الجمهورية الجزائرية الديمقراطية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد بوضياف-المسيلة
كلية: الآداب واللغات
قسم :اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:...../.....
رقم التسجيل:ط1: M201535091943
رقم التسجيل:ط2 : M201535101252

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص : أدب جزائري

بعنوان :

التمثيل السردي في رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش لواسيني الأعرج

إعداد الطالب (ة) :
- حريزي لبنى
- سعد الله أمينة

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة :

اسم ولقب الأستاذ	الجامعة	الصفة
بوجلال ربيع	جامعة المسيلة	رئيسا
جوبر عبد الحفيظ	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
عبد الكريم معمري.	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية 1441- 1442ه / 2019-2020م

بسم الله الرحمن الرحيم

مـقدمـــــة :

شكل النص السردي باختلاف أشكاله وتنوع أنماطه وأساليبه حضورا واسعا في مجمل الحياة الإنسانية، لذا ظل يحتمل الانفتاح على أكثر من مستوى استجابة للمتطلبات الكتابية والخطابية والتي من خلالها يتم تمرير الأفكار، من ذلك برزت المفاهيم المتنوعة التي من خلالها يتشكل السرد، لكن ما يمكن الإشارة إليه أن النص حين يكتب يكون استجابة ومحاورة لما خارجه من متغيرات في الغالب غير متبع قاعدة معينة يكون عليها، من بين تلك المفاهيم التي استخدمت بحسب كيفية تشكلها هو "التمثيل السردي" في النص الروائي، وكيفية تمثيل هذا المفهوم بوصفه المحاورة والتجسد والتصور أي نقل ما هو في المحيط والذهن إلى ما هو سردي، أي ما يمكن تصوره إلى لغة ناطقة تحمل دلالات من خلال"السرد" هذه الآلية التي ابتدعها الإنسان من القدم للتعبير عن آماله وطموحاته، والأهم ليس النظر إلى فعل السرد بذاته بل النظر في الكيفية التي من خلالها يمثل هذا السرد.

لذا تولت المذكرة موضوعة التمثيل السردي بحسب الكيفية التي يتم من خلالها تقديم العالم الخارجي سرديا.

كما يرجع سبب اختيارنا لهذه الظاهرة موضوعا لهذه الدراسة إلى الرغبة في التباع قدر كبير من مساحات الأسئلة التي تثار في النفس حول الرواية إلى جانب المحاولات الكتابية، التي كانت دافعا في التعرف على كيفية تشكل جوانب معينة من الرواية وكيفية بناءها سرديا.

وبذلك فإن هناك العديد من التساؤلات التي تطرح نفسها أمامنا وهي:

متى كانت بدايات ظهور التمثيل السردي في الرواية الجزائرية؟

وما هي كيفية التمثيل السردي داخل النص الروائي لدى واسيني الأعرج؟

وتكمن أهمية هذا البحث في إدراك الخصائص الفنية والجمالية التي تساعد الكاتب في نقل رصيده المعرفي إلى حيز التأليف السردي.

وقد اعتمدنا في تجسيد هذا المشروع على خطة بحث اشتملت على مقدمة، مدخل، وفصلين، وختمناه بخاتمة.

أما المدخل الذي حمل عنوان السرديات العربية فقد تعرضنا فيه إلى نشأة هذه السرديات وخصصنا الفصل الأول للجانب النظري تحت عنوان: التمثيل السردي والذي تطرقنا من خلاله إلى عنصرين أساسين هما: التمثيل السردي المفهوم والإصلاح ثم تناولنا التمثيل السردي في الرواية الجزائرية المعاصرة أما الفصل الثاني فقد خصص للجانب التطبيقي حول رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش لواسيني الأعرج تحدثنا فيه عن مكونات البنية السردية"الشخصيات، المكان، الزمان" ثم أنهينا هذه الدراسة بخاتمة ضمنتها أهم النتائج التي توصلنا إليها.

فقد نهل هذا البحث من جملة المصادر والمراجع المعتمدة في موضوع البحث، أما المصادر فتمثلت في الرواية، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، كما اعتمدنا على مرابع مهمة للدراسة منها:

- كتاب الأمثال والمثل والتمثل والمثلات في القرآن الكريم.
- كتاب تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط.
- كتاب بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي لحميد الحميداني.

أما فيما يخص المنهج المتبع في هذا البحث، فإن طبيعة الموضوع تفرض حضور المنهج التاريخي الذي يهتم بالكشف عن الحقائق التاريخية، وتحليل وتركيب الأحداث والوقائع الماضية، المسجلة وإعطاء تفسيرات وتنبؤات علمية عامة.

جائحة كورونا وصعوبة الحصول على المراجع وذلك بسبب غلق المكتبات العامة والجامعية في ظل هذه الظروف. وفي الختام لا يسعنا إلا التقدم بالشكر والامتنان للأستاذ الفاضل مهدي عمار الذي كان نعم المشرف والموجه من خلال صبره علينا وتحفيزنا على البحث العلمي الجاد.

مـــــدخل

الســـرديات: لابد أن نتكلم عن السرديات بإجراءاتها النظرية والتطبيقية ويستقيم هذا إلا على وقوف على النظرية التلفظ مما وصلت إليه من نتائج علمية في واقع اللغوي الذي كان لا يخرج عن اللسان، فهو الخاصية الجوهرية، فاللغة هنا كيان موضوعي غير موجود في الفرد الواحد، فهي من أهم المظاهر المتمكنة للإنسانية، حيث اتخذت الأثر لدى الدارسين ولها أهمية في عملية الإيصال والاتصال.

ونجد العلوم المهتمة بلغة الكلام: "فهي العامل المادي للتراث البشري وثقافته على الإطلاع مع إعطائه في مختلف المجالات، فلا غرو إذن من أن تصرف جهود العلماء والمختصين والباحثين على اختلاف اتجاهاتهم بتدارسهم ومعرفة حقيقتها وتبيان كيفيتها".[21]

فهي المادة الأولية لأي دراسة لسانية.

قبل الإقرار بموضوعية وعلمية اللغة انتقل الدرس اللغوي القديم عبر خطوات استند إليها الدرس اللغوي الحديث، ومن هنا دخل بها إلى عالم التقدم والرقي والازدهار.[3]

اللسانيات البنيوية: مما لا شك أن اللسانيات أصبحت في حقل البحوث الإنسانية، فكل العلوم أصبحت تلتجأ سواء في مناهج بحثها، أو تقدير حصيلتها العلمية إلى اللسانيات وإلى ما أفرزته من تقديرات علمية وطرائق في البحث والأشخاص.[4]

حيث ظهرت البنيوية اللسانية في منتصف العقد الثاني من القرن العشرين مع رائدها "**فردناند دي سوسير**".

من خلال مؤلفه الشهير محاضرات في اللسانيات العامة التي نشرت في باريس سنة 1916.

ولقد أحدثت هذه اللسانيات البنيوية قطيعة استيمولوجية مع فقه اللغة والفيولوجيا الديكارتية.

ولقد كان هدف الدرس اللساني التعامل مع النص الأدبي، وقد حقق هذا المنهج نجاعته في اللسانية[1] والأدبية، وأضحى أقرب المناهج إلى الأدب لأنه يجمع بين الإبداع

1

[2] مختار لزعر، اللسانيات منطلقاتها وتعميقاتها المنهجية، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر 2009، ص 21-22.

[3] ذهبية حمو حاج، لسانيات التلفظ وتداوليات الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، دار الأمل للطباعة، الجزائر 2005، ص19.

[4] رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع عنابة 2006، ص14.

واللغة: "لأن المبتغى النهائي للبنيوية هو إدراك البنية المنسجمة إدراكا يقضي في مجال النقد الأدبي إلى إرساء دعامات قوية للقراءة النسقية التي تسعى بدورها إلى إضفاء الطابع الوضعي والعقلاني والمنطقي على دراسة الظواهر وتأملها سواء على مستوى الظاهر أو على مستوى الباطن".

وبناءا على ذلك يكون "مفهوم البنية بمعنى الانتظام حاضرا في أقدم الدراسات اللغوية"[2]، أي منذ بداية النشأة الأولى للدراسات اللغوية.

ولقد كانت بداية مقولة البنية في الخطاب المعاصر بداية من "**دي سوسير**" ومرورا بحلقة براغ "**جاكسون، وتريتركوي**" وحلقة كوبن هاقن "**بروندا ويامسليف**" إلى جانب اسهامات المدرسة الأمريكية "**سابير بلومفيلد، هاريس، تشومسكي**" التي ركزت جهودها على دراسة العلاقة داخل نص مغلق دون الرجوع إلى المعنى لا سيما العلاقة التي تجمع بين البنية والوظيفة، كما يمكن أن يكون مصطلح البنية قد ورد عرضا في دراسة الشكلانين الروس خاصة عند تحليلهم النظم الإيقاعية في الشعر ولطبيعة النثر ولغيره[3]، وذلك من خلال القضايا المرتبطة بطبيعة الأدب والأدبية.

ولقد وجد هناك اختلاف حول صياغة مصطلح البنية وربما ذلك راجع إلى الانتماء المدرسي للقارئ، لكن الباحث "**عبد المالك مرتاض**" يقر على مصطلح خاطئ لقيل طيبة، طبيوي وإلى فتية فتيوي وهو أمر مستحيل في الوجهة النحوية، وإنما يقال: طبيُ، طبويُ، وفتيُ، فتويُ. [4]

2-منطلقات السرديات الحديثة:

هناك الكثير من يجمع من الدارسين والمهتمين على أن المعرفة اللسانية عمقت الخطاب وأغنت اللغة، والسرديات بوصفها إجراء نقديا تقارب النصوص مهما تباينت أشكالها أحدثت تحولا جذريا في الدراسات الأدبية، وذلك في وضوح المنهج البنيوي ومع الشكلانين الروس حيث كانت مشروعا طموحا

---

[1] أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، دار الغرب للنشر والتوزيع ج1، ط 2001-2002، ص207.

[2] ذهبية حمو الحاج، لسانيات التلفظ وتداوليات الخطاب، مرجع سابق، ص43-50.

[3] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب 2002م، ص71.

[4] جعفر يايوش، أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، الدار الأدبي للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ص128.

مصطلح البنية:

البنية هي البنيات أو أهمية البناء، كما أن البنية لم ترد في القرآن الكريم بهذه الصيغة وإنما بصيغة البناء[1]، في قوله تعالى "الذي جعل لكم الأرض فراشا والسماء بناء".[2]

ويقدم معجم الدروس مفردات عدة:

البناء Construction ، المؤسسة Constitution

التلاحم Contexteure، الشكل أو الصورة Forme

التنظيم أو الجهاز Organisation

ونجد البنية في استعمالات الفلاسفة على ترتيب الأجزاء، أما في الحقل الأدبي حسب رانسون: "تشكل الأثر إلى جانب عنصر النسيج أو السبك".[3]

ونجد في قول سوالد ديكور: "إذا كنا نقصد بالبنية كل نظام مطرد Organisation فإن الكشف عن البنى (التراكيب) اللغوية قديم جدا قدم الدرس اللغوي" أين تكن اللغة بنية متماسكة، إذ نجد صدى في مباحث لغوية قديمة.

إذا كان النقد العربي الحديث عامة والجزائري خاصة قد تردد في قراءة المتن الشعري بمستويات غربية، مكتفيا بما يجعله الموروث النقدي فإنه لم يجد مع السرديات بدا من الأشكال السردية إذ هي معنية أمام سلطان الشعر، ذلك أمر طبيعي، فالسرديات ذاتها لم يتم الاهتمام بإنجازاتها إلا بعد أن لمع نجم الشكلاتين الروس، حيث قدموا إجراءات جديدة لمقارنة الأشكال السردية بعيدا عن الإيديولوجيا والخارج،[4] لكن ما هو مفتاح انطلاقة السرديات؟

1/ المشروع البروبي: تعد مرفولوجيا الخرافة أول دراسة جدية للنص السردي فهي المنعرج الحاسم في نشوء السرديات، والعربية لم تعرفها على نطاق واسع إلا في "سنة 1986 مع

---

[1] المرجع السابق، ص207.

[2] سورة البقرة، الآية 22.

[3] أحمد يوسف، القراءة النسقية ص,206.207.

[4] .سورة البقرة الآية , 22 .

ترجمة إبراهيم الخطيب، فكانت تلك البداية الفعلية للاهتمام بالسرديات في النقد العربي"،[1] عامة والنقد الجزائري خاصة.

اهتدى فلادمير بروب V. Propp إلى تحديد الحكاية وفقا لأجزاء محتواها وعلاقة تلك الأجزاء ببعض، و"هو يحصر وظائفها في إحدى وثلاثين وظيفة كأقصى حد مع إمكانية ورود عدد أقل من هذا في بعض الحكايات لأن الخرافات في نظره تدرس انطلاقا من وظائف الشخصيات"،[2] وبذلك لا يصح الاهتمام موجها إلى ما تقدمه الشخصيات ولا لأخلاقها وقيمها وإنما إلى الوظائف التي تقوم بها.

تنطلق دراسة فلاديمير بروب للحكاية اعتمادا على "بنائها الداخلي أي على دلائلها Signies الخاصة، وليس اعتمادا على التصنيف التاريخي أو التصنيف الموضوعاتي اللذين قام بهما من سبقوه في البحث"،[3] وهناك الكثير من الباحثين من وجدوا ضالتهم فيه.

مما لا شك فيه أنه هناك عدة باحثين تأثروا بمؤلف فلاديمير بروب واهتموا ببيئته القصة واتخذوا منهجه كأساس لأبحاثهم كما حاول بعضهم تطبيقه على قصص جماعات عرفية معينة مع إجراء بعض التعديلات وتبني مصطلحات أخرى،[4] وتعد "نبيلة ابراهيم" أحد أوائل مقدمي بروب في النقد العربي على الرغم من إعلانها أن مشروعها بدأ من حيث انتهى مشروع بروب،[5] كما لقي فلاديمير بروب صدى لدى النقاد الجزائريين الذين اهتموا به.

---

[1] ..مرجع سابق ,ص207.

[2] .مرجع سابق ص 43,50.

[3] صلاح فضل , مناهج النقد المعاصر إفريقيا الشرق , الدار البيضاء المغرب , 2002 ص 71 .

[4] جعفر يايوش أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر, دار الأديب للنشر والتوزيع , وهران , الجزائر ص 128.

الفصل الأول

- ***التـــمثيل والسرد:*** يعد السرد من الوسائل المهمة التي تشكل بنى تمثيلية داخل الأعمال الروائية من خلال استثمار عوامل تخيلية مستندة إلى مرجعيات (ثقافية وسياسية، اجتماعية، تاريخية، دينية)، إذن هو وسيلة تشكيل الواقع والمتخيل من خلال بناء تلك العوامل وتمثيلها بأشكالها المتنوعة داخل الرواية، فالسرد "في وظيفته التمثيلية يركب ويعيد تركيب سلسلة متداخلة من عناصر البناء الفني ليجعل منها المادة الحكائية التي تتجلى في تضاعيف السرد"[1]، مستثمرا كل المرجعيات والبنى الفكرية والمعطيات التي من شأنها أن تصور رؤيا العالم وواقع الإنسان وتسهم في تكوين هويته الخاصة، لذا برزت الرواية بوصفها أداة بحث إلى جانب وظائفها التخيلية والتمثيلية[2]، من خلال تمظهر تلك التمثيلات التي تبرزها الأسئلة المتكررة للإنسان التي يحاول تجسيدها وإعادة تكرارها ومحاولة الإجابة عنها، لذا تطلب منه صنع عوالم سردية بأساليب تمثيلية تجسد الفكر والدين والسياسة والايديولوجيا والمعتقدات والميثولوجيا وكل ما له علاقة به وبما يحيطه من عوالم وتضاريس وظواهر كونية، من خلال ابتكار كتابة سردية تمثل وتعيد تشكيل العالم وبنائه على وفق تصورات راهنة لمرحلة الكتابة[3]، فتشكل نقاط التحول في كيفية تصوراته لها، والحفر في خفاياها بما يتلاءم مع متبنياته الفكرية، فيصبح تمثيلها لديه محاولة للإجابة عنها، ومن ذلك يبرز التمثيل في النص السردي بوصفه تصورا وتمظهرا، وأحد أوسع الأنماط التعبيرية بل من أخطرها ربما في الرواية، فالتمثيل بصورته السردية لا يضاف من خارج مرحلة التوثيق والتفسير بل يصاحبها[4]، حيث ينظر إلى الواقع مفيدا من كل ما فيه لتكوين عالم آخر هو (عالم التمثيل)، وهو عالم مستقل غير الواقع، لكن في حدود السرد والتمثيل هو (واقع تمثيلي)، فالسرد التمثيلي: "هو سرد حركي فيه ما فيه من حياة وحركة وعوالم مختلفة جسدت بشكل

---

(1) عبد الله ابراهيم: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008، ص137.

(2) عبد الله ابراهيم، السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة، بحث في تقنيات السرد ووظائفه علامات، المغرب، العدد 2001/16، (http://aslimmet.free.fr/ress/signes/12).

(3) أمجد نجم الزيدي: تمثلات ليليت مقاربات نقدية في الشعر والسرد، الروسم، بغداد، 2015، ص149.

(4) بول ريكور: الذاكرة، التاريخ، النسيان، ترجمة وتقديم وتعليق جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2009، ص360.

مسرود، توازي الواقع وما فيه"، فالتمثيل يقتفي أثر حضور آخر في السرد[1]، كما أن طبيعة الحركة والثبات بوصفه عملية توليدية لما هو واقعي وغير واقعي، إذ ينتج ما يمكن تخيله عن الواقع ليكون ممثلا، لكنه يخرج عن الواقعية حتى في صلب الأعمال الواقعية ومن ضمنها الرواية لأنها بنية سردية تعقد الخيال في التوالد والتمثيل.

فالتمثيل في السرد أو كما يطلق عليه بالتمثيل السردي (The Narrative Representation) مصطلح له جذور ضاربة في القدم غير الحديثة لكنها لم تكن محددة بهذا الشكل، إذ لم تكن مسألة مستجدة في البحث والتنظير، حيث يلاحظ هنالك ملامح لظهور هذا المصطلح في عالم السرد لفترة سابقة للشكلاتيين والينيويين ترتبط بالكاتب الانكليزي ذي الأصل الأمريكي، قائد المدرسة الواقعية ومؤسسها في الأدب الخيالي (هنري جيمس Henry James 1843-1916)، وكذلك الكاتب والناقد الانجليزي (برسي لوبوك Percy Lubbok 1879-1956) [2]، فقد ميز بين أسلوبين رئيسيين للسرد (الأسلوب البانورامي والأسلوب المشهدي)، إذ يجمع هذين المصطلحين بين معنيين فالمشهدي: "هو العرض والرؤية مع الراوي، الشخصية الروائية"، أما البانورامي هو الحكي والرؤية من الخلف (الراوي) من الشخصية الروائية[3]، إذ تحدد المسافة الفاصلة بين أسلوبي السرد هذين، فالمشهدي هو ما كان قائما على العرض والروي بالمشاركة مع السارد، وهذا يدخلنا إلى مفهوم التعريف فيصبح التمثيل السردي The Narrative Presentation هو: "الإظهار أو العرض في اصطلاح تودوروف والتمثيل بالنسبة للسرد هو كالإظهار بالنسبة للأخبار"[4]، لذا يمكن النظر في المقابلة بين السرد والتمثيل عند تدوروف، على أنها توافق المقابلة بين السرد والعرض في النقد الأنجلو سكسوني، يلاحظ إن هاتين الصيغتين القصصيتين مستوحاتين من ثنائية أفلاطون (القص-المحاكاة) [5]، لذا فإن التمثيل يعد مفهوما مركزيا

---

[1] جاك دريدا: في علم الكتابة، ترجمة وتقديم، أنور مغيث، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2008، ص538.

[2] سعاد بن ناصر: التمثيل السردي في روايات (كمال قرو)، رسالة ماجيستير، جامعة سطيف، ص36.

[3] تزفيطان تدوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط1992، ص63-64.

[4] جيرالد برنس: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ص197.

[5] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، 2010، ص113.

يتصل بوظيفة السرد اتصالا مباشرا من خلال ربط الدوال بمدلولاتها (حيث أن التمثيل يقوم بوظيفة التعبير والتواصل إذ ينتج كل تعبير فكرة عما يقوم بتمثيله) [1]، فتتجلى فكرة التمثيل السردي واسعة وغير محددة وذلك واضح من خلال ملاحظة قدرتها في التعبير عن العالم بكل أشكاله وبأنماط تعبيرية مختلفة، إذ أن (بني التمثيل في السرد لا يمكن أن تقلص إلى وجود لغوي) [2]، كما يمكن لفكرة التمثيل السردي أن تتوسع أكثر، إذا ما تحررت من التصورات اللصيقة بها، وبخاصة فكرتي المحاكاة الأرسطية والانعكاس الماركسية). [3]

وهو ما استثمرته الرواية في تمثيلاتها السردية في تعبيرها عن العالم لتكون التمثيلات أوسع البنى السردية لا بل ومن اشدها استحضارا لصورة الواقع وما حوله بكل ما يحتوي من محسوسات ومدركات لكن بشكل غير مباشر، كما تعمد الرواية إلى تمثيل مالا يرى مباشرة وما لا يدرك علنا، بحيث يؤدي التمثيل السردي (الوظيفة الرئيسية المنوطة بالرواية بصفة خاصة وبالفن ككل بصفة عامة، وهي الوظيفة التي تتجاوز تصوير المرئي إلى تصوير اللا مرئي، وتصوير المعقول إلى تصوير اللامعقول والاكتفاء بالملاحظة السطحية إلى التغلغل في أسرار الوجود) [4]، لأن ما كان ظاهرا لا يكتسب تلك القيمة التي يكتسبها ذلك الخفي غير المعلن كما يلاحظ عن هذا السرد التمثيلي في الرواية يتشكل من جملة أحاسيس يثيرها المرجع في نفس المبدع فهو لا ينقل خبرا ولا ذكرى بل تأثيراتها فيه فيصبح المبدع مبررا وممثلا لتلك الانفعالات ومبدعها[5]، بطريقة لا تخرج عن الأعراف السردية فيصبح العمل مندمجا ضمن الأعمال السردية بطريقة تمثيلية لتكوين عالمه الروائي الذي يكون ممثلا سرديا.

إن التمثيل السردي شكل من أشكال التمثيل العالم يعالج الحركة والموقف والفكرة لإظهارها في العالم الروائي من خلال اللغة، إذ (الكلمات لا تمثل الأشياء، بذاتها، ولكنها

---

[1] عبد الله ابراهيم: مفهوم التمثيل السردي، جريدة الرياض، السعودية، ع14955، الخميس 4 يونيو 2009، (http://www.alriyadh.com/434931).

[2] والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة: د.حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998، ص190.

[3] عبد الله ابراهيم: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص391.

[4] سعاد بن ناصر: التمثيل السردي في روايات (كمال قرور)، رسالة ماجيستير، جامعة سطيف 2، الجزائر، 2013، 10، ص54.

[5] عبد الله ابراهيم: موسوعة السرد العربي، الموسوعة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص390.

تقوم بتمثيل الأصل أو تقوم بتمثيل نتيجة فعل ما)[1]، لذا وصف التمثيل كإدراك أو صورة أو فكرة فبرز هذا اللون في الفنون التي تعتمد السرد قوامها، حيث تجلى كمعالجة ذهنية مستندة إلى المعرفة والإدراك الحسي لتشكيل واقع خاص (الواقع التمثيلي) من خلال استحضار الواقع ذهنيا، مشكلا سرديا، كما تعد هتشيون أن التمثيل جوهريا هو الرسم والتصوير لكن في التمثيل الفني الجمالي لا يقدم التمثيل صورة مشابهة لا يمثل بل صورة بديلة عنه، حيث يصبح هنالك فرق بين الواقع وما يمثله فالتمثيل ليس المطابقة ولا يكون، إلا حين يكون هناك اختلاف[2]، إذ ينشأ بين عالمين أحدهما سابق والآخر لا حق فيعتمد اللاحق السابق كمرجع له لإنتاج عالمه الخاص، المستقل بذاته جامعا بين صوره ذهنية وحسية متعلقا بعالم الوعي واللاوعي، فيكون مفهوما جامعا بين الأفكار والأشياء[3]، فالتمثيل السردي في الرواية هو النظر إلى العالم بكل ما يحويه وخلق عالم سردي مكتف بذاته موازٍ للواقع الخارجي، وليس بالضرورة أن يكون السرد التمثيلي مطابقا لما هو ممثل، أي أن ما يمثل سرديا لا يقدم إلا من زاوية نظر الممثل له، إذ يعطيه تأويلا معينا داعيا المتلقي للاعتقاد به[4]، فيصبح عالم التمثيل السردي هو عالم المبتكر الذي عمل الراوي على تكوينه معتمدا الواقع كمرجع أساسي في عملية البناء، ومن ذلك سيلاحظ كيفية حضور التمثيل السردي في روايات الكاتبة **عالية ممدوح**، إذ يجسد من خلال ثلاثة أركان: (الحدث، الوصف، الراوي أو التبئير).

---

[1] أمبرتو ايكو: نزهات في غاية السرد، تر: سعيد بنكران، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2005، ص204.

[2] ليندا هيتشيون: سياسة ما بعد الحداثة، ترجمة: حيدر حاج اسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2009، ص49.

[3] سعاد بن ناصر: التمثيل السردي في روايات كمال قرور، رسالة ماجيستير، جامعة سطيف، ص23.

[4] حميد لحميداني: بنية النص السرد، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991، ص47.

- التمثيل السردي في الرواية الجزائرية المعاصرة:

التمثيل السردي هو المفهوم الذي يحتضن المعنى وأنماط تجليه المختلفة والمتنوعة من

كاتب إلى آخر ومن رواية إلى أخرى، وينضوي التمثيل السردي ضمنيا على نقد الصور المنتجة سابقا، لأنه يختلف عن المحاكاة أو الرواية التسجيلية للواقع والتي تتوقف وظيفتها عند سرد أحداث معينة، وفق ترتيب محدد، متجاهلة أن الرواية تنتمي إلى "الفن" وتتطلب جمالية مخصوصة(1).

إنه لمن الصعب عند حديثنا عن الرواية الجزائرية أن نقول عن بعضها أنها تسجيلية، أو أنها تترجم الخطاب السياسي والإيديولوجي السائد فقط، إلا إذا أنتفت عن هذا النوع من الروايات صفة الأدبية، فاكتفت بإيراد الواقع مسرودا من دون ترك مجال للتخيل ليعطي الرواية ماهيتها الأصلية، فإذا كانت الرواية تعتمد أساسا في حبكتها على أحداث واقعية وشخصيات مكتملة، ونهاية معروفة آنفا، فإنها لا تختلف كثيرا عن الخبر الصحفي، ولا عن تقارير النشرات الإخبارية، وهذا ما يمكننا تسميته "تسجيلا سرديا" بدل الوظيفة أكثر اتساعا ورحابة وأدبية، ونعني بذلك "التمثيل السردي" الذي يجمع بين التقنيات السردية في الكتابة واختيار الجزئيات الحاملة للمعنى في البنيات الاجتماعية والسياسية والثقافية وغيرها، سواء كانت بنيات محلية أو عالمية وبذلك يكون الباحث عن التمثيل السردي في الرواية هو باحث عن المعنى وعن كيفية ترجمته سرديا في الرواية فلا يكتفي هذا الباحث، سواء كان قارئا أو ناقدا بسرد الأحداث الواردة في الرواية، بل أنه يغوص في دلالات ومعاني كل تفاصيلها، لان هذا النوع من الروايات يستدعي من القارئ تأملا خاصا، وتركيزا يترك في الأخير أثر فيه.

[1] : سعاد بن ناصر التمثيل السردي في روايات كمال قرور رسالة ماجيستر جامعة سطيف2 الجزائر 2013 ص 58.

ارتبطت الرواية الجزائرية في فترة السبعينات والثمانينات بالثورة التحريرية وكانت رواية "اللاز" للطاهر وطار و"صهيل الجسد" لأمين زاوي وما تبقى من سيرة لخضر حمروش "لواسيني الأعرج" أفضل مثال على ذلك، كما ارتبطت كذلك بالايدولوجيا السائدة آنذاك، ونقصد بها الايدولوجيا الاشتراكية، ما جعلها ناقلة سليمة للأحداث السياسية وقتها مثل الثورة الزراعية، والإقطاعية التي نجدها في رواية عبد "الحميد بن هدوقة" "ريح الجنوب" و"نهاية الأمس" على سبيل التمثيل لا الحصر، فكانت بذلك تنتمي إلى ما يسمى بكتابة الالتزام (1).

"وبالخصوص الالتزام السياسي الذي لا يعدو إن يكون في حالات كثيرة تبريرا لعجز إبداعي قد يدركه الكاتب ولكنه لا يستطيع إن يتداركه.

وبالتالي يأخذ النص الأدبي مشروعيته ووجوده من الخطاب السياسي لا من أدبيته(2)"

وهو ما أكد عليه الأستاذ "جعفر يايوش" معلقا على ما قاله "مرزاق بقطاش" على غلاف روايته "عزوز الكابران" 1989 التي ربط فيها بين أحداث الخامس من أكتوبر 1988 وبين الحوافز الموضوعية التي دفعته إلى كتابة الرواية، إذ يرى إن ما يمكن استخلاصه من هذه الأعمال الروائية جاءت لتجعل من الرواية مساحة لتمثل الأنساق الفكرية المتصلة بالمواقف السياسية الرسمية والغير رسمية، ومن ثم رهن النص الإبداعي بحسب الموقف السياسي، إلا انه في فترة التسعينات حاول الكثير من الأدباء تجنبه في نصوصهم، ورغم الظروف المأساوية في البلد، إلا أنهم تجاوزو الخطاب السياسي للسلطة، فظهرت بذلك أسماء تبنت الاتجاه المعارض للسلطة، وطبعت روايات توزعت موضوعاتها حول جدلية العلاقة بين الرجل والمرأة وكذلك موضوع الثالوث الاجتماعي (الجنس، السلطة، الدين) وموضوع صراع القيم ومشكلة الهوية والانتماء والتاريخ، وهي المواضيع التي جرب أصحابها أساليب جديدة

---

[1] : نفسه :ص 58.

[2] : مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية, منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق, سوريا 2000,ص30.

عبرت مضامينها عن فهم عميق للجانب الإنساني من الفرد الجزائري، بخصوصياته المحلية، وسلوكاته الخاصة ونفسيته، في مختلف الظروف والفترات التاريخية التي مرت عليه.

ولقد واصلت أسماء روائية ظهرت في فترة السبعينات والثمانينات عطائها الإبداعي في الألفية الثالثة، وأثبتت أنها قادرة على الدخول في عالم التجريب الذي تبناه الروائيون الشباب، فهذا واسيني الأعرج يكتب "كتاب الأمير" بحداثية ظاهرة، متأثرا بالرواية الأوروبية المعاصرة، وكذلك تفعل أحلام مستغانمي مكملة بانسيابية ثلاثيتها برواية "عابر سرير" وينطلق "الحبيب السايح" بإبداعه من دون أيدلوجيات، وبإنسانية اكبر وغيرهم، إلا إن بعض الأسماء الروائية تخلت عن التجديد والتجريب بعد إن حازت على النجاح والشهرة،[1] *فأصبح إنتاجهم الأدبي مطابقا لما كتبوه في التسعينات وبداية الألفية، فكرروا بذلك أنفسهم، ما جعل القارئ يبحث عن إبداع روائي من نوع جديد عند الكتاب الشباب.*

ومن خلال هذا يمكن القول إن الرواية الجزائرية تمكنت من تخطي حسبة التقليد التي لازمت طفولتها بواسطة مجموعة من التمثيلات السردية ليتحول مسار الكتابة استنادا لتشكل وعي فني جديد لدى الروائيين تجاوز عتبة التسجيل العفوي للأحداث ذلك بالاعتماد على سرد يعيد تكثيف الأحداث التاريخية والواقعية عبر متخيل سردي يقوم على مقاربة الوقائع التاريخية والتراثية.

[1] : مرجع سابق :ص 60.

الفصل الثاني

تمهيد:

تعتبر المادة التاريخية من أهم الروافد السردية التراثية المتعانقة من النص الحداثي وخاصة الروائي، إنها تحدث متفاعلات نصية تاريخية تقدم الوقائع المترامية عبر الأزمنة القديمة والساحقة في شكل مكون نصي تخيلي قابل للقراءة والتأويل، عالمه الإشارات التاريخية والشخصيات والأحداث ... وغيرها مما قد يشتبك فيه الخطاب التاريخي والخطاب الأدبي.

تعد الرواية الحديثة فن أدبي منثور تتشاكل فيه مع التاريخ لا كن لا تكونه لأن الأخير لا يتعدى الأخبار، أما الرواية فهي تصفه بمتخيل غائب أو مؤجل، فالعلاقة بينهما علاقة متباينة في آن تمتاز بالاقتراب والابتعاد، والتضاد والتقاطع، فالرواية نفسها تمثل نتاج السياق التاريخي.

ومن هذا المنطلق تولدت لدينا رغبة البحث في الرواية الجزائرية خاصة من جانب التمثيل وتأثير التاريخ عليها، ولعل أبرز رواد هذه الرواية واسيني الأعرج في روايته"ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" فالمتأمل في هذه الرواية يلفت انتباهه مدى اهتمامها بالتاريخ وحرصه الشديد على استعارته، أحداثا وشخوصا ووقائع يرتقي بها الكاتب إلى أسمى درجات تخييل الروائي، فسيرة لخضر حمروش تمثل معادلا موضوعيا للمسيرة النضالية التي قادها الثوار في مرحلة الثورة المسلحة.

مفـهوم الشخصية:

لقد تعددت تعريفات الشخصية سواء من الناحية التنظيرية أو التطبيقية نظرا لأهميتها في الدراسات الحديثة، لأنها كائن له سمات إنسانية منخرطة في أفعال إنسانية(ممثل)(Acteur)، ويمكن أن تكون الشخصيات رئيسية أو ثانوية (طبعا لدرجة بروزها).

وعلى الرغم من أن الشخصية غالبا ما تستخدم للدلالة على كائنات تنتمي لعالم المواقف والأهداف المروية([1])، فإنه يستخدم أحيانا للإشارة إلى الراوي والمروي له، ما يؤكد فاعلية الشخصية في النص الروائي ما أورده" رولان بارت" عن فاعلية الشخصية في النص بقوله:" ويمكننا أن نقول أنه ليس ثمة قصة واحدة في العالم من غير شخصيات"([2]).

بمعنى أن الشخصية تمثل عنصر أساسي سواء كان ذلك في الرواية أو القصة أو غيرها من الأجناس الأدبية.

وما تجدر الإشارة إليه أن هناك الكثير من المفاهيم حول الشخصية وذلك نظرا للتطورات التي شهدتها الساحة الإبداعية والنقدية، ومن أهم المفاهيم التي تعرضنا إليها نقف عند ما أورده "فيليب هامون" "phillip Hamon" في دراسته للنظام السميولوجي للشخصية عندما أكد أن رواج التحليل السيكولوجي أسهم في تعقيم المسألة وإثارة اللبس بين الشخص"personne" والشخصية"personnage" ([3]) إن التعامل مع الشخصية كوحدة نصية لا امتداد لها خارج بنية النص والذي يحتويها معناه استبعاد كل التصورات التي تجعل من هذه الشخصية مرادفها لكائن"حي" للتأكد من وجوده في بنية أخرى غير بنية النص، فالشخصية باعتبارها: "كائن من ورق لا وجود لها من خلال ما يقول النص" "الصوت الخفي للسارد".

---

[1] : حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط3، 2000، ص51.

[2] : نفسه: ص51.

[3] : رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2006، ص126.

ومن أبرز الدارسين كذلك الذين كانت لهم نظرة مخالفة حول الشخصية"فلاديمير" "بروب" الذي لم يول أي اهتمام للشخصية وإهماله لها، فركز على علاقتها بالأفعال، فالشخصية بالنسبة إليه عنصرا صغيرا لا يستقر على حال، فما يميزها من أسماء وأوصاف يتبدل باستمرار تبعا للوظيفة المنسوبة إليها، وعلى هذا الأساس فالثوابت هي الأجزاء الأساسية في القصة.([1]) ويتبين لنا من خلال هذه الآراء واختلافها حول مفهوم الشخصية أن هناك من أعدها عنصرا أساسيا وفعالا في البناء السردي وهناك من يرى بأنها كائن لغوي محض مرتبط ببناء النص غير أن معظمهم جعلها عنصرا ثانويا لا يتحقق وجودها إلا من خلال ربطها بالعناصر السردية الأخرى.

1-أنـــــواع الشخصيات:

تنقسم الشخصيات في رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش إلى قسمين يضم القسم الأول منها الإقطاعيين"ملاك الأرض" والتجار الكبار"تجارة الماشية" وملاك المصانع"مصنع اللسانية بوهران".

ويضم القسم الثاني الفلاحين المستفيدين من قرارات الثورة الزراعية القاضية بتأميم الأراضي وتحديد الملكيات الإقطاعية يتقدمهم في الرواية عيسى ولخضر الشخصيات الرئيسية المحركة للصراع في الرواية والبؤرة الفاعلة المؤثرة في سيرورة الأحداث القصصية إن عرضه هاتين الشخصيتين يقف عند ثنائية الحاضر والغائب، إذ إن حضور عيسى استوجب غياب لخضر، وغدا الأول ممثل للثاني على الساحة النصية، حيث يميز الكاتب كل منهما عن الآخر فيضيف مركبا جديد الاسم "عيسى ولخضر محددا بالكنية لعيسى ولد موح المباصي ولخضر حمروش" كنية الأول نسبه إلى والده والثاني إلى لقبه، وكأن الكاتب

[1] : عائشة بالطيب: الرواية والتاريخ عند واسيني الأعرج، رسالة ماجستير قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2014/2013، ص152.

يعمل على تحضير الأول بتعريف نسبه، ووالده وابن من هو، وتغييب الثاني بالاكتفاء باللقب لا أكثر، لكي يتناسب وضع كل منهما مع طبيعة الأحداث النصية.

وسبب اختيار الكاتب لهذه الأسماء لم يكن من فراغ بل إنه مرتبط بدلالة معينة، فاسم لخضر مرتبط بالتجدد والخصب والنماء فعلى الرغم من إقدام عيسى على ذبح لخضر إلا أن روحه لم تغيب فاسمه يتجدد مع كل شاب مناهض للأوضاع المزرية التي تعيشها البلاد"الله يرحم ذلك الفم الرائع...لخضر حمروش...سيد الرجال...الرأس المقطوعة، والفم يصرخ، والعين مفتوحة...كان يرعد الرعاع الذين أصبحوا اليوم (يحلو ويربطوا)" ([1])ومن هنا نخلص إلى أن الاسم عند واسيني الأعرج هو العتبة الأولى من عتباته النصية والتي تسهم بشكل كبير في بناء الشخصية بصورة أفضل، فلخضر رغم ميتته الشنيعة، إلا أن ذلك لم ينقص من قيمته، بل بالعكس عدت محفزا صريحا للامتثال به.

كما أن الكاتب حقق لنا مبدأ تحقيق الواقع، كأننا أمام أحداث حقيقية حدثت في الجزائر إبان فترة ما بعد الاحتلال.

أما الاسم الثاني الذي ركزت عليه الأحداث في النص هو اسم عيسى حيث يطلق الكاتب على هذه الشخصية"عيسى القط" أو"عيسى المجنون" وأحيانا عيسى ولد فطومة بنت الولي سيدي عبد الله بونخلات"كما يسميه عيسى ولد موح بمباصي الكاليدوني" نسبة إلى والده وهو تعدد اسمي ينبئ على ما تنوي عليه هذه الشخصية من أبعاد عددية.

فعيسى كاسم له بعده الشعبي، والتاريخي، وكذا الديني في ارتباطه بقصة المسيح بن مريم عليه السلام، مما يدل على أصالته وتجذره من جهة وغناه وثراءه من جهة أخرى.

وأهم ما يلفت النظر فيما يتعلق بالشخصيات في هذه الرواية أن الكاتب ركز جل اهتمامه على هذه الشخصية، وحاول تتبع ماضيها وحاضرها."عيسى" هو تلك الشخصية التي أقدمت على قتل أقرب الأصدقاء تحت وطأة الضغط الذي مارسته عليه جهات معينة لدحض تفكير

[1] : واسيني الأعرج رواية, ما تبقى من سيرة لخضر حمروش ، ص63.

لخضر، والقضاء على تطلعاته الشيوعية"وضعه ليس وضعي ولا وضعك أبدا...وبالتالي التصرف سيختلف حتما... ربما لو لم أذبحك، ما كنت تذكرتك بهذا الشكل الذي هرب النوم من عيني"([1]).

"فأنا لو رفضت ذبحك، وربما كان قد صدر أمر ذبحي...([2])" تلك هي مبررات عيسى لذبح لخضر أعز أصدقائه، لم يكن الوحيد الذي نال الذبح من قبل هذه الشخصية، فقد كان مجاهدا بين صفوف الثوار.

البعد الفيزيولوجي:

تظهر شخصية عيسى في الرواية على قدر كبير من القوة الجسمانية والنشاط والحيوية وهي صفات صنعت منه ذباحا إبان الثورة التحريرية.

البعد الاجتماعي:

يظهر عيسى فلاحا معدما، استطاع بفضل مساعي المتطوعين من أن يستفيد من قرار الثورة الزراعية القاضي، وهو أحد الثوار الذين عرفوا الاغتراب، ثم عادوا للانتماء إلى صفوف الثورة المسلحة بعد اندلاعها، بعد اكتسابهم لوعي سياسي، وهو مناضل أبا عن جد ورث النضال عن والده موح لمباصي أحد سجناء الاستعمار الفرنسي إلى كاليدونيا الجديدة([3]) ومن هنا يمكننا القول أن عيسى رغم نضاله ومعاناته إلا أنه رجل أخلص لوطنه، وفي الأخير لم ينل إلا القمع ممن ينضوون تحت سياسة البيروقراطية الفاسدة التي حمل لواءها الحاج المختار الشارية حيث يتنافى اسم المختار مع القيم والمبادئ التي يؤمن بها ويحاول تطبيقها في حياته اليومية، أما اسم الشارية فهو يدل على صفة السمنة من أهل

[1] : واسيني الأعرج ، ص137.

[2] : مرجع سابق, ص137.

[3] : جوادي هنية: المرجعية الروائية في روايات واسيني الأعرج، رسالة ماجستير أدب جزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، سنة2006، ص75.

القرية التي تشيد بدورها إلى شبعه وطمعه الدائم فصفة الشارية تعكس مكره ورغبته الجامحة في تدمير أهل قريته، وهذا ما تجسد في الرواية، فقد بدا المختار الشارية وأعوانه من الإقطاعيين "الحاج خليفة، الجيلالي السلكة، الحاج مريزق" وأصحاب النفوذ المواليين لهذه الفئة ككتلة واحدة من الانسجام والتماسك ورمزا للفساد

في القرية لكن عيسى حاول بكل ما في وسعه أن يعدَل ذلك الفساد المطروح وذلك من خلال ترتيب الكاتب لسقوط وانهزام هذه الفئة في نهاية الرواية فمن هنا نستنتج مبدأ واسيني في رواياته فعبر التاريخ وفي كل الأزمنة هناك شخصية واقعية كانت، أو متخيلة تسعى جاهدة لتحسينه ظروف الواقع وتعديل مسار التاريخ المزيف الذي تتحكم فيه جهات معينة لخدمة مصالحها.

ليتضح لنا من العرض السابق أن التنوع الذي قام به الكاتب في روايته من خلال أسماء الشخصيات دلالة صريحة للانتماء الديني والتاريخي والتراث الشعبي للكاتب، مما يضيف نوعا من المصداقية الواقعية ذات التأثير التاريخي على موضوع الرواية.

2-***البناء الخارجي لشخصيات الرواية***:

الشخصية	الأوصاف الخارجية	الصفحة
	أنت يا عيسى المسكين، لن تكون أكثر من عيسى... رجل مسن إلى حد بعيد ما يزال في قلبه نبض رويشدة ولخضر، وسنابل القمح والشعير	ص101
	تعثر مرة أخرى... سقط... نفض سرواله ثم واصل سيره... يا الله... يبدو يا عيسى أنك كبرت... الشيخوخة... لا... لا مازال الخير	54
	لحظة الذوبان تبدأ من شعر الرأس الذي بدأ الشيب يعلوه	209
	التقى نظره، ينظر الروخا ... أحسَ برائحة احتراق تصعد من أنفه	177

عيــسى	بشعره يبيض أكثر، فأكثر حتى يصبح كصوف خروف...	
	عيناه المخيفتان الجميلتان، احمرتا كالجمرة المتوهجة... شعر بدخان كثيف يصعد من قلبه ليحجب عنه أجمل الأشياء التي بدأ يغزر أعماقها.	264 264
	بان شعر عيسى جميلا وطويلا، لم تبيض منه إلا بعض الشعيرات يسميها هو، مازحا بقلب أخضر كزيتونة...	
	حاول أن يتذكر، والتبن يئن تحت حذائه الخشن، ولكنه خاف من أن تستيقظ فيه الأشياء الهرمة، التي مازالت تؤلمه حتى الآن كلما تذكرها...	98
	غزا الضباب عينيه... خفيفا كان كهذه الأصوات التي تنتظر اللحظة الحاسمة لتطير في الفضاءات الجميلة...	263

الشخصية	الأوصاف الخارجية	الصفحة
	إيه يا لخضر خويا. لو كانت الدنيا دنيا، لكان لك مثل الجميع خلق الله الطيبين قبر نزوره، كلما شعرنا بغيابك وفقدك، لكنك كنت أوسع من أن تحتويك مقبرة	ص16
	الله يرحم ذلك الفم الرائع... لخضر حمروش سيد الرجال... الرأس مقطوعة، والفم يصرخ والعين مفتوحة، لقبه كان يرعد الرعاع الذين أصبحوا اليوم يحلو ويربطوا	ص63

لخضر حمروش	في تلك اللحظة بذات، تمنى لو رقص، ورقص حتى يرى لخضر حمروش ماثلا أمامه وبقامته الطويلة وشعره الأصهب	ص43
	إيه يا الشمايمي أنت كذلك كان من المفروض أن تكون رجلا عملاقا مثل لخضر حمروش أو أكثر... من يدري؟؟؟	ص40
	لخضر كان سيدهم الله يرحم الشهداء... الصيف والوادي لعريض الطويل والنصل... قبل أن تسقط نظرة إلي، وكان الدم يملأ عينيك	ص88
	بأن وجه لخضر عريضا وجافا يابسا....."	ص117
	لكن يوما أزرق العينين جميلا يمشي بخطى ثابتة كالخضر، سيأتي وإن لم يكن في طريقه إلينا	ص119
	انعكست أشعة محرقة على النصل الذي لمع بشكل يعمي البصر وهو ينزل على رقبتك... نظرن إلي بعينين كئيبتين. تدحرجت خصلة شعرك الحمراء التي كانت تغطي كامل جبهتك العريضة... فاض الدم من فمك رأيتك تبتسم وتريد أن تقول شيء سده الدم الذي ملأ حلقك... ثم هويت	ص 150

3-***البناء الداخلي لشخصيات الرواية :***

الشخصية	الأوصاف الداخلية	الصفحة
لخضر حمروش	أوه يا لخضر؟؟... أنت دائما تستفزني بهذه النظرة التي وراءها ألف حكاية... أنت صادق وحق محمد أنت أصدق إنسان رأيته في حياتي	ص37
	لو تعود الأيام التي تداخلت مع السنين، والمتاعب الكثيرة سأقدمك إلى لخضر، وسترين كم هو طيب وعظيم...	ص47

	وكانت حاسته الغريبة، تعرف الحقيقة... كل الحقيقة... في لحظة من اللحظات والتفت نحوي... لتعلم يا عيسى بأننا لم نرتكب أخطاء في حق هذه الثورة حتى الآن... ولكننا سنجبر على ارتكابها إذا فعلت ما اقترحته على...	ص140
عيـــسى	اغفر لي يا لخضر حمروش... أنا هو أنا كما تراني... لم أتغير كثيرا... مع أنني مازلت أتكلم بعاطفتي من حين إلى آخر... أدرك جيدا أن الذئاب لم تقل كلمتها الأخيرة	ص33
	أصدقكم القول بأنني في هذه اللحظة لست أكثر من عيسى البدوي المهموم... ابن موح لمباصي...	ص104
	الطفلة منسجمة مع عمي عيسى قلبه كبير... كالبحر... كليل هذه الساحة الواسعة لا يحمل حقد إلا لمن يؤذيه السيد بقي رجلا حتى اللحظة الأخيرة.	ص241
	على عكس عيسى القط، لا يقول إلا ما في صدره وحين يريد أن يكذب تظهر سذاجته، طيب حتى الألم وقلة هم أمثالك يا وليد لبلاد وعلى قلتهم نحمد الله، فما تزال البلاد بخير	ص179

نلاحظ مما سبق أن الكاتب في وصفه لشخصية لخضر حمروش في مظهرها الخارجي تدل على قيمة هذه الشخصية الخلقية والخُلُقية وذلك لتميزها بصفات القوة والرجولة والجمال وغير ذلك إلا أنه في الآن ذاته هو من قام بكتم صوتها وقتله من طرف بطل الرواية عيسى.

كما أنه ركز في شخصية عيسى على لباسه التقليدي نظر لطبيعة الفترة المتحدث عنها فذكر البرنوس، الحذاء الخشن، الجلباب وهي كلها ألبسة تمثل جزءا من التاريخ والأصالة

ومن ناحية أخرى يصور الكاتب حالة الفقر التي عاشها عيسى من خلال لباسه فيقول سرواله المقطع، معطفه القديم وهذا كله بسبب ما خلفته الثورة من فقر وبطالة وأمية.

مفهوم الزمــن:

إن الزمن عنصر أساسي في بناء الرواية وإن لا يمكن أن تتصور حدثا سواء كان واقعيا أو تخيليا خارج الزمن، وكما لا يمكن أن تتصور ملفوظا شفويا أو مكتوبا دون نظام زمني وفهم مظهر نفسي لا مادي ومجرد لا محسوس ويتجسد الوعي به من خلال (ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر، فهو وعي خفي لكنه يتمظهر في الأشياء المجسدة، وبالتالي فهو من العناصر المهمة التي يقوم عليها فن القص بشكل عام ووفق الرواية بشكل خاص وهو يتجسد في الرواية بواسطة سرد الحوادث. [1]

أ-الزمن لغة:

جاء المفهوم اللغوي لكلمة الزمن كما يلي: "الزمن قليل الوقت وكثيره، والجمع أزمان وأزمنة و أزمن، ولقيته ذات الزمنين: الحب والعاهة وزمنا وزمنة بالضم وزمانة فهو زمن وزمين جمع زمنى و أزمن أتى عليه الزمان".[2]

ب-الزمن اصطلاحا:

إن الزمن من بين المفاهيم الكبرى التي حاز المفكرون والباحثون عن تحديده، ولعل ذلك هو الذي دفع "**باسكال**" على الذهاب إلى أنه: من المستحيل ومن غير المجدي أيضا تحديد مفهوم الزمن، [3] وعرفه الاشاعرة بأنه: "متجدد معلوم ويقدر به متجدد آخر موهوم".[4]

فكأن الزمن عند عبد المالك مرتاض هو خيوط متميزة أو خيوط مطروحة في الطريق غير دالة ولا نافعة ولا تحمل أي معنى من معاني الحياة، فمقدار ماهي مقر الحية بمقدار ماهي غير مجدية. [5]

---

[1] إدريس بوديبة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، ط1، 2000، ص98.

[2] الفيروز أبادي ومجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، المجلد الرابع، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1995، ص255.

[3] عبد المالك مرتاض في نظرية الرواية وبحث في تقنيات السرد، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، شعبان 1998، ص203.

[4] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص201.

[5] مرجع سابق ، ص207.

والزمن في الاصطلاح السردي: "مجموعة العلاقات الزمنية، السرعة، التتابع، البعد...بين المواقف والمواقع المحكية وعملية الحكي الخاصة بهما وبين الزمان والخطاب المسرود والعملية المسرودة[1]، ومن خلال هذا يمكن القول أن الزمن عنصر أساسيا من عناصر النص السردي فهو الرابط الحقيقي بين الأحداث والشخصيات والأمكنة.

الزمن التاريخي في رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش:

يتشكل الخطاب التاريخي في الرواية من خلال إبكائها على مؤشرات لغوية تاريخية تتبدى في أقوال الشخصيات أو أفعالها أو من خلال استعانة الراوي ببعض العلامات الزمنية الدقيقة الدالة على أحداث تاريخية معينة، او استحضاره النصوص والوثائق التاريخي ....وما إليه من المعطيات التاريخية والمتأمل في روايات الكاتب واسيني الأعرج يلفت انتباهه مدى اهتمامه بالتاريخ وحرصه الشديد على استعارته: "أحداثا وشخوصا ووقائع يرتقي بها الكاتب إلى أسمى درجات التخييل الروائي".[2]

انطلاقا مما تقدم وبالعودة إلى رواية **(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)** يمكن القول أن الزمن التاريخي في هذه الرواية يعود إلى الحقبة الاستعمارية أي زمن ثورة التحرير المسلحة التي يستقي منها الكاتب موضوعاته رغبة منه في استعادة أحداثها ووقائعها وتصحيح أغلاط التاريخ وتصويبها فهو يتجاوز تلك النظرة التي تجعل من التاريخ شيئا مقدسا.

انطلقت الرواية في الفترة التي تمثل زمن الثمانينات بحيث عمل الكاتب فيها على استعادة زمنيين مقدمين في قالب سردي: فترة الثورة التحريرية المسلحة وصراعاتها الايديولوجية بين اليمين واليسار وانعكاساتها السلبية على تاريخ الثورة ومحاولة استعادة البلاد داخلها وخارجها وكما فعل لخضر ومن معه في فرنسا وفترة ما بعد الاستقلال وفي مقدمتها الثورة الفلاحية 1971 التي أقرتها الدولة لاستعادة مكانتها تحت شعار "**الأرض لمن يخدمها**".

---

[1] لعايز أسماء، البنية السردية في رواية ثقوب في الثوب الأسود، لإحسان عبد القدوس، رسالة ماستر، لغة وأدب عربي، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، 2015-2016، ص49.

[2] هنية جوادي، التمثيل السردي للتاريخ الوطني في روايات واسيني الأعرج، مجلة المخبر، العدد التاسع، جامعة بسكرة، الجزائر 2013، ص256.

كما ينفتح زمن الرواية على المستقبل يستشرفه الكاتب بكل تفاؤل واستبشار رغم إسودادية الراهن وتفاهته بمستقبل جزائري اشتراكي واعد حين ينتصر للخيار الاشتراكي وللثورة الزراعية، ويصور انهزام الإقطاع وانحصاره رغم سعيه بكل ما أوتي من قوة لضرب إنجازات التحول الاشتراكي ومكاسبه الديمقراطية التي حققتها الجماهير الشعبية الكادحة في رحلتها النضالية الطويلة من أجل بناء المجتمع الاشتراكي.[1]

يشير الكاتب في هذه المحطة التاريخية إلى ايجابيات وسلبيات النظام الاشتراكي فعلى الرغم من الإيجابيات التي حققها في نظام حكم الرئيس الراحل هواري بومدين إلا أنه لم يكن العدل في توزيع الأراضي بين أفراد المجتمع وذلك لسيطرة كبار المزارعين على الأراضي كمحاولة المختار الشارية في استرجاع أراضيه المؤمنة.

ومن هنا يمكن القول أو رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش قد قامت باستدعاء ثلاث أزمنة هي زمن الثورة وزمن ثاني يمثل فترة الثمانينيات والثورة الزراعية وزمن ثالث تستشرف عبره الرواية للمستقبل.

– **الاسترجاع** : الذي يعني استعادة أحداث سابقة للحظة، أو هو سرد حدث في نقطة ما في الرواية بعد أن يتم سرد الأحداث اللاحقة على ذلك الحدث.[2]

وقد جسد الكاتب واسيني الأعرج هذه التقنية بالعودة إلى سجلات التاريخ الجزائري في الكثير من رواياته منها الرواية التي هي محل الدراسة **(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)** فكانت هذه الاسترجاعات على شكل ذكريات علقت في ذاكرة عيسى ومحفزا دفعته إلى المطالبة بحقه في الحاضر.

سنحاول فيما يأتي إجمال أغلب المقاطع السردية التي صيغت وفق تقنية الاسترجاع.

الاسترجاع	نوعه	الصفحة
"هل نصمت يا لخضر أم نترك الحكاية تشق طريقها مع خرير الوديان؟ الصمت نعمة؟ من قال هذا الكلام الجبان؟	استرجاع داخلي	8

[1] جوادي هنية، المرجعية الروائية في روايات واسيني الأعرج ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، أنموذجا، مذكرة ماجيستير في الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2006-2007، ص37.

[2] لعايز أسماء، البنية السردية في رواية ثقوب في الثوب الأسود لإحسان عبد القدوس ورسالة ماستر لغة وأدب عربي، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، 2015-2016، ص49.

الجبناء هم عادة أقدر الناس على التنظير لهزائمهم المبطنة، العالم قاس كأحجار الوديان الجافة ولكني سأنكلهم، الذاكرة مثقلة بالحمم والشطط المتزايد، الذاكرة متسامحة وحقودة".		
أنا هو عيسى المجنون الذي حين ذبحك مسح سكينته في يده فجرح نفسه فامتزج دمك بدمه أعرف أن قلبك طيب بعد كل هذا الزمن لم تعد حقودا استغفر لي يا صديقي.	استرجاع داخلي	13
تذكر لخضر الذي كان يقول كلاما مشابه لهذا ولكنه لم يكن قادرا على فهمه وقتها ...الغربة وماريا فتحت له عينيه لكي يصير مضادا للصدف والأقدار التي يصنعها الآخرون، لهذا بقي لخضر على الحافة حتى موته، ماريا كانت صديقته وحلمه قبل أن يسرقها ليل مارسيليا القاسي، ماذا فعل بها ولاد لحرام؟ تساؤل عيسى مرة أخرى، وجدتها شرطة الميناء ذات فجر زرقاء عند مدخل البناية الخالية المطلة على الميناء القديم.	استرجاع داخلي	14
إيه يا لخضر خويا، لو كانت الدنيا دنيا لكان لك مثل جميع خلق الله الطيبين قبر تزوره، كلما شعرنا بغيابك وفقدك، لكنك كنت أوسع من أن تحتويك مقبرة، أنا الذي ذبحك وأنا الذي ردمتك في حفرة...	استرجاع داخلي	16
تذكرت وقتها كل الوجوه الرائعة التي سافرت فجأة ...تذكرت وقتها أنها سافرت ...من لخضر حمروش حتى والدي موح لمباصي أو كما يسميه أهل البلدة، موح الكاليدوني ...عبد القادر الذي تفحم عند أقدام تيجان القمح العملاقة إلى عمي شاكر الصياد...	استرجاع داخلي	103 104
وأنا في الفراش تذكرت أنني هددت المتطوعين بالقتل ذات يوم، حين ولجوا التعاونية لأول مرة، وقلت؟ وأنا أصرخ	استرجاع داخلي	112

...وكانت تحترق داخلي كل الأعشاب البحرية الجميلة.		
لكن هذه المرة كنت أنا وأنت ...تذكرت ماريا كانت فرحة، وبشكل يغري يحبها حتى ولو كنت تكرهها، شربنا، مرحنا، وبعدها حكينا جبلا من الحكايات التي تنام على ظهورنا، لماريا، حكاية قدومك إلى هذه المدينة...	استرجاع داخلي	143

اعتمد الكاتب في روايته على تقنية الاسترجاع باستحضار ماضي بطل الرواية عيسى في الفصل الأول والثاني بداية من فترة سفره إلى فرنسا والذكريات التي جمعته مع صديقه لخضر حمروش إلى صدور القرار السياسي الذي كلفه بقتل لخضر إلى فترة ما بعد الثورة والاستقلال حيث صدر قانون الثورة الزراعية الذي أدى إلى ظهور صراعات فكرية وسياسية وغير ذلك وصولا إلى نقطة النهاية التي تمثل انقلاب أهل القرية على الحاج مختار الشارية ومساندتهم لعيسى.

إن معظم الأحداث الواقعة في هذه الرواية يمكن اعتبارها أحداث واقعية وذلك لتعلقها بفترة الثورة وما بعدها، فهي تتضمن واقعا زمنيا تاريخيا يتداخل فيه الماضي بالحاضر من أجل أغراض جمالية كما أن مضمون هذه الأحداث سواء كانت بأسلوب المؤرخ أو الروائي فإنها تبقى قائمة على حقيقة الحدث الواقعي، إلا أن الاختلاف في طريقة وزمن العرض تبقى الفيصل بين الخطاب الروائي والتاريخي وتبقى الاشارات المنتشرة على المستوى النصي هي العلامة التي تقودها إلى الزمن الحقيقي وهو الزمن التاريخي في هذه القصة ويظهر ذلك من خلال الاسترجاع الخارجي عند حديث السارد عن مسيرة صديقه لخضر حمروش قبل الثورة المسلحة وإبانها فبدت هذه الاسترجاعات التاريخية ملتحمة بمعنى الرواية نتيجة من استعان به الروائي من وسائل فذكر منها:

- توظيف أسلوب التداعي والتذكر مما يسمح لحركة السرد من العودة إلى الوراء وانتشال الخطاب الروائي من أسلوب السرد التقليدي الممل وتزويده بقدر كبير من المتعة الأدبية. [1]

[1] جوادي هنية : المرجعية الروائية في روايات واسيني الأعرج , ماتبقى من سيرة لخضر حمروش ص87.

- الاستعانة ببعض أحداث الحاضر لتصوير الماضي، وأحداثه التاريخية الكامنة في ذاكرة الشخصية، ولتذكر زمن الثورة، وهو الزمن الذي تمت فيه تصفية لخضر حمروش، فيتمكن الروائي بهذا الاسترجاع من أن يربط فيه بين الماضي والحاضر.

يستثمر الكاتب بعض الأدوات الفنية الأخرى كالأغنية التي يتخذ منها محفزا لاسترجاع أحداث الماضي وتحريك ترسباته في الذاكرة ويمكن أن نمثل لها "**بالأغنية الثورية**" التي تؤجج في نفس شخصيات الرواية (عيسى، مريم، وبعض الفلاحين) ذكريات الثورة المسلحة. [1]

وما دامت الإمكانات التي يتيحها التلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها، فقد أخضع الكاتب أحداث روايته لمنطق التداعي لا لمنطق الزمن الطبيعي "الكورنولوجي" ويمكن إعادة ترتيب أحداثها كما يلي: [2]

- استحواذ الاستعمار الفرنسي على أراضي الفلاحية الجزائرية وانتفاضة أهل القرية.
- نعني زعماء الانتفاضة منهم والد عيسى موح الكاليدوني.
- هجرة عيسى إلى فرنسا للعمل.
- التقاؤه بصديقه لخضر حمروش وزوجته ماريا.
- اغتيال ماريا.
- عودة كل من عيسى ولخضر حمروش للجزائر.
- اغتيال لخضر حمروش من طرف صديقه عيسى.

---

[1] ا حوادي هنية :مرجع السابق , ص 87.

[2] نفسه ,ص88

- الاستقلال والصراع بين الإقطاعيين والبيروقراطيين من جهة وبين الفلاحين والمتطوعين من جهة.

إن صياغة الرواية على شكل يفوق فيه نسبة الاسترجاعات المتعلقة بالماضي تجعل الكتابة الروائية مكثفة بالمقاطع السردية أي التي يعتمد فيها الكاتب على استدعاء التاريخ مما أكسبها خاصية **التنوع النصي** بدأ من العنوان **ما تبقى من سيرة لخضر حمروش** الذي يحيلنا مباشرة إلى شخصية متعلقة بالماضي والتاريخ أكثر من تعلقها بالوقائع المتخيلة.[1]

فقد شكل نسق الاسترجاع أهم المرتكزات الأساسية في بناء هذه الرواية للكشف عن عمق الشخصيات الروائية ووجهة تفكيرها والتي تعد استكمالا لوجهة نظر الكاتب الخاصة.

- **الاستباق:**

هو يعني كل حركة سردية تقوم على رواية حدث لاحق أو ذكره مقدما، او هو الانتقال إلى زمن المستقبل، وهو تقنية تتمثل في إيراد حدث آت الإشارة إليه مسبق.[2]

وهو ما سنحاول إبرازه في رواية **ما تبقى من سيرة لخضر حمروش** من خلال تلخيص بعض الاستباقات الواردة فيها.

الاستباق	الصفحة
- يعرف جيدا أن المهدي المنتظر لو عاد من غيابه سيفشل في مقاومة هذا الطمع المستشري وسيحول إلى شيخ منكسر قبل الأوان....	10
- افرح ولا أندب؟ فغدا في مثل هذا الوقت بالذات، وفي مكان ما، وفي زمن ما لا أستطيع تحديده، ستعود هذه البنادق الذي يلوج بها في الهواء إلى صدوركم، أو إلى صدورنا من يدري؟	12
- يبدو أننا سندفع الثمن في الدنيا وفي القبر قبل جهنم وبئس المصير، وسندرك دكا، وحين نستيقظ بعد الموت، يضربنا الشاهد للجبهة إذ لا مفر	30

[1] وهيبة عجيري، تضافر الجانب الفني والتاريخي في روايات واسيني الأعرج، ص423.

[2] لعايز اسماء :مرجع سابق ,ص52.

فنندم على أفعالنا.	
– سأرقص الليلة ...وحق دين محمد سأرقص حتى التهلكة، وعن مع الفجر حين أعود متعبا، ستغفر لي رويشدة، القلب الكبير...سأثقب الأرض وأجعل السماء تهوي على رؤوسهم قطعا، قطعا...وأحرك التربة من أعماقها، إلى أن تحبل وتلد تنينا مزركشا كالسنة النار...	106

ومن خلال هذه الأمثلة يمكن القول أن عيسى ليس مجرد شخصية روائية وظفت للقيام بدور معين، وإنما شخصية جمعت بين الماضي والحاضر والمستقبل، وهذا ما لاحظناه من الأمثلة السابقة، حيث تميزت معظم الاستباقات بتفاؤله وذلك لتهدي خيباته الماضية، والتكفير عن ذنبه في حق صديقه لخضر، كما نلاحظ سيطرة ضمير المتكلم على أغلبية الاستباقات، وذلك دليل على اهتمام السارد بالموضوع المطروح وإثبات وجهة نظره.

يمكن تقسيم الاستباقات إلى نوعين استباق داخلي واستباق خارجي وقد ظهر هذا الأخير **(الاستباق الخارجي)** في رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش بداية من العنوان باعتباره العتبة الأولى المحيلة إلى مضمون الرواية ونوعا من الاستباق حيث يحيل هذا العنوان إلى الذكريات العالقة في ذاكرة عيسى حول شخصية لخضر حمروش ومسيرته النضالية ثم إلى العناوين الفرعية حيث يمثل القسم الأول **(بقايا صور قديمة)** بعض الصور التي يستحضرها بطل الرواية عيسى في مخيلته كلما تذكر حادثة.

أما بالنسبة للعنوان الثاني **(الموت بجرأة)** فيتمثل في معرفة لخضر حمروش لموته من طرف صديقه وقد أكمل معه المسير ولم يتحرك ساكنا فجرأته هذه خلدت اسمه في ذاكرة شعب.

غير أن العنوان الثالث **(آلام الرقصة الأخيرة)** هي المخلص الذي اختاره الروائي لتصوير حركات رقصة عيسى مع الرون ودلالتها بما تحمله من آلام كما يمثله هذا القسم انتفاضة أهل القرية ضد المختار الشارية ومساندتهم لعيسى.

مثلما قد وظف الكاتب مجموعة من الاستباقات الداخلية وهذا ما يتجسد في المثال الثالث فكل ما تذكر عيسى صديقه لخضر ينبأ مسبقا بأن حق المغلوب على أمرهم سيسترجع والملاك الكبار سيغلب عليهم.

وهكذا يمكن القول بأن على الرغم من سيطرة الاسترجاع على معظم المقاطع السردية في الرواية إلا أن تقنية الاستباق كان لها الدور الفعال في تشكيل الإطار الزماني للنص الروائي وحركة الشخصية من خلال الاستباق والتكهن للأحداث بوقوعها.

- الاستراحة والوقفة:

الاستراحة تكون في مسار السرد الروائي توقفات معينة يحدثها الراوي يسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف عادة يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية، ويعطل حركتها فإذن ترتبط الاستراحة بتقنية الوصف بحيث يستخدم الكاتب هذه التقنية لتعطيل حركة السرد وإيقاف تطورها الزمني.[1]

وقد ظهر ذلك كثيرا في الرواية من خلال توظيف الكاتب لهذه المقاطع السردية التي تستند لفنية الوقفة أو الاستراحة ضمن أحداث الرواية فنجد منها: استرق السمع أكثر بالضبط كما توقع، البارود والزغاريد ونفير الخيول التي تستعد للقتال، أصوات غامضة أخرى تحتاج مسمعه، يحس بالبرودة التي تغزوه فجأة لتسكن العظم، يحاول أن يتكور داخل جلدة الهرم وداخل جسده الذي بدأ يصطك من الرأس حتى القدم، على الرغم من ذلك لم ينسى أن ينظر إلي الساعة بحركة تكاد تكون آلية، بانت أرقامها المضيئة الذهبية.[2]

تعثر، لم يقل شيئا ولكنه استقام في مشيته، ثم انطلق بسرعة نحو زقاق آخر، وضيق جدا، الظلمة مقفرة، ولكنه كان كالأعمى، يعرف كل المسالك، يتذكرها جيدا بالعادة والتكرار، طريقه الوحيدة أكثر اختصارا، الذي يوصله بسرعة، إلى دار المرمية خلف هوامش القرية، وطريق المقبرة.[3]

---

[1] لعايز أسماء، البنية السردية في رواية ثقوب في الثوب الأسود لإحسان عبد القدوس ، ص 54.

[2] واسيني الأعرج : ما تبقى من سيرة لخضر حمروش ، ص9.

[3] واسيني الأعرج :ص12.

فجأة زم شفتيه، أحس برائحة ما تنبعث من المقبرة، وتشبه إلى حد ما رائحة الجيفة، الحيض، البيض الفاسد، الولادات المنفسخة، تساؤل إذا لم تكن دابة جرت إلى هذا المكان؟[1]

إن المتأمل للمثال الأول والثالث يلاحظ بأن السارد كان بصدد نقل الأحداث في تسلسلها العادي وفجأة يتوقف ليذهب إلى وصف الشخصية وحالتها المزرية في الشتاء وسماعها لأصوات البارود مما زادها بردا وخوفا في المثال الأول وما يزال متمسكا يوصف الشخصية في المثال الثالث فوصف حالتها عند الاقتراب إلى المقبرة لتصبح العلاقة بين الشخصية والأموات علاقة ابتعاد وتنافر جراء انبعاث الروائح الكريهة أما عند ابتعاد الشخصية عن هذا المكان تتحول الرائحة الكريهة إلى رائحة ورد وبهذا قد عمل السياق الوصفي على إيقاف التطور الخطي للأحداث الروائية في حدود الوصف المستقل عن الحكي من أجل توضيح وتقريب الصورة للقارئ دون إحداث خلل في السياق الحكائي.

أما في المثال الثاني لم يتوقف الكاتب عن وصف الطريق والمكان **(زقاق ضيق)، (ظلمة مقفرة)** بل أدخل ضمنه الزمن ليصل بالشخصية إلى بيته في حركة مستمرة متعاقبة مع وصف مستمر في إطار الحكي فنجد أن كل منهما يكمل الآخر وهذا ما يطلق عليه بالوصف المتداخل مع الحكي.

ومن خلال هذا يمكن القول السارد في هذه الرواية **(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)** أولى عناية كبيرة للشخصية من جميع الجوانب منها الوصف وذلك بحكم الإطار الذي تنتمي إليه هذه الرواية فهي رواية تاريخية أكثر منها رواية مناظر طبيعية فقد ركز على الشخصية لتجسيد ثراء تاريخنا الوطني بالشخصيات الوطنية وتعريف القارئ بها.

- القطع أو الحذف:

عرفه "**سعيد يقطين**": "حذف فترات زمنية طويلة، ولكن التكراري المتشابه يلغي هذا الإحساس بالحذف، وإن بدا لنا مباشر من خلال الحكي تريثا بهذا الشكل الذي ظهر فيه الحذف".[2]

---

[1] واسيني الأعرج ، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش , ص15.

[2] لعايز أسماء، مرجع سابق، ص56.

كما تعرف "**ميساء سليمان**" هذه التقنية بأنها: "إغفال مرحلة زمنية وعدم ذكرها... فهو تكثيف زمني مهمته امتصاص فترة زمنية ليست على قدر الأهمية".[1]

وقد وظف الكاتب القطع في الرواية وعلى سبيل المثال: إيه ...أخدم يا لتاعس للناعس. [2]

سنوات يا عيسى تمر كتسرب الماء ...تعود ...أين الزوجة؟؟ أين الحيطان القديمة؟؟ فكل أرباب البلدة، كانوا بين يديه ...كالمفاتيح ...كه كه...خاتم سليمان ...القائد...السلطات المحلية الفرنسية ...الأراضي الواسعة التي أخذها من تعساء هذه البلدة، ليشيد هذه العوالم، وتكون أنت فيها أحد الخدم. [3]

دخلت السجن وبعد أسبوع...قال لي السجان بأن السيد وقف على قدميه ...لم أدر هل كان علي أن أحمد ربي أم أحزن ...لكن صدقني بلالة ستي، أني بكيت فقط ...وسط الغبن، وتمنيت لو قتلته، وبعدها لا تهمني البقية.. [4]

ومن خلال هذه الأمثلة يمكن القول أنه لم يكن من السهل على السارد تغطية فترة زمنية بأكملها تمتد من فترة الثورة إلى ما بعدها لذا نحبه، استعان ببعض من الحذف والتلخيص لإسقاط الأحداث اللامهمة في الرواية وإذا ما قفنا عند المثال نلاحظ أن الكاتب يكثر من القفزات الزمنية لتجاوز الأحداث الغير مهمة والتركيز على ما هو أهم كما ذكر كلمة **(سنوات)** للدلالة على الفترة المحذوفة التي مرت على عيسى حيث كان بطل الثورة إلا أنه تحول إلى خام المختار الشارية وهذا ما يسمى بالتسريع الزمني.

أما المثال الثالث فنلاحظ أنه يعمد على ذكر الزمن المحذوف **(بعد أسبوع)** وبهذه الطريقة يسهل على القارئ تحديد ما حذفه من السياق السردي من باب تسريع الحكي.

- **التلخيص:**

يهتم التلخيص أو صيغة الخلاصة بعرض الأحداث متجاوزا في ذلك الأحداث العابرة على المستوى السردي وقد ظهر هذا الأخير في العديد من محطات الرواية ومثال على ذلك

---

[1] نفسه، ص56.

[2] واسيني الأعرج ,,ما تبقى من سيرة لخضر حمروش ,'ص12.

[3] واسيني الأعرج، ص 213.

[4] واسيني الأعرج , ص218.

قول السارد يتعرسون...يطوون الملفات...والميت مازال ما برد دمه...أقسم برأسك يا لخضر، وأقسم بقلبك المخيف "...حمروش...أن اللعبة قديمة قدم هذا العالم"[1]، فهنا قد عرض لنا الكاتب مجموعة من الأحداث ذات مدة طويلة في عبارات ثلاث **(يتعرسون، يطوون الملفات، موت عبد القادر)** والغرض منه ذلك هو عرض شخصية جديدة وتوضيح سبب موتها من طرف المستفيدين وهي شخصية عبد القادر، كما أن المرور السريع على فترات زمنية طويلة مثل هذه يدل على براعة السارد في تغطية سد التساؤلات الذي قد يقارع فيها بعد ومن هنا يمكن القول أن التسريع الزمني في الرواية لا يمكن أن يتحقق إلا بتوظيف الخلاصة التي تعمل على الربط بين زمن السرد وزمن الحكاية.

- **المشهد الحواري:**

يوضح حميد الحميداني تقنية المشهد بقوله: يقصد بالمشهد المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد، بزمن القصة من حيث الاستغراق ...وعلى العموم فإن المشهد في السرد هو أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة بحيث يصعب علينا دائما بأن نصنف بأنه بطيء أو سريع أو متوقف. [2]

وقد ظهر ذلك في الرواية مثلا:

- يا أخي حالة هذه اللعبة هم أنشأوها لإفراغ الاجتماع من محتواه الحقيقي ...هل جئنا نناقش شرعية الثورة الزراعية ...أم جئنا نتدارس مشاكل النظام التعاوني؟؟ ومشاكلنا الأساسية بالتحديد؟؟؟ لا ...لا وحق الله هذه اللعبة لن تمر كما يشتهون وبالسهولة التي يتصورون سنجرجرها من شعرها إلى قمة الهرم، وعليهم هناك أن يتخذوا موقف أكثر وضوحا...ثقتنا في المستقبل كبيرة جدا. [3]

---

[1] واسيني الأعرج ، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش , ص10.

[2] حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2003، ص78.

[3] واسيني الأعرج ، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش , ص23.

- سابقة خطيرة ياشيخ البلدية لجنة الطعن لا تمتلك سلطة لإعادة النظر في الثورة الزراعية، جئنا هنا لمناقشة الوضعية المترتبة على حرق المحصول وقضية القرية الاشتراكية... [1]

- ياعيسى ...قلنا لكم من زمان أننا سننظر مع الحكومة في قضية التعويضات وسنحلها وإن كانت أكبر من مجرد إرادتنا الطيبة، ولكن على فلاحي تعاونية السي رمضان أن يتفهموا وضعيتنا، وهل الحكومة هي التي حرقت المحصول لكي تستثار؟

- تأخر إنجاز القرية الفلاحية البلدية مسؤولة عنه.

- هذا موضوع آخر ماعليهش يا السي عيسى أترك الكلمة غيرك يريد أن يتكلم[2]، والملاحظ في هذه الرواية أن المشهد الحواري حظي باهتمام واسع من طرف الكاتب وذلك من أجل تفعيل الحركة الزمنية للنص الروائي، كما أنه دليل على حرية تعبير الشخصيات وتثبيت أواصر علاقاتها بواقعية الحدث، وربط الكاتب الواقع بالخطاب الروائي المسرود.

إن معظم الحوارات الواردة في النص جاءت على شكل مشاهد خارجية تعبر عن ذوات شخصيات خاصة أن موضوع الحديث عن الثورة الزراعية، ولواحقها مما يؤدي إلى توسيع دائرة النقاش، وعليه لا بد للشخصية أن تثبت وجودها عن طريق تحركاتها وأقوالها وقراراتها، وهذا ما نجده في المثال الأول والثاني والثالث، غير أن بداية هذه الرواية كانت في سرد الحوارات الداخلية للشخصية الرئيسية فمثلا قول عيسى: "آه يا حمروش يا خويا لو ندري؟ ولكن الأحسن لك أنك لا تدري، الله يرحمك ويرحم جميع الشهداء، أنا هو عيسى المجنون الذي حين ذبحك، مسح سكينته في يده فجرح نفسه فامتزج دمك بدمه، أعرف أن قلبك طيب

[1] واسيني الأعرج ، ص24.

[2] واسيني الأعرج ،ما تبقى من سيرة لخضر حمروش , ص26.

وأنك بعد كل هذا الزمن لم تعد حقودا استغفر لي يا صديقي، فقد كان الظرف أكبر منك ومني.

ومن خلال هذا المثال نجد أن عيسى يكلم نفسه كثيرا حيث يعاتب نفسه ويلومها على رواسب الماضي وذلك حين أقدم على قتل صديقه المقرب لخضر حمروش، ومن ناحية أخرى نجده يفض غيضه جراء الظلم الذي طبقه عليه وعلى أهل قريته من طرف كبار الإقطاعيين.

أما الحوارات الخارجية المذكورة مسبقا فقد كان السرد فيها بضمير المتكلم "جئنا نتكلم، قلنا لكم من زمان" ليمنح السارد الشخصية المجال لتقديم ما يجول بداخلها في حوار مطول وهذا ما حدث بين عيسى ورئيس البلدية حول قضية الثورة الزراعية ومصير الأهالي بعد حرق محصول الموسم.

كما نجد تحول الحوار الخارجي من الصفة الآنية إلى الصفة الاسترجاعية ومثال على ذلك الحوار الذي دار بين الروخا وعيسى.

- خير إنشاء الله ياروخا ألم تكن تريد بيتي؟ رأيت خيطا من العرق ينزل من جبينها إلى فمها مختلطا بدمعات محرقة ....

- لا يا عيسى ليس هذا ما أبكاني ...تصور يا وليد إنها لحظة وستنتهي وسأعود إلى برودة القبر ...تمنيت أن أكون مثلك امرأة بيت...أولاد...وقد تكون وقتها أنت زوجي لما لا...[1]

فهذا الحوار يمثل الصفة الاسترجاعية أما الصفة الآنية ما ورد سابقا في المثال (3،2،1) حيث عمل الكاتب على المزج بين الماضي المسترجع والحاضر الآني لكنه تعايش مع الحاضر بكل تفاصيله عكس الماضي الذي تحدث عليه بصفة الندم وهذا ما يطلق عليه بالزمن الترددي إلى جانب هذه الميزة نلاحظ تركيز الكاتب على الاشتغال بالزمن

[1] واسيني الأعرج , ماتبقى من سيرة لخضر حمروش , ص120.

السردي أكثر من الزمن النفسي الذي ورد في البدايات فقط حيث عبرت الشخصية عن مشاعرها.

مفهوم المكان:

يعتبر المكان من أهم مكونات النص السردي، فهو بمثابة الوعاء الذي يحوي عناصر البنية السردية، فأهميته في العمل الروائي لا تقل أهمية عن الشخصيات والزمن.

- **المكان لغة:** ورد في **(ابن منظور)** لفظة مكان تحت الجذر (لكوَن) من الكون (الحديث) إلا أنه سرعان ما أعاد الحديث عنه تحت الجر (مكن) فقال: والمكان، الموضع والجمع أمكنة... وأماكن جمع مكان، قال ثعلب: " يبطل أن يكون المكان فعلا"، لأن العرب تقول كن مكانك، وقم مكانك، وأقعد مقعدك، فقد دل هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه.[1]

- **المكان اصطلاحا:** لا شك أن المكان يعد من أهم المحاور التي تساهم في بناء العمل الروائي كان له دور كبير في التأثير على نفسية الفرد، لذلك فقد تعددت المفاهيم والتعاريف لهذا المحور الأساسي فيعرفه **غاستون باشلار (Gaston Bachlar)** على أنه: "هو المكان الأليف وذلك البيت الذي ولدنا فيه، أي بيت الطفولة إنه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة وتشكل فيه خيالنا"، فالمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة، ومكانية الأدب العظيم تدور حول هذا المحور. [2]

كما يعرف المكان أيضا على أنه: "الجغرافية الخلاقة في العمل الفني وإذا كانت الرؤية اللسانية له محددة باحتوائه على الأحداث الجارية، فهو الآن جزء من الحدث وخاضع خضوعا كليا له، فهو وسيلة لا غاية تشكيلية ولكنها وسيلة فاعلة في الحدث، وسيلة محتوية على تاريخية الحدث".[3]

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص83.

[2] غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب حلسا، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، 1984، ص06.

[3] ياسين النصير: الرواية والمكان، ج2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص18.

كما يعرفه **(مولاي علي بوخاتم)** بقوله: "المكان ثبات على خلاف الزمان والمتحرك وهي في ثبوته واحتوائه للأشياء الحسية، إنه المجال الذي تخرج منه الشخصيات الروائية أو تزحف إليه وهو الحيز الذي يكشف عن نظام الأخلاقيات وهو كالفضاء، والفراغ، الخيال، والحيز، **(فحميد لحمداني)** يستعمل لفظة الفضاء كمعادل للمكان في كثافة (بنية النص السردي)، ويرى بأن الدراسات النقدية حول الموضوع أعطت عدة تصورات للفضاء الحكائي حصرها فيما يلي:

- ✓ **الفضاء كمعادل للمكان:** يفهم الفضاء في هذا التصور على أنه الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة، ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي.[1]
- ✓ **الفضاء النصي:** ويقصد به الحيز الذي تستغله الكتابة ذاتها.[2]

1-مفهوم المكان عند الفلاسفة:

لقد اختلف الفلاسفة منذ القديم في تحديد مفهوم شامل للمكان، فهذا **(أفلاطون)** ينظر إلى المكان على اعتبار كونه: "الحاوي للموجودات المتكاثرة، ومحل التغيير والحركة في العالم المحسوس، عالم الظواهر غير الحقيقي".[3]

معنى ذلك أن المكان يتداخل في علاقة تأثرية مع الأشياء التي يحتويها، فلا هو بمعزل عنها، ولا هي تتشكل من دونه، أي أن الموجود لا يتحدد وجوده إلا من خلال تواجده في حيز مضبوط المعالم.

وهذا **(أرسطو)** هو الآخر يؤيد نظرة أفلاطون بقوله: "هو الحاوي الأول، وهو ليس جزءا من الشيء، لأنه مساو للشيء المحوي، وفيه الأعلى والأسفل، وهناك المكان الخاص وهو الذي يحويك لا أكثر منك، والمكان المشترك الذي يكون حيز الجسمين أو أكثر".[4]

---

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص53.

[2] لعايز أسماء: البنية السردية في رواية ثقوب في الثوب الأسود لإحساس عبد القدوس، السنة الجامعية 1436-1437هـ/ 2015-2016م، ص42.

[3] فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية (دراسة نقدية)، فراديس للنشر والتوزيع، ط1، البحرين 2003، ص54.

[4] المرجع السابق، ص55.

يرى أرسطو أن المكان وما يحتويه من أشياء في مرتبة واحدة من القيمة، بل تجاوز ذلك لتجديد أنواع المكان تبعا لعدد الموجودات، من هنا نستشرق أن كلا من أفلاطون، وأرسطو يعرفان المكان بحسب الوعي الحسي الملموس للإنسان في حد ذاته، أي ما يقدمه هذا الأخير من أوصاف تفصيلية كانت أو تقديرية.

وإذا عدنا إلى الفلاسفة المحدثين، وبحسب ما ورد في المعجم الفلسفي للأستاذ **(جميل صليبا)** فإن المكان هو: "وسط مثالي غير متداخل الأجزاء، حاو للأجسام المستقرة فيه، محيط بكل امتداد متناه، وهو متجانس الأقسام، متشابه الخواص في جميع الجهات، متصل وغير محدد".[1]

أما **(كانط)** فيرى أن المكان هو عبارة عن تصور ذهني جاهز مسبقا في ذهن الواصف، وأن ما يقدمه من أوصاف تقديمية يعرف بها هذا المكان، ما هي في حقيقة الأمر إلا محفزات تعزيزية تقف عند الموجودات، فيعمل هذا الواصف على ماراد أمامه من أشياء، ويحاول مطابقتها بالصورة الجاهزة مسبقا، لذا لا يمكن إدراك أكثر من مكان واحد في آن واحد لتعدد الأجزاء هي المسؤولة على تكوينه، وهي لا تكون سابقة عليه بأي حال من الأحوال.[2]

على الرغم من اختلاف مفهوم المكان عند الفلاسفة قديما وحديثا إلا أنهم اتفقوا على أن هذا الأخير عنصر مهما في حياة الإنسان، وأن أهميته تخضع أساسا لمدى إدراكه وإحساسه بوجوده، فلولا وجود الإنسان لما برزت أهمية المكان.

2- مفهوم المكان في الآداب:

يتوقف مفهوم المكان في الأدب على الأهمية البالغة التي يظفر بها في انجاز أي عمل روائي، ولا يمكن بأي حال الاستغناء عنه، لكونه المجال الذي تنجز فيه الأحداث، وتنتقل عبر الشخصيات، ونظرا لأهميته فقد اختلف الباحثون في تحديد مفهوم موحد لهذا الأخير، ويشتق فيما يأتي عند بعض التعريفات على سبيل المثال لا الحصر:

---

[1] جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، لبنان، (د، ط)، 1982، ج2، ص412.

[2] أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبر إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار فارس للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، عمان، 2001، ص11.

المكان على حد تعبير **(غاستون باشتلار Gaston Bachtlar)** أكبر من كونه حيزا محدد المعالم، بل: "هو كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى".[1]

إن المكان بحسب الرؤية التي ذهب إليها غاستون باشتلار سواء أكان حقيقيا أو تخيليا على مستوى العمل الأدبي يبقى دائما في حدود الحقيقة يمثل الواقع تمثيلا مباشرا، وله تأثير بالغا على نفسية من يتواجد فيه "المكان هنا هو كل شيء، حيث يعجز الزمن عن تسريع الذاكرة، أية أداة غربية هي؟ لا تسجل استمرارية واقعية بالمعنى البرجسوني، إننا عاجزون عن معايشة الاستمرارية التي تحطمت، نستطيع أن نفكر فيها فقط بمستوى تجريدي خال من الكثافة، إن أجود عينات الاستمرارية المتحجرة الناتجة عن البقاء الطويل في المكان توجد في وعبر المكان".[2]

وبالتالي فإن الاستمرارية المتنافية مع الزمن كونه عنصرا متغيرا غير ثابتة، تتحقق على مستوى المكان، فالإنسان يستطيع استرجاع ماضيه، وذكرياته من خلال المكان في حد ذاته، وكلما خانتنا الذاكرة الماضي يعمل هذا الأخير على تنظيمها، وتحفيزها من جديد لارتباطه مباشرا بحياة البشر: "ويمكن للإنسان أن يدركه إدراكا حسيا مباشرا".[3]

يرى الناقد السوفياتي **(يوري لوتمان Iauri Lotman)** إن المكان هو المرأة العاكسة لرغبات الشخصيات، وأحوالها الشخصية، ومستوياتهم الاجتماعية، وذلك وفقا لهندسة معينة، وتنظيم خاص، انطلاقا من ذلك يمكن للقارئ أن يتعرف على الشخصية الروائية من خلال المكان الذي تنتمي إليه.

يعمل الكاتب في نصه الإبداعي على خلق عالم روائي خاص مخالف للواقع نوعا ما حتى وإن كان مستمدا في الأصل من الواقع الكائن، وذلك يجعله وما يحتويه من مكونات وأجزاء في علاقة تأثرية مع الشخصيات، وهي التي تحدد مدى أهميته من خلال تأثرها به.[4]

من النقاد العرب من يتفق مع نظرة **(يوري لوتمان)**، وهذا الناقد **(ياسين النصير)** يرى أن المكان: "شأنه شأن أي عنصر من عناصر البناء الفني يتحدد عبر الممارسة الواعية

---

[1] منصور نعمان نجم الديلمي: المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 1999، ص55.

[2] غاستون باشتلار: جماليات المكان، تر: غالي، المؤسسة الجامعية للخدمات والنشر والتوزيع، ط2، (د، ب)، 1984، ص39.

[3] يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، تر: قاسم، ألف العدد 06، القاهرة، 1986، ص59.

[4] أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبر ابراهيم جبر، ص15.

للفنان، فهو ليس بناء خارجيا مرئيا، ولا حيزا محدد المساحة، ولا تركيبا من غرف وأسيجة، ونوافذ، بل هو كيان من الفعل المغير، والمحتوى العاكس لسلوكيات وتصرفات أصحابه، هم يتعايشون معه، ويحاولون طبعه بحسب تاريخ ما".[1]

من خلال نظرة كل من **يوري لوتمان، وياسين النصير** نستشف ذلك التقارب الملحوظ الجامع بينهما، إذ يتفق كل منهما على أن المكان هو تلك البوتقة الاجتماعية ذات الحدود المعينة، لها تأثير كبير على الجانب الحسي الكامن بداخلنا والذي يتحدد تبعا لإدراكنا لهذا المكان، ومن هنا يمكن القول أن أي مكان يحمل بطريقة أو بأخرى إحدى بصمات صاحبه من خلال التفاعل الحاصل بينهما.

تبعا لما تقدم نستنتج أن مصطلح المكان مقارنة بالمصطلحات الأخرى الدالة عليه كالفضاء، والحيز هو أكثر المصطلحات النقدية شيوعا على مستوى الاستعمالات السردية نظرا لما يحتويه من دلالات وإيحاءات، هي الأقرب في تحديد هوية العمل الفني.

مثلما اختلف الدارسون في تحديد مفهوم موحد للمكان، فقد اختلفوا أيضا في طريقة دراسته، فهناك من درسه على أساس الانفتاح، والانغلاق، ومنهم من تصدر التحليل بتقسيمه إلى أماكن رئيسية، وأخرى ثانوية، وهناك من اعتقد الوظيفة مقياسا لتحديد الأصناف المميزة للمكان. [2]

وبما أننا بصدد دراسة ذلك التفاعل الحاصل بين المرجعيات التاريخية، وأبعادها الفنية في روايات **(واسيني الأعرج)** فقد اعتمدنا في ذلك بعض النماذج التي تعد تمثيلا صريحا للأسلوب الذي يعتمد الكاتب في إبداعاته، وغير المستقلة في الآن ذاته عن الكل، وإنما هي نصوص حيوية تربط بين الماضي المخفي، والحاضر السائر في طريق الخفاء، فقد ارتأينا دراسة المكان بحسب تواجده الواقعي المرجعي المسبق، أو حضوره الفني في إطار التخييل.

المكان التاريخي والواقعي والفني التخييلي :

1-الأمكنة التاريخية (الواقعية) (Les lieux reels):

---

[1] حنان محمد موسى حمودة: الزمانية وبنية الشعر المعاصر (أحمد عبد المعطي نموذجا)، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، ط1، عمان، الأردن، 2006، ص23.

[2] عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، دار محمد علي للنشر، ط1، تونس 2003، ص17.

لقد لجأ عديد من الكتاب على اختلاف انتماءاتهم وعصورهم إلى توظيف المكان كتجربة واقعية يتعامل فيها **(الكاتب)** مع أمكنة محلية كانت بعيدة أو قريبة له من التجربة الذاتية عبر أزمنة معينة، وذلك بهدف إثارة التفاعل الحاصل بينهما: "فالمكان دون سواه يثير إحساسا بالمواطنة، وإحساسا آخر بالمحلية، حتى لتحسه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه، فقد حمله بعض الروائيين تاريخ بلادهم، ومطمح شخوصهم، فكان وكان تواقعا، ورمزا تاريخيا قديما وآخر معاصرا، شرائح وقطاعات، مدنا أو قرى، حقيقة وأخرى مبنية في الخيال، كيانا تلتمسه وتراه، وكونا مهجورا أغرقته سديمات لا نهاية لها...". [1]

إن التاريخية التي تطبع بعض الأعمال الروائية تحتم على الكاتب الانصياع لطبيعة النصوص المختارة، وتقييد المكان بحسب الفترة الزمنية المستحضرة، وما اختير فيها من أمكنة ممثلة لمسرح الأحداث، فما يهمنا في هذا الفصل في دراستنا للتمازج، والتفاعل التاريخي الفني، المكان بحضوره الواقعي، وتقديمه الفني "المكان من حيث هو كيان مادي يشكل جزءا هاما من التاريخ الخاص لذلك العمل، إلا أنه ليس الأرضية التي تتوزع على خارطتها الأحداث، ولا هو الشكل البلاستيكي المبني على الطوب والحجر والقصب، ولا هو ملجأ للشخوص المطاردين من الحرس والبوليس، كما أنه متكأ للفن الرديء الذي يجد في أجزائه مادة للوصف المركب، وإنما هو ذلك الشيء الذي يستحيل الفن بدونه أن يسمى فنا ...". [2]

لقد اختلف الدارسون في تقديم مفهوم شامل للمكان الواقعي التاريخي، فهذه **(خالدة سعيد)** ترى أن المكان التاريخي هو ذلك المكان الذي يستحضره الكاتب في النص لارتباطه بحادثة تاريخية وقعت في الماضي، ويمكن اعتباره علامة دالة على سياق زمني معين، وبالتالي يكون المكان ككل مؤشر جاهز لماض معين. [3]

يشير حضور المكان الواقعي في الرواية بشكل صريح إلى ذلك التفاعل الحاصل بين المكان والإنسان والمجتمع وبالتالي يسهل على الكاتب كيفية التعامل مع الشخصيات التي

---

[1] ياسين النصير: الرواية والمكان، دراسة الماكن الروائي، دار الدراسات للنشر والتوزيع، ط2، سوريا، 2010، ص09.

[2] نفسه، ص14-15.

[3] حنان محمد موسى حمودة: الزمانية وبنية الشعر المعاصر (أحمد عبد المعطي أنموذجا)، مرجع سابق، ص23.

تسكن هذا المكان، فمثلا المكان التاريخي والذي يعد علامة زمنية تشير إلى مجتمع وجد خلال هذه الفترة ترشد من ناحية أخرى المؤلف إلى كيفية تقديم ومخاطبة وفهم سلوكات الشخصيات المنتمية لهذا المكان، كما تمكن القارئ من القيام بعملية القراءة المنطقية لهذا الوسط بما يتطابق مع صورة الواقع، وهنا تكمن أهمية المكان الواقعي في الرواية.

إن تواتر مثل هذه الأمكنة في الرواية يخلق فضاء شبيها بالفضاء الواقعي، ومن ثمة يعمل على إدماج الحكي في حدود الواقع الحقيقي، وحدود المحتمل الذي يتقبله القارئ ويسلم بحدوثه.

من هنا نصل إلى أن المكان الواقعي ذا المرجعية التاريخية: "هو ذلك المكان الذي يرتبط بظروفه التاريخية والاجتماعية".[1]

2-المكان الفني المتخيل:

إذا كنا قد بدأنا الحديث في هذا الفصل عن الأمكنة الحقيقية الواقعية فلا يمكن أن تحمل أهمية المكان الفني في الدراسات الأدبية، لذا نجد كثيرا من الأبحاث الروائية ركزت على هذا النوع من الأمكنة لحضوره البارز في الإبداعات القصصية، وعلى كل حال لا يمكن فصل المكان الواقعي عن المكان الفني لإرتباطهما ببعض، فكل منهما يكمل الأخر، وما الخيال إلا الصورة العاكسة لما يحدث في الواقع.

المكان الفني على حد تعبير **(حنان محمد موسى حمودة)** هو: "المكان الذي يتشكل بفعل الخيال لغويا، أي أن المكان هو المكان الملموس، والخيال: خيال الأديب الذي تكون لديه عبر تاريخ طويل تحت وقع الظروف الاجتماعية، والنفسية والسياسية، والدينية".[2]

معنى ذلك أن ما يختزنه المؤلف من معلومات مسبقة، وما مر به من تجارب حياتية هي المؤهلات التي تساعده على رسم هندسة الأماكن الخيالية والتفنن في بناء معماريتها بحسب ما عاشه في الماضي البعيد، أو الحاضر القريب، أو ما قرأه في كتب التاريخ، أو ما يتأمل حدوثه في مستقبل مجهول مهما ابتعدت الصورة التي يرسمها الفنان المبدع في كتاباته للمكان على الواقع الملموس، إلا أنه بطريقة ما: "إذا كان المكان كمفهوم يبتعد عن الواقع،

---

[1] ياسين النصير: الرواية والمكان، دراسة المكان الروائي، ص26.

[2] حنان محمد موسى حمودة:الزمانية وبنية الشعر المعاصر (أحمد عبد المعطي أنموذجا)، ص25.

فإن المكان في العمل الفني يبتعد هو الآخر عن المكان في الأرض ولكن ثمة علاقة أكثر وشاجة بين الاثنين، ذلك أن درجة الانعكاسات التي يثيرها مكان بما له ملامحه، وحضوره وكيانه على الفن".

إن كل مكان قصصي في أي نص قصصي لا بد أن يحصل بين ثناياه بصمات المكان المرجعي الذي يستند عليه، لكي يكون هذا الأخير شاهدا على المرجعية، لاسيما إذا كانت مرجعية تاريخية، فاستحضار الأماكن التاريخية تجعلنا نحس بالمكان والزمان والأحداث والشخصيات وكل ما يتوقع حدوثه في تلك الفترة، فالإحساس القصصي بالمكان، وبالتالي فإن سيرورة النص الروائي ليست سوى جزء من صيرورة الواقع، وما يحدث في الواقع يمكنه اسقاطه على النص.

للمكان الفني في النص الروائي موضعا مهما، فهو العين التي تحاكي من خلالها الواقع المعيش وما ينص فيه من علاقة اجتماعية، وأحداث تاريخية، وتطورات سياسية واقتصادية وبالتالي فهو الوعاء الذي يحوي كل هذه العناصر، ومهما حاول الروائي أن يبتعد عن الواقعية المكان بما يطبقه عليه من خصائص فنية، ورؤى ذاتية إلا أنه يحاكي في الآن ذاته دلالات راسخة في وعي الكاتب ووعي المجتمع الذي ينتمي إليه.

وفي قالب فني سردي يطغى عليه حضور المؤلف قدم لنا هذه الحيثيات في صورة فنية تتلاءم مع السياق الضمني وطبيعة الموضوع: "فالمكان هو القرطاس المرئي القريب الذي سجل الإنسان عليه ثقافته، وفكره وفنونه، ومخاوفه، وآماله، وأسراره، وكل ما يتصل به، وما وصل إليه من ماضيه يورثه إلى المستقبل".[1]

كل مكان فني له دلالات معينة تحاكيها للواقع سواء أكانت شخصية ذاتية متعلقة يوقع هذا المكان على نفسية المؤلف.

ومن هنا فإن المكان في العمل الفني: "شخصية متماسكة، ومسافة مقاسة بالكلمات، ورواية الأمور غائرة في الذات الاجتماعية، ولذا يصح غطاء خارجيا أو شيئا ثانويا بل هو الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كانت متداخلة بالعمل الفني، والروايات، أو القصائد التي

[1] نجيب العرفي: مقارنة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي، ط1، لبنان، المغرب، 1987، ص568.

تحسن استخدامه إنما تسجل جزءا من تاريخية الزمن المعاصر (...)، المكان هو الجغرافية في العمل الفني".[1]

3- **مرجعية المكان التاريخي:** يحتل الحضور التاريخي موقعا مهما في كتابات **واسيني الأعرج**، هذا الأخير الذي حاول إعادة كتابة تاريخ الأمة العربية قاطبة، وتاريخ الجزائر على وجه الخصوص من خلال رواياته وقد وفق على ذلك في عدة نصوص يشهد مادتها الحكائية الخام من بقايا التاريخ.

الكاتب في نصوصه يدعونا إلى نظرة جديدة للتاريخ تقوم على المسائلة الواعية لجملة من الواقع الماضية، لكشف بعض الخفايا المبطنة غير تلك الظاهرة للعيان، وبالتالي فهو يدعو القارئ الواعي إلى تجاوز النظرة الظاهرية لذلك التأويل الباطن.[2]

بما أننا بصدد دراسة المكان في روايات واسين ترتكز على الأمكنة التاريخية، وكيفية بنائها، والمقارنة بينها، وبين الأمكنة المتخيلة التي أدمجها الكاتب في إطار تشكيله الإبداعي واصلا بين الحضور الآتي والاستدعاء الماضوي.

المكان جزء هام من هذا التاريخ، بل هو الإطار الكلي العام الذي يحدد إثره التاريخ، سواء على المستوى الإبداعي في الرواية، أو على المستوى الدراسي العام، فلا يمكن استيعاب الحدث وتغييراته الزمنية، وما احتواه من الشخصيات إلا من خلال علاقته بالمكان.

لقد ركزت معظم النماذج الروائية المختارة للدراسة على عنصر المكان، لا سيما المكان التاريخي ذا الحضور الواقعي، الذي كانت له علاقة مباشرة بالأحداث المعروضة، وتصويرها، إذ عمل الكاتب في هذه النصوص على تقديم صورة تقريبية، قريبة للواقع الكائن في قالب فني، للوقوف على سلسلة العلاقات التي يقيمها المكان مع الزمن والشخصيات لإثبات حضور المكان التاريخي في هذه الروايات نتطلع مباشرة للتجسيدات والتموقعات الجغرافية لهذه الأمكنة، ولمكانتها الفكرية والاجتماعية وحتى الدينية والسياسية، وسنقف عند ذلك من خلال رصدنا للأمكنة الواقعية ذات الحضور التاريخي، ومقارنتها بالأمكنة التخيلية

---

[1] ياسين النصير: الرواية والمكان، دراسة المكان الروائي، ص70.

[2] مخلوف عامر: توظيف التراث في الرواية الجزائرية، ص133.

ذات الحضور الفني، وكيف استطاع الكاتب أن يمزج بينهما في قالب نصي واحد؟ مع إعطاء أحقبة المركزية الحكائية لكل منها على حسب التغيرات السردية، وعلى حسب مستوى المادة الحكائية وسنقوم فيما يأتي بمعاينة الأمكنة على صعيد النص الروائي، بداية من رواية **(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش لواسيني الأعرج)**.

4-بنية المكان التاريخي والفني في روايات واسيني الأعرج:

1-**الأمكنة التاريخية الواقعية في رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش:** كل مكان ورد في النصوص الروائية للكاتب الجزائري **(واسيني الأعرج)** وله خلفية معينة سواء أكانت هذه الخلفية ذات المرجعية التاريخية من خلال ارتباطها بزمن وواقع معين، أو تخيلية وهي الأخرى تحمل بين طياتها دلالات مرتبطة بالواقع بل تمثل الأداة التي يستعملها الكاتب لإسقاط الواقع في إطار التلاعبات السردية التي تجعل القارئ أقرب إلى الواقع الراهن منه إلى الأجيال.

انطلاقا مما سبق الإشارة إليه سنعالج في هذا المبحث الواقعية ذات البعد التاريخي تبعا لطبيعة الأماكن الفعلية الحاضرة في نصوص الكاتب.

إذا ماعدنا إلى الأماكن الواقعية الواردة في رواية **(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)** وعلاقتها المباشرة بالتاريخ، نجد أن الكاتب قد ركز في هذا النص دون إسهاب منه على مدن جزائرية بعينها، إذ عمل على تصويرها في الفترة المتزامنة مع زمن القص، وكل ما يتصل بهذا الزمن من وصف خاص للمكان، وعلاقة الشخصيات به ومدى إدراكها للواقع الراهن وعلاقة المكان بجملة الاضطرابات السياسية، والاقتصادية وحتى الاجتماعية وبهذا تتجلى علاقة هذا المكان بكافة العناصر التاريخية المؤثرة فيه.

من المدن المذكورة في هذه المدونة:

- **وهران:** تعد مدينة وهران على تعبير عيسى هي نقطة المنتهى واللقاء، فمنها ودع الأم الجزائر، وعبرها كان اللقاء بصاحبه الفذ **(لخضر)** في مرسيليا لذا دائما نجده يربط بين وهران ومرساي، كلما اشتد به الحنين إلى العائلة والوطن والأحباب عقد هذه المقاربة الوصية، فما

وهران إلا قطعة منفصلة جغرافيا من فرنسا، ولكن تماثلها في العمران والمناظر، والجو العام للمدينة.

"تعد الملقبة بالباهية هي ثاني أكبر مدن الجزائر بعد العاصمة، وإحدى أهم مدن المغرب العربي، تقع في شمال غربي الجزائر العاصمة على بعد 432 كلم من الجزائر العاصمة، مطلة على خليج وهران في غرب البحر الأبيض المتوسط ضلت المدينة منذ عقود عديدة، ولا تزال مركزا اقتصاديا وميناءا بحريا هاما...".

كان لمدينة وهران مكانة مميزة في قلب **(عيسى)** فطيلة تواجده في فرنسا مع كل من عاناه هناك من مشقة العيش، والبحث المستمر عن العمل، إلى جانب ما عاناه الإغتراب والحنين لم تفارقه صورتها "كانت المحطة واسعة ...كنا ننتظر القطار العائد من الأسفار المتعبة والذهاب إلى وهران...وهران التي في القلب ...لأركب بعدها الباخرة العتيقة ...أصل وقد لا أصل".[1]

إن تاريخ وهران الاقتصادي وما تميزت به من موانئ تجارية، ورحلات خارجية جعل الكاتب يقف عندها في استرجاعات (عيسى) وما حدث له وهو يستحضر المواقف التي جمعته مع لخضر، لم يتوقف الأمر عند ارتباط هذه المدينة بشخصية (عيسى)، بل تعداه إلى شخصية (الروخا)، الأخرى كانت لها ذكريات خاصة تربطها بهذه المدينة، خاصة أن وهران بالنسبة لهذه الشخصية تمثل (ميلودة)، الآتية المفقودة التي اضطرتها الظروف أن تبعدها عنها حتى لا تتأذى برذائل المنسوبة للأم، وحتى لا يمسها الوسط العفن الذي تنتمي إليه الروخا.

"إيه يا عيسى ...مسكينة الطفلة **ميلودة**...كبرت في الهم، والغبينة...تحمل لعنتي على ظهرها أبد، قهرا بدويا...أخرجتها من دائرتي المغلقة ...اكتريت لها في وهران مع جدتها وكل شهر أدفع لها الإيجار، ومن حين لآخر أزورها حين يقال الزبائن ...أحبها لا تتصور بأي شكل ...(الكبدة أبنت الكلب ...ثمرة جهدي يا عيسى وجي...في البداية كانت تأخذ منى النقود، والآن توقفت قالت أن الدولة منحتها كسائر الطلبة ....أصبحت تعيل نفسها

[1] واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص86-87.

وجدتها...هناك بعض المصاعب لكنها تقول إنها ستتجاوزها، كبرت يا عيسى، وأصبحت تفهم...قيل في المرة الماضية، أنهم رأوها مع أحد ما في شوارع المدينة...". [1]

حب الروخا لوهران دائما لصلته بالراحة المفقودة، فكلما ذهبت لرؤية أبيها إلا وتمنت البقاء هناك، إلا أن المسار الذي فرضته عليها الحياة وهي تعبر عن مشاعرها لعيسى، الذي يعد الطرف الآخر الذي يشاركها في حب وهران من خلال الذكريات التي تربطها بهذه المدينة.

"لا يا السي عيسى ..أنا أصبحت مريضة، وهم سبب مرضي...الحاج المختار الشارية وجماعته ...كلهم ساهموا في قتلي ومع كل هذا وذلك قصتي بميلودة لا تزال قائمة...ومن حين لآخر يدق قلب الباطرونة ...فأرحل إلى وهران التي عشقتها وما أزال ...لكن الله غالب ...على كل يوم أو يومان، أحسن من لا شيء ثم أعود على أعقابي كارهة كل شيء حتى نفسي، أتذكر بأني عند العودة سأرحل للمدينة التي تفوح منها رائحة المواخير الخانقة...فأخرت حتى أحس بنبض القلب يتوقف...". [2]

مدينة وهران هنا تتمثل المعادل الموضوعي لمشاعر الحنين والندم، والاشتياق بالنسبة لشخصية (عيسى)، ومشاعر الفرح والأمومة والراحة النفسية بالنسبة لشخصية (الروخا)، ومن هنا كانت مدينة وهران هي العامل المحرك والمحفز للذاكرة الورائية لشخصية كل من عيسى والروخا قاسمهما ارتبط بالواقع التي حدثت فيهما خلال فترة زمنية مضت.

هنا تثبت العلاقة الثلاثية الجامعة بين الشخصيات، والزمان والمكان إذ أن تأثر كل من عيسى والروخا بوهران تأثرا مرتبطا بالماضي كان العامل الأساس في تعبير كل منهما على مشاعره، حزنه، وفرحه، اشتياقه.

وبالتالي أعطى لهذا المكان دلالة ايجابية إذ عدت المؤشر الموحي للحالة الشعورية المنتشرة التي تعيشها الشخصيات، والتي لم تبرز إلا بإثارة اسم هذا المكان، وشخصيتي لخضر وميلودة.

---

[1] واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص113.

[2] المرجع السابق، ص117.

تبرز تاريخية هذا المكان بشكل ملموس باستحضار سيرة لخضر، وبالضبط فترة تواجده في فرنسا المكان الذي بدأت فيه الصداقة التي جمعت بين عيسى ولخضر، وبداية تاريخ الكفاح السياسي فمنها كانت البداية، هكذا كان لهذا المكان في الموقع التاريخي مكانة وحضورا ملموسا، "إذا لا مكان إلا وله في الثقافة أو في التاريخ عامة لفائف يلتف بها ويتدثر ويودعها بعض أسراره وخفاياه".[1]

وهران جزء من تاريخ عيسى، وعلاقته بلخضر، وعلى الرغم من غيابها الدائم عن الساحة النصية إلا في بعض المواطن، إلا أن لها مكانتها الخاصة، لكونها تمثل قرينة حاضرة لصورة ماضيه تكفي أن تكون عاملا شاهدا على التجربة الواقعية التي مرت بها شخصيات الرواية، لكونها مكانا واقعيا له حضور تاريخي مستقلا.

- **سيدي بلعباس:** "سيدي بلعباس هي المدينة الثانية ذات الحضور الواقعي في رواية (ما تبقى من سيرة لخضر حمروش) تم الإشارة إليها بشكل مرحلي عابر من خلال تصريحات بعض شخصيات الرواية في قوله: "ماذا يا عيسى لو جئتني كما كنت تجيء كل أسبوع إلى سيدي بلعباس، تحث عن لحظة وقوع داخل صدري...".[2]

وأيضا في قوله: "جاء من أهل العرض في محاولة لإقناعي بالقدوم مع شيوخ بلعباس...".[3]

"وحق لالة مكة بنت البلاد أحسن من شيخات سيدي بلعباس...".[4]

"بلعباس يا الحاج ملاذ العشاق، فرنسا كانت تسميها باريس الصغيرة...".[5]

من خلال ما تقدم من شواهد نستشف أن مدينة سيدي بلعباس هي الملجأ الذي لجأت إليه الروخا لكسب قوتها، طبعا بطرق غير شرعية، لأنها لم تجد غيره بعد أن قوبلت من طرف أهل قريتها بالرفض بعد حادثة مقتل زوجها، ولكن بعد إنضمامها لفرقة فلكلورية موسيقية شعبية كراقصة أعراس أصبحت مرغوبة في القرية ذاتها: "كه-كه- البلدة لم تعد

---

[1] عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، ص132.

[2] عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، ص132.

[3] مرجع سابق 166

[4] واسيني الأعرج: ماتبقى من سيرة لخضر حمروش، ص166.

[5] مرجع سابق ص 168.

توظفني وغنائي يخرج دم القلب، ويلهب لحظة الحنين...ورقصتي تزلزل الأرض وتفتتها إلى ذرات صغيرة وناس البلدة أصبحوا طيبين...و ....و....". [1]

اختار الكاتب منطقة سيدي بلعباس من الغرب الجزائري، لما عرفته به هذه المنطقة من فرق موسيقية غنائية "التي نشأت بالغرب الجزائري، مدينة سيدي بلعباس أولا، وتطورت في مدينة وهران، وتعود أصولها إلى شيوخ الأغنية البدوية، والتي يعتبر من روادها الشيخ حمادة، وعبد القادر الخالدي، والتي تعود جذورها القديمة إلى ما يسمى بالشيوخ..."،[2] وهي الفرقة التي ترقص معها الروخا.

كما وصفت هذه المدينة بجمالها لما تستحوذ عليه من مناظر طبيعية، وتراث عمراني أصيل يعود إلى فترة الاستعمار الفرنسي، لذا سميت بباريس الصغيرة، "تسمى مدينة سيدي بلعباس بباريس الصغيرة بالنظر إلى جمال وتناسق بنائها وعمرانها الذي يعود أغلبه إلى فترة الاستعمار الفرنسي، وقد حصلت سنة 1987 على لقب أجمل مدينة جزائرية...". [3]

إن طبيعة مدينة سيدي بلعباس الجمالية والتراثية، وارتباطها العريق بالتراث الشعبي من أمثال وأغاني ورقصات وحتى رصيد فكري تراثي، جعلت الكاتب يركز نظرة لهذا المكان في زاوية واحدة أثناء تخصيصه للقسم الثالث ومن خلال المقاطع النظمية الواردة في النص على ألسنة شيوخ الغرب الجزائري أمثال: **الشيخ قدور عقيرية، والشيخ المنور**.

"اقتربت من ضارب البندير والشيخ المنور ...ابتسمت مع الشيخ قدور ...أومأت بأصابعها ...فهمها الجميع للتو ...رجعت إلى عيسى بحركة جد حقيقية ...ثلاث عريشيات وثلاث سياسيات ...الواحدة وراء الأخرى...". [4]

مما يغري الكاتب بذكره لهذه المدينة أنها الأصل الذي صدر عنه الرقص، والغناء الشعبي هذا الأخير الذي كان بالنسبة للشخصية البطلة الوسيلة المتاحة للوصول إلى الغاية المنشودة، **وهي الانتقام من الحاج المختار الشارية وجماعته**، وبالفعل تستشف ملامح هذا الانتقام في صفحات الأخيرة.

---

[1] المرجع السابق، ص169.

[2] نفسه، 168-169.

[3] كمال زايت: سيدي بلعباس مدينة الشعر الملحون.

[4] واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص249، 250.

من هنا يمكن عقد المعادلة الآتية بين المكان وتراكماته التاريخية التراثية، وغاية الشخصية هدفها الانتقامي: "سيدي بلعباس .....الرقص....عامل الانتقام واسترجاع المكانة المقصودة.

في هذا الشأن يمكن القول إن شبكة الأحداث الواردة في الفصل الأخير من الرواية، وما يرتبط بها من مفاهيم هي **القناة المتواصلة** بين إدراكنا لأهمية هذا المكان وما يتلاءم معه من شخصيات وأزمنة ونهايات حتمية.

إن الذكريات الراسخة في هذه المنطقة، التي جمعت بين عيسى والروخا هي التي دفعتهما لاستحضار الماضي مرة أخرى ثانية، من معاناة الروخا وحياتها المأساوية، وندم عيسى وتذكره الدائم للخضر ومحاولاته المتكررة للانتقام من أعداء البلاد، وهكذا كان الرقص هو المعادل الموضوعي لمكونات الشخصية، وكان المكان هو المعادل الموضوعي لاستحضار الماضي الأليم.

- مرساي الالتقاء-بداية المشوار النهضوي:

إن المتمعن في حضور هذا المكان على المستوى النصي على الرغم من كونه المكان الآخر المناقض للأنا الجزائري، ولا سيما إبان الثورة التحريرية.

مدينة مرساي هي فضاء تاريخي فعلي حقيقي، له هوية وذاكرة حية تربط بينه وبين شخصيات الرواية، إذا صورها لنا الكاتب في شكل فتاة واصلة، وفي الآن ذاته فاصلة بين قطبين متناظرين **(فرنسا، الجزائر)، (الغربة، الوطن)، (الاستقرار، للاستقرار)**.

من خلال تسلسل هذه التقاطبات اعتبرنا مرساي المدينة الواصلة لكونها محطة الالتقاء التي جمعت بين شخصيتي **(عيسى، ولخضر)**، وبداية مسيرة الأحداث الكبرى سواء في فرنسا أو في الجزائر.

أغلب الانتقالات التصويرية التي وقف عندها الكاتب وهو بصدد ذكر هذه المدينة تم العبور المحلي في استحضارها إذ لم يسهب في وصف هذا المكان بأبعاده الداخلية والخارجية.

لقد ربط الكاتب مدينة **مرساي** في وصفه بحدود المأساة، وكأن هذا المكان من الناحية التاريخية لا يرتبط إلا بكل ما هو مأساوي من منطلق الأحداث المرتبطة، بالمكان في حد

ذاته، ومنها كانت بداية المشوار الاستكشافي لشخصية (عيسى) بعد أن قرر ترك الوطن بسبب الحاجة واليأس "بانت لي مرساي، والمدمرة التي رمتني على اسمنت في المدينة الباردة كبيرة ...كبيرة وصغيرتين كطفلين كن...عابرين حتى من أبسط الثياب والحكايات الجميلة التي كنا نتداول حكيها بالدور...". [1]

على الرغم من المعاناة التي تكبدها عيسى بمجرد ما وطأة قدماه هذا المكان إلا أنها علمته الكثير، حقائق لم تخطر على باله من قبل اكتشفها في مرسيليا "إيه يا لخضر علمتني مرساي ما لم أتلقاه منك يا وليد البلدة التي لا تنساك أبد".[2]

إن موقف عيسى من هذه المدينة الجديدة يتحدد من خلال أقواله، تصرفاته، وسلوكاته وذلك عن طريق افصاحه عن العلاقة المتبادلة بين هذه المدينة.

"كانت تشبه وهران تماما، مارساي التي تأكل لحم الفقراء بالتقسيط وبشكل مدروس ...جميلة جمال وهران الرائعة...العرب فيها كثيرون، كنا عندما نلتقي بأحدهم وفي أي مناسبة من المناسبات نتمنى لو يطول معه الحديث حتى الصباح...تماما مثل ما حدث معي عندما رأيتك لأول مرة مع طابور الذين يبحثون عن عمل...وتحدثنا كثيرا في النهاية أخذتني معك إلى دارك ...كانت تلك أولى اللحظات التي تفرعت كشجرة صفصاف...". [3]

لم يتوقف موقف عيسى من هذا المكان عند حدود المشابهة التي تقربه إلى موطنه الأم، بل تعدت ذلك بكثير لتشمل حادة اللقاء الأول مع رفيق دربه لخضر، مارساي هي منطلق المسيرة لذاكرة ظلت متعلقة برجل، تذوق معه تجربة الاكتشاف البطيء للعالم، والسياسة، وللمجتمع اكتشافا متدرجا شيئا فشيئا من لحظة اللقاء إلى غاية العودة، والذبح والتذكر ومحاولة الانتقام، وهكذا كانت لقصص هذه المدينة ارتباط تاريخيا بمسيرة عيسى مع لخضر.

"كل يوم أبحث عن عمل وفي النهاية تلقطنا شوارع المدينة العتيقة الواحدة تلوى الأخرى، عندما يأتي المساء، وتشتعل أنوار المدينة وذاكرة فقرائها ...أعود إليكما...إلى القبو

---

[1] واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص133.

[2] المرجع السابق، ص134.

[3] فاتح عبد السلام: السرد، خطاب الشخصية الريفية في الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، عمان 2001، ص67.

أنت وماريا قلباكما واسعان كالبحر الذي أصبح ضيقا وعفنا كمستنقع أغسل رجلي بالماء الساخن.

أُدَاوي جراحي .....تُسَاعدُني زَوجَتُكَ مَاريَا...

"قد أنام في زاوية ما، حتى الصباح، لأنزل بعدها إلى المدينة وهي أولى ساعات استيقاظهما تتثاءب أحدث أزقتها، وشوارعها بحثا عن عمل بحل ما بيننا، وبين الجوع من حسابات قديمة...".

ويستمر عيسى في استرجاعه للأحداث التي جمعته بهذا المكان، قاطني هذا المكان (لخضر) حتى يدمج لنا الشخصية في المكان، فتتحول بذلك شخصية لخضر لشخصية **مكانية يستدعي حضورها حضور مكان تواجدها** وهذا ما لوحظ على وصف عيسى لمارساي، ولخضر وماريا وذلك "بإدخال المكان جزءا تركيبيا في ملامح البطل وحركته وإطلاق دور المكان في تكوين خاصية تنمو عبرها الشخصية فكان المكان هنا يلد النموذج، ويرعاه من دون فضل ظاهر بينهما".[1]

إن دلالة هذا المكان الواقعي مستمدة من الأبعاد، والتشكيلات التي أحاطها الكاتب به، مما سبق يمكن القول أن بناء هذا المكان بكونه خارجيا، اتخذ الكاتب كوسيلة في مادته الحكائية لإيصال خطاب معين الذي يصور المعاناة التي عاناها الجزائريون في فترة الاستعمار في فرنسا وبالتالي إدانة هذا الواقع من خلال التصوير السلبي الحاصل لتلك المنطقة، حتى أن الإيجابية الوحيدة الحاصلة في هذا المكان وهي الصداقة التي نمت بين الطرفين.

"أشتغل في النهار، وفي المساء كنت أنام عندك، وأقدر نعمتك يا سي لخضر حمروش كانت دارك لا تخلوا من الفرنسيين، والعرب، في البداية لم يكن الأمر يستشعرني لكن في النهاية وجدت نفسي غائسا حتى الآذان في متاعبكم التي كانت في الأساس متاعبنا...دعوتني بقلب مفتوح للانضمام إلى الحزب...لكن كلمة "**الروج**" وحدها كانت تخيف، وتماطلت واكتفيت بالتعاطف معكم وأنا أتصور بأنه يمكنني أن أخدم بلادي وأنا

مستقل ...قلة المعارف، والتجارب يا لخضر...البلاد كانت قد بدأت تخوض حربا معلنة وكان علي أن أعود إلى الوطن...".[1]

لقد كانت مرساي بالنسبة للخضر المأمن الذي من معارضيه السياسيين، ولكن بعد أن قرر العودة إلى الأرض والوطن بعد موت زوجته (ماريا) صحبة عيسى للانضمام للجبهة على الرغم من انضمامه لتنظيم مخالف تماما عما هو عليه النظام السياسي داخل الوطن.

من خلال ما تم ذكره والإشارة إليه مسبقا من **أمكنة واقعية ذات مرجعية تاريخية** يمكننا القول إن هذه الأماكن تحمل في معظمها ذاكرة تاريخية، ووضع اجتماعي وسياسي وفكري معين هائل أمام القارئ.

هكذا يمكننا إدراك اهمية المكان الواقعي التاريخي في النصوص الروائية "بحسب السلطة المرجعية التي اعتمدها الروائي، أو الجهة المهيمنة بحسب الفكر الإيديولوجي أو الاجتماعي أو غيرهما التي يخضع لهما المكان فضلا عن أنه من دون شك يؤثر تأثيرا فاعلا في سلوك الإنسان".[2]

إن العلاقة المشار إليها سابقا في النماذج المذكورة عن الأمكنة الواقعية التاريخية بين المكان والشخصيات، تبين لنا أن العنصر الأخير يسهم في إظهار قيمة المكان من خلال حركاته وسكتاته، وتصرفاته، ووجهات نظره، وقد استطاع الكاتب إلى حد ما ترجمة رؤيته الفكرية وتمرير آرائه الفردية حول تاريخ معين من خلال الأدوار التي نسبها لهذه الأمكنة.

2-الأماكن الفنية المتخلية في رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش:

على الرغم من طغيان المكان الواقعي ذلك لاستحضار التاريخي على معظم نصوص الروائي واسيني الأعرج، إلا أن للجانب الخيالي نصيبه في بناء العالم الروائي، قال الكاتب: "**يخلق عادة عالما روائيا تقع فيه أحداث الرواية، يعتبر انزياحا عن العالم الواقع باتجاه عالم متخيل، وإذا كان في الأصل يستمده من عالم الواقع إلا أنه يختلف عنه اختلافا**

[1] واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص139.

[2] فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية، ص60.

جوهريا يجعله قادرا على أن يسمي المكان بسيمات تجعل له تأثيرات واضحة على شخصية ما من شخصيات الرواية".[1]

حاول الكاتب واسيني في رواية **(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)** أن يتخيل أثناء نسجه لعمله الروائي بعض الأماكن المساعدة في حركة الشخصيات، وبناء الفضاء النهائي للنص حتى يكسبه خصوصية تفرق بينه وبين النصوص الأخرى.

وردت الأماكن المتخيلة في هذا النص في شكل تجانسي مع الأماكن الواقعية، فكل منهما يكمل الآخر، التاريخ كفيل بنقل العموميات ويأتي الإبداع الروائي والأمر سيان بالنسبة للمكان، فالتاريخ يرتكز على الأماكن ذات الأحداث المعلومة، وما تبقى تلك الثغرات المكانية التي تحتم على الكاتب التفنن في تخيل أماكن.

لقد وردت بعض الماكن المتخيلة في نص الرواية لعدم توافقها مع المرجعية التاريخية من ناحية وسد بعض الثغرات البنائية من ناحية أخرى، مبنية في الأصل على تكامل **الثنائية المكانية بين الواقع والمتخيل** وسنحاول فيما يأتي الوقوف عند طبيعة بناء الأماكن المتخيلة.

أثناء دراستنا لرواية **(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)**، وحاولنا الوقوف عند البعض النماذج المكانية التي أبدع الروائي في تشكيلها التخيلي، على الرغم من علاقتها الاسقاطية مع الواقع، غير أنها بعيدة كل البعد عن حضورها التاريخي ومن هذه الأمكنة.

- دار عيسى:

لقد كان (بيت عيسى) هو ذلك المكان الذي عبر (عيسى) من خلال تصويره على سخط، وكرهه للواقع المر الذي يعيش فيه، بدليل أن معظم الصفات الموكلة لهذا المكان هي صفات سلبية بعيدة كل البعد عن التفاؤل والسعادة.

عادة ما يكون تصوير المكان، وإبراز تفاصيله مرتبطا بحالة النفسية للشخصية المعبرة إذن ما نسب لهذا المكان في هذه الرواية ما هو إلا تعبير مبطن عمل الكاتب على تمريره من خلال وصف الشخصية في حد ذاتها.

[1] أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، ص15.

هذا عيسى يصف منزله بعد عودة مكللة بالتعب بقوله: "هل كان لا بد أن تأكلنا المسافات الطويلة وبرد الليل...ونطأ على هذه الأشواك المنتصبة كالرماح في الأرض...هل كان لا بد من كل هذا لتصل في النهاية إلى هذا القبو المظلم...؟؟؟

أخرج علبة الكبريت...عود ثقاب ...أشعل القنديل الزيتي...بانت له ألوان ضيقة كأيام الحشر ضيقة اكثر مما كانت عليه...رائحة الإسطبل التي تزكم الأنوف...الحشرات الدقيقة التي لفظت أنفاسها على حيطان هذه الدار...ما تزال بقع دمها مرسومة على الجدران المهترئة في شبه خطوط، وأشكال سريالية مبعثرة، كيفما اتفق ...مخلوقات صغيرة بعدد النجوم تأكلها رائحة القذرات والأتربة السوداء وبردة الإسمنت المحفورة".[1]

إن إدراك الشخصية لمأساوية المكان جعلها عند جل الأوصاف السلبية، إذ صور لنا عيسى في شكل "مكان عدواني لامتيازه بالفقر المدقع".[2]

فكل صغيرة وكبيرة في هذا المكان تتم عن ظروف حياتية معينة، كان لها تأثيرها في تكوين شخصية عيسى، فعادة ما يكون البيت هو المال الذي يعود إليه الشخص لتخلص من مناصب الحياة، إلا أن الصورة الخيالية التي اختارها المؤلف لهذا المكان معاكسا تماما لما هو مألوف، إلا دليل صريح للتعبير عن التوتر العام الذي تعيشه الشخصية جراء ما ينتابها من حالات نفسية متضاربة بين الرغبة بالانتقام، كل هذه المشاعر جعلت عيسى يهرب من واقعه إلى عالم آخر، يسعى من ورائه إصلاح حال المجتمع، وانقلابا على الوضع العام للبلاد.

مما تقدم يمكن القول أن الكاتب قد اعتمد في بنائه لهذا المكان التخيلي بالدرجة الأولى على الحالة النفسية للشخصية الواصفة، فجعله ذلك المكان المعادي للذات المتكلمة بالإضافة إلى طبيعته الانغلاقية، لذا نجد عيسى غالبا ما يصفه بقوله: **"القبو المظلم"**.

يقودنا الوصف هنا إلى تلك النظرة التشاؤمية التي يصف بها عيسى بسبب النظام البيروقراطي الذي يقف في وجه أي طموح يمكن أين يسعى صاحبه لتحقيقه ومن هنا: "يشكل البيت مجموعة من الصور التي تعطي الإنسانية براهين أو أوهام التوازن، ونحن نعيد

---

[1] واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص71.

[2] أحمد مرشد: البينة والدلالة في روايات إبراهيم نصر، ص151.

تخيل حقيقتها باستمرار، ولتمييز كل هذه الصور يعني أن نصف روح البيت، أنها تعني وضع علم نفسي حقيقي للبيت".[1]

وهكذا فإن التصوير أي وجهة النظر التي يمكن أن يظفر بها الشخص إزاء الموجودات المحيطة به وبالتالي لجأ الكاتب إلى تخيل البيت بهذه الصورة القاسية كوسيلة صريحة لإدانة الواقع الذي يعيشه عيسى وأمثاله، لذا كانت ثوراتهم وانقلاباتهم لها ما يبررها على الساحة الاجتماعية.

لم يقف وصف البيت عند هذا الحد، بل تجاوزه للوقوف عند التفاصيل الدقيقة ويمكن القول أنها صورة مبالغ فيها تلغي تماما سمات المأوى من الحماية والراحة.

"رفع رأسه...ترائي له السقف واطئا يكاد يلمس رأسه، أو يسقط على هذه المخلوقات الصغير التي تنام في معظم الأيام على جوعها...حتى الأخشاب التي سرقت ليلا زمن الاستعمار، قد يطالب بها حارس الغابة ذات يوم سكنتها السوسة الغليظة، ومختلف المخلوقات العجيبة التي تتساقط من حين لآخر وبالضبط في لحظات الأكل بعض المرات تأكلها بدون أن ندري...وإذا صادف وأن رأيناها تنزعها ونواصل التهامنا للقمة سوداء".[2]

وأيضا في قوله: "حالة والله...يحسدوننا على علبة سردين بالحشرات، وحائط مخرم من جهاته، يبدو أن قافلة الدمار مرت من هنا بكل أثقالها يوم كان الناس يسقطون كالنمل، مقابل أن تكون هذه الأرض لذويها الذين أكلوا الجوع والدود...والبقوقا".[3]

كل هذه الأوصاف المنسوبة للبيت، والتي منحها الكاتب عناية فائقة وتفنن في رسمها وتقريب الصورة للقارئ من خلال الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة من السقف إلى الجدران، طبيعة الأكل وعلاقته بالمكان لتكون بمثابة العوامل التي لطالما أثرت على تصرفات عيسى، ورويشدة وحتى الأولاد فعملت على محو الذات.

هو مكان فقدت فيه رويشدة أنوثتها، وأيام شبابها وصحتها وحتى كرامتها في هذا البيت لانعدام الأمان باقتحام المختار المنزل ومحاولته الاعتداء عليها وهنا فقد عيسى راحته

---

[1] غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب، ص45.

[2] واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص72.

[3] مرجع سابق ، ص72.

واضطر الأولاد للتأقلم مع الوضع لعدم وجود البديل فلم يجد عيسى بدا من الهروب إلى الخارج بحثا عن البديل لتحقيق ذاته.

نلحظ هنا أن عامل التخييل منح الكاتب فرصة لبناء هذا المكان تبعا لنظرته الأفقية، واعتمادا على الخلفية الزمنية تعكس ملامح المجتمع، عاش أزمات عدة خارجية وداخلية وبالتالي: "فإن الظروف الاجتماعية، والتاريخية لا تخلق المكان وحدها، فقد يكون للظروف السياسية كبير الأثر في خلق مكان لم يكن موجودا على أرض الواقع".[1]

إذن المكان الفني هو نتاج لجملة من الظروف، قد يعيشها المؤلف أو يقرأ عنها يهتم بالبحث فيها وهو ما أراده الكاتب عندما اهتم بإعادة تاريخ الاستعمار، إذ نجده هاهنا يطرح هذه الأماكن في إطار ازدواجية الدلالة، الجامعة بين دلالة المرجعية لتطابق الواقع بالمتخيل ودلالة النظرة والفكرة التي يود تحقيقها.

وهذا تجسيدا لما ذهب إليه **(يوري لوتمان)** في خضم حديثه عن المكان الفني: "نشأ الاهتمام بالمكان الفني نتيجة لظهور بعض الأفكار والتصورات التي تنظر إلى العمل الفني على أنه مكان تحدد أبعاده تحديدا معينا، هذا المكان **(المكان الفني)** من صفاته أنه متناه، غير أنه يحاكي موضوعات متناهية هو العالم الخارجي، الذي يتجاوز حدود العمل الفني".[2]

مما تقدم نصل إلى أن اهتمام الكاتب بالبيت وكيفية تصويره بهذه الدقة، ووقوفه عند أدق التفاصيل إن دل على شيء إنما يدل على حاجة المؤلف لإطار معين من خلاله مضامين عدة لها ما يقابلها في الواقع الخارجي.

- ساحة الرقص:

ساحة الرقص الأنموذج الثاني ضمن نماذج الأمكنة المتخيلة التي تفنن صاحب النص في عرضها على الساحة النصية، وقد عبر عنها هذا المكان عن نفسه لاتخاذ شكلا مخلفا عن باقي الأمكنة الأخرة بما فيه من حركات وسكتات وتأثير على نفسية الشخصيات الموجودة على أرضيته.

---

[1] أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبرا ابراهيم، ص17.

[2] يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، تر: قاسم، ص88.

ندرك من خلال اطلاعنا على مكانة هذا المكان في الرواية، أن ساحة الرقص من الأمكنة التي مكنت الكاتب بتجاوز واقعية الحدث واستغلال عالمه الخيالي، ووضع الرتوشات الأخير المكملة لإنتاجه الإبداعي، وبالتالي فإن الأمكنة المتخيلة هي سبيل المبدع لتجسيم خياله الروائي.

يرمز مكان الرقص في هذه الرواية إلى السلاح الذي استعمله عيسى والروخا للانتقام من ماض وبالتالي فإن الرقص هو امتداد لمكان صنع الحدث، لأنه يعبر عن نمط معين لمجتمع، ما وصف به هذا المكان حسب تصريحات المبدع وعلى لسان الراوي من ملامح ومميزات يمكنه إبرازه كمكان ايجابي لما وجدته فيه الشخصيات من حريه وتوازن، وكأن هذا المكان ساعد الشخصيات بالأخص الروخا وعيسى للمصالحة مع الذات وإثبات الكيان المفقود، لإبراز أهمية المكان فقد تفنن في تصوير تفاصيله وكل ما يتعلق به من أشياء وملامح وشخصيات وتصرفات مما وصف به هذا المكان قوله: "كانت الأضواء الكاشفة تنزل على هذه الدائرة الواسعة شلالات فتحولت الساحة إلى ليل بعيون واسعة...الضوء المسلط أكثر من العادي...يكشف الإبرة وهي تحت الأتربة...المحيط وجوه شعبية عادية جدا، تسرق هذه اللحظات من ليل مملوء بالبؤس والحنين، ومع نجمة الفجر، تنزل إلى حقول القمح والشعير لتبدأ أحزان وأفراح من نوع جميل...ومن الجانب الآخر، حيث تمتد الكراسي الطويلة كبار القوم والوجهاء والمدعون، الذين لا يفكرون إلا في قتل الوقت، وذبح الدينارات التي تكاثرت، تكاثرت حتى أصبح المرء يحار كيف يعدها...". [1]

ما يلاحظ على هذه الأوصاف التفصيلية أن الكاتب بلغته الشعرية الراقية تمكن من تحويل المكان من مكان عادي إلى مكان تجاوز به كل معاني الحقيقة، ليؤدي دلالات اجتماعية وسياسية، فعملية التحضير والتجهيز لمثل هذه الجلسات الرقصية إنما تشير إلى ثقافة شعبية اهتم بها الجزائريون وخاصة في مناطق الغرب الجزائري لاهتمامهم بالرقص الشعبي، استعان الكاتب للوصول لهذه المعاني بالمجاز، والإشارات، والرموز، **(الشلالات، العيون الواسعة، ليل مملوء بالبؤس، والحنين)** لتقريب المعنى وتوضيحه وتأكيده أيضا، ما مكان الرقص إلا إشارة استعملها الكاتب بفعل خيالها للتعبير من كل ما له علاقة بالخروج

[1] واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص147.

عن مألوف، تشكل هذا المكان فنيا ليعبر عن تلك الرغبات والمكونات التي كانت الشخصيات تود تحقيقها.

كما لا حظنا مما تقدم أن **المكان الفني** هو مكان حاضر، على عكس المكان الواقعي التاريخي يقتصر على الأحداث الواقعية في الآن ذاته، كأن الكاتب يحاول رسم علم بالشخصية ومدى وعيها لهذا المكان فساحة الرقص أصبحت ضمن الأمكنة البارزة في النص والقسم الأخير في الرواية اقتصر على هذا المكان وما وقع فيه، فكان متلائما مع شخصية الروخا باعتبارها راقصة تابعة لإحدى الفرق الشعبية وعيسى وما عرف به من براعة في الرقص، فالكاتب تخيل أطر هذا المكان ورسم أبعاده ليتلاءم مع بناء شخصيتي الروخا وعيسى.

مما تقدم يمكن القول أن اختيار الكاتب لأمكنة رواياته سواء أكانت هذه الأخيرة واقعية أو خيالية يخضع في الأول والأخير لطبيعة الحدث المصور، والشخصيات التي تتبنى تفعلية، والفترة الزمنية المعبر عنها، وبالتالي فإن المكان يمثل روح الإحساس الذي يتمتع به الكاتب تجاه قصة معينة والفكر المبطن الذي يود تمريره عبر أفعال وأقوال وتصرفات شخصياته فالأمكنة التخيلية في الإبداع الروائي ما هي إلا جزء مكمل الصورة النهائية إذا ما كانت تعبر عن جانب واقعي مرتبط بتاريخ ما.

خاتـــــــمة:

من أهم النتائج المتوصل إليها:

- مواكبة التمثيل السردي للرواية الجزائرية المعاصرة باستخدامه للتقنيات السردية الحداثية.
- تشتغل رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش على استحضار المادة التاريخية لإناء مضامينها وتفسير بعض القضايا الراهنة.
- اعتماد الروائي على التمثيلات السردية للسياسة والمجتمع دليل على محاكاة الواقع وامتزاجه بالمتخيل.
- تمثل هذه الرواية حقلا معرفيا لما تحمله في طياتها من مخزون ثقافي وتاريخي وتراثي متنوع توجب على القارئ خبرة واطلاع واسعية.
- إظهار الروائي واسيني الأعرج اهتمامه الكبير للتاريخ من خلال استعادته ومزجه بالفن الروائي.
- وجود الكثير من الشخصيات التاريخية في الرواية دليل على رغبة الروائي الملحة في إعادة الاعتبار إليها وبالتالي للتاريخ الحقيقي.
- تداخل الأزمنة وتنوعها يدل على اهتمام الكاتب بالزمن كونه من البنى الأساسية التي تشكل النص السردي.
- توظيف الكاتب في روايته لأماكن حقيقية كمدينة وهران، بلعباس،مرساي.

قائـــمة المصادر والمراجع

القـــران الكريم

المصادر

1. واسيني الأعرج : ما تبقى من سيرة لخضر حمروش, منشورات الفضاء الحر ط1,دمشق 1988الفضاء الحر, 2002.

المراجع

المراجع بالعربية

1. احمد يوسف: قراءة نسقيه ومقولاتها النقدية, دار الغرب للنشر والتوزيع ,ج1 ,2001.
2. إدريس بوديبة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار, منشورات الجامعة ,ط1 , 2000.
3. أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبر إبراهيم جبر, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, دار الفراش للنشر والتوزيع ,ط1,بيروت عمان ,2001.
4. جعفر يايوش : أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر, دار الأديب للنشر والتوزيع ,وهران, الجزائر .
5. حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي, المركز الثقافي العربي بيروت ,1991.
6. حنان محمد موسى حمودة :الزمانية وبنية الشعر المعاصر, عالم الكتاب الحديث , جدارا للكتاب العالمي, ط1, عمان الأردن ,2006.
7. رابح بحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري, دار العلوم للنشر والتوزيع عنابه ,2006.
8. رشيد مالك السيميائيات السردية دار مجدلاوي للنشر والتوزيع الأردن عمان ط1 2006

9. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر, افريقية الشرق الدار البيضاء المغرب, 2002.
10. عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية الصورة والدلالة ,دار محمد علي للنشر ,ط1, تونس ,2003.
11. عبد الله إبراهيم :موسوعة السر العربي, المؤسسة العربية للدراسات والنشر ,بيروت ,2008.
12. عبد الله إبراهيم: السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة ,بحث في تقنيات السرد ووظائفه, علامات المغرب ,2001.
13. عبد الله ابراهيم: موسوعة السرد العربي, المؤسسة العربية للدراسات والنشر ,بيروت,2008.
14. عبد المالك مرتاض :في نظرية الرواية والبحث في تقنيات السرد ,سلسلة الكتب الثقافية الشهرية, يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ,الكويت ,1998.
15. فاتح عبد السلام: السرد خطاب الشخصية الريفية في الأدب, مؤسسة العربي للدراسات والنشر والتوزيع, ط1, بيروت, عمان ,2001.
16. فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية ,دراسة نقدية, فراديس للنشر والتوزيع ,البحرين ,2003.
17. مختار لزعر: اللسانيات منطلقاتها وتعميقاتها المنهجية, ديوان المطبوعة الجامعية, بن عكنون ,الجزائر ,2009.
18. مخلوف عامر :الرواية والتحولات في الجزائر دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية, منشورات اتحاد كتاب العرب, دمشق, سوريا, 2000.
19. منصور نعمان: نجم الديلمي :المكان في النص المسرحي, دار الكندي للنشر والتوزيع ,ط1,الاردن ,1999.
20. نجيب العرفي: مقارنة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى آلة التجنيس ,المركز الثقافي العربي, ط1, لبنان ,المغرب ,1987.

21. ياسين النصير: الرواية والمكان دراسة المكان الروائي, الدار للدراسات والنشر والتوزيع, ط2 ,سوريا, 2010.

المراجع المترجمة

1. امبرتو ايكو :نزهات في غابة السرد, ترجمة سعيد بنكراد ,المركز الثقافي العربي ,بيروت, 2003 .
2. تزفيطان تودوروف: مقولات السرد ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي, منشورات اتحاد كتاب المغرب, الرباط ,1992 .
3. جاك دريدا :في علم الكتابة ,ترجمة وتقديم أنور مغيث ,منى طلبة ,المركز القومي للترجمة, ط2 ,2008 .
4. جيرالد برنس: المصطلح السردي ,ترجمة عابد خزن دار, المجلس الأعلى للثقافة , القاهرة ,2003 .
5. غاستون باشلار: جماليات المكان, ترجمة غالب هلسا ,المؤسسة الجامعية للخدمات والنشر والتوزيع, ط2 .
6. ليندا هتشيون :سياسة ما بعد الحداثة, ترجمة حيدر حاج علي ,المنظمة العربية للترجمة, بيروت ,2004 .
7. والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة, ترجمة د حياة جاسم محمد ,المجلس الأعلى للثقافة ,القاهرة ,1998 .
8. يوري لوتمان :مشكلة المكان الفني ,ترجمة سيزا قاسم ,العدد9,القاهرة,1986 .

المعاجم والقواميس

1. جميل صليبا: المعجم الفلسفي, دار الكتاب اللبناني, مكتبة المدرسة لبنان ,ج2,1982.
2. فيروز الابادي: مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط, المجلد الرابع, ط1 ,دار الكتاب العلمية, بيروت, لبنان ,1995.

الرسائل الجامعية

1. جوادي هنية: المرجعية الروائية في روايات واسيني الأعرج, رسالة ماجيستر أدب جزائري ,جامعة محمد يخضر بسكرة ,سنة 2000 .
2. سعاد بن ناصر: التمثيل السردي في روايات كمال قرور, رسالة ماجيستر جامعة سطيف, الجزائر ,2013 .
3. عائشة الطيب :الرواية والتاريخ عند واسيني الأعرج, رسالة ماجيستر ,قسم اللغة عربية وآدابها ,جامعة الحاج لخضر باتنة ,2013-2014 .
4. لعايز أسماء: البنية السردية في رواية ثقوب في الثوب الأسود لاحسان عبد القدوس ,رسالة ماستر, لغة وأدب عربي ,جامعة محمد بوضياف بالمسيلة, 2015-2016.
5. وهيبة عجيري: تضافر الجانب الفني والتاريخي في روايات واسيني الأعرج ,جامعة محمد خيضر بسكرة ,2016-2017 .

الفـــــهرس :

مقدمة ..... ا-ب

مدخل

1-السرديات 02

2-منطلقات السرديات الحديثة.....03

الفصل الأول :التمثيل السردي

1-التمثيل والسرد.....07

2-التمثيل السردي في الرواية الجزائرية المعاصرة 11

الفصل الثاني :التمثيل السردي في رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش لواسيني الأعرج (دراسة تطبيقية).

- تمهيد.....**15**

أولا-مفهوم الشخصيات.....16

1-أنواع الشخصيات.....17
2-البناء الخارجي لشخصيات الرواية.....20
3-البناء الداخلي لشخصيات الرواية.....22
أولا-مفهوم الزمن.....24
ثانيا-الزمن التاريخي في الرواية.....25
- **الاسترجاع.....26**
- **الاستباق.....30**
- **الاستراحة والوقفة 31**
- **القطع أو الحذف.....33**
- **التلخيص 34**
- **المشهد الحواري**.....34
أولا-مفهوم المكان.....38
1-مفهوم المكان عند الفلاسفة.....39
2-مفهوم المكان في الأدب 40
ثانيا-المكان التاريخي والواقعي والفني التخييلي 42
1-الأماكن التاريخية الواقعية.....42
2-المكان الفني المتخيل.....44
ثالثا-مرجعية المكان التاريخي.....45
رابعا-بنية المكان التاريخي والفني في روايات واسيني الأعرج..46

1-الأمكنة التاريخية الواقعية في رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش.....46

- **وهران.....47**
- **سيدي بالعباس.....49**
- **مرساي.....52**

2-الأماكن التاريخية المتخيلة في رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش.....55

- **دار عيسى 56**
- **ساحة الرقص.....59**

- خاتمة.....61
- المصادر والمراجع.....62
- فهرس المحتويات..... 66

ملـــــخص:

يهتم هذا البحث بدراسة كيفية التمثيل السردي في رواية واسيني الأعرج "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش", بهدف إنارة الجوانب المتعلقة بإشكالية التمثيل السردي, وكان ذلك عبر المنهج التاريخي للكشف عن الحقائق التاريخية الغامضة ,وهذا ما حاول واسيني الأعرج رفع اللبس عنه من خلال إعادة نقل الوقائع التاريخية السابقة, وتمثيلها في نصوصه بناءا على مكونات البنية السردية "الشخصيات، الزمن، المكان", وأنهينا بحثنا بخاتمة تحتوي على أهم النتائج المتوصل إليها. نأمل أن يكون هذا الجهد مدخلا للكشف عن المميزات الفنية عند واسيني الأعرج وبالتالي نترك الباب مفتوحا في قراءة وتحليل هذا النموذج النير.

الكلمات المفتاحية :ما تبقى من سيرة لخضر حمروش, التمثيل السردي, المنهج التاريخي, الشخصيات، الزمن، المكان.

Our research is a study about the best novel of wassini narrative representation which was the rest of lakhder hamrouch.

In order to view the sites of narrative representation. It was with history stratingies so as to discover the hiding history facts.

Wassini tried to transport the former history facts and write it in texts. He considred (personalities, time and place). We have finished our research with a conclusion contains the best results. We wish this work be a key for reading and analyzing this typical novel.

Key worde: the rest of lakhder hamrouch. narrative representation. History stratingies . personalities.time. place