل لمجرد أنها امرأة ذات جسد رائع تحسن استعماله، وأعود مرة أخرى للقول بأن المقاطع التي تعكس هذه الفكرة يتم العثور عليها أثناء لحظات الغياب عن الوعي التي تعصف بالذاكرة فتفتح نوافذها على الذكريات التي كانت في يوم من الأيام مصدر سعادة الشخصية بما فيها ذكرى المغامرات الجنسية، فالوضع المضطرب الذي وجد فيه البطل جراء الزلزال وسقوط أثلام الجبس على رأسه جعله يتوق إلى الراحة والدفء وكانت هذه الذكريات سبيلاً إليهما " ما أحلى الليل ليلة فاز بجسد فاطمة الزهراء... ليلة حملهما الحلم إلى الشاطئ الصخري الذي صبغ ذاكرته وذاكرتها المنصهرة حيث كان شعرها ينطرح ذهبا حريريا فوق الزرقة الماءوية حتى إذا التفتت انحصر الماء عن نهديها البضين ملقما شفتيه المهتاجتين حلمتاهما، فيروح يرضعها بنهم الواحدة تلو الأخرى... ثم أنامله العرقي المعروقة تخمش عمودها الفقري مصعدة الرغبة الجهنمية إلى شدقيها، فتنهال عليه هي الأخرى بثقل جسدها الحريري الملمس ..." [3] .

إن هذا الوصف يعكس بشكل واضح الجسد بتضاريسه وكيف أن سر الجاذبية يكمن في الدور الإيروسي الذي تلعبه المرأة ضمن عالم النص، خاصة تجاه الشخصية الرئيسية التي تعلق بذاكرتها تفاصيل هذه المغامرات المثيرة فتجعلها تنجذب نحو شخصية دون الأخرى.

"سليمة لم تمنعها الضيقة المزمنة ... من أن تكون جسدا ناري الشبق حطم كل تجاربه الأخرى هو الذي لم يعد بإمكانه الساعة إحصاء اللواتي نام متوسدا أثداءهن خلال ليالي العمر العزوبي

---

[1] السابق : ص 142.

[2] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 277.

[3] جيلالي خلاص : رائحة الكلب : ص 53.

...كانت سليمة إذا اعتلته صلته بلظى شبقها المتبخر من كل مسمة في جسدها البض المعربد لحلمتي ثدييها الممتلئين المفرج لشفتيها عن لسان وردي يروح يتداور متراوحا داخل فيه حتى يلتحم في عراك لا هوادة فيه مع لسانه ..." [1] .

إن التركيز على المظهر الخارجي كمولّد لجانب الجاذبية في شخصية المرأة من خلال تسليط الضوء على ملامح الجمال والتناسق، يجعلها لا تلفت الانتباه إلا بقدر ما يكون حظها من الجمال، سواء أكان جمالا منظورا إليه نظرة مبنية على الإعجاب أم تلك النظرة المصوبة إلى الجسد و إغراءاته الجنسية.

عن شخصية "**فاطمة**" في (**زهور الأزمنة المتوحشة**)يمكن القول بأنها سلبت عقل "**سليمان**" الحلاب بجمالها الفتان، لذا كان المظهر الخارجي أول سبيل للتعلق بها ،والانجذاب نحوها "كانت قد ورثت عن أمها بنت بن صيفية كل شيء، الشعر الأشقر الهفهاف، والوجه الأبيض الوضاء، والقد المياس كغصن البان لذلك فلاغرو أن تسلب عقل سليمان" [2] .

إن هذه المزايا والصفات جعلت فاطمة تستحوذ على عقل وقلب "**سليمان**" لدرجة أنه تجرأ على خطبتها من والدها "**الحاج قويدر بن سوكة**" رغم الفارق الاجتماعي الكبير بينهما، والجدير بالذكر أنه رغم هذه الإشارة إلى المظهر الخارجي كمنبع للجاذبية إلا أن الكاتب يعتمد مقاييس أخرى تزيد من جاذبية الشخصية ،كالسلوك والطباع مثلا ف "**فاطمة**" خجولة، يمنعها حياؤها من البوح بحبها لـــ"**سليمان**" "صحيح أنها خجلت منه في أغلب المناسبات، ولم يسعفها الحظ لكي تعترف له بحبها ولكنها متأكدة أنه فهم أنها هي الأخرى تحبه، وتبادله جنونه" [3] .

ورغم خجلها هذا أصرت على حبها لـــ"**سليمان**" وتمسكت به رغم معارضة والدها الذي كان يتصرف كغيره من الأعيان وكبار العائلات الغنية، إذ لا يجوز أن يتزوج أبناؤهم وبناتهم ممن هم أقل منهم مركزا ودرجة، لم تكن أبدا على استعداد للتخلي عن موقفها، الأمر الذي تسبب أكثر من مرة في إثارة غضب والدها "ضرب الحاج قويدر ابنته عدة مرات، حذرها في العديد

---

[1] السابق : ص 69.

[2] جيلالي خلاص : زهور الأزمنة المتوحشة : ص 66.

[3] نفسه : ص 36.

من المناسبات لكن كل ذلك ذهب هباء فعشقها كان أقوى من كل أنواع الضرب، وكل صنوف التحذير.." [1] .

إن "**فاطمة**" كما نرى جميلة فاتنة تحتكم على شخصية تمقت العادات والتقاليد البالية القائمة على فكرة الطبقية فترفض التخلي عن حبها بسهولة ،وتضافر هذه العوامل جميعها في بناء شخصيتها جعلها شخصية جاذبة تمارس سحرها على "**سليمان**" الذي هام بحبها إلى حد الجنون.

وعلى العموم يمكن القول أن المرأة قد سجلت حضورها على مستوى النصوص المدروسة بوصفها شخصية جاذبة انطوت على مجموعة من الميزات ،والصفات التي أهّلتها لتكون بؤرة إغراء تنجح في الاستئثار بمشاعر غيرها، والاستحواذ على عقولهم وقلوبهم وحواسهم وتنبغي الإشارة إلى أن تعلق الرجال بها لا يكون مرهونا بما تحظى به من جمال فحسب بل وجدنا سمات أخرى حققت لها عنصر الجاذبية، فلا يظل سر جاذبيتها مرهونا بالدور الجنسي الذي تلعبه ضمن عالم النص الروائي، فالمرأة بجاذبيتها هي الحبيبة أو العشيقة، البنت، الأخت أو الأم التي رسم "**خلاص**" ملامحها بوصفها شخصية جاذبة في نصه **(رائحة الكلب)**.

فكل ما في شخصية الأم يوحي بجاذبيتها ويفسر التعلق بها، بكل بساطة لأنها تأسرنا بحنانها وعطفها وحبها الذي لا حدود له، وكل المقاطع المحيلة عليها توحي بذلك خاصة وأنها خير نموذج للتضحية والحياة، والدليل هو الإشارة إلى فعل الولادة في أكثر من موضع والتأكيد على حجم المعاناة التي تتكبدها من أجل منح الحياة "استيقظ على أنينها (أمه) فوجدها تعتصم بحبل علقته جدته في عرسة الدار مشمرة فوق سطل كبير، فأغمض عينيه رعبا وراح يبكي" [2] .

إنها بداية حياة يملؤها الدفء والحنان الذي يرافق مراحل النمو، ويزيد من التعلق بالأم والانجذاب نحوها "صوت أمه الرخيم وهي تدندن بتلك الأغنية المهدهدة التي طالما رافقت ترعرعه البطيء في حضنها الدافئ [3] وتعلق البطل الشديد بوالدته جعله يبحث عن صورتها في كل امرأة يلتقيها، وفي كل قصة حب يعيشها، محاولا استعادة وجه الأم الرؤوم بمشاعرها المتميزة "فلا يمر يوم على عزلتي حتى أشعر بها (الضمة) تنقصني، فأروح أطارد أية امرأة

---

[1] السابق : ص 23.

[2] جيلالي خلاص : رائحة الكلب : ص 25.

[3] نفسه : ص 33.

بكل ما أملك من قوى وحنان حتى تمنحني إياها ولو للحظات لا غير...وأنا ما فتئت أطارد النساء وإن لم يفهمني يوما، لا لشيء سوى لنيل قبلة تذكرني بتلك القبلات الحنونة" [1] .

وإضافة إلى حنانها وعطائها نجدها تظهر في صورة الشجاعة ،والصلابة خاصة عندما تضطر للابتعاد عن ابنها الوحيد، فرغم تعلقها الكبير به إلا أنها لم تعارض رغبته في الانتقال إلى المدينة لتكون رحلته رحلة علم وعمل ولم تملك إلا توديعه كاتمة مشاعر الحزن التي كادت تفطر قلبها، داعية الله راجية منه حفظه ورعايته "كانت أمي آخر من قبلني، ضمتني في حرارة فشعرت بدفء جسمها يسري عبر جسدي كله وعندما ابتعدت عنها برفق رأيت في عينيها نظرة غريبة، لكن سيان أن تكون تلك النظرة التي كنت أنتظرها كان في اعتقادي أن أمي ستبكي وتنتحب لكن هي ذي تبتسم في شجاعة ..." [2] .

أخيرا ما يمكن قوله هو أن عناصر الجاذبية التي تنطوي عليها شخصية المرأة تختلف وفقا لما تقتضيه طبيعة النص الذي يحتويها ،وتبعا لطبيعة العلاقة التي تربطها بالشخصية المحورية، فهل ينطبق هذا الكلام على النموذج الثاني الذي اخترته ليكون شاهدا على جاذبية بعض الشخصيات الروائية دون الأخرى، وهل سر التعلق بالمرأة هو نفسه الباعث على الميل الروحي للشخصية الثورية، أم أن هناك عوامل أخرى تتضافر فيما بينها لتعميق سمة الجاذبية والاستئثار بمشاعر الآخر؟

ب) الشخصية الثورية :

تلعب الشخصية الثورية دورا كبيرا في تغيير المظاهر السلبية التي تعم كل الميادين على اختلافها، وتباينها إذ تسعى جاهدة لمحاربة سلبيات الواقع عن طريق أفكارها التحررية والنضالية "قصد الانتقال بهذا الواقع من حالة الانغلاق إلى حالة أخرى أكثر تفتحا وإنسانية، ومن ظروف السيطرة والكبت إلى ظروف الحرية والمساواة" [3] فالشخصية الثورية ترفض شتى مظاهر الاستعمار، وتحاول بكل الوسائل التخلص منه، وما هي إلا نموذج ذاك الإنسان المضطهد الذي استطاع وبفضل العمليات التطهيرية التي مارسها على مرّ الأزمنة تخليص

---

[1] السابق : ص 130

[2] نفسه : ص 49.

[3] بشير بويجرة محمد :الشخصية في الرواية الجزائرية :(1970 -1983) ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،ص 70.

الجزائر من براثين الاستعمار واجتثاثها من الأعماق معتمدا في ذلك على الرفض والنضال الذي نقصد به " ذلك الوعي السياسي في الغالب الذي يتوفر عليه المناضل ويضعه في خدمة قضايا الناس، وسبيلا إلى تنوير عقولهم مما يجعله يستقطب اهتمامهم وإعجابهم بفضل هذا الدور المميز الذي يضطلع به ضمن شبكة العلاقات" [1] .

وهذه العوامل هي التي تحقق الجاذبية لهذا النوع من الشخصيات التي تتمكن بفضل نضالها، وثوريتها، ورفضها لكل مظاهر الذل والاضطهاد الذي قد يكون المتسبب فيه طرفا خارجيا، أو داخليا من الاستحواذ على مشاعر غيرها، والتوغل في نفوسهم وهذا ما يؤكد حقيقة مفادها أن هذا النوع من الشخصيات لا يمكنه أن يعيش في عزلة بل "يكون دائما بحاجة إلى الآخرين، كما أن الآخرين يسرعون بالالتفاف حوله ويوسعونه بالعناية والاعتبار" [2] فالنموذج الثوري رغم تغير اسمه من نص إلى آخر **"بوجبل" "قويدر بن سوكة" "عبد الله" "الجوهر" "برهان"**...الخ يظل تلك الشخصية التي تضيق ذرعا من ظروف الحياة اليومية المأساوية، فتشرع في البحث عن المسببات ومن ثمة الحلول، وخلال هذه المسيرة التطوريـــة تزداد قناعة وإصرار على مطالبها. وحتى تتمكن من الوقوف عند هذا النوع من الشخصيات يجدر بنا في البداية محاولة تصنيفها استنادا إلى الحقبة الزمنية التي شهدت النضال، والثورة، وفي هذا الإطار يمكن القول أن أولى حلقات الثورة التي شهدها المجتمع الجزائري هي رفض الاحتلال الفرنسي وما صحبه من اضطهاد استهدف الهوية والشخصية الجزائرية لتستمر هذه الثورة إلى ما بعد الاستقلال لأن هذا الأخير لم ينجح يوما في وضع حد لمظاهر الثورة والرفض اللذين لم يفارقا الجزائريين إلى يومنا هذا، وانطلاقا من هذا التصنيف نجد أنفسنا أمام نمطين من هذه الشخصية، وندرك أن الحديث عنها سيتم ضمن سياقين كبيرين :

-أولهما هو الشخصية الثورية المناضلة قبل وأثناء ثورة التحرير.

-أما الثاني فيتمثل في الشخصية الثورية من فترة ما بعد الاستقلال إلى يومنا هذا.

---

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 272.

[2] نفسه : ص 272.

وبناء هذه الشخصية يعتمد بشكل أساسي على التاريخ الذي يعد موضوعا أساسيا مهيمنا على النص، ويتمثل في مجموعة الأحداث المتخيَّلة التي صنعها الروائي في سياق زمن واقعي، ارتبط بمسارات التاريخ الخارجي الموثق الذي يمكن اعتباره دليلا على تاريخية النص الروائي.

تتم الإشارة إلى ماضي الشخصية الثوري من خلال جملة الاسترجاعات التي يعتمد عليها في تصوير ثوريتها، ويتجاذب الشخصية الثورية ماضيها وواقعها المعيش بكل تناقضاته التي تدفعها لتجسيد الفعل الثوري، وتغيير ما هو سائد ويعتبر نص **(زهور الأزمنة المتوحشة)** شاهدا على الفترة النضالية التي سبقت اندلاع الثورة التحريرية وتعد شخصية "الحاج قويدر بن سوكة" خير نموذج للشخصية الثورية المتشبعة بالفكر النضالي الداعي إلى ضرورة التخلص من الاستعمار الفرنسي وأول لقاء يجمعنا بهذه الشخصية على مستوى النص يتم من خلال التعرف على فكرها التحرري الذي يجسده إصرارها على ترديد عبارة واحدة ومحاولة تلقينها لأبنائه كلهم دون استثناء : "الرومي لازم يروح... قلت لكم الرومي لازم يروح..." [1] .

والملاحظ أن "**خلاص**" قد حاول بناء ملامح هذه الشخصية معتمدا على التطور المرحلي في النضج الثوري، وهو المسار الطبيعي الذي سارت عليه وتيرة الأحداث التاريخية قبل أن تنفجر الثورة وتشتعل نيرانها ففكرة أن "الرومي لازم يروح" لم تكن جديدة على الحاج قويدر بن سوكة لأنه كان متشبعا بالفكر النضالي ومنخرطا بأهم الأحزاب والحركات الوطنية التي ظهرت قبل اندلاع الثورة التحريرية الكبرى" لم ينخرط الحاج قويدر بن سوكة في نجم شمال

إفريقيا كون هذا الأخير قد تأسس في باريس غير أنه بمجرد انتقال النضال إلى الجزائر مع مستهل الثلاثينات. كان الحاج قويدر من السباقين إلى الانخراط في حزب الشعب حتى قبل تأسيسه..." [2] كان مناضلا نشيطا في حزب الشعب الجزائري لقناعته بالأفكار التي يتبناها مناضلو هذا الحزب دون سواه، الأفكار التي تطالب بالثورة، والثورة وحدها للقضاء على الاستعمار نهائيا، لأن النضال السلمي لن يجدي نفعا ولن يحقق ما تصبو إليه الشخصية الثورية. لذا أصر الحاج قويدر على انخراط جميع أبنائه في صفوف هذا الحزب" الرومي لازم يروح كانت آخر وصية تركها لابنه عبد الله قبل أن يسافر إلى الحج إن حدث وتوفيت في الحج،

---

[1] جيلالي خلاص: زهور الأزمنة المتوحشة : ص 12.

[2] نفسه : ص 16

أوصيك أن تنخرط وإخوتك في حزب الشعب، إياكم والأحزاب والجمعيات الأخرى، إنها فاشلة ولا تذكر شيئا عن استقلال الجزائر واستعادتها لسيادتها الوطنية كاملة غير منقوصة..." [1] ، وسر رفض الحاج قويدر، وتحذيره أبناءه من الانخراط في الحركات والجمعيات الأخرى هو كون مناضليها اندماجيين يطالبون بالمساواة بين الجزائريين والفرنسيين لا أكثر في حين يرى بأن "حزب الشعب الجزائري هو الحزب الوحيد القادر على إشعال ثورة تحريرية كبرى لفك بلدنا من براثن الاستعمار الغاشم..." [2] .

وزاد فكر الحاج قويدر توقدا وتأججا عندما ذهب إلى الحج أين تعرف على ناس من فلسطين يدعون أيضا "بن سوكة" فرافقهم إلى بيت المقدس" وخلال ثورة الحسيني ضد الانجليز في فلسطين حيث شارك رفقة بني مسوك، في إشعال فتيلها بالقدس الشريفة، تعلم الحاج الكثير من طرق النضال والكثير من أسباب التشدد لطرد المستعمرين نهائيا من الجزائر..." [3] إن شعلة رفض الاستعمار راحت تنمو في نفس الشخصية شيئا فشيئا بناء على ما عاشته وما تشهده من ظلم واضطهاد يوما بعد يوم، عندما انتقل الحاج قويدر إلى فلسطين وعرف الكثير عن الانجليز الذين يحكمون فلسطين بيد من حديد "قرر رفقة أتباعه أن يثوروا ضد الاستعمار الظالم وما هي إلا أيام حتى اشتعلت الثورة، بدأت بمظاهرات عارمة ثم انتقلت إلى تبادل إطلاق النار ...لم يصبر قويدر بن سوكة فدخل مع المتظاهرين اقتيد إلى مركز البحث ولما رفض الإدلاء بهويته سجن مثل الآخرين قضى في السجن ثلاثة شهور كاملة ثم أطلق سراحه بوساطة من بعض الأعيان ..." [4] .

لقد جعلت هذه التجربة "**الحاج قويدر**" أكثر صلابة وشجاعة، لا يخشى الاستعمار، وهذا هو الأساس الذي تنطلق منه الشخصية الثورية في إطار تحديها للاستعمار فحتى تنجح في محاربته يجب ألا ترهبه وألا تخافه.

---

[1] السابق : ص 18

[2] نفسه : ص ن.

[3] نفسه : ص 17.

[4] نفسه : ص 47.

وينجح "**الحاج قويدر**" في نقل أفكاره التحررية إلى أبنائه خاصة ابنه "**عبد الله**" الذي كان أصغرهم" والوحيد بين أبنائه الذي نجح في دراسته ..." [1] وهو مثقف العائلة وبطلها في الأيام الصعبة، وتأثرا بوالده يصبح "**عبد الله**" بدوره مناضلا رغم حداثة سنه "كان في العشرين سنة 1934 قد تدرب على النضال بحيث أنه ما إن عاد أبوه حتى وجده مناضلا نشطا في حزب الشعب الجزائري..." [2] .

فالحس النضالي الثوري إذن لا يرتبط لا بسن ولا بجنس، يتولد في نفس الشاب كما يتولد في نفس الكهل أو الشيخ وكذا المرأة كما سنرى لاحقا، فـ"**عبد الله**" تبنى العبارة الشهيرة التي رسخت في نفس وقلب "**الحاج قويدر**" الرومي لازم يروح هي "العبارة الشعلة التي توقدت في قلب عبد الله وعقله حتى أصبح يقلق قيادة حزب الشعب الجزائري (لازم نرفدو سلاح، العدو ما يفهم إلا لغة النار) أفكاره السابقة لأوانها أيامها وهي العبارة نفسها التي أدخلته السجن مدة أسبوع عام 1935..." [3] .

والحس النضالي الذي تشبع به كل من "**الحاج قويدر بن سوكة**" وأبنائه لاسيما "**عبد الله**" كان ينمو ويتطور، وينضج شيئا فشيئا، فبدأت مرحلة الأفكار تفسح المجال لمرحلة الشروع في تنفيذ بعض العمليات الفدائية لترهيب المعمرين الذين استولوا على بعض الأراضي بمنطقتهم أمثال المعمر ريدان "ومن أين جاءته الأرض هو المالطي الأصل، المعمر الآتي من وراء البحر..."[4] فالحاج قويدر أدرك أنه "لابد من القيام بعملية ترهيبية لدغدغة شعور المعمرين، وجس نبضهم، هل هم مستعدون للهرب أم لا، هذه هي فكرة الشيخ..." [5] .

وطبعا أساس هذه العملية هو محاولة إخافة المعمر "**ريدان**" بحرق مزرعته لأنه ديما حاسب روحو أو يدي بقر الشعب للفريار حتى إذا كانت أبعيدة على الأرض انتاعو، لازم يخض درس مليح من الشجعان أبحالنا..." [6] .

---

(1) السابق : ص 14.

(2) نفسه : ص 18.

(3) نفسه: ص 19.

(4) نفسه: ص 35.

(5) نفسه : ص 27.

(6) نفسه : ص 30.

إخافته فقط دون قتله لأن وقت القتل والاغتيال لم يحن بعد كما أوضح "**عبد الله**" لأخوته خاصة وأنه هو الذي شرح الفكرة ورد على تساؤلاتهم وانشغالاتهم على كثرتها وتنوعها، وأكد "**عبد الله**" أن القضية لا تعدو أن تكون مجرد تجربة لأن الحرب لم يحن وقتها بعد، ويشرح "**عبد الله**" العملية بتفاصيلها لأخوته، ويقوم بإسناد الأدوار لكل واحد منهم، وتنجح خطة "**الحاج قويدر**"، لأنه يتمكن فعلا من إخافة المعمر" **ريدان**" الذي هرب كما كان متوقعا بعائلته تاركا أراضيه هذا ما يزيد من عزيمة "**الحاج قويدر**" وأبنائه ويؤجج حقدهم وكراهيتهم للمستعمر، وعندما تشرع فرنسا في التجنيد للحرب العالمية الثانية يجمع "**الحاج قويدر**" أبناءه ويحذرهم من خوض الحرب التي ستجمع فرنسا بأعدائها" عني النصارى ماتلبسوش كسوتهم ... ما اتحاربوش في صفوف أعدائنا مهما يكن العدو المقابل ..." [1] لأنه لم يكن معنيا بالعملية خاصة وأنها تتعلق بالرجال الذين تقل أعمارهم عن الخمسين فقط وكل أولاده تقل أعمارهم عن الأربعين لذا فجميعهم معنيون بالتجنيد وهذا هو الأمر الذي جعلهم يلجأ ون إلى الجبل، فما من خيار آخر لديهم "المهم لا أحد من أولاده، ولا أحد من أصهاره كسليمان ولا أحد من عماله كقدور، كلهم سيصعدون إلى الجبل ..." [2] .

إن شخصية كل من "**الحاج قويدر بن سوكة**" وابنه "**عبد الله**" تعدان نموذجا للشخصية الثورية المناضلة المستعدة للتضحية بالنفس والنفيس في سبيل التخلص من سيطرة المستعمر، وتعكسان النضال في المرحلة التي سبقت اندلاع الثورة التحريرية الكبرى، ولقد حرص الكاتب أثناء بنائه الشخصية الثورية في **(زهور الأزمنة المتوحشة)** على نقل الانفعالات الثائرة التي كانت تنتاب الشخصيات في حين لم يول اهتماما بالغا لوصف ملامح الشخصيات، ومظهرها الخارجي على الأقل أثناء تناول الشخصيات من زاويتها النضالية الثورية ويكون سر جاذبيتها هو نضالها الثوري والمرامي البعيدة التي تصبو إليها، **"الحاج قويدر"** كان قدوة لأبنائه فتشبعوا بأفكاره وشربوا مبادئه حتى الثمالة "وهل يناقش الأولاد المتشبعون بأفكار حزب الشعب الجزائري رأيا حازما كهذا الذي يصدر عن أبيهم الفقيه قدوتهم في الحياة..." [3] .

---

[1] السابق : ص 129.

[2] نفسه : ص 130.

[3] نفسه : ص 129.

ومع نص **(حمائم الشفق)** نتعرف على نمط آخر من الشخصية الثورية التي عاشت زمن الحرب التحريرية الكبرى، وشهدت فترة ما بعد الاستقلال بتناقضاتها وسلبياتها إنها شخصية "**بوجبل**" النقابي الذي نتعرف عليه منذ الصفحة الأولى من النص، إذ يطل علينا في سياق وضع مضطرب بعد أن تم إلقاء جسده على الشاطئ فيروح يتساءل عن مصيره مقترحا جملة من الاحتمالات والتوقعات، كما نتعرف على ماضيه الثوري الحافل بالشجاعة والتحدي، من خلال

العودة إلى الوراء وجملة الذكريات التي تفجرها بؤرة الأحزان، والمعاناة التي كان يشعر بها في تلك اللحظات" وحدي أنا إذن لشد ما يحزنني هذا، لكم تلح علي الذكريات بحرا زاخرا يرعد... بأمواجه الصاخبة..." [1] .

ذكريات الجبل، والكفاح المسلح ،والثورة المجيدة، وإن كان القتل مع "**الحاج قويدر**" و"**عبد الله**" مرحلة لم يحن أوانها بعد ،فإنه كان الأساس بعد اندلاع الثورة واشتعال نيرانها "كنا نقول خلال حرب الجبل، ونحن نهاجم الغزاة، قتل غاز واحد، قد يرعب الآلاف، المهم القتل، آه القتل"[2]،وفكرة النضال ،والكفاح ليست جديدة على "**بوجبل**" لأنه "بدأ حياته نقابيا في إحدى شركات الغزاة قبل أن يصعد إلى الجبل ملتحقا بالثوار..." [3] الثوار الذين كان بوجبل واحداَ منهم" وحوشا ضارية تشبعت بصفاء هواء الجبل، نزلتم على حاميات الأعداء وذخائرهم فأشعلتموها جهنم صلت بشراتهم، وفتتت مدافعهم وكبلت بنادقهم وأصمت عقولهم ...رصاصا كنتم، قنابل صرتم أنتم الذين لم تتقنوا شيئا في تاريخكم كإتقانكم فن الحرب ..." [4] .

لقد صار الكفاح جزءا لا يتجزأ من كيان "**بوجبل**"، من نفسه وروحه، يكافح في سبيل الحق حتى آخر لحظة من حياته "الكفاح، الكفاح وهل هناك أسمى من الكفاح لاجتثاث براثين الظلم ...."[5] .

ويسترجع "**بوجل**" ذكرى إحدى العمليات التي قام بها رفقة إخوان السلاح كما يسميهم والتي أطلقوا عليها اسم "الدهريبة" لأنهم صمموا وقرروا أن يتدهربوا "على الغزاة كالصواعق

---

[1] جيلالي خلاص :حمائم الشفق : ص 14.

[2] نفسه : ص 22.

[3] نفسه : ص 183.

[4] نفسه : ص 161.

[5] نفسه: ص 17.

من ذرى الجبل العالي قصد سحقهم كحشرات دحستها جلاميد "حطها السيل من عل" فرميهم إلى لجج البحر لتبتلعهم إلى الأبد ... والحال أنني كنت والرفاق ننقض عليهم كالصقور الضارية فإذا جندهم يتساقطون كالزبيب الجاف أو أوراق الخريف المصفرة..." [1] .

ويواصل واصفا العملية والكيفية التي تم بها القضاء على الغزاة، والمتعة التي كان يشعر بها وهو يرى بعض جنوده " يبقرون بطون غزاة عزل رموا بأسلحتهم النافذة الذخيرة لكن نبال أتباعي لم ترحمهم رغم توسلاتهم..." [2] .

والأيام التي عاشها "**بوجبل**" رفقة رفاقه بالجبل لم تكن بالهينة، ويؤكد أنه لم ولن يشهد معاناة شبيهة بها، لكن ثوريته وحسه النضالي كفيلان بجعله يتحدى ويتحدى إلى أن يحقق مراده وهدفه النبيل المتمثل في العيش في ظل الحرية التي سلبت منه ،ومن جميع الجزائريين أمثاله، الغيورين على وطنهم "الأكيد أنني مهما عانيت لن أبلغ حدا يفوق ذلك الذي عانيته أيامها، الأوبئة، العطش، الجوع الجراح وهلم جرا من الطعنات السامة القاتلة ثم أو لم أقل أنني إن كنت مازلت حيا فذلك محض صدفة لا غير ..." [3] .

لقد أخليت كل المدينة من سكانها لا لسبب "سوى لتعمير الجبل المقهقهة هناك فوق رؤوس الغزاة بصخوره المغراء اللامعة في سرابات متراقصة تحت أشعة شمس لم تدخر جهدا في ترهيب جند الغزاة حين قنبلتهم بأجنة نارية نضجت في أحضان الجلاميد الجبلية..." [4] .

وبعد طول كفاح وصبر تفجر ينبوع النصر "مكونا جدولا أخذ يكبر حتى فاض على الغزاة نهرا جرارا طمر بطميه الموحل مدرعاتهم وآلياتهم وذخيرتهم..." [5] .

والملاحظ أن عملية بناء هذه الشخصية تمت من خلال الرحيل إلى الماضي لاستنطاق الذاكرة حتى يكون التاريخ شاهدا على انحراف الحاضر، والملفت للانتباه ونحن نقرأ هذا النص، أننا نصادف إشارة إلى التاريخ الثوري القلق المملوء بالنضال، والخيانة كما أكد النص على

---

[1] السابق : ص 15.

[2] نفسه : ص 15.

[3] نفسه : ص 19.

[4] نفسه : ص 188.

[5] نفسه : ص 191.

الخلافات السياسية التي كانت سائدة آنذاك، وما حدث من تصفيات جسدية، كما ظهرت الثورة مجردة من القداسة التي لطالما نُظر بها إليها، فنشعر بوجود ما يشبه النقد، ومحاولة لتحليل منطق الأمور بالاستناد إلى الذاكرة التاريخية التي لم تدوَّن في الكتب التاريخية الرسمية،وعلى لسان "**بوجبل**" في مرات متكررة انتقادا لسلوكات بعض الشخصيات التي اختارت الخيانة، خيانة الوطن مقابل مصالح زائلة : "كانوا يعتقدون أن خلافاتهم المصرانية ستبقى مجرد تناحرات مشيخية لن تتأخر عن بلوغ الاستتباب الذي عرفته كل العصبيات الحاكمة خلال التاريخ" [1] .

وطبعا تلك التناحرات ،والصراعات التي تولدت بينهم بسبب الاستيلاء على عرش المدينة أنستهم كل شيء فـــ"لم يكن يشغلهم شيء كإشعال فتيل التصفية الجهنمية لبعضهم البعض...كان المشايخ العائدون من حرب الجبل الورمية يصفون بعضهم بعضا لا يرحم قويهم ضعيفهم، ولا يهمّهم عدا "التشييخ" على عرش المدينة...لم يكن يهمّهم شيء باستثناء التقاتل لجمع ما وسعت أيديهم من غنائم ثمينة لم يستطع الغزاة أخذها في تقهقرهم المشتت" [2] .

إن هذا الانتقاد لا يمكن اعتباره انتقادا موجها للثورة بقدر ما يتجه إلى أولئك الذين نصبوا أنفسهم لتمثيل الثورة في حين همّهم الوحيد هو التفكير في الطريقة التي يتقاسمون بها خيرات الوطن داخليا،وخارجيا وطبعا كان "**بوجبل**" رافضا لهذه الأفكار، رفض التراجع عن مبادئه وقيمه التي تعلمها من الثورة وهكذا تستمر مسيرة "**بوجبل**" النضالية إلى ما بعد الاستقلال لأنه ومنذ البداية رفض خيانة وطنه، تحركه قناعة ثابتة وراسخة وهي أنه لا يحق لأي أحد أن يمتلك وطنا بأكمله بحجة أنه شارك في تحريره من الاستعمار "كان الوحيد الذي يرفض التصويت على مشاريع ما بعد الجلاء مؤكدا في كل مرة على أنه لا حق لأحد في امتلاك روح المدينة بحجة أنه شارك في تحريرها من الغزاة ،وأن الكلمة الأخيرة تعود للحضر أنفسهم إذ عانوا هم الآخرون ويلات التشرد والمجاعة والأوبئة، والأشتاء القارسة مثلما عانى حملة السلاح الذين انفرد نفر منهم بالمشيخية ..." [3] .

---

[1] السابق : ص 183.

[2] نفسه : ص ص 191-192-193.

[3] نفسه : ص 184.

إن الوفاء للوطن حسب "**بوجبل**" أهم بكثير من الاستيلاء على خيراته ،ونهب أمواله لإيداعها في بنوك خارجية، فهو يرى بأن ملذات الحياة مقدور عليها مهما كان نوعها، في حين يصعب على المرء بلوغ المجد "في سبيل مدينتي رفضت كل شيء إلا أن أبقى وفيا لها ..خادما في بلاطها....غير أنني لم أنصع وماذا أجني من هذه الفانية إن انصعت ما لا ؟ نساء؟ خمورا كلها سهلة وبمقدور المرء أن يحصل عليها بنشّة كف كما يقال في مدينتا ...إنما المجد هو الصعب..." [1] .

وقناعته بهذه المبادئ جعلت آماله تخيب غداة الاستقلال لما شاهد تلك التناحرات المصرانية فلم يكن أبدا يتصور "أن تبلغ الأنانية بأولئك العباد تلك الدرجة المقيئة المقززة لمجرد التفكير في بشاعتها التي لا تختلف عن الخيانة الكبرى، بل الأكيد أنها خيانة، وهل هناك كلمة أوسع من الخيانة إذا ديست المبادئ، ولم الوطن ككمشة تراب ليودع تبرا في الجيوب الشخصية..." [2] .

إن تحدي "**بوجبل**" للشيخ الأكبر وجلاوزته ،وإصراره على رفض جميع الاقتراحات المغرية التي عرضت عليه كالانضمام إلى تشكيلة المشيخة التي أقاموها بعد الاستقلال ،وإصراره على السكن بحي الجبل الشعبي، جعله يخالف اعتقاداتهم ويثير تساؤلاتهم وشكوكهم "إذ كيف يفضل رجل عانى كل تلك المعاناة خلال "حرب الجبل" أن يواصل حياته زاهدا رافضا الاستمتاع بحقه في الرفاهية التي بذل في سبيلها-كما كانوا يعتقدون إذ يرون أن معاناتهم خلال حرب الجبل تمنحهم حق الاستمتاع بملذات عهد الجلاء-أجمل سنوات عمره" [3] .

لقد نصب "**بوجبل**" نفسه وصيا على الرعية المقهورة التي لطالما عانت وتعاني الفقر والتغييب والقمع، كان سبب ذلك في الماضي المستعمر الأجنبي، لكن تم دحره دون أن يشكل ذلك نهاية لمعاناتهم، بل راحت آلامهم تتفاقم وتزداد حدة يوما بعد يوم، كان في ماضيه نقابيا لكنه قرر أن يبقى رجل عدل يكافح في سبيل الحق حتى آخر رمق من حياته، لكن هل ستطول هذه الحياة لتسمح له بتحقيق أفكاره النضالية التحررية؟ طبعا لا من ستقوض مصالحه ومخططاته، لن يسمح أبدا باستمرار مثل هذه المهازل فبمجرد رفضه قبول منحة الحرب

---

[1] السابق : ص 18.

[2] نفسه : ص 17.

[3] نفسه : ص 183.

وعودته لمزاولة نشاطه السابق أثار ارتياب المشايخ الذين رأوا في أفكاره خطرا عليهم لأنها أذكت وعي الرعية، وجعلتهم يتمردون مطالبين بالعدالة "وحين عججت رياح التمرد الحضري الأول بعد الجلاء كشفت تحرياتهم أن الرجل كان وراء الأفكار التي عصفت بعقول الرعية فثاروا يطالبون بحقهم في الحياة العادلة، منذئذ قرروا إخفاء جسده..." [1] .

لقد تشاوروا و أجمعوا على أن "**بوجبل**" سيقوض جميع مخططاتهم إن لم يستلوه من "حي الجبل" إلى الأبد، إذن هذا مصير كل من يحاول التحدي، والتمسك بأفكاره ومبادئه، ، وهذا الرفض والتمرد يعد أحد العناصر التي تساهم في تحقيق عنصر الجاذبية لدى الشخصية الثورية المناضلة، فكثيرون هم الذين تشبعوا بفكر "**بوجبل**" وقرروا مواصلة التحدي بعده بلا توان لأنهم أدركوا أنه على صواب وأنه يجب تغيير الواقع المأساوي بالقوة "فإطفاء تلك الجذوة الرئيسية في الكانون قد لا يعني أن النار قد انطفأت إلى الأبد إذ يجوز أن تظل تحت الرماد جمرات صغيرة خفية ستتذكى عند أول هبة ريح ..." [2] .

"**فبوجبل**" بصفاته تلك، صفات الفحولة والشجاعة، الرفض والتحدي، كفاحه المتواصل ونشاطه السياسي استمد جاذبيته مما جعله مثارا لإعجاب الكثيرات اللواتي تمنين أن يكون أزواجهن صورة له "لولا الحياء الذي يلازمكن –إحدى شيمات التواضع لحفظ التوازن لا غير- لكنتن في طليعة من يهلل لأفكار ذلك الفحل "بوجبل" الذي لطالما تمنيتن مضاجعته لدرجة أنكن كنتن تحتلمن في الليالي المؤرقة وأنتن بين أحضان أزواجكن حين يطالعكن بوجهه الصبوح وجسده الفارع من خلال مرايا أحلام اليقظة.

ونما شعور الرفض لدى هذه الفئة بالذات من النساء التي ورثت أفكار بوجبل الجبلية الرعب بالنسبة للجلاوزة وشيخهم إذ لطالما حذرن أزواجهن "من مغبة الجمود في الوقت الذي كان بوجبل يدعو إلى الوقوف في وجه مرتهني مستقبل المدينة بلا طائل يرجى اللهم إلا ضمان ثروات خيالية لأبنائهم، ونسائهم وحاشياتهم هناك في بنوك بلاد الصقيع ..." [3] .

---

[1] السابق : ص 183.

[2] نفسه : ص 184.

[3] نفسه : ص 170.

وإلى جانب"**بوجبل**" النقابي نجد **(بحمائم الشفق)** شخصية "**برهان**" الرسام ،عاشق المدينة حتى الهوس الذي قرر بناءها من جديد في أبهى صورة كما حلم بها "**بوجبل**" من خلال لوحاته تلك التي كانت في حد ذاتها تحد للجلاوزة وشيخهم "رسام المدينة عشيقها الوحيد الذي أنساها كل العشاق السابقين لا لشيء إلا لأنه خلقها وبناها من جديد في أبهى صورة ..." [1] .

ولعل ما جعل "**جميلة**" ابنة "**بوجبل**" تنجذب "**لبرهان**" وتعشقه منذ اللحظة الأولى ،هو صورة والدها التي رأتها في شخصه، كما رأت في أحلامه وآماله مرآة عاكسة لأحلام "**بوجبل**" "إلى درجة أنك قلت في ذلك اليوم الذي عرفت فيه حبيبك أنه عاد، عاد يحمل هموم المدينة بكل أثقالها وآمالها، وخيباتها، عاد فارتميت في أحضانه كالطير المقرور إذ يقبع في تلافيف ورقة تحميه سيول الأمطار المدرارة بالأشتاء القارسة ..." [2] إنها نفس الأحلام التي راودت والدها لترثها عنه فيما بعد، والمتمثلة في بناء مدينة جديدة "حدثتها عن أحلامي فكشفت لي أن الأحلام التي تخفيها قد تكون أعظم من أحلامي مستقبلا، بل الأكيد أنها أكبر وأعظم من أحلامي ..."[3]

ونلاحظ أن المظهر الخارجي كان أول الأمر سر انجذاب جميلة إلى "**برهان**" الرسام حتى قبل أن تتعرف عليه وتتحدث إليه "عشقته من أول نظرة، أجل وهل للعشق إلا عين واحدة، لم تتساءلي طويلا وقد عرفت فيه الوجه الصبوح ذا العينين السوداوين المكحلتي الأهداب بذلك اللون التوتي الخلاب المنعكس في ذات الوقت على الحاجبين المقوسين كأن رساما ساحرا لمسهما بفرشاته العبقرية ذات ليلة حالكة لم يكن ينيرها سوى بريق عينيه المتقدتين في محجريهما كجوهرتين سوداوين خياليتين ..." [4] ويزداد تعلق جميلة بـــ "**برهان**" عندما تطّلع على مشاريعه "لا شيء كان بمقدوره أن يوقفك عن حبك الوحيد الأول والأخير كما صممت فيما بعد بمجرد اطلاعك على مشاريعه العظيمة المتعاظمة عبر أنحاء المعمورة قاطبة..." [5] .

---

[1] السابق : ص 44.

[2] نفسه : ص 45.

[3] نفسه : ص 41.

[4] نفسه : ص ن .

[5] نفسه : ص 53.

مشاريعه التي تنسجم مع أفكارها وآمالها إذ "وجدت أنت في رسومه حلمك العمراني الذي قد يوصلك إلى سبر الغور الحابس لأنفاس أبيك المفقود في مكان ما قد لا يكون بعيدا عن أحد تلك الشوارع والأزقة الملتوية..." [1] .

ومصير "**برهان**" لم يكن مختلفا عن مصير "**بوجبل**" لأنه في نظر الجلاوزة وحسب تحرياتهم قد "حاول أن يبعث أفكار الأول وبالتالي فهو مهما كانت شهرته وقيمته الدولية (رسام كبر حلمه حتى تجاوز البحار إلى القارات البعيدة)، فإنه خطر على المشيخـــة مثلما كان الأول الذي كاد يقوض سياستها من أساسها..." [2] .

ورغم الفاصل الزمني الكبير بينهما إلا أنه تلاشى أمام حب المدينة والرغبة في حمايتها من الأخطار المحدقة بها "كلاهما كان يحب تلك المدينة، بل كلاهما ولع بعشقها، إذن هما صورتان لعشق واحد، وليس الفاصل الزمني سوى نشة كف بدرت من تلك الأيام عبثيا، إذن لقد كانا يرفعان ذات الراية..." [3] .

كان "**برهان**" يناضل من خلال تلك اللوحات التي يرسمها عاكسا من خلالها الغد الجديد الذي يحلم به ساكنو الخيام المهترئة، فإن كانت أفكار "**بوجبل**" قد ولدت و البارود توأمين فأرعبت الشيخ الأكبر فان أفكار الثاني قد "ارتوت من قطرات المطر الأولى التي اخترقت قماش خيام المطرودين من قلب المدينة إلى الفلوات البعيدة حيث لا ماء ولا هشيم إلا تلك السيول التي تفاجئ العطاش لكن بدل أن تروي ظمأهم... تجرف خيامهم وطعامهم ومتاعهم إلى غير رجعة ..." [4] .

إن المعاناة هي التي فجرت قريحته وجعلتها تجود بتلك اللوحات الرائعة، "بألوانها المبهرة لعيون الجلاوزة لشدة ما عبرت عن الغد الكاسح لكل الأسوار والحاميات والحصون، الرسم واحد سواء كان بارودا مدويا كطلطقات رشاش الأول أو كان لوحات منيرة كروعة ألوان الثاني لهذا ترسبت في أعماقها فكرة أن بمقدورهما تغيير وجه المدينة فشرعا يخططان لقلب شكلها

---

[1] السابق : ص 53.

[2] نفسه : ص 121.

[3] نفسه : ص ن

[4] نفسه : ص 126.

الحالي بإزالة الأسوار التي بنيت لحماية قصور الأثرياء الذين استولوا على قلبها خلفا للغزاة..."[1] .

كانا (بوجبل وبرهان) يحلمان ببناء مدينة جديدة واسعة الأحياء والشوارع، تزول معها معاناة المواصلات مما جعل الشيخ الأكبر يأمر "على الفور بأن تخمد أفكار الرجلين بدفنهما هما بالذات في غياهب اللارجوع خاصة وقد كانا (الرجلان) يهددان بتقويض مشروعه الشخصي..." [2] .

لقد تم استلالهما من زوجتيهما، واقتحام منزليهما بنفس الطريقة في نفس الساعة من الليل "الأول داهموه هذه تسعا و عشرين سنة خلـــت أما الثانـــي فقد وصل دوره بنـــاء على دفاتر تحرياتهم بعد عشر سنوات تامة من واقعة الأول..." [3] لكن التصفية الجسدية غير كافية مادامت الأفكار ستحيا وتعيش، إن موتهما لم يزد الثورة إلا اشتعالا لقد ماتا وهما يدركان أنهما ليسا وحدهما وأن "جيش الجلاوزة العرمرم ليس مستحيل القهر مادام الرعية ينجبون في غبش الأفجار الموحية أجنة أخطبوطية لا تنقرض منها نفس حتى تتضاعف أنفسا..." [4] ، إنها رحلة النضال ،والكفاح المحفوفة بشتى أنواع المصاعب، والعراقيل وما تقتضيه من تضحيات جسام، حتى الموت يتغير مفهومه لدى الشخصية الثورية المناضلة فلا يصبح نهاية للحياة بل يتحول إلى "مجرد جسر للعبور إلى حياة أخرى قد لا تختلف عن هذه الدنيا التي نعتقد أننا نجول أرجاءها وإلا ما كان الخيال يلح علينا لإيجاد منفذ لعالم يبقى على الدوام مستحيل البلوغ" [5] .

وعند حديثنا عن "**بوجبل**" و "**برهان**" لا تفوتنا الإشارة إلى أن المرأة قد لعبت دورا فعالا أثناء الثورة وبعدها، بثوريتها ونضالها إذ شاركت أخاها الرجل همومه، وعاشت معه ظروف الاحتلال، وذاقت مرارته، وقررت بدورها التحدي والتمرد، وبالتالي الثورة في وجه المستعمر الغاشم، والرغبة في التخلص منه، ومن بين الشخصيات الثورية النسائية نجد شخصية "**الجوهر**" زوجة "**بوجبل**" والتي التقى بها وهي تهم بالصعود إلى الجبل أثناء الثورة التحريرية، فالجوهر

---

[1] السابق : ص 127.

[2] نفسه : ص 129.

[3] نفسه : ص 121.

[4] نفسه : ص 133.

[5] نفسه : ص 65.

تنتمي إلى عائلة ثوار، والدها تركها وهي صغيرة "كانت في العاشرة من عمرها لما صعد إلى الجبل ملتحقا بالثوار إلى غير رجعة..." [1] .

وكانت الحرب، صعد الأب إلى الجبل، وأصيبت والدتها بمرض عضال أودى بحياتها فبقيت الجوهر رفقة أخيها الذي فقد صبره "فالتحق هو الآخر بالثوار، لم يعد لا الأب ولا الأخ تبخرا في ضباب الجبال المحترقة..." [2] وقررت الجوهر هي الأخرى الالتحاق بالجبل وكان "**بوجبل**" من رافقها، وبعد الاستقلال تشبعت "**الجوهر**" بأفكار "**بوجبل**" وشدتها. لتتأثر بها وتتبناها فيما بعد "فإن كانت الجوهر لم تعشق رجلها للوهلة الأولى لأفكاره فإنها لم تتأخر عن الإعجاب بها حتى تحول عشقها في النهاية لها هي بالذات بدل الجسد المغري الذي سلب قلبها أول الأمر..." [3] .

أما "**جميلة**" فإنها ورثت عن والدها "**بوجبل**" "أن لا شيء ينفع في الحياة كتحدي الظلم وجيوش الديجور ..." [4] ،وكانت تسعى جاهدة لتحقيق أمنية والدها، وهي رؤيتها صورة للمدينة الجميلة الصامدة على مدى العصور، ووقعت في حب "**برهان**" لأنها رأت فيه صورة لوالدها المناضل، أحبته منذ أول نظرة ،إلا أن تعلقها به زاد وتعمق لما اطلعت على أفكاره ،وأدركت أنه يشاطرها عشق المدينة، والرغبة في استبدالها بأخرى لا تتسع إلا لأبنائها البررة الذين أبدوا في كل مرة استعدادهم للتضحية بأعز ما يملكون في سبيل إنقاذها من أيدي أولئك الذين عرضوها للبيع، وراحوا يقتسمون خيراتها فيما بينهم" ولو نطقت المدينة لشهدت على أنكما لم تكونا تتخيلانها حلما فحسب، وإنما كنتما تخططان فعلا لتغيير وجهها المنكمش من جراء القرصنة التي كانت تعربد في البحار..." [5] .

وهذه الأحلام هي التي جعلتهما (برهان وجميلة) مهددين بالقتل والتغييب من طرف الجلاوزة الذين يتخلصون من كل من تسول له نفسه الرؤية أكثر من اللازم "وإذ أتوكما في تلك الليلة ...

---

[1] السابق: ص 133

[2] نفسه : ص 65.

[3] نفسه : ص 133.

[4] نفسه : ص 126.

[5] نفسه : ص 111

لم يفاجئوكما ،هو الأول الذي كان ينتظرهم منذ أن رسم لوحته الرائعة، وأنت الثانية منذ قرأت في عينيه أن لا شيء ينفع في الحياة كالتحدي للقوات الليلية الغاشمة..." [1] .

أما "**جميلة**" فالتخلص منها كان بوصمها بالجنون، لقد كانت حياتها خير نموذج للمعاناة والمآسي إذ لم تذق طعم السعادة، قتل والدها، ولقي حبيبها نفس المصير واتهمت هي بالجنون وسعى الجلاوزة لإثبات ذلك بوثائق رسمية، كل ذلك في محاولة لإخماد أفكارها التحررية التي ورثتها عن والدها، وعمقتها فيما بعد قناعاتها الشخصية التي ازدادت حدة لما التقت ببرهان : "الآن وقد انقضى كل شيء، فإنك لتذكرين الحادثة بكل تفاصيلها، رغم الجنون الذي يوصمونك به أنت مجنونة قسرا فكل الأطباء النفسيين يؤكدون بالوثائق الرسمية وغير الرسمية أنك مجنونة مصابة بازدواج الشخصية الحاد ...أنت تذكرين كل شيء إذ كنت ابنته البكر بل أنثاه الوحيدة بين أربعة ذكور خلفهم وهم ناعمو الأظافر حين داهموه هو الآخر- تماما مثلما داهموا رسام المدينة الذي عشقته-قبل عشر سنوات خلت" [2] وهكذا فإن "**جميلة**" تصنف ضمن الشخصيات الجاذبة بوصفها امرأة ذات قد ساحر، وعينين خضراوين جميلتين، أي استنادا إلى مظهرها الخارجي، وندرك أنها تستمد جاذبيتها أيضا من وعيها النضالي الذي تشبعت به صغيرة وماتت من أجله فيما بعد كبيرة بعد أن اتهمت بالجنون، لذا فإن بناء هذه الشخصية اعتمد على المظهر المادي أي السلطة المادية، والسلطة المعنوية والدليل على جاذبيتها أنها حظيت باهتمام والدها دون إخوانها الذكور الأربع، وسلبت قلب "**برهان**" وأطارت بلبه، كما كانت خير قدوة لنساء المدينة اللواتي قررن رفض الخنوع والخضوع" غير أنهن ما إن نضجن بعد تشبعهن بسيرة جميلة المجنونة، وعشقها الرسام الثائر، حتى اعتبرن من الحرام أن يمسهن أحد الجبناء، وكأمهاتهن ولعن برجل غريب غائب لا فحل في حياتهن إلا هو رسام المدينة، وخالق حلمها المقبل بألوان كن رموزها الفاتحة الفتانة لعوالم الغد المعجج بعواصف التغيير الحلموي" [3] .

وبحق كان كل من "**بوجبل**" وزوجته "**الجوهر**" وابنتها "**جميلة**" وعشيقها "**برهان**" خير نموذج للشخصية الثورية المناضلة التي تضحي بحياتها في سبيل تحقيق مبادئها و أفكارها وأحلامها بالعيش في ظل أجواء تسودها الحرية، الأمن والاستقرار، وتمكنت عن طريق نضالها من نشر

---

[1] السابق : ص 12.

[2] نفسه : ص ص 44-45.

[3] نفسه : ص200.

الوعي القومي والفكر التحرري التمردي القاضي بتحطيم كل قيود الاستغلال والاستبداد، ونشر العدالة الاجتماعية بين بقية الشخصيات التي تتشبع بفكرها فلا تملك إلا أن تواصل المسيرة من بعدها وأشير من خلال هذه النقطة بالذات إلى حمل جميلة الذي حال وسيحول دون موت أحلام كل من والدها وحبيبها برهان فالقادم سيعوضهما حتما"أنت تعلمين أن أباك لم يمت كما الرسام الذي عشقته هما ههنا في جوفك أيتها الأنثى المعطاء، القادم سيعوضهما كل ما لم يتوصلا إليه بسبب مداهمة قوات الديجور لهما وقد كانا في عز الرجولة" [1] بهذا الحمل سينشأ جيل جديد إنه القادم الذي سيسعى جاهدا لتحويل الحلم إلى حقيقة، إنه "ابن جميلة" الذي يحاول تحقيق حلم والدته التي توفيت قبل أن تراه يكبر أمام عينيها ،فعاش وحيدا رفقة جدته "**الجوهر**" التي راحت تروي له تفاصيل وفاة والدته التي حكم عليها من طرف المشايخ بالجنون رغما عنها" كانت قد حكت له عن آخر ما علق في ذاكرتها من حياة أمه المجنونة (المحكوم عليها بالجنون القسري بشهادات جميع أطباء الشيخ الأكبر) التي رحلت بعسر الولادة في تلك الليلة المرعبة التي أنارها ...بصرخته المدوية المقشعة للديجور الحالك" [2] .

لقد ورث عن والديه الحلم بمدينة جديدة "المدينة التي رسمت أمه مخططهـــا الغريب مورثة إياه هو عبء وضع الأسس الأولى لبنائها من...لا شيء بلى من ...الملف الضخم المعقد المدسوس في صندوقه الذي لا تني يده تتلمس أطرافه خشية فقدانه إثر إحدى وثبات الدراجة النارية" [3] وتستمر مسيرة التحدي والثورة التي توارثتها هذه العائلة أبا عن جد لكن المصير كان واحدا في النهاية، الموت بعد حياة حافلة بالنضال والثورة ولعل هذا ما جعل "**الجوهر**" تحذر حفيدها من المشايخ و جلاوزتهم ومما قد يلحقونه به من ضرر كما فعلوا ذلك من قبل مع والده وجده، فجدته "الجوهر" قضت عمرها كله في تحذيره من "عمايلهم كما تسمي مداهماتهم هي التي فقدت الأب ثم الزوج ثم الصهر غدرا" [4] .

---

[1] السابق : ص 47.

[2] نفسه : ص 58

[3] نفسه : ص 66

[4] نفسه : ص 68.

وبعد هذا العرض للشخصية الثورية، وما يحقق جاذبيتها في نص **(حمائم الشفق)** يمكن القول أن هذه النماذج المشار إليها غطت وبشكل واضح طبيعة النضال أثناء الثورة التحريرية الكبرى، وفترة ما بعد الاستقلال التي لم تشهد يوما الاستقرار والتي لطالما كانت مثارا لغضب ورفض هذه الفئة بالذات من الشخصيات التي جعلت حياتها ثمنا لتحقيق مبتغاها وآمالها، ولو كان ذلك في سبيل تحقيق غد أفضل لغيرها، إنها شخصيات تموت ليحيا غيرها في طمأنينة واستقرار، فهي تجسد الصورة المثالية لحب الوطن والتضحية في سبيله، إنها تتجاوز الذات إلى مجال القيم والمفاهيم، لا تتوانى عن شحذ الهمم وشحن العقول وهذا ما يجعل الشخصية المناضلة الثورية تتحول إلى بؤرة تستقطب الاهتمام وتستأثر بالإعجاب، وبذلك تصبح بامتياز نموذجا للشخصية الجاذبة، لأننا كلما اقتربنا أكثر من هذه الشخصيات شعرنا بالسلطة المعنوية التي تمارسها على غيرها بدليل أن هذا التأثير يستمر حتى بعد أن تختفي الشخصية من مسرح الأحداث وذلك من خلال حضوره الدائم عند بعض الشخصيات، والتشبع بالأفكار والمبادئ التي لا ترحل برحيل أصحابها.

ومن السهل علينا التعرف على بؤرة الاستقطاب لدى "**بوجبل**" "**برهان**" "**جميلة**" "**الحاج قويدر**" وابنه " **عبد الله**" لما تتوافر عليه من ثقافة، ووعي وطني، وآراء سياسية والإحاطة بالأسباب التي تجعل فئة أخرى من الشخصيات تقف في وجهها محاولة عرقلتها، والدخول في دائرة صراع وصدام معها، وتجسد هذه الفئة الشخصيات التي تحاول فرض سيطرتها على غيرها فتحقق لنفسها سمة المرهوبية "كمقابل للجاذبية.

2)- الشخصية المرهوبة :

إن العثور على هذا النمط من الشخصيات ضمن النص الروائي يعد امتدادا طبيعيا لتواجد الشخصيات الجاذبة، لأن النص محكوم بصراع يقتضي تصنيف الشخصيات ضمن مجموعتين متعاكستين يحركهما محور التجاذب والتنافر، الأمر الذي يساعد على تحقيق التوازن، وعندما نشير إلى الشخصية المرهوبة فإننا نشير إلى مبدأ التنافر كبديل للتجاذب المشار إليه سلفا خاصة وأن هذه الشخصية تفرض حضورها كقوة معاكسة تعارض الشخصيات الأخرى، وتضغط عليها بشتى الوسائل مما يسير بالأحداث نحو التأزم ويطلق عليها "سوريو" الشخصية المضادة l'antagoniste [1] ،ونعثر عليها ضمن عالم النص الروائي مجسدة في صورة المستعمر، وشخصية الشيخ الأكبر بجلاوزته كممثل للسلطة الحاكمة، إنهما صورتان للشخصية المضادة التي تضغط على النموذج الثوري الذي صنفته ضمن طائفة الشخصيات الجاذبة ،وهو ما يسمى بتعبير "سوريو" Le protagoniste أي الشخصية التي تعطي للحدث حركيته وديناميته [2] تضغط عليه لعرقلة مساره وإحباط كل المحاولات التحريرية التي يقودها، فالشخصية المرهوبة هي "التي تتصرف من موقع ما وتعطي لنفسها حق التدخل في تقرير مصير الفرد أو الأفراد الذين تطالهم سلطتها" [3] .

وكل حديث عن السلطة يقتضي إقامة توزيع بين طرفين "طرف يملك القوة والملك وكل المؤسسات المتحكمة في السلطة، وطرف مملوك تمارس عليه السلطة في مختلف المستويات"[4]

وما أردت بلوغه من خلال هذا التصنيف هو محاولة الكشف عن مصدر تلك السلطة وإبراز جانب من العلاقات التي تتحكم في الشخصيات التخييلية ضمن العالم الروائي الذي يعكس صراعا إيديولوجيا، وصداما بين فئتين، بين أصحاب المزايا والمصالح الذاتية، وبين الثائرين على الواقع -بكل مظاهر التعاسة وأشكال المعاناة المهيمنة عليه-لإماطة اللثام عن ألاعيب الفئة الأولى، وكشف مطامعها وبالتالي اقتلاعها من جذورها، أما الصدام الناشئ بعد الاستقلال فهو

---

(1) Boland Bourneuf et Real Ouellet : L'univers du roman. P 161

(2) Ibid : P 161

(3) حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 279.

(4) مشري بن خليفة : المتخيل والسلطة : ص 7.

نابع من كون العناصر التي قادت الثورة مختلفة في المنهج والفكر، وبعد الاستقلال يتحول الصدام الإيديولوجي الموروث عن أيام الثورة إلى صراع حول المكاسب .

ويعد نص **(حمائم الشفق)** أفضل نص صور هذه النماذج وهي تلهث وراء المصالح، تستولي على السلطة لحماية المكاسب المورثة، فهذه النصوص التي أطرت تاريخيا مرحلتي الثورة والاستقلال قدمت في مجملها الشخصية ونقيضها، فلنتعرف على هذا النقيض ولنكشف طريقة بنائه فنياً.

أ-شخصية المستعمر:

إن تصنيف شخصية المستعمر ضمن فئة الشخصيات المرهوبة ليس بحاجة إلى أدلة دامغة تثبت منطقية هذا الانتماء لأنه كان على مر التاريخ مغتصباً "يسلب الأرض ويستعبد الإنسان ويمارس جميع الوسائط للضغط على الناس وحملهم على القبول بالأمر الواقع، والعيش تحت نير الاستعمار" [1] .

إنه رمز للقوى السالبة التي تسعى جاهدة لتدمير حقائق، وأوضاع قائمة بذاتها لإرساء أخرى بديلة ودخيلة، يحاول تزييف وعي المغلوب لتحطيمه إيديولوجيا وجعله تابعا له، لذا لا نعثر أبدا على صورة حسنة للاستعمار في أي من النصوص، والتركيز يكون دائما على العنف الذي يميز الشخصية المرهوبة، فالمستعمر موسوم بالنزعة الاستبدادية، متمسك بمنطق القوة وممارسة الاستغلال، يعتمد على الاغتصاب لكسر شوكة المستعمرين.

ولقد سبق لي التعامل مع هذا النمط من الشخصيات أكثر من مرة وعبر مراحل مختلفة من هذه الدراسة ،سواء أثناء الفصل المتعلق ببناء الزمن من خلال العودة إلى الماضي التي اختارت زمن الاحتلال والثورة محطة لها، أم من خلال بناء الفضاء أثناء عملية الكشف عن الدور الذي يلعبه عامل الزمن في تشكيل حيثيات الفضاء، خاصة الماضي التاريخي الذي يلجأ إليه النص الروائي بوصفه المرجع الإيديولوجي الذي يمده بماء الحياة، وهكذا يصبح الحاضر مشدودا إلى الماضي كأنه هو المصباح الذي يضيء له دهاليز واقعه ،وطبعا حاولت في كل مرة الإشارة إلى البشاعة، الوحشية وسمة الاستلاب التي تنطوي عليها هذه الشخصية التي قدمت من بلاد ما وراء البحر "كان الأعداء يتسللون من ثغرة محروسة بغرب المدينة منزلين جيشا جرارا يتألف من سبعين ألف جندي مدجج بأحدث الأسلحة الفتاكة، وعبثا حاول حضر المدينة صد المحتلين، إلا أنهم لم يكونوا كافي العدد ولا ما لكي السلاح الملائم لقراع مدافع الغزاة وقنابلهم وقذائفهم"[2].

---

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 295.

[2] جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص ص 187-188.

عشرات الآلاف من الجنود المتشحين بالأحمر والأزرق والأبيض تكتسح عقبة الخليج الغربية ونزلت أولى القنابل مرتطمة بأسوار البيضاء نافضة عنها ملح أيام الصمود البحري" [1] .

إنها بداية الغزو الفرنسي للجزائر، وبداية معاناة جديدة للجزائريين الذين لطالما تعرضوا لهجمات الطامعين، الراغبين في الاستيلاء على أرضهم واستنزاف خيراتها، ولعل القصة المسترجعة التي أوردها" **خلاص**" في نص **(رائحة الكلب)** تعد أفضل تصوير لمظاهر الاستلاب والسيطرة التي يمارسها المستعمر الذي يحاول الاستيلاء على الأرض وإجبار أهلها على مغادرتها حتى يخلو له الجو لفرض مشروعه الاستيطاني بقوة الحديد والنار وفيما يلي مقاطع من هذه القصة تعكس بجلاء مظاهر الفساد والخراب التي يمارسها المستعمر، وجو الرعب الذي يخلقه في النفوس.

"حدث وأن أتيح لسكان اليابسة أن يروا البواخر وهي تمخر عباب البحر قادمة خلفها يموج الزبد رغوة بيضاء...صورة علقت بأذهان الأوائل من قوافل المواجهة" "كم مضى من الزمن وسكان اليابسة يتساءلون عن الفاجعة لكن موقفهم ذلك على الشاطئ جعلهم ينظرون ذات اليمين وذات الشمال فتتيه نظراتهم ...ضباب رفيع محشرج يغشاهم، لم يعد أحدهم يرى الآخر، الضباب يحول دون أدنى قدر من الرؤية ...هم عراة الأجسام تنزلق عبر المتاهة الهلامية" [2].

إن أنسب طريقة لرسم ملامح المستعمر، هي تلك الإشارة المزدوجة إلى النزعة الاستبدادية المهيمنة على شخصية المستعمر من جانب، وتصوير حالة الشعب المزرية جراء الضغوطات الممارسة عليه من جانب آخر، فسكان اليابسة الذين تعرضوا للغزو أصيبوا أولا بالعمى بعد انتشار الضباب، ثم العري والأمر الذي زاد الطين بلة ،فقدان التركيز وعدم القدرة على التخلص من المأساة التي حلت بهم "فقدان التركيز كانت المصيبة الأخرى التي تضاف إلى رصيدهم المشؤوم، الأكيد بالنسبة إليهم أن تلك الومضات التي تنير أذهانهم من حين لآخر ليست حلما، إنها الشيء الوحيد الذي يؤكد أن حالتهم على غير ما يرام وأنهم غارقون إن مضوا على هذا النحو دون محاولة التملص مما هم فيه" [3] .

---

[1] جيلالي خلاص : عواصف جزيرة الطيور : ص 26.

[2] جيلالي خلاص : رائحة الكلب : ص ص 58-59.

[3] نفسه : ص 59.

إن مأساتهم تتفاقم يوما بعدا يوم وتزداد تعقيدا كلما طالت فترة الاستلاب إذ "يكتشفون إضافة إلى ظواهر العري والضباب والعمى وفقدان التركيز فاللاشعور نهائيا ما لم يتوقعوه أبدا، أيمكن أن يصل بهم الأمر حد البكم؟ كلا لقد ضيعوا الكثير ويجب ألا يفقدوا فرصتهم الأخيرة للنجدة، على الأقل الصراخ حتى يسمعهم الغير فيهرع لإنقاذهم من هذا الكابوس الرهيب " [1] .

"مضوا وآخر ما علق بذاكرتهم المفقودة صورة البحر الهائج الذي لفظ السفن على شطآن أرضهم الآمنة. مرعبة كانت صورة البحر. وهم إذ فقدوا كل شعور باستثناء الخوف مازالوا يحتفظون بتلك الصورة الرهيبة" [2] .

هذا الجزء الأول من القصة الرمزية يعكس مشاعر الخوف، والقلق، والعجز التي تنتاب من هو تحت سطوة المستبد مما يجعل صورة المستعمر تقترن " في الذاكرة الشعبية بالتعفن، والقذارة واستفحال الفقر وفساد الذمة...وكلها صفات تلتقي وتتكاثف للدلالة على مظهر الشخصية المرهوبة الجانب" [3] التي تتفنن في ممارسة سلطتها وتتباهى بأعمالها التخريبية،

فبعد محاولة الاستيلاء على الأرض يحاول المستعمر تزييف الوعي الشعبي، والقضاء على هويته، وإحراق عمرانه الأصيل الذي يعد جزءا لا يتجزأ من تاريخه العريق "بأعين دامعة يائسة رأيتم جيش الغزاة يعيث في أزقة المدينة ومنازلها وصوامعها وحامياتها تخريبا وتدميرا، أحرق السلالم الخشبية المنقوشة ...وهي قد بنيت بمعمار أطارت الغيرة برؤوسهم من جماله الخلاب وإتقانه الرائع" [4].

ويحرص "**خلاص**" من خلال نصوصه على بناء هذه الشخصية استنادا إلى الأفعال الشريرة واللاانسانية التي تشكل عالمها الداخلي كصورة المعمر "**ريدان**" في نص **(زهور الأزمنة المتوحشة)** الأمر الذي يولد مشاعر الغضب والسخط في نفوس الوطنيين الثوريين الغيورين على وطنهم وبالتالي الرغبة في التخلص منه والقضاء عليه "مادام الرومي يعتبر نفسه خالق الأرض ومالكهما إلى الأبد ويهدد الفلاحين...بالمصادرة' [5] وإضافة إلى ذلك فإن هذا المعمر

---

[1] السابق : ص 60.

[2] نفسه : ص ن.

[3] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 297.

[4] جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص 160.

[5] جيلالي خلاص : زهور الأزمنة المتوحشة : ص 23.

يخرق مع "حركته" "جميع أنواع حقوق الإنسان تجاه الأهالي العزل كحجزه أبقارهم، وضربه أبناءهم كلما تصادفهم في طريقه حتى ولو كانوا بعيدين عن أرضه (ومن أين جاءته الأرض هو المالطي الأصل، المعمر الآتي من وراء البحر" [1] .

وظهور المستعمر في صورة القوي المرهوب لا يوحي أبدا بصلابة شخصيته وقوتها لأنه لا يستمد سلطته إلا من ممارسة العنف والإرهاب للحفاظ على وجوده، لذا فإن الطريقة المتبعة في رسم ملامح هذه الشخصية المرهوبة تسير نحو تحقيق ،وإثبات فكرة مفادها أنه مهما بلغت هذه الشخصية المرهوبة من قوة وسلطة فإنها لا تعدو أن تكون صفات ظاهرية لا يمكنها أن تصمد طويلا أمام انتفاضة من كانوا ضعفاء في البداية ،لأن شخصية المناضل تبرز وتتألق .

وتقدم نصوص "**خلاص**" تصويرا للحرب المادية من وصف للمعارك التي تجمع بين الجيش الفرنسي والجزائريين قصد إظهار البطولة الوطنية، وإعلاء شأن الثورة التحريرية خاصة وأن القدرات لا تكافؤ فيها، فالطرف الأول المستعمر يملك القوة المادية ،أما الطرف الثاني فيملك تعطشا إلى الحرية.

وسمه الحقارة والجبن التي يتمتع بها الأول تولد الشعور بالكره، والرفض لدى الشخصية التي سبق وأن أطلقنا عليها اسم الشخصية الثورية المناضلة ،وينمو هذا الشعور ليتحول إلى قناعة تغذيها فكرة أن هذه الشخصية الظالمة لا يمكن ردعها إلا من خلال اللجوء إلى أسلوب القوة والعنف، وهكذا فما سمة المرهوبية التي تحيط بشخصية المستعمر إلا حافز قوي لتعميق سمة الجاذبية لدى الشخصية الثورية كما سبقت الإشارة ،لأنها ببطولتها وشجاعتها تتحول إلى نموذج يحتذى خاصة وأنها تنجح في كسر شوكة المستعمر.

وما جعلني أتعامل مع الشخصية الثورية من خلال مرحلتين تاريخيتين هما فترة الاحتلال، وفترة ما بعد الاستقلال يحتم علي البحث عن الطرف الثاني من الثنائية، ففي مقابل الشخصية الثائرة المناضلة أثناء الثورة ،نجد شخصية المستعمر، وبعد الاستقلال نجد نموذج السلطة الحاكمة بشيخها الأكبر، وجلاوزته كما يسميهم "**جيلالي خلاص**".

---

[1] السابق : ص 35.

فهذه النصوص الروائية التي أطرت تاريخيا مرحلتي الثورة والاستقلال قدمت في مجملها الشخصية ونقيضها مما كشف عن الايدولوجيا والأفكار التي تحكم بناء النص، ويعزى ذلك إلى بعض الشخصيات التي بلغت درجة عالية من النضج سمحت لها بحمل مضامين فكرية تكفي قراءة النص بتمعن للتعرف عليها.

ب-شخصية السلطة الحاكمة :

لقد سايرت الرواية الجزائرية بما فيها روايات" **خلاص**" التطورات الاجتماعية، السياسية والثقافية التي ميزت المجتمع الجزائري، فشجعت الثورة، ونبذت القمع والاضطهاد ولو كان ذلك متأخرا زمنيا، وقاومت الاحتلال ماديا وإيديولوجيا كما تعكس هذه النصوص صراعا إيديولوجيا بين طرفين متناقضين، إيديولوجيا سلطة حاكمة تقابلها إيديولوجيا معارضة، تحاول كل واحدة منها الانتصار لفكرها وآرائها. وتجسد هذا الصراع شخصيات مختلفة في رؤاها، وهذا الاختلاف هو الذي يخلق تلك التناقضات والصراعات التي تغذيها القناعات المتباينة.

وبعد الإشارة إلى الشخصية الثورية التي تدافع عن الوحدة الوطنية، وتتعطش إلى الحرية وتؤمن بها في صراعها مع المستعمر الذي يعد رمزا للدمار والخراب يمكن القول أن النصوص الروائية لم تجد نفسها ملتزمة بالقضية الثورية فحسب مثلما عشنا ذلك مع نص **(زهور الأزمنة المتوحشة)**، بل أولت عناية لتصدعات الواقع الجزائري المعاصر كما نجد ذلك في **(عواصف جزيرة الطيور)**، وانعكاسات هذه التصدعات على البطل في **(رائحة الكلب)**، البطل الذي قدم إلى المدينة بحلم كبير، ورغبة في إحداث ثورة ثقافية لكن سرعان ما يصطدم بواقع الحياة المر الذي يحطم ويبدد كل تلك الأحلام الوردية، ويلفت انتباهنا نص **(حمائم الشفق)** من خلال تلك الإشارة إلى الثورة المسلحة وما تخللها من نزاعات وخلافات، ومحاولة ربط ذلك بزمن الاستقلال مع التأكيد على استمرار ذلك الصراع السياسي بين طرفين، طرف سياسي يتم تغليبه على اعتبار أنه باني التاريخ وصانعه، وانتقاد طرف آخر نقيض له لأنه خائن ومخرب للتاريخ والوطن لذلك يتوجب إقصاؤه من المشاركة في السلطة، نجد رؤية نقدية مستندة إلى الذاكرة التاريخية الخفية التي لم تدونها كتب التاريخ الرسمية، كل ذلك لانتقاد سلوكات بعض الشخصيات التي اختارت خيانة الوطن مقابل مصالح زائلة، إنه نقد مباشر للسلطة التي يمثلها هؤلاء الوطنيون الزائفون لأنهم خالفوا المرجعية الثورية القائمة على حب الوطن، وإبعاده عن المصالح الشخصية ،هذا

فضلا عن المحاولات المتكررة للقضاء على الحريات الفردية، فلا أحد يمتلك حرية الكلام والكتابة وهذا ما جعل شخصيات كـــ "**بوجبل**" يرفض هذه الأفكار يرفض التراجع والتخلي عن مبادئه وقيمه التي تعلمها من الثورة إذ "كيف يصبح ذلك الجبان (الذي كان يختبئ دون إطلاق أية رصاصة كلما تشابكنا مع العدو) شيخ المدينة الأكبر، وكيف ينصاع له الآلاف من الجلاوزة لقهر المغاور" [1] "لقد طغت الرداءة على كل شيء بسبب تولي الجلاوزة الرديئين مقاليد التسلط والاستبداد فإذا الرعية يعانون من العمى المفروض عليهم" [2] .

لذا فإن سلطتهم غير شرعية، اكتسبت مجدها الثوري بالكذب على الناس عن طريق الإدعاء وتجاوز التاريخ الحقيقي، وانتهاك حرماته، وسلب خيرات الناس بالغصب والقوة ،فأيديهم دائمة الامتداد "لنفض صناديق خيرات المدينة قصد تهريب آخر ذرات تبرها إلى ما وراء البحر لتثليجها في بلاد الصقيع تحسبا لأيام التقاعد أو العزل أو الإفلات من أسنان إحدى الثورات العارمة التي كانوا يهابونها" [3] .

أثناء الثورة لم يكن همهم الوحيد سوى التفكير والحلم "بما بعد الجلاء حيث قد تفتح لهم المدينة ذراعيها ضامة إياهم إلى صدرها الكاعب لإرضاعهم حليبا سرعان ما يشيد قصورا فخمة، وحدائق غناء، ونساء سخيات ناهيك الأسفار عبر عواصم العالم وإيداع الغنائم في بنوك الريح والطيران..." [4] ،وبعد الاستقلال حاولوا الحفاظ على الأوضاع كما هي دون السماح للشخصيات الثورية بممارسة نضالها،ومحاولة عرقلتها فهم "يهمّهم أيما أهمية أن تستمر الأوضاع على الحال التي وجدوها من عهود الاستعباد رغم عسر المخاضات الإعصارية التي أنجبت الجلاء الأخير فمكنتهم من الاستيلاء على مقاليد المشيخة دون وازع ردع ..." [5] .

وتستمد هذه النماذج من الشخصيات مرهوبيتها من العنف والإرهاب الذي تمارسه على الشخصيات التي سبقت تسميتها بالشخصية الثورية، المناضلة، ومحاولة عرقلة مسار الثورة الشعبية التي تسعى لبناء ما هدمه الاستعمار، لذا نجد دائما موقفا مساندا مشجعا للفئة الثانية

---

[1] جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص 19.

[2] نفسه : ص 123.

[3] نفسه : ص 172.

[4] نفسه : ص 190.

[5] نفسه : ص 177.

ومعاديا للفئة الأولى فتظهر في أبشع صورها، فهي دائما مضادة لمجرى التاريخ يلفها الجهل، وتكبلها أطماعها، وتعميها المكاسب الذاتية، لا ترى في الوطن إلا كنزا دفينا، وفي الشعب كتلة تقف حجر عثرة في طريق مكاسبها لذا يتم تصنيفها ضمن الشخصيات المرهوبة لما تولده من

شعور بالفزع والخوف في بعض النفوس التي تكون عرضة للتعذيب أو محاولة الإسكات إلى الأبد عن طريق القتل كما حدث مع "**بوجبل النقابي**" و"**برهان الرسام**" "في نفس الهزيع الأخير

من الليل خلخلوا بابيهما، الأول داهموه هذه تسعا و عشرين سنة خلت، أما الثاني فقد وصل دوره بناء على دفاتر تحرياتهم بعد عشر سنوات تامة من واقعة الأول، لم تكن تحرياتهم لتخونهم، لقد حاول الثاني أن يبعث أفكار الأول وبالتالي فهو مهما كانت شهرته وقيمته الدولية فإنه خطر على المشيخة مثلما كان الأول الذي كاد يقوض سياستها من أساسها" [1] .

فبمجرد تنبؤ الشيخ الأكبر بما قد يستطيع "**بوجبل**" فعله عن طريق أفكاره الجبلية التحررية، وعن التمردات العارمة التي قد يغذيها، وكذا ما قد يتوصل إليه "**برهان**" رسام المدينة من خلال لوحاته التي عبرت عن أحلامه، وعن آمال الملايين من أمثاله الذين تشبعوا بحب الوطن واحترام قدسيته، لما أحس بالخطر المحدق به أصدر على الفور أوامره "بأن تخمد أفكار الرجلين بدفنهما هما بالذات في غياهب اللارجوع خاصة وقد كانا (الرجلان) يهددان بتقويض مشروعه الشخصي" [2] .

وفعلا يتم اختطاف الرجلين واستلالهما من حضن زوجتيهما "**الجوهر**" و"**جميلة**" ومساعدتهما على عبور ذلك الجسر الذي لطالما أرهب الكثيرين "دنت ساعتك يا "بوجبل" على أيدي الرجال الأربعة الذين كان اثنان منهم يضغطان جسدي النحيل بينهما فوق الدستة الخلفية، خشية أن أفلت منهم" [3] وتوقع "**بوجبل**" لما قد يحدث له بعد اختطافه كان أمرا طبيعيا لأن هذه الشخصيات معروفة سلفا بقمعها ولا إنسانيتها" قد يضربونني حتى الموت ثم يرموني إلى البحر الهائج الأجاج ليبتلعني ثم يلفظني فيما بعد ...وقد يطلقون في صدغي رصاصة حامية تطير بمخي إلى

---

[1] السابق : ص 121.

[2] نفسه : ص 129.

[3] نفسه : ص 10.

السماء السابعة ثم يردمونني ههنا تحت الصخر...وقد يكبلونني بحبالهم الخشنة، ويودعونني إحدى المغارات المظلمة، وما أكثرها في هذه المنطقة بالذات" [1]

إنهم يتفننون في ممارسة جبروتهم مداهمات، اختطافات، تعذيب، قتل، الاعتقالات والمحاكمات الجاهزة وهذا ما حدث بعد مقتل **"بوجبل"**

"بطيعة الحال كان لابد من بلبلة الواقعة، حتى لا تتذكى النار المتماوتة بعد إصابتها بسطل

الماء في صميم جمرتها الواقدة، لذلك قاموا بحملة واسعة شرسة من الاتهامات الماشطة لأغلب شباب الأحياء الشعبية التي تعاطفت مع "بوجبل" على أنهم هم قتلة الرجل المشيخي (أضفوا عليه اللقب فور إخفائه) [2] .

ويتكرر المشهد نفسه عند مقتل "**برهان الرسام**" إذ يجب في كل مرة البحث عمن يتحمل مسؤولية الاغتيالات، وهذه المرة هي مجموعة من الشباب العاطل عن العمل التي ستكون كبش الفداء" قيل لنا فيما بعد في مراكز الجلاوزة بيناهم يستجوبوننا عن طلاسم لم نكن نهجي شيئا من خطوطها أو حروفها متهمينا، ومجيبين بأنفسهم عن التهم – بأننا اقتحمنا في تلك الليلة الربيعية المقمرة بيته قصد سرقة لوحاته الغالية لبيعها في الخارج ...بالعملة الصعبة بعد أن سبق لنا الاتصال بإحدى العصابات الدولية المغرضة التي يهمها النيل من سياسة المشيخة" [3] .

إنها مسرحية جاهزة أسندت الأدوار فيها إلى كل شخصية غصبا، فلا تملك حق الرفض ،أو الاستياء وما عليها إلا الرضوخ وقبول المصير المحتوم الذي تجد نفسها مجبرة على مواجهته.

"نحن مجرمون إذن، ولا مفر من التوقيع على محاضر اتهامنا بقتل الرسام الكبير وسرقة لوحاته...لابد أن نوقع وهل بمقدورنا ألا نوقع وقد سلبت إرادة أيدينا لدى إيصالها بتلك النشائب من عيار مائتين وعشرين فولت؟ أجل وقعت أيدينا الخائنة" [4] .

إنه مسلسل من العنف والتعسف في ممارسة السلطة وتسخيرها لخدمة المصالح الشخصية مهما كلف ذلك من ضحايا فـــ"أيدي الجلاوزة المسمومة لن تترك من تلامسه قادرا على العودة إلى

---

[1] السابق : ص 10.

[2] نفسه : ص 184.

[3] نفسه : ص 91.

[4] نفسه : ص 94.

المدينة ولو لمجرد تقبيل حجارتها واسفلتها وحصاها قبل الرحيل النهائي إلى عالم المتاهة البالغة بلا رحمة" [1] .

لقد تمادوا في ظلمهم وجبروتهم لدرجة أنهم أحدثوا قطيعة تامة مع الرعية، لقد انفصلوا بأنفسهم ليعيشوا حياة الثراء في مساكن فخمة مما زاد السكان الفقراء غضبا وثورة إذ "منح الشيخ الأكبر ضمن سياسته الطبقية الجديدة حق التوسع لفئة الأثرياء والوصوليين على حساب الحضر الفقراء فتشوه عمران المدينة وطغت القصور المترهلة" [2] .

"قصور الشيخ الأكبر وضباطه بساحاتها الواسعة المزدانة بحدائق فواحة تتوسطها فوارات ساحرة من الرخام الأبيض، والأحمر وتحيط بها أسوار عالية مغطاة جدرانها بالفسيفساء ومزينة أبوابها بالأقواس والسواري الرخامية والأروقة الزليجية المؤدية إلى المضاجع المخملية حيث كانت أحلام المدينة تغتال كل ليلة" [3] .

أما سكان المدينة وأبناؤها البررة فيعيشون تحت الخيام، يعانون الجوع، البرد والفقر والحرمان لأن الذين استولوا على مقاليد المشيخة "راحوا يواصلون ما عجز عن تحقيقه أباطرة الغزاة تحت شعار الثروة المستمرة بدل الثورة الشعبية" [4] .

إن هذا النموذج من الشخصيات كما هو باد يمارس سلطته دون وازع ردع يمتلك كل الحقوق للتحكم في رعاياه ،وإجبارهم على الخضوع لمشيئته باستخدام كل الوسائل المتاحة من الضغط المعنوي إلى الإكراه الجسدي، فكل الأفعال توحي بمرهوبية هذه الشخصيات التي تفرض سيطرتها ونزعتها الاستبدادية، والميل إلى التحكم في رقاب الناس وهذا ما يولد مشاعر الكره والسخط لدى بقية الشخصيات التي تطالها هذه السلطة وبالتالي النفور منها والابتعاد عنها والرغبة في إطاحتها والتخلص منها خاصة وأنها (الشخصية المرهوبة) "تخول لنفسها حق

---

[1] السابق : ص 171.

[2] نفسه : ص 77

[3] نفسه : ص 78.

[4] نفسه : ص 79.

التدخل في شؤون الآخرين وتقرير مصيرهم وذلك بعد تجريدهم من مطلق حقوقهم، والإجهاز على مقوماتهم الذاتية بالعنف والاضطهاد" [1] .

ويستمر مسلسل العنف بأحداثه الدامية مع نص **(عواصف جزيرة الطيور)** الذي يعد امتدادا تاريخياً لنص **(حمائم الشفق)** خاصة وأن التنبؤات المشار إليها بهذا الأخير قد تحققت مع النص الأول، وما كان مجرد لوحة عبّر من خلالها "**برهان**" عن التمرد العارم الذي سيجتاح أحياء المدينة بـــ**(حمائم الشفق)** تجسد بـــ **(عواصف جزيرة الطيور)** في صورة المظاهرات الدامية التي عاشتها شوارع المدينة وأزقتها ودائما ظهر نموذج السلطة الحاكمة بوصفه شخصية مرهوبة تصب جام غضبها على من يحاول معارضتها، ويتعرض الكاتب الصحفي "**عبد القادر**" لشتى أنواع القمع والتعذيب لأنه حاول إماطة اللثام عن حقائق يرفض أصحاب المصالح الكشف عنها، والجلاوزة في **(حمائم الشفق)** يتحولون إلى فرقة "الأع" في **(عواصف جزيرة الطيور)**

تختلف الأسماء لكن الأعمال واحدة ،والبطش واحد "كان الأع يتصنتون، ألقوا القبض علي، وقادوني إلى مخبأ غريب معصب العينين، مكتوف اليدين، كهرباء، جلوس على زجاجات مطلية بالصابون، أنابيب ماء موصولة بصنابير فوارة، الماء النتن يصب في الفم ويخرج من ... ثم الزنزانة والمصباح الكابي المشتعل ليل نهار...التهم واضحة لدى "الأع" أنا صحافي تجاوز حدود مهنته" [2] .

والمقاطع التي تنجح في إقناعنا بمرهوبية هذا النموذج من الشخصيات أكثر من أن يتم رصدها كاملة، وحسبنا منها ما يساعدنا على الكشف عن العناصر التي تعمق سمة النفور من هذه الشخصيات، وحتى لا تتحول الايدولوجيا إلى هدف في حد ذاتها لأنها ليست مكونا موضوعيا بقدر ما ينظر إليها على أنها مكون جمالي. ولا يمكن مغادرة العنصر المتعلق بالشخصيات المرهوبة دون التوقف قليلا عند شخصية مهمة تفرض حضورها من خلال نص **(زهور الأزمنة المتوحشة)** بوصفها شخصية مرهوبة وهي شخصية الأب، وجعلها ثالثة بعد شخصية المستعمر وشخصية الشيخ الأكبر بجلاوزته كنموذج للسلطة الحاكمة، لأنها تتسبب في أقل قدر من الضرر للشخصيات التي تطالها سلطتها على عكس النموذجين السابقين، ولأن دائرة

---

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 321.

[2] جيلالي خلاص : عواصف جزيرة الطيور : ص 52.

حضورها كانت ضيقة مقارنة بالنموذجين السابقين، فكيف قدم خلاص هذه الشخصية المجسدة في صورة "**الحاج قويدر بن سوكة**" ؟ وما هي مظاهر سلطة هذا الأخير؟ وهل يستمر النفور والخوف منها طويلا، أم أنها تنجح في كسب ثقة المحيطين بها خاصة وأن نفس الشخصية نعثر عليها مع طائفة الشخصيات الجاذبة؟

ج-شخصية الأب :

في البداية يمكن القول أن هذه الشخصية لا تسجل حضورا مكثفا بروايات "**خلاص**"، بل هو حضور جزئي خفي في مجرى الأحداث داخل الرواية، لأن النص لا يكرس سمة الأبوية بقدر ما يلقي الضوء على جوانب أخرى في الشخصية ذاتها، لكن إذا أردنا الحديث عن شخصية الوالد في هذا الموضوع فسيكون بوصفها شخصية مرهوبة الجانب تفرض سلطتها المادية والمعنوية على الأبناء وغيرهم، وأفضل من يمثل هذا الجانب في روايات "**جيلالي خلاص**" (موضوع الدراسة) شخصية "**الحاج قويدر بن سوكة**" من خلال نص "**زهور الأزمنة المتوحشة**" في مرحلته الحياتية التي تسبق سفره للحج لأنه غير بعض عاداته المتحجرة بعد عودته من الحج، ولقد أشرت في موضع سابق من هذه الدراسة إلى نفس الشخصية لكن بوصفها شخصية جاذبة استمدت هذه السمة من نضالها وثوريتها .

ويظهر "**الحاج قويدر**" كنموذج للأب المتسلط المستبد الذي يرهبه الجميع، وأول مصدر يستمد منه هذه الهيبة مظهره الخارجي المنسجم مع طبيعته الصارمة "أما الحاج قويدر بن سوكة فواحد منهم ما يوقف قداموا يخافوه كلهم ...أو كيفاش يوقف واحد منهم أمام رجل يفوت طولو زوج مترات أورافد عصاه دايما يلوح بها ...كل الصبيان ايخافوه" [1] .

هذا عن الصبيان الذين يلتقون به صدفة فما بالك بأولاده، و"**الحاج قويدر**" لا يتوانى أبدا في فرض سلطانه على كل من يكون تحت رحمته سواء أكان واحدا من أبنائه أم عماله الذين يستخدمهم في مزرعته.

باختصار كل من يقع في دائرة نفوذه خاصة إذا لاحظ منهم ما يخالف المبادئ التي يقتنع بها، فلا يتسامح أبدا مع حلابي البقر الذين يخالفون أوامره الصارمة ،ولا يحلبون له الكثير من

---

[1] جيلالي خلاص : زهور الأزمنة المتوحشة : ص 69.

الحليب " لاسيما وغالبا ما حدث أو يحدث أن يطرد الحاج قويدر بن سوكة أحد الحلابين لقلة الحليب الذي يحلبه بعد أن تصك البقرة ماعونه فتدفق أغلب ما حلبه أو ترفض ملامسة أصابعه فتهرب ولا تدر حليبا كثيرا " [1] .

أما سليمان الحلاب فطرده من المزرعة لم يكن بسبب الحليب القليل الذي كان يحلبه للحاج قويدر بل بسبب عشق "**فاطمة**" البنت الثانية للحاج قويدر له وهيامها به ،ولأنه خاف اقتران ابنته به طرده خشية العار "العار عاران بالنسبة إليه : عار أن يزوج ابنته لأحد حلابي بقره-

المقطوع من شجرة كما كان يقول. وعار أن تعشقه ابنته ولعل هذا العار الأخير هو الأصعب بالنسبة للحاج قويدر بن سوكة فقد يحدث أن ترتكب ابنته حماقة مع الشاب الطائش وتكون المصيبة مضاعفة " [2] .

إن خوف" **الحاج قويدر**" جعله يعامل ابنته بقسوة وصرامة لأنه كان يعارض فكرة زواجها من" **سليمان**" الحلاب، ويرفضها رفضا قاطعا، ولقد وصل به الأمر إلى معاقبتها جسديا بضربها حتى تعدل عن فكرة حبها لسليمان" ضرب الحاج قويدر ابنته عدة مرات وحذرها في العديد من المناسبات لكن كل ذلك ذهب هباء فعشقها كان أقوى من كل أنواع الضرب وكل صنوف التحذير" [3] .

وتعتبر "**فاطمة**" رفض والدها تعنتا وجبروتا أفرغ سلطته من مشروعيتها، ومما زاد الوضع تعقيدا هو استخدام الوسائل القمعية كالضرب لتهذيب رعونتها وتمردها هي التي رفضت الانصياع لرغبة والدها رغم صرامته، وصلابة العادات والتقاليد، وعندما فشل الحاج في إقناعها فكر في حيلة جديدة إذ لجأ إلى استخدام تميمة تبعد "**سليمان**" ووالدته عن القرية نهائياً" وسرعان ماحمحم الحاج قويدر وكان معنى ذلك أن آت يا بنت صيفية بالقهوة التي وضعت فيها ذوبان التميمة التي كتبها كي يرحل سليمان وأمه عن الدوار" [4] .

---

[1] السابق : ص 21.

[2] نفسه : ص 88.

[3] نفسه : ص 23.

[4] نفسه : ص 26.

وفعلا غادر "**سليمان**" الدوار بعد بضعة أيام وما كانت ردة فعل فاطمة لحظتها سوى أن بكت "الحلاب سليمان مدة طويلة حتى تقرحت عيناها، كان طرده بمثابة الطعنة المدمية التي وجهت إلى قلبها العشق الغض" [1] .

وعرض هذه الحادثة يوضح لنا سلوك "**الحاج قويدر**" والطريقة التي عالج بها الموقف الحرج الذي كانت فاطمة سببا في خلقه، وكيف أنه لجأ إلى كل الوسائل الممكنة التي استمدها من سلطته "كأب" للتخلص من "**سليمان**" ووضع حد لعلاقة ابنته به، العلاقة التي كان يراها مستحيلة إذ لا يحق لابنته التعلق بمن هو أقل شأنا منها وذكاء "**الحاج قويدر**" جعله يهتدي إلى سبل جديدة لإبعاد "**سليمان**" نهائيا دون المبالغة في شد الحبل مع ابنته وهذا ما أكدته زوجة الحاج "**بنت بن صيفية**" عندما "خلصت إلى أن رجاحة زوجها تحفظه من ارتكاب الحماقات وإلا كان قد ارتكب حماقة كبيرة في هذه القضية منذ زمن طويل" [2] .

أما فيما يتعلق بعلاقة "**الحاج قويدر**" بأبنائه الذكور فكانت محكومة بيد فولاذية، خاضعة إلى التعليمات الصارمة التي لا يجوز لأي واحد منهم مخالفتها، كما لا يجوز لهم مناقشة أي قرار سبق للحاج قويدر اتخاذه من قبل فـــ "رغم السن المتقدمة مازال الحاج قويدر بن سوكة محافظا على تصلبه وعلى تفرده بالرأي" [3] وأي محاولة لمعارضة الحاج ستكون في نظره عقوقا وعصيانا من طرف أبنائه "فأبناؤه يعرفونه جيدا ولا يستطيعون معارضته مهما كان الأمر وإلا اعتبرهم عاقين" [4] ،ورغم أن بقية الأبناء كانوا يشعرون بالغيرة تجاه "**عبد الله**" الذي كان يحظى بمعاملة خاصة من طرف والده إلا أنهم لم يجرؤوا يوما على مناقشة والدهم في هذا الأمر"وهل هناك من أبناء الحاج قويدر بن سوكة من يجرؤ على مناقشته في أمر كهذا؟" [5] .

أما "**عبد الله**" الذي كان يشعر بالمعزة الخاصة التي يكنها والده له، هذا الأخير الذي جعل له غرفة خاصة على خلاف إخوته الذين كانوا يقتسمون الغرف مثنى مثنى لأنه كان يعتبره خليفته رغم أنه أصغر أبنائه، رغم هذه المعاملة الخاصة إلا أنه كان يتذمر من مواقف والده المتصلبة،

---

[1] السابق : ص 36

[2] نفسه : ص 24.

[3] نفسه : ص 13.

[4] نفسه : ص 14.

[5] نفسه : ص15.

وآرائه البليدة فهو مقتنع بضرورة "تغيير مثل تلك الأفكار التي يحملها الحاج قويدر بن سوكة وغيره، لقد آن الأوان لأن يترك جيل الحاج قويدر بن سوكة رسن الأمور لجيل عبد الله يقود الحياة الجديدة" [1] إنه يصر على هذا التغيير لأنه يرى في نفسه ضحية ثانية لسلطة الحاج بعد"**فاطمة**" خاصة وأنه يعيش مع "**أم الخير**" راعية الغنم قصة قريبة من قصة "**فاطمة**" مع "**سليمان الحلاب**" ومادامت مناقشة "**الحاج قويدر**" في أفكاره ومواقفه أمرا مستحيلا فإنه لم يبق لـــ "**عبد الله**" سوى الحلم بذلك اليوم الذي يغير فيه "**الحاج قويدر**" رأيه حول قضية زواج الفقراء من الأغنياء لذا فالشيء "الوحيد الذي لا يريد عبد الله أن ينكشف هو حبه لأم الخير-على الأقل الآن- لابد أن يبقى هذا الحب سرا إذ كان يراهن على الزمن كي يغير أبوه الحاج قويدر بن سوكة رأيه في قضية الفصل بين الفقراء والأغنياء أي الأغنياء للأغنياء في المعاملات التجارية والزوجية والفقراء للفقراء في السياق نفسه" [2] .

ولا يمكن مغادرة هذا العنصر المتعلق بسلطة "**الحاج قويدر**" ،والطريقة التي مارسها بها على أفراد عائلته دون الوقوف عند زوجته "**بنت بن صيفية**" وخير دليل على خضوعها كغيرها لظلال هذه السلطة هو أنها لا تمتلك حتى حق الانفراد بالزوج وعدم مشاركته مع امرأة أخرى، ورغم أن ذلك يحز في نفسها كأي امرأة إلا أن "**بنت بن صيفية**" كانت على وفاق تام مع "**الحاج قويدر**" خاصة فيما تعلق بقضية" **سليمان**" و"**فاطمة**" فرغم إدراكها مدى حب "**فاطمة**" "**لسليمان**" وصعوبة تخليها عنه إلا أنها كانت "تحاول أن ترسخ في ذهنها أنها بنت أكابر، وأن مثل هذه الأمور لا تصدر عن الحوش الكبير، بل بلغ بها الأمر نصحها في –محاولة يائسة-بالتخلي تماما عن سليمان كونه ليس من مقامها " [3] .

سلوك آخر يوحي بقوة شخصية "**الحاج قويدر**" وهو عدله في تعامله مع أبنائه من زوجتيه "**بنت بن صيفية**" و"**فاطمة القبايلية**"رغم صلابة آرائه وتفرده باتخاذ القرارات "كان الحاج قويدر بن سوكة يقسم أبناءه إلى فريقين للعمل في أرضه، كل فريق يعمل نهارا ويرتاح نهارا" [4] .

---

[1] السابق : ص 54.

[2] نفسه : ص 59.

[3] نفسه : ص 79.

[4] نفسه : ص 28.

وهكذا يمكن القول في الأخير أن شخصية "الأب تستمد رهبتها من السلطة التي تخولها التقاليد الاجتماعية لها حين تمنحها حقوقا مشروعة، كالتحكم في مصائر جميع أفراد العائلة، وامتلاك الحق في مراقبتهم دون أن يتمكن أي واحد منهم من الإفلات، الرفض أو التمرد، فواقعنا الاجتماعي يعرض صورة "الأب" بوصفها سلطة في المقام الأول قبل أن ينظر إليها من جوانب أخرى، لكن تجدر الإشارة إلى أن هذه الشخصية (الأب) لا تكون سلطوية دائما، بل نجدها أحيانا لينة متفهمة مما يجعلها تتحول من شخصية مرهوبة مكروهة إلى شخصية جاذبة، كما حدث مع "**الحاج قويدر بن سوكة**" وكأني بالكاتب أراد خلق نوع من الانسجام والتوازن في بناء هذه الشخصية حتى تتحول بحق فيما بعد إلى شخصية جاذبة على أصعدة متباينة دون أن يفقدها ذلك احترامها وهيبتها ،لأنها ترسخت في جميع النفوس التي تعودت عليها وفق نمط ثابت ولمدة طويلة من الزمن، إلا أن الليونة مست قرارات الحاج التي صارت أقل حدة مما كانت عليه في الماضي خاصة بعد زيارته البقاع المقدسة "صار يبتسم أكثر فأكثر لكأنه استعاد شبابه من جديد، وأدخل في حديثه نبرة الدعابة والمهادنة بدل الغطرسة التي عرف بها سابقا" [1] .

لقد مال إلى الليونة والرقة، صار أقل انزعاجا من الرعاة والحلابين، والمستفيد الأول من هذا التغيير سيكون حتما تلك الزهور التي كتب لها أن تولد في أزمنة متوحشة لتكون ضحية للاستعمار والعادات والتقاليد البالية، وصار "**الحاج قويدر**" يفكر جديا في الطريقة التي يقنع بها أصدقاءه الأعيان بفكرة زواج ابنته من الحلاب لأن الأمر يخصهم أيضا لقد قرر "**الحاج قويدر**" التحدث مع " أصدقائه الأغنياء وإقناعهم بضرورة عدم الاحتجاج لأن الأمور تغيرت وهي سائرة نحو التغير بسرعة أكثر في نهاية ثلاثينيات القرن العشرين" [2]وتكلل هذه الرغبة بالنجاح لأن" **الحاج قويدر**" تمكن من إقناع الأعيان بفكرته خاصة عندما أخبرهم بأنه تمنى أن يكون سليمان الحلاب "أحد أبنائه وأنه جميل الطلعة قوي العضلات، ولولا الفقر لكان شابا تتخاطفه بنات الأعيان في المنطقة" [3] .

وبعد التعرف على الشخصيات الجاذبة، والإطلاع على السمات والملامح التي تحقق فيها هذه الصفة ،وفي المقابل الشخصيات المرهوبة التي حاولت عرقلة سبيل الأولى بكل ما أوتيت

---

[1] السابق: ص 70.

[2] نفسه : ص 82.

[3] نفسه : ص 94

من قوى، لا يمكن مغادرة مستوى بناء الشخصية دون الوقوف عند نموذج ثالث يفرض حضوره ضمن عالم **"خلاص"** الروائي، ويلفت انتباه القارئ من خلال سلوكاته ومواقفه ،ويأسره ببنائه النفسي المعقد ليجعله يتسلل إلى داخله ،فيكتشف هاجس البحث الدائم والمستمر الذي يسيطر عليه ويستحوذ على كيانه، إنه نموذج أطلقت عليه اسم الشخصية المتأزمة.

3)-الشخصية المتأزمة:

إذا سلمنا بأن الشخصية الروائية تتجسد من خلال كونها نسيجا من الكلمات فهذا لا يعني فصلها عن المستويات الأخرى فهي "تنهض على أساس الكلمات ولكنها تلتقي بما هو سيكولوجي بما هو اجتماعي، ثقافي، فلسفي..." [1] .

وهناك نماذج من الشخصيات تتمتع أكثر من غيرها بمحتوى سيكولوجي يجعلها تعيش معاناة نفسية رهيبة تنطوي على" دلالات لا غنى عنها لفهم علاقتها مع ذاتها ومع الآخرين ومع العالم المحيط بها" [2] .

وتستوقفني بهذا الصدد ضمن نصوص "**خلاص**" مجموعة من الشخصيات التي لها معارفها الخاصة وتسعى جاهدة لتغيير الواقع نحو الأفضل، تتعذب من أجل غيرها، لا تفكر في مصالحها الذاتية بقدر ما تنشغل بقضايا المجتمع الذي يحتضنها فالبطل في (**رائحة الكلب**) كاتب عمومي وروائي، أما البطل في (**عواصف جزيرة الطيور**) فكاتب صحفي يسعى باستمرار للبحث عن الحقيقة بحكم ما تقتضيه مهنته من اكتشاف وتنقيب "**برهان**" في (**حمائم الشفق**) رسام و"**جميلة**" مهندسة معمارية، تعاني كل شخصية منها همومها ومشاكلها التي تتنوع وتتباين باختلاف طبيعة كل واحدة منها، أما القضية الإنسانية التي تشغل هؤلاء جميعا فهي كيفية تغيير الأوضاع المزرية والحياة إلى الأفضل، وتتقاسم مع بعضها البعض ملامح الشخصية المثقفة التي تعيش مشاعر التأزم بسبب لحظات العجز واليأس التي تنتابها من حين لآخر.

إن مثقفي "**خلاص**" من الطبقة المتوسطة لهم مواقفهم الواضحة من الصراع بين الفقراء والأغنياء، يعلنون صراحة تمسكهم بهموم الطبقة الفقيرة والدفاع عنها رافضين كل الإغراءات التي تجعل منهم مثقفين انتهازيين- تعترض سبيلهم عدة عراقيل وعوائق تحول بينهم وبين ممارسة أدوارهم المنوطة بهم، كغياب الحرية، وانتشار القمع والاضطهاد، وهذا ما يولد لديهم ردة فعل تجعل المثقف إما يستكين وينسحب أو قد يتحدى ولا يزيده تعنت السلطة إلا تمسكا بمبادئه وأهدافه، ويصر على متابعة النضال، الصراع التقليدي بين المثقف والسلطة. والشخصية الروائية تتميز "على وجه العموم بكونها ذات محتوى سيكولوجي خصب ومعقد معا،

---

[1] عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي : ص 49.

[2] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 322.

فهي تحبل بالتوترات والانفعالات النفسية التي تغذيها دوافع داخلية تلمس أثرها فيما تمارسه من سلوك وما تقوم به من أفعال" [1]

وحتى أقترب أكثر من هذا النوع من الشخصيات، وأقف على صفاتها النفسية سأحاول الاعتماد على نموذجين أستعين بهما لتوضيح القصد من عرض صورة الشخصية المتأزمة في نصوص "**خلاص**" أما المثال الأول فهو شخصية البطل في **(رائحة الكلب)** الكاتب العمومي الذي يلازمه هاجس البحث عن عالم جديد يشعره بالراحة النفسية والاطمئنان خاصة إذا نجح في التخلص من ذاك الشعور بالألم القاتل، وتجاوز لحظات الضعف التي قد تتغلب على إرادته وتفسد عليه مهمته الصعبة. المثال الثاني هو شخصية الكاتب الصحفي في **(عواصف جزيرة الطيور)**، وقد جرى اختيار هذين النموذجين بالذات، والتركيز عليهما دون بقية الشخصيات لأنهما يشخصان فكرة التأزم ويجسدان بجلاء مشاكل الإنسان المثقف الذي يحاول المرة تلو الأخرى تجاوز عقبة بيئته الثقافية، ويعمل على تنمية ذكائه وإرادته ضد عوامل القهر، هذا فضلا عن المساحة الكبيرة التي تحتلها هاتين الشخصيتين ضمن النصوص التي احتضنتها وبالتالي اتساع رقعة التعرف عليها، ورصد التحولات النفسية التي تشهدها عن قرب خاصة وأنهما تشتركان في فعل الكتابة، فلنكتشف معا انفعالات هذين النموذج من الشخصيات، والعوامل التي تخلق في أعماقها سمات التأزم، والمعاناة، ولنرصد معاً ردود أفعالها ومواقفها.

---

[1] السابق : ص 302.

أ-شخصية الكاتب العمومي :

يعد نص (**رائحة الكلب**) أفضل نص سلط الضوء على الشخصية المتعلمة المثقفة التي تعيش صراعات نفسية رهيبة ولدتها جملة من العوامل المختلفة، مما جعلها تتحول إلى شخصية متأزمة، فرصد وبعمق دواخلها، صراعاتها، لحظات القلق التي تعيشها ومشاعر اليأس التي تنتابها من وقت لآخر، ولعل تلك الافتتاحية الدالة على الاضطراب ،واللااستقرار خير دليل على ذلك، مما يجعلنا نتساءل : هل يمكن اعتبار ذلك الزلزال، زلزالا مس الظروف المعيشية من شتى الجوانب والنواحي؟ زلزالا قلب كل الموازين فجعل الكفة تميل في صف من لا يستحق، في حين يهمش أصحاب الكفاءات، فتقع الشخصية في بوتقة اليأس المرتبط بالعجز الذي يولد ضيقا نفسيا يشبه إلى حد ما ما يتسبب فيه الزلزال من حبس وتكبيل للحركة، وتعطيل لها ومحاصرتها من كل جانب "ثانية، ثانيتين أو ثلاث ثوان لا أكثر، ويدرك هول الوضع الذي يوجد فيه، لا شيء يمكن رؤيته، لا بصيص نور يتسرب ولو من ثقبة صغيرة في مكان ما (...) فيداه لا تتلمسان إلا جدرانا خرسانية صلبة تحيط به، وتأسره وتقف سدودا منيعة في جميع الجهات، الحصار، السجن، الظلام وهذا الضيق المسيطر عليه فعلا لا في الموضع فحسب وإنما حتى في الأعماق" [1] .

فما هي الظروف التي خلقت التأزم في نفس الشخصية؟ وفيم تتمثل العوامل التي عمقته؟

إن شخصية البطل في (**رائحة الكلب**) كما أشرت في مراحل سابقة شخصية عجز الريف بإمكاناته الضعيفة عن إرضاء طموحاتها وآمالها، لقد غادر قريته مخلفا وراءه والديه المسنين الفقيرين يحدوه أمل عارم في تحقيق سلسلة من الأحلام، ترك قريته متجها نحو المدينة" ذلك اليوم الذي غادرهما فيه لأول مرة إلى المدينة الكبيرة الصاخبة للدراسة والعمل (ومغامرة الكتابة) كما أفهمهما" [2] غادر والديه وهو يعيش حالة قلق لترك ما ألفه وراءه، وتخوف من العالم المجهول الذي ينتظره "كانت الحسرة تملأ قلبه تارة، وكانت الثقة تغمره بوشاحها تارة أخرى من جهة عالم عاشه بكل أحاسيس الطفولة والشباب، وها هو ذا يغادره، ومن جهة أخرى عالم مجهول يجذبه مرحبا به" [3] .

---

[1] جيلالي خلاص : رائحة الكلب : ص 45.
[2] نفسه : ص 77.
[3] نفسه : ص ن.

يصل إلى المدينة-هو الذي سئم المعاناة والفقر والظلم-وكله أمل في تحسين مستواه المعيشي وممارسة الكتابة التي اعتقد منذ صغره أنها البلسم الوحيد الذي يخفف آلام جراحه "الكتابة التي اعتقدت منذ صغري أنها البلسم الوحيد الذي يشفيني لا لشيء إلا لأنها (الكتابة) كانت تخفف عني غالب الأمر وطأة هذا الإحساس المزري" [1] .

لكن المدينة تخيب أمله وتنشطر في ذهنه إلى صورتين (المدينة الحلم) التي رسمها في مخيلته والتي سرعان ما تتلاشى عندما يفد إليها، ويراها على حقيقتها فتصبح (المدينة الواقع) بصورتها الكالحة التي تجعل أحلامه تتحطم على صخرة الواقع بعد أن كانت موشاة بمظاهر العظمة والسعادة التي تضمحل خاصة بعد سلسلة الأحداث التي تعصف به أثناء تواجده بالمدينة أين يصطدم بواقع مأساوي، والصراع الذي ينشأ بين صورتي المدينة الواقع، والحلم يفضي في النهاية إلى شعور بالاغتراب يتنامى شيئا فشيئا بداخله، ولعل خيبة الأمل هذه تعد من أهم العوامل التي تعمق ذاك الشعور بالاغتراب والتأزم، والعجز عن تحقيق الحلم الأول المتمثل في النضال من أجل تغيير سياسة الحكم التي لا تروقه بسبب تكريسها للظلم، وتشجيعها للعبودية فعندما ذهب إلى المدينة "لم يكن يفكر سوى في الوسيلة الأجدى التي يتوصل بها إلى فقأ عين الشمس الحامية التي طالما صلته بنيرانها الجهنمية" [2] الشمس "ذات الأشعة العمودية المصوبة بلا هوادة على رأس أمثاله من المقهورين مقترة في القوت على المستعبدين مانحة شيخ البلدية ومجلسه بنوابه المتكرشين المتخومين بما تتوفر عليه ولا تتوفر عليه المدينة من غلال" [3] لقد كان مقتنعا بأفكاره التي حاول بعثها في عقول زملائه وعلى رأسها أن " الشمس على النقيض مما يزعم أساتذة الفكر البلدي البليد تمثل البطش" [4] ويرفض رفضا تاما كونها رمزاً "للحرية والانعتاق من العبودية وأنها حامية الفقراء والمظلومين والمستعبدين" [5] .

لقد حاول مرارا إقناعهم بضرورة تغيير النظام الشمسي السائد حاليا لأنه سبب جميع الأزمات التي تعيشها المدينة "المتورمة الشوارع، المبعوجة العمارات والمدحورة الأرصفة بتلك

---

[1] السابق : ص 15.

[2] نفسه : ص 91.

[3] نفسه : ص ن.

[4] نفسه : ص 86.

[5] نفسه : ص ن.

الأوبئة المزمنة التي تثقل كاهل السكان فلا يستطيعون لها ردا، لاسيما والشمس تعمي نظراتهم بوهجها المتصل المتواصل ناراً حامية تصلي كل من سولت له نفسه مناقشة شيخ البلدية...حتى رسخ في أذهانهم أنّ الوسيلة الوحيدة لكسب القوت والنجاة من الأوبئة هي طأطأة رؤوسهم" [1]

عملية التغيير هذه ليست بالهينة بل تحتاج إلى جهد كبير، وتضافر طاقات متعددة لأنها تستفز الشمس، وتهدد مصالحها إذ "سرعان ما تشتعل نار غضبها (الشمس) فتكوي رأسه الحاسرة التي شرع الصلع يغزوها منذرا عن مأساوية نهايته إن هو استمر في مشاكسة الشمس القاهرة"[2] .

إن عجزه عن تحقيق حلمه يجعله في مرحلة من المراحل يشعر بالفشل، والألم لأنه نموذج للإنسان المثقف الذي يعي حقيقة ما يجري من حوله، ويشعر بالمسؤولية، وضرورة الكشف عن الحقائق الخفية التي لا يبالي معظم الناس العاديين بمعرفتها، وهذا ما يزيد من عبء المسؤولية التي يجد نفسه مجبرا على احتمالها ويجعله يعيش وباستمرار حالة قلق واضطراب ولا استقرار إنه إنسان بسيط بقي مخلصا للطبقة الفقيرة، يقف إلى جانبها، ويدافع عن مصالحها ضد الطبقة المتسلطة، ويستمد قوته وصلابته من التحامه بهموم الناس وانشغالاتهم، وأبسط دليل على ذلك "مهنته" فهو كاتب عمومي مقتنع بأن "الكتابة العمومية، الكتابة للآخرين، ونكران النفس تلك هي ركيزة مبادئه" [3] يقضي نهاراته في تحبير شكاوي سكان المدينة بانفعال لدرجة أنه كان يكتب في بعض الأحيان أمورا ينساها المشتكي ذاته "لم يكن يكتب ما يرويه له المشتكي فحسب، وإنما كان يذهب بخياله بعيدا متصورا عوالم لا يمكن للآخر أن يدركها حتى إذا انتهى من تجير الشكوى(...) كانت قد تجاوزت العشر صفحات الشيء الذي كان يدهش محدثه نفسه تلك الدهشة المملوءة بالاطمئنان والثقة سيما وقراءة المحبر تكشف عن تلك الأشياء التي كاد المشتكي ينساها" .[4]

إنه شخص يخرج من صلب الطبقة الفقيرة، ويبقى مخلصا لها يدافع عن مصالحها وحقوقها، ويعمل على تنوير وعيها وإثارتها، فزملاؤه الطلبة اقتنعوا بأن الشمس هي مصدر آلام الفقراء

---

[1] السابق : ص 87.

[2] نفسه : ص 92

[3] نفسه : ص 150.

[4] نفسه : ص 150

"عاد إليه زملاؤه الطلبة من الغد و قد أطارت الفكرة برؤوسهم ساعة خرجوا إلى الجفاف المحيط بالمدرسة فالمدينة قائلين فعلا أنه لولا استبداد الشمس لنزل المطر فغسل أوساخ الشوارع والأرصفة ...مرسلا الانتعاش في أمخاخ السكان وباعثا دماً صافيا في عروقهم" [1] .

يفضل الالتحام بطبقته والنضال إلى جنبها ضد سلطة الاستغلال والقهر رافضا التحول إلى مثقف انتهازي يغير مواقفه تبعا لمصالحه الشخصية، ومكاسبه الخاصة مفضلا بذلك الخلاص الفردي على الخلاص الجماعي، لذا يجب عليه تحمل المصاعب واجتياز العوائق لتحقيق ما يصبو إليه، ولا يجوز له أن يشكك ولو للحظة بهدفه السامي. وإلا كان مصيره السقوط والإخفاق، لكن رؤية الحلم يتحطم كانت دافعا قويا لجعل هذا البطل يشعر بالانتماء خاصة عندما يدرك بأن الطبقة التي يناضل من أجلها لا تأبه بما يفعل، ولا يعنيها ما يقول فـــ"كان ولا يزال يصطدم بصفوف سكان المدينة حين تقف سدا مانعا أمامه ساخرة من مشروعه مقهقهة في ضجة بهلوانية تلتقط الجبال صداها ناقلة عبر لمعان الأسنان العاجية أواسر الطاعة الشعبية للشمس المتربعة هناك " [2] .

إذن ليس من الضروري أن يبتعد الشخص عن وطنه حتى يشعر بالغربة ،إذ بإمكان هذا الشعور أن يساوره وهو بوطنه فتتحول الغربة بهذا المفهوم إلى غربة نفسية، ولانتماء الدافع الرئيسي إليهما هو العجز عن القيام بدوره على أكمل وجه وتغيير حال المجتمع إلى الأفضل بسبب التصادم الذي يقع بينه ومجتمعه، إضافة إلى ذلك نجد الشعور بالخيبة عندما يحتل الجاهل مكانة رفيعة بالمجتمع لمجرد غناه ولو كان ذلك على حساب المتعلمين المثقفين ويعد "**سي عمر**" صاحب العمارة الانتهازي نموذجا لهذه الفئة فهو الذي أجّر له ذلك المكتب الذي يعمل به ككاتب عمومي نهاراً ،وينام به ليلا ويتقاسمه مع كلبه "راكس" "**سي عمر**" الذي كان يستغل ملكيته للعمارة لمضاعفة أجرة الكراء في كل مرة لكن كاتبنا "لم يجد بدا من أن يجني الغضب المزمهر في عيونهم شررا محرقا ليوقد به قرائحهم المستعمرة تحت سمرتهم المكتئبة لابد من تأميم العمارة "سي عمر" لا وريث له إلا نحن ولا داعي لزيادة الأجور" [3] .

---

[1] السابق: ص 92.

[2] نفسه : ص 92.

[3] نفسه : ص 95.

يومها فقد "**سي عمر**" عقله وقد صدمته معارضة المستأجرين التي لم يعرف لها مثيلا من قبل، أول شك نزل عليه هو "المستأجر الوحيد الذي يفهم" كما يقول "**سي عمر**" دائما.

كما نرى فإن الفهامة كما يسميها "**سي عمر**" تتحول إلى مصدر نقمة، فهو في نظر هؤلاء الانتهازيين مصدر فوضى لأنه يحرض غيره خاصة وأن صاحب العمارة لم يعتد كل هذا التمرد والرفض من طرف المستأجرين، لقد اقتنع بأن السبب هو هذا المستأجر الذي تعود على التمرد والفوضى

فسوابقه تشهد بذلك هو " الذي لا يتورع عن نقد تصرفات شيخ البلدية بل يجرؤ على الكتابة في صحيفة "الشعب" تلك الجريدة الصادرة بلغة سكان المدينة المقهورين" إن هذه الانتقادات كانت تثير غضب أصحاب المصالح المهددة و"**سي عمر**" واحد منهم "لقد أقبل عليه سي عمر ذات صبيحة حاملا في يمناه صحيفة "الشعب" لسان حال سكان المدينة، وقبل أن يرد على تحيته (...) أفرد الجريدة وراح يقرأ على مسامعه بصوته الأجش، ورشاش ريقه يتطاير من شفتيه المعوجتين" [1] .

وما كان يغضبه هو المقال الذي نشره كاتبنا بالجريدة "زمن الرداءة" المقال الذي راح يتساءل من خلاله عن المستوى الذي بلغته آخر نقاشات المجلس البلدي أو البليد كما يسميه هو، إن كانت فعلا تفكر في حقهم في العيش المحترم ورفع أجورهم وتساءل عما إذا كانت "مداولات المجلس البلدي (البليد) بلغت زمن الرداءة فعلا بتمجيد الكلاملوجية كفلسفة للتسيير" و"سي عمر" يعد من أولئك المقتنعين بأن "لا حضارة دون الأخذ بأفكار الشمال حتـــى ولو كان الأمر خطيـــرا" [2] .

لذا فإن ردة فعله تجاه المقال المنشور طبيعية "لم أكن أتوقع أن تصل جرأتك إلى هذا الحد لكن أعرف فأولئك "القوادين" الموجودين في المجلس البلدي هم الذين فتحوا لكم حق النشر بلغة سكان المدينة ...وإلا... " [3] .

---

[1] السابق : ص 96.

[2] نفسه : ص 97.

[3] نفسه : ص 98.

إن البطل كما نرى يشعر بالغربة التي يكون الدافع الرئيسي إليها عجزه عن القيام بالدور المنوط به كمثقف، وعادة ما تتحد جملة من العوامل التي تؤدي به إلى العزلة والشعور بالا انتماء أولها قسوة المدينة التي كانت في يوم من الأيام حلما، لكن الواقع وفي مرحلة معينة يكون أكبر من إرادة البطل لأنه يفقده القدرة على المواجهة فيلجأ إلى ذاته وذاكرته مجترا أحزانه معلنا عجزه ويأسه الذي يذهب النوم عن عينيه.

عامل آخر يقف في طريقه ويحول بينه وبين ممارسته لدوره في غياب الحرية، وهو انتشار الاضطهاد والحصار الذي يحد من طاقاته ،ويضعفه في مرحلة من المراحل لأنه كان يحاول باستمرار استعادة قواه واستجماعها لمواصلة التحدي، فلا يزيده جبروت السلطة إلا تمسكا بمبادئه وأهدافه ومن بين العوائق الأخرى التي تقف حجرة عثرة في طريقه اتساع الهوة بينه

وبين الناس الذين يناضل من أجلهم، فهم لا يأبهون بما يكتب وما يقول، ويصل بهم الأمر إلى حد السخرية منه ومن أفكاره وبالتالي إحباط عزيمته يهزأون حتى من اللغة التي يكتب بها، يسخرون من مشروعه الذي لطالما حلم به أملا في القضاء على الظلم وإحلال العدالة مكانه، حتى أولئك الضعفاء الذين يعنيهم هذا النضال لا يكترثون لأحلامه الأمر الذي يجعله يميل أكثر إلى العزلة والانطواء لتشييد عالمه الخاص به ماداموا يرفضون أن "يمس بأصل الأشياء التي اتفق عليها الناس حاليا حيث صارت دمهم اليومي الذي يسري في الشوارع فيدوسونه دون مبالاة" [1] .

الحل الوحيد هو الانعزال من أجل الكتابة "أن تقرأ، أن تكتب، وأن تخلق عوالم أخرى تتجاوز الليل المرهق الذي يمزق الأعصاب، يحرق تلافيف المخ بأعقاب السجائر المتزاحمة في المنفضة ساعات العزلة حين تنفجر القريحة ملقية بشظايا الغضب الآتي في أرجاء المدينة" [2]

إن العوامل التي عمقت الشعور بالأزمة والغربة هي التي تبعث على الانعزال والانكفاء على الذات، واعتبار الكتابة السبيل الوحيد الذي يمكنه من التنفيس عن الطاقة البركانية المحتدمة المتأججة بأعماقه، ثورة تنتظر اللحظة المناسبة، وتتحين الفرصة اللائقة للظهور والبروز،

---

[1] السابق : ص 16.

[2] نفسه : ص 63.

والكتابة في حد ذاتها "لا يمكن أن تكون إلا ثورة وإلا فلن تكون" [1] بناء عالمه الخاص به "ذلك الذي كان دائما يريد الكتابة له كي يحدث في أوراقه الخفية التي لم تكن ممكنة النشر في الظروف الراهنة التي تحيط به هو الذي يصفه مواطنوه بالجنون أو العته أو حتى البلاهة أحيانا لاسيما حين يجلس في جمع من الناس ماسكا بقصاصاته يهزأون منه قائلين أحيانا بأصوات تتناهى إلى سمعه" كال كون دراب بيزون" أي يا له من أحمق هذا العربي الثور البري" [2] .

إن هذا التصادم يجعله يفكر بجدية "في حياته الأخرى المزدوجة، الحياة التي يراها من وراء ما يكتب" [3] وتصبح لحظات الشعور باليأس والملل والكآبة هي الأنسب لتسليط الضوء على عالم الشخصية الداخلي ،والإبحار في حياتها النفسية، والغوص في أعماقها التي تتحول إلى مركب من شتى المشاعر، والرغبات المكبوتة التي تريد الخروج إلى النور، والوسيلة الوحيدة لإخراجها، ومحاولة خلق عوالم جديدة يتجاوز فيها الواقع لتحقيق الغايات المنشودة حتى أثناء لحظات اليأس التي تنتابه هي الكتابة "الآن وقد رسبت في أعماقه أحزان العالم برمتها لا يمكنه إلا أن يستحضر تلك الأشياء، القصاصات، الأسطر الضائعة التي لم تر النور يوما (مثل حياته المظلمة، الفقر المدقع منذ الخطوات الأولى، التعاسة المرسومة في عيون أمه وأبيه والسعادة السرابية التي طالما طاردها بلا جدوى) تلك التي كانت تتبخر من نقطة معينة في رأسه ما أسرع ما كانت تخدشه مرسلة أشعة لا مرئية تثقب عينيه فلا يجد بدا من مسك القلم والانكباب على أي شيء أمامه ويروح يكتب ويكتب" [4] .

الكتابة هي المتنفس الوحيد، والسبيل الأمثل لبناء حياة أفضل، حياة الأحلام و الآمال، لكنها تتسبب في قلق رهيب لصعوبتها خاصة أثناء تلك اللحظات التي لا يقتنع فيها الكاتب بعظمة ما يكتب ،ويسعى باستمرار لتكون كتابته رفيعة بحجم الحدث الذي تتناوله، إنها الانفعالات التي يعيشها الكاتب الذي لا يفارقه هاجس البحث عن الرضا والاقتناع بما يكتب لكنه يفتقدهما غالبا عندما يعجز عن التركيز "ويروح يتأمل ما كتب في يأس وشفقة يزعزعان جسده بموجة غيظ ساحق سرعان ما تجعله يطبق أصابعه كالكُلّاب على القلم، وينبري يشطب ما حبر ثم يضغط

---

[1] السابق : ص 120.

[2] نفسه: ص 18.

[3] نفسه : ص 16.

[4] نفسه : ص47.

على اليراع كرة أخرى في تشنج ممزقا الورقة بخطوط متقاطعة، متشابكة كأفكاره كموقفه الحرج هو الذي بات تحرير شيء رفيع المستوى يؤرقه منذ سنوات، منذ أن تجلى له أن الكتابة الحقيقية التي تخلق الحدث المنتظر لابد أن تكون في مستوى ذلك الحدث وإلا تناستها الأيام قبل الشهور فما بالك بالسنوات" [1] .

كما نرى فإن هذا المقطع يعكس بدقة صعوبة عملية الكتابة والإبداع، والقلق الذي تسببه لصاحبها، والهوس الذي يصاب به في رحلته الدائمة مع الحروف والكلمات، وكثيرة هي القصاصات التي كتبها دون أن يتمكن من إكمالها وتحديد نهاياتها والسبب بكل بساطة هو عدم شعوره بالرضا عنها "وفعلا فقد كتبت منذ سنوات ليست بالبعيدة هذا المقطع (الغريب) المملوء بالتشطيبات والملاحظات الهامشية (وتلك عادته كلما كتب شيئا لم يكن راضيا عنه" [2] ،

وتطول المقاطع الوصفية التي تصور صراع الكاتب مع أفكاره ،وقلمه الذي يرفض طاعته والانصياع له ليقضي ليالي بيضاء مفكرا في الطريقة التي يفتتح بها قصة من القصص التي كان يرغب في تأليفها مؤكدا أن هذه الحالة تنتابه في كل مرة.

إنه يفر من آلام الواقع إلى الكتابة،وتستمر سلسلة التحولات على المستوى النفسي لتزداد النفس تعقدا فنشارك كاتبنا معاناته، ونعيش معه مآسيه وآلامه، ونزور معه عالم أحلامه، وهكذا نجد "**خلاص**" يسلط الضوء على الحياة الداخلية للشخصية وهذا يعزى إلى طبيعة الشخصية الروائية في حد ذاتها "...فهي تحبل بالتوترات والانفعالات النفسية التي تغذيها دوافع داخلية نلمس أثرها فيما تمارسه من سلوك وما تقوم به من أفعال" [3]، ويستثمر وجهة النظر النفسية في صناعة الشخصيات التخييلية، والمقطع الذي سأورده كفيل بنقل وتصوير ما يحتدم في نفس الكاتب من مشاعر قبيل الإقدام على كتابة أي عمل، مما يؤكد أن شخصيتنا على قدر كبير من المعرفة والدراية بخبايا الكتابة وأسرارها "ثقل القلم في يده وترنح منزلقا بين أنامله اللزجة العرقى. حاول الكتابة جمد اليراع. تأمل ما كتب في يأس وشفقة زعزعت جسده موجة غيظ ساحقة. أطبق أصابعه على القلم في عصبية، طمس ما حبر. ضغط على اليراع في تشنج. كاد

---

[1] السابق : ص ص 108-109.

[2] نفسه : ص 16.

[3] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي : ص 302.

أن يثقب الورقة. رنا بعينين متقدتين إلى فعله. لقد أروى ظمأه ولكن الندم يحز في قلبه. رفع بصره إلى السقف وانبرى يتأمل صفحته البيضاء. امتدت يده في بطء وفتور. استرخت أصابعه شيئا فشيئا. أطلقت سراح القلم في برودة. زفر زفيرا متواصلا يحمل في عبيره بغضا من تلك الأنفاس الثقيلة، المزدحمة في صدره (...) وفي محاولة أخيرة رأى أن يعيد الكرة مع القلم عله ينقذه ويجمع شتات ما تبقى له من أفكار. ولكن الآخر حرن فلزم مربضه صاعرا لا يحسن الأداء.. " [1] .

كل هذه المعاناة النفسية الرهيبة من أجل الكتابة بلغة موصوفة في مدينته بلغة المقهورين، وينشر مقالاته على صفحات جريدة يسعى شيخ البلدية جاهدا للتقليل من عدد نسخها حتى لا تصل إلى القراء فتتمكن من عقولهم وتقنعهم بضرورة التحدي، ورفض مظاهر الظلم، وألوان القهر، تتعدد الطرق وتختلف وأبسطها إخفاء الصحف في الأكشاك ثم ردها بذريعة أنها لم تبع لأنها قليلة الرواج، لكن هذا لم يضعف من عزيمة كاتبنا ولم يجعله يتراجع عن فعل الكتابة الذي آمن به كدواء وشفاء منذ صغره كيف ذلك؟ لأنه أصر على التحدي والمواصلة بالتفكير في شكل كتابي جديد ينقل من خلاله أفكاره، ويوصلها إلى سكان المدينة فتلك المقالات التي كان يكتبها "على صراحتها وقسوتها اللاذعة لـــ"سي عمر" وحماته من المجلس البلدي (البليد) لا تبلغ

جميع أحياء المدينة بسبب الرقابة البلدية التي وإن لم تك ظاهرة للعيان فإنها حاسمة حين تسيء توزيع صحف السكان الناطقة بتلك اللغة المقهورة" [2] .

إن قناعته بكون الكتابة سلاح جعلته يسعى جاهدا لإيجاد الطريقة التي تمكنه من الوصول إلى أعماق الناس "وإفهامهم أن الشمس ليست إلا ترسا يحمي شيخ البلدية وليس لحماها أثر عليهم، وأن فقأ عين الشمس وإنزال المطر هو الوسيلة الوحيدة لغسل المدينة من أرجاس نواب المجلس البلدي" [3] .

إن كان اختيار الكتابة كسلاح يمكن اعتباره موقفا حضاريا، فإن الكتابة دون لمس الأعماق الشعبية لا يعدو أن يكون انضواء تحت رحمة شيخ البلدية، لذا فمن الضروري اختيار لون آخر

---

[1] السابق : ص ص 120-121.

[2] نفسه : ص 103.

[3] نفسه : ص 103.

غير المقالات لإقناع الشعب بفكرته والسعي لتحقيقها بقلب كل الموازين ،وتغيير نمط الحياة الذي صار لا يعجبه إضافة إلى رفضه كونه مثقفا وكاتبا انتهازيا يبيع مبادئه ويتخلى عنها خوفا من السلطة، أو رغبة في تحسين الوضع الاقتصادي، ولطالما انتقد و هاجم"المرات العديدة أولئك الكتبة المطلبين لفلسفة الشمس المشرقة الناشرين لأفكار الجفاف الذي يلهب حلوق الظامئين من سكان الأحياء الفقيرة" [1] .

ويقدم هذا النص مفهوما للكتابة من وجهة نظر شخصية البطل في العمل الأدبي، والذي يمكن اعتباره مفهوما نقديا جماليا نتعرف عليه من خلال جملة الإشارات النقدية حول الشكل الذي ينبغي الاعتماد عليه في الكتابة، وبذا تتقمص هذه الشخصية شخصية الكاتب الذي يمتلك حق معرفة التقنيات الجمالية للنص ،فالمقالات كما أشرت سابقا وبسبب الرقابة المفروضة عليها لا تصل إلى السكان، والشعر تحول مع الكتاب الموالين للشمس وشيخ البلدية إلى مجرد قناة يبثون من خلالها أفكارهم ،ويخدمون بها مصالحهم الشخصية لذا فمن الضروري "دحض تلك الأشعار التي ينشرها كتبة البلدية في الصحف الرسمية المسحوبة بأعداد هائلة والموزعة بالغايطة والبندير عبر جميع أنحاء المدينة" [2] .

فإن كان الشعر في نظرهم أسهل شيء يقال في كل مناسبة، ويتناول أي موضوع ولو كان تافها فإنه يرفض اختيار الشعر الذي انحطت قيمته مع هؤلاء، فهو في نظره" قمة التعبير الفني فعلا، إذ لم يكتبه إلا ساعة يشعر بتسامي روحه عن كل تفاهات الحياة أيام العشق بوله صوفي" [3] .

إن هاجس اختيار الشكل الفني الملائم الذي يتيح له إمكانية التغلغل في الأعماق الشعبية يسيطر على فكره وحواسه فـ"لا المقالات تفي بما يختلج في صدره، ولا الشعر يطفئ الغليان الساري في عروقه" [4] فما الحل إذن؟

إنها الرواية، الرواية هي ما استقرت عليه قريحته في نهاية المطاف.

---

[1] السابق : ص 104.

[2] نفسه : ص 105.

[3] نفسه : ص 107.

[4] نفسه : ص 108.

لماذا الرواية بالذات؟ وما سبب هذا الاختيار؟

قبل الاطلاع على الأسباب التي جعلت شخصيتنا تستقر على فن الكتابة الروائية أشير إلى ما أورده "محمد كامل الخطيب" في كتابه " الرواية والواقع" من محاولة للبحث في علاقة الرواية بالمجتمع إذ يرى بـــ "أن الرواية تكاد تكون أكثر الأجناس الأدبية حساسية اتجاه المجتمع، فالنسيج الروائي كشبكة مؤلفة من شخصيات وحوادث ولغة يشابه نسيج الوجود الاجتماعي في تكونه من العناصر إياها شخصيات وحوادث ولغة" [1] .

أما الكاتب الروائي في **(رائحة الكلب)** فقد اختار الرواية لأنه متأكد من كونها الشكل الأنجع الذي يبلغ قلوب السكان مادام يتسع لاحتمال كل الأفكار على اختلافها فـــ"الرواية كما يرى كبار الكتاب هي البوتقة التي تنصهر في كتابتها كل الأفكار العلمية، والثورية الفلسفية مثل تطبيقها في ميادين الحياة" [2] الأمر الذي يحتم عليه التفكير والتفكير طويلا في الطريقة التي يحبر بها روايته إذ يجب عليه كتابتها بأسلوب جذاب مغر يمكنه من إقناع سكان المدينة بأفكاره التحررية والبرهنة "بأسلوب يبلغ قلوب السكان عن أن فلسفة الشمس المشرقة مغرضة وأن التحليق باتجاه الشمس لفقأ عينها حتى ينزل المطر ضرورة لخلق فجر جديد وردي الأفق" [3] .

ولقد عمق هذه القناعة لديه ،شغفه وولعه بقراءة الروايات، رفيقات عزلته منذ تعلمه القراءة، فهذا الاختيار كما نرى لم يتولد من العدم وطبعا "كثير من الروايات، والعوالم الروائية هي نفسها التي تقود إلى مثل هذه المشابهة، لا مشابهة شخصية روائية بشخصية اجتماعية

حقيقية،أو مشابهة،حدث روائي بحدث اجتماعي حصل فعلا، بل إن الذي يتشابه هو دلالة جوهر الشخصية الروائية ونموذجها ،أو دلالة جوهر الحدث الروائي ،ومضمونه مع جوهر الراهن والواقع والشخصية الاجتماعية [4]. .

---

[1] محمد كامل الخطيب :الروايةوالواقع"سلسلة النقد الأدبي"،دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع بيروت لبنان،ط1،1981 ،ص15.

[2] جيلالي خلاص : رائحة الكلب : ص 104.

[3] نفسه : ص 105.

[4] محمد كامل الخطيب : الرواية و الواقع:ص16.

الآن وبعد الاستقرار على "الرواية" كفن كتابي يتحمل أفكار صاحبه، تبدأ رحلة التحدي مرة أخرى من أجل تحقيق الحلم، والرغبات الدفينة، والآمال المعلقة التي لا يمكن التخلي عنها أبدا ولو كلف ذلك النفس آلاما رهيبة لا تجد نهاية إلا بموت صاحبها، خاصة إذا كان الأمل لا يتولد إلا من صلب الأمل "لا أمل بدون ألم، ولا ألم يستمر دون أن يرتطم في النهاية بالأمل، ولعل قمة الأمل، أن ينصهر الإنسان في بوتقة الموت، أجل الموت نهاية الأمل، بل قمة الأمل، طال الموت أو قصر" [1] .

وفعلا كانت نهاية هذه الشخصية التضحية بنفسها في سبيل رؤية مشروعها يتحقق باستجابة سكان المدينة لأفكارها، وانطلاقهم لانتزاع حقهم في الحياة من أولئك الذين كانوا دائما سببا في معاناتهم "اللحظة يرى نفسه يطير فعلا ناثرا أوراقه الحاملة لتلك الرواية الحدث بين أيدي السكان العراة، الجوعى وقد أقبلوا قبيل الفجر لأخذ خبزهم اليومي، هم الذين لم يفتهم وقتها أن لحظة الخلاص قد دقت" [2] هذا هو الهدف الذي وضعه نصب عينيه، الكتابة والكتابة من أجل إشعال فتيل الثورة، ثورة التغيير التي تجتاح كل شيء، فتحرق القديم المأساوي وتولد حياة جديدة، تؤدي الكتابة رسالتها، تصل إلى الأعماق وتنجح في ترسيخ مبادئ الرفض داعية إلى التمرد من أجل غد أفضل، وهذا ما يصبو إليه كل كاتب يهب حياته لخدمة غيره من خلال ما يكتب، وينجح في أداء الدور المنوط به كمثقف يفكر، ويقرأ، ويكتب مستخدما معارفه، خاصة وأن طرح قضية المثقف تقتضي طرح مسألة الفعالية بمعنى القدرة على التأثير في الواقع وصياغته بشكل جديد، وتسخير حكمتها وذكائها لخدمة الشعب "هو ذا يحلق ملوحا لهم ناثرا أوراقه الداعية إلى التمرد العارم الكاسح لحصون شيخ البلدية وشنابيطه ...الأيدي العارية تتلقف أوراقه، قصاصاته، وأشرطة راقنته المنهكة بالشكاوي ...وقد صمم اللحظة على تحقيق ذلك الذي حلم به طوال عمره لا كتابة فحسب وإنما عملا خارقا يجسد به ما أرقه التفكير فيه" [3] .

---

[1] جيلالي خلاص: رائحة الكلب: ص 77.

[2] نفسه : ص 150.

[3] نفسه : ص 151.

ب-شخصية الكاتب الصحفي :

تتقاسم هذه الشخصية مع نموذجنا السابق (الكاتب الروائي) مشاعر القلق، الألم، والمعاناة النفسية خاصة وأنها تتعرض للتعذيب، السجن، والمصادرة بسبب الرغبة في الوصول إلى الحقيقة وإماطة اللثام عن المستور، ومن خلال شخصية الصحفي **"عبد القادر"** نلتقي بمجموعة من الشخصيات المثقفة التي تشهد أزمات نفسية حادة تمكننا النهايات التي تؤول إليها من تصنيفها ضمن فئتين، الأولى تنجح في تخطي مشاعر الضعف، والإحباط لكن الثانية تستسلم لليأس القاتل بسبب العجز الذي قد يؤدي إلى الجنون الذي يتحول في جزيرة الطيور إلى أمر مستحب.

ونتعرف على شخصية من هذا النوع لما يتلقى الصحفي رسالة من مجهول لا تحمل أية دلالة على هوية صاحبها لكن بعد قراءة تلك الصفحات يدرك أنها قد تكون "مشروع مذكرات أحد مثقفي هذا البلد أحد أولئك الذين اختفوا وكانوا غير مشهورين فلم ينتبه إليهم أحد" [1] وتصف تلك الصفحات حالة الضياع والتيه التي يعيشها هذا المثقف بسبب عجزه عن الصمود في وجه المضايقات التي يتعرض لها باستمرار من طرف رجال "الأع" كما يسميهم الكاتب في **(عواصف جزيرة الطيور)** "وهكذا وجدتني أسأم وأغرق في سوداوية لانهاية لها، استوى عندي الليل والنهار واختلطت علي الألوان، ولم أعد أميز بين الشمس والقمر، وهجرتني الأفكار حتى خلتني موشكا على نوع من الجنون أو حتى البله" [2] ويصل به اليأس إلى حد التفكير في الانتحار خاصة وأن ظاهرة انتحار مجموعة من أدباء جزيرة الطيور قد أثارت الكثير من التساؤلات "كانت الشاعرة صفية قد رمت بنفسها من على جسر" الموت (هكذا يسميه سكان البيضاء لكثرة المنتحرين من على مترسه) أما الناقد صالح فقد ألقى بجسمه الهش من على جسر سيدي راشد بقسنطينة وهو جسر الانتحار أيضا، وأخيرا اختار الشاعر الشاب بوخالفة السكة الحديدية وارتمى أمام أول قطار يصادفه ليمزق جسمه إربا إربا في محطة بسكرة، فما بالك أن أجن أنا أو أنتحر مثلهم" [3] .

---

[1] جيلالي خلاص : عواصف جزيرة الطيور : ص 76.

[2] نفسه : ص 74.

[3] نفسه : ص ن.

إن التفكير في الانتحار قد شاع في أوساط المثقفين والأدباء، وصار نموذجا للشجاعة، والإقدام لأنهم وبكل بساطة وضعوا حدا لكل الملاحقات التي كان للسلطة يد فيها "كانت قضية الانتحار هذه مقلقة فعلا في الأوساط المثقفة،ولابد أن أقول أنها كانت تقلقنا جميعا نحن الذين لم نستطع الانتحار في هذه الأيام الحالكة، كنا نغار من شجاعة أولئك الزملاء الثلاثة لأنهم كانوا مغاور فعلا فمضوا وهم لا يلوون على شيء إلى مبتغاهم بينما كنا نحن وما نزال نشعر بالعار والخذلان، والجبن لعدم إقدامنا على فعل شيء عدا الرد على أسئلة "الأع" المقلقة" [1] .

والسبب طبعا هو حالة اللااستقرار على موقف ثابت لصعوبة الاختيار بين الخنوع والاستسلام، وبين التحدي وتجاوز الجبن والخوف "الشك، الخوف، الذل، الخذلان وما شابهها من مشاعر دنيئة خسيسة هل تلازمنا إلى الأبد أم سنقبل يوما على استئصال جراثيمها الخبيثة ونقف وحوشا ضارية سرعان ما تندفع باتجاه العدو غير مبالية بأسلحته الرشاشة أو دباباته الغولية، ومجنزراته المرعبة؟... [2] .

إنه السؤال الذي لطالما ردده في محاولة لإيجاد إجابة عنه ،وأدرك أنه من الصعب الاستقرار على حل نهائي "أجد نفسي في غالب الأحيان أنهار وتتكهرب قوائمي فأتهاوى على أول شيء يصادفني فوق الأرض مغمض العينين (حتى لا أواجه صورتي الجبانة بلا شك" [3] .

إنها الانفعالات الحادة التي عاشها مثقفو جزيرة الطيور في مرحلة من المراحل جعلتهم يتحولون إلى شخصيات متأزمة تختلف ردود أفعالها وفقا لمدى صمودها ومقاومتها.

وبين الشعور بالاستسلام أو التحدي نصنف شخصية الكاتب الصحفي الذي استفز رجال "الأع" بتعليقه على الخبر الذي نشرته إحدى الصحف حول العثور على أربعة جثث حاول الكشف عن هويتها ليزعم في النهاية أنه تعرف على اثنين منها ،فكانت نهايته السجن "كيف بي أنا الصحافي التعيس أحاول تأويله بل أذهب إلى أبعد من ذلك فأدعي أنني اكتشفت وثائق دامغة تثبت أن الجثة الأولى هي جثة الكاتب منصور أكبر كتاب الجزيرة وأن الجثة الثانية هي جثة المؤرخ قادر المعروف بنظريته الخطيرة في أصل نشأة جزيرة الطيور وخبايا تاريخ مشايخها" [4] .

---

[1] السابق : ص 74-75.
[2] نفسه : ص 75.
[3] نفسه : ص ن.
[4] نفسه : ص 57.

ما الذي يزعج رجال "الأع" في كون الجثتين لكاتب ومؤرخ، السبب بسيط، ويكمن في العلاقة الموجودة بين القتيلين ،فكلاهما ينتمي إلى فئة المثقفين الذين يتحدثون عن المسكوت عنه الذي يزعج السلطة ويجعلها تسعى لإخفائهم إلى الأبد، والكشف عن هوية الجثتين يفضح جرائم السلطة وما ترتكبه من تجاوزات في حق مثقفي البلد لذا يحاول الصحفي التحقيق في قضية الجثث والبحث عن أسباب اختفائها خاصة اللتين تعرف عليهما، وإثبات ذلك بوثائق دامغة تؤكد حقيقة ما يقول لكن، هل سيصل إلى الحقيقة بسهولة؟

طبعا لا وإلا ما كنت صنفته ضمن هذا النوع من الشخصيات إذ سرعان ما يتم إلقاء القبض عليه "التهم واضحة لدى "الأع" أنا صحافي تجاوز حدود مهنته، ممنوع التحدث إلى السكان الشعبيين ممنوع ذكر اسم الكاتب المختفي" [1] .

إن إيمان الشخصية بوجوب تحمل أعباء المسؤولية الملقاة على عاتقها، و ضرورة فضح وتعرية الجرائم التي ترتكب في حق مثقفي البلد توقعه كمثقف في شراك رجال "الأع" الذين يتحينون أبسط الفرص لقطع لسانه الذي يقول ما لا يجب، ومصادرة الجسد الذي يستجيب للعقل المدبر، واضطهاده وإن اقتضى الأمر قتله "ألقوا القبض علي، وقادوني إلى مخبأ غريب معصب العينين، مكتوف اليدين، كهرباء، جلوس على زجاجات مطلية بالصابون، أنابيب ماء موصولة بصنابير فوارة، الماء النتن يصب في الفم ويخرج من...ثم الزنزانة، والمصباح المشتعل ليل نهار" [2] .

وهكذا يتدخل الفضاء ليفرض سطوته على الشخصية ويزيد من حدة مأساتها ومعاناتها كما أسلفت الذكر في الفصل المتعلق ببناء الفضاء الروائي.

وبعد إطلاق سراحه يخرج من السجن لتفرض عليه الإقامة الجبرية بمسقط رأسه ويبقى حبيس قريته لا يغادرها، كل هذا لأنه آمن برسالته ودوره كإنسان يتمتع بقدر من المعرفة، وأصر على ضرورة البحث عن الحقيقة خاصة وأنه من المعجبين بمقالات، قصص وروايات الكاتب منصور المغتال "أو ليس من الوفاء التضحية في سبيله على الأقل اكتشاف الحقيقة لنشرها على الملأ حتى لا يسجن التاريخ" [3] .

---

[1] السابق : ص 52.
[2] نفسه : ص ن.
[3] نفسه : ص ن.

إنها التضحية من أجل الآخرين والتي لا حدود لها، التضحية التي تكلف صاحبها الكثير، وتوقعه في متاهات العجز واليأس، مشاعر تنتابه بين الفينة والأخرى لكنه يحاول جاهدا تخطيها وتجاوزها مستجمعا قواه، مسترجعا تلك الرغبة الدفينة في البحث عن الحقيقة التي أنهكه الوصول إليها لينتشل نفسه من دائرة الضياع التي كاد يقع فريسة لها "ومرت الشهور عادية مقرفة، وتلتها الفصول المحملة بالانتظارات والتنقيبات المرهقة بلا جدوى، وحياتي المضنية التي نذرتها للتحقيق في قضية جثتي المؤرخ والكاتب ...انتعشت فجأة وعاودني أمل غريب رغم عجزي الواضح في التوصل إلى أدلة الإثبات القاطعة ..." [1] .

لماذا تم اغتيال المؤرخ "**قادر**"؟ حسب "**عبد القادر**" الصحفي فإن المؤرخ تعرض للاغتيال لأنه كشف بعض الحقائق التي تمس بالمشايخ كإشارته إلى أن حكم الأتراك لجزيرة الطيور كان غزوا ،واستعمارا عكس ما يصر عليه المشايخ من كون "الدولة التي حكمت جزيرة الطيور خلال تلك الحقبة كانت دولة يرضى عنها أهل جزيرة الطيور" [2].

وتمادى في النصوص التاريخية التي كتبها ليذهب إلى أن الغزاة استندوا "في توطيد سيطرتهم على البلد إلى عائلات الجلاوزة والمشايخ الذين ساعدوهم في بدء الاحتلال وعلى مر السنين منح الغزاة لذرية تلك العائلات مناصب حكومية (...) إغراق المؤرخ قد تكون له علاقة بهذا...إذ لنفرض أن المؤرخ يكون قد أشار في كتاباته إلى إحدى العائلات التي مازالت ذريتها تتقلد الحكم اليوم، فهذا كاف لإخفاء كل ما له صلة به" [3] .

إنها الاحتمالات التي ينطلق منها لإيجاد أجوبة تشفي غليله كصحفي يحقق في قضية مصيرية، أما "**منصور**" الكاتب فلم يكن مختلفا عن مثقفي جزيرة الطيور خاصة وأنه عاش مشاعر التشاؤم والحزن كغيره، هذا ما أظهرته الصفحة التي حصل عليها "**عبد القادر**" والتي افترض أن منصور كان بصدد كتابتها "قبل خطفه وإخفائه فإغراقه في البحر لتقذف الأمواج المتلاطمة بعد أيام جثته المشوهة الملامح مع الجثث الثلاث الأخرى على أحد الشواطئ الحصوية" [4] .

---

[1] السابق : ص 105.
[2] نفسه : ص 80.
[3] نفسه : ص 94.
[4] نفسه : ص 68.

إنها الصفحة التي عبر من خلالها عن حزنه لكونه كاتبا ،وأسباب حزنه هي ذاتها العوامل التي تولد في نفس المثقف الشعور بالاغتراب واللاانتماء في بلد لا يقدر الثقافة ويصنفها ضمن آخر اهتماماته "يكفيني عذابا أني ولدت في جزيرة الطيور فكنت هبابا، عفوا أقصد كاتبا" [1] .

يحاول "**عبد القادر**" الوصول إلى الحقيقة التي أرقته وحرمته لذة النوم لشعوره بالعجز عن كشف حقيقة الجثتين التي تم إغراقهما إلى جانب جثتي المؤرخ والكاتب ،العملية عسيرة وصعبة، لذا فالسبيل الوحيد لبلوغها هو التشبث بالأمل لأنه الملاذ الوحيد الذي يجعله يتجاوز محنة المثقفين الذين ارتبط بهم من بعيد أو قريب، ولا يقع فريسة للعجز واليأس فـــ"أسترجعُ على الفور ما فقدتُه من تلك الأشياء التي مازلت أعتقد أنها تشكل قناعتي الإيمان بحتمية الصراع، الإيمان باستمرارية الحياة فوق جزيرتي، وإن كانت طيورها الأصلية قد قتلت أو هجرت أو قصت أجنحتها" [2]

وعلى عكس النهاية الحزينة التي يؤول إليها البطل في **(رائحة الكلب)** نجد نهاية تبعث على التفاؤل في نص **(عواصف جزيرة الطيور)** لأنها دليل على انتصار المثقف الذي لا يستسلم ويقرر المواصلة رافضا التحول إلى مثقف سلبي، وطبعا وجدانه المعذب هو الذي يحفزه

"و سرعان ما ذكرني اصفرار العصر بوجهي المصفر هو الآخر لطول ما سهرت وأجهدت نفسي في البحث عن حقيقة الموضوع الخطير الذي شغلني هذه أربع سنوات خلت فلم أجد بدا من مواجهة أمرين اثنين : المواصلة حتى النهاية وليكن ما يكن أو التخلي عن كل شيء والذوبان في حياة عادية ككل الناس غير أن ضميري المعذب (مستحيل أن أستأصل منه هذا العذاب، ولا أعتقد أن هناك دواء قادرا على إشفائي منه عدا الموت) لا يمهلني طويلا وما أسرع ما دق أجراس المواصلة" [3].

وها هو الأمل ينتشل الشخصية من الضياع،ويبث بداخلها الرغبة في مواصلة التحدي ومواجهة النفس أولا لتتسع دائرة الصراع وتمس العالم الخارجي.

---

[1] السابق : ص68.
[2] نفسه : ص 43.
[3] نفسه : ص 11.

وفي نهاية هذا الفصل الذي خصصته لدراسة بنية الشخصية الروائية، ومحاولة الاقتراب من هذا العالم المعقد، ومن نمط تعاطي "**جيلالي خلاّص**" مع شخصياته يمكنني القول بأنني سعيت منذ البداية إلى إثبات أهمية الشخصية ،والموقع الاستراتيجي الذي تشغله ضمن بنية النص العامة كما أكدت أن الشخصية الفنية التخييلية تختلف عن تلك التي تقابلها على أرض الواقع، فالأولى منتمية إلى عالمها الخاص لأنها لا تنمو إلا من خلال ما تنطقه من جمل أو ينطقه الآخرون عنها، وهي باعتبارها علامة تكون فارغة من كلّ دلالة مسبقة، والقارئ طبعا هو الذي يحدد معالمها ويجسدها في العمل الروائي.

فالتأكيد على أهمية الشخصية أمر مفروغ منه أثبتته معظم الدراسات السردية، لذا حاولت التركيز على الطريقة التي ارتسمت بها ملامح الشخصية الروائية عند "**جيـــلالي خـــلاص**" وتوضيح التقنيات التي استخدمها في تقديمها، ومدى إسهام ذلك في بناء عالم النص الدلالي.

لقد كشفت نصوص "**جيـــلالي خـــلاص**" الروائية المدروسة عن تنوع هائل على مستوى الشخصية، وكذا على مستوى الأساليب والطرق المنتهجة في بنائها ورسم ملامحها، سواء أتعلق ذلك بمبدأ الكم أو الكيف فيما يتعلق بالمعلومات التي نعثر عليها حول الشخصيات، وحسب طبيعة كل نص طبعا، واستنتجت بأن حضور الشخصية في السرد لا يقاس بكثرة المعلومات المقدمة حولها وإنما بالكيفية التي تقدم بها، ونوعية الجهات التي تبثها، وسجلت هيمنة للطريقة غير المباشرة في تقديم الشخصيات التي يكون مصدرها الراوي العليم، كما أدركت أن الكاتب لا يتبع طريقة ثابتة في تعريفنا بشخصياته إذ تختلف حسب طبيعة كل نص، والطريقة يجب أن ترتبط بالفائدة التي سيجنيها الكاتب من استعمالها، والمتمثلة في بناء نص متلاحم، مكتمل البناء ذي دلالة قوية.

وكانت لي وقفة عند نظام تسمية الشخصيات عند "**جيـــلالي خـــلاص**" وانطلقت في ذلك من كون الشخصية علامة تتألف من دال ومدلول، وأول ما يمثل هذا الدال الاسم الذي يعتمد عليه في التمييز بين الشخصية والأخرى، لأن تقديم الشخصيات يتم من خلال أسماء، ألقاب وصفات يختارها الروائي لها، قد يتم وضعها صدفة أحيانا، لكن غالبا ما يكون مقصودا ،وتأرجحت الأسماء بين الأسماء التقليدية التي يندر استعمالها اليوم، والأسماء المألوفة كاستخدام أسماء بعض الأنبياء، والشخصيات الإسلامية البارزة، رجالية كانت أو نسائية، وقد يتم الاستغناء عن

الاسم ليستبدل بضمير أو لقب مهني كالمهندسة، الرسام، .... وهذا خير دليل على غنى المنظومة الاسمية، وتنفي في كثير من الأحيان سمة الاعتباطية في اختيار أسماء بعض الشخصيات من خلال تلك التوضيحات التي ترافق الاسم مؤكدة قصدية اختياره دون غيره من الأسماء الأخرى، وكانـــت هذه خطوة سابقة لمحاولة تصنيف الشخصيات المختلفة ضمن محاور كبرى، استنادا إلى النقاط التي تجمع بينها قصد الوقوف على الوظيفة التي أدّتها ضمن المتن، فوجدت بأنه يمكن توزيع الشخصيات ضمن محورين كبيرين متقابلين ينضاف إليهما نموذج ثالث جدير بالاهتمام هو الآخر، فوجدت بأن الصراع الحادث في عالم الشخصيات يحتل محور الجذب والنفور، أي الفعل وردّة الفعل إذ يعي كل طرف بأنه صراع سينتهي لا محالة بزوال أحد الطرفين، تجد كل شخصية نفسها إزاء خصمها يجمع بينها محور الصراع الضروري للعمل الروائي، فالثوري يقابله المستعمر والشخصية الجاذبة تقابلها المرهوبة.

وأثناء عرضي للشخصيـــات الجاذبة أشرت إلـــى شخصية المرأة، والعناصر التي يتم الاعتماد عليها لتكريس سمة الجاذبية فيها، وجعلها تستأثر باهتمام بقية الشخصيات فقد يكون ذلك بسبب مظهرها بالتركيز على ملامح الجمال، أو صفات مزاجية أو سلوكية تجعلها تتفرد وتجذب، فعناصر الجاذبية تتباين، وتختلف وفقا لما تقتضيه طبيعة النص الذي يحتـــويها.

أما الشخصية الثانية فكانت الشخصية الثورية المناضلة التي تكتسب جاذبيتها بامتياز من خلال نضالها الثوري، والمرامي البعيدة التي تصبو إليها، فهي شخصية تموت ليحيا غيرها في طمأنينة واستقرار لا تتواني عن شحذ الهمم، وشحن العقول، الأمر الذي يحولها إلى شخصية تستأثر بالإعجاب، وتستقطب الاهتمام .

وفي المقابل أشـــرت إلى الشخصية المرهوبة التي تعتبر نموذجا اقتضته الشخصية الجاذبة، مما يساعد على تحقيق التوازن.

وأشرت ضمن هذا النوع إلى نموذج المستعمر الذي يظهر بأوصاف ملؤها القمع والظلم تجعله يتجرد من جانبه الإنساني، ويتم بناء هذه الشخصية استنادا إلى الأفعال الشريرة واللاإنسانية التي تشكل عالمها الداخلي في صورة القوي المرهوب، وبعد فترة الاحتلال نعثر على نموذج السلطة الحاكمة كطرف مقابل لشخصية المناضل، وتستمد شخصيات السلطة مرهوبيتها من العنف

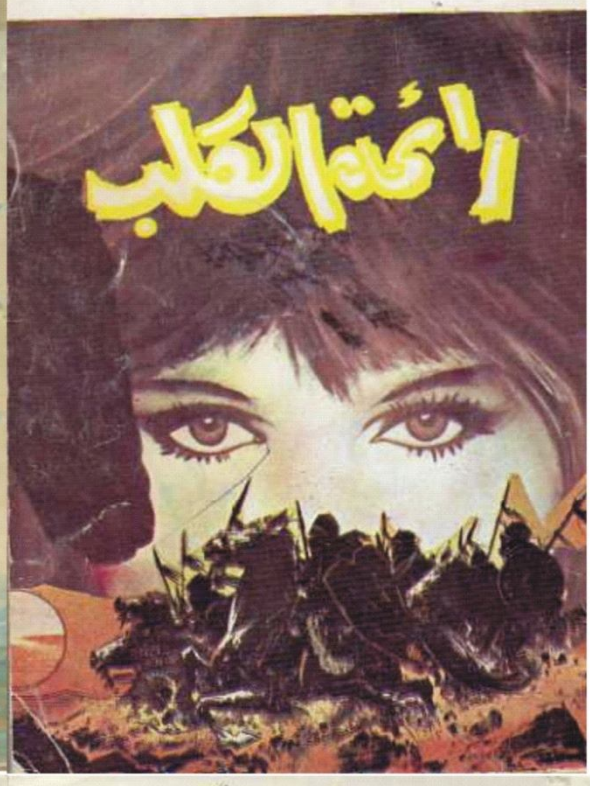
والإرهاب الذي تمارسه على الشخصيات دون وازع ردع،فهي متعطشة للدماء لا تترك وسيلة شرّ إلا تسلكها طالما أنّها تخدم أهدافها.

النمـــوذج الثالث للشخصية المرهوبة كان شخصية الأب التي تفرض سلطتها المادية والمعنوية على الأبناء وغيرهم.

وبعد الشخصية الجاذبة التي تقابلها الشخصية المرهوبة، استوقفني نموذج ثالث لفت انتباهي من خلال الحضور الذي سجله بالنصوص المدروسة وهو الشخصية المتأزمة، والتي تتمتع أكثر من غيرها بمحتوى سيكولوجي جعلها تعيش معاناة نفسية رهيبة، لأنها شخصيات لها معارفها الخاصة، تسعى لتغيير الواقع نحو الأفضل، تتعذب من أجل غيـــرها، لا تفـــكر في مصـــالحها الذاتية إنـــها نموذج المثقـــف، الكاتب العمومـــي في **(رائحـــة الكلب)** والكاتب الصحفي في **(عواصف جزيرة الطيـــور)** .

لقد حاولت رصد التحولات النفسية التي تشهدها هاتين الشخصيتين عن قرب خاصة وأنهما تشتركان في فعل الكتابة والكشف عن العوامل التي خلقت في أعماقها سمات التأزم.

جيلالي خلاص



جيلالي خلاص

حمائم الشفق

رواية

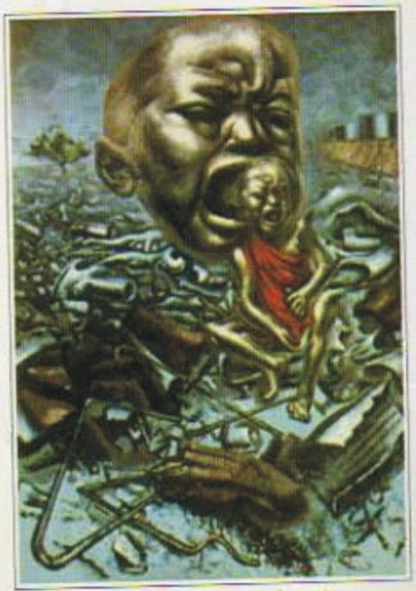
جيلالي خلاّص

زهور الأزمنة المتوحشة

رواية

جيلالي خلاّص

عواصف جزيرة الطيور



المطر و الجراد

رواية

منشورات مارينور

الفصل الرابع

* بنية الرؤية السردية في روايات جيلالي خلاص *

تمهيد

I -أقسام الرؤية السردية

1)-الرؤية الداخلية:

أ)-الراوي بضمير المتكلم "أنا".

ب)-الراوي يصاحب الشخصيات.

2)-الرؤية الخارجية:

أ)-الراوي بالضمير "هو".

ب)-الراوي الشاهد.

3)-الرؤية المتعددة:

أ)-تعدد الرؤى.

ب)-تعدد الرواة.

تمهيد:

« إذا كان لكلّ عمل في بنيته المتعددة المستويات من مستوى خاص به يحكمها جميعا فإن المستوى السردي هو الذي يشغل الموقع في العمل الروائي »[1] .

النص الروائي في جوهره عبارة عن قصة أو حكاية تشكلها مجموعة من الأحداث مما يستوجب طريقة معينة تنقل وتحكي بها هذه القصة، إنه يقوم في بنائه على ركيــزتين أســاسيتين همــا: « الروائية المتمثلة بتوافر العناصر الفنية من حدث وشخصية وزمان ومكان، ومن طريقة قص لنسج تلك العناصر وتقديمها بصورة فنية، وعلى الركيزة الأولى يطلق متن الرواية، وعلى الثانية أسلوب السرد » [2] .

فأي قصة مهما كان نوعها لا تتحدد فقط بمضمونها، بل من الضروري الاهتمام بالشكل الذي يتم به ومن خلاله تقديم هذا المضمون أي عملية السرد التي تعتبر المجال الذي تتكشف من خلاله جوانب الإبداع لدرجة أنه يمكن القول بأن قيمة الحكاية لا تقوم فيها بحدّ ذاتها بقدر ما تقوم في عملية سردها »[3] ومن هذا المنطلق فإن الأحداث التي يتم نقلها، لا تغدو على قدر كبير من الأهمية مقارنة بالكيفية التي أطلعنا بها الراوي على تلك الأحداث، وما دامت القصة مادة خام فإنه يمكن تقديمها، وصياغتها بما لا عدّ له من الطرق التعبيرية، ولعل هذا ما جعل الدارسين يولون هذه القضية عنايتهم في محاولة للإحاطة بها من جميع الجوانب، وكل حديث عن القصة لا بدّ أن ترافقه إشارة إلى ذات تحكي وأخرى يحكى لها.

الأولى يطلق عليها اسم راوٍ أو سارد، الثانية هي المروي له أو المسرود له، وقناة الاتصال بينهما تجسدها القصة المروية أو الحكاية، وانطلاقا من هذا المفهــوم يتحدد الســرد على أنــه « الكيفية التي تروي بها القصة عن طريق القناة نفسها وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي، والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها »[4] .

---

[1] سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي : ص 177.

[2] عبد الله إبراهيم : المتخيل السردي: ص11 .

[3] سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي : ص 271 .

[4] حميد لحمداني: بنية النص السردي: ص 45.

وانطلاقا من هذا فإن الكشف عن جوهر العملية السردية مرتبط بعلاقة الراوي بما يروي«فهو أسلوب صياغة أو بنية من بنيات القص، شأنه شأن الشخصية والزمان والمكان، وهو أسلوب تقديم المادة القصصية » [1] .

وإن كان المستوى السردي ليس منعزلا عن بقية المستويات الأخرى، الأمر الذي يجعل معالجته على حدة عملية صعبة، مما يحتم دراسته من خلال الكشف عن علاقته ببنية النص العامة، وبمستوياتها المختلفة وكل حديث عن السرد في الرواية يقودنا إلى الحديث عن الراوي، وعن وجهات النظر أو ما يسمى بالرؤى السردية، تلك الظاهرة الفنية التي أولاها النقد في القرن العشرين أهمية لم تكن لها من قبل ، لصلتها الشديدة بالطريقة التي يتم بها عرض الأحداث، فأصبحت تحتل مكانة مركزية كأداة حيوية لتحليل النص السردي، ولقد تعددت الدراسات التي تعمق هذا الدور وتوضحه حتى غدت رؤية السارد (الراوي) هي المعيار الذي يحدد نجاح المؤلف في استراتيجية بنائه السردي أو فشله في ذلك.

والاهتمام بالراوي، والتركيز عليه يعد توقفا عند أهم العوامل الفاعلة في جمالية النص خاصة وأن « صوت الراوي حاسم في تحديد بقية عناصر المستوى السردي، وبالتالي يلعب دورا متميزا عن سواه في المساهمة في جمالية النص الروائي »[2] .

فالعلاقة التي تربط الراوي بالنص علاقة « علّية سببية، فلا وجود لأحدهما بدون الآخر، إنهما يتضافران لخلق الحكاية، فما يشدّ أحدهما إلى الآخر هو ما يروى، وصلب علاقتهما تتمثل بزاوية نظر الرّاوي أي بالرؤية ...التي بوساطتها يعبر الرّاوي عن العالم الذي يروم تقديم شخوصه وأحداثه، وفضائه »[3] .

إنّ دراسة أسلوب السرد تعني دراسة الرؤى السردية التي تترشح من خلالها مكونات عالم الرواية وبتعددها تتعدد أساليب السرد فهي التي تساعد الراوي على الابتكار والتنوع «الرؤية تقنية سرد وهي على هذا الأساس تقنية من تقنيات أو حيلة من الحيل السردية التي يتوسل بها

---

(1) سيــزا قاســم : بناء الروايــة : ص 166.

(2) سامي سويــدان: أبحاث في النص الروائي العربي : ص 179.

(3) عبد الله إبراهيم : المتخيل السردي: ص166.

الراوي إلى تقديم عالمه الروائي.... وبذلك فإن دلالات الرؤية تتكشف في النص ذاته من خلال الوظائف التي يؤديها داخله، والمشاكل الفنية التي تحلها، وهنا تبرز قدرة الراوي على التحـــكم في هذه التقنية »[1] .

وانطلاقا من هذا فإنه يمكن إرجاع التنوع الحاصل في فن الرواية إلى « تعدد وظائف الرؤى وقابليتها على إنشاء تصاميم مبتكرة تمد الروائي بحرية في اختيار الواقعة التي يراها تناسب روايته من خلال رؤية الشخصية التي تقوم ببناء تلك الواقعة »[2] .

أما فيما يتعلق بمصطلح « الرؤية السردية » فإنه يمكن القول إن من يحاول التعامل مع هذه القضية يلتقي بكم هائل من المعلومات والدراسات النقدية التي أقيمت حولها، ولعل هذا ما يضاعف حجم المعاناة التي يتكبّدها الباحث ومرّد هذا الاهتمام الكبير بهذا العنصر هو كما أشرت سابقا العلاقة الوثيقة التي تربطه بأحد أهم مكونات النص السردي « الراوي » أو«السارد ».

نقطة أخرى تلفت انتباهنا ونحن بصدد البحث في هذه القضية وهي مسألة المصطلح النقدي، فهذا العنصر عرف بتسميات ومصطلحات نقدية عديدة نذكر منها الرؤية السردية، زاوية الرؤية، البؤرة ، التبئير، الموقع، وجهة النظر...

واختيار النقاد لواحد من هذه المصطلحات وتفضيله على الآخر مرتبط بالأبعاد والدلالات التي يضفيها كل باحث على المصطلح الذي يختاره انطلاقا من النظرية التي تخدم تصوره، ولعلّ السبب أيضا في تعدد هذه المصطلحات عائد إلى اختلاف الترجمات وهذا ما دفع بـــ "عبد العالي بوطيب " في كتابة « مستويات دراسة النص الروائي » إلى الإقرار بصعوبة هذا المصطلح وتشعبه لأنه « مائع وغير محدد لدرجة يوحي معها بما لا حصر له من التصـــورات والمفاهيـــم »[3] .

---

[1] محمد نجيب العمامـــي : الراوي في السرد العربي المعاصر: ص 341.

[2] عبد الله إبراهيم : المتخيل السردي: ص 122 .

[3] عبد العـــالي بوطيـــب : مستويات دراسة النص الروائي : ص 183.

إضافة إلى ما سبق نجد أن المصطلحات النقدية المذكورة سابقا لا تنتمي إلى مجال النقد الروائي فحسب، بل نعثر على عدد كبير منها في المجال العلمي كالهندسة ،فالدكتورة "يمنى العيـــد" تذهب إلى أن مصطلح زاوية الرؤية " أساسه النظري في علم الهندسة، كما أن له تاريخه الذي يمثل حضوره في أكثر من حقل من حقول الممارسة الفنية "[1] ،ورغم استخدامها هنا مصطلح "زاوية الرؤية" إلاّ أنها في كتابها " الراوي الموقع والشكل" تكشف عن تفضيلها مصطلح « موقع» على" زاوية الرؤية " « ولا بدّ في هذه المناسبة من أن نشير إلى أن البعض يسمي الموقع في النص الأدبي زاوية الرؤية ونحن بالرغم من تقديرنا لأهمية هذا المصطلح نفضل استعمال مصطلح الموقع »[2] .

وترجع سبب اختيارها لمصطلح الموقع وتفضيله على زاوية الرؤية إلى كون مصطلح "الموقع " أكثر إحالة على هذه الهوية الإيديولوجية التي له وهو بذلك يخولنا أن نرى إلى منطق ترابط الأفعال في النص القصصي لا كترابط آلي بل كتراكم محكوم بهذه الهوية الإيديولوجية»[3] .

إنّ هذا المصطلح يسمح للنص الروائي بالانفتاح على المحيط الاجتماعي والثقافي وفي كتابها " بناء الرواية " تكشف الدكتورة " سيزا قاسم " عن مفهوم المنظور الروائي وتذهب إلى أنه مستمد من الفنون التشكيلية، وبخاصة فن الرسم، إذ يتوقف شكل أي جسم تقع عليه العين والصورة التي تتلقاه بها على الوضع الذي ينظر منه الرّائي إليه، ويستخدم هذا المصطلح المأخوذ من البصريات في هذا المقام استخداما نقديا.

وتضيف قائلة إنه « لا يجوز قصر مفهوم المنظور على أنه مصطلح فكري أو إيديولوجي أو أنه يدلّ على موقف صاحب العمل الأدبي، الفلسفي أو رؤيته الفكرية فحسب إذ أنّه في هذا المجال يتسع ليشمل هذا المفهوم بالإضافة إلى كونه "رؤية" إدراكية للمادة القصصية فهي تقدم

---

(1) يمنـــى العيـــد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي : ص 116.

(2) يمنـــى العيـــد : الراوي" الموقع والشكل" : ص 33.

(3) نفسه : ص 33.

من خلال نفس مدركة ترى الأشياء وتستقبلها بطريقة ذاتية تتشكل بمنطلق رؤيتها الخاصة»[1] .

أماّ "حميد لحمداني" في كتابه « بنية النص السردي » فإنه يورد مصطلح "زاوية رؤية الراوي" ويتبع واضعا بين قوسين (أو أشكال التبئير) "Focalisation" عن المصطلح الأول يقول ناقلا تعريف بوث (Wagne G.Booth) « إننا متفقون جميعا على أن زاوية الرؤية هي بمعنى من المعاني« مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحه »[2] .

ثم يعلق في الهامش معرفا مصطلح التبئير قائلا : « إن التبئير في الأعمال القصصية هو تحديد زاوية الرؤية ضمن مصدر محدّد، وهذا المصدر إما أن يكون شخصية من شخصيات الرواية، أو راويا مفترضا لا علاقة له بالأحداث »[3] .

ويستبعد الباحث الفرنسي " جيرار جنيت " مصطلحي (الرؤية Vision) أو (وجهة نظر، Point de vue) لما لهما في اعتقاده من طابع بصري (Visuel) واستبدالهما بمصطلح التبئير " La focalisation "[4] .

لكن سعيد يقطين في كتابه " تحليل الخطاب الروائي " يقول: « وإذا أستعمل "الرؤية" فإنني أضمنها كل الأبعاد التي ليس البعد البصري الذي حاول جنيت تجنبه إلا واحدا منها »[5] ويورد مصطلح الرؤية السردية كمقولة مركزية يحملها بما يتصل بوضع الراوي وموقعه في إرسال القصة .

ولعل هذا الاختلاف في اختيار المصطلح ، وفي تنوع الدلالات هو ما يجعلنا نقرّ بتشعب هذا المصطلح وصعوبته في بعض الأحيان، فهو ذو دلالات متعددة منها :

« 1- أنه قد يعني فلسفة الروائي أو موقفه الاجتماعي أو السياسي أو غير ذلك.

---

(1) سيزا قاسم : بناء الرواية : ص 130.

(2) حميد لحمداني: بنية النص السردي: ص 46.

(3) نفسه : ص ن.

(4) سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي : ص 309.

(5) نفسه : ص 308.

2- وقد يعني في أبسط صوره في مجال النقد الروائي العلاقة بين المؤلف والراوي، وموضوع الرواية »[1] .

ورغم وجود فروق بسيطة تميز كل مصطلح من المصطلحات المذكورة سابقا عن الآخر إلا أنه ما يمكن التأكيد عليه أنّها « تركز في معظمها رغم بعض الفروقات البسيطة على الرّاوي الذي من خلاله تتحدّد « رؤيتـــــ »ه إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه، وعلى الكيفية التي من خلاله أيضا – في علاقته بالمروي له – تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي أو "يراها"»[2]

فالعلاقة التي تجمع الراوي بمرويّه علاقة علية، سببية، إذ لا نكاد نعثر على واحد منهما في غياب الآخر، وصلب العلاقة بينهما هو رؤية الراوي وزاوية نظره لما يروي، وسواء قلنا رؤية، أو وجهة نظر، أو بؤرة فإننا نستعملها رغم تباين دلالاتها بعض الشيء للإشارة إلى الرؤية التي بواسطتها يقدم الراوي عالمه بشخصياته ، وزمانه، وفضائه، وأحداثه.

إنّ الراوي هو الذي يتولى مهمة صياغة المتن الحكائي بما لا حصـــر له من الأشكال التعبيرية لذا من الضروري الكشف عن أشكال وطرق حضوره واستخلاص أهم سماته، فالراوي يعتبر «خالق العالم الروائي الوهمـــي، وهو المتصرّف فيه والمتحكم في العلاقـــات التي تربط بين مكوناته »[3] .

ومادامت هناك قصّة وحكاية فلا بد من اشتمالها على شخص يحكي والآخر يحكى له «وهذا التصور البسيط طبيعي إذا اتفقنا مع بـــارت على أن العمل السردي – مثل الاتصال اللساني – يفترض " الأنا " و"الأنت" فيه كل منهما الآخر إذ لا يتأتى له أن يكون من غير راو ومن غير سامع. »[4] .

ويمكن تصنيف النص السردي إلى ثلاث مستويات هي :

- مستوى الإرسال مرسل

---

(1) عبد العـــالي بوطيـــب : مستويات دراسة النص الروائي : ص18.

(2) سعيد يقطيـــن : تحليل الخطاب الروائي : ص 284.

(3) محمد نجيب العمامـــي : الراوي في السرد العربي المعاصر: ص 17.

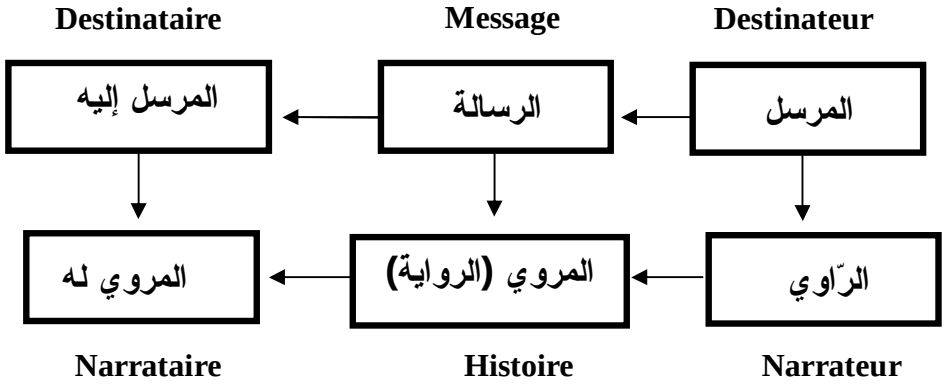
(4) سعيد الوكيل: تحليل النص السردي ص ص 59-60.

- مستوى الرسالة أي رسالة
- مستوى التلقي مرسل إليه

وبعملية مقابلة بسيطة ندرك أن المرسِـل يقابلـه الـرّاوي أو السـارد «المرسَـل إليـه» ويقابله « المروي له»

أما الرسالة فتمثلها «الرواية» أو «المروّي »

والمخطط التالي يوضح ذلك :



وسأحاول من خلال هذا العمل التركيز على المرسل أو الرّاوي « هذا البطل الجديد القديم هو المبدأ الصلب الذي بفضله تكتسب القصة وحدتها»[1] وذلك لأنّه على قدر كبير من الأهمية نظرا لعظيم الدّور الذي يؤديه في العملية السردية إضافة إلى أنه هو المسؤول عن تحديد أنواع الرؤى السردية التي تبني النص، فإن القارئ يكون تحت تأثير الطريقة التي يدرك بها الرّاوي المادة القصصية.

ولكن هذا لا يقلل من أهمية المروى له أو المتلقي إن كان داخل النص السردي أو خارجه، وربّما سأوليه اهتماما وعناية إن سمحت الفرصة في مناسبات أخرى، ولا بأس من الإشارة إلى أنّ المروي له لا يحيل حتما على القارئ لأن (الراوي / الأنا) لا يعني بالضرورة الكاتب.

[1] محمد نجيب العمامي : الرّاوي في السرد العربي المعاصر: ص 345.

فالأمر يتعلق بثنائية (مرسل / مرسل إليه) وبرسالة يتم إرسالها والراوي يتوجه إلى المروي له بهدف تزويده بالأخبار والمعلومات عن الأحداث والشخصيات [1] .

وإذا كان الراوي شخصية من خيال الروائي منحها وجودا في الرواية وأعطاها صلاحيات كثيرة بها يتحدد شكل الرواية فإن هذا الراوي ينطلق في روايته استجابة للمروي له ، إن الخطاب الحقيقي لا بّد له من مخاطب حقيقي والخطاب المتخيل (سارد / راوي) لا بّد له من (مسرود له / مروي له) والراوي عندما يروي يستهدف مرويا له نتوصل إلى صورته انطلاقا من الرسالة في حدّ ذاتها و« ما إن نتعرف على سارد الكتاب (بالمعني الواسع لكلمة السارد) حتى يتحتم علينا أن نقّر بوجود " مرافقه " أي الذي يوجه إليه الخطاب الملفوظ وهو الذي نسميه اليوم "المسرود له " »

- الرّاوي (السارد) :

إذا قلنا من هو الرّاوي ؟ فإن أبسط جواب يتبادر إلى أذهاننا هو«الشخص الذي يروي الحكاية»

فالروائي لا يتكلم بصوته بل يوكل هذه المهمة إلى راوٍ يتولى عملية القص فهو إذن « الأنا الثانية للكتاب »[2] .

يتولى مهمة التعريف بكامل تفاصيل النص الروائي، يقدم الشخصيات وسماتها، وملامحها كما يقدم الخلفية الزمانية والمكانية للأحداث، لذا ما يجب الاقتناع به هو أنّ الرّاوي « ليس أبدا الكاتب... ولكنه دور مخلوق ومتبني من طرف الكاتب » [3] .

إنه « قناع من الأقنعة العديدة »التي « يتستر وراءها الروائي لتقديم عمله... »[4] .

فيمكن اعتباره شخصية ورقية شأنه في ذلك شأن بقية الشخصيات الروائية يخلقه الروائي، ليوكل إليه مهمة السرد بدلا منه إضافة إلى محاولة الإيهام بواقعية ما يروي.

---

[1] السابق : ص 141.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية : ص 131.

[3] عبد العالـــي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي : ص 177.

[4] سيزا قاسم، بناء الرواية : ص 131.

لا يختلف اثنان إذن في إثبات أهمية الدور الذي يلعبه « الراوي » في العملية السردية لأن "الصوت الراوي حاسم في تحديد بقية عناصر المستوى السردي وبالتالي يلعب دورا متميزا عن سواه في المساهمة في جمالية النص الروائي "[1] فلا رواية دون راو،والقضية الجوهرية أثناء دراسة الرؤى السردية ليست« في استبطان دوافع السارد ولا في استبطان الآثار التي ينتجها في القارئ، إنها في وصف النظام الذي يكون فيه للراوي والقارئ معنى على طول العمـــل الســـردي ذاته »[2] .

ولقد حاول النقاد جاهدين تصنيف الرواة وتقسيمهم إلى أنواع وذلك من خلال بحثهم في قضية الرؤية السردية وتعتبر روايات **"جيلالي خلاص"** أمثلة خصبة للتنوع إن كان على صعيد الرؤى المستخدمة في تقديم أعماله فنعثر على تقنيات مختلفة تتباين حسب مقتضى النص وطبيعته، أو على مستوى الرواة الذين تفنن في التعامل مع أنماطهم وفقا لما يقتضيه سياق السرد.

ومن بين التصنيفات التي قدمها النقاد ما قامت به " يمنـــى العيـــد " في كتابها « الرّاوي، الموقع والشكل » في إطار الإشارة إلى أنماط القص العربي المعاصر.

1- النمط الأول: نسجل من خلاله هيمنة لراو ينحاز إلى بطله يهيمن برؤيته على عالم روايته ، يعلق ويصف دون أن يحلل أو يفسّر ويكون في انحيازه إلى البطل « مكشوف أحيانا وخفي أحيانا أخرى، مكشوف لا قصدا بل لأنّه ضعيف فنيا غير متملك لتقنيات السرد الفني... وخفي بفضل تطور القص بحيث أصبح الكاتب قادرا على بناء عالم تخيلي قصصي غني وواسع ومعقّد »[3] إنه ما يمكن أن نطق عليه اسم **"الراوي العليم بكل شيء "** .

2- النمط الثاني: ينتفي من خلاله مفهوم الراوي المهيمن على الرواية بل يكون القصّ «صادرا عن راويين بطلين لهما موقعان متصارعان... موقعان متناقضان، بالصراع بينهما ينمو فعل القصّ.»

---

[1] سامـــي سويدان : أبحاث في النص الروائي العربي: ص 179.

[2] سعيد الوكيل : تحليل النص السردي : ص 60.

[3] يمـــنى العيـــد : الرّاوي :"الموقع والشكل": ص 83.

إنهما راويان منطلقان من رؤية ثنائية تمتزج فيها الرؤيتان الداخلية والخارجية وهكذا يمكن أن نطلق اسم **" الراويان المتناقضان"** على هذا النوع من الرواة.

3- النمط الثالث: من القص : « في هذا النمط يتوسل السرد تقنيات تستهدف قتل مفهوم البطل وإسقاط الموقع في هويته المنحازة، كأن الكاتب الراوي يحاول موقعا بلا هوية كأنه ينسى النطق ويتركه للشخصيات »[1] .

إنه **« الراوي الشاهد »** الذي يتحدد دوره في مجرّد الشهادة، إنه يشبه عمل الكاميرا التي تلتقط الصورة وتعرضها.

« الكاميرا تلتقط المرئي ومثلها الراوي الشاهد الذي ينقل أو يلتقط المشهد الراوي الشاهد والكاميرا يتسقان في ما يقصّان »[2] .

إنه راو موضوعي لا يتدخل في عالم روايته، لا كواصف أو معلق، بل يكتفي بكونه شاهدا.

أما سامي سويـــدان في كتابه «أبحاث في النص الروائي العربي» فنجده يصنف أنواع الرواة إلى ثلاث :

1- الراوي الغائب : «وهو الراوي الذي يسوق خبرا لم يكن حاضرا فيه »[3] .

2- الراوي الحاضر في الحدث القصصي: فقد يكون حاضرا حضور **الشاهد** «الذي ينقل حكاية جرت أحداثها أمام سمعه وناظريه، ويكون حضوره لأحداثها غير فاعل أو مؤثر بحدّ ذاته في هذه الأحداث»[4] .

وقد يكون حضور **المشارك** ويعتبره الباحث النمط الثالث والأخير وميزته «أنه يقوم بسرد قصصي لوضع شكل أحد عناصره أو لحدث كان أحد أطرافه الفاعلة » [5] .

---

(1) السابق: ص 84.

(2) نفسه: ص 100.

(3) سامي ســـويدان : أبحاث في النص الروائي العربي :ص 185.

(4) نفسه : ص 26.

(5) نفسه : ص 188.

نفس التصنيف نعثر عليه لدى الباحث سعيــد الوكيــل في كتابه «تحليل النص السردي » «ويمكن التمييز بين نوعين من الرواة، فهناك الراوي المفارق لمرويه الذي يقوم بالرواية، دون أن تربطه علاقة مباشرة بما يرويه أو الراوي المتماهي بمرويّه وهو الذي يروي ما جرى له...[1] .

سعيد يقطين ينطلق من كون معظم السرديين أثناء بحثهم في العلاقة بين الرّاوي والقصّة ينطلقون أولا من التمييز بين شكلين سرديين أساسين هما :

« 1- الراوي غير مشارك في القصة وهو ما أسميه بـــ "براني الحكي" الذي سمّاه جنيت (Heterodiegetique).
2- الراوي مشارك في القصة التي تحكى وهو ما نضعه تحت اسم "جواني الحكي" مقابل (Homodiegetique).» [1]

ومن خلال هذين الشكلين السرديين يرصد " سعيــد يقطيــن " أربعة أصوات بحيث يضم كل شكل صوتين.

1) الشكل السردي البراني الحكــي يضم الصوتين :

أ- خارج الحكي : وهو الذي يحكي قصة غير مشارك فيها ومن الخارج ويسميه بـــ (الناظم الخارجي).

ب- داخل الحكي: وهوالذي يحكي قصة غير مشارك فيها ولكن من خلال شخصية تظلّ بينهما مسافة ونسميه (الناظم الداخلي).

2) الشكل السردي الجواني الحكــي و يضم الصوتين :

أ- داخل الحكي : وفيه تمارس الحكي الشخصيات ويسميه (الفاعل الداخلي)
ب- الحكي الذاتي : وفيه تمارس الحكي شخصية مركزية وهو (الفاعل الذاتي) وبهذا يمكن تلخيص التصنيف السابق كالتالي :

---

[1] سعيد الوكيل : تحليل النص السردي : ص 64.

- برانيّ الحكي — الناظم الخارجي
  الناظم الداخلي
- جواني الحكي — الفاعل الداخلي
  الفاعل الذاتي [1]

من خلال التصنيف السابق الذي أعدّه يقطيــن اعتمادا على آراء كل من جنيت و لينتفلت ندرك أنّ الرّاوي قد يكون خارج القصّة، لا يمكن اعتباره شخصية من شخصياتها، إنه غريب عنها له مسيرة ذاتية مستقلة عن الحكاية التي يروي أحداثها، وقد يكون مشاركا فيها كشخصية تكون محورية تدور حولها الأحداث أو يكتفي بمجرّد الشهادة.

وفي إطار البحث في مسألة الرّاوي ورصد علاقته بمرويّه نصل للحديث عن الرؤية السردية بعد أن أثبتنا سابقا العلاقة الوطيدة بينهما إذ يشكلان كلاّ متكاملا « فهما متداخلان ومترابطان، وكل منهما ينهض على الآخر فلا رؤية بدون راوٍ ولا راوٍ بدون رؤية »[2] .

ومن الضروري الإشارة إلى أقسام الرؤية السردية ومختلف أشكال تمظهرها.

III- أقسام الرؤية السردّية :

ينطلق معظم نقاد الرواية في تصنيفهم، وتقسيمهم الرؤية السردية من تقسيم الباحث الفرنسي «جــون بويــون» الذي أدرجه في كتابه « الزمن والرواية Temp et roman »والذي لا يكاد يخلو كتاب باحث مشتغل بتحليل الرواية من الإشارة إليه، والاعتماد عليه، وهذا لا يعني أنه أول من بحث في الرؤية السردية، وحاول تصنيفها لكنّه « حاول اختزال ما أسماه بالرؤيات اختزالا دقيقا إذ جعلها لا تتجاوز ثلاث رؤيات، وكان لتصنيفه أثره الأكبر في العديد من

---

[1] السابق :ص 310.

[2] عبد الله إبراهيم : المتخيل السردي : ص 117.

التصنيفات اللاحقة، كما أن له دور هام في إعطاء هذا المكوّن السردي أبعاد جديدة اعتنى بها هذا المفهوم »[1] .

وفيما يلي إشارة إلى أقسام الرؤية السردية كما وضعها «جـــون بويـــون» حسب العلاقة بين الراوي والشخصيات وهي ثلاث، أكد من خلالها وجود علاقة بين الرواية وعلم النفس.

1) الرؤية من الخلف: (Vision par derriere) :

ويتميز الرّاوي[*] في هذا النوع من الرؤى بكونه يعرف كل شيء عن شخصيات عالمه، إنه أكثر معرفة منها، وآخر اهتماماته أن يشرح لنا كيف اكتسب هذه المعرفة «إنه يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد عبر جدران المنازل، كما أنّه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال، ويتجلى سلطة الراوي هنا في أنّه يستطيع مثلا أن يدرك رغبات الأبطال الخفية، تلك التي ليس لهم بها وعي هم أنفسهم »[2] .

ويرمز " تودوروف " لهذه الرؤية بـــ (الرّاوي > الشخصية الروائية) و « الراوي في هذه الرؤية ليس خلف شخصياته ولكنه فوقهم كإله دائم الحضور ويسير بمشيئتهم قصّة حياتهم »[3]

وهذا ما أشار إليه توماشفسكي بـــ " السرد الموضوعي ".

2) الرؤية مع (Vision avec) :

وفيها يعرف الراوي بقدر ما تعرف الشخصية ويعرّفها «جـــون بويـــون» في الفصل الثاني من كتابه بكونها تمكننا من وصف شخصية محورية من الداخل « بتمكننا من الدخول بسرعة إلى سلوكها وكأننا نمسك بها، إنّ الرؤية هنا تصبح عندنا هي نفس رؤية الشخصية

---

(1) سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي : ص 287 .

(*) يمكن القول بأن الناقد الشكلاني الروسي "توماشفسكي" قد سبق إلى تحديد زاوية رؤية الراوي وأسلوب السرد الذي يختاره لروايته ويميز بين نمطين من السرد "سرد موضوعي"و "سرد ذاتي".

(2) حميد لحمداني: بنية النص السردي: ص 47 نقلا عن T.Todorov . les catégories du récit communication 8 seuil 1981, p 147 , 148

(3) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي:ص 282 .

المركزية»[1]، فلا يتم تقديم أيّ معلومات دون أن تكون الشخصية نفسها قد توصّلت إليها « والواقع أن الرّاوي يكون هنا مصاحبا لشخصيات يتبادل معها المعرفة بمسار الواقع، وقد تكون الشخصية نفسها تقوم برواية الأحداث »[2] .

ويمثل " تودوروف " هذه الرؤية بالمعادلة (الرّاوي = الشخصية) ويطلق عليها "توماشفسكي" «السرد الذاتي».

3) الرؤية من الخارج (Vision du dehors) :

وفي هذه الحالة الثالثة يعرف الـــراوي أقل مما تعرف أي شخصيـــة من الشخصيات الروائيـــة « وهو بذلك لا يمكنه إلا أن يصف ما يرى وسمع دون أن يتجاوز ذلك لما هو أبعد، كالحديث عن وعى الشخصيات مثلا »[3] (السارد < الشخصية) والخارج هنا « ليس إلاّ السلوك كما هو ملحوظ مادّيا، وهو أيضا المنظور الفيزيقي للشخصية، والفضاء الخارجي الذي تتحرك فيه ثالثا »[4]

ويذهب " تودوروف " إلى أنّ جهل الراوي لا يعدو أن يكون مسألة تقنية فهو : «ليس إلاّ أمرا إتفاقيا وإلاّ فإن حكيا من هذا النوع لا يمكن فهمه »[5]

أمّا الناقد الشكلاني " توماشفسكي " فإنه لم يشر إلى هذا النوع بكل بساطة لأن النصوص السردية التي تتبنّى هذا النوع من الرؤى لم تكن قد ظهرت بشكل واضح فهو يطلق تسمية «السرد الذاتي » مقابل الرؤية الداخلية عند " تودوروف " و«السرد الموضوعي» مقابل "الرؤية الخارجية " وبتأمل هذه الرؤى ندرك علاقة الراوي بشخصياته، فقد تتساوى معارفهما وقد تفوق معرفة أحدهما الآخر، فنحصل على رؤية من الخلف عندما يكون الراوي عليما بكل شيء منطلقا في سرده من أسلوب السرد الموضوعي.

---

(1) السابق : ص ن.

(2) حميد لحمداني : بنية النص السردي : ص48.

(3) عبد العالي بوطيب : مستويات دراية النص الروائي : ص190.

(4) سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي : ص 290.

(5) حميد لحمداني : بنية النص السردي : ص 48 نقلا عن :T.Todorov ,les catégories du récit P , 148

وعندما يكون محدود العلم تكون الرؤية داخلية، وعندما تتساوى معرفته بمعرفة الشخصيات نكون أمام "الرؤية مع"

وعن هذه الأساليب والرؤى السردية تنشأ مظاهر أخرى، فقد تمتزج الرؤيتان الداخلية والخارجية فنحصل على ما يسمى بالرؤية الثنائية و بالتالي تنطوي الصيغة السردية في الرواية على رؤيتين متداخلتين أو متتاليتين، يقول : أوسبنسكـــي أنّ الرواية «تتكون في ضوء التعارض بين الرؤية الداخلية والرؤية الخارجية »[1] .

وقد نعثر أيضا على ما أطلق عليه "تودوروف" "مصطلح" الرؤية المجسّمة (Vision Stereoscopique) عندما حاول البحث في رؤى "بويون" ووصفها بالنقص، وهي رؤية رابعة متفرّعة عن الرؤية الثانية وفيها «نتابع الحدث الواحد مرويا من قبل شخصيات عديدة ممّا يمكننا من تكوين صورة شاملة ومتكاملة عنه »[2] .

وهذا ما يطلق عليه بالرواية داخل الرواية إذ يتعدد الحدث بتعدد الرواة مما يؤدي غالبا إلى تعدد وجهات النظر « وليس من الضروري أن تكون الرواية داخل الرواية مشروطة بتعدد الرواة فبإمكان راوٍ واحد أن يعقد علاقات بين مقاطع حكائية مختلفة من حيث زاوية الرؤية، يولّد الراوي الواحد زوايا متعددة للرؤية »[3] .

ويتم نسجها اعتمادا على أسلوب سرد خاص يستفيد من أسلوبي السرد الموضوعي والذاتي، ويفسح الراوي المجال للشخصيات حتى تروي عن نفسها وهو يفعل هذا « بغية فسح مجال القول لزوايا الرؤية المتعددة »[4] .

أخيرا نقول أن "جون بويـــون" قد حدّد ثلاثة مستويات للرؤى هي الرؤية من الخلف، والرؤية من الخارج، والرؤية مع، ونجد تقسيما آخر يقوم على التقابل بين الرؤية الخارجية المنطلقة من

---

[1] عبد الله إبراهيم : المتخيل السردي : ص 134.

[2] عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي : ص 190.

[3] حميد لحمداني : بنية النص السردي : ص 49.

[4] يمنى العيد: الراوي، الموقع والشكل : ص 170.

أسلوب السرد الموضوعي، والرؤية الداخلية المنطلقة من أسلوب السرد الذاتي، وعن امتزاج الأسلوبين تنشأ أشكالا جديدة، يفضل " تودوروف " الحديث عنها كالرؤية المتعددة أو المجسّمة.

وسأحاول من خلال هذا الفصل تقصّي الأشكال والصور التي تتخذها الرؤية السردية عند "**جيلالي خلاص**" ودورها في بناء عالم الرواية والكشف عن العلاقة التي يقيمها الراوي مع مرويّه ،والتقنيات الخاصة التي يستخدمها في لعبته الفنية والعلاقات التي يرسمها ويقيمها بين الشخصيات والأزمنة والأماكن خاصة وأن النصوص الأربعة المدروسة قد أظهرت تنويعا في طرائق السرد الذي يعتبر وسيلة لبناء العناصر الفنية، وصناعة المادّة الروائية، ولذلك تتعدد أنماطه ،ومظاهره ،وتتعدد الرؤى السردية ،وتتنوع فنعثر على **الرؤية الخارجية** و ترتبط بصوت لا علاقة له بالشخصيات والحدث والزمان والمكان ويسيطر عليها الراوي العليم وهو يهيمن على عالم روايته فيتدخل بالوصف والتعليق دون تحليل أو تفسير.

أما **الرؤية الداخلية** فتتيح للشخصية أن تسفر عن أفكارها ومواقفها كما تعتمد الرؤية الثنائية القائمة على تضافر الرؤيتين الداخلية والخارجية وتداخلهما، وفي الرؤية المتعددة نجد عدة رؤى تقدم الحدث والشخصيات وتظل محكومة برؤية خارجية ينظمها راو عليم وفي ظل هذا التنوع يمكن أن تتحقق ظاهرة تكافؤ السرد من خلال رؤية الأحداث من زوايا مختلفة بطرق متعددة ومن جوانب مختلفة.

1)- الرؤية الداخلية :

ويتم العثور عليها عندما تكون إزاء سرد ذاتي باستخدام مختلف الضمائر، إنها الرؤية التي تتساوى فيها معرفة الرّاوي بمعرفة الشخصيات الأخرى، وهي التي يطلق عليها "جون بويــون" مصطلح "الرؤية مع " بالاعتماد على السرد الذاتي الذي يمكننا من مناجاة الذّات فهي (الرؤية الداخلية) «تتبطّن داخل الشخصية وتقدم أبعادها النفسية العميقة»[1] .

وبظهور هذا النوع « فقد قوض إلى حد ما أحد أركان القص التقليدي المتمثل بهيمنة الرؤية الخارجية»[2] .

وتتدفق الأحداث عبر وعي الشخصية محكومة برؤيتها من خلال توظيف المونولوج « أبرز تقنيات رواية تيار الوعي الحديثة حين تناجي الشخصية الروائية نفسها بصوت غير مسموع... مستعينة في ذلك بضمير الهو، والأنا، أو الأنت، أو بالانتقال بين الضمائر كلها في الأماكن المتفرقة من السرد »[3] .

وليس من العسير العثور على مقاطع من الحوار الداخلي الذي يتيح لنا إمكانية الولوج إلى عوالم الشخصية الداخلية والكشف عن مكنوناتها وفهم أبعادها النفسية العميقة وتتباين المقاطع، وتختلف من نص لآخر طولا وقصرا وفقا للمواقف النفسية التي تكون عليها الشخصية، كما تتيح لهذه الأخيرة أن تعبر بوضوح عن أفكارها ومواقفها.

ففي نص **(حمائم الشفــق)** نلقي نظرة على "**بوجبل**" وهو يحدث ،ويناجي نفسه من وقت لآخر عندما تغيب معالم كلّ شيء، ويظهر ذلك من خلال الأسئلة الكثيرة التي كان يطرحها وهو في تلك الوضعية بين الإغماء والاستفاقة في حالة نفسية غير مستقرة، يهيمن عليه القلق والخوف من الآتي، من المجهول، وندخل مباشرة في الحياة الداخلية للشخصية دون أي وساطة على لسان الشخصية مباشرة، ولا نعثر حتى على تلك العبارات المألوفة في المنولوج من قبيل: قال في نفسه، قلت في نفسي. وهاهو "**بوجبل**" يتساءل حائرا عن مصيره المجهول بعد عملية

---

(1) آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية و التطبيق : ص 63 .

(2) عبد الله إبراهيم : المتخيل السردي : ص 129.

(3) آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية و التطبيق : ص 63.

اختطافه وإلقاء جسده على شاطئ البحر «أين أنا ؟ ماذا وقع لي ؟ والجوهر وأولاد أهم نيام قربي أم ... لماذا سحبت الجوهر الغطاء عن جسدي تاركة البرد يلدغني حتى النخاع [1] » .

ثم يغوص في بحر الذكريات مسترجعا ماضيه بأفراحه ليعود مرّة أخرى إلى واقعه المؤلم متسائلا مرّة أخرى، حائرا، محاورا نفسه:«حيّ ؟ ترى أمازلت حيّا أم أنّني عبرت إلى الساحل الآخر، وأنا الآن أعيش الذكريات من وراء الغيب ؟ لا أدري ؟ لم أعد أشعر بشيء...لأحاول النهوض، لكن ربّاه لا أستطيع...لم أنا متعب، لم أتوق إلى غفوة مريحة تسّد منافذ التخمين، مجنبة عقلي هذا العذاب...لأحاول النهوض أين أنا حتى تراودني فكرة القيام والارتحال ؟ الجوهر، أين هي يا تـــرى »[2] .

يصوّر هذا المقطع مخاوف "بوجبل" ونجح المنولوج بشكل واضح في الإفصاح عنها، خاصة وأنّها كامنة في لا شعوره لازمته لحظات طويلة والملاحظ أن هذه التقنية تلازم الشخصية الروائية عندما تعيش وضعية اضطراب ولا استقرار، يلازمهما الشعور بالقلق، وهذا ما نجد عليه شخصية الصحفي في نص «عواصف جزيرة الطيور» عندما راح يتساءل عن الحدث العظيم الخطير الذي حلّ بالمدينة «... وأحرجتني الأسئلة فلم أصبر وارتديت ملابسي على عجل، وخرجت إلى الشارع غير أنني ما أن انعطفت في أول زقاق حتى اعترضت طريقي فرقة من الجلاوزة وسدّد رجالها رشاشاتهم إلى صدري، ارتعدت فرائسي وقلت في نفسي : «إنّني هالك لا محالة »[3] .

ولمّا يتم إلقاء القبض عليه والزّج به في السجن نلتقي به يحدث نفسه حائرا وسط زنزانته وقد غابت معالم الزمن عنه متسائلا «أيّ يوم هذا ؟ أنهار اليوم أم ليل ؟ أمازلنا في فصل الشتاء أم تفتحت الزهور وأقبل الربيع مختالا »[4] .

وينجح الحوار الداخلي في **(زهور الأزمنة المتوحشة)** في الكشف عن مكنونات الشخصية ومستواها الاجتماعي بما فيه من سذاجة وبساطة في التفكير وهو الحال الذي نجد عليه "أم

---

[1] جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص 13.

[2] نفسه: ص 16.

[3] جيلالي خلاص : عواصف جزيرة الطيور :ص 49.

[4] نفسه :ص 50.

الخير" تلك الفتاة الريفية راعية غنم الحاج "قويدر بن سوكة" والد "عبد الله " الذي كان متيما بحبّها ويرغب في الزواج منها، فعندما تختلي بنفسها تتحدّث قائلة « علّمني عبد الله بللّي اللّوش "الأزهار" فيه معنى الحب... كان دايما اينحي شويّة للّوش أو يعطيه لي وايقولي هذا بمعنى انحبّك يا أم الخير...» «آه ... اللّوش هو ثاني ايسميه ازهر وأنا في قلبي نقــول : « زهري حظّي أنت يا عبــد الله »[1] .

أما سليمان الحلاّب فنلتقي به ومشاعر الحّب لفاطمة تلهب أحشاءه فنجده حائرا،مفكرا في الطريقة التي تمكنه من الاتصال بها «اه لو كانت فاطمة تقرأ كي خوها عبد الله واه لو كنت نقرا مثلو... لكتبتلي واكتبتلها رسالة »[2] .

ونعثر على منولوج آخر "**لسليمان**" يصوّر من خلاله دائما عشقه لفاطمة وتعلقه بها. لكم فكر سليمان في فاطمة «إيه فاطمة اشحال هي قريبة، اشحال هي بعيدة، إيه فاطمة... يا ترى واش راه يفكر الحاج قويدر بن سوكة بعد رجوعه من الحجّ... يا ترى واش راه يفكر... ايفكر يبعدنا أكثر وإلاّ يجمعنا مع بعض ديما فيها... واش راه يفكر يا ترى... واش » [3] .

" **فاطمة**" كانت بدورها منشغلة بنفس المشكلة تفكر مليّا في مصير حبّها لسليمان الذي كان شبه مستحيل في البداية، والسبيل الوحيد للتنفيس عن مشاعرها المكبوتة طالما أنها كانت عاجزة عن البوح بها لأيّ كان، سبيلها الوحيد هو محاورتها نفسها، وحديثها إليها «ولكم تأوهت فاطمة شوقا إلى سليمان (واش راه سليمان... واش راه يمّا كيفاش انعاود انشوفو.. يمَّا)»[4] .

فمن خلال المقاطع السابقة لاحظنا كيف تمكنا من التسلل إلى أعماق الشخصية نقرأ أقوالها مباشرة باستخدام أسلوب السرد الذاتي الذي لعب دورا في تقديم الشخصية، أسلوب السرد الذاتي الذي لعب دورا كبيرا في تقديم الشخصية، وتوظيف المنولوج الذي يتيح للقارئ الولوج إلى الأعماق النفسية للشخصية بينما تتضاءل أهمية الأحداث، وتصير الذات بهمومها، وتشظيها

---

(1) جيلالي خلاص : زهور الأزمنة المتوحشة: ص 103.

(2) نفسه : ص 65.

(3) نفسه : ص 78.

(4) نفسه : ص ن.

محط الرواية، ويظهر ذالك مدى قدرة العمل الروائي على الإفادة من حقول المعرفة الأخرى خاصة علمي النفس والاجتماع.

فالحوار المنولوجي يتأطر داخل بوتقة الأنا ويعرض العالم التخييلي الذاتي باستخدام تقنية ضمير المتكلم فيعلو صوت السارد الداخلي على الأصوات الأخرى، فالذات تحاور ذاتها وتقلب الباطن خارجا.

ويمكن في هذا السياق استعراض مختلف التقنيات التي تتحدد وفقا للأوجه التي يتمظهر بها الراوي ضمن النص الروائي، ومن بين هذه النماذج الراوي الذي يروي مستخدما ضمير المتكلم الذي يمنح السارد حرّية الولوج إلى الكهف الداخلي للذات متسلحا بالمنطقية والصّدق والعفوية.

أ- الرّاوي بضمير المتكلم " أنا ":

يعتمد هذا النوع من الرواة على الضمير" أنا " لسرد أحداث وقعت في زمن مضى «ممّا يوهم بأن الرواية هي ضرب من السيرة الذاتية».

ويناسب استخدام هذا الضمير الرؤية الداخلية، الذاتية و«يزيد في تشويق القارئ باعتباره يقرأ قصّة أحدهم أو يطلع على أسرار حياة شخص ما»[1] .

ويذهب ميشال بوتور في كتابه « بحوث في الرواية الجديدة » إلى أن اللجوء إلى استخدام ضمير المتكلم هو حيلة لإضفاء سمة الواقعية على الأحداث «إننا نستعمل صيغة المتكلم في كلّ مرّة نحاول فيها أن نجعل من الوهم حقيقة وإثباتا كما فعل دانيال ديفو في كتابه "روبنسون كروزو" وعندما يعتمد الراوي على الضمير أنا تجده يقول أكثر مما يرى عندما يتحدث عن نفسه ويرى أكثر مما يقول عندما ينقل الأحداث التي يقوم بها »[2] .

السرد بضمير المتكلم هو حديث الشخصية عن نفسها فتتولى رواية قصة حياتها كما يفعل "بوجبل" في الفصل الأول من « حمائم الشفق » المعنون بـــ " أنا " أين تطالعنا صورة بوجبل

---

[1] محمد عزام : فضاء النص الروائي : ص 106.

[2] محمد نجيب العمامي : الراوي في السرد العربي المعاصر: ص 89.

وهو ملقى على الشاطئ بعد عملية اختطافه بغية قتله ، و التخلص منه بسبب فكره الثوري وهو في رحلته بين حاضره والحالة المزرية التي آل إليها وغفوته وسياحته عبر الماضي، بلحظات شموخه ولحظات يأسه وفشله، يسرد علينا أحداثا من تاريخه المجيد وشجاعته أيام الثورة «لم أكن أفكر لحظتها في شيء عدا لحظة دخول المدينة وما سينجم عنه من جدل وبهجة وإن كان الموت يتراءى لي شبحا مرعبا يرعد فرائسي لبرهة قبل أن أرجع إلى نفسي متذكرا المهّمة العظيمة الرهيبة التي تثقل كاهلي والرّفاق، أما هؤلاء الآخرون فقد كنت أراهم كما أرى ذاتي وكيف لي أن أراهم غير كذلك ونحن مقبلون على آخر هجوم سميناه الدهريبه[1] ويروي لنا تفاصيل الدهريبة طيلة الصفحات الموالية، يعرفنا أيضا على العمل الذي كان يزاوله قبل صعوده إلى الجبل "نقابيا كنت قبل اللجوء إلى الجبل رفقة الجوهر فلأبقى نقابيا رجل عدل يكافح في سبيل الحق وحتى آخر رمق من حياته" »[2] .

والعمل النقابي عنده مرتبط بحبّه للمدينة وغيرته على مصالحها "في سبيل مدينتي رفضت كل شيء إلاّ أن أبقى وفيا لها خادما في بلاطها... عاشقا للمدينة حتى الموت (وهل يوقفني الموت عن عشقها) صممت أن أمضي لن أبالي بما يخططون له، كما لن أبالي بالعذاب والتعذيب الذي يهدّدونني به" [3] وعلى لسانه يتم الكشف عن رفضه للإغراءات مقابل خيانته مدينته ووطنه «حتى الوطن وضعوه في الجيب حتى لا يفلت منهم غير أنني لم أنصع وماذا أجني من هذه الفانية إن انصعت مالا ؟ نساء ؟ خمورا ؟ كلها سهلة وبمقدور المرء أن يحصل عليها بنشة كف كما يقال في مدينتنا، إنما المجد هو الصعب»[4] .

ومع نص **(رائحة الكلب)** وعلى مدى الفصلين الممتدين من ص 119 إلى غاية الصفحة 140 تؤطر الرؤية الداخلية بنية النص ويمكن من خلال ذلك الاستدلال على أهمية هذه الرؤية في بناء نصوص خلاص الروائية بالوقوف عند بعض نماذجها فرؤية الشخصية الرئيسية (الكاتب العمومي) لعبت دورا أساسيا في تسليط الضوء على المستويات الفنية التي تبني النص

---

[1] جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص14.

[2] نفسه: ص 17 .

[3] نفسه : ص 18.

[4] نفسه : ص ن.

الروائي من شخصيات أحداث، وخلفية زمكانية اعتمادا على تقنية الاسترجاع، واستحضار الوقائع المختلفة المتعلقة بماضيه الطفولي، والأيام السعيدة الدافئة التي عاشها بمنزله رفقة والديه وأخواته (المنزل الحميمي، منزل الطفولة) تتوالى هذه الذكريات السعيدة الواحدة تلو الأخرى، أثناء تلك اللحظات التي يغفو فيها هروبا من مأساويّة وضعه، ومحاصرة الأنقاض له من كلّ جانب، إنه دفء الماضي الذي يخفّف عنه حدّة الألم والمعاناة.

«حين... تعالت وغوغتي متواترة، في البدء ثم مترافعة باطراد حتى صمّت أذني مثيرة قوقأة الدجاج ونباح الكلاب، ونهيق الحمير، وخوار البقر، فعواء الكلب الصغير"طيّو" ثم هرولة أمّي لأخذي من فراشي المضمّخ بالبول القارص لأفخاذي، المقلق لأعصابي الغضة، لم أكن أدرك لحظتها أنني قد بدأت أعي ما يحيط بي، كم كان عمري يومها ؟ عام ؟ أكثر من عام لا أدري، لكن ذاكرتي تؤكد لي أنني لم أكن قد تجاوزت العام والنصف من عمري »[1] .

وتتوالى الوقائع المستحضرة متدفقة في وعي الشخصية محكومة برؤيتها ،مرويّة بضمير المتكلم "أنا" من خلال الأفعال الكثيرة التي تحيلنا مباشرة على هذا الضمير لتنقل لنا الشخصية، أهم مرحلة في حياتنا محاولة إقناعنا بواقعية ما مرّ بها من أحداث، وشخصيات مختلفة ومن بين الأحداث التي ذكرها لنا تلك التي كانت تجعله في كل مرة يبكي رغم تخوف والدته باستمرار من بكائه «وأمي ما فتئت تقول لي إنك إن بكيت يوما فلا بد أن خطرا عظيما قد وقع متوجسة من غضبي وحزني وبكائي إلى درجة القيام بالمستحيل لإرضائي، فإذا ما غضبت فبكيت، انهارت وقد جحظت عيناها تحملقان في الفراغ قصد رؤية ذلك الخطب المنتظر »[2] .

ويروح مسترسلا مشيرا إلى تلك الأحداث الأليمة التي أبكته، وتظهر رواية الأحداث هذه كما أسلفت الذكر في شكل **السيرة الذاتية** المنطلقة من أسلوب السرد الذاتي كما يصطلح الناقد الروسي "توماشفسكي " على تسميته.

---

[1] جيلالي خلاص : رائحة الكلب : ص 129.

[2] نفسه : ص 131 .

مرض وموت البقرة المسوكية	«أذكر الأيام التي بكيت فيها يوم عذبتني "مسوكيتنا" البقعاء إثر العودة من نهار الرعي بالغابة الكحلة، فكانت المسوكية تعربد وتجري لأكل زرع "قروستيس" على الطريق المؤدي إلى بيتنا حتى إذا ما بلغنا... الدّار لاحظت "شلطيت" وسرعان ما راحت (المسوكية) تنتفخ،تنتفخ وتنتفخ، حتى إذا ما جّن الليل "توركت" باركة... فأسرع أبي لذبحها دون أن يمنع جوفها من الانفجار ملطخا الجدران والأرض »[1]
قتل المظلي للكلب "طيو"	«ويوم قتل ذلك المظليّ، القذر النظرات كلبنا طيو ناشرا جسده الأبيض الزغب، للحظات في الهواء، حتى إذا ما سقطت الجثة بندفها البيضاء المتطايرة في الهواء، رشني دمها الأحمر القاني مالئا عيني كاسحا وجهي، مغمضا مقلتي ومطلقا لصراخي المرعب الذي غطى رنّة الرشاش المتواترة في الجّو»[2]

الزلزال	«فجأة استيقظت ملتاعا في صدر أمي وهي تحتضنني جارية إلى وسط المراح الكبير، مبتعدة مع أخواتي عن الجدار، لم أفهم يومها تلك الحادثة لكن بقيت راسخة في ذاكرتي لأنني رأيت الهلع في عيون والدي "النادر الكبير" حيث سرعان ما أخرج أبي بقرنا وحميرنا وغنمنا... فيما بعد حين بدأت أعي علمت من أحاديث الناس أن تلك الليلة هي ليلة زلزال 1954 »[3]

وشبيه بهذا ما يعثر عليه ضمن نص **(زهور لأزمنة المتوحشة)** من خلال تلك المقاطع التي تقدم السيرة الذاتية للحاج قويدر بن سوكة فيروي عن رحلته إلى الحّج، وتشبعه بالفكر النضالي بعد اللقاء الذي جمعه ببني مسّوك.

---

(1) السابق : ص 132.

(2) نفسه: ص ن.

(3) نفسه : ص134 .

اللقاء الذي جمع الحاج قويدر بن سوكة ببني مسوك	«لقد حضرت ثورة الحسيني وسجنت مع جماعة بني مسوك كنت قد التقيت في الحّج بناس من فلسطين يدعون "بن سوكة " فدعوني إلى بلاد "بني مسوك" فرافقتهم بدون تردد، كانوا طيبين كراما أو كرماء إن شئت، مشينا راجلين مدة شهرين، قطعنا الحجاز وصحراء سينا ثم حاذينا خليج العقبة وعرجنا على غزّة لنتجنب صحراء النقب، ولمّا بلغنا مدينة القدس حيث يسكن أهلهم وتوجد القبة المقدسة... كنا نكاد نموت عياءً وتعبا »[1]

ونلتقي ببطل **(عواصف جزيرة الطيور)** الصحفي " عبد القادر " أكثر من مرّة من خلال مقاطع مؤطرة برؤيته عن طريق استخدام ضمير المتكلم " أنا " واصفا ما تعرض له من طرف رجال "الأع " قبل و أثناء سجنه ناهيك عن المرحلة التي تلت أطلاق سراحه.

القبض عليه من طرف رجال "الأع"	ووقعت في الفخ كان "الأع"يتصنتون، ألقوا القبض علي وقادوني إلى مخبأ غريب معصب العينين، مكتوف اليدين »[2] «سجين أنا إذن ؟ السبب التعليق على خبر نشرته إحدى صحف الجزيرة وتأوليه خطأ، فالمساس بأمن المشيخة ومحاولة تشويه سمعة الشيـــخ الأكبر حامـــي الأمة »[3] «في السجن أنا ولا رفيق لي إلا قلم الرصاص الذي تركوه لي (عمدا أو خطأ) فرحت أسجل به ما يدور بخلدي على جدران الزنزانة الملساء» [4] «فطنت بعد وقت لم يكن بإمكاني تحديده، كان صدغي يؤلمني، ألما ممضا فتحت عيني المضببتين فتراءت لي قامات ووجوه، عباد يحيطون بي... وكالطفل رحت أبكي وأصرخ "يا يمّا الحنينة"» [5]

---

(1) جيلالي خلاص : زهور الأزمنة المتوحشة : ص ص 12- 13.

(2) جيلالي خلاص : عواصف جزيرة الطيور : ص 52.

(3) نفسه : ص46.

(4) نفسه: ص 50.

(5) نفسه: ص 72.

تشترك المقاطع السابقة في استخدامها ضمير المتكلم "أنا"ودلالته على أحداث وقعت في زمن مضى مرويّة بأسلوب السرد الذاتي الذّي جعلها منتمية لما يسمي بالمذكرات الإعترافية أو السيرة الذاتية.

ولقد نجحت هذه المقاطع بشكل واضح في الكشف عن بنية الشخصية وتسمح لها الرؤية الداخلية بالتعبير عن أفكارها ومواقفها ووسيلتها كانت ضمير المتكلم الذّي يسمح لنا بالنفاذ إلى أعماق الشخصية لدرجة أنه جعلنا نتعاطف معها في بعض الأحيان عندما يتعلق الأمر بالذكريات الأليمة، كل هذا بسبب لعبة الإيهام التي يمارسها ضمير المتكلم «فضمير "الأنا " الأكثر التصاقا بالشخصية الروائية من شأنه أيضا – أن يقنع القارئ كي يتعاطف – فنيا – مع مرارة التجربة الشخصية أو السيرة الذاتية »[1] .

نتعاطف مع **"بوجبل"** الذي كانت أفكاره الثورية، ومواقفه الكفاحية سببا في تعاسته، ونشعر بالشفقة على الصحفي الذي يسجن ويعذّب والسبب هو رغبته في اكتشاف حقيقة وهوية الجثتين اللتين عثر عليهما وقد رما بهما البحر بعد عملية إغراقهما.

وأشير في هذا الموضع إلى أنّ دور الرؤية لم يقتصر على تقديم الأحداث والشخصيات فحسب بل تلعب دورا واضحا وجلّيا في وصف وتصوير المكان تصويرا دقيقا، خاصة وأنّ هذا النصر قد تجاوز الوظيفة التزيينية وصارت له علاقة مباشرة ببناء الشخصية ،والكشف عن حالتها النفسية كما أكدت ذلك من خلال الفصل الثاني من هذه الدراسة، فوصف الزنزانة مثلا في (**عواصف جزيرة الطيور**) يعكس سطوة هذا المكان وجاء مؤطرا برؤية داخلية «وأتوقف فجأة عن الكتابة، صرير القلم الرصاصي يقلقني وينخر مخّي فيتلقفني اليأس مرّة أخرى، المصباح الكابي المعلق فوق رأسي، والجدران الإسمنتية التي تنفث برودة قاتلة تتسلل حتى نخاع عظامي، والسقف القريب من رأسي الضاغط على أعصابي كفك رحى حجرية كتلك التي كانت تملكها جدتي كلّ هذا يأسرني عصفورا ضعيفا أقفل عليه فخّ غادر فكيه فارتاع أول الأمر ثم داهمه رعب لا مـــحدود فيأس قاتـــل» [2] .

---

[1] آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق : ص 33 .

[2] جيلالي خلاص : عواصف جزيرة الطيور : ص ص 50-51.

هذا عن مشاعر اليأس التي تنتاب الشخصية جرّاء سطوة المكان عليها ،أما فيما يتعلق بالمكان الحميمي، مكان الألفة أو ما يطلق عليه المكان الرحمي فبيت الطفولة أنسب فضاء ينطبق عليه هذا الوصف، لذا تشعر الشخصية بالأمان، ونجد نموذجا لهذا الوصف المؤطر هو الآخر برؤية داخلية **بنص (رائحة الكلب)** ، ولقد أشرت سابقا إلى هذه المقاطع سواء من خلال بنية الفضاء أو من خلال الفصل المتعلق بالمستوى الزمني أثناء تناولي لتقنية الوصف ودورها في تعطيل عملية السرد.

يصف الراوي منزل الطفولة، المنزل الريفي قائلا « لما فتحت عيني وجدتني وحيدا وقد أنارت أشعة الشمس (ويبدو أننا كنا في فصل الشتاء على ما أعتقد) أرجاء غرفتنا الكبيرة حيث كانت تنام كلّ الأسرة كان لنا ثلاث غرف صالحة لنوم البشر يومها، زيادة على غرفة البقر و"عدال" الحمير المتاخم لخم الدجاج »[1] .

والوقائع المنبثقة خلال الرؤية الداخلية الذاتية ينتظمها الماضي الذّي يتفجّر من إطار الحاضر القائم، والمتمثل في وجود الشخصية في **(رائحة الكلب)** محاصرة وسط الأنقاض، وعلى شفا حفرة من الموت في **(حمائم الشفق)** ومسجونة في **(عواصف جزيرة الطيور)** والشخصية لا تستطيع الحد من سطوته، لكنّها تحاول جاهدة استحضار وقائع ماضيها.

إنّ أقل ما يمكن قوله عن الراوي الذي يعتمد على ضمير المتكلم أنّه راوٍ مشارك بالأحداث «يأتي لينجز الخبر كما أنجز العمل»[2] لذا يمكن اعتباره دليلا على «المزاوجة بين الفعل والقول، بين الرواية والبطولة، بين شخصيتي القائم بالعمل والرّاوي له »[3] .

في بداية **(عواصف جزيرة الطيور)** نلتقي براوٍ يروي من داخل الأحداث ،الأمر الذي رافقه استخدام الضمير" نحن" مما يجعل الراوي مشاركا بالأحداث، شاهدها، وكان طرفا فاعلا في مجراها وسيرورتها.

---

(1) جيلالي خلاص : رائحة الكلب : ص ص ، 129-130.

(2) سامي سويدان : أبحاث في النص الروائي العربي : ص 188.

(3) نفسه : ص ن.

حاضر القص هو الأحداث الدامية التي عاشتها جزيرة الطيور يوم الخامس من أكتوبر «داخل برج الكبش تحصنا في انتظار القنابل الأولى بينما الأمواج الهائجة التي تحاول زعزعة أقدام برجنا تشد أنظارنا المتوجسة، وتخطف من لسان حالنا السؤال المحير، لم تهاجم هذه الأمواج الغاضبة الثائرة بلا توان أسس حصننا»[1] .

«كنا نفوسا منتحرة تنشد الجنة الوهمية على أرض لا ترضى إلا بجهنّم كما تعودت على مرّ العصور منذ غابر الأزمنة إلى يومنا هذا »[2] .

وهذه الأحداث الدامية يقدمها يقدّمها راوٍ مجهول الهوية في البداية يغرق في تاريخ الجزيرة، وغزاتها الذين لطالما أساءوا إلى أرضها، وإلى أهلها.

ومع الفصل الثاني المعنون بـــ " **الدمعـــة التي تحولت إلى قطرة ملـــح**"

يظهر السرد بالضمير "أنا" ليتحد الراوي بطريقة أكثر دقة بضمير المفرد المتكلم "أنا" وندرك أنه أحد أبناء المدينة، المدافعين عنها والذين يتم إبعادهم من طرف رجال "الأع" وسجنهم لمحاولة إسكانهم وإبعادهم عن حقيقة ما يجري، وابتداء من الصفحة 46 تتكشف هوية الراوي ،إنه صحفي يتعرض للسجن بسبب تعليقه على خبر العثور على أربعة جثث رماها البحر على أحد شواطئ البيضاء، وإشارته إلى أن الجثة الأولى هي جثة الكاتب منصور أكبر كتاب الجزيرة، والجثة الثانية هي جثة المؤرخ قادر، ثم يروي بعد ذلك تجربته داخل السجن متوسلا دائما بالسرد الذاتي الذي يعد ضمير المتكلم "أنا" أبرز وسائله وتقنياته.

ويشير مرّة أخرى إلى تفاصيل عملية القبض عليه وسجنه «ألقوا القبض علي وقادوني إلى مخبأ غريب معصب العينين مكتوف اليدين، كهرباء جلوس على زجاجات مطليّة بالصابون [...] التهم واضحة لدى "الأع" أنا صحفي تجاوز حدود مهنته، ممنوع التحدث إلى السكان الشعبيين ممنوع ذكر اسم الكاتب المختفي » [3] .

---

[1] جيلالي خلاص : عواصف جزيرة الطيور : ص 11.

[2] نفسه: ص 12.

[3] نفسه: ص 50.

وهكذا تتضح أهمية حضور الراوي في مجرى الأحداث من خلال رغبته في الكشف عن حقيقة وهوية الجثث التي تم العثور عليها ، والتحقيق في الموضوع للوصول إلى المجرم المتسبب في ذلك، والدوافع التي جعلته يقدم على فعل ذلك وهنا يمكن القول أن (الأنا / الرّاوي) يشارك مشاركة فعالة في مجري الأحداث، ومشاركته هذه تجعل منه راويا اطلاعه على ما يريد نقله إلى من يتوجه إليه بالخطاب واسع النطاق، ولا يمكن طبعا مهما كانت درجة اتحاد الراوي بـــ "أنا" في العالم التخييلي اعتباره الكاتب، لأن الكاتب إنسان لحم ودم أما الرّاوي فإنسان من حبر وورق، إنسان متخيل، ونلاحظ بأنّ هذا الاعتماد على الراوي المشارك في الأحداث يجعل الرؤية مقيدة بما يراه ويسمعه ،أو يعلمه، وهو هنا راو فاعل يسرد بضمير المتكلم، فهو ممثل رفي الرواية، هو بطلها ويرى الحكاية من وجهة نظره، والراوي في **(عواصف جزيرة الطيور)** يحاول الظهور في صورة تهيمن عليها المصداقية، فعندما يتعلق الأمر بالصفحة التي تسلمها من طرف أصدقاء الكاتب منصور، يشير صراحة إلى أنّ الحديث الذي سيأتي هو للكاتب، والصفحة التي تلقّاها« كانت تفيض حزنا وتشاؤما فأثرت فيّ كثيرا إلى درجة أنّني حفظتها عن ظهر قلب ولا بدّ أن أسردها عليكم سادتي القراء أوانسي سيداتي القارئات فإليكم نصها »[1] .

ثم يقوم بسردها لكن الراوي فيها من الدرجة الثانية وهو الكاتب منصور «يكفني عذابا أني ولدت في جزيرة الطيور، فكنت هبّابا، عفوا أقصد كاتبا، ولدت أمي 13 بطنا، أنا آخرهم، مات عشرة منهم»[2] .

إنه يحاول في كل مرّة إقناعنا بأنه لا يعرف كلّ شيء لذا نجده يترك الفرصة لكّل شخصية كي تقدّم ما يتعلق بها وتخبر عن نفسها، إنه يتعمد إيكال مهّمة رواية مالا يخصه من أحداث إلى أصحابها.

ومثلما رأينا مع الصفحة التي تسلّمها والتي يرجح أنها صفحة أولى من رواية أو قصّة كان الكاتب منصور يهم بكتابتها، ها هو يشير إلى صفحات تلقّاها، وبالطريقة نفسها يحيلنا على راوٍ

---

[1] السابق : ص 68.

[2] نفسه: ص ن.

آخر«فتحت المظروف الذي لا يحمل إلاّ اسمي وعنواني دون اسم المرسل وعنوانه، فوجدت فيه صفحات تتضمن رؤوس أقلام لموضوع غريب» [1].

ولا يقدم لنا أية معلومات عن طبيعة ما تتضمنه هذه الصفحات، أي أنّ معرفته محدودة فنفتح معه الظرف، ونطلع في ذات الوقت على مضمون تلك الصفحات التي يغمرها الحزن، والخوف والقلق ، ولا نسمع تعليقه إلا بعد أن يعرض مضمونها بلسان صاحبها «... لعلّ أصعب اختيار يواجهه المرء أن يجد نفسه أمام الموت... كأن يدفع نفسه لإجراء عملية جراحية صعبة فعلا... هذا ما واجهني ذات يوم [...] كان الوطن يعيش أحداثا خطيرة، وكنت من بين الذين قصدهم رجال "الأع" للتحقيق معهم في أمور كنت أعتبرها غريبة»

«وهكذا وجدتني أسأم وأغرق في سوداوية لا نهاية لها، استوي عندي الليل والنهار، واختلطت علّي الألوان، ولم أعد أميز بين الشمس والقمر وهجرتني الأفكار حتى خلتني موشكا على نوع من الجنون »[2] .

وبعد أن نفرغ من قراءة هذه الصفحات بلسان صاحبها، يعاود راوينا الرئيسي الصحفي الظهور ليعلق على ما قرأ «ما إن فرغت من قراءة الصفحات المقتضبة المشطبة الكثير من كلماتها وعباراتها حتى حدست أنها قد تكون مشروع «مذكرات أحد مثقفي هذا البلد أحد أولئك الذين اختفوا وكانوا غير مشهورين فلم ينتبه إليهم أحد »[3] .

ويواصل بعد ذلك رحلة البحث عن الحقيقة «انقضت ثلاث سنوات كاملة منذ إطلاق سراحي من السجن، كانت جزيرة الطيور قد تناست آلامها وجراحها وحـــاولت أن تتأقلم مع جو" دمـــو في راسي "» الديموكراسي [4] ورغم مرور كل هذه المدّة إلا أنّه لم يتراجع وقرر مواصلة مهمته المتمثلة في التحقيق في قضية الجثث « ومرّت الشهور عادية مقرفة وتلتها الفصول المحملة بالإنتظارات والتنقيبات المرهقة بلا جدوى، وحياتي المضنية التي نذرتها للتحقيق في قضية جثتي المؤرخ والكاتب اللتين رماهما البحر ذات فجر على أحد الشواطئ الحصّوية الخالية

---

[1] السابق : ص 73.

[2] نفسه : ص 74.

[3] نفسه: ص 76.

[4] نفسه : ص 62.

في يوم من أيام أكتوبر تمضي (حياتي) شاقة طريقها الوعر وسط غابة المخاوف والتوجسات»[1] .

وهكذا وجدنا بأن الرؤية السردية هنا تتكئ على " الرؤية مع " أو الرؤية الداخلية المصاحبة بسبب وجود ضمير المتكلم، والراوي المشارك داخل القصة، وحضور الأنا التي تلتقط تفاصيل الذات، والواقع الموضوعي بواسطة ضمير المتكلم بوحا ، واعترافا، وتذكرا، وتخيلا.

[1] السابق: ص 105.

ب- الراوي يصاحب الشخصيات :

إن الشخصية التي تروي بضمير الأنا تجربتها الشخصية، تروي كذلك عن الشخصيات التي تلتقي بها أو تعيش معها، ومن ثم تعمد هذه الشخصية إلى تسجيل ملاحظاتها حول ما كان يبدو لها من مظاهر بقية الشخصيات، أو ما يتعلق بسلوكاتها الخارجية وكأن الكاميرا« مركبة على عين شخصية من الشخصيات تنظر من خلال منظورها فنرى ما يدخل في مجال هذه العين، ويخفي عنا ما خرج عن دائرة رؤية هذا الشخص بعينه »[1] .

فمعظم الشخصيات في (**رائحة الكلب**) نتعرف عليها من خلال عيني شخصية الكاتب العمومي ،على اعتبار أنّه الشخصية المحورية أو المركزية التي تكتسب هذه الصفة « ليس لأنها ترى في المركز، ولكن فقط لأننا من خلالها نرى الشخصيات الأخرى و"مع" ها نعيش الأحداث المروية »[2] .

نتعرف على شخصيات محيطها من خلال تقنية الاسترجاع التي تلعب دورا بارزا في تقديم هذه الشخصيات كتذكره والدته، ووصف أعمالها المنزلية اليومية وسّر تعلقه الكبير بها «رحت أبكي مطلقا العنان لصراخي يترافع موقظا آخر النائمين جاذبا أمي من شغلها (الطبيخ، الغسل، ذرى القمح أو الشعير، تنقية الفول كنس المراح...أو ملأ فهوة الكوشة بالزبل الجاف أو البعر... ملأ فوهة الكوشة لتسخينها قصد رمي خبزات الغذاء من المطلوع الذي نتغذي به)جاعلا إياها تهرول لاحتضاني، تقبيلي، رفعي من ذلك الفراش الذي يقززني وضمّي إلى صدرها، تلك الضمة التي مازالت تطاردني »[3] .

ومثلما تعرفنا على بعض الجوانب من شخصية والدته من خلال المقطع السابق ،وعشنا "مع" الشخصية الأحداث المرّوية، وتعرفنا عليها من خلال نظرتها لها،نتعرف على والده عندما يشير إلى عودته من عمله في الحقول ليلا «لكأنّه يعشق الليل هو الذّي كان يغادر البيت قبل انبلاج الفجر سائقا زويجته وقد ربط البقرة إلى الثور بالمضمد حتى لا يفترقا أو يفرا أثناء المسيرة ،

---

(1) سيزا قاسم : بناء الرواية : ص 151.

(2) سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي : ص 289.

(3) جيلالي خلاص : رائحة الكلب : ص 130.

كان أبي بوجهه الليلي يحب الظلام بلا شك إذ لا أذكر أنّه عاد يوما إلى بيتنا قبل جنوح الليل بظلامه الدّامس المرعب، المطارد لآخر أحلامي، المبخر لآخر آمالي في رؤيته »[1] .

ويمكننا العثور على العديد من المقاطع المشابهة للسابقة في كونها تعمل على تقديم مجموعة من الشخصيات التي تجمعها علاقة بالشخصية المحورية.

1- علاقته ببهية وشعوره بالحزن لما حدث لها :

« تلك الليلة التي لمست فيها جسد بهية عاريا لأول مرّة بعد اشتياق دام أربع سنوات طويلة، مضنية، قاتلة، فتكهربت أصابع يمناي حيث تعثرت بتلك الندبة التي تشق بطنها من أعلاه إلى أسفله من جرّاء عملية الصفراء التي أجريت لها قبل شهر من ذلك، بينما تجمّدت أصابع يسراي وقد ضغطت على النهد الذي كان رمانة يانعة في آخر مرّة لمسته أصابعي »[2] .

2- حزنه وفزعه جرّاء سقوط أخته الزّهراء :

« الزهراء أختي تعود في ذلك المساء المأساوي وقد سبقها خبرها، مرضوضة الساقين محمولة على أكتاف أختي خيرة و يامينة وهي تئن أنينا متصلا يدمي القلب إلى أن مددت على الفراش أمام أمي التي ما انفكت تضرب ركبتيها مولولة "حوجي يا أنا في حنوني ، حوجي يا أنا في فضلة الموت وذلك إثر سقوطها " الزهراء من شجرة كاليتوس بلخيثر... حيث كانت تحاول الوصول إلى عش زواوش في أحد الأغصان العالية »[3] .

3- علاقته بسليمة وحزنه لاكتشافه إصابتها بمرض الضيقة المزمنة :

« بكيت يوم اكتشفت أن سليمة التي أحبّتني ذلك الحب الجنوني مانحة إياي أسعد لحظات العمر، كانت مصابة بالضيقة المزمنة، ذلك المرض العضال الذي ظلّ يلاحقها منذ سنّها الثامنة عشرة مكدّرا صفو حياتها مضنيا جسدها الغض البض بلا هوادة »[4] .

---

[1] السابق : ص 138.

[2] نفسه: ص 133.

[3] نفسه : ص 136.

[4] نفسه : ص 133.

إن المقاطع السابقة تشترك في كونها سلطت الضوء على شخصيات مختلفة تربطها علاقة ما بالشخصية المركزية، هذه الأخيرة التي عاشت من خلال علاقتها بها (الشخصيات الأخرى) مشاعر الحزن و الأسى، فأميط بذلك اللثام عن الجانب الحساس فيها، إضافة إلى تعميق سمة الألم والمعاناة التي لازمتها منذ حداثة سنّها، ورافقتها إلى مراحل متأخرة فيما بعد، كما كشفنا عن ذلك مع الفصل المتعلق بالشخصية.

ومن خلال حديث " **بوجبل** " في الفصل الأول من **(حمائم الشفق)** نتعرف ولأول مرّة على "جميلة " ابنته «جميلة... جميـــ...لة... أين أنت... حبيبتي أمل حياتي، الوحيدة التي لم تخيب ظني بعد أمّها، حلم هي ولكم أتوق ‘إلى رؤيتها وهي تبني مدينة جديدة... حدّثتها عن أحلامي فكشفت لي أنّ الأحلام التي تخفيها قد تكون أعظم من أحلامي مستقبلا، بل الأكيد أنها أكبر وأعظم من أحلامي هي تنوي أن تصير مهندسة معمارية والأكيد أنها ستبلغ مبتغاها » [1] .

أمّا عن **"الجوهر"** فيقول : «هاهو محيّاها ينبجس من تحت الماء، بارق الثغر إثر غطسة مازال ماؤها يتقاطر من بين ثنايا خصلاتها الفحمّية بينما أنا منبطح فوق الرمل الذهبي أتأمل جسدها الأهيف يقبل نحوي...مثيرة كوامن غيرتي المخبوءة إلى أن تمدّدت بكامل طولها الفارع جنبي مصعدة رغوة الشبق حتى شدقي»[2] .

ونتعرف على الرسام **"برهـــان"** عن طريق الرؤية الداخلية المؤطرة بالضمير "نحن" من خلال راوٍ يصاحب الشخصية فيروي عنها كاشفا عن بعض ملامحها الخارجية فيسهم بذلك في عملية بنائها فنيا « لم نكن نعرف الأولاد الحومة الرجل القاري الذي لا يشبه آباءنا في مشيته، إذ كان يبدو ساهما دائما حتى أننا نابزناه بلقب غريب كعادتنا في الحي، فأطلقنا عليه يوما حكما بـــ "الساهي" نظرا لتيه بصره في الأرض كلما مرّ أمام حلقاتنا الصاخبة عائدا إلى بيته أو خارجا منه دون أن يعيرنا أدنى اهتمام » [3] .

---

[1] جيلالي خلاص: حمائم الشفق : ص 19.

[2] نفسه: ص 12.

[3] نفسه ص 90.

2)- الرؤية الخارجية :

«إنّ الأحداث والشخصيات يمكن أن تقدم من منظور ذاتي (أي من خلال إدراك شخصية من الشخصيات المشتركة في الحدث) أو من منظور موضوعي (أي من منظور الرّاوي) »[1] .

وعلى المظهر الثاني تعتمد الرؤية الخارجية التي «تنطلق من أسلوب السرد الموضوعي الذي تتميز به بنية الرواية الواقعية التقليدية والجديدة على حدّ سواء» [2] .

ويمكن القول بأن الاعتماد عليها في تقديم مادّة النص الروائي يتم لنا بشكل واضح بحيث تحتل النصيب الأوفر، وبشكل ملفت للانتباه يسمح لنا بالكشف عن مظاهرها بكلّ سهولة لغنى النصوص الروائية المدروسة بالنماذج والمقاطع السردّية التي تخدم هذا التصّور، فالرؤية الخارجية تضطلع بأداء وظيفة تقديم مادة الرواية من وقائع تكون الحدث، وشخصيات متنوعة تواجه مصائر مختلفة، إضافة إلى تحديد الأبعاد المكانية والأطر الزمانية .

ويعدّ نص **(حمائم الشفق)** أفضل نموذج يعتمد عليه للاستدلال على أهمية هذا النوع من الرؤى في بناء النص الروائي لتغطيتها معظم الفصول التي تتصدرها ضمائر متنوعة فما عدا الفصلين المعنونين بـــ (أنا ، نحن) المعتمدين على أسلوب السرد الذاتي والرؤية الداخلية، تؤطر بقية الفصول (أنت، أنتِ- أنتما، أنتما- هما،هما – هو، هي- أنتم، أنتن، هم، هنّ) برؤية خارجيّة معتمدة على أسلوب السرد الموضوعي، يبرز من خلالها راوٍ عليم بكل شيء، وهو تنوع هائل، وتحول من ضمير لآخر لا نكاد نعثر عليه مع بقية النصوص موضوع الدراسة.

ترتبط الرؤية الخارجية في هذا النص بصوت مجهول لا علاقة له بالشخصيات يقدم مادة الرواية دون أن يعرف أحد موقعه أو علاقته بمعالمها، يظهر الراوي من خلال أكبر مساحة من النص غير مشارك في الأحداث، ما عدا الفصل المعنون بـــ "نحن" ويتجلى حضوره في هيكلة النص وتوزيع الراويات فنتساءل: من أورد كل هذه الروايات ؟ ما هي أشكال حضور هذا الراوي ؟ إنّه راوٍ خفي لكنه حاضر، وعدم مشاركته في معظم الحكايات يجعل منه راويا من

---

[1] سيزا قاسم : بناء الرواية: ص 140 .

[2] آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق : ص 60.

خارج الحكاية إنه «راوٍ خفي مجهول الاسم والملامح، ولكنه حاضر حضورا قويا بصماته المبثوثة هنا وهناك بمكر ودهاء»[1] .

إنه يخصص لكل شخصية فصلا خاصا بها يروي من خلاله مفصلا مهما من مسيرتها، وقد اعتمد في التعامل مع هاته الشخصيات على طريقة معينة إذ تبدأ الشخصية في الظهور على مسرح الأحداث ظهورا محتشما، ثم يرد اسمها، وترد أفعالها وأقوالها تدريجيا ليخصص لها بعد ذلك فصلا يلقي مزيدا من الأضواء عليها، وعلى ماضيها فتستبد بالسرد وبعناية الراوي في آن معا، وتبرز العناوين المسندة للفصول من خلال استخدام ضمير الغائب راوٍ خفي يروي أحداثا لم يشارك فيها، فيحاول أن يظهر محايدا، لكنه أقّل صمتا مما يحاول الإيهام به، وحضوره أشدّ كثافة مما يسعى إلى الإيحاء به.

نلتقي في هذا النص براو ممسك بزمام الأمور، ينتقل من شخصية إلى أخرى، يصف، يعلّق وهو الذي أسند المهام إلى بقية الرواة، ويخبر الشخصية بما تعرفه هي عن نفسها، ويمكن أن نجد له ملامح مع الضمير "نحن" عندما نتوقع أن يكون واحدا من الشخصيات الحالمة بغد أفضل بعد أن عانى تجربة السجن طيلة 18 سنة «اليوم نقف في وسط الملعب المعشوشب الأخضر بأحلامنا المحومة استعدادا للانقضاض على مرمى الخصم، بعد قليل ستنطلق صفارة الإنذار، فإذا أرجلنا مضمومة متضامنة تندفع إلى الكرة وما إن تركلها حتى تنطلق هذه صاروخا معبأ بقوة أحلامنا الفتاكة فإذا الأعداد أشلاء »[2] .

يقوم هذا الراوي ذو الرؤية الخارجية بتحديد فضاء الأحداث بدقّة وكأنه يطل عليه من موقع عال فيفيض في وصف مكوناته، وهذا هو صوت الراوي العليم الذي يعرف كلّ صغيرة وكبيرة، لا يفوته شيء مهما كان بسيطا ودقيقا، يعلم كلّ شيء يحدث في عالم روايته، في ظاهره، وباطنه وحاضر ومستقبله.

لقد قدّم لنا فضاء المدينة واصفا شكلها ومهارتها من خلال لوحات الرسام " **برهان** " و لقد أسلفت الإشارة إلى هذا الجانب بالذات و بشيء من التفصيل مع الفصل المتعلق ببنية الفضاء.

---

[1] محمد نجيب العمامي : الرّاوي في السرد العربي المعاصر: ص 192.

[2] جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص 102.

لوحة تصور المدينة بلونها الأبيض	« لوحة " بياض " حيث صقلت يمناك بأناملها ذات الأظافر اللينة الرقيقة صورة البحر الأزرق الهادئ العاكس لأشعة الشمس » [1] .
وصف منازل المدينة	« ... لتخرج منها لونك الجديد لطبيعة أبدعتها يدك للتو ستارا يبرنس مشارف " البيضاء " مخليا لبيوتها المقببة المتراصة مجال الانحدار بحيث تبدو (البيوت كسيل هدار مانفك يجري من أعالي الجبل ليركد في ذلك القعر المتريب » [2] .
وصف المدينة	« ... كانت تظهر للرائي القادم إليها من البحر كجناحي برنوس أسطوري يتسربل به ولي عملاق رأسه غارقة في الضباب المتكاثف على قمة الجبل ، و ركبتاه المتربعتان ... تنفرجان شرقا و غربا ... أما عن فوق الجبل فالمدينة تبدو كسيل حمم تنحدر من بركان ضخم خفي مندس تحت الجبل في منتصف سفحه ، حتى إذا بلغت أسفله راحت تتركد وتتكدس عائمة بموازاة البحر و كأن عائقا عتيدا يسد عليها المنفذ إلى الماء » [3] .
وصف قصور الشيخ الأكبر	« القصور الفاخرة المزينة بالرخام الأبيض،والمزدانة بالفسيفساء حيث السواري الأسطوانية الشكل المنحوتة من الرخام ...» [4] .

و الحديث عن وصف الفضاء يقودنا حتما إلى الحديث عن عنصر الزمن الذي تم تقديمه أيضا في أكثر من موضع من خلال رؤية معتمدة على السرد الموضوعي كالعودة إلى زمن الثورة

---

[1] السابق : ص 26 .

[2] نفسه : ص 28 .

[3] نفسه : ص 78 .

[4] نفسه: ص 76.

واستحضاره في أكثر من محطة ، و الإشارة إلى تاريخ المدينة الطويل من خلال الضمير "**هي**" دائما في إطار الرؤية الخارجية طيلة فصل بأكمله « في ذلك الصيف تعرضت المدينة لأبشع غزو عرفته في تاريخها الطويل الدامي » [1] .

و لو استمريت في رصد مقاطع من هذا النوع لوجدت نفسي أعيد ما سبق ذكره مع الفصل المتعلق ببنية الزمن ، ولكن الهدف في هذا الموضع ليس الحديث عن بنية الزمن بقدر ما هو التأكيد على الدور الذي لعبه الراوي العليم في تقديم المستويات التي تبني النص من خلال السرد الموضوعي.

والشخصية الروائية حظيت هي الأخرى بوصف هذا الراوي الذي كاد عن طريق رؤيته أن يصادر خصوصيتها بكل بساطة لأنه الراوي العالم بكل شيء " المحيط علما بالظاهر والباطن ، والذي يقدم مادته دون إشارة إلى مصدر معلوماته " [2] .

إنه يعرف كل شيء عن الشخصية لأنه متجرد كليا من أي قيد فلا نملك أن نسائله لماذا يتواجد في كل مكان ، و لا نسائله عن زمن المعلومة فهو يجلبها من ماضي الشخصيات و من حاضرها ويستشرف مصائرها و يعرف أدق التفاصيل ، و ما خفي عن الأعين، و ما كان حبيس القلوب والسرائر. فعن جميلة مثلا يقول « أنت الوحيدة التي نجحت في دراستك وتخرجت لتتوظفي فتعيلي الأم الثكلى ، و الإخوة الضائعين ، لكأنك كنت تريدين تحقيق أمنيته ، حبه للجمال حين سماك جميلة ، أجمل ما خلف إذ خابت كل توقعاته » [3] .

و معرفته التي لا حدود لها تجعله يصف لنا و بدقة ظروف ،و تفاصيل اللقاء الأول الذي جمع " **جميلة** " بـــ " **برهان** " وكأنه ثالثهما من خلال مقطع أحاول تلخيصه قدر الإمكان لتتضح الرؤية أكثر ، فيتم التركيز على جميلة تركيزا دقيقا « و كأن المسرح كله غارق في الظلام

---

[1] السابق : ص 74 .

[2] سيزا قاسم : بناء الرواية : ص 132.

[3] جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص 45 .

والضوء مسلط على الشخصية فتظهر بجلاء ، ولا تظهر الشخصيات الأخرى إلا إذا دخلت دائرة الضوء المحيطة بالشخصية الأولى » [1] .

« ما إن جلست فوق إحدى درجات السلم في الطابق الأول حتى أقبل هو الرجل الوسيم ، كان صاحب المكتب المقابل لمكتب الدراسات حيث تشتغلين » [2] .

و كأني بهذا الراوي الغريب يستعير من جميلة عينيها لينظر بهما إلى " برهان و يتأمله من خلالهما متوليا دائما عملية الوصف بأسلوب السرد الموضوعي مستخدما في هذه المرة الضمير "أنت " .

« رأيته يقبل صاعدا درجات السلم في تؤدة و هو ساهم ... فقمت حياء ووقفت لصق الجدار دون أن يفوتك تأمله ، ولأول مرة تكتشفين جمال الرجل في تقاسيمه الرقيقة المرسومة بيد سحرية الريشة... بينما يعلو العينين الساهمين المنغرزتين في درجات السلم ... يعلوهما حاجبان أسودان مقوسان كالقمر إذ يظهر هلاله الأول في ليلة صافية ترصعها نجوم بعيدة ...»

« حتى إذا كاد يبلغ الطابق الأول حيث كنت تقفين ،رأيته يرفع عينيه لأول مرة فإذا هو يبحلق في محياك وكأنه خرج من عالم آخر لا أحياء فيه ... غضضت الطرف لكنك كنت تشعرين بسهام حدقتيه تخترقان إهابك [...]

داخل المكتب مد لك كرسيا خشبيا ،وأشار إليك بالجلوس ... منذئذ توثقت بينكما تلك العلاقة الولهى برحيق حب قد لم يعرفه سواكما من قبل ولا من بعد » [3] .

إن الرؤية لا تقتصر فيما بعد على ملامح الشخصيات ، بل تمهد أيضا لأفكارها وتكشف وعيها ، ومواقفها ،ولا يعرف أحد من أين تستمد هذه الرؤية معلوماتها عن الشخصية ، فالراوي لا يكفي في هذه الحالة بوصف الشخصية من الخارج بل يعمل على تقديمها من الداخل أيضا ، فنتعرف من خلال هذه الرؤية السردية الخارجية على هذه الشخصية من مختلف

---

[1] سيزا قاسم : بناء الرواية : ص 151 .

[2] جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص 48 .

[3] نفسه : ص ص : 48 ، 49 ، 50 ، 51 ، 52 .

جوانبها ، ومن خلال تقديم الشخصية من الخارج والداخل ندرك معه هذه الشخصية و مما يساعدنا على إدراكها ، والتعرف عليها لجوء الراوي إلى التبدل الزمني إذ نتعرف عليها في الماضي وفي الحاضر فعن " **بوجبل** " و " **برهان** " يؤكد الراوي أنهما « قد توصلا إلى أن الموت ليس إلا جسرا تمتد عليه متارس ضفتين ، الأولى ههنا في هذه الحياة الدنيا و الأخرى هناك وراء العدم » [1] وأن «أفكار الأول قد ولدت و البارود توأمين لذلك أرعبت الشيخ الأكبر بتلك السرعة فلم يبخل عليه بجلاوزته، أما أفكار الثاني فقد كانت قد ارتوت من قطرات المطر الأولى التي اخترقت قماش خيام المطرودين من قلب المدينة إلى الفلوات البعيدة. » [2] .

« ترسبت في أعماقهما فكرة أن بمقدورهما تغيير وجه المدينة ، فشرعا يخططان لقلب شكلها الحالي ... لم يكونا يريدان غير شوارع واسعة ذات إسفلت مخملي يدغدغ أقدام المتجولين...»[3] .

إن الراوي و إن لم يكن واحدا من الشخصيات الروائية فإنه يثبت وجوده داخل النص خلال حديثه عن هذه الشخصيات و وصف حركاتها ، وأفعالها ومشاعرها حتى تلك التي يمكن وصفها بالحميمة المتعلقة بعلاقات الحب، والغرام، كأن الكاميرا مثبتة بعينه ، يرى كل شيء فلا يفوت لا صغيرة ولا كبيرة إنه « لا يتورع عن التدخل من موقعه كمثقف بحياة الناس فينبش الأسرار ، و يكشف الدواخل بفجاجة تسيء إلى حرمة الحميمي ، وحرارة النفسي المتوهج بغناه و عمقه »[4] .

« المرأة ذات العيون الطحلبية هي مجرد لمسة تفتقت عنها قريحتك وإن كنت قد سحبت جميلة فعلا حتى كدت تجرها على الصخور المدببة لو لا أن تداركت نفسها فقامت متوثبة ناثرة شعرها المسترسل على وجهك مما ضاعف هيجانك فطرحتها أرضا ، و رحت تمرغ شفتيك المالحتين على شفتيها النديتين المشربتين بأريج عطرها الذي لم تشمم مثله قط ... ثم فجأة

---

[1] السابق : ص 124 .

[2] نفسه : ص 126.

[3] نفسه: ص 127 .

[4] يمنى العيد : الراوي " الموقع و الشكل" :ص 120 .

أقعدتها أمامك بل في حضنك حيث تناولت ساقاها المدملجتان جدعك بينهما كفكي مقص مخملي راح يمسد جسدك في نعومة ... » [1] .

إضافة إلى ما سبق يمكن القول إن راوينا بإمكانه أن يرفع أسقف المنازل لرؤية ما بداخلها «لما دخلتما المنزل في تلك الليلة المشهودة فرحتما تتعريان وفي عيونكما شوق الالتحام : لم تكن أناملكما إلا فرشا كهربائية ترسم جسديكما المرمريين : و الثياب تتساقط عن أعضائكما خرقا تطوح بها عاصفة الشبق الآتي بعيدا » [2] .

وتكاد هيمنة الرؤية الخارجية على نص **(حمائم الشفق)** تكون مبررة والسبب طبعا ذكرته سابقا ، و يتمثل في كون النص اعتمد في بنائه على الضمائر ، فمن البديهي إذن أن نعثر على السرد الذاتي مع الفصول المعتمد فيها على ضمير المتكلم في حين يهيمن السرد الموضوعي على بقية الفصول المعتمدة على بقية الضمائر من مخاطب و غائب .

مع نص **(رائحة الكلب)** نجد الراوي يسرد الأحداث معتمدا على الضمير " هو " فمنذ اللحظة الأولى نلتقي براو يعرف كل شيء ، و الدليل على ذلك استهلاله النص بوصف أهم حدث فيه ، ومنه يتفجر السرد في الزمن الحاضر ليحدث انتقال فيما بعد و سياحة بين الماضي و المستقبل والحاضر بطريقة تؤكد تكسر زمن القص ، وتشظيه ،وتثبت رفض التعاقب التاريخي الذي ظل مهيمنا على السرد الروائي فترة طويلة .

إنه الزلزال وردة فعل الشخصية المحورية، و الاحتمالات العديدة التي ساورتها و هي تحاول معرفة حقيقة ما حدث ، يصفها من موقع عال ، يرصد كل حركاتها ، يسمع كلامها ، و يدرك حيرتها و هلعها إثر تلك الانتفاضة الكبيرة « أحس في لوعة بقوة غريبة ترفع جسده عاليا ثم تهوي به بلا هوادة ...» [3] .

---

[1] جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص ص 29 ، 30 .

[2] نفسه : ص 114 .

[3] جيلالي خلاص : رائحة الكلب : ص 4 .

« ... أيقظته فجأة مرتاعا و جسمه يرفض عرقا تسرب حتى إسفنج الحشية المهترئة التي يفترشها على سريره الحديدي الصدئ المكهرب ليده المتشبثتين بطرفيه بتلك البرودة المقززة»[1] .

ويستمر الراوي في السيطرة على عملية السرد كلية ليقدم لنا صورة متكاملة يحدد ويصف من خلالها وضعية الشخصية وسط انهيار الغرفة إن لم تكن العمارة كاملة لتجد نفسها محاصرة وسط الأنقاض مما يجعلها تفقد الوعي لتبدأ الرحلة مع الذاكرة « سرعان ما تساقطت أثلام الجبس من السقف العتيق ، و ماد البلاط الأملس تحت قدميه الحافيتين ، ثم أن الباب انفتح وكأن غولا أسطوريا اقتلعه من رزاته ، وقبل أن يسقط السقطة الأولى وقد دار رأسه فلم يعد يستطيع المقاومة واقفا ... و سرعان ما ترجرجت الجدران ، ترجرجت مروعة أنزلت السقف برمته ، وبينما كان ينتظر للحظة خاطفة أن يتهشم رأسه ثم جسده ثم يسحق برمته تحت ثقل الخرسانة والجبس ، والحديد والزجاج الهاوي من النافذة على يمناه ... وجد نفسه ينزل في ثقل و قد انشقت الأرض تحته ليسقط في زاوية ما بين جدارين جزعا و التراب يتذرى على رأسه ... بينما دوي سقوط العمارة يخفت شيئا فشيئا هازا الزاوية التي سقط فيها مرعدا الخرسانة على يمناه ، فيسراه ، فتحت قدميه ، ففوق كتفيه ، إذ سرعان ما سقط شيء ثقيل على رأسه الحاسرة، فامتلأت مخيلته بألوان زاهية لا تحصر ... ثم أحس بلذة لم يسبق له أن شعر بها من قبل ، لذة السفر فوق أجنحة طائر ... »[2] .

وتعد هذه الإغماءة من أهم اللحظات التي تفجر تذبذب النظام الزمني المؤطر دائما برؤية **الراوي بالضمير " هو** " ، هذا الضمير الذي يسمح برؤية الشخصية و متابعة عالمها بدقة تجعل الراوي كلي العلم بهذه الشخصية، وبعالمها الخارجي، والداخلي المحجوب عن الأنظار «والراوي بضمير الهو في أسلوب السرد الموضوعي هو الراوي العليم بكل شيء يحدث في عالم روايته ، في ظاهره و باطنه و حاضره ، و مستقبله ... »[3] كما هو على علم بماضي الشخصية من خلال جملة الاسترجاعات التي نعثر عليها بين ثنايا النص و التي تعود إلى زمن

---

[1] السابق : ص 11 .

[2] نفسه ص19 .

[3] آمنة يوسف ، تقنيات السرد بين النظرية و التطبيق : ص 60 .

الطفولة، و هو على علم أيضا بما تفكر فيه هذه الشخصية خاصة في تلك اللحظات التي تجد فيها نفسها محاصرة وسط الأنقاض.

« الوجه الملطخ بالدم المالح المجبول بالتراب الملتصق بمنابت شعر و جنتيه و ذقنه المتسرب داخل ياقته حيث ما يزال هلامي الملمس الشيء الذي يدل (حسب اعتقاده الآن) على أن غيبوبته لم تطل بل ذلك مؤكد بذقنه الذي ما زال حليقا ... » [1] .

ومن موقع عال أيضا يصوب الكاميرا للشخصية الحبيسة ، واصفا حيثيات المكان الذي تتقرفص به ، مما يعمق سمة الضيق و المحدودية ، وبالتالي الألم الذي رافق الشخصية طيلة النص« الآن لا يجد بدا من أن يطلق ليديه العنان لتتحسسا المكان من كل الجوانب ، فتبين أنه يتقرفص في مسقط شبه مثلث تتكون أضلاعه في الجهة التي يرتكز إليها ظهره من جداري زاوية غرفة ... لم تتهدم كلها ... أما في الجهة المقابلة لوجهه فينكشف له سد قد يكون قطعة خرسانة سقطت عموديا ... » [2] .

إن الراوي يحاول التركيز على الصورة التي يتم من خلالها الكشف عن عالم الشخصية الداخلي ويبرز ذلك من خلال هيمنة أفعال من قبيل (أحس ، يحس، توقع ، يفكر) إنها جميعا أفعال دالة على حالة نفسية داخلية تعبر عن أحاسيسها و انفعالاتها ، إنها عاجزة عن الفعل (محاصرة) لذا فهي لا تملك سوى التعبير عن الأحاسيس و الانفعالات .

ملاحظة أخرى تستوقفنا، و تتمثل في أنه رغم كون الراوي غير مشارك في القصة إلا أنه لا يمارس كل وظائف الراوي التقليدي ، كيف ذلك ؟

إن الراوي يتخذ من الشخصية المحورية ومنظورها منطلقا لرؤيته فنصبح نرى من خلال رؤيتها ، كما أن محاولته تقديم الشخصية و رصدها داخليا و خارجيا جعلته يتماهى وإياها ، إذ لولا المسافة الموجودة بينه وبينها باستعماله ضمير الغائب لقلنا أن الشخصية هي التي تتكلم ، وكثيرة هي المقاطع التي تخدم هذه الفكرة خاصة تلك التي يصف فيها عملية الكتابة ، والبحث

---

[1] جيلالي خلاص : رائحة الكلب : ص 46 .

[2] نفسه: ص 70.

عن الفن الكفيل بإيصال الأفكار إلى الأعماق الشعبية حتى تلك المشاعر الخفية المتعلقة بعملية الإبداع التي لا يتمكن من وصفها بتلك الدقة إلا الكاتب ذاته .

« الكتابة ، الحوار ، ولكن في أي شكل ، وقد ضاقت نفسه لانقباضها من عدم وصول مقالاته إلى كافة أحياء المدينة ؟ كثيرا ما تردد لكن اعتقاده ما فتئ شيء يرسخ ، بل أنه لمتأكد اليوم أن أنجع شكل قد يبلغ قلوب السكان هو الشكل الروائي في الكتابة ... » [1].

و في مقطع آخر يصف ما قد ينتاب الكاتب من لحظات عجز ، تأبى فيها الأفكار التحول إلى كلمات «الرواية و لكن كيف البدء ؟ يا ما ثقل القلم في يده ، منزلقا بين أنامله العرقى اللزجة،ويا ما حاول الكرة بعد الكرة فيجمد اليراع ، ويروح يتأمل ما كتب في يأس وشفقة يزعزعان جسده بموجة غيظ ساحق سرعان ما تجعله يطبق أصابعه كالكلاب على القلم وينبري يشطب ما حبر ثم يضغط اليراع كرة أخرى في تشنج ممزقا الورقة بخطوط متقاطعة ، متشابكة كأفكاره ... »[2] .

و يشبه هذا لجوء الراوي إلى استخدام ضمير المخاطب،وهذه الميزة تجعله يخاطب الشخصية مما يجعل أمر التعرف على الراوي في بعض الأحيان أمرا صعبا ، فاستخدام ضمير المخاطب ، ضمير سرد يعد من الحيل التي يتم اللجوء إليها « لطمس العلامات المحيلة إلى راو بعينه » [3] .

إنه راو يخاطب الشخصية، ويركز سرده على شخصية البطل التي تمثل نموذج القوى المتصارعة ، و البطل في **(رائحة الكلب)** في جزء من النص مروي له فهو المشار إليه بضمير المخاطب غالبا ، وهو الشخصية المحورية في الحكاية ، إنه يستقبل و يستمع إلى صوت يحكي له حكايته الخاصة ، فيتوجه الراوي بذلك إلى المروي له، إلى الشخصية، و إلى القارئ معا ، و يذهب "محمد نجيب العمامي" في كتابه" الراوي في السرد العربي المعاصر" إلى أنه عندما

---

[1] السابق : ص 104 .

[2] نفسه : ص 109 .

[3] محمد نجيب العمامي : الراوي في السرد العربي المعاصر: ص 85 .

تصمت الشخصية ويختفي ضمير المتكلم "أنا" فإننا نطلق على ذلك «الخطاب المعطل والكلمة الممتنعة»[1] .

فيظهر راوٍ مجهول يتوجه إلى الشخصية بضمير المخاطب ليروي لها حكايتها، لكن لماذا نروي للشخصية حكايتها ؟

إنّ ذلك يعود طبعا إلى أسباب وعلى رأسها أن يكون الشخص «عاجزا لسبب ما عن روايتها بنفسه وأن يكون ممنوعا من الكلام » [2] .

وكل الظروف المحيطة بالبطل الكاتب العمومي في(**رائحة الكلب**) تحمل ملامح التأزم والمعاناة، الأمر الذي يؤدي إلى تضخم الماضي وتقلص الحاضر فينغلق المكان ليعّمق المأساة،ويزيد من حجم الألم والعزلة ، يجد نفسه حبيس فجوة ضيقة يعجز عن مغادرتها ، لا يتمكن من تحقيق مشروعه التحرري فيخاطب بضمير " أنت " لتروى له حكايته عوض أن يروي عن نفسه بضمير " أنا " فاختيار ضمير المخاطب ليس عفويا ، بل اختيار جمالي واع و يتنقل الراوي مع البطل من مرحلة إلى أخرى في ضيقه الذي فجر جملة من الاسترجاعات المروية بضمير المخاطب بصوت الراوي لكن من وجهة نظر البطل لأن هذه المقاطع تكتسي طابعا وجدانيا عاطفيا لدرجة أن البطل يكاد يكون هو المتكلم أحيانا خاصة عندما يوغل القص في الماضي فينقل الراوي الأحداث بتفاصيلها و بالمشاعر التي أثارتها في البطل لحظة حدوثها، وبالمواقف التي ولدتها آنذاك .

و تلعب الذاكرة دورا مهما في النص إذ بفضلها ينطلق الإنسان في متاهات الماضي يستجلي الخفايا وهي مصدر مهم من مصادر السرد ، يشير إلى تعامل الراوي مع الزمن ، ويتواصل السرد في تناوب بين حاضر الأحداث وماضيها ، كل حدث في الحاضر يعيد إلى الماضي ، والذكرى تولد الذكرى وتتوضح بذلك المحاور الأساسية للمروي ، ويتقدم السرد وينمو ويكون الراوي هو المسؤول عن اختصار الزمن و إسقاط ما لا أهمية له من الأحداث فيقفز على بعض الأحداث و يركز على أخرى .

---

[1] السابق: ص89.

[2] نفسه:ص 90.

وينطلق من الحاضر الذي يكشف انسداد الآفاق لتعود إلى الماضي الذي يصبح ملاذا تخلد إليه النفس الهائمة في متاهة لا حدود لها و تكون في نفس الوقت فرصة للتعرف على ماضي الشخصية وأهم الفترات التي نحتتها وكونتها ، وجد البطل في **(رائحة الكلب)** نفسه في وضعية العاجز فبدا منطويا على نفسه لم يفق من هول ما حدث له ، و ما انغلاق المكان وانسداد الآفاق في وجهه إلا تعبير عن انغلاق دواخل نفسه، و ما استحالة تحرره من المكان المعادي ، تلك الفجوة التي حوصر فيها بالأنقاض إلا دليل على انحباس الكلمة في صدره ، ولعل هذا ما يفسر صمته ،و تقديم راو مجهول إلى السرد ليعيد بناء الأحداث مركزا على تلك التي كانت سببا للوضعية التي يعيشها في بداية السرد ولذلك اختار أن يتوجه إليه بضمير المخاطب ، فالوضعية المادية و النفسية التي كان عليها حتمت عليه حالة التأزم و بالتالي الانغلاق على النفس والغوص في الماضي ، وهذا التوتر هو الذي يقودنا إلى تفسير هذا التوجه إلى الشخصية بضمير المخاطب ، ومعرفة كل شيء عنها ، مما يخلق مسافة بين الراوي و الشخصية .

فهل نحن أمام راو واحد أم راويين مختلفين ؟ هل ذات الشخصية انفصمت إلى شطرين بحيث يكون " أنا " و " أنت " وجهين لعملة واحدة ؟

في نص **(زهور الأزمنة المتوحشة)** تنهض الرؤية الخارجية بمهمة تقديم الشخصيات ، وكشف ملامحها الفكرية ، وتتبع حركاتها أينما تكون لدرجة أن الراوي العليم يطلعنا على أحلامها « فغالبا ما يحلم عبد الله بأنه ضم أم الخير إلى فراشه ، وصارا زوجين سعيدين يمضيان وسط حقل يزينه الربيع الدائم ببرنوسه الجميل » [1] .

فالنص يكشف أيضا عن الانتقال المطلق في وصف الشخصية من الخارج و حتى استبطان مشاعرها ، بل و نقل حوارها لنفسها ، فالراوي بعلمه يتجاوز حتى تلك الأمور الحاصلة داخل النفس ، فنفوذه الواسع يمكنه من الغوص في أعماقها دون أدنى صعوبة، فعن فاطمة نجده يقول « فهي لا تستطيع أو لن تستطيع كما تقول في نفسها و لنفسها أن تنسى ذلك الوجه الجميل

[1] جيلالي خلاص : زهور الأزمنة المتوحشة : ص 53 .

الصبوح وتلك الإبتسامة الوضاءة و تلك الهمسات الرقيقة التي كانت ترادف اعترافه بحبه الجنوني لها ... »[1] .

و يمارس الراوي التقليدي بالضمير " **هو** " وظيفته المعهودة المتمثلة في افتتاح النص ، فنتعرف على أهم شخصية وهي "الحاج قويدر بن سوكة" و عودته مباشرة في ص 12 مفسحا المجال للشخصيات كي تتحدث مع بعضها البعض و تكشف عن أفكارها من خلال تقنية المشهد

لكن الراوي لم يختف تماما ، بل كان حاضرا بتعليقاته التي كانت تظهر من حين لآخر لتعمق معرفتنا بالشخصيات ، خاصة و أنه يعرف الكثير عنها ، فما لم تقله هي ، يحرص هو على جعلنا نتعرف عليه فارضا بذلك حضوره وهيمنته ، فيخبرنا عن سبب حديث عبد الله بالفصحى و يطلعنا على جانب من شخصية الحاج قويدر والمتمثل في صلابته و تفرده بالرأي *.

و من مظاهر حضور الراوي العليم بهذا النص المعتمد في سرده على الضمير " هو " تلك التعليقات الإيديولوجية التي فضحت وجوده "الرومي لازم يروح لم تكن الفكرة جديدة بالنسبة للحاج قويدر بن سوكة ، كان هو المثقف الفقيه قد تعلمها قبل سفره إلى الحج منذ مؤتمر بروكسل في 1925 أيام نجم شمال إفريقيا وقتها كان الحاج مصالي ، ومناضلو النجم قد طرحوا قضية استقلال الجزائر عن الدولة المستعمرة (فرنسا) لم ينخرط الحاج قويدر بن سوكة في نجم شمال إفريقيا كون هذا الأخير قد تأسس في باريس غير أنه بمجرد انتقال النضال إلى الجزائر مع منتصف الثلاثينيات كان الحاج قويدر من السباقين إلى الانخراط في حزب الشعب حتى قبل تأسيسه » [2] .

أما في نص **(عواصف جزيرة الطيور)** ، فما يمكن قوله عن الرؤية الخارجية يتمثل في كونها أطرت على وجه الخصوص تلك المقاطع التي يفترض أنها نصوص تاريخية ، منها ما أخذ من كتب التاريخ ، ومنها ما ألفه الروائي نفسه لخدمة أفكار وتصورات معينة ، اعتمادا طبعا على وقائع تاريخية محددة يتم تقديمها اعتمادا على السرد الموضوعي ، خاصة وأن

---

[1] السابق: ص 36 .

* نفسه : ص13 .

[2] نفسه : ص ص 16 ، 17 .

المقطع السردي التاريخي يعتمد في بنائه على شكل سردي واحد هو الرؤية الخارجية من جهة لأن الراوي المؤرخ لا يشارك في الأحداث « أوكل سليمان البيضاوي أمر الدفاع عن المدينة إلى قائد شاب يدعى محمود ، فأعد هذا ألف فارس و ثلاثين مدفعا كبيرا ، واستدعى من سائر مناطق جزيرة الطيور قواتا كبيرة بلغ تعدادها خمسة آلاف فارس و ألف وخمسمائة رجل من المشاة و عسكر بهم في اسطاوالي ... » [1] .

وفي مقاطع أخرى نجد الراوي المؤرخ يصف نزال الأمير عبد القادر الجيش الفرنسي «...وأخذ الأمير يهاجم معاقل الاستعمار [...] و دارت معركة كبيرة بينه و بين " كافينياك " في سيدي ابراهيم حيث أذاق الأمير عبد القادر الفرنسيين مرارة الهزيمة في سبتمبر 1845 وفي سنة 1846 استطاع أن يجدد قواته و يجمعها ، و جعل يفتح البلاد من جديد حتى بلغ جبال جرجرة ... » [2] .

إن الراوي المؤرخ ومن خلال استعماله ضمير الغائب في إرسال قصته يفتعل مسافة بينه وبين الأحداث ، مما يجعله متعاليا عليها لذا يحاول قدر الإمكان إضفاء شيء من الموضوعية والمنطقية على أحداثه وكثيرة هي المقاطع السردية التاريخية التي نعثر عليها ضمن هذا النص الذي حاول ربط حلقات التاريخ بعضها بعض ، والبحث في وجود علاقة تاريخية بين ما حدث بالجزائر يوم الخامس أكتوبر 1988 و يوم الخامس جويلية 1830 من خلال ما تقدم يمكن الوصول إلى أن الرؤية الخارجية المنطلقة من أسلوب السرد الموضوعي قد تعتمد في تقديم كل من الأحداث والفضاءات والأزمنة التي تحتضنها و كذا الشخصيات على الضمير "هو" كما قد تتنوع الضمائر المعتمد عليها ، إضافة إلى كل ذلك فإن « هذه الرؤية تقوم بمهمة بناء مادة الرواية بطريقة وصفية ، إنها تهدف إلى تقرير حالة قائمة ، فارفته حضورها على تلك المادة»[3] .

و إن كنا قد تحدثنا عن السيرة الذاتية مع الرؤية الداخلية فإن ما نعثر عليه مع الرؤية الخارجية هو ما يعرف بالسيرة الموضوعية التي تروي عن حياة الشخصيات الروائية كتلك

---

[1] جيلالي خلاص : عواصف جزيرة الطيور : ص 27 .

[2] نفسه: ص 38 .

[3] عبد الله ابراهيم : المتخيل السردي : ص 129 .

المقاطع التي تقدم لنا السيرة الموضوعية" للحاج قويدر بن سوكة" و ابنه "عبد الله" في "زهور الأزمنة المتوحشة" [1] ، و شخصيتي "جميلة" و "الجوهر" في "حمائم الشفق" [2] .

إضافة إلى ما سبق هناك تقنية سردية أخرى تنطلق هي الأخرى من الرؤية الخارجية والسرد الموضوعي و تتمثل في :

ب- الراوي الشاهد:

وجوهر هذه التقنية أنها عبارة عن « رؤية حسية بصرية تلتقط المرئيات لتحيلها إلى صور أشياء و أماكن » [3] .

والراوي الشاهد هو« الذي ينقل حكاية جرت أحداثها أمام سمعه و ناظريه و يكون حضوره لأحداثها ... فاعل أو مؤثر بحد ذاته في هذه الأحداث » [4] .

و نعثر على هذه التقنية غالبا عندما يعمد الراوي إلى العرض السريع للأحداث و كذا التحولات والتبدلات.

« كانت تتركز قصور الشيخ الأكبر و ضباطه بساحاتها الواسعة المزدانة بحدائق فواحة تتوسطها فوارات ساحرة من الرخام الأبيض و الأحمر و تحيط بها أسوار عالية مغطاة جدرانها بالفسيفساء ، و مزينة أبوابها بالأقواس و السواري الرخامية و الأروقـــة الزليجية المؤديـــة إلى المضاجع المخملية » [5] .

و في مراحل متفرقة من السرد، ومن خلال نصوص "**خلاص**" يمكننا العثور على مقاطع شبيهة بالسابق ، إذ تصبح عينا الراوي وكأنها كاميرا تحاول التقاط ما يقابلها من صور ومشاهد التقاطا آليا موضوعيا ، ويصبح عمل الراوي الشاهد شبيها بما يقوم به المخرج

---

[1] جيلالي خلاص زهور الأزمنة المتوحشة : ص ص14 ، 16 ، 17 ، 47 .

[2] جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص ص، 143 ، 144 .145، 146، 147.

[3] آمنة يوسف : تقنيات السرد الروائي في النظرية و التطبيق : ص 61 .

[4] سامي سويدان : أبحاث في النص الروائي العربي : ص 186 .

[5] جيلالي خلاص : حمائم الشفق : ص 78 .

السينيمائي من توجيه للكاميرا ومن ثم عملية المونتاج أو التركيب التي تحصل فيما بعد ، ومن هذا المنطلق وعلى غرار الذي ذهبت إليه " يمنى العيد " يمكن القول إن « مفهوم الراوي الشاهد جاء متأثرا بالانجازات التكنولوجية الحديثة التي أفاد منها التصوير السينمائي ، وأدى ذلك إلى التركيز على تقنية المونتاج أو على عملية تركيب الصور و الأحداث » [1] .

ونعثر في نص (**عواصف جزيرة الطيور**)على مقطع به عرض آلي وموضوعي لمجموعة من الصور، والمشاهد المتراكمة تعكس وبشكل واضح حالة الرعب والخطر التي ينفتح النص عليها جراء الأحداث الدامية التي عاشتها جزيرة الطيور يوم الخامس من أكتوبر " دبابات هليكوبترات ورشاشات ، وجيبات ، وقنابل مسيلة للدموع من جهة وصدور فتية عارية تحصد، فيتفجر الدم القاني من قلوبها الغضة البريئة سافحا على الشوارع و الأزقة ، ومتطايرا من على الشرفات و النوافذ و الأشجار المبهوتة من جهة الأخرى ... [2] . فالصور كما نرى متراكمة تراكم الصور في المونتاج السينمائي .

و من الصور المتحولة و المتبدلة ما ذكره الراوي في نص " **رائحة الكلب** " « صاعقة ينزل النبأ ، قشعريرة ، محمومة تدب في الجسم ، غثيانا يملأ الجو ... كرة دم رآها تسقط ... أمه في كفن ، كرة دم ما يزال يراها تتحدر بلا ضعف ... أشلاء تتهشم ، لا أحد يثور ، ثم فجأة تلك الهزة الراجفة فانحراف القطار عن السكة ، فابتهالات الركاب إلى الخالق ... » [3] .

و نعثر على نموذج آخر بنفس النص عند قوله « الكلب (طيور أم راكس) يجري بين أدغال وجذوع أشجار الغابة الكحلة ، أعشاش الزواوش ، و اليمام و الحارس ، آه " الشنوفي " بمقلاعه ذي القذائف المزرنفة عند الآذان ، الركض البيت ، الأم »[4] .

إن الراوي الشاهد الذي يمكن اعتباره عينا تلتقط المشهد وترصده أثناء حركته لا يمكن النظر إليه على أنه مجرد تقنية يتم اللجوء إليها فنيا لمجرد « تفنن أو تزويق ، بل هو اعتماد

---

[1] يمنى العيد :تقنيات السرد الروائي : ص 100 .

[2] جيلالي خلاص : عواصف جزيرة الطيور : ص 12 .

[3] جيلالي خلاص : رائحة الكلب : ص 47 .

[4] نفسه : ص 48 .

وظيفي أي له معنى ، إنه في الرواية الحديثة متسق مع وضعية الشخصيات في عالمها مع معاناتها »[1]

المعاناة التي تكاد تكون عنوانا يؤطر نصوص خلاص الروائية موضوع الدراسة ، المعاناة التي صارت رفيقا ملازما لهذه الشخصيات خاصة من خلال رحلتها سعيا وراء تحقيق آمالها وطموحاتها

لذا فإن الصور المتراكمة تتولى ربما عملية التعبير، و تنوب عن الراوي الشاهد و هذا ما يجعلنا ننظر إلى هذا العرض الموضوعي لا على أساس أنه مجرد عرض بل هو مفعم بالمعاني والدلالات التي يمكن استنتاجها ، و التوصل إليها عبر مراحل السرد المختلفة ذلك أن أهمية الراوي الشاهد ليست في مجرد عمل آلي يراكم الصور بتقطيع عبثي لها بل هي في جعل بنية الشكل تقول ، أي في جعل حركة البنية حركة دالة .

فهذا الراوي يجعل « من التركيب اللغوي عنصرا يتسق بدوره مع السينما أو مع تقنية أدائها ، كاميرا تلتقط الصورة و تعرضها و أنت ترى المشهد أو تقرأه » [2] .

الآن و بعد محاولتي الاقتراب من آلية عمل كل من الرؤيتين الداخلية والخارجية أود الإشارة إلى أن الفصل بينهما ، و تسليط الضوء على كل واحدة منهما بعيدة عن الأخرى تبقى مجرد عملية منهجية اتبعتها للكشف عن الوظائف التي تضطلع كل رؤية بأدائها ضمن النص السردي، و مختلف تمظهراتها ،والأشكال التي تتخذها كل واحدة أثناء ممارسة اللعبة السردية لأن النص الروائي « مهما كان أحاديا في هيمنة نمط ما من الرؤى فإن رؤى أخرى لابد أن تتسلل إليه » [3] .

فقد يتم التضافر بين كل من الرؤيتين الداخلية و الخارجية لأجل تقديم النص و يكون ذلك إما عن طريق التتالي بينهما أو التداخل ، و هذا ما يطلق عليه اسم **الرؤية الثنائية** التي نعثر عليها ضمن نصوص "**خلاص**" ، سواء أكان ذلك في مرحلة من مراحل النص أو كأن

---

[1] يمنى العيد "تقنيات السرد الروائي : ص 100 .

[2] يمنى العيد:الراوي"الموقع والشكل":ص100 .

[3] عبد الله ابراهيم : المتخيل السردي : ص 134 .

تكون مفككة بحيث تتوزع على كامل النص مثلما نجد في نص (**زهور الأزمنة المتوحشة**) الذي يعد أكثر النصوص اعتمادا على الرؤية الثنائية التي تغطي أكبر مساحة من النص تقريبا،و لعل هذا ما يؤدي إلى صعوبة اختيار نماذج بعينها دون الأخرى .

اعتمد هذا النص على أسلوب المشهد الذي يقتضي تقديم الأحداث بتفاصيلها لأنها تكون مرتبة ، و ترتيبها هذا هو الذي لا يتيح إمكانية اختزالها، و اختصارها، ونسج هذه المشاهد يتم اعتمادا على رؤى الشخصيات أو رؤية الراوي العليم الخارجية ، وطبعا تؤدي هذه المشاهد وظائف متعددة سبقت الإشارة إليها مع الفصل الخاص بمستوى بناء الزمن ، والمقطع الموالي يساعدنا في الكشف عن رؤية ثنائية فيها تداخل بين الرؤيتين .

« وجد سليمان فاطمة خلف الحوش كما أشارت إليه خيرة و ما أن رأته حتى احمر وجهها وكان الدم يتفتق من وجنتيها البيضاويين الصافيتي البشرة ، لكأنها من ورق جميل مصقول شفاف ، كانت قد ورثت عن أمها بنت بن صيفية كل شيء ، الشعر الأشقر الهفهاف و الوجه الأبيض الوضاء ، والقد المياس كغصن البان لذلك فلا غرو أن تسلب عقل سليمان كما كان هذا الأخير المحمر الوجه لخجله و دماثته قد ورث عن أبيه جماله الباهر بأنفه المقدود وعينيه السوداوين البراقتين ،وحاجبيه السوداوين الكثي الشعر و المقوسين كهلال العيد كل ذلك في وجه بيضاوي الشكل تفوح منه رائحة الرجولة و الشباب القويين

_واش راك سليمان ؟

_راني لاباس ، و أنت ؟

_أنا ثاني كيما راكي أتشوفي ، راني لاباس ، اشحال توحشتك يا فاطمة إشحال ... و أنت ؟ [1]

فكما نرى قدمت الرؤية الخارجية المعتمدة على السرد الموضوعي وصفا دقيقا لملامح الشخصيتين ،والمظهر الخارجي الذي ساهم بقدر كبير في التجاذب،والتعلق الحاصل بينهما ليفسح المجال بعدها للرؤية الداخلية التي تأخذنا إلى داخل الشخصية التي أتيحت لها فرصة التعبير عن مشاعرها، مشاعر اللوعة والاشتياق التي اجتاحت وجدانها،وطبعا هذه التقنية تتمكن من تصوير الانفعالات أفضل مما لو قام الراوي بوصفها.

---

[1] جيلالي خلاص : زهور الأزمنة المتوحشة : ص ص66- 67 .

و من النماذج الأخرى التي يمكن الاستدلال بها على التداخل بين الرؤيتين من خلال المشهد الذي يمسرح الأحداث"وقع حج هدا العام في الشتاء ،ولكن الأمطار لم تنزل على مكة طوال فترة الحج الأمر الذي سهل للحجيج أداء طقوس الحج في طمأنينة و هناء.

تعرف الحاج قويدر بن سوكة على أول من يحمل لقبه بن سوكة مصادفة في السوق بعد أداء مناسك الحج،وقبل السفر إلى المدينة المنورة بقليل كان دلك مفاجأة كبيرة بالنسبة إليه

_من أي بلد أنت؟

_من فلسطين.

_و أنت؟

_من الجزائر.

_شيء عجيب وكأننا من عائلة أو قبيلة واحدة _لا عجب في الأمر الوطن العربي كلّه عائلة أو قبيلة واحدة كبيرة.

ثم كان اللقاء مع حجيج بني مسوك الآخرين وعرف الحاج قويدر بن سوكة أنّهم يقطنون مشارف القدس، ثم توالت اللقاءات حتى صاروا أصدقاء وذات يوم :

_أريد أن أزور معكم بيت المقدس

_على الرحب والسعة يالحاج قويدر

وكانت فكرة الحاج قويدر بن سوكة في زيارة القدس مباشرة بعد زيارة المدينة المنورة واتفقوا على أن يسافروا معا [1] .

لقد استأثر الراوي بتقديم بعض المعلومات لأنه يعرف الكثير عن الشخصيات لكنه ترك مساحة للشخصية تثبت من خلالها وجودها، وكيانها داخل النص لأن الرؤية الخارجية غالبا ما تلغيه، فحديثها وإفصاحها عن رغباتها و أفكارها يجعلها تقول أنا هنا و كما يتحدث عنها تتولى الحديث عن نفسها، وهذا ما يحقق للنص توازنه، وبهذا تمتزج الرؤيتان في صورة متماسكة

[1] السابق: ص 46.

من التدّاخل والتشابك، وكأن الرؤى تتنازع فيما بينها من أجل الظفر بجزء من بناء المشهد، وتقديم الشخصيات وبلورة الحدث الروائي.

وتنجح الرؤية الثنائية في **(رائحة الكلب)** وتتمكن من تحقيق الهدف المتمثل في تصوير اضطراب الشخصية إثر الهزّة العنيفة التي زلزلت كيانها وجعلتها حائرة ،تائهة تحاول البحث عن حقيقة ما حدث، فالرؤية الخارجية ركزت على ما يظهر ويبدو من صفات الشخصية في تلك اللحظات إذ تلتقط الكاميرا كل ما يظهر وتترك للرؤية الداخلية مهّمة نقل ما كان يجول بخاطرها من احتمالات وبهذا الازدواج حصلنا على لوحة متكاملة «تحامل على نفسه المرتعدة ومد يده يحاول البحث عن زرّ الإنارة، ولكم كانت دهشته كبيرة حين لم يستجب المصباح... لإرادته (ماذا يجري في المدينة وراكس ماله يتمسح بي مذعورا ويعوي هذا هذا العواء الغريب الجنائزي ؟ لا شك أنّ خطبا عظيما وقع في المدينة لأنهض، الإرهاق ينزل رصاصا في ركبتيه ورغم ذلك فقد قضّ أسنانه وارتكز على أوّل شيء صلب صادفه فوقف ثم رمى قدمه صوب النافذة القريبة حيث مدّ يده لإزاحة الستار حتى يرى الشارع (ماذا وقع؟ أي كابوس أعيشه ؟ الظلام شديد الحلكة ولا إنارة في الشارع... ترى أوقع خلل في المولد الكهربائي الذي يزود المدينة بالنور ؟ ثم لماذا أرى الناس...يهربون وأسمعهم يتصايحون). وازداد هلعه فعلا لا سيما وأنّ الليل (حسبما يعتقد) ما يزال لم ينتصف بعد [1] .

فالسرد يتناوب بين مستويين ذاتي مباشر يمثله الكاتب العمومي الشخصية المركزية في الرواية، وموضوعي غير مباشر يمثله الراوي العليم، وانقسام تأطير الأحداث بين الرؤى الداخلية والخارجية له دور كبير وأثر فاعل في بث الحركة والتوتر في النص ذلك لأنّ الأحداث لا تتوالى حسب وقوعها في الزمان بل حسب أهميتها من منظور الراوي، وكأنّ الداخل والخارج يتداخلان ويتصادمان معا وفي آن واحد في شخصية البطل، فجاءت الأحداث أشبه بوقائع متناثرة لا ينتظمها خيط إنما تتشظى في ذاكرة الشخصية المحورية والقارئ وحده هو الذي يستطيع تركيب عناصرها وهذا التداخل بين الرؤيتين الداخلية والخارجية يكشف عن حالة متوترة لا تولي أهمية كبيرة للترتيب الزمني، إنما تجمع المواقف لتكشف عن الحالة النفسية المتأزمة للشخصية الرئيسية في الرواية فتتداخل الأزمنة والأمكنة.

---

[1] جيلالي خلاص : رائحة الكلب: ص 13.

ورواية (**رائحة الكلب**) تقيم نسيجا من أحداث متناثرة وقعت في أزمنة مختلفة والسرد نفسه بوصفه وسيلة تشكيل وبناء يتجاوب مع ذلك فتتداخل مستوياته الذاتية والموضوعية وهذا التعدد «لا يرمي إلا إلى جعلنا نرى عالم القصّة داخليـــا وخارجيـــا وموضوعيـــا » [1] .

ويمكننا العثور على مقاطع مشابهة سواء في نص (**عواصف جزيرة الطيور**) أم (**حمائم الشفق**) لأنه ما من نص من النصوص الأربعة المدروسة كان مخلصا في اعتماده على رؤية بعينها دون الأخرى، لكن كان ذلك بشكل متفاوت من نص لآخر وفقا لما تقتضيه بنية النص الفنية، وإذا ما اجتمعت الرؤيتان الداخلية، والخارجية في بنية النص الروائي يمكن القول بأنّ هناك ما يدل على النزوع "إلى الإنعتاق من هيمنة الرّاوي الواحد الذي ظل زمنا مهيمنا على بنية الرواية التقليدية، وما يدلّ أيضا على أن ثمة مرونة سردية تسمح بالانفتاح على الضمائر الأخرى غير ضمير الهو فحسب..."[2] .

فالنص الروائي يكون دائما بحاجة إلى المزاوجة بين الرؤيتين لأن هناك بعض الحقائق التي تخفى على الرّاوي الشاهد الذي يروي حدثا لم يكن مشاركا به، وهنا يتدخل الراوي المشارك ليكشف عن بعض الأسرار والأحداث التي لا يعرفها إلا الرواة المشاركون وهكذا يفضح «ذلك الجانب الخفي الذي فات حواس الراوي المشاهد أو الراوي الغائب»[3].

---

[1] سعيد يقطين:انفتاح النص الروائي:ص147.

[2] آمنة يوسف:تقنيات السرد في النظرية و التطبيق:ص 47 .

[3] سامي سويدان:أبحاث في النص الروائي العربي:ص 188.

3)الرؤية المتعددة :

إنها الرؤية التي تسمح بتعدد الرؤى التي تتضافر لنسج عناصر البناء الفني للنص كما تسمح بتعدد الرواة أنفسهم.

إنّ هذا التعدد والتحول يمارس نوعا من الخروج على «الأحادية وأبعادها يتجاوز الارتخاء الذي نحس به كمتلقين عندما نتعامل مع الخطابات الأحادية بخلقه لنوع التوتر لدى الملتقي، وإذا كان الخطاب الأحادي يتصف بالشفافية فنقيضه الخطاب المتعدد الذي يطفح بالعتامة »[1] .

فالمعرفة المطلقة والصوت الأحادي النابعة من أحادية الرؤية السردية تجعل الراوي يمارس نوعا من التوجيه لعملية القراءة من حيث كونه يسعى لجعل المروي له يشاطره ويشاركه رؤيته السردية «أما في الرؤية السردية المتعددة والمتحولة... فإننا سوف لن نجدنا أمام مروي له واحد، ولكن أمام مروي له متعدد، وهذا يفترض أساسا احتمالات قراءات متعددة وقراء متعـــددين، ودلالات متعـــددة »[2] .

وفكرة تعدد الرؤى تجعل مفهوم الراوي الواحد العليم المهيمن برؤيته على النص يتراجع قليلا ،وعوض أن يمتلك ولوحده حقّ المعرفة لكل شيء ،ويحتكر الكلام يفسح المجال لرواة يشغل كل واحد منهم حيزا مستقلا من المساحة الكلامية، فلكل شخصية صوتها المتميز المعّبر عن وجهة نظر خاصة بها وتتمثل وظيفة هذا الصوت في «استجلاء بواطن الذّات المتكلمة والكشف عن وجهة نظرها»[3] .

والراوي إذ يمارس هذه اللعبة فهذا يكون من باب « ديموقراطية الكلام وديموقراطية العلاقة بالشخصيات »[4] فيتيح الفرصة للشخصيات كي تتحدث عن نفسها ويختفي خلفها ليرى ما يمكن أن تراه كل واحدة معبرة عن وجهة نظرها تجاه حدث معين وتعددها يساعـــد على إدراك نمو

---

(1) سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي : ص 371.

(2) نفسه : ص ن.

(3) محمد سويرتي : مستويات بناء النص الروائي : ص 118.

(4) يمنى العيد : الراوي "الموقع والشكل": ص 174.

وتطــور الأحداث، وفي سياق الرؤية المتعددة يمكن الإشارة إلى مظهرين هما تعدد الرؤى وتعدد الرواة.

أ- تعدد الرؤى:

تشير يمنى العيد في كتابها "الراوي الموقع والشكل" إلى أنه قد تتعدد الرؤى وتختلف فيما بينها وترجع سبب ذلك إلى الصراع الذي ينشأ بين الشخصيات المختلفة في الآراء والأقوال وتذهب إلى أنه «إذا كان التعبير علاقة تخاطبية أي حوارية بين الناس الذين يعيشون في مجتمع، فهو بحكم كونه كذلك ذو طابع صراعي أو تناقضي» [1] .

وتتاح الفرصة للشخصيات كي تتحدث ،وتتقاسم بذلك المعرفة لأن ما قد تعرفه الواحدة لا تعرفه الأخرى ،فتظهر بذلك مرة مشاركة في الأحداث ومرة راوية لها مما يكشف نوعا ما طبيعة الحيرة التي تكتنفها، وهذا التعدد في أدوار الشخصيات ووظائفها ينعكس على الحدث الذي تتفرق وقائعه وعناصره ،وتتمكن الرؤية من افتكاك مكانة مهمة في السرد إذا ما كانت جزءا من شخصية تفرض حضورها بقوتها ،و إذا ما اختلفت رؤى الشخصيات ،وتعددت فإن هذا يتيح مقاربة المواضيع الشائكة دون خوف كما وجدنا **"جيلالي خلاص"** يفعل من خلال نصوصه الروائية المختلفة ،والتي لا يمكن بأي حال من الأحوال نفي وجود الإيديولوجية بها خاصة وأنها تعدّ من بين مكوناتها الأساسية لأن النص الأدبي لا يقوم على بنية لسانية مجردة بل على بنية خارج لسانية (Extra linguistique) تتداخل فيها مجموعة هائلة من القيم الإيديولوجية ذات الأصول المختلفة. [2]

وتقوم الشخصيات المختلفة بالتعبير عن رؤاها سواء أكانت متشابهة ،أو مختلفة بطرق متباينة وفقا لما تقتضيه طبيعة البناء الفني للنص، والذي تجدر الإشارة إليه على مستوى الرواية العربية عموما والجزائرية التي لا تشذ عنها أنه « تم الانتقال من خطاب سياسي ثوري من أجل الاستقلال السياسي إلى خطاب سياسي معارض لنظام السلطة في المجتمعات العربية »[3] .

---

[1] يمنى العيد: الراوي"الموقع والشكل" : ص 22.

[2] علال سنقوقة: المتخيل والسلطة : ص ص 37-38.

[3] نفسه : ص 41.

وهذا الذي نستشفه من خلال نصوصنا الأربعة التي تجمعها إيديولوجية واحدة يمكن تسميتها إيديولوجية الرّفض، إمّا رفض المستعمر من خلال الدعوة إلى الثورة، أو رفض الواقع المزري وإدانة الأساليب التي تحد من حرية الإنسان، فنجد معظم الشخصيات الروائية تفكر في التخلص من الأوضاع المزرية التي آلت إليها لأنها تشبعت بقناعة وحيدة هي ضرورة التغيير وقلب العالم رأسا على عقب.

والشخصيات التي تشيد عالم "**خلاص**" الروائي صاحبة أفكار ثورية تدعو من خلالها إلى التضامن والإتحاد والتمرد على الواقع المزري، فالثورة تبدأ داخلية ثم تجد سبيلها إلى الخارج لأن الشخصيات تعي الحياة التي تعيشها ، وتعلم ما يجب فعله لتغيير هذا الواقع بظروفه الصعبة المأساوية، وروايات "**خلاص**" لا تكتفي بأن تكون مرآة عاكسة للعالم الخارجي بل نجدها حريصة على استثمار التعارضات الفكرية والانتماءات الإيديولوجية والمواقف الثقافية المتباينة.

وبهذا فهي توظف شذرات من ذلك العالم وتعيد إنتاجه وتركيبه بما يوافق أنظمتها السردية ونجد دائما محاولة لكشف عيوب هذا الواقع وانتقاده ومحاولة تجاوزه إلى ابتكار عالم بديل.

فالنص الروائي يفتح لنا «زاوية على التناقضات الاجتماعية التي لا تجد لها حلا في ايدولوجيا الواقع، فيحاول الروائي عبر التخييل حلها في نصه المتخيل، وهكذا يغدو النص الروائي ذا وظيفتين جمالية تخيلية وإيديولوجية لها علاقة بالواقع الاجتماعي الذي استقى منه الكاتب روافده التي شكلت روافده المعرفية والتخييلية»[1] .

إنّ نصوص "**خلاص**" الروائية التي شكلت مادة هذه الدراسة محكومة بتعدد الرؤى لأنها تقوم أساسا على الصراع الذي يغذيها، ويعدّ محركا رئيسيا لأحداثها، الأمر الذي يفسح المجال لشخصيات مختلفة كي تعبر عن وجهات نظرها وإن كان «كل عمل فني محكوم وعلى مستوى القول منه بموقع هو موقع الكتاب القابع خلف أصوات المتكلمين في نصّه »[2] لكنه يحاول

---

[1] السابق : ص، 42.

[2] يمنى العيد :" الراوي" الموقع والشكل" : ص 59.

ممارسة عملية إخفاء وإيهام بتواجد مجموعة من الأصوات المتعارضة المتناقضة لبعضها البعض «فيكون عليه آنذاك أن يتقن ممارسة اللعب الفني وإبداع أدواته»[1] .

ينمو الفعل الروائي **(حمائم الشفق)** صراعا بين رؤيتين مختلفتين، بين قوتين متباينتين، فينشأ بينهما حوار فني يستمد ديناميته الحقيقية من التناقض، وتنمو الصياغة نموا صراعيا بين الرؤيتين.

وعلى حد العلاقة بالوطن يولد الصراع ، شخصية تضحي بنفسها لتغير وجه المدينة المنكمش، وإنشاء المدينة الحلم، وفي المقابل نجد من يحاول القضاء على هذه المحاولات وقبرها، إنه صراع حول أمر مشترك حول المدينة التي تعتبر صورة للوطن ككل، صراع أساسه التناقض بين قيم منها ما يتجه اتجاه صالح الإنسان وتقدمه ومنها ما يتجه ضد مصلحته.

فالشخصيات تجمتع حول فكرة واحدة رغم اختلاف الوسائل المتبعة لتحقيقها في حين تقوم السلطة على العنف الذي يعتبر الوسيلة الأساسية لتحقيق المطلب السياسي، ويرحل الراوي إلى الماضي فيتم استنطاق الذاكرة الماضية التي تجعل التاريخ شاهدا على انحراف الحاضر من خلال سلوكات المسؤولين الذين باعوا قناعاتهم الثورية، وتخلوا عنها انصياعا لإغراء المناصب، والمصالح الشخصية ،باعوا الوطن وصاروا يعملون على تصفية كل من يرفض الانضمام إليهم كما حدث مع "**بوجبل**" في ظهيرة نهار تلك الليلة، تشاوروا فأجمعوا على أنّ الرجل سيقوض جميع مخططاتهم إذا لم يستلوه من "حي الجبل" إلى الأبد، لم يكونوا يفكرون في العواقب التي قد تنجر عن فعلتهم تلك إلا كأوهام بعيدة قد تخمد كالكانون الذي تسحب منه الجذوة المذكية[2] إنهم يخونون وطنهم الذي صار في نظرهم جيب "جيب هو الوطن إذن، جيب هي المدينة لا غير" [3]، الخيانة مقابل مصالح زائلة مستغلين تلك الشرعية الوطنية التي اكتسبوها بنية غير وطنية، يخونون الأمانة أمام شهوات المادّة الكثيرة، هذا الذي يمكن اعتباره انتقادا لشخصيات تزعم أنها تمثل الثورة لا انتقادا للثورة في حد ذاتها ، وهذا ما يقود بطبيعة الحال إلى نقد السلطة الحاكمة التي يمثلها هؤلاء الوطنيون المزعومون أصحاب المصالح

---

(1) السابق : ص 33.

(2) جيلالي خلاص: حمائم الشفق :ص 184.

(3) نفسه : ص 132.

الخاصة ، النقد الذي يمكن اعتباره أهم ظاهرة إيديولوجية في النص ، فهؤلاء الأشخاص خالفوا طبيعة المرجعية الثورية نتيجة لبعض الاختيارات السياسية و الاهتمام ببعض القضايا المادية التي لا علاقة لها بمصلحة الشعب ، لذا نصبت الشخصيات الرئيسية في هذا النص نفسها مسؤولة ، تتولى عملية الدفاع عن الطبقات الفقيرة من خلال إحلال العدل، والديموقراطية والمساواة في المجتمع، وسلاحها حب الوطن والإخلاص له بعيدا عن المصالح الشخصية الزائلة « في سبيل مدينتي رفضت كل شيء إلا أن أبقى وفيا لها ، خادما في بلاطها، الأغبياء لم يفهموا موقفي طبعا ، وهل فهموا شيئا في هذه الحياة ؟ الملذات طغت على أفكارهم وحواسهم فلم يعودوا يرون من الحياة سوى ثلاثة ، المال والنساء والخمر ، حتى الوطن وضعوه في الجيب حتى لا يفلت منهم غير أنني لم أنصع ، وماذا أجني من هذه الفانية إن انصعت مالا ؟ نساء ؟ خمورا ؟ كلها سهلة و بمقدور المرء أن يحصل عليها بنشة كف كما يقال في مدينتنا ... إنما المجد هو الصعب ... » [1] .

إن افتتاحية **(حمائم الشفق)** يمكن اعتبارها مفتاحا يمكننا من ولوج عالم الراوي ، و مؤطرا لإيديولوجيته الرافضة ، أيضا بالاعتماد على صوت ثان هو صوته الداخلي المنبعث من ذاته (الراوي ، بوجبل) والذي يعد بمثابة الدافع الذاتي المحفز الذي يظهر للوجود بسبب الوضعية الصعبة التي وجد الراوي نفسه عليها ،والتي تؤدي في معظم الحالات إلى الشعور باليأس والاستسلام ، و هذا الصوت الداخلي الذي نعتبره الذات الثانية للراوي له دوره في الكشف عن البنية الفكرية للنص ، كما نجد أن هذا الصوت الداخلي يتدخل ليشحن الراوي بقوة تؤدي به إلى استشراف المستقبل، والتخلص من هيمنة رؤية الماضي والانحباس فيه ،

وهذا الصوت المنبعث من أعماق الشخصية يساند إيديولوجية الراوي المتمثلة في رفضه الانصياع للسلطة و إغراءاتها ، و يدفع به قدما نحو الأمام ، نحو الأمل وتحقيق الطموحات وتجسيد الأفكار، و الرؤى، وضرورة التسلح بروح المغامرة بكل بساطة لأن المستقبل رهن القناعة و الإيمان بالتحلي بروح يشحذها العزم و الإيمان و التفكير في بناء المدينة الجديدة رفقة كل من "**جميلة**" و " **برهان** " ، فهذا الكلام النابع من ذات الراوي ثمن إيديولوجية الرفض لديه،رفض الأوضاع الداعية إلى الاستسلام و الوقوف وقفة المتفرج على البلاد و هي تنهب.

---

[1] السابق : ص 18.

فافتتاح النص بالكلام الذي يسرده الراوي بضمير المتكلم ، و المشارك في القصة بوصفه شخصية لها حضورها في الأحداث يجعلنا ندخل عالم الرواية تحت إيهام قوي بأننا إزاء أحداث واقعية ،و أن أحد الأبطال المعايشين للأحداث هو الذي يقوم يسردها ،و هذا ما يحقق شكل الرؤية مع التي أسلفت الإشارة إليها من خلال الرؤية الداخلية ، فالراوي لا يمتلك معلومات جديدة عن الحاضر و المستقبل إلا بالقدر الذي تتيحه الأحداث الواقعة في الحاضر و الدليل هو تلك التساؤلات المتعددة التي كان يطرحها " **بوجبل** " عن مصيره ، والاحتمالات التي كانت تساوره ، و من خلال شخصية "**بوجبل** " تمكنا من التعرف على بقية الشخصيات كالجوهر وجميلة و طبعا ذكر الراوي لهذه الشخصيات لم يكن من قبيل الصدفة بل هو اختيار وضع خصيصا لتصنيف جملة من الرؤى الفكرية والإيديولوجية التي تدفع حركة الحدث في النص.

وكلام الراوي عن بقية الشخصيات ما هو إلا وسيلة لإخبارنا ، و إطلاعنا عن الطروحات الإيديولوجية التي تعتنقها و الداعية إلى ضرورة التغيير الجدري لوجه المدينة و معارضة مشاريع الشيخ الأكبر و جلاوزته ، كمعارضة أبناء المدينة أمثال " **بوجبل** " و " **برهان** " و"**جميلة** " لمشروع القطار اللي يمشي تحت لرض

و من خلال هذه المعارضة تتعدد الرؤى، وتتباين من حيث طريقة رفض الانصياع للشيخ الأكبر لكنها في النهاية تصب في خانة واحدة هي النضال من أجل تحقيق المبادئ ،و محاربة الفساد." **بوجبل** " من خلال البارود و الرصاص و العمل النقابي ، "**برهان**" من خلال لوحاته" **جميلة**" من خلال المخططات التي كانت ترسمها من أجل تغيير وجه المدينة " **فبوجبل**" و"**برهان**" « ترسبت في أعماقهما فكرة أن بمقدورهما تغيير وجه المدينة ، فشرعا يخططان لقلب شكلها الحالي بإزالة الأسوار التي بنيت لحماية قصور الأثرياء الذين استولوا على قلبها خلفا للغزاة ، و تسوية شوارع جديدة تفتح صلب المدينة لبررتها المشردين [...] لم يكونا يريدان غير شوارع واسعة ذات إسفلت مخملي ، كانا يحلمان بتكثيف شبكة المواصلات الحضرية وهو ما أثار غضب الشيخ الأكبر الذي أمر على الفور بأن تخمد أفكار الرجلين

بدفنهما هما بالذات في غياهب اللارجوع خاصة و قد كانا (الرجلان) يهددان بتقويض مشروعه الشخصي الذي أملته عليه عيون تلك الجنية البحرية »[1] .

لقد عارضا هذا المشروع و رفضاه بشدة و كانا يدركان « أن غفوة المدينة لم تكن سوى الهدوء الذي ينذر بقدوم العاصفة ، هكذا إذن لابد من أن يدلفا إلى غرفتيهما لكن بدل أن يطاوعا النعاس ، يروحان ينبشان بخنجر من فولاذ طيات الظلام المدلهم ، لابد من تحدي الليل » [2] .

فهذا الصراع الذي تعيشه الشخصيات في مواجهة الشيخ الأكبر بمشاريعه المشوهة للمدينة،والظالمة لأبنائها البررة هو الذي أدى إلى تضافر عدة رؤى لبناء النص ، و في ضوء هذا التعارض يتطور الحدث و تتضح ملامح الشخصيات كما أسلفت الذكر من خلال الفصل المتعلق ببنية الشخصية الروائية ، و تتحدد معالم البنية الزمكانية.

نص (**زهور الأزمنة المتوحشة**) يستمد موضوعه من التاريخ الماضي الذي تتم استعادته كتجربة عظيمة ، و كل الدلالات المشكلة للنص مأخوذة من المرحلة التي تسبق اندلاع الثورة التحريرية ، فكل من "**الحاج قويدر**" و أبنائه شخصيات تتأجج نفوسها غيرة و حبا للوطن ، تضافرت مجموعة من العوامل لبناء فكرها الإيديولوجي، أولاها الظروف القاهرة التي كان يعيشها الناس إبان الاستعمار، رحلة الحاج قويدر إلى الحّج، ومنها إلى فلسطين والتي كانت نافذة سمحت له بالتزود بمجموعة من المعارف التي عمقت روحه الوطنية الثائرة.

وتعتبر ممارسات الاستعمار من ظلم وقهر واستعباد رافدا قويا يهيمن على فكر الشخصيات ويساهم بقدر كبير في بناء إيديولوجيتها.

يصور هذا النص الصراع الحضاري مع المستعمر، كما يكشف عن الاختلافات القائمة بين الإيديولوجيات الوطنية، وتناقضاتها الداخلية (الإشارة إلى الحركات التحريرية، واختيار الحاج لحزب معين دون غيره) ونجده (النص) يسجّل في ذات الوقت تاريخ الجزائر البطولي من خلال تصويره لصراع إيديولوجي بين طرفين ،أحدهما يسعى إلى تزييف وعي المغلوب وتحطيم هويته وجعله تابعا له وهو المستعمر، الذّي يعمل جاهدا من أجل تصفية الإنسان

---

[1] السابق: ص ص 127 ، 129 .

[2] نفسه: ص 123 .

باعتباره أداة نضال ومقاومة، يستعمل القوة المادية لتحطيم الجسد وإعاقة مسار التحرر، أمّا المغلوب فيعتمد مبدئيا على الرفض كأداة مقاومة ونضال ثم يسعى لبناء ذاته الإيديولوجية.

ولا شك أنّ المقاطع الحوارية التي كانت تظهر في هذا النص من حين لآخر هي التي سمحت بظهور الرؤية المتعددة، لأنها كشفت وأعطت فكرة واضحة عن جملة القضايا الفكرية والإيديولوجية، كرفض ذل المعمر" **ريدان**"، إلى جانب تصوير مواقف الشخصيات من الأوضاع التي تعيشها، والتي يمكن اعتبارها وعيا إيديولوجيا يسعى للتغيير انطلاقا من رفض الواقع.

ويعتبر المشهد من أبرز التقنيات التي تتيح للشخصيات فرصة التعبير عن رأيها والإفصاح عن وجهة نظرها، إذ تكثر القضايا والمواضيع التي تثير النقاش و الجدل، وكلما تعددت الشخصيات تعددت الرؤى وتبعها تعدد الرواة.

كالمشهد الذي يجمع أبناء" **الحاج قويدر بن سوكه**" بعد أن قرر هذا الأخير جس نبض المعمرين ومدى استعدادهم للهرب أو البقاء ، و وقع الاختيار على المعمر" **ريدان**" ، و عندما تم طرح القضية أثارت نقاشا بين الإخوة لاختلاف مستوياتهم الثقافية و تباينها ، و لما كان أثارت نقاشا بين الإخوة لاختلاف مستوياتهم الثقافية و تباينها ، و لما كان "عبد الله" أكثرهم ثقافة كانت إجاباته هي الشافية خاصة و إنه يمثل "**الحاج قويدر**".

_حمو : أية عملية هذه ؟

_عبد الله : حرق مزرعة مثلا ؟

_عبد القادر : هو نقتل المعمر صاحبه ؟

_عبد الله : لا لسنا في وقت القتل والاغتيال حاشا

[...]

_محمد الكبير : وعلاش نخوفوه برك ؟

_عبد الله : القضية هي راهي تجربة ما هيش حرب (أجوبة عبد الله كانت مختصرة عن قصد فقد تعلم من أبيه الحنكة في الإقناع بما قلّ ودلّ).

_سليمان : وإذا ما خافش الرومي

_عبد الله : أنجربوا حاجة أخرى

_محمد الصغير : كيف حاجة أخرى ؟

عبد الله ك حتى ايجي وقتها نتناقشو فيها

ويتواصل الحوار بين الأخوة ليحتل المشهد حوالي أربع صفحات، وفعلا تنجح الخطة ويهرب المعمر ريدان تاركا كل شيء وراءه، ولكن بعد فترة يعود، وعودته هذه تكون مصدر قلق الحاج الذي يجمع أولاده من جديد لوضع حل نهائي لهذه المشكلة.

«الحاج قويدر : عودة ما فيهاش خير، واش راكم تشوفو ؟

عبد الله : نلتزمو الصمت والحذر

أحمد : أحسن ما تفعل »[1] .

«وهكذا يأتي الكلام حوارا يطرح أسئلة، أو يقدم أجوبته الحاملة لأدلتها وبراهينها لمنطقها كي تكون مقنعة في توجهها لمن تخاطبه أو تحاوره» [2].

ونشير إلى أن القضية الثانية التي أثارت الجدل والنقاش على مستوى هذا النص هي استشارة "الحاج قويدر بن سوكة" لأصدقائه الأعيان عندما قرر الموافقة على زواج ابنته من سليمان الحلاب الذي ينتمي إلى دوار الفقاير، واختلاف الآراء والمواقف حول قضية زواج الأعيان من الفقاير أدى إلى تعدد الرؤى لأن كل واحد كان ينطلق من تفكير خاص به، الأمر الذي أدّى إلى انقسامهم إلى معارض ومؤيد، والمشهد الموالي يصور ذلك بشكل واضح :

- يا الحاج محمود واش رايك راني رايح الناسب واحد ما الفقاير ؟

- واش راك اتقول يالحاج قويدر ؟

- قلت لك رايح الناسب واحد ما الفقاير

---

[1] جيلالي خلاص : زهور الأزمنة المتوحشة : ص ص 28-29.

[2] يمنى العيد : الراوي " الموقع والشكل" : ص22.

- هذا شيء غير معقول،

- هذا شيء ينقص من قيمتك

- حتى حاجة ما تنقص من قيمتي (وسمعهما الحاج الصدوق الذي كان ساهيا فتلفت إليهما مستفسرا)

- واش حكاية لفقاير هذي ؟

- اسمع يا الحاج قويدر بن سوكة وما أدراك حاب يناسب واحد ما الفقاير

- هذي حاجة غريبة فعلا !

-اخلاصو شباب الأعيان !

-لا ماخلاصوش ولكن شاب ما الفقاير اخدم عندي أو عزتو كي أوليدي وحبيت الناسبو باش يقعد في الحوش الكبير

- كيف داير هاذ الشاب يا حاج قويدر ؟

- جميل الوجه قوي العضلات

و ينتهي الحوار بسكوت الجميع إما اقتناعا بكلام الحاج ،أو استغرابا لما قرر فعله فالكلام حين يأتي حوارا يأتي مناقشة، قبولا أو رفضا مما يشير إلى اختلاف الرؤى التي منها ينطلق.

ونلاحظ من خلال النموذجين السابقين إلى أنه رغم تباين الرؤى واختلافها إلا أن الشخصية التي تفرض هيمنتها تكون عادة من أهم الشخصيات الفاعلة في النص. وهكذا يتم من خلال الرؤى المتعددة نسج أسلوب سرد خاص يستفيد من أسلوبي السرد الموضوعي والذاتي. [1] لأن الراوي العليم المنطلق من الرؤية الخارجية هو الذي يؤطر الرؤى الداخلية التي تبسط الوقائع وتشرح أفعال الشخصيات، ونراه أحيانا "يمعن في التراجع عن مسرح السرد فيبدو مجرد وسيط

[1] عبد الله إبراهيم : المتخيل السردي : ص 138.

أو مجرد شاهد يترك الشخصيات لا فقط أن تقول بل أن تنطق بالمحكي، إذ ذاك يتخذ القص شكل الحوار أو شكل الكلام المنقول حرفيا أو بأكثر ما يمكن من الأمانة "[1] .

والحديث عن تعدد الرؤى يقودنا حتما إلى الإشارة إلى تعدد الرواة الذي يعتبر «وسيلة سردية توهم بالموضوعية والتجرد على طريقة القصص الإخباري القديم »[2] وهذه التقنية ما هي إلا طريقة من طرق تنظيم الصياغة السردية و« ليست سوى مسألة فنية، إنها إيهام بتعدد المواقع، وأحيانا باللاموقع على أنّ هذه الممارسة الفنية ليست في معناها سوى ممارسة لديموقراطية التعبير»[3] .

---

[1] يمنى العيد : الراوي "الموقع والشكل" : ص 73.

[2] سامي سويدان : أبحاث في النص الروائي العربي : ص 183.

[3] يمنى العيد : الراوي "الموقع والشكل" : ص 177.

ب- تعدد الرواة :

تؤدي العلاقة التي يصطنعها الراوي بينه، وبين الأحداث إلى إتباع السرد الذاتي الذي يعتبر أسلوبا مناسبا للتعبير عن الموقف الذاتي من الأحداث بوصفها متصلة باهتمامات الراوي،فيتمكن من إدخال أساليب أخرى في سياق أسلوبه الذاتي الذي يؤطر الأحداث فيغيب تاركا السرد الوثائقي المنتزع من المصادر يعبر عن الأحداث، فتنبثق أصوات الشخصيات وتتم الاستعانة بعدة رواة يتناوبون على رواية الأحداث ، فيسرد كل واحد منهم قصته أو قصة قد تختلف عما يرويه بقية الرواة «وهذا ما يسمى عادة بالحكي داخل الحكي، وعلى مستوى الفن الروائي يؤدي هذا إلى خلق شكل متميز يسمى الرواية داخل الرواية» [1] .

وكل شخصية لها صوتها المتميز الذي يعبر عن وجهة نظرها، ويتولى كل راو التعبير بطريقة مباشرة دون تدخل الراوي المهيمن الذي يتحول إلى مؤطر وعون سردي «يقوم بتوزيع الأدوار على الشخصيات وبالتنسيق بينهما»[2] .

ويصلح لهذه المهمة الراوي في نص **(عواصف جزيرة الطيور)** الذي توقفت عنده أثناء تناولي للرؤية الداخلية المنطلقة من أسلوب السرد الذاتي، فهذا الراوي يظهر في البداية مشاركا في الحكاية يروي من الداخل تجربة عاشها، إنها الأحداث الدامية التي عاشتها جزيرة الطيور في أكتوبر وانطلاقا من ص 19 يستحضر تاريخ الجزيرة بأهواله ومحنه وكوارثه المتلازمة عصرا بعد عصر لتتحول الرؤية من الداخلية إلى الخارجية إلى غاية الصفحة 43 لتعاود الرؤية الداخلية الظهور ومع الصفحة 46 نتعرف على هوية الراوي التي ظلت مختفية، فما نعرف عنه سوى أنه مشارك في الأحداث، وتؤطر هذه الرؤية بقية الأحداث لكن مع تعدد في الرواة لأن الصحفي كان يحاول التحقيق في قضية الجثث وتعرفه على هوية اثنتين منها كما عرفنا سابقا كان سبب سجنه «سجين أنا لأنني اكتشفت أسرار الخبر أو على الأقل حصلت على

---

[1] حميد لحمداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي : ص 49.

[2] محمد نجيب العمامي : الراوي في السرد العربي المعاصر : ص 197.

ما ورائية نصف الخبر، نصف الإيمان إذ أنني لم أتوصل بعد إلى معرفة هويـــة الجثتين الأخريـــن »[1] .

وطبعا كلما وصل إلى وثائق مهما كان نوعها نجده يحيلنا عليها مباشرة ،ويوكل عملية السرد إلى أصحاب هذه الوثائق، والقاسم المشترك الذي يجمع بين هؤلاء الرواة أنهم ينتمون إلى فئة المثقفين الذين اختفوا في هذه المدينة بطريقة غريبة وعجيبة في ذات الوقت، ويتقاسمون أيضا شعورهم بالتشاؤم والخوف من المجهول وحالة اللااستقرار النفسي التي يعيشها مثقفـــو البلد.

«سكان المدينة الذين وثقوا في يرون حكايات غريبة تبدو أقرب إلى الخيال والأساطير منها إلى الواقع وإن كانوا يقسمون بعيونهم العزيزة أنها حكايات واقعية، بعض المختفين خرج يتجول في حيه ذات عصر فلم يرجع إلى بيته، كما أن لا أحد من سكان الحيّ رأى الرجل ساعة اختفائه [...] لا أحد يريد أن يتحدث عن مصير هؤلاء المختفين اللهم إلا الرضوخ لتلك الزفرات المبررة بوقائع تاريخ غريب مملوء بالاختطافات»1 ومن الأمور التي حيرته تلقيه صفحة قيل له بأن الكاتب منصور هو الذي كتبها ورجح أنها بداية رواية أو قصة غير مصححة تفيض حزنا وتشاؤما ويقوم بسردها فيكون الراوي من الدرجة الثانية، لأن منصور يقدمها مستخدما ضمير المتكلم «يكفيني عذابا أني ولدت في جزيرة الطيور، فكنت هبابا عفوا أقصد كاتبا »[2] .

وبعد أن أطلعنا معه على مضمون الصفحة اتهم رجال (الأع) باختطاف الكاتب لأنهم ربّما عثروا على باقي المخطوط فصادروه واستخلصوا شيئا خطيرا كعادتهم دائما (إذ أن الأع يرون في كل خيال جامح مسا بأمن المشيخة ودعوة لقلب نظام التشييخ فالقوا القبض على الكاتب منصور وأعدموه غرقا في البحر)[3] .

وبنفس التقنية السابقة التي أحال بها السرد إلى راو آخر يسند المهمة لصاحب الصفحات المقتضبة التي وصلته دون أن يحمل المظروف اسم المرسل وعنوانه، فحدس بأنها قد تكون مشروع مذكرات أحد مثقفي البلد الذين لم يكونوا على قدر كبير من الشهرة فاختفوا دون أن

---

[1] جيلالي خلاص : عواصف جزيرة الطيور : ص 47.

[2] نفسه: ص 68.

[3] نفسه : ص 69.

ينتبه إليهم أحد وهنا يكون علم الراوي الأول "الصحفي" محدودا لأننا نطلع معه على مضمون الظرف الذي يغمر صفحاته الشعور باليأس والقلق والخوف.

« لعلّ أصعب اختيار يواجه المرء أن يجد نفسه أمام الموت[...] كان الوطن يعيش أحداثا خطيرة وكنت من بين الذين خصهم رجال الأع للتحقيق معهم في أمور كنت أعتبرها غريبة كأن يسألونك عن رمز الجن في كتاباتك ومغزى البخور في صورك الشعرية [...] وهكذا وجدتني أسأم وأغرق في سوداوية لا نهاية لها، استوى عندي الليل والنهار واختلطت علي الألوان ولم أعد أميّز بين الشمس والقمر، وهجرتني الأفكار، حتى خلتني موشكا على نوع من الجنون أو حتى البله الذي أعتبره أبشع مرض قد أصاب به »[1] .

ومن الأمور التي كانت تقلقه فعلا قصة الانتحار التي انتشرت في الأوساط المثقفة في تلك الأيام التي ميزتها الظروف الصعبة التي كانت تمر بها البلاد واعتبر مواقف هؤلاء الأدباء وانتحارهم ضربا من الشجاعة التي كان يفتقدها هو الذي كان يشعر بالعار والذل والخوف والخذلان « كنا نحن وما نزال نشعر بالعار والخذلان والجبن لعدم إقدامنا على فعل شيء عدا الردّ على أسئلة الأع المقلقة، كل حسب قدرته وشجاعته أو جبنه مع شعور بخوف صار مزمنا [...] الشك، الخوف، الذل، الخذلان وما يشابهها من مشاعر دنيئة خسيسة هل تلازمنا إلى الأبد أم سنقبل يوما على استئصال جراثيمها الخبيثة... »[2] .

وطبعا هذه الصفحات زادت من حجم الحيرة التي كان يعيشها راوينا الرئيسي الذي كان منشغلا باكتشاف الحقيقة «المهم أن هذه الصفحات زادت تصاعد حيرتي وأدخلتني في دوران دوامة لم أكن أتوقع أن تباغتني هكذا وأنا منهمك في التحقيق في موضوع كنت أعتقد أنه محدد، حيرتي تضاعفت بالخصوص لأن المظروف المجهول لا يحمل أي دلالة على هوية مرسله عدا الخاتم المثبت من البريد المركزي "للبيضا" عاصمة جزيرة الطيور...».[3]

---

[1] السابق : ص ص73-74.

[2] نفسه : ص 75.

[3] نفسه: ص 77.

راوٍ آخر يتسلل إلى ساحة السرد عندما يعثر الصحفي "**عبد القادر**" على تلك الوثائق التاريخية، والتي جعلته يشك بأنها السبب في اختفاء المؤرخ لأنها تكشف عن حقائق تاريخية خطيرة تتعمد أطراف على قدر كبير من الأهمية السكوت عنها وإخفاءها خدمة لمصالحها الشخصية «إغراق المؤرخ قد تكون له علاقة بهذا، وحتى عدم الكشف عن حياته وكتاباته مرتبط بالأمر لا ريب، إذ لنفرض أن المؤرخ يكون قد أشار في كتاباته إلى إحدى العائلات التي مازالت ذريتها تتقلد الحكم اليوم، فهذا كاف لإخفاء كل ماله صلة به، تحرياتي كشفت لي أن المؤرخ لم يكن إلا مثالا من تلك الأمثلة التي مازالت مطوية في تاريخ البلد »[1] .

والمقطع السردي التاريخي كما هو ظاهر يعتمد في بنائه على شكل سردي واحد هو الرؤية الخارجية ،من جهة لأن الراوي المؤرخ لا يشارك في القصة وليس واحدا من شخصياتها، فالراوي المؤرخ ومن خلال استخدامه ضمير الغائب يفتعل مسافة بينه وبين الأحداث فهو يحاول قدر الإمكان إضفاء موضوعية ومنطقية على ما يروى.

«وهكذا وصلتني وثائق المؤرخ الأخيرة كما احتفظ بها بعض أصدقائه الأمناء قبل اغتياله ومن ضمنها هذه الصفحات غير الكاملة التي يكشف فيها أن أهالي جزيرة الطيور كانوا يحاربون الأتراك الذين غزوا بلادهم » [2] .

وتسلطوا عليه مدة ثلاثة قرون قبل مجيء الغزاة الفرنسيين سنة 1830 ويقوم بعرض مضمون تلك الوثائق التي احتلت قرابة 14 صفحة ليعلق بعد ذلك بأن تلك الوثائق لم تخدمه في قضيته ولم تشف غليله.

إن تعدد الرواة كما هو ظاهر «اختيار وليد منظور فني قائم، من ناحية المبدأ على ضرورة دعم الاستقلال النسبي للشخصية، الأمر الذي يمكننا من الفعل والقول والرؤية وفقا لطبيعتها، وما تتمتع به من خصائص ذاتية »[3] .

---

[1] السابق : ص 94.

[2] نفسه : ص 80.

[3] محمد نجيب العمامي : الراوي في السرد العربي المعاصر: ص 197.

و تسمح هذه التقنية بالتنويع في طرائق السرد ،وتجنب الرتابة والملل، إضافة إلى الإيهام بواقعية ما يروى، فكل راوٍ من هؤلاء يضفي لمسة خاصة به،ويلعب دورا في نمو الحدث الرئيسي، وبتعدد الرواة هذا «يتكامل المرئي شأنه في ذلك شأن اللوحة التشكيلية التي تتقاطع الخطوط والألوان فيها لتتكامل معبرة عن تقاطع الرؤى وهي تنظر إلى ما تنظر إليه من زواياها المتعددة.»[1] .

كما تتيح هذه العملية للراوي أن يتلاعب بالصياغة السردية على كثير من المرونة مما يمكنه من إعادة تركيب وتنظيم مدهشة لعناصره. [2]

وبعد عرضي لصنوف الرؤى السردية التي أطرت نصوص "**جيلالي خلاص**" المدروسة وأنواع الرواة الذين تولوا عملية السرد، وحملوا على عاتقهم مهمة تقديم الأحداث أدركت أن الرّاوي يأتي متعدد الأشكال والصور محاولا الإيهام بغيابه وتشظيه لكن في الحقيقة كل ذلك ما هو إلا خدعة سردية، لأن الرّاوي بدوره مؤلف يخلق النص، ويرتب الأحداث فضلا عن تنويع السرد والدلالات التي يبثها.

ومن المظاهر التي تفضح الراوي الذي يحب التخفي، وإيهام القارئ بغيابه، لا خطية النظام الزمني وتداخل الأحداث فيما بينها، فخلخلة النظام الزمني، وعدم مراعاة التعاقب المنطقي للأحداث من أهّم مظاهر حضور الرّاوي في النص، فالتشتت والفوضى في تقديم الأحداث يعتبر دليلا على وجود راوٍ يمسك بخيوط السرد ،ويرفض قيام الأحداث على مبدأ العليّة وكأنه يجاري في ذلك الواقع فعندما يتدخل الراوي ويكسر خطية الأحداث ينكشف حضوره في النص، ولقد استعان الرّاوي كما لاحظنا سابقا بالأحلام والذاكرة ليتجنب الربط المنطقي بين الأحداث لأن هذه التقنية تمكنه من القفز بين الأحداث فالذاكرة تعتبر مصدرا لاسترجاع الماضي أين يظهر الزمن النفسي الذي يمكن الراوي من الغوص في الماضي والسياحة فيه، والاستناد إلى الذاكرة كمصدر سرد يجعله متشظيا مفتتا .

---

[1] يمنى العيد : الراوي" الموقع والشكل" :ص 118.

[2] سامي سويدان : أبحاث في النص الروائي العربي : ص 186.

إذ يغيب التسلسل الزمني، وتكاد تكون سمة التشظي هذه مشتركة بين النصوص الأربعة المدروسة.

وتفكك السرد الظاهر لا يعني أنه بعيد عن النظام لأننا عندما نصل إلى النهاية يتضح ،ويظهر أن ما كان يبدو مفككا ليس كذلك في حقيقة الأمر،و الخبر المفتت يكتمل شيئا فشيئا إلى أن يصل إلى نهايته المنطقية طبقا للخطة المرسومة، وعندما تكتمل جميع الأحداث يتبين أنها منصهرة في حكاية واحدة، لكن هذه الأخيرة لا تستمد وحدتها وتماسكها من بنيتها فقط وإنّما أيضا من الروابط الخفية المتنوعة التي أقامها الرّاوي بين مكوّناتها المختلفة، فالتفكك الذي نشعر به أثناء القراءة ليس « إلاّ ظاهرا يخفي باطنا يسمه الانتظام والوحدة والتماسك وبذلك يتضح أن الرواة يتوسلون بالتشويش والفوضى الظاهرين على السطح إلى خلق النظام الذي لا يدرك إلاّ في العمق، فإذا كانت فوضى السطح تضارع فوضى المرجع فإن نظام العمق يمثل جهد الرواة لرأب الصدع الذي أصاب المرجع. » [1] .

إنها محاولة من الرواة لإعادة ترتيب الواقع وكأنهم يعبرون عن رفضهم لهذا الواقع المفكك الذي يقومون بمحاكاته للعمل على تجاوزه لاحقا، وخلق التشظي ،وتفتيت السرد بالاعتماد على الذاكرة ويجعل القارئ بين مدّ وجزر في نهاية النص فهو يسترسل في القراءة إلى أن يكتمل السرد ليجد نفسه مجبرا على العودة إلى الوراء، وتلعب الذاكرة لعبتها فتجعل الحكايات تتناسل وأزمنتها تختلف، وهذا البناء المفتت مرتبط بقلق الأوضاع التي تصورها هذه النصوص «ويمثل نظام الأحداث في الخطاب الوجه الأبرز في وظيفة الرّاوي السردية.»[2] .

نقطة ثانية تفضح حضور الراوي المتخفي ،و تتمثل في كون هذا الأخير يدرك حتما أن سرده يستهدف مرويا له، ومن هذا المنطلق يحرص الراوي على جعل سرده واضحا قدر الإمكان حرصا على سلامة فهم المروي له واهتمامه، متجنبا الإبهام، فنلاحظ حضوره من خلال تلك الشروحات التي يوردها من حين لآخر كلما يشعر بأنّ كلمة أو عبارة قد تشوش على المروي له فهمه، وسبق أن أشرت إلى هذه النقطة بالذات عندما تناولت نظام تسمية الشخصيات

---

[1] محمد نجيب العمامي : الراوي في السرد العربي المعاصر : ص 335.

[2] نفسه : ص 263.

في الفصل الثالث من هذه الدراســة ومن نماذج ذلك ما نعثر عليه من شرح موضــوع بين قوسين لتفسير تسمية شخصــية "عبد القادر قوبي " بضرّاب المطرق « وقيل أن عبد القادر قوبي ضرّاب المطرق قادهم إلى الجبل وقد سمي عبد القادر قوبي بضرّاب المطرق منذ أن أغلق هو وعابد المرقب ماخور البليدة الشهير بعصيّهما... »[1] .

أو كهذا الذي نعثر عليه مثلا في قوله «في هذا الصباح تقلبت السماء فجأة وأمطرت صلاّحة النوادر (مطر الصيف ويمطر عادة في شهر أغسطس).»[2] فالراوي يدرج بين قوسين شرحا لــ "صلاّحة النوادر".

وفي موضع آخر نجد « وكيف لاثنين أن يواجها خمسة رجال بعصيهم (الزبوج) اليابسة ذات القلابيز (جمع قلبوزة) وهي كويرة من عرق شجر الزيتون تقطع مع العصا وتستعمل في المعارك أو ضرب الحيوانات المفترسة.[3] وتعتبر هذه التوضيحات خير دليل على تواجد الرّاوي، وحضوره رغم محاولاته المتكررة للتخفي.

ويعتبر نص **(زهور الأزمنة المتوحشة)** من أغنى النصوص بهذه التعليقات والشروحات التي تتسلل إلى النص من حين لآخر كمحاولة الرّاوي إطلاعنا على جوانب من شخصية "عبد الله" في عبارات موضوعة بين الأقواس «كان عبد الله أصغر أبناء الحاج قويــدر بن سوكة قد تكلم بالفصحى ولا غرو في ذلك فهو خريج زاوية سيدي عبد الله عقاب الواد »[4] .

- عبدالله : القضية هي راهي تجربة ما هيش حرب (أجوبة عبد الله كانت مختصرة عنه قصد، فقد تعلم من أبيه الحنكة في الإقناع بما قلّ ودلّ).[5]

---

(1) جيلالي خلاص : زهور الأزمنة المتوحشة : ص 133.

(2) نفسه: ص 101.

(3) نفسه : ص 107.

(4) نفسه : ص 12.

(5) نفسه: ص 29.

- أحمد : رانا معاك اسيدي (مجرد عبارة تقال في سياق الكلام وليس معنى ذلك أن أحمد ينادي عبد الله سيدي) [1] .

ويتجلي حضور الرّاوي أيضا في النص أثناء الحوار، فهو الذي يدير الحوار بين شخصيتين أو أكثر، وهو الذي يدرجه ليس فقط بالتمهيد له بل بطريقة يظهرها نمط كتابة الحوار وما يقتضيه من عودة إلى السطر كلما تغير المتكلم، ونعثر ضمن الحوار أيضا على الشروحات والتعليقات التي ترد من حين لآخر، ونضيف إليها شكلا ثالثا يتمثل في ردود الأفعال غير اللفظية التي ترافق كلام الشخصية في بعض الأحيان

« يقول عبد الله : المفيد أنت شمسي يا أم الخير، قولي أنتي كيفاش راكي تشوفي فيّ غير ڤولي برك

_أنا ما نقدر انقول والو سيدي (وتحمّر وجنتاها فتطرق وتسكت) »[2] .

وإضافة إلى الأقواس هناك النقاط المسترسلة (...) التي تعبّر عادة عن سكوت بحيث يجتهد المروي له مرارا للتعرّف على أسبابه محاولا بذلك ملء الفراغ، وسبقت الإشارة إلى هذه النقطة من خلال دراستي للفضاء النصي، وتعدّ هذه النقاط من علامات حضور الرّاوي إذ بها «يترجم الرّاوي توقف الشخصية الظرفي عن الكلام »[3] .

وهذه العلامات السردية سواء أكانت أقواسا أو نقاطا تجلي «صورة راوٍ متفاعل مع ما يصف وما ينقل ويصوّر، راوٍ فضّل ألا يجلس على الرّبوة وآثر أن يكون في مركز الواقع الرّهيب الذي عنه يصدر وإليه يعود. »[4] .

وفي الأخير إذ أقترب من نهاية هذا الفصل يمكننا القول إن تقديم النص الروائي لا يتم إلا عبر رؤية سردية تعمل على تشخيص الحدث الروائي، وتأكدّنا من أنّ الرؤى تتربّع على قدر كبير من الأهمية لأننا في الأدب «لا نكون أبدا بإزاء أحداث أو وقائع خام وإنّما بإزاء أحداث

---

[1] السابق : ص ن.

[2] نفسه: ص 57.

[3] محمد نجيب العمامي : الراوي في السرد العربي المعاصر : ص 260.

[4] نفسه : ص 260.

تقدّم لنا على نحو معيّن فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منهما واقعين متمايزتين، ويتحدد كلّ مظهر من مظاهر موضوع واحد بحسب الرؤية التي تقدّمه لنا. »[1] .

فالنص السردي يقوم على مجموعة من العناصر التي لا تتمخض إلاّ عن رؤية معينة يمكن اعتبارها المركز الذي تدور حوله الأحداث.

والاهتمام بالرؤية السردية أدّى إلى تفجير وعي جديد بأساليب الصياغة لدى النقاد، واختلاف طرق تقديم المادة القصصية على تعقدها وتشعبها، وصارت تعتمد كمرتكز أساسي من مرتكزات نظرية الرواية لما تلعبه من دور في استكناه الأعمال السردية عموما، ولكونها تشكل حجر الأساس من خلال العلاقة التي تربطها ببقية مكونات النص الروائي، فإذا كانت الرواية هي سرد عالم متخيل فالرؤية هي الأفق السردي المتبنى لعرض الأحداث في القصة.

وأدركنا أن طبيعة النص الروائي وما يتطلبه من ضرورة نقل وقائع، وأحداث متنه من طرف شخصية، أو مجموعة من الشخصيات تقتضي وجود وسيط يمكن الأحداث من التعبير عن نفسها من جهة، ويمكن المتلقي في ذات الوقت من الإطلاّع عليها، إنها شخصية الرّاوي «هذا الكائن الذي يمثل صوته محور الرواية إذ يمكن ألا نسمع صوت المؤلف إطلاقا ولا صوت الشخصيات، ولكن بدون سارد لا توجد رواية.» [2] .

ويتفنن الكتاب طبعا في تعاملهم مع أنماط الرواة و" **جيلالي خلاص**" واحد منهم بحيث وجدناه ينوع الراوي في العمل الروائي الواحد وفق ما يقتضيه سياق السرد، وعمل على جعل نصوصه قائمة على وجود مستويين أساسيين للعلاقة بين الراوي ورؤيته، وانطلاقا منهما يتم خلق مستويات أخرى متفرعة عنهما أو ناشئة عن الامتزاج الذي يحصل بينهما.

الأول : كانت فيه الرؤية داخلية منطلقة من السرد الذاتي ولقد حاولت الوقوف عند أهم مظاهرها فوجدت بأن هذا النوع يسجّل هيمنة عندما يتعلق الأمر بالصراعات النفسية المتأججة الأمر الذي أفسح المجال للمونولوج وجعله يلازم الشخصية الروائية أثناء لحظات اضطرابها وشعورها بالقلق واللااستقرار كما نجح في الكشف عن مكنوناتها ومستواها الاجتماعي، وتمكنا

---

[1] عبد الله إبراهيم : المتخيل السردي: ص 115.

[2] عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي : ص 177.

من خلال هذه التقنية من التسلل إلى داخل الشخصية، والولوج إلى أعماقها النفسية باستخدام ضمير المتكلم، الذي يناسب كثيرا الرؤية الداخلية محاولا إضفاء سمة الواقعية على الأحداث فيكون الراوي أحد شخصيات الرواية، مشاركا بالأحداث مما يعكس مزاوجة بين الفعل والقول تتقيد رؤيته بما يراه أو يسمعه أو يتعلمه فيروي عن تجربته الشخصية، وعن الشخصيات التي يلتقي بها، أو يعيش معها، إلى جانب ما سبق يمكن القول بأنّه مع الرؤية الداخلية يتم تقديم كل شيء من خلال الذات المحورية فيتم تسليط الضوء على العناصر الفنية التي تبني النص الروائي ككل فلا يقتصر دورها على تقديم الأحداث والشخصيات فحسب بل تلعب دورا واضحا في وصف وتصوير المكان.

كما تحاول الشخصية تعرية ذاتها وانتقادها من خلال نظرها إلى عجزها في بعض الأحيان، كما تنتقد واقعها فترفض ذاتها وتدين الواقع وترفضه، تحلم بالمستقبل والتغيير لبناء واقع جديد وغد أفضل.

المستوي **الثاني** الذي توقفت عنده هو الرؤية الخارجية المنطلقة من السرد الموضوعي فيتم تقديم الأحداث والشخصيات من خلال راوٍ غير ممثل في العالم المتخيل، لا يكون شخصية إنما يظهر مؤطرا للحدث من خارج الحكاية، مجهول الملامح لكنه حاضرا حضورا قويا، ممسكا بزمام الأمور، يحدد فضاء الأحداث وكأنه يطلّ عليه من موقع عال، يعلم كل شيء يحدث في عالم روايته تنظم رؤيته الموضوعية كل العناصر، السردية بما فيها الشخصيات والأزمنة والأماكن، إنه راوٍ يمتلك قدرة غير محدودة في كشف الأفكار السرية للشخصيات، بل وحتى اللاواعية منها وهذا ما جعل الراوي متفتحا على الأعماق النفسية والتحاليل الدقيقة، يحيط علما بالظاهر والباطن، يعرف كل شيء عن الشخصية، متواجد في كل مكان، يعرف أدق التفاصيل ومعرفته لا حدود لها، فوجدنا هذا الراوي بالضمير "هو" يصف الشخصية من الخارج والداخل معتمدا على التبدل الزمني.

ومن التقنيات التي عثرنا عليها ضمن هذا النوع من الرؤى ،الرّاوي الشاهد الذي يظهر عندما نجد عرضا سريعا للأحداث وكذا التحولات والتبدلات، وأدركنا أن عمله يشبه عمل

المخرج السينمائي، يلتقط ثم يركب الصور والأحداث ، ويعتبر هذا الراوي عينا تلتقط المشهد وترصده أثناء حركته.

وطبعا يمكن الإشارة إلى أن الراوي تجمعه بفعله السردي علاقة يمكن الكشف عنها من خلال الضمير المستخدم في السرد، وزمن السرد، ونظام الأحداث، فلاحظنا تنوعا في ضمير السرد المستخدم من ضمير المتكلمين والمتكلم في **(عواصف جزيرة الطيور)** وكل الضمائر في **(حمائم الشفق)** وضميري المتكلم والغائب في **(رائحة الكلب)** والغائب **(في زهور الأزمنة المتوحشة)** والجمع بين الرؤيتين الداخلية والخارجية على مستوى النصوص السابقة بدرجات متفاوتة مما تساعد على تحقيق تكافؤ السرد من خلال رؤية الأحداث من زوايا مختلفة، بطرق متعددة ومن جوانب مختلفة.

و من هذا المنطلق ندرك أن الفصل بين هاتين الرؤيتين لا يعدو أن يكون عملية منهجية تمكننا من الاقتراب من كل نوع على حدة، و الكشف عن وظائفه و تقنياته، لذا فالتداخل بين الرؤيتين أمر وارد، و الرؤية الثنائية هي محاولة للتخلص من هيمنة الراوي، و ما يمكن أن يخفى على الراوي الشاهد يكشف أسراره الراوي المشارك، كما تكشف هذه المزاوجة عن حالة متوترة لا تولى أهمية للترتيب الزمني كما تجمع المواقف التي تكشف عن الحالة النفسية المتأزمة للشخصية.

و هكذا تداخلت الرؤية الداخلية و الخارجية، و السرد الذاتي بالموضوعي الذي جعلنا نرى عالم النص داخليا و خارجيا و طبعا سواء أكانت الرؤية داخلية أم لخارجية فإنها تلعب دورا كبيرا في نقل الأحداث، و وصف الشخصيات، و تحديد الرؤى الفكرية و الإيديولوجية.

و دائما ضمن سياق الخروج عن أحادية رؤية معينة و هيمنتها نجد ما يعرف بتعدد الرؤى الذي يجعل بدوره مفهوم الراوي المهيمن يتراجع قليلا، و يفسح المجال لرواة آخرين عوض أن يحتكر الكلام لنفسه.

و عندما تتعدد الرؤى وجدنا بأن الشخصيات تتقاسم المعرفة فتظهر مرة مشاركة بالأحداث، ومرة راوية لها، و هذا التعدد سمح أيضا بمقاربة المواضيع الشائكة دون خوف فتعبر الشخصيات المختلفة عن رؤاها، و أظهرت نصوص "**خلاص**" هذه الفكرة من خلال إيديولوجية الرفض التي هيمنت كرفض المستعمر، و رفض الواقع المزري بظروفه الصعبة المأساوية، وهذه النصوص محكومة بتعدد الرؤى لأنها قائمة على الصراع الذي يغذيها مما يفسح المجال للشخصيات كي تعبر، و لعل المقاطع الحوارية كانت من أهم التقنيات التي سمحت بظهور الرؤية المتعددة لأن ذلك يتيح للشخصيات فرصة التعبير عن رأيها أثناء مناقشة القضايا المثيرة للنقاش و الجدل.

و إذا ما انتقلت الكلمة للشخصيات فإن ذلك يؤدي إلى تعدد الرواة الذي يعد وسيلة إيهام بالموضوعية، والتي اعتبرناها طريقة من طرق تنظيم الصياغة السردية، وممارسة ديمقراطية التعبير، فيغيب الراوي تاركا السرد الوثائقي المنتزع من المصادر ليعبر عن الأحداث، و يعبر كل راو بطريقة مباشرة ،فهو شكل من الأشكال التي يتم إتباعها لمنح الشخصية شيئا من الاستقلال مما يمنحها قدرة على الفعل، و القول، و الرؤية، و كل هذه التقنيات، و الأشكال منحت روايات "**خلاص**" تنوعا هائلا فكانت بحق نموذجا للرواية الحديثة التي أفادت من التطورات، و البحوث في حقل السرديات ونرجع هذا التنوع في « فن الرواية، والتنوع المحتمل إلى تعدد وظائف الرؤى وقابليتها على إنشاء تصاميم مبتكرة تمد الروائي بحرية كبيرة في اختيار الواقعة التي يراها تناسب بناء روايته من خلال رؤية الشخصية التي تقوم ببناء تلك الواقعة » [1] .

لقد قدمت روايات "**خلاص**" مضمونها بأساليب سردية متنوعة عن طريق ساردين أولاهم الكاتب أهمية عظيمة لأنهم هم الذين يقدمون الأفكار والمواضيع، لا يقفون عند مشاهدة الأحداث فقط بل يتحولون إلى أبطال فاعلين في الأحداث، إنهم رواة يتوسلون في بعض الأحيان بضمير المتكلم فتتطلي علينا الحيلة و نصدق نحن كقراء أن ما يحكى هو نص يتماشى مع السيرة الذاتية، ينخدع القارئ لأنه يتم إيهامه بصدق ما يحكى وفق إستراتيجية ذكية، لكن في الحقيقة النص لا يرسم إلا فضاءه، وأماكنه، وشخصياته الخاصة التي هي واقع آخر تجسده الكلمات

[1] عبد الله ابراهيم : المتخيل السردي : ص 121.

والعبارات، وأشير إلى أن القارئ يلمس فاعليته عندما يقرأ هذه النصوص لأن التقنيات المستخدمة هي التي منحته الفرصة فتشابكت لتشكل لوحات فنية سردية في غاية الجمال والروعة.

إن الرواية عند "**جيلالي خلاص**" عالم آخر مجهول يكشف لك عند كل قراءة جديدة عن جسد روائي عذري تتحرر الكلمات عند لمس مفاتنه.

خـــاتمـــــة

- خـــاتـــمـــة -

لقد استطاعت الرواية كنص اكتساح أعماق القارئ ، والتقرب منه لجعله يتحرك بدوره ويكشف عما هو كامن بأعماقه من طاقات، ومهارات، ومن خلال هذا اللقاء الذي يجمع القارئ بالنص والذي لا يمكن وصفه إلا بالمنتج تتفجر الطاقات الإبداعية وتظهر العبقريات الجمالية فتتولد الدلالات من خلال الأسئلة الكثيرة التي يطرحها القارئ أثناء إقباله على النص لاكتشاف أقواله و أسراره ، النص الأدبي الذي يسعى إلى إخفاء سره على الملتقي أو القارئ الذي تم تحريره من القراءة الآلية المبرمجة التي لا يتطرق إليها شك و التي تتم وفقا لقواعد صارمة .

وما فعلته أثناء تعاملي مع روايات "**جيلالي خلاص**" المدروسة هو محاولة إصغاء لما كانت تقوله لي في كل مرة لاكتشاف ما لم تقله . ولكي تحصل الفائدة المرجوة من فعل القراءة باختراق بنية السطح للولوج إلى عوالم النصوص الداخلية، والتعامل معها على أنها علامات كبرى تتضمن بدورها مجموعة من العلامات.

الآن و بعد رحلة البحث الشاقة والمضنية أجدني أقترب من نهاية هذا العمل مما يحتم علي إعداد حوصلة شاملة لما توصلت إليه من نتائج ،لكنني وجدت نفسي عاجزة عن القيام بذلك كون هذه الدراسة تطبيقية ، وقد أسلفت الإشارة إلى أن كل جملة دالة، ولو تتبعت جميع الحيثيات لوجدت نفسي بصدد إعادة صياغة لكل ما كتبته في شكل نتائج وهذا الأمر مستحيل طبعا ، فلا يمكن لهذه الخاتمة إذن أن تكون عاكسة للجهد المبذول طيلة الصفحات السابقة بل تبقى مجرد ملاحظات عامة ترمي بظلالها على أبرز ما توصلت إليه لذا سأتجنب الإطالة قدر الإمكان ،والخوض في التفاصيل مع الحرص على إجمال ما أسفرت عنه هذه الدراسة التي حاولت من خلالها في مرحلة أولى الكشف عن الطريقة التي قدم بها الزمن في روايات "**جيلالي خلاص**" وأهم الوظائف التي ينهض بها هذا العنصر وما يلعبه من دور في شحن النص بالدلالات المتعددة .

أدركت أن هناك زمن تقع فيه الأحداث قبل انتقالها إلى النص ،أما الزمن الثاني فهو الزمن النصي الذي يعاد من خلاله ترتيب الأحداث دون مراعاة تسلسلها و تعاقبها.

الزمن في النص الروائي ليس الزمن المرجعي وإنما نكون إزاء وعي الكاتب بالزمن فـ"**جيلالي خلاص**" تعامل مع الزمن بطريقة مميزة وخاصة لأن الرواية لم تعد خاضعة لذلك التسلسل التقليدي في بناء الزمن إذ تمردت على تلك الخطية ، ودخلت في تجليات التحديث على مستوى البناء الفني بشكل عام، وانعكس ذلك على الزمن الذي غدا هو الآخر طرفا في المعادلة الجمالية ، إن الأحداث نفسها أصبحت خاضعة لتناقضات الحياة مما كسر خطية السرد فصارت الأزمنة متداخلة ومتناقضة في الآن نفسه فأهم ما ميز نصوص "**جيلالي خلاص**" المدروسة هو تكسير خطية الزمن ، واللعب به ، فجاءت بنية الزمن متذبذبة لأنه قام بتكسير البعد الذهني المشترك عند القراءة ليتم التركيز على انعكاس هذا المدرك على الذات، أي دلالة هذا التكسير من خلال فعل القراءة .

حين نروم دراسة الزمن في الإبداع الروائي ينبغي الالتفات إلى مسالة الترتيب الزمني لوجود تحريفات على المستوى الزمني، و بناء جديد للأحداث من خلال العودة إلى الوراء عن طريق الاسترجاع ،أو القفز إلى المستقبل واستشراف أشياء لم تقع بعد .

تم استحضار محطات في حياة الشخصيات ، وبعض الأحداث قصد توضيح جوانب خفية من حياة تلك الشخصيات والأحداث على حد سواء .

من التقنيات التي ساعدت على التمرد على خطية الزمن تداعيات الذاكرة ،ولعبتها الممتدة في الماضي مما أدى إلى انصهار الماضي تدريجيا في الحاضر.

تمت العودة إلى الوراء من خلال استعادة ما يتعلق بما تم استحداثه من شخصيات أو ما ظهر منها بإيجاز في الافتتاحية لإظهار التأثير الكبير الذي تحدثه الحياة الماضية على الشخصية فيتم التعرف عليها و تبيين ملامحها ، فمن المستحيل إذن فهم حاضر الشخصيات دون العودة إلى ماضيها.

توصلت أيضا إلى أن الاسترجاع خارجيا كان أم داخليا يكسر خطية الزمن، و يعبر عن رفض المجرى الخطي لحياة مستقرة الملامح و يعكس الصراع الذي تعيشه الشخصيات .

يمكن قياس الاسترجاع من خلال ثنائية (مدى/ سعة) المدى نقيسه عن طريق السنوات ، الأشهر و الأيام أما السعة فتقاس وفقا للمساحة الطباعية التي يشغلها الاسترجاع، وسجلت هيمنة المقاطع ذات السعة الكبيرة، والمدى الطويل عندما يتعلق الأمر باستعادة تاريخ الجزائر، وكذا تلك المتعلقة بتقديم المعلومات حول ماضي الشخصيات ، وتم توزيعها في النص بطريقة تعكس براعة لأنها لم تكن مجرد حشو يقلق النص ، أما تلك التي كانت سعتها صغيرة فلم تكن بدورها قاصرة و عاجزة عن أداء المعنى .

هذا عن الاسترجاع، أما الطرف الثاني من المفارقة الاستباق فمتعلق بالمستقبل، والتطلع إليه ويمكن تصنيفه إلى استباق تمهيدي، وكان عدد التمهيدات التي انتهى بها الأمر متحولة إلى واقع أكثر من تلك التي كانت خادعة.

النوع الثاني كان إعلانيا ظهر في نصوص "**خلاص**" خاصة مع أواخر الفصول حيث جنب القارئ الوقوع في التباس، وأثار فضوله لأنه نجح في خلق حالة انتظار لديه .

و استنتجت بعد ذلك أن المساحة التي منحت للماضي كانت أكبر من تلك المتعلقة بالحاضر والمستقبل، الحاضر غير مستقر لذا كانت العودة إلى الماضي شكل من أشكال الهروب فارتبطت الأحداث بعوالم الذاكرة و الغياب في غيابها عبر الزمن النفسي.

لما حاولت ضبط إيقاع النصوص المدروسة توصلت إلى أنه لا يوجد نص سردي تثبت فيه السرعة دون تغير ، وتتعدد التقنيات التي تعمل على تنظيم السرعة من خلال حقلين يتم من خلال الأول تسريع وتيرة الأحداث في حين يتم إبطاؤها من خلال الثاني.

تسريع السرد تم من خلال تقنيتي التلخيص والحذف تم مع الأولى القفز على مراحل زمنية طويلة،وتقديم حيوات الشخصيات الماضية بصورة موجزة؟،وسجلت ارتباط التلخيص بشكل ملفت للانتباه بالماضي نظرا لكون العودة إلى الماضي هي الأكثر تواترا أما الحذف فيلغي الفترات الميتة في القصة وبالتالي خلق فجوات وثغرات في البنية السردية و تمّ التعامل معه وفق أنواعه الثلاثة : « محدد، ضمني ،وافتراضي »

تم تعطيل السرد من خلال تقنية المشهد، وترك الأحداث لتتحدث عن نفسها ،وتنقل ما تتبادله الشخصيات من حوارات تكشف عن أبعادها النفسية والاجتماعية ، وتم اعتماده في النصوص المدروسة لأداء وظائف معينة كأن تكون المشاهد ذات قيمة افتتاحية واختتامية تشير إلى مصائر الشخصيات ،وساعد المشهد في القيام بعملية الإبطاء هذه تقنية الوصف.

و كل هذه التقنيات تعمل جنبا إلى جنب الزمن لتغطية متطلبات الزمن الروائي وما يتطلبه من حركة على محور ماضي ، حاضر، مستقبل أو فيما يتعلق بقضية المدة من حيث التسريع أو الإبطاء، وتوصلت إلى أن الزمن يشبه الشبح في مفهومه ، فهو كالهواء لا يرى ولا يسمع و لا يشم ولا يلمس بل تحس آثاره فقط فنحن لا ندرك الزمن إلا من خلال مفعوله على العناصر الأخرى .

و منها الفضاء الذي لا يعيش أبدا منعزلا عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الأخرى كالشخصيات والرؤى السردية وكذا الزمن ، لذا يجب النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها، والابتعاد عن ذلك يجعل فهم الدور النصي الذي ينهض به داخل السرد أمرا عسيرا .

انطلقت في البداية من تحديد الفرق بين مصطلحي المكان والفضاء ،فهذا الأخير يطلق على مجموع الأماكن الروائية و يتسع ليشمل الإيقاع المنظم للأحداث، ووجهات نظر الشخصيات إليها، والروائي الجيد هو الذي تفضي أماكنه إلى فضاء يحيط بها ويجعلها أكثر عمقا و إيحاء من دلالاتها المكانية الضيقة .

توقفت عند الفضاء النصي باعتباره الحيز الذي تشغله الكتابة من تصميم الغلاف ،ووضع المطالع وتنظيم الفصول ،و تشكيل العناوين وكل ما يرتبط بإخراج الكتب بطريقة تستفز القارئ عن طريقة استفزاز بصره ،و نصوص "**جيلالي خلاص**" كغيرها من النصوص سعت لتكثيف العلاقة بين الغلاف الخارجي و محتوياته وبين النص الروائي وكل ما تضمنته الأغلفة الأربعة من إشارات كان على قدر كبير من الدلالة.

وبعد قراءتي للعناوين الأربعة لاحظت هيمنة عنصر الزمن عليها وكذا سمة الحزن والمعاناة والألم.،تسللت بعدها إلى داخل النص لدراسة الفضاء التخييلي، وحاولت الكشف

عن طريقة انبنائه وكيفية عرضه، ووجدت بأنه مسرح لثنائيات وتقاطبات منحته طابعه الجدلي ، ولعل أول ما انطلقت منه هو ثنائية الفضاء (مدينة / قرية) فالمدينة فرضت هيمنتها بشكل ملفت للانتباه على روايات خلاص المدروسة و نجحت في إقامة علاقات مختلفة مع الإنسان التاريخ و مع الزمن ، لقد كانت حلبة كبرى لصراع الشخصيات وهذه الهيمنة فرضت فضاءات مدينية أكثر منها ريفية ، واعتمادا على مبدأ التقاطب قمت بتوزيعها دون إقصاء الريف إلى فضاءات إقامة وأخرى للانتقال.

الإقامة قد تكون اختيارية كما يكون ذلك مع البيت أو جبرية كما يحدث مع السجن بوصفه فضاء مغلقا ،لكن قد يحدث خرق لدلالة السجن فيتحول إلى فضاء لبناء الإنسان عوض تدميره فالحرية داخل الإنسان و ليس خارجه،وهكذا يغدو الانفتاح والانغلاق سمتين مرتبطتين بالجانب النفسي للشخصية التي تقطن الفضاء ، فهو مرتبط بها و يمارس دورا في تشكيل وعيها ورؤيتها التي تجعله يكتسب دلالات وأبعاد مختلفة تتغير بتغير مزاج الشخصية و نفسيتها .

البيت عند خلاص محكوم بمجموعة من الثنائيات إذ نجد تقابلا بين (الداخل/ الخارج)، (الثراء/ الفقر)، (الانغلاق/ الانفتاح) (الضيق /الاتساع)، (قرية / مدينة) وهكذا نجده يكشف عن الحالة الشعورية للشخصية، و العلاقة التي تجمع الفضاء بها إذ لا قيمة له في غيابها .

يظهر فضاء السجن التأثير الذي يحدثه وصف الفضاء في تشييد، وبناء الفكرة في النص، ومختلف القيم الإيديولوجية ، والصراع الفكري الذي تغذيه مختلف الشخصيات بقناعاتها المختلفة ، فكل شيء في هذا الفضاء يأتي محملا بإيديولوجية ورؤية يتم تكريسها والانحياز لها أحيانا.

نظرة الشخصيات إلى الفضاء هي التي تحدد إن كان جاذبا أو طاردا لها لذا يكون التعامل معه يرصد الصفات المسندة إليه ، واستنطاق المكونات كأرضية يتم الانطلاق منها للبحث في الدلالات والأبعاد،والرموز، ورصد ذلك سواء أكان من خلال إقامة الشخصيات بالفضاء أو انتقالها وحركتها.

فضاءات الانتقال تتشكل من خلال حركة الشخصيات ،فالشوارع ،الأزقة، والساحات ونظرا لانفتاحها كانت الفضاء الأمثل للتعبير عن الثورة، ورفض الأوضاع المزرية التي تراكمت على مر السنين، أما الأحياء فكانت بدورها محكومة في بنائها بجملة من التقاطبات المتفرعة عن ثنائية (حي شعبي / حي راقي) و هي (منخفض / عالي) (فقر/غنى) ، (ضيق / اتساع) وما هذه الثنائيات إلا صورة عن الصراع الذي تضمنته النصوص والقائم بين طبقة متسلطة وأخرى أدنى و أفقر منها تسعى جاهدة لتغير واقعها المزري .

كانت لي وقفة عند فضاء البحر الذي اختلفت دلالاته باختلاف العلاقات التي جمعت الشخصيات به فكان مرة صديقا، و مرة أخرى عدوا أما الجبل فارتبط عند "**جيلالي خلاص**" بالثورة.

جميع الفضاءات التي تضمنتها النصوص المدروسة أظهرت ارتباطها بالشخصيات التي ليست بحاجة إلى مساحة هندسية تتحرك من خلالها وتعيش بها، بل تسعى جاهدة إلى تشكيل الفضاء من خلال اختراقها له.

والفضاء في رحلة انتقاله من مداره الواقعي إلى مداره الفني يمر عبر أنفاق متعددة، نفسية إيديولوجية، و فنية.

ارتباط الفضاء الوثيق بالإحداثيات الزمنية كان ظاهرا وجليا ،وكذا بالشخصية التي أظهر أهميتها ودورها الفعال الذي تلعبه في بناء عالم النص الدلالي،هذا ما حاولت الكشف عنه بطريقة أكثر عمقا من خلال الفصل الثالث ، فلا أحد يجادل في الأهمية التي تتربع عليها الشخصية ضمن الوجود الروائي ، وهي من إبداع المؤلف لغاية فنية محددة، ويمكن اعتبارها شكلا فارغا تقوم بنيته على الأفعال، و الصفات ،ولا تكتسب معناها إلا إذا اقتربنا من الصفحة الأخيرة من النص فهي لا تكتمل إلا باكتماله ، والقارئ هو الذي يحدد الشخصية من خلال أفعالها و أقوالها .

كشفت نصوص "**خلاص**" عن تنوع هائل على مستوى الشخصية، و كذا على مستوى الطرق والتقنيات المتبعة في بنائها و رسم ملامحها.

واستنتجت أن حضور الشخصية في السرد لا يقاس بكثرة المعلومات المقدمة حولها، وإنما بالكيفية التي تقدم بها ، ولاحظت بأن "**جيلالي خلاص**" لم يتبع طريقة ثابتة في تقديم شخصياته بل تباينت وفقا لطبيعة كل نص، وكان في كل مرة حريصا على بناء نص متلاحم ذي دلالة قوية ، والعلاقات التي تقيمها الشخصيات مع بعضها البعض عبر فضاء النص هي التي تحدد دلالاتها ،فلا يمكن النظر إليها على أنها كائن مستقل بل ضمن علاقات التشارك الرابطة بينها ،فقد تكون علاقة تجاذب كشفت عنها من خلال نموذجين هما شخصية المرأة ،وشخصية المناضل أو الشخصية الثورية مع محاولة للتعرف على المصادر التي تستمد منها جاذبيتها ،فالأولى تستأثر باهتمام بقية الشخصيات بفضل مظهرها و ما تتمتع به من ملامح الجمال الجسدي أو الروحي، أما الثانية فتكتسب جاذبيتها من خلال نضالها الثوري وما تروم إلى تحقيقه من أهداف سامية و نبيلة خاصة وأنها مستعدة للموت من أجل أن ينعم غيرها بحياة سعيدة .

العلاقة الثانية التي حكمت عالم الشخصيات الروائية عند «**جيلالي خلاص**» تعد امتدادا طبيعيا للشخصية الجاذبة لأن النص محكوم بصراع يجعلنا نصنف الشخصيات ضمن مجموعتين متعاكستين يحركهما محور التجاذب و التنافر ، فكل شخصية تجد نفسها إزاء خصمها ،الشخصية الجاذبة تقابلها الشخصية المرهوبة التي أمطت اللثام عن خصائصها من خلال نموذج المستعمر الذي يعتبر رمزا للقوى السالبة ،نموذج السلطة الحاكمة كطرف مقابل لشخصية المناضل وهي تستمد مرهوبيتها من العنف و الإرهاب و تعطشها للقتل و سفك الدماء .

جاء نموذج الأب في المرحلة الثالثة بوصفه شخصية مرهوبة تتسبب في أقل قدر من الضرر للشخصيات التي تطالها سلطتها .

لقد كان الألم من أهم العوامل التي تدخلت و بشكل واضح في بناء الشخصية لذا كانت العودة إلى الماضي وتذكر الأيام السعيدة في بعض الأحيان الوسيلة الكفيلة بتحقيق التوازن النفسي للشخصية و تخفيف وطأة الألم عنها، فالمقاطع الاسترجاعية جعلتنا نتعرف بطريقة أفضل على الشخصية .

استخدم الكاتب مختلف التقنيات التي تلعب دورا كبيرا في تطوير الأحداث والكشف عن عناصر التأزم الذي تعاني منه الشخصية، ولفت انتباه القارئ إليها من خلال بنائها النفسي المعقد ، ولعل هذا من أبرز العوامل التي جعلتني أقف عند الشخصية المتأزمة التي تتمتع أكثر من غيرها بمحتوى سيكولوجي جعلها تعيش معاناة نفسية رهيبة، واخترت نموذجين هما الكاتب العمومي والكاتب الصحفي لأنهما يشخصان فكرة التأزم ،ويجسدان مشاكل الإنسان المثقف خاصة و أنهما يشتركان في فعل الكتابة.

و إرضاء لمتطلبات البحث وما يقتضيه من منهجية، كانت المحطة الرابعة والأخيرة في هذه الدراسة نتيجة حتمية لأنه يستحيل التعامل مع كل العناصر ،والمستويات السابقة في غياب الرؤية السردية ،فبدونها يستحيل تقديم النص الروائي ،وصناعة المادة الفنية خاصة وأننا لا نكون أمام أحداث خام بل إزاء أحداث تقدم على نحو معين، وتعتبر الرؤية السردية حجر الأساس نظرا للعلاقة الوطيدة التي تربطها ببقية مكونات النص الروائي .

أدركت من خلال دراستي لهذه القضية أنه لابد من وسيط يمكن الأحداث من التعبير عن نفسها ويمكن المتلقي من الاطلاع عليها ، إنه الراوي الذي يعتبر أسلوب صياغة، أو بنية من بنيات النص شأنه في ذلك شأن الشخصية والزمان و المكان .

الراوي هو الذي يتولى مهمة تقديم الرواية إلى المتلقي ، لأنه يمتلك القدرة على تقديم الشخصيات ،وسماتها ، وملامحها الفكرية و تناقضاتها كما يقدم الخلفية الزمنية للأحداث و الشخصيات .

يستند الرواة إلى تقنيات متعددة في بناء سردهم الروائي ،أي في تقديم عالم الرواية المتخيل إلى القارئ ، فقد يكون الراوي أحد شخصيات الرواية فيقدم ما شاهد أمامه من أحداث ، وقد يكون صوتا خفيا غير مجسد ماديا في عالم الرواية .

يحاول الراوي إيهام القارئ بتشظيه ،وامحائه أحيانا لكن في الحقيقة كل ذلك ما هو إلا خدعة سردية ،لأن الراوي أحل نفسه بطلا في نصه .فهو صانعه، وخالق الأحداث والشخصيات والأزمنة .

تفنن "**جيلالي خلاص**" كغيره من الكتاب في تعامله مع أنماط الرواة إذ نجده ينوع الراوي في العمل الواحد وفق ما يقتضيه سياق السرد.

جاءت نصوصه المدروسة قائمة على مستويين أساسيين للعلاقة بين الراوي وروايته ، وانطلاقا منهما يتم خلق مستويات أخرى ناشئة عن الامتزاج الذي يحصل بينهما.

الرؤية السردية امتزجت بين رؤية داخلية منطلقة من السرد الذاتي،ورؤية خارجية منطلقة من أسلوب السرد الموضوعي.

ظهرت الرؤية الداخلية بشكل ملفت للانتباه عندما تعلق الأمر بالصراعات النفسية التي تعيشها الشخصيات ،والتي أفسحت المجال للمنولوج الذي لازم الشخصية أثناء لحظات اضطرابها .

مع الرؤية الداخلية يتم تقديم كل شيء من خلال الذات المحورية فيتم تسليط الضوء على العناصر الفنية التي تبني النص الروائي، فهذه التقنية تمكننا من التسلل إلى داخل الشخصية و الولوج إلى أعماقها النفسية .

تقدم الرؤية الخارجية الأحداث، والشخصيات من خلال راو غير ممثل في العالم المتخيل، ممسك بزمام الأمور يحدد فضاء الأحداث و كأنه يطل عليه من موقع عال، ومن التقنيات المندرجة ضمن هذا النوع الراوي الشاهد.

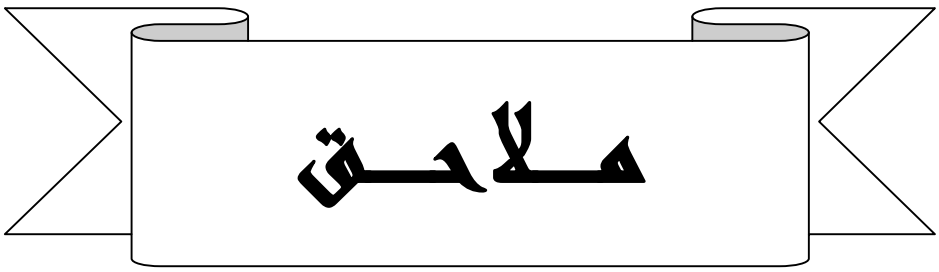
تجتمع هاتان الرؤيتان على مستوى النصوص السابقة بدرجات متفاوتة مما يخلق تكافؤا على مستوى السرد ، ورؤية الأحداث من زوايا مختلفة ، والرؤية الثنائية هي محاولة للتخلص من هيمنة الراوي وتمكننا من رؤية عالم النص داخليا وخارجيا .

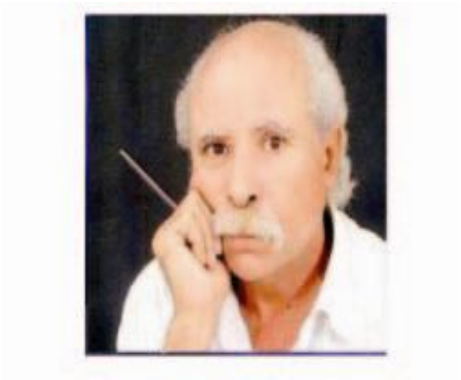
قد تتعدد الرؤى و تتقاسم الشخصيات المعرفة ،فتظهر مرة مشاركة بالأحداث، و مرة راوية لها ، وكانت المقاطع الحوارية من أهم التقنيات التي سمحت بظهور الرؤية المتعددة، فالشخصيات تعبر عن آرائها أثناء مناقشتها للقضايا المثيرة للجدل .

تعدد الرؤى يؤدي إلى تعدد الرواة، و يعد وسيلة للإيهام بالموضوعية، وأقل ما يمكن قوله أن روايات "**خلاص**" قدمت مضامينها بأساليب سردية متنوعة عن طريق ساردين لا يقفون عند مشاهدة الأحداث بل يتحولون إلى أبطال فاعلين في الأحداث.

وفي الأخير أقول مرة أخرى أن النص الروائي كل متكامل، ويستحيل أن توجد عناصر بنائه منفصلة عن بعضها البعض ، فهي متلاحمة و متداخلة مما يعيق عملية التعرف على كل عنصر منفردا، و من خلال جولتي في رحاب عالم "**خلاص**" الروائي أمكنني الوصول إلى أنه نتاج لا يمكن بأي حال من الأحوال تجاوزه لأنه يثيرنا كقراء، ويستفزنا، و يدفعنا دفعا لأن نغوص في عوالمه لنكتشف في كل مرة شيئا جديدا ،خاصة وأن حرية القراءة أكثر شساعة لأنها لا تهتم بما يريد الكاتب قوله ،ولكن بما لا يريد الكاتب قوله أيضا .

وأملي في نهاية المطاف أن يعكس عملي هذا خالص جهدي، وفائق عنايتي بموضوع الرواية الجزائرية، وما تحققه من تراكمات إبداعية ،وثقافية وأيا كان حظي من التوفيق فإن عزائي الوحيد أنني حاولت بذل قصارى ما أستطيع ،وما أود قوله هو أن النص الأدبي يظل غير منجز مادامت قراءاته متواصلة ،وبهذا يصبح النص تابعا للمتلقي وخاضعا لأزمنة القراءة المختلفة حيث يتشكل في كل مرة يتم فيها اللقاء بينه و بين المتلقي ، فالنص خدعة واعية يلتذّ بها القارئ في كل لقاء يجمع بينهما.


ملاحق



بطاقة فنـــية لجيـــلالي خـــلاّص

جيـــلالي خـــلاّص من مواليد 20 أفريل 1952 بمدينة عين الدفـــلى التي تلقّى دروسه الأولى بها.

تخرج من معهد المعلمين بخميس مليانـــة عام 1970، ودخل سلك التعليم وبقى فيه إلى عام 1980 حيث التحق بالشركة الوطنية للنشر والتوزيع فشغل منصب مسؤول للنشر فيها.

بدأ حياته الأدبية كقصاص، كتب أول قصة قصيرة عام 1969 ونشرها في الصحافة، كما أذيعت بعض قصصه منذ السبعينات في برنامج " هواة الأدب " بإذاعة المغرب، وبرنامج " أدب الناشئين " .

تحول فيما بعد إلى كتابـــة الروايـــة التي جذبت أنظار النقاد إليه ،له عدّة مؤلـــفات في مجالي القصـــة والرواية.

- المجموعات القصصية :

- أصداء : وزارة الثقافة -الجزائر 1976
- خريف رجل المدينة : المؤسسة الجزائرية للطباعة - الجزائر ، 1979
- نهاية المطاف بيديك : المؤسسة الوطنية للكتاب - الجزائر ، 1981

- الروايات :

- **رائحة الكلب :** المؤسسة الوطنية للكتاب ، 1985
- **حمائم الشفق :** المؤسسة الوطنية للكتاب ، 1985
- **عواصف جزيرة الطيور :** منشورات مارينور ، 1998
- **زهور الأزمنة المتوحشة :** دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع – الجزائر، 1998
- **بحر بلانوارس :** دحلب الجزائر 1998
- **الحب في المناطق المحرّمة :** منشورات مارينور ، 1998

- قصـــص للأطفـــال :

- **سرّ المشجب :** المؤسسة الوطنية للكتاب ، 1983
- **مرارة الرّهان :** المؤسسة الوطنية للكتاب ، 1982
- **الديك المغرور :** المؤسسة الوطنية للكتاب ، 1984
- **السفر إلى الحبّ :** الحضارة : 1997
- **السلحفاة والنهر**

- البحوث والدراسات :

- **الكتاب والخبز والاسمنت :** المؤسسة الوطنية للكتاب ، 1982

- الترجمات :

- **الإراثة :** رواية لرشيد بوجـــدرة : المؤسسة الوطنية للكتاب ، 1983
- **البحث عن العظام :** رواية للطاهر جـــاووت المؤسسة الجزائرية للطباعة ، 1992

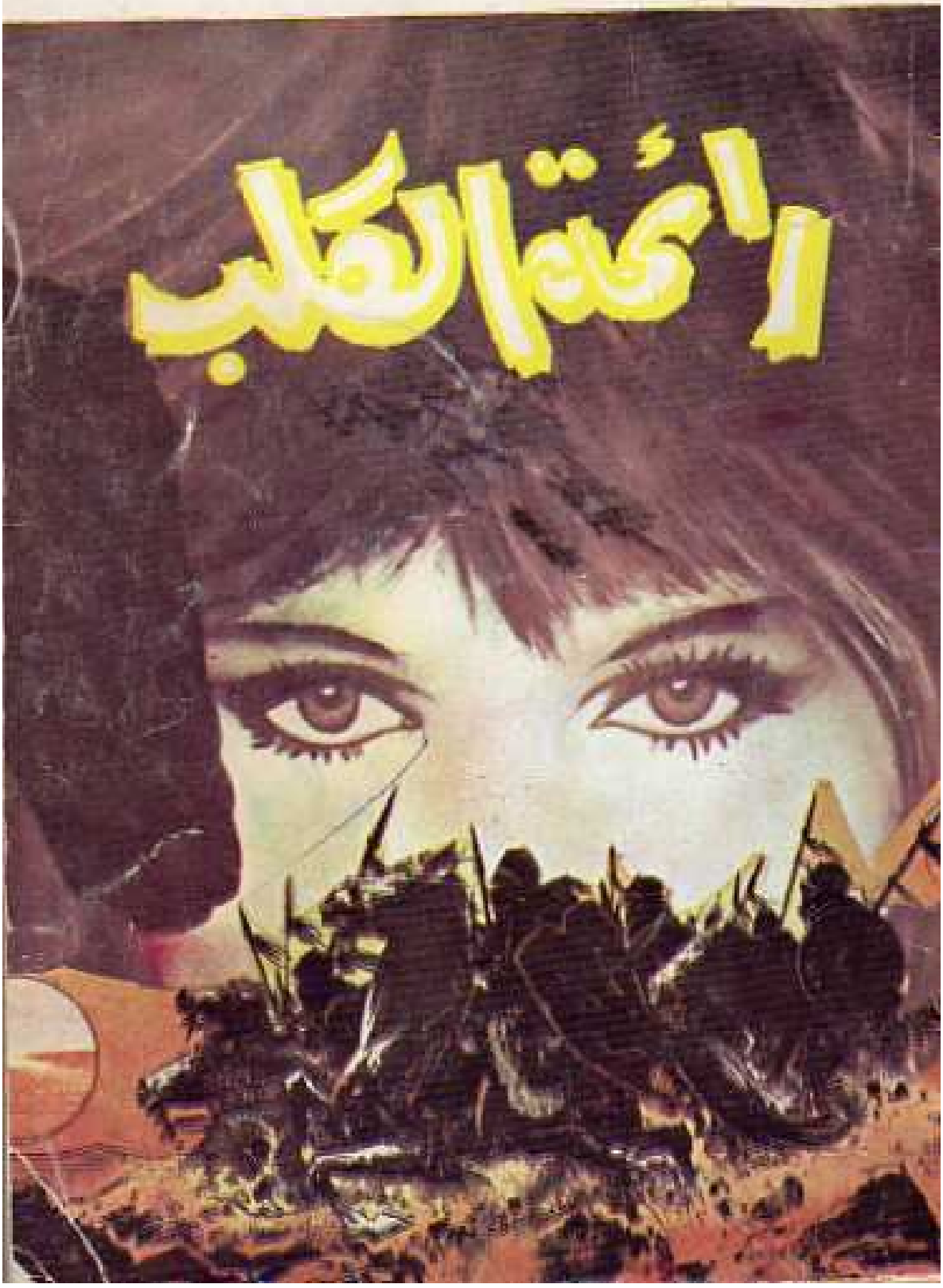
- الأعمال الصحفية :

تعامل " جيـــلالي خـــلاّص " مع يوميات ودوريات جزائرية ،وأجنبية كثيرة وكتب في الفكر، والأدب والسياسة، وقد كان صاحب فكرة إنشاء الملتقى الدولي في الفكروالأدب والسياسة، وقد كان صاحب فكرة إنشاء الملتقى الدولي " عبد الحميد بن هدوقـــة " المنظم سنويا في مدينة برج بوعريريج، وهو يعمل على تأسيس رابطة الروائيين الجزائريين التي تضم نخبة من الفنانين والأكاديميين، شارك في عدّة ملتقيات ككاتب، ومحاضر، ومنظّم.

- ترجمت قصص " جيـــلالي خـــلاّص " إلى العديد من اللغات العالمية، نذكر منها الفرنسية – الألمانية – الصينية – الروسية – الانجليزية – الايطالية .

جيلالي خلاص

ائتمان الكلب



1- رائحة الكلب :

ينفتح نص " **رائحة الكلب** " على زلزال يهزّ أركان الغرفة، العمارة، أو المدينة، زلزال يجعل البطل «الكاتب العمومي» حبيس فجوة ضيقة ومظلمة، تحيط به الأنقاض وأثلام الجبس من كل جهة، عاجزا عن الحركة،استفاق على وقع الزلزال مفزوعا فوجد نفسه حبيس تجويف مثلث، ومن خلال زمن لا محدود تنطلق الذاكرة في رحلة الهيمنة، يغيب الوعي ليسافر عبر أجنحة الذاكرة التي تتحول إلى أهم محرك للأحداث، وتصبح الوسيلة الوحيدة للحدّ من سطوة ذلك الألم والتخفيف من حدّة المعاناة التي وجد نفسه أسيرها، تبدأ السياحة عبر الذاكرة من خلال جملة الاسترجاعات المتواصلة، واستحضار مختلف الذكريات حلوها ومرّها، عودة إلى الماضي الطفولي إلى أفكار ترسبت في ذهنه، ونفسيته، وشغلت حيّزا فسيحا منها، وما تلك العودة إلاّ هروب من مرارة الواقع الذي جعله ينكفئ على ذاته، ويغوص في أعماق نفسه جاعلا ذكرياته تكتسح كيانه ووجوده، مغطيّة ومخفية ذلك الواقع المرفوض الذي فقد قدرته على الانسجام معه والعيش في ظلّه، فالشعور بالقلق يدفعه إلى الغرق في ذكرياته، والانطواء في دواخله حين فقد الطمأنينة والأمان لجأ إلى الملاذ الوحيد، الذاكرة التي فرضت سلطانها بشكل ملفت لدرجة أنّه كلما استفاق، وأدرك حقيقة وضعه، وانحباسه في فجوة ضيّقة، وشعوره بالألم جرّاء سقوط تلك الأنقاض عليه، عاد مرّة أخرى إلى ذكرياته التي تشترك في كونها تحمل دلالة الخطر المفاجئ، ذكريات مرتبطة بالإحساس بالمحنة المفاجئة، كما يعصر ذاكرته ليستعيد ذكريات الطفولة بفرحها وحزنها، المنزل القديم وتجذّره في كيانه، اللعب مع الإخوة وفقدانهم، فقدانه لكلبه "طيو" الذي قتله المظلي بطريقة وحشية، والفقر الذي كان أحد الأسباب التي شجعته على الرّحيل إلى المدينة تغمره أحلام مختلفة، غادر الريف الذي عجز بإمكاناته الضعيفة عن إرضاء طموحاته وآماله، لقد غادر القرية تاركا وراءه والديه المسنين، الفقيرين يحدوه أمل عارم في تحقيق حياة أفضل وكسر الرتابة التي يعيشها يوميا، والقضاء على الضجر، والملل .ترك القرية متجها نحو المدينة، لكن هذه الأخيرة خيبت آماله وانشطرت في ذهنه إلى صورتين : المدينة الحلم التي رسمها في مخيلته والتي سرعان ما تلاشت ملامحها لما اصطدم بالمدينة الواقع، الواقع المأساوي الذي جعله يشعر بالاغتراب بسبب خيبة أمله، وعجزه عن تحقيق حلمه الأول المتمثل في تغيير سياسة الحكم التي لا تروقه بسبب تكريسها للظلم، مما يجعله يعيش حالة قلق واضطراب ولا استقرار لأنّه إنسان مخلص للطبقة الفقيرة يدافع عن مصالحها ضد الطبقة المتسلطة، يستمد صلابته وقوته من التحامه بهموم الناس، وانشغالاتهم ومهنته (كاتب عمومي) خير دليل على ذلك، وشعوره بالغربة أيضا وليد عجزه عن القيام بالدور المنوط به كمثقف.

إن البطل في " **رائحة الكلب** " نموذج للمثقف الذي يحاول تغيير الواقع ويبحث في أسباب اضطرابه، يتأمل، يحلل، لكنه يعجز لوجود من يحاول عرقلة أحلامه، والقضاء عليها، فهذا الاصطدام الذي يعيشه البطل الذي قدم من بعيد ليواجه واقعا منافيا لما رسمه في ذهنه يجعل أحلامه تتلاشى فيدرك أنّه لا ملاذ إلا الانزواء من أجل الكتابة لخلق عوالم جديدة ومختلفة، الكتابة من أجل التنفيس عما يجيش بنفسه من غضب

وطاقة بركانية محتدمة، متأججة بأعماقه، والتعبير عن أفكاره التي لم ينجح في تجسيدها جرّاء ذلك الرفض الذي قوبل به، فعندما ينطوي على نفسه وينكفئ من الداخل على أحلامه وكوابيسه ورغباته، لن يكون أمامه إلا أحد خيارين إما الرغبة بالتعبير عن النفس بالكتابة والتعبير الفني، أو الرغبة بالآخر من خلال علاقات الحبّ (بهيـــة – سليمـــة – فاطمة الزهـــراء) فمقاومة العالم تقابل من الدّاخل بنوع من الحبّ والكتابة التي صارت معادلا للحياة عنده، خاصة عندما يدرك أنّها مسؤولية، وأنّه مطالب بالوصول إلى أعماق الناس، ومحاولة إقناعهم من خلال ما يكتب، وخلق عوالم جديدة يتجاوز بها الواقع لتحقيق الغايات المنشودة حتى أثناء لحظات اليأس.

فالكتابة هي المتنفس الوحيد والسبيل الأمثل لبناء حياة أفضل ويسعى لأن تكون كتابته رفيعة بحجم الحدث الذي تتناوله، لقد اختار الكتابة كسلاح وراح يفكر في الشكل الذي يمكنه من بلوغ ولمس الأعماق الشعبية، ووقع اختياره على الرواية لأنها تتسع لاحتمال كل الأفكار على اختلافها، ومن هذه النقطة تبدأ رحلة التحدي مرّة أخرى من أجل تحقيق الحلم.

يعكس هذا النص فكرة رسالة الأديب وصراعه من أجل تحقيق ذاته، وأفكاره وسط بيئة تسعى جاهدة للحدّ من طاقاته وإخمادها، فندرك أنّ إشكالية البطل هي إشكالية وجود بمعنى أنّه يسعى إلى تحقيق قيم مفقودة، وعجزه ينسف كيانه في مرحلة من المراحل، ويجعله ينكفئ على ذاته، إنه مثقف يعيش تأزما، ومعاناة بسبب عجزه عن التأقلم مع محيطه، وواقعه المزري ورغبته في بناء عالم جديد خال من التناقضات يمكنه من تحقيق آماله وطموحاته الفكرية وإشباع رغباته الروحية لأن المادة لا قيمة لها في نظره.

« واستمر مشاكسا، معاندا فاقدا آخر شعرات صلعته تحت وطأة اللسعات النارية لأشعة الشمس القحطية متخليا عن آخر هدومه المتساقطة خرقا تطوح بها الريح العاتية بعيدا بعيدا، سيما وتلك الرجفة اللذيذة تنبعث اللحظة من إبهام قدمه اليمنى فاليسري صاعدة ببطء منمل عبر ساقيه ففخذيه، فصلبه، فبطنه، فصدره حيث يشعر فجأة بقلبه ينفجر في قوقعة تطير بدمه صابغة الأفق بتلك الحمرة القانية التي تروح تجذبه وتجذبه حتى يصطدم بها كنجم مذنب خارقا ومضات الإحساس الحائل في الأعماق اللاشعورية تنذره بالانصهار المحتوم في نار غريبة اللهب تفاجئه متعتها سالبة من شفتيه المحترقتين آخر نسيمة قبل أن يبتلعه العدم» وكانت النهاية.

جيلالي خلاص

حمائم الشفق

رواية

2- حمائم الشفق:

نلتقي في " **حمائم الشفق** " بجملة من الشخصيات التي تضحّي بحياتها في سبيل تحقيق مبادئها، وأفكارها وأحلامها بالعيش في ظلّ أجواء تسودها الحرية، الأمن، والاستقرار، وتمكنت عن طريق نضالها من نشر الوعي القومي والفكر التحرري القاضي بتحطيم كل قيود الاستغلال والاستبداد، ونشر العدالة الاجتماعية بين بقية الشخصيات.

يصور هذا النص صراعا تاريخيا دائما ومستمرا بين قوى ذات مصالح متضاربة، في الماضي كان بين قوى غازية خارجية، قدمت من وراء البحار طمعا في الاستيلاء على المدينة، لكنّ أبناءها دافعوا عنها بكل شجاعة واستماتة، لتتحول النزاعات فيما بعد إلى تناحرات مصرانية أو أحشائية، تغذيها، فئتان واحدة تحاول الحفاظ على الأوضاع كما هي لأن الاضطراب يخدم مصالحها، أما الثانية فترفض الواقع المزري الذي تعيش به، تشعر بالظلم المسلط عليها، وترغب في التخلص منه ويحدث الصدام لأنّ الفئة الأولى التي يمثلها الشيخ الأكبر بجلاوزته على استعداد لفعل أي شيء من أجل حماية مصالحها، إنهم يتفننون في ممارسة جبروتهم، مداهمات، اختطافات اعتقالات ومحاكمات جاهزة، تعذيب وقتل، نعم قتل أبناء المدينة البررة أمثال " بوجبل" الذي رفض الانضمام إليهم، والانصياع لإغراءاتهم وتهديداتهم فيما بعد، لقد تم اختطافه واستلاله من حضن زوجته، وتواجده في تلك الوضعية المزرية في افتتاحية النص كان كفيلا بجعله يعود بذاكرته إلى الوراء، ويتوقف عند مختلف المحطات في حياته لقد تم الرحيل إلى الماضي لاستنطاق الذاكرة، حتى يكون التاريخ شاهدا على انحراف الحاضر، لقد رفض " بوجبل " التراجع عن مبادئه وقيمه التي تعلمها من الثورة، رفض ومنذ البداية خيانة وطنه، تحركه قناعة ثابتة وراسخة، وهي أنه لا يحق لأي أحد امتلاك وطن بأكمله بحجة أنه شارك في تحريره من الاستعمار، والوفاء للوطن أهم بكثير من الاستيلاء على خيراتـــه، ونهب أمواله.

تحدى " بوجبل " الشيخ الأكبر وجلاوزته، ونصب نفسه وصيّا على الرعيّة المقهورة التي لطالما عانت، وتعاني الفقر، والتعذيب والقمع وتشبعت بهذه الأفكار النضالية عدّة شخصيات كـــ "برهـــان" الرسام عاشق المدينة حتى الهوس، الذي قرر بناءها من جديد في أبهى صورة من خلال لوحاته التي كانت في حدّ ذاتها تحدّ للجلاوزة وشيخهم، والملفت للانتباه أن مصيره كان شبيها بنهاية "بوجبل " لأنهم قتلوه بعد اختطافه واعتبروا لوحاته معبّرة عن الغد الكاسح لكلّ الأسوار والحاميات، فهي تصوّر الغد الأفضل الذي يطمح إليه أبناء المدينة البررة الذين تحزنهم الحالة التي آلت إليها، إنه يناضل من خلال تلك اللوحات التي كان يرسمها، فالمعاناة هي التي فجرت قريحته وجعلتها تجود بتلك اللوحات الرائعة.

لقد حلما معا (بوجبل ، برهان) ببناء مدينة جديدة، واسعة الأحياء والشوارع، تزول معها معاناة المواصلات، الأمر الذي جعل الشيخ الأكبر يأمر على الفور بإخماد الرجلين بدفنهما، لقد تم استلالهما من زوجتيهما واقتحام منزليهما بنفس الطريقة.

أما " جميلة " ابنة الأول وحبيبة الثاني، أحبت وعشقت بدورها المدينة فوضعت تصميما وتخطيطا مثيرا للغرابة من أجل تغيير وجهها المنكمش لقد تم التخلص منها بوصمها بالجنون، وأثبتوا ذلك بالوثائق لتلازمها الصفة إلى أن توفيت بآلام المخاض العسير، كانت حياتها نموذج للمعاناة والمآسي، إذ لم تذق طعم السعادة، قتل والدها، ولقي حبيبها نفس المصير واتهمت بالجنون، كل ذلك في محاولة لإخماد أفكارها التحررية التي ورثتها عن والدها، وعمقتها فيما بعد قناعتها الشخصية فهذه الشخصيات جمعت بينها حلقة وصل تمثلت في فكرة النضال والتمسك بالمبادئ والأفكار من أجل تشييد مدينة جديدة فالكل متشبع بفكر ثوري، ومؤمن بأفكار يسعى جاهدا لتحقيقها حسب مجال اختصاصه " بوجبل " من خلال عمله النقابي وثوريته، " جميلة " من خلال مخططاتها الهندسية المجنونة، " برهـــان " من خلال لوحاته الفنية التي عكست ولعه وعشقه للمدينة، ابنهما من خلال مواصلة المسيرة بعدهما و "الجوهـــر" من خلال احتوائها ودعمها لهؤلاء.

وهذه الشخصيات كانت مؤمنة كل الإيمان بأنّ موتها سيكون حتما وقودا لإشعال فتيل التحدّي الذي سيستمر لأن هناك حتما من سيواصل المسيرة بعدها، فالطريق صعبة ومحفوفة بالمخاطر، لكنّ النتيجة التي كانوا يحلمون بها أسمى وهي تخليص المدينة من الظلم والمعاناة، محاربة الرداءة لتبقى مدينتهم مضاءة بأحلامهم.

جيلالي خلاّص

عواصف جزيرة الطيور

المطر و الجراد

رواية

منشورات ماريتور

3- عواصف جزيرة الطيور :

يبدأ هذا النص بمقدمة تكرّس معنى الاضطراب من خلال الإشارة إلى الأزمات المتتالية التي مرّت بها جزيرة الطيور التي كانت بحكم موقعها الاستراتيجي عرضة لمطامع الغزاة وهجماتهم على مرّ التاريخ مما سبب الاضطراب، القلق والخوف لسكانها.

يرتبط موضوع هذا النص بفترة حاسمة من تاريخ جزيرة الطيور وأهم عاصفة ألمت بها والمتمثلة في الغزو الفرنسي ومقاومة أهل الجزيرة أو طيورها الأوفياء له والتي غطت مساحة معتبرة من النص مع التركيز على محنة الجزيرة العظيمة لأنّ ما حدث يوم 5 أكتوبر 1988 كان بمثابة الطعنة التي أدمت قلوب أهل الجزيرة، إنّه تاريخ هبوب واحدة من أهّم العواصف التي عاشتها جزيرة الطيور عبر تاريخها الطويل الحافل بالأزمات ،والمحن فهذا التاريخ يعدّ خير شاهد على قساوة الحياة بالجزيرة التي لطالما كانت عرضة لهبوب شتى أنواع العواصف، خاصة وأن أحداث أكتوبر الأليمة وما انجر عنها من عواقب وآثار نقشت على قلوب أهل الجزيرة بحروف من دم ونار.

يركّز هذا النص على سلسلة من الأحداث السياسية التي تعمّق فكرة اللااستقرار والاضطراب في رحلة بين حاضر القص، وماضيه ومحاولة للربط بين ما يحدث اليوم وما حدث أمس.

والشخصية الرئيسية في النص صحفي يودع السجن بسبب رغبته في اكتشاف حقيقة وهويّة الجثث التي رما بها البحر على الشاطئ الحصوي، لقد قام بالتعليق على الخبر الذي نشرته إحدى الصحف حول العثور على أربعة جثث حاول الكشف عن هويتها ليزعم في النهاية أنّه تعرف على اثنتين منها فكانت نهايته في السجن، والجماعة التي حققت معه " رجال الأع " تصر وتلح على أنّ الخبر عادي فكيف له أن يحاول تأويله، ويدعي أنّه اكتشف وثائق تثبت هوية الجثث التي وجدت مرمية، فما الذي يزعج رجال " الأع " في كون الجثتين لكاتب، ومؤرخ ؟

السبب بسيط، ويكمن في العلاقة المجودة بين القتيلين، فكلاهما ينتمي إلى فئة المثقفين الذين يتحدثون عن المسكوت عنه المزعج للسلطة التي تسعى لإخفائهم وإلى الأبد، والكشف عن هوية الجثتين يفضح جرائم السلطة، وما ترتكبه من تجاوزات في حقّ مثقفي البلد، لذا يحاول الصحفي التحقيق في قضية الجثث، والبحث عن أسباب اختفائها وإثبات ذلك بوثائق دامغة، لكن هذا لن يحدث بسهولة، إذ سرعان ما يتم إلقاء القبض عليه لأنه صحافي تجاوز حدود مهنته، لقد وقع في شراك رجال " الأع " الذين يتحينون أبسط الفرص لإخراسه وقطع لسانه الذي يقول مالا يجب، ومصادرة الجسد الذي يستجيب للعقل المدبّر، واضطهاده، وإن اقتضى الأمر قتله.

لقد تجاوز حدود مهنته في نظرهم، لأنه يعيش في بيئة تصادر فيها الحريات إذ يتم فرض رقابة كبيرة على وسائل الإعلام، فالسلطة تفرض هيمنتها، وتود إقامة نظام قائم على قمع الحريات الفردية والجماعية فكانت النتيجة افتقار الجميع القدرة على الحديث عما يجري من حولهم خاصة فيما يتعلق بتلك الاختطافات التي باتت ظاهرة مألوفة، والخيط الذي يربط جميع حالات الاختفاء هو أنّ ضحاياها يمارسون السياسة، لكن الصحافي تجاوز حدود مهنته، وحاول تأويل ما لا يجب تأويله لذا كان مصيره السجن وما رافقه من تعذيب.

وبعد إطلاق سراحه، يتم تحديد إقامته الجبرية بمسقط رأسه ويبقى حبيس قريته لا يغادرها، كل هذا لأنه آمن برسالته، ودوره كإنسان يتمتع بقدر من المعرفة أصر على ضرورة البحث عن الحقيقة ومرت السنوات، وتواصلت معها حياته المضنية التي نذرها للتحقيق في قضية جثثي المؤرخ والكاتب شاقة طريقها الوعر ورغم عجزه في التوصل إلى أدلة الإثبات القاطعة، ورغم مشاعر اليأس التي كانت تنتابه من حين لآخر قررّ المواصلة حتى النهاية.

« فتوقفت عن القراءة فجأة ورفعت رأسي، فجذب نظرتي الضوء المتدفق من النافذة، كان النهار يلملم آخر خيوط أشعة الشمس المتراجعة، وسرعان ما ذكرني اصفرار العصر بوجهي المصفر هو الآخر لطول ما سهرت، وأجهدت نفسي في البحث عن حقيقة الموضوع الخطير الذي شغلني هذه أربع سنوات خلت فلم أجد بدّا من مواجهة أمرين اثنين المواصلة حتى النهاية وليكن ما يمكن، أو التخلي عن كل شيء والذوبان في حياة عادية ككل الناس، غير أن ضميري المعذب (مستحيل أن استأصل منه هذا العذاب، ولا أعتقد أن هناك دواء قادرا على إشفائي منه عدا.. الموت) لم يمهلني طويلا، وما أسرع ما دق أجراس المواصلة. »

جيلالي خلاّص

زهور الأزمنة المتوحشة

رواية

همّة

- 4- زهورالأزمنة المتوحشة :

تؤطر هذا النص فترة سوداء عاشتها الجزائر في مرحلة من مراحل تاريخها المتشعب، إنها فترة الاحتلال الفرنسي التي ذاقت خلالها الجزائر شتى ألوان المعاناة، الأمر الذي جعل أبناءها يقتنعون بضرورة الدّفاع عن أرضهم وبلدهم، وطرد المستعمر منها.

وصراع الجزائريين مع الاستعمار الفرنسي، جسده فنيا صراع " الحاج قويــدر بن ســوكة " وأبنائه مع نموذج المستعمر المعمر "ريدان".

يطل علينا الحاج قويــدر بن سوكــة في بداية النص وقد عاد من السفر بعد انقضاء سنتين على غيابه والاستقبال الحار الذي خصّه به أصدقاؤه من الأعيان، وأبناؤه والجموع التي حضرت يومها.

ونجده يصّر على ضرورة طرد الغازي الأجنبي، وإقناع أبنائه بالفكرة من خلال تركيزه على العبارة الشعلة التي طالما ردّدها على مسامعهم « الرومي لازم يروح ».

وهذا الصراع الأكبر أتاح الفرصة لظهور قصتــي حبّ، غذتهما قلوب غضة، تتحرّق عشقا وحبا، يحرّكها الحلم بحياة جميلة، لكن كتب لها أن تنشأ وتعيش وسط أزمنة متوحشــة عملت على عرقلة حبّها.

تنشأ القصــة الأولى بين " فاطمة " ابنة الحاج قويــدر بن سوكــة و "سليمان" أحد حلابي البقر في حــوش الحاج، أما القصــة الثانية فجمعت أصغر أبناء الحاج "عبد الله" براعية غنم الحاج " أم الخير" لكنّ غطرسة "الحاج قويــدر"، وهيمنة العادات والتقاليد، والخوف من العار حالت دون تحقيق أحلام هذه القلوب العاشقة لفترة طويلة من الصراع والرفض انتهت بتغير الحاج خاصة بعد عودته من الحج لأنه أصبح أكثر ليونة ومهادنة.

و بعد صراع كبير عاشه الحاج قويدر بن سوكة مع الأعراف و محاولة لإقناع الأعيان،يعقد قران فاطمة وسليمان،و يحدث لأول مرة في المنطقة أن يصاهر أحد الأعيان شابا يتيما من دوار الفقاير،هدا فضلا عن كونه حلابا سبق طرده من الحوش الكبير.

وهذا التغيير كان فرصة لزوجة الحاج " بنت صفية " كي تقنعه بفكرة زواج عبد الله "من " أم الخير، لكن يتزامن ذلك مع صدور قرار التجنيد للحرب العالمية الثانية وكان موقف الحاج صريحا وواضحا من هذه القضية إذ رفض وبشدة فكرة مشاركة العدو حربه وقال لأبنائه (غي النصارى ما تلبسوش كسوتهم ماتحاربوش في صفوف أعدائنا مهما يكن المقابل، إنها حرب بين فرنسا وأعدائها، وما دخلنا نحن ؟).

وفعلا يلجأ أبناء الحاج قويـــدر إلى الجبل تجنبا للتجنيد الذي قامت به السلطات الفرنسية، هذه الأخيرة التي تقوم بإلقاء القبض على الحاج قويـــدر والزج به في السجن، ولمّا يبلغ الخبر مسامع "عبد الله" أصغر أبناء الحاج ,أقربهم إلى قلبه، يتأثر ويعود إلى المنزل لتكون رصاصة المستعمر بالمرصاد بعد أن وشى به أحدهم، ويموت الحاج قويـــدر حزنا على ابنـــه بعد انفجار قرحتـــه المعدية، أمـــا " أم الخير " فلم تتوقف عن البكاء منذ وفاة "عبد الله" وراحت تتوعد الفرنسيين بالانتقام بعد أن حرمها الزمن المتوحش من حبّها.

«بكى الجميع الحاج قويـــدر بن ســـوكة، كما بكوا عبد الله قبله الشيء الأخير الملفت للانتباه أن هناك فتاة لم تتوقف عن البكاء رغم توقف الجميع، ورغم مواساة الجميع لها.

" أم الخير " لم تتوقف عن البكاء منذ وفاة "عبد الله"، صارت تهذي في الأيام الأخيرة، وتتوعد "الروامـــة " بالانتقام، خاف والداها من خروجها، وارتكابها لما لا تحمد عقباه، فشدّدا عليها الحراسة، غير أن " أم الخير " غافلتهما، وهربت لتلجأ إلى الجبل. »

قائمة المصادر و المراجع

- قائمة المصادر و المراجع -

I- المصادر:

1- جيلالي خلاص: رائحة الكلب : المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

2- جيلالي خلاص: حمائم الشفق : المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1985.

3- جيلالي خلاص: عواصف جزيرة الطيور : منشورات مارينور ط1 ،1998.

4- جيلالي خلاص: زهور الأزمنة المتوحشة: دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع الجزائر.

II- المراجع:

أولا: المراجع العربية:

5- إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية " دراسة في بنية الشكل " الطاهر وطار، عبد الله العروي، محمد لعروسي المطوي، المؤسسة الوطنية للاتصال، النشر و الإشهار، 2002.

6- آمنة رشيد: تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

7- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية و التطبيق، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا.

8- بشير بويجرة محمد: الشخصية في الرواية الجزائرية (1970-1983) ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

9- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي " الفضاء، الزمن، الشخصية " المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط1، 1990.

10- حسن نجمي: شعرية الفضاء، " المتخيل و الهوية في الرواية العربية"، المركز الثقافي العربي.

11- حسين خمري: فضاء المتخيل " مقاربات في الرواية " منشورات الاختلاف ط1، 2002.

12- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط2، 2000.

13- حميد لحمداني : القراءة و توليد الدلالة، " تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي " المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب ط1، 2003.

14- سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ط1، 1986.

15- سعيد الوكيل: تحليل النص السردي " معارج ابن عربي نموذجا " الهيئة المصرية العامة للكتاب.

16- سعيد حسن بحيري: علم لغة النص " المفاهيم و الاتجاهات " الشركة المصرية العالمية للنشر، دار نوبار للطباعة القاهرة ط1، 1997.

17- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي " الزمن، السرد، التبئير " المركز الثقافي العربي، بيروت ط1 1989.

18- سعيد يقطين:انفتاح، النص الروائي " النص و السياق " المركز الثقافي العربي، المغرب ط2 2001.

19- سمير المرزوقي، جميل شاكر، " مدخل إلى نظرية القصة تحليلا و تطبيقيا " الدار التونسية للنشر.

20- سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية " دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ " الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984.

21- شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ط1، 1994.

22- صلاح صالح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات للنشر و التوزيع القاهرة ط1، 1997.

23- عبد الحميد بورايو: منطق السرد " دراسات في القصة الجزائرية الحديثة " ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1994.

24- عبد الرحمن الجيلالي: تاريخ المدن الثلاث " الجزائر، المدية، مليانة بمناسبة عيدها الألفي " الجزائر ط2، 1972.

25- عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن و دلالاته في الرواية العربية المعاصرة الدار العربية للكتاب تونس .1980

26-عبدالعالي بوطيب:مستويات دراسة النص الروائي"مقاربة نظرية"مطبعة الأمنية،دمشق،الرباط،ط1 1999.،

27-عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي " مقاربات نقدية في التناص و الرؤى، و الدلالة " المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط1، .1990

28- عبد الله إبراهيم: البناء الفني لرواية الحرب في العراق " دراسة لنظم السرد و البناء في الرواية العراقية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط1، .1988

29- عبد الله محمد الغدامي: الموقف من الحداثة و مسائل أخرى، دار البلاد جدة ط1، .1987

30- علال سنقوقة: المتخيل و السلطة " في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية " منشورات الاختلاف ط1، .2000

31- علي خلاصي: العمارة العسكرية العثمانية لمدينة الجزائر، المتحف المركزي للجيش، الجزائر، 1985.

32- عمر أوكان: مدخل لدراسة النص و السلطة، إفريقيا الشرق ط2، .1994

33- فاضل ثامر: اللغة الثانية " في إشكالية المنهج و النظرية و المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث " المركز الثقافي العربي ط1، .1994

34- محسن جاسم الموسوي: ثارات شهرزاد " فن السرد الحديث " دار الآداب بيروت .1993

35- محمد سويرتي: النقد البنيوي و النص الروائي " نماذج تحليلية من النقد العربي " (الزمن، الفضاء، السرد) إفريقيا الشرق .1991

36- محمد عزام: فضاء النص الروائي " مقارنة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان " دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا ط1، .1996

37- محمد فكري الجزار: العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

38- محمد كامل الخطيب: الرواية و الواقع، سلسلة النقد الأدبي، دار الحداثة للطباعة و النشر والتوزيع، بيروت لبنان ط1، 1981.

39- محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية و النص السردي: دار محمد علي للنشر ط1 2005.

40- محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر " رواية الثمانينات بتونس " دار محمد علي الحامي للنشر و التوزيع، كلية الآداب و العلوم الإنسانية سوسة ط1، 2001.

41- مشري بن خليفة: سلطة النص، منشورات الاختلاف ط1، 2000.

42- ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي " دراسات نقدية " دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط1، 1986.

43- يمنى العيد: في معرفة النص: منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت ط3، 1985.

44- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي بيروت لبنان ط1، 1990.

45- يمنى العيد:" الراوي: الموقع و الشكل " بحث في السرد الروائي "، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت لبنان ط1، 1986.

ثانيا: المراجع المترجمة:

46- تزيفيطان تودورف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت و رجاء بن سلامة دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب ط2، 1990.

47- جيرار جنيت: خطاب الحكاية " بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية ط2، 1997.

48- خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أو أحمد، مكتبة غريب.

49- رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة الدكتور منذر عياشي، ط1، 1993.

50- رولان بارت : درس السيميولوجيا: ترجمة عبد السلام بنعبد العالي: دار توبقال للنشر، المغرب ط3، 1993.

51- غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،ط2 ، .1983

52- فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية: ترجمة سعيد بنكراد تقديم عبد الفتاح كيليطو: الرباط 1990.

ثالثا: المراجع الأجنبية:

53- Dr : ALI KHELASSI : la marine Algérienne à travers l'histoire, Ministére de la défense nationale 1985.

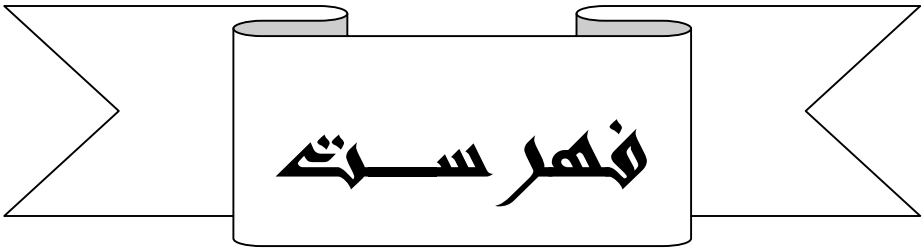
54- Roland Bourneuf et Real Ouellet, L'univers du roman presses Universitaires de France : 1 ére édition paris 1972.

رابعا: المجلات و الدوريات:

55- الآداب، مجلة جامعة الملك سعود، عمادة شؤون المكتبات 1413هـ 1993م ، المملكة العربية السعودية، العدد2، المجلد 5.

56- القصة: ملحق لمجلة التبيين،تصدر عن الجاحظية، الجزائر 2001، العدد.3

57- الفكر العربي المعاصر"النقد و المصطلح النقدي"،مجلة فكرية مستقلة تصدر عن مركز الإنماء القومي بيروت-باريس،العدد48-49.


فہرست

فـــهرســـت

مقدمة:..... أ-ح

مدخل: مستويات بناء النص الروائي..... 2

الفصل الأول: بنية الزمن في روايات جيلالي خلاص..... 13

تمهيد..... 13

I-النظام (الترتيب) :..... 26

1)- الاسترجاع (السرد الاستذكاري)..... 29

أ- مدى الاستذكار 47

ب- سعة الاستذكار..... 54

2)- الاستباق (السرد الاستشرافي) 63

أ-الاستباق ذو الطابع التمهيدي..... 64

ب-الاستباق ذو الطابع الإعلاني..... 70

II-المدّة:..... 77

1)- تسريع السرد:..... 80

أ-التلخيص..... 80

ب-الحذف..... 97

2)-تعطيل السرد..... 115

أ-المشهد..... 116

ب-الوصف..... 131

الفصل الثاني: بنية الفضاء في روايات جيلالي خلاص..... 153

تمهيد..... 153

I- الفضـــــاء النـــصي..... 162

II -الفضـــاء التخـــييلي..... 189

1)- فضاء المدينة:..... 190

أ- شكل المدينة..... 193

ب- الحلم بالمدينة..... 201

ج- المدينة و التاريخ..... 209

د- المدينة كائن حي..... 220

2)- فضاءات الإقامة:..... 231

أ- البيت..... 231

ب- الغرفة..... 245

ج- السجن..... 255

3)- فضاءات الانتقال:..... 276

أ- الشوارع الأزقة و الساحات..... 276

ب- الحي..... 283

ج- البحر..... 289

د- الجبل..... 298

الفصل الثالث: بنية الشخصية الروائية عند جيلالي خلاص..... 306

تمهيد..... 306

I- نظام تسمية الشخصيات الروائية عند جيلالي خلاص..... 326

II- أنماط الشخصية الروائية عند جيلالي خلاص..... 333

1) - الشخصية الجاذبة:..... 333

أ- شخصية المرأة..... 334

ب-الشخصية الثورية..... 340

2)- الشخصية المرهوبة..... 358

أ- شخصية المستعمر..... 360

ب- شخصية السلطة الحاكمة..... 364

ج- شخصية الأب..... 370

3)- الشخصية المتأزمة..... 376

أ- شخصية الكاتب العمومي..... 378

ب- شخصية الكاتب الصحفي..... 390

الفصل الرابع: بنية الرؤية السردية في روايات جيلالي خلاص..... 400

تمهيد..... 400

I-أقسام الرؤية السردية..... 411

1)-الرؤية الداخلية 416

أ)-الراوي بضمير المتكلم "أنا"..... 419

ب)-الراوي يصاحب الشخصيات..... 430

2)-الرؤية الخارجية..... 433

أ)-الراوي بالضمير"هو"..... 440

ب)-الراوي الشاهد..... 447

3)-الرؤية المتعددة..... 454

أ)-تعدد الرؤى..... 455

ب)-تعدد الرواة 465

خاتمة..... 479

ملاحق..... 490

قائمة المصادر و المراجع..... 505

فهرست 511