الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالـــي والبحث العلمـــي
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية :الآداب و اللغات
قسم : اللغة والأدب العربي
الرقم: L15/358

ميدان : اللغة والأدب العربي
فرع : دراسات أدبية
تخصص أدب جزائري

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر أكاديمي

إعداد الطالبة : طالب يسرى

تحت عنوان

تقنيات الكتابة الروائية في رواية "مرايا الضرير" لواسيني الأعرج

تاريخ المناقشة: 2017/10/02

لجنة المناقشة:

د. روبحي لخضر	**جامعة محمد بوضياف**	**رئيسا**
د.ونوغي اسماعيل	**جامعة محمد بوضياف**	**مشرفا ومقررا**
الطاهر لحواو	**جامعة محمد بوضياف**	**مناقشا**

السنة الدراسية: 2017/2016م / 1437-1438 هـ

شـــكـــر وتـــقـــديـــر:

الحمد لله رب العالمين والشكر لجلاله سبحانه وتعالى
الذي وفقني على انجاز هذه المذكرة
و يطيب لي في هذا المقام أن أتقدم بأسمى عبارات
الشكر والإمتنان والتقدير الى الأستاذ المشرف الدكتور ونوغي إسماعيل
فما كان لمذكرتي أن تخرج الى النور لولا التوجيه السديد
والرعاية الفائقة من طرفه
كما أتوجه بالشكر إلى أساتذة قسم اللغة والأدب العربي.

إهـــــــداء:

الحمد لله الذي تسبح له الرمال وتسجد له الظلال أشكر الله الذي بلغني هذا المآل

إلى من لونت عمري بجمالها وحنانها وعجز اللسان عن وصف جميلها وسهرت وضحت براحتها وشملتني بعطفها وحنانها **"أمي الحبيبة"**

إلى الذي أفنى حياته جدا وكدا في تربيتي وتعليمي، إلى من كان سندي الروحي ورافقني في مشواري **"أبي الحبيب"**

إلى من ذقت في كنفهم طعم السعادة **" أخواتي"**

إلى أستاذ المشرف **"د/ ونوغي إسماعيل"** إلى جميع أساتذة كلية اللغة والأدب العربي

إلى كل الذين يحبهم قلبي ولم يذكرهم لساني أهدي ثمرة جهدي هذه.

يسرى

مقدمة

مقدمة:

ظل الشعر العربي قرونًا وقرونًا ديوان العرب، وملاذ المبدعين أو وسيلتهم المثلى في التعبير عن أحوالهم وأحوال أمتهم، وظلت أسماء الكثيرين من الشعراء تشغل عقول الناس ويجلجل صداها في أفق الثقافة العربية، إلى غاية النصف الثاني من القرن الماضي حيث انطلق "موسم الهجرة إلى الرواية" وبدأ مدّ الشعر ينسحب تدريجيّا فاسحا لها المجال لحمل هموم الواقع العربي، فمذ زمن غير بعيد في أقل من قرن، اكتسحت الرواية الساحة الأدبية بالرغم من أنها كانت تشق طريقها بصعوبة واضحة. وقد لاقت الرواية العربية في بدايتها الأولى عزوفا شديدا ورفضا من طرف الذائقة العامة، ذلك لأن النقد في القرنين السابع عشر والثامن لم يعترف بالرواية بوصفها جنسا مستقلا، بل كان يرجعها إلى الأجناس البلاغية المختلطة.

واعتلت الرواية عرش الإبداع الأدبي الذي تربع عليه الشعر قرونا عديدة، وزاد جمهورها عددا ونوعًا، وزاد الاحتفاء بها في دور الطباعة والنشر، وتوجه إليها اهتمام النقاد وخصّصت لمبدعيها جوائز قيّمة، وبرزت أقلام روائية عديدة، وأصبحت الرواية "ديوان العرب " بلا منازع وأصبحت هي "جنس الحياة" كما يحلو للبعض تسميتها.
الرواية في الأساس فن زماني مكاني، فالحديث عن المكان يتبادر إلى اذهاننا مباشرة كلمة الزمان فكل واحد منهما يكمل الآخر وكأن الثاني يكمل الأول والأول لا يستغني عن الثاني،فالزمان والمكان يشكلان بيئة القصة أي الوسط الطبيعي الذي تتحرك فيه الشخصيات وتدور فيه الأحداث.

اخترت في بحثي هذا أن أتحدث عن جماليات الزمان والمكان في رواية مرايا الضرير لواسيني الأعرج.

أما عن سبب اختياري لدراسة الفن الروائي العربي عامة و"رواية مرايا الضرير" خاصة فكان في البدء مجرّد فضول علمي، وعندما قرأت رواية "مرايا الضرير" اتضح لي أنها لرواية
زمكانية بامتياز بالإضافة الى قرب مضمون هذه الرواية من الواقع إلى جانب هذا تميّز واسيني الأعرج وإبداعه.

ومن الأسباب الموضوعيّة كوني طالبة ماستر في التخصُّص أدب جزائري مما يفرض على الولوج الى عالم النصوص الأدبيّة.

تكمن أهميّة هذا البحث في تقصي الجوانب المتعلقة بالمكان والزمان وإبراز أهم ما تضمنه نص الرواية من مميزات وخصائص من خلال اظهار وتجليّات كل من الزمان والمكان والشخصيات في رواية "مرايا الضرير".

كما أن بحثي يطمح إلى تحقيق مجموعة من الأهداف والتي منها سعيه الى تسليط الضوء على واحدة من أبرز كتابات واسيني الأعرج.

أما فيما يخص إشكالية البحث فتمثلت فيما يلي:
إلى أي مدى وظف واسيني الأعرج جماليات الزمان والمكان في رواية مرايا الضرير؟

وتتفرع عن هذه الإشكالية مجموعة من التساؤلات منها:
كيف تجلى الزمان والمكان والشخصيات في تصعيد أحداث الرواية.
للإجابة عن هذه التساؤلات اعتمدت المنهج الوصفي التحليلي كما استفدت من مناهج أخرى كلما دعت الحاجة إلى ذلك.
كما أن بحثي يحتاج إلى خطة تحدد اتجاه ومعالم الدراسة فيه جاءت خطة البحث هذا مكونة من مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة.

مدخل هذا البحث جاء على شكل فصل تمهيدي الذي يحتوي على:
ماهية الرواية.
نشأتها
التعريف بصاحب الرواية.
ملحق الرواية.

وفيما يخص الفصل الأول (الفصل النظري): تقنيات الكتابة الروائية.
تعريف الشخصية.
مفهوم الزمان.
مفهوم المكان

أما الفصل الثاني (الفصل التطبيقي): تجليات الزمان والمكان في رواية "مرايا الضرير".
تحليل الشخصيات:
الشخصيات الرئيسية
الشخصيات الثانوية
الشخصيات الهامشية.
تجلي الزمن في الروية:
المفارقات الزمنية
نظام السرد.
تجلي المكان في الرواية:
الأماكن المفتوحة.
الأماكن المغلقة.

لأنهي في الأخير بخاتمة أوردت فيها جل النتائج التي توصلت إليها من خلال دراستي لجماليات الزمان والمكان في رواية مرايا الضرير.

اعتمدت في دراستي هذه على جملة من المصادر والمراجع التي شكلت زاد هذا البحث مرتكزه العلمي:

المصدر الأهم المعتمد في هذه الرواية هو رواية" مرايا الضرير" لواسيني الأعرج.

بالإضافة إلى مجموعة مراجع أخرى أهمها:

حسن بحراوي" بنية الشكل الروائي"

جيرار جنيت "خطاب الحكاية"

غاستون باشلار "جماليات المكان"

مها حسن القصراوي "الزمن في الرواية العربية".

عبد المالك مرتاض" في نظرية الرواية"

حمدان لحميداني "تحليل النص السردي"

وغيرها من المراجع الأخرى التي لازمتني طيلة هذه الدراسة.

وفي الختام أقول أن عملي هذا مجرد محاولة بحثية بسيطة كما أنني لا أدعي أن يكون هذا البحث قد أعطى كل ما يتعلق بالزمان والمكان والشخصيات وأتمنى أن يكون قد أسهم ولو بالقدر البسيط.

كما أتوجه بجزيل الشكر والتقدير لأعضاء اللجنة المناقشة التي شرفتني بقراءة هذه المذكرة وإثراءها وتقويمها.

الجانب النظري

المدخل

مدخل

I. الرواية: الماهية، النشأة والتطور

تتخذ الرواية لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكل، أمام القارئ، تحت ألف شكل؛ مما يعسر تعريفها جامعا مانعا. ذلك لأننا نلفي الرواية تسترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تتميز عنها بخصائصها الحميمية، وأشكالها الصميمة. أما بالقياس إلى اشتراكها مع الحكاية والأسطورة؛ فلأن الرواية تغترف بشيء من النهم والجشع من هذين الجنسين الأدبيين العريقين؛ وذلك أساس الرواية الجديدة، أو الرواية المعاصرة بوجه عام؛ لا تلفي أيَ غضاضة في أن تغني نصها السردي بالمأثورات الشعبية، والمظاهر الأسطورية الملحمية جميعا.

إن الرواية تشترك مع الملحمة في طائفة من الخصائص؛ وذلك من حيث إنها تسرد أحداثا تسعى لأن تمثل الحقيقة، وتعكس مواقف الإنسان، وتجسد ما في العالم؛ أو تجسد من شيء مما فيه على الأقل. ذلك لأن الرواية تتميز عن الملحمة بكون الأخيرة شعرا، وتلك تتخذ لها اللغة النثرية تعبيرا؛ وذلك على الرغم من ظهور بعض الكتابات الروائية، أو المفترضة كذلك؛ مثل «الشهداء» للكاتب الفرنسي شاطوبريان (Chateaubriand) الذي كتبها شعرا. بيدا أن ذلك لا ينبغي له أن يرقى إلى مستوى القاعدة، ولا حتى إلى مستوى الاستثناء الذي يصحح القاعدة، وبالإضافة إلى هذه التفريق الخارجية، أو الشكلية؛ فإن هناك تفاريق أخرى تتمحض لصميم الجوهر مثل أن الرواية لا تنهض على مبدأ تناول الأشياء الخارقة للعادة؛ وهي الخاصية نفسها التي تتغذى منها الملحمة وتقوم عليها في بنائها العام. وتكلف الملحمة بتصوير البطولات والأعمال العظيمة الخارقة؛ من حيث تُهمل عامة الناس، والأفراد البسطاء في المجتمع؛ وهو الموضوع الذي تكلف به الرواية دون الإحجام عن معالجة الشقِ الأول في بعض أطوارها الاستثنائية. والملحمة ذات أبعاد زمانية ومكانية تتسم بالعظمة والسمو؛ وهي أيضا طويلة الحجم من حيث نفَسُها، بطيئة الزمان بحيث لا تكاد تعالج إلا الأزمنة البطولية؛ على حين أن الرواية التي تحاول عكس حياة الإنسانية أكثر حركة، ضيقة الحدود؛ مما يجعلها تتسم بالحركية، والسرعة.

وأما اشتراكها مع الشعر فلأن الرواية الكبيرة الجميلة شديدة الحرص، على عهدنا هذا، على أن تكون لغة كتابتها مثقلة بالصور الشعرية الشفافة. ذلك لأن النثر، هو قبل كل شيء، إنما يمثل اللغة التي يتحدث الناس بها في حياتهم اليومية. ولا تريد الرواية أن تتدنى لغتها إلى هذه النثرية الفِجة، المبتذلة؛ فتسعى، على أيدي كبار كتابها، إلى ترقية لغتها حتى يمكن لها أن تتصنفَ في الأدبية؛ كأنها تسعى إلى أن تتقمص لغة الشعر الخارجة عن نظام لغة التعليم، والفلسفة، والتأليف الأكاديمي. إنها لا ترضى بأن يكون شعار لغتها شعار النثر الذي تمثل لغته الخط المستقيم. وإنما تسعى الرواية إلى أن تتماس مع الشعر الذي شعار لغته الخط المنحني. فلغة الشعر الحق، إذن تجسد الجمال الفني الرفيع، والخيال الراقي البديع، والحِس

مدخل

الشديد الرهافة، والرقة الشديدة الشفاَفة؛ بالإضافة إلى ما ينبغي أن يكون في اللغة الشعرية من جدة الإبداع، ولذة الابتكار.

وأما ميلها إلى المسرحية، أو اشتراكها معها في خصائص معينة؛ واستلهامها لبعض لوحاتها الخشبية، وشخصياتها المهرجة؛ فلأن الرواية، هي أيضا شيء قريب من ذلك. ذلك لأن الرواية في أي طور من أطوارها، لا تستطيع أن تقلت من أهم ما تستميز به المسرحية؛ وهو الشخصية، والزمان، والحيز، واللغة، والحدث. فلا مسرحية ولا رواية إلا بشيء من ذلك.

فلعل هذه الأسباب مجتمعة، أو منجمة، أن تفضي إلى جعل الرواية ذات ارتباط وثيق بعامة الأجناس الأدبية الأخرى.

وأما كون الرواية متفردة بذاتها؛ فلأنها ليست، فعلا وحقا، أيا من هذه الأجناس الأدبية مجتمعة أو منجمَة؛ فهي طويلة الحجم، ولكن دون طول الملحمة غالبا؛ وهي غنية بالعمل اللغوي؛ ولكن يمكن لهذه اللغة أن تكون وسطا بين اللغة الشعرية التي هي لغة الملحمة، واللغة السوقية التي هي لغة المسرحية المعاصرة؛ وهي تعول على التنوع والكثرة في الشخصيات، فتقترب من الملحمة دون أن تكون بالفعل حيث الشخصيات في الملحمة أبطال؛ وفي الرواية كائنات عادية؛ وهي تستميز بالتعامل اللطيف مع الزمان والحيز والحدث: فهي، إذن، تختلف عن كل الأجناس الأدبية الأخرى، ولكن دون أن تبتعد عنها كل البعد حيث تظل مضطربة في فلكها، وضاربة في مضطرباتها.

وما ذلك كله إلا لأن «الرواية الملحمية ذاتية تتيح للمؤلف أن يلتمس من خلالها معالجة الكون بطريقته الخاصة؛ ولكن يمكن إلقاء سؤال يتجسد في معرفة ما إذا كان، له، حقا، طريقةما؟.وما عدا ذلك مجرد فضول»[1]

وعلى أننا لا نتفق مع هذا التعريف الذي يعزى قوُت (Johann Wolfgang Goethe 1749-1832)؛ لأننا إن اعتبرنا الرواية ملحمة ذاتية ربما مال الوهم بنا إلى السيرة الذاتية، أو إلى أي عمل أدبي سردي مرتبط بالذات؛ والحال أن الكاتب الروائي يفترض في عمله أن يكون من بنات الخيال، ومن فلذات القريحة. ثم هل هناك ملحمة ذاتية وملحمة موضوعية؛ فنعزو العمل الروائي إلى إحداهما؟ إنه تعريف متجاوَز في تقديرنا، ولا يمكن أن يحدد ماهية الرواية الأدبية التي نخوض في شأن بحثها هنا.

وأيا كان الشأن، فإن أي رواية لا ينبغي لها أن تتصف بمجرد مادتها،ولكن يجب أن يستميز بخصوصية فنية تجعل منها شكلا سرديا فريدا؛ أي شكلا قائما على بداية، ووسط،

[1]-عبد المالك مرتاض، كتاب في نظرية الرواية، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ،شعبان ، 1998.ص13.

مدخل

ونهاية[2]. ولا هذا التعريف الذي جاء به فولقان قيصر مما يستقيم أيضا؛ إذ كيف تُعرّف الرواية بقيامها على البداية والوسط والنهاية؛ مع أن كل شيء في الدنيا يقوم على البداية والوسط والنهاية؟ وهلا صيغ لها تعريف آخر أجمع وأمنع، لا أكتع وأبتع؟

إن أي كاتب روائي يجب أن ينشئ عالمه؛ وهذا العالم يَنتشئُ لديه عبر كتابته. وسواء انصرف الأمر إلى وصف لظاهرة تقنية، أم لوضع اجتماعي، أم لحركات داخلية؛ فإن الرواية ليست، كما يزعم قيصر، نتاجا(Production) على وجه الإطلاق، ولكنها إبداع(Création)[3].

إن كل الأعمال الروائية، بما فيها تلك التي لا نلمح أي سارد فيها، توحي بصورة ضمنية، بوجود مؤلف يتوارى في الكواليس: إما بما هو مخرجٌ، وإما بما هو عارضٌ للعرائس، وإما بما هو، كما يقول جيمس جويس، «إله» محايد ينظف أظافره بصمت. وإن هذا المؤلف الضمني يظل أبدا مختلفا عن «الإنسان الحقيقي»؛ مشرئبا، في الوقت ذاته، إلى إنشاء صورة مُثلى، أو متناهية السمو، لهذا الإنسان الحقيقي نفسه. فكل رواية ناجحة تجعلنا نعتقد بوجود مؤلف نؤوله على أنه ضربٌ من الأنا الثاني (Le second Moi). وكثيرا ما يقدم إلينا هذا الأنا صورة للإنسان بالغة الصفاء، والطهر، والرقة، والذكاء؛ بل أشد احتراما من الحقيقة نفسها[4]. لقد لهج كثير من منظري الرواية بتقسيمها إلى أنواع داخلية مثل الرواية الغرامية، والعائلية، والاجتماعية، والتاريخية، والحربية[5]، كما سنحاول تفصيل بعض ذلك من بعد هذه المقالة. بيد أن هذه التقسيمات تظل غير مقنعة، ولا منهجية؛ فهي، إذن، لا تعني شيء كثيرا ما دام الجمع بين أكثر من نوع واحد، في رواية واحدة، أمرا غير معتاد على أي روائي متمكن.وإذن، فمثل هذا التقسيم الذي ذكره وأين بوت، والذي ذكرته أيضا جولييت رأبي[6]؛ إن كان ضروريا حقا؛ فإنه من الأجدر أن لا ينهض على اعتبارات خارجية فِجة؛ بل يجب أن يذعن لمعطيات داخلية ماثلة في نص العمل الروائي نفسه.

ويتعصب بعض الناس على الجنس الروائي فيذهبون، في شيء من التحامل مبين، إلى أن الرواية حين تبلغ أوج ازدهارها، وغاية درجات توهجها؛فإنما يكون ذلك برهانا على أن الازدهار ليس عارضا من عوارض عهد الانحطاط والتخلف[7]. فكأن ازدهار جنس الأدب الروائي، حسب هذا الرأي البادي التحامل، لا يعني، بالمقابل، إلا عهدا من الانحطاط والتخلف، وعصرا من الجمود والخمود. بيد أننا لا نوافق على مثل الرأي؛ ذلك لأن الرواية قد تزدهر والعهد منحط مظلم؛ وهذا على كل حال نادر الوقوع- كما قد تتخلف الرواية والعهد

---

[2]- المرجع نفسه، ص14.
[3]- عبد المالك مرتاض، كتاب في نظرية الرواية ،ص14.
4-المرجع نفسه،ص14.
5-المرجع نفسه ،ص14.
6-المرجع نفسه ص14.
[7]- عبد المالك مرتاض، كتاب في نظرية الرواية ، ص15.

مدخل

متخلف فعلا؛ كما قد تزدهر في عهد عظيم الازدهار شأن الرواية العالمية على هذا العهد؛ وخصوصا فيما قبل هذا العهد. إن الرواية وإن كانت فقدت شيئا كثيرا من منزلتها التقليدية، التي كانت تتبوؤها أثناء القرن التاسع عشر؛ فإنها استطاعت أن تغير من جلدها، وتتنكر للرواية التقليدية، وتحاول أن تبني نفسها بناء جديدا؛ وذلك على أنقاض الرواية التقليدية التي لم يعد أحد يشك في أنها لا يمكن أن تستمر، بشكلها التقليدي المألوف، في الازدهار.

ويرى ميشال زيرافا (M. Zéraffa) أن الرواية تبدو في «المستوى الأول عبارة عن جنس سردي نثري؛ بينما يبدو هذا السرد، في المستوى الثاني، حكاية خيالية[8]. بينما يميل سارتر إلى ربط الرواية بالتاريخ (وهو موقف نقدي تقليدي لم يبرح رائجا بين كثير من نقاد الرواية والمتعصبين للتأثير الاجتماعي في الأدب)، والتاريخ بالوجود؛ في علاقة جدلية لا تنصلُ ولا تبين؛ فيقرر أن الرواية يجب أن تؤرخ، أو قل: «تؤرخِنَ»، إن جاز مثل هذا على الإطلاق (Historialiser l'existence)[9].

ويرى أصحاب النزعة التاريخية أن التاريخ والرواية مترابطان ترابطا عضويا. وتلك هي الصورة التي كانت الرواية عليها لدى بالزاك مثلا؛ لكن الرواية الجديدة، ومعها النقد الجديد، ترفض هذه الأطروحة، وتأبى أن تربط نفسها بالتاريخ (فولكنير مثلا). لكن الرواية قادرة، حقا، على الخروج من جلد التاريخ، والتمرد على الزمن؛ في الوقت الذي ا تزيد في سلوكها على كتابة التاريخ، ولكن بشكل آخر؛ ربما أجمل وأصدق؟ خذ لذلك مثلا الشخصيات، والأحداث، والأحياز، والأزمان: كلها يحيل على التاريخ؛ وكلها يستقي من أحداث المجتمع وعلاقات الناس في المجتمع بعضهم ببعض، في الوقت ذاته. فكيف، إذن يمكن رفضُ التاريخ تحت عقدة الجدة والحداثة، وما له صلة بهما؟

بينما يجنح بعض منظري الرواية لربط الرواية بالأسطورة؛ ومن أولئكم جوليا كريستيفا التي تلاحظ أن الفرق العميق بين السرد الأسطوري (أو الملحمي)، والحكاية الروائية هو أن احداهما تنبع من فكر الرمز، وإحداهما الأخرى تنبثق من فكر السمة[10]. بينما الرواية لدى سانت بوف (Ste Beuve) حقل فسيح من الكتابات، التي تتخذ لها مسيرة الاقتدار على التفتح على كل أشكال العبقرية، بل على كل الكيفيات. إنها ملحمة المستقبل. وربما تكون الملحمة الوحيدة التي ستحتويها التقاليد منذ الآن.[11] فكأن سانت بوف كان صادق التنبؤ بمستقبل الرواية التي اغتدت، على عهدنا هذا، وقبل عهدنا هذا أيضا؛ الجنس الأدبي الأكثر مقروئية في العالم.

ومن النقاد من يرى أن للرواية نظريتين اثنتين: نظرية رواية التحليل الخالص، ونظرية الرواية الموضوعية. ويطالب أشياع النظرية الأولى الكاتب بأن يفصل كل شيء في كتابته؛

---

[8]- عبد المالك مرتاض، كتاب في نظرية الرواية ،ص15.

9-المرجع نفسه،ص15.

[10]- عبد المالك مرتاض، كتاب في نظرية الرواية ، ص16.

11-المرجع نفسه، ،ص16.

مدخل

فيعمل على ذكر أصغر التطورات لباطن النفس، وكل ماله صلة بباطن أسرارها التي تحدد طبيعة ممارساتها. على حين أن أشياع الموضوعية يزعمون، على عكس أنصار نزعة التحليل، أنهم قادرون أن يصوروا لنا، على نحو من الدقة شديد، ما وقع في الحياة؛ ويتحاشون، بعناية ودكاء، كل شرح شديد التعقيد من حول الأسباب والأحداث. ذلك لأن هؤلاء يرون أن كل ما له صلة بعلم النفس يجب أن يتخفى في الإبداع؛ كما يتخفى، في الحقيقة، تحت الأحداث عبر الوجود[12].

ورواية التقليد، وهي لا تفتأ حية، تفترض وجود الحد الأدنى من الثقة في عظمة العالم، وفي مستقبل النوع البشري، وفي قيمة اللغة أيضا، ولكن أي خير يُجنى من وراء تقديم عام خرِب؟[13].

وإنما يذهب أصحاب النزعة الجديدة في الكتابة الروائية إلى التشكيك في القيم؛ لأنهم فعلا، لم يعودوا، في ذلك المجتمع الغربي الكافر الممزق، يؤمنون بالقيم السامية، ولا بالمعنى الذي يرون أنه مات مع الإيمان؛ ودُفنا في هوة بعيدة القعرة: «إذ ليست الكائنات والأشياء إلا واجهات. ولا يقال إلا نحو ذلك حول ما كان يسمى، في اللغة القديمة «الإنساني». لقد اغتدى ما كان إنسانيا مجرد أسطورة. فكل شيء أصبح أسطوريا. إن العالم اغتدى اليوم خياليا »[14].

ولعل هذه الصورة القاتمة المتشائمة تبين لنا كيف اغتدى المنظرون والمفكرون الغربيون ينظرون إلى هذا العالم، وإلى الإنسان الذي يعمره. لقد اغتدوا يشكون في كل القيم، فإذا ما كان واقعا وحقيقة من قبل، لم يعُد اليوم إلا مجرد أسطورة في الأساطير. من أجل ذلك لا ينبغي تقبل هذه النظريات النقدية الغربية على ما كتبت عليه من شؤمها وقتامتها، وتجديفها للإنسانية، وسخطها على كل ما هو عقل ومنطق. بل لا مناص من غربلتها ونقدها لدى الاستظهار بها في تأسيس نظرية، أو في تحليلها، أو تقرير مسألة من العلم. أرأيت أن النزعة الإنسانية التقليدية تغيب من أعمال ألان روب قريي(A.Robbe-Grillet)، حيث «إن الأشياء لا تعيد للإنسان نظرته؛ ولكن العواطف الإنسانية هي التي تنهض بما يجب حول هذا الشأن. إن التحليل السيكولوجي غير وارد؛ ولكن السيكولوجيا واردة في عالم موضوعي ينهض بدور الكشاف من حول الشخصية، ومن حول القارئ جميعا»[15].

الرواية من حيث هي جنس أدبي ذلك، وإنا لا نعرف أحد من الدارسين، ومحللي الرواية، العرب، إلى يومنا هذا، وذلك في حدود ما بلغناه، نحن على الأقل، من العلم، إلا ما كان من أمر الدكتور عزالدين إسماعيل الذي حاول ان يتحدث عن الأنواع الأدبية، كما سماها، فتحدث، باقتضاب، عن الفن القصصي، والفن المسرحي، والشعر، والنقد الأدبي،

12-المرجع نفسه ، ص16.
13- عبد المالك مرتاض، كتاب في نظرية الرواية ،ص16.
14-المرجع نفسه ، ص16.
15-المرجع نفسه،ص17.

مدخل

وعلى أنه لم يعر المقالة الأدبية، ولا الرواية مالهما أهل من العناية.[16]:تناول الأجناس الأدبية جملة،ودرس الخصائص المميزة لها، واضعا لكل منها المعالم والحدود والتعريفات. وغالبا ما نلفي هذه الجهود تقف نفسها على موضوعات موحدة كأن يكون الحديث قائما حول القصة على حدة، أو الرواية على حدة، وهلم جرا.

ومثل هذا الكتاب ينقص المكتبة العربية وحبذا لو اضطلع بإنجازه مجموعة من النقاد المتخصصين، أو المهتمين؛ شأن النقاد الغربيين الذين يتضافرون على مثل هذه الأمور المعقدة، فيوكل لكل واحد منهم انجاز محور بعينه، كما جاء ذلك أصحاب الكتاب المشهور:«الأدب والأجناس الأدبية» ولعلنا أن نوفقإلى انجاز هذا العمل مع طائفة من النقاد العرب المعاصرين: فتعرف بكل الأجناس الأدبية، في كتاب واحد مكثف المادة.

ولقد عرف الأدب العربي، بأصنافه من الآداب الإنسانية الكبرى، كل، أوجل، ما عرفت هذه الآداب من الأجناس، بل ألفينا الأدب العربي يستأثر ببعض الأجناس الأدبية التي لا توجد، بوضوح، إلا فيه؛ مثل المقامة التي نعدها نحن جنسا أدبيا عربيا بامتياز.

وكان الأدب العربي، عرف أول ما عرف، جنس الشعر وحده (ونحن لا نريد، هنا، أن ننزلق إلى حلقة مفرغة من التفكير القائم على مجرد الافتراض والتخمين؛ كأن يقول قائل:وما أدرانا أن لا يكون هناك جنس أدبي آخر ظهر قبل الشعر العربي، ثم درس؟ ومما يقصي هذا الافتراض المفترض، لمجرد إرضاء فضول الافتراض، من الاحتمال الحال التي وجد عليها النثر قبل ظهور الاسلام حيث لم يتبوأ هذا القطب الأدبي مكانته الممتازة إلا بعد ظهور الاسلام، وبفضله؛ وذلك بما جد من أغراض الكلام، ومواقف للحوار، ومقامات للجدال؛ فكان لا مناص من أن ينزل الشعر للنثر شيئا فشيئا، عما كان له من نفوذ أدبي مطلق).
بل شغل هذا الجنس الأدبي حيزا شاسعا في الزمن والاهتمام؛ فكان كأنه هو الأدب الحق؛ وما عداه لا يعدوا كونه شيئا يصب في روافده أو ينبع من مدافعه. من أجل كل ذلك ألفينا معظم الكتابات النقدية القديمة تضطرب من حول الشعر، لا من حول النثر، أساسا؛ وذلك مثل «الشعر والشعراء»لابن قتيبة، و«طبقات فحول الشعراء» لمحمد بن سلام الجمحي، و«نقد الشعر» لقدامة بن جعفر، و«الموازنة بين أبي تمام والبحتري» للحسن بن بشير الآمدي، و«معجم الشعراء» لأبي عبد الله محمد بن عمران المرزباني...إلى سوَاء ذلك من أمهات الدراسات الأدبية والنقدية، التي كتبت في العهود الأولى من التاريخ العربي الحافل.

ولعل أول من حاول أن يعذَى بالنثر، بعض العناية أو كلها، بالإضافة إلى عنايته أيضا، بالشعر؛ هو أبو عثمان الجاحظ في كتاب " البيان والتبيين" خصوصا، حيث أورد نصوصا كثيرة تعد من روائع الأدب المنثور؛ ومن ذلك أشهر الخطب التي عُرفت بروعة بيانها، وبعض أحاديث الأعراب، ومحاورات بعض البلغاء واوائل الكتاب والمنظرين، ولولا ذلك الجهد المبكر، في تقديرنا الخاص، لكان ضاع من الأدب العربي أروع نصوصه المنثورة.

[16]- عبد المالك مرتاض، كتاب في نظرية الرواية، ص17.

مدخل

ومن الواضح أن مثل ذلك الصنيع كان نشأ عن قيام الأدب العربي، منذ نشأته الأولى، على الرواية أكثر من قيامه على الكتابة والتدوين؛ إذ كان لكل شاعر معروف، معترف بشاعريته في النوادي الأدبية، رواية يستظهر شعره، ويروج له في الأسواق والمجالس الأدبية. وقد نستطيع أن نتمثل هؤلاء الرواة، وكيف كانوا ينشرون أشعار أصاحيبهم بالإنشاد والترداد، في عكاظ، وفي مواسم الحج، وفي الأسواق، وفي المربد؛ وفي سوائها من الساحِ والمقامات. ولقد نشأ عن هذا السلوك الأدبي القائم على أدبية الشعر وحده، تلك المقولة النقدية التي قالها عبد الصمد الرقاشي وخلدها الجاحظ بتدوينها؛ وهي «ما تكلمت به العرب من جيد المنثور، أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون؛ فلم يحفظ من المنثور عشرُه، ولا ضاع من الموزون عشرُه»[17]. ذلك لأن الموزون، بحكم خضوعه للإيقاع والقافية، كان أيسر رواية، وأقدر على السيرورة، وأقوى على الخلود والبقاء؛ فخلُدَ معظم ما قالته العرب من أشعارها؛ حيث ضاع علينا تراث أدبي منثور، حتما، ضخم. وما ذلك إلا لأن الذاكرة البشرية أعجز من أن تستوعب وتستظهر ما يقال من جيد المنثور في موقف من المواقف جملة.

ولم يستطع الرواة أن يحفظوا لنا إلا الآثار النثرية التي ارتبطت بمواقف خالدة لا يجوز أن تُنسى أو تهمل؛ لأنها ارتبطت بشخصيات كبيرة، أو بمواقف تاريخية عظيمة الشأن. وعلى أن الذي بلغنا من هذه الآثار المروية لم يكد يسلم من الاختلاف في الرواية. ولقد نلاحظ هذه السيرة في نصوص الأحاديث النبوية نفسها. أما الذي بلغنا من نصوص الصحابة -رضوان الله عليهم- فكثير منها مبالغ فيه، كالنصوص الكثيرة التي جمعها الشريف أبو الحسن محمد الرضي بن الحسن الموسوي، زاعما أنها كلها لعلي بن أبي طالب عليه السلام؛ فإننا نعتقد، مع الذين اعتقدوا ذلك قبلنا، أن كثيرا من تلك النصوص مدسوس. ومع اعترافنا بأن الإمام كان ظاهرة أسلوبية عجيبة؛ فكان يتفجر بلاغة وبيانا؛ فإنه كان ينطق على السليقة السمحة؛ ولكن لا يمكن تصديق تلك التفريعات والتقسيمات المنطقية التي وردت في بعض الخطب التي كانت كلها مرتجلة؛ بالإضافة إلى ما فيها من تكلف الأسجاع التي أمست ظاهرة تطبع كتابات الكتاب فيما بعد عهد الإمام، ولم تكن قط سيرة أسلوبية تطبع خطب الخطباء إلا ما كان ينهال كالقطر على أوهامهم، وينهال على قرائحهم؛ ولكن أين القطر المنهل من القطران؟

والذي نلاحظ أن معظم الآثار النثرية، الا ما اتصل بالتراث النبوي الشريف، مسجوعه؛ تقوم على الازدواج والائتلاف، لا على التنافر والاختلاف. فكان أولئك الرواة، الأوائل، إنما كانوا يعاملون هذه الآثار النثرية معاملتهم للآثار الشعرية؛ حذو النعل بالنعل؛ وحتى النماذج النثرية، المرتاب في صحتها، والتي وصلتنا من عهد الجاهلية تستمر خصائصها، هي أيضا بالازدواج، والسجع، والايقاع التماثلي، وقصر الجمل التي لا تكاد تزاوج لفظين اثنين أو ثلاثة؛ كالنص الذي وصلنا معزوا إلى قس بن ساعدة الإيادي، فكأن الإيقاع كان هو المعيار

[17]- عبد المالك مرتاض، كتاب في نظرية الرواية ، ص19.

مدخل

الذي بفضله، ومن أجله، بروي الرواة نصا منثورا ويحفظونه من الضياع بالترويج له، والتعريف به. والعلة في كل ذلك تكمن في أن الآثار المسجوعة التي تقوم على فنية الإيقاع تيْسُرُ سيرورتها، ويسهل تداولها والتقاطها بين الناس.

ولعل أعظم الأجناس الأدبية النثرية، في الأدب العربي، شأنا، وأطوله عمرا، وأقدره على القيام في وجه الدهر على مدى قريب من عشرة قرون؛ إنما هو جنس المقامة. فلو حُفظت كل نصوص المقامات، ثم طبعت ونشرت بين الناس، لشكلت تراثا أدبيا نثريا ضخما. وعلى ما أصاب نصوصها من تلف وضاع، في المشرق والمغرب جميعا، فقد احتفظ لنا الزمن بكثير من تلك النصوص التي تعد كثيرة، كثرة نسبية على الأقل. ناهيك أن عدد كتاب المقامات جاوز المائة والعشرين مقاميا[18].

وقد ظل جنس المقامة قائما بتقاليده الأدبية وأصوله الفنية، من لدن بديع الزمان الهمذاني، إلى المويلحي، بل إلى حافظ إبراهيم، بل إلى محمد البشير الإبراهيمي. وإذا تأملت هذا الجنس الأدبي العربي القح، ألفيته هو الجنس الأدبي النثري الوحيد الذي يمثل وجه الإبداع الراقي في العربية بحق، أو الإبداع المعترف بأدبيته أثر بين أدباء العربية الغابرين على الأقل. فكأن الذي يصادي الشعر العربي، في رأينا على الأقل، إنما هو نثر المقامة، وليس مطلق النثر. فالمقامة هي الجنس الأدبي المعادل، في ميزان تاريخ الأدب العربي، لجنس الشعر.

ولقد عرف الأدب العربي تطورا مدهشا بحيث ما عرفه، من هذا التطور، في ظرف قرن واحد أو نحوه من عمره؛ لم يعرفه طوال عمره الممتد مدى ستة عشر قرنا على الأقل. ولعل ذلك إنما كان بفضل التطور التكنولوجي الذي عرف العالم في الشمال الكرة الأرضية؛ فهبت على العالم العربي منه رياحٌ؛ بعضها نافع من اللواقح، وبعضها ضار من الجوائح، ولكن النافع من ثمار هذا التطور أفضى الى ظهور تقاليد جديدة؛ هي، في حقيقتها، تقاليد لا تقاليد؛ واغتدت من صميم الحياة اليومية والحياة العامة معا؛ فبعد أن كان الغربيون اخذوا منا كثيرا من التقاليد العلمية والعادات الحضارية؛ انقلبت اليوم، الموازين، وتغيرت الأطوار، وتبدلت الأحوال؛ فاغتدينا نحن، هم، المقلّدين بعد أن كنا المقلَّدون.. بين الجنس والنوع وكان لا مناص، في ظل هذه الحركة الحضارية الجديدة، ورغبة في مواكبة هذه الموجة الغربية العارمة؛ من أن يعرف الأدب العربي أجناسا أدبية جديدة لم تك فيه بشكل صريح، أو شائع، من ذي قبل. فإذا استثنينا، من قديمه، جنس الشعر الذي يمكن أن تندرج تحته عدة أنواع أخرى[19] (وأما لماذا اصطنعناهما، نحن هنا، مها فمن أجل التمييز بين معنيين اثنين مختلفين؛ فقد وجدنا ابن منظور يقرر أن الجنس أعم من النوع. وهو وجه من التدقيق اللغوي أغرانا بأن نجعل الجنس هو الأصل الذي تتفرع منه أنواع، كشأن الشعر الذي إن كان في نفسه

[18]- عبد المالك مرتاض، كتاب في نظرية الرواية ،ص20.
[19]- عبد المالك مرتاض، كتاب في نظرية الرواية ،ص21.

مدخل

جنسا؛ فإن المسارات التي عرفها عبر تطوره، وتشعب موضوعاته، واختلاف أشكاله جميعا هي في حقيقتها أنواع) وذلك كالهجاء، والرثاء، والمدح، والوصف، والغزل؛ إذ ليس بمستنكر أن يتناول متناول من النقاد ضربا بعينه مقتصرا عليه؛ مجتزئا به وحده. بل إن ذلك هو الأولى بسلامة المنهج، وثبات الخطى. ثم إذا استثنينا جنس المقامة الذي يمكن أن تنضوي تحته، هو، أيضا، بعض الأنواع الأدبية الداخلية؛ فإن باقي الأجناس الأدبية القديمة لا تعدّ ذات شأن كبير. ولعل أهمها، بعد هذين شأنا: إنما هو جنس الرسالة، أو ما كان يطلق عليه فن الترسل. إذ لا يجوز أن نزعم أن الأدب العربي عرف الأجناس الأدبية الأخرى، والتي تشيع في الآداب الإنسانية الكبرى المعاصرة التي لم تكُ، كما قررنا منذ حين، إلا ثمرة من ثمرات التواصل الحضاري بين الأمم. أرأيت أن الغربيين أنفسهم لم يمارسوا كتابة هذه الأجناس الأدبية الجديدة، بوعي واحترافية أدبية، إلا في العهود المتأخرة.

وإذن، فنحن نؤثر اصطناع مصطلح «الجنس» عنوانا قاعديا لنوع الأدب السردي الذي نود الحديث عنه؛ من حيث نبقي على مصطلح «النوع». وذلك بناء على تفاريق ابن منظور التي ترى أن «الجنس أعم من النوع»[20]لاتخاذه عنوانا فرعيا؛ أي مجرد استمرار للجنس، أو نمو عبره. ولنضرب مثلا آخر بالرواية بعد أن كنا ضربنا مثلا بالشعر؛ حيث يمكننا اعتبار الرواية في أصل مفهومها القاعدي العام: جنسا أدبيا؛ بينما الرواية التاريخية، أو البوليسية، أو الجنسية، أو التجسسية...هي نوع أدبي ينتمي إلى جنس الرواية العام.

وليس لنا فيما نقرر من سبيل إلا على جنس الرواية الذي أمسى موضة التعبير الأولى في أسواق الأدب المعاصرة، ونواديه الكبرى المشهورة، شرقا وغربا. كما اغتدى لهذا الجنس الادبي في الأدب العربي المعاصر شأن، لا تطمع في الحِظَة به الأجناس الأدبية الأخرى على جدتها –كالمقالة، والقصة، والنقد الأدبي، والمسرحي –كأنها بالقياس إلى جنس الرواية إما أنها تدرج في مهدها، وإما أنها تتوارى في لحدها.

ما الرواية؟

إن الأصل في مادة «روي» في اللغة العربية، هو جريان الماء، أو وجوده بغزارة، أو ظهوره تحت أي شكل من الأشكال، أو نقله من حال إلى حال أخرى. من أجل ذلك ألفيناهم يُطلقون على المزادة الراوية؛ لأن الناس كانوا يرتوون من مائها؛ ثم البعير الراوية أيضا لأنه كان ينقل الماء، فهو ذو علاقة بهذا الماء. كما أطلقوا على الشخص الذي يستقي الماء، هو أيضا، الراوية[21].

ثم جاءوا إلى هذا المعنى فأطلقوه على ناقل الشعر فقالوا: راوية؛ وذلك لتوهمهم وجودَ علاقة النقل أولا، ثم لتوهمهم وجود التشابه المعنوي بين الري الروحي الذي هو الارتواء المعنوي من التلذذ بسماع الشعر أو استظهاره بالإنشاد، والارتواء المادي الذي هو العبّ في

[20]- عبد المالك مرتاض، كتاب في نظرية الرواية ، ص22.

21-المرجع نفسه،ص22.

مدخل

الماء العذب البارد الذي يقطع الظمأ، ويقمع الصدى. فالارتواء، إذن، يقع من مادتين اثنتين نافعتين تكون حاجة الجسم والروح معاً إليهما شديدة. وإنما لاحظ العربي الأول العلاقة بين الماء والشعر لأن صحراءه كان أعز شيء فيها هو الماء، ثم الشعر.
وواضح أن أصل معنى" الرواية" في العربية القديمة إنما هو الاستظهار [22].

ولكن لعلنا الى الآن لم نقترب من الإجابة عن السؤال الذي كنا طرحناه، وهو: ما الرواية؟ ثم ما علاقة المعنى الأصلي (وهو هذا الذي حاولنا خوض أمره في الأسطار السابقة)، بالمعنى المنقول إليه؟

أما الموسوعة العربية الميسرة فقد انتقلت، لدى التعرض لهذه المادة، إلى الحديث مسرعة عن تاريخ الرواية في الغرب دون أن تجشم نفسها عناء البحث في أصل هذا اللفظ، في اللغة العربية، ولا في أمر اشتقاقه وتطور مفهومه؛ شأن الموسوعات العلمية. بل انها كفَت نفسها عناء البحث، فحرمت قراءها من لذة المعرفة[23].ولم يأتي ناصر الحاني شيئا غير ذلك حين أهمل إهمالا مطلقا الحديث عن مصطلح «الرواية »،في كتابة "المصطلح في الأدب الغربي": فهل مصطلح الرواية مما لا يعتزي الى المصطلحات الأدبية الغربية ؟

أما أدباء العرب فقد كانوا إلى سنة ثلاثين وتسعمائة وألف يصطنعون مصطلح «رواية» لجنس المسرحية،كما يلاحظ ذلك في كتابات عبد العزيز البشري الذي نجده يقول: «وأخيرا تقدم (...) أحمد شوقي فنظم روايتين: كليوبترا، وعنتر»[24].ولقد كرر البشري لفظ «الرواية»بمفهوم المسرحية ست مرات في مقالة أدبية كان نشرها بالقاهرة[25]. وكان الشيخ إذا أراد إلى مفهوم القصة، قال مثلا:«رواية قصصية»[26].

ومثل هذا السلوك يرينا كيف كانت اللغة النقدية حائرة في العثور على المصطلح الملائم للمفاهيم الغربية الوافدة، وكان مصطلح «الرواية» يشيع بين الأدباء الجزائريين أيضا إلى عام أربعة وخمسين وتسعمائة وألف، حيث كانوا يطلقون على مسرحية: مصطلح «رواية» من حيث كان أطلق أحمد رضا حوحو على أول رواية جزائرية له وهي «غادة أم القرى»، مصطلح «قصة»، واستراح[27]. فإلى أي أساس معرفي استند النقاد العرب لدى إطلاقهم مصطلح «رواية» على كل عمل سردي مطول نسبيا، معقد التركيب والبناء، والقائم على تقنيات للكتابة معروفة؟ ثم من هو أول ناقد عربي اصطنع هذا المصطلح فأطلقه على هذا الجنس الأدبي؟ وإذا كان الجواب عن السؤال الثاني سيكون ممكنا بمجرد البحث التاريخي في نشأة هذا المصطلح، والظفر بهذا الناقد العربي الأول الذي اصطنع هذا المصطلح

---

[22]- عبد المالك مرتاض، كتاب في نظرية الرواية ،ص23.
23-المرجع نفسه،ص23.
24-المرجع نفسه ، ص23.
[25]-المرجع السابق ،ص23.
26-المرجع نفسه ، ص23.
[27]-المرجع نفسه ، ص23.

مدخل

الجميل؛ فإن الإجابة عن السؤال الأول تبدو معقدة يكتنفها الضباب من جميع أقطارها؛ لأن الأمر في شأنها سيقوم على افتراض الفروض، وسوق الاحتمالات؛ أكثر مما يقوم على أي شيء آخر، ويبدو، إذن، أنهم جاءوا بهذا المصطلح من المسرحية التي كانت تنهض، في بداية أمرها، على الشعر مطلقا؛ كما هو شأنها في العصور الذهبية؛ ثم على الشعر أكثر من النثر؛ كما هو شانها لدى نهاية القرن الماضي وبداية هذا القرن؛ وذلك باعتبار أن الرواية كانت تطلق على حرفة من يستظهر شعر شاعر، أو أشعار شعراء كثر؛ كما أطلق علماء الحديث مستظهر النصوص التي تثبت نسبتها إلى الرسول عليه الصلاة والسلام؛ مثلهم في ذلك مثل رواة اللغة والأيام والأخبار. فكأن الرواية كانت عبارة، بعد الذي كنا رأينا من أمر اشتقاقها، وأصول استعمالها الأولى، عن «المسرحية الشعرية» التي اتخذت، من بعد ذلك، اسم المسرحية وتخلت عن لفظ الرواية لهذا الجنس الأدبي الجديد، الذي على الرغم من أنه عرف في الأدب العربي، منذ القديم، تحت بعض الأشكال السردية دون التسمِي، طبعا، باسم «الرواية» فإن هذا المصطلح بمعنييه الشكلي والجمالي هو من مصطلحات القرن العشرين بالقياس إلى الأدب العربي. وأما بالقياس إلى المعاجم العربية المعاصرة، فإن هذا المصطلح، إلى يومنا هذا لم يستطع الولوج إليها من أي باب. فلا يفتأ لويس معلوف ينقل بالحرف، حول هذه المادة، في معجمه «المنجد» ما كانت المعاجم العربية القديمة كتبته منذ قرون طوال. من أجل ذلك فإن هذه المعاجم العربية المعاصرة لا تبرح تجتزئ باعتبار الرواية، مصدرا لفعل «روى» الحديث أو الشعر أو اللغة بمعنى نقله وروجه وسيره بين الناس؛ دون أن تتكرم هذه المعاجم، أو تتجشم من التفكير ما تتجشم؛ فتربط المعنى القديم بالمعنى الجديد الذي هو نقل الروائي، لا الراوية، لحديث محكي؛ تحت شكل أدبي يرتدي أردية لغوية تنهض على جملة من الأشكال والأصول كاللغة، والشخصيات، والزمان، والمكان، والحدث؛ يربط بينهما طائفة من التقنيات كالسرد، والوصف، والحبكة، والصراع؛ وهي سيرة تشبه التركيب بالقياس إلى المصور السينمائي؛ بحيث تظهر هذه الشخصيات من أجل أن تتصارع طورا، وتتحاب طورا آخر؛ لينتهي بها النص إلى نهاية مرسومة بدقة متناهية، وعناية شديدة. أقول: ومن تلكم الأشكال السردية القديمة «حي بن يقضان» لابن طفيل التي هي عمل روائي لا ينقصه شيء كثير؛ و«رسالة الغفران» لأبي علاء المعري التي شكل روائي مبكر في الأدب العربي[28]. فإنه لم يعرف على النحو الذي عرف عليه في الغرب إلا في هذا القرن. ولعل أول محاولة تنضوي تحت هذا الشكل السردي الذي يقع وسطًا بين القديم والحديث، ما كتبه محمد المويلحي تحت عنوان: «عيسى بن هشام».

[28]- عبد المالك مرتاض، كتاب في نظرية الرواية ، ص25.

مدخل

والغريب أن المفهوم الأول للرواية في اللغة الفرنسية (Roman)، كان أيضا يعني عملا خياليا سرديا شعريا جميعا[29] قبل أن يستحيل هذا المفهوم، في القرن السادس عشر، إلى إبداع خيالي نثري، طويل نسبيا، يقوم على رسم شخصيات، ثم تحليل نفسياتها وأهوائها، وتقصي مصيرها، ووصف مغامراتها[30].

وكأن الرواية، في عصرنا الحاضر، هي النثر الفني بمعناه العالي؛ فلغة الرواية المنثورة يجب أن تكون اللغة السائرة بين الناس؛ لغة التوصيل التي إن لم تكُ لغة الناس جميعا؛ فلا أقل من أن تكون لغة الطبقة المستنيرة منهم. فكأنها لغة نصفها شعري جميل، ونصفها الآخر شعبي بسيط؛ كأنها اللغة الأكثر شيوعا، الأع إستعمالا، بين المثقفين وأوساط المثقفين معا. وعلى أن الحديث عن اللغة الروائية له شأن آخر في غير هذا المقام.

والرواية عالم شديد التعقيد، متناهي التركيب، متداخل الأصول. إنها «جنس سردي منثور»[31]؛ لأنها ابنة الملحمة[32]، والشعر الغنائي، والأدب الشفوي ذي الطبيعة السردية جميعا. من أجل ذلك نلفي الرواية تتخذ لها لغة سهلة الفهم، نسبيا، لدى المتلقي، بحيث لا ينبغي لها أن تسموَ إلى طبقة لغة العلماء والشعراء. ولكن لا ينبغي أن يعتقد معتقد أنّا نريد إلى الرواية التي كانت قائمة بالمفهوم الذي آلت اليوم إليه؛ فقد كان تحولها من الوضع البسيط الساذج، بل الغامض الشكل، إلى وضع الجنس الأدبي الراقي بطيئا؛ وعلى الرغم من تعدد المظاهر الجديدة التي طرأت على هذا الجنس الأدبي[33].

ولم يعترف المفكرون والفلاسفة القدماء بجنس الرواية لعدم وضوحه، وبروز ملامحه على تلك العصور الموغلة في القدم؛ إذ نلفي أرسطو لا يختص هذا الجنس بشيء في كتاباته ذات الصلة بالتنظير للأدب؛ ولكنه جنح بها نحو الشعر والخطابة والمشجاة والملهاة خصوصا. ولعل هيجل أن يكون أول من اختص من الفلاسفة الغربيين جنس الرواية بشيء من العناية، فتحدث عنها ضمن نظرياته حول الجمال.

وكانت الرواية تنهض، في أول الأمر، على مواجهة واقع الرغبة بحقيقة الحب[34]. ويعرف هيجل الرواية، على عهده، بأنها «ملحمة حديثة برجوازية؛ تعبر عن الخلاف القائم بين القصيدة الغزلية، ونشر العلاقات الاجتماعية»[35].

المتسلطة على الأدب، كثيرا؛ وإنما الذي يعنينا، كل العناية، هو هذا القرنُ بين جنسين أدبيين إن كانا في فجر التاريخ البشري، متفقين بعض الاتفاق (ومع ذلك لا أرى وجها لهذه

29-المرجع نفسه ، ص25.
30- المرجع السابق ، ص25.
31- عبد المالك مرتاض، كتاب في نظرية الرواية ،ص25
32-المرجع نفسه ،ص25.
33-المرجع نفسه ،ص25.
34- عبد المالك مرتاض، كتاب في نظرية الرواية ، ص26.
35-المرجع نفسه ،ص26.

مدخل

المقارنة ما دامت الرواية نشأت بعد أفول عهد الملاحم بقرون بعيدة)؛ فإنهما الآن أبعد ما يكونان عن بعضهما.

فالأولى، أن الملحمة جنس أدبي لم يعد قائما إلا على أنه تراث أدبي إنساني؛ جنس كان بالأمس يقوم على تلميع البطل العظيم الخارق الخرافي الذي يستطيع، بمفرده، أن يوجه التاريخ، ويؤثر في مساره؛ جنس أدبي كان بالأمس ولم يعد اليوم أحد يمارس كتابته؛ لأن معطيات التاريخ والحضارة والسياسة والثقافة والفن والجمال، تغيرت أشكالها وجمالياتها رأسا على عقب.

والأخرى، أن الخصائص التي كانت تجمع بين الرواية التاريخية (وإليها يذهب تعريف هيجل ولوكاكس في أغلب الظن)، والملحمة لم تعد قائمة، حيث إن بنية الرواية تطورت تطورا مذهلا فاغتدت تدمر البطل الذي كانت الملحمة والرواية التاريخية تقدسانه تقديسا شديدا، وتجريان الحدث من حوله، بل تجعلانه هو الذي يتحكم في الحدث، وتفجران الصراع من أجله: وعوضته بالشخصية؛ وأمست تعول، أساسا، على اللغة واللعب بها، والتصرف على نسجها، وإقامة كل جمالية الكتابة على آلياتها، من حيث تنكرت لباقي المكونات التقليدية الأخرى، أو كادت.

وإذن، فإن تعريف هيجل لا يتلاءم اليوم مع ما ينبغي أن تكون عليه الرواية المعاصرة، التي تطمح إلى أن تتبوأ صدارة الانتشار بالقياس إلى الأجناس الأدبية الأخرى؛ بل لم يعدْ هذا الطموح مجرد أمل خلّب؛ وإنما تحقق في النصف الثاني من القرن العشرين حيث لا نلفي جنسا أدبيا أحظى لدى القراء، بالقراءة والمتابعة والنقد، كجنس الرواية. وقد ظاهرها على تحقيق هذه المكانة الأدبية الممتازة، أن كثيرا من الإبداعات الروائية تحول اليوم إلى أفلام سينمائية يشاهدها ملايين النظارة، في معظم أقطار العالم محولة إلى اللغات الكبرى في القارات الخمس؛ مما يجعل أفكار الروائيين تصل إلى القراء من أكثر من طريق، وترد عليهم في عقر ديارهم من أكثر من وسيلة إعلامية. فنحن إذا صرفنا الوهم إلى الرواية العربية في مصر مثلا؛ وذلك حيث حركة التمثيل على أخصب ما تكون؛ فإن معظم ما كتبه يوسف السباعي، ونجيب محفوظ، وإحسان عبد القدوس، ومحمود تيمور، وطه حسين وسدَواؤُهم من الروائيين المصريين قد حُول إلى أفلام، بل إلى مسلسلات؛ وشاهده عشرات الملايين من الناس. وهذه الحِظَة لا يطمع فيها الشعر، ولا المقالة، ولا النقد، ولا حتى القصة التي ظلت تتطور على هامش جنس الرواية في استحياء.

والرواية، من حيث هي جنس أدبي راق، ذات بنية شديدة التعقيد، متراكبة التشكيل؛ تتلاحم فيما بينها وتتظافر لتشكل، لدى نهاية المطاف، شكلا أدبيا جميلا يعتزي إلى هذا الجنس الحظِيّ، والأدب السريّ. فاللغة هي مادته الأولى، كمادة كل جنس أدبي آخر في حقيقة الأمر. والخيال هو الماء الكريم الذي يسقي هذه اللغة فتنمو وتربو، وتمرع وتخصب. والتقنيات لا تعدو كونها أدوات لعجن هذه اللغة المشبعة بالخيال ثم تشكيلها على نحو معين.

مدخل

ولكن اللغة والخيال لا يكفيان، وهما عامان في كل الكتابات الأدبية؛ من أجل ذلك نلفي الرواية، من حيث هي ذات طبيعة سردية قبل كل شيء، تنشد عنصرا آخر هو عنصر السرد؛ أي الهيئة التي تتشكل بها الحكاية المركزية المتفرعة عنها حكايات أخريات في العمل الروائي. ولهذا السرد أشكال كثيرة: تقليدية كالحكاية عن الماضي، وهي الشكل السردي لرائعة ألف ليلة وليلة، كليلة ودمنة، والمقامات بوجه عام. وجديدة كاصطناع ضمير المخاطب، أو ضمير المتكلم، أو استخدام أشكال أخرى كالمناجاة الذاتية، والحوار الخلفي، والاستقدام، والاستئخار. أما عن الشخصية فحدث ولا حرج...فكأن الشخصية هي المكون الأول للعمل السردي لدى الروائيين، وبخاصة التقليديون. ولكن هذا العنصر، من بنية الرواية، أنشأ يتوارى قليلا قليلا من الرواية الجديدة حتى أوشك أن يختفي نهائيا. وأما اللغة في نفسها، فقد عرفت تطورا مذهلا لم يكن يخطر لبالزاك، ولا للذين كانوا يكتبون على طريقة بالزاك، على خَلَد. أما الحبكة واحترام التسلسل المنطقي للزمن فلم يعودا شيئا ضروريا في بنية الرواية الجديدة التي تحرص، أشد الحرص، على تدمير البنية التقليدية للرواية؛ إما بالتمزيق والتبديد، وإما بالتأخير والتقديم. كما نلفي الرواية الجديدة تميل إلى تدمير الشخصية بإيذائها قصدا، ومضايقتها والحد من غلوائها، والتشكيك في وجودها، والتضئيل من أهميتها، عمدا.

ولكن الرواية الجديدة ظلت محتفظة بشيء واحد، بل منحته كل أهمية وعناية، وهو اللغة التي اتخذت منها المشكِّل الأول لكل عمل سردي.

II. التعريف بصاحب الرواية:

ولد واسيني الأعرج[36] عام 1954 بتلمسان. وهو أستاذ جامعي وروائي يشغل اليوم منصب أستاذ كرسي، بجامعتي الجزائر المركزيّة والسوربون بباريس، ويعد أحد أهم الأصوات الروائيّة في الوطن العربي. على خلاف كتابات الجيل التأسيسي الذي سبقه، تنتمي أعمال واسيني، الذي يكتب بالغتين العربيّة والفرنسيّة، إلى المدرسة الجديدة التي لا

[36]- واسيني الأعرج: مرايا الضرير، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، الطبعة الأولى، سنة2011.

مدخل

تستقرُّ على شكل واحد بل تبحث دائما عن سبلها التعبيريّة بالعمل الجاد على اللغة وهز يقينيّاتها، فاللغة ليست معطى جاهزا ولكنها بحث دائم ومستمر.

تتجلى قوة واسيني التجريبية التجريديّة أكثر ما تتجلى في روايته الكبيرة المبرمجة اليوم في العديد من الجامعات العالميّة، الليلة السابعة بعد الألف بجزأيها «رمل الماية» و«المخطوطة الشرقية» التي حاور فيها ألف رواية وليلة لا من موقع ترديد التاريخ ولكن من هاجس الرغبة في استرداد التقاليد السّرديّة الضائعة.

- حصل في سنة 1989 على الجائزة التقديريّة من رئيس الجمهوريّة (رفض استلامها بسبب المضايقات على المثقفين الجزائريين)

- في سنة 1997 اختيرت روايته حارسة الظلال (دون كيشوت الجزائر) صمن أفضل خمس روايات جزائرية صدرت بفرنسا.

- نال في سنة 2001 جائزة الرواية الجزائرية، على مجمل أعماله الروائية.

- اختير في سنة 2005 كواحد من ستة روائيين عالميين لكتابة التاريخ العربي الحديث، في إطار جائزة قطر العالمية للرواية الملحميّة سراب الشرق.

- نال في سنة 2006 جائزة المكتبيّين الكبرى عن روايته: كتاب الأمير.

- حصل في سنة 2008 على جائزة الكتاب الذهبي في المعرض الدولي على روايته: سوناتا لأشباح القدس.

- ترجمت أعماله إلى العديد من اللغات الأجنبيّة من بينها: الفرنسيّة الألمانيّة، الإيطاليّة، السويديّة، الإنجليزيّة، الدنماركيّة والإسبانية.

أعماله:

- البوابة الزرقاء (وقائع من أوجاع رجل) دمشق- الجزائر 1980

- طوق الياسمين (وقع الأحذية الخشنة)بيروت 1981.[-]

(سلسلة الجيب: الفضاء الحر- libre poche 2002)

-ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، دمشق 1982.

- نوار اللوز: بيروت:1983 –باريس الترجمة الفرنسيّة 2001.

- أحلام مريم الوديعة، بيروت 1948.

(سلسلة الجيب:الفضاء الحر-libre poche 2001).

- ضمير الغائب: دمشق 1990.

- الليلة السابعة بعد الألف: رمل الماية، دمشق، الجزائر 1993.

- المخطوطة الشرقيّة: دمشق- 2002.

- سيدة المقام: دار الجمل –ألمانيا- الجزائر1995.

- حارسة الظلال، الطبعة الفرنسيّة 1996- الطبعة العربيّة 1999.

- ذاكرة الماء- دار الجمل- ألمانيا1997.

[-] واسيني الأعرج: مرايا الضرير ، ص223.

مدخل

- مرايا الضرير. باريس الطبعة الفرنسية 1998.
- شرقات بحر الشمال- دار الآداب، بيروت 2001.
- مضيق المعطوبين: الطبعة الفرنسية 2005.
- كتاب الأمير. دار الآداب بيروت 2005- باريس الترجمة الفرنسية 2006.
- حارسة الظلال دار ورد. دمشق 2006.
- طوق الياسمين: دار ورد، دمشق 2006.
- سيدة المقام: دار ورد، دمشق 2006.
- نوار اللوز: دار ورد، دمشق2007.
- ذاكرة الماء:دار ورد، دمشق2008.
- أحلام مريم الوديعة:دار ورد، دمشق 2008.
- ضمير الغائب دار ورد، دمشق 2008.-

مرايا الضرير لواسيني الأعرج[37]

متاهة نيتشة تأسر كولونيل الحروب الخاسرة ملخص الرواية من "جنرال الجيوش الميتة" إلى "كولونيل الحروب الخاسرة"، مرورًا بـ"الجنرال في متاهته" و"ليس للكولونيل من يكاتبه"، تتسابق الرغبات الملتهبة لإنشاء مسافات داخل النفس، فتنتج انتحاءات قصوى تراقص الجنون على إيقاع الحروب، مما يفسح المجال أمام فاغنر كي يلتقي عدّوه نيتشه على صفحات "مرايا الضرير" للروائي الجزائري واسيني الاعرج (ترجمة عدنان محمد، دار ورد)، لتفسير الخديعة الكبرى التي مني بها شعب المليون شهيد.

يتكئ الأعرج على أسطورة العود الأبدي، ليناقش ما سمّاه صعود الرعاع، المترافق مع صعود القيم الميتة. تتلبس المناقشة ثوب الشكوى لأنها تتيح للكولونيل جرعة كافية للانتقام من ذهنية القطيع المهيمنة على كل ما يمكنه أن يكون استثنائيا في البلد. فأمير زوالي، الكولونيل العظيم في الأزمنة الضائعة والحروب الكبيرة التي أعطت عِرقا مبتورا وبلا تاريخ، بلا من ان تعطي عِرقا خالدا، قضى حياته في خدمة بلاده التي لم تبذل ولو جهدًا لكي تقيه من الموت او من التهديد، مما قلص المحارب إلى بطل تراجيدي، ملائم لمصير أمة أغرقها الانتهازيون الجدد في حروب التصفيات الوضيعة.

لم تكن حروبا صغيرة، بل كانت حروب إبادة صامتة خاضها بطاعة كاملة وولاء مطلق لجميع الرؤساء الذين عرفتهم البلاد، وعلى رغم محاولات كل منهم محو الآخر. جهل الانتهازيون الجدد للحقيقة المعروضة أمامهم، لا ينفي الكولونيل وأقرانه قد صنعوا الحياة من اجلهم، ونهضوا بالأعمال القذرة، التي ارتسمت آثارا على الجسد وفي النفس، مليئة بصرخات ووجوه مفقودة أكمدتها الحرارة والخيبات العديدة التي ليس لها تفسير. ومع ان الكولونيل لم يحب المرايا قط، لكنه في كل مرة ينظر إلى نفسه مواجهة، لا يرى إلا مجدا

---

37 - واسيني الأعرج: مرايا الضرير ، ص224

مدخل

عظيما يشع من عينيه، واحتراما لقواعد الحروب أمضى أير زوالي الجزء الأكبر من حياته في صحراء بلا ذاكرة وبلا أفق، كعسكري يرى الأيام ويرقب الحج "الناس الذين ينظرون"، وأملهم في انبعاث أميرتهم ضيا، كي تخرجهم من الصمت القديم الذي طال أمده. فهم وحدهم القادرون على قراءة الآثار فوق الرمال التي لا تتكلم، إذ يمتلكون لغة العلامات في ذاكرتهم. الكولونيل منهم، لأنه يمتلك صحراء بداخله، فقد جعل العناء منه رجلا مقاوما مليئا بحلم يسعى إلى تحقيقه، حلم يقوده إلى القمة، موقنا بحقيقة أن الفكر الوضيع والرغبة التسلطية هما اللذان جرّا إلى الزوال.

يأتي الأعرج ببطلة جريئة تدعى سارة بريكسي، كي يزاوج بين العدوّين اللدودين نيتشةوفاغنر، فيدفعها إلى تحدي الذكر في الكولونيل، ثم يموه صراع الذكر مع الأنثى المتمردة بطابع العجز عن الحب كمقدمة لتصفية سارة جسديا وتحولها قهرًا كابوسيًا مقيمًا. في وقت غدت سارة سيدة صمته، لم يكف فاغنر عن السكن بداخله، وباتت محبة هذا الرجل تعني دفع ثمن الحب المستحيل.

كان أمير زوالي سيرفّع إلى جنرال لو لم تتوقف الأمور عند ملف نشاطاته غير العسكرية. كونه جنرالاً، لم يكن يعني له إلا أن يدفع بغريزة المحارب إلى أقصى مداها، وأن يقبل الذهاب إلى قمة المغامرة والجرأة المدمرة. التطلع إلى شعور أقصى ليس إلا التطلع إلى القوة، وهو الأكثر حميمية وعمقا في حياة حالم. لكن الفرق كبير بين الجشع إلى السلطة ومآثر الشجاعة والبطولة، التي تبني الأوطان وتكفل أمجادها. من هنا يستمد أمير زوالي لقبه "كولونيل الأزمنة الضائعة"

أمضى الكولونيل سنتين في صيد النوارس وحرقها بمساعدة كلبه العجوز، ليلتقي بعدهما أمر المغادرة بما يوجب عليه عندئذ مواجهة عجزه متمثلا في نورسة وردية متحدية تذكّره بالعرق السيئ الذي غادر الجبال ليجد نفسه فجأة أمام ثروة عليه أن يديرها، وبلادًا عليه أن يحكمها، فولد العرق المضاد له، وهو أشد فتكا منه. سيمضي العرقان سريعا إلى الفناء لانهما سيتقاتلان في الهباء، كما تنبأ الولي عبد الرحمن المحجوب: الجيل الجديد منهم سوف يحرق الأرض الحية، والثاني سيقتسم الرماد، والأجيال التالية ستموت من الجوع والطاعون وأمراض قديمة أخرى سوف تعود مصحوبة بكل نصيبها من المصائب.

أنهى الكولونيل عجزه باستخدام الطلقة الثمينة التي تعود إلى عام 1954، طلقة اللاتفاهمات كلها والتمزقات كلها، الطلقة المخصصة لقتله شخصيا، كونه من يعيش ويتنفس بمحض مصادفة توقف الحرب. هذه الطلقة قسمة وجب تنفيذها في حال من الفرح والخيار الحقيقي، لأنها تختتم عصرا عظيما، مات الناس فيه بعظمة لا مثيل لها، وكان يعدّ لهم دفن يليق بالأبطال. أما موت الكولونيل فغلّفه النسيان، مما دفع نيتشة إلى تذكيره بأن العظمة تبنى على الإرادة المطلقة التي نقبل بوساطتها دمارنا الذاتي. فوحدها الساعات الكارثية من التاريخ تجلي عظمة الإنسان. أما خشية الكولونيل من لقب الطاغية فلا معنى لها، لان الطاغية في

مدخل

أخلاقية العبيد هو من يفرض الخوف، أما في أخلاقيات السادة، فالطيب هو من يفرض احترامه. وكلما ساد نظام العبيد، عمدت اللغة إلى التقريب بين كلمتَي "طيبين" و"أغبياء". بذلك يكون نيتشة قد وجد في الكولونيل تطبيقه الجنوني ومتاهته.

يذهب واسيني الأعرج إلى أن الفكر الفقير هو الذي يولد الوضاعة، أي الحرب التي ليس لها اسم، مما يعطي الموت الحقيقي صفة الحرمان من الخصوصية الفردية. كحالي الفنانة عائشة التي بترو لسانها كي لا تتحدث، مما جعلها سيدة لكل الأزمنة التي لها أسماء ولا هويات ظاهرة.أما تمثالها الذي يجسد كلب الكولونيل بهيئة عدوانية ووحشية فيختصر تحديق الانتهازيين الجدد في مراياهم العاتمة، مرايا الضرير التي تنبئ عن الموت كثابت وطني وحيد.

III. ملخص الرواية: مرايا الضرير لواسيني الأعرج

متاهة نيتشه تأسر كولونيل الحروب الخاسرة من ‘‘جنرال الجيوش الميتة’’ إلى ‘‘كولونيل الحروب الخاسرة’’، مروراً بـ’’الجنرال في متاهته’’ و’’ليس للكولونيل من يكاتبه’’، تتسابق الرغبات الملتهبة لإنشاء مسافات داخل النفس، فتنتج انتحاءات قصوى تراقص الجنون على ايقاع الحروب، مما يفسح المجال أمام فاغنر كي يلتقي عدوّه نيتشه على صفحات ‘‘مرايا الضرير’’ للروائي الجزائري واسيني الأعرج (ترجمة عدنان محمد، دار ورد)، لتفسير الخديعة الكبرى التي مني بها شعب المليون شهيد.

يتكئ الأعرج على أسطورة العود الأبدي، ليناقش ما سمّاه صعود الرعاع، المترافق مع صعود القيم الميتة. تتلبس المناقشة ثوب الشكوى لأنها تتيح للكولونيل جرعة كافية للانتقام من ذهنية القطيع المهيمنة على كل ما يمكنه أن يكون استثنائيا في البلد. فأمير زوالي، الكولونيل العظيم في الأزمنة الضائعة والحروب الكبيرة التي أعطت عِرقا مبتوراً وبلا تاريخ، بدلاً من أن تعطي عرقاً خالداً، قضى حياته في خدمة بلاده التي لم تبذل ولو جهداً لكي تقيه من الموت أو من التهديد، مما قلّص المحارب إلى بطل تراجيدي، ملائم لمصير أمة أغرقه

الإنتهازيون الجدد في حروب التصفيات الوضعية.

لم تكن حروبا صغيرة، بل كانت حروب إبادة صامتة خاضها بطاعة كاملة وولاء مطلق لجميع الرؤساء الذين عرفتهم البلاد، على رغم محاولات كل منهم محو الآخر. جهل الانتهازيين الجدد للحقيقة المعروضة أمامهم، لا ينفي أن الكولونيل وأقرانه قد صنعوا الحياة

مدخل

من أجلهم، ونهضوا بالأعمال القذرة، التي ارتسمت آثارا على الجسد وفي النفس، مليئة بصرخات ووجوه مفقودة أكمدتها الحرارة والخيبات العديدة التي ليس لها تفسير. ومع أن الكولونيل لم يحب المرايا قط، لكنه في كل مرة ينظر إلى نفسه مواجهة، لا يرى إلا مجدا عظيما يشع من عينيه، واحتراما لقواعد الحروب أمضى أمير زوالي الجزء الأكبر من حياته في صحراء بلا ذاكرة وبلا أفق، كعسكري يرى الأيام ويرقب حج "الناس الذين ينظرون"، وأملهم في انبعاث أميرتهم ضيا، كي تخرجهم من الصمت القديم الذي طال أمده. فهم وحدهم القادرون على قراءة الآثار فوق الرمال التي لا تتكلم، إذ يمتلكون لغة العلامات في ذاكرتهم. الكولونيل منهم، لأنه يمتلك صحراء بداخله، فقد جعل العناء منه رجلا مقاوما مليئا بحلم يسعى إلى تحقيقه، حلم يقوده إلى القمة، موقنا بحقيقة أن الفكر الوضيع والرغبة التسلطية هما اللذان جرّا إلى الزوال.

يأتي الأعرج ببطلة جريئة تدعى سارة بريكسي، كي يزاوج بين العدوّين اللدودين نيتشه وفاغنر، فيدفعها الى تحدي الذكر في الكولونيل، ثم يموّه صراع الذكر مع الأنثى المتمردة بطابع العجز عن الحب كمقدمة لتصفية سارة جسدياً وتحولها قهراً كابوسياً مقيماً. في وقت غدت سارة سيدة صمته، لم يكف فاغنر عن السكن بداخله، وباتت محبة هذا الرجل تعني دفع ثمن الحب المستحيل.

كان أمير زوالي سيرفّع إلى جنرال لو لم تتوقف الأمور عند ملف نشاطاته غير العسكرية. كونه جنرالاً، لم يكن يعني له إلا أن يدفع بغريزة المحارب إلى أقصى مداها، وأن يقبل الذهاب إلى قمة المغامرة والجرأة المدمرة. فالتطلع إلى شعور أقصى ليس إلا التطلع إلى القوة، وهو الأكثر حميمية وعمقا في حياة حالم. لكن الفرق كبير بين الجشع إلى السلطة ومآثر الشجاعة والبطولة، التي تبني الأوطان وتكفل أمجادها. من هنا يستمد أمير زوالي لقبه "كولونيل الأزمنة الضائعة، أمضى الكولونيل سنتين في صيد النوارس وحرقها بمساعدة كلبه العجوز، ليتلقى بعدهما أمر المغادرة بما يوجب عليه عندئذ مواجهة عجزه متمثلا في نورسة وردية متحدية تذكّره بالعرق السيئ الذي غادر الجبال ليجد نفسه فجأة أمام ثروة عليه أن يديرها، وبلاداً عليه أن يحكمها، فولد العرق المضاد له، وهو أشد فتكا منه.
سيمضي العرقان سريعا إلى الفناء لأنهما سيتقاتلان في الهباء، كما تنبأ الولي عبد الرحمن المحجوب: الجيل الجديد منهم سوف يحرق الأرض الحية، والثاني سيقتسم الرماد، والأجيال التالية ستموت من الجوع والطاعون وأمراض قديمة أخرى سوف تعود مصحوبة بكل نصيبها من
المصائب.

أنهى الكولونيل عجزه باستخدام الطلقة الثمينة التي تعود إلى عام 1954، طلقة اللاتفاهمات كلها والتمزقات كلها، الطلقة المخصصة لقتله شخصيا، كونه من يعيش ويتنفس بمحض مصادفة توقف الحرب. هذه الطلقة قسمة وجب تنفيذها في حال من الفرح والخيار

مدخل

الحقيقي، لأنها تختتم عصرا عظيما، مات الناس فيه بعظمة لا مثيل لها، وكان يعدّ لهم دفن يليق بالأبطال. أما موت الكولونيل فغلّفه النسيان، مما دفع نيتشه الى تذكيره بأن العظمة تبنى على الإرادة المطلقة التي نقبل بوساطتها دمارنا الذاتي. فوحدها الساعات الكارثية من التاريخ تجلي عظمة الإنسان. أما خشية الكولونيل من لقب الطاغية فلا معنى لها، لأن الطاغية في أخلاقية العبيد هو من يفرض الخوف، أما في أخلاقيات السادة، فالطيب هو من يفرض احترامه. وكلما ساد نظام العبيد، عمدت اللغة إلى التقريب بين كلمتَي "طيبين" و"أغبياء". بذلك يكون نيتشه قد وجد في الكولونيل تطبيقه الجنوني ومتاهته يذهب واسيني الأعرج إلى أن الفكر الفقير هو الذي يولد الوضاعة، أي الحرب التي ليس لها اسم، مما يعطي الموت الحقيقي صفة الحرمان من الخصوصية الفردية. كحال الفنانة عايشة التي بتروا لسانها كي لا تتحدث، مما جعلها سيدة لكل الأزمنة التي ليس لها أسماء ولا هويات ظاهرة. أما تمثالها الذي يجسد كلب الكولونيل بهيئة عدوانية وحشية، فيختصر تحديق الانتهازيين الجدد في مراياهم العاتمة، مرايا الضرير التي تنبئ عن الموت كثابت وطني وحيد.

الفصل الأول
تقنيات الكتابة الروائية

الشخصية:

1/ مفهومها:

لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة (شخص) شخص: الشخص جماعة شخص للإنسان وغيره، مذكّر والجمع أشخاص وشخوص وشِيخاصٌ.

قول عمر بن أبي ربيعة:

فكان مجاني دون من كنت أتّقي * ثلاث شخوص كاعبان ومعصر

فغنه أثبتَ الشخص أراد به المرأة.

" والشخص سواء الأنسان وغيره تراه من بعيد وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه"[1].

وأيضاً تعني من وراء الاصطناع تركيب، (ش، خ، ص) ضمن ما يعنيه التعبير عن قيمة حيّة عاقلة ناطقة فكلن المعنى إظهار شيء وإخراجهُ وتمثيلهُ وعكساً لقيمته"[2].

اصطلاحا:

الشخصيّة هي كل مشارك في أحداث الحكاية سلبا أو إيجابا، أمّا من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات بل يكون جزءا من الوصف، الشخصيّة عنصر مصنوع مخترع ككل عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها و يصوّرُ أفعالها وينقل أفكارها وأقوالها"[3].

والشخصيّة عند تودوروف هي مجموعة الصفات التي كانت محمولة للفاعل من خلال الحكي، ويمكن أن يكون هذا المجموع منظم أو غير منظم.

قسّم تودوروف الشخصيّة إلى عدّة أصناف:

الشخصيّة والشخص:

---

[1]- عبد المالك مرتاض: في نظر الرواية، ص 75.
[2]المرجع نفسه ، ص.75
[3]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية: ص113، 114.

حيث يقول: "من العبث رفضُ كلّ علاقة بين الشخصيّة والشخص، تمثل الشخصيّات أشخاصاً تبعا لظروف خاصّة بالتخييل"[1].

الشخصيّة والرؤيا:

أراد نقاد القرن العشرين اختزال مشكل الشخصية في مشكل الرؤيا أو في مشكل وجهة النظر، حيث نجد مكان للعالم الخيالي الكلاسيكي المستقر سلسلة من الرؤى كلها غير يقينيّة فهي أكثر من ذلك تخبرها عن ملكة الإدراك والفهم.

الشخصية وعلم النفس:

هذه العلاقة هي ما تميّز الرِواية النفسيّة يمكن أن تكون واضحة لكن الشخصيّة تستلزم تدخّلاً لعلم النفس بالضرورة[2].

2/ أنواع الشخصيّة:

الشخصية المدورة:

هي تلك الحركيّة المعقدة التي لا تستقرّ على حال ولا تصطلي لها نار، ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقا ماذا سيؤول إليها أمرها لأنها متغيرة الأحوال ومتبدّلة الأطوار.

الشخصية المسطّحة:

هي تلك الشخصيّة البسيطة التي تمضي على حال، لا تكاد تتغيّر ولا تتبدّل في عواطفها و مواقفها وأطوار حياتها عامّة[3].

3/ أهمية الشخصيّة:

يولي النقد الروائي للشخصيّة أهميّة خاصّة بوصفها تقنية ضروريّة للرواية والسرد القصصي، وإن بدا ذلك من خلال وجهة نظر والآراء النقدية المختلفة حول الشخصيّة الروائية، فالتقليديّون يرون أن الشخصيّة الروائية بمثابة كائن حيّ وينظرون إلى الحدث الروائي بكونه نتاجا لحركة الشخصيّة، وكأنه جنسٌ من هذا التاريخ وهذا يعني أن الرواية لا تخلو من مجانسة المجتمع أو مطابقته وأن الشخصيّة صورة دقيقة أو قريبة الدقة من حقيقة المجتمع وواقعه، أمّا النقد الحداثي فيرى أنّ الخطاب الرّوائي هو الرحم الذي تنتجه

[1]- تزفيطان تودوروف: مفاهيم سردية، ، ص 72.
[2]-عبد المالك مرتاض :في نظرية الرواية، ص.89
[3]- عبد المالك مرتاض: في نظريّة الرواية، المرجع السّابق، ص 89.

الشخصيّات و يعقد علاقة متماسكة بين هذين العنصرين بحيث المتمثل الحماسي والعاطفي، لإحياء أساس هذه العلاقة[1].

الزمن:

1/ مفهوم الزمن:

لغة:

جاء في القاموس المحيط أن الزمن " اِسم لقليل الوقت وكثيره والجمع أزمان وأزمنة وأزمن"[2].

وكذا جاء في لسان العرب أن الزمان "زمان الرطب والفاكهة وزمان الحر والبرد ويكون الزمن شهرين إلى ستة أشهر، والزمن يقع على فصل من فصول السنة وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبهه وأزمن الشيء طال عليه الزمان وأزمن بالمكان ٌام به زماناً[3]. بمعنى مكث فيه كل الوقت وبقي فيه.

وبالنظر إلى المعنى اللغوي للزمن نجده مرتبطا بالحدث، إن الزمن في الحقل الدلالي الذي تحتفظ به اللغة العربية إلى اليوم هو زمن مندمج في الحدث، بمعنى أنه يتجدد بوقائع حياة الإنسان وظواهر الطبيعة وحوادثها وليس العكس[4].

ما يلاحظُ على التعريفات اللغوية السابقة أن الزمن يرتبطُ بحياة الإنسان ومرتبط بالحدث.

اصطلاحا:

اهتمت الدراسات بالزمن في جميع العلوم على الرغم من اختلاف مناهجها وموضوعاتها، بحيث اختلف المعجمين العرب اختلافاً شديداً في تحديد مدى الزمن، بحيث منهم من يجعله دالاً ّ على الابان..."عاس" زمن الجرد أو زمن البرد، ومنهم من يجعله مرادفًا للدّهر، كما يجعل الدّهر مرادفًا له، ولكنهم في معظمهم يجنحون به للأقصر مدر للدهر[5]

---

[1]- أحمد شعت: بناء الشخصيّة في الرواية" الجواف" لعزت الغزاوي، مجلة جامعة الخليل للبحوث، جامعة الأقصى-غزة-فلسطين-، ج 5 ، العدد 2، 2010، ص2.

[2]- الفيروز آبادي: مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، ج2: ط2، شركة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، 1952، ص233-234.

[3]- ابن منظور: ، لسان العرب، مجلد 6، ط2، دار إحياء التراث، بيروت، لبنان، 1992.

[4]- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،

[5]- أحمد شعث: بناء الشخصيّة في رواية" الحواف" لعزت الغزاوي، مجلة جامعة الخليل للبحوث، جامعة الأقصى-غزة-فلسطين-، مج 5العدد 2،2010، ص2.

والزمن عند أندري لالاند: "متصوّرٌ على أنه ضرب من الخيط المتحرك الذي يجري الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبدا في مواجهة الحاضر"، في حين ينظر غيو إلى الزّمن على أنه: "لا يتشكّل إلاّ حينَ تكون الأشياء مهيّأة على خيط بحيث لا يكون إلاّ بعد واحدٍ من الطّول"[1].

أمّا مفهوم الزمن الفلسفي: " هو كل ما يمضي بالتعارض مع كل ما يبقى، إذا السّرمديّة لا توجد بحذافيرها في الزمن، بينما الزّمنُ يوجدُ فيهاَ"

كما عرض الأشاعرة بأنّه: "متجدّد معلوم يقدر بهِ متجدّد موهوب"، وقد لاحظنا أنّ الزمن لم يظهر في القرآن الكريم، من حيث ذكر الدّهر مرّتين[2].

2/ أنواع الزمن:

الزمن الطّبيعي (الموضوعي):

"ينقسم الزمن الطبيعي بحركته المتقدمة إلى الأمام باتجاه الآني ولا يعود إلى الوراء، والزمن الطّبيعي لا يمكن تحديده، عن طريق الخبرة، إنما هو مفهوم عام وموضوعّي"[3]

" لذا تتعامل مع الزّمن كتدفق أحادي الاتجاه وغير عكسي، شبيه الشارع وحيد الاتجاه، كما ضرب مثلا في التاريخ العربي بعدم إمكانية السباحة مرتين في النهر الواحد، لأنّ المياه تتدفقُ باستمرار"[4]

"ويتجلى الزمن في تعاقب الفصول واللّيل والنهار وبدء الحياة من الميلاد وإلى الموت. فهذه المظاهر كلما تبرز في وجود الأرض (المكان)، أي يتحرّك الزمان ويتعاقب مجدا الطبيعة الأرضيّة نتيجة الحركة، وهذا التّجدد يكرّر نفسه فالفضول الأربعة تبقى أربعة لا تزيد ولا تنقص، وهذا التكرار صفة ثالثة للزمن، تضاف إلى صفتي الحركة والدوران"[5].

---

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996، ص172.

[2]- المرجعالسابق، ص172.

[3]- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2004، ص23

[4]- أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربيّة المعاصرة، المؤسسة العامة المصريّة للدراسات والنشر والتوزيع، ط01، بيروت، 2004، ص23.

[5]- المرجع السّابق، ص2.

الزمن النفسي:

يمتلك الإنسان زمنه النفسي الخاص، المتصل بوعيه ووجدانه وخبرته الذاتيّة، " فهو نتاج حركات أو تجارب الأفراد، وهم فيه مختلفون، حتى أنّنا يمكن أن نقول إنّ لكل منّا زمناً خاصاً به، يتوقف على حركته وخبرته الذاتيّة، فالزمن النفسي لا يخضع لقياس الساعة، مثل ما يخضع الزمن لموضوعي، وذلك باعتباره زمناً ذاتياً يقيسهُ بحالته الشعورية[1].

كما أنّ الزمن النفسي بمفهوم برغسون: "أن الزمن معطى مباشر في وجداننا لأننا نعيش في كل لحظات حياتنا لكننا قد لا نستطيع تحديده، و ذلك لأن الزمن كامن في وعي الإنسان وفي خبرته ووجدانه"[2].

3/ الزمن في الرواية:

للزمن في الرّواية أهميّة فنيّة باعتباره عنصرا أساسيا في تشكيل البنية الروائيّة وتجسيد رؤيتها، فهو يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها[3].

أي كل ما يحدث في الرواية من داخلها وفي خارجها، يتمّ عبر الزّمن، ومن خلاله، فالزّمن يعتبر المحور الأساسي المميّز للنصوص الحكائيّة، بشكل عام فهو صورة قبلية تربط المقاطع الحكائيّة فيما بينها في نسيج زمني.

كمّا أنّ الزّمن الروائي يتوفر على استعمالات حكائيّة الزّمن، تكون في خدمة السّرد الرّوائي وتخضع للشروط الخطابيّة والجماليّة[4].

الزّمن الروائي هو صيرورة الأحداث الرّوائية المتتابعة وفق منظومة لغوية معنوية بغية التعبير عن الواقع الحياتي المعيشي وفق الزمن المعيشي وفق الزمن الواقعي أو السيكولوجي أو الفلسفي[5].

4/ الزمن عند بعض الروائيين:

فالان روب جريد:

---

[1]- مها حسن القصراوي، المرجع السّابق، ص23.
[2]- مراد ع الرحمان، بناء الزمن في الرّواية المعاصرة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، د ط، مصر، 1997، ص06.
[3]- مها حسن القصراوي، الزّمن في الرواية العربيّة، المرجع السّابق، ص 42.
[4]- المرجع نفسه، ص4.
[5]- مراد ع الرحمان مبروك، المرجع السّابق، ص10.

يذهب إلى أن الزمن الروائي هو المدّة الزمنيّة التي تستغرقها عمليّة قراءة الرّواية لأن زمن الرواية ينتهي بمجرّد الانتهاء من القراءة[1]

فالزمن من وجهة نظره لا يتعلق بزّمن يمرّ لأن الحركات على العكس من ذلك ليست متقدّمة إلا جامدة في لحظة[2].

أي أنّ الرّواية الجديدة تنكر أيّ تماثل أو انعكاسها للزمن الواقعي، لأنها تعتمدُ على زمن واحد وهو زمن الحاضر أو زمن الخطاب[3]

وهذا يعني أنه انحصر في زمن القراءة وهو زمن غير دقيق للاختلاف من زمن للآخر وأغفل الزمن الواقعي في الرّواية.

ميشال بوتور:

يقدم ميشال احد روّاد الرواية الجديدة في فرنسا رؤية جديدة لتقسيمات الزّمن الرّوائي، تتجلى في زمن المغامرة وزمن الكتابة وزمن القراءة.[4]

وافترض أن مدّة هذه الأزمنة تتقلص تدريجيًّا من الواحد إلى الآخر. فالكاتب مثلاً يقدم خلاصة وجيزة لأحداث وقعت في سنتين (زمن المغامرة) وربما يكون استغرق في كتابتها ساعتين (زمن الكتابة) بينما تستطيع قراءتها في دقيقتين(زمن القراءة)[5].

الزمن في الدراسات العربية:

الزمن في الدراسات العربيّة:عرف عدّة تقسيمات واتجاهات بحسب اختلاف الباحثين ومن أهمهم الباحث والناقد المغربي (سعد يقطين) الذي جعل تقسيم الزمن ثلاثي:زمن القصّة،زمن الخطاب، وزمن النص.

زمن القصة:

وهو زمن المادة الحكائيّة في شكلها ما قبل الخطابي، إنّه زمن أحداث القصّة في علاقتها بالشخصيّات والفواعل (الزمن الصرّفي).

زمن الخطاب:

---

[1]- مها حسن القصراوي، الزّمن في الرّواية العربيّة، ، ص49.
[2]- سعيد يقطيني، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربيّ للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط03.
[3]- عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرّواية المعاصرة، ص9.
[4]- مها حسن، الزمن في الرّواية العربيّة، المرجع السّابق، ص49.
[4]- حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط02، الدار البيضاء، المغرب، 2009، ص144.
[5]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص49.

هو الزمن الذي تُعطى فيه القصّة زمنيتّها الخاصّة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الرّاوي والمروي له(الزمن الذّحوي).

زمن النص:

هو الزمن الذي يتجسّد أوّلاً من خلال الكتابة التي يقوم بها الباحث في لحظة زمنيّة مختلفة عن زمن القصّة أو الخطاب.... وهو ثانيًا زمن تلقي النص من لدن القارئ في لحظة زمنيّة مختلفة عن باقي الأزمنة وان كانت تتمّ من خلالها أيضًا (زمن القراءة) إذّنا من خلال تعالق زمن الكتابة بزمن القراءة تجدنا أمام ما نسمّيه زمن النص[1].

يميّز الباحثون في السرديّات البنيويّة في الحكي بين مستويين اثنين للزمن هما:

القصّة:

هو زمن وقوع الحدث المروي في القصّة، ويخضع زمن القصة للتتابع المنطقي.

زمن السّرد:

وهو الزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصّة ويكون بالضرورة مطابقًا لزمن القصّة، وبعض الباحثين يستعملون زمن الخطابة بدل مفهوم زمن السَرد[2].

إن زمن القصّة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيّد زمن السّرد بهذا التتابع، ويمكن التمييز هنا بين زمنين على الشكل التالي:

أ ← ب ← ج ← د

إنّ سرد هذه الأحداث في الرواية، يمكن أن يتّخذ مثلا الشكل التالي:

ج ← د ← ب ← أ

وهكذا يحدث ما يسمى: « مفارقة زمن السرد» مع زمن القصّة[3] ويرى بعض النقاد الرّواية البنائيّة أنّه: «عندما لا يتطابق نظام السّرد مع نظام القصّة فإننا نقول أنّ الرّاوي يولد مفارقة سرديّة»[4]

3/ المفارقات السرديّة:

تحدث عندما يخالف زمن السّرد ترتيب أحداث القصّة سواء بتقديم حدث على آخر أو استرجاع، أو استباق حدث قبل وقوعه[5].

---

[1]- المرجع السابق،ص49

[2]- محمد بو عزّة، تحليل النص السّردي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص87.

[3]- حمدان الحميداني، بنية النص السّردي، ص73.

[4]- المرجع نفسه، ص75.

[5]- محمد بو عزّة، تحليل النص السّردي، ص88.

ذلك أن الرّاوي قد يبدأ السّرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصّة لكنه يقطع بعد ذلك السّرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السّرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصّة.

وهكذا فإن المفارقة إمّا أن تكون استرجاعًا للأحداث الماضية أو تكون استباقا لأحداث لاحقة[1]، وكل مفارقة سرديّة يكون لها مدى (Protéle) واتساع (Pamplitude) فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السّرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقفة يقول جيرار جنيت حول هذه النقطة بالذات: "إن المفارقة يمكنها أن تعود إلى الماضي أو إلى المستقبل و تكون قريبة أو بعيدة عن لحظة الحاضر" أي عن لحظة القصّة التي يتوقف فيها السّرد من أجل أن يفسح المكان لتلك المفارقة[2].

الاسترجاع:

استرجاع الراوي للأحداث السابقة التي سبق حدوثها لحظة السّرد في زمن الحاضر أو في اللّحظة الآتية للسّرد، وغالبا ما يستخدم فيها الراوي الصيغة الماضيّة، لكونه يسردُ أحداثا ماضية، على أن هذه الصيغة تتغير وفقا لطرف السّارد"[3]كما أنّ الاسترجاع يروي للقارئ فيما بعد ما قد وقع من قبل"[4].

أنواعه:

الاسترجاع الخارجي:

هو الذي يعود إلى ما وراء الإنتاجيّة، وبالتالي لا يتقاطع مع السّرد الأولي، الذي يتموقع بعد الإنتاجيّة، لذلك نجده يسير على خط زمني مستقل و خاصة به ومنه فهو يحمل وظيفة تفسيريّة لا بنائيّة[5].

الاسترجاع الداخلي:

هو الذي يلتزم خط زمن السّرد الأول، وينقسم بالنظر إلى علاقته مع هذا المستوي إلى:

استرجاع داخلي متباين حكائيًّا:

وهو الذي يلتزم خط زمن السّرد الحكائي، لكنه يحمل مضمونا سرديًّا، مخالفا لمضمون السّرد الأولي حالته إدخال شخصيّة روائيّة، يقوم السّارد بتوضيح خلفيتها.

---

[1]- حمدان الحميداني، بنية النص السّردي، ، ص74.
[2]- المرجع نفسه، ص74.
[3]- مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرّواية العربيّة المعاصرة، ص24.
[4]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي المعاصر، ص88.
[5]- عمر عاشور: البنية السردية، عن الطيب صالح، دار هومة للطباعة والتوزيع، د ط، الجزائر، 2010، ص18.

استرجاع داخلي متجانس حكائيًّا:

وهو الذي يسير تماما على خط الزمن السردي الأول.

الاستباق:

استباق الراوي للأحداث المستقبليّة التي لم تقع بعد في زمن الحاضر أو اللحظة الآتية وغالبا يستخدم فيها الراوي الصيّغ الدالة على المستقبل لكونه يسرد أحداثًا لم تقع بعد على أنّ هذه الصيغة تتغير وفقا لطريقة السّارد الراوي[1]، والإستباق كذلك هو إعلان السّارد مسبقا عمّا سيحدث قبل حدوثه[2].

ويعد الاستباق عمليّة سرديّة تتمثل في إيراد حدثٍ أو الإشارة إليه مسبقا وهذه العمليّة تسمى في النقد التقليدي سبق الأحداث[3].

04/ نظام السّرد (الإيقاع):

دراسة نظام السّرد تعني دراسة العلاقات بين زمن الحكي وطول النص، حيث أن الزمن يقاس بالثواني والسنين والطول بالجمل والصفحات، وذلك قصد استقصاء التغيرات التي تطرأ على سرعة السّرد من تعجيل وتبطئه، وهو ما يسمّى بالديمومة[4].

واقترح جيرار جنيت التقنيات الحكائية التالية:

الخلاصة، الاستراحة، القطع، والمشهد[5] وفي كل هذه الحالات يخرج الزمن عن تطوره الطبيعي إمّا أنّ يتوقف تمامًا، أو يتسارع أو يتساوى تبعا للضرورة السرديّة.

---

[1]- مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية العربيّة المعاصرة، ص66.
[2]- محمد بوعزة، تحليل النص السّردي، المرجع السّابق، ص89.
[3]- عمر عاشور، البنية السردية، عند الطيب الصالح، المرجع ،ص200.
[4]- عمر عاشور، البنية السّردية عند الطيب الصالح، المرجع ، ص22.
[5]- حمدان الحميداني، بنية النص السّردي، ، ص76.

الخلاصة:

وتعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنّها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزلها في صفحات أو أسطر أو كلماتٍ قليلة دون التعرض للتفاصيل1.

وهي أيضا أن يسرد الكاتب الراوي أحداثًا ووقائع جرت في مدة زمنية طويلة في صفحات قليلة أو بضع فقرات، أو في جمل معدودة، أي أنّه لا يعتمد على التفاصيل، بل يمر على الفترة الزمنيّة مرورا سريعًا لعدم أهميتها.

الاستراحة:

أما الاستراحة فتكون في مكان السّرد الروائي، توقفات معينة يحدثها الراوي يسبب لجوئه للوصف، فالوصف عادة يقضي انقطاع الصّيرورة الزمنيّة ويعطِّلُ حركيتها2

وتحدث الاستراحة عندما يوقف الكاتب تطورات زمنيّة أي «تتحقق عندما لا يتطابق أيُّ زمن وظيفي مع زمن الخطاب» وتصادف هذه التوقعات الزمنيّة أثناء الوصف أو الخواطر أو كلما يسميها جيرار جينيت «الوقفات الوصفية»3.

ج) القطع (الحذف):

الحذف ويسمّى كذلك القطع وهو حذف فترة زمنيّة طويلة أو قصيرة من زمن القصّة، أي أن يقفز الروائي على مرحلة أو مراحل روائيّة، ويكتفي بالإشارة لذلك بعبارات مثل:

" بعد مدة زمنيّة" أو مثل: "مرّت سنوات عديدة"، وما إلى ذلك من عبارات تدلُّ على الحذف الزماني، وقد يحدث أن، يكون هذا الحذف ضمنيّا لا يصرّح به الكاتب مباشرة وإنمّا يكشفه القارئ.

والقطع هو تجاوز الروائيين بعض المراحل من القصّة، دون الإشارة لشيء منها ويكتفي عادة بالقول:" ومرّت سنتان" أو "انقضى زمن طويلٌ وعاد البطل من غيبته" ويتضح من هذين المثالين أنّ القطع إما أن يكون محدّدًا أو غير محدود4.

والقطع عند جيرار جنيت أنواع هي:

القطع المحدّد:

وهو الذي ينصّ على مدّة كقولنا: «بعد مدّة كذا».

1- المرجع نفسه، ص76.
2- المرجع نفسه، ص76.
3- المرجع السّابق، ص106.
4- حمدان الحميداني، بنية النصّ السّردي، ص77.

القطع غير المحدّد:

وهو الذي يشار إليه ولا ينصّ على مدّته كقولنا:«بعد مدّة».1

د) المشهد:

يقصد بالمشهد المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات، في تضاعف السّرد، إنّ المشاهد تمثل بشكل عام، في لحظة بناء يتطابق فيها زمن السّرد بزمن القصّة من حيث مدة الاستغراق

والمشهد هو حالة توافق تامّ بين حركة الزمن وحركة السّرد، حيث يتحرك الزمن أفقيًّا وعموديًّا، بنفس حركة الحكاية، فتتساوى بذلك المسافة الزمنيّة (مستوى الحكاية)، والمسافة الكتابية (مستوى النص) وهذا لا يأتي في الحقيقة إلاّ في حالة الخطاب و الأسلوب المباشر، (الديالوج والمنولوج) لذلك يسمّى المشهد بالطّريقة الدّراسيّة في كتابة القصّة2

لقد وضع جيرار جينيت هذه التقنية في التطابق، أو يكاد زمن الحدث بزمن السّرد، وهو يناقض (الخلاصة) لأنّ المشهد عبارة عن قصّ مفصل والخلاصة عبارة عن قصّ ملخصّ، ممّا يؤدّي إلى تعارض المحتوى الدرامي، والمحتوى غير الدرامي وأنّ: «الأزمنة القويّة للفعل تصادف الحالات الأكثر كثافة للقصّة في حين الأزمنة الضّعيفة تكون ملخّصة بخطوط عريضة مصوّرة من بعيد ، تصادف هذه الزمنيّة في المقاطع الحواريّة والمشهد في السرد هو أقرب المقاطع الرّوائيّة إلى تطابق الحوار مع القصّة»3

5/ أهمية الزمن:

"يمثل الزمن عنصرًا من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص، فإذا كان الأدب يعتبر فنًّا زمنيًّا، فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن"4

يمثل الزمن محور الرواية، وعمودها الفقري الذي يشد أجزائها، كما محور الحياة ونسيجها، والرواية فن الحياة، فالأدب مثل الموسيقى هو فن زماني، لذلك يعد الزمن بوجوهه المختلفة عاملا أساسيًا في تقنية الرواية: ذلك لأن لكل رواية زمنها الخاص5

1- عمر عاشور، البنية السّرديّة عند الطيّب صالح، ص24.
2- عمر عاشور، البنية السّرديّة عند الطيّب صالح، ص22.
3- إدريس بودينة، الرؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص109.
4- سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة في «ثلاثية» نجيب محفوظ، دط، مكتبة الأسرة، ص37.
5- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 36.

تقنيات الكتابة الروائية

إن الزمن عنصر أساسي في العمل الأدبي و بخاصة الرواية وعلاقتها به علاقة مزدوجة، فهي تتشكل داخل الزمن، ومن ثم يصاغ الزمن في داخلها، ويقدمها عن طريق اللغة المشحونة بإشاعات فكرية وعاطفية[1].

ومن هنا تأتي أهميته عنصرا بنائيا، حيث أنه يؤثر في العناصر الأخرى، وينعكس عليها.[2]

[1]- صبيحة عودة زعرب: غسان كنفاني جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص38.
[2]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص38.

المكان:

لغة:

نجد في القاموس العربي لمصطلح: الفضاء والمكان عند ابن منظور في مادة: "فضاء" ما نصه الفضاء، المكان الواسع من الأرض والفعل يفضو فضوا فهو فاض، والفضاء الخالي الواسع من الأرض (...)، الفضاء ما استوى من الأرض واتسع، قال: والصحراء فضاء.

في حين يرى أن "المكان" هو الموضع والجمع أمكنة كقذال وأقذلة وأماكن جمع الجمع(...) المكان والمكانة واحد(...) مكان في أصل تقدير الفعل مفعل، غير أنه لما كثر أجروه في التعريف مجرى فعال الكينونة الشيء فيه[1].

-كما ورد ذكره في القرآن الكريم حيث قال تعالى: " فحملته فانتبذت به مكانًا قصيًا"[2].

-ويضيف أحمد رضا: «المكان الموضع الحاوي للشيء جمع أمكنة، ومكن وجمع الجمع أماكن»[3].

-من خلال التطرق إلى المفاهيم اللغوية حول الفضاء والمكان يتبيّن لنا أن الفضاء أشمل وأوسع من المكان، فالفضاء هو المكان الخالي من الأرض وأن الفضاء يتفق مع المكان ويطلق عليه.

اصطلاحا:

"المقصود بالمكان في الرواية هو الفضاء التخيليّ الذي يصنعه الروائي من كلمات ويضعه بإطار تجري فيه الأحداث"[4].

"يمثل المكان مكوّناً محوريًّا في بنية السّرد بحيث لا يمكن تصور الحكاية بدون مكان فلا وجود للأحداث خارج المكان، ذلك أن كلّ الحدث يأخذ وخوده في مكانٍ وزمان معيّن"[5].

يُعرّفُ الباحث السِّيميائي «لوتمان» المكان بقوله: "مجموعة من الأشياء المتجانسة من حالات أو وظائف أو أشكال متغيّرة تقوم بينها علاقة شبيهة بالعلاقات المكانيّة المألوفة العاديّة مثل اتصال المسافة"[6].

---

[1]- إبن منظور: لسان العرب، المجلد 7، ص117.
[2]-سورة مريم، الآية:22.
[3]-أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، دط، دار الأمل، 2009، ص29.
[4]- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربيّة، ص109.
[5]- عمر عاشور، البنية السرديّة عند الطيّب صالح، ص29.
[6]- محمد بوعزّة، تحليل النصّ السّردي، ص99.

والمكان كما يرى غاستون باشلار: "هو المكان الأليف وذلك البيت الذي ولدنا فيه أي بيت الطّفولة إذّه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة وتشكل فيه خيالنا.

فالمكانيّة في الأدب هي الصّورة الفنية التي تذكرنا وتبعث فينا الذّكريات بين الطفولة ومكانيّة الأدب العظيم وتدور حول المحور...[1]

والمكان الروائي عند مصطفى الضّبْع: "هو المكان اللفظي المتخيّل أي المكان الذي تصنعه اللّغة خدمة للروائي.

الفضاء SPACE: هو مجموعة الأمكنة الرّوائيّة، وإطارها المتحرّك.[2]

أنواع المكان:

الفضاء الجغرافي GEOGRAPHICAL SPACE:

وهو مكان يتجه الحكي محدود جغرافيًّا قابل للإدراك والتخيّل حيثُ يتحرّك فيه الأبطال أو يفترض أنهم يتحركون فيه.

الفضاء الدلالي SEMANTIC SPACE:

وهو الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدّلالة المجازيّة بشكل عام.

الفضاء النصّيTEXTUE SPACE :

وهو الفضاء المكاني الذي تشغله الكتابة على الأوراق (طريقة تصميم الغلاف وتغير الحروف المطبعيّة وتشكيل العناوين، وهو مكان محدود تتحرك فيه عين القارئ[3].

الفضاء بوصفه متطوّرًا روائيًا:

ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكتابة بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح[4].

أهميّة المكان:

---

[1]- المرجع نفسه، ص99.
[2]- مصطفى الضبع استراتيجية المكان دراسة في جماليات المكان في السّرد العربي الهيئة العامة لقصر الثقافة، اكتوبر
[3]- المرجع السابق، ص76.
[4]- المرجع نفسه، ص76.

يُعَدُ المكان دعامة من دعامات البناء القصصي إذ يساعد على التفكير والتركيز والإدراك العقلي للأشياء[1]، وتوظيف المكان في الإبداع القصصي من الوسائل الجماليّة ذات التصورات البعيدة لما يحمله من ملامح ذاتيّة وسمات إبداعيّة وعواطف إنسانية، وتجارب اجتماعية تجعل العمل متكاملا في بنيته، هكذا يصبح المكان مكوّنا قصصيّا جوهريّا وعنصر متحكّم في الوظيفة الحكائيّة والرّمزيّة فهو يتخذ أشكالاً وتصورات ويتضمن معاني عديدة في غالب الأحيان ويكون الهدف من القصة بأكملها.[2]

إن تشخيص المكان في الرّواية هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع بمعنى يوهم بواقعيتها إنّه يقوم بالدّور نفسه الذي يقوم به الديكور أو الخشبة في المسرح، وطبيعي أنّ أي حدث لا يمكن أن يتصوّر وقوعه إلاّ ضمن إطار مكاني معيّن[3].

"والمكان هو هويّة العمل الأدبي الذي افتقد المكانيّة يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته"[4]، وتأسيسا على ذلك يمكن النظر إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات و الرؤى ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها و تشيد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث[5].

علاقة الزّمان بالمكان:

عندما نتحدث عن المكان تتبادر إلى ذهننا مباشرة كلمة "زمان" بل عنصر الزّمان، فهو أيضًا مكوّن أساسي للقصّة وكان الثاني يكمل الأوّل والأول يستغني عن الثاني، حتى إن الدراسات الحديثة اختصرتهما، هي: الزّمكان على الرغم من المكان يدرك إدراكا حسيّا، والزّمان يدرك إدراك غير مباشر ومن خلال فعله في الأشياء فهما عنصران يتداخلان تداخلا مباشرًا ومتكاملاً في شخصيات القصّة وأحداثها[6].

وهناك علاقة بين هذين العنصرين رغم تباين طريقتي الإدراك لهاتين، انطلاقًا من الأشياء الحاملة لفعل الزّمن، فهي نفس المادّة الخام التي تدخل في بناء المكان في الرّواية، وهو ما يجعل من وصف الأمكنة والمشاهد الطبيعية وصفًا للزّمن، أي أنّ الزّمن يمتد بعيدا في المكان[7].

---

[1]- وريدة عبود، المكان في القصّة الجزائريّة الثورية، دار الأمل للطباعة والنشر، ص34.
[2]- المرجع السابق، ص34.
[3]- عمار عاشور، البنية السّردية عند الطيّب صالح، ص30.
[4]- صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السّرد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط01، 2003، ص13.
[5]- حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، المرجع السّابق، ص32.
[6]- وريدة عبود، المكان في القصّة القصيرة الجزائرية الذّوريّة، ص30.
[7]- عمر عاشور، البنية السّرديّة عند الطيّب صالح، ص81

وتمكن الاصطلاح عليها بمصطلح لفظ البيئة «فبيئة القصّة هي حقيقتها الزّمانية والمكانيّة، أي كل ما يتصل بوسطها الطبيعي، وبأخلاق الشخصيّات وشمائلهم، وأساليبهم في الحياة»[1].

والمكان في مقصورته المغلقة التي لا حصر لها يحتوي على الزّمن مكثّفًا، هذه هي وظيفة المكان، وفي الرّواية فإنّ الزّمان و المكان يرتبطان بعرى وثيقة، كما أنّ العلاقة بينهما وبين عناصر الرّواية الأخرى هي علاقة حميمية[2].

[1]- المرجع السّابق، ص30.
[2]- أحمد محمد النعيمي، إيقاع الزّمن في الرّواية العربيّة المعاصرة، ص81..

الجانب التطبيقي

الفصل الثاني
تجليات الشخصية والزمكان في الرواية

I. تحليل الشخصية:

تنقسم الشخصيّة إلى أقسام:

شخصيّات رئيسية، وشخصيّات ثانويّة، وهامشيّة معارضة.

الشخصيّات الرئيسيّة:

شخصيّة الكولونيل أمير زوالي:

الكولونيل أمير زوالي هكذا ورد اسمه في الرواية وهو بطل رواية: "مرايا الضّرير"، حيث ارتبطت به احداث الرواية، ويتحدث عنه السّارد قائلا: "...هو الذي يشارك في جميع الحروب الوطنيّة والدّولية، من الحرب العالميّة الثانية إلى جميع الحلفاء، مرورًا بالثورة الوطنيّة، عندمَا ترك خلفه رتبة ضابط في الجيش الفرنسي وفرّ في عام 1956 ليتأرجح بين المصاليّين والـ MNA والـFLN، قبل أن يستقرّ به المقام مع الأقوى والمؤهّل أكثر للقيام بالمعركة حتّى النّهاية، وحتّى المعركة الصّحراء ضد المغرب في عام 1963، بعيد الاستقلال لأن المصادفة وحدها هي التي شاءت أن يكون في ذلك المكان في تلك الآونة، لكي يقيم حربًا قاسية مع أشقائه الذين لم يكن لديهم ما يفعلونه إلاّ الاعتداء[1]. أمير زوالي هو الذي قضى حياته في خدمة بلاده التي لم تبذل ولو جهدًا لكي تقيه من الموت أو من التهديد، والذي يعتبر بطلا تراجيديًّا، ملائم لمصير أمته التي أغرقها الانتهازيون الجدد في حروب التصفيات الوضعية، وهو الذي بفضله دمّرت الشبكات الشيوعيّة بأكملها كما أخبرنا السّارد بقوله: "وبفضله دمّرت الشبكة الشيوعيّة بأكملها ووضعت في حالة من عدم القدرة على الضرر"[2]

وعن التضحيات التي قدمها الكولونيل من أجل وطنه يقول: "لم تكن هذه حروبا صغيرة، بل كانت حروب إبادة صامتة، وتبع ذلك... ما يزال على قيد الحياة، والانتهازيون الجدد لا يعرفون شيئا من الحقيقة المعروضة أمامهم، لقد صنعنا الحياة من أجلهم، الأعمال القذرة أيضا: لقد تركت جزءا من حياتي في كل حرب من الحروب الكبرى في هذا القرن، حياة كانت يجب أن تكون قصيرة، ولكن ها هي تمتد بقدر لا أعرف كيف أصغه، آثار على الجسد وفي النفس تعود بالتسلسل الألمي، مليئة بصرخات وجوه مفقودة أكمدتها الحرارة والخيبات العديدة التي ليس لها تفسير[3] ولقد خاض الكولونيل عدّة حروب بكل طاعة وولاء مطلق لجميع الرؤساء الذين عرفتهم البلاد، على رغم محاولات كل منهم محو الآخر، وجعل الانتهازيون الجدد للحقيقة المعروضة أمامهم، لا ينفي أن الكولونيل وأقرانه قد صنعوا الحياة من أجلهم، ونهضوا بالأعمال القذرة، التي ارتسمت آثارًا على الجسد والنفس ونجد أن السّارد يصف لنا رحلة الكولونيل بالمعقدة والصعبة قائلا: "رحلة الكولونيل أمير زوالي

---

[1]- واسيني الأعرج: مرايا الضّرير، ط1، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريّة، 2011، ص25-26.
[2]- واسيني الأعرج: مرايا الضّرير، ط1، ص25.
[3]- المصدر نفسه، ص25.

معقدة جدًا، مليئة بالمناطق المظلمة ومزروعة بالأفخاخ، وهو إن لم يعرف السعادة الغامرة، بسبب الظروف السيئة التي وقعت على رأسه كالبارود السيّء الذي لا يقتل ولكنه يعوّق مع تقدم السِّن، فقد عاش بامتلاء بعض المتع وبعض الأمجاد بوصفه رجلا ميدانيًا... يلقبوه: «رجل الانتصارات الميداني»1.

وهكذا كانت حياته مليئة بالمخاطر والمصاعب، فهو لم يعرف السّعادة قط، باستثناء بعض الأمجاد التي حققها باعتباره رجل الانتصارات الميداني كما كان الشيوعيون الذين لطالما قاتلهم، يلقبونه.

شخصية سارة:

تعتبر شخصية سارة من الشخصيّات الرئيسيّة، يتحدث عنها الكولونيل حيث يقول: "كانت سارة جميلة العظماء وحبّ الآلهة، امرأة الحلول القصوى، كانت سارة كل شيء ولا شيء لغزا الصّحراء"2 كانت شخصيّة سارة جريئة

بحيث يزاوج السارد بين العدوين اللدودين ينتشه وفاغنز، فيدفعها إلى تحدّي الذكر في الكولونيل، والتي تحولت إلى قهر كابوسي مقيم لا يفارقه أبدًا، بعد أن أقدم على قتلها حيث يقول: "قاطعت أصابعي العشرة حول عنقها وضغطت بكل قواي، لم تتحرك كما تفعل أي ضحيّة في وثبة خلاصها الأخيرة أمام موت محتّم..."3

ولقد غدت سارة سيدة صمته، لم يكف فاغنز عن السكن بداخله، وباتت محبة هذا الرجل تعني دفع ثمن الحبّ المستحيل.

ج. شخصيّة عايشة البكوشة:

عايشة البكوشة الفنانة التي قطع لها القتلة لسانها وجعلوها خرساء، يصفها الكولونيل حيث يقول: "إن عايشةالبكوشة تلك المرأة اللغز، تشبه سارة بريسكي، وأحيانا عندما ترتدي ثوبا ابيضا، فإنها تشبه نورسة"4 هذه الفنانة التي تعرضت إلى اعتداء وحشي يقول الكولونيل: "... يقولون إن لسانها لم يقطع بل إنها فقدت النطق بسبب الاعتداء الوحشي الذي تعرضت له على يد بعض المجرمين"5 ونتيجة هذا الاعتداء الوحشي أصبحت عايشة خرساء، وذلك بسبب عملها في الفن، والمتمثل في نحتها للغرانيت، وهو العمل الذي أثار ذهول الناس في الإدارة السّياسيّة.

الشخصيّات الثانويّة:

شخصيّة عمتي خدّوج:

1- المصدر نفسه، ص27.
2- واسيني الأعرج: مرايا الضّرير، ط1، ص17، 18.
3- المصدر نفسه، ص123.
4- المصدر نفسه، ص25.
5- واسيني الأعرج: مرايا الضّرير، ط1، ص25.

هي امرأة عجوز ومجاهدة شاركت في الثورة، تعمل كمديرة لمنزل الكولونيل، تقوم بترتيبه وتنظيفه، حيث يقول عنها السّارد: "عمتي خدوج مجاهدة قديمة منذ اللحظة الأولى وزوجة أوائل المحاربين القدامى في الثورة الوطنيّة في المنطقة واحد، ويقول سكان الـ م م ح (المنطقة مشدودة الحراسة) لها إنّ هذه الخدمة مكرمة لها، وعندما استقبلها مسؤول عائلة الثوار الدائمين في الاحتفال الذي أقيم على شرف عمال التنظيمات ومديرات المنازل...[1]

لقد كانت محلّ ثقة الكولونيل، والتي عُثِر عليها فيما بعدُ مذبوحة بعد أن اغتصبها المجرمون وقاموا بالتنكيل بجثتها.

شخصيّة النائب:

هو نائب الكولونيل أمير زوالي وذراعه الأيمن، كان محلّ ثقته وبئر أسراره، وكان يتميّز بالذكاء والشجاعة والجرأة، يتحدث عنه قائلا: "...إنّه الوحيد الذي بوسعه أن يمنحه الثقة العمياء، فقد كان معجبا بحيوية نائبه وشجاعته في المشروح، وهو يفكر جدّيّا في أن يورثه كل شيء في وصيته..."[2] كان يعتمد عليه في كل شيء، وقد كان منبهرًا بمواهبه الإبداعيّة، يصفه قائلا: "...يمتلك مواهب إبداعيّة كبيرة، هؤلاء هم الرجال الذين بوسعهم أن يقوموا بشيء مفيد لوطنهم وربما للبشريّة جمعاء.[3]

ج. شخصيّة وكيل عائلة الثوار الدائمين:

تعتبر شخصية وكيل عائلة الثوار الدائمين من الشخصيّات الثانويّة، كان المسؤول عن شؤون هذه المنظمة التي كان الكولونيل من أعضائها الدائمين.

وهو الذي يعتبره الكولونيل صديقا قديما، والذي أنقذ حياته في السّابق، ليقول الكولونيل: "...لقد أمضيت حياتي كلها في خدمة بلادي التي لم تبذل ولو جهدًا لكي تقيني من الموت... لولا تدخُّل صديق قديم، مجاهد قديم ومسؤول يسمّى مدير المنظمة القويّة لعائلة الثوريين الدائمين"[4].

وهو الذي عرض عليه الترشح للرئاسيات يقول: "...آخر رائعة من روائع الكولونيل حدثت منذ عهد قريب جدًّا، بالضبط مع الانتخابات الرئاسيّة... وصديقة، أهمّ شخص في عائلة الثوار الدائمين هو من أخذ زمام المبادرة في مفاتحته بالأمر: يجب أن تفعل ذلك ليس من أجلك أنت بل من أجل البلاد التي هي في حاجة ماسّة إلى رجال شرفاء و مجرّبين"[5]

[1]- المصدر السابق، ص129.
[2]- المصدر نفسه، ص109.
[3] واسيني الأعرج: مرايا الضّرير، ط1، ص112.
[4]- المصدرنفسه، ص48
[5]- المصدر نفسه، ص 88.

وقد بقي يضغط عليه حتى يقنعه بالترشح للانتخابات، وكان يمدحه كثيرًا يقول: "أنت تعرف أكثر مني ليس لدي تاريخك من المؤكد أن لي أعباء كبرى في الولاية الأولى، ولكني أبقى صغيرًا أمام تجربتك الإنسانية الكبيرة، أنت رجل الظروف الكبرى"[1].

الشخصيات الهامشيّة:

شخصيّة الوالي:

حيث تحدث عنه الروائي عندما حضر معرض الفنانة عايشة البكوشة: "كان لوالي هو الشخص الأكثر فرحا، إذ كان مسرورًا جدًّا من عمله، فهو المسؤول الأول في المنطقة، وربما في البلاد بأكملها، الذي كرّس نفسه للفن وبذل قصارى جهده لتطويره، ولم يتردّد البعض في القول بأنه سيصبح وزير الثقافة المقبل"[2].

إذا فالوالي كان من بين المدعمين لموهبة هذه الفنانة، وهو الذي كان يعمل دائمًا على خدمة الفن وتكريس حياته له، وهو ما جعل الناس يتنبأون بأنه سيصبح وزيرا للثقافة.

شخصيّة سمينا:

حيث وصفه الروائي عندما كان ذاهبًا للقيام بمهمة حراسة الكولونيل يقول: "كان سمينا ظاهرة بحد ذاته...لذا كان يتبع هواه في النوم...ولكن حارسًا شخصيًّا وزنه مائتي كيلوغرام يبقى مأساة بحد ذاتها[3].

أمّا عن عمله فقد كان متفانيا في ذلك، يقول: "كان يصل دائما في وقتٍ مبكّر ويعطي الكولونيل إشارة بوصوله وينزرع أمام الباب كبوّاب مصري"[4].

جـ) جاسم البغدادي:

هو عراقي الجنسيّة، كان يقوم بنحت رسوم خطيّة وأسماء، وقد كان بارعا في ذلك، بصفته نائب الكولونيل قائلا: "...البغدادي جاسم، لا حتى الآن، إنه يقوم بكل ما يطلب منه، وينحت رسومًا خطيّة وأسماء، إن له يدًا ذهبيّة، مشكلاته السياسيّة الخطرة ترغمه على الصمت المطبق، ولا يمكن أن تجدّد بطاقة إقامته بوصفه أجنبيًّا إلاّ بتدخلّ منّا"[5]

والذي كان يقوم بتزيين التابوت ونحت اسم الفقيد عليه وقد كان بارعًا في ذلك.

II.تحليل الزمان:

01/ المفارقات الزمنية:

للمفارقات الزمنية دور كبير في الرواية، فالروائي يخلط ويزاوج في الأحداث فتارة يستبق أحداثا ويتوقعها في المستقبل، وتارة أخرى يرجع بنا إلى الوراء أو بالأحرى للخلف متذكرًّا مواقف أو احداث مضت وفيما يلي عرض لهذه المفارقات:

[1]- المصدر نفسه، ص89.
[2]- واسيني الأعرج: مرايا الضرّير، ط1، ص204.
[3]- المصدر نفسه ص110.
[4]-المصدر نفسه: ص110.
[5]- واسيني الأعرج: مرايا الضرّير، ط1، ص106.

الاسترجاع:

تحتوي رواية مرايا الضـّرير على العديد من أمثلة الاسترجاع ونميّز بين نوعين منها: استرجاعات داخلية وأخرى خارجيّة ، ويعرف الاسترجاع بأنه : يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ، ويرويها لحظة لاحقة لحدوثها[1].

ومن بين الإسترجاعات الموجودة في الرواية وفي صفحاتها الأولى وهو تحدث السارد عن الكولونيل أمير زوالي قائلا:"يعود حبّه لفاغنر إلى سنوات عديدة خلت، عندما التقى أول مرة بأخت زوجته سارة بريسكي التي صعقته من النظرة الأولى ..... إذ كانت تحبّ كثيرا كل ما يميز عن الآخرين "[2].

ففي المقطع السابق يبرّر لنا السارد عن سبب حبّ الكولونيل لفاغنر هو لقاءه الأول بأخت زوجته سارة بريسكي والتي بمجرد أن رآها صعق وانبهر بها، وهي التي كانت تحّب كل ما يميزه عن بقية الرجال.

وهذا ما يبرز دور الاسترجاع وأهميته، حيث عادت ذاكرة الكولونيل به إلى الوراء، كيف أن عصابة قامت بذلك الاعتداء الوحشي على الفنانة عايشة البكوشة وقاموا بتقطيع لسانها حيث قال الكولونيل: "......فكيف هي ما تزال على قيد الحياة؟وبعض ذوي الخيال الخصب يذهبون بعيدا أكثر، فيشكون في صحّة القصة أصلا ويقولون إن لسانها لم يُقْطَعْ بل إنها فقدت النطق بسبب الاعتداء الوحشي الذي تعرّضت له على يد بعض المجرمين"[3]

وتتوالى الإسترجاعات في الرواية، ونورد مثلا آخر، عندما كان السّارد يتحدث عن الحروب التي خاضها أمير زوالي، وعن الأمجاد والبطولات التي حققها هذا البطل، يقول: "هو الذي شارك في جميع الحروب الوطنية والدولية من الحرب العالميّة الثانية إلى جانب الحلفاء، مرورا بالثورة الوطنيّة عندما ترك خلفه رتبة ضابط في الجيش الفرنسي وفرّ في عام 1956......"[4].

ونورد مثالا آخرعن هذه التقنية ، عندما قام الجيش الفرنسي ببناء ثكنة عسكرية والتي بنيت على أنقاض الأميرة ضيا تلك الأميرة العاشقة ، يقول السّارد : "في الماضي ، في نهاية القرن التاسع عشر، بنيت ثكنةّ النقطة الصفر على عجل تلبية لحاجات الجيش الفرنسي الضروريّة،لقد بنيت بلا روح وبلا فن معماري على أنقاض قصر الأميرة ضيا القديم، تلك الأميرة العاشقة من الطوارق[5].

---

[1]-سيزاقاسم: بناء الرواية، ص 58.
[2]-وسيني الاعرج: مرايا الضـّرير، ص 14.
[3]- وسيني الاعرج: مرايا الضـّرير ، ص25.
[4]- المصدرنفسه، ص25-26.
[5]- المصدر نفسه: ص32.

الاستباق:

ذكرت كثيرا هذه التقنية الزمنية في الرواية الى جانب تقنية الاسترجاع والتي تعرض لنا أحداث أرادت الشخصيّات أن تحققها مستقبلاً وقد وردت في الرواية عدة أنواع وأمثلة على هذه التقنية ومنها:

عندما كان يشعر بأنه ليس هناك من حل آخر، إلا أن يطلق رصاصة من الخروق على رأس هذا الطائر وإلا فإنّ كل شيء سينهار: ..... على أيّة حال ، لقد اتخذ القرار منذ البارحة ولا مبرّر للتراجع وإلا فانّ كل شيء سينهار...."[1]

وتتوالى الإستباقات على لسان الكولونيل عندما غضب من الطائر وهدّده عندما عجز عن اصطياده ، يقول: " سترين أنّي سأجعلك رمادا يا طائر النحس !"[2].

وفي سياق آخر نجد القبال الكولونيل بالمسؤول عن عائلة الثوار الدائمين من أجل أن يدبر له مكانًا يختبئ فيه، بعد التهديدات التي تعرّض لها، وردّ هذا الأخير بجفاء واقتضاب وإخباره إيّاه بأنه لديه المال ويستطيع أن يتصرّف لوحده، وبأن الأمور سترتب يوما مَا، وقال:

"...لابدّ أن الأمور سترتب يومًا، فلماذا أنت مغتم إلى هذا الحد؟[3].

جاء هذا الاستباق على لسان المسؤول عن عائلة الثوار، ليخبره بأن لا يغتم ويخاف، وبأن الأمور سوف تعود إلى مجراها وكل شيء سوف يترتب.

ج. المشهد:

ويقصد به: القطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد، إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السّرد بزمن القصّة من حيث مدّة الاستغراق"[4].

استخدم السّارد في رواية "مرايا الضّرير" تقنية المشهد، حيث وجدناها في مواضيع متعدّدة في الرّواية، ويتضح ذلك في المقاطع الحواريّة التي أسند ووكّل القاصّ الكلام إلى شخصيّاته لتتحدث بلسانها، ومن أمثلة القطع الحواري، هو ما دار بين الكولونيل ونائبه، يقول:

قال: "لسوء الحظ أنك لم تعد هناك يا سيدي الكولونيل..."

قال: "هذا مقلق لأن الشرّ الكبير..."

قال: " ولكنهم يقولون إن المنطقة مصابة"

قال: "أنت تعرف أكثر مني..."

1- وسيني الاعرج: مرايا الضّرير ، ص148.
2- المصدر نفسه: ص149.
3- المصدر نفسه، ص154.
4- حميد الحميداني: بنية النصّ السّردي، ص78.

فالمقطع السّابق يوضح أن المشهد في السّرد عبارة عن قطع حواري الذي جاءت به الرواية، وأخذ منها مكانًا وحيّزًا كبيرًا، هو ما أدّى إلى تبطيءعمليّة السّرد.

ونورد مقطعًا آخر كان بين الكولونيل ومسؤول عائلة الثوار الدّائمين، عندما مرّ به بشأن الانتخابات التي كان الكولونيل أن يترشح فيها حيث قال له: بعد يومين من ظهور المقال الحاد مرّ به المسؤول عن عائلة الثوار" قال: إذا حكمتُ يوما، يومًا واحدًا، فسأرد هذه البلاد إلى الصّراط المستقيم.

التي كانت في حالة من القلق بعد غياب الكولونيل: "لم يفرج الصباح عن شيء، أبلغت مسؤولي المنطقة خطّيًا عن الخطر الذي يحيقُ بالكولونيل..."[1]

وفي سياق حكائي آخر، عندما أبلغت عايشة المسؤولين عن غياب الكولونيل منذ ثلاثة أيّام هو وكلبه غزال، وذلك عن طريق الكتابة، لأنها كانت خرساء بعد الحادثة الأليمة التي وقعت لها في الماضي، تقول: "ها قد مرّ حتّى الآن ثلاثة أيّام ولم يعد أحد منهما، لا الكلب ولا الكولونيل، ولا حتّى النورسة الورديّة..."[2].

[1]- واسيني الأعرج: مرايا الضّرير، ص188.
[2]-المصدر نفسه، ص189.

ب/ الحذف:

يعتبر الحذف من تقنيات السّرد الروائي وقد وظفه الروائي بحيث تجاوز بعض المراحل من روايته ولم يعلن عنها، ومن بين الأمثلة التي ذكرها الكاتب نذكر: "لم يكف التلفزيون الوطني الذي بقي طوال الليل يشتغل صامتًا-كعادته، عن إعادة نشر آخر الأخبار...[1].

بحيث اختصر الكاتب هنا فترة الليل الطويلة بكلمتي: طوال الليل، وهذا ما يعتبر حذفا وتسريعًا للسّرد.

وردت صيغة أخرى نذكر من بينها: "أخذته إلى بيتها ثُمّ أمضت عامًا وهي تنظر إليه مواجها...[2].

ورد هذّا المقطع على صيغة الحذف، عندما أخذت الأميرة ضيّا عدوّها إلى منزلها، والذي أصبح فيما بعدُ عشيقها ثمّ تزوجا بعد قصّة حب.

ونورد مثالا آخر عن الاستباق، لما كان الكولونيل يحاول إصلاح فلوكا العجوز المهترئة، يقول السّارد: "...يجب أن يعمل كل شيء بلا مشكلة، ومن المؤكّد أن الفلوكا ستستعيد استقرارها وثقتها السابقتين..."[3].

كان الكولونيل يحاول اصلاح هاته الفلوكا حتى يستطيع الإبحار بها واصطياد طيور النورس.

وفي سياق حكائي آخر، نذكر مثالا عن هذه التقنية صرخ الكولونيل فرحًا، بعد أن أصاب هدفه، وهو طائر النورس، الذي بقي عدة أيام يلاحقه، دون أن يصيب هدفه ولكنه قد أفلح هاته المرّة، حيث يقول: "...كنتُ واثقًا من أنّه سيكون يومك الأخير أيتها الغبيّة القذرة"[4].

---

[1]-المصدر نفسه، ص12.
[2]-المصدر نفسه، ص31.
[3]- واسيني الأعرج: مرايا الضّرير، ص157.
[4]- المصدر نفسه: ص162.

02/ نظام السّرد:

الخلاصة

وهي سرد الأحداث والوقائع يفترض أنها وقعت في سنوات أو أشهر أو ساعات، ويتمُّ اختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات دون التعرّض للتفاصيل، ويعتمد السارد على تقنية التلخيص، عندما يقوم بتقديم شخصيّة من الشخصيّات السرديّة حيث يقوم السارد بتلخيص واختزال المسار الطويل لحياة هذه الشخصيّة في صفحات أو أسطر.

ومن بين الأمثلة نورد ما يلي: يقول السّارد واصفا حالة عايشة

من الواضح في هذا المقطع أن الروائي حذف وتجاوز مدة زمنيّة من الرواية.

وتجاوز الروائي بعض المراحل ولم يشر إليها ومثاله هو:

عندما أمضى الكولونيل خمسة أيّام في ملاحقة نورسة، لكنه لم يستطع الظفر بها، يقول السّارد: "خمسة أيّام كانت تتشابه في مراراتها منذ أن ظهرت النورسة الضاحكة..."[1]

وهنا حذف الروائي مدة زمنية معينة ولم يشر إلى ما حدث حينها، ونذكر أمثلة ومقاطع كلها تصبُّ في هذا الباب، ومن بينها: لما طلب الكولونيل من المسؤول عن عائلة الثوّار مكانا يأوي إليه عدّة أيّام، يقول: "...أنا لا أطلب حرسًا شخصيًّا بل عدّة أيّام في هذا المكان..."[2].

ونورد مثالا آخر وهو لمّا كان الكولونيل يحاول إطلاق النار على النورسة الورديّة، ومحاولته ذلك عدة مرات مع إخفاقه فذلك، يقول: " منذ الآن وحتى نهاية هذا اليوم السابع"[3].

قال: " ولكن ليس هذا هو الوقت المناسب..."

قال: " كل الأوقات مناسبة لخدمة البلاد..."

قال: "هل ترى أني وفيت ديوني كلها حقّا للوطن؟"

قال: "أنا لا أتكلم عن هذا..."[4].

د/ الوقفة(الاستراحة)

تعرف الوقفة باسم الاستراحة أو " الوقفة الوصفيّة"

تعتبر من تقنيات تبطيء السّرد، وفيها يساوي زمن الحكاية الصفر، ويتوقف الزمن ويلجأ خلالها الروائي للوصف وأخذت حيّزا معتبرًا في الرواية، فالروائي عندما كان يصف الشخصيّات والأماكن التي تنتقل فيها الشخصيّات أو حتى الأماكن التي دخلوها وقد يصف الشخصيّات جسديا أو معنويا، وهو ما ورد في المقطع الآتي، عندما طلب الكولونيل من كلبه غزال أن يأتي لكنه لم يطع أمره، قال: "... كان يروح ويجيء حول النورسة، يقوم بالأعمال

[1]- واسيني الأعرج: الضرّير، ص152.
[2]- المصدر نفسه: ص155.
[3]- المصدر نفسه: ص161.
[4]- المصدر نفسه، ص94.

الممكنة كلها لئلا تلاحظ وجوده فيزحف على بطنه ويتقلب على ظهره كطفل صغير ويقوم بألعاب بهلوانيّة، نائما على الرمال وعلى الماء، ملتفا حول الورديّة..."1.

فمن خلال الوقفة الوصفيّة يتضح لنا بأنّ الزّمان منعدم تماما فيها ليحلّ محله الوصف لتبطيء عمليّة السّرد

وتستوقفنا نماذج أخرى في نفس السيّاق يضيف السّارد واصفًا النورسة الورديّة قائلا: " هزّ البحر نسيم خفيف، تراجعت النورسة ثلاثة أمتار تقريبا، وتركت جسمها يتأرجح على الماء، غطت موجة قدميها، ومرّت على رأسها وجسمها المتسامق في الفضاء...2.

III. تجلي المكان:

"أثبت المكان منذ القديم دوره القوي في تكوين حياة البشر، وترسيخ كيانهم وتثبيت هويتهم، وتحديد تصرفاتهم، وإدراكهم للأشياء لكونه شديد الالتحام بذواتهم"3.

وللمكان أنواع منها المغلق ومنها المفتوح، "والأماكن تختلف شكلا وحجمًا ومساحة، فيها الضيّق والمغلق، والمتسع والمرتفع، والمنخفض، المنقطع والمتصل، والآن نستعرض أنواعها"4.

1/ الأماكن المغلقة:

وتتمثل في البيت، المستشفى، الثكنة....

المستشفى:

فالمستشفى مكان من الأمكنة المغلقة له دور وأحداث في الرواية "ويتخذ في الواقع شكل للعلاج، وفي النصّ الرّوائي يكتسب تشكيلا جماليًّا خاصًا، دلالات هي هدف الكاتب"5 فهدف الكاتب من استعمال المستشفى في نصّه الرّوائي كانت له دلالات وأغراض وأهداف كان يجعل المستشفى مكان وملجأ للمرض، وفضاء لتدور فيه بعض الأحداث خاصة مع الكولونيل أمير زوالي.

---

[1]- واسيني الأعرج: مرايا الضّرير، ص 148.

[2]- المصدر نفسه: ص150.

[3]- أوريدة عبودة: المكان في القصّة القصيرة الجزائرية الثورية، ص29.

[4]- أوريدة عبودة: المكان في القصّة القصيرة الجزائرية الثورية ، ص29.

[5]- المرجع نفسه، ص179.

فالمستشفى يجمع بين عدّة شخصيات بدءًا من الفنانة عايشة البكوشة والتي بإخطار حرس الشواطئ، عن جثة الكولونيل، التي لفظتها أمواج البحر، وهم بدورهم قاموا بإبلاغ إدارة المنطقة المشدّدة الحراسة، والتي ترددت في أمر جثته، هل يجب أن يعدّوه من سكاّن المنطقة، أم أنه غريب لأنّه لم يعد من أهل المنطقة، يقول السّارد: "...حرس الشواطئ ورجال الدرك هم من قرّروا في النهاية نقل الجثّة من المكان إلى المستوصف ثم إلى مستشفى باينيم للتّشريح..."[1]

وقد قاموا بنقل جثة الكولونيل إلى المستشفى لمعرفة سبب الوفاة، وذلك عن طريق تشريح الجثّة في المستشفى.

البيت (الفيلا):

يعدُّ البيت من الأماكن المغلقة يعمل البيت على إيواء الناس ووقايتهم وحمايتهم من بردٍ وحرّ."

لم يعد البيت في الخطاب الرّوائي ركنا من الجدران تزينه مجموعة من الأثاث، لقد أصبح ذو دلالة بالتأثير الجدلي بين المكان والشخصيّة"[2]

فرواية مرايا الضّرير، ركزت على البيت، لأنّ البيت ملجأ ومأوى آمن للبشر بعد التعب والشقاء وهو عادة ما يكون مكان يشعر فيه الفرد بالرّاحة والأمن.

نجد في مرايا الضّرير أنّ الروائي تطرّق إلى ذكر بيت البطل الكولونيل أمير زوالي، الذي كان عبارة عن شاليه أمام البحر يقول: "عندما وصل إلى الشاليه رأى الفوضى التي تركها في الصباح لم تزل كما هي..."[3].

فهنا يضيف لنا الروائي حالة الشاليه عند عودة الكولونيل إليه وغياب عمتي خدوج المفاجئ، وهي من كانت في العادة تقوم بتنظيفه وترتيبه.

وفي سياق حكائي آخر، بعد وفاة الكولونيل صارت فيلا الكولونيل ملكا لنائبه، بعد أن تنازل له عن 50% من ملكيته، وتعد هذه الفيلا مقرّا لنشاطها الإداري الذي لا يزال قائما حتى بعد وفاته حيث دار حوار بين نائب الكولونيل ومدير عائلة الثوار الدّائمين يقول: "...من المستغرب أن يقوم بشيء كهذا، فالفيلا أصبحت، في أثناء حياته ملكيّة جماعيّة بينه وبيني، وهي اليوم مقرّ إداري لنشاطنا الذي ما يزال موجودًا حتّى الآن..."[4].

فالراوي واسيني الأعرج وظف كلمة بيت مع تطرقه إلى ذكر نوعه والذي كان عبارة عن فيلا تبدو كقصر مغربي، بيت قديم يعود إلى الأملاك العامّة كان قد اشتراه بالدينار الرمزي،

[1]- واسيني الأعرج: مرايا الضّرير، ص192.
[2]- الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، ص205.
[3]- واسيني الأعرج: مرايا الضّرير، ص 128.
[4]-المصدر نفسه، ص 198.

وأعاد بناءه كليّا، بعد أن هدم الأقواس المبنيّة من القرميد المليء وباحته التي كانت تضايق عملية توسيع الفيلا..."[1].

والروائي تلقف هذا المكان المغلق وجعل منه اطارًا يزخر بالأحداث، ففيه تتحرك الشخصيّات وتمارس فيه عملها، فللبيت ميزة وخصوصيّة تجعله يختلف عن باقي الأمكنة.

جـ) الثكنة العسكرية

كما جاء في المعجم الوسيط: ثكنة: جمع ثُكنْ ، ثكنات، استقرّ الجند في الثكنة: مركز الجند يعيشون فيه[2].

فهي عبارة عن مجموعة من القوات المتمركزة في موقع معيّن لحراسته مثلا: مدينة أو قلعة أو حصن أو ما شابه ذلك.

وتعتبر ثكنة النقطة الصفر في الصحراء، الأرض الصامتة التي وهب الكولونيل نفسه وجسده، بعدما كان جنديّا حذِقًا وفطنًا ومقدامًا على أرضها، وقد قال النائب لسيده الكولونيل بأن هذه الثكنة سوف تمحى لأنها لا تزال مصابة بالإشعاع، جرّاء العمليات والتجارب النووية التي قام بها الجيش الفرنسي في صحراء الجزائر، يقول النائب: "... يقال إن الدولة ستمحو ثكنة النقطة الصفر من الخارطة لأنها وجدت أن تلك الأماكن ما تزال مصابة بالإشعاع"[3].

وقد بنيت هذه الثكنة في نهاية القرن التاسع عشر، يقول السارد: في الماضي في نهاية القرن التاسع عشر، بنيت ثكنة النقطة الصفر على عجل تلبيةً لحاجات الجيش الفرنسي الضروريّة بلا روح ولا فن معماري[4]

إذا فقدت بنيت على عجل بدون فن معماري حتى تلبّي متطلبات الجيش الفرنسي الذي كان متمركزًا في صحراء الجزائر.

2/ الأماكن المفتوحة:

وهي الأماكن التي يتجمع فيها البشر، وتتميّز بالنشاط والحركة، وتتمثل في الشوارع والمدن والقرى...إلخ.

الشوارع والأحياء:

من الواضح أن الأحياء والشوارع تعتبر أماكن انتقال ومرور نموذجيّة، فهي التي ستشهد حركات الشخصيّات[5].

وفي الرواية نجد توظيف الشارع الذي اقترن ببعض الأحداث، فهو يحدّد الشخصيّات، وكان توظيف الشارع في الرواية كالآتي: عندما كان قاموا باستجواب الكولونيل:

---

[1]- واسيني الأعرج: مرايا الضرّير، ص 194.
[2]- المعجم الوسيط: ص98.
[3]- واسيني الأعرج: مرايا الضرّير، ص.91
[4]- واسيني الأعرج: مرايا الضرّير، ص45.
[5]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص79.

"...هل لديك فكرة عن الأماكن التي تمضي لياليك فيها؟
ـلم أفهم، قلت لك إني أمضي بعض لياليّ في عبّان....
ـبالضبط، من هو هذا الشخص الذي تعذبه كل ليلة تجاهك؟
ـولكن يا سيّدي أنا لم أخطئ مع أحد. عبّان هو إسم شارع ربما شهيد اغتيل أو قتل أثناء الثورة"[1].

ويصف لنا الشارع في مقطع آخر فيقول: "أقسم لكم بأنه لا يوجد أحد، كنت ما أزال نائمًا في زاوية الشارع عندما سمعت صوتًا يشبه صوت الهزة الأرضيّة أو صوت بحر هائج، ثمّ رأيت أناسًا يُكسِّرون ففعلت مثلهم..."

فأماكن الانتقال السالفة الذكر، كان لها دور فعّال في إبراز أحداث الرّواية، وهو ما نجده في المقطع الآتي: فيقول السارد: "...في العودة، وضع أسرته عند أخت زوجته، ثم تابع سيره في المدينة قبل أن يتوقف في مكان عمله، شارع المعدومين مقابل المسلخ البلدي، غير بعيد ن مسجد كابول في بلكور"[2].

ويعتبر شارع المعدومين، أحد الأماكن التي ساعدت في التأثير على الأحداث وكذا الشخصيّات، فمثلا هذا الشارع يعتبر مقرّ عمل نائب الكولونيل. ولم يركز الروائي بعمد إلى شكل الأحياء الهندسيّة ولا الجغرافيّة، وإنّما ركّزَ على الأحداث القائمة فيها، والتي تبرز الاختلاف بينه وبين الأحياء الأخرى، أي الاختلاف في الأفكار والعقائد وتقول أن لها دور في البناء الروائي.

القرية:

تعتبر القرية من الأماكن المفتوحة، تدور فيها بعض الأحداث في الرواية وتعبّر عن مواضيع عدّة في الرواية، فالقرية تشهد حركيّة واسعة وكثافة سكانيّة، وفي الرواية نجدها مصبوغة بأحداث مختلفة. فالقرية هي موطن وملتقى لبعض التيارات الفكريّة والعالميّة مما شكّل حروبًا أهليّة وصراعات فكريّة وكثيرا ما تجدها مرتبطة بالوطن، ضفْ إلى ذلك المدينة.

فالقرية في رواية مرايا الضرير لا نجدها موظفة على أنها شكل هندسي وجغرافي كباقي الأشكال المعروفة، وإنما هي فضاءٌ اتخذه الروائي ليبرز لنا مأساة حدثت إبّان الاستعمار الفرنسي للجزائر نتيجة التجارب النوويّة التي كان يقوم بها الاستعمار الفرنسي في صحراء الجزائر، يقول الروائي: "...غير بعيد عن ريكان التي لم تكن آنذاك إلاّ قرية صغيرة عند حدود تنزروفت بجدرانها المصنوعة من الطين الأحمر وغابة نخيلها الخضراء. لقد أجريت التجارب النوويّة الفرنسيّة الأولى على سجناء وحيوانات"[3]

1- واسيني الأعرج: مرايا الضدّرير، ص45.
2- المصدر نفسه ص 195.
3- واسيني الأعرج: مرايا الضدّرير ، ص 29.

وقد تمّ إطلاق هذه القنبلة على الساعة السادسة صباحًا وهي التي تعادي قنبلة ناكازاكي وهيروشيما بأربع مرات.
والتي خلفت دمارًا هائلا في الصحراء وتسبب في أمراض وتشوهات لا تزال إلى يومنا هذا.

المدينة:

يقدم لنا في صفحاته الأولى المدينة، فيقول الروائي واصفا موقع المدينة: "أقرب مدينة تقع على بع مائتي كيلومتر إلى الجنوب..."1
وفي سياق حكائي آخر، يذكر لنا السارد المدينة، والتي كان حضورها قويًّا في النصّ الروائي، كونها تمثل مسرحا للأحداث ومكان تحرك الشخصيات: تقول: "...ثم تابع سيره قبل أن يتوقف في مكان عمله..."2.

المقبرة:

تعتبر المقبرة من الأمكنة المغلقة لها دورها وأحداثها البارزة في لرواية، فهي تمثل المكان الأخير الذي يؤول إليه كل إنسان مهما عاش وعمّر في حياته فإن نهايته ستكون في قبر من هاته القبور المنسيّة.
وقد أوصى الكولونيل نائبه، بأن يدفنه إما في نقطة الصفر، تحت أساسات قصر الأميرة ضيا، أو في العاليا، أو في المقبرة المتواضعة في ضاحية ريغايا القديمة، ويقول السّارد:"..نقلت جثّة أمير زوالي ودفنت في ضاحية معزولة قرب ريغايا لأن ذلك كان أسهل وعندما سئل الوكيل: لماذا هذه المقبرة المعزولة: أجاب بلا تردّد: "كانت هذه رغبة المرحوم"3

[1]- المصدر نفسه، ص36.
[2]المصدر نفسه: ص 195.
[3] - واسيني الأعرج: مرايا الضرّير ، ص196.

خـــــــــاتمة

خاتمة

وصلت إلى توقيع صفحة النهاية لتكون هذه الخاتمة آخر محطة أقف عندها. والتي أردت أن تكون حوصلة شاملة ومختصرة لأهم النقاط التي توصلنا إليها من خلال البحث والتي سألخصها في النقاط التالية:

الزمن ركيزة أساسية في نص روائي يتضمن زمنين خطي ومتعدد الأبعاد لا يتقيد بالتتابع الخطي للزمن وهذا ما يؤدي إلى المفارقات الزمنية.

الكاتب نجح في اختياره للزمان أثناء العشرية السوداء، وهو الأمر الذي مكّن الكاتب من تصوير الآثار الاجتماعية التي تركها المستعمر الفرنسي في جسد المجتمع.

أغلب الإسترجاعات التي وصفها الروائي تتمحور حول استذكار مواقف واستحضار معلومات وذلك لتوضيح جوانب قد تكون غامضة أو مجهولة لدى القارئ.

جاء الاستباق في الرواية على شكل توقعات وتنبؤات لما ستؤول إليه الأحداث المستقبلية للشخصيات ولقد وظف الأعرج الخلاصة وذلك لاختزال فترة زمنية من حياة الشخصيات في أسطر قليلة.

كما ظهر الحذف في الرواية بشكليه المعلن والافتراضي واسهم في اقتصاد الأحداث وتسريع السرد، ووظف الروائي المشهد بكثرة ومثل له على شكل حوار بين شخوص الرواية.

وظف كذلك تقنية الاستراحة (الوقفة) وهي مظهر من مظاهر تعطيل السرد حيث يكثر الروائي من لوصف الذي هو آلية زمنية تعمل على ابطال السرد وهذا الوصف يشمل الشخصيات وكذا الأمكنة تعددت الرواية بين الأماكن المفتوحة (.....والأماكن المختلفة.....).

قائمة المصادر والمراجع

المعاجم والمقاييس:
1/ابن منظور: لسان العرب ، دار المعارف، ط1، القاهرة ، دت.
2/الفيروز أبادي: مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، ج2، ط2، شركة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، مصر، 1952.
3/لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ، دار النهار للنشر ، بيروت-لبنان، ط1،2002.
4/مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4،2004.
المصادر:
القرآن الكريم. -
1/ واسيني الأعرج: مرايا الضرير،دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع ، ط1، دمشق ، سوريا ، 2011.
المراجع:
1/ أحمد محمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1،بيروت،2004.
2/إدريس بودينة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار ، شركة أشغال الطباعة ، قسنطينة، ط1 ، الجزائر ، جوان 2000.
3/ أوريدة عبود : المكان في القصة في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع.
4/حسن بحراوي: بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي ، ط2، الدار البيضاء ، المغرب ، 2009.
5/حمدان لحميداني : بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1 ،1991.
6/سعيد يقطين :إنتاج النص الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط3 ، 2006.
7/صبيحة عودة زعرب : غسان كنفاني ، جماليات السرد في الخطاب الروائي.
8/سيزا قاسم : بناء الرواية دراسة مقارنة في شكلانية نجيب محفوظ ، د ط، مكتبو الأسرة.
9/صالح إبراهيم :الفضاء ولغة السرد في روايات ع الرحمان منيف ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2003.
10/صالح مفقودة : أبحاث في الرواية العربية ، جامعة محمد خيضر، بسكرة، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ، دط ، دت ، الجزائر.
11/ عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية ، عالم المعرفة، الكويت ، دط ، ديسمبر 1998.
12/عمر عاشور : البنية السردية ، عند الطيب صالح ، دار هومة للطباعة والتوزيع ، دط ، الجزائر ، 2010.
13/ فاروق خورشيدة : الرواية العربية ، دار الشروق ، ط2 ،بيروت ، 1975.
14/محمد بوعزة : تحليل النص السردي ، منشورات الإختلاف ،ط1 ، الجزائر، 2010.

15/مراوع الرحمان مبروك : بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، الهيئة المصرية للكتاب ، دط ، مصر ، 1997.
16/مصطفى الضبع : إستراتيجية المكان ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، دط ، أكتوبر، 1998.
17/مها حسن قصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.

المراجع المترجمة:

1/ تزفيطان تودوروف: مفاهيم سردية، ترجمة عبد الرحمان مزيان، منشورات الإختلاف ط1،2005.
2/ جيرار جينيت: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2،1984.
3/ غاستون باشلار: خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997.

المقالات والدوريات:

1/ أحمد شعث: بناء الشخصية في رواية " الحواف " لقرت الغزاوي، مجلد جامعة الخليل للبحوث، جامعة الاقصى، غزة فلسطين، م ج 5، العدد 2، 2010.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

العنوان	رقم الصفحة
شكر وعرفان	
الإهداء.....	
مقدمة	**أ- د**
الجـــــانب النظـــري	**05**
مدخل	**06**
I. ماهية ونشأة الرواية.....	**07**
II. التعريف بصاحب الرواية.....	**26**
III. ملخص الرواية	**31**
الفصل الأول: تقنيات الكتابة الروائية	**36**
I. الشخصية	**35**
II. الزمان	**37**
III. المكان	**50**
الجـــــانب التطبيقـــي	**57**
الفصل الثاني: تجليات الشخصية و الزمكان في الرواية	**58**
I. تحليل الشخصية	**57**
-1 الشخصية الرئيسية	**57**
-2 الشخصية الثانوية	**59**
-3 الشخصية الهامشية	**61**
II. تحليل الزمان	**62**
-1 المفارقات الزمانية	**62**
-2 نظام السرد	**67**
III. تحليل المكان	**69**
-1 الأماكن المغلقة.....	69
-2 الأماكن المفتوحة	72
خاتمة.....	76
قائمة المصادر والمراجع	78
الفهرس.....	81
ملخص بالفرنسية	84

ملخص بالفرنسية

Du «Général des armées mortes» au «Colonel des guerres perdues», à travers «Le général dans son labyrinthe» et «Non au colonel de ses commis», des désirs passionnés courent pour créer des espaces dans l'âme, produisant des triomphes extrêmes de la folie au rythme des guerres, laissant place à Wagner Pour rencontrer son ennemi Nietzsche sur les pages "Miroirs des Aveugles" par le romancier algérien Wassini al-A'arj (traduit Adnan Muhammad, Dar Ward), pour expliquer le grand tour des gens d'un million de martyrs. Le gimp repose sur le mythe de l'éternel oud, pour discuter de ce qu'il appelait la montée de la foule, couplé à la montée des valeurs mortes. Le débat débordera de plainte car il permet au colonel de prendre des représailles contre l'esprit du troupeau dominant pour tout ce qui peut être exceptionnel dans le pays. Le prince Zouali, le grand colonel des temps perdus et les grandes guerres qui ont donné une race tronquée et sans histoire, au lieu de donner une course éternelle, ont passé sa vie au service de son pays, ce qui n'a rien fait pour le protéger de la mort ou de la menace, réduisant le guerrier à un héros tragique. Au destin d'une nation inondée de néo-opportunistes dans les guerres des qualificatifs inférieurs. Ce n'était pas une petite guerre, c'était une guerre silencieuse d'anéantissement, combattu avec une obéissance complète et une fidélité absolue à tous les dirigeants que le pays connaissait, malgré leurs tentatives d'effacer l'autre. L'ignorance des nouveaux opportunistes avant eux ne nie pas le fait que le colonel et ses pairs lui ont fait la vie, et ils ont fait le travail sale, qui a des traces sur le corps et dans l'âme, plein de pleurs et de visages manquants. Bien que le colonel n'a jamais aimé les miroirs, mais chaque fois qu'il se voit comme une confrontation, il ne voit qu'une gloire magnifique brillant de ses yeux, le respect des règles de la guerre Amir Zouali a passé la majeure partie de sa vie dans un désert sans souvenir et sans horizon, comme un homme militaire qui voit les jours et voit le pèlerinage des «gens qui regardent» et espère que la résurrection de leur émir, Zia, les éloigne du silence de longue date. Ils sont les seuls à pouvoir lire les effets sur le sable qui ne parlent pas. Ils ont le langage des signes dans leur mémoire. Le colonel d'entre eux, parce qu'il possède un désert à l'intérieur de lui, a fait de l'effort de lui un homme résistant plein de rêves à réaliser, un rêve mène au sommet, le fait que les pauvres pensent et le désir de l'autoritaire soient ceux qui disparaîtront.

La girafe vient avec un héros audacieux nommé Sarah Brixy, pour se mêler entre les ennemis amers Nietzsche et Wagner, en la poussant à défier le mâle au colonel. Alors la lutte du mâle avec la femme rebelle éclipse l'impuissance de l'amour en prélude à sa liquidation physique. Au moment du silence de Sarah, Wagner ne cessa pas de vivre là-dedans, et l'amour de cet homme signifiait payer le prix de l'amour impossible.

Amir Zouali aurait été promu à un général si les choses n'avaient pas cessé avec ses activités non militaires. Étant un général, il voulait seulement pousser l'instinct du guerrier dans toute la mesure, et accepter d'aller au sommet de

l'aventure et du courage destructeur. Regarder un sentiment maximal n'est que l'aspiration au pouvoir, la plus intimité et la profondeur de la vie d'un rêveur. Mais il y a une grande différence entre la cupidité et le pouvoir et les atouts du courage et de l'héroïsme, qui forment les nations et assurent leurs gloires. D'ici Amir Zouali tire son titre de "Colonel of the Lost Times"

Le colonel a passé deux ans à chasser les goélands et à les brûler avec l'aide de son vieux chien. Il a ensuite reçu l'ordre de partir, alors il a dû faire face à son impuissance, une rose rose, défiant la mauvaise course qui a quitté les montagnes pour se retrouver soudain devant une fortune pour courir. , Ce qui est plus létal que lui. Les deux courses vont rapidement à la cour parce qu'elles se battront dans les aérosols, comme l'a prédit l'ancêtre Abdul Rahman al-Mahjoub: la nouvelle génération va brûler la terre vivante, la seconde va partager les cendres et les générations suivantes vont mourir de faim, de peste et d'autres maladies anciennes.

Le colonel a mis fin à son incapacité à utiliser le film précieux datant de 1954, le coup de tous les bévues et les éclats d'obus, le coup de tuer lui personnellement, car il a vécu et soufflé par hasard la cessation de la guerre. Ce tir est divisé et doit être mis en œuvre en cas de joie et d'option réelle, car il finit une grande ère, des gens y sont morts avec une magnificence inégalée et leur préparait un enterrement digne des héros. La mort du colonel a été oubliée, incitant Nietzsche à lui rappeler que la grandeur est basée sur la volonté absolue par laquelle nous acceptons l'autodestruction. Seules les heures catastrophiques de l'histoire révèlent la grandeur de l'homme. Quant à la peur du colonel du titre de tyran, cela n'a aucun sens, parce que le tyran dans la morale des esclaves est celui qui incite à la peur, mais dans l'éthique des messieurs, il est bon d'imposer le respect. Plus le système esclave prévalait, plus la langue entre les mots "bon" et "stupide" est proche. Ainsi, Nietzsche a trouvé dans le colonel son application folle et ses labyrinths

Warmini continue de penser que la mauvaise pensée est celle qui engendre l'utérus, c'est-à-dire la guerre qui n'a pas de nom, la mort réelle du statut de privation de vie privée. Comme l'artiste Aisha, qui a coupé sa langue pour ne pas parler, la rendant une femme pour tous les temps qui n'ont aucun nom et aucune identité visible. Sa statue, qui incarne le chien du colonel, est brutalement agressive, raccourcissant le regard des 8nouveaux opportunistes dans leurs miroirs noirs, les miroirs des aveugles qui prédisent la mort comme une seule constante patriotique.

ملخص: في المنطقة المؤمنة لم يعد لبندقية الكولونيل ماتصطاده إلا بياض النوارس البياض المحمل جدا بالذكريات . انه يجهد نفسه مع كلبه في رمي الطيور السيئة ولكن ستكون هناك النورسة الوردية والماساة. في الوقت نفسه وعلى الشاطى نفسه . المحمي جدا عايشة الفنانة التي قطع لها القتلة لسانها وجعلوها خرساء.تتحت في الغرانيت العمل الذي سيثير ذهول الناس في الادارة السياسية في حين ان الصداقة الحميمية ستسري في لغة الصم والبكم . الكلمات المفتاحية: تقنيات ، الكتابة ، الرواية.

Résumé :

Dans la zone sécurisée le fusil du colonel n a plus quoi chasser, qu'une blancheur de goélands , la blancheur très chargée de souvenirs,il se fatigue avec son chien à tirer sur ces mauvais oiseaux, mais il y aura la goélande rose et la tragédie. En même temps et sur la même plage, très protégée, vit l'artiste dont les assassins ont coupe la langue et l'ont rendue muette,elle sculpte sur le granite le travail qui stupéfiera les gens l'administration politique , tandis que l'amitié intime coulera dans la langue des sourd-muets.

Les mots callées :Les technique, d'écriture, romanesque .