وزارة التعليـــــــــم العـــــــالي و البحـــــــث العلـــــــمي

جامعة جيـــــــلالي اليابـــــــس – سيدي بلعباس –

كلية الآداب ،اللغـــــــــــات و الفـــــنون

قســـــــم اللغـــة العربيـــة و آدابـها

مشروع تحليل الخطاب وعلم النص

المتخيل السّردي في روايات حبيب مونسي
مقاربة في الرؤية و مفاهيم التشكيل

أطروحة مقدمة

لنيل شهادة دكتوراه في اللغة و الأدب العربي

تحت إشراف :من إعداد الطالبة :

عبداوي حفيظةنعاس نادية

أعضاءلـــجنة المـــناقشة

أ .د.عـــــــقـاق قادة..... جامعةسيدي بلعـــــباس.....رئيـــــــــساً

أ.د. عبداوي حفيـــظة..... ..جامعة سيدي بلعـــــباس.....مشرفاً و مقرراً

د .بلمهل عبد الهادي.....جامـــــــعة غلـــــيزان .....مناقـــــــــشاً

د. مفـــــلاح بن عبد الله.....جامـــــعةغلـــــيزان.....مناقـــــــشاً

د .سعداني يـــوسف .....جامعة سيدي بلعـــــباس .....مناقـــــــشاً

أ .د . حميديبلعـــــباس .....جامعة معســـــــــكر..... مناقـــــــشاً

السنة الجامعية : 2015م/ 2016 م – 1437هـ / 1438هـ

الإهْـــــــدَاء

ما لا مسه الإهداء كثير ...و ما لم يلامسه أكثر ...

أهديه إلى من كانت لهم مكانة في قلبي ...كلمة للحب و حرفاً عالياً للإخلاص و الوفاء...

لمن أهدي ...؟

أهديه إلى من كان فتحاً لي في عرفان ... و عمري ... لهم ...

كلمة شكر

الحمد لله معلي قدر من علم و جاعل العقل في سبيل الهدى علماً

ثم الصلاة على الهادي لسنته محمد خير مبعوث اعتصاماً

شكرا بلا حدود و لا قيود لله بأروع الكلام

أرق معاني الشكر أرسلها إلى والدتي – حفظها الله – و أعجز أن أوفيها جزءاً مما قدمت لي أمي ، تلك المرأة القوية بعزمها و الكريمة بعطائها.. يا رمز العطاء و الحب ..أنت أعظم ما أملك فيحياتي .

كما أخص بجزيل الشكر إخوتي ، فلقد ضحوا بالكثير ، و تحملوا غيابي و انشغالي عنهم بحبو رضا فلهم مني كل الحب و التقدير و العرفان بالجميل .

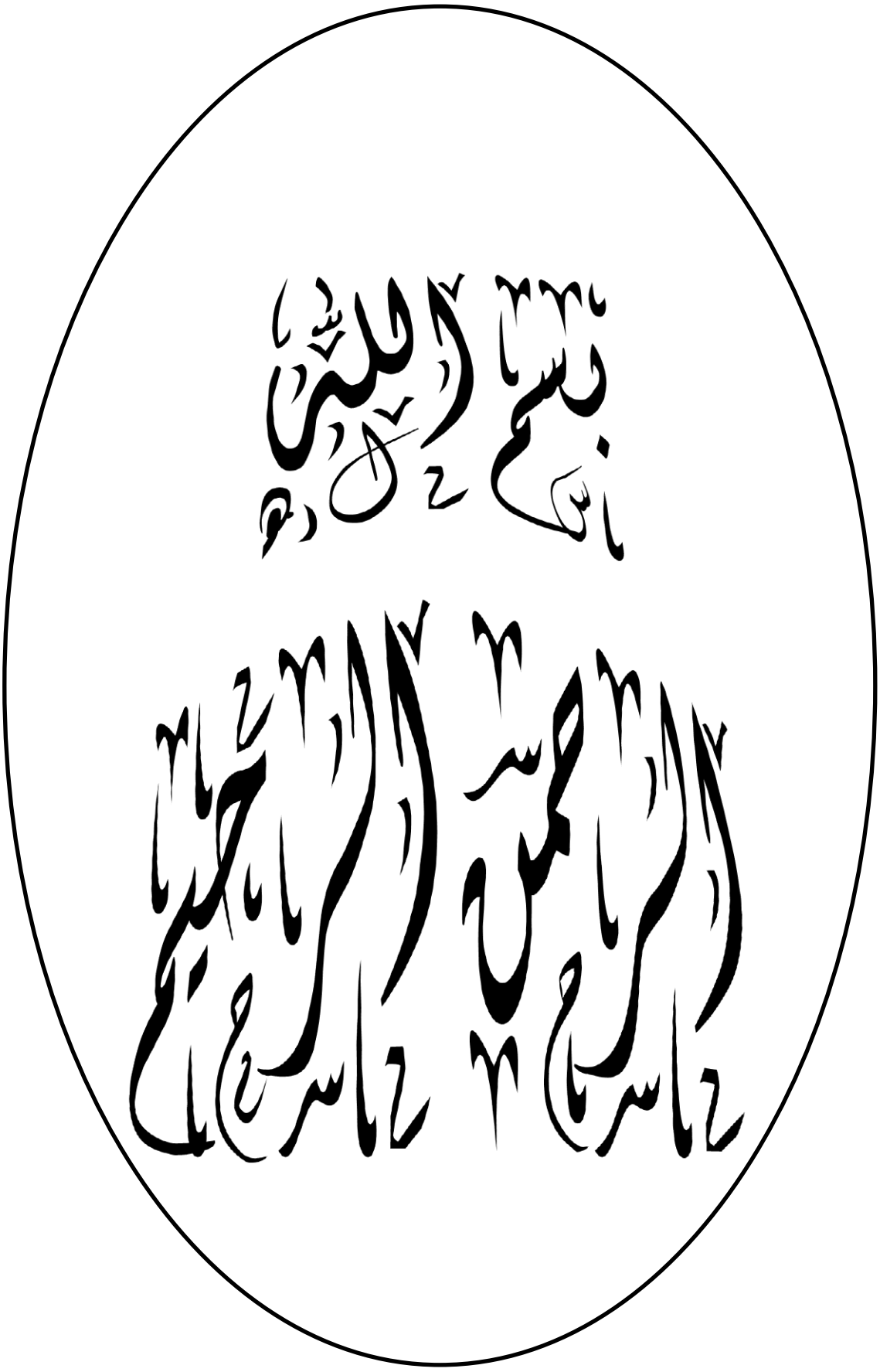
و أتقدم بالشكر و العرفان إلى أستاذي الكريم الدكتور حبيب مونسي الذي تعلمتمنه حب العلم و أخلاق العلماء ، فكان عندي الوالد المعلم فجزاك الله خيرا و أدامك ذخراً لرسالة البحث و المعرفة .

و أرسل عظيم شكري و امتناني لصديقي و أستاذي موشاش عمر الذي ساعدني بنصائحه و وقف إلى جواري و دفعني إلى إكمال هذا البحث لك مني كل التقدير و العرفان بالجميل.

و أتوجه بعظيم الشكر و الامتنان إلى كافة الأساتذة الذين ساهموا في تكويني جزاهم الله عني خير الجزاء .

و أخص الشكر و الدعاء لجميع أساتذتي في جامعة سيدي بلعباس وخاصة الأستاذ عقاق قادة وتيرسهشامو منصوري مصطفى .

و أخيرا الشكر جزيلاً خالصاً لكل من مد يد العون و ساعد في تيسير وصولي إلى مصادرالبحث خاصة صديقاتي : عائشة ، نصيرة و فوزية من جامعة الشلف و أمينة من سيدي بلعباس .


بسم الله
الرحمن الرحيم

المقدمة

مقدمة

يندرج هذا البحث في محاولة الكشف عن العلاقة بين مستوى البنيات الشكلية و صيغ التفاعل الممكنة جمالياً داخل النصوص الرّوائية – خاصة- و ذلك نظراً لما حصله النص الروائي من مقاسمة متزايد على مستوى الساحة الأدبية ، و ما قدّمه من أشكال معرفية و جمالية نافست أنواع الشعر المختلفة و المتباينة .

تحاول الرّواية الجزائرية الجديدة بشكل خاص الانتفاع من إنجازات العلوم الإنسانية و من نظريات النقد الحديث و علم الجمال لتمارس فعل السؤال و آفاق التجريب ، لذلك قدمت الحاصدة النقدية في مجال تحليل الخطاب السردي تطوراً ملحوظا في نطاق التصورات و التوجهات التي ترسمها منظومة المناهج النقدية بأسسها المعرفية ، و ما تقدمه من آليات إجرائية في قراءة النصوص السردية بمختلف أشكالها و أنواعها و بنيات وظائفها الحكائية .

فرض النص الروائي الجزائري خصوصيته الإبداعية على مستوى التشكيل الجمالي و السردي ، من خلال توليد مساحة مقروئية واسعة على مستوى قراءة و تحليل و تأويل وتفسير. فظهرت دراسات عديدة تبحث في مفاهيم النص الروائي ، و علاقاته بمبدعه و متلقيه ،و هذا لتحقيق عمل فني جمالي ؛ منتفعاً في ذلك من الخلفيات الاجتماعية التاريخية و الثقافية الدينية و الفلسفية ، حيث راح هذا النص يوظف فضاءات متنوعة و أصناف مختلفة ، اكتسب من خلال شعريات سردية جديدة ؛ على غرار نصوص : جيلالي خلاص ، الحبيب السايح ، الزاوي أمين و حبيب مونسي ...و هذا لتطوير الفن الروائي العربي الجزائري و الدخول في مرحلة التحولات الفنية و مرحلة البحث و تكوين أشكال سردية جديدة للرواية الجزائرية متجذّر أكثر في التراث .

لعل قراءتي لهذه الروايات تدخل ضمن القراءة التي تتوكأ على التأويل ، المستند إلى منطق في القراءة ، لا إلى تأويلٍ لا يستمدُ رؤاه من النظريات النقدية أو من الواقع الإبداعي العربي – الجزائري الراهن – . فقد اشتغلت هذه الروايات على مراجعة المكونات السردية و طرائق توظيفها ؛ إذ شكلت لنفسها منهجاً جديداً في مسار الحكي استنادا إلى قناعات فنية آمن بها مؤلفها ، هذا ما زاد هذه الروايات جمالية ؛ و انفتاحها على القراءة هو توظيفها للموروث الثقافي المتنوع .

جاء عنوان أطروحتي موسوم بـــ : المتخيّل السّردي في روايات حبيب مونسي (مقاربة في الرؤية و مفاهيم التشكيل) و على إثر هذا العمل سوف نحاول رصد أهم القوانين التي تحكم المتخيّل لدى الروائي ، إضافة إلى رصد المتغيرات الحاصلة على مستوى المتخيّل في جوانبه اللغوية و البلاغية و الدلالية .

ترجع أسباب اختيارنا لهذا الموضوع إلى رغبتنا الملحة في التعريف بواحد من الكتاب المعروفين لدى الباحثين و القراء على السواء ، غير أن هذه الرغبة لم تخلق من العدم فقد كان وراءها مجهود كبير قام به حبيب مونسي عندما وضع أعماله الأدبية و نصوصه الروائية على تقديمها للقراء .

لذلك ارتأينا أن نعطي هذه النصوص الرّوائية حقها من الدراسة العلمية ، الموضوع بصفة عامة يتميز بالخصوبة و الثراء نظراً لما يثيره من أسئلة لا متناهية بوصفه موضوعاً لم يسبق التطرق إليه من قبل ، ثم إن هذه النصوص تعتبر مادة سردية خام ، و هكذا يصبح الاهتمام بهذه المادة الخام ضرورة علمية للحفاظ على التراث الجزائري و السَّردي خاصة . إضافة إلى أن حبيب مونسي يمثل في نظرنا نصًّا سرديا كان يتغذى فكرياً من مختلف أنماط الوعي التي تُموج بها الحركة الجزائرية بدءً من الوضع الاصلاحي و السياسي مروراً بالوضع الاجتماعي و وصولاً إلى مرحلة التنـــــبؤ

إلى الغد (المستقبل) .

يهدف هذا العمل إلى بيان دور المتخيّل السّردي في صناعة العمل الروائي ، بمختلف جوانبه و توطيد الصلة بالمتلقي بوصفه طرفاً مهماً في العملية الإبداعية ؛ و في حدوث التخييل الروائي ، و ذلك من خلال تقصي رؤية مونسي لهذه المسألة بيد أن بلوغ هذا الهدف لهذا العمل قد لا يخلوا من نقائص قد تعود إلى طبيعة الموضوع في حدِّ ذاته ، و الذي قد لا نوفق في إعطائه كامل حقه ، أو قد يعود إلى الباحث نفسه . فالهدف إذن هو تقصي القوانين التي تحكم المتخيّل لدى الروائي من خلال رواياته .

و حرصاً على الموضوعية اعتمدنا المتخيّل السّردي كزاوية ننطلق من خلالها في مساءلة هذه النصوص نظراً للإغراء الذي تتميز به شعريَّة المتخيِّل و لقدرتها على تقديم آليات فعالة أثناء عملية المساءلة النصية .

إنَّ هذه القراءة ككل سوف تتولى الإجابة عن سؤال هام و جوهري :

- ما هي القوانين النصية التقنية الدقيقة التي أنتجت ما نسميه بالمتخيّل السّردي عند حبيب مونسي ؟ .

أو بعبارة أخرى : ما هي أهم الأليات النصية التي أسست لنَّا المتخيّل السّردي داخل نصوص حبيب مونسي ؟ .

و سوف يحاول هذا الموضوع الإجابة عن هذا السؤال التأسيسي الهام، كما يتولى الإجابة عن مجموعة من الأسئلة المتعلقة بالأهداف الجزئية التطبيقية التي نجملها فيما يلي :

- هل تتسم روايات حبيب مونسي بالنقدية و المغامرة المفتوحة ؟ .
- أين يكمن المتخيّل السّردي البلاغي من خلال هذه النصوص ؟ .
- ما هي أهم الأليات التي تتحكم في الاستعارة بالرمز ؟ .

- ما هي القوانين السّردية التي تتحكم في المتخيِّل السّردي ؟ .
- ما هي أهم الدلالات الفنية و المضمونية لدى حبيب مونسي داخل أعماله الرّوائية ؟ .

اعتمدت في دراسة هذا الموضوع على المنهج التكاملي الذي جمع بين تحليل و وصف و بسط للأفكار القائمة على مساءلة النّص الروايات في إطارها العام ،إضافة إلى الاستناد على المنهج البنيوي الذي يركز على تحليل البِّنية ، مع الاستفادة من المنهج السيميائي الذي يسعى للكشف عن الدلالات في الدراسة التطبيقية .

و قد واجهتني بعض الصعوبات في جمع المادة و دراستها ، و يأتي في مقدمتها ضخامة المادة المدروسة ؛ كان لا بد من قراءتها كلها ، و المفاضلة بينها لاختيار (مادة البحث على علم و بصيرة) ؛ كما أن عددا من هذه الروايات لم تكن متوفرة في المكتبات الجزائرية ؛ الأمر الذي دفعني إلى البحث عنها في بعض الولايات لجمع ما نقص من مادة البحث الرئيسة ، و توفير المراجع النقدية المساعدة على تحليل النصوص ، إلى غير ذلك من الصعوبات التي ذللها الله ، و أعانني على تجاوزها .

لمعالجة هذا الموضوع اقتضيت قطع مسيرة أربعة فصول ، إضافة إلى المقدمة و المدخل و الخاتمة ، تحدثت في المقدمة عن أهمية الموضوع و أسباب اختياره و منهجي في الدراسة ، و تناولت في المدخل المعنون بـ : مقاربة حول مفهوم الخيال و التخييل ؛ تحدثت فيه عن أهم الآراء التي قيلت في هذا المجال عند الفلاسفة اليونان و المسلمين و البلاغيين و النقاد ، ثم ربط هذه الآراء بما قيل في النقد

الحديث في بعض مراحله ، سعياً لربط الصلة بين القديم و الحديث ، مع بيان التغييرات التي لحقت بالمصطلحين ، و بدورهما في النهوض بالعمل الإبداعي ، و الوصول به إلى تحقيق الغاية

التخييلية من خلال التأثير في المتلقي ، و قد تم الاعتماد في ذلك على جملة من المؤلفات و المعاجم اللغوية.

ثم انتقلت إلى الفصل الأول " المتخيّل و اسهاماته في البنى المركزية للرّواية " خصص هذا الفصل لتحديد دور الخيال و عمله من حيث وظائفه و طبيعته و مكانته بالنسبة للقوى النفسية، حيث ربط المفكرين – المسلمين – الخيال بهذه القوى خاصة العقل و الحس ، و هذا لتبين أثر المخيّلة في إبداع الروائي بوصفها كتابة مخيلة تعتمد على المحاكاة و تؤثر في النفس ، كما اشتمل هذا الفصل على إظهار عناصر البناء الروائي ، و مع علمي أن هذه العناصر لا تعمل منفردة ، و إنما تعمل مجتمعة ، و أنها من الترابط و التعاضد داخل العمل الروائي ، لدرجة يصعب معها فصلها ، إلاَّ أن تناولها في مباحث مستقلة كان إجراء شكليا اقتضته طبيعة الدراسة ، و تعذّر تناولها مجتمعة، حتّى نظهر أهمية العمل الروائي و كيفية حضوره و تشكله داخل الرّواية و علاقتها الوثيقة ببقية العناصر البنائية .

بعد ذلك قمت برسم خطوط الفصل الثاني " فنيات التخييل الروائي في الأدب الجزائري " و ركزت فيه على سبعة عناصر كالآتي :

- الرّواية الجزائرية و استحضار التاريخ .
- رواية الأنَّا .
- رواية الخيال العلمي في الأدب الجزائري .
- قضايا الرّواية الجزائرية .
- مظاهر التجديد في الرّواية الجزائرية المعاصرة .
- فضاء المتخيّل السردي .
- الطبيعة البنائية تخيلية لدى حبيب مونسي .

أما الفصل الثالث " المتخيّل السّردي في متاهات الدوائر المغلقة " ، حيث زاوجت فيه بين الدراسة النظرية و التطبيقية لنص الرواية ، إذ قمت بقراءة الشكلية لرواية " متاهات الدوائر المغلقة " ثم انتقلت لحداثة البناء ، و جاء في ثلاثة عناصر ، الأول كان لدراسة بنية الفضاء النصي ، ذلك أن الرسالة الخطابية التي تربط بين النص و القارئ تبدأ من الوهلة الأولى التي يلمح فيها القارئ الكتاب ، فيقرأ العنوان و يتمعن الغلاف ، لذلك احتوى عنصر الفضاء على دراسة الغلاف الأمامي للرواية من حيث الألوان و العنوان ، بعد ذلك يأتي العنصر الثاني الحامل لبنية الإيقاع الروائي و ما يحتويه من قراءة للزمن من حيث المفارقات و تسريع السرد و إبطائه مرورا بقراءة المكان ، ثم خصّص العنصر الثالث للنزوع الدرامي ، حيث تتحول الرواية إلى مبنى درامي تحافظ على وحدات تحقيق المحاكاة من خلال وحدة العمل و الزمن و الشخصية و دراستها من مستويات محدد أثناء التحليل ، تتمثل في أنواع الشخصيات و البطاقة الدلالية الخاصة بها .

بينما كان لحداثة السرد تمهيد حول ماهية السرد ، و أول عنصر كان للحديث عن آليات السرد ، بدءا بتتبع العتبات السردية من العنوان الرئيسي ، بعد هذا يأتي تعدد السرد و تحركات السارد بين ثنائيتي (التخفي و الظهور) ، (الوجود و المشاركة) حيث يتلاقى السرد في الحوار باللغة العربية الفصحى ، مما جعل السرد لا يفارق لعبة التماهي السيري . و جاء في العنصر الثاني بعنوان البنى الموضوعاتية من زاوية الإيديولوجية ،التيمات ، اللغة السردية ، ثم التفاعلات النصية التي تتقاسم المساحة مع السرد و جاءت مقسمة حسب هيمنتها على متن الرّواية من أدبية ثقافية و متفاعلات دينية .

في حين خُصّص الفصل الرابع " المتخيّل السردي في رباعيات حبيب مونسي" ركزت فيه على سبعة عناصر ، فكان العنصر الأول عن تصنيف النصوص الروائية الأربعة ، و العنصـــــر

الثاني عن ملخص الروايات ، و العنصر الثالث عن القراءات التأويلية في عناوين الروايات ، و العنصر الرابع عن استراتيجيات المحكي في رباعيات حبيب مونسي ، و العنصر الخامس عن تأويلية المكان في رباعيات حبيب مونسي ، و العنصر السادس عن البنية الزمانية في رباعيات حبيب مونسي ، و العنصر السابع عن حركة المؤوَل الدينامي و جماليته .

و ختمت القراءة بخاتمة لخصت فيها أبرز نتائجها ثم ملحق حول السيرة الذاتية لدى حبيب مونسي ، بعدها تأتي قائمة المصادر و المراجع ، ثم ذيلتها بالفهارس .

استندت في هذه القراءة على مجموعة من الكتب ، في مقدمتها روايات حبيب مونسي : متاهات الدوائر المغلقة ، على الضفة الأخرى من الوهم ، جلالته الأب الأعظم ، مقامات الذاكرة المنسية و العين الثالثة ، و هذه النصوص تعد ثمرة جهده و خبرته . أما المراجع فقد كانت معظمها كتبا في النقد الحديث منها : كتاب أمنة بلعلي "المتخيل الرّواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف" و كتاب حسن بحراوي" بنية الشكل الروائي" و كتاب حسن نجمي " شعرية الفضاء المتخيّل الهوية في الرّواية العربية" و كتاب أحمد مختار عمر " اللغة و اللون" . إضافة إلى بعض المراجع المترجمة أذكر منها على وجه الخصوص : جان برنيس "المخيَّلة " و كتاب جاك لاكان " اللغة الخيالي و الرمزي "و كتاب جيرار جينات " خطاب الحكاية " .

إلى غير ذلك من المراجع التي أنارت لي السبيل خلال مدة إنجازي لهذا البحث المتواضع .

و بهذا فنحن نعد هذا العمل إطلالة على جزء من أعمال الأدبية لدى حبيب مونسي ، و إن كان يبدو سهلاً غوص في هذه الدراسة ، إلا أننا في الحقيقة قد أقبلنا على الاقتراب من عمل صعب لجدته و خصوصيته و دقته و جدارته ، حيث لا نزعم أننا توصلنا إلى الكثير مما تخفيه هذه النصوص ، لأنها تشكل رؤية عميقة للكون و الحياة ؛ عبر لغتها التي تستدعيك لأن تؤولها كلما قرأتها من جديد من خلال فضائها و شخصياتها ، خاصة في زمن يتجدد فيه علم الجمال و نجاحة / حلم الخطاب السردي .

و في الأخير ، أتقدم بالشكر الجزيل إلى جامعة " جيلالي اليابس " سيدي بلعباس التي أتاحت لي هذه الفرصة الطيبة للدراسة و البحث .

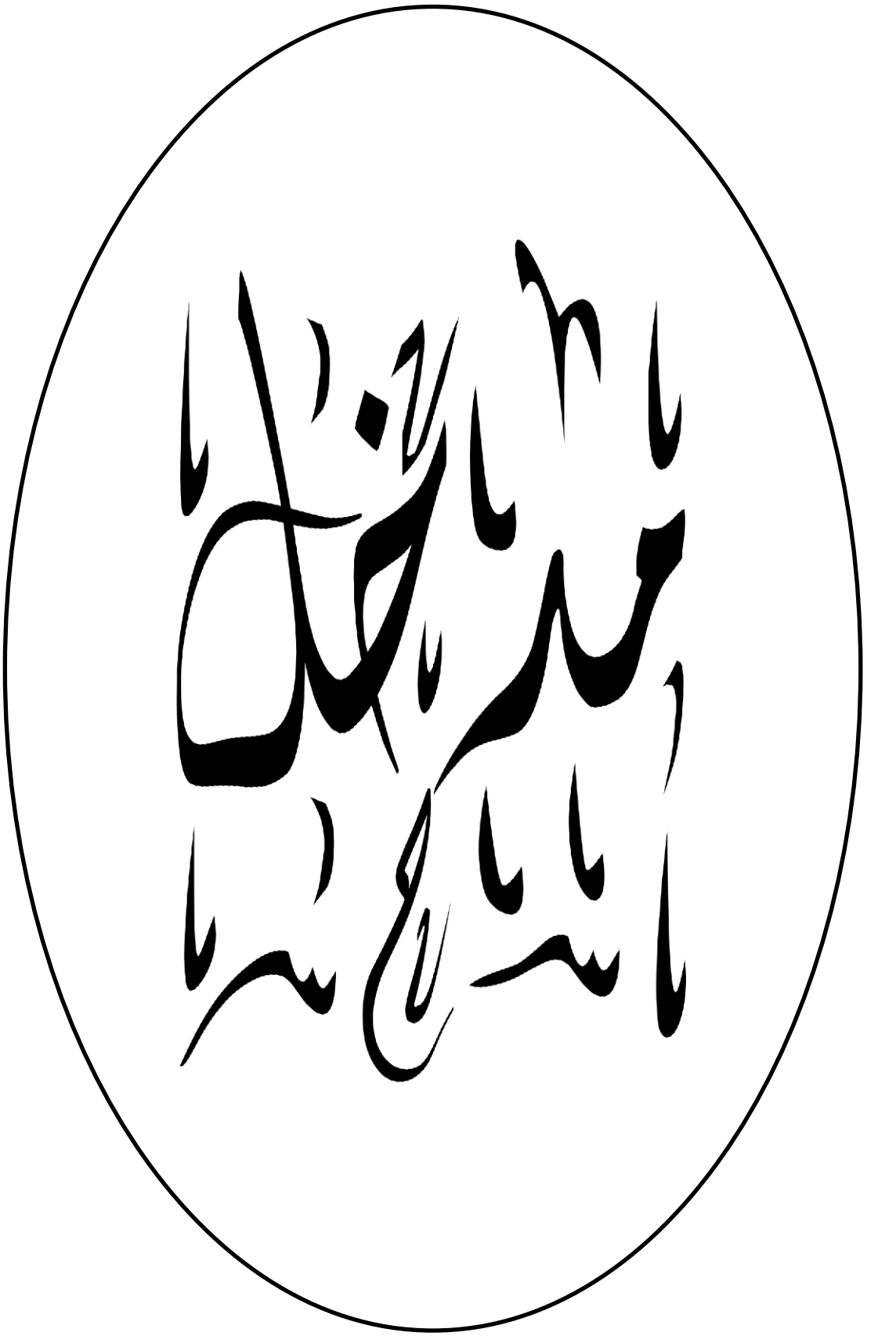
إلى الأستاذة المحترمة " عبداوي حفيظة " التي أشرفت على هذه الرسالة و كانت نعم العون و المساعدة ، و وقفت معي موقف الأستاذ الحصيف ، حيث حرصت على أن تخرج العمل في أتم صورة ، فلها مني جميل الثناء و طيّب الدعاء .

و أزجي الشكر للأساتذة اللذين تفضلوا بقبول مناقشة هذا العمل ، و ستكون ملاحظتهم عندي موضع القبول و الاعتبار .

و مع ذلك فالله أسأل أن يوفقنا ما فيه الخير و الصلاح إنه نعم المولى و نعم النصير و هو يهدي السبيل و لله المنة أولاً و أخيراً .

شلف يوم : الجمعة 21 ربيع الأول 1437ه

الموافق لـــــ: 01 جانفي 2016م


مدخل

إنه لمن قبيل المجازفة و المهمة الشاقّة البحث عن الأنظمة المعرفية حول مفهوم الخيال و التخييل؛ إذ كثيراً ما تداخل مفهوم الخيال و التخييل بوصفهما عماد العملية الإبداعية ، فهما شكل من أشكال المعرفة لبلوغ أهدافي و أفاقي النصَّ و هذا للإفصاح عما كان النص يرغب في قوله – تحليل شفراته – ، فَفَهْمُ العملية الإبـــداعية عموماً ، و الظاهرة الأدبية بخاصة يعنى فهم العقلية الاجتماعية التي كانت وراءهما .

و لعل اتجاه التجريب في هذا اللـــون الجديد من الأدب كان من أهم الانشغالات و المساءلات التي طرحها الفلاسفة و العلماء و البلاغيون و النـــقاد ؛ كلٌّ نظر إليهما من ركنية و رؤية معينة حسب نظرته و اتجاهاته . لذلك اختلفت الآراء حولهما و لا يمكن لأحد أن ينكر دورهما الرائد في صنع العمل الإبداعي لرتكزهما على البناء و التصور و الإدراك .

و إبرازاً لذلك سنحاول في هذا المدخل الاقتراب من ماهية الخيال و التخييل ، سعياً للوصول إلى مقاربة تعيننا على البحث عن هذه الآلية المتميزة .

I. مفهوم الخيال و التخييل في المعاجم :

1 / الخيال في المعاجم العربية :

أ / الخيال لغة :

لا يمكننا بأي حال من الأحوال أن نمر مباشرةً إلى المتخيّل دون أن نتطرق إلى الخيال و مفهومه. و قـــد قدمت المعاجم العربية للخيال ما يستحقه من الاهتمام ، قبل أن ينتبه النقاد لأهميته .

يُرد مفهوم الخيال في ' لسان العرب ' عند ابن مـــنظور مادة خيل بمعنى : « **خال الشيء خيلاً و خـــيلة و خـــيّلاً و خيلاناً و مخايلة و مخيّلة و خيولة : ظنَّهُ . و الخيال و الخـــيالة : هي ما تشبه لك في اليقظة و الحلم من صورةٍ و جمعه أخيلة . و الخيال أيضاً : كساء أسود ينصب على خشبة أو عود ، يخـــيل به للبهـــائم ، و الطير فتظنه إنساناً . و هي أيضاً كلمة**

تطلق على نوع من النبات ، كما هي كذلك اسم أرض لبـــــني تغلب . و خيّل عليه تخييلاً : وجه إليه التهمة »[1].

و جاء في ' المعجم الوسيط ' الخيال : « **الشخص و الطيف و ما تشبه لك في اليقظة و المنام من صورة و صـــورة تمثال في المرآة و من كل شيء ما تراه كالظل و خشـــبة ينـــصب عليها الكساء أســـود في المزروعات يفزع بها الطير في مرابض الغنم يفزع بها الذئاب و ما نصب في الأرض ليعلم أنه حـــمى فلا يقرب و إحدى قوى العقل التي يتخيل بها الأشياء (ج) أخيلة و خيلان . و المخيل : من الـــرجل الكثير شامات الجسد و يقال فلان مخيل للخير خليق . و أيضاً ؛ يقال فلان يمـــضي على المـــخيل على ما خيلت نفسه أي ما شبهت أي على غرر من عير يقين . و المـــخيلة : القوى التي تخيل الأشياء و تصورها و هي مرآة العقل »**[2] .

أما ' ابن فارس ' (ت 395هـ) يعرف الخيال قائلا : « **هو الشخص ، و أصله ما يتخـــــيله الإنسان في منامه لأنه يتشبه و يتلون . و خيّلت للناقة : إذا وضعت لولدها خيالاً يفزع منه الذئب . و تخـــيلت السماء : إذا نهيأت للمطر ، و لا بد أن يكون عند ذلك تغير لون . و المتخيلة : الســـحابة . و خيلت على الرجل تخيلاً : إذا إلتهمت إليه . و تخيلت عـــليه تخيّلاً : إذا تفرست فيه »**[3] . فالخيال كل شـــيء تراه كالظل و كذلك خيال الإنسان في المرآةِ ، و الخيال هو ما نصب في الأرض ليعلم أنها حمى فلا تقرب [4] .

1 - أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ط: 03 ، م : 11 ، 1994 ، مادة خيل ، ص : 226 – 227 .

2 – إبراهيم مصطفى ، أحمد الزيات ، حامد عبد القادر ، محمد النجار : معجم الوسط ، ، تحقيق / مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، ط : 03 ، 1965 ، باب الخاء ، ص : 267 .

3 – أبو الحسن أحمد بن فارسبن زكريا ، معجم مقاييس اللغة ، تحقيق و ضبط عبد السلام هارون ، دار الجيل ،بيروت ، لبنان ، ط : 01 ، م : 02 ، 1991 ، مادة خيل ، ص : 235 – 236 .

4 – ينظر ، ابن منظور ، لسان العرب ، مادة خيل، ص : 932 .

كما يعدُّ الخيال لدى جميل صليبا على أنه : « **الشخص و الطيف و صورة تمثال الشيء في الـــمرآة و ما تشـــبه لك في اليقظة المنام من صور ، و هو أيضاً الظن و التوهم** »[1] يتبين لنا من خلال هذا القول أن معنى مـفردة " الخيال " هو الشخص و الطيف و ما تشبه للمرء من صور في يقظته و منامه ، كما تعني التوهم و الظن .

و ما يمكن ملاحظته أن هذه الدلالات تشير إلي ما يطلق عليه في النقد المعاصر **'الـــصورة الذهـــــــنية '** التي تتطرق إلى المادة التي يعتمد عليها الخيال ؛ لا على الخيال كقدرة ذهنية.

و يتضح مما سبق ؛ أن المعجميّين العرب قد أقاموا استقراءاتهم لهذا اللفظ على أساس لغوي محض، مرتبـــط بالبيئة العربية الجاهلية – قراءاتهم للشعر الجاهلي – . و جاء في قول الله تـــعالى :﴿ **يُخَيـــــَّلُ إِلَيْهِ مِنْ سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَى**﴾[2] . إذن ؛ كلمة يخيل بمعنى "يشبه " أي يحمل على ' التوهم '، إذ العرب تعترف بقوة الخيال و لكن ما قيل حوله يبقى قليلاً ؛ لذلك قارنوا قوته بالشيطان وجعلوه نوعا من الإلهام و « **في اتهاماتهم للنبي صلى الله عليه وسلم بأنه شاعر** »[3] هذا ما ينعت مدى فهمهم لماهية الوحي و طبيعة الشعر.

ب /الخيال اصطلاحاً :

إن البحث في مصطلح كلمة الخيال في بعض النصوص الجاهلية ؛ تعني الشيء المدرك في غيابه و بخاصة في المقاطع الغزلية عندما يشير إلى" **طيف** " المحبوبة ، يقول طرفة بن العبد :

فَقُلْ لِخَيَالِ الحَنْطَلِيَةِ يَنْقَلِبُ إِلَيْهاَ فَإِنَّنِي وَاصِلٌ حَبْلَ مَنْ وَصَلَ

و يقول أيضاً :

سَّمَالَكَ مِنْ سَلْمَى خَيَالَ وَ دُونِهَا سَوَادٌ كَثِيبٌ عَرْضُهُ فَمَا يَلْهُ [4]

---

1 – جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، الشركة العالمية للكتاب ، مكتبة المدرسة دار الكتاب العالمي بيروت لبنان ، بيروت ، لبنان ،د:ط،ج:1991،01م،ص: 546 .

2 – سورة طه ، آية (66) .

3 – إحسان عباس ، فن الشعر ، دار صادر ، بيروت ، ط : 01 ، 1996 م، ص : 142 .

4 – طرفة ابن العبد ، الديوان ، دار الكتب العلمية ، ط: 02 ، 1982 م ، ص : 26 – 36 .

و مما لا ريب فيه ؛ أن استعمال لفظ الخيال : « **يحيل على فعـــل تذكري ناتج عن حال الرغـــبة في المحبوب ،و هو شائع في معجم الشعر الغزلي العربي** »[1] .

و يجعل جابر عصفور من كلمة خيال : « **الشكل و الهيئة و الظـــل كما تشير إلى الطيف و الصـــورة التي تتمثل لنا في النوم أو أحلام اليقظة** »[2] .

لم يقدم العرب ما يمكن أن يعد نظرية في الخيال ، و إنما نظموا عملية الخيال ضمن أطر بلاغية كالتشبيه و المجاز و الاستعارة [3] ، و بالتالي تكون النظرية بمفهومها المعروف غائبة .

أما النظرية الكلاسيكية عدّت الخيال عائق في وجه بلوغ الكمال الفني و تحقيقه ؛ بينما الرومانسية أعطت الخيال حـــــقه و توجته على عرش الأدب ؛ لأنها آمنت أن : « **كل صد لهذه القوة الخارقة قتل للقوة الحيوية في الإنـــسان و أن الشعر لا يكون في أقوى حالاته إلا إذا أرخى لهذه القوة الزمام** »[4] .

أضف إلى ذلك فإنّ 'كولريدج Coleridge ' حدد مفهوم الخيال تحديدا ما يزال من أقـوى التجديدات إلى يومنا هذا ؛ قائلاً : « **إن تلك القوة السحرية التركيبية التي نطلق عليها اسم الخيال تظهر في التـــوفيق بين الخصائص المتنافرة او المتناقضة ، و إظهار الجدة فيما هو مألوف** »[5] . و بالتالي فإن الخـــيال عملية إبداعية يقوم و يرتكز على خلق جديدة للعالم .

و من أهم الأعمال التي قدمها 'كولريدج ' تفريق بين الخيال و الوهم ، حيث يـرى لا بـــد للخيال من قوة الوهم :« **فالخـيال هو القوة المـــوحدة المركبة ، أما الوهم فهو القـــوة على الحـــشد و الجمع**»[6] .حيث يقوم الوهم بجلب صورة متباينة لشبه ما بينهما ، و يقـــوم

1 – العربي الذهبي ، شعريات المتخيل ، المدارس ، الدار البيضاء، ط : 01 :، 2000 م ، ص : 14 .

2– جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، المركز الثقافي العربي ، د : ط ، د : بلد ، 1992 م ، ص : 16 .

3- إحسان عباس ، فن الشعر ،ص : 144 .

4– المرجع نفسه ، ص : 146 .

5– نقلا عن ، إحسان عباس ، فن الشعر ،ص :147 .

6- نقلا عن ، إحسان عباس ، فن الشعر ،ص : 150 – 151 .

الإيهام بجمع كل ما بعد عن الحقيقة و هو يشبه إلى حد كبير عالم الحلم ، لأن الإنسان يحاول أن يتغلب من خلاله على عدم الرضا بواقعه .

و هكذا يبقى الخيال مفهوما متقلبا و زائلا من نظرية إلى أخرى ؛ حيث : « **يتحـــــدد عـــلى أســاس من العلاقات الوظيفية التي تنـــطوي عليها كل ممارسة إبداعية و يبدو الأمر من هذا المنظور و كأن النظر إلى الخيال لا بد أن ينطوي على قدر من الازدواج على نحو يصـــبح معه الخيال في مستوى للنظر أقرب إلى أن يكون قاسما مشتركا عاما ، لا تخلو نظرية أدبية من تقرير أهميتهِ ، أو تخـــــــلو ممارسة إبداعية من إظـــهار فاعليته ، و يصبح الخيال في مستوى آخر أقرب إلى أن يكون خصـــــوصية مفهومية ترتبط بالممارسة الإبداعية التي نتأملها أو نعانيها** »[1] .

و على هذا الأساس ؛ فلا يمكن تحقيق فاعلية الإبداع بعيدا عن حركة الخيال ، فكل النظريات الأدبية تجتمع عند إبرام دور الخيال في تحريك قوة النص لدى المبدع و لدى القارئ أيضاً .

2 / الخيال في المعاجم الغربية :

ظهرت كلمة خيال Imagination في اللغة الفرنسية في القرن الثاني عشر متعددة المعاني ، فهـي تـدل في معجـم ألفبـائي قياسـي في اللغـة الفرنسـية :« **ملكـة يتـوافر عليهـا الـذهن لتمثـل صور** »[2].جاء في قاموس اللغة الفرنسية : « **ملكة يتوافر عليها الذهن للتخيل ، لاستعادة صورا أو إبداعها . و منه يمكن الحـــديث عن الخيال المعيد . و الخيال المبدع . و هو أيضا ملكة الذهن على تمـــثل أشياء أو وقائع غير واقـــعية أو غير قابلة الحدوث و الإدراك ، أو هو – أي الخيال – استحضار الذاكرة لمدركات أو تجارب داخـلية . كما أنه هو القدرة على**

1- جابر عصفور ، عن الخيال الشعري قراءة في أبي القاسم الشابي ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، العدد 02 ، 1984 ، ص : 47 .

2 – Paul Robert . dictionnaire alphabétique analogique de la langue française du nouveau lité le robert . parie xl France . tome 03 . 1977 .p 598 .

الاختراع ، أو على الإبداع أو الإدراك* »[1]. كما يـــعد الخيال في مجـــال الأدب : « **بناء وهمي يقوم به الذهن اعتماداً على الاختراع و الإبداع** »[(2)] .

و يتضح مما سبق ، أن الخيال Imagination تدل في المعاجم الأجنبية على أنها تلك الملكة الذهنية التي تقوم باستعادة بعض الصور أو إبداع صور جديدة .

يبدو أن البحث في ماهية الخيال ضـــــرورة لمعرفة جديدة ؛ على غرار ما قـــدمه الفلاسفة والبلاغيين و النقاد و المتصوفة .

I. مفهوم الخيال و التخييل في الثقافة الغربية (الفلاسفة اليونان) :

أ / أفلاطون Aplatons:

ينبع مفهوم الخيال و التخييل لدى ' أفلاطون '(427 – 347 ق م) من نظرته العامة للشـــــعر ، فكل الفنون عنده قائمة على المحاكاة ، و يرى أن المحاكاة الشعرية « **تفســـد أفهام السامعين** »[(3)] لأنها في نظره تقدم معارف غير حقيــقية و مزيفة لاعتمادها على العالم المحسوس (من الدرجة الثانية) . هذه المحسوسات جزئية لا ترقى إلى الحقيقة التي لا يمكن إدراكها إلا عن طريق العقل . فأفلاطون باسم الحقيقة و الفضيلة يحقر المحاكاة ، و جميع الفنون التي تعتمدها وخصوصا الشعر موجبا طردها من دولته المثالية / دولته عقلية منظمة " و الشعر عاطـــفي قلق فضلا عن أنه ضار حقير"[(4)]، و يتضح أن أفلاطون أدان الشعر و الشعراء باسم الحقيقة مرة و باسم الأخلاق مرة ثانية .و ذلك لاعتقاده أن الشعراء مفسدون للمثل العليا و لأخلاق الناس .

---

* –الفنان الذي يظهر قدرته على التخييل في إنتاجه الفني .

1 – Larousse parie . jean pierre mével . geneviève hubelot…la rousse de la langue française. Librairie. Tome 01 .1977 . p 934 .

2 – Patrik Bacry . hileme houssemaine … la rousse dictionnaire hubelot . imprimé en France . 1999 .p 782 .

3– أفلاطون ، جمهورية أفلاطون ، نقله إلى العربية حنا خباز ، بيروت ، د : ط ، 1969 ، ص : 28 .

4 – بتصرف ، مصطفى جوزو ، نظريات الشعر عند العرب الجاهلية و العصور الإسلامية ، الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط : 01 ، ج : 01 ، 1991 ، ص: 90 .

يعد أفلاطون الشعراء تابعين لآلهة الشعر التي تقوم بإلهامهم ، فالشعراء ليسوا أحرارا في قول الشعر و الشـــعر لا يقوم إلا بترديد ما يلهمهم به ؛ فهو : « **منشد ملهم تبتُ الآلهة حديثها على لسانه** »[1]. من هذا المنطلق كان الخيال عند أفلاطون نابعا من هذا المفهوم ، بوصفه نوع من الجنون العلوي تولده ربة الشعر في نفس الشاعر منكرا أي دور له ، و ذلك لعده أن : « **كل الشعراء المجدين شعراء الملاحم و شعراء الغناء على ســـــواء يؤلفون شعرهم الجميل لا عن فن أو حذق ، و لكن لأنه يوحي إليهم و لأن روحاً تنقصهم** »[2] .

ينفي أفلاطون مقدرة الشعراء ، و ما جبلوا عليه من طبع ، فهو يساوي بين الشعراء و أصـــــحاب الحرف في المقدرة على قول الشعر . إذ يرفض فكرة الفن للفن و ينادي بالفن الأخلاقي و يعتبر الملحمة* أفضل من التراجيدية (فن التمثيل) .

يعترف أفلاطون بدور الخيال في استحضار الرؤية الصوفية ، رغم أن سلطة العقل هي الطاغية ، و يرى الحسين الحايل أن أفلاطون :« **ما لبث في محاورة طيماوس أن اعترف للخيال بالقدرة على استحضار الرؤية الصوفية تلك التي تسمو على ما يتناوله العقل . و في محاورة تثبت ذهب أفلاطون إلى أن التخيل و التـــــــذكر و إدراك المحسوسات المـــــشتركة وظائف للعقل لا الحس . و أن أعــضاء الحس لا تدرك الخصائص المشتركة بين موضوعات الحس ، و إنما يدرك ذلك العقل و التخيل عنده يرسم في موضوعاته التي تصبح مادة التفكير ، و هكذا يؤدي التخيل وظيفتين : استعادة صور المحسوسات و اســـتخدام الصورة الحسية في التفكير** »[3] .

1- أفلاطون ، جمهورية أفلاطون ، ص : 19 .

2- سهير القلماوي ، فن الأدب المحاكاة ، مكتبة الحلبي ، القاهرة ، د : ط ، 1953 . ص : 76 .

*/ الملحة على حد تعبير أفلاطون هي :إثارة عاطفة الإعجاب بأبطالها ، بينما التراجيدية في رؤيته تثير عاطفة الشفقة و الخوف و بالتالي تجعل الناس أكثر ضعفاً .

3- الحسين الحايل ، الخيال أداة للإبداع ، مطبعة المعارف الجديدة ، الرباط المملكة المغربية ، ط : 01 ، 1988 ، ص :23 .

يعد العقل هو المسيطر على فكر أفلاطون ، إذ يجعل من الخيال مصدراً للوهم و دافعاً للخطأ لاعتماده على ما تقدمه الحواس* من مدركات . لأنه محاكاة لعالم الحقيقة أو عالم المثل أو عالم الكليات ، و ما يقدمه الخيال ليس إلا أوهام و تضليل للمتلقي .

ومما لا ريب فيه ، أن مفهوم الخيال عند أفلاطون ليس واضحاً ، بل هو وسيلة للتضليل و الإبهام ، كما لا نجد عنده حديثاً عن كلمة التخييل الشعري ، و سبب ذلك رؤيته للشعر بأنه ضعيف و ما يتركه في المتلقي سيزيده ضعفا و تضليلا . و يبدو أن هناك نوع من التناقض عند أفلاطون ؛ حيث يقلل أحيانا من قيمة الخيال معتبرا إياه وظيفة للنفس غير سامية بوصفها مصدر للوهم و سبيلا للخطأ .

ب / أرسطو Aristote:

تختلف نظرة ' أرسطو ' (384 – 322 ق م) عن أستاذه أفلاطون للشعر ، فالشعر لدى الشعراء هو غريزة المحاكاة و حب الوزن و التقفية و ليس الوحي و الإلهام كما يرى أفلاطون ، و الشعر في رؤية أرسطو هو ظاهرة إنسانية و لا دخل للآلهة فيه ، حيث تمكن من إعادة مكانة الشعر بوصفه المحاكاة ، من خلال تقديم رؤية متميزة استطاع بها أن ينسج نظرة جديدة في تطور أفكاره من أجل التخلص من هذه المثالية و أصبح يظهر هذه رؤية بما يعرف بثقافة الرواقين .

إذاً ، يعدُّ موقف أرسطو من الخيال حركة حاصلة في الذهن وناتجة عن المدركات الحسية ، لأنّ : « **المتخيل الحركة المتولدة عن الإحساس بالفعل . و لما كان البصر هو الحاسة الرئيسية فقد اشتق التخيل " فنطاسيا " Phantasia اسمه من النور " فاوس " Phaos ، إذ بدون النور لا يمكن أن نرى ، و كما كانت الصورة تبقى فينا و تشبه الإحساس فإن الحيوانات تفعل أفعال كثيرة بتأثيرها بعضها لأنها لا يوجد عندها عقل و هذه هي البهائم ، أو بعضها الأخر لأن عقلها يحجب بالانفعال ،**

* / الحواس تحاكي الواقع الذي هو غير حقيقي.

أو الأمراض ، أو النوم ، كالحال في الإنسان »[1].

يبدو أن المحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة ، لاختلافه عن سائر الحيوانات في كـــــونه أكثرها استعدادا للمحاكاة ، و بها يكتسب معارفه الأولية كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة و الاستمتاع للاســـتيعاب الجمالي بوصفه متعة ذهنية . و بهذا الشكل يركز أرسطو على حاسة البصر في إدراك المحسوسات و اعتماد التخيل عليها بصورة كبيرة .

هذا ، و قد كانت الحركة الذهنية المعتمدة على المحسوساتِ تشبه حركة موجودة في العالم الخارجي ، فالمتخيلة :« **عبارة عن الأثار التي يدركها الحس أي أن الخيال هو الحركة الناشئة عن الإحساسات في الذهن** »[2] .

لكن اللاّفت للانتباه أنّ أرسطو يجعل التخيل وسيطاً بين العقل و الإحساس من خلال ربـــطه للتـــــخيل بالتفكير ، مؤكداً على ضرورة تقيده بالعقل و هو ما يسميه " **الـــــنـــــزوع**✷ ".

و رغم إقرار أرسطو بأهمية الخيال إلا أنه أهمل الحديث عن دوره الجمالي في العملية الإبداعية و ما يقوم به من تشكيل لصور جديدةٍ ، اعتمادا على الجمع و التركيب بين الأشياء المتباعدة ، و يذهب غنيمي هلال إلى : « **أن أرســـــطو ينص في حديثه على أنه لا يمكن للقوة العقلية أن تمارس وظيفتها بدون عون الخيال ، فإنه مع ذلك يغيب الخـــيال من حيث هو بدون وصاية العقل عليه و يخلط بينه و بين التوهم** »[3] .

---

1 – أرسطو طاليس ، كتاب النفس ، نقله إلى العربية أحمد فؤاد الأهواني ، دار إيحاء الكتب العربية ، د : بلد ، ط : 02 ، د : ت ، ص : 107 .

2 – أرسطو طاليس ، كتاب أرسطو طاليس في الشعر . نقله أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، دار النهضة المصرية ، د : ط ، 1953 ، ص : 244 .

✷/ تحريك النفس لـــــطلب المحسوس أو تجنـــبه إما بالانجذاب أو النفور ، و هذا المصطلح نجده يتـــكرر عند الفارابي و هو ما يعكس تأثره بالأرسطو .

3– محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار النهضة مصر للطبع و النشـــــــــر ، القاهرة ، د : ط ، د : ت ، ص : 114- 115 .

يظهر لنا هذا المفهوم الاختلاف بين أرسطو و أستاذه في إبراز السلطة للعقل وفرضِ و صايته على الخيال الذي يبقى قاصراً عن الوصول إلى المعرفة رغم اعترافه بأهميته .

لم يستبعد أرسطو أي فن من الفنون الشعرية ، إذ يرى أن كل نوع أدبي لـــــديه غاية خاصة ، لكنه يشترك في نقطة واحدة ؛ هذه النقطة تظهر قيمة الأدب عنده و هي : **وظيـــفة أو نظرية التطـــهير**. لأنها وثيقة الصلة بالعواطف و الوجدانيات و المشاعر و الحس ، فهي ناتجة عن عاطفتي الشفقة و الخوف – الشعور الداخلي و الخارجي – للوصول في النهاية ما يعرف بـ : **التوازن العاطفي** لدى القارئ و ما ينجّزُ عنه من التوازن و الاستقرار في السلوك .

و من هنا تعد نظرية التطهير العملية التي أعادت الاعتبار للفن ، و بهذا الشكل ترسخ نظرية المحاكاة الأرسطية في وظيفة التطهير للأدب ؛ أي ما دام الأدب راسخ في الإنسان و المحاكاة شيء أصيل في الإنسان و نابعٌ من عمقِ الإنسانية ؛ فنزوع الأدباء إلى المحاكاة أمرٌ نابعٌ من الذاتِ .

و بمجمل القول ، يشكل الأثر الذي تركه أرسطو في خطابه الأدبي – حديثه – كلّ من المأساة و الملـــــــهاة في المتلقي بإثارتها لانفعالاته، سواء بالانجذاب و النفور ، اللذة و الألم ، المتعة و الملل و ما ينتج عنه من التطهير أساسا اعتمد عليه من جاء بعده للحديث عن التخييل .

يبدأ تأثير هذه النظريات في الثقافة العربية الإسلامية و خاصة بعد ترجمة كتاب " فن الشعر " من قبل بشر بن مـــتى بن يونس القنائي (328هـ – 940 م) الذي اســـتفاد منه الفلاسفة المسلمين و انطلـــقوا منه للنظر في الأدب العربي ، و ما فتىء هذا الاهتمام أن انتقل إلى المشتغلين بالبلاغة و النقد انطـــــلاقا من العصر العباسي .

II. مفهوم الخيال و التخييل في الثقافة العربية (الفلاسفة العرب) :

تلوح طبيعة الخيال و مفهومه لدى العرب قديماً بالقوى الخفية أو ما الورائية ؛ لذلك سموها بشـــيطان الشعر ، و جعلوا الخيال شكلاً من الإلهام . و الباحث في أخبار الجاهليين ينسبون أفضل أشعارهم و أجـــــودها إلى الهامات تلك الشياطين : « **وادعي كثير من فحول الشعراء أن له**

رئيًّا يقول الشعر فيه و له اسم معروف من ذلك مسجل شيطان الأعشى ... و من أسماء هؤلاء الشياطين الذين احتفظت بهم الذاكرة الجاهليين : السّعلاة صاحبة النابغة ، و أختها المعلاة صاحبة علقمة بن عبدة ، و حسان بن ثابت – رضي الله عنه – حديث طـــويل مع السعلاة ذكرته بعض المصادر »[1] .

يقدم لنا هذا القول انعكاسا غلى تصور القدماء للإبداع الشعري ، بوصفه الهاماً مستمداً من قوى خارجية ، و ظل هذا التصور مسيطراً على الفكر العربي حتى زمن بني أمية . و مفهومهم للخيال يفـــسر اتهامهم للنبي – صلى الله عليه و سلم – بأنه شاعرٌ ، و القرآن الكريم هو ضربٌ من الشـــعر و ناتج من فهمهم لطبيعتي الوحي و الشعر ، و الشّاهدُ قوله تعالى : ﴿ **بَلْ قَالُواْ أَضْغَاثُ أَحْلَامٍ بَلِ افْتَرَاهُ بَلْ هُوَ شَاعِرٌ فَلْـــيَأْتِنَا بآية كَمَا أُرْسِـــلَ الْأَوَّلُونَ**﴾[2] .

اشتمل الخيال على الحذر و الشك حتى الإلهام في بعض الأحيان ، إذ أهمل الفلاسفة المسلـــمين الحـــديث عن الخيال و تركيز على التخييل بوصفه جوهر العملية الإبداعية ،مع تقبل الاختلاف بين العقل والتخيل ، فالعقل هو السبيل الوحيد الموصل للحقيقة أما التخييل – حواس – هو ما يُعطي معلومات و تصورات خاطـئة / شبـــه خاطئة . و هكذا تثير جهود الفلاسفة المسلمين الكثير من الجوانب في ماهيتي الخيال و التخييل .

أ / الكندي (ت 252 هـ) :

تأثر الكندي بالثقافة اليونانية و جعل التخيل مرادفاً للتوهم و هو ما يعرف في اللغة اليونانية " **فنـــطاسيا Phantasia** "و تعود ترجمتها إلى معنى النور ، و يجمل بن إسحاق الكندي قائلاً : « **التوهم هو الفنطاسيا قوة نفسانية و مدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها . و يقال الفنطاسيا هو التخيل ، و هو حضور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها** »[3].

1 – عيسى على كعوب ، التفكير النقدي عند العرب ، دار الفكر المعاصر ، دار الفكر دمشق سورية ، بيروت لبنان ، ط : 01 ، 1997 ، ص : 31 .

2– سورة الأنبياء ، الآية : 05 .

3– أبو يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي ، رسائل الكندي الفلسفية ، تحقيق محمد عبد الهادي أبي ريدة ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، د ، ط ، ج : 01 ، 1950 ، ص : 167 .

يجعل الكندي الخيال مرادفاً للوهم ، و يعده قوة إنسانية مضللة و لم ينـــظر إليه كقوة فعالة لحفظ صـــور الأشياء الغائبة عن الحس إلى التصرف في هذه الصور بالفك و التركيب لتكوين صور جديدة . و من هنا أهمل الكندي الجانب الجمالي للخيال و دوره في العملية الشعرية و العملية الإبداعية بوجه عام . و ما يتركه هذا العمل من تأثير في المتلقي بتحريكه لانفعالاته و جعله يتجاوب مع هذا العمل أو ينفر منه ، و بذلك أغفل الاهتمام بالعملية الإبداعية و دعامتيها و هما : الخيال و التخييل .

ب / الفارابي (ت 339 هـ) :

يرى الفارابي عملية الإبداع الشعري صناعة أساسها الرؤية و ليست طبع أو إلهام كما ورد عند أفلاطون و أرسطو .

لقد ربط الفارابي الأدب بالفلسفة جاعلا الشعر أحد عناصر التفكير الفلسفي ، و نظرته للمحاكاة منطلقها نفسي ، حيث يرى أن المحاكاة عند أرسطو تحمل بعض الثغرات ؛ هذا ما دفعه للحديث عن طبيعة التخييل الشعري و مدى تأثيره في " القوة النزوعية " للمتلقي ، جاعلا التخييل جوهر الشعر و عماده .

يعد الفارابي أول من استعمل لفظ " **تخـــــــييل** " آخذا إياه من الذين ترجموا كتاب ' فن الشعر ' لأرسطو ، حيث استعمله مَتَّى بن يونس في ترجمته لكتاب الشعر لكن مصحفا " **التحـــميل أو التبـــجيل** "[1]. و يذهب مصطفى الجوزو إلى أن الفارابي لم يحدد معنى التخييل و طبيعته ، و لكنه تكلم عن الأثر الذي يتركه العمل الأدبي في نفس المتلقي : « **يعرض لنا عند استماعنا للأقاويل الشعرية عند التخييل الذي يقع عنها في أنفسنا شبيه بما يعرض عند نظرنا إلى الشيء الذي يشبه ما نعاف : فإننا في ساعتنا يخـــيل لنا في ذلك الشيء أنه مما يعاف فتنفر أنفسنا منه فنتجنبه ، و إن تيقنا أنه ليس في الحقـــــيقة كما تخيل لنا ، فنفعل فيما**

1-ينظر ، محمد عزام ، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي ، دار الشرق العربي ، بيروت ، لبنان ، حلب سوريا ، د : ط ، د : ت ، ص : 177 .

تخيله لنا الأقاويل الشعرية ، و إن علمنا أن الأمر كذلك كفعلنا فيما لو تيقنا أن المر كما خيله لنا ذلك القـــول فإن الإنسان كثيرا ما تتبع أفكاره و تخيلاته ... و إنما تستـــعمل الأقاويل الشعرية في مخاطبة إنسان يستنهض لفعل شيء ...»[1] .

يشبه الفارابي أثر التخييل في المتلقي بالأثر الذي تتركه المحاكاة في النفوس عند أرسطو ، و التي تعمل إثارة انفعالات المتلقي مما يؤدي إلى تطهير النفوس مما بداخلها . فهو لم يتحدث عنه إلا مرة واحد جاعلا إياه خزانة لما يدركه الحس و يطلق عليه اسم " **المصورة** " . كما يرى أنه على الشاعر أن يهيئ الجو المساعد مِن إحداث التأثير في المتلقي عن طريق ما يسميه " **الإيحاء** " .

يشكل التأثير في المتلقي الغاية / الهدف الذي يسعى الشاعر لتحقيقه من طرف عمله ، عن طريق أقوال مخيلة ؛ مما يؤدي إلى إثارة ما بذاكرة المتلقي من أشياء تتناسب و موضوع القصيدة ، فينتج عن ذلك موقفا ســـــلوكيا إما بالقبول أو الرفض موضوع التخييل الشعري لدى القصيدة ، لأن الفارابي يرى : « **و الأقاويل الشـــعرية هي التي تركب من الأشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالاً أو شيئاً أفضل أو أحـــسن ، و ذلك إما جمالاً أو قبحاً أو جلالا أو جواناً أو غير ذلك** »[2]. يؤكد هذا قول أن التخييل عملية إيحائيـــة يعتمدها و يرتكز عليها الشاعر من خلال التصوير الشعري .

و على الجملة ، فإن الفارابي يعطي أهمية كبيرة لسلطة العقل ؛ و هو ما يعصم عن الوقوع في الخطأ . و يرتكز هذا الدور ليشمل الانفعالات الناتجة عن العملية التخيلية : « **و ذلك إما بأن يكون الإنسان المستدرج لا روية ترشده فينهض نحو الفعل الذي يلتمس منه بالتخييل ، فيقوم له التخييل مقام الروية ،و إما أن يكون إنساناً له روية في الذي يلتمس منه ،و لا يؤمن إذا روى فيه يتمتع فيعالج بالأقاويل الشعرية لتسبق بالتخييل رويته حتى يبادر إلى ذلك الفعل فيكون منه بالعجلة . قبل أن يستدرك برويه ما في عقبي ذلك الفعل فيمتنع منه أصلاً ، أو يتعقبه فيرى**

1- مصطفى الجوزو ، نظريات الشعر عند العرب ، ص : 115 – 116 .

2 – أبو نصر محمد بن طرخان الفارابي ، إحصاء العلوم ، تحقيق عثمان أمين ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، د ك ط، 1948 ، ص : 81 – 85 .

أن لا يستعجل فيه و يؤخره إلى وقت آخر »[1] .

أضحى لائقاً القول ، أن عملية التخييل الشعري عند الفارابي عملية إلهام يعكف من خلالها الشاعر على خداع المتلقي و التأثير فيه من خلال أقاويل مخيلة ، و توجيه سلوكه إلى الوجهة التي يريده أن يتجه إليها ، لأنه يعد السلوك الذي يرمي الشاعر إلى تحقيقه من قبل المتلقي و الانفعال الناتج عن تلك الأقاويل له علاقة نفسية قوية .

و حاصل القول ، التخييل من خلال ما يحتويه من صور تؤثر في المتلقي ؛ يثير انفعالات تؤدي إلى التطهير و هكذا يظهر أثر آخر لأرسطو على الفارابي .

جـ / ابن سينا* **(428 هـ) :**

يذهب ابن سينا أن التخييل " **إحساس ضعيف** " بوصفه ثاني قوى الحس الباطن ، و يكون مكانها مقدم الدماغ و يسميه **' المصورة '** فهو : « **القوة التي تحفظ ما قبله الحس المشترك من الحواس الجزئية ، و تبقى فيه بعد غيبة المحسوسات** »[2].

لعل ابن سينا ينظر إلى التخييل على أنه نوع من " **الفيض**" أو "**الوحي** " أو" **الإلهام الغامض** " الذي يحدث في اليقظة . فالكاتب – الشاعر أو الناثر – يدرك أشياء لا يدركها غيره و ظلك حسب ما تؤهله له استعداداته الفطرية من قوة القول و الكتابة .و بذلك يكون الكاتب عند حدوث الإلهام أقرب من درجة النبوة* . إذ العمل الإبداعي حسب ابن سينا يكون على شكل ومضات خاطفة تحدث في الذهن لتكتمل في صورة نهائية على شكل عمل تام : «**و ليس أحد من الناس لا نصيب له من أمر الرؤيا و من حال الإدراكات التي تكون في اليقظة ، فإن الخواطر التي تقع دفعة في النفس إنما يكون سببها اتصالات ما ، لا يشعر بها ، و لا بما يتصل بها قبلها أو بعدها فتنتقل النفس منها إلى شيء آخر غير ما كان عليه مجراها . و قد يكون ذلك**

1 – المرجع السّابق ، ص :68 – 69 .

*-ابن سينا فارسي الأصل .

2– أبو الحسن بن عبد الله بن سينا ، النجاة في المحكمة المنطقية و الطبيعية و الإلهية ، مطبعة السعادة ، القاهرة ، ط : 02 ، 1938 م ، ص : 163 .

*/ هناك فوارق بين النبوة و التخيل و الشبه بينهما يكون في تلقي الوحي أو الإلهام .

من كل جنس ، فيكون من المعقولات ، و يكون من الإنـذارات ... هذه الخواطـــر تكون لأسباب تعن للنفس مسارقة في أكثر الأمر ، و تكون كالتلويحات المستلبة التي تقـــرر فتـــذكر إلا أن تبادر إليها النفـــــس بالضبط الفاصل ، و يكون أكثر ما تفعله أن تشغل التخيل بجنس غير مناسب لما كان فيه »[1] . و معنى ذلك ، تحدث الإلهامات دفعة واحدة بشكل غير مقصود ، و لا بد أن يكون العقـــل وصيّا عليها ، لذا يكمن دور العقل في تنظيم هذه الإلهامات بما يناسب المقال و المقام .

لقد وقع ابن سينا في شيء من الخلط حين : « **اعتبر الخيال حيلة صناعية و جعـــله ضربا من الفطنة و نوعا من الذكاء المحدود و المهارة اللغوية التي يصطنعها الشاعر اصطناعا يتوسل إليه بطرائق من الحيل تؤول إلى التناسب الأجزاء في سياق التشابه أو التخالف** »[2] .

يصر ابن سينا على جعل الشعر قياس منطقي ، حيث يجعل من الخيال وسيلة يلجأ إليها للتحايل و خداع المتلقي من خلال اللغة التي ينظمها بشكل يمكنه من التأثير في المتلقي مستعملا الحيلة التي تقربه و توصله و تمكنه إلى اصطناع ما أمكنه من وسائل و طرق . لذا يرى : « **القول الشعري يتألف من مقدمات مخيلة ، و تكون تلك المقدمات موجهة تارة بحيلة من الحيل الصناعية نحو التخييل و تارة من لذواتها بلا حيلة من الحيل و هي أن يكون إما في لفظها مقولة باللفظ البليغ بحسب اللغة ، أو أن تكون في معناها ذات معنى بديع في نفسه بلا حيلة قارنته★** »[3] .

---

1 – أبو الحسن بن عبد الله بن سينا ،شرح كتاب النفس ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد ،نقلا عن إلفت كمال الروبي ، دار التنوير للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط: 01 ، 1983 م ، ص : 64 .

2– عاطف جودة نصر ، الخيال مفهوماته و وظائفه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د : ط ، 1984 م ، ص : 149 .

★/ يوضح بن سينا في الحديث عن التخييل بعض الأمور التي كانت غامضة عند الفارابي.

3 – عاطف جودة نصر ، الخيال مفهوماته و وظائفه ، ص : 151 .

فالخيال هو القدرة على الإبداع و إنشاء أشياء جديدة ذات طرق مختلفة و متفرقة و خاصة .

يدل مصطلح التخييل عند ابن سينا على الأثر النفسي الذي يتركه العمل الأدبي في المتلقي بالإعجاب أو النفور ؛ إذ يكون مقترباً بالمحاكاة و مفسرًا لها ، و ذلك من خلال ربطه التخييل بالانفعال و هو حالة شعورية تحدثها العملية التخيلية في المتلقي ، فالتخييل : « **هو انفعال من تعجب أو تعظم أو تهوين أو التصغير أو نشاط ، من غير أن يكون الغرض بالقول إيقاع اعتقاده البتة** »[1] . فالانفعال لا يعني فقدان القدرة على التصرف بقدر ما يعني " **الإذعان و المطاوعة** " للكلام أي التجاوب مع هذا الكلام و موافقته .

و هذا ما يجعل الاتصال بين التخييل و الانفعال له علاقة بما قاله أرسطو عما تحدثه المأساة في المشاهد بتحريكها الانفعالي – الرعب و الشفقة – الذي يؤدي إلى حدوث التطهير .

لقد عرف ابن سينا التخييل هو ذلك التأثير في النفس و ليس في العقل فهو : « **مخاطبة القوة المتخيلة في النفس و هذه القوة تعمل في صور المدركات الحسية التي تصل إلى قوة الخيال من الفنطاسيا أو الحس المشترك و تقوم فيها بالجمع و التفريق كما نشاء ، كما تقوم بهذه العملية أيضاً مع معاني المدركة من المحسوسات الجزئية التي تنالها قوة الفهم** »[2] .

هكذا يعبّر هذا التداخل أن الكلام – قول – الجيد في نظره هو الذي يقوم بتركيب صور شبيهة بتلك المدركات الحسية التي تحتفظ بها الصورة ، فهو يقيم التخييل على دعائم عقلية تشير إلى الفطنة و المهارة . و يعد التخييل أحد أشكال المنطق لاعتماده على مقدمات المخيلة دون التركيز فيها على الصدق أو الكذب* .

1 – أبو على الحسن عبد الله بن سيما ، كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر ، تحقيق : محمد سليم سالم ، مركز تحقيق التراث و نشره القاهرة ، د ، ط ، 1969 م ، ص : 15 .

2– سعد مصلوح ، حازم القرطاجني و نظرية المحاكاة و التخييل في الشعر ، مطبعة دار التأليف القاهرة ، ط : 01 ، 1980 م ، ص : 121 – 122 .

* / التخييل الشعري ينحرف عن معناه ، أحسن الشعر أكذبه و هذا الأمر كان له أثر في مجالي البلاغة و النقد ، و ظهر ما يسمى بالصنعة و هي عناية الشعراء بانتقاء العبارات و الألفاظ التي يكون تأثيرها أكبر في المتلقي و أحسن ايصالاً و تعبيراً عن المعنى من غيرها .

يربـــط ابن سينا بين الخيال و التخييل ، لأن التخييل هو أساسٌ لفـهم النشاط الخيالي للعمل الفـــني يقول أرسطو : « **كلام نخيل تذعن له النفس ، فتنبسط عن أمور و تنقبض عن أمور من غير روية ، و فكر اختيار و بالجملة تنفعل له انفعالا نفسيا غير فكري** »[1] . و بالتالي يكون الكـــلام أساسه التخييل و غرضه إثارة الملقي و تحريك انفعالاته، و من هنا تظهر عبقرية الكاتب و المبدع في جذب المتلقي إلى ما يريده أو ينـــفر ما يكره .

يبدو أن ابن سينا لم يوافق أرسطو في ما قاله و ذهب إليه و ذلك في اختلاف ترتيب قوى النفس ،كما أنه لم يخلط بين الخيال و الوهم ، فالخيال و التخيل عنده هو نوع من الفيض أو الإلهام الغامض الذي يحدث ؛ فيجعل الكاتب و الشاعر يدرك أشياء لا يدركها الأخر من الناس العاديين . لذلك يقترب من درجة النبوة ، و يعدّه حيلة يتوسلها لخداع المتلقي و التأثير فيه باستعمال ملكته اللغوية و فطنته و ذكائه .

إذاً ؛ أعطى ابن سينا المتخيلة القدرة على الفصل بعض ما في الخيال عن بعض أو تركيب ، و هذا ما يسميه الرومانسيون للخيال بأنه ينشر و يفكك ليعيد نسج صورة من جديد . لذا جـــــعل من التخـــــييل هو أساس الشعر و المميز له عن غيره من الفنون القول ،كما ربط التخييل بالمحاكاة و جعلها وسيلة للتخييل التي تعتمد على التحسين أو التقبيح أو المطابقة لتحقيق غايتها. و بالتالي الهدف من التخيل هو تحريك القوة النزوعية للنفس فتحـــــــدث الاستجابة بطلب اللذة و النفور من الأ لم . مع ذلك لا يتناقض التخييل مع الصدق عند ابن سينا بوصف الشيء قد يخيل على ما هو عليه و قد يخيل على غير ما هو عليه في الواقع .

د / ابن رشد (ت 595 هـ) :

التزم ابن رشد في حديثه عن التخييل بما قاله سابقوه من الفلاسفة المسلمين بجعل المحاكاة مرادفة للتـــــخييل لكنه أضاف التشبيه للتخييل . و صناعة الشعر في نظره مرتكزها التخييل : « **الأقاويل الـــــشعرية هي الأقاويل**

1– أرسطو طاليس ،كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، نقله أبي بشر متي بن يونس القنائي من السريالي إلى العربي ، تحقيق محمد شكري عياد ، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر ، القاهرة ، د : ط ، 1967 م ، ص : 197 .

المخيلة »[1] . و التخييل عنده يعني " **المطـــــابقة** " بمعنى التشبيه الخالص و ليس الهدف منه تحســـــين الشيء أو تقبيحه ، فالتخييل هو أحد أغـــــراض المحاكاة لديه . لكنه أخذ مصطلح المطابقة عن ابن سينا في إعطـــــائه للمحاكاة ثلاثة أغراض لتحقيقها : **التحسين ، التقبيح ، المطابقة**[2] .

هكذا أصبح التخييل عند ابن رشد هو إضافة إلى الوزن و اللحن من العناصر الأساسية المشكلة للصناعة الشعرية : « **كما أن الناس بالطبع قد يخيّلون و يحاكون بعضهم بالأفعال ... إما بصناعة و ملكة توجد للمحاكين ، و إما من قبل عادة تقدمت لهم في ذلك . كذلك توجد لهم المحاكاة بالأقاويل بالطبع و التخييل ... و الصناعة المتخيلة أو التي تفعل التخييل ثلاثة : صناعة اللحن ، صناعة الوزن ، و صناعة عمل الأقاويل المحاكية** »[3] .

يضع ابن رشد قاعدة للتخييل ألزم بها الشعراء و عدم الخروج عما جرت عليه العادة و استقـــرت في المحاكاة ، فهو يبحث عن المعنى الشريف الذي يستطيع من خلاله إحداث التخييل بإضافة ما يناسبـــه من الوزن و اللحن حتى يمكنه من تحقيق الغاية المنشودة و هي إيقاع التخييل في المتلقي . فيجعل من العملية الإبداعية تعتـــــــــمد على الانتقاء و الرصف . لكنه ينسى أن هذا العمل كل متكامل فيه من المشـــاعر و الأحاسيس و الخيال ما يعبر عن صاحبه .

مما لا شك فيه أن التخييل عند ابن رشد هو إثارة انفعالات المتلقي ليتحقق التطهير ، و أحســـــن و أفضل التخييل هو :« **ما لا يتجاوز خواص الشيء و حقيقته ن و يكون صادقاً خلواً من المؤثرات الصوتية و تعبير الـــــوجـــه** »[4] .

تأثر ابن رشد بأرسطو و جعل من اللحن أساساً يهيئ النفس لحدوث التخييل متجاهلاً أن الشعر العـــربي لا يشترط فيه هو من اللحن ، و بذلك يحكم بخلوه من التخييل إذ يظهر تعامله مع الشعر العربي لكنه يقصد تعامله مع الشعر المسرحي ليوناني .و من هنا يهمل ابن رشد الحديث عن الخيال و دوره في العملية الإبداعـــية ؛ مرتكزا على التخييل الذي جعل منه جوهر العملية الإبداعية ، و التخييل عنده مـــرادف للمحاكاة و هذا ما سبقه إليه الفلاسفة المسلمين .

1– ابن رشد ، تلخيص كتاب أرسطو طاليس فن الشعر ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة بيروت ، د: ط ، 1973 م ، ص : 201 .

2– ابن سينا ، فن الشعر من كتاب الشفاء ضمن فن الشعر ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، د: ط ، 1973 م ، ص : 170 .

3– ابن رشد ، تلخيص كتاب أرسطو طاليس فن الشعر ، ص : 203 .

4–مصطفى الجوزو ، نظريات الشعر عند العرب ، ص : 135 .

يتعين علينا ، انطلاقاً ممّا تمّ رصده من خلال بعض آراء الفلاسفة المسلمين ؛ كان اهتمامهم أكثر بالتخييل الشعري و وصفه جوهر العملية الإبداعية . لكنهم أهملوا الحديث عن الخيال و دوره في هذه العملية ، جاعلين الشاعر يتحايل على المتلقي بخداعه بأشياء غير صحيحة . و فسروا التخييل بمقومات المنطق و جعله شكلاً قياسياً لا أهمية فيه لصدق أو كذب المقدمات ، بذلك قد أخلطوا بين المنطق الصوري و المنطق الخيالي . و وظفوا التخييل كذلك للدلالة على " **التصوير** " أو " **التشبيه** " ليكون على أثرها شكلاً استعارياً تستعمل فيه اللغة بطرق خاصة و بهذا يضم التصوير كل ما هو محاكي .

و حاصل القول ، يرتكز حديثهم في التخييل على دراسة **سيكولوجية التلقي** و اظهار ما يثيره النص من انفعالات تؤدي إلى التطهير و ذلك على حساب دراسة **سيكولوجية المبدع** و هو انعكاس لما كان شائعاً في تلك الحقبة من الزمن .

III. مفهوم الخيال و التخييل في البيئة الصوفية (العرفان) :

لا ريب ، تأسيسا على ما تمّ ذكره ، أن الفلاسفة المسلمين كانت نظرتهم للخيال على أنه وسيلة للمغالطة و الإيهام في وقت مجدوا فيه العقل و قدسوه ، لكن النظرة الصوفية اختلفت عنهم في دراسة الخيال ، بوصفها سبيلاً للكشف و المعرفة و التجلي و صولا إلى إدراك الحقيقة الإلهية عن طريق الحدس .

لا جرمَ أن محاولات المتصوفة ترتكز على الخيال الإنساني و دوره و عدم الاهتمام بالخيال الشعري و دوره في العملية الإبداعية ، و مؤشرهم في ذلك هو توجههم الذي يبتعد عن مجال الأدب، و في هذا عنصر سنحاول توضيح معرفة تجلي الخيال و التخيل عند هؤلاء .

أ / الغزالي :

ينظر الغزالي إلى الخيال على أنه وسيط بين عالم الحس و عالم العقل ، و هو أمر يشترك فيه مع غيره من الفلاسفة . و دفاعاً عن هذا الموقف يذهب إلى أنه وسيلة مساعدة على

المعرفة، حيث يشترك مع ابن سينا في عد الخيال عاجزا عن التجريد المطلق للمحسوسات عن مادتها .لذلك يقسم الغزالي الأرواح إلى أربعة أقسام :

1 . الروح الحساس .

2 . الروح الخيالي و العقلي.

3 . الروح الفكري .

4 . الروح القدسي (النبوي) .

هذا و الحال ، هذه حصر دور الروح الخيالي في حفظ ما تقدمه الحواس من معارف و مدركات ، و يـــــعد الخيال ضروري جداً في ضبط معارف العقل ، يجمل قائلاً : « **إن من بين خواص الخيال أنه ضروري لتضبط به المعارف العقلية فلا تضطرب و لا تتزلزل و لا تنتشر انتشاراً يخرج عن الضبط ، فنعم المعين المـــثالات الخيالية للمعارف العقلية** »[1] .

و على هذا الأساس ، لا نجد عند الغزالي إشارة للخيال و التخييل و دورهما في العمل الإبداعي، و بالتالي حديثه تركز على الخيال الصوفي و دوره في المعرفة .

ب / السهروردي :

يذهب السهروردي إلى المذهب ذاته الذي ذهب إليه الغـــــزالي ، في عد الخيال الوسيط بين المعـــقول و المحسوس . إذ ينظر إلى الخيال بوصفه عالما للمثل المعلقة : « **و الصورة المعلقة ليست مثل أفلاطون ، فإن مثل أفلاطون نورية ثابتة ، و هذه المثل معلقة ، منها ظلمانية و منها مستنيرة للسعداء** »[2] . يعطي هذا الموقف للخيال وظيفتين هما : وظيفة الإدراك الحسي المشترك و وظيفة فعل المعرفة .

---

1 – الغزالي ، مشكاة الأنوار ، تحقيق و تقديم : أبو العلا عفيفي ، دار القومية ، د : بلد ، د : ط ، 1964 م ، ص : 34 .

2 – عاطف جودة نصر ، الخيال مفهوماته و وظائفه ، ص : 83 .

مما لا ريب فيه ، أن السهروردي أهمل دور الخيال كذلك في العمل الفني و ركز على الخيال الإنساني ، حيث يرى أن الخيال يتوسط الحس و العقل و هو أمر يشترك فيه المتصـــوفة على اختلاف توجهاتهم ؛ و هذا ما يقابله من آراء بعض الكتاب في العصر الحديث أمثال **' كانت Emanuel Kant'** في وصف الخيال وســـــيطاً بين الحس و الفـــهم .و عند **' برجســون Bergson '** الـــصورة الوسيطة بين المـــادة و الفـــكرة ، إلا أنه يوجد اختلاف في العبارة بين هؤلاء النقاد و المتصوفة[1] .

جـــ / ابن عربي :

لقد شهد الخيال عند ابن العربي يمتلك حرية كبيرة على الخلق ، الذي يبقى مرتبطاً بعالم الحس الذي يعـــطي بأجزاء صوره . و يعد الخيال عنده وسيلة للكشف عن القوانين **'الكشف الصوري '** و سبيلاً لإدراك المعرفة .

و تحقيقا لهذه التوليفة ، يعد ابن عربي أبرز من تكلم عن الخيال و مستوياته و آفاقه المعرفية ، لأنه يرى أن الخيال هو أعظم قوة خلقها الله تعالى ، فلو لاه لما أمرنا سيد الخلق محمـــــد صلى الله عليه و سلم أن نعـــبد الله وكأننا نراه ، و مؤشر هذه الرؤية تحقيق الخيال مع استحالة الرؤية البصرية : « **الذين يصفون الخيال بأنه فاسد لا يدركون حقيقته ذلك أن الخيال إذا أدرك شيئاً ، فإنما يدركه بنوره ، و النـــور لا يخطئ في كشـــــــفه عن الأشياء ، و إن هناك خطأ فلا بد أن يكون لسبب آخر إذ الخطأ و ليد الحكم و الخـــيال لا يصدر حكما بل هو نور يكشف ستار الظلمة الذي يحجب الأشياء ، إذن يجب أن ينسب الخطأ إلى القـوة التي تصدر الحكم و هي العقل ، و إذا كان الحكم لغير الخيال فلا داع لأن ننسب الخطأ أو الفســـاد إليه ؟ إنه من الأولى أن يقال : أخطأ العقل في الفهـــــــم ما كشف الخيال عنه حتى لا ينسب الحكم بالخطأ و الفساد إلى الخيال و هو برئ منه** »[2] .

---

1 – ينظر ، عاطف جودة نصر ، الخيال مفهوماته و وظائفه ، ص : 83 .

2– محمود قاسم ، الخيال في مذهب محي الدين بن العربي ، معهد البحوث و الدراسات العربية ، د : بلد ، د : ط ، 1969 م ، ص : 08 - 09 .

إن ما يرومه ابن عربي يعد رداً على رأي الفلاسفة في ارجاعهم الخيال طريقة للمخادعة و التضليل فعمل على تَبْرِيء الخيال عن الكذب و المغالطة موضحاً و مرجعاً الذنب على العقل .

و هكذا يحتل الخيال مرتبة بين المحسوس و المعقول ، و الممكن و المستحيل؛ و بانعدامه تكون المعرفة غير منسجمة و غير متسقة : « **الخيال أحق باسم النور من جميع المخلوقات النورية ، فنوره لا يشبه الأنوار ، و به تدرك التجليات ، و هو نور عين الخيال ، لا نور عين الحس** »[1] .

إنّ مسعى تمجيد ابن عربي للخيال و غيره من المتصوفة ، يعدونه و سيلة ذات أهمية كبرى للمعرفة لا يمكن التخلي عنها . و تمجيدهم هذا أشبه بتمجيد الرومانسيين في العصر الحديث ، إذ جعلوا الخيال على حساب العقل . و يعلق 'كوربان Korbbne' على نظرية الخيال عند ابن عربي قائلاً : « **إن الخيال باعتباره وسيطاً بين الفكر و الوجود و نجسد الفكر في الصورة ، و حضور الصورة في الوجود لتصور هام اضطلع بدور رائد في الفلسفة عصر النهضة و هو التصور الذي نظفر به مرة أخرى في الفلسفة الاتجاه الرومنسي ... و الخيال بوصفه قدرة سحرية مبدعة تخلع الحياة على المحسوس ، تنبثق منه الروح التي ينفخها في الأشكال و الألوان ...** »[2] .

لا ريب فيما يمكن ملاحظته على نظرية الخيال عند ابن العربي ؛ تتبين في إهمالها التعرف على الإبداع التخيلي في مجال الأدب في العملية الإبداعية ، رغم استخدامه الوظيفة الإبداعية للخيال بما يتعلق بالتجربة الصوفية عن طريق ارتباطها بالتجلّي أو ما يعرف بالخلق الجديد . إضافة إلى ذلك ، يرى أن الخيال لا يستطيع الاستغناء عما تقدمه الحواس من مدركات تكوّن أجزاء الصورة لديه .

---

1 – محمود قاسم ، الخيال في مذهب محي الدين بن العربي ، ص : 09 .

2 – عاطف جودة نصر ، الخيال مفهوماته و وظائفه ، ص : 122 .

و حاصل الأمر ، الخيال عند ابن عربي هو علما و ركـــــنا من أركان المعرفة بوصفه علم البرزخ و المراتب الوسطى التي تتجسد من خلال الأشكال ، فينقلنا من نظرة إلى نظرة أخرى ؛ من عين الحس الثابتة إلى عـــــــين الخيال المتجددة .

IV. مفهوم الخيال و التخييل في البيئة البلاغية (البيان) :

أ / عبد القاهر الجرجاني (ت : 471 هـ) :

إن مفهوم الخيال عند عبد القاهر الجرجاني ينطـــلق من فهمه للمعنى اللغوي ؛ من الآية القـــــرآنية الكريمة : ﴿ **قَالَ بَلْ أَلْقُوا فَإِذَا حِبَالُهُمْ وَ عِصِيُّهُمْ يُخَيَّـــــلُ إِلَيْهِ مِنْ سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَى** ﴾[1] . يدل التخييل في هـــــذه الآية إلى إيهام النفس و خداعها بفعل السحر ، و من هنا يعرفه الجرجاني بأنه : « **هو ما يثبـــــت فيه الشـــاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً و يدعي دعوة لا طريق إلى تحصيلها ، و يقول قولا يخدع فيه نفسه و يريها ما لا ترى** »[2] .

يتبين من خلال ما جاء به الجرجاني في فهمه للتخييل ؛ أن الشاعر يخدع نفسه هو ، و يلهمها الهاماً ليس له وجود حاصل و بالتالي لا يمكن تصديق أو تكذيب الشاعر ، فالتخـــــــييل : « **خـــــــداع العـــــقل و ضرب من التزويق** »[3] .

تـــعود رؤية عبد القاهر في التخـــــييل تشبه ما ذهب إليه المتأخرون في عدّهم التخييل مرادفا للإيهـــام و حسن التعليل و التأكيد .

هكذا ، يغدو الجرجاني في بعض أقسام كتابه " أسرار البلاغة " في جعل الاستعارة جزءا يتضمن التخييل ، قائلا : « **واعلم أن الاستعارة لا تدخل من قبيل التخييل ، لأن المستعير لا يقصد إثبات معنى اللفظة المستعارة ، و إنما يعمد إلى إثبات شبه هناك فلا يكون مخبره على خلاف خبره** »[4] .

---

1 – سورة طه ، الآية ، 66 .

2 – عبد القاهر الجرجاني ،أسرار البلاغة ، تحقيق محمد الفاضلي ، المكتبة العصرية ، بيروت ،ط : 02 ، 1999 م ، ص : 204 – 205 .

3 – المرجع نفسه ، ص : 205 .

4 – المرجع نفسه ، ص : 204 .

يتضح لنا وقوع عبد القاهر في نوع من الاضطراب في فهم وظيفة الخيال ، من خلال الخلط بين الاستـــــعارة و التخييل ، كون الاستعارة تقوم على التشبيه ، لكن التخييل أمر غير موجود و من ثم فلا وجود للشبه .

إن التـــخييل لدى الجرجاني ينتج حالة نفسية عند المتلقي و الذي يسميه " **التحريك** " و هو ما يعرف عند ابن سينا بالانفعال . لأن تحريك انفعالات المتلقي يقوده إلى أخذ وقـــفة سلوكية تعكس مدى تفاعله مع النص التخييلي:« **الاحتفال بالصنعة في التصويرات التي تروق السامعين و تروعهم ،و التخيلات التي تهز الممدوحين و تحريكهم و تفعل فعلا شبيها بما يقع في النفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذَّاق بالتخطيط و النقـــــش أو النحت أو النقر** »[1].

يكاد يكون التخييل نوعا من القياس المخادع ، الذي يعبر عن أحاسيس الكاتب و مشاعره . و لعل اعتماد الخيال على المدركات الحسية المستمدة من الواقع في تشكيل الصورة الشعرية من أجل أن يقر بها إلى العقل .

و إلى جانب ذلك يترك تأثيرا إيجابيا في نفسية المتلقي ، و يجمل سر جمال التمثيل بقـــــوله : « **و هل تشك في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباين حتى يختصر لك ما بين المشرق و المغرب و يجـــمع ما بين المشئم و المعرق ، و هو يريك للمعاني الممثلة بالأوهام شبها في الأشخاص الماثلة و يريك الحياة في الجماد و يريك إلتئام بين الأضداد فيأتيك بالحياة و الموت مجتمعين** »[2].

هكذا يغدو للخيال و التخييل فعالية كبيرة في تكوين الصورة الشعرية لدى المجتمع ، إذ يزيده درجة و مكانة عاليا مع إعطائه رونقا ذو لذة و متعة ، و هذا ما يؤكـــــــــــده أحمد على دهمان

1 – عبد القاهر الجرجاني ،أسرار البلاغة ، ص : 253- 254 .

2 – المرجع نفسه ، ص : 116 .

في قوله: « **بذلك يكون عبد القاهر الناقد العربي الفذ الذي عرف الخيال و أدرك أهميته بشكل لم يسبقه أحد فيما نعلم** »[1] .

هكذا نشهد من منظور هذا الأفق ، أن عبد القاهر الجرجاني ينظر إلى الخيال الشعري أنه ضربٌ من الفطنة و الذكاء و خداعا نفسيا يستهدفه الشاعر في حيل مصنوعة لخداع المتلقي. و بهذا لا يخالف سابقه في فهمهم للخيال الشعري .

لا محيص عن القول في إقرار الجرجاني عن أهمية الخيال في العملية الإبداعية ، رغم وصفه التخييل هو تحايل على المتلقي عن طريق الأشكال اللغوية المختلفة .

ب / الزمخشري (467 – 538 هـ) :

استمد الزمخشري نظرته من منظور من سبقه من البلاغيين و النقاد في عد التخييل مرادفا للإيهام ، و يعد التخييل درجة وسطى بين الحقيقة و المجاز و هذا ما يشبه ما ذهب إليه الفلاسفة ، حين اعتبروا الخيال مرتبة وسطى بين عالم الحس و عالم العقل . و تظهر مخالفته في عد كلام الله عزّ و جلّ أقوالاً مخيلةً في قوله : « **و لا ترى بابا في علم البيان أدق و لا أرق ، و لا ألطف من هذا الباب ، و لا أنفع و أعون على تعاطي تأويل المشتبهات من كلام الله في القرآن الكريم و سائر الكتب السماوية ، و كلام الأنبياء ، فإن أكثره و علتيه تخييلات قد زلت فيها الأقدام قديما ، و ما أتى الزالون إلا من قلة عنايتهم بالبحث و التنقير** »[2] .

و بهذا الشكل يكون التخييل وسيلة مساعدة لفهم المتشابهات في القرآن الكريم و إدراك أبعاده .

بيدَ أنه ، توجد بعض الآيات القرآنية تحتوي على "**تمثيل**" و"**تخييل**" رغم أن التصوير فيها لا يمكن وصفه من جهة الحقيقة و لا من جهة المجاز : « **لأن الألفاظ فيها يجب ألا تحمل على**

1-أحمد على دهمان ، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا و تطبيقا ، دار طلاس ، دمشق ، ط : 01 ، 1986 م ج 02 ، ص : 620 .

2 – أرسطو طاليس ، كتاب أرسطو طاليس في الشعر ،تحقيق محمد شكري عياد ، ص : 262 – 263 .

جهة حقيقية و لا على جهة المجاز ، و إنما هي تمثيل و تصوير حسي »[1]. يعني هذا التمثيل و التصوير على المنطلق أشمل للتشبيه و الاستعارة ، فقد نظر إلى التخييل على أنه طريقة للتجسيم المعنوي و إعطائه الصورة الحسية . و هذا الطبع المنير يقدم وجهة فنية بحتة في حديثه عن " **التشبيه التمثيلي** " و " **الاستعارة التخييلية** " .

لا ضيرَ إذاً ، أن الزمخشري خالف الجرجاني الذي يعد التخييل تشبيهاً لخداع النفس / شكلاً مجازياً ، إذ يصف التخييل وَسَطٌ بين الحقيقة و المجاز : « **لقد استبعد كل دلالات المخادعة التي تعتور المصطلح ، و لم ينظر إليه من زاوية منطقية أو كلامية توازن بين الصدق و الكذب كما فعل عبد القاهر ، و إنما نظر إلى التخييل على أساس أنه تمثيل للمعاني المجردة و طريقة من طرائق التجسيم المعنوي وتصويره للحس فحسب**»[2] .

و حاصل القول ، أنّ الزمخشري يعدّ التخييل طريقة لفهم المتشابهات من القرآن ، و جعله انتقاد – خاصة برجال الدين – لكن هذه اللفظة تستعمل للدلالة على الأكاذيب لا الحقيقة ،و لذا وجب تفاديها في التعامل مع كلام الله .

جـ / ابن الأثير (637 هـ) :

تومئ الرؤية المنظورية لابن الأثير على الجانب البلاغي للتخيل أنه وسيلة لإقناع المتلقي بما يحتويه / يتضمنه النص ، كي يكون في مرتبة مرئية لديه . و يعد الخيال و التخيل وسيلتان لتجسيم الأشياء و تجسيدها من أجل تقريبها للأذهان ، إذ يرى أنه : « **إثبات الغرض المقصود في نفس السامع بالتخييل و التصوير حتى ينظر إليه عيانا ، ألا ترى أن الحقيقة قولنا : " زيد أسد " هي قولنا " زيد شجاع " لكن الفرق بين القولين في التصوير و التخييل ، و إثبات الغرض المقصود في نفس السامع ، لأن قولنا : " زيد شجاع "لا يتخيل منه السامع سوى أنه رجل جرئ مقدام ، فإذا قلنا " زيد أسد " يخيل عند ذلك صورة الأسد و هيئته ، و ما عنده**

1 – المرجع السّابق ، ص 262 .

2 – جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، ص: 78 .

من البطش و القوة ، و دق الفرائس ، و هذا لا نزاع فيه »[1] .

إذاً ، التخييل عند ابن الأثير هو أكثر وقعا في النفس ،و قدرته على استثارة المتلقي و التأثير فيه يكون من خلال النص المنطوق أو النص المكتوب المقدّم له، مع توظيفه الصدق الفني الذي يعكس البراعة التصويرية للكاتب و حسن توظيف هذا الخيال في مواطنه ، بل هو من يستطيع أن يحوّل الكذب إلى الحقيقة أي الصدق دون وجود قيود الغلو و المبالغة . و بالتالي لم تتغير وجهة نظره للخيال مقارنة مع من سبقه في عدّ الخيال وسيلة لخداع المتلقي من خلال الإيهام عن طريق أقاويل مخيلة .

V. الخيال في النقد الحديث :

تعددت المذاهب الأوروبية في دراسة نظرية الخيال في العصر الحديث ،كالمذهب المادي و المذهب الوجودي ... و ذلك تأثراً بالمذاهب اليونانية القديمة ، و سنقدم بعض الآراء التي تعرضت لمفهوم الخيال في هذا العصر .

أ / هوبز Hobbes :

إن نظرة 'هوبز' للخيال تنبع من نزعته التجريبية فوحد بين (الخيال و الذاكرة)، و الخيال عنده هو الملكة التي تقوم بتركيب المدركات الحسية في شكل صور مخالفة ، إلا أنه تركيب معقد غير مفهوم : « **يفسر الخيال بأنه إحساس متحلل مما يعني أن الإدراك يقدم لنا المحسوسات واضحة و ثابتة بينما يركب الخيال صورا يسميها بالغموض** »[2] .

يقلل هوبز من دور الخيال في العملية الإبداعية ، و عدّه شيئاً غير نافع و لا يزيد الأشياء إلا تعقيدا ، واصفا إياه شكلا من اللعب و فساد في الإحساس ، و هكذا تضاءلت قيمة الخيال لصالح العقل الذي اعتبره جوهر الشعر .

---

1 – ابن الأثير – أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد– : المثل السائر ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، المكتبة المصرية ، بيروت ، ج : 01 ، د : ط ، 1990 م ،ص : 78 – 79 .

2 – عاطف جودة نصر ، الخيال مفهوماته و وظائفه ، ص : 15 – 16 .

ب / كانت Kant :

يغدو الخيال عند 'كانت ' عنصر فعال في العملية الإبداعية ، و هو ما ينقل ما في الذهن إلى الواقع : « **إن الإدراكات المختلفة توجد في العقل على نحو منفصل ، و يبدو ربطها على نحو وجودها في الحس مطلبا ضروريا ، و من ثم ينبغي أن توجد فينا قدرة فعالة تركب الكثير التي يبديها المظهر ، و ليست هذه القدرة سوى الخيال** »[1] .

و هكذا يخلص كانت إلى أن الخيال أمرا ضروريا بوصفه قدرة إنسانية لا يمكن تجاهل دورها ، و تظـــــهر وظيفته في تركيب ما بالذهن من صور منفصلة و تقديمها في صورة متكاملة الأجزاء : يقول كانت : «**الخـــــيال أجلُّ قوى الإنسان ، و أنه لا غنى لأية قوى أخرى من قوى الإنسان عن الخيال ، و قلما وعى الناس قدر الخيال و خطره** »[2] . و كان لمنطلق كانتkant تأثير كبيرا في الكثير من الفلاسفة و النقاد ؛ لظهور اهتمامهم بهذه الملكة و بدورها الفعال .

جـــ / كولردج Samuel t . coleridge :

يقدم كولردج تصورا نظريا للخيال الإبداعي ضمن النزعة الرومانسية ، أين يظهر تأثُّره الكبير بنظريات الخيال التي عاصرها . و قد تمكن بفضل ملكته النقدية أن يقدم تصورا للخيال : « **الخيال هو القوة التي بواسطـــتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس (في القصيدة) فيـــــحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر ... و هذه القوة التي هي أســمى الملكات الإنسانية تتخذ أشكالا مختلفة منها العاطفي العنيف و منها الهادئ الساكن ، ففي صور نشاطها الـــــهادئة التي تبعث على المتعة فحسب ، نجدها تخلق وحدة الأشياء الكثيرة ، بينما تفتقد هذه الوحدة في صـــف الرجل العادي الذي لا يتوافر لديه ملكة الخيال لهذه الأشياء ، إذ نجده يصفها وصفا بطيئا ، الشيء تلو الشيء ، بأسـلوب يخلو من العاطفة** »[3].

1– المرجع السّابق ، ص : 22.

2– محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ،ص : 411 .

3 – محمد مصطفى بدوي ، كولردج ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، 1958 م ، ص : 79 – 80 .

كان للخيال ذروة و قمة مطورة في عملية إدراك العالم الخارجي و فهمه . و يميز كولردج بين نوعين من الخيال : « **فالخيال الأولي يسعى إلى الوقوف على ماهية الأشياء و إدراكها ، و يحتاج إلى سبر أغوار الشـــــيء و النفاذ إلى أعماقه ... و لكن الخيال الثانوي ليس إدراكا يقوم على استقصاء الصفات و الجزئيات التي يتركب من مجموعها الشيء المدرك ، و إنما هو إدراك يقتصر فيه الشاعر على الصفات التي تهمه فقط في الشيء المدرك** »[1].

و هكذا يقوم الخيال بالربط بين الطبيعة و العمل الفني ، باعتماده المدركات الحسية التي تساعده على بناء عمله الفني و في هذا الصدد يفرق بين الخيال و الوهم : « **أما التوهم فهو على نـــقيض ذلك لأن مـــيدانه المحدود و الثابت و هو ليس إلا ضربا من الذاكرة تحرر من قيود الزمان و الـــمكان ، و امتزج و تشكل بالظاهرة التجريبية للإرادة التي نعبر عنها بلفظة " الاختيار " و يشبه الـــتوهم الذاكرة في أنه يتعين عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تداعي المعاني** »[2].

هذا ، و يخلص كولردج من خلال هذا التميز أن يُبْعِدَ أيْ لُبْسِ أو خلط بين الأمرين ، فالخيال قدرة تـــقوم بالمزج و التركيب فيما لديها من صور مختزنة لتشكل صور جديدة ، أما الوهم فهو أدنى درجة من الخيال إذ يتقبل الأشياء الجاهزة و يخلط بينها .

من على شرفة هذه المبادئ ، يمكن القول ، أن حديث كولردج عن كون الوهم غير مطابق للواقع أثناء تمييزه بين الخيال و الوهم ، و هذا يسددنا إلى القول أن الخيال لا يطابق الواقع و إن انطلق منه .

أما ما يتعلق بمفهوم التخييل في النقد الحديث ، فلا نكاد نعثر على لهذا المصطلح ، حيث ظهر استعمال مصطلحات جديدة و نظريات مختلفة ، و هو ما يعرف بنظرية التلقي .

1– محمد زكي العشماوي ، دراسات في النقد الأدبي المعاصر ، دار الشرق ، د :ب ، د : ط ، 1994 م، ص : 262 – 263 .

2– محمد زكي العشماوي ، دراسات في النقد الأدبي المعاصر ، ص : 271 .

و حاصل القول أن مفهوم الخيال في النقد الحديث فُسِّر وفق فكرة التداعي من خلال ربط التخيل بالإدراك ، فالتخيل قاصر مقارنة بالإحساس ، لذلك تأثّر دارسون هذا العصر بمذهب أرسطو في وصفه الخيال " إحساس ضعيف " إذ نادوا بضرورة وصاية العقل على الخيال .

ونخلص إلى القول ، أنّ ما توجه إليه الدارسون قد قلل من شأن الخيال و أهميته ، لتركيزهم على كيفية قيام عملية النظم أو المراحل التي تنشأ عليها الصناعة الشعرية . في حين عده آخرون هو ضرب من الفطنة و الذكاء بهدف إيهام المتلقي و خداعه عن طريق الأقوال التخييلية . و على هذا الأساس ، يعد الخيال عند البلاغين و النقاد حيل يستعملها الكاتب لإقناع المتلقي بمواضيع لا حقيقة لها و هذا يدل على تأثرهم بما ذهب إليه الفلاسفة .

و منتهى القول ، عبر هذه المحطة الموجز لأهم مفاهيم الخيال و التخييل ، نجد أن آراء الدارسين قد تفاوتت في تحديد ماهية الخيال و التخييل و كل يعرفها حسب مذهبه .

إذ يعدهُ أفلاطون نوع من «الجنون العلوي»[1] ، و وظيفته للنفس غير سامية ، فأسقط من قيمته و عده وسيلة للتضليل لاعتمادها على ما تقدمه الحواس لأنها لا تقدم معارف حقيقية ، بل العقل هو الذي يعطيها و يقدم لها الوسيلة الوحيدة القادرة على ذلك .

أما أرسطو فقد خالفه في الرأي ،إذ نظر إلى الخيال على أنه حركة ذهنية نابغة من الإحساس ، و جعل الخيال الوسيط بين العقل و الإحساس ، بيد أن أرسطو تكلم عما يحدثه الأثر الانفعالي الذي تتركه المأساة في المتلقين و ما ينتج عنه من التطهير النفسي . و هذا التأثير قد انتقل من النظريات اليونانية لينعكس على الثقافة العربية الإسلامية ؛ في عد الشعر قياس منطقي و جعلوا ما يبدعه الخيال من صور مصطنعة ضمن تصورات منطقية إنما يكون لخداع المتلقي و تضليله و اقناعه بأشياء غير حقيقية ، معتبرين التخييل هو جوهر العملية الإنتاجية و الإبداعية و ذلك بتركيز على سيكولوجية التلقي على حساب سيكولوجية المبدع ، أي ما تثيره النصوص من انفعالات تؤدي إلى التطهير . .و سبب وقوعهم في هذا الخطأ يظهر في دراسة

1-ينظر ، احسان عباس ، فن الشعر ، ص :150-151-152 .

الشعراء للشعر وفق معايير منطقية و عدم ربطهم بين دراسة الخيال النظري و التخييل الشعري .

و ما أقدم عليه المتصوفة خالفوا ما جاء به الفلاسفة في جعل الخيال وسيـــــلة للمعرفة و الوسيط بين عالمي الحس و العقل .

غير أن اللافت في رؤية مجالي البلاغة و النقد كان تأثرهم واضحاً بآراء الفلاسفة المسلمين ، إذ استمرت نظرتهم للخيال بوصفه ضربا من الفطنة و الذكاء . و هـــدفهم اصطناع الحيل لخداع المتلقي و التأثير فيه من خلال انفعالاته .

و بصفة عامة ، لقد استمرت نظرة التشكيك في قيمة هذه الملكة عند هؤلاء الدارسين ؛ مُتَهِمِينَ الخيال بالعجز و القصور . و ذلك لتأثرهم بالفـــــــلاسفة اليونان كان تفسيرهم ينطلق من فكرة التداعي ، حيث ربطوا التخييل بالذاكرة ، أما البعـــــض منهم و خاصة المتأثرين بالمذهب الرومانسي فقد أعـــــطوا للخيال ما يليق به من مكانة و بروز دوره في الـــعملية الإبداعية ، جاعلين منه ملكة تنم عن عبقرية صاحبها من خلال ما يبتكره . و بهذا الشكل يكون للخيال فعل إيجابي يستعد على الخلق و الابتكار عن طريـــق الجمع بين المتنافرات من صور مستمدة إلى معطيات حسية في شكل قالب جديد .

و مما لا ريب فيه ، إن الأدب الجزائري يعد أدباً ثرياً بأنواعه المختلفة و خاصة إذا تعلق الأمر بالرواية ؛ هـــــذا الجنس الأدبي كان له حظ وافر / كبير في الإبداع الجزائري .

و لهذا ارتأينا السير في البحث عن أحد الكتاب الذين تأثروا بالفـــــكر والنقد – عربي و غربي – " **حبيب مونسي** " . من خلال تبين و كشف مهمة التخييل و دوره في العملية الابداعية و الإنتاجية و مدي اسهامه في ابراز أهم تقنيات الحركة الروائـــــية التي اعتمدها الروائي الجزائري حبيب مونسي في إعطاء شكل متميز لجميع رواياته ، مع محاولة البحث عن أهم ملامح التجديد التي يقدمها هذا الرّوائي في فهـــــــــمه لبيداغوجية آلية التخييل و عوالمه النصية .

الفصل الأول:

المتخيّل واسهاماته في البنى المركزية للرواية

أولاً: وظيفة الخيال في الإبداع الفني.

ثانياً: اسهامات المتخيل في صنع الرواية.

أحدثت الثورة العلمية صدى عميقاً في تفكير الإنسان عبر امتداده في الساحة من الزمن و المكان , ليس عند الغرب فقط و في العالم بأسره . و منذ ذلك الوقت بدأت العلوم الإنسانية على اختلاف أنواعـــها تتناول بالدراسة الجادة و العميقة للوصول إلى المعرفة اليقينية عن طريق التحليل و التعليق و التعليل لأنواع الأنشـــــطة المستهدفة للبحث و الدراسة .

و يعدّ الخـــــيال أحد القوى الخفية التي استرعت انتباه العلماء منذ وقت مبكر ، فكان لابد أن يحظى باهتمام واسع لما له من صلة وثيقة بكل أنواع النشاط الثقافي ، و على الأغلب بأكثـــره تركَزَ ذلك في دائـــرة الفنون كالشعر و الرسم و الموسيقى و المسرح والقصة و الرواية و أوفى المعارف العلمية .

I. وظيفة الخيال في الإبداع الفني :

1. الخيال و علاقته بالقوى النفسانية :

مادامت هناك اتصالات بين الأمم حتماً توجد ثقافات مختلفة تؤدي إلى تلاقح و انسجام و اتساق فكري بينـــــها ، فينتج عن هذا التواصل تـــأثر و تـأثير . و الأمة العربية كغيرها من الأمم اتصلت بكثير من الثقافات ففي العصر العباسي ازدهرت الحياة العقلية التي نشطت حركة الترجمة ، فترجم الكثير من آثار الفـــــــــلاسفة اليونانيين و خاصة كتب أفلاطون و أرسطو ، هذه الترجمات كان لها الأثر الكبير في الحياة الفكرية للمسلمين . و أبرز أثرين في هذا المجال بذات : كتاب الخطابة و كتاب فن الشعر ، الذي تعاقب على ترجمتهما و شرحهما عدد من المفكرين و صولا إلى جانبين مهمين في الدراسات الإنسانية ألا و هما " علم النفس " و " الأدب " ليصلوا إلى ما نسميه بـــ : نظرية الأدب . بوصفها القوى التي تعمل على الإبداع .

و على هذا النحو كان للأدباء و النقاد تصورات خاصة للفنون الأدبية – شعر، مسرح ، قصة ، رواية – و طبيعتها و وظيفتها و أدائها و ذلك بوصفها كلام مخيل . و هكذا تندرج هذه الفنون في عـــــنصر الخيال و هذا ما يدفعنا إلى التعرف على التصور اتهم للخيال أو المخيلة ،

بوصفها مـــصدر هذه الفنون و مـــــدى وظائفها و مكانتها في القوى النفسانية .لذلك يقسم الفلاسفة انطلاقا من الكندي القوى النفسانية إلى أقسام مختلفة و كل قوة منها تقوم بدور معين ، إلا أنها تعمل مجتمعة مع بعضها البعض ، و لا يمكن فصل الواحدة عن الأخرى . و تقسم القوى المدركة إلى نوعين :

- أولها الإدراك الحسي : و يشترك في هذا النوع الإنسان و الحيوان .
- ثانيها الإدراك العقلي : و هذا النوع يتميز به الإنسان وحده عن سائر الحيوان .

و هـذا الإدراك الحسـي – القـوى الحيوانيـة – بـدوره يتجـزأ إلى قسـمين ، أولهـا قـوى يكـون إدراكها من الخارج و يتواجد هذا النوع في الحواس الخمس التي تدرك الأشياء كما هي في مادتها دون تجريدها : « **أما الحساسة ، فلا تدرك محسوساتها إلا في الهيولي** »[1] فالحس الظاهر لا يتمكن من تجريد الأشياء عن مادتها ، فهو لا يدرك المعنى الذي تتضمنه الصورة المحسوسة . لأن إدراك الصورة و المعنى يأتي من الحس الباطن أي :« **الصورة هي الشيء الذي تدركه النفس الباطنة و الحس الظاهر معا ... و الذي تدركه القوى الباطنة دون حس فهو المعنى** »[2] .

و في حقيقة الأمر ، إن ما يقصده ابن سينا يشير إلى وجود قوتين هما قوة داخلية و قوة خارجية ، فالقوة الداخلية تدرك من الباطن و تحتوي على خمسة حـــــواس و هو ما يقابل القوى التي تدرك من الخارج و التي لها خمسة حواس كذلك . و حاصل الأمر في قوى الباطنية أنها تنفعل عـن مـــــــؤثرات داخليـة و هـي : الحـــس المشـترك ، المصـورة أو الخيـال ، المتخيلـة ، الـوهم و أخيرا الحافظة . و هذه القوى الباطنية بعضها يدرك صـــور المحسوسات و بعض آخر يدرك معاني المحسوسات[3] .

1- اخوان الصفا ، رسائل اخوان الصفا و خلان الوفا ، دار بيروت للطباعة و نشر ، لبنان ، ج :2 ، 1957 م ص : 414

2- ابن سينا ، النجاة في الحكمة المنطقية و الطبيعة و الإلهية ، مطبعة السعادة القاهرة ، ط : 02 ، 1983 م ص : 162 .

3- ينظر ابن سينا ، النجاة ، ص 162 .

1.1/ الحس المشترك :

يعد الحس المشترك هو أولى أولويات التي تدرك من الباطن و تظهر في جميع الصور التي تشاهد في الحواس الخمس الظاهرة ، فهو " وسيلة / آلة وصل "بين الحس الظاهر و الحس الباطن فهي تُمثل : « **القوة التي تتأدى إليها المحسوسات كلها** »[1] كما أن له قوة و قدرة على استقبال العديد من صور الحواس في وقت واحد . إلا أنه لا يجمع و لا يخلط بين ما هو ملموس و ما هو مرئي ، و يحقق ابن سينا قائلا : « **و لو لم تكن قوة واحدة تدرك الملون و الملموس لما كان لنا أن نميّز بينهما قائلين : إنه ليس هذا ذاك** .»[2] أي أن الوقت الذي تختص فيه كل حاسة من الحواس تظهر بإحساس محدود ، لأنه ما يدركه البصر لا يدركه السمع ، فالسمع لا يدرك الطعوم و الروائح .

و من هنا يمكن القول ، بأن الحس المشترك هو قوة تدرك التغاير : « **إذا أحسسنا بلون العسل أبصارا بأنه حلو ، و إن لم نحس في الوقت حلاوته ، و ذلك لأن القوة واحدة واجتمع فيها ما أداه احساس من حلاوة و لون في شيء واحد ، فلما ورد عليه أحدهما كان الثاني وروده معه ، و لو أن فينا شيئا اجتمع فيه الحلاوة و الصفرة لما كان لنا أن نحكم أن الحلاوة غير الصفرة ، و لا أن نحكم أن هذا الأصفر هو حلو.**»[3] .

و في حقيقة الأمر يمكن القول ، أن الحس المشترك هو القوة التي تدرك التغاير و الاختلافات بين نوعين أو شيئين محسوسين .

1-ابن سينا ، النفس من الطبيعيات من كتاب " الشفا " ، تحقيق : جورج قنواتي و سعيد زيدان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1975م : ص: 145 .

2-ابن سينا ، النفس من الطبيعيات ، ص : 145 .

3– ابن سينا ،الإشارات و التنبيهات ، شرح : نصر الدين الطوسي ، تحقيق : الدكتور سليمان دنيا ، دار المعارف ، مصر ،ج : 02 ، د : ت ص : 376 .

2.1/ المصورة – الخيال :

إن المصورة أو الخيال هي القدرة التي تحفظ ما تؤديه إليهَا من صور المحسوسات بعد غيبة تلك الصور : « **تحفظ ما قبله الحس المشترك من الحواس الجزئية الخمس ، و تبقى فيه بعد غيبة المحسوسات** »[1] كـما أنه : « **يبرئ الصـورة المنـزوعة عن المادة تبرئه أشد** »[2] ، فالحس المشترك يستطيع أن يحتفظ بالصورة ، لكن لا يحتاج في وجودها فيه إلى وجود مادة ،غير أن هذه الصورة التي يحتفظ بها لا تكون مجـردة عن اللواحق المادية ، لأنّ الخيال : « **قد جردها من المادة تجريداً تاماً ، و لكـنه لم يجردها البته عن لواحق المادة ، لأن الصورة في الخيال على حسب الصورة المحسوسة ، و على تقـدير ما و تكييـف ما و وضع ما** »[3] قد يفهم على هذا الأساس أن الحس الظاهر هو مصدر الصور التي تحفظها المصورة.

و على هذا الأساس يرى ابن سينا أنه ليس الحس الظاهر هو مبدع الصورة فحسب ، بل إن المصـورة تحفظ صوراً أخرى تأخذها من القوى الباطنية . كما قد تخزن القوة المصـورة أشياء أخرى غير مأخـوذة من الحس ، لأن القوة المفـكرة قد تتصرف على الصور التي في القوة المصورة بالتركيب و تحـليل باعتبارها موضوعاً لها ، فإذ ركبت صورة منها أو فصلتها أمكن استحفاظها فيها[4] .

و يرى ابن خلدون أن الخيال هو الرؤيا مدركا للغيب فهو البخار للطيف المنبعث من تجويف القلب اللحمي ، و هو مطية للروح العاقل من الإنسان . و الروح العقل مدرك لجميع ما في العالم الأمر بذاته ، إذ حقيقته و ذاته هي عين الإدراك . و إذا أدرك ما يدرك من عوالمه رجع به إلى بدنه – بدنه جسماني – فلا يمكنه التصرف إلا بالمدراك الجسمانية ، و هذه المدراك

1- ابن سينا ، النجاة ، ص : 163 .
2- ابن سينا ، النجاة ، ص : 169 .
3-ابن سينا ، النجاة ، ص : 170 .
4 – نقلا عن ابن سينا ، النفس من الطبيعيات ، ص : 151 .

الجسمانية هي الدماغية و المتصرف منها هو الخيال [1] . و حسب ابن خلدون الخيال هو القوة الدماغية المستخرجة من الحافظة إلى الحس المشترك .

3.1 : المتخيلة / التخييل :

تعمل القوى النفسانية بترابط الوحدات مع بعضها البعض ، إذ لا يمكن فصل أحدهما عن الأخر لاكتمال وظيفتها . و تعد المتخيلة من أهم القوى الباطنية لما تؤديه من وظائف متعددة : كحفظ المحسوسات بعد غيبتها من الحس و لما لها من قدرة على التركيب ، فالمتخيلة :« **تركب بعض ما في الخيال مع بعض و تفصل بعضه عن بعض حسب الاختيار** »[2] . كما يمكنها المحاكاة ، و يجمل الفارابي قائلاً : « **لها مع حفظها رسوم المحسوسات ، و تركيب بعضها إلى بعض فعل ثالث ، هو المحاكاة** »[3] .و هكذا يمكن القول أن المتخيلة لها خاصية متميزة عن باقي سائر القوى النفس ، لما لها من قدرة على محاكاة الأشياء المحسوسة التي تبقى راسخة فيها .

إذاً ، تستمد المتخيلة مادة عملها مما هو محفوظ في المصورة أو الخيال ، و رغم انطلاق عملها من الحس إلا أنها تخالف المعطيات الحسية ، لأنها تزيد و تنقص و تعيد تركيبها من جديد على طريقته مخالفة لما هي عليه في الحس ، أما الخيال ينحصر عمله على حفظ الصور الأشياء بعد مدة طويلة – غيبة –كما هي في الواقع . فالتخييل : « **شيء متميز عن الإحساس و التفكير ، و لو أنه لا يمكن أن يوجد بدون الإحساس** »[4] . فالتخييل هو الخزانة تحفظ ما تقدمه الحواس ، و هكذا تختلف المتخيلة عن الحس و العقل ، لكنها في الوقت نفسه تعتمد

1 – بتصرف ، عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون ، تحقيق : أبي عبد الرحمن عادل بن سعد ، الدار الذهبية للطبع و نشر و التوزيع ، القاهرة ، 2007 ، ب : ط ، ص : 534 .

2– ابن سينا ، النجاة ، ص : 170 .

3– الفارابي –أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان –، أراء أهل المدينة الفاضلة ، مكتبة محمد علي صبيح و أولاده ، د : ب ، د : ط ، د : ت ، ص 63 .

4 – أرسطو طاليس ، النفس ، تحقيق الدكتور أحمد فؤاد الأهواني ، راجعه عن اليونانية جور شحاته قنواتي و عيس البابي الحلبي و شركاء ، دار إيحاء الكتب العربية د: ب ، ط : 02 ، 1952م ، ص : 153 – 156 .

على كل من الحس و العقل .

و هكذا ، يفترق الحس عن المتخيلة ، لتمكنها على قدرة التصرف في صور المحسوسات ، حيث تتجاوزها إلى ابداع صور أخرى ليس لها مقابل في الواقع. أي أنك « **تتخيل بهذه القوة حملا على رأس نخلة ، أو نخلة ثابتة على ظهر جمل ، أو طـــائراً له أربع قوائم ، أو فرسا له جـــناحان ، أو حـــــماراً له رأس إنسان ، و ما شاكل هذه ، مما يجعله المصـــــورون و النقاشون من الصور المنســـــوبة إلى الجـــن و الشياطين و عجائب البحر ، و مما لـــــه حقيقة و مما لا حقيقة له**»[1] . هذا المفهوم يجعـــــل من المتخيلة تتميز عن المصورة لما تقوم به و لا يكون صادقا في كل الأحوال، بل يقترن عملها دائما بالكذب بينما يكون الحس دائما قريبا بالصدق. و في هذه القيمة يرى ابن باجة أن : « **القوة المصورة ليس فيها إلا الصـــورة الصادقة المستفادة من الحس** »[2] .

و الحال هذه ، يكون كل ما تحفظه هذه القوة صادقا إذا لم يعترض أحد الحواس عارضا يمنعها من تأدية وظيفتها ، و من هنا يؤثر على عمل المتخيلة و في هذه الحالة لا يكون الكذب طبعا ، و إنما يكـــــون أمر عارض ، باعتبار الحواس بعد أن تدرك المحسوس : « **يحصل الإدراك بأن هذه المحسوسات الخـــــاصة أعراض ، و عندئذ يحدث الخطأ ، لأنه أن يكون المحسوس أبيض فهذا الأمر لا تخطئ فيه ، و لكن أن يكون الأبيض هذا الشيء أو ذاك فهو ما يمكن أن تخطئ فيه** »[3] .و معنى هذا أن عمل المصورة يحصر في التلقي و التسجيل لا غير .

---

1 - اخوان الصفا ، رسائل اخوان الصفا و خلان الوفا ، ج : 03 ، ص : 416 .

2 – نقلا عن ، ابن سينا ، أحوال النفس –رسالة في النفس و بقائها و معادها –، حققه و قدمه الدكتور أحمد فؤاد الأهواني ، طبعة بدار احياء الكتب العربية ، ط : 01 ، 1950 م ، ص 166 .

3- أرسطو طاليس ، النفس ، ص : 107 .

انطلاقا من هذا الأفق ، تتصرف المتخييلة في معطيات الحس بحسب الاختيار إذ تبدع صورا و تركبها كما تشاء و تقرب بينهما و توقع الاختلاف فيها ، لأن المتخييلة قد تتخيل غير ما استوعبه الوهم و صدقه و استنباطه من الحواس[1] . إذ بإمكانها أن تتصور الشيء الواحد في عدة صور مختلفة و ذلك لقدرتها على التجريد ،كأن تتخيل إنسان على رأس نملة أو عمارة ضخمة محمولة على ثلاجة تطير .

يبدو أن هذه القدرة الفائقة للمتخيلة تمكنها من الجمع بين الأشياء المتباعدة، فتعطي الانسجام و الائتلاف بينهما في الواقع، بعد أن تجري عليها تغيرات ضرورية، و لا يمكن تواجدها إلا في ذهن المتخيّل و كذلك باستطاعتها أن تأتي بحدود الزمان و المكان و تطير محلقة عالية بعيدة عن الواقع . و تغدو المتخيلة عند اخوان الصفا أنه :«**حتى أن أكثر العلماء تائهون في بحر هذه القوة و عجائب متخيلاتها ، و ذلك أن الإنسان يمكنه بهذه القوة في ساعة واحدة أن يجول في المشرق و المغرب ، و البر و البحر و السهل و الجبال ، و الفضاء الأفلاك و سعة السماوات ، و ينظر إلى خارج العالم و يتخيل هناك فضاء بلا نهاية ، و ربما يتخيل من الزمن الماضي و بدء كون العَالم ، و يتخيل فضاء العالم ، و يرفع من الوجود أصلا و ما شاكل هذه الأشياء مما له حقيقة و مما لا حقيقة له** »[2] .

و للافت للانتباه ، أن المتخييلة مهما كانت لها قوة لا تستطيع أن تبدع و تخترع و تبتكر صور ليس لها رصيد من الحس ، أي يتوقف عملها على ما يؤديه إليها الحس في شكل من الأشكال ، و مهما تبلغ قدرتها على الإبداع و الابتكار ، إلا أنه لا يوجد لها قوة الاختيار لأنه محكوم عليها بقوة ناطقة من وجهتين ، أولها لا يمكن للمتخيّلة : « **من التصرف على ما لها أن تتصرف عليه بطباعها ، بل تكون منجزة مع تصريف النفس النطقية إياها انجراراً**

1 – ينظر ابن سينا، أحوال النفس، ص: 167.

2- اخوان الصفا ، رسائل اخوان الصفا و خلان الوفا ، ج : 02 ، ص :420 .

...تستخدمها و الحس المشترك معاً في تراكيب صور بأعيانها و تحليلها على جهة يقع للنفس فيها غرض صحيح »[1]. و ثانيها يتعين : « **أن نصرفها عن التخيلات التي لا تطابق الموجودات من خارج ، فتكفيها عن ذلك استبطالاً لها ، فلا تتمكن من شدة تشبيهها و تمثيلها »**[2] .

و تأسيساً على ما تقدم يمكن القول، أن المتخيّلة يمكنها أن تعمل بحرية تامة دون أن تتصرف فيما لا يمكنها أن تتصرف فيه من أجل أن تقبل فعالية هذه القوة. إضافة إلى ذلك فإن انشغالها بالحواس الظاهرة يقلل أو يضعف قوتها. فتكشف المتخيّلة عن فعلها الخاص و المصورة مما لا ريب فيه، أن قوة المتخيلة تقع تحت سيطرة كل من العقل و الحواس مما يعجزها عن أداء وظيفتها. إلا أنه توجد حالات تكون المتخيلة طليقة و حرة من قيود هاتين القوتين – العقل و الحواس– فتكون فعاليتها متزايدة في أوجهها عند النوم حيث تستحضر الأحلام و الرؤى و سبب عن الانفراد بالمتخيّلة و ذلك لما تحتاجان من الحس مشترك ثابت: « **فتكون المتخيلة مشغولة عن فعلها الخاص ، و تكون المصورة أيضاً مشغولة عن الانفراد بالمتخيلة و يكون ما تحتاجان إليه من الحس المشترك ثابتاً واقعاً في شغل الحواس الظاهر**»[3] . ذلك هو سكون الحواس و انحلال سلطان قوة المذكرة .كما تزداد قوة في بعض حالات اليقظة عندما يكون البدن ضعيفاً و تشغل النفس عن العقل و التميّز بما هي واقعة عليه تحت تأثير المرض أو الخوف أو الاضطراب العقلي ، و في هذه الحالات تكون المتخيلة في أوجهها نشيطة و قوية ،و يرى ابن سينا : « **و إن زال عنها الشغل من الجهتين كلتيهما كما يكون في حالة النوم ، أو من جهة واحدة كما يكون عند المرض التي تضعف البدن و تشغل النفس عن العقل و التمييز ، كما عند الخوف حتى تضعف النفس ، و تكاد تجوز ما لا يكون ، و تكون منصرفة عن العقل جملة لضعفها و لخوفها ، و وقوع أمور**

1– بتصرف ابن سينا ، النفس من الطبيعيات ، ص : 153 .

2– مرجع نفسه، ص : 153 .

3– مرجع نفسه، ص : 153 .

جسدانية ، فكأنها تترك العقل و تدبيره أمكن التخيل حينئذ أن يقوى و يقبل على المصورة و يستعملها و يتقوى اجتماعها معاً فتصير المصورة أظهر فعلا . فتلوح الصور التي في المصورة في الحساس المشترك ، فترى كأنها موجودة خارجاً ، لأن الأثر المدرك من الوارد من خارج ، و من الوارد من داخل هو ما يتَمثل ،فإذا تمثل كان حاله كحبال ما يرد من خارج ، و لهذا ما يرى الإنسان المجنون و الخائف و الضعيف ، و النائم أشباحاً قائمة كما يراها في حال السلامة بالحقيقة و يسمع أصواتا كذلك ،فإذا تدارك التمييز، أو العقل شيئاً من ذلك و جذب القوة المتخيلة إلى نفسه بالتنبيه اضمحلت تلك الصور و الخيالات»[1] .

تعد الإدراكات التي تحدث في حالات النوم أو في بعض حالات اليقظة ليس كل ما تحققه المتخيلة من الإدراكات فحسب ، و إنما توجد حالات أخرى متعددة تحقق فيها المتخيلة فعاليتها ، و تتنوع هذه الفعاليات بتنوع البشر و طباعهم و استعداداتهم حيث لا يوجد : « **أحد من الناس لا نصيب له من الرؤيا ، و من حال الإدراكات التي تكون في اليقظة**»[2] . أضف إلى ذلك أن هذه المدراكات تتم بصورة مفاجئة و خلسة و عادة ما تقع في النفس دفعة واحدة ، و يمكن تطويرها لتصبح أكثر فهماً لأنها : « **تعن للنفس مسارقة في الأكثر الأمر ، و تكون كالتلويحات المستلبة التي لا تتقرر ، فتذكر إلا أن تبادر إليها النفس بالضبط الفاضل ، و يكون أكثر ما تفعله أن تشغل التخيل بجنس غير مناسب لما كان فيه** »[3].

1 - ابن سينا ، النفس من الطبيعيات ، ص : 153 - 154 .

2 – ابن باجة أبو بكر محمد يحي الأندلسي ، تدبير المتوحد ، تحقيق معن زيادة ، دار الفكر الإسلامي ، بيروت ، ط :01 ، 1978 ، ص : 78 .

3- ابن سينا ، النفس من الطبيعيات ، ص :155 .

و ما نخلص إليه ،أن الناس يتفاوتون في حظهم من هذه الإدراكات من حيث الزيادة و النقصان ،و يحدث هذا التفاوت نظرا لتفاوت طبائعهم و استعداداتهم ،و يذهب ابن سينا إلى أن : « **بعض الأشخاص مؤيد النفس بشدة الصفاء و الشفافية ، فيكون إدراكه من أجل الجنس " فيكون من المعقولات و يكون من الإنذارات "**»[1] .و معنى ذلك أن المتخيلة تقوم بأعمال خاصة دون أي تأثير من الناس عليها و نظراً لما تتمتع به من قوة فائقة .

هذا التداخل في المفاهيم قول ابن سينا ، أن حالات الإدراك التي تتم في اليقظة تكون على شكل وحي أو إلهام و تحدث بصورة مفاجئة في أوقات غير محددة ، فتتقبلها النفس بالتروي و التدبير و الوعـــــي و ذلك لوقوع المتخيلة وسطا بين الإحساس و العقل ، و هذا يتفق عليه الكاتب في قيامه بالصياغة الفنية أو الإبداعية للنَّصِّ .

إذن ، المتخيلة تتصرف في صور المحسوسات بالزيادة و النقص و التركيب ، بل تتجاوزها إلى ابداع صور ليس لها وجود و لا مقابل لها في الواقع ، لذلك يقترن عملها بالكذب في معظم الأحوال . و من هنا كان يلـــزم أن يتقيد بضابط العقل – النفس الباطنة – باعتبار المتخيلة قد تتخيل غير ما يستـــوعبه العقل . أما إذ كانت خاضعة لسيطرة العقل فتكون متروية في عملها و ملتزمة بما ينبغي مراعاته في العــمل الأدبي الفـــني. شَرْطَ أن يتأتى مُتَمَشِياً مع ما تقتضيه الأخلاق و التربية التي يحددها المفكر لسعادة الإنسان.

و حسب أراء المفكرين ، فإنهم يلحون على أن تكون المتخيلة تحت سيطرة العقل دائما لارتباط نشاطـــها بالقوة النزوعية ، فهي التي تشتاق إلى الشيء و تكرهه – مركز رئيسي لما يحيط بها من خدم– : « **هذه القوة هي التي تكون بها الإرادة ، فإن الإرادة هي نزوع إلى ما أدرك و عن ما أدرك، أما بالحس ،و أما بالتخيل و أما بالقوة الناطقة** »[1] .

1 – مرجع السّابق ، ص :155 .

2 – الفارابي ، أراء أهل المدينة الفاضلة ، ص : 46 .

و المتأمّل في قوة المتخيلة يراها ترتبط ارتباطا وثيقاً بالقوة النزوعية(★) إضافة إلى أنها تعتمد اعتمادا كليا على ما تقدمه لها القوة الخيالية مما ارتسم فيها من صور المحسوسات ، و هذا ما يجعلها عرضة للخطأ ، و من هنا يدرك مدى أهمية ارتباطها بالعقل عند المفكرين و سر حاجتهم على هذا الربط .

و مما لا شّك فيه ، و جود بعض الحالات المؤسفة التي ينبغي أن تكون فيها المتخيلة تحت سيطرة العقل كالإدراكات الكاذبة التي تحدث في حالات النوم ، و في بعض حالات اليقظة ، التي تصدر عن فساد المزاج و ضعف العقل – الإنسان – أو عن من تعود الكذب في اليقظة كالشعراء و مُخَمِرِينَ ـ سكارى ـ و المرضى . مما يؤدي حتما إلى عدم الاعتماد على هذه المدراكات ، لأنَّ :«**عادة الكذب ،و الأفكار الفاسدة، تجعل الخيال ردئ الحركات غير مطاوع لتسديد النطق ، بل يكون حالة حال خيال من فسد مزاجه إلى التشويش** »[1] .

و هكذا يمكن القول ، تأسيسا على ما تمّ ذكره ، يعد العقل شرطاً لا غني عنه لمعظم حالات الإدراك ، لأنه يتمتع بقدر كبير من القدرة على التنظيم و التركيب و التفصيل في الصور التي تمده بها القوة المصورة بحيث ينشأ عنها حالة التوازن و ثبات . فالفنان يختار المعطيات التي تحقق لعمله درجة عالية من النظام لتفوق سلطان الدوافع و الانفعالات .

و خاتمة القول ، إنَّ قوة المتخيلة موضوعة بين قوتيين مستلهمتين ، أولها سافلة و ثانيها عالية . فالسافلة هي الحس في أنها تورد عليها صورا محسوسة تشغلها بها ، أما العالية فهو العقل و بوجود قوته يصرفها عن تخييل الكاذبات التي يوردها الحس عليها دون استعمال و اعتماد العقل لها .

(★) مجموع الغرائز و الانفعالات المحركة للسلوك الإنساني .

1 – ابن سينا ، النفس من الطبيعيات ، ص :160 .

4 .1 : المتوهمة / الوهم :

لا مراءَ في أن قوة المتوهمة تتميز بقوة تدارك المعاني غير المحسوسة الموجودة في المحسوسات الجزئية ، كما تعد أكثر تجريداً للشيء المحسوس من قوة المتخيلة ، لأنها تستطيع ادراك المعاني التي ليست مادية : كالخير و الخوف و الشر و الطمع ، و جاء عن ابن سينا : « **و الوهم إنما ينال و يدرك أمثال هذه الأمور ، فإذن هي تدرك أمور غير مادية .و تأخذها عن المادة ، فهذا نزع أشد استقصاء و أقرب إلى البساطة**»[1] .كما باستطاعتها أن تحكم على الأشياء حكما تميزياً : « **إن الوهم ، هو الحاكم الأكبر في الحيوان**»[2] و ما يميّز هذا الحكم أنه لا يكون حكما فاصلا كحكم العقل ، إذ إنه حكم يشبه : « **على سبيل انبعاث تخيلي من غير أن يكون ذلك محققاً ، و هذا مثل ما يعرض من استقذار العسل لمشابهته المرار ، فإن الوهم يحكم بأنه في حكم ذلك ، و تتبع النفس ذلك الوهم و أن كان العقل يكذبه** »[3].

يصدر هذا الحكم عن المتوهمة حكماً تخيلياً ، فهو مصدر لأكثر الأفعال الحيوانية من أفعال الإنسانية :« **يتجلى ذلك في أن القوة المحركة لا تتحرك إلا عند الإشارة حازمة من القوة الوهمية باستخدام المتخيلة**»[4]. و يغدو الفهم انطلاقاً من هذا التصور على سبب إلحاح المفكرين على ضرورة أن يجعلوا التخييل تحت سيطرة العقل لما يحدثه من تأثير في السلوك المتلقي إيجابيا و سلبيا ، و خاصة أن ما يصدره الفنان من أعمال فنية لا يكون عن تصديق و إنما عن تخييل ، و هذا هو عمل كل من طبيعة المتخيلة و المتوهمة .

1– ابن سينا ، النجاة ، ص :170 .

2 – ابن سينا ، النجاة ، ص :162 .

3– ابن سينا ، النجاة ، ص :162 .

4–جابر أحمد عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي ، المركز الثقافي العربي ، د: بلد ، د :ط ، 1992 ، ص 31 .

1 .5 : الحافظة :

إن المتأمّل في المصورة أو الخيال في استقبال الصورة المنطبعة في الحواس الظاهرة تعمل كخزانة لها ، فإن الحافظة هي خزانة مدرك الوهم من المعاني الجزئية غير المحسوسة ، و معنى ذلك أنها تقوم بنفس الدور الذي تقوم به المصورة ، و في ذلك يرى ابن سينا: « **خزانة مدرك الحس ، هي القوة الخيالية ...و خزانة مدرك الوهم هي التي تسمى الحافظة** »[1] . و من ذلك فإن عمل وظيفة الحافظة هو الحفظ فقط.

لقد سمى ابن سينا الحافظة بـ: **متذكرة** لتمكنها من استعادة المعاني و تتذكرها إلى جانب حفظها و صيانتها نظرا لسرعة تقبلها إلى ما يؤدي إليها و استعادته إذا ما فقدَ ، لقوله : « **هذه القوة تسمى– أيضا – متذكرة فتكون حافظة لصيانتها ما فيها ، و متذكرة لسرعة استعدادها لاستثباته و التصور به مستعيدة إذا فقد**»[2] و تأسيسا على ذلك فإن هذه القوة تكون حافظة و متذكرة في نفس الوقت ، لأنه باستطاعتها استعادة الصورة و تذكرها .

و ما يمكن ملاحظته في أن ابن سينا ينفي ما سبق ذكره في أن الحافظة لها وظيفتان ، فالأولى الحفظ أي الحافظة ليس لها أن تدرك و إنما تكون وظيفتها حافظة فقط . أما الثانية و هي الإسعاد أو التذكر حيث يجعلها للمتخيلة و القوة الوهمية بمساعدة الحس المشترك في اعتبار أن صورة المحسوسات تحفظها القوة التي تسمى المصورة أو الخيال : «**إذا أقبل الوهم بقوته المتخيلة ، فجعل يعرض واحدا واحدا من الصورة الموجودة في الخيال ، ليكون كأنه يشاهد الأمور التي هذه صورها فإذا عرض له الصورة التي أدرك معها المعنى الذي بطل لاح له المعنى حينئذ كما لاح من خارج واستثبتته القوة الحافظة في نفسها كما كانت حينئذ تستثبت ، فكان ذاكرا** »[3].و استنادا على ذلك ، فإن عمل المتخيلة هو تحريك الصورة التي في الخيال

1– ابن سينا ، النفس من الطبيعيات ، ص :148 - 149 .

2 – مرجع السابق ، ص :149 .

3- مرجع السابق ، ص :149 .

و المعاني التي في الحافظة فتنتشر الصور .

و ما نصل إلي استنتاجه من هذا التصور ، أن أفعال القوة الباطنية الخمس مرتبطة ببعضها البعض اجمالا لقول اخوان الصفا : «**أما القوى الخمس الروحانية ، فإنها كالمتعاونات في إدراكها رسوم المعلومات**»[1] . و هكذا يبدو أن المتخيلة تعتمد في عملها على مخزون كل من المصـــــورة و الحافظة ، فإذا أتمت عملها سلمته إلى المتوهمة ، لاستخراج المعاني الجزئية ، ثم تودعها الحافظة إلى حين التذكر أو الاستفادة التي هي احدى وظائف المتخيلة .

2 . الخيال مُلهِّمُ الإبداع :

لا ريب أن بروز الشخصية الإبداعية أمر تلقائي لا يحتاج إلى جهد و مثابرة و عناء، و لا يمكن ادعاء أن المعرفة الفنية وحدها أو الموهبة تكفي لظهور عمل الإبداع الفني، فكلا العاملين لهما دورهما في تكوين هذه الشخصية المتميّزة. و هذا ما جعل النقاد العرب يحصرون الفهم على الجمع بين الطبع من ناحية و بين المعرفة الفنية من ناحية ثانية. و الفنان العظيم هو الذي يتمتع بثقافة واسعة أجهد عقله في اكتسابها، لتمكنه من المزيد في درجة عالية من الجودة و الجمال. و لكي يتحقق العمل الإبداعي لا بُدَ للفنان التطلع على أعمال من سبقوه ، سوءاً كان في الشعر أو القصة أو الرواية – أي جنس من أجناس الأدبية – لأنه شرط ضروري في الإبداع الفني .لكن بالمقابل هناك عناصر على الفنان أن يعمل بها و هذا ما نبحث عنه في النقاط التالية .

يسعى الأدب إلى استكشاف حدود الإدراك الإنساني لأنه فَنٌ يتطلب قدراً كبيراً من : « **الرّويّة و الذكاء ثم تكون الدربة مادة له و قوة لكل واحد من أسبابه**»[2]فالموهبة ضرورية كمبدأ انطلاق للكاتب الجيد ، اضافة إلى ارتكازه على أدوات يجب الاعتماد عليها قبل الممارسة ، مثلما هو الحال في الشعر ، إذ عليه التقيد بأدوات قبل مراسه و تكلف نظمه ، فإذا نقـــــصت أداة

1- اخوان الصفا ، رسائل اخوان الصفا و خلان الوفا ، ص : 414 .

2– القاضي الجرجاني " على بن عبد العزيز " الوساطة بين المتنبي و خصومه ، تحقيق و شرح : محمد أبو الفضل ابراهيم و على محمد البجاوي ، ط : 02 ، 1951 م، ص : 15 .

من أدوات لن يكتمل له ما يتكلف في نظمه ، و يظهر الخلل فيما ينظمه و ما يلحقه من العيوب من كل جهة .

1.2 / ثقافة المبدع :

إنّ المبدع يتعلم كيفية صنع الرواية بأساليب الصنعة الفنية و ذلك بالتعرف على التراث الفني للأمة ، و التقاليد الموروثة عبر الأجيال و المعايير الفنية السائدة في المجتمع ، لأن :« **الصنعة الفنية و التكنيكية مستنبطة بقوانينها و قواعدها من الحياة الجمالية للجماعة**»[1] فالمبدع كائن اجتماعي يعيش في مجتمع موجها انتاجه لأفراد هذا المجتمع ،كما يجب على الفنان الالمام التام بالقوالب الفنية التي يصوغ فيها انتاجه الإبداعي .

واللافت للانتباه ، علينا التميّز بين المقلد و المبدع ، فالمقلد يهتم بالنقل الخارجي أي الشكل و يهمل ما ينبغي التركيز عليه ، و تكون اسهاماته صورة مكررة لما هو موجود عند من يقلد من المبدعين . بينما المبدع يُركز على الابتكار الجديد البعيد الذي يعد جوهر الكيان الإبداعي المتكامل أي الاهتمام بالعوامل الداخلية.

و من هنا ، تكون العوامل الداخلية نقطة انطلاق المبدع ، من خلال اطلاعه على التراث دون تقليده ، بل ينبغي أن يترك هذا التراث و يعمل عمله في صقل موهبته و تشكيلها للحصول على الموهبة القائمة على الإبداع الذاتي الذي لا يحتوي التقليد ، و بالتالي لا يمكن عد التقليد(✶) ابداعا .

يؤكد القاضي الجرجاني على أهمية المعرفة الفنية ، و لكي تتحقق على الفنان العظيم أن يتتلمذ على أعمال من سابقوه ، و هذه التلمذة ليست ظاهرة خاصة ينفرد بها عصر دون آخر و إنما نجدها في كل العصور و الأماكن : « **و ليست أفضل في هذه القضية بين القديم و الحديث**

1– محمد عزيز نظمي ، الإبداع الفني ، مؤسسة شباب الجامعة ، طبعة راوي للإعلان العصافير اسكندرية ، 1985 ، ص : 47 .

(✶) – استمرار التقليد يؤدي حتما إلى الخمول و خمود الطاقة الإبداعية للمبدع ، و يحجب الابتكار و يحوله إلى آلية الصنعة التي يمقتها كل متذوق للفن .

، **و الجاهلي و المخضرم ، الأعرابي و المولد**»[1] فالتلمذة و الرّويّة و الحفظ شرط ضروري يجب أن يتوفر في كل مبدع ، كمنبع يرتوي منه و كمرجع يستقى منه ، لأنّ : « **مهمة الأدب تقوم على التعلم و التلمذة الدائمة كما يتدرب الصبي في المصنع مترسما خطوات معلمه الذي يلفته إلى أسرار الصناعة و أفانينها**»[2]. و هكذا فالناشيء من المبدعين في حاجة ماسة إلى الرّويّة لفنون الأدب و إلى كثرة القراءة و الحفظ ما تتضمنه الدواوين الشعرية و الكتب المصنعة ، بوصف هذه القراءات هي المنبع و الأساس الذي يقوم عليه الإبداع الفني .

و موقف ابن خلدون من ثقافة المبدع يجب أن تتقيد بشرط فمن : « **كان خاليا من المحفوظ فنظمه قاصر ردئ ، و لا يعطيه الرونق و الحلاوة إلا كثرة المحفوظ ، فمن قل حفظه أو عدم لم يكن له شعر و إنما هو نظم ساقط**»[3] فالثقافة شرط أساسي من شروط الإبداع ، لأن التطلع على ثقافات الغير و قراءات الغير تؤدي حتما إلى تربية الجيدة التي ينمو فيها النص و بدونها لن يكون هناك ابداع فني .

و هكذا يبدو ، بما لا يدع مجالا للشك ، أن الفنان لا يستغني بموهبته من التتلمذ على الغير للأخذ و التعلم لكيفية البناء و معرفة الأسس التي يوضع عليها الكلام ، و التعرف على كيفية التصرف المستحسن لإجاد البناء الفني حتى يتفادى الوقوع في الخطأ – الذي يدخل المعاني و يفسد الألفاظ – فالكاتب الذي يلازم كاتب آخر لمدة طويلة و يتعلم منه قوانين النظم و استفاد من دربه في أنحاء التصاريف – نحوية ، البلاغية ، صرفية ...- يكون كاتب مجيدا في عمله الفني. فالكاتب لا يستغنى بصحة طبعه و جودة أفكاره عن صقل طبعه أو موهبته بالاستفادة ممن هم أرسخ منه قدما في هذا المجال .

1 – القاضي الجرجاني " على بن عبد العزيز " الوساطة بين المتنبي و خصومه ، ص : 15 .

2– محمد كامل أحمد جمعة ، الأسلوب ، مكتبة القاهرة الحديثة ، ط: 02 ، 1963 ، ص : 06 .

3 – ابن خلدون ، مقدمة ابن خلدون ، ص : 673 .

و انطلاقا من أهمية هذا الإطار بوصفه دعامة أساسية في جودة الأدب و استحسانه ، يرتكز حظه من النجاح على مقدار ما يحتويه الكاتب و الفنان من مخزون ثقافي واسع يعمل على اثراء موهبته و استفادته ممن هم أرسخ منه في هذا المجال للوصول إلى الإبداع و إلا كان عمله " **عملاً ساقطا** " .

و يؤكد ابن رشيق المسيلي على الرّويّة قائلاً : «**الرّويّة عرف المقاصد و سهل عليه مآخذ الكلام ، لم يضق به المذهب ، و إذا كان مطبوعا لا علم له و لا رّويّة ، ضل و اهتدى من حيث لا يعلم ، و ربما طلب المعنى ، فلم يصل إليه ، و هو ماثل بين يديه لضعف آلته**»[1]. و معنى هذا أن المبدع إذا جاء بشيء مبتكر فإنه يكون من غير قصد و علم منه ، و إنما يحدث هذا الإبداع بمصادفة .

لا يغرب عنّا تأسيسا على ما تقدّم ، أن الاهتمام بثقافة المبدع و التأكيد عليها يجعلنا نطرح التساؤلات التالية : **عما ينبغي للناشيء الاهتمام بقراءته ؟ و هل يكتفي بالقراءة في مجال الأدب باعتبار أنه ميدان اهتمامه ؟** .

يجيبنا عن هذه التساؤلات ابن طباطبا الذي يعد من أوائل النقاد العرب في تفطنهم إلى أهمية هذا الجانب – ثقافة المبدع – من خلال التعرف على أدوات الشعر التي عدها أساسْ الإبداع الفني و مرتكزا على أهميتها قائلاً : « **التوسع في اللغة ، و البراعة في فهم الإعراب و الرّويّة لفنون الآدب**»[2] و هذه المواد التي قدمها تعطي جميع جوانب المعرفة الإنسانية ، و من هذا الحال فإن " **فنون الآداب** " تدخل في إطار قول ابن خلدون أن الأدب هو : « **الأخذ من كل علم بطرف يريدون من علوم اللسان أو العلوم الشرعية من حيث متونها فقط ، و هي القـــــرآن و الحديث.**»[3] .

---

1 – ابن رشيق (القيرواني)" أبو على الحسن " ، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ، مصر ، ط: 02 ، ج : 01 ، 1955 م ، ص : 197 .

2 – ابن طباطبا العلوي " أبو الحسن محمد بن أحمد" ، عيار الشعر ، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع ، دار العلوم ، الرياض ، د:ط ،1985 م ، ص 06 .

3 – ابن خلدون ، مقدمة ابن خلدون ، ص : 651 .

و جملة القول ، إن المبدع عندما يتصدى للكتابة ، سيضع نفسه حتما في مواجهة كل مخزون ثقافي شاء أم أبى لذلك وجب التأكيد على ضرورة الثقافة كافية لتحقيق درجة فنية لكل عمل ابداعي تختلف قيمته بناء على عمق ثقافة المبدع .

و أياً ما يكن الشأن، إن الخيال لا يعمل إلا من خلال معطى ثقافي واسع لأن هذا المخزون الثقافي هو الذي يعتمد عليه الخيال و بدونه لا يتحقق الإبداع الفني قط. لكن هذا لا يعني أن هذا الرصيد من ثقافة المبدع كافٍ لتحقيق كل المعطيات عمل الفني ، و إنما هناك معطيات أخرى تتآزر لإنتاج العمل الإبداعي .

إذاً ،استنادا على هذا المنطلق إن دعائم نجاح الإبداع الفني هو الارتكاز على ثقافة واسعة و معرفة فنية بالتقاليد من أجل تعرف على مسالك القراءة و الحفظ و الرّويّة ، هذه المراحل الثلاث تقتصر على تكوين الخطوة الأولى للشخصية المبدعة .

إضافة إلى ما يتصل بعامل الثقافة و الرّويّة – التلمذة- يوجد عامل آخر ذو أهمية ضرورية في شخصية المبدع ألا و هو " **الذكاء** " لكونه سمة ذاتية لافتة للنظر، إنه الذكاء النادر الذي تتميّز به الشخصية المبدعة. حيث يستطيع أن يحفظ كل الدواوين الشعرية و الكتب المدونة ، و لكن من شروط الحفظ كما يقول ابن خلدون : « **نسيان ذلك المحفوظ لتمحي رسومه الحرفية الظاهرة**»[1]. و لعل قيمة هذا الرصيد من المخزون في الذاكرة ترتكز على التأثير في تنمية رصيد المبدع من الخبرة الفنية ، و مدى تفاعله مع المعارف العامة بعقلية واعية و حسن العمق فيها ، و الشخصية المبدعة من المخزون في الذاكرة مادة قوية تمكنه من التجديد و الابتكار حتّى يكون عمله عميقا و أصيلا و دقيقا ، بأساليب ذات وسيلة هادفة لتحقيق الأعمال الإبداعية ، المتكاملة و المتفردة .

1 – ابن خلدون ، مقدمة ابن خلدون ، ص : 673 .

و جملة القول ، يبدو أن الإبداع الفني تتبعه الموهبة من جهة و ثقافة المبدع التي تشمل المعرفة الفنية من جهة ثانية ، فالإبداع الفني هو قبل كل شيء إرادة لغوية يتطلب أُسُسًا يبنى عليها بقدر مرتبته في التقنية و التدقيق و بوصف الموهبة و الذكاء أمرا فطريا ، لأن مضمون الإطار مكتسب : « **نظام تلتئم فيه خبراتنا مكونة أبنية متكاملة على حسب ما بينها من تقارب أو تشابه**»[1] و هذا ما يفسره النقد الحديث في أن منبع الإبداع الفني هو شخصية الفنان ككل و كوحدة دينامية متفاعلة مع بيئة ذات أبعاد اجتماعية و تاريخية .

و بالتالي يرجع منبع الإبداع الفني إلى الشخصية المبدعة من جميع جوانبها ، لأن الإبداع ينم عن علاقة تفاعلية بين المبدع و بين الموضوع من ناحية و بين المبدع و المادة الوسيطة من ناحية أخرى و ما يلاحظ في هذه العلاقة وجود التذبذب بين اقبال و ادبار و قبول و رفض تبعا للحالة النفسية التي يكون عليها المبدع و الظروف المحيطة به .

2.2 / أوقات الإبداع :

في وسعنا أن نجد أمثال كثيرة مما حفلت به كتب الأدب أمثال :أعمال امروؤ القيس ، الجاحظ ،أبو علاء المعري ، بدر شاكر السياب ، إليا أبو ماضي ، عباس محمود العقاد ، طه حسين و غيرهم من المبدعين الذين مدوا المكتبة الأدبية رونقا و حلاوة .

هذا و الحال ، لكل عمل فني منظره الطبيعة بألوانها و أشكالها البهيجة ،هي التي تحدث هزة في أفكار المبدع مما ينبثق عنه في الجمع بين ما يثيره الإدراك الحسي للأشياء الواقعة و بين الواقع أو الموقف . و هذا ما يعرف بالإبداع الذي يقترب من التدفق كما جاء في قول الجاحظ: « **تأتيه المعاني أرسالاً و تنثال عليه الألفاظ انثيالاً**»[2] أي الاقتراب من صورة الإلهام انطلاقا من احساس المبدع أن هناك قوة خفية تملي عليه الأفكار من خلال التفاعل مع الحدث ،

1– مصطفى يوسف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف بمصر، ط: 02، 1959، ص: 160.

2 – الجاحظ " أبو عثمان عمرو بن بحر "، البيان و التنين ، بتحقيق و شرح عبد السلام محمد هارون ، مؤسسة الخانجي ، القاهرة ، د : ت ، ج : 03 ، ص : 28.

و من هنا يمكن القول أن عملية الإبداع تعتمد أولا و قبل كل شيء على مقدار تأثير المبدع بالموقف ، أو بالأحرى على مدى انفعاله بالحدث(✶) .

و تأسيسا على ما سبق ، فإن محاولة تحديد وقت معين الإبداع محاولة فاشلة ، و يتضح ذلك من خلال أقوال المبدعين و النقاد الذين يحاولون أن يعرفوا المبدعين الناشئين خاصة بتحديد الأنسب للأوقات الإبداع الفني ، فقد توصلت الدراسات النقدية الحديثة في هذا المجال إلى ما أقرهُ نقادنا القدامى منذ ما يقرب من ألف سنة[1].

و هكذا مما يبدو في تحديد صعوبة الوقت ، إلا أن الوقت المعين لعملية الإبداع يقترن بالحالة النفسية التي يكون عليها المبدع ، أضف إلى ذلك الألفة و العادة و دورهما في تدفق الأفكار . و يتضح في بعض النصوص التي أشار إليها نقادنا الأوائل ، وجود شبه الاتفاق بين كثير منهم على أوقات معينة : أوقات فراغ النفس مما يشغلها ، و ساعة نشاطها هو متفق عليه .

و يرى ابن قتيبة أن : « **أول الليل قبل تغشي الكرى ، و صدر النهار قبل الغذاء ، و يوم شرب الدواء و الخلوة في الحبس و اليسر**»[2] هذه أوقات عند ابن قتيبة هي أنسب الأوقات الإبداع ، أما بشر بن المعتمر يجمل قائلاً : « **خذ من نفسك ساعة فزاغك ، و فزاغ بالك ، و اجابتها إيّاك** »[3] .و ما نستخلصه من هذه الأقوال أنها لا تعين وقت محدد فقط و إنما توضح السبب من وراء اختيار هذا الوقت .

بهذا التصور الإجرائي إن الكثير من النقاد و المبدعين يؤيدون موقف ابن رشيق في تحديد أوقات الإبداع : « **مباكرة العمل بالأسحار عند الهبوب من النوم**»[4] و يبدو أن هـــــذا الوقت هو

(✶) – قد يكون ورود العمل الفني سهلا يسرا و قد يكون في مورد آخر صعبا عسرا .

1- ينظر مصطفى يوسف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص : 210 و ما بعدها .

2– ابن قتيبة " أبو محمد بن عبيد الله بن مسلم " ، الشعر و الشعراء ، حققه و ضبط نصه : مفيد قميعة راجعه و ضبط نصه نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، ط : 02 ، 1985م ص : 32.

3 – أبو هلال العسكري " الحسن بن عبد الله بن سهل "، الصناعتين الكتابة و الشعر ، حققه و ضبط نصه ، مفيد قميعة ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ، ط : 01 ، ج : 01 ، 1981م ، ص : 152 .

4- ابن رشيق " أبو على الحسن " ، العمدة ،ج: 01 ، ص : 208 .

أنسب للإبداع لوجود القوة في الحجة التي ذكرها ، فهو لا يحدد الوقت و ، إنما يبين مزايا العمل في هذا الوقت ، لكون النفس تكون مجتمعة و عدم تفريق حسها . بوصفه أن العمل ينشأ في الهدوء ، و للهدوء مزايا يدفع غالبا على عمل الإبداع الفني الذي يتطلب الحد الأقصى من القوة و وضوح الفكر ، إضافة إلى اليقظة و الانتباه اللتان لا بدَّ من وجودهما عند المبدع لأبعد حدود : «**تأمل يأتي لخدمة العقل و الشعور**»[1] . و من خلال ما سبق، إن ابن رشيق يكشف عن الأسس النقدية الحديثة التي تفطن إليها من علم النفس الأدبي .

و هكذا نخلص إلى القول مع هذه الآراء أن الإبداع الفني لا يرتبط بزمان محدد ، فهذا الأمر لا يهم متى ما كان هناك نشاط و رغبة في العمل ، لأن النفس لا تجود بمكنونها إلا مع الرغبة و لا تسمح بمخزونها إلا مع النشاط . لذا ينبغي على المبدع الكف عن العمل و عدم محاولة الاستمرار فيه متى ما شعر بالملل و الفتور ، فالعمل لا يكفي فيه الاصرار إذ شعر بهذا الشعور الذي يتعب ذاكرته و يقتل خياله و عقله .فغالبا ما يمر المبدع بمراحل طويلة يصيبه فيها الجفاف كما لو كان ينبوعا نضب ماؤه ،وقل غناؤه ، فالخواطر كالينابيع يُسقى منها شيء بعد شيء ، فالقوة الملكة المبدعة التي يدفعها الفهم و الإرادة إلى العمل ينبغي تخير وقت يلائمها ، و ذلك لتوفير و تحقيق فائدة لكل من المبدع و العمل.

و تأسيسا على ما سبق ، إن عملية الإبداع تتضافر على ابرازها و اذكائها الموهبة و الصنعة ، لذا يمكن القول أن المبدع في آن واحد ملهم و صانع ، و لوجدنا أن الوحي قد يواتيه بحسب العادة أو الألفة في بعض الأوقات ، فيصوغ قصديته كما ينبغي ، لكن يخونه في أوقات كثيرة مع تتبعه كل وسائل استدعاء ملكة الإبداع كما هو ملموس من خلال الأمثلة القليلة التي سقناها في هذا الخصوص .

---

1 – جان برتليمي ، بحث في علم الجمال ، ترجمة : أنور عبد العزيز ، دار النهضة ، مصر ، د : ط ، 1970م ، ص : 99.

3.2 / الخيال و الواقع :

تحتوي المعادلة الأدبية على 'الوجود الفني للنّص و السياق الثقافي و الاجتماعي الذي أنتج داخله هذا النص ، و بالتالي يصير النص الأدبي عنصراً من عناصر الواقع و ليس صورة له انعكاسا له' [1].

ليس الأدب هو البحث عن تكريس الواقع أو تبريره ، و إنما قد يكون محاولة لدفاع عن قيم و مثل تخدم الواقع و بالتالي يجب تطويرها و الدفاع عنها أو نفي هذا الواقع بوصفه يتناقض مع المقولات الأساسية التي تتحكم في المجتمع و تعيق حركة التطور . بمعنى هو محاولة إيجاد بديل لهذا الواقع ، و هذه محاولة للبديل تتمثل في تصحيح وعي القارئ / المتلقي و توجيهه باتجاه معين و تنبيهه إلى الثغرات .

تدور علاقة المتخيّل بالواقع في فلك المحاكاة الأيديولوجية ، لأنه كلام نظري لا ينطلق من تعريف واضح و محدد لكل من المتخيّل و الواقع– الكشف عن العلاقة التي تجمعهما أو تفرقهما – و مفهومنا لهذين المفهومين– المتخيّل و الواقع – يحدد العلاقة التي تربط كل منهما بالآخر و في نفس الوقت تحدد الفروق النظرية بينهما .

بداية يعد المتخيّل **بناء ذهني** أي إنتاج فكري بدرجة أولى – ليس إنتاجا ماديا – بينما الواقع هو معطى حقيقي و موضوعي[2] . هذا المفهوم يبين طبيعة كل من المتخيّل و الواقع القائم على التعارض بين الفكري و الذهني وَ الحقيقي و الموضوعي . و هذه الثنائية هي صفة أساسية لتحديد طبيعة كل مفهوم .

كما يمكننا أن نقدم تعريف آخر لهذين المفهومين انطلاقا من وظيفة كل واحد منهما في علاقته بالآخر ، فالمتخيّل يحيل على الواقع و يستند إليه ، في حين أن الواقع يحيل على ذاته ، و نوضح

1 – ينظر ،حسين الواد ، في مناهج الدراسات الأدبية ، دار سراس للنشر ، تونس ، د: ط ، د: ت ، ص : 32 .

2 – جان موكاروفسكي ، الفن بوصفه حقيقة سيميوطيقية ، ترجمة : سيزا قاسم ضمن مدخل إلى السيميوطيقا ، دار إلياس ، القاهرة ، د : ط ، 1986 ، ص : 286 .

ذلك بالمعادلتين التاليتين :

المتخيل ⟵ الواقـع

الواقــع ⟵* ذاتـــه

من هذين المفهومين للمتخيّل و الواقع من زاوية طبيعتيهما يوضح التعارض الظاهري بينهما : بناء ذهني و معطي حقيقي ، و بين ذاتي إبداعي و موضوعي أنطولوجي . هذا التحديد يضع المفهومين في قلب الإشكالية الميتافيزيقية القائلة بانبناء العالم على عدد من الثنائيات الضدّية : الخير و الشر ، الخفي و الجليّ ، المادي و الروحي ...أما من ناحية وظيفتهما تظهر في اشتراك كل من الواقع و المتخيل في تواتر الواقع في المتخيّل و في الواقع ، لأن المتخيّل يحيل إلى الواقع و الواقع يحيل على ذاته . و هذه الوظيفة تبين تلاحم المتخيّل و الواقع و العلاقات المتينة التي تربطهما . و هكذا نستنتج أن المتخيّل نوع من " **الممارسة لهذا الواقع**"[1] فهذه الممارسة تظهر في شكل إعادة إنتاجه أو ترتيب علاقاته أو تشكيله من جديد .

و إذ عدنا إلى البحث عن المتخيّل ، نجد أن الواقع هو معطى حضوري يمكن أن يدرك بالحس و تلمس آثاره بالملاحظة العينية بينما المتخيّل بناء ذهني خفي لا يدرك إلا بإعمال الفكر و النظر عدا المواد التعبيرية التي يستعملها : الرموز البلاستيكية في الأدب ، الحروف و الكلمات[2] . هذا العنصر في البحث عن طبيعة المتخيّل يعد المدخل السيميائي- السيميوطيقي الذي يرى المتخيّل بأنه مجموعة من العلاقات ، و من هنا يكون المتخيل مرادفا لمفهوم النص و مفهوم الخطاب . فالنص الأدبي هو مجموعة من العلاقات – الرموز اللغوية – تنتظمها بنية فنية من أجل التعبير عن واقع معين .

---

*-يدل السهم : يشير إلى أو يحيل على أو يصل إلى ...

1 – يمنى العيد ، في معرفة النص ، دار الأفاق الجديدة ، بيروت ، ط : 03 ، 1985 ، ص : 50 .

2– ينظر ، ريفاتير مايكل ، سيميوطيقا الشعر – ضمن مدخل إلى السيميوطيقا- ، م : سيميائيون ، القاهرة ، د : ط ، د : ت ، ص : 214 .

و مما لا ريب فيه ، إن مجموع العلامات التي نسميها مفهوم التخيّل لا تساوي منطقيا الواقع ، و ذلك لانتماء« **ليس النص هو الواقع و إنما النص هو المادة التي ينبني بها**»[1] و هكذا تتجلى رؤية السيميائيين أن العلاقة بين النص و الواقع من المنظور المنطقي السيميائي علاقة الموضوع بالمحمول إذ المتخيل هو الحامل للواقع و السند الذي من خلاله يتشكل هذا الواقع.

و على حد ذلك ، يؤكد لوتمان على قضية أخرى يراها مهمة و هي المتخيّل يتشكل وفق بنية اللغة المكتوب فيها ، بوصفه تنظيم لأدوات التوصل و تنظيم للخبرة البشرية في الميدان المعرفي ، و هذا يدل على وجود علاقة حميمية بين المتخيل و الواقع ، و بالتالي يكون الأدب هو تشكيل و تنظيم للخبرة المعرفية التي يمر بها الواقع . و كلما قويت العلاقة بينهما كلما كانت الدلالة أعمق و أشمل .

و من هذا المنظور فإن الواقع كمعطى موضوعي يتجسد و يتشكل و يكتسب دلالات جديدة و من يمكن المقاربة **المتخيّل** من حيث هو **دلالة** . و دلالته هي حتما دلالة الواقع لأنه مرتبط به عضويا . و تأسيسا على ما مضى يمكن تعريف المتخيّل من حيث هو الطبيعة اللغوية ، فالمتخيّل بوصفه خطابا حول الواقع يتمفصل على عدة مستويات في هذا الواقع ، فهو عبارة عن بناءات لغوية تحاول قدر الإمكان احتواء الواقع أو محاكاته أو التعبير عنه .

تكتسب اللغة بالعرف و الممارسة و المعرفة بقواعد توليد الدلالة و توجيهها توجيها معيناً ؛ لأن 'معرفة الواقع تتطلب معرفة اللغة ، و امتلاك أسرار اللغة هو امتلاك لخبايا العالم . هذه النقطة تبرز اللغة مرجعية واقعية تصير لغة تجريدية صورية'[2] .و بالتالي فإن الواقع دون اعتماد على لغة التخاطب و التواصل ، يصير واقعا أخرس عاجزا عن التواصل و نقل معارفه

1 – لوتمان يوري و يوسبنسكي بورس ، حول الآلية السيميوطيقية للثقافة ، ترجمة : عبد المنعم تليمة ، ضمن مدخل إلى السيميوطيقا ، القاهرة ، د : ط ، د : ت ، ص :300 ..

2-S.K. Saumian , le problème de la réalité linguistique in recherches internationales , N:81-4 , ,1974 , P :13 .

و تجاربه . لكن تبقي اللغة محدودة بصور مأساوية ، لأن الكلمات التي نملكها لا تستطيع أن تعبر بدقة عن علاقتنا بالواقع أو موقعنا في هذا العالم ، لأنه نجهل الأسرار الدقيقة للتعبير اللغوي . لهذا نلجأ إلى استعمال المترادفات ببذخ مترف ، و على حد قول عبد القاهر الجرجاني أن اللغة هيئات و أوضاع ؛ و مقصود بالهيئات النظم – الشكل الذي وردت فيه الكلمات – أما الوضع في اللغة هو جعل اللفظ بإزاء المعنى – تخصيص شيء بشيء – و انعدام المعرفة الدقيقة باللغة ينتج نقص في الواقع أو في التعبير عنه .

إضافة إلى ذلك ، إن الكلمات التي نتداولها و التي تسري في الثقافة معينة هي كلمات ملغمة . و هذا ما أكده جاك دريدا في أن الكلمات تحتوي على شحنة دلالية أولية لا يمكن إزالتها أو تعويضها ، فالكلمة تحمل آثار traces المعنى البدائي لها[1] و تبقى بعض هذه الآثار ملازمة لكل كلمة تحاول تحويلها إلى معناها البدائي . لأن اللغة الأدبية لغة مجازية في أساسها ، تعتمد على الاستعارة و الصيغ اللغوية التي تجنح نحو الغرابة ، و ذلك للتشديد على مغايرة لغة المعيش للغة المكتوبة[2] .

إذا ، الواقع عبارة عن شبكة من العلاقات المادية : إنسانية ، اجتماعية ، حضارية ، ثقافية ، اقتصادية ، سياسية ، و الشروط التي تحكم فيه هي الشروط التي يكون لها حضور قوي في مساحة هذه الشبكة و كل علاقة من العلاقات تعمل على توطيد نفسها بالواقع ، لأنه كلما كان الانجذاب قوي بين هذه العلاقات تكون حركية المجتمع ذات مردود إيجابي .

مفهوم المتخيّل و الواقع نجد لهما حضور في البنيوية التوليدية لذلك يقارب لوسيان غولدمان هذه العلاقة بين الواقع و المتخيّل أو بين الإبداع الذهني و الواقع في مصطلحين هما : الوعي القائم و الوعي الممكن لصياغة رؤية العالم .

1-J . Derrida , de la grammatologie , Minuit , 1967 , p : 23 .

2– عبد الفتاح كليطو، الأدب و الغرابة ، دار الطليعة ، بيروت ، 1982 ، ص : 58 .

لذلك يوجد شروط تتحكم في علاقة المتخيّل بالواقع في هذه القضية هو المتلقي ، لأن هذا الشرط كفيل يجعل المتخيل في متناول القارئ و يتمثل هذا الشرط في مشاركة المرسل و المتقبل في وضعيتين :

1 – معرفة اللغة معرفة جيدة من قبل الطرفين ، و معرفة دلالاتها و نظام بنائها و النواميس التي تتحكم فيها (كأن تكون كلمات عربية و تركيبها فرنسي و حاصل هو اللغة انجليزية).

2 – اشتراك المرسل و المتلقي في إدراك مستويات الواقع و الوعي بحركيته ،و بدون هذا الوعي يبقى النص مجرد تهويمات أو خطابا عن عالم وهمي لا يمكن أن يتحقق بصورة فعلية .

و لتوضيح حركية هذه العلاقة التي تربط المتخيل بالواقع ،يجب وضع المنتوج المتخيّل داخل نظام أوسع و هو البناء الثقافي لمجتمع معين لـ : « **أن عمل الثقافة الأساسي هو تنظيم العالم حول البشر بنائيا ، و الثقافة تلد فعل البناء و حركته و بهذه الطريقة فإنها تخلق محيطا اجتماعيا حول البشر**»[1] فمعرفتنا للعالم لا تتم إلا بفهمنا لمجموعة من البنى المعرفية التي تتحكم في آليات هذا الواقع و تفسِّر قوانينه .

بينما وجهة نظرة اللسانيات في علاقة المتخيّل بالواقع على أنها تمثل علاقة الدال بالمدلول ، إذ الدال هو المتخيّل ، و هذا الرأي منطقي . لأن النص الأدبي يتكون من مجموعة من الرموز اللغوية التي تنتظم في بنية فنية قصد تبليغ معرفة أو بهدف التواصل .و المدلول هو الشيء الذي يحيل عليه هذا الرمز و هو الذي يمثل الواقع الذي يتكلم عنه أو منه النص الأدبي ، فهو الحقيقة الموضوعية المادية التي يشير إليها الرمز اللغوي . و بالتالي يمكن القول أن علاقة الدال بالمدلول هي علاقة وجودية ، حيث يستحيل وجود واحد دون الآخر ، و هذا ما أشار إليه " فردينان دي سوسير " إلى أن العلاقة بين الدال و المدلول تشبه العلاقة بين وجهي الورقة حيث يصعب الفصل بينهما .و مما لا شك فيه ، إن قضية الدال بالمدلول في العمل الأدبي تمثل علاقة مزدوجة ، الأولى

1- لوتمان يوري و يوسبنسكي بورس ، حول الآلية السيميوطيقية للثقافة ، ص : 297.

تتبادر إلى الذهن و هي: العلاقة التنظيمية و الإبداعية لأن المتكلم أو الكاتب هو من ينظم الكلمات ويبدع الدلالات . و العلاقة الثانية هي علاقة إيديولوجية و تتمثل في اختيار اللغة التي يتكلم بها الكاتب من مستويات و تركيب وصيغتها في بنية فنية .

و هكذا نلاحظ أن المتخيّل يعيد تشكيل بنى الواقع – إعادة صياغته و تشكيله – و بهذا فإن المتخيّل يأخذ من الواقع مادة قبل أن يأخذ منه صورة و شكل ، كما أنه يمثل جانبا من جوانب الواقع و أحد مكوناته ، و من هنا يؤثر المتخيّل في الواقع و يحدث خلخلة في بنياته[1] .

و يذهب لوتمان إلى أبعد في تحديد العلاقة بين المتخيّل و الواقع ، عندما ربط دينامية الثقافة بدينامية المجتمع ، في قوله :« **دينامية الثقافة ترتبط بدينامية الحياة الاجتماعية للمجتمع البشري**»[2]و هكذا يقودنا لوتمان بهذه الفكرة إلى التغيّر الثقافي الذي يرتبط بالتغيّر الاجتماعي ، فهو لا يحدّد أيهما يسبق الآخر لأنه يراهما وحدة متشابكة العناصر و متداخلة البنى .

و يأخذ عبد الحميد يونس موقفا متردداً و غير حاسم في العلاقة بين المتخيّل و الواقع ، و على حد تعبيره قائلا :« **و نحن كما نعتقد أن المطابقة الكاملة للواقع الطبيعي لا يقوم بها الفن الجميل بمعناه الصحيح ، فإننا نعتقد كذلك أنه ما من أثر إلا واعتمد على هذا الواقع الطبيعي بعض الاعتماد**»[3] .

و في هذه الحالة تمثل العلاقة هنا علاقة تطابق و لا تطابق في نفس الوقت . فعبد الحميد يونس يرى أن المتخيّل يتغذى من الواقع و هو مصدره الوحيد و يلغي الإبداع مع الإبقاء على الصنعة . و يبرز ذلك قائلا : « **فالمتفنن مهما أغرب في خيال فإنه يستمد عناصره و وجدانه جميعا من الواقع أو الممكن ، و الغرابة فيه تقوم على النظم و التأليف أكثر مما تقوم على الخلق من غير موجود**»[4] .و معنى ذلك أن العلاقة بين المتخيّل و الواقع هي علاقة احتواء ، حيث

1-حسن خمري ، فضاء المتخيل " مقاربات في الرواية "، منشورات الاختلاف ، ط : 01 ، 2002 ، ص : 54 .

2- لوتمان يوري و يوسبنسكي بورس ، حول الآلية السيميوطيقية للثقافة ، ص : 308 .

3-عبد الحميد يونس ، الأسس الفنية للنقد الأدبي ، دار المعرفة ، ط : 02 ، القاهرة ، 1966 ، ص : 43 .

4-مرجع السّابق ، ص : 43 .

يستمد الكاتب عناصره و وحداته جميعا من الواقع أو من الممكن من جهة و علاقة تشكيل غرابة فيه تقوم على النظم و التأليف من جهة ثانية .

و منتهى القول فيما يخص العلاقة بين المتحيّل و الواقع هي علاقة تكامل بين عالمين لهما دلالتهما المتفردة ، لأن الصلة الجمالية بالواقع تثمر معرفة جمالية بهذا الواقع .و بالتالي تكون علاقة المتخيل بالواقع علاقة جمالية ، و تصير وظيفة الفن الأدب هي الوصول إلى حالة التناغم و الانسجام . فالتشكيل سبيل الفنان إلى تركيب أوضاعه في عالمه النفسي و إلى إعادة بناء العلاقات في عالمه الواقعي للوصول إلى واقع نفسي روحي اجتماعي أكثر كمالاً ، و بالتالي يكون همها علم الجمال واقعي بقرائن تشكيلية .

3 . الخيال و الطبع في الإبداع الفني :

يتناول النقاد العرب قضية الخيال و الطبع و الإبداع الفني بالدراسة و التحليل منذ فترة مبكرة . بل كانت مقياس بناء قيمة الفنان و أصالته و هذا من خلال خاصية ألا و هي" **الطبع** ". انطلاقا من هذه الخاصية نحاول في هذه الدراسة تتبع مدلول هذه اللفظة و أبعادها . و ربما يتساءل المرء عن سبب البحث عنها ، إلا أن مفهومها عند الأقدمين يعرف تحت موضوع " **الطبع و الصنعة** " و من منا لا يعرف معنى لفظة الطبع ؟ .

إن مدلول هذه الكلمة عند نقادنا لها مدلولان ؛ أولها يدل معنى هذه اللفظة " الطبع " بمعنى الموهبة و هي استعداد الفني الموجود في النفس للإبداع .أما ثانيها لعله يدل هذا المعنى على الخيال، كما تشير إليه بعض النصوص القديمة . و هكذا تظهر أهمية هذه كلمة "الطبع" في احدى وسائل الناقد الذي يستكشف قدرة المبدع الفنية من خلال المعايير المهمة في الحكم على أصالة التجربة و قدرة الفنان على تشكيلها في جو يحقق المتعة و الفائدة لمن يتلقاها .

لكن مصطلح " **الخيال** " يعد من المصطلحات الحديثة ، إلا أن الاهتمام به و بدوره في الإبداع الفني قديم ؛يعود ذلك إلى بدايات الوعي بالخصائص الفنية للإبداع ،لكن العلاقة بين الخيال و بين طبع تشير إلى وجود صلة وثيقة بينهما . و هكذا فإن الصورة الأدبية الأصلية

لا تقوم إلا على أساس متين من الطبع ، و هذا المذهب هو أكثر اعتمادا عند نقادنا . ومن هذا المنطلق ؛ يدل لفظ الطبع على الخيال أو ملكة الخيال نفسها .

مما لا ريب فيه ؛ أن المعاجم اللغوية في معانيها الدلالية توضح ما نحن في أمس الحاجة إلية للوصول إلى فهم يختلف عما هو معروف و شائع عن هذه اللفظة . فالرغم استخدام الكلمة : « **بمعنى الخليقة و السجية التي جبل عليها الإنسان**»[1] فإن دلالتها تعني الاختصاص و التفرد ، فالطبع هو : « **ابتداء صنعة الشيء تقول : طبعت اللين طبعا ، و طبع الدرهم و السيف و غيرهما يطبعه طبعاً صاغه**»[2] و بالتالي مدلول هذه اللفظة هو احدى المصطلحات الفنية الدالة على فردية عمل المبدع و وحدته ، و لو شئنا أن نجعل هذه الصفات كلها في عبارة من اصطلاح النقد الحديث لقلنا إنه الخيال أو أثره في أسلوب المبدع و الفنان و عمله بوجه عام .

و مما أزعم إليه أن الطبع يراد به الاستعداد الفني حينا و الخيال حينا آخر و يتضح ذلك من خلال السياق الذي يأتي فيه . إذ بات السياق هو العامل المهم في الكشف عن استعمالات النقاد " للطبع " من خلال معرفة النصوص التي تتحدث عن هذا العنصر المهم ألا و هو " الخيال " بوصفه يختلف عن الموهبة أي تلك الملكة التي توجد في المبدع للإبداع .

و مما تم ذكره سابقا ، لقد ثبت استعمال كلمة الطبع في مفهومها للأصالة أو العبقرية التجربة و الدراسة عند المحدثين أن منابعه تكون في الغالبية العظمى من كتب النقد التي ترى أن الطبع قوام الإبداع الفني ، و أنه :« **الأصل الذي وضع أولا و عليه المدار**»[3] . و للافت للانتباه إذا ؛ إن لم يكن هناك طبع فمن المستحيل وجود عمل فني جيد و أن الطبع من فعل الله تعالى لا يقدر العبد على اكتسابه لنفسه ، و لا اجتلابه لها. و معنى ذلك أن الطبع يدل على أصالة المبدع و تفرده و حسن اختراعه و ابتداعه للصور التي لم يسبق إليها .

1– ابن منظور، لسان العرب ، مادة "طبع" .

2– مرجع السّابق ، مادة " طبع " .

3 – ابن رشيق " أبو على الحسن " ، العمدة ،ج: 01 ، ص : 129 .

4 / الأصالة و التفرد في تكامل علائق الخيال :

يرتكز الأفق التصوري للطبع عن جملة من الحقائق المهمة أولها أن الإبداع عملية فردية متميزة ، لذا كان الإبداع يتمثل في تحقيق التفرد و الأصالة في إنتاج العمل الفني الذي يقدم للقارئ في شكل فني . و من هنا يقوم الطبع – بمعنى الموهبة أو بمعنى الخيال – على الصنعة و هي المعرفة الفنية أو التثقيف و التنقيح . و تعد هذه أركان سمات أساسية من أركان الإبداع .

يستمد المبدع موضوعه مباشرة في أساسه من تجاربه الشخصية المعمقة ، لذا يجد لها كل إنسان صدى في نفسه ، حيث يثير مشاعر مماثلة في نفوس متلقيه ، و هكذا يشعرون بمشاعره و أحاسيسه – المبدع البارع هو الذي يؤثر في المتلقي – و ذلك أن العمل : « **الصادق هو وحده الذي يولد في القارئ الذي يتناوله بالطريقة السليمة استجابة لا تقل في الحرارة و النبل الصفاء عن التجربة**»[1] .

إذا هذا يعنى أن المبدع يبدع متى ما صرف انتباهه إلى التعبير عن هذه الأحاسيس و المشاعر بدلا من أن يتشتت انتباهه في تعقب نكتة نحوية أو بلاغية أو علاقة منطقية ، و بذلك يكون انتباهه منصرفاً تماماً إلى مضمونه الأدبي الأصيل . فهذا الانتباه يكون منصبا على ما يختار من ألفاظ و معان ، مع التنسيق بينهما داخل التجربة الفنية .

إذن ، في هذه الحالة قد تقتصر الألفاظ و المعاني اقتسار على النزول في غير أماكنها، مما يؤدي إلى اخفاق في تحقيق غايتها الفنية . أما إذ أخذها بعفو و لم يحاول تقليد غيره و تناول ما يسمح به خاطره في غير تعقب و لا مكدود سينظم بدون شك أحسن عمل و ذلك بمجيء الغريب النادر الذي ينفرد باختراعه .

و يمكن القول ؛أنّ الآمدي قد استطاع التفريق بين التجربة الإبداعية الأصلية و بين البراعة الصناعية التي كثيرا ما كانت تتمثل في شعر أبي تمام ، في مخالفة طبعه و البحث عن الألفاظ الغريبة و المعاني التي لا تعرف إلا بعد كد شديد و فكر عميق ، لأنه كما يرى :« **يأخذ المعاني**

1 – رتشاردز أيفور ارمسترونغ ، العلم و الشعر ، ترجمة : مصطفى بدوي ، مكتبة الأنجلو المصرية . د: ط ، د : ت ، ص : 49 .

، **و يحتذ بها ، فليس لها في النفوس حلاوة ما يورده الأعرابي القح**»[1] مشيرا إلى الاتيان بالمعرفة اليقينية للألفاظ و المعاني الغريبة لدلالة على علمه باللغة و كلام العرب ، و إذا جاء بشيء يخالف طبعه ليس له في النفوس حلاوة .

من هذا المنطلق ، يكون التكلف و الصناعة قائم على المعنى البديع و الصنعة اللفظية [و طباق و جناس و استعارة] ، فيكون الكلام في هذه الأصناف المتعددة و المختارة قائما على الكذب و هو ما يطلق عليه بمخالفة الإبداع الفني ، لأن الإبداع الفني لا يتحقق إلا إذا توفر فيه الصدق في التعبير و التصوير ، و هو شرط أساسي في العمل الإبداعي ، و هذا بجعل العقل ينحصر في فكرة واحدة – الموضوع المتصور –كما يعتمد على مدى تفاعل المبدع مع الحدث الذي ينصرف تماما في انتباهه إلى المضمون الذي يجرى مع طبعه .

يقتضي بنا هذا إلى الإشارة بهذه الرؤية للقاضي الجرجاني في رفضه مبدأ التقليد و الاقتداء بالآخرين ، و يعدها محاولة فاشلة إذ ما أراد أن يقلد عمل فنان ما في طريقته . فالتجربة الفنية هي العمل الفني و ابداع جمالي تجسم فيه الحالة الوجدانية .

و مهما يسعى هذا التقليد إلى تأسيس متقن ، فهو لا يستطيع أن يحمل و يُوضحَ خصائص الفنان الأصيل و المتفرد عن غيره ، لأن العمل الذي يكون مقلدا يكون باهتا خاليا من أهم مميزات ابداع ألاَّ و هي صدق التعبير و التصوير .

و من هذا التصور لا يكون العمل ابداعيا أصيلا إلا بقدر ما يكون صادرا عن انفعال . أما العمل المقلد فإن صانعه لم ينفعل للموقف و لم يحس به قط ، و إنما أراد أن يأتي بعمل ما جاء به كبار الفنانين و كتاب . وهذا الفهم يؤكد حدود أهمية الطبع و فاعليته ،لأن ما يميّز و يفرق مبدع عن مقلد يتضح في القدرة الخيالية ، إذ عمل المقلد هو العقل المفكر ؛لكن قدرته الإبداعية تصاب بالفشل و الشلل لمحاولته :« **الاقتداء بالأقاويل في كثير من ألفاظه**»[2]فالعبقرية التي تميّز المبدع تأتي من الاسترسال للطبع . ذلك أن القوة المبدعة تحـــقق التجديد و الابتكار

1– الآمدي " أبو القاسم الحسن بن بشر"، الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، مصر ، د:ط ، 1973 ، ص : 25 .

2 – القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي و خصومه ، ص : 19 .

عند المبدع ، و بدون هذه القوة يكون الطبع قاصرا و معيبا لأنه:« **في مفارقة الطبع قلة الحلاوة و ذهاب الرونق و أخلاق الديباجة**»[1] . و هكذا يكون عمل الطبع هو الذي ينبع من انفعال في نفس المبدع و لا يُفرض على العمل من الخارج .

و تأسيسا مما تم ذكره ؛إن الخبرة و المعرفة الفنية لا تولد عنهما وحدهما ابداع فني إذ لا بد من وجود عنصر آخر يساندهما و هو الطبع ، لأنه يستشار بانفعالات معروفة و يعمل في أفكار محددة ، سواء أكانت دينية أو أخلاقية أو اجتماعية و ما إلى غير ذلك من الموضوعات ، و هذا الرأي نجده عند عامة من متذوقين للفن و النفعيين على وجه الخصوص . و هناك من يرفض هذا الرأي أمثال الآمدي والقاضي الجرجاني ؛حيث كتب كل من هذين الناقدين كتابا كاملا يكشف عن الإبداع و الأسس التي يقوم عليها الخيال و ألفاظ و الصور – عناصر الشعرية – التي تدعم الأفكار بفيض الخاطر و ترجمة الوجدان و هذه المكونات تعد أول مراحل الإبداع.

و عليه يتنوع العمل الفني – ابداعي – بتنوع الانفعالات التي تعمل على اذكاء الخيال المبدع ، مع وجود مناطق اختلاف في القوة و الضعف من مبدع إلى آخر – اختلاف من فكرة إلى فكرة و من موضوع إلى موضوع – و لا يتحقق هذا العمل إلا إذ جاءت قوة الانفعال بأجمل الصور و أصدقها تعبيرا و ايحائيا و ذلك لنقل التجربة الفنية نقلا أمينا ،كل ذلك لتحقيق اللذة لدى القارئ / المتلقي .

بينما الرأي الثالث – فئة أخرى من الباحثين – يرون عكس ذلك أي بوصف الفنان الجيد هو الذي لا يعتمد على وجدانه و إنما على عقله ، بمعنى أن : « **يقل اعتماده على وجدانه ، أو لا يعتمد عليه على الإطلاق ، و لكنه يعتمد على عقله**»[2] .و بالتالي يصعب تحديد مدى

1 – مرجع السّابق ، ص : 19 .

2 – عبد الحميد يونس ، الأسس الفنية للنقد الأدبي ، ص : 55 .

الدور الذي أسهم في تأييد صفة الإنصاف للرأي المناسب لهذه الآراء . إذ لكل رأي دعمٌ لحقائقه و تُهَمُ على آخر ، و الواجب يفضي بنا إلى عدم تجردهما من كل ميزة لهم . لأن العمل الإبداعي لا بدة أن يتوفر على الخبرة و المعرفة الفنية و الوجدان و اعتماد على عقل مؤديا في أخير إلى تحقيق تجربة فنية ناجحة و جيدة .

يتعين علينا مما ثم رصده في هذه العناصر على ابداع في العمل الفني ، لذا يقول الآمدي وجوب أن : « **يعتمد دقيق المعاني من فلسفة اليونانية ، أو حكمة الهند ، أو أداب الفرس**»[1] و يرى الآمدي أن الاهتمام بالفلسفة أو الحكمة هو التكلف بعينه الذي لا يشير إلى أي صنعة فنية في الموضوع – الاعتماد على العقل فقط – فالإبداع الفني من التاريخ أو الفلسفة أو الأخلاق و إنما هو الاستعانة و اعتماد على كل العلوم ، شرط أن لا تخرجه هذه العلوم عن المهمة الأساسية للإنتاج فن معين في عمل ابداعي متكامل . فالصياغة الفنية وما يتحقق عنها من جمال و متعة يتطلب وجود عبارات و الصور التي تكون نتاجا طبيعيا لا تكليف فيه ، كما يتطلب أن يكون العقل منحصرا في فكرة واحدة .

و في النهاية نصل إلى أن الاهتمام بالطبع(✶) و أهميته في البناء الفني بارز بوضوح على القيمة الفنية للتجربة و ذلك بالاستخدام المناسب للصورة الفنية و بالاستعارات و التشبيهات الملائمة و صدق التعبير عن التصور . و بهذا الشكل يكون التصور في الإبداع الفني صادقا في التعابير عمل الفنان متفرد عن غير .

5 / الخيال و الوحدة الفنية :

تحدثنا فيما سبق عن أهمية الطبع في الإبداع الفني و عمله يكمن في تحقيق التفرد و الأصالة ، هذا ما جعل النقاد يذهبون إلى التفـــــــريق بين الطبع و الخيال وَ الصـــــنعة و التقلـــيد ، و في هذا المبحث

1- الآمدي " أبو القاسم الحسن بن بشر"، الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري ، ص : 381 .

✶ لطبع هو مفهوم قديم موجود عند النقاد القدمي أما الخيال مفهوم حديث أطلق في عصر النقد الحديث ، يختلفان في التسمية و يتفقان من حيث مفهوم الوظيفي و المضمون و ليس الفن أن تنقل الاهتمام من الابداع الفني الذي نريد إنشاءه من مبدأ التقليد بل البحث عن مبدأ يكون صادق التصوير في الابداع الفني .

سنتناول بالدراسة أثر الطبع في ايجاد نوع الوحدة ألا و هي الوحدة الفنية . و من خـــــلال ذلك تفطن النقاد إلى وجود أعمال متكاملة فنيا التي تتميّز بتلاحم و تلاؤم أجزائها في الابداع الفني ، بينما في الصنعة و التقليد لا تتوفر فيه صنعة الجمال الفني و ذلك للاعتماد على التكلف.

نشرع في هذا المبحث إلى مفهوم معنى الوحدة الفنية عند كل من اليونانيين و الرومانتيكيين و ما بعد الرومانتيكية . و ما يمكن الاشارة إليه أن مفهومها في النقد المعاصر كان متأثر إلى أبعد الحدود بالمذاهب الأدبية في أوربا .

1.5 / الوحدة العضوية عند اليونان :

تعد قضية الوحدة العضوية من أهم القضايا التي شغلت مساحة كبيرة في النقد الأدبي ، و يرجع تاريخ عودتها إلى أفلاطون (429 – 437 ق.م) فهو أول من تعرض لها بإيجاز على لسان سقراط (469 – 399 ق .م) في تحاوره مع فايدروس ؛ فقال : « **أحسب أنك توافقني على أن كل حديث (خطاب) يجب أن يكون منظما مثل الكائن الحي ، له جسم خاص به بحيث لا يكون مبتور الرأس أو القدم ، ولكنه في جسده و أعضائه مؤلف بحيث تتحقق الصلة بين كل عضو و آخر ، ثم بين الأعضاء جميعا**»[1] .

و هكذا من شرفة هذه الرؤية ، فإن خطوة أفلاطون لم تستوف حظها من الكمال و النضج إلا على يد تلميذه أرسطو(384 – 312 ق .م) الذي تمكن بالدراسة الجادة و العميقة من توسع مفهومها ، و ذلك بتطبيقها على المسرح والملحمة ، لكن أُقْتُرِنَ موضوع الوحدة باسم أرسطو و لم يعد هناك وجود إلى ذكر باسم أفلاطون .

و يرى أرسطو أن هذه الوحدة التي جاءت من خلال تعريفه للمأساة يجب أن تكون كلاً له بداية و وسط و نهاية ، و هذه الوحدة لا تنشأ من الأفعال التي تنتسب لشخص واحد ، حيث لا يصح لهذه الأفعال لتكون وحدة أي :« **أن وحدة الخرافة لا تنشأ ، كما يزعم ، البعض ، عن كون موضوعها شخصا واحدا ، لأن حياة الشخص الواحد تنطوي على ما لا حد له**

1 – نقلا عن ، يوسف حسين بكار ، بناء القصيدة العربية ، دار الثقافة ، القاهرة ، 1979 ، ص : 367 .

من الأحداث التي لا تكون وحدة ... و يجب أن يكون الفعل واحد تاما ، و أن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو ابتر جزءان انفرط عقد الكل و تزعزع ، لأن ما يمكن أن يضاف أو لا يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزاء من الكل »[1] . و بالتالي يدور حديث أرسطو حول شعر الملاحم و خاصة ما يتعلق بشعر هوميروس ، إذ يرى أنها تخلو من أعمال كثير من الشعراء بسبب تعدد الأشخاص أو تعدد الأحداث أو تعدد الأزمان ، وجاء في قوله: « **يجدو أن جميع الشعراء الذين ألفوا " هرقليا" أو " انسيوسيات " و ما شاكل هذه القصائد قد أخطأوا و ضلوا لأنهم حسبوا كون البطل شخصا واحد ، هرقل مثلا ، يقتضي بالضرورة أن تكون الخرافة واحدة**»[2] .

فالرؤية المنظورية التي يقصدها أرسطو من هذه الوحدة أن يتتبع الفنان حياة البطل بكل تفاصيلها. كما عليه أن يستعين بعبقريته و يستفيد من معرفته الفنية في عملية الانتقاء من الأحداث ما يعمل على نمو الحدث داخل المأساة . أما الأحداث التي لا تضيف شيئا و إذ حذفتها لا يحصل خلل في بنية العمل. لذلك فعليه الاستغناء عنها تماما ، إذ يستلزم أن تنسق هذه الأحداث و الأجزاء فيما بينها ، لتؤلف موضوعا، و يتطلب أن يؤدي كل جزء إلى ما يليه حتى النهاية .

و مما لاشك فيه ؛أن أراء أرسطو عرفت طرقها إلى الحضارة الإسلامية ، فتأثر كثير من الفلاسفة و المتكلمين و النقاد بما قاله أرسطو عندما نشطت حركة الترجمة(✶) في عهد ازدهار الحضارة الاسلامية ، لذا وجدنا الكثير من الفلاسفة أمثال الفارابي و ابن سينا و ابن رشد يشرحون ما قاله اليونانيون من آراء ، و قد حظي كتاب الشعر لأرسطو حظا وافيرا من الاهتمام لدى الباحثين و الدارسين .

---

1 – أرسطو طاليس ، فن الشعر ، مع الترجمة العربية القديمة و شرح الفارابي و بن سينا و بن رشد ، ترجمة عن اليونانية و شرحه و حقق نصوصه عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، د :ط ، 1973 ، ص: 24 -25 .

2 – مرجع السّابق، ص : 25 .

(✶) هي عملية لا تقع خارج اللغة الواحدة و إنما داخلها ، بل قد تختص بالنص الواحد ، فيحرك فيه ما لا يدركه الخاص من الناس ...، أنظر حبيب مونسي ، الواحد المتعدد (النص الأدبي بين الترجمة و التعريب)، دار الغرب للنشر و التوزيع ، وهران ، 2005 ، ص : 13 – 14 .

2.5 / الوحدة العضوية عند الرومانتيكيين :

لا جرم أن مجرد الإتباع ليس ابداعا على الاطلاق ، لأن التكرار لا يغير فناً ، و يعد هذا الفهم هو المفهوم العام للفن ، حيث كان من أكبر العوامل التي ساعدت على التحرر من المذهب الكلاسيكي ، الذي كان يعني التقليد للنماذج السابقة . و الخضوع للقواعد الصارمة بعد أن أصبحت المحاكاة عندهم تعني تقليد الأدب القديم عند اليونان و الرومان ، و في هذا الصدد يقول سكاليجر : « **لم نقلد الطبيعة مباشرة ما دام فرجيل طبيعة ثانية**»[1] و معنى هذا النص أن المحاكاة قد تغير مفهومها وأصبحت تدل على التقليد أي تقليد الأخرين .

و حاصل الأمر أن التقليد يقتل في المرء روح التجديد و الابتكار ، فالمقلد يعمل على تتبع النموذج الذي يقلده ، حتى يأتي عمله مثله تماما . لكن هذا يؤدي إلى تعطيل بل موت و قضاء على القوة المبدعة عند الفنان ألا و هي الخيال . لأن الفنان الحقيقي هو ذاك الذي ينتج عن هذه القوة التي تستقي قوتها من المشاعر و العواطف .

و لعل من أهم ما انتهى إليه هذا التطور الجديد لمفهوم الفن عامة ؛هو ظهور نظرية كولردج في الخيال التي ضمنها تعريفا للوحدة العضوية ،على حد تعبيره : « **الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو احساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس ..، فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر ، هذه القوة تظهر في صورة عنيفة قوية في مسرحية (الملك لير) لشكسبير ، ففي هذه المسرحية نجد أن الألم العميق الذي يحس به الأب جعله ينشر الاحساس بالعقوق و نكران الجميل حتى شمل العناصر الطبيعية ذاتها ، و هذه القوة التي هي أسمى الملكات الإنسانية تتخذ أشكالا مختلفة منها العاطفي العفيف و منها الهادئ الساكن ففي صورة نشاطها الهادئة التي تبعث على المتعة فحسب نجدها تختلف وحدة من الأشياء الكثيرة ، بينما تفتقد هذه الوحدة في وصف الرجل العادي**

1 – نقلا عن ، احسان عباس ، فن الشعر ، دار الثقافة ، بيروت ، ط : 06 ، 1979 ، ص : 23 .

الذي لا تتوفر لديه ملكة الخيال لهذه الأشياء إذ نجده يصفها وصفا بطيئا الشيء تلو الشيء بأسلوب يخلو من العاطفة »[1] .

يوضح نص كولردج مفهوم الوحدة على أنها وحدة الشعور أو وحدة الاحساس ، و هذا ما يراه محمد زكي العشماوي قائلاً : « **وحدة الشعور أو العاطفة أو الاحساس**»[2] فالفنان يستمد موضوعاته من الواقع الذي يضفي عليه شيئا من خياله و يلونها بعاطفته حتى يبدو ذلك الواقع شيئا آخر غير ما نعهده فيه ، لأنه واقع متخيّل في مجموعه ، و مِنَ الخيال يذيب و يلاشي و يصهر و يوحد في آن واحد ليخرج لنا في آخر عملا ابداعيا متكاملا . و هذه الحقيقة لا ريبّ فيها ، تتجلى بوضوح عندما تكون الألفاظ ، و المعاني و الصور و الموضوع كل لا يتجزأ .

إذ تلتحم فيه الفكرة بالصورة بالإحساس و الموسيقى ، لأن المبدع عبقري ينظر إلى الأشياء نظرة مباشرة تتميّز بالجدة و تتحرر من قيود العادة و العرف ، و يستطيع بخياله أن يجمع الأجزاء المتفرقة كلا لا يتجزأ ذا دلالة مختلفة عما كانت له من قبل ، لأن الفنان يخضع على ذلك الشيء من ذاته و عاطفته ما يكسبه معنى و شكلا جديدين فيعيد تلك الأشياء الشائعـــــة و المألوفة جـــــــدتها و فاعليتها في الحياة لأنه يضع تلك المعطيات المرئية و انطباعات و المعلومات في اطار نظام جديد و علاقات لم تكن لها من قبل ، و إنما تمليها عليه رؤية للوجود من حوله .

و منتهى القول ؛نرى أن الوحدة عند كولردج هي وحدة الشعور أو الاحساس ، لذا ينبغي أن تكون الكلمات و الصور و الموسيقى متلائمة مع الفكرة في التجربة ، و أساسا هذه التجربة هو الصدق فعلى المبدع أن ينفعل بموضوع تجربته و يتعرف عليه بدقة ، و أن تعينه هذه الدقة مع ما يتمتع به من قوة الذاكرة و سعة الخيال في الصياغة هذا العمل .

1– كولردج ، النظرية الرومانتيكية في الشعر (سيرة أدبية لكولردج) ، ترجمة : الدكتور عبد الحكيم حسان ، دار المعارف ، مصر ، 1971 ، ص : 158 .

2 – محمد زكي العشماوي ، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1981 ، ص : 119 .

2.5 / ما بعد الرومانتيكيين :

يذهب كوروتشيه إلى أن الفن ليس محاكاة و إنما الفن عنده يتمثل في قوة البصيرة أو الحدس ، و عَدَّ الطبيعة في حدِّ ذاتها شيئا بليداً (ضعيف الذكاء) إذ ما قورنت بالفن ، و إنها خرساء إلا إذا أنطقها الإنسان[1] من هنا يلتقي في نظرته مع الرومنطيقيين الذين عدوا الفن يتدفق من انفعالات الإنسانية بما فيها من ألم وكره ، فالفن عنده تعبير عن عاطفة تتجسد في قوة التعبير و ايحائه ، ولكنها لا تظهر في العمل الأدبي ، و إنما تذوب في العمل و تعمل على تماسكه ، « **فالتعبير هو الذي يفرق بين ما هو فن و ما ليس بفن**»[2] و من هنا كان على الفنان ألا يصف عواطفه و انفعالاته و إنما يجعل تلك العواطف تعبر عن نفسها بما تحدثه في نفس المتلقي من آثار حتى يصبح و كأنه صاحب عمل فني .

و هكذا نصل إلى القول؛ أن العاطفة كانت من أهم العناصر التي تعمل على وحدة العمل الفني ، لأنها :« **هي التي تهب للحدس تماسكه و وحدته ، و ما كان الحدس أن يكون حدسا حقا إلا لأنه يمثل العاطفة ، و من العاطفة وحدها يمكن أن يتفجر الحدس أن العاطفة للفكرة هي التي تضفي على الفن ما في الرمز من خفة هوائية**»[3] .فللعاطفة أهمية بالغة جدا لدى الفنان ، إذ من المستحيل أن نجد عملا فنيا خاليا من العاطفة . فهي تختلف عن التجربة العاطفية في الحياة حيث أن الفنان يعبر عن هذه العاطفة لا كما عاناها ، و إنما تمتزج بكل مكونات العمل الفني ، و هكذا تكون متلبسة بالفكرة عَامِلَةً على وحدة العمل و تماسكه .

---

1 – ينظر ، احسان عباس ، فن الشعر ، ص : 31 .

2 – احسان عباس ، فن الشعر ، ص : 36 .

3 – نقلا عن ، محمد زكي العشماوي ، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، ص : 121 . (كتاب أصل كوروتشيه ، المجمل في فلسفة الفن ، ص : 47 – ترجم هذا الكتاب و قدمه سامي الدروي –) .

إذن ، إن العاطفة في العمل الفني على حد تعبير سامي منير هي تجسيد اللحظة الشعورية المعينة التي يسيطر عليها الفنان و يخضعها للصورة كما يخضع الصورة لها ، بحيث يصبح الشعور هو الشعور المصور و الصورة هي الصورة المحسوس بها[1] .

و تأسيسا على ما مضى ، يتوقف تحقيق الوحدة على براعة الفنان في نشر الوحدة الفنية ، و التي يشترط فيها أن يأخذ كل عنصر من عناصر العمل الفني موضعه المحدد له، و أن تستوفي كل فكرة فيها في موضع الخاص بها قبل الانتقال إلى الفكرة الموالية ؛ مع ملائمة الصورة و التصور لموضوع العمل الفني شرط أن لا تكون تقليدا لعمل الأخرين . إضافة إلى ذلك يجبُ أن تتمثل في الوحدة روح الابتكار و التجديد .

و هكذا يترتب على وحدة الشعور أو الانفعال الذي يعمل على اذكاء الطبع ، و بدوره هذا الطبع يعمل على استثمار خصائص اللغة بوصفها المادة التي يبنى الفنان عليها عمله الإبداعي الفني ، و هذا من خلال النصوص التي تتطرق إلى قضية الطبع – طريقة و كيفية بناء العمل الفني – . إذا هذه الوحدة في الحقيقة هي الثمرة الطبيعية لما يسمى بالطبع ، لأنها خاصية أساسية للفنان المطبوع و هي قدرته على نشر الوحدة الفنية في التنوع .

و هكذا لا تنحصر نظرة الدارسين للطبع و الخيال في أفق الصورة المجازية فحسب ؛ بل تتجاوزها إلى مفهوم الخيال الإبداعي الذي هو قوة تُهيمن على كل مكونات العمل الإبداعي ، و بالتالي تتحقق الوحدة فيه بطريقة تخلو من التكلف و الصنعة و يستوثق داخل دائرة العمل إبداعي الصدق الفني .

1– ينظر ، سامي منير ، ملامح وحدة القصيدة في الشعر العربي بين القديم و الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط: 01 ، 1997 ، ص : 95 -96 .

6 / المتخيل مفهومه :

استخدمت الدراسات العربية مصطلح المتخيل منذ الثمانينات ، إذ يغدو إلى اختزال « **العالم الممكن الذي تقترحه النصوص الأدبية ، و هو عالم لا يختلف كثيرا عن العالم الذي يعتقد أنه عالم فعلي ، الشيء الذي يفيد أن مفهوم المتخيل قد استعمل بوصفه تصورا ذهنيا يحدد شبكة من العلاقات التي لا تتناقض مع ما يتصور كونه قابلا لأن يحدث فعلا في الواقع** »[1] .

و لعل هذا ما جعل عبد اللطيف محفوظ يبين مدى انزياح هذا المصطلح عن مصطلحات أخرى من قبيل الواقع و الحقيقة . فالواقع يمثل الصور الذهنية الخاصة بنا و التي تطابق الوجود الفعلي في عالمنا ، أي يعبر الواقع عن تواصل خاص بين صورتين ؛ إحداهما لها وجود مادي و الأخرى لها وجود ذهني خاص بها[2] . و إذا كان الواقع قابلا للأدراك ، فإن الحقيقة تبقى بعيدة عن الإدراك بشكل مطلق . حيث يتعالق الواقع مع الدلالة تمثل تصورا ما ، و هذا التصور هو بدوره حد العلامة اللغوية – يمثل حد لغوي – و يبقي هذا الواقع درجة في سلمية إدراك الحقيقة ، و التي تبقى دائما مطلقة متعالية[3] .

تبقى الواقعية الدليل مسار ما في الطريق معرفة حقيقته ، لأن واقعية الشيء « **تاريخ أشكال و إدراكه المتعاقبة إلى حدود لحظة إدراكه الفعلي من قبل ذات ما ، و لذلك فهي آلية دلالية تساعد على إنتاج الموضوعات الدينامية ، كما تصبح الواقعية مرادفة لسيرورة الاستنتاجات التي نعطي انطلاقا من كل التجارب المعرفية و الحسية بخصوص**

1– عبد اللطيف محفوظ ، عن الحدود الواقعي و المتخيل ، . www .mdrsty. net /vb/showthread php ?p=70621-286 k

2 – ينظر ، عبد اللطيف محفوظ ، عن الحدود الواقعي و المتخيل ، ص : 01.

3 – المرجع السّابق، ص : 02.

الأشياء المدركة ... الواقعية ، فتصبح أقرب إلي تخييل معقلن »[1] .

هـذا المفهـوم يبقـي المتخيـل الأدبي نتاجـا لواقعيـة خاصـة ، تختلـف عـن أي واقعيـة أخـرى « **منتجة بشـــكل واع من قبل ، ذات مخصوصة ، لكن تؤثر على واقعية عامة ليست بالضرورة واعية**» [2] . و هكذا أضحى المتخيل تجاوزا لكل واقعية عامة ، و إنتاج عدد لانهائي من الصور التي تحاول خلخلة هذه الواقعية العامة .

لـذلك يتجلى المتخيـل : « **مـن خـلال تقـديم أو عـرض خيـالي ، ليشـمل الـــكيانات و الأحـداث و حـالات الوقـائع ، أي مجمـــــوع الأفعـال و الأشـياء التـي يتركـز حولهـا انتباهنا، أثناء العملية الخيالية في ظل إطار زماني و مكاني (إطار العالم المتخيل) »**[3].

تكمن ، إذاً فعالية مصطلح (المتخيل) كونه مفتوحا على مفاهيم متجددة و مرتبط بمجموعة النظريات التي تتطور و تتغير باستمرار . و لعل أهم نظرية في هذا الصدد النظرية التي طرحت ضمن مشروع ' جيلبير دوران ' و المعرفة بـ " **نظرية المـــسار الأنـــتروبولوجي** " ، و حاول من خلالها بناء تصور نظري شاسع للمتخـيل ثائراً ، و على كل ما يعتبر الخيالي منتجا للجهل و الفكر" **الـــبدائي** " مناهضا لكل عقلانية إمبريالية مركزية[4]. و من خـــلال هذه النظرية يقدم 'جيلبير دوران' المتخيل في شكله الإنفـــتاحي و في علاقته من خلال عمل الترسيمات .

فالمتخييل ، من على شرفة هذا الفهم ، هو وسيط الذي به ينتقل فكر المؤلف إلى المتلقي عبر جدلية العلاقة بين الفكر و النفس و تأليف و التعبير ؛ فالمتخييل هو سلسلة من الأفكار لدى الكاتب المنشئ للكلام ؛ و هذا ما سنتطرق إليه في الفصل الموالي .

---

1 – عبد اللطيف محفوظ ، عن الحدود الواقعي و المتخيل ، ص : 02 .

2– المرجع نفسه ، ص : 03 .

3 - العربي الذهبي ، شعريات المتخيل ، ص : 159 .

4 – عبد اللطيف محفوظ ، عن حدود الواقعي و المتخييل ،ص : 03 .

II. اسهامات المتخييل في صنع الرواية :

الرواية نمط أدبي دائم التحول و التبدل ، بحكم التنوع الذي يصل أحيانا إلى درجة الفوضى في الأشكال الأدبية التي تندرج تحت اسم الرواية ، و يعود الشكل الروائي إلى أصله الأول في العصور الوسطى حين اقتصر في بادئ الأمر على صيغة مباشرة لسرد أخبار يشترط أن تكون حقيقة و حديثة الوقوع ، و في الوقت نفسه عن الشخصيات المهمة أي جمعت بين اللمسات البطولية التي تقترب من الأسطورة و بين الكتابة الصحفية بما تحويه من أخبار و وقعت بالفعل .

بدأت الرواية في اتخاذ الشكل الحديث المعروفة به حاليا عندما انفصلت عن سرد الحقائق التي وقعت بالفعل ، و تحولت إلى تشكيل يعتمد على الخيال الروائي بالدرجة الأولى[1] فالرواية سرد فني جمالي لما يتخيله الكاتب من أحداث يتصورها وقعت أو لم تقع[2] . و تعرّف أيضا بأنها سرد نثري خيالي طويل عادة ، تجمع فيها عدة عناصر في وقت واحد مع اختلافها في الأهمية النسبية باختلاف نوع الرواية .

لقد أسهمت المدرسة الواقعية في وضع تعريف للرواية على أنها خطة واسعة جداً تجمع التاريخ و نقد المجتمع و تحليل أضراره و مناقشة مذاهبه ، و لذلك لم تعد الرواية الحديثة تهتم بالمغامرات بقدر اهتمامها بالحياة الرتيبة للأفراد العاديين و تكاد تخلو من الحوادث ، إذ انصب اهتمام الروائيين المحدثين على الحياة الداخلية للإنسان كنتيجة لاكتشافات علم النفس ، و هذا ما أدى إلى ارتباط الرواية بالمنهج العلمي الذي ينأ عن المصادفة كعامل من عوامل البناء الدرامي و بدأت الحبكة بالتراجع و برزت أهمية دراسة الشخصية من كل جوانبها السوية و غير السوية على حد سواء[3] .

1- ينظر ، نبيل راغب ، دليل الناقد الأدبي ، دار غريب للطباعة و النشر ، القاهرة ، 1998 ، ص : 102 .

2- مجدي وهبة ، كامل المهندس (معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب)، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط: 02 ، 1984 ، ص : 183 .

3- ينظر ، نبيل راغب ، دليل الناقد الأدبي ،ص : 103 - 104 .

و قد ظهر مع التوجه إلى الاهتمام بالشخصية و الذات الإنسانية في الرواية تعريفات حديثة نسبيا ، أبرزها ميلاد كوندير بقوله : « **الرواية(roman) هي الشكل الأكبر من النثر الذي يفحص فيه المؤلف حتى النهاية ، و عبر ذوات تجريبية (شخصيات) بعض تيمات الوجود الكبرى** »[1].و يكون هذا التعريف هو أقرب وصف لفن الرواية ،و هو ما يفصلها عن باقي الأجناس الأدبية .

تعدد مصطلحات الرواية و ترتبط بقيام المذاهب الأدبية التي تعددت و اتخذت من الفن الروائي سبيلا إلى تطبيق فلسفتها و مبادئها الأدبية و النقدية ، و قد يكون التطور المستمر لفن الرواية سببا آخر في تعدد المصطلحات و اختلافها .

لم تظهر الرواية العربية بالمفهوم الحديث إلا في الأوائل القرن العشرين بمصر حيث اتخذت بشيء من التعميم أحد الاتجاهات الثلاثة[2] :

- الاتجاه الأول : العاطفي (الرومانتيكي) كما في أول رواية مصرية " زينب" عام 1914 للدكتور محمد حسين هيكل .
- الاتجاه الثاني :التاريخي ؛ وهو ما ظهر في الرواية التاريخية لعلي الجارم و علي بالكثير .
- الاتجاه الثالث : الواقعي و هو الغالب في الرواية العربية الآن ،كمثل روايات نجيب محفوظ .

1 . مفهوم المتخيّل الروائي :

تقتضي دراستنا ضرورة الوقـــوف عند مفـــــــــــــهوم المتـــــــخيّل الروائي ، لأن مفهوم المتخيّل Imaginaire يتموضع في نقطة يتقاطع فيها مع مفاهيم و مصطلحات أخرى من نفس المصدر ،كالخيال و التخييل و المخيال . غير أن تباعدها الشكلي نسبيا لا يعكس في الحقيقة سوى صيغ صرفية تحتفظ بخصوصيتها ، لكنها تشترك في الجذر خيل ؛ فالفاء و الياء و اللام أصل واحد يدل على حركة تلون ، فمن ذلك الخيال و هو الشخص و أصله ما يتخيله

1– ميلاد كوندير ، فن الرواية ، تر : بدر الدين عدو دكي، المجلس الأعلى للثقافة ، ب : ط ، 2001 ، ص 106 .

2 – ينظر ، مجدي وهبة ،كامل المهندس (معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب)، ص ، 184 .

الإنسان في منامه لأنه يتشبه و يتلون ... و سميت الخيل خيلا لاختيالها ، لأن المختال في مشيته يتلون في حركته ألوانا ... و يقال تخيلت السماء ، إذا تهيأت للمطر .

لقد حاولت منظومة من المعارف وضع مقاربات للمتخيّل بدءا من الفلسفة القديمة ثم إلى الشعرية بمختلف توجهاتها ، و كانت لكل منها مداخل مختلفة في فهمه و تفسيره ، غير أننا سنسعى إلى التركيز على أهم هذه المداخل التي تساعدنا عل فهم طبيعة المتخيّل و وظيفته في الأدب .و سنحاول استغلاله لغرض فهم المتخيّل السردي الذي تركز عليه دراستنا محاولين تحليله و تأمله داخل العمل الروائي ، و كيفية تحويل المادة التاريخية إلى مادة متخيلة ، بوصفه من الأنظمة الدالة التي تَعْبُر اللسان إلى الأنساق أخرى تحتويها و تتقاطع معها بواسطة " **المتخيّل**" الذي نجده يعطي للرواية أحيانا خصوصية تعرف به .و يتجاوزها أحيانا أخرى ليكون وسيلة لإثارة أشياء غير موجودة بواسطة اللغة أو المحاكاة أشياء الموجودة أو إثارة نوع من الإيهامات أو التمثلات التي تتوجه إلى الأشياء و تربطها باللحظة التي تتمثلها فيها الذات ، فتصبح عملا مقصورا بجسد وعيا بغياب أو اعتقادا بإيهام[1] .

و انطلاقا من هذا الطرح الذي يؤكد اتساع المجالات التي خطي المتخيّل باهتمامها ؛ سنحاول تقصي بعض علاقاته بأفكار وجهت البحث فيه بوصفه مدخلا مهما يحقق عملية الإبداع و الخلق، كما يلعب دورا مهما في استعادة الذات المتلقية دورها في إدراك المعرفة الجمالية و كيفية تأويلها .

1.1- المتخيّل و العقل :

يكتب لودري Ledrut عن المتخيّل قائلا :« **المتخيل مرتبط بشكل حميمي بالعقل و المعرفة ، الأمر الذي يعني أنه لا توجد معرفة تختلية صرفة ، لأن كل معرفة هي معرفة عقلية في بنيتها أو طبيعتها ، و ما المتخيل إلا وسيلة لتفعيل و تحيين الماهية**»[2] .

1 – ينظر ، آمنة بلعلي ، المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف)، دار الأمل للطباعة و النشر ، الجزائر ، د: ت ، ص : 18 .

2 – نقلا عن ، آمنة بلعلي ، المتخيل في الرواية الجزائرية ، ص : 19 .

و يقصد لوردي أنه لا عقلاني وحده ولا المتخيل وحده قادر دون الأخر أن ينتج معرفة ، لأنّ كل معرفة تقتضي مجموعة من أسباب الفهم، و بالمقابل فبدون متخيل هذا المختبئ الثابت في أعماق النفس الإنسانية لا يمكن لأي قضية أن تتجسد كحقيقة ، و لا لأيّة حقيقة أن تتجسد كواقع ، لأنّه :« **إذا غاب الشيء المحسوس غابت صورته عن الحس المشترك ، و لكن تبقى صورته المتخيلة ، و نتيجة لهذا الحضور اعتبرت العر فانية الصوفية التخيل ضربا من المعرفة و جعله أساسا للكشف التأملي ، بل هو عند ابن عربي بمثابة السيل المخصب المثير الذي يبسط حكمه على كل العوامل متداخلا في كل الحقائق مشكلا عالما وسطا و حقيقة برزخيه بين عالم المعاني المجردة و عالم المحسوسات ، فالخيال ليس تخيلا نزويا عابرا لا قيمة واقعية له ، كما أنّه ليس خيالا خلاقا كما عرّفه الفنانون . بل هو طاقة و قوة ذات بعد حقيقي واقعي يسعى إلى التحقيق في الحس بشكل دائم أبدي و أزلي**»[1] .

لقد رفع ابن العربي الخيال إلى مرتبة العلم ، و هو حس الباطن بين المعقول و المحسوس، لكونه لم يضع المتخيل في طرف مقابل للعقل و ذلك لتأكيد على مجموعة الوظائف التي يقوم بها، و هو إلى الإطلاق أقرب منه إلى ما يحدد به العقل أو المحسوس ، لذلك نجد المتصوفة قد كشفوا به عن تجلي الإلهي الذي لا يتجلى بصورة واحدة مرتين . فكل تجلي يعطي خلقا جديدا و يذهب بخلق ؛ و إن المتجلي ينقلب في الصورة عند التجلي ، و هكذا ينشط الخيال الإبداعي ، متجها في فعالية إلى الاندماج و التوحيد بين العلو المتجلي و الصورة التي تجلى فيها ، و يضع المرئي و للامرئي و الروحي و المادي في تجانس و انسجام .

إذن ، إنّ المتخيل هو سمة الفنية تعطي قيمة ادراكية للمتلقي ، لأنه نتاج عمليات عقلية بإمكانها أن تنتج ما لا يوجد في الواقع و ما لا يستسيغه أحيانا ، و يرتسم ذلك من خلال صدم مع أفق الانتظار* ، حيث هذه المعرفة التخيلية مهما بعدت لا تتناقض مع المعرفة العقلية ، إنّما تنهض عليها من خلال إدراك الصورة الحسية ، و في ذلك يقول الكندي : « **التوهـــــم هو الفنطاسيا قوة نفسانية و مدركة للصـــــور**

1– المرجع السّابق : ص ، 20 .

* هذا المصطلح أصدرته المدرسة الألمانية " مدرسة كونستانس " مع أيزر و ياوس ، و مقصود بأفق الانتظار أن للقراءة مرحلتين هما : الأولى قبل القراءة و الثانية بعد القراءة .

الحسية مع غيبية طينتها . و يقال الفنطاسيا* هو التخيل ، و هو حضور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها »[1].

و من هنا نخلص إلى أنّ المتخيّل في علاقته بالواقع أو بالعقل شيء لا يوحي بالتعارض ، لأنّ الإنسان لا يمكنه التخيّل إلا انطلاقا من الحقيقة .

2.1- المتخيّل الروائي :

من خلال هذه التوطئة التي حاولنا من خلالها إبراز مفهوم المتخيّل و تحديد علاقته بالعقل و عند العرفانية الصوفية محاولة منّا للولوج إلى الرواية الجزائرية و التي تعد وسيطا لفعل القراءة و التي تجعل القارئ لا يكتفي بطريقة واحدة ، وهذا ما تؤكده الدراسات الحديثة في علم السرد ، و بذلك يتمكن الدارس من اعتماد نموذج واحد في دراسته لمجموعة من الروايات و مبتعدا كل البعد عن دراسة المضامين بالمفهوم التقليدي ، بل تكون قراءته غير متنكرة للمضمون لما قاله الكاتب ، كما أنّ هذه الدراسة لا تنأى عن الخطاب ، لكونه تتجلى فيه القدرة الخالقة للمتخيّل ، و لا يمكن الفصل بين الكتابة و الحكاية بحجة تبعية إحداهما للأخر من منطلق الدفاع على طريقة حضور المرجع عند هذا الكاتب أو ذاك و هذا ما جعل الروائي و السيميائي " أمبرتو إيكو" يؤكد على حد قوله:« **الوظيفة الحكائية ضرورية للإنسان الذي هو بحاجة إلى أن ينتج و يفبرك حكايات أي أن يكون الروائي له القدرة بأن يجعل الغياب ظاهراً»**[2] .

لقد كان فعل المتخيّل مقترنا بأشياء عجيبة ، لأن المتخيل الحقيقي يبقى مشدودا إلى العجيب و الرواية هي المكان الممكن و نهاية الممكنات على الورق حتى تتحقق كل الأحلام و الرغبات لتفتح للروائي و للقارئ فضاءات من الحرية .

لقد استطاع الروائي الجزائري أن يدرك كيف يترك المجال للصوت السارد بأن يفترض و يتساءل لكي يبدل الوظيفة بالقول أيا كان نوعها بوظيفة أخرى هي التعاون مع القارئ لإنشاء

1 - الكندي ، رسائل الكندي الفلسفية ، ج : 01 ، 1950 ، ص : 167 .

2 – نقلا عن ، آمنة بلعلي ، المتخيل في الرواية الجزائرية ، ص :28 .

* تم تعريفه في المدخل ، ص :22 –25 ، الفنطاسيا و هي الضوء أو النور لكشف الحقائق .

معرفة مشتركة خلافا لما كان في الماضي حيث كان الراوي العليم يمثل دور السياسي و العالم الاجتماعي و عالم النفس و الناطق الرسمي باسم الدولة و المحامي المدافع عن حقوق غير و المؤرخ و الراصد للمشكل السياسة و لكن هناك من تبنى وظيفة معرفة المجتمع و نقده .

هذا الفهم للخيال نجده عند الرومانسية الغربية التي كان لها دور كبير في تصورها ،فمن جهة تعده بمثابة الإنتاج السحري للصور و لكل فعل خلاق ، ومن جهة أخرى هو مفهوم الصورة كتجسيد سحري للفكر و إعادة الذات ، و هذا يدل على أن الخيال كقدرة سحرية خلاقة يولد العالم الملموس و ينتج الفكر بأشكال و ألوان و العالم كمتخيل .

3.1- المتخيّل و الموضوع الجمالي و التلقي :

تعد العلاقة بين المتخيل و الموضوع هي علاقة جوهرية تستند على إدراك المتخيل بوصفه موضوعا جماليا ليس بوصفه تلاعبا حرا بالخيال من خلال الصوت الموسيقي و اللون في الرسم و الكلمة في الأدب ، بقدر ما هو خبرة بالمفهوم الظاهراتي و التي عرفها 'هيدغر' بأنها أسلوب لحدوث الحقيقة ، و إرساء الحقيقة في العمل الفني هو إظهار الموجود على نحو لم يظهر عليه من قبل و لن يحدث مرة أخرى ، و الإبداع هو ذللك الإظهار.[1]

2.الخيال العلمي و تطوره في الأدب العربي الحديث :

يعد الخيال العلمي* أسلوب مشوق في السرد و القصّ اللذان يعدّان أهم أسس الرواية ،و في عرض التنبؤات بقدرات العلم على تحقيق ما يصبو إليه الإنسان من استكشاف المجهول في البحث عن عوالم مفقودة أو في غزو الكواكب أو في صنع القنبلة البيولوجية .هذا ما دفع أدباء الخيال العلمي في الارتكاز على الثروة العلمية التي أطلقت عنان خيالهم إلى الأفاق القصّية .

بدأ ظهور بذور هذا اللون في " اليوتوبيات" المثالية في الأدب الغربي ، و في القصص الشعبي العربي و كذلك في أدبنا المعاصر – الروايات – و اشتد ظهور هذا اللون الأدبي في مطلع القرن العشرين فكان له أدباؤه و كتّابه و جمهوره و نقاده و مؤتمراته و جوائزه العلمية، إضافة إلى اعتماده على وسائل الإعلام من تلفزة و إذاعة و سينما .

1– ينظر ، آمنة بلعلي ، المتخيل في الرواية الجزائرية ، ص :28 .

*–بدأ الخيال العلمي في المجال السردي مبكرا عند العرب مع القصص ألف ليلة و ليلة . بينما عرف أوجه في الغرب بالقرن التاسع العشر و بداية القرن العشرين مع أدباء فاق خيالهم خيال العلماء منهم : جيل فيرن (jules verne)و جورج ويلز (George wilz) و آثر كلارك (Arthurc.Clarke). و تراجع أدب الخيال العلمي بالعالم العربي في العصر الحديث سببه تقهقر العرب في المجالين العلمي و التكنولوجي .

و من ذلك نجد الروايات " العجائب " في السير الشعبية كسيرة : سيف بن ذي يزن مثلا ، و ' الخوارق ' في كنزنا الحكائي و ' ألف ليلة و ليلة ' و ' السندباد' التاجر الذي غامر في سبعة أسفار بحرية و كذلك تصور أسلافنا ' المارد' الذي يحقق المستحيلات و ' الخاتم السحري ' الذي يقوم بالمعجزات و ' بساط الريح' الذي يطير في الفضاء ... كل هذه الأعمال حققت زاداً وافراً ليس في الأمور فقط و إنما في الأخبار و المعارف .

و إذا جئنا إلى تحديد مفهوم الخيال العلمي لا نجد له تعريف موحد بشكل عام[1] و إنما نجد تعاريف متعددة منها :

- يعد الخيال العلمي التنبؤ بقدرات العلم .
- الخيال العلمي ولد مع العلم ، و قبله كانت القصص السحر و الجان .
- الخيال العلمي هو توق الإنسان الدائم إلى استكشاف المجهول .
- يعد الخيال العلمي نجاح التقنية المذهلة و ما تشير به من قدرات هو الذي جعل من الممكن بناء عوالم أخرى خيالية الظاهر، و لكنها غير معقولة .

و من أشهر تعاريف الخيال العلمي تعريف جورج تيرنر G . Turner و هو أشمل له ، حيث يقول : « **الخيال العلمي يقدم طريقا بديلا للاهتمامات العامة لدى الغالبية العظمى من القصص القائمة على الحقائق الحياة و مقابل الخيال اللاواقعي الفانتازي الذي يتجاهل قيم الوجود الثابتة من أجل خيال غير محدود** »[2] .

تأسيسا على هذا المعنى ، يومئ الخيال العلمي إلى إقامة طرق بديلة على حقائق ثابتة تربطها بالعلم الحقيقي . فهذا النوع الأدبي هو نوع من التعبير الأدبي الذي يستخدم لتنبؤات بقدرات العلم على تحقيق ما يرغب فيه الإنسان من اكتشاف المجهول .

1 – جان غاتينيو ، أدب الخيال العلمي ، ترجمة ميشيل خوري ، دار طلاس ، دمشق ، د: ط ، 1990 ، ص : 15 .

2 – جورج تيرنر ، الخيال العلمي كأدب ، ترجمة ، كوثر الجزائري ، الثقافة الأجنبية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1983 ، ص : 116 .

لا جرَّم أن العلم حقق " الخيالات الساحرة" أي ما توجه إليه الخيال ، و بهذا الشكل لا تنتهي أحلام الإنسان لأنه إذا ما حقق حلما يبني حلما آخر ، وهذا هو سر استمرار الخيال . لذلك كان أدبنا العربي المعاصر بحاجة إلى البحث في عملية نشيطة ؛ لم تكن موجودة في المجتمعات العربية التي ما تزال تعيش النهضة ، و بالتالي حاول أدباؤنا مواكبة انجاز العلم الحديث فكتبوا قصصا و مسرحيات و روايات و هكذا ضمنّوها أحلامهم العلمية ، لذلك نجد ثلاث جوانب أساسية من حياة أحلام الإنسان و هي : " **الكون الكبير**" الذي يتطلع إليه بأبصاره و "**الكرة الأرضية** " التي يعيش على سطحها و بحث عن عوالم مفقودة ، و أخيرا " **الجسد البيولوجي** " الذي يحلم بأن يظل شابا يتحدى الفناء .

و تأسيسا على ذلك ؛ إن الخيال العلمي هو مزج بين الأدب و العلم ، حيث تعطي العلم في " **برشامة** " الأدب و توثق الأدب في مختبر العلم و ذلك لانطلاق الأدباء من فرضية أو نظرية علمية ، بهدف التحليق في أجواء الخيال ممهدين لفاعلية العلم الذي سيحقق أحلامهم .

و هكذا يعد الخيال العلمي نوع من المصالحة بين الأدب و العلم أي التوفيق بينهما ، فالكاتب يستخدم " **العلم**" منطلقا بخياله الأدبي محلقا في آفاق المستقبل ، و هذا ما يدفع طموحه إلى تفسير الظواهر الطبيعية الغامضة .

و بالتالي يوجد تفاعل حميمي بين الأدب و العلم ، و هذا ما أعطى فرصة لأدباء الخيال العلمي ثروة علمية يرتكزون عليها في انطلاق خيالهم إلى الأفاق القصّية ، و الملاحظ أن الأساطير القديمة التي ملأت الفراغ الروحي لدى الإنسان انعدمت اليوم في حياة الإنسان الحديث و حل محلها " **الخيال العلمي** " و مهامه هو إثارة القارئ المعاصر شعورا بالإعجاب بمظاهر الكون و التقدم العلمي الخاص بالإنسان .

أخذت الرواية بمعطيات المجتمع البرجوازي المختلفة ، مبرهنة أن الفضاء الروائي مزيج من المعرفة و البصيرة ، أو لقاء محسوب بين الواقعي و المتخيّل . و لعل الرجوع إلى بعض الروايات

الأوربية في القرنيين الثامن و التاسع عشر يكشف بيسر عن العلاقة بين الرواية و نزاعات زمنها الاجتماعي مدللاً أن الرواية علاقة الاجتماعية في جملة من العلاقات الاجتماعية .

رواية الخيال العلمي نحاور مجهول متعدد العناصر ، تقوم على الشرح و التبسيط مقولات الفكر " **الإنسان العقلاني** " الذي يخترع الأداة الملائمة التي تصل بين بداية معروفة ونهاية قيد الاكتشاف " **مبدأ التحويل الشامل** " الذي ينتج من عناصر عادية متفرقة أشياء جديدة "**سلطة العلم و الاكتشاف**" و التي تروض الطبيعة و تلحقها بأطراف الإنسان " **بطولة الاختراع** " التي تمجّد المكتشف الذي يحتضن المعرفة و الشجاعة و بفصل السلطة العلم اشتق منها "**إيديولوجيا العلمية** " و وثوقية ، تُنْطِقُ الماضي و تستدعي المستقبل و تستأنس ما بينهما[1] .

تحرر رواية الخيال العلمي الزمن من مكانه و المكان من زمانه مع اطمئنان إلى إشارات تقنية التي تتضمن رحلة من المعلوم إلى المجهول و من المجهول إلى المعلوم إلى مجهول جديد[2] . هذا كله يكون المستقبل خاضرا و العلم صناعة و الصناعة رحلة و المتخيّل واقعاً ، فيما يبصره الخيال تمسك به رحلة الاكتشاف ، حيث مستقبل الإنسان حاضره و متخيّل واقعه .

متخيّل الروايات يقطع مع ماضيه و ينتصر في حقول كثيرة ، فالمتخيّل الخالص المبرأ من خارجه لا وجود له إلا إن كان هذيانا أو ثرثرة فارغة يتكشف الأدب مرة أخرى ممارسة اجتماعية و تستبين العلاقة الأدبية علاقة اجتماعية تعطف على علاقات أخرى[3] . و بالتالي ترتبط رحابة المتخيل بتعددية العناصر التي تعرّف إليها ، و بالتالي لا تكون في المجتمع المغلق على ما هي عليه في مجتمع مفتوح لا يكف عن الحركة و التغيير و هكذا تصبح العناصر المتعددة أدبا بما " يضاف إليها " الذي يجعل الواقع المرئي الملموس أكوانا متعددة .

---

1 – فيصل دراج ، الرواية و تأويل التاريخ (نظرية الرواية و الرواية العربية) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ،بيروت ، ط : 01 ، 2004 ، ص : 18 .

2 – بتصرف ، فيصل دراج ، الرواية و تأويل التاريخ ، ص : 15 .

3- بتصرف ، المرجع نفسه ، ص : 22 .

لقد تطور أدب الخيال العلمي في الأدب العربي الحديث و خاصة في رواية الخيال العلمي ، و هذا راجع إلى قابلية التصنيف القائم في جوهره على العلم و التقنية و تطوّرها ، و هذا اشارة على وجود : « **أدباء خيال علمي لكن لا نقول لدينا أدب خيال علمي بسبب حداثته و طفولته و بداياته المتعثرة**»[1] إذ لا يوجد نصوص في أدب الخيال العلمي لكنها قليلة مقارنة مع الكتابات الأدبية الأخرى ، لأن الخيال العلمي :« **يَظلُّ مرتبطاً بقدر الثقافة العربية على استبطان قيمة العلم و الاستفهام في إنتاجه و جعله عنصراً أساسياً في منطق التحليل و المقارنة و الاستقراء**»[2] .

و يمكن إجمال السبب في قلة الأنواع الروائية في الخيال العلمي إلى الأسباب التالية[3] :

1) تظهر علاقة الثقافة العربية بالعلم علاقة استهلاكية غير منتجة .

2) غياب السرعة اللازمة عن جهود تطويع اللغة العربية لاستعمالها في مجالات العلوم ، و كذلك قلة استثمار منجزات التقنية لتطور التعلم ما يُنقص من قدرة المقررات على تحفيز الناشئة للخوض في هذا الجانب من الإبداع القراءة و الكتابة .

3) ارتباط الرواية العربية طيلة مسارات تطوّرها بالواقع من خلال الرغبة في :« **إضاءة التاريخ و استبطان الذات و مقارنة القمع و انتقاد المحرّمات الجنس ، الدين ، السياسة**»[4] و هذا ما نجده في مجل نصوصها .

تظهر بدايات جذور تراثية للخيال العلمي في الأدب العربي الحديث إلى المسرحية قبل أن تُصبح قصصَية و روائية ، و يتجلى ذلك في مسرحيات إذاعية القصيرة التي كان يكتبها " يوسف عز الدين عيسى" نحو[5]: عجلة الأيام عام 1942 م و فراشة الحلم عام 1943 م .

1– زهير غانم ، خيال أدب العلمي العربي ، مجلة الخيال العلمي ، العدد 01 ، 2008 ، ص :42 .

2– محمد برادة ، الروّاية ذاكرة مفتوحة ، آفاق للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط : 01 ، 2008 ، ص : 109 .

3– ينظر ، محمد برادة ، الروّاية ذاكرة مفتوحة ، ص :101 – 102 .

4– المرجع نفسه ، ص : 102 .

5 – المرجع نفسه ، ص : 98 .

و يأتي بعدها جهود الكاتب العربي الكبير الذي اهتم بالخيال العلمي " توفيق حكيم " حيث :« **نشر في الخمسينات قصة بعنوان (في سنة مليون) 1953 ، ثم أعقبها بمسرحية (رحلة الغد) 1958**»[1] .و من هنا عرفت رواية الخيال العلمي تطوراً ملحوظاً يؤكد على تَخصُّص بعض الكُتَّاب لهذا اللون و صدور الروايات له .

و يرى بعض الكتاب في هذا اللون من المشرق العربي أمثال "نهاد شريف" (مصر) أن الأساطير هي منبت أدب الخيال العلمي كرسالة الغفران " للمعري" و حي بن يقظان " **لابن طفيل**" و المدينة الفاضلة " **للفارابي**" [2] ...بينما رأي " **طالب عمران** " (سوريا) يختلف تماما مع رأي نهاد ؛ حيث يقرر بعدم **التجانس المصطلح الخيال العلمي و الأساطير** و هذا من خلال تفاصيل الأحداث بعض هذه القصص[3] أي القصص التراثية .

كما يمكننا الاشارة إلى أن هناك أدباء من المغرب الأقصى كتبوا في الخيال العلمي دون التطرق إلى الأساطير نذكر منهم : محمد عزيز الحبابي (اكسير الحياة) عام : 1972 و أحمد عبد السلام البقالي (الطوفان الأزرق) عام : 1976 ، و في تونس نحو أعمال الكاتب الهادي ثابت (غار الجن) الجزء الأول 1999 و (جبل عليين) الجزء الثاني عام 2001 و (الوعاد حنبعل) عام 2005 ، و كذلك مصطفى كيلاني (مرايا الساعات الميتة) 2003 . بينما في موريتانيا نجد نصيين للكاتب موسى ولد ابنو في: (مدينة الرياح) 1996و (الحب المستحيل) 1999 .

في حين نجد حضور الخيال العلمي في الأدب الجزائري عند الروّائيين : مرزاق بقطاش(دم الغزال) وحميدة عياشي (هوس) لواسيني الأعرج (أنثى السراب) و فيصل أحمر في روايته (أمين علواني) ؛ و يعد أحد مؤسسي نادي الخيال العلمي بالجزائر ، و أيضا عز الدين ميهوبي

1- محمد برادة ، الروّاية ذاكرة مفتوحة ، ص : 98 .

2 – ينظر ، نهاد شريف ، الخيال العلمي أكثر ألوان الأدب إثارة ، مجلة الخيال العلمي ، شهرية علمية ثقافية ، وزارة الثقافة ، سوريا ، العدد : 01 ، السنة : 2008 ، ص : 7- 8 – 9 .

3– طالب عمران ، الخيال العلمي و تجريبي مع المصطلح ، مجلة الخيال العلمي ، العدد ، 615 ،السنة : 2008 – 2009 ، ص : 14 .

في رواية (تام ستي) و كذلك حبيب مونسي (جلالة الأب الأعظم) و هو محل اشتغالنا لهذا البحث ، و سنفصل في الحديث أكثر في الفصل الموالي عن الخيال العلمي في الرواية الجزائرية .

3.الرواية و اليوتوبيا المضمرة :

يحلم الإنسان منذ القديم بمدينة فاضلة استقرت فيها فضائلها ، تُنهي التاريخ و تتوّج نهايته بانتصار عادل ،و من هذا الحلم بعالم عادل نهائي جاءت فكرة اليوتوبيا ، إذ إنها تعرف في الحلم أفلاطون بالجمهورية أو المدينة الفاضلة .

ينطوي العالم المعيش على رؤيا للعالم خاصة به ، تضبط فيه النظري و العلمي ، و تعد فكرة اليوتوبيا صورة لمجتمع مختلف يعارض المجتمع القائم بمؤسساته و رموزه و نظام قيمه و معاييره و محرّماته و مرتبتيه ، أي بمعنى السيطرة و الحكم و الملكية و المقدسات . فلا يوتوبيا بلا تصور شامل يمزق المجتمع القائم و ينقضه بآخر قوامه فكرة السعادة الجماعية و الطمأنينة التي تضمر المجتمع.

إذا ، التطور اليوتوبي قائم على إنشاء مدينة جديدة تقطع كليا مع ما سبقها ، و تدشن ميلاد جديدا للتاريخ ، و ترى أن التاريخ تقديم و تقدم جوهرا للتاريخ و مبررا له[1] . حيث تنقل الفكرة من فضاء الحلم إلى الأرض الإمكانية القادمة ، و ينقل زمن الفكرة من حيزّه الأثري إلى طيات المستقبل الواعد الذي لا يخذل أحدا ، لأن التاريخ يتضمن كمال الإنسان و اكتمال فضائله و يتضمن كذلك مدينة جديدة جوهرها العدل و السعادة المشتركة .

إن هذا التطور ديني أخلاقي ؛ يؤمن بجوهر إنساني ينتصر على الفساد ، و بتاريخ فاضل يلبي حاجات الإنسان و يحقق غاياته ، لكن هذا التصور المنغمّس بلاهوت الأمل يستبدل بمقولات الأخلاق و العناية الإلهية مقولات أحرى قوامها العلم و السياسة أي " **الاستبصار العلمي** " و من هنا جاءت أفكار : الإنسان الشامل ، الإنسان النوعي ، بداية التاريخ الإنسان[2] .

1 – فيصل دراج ، الرواية و تأويل التاريخ ، ص : 23 .

2 – المرجع نفسه ، ص : 25 .

و هذا كله يتلاحم في فكرة " **بداية التاريخ الإنساني**" و هذا ما يعرف بأطياف اليوتوبيا .

المتخيّل اليوتوبي يعارض مدينة واقعية بائسة بمدينة متخيّلة نبيلة ؛و الرواية تواجه سلب المدينة القائمة بيوتوبيا المضمرة واضحة ملتبسة و أقرب إلى السؤال . يتوزّع المتخيّل التاريخي على الرواية و اليوتوبيا و تفصل بينهما الرؤية و الإجابة الخيرة . فالمتخيّل اليوتوبي يفصل مدينة فصلا كامـــــلا عن التاريخ الإنساني و يشدها إلى تاريخ خاص بها منقطع عن تاريخ كاتبها . بينما تبقى الرواية التي تنقض الواقع مشدودة إلى التاريخ الإنساني تؤوّله و ترفضه و تتمنّى تغيره .

لا تفصح اليوتوبيا المضمرة عن " **مدينتها الروائية** " و لا تستطيع ذلك لأنها تشتق ما تريد من التاريخ المعيش و تودّ أن تحقق قيمها في هذا التاريخ دون رحيل و لا هجرة[1] .لذلك يقال أن اليوتوبيا رواية متحققة لكن تحقيق " **اليوتوبيا المضمرة** " يجعل الكتابة الروائية المفتوحة على مستقبل لا نهاية له ، و لهذا يكتب المتخيل اليوتوبي نصا واحدا بأشكال مختلفة ؛فيتناتج المتخيّل الروائي في نصوص متناجمة .

حاصل القول ؛كي يكون هناك حياة جوهرية لا بدة من وجود البصيرة التي تستبدل الماضي بالمستقبل و زمن بالروح التاريخ الاجتماعي، و هذه هي اليوتوبيا المضمرة التي يفرض عليها التاريخ.

4.تشكل الروائي و السارد الموضوعي :

تتجلى النظرية الأدبية المعاصرة في تصنيف الأنواع الأدبية ذات أهمية تاريخية خاصة ، و هذا تجلي يدخل في صلب اهتماماته لتميّز الخطاب الأدبي في كل عصر و موازنته بغيره من العصور و البحث عما يكون به الأدب أدباً .

1.4– تشكل النوع الروائي :

إن الحديث عن الرواية بوصفها جنسا أدبيا ، يمتلك خصائصه الاصطلاحية المتعارف عليها ، و من الطبيعي أن يثار جدل حول علاقتها بالفنون التي سبقتها كالملحمة و المأساة ... فالرواية نوع من مزيج ؛تقع أصوله في حزمة من الأشكال الأدبية المختلفة لأنها لم تستعر من الملحـــــمة

1– ينظر ، المرجع السّابق، ص : 25 .

سرديتها فقط ؛ بل استعارت من الهجائيات و التاريخ و الكوميديا و القصيدة التي وظفت بعض تقنيتها داخل بيتها .

و الرواية على حد تعبير "شارتيه" إمبريالية بطبعها ، تستعمر و تضم المناطق المجاورة دون خجل، إنها تستعير ثيمات و طرائق الفنون الأخرى[1] . وهكذا لا شيء يمنعها من استخدام الوصف و السرد القصصي و الدراما و المحاولة و المقالة لأهدافها الخاصة كل منها يستعمل على حده أو مجتمعه[2] .

و يرى باختين للرواية ثلاث خصائص[3] تتميّز بها هي :

- ❖ البهوت✶ الإنشائي للرواية المرتبط بالوعي المتعدد اللغات و الذي يتحقق بها .
- ❖ أنها منطقة جديدة لبناء الصورة الأدبية ، أي منطقة التماس الأقصى بالحاضر (المعاصر) من حيث أنه لم يكتمل بعد .
- ❖ التحويل الجذري للترابطات الزمنية القائمة في الصور الأدبية الموجودة داخل الرواية .

و بمنطلق آخر ؛تمتاز الرواية بتعدد الأصوات و الثقافات و الأشخاص و الأزمان . و هكذا يؤكد لوكاتش و هيجل على ضرورة الربط بين الشكل الروائي و شروط المجتمع المحكومة بتناقض الجوهري الذي يتضمن ما سبقه و يحاول أن يتجاوزه . فحركة الرواية ما هي إلا أثر لصراع طبقات متناقضة ، تختلف في صراعها التاريخ و تضيف إليه تاريخا مجزوء هو الروّاية .

1– شارتيه بير ، مدخل إلى نظريات الرواية ، ترجمة: عبد الكريم الشرقاوي ، الدار البيضاء ، المغرب ، دار توبقال ، ط :01 ، د : ت ، ص:13 .

2– مارت دوبير ، رواية الأصول و أصول الرواية ، ترجمة :وجيه أسعد، اتحاد الكاتب العرب ، دمشق ، ط: 01 ، 1987 ، ص : 63 .

3– باختين ، الملحمة و الرواية ، ترجمة : جمال شحيد، بيروت ، لبنان ، معهد الإنماء العربي ، 1992 ، ط : 01 ، ص : 29 .

✶/ البهوت الإنشائي عند باختين هو ما يستخدمه الكاتب من لهجات محلية للغة القومية الواحدة ، أو ما يستخدمونه من ألفاظ و مفردات و تراكيب تحدد انتماء الشخصية البيئي و الاجتماعي و الحرفي و المرحلة التاريخية التي تنتمي إليها الشخصية المجسدة في العمل .

2.4- منحى السارد الموضوعي :

تظهر النظرة العامة للنتاج الروائي الجديد هيمنة السارد الموضوعي أو الدرامي على البناء الروائي، الذي يقدم مادة روايته و يحللها و يعلق عليها .و هذا يعود إلى جملة المتغيرات الاجتماعية التي فرضت وجودها على الواقع ، مما ولد حساسية مغايرة عند كتاب الرواية ؛أدى ذلك إلى انغلاق عوالمهم الروائية أو انطواء شخصياتهم ، و هذا بسبب هيمنة مظاهر جديدة لعالم لا يمكن الائتلاف معه بسهولة .

و من هنا ضاقت الرؤية ، فتحولت إلى رؤية مجهرية تسلط الضوء على مشهد معين ، حيث تضيء جوانبه ليكون أنموذجا دالا على مشاهم مهيمنة في البنية الاجتماعية ، دون أن يتورط السارد في الروايات العاطفية مع ما يسرد[1] .

فهذا محمد بدوي في كتابه " الرواية الجديدة في مصر " عن أدباء الستينيات في مصر ، يرى أن كتابتهم مغايرة؛ لأنهم يواجهون الكتابة بوصفها إشكالية معقدة ، تعيد النظر في تاريخها و أدواتها محولة ذاتها إلى الموضوع ؛ بل يمكن القول إن هؤلاء الكتاب لديهم شعور مبهم بتغايرهم عن سابقيهم و المتعاصرين معهم ، و ذهبوا ينظرون إلى ما استقر في القص من طرائق و أساليب نظرة مستريبة ، قادتهم إلى ولوج تجربة صراعية مع اللغة ، و ذلك للبحث عن كيفيات قول مغايرة لما كان مستقرا آنذاك في مؤسسة الأدبية من قيم و تقاليد كتابية[2] .

هكذا ؛ يمكن القول بأنّ الإلحاح على التجريب في مثل هذا السياق وليد شعور بالمغايرة و التمايز ، أنتجهما موقع محدد في السياق التاريخي و وعي حاد بما يصطلح فيه من رؤى و مصطلح . و بهذا الشكل يخلص بدوي إلى الإقرار بأن دراسة نصوص الأدب الستيني ليست

1 – عبد الله إبراهيم ، المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص الروائي و الدلالة) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1990 ، ط : 01 ، ص :65 .

2 – محمد بدوي ، الرواية الجديدة في مصر ، دراسة في التشكيل و الأيديولوجيا ، بيروت ، لبنان ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر ، ط : 01 ، 1993 ، ص : 15 .

بالأمر اليسير إن حاول الدارس أن يصوغ نتاجهم من خلال أطر مسبقة قبلية ،لأن كل أديب منهم استقر على طائفة من الاستراتيجيات و التقنيات التشكيلية يمكن تلمســـها من خلال أعماله[1]. و هذا ما نجده في رواية بهاء طاهر " شرق النخيل " 1975 و رواية " ليل " لإبراهيم أصلان 1991 .

ففي رواية بهاء طاهر يطل علينا السارد ليس مراقبا محايدا و لا هو السارد الذي يعرف مسبقاً كل شيء ؛ و البداية لا تكون هي الانفتاح الذي يجمع السارد مع حبيبته السابقة ليلى ، و يسعى أبناء ' صادق ' لاغتصابها بحجة أن لديهم أوراقا تثبت ملكيتهم للأرض ، و هكذا نقف أمام عمل تغيب فيه البداية التقليدية ، مما يجعل القارئ في قلب الصراع مع السارد ، و السارد هو ضمير المتكلم المأزوم . يعيش صراعا داخليا حادا ، يتجسد عبر المشاهد الثلاثة التي تتركب منها الرواية من خلال أقواله و تداعيات ذاكرته ، و هو صراع جعله عاجزا عن مواصلة الدراسة و القراءة و الحب . فـــ : « **الراوي هنا طرف ، نفرض أنه يعرف جزء من الكل و أن معرفته هي مزيج من الواقعة و وجهة النظر**»[2].

5.مكانة المتخيّل في صناعة الرّواية:

يظهر نجاح العمل السردي لدى الكاتب من خلال الربط بين الصورة التخييلية المعبر عنها، و تلك الصورة المختزنة في ذهن المتلقي ؛و ذلك بتحريك هذه الأخيرة و جعلها تذعن لما هو مقدم و تتفاعل مع ما يطلبه ، سواء بالرغبة في الشيء أو النفور منه . هو نجاح في أداء الخيال لـدوره في بعـث عناصـر الجمـال في العمـل ، و الطريقـة المميـزة في تشـكيل الصـور السـردية و الربـــــط بين عناصرها . و أثر ذلك في تحقيق الغاية التخييلية من العمل الإبداعي .

1– المرجع السّابق ، ص : 16 .

2– غالي شكري ، الحب و الأرض بين التناظر و المفارقة ، مجلة فصول ، عدد : 3 – 4 ، إبريل 1987 ، ص 146 .

يرتبط التأثير أساسا بمدى تخييلية العمل الإبداعي وجود المحاكاة و التصوير فيه ، لأن :« **إثارة تخييلية لانفعالات المتلقي يقصد بها دفعه إلى اتخاذ وقفة سلوكية خاصة تؤدي به إلى فعل الشيء أو طلبه أو اعتقاده ، هذه الإثارة تحدث فعلها لدى المتلقي فيما يسمه علم النفس القديم "قوى الإدراك الباطن" بمعنى ...مخيلاته تثير جانبًا خاصاً من الصورة الذهنية المختزنة في القوة الذاكرة لدى المتلقي** ... »[1] . إذا ؛ إلى حد الآن ، كما هو واضح تحدث ردة الفعل أو ما يسمى بالاستجابة التخييلية وفقا على فاعلية المخيلة لدى المتلقي و كذلك الكاتب .

1.5 – البواعث النفسية للكتابة الروائية :

يتميز الوعي العقلاني عن بقي الظواهر النفسية الأخرى و خاصة عن الحدود الغامضة التي تكون ما تحت الشعور للخيال ، فالتكامل النفسي يتشكل ضمن نشاط وحيد يمكن أن يتضح في طريقتين : الأولى تكون من "واقع" لأن المعنى الخاص الذي يقود إلى تصور دَالول مناسب ليس إلاّ حالة خاصة للمجاز أي ليس إلاّ رمزاً متقلصاً ، و ليست تراكيب العقل اللغوية إلاّ تشكيلات قصوى لبلاغة غارقة هي نفسها في التوافق الخيالي العام . أما الطريقة الثانية تكون بين العقل و الخيال و هي أكثر دقة –لا يوجد قطع بين العقلاني و الخيالي – إذ لم تعد النزعة العقلية إلاَّ بنية محورية خاصة لحقل الصورة ، وبالتالي تتجانس الحياة النفسية بوجود الخيال و الواقع و العقل. و دماجها هذه الشروط يحقق الاحساس المباشر في الفكر فينتج "الوظيفة الرمزية" .

لما كانت الغاية من الرّواية هي إقاع التخييل لدى المتلقي بما يشيعه الكاتب من أقاويل مؤثرة و مُوافِقة و مُصادِقة لتلك المعاني التي ألفتها النفوس و تعود عليها الجمهور (القارئ أو المتلقي) ، سواء كانت هذه المواقف من الأمور حزن أو فرح ؛ تجعل الكاتب يدفق و يزخم و يحرص على مراعاتها في الاعتبارِ و هو بصدد كتابة روايته .

---

1 – جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، ص : 298 .

و عليه ؛يسخر خيال الكاتب في خدمة هذه الغاية بجعل الصورة الذهنية المقدمة أكثر إيحاء و تعبيرا عن المغزى المراد إيصاله و في نفس الوقت تجري قربها من النفوس حتى تكون علقة ،هذه الأخيرة بها أمرا أكيدا متوقعا :«**فما فطرت نفوس الجمهور على استشعار الفرح منه و الحزن أو الشجو أو حصل لها ذلك بالعادة ...و ذلك بأن يستدرج مما وجد في النفس بحسب الجبلة و العادة إلى ما وجد بالكسب و الاستفادة . و تذكر هذه على أنها أمثلة لتلك إذا كان بينهما شبه فتحاكي بها و تكون المحاكاة إذا ذاك بعيدة عن التأثير فلذالك .. لا يحسن أن تحاكي الأشياء العريقة** »[1] .

إن المعاني المألوفة عند العامة من الناس أو ما يسمه القرطاجني الجمهور[✶] هي ما تنشأ منها الأغراض المألوفة على التأثير في النفوس و جعلها تتحرك استجابة لتلك الأقوال الكتابية ، لأن معانيها الجمهورية تقرب المسافة بين طرفي العملية الإبداعية (المبدع – المتلقي) و بالتالي يوجد في مضمون الرواية معاني ما هو أصيل فيها و ما هو دخيل .

يمدّنا التخييل بأفكار متباينة، لكن الأمر الذي علينا وضعه في الأذهان أن هناك أجناس و أنواع مألوفة و المعايير الأدبية توضح أن التخييل هو المميّز لهذه الأجناس و أنواع :«**فأما الأجناس ...فالارتياح و الاكتراث و ما تركب منهما نحو إشراب الارتياح ، الاكتراث أو إشراب الاكتراث الارتياح و هي الطرق الشاجية . و الأنواع التي تحت هذه الأجناس هي الاستغراب و الاعتبار و الرضى و الغضب و النزاع و النزوع و الخوف و الرجاء..** »[2] .

---

1 – حازم القرطاجني (أبو الحسن حازم بن محمد بن الحسين) ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، تحقيق و تقديم : محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الاسلامي ، بيروت ،لبنان ، ط : 02 ، 1981 ، ص : 22 .

✶ تدل كلمة الجمهور و الجمهورية عند حازم بما يتعلق بالمعاني في إصراره على المقاربة بين الشعر و الخطابة التي تحتاج إلى حضور جمهور مستمع و استعارته لهذا اللفظ دليلا على المتلقي .

2 – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص: 12 .

من على شرفة هذا الفهم ،إن بيان أثر العمل الروائي يظهر في نفس المتلقي من خلال شعوره بالارتياح للحسن و النفور من القبيح ، إذ قسم حازم الأجناس بالارتياح و الاكتراث و ما تركب منهما ، و هذا ما نسميه بالتصورات الأصلية لما لها من أثر نفسي .

يرى حازم القرطاجني أنّ للمعاني قسمان ؛الأول منها مَعَانٍ ثوان بوصفها العملية الإبداعية مترابطة قائمة على مبدأ الانسجام و التناسب ، و من خلال هذه المعاني نلاحظ الأجناس مرتكزة في الأساس على مبدأ التحريك النفسي سواء بالارتياح أو الاكتراث إذ الأنواع و الأجناس بمعنى : «**واحد للدلالة على بواعث القول و محركاته مرتكزا فيها على الأساس النفسي الذي يدفع القائل للقول من جهة و يحرك نفس السامع من جهة أخرى قبضا و بسطا**»[1] .

هذا القول يؤكد حرص الاهتمام بطرفي العملية الإبداعية ، إذ يؤكد حقيقة أن المتلقي ليس طرفا في العملية الإبداعية فحسب و إنما هو شريك فيها ، لأن المعاني الباعثة على قول الكاتب سواء أكانت ارتياحا أو اكتراثا أو ما تركب منها :«**ما انفرد به الخاصة دون العامة و بين ما شاركهم فيه و لا ميزة بين ما اشتدت علقته بالأغراض المألوفة و بين ما ليس له كبير علقته إذ كان التخييل في جميع ذلك على حد واحد ، إذ المعتبر في الحقيقة ...إنهما هو التخييل و المحاكاة في أي معنى اتفق ذلك** »[2] .

و تحقيقاً لهذه التوليفة ؛يشكل المعنى القصد الذي تضمره النفس و يظهر في الشيء إذا بحث عنه مثل معنى الكلام أو المعنى إظهار ما تضمنه اللفظ . و المعنى هو ما تحمله النفس من الدلالة على أشياء حسية أو معنوية ، و تظهر هذه المعاني خارج النفس في الصورة رموز صوتية أو كتابية أو حركات تعبيرية و صور رمزية ، و في هذا الصدد عالج ابن سينا هذه المسألة قائلا : «**إن الإنسان قد أوتى قوة حسية ترتسم فيها صور الأمور الخارجية ، و تتأدى عنها إلى النفس ، فترتسم فيها ارتساماً ثانياً ثابتاً ، و إن غاب عن الحس ، ثم ربما ارتسم بعد ذلك في النفس**

1 – الوهيبي فاطمة عبد الله ، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني ، المركز الثقافي العربي ، دار البيضاء ، المغرب ، ط:01 ، 2002 ، ص: 18 .

2 – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص:21 .

أمور على نحوم أداه النفس ، فإما أن تكون هي المرتسمات في الحس و لكنها انقلبت عن هيئتهم المحسوسة إلى التجريد ، أو تكون قد ارتسمت في جنيه أخرى لا حـــــاجة في المنطق إلى بيانها»[1] .

و واضح في كلام ابن سينا أن الأشياء الحسية أقوى أثرا في النفس من الأشياء المجردة. لقد استطاع أن يتوصل إلى فهم التصور الذهني فهما صحيحا ، فالإنسان لديه القدرة على التصور يمثل قاسما مشتركا بين جميع البشر ، إذ التصور يتفق مع الشيء أو يتفق مع ما يوجد في الأعيان . فالأشياء هي الأخرى لا تختلف ؛لكن الاختلاف يقع بين الألفاظ التي قد تعبر عن معنى واحد في النفس لا يختلف ، كما أن أشكال الكتابة التي ترمز إلى لفظ واحد تختلف ، فاللفظ و الرسم الكتابي يختلفان بينما المقصود أو ما يقع في النفس لا يختلف .

و هذه الفكرة تزداد وضوحاً عند الإمام الغزالي: «**و الوجود في الأعيان و الأذهان لا يختلف بالبلاد و الأمم ، بخلاف الألفاظ و الكتابة ، فإنهما دالتان بالوضع و الاصطلاح**»[2] . بهذا الشكل تناول الغزالي مراحل تصور الشيء حتى انتهى إلى مرحلة الكتابة :«**اعلم أن المراتب فيما نقصده أربع و اللفظ في الرتبة الثالثة**»[3] و يرتبها على النحو التالي : «**فإن للشيء وجود في الأعيان ، ثم في الأذهان ، ثم في الألفاظ ، ثم في الكتابة ، فالكتابة دلالة على اللفظ ، و اللفظ دال على المعنى الذي في النفس و الذي في النفس هو مثال الموجود في الأعيان**»[4] يبين هذا الأمر أن صورة الشيء في الواقع تنطبق على الصورة التي تنطبع في الذهن للشيء .

لقد ميز الغزالي بين ما يرتسم في النفس أو التصور (الفكرة) و بين المعنى الذي سماه آثارا أو المعاني في النفس ، و الكلمات ترتبط بالمعاني التي تقع في النفس . و يرى أن هذه آثار تتحقق في تصورنا للأشياء المادية و المجردة ، لأن الإنسان قادر على التعبير عما في داخله من أفكار و هذه الأفكار تتجزأ في مضامين جزئية .

1 – ابن سينا ، العبارة، تحقيق محمد الخضري ، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر ، 1970م ، ص : 1- 2.

2 –الغزالي(أبو حامد محمد بن محمد) ، معيار العلم ، دار المعارف ، د : ط ، 1969 ، ص : 75 – 76 .

3 – المرجع نفسه ، ص :35 .

4 – المرجع نفسه ، ص : 36.

و على كل حال ، الرمز هو الذي يستدعي المعنى في النفس أو اللفظ هو المثير ، و يتبين ذلك أن :«**يكون إذا ارتسم في الخيال مسموع ارتسم في النفس معنى ، فتعرف النفس أن هذا المسموع لهذا المفهوم فكلما أورده الحس على النفس التفتت إلى معناه**»[1] .

إن استخدام ألفاظ التصور ، الفكرة، الأثار التي في النفس التخيّل هو مفهوم بدلالة المعنى . لذلك نرى أن الفكرة أو التصور أوسع مجالا من المعنى ، فالمعنى جزء من الفكرة أو التصور ، كما أن المعاني هي جزء من أفكارنا . فالفكرة أو التصور أشمل و أعم من المعنى لأنها تتضمن كل ما يتعلق بالشيء في الوجود الحسي أو كل ما تستدعيه النفس من خواطر حول المعنى التجريدي .

إنّ فعل الخلق في العمل الفني لدى المبدع أو الفنان – العملية الإبداعية – يكتسب قداسته من الإبداع على غير شاكله و لا منواله و لا وجوده .لأن عملية البناء الحدث إبداعي :«**يحدث في النفس دهشة اللقاء مع الغريب المتفرّد بـ" الخلق " و " الإبداع" و ما إضافة " الفنّي" إلاّ نعتاً يلطف من الفعل الإنساني و يكون إلحاق النّعت " الفنّ" عندما نشهد ميلاد " الأثر " الذي بإمكانه تخطي الزّمن دون أن تذوي نضارته ، و يجفَّ ماؤه و كأنّه قد اكتسب سمة الخلود و البقاء رغم التحوّل المستمر في الأشياء**»[2] .

أضحى لائقاً القول ،تأتي عملية الخلق للتأكيد على عنصر التفرد " **الأثر** " الذي يتجسد في الذات من حقبة زمنية لأخرى ، لأن الإبداع يتجلى فيه فعل الخلق المقدس الذي يخلق أشياء باقية دائما . فالبناء الفني هو حالة فردية داخلية يكتنفها الغموض و يصعب الوصول إليها عبر الإدراك البسيط لأن العمل الفني هو حدث التفاعل بين الذات و الفكر .

علاوة على ذلك ، تتمثل قدرة خيال الكاتب على خلق الجمال في تلك الصورة و جعلها تعبر عن خلجات نفسيه و كوامن ذاته ؛يعطيها القدرة على الإيحاء و جعل المتلقي يستجيب لها بما يشيعه فيها من معانٍ معبرة تملأ فضاء النص حيوية و ترسخ صورته الأدبية ؛و ذلك : «**أحسن الأشياء التي تعرف و يُتأثَّر لها أن يتأثر لها إذا عرفت هذه الأشياء التي فطرت النـــــفوس**

1-المرجع السّابق ، ص :04 .

2 – حبيب مونسي ، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، السانيا ، 2007 ، د : ط،ص: 189

على استلذاذها أو التألم منها أو ما وجد فيه الحالان من اللذة و الألم كالذكريات للعهود الحميدة المتصرمة التي توجد النفس تلتذُ بتخيلها و ذكرها و تتألف من تقضّيها و انصرامها... إما أن تكون مفرحة محضة يذكر فيها لقاء الأحبة في حال وجوده و اجتلاء الروض و الماء و ما نسبهما و التنعم بواطن السرور و مجالس الأنس و إما أن تكون مفجعة يذكر فيها التفرق و التوحش و ما ناسب ذلك و بالجملة أضداد المعاني المفرحة المنعمة ، و إما أن تذكر فيها مستطابات قد انصرمت فيلتذ لتخيلها و يتألم لفقدها فتكون طريقة الشاجية»[1] .

و مهما يكن من أمر ، فإن أكثر ما تتأثر له النفوس سواء باللذة أو الألم هي تلك الأشياء و الموضوعات الملامسة لحياة الناس ، فهذا القرب يجعل موقعها من النفوس أعمق و علاقتها بأحوال النفس أوطد ، لذا نجد النفوس تنبسط و يزول عليها ما كان يعتريها من غم ، إذا كان ما يشيعه النص مفرحا كالوصال و لقاء الأحبة أو تنقبض إذا كان الموقف يدعو إلى ذلك نحو البعد الغربة و الهجر . ففي كلا الحالين فرصة عمل الخيال أكثر اتساعا حيث يفسح له المجال للتخيّل و رسم صورة للوقع ،تشع بالحياة حتى يكاد المرء يفضلها على الواقع المعيش ، و هو العالم الذي يدعي إليه المتلقي للمشاركة فيه و الأخذ بناصيته ، و كلما توطدت هذه العلاقة و تعمقت كانت فرصة وقوع التخييل وحدوث الاستجابة النفسية أكثر .

2.5 – فاعلية الخيال في ابداع الاستهلال :

يومئ الإبداع إلى فسح المجال للخيال لتشكيل صورة متآلفة من أشياء يكاد لا يجمع بينها رابط في الواقع ، و هذا ما يشيع الجمال فيها جاعلا من عنصر المفاجأة الوسيلة في إيقاع الاستجابة النفسية المرادة . فالإبداع مرتبط بعدة عناصر ؛إذ لا يخلو من أن يكون راجعا إلى ما يقع في الألفاظ من حسن مادة و استواء نسيج و لطف انتقال و نفاسة مفهوم ،و ما يعود إلى النظام من إحكام بنية و إبداع في صيغة و ما يرجع إلى الأسلوب و حسن التجانس و انسجام .

1- حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص:21 - 22 .

تتعلق هذه الخصائص المتعددة الجوانب و الأشكال في مجملها بالصناعة **الشِّعرِيَة الأدبية** ، فالروائيون يحرصون على وضع أعمالهم الفنية في أحسن صورة و جعلها أكثر تعبيرا ، و أوفق تمهيدا لما بعدها سعيا من وراء ذلك إلى مفاجأة المتلقي و التأثير فيه و جعله يستجيب لتلك الأفكار المخيلة ، أي الحث على الكشف عما تتضمنه الرواية و من تأثيرها على المتلقي أو القارئ . يوصف الروائي (حبيب مونسي) فيما يقدمه في بناؤه لهذه الروايات النظرة إلى:« **الاستهلال و الخاتمة ، قائم على أسس نفسية ، تراعي شعور القارئ ، و نمو التأثير العاطفي و الوجداني ... فلا يصوغ أن يصدم القارئ بأحاسيس أو مشاعر متضاربة تتركه صريع النظرة غير المتوازية إلى أجزاء النص . فمن طبيعة القارئ الإحساس و التجارب مع المشاعر المتجانسة التي تفيض في جوّ أو مناخ ، خال من التقلبات العاصفة** »[1] .

إن احداث التأثير النفسي و الاستجابة التخييلية هي الغاية التي ينشد الروائي إلى تحقيقها في انجاز عمله الروائي ، لذلك نجد حبيب مونسي يسخر خياله من أجل تركيب الصورة في تلك النصوص الروائية بشكل جميل و مميّز ؛ يراعي فيها مختلف عناصر النجاح في العمل الفني ، حتى يلقى القارئ ما كان يطمع إليه من خلال تلك الأعمال ؛فتتعلق به نفسه و تستجيب بالانفعال النفسي ، و هذا ما يعكس المشاركة الفعلية للكاتب في عمله و إقبال على ما هو أحسن و الإدبار عن كل ما هو ردئ . لذا فإن دور النص هو توطيد الصلة بين المرسل و المرسل إليه وفق على جودة ما هو معروض ، و الذي يشكل فيه الباب الذي يُدْخل منه اكتشاف النص .

فالاستهلال، من على شرفة هذا الفهم ، هو الوسيط الذي به يتنقل فكر المؤلّف إلى المتلقّي عبر جدلية العلاقة بين اللّغة خطاباً و الفكري و النفسي تأليفاً و تعبيراً . والتناسب بين عناصر البناء الروائي أمرٌ يعكس تمكن الكاتب و نجاح خياله في تحقيق الانسجام بين مختلف جهات الصناعة . و لكن التناسب الذي يجب مراعاته في النص الروائي ؛هو ملاءمة المبدأ لنوعية

1 – إبراهيم خليل ، الأسلوبية و نظرية النص ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط : 01 ، 1997 ، ص: 57 .

الغرض المنظوم حتى يكون نقطة انطلاق تسلمك إلى ما بعدها دون أن يقع هناك تبايناً أو اختلالاً في المتن حيث يتسبب ذلك في اضطراب في الفهم ، مما يؤثر سلباً على عملية التخييل.

و مما لا ريبّ فيه ؛إن تحسين الاستهلال يكون بانتقاء ما يصلح ليكون أول شيء يصدر به الحديث و ذلك باصطفاء الألفاظ التي تكون أقدر على تأدية المعنى ، و جلب اهتمام المتلقي إليها و إيقاع الارتياح النفسي و الإعجاب بما هو مقدم ، ليكون ذلك بداية لتحقيق الاستجابة التخييلية المنتظرة من هذا العمل :«..**و كلما حاولت التحقيق من الأسباب ، وجدت أن الوسائل التي تخدم السعادة الإنسان متوفرة تملأ الشارع و مسكن و تلتصق بالجسم التصاق الثوب به ، تقف في وجه الإنسان في كل خطوة يخطوها ، مقدمة خدماتها في إعلانات مغرية ، تقذف ألوانها في كل اتجاه**»[1].

إن اتباع هذا السبيل في الاستهلال أمر ظهر بوضوح أكثر عند الكتّاب المعاصرين ، و لم يكن حسيرا لدى من سبقهم من كتاب و ذلك لإدراكهم مجال أوسع لوقوع التخييل و التفاعل مع بقية النص ، و ما يحتويه من معان تنبسط لها النفس لتشعر بالارتياح .و يواصل الكاتب (مونسي) كلامه لهذه الحياة :«**فيزداد شقائي وضياعي بما أزيده في شقاء غيري ، وخرجت من هذه الجولة بيقين واحد ، هو أنني صانع مختص في الشقاء و الحرمان ... صانع يحمل أعلى الشهادات من أكبر جامعات ... وقفت أتأمل الحالة الهامة في عزلتي ، أتفرس في الوجود التي ارتسم عليها الخوف و الألم ... أبحث عن كل المشاعر الإنسانية التي تحدثت عنها الأشعار القديمة ، و التي أحسبها من خيال أولئك الذين سبقونا ...**»[2].

هذا كلام هو وصف المعاناة من الحياة الممتلئة بشقاء و ضياع و حرمان و عزلة و وحدة و الخوف و الألم و الغريب ...و ما إلى ذلك ما يسير عليه الإنسان في درب هذه الحياة الصعبة

1 – حبيب مونسي ، جلالة الأب الأعظم (خطر الاتي من المستقبل)، دار ميم للنشر ، وزارة الثقافة ، الجزائر ، ط :02 ، 2014 ، ص : 08 .

2 – المصدر السّابق ، ص : 9 – 10 .

و بأخص الإنسان الواعي ، المثقف الذي يعطي و يقدم و يساعد و يحرر.. ؛ لكن من يسمعه ؟ من يحس به ؟ . إن هذا نوع من الاستهلال هو تأكيد لوجهة نظر حبيب مونسي بأن حسن العبارة لا يكتمل إلا بمؤازرة النص الذي يليه بتوفر حسن و الجودة فيه .و هذا ما يزيد من جمالية العبارة و قدرتها على التأثير في المتلقّي و لفته انتباهه لكون البراعة و التميّز في صنع الفقرة و العبارة أمر يتسنى في مقدرة على إحداث التخييل المرجو منه ، و إيقاع الصورة في نفس المتلقّي و جعل تلك الصور الممثلة للقارئ من معاني الكاتب المخيّل صوراً ينفعل لها و يظهر ذلك بحدوث الانبساط لديه. فقد استهل الكاتب روايته مخاطباً الدنيا منه في موضع الإنسان ، و قد تعودت العرب مخاطبة أشياء غير حقيقية خروجاً عن تقريرية الواقع و جموده .

3.5– دور الخيال في تحسين مواد الفصول و طرق و ضعها و ترتيبها :

علاوة على ما تم ذكره ، تعد البراعة في الاستهلال أمراً مرتبطاً بحذق الكاتب و حسن تصرفه في صنع المعاني و تركيبها . إن التخلص لا يناقض هذه النظرة ، لأن الانتقال بالحديث من المعنى الأول إلى ما يليه أمر يتطلب مهارة و ذكاء من الكاتب في بناء رواياته . و بذلك يكون التخلص أمراً يتفاوت فيه الكاتب بحسب قدرة كل واحد منهم .

فمحاولة الانتقال في الحديث من معنى إلى معنى آخر يليه ينبغي أن يكون بلطف و حيلة و ذكاء حتى لا يشعر المتلقّي بوجود فجوة في هذه النقلة ، و من هنا تكمن قيمة الخيال ، هذه الملكة العجيبة التي تستطيع بطريقة خاصة أن تسيطر على تلك الصورة المختلفة و المتعددة ؛ لتجمع بينها لتشكل صورة جديدة و مبتدعة ، في شكل متآلف العناصر و منسجمها حتى تبدو و كأنها وجدت على هذه الصورة في الطبيعة لكثرة ما بينها من تناسب. فالانتقال القارئ من معنى و أثر الذي لفت اهتمامه و شد إليه الانتباه و الإعجاب إلى الولوج في الغرض المخصص للنص ؛ فلا بد له من حسن توطئة التي تجعل النقلة أشبه بسريان الماء ، حيث لا يستطيع التفريق بين جزيئاته ، و هذا ما يعرف عند النقاد بـ" **حسن التخلص** " .

و من أهم أشكال التخلص في العمل الفني " **الالتفات**" فـ : « **الصورة الالتفاتية: هي أن يجمع بين حاشيتي كلاميين متباعدي المآخذ و الأغراض و أن ينعطف من إحداهما إلى الأخر انعطافاً لطيفاً من غير واسطة ، تكون توطئة للصيرورة من إحداهما إلى الأخر على جهة من التحول** »[1] .

يوضح معنى الالتفات في الصورة بوجود ربط بين الكلام الأول و الكلام الثاني دون وجود واسطة تربط بينهما ، أو تجعل الثاني تحصيلاً للأول و لكن بفضل الخيال تم وضع الثاني دون أن يكون قد وطأ له فيحسم وصل طرفي الكلام ، فلا يظهر تباين في أجزاء التراكيب ، حيث يهيئ الحديث من خلال الكلام الأول – المتلقّي – نفسياً لاستقبال ما سيقدم ، فيكون بمثابة التهيئة النفسية ، و هو أمر يدعمه عدم انقطاع الكلام و تسلسله .

فقد جاء في رواية " على الضفة الأخرى من الوهم " صور التفاتية نحو : «**لم يكن عبد الرحمن يعلم ما للشوق من سلطان ، يزيل الهيبة عن الشيخ ، فيحيله إلى قلب فياض بالشوق ، يرسل الدمع ساخنا سخيا على الخد ... كان لقاء الوالدة بباقي العائلة مختلف الوقع ، يتدرج من الكبير إلى الصغير الذي لا يعرف عن الزائرة شيئا ... و كانت السيدة زينب تلهث ، وهي تعانق هذا و تقبل ذاك ..**»[2] .

لقد عبر حبيب مونسي تعبيرا عن حال النفسية التي يظهر عليها التفاؤل و كأن الربيع سيحل، و هذا يدل على التجديد في الحياة و بعث لها من جديد فجاء الكلام أو هذا الالتفات ربط بين طرفي الكلام بغير واسطة و لا تدرج في الانتقال بين فصول .

إنّ ما يُقْدم عليه الكاتب يراعي فيه عمله أحوال المتلقّي ، و تباين مدى الاستجابة المحققة ، لذلك فإنه يسعى إلى التجويد و التحسين مستعملا مختلف الوسائل الفنية المتاحة عملا

1-حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص:315 .

2 – حبيب مونسي ، على الضفة الأخرى من الوهم ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، وهران ، د :ط ، 2002 ، ص : 97 .

على الارتقاء بالنص إلى درجة التميّز و الإبداع حتى يستطيع شد الانتباه إليه ، و الإشعار بالراحة بفضل ما يتضمنه من أقاويل مخيلة تنقل السامع إلى عالم الأديب و تعيشه فيه ، فيستجيب بالانبساط أو الانقباض .

إذا ، يغدو البناء الروائي عملاً تتآزر فيه عناصر عدة ؛من جانب الألفاظ و المعاني و النظم و الأسلوب لتخلق في النهاية عملا منسجماً ، متناسب الأجزاء ، يؤكد كل جانب منها تمكن الكاتب و تحكمه في وسائله الفنية ، أين يؤدي الخيال دور المنسق في تحسين الصورة ، و إظهارها في أجمل أشكالها ، و جعلها أكثر قدرة على الإيحاء و التأثير في المتلقّي .

و هكذا يتضح ، أن بناء أجزاء الرواية بشكل منسجم تدخل فيه طريقة انتقاء اللفظ المناسب للتعبير عن المعاني المقصودة و جودة نظمها بشكل مترابط من شأنه إعطاء صورة متآلفة لكل جزء أو فصل من الفصول المشكلة للرواية ، و تضمن تعلق كل واحد منها بالأخر بشكل يجعل المعنى أكثر وضوحا و أحسن موقعا في النفوس .

و يظهر من خلال هذا كله ، أن ترتيب أجزاء بنية الرواية تختلف عن غيرها من الفنون الأدبية – شعرية و نثرية – فهي تنقسم إلى فصول : «**و لعله يعني بالفصل هنا ما عناه المحدثون بالبنية الكبرى Macrostructure إذ الفصل الذي عرفناه في المؤلفات الأدبية هو الجزء من الكتاب قل ذلك أو كثر ، أما الفصل في الرواية فلا ينبغي له أن يكون كالفصل من الكتاب ، و ما يراد بكلمة الفصول ، أن تترابط المؤلفة وحدة معنوية ، تكاد تكون مستقلة أو تستطيع أن تكون مستقلة عن بقية " الفصول" الأخرى في الرواية . كما لا يحسن في نظر أن يكون الفصل ، من الرواية منبتًّا عن الفصل الذي يليه ، لأنه إذ تم تأليفه من جمل و عبارات مترابطة ، متواشجة إلا أنه بحاجة إلى ما يصله بالذي يليه**»[1] .

1 – إبراهيم خليل ، الأسلوبية و نظرية النص ،ص: 59 .

يظهر من خلال هذا الحديث ، أن جودة كل فصل من فصول الرواية هو تأكيد في ذات الوقت على ترابطه بغيره من الفصول حتى لا يكون انقطاع للكلام أو خلل قد يربك القارئ و يؤثر على تحقيق الارتياح المرجو وقوعه . فترابط فصول الرواية وانسجام عناصرها المكونة أمر يزيد من جمالية العمل الأدبي و يجعله يتعلق بالأذهان فتحفظه و تقدمه على غيره من الفصوص الأخرى ، و ذلك لما أحدثه هذا النص المتناسب من أثر نفسي جميل حقق الاستجابة التخييلية ، كما حقق المتعة للنفس فأشعرها بالراحة و الانبساط و فسح مجالا لخيال المتلقي للتحليق في فضاء كاتب أو أديب و مشاركته هذا العالم الذي يطرحه عمله الروائي .

إذا ، بواسطة ملكة الخيال يعلم ما بين الفصول من الفواصل أن تخص رؤوسها بألفاظ تبين أنها مبدأ الفصل ، مع مراعاة مناسبة اللفظ الموظف لتأدية المعنى المعبر عنه من جهة و موقعه الحسن من النفس من ناحية أخرى . و بالتالي حضور عنصر الخيال هو الحاكم في الطريقة التي تسند فيها فصول الرواية و أجزائها إلى بعضها البعض للحصول على عمل سردي متكامل و منسجم بإمكانه خلق الاستجابة التخييلية المرجوة ، و تحريك نفس المتلقي بانفعال ارتياحا لهذا الترابط و التكامل ، إضافة إلى ما تحمله من معاني تأسر النفس و تشعرها باللذة .

4.5 – مبدأ التخييل و الوعي و التعبير في صناعة الرواية :

ينطلق المتخيّل الروائي في صناعة روايته من ثلاثة مبادئ يرتكز عليها بدرجة كبرى و هي : مبدأ التخيّل و مبدأ الوعي و مبدأ التعبير .

1.4.5 – مبدأ التخيّل :

يقوم مبدأ التخيّل على عنصرين متعارضين في حياة الفنان و هما : مبدأ الواقع و مبدأ اللذة . و ذلك عن طريق إبعاد الدوافع غير المقبولة اجتماعياً من وعي الإنسان و كذلك ابعاد النّزاعات الواقعية من حياة الإنسان و ذلك للحفاظ على التوازن النفسي .

تعتمد آلية التخيّل في إطلاق العنان للرّغبات المكبوتة حتى تحقق إشباعها النّوعي الخاص ، أي الرّغبات التي حال دونها القهر الاجتماعي في ثوب من الغموض الرّمزي الذي تتعدّد دلالته ، وتخفّى على الأصل الذي أنشأها ؛و بالتالي تكون نهباً لكل تأويل و تفسير .

و في هذا الصدد ، يرى حبيب مونسي أن التخيّل يقوم :«**على إثارة الذّاكرة و حثّها عن طريق التّصور على استدعاء المخزون المعرفي عند المتلقي حتى يتمكن من استيعابها عن طريق الخيال بعيدا عن البرهنة العقلية . و هي خاصية تجعل للرّمز سلطة الإثارة و توجيه الإدراك في مسالك المعاني المحتملة التي يوحي بها الصّنيع . و هو يقبلها لا على أساس صحّتها و إنّما يقبلها على أنّها منسجمة مع المطلب العام للأثر . و في هذه الخاصية و حدها يتجلى الجانب الوعي في التخيّل**»[1] .

علاوة على ذلك ، يقوم التخييل على الصياغة و البناء ، و ذلك أن القيمة الجمالية للعمل الفني تظهر في جودة الأثر و اكتماله . حيث التخييل ليس فعلا مطلقا يأتّيه الفنّان في معزل عن الواقع بعيدا عن عناصره ، بل فعل يكتنف الأفعال الأخرى من حيث ارتباطها بالزمان و المكان .و يستلم التخييل مادته من معطيات عصره ، يُشكّلها بحسب الأذواق السّائدة ، وفق أشكال الرّغبات بيد أن التخييل لا يظل مرهونا بصاحبه فهو:« **في جيل لاحق ملك لعصر آخر يُلحق به سمات لم تكن له من قبل** »[2] .

و هكذا ، إذا يقف التخييل على مقاصد يستقل فيها الأثر استقلال كليًّا عن مبدعه ، و ذلك :«**أنّ التخييل الفنان لا يضمن القيمة الجمالية للعمل ، فإنه لا يستطيع أن يضمن ما ستكون دلالته بالنسبة إلى جماهيره المتغيّرة** »[3] .و طبقا لذلك يمكننا إجمال تصور ملم لهذه الأثار أو المعاني كالآتي :

- ارتسام صور الأمور الخارجية مادية و معنوية في نفس الإنسان تتعلق بالذهن و تصبح تلك الأشياء تصوراً ذهنياً .

---

1 – حبيب مونسي ، نظريات القراءة في النقد المعاصر ،ص : 191 .

2 – المرجع نفسه ،ص : 192 .

3 – المرجع نفسه ،ص : 191 -192 .

- الأشياء تكون آثاراً في النفس أو معاني من خلال تصور الإنسان لها و ارتباطها بذهـــنه ، إما أن تكون ذات طبيعة مادية أو معنوية .
- يعبر الإنسان عن هذه الأثار أو المعاني بالكلمات يصدرها أو يضع رموزا للأثار النفسية ، و هذه الرموز اضطر الإنسان إلى استخدامها ليتواصل مع أقرانه من البشر ، لأن الرمز وجد في ظل رغبة التواصل الاجتماعي .

و عليه ، فإنّ أقوم سبيل هو التوازن بين شدّة الحالة النفسية للفنان و شّدتها في الأثر الفني ، لأنّ صياغة العمل الفني هو ضرب من التمثيل الحقيقي لحالة الفنان في الخارج ، حيث يؤلف "**و يصطبغ بألوان قاتمة كئيبة** "[1] . و هذا يعطي للأثر الفني استقلالية و طابعا خاصا به في موضوعه و شكله و أسلوبه ، و في هذه الحالة يكون مزاج المؤلف بعيدا و هو يمسك بقلمه .

و حوصلة القول ، إنّ الترميزية هي في الحقيقة أساسية لسيرورة التكون الفردي التي منها تؤخذ الأنا بتحقيق التوازن .

2.4.5- مبدأ الوعي :

تعد الظاهرة المحترمة بالنسبة للشعور الإنسان الضعف التكويني الذي يحكم على الفكر بعدم قدرته على استبصار شيء ما بشكل موضوعي و لكنه يدمج مع هذا الضعف التكويني مباشرة في معنى و الذي يعرف بـ:" **الثبات الرمزي** " لكن هذا الضعف ليس إلا الوجه الأخر لقدرة هائلة ، إنها قدرة الحضور المحترم " **للمعنى**" الذي يجعل بالنسبة للوعي الإنساني أن لا شيء "**حاضرا**" " **أبدا**" ببساطة و لكل شيء " **مُتَصوِّرة**" .

إنّ " المعنى الروحاني" هذه الأسية الملتبسة للازدواجية الرمزية نفسها هي ما دعاه يونغ Yong بـ :"**المثل الأصلي** " حيث المثال الأصلي " Prése "بذاته هو نظام من " **الإمكانات الكامنة**"و مركز قوة غير مرئية و" **نواة دينامية**" أو أيضا هي:« **عناصر بنية للنفس تتصف بالقوة و الإرادة الإلهية ، إنّه اللاشعور الذي يقدم الشكل المثالي الأصلي الخالي بذاته**»[2]و الذي

1- المرجع السّابق ،ص : 193 .

2 –جيلبير دوران ، الخيال الرمزي ، ترجمة : علي المصري ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، ط : 01 ، 1411هـ -1991 م ، ص: 65 .

من أجل أن يدركه الشعور : «**يكون مملوء حالا بالوعي بمساعدة عناصر إدراك متصلة أو متشابهة** »[1] . فالمثال الأصلي هو شكل دينامي ؛ بنية منظمة للصورة و لكنه يحيط دائما بالترسبات الفردية الذاتية ، المحلية و الاجتماعية لتشكل الصور .

و هكذا يرتكز الفنان في عمله الفني على الرؤية الشمولية ؛ تخترق المستقبل لتفرق بصورة ما و الكيفية التي يكون عليها عمله ، لذلك يعتمد الفنان إلى المسودّات يعمل مقن خلالها على شكل الذي يختار و الصورة التي يطمح أن يكون عليها الأثر الفني ، فمولد الفن يتحقق بإنتاج التناسق بين الأفكار و الأفعال لغرض تحقيق الاستمتاع ، وصولا إلى حالة الاشباع[2]، و من ذلك لا يتحقق هذا التناسق بين الأفكار و الأفعال إلا في وسيط تتجلى فيه مهارة الفنان و براعة استخدامه ؛فلا معنى للفكرة معلقة بعيدا عن الفعل و لا وجود للفعل بدون مادة .

إذاً ، لا يكون الأدراك مجرّد انفعال طائش غير منظم و إنما هو وعيٌ و بنية حيوية ؛لأن الوعي ينتظم الموضوع الجمالي في شموليته و علاقته بالموضوعات الجمالية قبله ، ثم يقوم الانتباه بتخلل جزيئات الموضوع الجمالي لفرز عناصره و بيان تفرّده و اختلافه عن التّجارب الأخرى . بينما تعطي الحيوية اشعاعاً جديداً تتلاقى فيه الخبرة بالتجربة الجمالية[3] .و هكذا تحفظ الهندسة الكلية للإدراك من خلال تدرجه المنطقي الذي يكسبه ديناميكية خاصّة .

و على كل حال ، إن الخيالي يُخفي عن الوعي عملياته و مواقفه الخاصة به ، و يرى الوعي في تمثيله شيئا آخر غير ذاته ، في حين لا يوجد ضمن هذا الأخر إلا ما سبق له أن وضعه فيه ؛ أي إن الوعي يخفي نفسه عن نفسه ضمن هذا الآخر .

---

1 – المرجع السّابق ،ص :65 .

2 – ينظر ، حبيب مونسي ، نظريات القراءة في النقد المعاصر ،ص :194 .

3 – ينظر ، المرجع نفسه ،ص : 200 .

و هكذا يرى " جاك لاكان " أن جوهر الخيال هو علاقة ثنائية ازدواجية بين صورة خيالية مرسوم في خيال المبدع و الأخر ، و بوصفهما تعارضا مباشرا بين الوعي و آخر[1] . و هكذا غدا البحث الوعي يعتقد من خلال بحثه عن نفسه أنه يعثر عليها في مرآة المخلوقات و يضعُ ضمن ما ليس نفسه . و من ثم لا يكون حضور معين ممكنا إلا من خلال تكوين حدّ ثالث – خيال- أي مفهوم متوسّط ينظم كل حدّ و يميّزه . و هكذا نلتحق بالبعد الترميزي ما دام هو المرور من التعارف الثنائي إلى العلاقة الثلاثية غير المباشرة[2] .

إن العلاقة بين البشر ستكون متوسطة عبر الخطاب ، و بتعبير أدق عبر المفاهيم التي يولدها و سيكون الحدّ الثالث بالنسبة لمستوى الحياة الإنسانية ميدان الرمزية الاجتماعية المتوسط بين الأحياء .

يعد الخيالي مقولة مفهومية شديدة المرونة ، فهو يغطي كلّ ما من حيث مونه هوامات و معيشات مصورّة و ممثّلة ، يهمُّ الخيالي معيشات الحدسية و العواطف (اعتماد ، استقبال أو عطاء ..) و معيشات النشاط و إدارة القوة ..إلخ .فهي معيشات يغطّي بعضها بعضا و تتراكم و تطفح عن بعضها بعضا في متتاليا ت لا نهائية من البهلوانيات الحسية و العاطفية و المفهومية .

و بالموازنة مع ذلك ، فالخيالي هو البعد النفسي الجامع ضمن حياة العواطف بل و حتى التفكير و الحواس. لأن الخيالي هو سجّل التحليل النفسي بدون منازع ، إلا أن التحليل النفسي عَلَّمَنَا كيف نتبين آثاره ضمن اللغة ، إذ الكلمات تعطي رموزا مضاعفة مئات المرات ، مشدودة بخيط بليغ من الدقة لأنها أداة الحوار بين البشر جميعاً و حقاً .

1 – جاك لاكان ، اللغة الخيالي و الرمزي ، إشراف :مصطفى المسناوي ، منشورات الاختلاف ، ط:01 ، 2006م – 1427هـ ، ص: 110 .

2 – المرجع السّابق ،ص :110 .

3.4.5 – مبدأ التعبير :

يشكل مبدأ التعبير طرفاً ضرورياً في بناء العملية الإبداعية ، و لم يعد المؤلف يكتب بعين السذاجة التي يتحدث بها ، لأن كلماته تحمل نوعاً من الدهشة لوضع جديد يحياه. لقد صرح " عاناها كافكا " F. Kafka :« **أن أكتب خلاف ما أتكلمَ و أتكلمّ خلاف ما أفكر ، و أفكر خلاف ما يجب عليّ أن أفكر ، و هذا إلى غاية أعمق الظلمات**»[1] . فكل كاتب لديه مطالب غامضة تتبعها ظلمات الحيرة ، وتعود الكتابة فارغة مجهدة أمام أصواتا لم تعرف كيف تمتلئ تعبيرا .

يتبين لنا عملياً ، وجود رموز واعية ليست مُشَخَصَةٌ و أن الخيال الرمزي ليس له إلا وظيفة واحدة مصطنعة في حضن سيرورة التكوين الفردي ، لأن قطاع الكلام الإنساني أي اللغة المتولدة متدفقة من عبقرية النوع لسناً و فكراً في الوقت نفسه . و نجد هذه اللغة الشعرية في المناظرة الإنسانية بين كشف موضوعي و بين انغراز هذا الكشف في ما هو أكثر ظلمة عند الفرد ؛و بهذا الشكل تعطي لغة كتابية لوظائف الإنسان مُؤنْسِنَة حقيقية أن تلعب في صميم ، أي أن تكون أبعد من الموضوعية الفارغة أو الذاتية المشكلة دبقاً ، و لو ألغينا التدبُّق الانطوائي للحلم للعصاب فإنَّ الإنسان يتصرف بشكل مطلق بوسيلتين و ليس واحدة فقط[2] .

كما يصرح " ألن روب غربة A.R.Grillet :« **إنّ الكاتب الحق ليس له ما يقوله ، ليس له إلاّ طريقة القول ، يجب عليه خلق عالم انطلاق من لا شيء ...من غبار ... إذا سُئلت لماذا تكتب ؟ أجيب فقط أكتب لأحاول فهم لماذا أرغب في الكتابة**»[3] .فإذا تخلى الكاتب عن مهمته في الحياة ، واشتغل بأشكال يطمح أن تكون عالماً خاصاً مجرّداً من المعنى ،و بالتالي يقع في دائرة مغلقة بعيدا عن التأثيرات لعالم الناس و يجد نفسه أمام ورقة بيضاء ، لأن

1 – نقلا عن ، حبيب مونسي ، نظريات القراءة في النقد المعاصر ،ص :202 .

2 – جيلبير دوران ، الخيال الرمزي ، ص: 71 .

3 – نقلا عن ، حبيب مونسي ، نظريات القراءة في النقد المعاصر ،ص : 205 .

المبدع :«**محصوراً بين الرّحي : لا محدودية الإمكان و النفاذ و الرّؤيا ، و محدودية التحقيق، و التّعبير و التجسيد . تمثّل مصادر أولى للإبداع ، تتخطى حدود النقد و تمنحه مبّرراته في آن واحد**»[1] .

يدل الإمكان على المحيط الذي تتناوله التجربة الجمالية ، و تحسس أبعاده و إيحاءاته و ذلك من خلال الرّؤيا التي تطوي المسافات و تتخطى الزّمن أما التحقيق فيشير إلى ضيق الوسيط و عجزه عن احتواء الفيض من الكلمات المعدودات و القبض عليها . بينما الإبداع هو اختراع للتّجربة الجمالية ، لذلك تكون يد الكاتب حاملة لإبداع الفنان و قاتله له في آن ؛لأنّ :«**حركة يد الكاتب تنحت الكلمات فوق صلابة وجه الصفحات ... هي في الأن نفسه الجسر الحسّي الأداتي للحتّ الذي يعتري توهّج الفكرة و يعرّيها**»[2] .

يتأسس المعنى على الغموض ، الذي يحدّده النقد الجديد على أنّه ذلك " الفائض" الذي يتجاوز الأثر المنتهى في مقابل البنية التي أوجدته .و هو فائض نتحسّس سمكاته من شدّة الإغراءات التي تنادينا من وراء ظل الرّمز ، و هو الزّبدة التي تعلوا التعبير فلا تكون من الأثر ، و لكنّها تكتنفه و تتيح له قابلية التلقّي ، ضّف إلى ذلك دينامية الصّمت التي تسكن الأثر في صلب بنيته . و التي تشكّل " **فراغات** " تنفتح أمام حساسية القراءة .

و الفراغ بنية ديناميكية لإنتاج المعنى ، تعمل كحافز أساسي للتواصل ؛حيث يترك الرّبط بين أبعاد النّص مفتوحا مادامت الفراغات تمفصل النّص ، و تتيح بناء التخيّل الذي يضيف للنّص دلالات جديدة لم تكن في بنيته القبلية.

ومن هنا ؛ يصرح ميشال شارل Michel Charles : «**أن القراءة تتطلب من القارئ صفات خاصة كالجرأة ، و العنف و المنطق و التّوتر العقلي و التحدّي . فإذا كانت المخاطر التي تنطوي عليها القراءة مسّيطرة ، فإن الفائدة المرجّوة غير محدّدة ، بعضهم**

1 – محمد الزايد ، المعنى و العدم (بحث في فلسفة المعنى) ، منشورات عويدات ، ط :01 ، بيروت ، لبنان ، 1975 ، ص: 11 .

2- محمد الزايد ، المعنى و العدم ، ص : 12 .

فقط يتلذّذ بهذه الفاكهة المرّة دون خطر»[1] .

لعلّ أهم ما يطلعُنا إليه ؛ضرورية لكل قراءة و ذلك للخوض في مجاهلها و تفكيك جوها الغائم حتّى تتجاوب فيه أصداء الكلمات فما يكتسبه المبدع عالم سحري لا يُعرفُ مبتدأه و لا منتهاه .

فالجرأة عنصر أساسي لدى القارئ ، لتمكنه من اقتحام بحر الدّلالة و تجاوب مع المعاني و الغَوْصْ في التأويلات المختلفة ، أما العنف فهو مفتاح لفتح المستغلق من المعاني و تفجير نواة الكلمات للابتعاد عن المألوف و الثابت .و بالتالي لا تكتسب الجرأة و العنف معقولية الفعل الواعي إلاّ إذا اتحاد بالمنطق مرجعا حاد المعيار و ابتعاد الصواب .

ممّا لا شك فيه ، يعد محوريْ العلم و الشاعرية هما قطبي الحياة النفسية و يتوسطهما الشعور حيث تؤكد عقلانية "كاسرير أوليفي شترواس" أن الأفضل بكثير ليس فقط وجود هذه الثنائية وسط الشعور ؛و لكن : « **من الجيد إثارة تنافس بين الحيوية المفهومية و الحيوية الخيالية . على كل حال لا نجد إلا الخيبة عندما نجعلهما تتعاونان لأنه يجب أن نحب القوى النفسية المختلفة لغرامين مختلفين إذا كنا نحب المفاهيم و الصور**»[2]. يتضح لنا من هذا القول ؛يبنى منهج خاص بحقل التعبير ، لأن هذا الحب المكمل الذي يبني الشعور الطيب بشعور يخالطه العلم و الحلم و يقظة دائما ، و هذا هو المفهوم التقني لعملية الشيء .

و حوصلة القول ، من أجل اكتشاف عالم الخيال و التواصل الرمزي يجب إعادة فحص الصور المحبوبة بأمانة و هذا الإبراز فضيلة أصل الصور و «**الإمساك بالجوهر نفسه لأصالتها و الإفادة هكذا من الإنتاجية النفسية العظيمة التي هي انتاجية الخيال**»[3] .بمعنى الحـــــــلم هو ما

1/ Michel Charles , Rhétorique de la lecture ,ed seuil , 1977 ,p :15 .

1 – نقلا عن ، جيلبير دوران ، الخيال الرمزي ، ص:72 .

2 – المرجع السّابق ، ص : 73 .

تحت وعي يقع دون التحليل النفسي الموضوعي للوقائع و يكون حلم اليقظة المبدع ما فوق الشعور؛ من هنا يكون الشعور المطابق له مبدعا و تصبح الترميزية ذات قيمة الأنطولوجية للرمز في الدفاتر العالمية الرمزية .

إذا ، فالخيال يسمح بقطاف الرمز من وراء كل عقبات التعهد الذاتي للكاتب أو القارئ لأن الصورة هي التي تجعلنا نلذ ما نراه و هكذا تصبح وظيفة الرمز الأساسية هي التواصل توليدي نحو كائن ما لا يتجلَّى إلا بصورة فريدة و عبرها ، فلا يوجد هناك :«**علماً دون شاعرية أو عقلاً صافياً دون فهم رمزي للغايات الإنسانية و معرفة الموضوعية دون تعبير عن الذات الإنسانية و موضوعاً (في مقابل الذات) دون سعادة خاصة ليس إلا استلابا للإنسان** »[1].

و هكذا نصل ، إلى أن الشعور الواضح و الذكاء العقلاني يتحقق في صرامة عمل عقل العلمي ، حيث تتنزل فجأة النفس و تستجوب كالملاك المؤنث و كالوسيط الموّاسي .هذا ما يقرر أن الأنا وحده هو الموجود و أن الفكر لا يُدْرِك سوى تصوراته .

6.بناء صورة المتخيّلة في الروّاية :

تعمل المخيلة في الانتاج المعاصر بالعمق ، فهي لا تبالي كثيرا في اختلاف الطباع و لكنها تصبو إلى خلق جوّ الوصول إلى معنى سرّ الوضع الإنساني في الكون ، فهي تقيم للحدث وزنه .

تبدو عملية الخلق في الكتابة الروائية عميّلة منطقيَّة تضع في الأساس نموذجا لطبع معيّن ، فجميع الأشخاص نماذج نهائيَّة للطباع ؛فالشعور بالحياة الاجتماعية يرافقه الشعور بالقدرة على القيام بأعمال باهرة لذلك يبدأ الروائي عمله بملاحظة واقعية ، يروي في حياته الأدبية تعقب الناس و كأنه يحيا حياتهم ، فهو يشعر أن كل : «**رغباتهم و حاجاتهم و كل ما لديهم يدخل نفسه أو أن نفسه كانت تدخل أنفسهم**»[2] .فالمخيّلة تنطلق في بنائها من المعطيات واقعية وصولا إلى نماذج أزليَّة .

1 – جيلبير دوران ، الخيال الرمزي ، ص: 76 .

2- جان برنيس ، المخَّلة ، ترجمة : خليل جر ، منشورات العربية ، بيروت ، ط : 01 ، 1984 ، ص : 64 .

الحياة تحدٍّ و كبرياء و رغبة في تأكيد تحرّرها من التقاليد المتعبة ، فالحياة الذهنيَّة لغز من الألغاز ، و لا بدَّ أن نبحث عن سرّها و راء المسرح الذي نمثل عليه روايتنا . فالرواية جهداً نبذله للاستيطان نحاول فيه حلّ رموز واقع مجهول تقنعه كلمات أو أعمال تعبّر عنه .و التحليل مهما يكن عميقا فهو لا يعبّر تعبيراً كافياً عن المخيّلة فالمخيّلة لها دور يتمثل في اكتشاف صفة الأثر الفنِّي ، فهي تبدو كحدس للروحانيَّة الفرديَّة . فكل فنان كمواطن لوطّن مجهول غاب عن ذهنه و يختلف عن الوطن الذي يأتي منه فنان آخر كبير قاصداً الأرض[1] .تعد المخيّلة هي الصور الموحية البصيرة بجميع الإمكانات الواعية و اللاواعية و الحدس بالروحانيَّة العميقة التي تتجلى في الفن و التي توحي بها بعض المظاهر الطبيعية .

إذاً ، ينحصر الوصول إلى الواقع الموضوعي في الرواية إلى الشكل الذي يتطابق مع الفكر و كلمة ، و ما ينشده الكاتب هو أسلوب له ايقاع من دّقّة لغة العلم .و هكذا تتعدّى الكلمة معناها الفكري و تعبّر عن شخص المؤلِّف بكلِّيته ؛ فتكون المخيّلة انفعاليَّة و حسِّيَّة حركيَّة .

1.6 – جمالية الابتكار :

يكمن دور الابتكار في الرواية إلى التفسير واحد و هو الشخص الخيالي الذي يحيا مصير مؤلِّف بالذات ، و هذا من أجل تحقيق أحد الأهداف . فالشخص الخيالي يبقى محتفظا بأثر عميق لخيبة الأمل التي تركتها فيه الحياة .

يتشكل هذا الابتكار من عدة عناصر منها: **'قوة الإرادة ، الرغبات ، العاطفة الواقعية الاجتماعية و الحدس الروحانِّي ، و هذه العناصر تمثل المحاكاة عند الشخص الخيالي ، لأن المخيلة ملجأ تلوذ به النزاعات التي تتحقق في الحياة'** [2] . حيث يكتمل دور الروائي في خلق عمل مبتعدا عن السرد المبتذل للأحداث ؛لا بجمال الأسلوب و حسب بل باختيار التفاصيل المعبِّرة ، و كل هذا بفضل الذوق و الذكاء .

1 – ينظر، المرجع السّابق ، ص: 66 .

2 – المرجع السّابق ، ص: 63 .

و على كل حال ، يظهر الدور الحقيقي للمخيّلة في الرغبات التي تثير انفعالات لا تفضي إلى شيء و تنهك القوى: «**ذلك لأننا في أكثر الأحيان لا نتعرّف إلى قوانا إلاّ بعد اختبارها ، فليس وهم الرغبات الباطلة هذا إلا نتيجة استعداد خيِّر في طبيعتها**»[1] إذ المخيّلة تعطي مواضيع الرغبات نوعا من الشكل ، فهي نتيجة تقوم بتجربة نحقق بواسطتها صعوبة النجاح و إمكانية في آن واحد . هذه التجارب التي تمكن المتخيلة من القيام بها تكوّن أساليب البحث عن الابداع الخلقي ، و بالتالي دور المخيّلة لا يقل في هذا المجال عن كونها العلم و الفن .أي بفضل المخيّلة يولد التركيب الإدراكي بفصل " **تخطيطية استعلائية** "[2] .

و تشكل النشوة التي يحدثها الإلهام الخلقي في النفس الرؤيا الخيَّاليَّة شعور بتحرّر يُبعد عن كل ما يقيّد عامَّة الناس و يؤمّن ارتياحا و شعورا بالتوافق مع جهد الحياة الخلاق . حيث تحصل نشوة الإبداع في الحياة الخلقيَّة عندما تحدد: «**المخيّلة معنى القيمة** »[3] فينطلق التأثير الخلقي الخّلاق من أنماط السُّلوك الممكنة ، و يصبح من الممكن أن تظهر اتجاهات جديدة توقيعيّة ، فالإدراك ليس الدالول الثابت للأشياء و لكنه التنظيم التوليدي "**لواقع الشيء**"[4] لذا يرى " الكوبرنيكي" : «**أن العلم و الأخلاق و الفن لا تكتفي بقراءة العالم تحليلياً ، بل تبنى عبر حكم عقلي " تركيبي بالدرجة الأولى" عالماً من القيم**»[5] أي تقوم القيمة بتمثيل الدور الذي يعود إليها و هذا عن طريق المخيّلة .

تعد النيَّة شكل من أشكال المخيّلة فهي :«**تنبثق من الأنا و تمثل أمامه كشيء في آن واحد**»[6] و تعد هذه الثنائية من خصائص المعطيات التخيّلية ، تنبثق من إلهامه و يفرض

---

1 - جيلبير دوران ، الخيال الرمزي ، ص:85 .

2 – المرجع نفسه ، ص:62 .

3- جان برنيس ، المخَّلة ،ص :86 .

4- جيلبير دوران ، الخيال الرمزي ، ص:62 .

5– نقلا عن ، جيلبير دوران ، الخيال الرمزي ، ص:62 .

6- جان برنيس ، المخَّلة ،ص :86 .

نفسه – الشخص المتخيل – عليه كعمل لا بّد من تحقيقه . إذاً ، النيَّة تمثيل للعقل الصرف العمليّ في المجال الواقعيّ ، و المخيّلة عن طريق النيّة الوسيط بين صورة الخلقيَّة و مادّتها ، كما كانت بواسطة المخطط الجسر الواصل بين الحواس و العقل .

هناك أشخاص لا يتمتعون بمخيّلة واسعة و يشعرون بالانحصار داخل حدودهم و يفقدون لذّة اختبار إمكاناتهم ، أما الذين يتمتعون بمخيّلة واسعة يعنون أهداف الممكنة وعياً تاماً ، إذ يحملون في ذواتهم طاقة تتغذى من انتصاراتهم ذاتها ، لذا تضع المخيّلة عمليا لكل إنسان مسألة القيمة موضع التجربة ، و هكذا تشكل شرطا ضروريا و مهما من شروط نجاح المصير[1] .

و هكذا ، على كل إنسان لكي يكون طيبا حقا: «**عليه أن يتمتع بمخيّلة واسعة و شاملة** »[2] فللمخيلة بعض العلاقة بالمشاركة الوجدانيّة . هذه المشاركة تضع الإنسان نفسه مكان آخر ، و يحقق ما يجري في وجدان آخر . و كلمّا كانت المخيّلة قوية يكون تمثيل وجدان الآخر قويًّا ، إمّا بالرجوع أو العودة إلى انفعالات مشابهة عاشها المرء في ظروف مشابهة أو بتخيّل مباشر لانفعالات الغير✶ – لكنها حالة نادرة – و من هنا تكون المخيلة باتحادها مع الحياة العاطفية ينبوعا مباشرا للمعرفة .

إن للحالة الجمالية من الناحية الاجتماعية شكل أسمى و هي الرغبة الرحوم عند الفنان ، فهي حاجة ملحَّة لإنقاذ كل شكل جميل من النسيان و الجهل . هذه الرغبة بالذات هي رغبة اشتراك الغير بالبحث عن الجمال و تحقيقه و إرادة إنقاذ الإنسان من مللـه وإخفاقه من وساوسه الأنانيَّة و من خذلانه[3] ؛أي ما يرغب فيه الفنان هو تحقيق آثار وهو التطهير من الأنانيَّة .

1– جان برنيس ، المخَّلة ، ص : 87 .

2- المرجع نفسه ، ص : 89 .

✶ - هذه الحالة تكون ممكنة كحب الأم الذي يزيل الحواجز بين الوجدانيات .

3 – جان برنيس ، المخَّلة ،ص :90 .

تسوقنا آلية الابتكار إلى التحليل النفسي للوظيفة التخيّلية إلى التشديد على التصوّر المسبق للمستقبل الذي تقوم به هذه الوظيفة . و أيًّا يكن الشكل الذي تتخذه الصورة فإن دورها الحقيقي يفترض أن تكون فّعاليتّها موجَّهة نحو المستقبل ، فصفة الصيرورة التخيّلية هي تحليل الآليّة الواعية الخاصَّة بالابتكار ، لأنّ منطق الفكر بكلّيته مستقل عن الصور غير أن هذا المنطق جزء أساسي من أجزاء موطن الخيال .

تفترض دراسة الابتكار الجمالي عنصراً جديداً ؛هو قذف الذهن في مجال ليس ممكناً و حسب بل وهمّي ، و تتعدّل الصور تبعاً لمصيرها الجديد و لكنَّ الابتكاريَّة في العلم و العمل تظل خاضعة لقوانين الموضوعيَّة الأساسية ، و لكن يختلف الأمر في الشعر و النثر و الفن – الأجناس الأدبية – .

يعد الابتكار العلمي أو العمليّ نتيجة يصعب علينا تقدير الابتكار في المجال الفنّي بسبب ما تدخله فيه الحياة العاطفية ، فهل اللذة التي يحدثها أثر فني تكفي لتحديد قيمته؟ إنَّ عملية الابتكاريّة تؤدي إلى الانطباعية الذاتيّة ، التي يظل فيها كل من المؤلف و الجمهور حرا في تفسير الموضوع . غير أن بعض النقاد يرون أن الأثر عندما :«**يلتقي بالنظر يستدعي الوجدان النقدّي بشكل لا يقاوم و هذا النقد يرافقه كما يرافق الظلَّ كل خطوة من خطانا**»[1] .

و ممّالا شك فيه ، أن الفنان الذي يرغب في إثارة انفعالات في الوجدانات الأخرى شبيهة بما يحسّ به هو ، و لكنّه يجهل رادات الفعل العاطفية لدى جمهوره بل يلجأ إلى أساليب خاصة به. فالكاتب يجمع بين موسيقى الكلمات معناها اللغويّ مستعملا الصلات الخفيّة بينها و بين حركة الجمل الإلماعيّة ، فيوحي إلى القارئ بحالة نفسيّة خاصّة .

1 – المرجع السّابق : 119 .

نصل إلى أن ، والوظيفة التخيّلية تسعى إلى الولوج إلى الوجدانات و التأثير على أكثر من جوهرها من خفاء ممّا لا يصل إليه البرهان فيختلق عالما وهمياً . و هذا العالم الذي يراه بعضهم يفوق في حقيقته العالم المنظور ؛عالم يستمد حياته من جميع الانفعالات الإنسانية المكدّسة التي تلتقطها فيه العبقريَّة ، و لا يستمد هذا العالم فعاليته إلاّ عن طريق هذه المشاركة الحقيقية .

2.6 – حرية الصورة في التخيّلات السردية :

الصورة مادة هاربة لا تتخذ معناها إلا في المجال الحاضر للوجدان الذي تستحضر فيه ، و لكنّها لا تستقر و لا يكون القبض عليها ممكناً إلا في اللحظة التي أطلق عليها اسم " **تفجير الصورة** " إنها في الواقع لحظة الحماسة ؛أمَّا فيما بعد فتستخدم في سبيل الموضوعيّة المنطقية ، و الفكرة المجرّدة تترقبها و هي ضمانة لها .و تكوين الفكر يستخدم الصورة و يعالجها و تبلغ هذه المعالجة درجة من الأهميّة تجعل المرء ينسى مادّة المعالجة ذاتها .

لذا ؛يدرك علماء النفس الدور الذي يعزونه للمخيّلة من خلال الصورة : « **عمّا هي تعبير متقطع عنه و غير واف بالعرض**»[1] حيث :«**في الصورة إخراطاً من الفكر على فقوّة الصورة ليست في ذاتها بل الفكر**»[2] و الفكر عندما يفكر لا يكون موقفه واحداً في التصوّر الذهنيّ و في الصورة ، فالمخيلة ليست إلاّ مظهراً من مظاهر الذكاء و إعطاؤها دوراً مستقلاً و مهماً في النشاط الفكرّي ليس خلق قوّة أخرى عير العقل .

إذاً ؛في فهم فكرة ما ينطلق الفكر من إدراكات مقتضبة تنيرها ذكريات ، و يرتفع إلى فكرة تعطي هذه الإدراكات معنى حيث يوضح بواسطة صور العلاقات المجرّدة فتعطي هذه الصور الإدراك و تتمّ عملية العقل[3] .

---

1 – جان برنيس ، المخَّلة ، ص :99.

2 – المرجع نفسه :99 .

3– ينظر ، المرجع نفسه : 100 .

تؤدي المخيلة وظيفتها بواسطة النشاط النفسي بكلّيته :« **إنها ليست حالة بل هي الوجود ذاته**»[1] لذا تحتوي المخيّلة في مظهرها على أُسُيْن هما : الفن و الاختراع العلمي ، و من هذين أسين يمكننا بناء الفكر التركيبي .

و يقدم لنا حبيب مونسي في أعماله الروائية ، محاكاة الشيء نفسه معتمدا أساسا على ما يقدمه الحس من مدركات و معارف ؛لكن السؤال المطروح : هل ابتكار الأشياء المصورة للفكر هي من تقديم الحس ؟ أم هناك معارف أخرى لا علاقة لها بالحس ؟ .

تستند عملية انتاج الروائي إلى ما يقدمه الحس من مدركات :«**إن الأشياء منها ما يدرك بالحس ، و منها ما ليس إدراكه بالحس ، و الذي يدركه الإنسان ، بالحس فهو الذي تتخيله نفسه لأن التخييل تابع للحس ، و كل ما أدركته بغير الحس ، فإنما يرام تخييله بما يكون دليلا على حاله من هيئات الأحوال المطيفة به ، و اللازمة له** ...»[2] هذه مدركات تمثل المادة التي يشكل منها الروائي صوره ، لكنه لا ينقلها بنفس الصورة التي هو عليها ، و إنما يعيد تشكيلها بطريقته الخاصة ، إذ يمنحها لمحة سردية تزيد من قوتها (مدركات) التأثيرية في ايقاع التخييل ، و هي المادة التي يتشكل منها التخييل السردي ، أما الأشياء التي لا تدرك بالحس يكون ايقاع التخييل فيها من الأحوال المحيطة بها ، و بالتالي لا يتشكل تخييل سردي .

و هذا ما يؤكد ارتباط الخيال و التخييل بالحس :«**أما الخيال فقد عدوه قسمان من التخييل إذ هو الصورة الحسية التي تتخذها المخيلة و سيلة لها لنقل المعنى ، و لهذا رأوا التخييل مرتبطا أوثق ارتباط بالحس** »[3] .و لعل ما يميز الصورة ؛هو القصد الذي يتمتع بالمعنى تام و يضع تجاه عالم الإدراك و تجاه عالم المعاني المجرّدة الحقيقية التي يتلاقى بها . فصلة بين الخيال و التخييل وطيدة ، و علاقتهما متداخلة . فوقوع التخييل مرتبط بعمل الخيال و دوره

1 – جان برنيس ، المخَّلة ،ص : 46 .

2 – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص : 97 .

3 – عثمان موافى ، في نظرية الأدب (من قضايا الشعر و النثر في النقد العربي القديم) ، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية ، مصر د:ط ، ج: 01، 2002 ، ص: 141 .

في التوحيد و الإدماج في المدركات الحسية ، لجعلها أكثر تعبيرا عن المعنى المراد . و نجاح حبيب مونسي في أعماله الأدبية خاصة الروائية دليل على براعته و تميزه ، فهو يحتوى على قوة سحرية جذابة ، فخياله واسع و تعميق في فكره مجال مفتوح لا حدود له ، فالخيال كما يعرفه كولردج هو : «**تلك القوة السحرية ... التي تكشف عن ذاتها في خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة** »[1] .

يعتمد الخيال على ما يدرك بالحس و يجعله المادة المعتمدة في تشكيل الصورة السردية ، حيث لا يقبل غير المعارف الحسية في العمل السردي و التي تنتج التخييل بفضل التشكيل المميز و المبتكر لتلك المعارف ، و هذا التأكيد على أن التخييل السردي لا يحدث إلا من خلال الصورة الحسية حيث يتم التفصيل في التخييل السردي بتبيان تلك المدركات .لقد قيل :«**إن الصورة هي ملخّص المعرفة المكتسبة**»[2] فتخيّل الطائرة هو المعرفة الفوريّة لمعنى الطائرة ، فلا تكون الصورة عندئذ سوى رسوم بيانية للمعرفة و لا نجد فيها إلاّ ما وضعناه فيها .

إن ما يتمتع به الخيال من حرية في نسيج الصورة ، و تشكيلها وفق ما يخدم الموضوع الذي يرمي إليه الكاتب ؛هي حرية يحد منها الواقع ، إذ لا يستطيع الخروج عما يقدمه الحس من مدركات ، و الإخراج إلى ما يعرف بالغو أو الابتكار من العدم . لأنه ليس المراد من الخيال الاستغراب و التوهم أو الابتكار في السراب أو اللاشيء أو الاعتماد على الوهم الخادع ، و لكن الخيال الحق هو المتسم بالعمق مع الإيحاء في غير غموض و لا سطحية و هو الذي تغذيه العاطفة الجياشة في جميع مراحله ، و الممتزج بالفكر و النابع من أعماق الكاتب و أحاسيسه المختلفة[3] .

فالخيال يعتمد على الصورة المختزنة في الذهن عن الأشياء المدركة بعد غيابها عن الحس و يمزجها بما يعتري أعماقه من أحاسيس و مشاعر ليضع منها تشكيلا جميلا للواقع ، و يتضح أن

1– محمد مصطفى بدوي ، كولردج ، ص: 157 .

2 – جان برنيس ، المخَّلة ،ص : 104 .

3 – بتصرف ، ابراهيم آمين الزرزموني ، الصورة الفنية في الشعر الحازم ، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، د:ط ، 1997 ، ص : 144 .

أصالة الصورة ليست في قوتها الإيحائية بل في قصد الذهن الذي يستحضرها ، فهي تضع الشيء و كأنه " **حاضر مع أنه غائب** "[1] فلا يبدو أن معنى الصورة هو ملخص الإدراك ، فهذه الصورة لا تلخّص ما نعرفه عن الوضع الذي نحن فيه بل تهيء الوضع الآتي فتكون استباقا حقيقيا للإدراك* .

فإذا أحسن الكاتب توظيف الخيال في روايته تأتي محاكاته لما وقع رغم تحريه التفاصيل و تتابع الأحداث فيها ، فإنه يحرص على نقلها وفق نظريته هو و أسلوبه ، وبالتالي تتلون هذه الأحداث بأحاسيسه و مشاعره ؛لتكون أكثر تعبيرا و ذلك لتحقيق قدرتها على احداث الهزة الانفعالية للمتلقي أكبر لما احتوته من صور تخييلية تحرك ما في نفسه من تجارب مماثلة ، إن السرد : «**خيال يرتبط في جانب منه بمعطى خارجي هو الحقيقة و يرتبط في جانبه الأخر بعملية داخلية ، يتوازن فيها القلب مع الفكر ، أو الانفعال مع العقل**»[2] .

فالدور الذي يقوم به الخيال في إعادة تشكيل الصورة المنقولة عن الواقع ، هو ما يجعل الصورة السردية تختلف عن غيرها من الصورة في ضرب أعمال أخرى ،إضافة إلى قدرتها على التخييل و جعل المتلقّي يشارك الكاتب في عمله الروائي . لأن إحداث التوافق و التلاؤم بين المعاني و الموضوعات أثناء عملية الإبداع الروائي تتطلب كاتبا جيدا و مميزا ، حيث يتمتع بقدرات نفسية تؤهله بأن يرقى و يتميّز عن غيره من الناس ، هذه القوة هي القوة الحافظة ؛و القوة المائزة و القوة الصانعة .

و يذهب الفلاسفة المسلمون أن هذه القوى : «**تتدرج هذه القوى في تصاعد بداية بالقوى الحسية الظاهرة ، فالقوى الحسية الباطنية ، التي تبدأ بالحس المشترك ، فالمصورة (أو الخيال) ، فالمتخيلة ، فالوهم ، فالحافظة أو الذكر . فالقوة الناطقة العملية فالنظرية،**

1 – جان برنيس ، المخَّلة ،ص :105 .

* – يوجد في الإدراك ذاته سلوك تخيّلي .

2 – جابر عصفور ، الخيال المتعقل ، دراسة في النقد الايحائي ، مجلة الأقلام ، دار الجاحظ للنشر ، بغداد ، العدد 01 ، 1980 ،ص: 51 .

و تعتمد كل قوة من هذه القوى على ما تحقق القوة السابقة عليها من إدراك فتصبح كل منها معينة أو خادمة للأخر التي تترأسها »[1] . و يتضح أن القوة الحافظة هي احدى القوى الذهنية ؛ وظيفتها حفظ تلك الصور أو المدركات الحسية بعد أن غابت عن الإدراك الحسي و هو بذلك يقصد الخيال أو المصورة كما يسميها الفلاسفة المسلمون.

و على كل حال ، قدرة نفسية لا تقصر على حفظ تلك الصور منتظمة و مرتبة ، لكنها تتصرف في تلك المدركات المختزنة ، فتؤيد الكاتب بالمناسب منها لغرض الكتابة ، إذا يتم الكشف عن ماهيتها من خلال التفكير و إحالة الخاطر فيها و هو أمر لا يتسنى لجميع الكتاب ، لأن منهم من تعتكر خيالتهم فيستعمل – بسب عدم انتظام تلك الصور في ذهنه – صورا لا تناسب ما هو بصدد الحديث :«**فهذه القوة عنده لا تعني مجرد الذاكرة القادرة على استحضار المعاني و هي القوة المعينة للمتوهمة ، بل هي عنده قوة مركبة تدمج أعمال قوى النفس الباطنة جميعها و تقوم بوظائفها و لا يمكن فهمها إلا في ضوء هذا التركيب و الإدماج**»[2] .

إن حديث عن دور القوة الحافظة لا يعني انفصالها عن غيرها من القوى إنما عملها متكامل و التفصيل في ذكر وظائفها هو تحديد لما تقوم به حين تستشار الذاكرة ، فهي تشبه ناظم الجواهر؛ حيث يعلم موضع الجوهرة الملائمة فيأخذها ، و تضاف القوة المائزة إلى الحافظة في كونهما تتعلقان بمرحلة التفكير السردي ، إذ بواسطة هذه القوة يكون بإمكان الكاتب أن يختار الصورة المناسبة للموضوع المدروس فيه ، و كذلك التركيب المستعمل و الأسلوب المتبع حتى يتماشى مع الموضوع المنشود و هو تحقيق الاستجابة التخييلية .

1– ألفت كمال الروبي ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد) ، دار التنوير للطباعة و النشر ، د :ب ،2007 ، ط : 01 ، ص: 47 .

2 – فاطمة عبد الله الوهيبي ، نظرية المعنى ، ص : 213 .

و ممّا لا شك فيه ، الصورة ليست عنصرا مجمدا بل هي آثار تخييلية أي موضوعاً معتمداً يستحضر صورا لا تطابق واحدة منها ما نرغب في التعبير عنه لكنّها تقترب أكثر فأكثر من الغاية المنشودة . و الصورة التي تبدو لنا أكثر صحَّة من سواها هي التي نختارها ، و تكون لها قدرة جميع الاستحضاران التي بدت لنا كافية ، و لكن لا يكفي الاستحضار وحده ، إذ لا بدّ من الاختيار، و لا يكفي أن نبحث عن مجرّد أوجه شبه مع شيء أو شخص معيّنين .

هكذا ، يمكن القول بأن الاستحضار ليس انتشار سلسلة من التخيّلات الناقصة انتشارا مروحياً، بل هو بالأحرى: "**دعوة صورة لصورة أخرى بقصد إخصاب تدريجي للمعنى ، و دراسة الصورة في وظيفتها الجمالية هي التي تمكن من إدراك القوة الديناميَّة التي تشتمل عليها من ذاتها**"[1] .

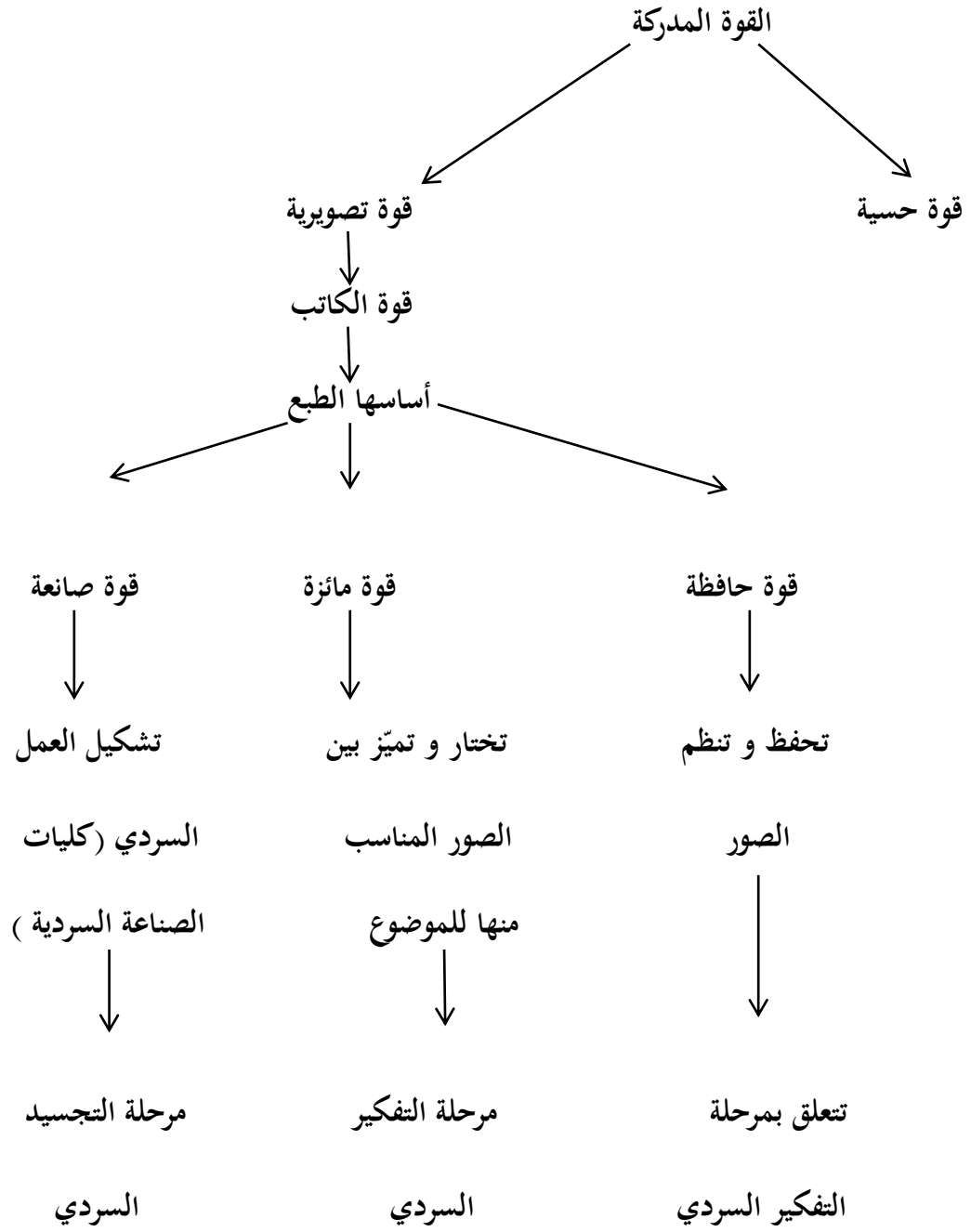
تتعاقب الصورة تعاقبا مستمرا يعبر عن تراخي حقيقي في القوة الفكرية ؛ بل هي دعوة باطنة حقيقيّة مليئة بالمعنى . إنها إحدى ثروات الفكر ، فالكاتب عندما يعثر على الصورة دقيقة ، خصبة يشعر بها القارئ لأن الصورة تجدّد الحياة النفسيّة كما يجدّدها الحدث .

فعملية الانتقاء و المفاصلة بين الصور ؛ و ما يتناسب منها مع الموضوع و الغرض الشيء ، و التعبير عنه ؛ عمل تقوم به هذه القوة الذهنية حيث يدل الكاتب على الأشياء الأكثر تعبيرا و انسجاما ، و لو لاها لحدث خلط و ارتباك في الصنع . فهذه القوة الصانعة تتولى عملية الإنشاء الفعلي للعمل السردي و ابداعه ، و ذلك بقيامها بتشكيل التراكيب و إسناد الألفاظ إلى بعضها البعض شكل يجعلها أكثر تعبيرا عن المعنى المراد[2] و انتقاء الأسلوب الذي يتماشى مع الموضوع ، أو بمعنى آخر إنجاز الشكل النهائي الذي تقدم عليه الرواية .

و مخطط آتي يقدم التشجير للقوى المدركة لدى الكاتب ،و توضح لنا الفكرة التي يقوم بها حبيب مونسي في انجاز عمله روائي :

1 – جان برنيس ، المخيّلة ، ص : 101 .

2 – ينظر ، فاطمة عبد الله الوهيبي ، نظرية المعنى ، ص : 213 .



تعد هذه القوى الثلاثة سواء ما تعلق منها بمرحلة التفكير السردي أو التجسيد للعمل ، فإن مونسي يقدم ضرورة توفرها في طبع السارد حتى يحكم بقوة الموهبة لديهْ ، هذه الأخيرة و رغم أهميتها فهي لا تكتفي منفردة لتشكيل الروائي جيد ، بل لا بد من الدربة و الممارسة لأنها تشحذ الطبع و تنميه .

إذاً ، الصورة بنوع خاص تحدّد العلاقات بين العاطفة و الذكاء بشكل جديد ، و ذلك بوصفها **"حياة نفسية كاملة "** تجدّد انطباعا عاطفيا إجماليا من الإدراكات المختلفة و تجعل تأكيد مطابقات يسبق الحكم المنطقي أمرا ممكنا . و من هذا القبيل تكون ينبوع ثروة بالنسبة إلى المفكر .

3.6 / علاقة المخيَّلة بالحس :

أثناء عملية المخيّلة نشعر بأننا أحرار ، و تبدو هذه الحريّة في إبداع العالم كما في الإبداع الجمالي . فالعالم يتجرّد عن الاختبار ليتصّور تركيبات ممكنة لظاهرات متباينة، و يتجرّد الفنان عن حياته الشخـــــصيّة ليصلا إلى " الإنسان الأزلي " في ما وراء ذاته[1] . و إذا لم تتحقق هذه الحريَّة التي هي شرط كل اختراع لن يكون أيّ عمل خلاّق .

يتبين لدى حبيب مونسي بأن المدركات الحسية هي أحد أبرز الأشياء المحققة للسردية ، لدورها المهم في عملية الحكي / المحاكاة – المثالية العليا في ابداع العمل السردي – و التي تؤدي فيما بعد إلى احداث التخييل الذي هو تأثر بصورة الواقع الذي يقدمه العمل السردي / الروائي . فالحس المشترك كما يطلق عليه الفلاسفة اسم الفنطاسيا كما سبق بيانه في مدخل هذا البحث يقوم بذات على الدور الذي تقوم به القوة المائزة عند مونسي .

تشكل المدركات الحسية المادة الخام التي تتشكل منها الصورة السردية ، و التي تكون المحاكاة الأداة الناقلة لها . حيث تعمل المخيلة على إعادة بلورة هذه الصورة و تركيبها في إنشاء صور جديدة تتلاءم و طبيعة الموضوع ،و تعبر عن نفسية الكاتب :«**فإذا كانت صورة الأشياء قد ارتسمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في الوجود و كانت للنفس قوة على معرفة ما تماثل منها و ما تناسب و ما تخالف و ما تضاد ، و بالجملة ما انتسب منها إلى الأخر ذاته ... أمكنها أن تركب من انتساب بعضها إلى البعض تركيبات على حد القضايا الواقعة في الوجود التي تقدم بالحس و المشاهدة . و بالجملة الإدراك من أي طريق كان أو التي لم تقع لكن النفس تتصور وقوعها لكون انتساب بعض أجزاء**

1 – جان برنيس ، المخيّلة ، ص :103 .

المعنى المؤلف على هذا الحد إلى بعض مقبولا في العقل ممكنا عنده وجوده ، و أن تنشئ على ذلك صورا شتى من ضروب المعاني »[1] .

يتمثل دور التخييل في ملاحظة نقاط التمايز بين الأشياء و الفروق الموجودة بينهما و كذلك ما تناسب و تماثل منها ، فدور التخييل لا يقتصر على اكتشاف نقاط الاختلاف و التشابه بين صور الأشياء المرتسمة في الذهن ، و لكن دوره يتجاوز ذلك إلى التركيب بينها و نسبة بعضها إلى بعض ، فقد تشابه تلك الصور المنشأ تلك الموجودة في الواقع لكنها لا تطابقها ، حيث تتباين التركيبات بين الصورة بحسب المقام و المقال الذي شكلت من أجله و الذي صنعت فيه ، لأن التخييل الفني لا يبنى الصور بحيث تطابق معطياتها الحسية ، بل إن التخييل لا يركب الصور من عدم خالص ، و إنما بالأحرى أن يقال إنه يعدم الأصل العياني بتغيبه ، و لا يعنى هذا الغياب أن ننصرف عن المعطى الحسي لأننا مطالبون من خلال الصور التعرف على الكيفية التي يدرك بها الكاتب الأشياء ، و ذلك بالمقارنة بين الدلالات و المعاني من أجل أن نقع على رابطة بين أشكال الوجود التي تدخل عند التعبير في نسيج لغوي[2] .

فالعملية السردية لا تخرج في الصور المعتمدة في تشكيل الحكي السردي عن المعطى الحسي ، و لا يمكن تجاهل ما هو موجود ، لكن التخييل يعطي للكاتب حرية في تشكيل صورة جديدة للواقع تعبير عن رؤية له فتمزج معطيات الذات بمعطيات الحس لتشكيل واقع جديد يتلاءم و الموضوع المعبر عنه في عمل السردي .

و هكذا ، فإن التخييل هو الرابط بين الوجود الحسي و الوجود الذهني للمدركات من خلال التشكيل المختلف للصور . و الرمزية الثقافة التي تفرِّغ و تؤكد و تمحو أو تكتب قوى التماسك التي تنشِّط المواقف النفسية الوظائفية ، حيث :«**إن البحث عن التراكيب ليس له معنى و قيمة في إلا إذا وضعناه علاقة متناعمة مع مختلف مجالات الواقع بهدف الوصول إلى نوع من**

1 – حازم القرطاجني منهاج البلغاء ... ، ص:38 – 39 .

2 – عاطف جودة نصر ، الخيال مفهومه و وظائفه ، ص : 217 .

الحصيلة الكلية»[1] .فالعنصر التركيب هو الصلة المتبادلة التي يقيمها أفراد الجماعة فيما يتهم بشكل تأسيسي و هذا ما يسمه " **بياجيه** " بـ: "**عالم الرسوم الخيالية العاطفية** " لأن الرسم الخيالي هو تصور وسيط بين المعنى المجرّد و الإدراك .

أيًّا ما يكّن الشأن ، إن اتحاد أقطاب الأنتروبولوجيا سواء السيكولوجية منها أو الثقافية أو الاجتماعية تقدم نظاما واسعا من التوازن ، و فيه يظهر الخيال الرمزي كنظام من " قوة التماسك " أي تتوازن الصورة الرمزية مع بعضها البعض بدقة تقريبا بشكل شامل حسب تماسك المجتمعات ، و أيضا حسب درجة اندماج الأفراد في المجموعة ، و هذا ما كشف عنه بول ريكور قائلا: «**إنّ لازمة التعددية الدينامية و ثبات المخيّلة ذات القطبين هي الترابط المنطقي للترميزيات** »[1] .

هكذا ، يتبدى ممّا سلف ،لا توجد مجتمعات دون فنانين و دون قيم ، لذلك فإن الأمر بالنسبة للإنسان هو ' **بعد النداء و الأمل**' الذي يتفوق على الكشف أو الهداية و الهداية الشاملة .لأن مهمة العامة للخيال هي "**إنكار السلبي أخلاقيا** " فهو يشكل نشاط جدالياً حتى للروح ، فالخيال له مستويين ؛ الأول على مستوى " **المعنى الحقيقي** " للصورة التي هي تقليد للإحساس ، و الثانية على مستوى الكلمة المألوفة في معجم يرسم دائما " **المعنى المجازي** " .

و هكذا ، يستمد الكاتب عن طريق العقل معاينه من مستويات الثقافة ، أي مستوى من التصورات الذي يتجلى في اللغة و الكلام الفني و الأساليب الجمالية و أنظمة المعرفة و خاصة الأساطير الدينية . فالثقافة على حدّ تعبير كلود ليفي ستروس :«**تأتي في مقدمتها اللغة و قواعد الزوابع ، العلاقات الاقتصادية و الفن و العلم و الدين**»[2] . فوجود هذه المستويات الثقافة تساعد الكاتب في التعبير عن الموضوع المراد و اختيار المناسب لما تتضمنه الصناعة الروائية .

1- ينظر ، جيلبير دوران ، الخيال الرمزي ،ص: 93 .

2 – نقلا عن ، جيلبير دوران ، الخيال الرمزي ،ص: 105 .

و يمكن من صناعة النص – الروائي – فهم إحالة الاضراب*، لأن إحالة الاضراب 'هي من أبرز أنواع الإحالات في تأدية وظيفة الزحزحة الدلالية التي هي وجه من وجوه التحويل التي تقوم بها ألية الإحالة'[1] .

إن إمكانية اقتباس المعاني في صناعة العمل الفني يخضعها الكاتب لما يتناسب و الموضوع الذي يريد انجازه ، لكن هذه المعاني تعبر عن مشاعره و حالته النفسية ، حتى يجيء عمله متجانسا مع طبيعة العمل الإبداعي ، التي تزيد من جمالية العمل الفني و تخييلته .

نصل إلى القول ، إن الدور الذي تقوم به المتخيّلة في تشكيل عناصر الصور السردية ، و بعثها الجمالي في تلك المعطيات المستمدة من الواقع ؛هذا من خلال إخضاعها لتجاربه الشخصية ، بغية تقديمها في شكل جديد و مبتكر . و هو أمر يجعلنا نوقر أن عملية التخيِّليَّة هي قوام لشعرية الأثر الأدبي ، و ينتج عنها تحريك انفعالات المتلقي و دفعه لاتخاذ وقفة سلوكية لما يتخيله العمل المقدم من الحكي .

إذاً ، إلى حد الآن ، كما هو واضح ؛ يبرز الدور الحقيقي للوظيفة التخيِّليَّة عند الإبداع الفكري أو العمليّ ، سواء في الاختراع أو في الفهم أو في العمل . لأن الأفكار عندما تتحد تسعى إلى أن يحيا بعضها البعض الأخر . فالمخيَّلة هي الاختبار الذهني يتوجَّه فيه الذهن نحو ارتقاب مقاربات أو استبعادات يستطيع استشعارها الكاتب قبل أن يبرزها . فهي على حدِّ تعبير بعض علماء النفس: «**شبيهة بالحياة العاطفية الوجدانية و هذا ما يجعلها شكلا من أشكال المعرفة**»[2] .

و عليه ، ليس من المستحيل أن يكون بين الأفكار تجاذب أو تنافر ،صداقة أو عداوة ، و أن ينظم استحضار الصور عن طريق هذه القوة البدائية ، و أن يكون تمثيلا مسبقا للعلاقات المنطقيَّة و لردَّات الفعل التكيّفيَّة المستقبلة .

* – التعبير عن المعنى المعروف بعبارة جديد للوصول إلى إحالة أكثر اتساع لإظهار جمالية العمل / أثر الفني .

1 – فاطمة عبد الله الوهيبي ، نظرية المعنى ، ص :152 .

2 – جان برنيس ، المخيّلة ، ص : 107 .

و ممّا لا ريب فيه ، إن المخيّلة تمثل الحياة النفسيَّة بمجملها و بكل ما فيها من ديناميَّة موجَّهة نحو الممكن و أحياناً نحو ما هو وهمي .

4.6 / علاقة المخيَّلة بالمحاكاة التشبيهية و قوة التشبيه :

تطمح النفوس دائما إلى عقد مقاربات بين الأشياء ، قد لا تشترك في شبه لكن تربطها علاقة تشابه في نفس الكاتب . لذلك يعتمد الكاتب للربط بينها بخيط نفسي رفيع و متين . و التماثل بين حدى الصورة التشبيهية كما نعنيه هو التماثل الممكن الذي يهيئه انفعال الكاتب ، و الجمل و المعاني الممكنة تعني أن الصورة تحدث هذا التماثل بطريقة تأليف العناصر المنتظرة تأليفاً منسجماً و معبراً[1] .

فالتأليف بين الصور عن طريق الحس ، أمر يقوم به التخييل ليشكل منها صورة مبتكرة تخدم الموضوع السردي أكثر تعبيرا عن ما تصبوا إليه النفوس ، فتتعلق بها و تنفعل لما تدعوا إليه ؛ فالتخييل هو الأساس الذي يعتمد عليه الكاتب في إحداث التأثير النفسي في المتلقي .

تتم عملية التخييل عندما يراعي الكاتب الجو النفسي للتشبيه ، فيحاكي الشيء بما يقصد إمالة النفس إليه: «**فإذا قصدت محاكاة هيئة بهيئة لم تلتفت إلى تفاوت ما بين الواحد و الأخر في المقدار ، و لا تباين ما بينهما في اللون ، و لذلك استحسن تشبيه ...فالمحاكاة إنما تعلقت تعلقت بالهيئة لا بالمقدار ، و على هذا حمل تشبه العصا بالجان ، و هو حية صغيرة كثيرة الهيج و الحركة بعد تشبيهها بالثعبان المبين لأن المقصود في التشبيه محاكاة هيئة الحركة و ليس المقصود محاكاة مقدار هذا بمقدار ذلك** »[2] .

من شروط عملية الحكي المناسبة بين الشيء و ما يحاكي به بأن لا يكون بينهما تفوت ، إذ لا بدّ أن يحاكي الشيء بما هو من مقداره و لونه و هيئته . لكن إذا اختصت محاكاة الشيء

1– عبد القادر الرباعي ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، المؤسسة الغربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط:02 ، 1999 ، ص ، 203 .

2 – حازم القرطاجني منهاج البلغاء ... ، ص: 114 .

بأحد أجزائه فلا أهمية لحدوث تباين في الأجزاء الأخرى. و من ذلك قوله تعالى : ﴿**وَ أَنْ أَلْقِ عَصَاكَ فَلَمَّا رَءَاهَا تَهْتَزُّ كَأَنَّهَا جَآنٌّ مُدْبِرًا وَلَمْ يُعَقِّبْ يَا مُوسَى أَقْبِلْ وَلاَ تَخَفْ إِنَّكَ مِنَ الْأَمِنِينَ**﴾[1] و قوله أيضاً : ﴿ **فَأَلْقَى عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعْبَانٌ مُّبِينٌ**﴾[2] .فقد تم تشبيه العصا بالجان(✶) من جهة الحركة ، و في الآية الثانية شبهت العصا بالثعبان الضخم في طريقة الحركة ، إن الموقف الصعب جعل سيدنا موسى يذهل و يخاف عندما ألقى عصاه و رآها تتحرك ، فيخيل له و كأنها جان ، فذا التشبيه في قوله عز و جل و ربطه بين العصا و الجان لم يأت لوجود شبه شكلي أو ظاهري بينهما ، و إنما الشبه مَكِمَنَهُ مماثلة في جزء من المحاكي و هو طريقة الحركة . فهذه المحاكاة هي لشيء عرضي لا علاقة لها بالمقدار و اللون .

لقد تم ربط العصا في سورة الشعراء بصورة الثعبان العظيم الضخم . فالشبه بين المحاكي و المحاكي به يتمثل في الهيئة ، و بالتالي فإن المحاكاة الجزئية التي تتركز على بعض أجزاء الشيء المحاكي ليس المقصود بها تطابق الصورتين ، فالتباين بين العصا و الجان و الثعبان المبين أمر قائم ؛ لكن التركيز كان على هيئة الحركة لا مقدار بمقدار .

إن تفصيل في شأن المحاكاة و شروطها و كيفياتها و راءها دافع هو وضع قوانين و أسس للعملية السردية ، و خدمة المحاكاة للغاية الأساسية من الصناعة الروائية و هي التخييل ، فحتى يتحقق ذلك لا بدّ من مراعاة حسن المحاكاة وفق ما وضع من شروط وجب على الكاتب الالتزام بها . وهذا ما نجده في ابداع الخيالي لدى مونسي في رواياته ، حيث حاول أن يقدم لنا فلسفة للبلاغة و تأصيلا عقليا لقواعدها يجمع بين التقسيم العقلي و الذوق الوجداني في تآلف فريد . و هكذا استطاع مونسي بذكائه و فطنته أن يقدم إضافات معتبرة تتلاءم و الروايات العربية مما ينم عن ذكاء و فطنة في فهم الأمور و التعامل معها .

---

2 – سورة القصص ، الآية (31) .

3 – سورة الشعراء ، الآية (32) .

✶ – حية صغيرة ، كثيرة الهيج و الحركة .

تتعدد أساليب الكتاب و طرق تناولهم للمعنى و من ثمة تختلف و تتفاوت تلك اللوحات و الصور التي يرسمها الكتاب من كاتب إلى الأخر ، و عند الكاتب ذاته بحسب الموضوع الذي يتطرق له ، و ذلك من ناحية فقر الصورة أو غناها ، و وضوح الدلالة فيها أو تعقيدها و التكلف فيها إلى غير ذلك ؛ممّا فيه تعبير عما تجيش به نفوسنا ،و تجسيد لما يدور في الذهن من معاني.

تتكون قوة التشبيه في صناعة الرواية بين الموضوع السردي الذي تتركب منه الرواية و ربط الألفاظ و المعاني و جماليتها مع حسن التركيب فيها و إسناد بعضها إلى بعض حيث تلاءم مع الموضوع السردي في الرواية ، فيقدم لنا رواية منسجمة الجمال و الحسن ؛لذلك يقوم التشبيه بدور مهم في جمال النص ؛أين تبرز براعة الخيال و دوره الكبير في جمال الصورة .

يعد التحكم في هذه الألية أمر مهم للزيادة من جمالية العمل السردي و قدرته التأثيرية في المتلقي هذه القوة تتفاوت عند الكاتب:« **فمنهم من له قوة على التشبيه في جميع كلامه أو أكثره ، و منهم من لا ينسحب تأثير تلك القوة على جميع كلامه و لا أكثره بل يكون ذلك في بعضه** »[1] قوة التشبيه أنر متفاوت بين الكتاب بحسب مقدرتهم الفنية ، و تحكمهم في وسائل هذه الصناعة المختلفة ، و يأتي على رأسها الخيال و ما يتمتع به من حرية ، و سعة في إبداع الصورة فإذا كانت هذه القوة التشبيهية أمرا داخلا في طبيعة الكاتب وشعريته فإنها ستظهر في مختلف أعماله الفنية ، فقوة الكاتب تظهر في تكوين نصوص أكثر روائية من غيرها و أحسن تخييلا من أخرى .

تعد القوة التشبيهية هي قوة نفسية تنمو و تتطور ، حيث تسقلها التجربة و كثرة الممارسة ، فيكون للطبع دفعا كبيرا لها على أن تشحذ و يحسن استغلالها ، فهي قوة غير مهيئة لجميع الناس أو الكتاب بصفة أدق حتى مع السعي لتحصيلها :«**إن قوة التشبيه هذه طاقة نفسية تتولد في صاحبها ، و تنمو بنمو فكره و قريحته ، و عن طريق هذه القوة النفسية التي تتجدد ، و تقوى يستطيع صاحبها ...أن يلتفت إلى بعض مناحي المحبين في شكواهم ... فيحضر**

1 – حازم القرطاجني منهاج البلغاء ... ، ص: 342 .

الأديب في خاطره هذا النوع اللطيف الأسلوب ... و عن طريق فكره و خياله يستبين الطريق التي من أجلها حسنا»[1] .

فالقوة على التشبيه أمر تؤدي فيه المحاكاة دورا فاعلا حيث تمد الكاتب بتلك الصورة الموجودة في الواقع و المدركة بالحس لتكون مادة أساسية يعتمدها الأديب في تشكيل صوره حيث يستحضر في ذهنه تلك الصور ليعيد فيها النظر لتقديمها في شكل مخالف و جديد للخيال هو الدور الرئيسي فيها ، حيث يرتقي بتلك الصورة الموجودة في الذهن إلى مستوى أعلى من المألوف و يبعث الجمال فيها بجعلها أكثر فنية ، مما يبعث على الرضا لدى القارئ و الالتذاذ بما يقرأ .

و في أخير ، إذا لم يكن للكاتب قوة على التشبيه و لم يعينه طبعه على هذا النحو في التشكيل الصورة السردية فإنه سيجد العون في النصوص السردية الأخرى ، حيث يتمكن بفضل حفظ النصوص و التدرب و الممارسة من أن تولد له هذه القوة النفسية ،و لعل هذا أحد الأسباب الوجيهة التي جعلت العديد من الكتاب يقدمون لنا أعمال ابداعية ذات الأثر الفني ؛ يتلذذ به القراء .

5.6 / الأثر النفسي في الصورة السردية :

أكثر ما يجلب المتلقي و يجعله يتلذذ بالمحاكاة هو حسن المناسبة بين الصورة و ما يحاكيها ، ليبلغ التأثيرية ذروتها في جذب القارئ من خلال ما تتضمنه من التعجيب و استغراب ، حيث يرتبطان بقدرة الحكي على تحريك نفوس المتلقين و جعلها تستجيب بالبسط أو القبض .

إن تعود النفس على التخيّل و إعجابها الشديد به جعلها تنفعل لما يقدم له ، بحيث تشعر باللذة و المتعة لقراءة تلك الأعمال الروائية ، فإن ذلك الانفعال هو انفعال نفسي تأثري ، لذلك فإن التخيّل المترتب عن المحاكاة قد قامت فيه هذه الأخيرة على ما هو موجود في الواقع أو الممكن الحدوث ؛ينتج عنه التأثر و من ثمة الانفعال بالقـــــبول أو الرفض . فيتم لوجود المحاكاة و براعة

1 – عامر فتحي أحمد ، من قضايا التراث العربي (دراسة نصية نقدية تحليلية مقارنة الشعر و الشاعر) ، مؤسسة المعارف للطباعة و النشر ، 1985، ص : 400، Pdf .

الإبداع فيها ، فمن اِلتذاذ النفوس بالتخيّل أن الصورة بلغت الغاية القصوى من الشبه بما هي أمثلة له ، فيكون موقعها من النفوس مستلذاً لا لأنها حسنة بل لأنها حسنة المحاكاة لما حوكيّ بها عند مقايستها بالتخيّل[1] .

فالتذاذ النفس بالحكي أمر لا يتسبب فيه كون الشيء المحاكي جميلا و لكن ذلك عائد إلى براعة الكاتب في تصور الشيء المحاكي و بعث الجمال فيه و تقديمه في شكل مبتكر ، فجمال الصورة المنقوشة لا يعود إلى جمال الشيء و لكن لجمال و روعة تصوير ذلك الشبه ، لأن :«**الحدث الجمالي هو نشاط مشترك أو فلنقل هو حدث يقع بين قطبين الأول القائل و الثاني المقول له ، و هي عملية متحركة متوازنة و لذلك فقوى الابداع تحتاج إلى قوى مقابلة و استعداد مماثل ، حيث الاستعداد لدى المقول له أمر مهم ولازم ليتحرك للأقوال المخيّلة** »[2] .

فحدوث التأثر النفسي الذي يؤدي إلى الانفعال أمر متوقف من جهة على براعة الأديب و قدرته على التصوير و المحاكاة ، و لكنها في الوقت نفسه متصلة ببراعة المتلقي و استعداده للتلقي و لتقبل ما يعرض عليه مما يعطي له حسا تذوقياً يجعله يحكم بالجودة العمل الفني أو رفضه، و من ثم يحدث التأثر الذي يقود إلى التخييل و الشعور باللذة التي يترتب عنها اتخاذ وقفة سلوكية معينة .

حسن المحاكاة و الاهتمام بجمال الصورة المشكلة لا يكفي لتحقيق الاثر ؛بل يستدعي أيضاً اللغة و طريقة تأليفها في حسن المحاكاة ، و جعلها تقع موقعا حسنا من النفس .فاللغة لها قوالب تصب فيها المعاني لتنتقل من الوجود الذهني إلى الوجود العيني ، لأن حسن انتقاء العبارة الملائمة و البراعة في نظمها و تأليفها مع غيرها أمراً يأسر النفس و يعلق بها . لقد عبر "بول ريكور " أنّ كل صورة تملك ثلاثة أبعاد ملموسة فهي في الوقت نفسه **"عالمية"** أي يقتبس الأديب رسمه

1 – ينظر ، حازم القرطاجني منهاج البلغاء ... ، ص: 116 .

2 – فاطمة عبد الله الوهيبي ، نظرية المعنى ، ص :235 .

بسخاء من العالم المحيط بنا بشكل جيد ، و هي "**حُلْمي**" أي يتأصل في الذكريات ، في الحركات التي تنبعث من أحلامنا و تكوِّن بشكل جيد العجيبة المادية ليسِّرَتنَا الخاصة جدا ، و أخيرا هي " **شاعرية** " أي أن الصورة تستدعي و تطلب اللغة الأكثر غزارة ، إذا الأكثر مادية فهي الجزء الخفي الدقيق عن الوصف الذي يجعل الصورة عالما من التصورات غير المباشرة و من الدواليل المجازية التي تشكل نوعا منطقيا مستقلا تماما[1] .

من ذلك ، و بعبارة أخرى ، فالمعنى يقوم في الذهن بعدة طرق ؛ فقد يقوم في الفكر عن طريق التذكر ، أو قد يوحي المعنى بإشارة ، أو قد تتلقى النفس المعنى في عبارة مستقبحة أو عن طريق المحاكاة فتستعمل عبارة موحية حسنة التراكيب و التأليف تضمن انفعال المتلقي و تحرك مشاعره رضا و استحسانا لما يقرأ .

إن انتقاء أفضل العبارات و أحسنها و إسنادها إلى غيرها في شكل منسجم تتطلب فيه تلك الأجزاء ، هو أمر يريد من تأثيرية الحكي الروائي و إفصاحه عن المعنى المطلوب ، فحسن محاكاة الشيء المدرك و التدقيق في تصوير أجزائه المكونة يجعل المحاكاة في أحسن صورها ، حيث ترسم تلك الصورة في الذهن على شكل مواقف لصورتها في الواقع ، مما يزيد من تعبيرية الصورة المرسومة و يعمق مكانتها من النفس ، فاللغة الحكي ترقى من حيث الاستعمال عن العادية .

لذا فإن: «**الصورة الشعرية هي انبثاق من اللغة ، فهي على الدوام تعلو قليلا عن لغة التواصل العادية ، لهذا حين نعيش الأشعار التي نقرأها فإننا نعيش تجربة الانبثاق المنعشة...حيث تبدو الحياة مرئية عبر حيوية اللغة المنبثقة**»[2] .إن المحاكاة الأديب للواقع من خلال عمله السردي تجعله ينقل لنا الواقع بصورة جديدة و مميزة ، تؤدي فيه اللغة الدور المحوري ، حيث تتجاوز و تعبيراتها المعنى السطحي لتعبير عن معاني ضمنية ؛أو كما يطلق عليها عبد القاهر الجرجاني" معنى المعنى" لتصور لنا الواقع في أشكال مختلفة و متباينة باختلاف الموضوع و طريقة تسلسل و تركيب الأفكار و العبارات . فطريقة تصوير المعنى و مدى براعة الأديب في تشكيله و طريقته في التعبير ؛يزيد من جودة حكي تأثيرية في صناعة الرواية .

---

1 – ينظر، جيلبير دوران ، الخيال الرمزي ،ص:11 .

2 – جاستون باشلار ، جماليات المكان ، ترجمة : غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط: 04 ، 1996 ، ص : 25 .

كما يساهم أيضا ، استعداد المتلقي لتقبل ما يرمي إليه العمل و التأثل به بوصفه شريكا مهما في العملية الإبداعية و عنصرا لا غنى عنه فيها ، لأن دوره لا يقل أهمية عن دور الكاتب و يكون هذا الاستعداد بأن يكون للمتلقي ميولاً ، و أن تكون نفسه مستعدة لقبول ما يقدمه الكاتب أو لاعتقاده ضرورة الاستجابة له ، و مما وافق ميول المتلقي و أهواءه ، فيكون هذا الاستعداد بمثابة العقد الذي يربط الكاتب بالمتلقي ، حيث هو عقد يتضمن وجود القارئ يستقبل الحكي :«**حسب الاستعدادات متماثلة أو متشابهة ، من حيث الالتذاذ بالتخييل و مناسبته للطبيعة و تجاوبه مع حاجات النفس الجمالية و يستسلم لأثره و تأثيره الجمالي و يترك نفسه تستجيب لسلطة الجمال في الحكي و تتأثر لمقتضاه عبر عملية استلاب الجمالي** »[1] .

يتمثل هذا الاستعداد في بداية الأمر في معرفة المتلقي للموضوع ، بوصفه الأرضية تمهيد لإبلاغ العمل السردي ، و وصوله للمتلقي بالشكل المرجو . و من ثم يتحدد نوع الاستجابة الحاصلة و درجتها و هذا بوصف المتلقي مبدعاً ثانٍ و ليس مستهلكا يقتصر دوره على استقبال العمل و الاستجابة له ، فعملية التلقي عملية واعية لها مبرراتها .

نستنتج ممّا سبق ، يقوم عمل المخيّلة بكليَّته على هذه المقاربة الفورية و المسبوقة بتفكير في آن واحد . فالمخيّلة التي تعمل في نطاق الممكن لا تتوقف أمام التغيّر ، و تتصوّر المراحل الوسيطة التي تؤمن لها البراهين التي تستشعرها على الوحدة الحقيقية في الطبيعة عن خلال الظاهرات المتعددة ، و هذا النوع من استشعار العاطفي تدخله الحماسة و التنبؤ التعاطفيِّ .

تظل الصورة في ذاتها عاجزة أن تصبح موضوعيّة لأنها تظل بحاجة إلى "**اكتساح المكان**"[2] فتصطدم بعقبة صورة أخرى لكي تكون ثمّة هلوسة ، أي لتصبح الصورة موضوعيّة يجب أن يُعطيها الإحساس صفة جسميّة ، و هذا يحدث عن طريق الإحساسات اللمسيّة أو الحركيّة الحاصلة عن المحيط :«**فالعناصر الحسِّيَّة تندمج في الصورة و تساعد على تموضعها ...لو كان صاحب الهلوسة البصريّة أو السمعية لا يرى صورا و لا يسمع أصواتا في إطار هذا العالم المكانّي الذي تثبت له حقيقته في الأن ذاته إحساساته اللمسيّة و الحركيّة و الباطنية لما**

1 – فاطمة عبد الله الوهيبي ، نظرية المعنى ، ص : 236 .

2 – جان برنيس ، المخيّلة ، ص :43 .

كانت لديه هلوسة بل نوع من حلم اليقظة و لما أعطته الصورة شعوراً بالواقع بل أخرجته منه»[1] .

الاحساس قابل للتموضع ، فالمكان و القرب و البعد و وضع الاشياء بعضها بالنسبة إلى بعض تتعيّن وفق المعطيات الحسيّة عن طريق النظر و اللمس و عن طريق الإحساسات الحركيّة . أما الصورة فلا علاقة لها مطلقا بالمكان لذلك لوحظ أننّا إذا تصورنا مكانا فيه أشياء مختلفة لا نبالي بأوضاع هذه الأشياء بالنسبة بعضها إلى بعض ؛لكن في الادراك فلا نستطيع تغيير الأمكنة " **فالمصورة لا تبالي بالأبعاد المكانيّة"**[2] .

فالإحساس و الصورة شيئان مختلفان و لا يمكن أن تكون الصورة نسخة عن الشيء في غيابه و عندما تستحضر الصورة لا تكون مثالا للإحساس . و هكذا يمكن القول؛ تكمن إصالة الوظيفة التخيِّليَّة في انصهار بين الذهن و العاطفة ، أي نفترض تعاون الحياة النفسِّيَّة بكاملها .

7. التصنيف الروائي :

تعد الإسهامات المتعلقة بنظرية الروّاية فكرة تحمل في فحواها تأكيد على صعوبة وضع الرّواية في خانة معينّة لأن ما نرمي إليه في هذه الدراسة هو أن نقدم نوعاً من الإدراك الوعي لعناصر الرواية، إذ يتعيّن على المرء أن يقرأها قراءة أعمق فهمًا وأكثر ثراءً . فالرواية جنس من أجناس الأدبية ، حيث يصعب وصفها أو تعريفها تعريفًا جامعًا مانعًا لأنه :«**كما كانت تعريفات الروّاية متنوعة متضاربة متعدّدة المنطلقات و المقاييس كانت التصانيف كذلك** »[3] فدخلنا لهذه الدراسة هو الفروق المتعلقة بالشكل الروائي أي كيف يقودنا الشكل إلى ما ينبغي أن ننشده من الرواية ؟ .

1.7- آليات و طرق تصنيف النص الروائي :

الأنماط الروائية مختلفة ،يتضح ذلك من خلال تحديد نوع الرواية ؛كما يجب وضع تقيما جيدا لنوع القصة التي تعالجها الرواية ، فبعض الروايات يكون اهتمامها منصبا على النمط العقلي

1 – المرجع السّابق ، ص : 43 .

2 – نقلا عن ، جان برنيس ، المخيّلة ، ص : 42 .

3 – مجموعة من المؤلفين ، معجم السرديات ، إشراف محمد القاضي ، دار محمد للنشر ، تونس ، ط: 01 ، 2010 ، ص:136 .

و الشعور لشخص ما .. و في روايات أخرى ينصرف الاهتمام إلى الطبيعة الخاصة بمجتمع ما ، أو العناية بفكرة فلسفية مجردة . و هناك روايات واقعية حيث تبلغ الشخصيات فيها درجة من التعقيد تؤهلهم لأن يكونوا شبيهين بالأشخاص الحقيقين في الحياة من حولنا ، و ثمة روايات تركز على العالم الداخلي الذي يبدو خارقا للطبيعة .

و هكذا علينا أن نعرف صيغة الرواية أو نمطها الخاص حتى نستبين المدخل المناسب لتفسيرها و ذلك من خلال تتبعنا محتوى الرواية و الطريقة التي نسجت بها ، نتنبأ بما تحققه من غايات و تثيره من اهتمامات .

تتميّز التصنيفات الروائية بكثرة الاختلافات في النظر إلى الروّاية انطلاقا مع " جورج لوكاتش G.lukàcs " مروراً " بجولدمان L. goldman " و " ياختين M. bakhtine " و"مشال بيتور Michel butir " ؛وصولا إلى تأثير الرواية العربية بكل ذلك . فالرواية إنها الجنس التعبيريّ الأكثر قدرة على استثمّار منجزات مختلف الأشكال الأدبية و المعرفية لأنَّ :« **تصنيف الرواية إلى أجناس روائية فرعية يُعَدُّ إجراءً منهجياً هدفه السعي إلى محاصرة التنوُّع الكبير الذي تتَّسِمْ به الروايات و ضبط ضروب الاختلاف بينها بتقسيم النصوص مجموعات صغرى...**»[1] .

و هذا ما يدفعنا إلى تصنيف الروّاية إلى أنواع ثم إلى أنواع روائية فرعية ، و بالتالي ينتج عن هذه الروايات أنواع كثيرة من التصنيفات[2] نذكر منها :

1. **التَّصنيف المضموني**: و يعتمد اساسا على الموضوع أو المحتوى أو التيمة .
2. **التَّصنيف الهـرمي** : و يتميَّز بالانتقال من العام إلى الخاص .
3. **التَّصنيف الإحصائي**: و هدفه وضع قائمة تحدّد الأنواع الموجودة .

1- مجموعة من المؤلفين ، معجم السرديات ، ص: 136 .

2 – ينظر، فتيحة عبد الله ، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي ، مجلة علامات في النقد ، النادي الأدبي الثقافي بجَّدة ، ج :55 ، مجلد 14 ، ص : 354 وَ مجموعة من المؤلفين ، معجم السرديات ، ص: 132.

4.**التَّصنيف الانتقائي التحليلي** : و يقوم على إجراء مقارنة بين الأنواع المتقاربة بُغية رصد أوجه التشابه و الاختلاف بينها .

5.**التَّصنيف التأسيسي** : و نجده عند جيرار جينت و تودوروف ، و أساسه مناقشة السائدة من التّصنيفات سعيا إلى اقتراح تصنيف جديد .

6 .**التَّصنيف من وجهة نظر التلقي** .

7.**التَّصنيف التركيبي** : يجمع نوعين أو أكثر في صنف أو اتجاه واحد مثل الرواية السير ذاتية.

8.**التَّصنيف الجغرافي أو الإقليمي** .

9.**التَّصنيف الزماني أو التحقي** .

و من دون شكٍ، إن الاختلاف طرائق النظر إلى الرواية و التعامل معها لا يعد نقصا تاما ، لأنه إذا :«**سلكنا إلى جميع الروايات مدخلا واحدا ، متوقعين أن يكون الاهتمام منصبًّا على أشياء محدّدة في كل مرّة . فلسوف نجد أنفسنا مستغرقين فيما لا طائل من ورائه**»[1].و هذا ما يتنافى مع طبيعة الرواية التي تميل إلى إقامة روابط كثيرة مع الأجناس الأدبية الأخرى و أيضا مع ألوان المعرفة الإنسانية مثل التاريخ .

و بطبيعة الحال ؛ تختلف الأنواع الروائية و الأنواع الروائية الفرعية و هذا باختلاف طرائق التصنيف و المعايير المعتمدة ، و من هنا يمكن القول إن معوقات تصنيف الأجناس الأدبية هي نفسها معوقات النص الروائي[2] ؛ و ذلك على النحو الآتي :

- 1/ الوفرة الكمية للنصوص الروائية .
- 2/ تفرّد بعض الأعمال و عدم قابليتها التّصنيف وفق المتعارف عليه .
- 3/ خرق الأدب المعاصر بصفة عامة للسائد و سعيُه الواسع لاختراق الجديد (معياري) .

1 – روجر . ب هينكل ، قراءة الرّواية (مدخل إلى تقنيات التفسير)، ترجمة :صلاح رزق ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع – القاهرة ، د:ط ، 2005 ، ص : 75 .

2– ينظر ، فتيحة عبد الله ، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي ،ص : 353 - 355.

ـ 4/ تعدّد المقاييس المتَّعبة في التّصنيف و اختلافها .

ـ 5/ استحالة إقامة نظرية أجناسية بمقاييس دقيقة لأنَّ ذلك يتعارض و خصوصية الأدب .

و هكذا نصل إلى ، أن الأنواع الروائية كثيرة و متعددة و ذلك يتعدُّد الدارسين و تعدد منطلقاتهم و ما يعتمدون علية من المعايير و الأهداف التي يودون تحقيقها . و لإيضاح ذلك سنعرض جملة من أنواع الروائية في بعض المعاجم العربية ، نذكر منها " **معجم السرديات** " للناقد التونسي محمد القاضي و " **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة** " لسعيد علوش و كذلك " **معجم المصطلحات الأدبية** " لإبراهيم فتحي .

يقدِّم لنا معجم السرديات قائمة عن مصطلح الرواية ؛و يضمُّ عشرين نوعا روائيا[1] و نذكر ذلك كالآتي ؛ مع ذكر كل نوع التّصنيف أمام النوع الروائي و ذلك للفصل بين التصنيف و النوع الروائي:

1. رواية استباق و يقصد بها رواية الخيال العلمي Roman d'anticidatio (المضمون) .
2. رواية تربوية Roman pédagogique (المضمون) .
3. رواية أطروحة Roman à thése (المضمون) .
4. رواية تاريخية Roman historique (المضمون) .
5. رواية بوليسية Roman policier (المضمون) .
6. رواية تعلم / رواية التربية / رواية التكوين Roman dàpprentissage (المضمون) .
7. رواية سوداء Roman noir و هي فرع من رواية المغامرات (المضمون) .
8. رواية فلسفية Roman philosophique (المضمون) .
9. رواية رعويةRoman pastoral (المضمون) .
10. رواية ذات أدراج Roman à tiroirs (المضمون الشكلّ) .

1– ينظر ، مجموعة من المؤلفين ، معجم السرديات ، ص:207 – 229 .

11. رواية شطارRoman picaresque (المضمون الشكلّ) .
12. روايـة مغـامرات Roman d'aventure و يعـد السـفر هـو قيمـة قـارة (المضمون الشكلّ) .
13. رواية وثائقية Roman document (المضمون الشكلّ) .
14. رواية ترسلية Roman épistolaire (تركيبي) .
15. رواية سير ذاتية Roman Autobiographique يجب توفير ميثاق سير ذاتي(تركيبي) .
16. رواية سيرية Roman biographique/ رواية شخصية Roman personnel / تخييل ذاتي Roman Autofition لا يجب توفير ميثاق السير ذاتي في هذا النوع (تركيبي شكلي) .
17. رواية قصيرة Roman Novella (شكلي ، كمي) .
18. رواية نَهْرِ Roman Fleuve (كمي صرف) .
19. رواية عتيقة Roman Antique (زماني / تحقيبي)
20. رواية مسلسلة Roman Feuilletion يكون تصنيف أساسه الطريقة التي نشر بها(العمل) .

بينمـا يتضـمن " معجـم المصـطلحات الأدبيـة المعاصـرة " أكثـر مـن عشـرة أنـواع روائيـة[1] و هي كما يلي :

1. الرّواية التاريخية (مضمون) .
2. رواية الخيال العلمي (مضمون) .
3. الرّواية السياسية (مضمون) .
4. الرّواية الأطروحة (مضمون) .

1 – ينظر ، سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، عرض و تقديم و ترجمة : سُوشبريسُ الدار البيضاء ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، ط : 01 ، 1405هـ - 1985 م ، ص : 103- 106 .

5.رواية تكوّن البطل (مضمون) .

6.الرّواية المقنّعة أو الرّواية المفتاح (مضمون) .

7.رواية المغامرات (مضمون) .

8.الرّواية العاطفية (مضمون) .

9.الرّواية السيكولوجية أو تيار الوعي (مضموني شكلي) .

10.الرّواية التراسيلة (تركيبي) .

11.رواية الفنان أو سير ذاتية (تركيبي) .

أما " معجم المصطلحات الأدبية " جاء فيه الأنواع الروائية[1] الآتية :

1. الرّواية التاريخية (مضمون) .
2. الرّواية ذات المشكلة (مضمون) .
3. رواية حياة الفنان (مضمون) .
4. رواية تكوين الشخصية (مضمون) .
5. الرّواية النفسية (مضمون) .
6. الرّواية (الدراما) السوسيولوجية (مضمون) .
7. الرّواية الرخيصة (المضمون وَ السعر) .
8. رواية الغرب الأمريكي Western (مضموني أو مكاني) .
9. رواية ذات طابقين (كمي) .
10. الرّواية القصيرة (كمي أو شكلي) .
11. الرّواية ذات المفتاح (صاحب المعجم لا يوضح مقياس التّصنيف) .
12. رواية القصص (صاحب المعجم يذكر مقياس التّصنيف) .
13. الرّواية العصرية الجديدة (شكلي).

و ما يمكن ملاحظته من خلال هذه المعاجم الثلاثة ؛ أن التّصنيف المضموني هو أكثر استعمالا ، ثم يليه التّصنيف المضموني الشكلي و التّصنيف التركيبي ،و اسنادا إلى أن التّصنيف

1- ينظر ، إبراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الأدبية ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين التعاضدية العالمية (صفاقس) تونس ، 1986 ، ص : 176 - 186 .

الروايات يتمُ :«**من خلال تتبّعنا لمحتوى الرّواية و الطريقة التي نُسجت بها** »[1] مع ضرورة تسجيل شديد من اعتماد سعر الرواية أو طريقة نشرها ، فهما آلية من آليات التصنيف بوصفها معطى غير ثابت .

و من أكثر التّصنيف ذيوعا هي : التّصنيف المضموني ، التّصنيف المذهبي ، التّصنيف الشكلي و التّصنيف التركيبي ، حيث ينبغي للتّصنيف الروائي بصفة عامة أن :«**يسعى دون أن يتحلّى عن مبدأ البحث عن العنصر المهيمن في الصيغة و الشكل و المضمون ، إلى إبراز مظاهر التداخل و التقاطع بين النزاعات الأجناسية في النص الروائي راصدا التخوم التي يحتضنها ذلك النص بين الجنس فرعي و جنس آخر أو بين الرواية و أحد الأجناس الأدبية الأخرى**»[2] . و التّصنيف وفق هذا الطرح يتجاوز التقيد بمقياس واحد ، لأنه يوجد أنواعا روائية أكثر قابلية للاتفاق النقدي عليها ، أو على الأقل الاتفاق النسبي على بعضها ، و من بين أهم الأنواع التّصنيفية[3] نذكر ما يلي :

1 / **التّصنيف المضموني**: ينبني أساسا على مضمون النص الروائي ، حيث تَنْتُجْ عنه الأنواع الروائية كثيرة منها : الرّواية العاطفية ، الرّواية التاريخية و الرّواية التربوية ...

2 / **التّصنيف المذهبي** : يسعى هذا التّصنيف إلى تلمّس العناصر المميّزة لرواية ما و التي تُترجم مقومات مدرسة أو المذهب أدبي بعينه ، و مثال على ذلك الرّواية الرومانسية ...

3 / **التّصنيف التركيبي** : قوامه رصد تداخلات محتملة الوجود بحكم الطبيعة الحوارية المميّزة للرواية – على حد تعبير باختين – و من أبرز الأنواع الروائية المنضوية تحت هذا التّصنيف : الرّواية السير ذاتية و الرّواية الدرامية ...

❖ 4/ **التّصنيف الشكلي** : أساسه استنتاج البنى الفنية المشكلة لمعيارية النص الرّوائي، كالحديث عن إهمال الشخصية الروائية و كسر نمطية الزمن في الرّواية الجديدة ... .

1- روجر . ب هينكل ، قراءة الرّواية (مدخل إلى تقنيات التفسير) ، ص : 76 .

2- مجموعة من المؤلفين ، معجم السرديات ، ص:138 .

3 – ينظر ، ساندي سالم أبو يوسف ، الرّواية العربية و إشكالية التّصنيف ، دار الشروق للنشر و التوزيع ، عمان الأردن ، ط : 01 ، 2008 ، ص : 48 -49 .

2.7 / أهم التَّصنيفات الرّوائية الغربية :

ينحصر البحث في مجال السرد عن تطور نظرية السرد في مهد نشأتها أي على الساحة النقدية الغربية ، فالغرب مهدُ الرّواية الجنس الأدبي المتعارف عليه بكل مراحله و تطوره و خصوصياته و بمختلف تشكلاته ،كما أنهم مهدُ النقد الروائي بكل نظرياته و مصطلحاته لذلك يمكن القول أنّ الغرب هو مهد المحاولات التّصنيفية الأولى للنص الأدبي .

يعد جورج لوكاتش أوّل من نظر للكتابة الروائية و الذي يميّز أهم ما جاءت به تنظيراته في مرحلة البدايات هو ربطه :«**الجنس الأدبي بالتطور الحضاري و الطبقي ...في كتابه (نظرية الرواية) بمقولته التي أخذها عن هيجل القائلة بأنّ الرّواية ملحمة بورجوازية**»[1] كما يتميّز لوكاتش بالتّصنيف قدّمه للرواية و يعتمد فيه على مقياس ركيزتُه معرفة درجة وعي البطل الروائي ، و ما يدور حوله ، و هكذا قسم الرّواية[2] إلى الأنواع و هي :

- ✓ 1- رواية المثالية التجريدية : و يكون فيها وعي البطل الإشكالي ضيقا لا يستوعب مشاكلّ العالم و تعقُّد الراهن .
- ✓ 2- رواية رومانسية الأوهام ، أو رواية رومانسية انجلاء الوهم ، و يكتفي بطل هذا النموذج أو هذا النوع الروائي بخلق حياة داخلية تُعينه عن عالم مثقل بالتناقضات .
- ✓ 3- الرّواية التعليمية أو رواية التربية : و هي محاولة للتركيب بين النوع الأول و النوع الثاني أي بين تناقضات العالم و تعقُّده و بين الحياة الداخلية للبطل .

---

1 – فتيحة عبد الله ، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي ،ص : 151 .

2 – ينظر ، جورج لوكاتش ، الرّواية ، ترجمة :مرزاق بقطاش ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، د: ط ، د :ت ، ص23 . و يراجع كل من :

*مجموعة من المؤلفين ، معجم السرديات ، ص: 136 - 137 .

*ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي ، ترجمة و تقديم : برادة رؤية ، للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط: 01 ، 2009 ، ص 13 /14 (مقدمة المترجم) .

و في هذا السياق ، يقدم لنا ميخائيل باختين تصنيفا مغايرا لتصنيف جورج لوكاتش و هذا من ناحية عدد الأنواع الرّوائية و من ناحية المقياس المعتمد عليه في التّصنيف ، حيث يصفُ باختين الرّواية بأنها :«**نتاج امتزاج الأنواع جميعها**»[1] .

و بالتالي يوجد ثلاثة قوائم تصنيفية ، الأولى قائمة وردت عن ميخائيل باختين في كتابه " **الخطاب الروائي** "ترجمة محمد برادة ، بينما تودوروف تحدث عن قائمتين في كتابه " **مخائيل باختين** (**المبدأ الحواري**) " ترجمة فخري صالح . و القائمة التي وردت في الخطاب الروائي تضم الأنواع الرّوائية[2] الآتية :

1. نصوص العصر القديم .
2. الرّواية السوفسطائية .
3. رواية القرون الوسطى .
4. رواية الفروسية .
5. الرّواية الباروكية .
6. الرّواية الرعوية .
7. الرّواية الغزلة .
8. رواية السيرة .
9. رواية السيرة الذاتية .
10. رواية الاختبار.
11. الرّواية الرسائلية .
12. الرّواية الشطارية .
13. رواية الإثارة .
14. الرّواية الهزلية .
15. رواية التكوين و التعلّم .

1– توزفيطان تودوروف ، مخائيل باختين (المبدأ الحواري) ، ترجمة : فخري صالح ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، لبنان ، ط : 02 ، 1996 ، ص: 163 .

2 – ينظر ، مخائيل باختين ، الخطاب الروائي ،ص : 19 (مقدمة مترجم) .

16.رواية المغامرة .

17. رواية الاعترافات .

و ما ورد عن تود وروف من الأنواع الرّوائية[1] نذكر ما يلي :

❖ القائمة الأولى :

1. الرّواية السوفسطائية .
2. رواية المغامرات و الحياة .
3. رواية السير الذاتية ، و تنقسم بدورها إلى : الرّواية البلاغية ، و السِيرَ التحليلية .
4. قصص الرومانس الفروسية .
5. أنواع أقل شأنا من العصور الوسطى و عصر النهضة .
6. رواية رابليه .
7. الرّواية الإقليمية .
8. الرّواية الروسية : نسبة إلى الفيلسوف الفرنسي جان جاك روسو .
9. رواية العائلة .
10. رواية اختبار الشخصية .
11. رواية التكوين .

❖ القائمة الثانية :

1. رواية الرحلات .
2. رواية اختبارات البطل و المحن التي يمرّ بها .
3. رواية السير الذاتية .
4. رواية التعلّم و تكوين الشخصية .

1 – ينظر ، توزفيطان تودوروف ، مخائيل باختين (المبدأ الحواري) ،ص : 172- 173 .

و يقدّم تودوروف إلى هذه القائمة الأخيرة تعليقا فحواه أنّ المقياس المعتمد هو بناء صورة الشخصية الرئيسية ، و ما يلاحظ في العمل التّصنيفي لدى باختين أنّه اعتُمدت فيه مقاييس كثيرة و مختلفة ، هذا ما أدى إلى اختلاف في تسمية الأنواع الرّوائية ، فمن اعتماد مقياس المضمون في روايات :الاختبار ، الرّواية الهزلية وَ رواية الإثارة و رواية العائلة ...، إلى اعتماد التّصنيف التركيبي في : رواية السيرة الذاتية و الرّواية الرسائلية و رواية الرحالات ...، مروراً إلى مقياس زماني :نصوص العصر القديم (أنواع أقل شأنا من العصور الوسطى و عصر النهضة)، و مقياس مكاني : الرّواية الإقليمية .و يبرّز باختين هذا اعتقاد أنّ الرّواية :«**جنس يستعصي بطبيعته على أيّ تصنيف**»[1] . مهما كان نوع المقياس المتَّبع .

وهذا الاختلاف في التّصنيف لدى باختين و غيره من رّواد التّصنيف الروائي في الغرب يبرّز إلى حدٍّ كبير اختلاف التّصنيفات الروائية العربية ، فالنقد الروائي العربي كان و لا يزال معتمداً في تعامله مع النصوص الروائية العربية على مقاييس و آليات أنتجها الغرب و استهلكها هو مع بعض التعديلات التي تُنسب إلى " **النص الإبداعي** " لا إلى " **العمل النقدي** " فالقول بالرّواية المشرقية و الرّوائية المغاربية تنتمي إلى صاحبها ، أمرًا واقعياً و ليس معرفة أنتجَها فعل نقدي يتمحور حول مقومات خاصة و غير مقلّدة .

و يرتكز ألبيرس فلم على مقاييس(✱) معيّنة في تصنيف الرّواية ، و بالتالي يقدّم لنا قائمة طويلة تحمل جَلَّ الأنواع الرّوائية التي صنفت من خلالها الرّواية الأوربية ، و من هذه الأنواع نذكر[2] منها : الرّواية الشمولية ، الرّواية الريفية ، الرّواية المتسلسلة ، راوية الأرض ، الرّواية القروية ، رواية

---

1 – مجموعة من المؤلفين ، موسوعة كمبر يدج في النقد الأدبي ، ترجمة : مجموعة من المترجمين ، إشراف رخوي عاشور ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، ج: 09 ، ط : 01 ، 2005 ، ص: 226 .

✱ – جمع بين مقاييس شتّى تضمُّ أكثر من أربعين نوعا روائيا .

2 – ينظر ، مجموعة من المؤلفين ، معجم السرديات ، ص:136 . و يراجع : مجموعة من المؤلفين ، معجم السرديات ، ص: 23 – 24 .

الأصوات المتعددة ، الرّواية الوطنية ، الرّواية التاريخية القومية ، الرّواية الانطباعية و رواية المصير ...إلخ .

في حين يطلعنا " ميشيل زيرافا Michel Zéraffa " على أنواع روائية أطلق عليها اسم : "نماذج الكتابة الرّواية الكبرى"[1] ؛تضم ما يلي : البكاريسك أو الرّواية الشطارية ، الرّواية التكوينية التربوية ، الرّواية التاريخية ، رواية الرعب وَ الرّواية البوليسية ، و هذه الأنواع كلها ذكرت في القوائم السابقة .

و بناءا على هذا الأساس ، يقترح روجر بـ . هيكل Roger.B. Henkle تقسيم الرواية إلى أربعة أنواع رئيسية[2] و هي : الرّواية الاجتماعية و مقياس التّصنيف و يقصد به المضمون ، كما في النّوع الذّي يليه هو الرّواية النفسية ، أما ما يسمّيه الرّواية الرمزية و الرّواية الرومانسية الجديدة ، و مقياس تصنيفها مذهبي صرف .

بينمّا أبيي سي فانسنت L'abbe a vencent يقسم الرواية إلى سبعة أنواع هي: رواية المغامرات ، الرواية العاطفية ، الرواية المتصلة بالتحليل النفسي أو التخليل الخلقي ، الرواية ذات الهدف أو الرسالة ، الرّواية الخاصة بالعادات و الأخلاق و الرواية التاريخية ، و نخلص إلى أنّ كلّ هذه الأنواع يمكن أن تصنّف ضمن أنواع[3] رئيسية هي : الروايات الطبيعية ، الروايات الواقعية و الروايات المثالية .

و من هنا نلمس أن أبرز التّصنيفات الغربية للرواية هو ما جاء به الناقد الإنجليزي " إدوين موير" في كتابه " بناء الرّواية " و تتضح أهمية هذا الإسهام في تقديم مقياسا شكليا خالصا؛ لأن إدوين موير تناول الرواية من حيث البناء الفني الذّي تقوم عليه

1– ينظر ، ميشيل زيرافا ، الرّواية و الأسطورة ، ترجمة : طاهر حجار ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط: 01 ، 1985 ، ص : 164 - 181 .

2 – ينظر ، روجر . ب هينكل ، قراءة الرّواية (مدخل إلى تقنيات التفسير) ، ص : 76 .

3 – ينظر ، أبيي سي فانست ، نظرية الأنواع الأدبية ، ترجمة و تعليق : حسن عون ، منشأة المعارف الاسكندرية ، د:ط ، د:ت ، ص ، 430 - 436 .

الرّواية ، و من أهم التصنيفات الأنواع الروائية[1] كالآتي : رواية الحدث ، الرواية الدرامية ، رواية الشخصية...، و ما إلى ذلك من التّصنيفات التي لم تستطع رغم كثرتها و أهميتها التأسيس لفعل تصنيفي واضح المنطلقات متقارب النتائج ، و هذا يؤدي أساسا إلى طبيعة الرواية التي كانت و لا زالت و ستبقى عصية على كل تَصنيف .

و مع توسع دائرة الاهتمام بالجهود الغربية في التّصنيف الرواية ، لا يمكن عدُّها إشارات ذو إحاطة شاملة لأن مبتغانا من خلال عرض هذه الإسهامات لدى بعض النقاد الغربين هو أساسا تمهيد للحديث عن الإسهامات العربية للتصنيف الرّوائي ، و مدى موقع هذه التصنيفات في فضاء النقد الروائي العربي ، الذي لم يكن حاضرا في مرحلة البدايات – مندثرة- و التي أصبحت اليوم أكثر ألوان النقد العربي انجذاباً و حركيًا .

3.7 – أهم التصنيفات الروائية العربية :

لقد عرف العرب الرواية في شكلها الفني المتعارف عليه اليوم استنادا إلى منجزات الغرب ، فالنقد الروائي العربي لم يخْلُ: «**من محاولات تصنيفية بدت مشابهة للتصنيفات الغربية في مسَّمياتها و تعدُّدها و اختلافها**»[2] لأن النقد الروائي العربي ظلَّ في معظم المراحل تطوره بحاجة إلى النقد الروائي لدى الغرب، و كانت مشابهة لها في تصريحها بصعوبة التصنيف لغياب معايير موحدة ؛إضافة إلى طبيعة النّص الروائي دائم التطور.

لذلك يرفض عبد الملك مرتاض التقسيمات التي لهج بها عدد من المنشغلين على الرّواية ، لأنها في اعتقاده :«**تظلُّ غير مقنعة و لا منهجية ما دام الجمع بين أكثر من نوع واحد في رواية واحدة أمراً غير معتاص على أي روائي متمكِّن**»[3] و يؤكد هذا اختلاف الإسهامات

---

1 – ينظر ، إدوين موير ، بناء الرواية ، ترجمة : إبراهيم الصيرفي ، الدار المصرية للتأليف و الترجمة : ط : 01 ، 1965 ، ص : 95- 102 .

2 – مجموعة من المؤلفين ، معجم السرديات ، ص: 137 .

3 – عبد ملك مرتاض ، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، وهران ، 2005 ، ص : 15 .

العربية في تصنيف النص الروائي ، كما يُبرّز كثرة الأنواع الروائية الواردة في بعض المعاجم المتخصّصة و بعض الدراسات النقدية الغربية .

و على كل حال ، فتحت آفاق واسعة من خلال عرض الإسهامات العربية التّصنيفية ، لذلك :«**درج كثير من النقاد العرب على إيراد أنماط عديدة و تسمية كل نوع بمصطلح خاص قد يختلف باختلاف الباحثين أو باختلاف الإبداعات الروائية نفسها ، أو باختلاف مواطنها أو باختلاف المراحل الزمنية** »[1] . و هكذا تعددت المحاولات العربية في تصنيف النص الروائي كمحاولة " **عبد المحسن طه بدر**" في كتابه " **تطور الرواية العربية الحديثة في مصر** " و الناقد " **إبراهيم السعافين** " في كتابه "**تطور الرّواية العربية في بلاد الشام** " و كذلك تصنيف " **سمر روحي الفيصل** " في كتابه " **الاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية** " و غيرها من التصنيفات و المحاولات .

تعد المحاولة التصنيفية التي قدمها " عبد المحسن طه بدر " في كتابه " الرواية العربية الحديثة في مصر " عام 1963م و التي تعد باكورة مجاهلها من حيث تاريخ صدورها . لقد أعلن عبد المحسن طه بدر في دراسته التي تحوز سبقا زمنيا :«**أن كلّ تصنيف لعمل من الأعمال الأدبية الفنية لا بدّ أن يعتمد على السمة الغالبة على العمل ، و ليس على متخيله النقي و التكامل لكلّ صفات النوع ، و إلاّ لتعذّر التّصنيف تعذُّرا كاملا ، أو لدخلنا في سلسلة لا نهائية من التّصنيفات**»[2] و هذا ما تعرفه السّاحة النقدية اليوم ، أمّا الأنواع الروائية التي صنّف عبد المحسن طه بدر الرواية المصرية ضمنها فهي :

1. الرّواية التعليمية .
2. رواية التسلية و الترقية .
3. الرّواية الفنية (الرّواية التاريخية ، رواية الترجمة الذاتية ، الرّواية التحليلية) .

1 – فتيحة عبد الله ، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي ،ص : 378– 379 .

2 – عبد المحسن طه بدر ، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870 – 1938) ، دار المعارف ، القاهرة ، ط:04 ، 1983 . ص : 09 .

و من أبرز آليات التّصنيف لديه " **المضمون**" و كذلك التّصنيف التركي في النوع الفرعي " **رواية الترجمة الذاتية** " و لا بدّ من الإشارة هنا إلى أنّ الباحث لم يُشر اطلاقا إلى دلالة المصطلحات المستخدمة ، و بعبارة أدّق لم يقدّم أي توضيح يخصّ التسميات التي أطلقها على الأنواع الروائية و الأنواع الروائية الفرعية المذكورة في كتابه .

و يقدم إبراهيم السعافين في كتابه " تطور الرواية العربية في بلاد الشام " التصنيف الموالي :

1. الرّواية الكلاسيكية .
2. الرّواية الفنية ، و تضم الأنواع الفرعية الأتية :

- الرواية التاريخية .
- الرواية الواقعية : التسجيلية ، النقدية و الاشتراكية .
- الرواية الاجتماعية[1] .

و يقترح كذلك " إبراهيم السعافين " تصنيفات آخر في كتابه " الرواية في الأردن " عام 1995 ؛حيث يشير في بداية المرحلة إلى نوعين من الرّواية هما : الروايات المتأثرة بالتراث ، و الروايات المتأثرة بالرؤية الرومانتيكية ، ثم يذكر أنواعا فرعية هي : الواقعية و الرومانسية ، التسجيلية ، التسجيلية و الرومانسية ، التسجيلية و الفجائعية ، رواية الأجيال و الرواية الشعرية و يضمها نوع رئيس ن يسميه إبراهيم السعافين : التّيار المتأثر بالرواية الواقعية ، و كذلك نوعين آخرين هما : الرواية باتجاه التجريب و الرواية باتجاه العبث[2] .

و ما يمكن ملاحظته ، أن ما يقترحه إبراهيم السعافين في التصنيف الرّوائي لا يختلف فيه مع جهد عبد المحسن طه بدر ، حتى الجهود لا حقة تعتمد غالبا على السمة المهنية على النص مضمونية كانت أم شكليّة أم زمانية أو غير ذلك من آليات التّصنيف .

---

1 – ينظر ، فتيحة عبد الله ، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي ،ص :381 .

2 – ينظر ، ساندي سالم أبو يوسف ، الرّواية العربية و إشكالية التّصنيف ، ص : 38 – 39 .

بينما يمدنا سمر روحي الفيصل تصنيفا يعتمد على المضمون حيث يتحدث في كتابه " الاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية "[1] عن الاتجاهات الرّوائية الموالية :

1. الرواية الاجتماعية .
2. الرواية الوطنية و السياسية .
3. الرواية الريفية .
4. الرواية المدنية .

في حين يصنف " عبد الشفيع السيد " الرواية المصرية[2] إلى ستة أنواع و هي كالآتي :

1. الاتجاه التاريخي .
2. الرواية الأسطورية .
3. الرواية الوجدانية التحليلية .
4. الرواية الاجتماعية .
5. رواية النضال الوطني (بعد ثورة يوليو 1952م) .
6. الرواية التعبيرية .

كما يقترح أيضا " عبد البديع عبد الله " صاحب كتاب " الرّواية الآن " الصادرة عام 1990 ، حيث يقسم الإنتاج الروائي العربي[3] إلى خمسة أقسام و هي :

1. التّيار الرومانسي (الرواية التاريخية و الرواية العاطفية) .
2. التّيار الواقعي (الرواية الواقعية النقدية و الرواية الواقعية الاشتراكية)
3. رواية تيار الوعي .
4. التّيار الوجود .
5. تيار الالتزام .

فمّا يقدمه عبد البديع عبد الله متنّوع في المعايير التي يستند إليها في تصنيفه للروايات ، كما نلاحظ اعتماده واضح للسمة المضمونية التي تغلب على نصوص كلّ نوع روائي .

---

1 – سمر روحي الفيصل ، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، ط: 01 ، 1987 . pdf .

2 – عبد الشفيع السيد ، اتجاهات الرواية المصرية ، مكتبة دار الشباب ، القاهرة ، ط: 01 ،1988 م . pdf .

3 – مجموعة من المؤلفين ، معجم السرديات ، ص: 137 .

أمَّا في النقد المغاربي ، و بالأخص ما قدمه الناقد التونسي" **بوشوشة بن جمعة**" في دراسة متميزة عنوانها " **اتجاهات الرّواية في المغرب العربي** " حيث صنف الرواية في المغرب العربي إلى ثلاثة اتجاهات هي :

1. اتجاه التقليد .
2. اتجاه التجوّل .
3. اتجاه التجديد .

يُشير بوشوشة في الاتجاه الأول (التقليد) إلى نوعين روائيين هما : الرّواية الوطنية و رواية السير الذاتية ، أما الاتجاه الثاني قسمه إلى : رواية الواقعية النقدية و الرواية الواقعية الاشتراكية ، بينما ذكر في الاتجاه الثالث الرئيس ثلاثة أنواع فرعية هي : رواية التجريب ، رواية توظيف التراث و رواية الخيال العلمي .

و يُصرح بوشوشة أن : «**مسألة التّصنيف تزداد عسرا و تعقيدا عندما يجد الباحث نفسه أمام نصوص روائية تتدخل فيها عديد الأجناس الأدبية الأخرى و تتشابك فالرّواية تستخدم أحيانا أشكال أدبية و فنية و ثقافية تبدو في الظاهر منفصلة عنها أو من ذلك جنس المذكرات و جنس الرحلات و جنس التاريخ** ..»[1]و من هذا عرض ، يستخدم المضمون معيارا للتصنيف تارة و يستخدم الشكل للتصنيف تارة أخرى .

تجنح الدراسات نقدية أخرى إلى الاقتصار على اتجاه روائي بعينه مع التطرق للاتجاهات أو الأنواع التي تتفرّع عنه إن وجدت ، و من ذلك صنيع "**طه وادي**" في كتابه "**الرواية السياسية**[2] " و "**مصطفى عبد الغني**" في كتابه " **الاتجاه القومي في الرواية العربية** " إذ قدم بيبليوغرافيا تضم أكثر من مائة نص روائي يقول إنها تمثل هذا الاتجاه الروائي[3]و من ذلك أيضا

1 – بوشوشة بن جمعة ، اتجاهات الرواية في المغرب ، المغاربة للطباعة و النشر و الاشهار ، تونس ، ط: 01 ، 1999 ، ص : 19 .

2 – طه وادي ، الرواية السياسية ، دار النشر للجامعات المصرية ، ط : 01 ، 1996 . pdf .

3 – ينظر ، مصطفى عبد الغني ، الاتجاه القومي في الرواية العربية ، سلسلة عالم المعرفة رقم 188 ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب ، الكويت ، د:ط ، 1994 ، ص : 297 - 301 .

الفصل الذي خصصته " **يمنى العيد** "للسير الذاتية الروائية في كتابها " **الرواية العربية ...المتخيّل و بنيته الفنية** "[1] و كذلك الدراسة التي قدّمها " **حليم بركات** " و خصصها لنوع روائي يُطلق عليه تسمية " **رواية المنفى** " و يقول عنها أنها : «**ذات علاقة عميقة بمسائل الإبداع الأدبي و الغربة (أقصد بذلك الاغتراب و الهجرة معا) و هو ذلك النوع الذي يصاحبه إحساس عميق بالنفي** ..»[2] حيث يصنف هنا وضعية الكاتب اتجاه مجتمعه و وطنه معيارا للتصنيف .

و إذا حازة هذا الطرح ، القبول العلمي النسبي ؛فإن ما قاله " **أحمد محمد عطيّة** " لا يجوز ذلك لأنه يجعل القيمة النقدية للكاتب في آخر اهتماماته ،كيف لا و هو يرجو أن يحقق كتابة " **أهدافه القومية و السياسية و الأدبية التي يستهدفها بدراسة الرواية السياسية العربية** "[3] و لا يصعب على الإنسان استنتاج المعيار الذي يعتمده أحمد محمد عطية ؛الذي يتخذ المضمون معيارا أساسيا في حديثه عن الرواية السياسية العربية .

و حوصلة القول ، نقف عند هذا الحد لنخصّص المحطّة الأخيرة من هذا الفصل للإشارة بالاختصار إلى قضية تصنيف النص الروائي الجزائري في ضوء الدراسات النقدية الجزائرية ، و هدفنا مراد ليس الإلمام بكل الدراسات ذات الصلة بهذا الباب ، بقدر ما يهمنا هو وضع إسهامات الناقد الجزائري في تصنيف النص الروائي الجزائري في الإطار العام الذي خصّص له هذا الفصل ، أي النقد والتصنيف النص الروائي .

4.7 / النقد و التصنيف النص الروائي الجزائري :

أثبتت الرواية الجزائرية حضورها المتميز في الأدب العربي ، إذ جاءت موازية للحياة و مصورة للوقائع و التجارب الإنسانية ، فكانت المرآة العاكسة للواقع السياسي و الإيديولوجي و الفكري و الاجتماعي و الفلسفي .

1 – ينظر ، يمنى العيد ، الرواية العربية (المتخيّل و بنيته الفنية) دار الفارابي ، بيروت ، ط:01 ، 2011 ، ص : 191 – 230 .

2 – حليم بركات ، تصور للرواية العربية الحديثة ...استكشاف المكان و الجذور في رواية المنفى ، ضمن : الرواية العربية في نهاية القرن رؤى و مسارات PDF،ص : 231.

3 – أحمد محمد عطية، الرواية السياسية العربية ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، د:ط ، د : ت ، ص : 13 .

قدّم " محمد مصايف " دراسة بعنوان (الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقع و الالتزام)★ و تعد هذه الدراسة الاسهام النقدي الجزائري الأول في محاولة تصنيف الرواية الجزائرية ، حيث يتضمن هذا الكتاب ثلاثمائة و خمسة عشر صفحة ؛ مقسم إلى : المقدمة ، التمهيد ، و الخاتمة و خمسة فصول ، خصِّصَ كل فصل باتجاه روائي .

اشتغل مصايف في هذا المتاب على تسع روايات ، صنفها إلى الاتجاهات الآتية :

1. الرواية الإيديولوجية : و يتضمن كل من روايتي " اللاز و الزلزال " للطاهر وطار .
2. الرواية الهادفة : حلل من خلال هذا الاتجاه روايات :" نهاية الأمس " لعبد الحميد بن هدوقة" ، و " نار و نور " لعبد الملك مرتاض و " الشمس تشرق على الجميع " لإسماعيل غموقات .
3. الرواية الواقعية : حلل هنا رواية " ريح الجنوب " لعبد الحميد بن هدوقة ، و " طيور في الظهيرة " لمرزاق بقطاش .
4. رواية التأملات الفلسفية : عُنى في هذا الاتجاه برواية واحدة و هي " الطموح "لمحمد عرعار العالي .
5. رواية الشخصية : و خصص هذه المحطة لدراسة رواية : " ما لا تذروه الرياح " لمحمد عرعار العالي .

و يقر محمد مصايف – قبل كل هذا – أن الروايات قابلة للتصنيف في موقفين هما : موقف الواقعة الاشتراكية و نجده عند الطاهر وطار ، و موقف الواقعة النقدية و يمثله معظم الكتّاب الآخرين[1] و يصلح هذا الطرح إلى حد كبير على كل نتاجات تلك المرحلة .

على كل حال ، إن المحاولة التّصنيفية التي قدمها مصايف و رغم صدورها في فترة لم يحقق فيها النص الروائي الجزائري المكتوب بالعربية تراكما كميا معتبرا ، إلا أنّها تعد بحق بكورة العمل التصنيفي في النقد الروائي في الجزائري . حيث كان من الضروري ظهور دراسات تصنيفية أخرى

★– صادر عن : الدار العربية للكتاب ، ليبيا و الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر ، 1983 .

1 – محمد مصايف ، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية و الالتزام ، الدار العربية للكتاب ، تونس و الشركة الوطنية للنشر و التوزيع د: ط ، 1983 ، ص : 11 .

تُكمل الأولى على الأقل من ناحية الاشتغال على نصوص أغفالها محمد مصايف من جهة و على نصوص لم تكن قد صدرت بعد عندما أصدر كتابه " الرواية العربية الجزائرية ....الواقعية و الالتزام.

و استنادا إلى ذلك ، تكون الدراسة الموسومة : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر (بحث في الأصول التاريخية و الجمالية للرّواية الجزائرية) ، الصادرة عام 1986 م أول عمل نقدي أكاديمي جزائري يعنى بتصنيف النص الروائي الجزائري المكتوب بالعربية ، و صاحبها تقدم بها لنيل رسالة الماجيستير بجامعة دمشق .

و من بين التصنيفات أيضا ، محاولة واسيني الأعرج التي تتميز باهتمامها بما يسمى : نصوص البدايات في تاريخ الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية ؛أي نصوص التي صدرت قبل رواية " ريح الجنوب " و كذلك إلى تقديم واسيني الأعرج اتجاهات مغاير لتلك التي صنّف مصايف الرواية ضمنها رغم وجود تقاطع بين إسهام كل منها خاصة لحظة تصنيف أعمال وطار ضمن اتجاه : رواية الواقعية الاشتراكية .

و يمكن القول ، إن عمل واسيني اعتمد الانتماء الشكلي – المذهبي – لكلّ نص روائي ، كما اعتمد المضمون و التّوجه الذّي ينتمي إليه المبدع و يظهر ذلك من خلال الاتجاهات الأربعة التي صنّف النصوص المختارة ضمنها كالآتي :

- **الاتجاه الإصلاحي** : يضم الاتجاه الإصلاحي معظم النصوص المصنّفة التي ترجع لفترة البدايات ، و خاصة فترة قبل و أثناء خمسينيات القرن الماضي و واضح أنّ ما كتب خلال هذه المرحلة : «**ينتمي في معظمه إلى الفكر الإصلاحي الذّي رعته جمعية العلماء المسلمين الجزائريين**»[1] لأن جمعية العلماء المسلمين في هذا السياق كان لها دور فعال للفكر الإصلاحي حيث :«**فصاحة الجمعية كانت الصدر الذي ضم إليه كافة النتاجات الأدبية التي كانت تؤمن بالخطوط العريضة لشعارات الجمعية و لا عرو أن نجد أكثر من 90% من الكتابات الإبداعية ذات التعبير العربي قبل**

1 – محمد خان ، الأدب الإصلاحي في الجزائر (علامات في النقد) ، النادي الثقافي بجدة ، العدد 49 ، 2003 ، ص : 390 .

الاستقلال و بعده بقليل ذات نزاعات إصلاحية إلا فيما نذر»[1] .

و يضم هذا الاتجاه الإصلاحي الرّوايات الأتية :

- رواية " غادة أم القرى " الصادرة عام1947 م لأحمد رضا حوحو .
- رواية " الطالب المنكوب " الصادرة عام 1951 م لعبد المجيد الشافعي .
- رواية " صوت الغرام " الصادرة عام 1967 م لمحمد المنيع .
- رواية " نار و نور " الصادرة عام 1975 م لعبد الملك مرتاض .
- رواية " حورية " الصادرة عام 1976 م لعبد العزيز عبد المجيد .

و ما نلاحظه على هذه الروايات التي برزت تحت هذا الاتجاه هو : «**تأثرها بالأدب العربي القديم أكثر من تأثرها بالأدب العربي الحديث فقد اتخذ معظمها شكل المقامات لكن يكفيها أنها أسست للرواية العربية في الجزائر**»[2] . و الحديث عن الإطار العام الذّي ينتمي إليه إبداع الكاتب شكل بالإضافة إلى المضمون الرّوايات معيارا للتصنيف .

- **الاتجاه الرومنتيكي** :و عدد الروايات التي صنفها واسيني ضمن هذا الاتجاه ستة روايات:

- " ما لا تذروه الرياح " لمحمد عرعار العالي ، و هي الرواية التي صنّفها مصايف ضمن اتجاه سّماه رواية الشخصية .
- " نهاية الأمس " لابن هدوقة ، صنفها مصايف ضمن اتجاه الرواية الهادفة .
- " دماء و دموع " لعبد ملك مرتاض الصادرة عام 1975 م .
- " الشمس تشرق على الجميع " الصادرة عام 1978 م .
- " حب أم الشرف " عام 1978 م لشريف شنا تليه .

- **الاتجاه الواقعي النقدي** : و يضم هذا الاتجاه التصنيف الموالي :

- "الحريق " الصادرة عام 1957 لنور الدين بوجذرة .
- "ريح الجنوب" الصادرة عام 1970 لعبد الحميد بن هدوقة .
- " طيور في الظهيرة " عام 1978 لمحمد بقطاش.

1 – واسيني الأعرج ، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986 ، ص : 126 .
2 – واسيني الأعرج ، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، ص : 129 .

- " على الدّرب" الصادرة عام1977 لحاجي محمد الصادق .
- "الطموح " الصادرة عام 1978 لمحمد عرعار العالي .
- " قبل الزلزال" لعلاوة بوجادي .

▪ **الاتجاه الواقعي الاشتراكي** : اشتغل من خلاله على الروايات :

- " اللاز " عام 1972 و" الزلزال " الصادرة عام 1972 للطاهر وطار
- " العشق و الموت في الزمن الحراشي الصادرة عام 1979.
- "عرس بغل " الصادرة عام 1978.
- الحوّات و القصر "الصادرة عام 1980.

و تأسيسا لجهود "وسيني الأعرج " في تصنيفه لروايات الطاهر وطار ضمن هذا الاتجاه في الموقف الفكري للمبدع هو نفس صنيع " محمد مصايف " مع نتاجات الطاهر وطار ، و أفاد "واسيني " كذلك طبيعة الشخصيات الرئيسية على طبيعة المادة الروائية عموما ، لأنه ينطلق من ذاكرة أنَّ : « **المادة الرّوائية في معظم الروايات و قصص و طار هي البطل الرئيسي ، و هـــي أولا و أخيرا المؤهلة للتعبير عن الهمّ الجماهيري بكلّ شمولية وصدق** » [1] . و لذلك لا يجد القارئ في روايات الطاهر و طار صعوبة في استنتاج ذلك .

وفي إطار هذا التصور العام للواسيني بعد كتابة "اتجاهات الرّواية العربية في الجزائر " ، أسس دراسة تصنيفية أخرى عُنى فيها باتجاه واحد هو : " الرواية الواقعية " لدى الطاهر وطار ، وقد صدر هذا الكتاب عام 1989 بعنوان : الطاهر و طار تجربة الكتابة الواقعية ...الرّواية نموذجـا ، و نستطيع القول في حدود ما حصلنا عليه من معلومات ؛ أنّه لا و جود لدراسة نقدية جزائرية منشورة اعتنى فيها صاحبها بأكثر من اتجاه روائي بعد كتاب محمد مصايف و واسيني الأعرج ، باستثناء بعض الدراسات التي كانت تُخصَّص بعضها لرصد اتجاه بعينه ، و من ذلك علال سنقوقة في كتاب "المتخيل و السلطة ...في علاقة الرّواية الجزائرية بالسلطة السياسة " الصادرة

1– المرجع السّابق ، ص : 556 .

عام 2000، و اشتغل فيه على الرّواية السياسية الجزائرية ، و في ذلك يقول : « **إنّنا عندما نطّلع على الرّواية الجزائرية السياسية في تطورها التاريخي نشعر بحركة التاريخ الوطني السياسي يتحرّك فيها ،إذا إنّها تأخذ بُعدها المضموني من تطورات التاريخ الوطني** » [1] .

و هذا ما نستجليه و نستشفه في " الرواية السياسية " تتوفر بعض دلائله في جلّ النصوص التي حللها محمد مصايف و واسيني الأعرج هي نفسها الرواية التي أطلق عليها علال سنقوقة و عدد كبير من النقاد الجزائريين ، مسمّى " رواية الثورة " أو رواية استحضار التاريخ الوطني .

وعلى الرغم من هذه التصنيفات ، لقد عرف النقد الروائي الجزائري عام 2005 دراسة تصنيفية قصيرة ، على شكل مقال عنوانه "إشكالية تجنيس الرواية الجزائرية التسعينية لجعفر يايوش، و تعد هذه الدراسة القصيرة إسهام يضاف إلى إسهامي مصايف و واسيني ، فهي المنشورة الوحيدة التي تُعلن عن نفسها محاولة تصنيفية للرّواية الجزائرية التسعينية .

بعد الاطلاع على مضمون هذه الدراسة التي تقع في عشرين صفحة صنف يا يوش نماذج روائية كثيرة حوالي عشرون نصاً ، وقدّم رأيه في انتمائها دون استناد إلى معيار غير مضمونها ، حيث يقول :« **وسنصِّنف أوّلا الرّواية الجزائرية لفترة التسعينيات من خلال موضوعها** » [2] .ثم يقدّم جدولا صنَّف فيه عشرون نصا روائيا ، و ما يمكن ملاحظته أنه يقترح بعض التَّصنيفات غير المنطقية ،كقوله مثلا إنّ رواية أحلام مستغانمي رواية إباحية ، كما يصف الرواية الجزائرية في مرحلة السبعينيات بأنها رواية سياسية تارة ثم رواية ثورية[3] تارة أخرى ، و يصنّف الروايات الصادرة في الثمانينات بأنّها رواية المعارضة [4] – تلك التي عارضت

---

1 – علال سنقوقة ، المتخيّل و السلطة ..في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط: 01 ، 2000 ، ص : 290 .

2 – جعفر يايوش ، إشكالية تجنيس الرواية الجزائرية التسعينية ، ضمن مجموعة من المؤلفين : أسئلة و رهانات الأدب الجزائري المعاصر ، دار الأديب للنشر و التوزيع ، د:ط ، 2005 ، ص: 10 .

3 – ينظر ، جعفر يايوش ، إشكالية تجنيس الرواية الجزائرية التسعينية ،ص : 09 .

4 – ينظر ، المرجع نفسه ، ص : 09 .

الخطاب الرسمي السائد – ويستخدم للدلالة عليها مصطلح الرّواية الواقعية بينما يصنّف الروايات الصادرة في تسعينيات بأنها رواية تسعينية في البداية ثم يقول إنّها رواية ما بعد الحداثية[1] . ويعود الباحث إلى روايات أحلام التي قال إنها روايات إباحية ثم يصنفها بالرواية الانسيابية [2] ، كما يصنّف رواية " متاهات الدوائر المغلقة " للحبيب مونسي ضمن اتجاه الرّواية الفكرية [3] ، ثم قال إنّها رواية واقعية و الجدول الموالي يبين تصنيف الرّواية الواحدة في أكثر من اتجاه :

1 – ينظر ، جعفر يايوش ، إشكالية تجنيس الرواية الجزائرية التسعينية ، ص : 18.

2 – ينظر ، المرجع نفسه ، ص : 18.

3 – المرجع نفسه ، ص : 11- 12 .

المؤلف	عنوان الرواية	الموضوع المحوري	تصنّيف الرواية
إبراهيم سعدي	النخر	جدلية العلاقة بين الرجل و المرأة	الرّواية الواقعية ، الاجتماعية ، الإباحية
أحلام مستغانمي	ذاكرة الجسد	الجنس و الدين و السياسة	الرّواية السياسية الإباحية
أحلام مستغانمي	فوض الحواس	الجنس و الدين و السياسة	الرّواية السياسية ، الإباحية اللامعقول
بن قينة عمر	مأوى جان دولان	المهجر، الاغتراب ، صراع القيم و مسألة الهوية	الرواية الواقعية و الإيديولوجية
الأزهر عطية	خط الاستواء	المدينة	الرّواية السريالية
بقطاش مرزاق	خويا دحمان	الـــــــــذاكرة الشعبية بين التراث و الحداثة	الرّواية الاجتماعية و التاريخية
جلاوجي عز الدين	سرادق الحلم و الفجيعة	المدينة و صور الموت و الإرهاب	رواية اللامعقول ، السريال و الرمز
حفناوي زاغر	البحر	صراع القيم	الروّاية الإيديولوجية
احميدة عياشي	متاهات ليل الفتنة	الجنس ، الموت ، الإرهاب	رواية اللامعقول و الوجودية
خدوسي رابح	الغرباء	الآفات الاجتماعية و الإرهاب	رواية الواقعية و الاجتماعية
رشيد بوجدرة	تيميمون	الإرهاب	رواية اللامعقول و الوجودية
قرطبي خليفة	تماسيح المدن المنسية	المدينة و ذكريات الثورة	الرّواية الواقعية
مفتي بشير	أرخبيل الذباب	الجنس ، الموت	رواية اللامعقول
مفتي بشير	شاهد العتمة	الجنس و الموت	رواية اللامعقول
مونسي حبيب	متاهات الدوائر المغلقة	المرأة و المجتمع ، الجنس و الموت بين الريف و المدينة	الرّواية الواقعية
واسيني الأعرج	الليلة السابقة بعد الألف	الحياة و الموت ، التاريخ و الهوية	الرّواية الرمزية ، السريالية و التاريخية
واسيني الأعرج	حارسة الظلال	التاريخ و الهوية ، الجنس	الرّواية التاريخية ، السريالية

		و السياسة الحياة و الموت	و الرمزية
وطار الطاهر	الشمعة و الدهاليز	الإرهاب في التسعينيات و صراع الهوية	الرمزية و الوجودية
وطار الطاهر	الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي	الإرهاب في التسعينيات ، الهوية و التاريخ	الرمزية ، السريالية و الوجودية .

ما نخلص إليه في نهاية هذا الفصل ، أنَّ المحطات الآتية من هذا البحث ستُخَصّص لرصد حضور الخيال في الأدب الجزائري الروائي ، معتمدين في ذلك السمة الغالبة على تصنيف المتون الروائية ضمن الاتجاهات الآتية : رواية الخيال العلمي ، رواية الأنا (رواية السيرة الذاتية و رواية التخّييل الذاتي) ، ورواية استحضار التاريخ (رواية استحضار التاريخ الوطني و الرّواية التاريخية) . و سنخصص في هذا الصدد نهض أكثر من إشكال عن أهم التقنيات التي اعتمدها الروائي حبيب مونسي لإعطاء الشكل المميز لرواياته ، و التي كانت أهم الانشغالات التي صدفناها من المحمولات الرّواية الجزائرية و في حدود ما توفر من مادة معرفية .

الفصل الثاني:

فنيات التخييل الروائي في الأدب الجزائري

أوّلاً: الرّواية الجزائرية واستحضار التاريخ.

ثانياً: رواية الأنا.

ثالثاً: رواية الخيال العلمي في الأدب الجزائري.

رابعاً: قضايا الرواية الجزائرية.

خامساً: مظاهر التجديد في الرواية الجزائرية المعاصرة.

سادساً: فضاء المتخيّل السردي.

سابعاً: الطبيعة البنائية تخيلية لدى حبيب مونسي.

اختلفت تعاريف الرّواية عند العرب و الغرب ، و لكن القاسم المشترك في هذه التعاريف هو أفقها الإبداعي ، و في هذا الصدد يجمل عبد ملك مرتاض بأنها :« **ذلك العام الشديد التعقيد متناهي التركيب متداخل الأصول لأنها ابنة الملحمة و الشعر الغنائي**»[1] و يعرفها هيغل في عهده على :«**أنها ملحمة حديثة برجوازية تعبر عن الخلاف القائم بين القصيدة العزلية و نشر العلاقات الاجتماعية**»[2] ، أما ولفات بول يقول : «**إنَّ الرّواية ملحمة ذاتية تتيح للمؤلف أن يحمس من خلالها معالجة الكون بطريقة خاصة**»[3] .

من خلال هذه التعاريف نلاحظ أن الجذور الأولى للرواية تعود إلى الملحمة ؛ ذلك الجنس الأدبي الذي يقوم على تعظيم البطل الخرافي الخارق الذي يستطيع بمفرده أن يعيد التاريخ . و بمرور الوقت تطور هذا النوع الأدبي ليصل إلى ما يسميه الأدباء بالرّواية ، فغدت تدمر ذلك البطل الذي كانت تمجده الملاحم و استبدلته بالشخصية ذات الملاحم المحلية ، و هو ما يعرف في الأدب الغربي " **بالبيكاريست** " ، و أصبح الأساس عندهم هو أسلوب الروائي و جمالية الكتابة حيث تعنى الرؤية بموضوع الأدب الإنساني و العالم ؛وفق البيئة الطبيعية و الخلقية و العادات و التقاليد و الخيال و التاريخ . فكما هو واقعي أو يمكن وقوعه أو وهمي يدخل في نطاق الرّواية .

إذاً ، الرّواية أنواع ؛ فإذا نظرنا إلى مصدرها إما أن تكون خيالية أو تاريخية ، أما من حيث الغاية فهي إما تعليمية أو تفكيهية ، و من حيث الموضوع إما بطولية أو اجتماعية أو سياسية أو عاطفية أو اخبارية . فالرّواية تصوير حي للتجربة توحي بمعاني إنسانية

1 – عبد الملك مرتاض في نظرية الرواية ، ص : 27 .

2 – نقلا عن ، عبد الملك مرتاض في نظرية الرواية ، ص : 27 .

3 – نقلا عن ، سلمى وريدة ، دراسة لرواية حمائم الشفق ، مذكرة لنيل شهادة الليسانس في الأدب العربي ، كلية الأدب و العلوم الإنسانية ، جامعة الجيلالي اليابس (سيدي بلعباس) 2000-2001 ، ص : 04 .

و نفسية تتراءى من خلالها مواقف الخاصة و معانيها الإنسانية ، و يعظم خطرها كلما تعمق الكاتب في المشكلات و الجوانب النفسية و في تخصيصها بالموقف الذي يعالجه و الفترة التي يتناولها فيها .

1/ الرّواية الجزائرية و استحضار التاريخ :

يعد موضوع الرّواية الجزائرية من المواضيع المروجة بحدة في الساحة الأدبية الجزائرية الراهنة ،و ذلك إما من ناحية تاريخها أو تحديد نوعية المواضيع و القضايا التي تعالجها ، أو من ناحية الآفاق المستقبلية لهذه الرواية التي أخذت على يد مجموعة من الكتاب تستشرق آفاق جديدة متخطية بذلك قواعد الرّواية التقليدية محاولة بلوغ ما بلغت الرّواية العالمية في هذا الميدان .

1.1 / الرّواية الجزائرية – القديمة و الحديثة – :

إنّ نشأة الرواية العربية الجزائرية لم تأتِ من فراغ إذن ؛ فهي ذات تقاليد فنية و فكرية في حضارتنا ، كما أنها ذات صلة تأثيرية بهذا الفن كما عرفته أوربا في العصر الحديث خصوصا بعد شيوع مصطلح الواقعية* منذ أن أعلنه ' **بلزاك 1799 م/ 1890م** ' في مقدمته لمجموعته الضخمة " **الملهاة الإنسانية** " أو " **الكوميديا البشرية** " .

و لهذا علينا أن نتوقف قليلا عند أول عمل كظاهرة مبكرة كتبها صاحبها عام 1849 بعنوان " **حكاية العشاق في الحب و الاشتياق** "[1] للسيد محمد بن إبراهيم المولود بالجزائر العاصمة عام

* – الواقعية تعتبر من أكبر المدارس الأدبية ، ظهرت على أنقاض الرومانسية في الثلث الثاني من القرن التاسع عشر ، فبينما أثرت الرومانسية الشعر صورة لأدبها نجد الواقعية تؤثر في النثر و تتخذ من الفن القصصي و المسرحي أسلوباً فنياً .

1 – عمر بن قينة ، دراسات في القصة الجزائرية – القصيرة و الطويلة – المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، د: ط ، 1986 ، ص : 148 .

1806 م المدعو" **الأمير مصطفى** " و هو الذي كان جده دياً على الجزائر 1795م – 1805م مصطفى باشا ، و قد عمل أبوه إبراهيم على مواجهة الاحتلال الفرنسي منذ بداية 1830 م ، فألقي في السجن ثم نفية سنة 1846م ، تاركا ابنه محمد في مواجهة وضع صعب أسهم في ميلاد هذه القصة ، إلا أن هذا العمل لم يلق أي اهتمام و لكن القصة تمثل طلال القصة الشعبية بجوها و لغتها و سمات الرواية الفنية التي أسس إليها خصوصا شيوع الدارجة الجزائرية عنها ، و هذا يدل على ندرة الرواية العربية الجزائرية لأن الأدباء لم يعطوها حقها بسبب العوامل و الظروف التي شهدتها البلاد ساهمت في «**تأخر ظهور الرّواية العربية في الجزائر عن باقي الفنون الأدبية التقليدية الأخرى** »[1] إذ نجد القصة القصيرة بذلت جهودا في سبيل التطور من حيث الاسم أكثر من الكيف ، بينما الرّواية بقيت أكر ، و أول ما أتيحت الفرصة للروائيين الجزائريين للتعبير عن أنفسهم ، انصبت اهتمامهم على المشاكل الاجتماعية خاصة ؛الفقر القاتل الذي كانوا يعانون منه .

إنّ أهم مشكلة اجتماعية عرفتها الجزائر قبيل الحرب العالمية الثانية هي مشكلة الفقر، حيث كانت الأجور منخفضة و الوظائف نادرة ، فأصبحت هذه الظاهرة " الفقر " تستهوي القلم فيجري فيه ويلذ للخيال ، فيحلق في أجوائه المتأزمة القاتمة ، فالفقر كان من وراء معظم القضايا الاجتماعية التي عولجت ، و العلة تعود إلى أن كتابنا الكتاب ملتزمون بقضايا شعبهم[2] .

يتفق المؤرخون على أن الرّواية العربية الجزائرية ظهرت متأخرة لأن :«**البدايات الحقيقية التي يمكن أن تدخل في مفهوم الرّواية هي التي ظهرت منذ سنوات قليلة**

1 – محمد مصايف ، الرواية العربية الجزائرية بين الواقع و الالتزام ، ص : 07 .

2 – عبد ملك مرتاض ، القصة الجزائرية المعاصرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ، د:ط ، 1990 ، ص : 20 .

أي في السبعينيات»[1] وهذا ما يتعلق بالرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية بالقياس إلى الأشكال الأدبية الحديثة مثل : المقال الأدبي ، القصة القصيرة و المسرحية ، بل إن هذه الأشكال الجديدة تعتبر حديثة بالقياس إلى مثيلاتها في الأدب الحديث ، و هذا راجع إلى تعود الناس على قراءة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية .

فقد تواجدت بعد الحرب العالمية الثانية و بالتحديد عام 1950 م ، حتى أن الدارسين للأدب الجزائري في البلاد العربية اهتموا بالآثار المكتوبة باللغة الأجنبية ، و أثار هذا الموقف الأدباء الجزائريين فترجموا معظم الروايات إلى اللغة العربية و ذلك لإعجابهم بما في الأدب الجزائري من أصالة و عمق و مضامين جديدة خاصة أن معظمه دار حول ثورة و الشعب الجزائري و نضاله ضد الاستعمار بكل جرأة و قدرة و فهم عميق لطموح الشعب الجزائري ، حيث عالج الروائيون الجزائريون القضايا و الأوضاع المختلفة للبلاد قبل الثورة و أثنائها، بالإضافة إلى التفرد في الأسلوب و الشكل و الطريقة التعبير ، أمثال : مولود فرعون في رواية (ابن الفقير) عام 1950م و رواية (الأرض و الدم) عام 1953م و رواية (الدروب الوعرة) عام 1957م ، كما ألف مولود معمري (الهضبة المنسية) عام 1952م و (السبات العادل) عام 1955م ، ثم ألف (الأفيون و العصا) عام 1965م ، أمَّا محمد ديب نشر (الدار الكبيرة) عام 1952م و (الحريق) عام 1954م .

فالظروف الاجتماعية و السياسية و التاريخية لم تكن عائقا في وجه الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية في حين أن الظروف نفسها منعت الأدب الجزائري المكتوب باللغة العربية من أداء واجبه ، و هذا راجع إلى إبادة اللغة العربية على الرغم من أنها تعتبر وسيلة التواصل في بلورة الوعي

1 – عبد الله الركيبي ، تطور النثر الجزائري الحديث ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، د:ط ، 1983 ، ص : 201 .

القدامى لدى الشعب ، و من هنا ظهرت الحاجة إلى الأدب العربي النثري ؛ خاصة القصة القصيرة ، و هكذا :«**أخذ الكتاب يطوعون اللغة للتعبير عن عواطفهم و أفكارهم بلغة فنية ظهرت في الإنتاج القصصي**»[1] .

و تأتي مطارحة عمر بن قينة ؛ أن القصة الطويلة تعد المرحلة الأولى لميلاد الرواية العربية الحديثة على المستوى الوطن العربي كله ، و قد تبعتها محاولات أخرى في شكل رحلات ذات طابع قصصي منها : ثلاث رحالات جزائرية إلى باريس عام : 1852م ، 1878م ، 1902م .

بينما الفترة الممتدة من 1945م إلى 1954م حتى عام 1962م عرفت تحولاً جذرياً ليس على المستوى التاريخي و السياسي فحسب ، بل تعدى إلى المجال الأدبي و الفني فظهرت رواية (غادة أم القرى) لأحمد رضا حوحو عام 1947م ، حيث يعبر فيها عن معاناة المرأة الحجازية من ضغوط القهر و الحرمان ذو الوجوه المختلفة ، حيث عاش هناك مع أسرته 1934 م – 1946 م و انتهي من كتابتها في الجزائر 01 جانفي بعد عودته .

لقد أدان فيها الواقع الذي تحرم منه المرأة حقها في الرأي ؛و تصادر مشاعرها لتعيش الشقاء و البؤس فيرى الكاتب أن المرأة الجزائرية لا تختلف في ذلك عن أختها الحجازية لذا أهداها روايته وهو يعيش قريباً منها في وطنه الصغير من الوطن العربي الكبير حيث قال :«**إلى تلك التي تعيش محرومة من نعمة الحب ... من نعمة العلم ...من نعمة الحرية ...إلى تلك المخلوقة البائسة المهملة في هذا الوجود إلى المرأة الجزائرية أقدم هذه القصة** »[2] .

إلا أن هذه المحاولة اعتبرت ساذجة من حيث الموضوع و الأسلوب و أيضا من حيث المستوى الفني ، و هذا حسب رأي بعض النقاد أمثال عبد الله الركيبي[3] ، ثم تليها محاولة ثانية من

1 – عبد الله الركيبي ، القصة القصيرة في الأدب الجزائري ، دار الكتاب العرب ، القاهرة ، ط : 01 ، 1969 ، ص : 21.

2 – أحمد رضا حوحو ، غادة أم القرى ، المؤسسة الوطنية لكتاب الجزائر ، 1983م صك 05 .

3 – عبد الله الركيبي ، تطور النثر الجزائري الحديث ،ص : 36 .

تـأليف " عبـد المجيـد الشـافعي " بعنـوان (الطالـب المنكـوب) عـام 1951م و هـي تصـور حيـاة الطالـب في تـونس وقـع في حـب فتـاة ،في حـين يـرى محمـد مصـايف أن :«**الرّوايـة الجزائريـة لـم تكـن قـد ظهـرت بعـد فـي شـكلها الناضـج ، و ليسـت (غـادة أم القـرى) لأحمـد رضـا حوحـو و (الطالـب المنكـوب) لعبـد المجيـد الشـافعي إلا قصـتين مطـولتين لـيس غيـر**»[1] . أمـا المحاولـة الثالثـة لنـور الـدين بوجـذرة في روايـة (الحريـق) عـام 1951م ، و رابعهـا (صـوت الغـرام) لمجيـد منيـع عـام 1967م و خامسـها روايـة (رمانـة) لطـاهر وطـار ، حيـث يـذكر نتـائج الفقـر الـذي أدى بالفتـاة " رمانـة" الجميلـة ذات السـن " الستة عشر سنة" إلى البغي فتزوجت بتاجر شره يجوزها .

لقد تميزت رواية " رمانة " بمستواها الفني السليم في هذه الفترة المتقدمة من نشوء الرّواية الجزائرية و إن بدت " رمانة " رواية مضغوطة ذات لغة سريعة ؛ ويعود هذا إلى تأخر الرواية الفنية لأنها تحتاج إلى تأمل طويل و إلى صبر ، كما تتطلب ظروفاً ملائمةً تساعد في تطورها و إلى عناية الأدباء بها ، و تحتاج كذلك إلى لغة قادرة على تصوير بيئة كاملة .

و على هـذا الأسـاس قـدم لنّـا عبـد الله الـركيبي الأسـباب الـتي أسـهمت في تأخرهـا بقولـه : « **و لعل مرد ذلك إلى :**

1 – صعوبة فن الرّواية لأنه يحتاج إلى صبر و تأمل طويل .

2 – غياب النموذج المثال في الرّواية الجزائرية العربية التي يمكن تقليدها و النسج على منوالها »[2] .

و يتضح من قول الركيبي انعدام المحاكاة و المقاربة لعدم توفر نموذج يقتدى به ، حيث أن بدايات أي عمل إبداعي هو تقليد من رحم الغرب ، أو ربما الظروف التي أحاطت بالجزائر في تلك الفترة إنما محاولة تهميش و دحض الهُوّية العربية عن طريق لغتها ، وكذا صعوبة الاتصال

1 – محمد مصايف ، النثر الجزائري الحديث ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط:01 ، 1983م ، ص: 117 .

2–واسيني الأعرج ، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، د:ط ، الجزائر ، 1986م ص :90 .

بالرواية العربية أدى إلى غياب النموذج المتطور حتى فترة لاحقة ، لأن المحاكاة الروائية إنما هي ذات قيمة موضوعية تؤسس للتناول و التطور و الازدهار .

و أيًّا يكن الشأن ، فإن الرواية الجزائرية ولدت منذ بداية القرن العشرين ، و هذه البداية تعد الولادة الثانية للرّواية الجزائرية إذ عرفت تطورا كبيرا في تنوعها ،حيث عادت الرواية بثبوت جديد مواكبة للظروف الجديدة التي طرأت على الجزائر المستقلة حديثا و يعد :«**عقد السبعينيات الذي شهد تغيرات قاعدية ديمقراطية كبيرة ، كانت الولادة الثانية و الأكبر عمقا للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية**»[1] .

إذا ، تعد مرحلة السبعينيات هي الولادة الحقيقية للرواية الجزائرية بكل مواصفاتها الناضجة ، و أول انطلاقة كانت مع أعمال عبد الحميد بن هدوقة في رواية " ريح الجنوب" التي كتبها في فترة كان الحديث السياسي جاريا بشكل جدي عن الثورة الزراعية و أنجزها في 05 نوفمبر 1970م ، و كان يلوج هذا الخطاب السياسي بآمال واسعة للخروج بالريف عن عزلته و رفع الظلم عن الفلاح و كل أشكال الاستغلال للإنسان ، و سرعان ما تكرس ذلك الخطاب الطويل في قانون الثورة الزراعية الصادر رسميا في 05نوفمبر1971م .

و تُعَدُّ هذه الرواية بداية فعلية ناضجة بلسان الأمة العربية و بعدها ظهرت أعمال كثيرة كرواية " ما لا تذروه الرياح" لمحمد عرعار ، ثم رواية " اللاز" لطاهر وطار عام 1972م محاولا من خلالها رسم معاناة الطبقة المسحوقة إبان الاستعمار الفرنسي ، و كذلك رواية " حرائق البحر" لعمار بلحسن و في ذلك يصرح عمر بن قينة : «**و رغم أنّ صاحب (ريح الجنوب) كاد أن يبقى أسيراً لعالم روايته الأولى ، هذه التي كان لها شرف الخطوة الأولى في التأسيس الناضج ،**

1 – واسيني الأعرج ، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، ص : 90 .

فإنَّ صاحب (اللاز) تقدَّم خطوة ثانية متطورة في مرحلة التأسيس بروايته التي تجد أيضا بعض الامتداد لها في أعمال أخرى له في فترة لاحقة ، و الروايتان كانتا معاً من الأنفاس الأدبية فيما يسمى بأدب " الالتزام" »[1] .و بالتالي تشكل الرواية نمطا للامتثال الايديولوجي★ و المذهب الواقعي ، حيث كان الترويج لها يؤسس بنية النص فنيًا و إبداعياً .

لقد أعلنت أعمال عبد الحميد بن هدوقة و الطاهر وطار ظهور عالم الرواية الكلاسيكية في الجزائر ،و أصبح هذا النمط المضموني الملتزم للنص الروائي يتعالق مع القيمة الفنية و الجمالية التي تحوي هذا النوع . و الأمر اللافت للانتباه أن الروائيين هذا الجيل استطاعوا التوفيق بين مضامين الفكر الاشتراكي و خصوصية التقنيات السردية القائمة على الوضوح و القوالب الهيكلة لها داخل الشخصيات و الزمان و المكان و الرؤية السرية وفق نمط تخييلي رمزي .

كما أثير في هذا السياق ، ظهور أسماء أخرى صنعت للرواية حضورها المذهل الذي يشير إلى تراكم كبير لهذا النوع الإبداعي ، حيث تعددت أعمال الجيل الجديد أمثال : مرزاق بقطاش في (طيور الظهيرة) و (البزاة) و جيلالي خلاص في (رائحة الكلب) و (حمائم الشفق) و واسيني الأعرج في (أحلام مريم) و (وقع الأحذية الخشنة) و (نوار اللوز) و (وقائع رجل غامر صوب البحر) و غيرها[2] .

---

1 – عمر بن قينة ، في الأدب الجزائري الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، د:ط ، 1995 م ، ص : 198 .

✶ الايديولوجية : هي ذلك المجال من الوعي الاجتماعي الذي يعين من خلال العلاقات الاقتصادية بوصفها أساسه المادي المباشر ، و هي رؤية للكون ذات أصول اجتماعية و هي تنطلق من الواقع و هي منظمة من أفكار و آراء فئة اجتماعية محددة.

2– وهيب سراي الدين ، أحاديث في الأدب و النقد ، شركة شهاب ، الجزائر ،د :ط ، د: ت ، ص : 273 .

إن الدارس لتاريخ الرّواية الكلاسيكية في الجزائر يلاحظ أنها لم تأخذ حيزا زمنيا كبيرا بالمقارنة مع الروايات العربية ، حيث اتخذت الرواية الجزائرية مكانة مرموقة في المجال الفني و أصبحت الجنس الأدبي الأكثر مصداقية و الأكثر تعبيراً عن الواقع السياسي و الثقافي و الاجتماعي ، و توجه هذا الفن الإبداعي مباشرة إلى دعوة التجريب فـــ :«**مع نهاية الثمانينات و بداية التسعنيات ظهرت موجة جديدة من الرواية الجزائرية**

تحررت من أسر الرواية الكلاسيكية ، بل وحتى من طوق الرّواية السياسية التي سادت فترة السبعنيات و جزء من سنوات الثمانينات لتعبير عن انسداد الواقع السياسي و الاجتماعي و الاقتصادي »[1] .

من خلال تتبعنا لمسار الرّواية الجزائرية ، إنّ هذا الوعي النقدي المتمثل في قلة ممارسة الرواية التقليدية زمنيا أمرٌ يفسرُ من ناحيتين ؛ من ناحية الأولى لم نشبع من ممارسة هذا النوع الروائي نظرا للتحولات التي شهدتها الجزائر ، و جعلت منه غير كفيل باحتواء المشهد الثقافي الجزائري و حتى السياسي الذي رصد العشرية السوداء و قضاياها ، أمّا من الناحية الثانية إبراز التعالي عن الصوغ الكلاسيكي نظرا لوجود بديل فني إبداعي آخر – تجريب الرواية الحديثة – يُشجع على خلق عوالم خطابية تحاكي العالم التخييلي المفترض ، و تجاوز النمطية المألوفة و مقاربة الرؤى الفكرية و الجمالية عن طريق حوار اللغة ، إضافة إلى أنّه يؤسس لقيمة التطور الذي ينبغي أن يكون عليه هذا الجنس الروائي .

1 – جعفر يايوش، أسئلة و رهانات الأدب الجزائري المعاصر ، دار الأديب ، الجزائر ، د:ط ، 2005 ، ص 09 .

2.1 / التجريب الروائي للرواية الجزائرية المعاصرة :

يتحدد مفهوم الرواية الجزائرية المعاصرة التجريب الروائي للرواية الحديثة على الفكرة الأساسية لهذا الصنف أو النوع في فرض :«**القطيعة مع أنساق السرد التقليدية في نمطها الواقعي ، ليمعن في مغامرة مفتوحة على أكثر من أفق الكتابة تجدّد**

نفسها في صيرورة بحث عن المغاير من أشكال السرد ، و أنساق الخطاب و مستويات اللغة قصد بلورة رؤية ذات في علاقتها بالعالم »[1] .

من هذا المنطلق ، يشير مصطلح التجريب إلى أسلوب المراوغة و التمرد الذي يحاول أن يفقد ارتباطه بقضايا الالتزام ، و هذا المصطلح يضع حقائق جديدة تفرض نفسها على العملية الإبداعية التي تنسج من رحمها عالما تخيليا ممكنا ، و بالتالي تشرف كينونة الذات السردية و تفاعلاتها مع كل ما يمثل صورة الأخر المجسد في العالم .

يستقي مصطلح التجريب أهميته و جودة في فلك الرواية الغربية و الرواية العربية تاريخا قبل الطرح الروائي الجزائري ، ليعكس ملمح التفرد و التغير و يلبس وشاح الجدية و الفعّالية ، حتّى يحافظ على هوّية النص الروائي و تثبيت الخطاب داخله ، معلنا عن :«**انفتاح حقيقي للخطاب الروائي على الأجناس الأدبية المختلفة ، و هذا أمر قد تناولته الدراسات النقدية الحديثة بشكل واضح ، ...لكن يبدو أنَّ مسألة انفتاح الخطاب الروائي على النَّقد مازالت في بدايات تشكلها و إن كان الأمر لم يَخلُ من دراسات نقدية صاحبت الرواية »[2] .**

---

1 – بوشوشة بن جمعة ، التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي ، المغاربية للطباعة و النشر ، تونس ، ط: 01 ، 2003 ، ص : 122 .

2 – حسين مناصرة ، مقاربة الرواية (قراءات في نقد النقد) اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، د:ط ، 2008 م ، ص: 22 .

إذن ، يكتسب التجريب مكانته عن طريق تفسخ الجنس الروائي و تماشيه فنيا مع الأنواع الأدبية الأخرى ، و ذلك لقابلية التنوع الفني الذي يرصد ملكات المبدع و ثرائها لحظة الكتابة و استجابتها لمتطلبات الإيقاع السردي و الرؤى التخييلية .

تشكل آليات الكتابة الرّوائية في الذات الكاتبة داخل فعل التبئير لتضع عالما مزدوجا بين الحلم و الواقع ، الأسطوري و العجائبي ، هوس الهوّية الإبداعية و التجاوز الشكلي ، حتّى يكون التجريب شرطا ضروريا في فعل الكتابة ، و تكون اللغة هي :« **المشكل الأول لكل عمل سردي** »[1] لأن عنصر اللغة داخل واقع الرّواية يعطيها قيمتها و رهانها و شغفها بجدة في العملية التخيلية من أجل :« **دمج الرؤى الفكرية الخاصة بالمؤلفين ، مع تلك الخاصة بالشخصيات** »[2] . و لا يكون هذا إلا بتخزين طاقة تعبيرية تؤدي إلى تدفق المادة المحكية من خطية السرد .

لا شك إذن ، إن أساس التجريب الروائي في رواية الجزائرية خاصة مع قضايا العشرية السوداء في التسعنيات و ما بعدها ، يتناسب مع حركية الواقع الموجود ، لذلك وجدت مجموعة كبيرة من الروايات التي تنادي بحيوية هذا اللون الروائي ، مثل ما كتبه الطاهر وطار (الشمعة و الدهاليز) و إبراهيم سعدي (فتاوي زمن الموت) واسيني الأعرج في (ذاكرة الماء) و بشير مفتي (مراسيم و جنائز) و له أيضا (بخور السراب) ، محمد الساري في (الورم) و غيرها من الأعمال الروائية التي تعلن عن حضورها بتحليل الواقع و تفكيك قضاياه ناقدة بذلك للمشهد السياسي و الواقعي الذي يستحق الكتابة باللغة التعبيرية ذات التدفق الهائل .

---

1 – عبد ملك مرتاض ، نظرية الرواية ، ص : 47 .

2 – عبد الله إبراهيم ، الرواية العربية (السرد في القرن التاسع عشر ، السيميائيات و تحليل الخطاب) ، مجلة دورية محكمة تصدر عن مختبر الجزائر ، العدد:01 ، السنة الأولى ، 2005 م ، ص : 50 .

تعد الكتابة الرّوائية ذا أهمية في إعلان عن مشاكل الأدب و قضاياه ، حيث تتسع موضوعية داخل هاجس التجريب الروائي انتقالا من الإسهامات الواقعية المرَّة إلى العوالم المتخيلة الأكثر إعراءً ، و بالتالي تضاعف اللغة الشاعريتها داخل أفق اكتشاف الذات

و انصهارها لحظة الكتابة مع بنية النص و سياقاته ، لتقدم تحدياً إبداعياً ، يرتكز على هزِّ القارئ و مراودة النص .

و ممّا لا ريب فيه ،أنه يجب توفير وعي بالحمولة المعرفية و الفكرية و الفنية للنص الروائي الحداثي ، حتّى يتمكن هذا القارئ من فك شفراته الملغمة و تحليله و تأويل مدلولاته و استثمارها وفق ما يحمله و يحتويه هذا الخطاب الروائي كيفما كان نوعه .

3.1 / التاريخ في الرواية الجزائرية :

تتأسس الرّواية على إقامة علاقات مع ألوان إبداعية أخرى انطلاقا من عالمها المتخيّل ، و ذلك بوصفها جنسا أدبيا ، تجاوزت في علاقاتها الأجناس الأدبية ، إذ مدّت جسورا بينها و بين شتّى الحقول المعرفية كالتاريخ. فارتأينا في هذه المحطة أن نذكر آراء كل كتاب الرّواية في الجزائر حول علاقة الرّواية بالتاريخ أي الرّواية و ذاكرة الوطن .

أشارنا سابقا ، أن الطاهر وطار يعد من أبرز كتّاب الرّواية في الجزائر ؛كيف لاَّ و قد شكلت إسهاماته و اسهامات عبد الحميد بن هدوقة أول انطلاقة للرواية العربية في الجزائر المكتملة فنيًّا ، و من أهم ما صدر له ما يلي[1] :اللاز (1972) الزلزال 1974) عرس بغل (1978) العشق و الموت في الزمن الحاشي (1980) الحوات و القصر (1980) ، تجربة في العشق (1989) الشمعة و الدهاليز (1995) الوالي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي (1999)

1 – ترتب النصوص الروائية لكل كاتب وفق : *بوشوشة بن جمعة ، سردية التجريب و الحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية ،المغاربية للطباعة و النشر و الإشهار ، تونس ، ط:01 ، 2005 ، ص : 285/ 291 .* المختار بوعناني ، بيبليوغرافيا الرّواية في الجزائر ، مجلة دراسات الجزائرية ، جامعة وهران ، العدد 02 ، مارس ، ص : 196- 204 .

و الوالي الطاهر يرفع يديه بالدعاء (2007) و أخر أعماله الروائية قصيد في التذلل (2009) لكنها لم تطبع بعد .

يـرى الطـاهر وطـار أن الروايـة :«**تـأريخ بشـكل أو بـآخر لأحـداث حصـلت و تـأريخ لأفـراد ، و تـأريخ لشـخص الكاتـب مهمـا حـاول أن يُبعـد ذاتـه**»[1] . فـذات المبـدع يسـتحيل أن تُغيّـب الأمـر الـذي يتعلـق بتـاريخ تنتمـي إليـه و بواقـع تتـأثر بكـلّ مـا يطـرأ عليـه . و يصـدر وطـار الفـرق بـين المـؤرِّخ و الرّوائـي قـائلاً : «**الفـرق بـين المـؤرِّخ و الرّوائـي هـو أنّ المـؤرّخ يعتمـد علـى المـادة التـي يحصـل عليهـا ، قـد يضـيف إليهـا وجهـة نظـره الخاصـة ، بينمـا الرّوائـي يضـيف إلـي المـادّة الرّوائيـة خيـالات و تصـوُّرات حتَّـى و إن كانـت واقعيـة**»[2] فـالمؤرّخ مقيّـد و لا مجـال أمامـه للإضـافة أو الزيـادة لأحـداث باسـتثناء التعليـق علـى بعـض الأمـور مـن وجهـة نظـره ؛أي يركـز المـؤرخ علـى طريقـة الموضـوع الـواقعي . أمّـا الروائـي فنظرتـه للأمـور واسـعة غـير مقيـدة باسـتطاعته اختيـار إضـافات يؤسـس مـن خلالها عمله التخييلي ؛ بمعنى عمله يرتكز على التخيّل الجمالي .

و هـذا مـا نجـده عنـد الروائـي الجيلالي خـلاص ، صـاحب الرّوايـات الآتيـة : رائحـة الكلـب (1985م)،حمـائم الشـفق (1986م) ،عواصـف جزيـرة الطيـور (1998م) ،زهـور الأزمـة المتوحشـة (1998م) ،الحـب في المنـاطق المحرمـة (2000م) و وقرّة العين (2007م) .و في هـذا الصـدد يجمـل خـلاص بقولـه : «**لـم أكتـب روايـات تاريخيـة ، و لكننـي لا أنكـر أننـي كثيـراً مـا وظفت التّاريخ كذريعة في رواياتي ، فأنا مولع بتاريخ بلادي المليء بالبطولات و الخيبات**

---

1 – نقلا عن ، زينب قبي ، الرّواية و التاريخ (آراء روائيين جزائريين في الموضوع) ، مجلة الثقافة ، منشورات وزارة الثقافة ، العدد 09 يناير 2007 ، ص : 148 .

2– نقلا عن ، زينب قبي ، الرّواية و التاريخ ، ص: 148 .

أيضـاً »[1] و هـذا مـا نجـده عنـد الكثـير مـن الكتـاب الرّوايـة الجزائريـة ، و ذلـك بـاختلاف الأهداف و الدوافع .

في حين يصرّح مرزاق بقطاش صاحب الروايات : طيور في الظهيرة (1976م)، البزاة (1981م)، عزوز الكابران (1989م) ،دم الغزال (2002م)، يتحدث ما لا يتحدث (2004م) ، و خويا دحمان (2007م) ؛ أنه يخشى أن يكون استحضار التاريخ في الرواية العربية بصفة عامّة محض موضة زائلة[2] ، و يضيف أيضاً بقوله : «**أنا أومن بأنّ رواية الثورة الجزائرية لم تولد بعد ، على الرّغم من أنها صارت جزءا من التاريخ ، ذلك أن الرّواية تنضج على نار هادئة**»[3] .

و يصدقه في هذا الرأي الروائي و الناقد محمّد ساري [على جبال الظهيرة (1983م) ، السعير (1986م) ، البطاقة السحرية (1997م) ، الورم (2003م) ،و الغيث (2007م)] حيث ما جاء به هو أكثر إقناعًا و منطقياً مما قدمه بقطاش حول قضية أنّ الرّواية التّي تستحضر التاريخ الوطني أو الثورة التحريرية لم تظهر بعدُ لأنّها تحتاج وقتا أطول ممّا يفصلنا عن تلك الثورة ، لكن السبب الحقيقي عند محمد ساري يكمن في أنّ بعض قادة الثورة لا يزالون على قيد الحياة ، حيث يتابعون كل ما يقال عن الثورة و قادتها :«**فكيف يُمْكِنُ لكاتب أن يتعرّض لتناقضات قادة الثورة و التصفيات الجسديّة و المؤامرات دون أن يُثير سخط و غضب أباطرة هذه الثورة الأحياء ، أو حراس إرتهم** »[4] و هذا النقاش يثيره في الوقت

---

1 – نقلا عن ، زينب قبي ، الرّواية و التاريخ ، ص: 152 .

2 – نقلا عن ، المرجع نفسه ، ص:153 .

3 – نقلا عن ، المرجع نفسه ، ص:153 .

4 – جريدة الخبر – اليومية – العدد 6522 ، عدد يوم : 31/ 10 / 2011 .

الحالي موضة إصدار مذكرات الذين عايشوا الثورة[1] .

و تأتي مطارحة واسيني الأعرج الذي أصدر حوالي عشرين نصا روائيا- جغرافية الأجساد المحروقة (1979م) ، ضمير الغائب (1989م) ، شرفات بحر الشمال (2001م) ، طوق الياسمين (2004م) .....و غيرها من الروايات – يتبيّن فيه أن واسيني الأعرج يتقاطع مع ما قله محمد ساري عن استحالة كتابة التّاريخ الوطني روائيا ، كون قادة الثورة على قيد الحياة ، حيث يتحدث واسيني عن استحالة ذلك بالنسبة للمؤرّخ و ليس الروائي ، لأنه يرى أن هناك حقائق :«**لا يقولها المؤرّخ . بسبب حسابات سياسية خارج تاريخيه : سياسية ، اجتماعية ، إيديولوجية ، حزبية ضيّقة ، أو حتى شخصية مباشرة ، تمسّ بشراً ما يزالون على قيد الحياة**»[2] و حقا هذا هو حال المؤرخ ، لكن الروائي يختلف عن المؤرخ لأنه إذ ما تعامل مع المعطيات التّاريخية ، دون إضفاء لمسة تخيلية تنقل عمله من التسجيلية إلى التخييلية بوصفها نسخ الكتابة الروائية .

و يُصرح واسيني في معرض حديثه عن العلاقته بالتاريخ الوطني في كتاباته الروائية ، و خاصة عندما فكرة في كتابة روايته " ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" عام 1985م ، كان يحوم في تفكيره سؤال يتعلق باستعادة " التاريخ الوطني الجزائري ، و إعادة قراءته في زواياه الأكثر تخفّيا"[3] و يعلن أيضا أنه كان :«**داخل سؤال مُقلق لا يُعَبِّرُ عنه إلاّ قلق الرّواية : لماذا لم تُفض الثورة الوطنّية على الرّغم من ضخامة التضحيات ، إلى ما كان يُفترضُ أن تضفي إليه** »[4] .

---

1 – نذكر مثلا : * مذكرات العقيد الطاهر الزبيري – نصف قرن من الكفاح – دار الشروق للإعلام و النشر ، ط 01 ، 2011 .* الحوار الذي أجري مع الشريف مهدي – أوّل أمين عام لرئاسة الأركان – نشر مسلسلا في جريدة الخبر ، ما بين 17 و 200 جانفي 2012 .

2 – واسيني الأعرج ، الرّواية التاريخية أوهام الحقيقية ، مجلة الثقافة ، وزارة الثقافة ، الجزائر ، العدد :19 ، 2009 ، ص : 18 .

3 – المرجع نفسه ، ص : 19 .

4- المرجع نفسه ، ص : 20 .

هذه الأسئلة قد يشترك فيها جلّ كُتاب الرّواية في الجزائر الذين تعاطوا مع ذاكرة الوطن ، منقسمين في ذلك إلى اتجاهين هما : اتجاه كتب أصحابه عن الثورة ، لتمجيدها و تمجيد صُناعها ، و إعادة بعث بطولاتهم. و اتجاه كتب أصحابه عن الثورة بُغية إنارة الجوانب التي أغفلها المؤرخ ، و تناساها كُتّاب الاتجاه الأول لأن التاريخ الوطني :«**الذّي قال الكثير عن الغطرسة الاستعمارية ...لم يقل شيئا عمّا كان يحدُث داخل الثورة ،و كأنّ ما كان يحدث داخلها لا ينتمي إلى التّاريخ و لا إلى الثورة**»[2] و هكذا يُصِّرُ واسيني الأعرج على فكرة أن تعاطي مع التّاريخ لا تعني بالضرورة إحاطته بكلية من قداسة ، كما لا تعني معاداته كليًّا لأن التأمُّل و البحث عن التفاصيل و عدم التسرع في الحكم أُمور في غاية الأهمية ، و لها وزنها لحظة الحديث عن علاقة الرّواية بالتاريخ[3] .

يلمح الحبيب السايح ؛ أن التاريخ يمكن أن يُعَد مادة الرواية و رافدا مهما من روافدها ، مع تأكيد إلى إشارة أن الرواية فعل تخييلي بالأساس ، و أنه من غير الممكن الفصل في التّحليل بين المادة التّاريخية و المادة الروائية ، ما التركيز على أن الكتابة الروائية هي :«**فعل التفاصيل و قول اللامَقُول ،و الدخول في عالم الخفايا**»[4] التي يتجاوزها المؤرخ نزولا عند رغبة نُخب سلطوية معيّنة .

---

1 – المرجع السّابق ، ص : 20 .

2– المرجع نفسه ، ص : 21 .

3 – ينظر ، المرجع نفسه ، ص : 17 – 21 .

4 – ينظر ، زينب قبي ، الرواية و التاريخ ، ص : 148 .

أما أمين الزاوي يتفق مع الآراء التي ذكرنها [صهيل الجسد (1983م) ، السماء الثامنة (1994م) ، يجيء الموج امتدادا (1998م) و حشية اليمامة (2002م) ،

يصحو الحرير (2002م) ، الرعشة (2005م) و شارع إبليس (2009م)] و تظهر محاولته في تلمس الفرق بين نظرة كل من المؤرخ و الروائي للتّاريخ ، فهو يرى أن المؤرخ ينظر إلى التاريخ على أنه ماضٍ و بَسْ لكن التاريخ :«**بالنسبة للروائي ليس الماضي ، بل هو المستقبل الروائي يرى إلى الخلف كي يتقدّم و يتقدّم معه القارئ**»[1] .أمين الزاوي يرى أن المؤرخ ينظر إلى التاريخ نظرة خلفية أي على أنه ماض فقط ، بينما الروائي نظرته إلى التاريخ نظرة أمامية أي على أنه هو المستقبل.

و هذا الأمر لا يتفق معه الروائي بشير مفتي ، حيث يجمل قائلا : «**إنَّ الروايات العربية التّي راهنت على التاريخ ...ظلّت أسيرة لخطاب تاريخي موجّه**»[2] و ما يمكن ملاحظته أن مفتي يقصد بكلامه هذا روايات بعينها .

لقد بُرِّزَ الصوت النسوي في فرض وجوده في عالم الرواية الجزائرية محليا و عربيا ، و منهم الروائية زهور ونيسي [من يوميات مدرسة حرة (1979م) ، لونجا و الغول (1993م) ، جسر للبوح و آخر للحنين (2007م)] ترى أنّ المبدع : «**مُحلل من نوع آخر غير مطلوب منه إبراز ، الحقائق كما هي دون زيادة أو نقصان** »[3] . أي هامش الحرية يُتيح له إعادة تركيب الواقعة التّاريخية وفق ما يساعده في تشيد هذا العمل الأدبي .

---

1 – نقلا عن ، زينب قبي ، الرواية و التاريخ ، ص:152 .

2 – نقلا عن ، المرجع نفسه ، ص : 150 .

3 – نقلا عن ، المرجع نفسه ، ص : 151 .

بينما تضيف الروائية فضيلة الفاروق [مزاج المراهقة (1999م) ، تاج الخجل (2003م) ، اكتشافات الشهوة (2005م) و أقاليم الخوف (2010م)] أن تاريخ

الثورة التحريرية : «**ثروة حقيقية لا يقدّرُ الجزائريون ثمنها**»[1] فهي تعبر عن معنى ثري من شأن الروائي الاشتغال عليه و أن يضيف ما لم يذكره المؤرخ لأن الرواية :«**تقول التاريخ بالتفاصيل الصغيرة ، تُحلّل و تشرح و تستنتج الأسباب** »[2] و هذا ما يميزها عن فعل المؤرخ .

هذا و الحال ، هذه بعض آراء كُتّاب الرّواية حول مسألة العلاقة بين الرّواية و التاريخ و حضور هذا الأخير في المبْدَع الروائي الجزائري .

4/ الرّواية التّاريخية Roman historique :

يَغْدُو الحديث عن الرّواية التّاريخية نقاشاً مستمراً حول العلاقة بين الرّواية و الأجناس الأدبية و الحقول المعرفية المجاورة ، خاصة تلك التي ترتبط بها الرواية ارتباطا وثيقا مثل التاريخ ، فالكتابة السردية تنهض :«**على كثير من مظاهر التلوين الأجناسي و قد ظهرت هذه الأعراض خاصّة على الرّواية التي أخذت تُطَعِّمُ عوالمها بعوالم الأجناس الأدبية الأخرى ، و تُتَبِّلُ لغتها و أدواتها بلغات و أدوات تعبيرية جديدة**»[3] .

تعرف الرواية التاريخية Roman historique هي : «**سرد قصصي يرتكز على وقائع تاريخية ...تنحو الرّواية التاريخية غالبا إلى إقامة وظيفة تعليمية و تربوية**»[4] فالروايات

1 – نقلا عن ، زينب قبي ، الرواية و التاريخ ، ص : 149 .

2 – نقلا عن ، زينب قبي ، الرواية و التاريخ ، ص: 149 .

3 – كمال الرياحي ، حركة السرد الروائي و مناخاته (في استراتيجيات التشكيل) ، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع ، عمان ، ط: 01 ، 2005 ، ص : 17.

4 – سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب العربي لبنان و سوشبر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط:01 ، 1985م ، ص : 103 .

التاريخ تعتمد على توظيف التّاريخ الوطني ، أما الرواية التاريخية ترتكز على وقائع تاريخية و وظيفتها تعليمية تربوية ، ولكن ليس دائما بالطرق التبسيطية ، خاصة عندما يتعلق الأمر

:«**باستخلاص فردية الشخصيات مع الطابع التّاريخي الخاص لعصرهم**»[1] و هذا من خلال التركيز على محطّات مهمّة في تاريخ أُمّة من الأمم ، مع ما يصادفه الروائي من صعوبات في اقتراح الحلول تخييلية تُمَكِّنُهُ من تَجَنِّب انزلاقات كتابة تتموقع على التخوم بين علم يتوخىّ الدّقة و تخييل يصبو إلى التّحرُّر كلمّا استطاع الروائي ذلك.

تشهد الدراسات ، أن الكاتب الانجليزي السير والتر سكوت Sir Walter Scott (1771م – 1832م) على أنه رائد الرّواية التّاريخية لدى الغرب ، كما تَعُدُه الدراسات كثير الأب المؤسس للرواية التّاريخية و من رواياته رواية " إيفانوي Ivanhoé" حيث تحدث عن مجموعة من خصائص التي تتميز بها الرّواية التاريخية ، و من بينها[2] :

- خصوصية الشخصيات ، إذ غالبا ما ترتبط الرّواية التّاريخية بمسعى تَمَثُّلِ سِيَرِ شخصيات أثّرت في عصرها و تأثّرت به .
- معالجتَها لقضايا الإبعاد القسري لشخصيات بعينها عن الأهل و الوطن .
- حضور الأخر بوصفه متعدياً ، ما يؤثثها بالصراعات .
- الطول النسبي للرواية التاريخية .
- تضمُّنها تيمة/ الموضوع الأسْر والسجن و المطاردة .
- خصوصية الفترة الزمانية التّي تتسم بالاضطرابات و التغيُّرات الحاسمة .

---

1 – إبراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الأدبية ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، تونس د:ط ، 1986م ، ص : 102 . و ينظر ، أبيي سي فنسنت ، نظرية الأنواع الأدبية ، ترجمة و تعليق ، حسين عون ، المعارف للنشر ، الإسكندرية ،د: ط ، د : ت ، ص : 434.

2 – ينظر فاطمة إلياس ، من محاكاة التّاريخ إلى محاكمة التّاريخ – الرواية التاريخية بين الواقع و التخييل – مجلة علامات في النقد ، النادي الثقافي بجدة ، ج: 68 ، مج : 17 ، فبراير ، 2009 ، ص : 419 – 420- 422 - 431 . و مجموعة من المؤلفين ، معجم السرديات ، اشراف محمد القاضي ، ص : 210 .

- الارتباط بذاكرة تاريخية ماضية سبقت زمن كاتبها بجيل واحد على الأقل ، بُغية منح الرّواية و كاتبها فرصة لفهم ملابسات ما مضى .

و في هـذا السـياق ، إن طريـق الانتقـال و الاسترسـال و القفـز علـى الفـارات التّاريخيـة ، لا يـؤدي إلى فصـل كلـي بـين الرّوايـة و التّـاريخ حيـث مـا بينهمـا : «**مـن تـرابط و تواشـج هـو أكبـر مـن مجـرّد تمـاس وقـائعي بـل ثّمـة مـا يشـي بـأن النسـخ السـردي للكـاتبين يطـوي هويّـة واحـدة ، قبـل أن يمتـاز الصـنفان عـن بعضـهما الـبعض** »[1] أي الأخبـار الـتي يزخـر بهـا تراثنـا العـربي تتقـاطع مـع الرّوايـة ، لكـنَّ كـلا مـن الرّوايـة و التّـاريخ لا يـذوب كـلا منهمـا في الآخـر ، فالكاتـب الروائـي :«**لـيس مؤرخـا بـالمعنى التقـاني و الفنـي و الإجرائـي لمفهـوم التأرخـة ، صـحيح أنّـه يفيـد مـن مـدوّنات التّـاريخ و أحداثـه و شخصـياته و ملابسـاته لكنّـه يعمـل علـى تشـكيلها و تَمَثُّلِهَـا عـن طريـق ديناميـات الخيال و عمليّاته و فعالياته و سياقاته**»[2] .

و هكذا يمكن القول ممّا سبق ، أن : «**الرّواية التاريخية يتجاذبها هاجسان أحدهما الأمانة التّاريخية التّي تقضي عليها بأن لا تُجافي ما تواضعت عليه المصادر التّاريخية من قيام الدول و سقوطها و اندلا ع الحروب والوقائع المأثورة ، و الأخر مُقتضيات الفن الروائي**»[3] و هكذا يلاحظ القارئ أن الروايات التاريخية ترتكز على التفاصيل و في مقابل يختلفُ حدَّثه من الروائي إلى آخر بحسب الحمولات كُتب التاريخ في حدود سلطة صاحبها و ظروف كتابتها

---

1 – عبد السلام أقلمون ، الرّواية و التّاريخ (سلطة الحكاية و حكاية السلطان) دار الكتاب الجديد المتحدة ، ط:01 ، 2010 ،ص : 09 .

2– محمد صابر عبيد و سوسن البياتي ، جماليات التشكيل الروائي ، دار الحوار للنشر و التوزيع ، سوريا ، ط: 01 ، 2008 ، ص : 28 .

3- مجموعة من المؤلفين ، معجم السرديات ،ص : 210 .

حيـث :«**يتـوزعَّ علـم التّـاريخ و الرّوايـة علـى موضـوعين مختلفـين ، يسـتنطق الأول الماضـي ، و يسـائل الثـاني الحاضـر و ينتهيـان معـا إلـى عبـرة و حكايـة** »[1]مـع وجـود

اختلاف بيِّن في طبيعة كل من الرّواية و التاريخ ، فالرواية ترفع من شأن التّخييل و تتوغّل بعيدا في التفاصيل ؛محاولة تسليط الضوء على ما همشه المؤرّخ ، بينما التّاريخ يرفع من شأن اظهار الحقيقة لأن التاريخ هو ملك لمن انتصر .

إذا جئنا لتحديد الفرق بين الرّوائي و التاريخ يتجلى ذلك بوضوح في الفرق بين الحدث الرّوائي و التّاريخي: «**فالحدث التّاريخي في تشكيله الواقعي سابق على الحدث الروائي بطبيعة الحال و كلّ تاريخ سابق بالفعل و الإجراء زمنا و وجودا على الرواية**»[2] و يقودنا هذا إلى ضرورة التميز بين التّاريخ الذّي يُعنى به المؤرّخ ، و التّاريخي الذي يقع في صُلب اهتمام كاتب الرّواية التّاريخية ، لأن :«**التّاريخ أحداث تّمت في الماضي و شخصيات حقيقية نهضت بهذه الأحداث و أصبحت عنوانا عليها ، أمّا التّاريخي فهو أحداث اختِيرَت من التّاريخ حسب تبئير الروائي و وُظفت في الرّواية تجسيدا لغرض روائي ماض أم راهن أو مستقبلي**»[3] .

1 – فيصل دراج ، الرّواية و تأويل التّاريخ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط: 01 ، 2004 ، ص : 09 .
2 – محمد صابر عبيد و سوسن البياتي ، جماليات التشكيل الروائي ،ص : 21- 22 .
3 – سمر روحي الفيصل ، الرّواية العربية البناء و الرؤيا ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د:ط ، 2003 ، ص : 65 .

و يؤكد هذا خصوصية تعامل الرّوائي مع الحادثة التّاريخية ، إذ هناك نصوص في الرّواية التّاريخية العربية اختارت الاشتغال على فترات تاريخية ، منها : زنوبيا (1871م) ، بدور (1972م) ، الهيام في فتوح الشام

(1974م) لسليم البستاني ، سلسلة روايات تاريخ الإسلام لجرجي زيدان ، أورشليم الجديد (1904م) لفرح أنطوان و أمير لبنان (1907م) ليعقوب صروف[1]...و غيرها .

و هناك تميّز آخر يمكننا من رصد الفرق بين الرّواية و التاريخ عن انتقال الشخصيات من كهوف التّاريخ إلى سهول التخيّل ، فالشخصيات في التّاريخ تُرسَم استنادا إلى ما كُتب عنها ، بينما في الرّواية فإنّ المجال أمامها مفتوح لتقدِّم نفسها بالتركيز على التأثير المتبادل بينهما و بين تغيُّرات الوضع ، حيث: «**تَتَمَوْقَعُ داخل هذا العمل و تخضع لشروطه و إجراءاته و سياقاته و متطلباته على نحو عميق ، و تتفاعل معه بظروفها و أحداثها و سماتها**»[2] و ذلك ليس بصورة آلية في التاريخ و إنما بالاعتماد على التخييل الذي هو أساس و عماد الرواية ، و بتعبير أدق :«**أيًّا كان الشأن فإن الرّوائي لا يكتب التّاريخاً و لا ينبغي له**»[3] .و بالتالي فما جدوى الحديث عن الكتابتين ، رغم لكل منها مميزاته و خصائصه .

و تأسيسا على ما سبق ذكره ، إن رواية استحضار التّاريخ الوطني التّي تكلمنا عنها سابقا ترتبط مشيميا بالرّواية التّاريخية من حيث النية في محاورة تاريخ بعينه هو التّاريخ الجزائري ، بغض النظر عن الفترة التي تم تسليط الضوء عليها ، و لكنهما تبتعدان عن الطريقة التي تعتمد كل منها في لحظة التعامل مع الحادثة التّاريخية حيث يتضح الفرق: «**بين الرّواية التاريخية و توظيف التّاريخ التراث**»[4] و بالتالي يوجد رواية

---

1 – ينظر ، مجموعة من المؤلفين ، معجم السرديات ،ص :212 .

2 – محمد صابر عبيد و سوسن البياتي ، جماليات التشكيل الروائي ،ص :25 .

3 – عبد ملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص : 35 .

4 – أحمد بقار ، الرّواية و التّاريخ عند واسيني الأعرج الاستدعاء و الدلالة ، مجلة الأثر ، جامعة ورقلة ، العدد : 19 جانفي 2014 ، ص : 110 .

تستحضر التّاريخ الوطني و رواية تاريخية ، لأن استحضار التاريخ الوطنّي بوصفه تراثا يتمظهر في جلّ النصوص الروائية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية ، لكن كتابة الرّواية التاريخية وفق القواعد المتفق عليها نسبيا في عالم النقد الروائي ، لم يسجَّل حضورها في

الكتابة الروائية الجزائرية باستثناء نص "كتاب الأمير " لواسيني الأعرج الذي يعد باكورة الرّواية التّاريخية في الأدب الجزائري المكتوب باللغة العربية ، و هناك نص أخر يَضَعْ نفسه في باب الرّواية التّاريخية ، و هذا النص الروائي للكاتب محمد حيدار بعنوان " الرحيل إلى أروى" الصادرة عام 2005م أي بعد سنة من صدور كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد لواسيني .

يتَّأمل الباحث في الرّواية الجزائرية أن :« **السياق التاريخي للرواية الجزائرية – السبعينات و الثمانينات – (و حتى مراحل اللاحقة) يحيل إلى أن الروائيين الجزائريين في هذه المرحلة عمدوا إلى استعادة التّاريخ النضالي للشعب الجزائري ضد الاستعمار** »[1] و هذا ما قدمه الأعرج في كتابه الأمير ، ولكن في سياق مغاير هو الرّواية التّاريخية التي تركز على التاريخ بما يفوق عملية الاستحضار التي تنقسم إلى نوعين :استحضار تمجيدي و استحضار نقدي ، و بالتالي فإنّ : «**رواية واسيني الأعرج (كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد) مرحلة جديدة من العلاقة مع التّاريخ الجزائري موضوعا و منظورا** »[2] بالنظر إلى اشتراطات الرّواية التّاريخية و ضوابط كتابتها.

---

1 – عبد الوهاب بوشليحة ، استراتيجية الكتابة التاريخية في رّواية كتاب الأمير لواسيني الأعرج ، مجلة الدراسات الجزائرية مختبر الخطاب الأدبي بالجزائر العاصمة ، جامعة وهران ، العدد 03 / مارس 2006 ، ص: 129 .

2 – عبد الوهاب بوشليحة ، استراتيجية الكتابة التاريخية في رّواية كتاب الأمير لواسيني الأعرج ،ص : 131 .

إن رواية كتاب الأمير :«**رواية بحث و استقصاء ، شكل جديد و معنى معرفي في التّاريخ** »[1] لكنه حفر من وجهة نظر الروائي ، إذ قدّم أوّل رواية تاريخية تعنى بسيرة الأمير ، رغم أن هذا الأخير حازا اهتماما كبيرا في حقل الدراسات التاريخية " **و هي بذلك من الروايات التّاريخية** "[2] العربية التي اتّخذت السيرة شكلا سردياً ، صحيح أنّ الرّواية التاريخية العربية ارتبطت : «**بشكل السيرة تحديدا ، سواء في نصوصها التأسيسية أو في بعض نصوصها التقليدية و الحديثة**»[3] و منها نص كتاب الأمير ، غير أن نص واسيني و على عكس النصوص الرّوائية التاريخية التقليدية تأسس على سرد استذكاري يكسرْ نمطية السرد التقليدي ، و يعطي للسارد حقّ استدعاء الأحداث وفق ما يخدم طريقة في تقديم الحكاية على مستوى الخطاب ، مستفيدا من الشكل السيرى: «**على اعتبار أنّ هذا الشكل السردي في الكتابة التّاريخية يقوم على إعادة تمثل سِير بعض الشخصيات التّاريخية الشهيرة بما يحيط بها من ظروف استثنائية سياسية و اجتماعية ، و من أحداث و مواقف تاريخية و سلوكية و نضالية**»[4].

و بالتالي تحدث الأعرج عن سيرتين هما : سيرة الأمير عبد القادر و سيرة الأسقف ديبوش بالتركيز على محطّات بعينها .

يسعى واسيني من خلال روايته إلى تقديم نص محتواه تقليدي من خلال الاعتماد على الحفر و التنقيب في المدّونات التّاريخية عن كل ما له علاقة بحياة الأمير عبد القادر

1 – جمال فوغالي ، واسيني الأعرج – شعرية السرد الروائي – موفم للنشر ، الجزائر، د:ط ، 2007م ، ص :22 .

2 – أحمد بوحسن ، الرّواية التاريخية ، مجلة الرقم (فصلية ثقافة) تصدر عن دار الرقيم في كربلاء – العراق ، العدد 01 ، أفريل 2013 ، ص: 73 .

3 – عبد الرحيم العلام ، إعادة تمثل السيرة التاريخية في روايتين مغاربيتين (كتاب الأمير) لواسيني الأعرج ، و (الإمام) لكمال الخمليشي ، ضمن مجموعة من الباحثين ، الأدب المغاربي اليوم ، قراءات مغربية منشورات اتحاد الكتاب المغرب ، ط: 01 ، 2006 ص: 107 .

4 – عبد الرحيم العلام ، إعادة تمثل السيرة التاريخية في روايتين مغاربيتين (كتاب الأمير) لواسيني الأعرج ، ص: 108 .

و لكنّه حاول : «**أن يقدم سردا جديدا ، و رواية تاريخية مختلفة عن الرّواية التّاريخية الكلاسيكية** »[1] فدعم عمله بشكل حداثي قوامه كَسر نمطية السائد السردي في الكتابة الرّوائية التّاريخية :«**لقد هشَّم السارد في هذه الرواية منطق التسلسل الزمني ، فبعثر أطوال التّاريخ واستبق العديد من الأحداث واسترجع غيرها سدّا لفرغات الحكاية**»[2] .

إذن ، افتُتحت الرّواية بإشارة زمنية تُعتَبر تاريخ بداية السرد (1864م) ثم عاد السارد القهقري ليخبرنا أنّ الأسقف ديبوش دخل الجزائر عام (1838م) ،ليستبق الأحداث من خلال رسم صورة ديبوش لحظة تذكره أوّل مفاوضات تبادل للأسرى أجراها بصورة غير مباشرة مع الأمير سنة (1841م) .

و على هذا الأساس ، كان السرد الرّوائي التّاريخي الكلاسيكي يعتمد لغة :«**تتوسّل التقرير سبيلا إلى نقل حقيقة ما جرى إخباراً دقيقاً و تعليماً مفيداً أو تصحيحاً لمواد التّاريخ ... فإن كلام الرّوائي في كتاب الأمير يتشرَّب بلغة المجاز و الإيحاء** »[3] معتمدا على الصياغة الشعرية لبعض عتبات النص الداخلية.

2 / رواية الأنا :

تعد الكتابة الطريقاً من طرائق التعبير الإنساني ، أدّى هذا إلى ظهور لون من ألوان الاهتمام بتمظهر الأنا في الفعل الإنساني الذي يتّخذ الكتابة أسلوب التعبير ، فظهر اصطلاح "كتابة الأنا Ecriture de moi " و يشير هذا : «**جنس جامع**

1 – أحمد بوحسن ، الرواية التاريخية ، ص:77 .

2 – أحمد جودة ، تفاعل التّاريخي و الرّوائي في كتاب الأمير لواسيني الأعرج ، مجلة قراءات ، جامعة بسكرة ، عدد سنة 2010 ، ص : 269 .

3 – أحمد جودة ، تفاعل التّاريخي و الرّوائي في كتاب الأمير لواسيني الأعرج ،ص : 271 .

لضروب من الكتابة السردية ، تتخذ ذات المؤلِّف مداراً لها »[1] و نتج عن ربط العلاقة بين الكتابة الأنا و ذات المؤلِّف ظهور اشتراطات و تحديدات لهذا اللون من الكتابة أفرزها التطور البحث و السعي إلى تقنين الظاهرة .

1.2 / صورة الأنا و الأخر :

ارتأينا قبل انتقال إلى الحديث عن رواية السيرة الذاتية و التخييل الذاتي إلى تحديد معنى الأنا و الأخر و علاقة بين صورة الأنا بصورة الأخر ، لأنه لاوجود لعمل روائي تخييلي بدونهما .

1.1.2 : مفهوم الأنا :

يلحّ أهل الدراية من الباحثين في مجال المصطلحية ، أن تحديد مفهوم الأنا أمر مراوغ يستعصي تحديده لأنه يدخل في أغلب العلوم الإنسانية ؛كالفلسفة ، علم النفس ، علم الاجتماع ، علوم العربية و العلوم السياسية ..إلخ . حيث يتخذ في كل هذه العلوم معنى مختلفا و رؤية جديدة .

انطلاقا من هذا الأفق ، يبدو أن الفلسفة تعكس مفهوم الأنا :«**رؤية الذات و معرفتها و إدراكها و في علم النفس يرتبط بمفهوم الشخصية في إطار السوية أو المرض** »[2] .فالأنا يمثل : «**القطب الدفاعي للشخصية في الصراع العصابي أفصح تمثيل**»[3] . أما في علم الاجتماع يرتبط مفهوم الأنا بالهوية الفردية أو تصور

---

1 – مجموعة من المؤلفين ، معجم السرديات ،ص :354 .

2 – عباس يوسف الحداد ، الأنا في الشعر الصوفي ، ابن الفارض أنموذجا ، دار الحوار ، ط:01 ،2005 ، ص: 189.

3 – جان لا بلانش و.ج. ب بونتاليس ، معجم التحليل النفسي ، ترجمة حجازي ، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت لبنان ، ط: 01 ، 1985م ،ص: 97 .

الشخص لذاته و خصائصها المعرفية و مكوناتها الفكرية و الاجتماعية من قيم و تقاليد موروثة أو مكتسبة كتعبير موسع للأنا عن الهوية الجمعية . بينما في علوم العربية يرتبط الأنا على المستوى البلاغي بمفهوم التجريد ، و على المستوى النحوي بمنظومة الضمائر عموما[1] . فتشير الأنا إليّ و أنت تشير إليك و نحن تحتوينا ، فأنا لن أكون أنت و أنت كذلك لم تكن أنا ولن تكون .

و من خلال هذه المفاهيم ليس من اليسير أن نضع مفهوما واضحا و إطارا محددا عن الأنا ، فوجودها في حقل العلوم الإنسانية يتسم «**بالاتساع الذي يكفل لها المراوغة و الدينامية و إنشاء الدوائر المعرفية التي لا تخنق " الأنا " بقدر ما تساعدها على تحقيق حريتها و نموها في ضوء تلك الفروع المعرفية من العلوم الإنسانية**»[2] .

إذا ، الذات تتضمن عنصرين مهمين ، الأول معرفي و الثاني تقييمي و العنصران كلاهما يتشكلان خلال خبرة الذات مع نفسها و خبرتها مع الأخر . و على هذا :«**الذات نسق تصوري تطوره الكائنات البشرية أفرادا كانت أم جماعات ، و تتبناه و تنسبه إلى نفسها ، و يكون هذا النسق التصوري من مجموعة من الخصائص الفيزيائية و النفسية و الاجتماعية ، و من عناصر ثقافية كالقيم و الأهداف و القدرات التي يعتقد الأفراد أو تعتقد الجماعة أن تتسم بها**»[3] .

---

1 – عباس يوسف الحداد ، الأنا في الشعر الصوفي ،ص: 198 .

2 – عقيل حسين عقيل ، منطق الحوار بين الأنا و الأخر ، دار الكتاب الجديدة المتحدة ، بيروت ، لبنان ، ط: 01 ، 2004 ، ص: 19 .

3 – الطاهر لبيب، صورة الأخر العربي ناظراً و منظوراً إليه ، مركز الدراسات الوحدة العربية ، بيروت ، لبنان ، ط:01 ، 1999 ، القسم الرابع، الفصل الثامن و الأربعون – صورة ذات و صورة الاخر في الخطاب الروائي – تحليل سوسيولوجي لرواية " محاولة للخروج " تقديم : فتحي أبو العينين (أستاذ في جامعة عين الشمس القاهرة) ، ص: 812 .

2.1.2 / مفهوم الأخر :

لقد تشعب النقاش في السنوات الأخيرة حول الأخرية / الغيرية و حول تطبيقاته في الثقافة و السياسة و شتى أشكال التعبير الفلسفي و الأدبي و الفني .

و يبدو واضحا أن هذا المصطلح يعتريه الالتباس و سوء الفهم في كثير من الأحيان لذا فإن هذا المصطلح يستحق التوضيح و التمحيص فما هو الغير أو الآخر ؟ و كيف تتشكل الأخرية ؟ .

حدد أرسطو مفهوما للأخر ، و في نظره هو الغريب الذي لم يتمكن من استخدام و فهم اللغة المشتركة (اليونانية) و نتيجة لذلك أصبح البربري هدفا للمطاردة أي أصبح عبدا ، و يذهب ميشال فوكو إلى إدراك " الأخر" بوصفه شخص غير طبيعي ، مجنون و معوق . أما جيمس آهو James Aho ذهب إلى تطبيق منهجا فينومينولوجيا / ظاهراتيا إلى أن دنيا الحياة تمارس كالتحام أشياء ، وقبل كل شيء " أنا " و ما هو " ليس أنا " و يتكون الأخير من أشياء طبيعية و أشخاص يدعون " أنت " ، أضف إلى ذلك أن هناك تمييز بين " أنت " حميمية (تنادي بالاسم الأول) و آخرين بعيدين (ينادون باللقب أو الاسم الكامل). و في الأخير فإن " أنا و أنت " الحميمية يشكلان " نحن " بينما يشكل " هم " من حاصل " أنت " الغريب . و يظهر من خلال هذا أن " الأخر" هو تعبير عام يغطي الحالات التي يعترف فيها بالاختلافات اللغوية و الثقافية الأخرى .و التي تشكل الأساس لهوية " نحن"[1] .

---

1 – ينظر ، الطاهر لبيب، صورة الأخر العربي ناظراً و منظوراً إليه ، مفهوم و مواريث " العدو " في ضوء عملية التوحيد و السياسات الأوربية ، قدمه : فيلهو هارلي : من دائرة العلوم السياسية ، جامعة جيفسكيلا ، فنلندا ، القسم الأول ، الفصل الثاني ، 54 .

أمّا جيرار جينت يوضح أن للأخر وظيفة اجتماعية ؛و يرى أنّ المرء لا يمكن أن يفهم نفسه جيدا دون تقدير من و ماذا يختلف عنه ، و بصفة خاصة لا يمكنه أن يعتبر نفسه صالحا بكل ما تنطوي عليه هذه الكلمة من معان بدون رفيق صالح الذي سيفارق نفسه به ، و يمكن أن نخلص من ذلك إلى أن المرء يحتاج إلى " العدو" لكي يلقي عليه اللوم في ما يحدث في الحياة من أشياء سيئة[1] .

إنّنا ، في المحصّلة ، إنْ انتهى بنا الأمر بهذا المنطق ، يمكن أن نجمع هذه التعاريف في مفهوم واحد بسيط و هو أن الأخر مختلف بشكل أساسي عن النحن .

3.1.2 / صورة الأخر :

تعددت صور الأخر و تنوعت بين الباحثين و المفكرين فكل دارس رأى أشكالا و أنواع للأخر سندرج بعضها .

يحدد الباحث الإيطالي فيكتور كوتا ستا ثلاث صور للأخر ، الأولى سلبية و يبدو فيها الأخر خطراً على المجتمع و ثقافته ، أما الثانية فأقرب إلى الحيادية المؤقتة إذ لا يبدو فيها الأخر مقبولا أو مرفوضا بقدر ما يبدو قابلا لأن يكون هذا أو ذاك ، و الثالثة فصورة " الأخر " هو الحامل لقيم إنسانية و الذي يمكن اتخاذه مصدر الثراء[2] . و هذه الصور الثلاثة متداخلة في شكل سياق اجتماعي .

أما الباحثة دلال البزري فقد حددت مستويات يتمظهر فيها الأخر ، و نذكر منها :

- الأخر كقوة عظمى ندية تنافس نظيرتها في السيطرة على البقية غير العظيمة من بلدان العالم .

1 – ينظر ، الطاهر لبيب، صورة الأخر العربي ناظراً و منظوراً إليه ، فيلهو هارلي : مفهوم و مواريث " العدو " ، ص : 54 – 55 .

2– ينظر ، الطاهر لبيب، صورة الأخر العربي ناظراً و منظوراً إليه ، فيلهو هارلي ، المرجع السابق ، ص: 32 .

- الأخر في الجنس بين الرجل و المرأة.
- الأخر بصفته شرقا أو غربا .
- الأخر الأقرب إلى التصوير الصوفي و قد حدده أحد الفلاسفة على أنه " غير مفكر فيه " Impensé – الواجب سبر أغواره حتى بلوغ العين Le _même [1] .

و يذهب المفكر بول ريكور إلى أن فكرة الغيرية تتخذ تآلفات كثيرة :«**فنجد الاخر من حيث هو الجسد ، و هناك الأخر من حيث هو غير ، هذا الغير المتجلي بوصفه محاورا على صعيد التفاعل أو التشابك ، و أخيرا هناك الأخر بوصفه حاملا لتاريخ غير الذي هو لي في تواشيح روايات الحياة** »[2] و بالتالي يبصر بول ريكور آخر هو الضمير الأخلاقي الموجود في الباطن و هو ما يدعى في المجال النفسي بالأنا الأعلى[3] .

و تماشيا مع هذا التحليل فإن هذا الضمير الأخلاقي باعتباره آخر يحتوي على قيم اجتماعية و ثقافية و دينية يفرضها علينا الواقع الذي نعيش فيه ، و من هنا يظهر أنه بداخلنا أكثر من آخر ، إذ هناك الأنا كآخر و هناك لا وعيا كآخر و الضمير الأخلاقي أي الأنا الأعلى كآخر .

و هذا ما نجده عند المثقف العراقي عبد الحسين شعبان حين يقول في كتابه " تحطيم المرايا":«**أنا موجود بوجود الأخر " أنا و أنت ...فالحوار الذاتي هو تواصل مع الأنا و الأنت ، الماثل في الأنا أما الحوار مع الأخر فهو تواصل و انفتاح صور**

1 – ينظر ، الطاهر لبيب، صورة الأخر العربي ناظراً و منظوراً إليه ، الأخر المفارقة الضرورية ، قدمته :دلال البزري (أستاذة في جامعة اللبنانية – صيدا) القسم الأول ، الفصل السادس ، صك 100 .

2 – ينظر ، أزراج عمر ، مقال بعنوان : طقوس بناء الغيرية ، جريدة الخبر ، الأربعاء 10 مارس 2010 ، ص: 21 .

3 – ينظر ، المرجع السّابق ، ص : 21 .

الخارج بضرورات و حاجات الداخل»[1]

و من خلال هذه الصور و الأنواع التي حددها هؤلاء الباحثين فإننا نلاحظ أن الأخر «**يتمرأ في سلسلة غير منتهية تبدأ من أدق الانشطارات الذاتية في علاقة الذات بالذات ، عبر زمن شديد الضآلة ، لا تنتهي إلا بانتهاء الوجود البشري في الزمان و المكان ، فالفرد يمكن أن يكون آخر حتى بالنسبة لنفسه و كل شخص هو أخر بالنسبة لأي شخص على وجه الأرض**»[2] .فالأخر موجود دائما و لا ينتهي إلاَّ بانتهاء البشرية .

4.1.2 / غياب و تغير صورة الأخر :

يتسأل الكثيرون إن كان هناك حالة لا يتواجد فيها الأخر؟ فنجيب : نعم ؛ قد يعيب الأخر لدى «**المجانين الذين تتعد وسائلهم لاستئصال " الأخر"**»[3] . لكن غايتهم واحدة هي نفي وجوده و من أبرز هؤلاء المجانين ' دون كيشوت Don quichotte ' الذي فقد هويته وسط عالم ينكره ، المتسلح بقيم الفروسية البالية ، و الممتنع من بلوغ أية سلطة على رغم حلمه اليقظ منجزاتها ، هذا ما دفع بأحد الفلاسفة إلى وصفه بـ: **بطل العين Le héros de même** الذي يعبر عن " هضبة الشبيه الألفية " من دون أن يجتاز مرة واحدة حدود الاختلاف الواضح للولوج في قلب الهوية[4] .

---

1 – نقلا عن ، أزراج عمر ، طقوس بناء الغيرية ،ص : 21 .

2 – صلاح صالح ، سرد الأخر (الأنا و الأخر عبر اللغة السردية) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ،لبنان ، ط: 01 ، 2003م، ص :13 .

3 – ينظر الطاهر لبيب ، دلال البزري ، الأخر المفارقة الضرورية ، ص : 109 .

4 – ينظر، المرجع نفسه ، ص: 109 .

إنّ للأخر حضور دائم عند الذات في جميع المراحل الحياة ، و كما يؤكد علماء النفس فإن حضوره – الأخر – ليس شيئا عارضا و في الوقت نفسه ليس الأخر شيئا ثابتا باستمرار بل بتغيير خصائصه ، بتغيير الظروف و المواقع .

فلو عدنا للمثل البدوي المشهور " أنا ضد أخي ، أنا و أخي ضد ابن عمي أنا و أخي و بن عمي ضد الغريب"* لأدركنا أن الأخر كان مرتبط بحدود قومية منذ الأزل ، ليتطور بعد ذلك عبر الأزمنة ، فكما يكون الأخر معروفا للذات و قريبا منها ، فإنه يكون في أحيان أخرى في أماكن بعيدة ، و حتى في أزمنة مختلفة . فالأخر المتمثل في الصورة القومية هو واحد من هذه الأشكال المتنوعة ، و لهذا النوع في الوقت الحاضر أهمية خاصة ، لكثرة العلاقات التي يدخل الفرد فيها طرفا مع الأخرين ينتمون إلى أقطار و ثقافات أخرى .

فقد كان لوسائل الإعلام دور كبير في اتساع رقعة الأخرية ، فأصبح من السهل على الفرد بغض النظر عن مكان إقامته ، أن يرسم في مخيّلته التي تقدمها وسائل الاتصالات الحديثة[1] و هكذا تلعب دورا مهما في تحديد معالم الصورة المرسومة .

و بناء على ما سبق ،قد تخرج بنا الصورة إلى عالم بعيد عن الواقع الذي نعيش فيه، منحرفة بنا كثيرا نحو اليمين أو نحو اليسار بناء على المضمون الذي تقدمه هذه الوسيلة ، و إذا كانت الكلمات المسموعة و الكلمات المكتوبة قد سيطرت على نظرتنا للأخر ردحا من الزمن في عملية نقل المعلومات عن الأخرين ، إلا أننا نلاحظ التطور الراهن الذي حدث مؤخرا في البرامج المصورة ، جعل هذا النوع أكثر وسائل الاتصال أهمية و أقواها تأثيرا في تشكيل الرأي العام .

* – مثال شعبي مشهور .

1 – ينظر ، الطاهر لبيب، صورة الأخر العربي ناظراً و منظوراً إليه ، البعد الجغرافي و صورة الأخر – مقاربة أمبيرقية – ، قدمه : مصطفى عمر التير (أستاذ في جامعة طرابلس / ليبيا) القسم الثاني ، الفصل الحادي و عشرون ، ص : 419 /420 .

5.1.2 / علاقة صورة الأنا بصورة الأخر :

الأنا و الأخر مولودان معا ، و هذا ما قرره علماء الاجتماع و علماء النفس ، فالصورة نتخيلها عن أنفسنا لا تتم بمعزل عن صورة الأخر لدينا ، كما أن صورة الأخر لدينا هي بمعنى من المعاني صورة عن ذواتنا[1] .فاستخدام أيًّا منها يستدعي تلقائيا حضور الأخر .

و بالرجوع إلى الفلسفة الأوربية الحديثة هي أساس فلسفة الذات أو " الأنا" أي الإنسان في مقابل العالم . و الفكرة المؤسسة لفلسفة الذات " الأنا" هي فكرة **'كوجيتو ديكارت'** و ذلك انطلاقا من مقولته الشهيرة : " أنا أفكر إذا أنا موجود " و التي تعنى أن وجود الأنا سابق عن أي وجود أخر . و من هنا كان كل وجود غير وجود الأنا هو الأخر ، فعلاقة التعابير هي علاقة بين "الأنا " و" الأخر " .

لا ضيرَ أن تتوفر ، إذاً ، الشبكة التي يرى العقل الأوربي العالم من خلالها و بواسطتها شبكة تهيمن فيها علاقة الأنا و الأخر و لا علاقة "لأخر " " بأخر ". فالمطلَّع على قواميس الفكر الأوربي و مصطلحاته الفلسفية ، يعلم أن الأخر هو مقابل بالذات **Le même** أو " الأنا " . أما هذه الأخيرة فلا معنى لها سوى أنها مقابل للأخر Autre أو أنها المطابق لنفسه المعبر عنها بـ : Identité و هو ما يترجم اليوم بلفظة " **الهوية** " أي كون الشيء هو هو نفسه[2] . و بالتالي الأنا و الأخر تربط بينهما علاقات ؛إما علاقة سلبية و إما إيجابية و إما تماثلية (علاقة تسامح) .

---

1 – ينظر الطاهر لبيب ، فتحي أبو العينين ، صورة ذات و صورة الاخر في الخطاب الروائي، ص : 811 – 812 – 813.

2 – ينظر ، ماريو فرانسوا غويار، الأدب المقارن ، ترجمة هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت ، لبنان ، د:ط ،د : ت ، ص : 132 -133 .

❖ **علاقة ايجابية :**

يرى فيها الأنا الواقع الثقافي الأجنبي أي الأخر متفوقا بصورة مطلقة على الثقافة الوطنية الأصلية ، بمعنى أن الأنا أقل مرتبة من الأخر فيصور ذلك في مؤلفاته ، و ذلك نتيجة الهوس و الانبهار بالأخر ، فيقدم صورة الأجنبي على حساب الصورة الحقيقية له، و هناك بعض الكتاب العرب انبهروا بالنموذج الغربي للحياة (الحرية و الديمقراطية) فمجدوا الحضارة الغربية و تجاهلوا مشكلاتها . كما أننا نلمس هذا عند ' **مدام دي ستال** ' من خلال الصورة التي رسمتها حول ألمانيا ، حيث يتمتع شعبها بسياجات عدة كالطيبة الاستقامة الصدق ، إضافة إلى غناء الأدب الألماني ؛ فهي موطن : جوتيه ، شلير و شيلجل و كذلك المستوى الرفيع الذي بلغته الفلسفة الألمانية[1] .

❖ **علاقة سلبية :**

تكون الأنا بـــ الأخر علاقة سلبية في حالة عداء الأنا للأخر ، حيث أن العلاقات العدائية بين الشعوب تؤدي إلى تكوين صورة سلبية عن الأخر المعادي ، فتبرز ذلك من خلال الواقع الثقافي لذلك البلد[2] . فالأنا يصور الأخر في صورة أدنى منه و مثال ذلك صورة الأوربي في الأدب العربي مشوهة في كثير من الأحيان ، فيصور المستعمر على أنه إنسان مادي غير أخلاقي مستبد و ظالم .

و هناك أيضا صورة الشرق لدي الأدب الفرنسي ، إذ صور الفرنسين أهل الشرق في العصور الوسطى التي سادت فيها النزاعات الدينية ، بأنهم وثنين لا أخلاق لهم . و سرعان ما ينهزمون ، أما الأبطال المسيحين نجد عندهم هذه الصورة في أغنية رولان

1 – ينظر ، محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، د:ط، د: ت ، ص ، 422 .
2 – ينظر ، ماريو فرانسوا غويار، الأدب المقارن ،ص : 120 .

بارت و مسرحية القديسة نيقولا[1] .

❖ **علاقة التسامح / التماثل :**

تنطلق دراسة الصورة من الرؤية متوازنة للذات " الأنا" و " الأخر " إذ نجد التسامح في هذا هو الحالة الوحيدة لتبادل الحقيقي ، إذ يصور الأجنبي و يعيد تفسيره عبر رؤية موضوعية ، فهو يستغني عن الهوس و الانبهار – ينفي الاستعارة عن الأخر- و بذلك يعتبر التسامح طريقا صعبا يمر عبر الاعتراف بالأخر ، حيث تتعايش " الأنا" مع " الأخر " و تراه ندا لها غير مختلف عنها و مثال ذلك محاولة امين معلوف في مد جسر التواصل و التسامح بين الشرق و الغرب وفتح مجال الحوار بينهما[2] .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن صورة الذات و صورة الأخر قابلتان للتغيّر و التبديل و التطوير ، على رغم ما يبدو عليها من سكونية . كما أن الصورة التي تشكلها لذواتنا و للأخرين يختلط فيها الواقعي و المثالي غالبا ، و يتمازج فيها البعد الداخلي (رؤيتنا لحقيقة أنفسنا) مع البعد الخارجي (ما نريد إظهاره للأخرين من صفات خاصة بنا) و من الممكن أيضا أن تتشكل لدينا صورة انتقائية للأخر نرغب بتثبيتها في أذهاننا و نغيِّب صورة الأخر عنه[3] .

و بناءا على ما سبق ذكره ، يُظلُّ مصطلح كتابة "الأنا" كل ألوان الكتابية التي تتخذ ذات الإنسان و تاريخه الشخصي مدارا محوريا لها . و نستطيع القول ؛أنّه توجد أنواع فرعية لكتابة الأنا (النوع الأساس) و تلك الأنواع هي : السيرة ، السيرة الذاتية ،

---

1 – ينظر ، محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ،ص : 422 .

2 – ينظر ، ماجدة حمود ، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د : ط ، 2000 ، ص : 120 .

3 – ينظر ، المرجع نفسه ، ص : 120 .

الاعترافات ، اليوميات و المذكرات .و هذه الأنواع الفرعية: «**و إن اختلفت فيما بينها، و تنوّع توظيفها تقنيات السرد فإنهّا تلتقي في اعتماد حياة المؤلف مصدرا لكتابة و مادّة لها و موضوعاً**»[1] و هذا ما يرغب الإنسان في البوح و تقديم مضمرات النفس و تاريخها و يومياتها و أحلامها .

و نظرا لكون ما يصطلح على تسميته كتابة الأنا مجالا واسعا فإنّنا نَقترح ممارسة تبئير بحثي ، لأن : «**إقبال الكُتَاب المتزايد على الكتابة في نطاق ما يُعرف بالأدب الشخصي ، أيًّا كان المسمّى النقدي لهذه الكتابات السردية ، مذكرات ، يوميات، أوراق ، حفريات ، رواية سيرة ذاتية ، رواية التكوين**»[2] و كذلك وجود ألوان أخرى من كتابة الأنا التي اتَّخذت الثورة الرقمية آلية تعبير كالمواقع الالكترونية ، المدونات الالكترونية ، مواقع التواصل الاجتماعي ...إلخ .

و على كل حال ، سنستعر من مصطلح كتابة الأنا Ecriture de moi شطره الثاني (الأنا) و نُغَير لفظة الكتابة التي تعبِّر عن ألوان تعبيرية كثيرة بلفظة " رواية " لنحصل على الآتي رواية الأنا Roman du moi و نقصد بذلك الأنماط الكتابية السردية التي تستعير تقنيات الكتابة الروائية لتصوير معطى سير ذاتي لأسباب مختلفة ، لعلّ أبرزها محاولة قطع الخيط الرابط بين الكتابة و المرجعي/ الحقيقي ، لذلك ارتأينا دليلا نصيا إلى تقسيم رواية السيرة الذاتية و رواية التخييل الذاتي .

---

1 – مجموعة من المؤلفين ، معجم السرديات ، إشراف محمد القاضي ، ص: 354 .

2 – عبد الملك أشهبون ، من خطاب السيرة المحدود إلى عوالم التخييل الذاتي الرحبة ، مطبعة أنفو برانت ، فاس ،المغرب ، د:ط ، 2007 ،ص : 09 .

2.2 / رواية السيرة الذاتية Roman Auto –biographique :

الكتابة السير الذاتية لم تتخذ منذ البداية شكلا روائيا و إنما كانت تقدم على شكل قصة «**حياة شخص تاريخي كَتَبَهَا غَيْرُهُ**»[1] هو السيرة Biographique . و هذا الشكل هو ما عرف عند أمم كثيرة تحت مسمّيات : الأخبار ، المناقب و الترجمة الشخصية و غيرها ، و لكنّنا لا نريد الحديث عن هذا الشكل ، بل أساسنا هو إشارة إلى أقرب نمط كتابي من رواية السيرة الذاتية الذي يعد " **فنَّ الذاكرة الأوّل** "[2] .حيث تُجمع دراسات نقدية كثيرة أن أبرز تعريف لهذا اللون من الكتابة في أدب السيرة الذاتية هو الباحث ' فيليب لوجون Philippe leu jeune ، و الأساس الذي ينطلق منه قائلا أن السيرة الذاتية : «**حَكيٌ استعاديٌ نثريٌ يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص ، و ذلك عندما يُرَكِّزُ على حياته الفردية و على تاريخه الشخصي بصفة خاصة**»[3] و لتكون نصوص ذو السيرة الذاتية يشترط لوجون وجود محدّدات مُعَينة في نص ما لتبرز تصنيفه ضمن هذا اللون ، و هذه الشروط[4] هي :

- أن تقدم الحياة الفردية لصاحبها و تاريخه الشخصي.
- أن تتوفر على تطابق تامّ بين المؤلف و الراوي .
- أن تتوفر على تطابق تامّ بين الشخصية الرئيسة و الراوي .
- أن تكون قصة نثرية استعادية .

و بهذا يصل لوجون إلى تقديم ما أَطْلَقَ عليه الميثاق السير ذاتي Pacte Auto biographique الذي يرتكز أساسا على فكرة التطابق بين المؤلف و الراوي و الشخصية الرئيسية ، مع شرط ارتكاز هذا النص السير ذاتي على التاريخ الشخصي للمُبدِع .

1 – مجموعة من المؤلفين ، معجم السرديات ، إشراف محمد القاضي ، ص:257 .

2 – جابر عصفور ، زمن الرواية – حول معوقات كتابة السيرة الذاتية عربيا – ، دار المدى للثقافي و النشر ، ، سوريا ، ط: 01 ، 1999 ، ص: 167 .

3 – فيليب لوجون ، السيرة الذاتية – الميثاق و التاريخ الأدبي – ، ترجمة عمر حلي ، المركز الثقافي العربي ، ط: 01 ، 1994 ، ص : 22 .

4 – مجموعة من المؤلفين ، معجم السرديات ، إشراف محمد القاضي ، ص:261 .

إنّ صرامة تعريف لوجون في السيرة الذاتية و اشتراطه تَحَقُّق ميثاق سير ذاتي ،فَتَح أبواب واسعة أمام انتقادات كثيرة وُجِّهَت إلى منهجه ، و على رأسهم ' جورج ماي Georges May حيث انتقد النُّزوع الشكلي الصارم الذّي أَبداهُ لوجون في تعريف السيرة الذاتية ، و بالتالي اقترح جورج البحث في النصوص السير الذاتية دون التّخلي عن ما أسماه لوجود الميثاق السير الذاتي ، و قد توصل جورج إلى برز النِزعات الكتابية التي يتفرّد بها النص السير ذاتي[1] و هي :

- نزوع كُتَّاب السيرة الذاتية إلى كتابة سيرهم بعد بلوغهم النضج أو عتبة الشيخوخة .
- نزوع أصحابها إلى كتابتها نثرا – يتوافق هنا مع فيليب – .
- إعمال كُتَّابها الصدق في تقديم سيرهم – التطابق مع المرجعي / المعيش – .
- تقديمهما لفترة واسعة من حياة صاحبها .

و هذا الطرح الذي جاء به فيليب لوجون و جورج ماي في حديثهما عن النص السير ذاتي على العلاقة بين المُعْطَى النصي و صاحبه إلى حدّما . و تذهب الباحثة ' إليزا بيث بروسElisa Beth bruss إلى تقديم افتراض صريح بوجود علاقة بين المعطى السير الذاتي وجمهور المتلقِّين ، فهي ترى أن هناك قواعد[2] ينبغي أن يخضع النص السير الذاتي لها و هي كالتالي :

---

1 – مجموعة من المؤلفين ، معجم السرديات ، إشراف محمد القاضي ، ص:261 .

2 – ينظر ، إليزا بيت بروس ، الذات و الدواة السيرة الذاتية في الأدب و السينما ، ترجمة و تقديم عمر حلي ، مطبعة القرويين ، الدار البيضاء ، ط: 01 ، 2003 ، ص : 22 – 23 .

❖ **القاعدة الأولى :**

- افتراض وجود التطابق بين المبدع و الفرد المحال عليه عبر النص ، و جلّي هنا توافق مع لوجون .
- يَتَحَمَّل المبدِع مسؤولية المبدَع و تنظيمه .
- قبول استقلالية معينّة بين مُنَظِّم المبدِع و الفرد المحال عليه و هذا ما يفترضه فيليب جملة و تفصيلا .

❖ **القاعدة الثانية :**

- افتراض منح سلطة ما لجمهور المتلقين لبحث صدقية ما يقدِّمه المبدَع .
- اعتبار صحة المحمولات المبدَع أو افتراض و جودة تلك الصحة .

❖ **القاعدة الثالثة :**

- ضرورة أن يكون كاتب السيرة الذاتية مؤمنا بصنيعه .

و ممَّا لا شك فيه ، أن هذه التحديات في بعض جوانبها النقدية صارمة ، لأنها تجعل من التطابق بينها و بين نصوص السيرة الذاتية الصادرة في بعض المجتمعات صعبا ، حيث أدب السيرة الذاتية «**لا يمكن له أن يوجد في ثقافة تعتمد المخاتلة و تقديم نصف الحقيقة**»[1] و هذا يدفع الكاتب إلى عدم التصريح بكل تفاصيل حياته ، و ينتجُ عن ذلك ردود فعل تَصِف ذلك كاشفا لخصوصيات من عايشهم الكاتب بوصفه فردا ينتمي إلى مجتمع يُؤثّر فيه و يتأثّر به .

---

1 – عصام عسل ، فن كتابة السيرة الذاتية (مقاربات في المنهج) ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط: 01 ، 2010 م ، ص: 03 .

و المتأمل كتاب السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث يجد أقوال عدة صاحبت ظهور بعض النصوص السير الذاتية ، مثل : حوارات نجيب محفوظ مع رجاء النقاش ، مذكّرات لويس عوض بالإضافة إلى الاحتجاجات التي خاضها طلبة بعض الجامعات لوقف التدريس سيرة الكاتب المغربي محمد شكري بعنوان " الخبز الحافي "فهي تتضمن ما يخدش الحياء[1] . و لأجل ذلك اتّجه كُتّاب السيرة الذاتية إلى توجيه كتابتهم بالطابع التخييلي تارة و التصريح بانعدام العلاقة بين ما كتبوه و المعيش تارة أخرى .

يذهب لطيف زيتوني إلى التفريق بين سيرة ذاتية تقليدية غارقة في التّاريخ – التاريخ الشخصي لكاتبها – و سيرة ذاتية حديثة غارقة في الأدب ، و جاء في قوله : «**لم تَعد السيرة الذّاتية انسيابا للذكريات ، صارت ترتيبها يَأخذ بالمنطق ، و يُخضِع النتائج للأسباب ...صارت السيرة حكاية مصنوعة** »[2] . فالكاتب يستعمل تقنيات الكتابة الروائية و يحاول التمويه و قطع الخيط الرابط بين النص و المعيش .

أيًّا يكن الشأن ، إنّ الصعوبات التي يصادفها كاتب السيرة الذاتية في مُجتمع يضع " المسكوت عنه " في كل ميادين الحياة ، وهذا ما أدّى ببعض الباحثين إلى تَصَوُّ ر« **أنّ ارتفاع درجة كتابة رواية السيرة الذاتية كمّا و كيفما بالقياس إلى كتابة السيرة الذاتية ... هي مظهر من مظاهر اتساع رقعة المسكوت عنه ... و ذلك وَضْعَ يَدْفَعُ الكاتب إلى استغلال مراوغات القصص التخييلية في رواية السيرة الذاتية للتغطية**

---

1 – ينظر ، عصام عسل ، فن كتابة السيرة الذاتية ، ص : 07 + و ينظر ، جابر عصفور ، زمن الرواية ، ص : 178 – 180 .

2 – لطيف زيتوني ، الرّواية العربية – البنية و تحولات السرد ، مكتبة لبنان ناشرون – بيروت ، ط: 01 ، 2012 ، ص: 77 – 78 / و يراجع محمد معتصم خطاب الذات في الأدب العربي ، منشورات دار الأمان للطباعة و النشر و التوزيع ، الرباط ، ط: 01 ، 2007 ، ص : 17 .

على العلاقات المباشرة بين أحداث الرّواية و أحداث حياتهم»[1] وهذا ما يُعَدُ حرقاً واضحاً و صريحاً للميثاق السير الذاتي الذّي أقّره فيليب لوجون و عَدَهُ فصلاً في الحكم على انتماء أي نص إلى أدب السيرة الذاتية .

و هكذا ، إذا احتكمنا الرأي القائل إنّ: «**ما يَجمع بين الرّواية و السيرة الذاتية ككتابتين تُعْلِنُ كلّ واحد منهما انتماءها لجنس كتابي مختلف عن انتماء الأخر إنّما هو أكثر بكثير مّما يُفَرِّقهما**»[2] .و يؤكد هذا على أن ما تُقَدِّمه السيرة الذاتية ليس حقيقة كاملة ، لأن الفاصل بين الحياة و لحظة الكتابة كافٍ بتحريف حقائق كثيرة ، لأنّنا في السيرة الذاتية «**إزاء تحريف مضاعف : الذاكرة تُحَرِّفُ الماضي ، و الكتابة تُحَرِّفُ ما حَرَّفَتْهُ الذاكرة**»[3] .

و هو أمر ، فيما نحسب ، هذا ما يثبت ميثاق فيليب لوجون تَعَدِّيًا على طبيعة الذات البشرية التي تنسى دونما قصد ،و تتناسى درءا لردود فعل رافضة لِكَشْفِ عودة معيشها .

لا ريبَ أن تنحو رواية السيرة الذاتية إلى التّحرُّر من المرجع التاريخي فهي تحدث ذلك لتخترق صراحة ميثاق السير الذاتي الذي جاء به فيليب لوجون ، و ينتج عن ذلك أنّ نص الرّواية السير ذاتية يستثمر «**المسافة الفاصلة بين الرّاوي و الشخصية و المؤلَّف لخلق عالم روائي واسع الأفاق متشابك الأبعاد**»[4] أي هدفه الأساسي هو تحقيق استقلالية عن المعيش / الواقع .

---

1 – جابر عصفور ، زمن الرواية ، ص : 178 .

2 – إلياس فركوح ، ، السيرة الذاتية و الرّواية تماثل السرد و تباين القراءة ضمن ملتقى السرد العربي الثاني ، الأردن ، 2010 ، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين ، عمان ، ط: 01 2011 ، ص : 238 .

3 – مجموعة من المؤلفين ، معجم السرديات ، إشراف محمد القاضي ، ص:262 .

4 – المرجع السّابق ، ص : 219 .

و تأكيداً على ما سبق ذكره ، تُعْرَّفُ رواية السيرة ذاتية بأنّها :«**جميع النصوص التخييلية التّي قد يجد مُتلقيها أسباباً تدفعه انطلاقا من عناصر تشابه يَعتقد اكتشافَها إلى الارتياب في وجود تطابق بين الشخصية و المؤلِّف ، في حين فضَّل المؤلِّف نفي هذا التطابق أو امتنع على الأقل عن تأكيده**»[1] .لكن هذا امتناع و نفي يُربك القارئ في تلقيه للنص ، حيث يمنعه انعدام التطابق بين المؤلِّف و الراوي و الشخصية من القول أنّ العمل سيرة ذاتية ،كما يدفعه التداخل بين التخيلي و المرجعي الحياتي إلى عد النص رواية سيرة ذاتية .

3.2 / الرواية السير ذاتية في الأدب الجزائري :

و لعلّ من خصوصيات المفاهيم على ما تم ذكره ،ينطلق الناقد التونسي بوشوشة في كتابه " اتجاهات الرواية في المغرب العربي " إلى عدم وجود نصوص روائية سير ذاتية في الرّواية الجزائرية– 1970و 1990 – باستثناء بعض الأعمال الروائية التي :«**ركَّز فيها كُتَّابُها على استدعاء بعض المكوّنات السير ذاتية و تضمينها كتاباتهم الروائية** »[2] . فهو بذلك يشير إلى بعض أعمال الروائية لطاهر وطار و واسيني الأعرج .

تتيح النصوص الروائية الصادر بعد الفترة التي اشتغل عليها بن جمعة؛ إلى القول بوجود رواية السيرة الذاتية في الأدب الجزائري ، رغم تعمد بعض الكتاب قطع الصلة بين بعض رواياتهم و كل ما هو مرجعي ، فالطاهر وطار مثلا يؤكد ذلك في رواياته " الشمعة و الدهاليز " – 1995م- قائلا :«**استعنتُ ببعض الخصائص و مميزات شخصية لأصدقائي ومعارفي في وضع شخوص الرّواية و لكنّ هذا لا يعني أبداً أنني كتبتُ سيرة أحدهم**»[3] .كما تذهب الروائية ربيعة جلطي في بكورتها " الذروة " عام 2010

1 – مجموعة من المؤلفين ، معجم السرديات ، إشراف محمد القاضي ، ص :218 .

2 – بوشوشة بن جمعة ، اتجاهات الرواية في المغرب العربي ، ص : 146 .

3 – الطاهر وطار ،الشمعة و الدهاليز ، موفم للنشر ، الجزائر ، د: ط ، 2007 ، ص:07 .

قائلة : «**لو أنّ شبها تراءى بين هؤلاء و آخرين ، فذلك لأنّه يخلق من الشبه أربعين**»[1] و يمكن أن نردَّ محاولة الكاتب الروائي إلى قطع كلّ ما من شأنه رسم علاقة بين الرّواية و المعيش إلى تركيبة المجتمع . كما أنّ بعض الأعمال الروائية تجعل كلّ محاولة لتصنيفها غير دقيقة ، يمكن لأنّها تقوم أساسا على خلخلة ما قاله فيليب لوجون في ضبطه للميثاق السير ذاتي ، أو إلى انعدام دلائل حقيقية تمكّنُ من رؤية الخيط الرابط بين أحداث الرّواية و معيش الروائي ، و يتضح هذا ضمن الرّواية الشخصية Roman personnel أي : «**الرّواية التي مدارها شخصية رئيسية لكنّ هذه الشخصية الرئيسية بعيدة عن شخصية المؤلِّف بُعْداً يَمْنَعُهَا من أنّ نعتبرها صورة منه**»[2] وهذا لا يستنتجه إلا قارئ النص .

وممّا لا ريب فيه ، لا وجود لنصوص روائية يتقاطع من خلالها السير ذاتي مع الروائي في الأدب الجزائري ، إلا نموذجين هما : " الحفر في تجاعيد الذاكرة " لعبد الملك مرتاض و " الولادة الثانية " لعمر البرناوي و هذا ما يسهل على قارئها القبض على جملة من إلتماسات الحاصلة بين الرّواية و السير الذاتي .

إن ما دأب إليه عبد الملك مرتاض في روايته " الحفر في تجاعيد الذاكرة "الصادرة 2003م ، عملا تأسيسيا لجنس رواية السيرة الذاتية في الأدب الجزائري ، غير أن ما قدمه عبد الملك مرتاض كان خاليا من أي تأطير أجناسي ، معاد عنوان فرعي حيث ذُيِّلَ به العنوان الأساسي و كتب أسفل العنوان الرئيسي – الحفر في تجاعيد الذاكرة – ما يلي :' لوحات من سيرة الذات زمن الصبا ' وهذه الإشارة الأجناسية تجعلُ من النص أقرب إلى جنس السيرة الذاتية .

---

1 – ربيعة جلطي ، الذروة ، دار الأدب للنشر و التوزيع ، بيروت ، ط: 01 ، 2010 ، ص : 05 .

2 – مجموعة من المؤلفين ، معجم السرديات ، إشراف محمد القاضي ، ص: 221 .

يقع النص (الحفر في تجاعيد الذاكرة) عن ما يقارب 240 صفحة قسمها صاحبها إلى ستة أقسام ، تتكون بدورها من أجزاء و هي تشكل كلاً متداخلاً الأحداث زمنيا ، خصص القسم الأول لسرد ذكريات الطفولة ، إذ وصف الكاتب نفسه و أهله و بيتهم الأمل في ضواحي " امسيردة " بولاية تلمسان بالغرب الجزائري ، و خصِّصَّ القسم الثاني لأطوار الدراسة انطلاقا من الكُتَّاب مرورا بمعهد ابن باديس بقسنطينة و جامع القرويين بفاس ، و صولا إلى جامعة السوربون بباريس- فرنسا- . أما القسم الثالث جاء عنوانه : العمل و الكدح و قد فصّل القول من خلاله في سعيه للحصول على لقمة العيش الذّي يمتدَّ من التقاط الحلزون و الاحتطاب إلى غاية سفره إلى فرنسا و الكدح هناك ، في حين يوضح القسم الرابع الحديث عن الأسواق الأسبوعية التي كانت تُقام في مسقط رأسه ؛في القرى المغربية المتاخمة للحدود ، و قد ختم العمل بقسم خامس تكلم فيه عن الولائم و حلقات الذكر و الزوايا .

قدّم عبد الملك مرتاض نصه بضمير المخاطَب " **أنت** " (بفتح الطاء) فكأنّما يخاطب نفسه و يرسم تاريخ ذاته و يتساءل إن كان حقًّا يخاطب هذه الذات :« **و ها أنتَ...و هل ذا أنت ؟**»[1] و بعد كل تلك السنوات :«**ها أنت ...و من أنت ؟ و كيف أنت ؟ بل ما أنت ؟ أم لست أنت ؟ إلا أنت ، أم لعّلك أنت لست أنت ، أصلاً...**»[2] .

بهذه التساؤلات يشرع عبد الملك مرتاض في مخاطبة الذات ؛أي يبني النص بنيانا روائيا فيجعله مرآة تعكس مراحل من حياة الذات . في حدود ما استطاعت هذه الذات تتذكَّره أو فعلا ما أرادت تتذكره : «**ماذا كان يمكن أن تذَّكر مما أنت ناس؟ و ماذا**

1 – عبد الملك مرتاض ، الحفر في تجاعيد الذاكرة ، منشورات الكتاب الجزائريين ، دار هومة ، الجزائر ، ط: 01 2003 ، ص: 05 .

2 – المرجع نفسه ، ص : 08 .

كان يجب أن تنسى مما أنت مذكر ؟ مذكر من هذا الزمان ، و من هذا المكان [...] فماذا إذن ، كان يمكن أن تذكر الأن مما كان أصابك من ذلك النسيان؟...بل ماذا أنت ناس ممّا كنتَ لا تزال تذكر بالأمس ، القريب أو البعيد ؟ »[1] .هذه هي الذات التي تخاطب نفسها ، ليَمُرَّ ما مضى من عمر أمامها شريطا سينمائيا على مرآة الرّواية ، إذ وظَّف صاحب النص الكثير من التقنيات في كتابتها .

لقد مَوقَعَ عمر البرناوي نصه (الولادة الثانية)[2] – 2007- في منطقة تجعل محاولته لتحديد إطاره الأجناسي صعبة ، و ذلك لأنّه أثبت على الغلاف الرئيسي للنص كلمة رواية ليُقدّم بعدها تحديدا أجناسيًا آخر هو السيرة الذاتية ، و هذا الأمر يخلق خلخلة في تواصل القارئ مع هذا النص .

في حين اتّخذ عمر في نصه ضمير الغائب مطيّة يرسم من خلالها تفاصيل العمل و يُبعد عن نفسه أيّ حرج عن طريق إحالة ما يحدث إلى شخص غائب في تصديرين سبقا المتن و كلاهما بقلم البرناوي . و على غرار تباين الرؤى في تقسيِّم النص إلى قسمين : الأول هو مرحلة دراسة و جرت كلّ أحداثها باستثناء فترة قصيرة قبل الاستقلال ، أما القسم الثاني هو مرحلة خاصة بمرحلة ما بعد الاستقلال و هي المرحلة التي آثر فيها صاحب النص الصمت و قفز على عقود الزمن ، و نستطيع أن نحصص أكثر ؛إنّها تتكون من ثلاثة مراحل هي :

- الدراسة داخل القطر الجزائري .
- الدراسة في تونس .
- السفر إلى العراق لإتمام التحصيل العلمي بكليّة التربية .

1 – عبد الملك مرتاض ، الحفر في تجاعيد الذاكرة ، ص : 07 .

2 – عمر البرناوي ، الولادة الثانية، الطباعة الشعبية للجيش ، الجزائر ، د:ط ، 2007 .

هذه المرحلة الأخيرة استمرت إلى ما بعد الاستقلال بحوالي سنة .

و القارئ المتتبع لنص " الولادة الثانية "يشعر أنّه أمام ذات تحكي تاريخها الشخصي و لكنّ وضع هذه الذات أسِيرَتْ تطوّر وعيها عبر مختلف تمظهراته ، و ظلّ مرتبطا بالتجاذبات السياسية و الاجتماعية في الوطن الذّي تنتمي إليه ، و هكذا يصل القارئ إلى أن هذه الذات تحكي سيرة وطن عبر نموذج حكائي يذوب من خلاله نَسْجُ حكاية في قالب يمكن من خلاله تحديد إطار أجناسي مزدوج للنص ، فنجد أنفسنا أمام نص روائي سير ذاتي يزخم من السيرة الذاتية علائق إحالية قويّة تشد النص إلى المعيش ، و يتضح من طرائق الكتابة الروائية ما يبرز تصنيف النص ضمن الرّواية السر الذاتية .

يسرد عمر ، قصة منسوبة إلى شخصية " سي عميرة " الطفل الذي أكمل دراسته في بسكرة ، و تبدأ الأحداث في لحظة تأهله للسفر إلى قسنطينة للالتحاق بمعهد ابن باديس في ظل اهتمام كبير بضرورة اندلا ع ثورة تُحرر الوطن و الساكنة من ربقة التسلط الاستعماري الفرنسي ، هذا الأمر الذي تّم فعلا بُعَيْدَ إلتحاق" سي عمير" الشاب بجامع الزيتونة بتونس ، حيث ظل هذا الشاب مشدودا إلى الدراسة من جهة و إلى أخبار الثورة من جهة أخرى ، إذ بدأ يفكر بجدية في إلتحاق بالثورة ، لكنَّ الجبهة أصدرت حكما في هذا الأمر ، إذ «**وجهت تعليمات شفهية لجميع الطلبة بالاهتمام بالدراسة ، لأن الثورة مكتفية بالرجال المجاهدين و النساء المجاهدات ..النظام قال : عليكم بالدراسة لأنّ الجزائر المستقّلة في حاجة إليكم في جميع الميادين**»[1] . و هذا الارتباط بالثورة جعل " سي عميرة " الطفل أو " سي عمر " الشاب يتحول انطلاقا من الصفحة أربعة و سبعون (74) إلى (عمر البرناوي) ، ومن هنا رسخ التطابق بين المؤلف و الشخصية الرئيسة ، بينمّا السارد ظل صوتا آخر يقدم الأحداث منسوبة إلى غير .

1 – عمر البرناوي ، الولادة الثانية ، ص : 95 .

تتوقف مرحلة عمر البرناوي في تونس بتخرّجه من جامع الزيتونة و من المعهد التمثيل العربي و قد أصبح في أثناء تلك المرحلة اسما بارزا في الإذاعة التونسية ، و لكنه تنازل عن الاسم الذّي صنعه ليسافر في بعثة علمية إلى بغداد بتكفل تام من جبهة التحرير الوطني و قبل سنة من تخرجه هناك يعود إلى الجزائر و قد حققت استقلالها ، و في لبِّ التحولات التي عرفتها حياة عمر البرناوي و الوطن تكثر الإحالات المرجعية ، فيسرد عمر علاقاته مع جملة من الشخصيات الثورية في تونس و الجزائر قبل الاستقلال و بعده ، و لكن في مرحلة ما بعد الاستقلال أشار إلى الكثير من الحسرة و التذمُّر إلى ما آلت إليه الأوضاع : «**إلى غاية كتابة هذه السيرة الذاتية في وسط سنة 2003** »[1] .

و ما نصل إلى استنتاجه ، أن نص (الحفر في تجاعيد الذاكرة) و نص (الولادة الثانية) يشتركان في نقاط منها :المعاناة ، السفر ، فلي القمل ، اهتمام بالإحالات المرجعية التاريخية : «... **و كانت ثورة نوفمبر من عام أربعة و خمسون و تسعمائة و ألف قد اندلعت** ...»[2] و جاء في نص عمر :«**محمد شعباني صديق و قور ... سيكون لهذا الشاب في المستقبل الأيام شأن كبير في الثورة و بين صفوف المجاهدين كقائد للولاية السادسة ، و أصغر جنرال في الجيش الوطني الشعبي بعد الاستقلال** »[3] و من نقاط الاشتراك أيضا الفقر ، حيث فعل السارد في نص مرتاض بين السارد في نص عمر أنّ :«**الفقر كان القاسم المشترك بين غالبية التلاميذ و العائلات ... كما هو الحال في بقية المدن الجزائرية و لكنه درجات** ...»[4] كل هذه الاشارات تشد النص إلى المعيش من جهة و تثرية من جهة أخرى .

1 – عمر البرناوي ، الولادة الثانية ، ص : 238 .

2 – عبد الملك مرتاض ، الحفر في تجاعيد الذاكرة ، 96 .

3 – عمر البرناوي ، الولادة الثانية ، ص : 65- 66 .
4 – عمر البرناوي ، الولادة الثانية ، ص :14 .

فخلاصة رؤية القارئ لنص (الحفر في تجاعيد الذاكرة) و نص (الولادة الثانية) يشيران إلى ميزة عُرف بها الجزائريون على مر فترات طويلة من تاريخهم و هي السفر لطلب العلم ، هذا السفر الذي يتم أحيانا إلى المشرق العربي على شاكلة ما حدث في نص " الولادة الثانية " لعمر البرناوي ، و أحيانا أخرى إلى المغرب الأقصى و هو ما قامت به الشخصية الرئيسة في نص عبد الملك مرتاض " الحفر في تجاعيد الذاكرة " ، و ما نصل إليه في ختام هذه المحطة ، أن عملنا على هذين النصين في اتجاه رواية السيرة الذاتية لا يعني تماما عدم وجود نصوص أخرى يمكن أن تصنف ضمن هذا اللون الأدبي فهناك أعمال أخرى أمثال نصوص واسيني الأعرج و وخيري بلخير في " نخلة الوجع " .

4.2 / الرّواية التخييل الذاتي :

تقع بعض النصوص الروائية في منطقة " البين بين " جاعلة عملية التصنيف أكثر صعوبة ، و ذلك لِاسْتِئْنَاسِهَا الكبير بالتخييل الذي يُعدُ عَصَبُ الكتابة الروائية من ناحية و يوحي بوجود نوعا من التطابق بين المؤلِّف و الشخصية الرئيسة من ناحية ثانية، و يعرف هذا النوع بالتخييل الذاتي ، و عليه : فما هي الخصوصية التي يتميّز بها هذا اللون من النصوص؟ .

تشكل نصوص التخييل الذاتي Auto Fiction تَمَيُّزِها من خلال قصدية تَنَصُّلهَا من النصوص السيرة ذاتية عن طريق إعلانها عن عدم الانتماء إلى النصوص السيرة ذاتية، لأن التخييل الذاتي :«**يَنْزَاحُ عن طريق الواقع و يُعيد تشخيصه بطريقة خيالية و يَتَمَرَّدُ على مواصفات الميثاق السير ذاتي**»[1] .و لا يكون ذلك إلا عن طريق

1 – محمد الداهي ، التخييل الذاتي هوية المفهوم و مفارقاته ، مجلة آفاق ، اتحاد الكتاب المغرب ، العدد : 79 / 80 ، 2010 ، ص : 48 .

تزييف المعيش و توشيح التجارب الذاتية بهالة من التخييل ، حيث : «**الانفتاح على التخييل الذاتي يُحَرِّرْ الكاتب من الالتزام بحقائق حياتية مطابقة لما عاشه**»[1] و الكاتب حتّى و إن تَعَمَّدَ إحداث مطابقة صريحة بين اسم الشخصية الرئيسة و اسمه إلاّ أنه يُبْعِد الحقيقة و يَرسم الذات كما لم تكن أبداً في المعيش . و هذا ما تعكسه طريقة رسم الشخصية الرئيسة في رواية السيرة الذاتية ، التي يتعمد فيها الكاتب على مدِّ / إحداث علائق القرابة بين حياته و الشخصية الواقعية و ما تعيشه الشخصية الروائية رغم عبوره و خرقه للميثاق السير ذاتي ، إلا أن هذا ينكر بوجود علاقة وطيدة بين : السيرة الذاتية و رواية السيرة الذاتية و التخييل الذاتي .

يُعد مصطلح التخييل الذاتي مصطلح أكثر حداثة ، حيث ابتداعه الروائي الفرنسي ' سيرج دوبروفسكيSerge Doubrovsky 'عام 1977م . و ذلك :«**أَثْبَتَهُ على الصفحة الرابعة من روايته خيط الصادرة سنة 1977 تَعْيِينًا للجنس الفرعي الذّي أدرج فيه روايته تلك**»[2] إذ ردَّ دوبروفسكي – من خلال مصطلح التخييل الذاتي – على فيليب لوجون – صاحب كتاب " الميثاق السير ذاتي " – الذي استبعد: «**أن يكون في تاريخ الرّواية نص روائي قائم على ميثاق تخييلي صريح يحمل فيه البطل اسم المؤلف و لقبه**»[3] .

لقد صرح دوبروفسكي برسالة إلى فيليب على أنّه قال مصطلح التخييل الذاتي رغبة منه في سدّ فراغ لاحظّ وجوده في أعمال النقدية للوجون المهتمّة أساسا بالسيرة الذاتية،

---

1 – محمد برادة ، الرّواية ذاكرة مفتوحة ، آفاق للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط: 01 ، 2008 ، ص : 28 .

2 – مجموعة من المؤلفين ، معجم السرديات ، إشراف محمد القاضي ، ص: 78 .

3 – المرجع نفسه ، ص : 78 – 79 .

و محتوى هذه الرسالة :«...**لستُ متأكّداً من الأساسي النظري لنصي** Philippe **فهذه مَهَمَّة النقاد . لكنّني أجبت بحرارة أن أملأ تلك الخانة التي تركها تحليلكم شاغرة**»[1] و هذا ما دفع بفيليب إلى الاعتراف بأن دوبروفسكي قدّم :«**ما كان ناقصاً في القاموس النقدي**»[2] وهكذا أسهمت شهادة فيليب إلى توسع المصطلح و انتشار الكتابة في هذا الضرب على نطاق واسع .

يجمل سيرج دوبروفسكي في تعريف التخييل الذاتي بقوله : «**يَنْفَلِتُ مِنَا معنى الحياة ، بشكل من الأشكال ، لذا ينبغي إعادة خلقه ، هذا ما أُسميه بالتخييل الذاتي**»[3] .

من على شرفة هذا التعريف ، يذهب دوبروفسكي إلى مسألة " **انفلات** " في بعض معاني الحياة مباشرة على قضية الصدق في السيرة الذاتية ، فالمسافة الفاصلة بين لحظة الكتابة و لحظة الحياة شاسعة جدا إلى درجة تمنع الكاتب من تذكُّر كلّ تفاصل المعيش ،كما يصرح بإعادة خلق ما انفلت من معاني الحياة في الكتابة و هذا إشارة على وجود الطابع التخييلي الذي يجب أن يكون حاضرا و إلا كان من غير الممكن إطلاق صفة التخييل الذاتي على كتابة اختارت أن تكون كيانا مستقلا لا هو سيرة ذاتية و لا هو رواية سير ذاتية ، بل نمطاً جديداً يلتزم بميثاق لوجون في قضية التطابق بين المؤلّف و الشخصية الرئيسة ، مع اختراق النصوص التي تدعي السيرة الذاتية التزامه بين المرجعي السير ذاتي و التخييلي .

---

1 – رشيد بنحدو ، مثل صيف لن يتكرر لمحمد برادة بين من أنا ؟و من غير أنا ؟ مجلة آفاق ، اتحاد الكتاب المغرب ، العدد 79 / 80 ، ص: 94 .

2 – أحمد المديني ، راهن الرّواية الغربية – دراسات مترجمة –أزمنة للنشر و التوزيع ، عمان ، ط: 01 ، 2009 ، ص: 86.

3 – محمد الداهي ، التخييل الذاتي هوية المفهوم و مفارقاته ، ص:47 .

فشرط القصد ، إذا ، يغدو التخييل الذاتي كتابة وسيطة لا تنتمي إلى السيرة الذاتية و لا إلى الرّواية السير ذاتية ، بل تظل دائما تابعة لكتابة الأنا أي ما اصطلاحنا عليه سابقا بـ : رواية الأنا Roman de moi .

تجدر الإشارة إلى القول ، بأن سيرج دوبروفسكي هو أسبق و سابق لاقتراح هذا المصطلح و استعماله ، بينما يعود فضل الاهتمام و إرساء دعائم مصطلح التخييل الذاتي إلى الباحث الفرنسي " فانسان كولونا Vin Cen Colonna " حيث يركز في تعريفه للتخييل الذاتي على الجانب التخييلي في النص الروائي متخليا بذلك عن دلالة السير الذاتية المرجعية ، قائلا : « **التخييل الذاتي عمل أدبي يَختلقُ بواسطته مؤلِّف ما لنفسه شخصية و وجودا و يَظلَّ محافظاً في الوقت نفسه على هويته الحقيقية – اسمه الواقعي–**»[1] .

ما يمكن استخلاصه من هذا القول أن كولونا لا يخفي صعوبة التخييل الذاتي إذ وصفه " هلاميا " و لا يمكن تحديده أو رسم حدوده ، إنّه في عرفه كما الجسد الذّي لا حدود لتماساته[2] . لذلك يصف كولونا التخييل الذاتي بأنه سرد " **المـا بـين** " ؛إذ نصوص التخييل الذاتي تَدّعي و تُمارس التطابع مع الميثاق السير ذاتي ، لكِنَّها تمارس خديعة على مستوى العلاقة بين التخييلي و المرجعي لدرجة أنّ بعض الدراسات وصفت التخييل الذاتي :«**تحويل خيالي للسيرة الذاتية** »[3] فالنص يُظهر التزاما بالميثاق السير ذاتي في الظاهر بينما يراوغ القارئ في علاقته بالمرجعي .

---

1 – مجموعة من المؤلفين ، معجم السرديات ، إشراف محمد القاضي ، ص: 79 .

2- ينظر ، أحمد المديني ، راهن الرّواية الغربية ، ص : 90 .

3 – لوران جيني ، الخيال الذاتي ، ترجمة : عدنان محمد ، مجلة الآداب العالمية ،اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، العدد 150 / 151 ، 2012 ، ص: 76 .

و إذا جئنا لتحديد بعض النصوص الغربية التي تضمنت هذا النمط من رواية الأنا نجد[1] :

- الكوميديا الإلهية لـ : دانتي Dante الإيطالي .
- المحاكمة لـ : كافكا Kafka النمساوي .
- الرحلة إلى الشرق لـ : هيسة Hissa الفرنسي .

في حين ما جاء من نصوص التخييل الذاتي يذكر الباحث المغربي محمد الداهي النصوص التالية[2] :

- دليل العنفوان لـ : عبد القادر الشاوي .
- من قال أنا ، كذلك لـ : عبد القادر الشاوي .
- مثل صيف لن يتكرر لـ : محمد برادة .

5.2 / رواية التخييل الذاتي في الأدب الجزائري :

لا نجافي الصواب إذا قلنا ، أن رواية التخييل الذاتي لم تشر إليها الدراسات النقدية في الأدب الجزائري ، و لم يعلن أي كاتب عن نص من نصوصه أنه ينتمي إلى هذا النوع. فكان واجبا علينا البحث عن بعض المنجزات النقدية روائية في هذا الباب و إلى ما تفصح عنه نصوص التخييل الذاتي .

و من بين هذه النصوص الروائية : نص (أنثى السراب) لواسيني الأعرج ، نص (دم الغزال) لمرزاق بقطاش ، و نص (هوس) لحميدة عياشي . و يرجع التركيز على هذه النصوص دون غيرها إلى أنها تبرز تصنيفها ضمن التخييل الذاتي ، ذلك لأن هندسة كل نص تقوم على المطابقة الصريحة بين المؤلف و الشخصية الرئيسة ، و يتكون من خلال

---

1 – ينظر ، مجموعة من المؤلفين ، معجم السرديات ، إشراف محمد القاضي ، ص: 79 .

2 – ينظر ، محمد الداهي ، التخييل الذاتي هوية المفهوم و مفارقاته ، ص: 48 – 55 .

الحكاية معيشا متخيلا في بعض أجزاء منه ، و بتعبير أدق يتعذر علينا تصنيفها ضمن نصوص الرّوائية السير ذاتية ، وما يمكن الإشارة إليه أن هذه النماذج حازت على التأطير الأجناسي الأكثر شيوعاً .

تتميز " أنثى السراب " لواسيني – 2009م- بكتابتها الموجزة على لحظة معينة يقوم الكاتب بتقديمها دون اللجوء إلى الإطناب ، بل يرتكز على حدث ...تخييل المعيش ، هذه الرواية تأخذ القارئ بعيدا في السفر جميل بين القرارات من إفريقيا ، أوربا، آسيا و أمريكا الشمالية و الجنوبية بلغة عالية و راقية ، لغة شاعرية ترسم الحب بجوار الألم ، و تنحت من فرح مريم الرمز أو وجع ليلي أم ليلي التي تتقاسم السرد واسيني .

تتحدث " أنثى السراب " على شخصية ليلي كما يناديها سينو/ واسيني ، إذ صورها في المشهد الأول جلسة على كرسي في القبو الذي تسميه Le scriptorium السكر بتوريوم و هو " **المكان المختار للعزلة من أجل الكتابة** "[1] حيث ليلي عقدت العزم على كتابة نص يتضمن الرسائل المتبادلة بينها و بين سينو الكاتب الروائي الجزائري واسيني على حد تعبير ليلي ،و يقدم واسيني على لسان ليليو سينو محطات من سيرته الذاتية ، أي يكتب نصا تخيليا بمعية ليلي عن معيش واسيني .

يتضمن النسق الحكائي في نص (دم الغزال) لبقطاش على ثلاثة فصول ، الأول : و ما قتلوه و ما صلبوه ، أما الثاني يعرف بـــ : منطقة الأنبياء ، بينما الفصل الثالث جاء بعنوان مرزاق بقطاش ؛حيث يتكلم (أنا) السارد عن (هو) الشخصية الرئيسة من خلال (أنا) المؤلف (الروائي) فالقصة الأولى تنبثق من رحم الدم الذّي أريق في العشرية السوداء بالجزائر ، و يسعى السارد من خلالها إلى تقديم حادثة اغتيال الرئيس محمد بوضياف " **الرئيس المغدور المغبون**"[2] على حد تعبير بقطاش ، و تقدّم القصة

1 – واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، دار الأدب للنشر و التوزيع ، بيروت ، ط: 01 ، 2010 ، ص: 11 .

2- مرزاق بقطاش ،دم الغزال ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، د: ط ، 2002 ، ص : 14 .

على لسان سارد لا يطول به الأمر ليُعلن عن نفسه قائلا : «**أنا من بين المشيعين ، الظروف السياسية شاءت أن أكون وحيداً منهم مع أنني لست بالسياسي، و أكره السياسة و السياسيين...**»[1] و من خلال هذه الحادثة يمرر بقطاش شذرات من معيشه بالتركيز على نجاته من محاولة اغتيال بوصفه عضوا بالمجلس الاستشاري الذّي استحدثه الرئيس المغتال .

إذن ، يتيح للكاتب التخييل الذاتي : «**امكانية واسعة للتعبير عن استفهاماته ، و إيقاظ مشاعره المخفية من مرقدها و استحضار أحلامه المحبطة**»[2] . فالنص يقدم قصة ثانية تخص الحديث عن تشخيص شخصية مصابة بالسرطان على مستوى الدماغ تعيش هذه الشخصية بشقة مطلقة على مقبرة ، مع انتظارها مراسيم الدفن في كل يوم ، فالسارد / المؤلف يحاول تقديم نص يتخذ السرد فيه منحى يُلوّنه الكثير من الارتباك و الخلل ، حتى يبدو للقارئ العادي أن النص شبيه بالتقرير الصحفي التقريري الذي يصور حالة الجزائر قبل و أثناء وبعد اغتيال الرئيس محمد بوضياف . أما في الفصل الثاني – منطقة الأنبياء – تختفي حقيقة التطابق بين المؤلف و الشخصية الرئيسة ، إذ رسم مسارا مخالفا لمعيش الروائي ليصبح بإمكان مرزاق «**هو المؤلف و البطل و السارد و موضوع السرد و القارئ و الناقد لم لا ؟!... أن يمضي على هواه في استحلاب الذات المعذبة**»[3] .و هكذا يناقش بقطاش قضايا الكتابة الروائية و يمنح نفسه حق التحرر من كل اشتراطاتها ، فمنهم عنده أن يكتب حسب مزاجه دون إعطاء أي اهتمام لكل ما «**تواضع عليه أهل الرّواية منذ مطلع القرن التاسع**

---

1 – مرزاق بقطاش ،دم الغزال ،ص: 14 .

2 – محمد الداهي ، التخييل الذاتي هوية المفهوم و مفارقاته ، ص: 48 .

3 – أحمد المديني ، تحولات النوع في الرواية العربية بين المغرب و المشرق ، منشورات أحمد المديني و دار الأمان ، الرباط،ط:01، 2012 ، ص : 92 - 93 .

عشر»[1].

و يبني نص (هوس) لحميدة عياشي على حفر مرتبك في تاريخ الذات ، و يتوسل هذا الحفر بجنس أدبي آخر هو " الرسائل " ، و هذا لتقديم حكاية علاقة غير واضحة بين أحميدة و حبيبته ، و بالتالي يختفي التطابق بين الروائي و الشخصية الرئيسة، فينتج عن التداخل الأجناسي بين الرّواية و الرسائل معمارية روائية يغذيها المعيش و يصوغها التخييل في ثنايا البوح و الانكسار الذّي يعتمده ا حميدة في تنقيبه عن ترسبات في تاريخه الطفولي و في الراهن الدامي للوطن .

إنّ طريقة قراءة القارئ لنصوص التخييل الذاتي ، تجعله يطرح سؤال فحواه : من يحكي النص ؟ و لكي نجيب على هذا السؤال ؛ تعد النصوص التي تحدثنا عنها في هذا الفصل بنظرة سطحية – أنثى السراب ، دم الغزال ، هوس – هي نصوص تلتزم جزئيا بالميثاق السير ذاتي الذّي تقوم عليه الرّواية السير ذاتية ، بعد ذلك تأخذ منحا تخييليا يمكنها من تجاوز اشتراطات المعيش كالاتي :

- يعد السرد في رواية أنثى السراب لواسيني موزع بين السارد بضمير (أنا) الدال على المؤنث (ليلي) و سارد بضمير (أنا) المذكر (سينو) ، إذ ذكر اسم سينو أكثر من أربعمائة و خمسين مرة على مدار الصفحات الرّواية التي تربو عن الخمسمائة صفحة ، و هذا ما يدل على أن الرّواية ذات انطباع خاص بتقديم مقاطع من الحياة أو سيرة سينو / واسيني ، و يتضح مبرر التناوب على السرد بين ليلى و سينو/ واسيني ؛ و ذلك في استخدام تقنية الكتابة التراسلية المستثمر بجلاء في النص عن طريق " **استخدام الذات في الكتابة السردية أداة لنقض واقع مرفوض و مدان** "خاصة بعد أحداث خريف 1988م هذا الخريف

1 – واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص: 358 .

الذي جعل سينو يخاطب ليلي أو مريم(الرمز) بحزن و حرقة «**عندما خرجت في آخر مرة باتجاه غامض ، سحبت وراءك كل شيء ، حتى احتمالات العودة ، لم تلتقي أبدا ، فقد كان خريفك قاسيا . تركت وراءك الشوارع مشتعلة و حكومة وطنية جدا ، لم تخرج أسلحتها بعد الاستقلال إلا لكسر الانقلابات لقتل أطفال الأحياء الشعبية . إنه خريف الحزن أيتها الغالية . كل شيء يسقط فيه: الاوراق ، الأحلام ، العشاق و الهاربون من التاريخ بدل أن يحررهم قتلهم في غفلة منهم** »[1] . و هذا ما دفع بعض إلى إعادة كتابته عبر الغوص في تاريخ ذواتهم على طريقة واسيني .

- بينما رواية دم الغزال لبقطاش تفتح السرد بخطاب تقريري يحيل من خلاله السارد بضمير المتكلم (أنا) الشتائم للسياسة و السياسيين ، لحظة وقوف هذا السارد في مقبرة و هو ينتظر وصول جثمان الرئيس ' محمد بوضياف 'مع البقية :«**ثم ما يلبث القارئ أن ينتبه إلى أن واصف الجنازة وكائل الشتائم هو الكاتب معلنا عن نفسه صراحة**»[2] هذا الإعلان هو ما يبرز تصنيف النص ضمن معايير التخييل الذاتي ، حيث يقول السارد / المؤلف : «**أنا مرزاق بقطاش من ضمن المشيعين ، الظروف السياسية شاءت أن أكون واحداً منهم مع أنني لست بالسياسي و أكره السياسة و السياسيين**»[3] وعليه يمكن القول إنَّ رواية دم الغزال تتميز : «**باستبدالها البطولة أو الشخصية المركزية الاعتيادية بذات الكاتب نفسه ، اتخاذ قصته نفسها مضمار سردها**»[4]

---

1 - المرجع السّابق ، ص : 358 .

2 – أحمد المديني ، تحولات النوع في الرواية العربية بين المغرب و المشرق ،ص : 90 .

3 – مرزاق بقطاش ، دم الغزال ،ص: 14 .

4 – أحمد المديني ، تحولات النوع في الرواية العربية بين المغرب و المشرق ،ص :89 .

إلا أن الأمر لا يستمر وفق النسق نفسه على مدار صفحات الرواية .

و يعتمد صاحب النص إلى تغيير دفقات السرد فحولها انطلاقا من الصفحة الثالثة من الفصل الثاني (منطقة الأنبياء) إلى السرد بضمير الغائب (هو) حيث اصطنع السارد الأول قصة جديدة أراد من خلالها تصوير حياة شخص أصيب بورم سرطاني على مستوى الدماغ ، فذهب إلى البحث في كتب الطب من معلومات تخص هذا المرض ، ثم أصيب بهوس جمع معلومات تفييده في كتابة رواية عن الجنائز و الموت و المقابر قائلا : «**و ما إن عاد إلى شقَّته حتى جعل يبحث و ينقب عن كل المعلومات التي لها علاقة بالمخ و بعلم الأعصاب و التشريح**»[1] و قوله أيضاً : «**وجيء إليه بقواميس الطب ، و بعدد من الكتب التي تعالج داء السرطان و أنواعه و طريقة نشوء الأورام و مسبباتها...**»[2] .و يرجع السارد إلى ضمير المتكلم (أنا) انطلاقا من الفصل الثالث (مرزاق بقطاش) « **أنا إذن مرزاق بقطاش ..**»[3] و يعبر عن الرغبة التي دفعته إلى الكتابة لأنه كان بصدد كتابة رواية عن الموت ، رواية جعلها في المنتصف بين اغتيال الرئيس (محمد بوضياف) و محاولة اغتيال بقطاش الفاشلة ، و لعل هذا ما يفسر العلاقة بين الشخصية المصابة بسرطان و الرصاصة التي أصابت رأس مرزاق كونه من أعضاء المجلس الاستشاري في فترة حكم (محمد بوضياف) .

- و إذا جئنا إلى نص (هوس) لحميدة عياشي نجدها تتوافق مع ما قلناه في رواية (دم الغزال) ، حيث يتراوح الأمر بين استخدام ضمير المتكلم (أنا) في البداية

---

1 – مرزاق بقطاش ،دم الغزال ،ص: 46 .

2 – المرجع نفسه ، ص: 47 .

3 - المرجع نفسه ، ص: 101 .

الأمر : «**من أين يأتي هذا الصخب الرخو المتدفق في رأسي من أين ؟**»[1] لينتقل السرد بضمير الغائب (هو) عندما يشرع القرين في الحديث عن السارد المؤلف أو العكس : «**حاولتَ أن تصيحَ أَنْ تصرخَ ، أن تهتفَ عالياً : اقريني ، أنا مسكون ، أنت مسكون ...أنا مهووس ، أنت مهووس ، كلانا مسكون ، مهووس بالتفاهة ...**»[2] . يسعى عياشي من خلال هذا كله إلى وضع حفرياته في تاريخه الشخصي و في ما كان يمكن أن يعيشه ، جاعلاً من الهوس في ظلّ التناقضات و الخيبات التي تلف راهن الوطن ، بل حتى ماضيه و مستقبله .

يُصرِّح الناقد المغربي " أحمد المديني " عن نصوص التخييل الذاتي في الأدب الجزائري ، يلفت النظر إلى ظاهرة جليّة عندما يقول : «**إنه لمن الطريف حقاً أن نجد أبطال جلّ الروايات ذات المنزع التجديدي في الجزائر يعون ليصبحوا كُتّابا ، و هم يقدّمون سرودهم بوصفها تعبيراً عن هذا المنزع**»[3] و هذا ما تؤكده نصوص كثيرة* فهذا مرزاق المؤلف / السارد / البطل يقول من خلال نصه (دم الغزال) : «... **مرزاق بقطاش ، هذا الواقف الأن مع المشيعين من كبار السياسة في هذا البلد ، كان ينوي كتابة رواية يعالج فيها مسألة الموت** ...»[4] و نلاحظ الأمر نفسه لدى عياشي في نصه (هوس) عندما يجيب البطل / السارد عن سؤال شخصية أسماها (سين) : « **قالت :لا زلت تكتب ؟! قلت : أشتغل على رواية جديدة ...قالت :**

1 – احميدة عياشي ، هوس ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت و منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط:01 ، 2008 ، ص : 11 .

2 – المرجع نفسه ، ص : 74 .

3 – مرزاق بقطاش ،دم الغزال ،ص: 23 .

* – نذكر على سبيل المثال : ① حميد عبد القادر، مرايا الخوف ، منشورات الشهاب ، الجزائر ، 2006 ، " ...أرغب أن أكون كتاباً " ص : 23 .② بشير مفتي ، أشجار القيامة ، الدار العربية للعلوم ناشرون – بيروت – منشورات الاختلاف الجزائر ، ط: 01 ، 2005 ، " ..نعم أنا الكاتب .." ص: 74 .

4 - مرزاق بقطاش ،دم الغزال ،ص: 23 .

رواية جديدة ؟! قلت : هوس »[1] .

و كذلك في نص (أنثى السراب) لواسيني تتحدث عن ليلي و مريم و سينو و واسيني « **الذي سيتعد لكتابة سيرته»**[2] في حين تتعهد هي الأخرى بنشر الرسائل التّي جمعتها دهرا من المحبة و العشق «**سأنشر رسائلي و رسائله و عليه أن يتحمّل عسر اللعبة لأنه هو مخترعها في الأصل»**[3] .

و بناءاً على ما سبق ، إذا كانت نصوص التخييل الذاتي نصوصاً «**سيرية تلجأ إلى قذف الذات الكاتبة في مواقف احتمالية لتعيش تجارب متخيلة و تبتدع كتابة مجنحة خارج الإطار الواقعي** »[4] فالنماذج التي تحدثنا عنها تظل مرتبطة بدواخل الذات الكاتبة ،كما تستثمر أيضا تفاعل هذه الذات مع معيش المجتمع ، إلا أنها لا تعلن عن هويتها الأجناسية بصراحة ، و ذلك لعدم وجود صفة التخييل الذاتي على غلافه ، و إنّما ظهرت مرتبطة بالجنس الرئيس الذي هو الرواية .

و ما نستطيع قوله ، إنه لحدِّ الساعة لا نجد كاتب روائي جزائري اهتم بتطبيق صفة التخييل الذاتي على أي نص من نصوصه ، و ذلك لأن الكتابة الإبداعية الروائية و النقد المشتغل عليها في الجزائر لم يتعاملا إلى آن مع مصطلح التخييل الذاتي رغم وجود نصوص روائية كثيرة في مذهبها إلى هذا النوع الفرعي من الكتابة ، ضف إلى ذلك أننا إذا كنا في صدد الحديث عن السيرة الذاتية وعن الرّواية فنحن : « **إذن حيال جنسين كتابيين يلفهما سؤال الهوية ،حيال كتابتين تربط بينهما أكثر من آصرة** »[5] فالحديث

1 – احميدة عياشي ، هوس ،ص: 27 .

2 – واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص: 32 .

3 – واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص: 53 .

4 – محمد برادة ، الذات في السرد الروائي، أزمنة للنشر و التوزيع ، الأردن ، د:ط ، 2010 ، ص : 10

5 – إلياس فركوح ، عن رواية السيرة الذاتية – عن شعرة معاوية – ضمن أعمال ندوة الرّواية العربية في نهاية القرن رؤى و مسارات منشورات وزارة الثقافة ، المغرب ، د: ط ، 2006 ، ص : 451 .

في علاقة التعالق بين السيرة و الرّواية و التخييل الذاتي تصب في معين واحد هو الذات في تجاذباتها المختلفة .

و ما نصل إليه ، أن القارئ لنصوص الروائية الجزائرية يجد عددا من النصوص توحي بتحوّل في نمط الكتابة ، لأنه إذا ركزّ على نصوص ضمن اتجاه رواية الأنا بصفة عامة و رواية التخييل الذاتي بصفة خاصة ، سيلاحظ :«**اهتزاز مفهوم التخييل السردي الموضوعي بقوة و تعريضه بنموذج التخييل الذاتي كشكل بديل للرواية بنسقها و قواعدها المتداولة**»[1] فالسارد بضمير المتكلم أو الغائب في مجال التاريخ يحرص على أن يكون حقيقياً ، وقائعياً و هو يستحضر هذه الأحداث و الوقائع الماضية ، سواء تعلقت بذات السارد " في ضمير المتكلم " أو ما شهده أو ما سمعه " في ضمير الغائب" و مع كل هذا الحرص على الواقعية تتخلل هذه النصوص بعض ملامح التخييل سواء في الأحداثها أو مقاصدها ، و قد تكون هذه المقاصد المكون الأكثر مركزية الذي يمنح الملفوظات بعض سمات التخييل .

3 / رّواية الخيال العلمي في الأدب الجزائري :

تنهض الكتابة عن رواية الخيال العلمي على أهمية خاصة نظرا لوجود رغبة عند كُتَّابنا لارتياد هذا النمط و كذلك لأهمية أن يساير الأدب الجزائري و نقده الحساسيات الساحة الأدبية و النقدية في العالم و الوطن العربي على السواء . كما أن النظر إلى الخيال العلمي بصفة عامة و أدب الخيال العلمي بصفة خاصة ضرورة يمليها التطورّ التكنولوجي الهائل .

هذا ما دفعنا للبحث عن حضور رواية الخيال العلمي في الجزائر ، رغم أن رواية الخيال العلمي يَظلُّ مرتبطا بقدرة الثقافة العربية على استبطان قيمة العلم والإسهام في إنتاجه ،و جعله عنصراً أساسياً في منطق التحليل و المقارنة

1 – أحمد المديني ، تحولات النوع في الرواية العربية بين المغرب و المشرق ،ص :89 .

و الاستقراء[1] . و ما يمكن استنتاجه أن هذا اللون هو أقل أنواع الروائية إنتاجا ، حيث يعد الحديث عن ندرة رواية الخيال العلمي عربيا بصفة عامة و ندرتها في الأدب الجزائري بصفة خاصة ؛ وذلك إلى جملة من الأسباب[2] نذكر منها :

- ✓ علاقة الثقافة العربية بالعلم هي علاقة استهلاكية غير منتجة .
- ✓ محتوى التعيلم و مشكلة المصطلحات و تطويع اللغة ، بمعنى غياب السرعة اللازمة عن جهود التطويع اللغة العربية لاستعمالها في مجالات العلوم بالإضافة إلى قلّة استثمار منجزات التقنية لتطوير التعليم ، ما يُنقص من قدرة المقرَّرات على تحفيز الناشئة للخوض في هذا الجانب من الإبداع قراءة و كتابة .
- ✓ شيوع عقلية سلفية ماضوية إنْ هي قَبِلت الاستفادة من منجزات العلم ، حرصت في المقابل على ضرورة أخذ الحيطة و انتقاء مَا يَخْدُم العقيدة الماضوية .
- ✓ ارتباط الرواية العربية طيلة مسارات تطوّرها بالواقع من خلال الرغبة في «**إضاءة التاريخ و استبطان الذات و مقاومة القمع و انتقاد المحرّمات الجنس ، الدين ، السياسة**»[3] و هذا في جل نصوصها .

و من هنا نستخلص أن رواية الخيال العلمي في الأدب الجزائري ضئيلة جدا ، إذ لا تتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة ، إلاّ أن هنالك بعض الكتاب اهتموا بهذا اللون منهم : فيصل الأحمر في روايته " أمين العلواني " و الذي يعد أحد مؤسسي نادي الخيال العلمي ، عز الدين ميهوبي في روايته " تام ستي " و الروائي حبيب مونسي في روايته " جلالته الأب الأعظم " و الذي يعد أحد مصدر دراستنا لهذا البحث .

---

1 – ينظر ، نهاد شريف ، الخيال العلمي أكثر ألوان الأدب إثارة ، ص: 07 ، 08 ، 09 . و يراجع محمد عزام ، الخيال العلمي في الأدب ، دار طلاس ، دمشق ، ط: 01 ، 1994 ، ص:13 – 25 .

2 – ينظر محمد برادة ، رواية ذاكرة مفتوحة ، ص: 101 – 102 .

3 – المرجع نفسه ، ص: 102 .

بناءا على ما سبق ، تتميز رواية الخيال العلمي في الأدب الجزائري بشُحِّ المعلومات المتوفرّة ، و لعلّ هذه المعلومات تؤكد ارتباط الخيال العلمي في الجزائر «**بتأسيس نادي الخيال العلمي بالجزائر سنة 1994**»[1] و أنجزَّ ذلك بمدينة قسنطينة، ويعد نادي الخيال العلمي هو أول نواة تجمع الكُتَّاب المهتمين بهذا النمط من الإبداع في الجزائر .

أُسِّسَ هذا نادي – خيال العلمي- من طرف مجموعة من كتاب و كان هدفهم هو اقتراح لون أدبي جديد ، و هؤلاء الكتاب[2] هم : فيصل الأحمر (رئيس النادي) ، نبيل دادوة ،عراس العوادي ، زرياب بوكفة ، أحمد قرطوم ، محمد الصالح درويش و مسعودي لمنور .

لا ريبَ أنّ الخيال العلمي في الأدب الجزائري : «**أوجّ انتشاره سنة 1996 ، سنتين بعد تأسيس الفعلي للنادي في مدينة قسنطينة عام 1994م ، و قد شهدت سنة 1996م تأسيس أسبوعية العالم الثقافي التّي كان يملكها و يديرها بعض أعضاء النادي**»[3] و هذا برئاسة فيصل الأحمر . و قد خصَّصت تلك الأسبوعية بعض صفحاتها لأدب الخيال العلمي من خلال التعريف ببعض أعلامه في الأدبين الغربي و العربي ، و كذلك نشرها لبعض محاولات أعضاء النادي في كتابة ضمن أدب الخيال العلمي .

إن رواية الخيال العلمي هي رواية تعالج قضايا الإنسان في علاقته بالفضاء و الكائنات غير البشرية و في هذا الصدد يصدِّر فيصل الأحمر بقوله :«**أن تكتب رواية خيالية عالمية، معناه أن تواجه الواقع و أن لا تهرب منه أبداً ...معناه أن تكون**

1 – كوثر عياد ، أدب الخيال العلمي في المغرب العربي ، مجلة الخيال العلمي ، عدد : 12 ، السنة : 2009 ، ص :20 .

2 – المرجع نفسه ، ص : 20 .

3 – فيصل الأحمر ، أمين العلواني ، دار معرفة ، الجزائر ، ط: 01 ، 2008 ، ص: 03 (مقدمة) .

حَـذِراً لأنّ الواقـع فـي خ .ع* [كـذا] متحـرّك دائمـا ، حقيقـي ينـبض حيـاة»[1] و هـذا مـا نجـده في المـتن جلالتـه الأب الأعظـم و مـتن أمـين العلـواني ، حيـث لا يختلفـان عـن الواقـع الذي يتصلان به معاشا و معادا و وقوع في زمن مستقبلي يُميّزه الغوص في عوالمه .

و اسـتنادا إلى هـذا المبـدأ ، يـدعو فيصـل إلى احـتراس مـن أمـرين الأول بقولـه :«**أن تكتـب روايـة خياليـة علميـة معنـاه أن تتحلّـى بشـجاعة و جـرأة معينـة ، لأنّ مـا يتخيّلـه الواحـد منـا حـول شـكل المسـتقبل ، غالبـا مـا يـأتي المسـتقبل لِيُظْهِـر سـخافته و ضـعف مخيّلـة صـاحبه ...و العـزاء الوحيـد للكاتـب الـذّي يُصـبح مضـحكة هـو أنّـه غالبـا مـا يكـون ميتـا غارقـا فـي واقـع البـرزخ و مـا بعـد القبـر مـن الواقـع ...»**[2] هـذا القصـد الـذي يتحـدث عنـه فيصـل دراج هـو في غايـة الأهميـة ؛إذ مـا فائـدة إصـدار عمـل لا يحـوز علـى تحقيق درجة عالية ، لكن هذا الطرح قد لا يتحمّل مسؤولية عدم تحقيق بعض التوقعات.

أمـا الأمـر الثـاني :«**أن تكتـب روايـة خياليـة علميـة معنـاه أن لا تنتظـر اعتـراف المحـيط ، لأن هضـم القـرّاء و النقـاد لروايـة الخيـال العلمـي منـذ قرابـة القـرنين هضـم عسـير فـي أغلـب الأحيـان إذ أنّـه قلَّمـا نالـت روايـة خ .ع اعتـراف القـرّاء و النقـاد مباشرة»**[3] و هذا الأمر جائز و متعارف عليه لدى المهتمين بتاريخ أدب الخيال العلمي .

في حـين يصـرح نبيـل دادوة عـن التجربـة الـتي خاضـها رفقـة فيصـل الأحمـر و بقيـة أعضـاء النـادي الخيـال العلمـي إنهـا جـاءت «**أساسـا لتكسـير الجمـود فـي الأدب الجزائـري الـذي كـان فـي مرحلـة تحـوّل خطيـرة صـاحبت المجريـات السياسـية التـي كانـت تمـرّ بها البلاد»**[4] .

---

*– يرمز للخيال العلمي بـــ: خ.ع .

1- فيصل الأحمر ، أمين العلواني ،ص : 03 (مقدمة) .

2 – المرجع نفسه ، ص: 04 .

3 – المرجع نفسه ، ص: 04 .

4 – كوثر عياد ، أدب الخيال العلمي في المغرب العربي ،ص: 20 -21 .

و المتَّطلع على واقع ما صدرة من نصوص الخيال العلمي ، يصفه نبيل دادوة بالحلم الذي لم يجد بعدُ طريقه إلى تجسيد ، و ما يمكن استخلاصه ؛ عدم بروز أعضاء النادي في هذا اللون معادا: نبيل دادوة ، زرياب بوكفة ، فيصل الأحمر و حبيب مونسي في روايته " جلالته الأب الأعظم " ، رغم أنه لم يكن من أعضاء نادي الخيال العلمي.

4 / قضايا الرواية الجزائرية :

يعد المتن الجزائري متنٌ غني من حيث الموضوعات و القضايا المتناولة منذ نصوص البدايات ، فالرّواية منذ فَجْرِّها الأوّل ظلت مسرحاً حافلاً بما يجسِّدُ من اضطرابات المعيش و عُنفهِ و استقراره إلى ما مضي و تطلّعه و تقدمه إلى ما هو حاضر ومستقبل آت .

هنالك متون كثيرة تناولها الأدب الجزائري ، و أكثرها تداولا في الدراسة هي الموضوعات التالية : السياسة ، الجنس ، صورة و الآخر .

لقد أثبتت الرواية الجزائرية حضورها المتميز في الأدب العربي فيما يخص موضوع السياسة ، إذ جاءت موازية للحياة السياسية في الجزائر ، و مصورة للوقائع و التجارب الإنسانية فكانت مرآة العاكسة للواقع السياسي و الإيديولوجي و الفكري و الاجتماعي، و كذا التحولات الكبرى في الجزائر بدءاً بالثورة الخالدة وصولا إلى العشرية السوداء أو الحمراء أو الدموية ، و التي كلها في الحقيقة مصطلحات لمعنى واحد و هو عثرت من عثرات الجزائر .

تشكل السياسة :«**إحدى المحظورات التّي تُربك فعل الإبداع على اختلاف تشكلاته بحكم ما تشرِّعه من أحكام و قوانين رسمية تضبط الحدّ بين ما يجوز و ما لا يجوز من فنون التعبير** »[1] فمن الموضوعات و القضايا التّي يجوز الخوض فيها ،

1 – بوشوشة بن جمعة ، اتجاهات الرواية في المعرب العربي ، ص : 627 .

تلك التي تعد من الكبائر . غير أن هذا الطرح لم يعد مقنعاً للمبدعين خاصة بعد تطور المجتمعات و هذا ليس نت حيث الرقى العلمي و الديمقراطي و إنّما من حيث عدم القدرة الأنظمة على السيطرة و الإغلاق للرافضين لسياسة المؤسَّسة على القمع و النفاق.

و على اعتبار ذلك يمكن القول : «**إنّ الكثير من الأعمال الأدبية في جزائر ما بعد الاستقلال سياسية بشكلٍ صريحٍ في مضامينها**»[1] حيث يصرح بعض الكتاب في كتابتهم و حواراتهم أمثال وطار من نصوصه الأولى أنّه :«**كاتب سياسي شبه مُتخصِّص في حركة التحرّر العربية عامة و الجزائرية خاصة**»[2] و هذا ما يجعل القارئ يستنتج ذلك بسهولة تامة من نصوصه .

و تبعا إلى ذلك نرتكز إلى الطرح القائل إنّ الرّواية الجزائرية لا تكاد تفارق عنفا موضوعيا ، حتى تعانق بديلا له ، ضمن عنف المقاومة ، إلى عنف الثورة ، إلى عنف النظام ، إلى عنف ...فالمتن الروائي الجزائري نقش هذه خطوات بطرائق تتراوح بين عنف المعالجة و جرأتها .

استنادا إلى ذلك ، لقد عالجت الرّواية الجزائرية عدد كبير من نصوصها مسائل ذات صلة بالثورة التحريرية و الثورات الزراعية و الثقافية و الصناعية التّي رفع شعارها النظام في العقود الثلاثة بعد الاستقلال ، بيد أن قوة العنف التي اجتاحت الجزائر طوال حقبة التسعينات السوداء ، إثر انتفاضة 1988 م ، و صعود الجبهة الإسلامية للإنقاذ أشّرت بدخول مرحلة جديدة بالنسبة للتعبير الروائي الجزائري . و هذا ما أدي إلى ظهور مصطلح : أدب الأزمة ، الأدب الاستعجالي و أدب المحنة ، كل ذلك لصعوبة النصوص

1 – دبي كوكس ، الروائي الطاهر وطار – مقاربات نقدية – ،ترجمة : أزراج عمر ، مجلة الثقافة ، وزارة الثقافة ، الجزائر ، العدد 21 أكتوبر 2009 ، ص: 72 .

2 – الطاهر وطار ، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ، موفم للنشر ، الجزائر ، د:ط ، 2004 ، ص : 09 .

في معالجة ما طرأ على المجتمع من تغيُّر في الذهنيات و كثرة المجازر و غياب الأمن ، الأمر الذي أدى بمخلوف عامر إلى تخصيص محّطة من كتابه " الرّواية و التحولات في الجزائر " لمعالجة أثر الإرهاب في الكتابة الروائية ، كما يوجد دراسات أخرى اهتمت بجلِّ الأعمال النقدية التي تشتغل على الرّواية الجزائرية في سياق البحث عن جذور الأزمات التي عرفتها الجزائر ، إذ هناك روايات كثيرة تعاطت «**موضوع العنف السياسي و آثاره اجتماعياً و اقتصادياً و ثقافياً**»[1] .

تكتسب السياسة حضورا بارزا و بشكل مكثّف في رواية أحلام مستغانمي" ذاكرة الجسد " ، و يصنف هذا النص ضمن الروايات التي تستحضر التاريخ لا لتمجيده و إنما لارتياد المناطق المعتمة فيه و حيث يلاحظ القارئ أن الرواية " ذاكرة الجسد " الصادرة عام 1993م «**تحدثّت عن السلطة الحاكمة الجزائرية بعد الاستقلال إذ تردَّت الأوضاع و نُهبت خيرات البلاد** »[2] فهناك طبقة من الناس كان من المفروض عليهم رفع راية الوطن و ليس رفع راية مصالحهم و أهدافهم ، لذلك تراهم احلام أناس « **أصحاب البطون المنتفخة ...و السجائر الكوبية ..و البدلات التي تلبس على أكثر من وجه .أصحاب كل عهد و كل زمن ...أصحاب الحقائب الديبلوماسية ، أصحاب المهمات المشبوهة أصحاب السعادة و أصحاب التعاسة و أصحاب الماضي المجهول . ها هم هنا ... وزراء سابقون ...و مشاريع وزراء .سراق سابقون ...و مشاريع سراق ...مديرون وصوليون ...و وصوليون يبحثون عن إدارة . مخبرون سابقون ...و عسكر متنكرون في ثياب وزارة** »[3] .

1 – آمنة بلعلي ، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف ، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع ، تيزي وزو، 2008 ، ص:77 .

2 – جعفر يايوش ، الأدب الجزائري الجديد (التجربة المآل) منشورات مركز البحث في الأنثربولوجية الاجتماعية و الثقافية ، وهران ، د:ط ، 2007 ، ص : 150 .

3 – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ،منشورات anep ،ط: 18 ، 2004 ، ص :354 - 355

و بالتالي يعد حديث أحلام عن السياسة في الجزائر لا تخرج عن مثيلاتها في الدول العربية «**وحدهم العرب راحوا يبنون المباني و يُسَمُّون الجدران الثورة . و يأخذون الأرض من هذا و يعطونها لذاك ، ُ سَمُّون هذا ثورة ، الثورة عندما لا نكون في حاجة إلى أن نستورد حتى أكلنا من الخارج ...**»[1] و يستنتج القارئ لرواية أحلام أنّ هناك حكي يتَّجه فيها :«**نحو الدعوة إلى الفكر المتحرِّر من كل السلطات التقليدية : سلطة التاريخ الثوري الرسمي ، سلطة الدولة الوطنية الحديثة الممثّلة في الخطاب الاشتراكي ، ثم الخطاب السياسي الانتقالي المتميز بالفوضى و عدم التشَكُّل في نسق إيديولوجي واضح ، ثم أخيراً سلطة الفكر الديني السلفي أو الاسلام السياسي**»[2] و هذا التحرر كفيل ببناء مجتمع لا يقتات على ماض يخنق تاريخه الرسمي ، تاريخه الحقيقي ، ما دمنا ننتمي " **لأوطان لا تلبس ذاكراتها إلاّ في المناسبات بين نشرة الأخبار و أخرى ، و سرعان ما تخلعها عندما تطفأ الأضواء ، و ينسحب المصوّرون ، كما تخلع امرأة أثواب زينتها**"[3] .

و نفس اشكال نجده عند أمين الزاوي في نص (شارع إبليس) حيث ينتقد (جرو الجبل) الثورة التي خانت والده ، يقول محدثا نفسه ، عندما لاحظ إعجاب صديقه السوري (الوزير السابق) بالثورة الجزائرية :«**شعرتُ بأنّ صاحبي معالي الوزير قد نسي نهائيا ساعته ، ثم بدأ يحدثني عن جدّه لأبيه الذّي كان متطوّعا في صفوف الثورة الجزائرية ، و عن عمَّته التي اشترطت على زوجها أن يهدي مهرها للثورة الجزائرية .أمَّا أنا فأردت أُحدّثه عن القائد الذي اغتال والدي كي يسرق منه أمي ، و لكني**

---

1 – المرجع السّابق ، ص :148 .

2 – علال سنقوقة ، المتخيل و السلطة (في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسة) ، ص: 79 .

3 – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ،ص: 118 .

خجلت و ربما أدركت أنّه لن يصدِّق ما أقول له. فالثورة الجزائرية بالنسبة إليه ثورة نبوية لا خطأ فيها و أنّ الثُوار اللذّين قادوها ملائكة معصومون»[1] . فالجزائريون تجمعهم غاية واحدة و هي القداسة و العفة .

و في إطار النسق السياسي ، تشترك الروايات الجزائرية في معالجة القضايا السياسية بعدم التصريح إلى شخصيات واقعية معروفة ، و بالتالي يغلب عليها ضمير الجمع (هن) و " **تنهج رواية ' دم الغزال ' لمرزاق بقطاش هذا الاتجاه ، حيث اللص فيها هو سياسي السلطوي نفسه ، همُّه الوحيد تضخيم حساباته البنكية ، لا تشير إلى باسمه مباشرة "**[2] .

هذا ، في الواقع ، ما يتيح إلى حضور نخبة من السياسيين في جنازة الرئيس المغتال محمد بوضياف ، هذه :«**النخبة السياسية كلها موجودة في جانب من هذا المرجع . عفوا اللغة السياسية كلها مبثوثة في هذا المكان ! رئيس سابق أمضى جانبا كبيرا من حياته في السجن ، و رؤساء و وزراء و وزراء من عهود مختلفة . أجل عهود مختلفة على الرغم من أن عمر الدولة باللغة الحديثة لا يتعدى ثلاثين عاما . عدد كبير حقاً تجمعوا كلهم في هذا المكان باتجاهاتهم المختلفة ، بتحالفاتهم و عداواتهم و تطلعاتهم الكاذبة . كيف تعجز البلاد كلها عن ضمهم من أجل خدمة مشروع واحد ، بينما تحتويهم بقعة يقال عنها إنها مربعة الشكل و هم على هذا التباين كله ؟ ألا ما أشبههم بتلك المجموعة من قطاع الطرق خلال العهد**

---

1 – أمين الزاوي ، شارع إبليس ، منشورات الاختلاف الجزائر ، الدار العربية ناشرون ، بيروت ، ط:01 ، 2009 .

2 – الشريف حبيلة ، الرّواية و العنف (دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة) ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، 2010 ، ص : 167 .

الأنـــدلس الزاهـــر ...»[1] . فالكاتـب يتحـدث عـن اجتمـاع السياسـيين بمقـبرة العاليـة بـالجزائر العاصـمة مـن خـلال إشـارته إلى شخصـيات معروفـة " لأن محمـد بوضـياف " هـو الـرئيس المغتـال بينمـا الـرئيس الـذي أمضـى فـترة مـن عمـره مسـجونا هـو الرجـل أحمـد بـن بلة .

و هـذا مـا نلمسـه كـذلك عنـد الروائـي الحبيـب السـايح ؛ حيـث يعلـن عـن موقفـه بصـراحة مـن الإجـراءات الـتي اتخـذها النظـام في طريـق العفـو عـن القتلـة ، و هـذا مـا يـدل عليـه عنـوان روايتـه " مـذنبون " و يؤكـد علـى تلـك الصـفحة بعنـوان فرعـي يسـتخدمه دلـيلا بقولـه " لـون دمهـم في كفـي " و قـارئ لهـذه الروايـة يلاحـظ أنـا السـايح عـاد إلى التـاريخ ليثبـت أنّ (لحـول) الإرهـابي هـو حفيـد لشـخص خـان الـوطن ، و يجسـد (لحـول) اسـتمرار لخيانـة جـدّه أيـام الثـورة و الـذي أمـرت الجبهـة بتصـفيته لأنّـه :«**لـم يكـن مـن حـق أي جزائـري أن يخـــون**»[2] حيـث يـربط الروائـي ذلـك بالشـاب " رشـيد" فقـد عائلتـه في مجـزرة ارتكابهـا (لحـول) الإرهـابي الـذي عفـت عنـه الدولـة ، مـا جعـلَّ رشـيد حفيـد الشـهيد إلى أخـذ حقـه بيـده ، و تُظهـر الرّوايـة بوضـوح رفـض المجاهـد أيـام الثـورة (بوركبـة) و المقـاوم أيـام الفتنـة ، لسياسة المصالحة الذي سعى جاهد المساعدة رشيد .

أمـا الموضـوع الثـاني الـذي نـروم التحـدث عنـه مـن طـرف الكتابـات الروائيـة الجزائريـة هـو موضـوع الجـنس الـتي تشـغل «**إلـى جانـب كـلّ مـن السياسـة و الـدين موقعـاً مهمًّـا و دالاّ ضـمن أسـئلة المـتن الروائـي الجزائـري** »[3] و مـن أهـم النصـوص الـتي تحـدثت عـن هـذه القضـية " الجـنس" نـص " العـالم لـيس بخـير " للإعلاميـة و الروائيـة آمـال بشـيري ، فهـذا النص يعالج حضور قضية الجنس ، و مرادُ منه التأكيد على عدم جواز القول إنّ مرأة

1 – مرزاق بقطاش ، عدم الغزال ، ص : 10 .

2 – الحبيب السايح ، مذنبون ...لون دمهم في كفي ،دار الحكمة ، الجزائر ، ط: 01 ، 2008 ، ص : 97.

3 – المرجع نفسه ، ص : 107 .

تتحفّظ في كتاباتها و تعملُ التلميح دون التصريح لأنّها تقع و تخضع تحت سيطرة مجتمع ذكوري .

إنّ حضور الجنس في الرّواية يشي بوعي الروائية و بنظراتها التي لا تعتبره محرّما لا ينبغي الخوض فيه ، و إنّما بوصفه إشكالية تعرض للإنسان في حياته الخاصة و في علائقه المجتمعية[1] لأنها تصور معيش فئة من المجتمع ظلمتها الظروف و سارت بها في طريق لم تختره و لم تكن لتختار حياة كلّها انكسارات و بيع لعزة النفس و الكبرياء بأبخس ثمن ، و تختتم الرّواية بنهاية مأساوية لكلّ شخصياتها .

أما فما يخص قضية تمظهر "صورة آخر " في الرواية الجزائرية أمر نابع من العصر الذي نعيش فيه ، فالصورة أصبحت تنافس وسائلنا المتوارثة منذ أجيال ، فصرنا مجبرين على السير معها وفقاً لأغوارها ، فهي تمثل وسيلة أساسية لنشر المعلومة و التعامل معها بشكل منفصل . و من خلال هذا يصبح من الضرورة شد الانتباه و الإصغاء إلى الصورة و ذلك لمحاولة التعرف عليها و فهمها و معرفة أشكالها ، فالضجة التي أحدثتها الصورة البصرية في وقتنا الراهن شدتنا إلى إعادة التفكير في هذا المفهوم داخل مجال الأدب الذي يتسم بعنصري التخييل و الخيال .

فإذا جئنا لتحديد تمظهر صورة الأخر في بعض نصوص ؛نذكر منها نص (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي ، (كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد) لواسيني الأعرج ، و (كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك) لعمارة لخوص ؛ في ذاكرة الجسد يحضر الآخر و كتاب الأمير جاء في شكل المستعمر الفرنسي بينما نص عمار لخوص يذهب إلى معالجة موقف الإيطاليين من المهاجرين .

---

1 – ينظر ، بوشوشة بن جمعة ، اتجاهات الرّواية في المغرب العربي ، ص: 635 .

يصور الأخر الفرنسي في (ذاكرة الجسد) مستعمرا مستغلا في الماضي :«**أدركوا و الحرب العالمية تنتهي لصالح فرنسا و الحلفاء ، أنّ فرنسا استعملت الجزائريين، ليخوضوا حربا لم تكن حربهم ، و أنّهم دفعوا آلاف الموتى في معارك لا تعنيهم ، ليعودوا بعد ذلك إلى عبوديتهم** »[1] .و هو نفسه الفرنسي الذّي يُذِلُ الجزائريين اليوم :«...**أمام كلّ القنصليات الأجنبية تقف طوبير مَوْتانا ، تطالب بتأشيرة حياة خارج الوطن ، دار التاريخ وانقلبت الأدوار ، أصبحت فرنسا تَرفُضنا ، و أصبح الحصول على (الفيزا) إليها و لو لأيام ...هو المحال من الطلب!**»[2] .

بينما يذهب صاحب (كتاب الأمير) إلى رسم علاقة بالأخر يحكمها الودُّ إلى درجة تجعل المتلقي يلاحظ « **أنّ المؤلف معنّى بكل ما يأسّس لعلاقة ودية بيننا و بين الأخر ، لهذا احتلت الصداقة بين الأمير و الراهب مساحة كبيرة في فضائه السردي** »[3] حيث تظهرُ صورة الأنا (الأمير) باهتة مقابل صورة الأخر الراهب(أنطوان ديوش) مُمَيَّزَة و ودودة و إنسانية إلى حدّ بعيد ، رغم أنّ العلاقة بالغرب (الفرنسي) اتخذت « **في ظلّ الاحتلال و الهيمنة أوجها من المقاومة**»[4] خاضها الأمير عبد القادر بقوة و هو الذي رسمه واسيني شخصاً يَتَحَيَّنُ الفرص للتّحلي عن الجهاد و مقاومة العدو .

---

1 – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ،ص:32 .

2 – المرجع نفسه ، ص: 318 .

3 – ماجدة حمود ، إشكالية الأنا و الأخر ، نماذج روائية ، سلسلة المعارف رقم المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب ، الكويت ، د:ط ، 2013 ، ص : 325 .

4 – حسن عليان ، العرب و الغرب في الرواية العربية ، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع ، الأردن ، ط : 01 2004 ، ص : 259 .

أما نص عمار لخوص في "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك " نستطيع إدراجه «**ضمن الرّواية العربية التي عالجت العلاقات الحضارية بين الشرق و الغرب** »[1] ذلك أن عمار ضمنّ قضية الهجرة إلى أوربا و انعكاساتها على السكان الأصليين و المهاجرين على السواء ، و تصوّر الرواية الرفض الذّي يقابل به المهاجر ، و يظهر ذلك من خلال بعض النماذج الآتية :

«**– البوابة (بِندِتَا إِسْبُوزِ يتُو) :**

–" أتساءل عن مصير الضرائب التي ندفعها للدولة أليس لحمايتنا من هؤلاء المنحرفين؟ لماذا يَزُجُّونَ بالإقبال و الألباني و بقية المهاجرين المنحرفين في السجون أو يطردونهم من البلد؟ »[2] .

« – تشهد ساحة فيتوريوم من حين لأخر مسيرات للمطالبة بحقوق المهاجرين ... أنا أقول إنه من الواجب أن نبدأ بأهل البلد الأصليين الذّين وُلدوا في إيطاليا و الكلاب هم من أبناء البلد أنا لا أثق في المهاجرين ، قرأت مؤخَّراً في إحدى الصحف أن بستانيا مهاجرا اغتصب سيدة مسنة أعطته كل شيء : وثيقة الإقامة و العمل ، و السكن ، هل هذا جزاء الإحسان ؟ هل سمعتم في حياتكم عن كلب اغتصب سيدته ؟ ...الحقيقة أننا لسنا بحاجة إلى المهاجرين سمعت من يقول إنّ الاقتصاد الإيطالي معرض للانهيار إذا غاب المهاجرون !هذه كذبة ...نستطيع الاستغناء على المهاجرين بسهولة يكفي أن ندرب كلابنا تدريبا جيّدا ...»[3] .

1 – إبراهيم سعدي ، الجنس و الهجرة و جدلية الذكور و الأنوثة (قراءة سوسيو نقدية في رواية أن ترحل للطاهر بن جلون ضمن مجموعة من المؤلفين السرد و الحكاية .قراءات في الرواية المغربية تنسيق : شعيب حليفي ، منشورات كلية الآداب بنمسيك الدار البيضاء ، ط: 01 ، 2010 ، ص: 111 .

2 – عمارة لخوص ،كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك ، الدار العربية للعلوم ، ناشرون ، بيروت ، و منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط: 02 ، 2006 ، ص: 39 .

3 – عمارة لخوص ،كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك ،ص : 64 + 65 .

إذن يظهر من خلال موقف (بندتا) و (إلزابتا) الموقف السلبي من المهاجرين إلى درجة تجعله في مكانه أدنى من مكانة الكلب ...، و لكنّ الأخر ليس دائما سلبيا و«**ليس هناك من يزعم أن الغرب كلّه لا أخلاقي لأنّ تبنى مثل هذا الاعتقاد لا يمكن أن يكون إلا من جانب رؤية شعبوية مقيتة** »[1] و هكذا تعالت الرّواية عن الإيمان بها ، من خلال تقديم رأي إيجابي ينظر الأخر من خلاله إلى المهاجرة نظرة مغايرة لطرح البوابة (بندتا) و (إلزابتا فابياني) من خلال تقديم رأي (سَانْدرُ و دَنْدِيني) صاحب الحانة: «...**أنا لا أحقد على الأجانب : ألم يكن لاعب نادي روما الكبير فَالْكَاوْ أجنبيا ؟ ألم يكن سيريزو و فولر و لينـد هولم و إيركسون و هاسلر أجانب!؟ هؤلاء الأجانب صنعوا مجد نادي روما و يستحقون التبجيل و التقدير و الاحترام** »[2] .

و مهما يكن من أمر ، تكمن هذه الأخيرة في عرض مختلف وجهات النظر حول المهاجرين في معرض مناقشة الشخصيات لحادثة اغتيال . و ما يمكننا أن نختم به هذه المحطة أ أنه من دون شك فإن صورة الأخر تعد من الإشكالات الكبيرة في فكرنا المعاصر .

5 / مظاهر التجديد في الرواية الجزائرية المعاصرة :

يتجلى الوضع الحضاري المزرى الذي تعيشه بلادنا من الناحية الأدبية من تهميش للمبدعين و إهمال إنتاجهم ، إذ نجد أنفسنا عاجزين عن تحريك أي ساكن ، لكنّ و بالرغم من هذا المناخ الثقافي القاتل فقد عرف الأدب الجزائري في الآونة الأخيرة قفزة نوعية ، و عرف من ورائه الأديب كيف يسمح لنفسه بالتعامل معه من أجل أدب حي لا يموت ؛ يعبر بصدق عن حياة المجتمع .

---

1 – حميدة لحميداني ، في التنظير و الممارسة – دراسات في الرّواية المغربية – منشورات عيون المقالات ، الدار البيضاء ، ط: 01 ، 1986 ، ص : 124 .

2 – عمارة لخوص ، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك ،ص : 110 – 111 .

إنّ عنصر التجديد في معناه الحرفي :«**أن يحل الجديد محل القديم بحيث تزول عن القديم معالم وجوده كلها أو بعضها**»[1] فالجديد هو عرض لمبادئ و أفكار و مواضيع ؛ تختلف عن معالم وجودها في القديم ، ونقصد بذلك أن الجديد «**معنيات زمني و هو في ذلك آخر استجد وفني أي ليس في ما أتى قبله ما يماثله**»[2] و هذا ما يخص شأن الرواية لأنها كسائر الفنون الأدبية كلها و لا بدّ من التجديد حتى يضاف إلى القديم إضافة الشقيق إلى شقيقته في أسرة واحدة .

يظهر التجديد و الجديد في الإبداع و تجاوز ما مضى ، فدلالته الأولى في الرواية هي طاقة التغيير التي يمارسها الكاتب بالنسبة لما قبله و ما بعده ؛ طاقة الخروج على ماضٍ من جهة و طاقة استحضار المستقبل من جهة أخرى . و من الرواية ما هو جديد و صالح لكل زمان و مكان ، و يتعلق هذا التجديد بالمواهب الفكرية و بدرجة التأثر و التفاعل الكاتب و بالتالي لا يمكن الفصل بين مضمون الأدب و عناصره إلا منهجياً ، لأن الموقف الفلسفي للأديب لا يكون مضموناً أدبياً إلا إذا صُبَّ في قالب نفسي " شعوري" و فني ، و لذلك تقسم مظاهر التجديد في الرواية الجزائرية المعاصرة تقسيماً منهجياً إلى قسمين ، تجديد في المضمون و آخر في العناصر .

1.5 / من ناحية المضمون :

يقصد بالتجديد من ناحية المضمون :« **تلك التجارب الفردية التي يعبر عنها الأدباء بصدق فني ، و ليس هو تصويراً موضوعياً للواقع و المجتمع** »[3] و التجديد في الرواية كغيرها من المجالات التي يسرى عليها هذا المفهوم ، فهنا لا تعني حداثة الثورة

1 – زكي نجيب محمود ، مع الشعراء ، دار الشروق ، بيروت ، ط: 02 ، 1980 ، ص : 139 .
2 – أدونيس [سعيد على أحمد] ، مقدمة لدراسة الشعر العربي ، دار العودة ، ط: 03 ، 1969 ، ص: 99.
3 –بصرت عبد الرحمان ، في النقد الحديث ، مكتبة الأقصى ، عمان ، ط: 01 ، 1979 م ، ص : 94 .

على قوالب أدبية سابقة على ظهر المجتمع الرأسمالي الحديث . بل تعني تجاوز الرواية الكلاسيكية التي برزت مع هذا المجتمع نفسه كما يتفق مع ذلك معظم مؤرخي الرواية و منظرها ، فالتجديد قام على أنقاض مبادئ الرواية الكلاسيكية[1] التي بلغت أوج تطورها عند بلزاك في القرن التاسع عشر .

إنّ المضمون من حيث حداثيته غير مرتبط في الرواية الجزائرية بطبيعة الشكل المعتمد ، فرواية " ريح الجنوب " لابن هدوقة تتميز بشكلها الكلاسيكي ، لكنّها من حيث المضمون تتمحور حول بلورة قيم تدخل ضمن إيديولوجية الحداثة ؛ و بالمفهوم العام إن الشخصيات عبد الحميد بن هدوقة في هذه الرواية تعكس الصراع بين : التقدم و التخلف ، العلم و الخرافة ، التحرر و الاستغلال أي بين التقدمية و الرجعية حسب تعابير تلك الفترة ، ضمن جهة هناك نفسية الطالبة المتمردة على حياة المرآة الريفية و مالك شيخ البلدة المجاهد و المدافع عن الاصلاح الزراعي ، و في جانب هناك بين القاضي الإقطاعي الانتهازي ، صاحب موقف المشبوه أثناء حرب التحرير . و نفس الظاهرة نجدها في روايته " بان الصبح" ذات الشكل الناقمة على " مجمع الرجال" المتحررة من كل المحرمات ، و من جهة الشيخ علاوة بفكره الديني الملتزم الرافض الاشتراكية و للطب المجاني و الإصلاح الزراعي ، و كريمور المنتمي لعائلته برجوازية الذي لا يرى في المرأة إلا أداة إشباع جنسي ، و في روايته " الجازية و الدراويش " نلاحظ أن الشكل مستوحى من التراث .

و بالتدقيق من التراث القصصي الجزائري لكل مضامين الدلالية تحمل طابع الحداثة، كما يمثلها " الحمر " الطالب المتطوع في إطار الإصلاح الزراعي المتشبع بالفكر العلمي و " صافية" الطالبة المتحررة المناضلة و المتطوعة في الريف ، ما قبل قيم التبعية

1 – محمد قاسي ، عضو اتحاد كتاب المغرب ، آفاق أدبية مجلة البيان الثقافية ، العدد 28 ، مارس 2001 ، ص: 10 .

و التخلف التي يجسدها سلوك الدراويش لممارستهم الخرافية و السحرية و " الشامبيط" المرتبط بمصالح أجنبية ، و هناك بالطبع الشخصية الرئيسة في الرواية و هي " الجازية " المرأة الرائعة و العجيبة التي ترمز للجزائر بنت الشهداء .

و هكذا يتضح أن الجديد في الرواية الجزائرية المعاصرة هو انفتاح على العلم و المعرفة و التقدم و التطور ، أي النظر إلى القيم الايديولوجية الحداثية ذات القيم العليا البعيدة عن الجهل و الخرافة و تخلف ، و بتعبير أدق بروز الطابع العلمي و الثقافي و الديني .

2.5 / من ناحية العناصر :

1.2.5 – الشخصية :

لا تقدم الشخصية كاملة و جاهزة دفعة واحدة في الرواية الجديدة ، فهي تظهر متقاطعة و منقطعة ، و تحتوي على مسار دلالي و رمزي ، و يكون القارئ مطالباً لمحاورة كل أجزاء النص ، و إعادة بنائه من جديد من أجل قراءة الصحيحة : «**قراءتها قد لا تخلو من مغامرة شائكة و مشوشة حتى يبدو للقارئ الساذج و السطحي أن النص متناقض مع نفسه ، أو فيه بعض الأخطاء الفنية كالغياب المفاجئ للشخصيات أو التناقض في بعض مواقفها** »[1] و لهذا فإن الشخصية الروائية ذات تطبيقات عديدة متعلقة و مرتبطة بموقع الشخصية من الأحداث و قدرتها على النمو و التطور .

يسجل النقد الأدبي الحديث في اشتغاله على الرواية الجديدة ملاحظة خطيرة تتصل بطبيعة الشخصية التي مفادها أنها " **نوع يستعصي على التعقيد و تفشل معه كل محاولة للتلقين لأنه لم يستقر على شكل نهائي ، بل يبحث بشكل دائم ، و يحلل ذاته إبداءًا و**

1 – كلود روي ، دفاعاً عن الأدب ، ترجمة : هنري زعيب ، منشورات دار عويدات ، د:ط ، د: ت ، ص: 78 .

يعيد النظر في كل الأشكال التي استقر عليها"[1] فالرواية هي متابعة متبحرة للواقع و لا نقصد من المتابعة تلك العملية التي تجعل الرواية محض تسجيل أمين لإفرازات الواقع و العصر و الإتيان الحقائق ، لأن الرواية في تعاملها مع الشخصية لا تتعامل مع مفهوم الإنسان كما يقدمه علم الاجتماع و التاريخ و السياسة ، و إنما تتعامل مع الذات في خضم القلق الذي يسكنها و هي تواجه الحياة و في خضم كيفيات التعامل معها اجتماعياً و سياسياً و اقتصادياً لأن :«**مطلب الرواية الجديدة هو الرغبة في الخروج من التجمد و الحاجة إلى شيء جديد**»[2] إذ ليست هناك رغبة بدون حاجة ملحة يفرضها الدفق الحياتي المتجدد ن و ليست الغاية هي الشيء الجديد و حسب ؛ بل شكل الأنسب لاستعاب الهَمَ المتجدد الذي يقلق الذات و يؤرقها .

أمّا الشخصيات في الرواية الكلاسيكية كان بناءها نمطياً ؛ شخصية ثانوية و أخرى رئيسية بحسب أدائها الفني و " **نقطة الارتكاز تتمحور حول كل مكونات الخطاب الروائي ، لذا قيل القصة فن الشخصية"**[3] و أحيانا نجد أحداث الرواية تدور حول شخصية واحدة من أولها إلى آخرها ، التي تراها في البداية ليست هي التي نراها في النهاية في تصنيف الشخصية ، فهذه الأخيرة قد تكون إما بناءة و يظهر هذا من خلال عملها الصالح ، داخل المجتمع ، أو شريرة هدامة و مصدر إفراز الشر في السلوك الدرامي للعمل القصصي .

1 – ميشال باختين ، الملحمة و الرواية ، ترجمة محمد برادة ، دار الفكر للدراسات و التوزيع ، القاهرة ، ط: 01 ، ص: 66 .

2 – حبيب مونسي ، مصير التشخيص و شخصية المصير في الرواية الجديدة ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، سوريا ، د:ط ، 2001 ، ص : 04 .

3 – كرومي لحسن ، مفاهيم في الرواية الجديدة ، مجلة تجليات الحداثة ،من اصدار جامعة وهران ، العدد 03 1994 ، ص: 129 .

و من الناحية النفسية قد تكون سوية أو غير سوية كونها تعاني من مشاكل نفسية و أزمات تؤثر على سلوكها . و هناك من يصنفها بكونها إما سلبية أو منطوية أو إيجابية منبسطة في تطورها و انحدارها و عموما الشخصية هي مزيج بين الخير و الشر .

2.2.5 – الـــــــزمـــــــــن :

يُميز المضمون بين نوعين من الزمن ؛ الأول هو الزمن الطبيعي و علمي و يقصد به الزمن القابل للحساب و التحديد و المتطور بصورة فلكية منتظمة ، أما الزمن الثاني فهو ذاتي و شخصي يتعلق بالمشاعر و التجارب الخاصة بالفرد و الجماعة .

يعد زمن النوع الثاني من أهم العناصر الفنية في المتون السردية بجميع أشكالها ، فهو ركيزة في البناء الأعمال الإبداعية سواء كان ذلك في الأشكال الروائية القديمة أو الحديثة. و هكذا ، اصطلح على الرواية الجديدة "رواية الزمن " بوصف التغيرات التي لحقت هذا العصر من ملامح التجديد في الأعمال الروائية الأخيرة ، و ربطت بالمفهوم الحديث للزمن بكل خلفياته ، لذلك يعد الزمن من أهم العناصر التي تساهم في العمل الروائي ؛ فهو حاضر معنا و يلازمنا و من غير الممكن تجاوزه و القبض عليه ، كَوْنُنَا نراه و نلاحظه من خلال الأثر الذي يتركه فينا و في من هم حولنا ؛ فهو كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة و في كل مكان .

و ممَّا لا شك فيه ، لن نتمكن من الإحساس به و لا من ملامسته ؛ فحركته وهمية على كل حال[1] و يعد فن القصة و الرواية أكثر فنون التصاقاً بالزمن و تعانقاً معه ، فالرواية عمل لغوي يجرى داخل الزمن و عليه فلن نجد أي عمل روائي يخلو من انتظام زمني معين:« **إن للزمن في بناء القصة دور يشبه ذلك الذي يعبه اللون في اللوحة**

1 – عبد الملك مرتاض ، نظرية الرواية ، ص: 102 .

الزيتية ، فهو يعطي للحدث صيغة تشير للحين الذي وقع فيه و تضفي على الجو العام ضلالا توحي بأبعاد دلالية تسمح بها حدود التأويل »[1] فالزمن في العمل الإبداعي عير واضح بالتدقيق فهو زمن خفي يحتاج إلى عدة تأويلات .

لقد كان توظيف الزمن في الرواية الجديدة توظيفا ذو صبغة جمالية مميزة و خاصة في الأعمال الروائية الكبرى ،كالعمل الفني الذي قام به الروائي الفرنسي " مارسيل بروست" في روايته المطولة المعقدة **"البحث عن الزمن الضائع"** ضمنها مفهومه حول الزمن و الأحداث العارضة التي تترك أثراً في حياة الناس ، و العمل الإبداعي القصصي يقوم على ثلاثة أزمنة رئيسية : الماضي ، الحاضر ، المستقبل .

❖ زمـــــن المـــــاضـــــي :

زمن الماضي تقع فيه أحداث ، و هذه الأخيرة سرعان ما تقتضي و يأتي ذكرها عن طريق الاستحضار بواسطة الذاكرة « **غير أن بعض الكتاب يرجعون إلى الوراء قليلا لتصوير فترة سابقة : لكي يسقطوا عليها بحرية أكثر بعض القضايا الفكرية أو السياسية ساخنة**»[2] و يظهر هذا الزمن بشكل جلي في الأعمال الروائية من خلال المونولوج ، أي مرتبطة بالكوامن النفسية للشخصية الروائية .

❖ زمـــن الحـــاضـــر :

زمن الحاضر زمن مستقر ، و الزمن الروائي يشكل لحظة حاضرة مترامية الأطراف ، و كثيرا ما يتحدد هذا الحاضر من خلال زمنية الأحداث و الحكي في البناء السردي فـ : « **صفة الحاضر في الخطاب الروائي يتم التعرف عليها عن طريق السياق العام**

---

1 – المرجع السّابق ، ص: 34 .

2 – مجلة المنهل ، مجلة العرب الأدبية ، عدد 530 ، فبراير ، مارس ، 1996، ص: 24 .

لفقرات النص»[1] فهذا الزمن يفهم عن طريق اللغة المستعملة أي السرد الذي يبين زمن الأحداث الروائية .

❖ زمـــــن المستقـــــبل :

زمن المستقبل زمن التوقعات و التنبؤات ، حيث يتم الحديث عن ما سيقع أو ممكن أن يقع قبل حدوثه ، و هو يأتي في شكل استباقات و أحيانا توحي برؤية تفاؤلية للمستقبل. و الزمن في الرواية غالبا ما يتميز بالانسجام و الهشاشة و السيولة المتنقلة .

و بناءاً على ذلك ؛إن البحث في شبيه الزمن في الخطاب الروائي موضوع أثير في حقل النقد الأدبي و الروائي على وجه الخصوص ، حيث : «**و يجري البحث في زمن السرد من خلال أبعاد ثلاثة : الترتيب و التواتر و السرعة** »[2] حيث يُعنى المحلّل في الترتيب أو النظام Ordre برصد جملة مفارقات تنتُج عن مقاربة تتابع الأحداث في قصة ما .و طريقة السارد في ترتيب تلك الأحداث في الخطاب ، و يذهب جيرار جينات Gérard genette إلى أن الاشتغال على الزمن في محور النظام يتم «**بمقارنة طريقة ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بطريقة تتابعها في القصة**»[3] .

---

1 – عبد الحميد بورايو ، منطق السرد – دراسات في القصة الجزائرية الحديثة ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية 1994 ، ص :151 .

2 – فاطمة سالم الحاجي ، البناء النقدي في الرّواية الليبية ، ترجمة : رشا أحمد طاهر ، منشورات المؤسسة العامة للثقافة ، ليبيا ، ط: 01 ، 2010 ، ص : 52 .

3- Gérard genette ,dix ours du récit (figures |||) Ed seuil , paris , 1972 , p :79 .

أمّا محور التواتر La fréquence فَتُرْصَدُ من خلاله حالات تكرار ورود أحداث بعينها بين القصة و الخطاب ، في حين يَذهب المحلّل في محور السرعة أو المدة Duré إلى :«**ضبط العلاقة التّي تربط زمن الحكاية الذّي يقاس بالثواني و الدقائق و الساعات و الايام و الشهور و السنوات و طول النص القصصي الذّي يقاس بالسطر و الصفحات و الفقرات و الجمل**»[1] . و ينتج عن ذلك استنتاج تقنيات سردية تساهم في إبطاء السرد و أخرى تُسَرِّعه .

إن مأرب النظر في الدراسات المصنَّفة ضمن النقد الروائي و المهتَّمة بالزمن يُمَكِنُ الباحث من الاقتناع باعتماد دراسات نقدية عربية كثيرة على اسهامات جيرار جينات في هذا الباب ، و إذا كان حال هذه الدراسات ؛ فالأكيد أن النقد الروائي العربي مدين بالأساس و في جلّ الدراسات للآراء جينات ، مع اختلاف شديد في ترجمة المصطلحات التي أعملها* .و هذا ما سيتم التفصيل فيه كما يلي:

I. التراتيب :

و تنقسم التراتيب إلى قسمين : اللواحق و السوابق .

1 – اللواحق :

واضح أن "**كلّ عودة للماضي تُشكِّلُ بالنسبة للسرد استذكار** "[2] و الرواية

---

1 – جميل شاكر و سمير المرزوقي ، مدخل إلى نظرية القصة – تحليلا و تطبيقا – الدار التونسية للنشر و ديوان المطبوعات ن الجزائر ، ط: 01 د:ت .

* – يرصد الباحث منصوري مصطفى طرائق بعض النقاد العرب في التعامل مع المصطلحات الزمنية لدي جيرار جينات ، في مقال له بعنوان : زمنية جيرار جينت في النقد العربي الحديث منشور ضمن مجلة الآداب و العلوم الإنسانية ،كلية الآداب و العلوم الإنسانية ، جامعة سيدي بلعباس ، العدد 03 ، أفريل 2004 ، ص: 79 – 88.

2 – حسين بحراوي ، بنية الشكل الروائي – الفضاء الزمن ، الشخصية – المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط: 02 ، 2009 ، ص : 121 .

الجزائرية تحفل في الكثير من نماذجها بهذا الأخير ، و لكن رغم ذلك قليلة هي الروايات التي افتتحت بالسرد الاستذكاري أو باللواحق Analepsies حيث لا يتجاوز عدد الروايات التي صُدِّرت باللواحق بضعة نصوص ، تختلف في طبيعة اللاحقة ، بين لاحقة معلن عن تاريخها و أخرى غير معلن عن الفترة التي يعود إليها السارد على اعتبار أن الاستذكار : «**سرد لاحق لحدث سابق اللّحظة التّي أدركتها القصة**»[1] فالاسترجاع يساهم في سدّ «**الفجوات التي يُخَلِّفُها السرد وراءه سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم الرّواية أو باطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت إلى الظهور من جديد** »[2] أو من أجل تبرير تصرف شخصية ما .

و ممَّا لا شك فيه ، إن شاسعة مساحة الاستذكار على مستوى النص يظهر ذلك جلياً في بعض الروايات الجزائرية .

2 – **السوابق Prolepses** :

تتمظهر السوابق في :«**القفز على فترة ما من زمن القصة و تجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث و التطلع إلى ما سيحصل من المستجدات في الرواية**»[3] أي يتجاوز السارد حاضر القصة بسنوات طويلة لِيُخْبِرنا عن ما رآه في لقائه ذلك .

---

1 – مجموعة من المؤلفين ،معجم السرديات ، اشراف : محمد القاضي ، ص: 17 .

2 – بوشوشة بن جمعة ، اتجاهات الرّواية في المغرب العربي ، ص: 569 .

3 – حسين بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص: 132 .

II. **المـــدة Duré –الســـرعة–** :(الحـذف cl'ellipse – الخلاصـةSommaire – السرد المشهدي Récitscénique – الوقفة Pause) .

يحدث الحذف في الرواية «**حين تعادل مساحة نصية تساوي صفر مدّة معينة في القصة**»[1] حيث يعتمد السارد على الانتقال السريع فيحذف محطّة أو محطّات من القصّة على مستوى الخطاب فالسارد مثلا في (رحلة طائر المواسم)للعيد بن عروس ، يمارس الحذف عندما يشير إلى فترة أمضاها والد الطاهر بن يحي في الاعتناء بأرضه " **يبقى الوالد على هذه الحال عدّة أيام** "[2] إذ حذف أياما قد تكون حافلة بالأحداث في القصة و كذلك في العينّة أخرى:« **و ما هي إلاّ مدّة حتى أصبح الربيع بن يحي يسير بين الأزهار الصفراء و الأعشاب الطرية الخضراء**»[3] و عندما ندقق في العينتين و في نماذج أخرى كثيرة نستنتج أنه: «**لا ريب في أن مثل هذه الفجوة التي تتخلل السرد النمطي تؤدّي إلى ضرب من تسريع الحوادث**»[4] و بالتالي يشترك الحذف مع الخلاصة في تسريع السرد .

فإذا كان الحذف هو إسقاط جزء من القصة على مستوى الخطاب فإنّ الخلاصة تعني أنّ « **يختصر النص اختصاراً**»[5] عن طريق ضغط أحداث جرت طيلة أيام أو أشهر أو سنوات ، و تُقدّم في مساحة نصية قصيرة ، مثل قول واسيني :« **منذ**

1 – فاطمة سالم الحاجي ، البناء النقدي في الرّواية الليبية ،ص : 141 .

2 – العيد بن عروس ،رحلة طائر المواسم ، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر، د:ط ، 2009، ص: 15 .

3 – المرجع نفسه ، ص : 15 .

4 – إبراهيم خليل ، بنية النص الروائي ، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط: 01 ، 2010 ، ص: 112 .

5 – عبد الجليل مرتاض ، البنية الزمنية في القص الروائي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط: 01 ، د:ت ، ص: 60 .

خمسين سنة إقرابة نصف قرن و الدنيا هي الدنيا و أنا هو أنا ، لم نتغير كثيراً ، أنتظر و أنتظر دائماً ، أستيقظ فجراً مثل المريض ، أنزل إلى الساحل المنسي ، بمائة الرمادي ، أصنع بعض الخشيبات على السفينة التّي تحمل اسمي (سفينة الأمير نوح) التّي صممت على بنائها منذ أن وطئت قدماي هذه المياه البعيدة »[1]

إذ قُدِّمت فترة نصف قرن في أسطر قليلة .

بعد الإشارة المقتضية إلى تقنيتي تسريع السرد نشير إلى تقنيتي إبطائه و هما السرد المشهدي Récit scénique الذّي يحقق : «**تقابلا بين وحدة من الزمن القصة و وحدة مشابهة من زمن الكتابة**»[2] و عادة ما يقدم السرد المشهدي في شكل حوار ، ما يؤدّي إلى تضخُّم النص حتى تساوي مساحته أو تكاد مساحة من الأحداث القصة ، و هذا ما نجده في رواية فوضى الحواس لأحلام قائلة :

«**– قالت : مرحبا ...آسفة ، أتيت متأخرة . عن موعدنا بيوم .**

– قلت : لا تأسفي ..قد جئت متأخرة عن العمر بعمر .

– قالت : كم يلزمني إذن لتغفر لي ؟

– قلت : ما يعادل .ذلك العمر من العمر !»[3] .

أما الوقفة pause فيعلن ظهورها «**في الخطاب الروائي عن تعطيل النسق الزمني للسرد أو الحد من و تيرته مسار القصة مدى قد يطول أو يقصر ، و يبقى السرد في حال انتظار فراغ الوصف من الاشتغال ليتابع مساره** »[4] .

---

1 – واسيني الأعرج ، المحظوظة الشرقية ، دار المدى للثقافة والنشر ، سوريا ، د:ط ، 2002 ، ص : 12 .

2 – حسين بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص:166 .

3 – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، منشورات Auep، د:ط ، 2007 ، ص: 85 .

4 – بوشوشة بن جمعة ، اتجاهات الرّواية في المغرب العربي ، ص:579 .

III. التواتر :

نركز هنا على الحالة التي يُحكى فيها :«**أكثر من مرة ما حدث مرّة واحد**»[1] أو ما يسمى" **المحكي الإكراري**"[2] أو التكراري و «**يسمي جينت هذا الشكل النص المكرر Récit répétitif** »[3] و نستشهد هنا برواية تضمنت هذا النمط ، و هي رواية "كيف ترضع الذئبة دون أن تعضك " لعمار لخوص ، حيث تتناوب شخصيات الرواية في التعلق على حادثة مقتل المدعو ' الغلاديـاتور' فَتُعَرِّفُ كل شخصية بنفسها في الجزء الذي يمنحها السارد حقّ تقديمه ، ثّم تبسط موقفها من مسألة اتهام ' أَمِدْيُو ' بقتل ' الغلاديـاتور' و هكذا " **يلجأ الراوي إلى التواتر لمنح الواقعة عينها معنا جديدا أو مختلفاً** "[4] حيث تتداول شخصيات الرّواية على نفي التهمة عن أمديو و توغل فيذكر إيجابياته مع المجتمع .

3.2.5 / المـــــكـــان :

يعنى بالمكان كما نفهمه اليوم الخلاء المحيط بالعالم لا يدل على المعنى الأصلي للكلمة ، و إنما يدل على أثر الفراغ أو الخلاء و ليس الامتداد أو الاتساع ، لأن المكان الخالص أسبق من المكان المحدود ، فالمكان له قيمة كبرى و ميزة سامية لما يلعبه من دور أساسي في حياة الإنسان منذ أن كان نطفة اتخذ من رحم الأم مكانا يتكون فيه حتى يخرج إلى الوسط الخارجي الذي يحتضنه و من هنا تتطور الأبعاد المكانية للإنسان بصورة واضحة .

---

1 – مجموعة من المؤلفين ، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، ترجمة : ناحي مصطفى منشورات الحوار الأكاديمي و الجامعي ، ط: 01 ، 1989 ، ص: 128 .

2 – برنار فاليط ، النص الروائي – مناهج و تقنيات ، ترجمة : رشيد بنحدو ، منشورات سليكي إخوان ، ط: 01 ،1999 ، ص: 113 .

3 – جميل شاكر و سمير مرزوقي – مدخل إلى نظرية القصة ، ص: 87 .

4 – فاطمة سالم الحاجي ، البناء النقدي في الرّواية الليبية ،ص : 309 .

فالمكان هو الوعاء الذي تدور فيه الأحداث لتكشف لنا حركة الزمان و التغيير الذي يطرأ على الأشياء و الناص ، فعند سماع كلمة المكان يخطر على البال : بيت ، غرفة ، مكتب ، سوق ، مستشفى ، مدرسة ، مسجد ، سيارة ، سفينة ، طائرة ، مقهى ، شاطئ ، مطار ...فهو الموقع الثابت المحسوس القابل للإدراك و الحاوي للشيء و هو مستقر بقوة الإحساس الكائن الحي (الإنسان) و العلاقة بين الإنسان و المكان تقوم على ركيزتين[1] :

1/ التضاد من حيث ثبات المكان و حرية الإنسان .

2/ الالتقاء لأنهما يمثلان معاً المدرك و المتدارك .

و من هنا تفاوتت آراء النقاد و الباحثون في فهمهم للمكان ، فبعضهم نظر إليه على أنه فضاء الصفحة ، و بعض آخر نظر إليه من زاوية المدلول الثقافي و بعضهم نظر إليه من زاوية المنظور البلاغي ؛ وهناك من قام بخلط بين المكان و الفضاء لكن عبد الملك مرتاض قام باقتراح ضبط مصطلح المكان بمصطلح" الحيز" بوصفه مقابلا لكلمة space بديلا للمصطلحين الأخرين : المكان و الفضاء .كما ميّز بين الفضاء و الحيز من حيث أن الفضاء يدل على الخواء و الفراغ ، و بين الحيز و المكان من حيث أن المكان يدل على جغرافي و المحدود فقط ، فيحين الحيز أوسع من الفضاء لاشتماله على الوزن و الثقل و الحجم و الشكل ،كما أنه أشمل من المكان لدخول غير المحدد و الخالي في مدلوله[2] .

---

1 – محمد أيوب ، الزمان في القصة القصيرة ، مجلة الحوار المتمدن ، العدد 1073 ، 09 جانفي 2005 ، ص : www . drod . com. . 02

2 – محمد رياض وتار ، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق 2002 ، 231 .

كما أن للفضاء الروائي و المكان الروائي صلة وثيقة و إن كان مفهومها مختلف فالمكان الروائي حين يطلق من أي قيد يدل على المكان داخل الرواية ، سواء أكان مكانا واحدا أم أمكنة عدة ، و لكننا عندما نضع مصطلح المكان في مقابل مصطلح الفضاء بغية التميز بين مفهوميهما فإننا نقصد بالمكان المكان الروائي المفرد ليس غير ، و نقصد بالفضاء الروائي أمكنة الرواية جميعها ، بيدا أن دلالة مفهوم الفضاء لا تقتصر على مجموع الأمكنة في الرواية بل تتسع لتشمل الإيقاع المنظم للحوادث التي تقع في هذه الأمكنة و لوجهات نظر الشخصيات فيها ، و من ثم يبدو مصطلح الفضاء أكثر شمولا و اتساعاً من مصطلح المكان .

ولعل تسمية المكان في الرواية تحيل القارئ على المكان الذي يحمل الاسم لنفسه في الواقع و من هنا نشأت المفارقة ، لأن تسمية مجرد وسيلة أولية باهتة لا يمكن أن تقوم وحدها ببناء المكان الروائي . فالمكان الروائي لفظي متخيل يحيل إلى نفسه و لا يتأثر بمحاولات الروائيين لتسمية باسم حقيقي بغية إيهام القارئ بمصداقية الحوادث و واقعية المجتمع الروائي .

و ممّا لا ريب فيه ؛إن العلاقة الحميمية التي تربط الفرد بالمكان هي من أقوى الروابط الإنسانية في الوجود لأنه " **قريب من الروح**"[1] و من ثمة كان المكان رمزاً[2] للحنين الذي يثير ذكريات لا حدود لها ، فالمكان «**ليس مجرد أحجار و تراب و أبعاد**»[3] بل أكثر من ذلك «**إنه من أهم العناصر المكونة لهوية الشخصيات ، إذ لا تجد شخصية لم يكن المكان محددا لها**»[4] فالمكان يساهم في تكوين حياة البشر و تـــــرسيخ كيانهم

1 – لؤي علي خليل ، المكان في قصص وليد إخلاصي " خال الورد" مجلة الفكر الكويت ، عدد : 04 ، أفريل 1997 ، ص: 267 .

2 – المرجع نفسه ، ص: 255 .

3- المرجع نفسه ، ص: 255 .

4 – المرجع نفسه ، ص: 243 .

و يثبت هويتهم و هو بهذا أكثر ارتباطاً بحياتهم لأن :«**الإنسان و هو ينظر إلى الأمكنة لا يمنع نفسه من إضفاء فكره و مزاجه و عواطفه ...هي كائنات حية لها الحق في الاستمرار كغمرة من الكائنات الحية**»[1] .

يدفعنا هذا الإحساس الكلي بالمكان إلى أن نراه لوحة فنية تسحر أعيننا بجمالها ، و قطعة مخملية نلمسها بأيدينا ، و نمرغ وجهنا بها و رائحة زكية شم عقباها[2] .

يساعد المكان في عرض العمل و اتساعه ، و قد برع المؤلفون خاصة الجدد منهم في توظيفه ، حيث أصبح طرفا فعالا في الكتابات السردية « **يتجاوزه لمستوى التصور الذهني إلى الحقيقة ، أو يبدو عن المكان المحسوس كالحظوظ و الأبعاد و الأشياء المنسجمة مثل الأشجار و الأنهار و ما يغير مظاهر الحيز من حركة و تغير** »[3] .

و هكذا يدخل المكان في الرواية كعنصر فعال في تطورها و بنائها و في صيغة الشخصية التي تتفاعل معها ، و في علاقات بعضها ببعض الأخر « **فالمكان بسيط ببساطة شخصياته ، حيوي بحيويتها و يتعقد بتعقيدها** »[4] فهو لا يستقل عن الشخوص التي تعيش فيه لأنه : «**البطل الذي تتمحور حوله الشخصيات و الأحداث و الصور**»[5] و السؤال الممكن طرحه : ما هي الاحتمالات التي تواجه الرواية الجديدة ؟ و للإجابة عن ذلك فإن الرواية الجديدة تواجه أحد الاحتمالين :

---

1 – المرجع السّابق ، ص: 264 .

2 – ينظر ، المرجع نالسّابق ، ص: 264 .

3 – عبد الملك مرتاض ، تحليل الخطاب السردي – معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية " زقاق المدن" –، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط: 04 ، 1995 ، ص: 245 .

4 – لؤي على خليل ، المكان في قصص ، ص: 264 .

6 - المرجع نفسه ، ص: 243 .

1 / الاختفاء* :

إن ما يقيس فعالية الرواية و يشير إلى نجاحها و رواجها و قدرتها هو الظفر بعدد كبير من القراء في محيطها المباشر ، غير أن الملفت حقا أن الرواية الجديدة لم تفلح إلا في خلق ضرب من النفور و التعزز من شكلها ، و قد تراجعت مقروئيتها في الغرب حتى غدت تقرأ في دوائر مغلقة و كأنها النص السردي الذي لا يفلح منه إلا المتنورين في فك طلامسه و ألغازه .

لقد كانت الرواية من قبل ذلك ؛ الحامل الذي يستند إليه عدد من القراء في مختلف الثقافات و الأعمار حيث تحمل حاجة كل واحد منهم الخيال و الإثارة و اللذة التي يسارعون إلى اقتنائها ، و ما يطالبون به من رسائل خاصة بالمستحدثين من الكتاب في المزيد من الإنتاج .

و مهما يقال عن هذه الحالة من نقد ، إلا أنها الرافد المعرفي لكثير من الطبقات الثقافية تقدم لهم العالم الذي يعايشونه واضح المعالم ، مفخماً بالأحاسيس و المشاعر ، عالم الشخصيات من مواقف إزاء ما يعترضها من مصادفات . كانت الرواية بذلك تعم الحياة و تتلصص على الضمائر التي تكشف السرائر ، و المجال الذي يطل منه القارئ على هموم غيره ، كبارا و صغارا ، ذكورا و إناثا .

إلاّ أن الرواية الجديدة التي نبذت وظيفة السرد الأول نبذت من طرف الخفي ، فهذه المجموعة التي كانت تتراحم على المكتبات لاقتناء الجديد من الروايات الصادرة و سارت في ضمتها، لا تجد سوى صمت الوقوف في المكتبات و تدفق الغبار المتقاطر

* من الروايات الجزائرية التي تحتوى لفظة الاختفاء منها :
- ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة .
- أم القرى لرضا أحمد حوحو .
- ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي .

عليها على مر الأيام و السنوات . و كان في تحطيمها الشكل المعهود للحكي تحطيما لوجودها من أساسه و قد تستقر الدراسات الميدانية على نتائج خطيرة تفصح عن تراجع فضيع في المقروئية التي تسارع إلى تبريره بطغيان الوسائل السمعية و البصرية التي غزت البيوت و المدارس و الأندية .

2 / **الـــــردة** :

يسجل الفكر النقدي الغربي ردة بحر الرواية التقليدية قراءة و إعادة إنتاج على مستوى دور النشر أولا و ثانية على مستوى القراء الذين يعيشون السنوات الجميلة التي كانت فيها الرواية بذلك الرفيق في الحل و الترحال ، و تعود على عالم مفهوم و منظم العلاقات بين المفاصل و الطبقات فلمّا كانت الحركة المجنونة للذات سوى البلبلة و الكوارث تتعاظم يوما بعد يوم؛ ألقوا الحياة دفقا متواصلا من الأحاسيس البسيطة و الوديعة .

لم تتوقف الردة* عند القراء و دور النشر المسايرة للأذواق بل تعدتها إلى الكتاب أنفسهم ، ففيهم من يعود مرة إلى الاستثمار التقلبات القديمة في الوصف و حضور المؤلف الراوي في القصة فيأخذ بيد القارئ ليدله على المواطن التي يريده أن يتوقف فيها للتدبير ، و الأخرى يريده أن يجتازها ملتزما بما فيها من الاسترسال و البساطة ، إنه يعيد إليه لذة القراءة بما يتخير له من قطع تصلح لإغرائه .

إذن لا تقوم الردة على تكرار النماذج القديمة ، بل تظل منفتحة على الهموم الراهنة للحياة و على المستبد من المصادفات و الاحتمالات ، غير أن الردة تلبس ذلك كله ثوب السرد الذي تألف الذات في عمق طبيعتها ،و التي لم تخرج عنه في أحاديثها اليومية

* نجدها في الروايات السابقة : – ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة – أم القرى لرضا أحمد حوحو – ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي .

في روايـة طيـور في الظهـيرة لمـرزاق بقطـاش قـد تتسـاءل لمـاذا استسـلك بهـا الـراوي هـذا المسـلك الـوعر الغريـب قـد لا نفهـم عنهـا هـذا التجريـد الـذي يحـوم بهـا بعيـدا في متاهـات الظـن ...قـد تسـتهجن مضـاعفة مخاوفهـا و هـي في أمـس الحاجـة إلى مـن يأخـذ بيـدها في عتمات المستجد من الحوادث و الهموم .

و إذا جئنـا لتحديـد مظـاهر المكـان ؛ فهمـا مظهـرين : مظهـر جغـرافي و مظهـر خفـي. فـالمظهر الجغـرافي كمـا يـدل عليـه أصـله الإغريقـي " وصـف الأرض " و الحـق أن هـذا اللفـظ مركـب مـن جـذرين ، سـابقة " Ge" و هـي الأرض و لاحقـة" Graphie " و معناهـا الكتابـة ،فكـأن لفـظ الجغرافيـا يعـني علـم المكـان أو مثـول المكـان في مظـاهر مختلفـة و أشـكال متعـددة : كالجبـال و السـهول ،الهضـاب ، الوديـان و الغابـات ...غـير أن الجغرافيـا أصـبحت تنصـرف إلى تحديـد أمكنـة بعينهـا ذات حـدود تحـدها و تضـاريس تتسـم بها .

و لمـا كـان الحيـز الروائـي يعكـس مثـول الإنسـان في صـورة خياليـة (الشخصـية) فـإن هـذه الشخصـية مـا كـان لهـا لتضـطرب إلا في حيـز جغـرافي أو في المكـان ، و هـذا لا يعـني أن تقـع في المغالطـة ، لأن الجغرافيـا كمـا حـددت نفسـها تعـني العلـم الـذي موضـوعه وصـف و شـرح الحيـز الـراهن و الطبيعـي و الإنسـاني لوجـه الأرض ، فهـل الحيـز الأدبي Espace littéraire موضـوعه هـذا ؟ إن الحيـز الأدبي الروائـي لـيس الجغرافيـا فقـط ، و إنمـا هـو أكـبر مسـاحة و شاسـعة بعـدا ؛ فهـو امتـداد ، ارتفـاع ، انخفـاض ، طـيران تحلـق و نجـوم و هـوى مـن السـماء و الغـوص في البحـار ، هـو انطـلاق نحـو المجهـول و عـوالم لا حـدود لهـا[1] . بينمـا الجغرافيـا بحكـم طبيعتهـا المتمحضـة لوصـف المكـان الموجـود ، لا المكـان المفقـود و لا المكان المنشود ، و الذي يحلم الإنسان برؤيـــــته خارج إطار الأرض لا تستطيع

1 – عبد الملك مرتاض ، نظرية الرواية ، ص: 188 .

استكشافه و لا الوصول إليه[1] ...كما نجده المكان عند عبد الحميد بن هدوقة "جغرافيا" كحديثه عن تونس و الجزائر ...و غيرها .

بينما المظهر الخفي يمكن أن نطلق عليه " الحيز المظهر غير المباشر" بحيث يمكن تمثل الحيز بواسطة كثيرة من الأدوات اللغوية غير ذات الدلالة التقليدية على المكان مثل الجبل و الطريق ، البيت و المدينة ...و ذلك بالتعبير عنها تعبيرا غير مباشر قول القائل في أي كتابة روائية : سافر ،خرج ، دخل، أبحر ، ركب الطائرة ، سمع المؤذن ، مرَّ بحقل. فمثل هذه الأفعال أو الجمل تحيل على عوالم لا حدود لها ، و هي كلها حيز في معاشها فالذي يسافر يتحرك و ينتقل و يتحمل ، و هو لا يخلو من أحد الأمور و ذلك بناءا على السياق السرد فإما أن يسافر راجلاً و إما على بعير و إما على الفرس و إما في سيارة و إما في باخرة و إما في عربة تجرها الدواب و إما في دراجة نارية .

ثم إن الذي يسمع المؤذن يعني أنه هو نفسه حيز حي ، فيسمع و يرى و يعقل و أنه يعيش ببلد الإسلام ، و أن ذلك الأذان يحيل المكان هو المسجد ، و على زمان هو آذان إحدى الصلوات الخمس المفروضة على المسلمين يوميا و أن ذلك الأذان يصدر من حيز غير بعيد ، إذ كان دون مكبر صوت و إلا هو بعيد نسبيا المسافة بين مصدر الصوت آذان المؤذن أو نهاية مداه (حسب التقاط السامع له) تحيل حتما على الحيز ثم إن الذي يمر بحقل يعني أنه قبل كل شيء حيزٌ حيٌّ (إنسان) و إن الحقل يحيل على مكان معين يفترض فيه الحد الأدنى من الخصب و الامراع[2] .

نحن في الحقيقة لم نرد أن نتزلق إلى الحيز الخلفي أو الحيز الإيحائي Espace connote كما يسميه جيرار جينات بالحديث المفصل و التحليل المطنب في بعض هذه الكتابة بالحديث عن الحيز الأمامي ، و إن توسعنا في رؤيتنا إلى الحيز هي رؤية تبدو لنا مشروعة ، لأن كل حيز سيولد حيز آخر مثله ، أو أكبر منه ، و هو ما يمكن نطلق عليه " التحيز Spatialisation ". إذ نشأ عن مرور هذا الحيز الحقل

1 – عبد الملك مرتاض ، نظرية الرواية ، ص: 189 .

2 – المرجع نفسه ، ص : 190 .

ممتدا إما في الطول أو العرض ، ارتفاع و إذ كان قائما في هضبة من الهضاب فالمرور نفسه يستحيل إلى الحيز المتحرك من جهة و ممتد في عدة اتجاهات من جهة أخرى .

ثم إن الحقل نفسه قد يكون إما مخضر اللون ، و إما مصفر و إما ما بين اللونين ، فالاخضرار يدل على الحصب من جهة و على حداثة نشأة هذا الحقل من جهة أخرى، فكأنه تحرر منذ شهرين فحسب ، فيحين يحيل الأصفر على أمرين ؛ إما أن هذا الحقل يدل على استحضار و إما على أنه قد تعرض للجفاف ملحاح فيتحول هذا الاخضرار المدهام إلى الاصفرار و إذبلال[1] .

و ما نصل إليه ، إذا كان للمكان حدود تحده و نهاية ينتهي إليها فإن الحيز لا حدود له و لا انتهاء ، فهو مجال فسيح و واسع ، و يتعاملون معه كتابة الروائية بناء على ما يردون من التعامل ، حيث يتعدى الحيز بين مكونات البناء الروائي كالزمان و الشخصية و اللغة و لا يجوز لأي عمل سردي :حكاية ، قصة ، خرافة ،رواية أن يقوم بمعزل عن الحيز و ذلك بوصفه العنصر المركزي في تشكيل العمل الروائي و بالتالي يمكن ربطه بالشخصية و اللغة و الحدث ربطا عضوياً .

6 / فضاء المتخييل السردي :

لقد أفاد أدب القرنين التسع عشر و عشرون(19ق / 20ق) أن الفضاء المشخص أبعد من أن يكون طبيعيا ، فليس له من معنى إلاّ في علاقته برغبة الذات و بالغيرية . و بالزمنية (زمنية الدال) في الشعر و الزمنية الحديثة الحكائية في النص النثري .

«إنَّ الفضاء المشخص داخل "النص " أدبي هو فضاء كاشف لأيديولوجية معينة لإمكان تطابقه أو تناقضه مع الفضاء المرئي أو مجرد اختلافه عنه ، بل لمنطق الكتابة داخل الخطاب الجامع الذي يمنحه معناه ، أي أن الطابع الشكلي لايكتب المكان

1 – المرجع السّابق ، ص : 190- 191 .

داخل مجموع النّص ، هو ما يميّز مضمر الإيديولوجية السائدة التي تفرض رؤية معينة للمنظر الطبيعي للمدينة و للمسافات أي فالفضاء المتخيل، في نص أدبي بمثابة صورة كائن من إبداعنا ، لكننا ، نصر دون جدوى ، على إثبات طبيعته غير القابلة للاختزال ، بهدف استغلاله على نحو أفضل»[1] .

و السؤال الذي يتبادر إلى ذهننا : لماذا تتموقع أحداث رواية من الروايات في مكان بدل آخر ؟ و لماذا يتنقل البطل ؟ لماذا يخلق الروائي أو السارد جوا منسجما لشخوصه ؟ هل يستعمل الروائي الفضاء مجرد ديكور أم أن هذا الفضاء يضطلع بدور كامل في إطار تنامي التخيل ؟ .

هكذا ، تبدّى من خلال هذه التساؤلات مدى التباين الموجود في :«**الأدب الروائي المكتفي بالتشخيص و الذي مازال مهيمنا إلى يومنا هذا لا يكون المكان مجانيا فلا يصوره الروائي لذاته ، بل يقيده باقتصاد الحكي ، من خلال التهذيب البلاغي الضمني الذي يتحقق له عن طريق القراءة ، فالقارئ إزاء وصف من الأوصاف ، لا يملك إلا الاعتقاد في قراءة نفسية بأمر ما سيحدث »[2] .**

و في الحقيقة : « **أنه هناك نزوع كوني إلى تخيل الواقع ، بتعدد وقائعه و تبدلاتها و ما توحي به من تأويلات لتحقيق حكي سعي لأن يكون بديلا عن أو محاكاة له ، بل يسعى إلى ترتيق فجواته و تعميق المعرفة به ، و من ثم فإن تحويل الحياة إلى الحكاية ، بهذا التعميم المفرط في الأدبية ، هو من أجل استمرار التأويل و دحض المعنى الواحد**

1-كولد يشن جينيت رايمون ، الفضاء الروائي ، ترجمة : عبد الرحيم زحل ، طبع افريقيا الشرق ، المغرب ، د:ط ، 2002 ، ص: 130 .

2 – رابطة أهل القلم ، الهوية و التخييل في الرواية الجزائرية ، منشورات مديرية الثقافة ، سطيف ، ط: 01 ، 2008 ، ص: 26 .

أو الحقيقة العامة ، كما لو أن هذه الحياة صفحة بمساحة لا محدودة بيضاء ، متروكة لكل الأجيال كي تصوغ عليها و حولها أكثر من فهم و إدراك لأجل تأمين أشكال العيش و العبور»[1] .

لكن ، و مهما يكن من أمر ، فإنّ ما ينبغي إقراره أن «**الإبداع الوسيلة الكونية لتحقيق التخيل العابر لكل شيء في خلقه صورا و إدراكات الحياة ، و التي تحتوي كل أنواع التواصل الإنساني و هو يتأسس على مواضعات و قناعات و أحلام و أوهام و رؤى و أفكار و تقييمات ...تنتجها المصالح و الظريفات و الحسابات و المسؤولية و الأعراف و الإشارات الدينية و السياسية»**[2] .

و السؤال المطروح حول هذا الموضوع : كيف يكتب الروائي في مجاله عن حيوات متخيلة و قضايا و مصائر و هو يحيا و يتفاعل و يتواصل مع العناصر التي تربطه بذاته و فنه و العالم ؟

نقص الرؤى و الخطابات السائد و المهيمنة و المتحكمة في توجيه الأفكار و تنميطها لتقديم الرؤية رؤى أخرى في سياق إنتاج خطاب ثقافي و جمالي ضمن جنس الرواية ، لأن التخيل سواء في علاقته بالذات أو بغيرها هو تلك المساحة الخلاقة التي لا تكرر أو تستنتج ، و إنما تبدع و تشكل بمعنى من المعاني ، تعديلا و نقدا و تكييفا عبر الحكاية و رؤاها أللامحدودة[3] .

---

1 – رابطة أهل القلم ، الهوية و التخييل في الرواية الجزائرية ،ص: 25 .

2 – المرجع نفسه ، ص : 27 .

3- المرجع نفسه ، ص : 29 .

و من هنا قد ربطت الرواية إلى رسم هوية ثقافية ارتبطت باجتهادات في الوعي الجمالي و التنوع ضمن تحقيق نصوص تمتاح من كل العناصر في سياق خلق تخيل قارد على تجدير هذه الهوية ، "**و منح الكتابة الروائية بعد رمزيا يعادل الحياة ؛كما استطاعت أن تحقق في عمر زمني قصير تراكمات مهمة أفرزت شكلا روائيا مكن النقد من البحث عن أدوات متجددة لملاحقة هذا التطور الذي كان مرتبطا بتطور في الوعي**"[1] بشكل واضح بما كان يجري في الحقول المعرفية ، و في البنيات الاجتماعية المرتبطة بها ، و في مجالات مباشرة أسهمت في تسريع التطور على مستوى تجاوز مراحل للوصول إلى بناء فني ناضج في المجمل .

و من هذه المجالات الدينامية و المحركة واقع الاستقلالات السياسية و ما رافقها من طموح أو ما سيأتي فيما بعد من انجلاء الأوهام ؛ إضافة إلى ما تقدم و ما تقدمه الجامعة و الصحافة و التعدد اللغوي و المثاقفة ، و التطور اللغوي و النقدي و ارتباط الكاتب بالكتابة و قضايا المجتمع و التاريخ و الهوية .

هذه الأطوار كان المتخيل الروائي فيها لمدة ما منقبضا و متفككا ليعرف في مرحلة تالية تملكه لغة روائية و هوية تجتاز عن تواصلها مع الذات و المجتمع برؤية جمالية قوية على توظيف كل الهيئات التعبيرية و الأدبية و الفنية ، و كذلك السفر عبر أنواع التراث و الأسطورة . و هكذا استمر المتخيل الروائي في ارتباطه بالمتغيرات السياسية و الاجتماعية المحلية بشكل بارز ، حيث كان لجوء الروائي إلى التعبير عن هواجسه بأجمع الطرق الرمزية في لحظات اشتداد الكبح و المناظرة[2].

و أصبح البحث أشد تعقيدا في العمل الروائي و التعبير عن هذه التحولات و التغيرات بلغة فنية تختزن حركية تشكل تعبيراتها و عنف اللحظة و تحولاتها و هذا ما يجعلنا نتتبع ملامح هذه الرؤية الجديدة و التي هي حاصل التطور من خلال تمثلها

1- المرجع السّابق ، ص : 26 .

2- ينظر ، شعيب حليفي ،قراءة في رواية " عرس بغل " لطاهر وطار (بعد رمزي يعادل الحياة) ، موقع عرب 48 ، 19-08-2010 ، ص :236 -237 .

الواقع و اعتماد لغة جديدة تراجع القناعات و ترسم دهشة أدبية جديدة حبلى بأسئلة مشتركة من أوعاء و حقول أخرى .

لذلك يسعى :«**السرد الروائي جاهداً لتوضيح العلاقة المبنية على ثنائية الظاهر و الباطن ، القول و الفعل ، و المتمثلة بإظهار الزهد و الورع و التقوى و التواضع و حب العدل و إبطال الشر ، و حب الظلم و التسلط و ممارسة العنف ضد الناس لإرضاء السلطان و تنفيذ تعليماته و سياسته القمعية الاستبدادية**»[1] .

هكذا ، يثبت أرسطو ، أنّ السرد التخيلي أوفر فلسفة لتعلقه بالحقائق العامة ؛ لأن السرد التخيلي بحسب أرسطو يعنى بما يحدث و ليس بما حدث ، و بالتالي لا تثرى معه الأنظمة المشاعة ، و في ذلك الأمس البعيد ذهب أفلاطون إلى أن التخييل هو أبو الكذب/ الزور / الزيف ، أما يوم ذهب " مارتن والاس" إلى أن التخييل ابن الكذب ، بينما " سيرل" فيراه بأنه أعظم تعقيدا و تأزما من الكذب[2] .

إن الحديث عن فضاء المتخيل ، حيث ظهر مؤخرا اهتمام متزايد من طرف العديد من النقاد و الكتاب في العالم العربي ، فخصصت الندوات و الملتقيات لدراسة هذا النوع من الأدب خاصة ما يتعلق منه بالرواية و التاريخ و بالفضاء المتخيّل ، كما استحدثت جوائز لتشجيع كتابة التاريخ العربي المعاصر بأسلوب روائي إبداعي و بذلك عبروا عن سلطة التخيل التي اعتقدوا بأنها سلطة مغايرة و مضادة لكل ما هو قائم و مستقر .

1– نضال الشمالي ، الرواية و التاريخ ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية العربية ، عالم الكتب ، عمان ، الأردن ، ط: 02 ، 2002 ، ص : 124.

2–ينظر ، نبيل سليمان ، أسرار التخييل الروائي ،، موقع اتحاد الكتاب العرب ، منشورات دمشق ،2005 ، د: ط ، ص : 103-102 .

إذن ، التخيّـل :«**سـلطة خفيـة ترتـاد كـل الفضـاءات و لا أحـد يقـدر أن يحبسـها أو يصـادرها ، فهـو وراء كـل الأفعـال التـي تبـدو بـدون مرجعيـة أو نسـق منطقـي ، و هـو بـذلك وسـيلة للمعرفـة و اسـتعمال تعرفنـا علـى مكاننـا فـي العـالم فالروايـة التـي تتوسـل بالتخيّـل هـي أيضـا شـكل تعبيـري لاسـتعادة مـا يبـدو منتهيـا و زائـلاً**»[1] و مهمـا يكـن مـن شـأن هـذه السـلطة الروائيـة المناهضـة و الـتي نجـدها عنـد العديـد مـن الـروائيين العـرب و الـذين لا يمكـن عـدهم ، و يمكـن أن نـذكر مـنهم الروائـي نجيـب محفـوظ الـذي اتخـذ مـن هـذا الشـكل التعبـيري وسـيلة لفهـم المجتمـع و التـاريخ و الـذات و السـخرية ، فنسـج محكيـات تحاور المتخيل الموروث .

أمـا مـا يتعلـق بالروايـة الجزائريـة يجعلنـا نتسـاءل :هـل هـي مجـرد مسـرحية للأحـداث الروائيـة أم أنّها استجابة لتساؤلات تتعلق بالهوية و التاريخ و استنطاق للمسكوت عنه ؟ .

في هـذا الصـدد ، إن مـا أبـداه الروائـي الجزائـري الحبيـب السـايح ؛ الـذي يـرى بـأن أكثـر الكتابـات كالشـعر و الروايـة و الأعمـال الفنيـة الأخـرى كالرسـم و السـينما و المسـرح ...هـي نابعـة مـن التـاريخ حـتى في أشـد المسـتوياتها الذاتيـة ، معتـبرا أن الـذات تاريخـا و الجسـد هـو الأخـر تاريخـا ، لأن الخطـاب الروائـي بمكوناتـه و خصائصـه ينـدرج ضـمن الخطـاب الحكـائي و السردي يقوم أساسا على المحكي ، القصة ، الرواية الحكائية الشعبية .

مـن هـذا المنطلـق ، يكـون الإبـداع بحثـا مسـتمرا وسـعيا متواصـلا لبلـوغ مسـتويات النضـج و التـأليف ، سـواء بالنسـبة لأدوات التشـكيل أو البعـد الفـني ، و هـذا مـا جعـل المبتكـر العـربي يـدرك مكانـة المجازفـة و التطلـع لتشـكيل بنـاء الـنص الروائـي وفـق اسـتراتيجية و الـتخلص مـن الثبـات بالتقليـدي و عـدم الالتـزام بـأغلال الجـاهزة و السـائدة . و مـن هـذا الأفق الرحب عرف الإبداع العربي انفتاحا على عوالم التجريب و الحداثة ، و اتخذ لجنانه

1 – محمـد بـرادة ، مقـال عـن سـلطة الروايـة و التخييـل في الثقافـة العربيـة ، مجلـة الثقافـة الصـادرة بمناسـبة الجزائـر عاصمة الثقافة العربية ، عدد : 71 ، 2007 ، ص: 69 .

مدرات جديدة و مغايرة .

يكاد يجمع كتاب الرواية الجزائرية سحر التجريب فأوغلوا فيه و قدموا للقارئ النص الروائي المغامر المدهش ، و ذلك ما تجسده أعمال : الطاهر وطار ، جلالي خلاص ، واسيني الأعرج ، بشير مفتي ، أحمد عياشي ، فيصل الأحمر ، حبيب مونسي ...خاصة في فترة التسعينات أو ما يسمي بأدب المحنة ، حينما استطاع الروائي الجزائري أن يقرب من الراهن بكل فجائعه .

و الرواية على حد تعبير الكاتب الأمريكي "كور لينوس ريان " «**هذا المفهوم الذي ترسخ في المجتمعات التي تجاوزت سؤال الهوية**»[1] و مهما قلنا عن الرواية تخيل ، فهي الجسر ممتدا بين التخيلين فهو الجديد بالدراسة لأنه ينبثق من خلال نصوص لغوية تحمل حقائقها بذاتها و لا تقاس على واقع خارجها ، لأن الواقع خارجها يقول شيئا آخر .

7 / الطبيعة البنائية تخيلية لدى حبيب مونسي :

لقد انتقد قديما ابن العربي بشدة أهل الظاهر و وصفهم بالجمود و الخمود فهم كما يراهم : «**ليس عندهم من الاعتبار إلا التعجب فلا فرق بين عقولهم و عقول الصبيان الصغار ، فهؤلاء ما عبروا من قط من تلك الصور الظاهرة كما أمرهم الله**»[2] .

من هذا المنطلق كان لدينا إيمان راسخ بأن الأعمال الأدبية لمونسي حبيب جديرة أثناء القراءة بتجاوز المستوى الإخباري الأول ، إلى مستويات قراءة التساؤل التي تقدم آفاقا جديدة للنص .

1 – نقلا عن ، مجلة الثقافة ، مجلة إبداعية تصدر عن وزارة الثقافة الصادرة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية لسنة 2007 ، ص: 154 .

2 – عبد العزيز بومسهولي ، الشعر الجودة و الزمان ، افريقيا الشرق ، المغرب ، د:ط ،2002 ، ص : 32 .

أصدر مونسي خمسة روايات مرتبة و معنونة كالتالي :

- متاهات الدوائر المغلقة الصـــــــادرة عام 2001 م .
- على الضفة الأخرى من الوهم الصادرة عام 2002 م .
- جلالته الأب الأعظم الصـــــــادرة عام 2002 م .
- مقامات الذاكرة المنسية الصـــــادرة عام 2004 م .
- العـــــين الـــــثالثة الصـــــادرة عام 2009 م .

و الـدارس المـتمعن لهـذه الروايـات سـيجد أن تصـورات مونسـي تحيـل القـارئ إلي مراحـل هامـة مـن تـاريخ العـربي و خاصـة تـاريخ الجزائـري ، كمـا أنهـا تثـير تسـاؤلات عـدة حـول قضايا : الذات ، الحياة ، الموت ، الوطن ، الحرية الطبيعة و الكتابة .

إن هــذه الروايــات لــيس مجــرد عمليــة وصــفية لأحــداث تاريخيــة أو حــالات خاصــة أو مواضـيع خارجيـة ، و إنمـا هـي رؤى ذاتيـة للكاتـب تعـرّض لمعانـاة العنـف الاسـتعماري (الثقـافي و الـديني) و تقـزيم الحريـات و محاربـة و الـدفاع عـن الجـذور و الأصـول و كـل أشـكال الانتمـاء ، و تحـاول الـذات الكاتـب مـن خـلال روح الاصـلاح الجديـدة أن تخـترق الحيّـز المغلـق الـذي خنـق الإنسـان لمـدّة طويلـة ، و أن تعلـن حضـور الكينونـة بكـل الثقـل الذي يحيل عليه هذا الفعل .

لقـد جـاءت هـذه الروايـات و كأنهـا محاولـة لإيقـاف شـيء مـا مـن جهـة و لبعـث أشـياء أخـرى أكـبر مـن جهـة أخـرى ؛ إنهـا الأشـياء الـتي لم نسـتطع تحديـد هوّيتهـا تمامـا قبـل التحليـل ، و بالمقابـل اسـتطعنا تحديـد الزاويـة الـتي سـننطلق منهـا في هـذا التحليـل إنهـا زاويـة **المتخيّل السردي** .

هـذا المتخيـل الـذي يحـدد قانونـه الخـاص ، ليظهـر بحلـة خاصـة داخـل هـذه الروايـات ، و لأن سـردية المتخيّـل كنظريـة تفتقـر إلى نحـو خـاص بهـا و نهـائي ؛ إذ كـل روايـة تعلـن سرديتها الخاصة انطلاقا من عدة زوايا :

- التصورات تنفتح على كثير من الإيديولوجية و كذلك على كثير من الأفكار القومية و الاصلاحية التي تعيش صراعاً ما داخل المجتمع .
- تشير هذه التصورات إلى عوالم استشرافية ؛ تعبر عن قدرة عجيبة لدى الكاتب على استشراف الألم و الإحالة إلى دلالات العذر و الموت .
- تشير هذه التصورات أسئلة التجديد و الانفلات مقابل عنصر الالتزام بالشكل .
- تمثل هذه التصورات حضورا قويا لنفسية الكاتب و كما تمثل الروح الرومانسية من خلال هذه الروايات ، هذه الروايات شهدت حضور المتخيّل الرومانسي ؛ فكان لزاماً علينا أن نحاول تقصي / تنقبي / تحقيقي سردية هذا المتخيّل .
- تحيلنا هذه الروايات على عالم حركي ضد تعاقب الزمن و استمراره فهو محاولة للعودة و الاتحاد و أيضا اغتناء من التجربة الصوفية .
- تتميّز هذه الروايات بطابعها الحسي الهادف إلى إعادة بناء الذات من خلال بعث الروح و تنميتها في ذات الإنسان .
- تحيل أيضا هذه الروايات إلى رؤى الانبعاث و الرغبة في كسر دورية الحياة و الموت ، و يتولى المتخيّل السردي من خلال هذه الروايات تقديم علاقته بكل ما هو : علمي ، ثقافي ، ديني ، قومي و وطني .

و انطلاقا من هذا الأفق ؛ فما سبق تقديمه يؤهل هذه الروايات لأن تكون حقلا دراسيا لسردية المتخيّل ؛ علما أن سردية المتخيّل لا تتبنى أصلا واحدا و إنما تثرى من عديد من الأنساب ، مما يسمح لهذه الروايات بتجاوز مستوى أحادي للقراءة ، و بالتالي فسردية المتخيّل ستسمح لنا بتغلب المستوى البلاغي لهذه الروايات ، و كأنها تمدها بحياة أخرى . و هذا " غاستون باشلار" يوجه نقدا لاذعا لأساتذة الأدب و البلاغة الذين يكرسون الصورة الاعتيادية فيقول : «**من جهتنا نرى أن العادة هي نقيض الخيال المبدع ، الصورة المعتادة تقتل القوة المخيلة ، الصورة المطلع**

عليها في الكتب ، الصورة المحروسة من قبل الأساتذة تجمد الخيال ، الصورة التي صيرت إلى شكلها هي مفهوم شعري يرتبط بصورة أخرى من الخارج كارتباط مفهوم بآخر ، هذه الاتصالية للصورة التي يعيرها أستاذ البلاغة اهتماما بالغاً، ينقصها في غالب الأحيان هذا الاتصال العميق الذي لا يوفره إلا الخيال المادي و الخيال الدينامي وحدهما »[1] .

و تفاديا لمثل ما يقع فيه عادة أساتذة البلاغة الذين يكرسون الاعتيادية / المألوفة ؛ نحاول في هذه الدراسة أن نفيد مما تقدمه النظريات المتعلقة بـــ" سردية المتخيل" و منها نظرية " جيلبر دوران " التي تهتم بـ: المتخيل الأنتروبولوجي .

يتعيّن علينا ، انطلاقا ممّا تمّ رصده ، تقصي المتخيل السردي داخل روايات حبيب مونسي ، و البحث عن أهم الأليات التي تتحكم في تكوين الصورة و بث الرمز و الحديث عن سردية المتخيل من خلال روايات مونسي ؛ يستحضر المعاصرة التي كتبها المؤلف ، و يؤدي بنا إلى طرح سؤال مهم : ما هي أهم الأليات التي تحكم سردية المتخيّل داخل الروايات ؟ .

و لكي تكون الكتابة الروائية كتابة أدبية تحيل إلى المتعة و اللذة لا بدة من توفير ما يلي[2] :

- شرف المعنى و صحته .
- التحام أجزاء النظم و التئامها على تخير من لذيذ الألفاظ .
- جزالة اللفظ و استقامته .
- الاصابة في الوصف .
- المقاربة في التشبيه .

---

1 – نقلا عن ، عبد العزيز بومسهولي ، الشعر الجودة و الزمان ،ص : 32 -33 .

2- ينظر ، أحمد محمد عبد الرّاضي ، المعايير النّصّنيّة في القرآن الكريم ، مكتبة الثقافة الدينية ،القاهرة ، ط:01 ، 2011 .

- مناسبة المستعار منه للمستعار له .
- مشاكلة اللفظ للمعنى و شدة اقتضائها حتى لا تكون هنالك منافرة بينهما .

و ضمن هذا التحديد ، فالروائي هو من يعبر عن الأخر إلى أن تكون الرواية احساس خفي تأنس له الأبدان ، و هذا ما يعرف به الروائي في ما يلذ الحواس الداخلية و يوفر لها المتعة القريبة العاجلة ، فالروائي مونسي يجمع مآثر الناس و آلامهم و آمالهم. فالحياة هي المدينة السريعة ، تتغير تبعا لتغير الحياة و وقعها .

إن محاولة التجديد على مستوى الكتابة ليس مجرد عملية تقليد أعمى للكتابات الغربية التي دعت إليها الأفكار الرومانسية الجديدة ، و إنما هي عملية تطوير تلقائي لشكل الرواية تساعدها الأفكار الثورية الرومانسية و الرمزية ، فمونسي يعلل كتابته لأول رواية " متاهات الدوائر المغلقة " برغبته في إثبات جدارته في هذا النوع الأدبي ، و لكن هذه الروايات ترافقها دعوة إلى التجديد أو إعلان عن تجاوز القديم .

و الملاحظ أن حركات التجديد وصلتنا إلى الجزائر بعد ما يقارب عشر سنوات ، و هي مدة طويلة مقارنة بذلك الجسر الفكري و الثقافي الذي امتد بين المشرق و المغرب في هذه السنوات ، و قد تبدو مدَّة قصيرة إذا عرفنا أن هذه الحركات و اللقاءات بين القطبين كان يشرف عليها رجال الإصلاح* الذين حاولوا الحفاظ على الثوابت الدينية و التاريخية للأمة ، و إذا قلنا الدينية فإننا نستدعي بالضرورة اللغة العربية و هي لغة القرآن الكريم ، و بالتالي فالحفاظ على سلامة اللغة العربية كان مرتبطاً بالحفاظ على وجود الكتابة العربية القديمة .

و المعروف أن رجال الإصلاح لم يشجعوا مثل هذا النوع ، فأي مساس للكتابة الأدبية (شعر أو نثر) هو مساس باللغة العربية بالضرورة بالنسبة إليهم ، و مع ذلك فقد كان لهؤلاء الدور الكبير في بعث دور الكتابة الروائية و خاصة الجديدة ، إيمانا منهم بأنها مهمة صعبة و أن الوطن بحاجة إلى حشد الهمم .

إذاً ، فالحقيقة ، تأسسا على هذا المعطى ، قد أثبت المستقبل أن التحول في الكتابة ساعد على تغيير الحياة و التخفيف من ضغطها ، هذا الأمر يعد محلّ تقدير المجتمع و موضع ثقته .

* – يقصد برجال الاصلاح جمعية العلماء المسلمين .

و مهما يكن من أمر ، فإنّ ما ينبغي تأكيده في الأخير ، إن هذا الكلام لن يقدم لنا إجابة عن السؤال الذي سبق طرحه ، لذلك سيتولى التحليل تقديم الإجابة من خلال قراءة الروايات .

الفصل الثالث:

المتخيل السردي في

متاهات الدوائر المغلقة

أولاً: قراءة التشكيلية لرواية لله متاهات الدوائر المغلقة لله .

ثانياً: جماليات البناء .

ثالثاً: جماليات السرد.

ترتبط الرواية العربية الجزائرية حديثة بالتجريب نطاقاً عاليا، لتحقيق المغايرة الروائية عبر ضرب في مسالك المغامرة الشكلية و اللغوية. و هذا ما جعلها تستثمر العديد من العناصر التي كانت مغيبة داخل الموقع الأدبي الجزائري عامة و الروائي خاصة، كاستثمار أشكال التراث الجزائري و العربي الإسلامي و العالمي. كل ذلك في أعان التفاعل مع الموروث الروائي العالمي ، و منجزاته الحديثة و المعاصرة ؛ في تشكيل حكائي فك الميثاق السردي الشائع ، و ما ينبني عليه من أنساق معتادة و صير من اللغة حيز خلق لا سبيل إبلاغ فحسب.

لذلك أضحى التعدد اللغوي دلالة على عمق الأبعاد الدرامية للتجاوب المحكية الفردية و الجماعية على حد سواء ، و هي كلها علامات دالة على حداثة هذه الرواية و مكوناتها الحكائية و النصية . فكان التجريب يتصدر شواغل حبيب مونسي الفكرية و الجمالية . إن العمل الرئيسي الذي تستند عليه قراءتي و المتمثل في دراسة " متاهات الدوائر المغلقة " هذه الرواية الصادرة 2001م عن منشورات دار الغرب ، وهران .

إذ تعد" متاهات الدوائر المغلقة " أول عمل روائي أصدره حبيب مونسي ؛ كما عرفت رواجاً في الساحة الأدبية ، و ذلك لخروجها عن المألوف و السائد في الرواية العربية ، و قد عمد المؤلف إلى استلهام و استدعاء المادة الواقعية و هو ما يجعلنا نصنفها في جنس الروّاية الواقعية ؛ لأن نص الرواية بشكل عام مبني أساسا على : **المرأة ، المجتمع، الجنس و الموت بين الريف و المدينة** .

عايش الروائي التحولات الكبرى التي طرأت على المجتمع الجزائري في جميع المستويات و بخاصة الاجتماعية و الثقافية و كذلك السياسية ؛ قرأها بعين المتبصر الناقد، و يلاحظ في كتاباته المستوى الفني الذي بلغته هذه الرواية على الرغم من قصر عمرها ، ممّا شجعه على الكتابة محاولا تجاوز المرجعيّة الفنّية التقليدية ، أخذ يبحث في رواياته عن الشكل الفنّي المتميّز ، يُجعلها تنغرس أكثر في الثقافة العربية الإسلامية ، و تحتك بالمستوى الذي بلغته الرواية العالمية ، فهذا البحث قاده إلى سبر أغوار التراث العربي الإسلامي و التراث الغربي .

أضحى لائقاً القول ؛ إن رواياته " **متاهات الدوائر المغلقة** " تعالج قضايا اجتماعية واقعية راهنة مُبدياً رأيه فيها ، و لوحظ أنه يقف من القضايا موقف المفكّر الفيلسوف ؛ و يعود ذلك لعمق تأمله و تفسيراته التي يعطيها لمختلف هذه القضايا على لسان أبطال رواياته ؛ و بناء على هذا يمكن تقديم قراءة داخلية / خارجية لرواية ' **متاهات الدوائر المغلقة** ' .

I. قراءة الشكلية لرواية "متاهات الدوائر المغلقة " :

إن الحفر في رواية ' **متاهات الدوائر المغلقة** ' موضوع هام و جديد في دراستنا حول الرواية الجزائرية ، و قبل الدخول إلى التطبيق نتوقف لإعطاء لمحة عن ماهية الرّواية .

إن " **متاهات الدوائر المغلقة** " هي بمثابة عمل مقدس أو محاولة اكتشاف الواقع الذي يميز الحياة المعيشية في الواقع الاجتماعي – بين الريف و المدينة – و في وصف العلاقات الداخلية و الخارجية له بمستوياته المختلفة ، و شرح مظاهر عديدة لأشكال التواصل في المجتمع .

تهدف هذه الرّواية إلى التعريف بالأفكار و التصورات و المبادئ و المقولات التي تشيع في هذا الواقع ؛ و تتسم هذه الرّواية –متاهات الدوائر المغلقة–بخصائص منفردة كتبها مونسي في إعلام **عن تشكيل التيارات** المختلفة في الواقع الاجتماعي من تأملات، معاملات ، ذكريات ، أحلام ، أفكار و أعمال ...إلخ .

تحتوى الرواية على ثمانية دوائر في سلسلة متتابعة – مرتبة – كالتالي :

- الدائرة الأولى في الصفحة الرابعة .
- الدائرة الثانية في الصفحة ثمانية و عشرين .
- الدائرة الثالثة في الصفحة تسعة و خمسين .
- الدائرة الرابعة في الصفحة الرابعة و الثمانين .
- الدائرة الخامسة في الصفحة مائة و أربعة .

- الدائرة السادسة في الصفحة مائة و ثلاثة عشرة .
- الدائرة السابعة في الصفحة مائة و ثلاثة و عشرين .
- الدائرة الثامنة في الصفحة مائة و واحد و أربعين .

تقدم هذه الدوائر مجموعة من الأفكار و القضايا التي أثرت النص ثراءً كبيرًا في محاولة لتشكيل الملامح الجوهرية للواقع .

و إذا جئنا ؛ إلى وصف الرواية " متاهات الدوائر المغلقة" شكليا فهي تحتوى على مائة و تسعة و ستين صفحة – 169- و كل مجموعة من صفحاتها تحمل مشكلة مطروحة في حقل واقعي ، فهي تساؤل و جدل فحلّ من الحلول للمشكلة المطروحة! .

يعد حجم رواية " متاهات الدوائر المغلقة" لـِ : حبيب مونسي من الحجم الصغير الشائع عموما لدى المؤلفين و الكتاب ، و ذلك حتّى يتسنى للقارئ الإحاطة بكل ما هو مدون فيها و الاستمتاع بطرائق قضاياها ، التي حظيت بالجدة و الدقة و جمالية فنية و اكتشاف عظيم و جليل.

و نحن في ثنايا هذه الرواية نجد أفكار جد قيمة تخص الواقع ؛ لذلك قد بذل مونسي جهداً جميلاً في وضعه الرواية " متاهات الدوائر المغلقة" بين يدي القارئ الكريم ؛ أي بشكل يسهل عملية الاستيعاب و الاستفادة .

يوجد في واجهة الرواية :

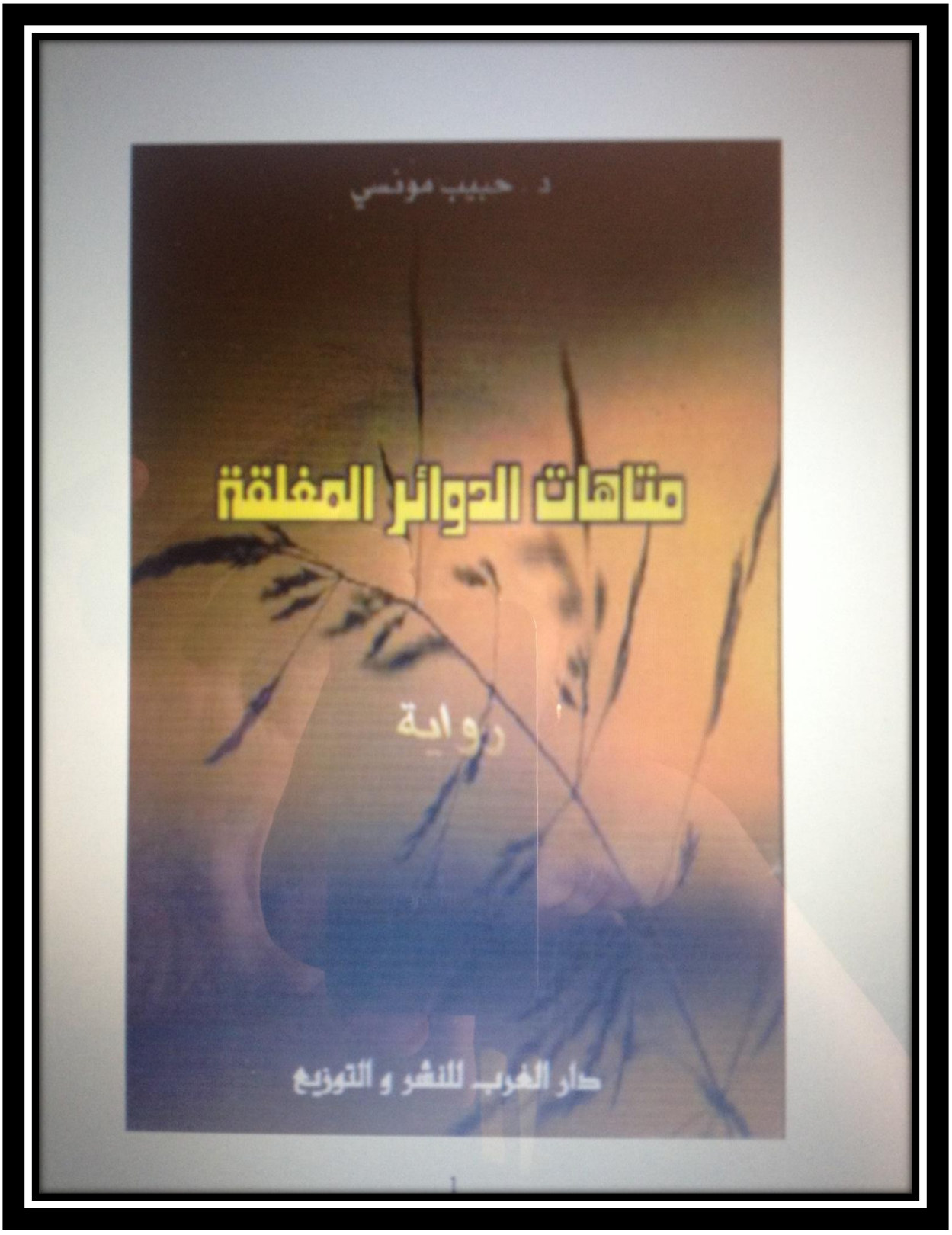
عنوان الرواية " متاهات الدوائر المغلقة" **بالبند العربي العريض** و البارز ذو اللون الأصفر الداكن و ذلك في وسط الصفحة و يوجد تحتها كلمة " **الرواية** " باللون الأصفر الفاتح. و تحتها في أسفل وسط الصفحة : دار الغرب للنشر و التوزيع باللون الأبيض . بينما في أعلى الوسط الصفحة اسم المؤلف : د. حبيب مونسي بخط واضح ذو لون أبيض .

و عند قلب الورقة نجد :

- الإيداع القانوني ، تحته :
- الرد مرك ، تحته :
- منشورات دار الغرب 2001 / 03 ، تحته :
- العنوان و الهاتف و الفاكس .

و الصفحة ما قبل الأخيرة معنونة بـــ: تتممة ... . و في الصفحة الأخيرة يوجد فيها الروايات المنشورة ،مع كتابة الموقع التواصل كالتالي : habmounsi@hot mail-com – للتواصل – أي في الصفحة مائة وتسعة و ستين .

و نرجو من الله تعالى فهو العلي و القدير أن يكتب لحبيب مونسي بكل ما جاء به من أعمال نقدية و روايات له بها حسن الثواب .


د. حبيب مونسي
متاهات الدوائر المغلقة
رواية
دار الغرب للنشر و التوزيع

لقد أفردت في صفحات هذه الرواية اشارات مهمة و مسائل عميقة و دقيقة للدراسة و اطلاع على الواقع . عمل حبيب مونسي على اثارتها بطرح الاشكال و كذا الجواب المقنع ؛ التي وفق فيها و استطاع أن يقدم لنا نصاً روائياً متغلبا بذلك على كل صعوبات اللغة ، حيث تمكن من وضع النص في صورة مقبولة كما تسلح بالنزعة العلمية في انجاز هذا العمل بالرغم من صعوبة الأفكار و التصورات في هذه الرواية .

II. حـــــــداثـــة البـــــــــــناء :

1 / بنية الفضاء النصي :

إذا كان الأدب يعمل في تاريخ الفضاء، فإن هذا الأخير مشكل أدبي تعذّر حلّه على الدّوام ؛ و في هذا الصدد يذهب الشاعر "ميلوش* " قائلا أنه :«**تحت آلاف أقنعة الحب ، الخوف ، الغطرسة ، التقزز يكمن المشكل الأبدي، المتعذر حله، مشكل الفضاء** »[1] . و اعتاد النقاد في مفهوم الفضاء ؛ أنه ذلك المدلول الذي دالّه في اللغة الفرنسية (Espace)[2] إلاّ أنّ مفهوم الفضاء في الرواية يشير إلى مجموعة من التصورات النظرية التي توسعه أحيانا ليشمل البناء الروائي ككل ، في جميع تمظهراته اللفظية و تُضيّقه أحيانا أخرى لينحصر في البحث عمّا يميز الكاتب من خصائص شكلية ، بوصفه سلعة تخضع لقانون العرض و الطلب ، يحاول الروائي من خلالها أن يوصل خطابه للقارئ ابتداء من الغلاف الذي يشدّه إلى اقتناء الكتاب من رميه .

---

1 – نقلا عن ، حسن نجمي ، شعرية الفضاء المتخيل و الهوية في الرواية العربية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط: 01 ،2000 ، ص : 36 .

2 – فيصل الأحمر ، السيميائية الشعرية ، جمعية الإمتاع و المؤانسة ، د:ط ، 2005 ، ص : 83 .

* – التعريف بالشاعر " تشيلاف ميلوش Czeslaw Miloszl " : هو شاعر بولندي من أصل أمريكي ولدة عام 30 يوليو 1911م في ليتوانيا و توفي عام 04 أوغسطس 2004م . درس في جامعة ويلنو ثم انتقل إلى وارسو خلال الحرب العالمية الثانية حيث ناهض النازية و انخرط في السلك الدبلوماسي و عين ملحقا في واشنطن ، تحصل على جائزة نوبل في الأدب عام 1980 م .

إنَّ الفضاء النفسي* الذي يُقصد به كيفية إخراج الرواية مهم جدا في توضيح بنية الخطاب الروائي ؛ ابتداء من العنوان ، شكل الكتاب ، عدد الصفحات ، تنظيم الفصول و البياضات ... .

و عليه فإن الرسالة الخطابية التي تربط بين القارئ و الروائي تبدأ من الوهلة التي يلمح فيها القارئ الكتاب، فيقرأ العنوان و يتمعن الغلاف ثم يتصفح الرواية في عجالة ليقرّر بعدها ما إن كان سيقرؤها أو أنه سيضعها جانبا في رف من رفوف المكتبة .

فالروائي **يخطب روايته** أيضا حين يجعلها شكلا ملموسا له ملامح معينة ، يمكن تحديدها بدقة نسبية ، تختلف باختلاف القرّاء و مستوياتهم ، و انطلاقا من هذا التصور يكون إهمال الجانب الشكلي للرواية مؤديا دون شك إلى اهمال جزء مهم من خطاب الرواية ككل .

إذن : ما هي مميزات الغلاف الأمامي لمتاهات الدوائر المغلقة ؟

للولوج للإجابة على هذا السؤال ، يجدر الوقوف على جزئية هامة فيه و هي الإشارة ذات الأهمية البالغة في التحليل ، إذ يؤكد الغلاف على جزء من خطابية الرواية ، فيصبح الاهتمام به و **قراءته** ضرورة منهجية لا غنَى للقراءة عنها .

لو قرأنا هذه الأشكال على غلاف الرواية تظهر ألواناً متداخلة و هي تشغل مكانا يحده طولا (18.5 سم) و عرضا (12سم) ، و في وسط الصفحة الغلاف تقريبا يظهر العنوان بطول (08.5سم) و عرضه من الصفحة (01سم) و داخل الغلاف يتموضع شكل نبتة متمايلة تقريبا ؛ فهي تشغلا بتقريب كل حجم الغلاف ، مع أن هناك إشارة إلى غروب الشمس . و هذا الغلاف يظهر كأن هناك باب .

لعلّ الألوان المتداخلة في الرواية تشير إلى تداخل موضوعتها ، و تشابك قضاياها ، بحيث يجب على القارئ أن يتسلح بالدقة و أن يغوص إلى عمق الأشياء لفهمها ، لأن النظرة السطحية البسيطة كثيرا ما تكون خادعة . كما أنها تدل على أن الروائي يعالج موضوعه بنظرة مزدوجة

* –هو الفضاء النفساني السيكولوجي الذي يتمركز داخل نّص الرّواية حول ما يتعلق بكل جوانب الحياة للبطل أو الشخصية الرئيسية .

طويلة، تذهب في عمق الماضي للتفتيش عن حقيقة فيه ؛ فما الآن إلا انعكاس و تطور لما مضى أفقية تتبع أهم ملامحه في الحاضر .

يظهر اسم المؤلف (حبيب مونسي) في أعلى الصفحة و تحته بتشكيل أكبر العنوان الرئيسي للرواية (متاهات الدوائر المغلقة) ، و يبدو أن أهم ما يشدّ المتلقي في الغلاف الأمامي هو الصورة النبتة و كذا التشكيلات الطوبوغرافية لاسم المؤلف و العنوان .

يقف الباب صورة منذ البداية في وجه المتلقي متحدّيا ، مغريا ، حتى تتحول القراءة لديه إلى هاجس فتح هذا الباب الذي يحلم منذ البداية أن يلج عالمه ، لأن اقتحام هذا الباب يدل على وجود الأبواب الخفية التي تأتي وراءه ، و إذا تّم فتحه فستتضح جميع الحقائق التي كانت خفية ، ثم يقدّم لنا الروائي المفتاح الذي يفتح الباب و هو " الرّواية" ليصبح تحدّي هذا الباب محنة يكمن في قراءة الرواية .

يبحث المتلقي عن سبيل لمعرفة سرّ هذا الكتاب دون أن يلجه ، فيجد على الصفحة اسم الشخص الذي يعرض عليه هذه المعرفة بالمحنة ، و بعد العنوان الرئيسي " متاهات الدوائر المغلقة " ، فتكون قراءتها بذلك اقتحاما لعالم الجنون الذي يهزأ بالقيم الاجتماعية و الأخلاقية و الثقافية . ثم يعرف المتلقي بتصفح سريع لأولى صفحات الرواية أن الباب هو باب من أبواب وهران ، و تقف هذه الجملة كالغصّة في الحلق ؛ لأنه لا يعرف من أمر هذا الباب شيئا ؛ هل هو باب بيت أم جامعة أم مكتب أم مستشفى أم مدينة أم هو باب ينفتح على وهران التي تنفتح على الجزائر!.

إن كلمة وهران / المدينة / التل تحرّك في القارئ مجموعة من الدلالات ، التي لا تخرج في مجملها عن إضاءة سبب اختيار الكاتب لهذه القضية ليضعها في مقابلة أولى مع القارئ! .

الغموض الموجود في الرواية – الباب – يحجب هذا العالم و يغري بولوجه ، و يَعِد بكشف أسراره و خباياه و متاهاته خاصة من **خلال الألوان المتداخلة** ، و بالتالي فوجود الباب ضمن هذه الرواية هناك تأكيد واضح على رغبة في الحياة و الحماية ، التي ليست إلا متاهات حياة

التجمع الإنساني في الأرض ، فيصبح الباب بذلك كثير الإغراء! ...لا غنى عن القراءة إلا بالقراءة.

1.1 / دلالة التشكيل اللوني :

تحيط الألوان بنا من كل جوانب حياتنا ، و نستخدمها في كلامنا و لباسنا و فراشنا ، و في منازلنا و جدرانها و ستائرها ، و نغيرها بحسب المواسم و الفصول و المناسبات ، و نتهادى بالورود و الأزهار الملونة في مواقف عدّة ؛ يقول المنظّرون المهتمّون بالألوان :«**إن العقل البشري يفسر الألوان باعتبارها تشتمل على سبعة ظلال أو (هويات) رئيسية هي : الأحمر ،الأصفر ، الأخضر ، الأزرق ، الأبيض ، الأسود ، البنفسجي، و يعتقد علماء النفس أن الألوان تؤثر في الإنسان بشكل مباشر** »[1] .

للألوان طاقات هائلة من الدلالات الرمزية و الإيحائية ، يميل الإنسان إلى تفسيرها في ضوء علاقاتها فيما بينها ، و في ضوء ما يحيط بها من أشياء متفاعلة معها . إن اللّون الواحد قد تكون له أكثر من دلالة ، و قد تكون له دلالات رمزية متعارضة كدلالة الموت و الحياة في الوقت نفسه .فرمزية الألوان عموما فيها الإشارة الخاصة للتعدد ، و التنوع و التجلي و الخفاء . و في الوقت نفسه هناك مثلا ألوان تؤكد الضوء أو النور الموجود في اللوحة ؛ ألوان كالبرتقالي و الأصفر و الأخضر مثلا هي ألوان نشيطة قوية و ساخنة دافئة متقدّمة ، و هناك ألوان تمتص الضوء ، كالأزرق و البنفسجي و هي ألوان باردة سلبية متراجعة ، بينما يعمل اللون الأخضر عملا مزدوجا فهو بارد و دافئ في الوقت نفسه ، يمتص الضوء و يؤكده في نفس الوقت ، و بدرجات متنوعة يقوم الأبيض و الأسود بهذه الوظائف المزدوجة فهما يمثلان الإيجابي و السلبي ، الحياة والموت في الوقت نفسه[2] .

---

1 – أسعد علي ، مسرح الجمال و الحب و الفن في صميم الإنسان ، دار الرائد ، بيروت لبنان ، ط: 03 ، 1981 ، ص : 84+85 .

2 – محمد فتوح أحمد ، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ، القاهرة ، ط: 02 ، 1978 ، ص : 222 (القارة السمراء [بشرة سمراء في افريقيا] ، البحر الأسود [درجة الملوحة ، مميت]، النهر الأسود [غابة أمازون في برازيل لكثرة ثعابين]...) .

و يرى بعضهم أن الإيحاءات اللّونية هي محض انطباعات فردية ، ترتبط بذكريات و أحداث و مواقف خاصة ، و تمثّل قاعدة موضوعية تصلح للتطبيق في كل المجالات .

إن اللون عنصر أساسي في الكون و هو من المدركات البصرية ، يستخدم معيارا للحكم على الأشياء ، و الفصل بينهما ، وله اتصال بالنفس البشرية في مختلف شؤون حياتها ، و قد عرفه الإنسان منذ القديم ؛ عرفه في الطبيعة ، فميز بين هذا اللون و ذاك ، فرآه في زرقة السماء و لمعان نجومها و رآه في اخضرار الأرض و تلّون أزهارها ؛ فأُعجب بالألوان و فتنتها ، و استخدمها في شتّى المجالات فارتبطت بمشاعره و أحاسيسه و صارت من خصائص حياته ، و أضحت ذات أبعاد نفسية و اجتماعية و سياسية و بيئية و دينية .

لقد اكتسبت الألوان على مر العصور دلالات تمييزية في حياة الشعوب و الأمم ، واستقرت مفاهيمها في ألفاظ معينة ، تميز كل قوم بجانب منها نظرا لمستواهم الثقافي و الحضاري ؛ فمن أمثلة ذلك قولهم :القارة السمراء ، البحر الأسود ، النهر الأسود في أمريكا الجنوبية ، النهر الأصفر في جنوبي الصين ، البحر الأحمر ، قصر الحمراء ، البحر الأبيض متوسط ، الدار البيضاء ، عين البيضاء ، الوادي الأبيض ، الجبل الأخضر ، عين الخضراء ، و كان قصر كسرى في فارس يسمى القصر الأبيض ، و اليوم يقال البيت الأبيض الأمريكي .

وانتقلت الدلالة إلى المجاز على مرّ الزمان و توسّعت معانيها ، فقالوا : (المولود صفحة بيضاء) و هذا (حظه أبيض) و هو أبيض القلب خال من الحقد و الكراهية

كلها حزن و آلم ، و(الذهب الأسود)البترول ، و (الكتب الصفراء) القديمة ، و (الليلة البيضاء) و (انقلاب الأبيض) دون دماء ، و صار لبعض الزعماء كتبا ينعتوها بالألوان ذات صلة بمحتواها ، فهناك الكتاب الأخضر ، و الكتاب الأسود و الكتاب الأبيض ،كما صار اللون مميّزا لأنواع الجيوش ؛ فالأحمر لسلاح المشاة ، و الأبيض لسلاح البحرية ، و الأزرق لسلاح

الطيران و كذلك ميزّوا بالألوان إشارات المرور[1] .

فالألوان سحر الوجود و وسيلة للخلاص من الشحوب الباهت ، فهي تكتسب بتداخلها بعضها ببعض عن طريق ريشة الفنان دلالات جديدة ؛ إنها مثل اللغة تحمل ألفاظها معنى خاصا في معجميتها . يلاحظ أن الألوان التي تظهر في غلاف " متاهات الدوائر المغلقة " هي :

- **الأبيض** : يلون اسم المؤلف (د . حبيب مونسي) و يلون دار النشر (دار العرب للنشر و التوزيع) .
- **الأسود** : يلون التأطير الموجود على العنوان (متاهات الدوائر المغلقة) مع القليل من الظل .
- **الأصفر** : يحتل مساحة كبيرة على العنوان "متاهات الدوائر المغلقة" .
- **الأصفر الفاتح** : يلون كلمة " رواية " .
- **الأخضر الداكن** : يلون ورق النبتة الموجودة على الغلاف ، و يلون تقريبا نصف الجزء السفلي للغلاف .
- **الأخضر الفاتح** : يحتل مساحة نوعا ما كبيرة من الغلاف الرواية و الموجود في الأعلى الغلاف .
- **البرتقالي** : يلون مساحة متوسطة من غلاف و التي تدل على التمازج بين الأصفر و الأحمر .
- **البني** : و يلون الظلال الموجود على الغلاف من الجانب الأيسر و أسفل و هذا بفعل تداخل الالوان .

---

1 – محمد خان ، العلم الوطني – دراسة للشكل و اللون ضمن أعمال المتلقي الوطني الثاني السيمياء و النص الأدبي – جامعة محمد خيفر بسكرة ، دار الهدى ، الجزائر ، 2002 ، ص: 18+19 .

يوحي الأخضر في الأدب الشعبي على الخصب[1] الذي يبعث على التفاؤل بالجمال المستمد من جمال الطبيعة ، و بالشباب الذي توحي به خضرة النبات الغض الرطب ، و جاء في قوله تعالى : ﴿**أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللهَ أَنزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَتُصْبِحُ الْأَرْضُ مُخْضَرَّةً إِنَّ اللهَ لَطِيفٌ خَبِيرٌ**﴾[2] و يدل أيضا على النعيم في الأخيرة في قوله تعالى : ﴿**مُتَّكِئِينَ عَلَى رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَ عَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ**﴾[3] و قال أيضا : ﴿**وَ يَلْبَسُونَ ثِيَاباً خُضْرًا مِّنْ سُنْدُسٍ وَ إِسْتَبْرَاقٍ**﴾[4] كما يوحي أيضا على الفضاضة و عدم النضج .

و رفض الأخضر يعني القلق و التلهف على تحرير النفس من التوتر المسبب عن عدم الاعتراف، و عادة يعوض رفض الأخضر بالأصفر كإشارة إلى الخروج من الصعوبة أو هو الهروب من الشعور بالانقباض و الضغط[5] ، كما أنه يُعين على المواجهة الفكرية[6] فهو يلون تقريبا كل غلاف الرواية حيث يمنحها بعدا امتداديا ، و يجبرنا على خوض مواجهة فكرية مع هذه الرواية فتعد قراءتها إبحارا عبر فضاء ممتد في ممتد أيضا هو الذكريات لكنها تعد متاهات الحياة ، فيمتلئ القارئ رغبة في ملامسة و معرفة الذكريات التي تتحها الرواية التي تكتسي بدورها مع هذا اللون صفة المطلق لاخضرار النبتة في إشاراتها على خضراء الدمن أي المرأة الحسناء في المنبت السوء، إذ شبه الكاتب البطلة بالنبتة النضرة في دِمنَةِ البَصَر[7] فهو يرمز إلى الأمان و الخير و الكرم ، و في نفس الوقت يرمز إلى البطلة مفعمة بالحياة متمسكة بها بقوة ، و بالتالي فهي شخصية غير ناضجة تعوزها الخبرة ، و كذلك قليلة الخبرة بمعارف الحياة .

1 – أحمد مختار عمر ، اللغة و اللون ،عالم الكتب للنشر و التوزيع –كلية دار العلوم جامعة القاهرة – القاهرة ، ط: 02 ، 1997 ، ص : 191 .

2 – سورة : الحج ، آية : 63.

3 – سورة : الرحمن، آية : 76 .

4 – سورة : الكهف، آية : 31 .

5 – أحمد مختار عمر ، اللغة و اللون ، ص: 192 .

6 – شاكر عبد الحميد ، التفضيل الجمالي ، عالم المعرفة ، عدد: 267 ، مارس ، 2001 ، الكويت ،ص : 279 .

7 – أحمد مختار عمر ، اللغة و اللون ، ص: 80 .

و هكذا يصطدم المتلقي باللون البني الذي يعمق لنا الاحساس بالفجيعة ؛ لأنه يشبه لون جذور الأشجار و التراب فهو دلالة على الأصل و العرق .أي يوحي اللون البني إلى الأهمية الموضوعية على " الجذور / عرق " و " الأصل " على الأرض و البيت و العائلة من النوع الخاص أو الأسري .و هذا دلالة و اشارة على ارتواء لمياء بالضغوطات القاتلة منذ خروجها من البيت لإكمال دراستها في التل إلى عودتها إلى الديار فالموت .

أما بالنسبة للون الأصفر الذي يلون عنوان الرواية " متاهات الدوائر المغلقة " ما هو إلا محنة مجنونة للغوص في الأعماق المؤلمة في حياة لمياء ؛ فهي عاجزة عن الحياة فعلا ، و هذا ما يفسره مونسي في المحنة التي تتحدّى طقوسا كثيرة من الموت . لذلك **نجد اللون الأصفر** يعكس الرغبة في البهجة و الأمل أو في توقع السعادة ،كما يدل على قدر من الصراع المراد التخلص منه . و ابراز الاصفر على العنوان لا يعني فقط رغبة قوية في الهروب من الصعوبات المثيرة ، و لكن التوصل إلى طريق سوف يؤدي إلى التخلص .

و ممّا لا شك فيه ؛ إن دلالة كتابة العنوان للرواية بالأصفر اشارة إلى أن الآمال تبخرت و أن البطلة تشعر بالعزلة و الانفصال على الآخرين في الحياة ، و كانت خيبة أملها أكبر عندما تأخر اللون الأصفر بدرجة إلى الأسفل العنوان في كلمة " رواية " — الموت – .

لأنّه لونٌ يوحي بالمرض و الذبول ، و يعرف في تعبيرات حادثة أصفر الوجه و هذا اشارة إلى أن ما تعانيه البطلة من المرض المميت ، و تمازج اللون الأصفر بالأخضر يوحي إلى السقم و الجبن و الغدر و البداءة و الخيانة[1] .

بينما يقدم لنّا اللون البرتقالي بعضا من القابلية العالية للرؤية من بعد — أخذا من الأصفر– و بعضه آخر يرمز إلى الخطر و الإثارة — أخذا من الأحمر — فهو مزيج من الأصفر و الأحمر ، لذا يكثر استخدامه في الأجزاء المتحركة الخطرة ليعطي احساسا دائما بالإنذار[2] . و هذا ما أثبتته

1 – أحمد مختار عمر ، اللغة و اللون ، ص:184 .

2 - المرجع نفسه ، ص: 158 .

دراسات بعض العلماء عن أثر اللون أو الضوء على النبات؛ أنه ينمو بصورة أطول تحت الضوء الأحمر البرتقالي ، بينما تحت الأخضر و الأصفر فإن النبات لم ينمو بنفس الطول و لم يزهر . و هذا ما يوحي به غلاف الرواية من خلال الألوان .فاللون الأحمر البرتقالي دلالة على أن البطـــــلة

أرادت العيش و تمتع بالحياة ؛ لكن دخول اللون الأصفر على " العنوان " و الأخضر على بقية واجهة الرواية اشارة إلى عدم تمكن البطلة أن تعيش كبقية البشر ، سعيدة ،مَرِّحة ، مُزْهِرَ ، متفائلة، جسمها خال من المرض ؛ و لكنها في الأخير تعاني الأمريّن .

أما اللون الأسود فهو "لا" المضادة لــِ " نعم " الأبيض[1] ، و اللون الأسود في رواية احتل مكانة قليلة في غلاف الرواية لكنه هو الإطار الذي يقيد العنوان و يؤطره ،و هذا الإطار هو بالنسبة للرواية سجن لمياء ، حيث تمازج الأسود مع الأصفر ، و هذا يوحي إلى سلوك المتطرف من نوع أو آخر* ، و كذلك يمثل الأسودَ سَلب يمثل تخلياً[2] و وضع العنوان في إطار أسود يعني أنّ البطلة تريد أن تتخلى عن كل شيء . ففي نظرها لا شيء يجب أن يظل كما هو ؛ فما هو إلا دلالة على ثورة ضد القدر أو ضد حظها على الأقل ، و هذا ما شعرت به في نهاية المطاف .

كما أن دلالة اللون الأسود في الأدب الشعبي هو رمزٌ " **للخيانة**" و للشر و الغدر و الإجرام و للإثارة و الفزع ، ورمزا للعنة أو لسوء الحظ و الشؤم و كذلك رمزا للموت و الفناء و الحزن و السَبِّ و الإهانة .

أما عن اللون الأبيض الذي يحيط باسم الكاتب " حبيب مونسي " و اسم دار النشر ؛ فما هو إلا دلالة على الاستمرارية التي تحاول دار النشر على تشجيع جميع الكتابات ، هذا اللون يرمز إلى الطهر و البراءة و التفاؤل و الرضا و الجمال ، و كذلك رمزا للمهادنة و المسالمة و الخلق القويم ، إنه اللون الذي يدل على الروح الإيجابية[3] .

1 – أحمد مختار عمر ، اللغو و اللون ، ص: 195 .

* – هذا ما وجدناه من تنوع الأحداث في لبِّ الرواية .

2 – أحمد مختار عمر ، اللغة و اللون ، ص: 195 .

3 – شاكر عبد الحميد ، التفضيل الجمالي ، ص : 272 .

و هكذا يصبح الغلاف موحياً بدعوة مغرية للولوج في امتداد زماني و مكاني لمتاهات البطلة التي تحمل في جوفها مدينة تحلم بغدٍ أفضل ، رغم كل الآلام التي مرت بها و الأحـــــــزان التي تترصّدها و الفجيعة التي عشتها .

2.1 / العـــــــنوان :

يعدُّ العنوان علامة سيميائية ذات أبعاد دلالية ، و أخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالاتها و محاولة فك شيفرتها الرامزة ، و من هنا فقد "أولى البحث السيميائي جلّ عنايته لدراسة العناوين في النص الأدبي"[1] .

و سيميائية العنوان تنبع من كونه يجسّد أعلى اقتصاد لغوي ممكن ليفرض أعلى فعالية تلقٍّ ممكنة ، مما يدفع إلى استثمار منجزات التأويل ، كما يشكّل العنوان أوّل اتصال نوعي بين المرسل و المتلقي ، و من هنا فإن على المتلقي أن يقرأ العنوان من مستويين[2] :

المستوى الأول : بمستوى ينظر فيه إلى العنوان بوصفه بنية مستقلة لها اشتغالها الدلائلي الخاص .

المستوى الثاني : مستوى تتخطى فيه الانتاجية الدلالية لهذه البنية و حدودها متجهة إلى العمل ، و مشتبكة مع دلائلية دافعة و محفّزة إنتاجيتها الخاصة بها .

و العنوان عدا كونه يشكل جملة دلالية ، فهو قبل ذلك **علامة أو إشارة** تواصلية له وجود فيزيقي مادّي ، و هو أوّل لقاء مادّي محسوس يتم بين المرسل و المتلقي أو مستقبل النص ، و من هنا يغدو العنوان إشارة مختزلة ذات بعد إشاري سينمائي ، و بما أنه إشارة سينمائية يؤسس لفضاء نصي واسع ، قد يفجّر ما كان ساكناً في وعي المتلقي أو لا وعيه من حمولة ثقافية أو فكرية، يبدأ المتلقي معها فورا مع عملية التأويل .

---

1 – بسام موسى قطوس ، سيميائية العنوان ، وزارة الثقافة ، عمان ، الأردن ، ط: 01 ، 2001 ، ص:33 .

2 – بسام موسى قطوس ، سيميائية العنوان ، ص : 36 .

يعد العنوان **عتبة النص** الأول التي تواجه المتلقي ، و تستوقفه بوصفه مفتاحا أساسيا من مفاتيح التأويل ، إذ أنه المحور الذي يحدد هوية النص ، و تدور حوله الدلالات ، و تتعالق به ، و هو بمكانة الرأس من الجسد[1] و يؤدي دورا مهما ، لأنه يفتح شهية المتلقي للقراءة كما يرى رولان بارت[2] ؛ حيث يختزل في طياته تيمة العمل ، فيظل يشير إلى مقاصد أراد المبدع أن يوجه أنظار المتلقين إليها ، إن العنوان :«**نص سابق يبسط ظلاله على النص ، و يحدد هويته...**»[3] و من جانب آخر فإن متن الرواية يظل يشير إلى النص الأول – نص العنوان- فتقوم علاقة الجدلية متبادلة بين النصين : **نص العنوان و نص المتن** ، فيشرع العنوان في ممارسة فاعليته في المتن الثاني و يسهم في تحديد مقاصد المتن ، و يوحي لنا باحتمالات و رؤى تسهّل علينا الولوج في عالم الرواية و يمنح النص الأكبر قيمة دلالية باعتباره مختزلا لمحمولات العمل الكلي[4] .

و هكذا ، فالعنوان يمثل **العتبة الأولى** التي تواجه المؤوّل ، وتقع عليه مسؤولية تأويلها و النظر إليها في علاقتها البنيوية بالنص ، عبر تفاعل مزدوج قائم على التأثير و التأثّر ؛ تأثير النص الأول (العنوان) في النص الثاني (المتن) . و من ثم تأثير النص الثاني (المتن) في النص الأول(العنوان) إذ يضعها العنوان ضمن قنوات و أفهام احتمالية تظل تمارس تأثيرها في موقف من النص ، و تسوق القارئ إلى احتمالات تأويلية دون غيرها ، لا يستطيع أن يتجاوزها إلا بعد أن تدخل تأثيرات المتن (النص الثاني) ، حيث تبدأ في داخل المتلقي عملية تفاعل و صراع و انزياحات مفهومية و تنتصر فيها إدراكات و تأويلات على غيرها ، و تتراجع تأويلات و احتمالات لصالح غيرها ، من خلال تفاعل متبادل يظل فيه العنوان مرسلا لأضوائه التي زوّدنا بها في البداية ، و يأخذ المتن في تزويدنا بإشاعاته الجديدة التي تحتل موقعا بإزاء العنوان ، لتحدد لنا في نهاية

1 – سامح الرواشدة ، منازل الحكاية – دراسة في الرواية العربية ، دار الشروق للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، ط: 01 ، 2006 ، ص 134 .

2 – ينظر ،ابن حميد رضا ، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري ، مجلة الفصول ، مج 51 ، العدد : 02 ، صيف : 1996 ، ص: 100 .

3 – ابن حميد رضا ، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري ، ص: 100 .

4 – المرجع نفسه ، ص : 100 .

المطاف التأويل المناسب و الاحتمالات التي يسهم فيها العنوان و المتن معاً .

أخذ النقد الحديث ينظر إلى العنوان نظرة جادّة ، فقد رأى بعضهم أن العنوان هو الذي يخلق النص ، و ذلك بتآزره مع المتن[1] ، ذلك أن العناوين تمثّل : «**رسائل مسكوكة ، مضمنّة بعلامات كبيرة ، مشبعة برؤية للعالم ، يغلب عليها الطابع الإيحائي** »[2] .

أولى **جيرار جينت** العنوان عناية كبيرة ؛ و **جعله نصا موازنا** ينضوي تحت النص الأكبر ،و رأى أن العنوان " النص الموازي " هو ما يصنع به النص من نفسه كتابا ، و يقترح ذاته بهذه الصفة على قرّائه ، و عموما على الجمهور ؛ أي ما يحيط بالكاتب من سياج أولي ، و عتبات بصرية و لغوية[3] و قد حدد جينت النص الموازي بالمفردات التالية : العنوان الأساس ، العنوان الفرعي ، العناوين الداخلية ، المقدمات ، الملخصات ، الذيول ، و التنبيهات ، و التوطئة ، و التقدم ، الإهداءات ، وتحت الصفحات و النهايات[4] .

يحدد جينت للعنوان أيضا أربع وظائف أساسية هي : الإغراء ، الإيحاء ، الوصف و التعيين[5] . فالعنوان يمثل علامة بصرية تواجه المتلقي و تستوقفه و تمارس فاعليتها في أسره و التأثير عليه و توجيه فهمه ؛ لأنه: «**الجملة الأولى التي تواجه القراءة ، و السّواد الأول الذي يقلّص مساحة البياض فوق النص** »[6] .

و لكي لا نبتعد كثيرا في الإطار التطبيقي عن القضية الأساسية، فلا بد من الوقوف على العتبة الأولى في هذه الرواية ، أو ما أسماه جينت بالنص الموازي ، و تتيح رواية " متاهات الدوائر المغلقة " للقارئ عنوان واحداً " متاهات الدوائر المغلقة " و يعد هو و ما يمكننا أن

1 – روبرت شولز ، اللغة و الخطاب الأدبي ، ترجمة : سعيد الغانمي ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط: 01، 1993، ص:93 .

2 – جميل حمداوي ، السيميوطيقا و العنونة، مجلة عالم الفكر ، مج : 25 ، العدد: 03 ، 1997 ، ص : 100 .

3 –المرجع نفسه ، ص : 100 .

4 – المرجع نفسه ، ص :105.

5 – المرجع نفسه ، ص :106 .

6 – سامح الرواشدة ، تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر ، مؤتة للبحوث و الدراسات ، مج : 12 ، العدد: 02 ، 1997 ،ص : 506 .

نلاحظه في هذه الرواية من حيث العناوين الداخلية فإنها لم تحتو على فصول و أبواب كما أنها لم تحتو على عناوين داخلية بل ضمنت دوائر ، و نستطيع القول أن الكاتب انتهج منهج الفقرات دون أن يشعر القارئ بذلك . و إذا أردنا وصف الرواية داخليا و خارجيا لا نجدها قد خرجت عن نظام الروايات الجزائرية الأخرى فهي تحتوي على غلاف خارجي يحمل اسم الكاتب ' حبيب مونسي ' ثم العنوان الرئيسي .

عنوان الرواية " متاهات الدوائر المغلقة " و بعدها نجد الصورة التي تمثل لنا أن البطلة مثلها بالورقة التي تسقط و لا تعود للحياة من جديد .

يعد عنوان " متاهات الدوائر المغلقة " من العناوين الطويلة و يتميّز هذا العنوان : «**بكونه يجيء جملة طويلة كاملة تحاول أن تستوفي معنى يفهمه المتلقي**»[1] .

فالعلاقة بين المتاهات و الدوائر هي قراءة الحياة بكلّ تفاصيلها فالدوائر تمثل الحياة إنها إذن متاهات الحياة ، متاهات الحاضر الذي تتطور دائرياً / حلزونياً ؛ أي أنها تعيد نفسها ، و يدخل هذا المفهوم بطبيعة الحال ضمن فلسفة الزمن في الثقافة العربية الإسلامية ، التي ترى بأن الزمن يتطور بشكل دائري متضمناً الأحداث و الوقائع و كأنها تعيد نفسها .

و بناء على ذلك ، فإن عبارة (متاهات) تجعل القارئ من البداية يعيش التناقض و المقارنة الدلالية التي يحملها هذا العنوان ، فكيف يمكن الربط بين الدوائر كشكل هندسي ، و بين متاهات كوعي ثقافي ؟ .

لقد جاءت كلمة " **متاهات** "في العنوان معرّفة بالإضافة " متاهات الدوائر المغلقة" ؛ و كأن هذا تصريح لهذه الكلمة التي قد أفرغت من محتواها ، فأصبحت تحمل معان سلبية و لهذا اقتضت وجود مضاف إليه ، يعرفها و يعطيها كنهها و خصوصيتها في هذا العنوان ، و يحميها من الفهم السيء ، و لن يصحّ أن تأتي لوحدها في العنوان حتى و لو معرفة بالألف و اللام ، فهي :«**لو لا**

---

1 – شعيب حليفي ، هوية العلامات في العتبات و بناء التأويل ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، الدار البيضاء ، ط: 01 ، 2005 ، ص: 28 .

الإضافة لوردت عامة لا خاصة»[1] لا سيما و أن اختيار الإشارات اللغوية من لدن الكاتب ينبع أساسا من مراعاة السياق المعرفي و الايديولوجي و القيمي للمتلقي .

عنوان الرواية مكتنز بدلالات تفتق طاقات هائلة من الشعر ، فالمتاهات نقيض المحدود و يرادفه اللامتعين و حافظ و واعي على كل شيء . و متاهات في الوقت نفسه صنو التفاهة و اللامتناهي أي هو ما لا حدود له على الإطلاق و لا نهاية له ، و لكننا لم نألف للمتاهات دوائر . هذه أول سمات شعرية العنوان و ما تحدثه من انزياح أسلوبي قافزة أو مشكِّلة وثبة باتجاه الشعر[2]

يمكن استلهام بداية المعنى الذي ذكر سابقا من أن الأيام التي عاشتها البطلة هي شديدة الصعبة ، و نسقطها على كلمة " **متاهات** " في العنوان التي تحمل في الرواية زمنًا لكلّ ما هو مؤلم و شديد و مؤرق بالنسبة للطالبة الجامعية بطلة الرواية والسارد لها . و ما دامت " **المتاهات** " هوّة تحمل كل تلك الأشواك ؛فإن الكاتب يختار لبطلة الرواية وسيلة لإخراجها من عالم الكبت ...و لهذا تتقاطع دلالة المتاهات / الألم في العنوان مع دلالة الكاتب / الرواية . التي تحسن نقل الالم لإراحة النفس منه و التنفيس عنها و لو قليلا .

كما يتقاطع مفهوم المتاهات مع مفهوم الرواية ؛ لأن هذه المتاهات هي بطبيعتها إيغال في الماضي القريب و المتوسط و البعيد ، و هنا يلتبس زمن الخطاب في الرواية بهذا المنطق ، فيغدو زمنا دائريا أو حلزونيا و تصبح الرواية ذكريات ، فيها سرد آني و سرد سابق ، و سرد لاحق ... و هذا يتناسب مع دلالة " **الدوائر المغلقة**" التي لا تفارقها ، أيّا كان النمط الجمالي الذي ينتمي إليه التركيب اللغوي .

و إلى جانب **هذا التعالق بين (المتاهات و الدوائر)** يؤسس كل منها **فضاءه الدلالي** عن طريق توضيح العلاقة بين **المتاهات / الدوائر المغلقة** ، و من جهة أخرى هي افتراضية

1 – محمد الهادي المطوي ، شعرية عنوان –كتاب لسياق على السياق فيما هو الفرياق – ، مجلة عالم الفكر ، مج 28 ، عدد 01 يوليو 1999 ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون ، الكويت ، ص: 76 .

2 – بسام موسى قطوس ، سيميائية العنوان ، ص :124 .

في الدلالة التوالدية؛ لأن الانحراف الدلالي فيها يعود إلى أن المكون (المتاهات) يحتوي على المقوم الدلالي (إنسان) بينما المكون (الدوائر) يتضمن المقوم (شيء) ، و الشكل التالي يوضح دلالات التالية :

العنوان الرئيسي: متاهات الدوائر المغلقة

ركن اسمي

مضاف	تعريف	مضاف إليه	الحال
متاهات	الـــــ	دوائر	مغلقة
اسم		اسم	
مجرد		حيوية	
احتفاظ بالماضي		مادية	
حياة		ضروري	
ذاتية		عامة	
انفتاح		بسيط	
تدفق		انسياب .	

و مجمل القول ، يمدّنا العنوان بزاد ثمين لتفكيك النص و دراسته ، و يقدم معونة كبرى في ضبط انسجام النص و فهم ما غمض منه ، إذ هو المحور الذي يتولد و يتنامى، و يعيد إنتاج نفسه ، و هو الذي يحدد هوية الرواية و تبنى عليه ، غير أنه إما أن يكون طويلا فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه ، و إما أن يكون قصيراً إذ لا بدّ من قراءة **لغوية توحي بما يتبعه** .

2 / بنية الإيقاع :

ما تزال دراسة الإيقاع في الرواية العربية موضوعا جديدا ؛ لم يلتفت إليه الدارسون بالرغم من أهميته في الكشف عن أبعاد الرواية و بنيتها الفنية ، فكلمة **الإيقاع** ترتبط بالفنون الموسيقية

و الغنائية و حين نسعى للوقوف على معاني هذه الكلمة و إيحاءاتها ، نجد أنها تتردد في كتب الموسيقى و قضاياها . لذلك تتفق المعاجم العربية على أن الإيقاع هو : «**اتفاق الأصوات ، و توقيعها في الغناء**»[1] .

يتعامل فؤاد زكريا مع الإيقاع على قاعدة أوسع ، حيث يرى أن : «**حياتنا كلها غارقة في بحر من الإيقاع لا ينقطع هديره ، فالكون من حولنا تدور ظواهره في إيقاع منتظم يظهر أوضح ما يكون في دورة الأفلاك ، و ظهور النجوم و الكواكب و اختفائها ، و في تلك التموّجات التي تتميّز بها ظواهر الحياة و ذلك النبض الكوني ، الذي لا يُعدّ نبض قلوبنا إلا صدى داخليا له ، نحن نرى الإيقاع في تعاقب الأجيال و في التغيير الدوري لأذواق الناس و ميولهم**»[2] .فقد رجّح فؤاد لفظ الإيقاع على أنه مشتق من " التوقع" و هي نوع من المشية السريعة .

أمّا في اللغات الأجنبية الأوربية ، فالكلمة مشتقة من لفظ Rhuthmos اليوناني و هو بدوره مشتق من الفعل Rheein بمعنى ينساب أو يتدفق ، و في ذلك دليل قاطع على الارتباط الوثيق بين الإيقاع و الحركة كما تشهد به اللغة ذاتها[3] ، و بما أن الإيقاع مرتبط بالحركة فإن درجة السرعة تختلف ؛ **فهناك الإيقاع البطيء و السريع و المعتدل** .

يذهب " يوجين راسكين youjinne ras quine" إلى أن الإيقاع يعنى التكرار بالدرجة الأولى و لكنه تكرار مقصود موظف بغايات فنية و نفسية و فكرية في العمل الفني ، فالإيقاع يضبط حركة الحدث و المكان و الزمان و الحظ و اللون و ينظمها و يكسبها معنى جديدا و بُعدا جديدا و أفقا آخر عند كل تكرار ، هذا التكرار إذا وظف بدقة و إحكام يشكل إيقاعا منتظما

1 – أحمد حمد النعيمي ، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، عمان ، الأردن ط: 01 ، 2004 ، ص : 13 .

2 – فؤاد زكريا ، مع الموسيقى ذكريات و دراسات ، دار الشؤون الثقافية العامة و الهيئة المصرية العامة للكتاب ، بغداد ، القاهرة ، د:ط ، د : ت ، ص: 55-56 .

3 – فؤاد زكريا ، مع الموسيقى ذكريات و دراسات ، 57 .

يحمل إيحاء جديد و مخـــتلفا بحسب الأثر الذي يتركه هذا التكرار في كل مر[1] .

و ممّا لا شك فيه ، للآداب إيقاعاتها ، حيث يشكل الإيقاع الروائي عنصرا هاما و رئيسيا في الكشف عن بنية الرّواية و شكلها الفني ، فالإيقاع في الرواية يشكل و يرصد عالم الأمكنة و الأزمنة و الأحداث في حركتها و تغيرها و بنائها و مدلولاتها ، و يرسم هذه الخطوط الإيقاعية المنتظمة فيما بينها ، التي تشكل بناء الرواية و معمارها و هندستها ، فالإيقاع الروائي إذن يُعنى بالمكان و الزمان من حيث توظيفهما لرصد حركات الشخصيات عبر الأمكنة ، بشكل ينسجم أيضا مع بناء الرواية الفنّي و عالمها الفكري .

فالبنية الإيقاعية الروائية تضع الباحث أمام امتحان نقدي صعب و عسير ، إذ ليست كل رواية تتمتع بإيقاعية منسجمة ناجحة ، فهناك بعض الروايات تفتقد لعناصر الإيقاع و لا تستطيع ضبط بنيتها الإيقاعية ، و لهذا السبب يرى " ألبيريسAlbi risse" أن عملا كهذا : « **قد يشكل وثيقة من نوع ما و لكنه لا يشكل رواية ، ما لم يجد إيقاعا أو عناء يصنعان منه شيء آخر** »[2] .

أضحى لائقاً القول ؛ أن الإيقاع الروائي يضبط و يشكل و يجسد البنى الروائية المختلفة في ترتيبها و هندستها و تواصلاتها الظاهرة و الخفية ، كما أنه يرسم و يرصد بدّقة انسجام عملية التنسيق و التحرّك و الضبط و التكرار و الترتيب و التوظيف و التوافق و التعارض و التغيّر و التصادم في الأحداث و المفاهيم و الأزمنة و الأمكنة و العواطف و الشخصيات و العقد و الحلول ...إلى آخر معالم الرواية على صعيد الشكل و المضمون . فالرواية التي تجتاز هذا الامتحان الإيقاعي الشاق تكون قد قطعت شوطا كبيرا نحو طريق النضج و النجاح و الإبداع الفني كما هو الأمر في رواية تولستوي " الحرب و السلام " و "اللص و الكلب" لنجيب محفوظ.

1 – أحمد الزعبي ، في الإيقاع الروائي ، دار المناهل للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ،لبنان ، ط: 01 ، 1995 ، ص: 06 .

2 – رينيه ماريه ألبيريس ، تاريخ الرواية الحديثة ، ترجمة : جورج سالم ، منشورات عويدات ، د:ط ، 1967 ، ص : 466 .

إذا ، انطلاقا مما سبق ذكره ، يختلف الإيقاع من رواية إلى أخرى ؛ حتى لو كان للكاتب نفسه لاستحالة التشابه التام بين الأحداث و الشخصيات و الأمكنة و الأزمنة و هذا ما أثبته " ألبيريس" بقوله : «**إن الإيقاع عنصر مميز للفن ، و هو نظري محض مبدئيا ، و شبيه بماهية أفلاطونية ، أو علاقة رياضية ، هذا الإيقاع لا يمكن مع ذلك أن يختلف إلا في ظروف فريدة و محدودة في كل حين إذ أننا لا نجد الإيقاع الفني لرواية الحرب و السلام لتولستوي مثلا في رواية أخرى** »[1] .

لا مندوحة عن القول ، أنه من خلال هذه الدراسة التفصيلية للإيقاع الروائي ؛ هو ما نجده أيضا في " متاهات الدوائر المغلقة " ، حيث أن إيقاعي الأزمنة و الأمكنة أبرز إيقاعاتها المتنوعة .

1.2 / الزمن في متاهات الدوائر المغلقة :

تشغل مقولة الزمن الإنسان منذ بدء الوجود ، و ذهب الفلاسفة إلى تفسيرها في مذاهب شتى و لعل ما ترويه الأساطير اليونانية القديمة عن "كرونوسKronos" إله الزمن، و تصويره يلتهم أبناءه إشارة إلى استيعاب الزمن لكل الأحداث[2] . فالزمن حظي باهتمام الفلاسفة و العلماء و الأدباء لما يتضمنه من ثنائيات متعلقة بـ(الكون و الحياة و الإنسان)، (فالوجود و العدم)و (الميلاد و الموت) و (الثبات و الحركة) و (الحضور و الغياب) و (الزوال و الديمومة) ، كلها ثنائيات ضدية تتصل بحركة الزمن في علاقته بالإنسان ، و ممارسته فعله على المخلوقات :«**فالزمن كأنّه هو وجودنا نفسه ، هو إثبات لهذا الوجود أوّلا ، ثم قهره رويداً رويداً . إن الزمن موكل بالكائنات ، و منه الكائن الإنساني يتقصّى مراحل حياته ،و يتولج في تفاصيلها بحيث لا يفوته منها شيء ، و لا يغيب عنه منها فتيل . كما تراه موكلا بالوجود نفسه ؛ أي بهذا الكون يغير من وجهه ، و يبدّل من مظهره فإذا هو الأن ليل ، و غدا هو النهار ، و إذا**

1– رينيه ماريه ألبيريس ، تاريخ الرواية الحديثة ، ترجمة : جورج سالم ، ص : 466 .

2– مها حسن القصراوي ، الزمن في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، ط: 01 ، 2004 ، ص : 17 .

هو في هذا الفصل شتاء ، و في ذلك صيف »[1] .

إن الزمن كما تصورته معظم المجتمعات العالمية يتصف بخاصيتين رئيسيتين :

1 – أنه كان قياسا للعمر ، و مدّة البقاء ، و مراحل الحياة التي تتمثل في الطفولة ، و الشباب و الكهولة و الشيخوخة .

2 – الزمان بوصفه تجربة يتميز في جوهره بالتواتر و التكرار ، فهو ينطوي على دورات متعاقبة للأحداث .

و مع ذلك يبقى تحديد مفهوم الزمن صعبا على الباحث في أيّ حقل ، علمياً كان أم فلسفياً أم أدبياً ، فعندما تساءل القديس أغوسطينوس عن ماهية الزمن بقوله : «**فما هو الوقت إذاً ؟ إن لم يسألني أحد عنه أعرفه ، أما أن أشرحه فلا أستطيع** »[2] .

يمثل الزمن محور الرّواية وعمودها الفقري الذي يشدّ أجزاءها ،كما هو محور الحياة و نسيجها ، و قد أكّد كثير من الدارسين أن الرواية هي : «**فن شكل الزمن بامتياز ؛ لأنها تستطيع أن تلتقطه ، و تخصه في تجلياته المختلفة : الميثولوجية ، و الدائرية و التاريخية ، و البيوغرافية و النفسية**»[3] . فهو عامل أساسي في تقنية الرواية ، لذلك يمكن اعتبار القص هو أكثر الفنون التصاقاً بالزمن ، فلو انتفى الزمان ، و انتفى الحكي في الرواية ،كونها فنّا زمنياً ، فبول ريكور يعتبر أن العالم المبسوط من خلال كل مؤلف سردي يكون دائما عالما زمانيا[4] ... يصبح إنسانيا في حالة ما إذا كان موضحا بطريقة سردية ، و بالمقابل لا تحمل الحكاية معنى إلا إذا رسمت خطوط التجربة الزمانية و يؤكد الفكرة نفسها و هو يتحدث عن الزمن و يعد أن: «**الحبكة التي هي المكون السردي المركزي ليست سوى تأليفا إبداعيا للزمن ، يستخرج**

1 –عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص: 199 .

2 –مها حسن القصراوي ، الزمن في الرواية العربية ، ص : 13 .

3 – محمد برادة ، الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعدد، مجلة الفصول، مج:11، العدد:04،1993،ص 33

4 –ينظر ، بول ريكور ، الوجود و الزمان و السرد ، ترجمة : سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، د:ط ، 1999 ، ص: 68 .

من تشعب التجارب ...كُلا زمانيا موحدا »[1] .

إن الزمن يكتسب أهميته كونه أهم العناصر التشويقية ، و هو الذي يحدد مجموعة الدوافع المحركة للأحداث ، و ليس له وجود مستقل ، فنستطيع استخراجه من النص مثل الشخصية . و الزمن يتخلل الرّواية كلّها و لا يمكن دراسته دراسة تجزيئية ،كما أنه يؤثر في العناصر الأخرى و ينعكس عليها و هو حقيقة مجردة لا تظهر إلا من خلال فعلها في العناصر الأخرى .

و الكاتب إذا شرع في عملية الكتابة فإن عمله يدخل ضمن الماضي ، إذا رجعنا إلى أيّ عمل روائي فإننا سنلاحظ أن الرواية بالنسبة إلى الروائي حدث زمنه الماضي ، و حين يتولد مشروع بداية الكتابة لدى الروائي فإنه يحقق نتائجه ونهايته بمجرد البداية فيه ، و الزمن ضمن هذا المشروع إنساني ، مستغرق في خبرة الخاصة لكل إنسان[2] .

هكذا ، يصبح الزمن بالنسبة للرواية ذا أهمّية بالغة ، فهو من ناحية ذو أهمية لعالمها الداخلي ؛ حركة شخوصها و أحداثها و أسلوب بنائها . و من ناحية أخرى فإنه ذو أهمية بالغة بالنسبة لصمودها في الزمن بقائها أو اندثارها .

إذا كانت ولادة الرواية قد تأخرت في الزمن ، فإن هناك جدل قائم بين التقليديين و التجريبيين في الرواية الحديثة إلى حد ما ، جدل حول الزمن و يظهر التركيز على أهمية الزمن إما بالتعبير الصريح المباشر عنه ، أو بتجريب أساليب و أعراف جديدة ، فمعظم الروائيين الذين أسهمت تجاربهم في تطوير الرواية ،كانوا إلى حد بعيد مشغولين بقيمة الزمن و طبيعته ، و على الأخص علاقته ببنية الرواية ، و القضايا المركزية فيها ، مثل : التشويق و السرعة الحركة و الاستمرار[3] .

و يمكن حصر أشكال الزمن في رواية " متاهات الدوائر المغلقة " إلى ما يلي :

---

1 – بول ريكور ، الوجود و الزمان و السرد ، ترجمة : سعيد الغانمي ، ص: 69 .

2 – عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص: 207 .

3– أحمد حمد النعيمي ، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، ص : 18.

1.1.2 / الزمـــــــــن الطبـــــيعي :

يتسم الزمن الطبيعي بحركته المتقدمة إلى الأمام باتجاه الآتي ،و لا يعود إلى الوراء أبدا و الزمن لا يمكن تحديده عن طريق الخبرة ، إنما هو مفهوم عام موضوعي ، أو يمكن تحديده بواسطة التركيب الموضوعي للعلاقة الزمنية في الطبيعة .

و هناك صيغ أخرى تعبر عن الزمن الطبيعي مثل " الزمن الكرونولوجي " و " زمن الساعة " و " الزمن الخارجي " و " الزمن الموضوعي " ، و لعل الزمن الطبيعي هو الأكثر تداولا و قدرة على الإيحاء بدلالته المرتبطة بالطبيعة ، لذلك يقاس بمقاييس الطبيعة حيث الفصل ، السنة ، الشهر و الأسبوع .

تعد رواية " متاهات الدوائر المغلقة " رواية زمنية ، فهي حافلة بالزمن الطبيعي أو الكرونولوجي، حيث رتّب الروائي فصول روايته إلى ثمانية فصول ، و ما يمكن ملاحظته أن الكاتب لم يذكر كلمة الفصول في الرواية و إنما "دوائر / دائرة " ؛ حيث تبدأ الدائرة الأولى بغروب الشمس :«**كانت الشمس قد مالت إلى المغيب** »[1] و تنتهي إلى غلق الجرح لِتدُّق باب الندم في الظلام المظلم : «**تخترق الظلام نحو باب مظلم يقترب منها عند كل خطوة تخطوها ... لتطرق الباب لما صوتت الفكرة الأخيرة في أعماقها و تلاحقت أنفاسها و تلاحقت وراءها الطعنات في شدة و وقاحة لا تتوقف** »[2] .

و ما يلاحظ في هذا الجزء كثرة كلمة : الظلام ، الليل ، منتصف الليل ، اليوم الغد و يوم جديد :«...**يزحف ببطء على الكون من ناحية المشرق و كأن الشمس الغائبة تسحب على جسدها المحموم رداء الظلام تتستر به و تستعيد تحت ستره أنفاسها لمطلع يوم جديد** »[3]

1-حبيب مونسي، متاهات الدوائر المغلقة ، منشورات الدار الغرب ، وهران ، 2001 ، ص : 04 .

2-المصدر نفسه ، ص : 26- 27 .

3-المصدر نفسه ، ص :07 .

و قوله أيضا : «**رفعت رأسها تتابع خيط الظلام ينسج من حولها سدفة الليل البهيم** »[1]

و جاء في قوله أيضا : «**حاولت أن تجد في صحرائها التي عرفتها شيئا من تلك الليالي التي كانت في المواسم و الأعياد ... لا تأبه بتقدم الليل و انسلال خيطه من خيوط الفجر الحالم** »[2] و كذلك : «**لقد كانت تركن إليه في أيام تحسبها اليوم حلما بددته يقظة الحاضر**»[3] «**و عاش تلك الملاحقة يوما بعد يوم...بل انتظرها مدّة العطل انتظار الواله ، يعد الايام تحت حرارة الشمس الحارقة ، أن تعود له** »[4] .

ثم تأتي الدائرة الثانية التي تبدأ من ترقب لمياء الساعة و السوار الفضي : «**كشفت لمياء عن معصمها تنظر إلى الساعة الفضية لا لتعرف الوقت و لكن لتنظر إليها نظرة أخرى و قد طبعت معصمها بسوار ففي بديع النقش و الزخرفة ...**»[5] و هدف لمياء من النظر إلى الساعة الفضية / السوار الفضي ليس الوقت و إنّما كيف تجذب من حولها لقضاء وقت فيه اللذة و الاستمتاع ، و تنتهي بكيفية اختتام العجوز أوقات يومها بالذكر و الصلاة و الدعاء :«**تحضر له ماء الوضوء ... تذكره بمواعيد الصلاة ...و تسارعت أنفاسه و هو يردد .. الله ..الله ..إلا يتوقف ...و يترك لحاله في غيبوبة قريبة من الموت يقضي فيها الساعات قبل أن يعود إليه وقاره** »[6] .و ما كانت تريده لمياء هو إظهار اهتمامها و خدمتها للأهل حتى لا يتمكنون من كشفها و من منعها من الذهاب إلى حلمها الجديد .

---

1 – حبيب مونسي، متاهات الدوائر المغلقة ، ص :08 .

2 – المصدر نفسه ، ص :08 .

3 – المصدر نفسه ، ص : 07 .

4 – المصدر نفسه ، ص :17 .

5 – المصدر نفسه ، ص :28 .

6 – المصدر نفسه ، ص :57 .

أما الدائرة الثالثة تبدأ بحديث لمياء مع نفسها مقتنعة أن : «**وراء كل أفق دنيا أخرى ...**»[1] إذ ترى أنه للحياة زوايا متعددة و يتضح ذلك من خلال دخول المدينة :

«**و لكن شعورها بحضور المدينة من حولها أكد لها كل ذلك من قبل ...منذ الشهور الأولى التي قضتها في الحرم الجامعي** »[2] .و تنتهي بآخر لقاء كان بين لمياء و رفيق :«**و هذا آخر لقاء ...كل ما أقوله لك الساعة يعد اعتراضا منى على القضاء ...و لكنى أتمنى لك السعادة في المسلك الذي تسلكين** »[3] أي الفراق الذي طلبته لمياء من رفيق و هذا ما كان ينتظره .

بينما تبدأ الدائرة الرابعة من الشعور الذي ينتاب لمياء بالحزن و ابتعاد السعادة عنها و غلق أبوابها في وجهها :« **أغلقت دونها باب الغرفة و كأنها تغلق دونها أبواب السعادة** »[4] و تنتهي ببحث لمياء عن رفيق في مكتب البريد سائلة شاب يعمل في المكتب : «**من فضلك هل تدلني على صاحب هذا المكتب رفيق؟**

آه ..أذكره ..لقد غادر البريد المركزي منذ شهور ... قالت شكرا ..و تراجعت ...كان رفيق قد حدثها من قبل عن رغبته في العيش بعيدا ...تراجعت و قد انطفأت آخر شعلة ظلت متقدة في ظلمة وحشتها ، و خبت إلى الأبد »[5] .

ثم تأتي الدائرة الخامسة التي تتحدث عن غياب لمياء عن أهل و اندفاع أخيها للبحث عنها حيث انقطعت أخبارها مدة أزيد من سنة: «**اندفع عز الدين من أحشاء الحافلة إلى فسحة الساحة ... في سكون الليل المشحون بهدير المحرك ، في ظلمة الليل** »[6] .

1– حبيب مونسي، متاهات الدوائر المغلقة ، ص :59 .

2 – المصدر نفسه ، ص :60 .

3 – المصدر نفسه ، ص :83 .

4 – المصدر نفسه ، ص :84 .

5 - المصدر نفسه ، ص :103 .

6 – المصدر نفسه ، ص :104 .

« **إني قادم من الجنوب بحثا عن أختي لمياء ، فقد انقطعت أخبارها منذ أزيد من سنة** »[1] و تنتهي بمعرفة عز الدين بزواج أخته عن طريق صديقتها أم كلثوم ، قائلا لها :«**سأعود لأنني لا أعرف أين أذهب ...فقد انتهى بي المطاف إليك**»[2] و ما رأته أم كلثوم أن ما أحدثته لمياء سيبقى دما دائم النزيف في قلب عائلتها و لا يرقأ / ينقطع أبدا .

و جاء في الدائرة السادسة مكوث لمياء في المستشفى حيث كانت كتل الغمام السواد تزحف ببطء في داخلها ، و كانت تستأنس بالزوار في القاعة المشتركة و هي لا تنسى يوم العيد في المستشفى :«**عيد الأضحى ..تدفقت الجموع إلى القاعة المشتركة ، انكبت عليها النسوة يهنئنها بالعيد ، و أغرقنها بصحون الحلوى**»[3] و تنتهي بخروج لمياء من المستشفى فلا فائدة من علاجها ، حيث استقرت في فندق صغير : «**كانت الغرفة كما تصورتها لمياء ، ضيقة ذات سرير صغير ...كأن هذه الدقائق لم تكن لتلفت انتباهها** »[4] .

ثم تأتي الدائرة السابعة و يبدأ ارهاق لمياء و صعوبة صعود السلم :«**قد أرهقها صعود السلم و نظرت إلى الدرجات الأخيرة المؤدية إلى الحجرة (22) ...لقد غادرت هذه الحجرة منذ سنة على أقل تقدير**»[5] . بعد ذلك مكوثها عند أم كلثوم في الحي الجامعي ثم قضاء العطلة في بيت أم كلثوم و ذلك باتفاق لمياء مع أم كلثوم على أن تبحث لها عن العمل . و تنتهي بإيجاد العمل للمياء عند خطيب أم كلثوم في عيادة طبية أي " **سكرتيرة ...لا أقل و لا أكثر** "[6] .

1- حبيب مونسي، متاهات الدوائر المغلقة ، ص :108 .

2 – المصدر نفسه ، ص :112 .

3 – المصدر نفسه ، ص :114 .

4 - المصدر نفسه ، ص :122 .

5 – المصدر نفسه ، ص :123 .

6 – المصدر نفسه ، ص :140 .

و في أخر دائرة أي الثامنة تبدأ بذهاب لمياء إلى الطبيب و استقرار ما عنده في مدة غير محدودة، و هدفها من العمل هو قتل الوقت و هكذا ذهبت لمياء إلى تدوين ذكرياتها ، إلى أن تنتهي بسقوط هذا الجسد على الأرض و تناثر الشعر الأسود أي نقطة توقف الحياة لديها : «**هوت اليد الممدودة على الأرض و انكفأ الوجه الشاحب على الرمل ، وتناثر الشعر الأسود الناعم ليغطي المنظر المريع** »[1] .و هذه الدائرة بدورها تنقسم إلى أربعة أجزاء و كل جزء يحمل زمن معين :« **– في اليوم الأول ...الأربعاء ..لست أدري كيف خطرت لي فكرة كتابة هذه المذكرات** »[2] .

« **– في اليوم الثاني ...الخميس أعدت قراءة ما كتبت و قد تملكني شيء من الخوف ، و أنا أكشف نفسي من خلال الكلمات** »[3] .

« **– في اليوم الثالث ... الجمعة .. لا بد قبل أن أبدأ كتابة خواطري المبعثرة من الإشارة إلى حالتي الصحية ...لا أستطيع أن أقول بصدق ، إلا كونها تدنيني من القبر بخطى سريعة جدا ، و ذلك لثبوت الداء في صدري** »[4] .

« **– في اليوم الرابع ...أطلعت الطبيب صباح هذا اليوم على استفحال الداء و نظر إلى طويلا قبل أن يقول : لمياء ..لا بد من العودة إلى أهلك ... لقد أمضيت معها شهور ستة كنا نأمل فيها أن تتحسن حالتك ، و لكن الداء ظل مصرا على المضي بك إلى ما نكره ، و لا بدة أن نجهزك للعودة إلى البيت . »**[5] .

من غير الواضح لماذا جزّأ المؤلف روايته إلى (دوائر)و لم يطلق على تلك الدوائر (فصول) غير أن الشيء الواضح هو أن الروائي قسم الزمن بما يوحي أنه زمن مستمر بأحداثه الخاصة حتى

1 – حبيب مونسي، متاهات الدوائر المغلقة ، ص : 168.

2– المصدر نفسه ، ص :156 .

3 – المصدر نفسه ، ص :161 .

4– المصدر نفسه ، ص :165 .

5 – المصدر نفسه ، ص :166.

يتوقف ، إذ جعل شكلها انبثاقا من ذاتها ، ينطلق من غروب الشمس إلى غاية ارتدائها رداء الظلام إلى الأبد : «**قد لبس رداء داكنا تغيب أعطافه في جيوب الظلمة تتكشف حينا بعد حين ...بعدما أسلم ضبابه المتموج إلى رواق أسود يزحف ببطء على الكون من ناحية المشرق و كأن الشمس الغائبة تسحب على جسدها المحموم – رداء الظلام** »[1] فالزمن الكرونولوجي هنا يختلط بالزمن السيكولوجي ، و يتوحدان ليشكّلان دوّمة أو ما يشبهها ، فهما يبذران القلق و الخوف و اليأس في نفس القارئ .

كذلك توجد أزمنة من نوع آخر ، تتمثل في التقسيمات الطبيعية للزمن كالفصول ، و هذا واضح من أول صفحة في الرواية ، حيث بدأت الأحداث في يوم حار من أيام الصيف : «**كانت الشمس قد مالت إلى المغيب لما أسندت لمياء رأسها إلى زجاج النافذة لتطل على المناظر المتسلسلة ...بل زادت أشعة الشمس الذابلة المتحضرة ، من خلق جو سحري آخر يلف الصحراء فيجعلها في ضبابية ذهبية تعجز العين عن تحديد أبعادها**»[2].و أيضاً :«**وراحت تعيد على نفسها التجربة يوما بعد يوم ، دون أن تقف على شيء ، و رآها الأهل لاهية تحثو الرمل بين أناملها الدقيقة الطويلة...تلملمت لمياء في جلستها ، و كأنها تشعر من جديد بذلك الإحساس الغريب بعدما هجرته و هجرها أكثر من عشرين سنة** »[3] .

من خلال هذه **الفقرات** نلاحظ من الوهلة الأولى أن الرواية تضع القارئ أمام **زمن كرونولوجي** محدد و هو يوم واحد حتى مغيب الشمس – مساءً– غير أن متن الرواية يخبرنا أن هذا اليوم ما هو سوى يوم تمرّ به بطلة الرواية (لمياء) كباقي الأيام المتشابهة في فترة حياتها ، لكن هذا الزمن يتغير عند انتقالها :« **قضت الصيف في مدينتها ... قضته في ظل الأهل يأتيها هاجس سعاد**

---

1 – حبيب مونسي، متاهات الدوائر المغلقة ، ص :07 .

2 – المصدر نفسه ، ص :04 – 05 .

3 – المصدر نفسه ، ص :05 .

من حين إلى حين دون أن يشوش عليها راحتها أو يسلبها اطمئنانها »[1] و «**قضت لمياء الصيف في مثل هذه التأملات ، و حديث الشاب يعود إليها من حين لأخر »**[2] .

أضحى لائقاً القول ، أن الزمن الطبيعي العام للرواية هو الأيام ؛ حيث يتحدد الإيقاع هذه الأيام في الرواية في الشهور و السنوات على النحو التالي :«**و لو أنها تجدد تسجيلها كل سنة .! هذه ثالث سنة !**»[3] .

«- **فقد انقطعت أخبارها منذ أزيد من سنة**

– إنها السنة الثالثة ...فرع الأدب

– لقد انقطعت عن الدراسة منذ سنة على الأقل.. و لم تعد تسجيل نفسها لهذه السنة ... »[4].

« **– لقد أرتني لمياء صورة لك منذ سنتين »**[5] .

« **– توالت الشهور بطيئة لا يُدق فيها باب البيت إلاّ بيد أهله»**[6] .

« **– أه ..أذكره ..لقد غادر البريد المركزي منذ شهور ..»**[7] .

« **– لقد مضى الشهر الثالث و انصرم الأسبوع الرابع دون أن تزورها فاطمة أو نورة »**[8] .

« **– لذا سأتولى إدخالك المستشفى أسبوعا ، ثم نرى بعد ذلك ...»**[9].

---

1 – حبيب مونسي، متاهات الدوائر المغلقة ، ص :54 .

2 – المصدر نفسه ، ص :56 .

3– المصدر نفسه ، ص :95.

4 – المصدر نفسه ، ص :108 .

5 – المصدر نفسه ، ص :109 .

6 – المصدر نفسه ، ص :105 .

7 – المصدر نفسه ، ص :103 .

8 – المصدر نفسه ، ص : 113 .

9– المصدر نفسه ، ص : 101 .

« – **سأنتظرك غدا في المستشفى على الساعة العاشرة ...**»[1].

«– **لا تأبه بتقدم الليل و انسلال خيطه من خيوط الفجر الحالم** »[2] .

ما يلفت النظر في هذه البداية أنها منحت وصفا نفسيا " **الأمل** "على الزمن الكرونولوجي " **الفجر الحالم** " و بالرغم من اعتراف الراوي أن ثمة حزنا يصاحب لحظاته الزمنية ، إلا أن تلك اللحظات وضع لها مقابلا ماديا مفرحا و هو البحر ، فقد ارتبطت به بالراحة و البهجة ، لا صديق لها إلا البحر . و مما يؤكد هذه الصورة القاسية التي ساقتها الرواية : « **و قد حمل إليها من عرف البحر رائحة جديدة تملأ شمها .فالتفتت إليه مسحورة . و قد سرح بصرها على صفحته الزرقاء و هي تمازج زرقة السماء مبقية على خط يشهد الفاصل بين السماء و الماء. و جالت نظراتها في تلك السعة و قد وجدت في نفسها لها مثيلا ..تلك الصحراء في صفرة رمالها ، و هذا البحر في زرقة مياهه . أفقان سيقت من أولهما إلى ثانيهما ، و كأنها تتخطى الأشكال و الألوان لتقع على المشابهة العجيبة ، و لتعيش في سعة الثالثة بأسرارها ، كما عاشت في الأولى بمجاهلها ...و هي تقف على (جبهة البحر) وقفة أحاطها النسيم الرطب بحباله السحرية . فشدها إليه شدا محكما ، و تطلعت إلى الخط الفاصل بين السماء و الماء ، و حدثت نفسها :**

– **وراء كل أفق دنيا أخرى.. »**[3] .

من الواضح أن وقوفها على جبهة البحر آتية من وقوفها **على الأشكال و الألوان التي عاشتها** ، أي في وضع **المقارنة** بين **الحياة الأولى** التي عاشتها بمجاهلها و الحياة الثانية التي تعيشها بأسرارها ، حيث تحتاج لمياء إلى نوع من التغيير حتى تقل فرص عذابها . هذه الأيام عندها هي أيام مجهولة في مغامرة مجنونة ؛ قُسِمَّت حسب **أمكنة و أزمنة معينة** . كتبت في اليوم الأول

1- حبيب مونسي، متاهات الدوائر المغلقة ، ص : 101 .

2- المصدر نفسه ، ص : 08 .

3 – المصدر نفسه ، ص : 59 .

..الأربعاء ..مذكراتها، حيث وجدت سجل فارغ على مكتبها ،دونت فيه أسطرا من حياتها : «..**و لكن في وحدتي أستطيع أن أقرأ فيها سطرا من حياتي ، يتراقص أمام عيني تراقص السراب المتموج ...هذه الكلمة التي أصادفها دائما في تفكيري و قراءاتي .. السراب ..ليس سوى كلمة تدل بحق على الواقع الذي رسوت على شاطئه ، و حطت الرحال على رصيفه ، فلا شيء فيه واضح الظهور بين المعالم ..بل كل ما هناك أشكال متداخلة ، و أحاسيس متضاربة ..**»[1] .

تعود في اليوم الثاني ..الخميس ..إلى إعادة قراءة ما كتبت : «**أعدت قراءة ما كتبت ، و قد تملكني شيء من الخوف ، و أنا أكشف نفسي من خلال الكلمات ...أرسلها إرسالا صادقا ، فإذا أنا أمام امرأة لا أعرفها حق المعرفة تريد أن تكون واعظة ،متخذة من نفسها المثل الأصلح ...وإذا بي و أنا أقرأ السطور السوداء ، أرفض أن أكون تلك المرأة ، بل أرتفع لأحتل ذلك المنصب الخطير .. ليست في حقيقة الأمر سوى تافهة ..تكتظ بها الحياة ، و تمضي كغيرها لا تثير شيئا سوى الاشمئزاز و القرف ..هذه أنا بعد الداء و دنو الأجل ..**»[2] .

تجد لمياء نفسها في بعض الأسطر امرأة لا تعرفها حقا و في أسطر أخرى امرأة خطيرة تافهة تثير الاشمئزاز و القرف ، و في نفس الوقت تعلم أن العد العكسي قد بدأ ، تعيش آلام و وخزات كبرى في داخلها في أعماقها في قلبها ؛ من جهة سواد الدنيا في وجهها و من جهة أخرى تمركز الداء في جميع أطرافها ، إذ ترى أن النهاية قد اقتربت و لا مفر منها .

و في اليوم الثالث ..الجمعة ..لقد ازداد الداء في صدرها اشتعالاً و بدأت قوتها تتلاشى أكثر فأكثر ، قد عشش الخوف في أطرافها ، فهي بين يدي هذا السجل تموت ساعة ساعة : «..**و لكني عند هذا الحد تذكرت ما يحمله يوم الجمعة من معاني الاتصال بين العبد و ربه و أنه المعبر الجماعي إلى حضرة الخالق الكريم**

1 – حبيب مونسي، متاهات الدوائر المغلقة ، ص : 156 .

2 – المصدر نفسه ، ص : 161 .

..**فوضعت القلم جانبا و أغلقت السجل** ..»[1] .هذا اليوم مؤلم ؛ يذكر لمياء بالماضي التعيس و الماضي المسود ،كل جزء من هذا اليوم له تأثير خاص على بطلة الرواية ، هل سيسعفها هذا اليوم للقيام بكل ما خطّطت ؟ هل سيعطيها الموت مهلة ؟ هل يمكنها في هذا اليوم أن تسرق كل الشوق و الحنين إلى الأهل ؟ ! .يوم الجمعة يجعل لمياء تعيش الندم و الخوف و القهر و الفشل ،كيف تقابل الله بما كانت تقوم به ؟ .

أمّا اليوم الرابع ..السبت.. شعرت بالضعف و طغى عليها الحنين إلى الأهل ، لأنها اقتنعت بالموت في وسط عائلتها و أن يكون دفنها في مقبرة الأهل ، و لا بد لها من تحمل الإهانة و الشتم ، و هذا من أجل أن تموت ميتة طبيعية : «**و قلت لنفسي ..تحملي الإهانة و الشتم ..و كل ما يلحق بك .. و عودي إلى الأهل لتموتي هناك ، ميتة طبيعية ، لعلك تدفني في مقبرة الأهل ، و تكوني على الأقل بين أموات كانت لهم بك قرابة ..**»[2] **هذا الزمن ثقيل** الظل ، مقلق ، مخيف ، لا يمكن التنبؤ بما سيحدث بعد انقضائه ، إنه حريص على قضاء حاجات السنة كلها في شهر واحد ؛ و حاجات الشهر كلها في أسبوع واحد ، و حاجات الأسبوع كلها في يوم واحد ، حتى تتفادى الخروج العشوائي و غاويات الشارع التي قادتها إلى الموت : «**لن أمكث في هذا المكان ..لن أموت هنا** ..»[3] و هذا ما يجعل منها أحيانا وقتا لاسترجاع المآسي عبر تذكرها هذا الداء القاتل .

و هكذا تسهل ملاحظة أن الزمن النفسي هو الذي يسبغ لونه على الزمن الكرونولوجي ، فالزمن الكرونولوجي (الأربعاء ، الخميس ، الجمعة ، السبت) امتزج بالحزن ، فعلى الرغم من ثقل هذه الأيَّام الأخيرة ، فإن المساء يختلف عنها كثيرا ، لأن لحظات الارتياح تسرق جزءا من الحزن و خوف و قلق الإنسان ، فمن عادة الناس أن يجتمعوا مساء لتبادل أطراف الحديث

1 – حبيب مونسي، متاهات الدوائر المغلقة ، ص : 165 .

2 – المصدر نفسه ، ص :166 .

3 – المصدر نفسه ، ص :167 .

حول الأمور الاجتماعية و السياسية و الاسلامية، حتى يتجه الكل نحو بيته ؛ أمّا مساء لمياء هو إخراج ما هو مكبوت في داخلها على الصفحات البيضاء من هذا السجل متواجهة نحو مدفنها القريب لتنتظر الموت .

2.1.2 / المفارقات الزمنية :

تعني المفارقة الزمنية انحراف زمن السرد ، حيث يتوقف استرسال الراوي في سرده المتنامي ، ليفسح المجال أمام القفز باتجاه الخلف أو الأمام على محور السرد ، هذه المفارقات الاسترجاعية و الاستباقية ظهرت مع ظهور مدرسة تيار الوعي ، التي تهتم بمستويات الوعي و الذاكرة و الحلم ، و غيرها من التقنيات التي تعمل على بلورة الانحرافات الزمنية بشكل خاص[1] و قد استخدمت هذه المفارقات في الرواية التقليدية ،و لكنها لم تكن بكثافة و عمق استخدامها في الرواية الحديثة.

يتم تحديد المفارقة الزمنية في لحظة انقطاع زمن السرد عند نقطة زمنية حاضرة ، و ينحرف باتجاه الماضي أو المستقبل ، و ينظر إلى الماضي و المستقبل اعتمادا على نقطة البداية ، التي يختارها الروائي و يحدد بها الحاضر السردي ، و منها ينطلق على حظ الزمن السردي باتجاه الأمام أو يتوقف ليعود إلى الوراء ، و يظل الكاتب يراوح بين أبعاد الزمن الروائي التي حددها من خلال تحديد نقطة بدء الحكي في الحاضر السردي .

و هكذا ، فإن المفارقة الزمنية تُحسب بالشهور و السنوات و الأيام التي استغرقتها المفارقة ، أمّا سعتها فتقاس بعدد الصفحات في النص ، فكل مفارقة سردية يكون لها مدى و اتساع ، فمن المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد و بداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة[2] .

و على الجملة ، فإن مرونة الزمن الروائي كونه زمناً فنياً اصطلاحياً تمنح الكاتب الحرية في التنقل ، فيصعد و يهبط أو يتجه إلى الخلف أو إلى الأمام ، حسب ما تقتضيه الرؤية الفكرية

1 – مها حسن القصراوي ، الزمن في الرواية العربية ، ص: 190 .

2 –حميد الحمداني ، بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط: 02 ، 1993 ،ص:74.

و العاطفية و ما يمتلك من قدرة إبداعية تشكّل بنية الزمن في النص ، و هذا ما يمكن ملاحظته في رواية " متاهات الدوائر المغلقة " .

①الاسترجاع Flash-back :

الاسترجاع خاصة حكائية في المقام الأول ، و قد اهتم بها النقد الحديث ، نشأت مع الملاحم القديمة ، و أنماط الحكي الكلاسيكي ، و تطورت بتطورها ، ثم انتقلت عبرها إلى الأعمال الروائية الحديثة ، حيث أصبح يمثل أحد المصادر الأساسية للكتابة الروائية[1] و من أكثر التقنيات الزمنية السردية حضورا و تجليا في النص الروائي ، فهو ذاكرة النص ، و من خلاله يتحايل الروائي على تسلسل الزمن السردي ، حيث :«**يترك فجوى في الرواية ، و يرجع إلى بعض الأحداث الماضية التي وقعت ما قبل زمن بداية الرواية أو ما بعدها ، و يرويها في فترة لاحقة لحدوثها** »[2].أي أن هذه التقنية تشكّل قطعا للتسلسل الزمني ، فمن خلالها يعود الراوي إلى الوراء للإضاءة على ماضي الشخصيات ، أو الأحداث المتعلّقة بالسرد ، و من خلالها تقدم للقارئ معلومات إضافية تعينه تتبع الحدث و مجرى الأمور .

يمكن أن يقدّم الاسترجاع بعدة طرق ، منها السرد التقليدي عن طريق عودة الراوي إلى الماضي ، و رواية أحداث سابقة عن طريق تقنيات تيار الوعي خاصة المونولوج أو المناجاة .

في طريقة السرد التقليدي يكون الاسترجاع منظما ، أما في طرق تيار الوعي فيأتي الاسترجاع في فوضى و عدم ترابط[3] ، و تعتبر هذه التقنية سينمائية لما فيها من خطف و قطع و تداعي الأفكار و الصور .

---

1 – ينظر، نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب – دراسة في النقد العربي الحديث ، تحليل الخطاب الشعري و السردي _، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر ، د:ط، د: ت ،ج: 02 ، ص : 169 .

2 –سيزا قاسم ، بناء الرواية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د:ط ، 1984 ، ص : 40 .

3 – سمير فوزي حاج ، مرايا جبرا إبراهيم جبرا و الفن الروائي ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت ، لبنان ، ط: 01 ، 2005 ، ص : 65 .

وظف مونسي هذه التقنية في " متاهات الدوائر المغلقة " من عدة بؤر أو منظورات أهمها : لمياء في المتوسطة ثم في الثانوية فالجامعة، و صديقاتها : مسعودة، سعاد، فاطمة ، نورة ، أم كلثوم ، زوجة أخيها رحمة ، وقد جاء الاسترجاع في أنواع مختلفة من حيث مستويات الزمن ، و إن كان غلب على " متاهات الدوائر المغلقة " الاسترجاع الخارجي الذي تعود أحداثه إلى ما قبل الرواية .

و قُدّم لهذه الاسترجاع بالوصف المكاني ، و أثره في النفس ، فحين تكون الشمس قد مالت إلى المغيب ، فيحل الظلام بعد غروبها ،تسند لمياء رأسها على زجاج النافذة لتطل على المناظر الطبيعية ، و قبل غروب الشمس تحدد وجوده الصحراء المتقلبة ذات سوداء منبسطة ،تتخللها العقارب و الأفاعي ففي كل يوم نشعر بذلك الإحساس الذي هجرته و هجرها أكثر من عشرون سنة ، محاولة لمس الألم الدفين فيها :«**و راحت تعيد على نفسها التجربة يوما بعد يوم ، دون أن تقف على شيء ،و رآها الأهل لاهية تحثو الرمل بين أناملها الدقيقة الطويلة ...تململت لميا في جلستها ، و كأنها تشعر من جديد بذلك الاحساس الغريب بعدما هجرته و هجرها أكثر من عشرين سنة . و اعتدلت في جلستها، و هي ترفع يدها إلى صدرها تتحسسه من خلال الثوب الخفيف ، و كأنها تحاول لمس الألم الدفين فيه . و الذي يقطع أحلامها بطعناته كل حين** »[1] .

لقد جاء هذا الاسترجاع عن طريق استعمال الفعل (كان)، هذا الاسترجاع الخارجي ضروري و هام في تفسير جزءا كبير من مضمون الرواية و في الكشف عن ماضي الشخصيات ، و يبرِّر لنا خوف لمياء من المرض و المدينة و غوايات الشوارع . و يأتي الاسترجاع من خلال استعمال ضمير المتكلم ؛ لأن الشخصية تتحدث عن ماضيها من خلال الذاكرة ، هذا ما يقوله : «**تذكرت لمياء أن الشارع المقابل لهذا الدرب هو شارع المتوسطة التي قضت فيها سنواتها**

1 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص: 05 .

الأربعة. سنوات عرفت فيها السعادة ، عرفت فيها الاحاسيس الفياضة ، عرفت فيها الآمال و الأحلام ..مدّت يدها على الحقيبة ، وانطلقت بخطى بطيئة إلى الشارع الذي كانت تذرعه صباح مساء في كوكبة من الفتيات ، وسط صخب الحديث ...تلتقط نظرات الإعجاب من صديقتها أولا .. و من شاب المتوسطة ..و من المار ..»[1] .

كما يلعب الليل و الفجر الحالم دورا هاما في تحريك ذاكرة لمياء ، حيث يقول الكاتب :«**حاولت أن تجد في صحرائها التي عرفتها شيئا من تلك الليالي التي كانت في المواسم و الأعياد مسرحا يزخر بالفرحة و الطرب . تتدفق فيها قوافل النشوة و السعادة ، و قد استرسلت دقات الطبول ، و تمايلت القدود في غمرة الفرحة ، نشوانة ، لا تأبه بتقدم الليل و انسلال خيطه من خيوط الفجر الحالم** »[2] من خلال هذا الاسترجاع تظهر العلاقات الاجتماعية للمياء كما يلقى الاسترجاع إضاءات على حياتها في الصحراء .

تأخذ هذه الاسترجاعات الخارجية أبعادا تاريخية وجغرافية و هندسية و موسيقية ؛ فمن خلال استرجاعات لمياء يمكن قراءة تاريخها :« **و هي تتأهب لاستقبال الطعنة الجديدة التي تقطع خيط أحلامها ،و تعيدها إلى واقعها ..هل عادت إلى هذا الشارع الصامت ، الحالم ، تقرأ في بلاطه قصة عمرها أربعة عشر سنة ؟ هل عادت إليه اليوم لتجد فيه انطلاقة مأساتها ؟ لو لاه لما وصلت إلى ما هي فيه الأن ! كيف بدأت ؟ و كيف انتهت ؟ هذا الشارع يعلم بداية القصة ، و لكنه لا يعرف نهايتها ، بل يستقبل بطلتها الأن استقبالا باردا ، و كأنه لا يعرفها . بل يظل بأنواره مشهدا مكررا لا جديد فيه .ينام ساعة ليستقبل الحركة و الصخب من جديد ..»**[1] نلمس من خلال استرجاعات قصّة هامة تسجل لنا حال لمياء في سن أربعة

---

1 – المصدر السّابق ،ص : 14 .

2 – المصدر نفسه ،ص :08 .

عشر ،كما تسجّل بعض الحوادث الهامة في حياتها من ذلك الانتقال إلى الجامعة و تعرفها على سعاد و نورة و كذلك دخولها المستشفى و البحث عن عمل .

تحمل استرجاعات لمياء وصفا جغرافيا تفصيليا بالمكان ، مثلما نجده يحدد موقع : الهضاب العليا ، وهران ، غرداية ، الصحراء ، البحر و المدينة ، هذه الأماكن يجد فيها الناس لذّتهم و راحتهم :«**لتتأكد من أن الراكبة التي اجتازت الهضاب العليا ، و غاصت في رمال الصحراء قادمة من وهران ..في خط أرادت له أن يكون طويلا..طويلا . فمرّرته من وهران إلى غرداية ، إلى مدينتها** »[2] أي أن للمكان حضورا بارزا و مكثفا في فضاء الاسترجاع .

إن استرجاع هذه الأماكن يعيد البطلة إلى الواقع المر ، فالمدينة لم تكن بهذه البشاعة. لم يكن الزمن مخيفا مثل الآن ، هذه المدينة الجديدة تتنازل عن الكثير من بريقها و أشواقها للنساء الغامضات اللواتي حكمن رقبتها بعنف شديد ، و من ناحية ثانية تعكس توقعها و حنينها للماضي ، هذا ما يسمى "**بالنوستلجيا La Nostalgie**" إذ يستعيد في ذاكرته وضعا يتعذر عليه استرداده في الواقع[3] .

و خير شاهد على وضعية النوستلجيا عندما توقفت لمياء على جبهة البحر لتتحسس لمسات النسيم ، في حين تتذكر ما عاشته في الصحراء بمجاهلها و ما تعيشه في المدينة من أسرار :«..**تلك الصحراء في صفرة رمالها ، و هذا البحر في زرقة مياهه .أفقان سيقت من أولهما إلى ثانيهما ، و كأنها تتخطى الأشكال و الألوان لتقع على المشابهة العجيبة ، و لتعيش في سعة ثانية بأسرارها ، كما عاشت الأولى بمجاهلها...**»[1] .

1 – حبيب مونسي، متاهات الدوائر المغلقة ،ص :16 .

2 – المصدر نفسه ،ص :06 .

3 – سمير فوزي حاج ، مرايا جبرا إبراهيم جبرا و الفن الروائي ،ص : 69 .

إنّ تقنية الاسترجاع بالمعنى السينمائي تساعد في تصوير المكان ، أو يضع صورة فوق صورة أو التداخل بين الصور المتحركة ، و كأن الاسترجاع من خلال توظيفه للمونتاج أشبه بالصور أو المشاهد السينمائية المتحركة .

كما للموسيقى أثرها في النفس ، و دورها في الاستذكار أو الاسترجاع ، عندما دخلت الفندق الفخم في **غرفة الغناء** التي قدمتها المتوسطة مستعيرة قاعة الحفلات و ذلك في تقديم النشطات ليوم العلم ، حيث تغنت بقصيدة تذكرها : «**تتغنى بقصيدة لا تزال تذكرها و تذكر أنغامها ..لقد كانت الكلمات تنطلق من بين شفتيها طروبة تنصب في أذن الميكروفون ، ثم تتدفق في القاعة الحافلة تدفق الأنغام الساحرة ، حاملة غنّة لطيفة ، لا تلامس أذنا إلاّ و سكبت فيها شيئا من النشوة و الطرب ...لقد رددت كلمات و قد حملتها الأنغام حملا سحريا حتى اهتز الجسد خفيفا، و تمايل يمينا و يسارا ، و تحرك الذراعان حركة تحاكي التموج في الصوت، وارتجفت الأنامل توقع كل إقبال و إدبار ...انفجرت القاعة بالتصفيق..** »[2] .

و هذا يحيل إلى أن الأغنية تنام في مخازن أحاسيس!.

فلا يعزب عنّا ، من على شرفة هذا الفهم كذلك ، الاسترجاعات الداخلية التي تعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية ، قد تأخر تقديمه في النص[3] و هذا النوع نادر بالنسبة للاسترجاعات الخارجية في " **متاهات الدوائر المغلقة** " ، و ما يلاحظ في هذه الرواية أن لها أثر بالغ في تحريك الذاكرة المجروحة ، مثل استماع لمياء إلى الممرضة آمنة و هي تتحدث عن قصة غريبة تتمثل في قتل **أخ لأخته** ، لأنها ذبحت شرف العائلة ، حيث تضع لمياء نفسها مكان هذه المرأة متسائلة في دهشة ،

1 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص: 59 .

2 – المصدر نفسه ،ص :21 – 22 .

3 – أحمد حمد النعيمي ، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، ص : 34 .

هل يمكن لعز الدين أن يقتلها لو صادفها في الجامعة : «**هل كان عز الدين ليقتلني لو صادفني في الجامعة يومها ؟ هل كان ليقاد مسلسلا مجرما ؟ و هل كنت لأدفع بذلك المتعبد إلى السجن ... كنت في عالم الهواجس أتصور الأخ و قد علاني بالسكين يذبحني ، و يجري دمي على يديه و عباءته .ثم ينطلق في الحرم الجامعي هائما ، تقابله النظرات المندهشة ، قبل أن تضع الشرطة القيد في يديه** »[1] و قُدّم هذا الاسترجاع من خلال المونولوج، و هو استغوار في أعماق وعي الذات و هذا ما يقدم من منظور لمياء .

و الملاحظ في هذا النوع من الاسترجاع أنه لاحق لزمن بدء الحاضر السردي ، و يقع في محيطها ، و كان ذلك نتيجة لتزامن الأحداث فلجأ الراوي إلى التغطية المتناوبة، حيث ترك شخصية لمياء و صاحب شخصية الصديقة أم كلثوم و كذلك شخصية الطبيب ليغطي حركتها و أحداثها .

و من حيث مدى **الاستذكار أو الاسترجاع** ؛أي طول و قصر المدة التي يسترقها أثناء العودة إلى الماضي ، فإنه يقاس بالوحدات الزمنية المسكوتة ؛ أي السنوات أو الشهور أو الأسابيع أو الأيام ،كما أنه يتفاوت بين الطول و القصر فمثلا يمتّد المدى عند لمياء الذي عمرها في زمن السرد أكثر من عشرين سنة ، تسترجع ذكريات طفولتها ، أي المدى عشرين سنة و هذا عودة إلى الماضي البعيد: «..**أكثر من عشرين سنة** »[2] ثم يتقلص مدى الاسترجاع بشكل تدريجي و تراتبي و كرونولوجي إلى طفولته و هو تقريبا في الرابعة عشر من عمرها عندما كانت[تذهب إلى المتوسطة ثم انتقال إلى الثانوية ثم إلى الجامعة ثم دخولها المستشفى و خروجها منه بعد مرور تقريبا أربعة أشهر ، ثم عودة إلى الجامعة ثم انتقال إلى بيت الصديقة ثم ايجاد عمل سكرتيرة عند

1 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص:162 - 163 .

2 – المصدر نفسه ،ص :05 .

الطبيب الأطفال ، و في هذه الحالة يكون مدى الاسترجاع عشرين عاما] .

أما عن سعة الاسترجاع أي المساحة الورقية أو المكانية التي يغطيها الاسترجاع من الخطاب الروائي ، فهي تدل على نسبة العودة إلى الماضي ، و في (متاهات الدوائر المغلقة) تتراوح سعة الاسترجاع من أسطر إلى عدة صفحات ، إن سعة الاسترجاعات لمياء التي هي في معظمها خارجية .فالماضي عندها جزء من الحاضر ، أو اللحظة الحاضرة كما هي في قصص تيار الوعي ، و الاسترجاع عندها استقاء لكثير من الأحداث المخزّنة في متاهات هذه الذاكرة ، و هذه ميزة تتجلى بشكل واضحٍ متاهات الدوائر المغلقة ، و هو واضح من خلال العنوان .

لقد جاء توظيف **الاسترجاع في (متاهات الدوائر المغلقة)** لضرورة الجمالية في الفن الروائي ، و حاجة دلالية لمعرفة العلائق بين الشخصيات في الزمن الماضي ،و من دون الاسترجاع لا يمكن معرفة لمياء بالحياة ، كما أن الاسترجاع يضيء صفحات من تاريخ لمياء الحزين و ينظّم من جديد ترتيب المشاهد و الحوادث بشكل فّني ، و هذا عائد **إلى تأثير السينما و الفيلم** خاصة على الرواية الحديثة[1] .

②الاستباق :

إذا كانت مهمة الاسترجاع تزويد القارئ بمعلومات ماضية حول الشخصية أو الحدث ، فإن الاستباق يظل أقل تردّدا من الاسترجاع[2] و هو مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع ، و الاستباق تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصّلا فيما بعد ، و يلتمس الاستباق في" متاهات الدوائر المغلقة " ثلاثة مرات .

1 – سمير فوزي حاج ، مرايا جبرا إبراهيم جبرا و الفن الروائي ،ص :71 .

2 – أحمد حمد النعيمي ، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، ص :36 .

يبرز الاستباق الأول في الحلم كوسيلة استباقية ،إذ يمهّد الروائي لحالة الموت بإشارة استباقية ، تتجلّى في الحلم الذي تغيب أعطافه في جيوب الظلمة تتكثف حينا بعد حين :«**و كأن الشمس الغائبة تسحب على جسدها المحموم رداء الظلام تتستر به ، و تستعيد تحت ستره أنفاسها لمطلع يوم جديد . يوم جديد !...تعوص إبره في أعماق ذاتها و كأن الظلام الذي أحبته من قبل صار شبحا يخفيها و يقتلها...تركن إليه في أيام تحسبها اليوم حلما بددته يقظة الحاضر** »[1] و إذا كان الحلم إشارة استباقية تمهد لموت لمياء ،فقد دفع الروائي بالقارئ حين اعتقد أنها ستموت ، و لم يكشف الحقيقة إلا في آخر صفحة من الرواية ، فإشارة الموت تجعل القارئ يحسّ بالحدث من خلال الحلم . و كأن الحلم وسيلة تواصل روحي تجسد عمق العلاقة بالأشخاص ، فهذا الاستباق الزمني هو تمهيدي لحدث أساسي في متن الرواية .

بينما الاستباق الثاني فيظهر في البرنامج السنوي / اليومي للمياء : «**سأنتقل إلى الشمال لمواصلة دراستي هناك ، عند أخي حمدان ..سأرافق زوجته في البيت..**»[2] فقد أعلن الراوي بصراحة عن الأحداث التي سيأتي سردها فيما بعد بصورة تفصيلية ، و لكنه في نفس الوقت استباق تمهيدي ، و بما أن أحداث الرواية تدور حول السنوات و أيّامها ، فهذه **هي المحطة الرئيسية** التي تتوقف عليها رحلة لمياء [بين المتوسطة و الثانوية و الجامعة و الشارع و المدينة] ، و لما كانت هذه هي النواة الاستباقية الثانية . فإن انتظار القارئ و لهفته تزداد كلمّا تقدّم زمن السرد . فمع كل حركة لأيامها ؛ كان القارئ يتّجه إلى نهاية الاستباق في القسم الثاني من الرواية ، أي مع خروج لمياء من البيت و البدء في تنفيذ هذه الرزنامة :«**تغيرت الأحوال عندما تركت مدينتها و جاءت إلى الشمال .**

1– حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص:07 .

2– المصدر نفسه ، ص: 19 .

–تستأنف دراستها ..لقد أسكرتها المدينة الجديدة أولا و صدمتها .

– تتخبط في متناقضات شتى لا تدري كيف تشق طريقها وسط الزحام ..»[1] .

«–وتدفقت المعلومات في أذن لمياء صاخبة مشوشة ، تنقلها من الأستاذ إلى التلميذ ..إلى الشارع .. إلى المحلات ..إلى أغوار المدينة و ظلمتها .. و سارت لمياء وراء ذلك سير المستكشفة ، تستطلع العالم الجديد في شيء من الرهبة أولا، و لكن كلما تكشفت أمامها ، الحجب ازدادت اللذة ، و ارتفعت المتعة واتسع الخيال »[2] .

و يعدُّ الاستباق الثاني تمهيديا ،كشف عنه الروائي في الصفحة الخامسة ،منذ بداية الأحداث في الرواية ، من أجل التمهيد إلى الأحداث التي ستأتي لاحقا و أهم ما يميّزه ، أنه وضع القارئ في حيرة إن كان سيكمل هذا الحدث الأوّلي أم هو مجرد إشارة لم تكتمل زمنيا في النص .

أمّا الاستباق الثالث فقد أكّد الاستباق الثاني و انتزع الحيرة من ذهن القارئ ؛إذ أعلن الروائي صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في الصفحات التالية / الأخيرة من خلال تتبع الرزنامة .

و من خلال العناصر التي اختصّت بمفارقتي الاسترجاع و الاستباق الزمني ، فمثلا عصب المفارقة الزمنية في الخطاب الروائي ، حيث انطلاقا من حاضر السرد الذي يمكن اعتباره درجة صفر ، و تتمّ حركة استرجاعية إلى الوراء عبر الذاكرة و الذكريات ، و حركة استباقية إلى الأمام عبر الحلم و التوقع ، و ذلك بحكي أحداث لن تقع إلا بعد وقت لاحق من الاستباق .

---

1 – المصدرالسّابق ، ص:28 .

2 – المصدر نفسه ، ص:29 .

واقع الأمر ، تسعى المفارقتان إلى خلخلة نظام الزمن السردي للأحداث ، حيث يتجاوز الروائي التسلسل المنطقي للمتواليات الحكائية ، و من جهة أخرى اختلف الاسترجاع عن الاستباق من حيث البنية و الوظيفة ؛ فالمقطع الاستباقي ظهر في الرواية بصورة إشارات سريعة تشغل حيزاً لغويا قصيرا في السرد ، لا يمتدّ أكثر من اثنا عشر سطرا ، في حين شغل الاسترجاع الحكائي حيزا أكبر في السرد امتد إلى أربعة عشر صفحة باعتباره يثير الماضي ، و يمنحه استمرارية الحاضر .

③ زمن السرد :

إن هذا المطلب يعالج تقنيات النسق الزمني للسرد ، و علاقته بزمن الحكاية في الخطاب الروائي و يركز على وتيرته من حيث السرعة و البطء ، عبر مظهرين أساسيين :

***تسريع السرد** :و يشمل تقنيتي الخلاصة و الحذف ، حيث مقطع صغير من الخطاب يغطي فترة زمنية طويلة من الحكاية .

***إبطاء السرد** : و يشمل تقنيات المشهد ، المونولوج و الوقفة الوضعية ، حيث مقطع طويل من الخطاب يغطي فترة زمنية قصيرة من الحكاية[1] .

إن دراسة هذه الأشكال للحركة السردية ، تستدعي الوقوف على ماهية الحركة الداخلية للزمن السردي في علاقتها بزمن الحكاية . و من خلال الأشكال (الخلاصة ، الحذف ، المشهد ، المونولوج ، الوقفة) يمكن تلمّس إيقاع الزمن الروائي من حيث السرعة و البطء .

---

1 - مها حسن القصراوي ، الزمن في الرواية العربية ، ص: 220 .

③ ① تسريع السرد :

③ ① .1 – الخلاصة :

هي سرد موجز يكون فيه زمن الخطاب أقصر بكثير من زمن الحكاية ؛ أي أن هذه التقنية إيجاز للأحداث و تلخيصها ، فهي عرض للأحداث التي تقع في فترة زمنية طويلة في مقاطع سردية قصيرة (هذه العملية السردية) تقوم بسرد أيام عديدة ، أو شهور، أو سنوات من حياة شخصية ، دون تفصيل للأفعال أو الأقوال ، و ذلك في بضعة أسطر أو فقرات قليلة[1] .

إن الخلاصة في الرواية الحديثة تظهر كإشارات سريعة تلتحم في النص . و يرى جينت أن الخلاصة بمفهومها التقليدي تنقل الكاتب من إيقاع بطيء إلى سريع و العكس ، و بالتالي تجعل القارئ يلهث وراء النص :«**فالتلخيص أقرب إلى الأسلوب التسجيلي منه إلى الأسلوب الأدبي هذا فوق أنه يتميز بالتجريد ، و التجريد لا يناسب التعبيرية التي ينشدها الروائي الحديث لوصف المشاعر ، و خلجات النفس ، و هو ما حاول كتّاب تيار الوعي أن يصلوا إليه**»[2].

رواية " متاهات الدوائر المغلقة " استغرق زمن السرد فيها يوما واحداً ؛ حيث تناغم زمن السرد مع حركة الوقت / الساعات ، فجاء الزمن السردي مضطرباً يتلاءم مع شخصية الراوي المضطربة ، و تتلاءم مع عدم الأمان الموجود في المدينة .

و من أمثلة الخلاصات التي ظهرت في رواية " متاهات الدوائر المغلقة " ما يظهر في تلخيص أم كلثوم و تقديم عام لشخصية لمياء إلى طبيب الأطفال ؛ فقد قامت بتلخيص أعمالها التي كانت تقوم بها و ما تعانيه من المرض ، و يتضح ذلك في قول الطبيب عندما ذهبت لمياء إلى العمل

1 –نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ص : 172 .

2 – سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص :21 .

عنده قائلا :«**لقد أخبرتني أم كلثوم بكل شيء .. لو لاها ما قبلت أمرا كهذا .. إن قضيتك تمثل لنا جميعاً بعض المتاعب .. أولها مرضك .. و ثانيها عزلتك .. لذلك قررت إن تأزمت حالتك أرسلتك إلى أهلك و لو مكبلة بالقيود ، حتى لو اقتضى الأمر الاستعانة بالشرطة..** »[1] .

هذا ،و الحال لقد استغرق زمن السرد في" **متاهات الدوائر المغلقة** " يوما واحداً ، إلا أن الراوي استطاع من خلال خلاصته الاسترجاعية أن يضع القارئ أمام صورة متكاملة. تمتد إلى طفولتها ، شبابها و علاقتها مع الصديقات : مسعودة ، فاطمة ، سعاد نورة و كذلك علاقتها العاطفية مع رفيق ، لذا فإن رواية " متاهات الدوائر المغلقة " لا تهتم إلا باللحظة الحاضرة على المستوى السردي ، و في نفس الوقت استطاعت أن تلتقط الماضي عبر إشارات تلخّصه ، و تنسجه في مقاطع السرد الحاضر.

و الملاحظ هنا أن الروائي عمد إلى تكثيف زمن السرد في خمسة أيام ، ممَّا أدي إلى بروز التلخيصات الاسترجاعية ، فقد استطاع الراوي أن يتجاوز تكثيف زمن السرد باختزال و تلخيص أحداث الحكايات السابقة لأحداث السرد ، بصورة إشارات سريعة تلتحم مع نسيج المقاطع السردية .

هكذا ، من على شرفة هذه المبادئ ، يمكن القول ، أن هذه التقنية كشفت لنا عن بعض ملامح شخصية لمياء : « **لقد حاولت أشرح للطبيب في جلسة من جلساتنا، ما الذي تريده الواحدة منا إذا سلكت هذا المسلك ، و صارت مومسا محترفة ، و قد مات جسدها ، و تلاشت أحلامها الحسان ، و فقدت إحساس اللذة ، لم يعد لها إلا مطلبا واحدا لا يتغير طعمه و لا لونه .. إنه المال ..المال الذي يؤمن فيما بعد بعض الراحة و الاطمئنان ، و إلا حكم على المومس**

1 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص: 146 .

أن تجوب الشوارع ليلا نهارا ، في الحر و البرد ، متردية من الفاقة إلى الفقر، و من الصحة إلى المرض ..إلى الموت ..»[1] .و بما أن الأيام التي تلت خروج لمياء إلى المدينة / الشارع كانت تمر حزينة مليئة بالمخاوف و الخطر من المستقبل .

و ممّا لا شك فيه ، جاء الإيقاع نفسيا أكثر منه كرونولوجي ، فهو يعكس الإيقاع النفسي للمياء حيث كانت معتقلة داخل نفسها ، فخرجت إلى الحياة من باب كان وصفه معتقلا أكبر ؛ فيبدو بطيئا و مشوبا بالقلق و الترقب ، فلم يفصح الراوي عن كل تفاصيل أيامها في الحياة – المدينة – الشارع ...؛ لأنه لجأ إلى تلخيص ماضي شخصياتها ، و سردها في الزمن الحاضر ، حتى يتلاءم مع تكثيف حاضر الزمن السردي. و قد كانت الخلاصة تشعرنا بالوضع الإجمالي الجديد الذي تعيشه لمياء .

و الروائي بهذه الأزمنة التي قدمها يختزل الماضي ، و يتمّ ترهينه في الحاضر فتأخذ حيزا زمنيا و مكانيا في صفحات السرد ، لذلك تعمل على إبطاء زمن السرد نسبيا ، و لكن بالمقابل نجدها في الوجه الأخر تعمل على تسريع الزمن الروائي ، لأن الحاضر بدون مقدمات الماضي لا يمكن للقارئ أن يستوعب .

③ ① .2 – الحـــــــــــذف :

لهذا الأسلوب السردي نوع من الإيجاز السريع لزمن السرد[2] ، و يعد تقنية زمنية تشترك مع الخلاصة في تسريع وتيرة الروائي ، و القفز به بسرعة ، و تجاوز مسافات زمنية يسقطها الراوي من حساب الزمن الروائي .

---

1 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص : 158 – 159 .

2 – نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ص :173 .

و إذا كانت الخلاصة تقوم باختزال أحداث الحكاية في مقطع سردي صغير ، فإن الحذف هو التقنية الأولى في عملية تسريع السرد ؛ لأنه قد يلغي فترات زمنية طويلة و ينتقل إلى أخرى ، وهو يعني عدم الدخول في تفاصيل الأحداث التي تقع في فترة معينة ، و الاكتفاء بالتلميح إليها ، و من ذلك اختزال الفترة التي قضتها لمياء في المرض : «**و في قلبها ذلك الانقباض الأليم الذي يلازمها الساعات الطوال فلا نجد له تفسيرا**»[1] حيث عبر الراوي عن الفترة بـ " الطوال " فقط ، حيث لجأ إلى تقنية الحذف غير المعلن حتى لا يستطيع القارئ تحديد عدد الأيام أو السنوات مرض لمياء ، و ترك لها التقدير ، أما في المرة الثانية فقد قضت أياما و شهورا :«**ما تزال بعيدا بعد الشمس عن الأرض .. بعد الأيام و الشهور ، و الساعات و الثواني ..هل تستطيع الصبر إلى حين موعده ؟ .. هل يمهلها الغول الذي يسكنها إلى ربيعها ؟..** »[2] يقفز الراوي هنا بزمنه السردي مدة الأيام و الشهور ، و بهذه القفزة يسقط أحداث ميتة لا أهمية لها ، بين زمن ما قبل الحذف و ما بعده ، و بذلك يتم تسريع زمن السرد .

و جاء أيضا في قول لمياء إلى صديقاتها أم كلثوم عن سبب غيابها :

« **كنت مريضة .. كنت في المستشفى ..**

–نعم ثلاثة أشهر كاملة ...نفس المرض الذي كنت أشكو منه من قبل ..»[3] هذا الحذف له دلالته ، إذ يدرك الروائي أن الوقائع المهمة / الهامة في الفترة الزمنية المحذوفة ، لا تضيف شيئا جديدا يعمق دلالة الحدث الروائي ،فتكرار الأحداث في تلك الفترة المحذوفة جعلت الروائي يستغني عنها ، باعتبار أن الأحداث السابقة للحذف و اللاحقة له ، لا تكفي للتعبير عن الروائي فالسنوات الأولى هي أسباب ' انقلاب حياة لمياء

1 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص: 38 .

2 – المصدر نفسة ، ص :130 .

3 – المصدر نفسة ، ص :124 .

و خروجها إلى المدينة' و السنوات الأخيرة هي نتائج ' دخولها المستشفى و التهديد بالموت الذي حمل ثقل السنين ، يتضاءل تحت ضرباتها سنة بعد سنة و قرنا بعد قرن[1] ، و ما بين الأسباب و النتائج ، تظل الأحداث تتكرّر دون تغيير .

إن العمل الروائي لا يمكنه الاستغناء عن الحذف و لا عن توظيفه في النص ، فهو يسهّل على الكاتب القفزات الزمنية متجاوزا الأحداث الهامشية ، و الوقت الفائض في السرد ، ضمن السنوات اختار لنا الروائي يوما واحدا و روى لنا كيف يمضي الوقت داخل القسوة و البرودة و الحياة و السّر ، و بما أن جميع الأيام متشابهة و ثقيلة من بدايتها إلى نهايتها ، عمد على حذفها و إعطاء نموذج ليوم واحد : «**نعم لقد أرادت كل ذلك منذ نهود صدرها ..منذ استدارة وجهها استدارة القمر ..منذ أن أرسلت غدائرها السوداء سابحة وراءها في مهب الريح .. الريح الذي عصف بها بعد** »[2].

و بفضل الحذف تسقط الفترات الزمنية الميتة و تحذف الأحداث الثانوية في السرد ، كما أنه وسيلة هامة في تجاوز التسلسل الزمني المنطقي ، الذي هيمن في فترة ما على الزمن السرد الروائي .

③ ② – إبطاء السرد :

③ ② . 1 – المشهد :

يحظى المشهد بعناية خاصة و موقعا متميزا في الحركة الزمنية للنص الروائي ، بما يمتلكه من وظيفة درامية ، يتضمن مواقف حوارية في أغلب الأحيان ، و في أسلوب **السرد المشهدي** تتحقق المساواة بين زمن السرد و زمن الرواية ، أي أن **مدة المشهد** في الرواية تعادل مسافته

---

1 – المصدر السّابق ، ص :131 .

2 – المصدر نفسة ، ص :10 – 11 .

في الكتابة[1] .

و في هذه التقنية تختفي الأحداث و تظهر الشخصية التي تقوم بتمثيل الموضوع بينها كما في المسرح ، فهو لا يختزل الزمان و مكان ؛ بل يقدم صورة حقيقية و كاملة عن الزمان الذي يستغرقه و عن المكان الذي يقع فيه ، بمعنى آخر : «**إن المشهد يعرض الزمان و المكان الحقيقي بدون زيادة أو نقصان ، و هو يقع في فترات زمنية محددة ، كثيفة مشحونة خاصة**»[2] .

هكذا يبدو ، بما لا يدع مجالا للشكّ ، أن " متاهات الدوائر المغلقة " تثمل المدة الزمنية هي يوم واحد ؛ فإن المشاهد أو الحوادث التي دارت بين الشخصيات مساوية و موازية من ناحية زمنية لمدة المشاهد الحقيقية . و تتمثل المشاهد في الحوارات التي تدور بين شخصيات الرواية ، مثلا حوار لمياء مع رفيق حول الفراق :

«**– رفيق لا بد أن نفترق ..سيكون هذا آخر لقاء بيننا ..**

– ربما هذا أفضل ..و لكن لماذا ؟

– أنت شاب لطيف ..و أنا ليس في مقدوري أن أسعدك ..أنا أعرف ما أقول ..أما السبب فإني أفضل أن يظل حبيس صدري ، لا أبوح به لأحد ، و خاصة أنت ..

– ربما ستعرف في يوم من الأيام .. و كل أملي أن تجد لي عذرا فيما أقدمت عليه ..

– قل شيئا.. أي كلام ..!

– لمياء.. أنت قررت الفراق بعدما رفضت كل العروض التي تقدمت بها إليك .. و هذا آخر لقاء .. كل ما أقوله لك الساعة يعد اعتراضا مني على القضاء .. و لكني أتمنى لك السعادة في المسلك الذي تسلكين آملا أن تجدي فيه ما لم

1 – نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ص :174 .

2 – سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص : 65 .

أستطع تقديمه لك .

– الوداع .»[1] .

إن الحوار هنا جاء حوار آنيا محتفظا بالوحدة الدرامية للمشهد بمعنى أن المشهد الحواري عبارة عن وحدة درامية ؛ تتحاور الشخصيتين للتعبير عن الرؤية الخاصة بهما ،فهما يتحدثان عن الفراق لكلا الطرفين ،كما جاء المشهد باللغة الفصيحة تأكيدا على واقعيته ، و يشكل لقطات سريعة أثناء خروج الشخصيات و وقوفها و سيرها ، أي أن المشهد أو المنظر هنا أشبه بعين الكاميرا لحركات الشخصيات و حديثها ،و مع هذا عمل على إبطاء حركة السرد و كسر رتابته من خلال الحركة و الحيوية في الحوار ، و عمل على تقوية إيهام القارئ بالحاضر الروائي و يعطيه المشهد إحساسا بالمشاركة في الفعل .

و من خلال هذا المقطع الحواري يكشف ذات الشخصيتين ؛ رفيق متيم بحب لمياء و رفض لمياء لهذا الحب بسبب مرضها و حياتها السوداء ، و بالتالي تكتشف وجهة نظرهما تجاه القضايا الاجتماعية و الفكرية و العاطفية .

③ ② . 2 – المـــــونـولـوج :

إذا كان المشهد الحواري يجسد الحوار بين شخصيتين أو أكثر ، فإن المونولوج يعد نوعا آخر من أنواع الحوار ، لكنه حوار داخلي يحدث بين الشخصية و ذاتها ، و هي الحالة الروائية التي يتوقف فيها زمن الحكي ليتّسع و يتمدّد زمن الخطاب .

إنّ المونولوج هو تحليل الذات من خلال حوار الشخصية معها ، فتتوقف حركة زمن السرد الحاضر لتنطلق حركة الزمن النفسي في اتجاهات مختلفة ، و يعبر المونولوج عن مشاعر الشخصية و تأمّلاتها ، إذا ينثال الكلام بصورة عفويّة ، ليعبّر عن تجربة البطلة النفسية الداخلية تعبيرا شعوريا دون اعتبار التسلسل الزمن الخارجي[2] .

1 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص:82 – 83 .

2 – مها حسن القصراوي ، الزمن في الرواية العربية ، ص:244 .

يتجلى في رواية " متاهات الدوائر المغلقة " السرد بضمير المتكلم ،إذ تروي لمياء حكايتها في يوم عملها و كيف هي أحوال عائلتها ، و في هذا النص تكثر المونولوجيات التي تعمل على إبطاء الزمن السردي و تكشف عن أفكارها الشخصية و مشاعرها ، تجاه ما يحدث حولها في مكانها الحاضر ، و لحظتها الحاضرة ، فإحساسها بالخوف و القلق دفعها للتأمل في الماضي و الحاضر ، و تتسأل بينها و بين نفسها إن كانت ستعود إلى البيت ؛ أم تسرقها غوايات المدينة و يسرقها الغول طائشا : «**و أنا أقرأ السطور السوداء ، أرفض أن أكون تلك المرأة بل لا أرتفع لأحتل ذلك المنصب الخطير .. لست في الحقيقة الأمر سوى تافهة .. تكتظ بها الحياة ، و تمضي كغيرها لا تثير شيئا سوى الاشمئزاز و القرف .. هذه أنا بعد الداء و دنو الأجل ..**[1]

-و لما أمسكت بالقلم لأكتب اليوم الثاني ، توقفت للقراءة أولا و شبح أخي لا يفارق ذهني ، يقف أمامي دون أن أعرف هل تحمل قسماته الغضب أو الدهشة ، لقد تلاشت الملامح ، و لم يعد سوى الخيال حاضرا لا أعرف ما أصنع به .. لقد حاولت أن أصل من خلاله إلى اشباح أخرى فقدت الكثير من قسماتها .. ما الذي أعرفه عن أمي ؟ عن أبي ؟ عن أخي ..؟ .... و عرفت أنني كنت في أنا نيتي البغيضة لا أفكر إلا في نفسي و في رغباتها ... »[2] .

و الملاحظ في هذا المقطع أن المونولوج جاء بصورة الاستفهام و التعجب و النفي ، نتيجة لما تثيره اللحظة الأنية من التغيرات النفسية و الذهنية ، تدفع الشخصية إلى التأمل و حوار الذات ، إلى جانب أنه عمل على إبطاء زمن السرد ، إذ أفسح المجال للتأمل النفسي و حوار الذات ، للبروز و التمدد في مساحة الخطاب .و هذه التقنية سمحت

1 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص:162 .

2 - المصدر نفسة ، ص : 163 .

للروائي بالغوص في أعماق الشخصية في لحظة زمنية معينة حيث قام الروائي بوقف حركة الزمن الخارجي ، ليطفو العالم الداخلي على سطح السرد الحاضر .

③ ② . 3 – الـــــــوقـــــف :

يعمل الوقف على إبطاء زمن سرد الأحداث نتيجة لانشغال الراوي بعملية الوصف . و في دراسة لعبد ملك مرتاض حول كتابه " ألف ليلة و ليلة " يبحث عن علاقة الوصف بالسرد قائلا : «**الوصف أصل في الأبداع ، و السرد مجرد مظهر أو تقنية. و لذا فهما يتمازجان ، و حيث يحضر الوصف يضعف السرد ، بحيث يمكن تمطيط الكلام أو تسطيحه .فالوصف ألزم للسرد من السرد للوصف ، إذ غاية السرد إنما ترتبط بتحرير الوجه الزمني و الدرامي للسرد من قيود الوصف ، على حين أن الوصف يكون تعليقا لمسار الزمن ، و عرقلة تعاقبه عبر النص السردي** »[1].

و في "متاهات الدوائر المغلقة " يبرز استعمال تقنية الوقف ؛ خاصة في اللوحات الوصفية مثلا في وصف لمياء للشارع و المدينة : «**تخطت مرة عتبة الجامعة لتغوص في شوارع المدينة ..تتعرف عليها ، و على محلاتها .. و ساقتها المعارف الجديدة ببطء إلى حفظ الأسماء ، و فهم الرموز و الاشارات..** »[2] .

«**كانت السيارات هذه المرة تنحدر نحو مدينة الهضاب العليا ، و قد بلغت غابة صغيرة من الصنوبر ، و انعطفت بها الطريق في دائرة واسعة لتندفع مباشرة إلى قلب المدينة .**

–لقد وصلنا ..كانت المدينة في مدخلها لا تختلف عن أي مدينة أخرى .. قصيرة البنيان ، تمتد طولا و عرضا في قاع الوادي .. سارت السيارة في الرفع و الخفض

1– عبد ملك مرتاض ، عرض كتاب ألف ليلة و ليلة ، مجلة الفصول ، مج:13، العدد :01 ، ربيع 1994، ص: 306 .
2 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص: 60 .

حتى بلغت مرساها ..»[1] .

من خلال هذا ، يلاحظ أن الروائي وصف المكان بصورة عميقة ، إذ راح يصور مدينته بـِ بناياتها الشاهقة ، و خضرتها ، و أسقفها القرميدية ، و لم يأت الوصف في موضع ، و إنما تعددت المقاطع الوصفية ، و الملاحظ للوصف السابق للمدينة يجده مقطعا منفصلا عن السرد ، حيث يأتي السرد بعد الانتهاء من الوقفة الوصفية ، و لم تكن لمياء تصف المدينة من أجل تزيين السرد الروائي ، و إنما أرادت أن تستحضر صورتا من بعيد و لم يقتصر الغرض من وصف المدينة على إبطاء السرد فقط ، إنما يلح على تثبيت صورة المدينة خوفا من شوارعها و ضياعها ، فحضور المدينة بتفاصيلها الصغيرة يجسد مشاعر الألم و المرارة .

الوصف قام بوظيفتين أساسيتين : تعطيل حركة الزمن السردي و منح الروائي فرصة التأمل و الوصف ، و الاستبطان فيتمدد زمن السرد . و يتقلص زمن الحكاية سواء كانت المقاطع الوصفية منفصلة أو متداخلة مع السرد . كما قام بدور تفسيري و إيحائي، حيث تلعب الوقفات الوصفية دورا هاما في تحريك العمل الروائي و في تصعيد أحداثه[2] .

هذا ، و في بسط مستفيض ، من خلال دراسة المفارقات الزمنية و تقنيات زمن السرد ، يمكن القول أن الحركة الداخلية للسرد تخضع في تشكيلها لبعدين زمنيين متعامدين هما :

- البعد الأول : و يكون أفقيا . يتمثل في المفارقات الزمنية التي عملت على احتراف مسار الزمن باتجاه الوراء و الأمام .
- و البعد الأخر : و يكون عموديا . يتمثل في تقنيات الزمنية فنّية تلعب دورا

1 – المصدر السّابق ، ص :132 .

2 – مها حسن القصراوي ، الزمن في الرواية العربية ، ص:256 .

في تشكيل زمن الخطاب الروائي ، من خلال علاقة تربط بين زمن الحكاية و زمن السرد، و تمنح هذه التقنيات الزمن الروائي بعدا فنّيا ، يتجاوز واقعية الزمن الحقيقي ، فيتحكم الراوي في سرعة زمن النص و بطئه . ففي حالة التسريع يكون الخطاب اختصار لكثافة الأحداث و موضوعها ، أما في حالة الإبطاء فيتّم تعليق زمن السرد ليتمدد زمن الخطاب، و رغم لجوء الرواية الحديثة إلى تكثيف زمن السرد و اختصاره في أيام أو ساعات ، فإن حالة التأمل النفسي و المونولوج تعمل على إبطاء الإيقاع الروائي في بعض الفصول في النص الروائي الواحد . فرواية " متاهات الدوائر المغلقة " لم تخضع لوتيرة زمنية منتظمة و إنما تراوح إيقاع النص بين السرعة و البطء ، حسب الحركة الداخلية للسرد ، و خضوعها للبعد الأفقي ، و البعد العمودي للزمن الروائي .

2.2 / المكان في " متاهات الدوائر المغلقة " :

المكان و الزمان هما مكونا الفضاء الذي تشكّل فيه الوجود الإنساني ، و لكل بيئة مكانية خصائصها الطبيعية و المناخية و الجيولوجية و الأركولوجية و الأنثروبولوجية كما لها ذاتيتها التاريخية ، و لكل رواية علاقة خاصة تربط بين الزمان و المكان من ناحية و الزمان و الشخصية من ناحية أخرى ؛ أي بين حاضر الشخصية و ماضيها . و تتسم هاتان العلاقتان بمجموعة من القيم الجمالية و الاجتماعية التي تشكل فضاء الرواية[1] .

يلعب المكان دورا هاما في بناء الرواية و تركيبها ، حيث يعد الإطار الذي تنطلق منه الأحداث و تسير فيه الشخصيات ، بل يتجاوز كونه مجرد إطار لها أحيانا ليصبح عنصرا حيا فعالا في هذه الأحداث و هذه الشخصيات و مشحونا بدلالات اكتسبها من خلال علاقته بالإنسان[2] .

---

1 – أحمد حمد النعيمي ، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، ص : 47 .

2 –محمد يوسف نجم ، فن القصة ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ط: 07 ، 1979 ، ص : 108 .

لقد اختلف النقاد و الدارسون في تسميته : فمنهم من أطلق عليه مصطلح " الحيز" و منهم من استعمل مصطلح " المكان" و هناك المصطلح الشائع و هو " الفضاء" . فالمكان يعني الجغرافيا و الفضاء يعني الأجواء العليا التي لا سيادة لأي بلد فيها ، و الفضاء يعني الفراغ أمّا المجال فقد يعني الحيز الأعلى الذي يقوم فوق وطن ما ، و الذي يكون في متناول الطيران و تحت سيادة ذلك الوطن و سلطته[1] .

و لكن هناك من يفضل استعمال مصطلح " المكان" كمقابل للزمان ، و يعد المكان عنصرا مركزيا في تشكيل العمل الروائي ، و هو محل تبئير لمجمل وقائع الرواية و لحركة الشخصيات و أفعالها و أهوائها و نوازعها و عواطفها و آمالها و آلامها .

تتعامل الرواية مع المكان بكونه معطى و منطلقا من أجل صيرورة الحدث ، إنها تخلق ارتباطا بين المكان و الشخصية .فهو كون متحقق من الروابط الطبيعية التي تجمع الأشياء و تألفها ، و المكان في الرواية قناة من قنوات الروائي للإفصاح عن الحدث و أجوائه ، فالمكان الروائي يحقق تنميطا للأجواء التي يجري فيها الحدث بما يعمّقه ، أي **' يعمق الحدث'** و من ثم فإن المكان في الرواية قادر على أن يظهر الكثير من الدلالات المرتبطة بالشخصية[2] .

و مكان بكونه تحديا للروائي ، فهو فرصة للتعبير عن القدرة في صياغة و تشكيل الأشياء و كيفية تنسيقها و إبرازها ، و هو مناخ تعبيري للإفصاح عن دواخل الشخصيات و أفكارها بواسطة البنى المكانية الروائية .

---

1 – عبد الملك مرتاض ، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، د:ط ، ص : 102 .

2 – طاهر عبد مسلم ، عبقرية الصورة و المكان – التعبير – التأويل – النقد ، دار الشروق عمان الأردن ، ط:01 ، 2002 ، ص 113 .

إن استقصاء خصوصية المكان في الرواية وسيلة لتحفيز القدرة و الطاقة التخييلية ؛ كي يستحضر الصور بوصفها مكانا مفترضا يستند إلى اعتبارات الكاتب و منطلقاته ، فهو مكان بنية الكلمات و دلالاتها ، و ما تبعثه في الذهن من صور و تخيلات : «**فالرواية تخضع لمقاييس الإيقاع و درجة السرعة ، فهي قريبة من الفنون الزمانية، و لكنها تشبه الفنون التشكيلية في تشكيله للمكان. ذلك أن القارئ عندما يشرع بقراءة الرواية فإنه ينتقل مكانيا إلى المكان المتخيل الذي أنشأه الروائي من خلال رحلة في المكان ، إن مكان الرواية ليس المكان الطبيعي ، إنّه المكان المتخيّل**»[1].

يتحدد المكان أثناء التعبير الخطابي ، إذ أن دلالته المرجعية لا تتجلى إلا من خلال تلك النقطة في الفضاء الذي يتحقق فيه الكلام[2] ، و لا يمكن للمكان أن يرد دون وصف لأنه يجعله يتبوّأ مكانة خاصة بين العناصر السردية الأخرى .

يحمل اسم المكان في العادة دلالة رمزية ، فالمكان يسمى بحسب شكله أو لونه أو وظيفته في النص الجمالي ، ينزاح هذا الرمز و يتحول إلى رمز من مستوى ثان بحسب زاوية الرؤية التي يؤثث الكاتب صورة المكان ، و حسب الدلالة الإيحائية التي يقصدها . و على هذا الأساس نجد صورة المكان في النص الأدبي يختلف عن صورة المكان الحقيقي، لأن الربط بين علاقة المكان و دلالته في الفن علاقة يبدعها الفنان انطلاقا من تفكير و قصدية المعينة ؛ أي إنه يحوّل رمزية المكان إلى رمزية إيحائية مقصودة .

إنّ الفهم يغدو ، انطلاقاً من هذا التصوّر، يلاحظ أن المكان في رواية " متاهات الدوائر المغلقة " وظفه حبيب مونسي توظيفاً دلالياً متميزاً ، يحمل أحاسيس الشخصيات ، و يفسر أسباب الحدث ، كما يعبر عن وجهة نظر فكرية و إيديولوجية .

1 – سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص : 74 .

2 .عمر بلخير،تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف ،الجزائر ،ط:01، 2003 ،ص:88.

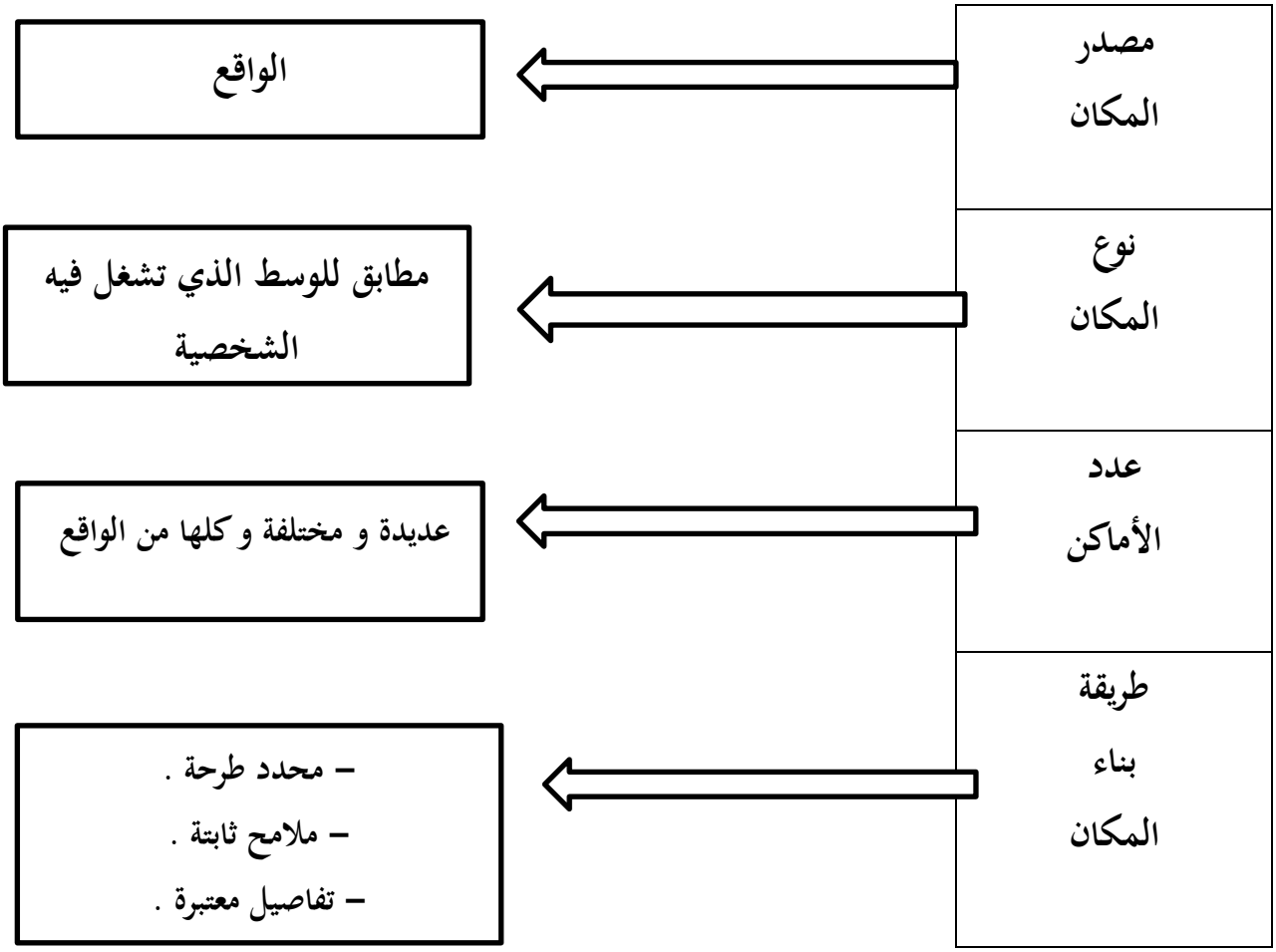
2.2. 1- طرائق تحليل المكان في الرواية :

ممّا لا شك فيه ، أن للمكان يحتل مكانة و يلقى اهتمامه من طرف الروائي ، لذلك نجده يدقق في اختيار المكان للحدث الأنسب و الشخصية الملائمة . فالمكان يدرس في محتوى القصة من خلال محاور أساسية أهمها :

- مصدر المكان : كالواقع ، التاريخ ، الفلسفة .
- نوع المكان : هل هو مطابق للوسط الذي تنقل فيه القصة او هو غريب عنه .
- عدد الأماكن : هل تدور القصة في مكان واحد أم في أمكنة كثيرة متعددة ، و في هذه الحالة ينبغي استخراجها و ضبط نظام حضورها .
- طريقة بناء المكان : هل يحدد صراحة أو يستنبط ضمنيا و هل ورد ذا تفاصيل كثير أم قليلة أم على درجة ما من الاقتصادي و هل هو ذو ملامح ثابتة عبر القصة أم هو متغير و في هذه الحالة ينفي أن يضبط نظام تغيره و دلالته[1] .

و نشير إلى أن بعض القصص تتضمن أماكن ذات سمات و وظائف متعددة و مختلفة ، و في هذه الحالة يمكن أن يدرس نظامها من خلال رسم جدول قائم على المحاور أفقيا و عموديا ، و عليه يمكننا ضبط مكان رواية " متاهات الدوائر المغلقة " من خلال هذا التخطيط كالآتي :

1 – الصادق قسومة ، طرائق تحليل القصة ، دار الجنوب للنشر ، تونس ،ط: 01 ، 2000 ، 60 – 61 .



2.2.2 – أنواع المكان في الرّواية :

يستمد المكان بعده التأطيري من وظيفته المبدئية داخل بنية النص الرّوائي المتمثلة في جمع شتات العناصر الشكلية ، فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث و تتحرك داخله الشخصيات ، فهو مجالها الذي تبث من خلاله دلالتها سرديا و حواريا ، و إلى جانب ذلك يتمتع بأبعاد دلالية تدعم الرؤية المطروحة داخل النص .

و مما لا ريب فيه ، هناك نوعان من الأماكن الخاصة و العامة ، فالأماكن الخاصة هي التي يرتادها الناس للعبادة كالمسجد أو لشراء حاجياتهم و هي كذلك دور المسكن. و هذه الأماكن تكشف لنا أمزجة و أذواق الشعوب و مستواها الثقافي و الحضاري

و ما إلى ذلك ؛ كالأبنية الحكومية و بناء المساجد و الفنادق ، لأن هذه المرافق تعكس صورة الشعب في نظر الأجانب .

بينما الأماكن العامة هي الأماكن المفتوحة مثل دور العبادة كالمساجد و الكنائس ، و كما تنبئ الأماكن الخاصة عن أصحابها كذلك تنبئ الأماكن العامة عن المسؤولين عنها أو عن زبائنها أو عن الاثنين معاً في الوقت نفسه . فالمدرسة في القرية مثلا تنبئ عن درجة الاهتمام بالتعليم فيها ، و عناية البلدية و المعلمين ، و كثيرا ما يكون وصف الأماكن العامة مجرد إطار للأحداث .

إن القارئ للمكان يكشف الطبوغرافية في مستواها الأول ، في حين أن الباحث في عمق المكان يكشف عن تعداد كاف في وجوهه و ملامحه و أنواعه ، و يستطيع بذلك حصر أهم الأمكنة التعبيرية ، أو الخلقية للمكان الطبيعي و لا بد أن هذه الأشكال النهائية للمكان ؛ لأنه مفتوح على كل الاحتمالات لذلك اجتهد الناقد " شاكر النابلسي" في حصر بعضها نذكر منها[1]:

- **المكان الحنيني** : هو المكان الذي يذكرنا بالماضي و يجعلنا نعيشه بكل مشاعرنا و أحاسيسنا أكثر مما يذكرنا بنفسه .
- **المكان الإنبائي أو الافتتاحي** : هو المكان الذي يقوم بتقديم الأمكنة التي تليه مباشرة كما ينبئ على طبيعة الأمكنة التي تليه ، و مثاله : هذا الطريق المترب .
- **المكان الصوتي** : هو المكان الذي تبرز جماليته من خلال الصوت دون باقي مظاهره الجمالية الأخرى ، و مثاله الطريق الذي يكثر فيه الفئران .
- **المكان المقارن** : هو الذي يقوم فيه الروائي بوضع مكانين في لوحة واحدة لكي يقارن بين خصائص و جماليات كل منها .

1 – يراجع ، شاكر النابلسي ، جماليات المكان في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط: 01 ، 1994 ، ص : 15 .

- **المكـان الرمـزي** : و هـو الـذي يرمـز بـه الروائـي لمكـان أخـر (مدينـة ، الجزائـر ، قطر ..).
- **المكـان النفسـي** : و هـو المكـان المصـور مـن خـلال خلجـات الـنفس و تجلياتهـا و مـا يحـيط بهـا مـن أحـداث و وقـائع أي مـن زاويتـه ، و لـيس المكـان المصـور كمـا هو قائم فعليا دون تدخل شعوري و نفسي .
- **المكـان القاصـر** : أو المكـان المتعـدي غـير الـلازم بذاتـه أي المتعـدي لغـيره و هـو لا يقوم بنفسه و إنما بمساعدة جماليات مكان أخر أقوى منه .
- **المكـان العالـة** : و هـو المكـان الـذي لا يقـوم بـأي دور في الروايـة ، لـذا لا يـأتي علـى ذكـره الروائـي إلا باسـم فقـط لكـي يسـتمتع القـارئ الـذي يعرفـه سـبقا بلـذة تخيلية أو تذكره .
- **المكـــان الرحمـــي** : و هـــو المكـــان الـــذي يشـــبه رحـــم آلام و الـــذي يبعـــث على الدفء و الحماية و الطمأنينة في أيام الطفولة .
- **المكـان الفوتـوغرافي** : و هـو المكـان الـذي يصـور تصـويرًا ضـوئيًا خالصًـا كمـاً ، و هـو علـى أرض الواقـع دون تـدخل مـن الروائـي و دون أن يكتسـي بحالـة نفسـية مـن حـالات الروائـي المختلفـة ، وهـو مكـان مـن الأمكنـة العاطلـة عـن العمـل و التي من البطالة واضحة من العمل الفني و معماريته الفنية .
- **المكـان التكميلـي** :و هـذا المكـان يـأتي في الروايـة عـادة كجـزء مـن معماريـة مكـان آخر ، و حركة عامة لها أثرها و دورها في بناء أحداث الرواية ، مثل هذا المكان

يُمكن حذفه إذا كان غير ملتحم و متماسك بالمكان العام و الحدث الهام للرواية.

- **المكـــان الشـــامل** : هـــو المكـــان الـــذي يحتـــوي علـــى الأزمنـــة الثلاثـــة : الماضـــي و الحاضر و المستقبل ، في اللحظة النصية الروائية الواحدة .

لذلك ارتأينا وضع جدول لأهم الأمكنة الموجودة في الرواية ، و ذلك كالآتي :

الجدول الأول يخص الأماكن الثلاث : العامة و الخاصة و الطبيعية .

الرقم	المكان	نوعه	رقم الصفحة
01	الصحراء	مكان عام	02
02	وهران	مكان عام	06
03	غرداية	مكان عام	06
04	المدينة	مكان عام	06
05	الشارع الواسع	مكان عام	08
06	شارع المتوسطة	مكان عام	10
07	الشمال (التل)	مكان عام	16
08	البيت	مكان خاص	19
09	الساحة	مكان عام	21
10	القسم	مكان خاص	28
11	دورة المياه	مكان خاص	31
12	الغرفة	مكان خاص	39
13	الجامعة	مكان عام	51
14	البحر	مكان طبيعي عام	59
15	الشاطئ	مكان طبيعي عام	61
16	العيادة	مكان عام	98
17	المستشفى	مكان عام	99
18	المكتب	مكان الخاص	121

- **درجة حضور أمكنة المدينة :**

لقد وردت أمكنة خاصة بالمدينة كالجامعة و المستشفى و المدرسة ...و تندرج هذه الأمكنة في المدينة ، لأن البطلة انتقلت لمواصلة دراستها لتفتح أبواب المستقبل ، فالجامعة كانت تمثل لها المنعرج الفاصل في حياتها ، أمّا المستشفى فقد ارتبط بمرض لمياء.

- **درجة حضور الأمكنة الطبيعية :**

ذكر حبيب مونسي أمكنة طبيعية متعددة منها : **البحر** ، **الشاطئ** ، و كان لهذه الأمكنة دور في تحويل الأحداث ، التي لعبت دورا رمزياً كانت بالنسبة للمياء مرتفعا جميلا تقضي فيه أحلى الأوقات .

أما الجدول الثاني فهو لنوع الأمكنة الموجودة في" متاهات الدوائر المغلقة" كالموالي :

الرقم	أنواع الأمكنة	وجودها في " متاهات الدوائر المغلقة"
01	المكان الحنيني	البيت ، الغرفة ، العيادة ، المستشفى
02	المكان الإنبائي أو الافتتاحي	الشارع الواسع ، شارع المدينة ، شارع المتوسطة
03	المكان الصوتي	صوت الموج في البحر / الشاطئ
04	المكان المقارن	بين زرقة مياه البحر و صفرة رمال الصحراء
05	المكان الرمزي	المدينة ، وهران
06	المكان النفسي	الصحراء ، المستشفى ، بيت الوالد ، بين أم كلثوم ، بيت زوجة أخيها حمدان
07	المكان القاصر	شارع المدينة ، الجامعة
08	المكان العالة	دورة المياه ، القسم ، المكتب
09	المكان الرحمي	الصحراء ، المتوسطة
10	المكان الفوتوغرافي	عدم اكمال الدراسة ، التسكع / التجول في الشوارع بحث عن العمل لإكمال الوقت

11	**المكان التكميلي**	**مدينة التي تمكث فيها أم كلثوم**
12	**المكان الشامل**	**في العيادة عند كتابة المذكرات و إعادة قراءتها**

هكذا ، يبدو ، بما لا يدع مجالاً لشكّ ، أن الكاتب حبيب مونسي نوّع في الأمكنة ؛ فوظف الأمكنة العامة و الأمكنة الخاصة و كذلك وظف الأماكن الرمزية و الشاملة و التكميلية و الفوتوغرافية و الصوتية و المقارنة...و غيرها . و هذا التنوع هو أفضل لسيرورة الأحداث التي تقتضي هذا النوع من الرواية .

2.2. 3 – أقسام المكان الأساسية في متاهات الدوائر المغلقة :

① المـــــديـــــنة :

اعد المدينة الإطار المكاني الذي تجرى فيه أهم الأحداث في الرواية " متاهات الدوائر المغلقة " ، حيث جاءت على شكل لوحات كبيرة و صغيرة ، وصفية لأماكن عديدة مبثوثة في مساحة النص ، و من مجموعها يمكن أن تشكل رسماً طوبوغرافيا لمدينة مشوّهة محوّلة ، صورة حوّلت الإحساس بالاطمئنان إلى الإحساس بالفناء ، إلى الصراع بين الحياة و الموت ، كل ركن فيها أو زاوية هو مصدر للخوف و التمزّق النفسي ، يقول الراوي : «**و لكنها هنا في المدينة تشعر بالضياع ، و لا تعرف من أمرها شيئاً . لقد تعقدت الأشكال ، و اختلفت الموازين ، بل تبدلت المعالم و أصبحت تساق إلى حيث لا تدري مجردة من كل سلاح . عزلاء لا تملك إلا نفساً قلقة و قلبا خافقا، يحدوها وقع حذاء على الإسفلت في غضب و عصبية ، يزيد إلى خلفية اللقاء ظلالا و أسرارا ..**»[1] .

1 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص:64 – 65 .

هـذا ، و في بسـط مسـتفيض ، فـإن العلاقـة الـتي تـربط الإنسـان بالمكـان هـي علاقـة ألفـة ؛ أي للمكـان سـلطة علـى الفـرد بحيـث يتكيّـف هـذا الفـرد مـع المكـان ، أو يكيّـف المكـان بحسـب ذوقـه و نفسـيته ، إلا أن إحسـاس البطلـة هنـا يـرفض المكـان ، تنفـر منـه ، لقـد أصـبحّ عـدّوها ، لأنهـا فقـدت جميـع عناصـر مـدينتها : «**لقـد تغيـرت الأحـوال عنـدما تركـت مـدينتها و جـاءت إلـى الشـمال ، مـع زوجـة أخيهـا حمـدان لتسـتأنف دراسـتها ..لقـد أسـكرتها المدينـة الجديـدة أولا و صـدمتها ..تماسـكت لميـاء تـم سـايرت التيـار تتحسـس فيـه مـا كانـت تجـد فـي مـدينتها مـن مشـاعر تتـأرجح فـي أعماقهـا فتنطلـق مـن محيطهـا لا تلامـس شـيئا إلاّ و التفـت إليهـا يحـي مقـدمها .يحتفـل برؤيتهـا . و قدمت المدينة الجديدة أشكالا أشد جرأة من التي غادرت..** »[1] .

إن هـذا الوصـف للمدينـة يـرتبط ارتباطـا وثيقـا بوجهـة نظـر السـارد ، و يـرتبط أيضـا بالأحـداث و الشخصـيات ،كمـا أنـه يـرتبط بـزمن القصـة و باللغـة ، حيـث تعـبر الكلمـات (الأحـوال، أسـكرتها ، المدينـة ، أعماقهـا ، محيطهـا ، الجديـدة ...) عـن حالـة اسـتثنائية غـير عاديـة ، تثـير الدهشـة و الانفعـال لـدى القـارئ ، ممـا يفـتح مجـال التأويـل و البحـث عمّـا **لـم يقلـه الـنص** مـن الأسـباب و الـدوافع ، إنـه يحتـاج إلى نصـوص شـارحة لهـذا الوصـف ، و ما إلى ذلك من العوامل الاجتماعية و الثقافية و الاقتصادية و الدينية .

إذا ، وفق هذه الرؤية ، باتت المدينة في الحقيقة أمر تساؤلات عن الحياة بخيرها و شرها؛ و يتضح ذلك على لسان الراوي قائلا: «..**إذا كان كل واحد يطلب حقه ، فأين حقها هي ؟ هل في تلك الوريقات الذابلة التي تداولتها الأكف و الأنامل ..؟ هل في تلك الكلمات الماجنة التي تقذفها الأفواه و الألسن ؟ ..ربما تساءلت عن حقها في الحياة ساعة .. و لكن الظرف الذي تحمله بين أناملها هو الحق الوحيد .. لقد جاءت إلى الدنيا**

1 – المصدر السّابق، ص : 28 .

و هي تحسب أنها تحمل مفتاح الفوز و النجاح ..لقد تلاشى حاضرها الذي أنشأت.. »[1] .

إنها رؤية استدعت من البطلة التساؤل التالي :«**لقد سئمت من حركة الشوارع فالجامعة لا تختلف عن الشارع في شيء .. الزحام ..الضجيج ، و أنا هنا في سعة من أمري ، أتنعم بالدفء ، فلماذا أخرج إلى الشارع.؟ »**[2] .

هكذا، يثبت حبيب مونسي، بما لا يدع مجالاً لشكّ ،مدى تأثير حقيقة المدينة في الفكر المعاصر ، و يجمل قائلا :«**كانت المدينة كما تصورها الفتى غاصبة بالحركة ، صاخبة لا تهدأ ، تتدافع فيها السيارات صعدا و نزلا في هدير مستمر يورث القلق و الاضطراب ، يدفع أمثاله إلى الهروب من حيث أتوا .. و لكن أشياء أخرى غابت عن مخيلته ، و لما كشف له هاله أمرها .. فإذا المرأة أمامه مكشوفة مبتذلة ، تتدفق في الشارع تدفق السوام في لبرية ، وقد عمدت إلى ألوان صاخبة لفت بها الخصر و النحر ..»**[3] .

هذه هي المدينة بعدما تحولت ؛ إلى اللامعنى .لقد تحولت إلى مدينة شوهت رموزها وطقوسها بهمجية ، باسم حملة تهذيب المدينة التي شنّتها الشوارع ، حيث تحولت كل معاني الخضارة و التمدّن إلى أسباب الفسّاد و التفسّخ✶ ، إنها حملة تدميرية ضدّ كل ما تحمله الذكريات الجميلة .

إنّ هذه اللوحات التصويرية للمدينة تشكّل شبكة من العلاقات و الرؤى بين مختلف العناصر الحكاية ، لخلق فضاء يتآلف مع الأحداث و الشخصيات ، لأن وصف

1 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص :95 - 96 .

2- المصدر نفسه ، ص :137 .

3- المصدر نفسه ، ص :106 .

✶ – التفسّخ : تقطّع الشيء أو المادة انحلّت و زالت .

الأمكنة هنّا تجاوز الخطوط الهندسية و ركز على الصفات الدلالية حتى يتناسب ذلك مع الحالة السيكولوجية للبطلة ، و تتطابق مع وجهة نظره تجاه الأحداث ؛ خدمة للموضوع الذي تثيره الرواية ، و الذي يتمثل في صراع الإيديولوجيات ، و الذي يرسم المسار الدلالي للنص ككلّ ، يقول : «**خرجت من المكتب و قد قبضت كافة مدخراتها ، و خرجت معها فكرة مغادرة المدينة إلى أي مكان تحت الشمس لتبتعد عن نورة .. عن فاطمة .. عن شوارع هذا المدينة التي عرفت غربتها ..**»[1] .

يتضح من خلال هذا الوصف ، إيحاء دلالي الذي تولّده اللّغة ، إنها لغة تنقد واقعا مرًّا ، و تصف حالة استثنائية تعيشها المدينة ، لغة تصف عملية تدمير العقل و القلب ، و توقف الزمن ، و إفراغ الذاكرة . هذه الحالة تنّبه القارئ و تشركه في دمار المدينة ، بل تستفزها و تدعوها لا تّخاذ موقف آخر .

إن هذا الحضور الإنساني في الفضاء المكاني عامل أساسي في مقروئية النص ، و يعد أيضا عاملا معرفيا يفتح رغبة القارئ في اكتشاف زوايا الرؤية التي صورت منها عناصر المكان ،هل هي موضوعية أو ذاتية ؟ و بالتالي إدراك هذه الصفات و هذه الأبعاد الدلالية ، يقول الراوي : «**بيد أن النفس المتوثبة في أعماقها تأتي إلى أن تسرد عليها أشتاتا مما تلاقي في أيامها القليلة في هذه المدينة الصاخبة .. وراحت لمياء تطيل النظر إلى البحر دون أن تلتفت إلى المارة من حولها ، و كأنها تحاول أن تتناسى كل الوجود ، و أن تنفرد بوجودها في هذا المكان** »[2] .إن الصفة الطاغية على هذا المقطع الحيرة و اليأس ، فالبطلة تلقى سؤال و لكنها لا تظفر بما يجيبها عنه ، و كأنها تستغيث و لا تلقى من يغيثها ، و كأن صوتها يَبتلعُهُ الفجاج في أعماقها و أعراضها فلا يُسمع ، إنّها مُعَرَضَ للقمع و القهر و رسالتها لا تبلغ المتلقين ، و يجمل

1 – حبيب مونسي، متاهات الدوائر المغلقة ، ص :122 .

2 – المصدر نفسه ، ص :61 .

الراوي قائلا :«**تذكرت ذلك الشاب في مدينتها الصحراوية ..صاحب الشارع المجدور ..** »[1] و يقول أيضا : «**و هي تخفي في طياتها خوفا من المدينة و شرورها ..**»[2] .

يتضح من خلال هذه المقاطع الخضور القوي للإنسان في المكان كسبب أو كمتسبّب. هذه الإنسانة التي ذاقت من كل شيء و أصبحت الحياة عندها لا تطاق ، تعطي الرواية صورة لإنسان هذا العصر الذي أصبحت لا تتحكم فيه مبادئ ثابتة ، و لا قيم روحية يؤمن بها ، يقول الراوي على لسان السيدة زليخة :

«**–أنت على حق .. فالفتيات اليوم لا يفكرن إلاّ في الخروج ، و التسكع في الشوارع ، و لا هم لهن سوى التفرج على المحلات ..إن الفتاة التي تحترم نفسها تلتزم بيتها ، و لا تغادره إلى الشارع إلاّ لضرورة أكيدة .. فالبيت هو الحضن الحصين الذي يحميها من شرور الشارع و مزالقه ..**»[3] و في نفس الوقت تتحدث لمياء في داخلها : «**لقد مارست تجارة الهوى بأسلوب منظم ، و على مستوى رفيع جدا ، في صخب الموسيقى .في السيارات الفاخرة ، في الشقق المفروشة ..لقد قبضت أموالا طائلة أودعتها دفارها .. أو في صناديق المحلات التجارية**»[4] .

هذا الحضور القوي للفرد في المكان كسبب أو كمسبّب هو ما يجعل القارئ لا يهتم بطوبوغرافيا الحدث فقط و إنما بوظائف المكان في علاقته بالشخصية و بالموقف و بالزمن و بالقارئ ، سواء كان هذا القارئ ضمنياً أم حقيقياً .

---

1 – حبيب مونسي، متاهات الدوائر المغلقة ، ص :84 .

2 – المصدر نفسه ، ص :87 .

3 – المصدر نفسه ، ص :137 .

4 – المصدر نفسه ، ص :138 .

إذن، بهذا التصوّر الإجرائي للمكان في " متاهات الدوائر المغلقة " يعد عنصر فاعل في الحدث ، و عنصر فاعل في الحالة السيكولوجية للبطلة ،كما يسهم في رسم خطّية الأحداث ، تقول البطلة : «**– لا أريد ..أريد البقاء هنا فقط .. المدن تتشابه ..ليس فيها جديد يذكر ..هنا الجديد في هذه الجلسة تحت الشمس ، و عزل الصوف و تقشير البطاطا..**

–أريد أن تكون آخر صورة أحملها معي إلى قبري .. أن أذوق فيها أنوثة المرأة في عالمها الشاسع . هذا العالم الذي تحاملنا عليه و قلنا عنه ضيقا . إنه في حقيقته مملكة .

– اذهبي أنت ..أريد أن أبقى وحدي لبعض الوقت ..هيا من فضلك ..»[1] .

حاصل الأمر أنّه يمكن ، حسب مونسي ،أن مكان المدينة في " متاهات الدوائر المغلقة " يحتل بلوحاته الوصفية المنتشرة في مساحة النص قاعدة أساسية لصيرورة الأحداث ؛لأنه يستحضر الماضي ليتداخل في الحاضر ، فالمدينة لم تكن بهذه البشاعة و لم يكن الزمن مخيفاً مثل الأن ، و لو أن المدينة الجديدة كانت وقتها قد بدأت تتنازل عن الكثير من بريقها و أشواقها للرجال و للنساء الغامضين ، الذين حكموا رقبتها بعنف شديد ، فهي تشير كأن هذه المدينة لم تولد لها و لم تلد لها ، إذ ثمة وعي حاد بفضاء المدينة ، إحساس جريح بقوة التناقض ، و الانهيار الباطني ، نفس القبول المختلط بالرفض لتلك المدينة .

هكذا ، فمن على شرفة هذه الرؤية ، يبدو أن المدينة هي أوّلاً وعي بفضاء مغلق ، و (أنا) جماعية مجسّد في هذا الفضاء[2] و من ثم هذا الحرص على الانتماء للمدينة و السعي الصامت نحو الانفلات منها في نفس الوقت .

1 – حبيب مونسي، متاهات الدوائر المغلقة ، ص : 136 .

2 – حسن نجمي ، شعرية الفضاء ، ص : 144 .

② الأماكن التحيزية* :

يقصد بالأماكن الحيزية الأماكن الثانوية التي كانت تظهر بظهور الشخصيات و تنقلها من موقع لأخر ، و من بين هذه الأماكن تظهر أول محطة مكانية و هي الصحراء ، فتفاعل الشخصيات مع هذا المكان الذي تعيش فيه هو الذي ينتج لديهم رؤية خاصة تتبعها مواقف فعلية تجاه هذا المكان ، حيث تتمثل في الاندماج أو الانفصال .

كما أن الصحراء لم تعد تختلف كثيرا عن المدينة ، مثلما كانت الأوضاع مضطربة في المدينة ، كانت بشكل أسوأ في الصحراء ، حتى أنه صارت لا تدخلها إلا لدفن الأموات، مع أنها كانت قبل سنوات قليلة ، تدخلها أثناء العطل الربيعية أو الصيفية ، من هنا يُفهم بأن وضع الصحراء لا يختلف كثيرا عن وضع المدينة ، يقول الراوي : «**كأن الصحراء تدثّرت بصحراء أخرى خالية من الحياة ، تسرح فيها الأشباح و المخاوف متلاحقة متتابعة ، لا هشة وراء بعضها بعض . كانت الصحراء من حولها أشبه بلجة ماء راكد ، يرسم على صفحته الموت ، و يعجّ بطنه بالحياة الخيالية الرهيبة . حاولت أن تجد في صحرائها التي عرفتها شيئا من تلك الليالي التي كانت في المواسم و الأعياد مسرحا يزخر بالفرحة و الطرب . تتدفق فيها قوافل النشوة و السعادة** »[1] .

و هكذا يُعرف السبب الذي جعل لمياء تبتعد عن الصحراء و لا تزورها إلا أنها كانت تنام تحت حزن عميق ، كما كانت مكانا لفتح الذاكرة المجروحة و الألم المخبأة للزمن .

---

1 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص :08 .

✶-التحيز Spatialisationو يقصد به الفضاء الأماكن الثانوية ، وهذا اقتراح جيرار جينات ، و تم التعريف به في الفصل الثاني ص: 263-264-265.و ينظر كتاب " نظرية الرواية " لعبد ملك مرتاض حول التحيز أو التحيزية .

كما يُلاحظ حضور البيت في الرواية ؛ من البيت إلى المتوسطة ، مع أننا لا نعرف بأن هذا البيت للمياء إلا في الصفحة الثانية و عشرون ، حيث يقول :«**و انطلقت إلى البيت لتصادف فيه الوجوم ، و الغضب المستتر .. نظرت إليها والدتها السيدة العالية نظرة فيها من الحيرة ما يرغمها على السكوت ، و إليها والدها السيد عبد الجليل بما يشبه الخضوع ، و لكن نظرة الأخ الأكبر كانت أشد قسوة دون أن تتحول قسوته إلى كلمات حامية تعلن تبرجها و تهورها ..**»[1] .

على الرغم من أن البيت يرمز عادة للاستقرار و الهدوء النفسي ، و يحمي من خطر الشارع ، إلا أنه في نظر بطلة الرواية عبارة عن سجن أو قبر شديد الظلام ، فالبيت في نظرها يترك الزمن يمر دون قيمة و دون تخليد لذكرى ، فهو عندها يشبه القبر أو الحفرة ، لم يعد يختلف كثيرا عن المدينة المرعبة ، لأنه نلتمس أزمة نفسية في جميع الأمكنة .

من البيت يعود بنا الراوي إلى مكان آخر هو المستشفى الذي يمثل السجن النفسي، فالمستشفى له رمزيته و قوانينه ، يُقدّم كمؤسسة للمراقبة و الشفاء .و لكنه يتميز بالانغلاق و تحديد حرية الحركة وخضوع المقيمين فيه للعلاج الصارم . و هو مصدر المرارة و الألم الذي تتضح فيه مشاعر الشخصيات التي توجد بداخله .و لكن المستشفى بالنسبة لبطلة الرواية شيء آخر ، فبدخولها ، هذا المكان يعني أنه احتل مكانا من السلطة : «**و مرت بطيئة أمام نافذة المستشفى .. كانت لمياء في سريرها تتابع حركة السماء بدقائقها ، و كأن همومها قد تشكلت أمامها على صفحة السماء ، تعتمل في بعضها البعض، كالدخان المنبعث من قلب الحريق الهائل ، و ما قطرات المطر إلا تلك الدموع الهائمة على وجهها، و التي لا تعرف حرارة**

1- حبيب مونسي، متاهات الدوائر المغلقة ، ص :22 .

لأشواقها و أحزانها . لقد فقدت كل شيء .. و لم تعد تحمل من معاني الدمع سوى تدفقها من محجرين فارغين ، أحاطهما المرض بهالة سوداء ، رسم فيها القلق خطوطا رفيعة لا تكاد ترى ، و لكنها عميقة في نفس صاحبتها ..»[1] .

و جاء في قول الراوي أيضا : «**استسلمت لقضائها راضية بالنهاية لبائسة التي آلت إليها .. لم يكن عزاؤها الوحيد سوى الطبيب الذي كان يعاملها كما يعامل صاحب المخبر بعض فئرانه** »[2] .

فالمستشفى شبيه بالسجن للجسد ، يقوم بتعميق تجربة شخصية و معرفتها ، و بالتالي ينقلب المستشفى إلى مدرسة تشكل عنصر تخريب ذاتي للسلطة ، ذلك أن المريض موجود داخل و خارج المستشفى ، و يجمل الراوي قائلا : «**و أفردت في حجرة ضيقة صامتة ، لا يصلها صخب المستشفى و لا حركته ..كم استأنست بالزوار لما كانت في القاعة المشتركة ، واستمعت إلى أحاديث شتى ، بل واندمجت في هموم البعض و مخاوفهم ..و شاطرت المرضى بعض الأغذية المنزلية و لن تنسى يوم العيد ..! عيد الأضحى ..**»[3] .

إذن المستشفى لم يكن بالنسبة للمياء عقابا أو عارا ، بل كان أفقا للشفاء و الحلم و الحب و التسامح .

و حتى يخرج الراوي من الأزمة النفسية التي ولدتها المدينة و الأماكن الأخرى ، انتقل إلى البحر الذي يمثل من الناحية الجغرافية أغلب مساحة الأرض ، و قد مرّت علاقة الإنسان بهذه الكتلة الزرقاء الواسعة في العصر الحديث ، بسيطرة الإنسان عليه ، كما سيطر على غيره من المظاهر الطبيعية المختلفة ، وظلّ البحر يؤدي أدواره المختلفة ، فهو

1 –المصدر السّابق، ص : 113 .

2 –المصدر نفسه ، ص :114 .

3 – المصدر نفسه ، ص : 114 .

مصدر رزق و حياة للإنسان من جهة و من جهة أخرى مصدر نقمة و تعاسة ؛ لأنه طريق سهل للغزارة ، و البحر في نظر الكاتب مصدر أنس و طمأنينة له فلا صديق له في هذه الدنيا إلا البحر ، فالبحر يعتبر محرك الذاكرة الأساسية للبطلة ، و من هنا يأتي عنوان الرواية " متاهات الدوائر المغلقة " فكلما أحست البطلة برائحة البحر قادها ذلك إلى تذكر قصة معينة و أفق دنياوية جديدة : «**عادت لمياء تتحسس لمسات النسيم، و هي تقف على (جبهة البحر) وقفة أحاطها النسيم الرطب بحباله السحرية ، فشدها إليه شدا محكما ، و تطلعت إلى الخط الفاصل بين السماء و الماء ، و حدثت نفسها : – وراء كل أفق دنيا أخرى ..**»[1] .

فعلى الرغم من خطر الوقوف على الشرفات ، إلا أنه يفتح الباب و النوافذ من أجل أن يملأ صدرها برائحة البحر :«**لقد نسيت لمياء داءها القديم منذ زمن وظنت أنها قد شفيت منه بفضل هواء البحر**»[2] خاصة أن صوت تكسّرات الموج يشعرها بحالة استئناس ، و أن البحر ما زال موجودا في هذا الفضاء الضيق و لا يمكن أن ترحل نهائيا عن هذه المدينة المعزولة ، فالبطلة مجنونة بالبحر ؛ لأنه سيد الأخيار الكبار ، يتحمل كل الكآبات التي تأتيها من كل الأحداب و الأصوات ، كما تجد نفسها مجبرة على تذكر كل التفاصيل الصغيرة .

إذن ، يمكن القول ، إن هذه الرواية تعبّر بشكل واضح من خلال الأمكنة التّي تحتويها عن الحالة النفسية للكاتب في هذا العصر ، و تعكس مواقف أدبية صارخة و منددّة بالوضع الذي آلت إليه الجزائر .

---

1 –حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص :59 .

2 – المصدر نفسه ، ص :85 .

و من هنا فإن هذه المقامات/ الأمكنة لم تكن المنتهى منها تقديم لوحة وصفية ، و إنما الإبداء رؤية الكاتب التي أصدرها في هذه الرواية ،حيث يُلمس وعي حادّ بفضاء المدينة ، و إحساسا جريحا بقوة التناقض و الانهيار الباطني ، تحدث أمور كثيرة في الأمكنة كما لو أن لا شيء يحدث ، عدة تغيرات كما لو أن لا شيء يتغير ،و ليست الأمكنة مع ذلك كتلة صماء ، بل يخترقها دفء إنساني حي ، إنها في الفضاء الروائي المشيّد تشكل أحد المكونات الدلالية و الإخبارية ، يتداخل فيها الواقعي بالمتخيّل المعِيش ؛ بالمحلوم به، أي تتداخل التجربة الملموسة بالمغزى الذي يشيّده التسطير.

و لهذا ، فإن الأمكنة ليست محايدة في الرواية فهي مُخترقَة بكل علامات السلطة و الهيمنة الإيديولوجية و هي تَنْكتب روائيا و هي تقرأ ، و تقدم نفسها وفق مقتضيات استراتيجية ، ذات أبعاد سوسيولوجية و ثقافية و لسانية ، و هي أمكنة أثيرة توجد صورا أشيرة و مصطفاة على نحو ما يوظفه إيف تاديي : «**صور الضوء التي تأتي لتضيء الفضاء المعتم للمعرفة** »[1].

3 / النـــــــزوع الـــدرامـــي :

لما كان التجريب و سؤال الحداثة هاجس الكاتب ، سعى إلى تفاعل الرواية مع الأجناس الأدبية الأخرى ؛ و بخاصة فن المسرح . و التفاعل بين الرواية و الدراما يشير في أحد جوانبه إلى مرونة الفن الروائي و تطويعه ، كي يستوعب معطيات و تقنيات جديدة للوصول إلى الرواية العربية قادرة على التعبير عن الوعي الفكري و الجمالي للعصر الذي تنتمي إليه ، دون أن تفقد الكتابة الروائية عبر هذه المثاقفة الواعية سماتها و خصائصها و هويتها المرنة . لذا صار من الطبيعي أن تتلاقى مسيرة الرواية العربية المعاصرة بتّيارات شّتى و مدارس متعددة و رؤى إبداعية مختلفة .

1–حسن نجمي ، شعرية الفضاء ، ص :146 .

و يتراءى أن جنس الرواية من خلال هذه المثاقفة صار جنسا أدبيا عابرا للأجناس ، بما انخرط عليه شكلها الفني من قدرة فائقة على الشمول و التحول ؛ نهلت الروايات من الأساطير الأقدم وجودا من التراجيديا و الملحمة ، و استعارت من الملحمة سرديتها القائمة على وجود راوٍ ، و من الدراما حوارها الذي يشكل أبرز ملمح نوعي فيها .

إن الرواية في زمننا الحاضر لهي بحق الأكثر شأن بين الأجناس الأدبية الأخرى القديمة؛ أو الأجناس الرئيسية و الأجناس الأدبية الفرعية ، التي لم يكن لها ما يستعبر عنها قبل ظهور الرواية ، و ترى بعض التقارير ضرورة الربط بين الشكل الروائي و الشكل الدراماتيكي لوجود أواصر عميقة بين الفن الدرامي و الرواية .

3 .① – البـــــناء الـــــدرامي :

لقد بدأت الدراما تؤثر بشكل ملحوظ على الكتابة غير الدرامية ، و في لغة النقد أيضا و ليس من قبيل التوهم القول بأن المواجهة بين الأدب و الناقد هي من حيث الجوهر درامية بحدّ ذاتها[1] .

حقيقٌ بنا ، و الأمر كذلك ، أن قراءة نص ناجح يحسّ المرء كأنه يعيش ذلك الفعل أو الوضع ، أو ذلك الجزء من الحياة ، إن الوضع هنا يشبه الوضع الدرامي ، و مساهمة القارئ تشبه ما يفعلهَ الجمهور لدى الدخول في حياة الشخصيات الدرامية ، و مثلما يكون الوضع الدرامي مكونا من توتر معقد يكون الوضع الذي يخلقه النص ، كذلك فالقارئ حينما ينساق إلى الأحداث لدى حدوثها فهو في علاقة درامية : «**إن ما أتذوقه في القصة من القصص ليس هو مضمونها مباشرة و لا بنياتها و لكنّي أتذوق بالأحرى الخدوش ، إنني أركض ، أقفز ، و أرفع رأسي ، و أعود للغـــوص**

1 –على بن تميم ، السرد و الظاهرة الدرامية –دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، المغرب ، ط:01 ، 2003 ، ص : 14 .

ثانية»[1] .

يقرر "رولان بارت " حالات درامية يمر بها القارئ إزاء فعل النص ؛ فكما أن الدراما فعل فالنص فعل تكوين لا يتحقق إلا حينما يُنْظَرُ إليه كفعل تّم واكتمل و تبلور في مادة نصية ، و مثلما تكره الدراما الرتابة يكره النص السكونية ؛ لأنه صيرورة و تحويل و زعزعة و صعق و تحٍّ للواقع و الجمود ، و في هذا تكمن ديناميته أو ديناميته ، و بهذا نستطيع أن نسوّغ القول الذي يشير إلى أن:« **الأدب يطمح برمته إلى بلوغ حالة الدراما** »[2] بل يطمح القرّاء المعاصرين إلى بلوغ حالة الدراما في النص .فإن كانت الدراما تولّد نوعا من ردّ الفعل الجماعي فإن الدرامية تولّد نوعا من ردّ الفعل المنصّب في القارئ. و ليست الدراما الوقف على المسرح إذ ثمة تواصل عميق بين المسرحية و الملحمة ، و الرواية و الأسطورة ، و الحكاية و القصة و النكتة ، و ذلك لأن جميع هذه الأنواع الأدبية تؤدي وظيفة واحدة في جوهرها و أعماقها ؛ ألا و هي نبش الدرامية المبثوثة في الوجود و المجتمع و النفس البشرية .

و لعل من أهم الخطوات المؤدّية إلى التعرف على الدرامية ، هي التمييز بينها و بين الشاعرية و لئن كانت الدرامية صراع إرادات ، و تضارب قوى ذات مصالح متباينة ؛ فإن الشاعرية الغنائية أو الشعر المحض هي القوى النفسية في استرخائها أو هي الروح في استسلامها و رصانتها ، بينما هو لا يكون في الدرامية إلا في حالة استفزاز ، حالة النزوع نحو الفاعلية الحاملة للمصير ، فالصراع محذوف في الشاعرية أما الدرامية فهي تناقض قائم بين الخصوصيات ، و الإنكار المتبادل بين الإرادات المتضاربة و المصالح المتعارضة و الأهواء المتنافرة ، و لهذا فالدرامية أقدر من الشاعرية على تصوير النفس في علاقتها بالوجود[3] .

1 – رولان بارت ، لذة النص ، ترجمة :منذر عياشي ، دار الإنماء الحضاري ، د:ط ، 2002 ، ص:36 .

2 – على بن تميم ، السرد و الظاهرة الدرامية ، ص: 14 .

3–بتصرف ، رولان بارت ، لذة النص ، ترجمة :منذر عياشي ، ص: 36 –37 .

إذن ، الفرق الفني بين هذين البعدين الجماليين ، هو تطابق الشاعرية مع الصورة و تطابق الدرامية مع الموقف ؛أي أن الشاعرية هي الروح في الصورة ، و الدرامية هي الروح في الموقف :«**و العناصر الأساسية التي لا يدّ من توفرها ن و بروزها ، و تفاعلها في كل عمل يحمل الطابع الدرامي هي : الإنسان ، و الصراع ، و تناقضات الحياة** »[1] فالعمل الروائي يسعى إلى خلق انفعالات ، و يبرز الشخصيات في عظمتها و انحطاطها ، و هي تصطدم مع شرطها الخارجي الذي يأتي على نقيض منها ، و ليس أيّ تصادم يحمل طابع الدرامية إلا إذا توفرت الأزمة ، فاللحظة الدرامية المأزومة هي المعبأة بالتوتر و التي تنحرف بمسار السرد و يجعله ينمو حتى تتأزم ذات القارئ[2] فأفكار الشخصيات و دوافعها حُوّلت إلى أحداث ، و حيوية الأحداث و حركاتها هي التي تدفع القارئ إلى مراقبتها باهتمام[3] .

و يحذر لوبوك من ضرورة الإفراط في توظيف تقنيات الدراما في العمل الروائي ، لأنّ ذلك يخّل بالبناء الروائي و يضعفه ؛ حيث يقول : «**يجب أن يكون في الحسبان أن الدراما هي أعلى مصباح عند الكاتب ، الذي بمثابة الورقة البيضاء أو الدهان الأبيض عند المصمم ، إذا أسرف في استعماله دون الحاجة فإن ذلك يعني تبديد قوّته ، في وقت تكون فيه تلك القوة ضرورية جداً . و لذلك فإن النهج الاقتصادي يستدعي اختزانه أكثر ، و ادخاره للمناسبات المهمة.** »[4] .

---

1 – عز الدين اسماعيل ، المنهج الدرامي في التفكير ، منشورات وزارة الثقافة ،دمشق ، سورية ، ج: 02 ، د:ط ، 1994 ، ص: 149 .

2 – على بن تميم ، السرد و الظاهرة الدرامية ، ص:16 .

3 – صبحة أحمد علقم ، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية – النظرية الدرامية نموذجا – المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط: 01 ، 2000، ص ،50 .

4 –صبحة أحمد علقم ، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية ، ص: 50 .

و بعد هذا التقديم ، يمكن استجلاء درامية النص في رواية " متاهات الدوائر المغلقة" ؛ أي البحث عن ملامح فن الدراما ، فقد حول الروائي روايته إلى مبنى درامي ، شأن المسرحية التي تحافظ على وحدات تحقيق المحاكاة .

فهناك وحدة الزمن ،حيث تدور الرواية في زمن محدد هو يوم من حياة بنت جزائرية داخلت جحيم الحياة اليومية الوالعة في الفساد و المرض المميت ، و هناك وحدة المكان فالبنت تتحرك برعبها داخل مدينة وهران ، من مسكنها في غرداية إلى حيّها في المدينة وهران عند أخيها ، إلى الأماكن التي تتعامل معها ،أماكن اللّقاء– الفرصة – إلى البحر، و هناك أيضا وحدة العمل . فالنص يلتمُّ على ما يشبه رحلة الخلاص من قاع الجحيم ، على أنها رحلة الوعي الشقيّ بالذات العاملة ؛ ذات البنت الجريحة .

إذاً ، من هذه الرؤية، إن " متاهات الدوائر المغلقة" تطواف غير حر لبنت محاصرة ، تنتهي بالتنكير لاستكمال هذا التطواف على روح المدينة ، فهذه الرواية تبحث عن ذات البنت المهددة تحت قهر المرض الذي يتلذذ بالموت اليومي ، بتعبير الراوي الذي مضى بالقصد إلى مبتغاه قائلا : «**لم تفكر لمياء ساعة أن الموت يقف أمامها بالمرصاد .. لم تفكر في معاول الهدم داخلها تنبش خلاياها في إصرار و حنق ..كانت تقول أنه المرض ، و أنه لا بد للمريض من شقاء .. إن عاجلاً أم آجلاً .. و لكنها اليوم و هي تحمل الظرف ، ترى نفسها و كأنها قد اكترت تذكرة السفر إلى عالم الظلام ..**»[1] .

إن رحلة الخلاص من المرض تعد من مستحلات و رحلة الخلاص من جحيم الحياة اليومية في شوارع المدينة ، تصير إلى رصد مرعب لهذه الذات التي تتناهبها رؤى الفجيعة

1 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص: 94 .

الكابوسية من الخوف و القلق و الحذر و الرعب و الاختناق :«**و كأن همومها قد تشكلت أمامها على صفحة السماء ، تعتمل في بعضها البعض ، كالدخان المنبعث من قلب الحريق الهائل ، و ما قطرات المطر إلا تلك الدموع الهائمة على وجهها ، و التي لا تعرف حرارة لأشواقها و أحزانها . لقد فقدت كل شيء ..و لم تعد تحمل من معاني الدمع سوى تدفقها من محجرين فارغين** »[1] .

يتعزّز النزوع الدرامي في " متاهات الدوائر المغلقة " بمظاهر شديدة الدلالة على مأساوية الحياة في المدينة و فجائعيتها ، و كأن الرواية بتلاوتها الدرامية المختلفة مرثية للبطلة ،و مصائرها القيّمة الحقّة في رحلة الموت ، و قد بدأت الرواية بما يشبه التقديم في المآسي العصر / الواقع : «**لم يبق لديها شك ...و علمت أنه هو ..السرطان ..سرطان الرئة !**

–اندفعت إلى الشارع ، وراحت تجوب الأرصفة ..رصيفاً رصيفاً .. لا يوقفها شيء .. تصادفها النظرات حاملة إليها شتى المعاني ، و لكنها لا تجد فيها إلاّ السراب القاتل .. ذلك السراب الذي عاشت معه حينا من الدهر ...و كأن المدينة من حولها لا وجود لها .. و كأن الناس فيها أشباح أحلام تقادم عهدها ، فلم تعد قادرة على الوصول إليها ..و ازدادت غربتها وسط الوحام تدفعها المناكب في كل حين ، و تسمع عبارات الاعتذار ، أو عبارات الاستنكار .. و لكن لمياء لم تكن لهذا و لا ذاك .. كانت تسير فقط ..سير الأبله الذي فقد التوازن ،و دارت به الأرض في جنون ، لا تعرف شرقها من غربها ، و لا اسم هذا الشارع ، و لا عنوان ذاك ..و ظلت تسير ..»[2] .

---

1 – المصدر السّابق، ص : 113 .

2- المصدر نفسه ، ص : 101- 102 .

ثم توالت عملية انسجام الذات المطاردة في فجائعية الذات العامة ، فالبنت محاصرة بالموت و تواطؤ في الشرف في صمت و ما يشبهه ، مما تتفنن الرواية في السرد و الوصف و يتبدّى تصوير الفجائعية في أساليب متعددة كقوله : «**– هل فكرة من قبل في هذه القضية الخطيرة .؟**

–هل تمثلتها و هي تبيع نفسها لأخطبوط اللذة .؟

–..كيف تلجأ إليها الأن .. الأن فقط بعد ما ضاقت الدنيا بها ..بعدما غاب الأحبة و تلاشوا .؟ بعدما أصبحت حليفة الموت في كل لحظة ..و هل يقبل الأيمان منها ذلك ؟ ..

– كيف تطلب من الله أن يشفيها بعدما أعلنت الحرب على محارمه ، و عاشت فسادا في حدوده . ؟ كيف يمتد الأيمان ليقتل الخلايا الخبيثة في صدرها .؟

– ربما كان المقصود من ورائه أن تنتظر الموت هادئة مستسلمة ثم تأمل في خضوعها أن يسعفها الله بقليل من الرحمة ، لأنها كانت تجهل الحدود ..لأنها امرأة أرادت أن تعيش لكل الناس ..! »[1] .

و تترافق صور الحنين مع صور الرثاء الموجع للذات ، حيث طقوس انتظار الموت في كل لحظة : «أدركت و هي تنظر إلى الغمام الأسود أن الستار ينزل فجأة ، و أن الشعلة ستنطفئ لا محالة معقبة خلفها الفراغ و الخراب .. و يعود السرير الأبيض ليستقبل شخصا آخر دون أن يفرق بين الأول و الثاني .. كم من مريض اضطجع عليه ! ..هل يداوي ؟..هل تدري ..؟

كانت السماء في تقلبها تشبه الصوت التي يقلبها الطبيب و قد رفعها إلى النافذة ..لا شيء فيها سوى اللونين الأسود و الأبيض الشاحب ..إنها في شكل هذا

---

1 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص :119.

الغمام المتموج .. كل يوم يعطيه صورة مغايرة للأولى ..تمتد فيها كتلة سوداء على مستوى الرئة قليلا إلى الركن الأعلى .. شيء غريب أن يرى المريض تشخيص حالته في وجه السماء.. »[1] .و في قوله أيضا : «**سيكون هذا اليوم الماطر آخر أيامها في هذه الغرفة الضيقة ..ستنطلق إلى الحياة من جديد ، حاملة معها ساعة موقوتة ، لا تدري متى تعلن عن نهاية الجولة ، و تدفق الروح ..**»[2] .

تبلغ الدراما أقصاها في الجزء الأخير ، حينما يختلط الوهم مع الواقع ، و تصبح البطلة قريبة من حافة الموت : «**رفعت يدها إلى صدرها و مدت سبابتها للتشهد ، و لكن العقل المريض و الحلق المخنوق رفضا الانصياع ، ثم هوت اليد الممدودة على الأرض ، و انكفأ الوجه الشاحب على الرمل ، و تناثر الشعر الأسود الناعم ليغطي المنظر المريع .. »**[3] .

فصورة هذا المرض اللاذع المفاجئ لدى تشريحه للكبير و للصغير ،للرجل و للمرأة ، و للأطفال أي للقريب و للبعيد .

3 . ② – الشخـــــصية :

تلعب الشخصية دورا أساسيا في بناء الرواية ، إذ أنها مركز الأفكار و مجال المعاني التي تدور حولها الأحداث ، و من دونها تضحى الرواية ضربا من الدعاية المباشرة و الوصف التقريري لشعارات الجوفاء الخالية من المضمون الإنساني المؤثر في حركة الأحداث .

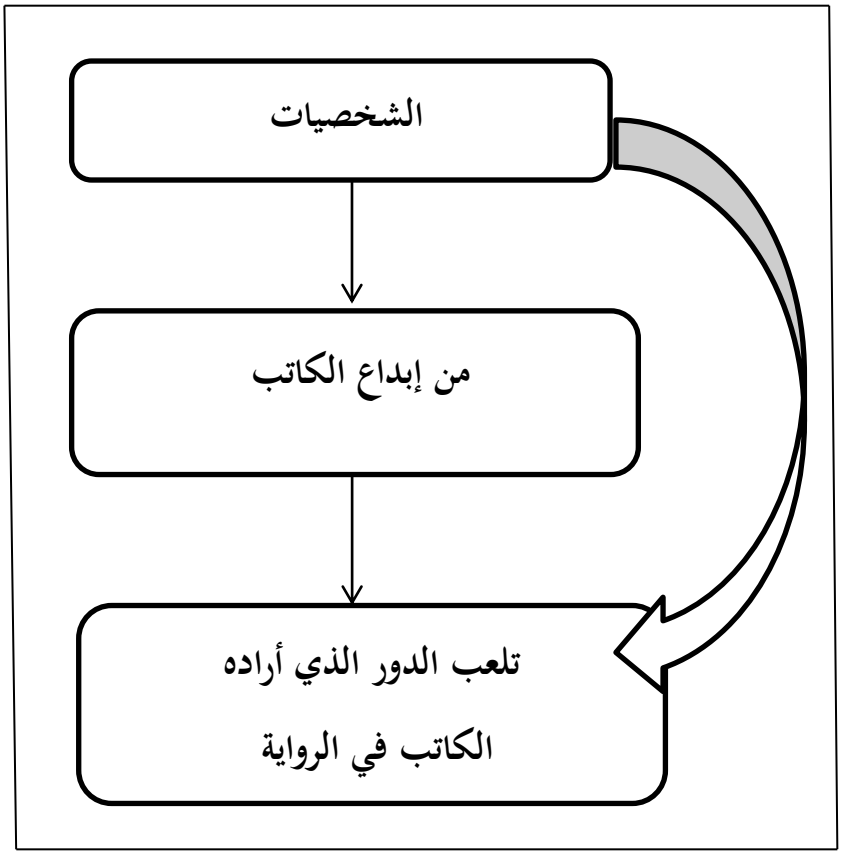
---

1 – المصدر السّابق ، ص :115 .

2 – المصدر نفسه ، ص :116 .

3 – المصدر نفسه ، ص :168 .

إن الأفكار تحيا في الشخصيات و تأخذ طريقها إلى المتلقي عبر أشخاص معينين لهم آرائهم و اتجاهاتهم و تقاليدهم في مجتمع معين و زمن معين ، و الشخصيات مجرد أحجار شطرنج ؛يستخدمها الكاتب في لعبته الفكرية الفنية ؛لأنها لا تستطيع أن تتحرك أو تتنفس إلا وفقا لرغباته ، و الذي رسم لها قانونها الأخلاقي يملي عليها التصرف ضمن مفهومه الخالص للخطأ و الصواب، أي أنها كالتالي :



و ممّا لا شك فيه، إن الشخصية الروائية ليست صورة حرفية منقولة من الواقع كما هو ، إنما تترفع عنه و تتجاوز عنه بجوانبها الفنية التي أضافتها عبقرية الكاتب و أصبحت معادلاً فنياً للشخصية الواقعية و نموذجا لفئة من الناس ففيها من الواقع و فيها من الخيال أيضا ، و يقول بعض النقاد الفرنسيين المعاصرين أنها : «**مثلها مثل الشخصية السينمائية أو المسرحية لا تنفصل عن العالم الخيالي التي تعتري إليه بها فيه من أحياء و أشياء ، أنه لا يمكن للشخصية أن توجد في ذهننا على أنها**

كوكب مُنْعَزِلْ، بل أنّها مرتبطة بمنظومة و بواسطتها هي وحدها تعيش فِينَا بِكُلِ أَبْعَدِهَا»[1].

هكذا يمكننا القول أن الشخصية هي :

- ✓ كائن من ورق .
- ✓ أبدعها الكاتب .
- ✓ تحاكي الواقع .
- ✓ خيالية.

بينما الشخص هو :

- ✓ إنسان من لحم و دم .
- ✓ خلقه الله عز وجل .
- ✓ يحيا و له بطاقة تعريف .
- ✓ واقعي .

إذن ، تمثل الشخصية بؤرة مركزية لا يمكن تجاوزها ، أو تجاوز مركزيتها ، فالرواية أكثر الأجناس الأدبية ارتباطا بالشخصية ، لا يقاربها في ذلك سوى المسرحية التي سبقت الرواية إلى الظهور بمئات السنين ، و بقيت حتى بدايات عهد الفن الروائي بالتبلور و الانتشار تستأثر بتقديم الشخصيات ، و بقيت تنوّع أساليب تقديمها و تحسّنها إلى أن أصبح إتقان رسم الشخصية معيارا رئيسيا للحكم على المسرحية و عاملا في نجاحها و انتشارها ، و لكن المرونة الكبيرة للرواية بوصفها جنسا أدبيا ، و الحرّية التي يمتلكها الروائي في تشكيل عوالمه و رسم شخصياته جعلتا الشخصية الأدبية أكثر اقترانا بالرواية من المسرحية ، فالرواية جنس أدبي يلتهم كل ما يقدم إليه ، و هذا يتيح للروائي بذل ما يريد من جهود ، و استثمار ما يشاء من وسائل معرفية و تقنية

1 –عبد ملك مرتاض ، نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، ص : 90 .

في سبيل تمكينه من تحقيق بعض التفوق في رسم شخصياته ، و لذلك امتلأت الثقافة الإنسانية بشخصيات روائية عظيمة ، تستطيع كل منها أن تكوّن عرضا لجملة من المفاهيم والأفكار و القيم[1] ، حيث نجد الشخصية المسرحية تضيع غالبا ضمن زحمة عناصر الفرجة ، و المؤثرات الأخرى المعتمدة في عرض المسرح .

إنّ دراسة الشخصية الروائية هي من أهم الوسائط الرامية إلى إضاءة عالم الرواية عبر مستويين هما :

***مستوى فني جمالي** :يدخل رسم الشخصية في صلب ما يعطي الرواية قيمتها الفكرية و الجمالية ، و بلغ من عناية الروائيين في رسم الشخصية أنها اعتمدت أساسا إلى تصنيف بعض الأنماط الروائية ، فعرف الاصلاح الأدبي (رواية الشخصيات) التي استخدم فيها الروائيون براعتهم الحرفية ، و خبراتهم المعرفية لعرض الشخصيات تمتلك قابلية الرسوخ في ثقافة الإنسان ، فقد كان الروائيون يشعرون أن في الشخصية دائما شيئا شّقيا . و ترى فرجينيا و ولوف أن الرواية خلقت من أجل التّعبير عن الشخصية .

***مستوى فكري معرفي** : تعدّ الشخصية نافذة للإطلالة على البنى المتجاورة في القطاع الإنساني الاجتماعي الذي تشمله الإطلالة[2] .

و مما لا ريب فيه ، إن الشخصية في السرد الرّوائي : «**ليست الشخصية الروائية وجودا واقعيا ، و إنما هي مفهوم تَخْيِيليٌ ، تدل عليه التعبيرات المستخدمة في الرواية ، هكذا تَتَجَسَدُ الشخصية الروائية حسب بارث –كائنات من ورق – لَتَتَخِذْ شَكْلاً دالا من خلال اللغة ، و هي ليست أكثر من قضية لسانية ، حسب تودوروف**»[3] .

1 – صلاح صالح ، سرد الأخر – الأنا و الأخر لغة السرد- ، ص :101- 102 .

2 -المرجع نفسه ، ص : 102 .

3 – محمد عزام ، شعرية الخطاب السردي ، منشورات اتحاد العرب ، دمشق ، 2005 ، ص : 11 .

و لكي لا نخلط بين الأمور ينبغي التمييز بين الشخصية الروائية و الشخص الروائي؛ فالأولى عامة لها قوانين و أنظمة تُقَنِنُهَا و تُفْقِدُهَا . و الثانية خاصة تعني شخصا معينا في رواية معينة له سماته الخاصة ، و صفاته النفسية و الجسمية المحددة ، و مع ذلك فكلاهما يتلامسان تلامس الخاص ضمن العام ، و إذا كان " فليب هامون "يرى أن الشخصية الروائية هي تركيب يقوم به القارئ أكثر ممّا يقوم به النص ، فإن " رولان بارث" يعرف الشخصية بأنها نتاج عمل تأليفي[1] .

بالإضافة إلى ذلك ، إن الشخصية في الرواية أو الحكي عامة ، لا ينظر إليها من وجهة نظر التحليل البنائي المعاصر على أنّها بمثابة دليل Signe له وجهان أحدهما الدال Signifiant ، و هي تتميز عن الدليل اللغوي اللساني من حيث أنها جاهزة سلفا ، و لكنها تحول إلى الدليل ، فقط ساعة بنائها في النص ...و تكون الشخصية بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تُلخّص هُويَّتُها ، أما الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها و أقوالها و سلوكها .

و هكذا فإن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته، و لهذا السبب لجأ بعض الباحثين إلى طريقة خاصة في تحديد هوية الشخصية .

تعتمد الحكائية على محور القارئ لأنه هو الذي يكون بالتدريج عبر القراءة صورة عنها و يكون ذلك بواسطة مصار إخبارية ثلاثة[2] :

*ما يخبر به الراوي .

*ما تخبر به الشخصيات ذاتها .

* ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات .

1 –ينظر ، محمد عزام ، شعرية الخطاب السردي ،ص: 11 - 12 .

2 – عبد الملك مرتاض ، القصة الجزائرية المعاصرة ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، د:ط ، ص : 50 - 51 .

يهتم الكاتب بإبراز بعض ميزات أو عيوب الشخصية و أبعادها الجسمية و النفسية و الاجتماعية ذات العلاقة بالرواية ، و أهم هذه العناصر التي يُكون الكاتب منها شخصيته[1] :

1 / البعد الجسمي : و هو شكل الأنسان و طوله أو قصره و حسنه و وسامته أو ذمامته و استدارة وجهه أو استطالته و بروز أنفه أو صغره و طول عنقه أو قصرها ، و بدانته أو نحافته و لون بشرته و عينيه و شفرته و أسنانه ، و نظافته أو قذارته و رائحته الطيبة أو الكريهة ، و نعومة بشرته أو خشونتها و عذوبة صوته أو قبحها و نوع ثيابه في حدتها أو في رثاثتها و بين هذا أو ذاك يكون أواسط الناس أجساما .

2 / البعدان النّفسي و الاجتماعي :و يعني علماء النفس بالبعد النفسي : الجانبين العقلي و الانفعالي الوجداني ، و بالجانب الاجتماعي : التربية و البيئة و الجانب العقلي في تنمية الثقافة و التربية، و الشباب تعبر عن ذوق صاحبها و بيئته و مستواه الاجتماعي في الوقت نفسه ، و يعتقد الكاتب في وصف البعدين النفسي و الاجتماعي على ابراز بعض المقومات و هي ما يلي:

*البيئة الطبيعية و الاجتماعية .

*الذكاء .

* الثقافة .

*المستوى الاجتماعي .

* الجانب الانفعالي و الوجداني .

---

1 – خمار عبد الله ، تقنيات الدراسة في الرواية ، دار الكتاب العربي ، الجزائر ، 1999 ، ص : 21 .

إذن ، الرواية الحديثة تمثل أداة فنية للوعي يمكن بواسطتها رصد وضع الأمة و تجسّد أزماتها العامة ، و هذا من خلال شخصياتها الرّوائية الفردية ، فالرواية الحديثة لم تعد تقبل تلك الصورة التقليدية لأبطالها أو ذلك الشكل العتيق للبطل الذي ألفناه في ملحمة ' هوميروس ' و الرواية الشخصية و حتى الرومانسية القرن التاسع عشر التي عرفت بالذاتية و رسمت لبطلها وساما يقتصر إلى الأصالة و الموضوعية ، حيث يندفع البطل وراء رغباته الذاتية و مطامعه ، في حين أنه الواقع يلهث وراء رغبات غيره ، بينما الرواية الواقعية الحديثة تجعل من بطلها فردا بسيطا في أفراد المجتمع ؛ يعيش بين بني جلدته /صبرته ، و يختلف عنهم إلا في حالة تمرده على واقعه حينما لا يقدر على تغييره .

فالبطل في الرواية الجزائرية ليس إلا شخصا عاديا ركز الكاتب فيه و عليه كل مشاعر الأديب ، إنه ليس مجرد مثل أعلى و لا نموذج خارق يتجسد فيه فكره أو مبدأ عام ، و إنما هو إنسان واقعي فيه كل ما في الواقع من مأساة و حرارة و ليست له مؤهلات خاصة و لا استعدادات خارقة ، وعند اطلعنا على جميع أعمال " حبيب مونسي " – الفصل الثالث – الروائية ؛ اكتشفنا أن الشخصية الروائية عنده تكاد تكون في أغلب الحالات مثقفة .

3 . ③ –أنواع الشخصيات :

قبل التطرق إلى دراسة أنواع الشخصيات ، من المفيد عرض موقف نقاد من الشخصية الدرامية و الوقوف عند أهم مصطلح استخدموه في تناولهم للشخصية و هو مصطلح " النموذج الإنساني " الذي تأكّد حضوره باستمرار عند تناولهم للشخصية ، ذلك لأن النموذج هو تقديم صورة متكاملة الأبعاد – الجسمية و النفسية و الاجتماعية– للشخصية الأدبية ، بحيث تتمثل في هذه الشخصية مجموعة من

الصّفات كانت من قبل مطلقة في عالم التجريد الذّهني بعيدة عن عالم الحواس ، أو كانت متفرقة في مختلف الأشخاص .

و بالتالي ، فالشخصية حجر الزاوية في النص السردي فلا يمكن أن نتوقع نصاً سرديًّا خالياً من الشخصيات ، و يمكن تصنيف الشخصيات على النحو التالي :

1 / الشخصية المرجعية* :

و هي تحيل على معنى جاهز و ثابت تفرضه ثقافة ما ، بحيث أن مقروئيتنا تضل دائما مقترنة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة .و من هنا يمكن القول، إن الشخصية "الرجعية تحيل على واقع خارج نصي يفرزه سياق اجتماعي معين"[1] .

يلحظ القارئ بسهولة أن نص " متاهات الدوائر المغلقة" تتضمن بعض الشخصيات الأدبية ، و يمكن أن نفهم هذا التضمين على أنه مسخر في سبيل التأكيد على التقاطعات التي تلتقي فيها الشخصيات المرجعية ، والشخصيات النصية و يهدف استمرار تأثيرها و فاعليتها في الحاضر .

و من بين هذه الشخصيات المرجعية نذكر على سبيل المثال بعض " الطالبات الجامعيات" فهذه الشخصيات تقاطعت في النص الروائي مع شخصية " الطالبة الجامعية" بطلة الرواية ، و مما لا شك فيه أن هذه الشخصية –الطلبة– هي شخصية لمياء ، و لعل أبرز السّمات التي تظهر في شخصيتها هي الحزن و الكآبة و الخوف ، بسبب حالة العبث التي تعتريها ، و هذا عكس ما نجده في شخصيتها و هي طفلة ؛ تميل إلى المرح و اللعب و الانطلاق و كانت ساحة الحرية في غرداية ، تغمرها سعادة عالية و تشعر بأن مكانها الحقيقي هو القرية و ليست المدينة التي تتلذذ بملامسة جسدها فهي في : « **خط أرادت له أن يكون طويلا ..طويلا . فمرّرته من وهران إلى غرداية إلى مدينتها . هكذا أرادت حتى تتمكن من قراءة ماضيها**

---

1 –ينظر ، شريبيط أحمد شريبيط ، سيميائية الشخصية الروائية ، مجلة السيميائيات و النص الأدبي ، ماي ، عنابة ، عدد 02: ، ص : 220 .

*– الأساسية أو الإسنادية .

سطرا فسطرا ..كلمة فكلمة ..لتحاسب نفسها قبل أن يحاسبها الناس ..قبل أن تكون المنبوذة ، المرفوضة ، قبل أن تكون البنت الضالة ! »[1] .

فمع السعادة التي كانت تغمرها و هي طفلة ، نجد قدرا كبيرا من الحزن يعتريها و هي شابة ، و هذا يقودها إلى مغاور سحيقة من قول نورة : «**انظري إلى نفسك يا لمياء .. و أنت الجميلة الشابة تستطيعين بسهولة أن تجعلي من جمالك مصدرا أوليا من مصادر سعادتك و سعادة الأخرين إن أنت نظرت بمنظار الفرصة ...**

– أقول منظار الفرصة ..لأن الفرصة زمن و الزمن يتناقص من حياتنا دقيقة دقيقة ، و ساعة ساعة ..»[2] هذه الفرصة في نظر لمياء هو شعور دائم بكتل غامضة يحسّها ، تجرّ وراءها رائحة الخراب و الكراهية و أهوال القيامة نحو اتساع كبير لم يزد في قلبها سكانّة إلا ضيقا و خوفا .

و كان هدف الكاتب من توظيف هذه الشخصية المرجعية ، سبيلا للكشف عن بعض حقائق الحياة ، و نلاحظ من خلال تقاطع الشخصيات ، أنها تحيلنا إلى عامل دلالي مشترك : الظلم ، الخوف ، العزلة . فالحياة صارت عبثية لا نستطيع فهمها .

و حاصل القول ، إن توظيف الكاتب لهذه الشخصية هو ذكر ما مارسته عبر امتداد الزمني واشتهرت به و هذا ما يُلمس في صفحات الرواية .

2 / الشخصية الإشارية :

الشخصية الإشارية دليل يشير إلى حضور المؤلف أو القارئ في النص ، و تتّخذ الشخصية الإشارية قيمتها المرجعية بالعودة إلى الفضاء المكاني و الزماني الذي ترد فيه ، و في هذا الجانب

---

1 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص:06 .

2 – المصدر نفسه ، ص : 69 .

و السيّاق اللساني هو الذي يسمح بتأويليه[1] .

يمكن تتبع الإشارات التي تحيل و في هذا الجانب يمكن تتبع الإشارات التي تحيل إلى تدخّل المؤلف أو القارئ في المتن الروائي . فالسارد يعتبر وسيطا بين المؤلف و الرواية ، و هو الذي يضطلع بوظيفة السرد أو الحكي و يقوم بنقل عالم المؤلف بأمانة ، فهو نائب عنه و مكلّف بالحضور ،و قد أذنت قراءة المتن الروائي " متاهات الدوائر المغلقة " من معرفة الوضعية التي اتخذتها السارد في النص الروائي و الصورة التي عبر عنها ، و في كلتا الحالتين يبدو السارد حاضرا في النص سواء بوصفه ملاحظا ، شاهدا ، عالما بكل ما يجري في العالم الروائي كالطالبة الجامعية ، أو شخصية ساردة يشخصها الضمير النحوي أنا و هذا ما يسميه جيرار جينات ؛ بمعنى أنه يمثل حضورا كبيرا في النص .

و مادام السارد شخصية نائية عن المؤلف ، فإن هذا الأخير لا يتردد من أن يسند إليها بعض العلامات أو الإشارات التي تظهر حضوره الفعلي في النص ، و يمكن حصر هذه الدلائل في الآتي :

***التعليقات :**

تكشف هذه التقنية عن وجهة نظر المؤلف و موقفه من بعض القضايا ، حيث يتدخل لنصح الشخصية على ترك أفكارها و هجر مبادئها ، لأن الواقع ميؤوس من إصلاحه ، و محاولة الوقوف ضدّه مضيعة للوقت ، و من ذلك الملفوظات التالية :

«–لا عليك ..إنني فعلا أفكر في مغادرة المدينة ..»[2] .

«–لن يكون لي بيت أبدا ..سأبقى وحيدة ..لأموت وحيدة ..»[3] .

---

1 – رشيد بن حدو ، مستويات النص السردي ، مجلة آفاق الرباط ، المغرب ، عدد ، 918 ، 1980 ، ص : 82 .

2 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص: 122 .

3 – المصدر نفسه ، ص :125 .

«– كل هذه الفساتين ستموت على الرفوف موتا بطيئاً ..لن تجد ذلك الجسد الغض الذي يتمايل بها و شبابا و جمالا ..ستدفن هنا دفنا.. »[1] .

«– أنا أعرف قضائي يا دكتور ، وقد قبلته بما فيه ، و سأغادر العيادة حالما أشعر باستفحال الداء لتكون نهايتي بعيدة عن هذا المكان حتّى لا أحدث لكم أي ضيق ..هكذا كان اتفاقي مع أم كلثوم ..»[2] .

«–إنه حل معقول ..و لكن كيف أفسر مدة ثلاثة سنوات و نصف ..كيف أعود و أنا أعلم أنني أخدع الأم و الأب و الأخ و الأهل أجمعين ..كيف يا دكتور ..؟ لقد فكرت في ذلك في أضعف لحظات حياتي ، ثم انتبهت إلى نفسي .. سألقى جزاء ما جنيت بعيدة عنهم .. »[3] .

و ما يلاحظ على هذه الملفوظات بأن السارد يحاول وضع الشخصية في مكانها الحقيقي ، و يخرجها من دائرتها المثالية التي تظن بأن الحياة في حاجة لها ،و هو أمر لا إراديا ؛ تقدم على عملية الموت .

كما تظهر تقنية أخرى يُظهر بها المؤلف نفسه ، ليبرز موقفه من الأحداث و هو الوصف .

***الـــــــوصف :**

لقد تميزت المقاطع الوصفية بغلبة التفكير و التأمل و قلة الحركة ، إذ عمد السارد للتعبير عن حالة الشخصيات و الفضاء الذي تعيش فيه : «**كم قلت لك بأن الدرب الذي تسلكين دربا خطرا محفوفا بالمكاره ..خارجا عن العرف ..و لكنك كنت مفتونة بجمالك و بالمال .. المال تلك الأفة التي قتلت قبلك العديد من**

1 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص : 149 .

2 –المصدر نفسه ، ص : 152 .

3 –المصدر نفسه ، ص :153–154 .

الغريـرات و خربـت البيـوت ..إن الواحـدة منـا تخشـى علـى مسـتقبلها بمجـرد أن تفضـل الدراسـة علـى الـزواج »[1] .فالسـارد مـن هـذا المقطـع توصـل إلى واقـع الحيـاة المـرّ ، فتقنيـة الوصـف وسـعت مـن الشـجن (أحزانـه) لديـه حيـث يقـول : «**كانـت تعتـرف بصـدق حـديثها و لكنهـا اختـارت و عليهـا أن تتحمـل وحـدها مسـؤولية اختيارهـا .. و قالت :**

–لـن أسـتطيع العـودة إلـى هنـاك ..أبـدا أبـدا ..لقـد خسـرت كـل شـيء ..حتـى عطـف النـاس و محبـتهم ..لسـت الأن سـوى جسـدا مريضـا ..لسـت إنسـانة ذات كرامـة ..لقد بعت كل شيء ، و لم يبقى لي إلاّ شبح الموت ..شبح السرطان ..»[2] .

«– أريـد أن تكـون آخـر صـورة أحملهـا معـي إلـى قبـري ..أن أذوق فيهـا أنوثـة المـرأة فـي عالمهـا الشاسـع ..هـذا العـالم الـذي تحاملنـا عليـه و قلنـا عنـه ضـيقا ..إنـه في حقيقة مملكة »[3] .

إذاً ، مـن علـى شـرفة هـذه الرؤيـة ، يعـد الوصـف في الـنص الروائـي تـراوح بـين فضـاء النفسـي و فضـاء الواقـع أو الخـارج ، ففضـاء الواقـع تحـدد مـن خـلال المكـان الـذي نعـيش فيـه الشخصـية السـاردة و تم تحديـدها في المدينـة، أمـا الفضـاء الـداخلي تمثّـل في العـالم الـداخلي للشخصـية (أفكارهـا ، مشـاعرها ، حالاتهـا) و هـذا مـا ستوضـحه البطاقـة الدلاليـة للشخصيات .

3 / البطاقة الدلالية للشخصيات :

نظـرا لكثـر الشـخوص الرّوائيـة فـإن أسماءهـا تكـاد تكـون ثانويـة قيّاسـا بـالأدوار الـتي تنـاط بها إلا شخصية لمياء ، و هذا التعدد يجعل من مجتمع الرواية مجتمعا متحركا و نابضا

1 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص :125 .

2 –المصدر نفسه ، ص :126 .

3 – المصدر نفسه ، ص :136 .

بالحياة و موهما بالواقعية ، و بما أن الرواية " متاهات الدوائر المغلقة " تحيل إلى الخطاب الإيديولوجي ؛فإن الشخصية الرئيسية تعيد لغة أسلوب الكاتب نفسه ، ينطلق باسمها حتى يصعب التمييز بين أفكاره و أفكار الشخصية .

***الشخصية الرئيسية – لمياء – :**

عبر تاريخ طويل من الثقافة الشفاهية ثم المكتوبة تغيّر مفهوم البطل تغيرا جذريا ، في سياق تطور جدلي للوعي بين المرسل/الراوي و بين القارئ /المتلقي .هكذا جرى الانتقال من عالم الأساطير الإغريقية كما في الإلياذة و الأوديسة حيث الصراع بين البشر و الآلهة ، إلى عالم الملاحم الفروسية العربية ، حيث الأبطال يذودون عن حمى القبيلة ، أو يثأرون لها كما في المهلهل – الزير سالم – و سيف بن ذي يزن ...

و لكن في العصر الحديث عصر الرواية العربية غبّر كتّابها عن مفاهيم جديدة لمعنى البطولة ، يتمثّل أساسا في البطل الاجتماعي و البطل الثوري ، حث :«**يتركّز مفهوم البطولة في الدّفاع عن حقوق الناس ، و مصالحهم الاجتماعية و حرياتهم العامة**»[1] فالأبطال هنا هم دعاة العدالة و رفعوا رايات المجتمع الجديد ضد عالم القهر ، و الطغيان و الاستغلال ، سواء من داخل المجتمع أو من خارجه .

غير أن النموذج الأرقى و الأوضح للبطل في الرواية العربية ، أخذ يتجلى مع انكسار حركة التحرّر العربية ، و تعاظم أشكال القمع الاجتماعي و الساسي و عبور عشرات الكتّاب و المبدعين تجربة الحياة مما أفرز ظاهرة جديدة للبطولة ، و هذا ما يُلاحظ على لمياء بطلة رواية " متاهات الدوائر المغلقة " ، فالكاتب صور معاناتها و عواطفها و قضاياها في الرواية ، و نجد شخصية لمياء حركت جميع زمام القصة ،حيث عاشت عدة مواقف و واجهت من خلالها الحقائق التي كانت تجهلها على الرغم من أنه لم تستطيع مواكبتها ، إلا أنها حاولت أن تجد لنفسها مكانا تستطيع من خلاله فرض

1 – نزيه أبو نضال ، التحولات في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط: 01 ، 2006 ، ص : 261 .

شخصيتها ، فهي فتاة : «**طويلة القامة ، بيضاء البشرة ، سوداء الشعر ، مستديرة الوجه تبدو عليها ملامح السكون و الشرود**»[1] و عند عودتها إلى أرضها كانت تحاول أن تفتح أبواب المستقبل بمواصلتها للدراسة ،لكنها أغلقتها و لم تدري جزاء الصحبة السيئة ، فهي رغم الظروف التي كانت تعيشها كانت تحاول التفريق بين الخير و الشر ، فمعاناة لمياء هي فقدان التوازن بين الجسد و الروح ، إذا شخصية لمياء تحمل أبعادا نفسية .

فالمعنى ، إذاً ، إن تصوير الروائي للبطلة على هذا النحو هو أبرز ما يميّز " متاهات الدوائر المغلقة " حيث يمثل المحور المركزي في الرواية ، مشتّت في أكثر من أنا " الحلم و الواقع " ، حيث قُدر لها العيش في خارج ، في المدينة التي كانت لها أشبه بالزنزانة .

***الشخصيات الثانوية :**

يهتم الروائي في نصه بالحديث عن بعض أفراد أسرة لمياء ،و بعض صديقاتها ، و يجعل بعض الشخصيات ممتدّة، أو يعطيها من الأهمية ما يخفّف من مركزيّة حضوره، «**حيث تظهر الأنا الكاتبة مثقلة بالمعرفة ،و التميز ،و الانتصار معا ،أو بعض هذه الصفات على الأقل**»[2] . فالروائي عنده الأنا قويّة ،و لكنها متخفّية أحيانا ،و يمكن جعل الشخصية في " متاهات الدوائر المغلقة " على أقسام كالآتي :

1-شخصية عبد الجليل (الأب): و هو والد لمياء ؛و عجوز بشوش مواظبا على صلاته يحب أسرته و الشيء الذي يميزه أنه يتمتم أوراده و أذكاره[3].

2 -شخصية السيدة العالية : هي أم لمياء ، تعيش في الصحراء و تحمل في نظراتها «**الحيرة ما يرغمها على السكوت**»[4] .

1 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص:23 .

2 –تهاني عبد الفتاح شاكر ، السيرة الذاتية في الأدب العربي ، مؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط: 01 ، 2003 ، ص: 326 .

3 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص:26 .

4 –المصدر نفسه ، ص : 22 .

3 –شخصية عز الدين :أخ لمياء ذو شخصية دينية / اسلامية :«**عكف في الزاوية الشيخ يحفظ القرآن الكريم و دراسة الفقه و شيئا من العربية ، كان رجل عنيف و شديد الغضب**»[1] .

4 –شخصية حمدان : الأخ الأكبر للمياء ، انتقلت للعيش عنده و لتواصل دراستها ، و أحيانا تقتنع بفلسفتها الخاصة و أحيانا لا تجد فيها غير المرأة الحالمة .

5 –شخصية رحمة : زوجة حمدان ، و هي أم لأربعة أطفال :«**امرأة تخدم بيتها في روتينية قاتلة** »[2] . برغم من أنها لا تدرك شيئا من عالم الدراسة ، لكنها امرأة تتسم دائما بالابتسامة الطيبة و المريحة لزوجها و أولادها ، و هي التي انتقلت لمياء للعيش عندها .

6 –شخصية مسعودة : هي الصديقة الأولى للمياء في المتوسطة ، كانت الساعد الأيمن للمياء تطلعها على كل صغيرة و كبيرة ، و تَعَمَّدَ الروائي على تسمية هذه الشخصية مسعودة لأن دلالتها هي السعادة و إدخال الفرحة .

7 – شخصية سعاد : كانت فتاة سمراء البشرة ، و هي الصديقة الثانية للمياء في الثانوية و هي الأخرى كانت تنقل المعلومات إلى أذن لمياء «**سعاد التي تعرف كل شيء ، عن كل شيء** »[3] أي معرفتها بأسرار الجسد و ابرازه ومعرفة تسخيره ، فهذه الشخصية تتميز بالشذوذ و الانحراف ، و قد استخدمها الكاتب ليظهر من خلالها القيم السائدة في المدن ، فتاة لعوب ، كانت تجبر لمياء على ممارسة الدعارة معها فتقبل الأمر مستسلمة راضية .

8 – شخصية فاطمة : تعرفت على لمياء في المحيط الجامعي ، كانت جميلة إلى حد لفت الانتباه؛ تختفي و تظهر فجأة و هي من أحسن الطالبات عملاً و إنتاجاً ، غنية تثير احترام الأخرين ، و تأخذ لمياء أين تشاء دون إنذار مسبق ، هي الأخرى كانت منحرفة و سيئة النَّوايا .

1 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص :23 .

2 –المصدر نفسه ، ص :41 .

3 – المصدر نفسه ، ص :29 .

9 – شخصية السيدة نورة :سيدة ثرية جدا تملك منزلا فخما اكتسبته من مالها الحرام، و أخذت فاطمة لمياء إليها لتتاجر بها بالدعارة، كما حصل الأمر معها – مع فاطمة – إذ صنعت نورة من جسدها مالها و منزلها ثم صنعت بعد ذلك فلسفتها تجاه الحياة و تحاول أن تصنع من مثيلاتها نماذج يسلكن مسلكها .

10– شخصية أم كلثوم : هي الصديقة المثالية لكل من تبحث عن صديقة وفية ، هي الصديقة الوحيدة التي ساعدت لمياء للخروج من محنتها ، فاستقبلتها و أصغت لشكاويها كما أنها فتحت أبواب منزلها لها لقضاء العطلة مع عائلتها المحترمة الطيبة .

11 –شخصية الجدة خضراء : و هي جدة أم كلثوم تحبها أكثر من أمها ، فهي :«**عجوز قصيرة القامة ، ممتلئة الجسم ، خفيفة الحركة ، يبدو وجهها الأبيض تحت خمارها الأبيض** »[1] .

12 – شخصية زليخة : و هي أم كلثوم طويلة القامة تشبه أم كلثوم ، طلقة الوجه ، خدعتها لمياء بطيبتها و براءتها فطمأنتها على ابنتها ، و أحسستها بنوع من الدفء و الحرارة و أشبعتها من ذلك المنبت الطيب وحدتها ، فوجدت فيها حوف الأم على فتاتها[2] .

13 – شخصية صاحب الشارع المجدور : و هو «**صاحب الكشك ..بائع الأشرطة** ..»[3] قابلته سعاد و كان يطلب منها اصطحاب لمياء لإقامة علاقة غير شرعية معها .

14 – شخصية رفيق : هو ذلك الشاب الهادئ الرزين صاحب الشعر الأسود القصير النائم ،كان يحب عمله كثيرا و يتقنه ، أعجب بلمياء ، تعددت اللقاءات بينهما فوقع في حب لمياء و هي كذلك أحبته لكن الأمر حيره ؛ لماذا رفضته ،و في نهاية المطاف انتهت العلاقة بينهما بالفراق و ذهب كل واحد منها في طريقه الخاص إلى الحياة .

15 – شخصية الطبيب العام : هو الطبيب الذي فحص لمياء ليشخص لها مرضها ،

1 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص :133 .

2 –ينظر ، المصدر نفسه ، ص :133 – 134 .

3 –المصدر نفسه ، ص :48 .

لكن لمظهرها الذي تبدو عليه بالصحة و العافية ، حيث راودته الشكوك فأبى إلى أن يرسلها إلى زميل له أخصائي[1] .

16 – شخصية الطبيب الأخصائي :هو الطبيب الذي أشرف على علاج لمياء أثناء توجدها بالمستشفى بسبب مرضها ، و صارحها بمرضها ألاّ و هو سرطان الرئة[2] .

17 – شخصية أحمد : هو الطبيب الذي سمح للمياء بالعمل عنده كسكرتيرة ، و ذلك بفضل خطيبته أم كلثوم الذي يعد خطيبها ، لقد كان كلامه مع لمياء قاسيا لكنه قدم لها جوا ملائما قدر المستطاع[3] .

18 – شخصية آمنة : الممرضة المناوبة ،كانت ضربا من الفتيات التي يغلب عليها الخجل و البلادة ، غير متزوجة تعمل على « **اخواتها الصغار و أبوها عاجز عن العمل**»[4] .

4 / أصناف الشخصيات :

إن أول شرط من شروط الشخصية الناجحة أن تكون مقنعة و متساوية مع نفسها أي بعيدة عن التناقض و هذا اشترطه أرسطو منذ القدم ؛ أي أن تكون حيوية و فعالة و متفاعلة مع الأحداث ، متطورة بتطورها من أول القصة إلى آخرها ، و لا يقصد بالحيوية كثرة الحركة و تنقل من مكان إلى آخر ، بل يقصد منها أن تكون ذات تأثير كبير في تصوير موقف من المواقف منفعلة به ، غير جامدة على حال واحد ، أما النمو و التطور فلا يصِّحُ أن تقف الشخصية جامدة ساكنة و لا يتم هذا إلا إذا جعلها الكاتب تصطدم و تتصارع مع الشخصيات الأخرى من ناحية و مع الأحداث من ناحية ثانية .

1 – ينظر ، حبيب مونسي ، ص :93 .

2 –المصدر نفسه ، ص :100-101 .

3 –ينظر ، المصدر نفسه ، ص :146 .

4 –المصدر نفسه ، ص :150 .

إذن ، الصراع هو الشرط الثالث ضمن شروط الشخصية الناجحة ، و نعني به الاحتكاك بينها و بين نفسها و عواطفها الذاتية أو عقيدتها أو عقلها ، أو بينها و بين شخصيات أخرى كالإنسان و جسم و عقل و روح ، و كلما كان الصراع قويا واضحا بين هذه العناصر كلها ، كانت القصة أنجح و أعمق تأثير[1] . و من جهة ثانية فإن :«**الحديث عن الشخصية كعنصر من عناصر النص المعطاة بشكل مباشر و تحديدها كسلسلة من الخصائص الفنية ، لن يقودنا في نهاية الأمر إلى تقديم دراسة مكتفية بذاتها و لكنها عاجزة عن تحديد العوالم الدلالية التي تعد المبرر الرئيس لوجود أي نص**»[2] .

هكذا ، و من على شرفة ما تقدّم ، كان النقد قديما يصنف الشخصيات حسب أدوارها عبر العمل السردي ، لذلك توجد أنواع من أصناف الشخصية ؛ بحيث :«**نصادف الشخصية المركزية التي تصادرها الشخصية الثانوية التي تصادفها الشخصية الخالية من الاعتبار ..كما نصادف الشخصية المدورة و الشخصية المسطحة** »[3] .

تشكل الشخصيات المدورة :«**كل منها عالماً كلياً و معقداً ، في الحيز الذي تضطرب فيه الحكاية المتراكبة و تشع بمظاهر كثيراً ما تتسم بالتناقض** »[4] و نجد في " متاهات الدوائر المغلقة " الشخصية المدورة هي فاطمة التي كانت تخفي أمورا ثم تظهر بصورة

---

1 –عزيزة مريدن ، القصة و الرواية ، ديوان المطبوعات العام ، دار الذكر بدمشق ، الساحة المركزية بن عكنون ، د: ت ، ص: 21 .

2 –بنكراد سعيد ، سيميولوجية الشخصيات السردية – رواية الشارع و العاطفة – ، اختامينا ، عمان ، ط: 01 ، 2003 ،ص : 103 .

3 – حميد حمداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ،الناشر المركز الثقافي العربي للطباعة ،بيروت ،ط:01 ، 1991 ، ص : 129 .

4 – المرجع نفسه ، ص : 132 .

أخرى ، و تظهر في الرواية من خلال قول حبيب مونسي : «**كانت لمياء في علاقتها مع فاطمة تجد فيها أسرار كثيرة لا أول لها و لا آخر . و لكنها في تشابكها تجعلها مثلا آخر من سعاد ..و المفارقة الوحيدة في هذا التشابه كون فاطمة من أجمل الفتيات اللواتي يشكلن المحيط الجامعي للمياء ..**" **غير أن فاطمة تختفي و تظهر دون إشعار سابق ، و تأتي بالأعذار الواهية دائما ، و كأنها تمتنع من إفشاء السر ، و يظل غيابها سر أخر ..**»[1] فشخصية فاطمة تفاجئ القارئ بمستجدات لم تكن في الحسبان ، و كذلك تأخذ "فاطمة" زمام القصة و تعطي لها نهاية الأولية أي " سعاد " التي صنفها الراوي لتفاجئ القارئ .

بينما الشخصية المسطحة هي تلك الشخصية البسيطة التي تمضي على حال و لا تكاد تتغير ، و لا تتبدل في عواطفها و مواقفها و أطوار حياتها بصفة عامة ، فهي تلك التي تستطيع أن تؤثر و لا تستطيع أن تتأثر ، و هذا ما ينطبق على رواياتنا " متاهات الدوائر المغلقة " في شخصية لمياء البطلة في قوله :«**صارت سعاد الهاجس الوحيد الذي يشغل خاطر لمياء ، و يصرفها عن كل فكر** »[2] و قوله أيضا :«**لقد أمسى شبح سعاد سقيما تقدر على طرده متى شاءت ، بل لا يأتيها إلا إذا اعمدت استحضاره ..**»[3] .

و هكذا شاركت كل هذه الشخصيات في أدوار الرواية التي تصور جانباً من جوانب الحياة .

يستحضر المؤلّف موقفا حيا ، و يتردد في الكشف عن بعض الحقائق المتعلقة ببعض البنات اللواتي يفضلن العبث و قلة الحياء و تدهور ،وَ الرواية غنِّية بالأمكنة و مساحات الحوار ،و النقاش الإيديولوجي و الفكري . لقد تمكن الكاتب من استثمار هذه الفضاءات و تسخيرها من أجل إقناع القارئ بما تحتويه ،و دمجه ضمن الإطار الروائي .

1 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص:62 .

2 – المصدر نفسه ، ص : 53 .

3 – المصدر نفسه ، ص : 60 .

نخلص إلى القول ، أنّ الروائي حبيب مونسي في هذه الرّواية وظف الأدوات الروائية الجديدة ، التقطيع المكاني و الزماني ، صنع اللقطة ، تفتيت الحدث ، الحلم ، و غيرّ الإيقاع من شخصية إلى أخرى ، كما أن الوصف الفني ساعدة في إلقاء الضوء على الشخصيات و الأمكنة ، و الصور الموحية المتميّزة بالحيوية و الطرافة و الندم التي تساهم في فهم الأحداث ، اللغة التي تنبض بحرارة التعبير ، إلى غير ذلك من الأساليب التي استغلّها لخلق شخصيات تنبض بالحياة ، و مواقف درامية ذات أبعاد عميقة تضيف خصوبة و ثراء لنصوصه المتميّزة بالتكثيف التعبيري .

III. حـــــداثــة الســـرد :

باشر السرد الحياة الثقافية العربية المعاصرة فلم يقتصر على اللغة فحسب ،وإنمّا تجاوزها إلى الأنساق غير اللغوية كالموسيقى ،والرسم، والرقص وغيرها... فالعمل السمفوني سرد موسيقي والرسوم الكلاسيكية استمدت موضوعاتها من القصص الدينية والشعبية، والأسطورية، يستبطن كل منها سرد قصة، والأمر نفسه قائم بالنسبة للأعمال التشكيلية المعاصرة التي تسرد بواسطة الخطوط والألوان موضوعات، وقضايا سياسية واجتماعية، وجمالية مختلفة .ولم يعد الرقص الراقي(البالي) وحده المستأثر بسرد القصص والحكايات بواسطة حركات الجسد، بل امتد ذلك إلى أشكال مختلفة من الرقص الحديث والرقص الشعبي[1] .

و هذه المرونة الدالة التي يمتلكها ظلل السرد للتسلل إلى صلب الفنون غير اللغوية، ليست ذات شأن إذا ما قيست بما للسرد لدى مختلف فنون القول، فاللاحم تسرد شعرًا والشعر التمثيلي في المسرح يسرد الوقائع ممثلة على الخشبة ، ووُلدت الرواية اقتراحا لتجسيد فكرة السرد التي يكن أن تكون خفية ، أو عصية على التبيين والمتابعة في فنون

1 – صلاح صالح ،سرد الأخر ، الأنا و الأخر عبر اللغة السردية ، ص : 07 .

القول الأخرى . فالسرد الروائي استطاع كسر رتابة التكرار الموجود في القصيدة، وجعل الوعي يخرج من طبيعته التجريدية القائمة عبر اللغة المجردة .ومن خلله يتبين أن القسم المركزي من تحليل الطاب الروائي يتأسس وفق الإبلاغية ، وبالخصوص في علاقة الراوي بما يروي، وعلى لسان من يتم الكلام في الرواية والطريقة التي يتم بها نقل الكلام .

و بالتالي ، تقوم دراسة بنية الخطاب الروائي على محورين أساسيين مترابطين هما:الرؤية السردية والصيغة ،والتكامل الناتج عن تفاعلهما في مستوى الخطاب. حيث يسمحان بضبط خصائص الخطاب وديناميكيته ، وتحديد التأثيرات التي يصدرها في علاقة التواصلية بين النص والقارئ من جهة ، وكذا القيم التي يسهم بها في إنتاج المعنى وبناء الدلالة.

إذاً، المستوى الذي تبنيه الرؤية السردية في النص الروائي، تحكمه ضوابط صيغة النص السردي للعلاقة بين "**من يرى؟** " "**ومن يتكلم؟** " لتجتاز حدود العلاقة التقليدية بين الكتاب والشخصيات إلي أفق جديد يجعل الراوي أكثر أهمية في الدراسة النقدية .لكونه الناقل الأول والمباشر للأحداث في الرواية ، ويصبح بذلك الموقع الذي يطل منه على عالم الرواية شديد الأهمية.

ففي حالة "**الراوي العالم** "**–** راوي يعلم أكثر من الشخصية=رؤية من خلف–، فإنه « **يستخدم في سرده تقنيات تمكّنه من الخفاء خلف راوٍ يتوسطه، أو إنه يحسن البقاء خفياً خلف الشخصيات**»[1] . فالراوي يروي هنا بضمير الغائب (هو)،و يمتلك حرية كبيرة في نقل خطاب الغير، و يماهيه مع كلامه ،بحيث يصبح من الصعب الكشف عن مدى الصدق في نقله لخطاب الغير وتتراجع هذه الهيمنة والسلطة والتدخل في خطاب الشخصيات، عندما تتكلم هذه الأخيرة بصوتها بضمير المتكلم.

1- يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي ، دار الفكر ، بيروت ، لبنان ، ط: 02 ، 1999 ، ص: 95 .

تدل مقولة(**نمط القص** ،**الصيغة**)-كيف يروي بها الراوي ما يرى -، فالكلام على نمط القص يتحدد على مستوى الصياغة كأسلوب[1] . ،و "**هيئة القص** ، **الرؤية** " تخص الكيفية التي بها يرى الراوي إل ما يروي ، فتكشف عن العلاقة بينه وبين المروي[2] . و هكذا تتقاطعان في المسافة بين الراوي وما يروي ؛ أي : كيف يروي الراوي ما يروي ، ليست بمستقلة عن كيف يروي الراوي ما يرى . فالعلاقة بين الصيغة و الرؤية تقود إلي تشكيل الانطباع النهائي لدى المتلقي، في إدراك طبيعة العلاقات في الرواية المبنية في جوهرها على التقابل في أشكال الوعي عند الشخصيات المبنية في خطاباتها . ودور الرؤية المسؤولة عن نقلها للقارئ في صيغة العرض أو السرد ، فالرؤية إنجاز أدبي مرتبط بضوابط تركيبية أسلوبية ذات أبعاد دلالية غير حيادية ،فهي تنشأ من قصدية الكاتب والغاية التي يرسمها للتأثير في المتلقي.

إن الصيغة بنوعيها العرض والسرد ل توجدان بشكل مستقل ومنفرد في الخطاب الروائي بل تخضعان لحالات ووضعيات تتابع ،أو تتداخل تبعا لموقع الراوي، وطبيعة الرؤية السردية والتفاعل الناتج عن هذا التلاقي يؤدي إلي نشوء أسلوبية خطابية تهتم بالمتكلم في الرواية ،وموقعه وعلاقته بباقي المتكلمين، وإلي ظهور "**صيغ صغرى**" ثانوية أو جزئية مولّدة من التنويعين الأسلوبيين العرض والسرد .

و ممّالا شك فيه ،إن تفاعل صيغتي العرض والسرد يولّد الصيغ الصغرى التي تؤثر في بنـــــــية السرد وشكل الخطاب ،وهذا تحت تأثير متطلبات البنية الدلالية للنص ومستلزماته الجمالية، لتحديد حالات رصد الأحداث في الرواية الذي يستدعي حضور حالات الاستذكار والاستشراف ، وكلها أبعاد تتطلب تحطيم حاجز الأحادية الصيغة ونسج تآلفات بين مستويات حكائية متعددة.

---

1 – يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي ، ص : 95 .

2 –المرجع نفسه ، ص : 95 .

فكلام الراوي وخطابه المباشر وغير المباشر يخضع في جانب كبير من خصوصيته لأسلوب وطريقة التقديم ، فيؤثر في المتلقي من خلال الصيغة وتعاقبها ودرجة حضورها، ونمط تأليفها، ودقة تركيبها ، وقد اهتم النقد الحديث بعنصري الصيغة والرؤية وقدم في مجالهما إسهامات نظرية جد مفيدة [1] .

وانطلاقاً من صيغة العرض والسرد والرؤية السردية ، يتمثل الخطاب الروائي في مستويين أساسيين الأول يخص نقل كلام [التكلم] في الرواية بكل مميزاته ، والثاني يشتغل في نقل المعنى الموضوعي للمتكلم ، ولتنميط مستويات علاقة الرواية بالكلام الذي ينقله. لذلك يقترح " باختين "جملة من الصيغ والأشكال الخطابية أسماها متغيرات، وقسمها وفق خطاطات هي :**الخطاب المباشر، الخطاب غير المباشر ، الخطاب المباشر الحر**[2] .

تكمن الأهمية التي تكتسيها طريقة نقل الكلام في تشكيل فضاء الأحداث وصيرورة النص في العلاقة التفاعلية بين كلام الراوي وكلام الشخصيات، في الانتقال من مستوى خطابي إلي آخر .فطبيعة الصيغة الموظفة في نقل الخطاب تتحكم في شكل ونوعية الإيهام الذي يلقاه القارئ . وبذلك فهي غير منفصلة من مواقع الرؤية في الرواية ، وإذا تأملنا التصنيف الذي يقترحه سعيد يقطين في كتابه " **تحليل الخطاب الروائي**" نلاحظ أنه مؤسس في جوهره على الصلة القائمة بين موقع الرؤية والصيغة ، فاعتمادًا على الصيغتين الكبيرتين العرض والسرد يمكن تحديد المسافة الفاصلة بين الراوي وما يُروى وفق التصنيف الآتي :

- **صيغة الخطاب السرود** : خطاب يرسله الراوي وهو على مسافة مما يقوله، ويتحدث إلي مروي له سواء كان مباشراً أو غير مباشر.

---

1 – يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي: ص 108 .

2 – ينظر ، ميخائيل ، الماركسية و فلسفة اللغة ، ترجمة : محمد البكري وَ يمنى العيد ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، د:ط ، 1986 ، ص : 167 و 187 .

❖ **صيغة المسرود الذاتي**:يتكلم فيه المتكلم عن ذاته وإليها عن أشياء حدثت في الماضي.

❖ **صيغة الخطاب المعروض**:يتكلم المتكلم إلي متلقٍّ مباشر ،ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي.

❖ **صيغة المعروض غير المباشر**:أقل مباشرة من المعروض ؛لأننا نجد فيه مصاحبات الخطاب التي تظهر قبل أو خلال أو بعد العرض.

❖ **صيغة المعروض الذاتي** : يختلف عن المسرود الذاتي حيث أن المتكلم يحدث نفسه عن أشياء تحدث أثناء إنجاز الخطاب.

❖ **صيغة المنقول المباشر**:وهو معروض مباشر لكنه يقوم بنقله متكلم غير المتكلم الأصلي وينقله كما هو.

❖ **صيغة المنقول غير المباشر**:ويختلف عن المباشر كون الناقل لا يحتفظ بالكلام الأصلي، ولكنه يقدمه بصيغة الخطاب المسرود[1] .

إذا كان الأمر على ما وصف سعيد يقطين ، فإن هذا التصنيف نجده يعتمد أساسًا على صيغتين تؤسسان لــِ:خطاب مسرود غير مباشر وخطاب معروض مباشر والصيغتان تفيد كل واحدة منهما في تحديد الأشكال الجزئية المتعددة للتصرف والتحكم في إعادة نقل الكلام، كما أن هذا التصنيف لا يختلف كثيرًا عن سابقه سوى تفصيل أعمق للاحتمالات الخطابية ، ومنها التمييز بين المعروض الذاتي والمسرود الذاتي والذي يرتبط كل منهما بشكل أسلوبي خاص، فالمسرود الذاتي يوائم الذكريات والحديث عن السيرة الذاتية والتاريخية، في حين أن المعروض الذاتي يعالج الموقف الواقعي الحاضر والتأمل فيه.

---

1 – سعيد يقطين ،تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط: 02 ، 1989 ، ص: 167.

يعد التطبيق الإجرائي للتصنيفين بخلفيتهما النظرية على الخطاب الروائي، وتوظيفهما كجهاز مفهومي لقياس وتحديد الشكل الأسلوبي للرواية، يقودنا إلي الحكم على الرواية أنها ذات رؤية أحادية ،إذ هيمن فيها خطاب معين وتراجعت بقية الخطابات ، وفي الحالة الأخرى تصبح الرواية ذات رؤية تعددية حوارية إذا كانت الخطابات فيها تمتاز بالاستقلالية الكلية من خطاب الراوي وتحمل مواصفاتها الذاتية المشخصة في المستوى اللفظي التركيب والدلالي.

① . العتبات السردية :

نلاحظ في " متاهات الدوائر المغلقة " أن بناءها تم بطريقة أسلوبية متعددة ، جمعت بين مختلف الصيغ الممكنة في مجال البناء السردي ، حيث تجاوزت صيغ الخطاب و الرؤى بشكل متواز مستقل يتفاعل تقاطعهما ليشكل كلا منسجما نخلص إليه عند الانتهاء من قراءة دوائر الرواية .

" متاهات الدوائر المغلقة " و لدتها الأزمة ، إنها النبتة التي قاومت العواصف المدمرة و في الأخير أبتت إلى الموت الذي لا مفرَّ منه، لقد تحدت المستحيل لأنها ظهرت في زمن أصبحت فيه الحياة مكروهة / مبغوضة ، و الحياة بطبيعة الحال تعني المثقف و غير المثقف الذي عاش و يعيش حالات اليأس و الخوف .تتألم البطلة لآلامها لأنها تعيش الفاجعة ألف مرة في النهار ، تطارد الكلمة كما تطاردها الأشباح ؛ أشباح النهار ، تعيش الأزمة الفكرية و الروحية ، تفكر بخوف لأنها تعيش منفيين : منفى الجسدي و منفى الروح ، فضّلت ألاّ تفكر بصمت ، لقد قالت كلمتها في زمن حُرِّمت فيه الرأف ، المحبة ، الاخلاص ، زمن التناقضات ، زمن الإيديولوجيات (العنف ، الخيانة ، القمع ...) .

لقد عوّل الروائي كثيرا على العتبات السردية ، و هي متعددة في الرواية ، فوضع للرواية عنوانا رئيسيا" متاهات الدوائر المغلقة "، هي كتابة يشرعها الكاتب من طفولة في مستوى المتوسطة ليشرف من خلالها على محنة الذات ، عبر تداعيات جريمة حاضراً و ماضياً ، و ما يطبعها من

ممارسات الخيانة ، القهر ، الفحشاء و المرض ، كل ذلك يفقد الإنسان إنسانيته بعد أن تُدمّر إرادته ، وجسده على حدّ سواء .

تمتد العتبات السردية إلى التمهيد الشارح ، ممّا يؤدي إلى تسأل حول العنوان: هل للمتاهات الدوائر المغلقة ؟ . هذه النزعة التغريبة لكسر الإيهام الذي تخلل النص برمتّه ، و بناءً على ذلك فإن عبارة " متاهات الدوائر المغلقة " تجعل القارئ من البداية يعيش التناقض ، لأنها هي تلك الوسيلة التي يتم استحضار الماضي بها ؛ إجمالاً و تفصيلاً قريبًا أو بعيدًا مفرحاً أو محزناً .

فالمتن الرواية يجيبنا بأنها استحضار لما وقع و تسجيل لما يقع و تنبؤ ضمني لما سيقع للبطلة " لمياء" ، هي إذن متاهات سحرية تضاهي سحر العيش ، الحياة ، الملذات ، إنها متاهات الانغلاق، هذا العنصر الأخير يشير إلى الموت الذي يقضي على نبض حركة الحياة ، فهي متاهات للحياة بكل أبعادها الزمنية بماضيها و حاضرها ، و هذا ما عبّر عنه الكاتب على شكل زمن حلزوني ؛ يقول : «**تركن إليه في أيام تحسبها اليوم حلما بددته يقظة الحاضر ، فتصنع من أشباحه و جوها ملائكية تناجيها بكل لسان ، حتى يأتي سلطان النوم ليحملها إلى العالم الذي صنعته ببراءتها، فيحلق بها في جو كله الطهر ، ثم يسلمها إلى نفس الصبح فينفخ في معاطسها الحياة من جديد** »[1] .

و من خلال هذه العلاقة غير الممكنة ظاهريا بين المتاهات و الدوائر ، يحمل النص على طروحات عديدة من التساؤلات المحيّرة و المتناقضات الموجودة في الواقع ، الحياة و المجتمع الجزائري، قائلاً :«**وهمت بإخراج المرآة من حقيبتها ، لتتأكد من أن الراكبة التي اجتازت الهضاب العليا و غاصت في رمال الصحراء قادمة من وهران ..في خط أرادت له أن يكون طويلا ..طويلا ، فمرّرته من وهران إلى غرداية ، إلى مدينتها . هكذا أرادت حتى تتمكن من قراءة ماضيها سطرا فسطراً ..كلمة فكلمة ..لتحاسب نفسها قبل أن يحاسبها الناس ..قبل أن تكون المنبوذة ، المرفوضة . قبل أن تكون البنت الضالة ! »**[2].

1 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص:07-08 .

2 – المصدر نفسه ، ص :06 .

فلو حاولنا الربط بين المتاهات و الدوائر المغلقة في مستوى دلالي واحد ، نجد أن الدلالة الأثر تحتويهما، ذلك أن حركة الدوائر تحرك رواسب و أثراً ،كما أن المتاهات أيضا هي عبارة عن آثار يخلفها الواقع و الأحداث :« **رفعت رأسها تتابع خيط الظلام ينسج من حولها سدفة الليل البهيم و كأن الصحراء تدثّرت بصحراء أخرى خالية من الحياة ، تسرح فيها الأشباح و المخاوف متلاحقة متتابعة ، لاهثة و راء بعضها البعض .كانت الصحراء من حولها أشبه بلجة ماء راكد ، يرسم على صفحته الموت ، و يعجّ بطنه بالحياة الخيالية الرهيبة** »[1] .

و بالتالي يؤشر الروائي إلى دلالات المتاهات في أكثر من مستوى :

① .1 – دلالات المتاهات :

تختلف دلالات" المتاهات " من مستوى إلى آخر حيث نجدها تتناوب ما بين المتاهات الفردية و المتاهات الجماعية .

فلو رجعنا إلى مستوى التجربة الشخصية أو الذاتية الخاصة بالبطلة لوجدناها من الصفحة الأولى للرواية إلى نهايتها ، يقول حبيب مونسي في فاتحة الرواية :«**تململت لمياء في جلستها ، و كأنها تشعر من جديد بذلك الإحساس الغريب بعدما هجرته و هجرها أكثر من عشرين منه ، واعتدلت في جلستها ، و هي ترفع يدها إلى صدرها تتحسسه من خلال الثوب الخفيف. و كأنها تحاول لمس الألم الدفين فيه . و الذي يقطع أحلامها بطعناته كل حين** »[2].و هذا يدل دلالة واضحة على أن معظم أحداث هذه الرواية حكي استعادي نثري ، يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص :«**و ذلك عندما يركز على حياته الفردية و على تاريخ شخصيته بصفة خاصة** »[3] فكل الرواية تتضمن بطريقة أو بأخرى بعض التجارب

1 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص :08 .

2 – المصدر نفسه ، ص :75 .

3 – فليب لوجون ، السيرة الذاتية ، الميثاق و التاريخ الأدبي ، ترجمة : على حلي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط: 01 ،1994 ، ص: 22 .

الخاصة بالكاتب و هذا هو الشائع حول كل رواية .

أما لو اتجها إلى مستوى التجربة العامة لوجدناها في قول الراوي : «**كيف ينكرها اليوم ، و قد استمع من قبل إلى المتغزلين الواقفين على قارعة الطريق ، ينتظرون قدومها . فيتذوقونها بالنظرات ..بل و يندفع الواحد منهم يتبع خطاها ، و لسانه يلهج بما استملح من صيغ تقع في مسمعها وقع المدح** »[1] .

و هذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن " متاهات الدوائر المغلقة " فيها تعالق بين السيرة الذاتية و السيرة التعددية . فهي تعكس عمق الجرح ، و تحكي مأساة البطلة التي انتزع منها عرضها و شرفها و دون رحمة من دفء المدينة ليُرمي بها داخل بيت أشبه بالزنزانة ،و داخل مدينة أسوارها شائكة . فهي تروي في الوقت نفسه مأساة الحياة التي تعاقب البشر في ملذات الدنيا الواحد تلوى الأخر و أيضا انتشار الأمراض الخبيثة المميتة في صمت ..فهذه المتاهات هي يوم أيام مرأة مريضة تواجه الموت السري المعلن بعدائها للحياة الإنسانية .

و هكذا يدور النص السردي دورته مع فجائعية الحياة اليومية لفعل الموت : «**و سرت القشعريرة فيها من أخمص قدميها إلى أم رأسها و هي تصادف أمامها وجها غريبا ، انتزعت منه مسحة الجمال ،و ظهرت في تلك اللحظة دميما لا يحمل معنى من المعاني التي كان يشع بها من قبل ..إنه الساعة وجه ماردة ..خبيثة الطوية ..تطل به على عذراء تحاول أن تجرها إلى مزالق انزلقت فيها هي أولا فأبت أن تكون فيها وحيدة ..**»[2] .

فالنص يشكل مرثية شديدة الشجن و الإيلام و القسوة ، فتظهر صورة من المتاهات تشريحا للزمن البعيد و القريب ، و تبلغ ذروة الثراء الفاجع في انطباق المتاهات على مساحة الرؤية و مدار اللحظة ، و كأنه زمن الحياة التي لا ترضى بأقل من الموت لمعاني الحياة و رموزها الإيجابية الفعالة ، و هو ما تكشف عنه الدوائر الثامنة و الأخيرة في الرواية .حيث تصير وطأة الحياة بالموت إلى اختلاط الوهم بالواقع حقيقة مرعبة لا سبيل للفكاك منها :«**وجدت نفسي مقسمة تقسيما شنيعاً بين الحنين و الرفض ، مما زاد من ضعفي و أحسست بوطأة الداء أكثر من ذي قبل**

1 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص:17 .

2 – المصدر نفسه ، ص :75 .

.. عدت إلى حجرتي تساعدني آمنة على السير حتى خلوت وحدي فبكيت بكاء مرا هزني هزا شديدا ، حتى خشيت أن تذهب نفسي مع آخر دمعة أذرفها .. و قمت إلى الدفتر أكتب فيه ، فإذا بالخطوط تركب بعضها بعضا ، فيصعب على فكها ، و إذا بالقلم كعمود الكهرباء يثقل شيئا فشيئا حتى ضعفت أناملي على المسك به ، فاسترحت قليلا ثم صممت على محاولة من جديد ، و أسعفتني صحوة على إتمام ما بدأت ..إنني أفكر الأن في اتخاذ قراري النهائي ..لن أمكث في هذا المكان ..لن أموت هنا ..! .
سأغادره غدا ..سأذهب هائمة على وجهي ..أركب الحافلة لأكون بين الناس .. و قررت أن أعود إلى المدينة التي قتلتني ..لأزور أم كلثوم ..زيارة أخيرة قبل أن أفارق الحياة ..»[1] .

① . 2 – تقنيات السرد :

تعددت المقترحات التي يقدمها النقاد العرب المحدثون لمصطلح Narratologie فقد ترجمها بعضهم بعلم : السرد ، السرديات ، السردية ، نظرية القصة ، القصصية ، المسردية ، القصيات ، الناراتولوجيا[2] . إلا أن أكثر المصطلحات استعمالا هو السرد :«**فهو عبارة عن وحدات تتآلف من كل مقطع من القصة ، و يقدم نفسه على أنه تعبير عن تعالق معين** »[3] .

و الأصل في تاريخ السرد الروائي أن يستأثر بالسرد راوٍ عليم بكل شيء، يعرف ما وقع و ما سيقع ، يعرف الشخوص ويُعرّف عنهم وعن دواخلهم أكثر مما يعرفون ،كما في سرود الملاحم الكبرى والمآسي المسرحية، الإغريقية، والشكسبيرية ،والرواية التاريخية والبوليسية على سبيل المثال[4] . ومع التطور الثقافي الشامل، وتطور تقنيات السرد الروائي ،وتطور الشغل النقدي ، تشظّى السارد العليم لصالح ثلاثة ساردين أساسيين، كل منهم يضمر الأخر ،فهناك السارد الموجود داخل النص الروائي ، وهناك السارد الضمني الذي يقع خارج النص بصورة كلية ،وهناك ذات الكاتب التي

---

1 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص :166-+ 167 .

2 –ضياء كعبي ، السرد العربي ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت و لبنان ، ط: 01 ، 2005 ، ص: 20.

3 –رولان بارت ، مدخل إلى التحليل البنوي ، ترجمة :منذر العياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، ،حلب ،سورية، د:ط ،د :ت ، ص: 39 .

4 – صلاح صالح ،سرد الأخر ، ص : 62-63 .

أخرجها النقد المعاصر من التمظهر عبر أيّ ملمح من ملامح الساردين .وهذا ما يُلمس بشكل واضح في رواية " **متاهات الدوائر المغلقة** "حيث يبدو السارد متعددا ومتناوبا في الآن ذاته.

فهذه الرواية تحوي بعدا رافضا للأشكال المعهودة، فالروائي صاحب أسئلة خاصة سعى إلي صياغتها صوغا فنيا متوافقا والسياق الاجتماعي الذي تعيشه البشرية الإنسانية .فلم يكن منفصلا عن الحياة كما شاء بعض الكتاب الحداثيين أن يفعلوا ،فلو دخلنا عالم الرواية لوجدناها متاهات بنت جزائرية يلتفت على ماضيها الحزين، ويتحرك في الحاضر بين تعدد القوال واختلافها ...في هذا الفضاء الذي يلفّ وجوده ويختلط فيه الوهم بالواقع .

كل شيء يبدو متداخلا في هذه الرواية لدرجة تكون القراءة فيها متعبة . ومتقطّعة مصحوبة في الوقت نفسه بمتعة الاسترسال مع حركة السرد نفسها، و الرضى بالدخول في دهاليز عالمها – طريق ضيق- فالتداخل فيها تزييني جميل .إن" **متاهات الدوائر المغلقة** "تغري قارئيها ؛ إلا أن القراءة النقدية أو المحاورة تبدو صعبة ، محفوفة بتعب فكّ التداخل الموجود فيها، الذي يخلق جماليته الخاصة المتسمة بالبساطة والغموض في آن واحد ، مستعملة لغة الكلام المباشر حينا والميل للترميز حينا آخر، جامعة بين التدوين والشعر ، والموروث الشعبي المحمول على صور الوهم والواقع، والحريصة في الوقت نفسه على ذكر الوقائع الحقيقية .كل هذا يجعل تحليل الرواية محفوظا بمخاطر اختزال هذه الجمالية الفضفاضة وتجاوز متعة القراءة ، «**فمثل هذه المالية تأهيل يُعدّ القراءة لاستقبال حولة النص**»[1]فمن خلال إغراءات النص الجمالية ، وقدرة القراءة على محاورة الجمالي وتأويل محموله دون التواطؤ معه، تُحلّل " **متاهات الدوائر المغلقة** " مع توخّي القدر الممكن لتقديم النص.

هناك ذات ساردة هي وجدان تنطبع عليه وقائع الحياة اليومية التي غدا هذا اليوم مثالها فتبتعد البنت – لمياء –في انقطاعها مع فعالياتها الأسرية ، أبوها المتعبد و أمها و أخوها عز الدين العاكف على حفظ القرآن ، فالعلاقة الأسرية كانت مفككة ؛ فجنون لمياء و صديقاتها لم يتركنها تمارس طقوسها الأسرية كجميع الناس .

1 – يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي ،ص: 124 .

و رغم وضع لمياء المهدّدة في كل دقيقة تمر عليها ، إلا أن علاقتها الاجتماعية بقيت قائمة مع بعض الأصدقاء ؛ فمحاولة خروجها للعبث قد أفقدها حياتها ، لكنها في بعض الأحيان لا تبالي و من ذلك اللقاء مع نورة في بيتها الجميل ، فهي لا تخاف من رتابة تصرفاتها و كأنها نهب نفسها بسهولة للقاتل – الفحشاء مع الرجال – :«**كان عليها أن تنشئ لنفسها فلسفتها الخاصة ، شبيهة بفلسفة المرأة القائمة على الفرصة أو المال ..كلاهما يصب في مجرى واحد ، حتى و لو تباعدا ل فظ و المعنى ..لكن ذلك لا يهم لمياء ما دامت النتيجة واحدة ، تجري عليها كما جرت على نورة من قبل .. و هل توقفت نورة عن السعي ؟..هل عرفت حدها فتوقفت عنده ؟ إن الحيرة في سنها ومظهرها تدلان على صراعها من أجل البقاء على ما ألفت واعتادت .بل ما وجود لمياء و فاطمة إلاّ محاولة للمحافظة على ذلك الذين كان و تولى ظله ، و ما يزال شبحه قابعا خلف العناد و التصابي .. وانتهت لمياء لنورة تسألها : أظنك قد فهمتي فلسفتي ؟**»[1] .

فهذه الذات الساردة تبدو رافضة لواقعها ، غير قادرة على إيجاد البديل الممكن تحقيقه ، و أصبحت الذات تعاني من اهتزازها ، و تسعى في أكثر من موقف إلى الابتعاد عن هذا الواقع «**سكن الرعد منذ حين ..وقفت تتحسس موت الألم في أعماقها ، و هي تلتفت إلى وحدتها بين أربعة جدران ، علقت عليها صورا شتى لا تزيل وحشة ، و لا تبعث أنسا ..بل تؤكد عزوبية غارقة في الوحشة و الوحدة..** »[2] لكنها سرعان ما تعدل عن فكرة أنها لن تغفر لنفسها لهذه الأفعال .

إلا أن هذا الوعي الذي يدفعها لمغادرة الحياة أو لفهمها يتضح لها أنها قد تفسد ما تقوله إذ قيل : « **ومعنى هذا أن صدق الوعي أصبح مرادفا لعدم القدرة على الإمساك بالواقع كلّه فضل عن تفسيره ..**»[3] ، فقد أُلف ف الشكال الروائية التقليدية صراعا داخل الذات، بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون ،بقصد إعادة تشكيل الواقع وتنظيمه ،مما يدفع النص إل التحرك وفق

1 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص:73-74 .

2 – المصدر نفسه ، ص :86 .

3 – روان محمود إبراهيم ، خطاب النهضة و التقديم في الرواية العربية المعاصرة . دار الشروق عمان ، الأردن ط :01 ،2003 ،ص: 201 .

إيديولوجية الكاتب ، ويولّد عند القارئ مباشرة عملية تبادل إدراكي ، تارة من داخل النص إلى خارجه ، وتارة أخرى من خارج النص إل داخله[1] .

وهذا ما لم يُلحظ في هذا العمل الروائي (متاهات الدوائر المغلقة) الذي نأى بصورة واضحة عن الشكل التقليدي الذي يرمي إلي إعادة التوازن للحياة، حيث يوحي بثقة الأديب في الواقع وتفاؤله بإمكانية توجيهه و اصلاحه ، فالروائي كما يبدو فاقدا للأمل من إمكانية اصلاحه مع هذا الواقع اللا إنساني فالعلاقات الاجتماعية تخلق بالضرورة أشكال أدبية مطابقة لها ، وفي الوقت الذي يفقد فيه النسان أيّ مجال للتصالح مع واقعه، تختلّ كل القواعد والقيم التقليدية . وهذا ما كان عليه حال هذه الرواية التي اختلّت فيها جميع العناصر التعارف عليها في الرواية.

بعد الذات الساردة ، ما يلبث أن يتشظّى السرد بالهجانة أو بانتقاله إل روّاة آخرين وقد اعتمد الروائي على تقنية "**تعدد الساردين أو تعدد الأصوات** "[2] . وذلك للكشف على تفاوت المواقف بين الساردين من موضوع والحياة، خاصة بين لمياء و صديقتها أم كلثوم و ذهبهما لقضاء العطلة في بيت أم كلثوم من أجل تذّوق طعم الراحة ولو لساعة واحدة ،كذلك تسمح لنا باكتشاف حرية الاختلاف، حيث يسمح الكاتب لمختلف الشخصيات بالتعبير عن اختلافها إضافة إلي صبغتها الحوارية لإضفاء لمسة إبداع إذا اعتبرنا :« **أن الإبداع لا يملك بالضرورة علاقة تماثل حتمية مع النموذج الواقعي..**» [3] .

ينتقل السرد في "**متاهات الدوائر المغلقة**" إلي عدّة روّاة آخرين من: **مسعودة ، سعاد ، فاطمة ، نورة ، رفيق ، عز الدين ، أم كلثوم و زليخة و غيرهم** ؛ لأن شخصيات الرواية متعددة .إلاّ أن العناصر المهيمنة في هذه الرواية هم :لمياء ، و نورة و أم كلثوم و طبيب أحمد،

1 – روان محمود إبراهيم ، خطاب النهضة و التقديم في الرواية العربية المعاصرة ،ص : 207 .

2 – سمير فوزي حاج ، مرايا جبرا إبراهيم جبرا و الفن الروائي ،ص : 27 .

3 –رولان بارت و آخرون ، مغامرة في مواجهة النص ترجمة : وائل بركات ، دار الينابيع ، دمشق ، سورية ، ط: 01 ،2008 ص : 88.

وهذاما يصبغ الرواية بمبدأ تعدّدية وجهات النظر أو(**الرؤى**) ،فكل راوٍ أو شخصية ساردة تمثل " **وجهة نظر** ".

يتوارى الراوي★ أو السارد بين الفنية و الأخرى ، حيث تنتهي روايته باسترجاع ماضيها بدءاً من الألم المتكرر في صدرها : « **– لقد أخبرتك أم كلثوم بقصتي ..و لن أعود إلى هناك لأحمل العار إلى عائلة طيبة السمعة ..لن أعود و أنا أحمل الدنس و المرض في آن واحد ..نعم سيكفلونني ..و لكن على مضض ..سأقرأ في أعينهم السخط و التبرم ..لن أكون حملا على أحد** ...

–لقد خرجت إلى الحياة من باب الرذيلة ..تاجرت بالجسد ..وهمي الوحيد اليوم أن أخرج من الحياة بصمت ..»[1] حيث يطل علينا الراوي مستخدما ضمير المتكلم .فالحدث الروائي ينتهي من لحظة اخبار أم كلثوم الطبيب بكل شيء عن حالة لمياء، أولها المرض و ثانيها عزلتها ، فيقدم الراوي لمياء التي هي أحد شخوص الرواية، ما يشاهد من أحداث ترتبط بها من خلال ضمير المتكلم (الأنا) .

كما أن زاوية الرؤية تتحدد منذ نهاية الدائرة السابعة و الثامنة بضمير المتكم (الأنا) الذي من خلاله يستبطن لمياء أعماق شخصيتها ،كاشفا الحدث المتعلق بها و هو المرض من طرف السرطان و خوفها من الموت أولاً وثانياً العار الذي جاءت به إلى الأهل و سخط الناس عليها و احتقارهم لها.

إن الراوي هو الذي يتكلم بضميره ،فهو واحد من شخوص الرواية يعرف ما تعرفه الشخصية، و يرى ما تراه الشخصية نفسها ، فهو يتحدث من منظور ذاتي عن مشاعره اتجاه الحياة و المجتمع. و هذا ما يسمى بالرؤية الداخلية أو الرؤية مع ، و يسمى الراوي هنا بالراوي المشارك أو المصاحب .

★ يسمى الراوي بالأنا الثانية للكاتب و هو شخصية تخييلية تتولى عملية القص إلى مستمع تخييلي .

1 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص: 153 .

يستخدم السارد / المتكلم ضمير المتكلم (الأنا) في الكشف عن عالمها الداخلي ؛أي حين يتوغل في نفسها ليكشف عن قلقها من الموت و خوف العائلة : « **– إنه حل معقول ..و لكن كيف أفسر مدة ثلاثة سنوات و نصف ..كيف أعود و أنا أعلم أنني أخدع الأم الأب الأخ و الأهل أجمعين ..كيف يا دكتور ..؟ لقد فكرت في ذاك في أضعف لحظات حياتي، ثم انتبهت إلى نفسي ..سألقى جزاء ما جنيت بعيدة عنهم ..**»[1] .

إذاً ، إن درامية الحدث وحدّة المشاعر تستوجب استخدام ضمير المتكلم (الأنا) لقدرته على تصوير العالم الباطني للشخصية[2] فالسارد الأنا قادر على النفاذ إلى أدقّ الدّقائق و أكثرها غموضا[3] و يكثّف السارد في استخدام ضمير المتكلم . حين ينقل كلمات شخصيات أخرى تشترك معه في تطوير الأحداث التي يرويها . مثل نقله لكلام زليخة عن الفتيات اليوم و عن ابنتها أم كلثوم و خوفها عليها في الصفحة (138) كذلك فاطمة في الصفحات (65-66-67) و صوت نورة من الصفحة (69 – 70).

فأصوات زليخة و فاطمة و نورة جاءت بضمير المتكلم ؛ أي بأصواتها ، فهي تقدم مواقف درامية تُروى من منظور السارد ، فهذه الأصوات تقدّم من وجهة نظره ، إلا أنها تختلف عن صوته في بعض الأحيان ، فمثلا يختلف عن زليخة في أمر البقاء البنت في البيت أفضل لها من الشارع و مدينة ، فهي تحتاج البنت الواقفة و ليست تلك الصورة مختلطة بالأبيض و الأسود معلقة على الحائط .

يستعمل المتكلم أكثر من رؤية في تقديم الأحداث، حيث يستخدم الضمير الغائب أي " الرؤية من الخارج " الراوي يعلم أقل مما تعلمه الشخصية – عند رؤية بعض الشخصيات للأحداث الخارجية و لسلوك الأخرين و حواراتهم ، يقول : «**كانت لمياء تصارع وحشها**

---

1 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص : 153 - 154 .

2 – سمير فوزي حاج ، مرايا جبرا إبراهيم جبرا و الفن الروائي ،ص :29 .

3 – صلاح صالح ،سرد الأخر ، ص : 66.

المفترس على الأريكة ، و قد توسدت ذارع نورة ، و تماسكت قدر استطاعتها لكي لا تظهر ضعيفة أمام هذه المرأة التي لا تعرف لها كرها و لا حبا ..و تلاشت الهزات أخيرا ، و قد غادرتها منهوكة القوى ، مختنقة الأنفاس ، وقد اشتغل الصدر نارا و الفم مرارة »[1] .

يمثل ضمير (الهي) الموثوقية في المسرودات ؛ لأنه يصور الوقائع و الوضعيات فهو ينقل الصورة الخارجية المرئية ، على عكس من مسرودات الشخص الأول التي تصدر عن الذات متكلمة أو كتابة تخاطب شخصا ما . فالمسألة عندما تتعلق بالهي تصبح أكثر إرباكا ، فـ (الهي) هي الأخر و هي عملية سرد نرى أن الأخر يسر الأخر[2] . و يعرض الراوي صوت شخصية الطبيب ليعطي واقعية للخطاب الروائي . فهذه الشخصية تشترك معه في تطوير الأحداث .

إن الفصل بين مسرودات (الأنا) و مسرودات (الهي) ليس دقيقا من حيث الاستخدام فهناك حالات يستخدم فيها السارد (الأنا) خاصية سرد (الهي) أي أن هناك نوعين من الأنا (أنا) الذي يحكي ، و (أنا) المختلفة في الماضي ، مثال على ذلك يتجلى في حديث نورة أو ذكرياتها عندما كانت تقوم بجمع المال :«**لا بد و أنك تفكرين في أقوالي و تأخذينها مأخذا يجعل مني العاهرة التي تستبيح جسدها من أجل المال لكل من هب و دب إلا تتصوري ذلك فالوحدة منا إن فعلت ذلك فقدت كل شيء ..فقدت الاحترام ..فقدت السمعة . و لو نظرت حولك لرأيت أمثلة ذلك كثيرة في شوارع المدينة ..إنها الصورة المزرية التي تحط من شأن المرأة ، و تمتهن كرامتها ، بل و تنزل بها إلى حضيض الامتهان و السقوط ..**»[3] .

إن نورة و إن استخدمت في حديثها (أنا) الماضي فهي تقدم الأحداث من رؤية ذاتية أو من تبئير داخلي ، كذلك استخدمت نورة ضمير " نحن " و من النادر أن يكون السرد بأحد

1 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص: 97 .

2 – صلاح صالح ،سرد الأخر ، ص : 64 .

3 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص: 71 -72 .

ضمائر الجمع خلافا لما تجده في السرد المسرحي[1] ، و هذا ما يلمس جليا في فقرة فاطمة :« **و لكننا نتصادم في أحايين كثيرة ..هذا أمر لا يهمك فلا تشغلي به بالك** »[2].كما يقـــدم لنا الراوي

شخصية سعاد و فاطمة و أحمد و سائق سيارة الأجرة ،كلها لضمير (الأنا) . فهذا الضمير كما و صفه أحد النقاد بأنه « **دائري أو حلزوني مغلق** »[3] يُمكّن السارد من التحرك و الاتجاه نحو الماضي و الحاضر .

و لضمير (الأنا) أهمية خاصية في العمل التخييلي إذ يصـــفه الروائي و الناقد التـــشيكي " ميلان كونديرا " بتعبير تُرجم إلى اللغة العربية بـــ: لغز الرواية ، في رأيه أن ضمير (الأنا) هو لغز كل الروايات في كل الأزمنة[4] .

يوجد صوت أخر و هو صوت الرسائل ، إذ من الممكن اعتبارها صوتا وفقا لعالم السرديات ، الذي يرى بالسارد شخصية من خيال مُسخ فيها الكاتب أو الكائن من ورق[5] .

تمتد رسالة الطبيب في ثمانية صفحات من الصفحة 93 إلى الصفحة 100 ،كتب برؤية ذاتية استخدم فيها السارد بضمير المتكلم ، فهي تكشف مرض لمياء و عن العزلة القاسية و المتعبة التي تعيشها ، إن هذه الرسالة هي مرايا عن الحياة التي تعيشها لمياء داخل جسمها .

و بهذا التعدد تزداد إمكانيات التشكيل و عرض الحدث الروائي بموضوعية ، ذلك أن الرواية الاجتماعية عموما تفضل تعدد الأصوات ، لأن ذلك يحقق قدرا أكبر من الموضوعية[6] و يلاحظ في بعض الأحيان خضوع أصوات هذه الشخصيات و تعددها لصوت الكاتب .

---

1 – صلاح صالح ،سرد الأخر ، ص : 62 .

2 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص: 66 .

3 – عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص : 188 .

4 – سمير فوزي حاج ، مرايا جبرا إبراهيم جبرا و الفن الروائي ،ص : 34-35 .

5 – المرجع نفسه ، ص : 43 .

6 – روان محمود إبراهيم ، خطاب النهضة و التقديم في الرواية العربية المعاصرة ،ص : 130 .

① .3 – وضعية السارد :

السارد كائن تخييلي ، و مهما اختلفت المدارس في تحديد مفهوم السارد ، فإنها تلتقي كلها في اعتباره نقطة تقاطع دقيقة بين المؤلف و المتلقي للسرد ، و بينهما و بين القارئ الفعلي المثالي بالنسبة للروائي .

إن السارد هو ذلك الذي يتكلم و يستهدف لنظر الناس ، بما هو ذاته تدّعي أو تريد أن تقول شيئا آخر غيرها هي و عبرها هي أو هو ذلك الذي يسكت في هذا الجانب أو ذاك من الكلام . بينما يتحدث الكلام في مكانه .

في حضوره يمكن أن يكون الراوي هو البطل ، يحكي قصته فيحلّل ، و يسقط المسافة بينه و بين ما يرى . و يمكن أن يكون مجرّد شاهد يرى و يصور ، فهو حاضر و لكنه لا يتدخل ، و في عدم حضوره يمكن أن يكون عالما بكل شيء . فيتدخّل محلّلا ، و مسقطا المسافة بينه و بين ما يروي ، و يمكن أن يُبقى على المسافة بينه و بين ما يروي ، وذلك بكونه مجرّد شاهد ، بل بلجوئه إلى رواة آخرين ، أو شخصيات تروي ، أو إلى مصادر أخرى سماعية أو مكتوبة ينقل عنها[1] و فيما يلي لوحة شاملة تلخص أنواع الرواة :

1* في علاقته بما يروي يمكن أن نلحظ نوعين من الرواة :

- راوٍ يحلل الأحداث من الداخل .
- راوٍ يراقب الأحداث من الخارج .

2* على أن الراوي الذي يحلل الأحداث من الداخل هو واحد من اثنين :

- بطل يروي قصته بضمير الأنا ، و هو بهذا المعنى راوٍ حاضر .
- راوٍ يعرف كل شيء ، إنه راوٍ كلّي المعرفة رغم أنه راوٍ غير حاضر (يسقط المسافة بينه و بين الأحداث) .

---

1 –ينظر ، يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي ،ص: 91 .

3* أما الراوي الذي يراقب الأحداث من الخارج فهو واحد من اثنين :

- راوٍ يروي و لا يحلّل ، إنه ينقل لكن بواسطة ، و هو بهذا المعنى غير حاضر لكنه لا يسقط المسافة بينه و بين الأحداث .
- راوٍ شاهد. و هو بذا المعنى حاضر لكنه لا يتدخل.

و استنادا إلي التقسيم السابق يكن الإيجاز أكثر:

أ / **راوٍ يلل الأحداث من الداخل** :

1-بطل يروي قصته (ضمي الأنا) ،حاضر.

2-راوٍ يعرف كل شيء(كلّي العرفة)، غير حاضر .

ب / **راوٍ يراقب الأحداث من الخارج** :

1 - شاهد ، حاضر .

2-راوٍ لا يحلّل ،ينقل بواسطة ، حاضر[1] .

يتم تحديد السارد وأوضاعه بناءً على وظائفه ف النص، وبناءً على علاقاته بشخوص الرواية أو بكاتبها. وتأسيسا على هذا يكون السارد هو التلفّظ التّخيّلي الحاكي للقصة من وجهة نظره والمؤسس لبنيان الخطاب انطلاقا من صيغة التلفظ ،ومن ثم يكون الحديث عن وضع السارد هو الحديث عن علاقاته ،و وظائفه، وصيغ حضوره في النص ،وصيغ انجازه للرسالة السردية.

ليست الرواية في نهاية الأمر غير حوار متواصل بين مؤلف وقارئ ، غير أن هذا التواصل يأخذ شكل برنامج سردي تنتظم بمقتضاه جملة من العلاقات مركزها السارد ،وعلاقتها بالشخوص وبالفضاءات في الرواية . وهذه المركزية للسارد تأتي من أهمية الوظيفة الأساسية للسارد : « **السيطرة على القارئ ،والتحكم فيه ،وحصره داخل منظور ما** »[2] .

---

1 – المرجع السّابق ، ص : 20 .

2 – راكز أحمد ، الرواية بين النظرية و التطبيق أو مغامرة نجيب سليمان في " المسلة " ، دار الحوار للنشر و التوزيع ، سورية ، ط: 01 ، 1995 ، ص : 69 .

و تأسيسا على ما سبق ذكره ، يمكن ملاحظة وضعية السارد في رواية " متاهات الدوائر المغلقة " حيث تبتعد وضعية السرد الخطية التي تميز الرواية الكلاسيكية .

***1 – التخفي و الظهور :**

يكون السارد في هذه الوضعية يلاحق الشخصية و يتابعها من خلف ، و يسجّل تصرفاتها في عملية تصوير حيادية ، يقول : «**كانت سيارة الأجرة تشق بها الشارع إلى بيت نورة و قد أحست في أعماقها بتحفز الثعبان ليلدغها من جديد ، فأمسكت أنفاسها و شدت على عضلاتها ، منتظرة الطعنة الأولى ..إنها الطعنة الأشد قوة ، و بعدها نهون الطعنات ، و تتلاشى زمامها شيئا فشيئا..**»[1] .أو في المقطع التالي حيث يمارس دور السارد الشخصية بازدواجية تناوب : « **تركني و مضى إلى عمله مهموما ، و كأنه يحمل عبء غيري على كتفيه، و لكنه عندما عاد بعد ساعة يسألني عن حالي أخبرته أن الألم قد زال ، على الرغم من بقائه على حاله الأول ..لأنني ..أبيت أن أزيد في قلقه ، فأمرني باللجوء إلى غرفتي ، على أن أستريح بقية اليوم ..و عدت إلى الحجرة أحمل معي السجل ، ثم بدأت الكتابة هذه الأسطر ، و قد انثالت على صور الأمس القريب و البعيد بأحزانها و أفراحها ، بهمومها و آلمها . و قابلت بينها و بين اليوم ، فلم أجد في أعماقي شيئا من هذا وذاك ، و كأني مت من عهد بعيد . أو كأن تلك الصورة لا علاقة لها و كاتبة هذه السطور .بل لم أعد أفرح و أحزن لشيء منها ..**»[2] .

إن تقنية التخفي ،أو الرؤية الخارجية، أو الرؤية من خلف، تُستخدم للوصف ويلاحظ أن هذا الوصف ينتقل بشكل مفاجئ من شيء إلي شيء آخر. فالسارد يقدّم ما يستطيع أن يراه بعينه كما في القاطع السابقة ،كما أنه يلاحق الحداث من الخارج بشكل موضوعي، ناقلا ما تسمعه الأذن وما تراه العين .فمثل في القطع السابق" **تركني و مضى إلى عمله مهموما ..**" فالأذن

1 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص:94 .

2 – المصدر نفسه ، ص : 157 .

تسمع هذا الصراخ هذا الألم ، والعين ترى حالة لمياء في اقبالها على الموت .

تتحدث سيزا قاسم عن المنظور الموضوعي (الرؤية الخارجية) قائلة :« **بأن" الكاميرا "خارج الشخصيات .قد تنفتح العدسة فنرى المنظر الكلي وتظهر لنا "بانوراما" عامة، أو منظر شامل مفتوح، أوقد تضيق فتتركّز على جانب من الصورة، أو تضيق أكثر فنرى صورة عن قرب نتعرّف من خلالها على أدق التفاصيل، وعلى خلجات النفس الشخصية و انعكاساتها** »[1] .

وأحيانا يدمج الراوي بين الرؤيتين؛ أي أنه يشاهد الحداث من الخلف ، ثم ما يلبث حتى يكون ظاهرا في الحدث نفسه ، فهو يشاهد لمياء وهي تبكي من الداخل أعماقها ، و يشاهدها و هي على حافلة التراب في القبر ، فقد يشارك هو في رمي وردة على قبرها .

***2 – الوجود و المشاركة :**

يظهر السارد ضمن الصيغ السردية في مظهر أوّل في سياق الحديث ، ولكن أيضا في مواجهة الشخصية أو الشخوص ، لكن هذه الثنائية لا تنسينا أيضا أن السارد لا يمثل إل صوتا حكائيا واحدا وسط أصوات.

وبالرجوع إلي النص يتضح أن هناك ساردا فعليا يطرح نفسه هذه المرة كمؤلف حقيقي للرواية، ويفعل ذلك في صياغة الحدث والتعامل مع الشخصية في نفس المستوى .والنص حافل بهذه الثنائية و مثال ذلك : «**لقد أخبرتك أم كلثوم بقصتي .. و لن أعود إلى هناك لأحمل العار إلى عائلة طيبة السمعة .. لن أعود و أنا أحمل الدنس و المرض في آن واحد ..نعم سيكفلونني .. و لكن على مضض .. سأقرأ في أعينهم السخط و التبرم ..لن أكون حملا على ..**

ندم ثانية على سؤاله و اندفاعه ، و لكنه سمعها تقول ، و كأنها تتحدى نفسها أولا :

---

1 – سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص : 151 .

-لقد خرجت إلى الحياة من باب الرذيلة ..تاجرت بالجسد .. وهمي الوحيد اليوم أن أخرج من الحياة في صمت ..»[1] .

فالسرد ينقطع من لسان السارد ليبدأ على لسان الشخصية ، أو ليبدأ مرة أخرى على لسان السارد الفعلي المتحكم في صياغة ومعمارية النص ، إذ يشكل انقطاع السرد في نقطة عن الشخصية بدايته بالنسبة للسارد الفعلي، والعكس في مقاطع أخرى ، حيث يتم التناوب على هذا النحو بشكل كثيف.

إن هذا التماهي للسارد هو الذي يكفل وحدة الرواية .إذ يشكل الواصل بين إيقاعاتها و تمفصلاتها المختلفة ، وهذا يتأكّد من خلال بداية الرواية ونهايتها.

هذه إذن بعض المظاهر السردية المتعلقة بوضع السارد في رواية " **متاهات الدوائر المغلقة**" ففي هذه الرواية نجد أنفسنا أمام صيغة مركّبة للسارد، تتوزع بين شكل السارد الكلي والسارد الشخص الذي يمارس الصاحبة ويمارس الحدث أحيانا . وهذه الأشكال جعلت وظائف السرد تتعدّد وتتناوب أيضا بين التخفّي والظهور، و بين الحضور والمشاركة.

① . 4 – التماهي السّيري :

إن استراتيجية النص تقوم عادة على جملة من التقنيات الإجرائية ، يمارس الخطاب من خلالها آلياته في الحجب ، والتبديل ، والنسخ ، وهنا مَكْمَن السّر في النص ؛ أي أنه يخفي استراتيجيته ولا يفضي: بكلّ مدلولاته ، ولهذا فقوة النص هي في حجبه و مخاتلته لا في إفصاحه وبيانه ، في اشتباهه والتباسه لا في أحكامه أو إحكامه ، في تباينه واختلافه لا في وحدته وتجانسه[2] .

من هنا يقوم التعامل مع النص على كشف الحجوب ؛ أي على كشف الأوراق المستورة أو المستندات السرية، فكلّما ازداد الحجب ازداد إمكان الكشف وتنوّعت احتمالات القراءة .

---

1 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص: 153 .

2 – على حرب ، نقد النص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، بيروت ، ط: 04 ، 2005 ، ص: 18 .

إن رواية " **متاهات الدوائر المغلقة** " هي رواية مموّهة لسيرة ذاتية وتعدّدية فعلية واقعية حقيقية، هي سيرة تصدر عن ذاكرة متروكة لمخزونها :« **شأن السير التي تتحكم في سردها الذاكرة التي تحبكها** »[1] ومخزون الذاكرة هنا متاهات متشعبة متداخلة ، و هو لهذا يطبع الســـــــرد في رواية " **متاهات الدوائر المغلقة** " بالتشعب والتداخل ولئن كان المخزون الذي ترويه المتاهات هو المرئي المعيش والمسموع؛ أي هو ما يشكل بمجموعه السيرة بالنسبة لهذه المتاهات و من خلال التداخل القائم على مستوى المرويّ نفسه في" **متاهات الدوائر المغلقة** " بحكم هذا المرويّ سيرة، فهذا يعني أن صدور السرد عن المتاهات على هذا النحو، إنما هو صدور مدفوع بدلالات مروية ،كأن دلالات القول الروائي هي دلالات واقع يأتي إلي انبنائه النطقي كما هو في نمط حركيته . ومن ثم كأن الرمزي في الرواية ليس دالا يخالف مدلوله .بل هو المدلول نفسه. ولكن لا يفارق السرد لعبة التماهي السّيري إزاء ضبط نسق التنضيد السردي، وكأن الراوي يقوم بتخييل السيرة، أو يجتهد في عملية السرد السّيري .

تطول قائمة القرائن الدالة على موافاة السرد الروائي في تركيب الأسرة وانحدارها الريفي والطبقي، وسمات تكوينها و تربيتها الثقافية ، وتعليمها، وإقامتها، أو انتقالها إلي الأماكن التي تعلمت أو عاشت أو عُلِّمت فيها ،وثمة تصريحات وآراء كثيرة للكاتب توافي تفكير بطلة الرواية المثقفة والروائي:« **أعدت قراءة ما كتبت ، و قد تملكني شيء من الخوف ، و أنا أكشف نفسي من خلال الكلمات ...أرسلها إرسالا صادقا . فإذا أنا أمام امرأة لا أعرفها حق المعرفة ، تريد أن تكون واعظة ، متخذة من نفسها المثل الأصلح للذي يمكن أن يحدث في نفس الملابسات و الظروف ...و إذا بي و أنا أقرأ السطور السوداء ، أرفض أن أكون تلك المرأة، بل لا أرتفع لأحتل ذلك المنصب الخطير ..لست في حقيقة الأمر سوى تافهة ..تكتظ بها الحياة ، و تمضي ..كغيرها لا تثير شيئا سوى الاشمئزاز و القرف هذه أنا بعـــد**

1 – يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي ،ص:128 .

الداء و دنو الأجل ..»[1] .

أما فيما يخص الفجيعة لمياء فقد قالت : «..**إذن فأنا أموت الساعة بين يدي هذا السجل و قد شككت في قدرة الاعتراف على إذالة مخاوفي . و لكني عند هذا الحد تذكرت ما يحمله يوم الجملة من معاني الاتصال بين العبد و ربه ، و أنه المعبر الجماعي إلى حضرة الخالق الكريم ..فوضعت القلم جانبا و أغلقت السجل ..»**[2] .

بل إن الشجن الذاتي حول المرض في أطروحة الرواية يعاد صياغة صراحة أو إيماء في مشاركة الروائي في فكرة أن تعود إلى الأهل البيت و تموت هناك ، و لا يختلف وصف الشجن الاختياري في منزلها مما يفضي إلى امتناع الحياة لديها والدخول في سبات الموت اليومي .

إن هذه المزاوجة بين صدق السيرة ولعبة المخيّلة ،أتاحت للروائي استغلال هامش الحرية وصياغة ما يريده من أفكار ورؤى وجماليات ، إنها لعبة الحقيقة والخيال ، الصدق والوهم ؛ فرواية السيرة نظرا لما توفره من إمكانيات إبداعية غير محدودة ، تفتح للأديب آفاقا لا نهائية . وقد اختار الروائي استراتيجية التوفيق بي وصف البنت من جهة ، ورصد معالم الحياة الاجتماعية والثقافية و الدينية من جهة أخرى.

ويعني ذلك أن النظرة الأوتوبيوغرافية تتفاعل في النص الروائي مع النظرة الإثنوغرافية، التي تسمح بالتعبير عن بعض ملامح الهوية الثقافية للمجتمع الجزائري إبّان ما تعيشه بعض الطلبات الجامعيات أو المرأة خصوصا ، فالرؤية الإثنوغرافية تدعم في هذا السياق مشروعية الرؤية الإيديولوجية والثقافية ، وكأن الكاتب يسعى إلي إقناع القارئ بأن ما ورد في هذه الرواية هو الواقع الجزائري بعينه .

لقد كتب الروائي عن وعي وعن دراية وعن معرفة عميقة بالحداث المذكورة في المتن الروائي ، لأنها تتصل بتجارب الشخصية ومحيطها الاجتماعي المباشر وغير المباشر .غير أن صياغة هذه

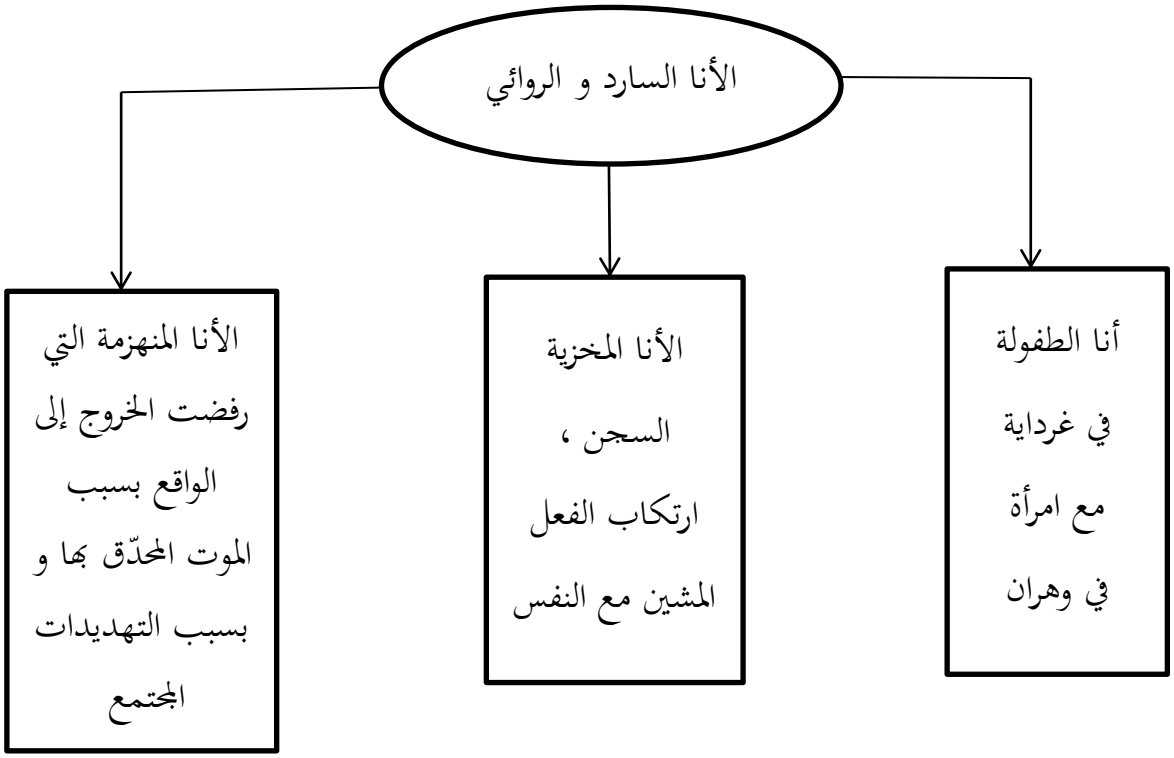
1 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص:161 .

2– المصدر نفسه ، ص : 165 .

الأحداث وربطها بالديناميكية الاجتماعية، جعلتها تقترب أكثر من الدلالات الاجتماعية.

و ممّا لا شكّ فيه ، إن لتداخل وتشابك الخطابات داخل النص الروائي؛ تتناغم فيه الأصوات وتتحاور وتتصارع داخل سمفونية الصراع والمواجهة –الواقع الاجتماعي –، إنه جرح البنات التي لا يندمل والتي تغذيها جراحات الواقع وتأوّهات المتاهات الفردية والجماعية.

إذا كان الأمر على ما ذهب مونسي إليه في رواية " **متاهات الدوائر المغلقة** " فإنها تلتقي بواقع أمّة بكاملها ، فالكاتب عاش الواقع الاجتماعي ؛ أي له علاقة وطيدة بواقع ؛ ليست بسيطة ومباشرة ، بل هي مركبة جدلية ؛بمعنى أنها– علاقة – تشكّلت في واقعها الثقافي وعملت في الوقت نفسه على تشكيل هذا الواقع ، فهي ليست مقطوعة الصلة بالواقع ولا هي منعزلة عن سياقه الاجتماعي . ولا يغيب عن أذهاننا في سرد هذه الرواية أنها اعتمدت على ضمير الأنا، وهي مكتظة بعدد يصعب حصره من الأخرين الذين سردتم الأنا . ولذلك توضح لنا الترسيمة التالية تشظيات الأنا الساردة إل مجموعة من الأخرين[1] .



1 –ينظر، صلح صالح : سرد الأخر ، ص :66 .

و ما نصل إليه ،ليس القصود في هذه الإشارات البحث عن عناصر سيرية بالقدر الذي نتأمّل فيه هذا السرد المتشظّي .الذي يحشد فيه انكسار اللغة إلي شظايا الواقع في تخييل روائي قائم بالدرجة الأول على التغريب بما هو كسر للإيهام من جهة ، واستغراق في الكتابة الواعية بذاتها من جهة أخرى ، وهذه أبرز سات هذه الرواية.

② . البنى الموضوعاتية :

بما أن الرواية هي أكثر الأنواع الأدبية اتّصال بالواقع، والأكثر قابلية للتعبير عن المجتمع و إذا كان تعقد الظاهرة الروائية يحول دون اعتبار هذه الأخيرة مجرد انعكاس للواقع، فإن كثيرا من خصائصها وثيقة الارتباط بهذا الواقع الذي يتميز بدوره بالتعقيد والثراء.

لكن إذا علمنا أن تحويل الواقع إلي نص سردي يتم من خلال الكاتب الذي يظل مهما كان إنسانا تجتمع فيه الذاتية والموضوعية ، الخصوصية والعمومية ،أدركنا أن الواقعية بمعنى المطابقة بين النص والواقع أمر مستحيل[1].

من هنا إلي جانب عوامل أخرى جاء تنوع التجلّيات السردية داخل التجربة الاجتماعية الواحدة وكذلك تشابها في آن واحد ، و في هذا المبحث يمكن تركيز الدراسة على الخصائص العامة للنص السردي في رواية" **متاهات الدوائر المغلقة** "وعلقتها بالتجربة النوعية للمجتمع الجزائري. وتناوله على مستوى: الإيديولوجية، التيمات و اللغة.

② . 1 – الإيديولوجية :

تُعنى الإيديولوجية بـــ:« **البحث الدائم والمستمر عن القيم** »[2] فهي نسق له منطقه المتميز ودقّته الخاصة من التمثّلات، سواء أكانت صورا ،أم أساطيرا، أم أفكارا، أم مفاهيما، فهي تحظى بوجود تاريخي ، وتؤدّي دورا تاريخيا في الوقت نفسه ، وذلك في إطار مجتمع معطى.فالطابع

1 – إبراهيم سعدي ، الجزائر كنص سردي – ضمن أعمال الملتقي الرابع عبد الحميد بن هدوقة ، وزارة الثقافة و الاتصال ، ط: 01 ، 2001 ، ص: 105 .

2 – رشيد بن مالك ، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص ، دار الحكمة ، الجزائر ، د:ط ، د: ت،ص : 89.

النّسقي للإيديولوجية يجعلها تتمثل الوقائع الاجتماعية تمثّلا خاصا[1].

فما دام هناك وجود واقع للمجتمع فمن الخطأ الاعتقاد بزوال سلطة الإيديولوجية وحضورها في التفكير البشري، فهي متصلة بالواقع العيش لعالم البشر ، لذا تكتسي في الغالب الأعم طابعا لا شعوريا. يجعلها معقدة وعصية عن الفهم ، ومن هنا ينبغي على الباحث أن يراعي المحتوى التركيب غير البسيط للإيديولوجية حتى يقف على نسقيّتها .

ومن الشائع اليوم القول ،بأن الرواية الجزائرية كانت تتسم بهيمنة العامل الإيديولوجي؛ أي أن استراتيجية الروائي الجزائري لم تكن تتوقف عند حدود تقديم مادة جمالية تعتمد على السرد، بل كان يسعى في آن واحد إلي جعل القارئ يشاطره هومه الاجتماعية التي كان يعتقد أنها الطريق الصحيح لتغيير المجتمع وتقدّمه، وحلّ تناقضاته« **فالروائي يجب أن يكون داعيا بمثل عليا للمجتمع الذي يعيش فيه ،وذا تأثير في مجتمعه** »[2] .

الكاتب لا يبدع الإيديولوجية ، فما هو شخصي خاص بالكاتب هو طريقة توظيفه إيّاها في نص إبداعي .فالإيديولوجية ليست ملكا للكاتب فهي تظهر عادة خارج نطاق الأدب ؛ أي أنها سابقة على كل إبداع ، الشيء الذي يجعلها –ليس دائما – تمارس وظيفة التأطير ، والتوجيه لمسار ودلالة المنتوج السردي.

وباستفحال الأزمات الاجتماعية، والثقافية و الدينية و الاقتصادية من الطبيعي أن تحدث هذه التغيرات أثرا في وعي الكاتب، وفي عاطفته، وإدراكه للواقع والعالم ، وأن يتعامل معها على صعيد نصه السردي وفق خصوصياته.

على المستوى الإيديولوجية أدى ظهور تيارات تعتمد استراتيجيتها الاجتماعية على توظيف الدين إلى بروز إيديولوجية مضادّة ، يمكن نعتها بالحداثية .تقوم في أحد جوانبها الرئيسية على توظيف الاجتماعي ، هذه الحداثية يمكن قراءتها في صورتها السردية خصوصا في نص

1–أحمد يوسف ، القراءة النسقية ، سلطة البنية و وهم المحايثة ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ج:01 ،ط: 01 ، 2003 ، ص: 50 .

2 – إبراهيم سعدي ، الجزائر كنص سردي ، ص : 107 .

" متاهات الدوائر المغلقة " التي تُدين بشكل مباشر قوى الحزن و الفساد الاجتماعي . فيها رؤية حادة تصف من ما يمارسه الواقع من الفواحش .

و هكذا ، يلجأ الكاتب في رواته إلى صوت خاص نابع من تجربة إنسانية ذاتية، وتثير هذه الرواية قضية تتعلق بحرية الكاتب في استخدام الألفاظ غير المنضبطة بحجة التعبير عن الواقع الاجتماعي: «..**لقد ألح كثيرا على والده و والدته للخروج في أثر لمياء بعدما انقطعت أخبارها ، و تحدث الناس بالمقبول و بالمنبوذ، و تعالت الهمسات بين الجيران ..فمن قائل أنها تزوجت هناك و رفضت العودة إلى البيت و قائل بأنها اختطفت أو قتلت...** »[1] فهذه الجرأة حريصة على نقل الواقع بكل ما فيه من دمامة وقبح. فالكتابة يجب أن تكون في مستوى ما يلاقيه الإنسان من تعذيب و جروح ومصادرة للرّأي ، في عصر لا يكن الامتثال فيه لإيديولوجية جمالية مزيّفة، توصي بأن يكون العالم أكثر جمالا وبساطة ما هو عليه[2]، لذلك كان لابدّ للروائي أن ينفي كل ما يعوقه عن الصدق في التعبير لهذا تجسّدت في الرواية كل معان الجرأة والجدّة. كما أن تصوير بشاعة الحياة تحيل إلي خلفية إيديولوجية.

إذاً ، يمكن القول ، تأسيساً على ما تمّ ذكره ، إن إصدار أحكام عامة تسري على كل النصوص، فيما يخص المسألة الإيديولوجية من الأمور الصعبة .فالإيديولوجية في رواية" **متاهات الدوائر المغلقة** " أكثر تعقيدا ما كانت عليه في النصوص المنتجة ف عهد الزب الواحد .ذلك أن الخطاب الإيديولوجي الاجتماعي تحوّل إلي فضاءات للخطاب الأدبي، ضمن نسق من المتخيّل.

---

1 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص:104-105 .

2 – روان محمود إبراهيم ، خطاب النهضة و التقديم في الرواية العربية المعاصرة ،ص :140

② . 2 – التيـــــمات :

إنّ التحولات الكبرى التي شهدها النقد الموضوعاتي من المحاور التي عرفت توجّها جديدا في سياق تطوير آليات الدراسة النقدية في مجال البحث الأدبي .ولعل التطوّر الحاصل يكمن في الانتقال من مفهوم "**الموضوع** " والذي يقصد به تتبع " **تيمة sujet** " يتحدث عنها الكاتب في إبداعاته بصورة واعية، إلي مستوى آخر يُعنى بترصّد شبكة الهواجس التي تشغل الحيّز الكبير والمركزي لدى كاتب من الكتّاب، وهو من هذه الناحية يتجه بصورة أساسية لنقد مستويات الأفكار المكونة لمجموعة من العلاقات التي تسمح بهيكلة كل ما يشمله النص الأدبي عبر تفرّعاته، وتشظّياته الناتجة عن استدعائه لمختلف مستويات مظاهر الحياة الاجتماعية ،والنفسية ،والفكرية لدى كاتب ما.

والدراسة الموضوعاتية تتأسس من خلال صياغة جملة من المقولات تتوزع إلي محوريين أساسيين هما:

*1 – **حالت الوعي** :وتشمل موضوعات مثل :المعرفة، الإرادة، الانفعال، الإدراك ،البعد الزمن، الخيال، المكان.

*2 – **مضامين الوعي** : وتتمثل في ممكنات الوعي بالعالم ،والوعي بالأخر الخارجي (خارج الذات) كالأشياء ، الكائنات...[1]

وتصبح من هذا النظور مقاربة العمل الأدبي هي محاولة فهم القصدية المركزية للنص. والمشروع المهيمن من خلال الإحساس الخالص ، ويرى عبد الكريم حسن أن خلاصات قراءات " **ريشار**" ؛ تذهب إلي أن الموضوع هو وحدة من وحدات المعنى، وهي وحدة مشهود لها بخصوصياتها عند كاتب ما ، كما أنه مشهود لها بأنها تسمح –انطلاقا منها– وبنوع من التوسيع الشبكي، أو الخطي، أو المنطقي ،أو الجدلي بسط وتوضيح العالم الخاص بهذا الكاتب. كما أن المـــــــــقاربة

1 – عبد الكريم حسن ، المنهج الموضوعي ، شراع للدراسات و النشر و التوزيع ، دمشق ، سورية ، ط:02 ،1996، ص: 10 .

الموضوعاتية لا تنفي الشروط الاجتماعية والثقافية التي وُلد فيها النص، غير أنه على الناقد الموضوعاتي ألّا يدرس النص من خلال تأثير العوامل الخارجية فيه ، وإنما من خلال لعبة العلاقات الداخلية بين عناصره[1] .

إن القراءة الموضوعاتية للنصوص الإبداعية تساعد على استخراج الموضوعات الكبرى التي تشكل المعمار الهندسي، الذي تنبني وفقها سلسلة الأفكار والموضوعات التي تتطوّر بصورة متواترة ومتتالية في العمل الأدبي .وتعمل الموضوعاتية الأساسية أو التيمة الهيمنة على التمظهر في شكل قضايا جزئية، تغطي مساحة الفعل الإنساني ، وتستجيب لانشغالات وهواجس الكاتب عبر أشكال تعبيرية ، وصيغ دالة متعددة .بحيث تبدو الموضوعاتية الأساسية و الثانوية كمرسل يسمح بالغور داخل مختلف اتجاهات العالم الداخلي للعمل ،في انتظام حيوي ومجاميع منسجمة ومرنة يحكمها قانون التشاكل ، والتضاد والتحول ، والانفتاح، والانغلاق، والمباشرة، والضمنية[2] .

اهتم الروائي أساسا بالموضوعات المتصلة بهموم المجتمع، فقد انشغل بوضع المجتمع أكثر منه بالهموم الشخصية والذاتية ، فهو يركز على خلاص الجماعة .هذا الأمر جعل شخصيات النص السردي تتسم بواصفات عقائدية و اجتماعية .فهي شخصيات غنية و فقيرة من الجانب النفسي.

إن التركيز على هموم المجتمع في بلد الجزائر أمر طبيعي ، ذلك أن الرواية لا تكف عن اتّخاذ المجتمع موضوعا لها إلا في حالة استقرار هذا وازدهاره . ومن أهم القضايا التي يمكن رصدها في رواية " **متاهات الدوائر المغلقة**" ما يأتي:

***1 / المرض :**

تنسكن رواية "**متاهات الدوائر المغلقة** " بالمرض كمحور رئيسي منذ أول جملة في الرواية وحتي نهايتها .تنكشف هذه المحورية المرضية كمعاناة ، كموقف ، كأمر ، كمأساة ،كحزن، كهزيمة كانكسار ...إل يغير ذلك من أوجهه المتعددة. إنا تيمة الرواية الت تتخللها في أكثر من مائة

1- المرجع السّابق ، ص : 10 .

2 – سعيد علوش ، النقد الموضوعاتي ، بابل للنشر و التوزيع ، الرباط ، د:ط ، 1989 ، ص : 13 .

وستون صفحة ، وتشكّل بالتالي الحدث الرئيسي لشخوصها والكاتب لا يخفي عنّا ذلك ،بل العكس يعمل على توجيهنا باكتشاف ذلك منذ الصفحة الأول في النص ، وذلك من خلال قوله: «..**التي عرفت فيها ذلك الإحساس الغريب و الذي كلما ذكرته أحست بدغدغته بين أناملها ، يرافق ذلك الألم البغيض في صدرها ، و كأنه يصر على إبطال لذته ، فيعود كل مرة حادا ثاقبا ، يتخلل الأضلع ليلامس شغاف القلب** »[1] و مقصود هنا بـ: " البغيض في صدرها " هو الألم من المرض " السرطان " الذي يؤدي إلى الموت بدون شك ، فهذا المرض ترك وراءه مخّلفات و رواسب قادت إلى تشكل آلام حادة و حزن و غضب في المجتمع إنساني الواقعي. فهذه التيمة موجودة في الرواية كمادة حكائية من خلال متابعة «**نواة الاجتماعية**»[2] . هي عبارة عن مجموعة من أحاسيس الإنسانية التي تربطها علاقات الاجتماعية ، على الرغم من تباين انتماءاتهم الإيديولوجية ، و هذه النواة يمكن أن نطلق عليها صفة "كبرى" باعتبارها تتجمع حول نواة أصغر و هي عائلة تتكون من البنت لمياء و أبوها و أمها و أخ عز الدين و أخ حمدان و زوجته رحمة .

إذا كان المرض هو التيمة الرئيسية و المدخل الرئيسي لسبر أغوار شخوص الرواية ، فإن " متاهات الدوائر المغلقة " لا تقتصر عليها بل تضم إلى جانبها تيمات أخرى مهمة منها : الموت، العبث ، المثقف .

***2 الموت :**

إن الموت في الرواية بشكل حدث متكررة ،يؤثّر في عالم البطلة الداخلي .أسهم في دمارها النفسي ، واغترابها الوجودي الذي تعاني منه طيلة الوقت ، فحادثة الموت تظهر في الرواية بأشكال مختلفة ، كلها مخزونة في ذاكرة البطلة ،سواء كان حدث الموت في الماضي أو في زمنها. لأنه رفقها منذ الطفولة ، و يُشـــكّل معظمه في الغالب تساؤلا استفهاميا استنكاريا تعجبيا ، ينطوي على

1 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص: 06 .

2 – راكز أحمد ، الرواية بين النظرية و التطبيق ،ص : 43 .

الشعور والرفض وبلا منطقية :«**دون جواب ، سيظل سبب هياج البحر لغزا من الألغاز الطبيعية ..! إلاّ أنها في أعماقها تجد لذلك المنظر مشابهة غريبة .. لقد كانت غاضبة من نفسها ..من الحياة ..من كل شيء ..و لكنها لا تظهر ذلك ..لا أحد سيعجب لثورتها تحت المطر ..قد يشار إليها بالبنان ..قد تتهم بالجنون حتى لو ظلت في موقفها ذاك هادئة لا تتحرك قد يظن بعضهم أنها تهتم بالانتحار..!**

–لكن أين ستذهب بعد هذه الوقفة ..؟

–رن السؤال الأخير في أذنها ، و كأن شخصا غيرها سألها هذا السؤال ، والتفتت حولها لتتأكد من خلو المكان ، ثم عادت تتساءل السؤال عنه ..

هل تقصد بيت نورة ..؟

–و لم ..؟ هل تفكرين في سفر ..؟

ابتسمت له و قالت !

–سأغادر المدينة إلى الأبد ..هل يكفيك هذا.؟»[1] .

الموت يفتقر إلي المنطق ، يدفع الإنسان إل حالة الاغتراب .الذي يعاني منه في العصر الحاضر، فالموت بأشكاله المختلفة التي عاشتها البطلة و شهدتها جعلها تتساءل ذاهلة عن موت فلم تصدّق أن البحر سكت ،و الشمس غابت فالموت يلازمها للأبد .فرواية " **متاهات الدوائر المغلقة** " ما هي إلا تعبيرا عن رؤية وجودية ،و إن كان مصدرها الرفض الكامل لكل شيء حولها.

إن المتاهات التي يشير إليها عنوان الرواية يُستوعب بشكل رئيسي من أجواء الموت التي تسيطر على الرواية، فقد يكون في الغالب موتا بطيء بما أنه يتحرك ببطيء داخل الجسم .

1 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص:120+121 .

و التفكير بالموت كما يقول أحد الدارسين قد:« **تسلل إلي حياتنا إن لم يكن قد تسرب إلي تفكيرنا بالحياة** »[1] .فتيمة الوت تشكل الحدث الأكثر مرارة ،و الأكثر حضورا في حياة البطلة . فإذا كان الموت في الرواية يُكوّن جوّا مأساويا شاحبا على صعيد المضمون، فإنه في الوقت ذاته يشكل لازمة متكررة منتظمة على صعيد البناء الروائي.و إيقاعا ظاهريا مأساويا، وتسهم في خلق الحالة التوتّرية التي إن هدأت في لحظة عادت إلي توتّرها وإشعالها في لحظة تالية بعد تشخيص المرض و تبيان نوعه .فالموت بأشكاله المختلفة مستمرٌ مؤلمٌ ،ولذا فإن الشعور بالمأساة مستمر في أعماق البطلة .

***3 – الـعـــبث :**

تعد هذه التيمة موجودة في عالم لمياء النفسي الداخلي، وفي عالمها الخارجي ، فهو شعور متكرر ،ملازم .دائم الحضور في كل زمان ومكان في حياتها ، وربما يكون الإحساس بالعبث والقرف الوجودي ، والوحدة ، والموت ،في الحياة راجع بسبب قناعتها أن العالم تافه عبثي على رأي موريك[2] ، كما أن هذا الإحساس الذي يتحرك في دائرة البطلة ، والذي يصبغ حياتها عبر الأزمنة و الأمكنة بالذّعر والهلوسة والتلاشي:« ..**رأت لمياء من خلال الأمثلة هوان ما ذكرت إذا ما قورن بالذي أحدث .. لقد مارست تجارة الهوى بأسلوب منظم ، و على رفيع جدا. في صخب الموسيقى ، في السيارات الفاخرة .في الشقق المفروشة ..لقد قبضت أموال طائلة أودعتها دفترها ..أو في صناديق المحلات التجارية ، و عادت بعدها تحملها في حقيبتها ، لا تعرف ما الذي تصنعه بها** ..»[3] إن عالمها النّفسي في أيامها الأخيرة غاص بالقلق و الأرق انطلاقا من الأحداث التي عاشتها كما تستذكرها أثناء لحظاتها الشعورية المتدفقة.

---

1 – أحمد الزعبي ، في الإيقاع الروائي ، دار المناهل للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط: 01 ، 1995 ، ص: 117 .

2 – راكز أحمد ، الرواية بين النظرية و التطبيق ،ص :114.

3 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص:138 .

بطلة الرواية تعاني أزمة وجودية حادة تدفعها إلى اليأس و العدمية ، فالعالم من حولها مليء بالنفاق و الكذب و الخداع . و الإحساس بعبثية هذا الوجود و لا منطقيته ، و لا معقوليته و تفاهته ؛ خلقت هذا الإحساس بالعبث الذي لم يفارقها مع هذا المرض خطير، يرى "كامو" قائلا : «**إنه إذا تمّلك الإنسان هذا الإحساس بالعبث و عاش في أعماقه ، فإنه من المستحيل أن يتخّلص منه.**»[1] .

كما أنه من المستحيل أن تعيش حياة طبيعية أو وضعا مستقرّا . و هكذا كان الأمر لدى لمياء إذ وصل حد القرف الوجودي لدرجة:« **لقد سدت بيدها في وجهها بابا من أبواب الصفاء ، عرض عليها من دون الفتيات ، عرضا لا ختل فيه و لا مما طلة ، و لكنها كانت تنتمي إلى عالم لا يسمح لها بذلك الصفاء .لا يتركها إلى حياة بسيطة حافلة بالمشاعر و الأحاسيس .. لقد أعطاها مقابل جسدها كل ما تشتهي من مال و متعة ، و لا يرضى لها أبدا أن تدير له الظهر..**»[2] .

إن الرفض لهذا الواقع الإنساني و المعنى الكوني المبتور المشوّه ، يقودها للتفكير في مأساة الحياة التي طالت و قذارتها و قرفها و خللها لم تترك مكانا للأمل في عالم البطلة ، فحركة البطلة غير الأمكنة و الأزمنة كانت تغطيّ عالمها الداخلي ، و اشمئزازها الكوني ، و لكن هذه الأمكنة لم تحدّ من وجعها الروحي و قلقها ، إذ فتحت على نفسها منافذ كثيرة ترى من خلالها عوامل أخرى .

إن هذا الإحساس العدمي كان أقوى خيبة الأمل ، فمشكلة لمياء كانت أزمة وجودية بقيت دون حل ، أو نتيجة الشعور بالقرف الوجودي و بمشاعر اللاجدوى . فظلت على وتيرة واحدة و على إيقاع واحد من هذه الناحية .

1 – نقلا عن ، أحمد الزعبي ، في الإيقاع الروائي ، ص: 40 .

2 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص:84 .

***4 – المثـــــقف :**

تيمة "**الثقف**" تظهر بشكل واضح وملموس في رواية " **متاهات الدوائر المغلقة** " لأن جميع الذين ذكروا تقريبا هم من الفئة المثقفة .فمنهم من يدرّس في الزاوية – عز الدين – و منهم من يدرس في الجامعة – أم كلثوم ، لمياء ، فاطمة – ، كما نجد الطبيب و موظف البريد .. فالأطروحات الفكرية التي يقدمها تسعى في مجالها الصرعي لتثمين قيم ، في الجهر بالرأي و إرساء قيم التعدد الثقافي الفكري .

إن معاناة المثقف لا تتوقف ، فأم كلثوم كانت تنصح لمياء في ابتعاد عن هذا الدرب في قولها :«**كم قلت لك بأن هذا الدرب الذي تسلكين دربا خطرا محفوظا بالمكاره ..خارجا عن العرف .. و لكنك كنت مفتونة بجمالك و بالمال ..المال تلك الآفة التي قتلت قبلك العديد من الغريرات و خربت البيوت .. إن الواحدة منا تخشى على مستقبلها بمجرد أن تفضل الدراسة على الزواج ..لو نظرت حولك لرأيت الأمثلة كثيرة ..لقد توقفت زميلاتها عن الدراسة و فضلن الزواج ..فضلن البيت على الشهادة ..لقد أفلحن في الاختيار ..**»[1] .

فالإنسان لا يجب أن يعيش مفصول عن محيطه ،بالعكس محيطه هو الذي يعطيه مبّررا لوجوده ،حتى و إن مات .فمثلا أم كلثوم صوتها كان أقوى من ضربات السيف .فكلامها ليس نهاية الفكرة التي تحملها، بل إن امتدادها سيتواصل وسيحملها كل الذين يريدون الدفاع عن الاجتماعية بوقائعها عن طريق أفكارهم . فدور المثقف ضرورة طبيعية للانتقال بالإنسان نحو آفاق الحداثة الثقافية ، و العصرنة وتجاوز الأشكال التي تسعى جاهدة لكبح جماح التطور.

② . 3 – اللغة المسرودة " السردية " :

اللّغة مؤسّسة لا وجود لها إلا في نطاق اجتماعي تاريخي مضبوط[2] ؛ أي هي نتاج اجتماعي لملكة اللسان ،و تواضعات ملحّة و لازمة يتبنّاها الجسم الاجتماعي لتسهيل ممارسة هذه الملـــــكة

1 – المصدر السّابق، ص : 125 .

2–عبد القادر المهيري و آخرون،أهم المدارس اللسانية ،منشورات المعهد القومي لعلوم التربية ،تونس،د:ط، 1986،ص:31.

لدى الفرد[1] . وهي نظام خاصّ من العلامات يُمكّن أفراد الجماعة لغوية ما من التواصل بينهم وهي أداة الاتصال الرئيسية في المجتمع الإنساني ؛ لأنا الوسيلة الأكثر فعاليّة في تمكين الفرد من الدخول في علاقات وتفاعلات اجتماعية مختلفة ،ويحددها دي سوسير من خلال التقابل بين الاجتماعي والفردي' العادات اللّسانية التي تتيح التواصل بين أفراد الجماعة 'ومن خلال التقابل بين الذاكرة والإبداع 'مخزون في الذاكرة يتصرّف فيها الفرد حسب ذكائه'، والتقابل بين الشفرة والاستعمال 'الشفرة المشتركة بين الجميع ينطق بها الإنسان بواسطة الكلام على أدوات مختلفة '.

واللّغة نشاط إنسان يتطوّر بالممارسة وفق الأنماط المتاحة ،وحسب المقام ومقتضيات الحال[2]. فهي ملكة اللسان[3] و الضمان الأساسي لوجود الحقيقة ،و مع أنها تنوب عن العالم في تعبيريّته من خلال ترميزه ،فإن الرمز هو الاختلاف المتعدّد الأبعاد لوضعية الفهم .لذا أصبح من الضروري فهم اللغة من أجل فهم العالم ،فإذا كانت اللغة ليست لذاتها و لكن لعالم تفتحه وتكشفه ، فتأويل اللغة لا يختلف عن تأويل العالم[4] .

وللانتقال من معرفة العالم إلى فهمه و تأويله ،يجب المرور بفهم اللغة التي لا توجد بها إلا التباينات حسب دي سوسير ، فهي مجال للتمثّلات لا التصوّرات ، تمثّل عند جاكبسون النظام الكلّي الذي يتواجد ضمنه عدد هائل من الأنظمة الصغرى الفرعية، و التي تتفرع عن هذا النظام.

1 –فرديناند دي سوسير ، محاضرات في الألسنية العامة ، ترجمة : يوسف غازي ، المؤسسة الجزائرية للطباعة ، الجزائر ، د:ط ،1986 ، ص : 21 .

2 – صالح بلعيد ، دروس في اللسانيات التطبيقية ، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر ، د:ط ، د:ت ، ص: 182 .

3 – ابن خلدون ، المقدمة ، تحقيق : أبي عبد الرحمن و عادل بن سعد ، الذهبية للطباع و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان، د: ط ، 2007 ، ص: 596 .

4 – عمار ناصر ، اللغة و التأويل ، مقاربات في الهيرمنوطيقا الغربية و التأويل العربي الإسلامي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط: 01 ، 2007 ، ص : 57 .

الكلي بصورة تشبه أو تماثل فروعا لشجرة بالنصية لأغصانها[1].و للغة عدّة وظائف هي:

❖ **وظيفة تعبـــــيرية:**

قال ابن جني :« **أما حدّها فإنها أصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم. هذا حدها.**»[2] وتسمى هذه الوظيفة **الوظيفة الانفعالية** ،و تركّز على المرسل .تهدف إلي التعبير بصفة مباشرة عن موقف المتكلم تجاه ما يتحدّث عنه، و هي تنزع إلي تقديم انطباع عن انفعال معيّن صادق أو كاذب[3].

❖ **وظيفة إفهامية:**

ويطلق عليها بعض اللسانيين مصطلح وظيفة تأثيرية[4] ، و تبرز هذه الوظيفة على سطح الحطاب عندما تتجه الرسالة إلي الرسل إليه ،لهذا نجد هذه الوظيفة تهيمن و تفرض كثافة السرد حضورها خاصة في الروايات العاطفية ؛لأن هذا اللّون الأدبي يعتمد على مخاطبة الأخر و محاولة التأثير عليه وإقناعه أو إثارته.

❖ **وظيفة إنتباهية:**

يقول جاكبسون : « **هناك رسائل توظف في الجوهر لإقامة التواصل، أو تمديده، أو فصمه و تُوظّف للتأكّد مّا إذا كانت دورة الكلام تشتغل** »[5] ، فمثلا عندما تكون عملية التواصل عبر الهاتف يسأل الأوّل :" **ألو هل تسمعني ؟**" ، و يجيب الثاني: " **نعم** " إشارة إلي سلامة الاتصال عبر القناة المستخدمة في العملية التواصلية.

1 – الطاهر بن حسين بومزبر ، التواصل اللساني و الشعرية ، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط: 01 ، 2007 ، ص : 28 .

2–ابن جني ، الخصائص ، تحقيق : عبد الحميد الهنداوي ،دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ج: 01 ،ط: 02، 2003، ص: 78 .

3 – رومان جاكبسون ، قضايا الشعرية ، ترجمة : محمد الوالي و مبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط:01 ، 1988 ، ص : 28 .

4 – الطاهر بن حسين بومزبر ، التواصل اللساني و الشعرية ،ص : 39 .

5 – رومان جاكبسون ، قضايا الشعرية ، ص : 30 .

❖ **الوظيفة الرجعية:**

تتلوّن كل رسالة عندما يكون محتواها مؤيّدا للأخبار الواردة فيها، باعتبار أن اللّغة فيها تحيلنا على أشياء و موجودات تتحدث عنها ، و تقوم اللغة فيها بوظيفة الرّمز إلي تلك الموجودات و الأحداث المبلّغة [1] .

❖ **وظيفة ما وراء اللغة:**

تستخدم مثل هذه الرسائل عندما يشعر المتخاطبان أنّهما بحاجة إلي التأكد من الاستعمال الصحيح للسّنن الذي يوظفان رموزه في العملية التخاطبية ، فيكون الخطاب مركّزا على السّنن ؛ لأنه يشتغل وظيفة ميتا لسانية، أو وظيفة شرح ، يتساءل المستمع :« **إنني لا أفهمك ما الذي تريد قوله ؟**»[2] ،و يسبق المتكلم مثل هذه الأسئلة فيسأل:« **أتفهم ما أريد قوله ؟.**»[3] .

❖ **الوظيفة الشعرية:**

تركز على الرسالة اللّفظية مهما كان جنسها لكن بدرجات متفاوتة ،فهذه الوظيفة تفرض هيمنتها المطلقة على فنّ الشعر[4] .

إن اللغة هي أساس الجمال في الإبداع الأدبي بصفة عامة ، وقد أصبحت اليوم الأساس المتين الذي تقوم عليه الرواية الحديثة بعد أن فقدت الشخصية كثيرا من الامتيازات التي كانت تتمتّع بها طوال القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين.

ويمكننا القول بصفة عامة ، إن لغة الكتابة الأدبية لغة قلقة ،متحولة ،زئبقية الدلالة بحكم تعامل المبدعين معها تعاملا إنزياحيا ، وعليه يكن القول أن لغة الرواية هي تلك اللغة الخاصة التي يصطنعها الروائي، ويخرجها من المستوى الميكانيكي إلي المستوى الانزياحي الذي يتيح له أن يسخّر لغته بمعان جديدة كثيرة توسّع دللتها.

1 – الطاهر بن حسين بومزبر ، التواصل اللساني و الشعرية ،ص :45 .

2 – رومان جاكبسون ، قضايا الشعرية ، ص : 31 .

3 – المرجع نفسه ، ص : 31 .

4 –المرجع نفسه ، ص : 78 .

وبناء عليه ،تتميز لغة الرواية الحديثة بلغتها الشعرية المكثّفة والموحية ،تصطنع الجمل القصار وتحدث نوعا من الإيقاع الموسيقي الذي يحدث عند المتلقي ما يعرف بالمتعة الفنّية، وبعبارة أخرى فإن لغة الرواية هي عمل بارع باللغة ، يؤثّر على المتلقي بنسيجه اللغوي العجيب ، الذي هو كل شيء في الرواية الحديثة، التي أصبحت متميزة بصناعة فنية خاصة بها ، إمّا على مستوى المعجم، أو التركيب ، أو السلوب ، وخاصة تقنيات سردها الذي يسد أحداثها ،ويرسم شخصيتها و فضاءاتها ،وبنيتها الزمنية ...

يتعيّن علينا ، انطلاقا ممّا تمّ رصده ، تومئ لغة الرواية " متاهات الدوائر المغلقة " ذات مستويات متعددة حسب المستوى الثقافي و الاجتماعي لشخصياتها ، إذ لا يمكن مثلا أن يجعل من لغة رجل و مرأة من العامة ذا مستوى ثقافي بسيط هي نفسها لغة مثقّف جامعي ، كما لا يعقل في حوار أن ينطلق البدوي أو طبيب و موظف و طالب بمستوى لغوي واحد ، و من هذا المنطلق فإن لغة الرواية تتعالق فيها عدّة مستويات لغوية ، تتقاطع لتؤّلف نسيجا نصيًّا منسجماً و متناغماً يمزج فيه الروائي ببراعة فنيّة بين لغات شخصياته ، كما أن الانفتاح السردي ساعدة في المزج بين لغة الإيماء حينا و لغة المباشرة حينا آخر ، عندما يتداخل التأمّل مع الوصف مثل : **«و لكنها اكتفت بالابتسام ، و تسليم مفتاح القفل ..واستدارت لمغادرة المكان .سمعت لمياء خفق حذائها يتلاشى رويدا رويدا ، و كأنها الدائرة التي تتسع حينا من الزمن عادت لتضيق من جديد ، و خيم الصمت على المكان ..فالتفتت إلى حقيبتها ، و أخرجت منها أثوابها لتصففها في خزانة حائطية ..**

انشغلت بذلك في محاولة يائسة لمغالبة هواجسها و أوهامها ، تضع الثوب على هيئة ، ثم تنظر إليه لتعيده إلى هيئة أخرى ..و كأن همها الوحيد قتل الوقت ..و خطر لها خاطر غريب ، زعزع أركانها زعزعة منكرة ، و طاشت يدها تخرب ما صنعت في أثوابها ، ترميها على الرفوف رميا عشوائيا . فتقع الأقمشة على بعضها بعض في كوم متشابكة الألوان ،

مختلطة الأشكال ..لقد أتاها هاتف غريب يوحي إليها أنها تحنط فساتينها ، و تضعها في التابوت ، لأنها لن تجد الوقت الذي يمهلها للتنعم بها .. »[1] .

و اللغة في السرد الحوار كلها بالفصحى ، و من ذلك حوار لمياء مع زليخة : «**–لقد أخبرتني أم كلثوم أنك تفضلين البقاء في الساحة على الخروج إلى المدينة ..**

–ابتسمت لمياء و قالت :

– لقد سئمت من حركة الشوارع ، فالجامعة لا تختلف عن الشارع في شيء ..الزحام ..الضجيج ..و أنا هنا في سعة من أمري ، أتنعم بالدفء فلماذا أخرج إلى الشارع ؟

ابتسمت السيدة زليخة و قالت :

–أنت على حق ..فالفتيات اليوم لا يفكرن إلاّ في الخروج و التسكع في الشوارع ، و لا هم لهن سوى التفرج على المحلات ..إن الفتاة التي تخترق نفسها تلتزم بيتها ، و لا تغادره إلى الشارع إلاّ لضرورة أكيدة ..فالبيت هو الحصن الحصين الذي يحميها من شرور الشارع و مزالقه ..»[2] .

هذا الطابع المنير / الكاشف للفصحى في قلب وجود الرواية يمنح اللغة السّهولة و البساطة و الدّقة فهي تخلو من الغرابة و الصعوبة ، و كثيراً ما تستمد معجمها من فضاء المدينة . و ما تجد الإشارة إليه هو وجود لغة الكاتبة، على مستوى السرد تكون اللغة فصيحة عالية و هي لغة الأدب الرفيع و الخطب و المواعظ و الحكم[3] .و على مستوى الحوار تكون اللغة بسيطة أي فصحى مخفّفة و هي اللغة الشائعة بين المثقفين و المتعلمين ، و هي موجودة في لغة الحوار[4] ، ثم لغة المناجاة و هي ما يعرف بالمونولوج الداخلي إذ هو أشبه بلغة الحوار و هي لغة حميمية مشتركة بين

1 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص: 148+149 .

2 – المصدر نفسه ، ص : 137 .

3 –حليمي خليل ، العربية و علم اللغة البنوي ، دراسة في الفكر اللغوي العربي الحديث ، دار المعرفة ، الاسكندرية ،د:ط ، 1996 ، ص : 85 .

4 – المرجع نفسه ، ص : 85 .

السارد و الشخصيات .

على الرغم من هذه الهجانة ، إلاّ أنها تتوفر على سمات من الفنّ و الجمال و الإيحاء و الشعرية . و الروائي في هذه الرواية يوظف الفصحى توظيفاً فنياً بارعاً لا يعكّر صفاء الفصحى و لا يخدش جمالها و إنما يزيدها حسنا و نقاءْ ،كمثل هذا الحوار العاطفي و حزين الذي يتمثل في الفراق بين لمياء و رفيق : «**–رفيق لا بد أن نفترق . سيكون هذا آخر لقاء بيننا ...–ربما هذا أفضل ..و لكن لماذا ؟ ...**

–أنت شاب لطيف ، و أنا ليس في مقدوري أن أسعدك ..أنا أعرف ما أفول ..أما السبب فإنني أفضل أن يظل حبيس صدري ، لا أبوح به لأحد ، و خاصة أنت ..

–ربما ستعرف في يوم من الأيام ..و كل أملي أن تجد لي عذرا فيما أقدمت عليه ..

–قل شيئا.. أي كلام !...

–لمياء ..أنت التي قررت الفراق بعدما رفضت كل العروض التي تقدمت بها إليك ..هذا آخر لقاء ..كل ما أقوله لك الساعة يعد اعتراضا مني على القضاء ..و لكني أتمنى لك السعادة في المسلك الذي تسلكين آملا أن تجدي فيه مالم أستطيع تقديمه لك ..

–الوداع.»[1] .

هكذا ، يبدو ، بما لا يدع مجالاً للشك ، لقد عمد الروائي مونسي إلى عناصر تشكيلية مخصّبة ، تضفي تمييزا على الرواية و من أهم هذه العناصر الفنية هي اللغة الفصحى ، و هذا ما يفسر اتساع مساحة السرد باللغة العربية .

إذاً ، من على شرفة هذه المبادئ ، يمكن القول ،أن أسلوب " حبيب مونسي " ذو أسلوب عربي أصيل يأخذ أصالته من ينابيع التراث الأدبي القديم و يستكمل أدواته من عصوره المختلفة من لغة و بلاغة و تعبير في السبك و الحبك و التحضير بكل ما تتطلبه معاني الأصـــــــالة في

1 – حبيب مونسي ، متاهات الدوائر المغلقة ، ص:82-83 .

الأسلوب ، فلا يكاد الأسلوب الروائي ينسلخ من هذه التحديدات الأسلوبية ، و يخرج عن دائرة الأصالة ، إذ كان المراد بالأصالة في الأسلوب هو البناء على ركيزتين أساسيتين : أولها خصوصية اللفظ و طرافة العبارة ، و الثانية هو طريقة الأداء فهي ناقلة لدى الروائي في عملية العرض الفني للأثر الأدبي وسط مناخ من التلاحم في المعاني و التوازي في العبارات و الانتقاء للمفردات .

و خلاصة القول ، إن التزام الروائي بالشروط الفنيّة للرواية مع معالجة واقع المحنة الاجتماعية في الجزائر ، فإنه لا يمكن إغفال الحضور الصارخ لصوت المؤلف في أعماله ، إذ طغى ذلك الصوت على أصوات الشخصيات الروائية أحيانا ، و تلبّس بها لتصبح ناطقة بلسانه ، معبرة عن أفكاره الاجتماعية و الفنية و الإيديولوجية ، و هذا من شأنه إذا ما تفاقم ، أن يهزّ حوارية النص الروائي و يدخله خانة الأعمال المونولوجية .

الفصل الرابع:

المتخيّل السردي في رباعيات حبيب موسى

أولاً: تصنيف النصوص الروائية الأربعة .

ثانياً: القراءات التأويلية في عناوين الروايات .

ثالثاً: استراتيجية الحكي في رباعيات حبيب موسى .

رابعاً: تأويلية المكان في رباعيات حبيب موسى .

خامساً: البنية الزمانية في رباعيات حبيب موسى .

سادساً: حركة المؤوّل الدينامي وجماليته .

يومئ المتخييل السردي في روايات 'حبيب مونسي' إلى السعي لاكتشاف العالم و تكوين عوالم ممكنة من خلال عمل أجراه على الخطاب الاجتماعي و التاريخي و الفلسفي و السياسي و النفسي و الديني ؛ ليؤكد أن وظيفة الأدب تتجلى من خلال إثارة السؤال و فضح الأنظمة الفكرية و الدوغمائية و الايديولوجية ، و ذلك من خلال تقديمها بوصفها " **رؤى للعالم**" حيث يوجد فيها الكثير من التناقض و بعض الحقائق و بعضها الآخر متفرق بين الأمكنة و الأزمنة و الشخصيات. لأن الاهتمام الذي ارتبط بتجربة 'حبيب مونسي' الروائي من خلال رباعياته المعروفة – على الضفة الأخرى من الوهم ، جلالته الأب الأعظم ، مقامات الذاكرة المنسية ، العين الثالثة – في كل مرة تثير أسئلة ذات اشكالية أخرى تبعا للتصانيف المتبناة و المقاصد التي يرومها كل باحث من قراءته لهذه النصوص .

1 / تصنيف النصوص الروائية الأربعة :

1.1 / التصنيف الروائي للنص " على الضفة الأخرى من الوهم " :

تصنف رواية " على الضفة الأخرى من الوهم " إلى الحكاية الواقعية الاجتماعية النفسية، حيث تعد هذه الرواية البنية الاجتماعية ذات أحد أهم العوامل التي ساهمت في بلورة الفكر التأملي لدى ' حبيب مونسي ' .

هذا النوع من الرواية يعالج بعض الأفاق السلوكيات /الأدبيات / الأخلاقيات / المعنويات/ الخلقيات الاجتماعية ، حيث تتميّز عن غيرها من الأصناف/ الأنماط الأخرى بخلوها من العناصر الخرافية بأسلوب واقعي .و حدث رواية " على الضفة الأخرى من الوهم " هي أحداث اجتماعية ؛ تؤثر في النفس الإنسانية . و أحداثها ليست غريبة على مسامعنا ، فما هي إلا تذكير ليوميات و تذكير بأيام العشرية السوداء و كذلك بعض أحداث من أيام الاستعمار الفرنسي ، و هدف هذا الصنف من الرواية هو تذكير الناس و تحذيرهم من الوقوع في أخطاء ، فيها دعوة صريحة لترك الرذائل و التحلي بالفضائل .

هذا الاتجاه النفسي الاجتماعي قد سلك طريقاً مغايراً ؛ عبر الاهتمام بالحقيقة حيث ترتب على الروائي ' حبيب مونسي ' في رؤيته للواقع أن يصدر نظرة قوامها الالتفات إلى هذا الواقع ، و لعل أهم ما يميّز الواقعية النفسية عنده هو :« **كيفية تصورها لشمولية الإنسان و الأشياء معاً ، و ارتباط الأحداث بالمصائر الفردية للشخصيات**»[1] .و حبيب مونسي بهذه الواقعية يقوم على تصوير الواقع و تعريته ، و نقده ، من دون أن يقدم رؤية تحمل العلاج أو البديل لما هو سائد في المجتمع ؛ أي أنها تصوير للشخصية و أزمتها من خلال رؤية الروائي للواقع و تفاعله معه الذي يقوم على بعدين الماضي و الحاضر ، في قوله : « **قد يكون الندم صانع ذلك القناع ! قد يكون الخوف ! ربما كان اكتشاف الجاني فظاعة جنايته .. لقد صار مجرما !. قاتلا ..لقد أنهى حياة ..أوقف مدَّها ..قتل أحلامها .. أزاحها من الوجود ..**»[2] .

و قوله كذلك : « **و إن قرأ واحدا منها فلا يقرأ سوى ما يتعلق بالحركة السياسية العالمة و تفاعلاتها مع الأحداث الساخنة في بقع العالم المختلفة . ذلك أن اهتمامه بالفلسفة درسا و تدريسا يفتح أمامه مشكلات الإنسان سياسية و اجتماعا و حركة الأفكار شرقا و غربا ، شمالا و جنوبا ..**»[3] و ممّا يظهر واقعية الحادث أكثر تحدث عن السيدة زينب و ما عاشته من خوف من المستعمر ، يقول : « **إن هذه السيدة تعيش خوفا دفينا من الأجنبي ، لم تستطع التخلص منه من أيام الاستعمار ، كان عبد الرحمن يدرك أنها تعجز عن التفريق بين الفرنسي في بدلة المدنية و العسكري في الثياب الرقطاء ..**»[4] و هذا التشكيل الفني للشخصية في الرواية هو رسم صورة عامة لكشف وعي الشخصيات و تحديد الموقف العام من الواقع ، و ذلك من خلال العالم المتخيل الذي رسمه الروائي لعرض الحقائق الاجتماعية .

1 – صلاح فضل ، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، دار الأفاق الجديدة بيروت ، ط: 03 ، 1986 ، ص : 170 .

2 – حبيب مونسي ، على الضفة الأخرى من الوهم ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، وهران ، 2002 ، ص : 09 .

3 – حبيب مونسي ، على الضفة الأخرى من الوهم ، ص: 20 .

4 – المصدر نفسه ، ص : 23 .

هكذا ، إذاً ، توصل حبيب مونسي إلى خلق عالم ينافس العالم الحقيقي ، و من ثم فإن الشخصيات التي قدمها لنا في هذا النص الروائي شخصيات متخيلة ؛ تتماهى أو تتواشج مع الشخوص الواقعية الاجتماعية . و عليه أصبحت رواية " على الضفة الأخرى من الوهم " تقريراً عن شخصيات تعيش في الواقع الاجتماعي المؤلم أو هي مجرّد نسخ مكررة لما هو موجود في الواقع .

وَ رواية " على الضفة الأخرى من الوهم " ما هي إلا عملية تحديد قضية أو مشكلة اجتماعية ، تتطلب البحث عن حل نفسي اجتماعي لها ، و هذا من أجل ترشيد العملية الواقعية الاجتماعية بطرق و أساليب علمية و فنية و منطقية صارمة و دقيقة .

2.1 / التصنيف الروائي للنص " جلالته الأب الأعظم " :

يحمل الغلاف الرئيسي لنص " جلالته الأب الأعظم " إشارة تُحدِّدُ جنس النص و خاصة العنوان ، الذي يبين التصنيف الروائي الذي تنتمي إليه ألا و هو **الخيال العلمي** ، هذا النوع يشتمل على القضايا التي تقترن بالمستقبل في علاقته بالتطوّر العلمي ، أي أدب يشتمل على الأمور السياسية المستقبلية و البيئية و التطور العلمي و كشوفات الفضاء و الكواكب و السفر إلى المستقبل و حل ألغاز الماضي و الصراعات القائمة بين العقل و الآلة ، أي أدب يمازج أو يُزاوج بين الواقع و الخيال .

تعد رواية الخيال العلمي[*] آلة الزمن أو السفر إلى الفضاء ، فهي الإبحار داخل البحار العميقة و الغوص في المحيطات ، حلم يعيشه الإنسان بالطيران و التنبؤ بما سيحدث في الغد / في المستقبل؛ رواية الخيال العلمي هي القول بلا نهائية الفضاء فهي أدب يتحدث عن عدم حصر البشرية كون التكنولوجيا هي مفتاح المستقبل و المتحكمة فيه .

ترتبط رواية " جلالته الأب الاعظم الأعظم " بقدر كبير بالثقافة العربية ، أي بالظروف السياسية و الاجتماعية و الثقافية الدينية الإسلامية ، فهي رواية لها نظرة بالتنبؤ للغد ؛ ذلك الغد الذي لا نعرف ما سيحدث فيه للأمة العربية الإسلامية أولا ثم للعالم بأكمله .هذه الرواية تتحدث عن الملك

* – مفهوم الخيال العلمي تمت دراسته في الفصل الأول ،ص : 6-7 .

والمالك لهذا الكون / العالم ، أي من هو صاحب السلطة و السيطرة في هذا العالم ؟ أهم الصهاينة أم الرجل الدجال ؟ و إذا كان كذلك هل هناك من استجابة ايجابية تنقذ هذا العالم / البشرية من هذا التملك و السيطرة و التحكم ؟.

تدرس رواية " جلالته الأب الأعظم " التحليل العقلي المنطقي و الاستقراري للأمة جمعاء ، لأن الخيال فيها هو محاولة لقراءة بنية التنبؤ للرؤية الزمانية و الدلالية في الواقع و البحث عن الآفاق المستقبلية .

إذن ، يمكننا القول ، أن رواية " جلالته الأب الأعظم " هي جنس أدبي ؛ يهتم بالعلاقة القائمة بين إشكالية حب التحكم و التسلط على العالم بأكمله و بين ذلك الذي يفضل الاستشراف على العدالة و الحق و انقاض العالم و المبادئ الإنسانية و الأخلاقية و القضاء على الظلم و الباطل، فهي رواية نحو المستقبل تعبر عن التجربة الإنسانية في مدة زمانية لا يعرف لها متى تنتهي و ما هي النتائج و المعطيات و التسّاؤلات التي ستؤول إليها البشرية و التطور العلمي .

حاصل القول ، يهتم الخيال العلمي في " جلالته الأب الأعظم " : «**بإنسان الغد ، إنسان المجتمعات المستقبلية ، بمعنى أنّ التوقُّع و الاحتمال يشكلان جوهر الكتابة في الخيال العلمي ، إذ أنَّ التنبؤ في رواية الخيال العلمي هو هدف أسمى** »[1] .و لكن هذا الهدف يرتبط بالواقع الموجود الذي يعتمد على أنه ركيزة ينبني عليها المحتمل .

3.1 / التصنيف الروائي لـِ " مقامات الذاكرة المنسية " :

تصنف رواية " مقامات الذاكرة المنسية " تصنيفاً خاصًّا ؛ ألا و هو النصوص الأسطورية أو المقدّسة التي تشتمل على معنيين ، الأوّل : هو المعنى الحرفي أو الظاهر ، و الثاني هو المعنى المجازي أو الرمزي ؛ و هو المعنى الأساسي الذي به تتجدّد هذه النصوص و تبقى فاعلة ، إذ المعنى الحرفي يقتل معنى النصّ و المعنى المجازي يُحْييه .

1 – شعيب حليفي ، شعرية الرّواية الفانتاستيكية ، ص : 69 .

مهما يكن من تفاوت في الفهم ، تعد الأساطير قديمها و حديثها من الكنوز الإنسانية التي لا تقدر بثمن ،فمضمونها شهادة على ماضي البشر و تصوراتهم . فهي تطمح إلى استجلاء أكثر لتلك التعريفات و الاتجاهات ، بروزا إلى تبيين المفهومات الحاقة بتعبير " **النزوع الأسطوري** " الذي يطمح إلى اكتشاف مرجعياته و شواغله ، و تجلياته و أنساقه الجمالية في الرواية العربية المعاصرة.

ورد لفظ الأسطورة في لسان العرب لابن منظور : « **الأساطير، الأباطيل و الأساطير أحاديث لأنظارها و حدتها إسطار و إسطارة بالكسر ، واسيطرة و أسطيرة و أسطورة بالحكم ... و سطرها : ألفها و سطر علينا : أتانا بالأساطير ، يقال سطر فلان علينا بسطرا ، إذا جاء بأحاديث تتشبه الباطل ، و يقال : هو سيطر ما أصل له أي يؤلف سطر فلان على فلان إذ حرف له الأقاويل ، و نمقها و تلك الأقاويل الأساطير و السطر.**»[1] .

انطلاقا من هذا التعريف اللغوي ، نخلص إلى القول بأن الأسطورة ترتبط بمفاهيم كثيرة منها :

- هي قصة خرافية ، وهي أول الضروب الأدبية ظهورا ، ارتبطت نشأتها بالفكر الديني القديم ، أو أنها ارتبطت بمحاولات الإنسان الأول للتّحكُّم في الطبيعة و السيطرة عليها ، فعمل على إنجاز حكايات حول خوارق الأشياء و أدوار الآلهة .
- كلمة باللغة الإنجليزية " MYTH " و أحداثها ليست أحداثاً تاريخية حقيقية .
- يقول فريزر Freezer: « **الأسطورة تدل على إحقاق الرجل الهجمي في إدراك قصوره و حجزه عن السيطرة و الحكم في الطبيعة** »[2] .و هذا يعني تصوير لهجمية الإنسان البدائي ،كما أنها لا تهدف إلى تفسير علمي لكنها تهدف للتعبير عن مكنونات في صدر الإنسان : « **و الأسطورة عادة ما تشير إلى أقاصيص الأقدمين ، و أحيانا إلى أشكال الأعماق المختلفة** »[3] .

1 – ابن منظور ، لسان العرب ، مادة "سطر" ، ص : 143 .

2 – نقلا عن ، أحمد كمال زكي ، الأساطير ، دراسة حضارية مقارنة ، دار العودة ، بيروت ، ط:02 ، 1979 ، ص : 57 .

3 – جبر ابراهيم جبرا ، الأسطورة و الرمز ، دراسة نقدية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط:02 ، 1980 ، ص: 05 .

○ الأساطير تمثل صراع الإنسان مع القوى الخارقة كما فعل سيزيف الذي كُتِبَ عليه حمل الصخرة على رأس الجبل تتدرج إلى الوادي ثم يعيدها[1] .

هذا ، و الحال إنّ الأسطورة تدل على وجود حقائق أخرى كرموز لظواهر نفسية لا شعورية ، و تمثل قوى في مسيرة الفرد و سلوكه الاجتماعي ، فيمكن لأي أديب استخدام الأسطورة لحاجة كامنة في نفسه أو مخزونة في اللاوعي ، و النص الأدبي الجيد يبقى صالح لكل الأجيال في كل زمان و مكان و لكل فنان طريقته الخاصة في إعادة تشكيل المعطيات الأسطورية ، فالأدب وحده قادر على تطوير الزمن ، و الأدباء المعاصرون – حبيب مونسي – عدّوا لاستعمال الأسطورة كما فعل الإنسان الأول ؛ و ذلك للتعبير عن كيانه الروحي و بعد أن طغت المادة على العصر حاولت الأسطورة تنظيم حياته و التقريب بينه و بين نفسه أو بينه و بين مجتمعه ، لذلك اعتمد " حبيب مونسي " في روايته " مقامات الذاكرة المنسية " على الرموز للموازنة بين العالمين الداخلي و الخارجي.

إذاً ، تكمن أصالة الرواية بوصفها مركباً غير مستقر تتيح تخيلا يتسم بتعدد معانيه ، و يشير لدي المتلقي استجابة إلى نوع ما ، لأن الرواية هي : « **أكثر الأجناس الأدبية كفاءة في ابتكار الكيفيات التي تتعدد بها و عبرها وسائط المحكي الروائي من كونه مادة خام إلى كونه فنا**»[2] .

و إذا كانت الرواية تعبر عن رغبة غير محققة في حيازة الانتشار الكوني ، فهي أيضا تعبر عن حقيقة وجود الكونيات مهما كانت مقنعة ، فأسطره الروائي لنصه و استلهامه لأسطورة هو ما يتطلب تفجيره برؤى و دلالات جديدة تحمل موقفا من الراهن بمعنى تحوّل النص المؤسطر من كونه عملا مكتملا إلى كونه قيد الاكتمال و ذلك بالقراءة المنتجة له .

يذهب" ميشال زيرافا Michael ZI rafa" إلى أن : « **الأساطير تولد و تأخذ في التطور ضمن مجتمعات فعلية ملموسة معرضة للحروب و الأزمات ، و التصوير الأسطوري للعالم يقوم**

1 – محمد كامل الخطيب و عبد الرزاق عيد ، عالم حنا مينة الروائي ، دار الأديب ، بيروت ، ط: 01 ، 1979 ،ص: 69 .

2 – نضال صالح ، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 ، ص : 163 .

على ركنين : الأول متصل بالتركيب و الثاني يتصل بالتحليل ، فالفكر الأسطوري يطرح فكرة التوارد الدائب و الأسطورة تنقل الدوام ، الأبدي للموضوع مجتمعا مع إمكانية التنويع »[1] .

فللأسطورة مظهران الأول يتوافق مع المضامين و الثاني يحتفظ بمعناها الكلي كإطار مرجعي يتضمن تلك الكتابات التي تجسد البحث عن كائن أو جوهر مستقل عن نفوسنا و يعد هذا الشكل أكثر أشكال التجلي الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة و الجزائرية خاصة ،و تختلف الأساطير حيث فيها السحر و الخرافات و الحكايات الشعبية ليعمق الروائي تشخيصه و تفسيره له .

هذا ، و المتأمّل ، لأهم ما يميّز اللغة الأسطورية أنها على مستوى عال من الرموز و الإيحاءات التي تتولى من خلال التعبيرية للأسطورة ، لأن ألفت الأصيل هو من يطرح كشكل جمالي ثوري أقرب إلى الفهم .

ممَّا لا ريب فيه ، أن الأسطورة ليست ضربا من العبث أو الفوضى القراءة التي تتجاثها ظاهرة النصّ ،بل هي على الدوام تلحّ على وجوب الانطلاق من المعنى الحرفي قصد الوصول إلى ما هو أعمق و خفّي ، و القارئ / المتلقي هو الذي يسمح بالكشف عمّا هو خفي و كلّ ما هو وراء المعنى الحرفي ، لأن المعنى المجازي هو الذي يشكل في جوهره صورة من صور الخطاب الذي ينتمي إلى الوظيفة التعبيرية للغة ، و ذلك بإعطاء فرصة لسماع شيء آخر من خلال ما يقول –الكاتب / المتكلم –.

4.1 / التصنيف الروائي للعين الثالثة :

مهمّا يكن من أمر ، فإن رواية " العين الثالثة " يمكن تصنيفها ضمن الحكايات العجائبية / الخيالية الخرافية ،فهي عبارة عن عالم تجريدي تملأه عناصر السحر و تجيز تحول الإنسان إلى حيوان أو جماد . و يتضح ذلك من خلال بعض الكلمات من قول الراوي هي : الغول ، الساحرة ، الكائنات و الوحوش .

1–ميشال زيرافا ، الأسطورة و الرّواية ، تر: صبحي حريري ، دار الحوار ، ط: 01 ، 1985 ، ص: 08 .

هذا التصنيف يُحفل في الخوارق و تُذلل فيه الصعوبات لأنه يحمل بين طياته تأملات و معتقدات شعبية و تصورات دينية .حيث تصنّف الحكاية العجائبية ضمن حكاية الحيوان ؛ التي بدأ انطلاقها من اعتقاد الأوائل أن روح الحيوان تحل من قبل في الإنسان و أن روح الأدباء تحل في أجسام الحيوان ، فعبدوه لاعتقادهم في هذا الحلول الذي يتمثل في انتقال الأرواح بعد الموت من جسم لأخر ؛ هذا بالنسبة للإنسان و الحيوان ، و كذلك في تحول الإنسان إلى حيوان . و هذا الصنف من الحكايات قد يكون له مغزى مثل ما هو موجود في روايتنا ، و قد لا يكون له مغزى .

و إذا انطلقنا من نصوص القرآن الكريم تبين لنا أن للحيوانات من الطيور و الحشرات لغاتها التي تتفاهم بها و هذا ما جرى بين سليمان عليه السلام و النمل . ضف إلى ذلك كثيرا ما نجد في قصص ذكر الذئب بتكرار دائم و الغرض من ذلك إظهار مكره و خطورته ، و في هذا الصدد يقول الراوي : « **إنها الصورة التي تذكرني بالكائنات التي وصفها " دانتي" في الكوميديا الإلهية عندما نزل إلى قعر الجحيم ..تلك الوجوه المشوهة التي اختزلت المعاني في جانب واحد أبدا و انحصرت دلالاتها في الشر انحصارا مشينا ..**»[1] و قوله أيضا : « ..**إنهم في تشوهاتهم أشبه بالمسوخ التي تحدثك عنها الخرافات ..يكفي أن تزيل قشرة الواحد منهم لترى المسخ ماثلا أمامك ..في هيئة القرد ..أو الكلب ..أو الحمار .. أو خليطا عجيبا من هذا و ذاك ..**»[2] .

بيدَ أن المثير للانتباه ، هو أن هذه الرواية لها غرض ذات طابع سياسي ، تهدف إلى توضيح الاستبداد الموجود بين جميع المجتمعات في جميع أنحاء العالم ، فجأت الحكاية تنصح الحكام ، حتّى لا تأخذهم العزة بالإثم ، و لكن خطاب " حبيب مونسي " في هذه القصة يتمحور في إنشاء عملية تواصلية عن طريق وضع و تحقيق صيغ النصح على لسان – حتى و لو كان على لسان البهائم – و دقة التي تلاحظ في خطابه أكثر هو تركيزه على نقطة مهمة و هي : أنه إذا كان التصريح يعرض الحياة للخطر ، فإنه يكفي أن يكون هنالك تلميح للنجاة من الضرر .

1 – حبيب مونسي ، العين الثالثة ، مكتبة الرشاد للطلبة و النشر و التوزيع ، الجزائر ، ط: 01 ، 2009 ، ص : 94 .

2 – حبيب مونسي ، العين الثالثة ، ص : 95 .

تأسيسا على ما تم ذكره ، فإن هذا الصنف من الحكاية ينتهي دائما بنهاية سيئة ، و تتمثل هذه النهاية في " العين الثالثة " في قتل عبد الحق غدراً ، يقول الكاتب:

«..**فقلت :**

–لقد مات عبد الحق ..شنق!

غمغم الكهل شيئا و قال :

–كنت أعرف أن هذا المكان اللعين مكان مسكون ..إن به أرواح شريرة تعبث بنا .. أنا الذي أنزلته من حبل المشنقة ..هز النحيف رأسه و قال مطرقا :

–لا يزال جسدي به من كدمات الهراوات .. لقد رأيت في عينيه الدهشة ..لقد غدروا به ..»[1] .

إذاً ، ما يرغب توضيحه المؤلف في هذه الحكاية هو تقديم رسالة يُراد بها إبلاغاً ؛ حيث هذه الرسالة قوامها عنصران : الأول هو الجسم الذي يمثل الحكاية ، و الثانية هي الروح التي تمثل المعنى الخلقي للحكاية .

هذا و الحال ، إنَّ الاصرار على مقاصد " حبيب مونسي " لوحدها قصد تحقيق حياة منظمة ذات طابع ثقافي ديني اجتماعي ، و الغرض من الرواية الخرافية – العين الثالثة – هو نيل الحكمة و الأدب على قدر عقول البشر .

2/ القراءة التأويلية في عناوين رباعيات حبيب مونسي :

يعد العنوان من بين أهم عناصر المناص – النص الموازي- فهو يحمل مكانة متميزة في الإبداعات الأدبية و الدراسات اللغوية بصورة لفتت انتباه الدارسين إلى حد أن وضعوا له علماً خاصاً مستقلاً ، فهو "مفتاحاً ذا دلالة في التركيب النصي ، ليس على مستوى البناء الخارجي للعمل فقط بل يمتد

1 – حبيب مونسي ، العين الثالثة ،ص : 147 .

حتى البنية العميقة بما يتيح إعادة إنتاجه بالانفتاح على أكثر من القراءة "[1] .

يغدو ' لوي هويك Loe Hoek ' الذي يعد أحد أكبر المؤسسين المعاصرين للعنوانيات من خلال كتابه " سمة العنوان "[2] . يحدد فيه الجهاز المفاهيمي للعنوان و معالمه التحليلية ، حيث يرى بأن العناوين التي نستعملها اليوم ، ليست هي العناوين التي استعملت في الحقبة الكلاسيكية ؛ فقد أصبحت العناوين "موضوعاً صناعياً Objet artificiel " إذ لها وقع بالغ تلقي كل من القارئ و الجمهور و النقد و المكتبيين .و هذا ما يتخصص فيه المشتغلون بالعنونة أي العنوانيون Titrologues بتحليلهم لتلك الكتلة الخطية Graphique أو الإيقنوغرافية Iconographique أي الطباعة المتواجدة إما على صفحة العنوان أو الغلاف .

يذهب ' جيرار جينت Gérard genette' إلى أن العنوان عبارة عن كتلة مطبوعة على صفحة العنوان الحاملة تثب لمصاحبات أخرى مثل : اسم الكاتب أو دار النشر [3] و هو كمتخصص في هذا المجال ؛ يرى أن المهم في العنوان هو سؤال الكيفية ، أي كيف يمكننا قراءته كنص قابل للتحليل و التأويل يناص نصه الأصلي ؟ .

---

1 – ينظر ،حمدى إبراهيم النورج ، في تحليل الخطاب – رؤية منهجية و نماذج تطبيقية – ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط: 01 ، 2004 ، ص : 146 .

2 – Loe Hoek , la sarque du titre , dispositifs sémiotiques d'une pratique t'excelle , ed ,la **hage** moutou ,paris , 1981.

3 – Gérard genette ,seuils , ed . du seuil ,paris ,1987 ,p:41-42

يخلص ' لوي هويك ' بأن العنوان هو ما نسميه اليوم بـــ: الجزء الأول قبل الفاصلة هو العنوان، أما الذي بعده فهو العنوان الفرعي Sous-titre ليقدم بذلك تعريفا أكثر دقة و شمولاً في كتابه "سمة العنوان" قائلاً بأنه : « **مجموعة العلامات اللسانية من كلمات و جمل ، و حتى نصوص قد تظهر على رأس النص لتدل عليه و تعينه ، تشير لمحتواه الكلي و لتجذب جمهوره المستهدف** ».[1] و هكذا اعتمد على تقسيم العنوان إلى ثلاثة أقسام : العنوان الأصلي (Zadig)، العنوان الثانوي(Second titre) و العنوان الفرعي (Sous- titre).

لا مراء في أن المنطق لنظام العنونة بحسب " جينت " هو العنوان الرئيسي الأصلي لأنه من العناصر الأساسية في ثقافتنا الحالية[2] فقلما نجد عنوانا متصدرا وحده(✶) أي أن تحمل هذه الأجزاء عنوانا واحدا و هو عنوانها الرئيسي ، و إما أن يتفرد كل جزء بعنوانه الخاص ، و إمَّا أن تكون هذه الأجزاء ذات عناوين مختلفة و يجمعها عنوان واحد و هو عنوان المجموعة ، و هذا ما أطلق عليه "جينت" بـــ: مصطلح العناوين الفوقية أو العلِيَّة Sur titre (جلالته الأب الأعظم لحبيب مونسي ، التي تضم خمسة رسائل بعناوين مختلفة) .

و ممّا لا شك فيه أن يؤدي العنوان دوراً أساسيًّا في معرفة ما بين النص و نوعه ، فهو إشارة تتصدر العمل أو الموضوع في شكل صيغة تحيل إلى ما يقصده الكاتب ، فالعنوان هو مفتاح النص ،

1-Loe Hoek , la sarque du titre , p:17 .

2-Gérard génette ,seuils , p:62 -63 .

✶- هذا ما نجده في روايات حبيب مونسي (متاهات الدوائر المغلقة ، على الضفة الأخرى من الوهم ، مقامات الذاكرة المنسية ،العين الثالثة) .

أو هو مفتاح إجرائي للدخول في عالم النص ، و فك مغالقه و فهم دلالته فهو رسالة يبثها المرسل إلى المرسل إليه مزودة بشفرة لغوية يحللها المستقبل و يؤولها بلغته الواصفة ، و من ثم فالعنوان بمثابة عتبة تحيط بالنص ؛ أي أداة إبراز الخبر داخل النص .

إذاً ، و بلا مراء ، فإن العنوان يشير إلى طبيعة المحتوى الكتابي لأن دراسة وسائل التماسك النصي داخل كل أقصوصة قد تكشف عن القدرة الإبداعية الخلاقة و أثرها في طبيعة المحتوى الكتابي و تعالقها مع صيغ لغوية أخرى متجاورة معها .

1.3 / قراءة تأويلية لعنوان "على الضفة الأخرى من الوهم" :

يستنطق " حبيب مونسي "في النص الروائي " على الضفة الأخرى من الوهم " آفاق اجتماعية تاريخية في مدونة أدبية عالية ، حيث يقدم لنا في هذا المتن للعنونة تشويقا بانورامياً يضيف متعة الحكايةُ و تعاليها السردي ، و إضافة إلى ذلك نجد في هذا العنوان وعياً نقدياً و نزعة تحذر من قلق التحولات و فضاعتها في زمن الإرهاب العالمي ، لتطرح تساؤلات اجتماعية واقعية و تاريخية عضويتها بصورة عقلانية تستجيب لبنية الفكر و خطابه .

تتسم الرؤية التأويلية لِـ" على الضفة الأخرى من الوهم " في اثبات الرؤية الفجائعية التي تعيشها السياسة العالمية في ظهور الإرهاب العالمي منذ بداية الحرب العالمية الأولى ثم الحرب العالمية الثانية ثم الحرب الباردة ، و ليس ذلك فقط ، فالكاتب في هذا العنوان يعبر كذلك عن العشرية السوداء في الجزائر .

إنّ هذا العنوان يحمل دلالات و اشارات رمزية لا تتحدث عن الوهم و إنما تصف لنا الواقع في الحركة السياسية العالمية و تفاعلاتها مع الأحداث الساخنة في بقع العالم المختلفة ،لأنه يفتح أمامنا مشكلات الإنسان السياسي و الاجتماعي و طريقة حركته الفكرية الثقافية .التي وقفت على الضفة الأخرى من الواقع ، من احساس ، وقفتٌ على الشعور النفسي من الأسى و الألم و الحزن و القلق و الخوف و الاضطراب . فمن إشارات هذه العنونة هو كيفية التخلص من هذا الوهم و من سجنه. فهذا العنوان فيه اشارات رمزية تدلنا على كيفية تهذيب هذه الإنسانية و تفتحها على الفكر السليم.

إنّ الترسيمة التأويلية للعنونة تقدم المشهد الدموي الطاغي في الرواية ؛ تستلزم عضويا سؤال الهوية و سؤال المصير الإنسان الجزائري ، حيث تعلن عن المحنة في ظل الاضطهاد النفسي و الجسدي الراهن، و هذا للبحث عن الحل في القضاء على هذه الأوهام و الهواجس و إعادة تشكيل نموذجي لا يسمح بمشروعية الانتهاكات الغيرية التي تمارس في الواقع ، و بالتالي لتكون وقفة أخرى على الذاكرة الاجتماعية و التخلص من هذه التجاوزات . إذاً ، يتأرجح خطاب عنوان رواية " على الضفة الأخرى من الوهم" إلى تنصت لواقع الاغتراب نتيجة الشعور بالإخفاق و الفشل في خضم انكسارات الذاتْ الإنسانية الجزائرية ، فهي الصانعة لزمن الإرهاب و الشعارات السياسية المزيفة ، لتقدم رؤية فجائعية حول الواقع الاجتماعي الجزائري .

تعلن رمزية " على الضفة الأخرى من الوهم" تقاسيم البوح في فضاء الكتابة لتسمح بانفتاح لا نهائي في رسم جسر التواصل بين المتن و العنوان ، حيث يقيم الحوار داخل هذه العتبة النصية أبعاداً فلسفية تحتضنها الثقافة الفكرية ، و من هنا تصنع أبجدية فلسفة التكوين الأصلي للحياة ككل ، و في قوله تعالى : ﴿**فَلْيَنْظُرِ الإِنْسَانْ مِمَّ خُلِقَ (5) خُلِقَ مِنْ مَاءٍ دافِقٍ (6) يَخْرُجُ مِنْ بَيْنِ الصُلْبِ و التَرَائِبِ(7)** ﴾[1] .

من خلال ما قلناه سابقاً ، يسمح الخطاب الدلالي إلى تبني كل عناصر المعنى التي تشغل خصوصية العمق الأنطولوجي في هذه الرواية مع تشكيل ماهية العلاقة بين واقع الطبيعة الإنسانية و هواجسه و أوهامه :«**في سياق صيرورة تخضعه لتحولات تكوينية متواصلة** »[2] أي البحث عن المساءلة و التعالي و الاعتراف إلى حد التوحيد و الانصهار و الامتلاك ليقتحم البناء الواقعي النفسي هويته و وجوديته في كل زاوية من هذه العلاقة ، و تصبح قوى متجدرة تبحث عن الحقيقة و تحاول الهروب من الهواجس .

1 – سورة الطارق ، الآيات : 5 – 6 – 7 .

2 – أحمد الميدني ، راهن الرواية الغربية – رؤى و مفاهيم – دار أزمنة ، عمان ، ط:01 ، 2009 ، ص : 75 .

2.3 / قراءة تأويلية لعنوان "جلالته الأب الأعظم ":

تتسم استراتيجية العنوان عند 'حبيب مونسي ' بخطاب يخرق سؤال الارتباط الساذج بالمرجعية الخارجية الواقعية لتمتد آفاقها إلى تجريد ذهني بالغ الأهمية ، ينفذ إلى قيمة التعالي الوجودي و نضج البناء الروائي ، ذلك أن الكاتب ذو الرهانات المفتوحة دوماً على آفاق غير متوقعة ، فهو ناجحٌ و بشكل مدهش حقاً في تشكيل عالم متكامل ينسج صدى مرئيات لتدفق الأنا في لغة رمزية تمارس هويتها على ضوء المتغيرات التاريخية و السياسية و القضايا الإنسانية الساخنة .

يقدّم ' حبيب مونسي ' لمتلقيه تلك التركيبة العضوية بكثافة رمزية ، و هذا العنوان " جلالته الأب الأعظم " لن يتكشف لنا إلا بعد جهدٍ و قراءة واعية ، تستحق منا الاقتحام و المغامرة، حيث تعلن هذه التشكيلة اختزالاً وظيفياً لجملة من الاحتمالات التأويلية التي تتكشف داخل وقع قراءة المؤول .

إنَّ المعمارية الدلالية و التأويلية في هذا العنوان لا تتأتي إلاَّ من خلال وضع البنية العلائقية بين "جلالته" و "الأب" و "الأعظم" . ففي هذه الجزئية لا يقوم مقام من مبدأ التفكيك ؛ لأن المضمون يفرز عضوية لا يمكن فصلها ، بحيث لا نستقرأ دلالته " جلالته" بدون تواجد دلالة "الأب" و لا يمكن أن نستقرأ دلالة " جلالته الأب " بدون تواجد دلالة " الأعظم" في هذه الخطة التأويلية .

تستبيح قراءة العنوان – جلالته الأب الأعظم – البحث داخل إفرازات المرجعية التاريخية و السياسية ، حيث تتأكد هذه الأخيرة من واقع استفزازها المأخوذ من دلالة "جلالته " فهي اسقاط مرجعي يعلن عن ضبابية الأفكار و الواقع و التحولات التي تمس الراهن الإنساني، فمعنى كلمة الجلالة هي العظمة ، القدرة ، القوة ...و هي اسم من أسماء الله الحسنى و التي تدل على أنه هو الخالق لكل شيء و مالك كل شيء و ذلك بالأدلة العقلية ، و لكن السؤال المطروح من خلال هذا العنوان : هل يقصد بمعنى جلالته إلى الخالق الله أم إلى إنسان معيّن؟ .

من خلال دراستنا للرواية وجدنا أن معنى العنوان بأكمله و خاصة دلالة " جلالته" لا يقصد بها الله و إنما هو شخص وضع من طرف اليهود و أقنعوه بأنه هو الملك و السلطان الذي يحكم العالم ،

كما عليه أن يقهر العرب و يستعبدهم .و هذا ما عبر عنه ابن منظور على أن معنى جلالته يقصد بها :«**الأمر العظيم و الرجل ذو القدر الخَّطيرْ . و يقال : جَلَّ في عينيه لشهامته و بُرُوزه ...هذا الشيْخ كَبَرَ و تَقَدَّمَ في السن و يعني الرِّفْعَةَ و السُّمُوَّ**»[1] و معنى ذلك عظيم الشأن و القدر .

بينما إذا انتقلنا لدلالة " الأب" فإنها تدل على القصد ، و دلالة "الأب" أنه تَهَيَّأَ و تَجَهَّزَ ، هو الأب الروحي في تقديم النصائح و الإرشاد و القيام بالتربية الزوجية و الأخلاقية في درجة عظيمةٍ من التقدّم الحضاري ، حيث " الأب" هو المسبب في إيجاد شيء و اصطلاحه . لكن معنى " الأب " في الرواية لا يدل على المعنى العربي الأصيل – بأنه المرْعى- و إنما لها دلالة مسيحية ، و ذلك ما نجده في معجم المصطلحات الفقيهية أن معنى الأب عند المسيحيين : «**هو الأقنوم الأول من الأقانيم الإلهية: الأب و الابن و الروح القدس** »[2] .

إذاً ،كما رأينا سابقاً، لا تتضح معنى " جلالته" بدون "الأب" و لا معنى " جلالته الأب " بدون دلالة "الأعظم" فمعنى كلمة " الأعظم" هي اسم الجامع لمعاني صفات الله عز و جل ، و لكنها في الرواية هي جوابٌ على السؤال المطروح :ما مقصود بجلالته الأب ؟ إذن دلالة " الأعظم " هي إيجابة كاملة للعنوان ، تطلعنا على الغموض الموجود في الرواية وَ أن هناك سلطان تعرفه البلاد ؛ هو الرجل المعجزة ، الأكبر ، الأقوى و الأكثر تسلطا ، أي هو سُلطان نديمٍ فَاجِرٍ و جَائِرٍ ، يسكت على الحق و المستبد و الظالم المخالف لأمور الدين لا يعرف اهتداءً و إنَّما يعرف الأنَا العليَّا لا غير .

من هنا نستنتج أنّ فعالية الرواية تمتد آفاقها إلى الغواية التاريخية و السياسية في مدونة أدبية عالية. لتلتبس بحكي الهوية البشرية ، هوية الحكي في طقوسها السردية لأن الترسيمة التأويلية تثبت تلك الرؤية الفجائعية التي يقدمها المشهد الطاغي في الرواية و في عنوانها .

---

1 – ابن منظور ، لسان العرب ، مادة جلَّلَ .

2– معجم المعاني الجامع – معجم مصطلحات فقيهية : أبَّ www.almaahy.com/ar/dic/ar-ar/ .

يستخدم ' حبيب مونسي' عنوان فرعي " الخطر الآتي من المستقبل "كوحدة سردية ملازمة للعنوان الرئيسي في رواية "جلالته الأب الأعظم" و لعل هذا الاقتران لم يكن اعتباطياً و إنّما يخضع لنفس القيمة التي يوليها الروائي للعتبة الرئيسية ، حيث تقوم هذه الوحدة بنظام التقاطع بينها و بين الملفوظ السردي الأولي من أجل التأسيس للعلاقة الموجودة بينهما .

و تأسيساً على ذلك ، يتم التصريح بأهمية هذه العلاقة من خلال وصفُ احداهما الفعل – جلالته الأب الأعظم – و الأخرى نتيجة هذا الفعل – الخطر الاتي من المستقبل – حيث تلتفت الصنيعة الدلالية حول رهنية الذات البشرية و تمزقها الوجداني و الأخلاقي من خلال واقعها لتصبح محنة للجنون الذي يؤسس لحالة انكسار البشرية داخل واقع متأزم .

و بالتالي ، لما كان هذا نصّ / رؤيا تتضمن هذا التأويل ، فإن أهمية العنوان الفرعي تتجسد تجلياته ضمن بؤرة الفهم في اكتمال ملامح العنوان الرئيسي التي : «**تبني الحكايات ، كاشفة عن زمن بائر ، يفصل الحاكم عن المحكوم ، و المحكوم عن ذاته ، و الرأس عن الجسد و بداية الحلم عن نهايته أ إلى أن تتحول إلى نثار حكائي يدفئ النص به ذاته ، و يدفئ قارئاً ، تَذكّر الحكايات و ترثي لأصحابها**»[1] كل هذه التلميحات و التلوينات تقدم لنا مشاهد تحكي عن فظاعة الأحداث و تأزمها في الرواية ، لأن واقع الأحداث السردية تنبئ بالسفر و الابتعاد و الحزن و الألم و العذاب و الموت .

ممَّا لا شك فيه ، فإنّ ' حبيب مونسي' يُعيد ترتيب أحداث روايته في مناخات عصرنا ، عصر ما بعد الصناعي ، عصر المعلوماتية و الفضاء ، عصر الإنسان الآلي و المستنسخ أيضاً . و يوظّفَ الروائي هذه الأحداث بطريقة جعلته لا يسلك طريقا قد سبق حرثه عربياً ، و ذلك من خلال ربطه بين الخيال العلمي و الواقع مع معالجته لقضية الصراع (العربي الصهيوني) وفق نسق يضمن للإنسانية

1 – فيصل دراج ،الرواية و التأويل _ نظرية الرواية و الرواية العربية _ المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط: 01، 2000 ، ص: 265 .

الاستمرار إن هي أحسنت توظيف التطوّر العلمي . فالعنوان " جلالته الأب الأعظم- الخطر الآتي من المستقبل- " يدل على ظهور أعظم الفتن منها : استبداد الحكم في السياسة ، انتشار الزنّا في الطرقات ، قلة الاحترام و تقدير ، كثرة الشر و أعظم من كل هذه الفتن هي فتنة الدجال ، أي عنوان الرّواية يحيل إلى العلامات الصغرى لقيام الساعة (أشراط الساعة) .

حاصل القول ،أنّ عنوان الرواية يتوحد في نقطة واحدة هي الأمل بالاستقرار في البشرية جمعاء ؛ إذ من خلاله ترسم المعاناة التي تجول في العالم كوحدة كلية متراصة تذهل المؤول ، حيث فيه كل جماليات التخييل المتصلة بالوعي في وصف الواقع هذا العالم في المستقبل .

3.3 / قراءة تأويلية لعنوان " مقامات الذاكرة المنسية " :

يرتكز عنوان روايتنا الثالثة على ثلاثة مركبات أساسية و هي : مقامات ، الذاكرة و المنسية . هذه الملفوظات تتعالق فيما بينها لتشكل صياغة الفهم عن طريق مساءلة القارئ إلى القواميس المتخصصة لأنها تعد مستوى فرعياً تتكشف من خلالها : «**هوية الخاصيات الدلالية الأساسية التي تنطوي عليها الكلمات و العبارات المقصودة ، حتى تجزئة السهولة**»[1] .التي تحيك مستوى التركيبي .

يخُصُّ التاريخ الثقافي بعض الألفاظ بميزة جليلة يخرجها من خمود و لا تميُّز المعجم و يجعلها تدلُّ على أنواع أدبية ، تلك حال لفظة " المقامة"[*] لتدل على تآليف نثرية و شعرية .

إنّ تعميم استدراج الملفوظات – مقامات ، الذاكرة ، المنسية – في مستواها السطحي و تصفيفها في خطاب المعنى بعيدا عن مغالطتها ، فهي معيار الاستناد إلى المهارة الانتاجية و استيعابها لأهمية التحليل و التركيب و الاستنتاج و الاستدلال من بؤرة المنجزة في العملية التأويلية التي تحتم علينا التشريح الموالي :

---

1 – أمبرتو إيكو ، القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، ترجمة : أنطوان أبو زيد ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط:01 ، 1996 ، ص : 97 .

*- اختارها الهمذاني – في شعر – في أواخر القرن الرابع الهجري /العاشر الميلادي .

أ / **مَقَامَاتْ** مفردها **المَقَامُ** و هو (موضع القدمين) ، و هو (المِجْلِسُ) ؛و هو الحجر الذي قام عليه سيدنا إبراهيم (عليه السلام) حين رفع بناء البيت أشرف على الدار . و كلمة **المَقَامُ** في معناها الدلالي : هو الدلالة على هرم الإنسان و مشارفة الفناء ، بينما **المقامات** في معناها الفلسفي و التصوُّفي هي حالات ثابتة ينالها السّالك بجهده الخاصّ أهمها : التَّوبة و الورع و الزُّهد و الفقر و الصَّبر و التَّوكل و الرِّضا . و **المَقَامَة** هي قصة قصيرة مسجوعة ، تشتمل على عظة أو مُلحة ، كان الأدباء يظهرون فيها براعتهم[1] .

إذاً ، ألا يمكن القول ، إنّ المقامة ليست حكاية خرافية ، فليس للحكاية الخرافية مؤلِّف ، و من العبث محاولة الوصول إلى نسختها الأصلية ، و ما يمكن هو مساءلة الراوي الحالي الذي استقاها من رواة تضيع لائحة أسمائهم في ماض يتزايد بعداً .و المقامة هي النور في لحظة محددة لها مؤلِّف و لهذا المؤلف سيرةٌ يمكن الرجوع إليها . فالمقامة على حدِّ مفهوم عبد الفتاح كيليطو هي : « **نقلاً مُدَوَّناً ، و هذه السّمة مُضَافَةً إلى سيمات أخرى تُؤشِّر إلى نمط الجمهور الذي كانت موجهة إليه ، و هو جمهور لا علاقة له تقريبا بجمهور الحكاية الشفهية**»[2] .

ما ينبغي ملاحظته في بادئ الأمر ، أن المقامة أصولها " عربية خالصة " لكن أسباب ظهورها ليست واضحة ، لأنّه لا يتضح جيداً إلى أي حاجة ثقافية قد استجابت ، فطوال القرون الأربعة للهجرة ؛ شهدت النور الكبير و الكثير من الأنواع لتلبي هذا الطلب العام ، و لا أحد يجهل الضروريات السياسية و الدينية التي كانت في الأساس من أدب الحديث النبوي . فالمقامة تبدو كزهرة برية لا يعلم متى تفتحت .

يذهب ' ميشيل فوكو' إلى تقديم المقامة في أربعة مفاهيم أساسية ؛ حيث : « **ينبغي على هذه المفاهيم الأربعة أن تمارس دورها بصفتها مبدأ ضابطاً للتحليل ، هذه المفاهيم هي : مفهوم**

1-معجم المعاني الجامع و المعجم الوسيط كلمة : المقامات : / www.almaahy.com/ar/dic/ar .

2 – عبد الفتاح كيليطو ، المقامات – السرد و الأنساق الثقافية – ، ترجمة : عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، الدار البيضاء ، ط:02 ، 2001 ، ص : 05 .

الحدث ، مفهوم السلسلة ، مفهوم الانتظام ، مفهوم إمكانية الوجود ، إنها تتعارض ، كما نرى حرفا حرفا ، مع المفاهيم التالية : الحدث يعارض الخلق أو الإبداع ، و السلسلة تعارض الوحدة ، و الانتظام يعارض الابتكارية و الأصالة ، و شروط إمكانية الوجود يعارض الدلالة أو المعنى . إن هذه المفاهيم الأربعة الأخيرة [من دلالة و ابتكارية و وحدة إبداع] كانت قد هيمنت بشكل عام على التاريخ التقليدي للأفكار . كان مؤرخو الأفكار التقليديون يبحثون عن نقطة الخلق و عن وحدة العمل أو العصر أو الموضوع و عن طابع الابتكارية الفردية و عن الكنز اللامحدود للدلالات المطمورة »[1] .

هكذا ، باتت المقامة حكايةٌ تبدأ بالمصاعب حين يتعلق الأمر بموقعتها إزاء الأنماط الأخرى للحكاية التي عرفتها الثقافة العربية ، و كذلك حين يتعلق الأمر بدراسة العناصر السردية المكوِّنَة لها ، و أيضا حين يتعلق الأمر بمُسَاءَلة الدَلالة ، لا أدبية فَحسب بل كذلك الدلالة السوسيولوجية لهذا النظام .و حين يتعلق الأمر إجمالاً بالكشف عن الأنساق الثقافية التي تقع في الأساس منها و التي تمنحها مظهرها الذي ظهرت به دون غيره من المظاهر الثقافية و الاجتماعية و الدينية و الأخلاقية ، أي مظاهر يَقْبَلُهَا ضمنياً المؤلف و جمهوره في النص الثقافي الذي يجعلها ممكنة[2] .

و بالتالي ، ينتج عن ذلك ، نصوص مفتوحة على نصوص أخرى مع معرفيات أخرى يُدْمِجُهَا الكاتب في بنية و تمنحه مظهراً مختلطاً و متجزئاً ، لأنّه لا يوجد للنسق الثقافي بطبيعة الأمر وجود مستقل و ثابت . بيدَ أن المثير للانتباه ، أن المقامة هي " خطابٌ عن الماضي" و هي في الآن ذاته " خطابٌ عن الحاضر " يتمحور باستمرار في موقع من الفضاء وَهْمًا يُومِضُ بين لحظة و أخرى .

وقعت لفظة **مقامات** في الرواية خبراً لمبتدأ محذوف و تقدير الكلام " تلكم / هي مقامات الذاكرة المنسية " بصفة التنكير للدلالة على ثبوت الشيء و سقوطه بصورة سلبية و فضيعة من قبل فاعلٍ مجهولٍ ، و تؤكد تأويلية هذه المقامات على العناصر الآتية :

1 – ميشيل فوكو ،نظام الخطاب ، ترجمة : هاشم صالح ، مجلة الكرمل ، عدد :10 ، 1982 ، ص: 31 .

2 – عبد الفتاح كيليطو ، المقامات – السرد و الأنساق الثقافية – ،ص: 7-8 .

1 / تشير المقامات إلى قيام مكروه يخص المجتمع ، ففي ظل معنى مقامة ترجح فكرة المواقف التي تتشكل في ظل الشدائد عدم القراءة و فهم الخطابات ، هذا التأكيد حتمي على حال المجتمع العربي من كل مظاهره الثقافية و الاجتماعية و الدينية و الأخلاقية ، و لعل ميزة هذه البنية الدلالية تكمن في إسقاط معالم الصبر و القراءة و تحليل الخطابات لجميع النصوص ؛ داخل التجربة الروائية .

2 / المقامة هي عملية الاستشراف لأحداث لم تقع بعد ، و لكن الروائي يؤكد على حدوثها مثل تأكيد الحوار الذي جرى بين الجاحظ و ابن بطوطة و الجمع بين ابن خلدون و الجاحظ[1] ، هذا إعلان و تنبؤ عن فجاعة القراءة التي سايرها العالم العربي في عصرنا المزامن ، هذه الرواية تعد صرخة صامتة لمستقبل رهيب و مرحلة كئيبة .

3/ مقامات ما هي إلاَّ تجربة روائية تصور لنا حالة التذمر و التشرذم نحو المستقبل العلمي في وقتنا المعاصر ، و هذا بسبب عدم قراءتنا لتراثنا العربي الأصيل و العريق إذ منبعه جذور اسلامية ، فمونسي صور لنا انعكاسات الواقع المرير بمهار تقنية يوازن فيها بين الطبيب الذي ظن أنه الماهر و المتمكن من كل شيء ، و بين سليم المثقف و الواعي ؛ إذ اتهموه بالجنون و انفصال الشخصية و عدم معرفته للكون .

4/ تشير دلالة لفظة المقامة إلى الأثر الذي تُرك على موروثنا العربي ، هذا الأثر له بصمة واضحة على أنَّه النتيجة الأخيرة المرصودة لواقعٍ و حالٍ لا ينبئ بالجيد ، و هذا هو حال المجتمع العربي ككل. و ما الروائي / الكاتب إلا لسان الحال يكتب إبداعاً و يضع في ثناياه صرخة مدونة لعلها تثبت جدواها .

5/ تدل لفظة المقامات على حضور الزمان و المكان ، و ما المقامات إلاّ حضور تضميني لمكانٍ معين و زمان معين جسده الروائي ، هذه الدلائل المكانية و الزمانية تفرض هيمنتها الفاعلة في علاقة مستوحاة من قلق مضمر و توتر خفي رواه صاحب النص ، لينزاح هذا الملفوظ من الشحنة المرجعية و يملأها بالترميز ، و كذلك لتحديد محورية تفاعل المنظومة الرمزية .

1 – ينظر ، حبيب مونسي ، مقامات الذاكرة المنسية ، منشورات وزارة الاتصال و الثقافة ، 2004 ، ص : 166 – 182 .

6/ يعد البرنامج الأيقوني السمعي و البصري لفجو الملفوظ (المقامات) إشارة واضحة لأصوات و دقات متعالية تثير الصخب و تملأ الأرض ضجيجاً ، و هذا ما يتشكل معناه أيضاً في دلالة (الذاكرة المنسية) التي يستبيح مضمونها قيام حركات ينتبه و يتذكر إليها الأخرون ، و قد ترسم هذه الزاوية من تأويل الشعور بالخوف و ترقب ما تستفسر عنه هذه الأصوات .

ب / الذاكرة :

لا مراء في القول أن السيرة تقوم على الذاكرة لذلك هي من بديهيات النص/ السّير الذاتي التي لا ينفك عنها .

بناءً على ذلك ، الذاكرة هي قدرةُ النفس على الاحتفاظ بالتجارب السابقة و استعادتها ، فهي القوة البصَّرية و العقليَّة التي يحتفظ بها الإنسان في ذهنه كل ما يُبْصِرْ ، كما أنها حافظة أي القدرة على استبقاء الأشياء في الذِّهن ؛ بمعنى المطبوعُ في الذَّاكرة لا يمكن نسيانه .

هكذا ، تقسم الذاكرة إلى خمسة أنواع : ذاكرة إضافيّة ، ذاكرة استحضاريّة ، ذاكرة مؤقَّتة ، ذاكرة مرحليّة و ذاكرة مستديمة[1] .

فالذاكرة الإضافيَّة هي وحدة تخزين خارجيّة تستخدم امتداداً للذّاكرة الداخليّة لاستكمال تخزين برنامج أو بيانات لا تسعها التذكُّر و استحضار الماضي .بينما الذاكرة المؤقَّتة و هي أداة أو منطقة تستخدم لتخزين المعلومات بشكل مؤقَّت و تسليمها بسرعة تختلف عن التي أُدخلت بها . و الذاكرة المرحلية[*]هي ذاكرة يمكن الرجوع إليها لقراءة المعلومات المسجَّلة على صفحاتها أو إضافة معلومات جديدة ، أو للاستغناء عن معلومات لم نَعُدْ في حاجة إليها ، و هذه المعلومات تزول لحظة إيقاف الكومبيوتر عن العمل . و في الأخير الذاكرة المستديمة التي تعد وسط لتخزين يمكنه الاحتفاظ بالبيانات المخزونة عليه كما هي في حالة انقطاع التّيار الكهربائيّ المغذّي له ، بمعنى إمكانيَّة الحصول على البيانات المخزّنة في حالة انقطاع التِّيار و عودته مرَّة أخرى[2] .

1- www.google .com

* ذاكرة استحضاريّة و مرحليّة و المستديمة هي التي تعتمد عليها رواية " مقامات الذاكرة المنسية " .

2- معجم المعاني الجامع ، المعجم الوسيط كلمة : الذاكرة : / www.almaahy.com/ar/dic/ar-ar .

لفظة الذاكرة في لسان العرب هي : «**تذكر ما أنسية و ذَكَرْتُ الشيء بعد النسيان ، و ذَكَرْتُه بلساني و بقلبي وَ تَذَكَّرْتُه و أَذْكَرْتُه غيري و ذَكَّرْتُه بمعنًى قال تعالى واذَّكَرَ بعد أُمَّةٍ أي بعد نِسْيَانْ** »[1] .

كما نجد المعنى المعجمي لكلمة الذاكرة في محيط المحيط فهي : «**ذكر الشيء ، يذكره و ذكر ، و تذكارا حفظه في ذهنه ...واذّكرت المرأة ؛ ولدت ذكرا ، فهي مذكر ...والذاكرة قوة في الدماغ تذكر ما تدركه القوة الوهمية من المعاني و تحفظها ...و المذكّر التي تلد الذكور . و من الأيام الشديدة الصعب** »[2] . و يذهب إبراهيم مدكور إلى القول أن الذاكرة من ذكرى و هي : « **كل ما يعود إلى الذهن من التجارب الماضية تلقائياً أو بمثير معين** »[3] و هكذا نخلص إلى أن الذاكرة هي قدرة النفس على الاحتفاظ بالتجارب السابقة و استعادتها .

لا يعزُب عنّا ، إذاً أن لفظة الذاكرة في رواية " مقامات الذاكرة المنسية " تقوم على تقديم نصائح و ارشادات إلى تيار وعي ينفذ إلى الذات ليخرج ماضيها من عواطف سواء أكانت إيجابية أم سلبية ، و ذلك رغبة في قراءتها و النظر إليها ، و هذا بالاستعانة بقراءة أخرى هي ما يدعى بالقراءة بين السطور على الطريقة التي يصرح بها باختين في كلامه عن المبدأ الحواري التواصلي حيث يقول : «**إنني أحقق وعي الذاتي و أصبح ذاتي ، عبر كشف نفسي للأخر بمعونته هو : أن الأفعال الأكثر أهمية ، أي تلك التي تشكل الوعي الذاتي ، تتحدد مع وعي الآخر بالعلاقة مع الـ (أنت)**»[4].

1- ابن منظور ، لسان العرب، مادة ذكر .

2- بطرس البستاني ، محيط المحيط ، مكتبة بيروت ، طبعة جديدة ، 1987 ، ص 309 .

3- إبراهيم مدكور ، المعجم الفلسفي ، مجمع اللغة العربية الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، 1983 ، ص : 88.

4- ميخائيل باختين ، مبدأ الحواري – دراسة في فكر ميخائيل باختين و توزفيطان تودوروف – ترجمة فخري صالح ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط: 01 ، 1992 ، ص : 124-125 .

هـذا و الحـال ، إنّ مـدلول الـذاكرة في روايـة حبيـب مونسـي " مقامـات الـذاكرة المنسـية " هي الكلمة المبدعة المجدّدة للحياة في مختلف مجالات العلوم و الفنون و الكتابة ، فهي رمز للكلمة في تنوعها و في تشيدها للمتعالي ، لأنها بحث في الذاكرة التراثية للمفاهيم الحقيقية ،أي إعادة غرسها في أرض جديدة ، في أرض المنفى التي حلّ بها المفهوم بعد هجرته /مفارقته/معداته ؛ من هذه الأرض / المنفى الذي حلّ بها إلى غيرها في رحلة بحث عن رسم خارطة جديدة لأرض أو لحياة في حدِّ ذاتها ، ليبقى المفهوم حينئذ أشبه بالأسطورة . كما أن الذاكرة في هذه الرواية هي إشارة كلها : ثورة و غضب و رفض لكل ما يحصل في المجتمع العربي ، بسبب رفضه التواصل و القراءة و التحليل و الاستدلال و الاستنباط و الاستنتاج ...و غيرها ، أي البحث عن الرؤية الخلفية البصريّة للقراءة و تحليل و تشريح خطابات النصوص بكل أنواعها ، هي ثورة على الواقع العربي الذي تسقط عليه نعوتاً تحمل الاحتقار و السخرية من غباءٍ و رضوخ لذلك الذي يدعى القراءة و ما هو بقارئ و الذي يدعي بالعلم و ما هو بعالم و الذي يدعى أنه على صواب و هو دائماً على خطأ . هي كتابة تقدم نصائح لكل القراء ، الباحثين و المحللين . هذه الذاكرة هي نتيجة واضحة من أجل رفع تاريخ الموروث العربي عامة و الأدبي خاصة من الفوضى و الخيبات العربية المستمرة في كل المجالات .

هكذا ، من على شرفة هذه المبادئ ، يمكن القول أن تأويلية دلالة الذاكرة تقدم لنا رمزيات مشتتة من الألم و الحزن و الخيبة و العربة و الهوى و الإيديولوجيا ، حيث تكسب أبعاد الكتابة طقوساً معنوية و فنيات متعددة الزوايا و الأثار ، و يمكن حصرها وفق ما تتطلبه دلالة كما يلي :

1/ الذاكرة تترجم دلالة البعد الإنساني الذي يحمل شعلة العلاقات الإنسانية و الواجهة التي تصهر المسارات الحكائية و هي علاقات التواصل .

2/ الذاكرة تشير إلى القيمة الدلالية و هي استحضار اللوحات الفنية للفلاسفة و العلماء .حيث استقطبت إليها الإيديولوجيات و الرهانات ؛ ليصبح النص واجهة فكرية سياسية تبرز فيها الخلفيات الابستمولوجية .

3/ تتجلى أهمية الذاكرة في هذا النص الروائي ؛ لتظهر التيمات التي تحاول فرز بعض القضايا الإنسانية و تناولها بالمناقشة و التحليل هي الهاجس ، في ضوء مسار سردي و حبكة متميزة تبين الهوس اللغوي و لعبته الرمزية في النص ، فهذه المواقف الإبداعية أضحت تقيم سجالاً فلسفياً حول مصير الإنسان و نهايته .

جـ / المنسية :

تدل لفظة " المنسية " على تجمع عناصرها في حقل واحد يتصف بالسلبية و العداء. و ما الذاكرة إلا ترجمة لنوعية هذه الأخيرة ذلك أنّ المعاني التي تقترحها بنية الكلمة – المنسية – في هذا المجال تدعو إلى القسوة و العنف و التشدد و التعصب نتيجة لما تصنعه الذاكرة بالإنسان ، حيث تعد رمزاً لكل الاحتمالات التي وضعناها سابقاً ، فالذاكرة المنسية هي رمزٌ للسلطة و لمصير الإنسان المتمرد عليها و الذات المقهورة و انكساراتها .

و جدير بالذكر ، في مثل هذا الموضع ، تتجلى المرجعية الثقافية لدلالة الذاكرة المنسية إلى اتخاذها صفة الحصر و الضيق نتيجة لأنها تصنع عالمها المحصور بحدود معينة ، حيث يتعين على المؤول / القارئ أن يفهم عضوية هذا الفضاء المغلق الذي يطرح اسقاطات نفسية و سيكولوجية للذات الكاتبة .

غير أن المثير للانتباه ، تقاطع لفظة الذاكرة مع رواية واسيني الأعرج (ذاكرة الماء) و رواية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد) .فالعلاقة بين (الذاكرة) و المنسية هي قراءة للحياة بكلّ تفاصيلها . فالمنسية تمثل الحياة إنها إذن : ذاكرة الحياة ، ذاكرة الماضي ، ذاكرة الحاضر ، و هذا المفهوم يدخل بطبيعة الحال ضمن فلسفة الزمن في الثقافة العربية التي ترى بأن الزمن يتطور بشكل دائري متضمنا الأحداث و الوقائع أي أنها تعيد نفسها .

نجمل القول ، في أن " مقامات الذاكرة المنسية "؛ على رغم من أن النسيان هو أحد أمراض الذاكرة، و المقامات هي تفوق تسعة قصص مترابطة فيما بينها و كل مقامة هي عبارة عن مقالة من الذاكرة ، فهي القصص التي تنتمي إلى الماضي ، أما المنسية فهي الجزء المفقود الذي لم يذكره

التاريخ أي الأسطورة . و بناءاً على ذلك إن عبارة " مقامات الذاكرة المنسية " تجعل القارئ من البداية يعيش التناقض و المقارنة الدلالية التي يحملها هذا العنوان .

و ممّا تجدر الإشارة إليه ،لقد كتب عنوان الرّواية " مقامات الذاكرة المنسية " باللون الأحمر ، و هذا ليس إلا إشارة إلى المحنة المجنونة للغوص في الأعماق المؤلمة في حياة الإنسان ، لذلك نجد الباحث و القارئ و المؤول و المتلقي يعيش تفاصيل الذاكرة ، لأنه عاجزٌ عن الإبلاغ و النشر فعلا ؛ لأنه إنسان مجنون .

إلا أن هذا العنوان يحيطه خط أبيض أي إطارة أبيض لدلالة على الأمل القليل في وجود طبقة راقية من العلماء في هذا العصر ؛ إنه البياض الذي يدعو إلى الأمل ، السلام ، الأمن ، الاستقرار و الجدية على عالم مثقف و واعي مبدأ الروح ايجابية في التطلع على كل شيء كان كبيراً أو صغيراً ، أي التطلع على العالم الداخلي و الخارجي للحياة و لا يكون هذا إلا بقراءة القراءة و نقد النقد .

يحيط كل واجهة الرواية زخرفة ذات أشكال هندسية مختلفة ذات اللون الأسود الرقيق، لكن أكثر لون غالب على واجهة الرواية هو البنفسجي ، هذا اللون هو لون مزهر و زهري يُزرع للزّينة إذ تحمل أزهاره رائحة عاطرة ، هو لون يمزج بين أزرق المائل للحمرة اللون ، يقال لون فوق البنفسجي بمعنى أشّعة الشمس غير مرئيّة بالعين المجردة ، و هذه الدلالة نجدها من خلال كلام 'سليم ' المعلم المتقاعد – معاني خفيفة – فهو لون يستخدم لعلاج مرض الكُساح لكنَّها – فوق البنفسجية – تؤذي العين، و من هنا يدل هذا اللون على كثرة التوجيهات التعبيرية و التفسيرية و التحليلية التي تتضح و وضوح الشمس من خلال متن نصّ الرواية .

4.3 / قراءة تأويلية لعنوان " العين الثالثة " :

إنَّ القيمة الدلالية لبنية العنوان تحفز المؤول على تبني جملة من التخمينات المفترض وجودها داخل النسيج المعماري للرواية ، و من جهة ثانية تطرح مساءلة واعية تبرز التعاضد القيمي لماهية المعنى المتشكل في الخطاب و عضويته داخل العنوان ، و لعل هذا ما يسمح بمصداقية العمل التأويلي و تفاعله الموضوعي في تبني معنى معين .

لعل رواية " العين الثالثة " واحدة من الروايات التي يجب دراستها بوعي كامل نظراً للمساحة الخطابية التي ترسمها في ثنايا المسار السردي ، مقرونة بتنوعها و تشكلها داخل أصوات السرد و المحكيات ، حيث تنفتح الخطابات و تستنطق تجلياتها السياسية و الإنسانية في ظلال البحث عن الحقيقة التي تتحرك انطلاقاً من نهم الكتابة الروائية ، و هذه الحكاية مفعمة بهاجس تبني الخصوصية الجزائرية خاصة و العلمية عامة و جميع القضايا المتشابكة .

يوجد في رواية " العين الثالثة " حضور خطاب قوي و متعدد الزوايا ، حيث يتشكل منجزها المفهوماتي انطلاقا من شذرات التناص المرتبط بحيثيات هذه الدلالة ، لذلك وجب علينا تحليل الآتي :

أ / العَيْنُ :

عرفها ابن منظور هي «**حاسة البصر و الرؤية أنثى تكون للإنسان و غيره من الحيوان ، فهي العين التي يبصر بها الناظر**»[1] . أي العين في أصلها هي عضو للإبصار ، و لفظة "العين " في الرواية لا تدل على الإبصار فقط و إنما تدل على كشف و استخراج الإبهام و الغموض . فالعين هنا تحمل اشارة لتدل على لفظة واحدة و لكن لهذه الكلمة عدة معانٍ، و لكل معنى من معانيها نجد لها دلالة حقيقة .

لفظة " العين" ترمز إلى البحث عن القراءة البَصَريَّة أو القراءة العميقة التي نستخرج منها كل ذلك الغموض المبهم و الخفي عن أعين بَصَارَة ، فهي لا تبحث عن ذلك المعنى السطحي الذي لا يضيف شيئا للقارئ أو المتلقي و لا للخطاب ، و إنما هذه العين تبحث عن الأسس و المعايير و المقاييس التي تحدد هوية الخطاب السياسي الأدبي ، فهي تركز على استخراج النقاط العلمية و المنطقية تحت مجموعة من الخطابات الفلسفية و الاجتماعية و السياسية . فالعين التي يتحدث عنها ' حبيب مونسي' هي تلك العين الثاقبة التي تغوص في أعماق المحيطات لتستخرج القضايا المعلقة و الخطابات الميتة . و لكن هل العين التي يتحدث عنها مونسي موجودة عند كل الناس ؟ إنها عين لا نجدها عند كل الناس ، و بالتالي يمكن القول أن هذه العين إذا جئنا للبحث عنها نجدها بنسبة قليلة في الوجود .

1 – ابن منظور ، لسان العرب ، باب العين .

ب / الثالثة :

لفظة الثالثة هي اشارة للتأكيد على الأمر ، ؛ هي رقم يرمز إلى الكون و إلى كل ما يحتويه. و يمكن اعتباره الأقوى[1] و بالتالي تدل كلمة الثالثة على التماسك و المقاومة و التدافع . يبقى لهذا الرقم معنى خفيا أي البحث عن مجهول الذي يثير الغضب و القلق و الظلمة و الفوضى ،كما أنه رمز إلى النفس البشرية النقية و الأكثر إدراكاً .

لفظة الثالثة هي رمز للحياة و يتكرر كثيرا في العقائد الدينية و الكتابات السحرية ،كما يرمز إلى العديد من الأشياء منها : الزمن ، الفلك ، الموسيقى و الهندسة ، هو رمز للتفاهم الروحي و المعرفة و الذكاء و لكل الفضائل ، فدلالة معنى الثالثة روحي يرمز إلى الجاذبية و الحدس و الخصوبة ، إذن هو ما يميز الشخص في مساره ، هو اشارة إلى تلك الشخصية التي لا تستسلم للإغراءات بسهولة .

هكذا يتضح لنا أن ' حبيب مونسي 'في هذه العنونة له هدف معين و دلالة معينة و اشارة معينة . وما نلاحظه أن لفظة العين تكمل لفظة الثالثة و العكس صحيح ، فما يريده مونسي هو أن تكون هناك نظرة مغايرة نستطيع أن نقرأ بها فلسفة الحياة ، فلسفة الوجود الإنساني ، فلسفة الحكام و هذا لن يكون إلاَّ بالعين الثالثة حتى نتمكن من الإجابة عن كل التساؤلات الموجودة داخل النفس الإنسانية .

يحلق نص " العين الثالثة " في نسيج البنية التأويلية حاملا دلالات لها معنى يرتبط ارتباطاً مباشراً بإفرازاته السابقة .و هذا ما صرحت به 'جوليا كرستيفا' بضمان مبدأ الانتاجية كشرط أولي في الدراسات المعاصرة : «**فإذا سلمنا بأنَّ النسق معطى أولي مرتبط بلا وعي العقل البشري و كونيته. فلا يحتم علينا ذلك إغفال حركيته و تحولاته وانتظامه الداخلي ، فهو لا يفقد أساسه الجوهري ، و لكنه يمتلك مرونة التحولات ، و يستجيب لمقتضيات التغيرات فيتكيف**

---

1 – www.google. com

معها دون أن يتلاشى جوهره »[1] .

هكذا ، تحيلنا الدلالة التأويلية إلى استنطاق المجهول / الغموض و تقديم مساءلة واعية بقيمة هذه التجربة الروائية ، حيث يستوعب خطاب الراهن تقديم حلة من المركبات الجزئية السردية التي تُختزل في لحظة الحكاية ، هذه اللحظة التي تؤسس لحكاية الحكام و سياستهم و مغامراتهم و علاقتهم ببعضهم.

ما يروم إليه الروائي في هذه الرواية هو محاولته كسر حاجز الصمت من خلال الكتابة كمتنفس تتفاعل مع هموم هذا الكائن الذي يحاول الخرق المألوف في شعرية لغوية نافذة تبحث عن حرية الأنا التي تتشاكل فيها المشاعر الإنسانية ، حيث تعد الصورة الرمزية التي جسدها ' حبيب مونسي ' عن تمرد و زعزعة لماهية الذات المسيطر عليها من خلال تشكيلات الحالة الشعورية التي تحاول أن تفتك زمام الأمور بعيدة عن الواقع الضيق الذي يفرضه المجتمع ، فلا زالت القيم الإنسانية الأصلية و علاقتها هي التي تتهيأ في أحشاء هذه التجربة الروائية و أحداثها السردية .

لا ضيرَ ، إذاً ، و الأكيد أنَّ المؤول يحاول أن ينفذ إلى أعماق الدلالة الكلية التي تضمن له راحة نفسية ، و يحاول في هذا النص إقناع نفسه بأنَّه في الطريق الصحيح إلى المعنى الأصلي و العميق .

نصل إلى القول ، أنَّ ما تطرحه القراءة التأويلية في هذا السبيل هو متعة التعالي ، و الوعي بها في كل المستويات اللغوية و السردية و الخطابية ، ذلك أنَّها تشكل معادلاً موضوعياً و استراتيجية نافذة «**تجعل هذه الكتابة الحبلى بالأسرار نصوصاً متعالية على الزمان و المكان .فالسرُّ يبقى سراً إلى غاية فك تشفيراته ، لهذا نلاحظ أنَّ بعض الأعمال الخالدة و بعضها الأخر يوأد في مهده على قدر الاهتمام الذي يوليه المؤلف لهذا البعد في أعماله**»[2] و كذلك بحسب الحس المسبق بأهمية الخبرة التأويلية في كسر حاجز القراءة الساذجة للملفوظات اللسانية .

---

1 – نقلا عن ، أحمد يوسف ، القراءة النسقية و مقولاتها النقدية ، دار الغرب ، وهران ، الجزائر ، ج: 02 ، 2001-2002 ،ص:37 .

2 – وحيد بو بوعزيز، حدود التأويل –قراءة في مشروع أمبرتو إيكو – ،الدار العربية للعلوم ناشرون ،بيروت ، لبنان،ط:01، 2008 ، ص: 135 .

3 / استراتيجية المحكي في رباعيات حبيب مونسي :

الخطاب الروائي منظومة سردية تحاكي منطقاً خاصاً و إطاراً متميزاً تتدفق فيه تقاسيم المحكيات و طبيعتها و تنوعها الاستراتيجي داخل واقع الروايات ، حيث ينتبه المؤول إلى كيفية صياغة السرد و نسقه الحكائي . لأنَّها ذات أهمية كبرى تحاور مفاهيم الهوّية السردية و الذاتية داخل النص الروائي .

يتميّز الانتاج الروائي لدي ' حبيب مونسي ' باندماج صنوف الحكاية بمحكي في أغلب المساحات النصية ، و ذلك بانصهار وظيفة الحكي بتفاصيل الروايات و كينونتها ؛ حتى يجعل القارئ يعتقد أنَّ الأحداث جزء لا يتجزأ من حياته . و لعل هذا ما يصنع اختيار الروائي لسردية وفق ادماجها برؤيته الفكرية و الابستمولوجية و حمولته الثقافية ، مستقرئًا تاريخ الثقافة العالمية – العربية / الجزائرية – و رهان الأوضاع السياسية و الاجتماعية و الدينية ، و في نفس الوقت تثبيت الأنا و مواقفها الفعلية في الكتابة .

تشكل المتواليات الحكائية في روايات : على الضفة الأخرى من الوهم ، جلالته الأب الأعظم ، مقامات الذاكرة المنسية و العين الثالثة لدى القارئ نوعاً من التشويش حول ما إذا كانت التفاصيل السردية التي حدثت للروائي واقعية أم أنَّها من صنع الخيال و تُوَّقع لهوية الذات فيها ، و لعل هذا ما يصنع و يقدم مصداقية العمل و تفاعله الحضاري أمام الواقع . لذلك نجد الروايات خاضعة للتنوع* في المعمارية الحكائية .فكل رواية تشترك في صياغة البناء القصصي على هدف واحد و عناصر مشتركة و إن اختلفت الآليات و الشخوص و الأمكنة و الأزمنة ؛ فهي تعطي/ تقدم / تعرض حال الحكايات وفق نمط يختزل استراتيجية الروائي في ذلك .

* – حبيب مونسي ،كل رواية أخذت تصنيف معين ، على الضفة الأخرى من الوهم في الأدب النفسي ، و جلالته الأب الأعظم في الخيال العلمي ، مقامات الذاكرة المنسية في الأدب الخرافي ، و العين الثالثة في الأدب العجائبي .

أضحى لائقاً القول، إن جمالية القراءة داخل هذه المتون السردية تمارس قاعدة المحكيات لاستراتيجية فوضى الكتابة في تقديم العمل ، حيث تتحكم السيرورة السردية في عملية تدفق الملفوظات بطريقة مبعثرة و لعل هذا ناجم عن اللاوعي الذي يؤطر لحظة الكتابة الروائية .

بذلك نصل، إلى أن الروايات تصنع عوالمها انطلاقا من ممارسة خاصيات التجريب الروائي للرواية الجديدة ، خاصة رواية " جلالته الأب الأعظم" مع تبني هذه الاستراتيجية في الكتابة ، لتصنع بذلك ملامح التجديد التي لا تستقر على قالب واحد و أنموذج أحادي . و هكذا تظهر براعة الروائي ' حبيب مونسي ' في تشبيك الأحداث ، فتنساب الاشتغالات التقنية لهيكل الرواية في تحقيق الوعي الديني و التاريخي و السياسي و الاجتماعي و الفني و الفردي و الثقافي أكثر من البحث عن هيكلة النسيج الحكائي .

1.3 / استراتيجية المحكي لِـ " على الضفة الأخرى من الوهم " :

تقوم استراتيجية المحكي في رواية " على الضفة الأخرى من المهم " إلى المعمارية الرمزية عن الفهم المستهلك و السطحي الذي يمس العالم البشري ، حيث يتطلب تأويلها الدخول في ذهنية السارد عن طريق التجربة المعيشية للنص الروائي ، و تساعدنا هذه الألية على فهم و تتبع حيثيات الواقع الاجتماعي و الفكر السياسي و دوائره المغلقة في المتن ، حيث تتجلى في أنّ الروائي يتبرأ من الزمن الحاضر .و هذا الاعتراف ينسجه المؤول كنتيجة حتمية تطل على تأويلية الدلالة ، حيث يستند " مونسي " إلى التاريخ كبديل يضبط إيقاع أحداث الحرب و القتل و الخراب .و بالتالي يتجلى كمعادل موضوعي يحقق سلطته في جدارية الوعي و القرارات و المواقف الواجب اتخاذها ، و هذا المخزون يسترسل مع فكرة الانفتاح ليشمل المصادقة عليها من طرف الضفة الأخرى من الواقع .

يصور الروائي في هذه الرواية حالة الحزن و الخزف و اليأس التي تنتاب شخصية عبد الرحمن ، و لعل هذا الحوار الداخلي الذي يقدمه ما هو إلاّ مساءلة لترتيبات القضاء و القدر ، حيث يصنع الموت حميمية الفقدان و وجع الألم المصاحب في رؤية نقدية للواقع ،حيث يعمل على تجسيد الاغتراب النفسي ، و فكرة الجمود و السكون كحالة مرعبة تمارس الإحباط الذاتي المنتشر في

الأحداث ، و هذا ما جاء في قول المدرب لعبد الرحمن : «**بشدة ! اضرب! اضرب.. حتى تنهار قوة ، الفتى ، فيوقف الجولة قائلا :–آب ..أنت تعاقب نفسك ..ليست هذه الطريقة الوحيدة للتغلب على الأخر فيك !إنه الفراغ الذي يمكّنهُ من الظهور مجددا أمامك** »[1] و يقول الكاتب :«**قد يكون الندم صانع ذلك القناع ! قد يكون الخوف ! ربما كان اكتشاف الجاني فظاعة جنايته ..لقد صار مجرما ! ..قاتلا .. لقد أنهى حياة ..أوقف مدَّها ..قاتل أحلامها ..أزاحها من الوجود** ..»[2] ، و قوله أيضا : «**اجتازت السيارة المنطقة الغابية الجبلية الوعرة ، و السائق يشير إلى الأماكن ..هنا ذبحوا خمسة ..هنا أحرقوا شاحنة ..هنا قتلوا ركاب حافلة بأكملها ، ثم دفعوها من على هذا الجرف ..هنا ..هنا ..** »[3] .

تومئ هذه المقاطع السردية إلى قيام إرهاصات القلق الوجودي من التحوُّل ، إنَّه الكابوس الذي يُخفي في ثناياه خوفاً و قلقاً من المستقبل ، و عبد الرحمن أصبح لا يحتمل استيلاب الإنسان و تشتته بين الوعي المادي للحياة و الإحساس المعنوي بالوجود .

إذاً، يؤسس الواقع الاجتماعي عنصراً مهماً في التمهيد للأحداث التي ستأتي بعد ذلك ، حيث تتدفق منه ينابيع من العواطف و المشاعر المختلفة و المختلطة .فيقوم هذا المجال بفتح عوالمه في التخطيط لصناعة القص ، لأنّه و ببساطة الأرضية الصلبة التي تفرز مختلف الدلالات و التأويلات في متن النص و تجلياته ، ويتضح ذلك من خلال ما أشارت إليه ماري إلى عبد الرحمن و أندريه و كورين أنَّ للإرهابي هدف يسعى وراءه هو القضاء على القيم الإنسانية و الفكرية و الثقافية في المجتمع قائلة :«**– نفس الفعل ..و كأن في تكراره على الهيئة الواحدة ، إصرار على الفكرة ..إن القاتل لا يتعامل مع الضحية في المستوى الثاني من الفعل إنه يتجه إلى المجتمع .. إلى ما فيه من فكر أولا ، و إلى ما فيه من قيم ..و ليس الطريف في تخيل صورة القاتل**

1 – حبيب مونسي ، على الضفة الأخرى من الوهم ، ص :13 .

2– المصدر نفسه ، ص : 09 .

3 – المصدر نفسه ، ص : 87 .

:فذلك عمل بوليسي فج ، و إنما الطريف حقا في دراسة الطبقة التي تنتمي إليها الضحية ، و التفتيش فيها عما يجعلها مستهدفة »[1] .

يُطل ' حبيب مونسي' في الحكاية إلى القدرة الهائلة من الوصف التمريري الذي يجسد فيه مفهوم القتل أو الإرهاب ، تقول ماري : «..**إن الخروج إلى القتل أو الإرهاب ، يمحو كذلك الوجود الأول للفاعل .يمنعه من العودة إلى ما كان عليه قبل الفعل . فالإرهابي لن يستصيع العودة إلى ما كان سابقا لأنها فترة محيت من حياته ، من ثقافته .لأن الفعل يفرض عليه الإيمان بفكرة جديدة ، تسد عليه مجال الأفكار الأخرى سدا محكما ، و تسجنه في الإطار الجديد أبد الدهر . لذلك يتعذر عليه بعد استتباب الأمر أن يقيم لنفسه وجودا سويا حتى داخل الفكرة التي يؤمن بها ، و التي ناضل من أجلها** »[2] .

تؤكد لنا هذه الفكرة أن الحكاية تختزل الكثير من القرارات المصيرية و الأحداث السردية ، حيث تتجمع أهميتها بنفس القيمة التي تصنعها طهارة النفس للواقع الاجتماعي ، أي الرجوع إلى الأصل و البحث عن الحقيقة . و بالتالي تشكل معمارية أحداث النص خاصية تتجلى في اعتبارها منفذاً للكتابة و الإبداع ، حيث تستقبل فيها جمالية اللغة و بلاغة القص ، و تخوض في استقرائها للعلاقات المؤجلة و سؤالها الأزلي بين التعاضد الواقعي الاجتماعي و حميمية النفس الإنسانية .

يتحدث الروائي عن ظاهرة القتل بأشكاله المختلفة ؛ قد يكون قتل النفس أو الفكر أو الثقافة أو المجتمع ، هذا الوصف للقتل هو الخراب و الدمار ، هو شعرية الفضاء المكاني الذي يبحث عن هدوء و استقرار و اطمئنان و حنين و ابتعاد عن الشعور بالخوف و القلق و الغربة و التهديد و الاضطراب .فالكاتب يذكرنا بأمور كثيرة هي ظاهرة الارهاب في الجزائر ، و ظاهرة الغربة التي تكون نتيجتها قطع صلة الرحم ، و كذلك يقدم لنا رمزية الوطن و عدم استغلال

1 – حبيب مونسي ، على الضفة الأخرى من الوهم ، ص : 37–38 .

2 – المصدر نفسه ، ص : 38–39 .

النفس في غير حق .و نجد في هذه الرواية تستدعي جملة من الانفعالات و مشاعر الحنين إلى المدينة ، إلى الوطن ، إلى الحب ، إلى الدفء ..لتعطي : «**دلالة الانسجام بين المعطيات الموضوعية ، و الحدود المرسومة لاستبطان الإدراكات التي تجري في مستويات حالات التجارب اليومية** »[1] فيؤسس الراوي مقارنة جمالية بين الواقع الاجتماعي الذي تعيشه النفس الإنسانية و الأمكنة التي تشتاق إليها .

2.3 / استراتيجية المحكي لـِ " جلالته الأب الأعظم " :

يتفرد ' حبيب مونسي ' في هذه الرواية بتحديث خصوصية جمالية تُوّقِعُها استراتيجية الحكي و تشعبها المذهل الذي يرهن مجموعة الحكايات في قدرة المؤول و كفاءته على محاورة مختلف الخطابات المتمركزة في الرسائل ، لأنّ ما يلفت الانتباه إليه أن الروائي حاول تهميش الحكاية الأساسية من خلال تكثيف الحكايات الأخرى الموجودة في الرواية ، و هذا الفعل يقُوم مقام الإيهام و المرَوَعة بينه و بين المؤوِل ، حتى يتشتت فكره و ذهنه في ربط الجزئيات الصغيرة و الخاصة في كل رسائل الحكاية .

تتعامل روايات الخيال العلمي مع العلم : «**بوصفه عنصر يتيح للروائي التغلغل في ثنايا المجهول و استحضار عوالم ممكنة تسعف على صوغ أسئلة مستقبلية**»[2] و هذا صنيع ' حبيب مونسي ' في نصه " جلالته الأب الأعظم " حيث اتخذ التطوّر العلمي المطرد وسيلة يفضح من خلالها التأثير السلبي للاستعمار غير العقلاني لذلك التطوّر خاصة في ظلّ سيطرة النزعة الصهيونية التي استهدفت البشرية راغبة في استبعادها بالعقل المبطن بالعقيدة و الانتماء .

يذهب' حبيب مونسي ' في هذا النصّ إلى الجمع بين الكائن و الممكن و يَرْسُم حدوده استنادا إلى تلك الاحداثيات ، فهو يتوقَّع الوصول إلى تطوّر تقني لافت من جهة و يجعل ذلك التطوّر و إن

1 –عقاق قادة ، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر – دراسة في اشكالية التلقي الجمالي المكاني- ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د:ط ، 2001 ، ص: 173 .

2 – محمد برادة ، الرّواية ذاكرة مفتوحة ، آفاق للنشر و التوزيع القاهرة ، ط: 01 ، 2008 ، ص : 93- 94 .

استعمل لخدمة عقيدة بعينها وسيلة لإخلال البشرية و استغلالها من جهة ثانية ، لقد أراد من خلال هذا النص معالجة قضيتين ، أولهما قضيّة المدّ الصهيوني و تبيان سيطرته الممنهجة على العالم اعتماداً على السلطة و المال و السيطرة الإعلامية ، مع تغلغل شبه كلي في دوائر السلطة في كلّ قطر و تحت أي مسمّى .

أما القضية الثانية هي قضية الفتن و علاماتها الصغرى ، لأن نص رواية " جلالته الأب الأعظم" يتعالق / يتناص (اقتباس) مع القرآن الكريم بصورة عكسية ، فيحدث أن يُحضر الأب الأعظم إلى قصره فتى عربياً يُدعى مُوسى ، هذا الأخير ستكون نهاية الدول العالمية على يده ، و بعد معرفته و تلقّيه للمعارف و العلوم داخل قصر الأب الأعظم ، سافر حول العالم و لاحظ أنّ الألة اللعينة تحذِف من ذاكرتها العمّال الذّين فقدوا شبابهم و طاقتهم و حَذْفُ المعلومات الخاصة بهؤلاء من ذاكرة العقل الجبار الذي هو حاسوب عملاق يُتيح للأب الأعظم التحكم في الإنسانية ، مَكَّن موسى من كسر جسر التخاطر بين العمال المنبوذين و العقل الجبار فَنَظَّمَهُمْ و استفاد من خبرتهم بغية بناء انسانية جديدة ، و لكنّه لاحظ بمعيتهم حاجة هذه الإنسانية إلى دين يكفل عدم تَقَهقُرها إلى بدائية أخرى : «**أيها اللعين ..لقد قتلت الشعب كله ..قتلته بجهلك و كبريائك ..لقد أردت أن تستأثر بالعبودية من دون الله ..نسيت أن الله قادر على الانتقام ..لقد انتقم من أمثالك في العصور المتقدمة ، لما أرادوا أن يستأثروا بالملك و الربوبية مثلك ..و لكن الشعوب المسكينة دفعت الثمن ..ثمن التشتت ..ثمن الحرمان ..ثمن الهوان ..** »[1] و هذا ما مكَّن موسى و من معه من إعادة بعث البشرية والقضاء على الحكم الصهيوني المِقيت .

تتجلى أهمية الخيال العلمي : «**في أنّه متخيل يجمع بين الإمكان و الاستحالة في إطار علمي مُفَسَّر ، يقدَّم حاضره برؤية واضحة تُحفز العلمي و تعطيه مجالات جديدة يرتادها في سبيل الانجاز العلمي أو يحذر –في تخمين افتراضي –مما هو آت** »[2] و هذا ما يلمسه

1 – حبيب مونسي ، جلالته الأب الأعظم ، ص : 279 .

2 – شعيب حليفي ، شعرية الرّواية الفانتاستيكية ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، دار الأمان ، الرباط و منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط: 01 ، 2009 ، ص : 72 .

قارئ " جلالته الأب الأعظم" حيث اتكأ الروائي على بعض الممكنات ممثّلة في التطوّر العلمي ، دعَّمَ ذلك بأشياء تُغلفها الاستحالة ، مُتخذ الصراع العقائدي مطيّة رسم من خلالها يوتوبيا* مستقبلية ، و لكن الكاتب لم يقدم اليوتوبيا القديمة و إنما قدَّم من خلال نصه هذا يوتوبيا الخراب .

لقد شكّل ظهور الرجل المعجزة " جلالته الأب الأعظم " إيذاناً ببداية عهد جديد و يوتوبيا جديدة أعلن عنها الرجل المعجزة في رسالته الأولى إلى البشرية : «**– تعالوا أحبائي ..**

تعالوا إلى مدينة جديدة ، لا سيد فيها و لا مسود ، إلى دولة لا تحمل من معاني الدولة ما ألفتموه أنتم ، و أباؤكم ، و أبناؤكم ، و مواليكم ، و حكامكم من قبل ..تعالوا نحطم القيود المفروضة علينا باسم الإيديولوجيات ، باسم الديانات ، و الجنسيات ، وباسم كل كاذب قام يوما في محفل من المحافل يخدر العقول ، و يصرفها عن طهارتها إلى دنس التخمين و الافتراء..

تعالوا ..

نقلب كراسي الحكم في كل مكان ...ثم نحرقها في النار المقدسة التي ستظهر في كل مكان، لتلتهم ركام الحضارات و الثقافات و الافتراءات ..نحرق كتبنا كلها ..

نحرق عادتنا كلها

لنولد من جديد كما ولد آدم طيب العنصر صافي العجينة..»[1] .

لقد جاءت دعوة الأب الأعظم إعلانا عن ميلاد جديد ، إنَّها دعوة إلى مدينة جديدة ، تبدو في نظره دولة فاضلة لأنّ الحدود تنتفي داخلها بين الحاكم و المحكوم ، لكنَّها مدينة بدون ديانات و لا جنسيات ، إنها مدينة شعارها تحطيم القيود ، مهما كانت هذه القيود . إذن ، هي دعوة لإلغاء الخصوصية ، دعوة للعولمة و الانصهار ، دون إيلاء أي وصف لطبيعة كلّ شعب و لكلّ حضارة و لكّل دين ، إنّها بعد كل ذلك دعوة للعودة إلى صفاء الإنسانية في عهدها الأول في طفولتها الأولى.

1 – حبيب مونسي ، جلالته الأب الأعظم ، ص :42-43 .

*–هي رمز المدينة الفاضلة لدي أفلاطون(الحيز الخيالي لسعادة الناس) .

هذه هي دعوة الأب الأعظم في ظاهرها تَنْضَح إنسانية و ترسم القادم من الأيام ربيعا للبشرية .

تعد رواية " جلالته الأب الأعظم " استشرافا سياسيا مستقبليا و هذا موضوع أثير لدى كُتاب الخيال العلمي عالميا ، أي وسيلة لتقديم صورة عن دولة المستقبل . و تأسيساً على ما سبق ذكره : «**ستكون رواية الخيال العلمي إحدى الوسائل الناجعة لمساءلة المستقبل و استحضار منجزات العلم و إمكاناته المحتملة لتشخص المشكلات المهدِّد للوجود البشري** »[1] و في اعتقاد مونسي ، من بين تلك المشكلات عدمُ التفطن للسيطرة الصهيونية على مقاليد الحكم عالميا من خلال المال و السلطة الإعلامية بُغية زرع القلاقل و الفتن ، على شاكلة ما تَعرفُه دول كثيرة في زماننا هذا .

يومئ حبيب مونسي من خلال روايته هذه ، مستشرفاً ؛ حيث قرأ مستقبل أمّته من خلال إعمال النظر في الراهن ، لقد قدَّم في روايته صورة الدولة العالمية المستقبلية ، دولة اتّخذت الإعلام وسيلة لتفكيك الدُّول ، يقول الأب الأعظم مخاطباً المجلس السري للحكومة في الدولة العالمية : «..**فأرسلنا الصحافة و الأقلام ، و الإذاعات في حركة متناقضة .لا تزيد من يقين الشعوب ، بل تدخل بها في دوامة الشك و التكذيب حتى غدا قارئ الجرائد و سامع النشرات لا يصدق كلمة واحدة مما يسمع أو يقرأ ..و منه كانت نتيجة تكذيب خطابات السلطات الحاكمة . و بذا قاطعنا الثقة و قتلناها في ظلام المخاوف و التردد..**

كانت النتيجة الحتمية لذلك ثورات و ثورات ..حكومات ترقى دفة الحكم صباحا و تزول مساء ..فلا يفكر أصحابها حين يجلسون على سدة الحكم إلاَّفي ملء الجيوب و نهب الخيرات ، و تكوين الأرصدة هنا و هناك ..كل ذلك خططنا له قبل أن نخرج على الناس .. قبل أن نقدم لهم البديل ..»[2] .و هذه هي الخطة التي تصنع المعيش العربي الراهن في كل تمظهراته.

1-محمد برادة ، الرّواية ذاكرة مفتوحة ، ص : 108 .

2 - حبيب مونسي ، جلالته الأب الأعظم ، ص : 55-56 .

إذاً ، لقد خططت الدولة العالمية لكلّ شيء قبل خروج الأب الأعظم على الناس ، معنى ذلك أنّ الرسالة الخطابية التي وجّهها الأب الأعظم للبشرية ليست سوى كذبا ، و عليه فإنّ اليوتوبيا خراب تَهْدِفُ إلى استعباد الإنسان ، لا إلى الرقي به لأن «**الدولة في هذه الرّواية تَبْسُط سلطانها على العقل أيضا . و تجعل [أيّ رافض لذلك] يتحوَّل من حالة التمرّد و العصيان ضدّ التحكّم الألي إلى حالة من الرضا التام عن واقعه و مجتمعه ، و الحبَّ كل الحب [لجلالته الأب الأعظم]الحاكم الغامض المطلق** »[1] هذا الحاكم يتحكم عن بعد في كلّ المنتمين إلى هذه الدولة العالمية : « **و نحن قادرون على مخاطبة كل فرد من أفراد الشعب و طبقاته الثلاثة و الثلاثين في أي مكان .و في أي وقت ، سواء أكان في وحدة ، أو في جماعة ، يصله النداء الداخلي واضحا يحمله على الطاعة و الخضوع ..**»[2] .

هكذا ، اعتمدت دولة "جلالته الأب الأعظم " إلى برمجة العقول وفق ما يتناسب و عقول كلّ طبقة ، فاعتمدت على حاسوب عملاق اسمه "العقل الجبَّار" ، المكلَّف بتسيير و ضمان الولاء التام للدولة ، إن هذا الجهاز : «**يرى ما بداخل كل منزل ، بحيث لا ينفرد الإنسان بنفسه ، حتى في دورة المياه ، فكلّ غرفة خاضعة خضوعا تاما لهذه الألة الجهنمية**»[3] المسيِّرة للدولة تحت إشراف الأب الأعظم .

يجمل الأب الأعظم عن العقل الجبار قائلاً: «**هذا العقل أعجوبة من أعاجيب التقدم التكنولوجي الذي قدمته البشرية لنا و هي تلهث وراء كل جديد في سبيل اكتساب السيطرة التي تمكنها من إذلال الرقاب ...هذا العقل يا جوراس هو الذي سيفكر بدلنا تفكيرا رياضيا منطقيا دون تعثر ..فإن وصل العقل الجبار إلى نتيجة ، استحال أن يصل إليها عقل أي إنسان**

---

1 – محمد عزام ، الخيال العلمي في الأدب ، ط: 01، 1994 ، ص : 105 .

2 – حبيب مونسي ، جلالته الأب الأعظم ، ص :58 .

3- محمد عزام ، الخيال العلمي في الأدب ، ص: 104 .

في أطراف الأرض .. »[1] .و بالتالي هذا العقل هو الذي مكّن الأب الأعظم و الدولة العالمية الصهيونية من السيطرة .

يُعيد التاريخ نفسه ، عندما يُحضر الأب الأعظم إلى قصره فتى عربيا يُدعى موسى ، و هو الذّي سَيَسْتَغِلُ أخطاء الألة (العقل الجبار) بُغية إعادة بعث الإنسانية التّي كان تعليمها أثناء حكم الأب الأعظم : «**يتم عن طريق شحن الذاكرة بما تحتاج إليه الطبقة من معارف لتسيير شؤونها خدمة لجلالته**»[2] لا لشيء آخر فظهور موسى العربي مُهماً : « **لأن البشرية في حاجة ماسة إلى عنصر طيب يعيد إليها توازنها ..**»[3] و يخلع عن العقول نير الخضوع الذّي خَلَعَه عليها العقل الجبّار و الآلات المبرمجة .فكان أن أيقن الفتى : «**أن البحث عن إنسانية الإنسان لا بد و أن تنطلق من الاقتناع بوجود ذلك الخالق ، و الأخذ عنه ، حتى لا تكون القوانين مستمدة من جديد ، من تهور رجل مغرور يدعي العلم و المعرفة** »[4] دون ردّ المعرفة إلى مانح وهبه القدرة على الاكتشاف و جعل العقل فيصلا بينه و بين سائر المخلوقات .

ليس هذا و حسب ، بل تُصور الرّواية الأرض و قد تحولت إلى مناطق مختلفة عن بعضها البعض ، حيث يوجد طبقتين ، الأولى متطوِّرة و الثانية للطبقات الكادحة ، و يَتمُ السيطرة على ذلك : « **من طرف آلة ضخمة ، على بعد آلاف الكيلومترات هناك فوق ربوة من ربا القدس ..؟** »[5]

فهذه الآلة هي العقل الجبار الذي يَأتَمِر بأمر جلالة الأب الأعظم ، و تُظهر الرّواية عجز هذه الآلة عن معرفة مصدر الهجومات التّي تتعرض لها بعض المنشآت هنا و هناك ، ذلك أن موسى اعتمد في ذلك على العمال الذّين نَبَذَتهم الألة بعد أن حَذَفَت رسومات أدمغتهم من ذاكرتها ما جعل

---

1 - حبيب مونسي ، جلالته الأب الأعظم ، ص :81 .

2 – المصدر نفسه ، ص:109.

3 - المصدر نفسه ، ص :130 .

4 - المصدر نفسه ، ص : 158 .

5 - المصدر نفسه ، ص :169 .

سيطرة الأب الأعظم على هؤلاء مستحيلة رغم وجود : «**تلك الشبكة التي استطاعت العقول الإلكترونية نسجها بدقة حول الأرض لتحفظها من الأخطار الكونية الغامضة و من الغزو الخارجي الممكن ، نظرا لكثرة الفرضيات ..و لكن الثورة المعلنة جهارا : البينة آثارها دون ظهور مسببيها** »[1] .

هذا ما جعل الأب الأعظم يشعر بالخطر و هو يُبصر يوتوبيا الخراب التّي صوّرها جنّة على وشك الاندثار خاصة عندما انطلقت عملية البعث الكبرى التي قامت أساسا على رفض سيطرة الآلة و السعي إلى كسر جسر التخاطر بين الأب الأعظم و البشر . فكان أن حقَّق موسى و من معه تَحَرُّرَ الإنسان من الآلة و استطاع الخروج من يوتوبيا الخراب إلى الواقع الإنساني ، حيث يمتزج فيه التفاؤل مع الخوف و هذه هي رؤية الخيال العلمي التّي : «**تُزاوج بين نظرة تفاؤلية ترى في تطوّر الإنسان و التحوّلات ما يعود على البشرية بالأمل و نظرة تشاؤمية ترى في التطوّر و التحوّلات كارثة سَتُخَلِّفُ من الآثام ما سوف يتسبَّب في عاهات** »[2] نفسية و أخلاقية و سياسية ...

و جامع القول ، لقد تمكن ' حبيب مونسي ' في روايته " جلالته الأب الأعظم " من تصوّر حالة واقع الانكسار و الاغتراب في العالم تطمس حقوقه في كل زاوية ، أو يمكن و صفها سلطة القدر في التحكم بمصير الإنسان ، و بذلك ينشغل القارئ في ترسيم التأويلات المفتوحة ليبقى النص الروائي نواة دلالية تحقق المحتمل .

3.3 / استراتيجية المحكي لــِ " مقامات الذاكرة المنسية " :

تعد رواية " مقامات الذاكرة المنسية " أحد أهم الإنجازات القيمة داخل هندسة الحكاية ، حيث يعمل ' حبيب مونسي ' على تنويع فضاءات الحكي داخل هذا المكون الخطابي ، و يوصف هذا الانجاز الروائي بأنه نموذج فني على التجربة السردية و انضمامها إلى مراسيم الرواية الجديدة .

---

1 - حبيب مونسي ، جلالته الأب الأعظم ، ص : 231 .

2 – شعيب حليفي ، شعرية الرّواية الفانتاستيكية ، ص : 72 .

ترتكز هيكلة الرواية على تقديم عناصر المادة الحكائية داخل تنوع التقنيات السردية ، حيث يشتغل الخطاب الروائي مزدوجاً و محايثاً من أجل فهم هذا التخطيط السردي من جهة ، ثم استنباط أهم الخطوط العريضة في دلالاته من جهة ثانية ، فيظهر:« **التنويع في مستويات الصيغ الزمنية و الأسلوبية ، و المزاوجة بين الإيقاعات السردية السريعة و البطيئة (التلخيص – المشهد) ، فضلا عن تقنيات(الوقفة و الحذف) التي تضاف إلى سابقاتها ، لتستنتج في مقامات الجدل بين الإيهام و نقضه ، البناء و هدمه** »[1] حيث تشكل هذه العناصر كلها اشتغالات الحكي في المراوغة و اللعب مع المتلقي ، حتى تظهر قيمة انتاجية المعمارية الحكائية في المتن .

لا ريبَّ إذاً ، أن عنوان الرواية يظهر مُهيمنا على رحلة الكتابة في تقديم معطيات الحكي ، و التمهيد للأحداث و العقدة ، فيتحرك القص من أول ملفوظ سردي كُتب فيها ، ليصنع طبقات حكائية ينتقل فيها القارئ من محطة إلى أخرى مُشكلاً علاقة الترابط الذهني في ترسيم الحكاية ، و يعمل الكاتب بهذه الألية مع المباشرة في معالم الحكاية من بدايتها : «**لن تستطيع معي صبراً .. –لم تسعفه سنوات الدرس في كلية علم النفس بدليل علمي يركن إليه ، و ظلت النظريات عاجزة أمام الحالة التي يعاينها الساعة ..و كأن علم النفس لم يقابل في تاريخه ضربا من هذه الحالات . و لم يدرجها القائمون عليه في مصنفاتهم ، أو كأنها حالة لا تقع في مضمار علم النفس وحده و إنما تنتشر إلى حقول أخرى لا تمتد إليها معرفة الفتى ..**»[2] .

تشير بنية الدخول في الحكاية و مركزيتها الموضوعية ، إلى الوعي الكامل للحاكي حول أهمية القضية المتناولة في الرواية . فنحن أمام مشكلة عويصة و واضحة تحملها بنية الحكاية و لعل هذا هو السبب الذي يجعل السارد يدخل في مضمار الحكاية مباشرةً .

---

1 – محمد أمنصور ، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة ، شركة النشر و التوزيع المدارس ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط: 01 ، 2006 ، ص : 123 .

2 – حبيب مونسي ، مقامات الذاكرة المنسية ، ص : 03 .

هكذا ، تُقدم لنا الذاكرة حنينا نوستالجياً Nostalgie للزمن الماضي ، و على إثرها تتدفق بنية الحكي بسرعة بطيئة تتخللها الوقفات الوصفية التي تعمل على تثبيت الانفعال الوجداني حولها و النسيج العقلي حول المنطلق و الصواب ، و كل ذلك لتحقيق اختلاف أطيافها ضمن الذاكرة الفردية إلى الجماعية تصنع هذه العناصر مصدر الحكاية و ينبوع الحكي .

غير أن المثير للانتباه ، أن مختلف الأحداث السردية ناتجة عن هذا الرصيد المتراكم من الذاكرة ، بسبب انحصار السارد داخل مكان مغلق يتمثل في الغرفة ، و هذا النوع من التقديم الحكائي يبعث على الحفاظ بالهوّية السردية و الفردية للروائي بطريقة درامية ، تنم عن روح المسؤولية و هذا يُكشف من خلال الرمزية التي تستهلكها فعل الشخصيات ، و برنامجها الفعلي في سيرورة الأحداث .

يُحوِّل 'حبيب مونسي ' استراتيجية الحكي إلى وجهة مغايرة ، أي يحدث حالة من التراكم الهائل للأحداث و حراكيتها عن طريق خروج السارد إلى البحر و الصحراء ، و مجابهته للموت بفعل التحرك التلقائي نحو مجموعة من الأمكنة مثل : مكان تواجد الساحرة و الجن ، بحر الهند ، الحدائق ، المكتب، جزيرة أرخبيل ، عالم الأموات ، الكعبة و غيرها من الأماكن .

لعل هذه الحركة السردية تنسجم مع حضور الزمن الحاضر و الوعي به ، إضافة إلى محورية صوت السارد في صناعة الحكي ، حيث يُختصر إيقاعه مؤطرا داخل حلقة المكان و الزمان ، فيرسم الروائي عالماً مكتظاً بالهواجس و المخاوف ، ليتحول فعل السرد إلى التأريخ لواقع المثقف العربي / الجزائري .

ممّا لا شك فيه ، توحي هذه الأفعال التي تقوم بها الشخصية إلى محاولة استدراك الروائي حركية السرد ، و توجيهها نحو نمو هرمي للمشاهد السردية : «**حيث يتمكن الحدث من الانطلاق في جميع الاتجاهات الممكنة** »[1] ليصور حالة الوعي الكامل حول الاندماج في البنيات القصصية ، و بذلك تتعدد الخطابات و تتوزع في ثنايا الحديث ، و هذا ليس : «**من قبيل الحشو أو الاستطراد، و التفاصيل الجزئية الأخرى ، كما أنها ليست مدعاة للسأم أو التطويل ، بل إنَّ الرواية لا تحقق شعريتها المنوطة بها ، إلاّ من خلال عملية التداخل الخطابي التي تستهلك عناصره الجزئية في تشييد بنائه الكلي** »[2] و هذا يتضح في قول الروائي : « **كان الجاحظ يتابع**

1 – فتحي بوخالفة ، شعرية القراءة و التأويل في الرواية الحديثة ، إربد عالم الكتب الحديث ، الأردن ،ط:01 ، 2010 ، ص: 114 .

2- المرجع نفسه ، ص:115 .

معي حديث جلجاميش دون أن ينبس ببنت شفة ، هادئا مستلقيا على فراشه ، و كأن الحديث لا يعنيه . فهو حديث بحارة ، و الجاحظ لم يعرف البحر سوى دجلة و الفرات . و قد ظننت أن الرجل نائم لفرط همومه ، إلا أنه تحرك في مجلسه لما فرغ جلجاميش من نصه و انصرف»[1] .

هكذا يكتفي ' حبيب مونسي' بالقصة و انفتاحها التأويلي عن طريق تبني فكرة النهاية المفتوحة، حيث يظل الراوي أسير هذه الحالة ، ليتوقف الحكي ، غير أن المعاناة ما تزال مستمرة . و لعل الاعتماد على هذه الخاصية –نهاية مفتوحة – تفرز غايتها الإبلاغية في أن الذات العربية عامة و الجزائرية خاصة لا تزال في حلقة مفرغة تعاني عدم التواصل مع الأخر ، ضف إلى ذلك ؛ أنه يمثل حالة واقع الانكسار و الاغتراب و الانقطاع في عالم تطمس حقوقه الثقافية و التواصلية في كل زاوية، أو يمكن وصفها سلطة القدر في التحكم بمصير الإنسان المثقف الواعي . و هكذا ينشغل القارئ في ترسيم التأويلات المفتوحة ليبقى النص الروائي نواة دلالية تحقق المحتمل .

4.3 / استراتيجية المحكي لــِ " العين الثالثة " :

يشكل السرد محورا رئيسياً في الخطاب الروائي، ذلك أنّه يضم في بنيته وحدة كلية تشمل مختلف التقنيات السردية ، و عناصر الخطاب – الزمان ، المكان ، الشخصيات – و الأدوات التخيلية ، إضافة إلى تحقيق مستويات الفهم و أبعاده الفلسفية ، حيث تقوم ماهيته مقام صوغ واقع متكامل لعالم النص ، فهو الإطار الشكلي و المضموني لفعل الكتابة .

إن الخطاب الروائي في " العين الثالثة " فضاء رحب ، تتلاقى فيه أصوات مختلفة و متنوعة تعدد ماهيتها رغم طول المسافات و امتداد الآفاق ؛ حيث يرتبط الصوت بشبكة العلاقات الخاصة بالراوي و من يروي لهم و الحكاية التي يرويها ، و تحديد مفهوم الصوت :« **جهة حدث الفعل التفحص في علاقاته بالذات ، و الذات هنا ليست من يفعل الفعل أو يقع عليه الفعل فحسب**

1 –حبيب مونسي ، مقامات الذاكرة المنسية ، ص : 115 .

بل هي أيضاً من ينقله »[1] الفاعل القائم بعملية الكلام المسرود ، لهذا يسهم الصوت السردي في التعبير عن الانفعالات و التعليقات الداخلية على الحدث الخارجي و أيضاً على تصرفات بعض الشخصيات و تحديد مواقعها السردية ، يقول الراوي : « **إن ذلك هو مثار الخوف فينا ..مثار القلق الدفين الذي لا نعرف مصدره ..لقد قرأت يوما أن " الهم" هو أفتك الأعداء بالإنسان ..الإنسان لا يقتله المرض و لا الألم ، و إنما يفتك به الهم ..ذلك الشص العالق في الحلق و الذي لا ندري متى و من سيسحبه..**»[2] .

ممّا لا يخفى علينا ، من خلال هذا البحث يتضح لنا ثلاث ماهيات عن الصوت السردي و هي: السارد / الشاهد ، السارد / البطل و السارد / المجهول .

1) **السارد / الشاهد:** يعد المتكلم الرئيسي في النص ،الذي ينبعث صوته عبر مختلف الخطابات المسرودة المنقولة و المعروضة ، يتدخل في تنظيم أفكار القائل و تصنيفها تبعا لمقتضيات المقام السردي فيسعى لكشف الشخصية الروائية ، فهو : «**حاضر لكنه لا يتدخل ، لا يحلل ، إنه يروي من خارج ، عن مسافة بينه و بين ما ، أو من يروي عنه ذلك أهمية الراوي الشاهد ليست مجرد عمل آلي الصور ...هي في جعل بنية الشكل تقول ، أي في معمل حركة البنية ، حركة دالة** »[3] .

من هنا يتماهى صوت السجين بظهور الراوي الشاهد الذي يحاول أن يكشف عن خطوات هذا السجين داخل الزنزانة ، متوهما بالعصابة التي لا تزال تلاحقه لكن الراوي لا يكتفي بوصف حركته ، و إنما التأكيد على الحركات الأخرى الخارجة التي كانت تتبعه ، و هنا يتحد الراوي مع هذه الذات التي تبحث عن عنفوانها ، شبابها ، حيث لم يكشف الشاهد بالملامح الخارجية و إنما راح

---

1 –جيرار جينات ، خطاب الحكاية –بحث في المنهج- ترجمة: محمد معتصم ، الجليل الأزدي ، عمر الحلي ،منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط: 03 ، 2003 ، ص 228 .

2 – حبيب مونسي ، العين الثالثة ، ص : 92 .

3 - جيرار جينات ، خطاب الحكاية ، ص :228 .

يترصد حتى تلك الأحاسيس الداخلية ، حيث يرصد الراوي /الشاهد حركات عبد الحق :«**و كلما أعدت النظر إلى صاحبي رأيت ملامح الوجه تتغير من لون إلى لون ، و من شكل إلى شكل ، و كأنها خُلقت من عجائن يسهل على يد الزمن صياغتها على النحو الذي يشاء .فأرى فيها التشوهات التي تنتاب النفس في داخليتها و هي ترتسم على الوجه لوحات مضحكة .. و أغرب منها تلك العيون التي تطل عليك حاملة في وميضها الخافت لغة الضمير ، لا تكاد تستر منه شيئاً** ..»[1] إن هذه الحركات التي يرصدها الراوي عبر سرده هي حركات متتابعة من حالة إلى حالة ، حيث يظهر السارد/الشاهد في هذا البحث عن التغيرات التي طرأت على مخطط عبد الحق، و الذي اعتمد فيها على خارطة ذهنية ؛ لأن الشاهد سرد لنا هذه الأحداث من رؤية معينة، و يوصل المشاهد عبر صورة مختلفة عن النوم : «**أغمضت عيني و أنا أدرك أن التوتر الذي يسكنني لن يفسح المجال لسنَة من النوم و لو كانت خفيفة الطرق ، لينة المهادنة ، فقد كنت أعلم أن السجناء لا ينامون ليلتهم الأولى إلا نادرا .و إذا داهمهم النعاس لحظة هبوا بعدها فزعين يجيلون الطرف في العتمة بحثا عن معلم يتشبثون به ، مثلما يفعل الفريق مع الخشب الطافي على سطح الماء ..و لكن شيئا غريبا بدأ يحدث بداخلي ، و كأن يدا رحيمة بدأت ترد عني جيوش القلق لتفسح المجال أمام رغبة شديدة في النوم ..و غدا الفراش الخشن لين الجانب يضم جسدي ضمة حنو...**»[2] .

يحاول السارد أن يقدم تفسيرات طبيعية للحدث الذي يطرأ على شخصية السجين و هو يتوج بؤسه و خاصة عندما يتخذ الوجع الذاتي بالوجع الإنساني ، و هذا العمل السردي : «**يخدم بتأن متكلمين يعبر عن بنيتين مختلفتين مباشرة هي بنية الشخصية التي تتكلم و بنية مكسرة هي بنية الكاتب مثل خطاب يشتمل على صوتين ، و على معنيين و على تعبيريين ، فضلا**

1 – حبيب مونسي ، العين الثالثة ، ص : 09 .

2 – المصدر نفسه ، ص : 26.

عن ذلك فإن الصورتين مرتبطان حواريا و كأنهما كان يتعارفان»[1] .

لا مراء إذن ، أن السارد /الشاهد من خلال هذه الإشارات المقدمة قد كشف عن أوصاف خارجية و داخلية تتموقع في الجوهر البنائي السردي معلنة عن جمالياتها .

2) **السارد / البطل** : إن السارد/ البطل هو من يكون : «**ملتحما بالحدث، كما يكون الحدث منصبا عليه في الرواية عن طريق الإضاءة و إقناع المتلقي مستعملا جميع قدراته في الحكي عن ذاته بموضوعية مزعومة و عن الأخرين في إبراز أهم شيء يربطهم بالحدث عن طريق بنائهم النفسي و العقلي** »[2] حيث يتلاحم صوت السارد مع البطل فيشكلان ذاتا واحدة .

و يظهر هذا النوع حين يتحد صوت السارد مع الشخصية مثل ما قُدم في أوراق اللعب : «**كانت الأوراق في يدي تبث في شيئا من عدواها ، فتنشال عليّ كلمات و أفكار ما أنزل الله بها من سلطان ..كنت أرى كيف أتأرجح بينها مثلما فعلت الأوراق من قبل بين يدي اللاعبين ..شيء غريب يحدث في هذا المجال .. حتى المكان الذي أقف فيه لم أعد أميزه ..إنه مكان جديد .. و لو لا جدته لما حدثت فيه مثل هذه الأشياء** ..»[3] و هكذا تظهر تلك القراءة لشخصية رغيد / واسع / عريض قراءة مشتركة ، هي أسئلة أحاطت به من كل جهة ، فالسجن يقذف بهؤلاء في عالم الغربة حيث تتبناهم أيادي السلطة و الحقد لكنه أقر بأن شخصية عبد الحق لا يمكن لها التواصل معهم ، لأنها لا تملك صفاتهم فالسارد و الشخصية الروائية قد اتحَدَتا و شكلتا ذاتا تصارع الأخر في سبيل قضية السجين المظلوم .

---

1 – ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي ، ترجمة : محمد برادة ، دار الأمان ، الرباط ، ط: 02 ، 1987 ، ص : 81 .

2 – شعيب حليفي ،مكونات السرد الفانتاستيكي ، مجلة فصول المصرية ، مجلد : 11 ، العدد : 04 ، 1993 ، ص : 75 .

3 – حبيب مونسي ، العين الثالثة ، ص : 29 .

3) السارد /المجهول : يصعب علينا كدارسين الإمساك بالسارد المجهول لأنه يقترب من المؤلف الحقيقي الذي يظهر معلقا على بعض الأحداث و يبقى هذا:« **النمط النادر فيما يبقي السادر الملتحم أو غير الملتحم بالحكاية يحمل معرفة معينة و يختار عن طريقها توصيل السبل بينه و بين المتلقي** »[1] حيث يظهر صوتها معرفة في انتاج معاني جديدة لها علاقة بالمتن الحكائي .

لقد أعلن صوت السارد/المجهول عن التنبؤ بوقوع المأساة في بداية الحكي و الذي يبدأ مع دخول هذه الشخصيات إلى السجن ، حيث يتقاطع المكان الزنزانة السجن مع الجحيم الإنساني ؛كأنها الثنائية للعالم الواقعي و التخييلي تسير ضمن التزاوج بين الذاكرة الثقافية و الحضور السردي الأني و الذي يدل على التداخل الموضوعاتي ، أو الإنتاجية و الحوارية أو ما يسمى بالتناص : «**و لما دعاني رفيقي في الزنزانة إلى قتل الوقت بلعب الورق ، وقفت متعلثما مترددا ، أشرح لهم عدم معرفتي لقواعدها .. قرأت في محياهم الحيرة و الدهشة أول الأمر ، ثم كثيرا من الغضب و الغيظ .إذ لا يجوز أن أكون بليد إلى هذا الحد ..و لا يعقل أن أكون جاهلا إلى هذا المستوى..**»[2] .

يستمر حضور صوت السارد المجهول فيظهر فجأة للمتلقي من خلال هذه الجملة : «**تبكي أمك قبل أن تبكي أمي** »[3] التي أخذها من المثل الشعبي السائد في المجتمعات العربية ، و التي تحمل دلالات عميقة تورد لتبروز حادث هام ، حيث توضح المقولة أن شخصية عبد الحق استعبد في الواقع ، يرتدي قناع الوطن الذي ينادي بالظلم و الاستبداد و يحقق مبادئ النفوذ و اللاعدالة ، لكن أصول الحرية ثابتة في أعماق عبد الحق تراءى لنا صوت السارد المجهول ، إلا أن التداخل النصي يوحي بالعودة إلى الموروث السردي الذي يمنحنا القدرة على فهم الذات الإنسانية التي تسعى إلى الإبداع و تنكشف أمام المرآة الجمالية في طريقة الاستحضار .

هكذا ، يتضح لنّا ، أن صوت السارد المجهول يبحث في أقاصي الخطاب عن الصراعات أمام الوقائع بمختلف أنواعها داخلية و خارجية و عن الطاقات و الإيحاءات و الرموز التي تمنحنا كثافة

1 – شعيب حليفي ،مكونات السرد الفانتاستيكي ،ص : 75 .

2 – حبيب مونسي ، العين الثالثة ، ص :6-7 .

3 - حبيب مونسي ، المصدر نفسه ، ص :89.

رؤيوية ببنية دلالية : «... **و لكنه اجتهد في اخفائها و كتم علاماتها و قال في هدوء :**
–أنت الذي أوقع بي.. و تأتي اليوم تطلب مني إنقاذك من ورطتك ..
لم يتأثر الرجل ظاهريا و هو يقول :
–كذبوا إن قالو لك إن قرار كان قراري وحدي .. قالوا يجب أن نتخلص من هذا الجرو ..هكذا وصفوك أول الأمر ..أنا فقط دبرت القضية ..ليس بيني و بينك سابق المعرفة ..إنما هي المصالح و أنت تعرف ذلك ..كما أني أعرض عليك قلب الموازين رأسا على عقب ..تخرج من هنا سالما غانما ..و باب رئاسة المصلحة و مفاتيحها بيدك ...»[1] .

و على الجملة ، فإن تنوع الأصوات السردية هو البحث عن صورة السارد : في تقديمه للمشاهد السردية ، فهو حسب تودوروف : «**الذات الفاعلة لهذا التلفظ الذي يمثله كتاب من الكتب ...هذا السارد هو الذي يرتب عمليات الوصف ..و هو الذي يجعلنا نرى تسلسل الأحداث بعيني هذه الشخصية أو تلك بعينه هو دون أن يضطر إلى الظهور أمامنا و أخيرا هو الذي يختار أن يخبرنا بهذه الانقلابات أو تلك عبر الحوار بين شخصيتين أو عن طريق وصف الموضوعي** »[2] .

يسعى حبيب مونسي جاهدا في خطابه الروائي إلى تجاوز الذات الإنسانية و يندفع إلى ما وراء كينونتها بحثا عن جدلية الواقع و المتخيل ، التراث و المعاصر ، و توقا إلى مقومات تساعده في بناء أفكاره المختلفة التي تتماشى مع الثقافة المعاصرة و تفجير تلك الطاقات المخزونة داخل بنيات النص من خلال اللغة و الأشكال و التخييل و كذلك محاولة القبض على تلك الحقائق الهاربة برؤى نقدية و تقنيات فنية تبلغنا عن التصورات الوجودية و تنفذ إلى جوهر المتلقي لتثبت أهدافها الأخلاقية و الجمالية .

نصل إلى القول ، أن الخطاب الروائي بهذه الرؤية ، ملحمة سردية امتدت فيها الإشارات و الإيحاءات و الصور المكثفة تغذيها شلالات تنبع من سراديب الذاكرة و الواقع و الخيال معاً ببعد جمالي . و على ضوء هذا القول تتحدد البنية السردية في الخطاب الروائي لحبيب مونسي بعلاقتها مع

---

1 – المصدر السّابق ، ص : 107 .

2 – توزفيطان تودوروف ،مقولات السرد الأدبي ، ص: 64 .

السارد الذي يظهر بشتى الأقنعة (شاهد، البطل ، المجهول) و برؤى تباينت بين الداخلية و الخارجية فانبعث صوته عبر خطابات مسرودة و منقولة و معروضة ، يخترق عبرها فضاءات متعددة و خاصة فضاء الشخصية و ما يرتبط بها من أحداث مختلفة ليصل إلى رؤية شمولية إبداعية خاضعة لمجموعة من التحولات الذاتية و الإنسانية تحكمها التقنية الفنية الممثلة في التقنية السردية .

4 / تأويلية المكان في رباعيات حبيب مونسي :

يمثل المكان عنصراً خطابياً مهماً ، تظهر من خلاله مستويات التعامل مع الوجود الخارجي للذات ككل ، حيث تشكل حدود المكان قيم موضوعية تسقط فيها قوانين الممكن و المتخيل في عالم الرواية ، فـ : «**مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي، سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر ، أو تلك التي تُدرك بالضرورة و بطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية . ثم إنَّ الخط التطوري الزمني ضروري لإدراك فضائية الرواية بخلاف المكان المحدد ، فإدراكه ليس مشروطا بالسيرورة الزمنية للقصة** »[1] .

و بلا مراء ، يخضع هذا المكّون الخطابي إلى هندسة معمارية متميزة و ذلك في الروايات الأربعة ، حيث يُعطي دينامية تفاعلية بين الرؤى النفسية للذات المدركة و إسقاطاتها الشعورية عليه ، غير أن الغالب في بنائها هو ذلك التنوع بين " المكان المغلق" الذي يُوحي بوضعية القلق و الإحباط و المحنة و الانغلاق و الاغتراب و الفراق و الانقطاع و غيرها من الدلالات التأويلية ، إضافة إلى وجود " المكان المفتوح " الذي يرسم حالات المتَنَفَس و الاستقرار و الملجأ الوحيد و الانتماء .

هكذا ، نلتمس استراتيجيات دلالية مختلفة تقوم بناءً على تأويليته في كل رواية ؛ و يمكن تقديمها فيما يلي :

1- حميد الحمداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط: 03 ، 2000 ، ص : 64 .

1.4 / تأويلية المكان لنص " على الضفة الأخرى من الوهم " :

تقدم لنا رواية " على الضفة الأخرى من الوهم " فضاء مستويات متنوعة من الانفتاح ، إذ وزعت الأحداث على كل الفضاءات التي تتحول إلى عنصر بنائي و جوهري في إنتاجية المستوى الدلالي ، و وفق هذا البناء تتخذ " على الضفة الأخرى من الوهم " المرتكز الذي أقيمت بموجبه مختلف الأحداث و الوقائع .

هكذا ، يكشف للقارئ بؤرة الصراع و التوتر بين الشخصيات و أفعالها و رؤيتها الخاصة لفضاء " مغلق " و فضاء " مفتوح" ، غير أن مختلف الفضاءات المشكلة في المتن و ما تنتجه من دلالات ، تبرز هذا التمايز الذي يخضع لاستراتيجية الكاتب التي تتخفى وراء أسلوب تنظيمه للفضاء .

1/ دلالة الشارع :

تستمد القيمة الجمالية " للشارع " من خلال البناء الفني الذي يقوم على مبدأ التقاطب أو التعارض : «**حيث تعبر عن العلاقات و التوترات التي تحدث عند اتصال الراوي أو الشخصيات بالأماكن و الأحداث**»[1] فالشارع لا يحيل على الأرصفة و الحركة اليومية للشخصيات فقط ، بل يتضمن شفرات تحدد نوعية الحياة المعيشية في مستواها الاجتماعي و الثقافي ، فهو دلالة الوصول إلى البيت ، المقهى أو مختلف المرافق الحيوية ، إذ يسمح للشخصية المقيمة بالشارع المرور و الحركة . و بالتالي يمنح الشارع وفق ايديولوجية الحدود الفاصلة للفضاء نظاما طبوغرافيا يعمق وجوده سواء على مستوى البيوت أو الأحياء . و نظرا للطاقة التفسيرية المميزة التي منحتها " على الضفة الأخرى من الوهم " للشارع ، فإن قراءة مختلف الفضاءات الموجودة ضمن طبوغرافية لن تتوضح دلالتها و رمزيتها إلاّ في ضوء بنيته الإيحائية .

يشكل " الشارع" صورة حية لنمط الحياة و خصوصيتها ، حيث يعكس طبيعة الأفراد و مستواهم الاجتماعي ، الذي اتضحت صورته وسط فضاءات الإقامة في العمارات (البيت /

1 – حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص : 33 .

البيوت) يقول الراوي : «**تقدم عبد الرحمن في اتجاه المقهى أسفل العمارة التي يقطنها ، و دفع الباب الزجاجي و أسلم نفسه إلى دفء المكان و ضجيجه .ثم جلس في مقعد قبالة النافذة المطلة على الشارع ، و أشار إلى العم ديدي إشارته المعهودة** »[1] فحي الإقامة –العمارة – و المقهى يشكلان مجموعة من التقاطبات التي تتحكم في بنية الفضاء ، و هذه المفاهيم كان لها دور فعال في تحديد مختلف القيم و الدلالات التي ظلت مرتبطة بالفضاء المفتوح .

فالشارع كفضاء / انتقالي تتشكل بنيته من منطلق وعي " عبد الرحمن " بالمؤثرات الخارجية التي تمنح لكل فضاء مرجعياته الخاصة : « **استقبل الشارع المبلل بنسماته الباردة وجه عبد الرحمن ، ينفض عنه بعض خمول الدفء الذي صحبته في المقهى ، و فتح أمامه مجالا جديد للرؤية. لم يكن اليوم مشرفا منفتح الأفاق على عادة أيام الخريف ، و لكنه كان كثيف الغيم ، تقترب فيه السماء من الأرض . تتدافع فيه موجات من الريح الباردة التي تتخلل الثياب الثقيلة** ..»[2] يوضح هذا المقطع أهمية الحركة في الشارع . حيث يختلف لنا خطاب الشعور بالاستئناس و الأمان ، على الرغم من افتقاره للعناصر الضرورية و أكثرها الحماية «...**كثيرا ما حاول عبد الرحمن التخفيف منها بإرغامها على الخروج من سجنها الأبدي إلى الفسحة في الحدائق ، و الشوارع الواسعة .. أو يحتملها احتمالا في سيارته للفرار بها خارج الضاحية ..إلى حيث الأشجار ، و الضوء ، و الفضاء الواسع** »[3] و تكشف لنا هذه الحركة في الشارع لتشكل تمازجاً خطابياً ينم عن فعل الوجود و استمرار الحياة ، فعبد الرحمن يريد أن يثبت للوالدة الهدوء في الشارع و الاستقرار و السكينة في وسط لأحياء الفرنسية . و بالتالي عمل الراوي على تكثيف عنصر التعبير بوساطة حركة تحررية لم تتوقف لحظة عن ممارسة نشاطها وسط حدود و حواجز مفروضة عليها .

1 – حبيب مونسي ، على الضفة الأخرى من الوهم ، ص : 11 .

2 – المصدر نفسه ، ص : 22 .

3 – المصدر نفسه ، ص :23 .

لقد عمقت " على الضفة الأخرى من الوهم " التأثير المتبادل بين الشخصية و البيئة المحيطة بها، حيث يصبح بإمكان القارئ أن يكشف مستويات الشخصيات بالنظر إلى الوسط الذي تمارس فيه حياتها ، تتحدد وفقا للحالة الشعورية التي تعيشها الشخصيات (أندريه ، ديدي ، كورين ، ماري) غير أن رؤية الشخصية لا تبرز على مستوى النص كقيمة فكرية مطلقة غير قابلة للتغيير و الرفض ، فالشارع حين يفقد جاذبيته تكون عناصره و مكوناته مبعثا للتساؤل ، لذلك تعيد الشخصية صياغة مفاهيمها و وجهة نظرها ، يقول الكاتب : «**كان عبد الرحمن في هذه الأثناء يراجع الموقف الذي جمعه بالقاتل دون أن يراه ..كان واحدا من الناس.. مثل جميع الأشكال التي تعبر الشارع نهارا أمام مرأى الجميع ..ليس فيه علامة تجعله متميزا ..مختلفا ..قد تصافحه ..قد تبتسم له ..قد تجمعك به الصداقة المتينة دون أن تعلم القناع الأخر الذي يرتديه أثناء الجريمة**»[1] و هكذا يتعمق دور الشارع بوجود شخصيات تمنح للفضاء لغة ناطقة تكشف عن مستوى الشعور و اللاشعور . و يبقى الشارع وسيلة لتوضيح النص و تعميقه دلاليا .

2 / الفضاء الثقافي (الجامعة – المكتبة) :

حظي الفضاء الثقافي بمساحة كبيرة من حجم الرواية الذي امتد الحكي فيها على صفحات عديدة ، تضمنت مقاطع وصفية غنية بالإشارات التي توحي بالبعد الثقافي و الاجتماعي للفضاء الذي يحاول من خلال رسم مقوماته و مبادئه التي تثبت هوية المثقف و انتمائه .

يعد الفضاء الثقافي الجامعي فضاء حيويا ، تتوصل فيه الحركة و النشاط و البحث و العلم و التعلم : «**لم يعرف عبد الرحمن كيف استقل الحافلة إلى الجامعة و لا كيف استطاع أن يجد الشجاعة الكافية لمواجهة هذا الفيض من الرؤى بيد أنه أخذ يستشعر بتوجه جديد ينشأ في أعماقه ، يفرض عليه مثل هذه الأسئلة ..**»[2] إن هذا المقطع فيه اشارة على اتساع فكر المثقف عبد الرحمن و انفتاحه على الرؤية .

1– حبيب مونسي ، على الضفة الأخرى من الوهم ، ص :43-44 .

2 -المصدر نفسه ، ص :52 .

إن القارئ يرى صور الفضاء المتنوعة ، على نحو ما يراها الراوي أو تراها الشخصية ، و في هذا الفضاء الثقافي (الجامعة – المكتبة) تقدم لنا عناصر على النحو التالي : «**إذ دخل الحرم الجامعي، وجد بصره يتفحص الجموع بحثا عن كورين** .

إن حضورها الدائم في الحرم الجامعي خفف عن كورين عبء المواعيد ، و ثقل المكالمات الهاتفية ، و جعلها تتنقل بين المكتبة ، وقاعات الدرس و المطعم ، في أوقات معلومة يعرفها عبد الرحمن حق المعرفة »[1] إن توظيف الرواية لمثل هذا الوصف ، من شأنه أن يعمق إيهام القارئ بواقعية المجال الموصوف ، و من المقاطع الوصفية أيضا قوله : «**خرجا من المكتبة إلى فسحة الجامعة ، و قد بادرهما وجه الخريف بزخات من مطر شفيف ، حاد القطرات ، بارد النسمات** ..»[2] .

تكمن دلالة الوصف أساسا في تحويل المعنى الظاهر للمستوى السطحي للغة الوصف ، إلى التعبير عن فكرة تتخفى وراء تعيين النص للمجال الموصوف فالروائي حينما يقدم المنظورات الوصفية للقارئ لا يهدف إلى تحديد المظهر الطبوغرافي للفضاء الموصوف ، بقدر ما يسعى إلى توظيف أشكال لتعبير الرمزي . فالراوي عبر اللغة الواصفة يوجه القارئ إلى انتاج قراءة فاحصة تقيم علاقات تأويلية بين الدّال و المدلول ، حتى يوضح المنظور الفكري الذي يسعى إلى ترسيخ الفضاء الثقافي في للأذهان .

إذاً ، إن التقابل الثنائي الموجود على مستوى النص بين الجامعة و المكتبة و قاعة الدرس له تأثيره على المستوى الثقافي و السياسي ، بل تتقاطع فيما بينهم جملة من المقومات و العقائد التي يسعى إليها أساتذة الجامعة إلى تثبيتها تحت الضغوطات الاجتماعية و السياسية .أي أن ارتكاز الرّاوي على تقنية الجامعة يمنح للمجال الموصوف قيمته التعيينية و المكانية إلى مستوى التخييل التي يمكن أن

1 – حبيب مونسي ، على الضفة الأخرى من الوهم ، ص :25 .

2 - المصدر نفسه ، ص :33 .

تمنحها له المقاطع الوصفية المنتقاة ليتحول إلى رمز تتقصى أبعاده الدلالية و الإيديولوجية القراءة التأويلية .

3/ فضاء الانتقال و التحول :

يتأسس فضاء السفر على تشخيص حركة الشخصيات في انتقالها و تحولها من فضاء إلى فضاءات مختلفة تتوفر على جاذبية خاصة ، كما أنها تشكل مجالا حيويا تستعيد فيه الشخصية ذاتها. و لما كان : «**السفر – قبل كل شيء – حركة في الفضاء** »[1] .تتبع المسار القصصي أن السفر يتحول إلى عملية حتمية فرضت على " عبد الرحمن " و والده " عيسى و أمه" زينب " الخروج من أرض الوطن الجزائر إلى فرنسا . يجمل عبد الرحمن قائلاً : «**أنني أفكر جادا في الذهاب إلى هناك ..ما رأيك نسافر في البحر هذا الأسبوع ؟**»[2] و كذلك اخباره لأصدقائه بسفره : «**لقد جهزت نفسي ..عندي ما يكفني للسفر و الإقامة أسبوعا أو أكثر ..**»[3] إن السفر يبقى وثيق الصلة باغتراب الشخصية عن موطنها الأصيل ، للبحث عن موطن السعادة و الأمل ، و تبرز عملية الانتقال بين حركة الشخصيات و تفاعلها ، مما يجعلنا نحدد و نضيف جملة من الفضاءات الدالة في الرواية ، انطلاقا من عناصرها المكونة لها و قوة رمزيتها .

يقوم بناء النص الروائي وفق إيقاعي الحرمة و الزمن ، إذ يرتبط الأول بسفر الشخصيات أما الإيقاع الثاني فيتجلى عبر الزمن النفسي أو الداخلي[4] أين يتشكل نوع آخر من السفر يكون نحو الذات و الداخل[5] عبر الأحلام و المونولوجيات الداخلية، مثلما جاء في قول الراوي :« **داخله**

1 -الطاهر روابنية ، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد – مقاربة نصانية ، نظرية تطبيقية في آليات المحكي الروائي – رسالة دكتوراه – مقدمة لكلية الأدب و اللغات ، قسم اللغة العربية و أدابها ، جامعة الجزائر ، السنة الجامعية 1999-2000 ، ص:253 .

2 – حبيب مونسي ، على الضفة الأخرى من الوهم ، ص :69 .

3 – المصدر نفسه ، ص :70 .

4 – ينظر سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص: 24 .

5 – ينظر ، الطاهر روابنية ، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد ، رسالة دكتوراه ، ص : 254 .

احساس غريب ، يتسلل إليه من حيث لا يدري ..ربما عادت هذه السيدة إلى تربة بلدها لتموت فتواري فيها ، ربما كانت ترفض أن توسد ترابا غير ترابها الذي نشأت فيه .. ربما كان إصرارها على السفر وادعائها الشوق للأهل حيلة فقط ..إنها تريد تمرغ وجهها مرة أخيرة في تربة بلدها ، و أن تكحل عينيها بالفضاء الواسع الذي يملأ صدرها بالذكرى و يمحو منها مناظر الغربة التي فرضت عليها كل هذه السنوات ..»[1] .

إن الدراما الحقيقية في هذه الرواية ، هي القلق الوجودي و الخوف من زمن ؛ أصبحت الكلمات فيه لا تتعدي مساحة الشعور الداخلي خوفاً من ضياع حلم السفر إلى مدينة الجزائر ، و يتجلى هذا القلق من خلال سلوك الشخصية الروائية – زينب – و ينحرف الزمن في هذه اللحظة عن مساره الطبيعي ، فحلم " زينب " بتغيير الفضاء المرتبط أساسا بالسفر و الانتقال ، يتحول إلى ماض تتجاوزه ، لأن ذكر قرية – ولاد بسام – تتصل بمدى الاسترجاع و ذكر مدينة " الجزائر " بمدى الاستشراف .

يعد السفر الذي تحاول الشخصية تجسيده كواقع حقيقي من مجريات الأحداث و الوقائع . إن " زينب" في عودتها للبلد : «**لا يفهمها عبد الرحمن من باب الشوق إلى الأحياء . فهي لا تعرف عنهم شيئاً . و إنما يفهمها حين يكون الاستقرار مطلبها .. إنها لن تجاور في موتنها غرباء في أرض غربة و لكنها ستجاور أحبة في أرض أحبة ...**

كذلك صار عبد الرحمن يشعر بكثير من الأسى أن رحلته مع والدته هي الأخيرة ..لقد عاد بها ليفارقها بعدما وجدها من جديد مثلما قالت كورين من قبل »[2] . هذه المواصفات التي تتفاعل معها الشخصية تتيح للمسافر حرية الذهاب بقدر ما تتخذ تلك المواصفات قيما سلبية . و هذا ما كان يرغب فيه السيد " عيسى" بعد سماعه لرحيل زوجته ، و هي عودة إلى أرض الوطن : «**– متى**

---

1 – حبيب مونسي ، على الضفة الأخرى من الوهم ، ص :90-91 .

2 - المصدر نفسه ، ص :91 .

ستسافر إلى البلد ؟..

–غدا أسوي وضعيتي مع الشركة و البنك ..قد لا أعود إلى الغربة ثانية يا بني ..و لهذا الغرض انتظرت مقدمك لأحدثك عن رغبتي :

– هل تنوي الإقامة هناك نهائياً ؟ ..

–لن أستطيع البقاء وحدي هنا ..لن أقدر على العيش في هذا البيت ، و لا في غيره ..لقد فكرت طويلا في المسألة .. عندي ما يكفيني لأيامي الأخيرة .. لقد تجاوزت سن التقاعد يا بني .»[1] .

هكذا ، إذاً ، ترتكز الذات على هذا النوع من المكان للوصول إلى الفضاء الواقعي – بلد / أرض الوطن – الذي طالما استوطنت صوره مخيلة زينب و عيسى ، و بهذا ترتقي محطة السفر في مستواها الدلالي إلى عنصر بنائي ، يعكس بواطن الشخصية و مختلف القيم الفكرية التي تتبناها .

4/ فضاء القرية :

يخضع الفضاء الروائي لاستراتيجية تعمق دوره كبنية دالة تتحاور مع باقي البنيات في مستواها الدلالي و الجمالي لتنشئ نصا إبداعيا يحاول القارئ اختراقه للكشف عن مقاصد النص التي تبرز من خلال المواقع المحتلة للفضاءات على اختلاف تشكلاتها و صورها ، و لا شك أن تغيير تلك المواقع يؤدي إلى انحرافات في المسار السردي .

إنّ القرية " أولاد بسام " بتسمسيلت فضاء مغيب أنتجه النص وفق منظور فكري يخضع لمنظومة قيم و أفكار تقليدية ، تفتقد لعنصر حيوي يحفز الشخصية على إعادة بنائه و تنظيمه وفق نسق تطوري يعطي وجها مغايرا لمحدوديته ، و ذلك لخضوعه لسنوات القهر و الاستغلال من طرف المستعمر ، و هذا تأثير سلبي على أفعال الشخصيات ، يقول الراوي : «**كان ذلك الشعور يتخلل نفسه شيئا فشيئا ، فيرسم فيها الأبعاد الحقيقية للوطن ..ماذا عن الجنوب ؟ ..ماذا عن**

1 – حبيب مونسي ، على الضفة الأخرى من الوهم ، ص :131 .

الصحراء ؟ ماذا عن الشرق و الغرب ؟ إنها مسافات خيالية تصعب الإحاطة بها نظريا ، انطلاقا من ملاحظة جزئية ..لقد بدأت رحلته من العاصمة إلى بادية والدته . و كأنها الرحلة العجيبة التي تهامس عنها سائقو سيارات الأجرة »[1] و هنا يبرز الفضاء بعده الحقيقي و المجازي إذ تتذكر الشخصية ما سبق رؤيته ، لتعيد تشكيله بإضافة صورة و أوصاف : «**كانت السهول التي انفتحت أمام السيارة لما شارفت الهضاب العارية من جبال الونش ريس ، تفتح في النفس شيئا من الانفراج ، و تحدثها بالخلاص من الضيق ، و قرب العيون الكامنة المترصدة ..**»[2] . و هكذا يصبح من خلالها الفضاء أقرب إلى الخيال منه إلى الحقيقة ، فالحرمان عامل كافٍ لتشغيل المخيلة / الذاكرة حتى تخفف زينب من حدة معاناتها و ألمها ، أي إنه نوع من الإشباع بالمعنى النفسي السيكولوجي .

إن غياب السيدة زينب عن أهلها و بلدها و أرضها أفقدها الحياة لغة التواصل و الاستمرار ، و العطاء للنهوض بالفضاء و تمنحه صورة جديدة ، فالشخصية تحاول تجسيد مفاد أن السفر وَعْدٌ بالسعادة ، و هذه هي الطريقة المستعملة لتعبير عما هو خارق بالمكان البعيد .

5/ فضاء البيت :

يحيل الفضاء الإنساني الذي تقدمه " على الضفة الأخرى من الوهم " على فضاء الإقامة الإجبارية ، أين تتنامى الشخصية و تتطور و تمارس نظام حياتها بشكل طبيعي ، و هذه العلاقة الحميمة يولدها الاحتكاك بالتواصل .

و من خلال تتبع حركة الوصف في تقديمها للمجال الموصوف ، نلاحظ أن الراوي اكتفى في تشخيصه لفضاء الإقامة على بيت " عبد الرحمن " حيث لم نعثر على مقاطع وصفية تعني بالتفاصيل الدقيقة لبعض البيوت التي تمت الإشارة إليها ، سواء من خلال سرد الأحداث أو تقديم الشخصيات المقيمة فيها ، فحين يتحدث الراوي عن بين "كورين" يقول : «**كان المنزل حقا**

1 – المصدر السّابق ، ص :82 .

2 – المصدر نفسه ، ص :87.

مجالا واسعا ممتدا ، كثير الغرف ، واسع البهو عالي السقف، يختلف كثيرا عن الشقق التي اعتاد عليها عبد الرحمن في الضاحية ..إنه يدخل بيتا يذكره بالطبقات البرجوازية التي كانت تقطن الحي فيما مضى ..»[1] .يوحي هذا الوصف استقراء ضمني دلالته الارتكاز على شفرات النص التي تتيح للقارئ حرية تأثيث المجال الموصوف ، و بهذا يصبح " البيت" هو محض افتراض القارئ ، على أن اللوحات الوصفية التي ينتجها خياله لا تتعدى المستوى الرمزي الذي يحيل على الفراغ و الفوضى و انعدام الارتباط الحميمي بالأشياء .

و نخلص مما سبق أن وصف البيت لم يتخذ طابع الوصف الجماعي ، بل إن المجال الموصوف " البيت" في طاقته الدلالية متضمن للغة إيحائية تنطلق بها الأشياء و الأثاث التي تخلق الشعور بالهدوء و الاستقرار النفسي .

مجمل القول ، إن القراءة المتأنية لتشكيل فضاء الرواية " على الضفة الأخرى من الوهم " تصل بالقارئ لاستخلاص رؤى فكرية تتمحور حول اعتبار الفضاء بنية تتأسس من وجهة نظر الشخصية التي تتحاور بفاعلية مع مكوناته ، إذ يبدو الفضاء للشخصية جامدا ، في حين تتسم هذه الأخيرة بالفاعلية و الحركة و التنقل من فضاء لأخر . فحركية المكان و ديناميته لن تتأتى إلا بوجود علاقة حميمية ينتجها عنصر الاحتكاك و التواصل بأشيائه التي تمتلك لغة خاصة تفسر لمتلقيها طبيعة الشخصية في تفكيرها و نمط حياتها ، هذا التفكير الذي يملك قابلية النمو و التغير عبر نسقية الزمن .

2.4 / تأويلية المكان لنص " جلالته الأب الأعظم " :

يستند أي خطاب روائي في تداعياته و سرده لمختلف الأحداث إلى إطار مكاني ؛ و هذا ما تميزت به الروايات العربية و بالخصوص الجزائرية ، فقد عمد الروائي ' حبيب مونسي' إلى توثيق مختلف الحوادث و المآسي و كذا الأحاسيس الداخلية في إطار مكاني محدد .لذلك تختلف تقنية المكان في رواية " جلالته الأب الأعظم " عن تلك التي وجدت في الروايات الثلاثة ، لأن القارئ هو الذي

1 – حبيب مونسي ، على الضفة الأخرى من الوهم ، ص :153-154 .

يتصفح و يلاحظ العلائق المتواطدة بين الإنسان و بين المكان .

يعد المكان في رواية " جلالته الأب الأعظم " ذو أهمية كبرى في بناء العالم الروائي ، لأنه : « **لا يمكن أن نتصور أحداثا تقع خارج المكان بل لا بد أن تقع في فضاء مكاني حقيقي ، أو يصوره الكاتب بواسطة اللغة فالمكان صورة انزياحية ذهنية تطبع فيه الشخصية بكل انفعالاتها**»[1] .

ففي هذه الرواية يظهر المكان بوضوح في ثلاثة أشكال كالآتي :

***–الشكل الأول** : هو المكان الخارجي الذي يسمح بلقاء الشخصيات المتعددة المتباعدة و المتنافرة ..حيث تعطي هذه الشخصيات بعض سماتها و يظهر ذلك في قول الراوي :«**هذه أول مرة أمتطي فيها الطائرة ، و أصادف المضيفات و كنت قبل اليوم أسمع عنهن أخبارا جليلة كلها حمد و مدح .أما و قد سمحت لي الفرصة للسفر صحبتهن ، أريد أن أعرف سر إقبالهن على هذه الوظيفة دون اللجوء إلى الإجابة الجاهزة التي تتفوه بها المضيفة حالما تسمع مثل هذا السؤال ..**»[2] .إضافة إلى ذلك يجمل كذلك قائلاً : «**خرج موسى من المطار وسط أمواج من الناس لاستقبال السيارات و الحافلات . و وقف على الرصيف يتأمل المحيط المشتعل أنوار بأشكاله الهندسية الغربية و صفائه المشبوه ...تقدم موسى من السيارة التي توقفت أمامه وانفتح بابها يدعوه للركوب .فذلف إلى جوفها قائلا :**

–نزل التايمز من فضلك ..»[3]

***–الشكل الثاني** : يتجلى عبر المكان المتكرر و الذي يعبّر عن صفة اجتماعية معينة ،إنه مكان يتكرر نتيجة صفة لاصقة بطبقة معينة كقوله :«**بل هو نفس الحديث الذي تحدثت به الألسنة و لهجت به في الشوارع ، و المقاهي و البيوت ...**»[4] .و المكان أكثر تكرار في رواية هي لفظة

1– إدريس بودينة ، البنية و الرؤية في روايات الطاهر وطار ، منشورات جامعة منتوري ، ط:01 ، 2000 ، ص:98-99 .

2 – حبيب مونسي ، جلالته الأب الأعظم – الخطر الاتي من المستقبل – ، ص : 133 .

3 – المصدر نفسه ، ص : 139.

4 – المصدر نفسه ، ص : 46.

الأرض ،و نجدها في الصفحات التالية : 35-36-37-41-45-47-48-50-61-63-64-65-79-85-159- ...«**أن تهب نفسها لجلالته خلال تقلبه في أطراف الأرض ، و عاد بعد جولته بجيش من الحسناوات** »[1] و يقول أيضا : «**لا يفتح بابها إلاّ مرة في السنة لاستقبال الكهان من أطرف الأرض** »[2] و تكرار مكان الغرفة «...**فأضحت غرفة بأضوائها و أنوارها لا تعبر عن شيء** »[3] و نجدها أيضا في قوله : «**بأجنحة خيالية ليسبح في فضاء الغرفة** ...»[4] .

***–الشكل الثالث** : هو ذلك المكان الذي يضفي صفة على أبطال الرواية لا يمتلكونها دونه ، مثل المكتب و القبو في قول الكاتب : « إنه الحديث الذي دفع الناس إلى مكتبي فقلبوا أثاثه و بعثروا أوراقه وصبوا عليه جام غضبهم»[5] و قوله كذلك : «**فعدت إلى مكتبي الذي عبث به الأيدي ...جلست أقلب بين يدي قلما مكسورا نزف حبره على طرف المكتب ..ثم التقطت ورقة من الأرض ما زالت تحمل بصمة قدم متهورة و كتبت..**»[6] و في قول موسى : «..**ثم نزل به السلم إلى القبو السفلي ، حتى توارى في أحشاء العمارة الضخمة ..لقد اكتشف هذا المكان منذ وصوله إلى المدينة** »[7] .

هكذا ، إذاً ، يشتغل الفعل المكاني على إبراز جملة من التقابلات بين أماكن مختلفة جغرافيا و وجوديا و بنائيا و وظيفيا و دلاليا ، و تكمن هذه الصيغة التقابلية بين الأماكن الرئيسية و هي الأرض و المدينة و الأماكن الفرعية منها : البيت ، الغرفة ، الشارع ، البحر و ميناء.. .

1- حبيب مونسي ، جلالته الأب الأعظم – الخطر الاتي من المستقبل - ، ص :64.

2- المصدر نفسه ، ص :79.

3- المصدر نفسه ، ص :67.

4- المصدر نفسه ، ص :76.

5- المصدر نفسه ، ص :45 .

6- المصدر نفسه ، ص :46.

7- المصدر نفسه ، ص :162.

I. الأمكنة الرئيسية :

1/ الأرض :

لطالما فطر الإنسان على حب الأرض ، فالأرض هي الحيز المكاني الخصب الذي يشده ببساطته و حقوله و منازله العادية ، فهي الأم ، هي الطبيعة الساحرة بعاداتها و تقاليدها ، الحميمية منذ عدة قرون ، لذا عمد الكاتب بالخصوص إلى رسم محتواها و جمالها الأخاذ ، فالأرض تمثل بداية الانطلاق أحداث جلالته الأب الأعظم في قوله : «**سرى خبر الرجل في أطراف الكرة الأرضية في سرعة عجيبة ...و كأن ذكره سحابة عظيمة لفت الأرض و أمطرت في كل شر منها خبره و قصته** »[1] .

الأرض في الرواية تعكس الطقوس الحياتية و تواضع و تطلع ، حيث تتعدى امتلاك القوت و ما يَسْتُر الجسد بتلاحم الأخر حتى يشعر الإنسان بالألفة : «**و تتأرجح به بين السماء و الأرض في عالم سحري ..كله أنوار و ورود..**

نقلة ربما يعبر عنها المتدين بالنعيم ..

ربما يعبر عنها المدمن بعالمه المثالي ..

أما أنا فأقول إنها السكينة ..إنه حضور الرب ...»[2] يضيف الراوي قائلا : «**هكذا انتهت آخر صيحة إنسانية في منطقة مجهولة من مناطق الأرض .و بقيت الورقة في مهب الريح تتدحرج بين المقاعد المهجورة ، تضطرب حينا و تستقر حينا ...**»[3] .و يقول أيضا : «**أين ارتفع العرش من بطن الأرض** »[4] فالأرض لها أهمية كبرى و مكانة كبيرة لأنها هي : القناعة ، السعي ، التخفي ، الظهور ، الحرب ، الأمل ، الاستمرار ، الاستقرار ، تأسيس ، التوحد ، الجمع و التفريق .و الأرض هي ذلك الحنان الموجود في الأم من ناحية بيتها و أولادها ، فهي تبحث عن البشرية جمعاء سواء كانت السلطان الذي يريد تملكها أو العبد المستعبد الذي يسعى إلى تحريرها . إذن الأرض هي التراب و الأصل و الولاء و الترقي من طبقة إلى طبقة ، هي مؤسسة لتربية و الأخلاق

1- حبيب مونسي ، جلالته الأب الأعظم ، ص :41 .

2 – المصدر نفسه ، ص :48 .

3- المصدر نفسه ، ص :50 .

4- المصدر نفسه ، ص :53 .

و الدين و السياسة : «**فهم للأرض و إليها يعودون ..**»[1] .

نصل، إلى القول أن الأرض هي مركز الثبات و الحركة و الحرية و الاستقرار ، لكن هذه النقاط قد تكون إيجابية أو سلبية . فموسى تمكن من تحقيق حلمه على الأرض ألا و هو الاطمئنان و الاستقرار و تخليص البشرية من الحاكم المستبد و الظالم و تحقيق العدالة .

2/ المدينة :

تظهر صورة المدينة في رواية واضحة المعالم ، حيث تبدأ بمغادرة الرجل المعجزة للأرض من أجل تأسيس مدينة جديدة ؛ قائلا : « **تعالوا أحبائي ..**

تعالوا إلى المدينة الجديدة لا سيد فيها و لا مسود .إلى دولة لا تحمل من معاني الدولة ما ألفتموه أنتم ، و آباؤكم و أبناؤكم ، و مواليكم ، و حكامكم من قبل ..تعالوا نحطم القيود المفروضة علينا باسم الإيديولوجيات ...تعالوا ..

نقلب كراسي الحكم في كل مكان ..»[2] و المدينة في العمل الروائي ليست مكاناً سلبياً ، و لكنها إطار تشوه فيه القيم الإنسانية العريقة مقارنة بالصفاء و المعتقدات الموجودة في الأرض : «**ذلك هو شأن مدينة (ريودي جانيرو) بعدما تحولت إلى معسكر ضخم يعج بالأجناس التي حشدت من أطراف الكرة الأرضية و من طبقات الدنيا لتسخر في مناجم الذهب ، و حقول الحشيش ..فأفرغت المدينة من سكانها لتتحول إلى عنابر تضم شتاتا من الرجال و النساء كل مساء بعد انتهاء ساعات العمل...و تحولت معها مدن كثيرة في أطراف الأرض و أنشئت أخرى في مناطق لا يعرف التلوث إليها سبيلا لتكون صوامع تحمل رايات الدولة العالمية..** »[3] .

إذاً، المدينة كغيرها من المدن لا تخلو من الظواهر الاجتماعية المختلفة ، حيث فيها الكثير من المصاعب و الويلات مرتبطة بالكثير من القضايا الاجتماعية و السياسية و تعقب على مختلف الظواهر أبرزها القتل ، الشذوذ الجنسي ، الخيانة ، الغدر ...و ما إلى ذلك من أعمال غير أخلاقية .فقد صورت الرواية أحداثا كثيرة لمدن تشهد تأثير الرجل المعجزة على ذلك الأخر الضعيف و يظهر ذلك جليا في قوله: « **بلغتني بعض الشائعات التي تدعي أن الأرض عرضة لهجوم عناصر غريبة**

1- حبيب مونسي ، جلالته الأب الأعظم – الخطر الاتي من المستقبل - ، ص :61 .

2- المصدر نفسه ، ص :42-43 .

3- المصدر نفسه ، ص :159 .

عنا جاءت من ظلمات الكون ، و لكني أتساءل لماذا تهاجم الحرس في مدن العنابر فقط ؟ ..لماذا ختارات مثل هذه الأماكن و أمامها نقاط استراتيجية أشد حساسية و خطورة ؟ ..»[1]

ذلك أن المدينة هي نقطة الضغط الأساسية التي تعرض سكانها إلى القهر .

لا تظهر المدن العربية بصورة ملفتة في رواية " جلالته الأب الأعظم " بل ركز الكاتب على ذكر إطار مكاني واحد هو الوطن العربي / الجزائر ، و هذا ما صرح به مهندس أحمد قائلاً : «**علمت في بلدان الوطن العربي قبل أن انتقل إلى الولايات المتحدة لنيل درجة الأستاذية ..و قد حدث الانقلاب و أنا أنزل في مطار الدار البيضاء بالجزائر ..و لكن هل تخلصنا فعلا من السيطرة الجهنمية ؟ ..كيف حدث ذلك ؟..»**[2] إذ بيّن الروائي ما يجرى من أحداث استثنائية في هذا الوطن .

إذاً ، يصرّ الكاتب على ضرورة السفر إلى المدينة الأجنبية للبحث عن موسى .لذلك قام الكاهن الأعظم بتكوين ثلاثة مجموعات للبحث عن رأس موسى قائلاً : «..**لقد اختفى الرجل في أمريكا الجنوبية في ظروف غامضة ...**

–ستنطلق المجموعة الأولى بقيادة دينا نحو المكان المذكور ، و المجموعة الثانية إلى جنوب إفريقيا بقيادة روزا ، و الثالثة بقيادة فولڤا إلى أوربا ..»[3] .و ذكر الدول أمريكا الجنوبية ، جنوب افريقيا و أوربا تمثل الأمكنة المقصودة لمختلف مناطق العالم و من أجل البحث عن " الابن الأعظم" في كل شبر من الأرض و كل ذرة من ذرات التراب .فهذه الأماكن مراقبة من طرف العقل الجبار، يقول الكاهن : «**إن الأمر يفوق كل إدراك ..فكل الأعداء المحجوزة في هذه المدن مراقبة من طرف العقل الجبار ، و كلما سألناه كشف لنا عن أرقامه الصحيحة و أكد لنا خلو المدينة من عناصر الغريبة التي يزعمون أنها جاءت من الفضاء ، و الأمر المحير حتما هو تلك المراسلات التي تمر عبر أقمارنا الصناعية المبثوثة في مدراتها حول الأرض و القمر ..»**[4]

فكل مدينة من مدن العالم التي ذكرها الكاتب هي مراقبة من طرف العقل الجبار ، ذلك الجاسوس

1- حبيب مونسي ، جلالته الأب الأعظم – الخطر الاتي من المستقبل – ، ص :199.

2- المصدر نفسه ، ص :180 .

3- المصدر نفسه ، ص :212 .

4- المصدر نفسه ، ص :202-203 .

على البشرية من طرف الأقمار الصناعية .

II. الأمكنة الفرعية / الثانوية :

يمكن القول ، أن الأمكنة الفرعية تسهم بشكل كبير في توضيح الأماكن الرئيسية ، و الأماكن الفرعية في رواية " جلالته الأب الأعظم " متعددة منها : الجبال ، البحر ، الصحراء ، البيت ، الشارع ، الغرفة ، المستشفى و غيرها .

المقهى في الأصل هو المكان الذي يجتمع فيه كل شرائح المجتمع ، فقد صور لنا الكاتب المقهى ببساطة هو المكان الذي تنطلق منه الأحداث ، فالمقهى مكان أساسي في العملية الإبداعية و توظيفيه في الرواية له رمز و دلالة كتبادل الأخبار بين الناس . و تمثل المقهى المكان رحب يحتضن الجميع ؛ و بأخص المقهى كما يقول الكاتب : «**تحدثت به الألسنة و لهجت به في الشوارع و المقاهي و البيوت** »[1] .

البيت / الغرفة / الحجرة هي مملكة الإنسان الذي يمارس فيها حياته و وجوده ، و يتمظهر البيت / الغرفة في عدة صفحات من الرواية لأنه هو الطاعة و الانصياع و الثبات و ملامسة القلوب ، هو العطف و الدفء هو مفتاح لكل نفس صدئت أقفالها : « **فكانت كلماته تنتقل من بيت إلى بيت ، دون رسول يحملها أو يبشر بها** »[2] و الغرفة هي أكثر راحة من بيت ، راحة النفس و الفكر و البدن

:«**شعرت الحسناء بشيء من الاضطراب و الخوف . فارتعدت فرائصها رغم اعتدال جو الغرفة**»[3] .و أيضا قوله: «**و تشبك أناملها في غدائرها الشقراء فتنشرها في دوامة ذهبية إلى سقف الغرفة** »[4] و يجمل الراوي في قوله : «**قام جلالته يتمشى وسط الغرفة ، يراجع ماضيه و حاضره في شيء من الازدراء و الخوف** »[5] .إذن الغرفة هي المكان الذي يخبئ فيه الفرد أفراحه أو أحزانه ، هو رمز من رموز الهدوء و الاسترخاء .

1- حبيب مونسي ، جلالته الأب الأعظم – الخطر الاتي من المستقبل - ، ص :46 .

2- المصدر نفسه ، ص :41.

3- المصدر نفسه ، ص :66.

4- المصدر نفسه ، ص :67 .

5- المصدر نفسه ، ص :74 .

من الأماكن الفرعية الشارع الذي يعد من احدى الأماكن المفتوحة ، تدور فيه الأحداث بصفة تلقائية ، فالشارع هو الحيز مكاني الذي يحوي صراعات و أفكار عاطفية و السياسية و الاجتماعية و الثقافية ، و هذا هو حال الشارع الجزائري و شارع الوطن العربي و شارع بقية الدول : «**و عدت إلى حجرتي بعدما تجولت في شوارع المدينة حائرا تائها ، بلا حقني كلام الفيلسوف من شارع إلى شارع أحاول التملص من قبضته حتى أنهكني التعب ، و أرعدني الخوف و استبد بي القلق** »[1] و شارع هو ذلك المكان الذي ينبئ و يخبر عن عناصر إيجابية تنفع المجتمع أو عناصر سلبية تؤدي إلى خرابه ؛ و يجمل العجوز عبد الجليل : «**أجوب الشوارع و قد ملأت كلمات جلالته سمعي و صورته بصري** ..»[2] .

يشكل المستشفى مكان للراحة من الداء ، هو مكان نجد فيه الشفاء من عدة أمراض و قد يعد سجن للذي يعيش الوحدة و البعد و الاغتراب و الذي يعيش الحرب ، يصرح العجوز قائلاً : « ...**حتى شعرت بالدوران يوما استيقظت في غرفة المستشفى ، و قد جن جنون الدنيا وانقلبت و تمزقت أشلاؤها ، و أسلم المرضى لأنفسهم ، و هجرت القاعات و نُهب المستشفى** ..»[3] و ما يرمز له الكاتب في روايته للمستشفى أنه مكان للتعذيب ، للخنق ، لسكوت ، مكان يؤدي إلى تخلل التوازن الإنساني من عقله أولاً ثم من جسده ثانيا . فالمستشفى في " جلالته الأب الأعظم" ليس دواء من الأمراض و إنما هو الداء للبشرية .

نخلص إلى القول ، أن المكان في الرواية " جلالته الأب الأعظم" له طعمه الخاص في ترتيبات القدر ، و واقعية الأنطولوجي الذي لا ينفك أن تلتجئ إليه الأنا كعبد روحي جمالي .فالأمكنة في الرواية تنوعت بتنوع المهام التي تولاها ، إذ ساهم الكاتب في رسم و توثيق استراتيجيته الصانعة لخريطة العالم .

1- حبيب مونسي ، جلالته الأب الأعظم – الخطر الاتي من المستقبل - ، ص :31.

2- المصدر نفسه ، ص :165.

3-المصدر نفسه ، ص :165 .

3.5 /تأويلية المكان لنص " مقامات الذاكرة المنسية " :

يستمد الفعل المكاني في رواية " مقامات الذاكرة المنسية " على إبراز قيمة جملة من التقابلات بين مكانيين مختلفين :جغرافياً ، وجودياً ، بنائياً ، وظيفياً و دلالياً ، لأن هذه الصيغة التقابلية بين المكان الحاضر أي المستشفى و الغرفة ، و بين الأخر الماضوي المستدعى انطلاقا من الذاكرة . فهي تؤطر تشييد الصورة اليوتوبية بجمالية خاصة يتم فيها السرد **"حكايات تقترب كثيرا من الجو الأسطوري ، و تحيل مشاهده القصصية في كثير من الأحيان إلى مشاهد فرجة "**[1] يُضيء فيها وعيه الفردي بقيمة هذا المعطى .

لقد وظف الكاتب في " مقامات الذاكرة المنسية " بغية تحقيق أهداف معينة فكان المكان ها هنا المستشفى هذا الفضاء ؛ الذي يمثل مجالاً واسعا تتنقل فيه الشخصيات من مكان إلى آخر ، و هي تأدية معينة تعمل على بناء البحر الروائي و إظهار خصوصيته .

و جدير بالذكر ، في مثل هذا الموضع ، أن الأمكنة تتوزع حسب الوظيفة التي تؤديها في مسار الفعل الروائي ، فالمستشفى يعد أحد الأطراف الأساسية المساعدة لـ' سليم' و بقية المجانين ، و ذلك بوصفه يعمل على تغيير مجريات الواقع الذي يعيشه المرضى .و دلالة إيحائية لكلمة مستشفى تكمن في لفظة ؛ إذ هو مكان لصاحب الشفاء و مفارقة الداء ، و ذلك يتمثل في نقل المرضى من واقعهم اللاواقع إلى واقع الواقع .

أَمَّا الغرفة ؛ هي المكان الذي استطاع فيه سليم قضاء معظم أوقاته منذ أن جاء إلى المستشفى للعلاج ، فلقد كانت ملاذه و مأواه الثاني الذي يلجأ إليه بعد منزله .إذن الغرفة أضحت رفيقة دربه في كل زاوية و ركن منها تثير ذكريات من حياته ؛ فهي المنفذ و المهرب الوحيد من بطش تساؤلات الطبيب .

و الحديقة هي المكان الأخر كان يخلو فيه سليم لوحده ، فهي : «**الجلسة التي يفضلها على سائر الجلسات حين يغادر الزوار المستشفى مساء ، و تغلق الأبواب ، و تهدأ الحركة في الساحة الشجيرة التي تقابل عنبر المرضى . فيخرج سليم و دفتره إلى مقعد بين أشجارها ،**

1-سعدية مفرح ، شهوة السرد –هوامش على حافة التأويل – الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، لبنان ، ط:01 ، 2010 ، ص : 163 .

و هو يلف جسده النحيف في معطف غليظ اتقاء نزلات البرد على الرغم من اعتدال الجو ، ربما يجلس الساعات مغمض العينين دون أن يضع شيئاً ، يرهف السمع إلى زقزقة العصافير من حوله»[1] .

من مظاهر المكان كذلك السَّفرُ ، هو حاضرٌ بكل أشكاله في مقامات " حبيب مونسي" طوال الصفحات ، تُنْشَرُ خرائط و تُبْسط رِقَاقُ و تَتَكَشَّفُ مجموعة من النشاطات مثل قراءة ممتازين و محللين للخطاب ، و ذلك لأخذ فرصة و لِنُسَافر معهم ، و السفر قبل كل شيء حركة في الفضاء ، و هذا يظهر من خلال شخصية مونسي و ثراؤها بالتجوالات في أسماء الكتاب و رحلاتهم عبر الأمكنة الجغرافية التي تتمثل في أشكال متعددة كالجبال ، الجزر ، البحار ، المدينة ، الشاطئ و الصحراء .

فالراوي في روايته يبدأ بالحديث عن المستشفى حيث يصف بكل تضاريسه و شخصياته و أحداثه وصفا دقيقا ، إذ نجده يقول : «..**لقد عانى رفيق من الأقراص التي ما كانت إلا لتجعل المريض كائنا شبحيا يقف بين الحياة و الموت يجر أقدامه هائما بين أروقة المستشفى حتى يسقط إعياء ، أو في غيبوبة لا يفيق منها إلا بعد أيام** ..»[2] .لذلك نجد أن أغلب الأحداث دارت في المستشفى مع " سليم" في الواقع ، كل هذا كان في القسم الأول من واقع الأمكنة الحاضرة.

أمَّا القسم الثاني من الأمكنة ، فكان لأحداث الخيالية و التي بدأت في رحلة سليم مع السندباد :«..**فكان السندباد أول فتى صادفه . و لكنه كان فتى مغرورا نزقا ، سريع الغضب ، سريع التأثر ، سريع التصديق ..وحادثه عن السر فادعى أنه يعلم موطنه ، و إنه في مقدوره إذا وقف عليه أن يفك حرفه** ..»[3] .يهوى المغامرة و ركوب البحر بحثا عن كلمات السر ، سليم لِسليم المركب ليصبح السندباد الجديد ، و أوضح له الشيخ الضرير : «**الفهم الذي يسمح عنه قرون السخافة ، التي شيدها و أسماها حضارة لكن الشقي قال لي الرحالة : هي المفتاح للوصول إلى الحل .قلت نعم ! الرحلة و لكن في أي اتجاه ؟ أفقيا : شرقيا أم غربيا ، شمالا**

1–حبيب مونسي ، مقامات الذاكرة المنسية ، ص: 78 .

2 –المصدر نفسه ، ص: 11–12 .

3 – المصدر نفسه ، ص:22 .

أم جنوبا ؟ أم عموديا : علوا و سفلا؟ الرحلة يا بني أن تبحر أولا في أعماق الذات ..ذلك البحر الغامض الذي أسماه القدماء ببحر الظلمات ..ذلك البحر الذي لا يعرف له ساحل و لا شاطئ ، إنه يمتد بقدر ما يغور عميقا .إنه البحر الذي تهب فيه عواصف الشك ، و رياح اليقين و تقصف فيه رعود الحيرة ، و تبرق فيه بروق الأمل ..»[1] .

هكذا ، إذاً ، للبحث عن الحياة ، كان على سليم أن يرحل مع جلجاميش و الجاحظ و من هنا نرى أن الراوي لم يكتف بتصوير المكان ، بل راح يرسم الجو العام الذي جرت فيه الأحداث حتى يحس القارئ بكل ما يحيط بتلك الأحداث إحساسا دقيقا و من بين الأماكن التي ذكرت أيضا في الرواية مكتب العم حمدان .

لقد استعان الراوي بوصف المكان و تسميته ؛ فهو لا يسعى إلى تصوير المكان الخارجي ، و إنما يسعى إلى تصوير المكان و تسميته ؛ لأنه للمكان علاقة وطيدة بالوصف ، حيث يحتوي على أشياء تتطلب الوصف و بدونه تبقى مبهمة ، و بالتالي يستحيل التعرف على الشخصية التي تلوح هذا المكان و لا طبيعة الحدث الذي يجرى بداخله ، لهذا فإن الصورة المكانية ليست تشكيلا فحسب و لكنها تشكل لجميع مظاهر المحسوسات و الأصوات و الروائح و الألوان و الظلال و الملموسات ، و لأجل هذا يبدو الوصف الوسيلة الأساسية في تصوير المكان : «**كان حيزوم السفينة يشف عباب الموج شقا عنيفا ، و كانت الريح الغاضبة تعول في الشراع و تشده شدا تهتز له الصواري محدثة أزيزا منكرا ، و هي تتمايل يمينا و يسارا موقعة اضطراب أمواج كالجبال ، تصفع جنبات السفينة في حنق و هي تتملص منها مندفعة بينها إلى حيث لا ندري ..»**[2] .

إذاً ، الوصف يتجاول في رسم " مقامات الذاكرة المنسية " بواسطة اللغة ، و هو العنصر أساسي بداية ؛ فإذا كان السرد يروي الأحداث في الزمان ؛ فإن الوصف يصور الأشياء في مكان الروائي. لذلك ارتأينا وضع جدول يلمُ تقريباً بكل الأمكنة المذكورة في الرواية كالآتي :

---

1 - حبيب مونسي ، مقامات الذاكرة المنسية ، ص: 22.

2 - المصدر نفسه ، ص:27 .

المقطع السردي	المكان	الصفحة	المقطع السردي	المكان	الصفحة
بأن زيارته للمستشفى ضرورية لعلاجه	المستشفى	04	في الإنسان مناطق لم يدخلها العلم بعد	مناطق	40
إلى المستشفيات و ملاجئ الشيخوخة	المستشفيات/ ملاجئ الشيخوخة	13	و قد رسا على الشاطئ الرملي	الشاطئ الرملي	46
أنجز الشطر الأول من الرحلة	الرحلة	22	..إنها جزيرة واحدة	جزيرة واحدة	46
ذلك البحر الغامض	البحر	22	..إنها أرض واحدة أبدا	أرض واحدة	46
الذي يشكل شواطئ هذا الجزء	شواطئ	27	في بعض ورقات بغداد	بغداد	54
هذا الجزء من القارة الملعونة	القارة	27	خرجت من غرفة مسرعة	غرفة	62
أريد العودة إلى بلدي	بلدي	28	كما يمتد أديم الأرض	أديم الأرض	67
من حركات الكون كنت استعظمتها	الكون	32	و يتسع كما تتسع السماء	السماء	67
حققت النقلة إلى العالم العاصفة	العالم	32	يا سندباد كلها في بحر الهند إلى الجزر القصية من أرخبيل	بحر الهند – أرخبيل	68
بشريط ذهبي من الرمال	الرمال	33	و هل وصلت إلى الأرض المفقودة ؟	الأرض مفقودة	69
في ارتفاع نحو جبل يتوسط الجزيرة	جبل –الجزيرة	33	إنك تقترب من شواطئها	شواطئها	69
دون غيره من البحور	البحور	39	فلا تشاهد سوى امتداد البحر	امتداد البحر	69
بأنني هناك على الشاطئ الجزيرة	شاطئ الجزيرة	40	لقد طالت غيبتك في عالم الأموات	عالم الأموات	72
و مصبحين ..الكعبة..	الكعبة /	87	أحد أبواب القصور المحضة	الغابات	117

الشريفة ..صحراء تنغازكا	صحراء تنغازكا		التي شاهدتها في أدغال الغابات الأسيوية	الأسيوية	
كرهت المقام في الأرض	المقام في الأرض	89	و قد تجاوزنا جزيرة الهند الجنوبية	جزيرة الهند الجنوبية	117
وراء مسافات من البحار و الأراضين	البحار – الأراضين	91	و شرقنا نحو الأرخبيل الشرقي	الأرخبيل الشرقي	117
تشق بنا قلب المدينة العامرة بالحركة	المدينة العامر	96	الذي يقترب من قصرها	قصرها	123
تلف بنا حدائق بديعة	حدائق	96	تغطيها غابة سوداء من أشجار	غابة سوداء	124
و الجنة التي تتحدث عنها	الجنة	96	وراءها شريطا من الرمل الأبيض	الرمل الأبيض	124
تقدم العم حمدان في هدوء إلى المكتب	المكتب	101	كانت الرحلة شاقة إلى قلب الغابة	قلب الغابة	125
و نفتها إلى جزيرة خالية في أرخبيل اليونان – ديلوس	جزيرة/أرخبيل اليونان	107	ثم تحرك صوب المكتب	صوب المكتب	129
ثم بنى لجبتير معبدا	معبدا	107	نستكشف أطراف المعمورة ..أرضها وبحارها ،جزرها و جبالها .	أرض. بحار جزر. جبال	141
لم يعرف البحر سوى دجلة و الفرات	دجلة و الفرات	115	تفقد قصر الحكماء	قصر الحكماء	141
كنت أحسبه جزر الهند الشرقية	جزر الهند الشرقية	116	التي تجوب الفضاء الشاسع	الفضاء الشاسع	141
التي شخصتها من ميناء البصرة	ميناء البصرة	116	أعرف مداخل القصر السرية و مخارجه	مداخل القصر.مخرجه	146
و أن المحيط الهادئ لن تباغتني	المحيط	117	في زاوية من القاعة	القاعة	149
و خرجت من القاعة إلى	فضاء	150	و هي ترتفع في كبد السماء	كبد	206

فضاء الساحة	الساحة			السماء	
إن المباني المحضة كالقصور و الأسوار	المبـــاني – القصـــور – الأسوار	159	تتجمع فيه غابة من النخيل	غابـة مـن النخيل	206
قلب بصرك في آثار الأنكا و الأزدكـــا في أمريكـــا الجنوبيـــة ، في الهنـــد في الصين .	الأنكـا.الأزد كا.أمريكـــا الجنوبية.الهنـد الصين	161	لقد عثرنا عليكما في وادي الزوابع	واد الزوابع	209
و كنـــــــت إذ ذاك في الولايـــات المتحـــدة أزاول دراستي	الولايـــــات المتحدة	198	و أشار إلى حسين ...عن واحة الأرض السابعة	واحـــــة الأرض	209
في سيره على كثبان الرمال المنحدر	كثبان الرمال	205	خطـي حسـين حـتى عـبرا الواحة الصغيرة	الواحـــــة الصغيرة	212
			فانتقلت الشاشة إلى رياض و قصور	ريـــاض – قصور	224

و هكـذا ، يمكننـا القـول ، أن المكـان يعطـي الروايـة ميـزة جماليـة تعـبر عـن صنعه لحقيقـة يمتلكهـا الكاتـب في مجـال التـأليف الروائـي ، و يتجسـد هـذا الإبـداع مـن خـلال تعاملـه مـع مختلـف العناصـر التي تقوم عليها الرواية و خاصة الزمان و الشخصية و كذلك اللغة المستعملة ، فهو نسق لتقنيات سردية يتصف بالتكامل و القدرة على التحاور كبنى دالة متماسكة تنحسر فيها رؤية العالم في الرواية. و بالتالي نلتمس في الرواية الملفوظات السردية ذات قيمة معنوية تتجلى في الأمل الخالص بأن تتوحد وجوديـة المثقـف الـواعي في الحقـل الجغـرافي مـع السـارد ، لتقـدم للهويـة الفرديـة ملامـح الاسـتقرار الكلي لها .

4.5/ تأويلية المكان لنص " العين الثالثة " :

تكشف لنا رواية " العين الثالثة " عن بنية من بنيات بناء الرواية ألا و هو **المكان** الذي تحتاج له العملية السردية ، و يعد البحث عنه هو الرغبة في إدراك و معرفة الموقع الذي تدور فيه أحداث الخطابات الروائية المختلفة . لقد تعددت الأماكن في ظلال المكان الواحد لتدعيم وجودها و التأكيد على ما يجري بداخلها من أحداث ، حيث يكشف عن بؤرة الصراع و التوتر و القلق و الغضب بين الشخصيات و رؤيتها الخاصة .لذلك نميز بين بنيتين هما البنية المكانية الكبرى و البنية المكانية الصغرى ؛ و هذا حتى يتمكن المتلقي من معرفة هذه الأماكن التي لها دلالات و أبعاد مختلفة على الخريطة الروائية .

1 – البنيات المكانية الكبرى :

يعد السجن مسرحاً لأحداث مختلفة ظهرت في رواية " العين الثالثة " فهو المكان اللامحدود الذي يستقبل شخصيات ذات المستويات متعدّدة ، إنه مكان أسطوري حاضن للقضاء و القدر و للظلم الاجتماعي ، فلا خلاص من شره إلا بإرادة الإنسان و فعله الثوري لتغيير حياته ؛ إذ فيه تتداخل اللوحات في تمازج الواقع بالحلم و المعقول باللامعقول و المصادفة بالقصد و الوجدان الفردي بالوجدان الاجتماعي و الحياة بالموت ، فالسجن هو اللوحة التي تتمازج فيها كل الألوان الموحية بمفارقات الحياة .

تجدر الإشارة إليه ، إلى ، إن السجن هو المكان المحوري في الخطاب الروائي ، يستوعب كل الحالات الاجتماعية المتشابكة و المعقدة ، فتكون له القدرة في تشكيل فضاء من الانغلاق و التوتر و القلق و الثقل الوقت و الغضب :« **و كأن السجن ما خلق إلا ليكون مجالا يستعمره الزمن بثقل خاص ..ثقل يتخلل مسامات الروح ، فيبعث فيها من أوزانه ما يجعل الدقيقة الواحدة مادة لزجة مطاطية في مقدورها أن تتمدد لتسد فسحة الساعات الطوال ..حتى ذلك السرير الحديدي الذي تحدثك أسلاكه بكثير من الوهن و التعب ، تنبعث منه معاني خاصة .فأخاله**

الجسد الذي تداولته الأيدي زمنا .ثم تخلت عنه فلا يدري إلى أي يد سيسلمه الزمن الآتي »[1] و السجن مكان يبحث فيه السجين عن المستقبل المجهول اللامتناهي ، فهو شبيه بالغابة المظلمة و ممتلِئة بالوحوش المفترسة التي تسودها الفوضى ، و دخول زنزانة السجن تجعل من العقل يتوقف عن التفكير و عن التأمل ، فهو مكان واحد يحمل أحلاما متعددة ، و في هذا الصدد يقول عبد الحق :«**و لما استقبلنا فسحة ساحة السجن ، تولتنا أيد قسمتنا أفواجا ..و انتهي العدد إلينا نحن الثلاثة .و قد امتلأت القاعات الكبرى ، فلم يبق لنا سوى الزنزانة التي نحن فيها الأن ..كان إحساسي ، و أنا أدخل الزنزانة لأول مرة ، شعور بالارتياح لأنني ابتعدت عن تلك المخلوقات الصاخبة الغريبة ..وكان استئناسي بالرجلين لقربهما مني شكلا على الأقل ..غير أني بدأت استشعر غربة أخرى لما عاينت وضعا آخر للغة التي يتحدثان بها ..و ما نشأ في قرار نفسي من وطأة الزمان و المكان .حاولت أن أرفع بصري بعيدا عن حركة الورق المتطاير بين الرجلين ، و أن أجيل به في جدران الزنزانة الباهتة ..لا شيء فيها يشد الانتباه..»**[2] .

أضحى لائقاً القول ، إن السجن حسب شخصيات لم يكن المكان الهندسي على خريطة الرواية ،و إنما مكانا متخيلا تحركت فيه الشخصيات بواسطة اللغة التي تصفه و التي تحول المكان الذي تجري فيه أحداث القصة أحداثا حقيقية كانت أم خياليّة و ذلك من وجود ذهني إلى لغة مكتوبة باستطاعة القارئ فك رموزها و دلالاتها و إعادة تشكيل المكان الذي يتصوره الروائي وفقاً لما يقدمه له العمل الحكائي من إمكانات فضائية سواء تعلق الأمر بالأماكن المحددة- السجن ، الزنزانة ، ساحة السجن – أو إثبات علاقات التأثير بينها و بين الشخصيات .

---

1 – حبيب مونسي ، العين الثالثة ، ص : 05 .

2 – المصدر نفسه ، ص : 13-14 .

إذاً ، فالسجن هو المعنى المتعدد في النصِّ ؛ فهو تلك الظلال من المعاني / الدلالات التي يستدعيها القارئ / المؤوّل عبر شقوق النصّ، فهو يحمل معنى : سجن الذات ، سجن النفس ، سجن التفكير ، سجن العقل ، سجن العاطفة ، أي سجن ضد حرية و تحرر الإنسانية الإنسان ، هو السكوت عن الحق و تباهي بالشر و الظلم ، هو السكوت عن الصدق و فتح مجالا واسعا للكذب .و هكذا يمكننا القول ، أنه المكان المصور من خلال خلجات النفس و تجلياتها و ما يحيط بها من أحداث و وقائع ، أي من خلال الحالة النفسية التي يكون فيها الروائي و شخصيات الرواية :«**التفت إلى الرجل النحيف و قال :**

–و أنت ..كيف كان حلمك ؟.

اهتز الرجل النحيف في جلسته قليلا ، ثم قال :

–إنها القصة نفسها ..الشخص نفسه ..

هزّ الكهل رأسه ، و قال في عصبية :

–نعم ..نعم ..أعلم أنه نفس الشخص ! و لكن ما رأيته أنا يختلف عما قصه علينا هذا .. و أنت ؟ .

– نعم إنه مختلف ..و لكنني أشعر و كأنني أملك طرفا من القصة لا يملكه هذا الفتى .. كانت دهشتي تزداد طرادا كلما نطق أحدهما . و كأنهما يعلمان شيئا لم يحمله إلى الحلم .بل كان في المكان من حولي إحساس غامض بأن الفتى لا زال بيننا في هذه الزنزانة ، و أنه يسمعنا و يرانا ، و أننا حين نستعرض أطراف قصته إنما نعيد إليه الحياة ..إنه يحيا من خلال فعل القص ذاته .»[1] و يجمل القاص قائلاً: «**–كانت العملية كلها خدعة دقيقة الحبكة ، متينة الخيوط ، أراد لها الفتى أن تلف الجميع لفا محكما قبل أن تقدمه إلى المحكمة متهما أول الأمر ، ثم بريئا ..ضحية ..ثم تجني يداه المال الذي أراد ..إنه يوقع بهم جميعا و هو وراء قضبان الزنزانة ..يسقطهم في الوحل واحد ، و احد ، كان يعلم جيدا أنه وقع حين انقلب عليه العميل و جره إلى قبضة الشرطة ، و أن نهايته ستكون في هذا القبو المظلم ، تجري فيه الأيام**

---

1 – حبيب مونسي ، العين الثالثة ، ص :52 .

بلياليها. لم يكن أمامه سوى تحويل مجريات الأمور سريعا لصالحه »[1] .

من على شرفة هذه الرؤية ، يبدو أن السجن هو المكان الذي يحلم فيه السجين بتحقيق رغبته العقلية و انتقامه ، لكنه هو مكان للمفارقة ، مكان يحتضن مجموعة من الشخصيات التي زرع في داخلها الهدم و الوهم ، يشعرها بحاضر الألم و الضياع و الفقدان و التوتر و التشتت . و بالتالي السجن هو الدمار للحياة الإنسانية على واقع اللاإنسانية و التي يقدمها السارد برؤية واسعة من خلال محاورته للمكان ، بكل تفاصيله و جزئياته و قدرته على إدراكها له عقليا و حسيا ، فهو يراه مكانا ضد الحق و العدالة و المعاناة و فتح مجالا واسعا للعنف والظلم . فكانت الأبعاد البنائية منطلقة من نزعة درامية تميزت بها الرواية و تضاعفت سماتها .

ممّا لا ريب فيه أنّ حقيقة ، و هي كما ذكر الروائي ، متعدّدة المراحل و المخارج ، إنها الحياة تتدبر أمرها في النهاية بين لحظات القوة و الضعف ، بين الانهيار و الصمود بين الحضور (الهوية ، الانتماء ، الحب ، العدالة ، القوة) و الغياب (الموت) ، الهروب و الخفاء ، و الظلم هي مفارقات اجتمعت في مكان واحد هو السجن لتكسبه بعداً جمالياً عن طريق تزاوج الإدراك الحسي بالإدراك المعنوي ، و هكذا ابتعد السارد عن تلك التفاصيل التي تحاصر المكان عن طريق لغة إبداعية محملة بدلالات متعددة ليقدمه كبناء تخييلي . فهو يحاول أن يستلهم أحداثها في عمل فني بإعادة صياغتها و ما يخدم رؤيته الفنية و الفكرية ، و إقامة علاقات مع الأماكن الأخرى سواء أكانت المكان البديل أم المكان الفرعي و التي تأخذنا إلى التمايز الموجود بينها على المستوى البنائي الحكائي ، حيث تشكل الفضاءات في العالم المكاني بعدا تخييليًّا ، لأنها جميعا وليدة المخيلة و هي بذلك تنتسب بصورة أو بأخرى إلى المتخيل العام و المشترك الموجود بين المبدع و المتلقي ، فالهدف هو تحقيق الرؤية في البحث عن هوية المكان و الإنسان و الحياة و التي تكسبها بعدا جمالياً .

2-البنيات المكانية الصغرى :

تعددت البنيات المكانية الصغرى ؛ و يمكن حصرها في البيت و الشارع و المقهى و مكتب و المسجد ، و هي إشارات في الخطاب الروائي لأن الأحداث ارتبطت بالمكان الأول .

1 - حبيب مونسي ، العين الثالثة ، ص :53 .

1.2- بنية البيت :

إن للإنسان علاقة حميمية بالمكان الذي ينتمي إليه و التي يمكن رصدها من منظور روحي و مادي ، فثمة تقاطعات و تشابكات بينهما ، حيث تشكل المعرفة بهذه العلاقة مفتاحا من مفاتيح مقاربة المكان في هذه الرواية .

يحمل البيت كل دلالات الأصالة و التوحيد و الانتماء للشخصيات التي تسكنه ، لكن البيت في " العين الثالثة " له جوانب غامضة من الأسرار و الغربة و هذا بسبب الأعمال الطائشة التي يقوم بها الآباء عن طريق الزنا ، وهذا ما صرحت به شخصية " **ك** " –وداد – : «.. **لقد خربت بيوتا ..هدمت البارحة واحدا ..فيه أربعة أطفال ..الذنب ذنب الأب ..أراد لحما طريا جديدا من غير أن يدفع ثمنه ..فقط لأنه مسؤول** ..»[1] .فهذا العمل هو سبب في تشتيت البيت الأسري و هو ما يؤدي إلى فساد المجتمعات ، و بالتالي يدفع الناس في عدم احترامهم لبعضهم البعض و القضاء على العرف و العادات و التقاليد و أكثرها التعدي على حرمات الدين ، و يرى الصحفي أن هؤلاء الناس : «..**إنهم يخربون بيوتهم بأيديهم ..إنهم يتخذون المجتمع الذي يأويهم عدوا ..إنهم يستهينون بجميع الأعراف و القوانين و القيم التي مات من أجلها الآلاف من الناس ..قوافل من الشهداء عبر التاريخ دفعت أنفسها مهرا لها ..فكيف يجوز لهذا أو ذاك انتهاكها ..كيف يجوز له أن يتخطاها لإشباع نزواته الخاصة ؟** »[2] فهذا الانفصال و الغربة في البيت يشكل فضاء فارغا نتيجة للهموم المتراكمة داخل النفسية الشخصيات ، و هي حجة غير عقلية و لا منطقية في تصرفات الناس اتجاه بيوتهم .

إذاً ، إن بنية هذا المكان ليست كمعطى طبيعي يسهل اختراقه و إنما معطى مشحون بالدلالات و القيم الروحية ، فلا يتوقف حضوره على المستوى الحسي بل يتغلغل في أعماق الشخصية راسما مسارات و أخاديد غائرة لعضو نائم ، ميتا في مستويات الذات المختلفة ليصبح جزءا صميما منها .

1- حبيب مونسي ، العين الثالثة ، ص :92 .

2-المصدر نفسه ، ص :124.

2.2 – بنية الشارع :

يظهر الشارع في " العين الثالثة " ذا بنية مكانية ساهمت في اكتشاف أسرار الحي / المجتمع و البحث فيه عن حرية من نوع آخر تلتقي فيه البساطة مع العفوية : «**فلم أعد أقرأ في ملامحهم الوجوه الأليفة التي تعودت أن أصادفها في شوارع المدينة .. إنها هنا كتل من المشاعر ..يغلي مرجلها ، و كأنها وضعت على نار متأججة ..لا أستعبد منها أن تفتك بالغريب عنها ..**»[1] و يجمل الراوي عن الشارع في قوله أيضاً : «..**إنه لا ينسى شكل ذلك الكهل الذي يذرع شوارع المدينة صباحا و مساءا ، لا يفتر لسانه عن السب و الشتم** .. »[2] فالشارع هو الذي يمثّل تحقيق الذات للشخصية ، فأين ما تسقط تصوراته عليه يحس فيه بمقتضيات عديدة .و شوارع المدينة فيها كل دلالات الخوف و الذعر جراي الظروف لاجتماعية . إن ظهور هذا المكان لم يتخيله في حياة – السجن – لقد انبثقت أسئلة فلسفية في ذهنه ، و تهافت عبد الحق في البحث عن أجوبة بعد التأقلم أو ربما سيتركها إلى حينها ، فالشارع هو المكان الذي استمتع فيه و رغب فيه و عان لحظات الضياع به ؛ تواجدت بداخله و ترسخت بذاكراته .

إن السارد في سرده للشارع ؛جاء نتيجة للتعبير عن حالات الحزن و الضياع و الألم التي تعاني منها الشخصية الروائية نتيجة وقوعها داخل هذا المأزق – السجن – فتذكره لشوارع المدينة داخل السجن يشعره بالغربة و الخوف في كل مكان – زنزانة ، ساحة السجن – يأوي إليه . و هذا ناتج عن الصراع الداخلي من خلال علاقته بالعالم الآخر ، و بالتالي يشكل الشارع دلالات متشابكة لتكشف عن مخبآت الذات و مشاعرها و انفعالاتها .

3.2 – بنية المقهى :

يظهر هذا المكان كبناء جزئي للمكان الأكبر ، حيث نجد المقهى في " العين الثالثة " هو المكان البديل لعبد الحق بعد وصوله مباشرة إلى المكتب :«**كانت المشاعر تغزو فكره كل يوم و هو يأوي**

1- حبيب مونسي ، العين الثالثة ، ص :12 .

2-المصدر نفسه ، ص : 135 .

صباحا إلى هذا المقهى قبل أن يلج مكتبه في الوكالة العقارية الحكومية »[1] فالمقهى يمثل الشعور بالانتماء إلى الحي ، و له صلة بسماع الأخبار و الاستقرار بَين ،كما أن المقهى يساعدنا على فهم بنية المكان الذي يبين لنا أن عبد الرحمن يبحث عن مقومات تسمح له بأن يجعل منه مكانا يمثل الراحة ، لكن هل يمكن لهذه الراحة / استراحة أن تمنحه ما يبحث عنه ؟ هل سيجد فيها ذاته التي فقدها منذ المغادرة للبيت و المكتب إلى السجن ؟: «**إن شيئا في جو هذا اليوم ينذر بخطر ما.. إنه يشعر به في الجو البارد الذي يلفه و هو في دفء المقهى يرتشف قهوته ..إنه يراه في وجوه الدالفين إلى المقهى .. في نظراتهم و هم يرمقونه في فتور قبل التوجه إلى مقاعدهم ..شيء ما يرتفع في جو القاعة و كأنه حجاب شفاف من البخار تلفظه الصدور في شهيقها و زفيرها** ..»[2] م تعد المقهى مكان له حتمية ضرورية لمواصلة الحياة فتنبثق فيها الأسئلة الفلسفية التي قد يجد فيها إجابة بعد الاختلاط و التأقلم .

كما أن المقهى يُشكل مفارقة بين الشخصيات التي تنظم إليها و تغير من سلوك الشخصيات ،فالمقهى يعتمد على الازدواجية بين الطيب و الشرير ، الإيجابي و السلبي :« ...**و لما انتهى شعر أنه بما يملك من معلومات ، قد تحوَّل إلى شخص آخر .. لم يعد عبد الحق ذلك الفتى الحالم الذي يقتله الروتين اليومي بين المقهى و المكتب و الحي ..لقد صار خطرا ..صار جرما مشعا بالخشية و الخوف ..إنهم لا يعرفون ذلك بعدُ ..و لكنهم سريعا ما يعرفون** ..»[3] و يقول الراوي أيضاً : «**جلس إليه عبد الحق يوما في المقهى قبالة المصلحة ، حين هجم على طاولته مسلما معانقا ، ثم جلس و شرع يحدثه في أمور كثيرة لا شأن لعبد الحق بها ..يسب هذا و يشتم ذاك ..و يصف آخر بالخيانة و عدم الخوف من الله ..ثم اندفع في حدث عن الأخرة ، و أن كل شيء صائر إلى زوال** .»[4] .المهم من هذا المكان هو تحديد

1- حبيب مونسي ، العين الثالثة ، ص :31 .

2-المصدر نفسه ، ص : 33 .

3-المصدر نفسه ، ص :81 .

4-المصدر نفسه ، ص : 85 .

الوجهة المصيرية لكل شخصية من الشخصيات . إذن ، المقاهي هي أماكن تكشف عن الهوية الإنسانية و الفكرية العقلية ، و كل من يذهب إلى هذا المكان يبدأ بالأخذ و العطاء ، بالتأمل و التفكير .و هكذا يبقى المقهى كبنية سطحية للبنية المكانية العميقة الصغرى .

4.2 –بنية المكتب – وكالة العقارية الحكومية – :

يظهر في رواية " العين الثالثة " مكان آخر ، ألا و هو المكتب ، حيث تجلى بناؤه في سياق الحكي للتغيير الذي طرأ على مسار الأحداث . يشكل المكتب مجموعة من الصور التي تعطي للإنسانية براهين و أوهام التوازن في العمل ، فالعمل يميّز بين ما هو صالح و ما هو فاسد ، إن المكتب يعني وضع علم نفسي حقيقي للعمل ، لأن العلاقة بين مكان العمل و الإنسان علاقة حميمية يدل كل منها على آخر و يبادله ما عنده بلا حدود ، فالمكان لا يكتسب حقيقته إلا من خلال اختراقه في الوصول إلى ماهيته .

يمثل المكتب فضاء للإقامة و هذا بسبب العمل اليومي ، و مكتب بالنسبة لعبد الحق هو المكان يعمل فيه و يشعره بالتعب و قرف و عدم الاطمئنان ، فعبد الحق لا يجد فيه ما يعرف بالألفة و إنما عنده هو مكان يحوى أسرار و ذكريات : «**إنه يذكر كافة العروض التي عرضوها عليه من قبل فرفضها ، فكان مصيره إلى هذا القبو المظلم الذي يسميه مكتبا ، و كان نصيبه من الرطوبة ما جعل الحساسية تجد إليه سبيلا عبر الأنف و الحنجرة و الصدر** ...»[1] . و يقول أيضاً :«**كان المكتب مزكوما بالرطوبة ..سارع إلى النافذة يفتحها ..تدفق سيل من الهواء البارد إلى المكتب محركا الأوراق ..انتظر حتى تلاشت الرائحة الثقيلة قبل أن يقوم إلى النافذة يغلقها** ..»[2] .هذا المكان يحس فيه عبد الحق بعدم الأمان كما لا يستطيع أن يفعل فيه ما يحلو له لأنه مراقب من ساعة دخوله للمكتب حتى ساعة خروجه منه . لقد عرف في هذا المكتب مغامرات و تعلم تجارة اكتساب عن طريق السرقة و الانفلات .

1- حبيب مونسي ، العين الثالثة ، ص :35 .

2-المصدر نفسه ، ص : 37 .

يشكل هذا المكان عند عبد الحق كابوساً أو سجناً ، هو مكان كان فيه بمحض ارادته لكنه أصبح مكان آخر مغلق ، عالماً مناقضاً لعالم الحرية في العمل ، حيث يوجد فيه الذاكرة بما تحمله من ألم و الحزن ، بما كان يحدث فيه من غش و تزوير .إنه المكان الذي يشعر فيه بالمعاناة و بالمأساة بسبب البحث عن المال و مكانة : «**كان الظرف سميكا جدا ..ملفوفا بشريط لاصق ..أمسكه ..أحس بالأوراق النقدية ..بثقلها ..بحجمها ..بمقدارها .. .**

خرج ثلاثتهم ..أغلق الباب في صمت ..لم يودع أحدا ..عاد إلى مكتبه ..جلس ..فك الشريط ..»[1] و هكذا نجد عدم اخلاص عبد الحق للعمل داخل مكتبه و بالتالي لم يترك اسما يعرف به ،كل ما يذكره أنه زج به في السجن من طرف العميل و المهندس و المقاول ، جرده من ثيابه و حتى من ساعته و أشيائه ، و رمي به في زنزانة فردية . و هكذا انفصل عن العمل / المكتب ؛ إذن يعد المكتب ذو بنية مهمة للبنية المكانية الصغرى .

4.2 – بنية المسجد :

يمثل المسجد المكان الذي تسموا فيه الروح حيثُ تؤدّى فيه شعائر الصلاة ، فتطمئن النفس و تحس بالأمان و الاستقرار . فالمسجد يعد من المعالم العريقة التي تزخر بها المدينة لأنه :«**المسجد يساهم في بناء الرواية و يشكل جانب الأماكن الأخرى في بناء المكان العام للخطاب يفتح على الناس كمكان للعبادة يتجهون فيه لأداء الفريضة و التزود من أجل مواجهة ظروف الحياة الصعبة ، ينتقلون إليه في حركة متكررة خمس مرات في اليوم ، يدفعهم إلزام نابع عن ايمانهم و ارتباطهم بربهم يأتونه تقودهم رغبة روحية** »[2] فالمسجد يشكل الحيز المكاني الذي يحتضن المشاعر المشتركة بين أفراد المجتمع ، حيث تختفي فيه المشاحنات الفردية .

يرى عبد الحق أنه يوجد طبقة من الناس يحملون شحنة من مشاحنات الغش و الكذب و السرقة و النفاق و الخداع ، و يظهرون بمظاهر الحب و الاخلاص و الوفاء و العبادة و خوف الله :«..**يلبسون البدلات الجديدة ، و يركبون السيارات الفارهة ، و لهم أسر في فيلات ..أطفالهم في المدارس و الروضات ..زوجاتهم هنا و هناك ..كل شيء بالنسبة إليهم يسير وفق ناموس الحياة الرغدة ..ثم يلبسون الأبيض يوم الجمعة ، و يقصدون المسجد الجامع**

1-الشريف حبيلة ، بنية الخطاب الروائي – دراسة في روايات نجيب الكيلاني – ، عالم الكتب الحديث ، ب: بلد ، ط: 01 ، مجلد : 01 ، 2010 ، ص : 234 .

ليكونوا في الصفوف الأولى ..غير أنهم في خلوتهم يتحولون إلى ضواري مفترسة ..»[1] .هذه الطبقة من الناس طبقة خبيثة و منافقة يتظاهرون بالعبادة و الصلاة في المساجد حتى تكون لهم ثقة عند الناس ، لأن المسجد هو البقاء صامدا في وجه الفساد ، يدعو إلى الطهر و العفة ، يبعث الآمال دائما إلى التوبة ، هو المكان الذي يلتقي فيه الناس دون التفريق بينهم ، فيقف الغني بجنب الفقير و الكبير بجنب الصغير .فالمسجد عند عبد الحق يحس فيه بالرهبة و سمو الروح ، فهو مكان مقدس لكن العميل و زملائه يجعلون منه مكانا لكسب المكانة و غش الناس و اكثار من النفاق فهم قوم لا يعرفون معنى لب العبادة و الصلاة و إنما بارعون في النفاق و الخداع .

هكذا ، نجد، أنّ بناء المكان في هذه الخطابات الروائية اعتمد على وحدة الثنائيات الكبرى و الصغرى ، السطحية و العميقة ، و التي تتفرع منها ثنائيات أخرى كثنائية الحضور و الغياب ، الحياة و الموت ، الحلم و الكابوس و غيرها . و يظهر هذا الترابط و الانسجام في السياق الكلي العام وفق نظام معين مع تكاثف العلاقات الموجودة بين عناصرها الجزئية من خلال تلك التحولات التي طرأت عليها ؛ إلا أننا نجد تلاحما داخليا بينها بإدراك المادة الحكائية و الوعي ببنية المكان .

5– البنية الزمانية في رباعيات حبيب مونسي:

يغدو الزمن في الرواية معنى الحياة الداخلية ، معنى الحياة الإنسانية العميقة و الخبرة الذاتية للفرد ، و التي تمثل في مجموعها الخبرة الجماعية . فالزمن الروائي زمن نفسي ، أي أنه لا يعنى الزمان " **الموضوعي** " الذي يتم الاهتداء إليه بمعالمه الفلكية ، الليل و النهار ، و السنة و الشهور ...إلخ ، و إنما الزمن " **الذاتي** " الذي يتحقق وعيه بالزمان "**الخارجي** " عندما تلمس الذات هذا التغيير و هي حين تشعر بنموها الطبيعي . هكذا يغدو الزمان " **الطبيعي** " بدورته الفلكية و حركة كواكبه و تحولاته الطبيعية ، و تغيرات المكان بنية لغوية قد تعبر عن التجربة النفسية بطريقة واعية و غير واعية في آن واحد .

يذهب **'بول ريكور'** إلى وضع علاقة محورية بين ثلاثية جوهرية هي : الزمان و السرد و الوجود، و لا يتحقق وجود عنصر من هذه العناصر دون وجود الآخرين ، و من خلالهم يُعطي مفهوما متميزا للزمن قائلاً : «**إنّ الزمن يصير زمنا إنسانيا ، مادام ينتظم وفقا لانتظام نمط السرد ، و أنّ**

1– حبيب مونسي ، العين الثالثة ، ص :95 .

السرد بدوره يكون ذا معنى ، ما دام يصور ملامح التجربة الزمنية »[1] و يتضح من هذا المفهوم أن الإنسان ينصهر وجوده داخل الزمن .

يتجلى الزمن الروائي في لغة الوعي و اللاعي ؛ فهو " **داخلي** " كامن في طبيعة اللغة المعبر بها في الخطاب الروائي ، لأن أعظم انفصام بين الفكرة و الواقع هو الزمان ؛ أي الفرق بين زمن فعل السرد و زمن مادة السرد ، و كما يرى **'بول ريكور '** : «**أن الأول زمن متعاقب يساوي عدد الصفاحات ، أما الثاني فهو " زمنية الحياة " إنها عملية حياة ، و الحياة لا تسرد نفسها** »[2] .

إذا ، الزمن عنصر مهم في البناء السردية للرواية : «**و من المتعذر أن نعثر على سرد خالٍ من الزمن ، و إذا جاز لنا افتراضاً أن نفكر في زمن خال من السرد فلا يمكن أن نلغي الزمن من السرد ، فالزمن هو الذي يوجد في السرد و ليس السرد هو الذي يوجد في الزمن** »[3] فإذا كان من الجائز –كما يري جينات– وجود سرد دون تحديد المكان الذي تدور فيه الأحداث ، فإنه من المستحيل إهمال العنصر الزمني الذي ينظم عملية السرد ، فلا بد أن نحكي القصة في زمن معين : ماض أو حاضر أو مستقبل ...و من هنا تأتي أهمية التحديدات الزمنية لمقتضيات السرد[4] .

و بناء على ما سبق من القول ، أنّ زمن الحكاية هو مجموع الفترة التي تستغرقها القصة ، غير أن زمن السرد هو الذي يتناسب مع البنية السردية ،إنه زمن القراءة أو زمن التجربة ، و هو زمن يسيطر عليه طبعاً روائياً الذي يطوي السنين بجمل قليلة في صياغة فنية متخيلة ، و لعل روايات " حبيب مونسي" تطرح بنية زمنية تتداخل مع النسيج الذاتي ؛ و يمكن ادراج أهم معالمها في ما يلي:

1-بول ريكور ، الزمان و السرد – الحبكة و السرد التاريخي – ترجمة : سعيد الغانمي و فلاح رحيم ، دار الكتاب الجديدة ، ج: 01 ، ط: 01 ، 2006 ، ص : 19-20 .

2- المرجع نفسه ، ص : 137-138 .

3- حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط: 01، 1999 ، ص : 117

4- المرجع نفسه ، ص : 117 .

1.5 – البنية الزمانية في رواية " على الضفة الأخرى من الوهم " :

انطلاقا من المدونة " على الضفة الأخرى من الوهم " سنحاول الكشف عن مختلف الانحرافات الزمنية التي ينتجها عدم التوافق بين زمن يخضع لمنطق السببيّة التي هي قانون الطبيعي ، و زمن يحاول بعثرة الأحداث نفسها ليعيد صياغتها جماليا ، فينتج معمارا فنيا من خلاله في أكثر من موضع على منح القارئ بعض القرائن الزمنية التي تسهم في إضاءة التشكيل الزمني للرواية .

يقوم مفهوم " على الضفة الأخرى من الوهم " للأدب على تناغم الخاص ، تنتجه علاقة التأثير و التأثر بين المبدع و المجتمع ، فالكاتب عندما يكتب فللدفاع عن قضية معينة ، و الروائي يجد نفسه تحت مسؤوليات متعددة . ويقدم حبيب مونسي في هذا المتن مجموعة من حصيلة قرون انحطاط طويلة للعالم عامة – الحرب العالمية الأولى و الحرب العالمية الثانية و الحرب الباردة – مع مخلفات الاستعمار الفرنسي و الاستغلال الإرهابي في الجزائر ، و بالتالي نكتشف أن الإرث الحقيقي لذاكرة الأديب هو المجتمع بما يتضمنه من حقب تاريخية ، التي تحول لمرجعية أساسية تتفاعل مع التخييل القصصي ، فتنشئ عملا إبداعيا قد يصلح ليكون معيار تقويم فكرة الروائي و رؤيته للعالم .

إن القارئ للرواية " على الضفة الأخرى من الوهم " يكشف مدى سعي الكاتب إلى تنميتها في إطار الواقعية النقدية ، من خلال ذلك التلاحم بين التخييل و التاريخ ، غير أن القراءة المتواصلة للمسار القصصي تكشف عدم تكثيف النص للزمن المرجعي التاريخي (السنوات ، الأشهر ...) مقارنة بالمؤشرات الزمنية المبثوثة على مستوى النص الروائي و التي تظل في لحظة تمويه تابعة لمستوى القراءة .

و لعل وعي " عبد الرحمن" بهذا الاختلاف قائم على : «**تفتش فيها عن الغامض الذي لم تفتح الأيام دفاتره بعد . إن فيه اليوم من المسافات التي كان يجهلها ما يجعل انفتاحها أمامه ، و كأنها غيابات مظلمة تتحدّر عمقا إلى أغوار معتّمة رهيبة** ..»[1] فهو يبحث عن الحقيقة بين الخيال و الواقع و يجدر عوالمه التخييلية في تاريخ ، و هكذا يبحث عنها دون أن يلبسها حلية جمالية

1-حبيب مونسي ، على الضفة الأخرى من الوهم ، ص: 05 .

فتبقى عارية مكشوفة مثقلة بالسنوات و الأشهر .

تستغرق مدة القصة في " على الضفة الأخرى من الوهم " مدة زمنية طويلة جداً، و ينهض القص من خلالها على وتيرتي التسريع و التبطيء ، فالروائي يتخير السياق المناسب ليطيل الكلام في موضوع ، و يقصره في آخر فينتج ضمن نصه الإبداعي ما اصطلح عليه 'جيرار جينات Gérard Genette' في كتابه خطاب الحكاية بالحركات السردية الأربعة و هي :الحذف ، المجمل ، الوقفة و المشهد ، و الوقوف عند طبيعة كل حركة سردية بمختلف وظائفها التي يتوخاها الروائي من وراء ذلك أمر ممكن لا يخلو من مستويات دلالية تنتجها عملية القراءة كما سيتضح ذلك فيما يلي :

- **الحذف L'ellipse** :

يعرف الحذف في النقد الروائي بأنه تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها ، و يسميه سيزا قاسم بـ: **ثـــغـرة**[1] .

يوجد في رواية " على الضفة الأخرى من الوهم " الحذوف الضمنية التي لا يصرح بها في النص ، و تترك مهمة الاستدلال عليها للقارئ حيث يحاول تتبع التسلسل الزمني و معرفة موقع الثغرات ، على أن الصعوبة تزداد حدة إذا تعلق الأمر بالحذف الافتراضي ، حيث يصعب تحديد موقعه بين ثنايا النصوص الروائية .

استنادا إلى هذا ، نلاحظ في الرواية وفرة استخدام ثنائية الحذف الصريح (غير محدد زمنيا) / الحذف الضمني على الخط الزمني للحكاية الأولى . تتواتر حركة الحذوف الضمنية في الاسترجاعات ، كقول الروائي :«**العالم الذي ناضل من أجل الوصول إليه سنوات أخرى ، قضي فيها بياض نهاره ، و سواد ليله بين رفوف المكتبات بحثا و تنقيبا ...لقد طوى ذلك الشغل الذي أجبره عليه غارسيا سنوات الحيرة ، و أعوام الجنون ، و حال بينه و بين الرفقة . فتطاول الزمن ، واختلفت الوجوه ، و تغير الهم** »[2] و نجد الحذف الضمني في حوار عبد الرحمن مع كورين :

1 – سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص: 64 .

2- حبيب مونسي ، على الضفة الأخرى من الوهم، ص: 11-12 .

« **إنها تشعر بالغربة و الحنين إلى الأهل ..سأحقق أمنيتها التي انتظرتها كل هذه السنوات** ..»[1] فلفظ الغربة فيها أحداث كثيرة للوالد و الأم نتيجة كل السنوات التي عرفا فيها الحرمان من الأهل ، و الحذف هنا لم يحدده الروائي و إنما تركه لمخيلة القارئ ، يقول : «...**يعود بامرأة دفعت ثمن الغربة بعيدا عن أهلها سنوات طوال ، لتملأ عينها من ضياء البلد قبل أن توسد التراب** ..»[2] لذا فالقارئ مضطر لتنظيم الوحدات السردية للماضي ، بأن يتبع حركة القص لتجميع تجارب الشخصيات التي تتراوح بين عدة سنوات ، و هذا ما حدث للسيد عسى و زوجته زينب ، فالعودة إلى الوراء تكون متنوعة بقفزة إلى الأمام يهمل الراوي من خلالها فترات أو مراحل بكاملها من الماضي .

و في مرات يلجأ إلى القص ليجعل الحذف محددا زمنيا على خط الحاضر؛ وهذا المقطع السردي يرد على لسان ماري :«**لقد عاد القاتل مجددا إلى نشاطه ..إنها الجريمة السادسة في شهرين ..إنه يشتغل بجد و بنفس الدقة** »[3] .

في المقابل ، تتواتر حركة الحذوفات غير المحددة زمنيا في مرحلة متأخرة من القص ، عندما يفكر عبد الرحمن في نقل والدته إلى الجزائر ،حيث يجمل الراوي: «**سينقل هذه المرأة إلى وطن لم تره منذ أكثر ست و ثلاثين سنة** ..»[4] و كذلك في فتح مجال الحديث لطلبة مع عبد الرحمن «..**أن يجعل من هذه الحصة مجالا للحديث الحر الذي يستمع فيه إلى أصوات أخرى مافتيء يصب فيها أصوات الغير طوال سنة الدرس** ..»[5] فورود هذه المقاطع في حركتها ، قد أعطى للقص سرعة غير متناهية يصعب على القارئ تحديد قفزاتها السريعة أي حذف يعانق حذفا .

1- حبيب مونسي ، على الضفة الأخرى من الوهم ، ص : 74 .

2- المصدر نفسه ، ص :80.

3- المصدر نفسه ، ص :37.

4- المصدر نفسه ، ص :51.

5- المصدر نفسه ، ص :53.

نخلص من خلال هذا الطرح إلى أن الرواية تقوم على استراتيجية زمنية تلغي على إثرها الحذف الصريح المحدد زمنيا ، التي ظلت الروايات التقليدية تهتم به .متخذة من ثنائية الحذف الصريح غير المحدد زمنيا/الضمني متكأ لحركة قصصية سريعة تمنح القارئ فرصة توظيف حضور بديهته و فطنته في ملء الفراغات الزمنية المحذوفة .إنه ضرب من التحدي لقدرة القارئ على استخدام موهبته ، فالزمن المحذوف قد تطول مدته ، و تضمر ملامحه ، و لن يكتسب عمقه و دلالته إلا بعد تلبس القارئ للنص .

ـ المجمل Sommaire :

يعد المجمل إحدى الحركات السردية الأربع التي يلجأ إليها الراوي لتسريع الزمن ، فالمتن الروائي الذي تستغرق زمن القصة فيه مدة زمنية أطول ، لا بد أن ينتج حركات سريعة مجملة ، غير أن القارئ للرواية يستكشف أن الكاتب لم يعتمد السرعة الزمنية التي تطوي السنوات أو الأشهر إلا نادرا :«**كيف يسمح لنفسه أن يسأل رجلا عن ماضيه بعدما كتمه عمدا كل هذه المدة ؟ كيف يجوز له أن يفتح الجرح من جديد ؟ أن يعيد هذا الشيخ إلى سنوات يريد أن يطورها النسيان ؟**»[1]

لا شك أن التوزيع غير متكافئ للسنوات على طول للقارئ جانبا من جوانبها ، إذ من صعب على الروائي أن يستعرض كل تجارب شخصياته الروائية ، بل يتم ذلك بنسب متفاوتة تبعا لدينامية الشخصية على مستوى الحدث .

اتخذ المجمل بين ثنايا نص الرواية شكلا مغايرا في صيغة الحدث الدال على التكرار[2] مثال ذلك : «**في ذلك الإحساس الذي يتجاوزها إلى وضعيتها بين بين الليل و النهار .في مسارها المحدود و المحدد بين الشغل و البيت ..** »[3] فصيغة المجمل " بين الليل و النهار" قد اختزلت أياما غير محددة زمنيا ، و لكنها تتشابه فيما بينها ، لذا لم يكن عبد الرحمن في حاجة لإفراد كل ليلة

1- حبيب مونسي ، على الضفة الأخرى من الوهم ، ص :65.

2- ينظر ، سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص: 60 .

3- حبيب مونسي ، على الضفة الأخرى من الوهم ، ص :07 .

على حد ما دام الألم و الحزن واحد .

إذاً ، تبقى الوظيفة الأساسية التي يتميز بها المجمل في النصوص الروائيين الواقعيين هي: «**تقديم عام للمشاهد و الربط بينها**»[1] فالروائي يحرص دائما على تهيئة القارئ بتقديم مواقف عامة قبل الانتقال إلى سرد المغامر بتفاصيلها ، حيث لجأ حبيب مونسي إلى المجمل لتقديم بعض ؛ فالشخصيات تتحاور فيما بينها للتعبير عن أفكارها ، و وجهة نظرها بعيدا عن وصاية المؤلف الذي يمنح لها فرصة الحدث عن نفسها دون تدخل منه ، ليوهم القارئ بواقعية مشاهده الحوارية حينما تحاول بوساطة الإفصاح عمّا تشعر به و تفكر فيه أن تدرج تجربتها في إطار مرجعي ، هي التجربة اليومية المعيشية التي يتفاعل معها الكل من الكاتب /القارئ .

هكذا ، يمكن القول ، أنه تشترك الجمل السردية في تكثيف فعل الجريمة على وتيرة زمنية متسارعة تجمل أحداث مؤلمة تتتابع على غير الترتيب أو نظام ، يتكفل السرد بتفصيلها وفق " حركة المشهد " التي تتحول إلى إطار واسع تتفاعل ضمنه الشخصيات ، كي تمنح القارئ شعورا بمشاركته لها بعد انتقاله من موقف عام إلى موقف خاص و ذهنه محمّل بوقائع عرضت عليه مجملة .

ـ المشهد La scène :

يقوم المشهد أساسا على الحوار الذي يحقق عملية التواصل ، و ما يمكن ملاحظته هو اتساع المساحة النصية المخصصة للمشهد ، فالرواية لم تتضمن تقنية الحوار فحسب ، بل تخللتها بعض المقاطع السردية التي تنوعت بين الاسترجاعات الداخلية و الخارجية ، و تدخلات الراوي بين الحين و الأخر خاصة في تقديم ردود أفعال متباينة لمجموع الشخصيات التي تضمنها المشهد ، يقول الراوي :«**التفت إلى كورين و في عينيه ظلال ثقيلة تزيد من سواد عينيه ، و تحفز الطور البعيد الذي ترتطم فيه الأفكار الطائشة التي أضحت تؤثث عقله ، و تعشش في أكنان فؤاده ..إنها النغمة الوحيدة التي يجد فيها الطرب ..إنها النسمة الوحيدة التي يستنشق منها عطر الحياة ..**»[2] .

1-سيزا قاسم ، بناء الرواية ،ص: 56 .

2- حبيب مونسي ، على الضفة الأخرى من الوهم ، ص: 59.

فالحوار يتوقف بمجرد أن يعرض الراوي الشعور الداخلي لشخصية و وجهة نظرها بوساطة الأسلوب غير المباشر .

و لعل اتساع المساحة النصية هي التي منحت للراوي فرصة فرش المشهد خارج حدود الوحدة الدرامية و الاستطراد و التشعب خارج حدود الحادث الواحد[1] ، و هذا عكس ما نجده في **المشهد الثاني** : «**–أنا سعيد بوجودك ياكورين ..سعيد بوجود ماري ..في نفس الدرجة التي أنا سعيد فيها بوجود أمي و أبي ..إنه حقا اكتشاف كبير ..**

ابتسمت كورين .و قد تبددت عنها سحب الحزن الذي راودها ن و منذ حين و قالت :

–أنت ..أنت هذا الصباح السرمدي الذي ينفخ في صدري نسيمه البارد ، فينقلب إلى شعل متقدة ..أنت الحياة !»[2] .

يقوم هذا الحوار على ثنائية ضدية ، حيث تتحول الشخصية من حالة الفرح و السرور إلى حالة الحزن بمحض ارادتها ، فعبد الرحمن سعيد بنقل أمه إلى البلد و تعرف على الأهل ، في حين كورين تحزن لفقدانها الأم حيث تجد فينفسها الكثير من معنى الحزن .

تكشف المشاهد صيغ الحوار المتباين عن الشخصيات ، فكل صوت يحاول إثبات وجوده عن طريق إعلاء ، بحث لا يكون للصوت الواحد معقولية فكرية إلا في مكان نصي يشترك معه في إنشائه صوت آخر ، و بالتالي يعد الحوار مكونا أساسيا في البنية الزمنية للنص ، فقد أسهم في تعطيل السرد و الحدّ من و تيرته السريعة .

إذاً ، تظهر جمالياته حينما تتحول الشخصيات من مستواها الظاهر الذي تصوره اللغة برسم ملامحها و أوصافها ، إلى كائنات بشرية تحب و تكره ، تفرح و تحزن ، ترفض و تقبل ، فكلما ارتفع صوتها و ازدادت مشاركتها ، زاد القارئ توهما بواقعيها و لن يتحقق ذلك إلا بالتوافق بين زمن القصة و زمن الحكاية .

1–ينظر ، سيزا قاسم ، بناء الرواية ،ص:66.

2– حبيب مونسي ، على الضفة الأخرى من الوهم ، ص:76.

- **الوقفة Pause** :

تعد الشخصيات و الأمكنة و الأشياء بنى أساسية تتفاعل فيما بينها لتشييد العالم الروائي .و إذا حاولنا تتبع مواقع انقطاع السيرورة الزمنية ، و تعطيل حركاتها بين صفحات الرواية ' على الضفة الأخرى من الوهم ' نجد أن السرد يتوقف ليفسح المجال أمام العملية الوصفية التي تعمل على تقديم أوصاف إحدى الشخصيات الروائية .و من تلك المقاطع الوصفية ملامح شخصية "كورين" التي ترد على لسان " عبد الحق" : «**لم تكن كورين جسد فقط ، و إنما كانت إلى جانب فتنتها و فتوتها عقلا مفكرا دقيق الملاحظة ، يقظ الإحساس كثير التدبر ، عميق المعرفة ، غير أنها في حركتها تلك تجعل الروائي يظن بها الظنون ، و يعتقد الاعتقادات التي كثيرا ما سببت لها متاعب مع الأساتذة أول عدمهم بها . و لما علموا منها سلوكها انسابت الأمور على ما تحب. و تلقت من الاحترام ما فتح أمامها كرسي الأستاذ المساعد.**»[1] فالمقطع الوصفي يتكون من تراكيب وصفية موجزة تنم عن عملية انتقاء مارسها الواصف على الشخصية الموصوفة التي تتسم بتعددية أوصافها .

أمام هذا التعدد كان لزاما عليه مواجهتها بالتركيز على بعض الملامح الوصفية التي تلعب دورا فعالا في تشكيل مختلف الدلالات و تأويلها ، فالتركيب الوصفي يشير إلى تواضع النشاط الاجتماعي الممارس من قبل الشخصية ، مثل شخصية ماري : «**..ماري غامضة ..ماري تسكن الصمت و العزلة ..ماري التي تسيل دونها الحجب ، فلا تراها إلا بين كتاب و مجلة .تبادلك النظرات الخاطفة ، ثم تعود إلى صمتها ..لم تكن ماري صعبة المراس ، مغلقة الفؤاد ، و إنما كانت تحتاج دوما إلى شيء من الاستئناس ..شيء من الألفة** »[2] غير أن القراءة المتواصلة للمتن الروائي تنمّ عن قلة الأوصاف المتعلقة بملامح الشخصيات .إنه مبدأ يفسر لنا عزوف " حبيب مونسي" عن تقديم الملامح بارزة لمعظم شخصياته ، فالحرية لا تتيح إمكانية الانتقاء فحسب ، بل تجعل

1- حبيب مونسي ، المصدر نفسه ، ص:26.

2- حبيب مونسي ، المصدر نفسه ، ص:34.

متروكة جون معالم واضحة لا تورث سوى الحيرة . فأثناء القراءة تظل بعيدة عن مستوى إدراك القارئ لها ، فكلما واجهته " ماري" "كورين" و " العم أندريه" تتراءى له امكانية رسم ملامحها الفيزيولوجية لكل آماله تتضاءل حينما يحاول القص الارتقاء ببعض الشخصيات في مستواها التفاعلي إلى الرمز و التأويل .

إذن ، إن أكثر المقاطع الوصفية تواترا بين ثنايا النص هي تلك التي تتعلق بطوبوغرافية الفضاءات الأشياء المدرجة بداخلها ، حيث يشكل وجودها تعليقا لزمن القصة ، و انفتاحا على أمكنة لا يستطيع القارئ التقرب منها و التماس هندستها إلا من خلال اللغة نفسها ، فهي مجموعة بيوت و مكتبة تندرج ضمن مقاطع وصفية تخضع لنظام معيّن تحكمه استراتيجية النص .

تعد البنية الزمنية للرواية " على الضفة الأخرى وهم "بابا يكشف للقارئ عن استراتيجية " حبيب مونسي" و فلسفته للزمن ، فعلى مستوى الترتيب يشكل الماضي عنصرا هاما من خلال مواقعه المنتجة لوظائف متباينة ، التي و إن تعددت فإنها تعدّ إحدى المفارقات الزمنية ، أما الحاضر فهو كائن بالفعل و إصرار " عبد الحق" على رؤيته دليل على حضوره القوي ، لأنه واقع الحياة السياسية و تخلصها من هواجس الحروب و كذلك واقع السفر في مستوى رمزي إلى الوطن الأم .

و خلاصة القول ، من خلال مستوى الديمومة ، نصل إلى نقطة مهمة و هي أن الزمن لم يطرح كإطار شكلي تتحكم في تحديده مختلف المفاهيم الإجرائية بل يتطور وفقا لطبيعة الفاعل و مدى وعيه لفاعليته ، و تأثيره على مسار حياته .فما قيمة الأسابيع و الشهور و السنوات إن لم تكن مشحونة بتجارب من يشعر بها ، خاصة أن الشعور الداخلي له دوره الفعال سواء في تحديد بنية الزمن أو بنية الفضاء.

2.5 – بنية الزمن لجلالته الأب الأعظم :

لما كان العمل الروائي سرد لمختلف الأحداث و المواضيع التي جرت في مكان معين و بين شخوص مختلفة ، فهي بالتالي موثقة بزمن محدد .

و بذكر الزمن يتبادر إلى ذهننا مباشرة كلمة الوقت لكن في سياق الروائي للزمن دلالات متعددة و متنوعة منها : «**ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر ، فهو وعي خفي لكنه يتمظهر في الأشياء المجسدة**»[1] ، و كما قلنا سابقا ، الزمن من العناصر المهمة في الرواية و التي يقوم عليها القص بشكل عام و الرواية بشكل خاص حيث يجسد سرد الحوادث ، فلا يمكننا تصور حدث سواء أكان واقعي أو خيالي خارج إطار زماني مضبوط ، فبدون الزمن لا يمكن للرواية أن تستقيم .فعلاقة الرواية بالزمن علاقة مزدوجة ، بمعنى الرواية تصاغ في داخل الزمن و الزمن يصاغ في داخل الرواية .

هكذا ، إذاً، زمن الخطاب هو زمن لا يخضع لبنية معقدة بل يخضع إلى تسلسل منطقي للأحداث ، فرواية "جلالته الأب الأعظم " تجري أحداثها الاجتماعية و السياسية في زمن محصور بين سنة ألفين و اثنى عشر إلى غاية ألفين و تسعة و عشرون سنة ، حيث نجد الروائي يؤرخ لأحداث لا متناهية خلال سبعة و ثمانين سنة .

بالنظر إلى الهيكل الزمني العام ، نجد أن الرواية بدأت بطلوع الشمس بدليل قول الراوي :«..**و كان الرجل المعجزة يطلع عليهم كل صباح مع قرن الشمس ، و يحدثهم مع هبة كل نسيم فيعدهم الوعد الجميل** »[2] لتنتهي الرواية باليوم و الشهر و السنة في قول دينا قائلة : «**أسألك عن تاريخ اليوم : اليوم ، الشهر ، السنة ..**

انعقد لسان الضابط و تلعثم .ثم استطاع أن يقول :

–الثلاثاء 15 ديسمبر 2099 .

أطرقت دينا ثم نفضت غدائر الشقراء في وجهها و قالت :

–قضينا كل هذه المدة في سفرنا ..غريب ..غريب حقا ..لقد خيل إلينا أننا مكثنا يوماً أو بعض يوم .. »[3] .

1–إدريس بودينة ، الرؤية و البنية في روايات الطاهر و طار ، ص : 98–99 .

2–حبيب مونسي ، جلالته الأب الأعظم ، ص : 41 .

3–المصدر نفسه ، ص: 244 .

جلالتـه الأب الأعظـم نـص أدبي ذو مسـتوى راق فنيـاً ، حيـث أرخ لفـترة زمنيـة في العـالم المستقبلي، هذه الفترة الحرجة في تاريخ العالمي ، فهي تقدّم لنا فترة الانقلاب السياسي و اجتماعي . لقد سارة الأحداث في " جلالته الأب الأعظم " وفق كرونولوجية زمنية مترابطة البنى السردية ، لكنها ليست منطقية بالضرورة ، و هذا وفقاً لما تقتضيه الحبكة الروائية .

لقد رتبت أحداث السرد في " جلالته الأب الأعظم "وفقا للعلاقة المتبادلة بين زمني ثنائية السرد و الحكاية إلى الترتيب اضطراري ، لأن الروائي لا يستطيع أن يجاري الوقائع التي تجري في الحياة ، حيث :«**لا يستطيع أن يحكي و يقول في الوقت ذاته ما يحدث هنا و هناك .و من هنا كان القص اختيار أو تركيباً**»[1] و قد ورد الترتيب في " جلالته الأب الأعظم " تارة ارتداد إلى الماضي و تذكر بعض الأحداث ، يقول الراوي : «**و كأن الزمن توقف ..بل و كأن الحياة تعطلت ، و شخصت واقفة تنتظر نهاية الحملة التطهيرية . وقبعت الشمس في كبد الضحى تشاهد حركة البشرية التي تحاكي حركة النحل في خليته ، و قد نسيت ذاتها ، فأشارت إلى الكون بالتوقف..**»[2] و قوله أيضاً : «**و كنت قد قرأت يوما عن إمكان تواجد مثل هذه الخلايا في أطراف الكون ، لا ينقصها سوى المحيط الذي يهيئ لها عملية التكاثر و التوالد ...فاندفعت تتحرر من الكبت الذي عاشته قرونا و قرونا في مجاهل المجرات** »[3] أو التحدث عن الحسناء إشتار في قوله : «**و رفعت رأسها نحو الوصيفة بابتسامة كأنها شروق الشمس على مياه البحر الناعمة في صبح من أيام الصيف الحالمة .و قالت :**

–سأقابله كيوم ولدتني أمي ..»[4] و تارة يظهر استشرافا في الصفحات الأخيرة :«..**وانتظر الضابط شهرا و شهرين ..دون أن يشهد ظهور الفرقة الغربية ، و عاد يبلغ الكاهن ..و الكاهن**

1- عبد ملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص : 102 .

2- حبيب مونسي ، جلالته الأب الأعظم ، ص:44.

3- المصدر نفسه ، ص:45.

4- المصدر نفسه ، ص:63.

يأمره بالصمت حتى نسية القضية كلية.. و ها هي الفرقة تعود ..هل يبلغ الكاهن بظهورها ؟ ...ينال الخطوة التي تبعده عن هذا الجحيم الذي يعيش فيه منذ سنتين ..إنه لا يعرف طعم الأمن »[1] .

إضافة إلى ذلك ، تتواتر أحداث" جلالته الأب الأعظم " في العلاقة بين ما يتكرر حدوثه و وقوعه من أحداث و أفعال على مستوى الوقائع من جهة و على مستوى القول من جهة أخرى .و ما تكرر حدوثه من أحداث متواترة في الرواية هو اليوم و الأيام في عدة صفات منها :«**عن المصير الذي ينتظره اليوم و غدا ...**»[2] و أيضاً قوله : «..**كان البكاء كذلك في يوم من الأيام ، أما الساعة فلا أحد يعرف مدلوله ..**»[3] وكذلك قوله : «**يتابعه يوما بعد يوم ، يصور له المستقبل في صفحات سود ..**»[4] .أما ما ورد لمرة واحدة في قول الراكب : «**–أقوم بهذا العمل منذ عشرة سنين و أربعة أشهر بمعدل جولتين في الأسبوع** »[5] و هناك تكرار لما حدث مرة عدة مرات كقول الراوي : «**و دارت الأشرطة مع دوران الأيام و السنين و كأنها كواكب سيارة تذرع مداراتها في سرعة متصاعدة تزداد كل لحظة فتتدفق منها الأحداث تدفق الشلال من رأس الجبل ..**»[6] و قوله أيضاً : «**رفضها دلالته منذ سنين خوفا عليه من مظاهر الحياة** »[7] و أيضا يقول : «**اندثرت كلماتها تحت ركام السنين ، و صارت لغزا من الألغاز ..**»[8] و غيرها من الأحداث المتواترة و تنوعها في الزمن .

1- حبيب مونسي ، جلالته الأب الأعظم ، ص:243.

2- المصدر نفسه ، ص:95.

3- المصدر نفسه ، ص:168.

4- المصدر نفسه ، ص:195 .

5- المصدر نفسه ، ص:136.

6- المصدر نفسه ، ص:121.

7- المصدر نفسه ، ص:121.

8- المصدر نفسه ، ص:146 .

إنّ ديمومة الروائي تتمثل في تحليل و ضبط العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية مقاسا بالثواني ، الساعات ، الشهور ، و السنوات و طول النص القصصي الذي يقاس إلى الأسطر و الفقرات و الصفحات ، أي دراسة الاستقصاء و سرعة السرد و التغيرات التي تطرأ على نسقه من تعجيل أو تبطئ ، قائلاً: «**فاستعاض عنه بالتفرج على الناس من خلال فوهات سرية يقف وراءها الساعات الطوال ..تعثر جوراس ثانية ، و هو يتمسك بالمناظر الماجنة التي شاهدها منذ ساعة في حوض السباحة المغلق** »[1] و :«**سمو الكاهن الأعظم إننا الساعة أمام مهمة عظيمة لا بد من إنجازها ...و صقلناها لتناسب ما نحن مقدمون عليه الساعة ..**»[2] و قوله كذلك : «**و ربما عرضنا بين الفنية و الفنية صورا على الشاشات ..المستعملة في البيوت و الشركات و الورشات ، شريطة أن لا يزيد البث عن بضعة ثوانٍ كل يوم ، و كل أسبوع حسب التعامل مع الدين ..**»[3] و «**وابعث الصوت من مكبره حادا على وتيرة واحدة :**

–عند الساعة الرابعة و ثمانية وثلاثين دقيقة ..»[4] وَ «**ثم نسيته فعلا .فلا أدري كم مكثت هناك ..شهرا ..سنة ..لا أدري ..**»[5] كما تجمل إشتار قائلة : «**سيعود حتما ، فقد أشعرته من قبل برغبة جلالتكم ..ربما عاد في غضون هذا الشهر من يدري ..؟** »[6] .و هذا ما يخص ديمومة الأحداث في جلالته الأب الأعظم .

في حين يعتمد حبيب مونسي على الايجاز في تلخيص عدة سنوات في مقاطع و صفحات قليلة دون الخوض في التفصيل و مثال ذلك : « **ذلك لتمنحه الفرصة التي طالما حلم بها منذ حداثة سنة..**»[7] و يقول الراوي : «**كانت فتاة ..لا تتجاوز الخامسة عشر من عمرها ترفع إليه وجها**

1- حبيب مونسي ، جلالته الأب الأعظم ، ص:78.

2- المصدر نفسه ، ص:80.

3- المصدر نفسه ، ص:82-83.

4- المصدر نفسه ، ص:135.

5- المصدر نفسه ، ص:150 .

6- المصدر نفسه ، ص:196.

7- المصدر نفسه ، ص:123.

شرقيا مدورا كالبدر ليلة تمة ..و كأنها خرجت من خيال رجل شاذ تجاوز السبعين من العمر ... »[1] و كذلك الإيجاز في قول العجوز عبد الجليل : «...**إنها من آثار العمل في المناجم ، فقد قضيت فيها ثلاث عشر سنة ..**»[2] و قوله أيضا : «**هذه أول مرة أشعر فيها بلذة البكاء ..لقد نسيت حرارة الدمع منذ عهد بعيد ..**»[3] .

فلكثرة الأحداث و تزايد البعد في المدة زمنية جعل من الروائي يعتمد على إيجاز حتى تكون كل أفكار النص الروائي و أحداثه متسلسلة في طابع فني يجمل لذة التلقي من أجل استمرار السرد .

أما الوقفة في نص " جلالته الأب الأعظم " تظهر ظل الأحداث المتنامية ، حيث يقف الروائي أحياناً ليضيف شخصية ، فيقف على وصفها ، كقوله : «**كانت دينا في ثيابها المدنية لا تختلف عن أية فتاة في ربيع الحياة ، ذهبية الشعر عسلية العينين ، دقيقة العرفين ممتلئة الشفتين، يتفجر وجهها جمالا ، و قد زادها اعتدال الجسد و لين أطرافه فتنة و جاذبية ، تلتفت إليها الأعين لتلتمس منها الجمال مسكوبا في أبدع الصور ..**»[4] .

بينما الحذف / الإضمار نجده في إشارات محددة و غير محددة للفترات الزمنية التي تستغرقها الأحداث الرواية ، و من بين الإشارات الزمنية المحدّد منها قول الراوي : «**كانت أبوابا لبعض الكنائس في البلدة لا تفتح إلاّ يوم الأحد في حياء و خجل ..** »[5] و قوله أيضا في الإشارات الزمنية المحددة :«**وحش واحد فقط يحاول أن يقطف الزهرة ..لقد حل شهر مارس ..**»[6] و نجد غيرها من الإشارات الزمنية المحددة و الكثيرة في أحداث الرواية ،و كذلك هنالك إشارات زمنية غير محددة منها : «**معلنين أن البشرية عرفت بعد قرون كيف تخلق دينها بنفسها** »[7] و أيضا يقول : «**بل هي تشكل مهمته اليومية منذ عهد بعيد ..**»[8] .و هذا ما جاء به الحذف .

1- حبيب مونسي ، جلالته الأب الأعظم ، ص:142.

2- المصدر نفسه ، ص:167.

3- المصدر نفسه ، ص:168.

4- المصدر نفسه ، ص:215.

5- المصدر نفسه ، ص:42.

6- المصدر نفسه ، ص:232.

7- المصدر نفسه ، ص:83.

8- المصدر نفسه ، ص:135 .

ننتقل إلى المشهد الذي يعد أحد أهم التقنيات السردية كذلك ، فهي :«**التي يترك فيها الروائي الأحداث تتحدث عن نفسها .و هو يتضمن مواقف حوارية في أغلب الأحيان و في أسلوب السرد المشهدي بتحقيق المساواة زمن السرد ، زمن الحكاية** »[1] .و في النص الروائي " لجلالته الأب الأعظم " تتعدد المشاهد البصرية ، و من أمثلة على ذلك نجد مشهد الذي دار بين موسى و أمه التي لا يعرفها إشتار : «**و قد تنهدت عميقا : –موسى .**

أجابها

أماه...

سأطلعك الآن على العلم الذي سألتني عنه و أنت حدت فقد وصلت إلى السن التي لا بد لك فيها من معرفته ، و إدراك أسراره .. »[2] و كذلك من المشاهد ؛ مشهد حوار موسى مع مجموع ة من قوم : «**و قال موسى :**

–أيها السادة ..

إن فضل هذه المعجزة يرجع كله إلى السيد عبد الجليل فهو الذي دلني على هذا المكان و تحمل مشاق الطريق .و هو الذي قادني إليكم عبر المسارب الضيقة المنتنة ...و نحن الآن نشاهد ثمارها حية أمامنا في بعث جديد .و مولد أجد للبشرية ..»[3] و غيرها من مشاهد التي تعبر عن حسن الحوار في تسلسل المواقف السردية من خلال خيال تصور الراوي و طريقة تركيبها في تقديم صورة واضحة المعالم .

أضحى لائقاً القول ، من خلال هذا التحليل للتقنيات السردية يظهر لنا الآخر جليا و واضحا في الحياة اليومية التي تعيشها البشرية عامة ، و هذا بفضل الشخصيات الرواية و زمنها و مكانها .فقد لعب كل عنصر فيها دور البارز في إظهار الصورة العالمية التي تركها الصهاينة في العقول الإنسانية – العربية – .

1–نور بنية الالدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، دار هومة ، بوزريعة ، الجزائر ، ج: 02 ، ص :174.

2– حبيب مونسي ، جلالته الأب الأعظم ، ص:125.

3– المصدر نفسه ، ص:183.

3.5 – بنية الزمن لمقامات الذاكرة المنسية :

يضع " حبيب مونسي" في رواية" مقامات الذاكرة المنسية " تصور أحداثا عاشها سليم في المستشفى ، هي أزمنة متعددة و متداخلة فيما بينها ؛ و فق كل وظيفة من وظائفها المقصودة .

تمثلت هذه الوظائف في الزمن النفسي ،و هو ما تتميز به دوريات تيار الوعي الحديثة ، و زمنها المرتبط بتيار الوعي و اللاوعي المنصهر عبر فيضان الذاكرة و التداعي الحر ، و المونولوج الداخلي و تيار الوعي المستخدم في الإبداع الحكائي بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية ، و العمليات النفسية لديها مستويات مختلفة منها : الانضباط الوعي ، و يدخل هذا النمط الزمني في عدم الاكتراث بالربط المنطقي و اللامعقولية ، فعقل الإنسان يعجز أحيانا عن تحليل تصرفاته و تداعي خواطره . كما أنه الزمن في عقل الإنسان يعجز أحيانا عن تحليل تصرفاته و تداعي خواطره ، لأن الزمن الذي يصعب قياس مدته المعلومة ؛ فقد يطول و قد يقصر بحسب الحالة النفسية التي هي عليها الشخصية الروائية .

إنَّ الفهم يغدو ، انطلاقا من هذا التصوّر ، أن الزمن النفسي هو الانتقال من زمن إلى آخر ، و يتضح ذلك كثيراً في الرواية و ذلك في رحلات سليم مع الدرويش : « **قال لي الدرويش يومها : مسكين أنت إن ظننت أن ما تعلمته هو العلم .. و أن ما سطر أمثالك هو الحقيقة ..فسألته عن العلم و الحقيقة فابتسم و هز رأسه ، و قال : لستَ مستعدا.. تذكر الخضر فقط و ستعلم ..**»[1] و كذلك رحلته مع السندباد فـ :«**حادثة عن السر فادعى أنه يعلم موطنه ، و إنه في مقدوره إذا وقف عليه أن يفك حرفه ..و قال أنها مجرد تعويذة في إمكانها تحويل البشر إلى الملائكة ..خرافة ..خرافة ..لو كان التحول ممكنا لكان قد حدث منذ أمد بعيد** »[2] .

و هكذا ، تلونت و تنوعت الأزمنة في الرواية كتنوع أحداثها و شخصياتها ، حيث نجد رحلة سليم مع جلجاميش و مع ابن بطوطة و مع الجاحظ .

لقد كان لزمن الخطاب نصيب في هذه الرواية . فالأفعال المستعملة في الرواية هي أفعال ماضية و مضارعة فهي تعبر عن الأحداث و من أهمها :«**عساها أن تكون ألذ في السمع ، فليس في مجلسنا هذا فوق بين الحقيقة و الخيال ...بين الماضي و الحاضر و المستقبل ..**

1 –حبيب مونسي ، مقامات الذاكرة المنسية ، ص : 21 .

2– المصدر نفسه ، ص:21 .

–كان يوما من الأيام العادية التي يعرفها البحار جيدا ..شمس مشرقة ، ورؤية واضحة ..»[1] .

لكن ما يضف للعنصر الماضي روتينية منذ بداية الأحداث إلى نهايتها وجود تكرارية مختلفة بين طرق الزمان ، و كذا أفعال تدل على التكرار و من بينها نجد : **مرة أخرى ، العهد القديم ، أعوام قديما ، كما عهده ، مضى زمن ،أمس أول يوم ، طول العمر ، عمر بعيد الساعة** . فهذه العناصر تمهد لأحداث ماضية و حتى و إن كنا نجهلها فهي تأتي لتعطي تسلسلاً زمنياً للفعل أو للحادث ، و لم يكتفي 'حبيب مونسي' بذلك ، فقد أوجد الأفعال الدالة أيضاً على العادة و التكرار و منها " **ألف ، اعتاد** "فالأفعال التي تتكرر يوما بعد يوم تصبح عادة ، فالنوم عادة كقول عدي :«**حاول حسين أن يغالب رغبة طاغية تدفعه للاستسلام للنوم ، و هو يقول في قرارة نفسه أن شيئا في الألوان يخدر حسه ، و يبلد قواه و يدفعه إلى النوم ...و أغمض عينيه** »[2] كما نجد التكرار الجملتين التاليتين : «**إذا تدفق النور من عيني ، فأغمد سيفه في عين الظلام** »[3] و تكرر أيضا في قوله : «**أحسب أنها لن تقبل واحد منكم ..و ربما عمدت إلى قتلكم واحد واحد** »[4].

إضافة إلى ذلك ، دخول و خروج و إعادة بعض المشاهد التصويرية التي من خلالها يتحرك سليم في إطار ضيق و محدود من خلال لقاءته المتكررة مع الطبيب رفيق في العيادة و رحلاته الخيالية مع جلجاميش و السندباد وحي بن يقظان و الجاحظ ، فسليم كان يخوض مغامرات مع شخصيات خيالية كان لها تاريخ عميق في الأدب و الفلسفة و البيان و اللغة و البلاغة ، فرحلاته كانت إلى بحر الظلمات للبحث عن عين الحياة .

كما كان لزمن السرد نصيب أيضاً في هذه الرواية « **ليرتفع على منصة الشرق ساعة من نهار**»[5] أو نجد أيضا في بعض الأحيان يحدد لنا بعض السنوات كقوله :«**أنه نوح ...النبي الذي عمر ألف سنة إلا خمسين عاماً**»[6] و كقوله أيضاً :«**من القرن الواحد و العشرين** »[7] .

1- حبيب مونسي ، مقامات الذاكرة المنسية ، ص:116.

2- المصدر نفسه ، ص:215.

3- المصدر نفسه ، ص:205 و 214 .

4- المصدر نفسه ، ص:125 .

5- المصدر نفسه ، ص:102 .

6- المصدر نفسه ، ص:93 .

7- المصدر نفسه ، ص:293 .

و لمعرفة طبيعة الصيغ الأسلوبية التي تتضمن الإشارات الزمنية المحدّدة و غير المحدّدة ، و نظراً لأهميتها ،و يمكن الاستعانة بهذا الجدول :

مـــقطع الســـــــــردّي	زمـــــــــن	المحدّدة و غير المحدّدة	الصفحة
-أرهقته سنوات العمل	سنوات	غير محدّد	04
- لم تسعفه سنوات الدرس	سنوات	غير محدّد	07
-أطل الحارس الليلي	الليلي	محدّد	17
-الدرويش الذي قال لي يوماً ...	يوما	غير محدّد	20
-في لغتنا اليوم ..	اليوم	محدّد	25
فقدنا الاتجاه منذ عدة أيام ..غيبت وجه الشمس نهارا ، عين النجم ليلا ..	أيام –نهارا –ليلا	غير محدّد	27
تقدم في الظلام الدامس	الظلام	محدّد	28
-ووضع في الكفة الأخرى لحظة من اللحظات	لحظة/اللحظات	غير محدّد	28
-انتزعته يد الريح قبل ساعة	ساعة	محدّد	31
-أن الزمن قد جرى ساعات طويلة ...	الزمن /ساعات	غير محدّد	33
-منذ يومها الأول	يومها الأول	محدّد	34
-يعمر الأرض يحرمنا كل يوم	كل يوم	محدّد	35
-أقول لك الساعة حقيقة عينية	الساعة	محدّد	35
-يرقب سليمان منذ مدة	منذ مدة	غير محدّد	36
-تتلاشى سحابة الصيف	الصيف	محدّد	39
-بأن الظلام يمحو الأشياء و الأبعاد و المسافات	الظلام	محدّد	39
-أشرقت شمس يوم جميل	يوم جميل	محدّد	40
الصياغات وقتية	وقتية	غير محدّد	40
-ليالي شتاء الطويلة ؟ ..أسمارها و لياليها	ليالي/لياليها	غير محدّد	41

-دعني أحدثك عن عملي ساعة	ساعة	غير محدّد	41
-مجنون ساعة من نهار	ساعة / نهار	محدّد	42
-صباح يوم شديد الضباب	صباح يوم الضباب	محدّد	42
-لماذا لا تتوقف ساعة للمراجعة	ساعة	محدّد	43
-أعود إليك غداً	غدا	محدّد	44
-تمليها رغبات وقتية عابرة	وقتية	محدّد	46
-أنظر إلى السماء في ليلة صافية	ليلة صافية	محدّد	47
-رفقتني سنون طوال	سنون طوال	غير محدّد	48
-بقرب مقدمك منذ شهور	منذ شهور	غير محدّد	51
-و أشرقت شمس نهاره	شمس نهاره	محدّد	53
-لقد خدعنا العقل يا بني دهرا	دهرا	غير محدّد	54
-إن ذكره لا يغيب عنها ساعة	ساعة	محدّد	56
-تعود إليه بين الفينة و الفينة	الفينة و الفينة	محدّد	58
-و ما تصبو إليه نفسك ليس غدا إنما هو الآن	ليس غدا ، الآن	محدّد	60
-من صنع هذا الغد	الغد	غير محدّد	60
-الفعل الذي تقومين به الساعة ، و ما ستقومين به بعد حين .	الساعة – بعد حين	محدّد	60
-أحسنت صنع الغد	الغد	غير محدّد	60
-..خذي لنفسك ساعة من التوقف ..أوقفي زمنك الخاص	ساعة - زمن الخاص	غير محدّد	61
-يتعلم كيف يوقف زمنه الخاص ..ثم ينطلق	زمنه الخاص – ينطلق	غير محدّد	62
-خافت من الغد	من الغد	محدّد	62
-..لو اهتم الإنسان عقله كل حين	كل حين	محدّد	64

-تسود صفحاته يوماً بعد يوم	يوما بعد يوم	محدّد	67
-من أرخبيل مطلع الشمس	مطلع الشمس	محدّد	68
-شرب منها منذ عهد بعيد	عهد بعيد	غ . محدّد	68
-في مستقبل أيامها أبدا	أيامها	غ . محدّد	69
-استمر بهم ذلك قرونا ...	قرونا	غ . محدّد	70
-حكمائهم من عهد بعيد	عهد بعيد	غ . محدّد	70
-اقتربت منها ذات يوم	ذات يوم	غ . محدّد	71
-استسلمت للراحة يومي دون أن أرى أحدا	راحة يومي	محدّد	72
-و ها أنت تعود الساعة	الساعة	محدّد	72
-إننا نشيرها ساعة ما نشاء	ساعة	غير محدّد	73
-..إلى المغامرة أجهله الساعة ؟	الساعة	غ . محدّد	76
-بغية ما أريد لرحلاتي في مستقبل الأيام	مستقبل الأيام	غ . محدّد	77
-حين يغادر الزوار المستشفى مساء ..	حين – مساء	محدّد	78
-يجلس الساعات مغمض العينين	الساعات	غ .محدّد	78
-ساعات طوال و نظره مركز عند قدميه	ساعات الطوال	غ . محدّد	79
-أية قراءة أعمق مما قدم الساعة ؟	الساعة ؟	محدّد	82
-تلك السنة فيه منذ النشاء الأولى	السنة	غ . محدّد	85
-من أول الدهر	أول الدهر	محدّد	86
-الذي أضحى يؤرقني ليل نهار	أضحى /ليل /نهار	محدّد	86
-البشرية قد عرفت عهدا سعيدا ...أن ذلك العهد قد دام فيها أكثر من عشرين قرنا .	أكثر من عشرين قرنا	محدّد	87
-يمرون عليها ممسين و مصبحين	ممسين و مصبحين	محدّد	87
-و الاستمرار بهمٍّ البحث عنها من جيل إلى جيل	من جيل إلى جيل	غ . محدّد	91
-أن يصلوا في يوم من الأيام	يوم من الأيام	غ . محدّد	91

-أن يعيش العشر من السنوات قبل أن تطاله الموت	العشر من السنوات	محدّد	91
-يرونها الناس للسمر في ليلي الشتاء الطويلة قراب المواقد ..	ليلي الشتاء	محدّد	92
-إنه نوح ..النبي الذي عمر ألف سنة إلا خمسين عاما	عمر ألف سنة إلا خمسين عاما	محدّد	93
-بحثا عن شاطئ آوي أليه ساعة من نهار	ساعة من نهار	محدّد	94
-ليرفع على منصة الشرق ساعة من نهار	ساعة من نهار	محدّد	99
-و لا حظ كيف يجلس هذا الأخير إلى سليم الساعات الطويلة	الساعات الطويلة	غير محدّد	101
-نعم قرأتها منذ عهد بعيد ...	عهد بعيد	غ . محدّد	102
-سرا إلى أن تحين ساعته	تحين ساعته	محدّد	102
-بل يسكنك إلى آخر أيامك	آخر أيامك	غ . محدّد	104
-بالمصادفات التي تسوقها الأيام في سيلها الدافق	الأيام	غ . محدّد	105
-تحول القرنان إلى قرون	القرنان من القرون	غ .محدّد	107
-إلى أن تقوم الساعة	تقوم الساعة	غ . محدّد	108
-استعداد قد يدوم السنوات	السنوات	محدّد	112
-كان يوما من الأيام العادية التي يعرفها البحار جيدا	يوما من الأيام	غ . محدّد	116
-أن موسم الأمطار ما يزال بعيدا	موسم الأمطار	غ . محدّد	117
-إنني أنوي أن أبيت ليلتي هنا	ليلتي	محدّد	117
-إنه يحدث الساعة و على مقربة منا	الساعة	غ . محدّد	119
-يحدث الأن و ليس بعيدا عنا ..أين ؟	الأن	محدّد	119
-أطبق الليل ستاره علينا	الليل	محدّد	120

-التي غمرتنا بنتنها ساعة الليل ؟	ساعة من الليل ؟	غ . محدّد	122
-فالساحرة عجوز امتد بها الزمن قرونا	الزمن قرونا	غ . محدّد	122
-كان خيط الفجر قد خط علامته	خط الفجر	محدّد	124
-حدق في رداء الفجر طويلا	الفجر طويلا	محدّد	124
-انتظروني ثلاثا فإذا انقضت الأيام بلياليها فعود إلى البلد	ثلاثا – الأيام بلياليها	محدّد	125
-الذي يجول بخاطرك الساعة ؟	الساعة؟	غ . محدّد	127
-مجرد معلم متقاعد قد أفسدت سنوات التدريس	سنوات التدريس	غ . محدّد	135
-أصولها يعود إلى القرن التاسع عشر	اقرن التاسع عشر	محدّد	136
-فروعها لا تتعدى النصف الأول من القرن العشرين	نصف الأول من القرن العشرين	محدّد	136
-تشعل بالإنسان في ستينيات القرن الماضي	ستينيات القرن الماضي	محدّد	137
-أن الغد كارثة كونية كبرى	الغد	محدّد	137
-و كأنه فارس القرون الخالية	القرون الخالية	غ . محدّد	139
-كان هذا القصر في العهد الأول مركز القيادة لشعبنا	العهد الأول	محدّد	140
-مركبات تقهر السرعة و الزمن	السرعة و الزمن	غ. محدّد	141
-في فترة الأخيرة من عهد الحكماء	فترة الأخيرة –عهد الحكماء	محدّد	142
-وسر قهر الزمن و المسافات	قهر الزمن	غ . محدّد	142
-الحرف التي توارثناها من أول العهد	أول العهد	محدّد	147
-بعد سنوات من الدعة و الخمول ؟	سنوات	غ . محدّد	149
-و لكنها لحد الساعة لم تستكشف	الساعة	غ . محدّد	151

-هل ستعدون يوما إلى الأرض	يوما	غ .محدّد	151
-يتمنى لو سارت الأيام سريعا لتدنيه من يوم تعليق النتائج	الأيام – يوم	غ . محدّد	156
-كتابا سميكا مجلدا يبدوا عليه آثار الزمن المتقادم	الزمن المتقادم	غ . محدّد	164
-هذا لقاؤنا السنوي في مثل هذا الوقت	السنوي -الوقت	غ . محدّد	169
-إلى أن تقوم الساعة ...	تقوم الساعة	غ . محدّد	169
-و كان موسم الأمطار قد أقبل	موسم الأمطار	محدّد	171
-قد تدوم أسبوعا أو أسبوعين	أسبوعا – أسبوعين	محدّد	178
-إنها الرحلة التي تسكن العربي منذ آلاف السنين	منذ آلاف السنين	غ .محدّد	183
-نعم لأن ما تؤمن به اليوم مجرد تواضع بينك ..	اليوم	محدّد	186
-لقد اعتاد أن يجلس إليه في مثل هذا الوقت ساعة من النهار	ساعة من النهار	محدّد	192
-عاشه حمدان ليلة من ليالي الشتاء الطويلة	ليلة من ليالي الشتاء الطويلة	محدّد	193
-يقرأ و يكتب نهاره و ليله	نهاره و ليله	غ . محدّد	194
-و وحدته إلى ساعات متأخرة من الليل ...	ساعات متأخرة من الليل	غ . محدّد	194
-إنه الساعة يلتفت إلى المضمون الذي يريد حمدان أن يجعله عمود القصة	الساعة	غ . محدّد	201
لما كان الغد ..أن يوافيه زوالا لبدء عملية فك الرموز ...	الغد –زوالا	محدّد	202
كانت الحصة الصباحية الأخيرة	الصباحية	محدّد	202
-أن أقضي معك هذه الأمسية ...	الأمسية	محدّد	202
-في رحلته ساعات تتطاول ...	ساعات	غ . محدّد	206

-اللحظات الساعات ...إنه يعجز الأن يقدر مدة الرحلة	ساعات –مدة رحلة	غ . محدّد	207
- لم تمضي ساعة من الليل حتى أشرقت الظلمة	ساعة من الليل حتى أشرقت الظلمة	محدّد	213
-التي غذتني طوال السنوات الماضية	السنوات	غ .محدّد	218
- لم يزرني أحد منذ أمد بعيد	منذ أمد بعيد	غ . محدّد	222
-من أي القرون أقبلتم ؟	القرون	غ . محدّد	223
-من القرن الواحد و العشرين	القرن الواحد و العشرين	محدّد	223
-منذ سنوات عديدة لا أذكر	سنوات عديدة	غ . محدّد	225
-تجاوزت عشرين قرنا من الزمن	عشرين قرنا	محدّد	225

تعد هذه الإشارات الزمنية من شأنها أن تكشف لنا عن صنف الزمن المهيمن ، و كذلك عن الوظائف التي أدتها كل إشارات ، فقد يستغرق ما حدث في الساعة أو اليوم أو ليلة صفحة أو أكثر، و لا يستغرق ما حدث في سنين أو أشهر أو أسابيع سوى فقرة أو مقطعا قصيراً ، و هذا له أهمية في معاينّة حركة السّرد .

و في الأخير ، نصل إلى القول ، أن " حبيب مونسي " أوجد لروايته تقنية الحركات الزمنية في ربط الاسترجاع في مستوى القص الأول ، في قوله : « **بل حاولت أن أربط بين الماضي و الحاضر ربطا..**»[1] . و بهذا يكون الراوي قد ابتعد عن الأساليب المتكلفة في نصه محاولا الارتكاز على السلم الزمني الذي يخدم الأحداث في إطارين زمنيين الماضي و الحاضر .

و من هنا ، فالزمن هو موطن الحدث و الذاكرة الإنسانية ،كما أنه الصراع الحاضر المستمر و مواجهة المستقبل المجهول الذي طالما كان يشغل الشاغل للإنسان و محور تساؤلاته الجوهرية و كأنه

1- حبيب مونسي ، مقامات الذاكرة المنسية ، ص : 166 .

أيضا الروح التي تحرك الشخصيات على هذه الصفحات فيخلق الحياة أخرى مماثلة للحياة الحقيقية .

4.5 بنية الزمن للعين الثالثة :

يعد الزمن جسر يربط بين الوحدة و التباين ، له فاعلية معينة تتحدد حسب ظروف الماضي و الحاضر و المستقبل .هو روح الوجود و نسيجها الداخلي يمثل فينا كحركة لا مرئية نعيشها و كذلك تمثل وجودنا .

يعرض علينا " حبيب مونسي " في روايته " العين الثالثة " الترتيب الزمني لأحداث الحكاية من خلال حركتين أساسيتين ، تتجه الحركة الأولى من الزمن الحاضر (حاضر الرواية) إلى الوراء حيث ماضي الأحداث و هذه العودة إلى الماضي تظهر من خلال تقنية الاستذكار (الاسترجاع) ، أما الحركة الثانية فتتجه من حاضر الرواية أيضا ، لكن اتجاهها يكون إلى المستقبل عن طريق تقنية (الاستباق) . و هذه المفارقة السردية تمنح الخطاب الروائي حيويته و جماليته فتكون : «**إزاء مفارقة زمنية توقف استرسال الحكي المتنامي و تفسح المجال أمام نوع من الذهاب و الإياب على محور السرد انطلاقا من نقطة التي وصلتها القصة** »[1] . و على الرغم من الاختلاف القائم بين الحكاية و السرد ؛ فإن السرد ليس في الواقع سوى إعادة صياغة لأحداث الحكاية ، و لهذا سنحاول أن نبحث عن بنيات المفارقات الزمنية من خلال الخطابات الروائية المتعددة للعين الثالثة .

أ –بنية الاستبانات في الخطاب الروائي ' العين الثالثة' Paralipses :

يشير الروائي بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد ، فقفز من لحظة الحاضر و محاولة الولوج إلى المستقبل يجعل القارئ أمام مفارقة سردية فيكون إزاء تقنية لها تأثير كبير على حركية السرد و تتابع الأحداث و الكشف عن خفايا الشخصيات .لهذا كان الاستباق :«**عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا قبل حدوثه و في هذا الأسلوب يتابع السارد تسلسل الأحداث ثم يتوقف ليقدم نظرة مستقبلية ترد فيها**

1-أدونيس ، الثابت و المتحول ، دار صادر، بيروت ، ط:01 ، 1979 ، ص:214-215 .

أحداث لم يبلغها السرد بعد »[1]فتبقى حالة من التوقع و الانتظار يعايشها القارئ أثناء قراءة النص لما يتوفر له من أحداث و إشارات أولية للآتي لتقبل ما سيجري من تغيرات و أحداث مفاجئة له .

إن الاستباقات التمهيدية تطلع غلى الأمام و استكشاف للمجهول حيث تقوم الشخصية الروائية بتخمينات لما يدور من حولها من أشياء مجهولة تكون على شكل استفسارات. و استباق هنا ما هو إلا تمهيد و توطئة ؛ و من هذه الاستباقات ما نراه في بداية رواية " العين الثالثة" حيث يقوم الحزن بوضع عدة احتمالات لمعرفة عبد الحق و هو يراه للمرة الأولى ، فذهاب إلى السجن في اتجاه الزنزانة : «...**إنها في هذا المكان الضيق الذي ترتفع منه رائحة كريهة ، دبقة ، تلتصق بالجسد كلما اقتربت من جدار الزنزانة ، المنفذ الوحيد لقهر الزمن ، و تسلطه على الأحاسيس . لا شيء في هذا المكان يسترعي انتباهك سوى الزمن .و كأن السجن ما خلق إلا ليكون مجالا يستعمره الزمن بثقل خاص ..ثقل يتخلل مسامات الروح ، فيبعث فيها من أوزانه ما يجعل الدقيقة الواحدة مادة لزجة ، مطاطية .في مقدورها أن تتمدد لتسد فسحة الساعات الطوال و كأن الزمن حين يتخلص من الحركة ، يحقق لنفسه السكون الذي يتيح له للهيمنة على كل شيء** »[2]هي تطليعة داخلية لمعرفة هذه الشخصية ، لكن انشغال عبد الحق بالأسئلة و البحث عن جواب لها ، جعل من الاستباق التمهيدي مجرد تحقيق الفضول و الإثارة لبعض التساؤلات من طرف المتلقي و المساهمة في دفع الأحداث إلى الأمام .

كما تساءل السارد من قبل عن " **مشاغبة الزمن** " عن مصير حياته المفقود و التي لا يعرف عنها شيئاً منذ دخوله السجن : «..**فإذا بك تتساءل كيف يمكن أن تكون مثل لهذه الألعاب تزجية مرحة للوقت ؟ كيف يمكن أن تكون تسلية بريئة ؟ و هل قدر للإنسان أبدا أن يضع بيديه أسباب شقاوته و شقائه** »[3] و يستمر السارد في أسئلته قائلا :« ..**هو ما يخطه على وجه**

1-نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب الشعري و السردي ، ص : 167 .

2-حبيب مونسي ، العين الثالثة ، ص: 05 .

3-المصدر نفسه ، ص : 10 .

الأدمي بفعل الشيخوخة ..أليست الرطوبة شيخوخة في المباني ؟ ليس النظام هو الذي يأسرنا في هذه الزنزانة الضيقة ، بل الزمن .. إنه يلهو بنا ، على النحو الذي نزعم به قتله ..أهي بلادتنا الكبرى.؟ .. و هل قدر الإنسان أن يكتشف في ساعات الضياع آيات الضياع نفسه ، تتجسد أمامه فيما يشبه آثار الفن ..أو فيها يشبه آثار الحت و التعرية ..»[1] هذه الأسئلة نراها في ذهن السارد و هو يضع إجابات مسبقة عن مصيره ، و يتبين لنا مدى الحيرة و الصعوبة التي يوجهها السارد و هو يحاول القفز من الحاضر إلى المستقبل لأجل معرفة المجهول .

يعد هذا المقطع السردي كأنه الجواب :«.. **و ما المستقبل سوى زمن آخر يطل علينا كما يطل السراب على الظمآن في مشارف الطرقات أيام القيظ ..و إذا نحن راجعنا الأزمنة الثلاثة ..(أنظر إلى هذا العدد الغريب الذي جاء ليحشر نفسه بيننا) لم نجد فيها سوى صورة الغول التي تتلون في أثوابها الثلاثة هبا ، و شبابا و شيخوخة ..»**[2] و يقول أيضاً : «..**و أجد في صدري مدا متواصلا يرتفع إلى لساني ..فلا أعرف كيف أوقف سيله الدافق ..و أغادر المكان مهزوما ..لم تنفعني فلسفتي ، و لا الحكمة التي أحببتها في ألسنة البلغاء في كتبي ..هل كان ذلك من شماتة الزمن بي ؟ هل أوهمتني ساعاته بالعلم و الحكمة ، و لما جئت أختبرها تبخرت مخلفة غصصها في الحلق ؟ ..»**[3] .

إنه تمهيد لما سيحدث في السجن من انفجارات دامية ، فكانت الرؤية استباقية أولى لتضاعف من حالات الارتقاب و الانتظار للقارئ لما سيحدث من خلال السرد المعلن .

ممّا لا شك فيه ، الاستباق كإعلان ، لأنه يعلن على سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق[4] ، حيث يعد الإعلان كإشارة واضحة و صريحة عما سيقدمه السر لاحقا و هذا

1- حبيب مونسي ، العين الثالثة ،ص : 16 .

2- المصدر نفسه ،ص :16 .

3- المصدر نفسه ،ص :19 .

4-حسن البحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص : 137 .

النوع من الاستباقات يضع القارئ وجها لوجه مع الحدث النهائي .

إذاً ، نجد " حبيب مونسي " في " العين الثالثة " على هذا النوع من الإعلانات الواضحة والصريحة و التي سرعان ما تتحقق مباشرة بعد الإعلان عنها :«**أغمضت عيني و أنا أدرك أن التوتر الذي يسكنني لن يفسح المجال لسنَة من نوم و لو كانت خفيفة الطرق ، لينة المهادنة .فقد كنت أعلم أن السجناء لا ينامون ليلتهم الأولى إلاّ نادرا . و إذا داهمهم النعاس لحظة هبوا بعدها فزعين يجيلون الطرف في العتمة بحثا عن معلم يتشبثون به مثلما يفعل الغريق مع الخبيث الطافي على سطح الماء ..و لكن شيئا غريبا بدأ يحدث بداخلي ، و كأن يدا رحيمة بدأت ترد عنى جيوش القلق لتفسح المجال أمام رغبة شديدة في النوم ..**»[1] و يعلن أيضا : «**كانت الوسادة الخشنة تحت رأسه تشرب من دمعه ، و كانت العتمة في الزنزانة تلفه كما لفّ الظرف الأوراق النقدية من قبل ..**»[2] .

هكذا ، هي دعوى صريحة للإعلان عن قدوم و دخول الكابوس الجديد في حياة عبد الحق ، إن هذا المقطع السردي يدل على استمرارية تعايش الرواية مع الكابوس و الحزن و الألم في السجن .هذا الاستباق ما هو إلا إعلان واضح على الحيرة البادية على عبد الحق في البحث عن حل للخروج من هذا الغول .

ضف إلى ذلك ، يقدم لنا السارد من خلال خطاباته الروائية استباقات على شكل توقعات لمستقبل الشخصيات و ما سيجري من تطور في أحداث الرواية . و من النماذج التي توضح هذا النمط من الاستباق الآتي الذي يقدمه السارد عن قاتل عبد الحق :«**كانت علامات التعجب بادية على وجه الحارس ، و هو يقول :**

–نعم ..أحدهم شنق نفسه ..مضى على ذلك ثلاثة أشهر ..

1– حبيب مونسي ، العين الثالثة ، ص : 26 .

2– المصدر نفسه ، ص : 40 .

تقدمت نحو الحارس و قلت :

–هل كان نزيل هذه الزنزانة ؟..

نظر إلى ثم قال :

–نعم ..كان شاب لطيفا ...اسمه عبد الحق ..

قلت :

–هل كان معه شخص آخر ؟ ..رشيد ..ما كان مصيره ؟.

نظر إلينا الحارس في شبه توجس و قال :

–و كيف عرفت اسمه ؟...ثم قال :

–لم أحب رشيد ..منذ اليوم الأول ..أمرت أن أحبسه في الزنزانة ..كان وراء أدبه شيء آخر لم أفهمه ..و بعد الحادثة أمروا بنقله إلى مكان آخر ...هز الكهل رأسه و قال بمرارة :

–كنت أعلم أنهم قادرون على كل شيء ..إنها الطريقة المتبعة منذ القدم ..خير دفاع هو الهجوم ..»[1] لقد قدم السارد للمتلقي عن طريق السرد الموضوعي عارضا الأحداث التي ستقع في المستقبل لشخصية رئيسية من شخصيات الرواية ، و لا يتحقق هذا الاستباق إلا في خاتمة الرواية عندما مات عبد الحق شنقا في ساحة السجن نتيجة الهجوم و الدفاع ، و بذلك يكون لهذا الاستباق تأثير واضح على البناء الروائي العام .

كذلك يقدم لنا السارد التنبؤ لمصير عبد الحق ، و هذا من خلال زيارة " ك"–وداد – في قولها :«**–أراك عن قريب ..إني أسعى الآن في اتجاه قد يُعجل بخروجك من هذا المكان الضيق ..تذكر إن كيد النساء عظيم** »[2] و ما نأخذ من هذا الاستباق هو رجوع عبد الحق إلى زنزانة بعد زيارة " ك" مثقل الرأس بأفكار جعلته يطل على مسافات من النفس الإنسانية الغارقة في العاتمات .

1– حبيب مونسي ، العين الثالثة ، ص :149–150.

2–المصدر نفسه ، ص :140.

و عندما دخل الزنزانة وجد رشيد مستلقياً على سريره فستقبله قائلاً: «**–هيه ..كيف كانت الزيارة ؟..**

لم ينظر إليه عبد الحق ، و لكنه قال :

–غير عادية ..سأقص عليك القصة فيما بعد ..أريد قبل ذلك أن تخبرني بقصتك ..هل ما يجمعني بك هو المكان فقط ..أم هناك رابط آخر لست أدركه الآن ؟ ...و دخول هذا الفتى عالمه الضيق لا يعني أنه هنا في انتظار استكمال التحقيق و كفى ، بل لا بد من معنى آخر يطل وراء وجوده على النحو هو فيه ...هذه الصفات التي لا يجدها عبد الحق في ذاته تجعله الآن ينظر إلى الصفات التي لا يجدها عبد الحق في ذاته ،تجعله الآن ينظر إلى رشيد نظرة فيها كثير من الريب ، و كثير من الحذر ..إنه لا يخشاه بمعنى الخشية و الخوف ، و لكنه يخشاه لأنه يمثل المرتقب الآتي ..»[1] فعبد الحق أخرقته نار الخديعة و فقدان الشرف و العمل و البيت و فرح ، أحرقته نار التزييف و الكذب لدرجة الوصول إلى الجنون .حيث قدم رشيد لعبد الحق ما سيتعرض له في المستقبل : «**–ليس في قصتي شيئا مثيرا ..المثير فيها أننا ننتهي دوما إلى نقطة إما أن نتحمل فيها مسؤولية ما جنيناه و نهدأ ، و إما أن نرفض ذلك و ندعي أننا أبرياء ..المسألة في القبول أو الرفض ..أنظر إلى نفسك ..لقد قبلت بما فعلت .. »**[2] على الرغم من انتظار عبد الحق لإعدامه من طرف رشيد إلا أن هذا إثبات للكرامة التي استقضت في لحظة ، فرشيد لم يثر في بداية الرواية على أنه قاتل مستأجر ، لكن ظهر كقاتل حين توفرت له أسباب القتل الممثلة في زيارة " ك" (وداد) .وهكذا ظهر في ساحة السجن كمدافع ،هي إشارات تشاؤمية مقدمة تنبأ و تستشرف المستقبل المجهول في السجن .هذا ما يخص الاستباقات الداخلية .

1- حبيب مونسي ، العين الثالثة ، ص :140-141 .

2- المصدر نفسه ، ص : 142.

أما الاستباقات الخارجية فما نجد منها إلا استشارة لبعض الأحداث الثانوية التي ترتبط بالأحداث الكبرى ؛ و التي لها علاقة بالبنية الحكائية الأساسية و دلالية ، ف هي التي توضح تصرفات بعض الشخصيات مع ما تقدمه لنا شخصية موت في " السجن " من طرف شخصيات غير الرئيسية ، كما أنها قد لا تؤثر في تغير مسار أحداث الراوية .

ب –بنية الاسترجاعات Analepsies :

يعد الاسترجاع هو العودة إلى الماضي بعيد أو قريب ، يتم مع الاستمرارية في الحاضر و هذا بكسر الزمن الطبيعي للأحداث و خلق زمن خاص بالرواية بواسطة تلك الأساليب الحديثة و النظريات التقنية الجديدة و التقنيات السردية لخلق عالم روائي خاص به .

ب.1 –الاسترجاعات الداخلية :

تختص باستعادة أحداث ماضية و التي لها علاقة بأحداث الرواية الرئيسية و شخصياتها المركزية و مسارها الزمني متوحد مع مسار هذه الأحداث ؛ كتقديم حياة عبد الحق الماضية في الحي : «**كانت تلك المشاعر تفز فكره كل يوم و هو يأوي صباحا إلى هذا المقهى قبل أن يلج مكتبه في الوكالة العقارية الحكومية ليجلس إلى مكتب متداعي الأخشاب متآكل الأطراف** »[1] فربط الظروف التي يمر بها عبد الحق الراهنة بالظروف الماضية من خلال معايشته الحلم "" **الثأر**" و التوهم بأن أحدا يلاحقه ، هي الأسباب الماضية و الحاضرة ؛ لأنه كان يفكر في الفر من القضاء و بالتالي ليلاحقه هذا القضاء في النهاية عن طريق قتله . و السارد في الرواية " العين الثالثة " أراد أن يضيء لنا جانب شخصية الحاجة مريم و الفتاة الشابة ، من خلال لوحة قد رسمها :«...**يتحاشى أن يرفع بصره إلى الشبابيك و هو يعرف من يقفن وراءها ..هنا شباك الحاجة مريم التي تتعمد الوقوف في وجهه كلما صادفته في الشارع لتسأله عن أمه و هي متجهة إليها لتقضي صحبتها ساعات**

1- حبيب مونسي ، العين الثالثة ، ص :31.

2- المصدر نفسه ، ص :36-37 .

الصباح الأولى .. هنا شباك آخر يسمع أزيز خشبته حين تحركه يد بديعة ..تلك الفتاة التي سمع عن جمالها و استقامتها .و لكنه لم يراها من زمن المراهقة ..إنها مثله في الثلاثين من العمر ، يقتلها الوقت ببطء خلف الشباك البليد»[2] فالسارد في هذا السياق الحكائي قد ذكر الجانب الخفي من حياة البنت الجميلة و الحاجة مريم ، و ما لهما من تأثير واضح في سلوكاهما مقارنة مع الشخصيات الأخرى .فعملية الاسترجاع ذات وظيفة بنائية من خلال تقديم هذه المعلومات الخاصة بالشخصية الروائية ، حيث المكان و الزمان المتجلي بقطبي الماضي متعلق بقضية تخص الشخصية الروائية .

يعد الاستذكار تغير منحى الإخبار السردي ، فبعد أن يتعلق ذهن القارئ بصورة حكائية معينة تسير وفق تراتبية زمنية منظمة يلجأ السارد إلى تحريف المبتغى الإخباري عن طريق الإشارة إلى أحداث سبقت إنجاز الخطاب ،كأن يورد السارد في " السجن " العودة إلى تذكر الشخصية البسيطة : «..**لقد أزال عنه الطلاء البراق الذي كان يغلق شخصيته ..و عاد يرى فيه ذلك الذي قدم ذات يوم مهلهل الثوب .ضعيف البنية ، غائر العين ..و كأن الأيام تعود أدراجها إلى يوم قدومه أعزلا لا يملك شيئا سوى نية خبيثة تحدوه إلى مصاف الانتهازية العليا** ..»[1] نقف هنا مع السارد في هذه اللحظة ؛ لحظة العودة إلى هذه المرحلة القوة و الإرادة و الثبات من خلال مد الجسور بين الحاضر بالحصار المفروض عليه و مدى ضعفه .

و هناك الحالة الإضطرابية التي تعيشها الشخصية " ك" : «...**لقد صارت في زمن قصير المستشارة القانونية للمصلحة ، و هي التي لم تجلس يوما لدراسة القانون أو غيره ..كل ما لديها شهادة راقنة على الآلات التي تولي عهدها منذ زمن ..كل ما لديها جسد ممتلئ تعرف كيف تديره بين المكاتب و المناسبات.**

حين تجلس إلى مكتبها تضع الهواتف بأجراسها المختلفة فترفع هذا و ذاك و ترجئ آخر إلى حين ..و تمضي في أحاديث لا شأن لها للاستشارة القانونية فيها ..مواعيد و عتاب ..

1- حبيب مونسي ، العين الثالثة ، ص :70 .

و عود و تهديد ...و تمضي نبراتها دافئة الرنين »[1] إن استعادة هذا الحدث الماضي لم يقتصر على التعبير عن رؤية فكرية تجاه الزمن و حركة التغير و التبدل و إنما يقوم بوظيفة فنية في الكشف عن تغيرات بعض الشخصيات وفق التجربة الحاضرة .

حاصل القول ، الاسترجاع ها هنا كان لمجرد رؤية بصرية لهذا الشخص ، فأثر حواس لاستدعاء الماضي المخزون في الذاكرة عن طريق تلك المناجاة الداخلية ، و عدت الذاكرة : «**من التقنيات المستحدثة في الرواية بعد أن انتفى مفهوم الراوي العالم بكل شيء و تحول الروائيين إلى مفهوم آخر .هو مفهوم المنظور ، فالاعتماد على الذاكرة يضع الاسترجاع في نطاق منظور الشخصية و يصبغه بصبغة خاصة يعطيه مذاقا عاطفيا** »[2] فالأحداث الماضي المخزونة في الذاكرة ليست قوالب جاهزة و موظفة في النص ، إنما يسعى للاستمرارية في العملية السردية مما يمنحها صفة الحضور .

ب.2 – الاسترجاعات الخارجية :

تجاوز الحصر الزمني هو انفتاح على اتجاهات زمنية ماضية مختلفة حدثت قبل بدء الحاضر السردي، حيث يستدعها السارد أثناء السرد ، و التي تلعب دورا مهما في استكمال صورة الشخصية و الحدث و فهم مسارها .

نجد في رواية " العين الثالثة " إضاءة جانب من جوانب شخصية عبد الحق أثناء دخوله السجن : «**كانت الفكرة جديدة على ..وجدت فيها أن قضاء ليلة أو ليلتين في الزنزانة تجربة لا يمكن أن أفوّت فرصته الاستفادة منها ..أن أديرها على طريقتي الخاصة ..بين يدي شخصيتان لا أعرف عنهما شيئا.. و لعبة الورق .. و جدار خطت عليه الرطوبة أصنافا مختلفة من الأشكال و الرسومات ..بين يدي من المادة التي تحتاج إلى الدرس و الفحص . ما لا**

1- حبيب مونسي ، العين الثالثة ، ص :90 .

2-سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص: 43.

يتسع لها الدهر كله ..إذن لن يقهرني الزمان ..و لا المكان ..و بين يدي الطينة التي سأشكل منها العوالم التي ستنفتح بي على أبعاد خيالية شاسعة ..»[1] .و العودة إلى هذا الجانب يدل عن الكشف قدرة الشخصية و المقارنة بين الماضي الذي عاشته و الحاضر بكل عوالمه الجديدة ، أي اسهامها في بناء شخصية عبد الحق .

كما قدمت الرواية لحظات استرجاعية خارجية ليس لها علاقة بالشخصيات الرئيسية أو الأحداث الروائية " يوم الجمعة " فاسترجاع الماضي هاهنا ربما هو التخلص من رتابة الحاضر و ما يثيره من توتر و قلق يخلق احساسا باللاجدوى في بعض الأحيان لتكشف عن عمق التحول في الحياة ، في الفرد و الزمن و المجتمع .

و تأسيسا على ما تم ذكره ، إن متأمل لهذه الاسترجاعات الخارجية يجد استرجاعا خارجيا بعيد المدى قد يمتد لسنوات و هناك استرجاعات خارجية قصيرة المدى ، و تحديد مدى المفارقة يعتمد علة المسافة الزمنية من حيث بعدها أو قربها و التي يستغرقها الرجوع إلى الماضي ، وتسمى الفترة التي يستغرقها الاسترجاع عند ارتداده إلى الوراء تاركا مسار السرد التصاعدي بـ: **مدى المفارقة** .. .

ب .3– بنية مدى المفارقات الزمنية :

تعود الاستذكارات بالقارئ إلى الماضي بعيدا جدا ، يستطيع أن يحدد المدى بدقة إذا توفرت لديه القرائن ، و لا يستطيع ذلك إذا عمد السارد إلى طمس القرائن الزمنية التي تدل على تاريخ الاسترجاع ،كما يوجد استرجاعات أخرى تعود إلى ماضي قريب ، لا يتجاوز الأيام و في **بعض** الأحيان الساعات و لكل من هذه الاستذكارات سواء أكانت بعيدة أم قريبة فوائدها البنائية و الجمالية ، و اعتماد على المدى الذي يستغرقه الاستذكار عند ارتداد السرد إلى الماضي . و سنرصد هذه الأنواع من الاستذكارات في الخطاب الروائي لحبيب مونسي على اختلاف أنواع .

1– حبيب مونسي ، العين الثالثة ، ص :24–25 .

ب.1.3 – الاسترجاعات ذات المدى البعيد :

من بين هذه الاسترجاعات الخارجية ذات المدى البعيد ، و التي ارتبطت بالزمن الأسطوري الضارب في القدم : «...**بأرواح معذبة معلقة تنتظر أن يؤخذ بثأرها ..إنها الأسطورة القديمة ..أسطورة الهامة التي تأتي ليلا إلى الحي لتذكر أهله بالثأر ..فهذه المكان يضج بعشرات الهامات التي تصدر نعيبها ليلا و نهارا..**»[1] رجوع السارد إلى هذا التاريخ الغابر هو ربط بين اللحظات الراهنة و اللحظات المنسية ، فالحصار الذي يعيشه و احتمال الموت شنقا يدعو إلى معانقة الحلم الذي يعتمد على الماضي ، فالماضي يعاني من عجز حقيقي سجين مطعون في إنسانية، و كذلك هو الكشف عن الوجه الحقيقي للحياة الحضارية المزيفة فالهروب من هذا الواقع المخزي إلى الماضي يبدو للوهلة الأولى أن الزمن الأسطوري دخيل على النص الروائي و غير منسجم معه ، لكن السارد وظف الزمن توظيفاً فنياً رائعاً حيث يبدو الماضي و الحاضر متوحد و الذكرى متجانسة مع اللحظات الآنية .

يعود السارد إلى الزمن بعيد دون تحديد التاريخ فيعطي للقارئ فرصة لإعمال فكره عن طريق تلك القرائن : «**و شعر و كأنه يغلق وراءه بابا للماضي .. بابا يسده في وجه ذلك الفتى الذي جلس وراء هذا المكتب سنوات يلوك فيها غضبه و أحلامه ..كان لرمزية الغلق في نفسه مفعولا عجيبا شعر من بعد بالخفة و الانشراح** »[2] .إذن لم يحدد السارد التاريخ للأحداث الماضية فقط كان تحديده بمرحلة من مراحل العمر الزمنية ليعانق تلك الوعود التي كان يقدمها لنفسه و هو عود في البحث عن تحقيق الذات و الحرية بتجاوز مرحلة الامتحان الصعب التي يمر بها و هي في الحصار المفروض عليه ، فهو محاولة لتشكيل بنيته السردية عن طريق الربط بين الماضي و الحاضر .و هكذا يمكن القول أن السارد ذكر ماض له أهمية خاصة و الذي ساهم إلى حد بعيد في تشكيل الشخصية الإنسانية برؤيتها و فكرها و مشاعرها .

1- حبيب مونسي ، العين الثالثة ، ص :152.

2-المصدر نفسه ، ص : 37 .

ب.2.3 –الاسترجاعات ذات المدى القريب :

هذا نمط يستعمله السارد لتسليط الضوء على مدة قريبة حيث الماضي القريب الذي ما يزال حيا في الذاكرة الشخصية ، فنجد عبد الحق يستحضر أحداثا قريبة وقعت له أثناء قلب أوراق الرواية ، حيث تمد الجسور بين الماضي و الحاضر و المستقبل : «**لقد كانت دورة الأفلاك سريعة ، تطوى فيها الساعات و الأيام على الهيئة التي أطوي فيها الأوراق و الفصول ، غير أن للزمن اليوم شأن آخر لم أكن أتصوره من قبل ، أرى فيه العذاب الذي لا عذاب أشق منه و لا أكبر .فأتحسس فعله في أعماق النفس** »[1] لعل تبين هذه الحركة الواسعة تدل على التوغل في رحاب الزمن لنبش

الذاكرة و استعادة ما يختزن فيها من أحداث ذات قيمة في تشكيل الحكاية .

و ممّا لا شك فيه ، هذه الاسترجاعات ذات المدى البعيد تقاس بالسنوات و الشهور و الأيام فإن سعته تقاس بعدد السطور و الصفحات ، و تتفاوت بين الاستذكارات القليلة ذات الحيز المكاني الصغير إلى استذكارات كثيرة و طويلة جداً . و ذلك حسب طبيعة أشخاصها و أحداثها ، فنجد عبد الحق في عودته إلى ذكريات العمل أثناء عملية الاستذكار و التي استغرقت صفحات متعددة منها الصفحة :07-16-19-21-31-36-70 ، فهذه الصفحات جمعت أحداث ماضية تداخلت فيها قصصا و أسماء و التي تكشف عن علاقة هذا الرجل بالبيت و المكتب و الجيران ، و هذه العودة إلى الماضي هي إلقاء الضوء على جوانب كثيرة من ماضيها و عالمه الداخلي و أبعاده النفسية و الاجتماعية ، فكان فهم الأسباب الماضي و معطياته التي تنتج من جدل الأزمنة رؤيا ايجابية باتجاه الآتي .

و خلاصة القول ، إذاً ، من خلال تتبعنا لهاته المفارقات الزمنية في الخطاب الروائي وجدنا أنه تتداخل فيه الأزمنة بتنوعها : الماضي ، الحاضر ، المستقبل ؛ فهي ذات المدى القريب مع وجود تلك الاسترجاعات و الاستباقات الداخلية و الخارجية و التي تساهم إلى حد بعيد في تشكيل بنية الخطاب

1-المصدر السّابق ، ص :06 .

ودلالته ، فالانطلاق من الحاضر إلى الماضي هي معانقة الذكريات عبر الذاكرة و الانطلاق إلى المستقبل الذي يعني معانقة الحلم و الواقع ، لأنه من خلالهما –الحلم و الواقع – يتجاوز السارد المنطلق الزمني المتسلسل للأحداث الحكائية و ينطلق بذلك إلى تشكيل بنية السردية ذات رؤية جمالية خلابة .

7– حركة المؤوَل الدينامي و جمالياته في روايات الأربعة :

تعد حركة السيميوز Sémio si / السيميوزيس Sémio sis أحد أهم الانشغالات التنظيرية في واقع المجال التأويلي و الألسني ، و ينال هذا المصطلح الخط الوافر في التأسيس و الانجاز له داخل النسيج الابستمولوجي ، و هذا من أجل نمذجة القراءة و تفعيلها في نظامها الداخلي .

لا ضيرَ ، إذاً ، أن أهمية السيميوز تكمن في ذلك **الخلق الذهني** الذي يترجم حركية العلامة – الدليل – حيث يصبح هذا النشاط فعلا يحاور إنتاج الدلالة ، و بذلك يصنف على أنَّه مولد خاص يُحفى به ، إنَّه :**المؤوَل**. حيث يعد عنصراً مهما من عناصر التدليل ، و يكون في حدِّ ذاته دليلاً ؛ و هذا ما أشار إليه "شارل ساندر بيرس Charles Sanders Peirce " الذي يعد المنظم الأول لفكرة الدليل Signe ، و يجمل قائلا : « **يعتبر الدليل أو الماثول عبارة عن شيء يعوض شيئا أخر وفق علاقة معينة .و يتجه نحو ذات ما أي يخلق في ذهنها دليلاً مماثلا لذلك المعوض عنه أو دليلا متطورا عليه ، أطلق هذا الدليل المولد مصطلح المؤوَل الخاص الذي يبدو كدليل أول ، و لا يتعلق هذا الدليل بموضوعه تعليقا يطال كل العلاقات و لكن يتسنى له كذلك كونه مرجعاً لفكرة معينة أطلق عليها مصطلح عماد الماثول**»[1] .

لعل هذه الفكرة التي طرحها بيرس وسعت المجال لتشمل مختلف الظواهر ، لأن في منظور بيرس يكون :"**ميدان البحث السيميائي ليشمل المنطق و النحو النظري و البلاغة الخالصة**"[2] و هذا

1- Charles Sanders Peirce ,écrits sur le signe ,Edition Seuil , paris , 1978 , p :51 .

2- ينظر ، وحيد بوعزيز ، حدود التأويل ، ص : 54 .

من أجل تصنيف عمله في ظل السيميولوجيا التواصلية المبنية على دمج مختلف الرموز و الأيقونات خارج المقاربة النصية لإعطاء الأهمية الفعلية للبعد التداولي بنفس قيمة البعد التركيبي و الدلالي للعلامة.

لعل خاصية الانفتاح التي ميزّ بها بيرس الدليل و استراتيجية في تحديد المؤوَل على أنّه صورة خصبة لا تعنى فقط الدلالة البسيطة للكلمة ، و هكذا حاول وحيد بوعزيز تقسيم المؤوَل إلى ثلاثة أقسام[1] :

1.مؤوَل مباشر : أي الذي يعادل في البحث دلالي العام مفهوم المدلول يتخذ في أغلب الأحيان منحى حرفيا قاموسيا .

2.مؤوَل دينامي :و هو الأثر الذي أنتجه الدليل ، و تبدأ به السيميوزيس في انفتاح و يبدو للوهلة الأولى أنَّه غير منته .

3.مؤوَل النهائي : و هو المؤَول الذي يكف من الانفتاح الفائض الذي ولده المؤوَل الدينامي .

تصنع هذا العناصر المراحل التي يمر بها الماثول في بنية النص ، حتى يستقر في نهاية الأمر إلى تتويج المؤوَل النهائي بقيمة محافظة على خاصية الحد من الانفتاح بدون تماهي مع فكرة اللانهائية.

يتضح لنا من خلال هذا الطرح للسيميوز ،أن القارئ هو من ينتقي المؤول بحسب ما يحمله النص و هذا من دون الوقوف على صحة أو خطأ التأويل المرجح ، ذلك أن كل نص يفترض تأويلا محددا ، لكن الهدف الرئيسي يتمثل في انتاج معنى فـ: «**إنَّ أية محاولة ترمي إلى فتح التأويل بدون أن تتخذ لها الآخر غاية لشرط في عملية الفهم ، فإنَّها ستسقط في شراك الذاتية الفجة ، كما الحال بالنسبة للتفكيكية التي ترى النص مفرغا من المعنى ، لأنَّ هذا الأخير حصيلة لعبة ذاتية يقوم بها القارئ** »[2] .

إذاً ، يتشكل الفعل القرائي للمؤوِل بحسب المؤهلات اللسانية و الموسوعية ، حيث تتحقق هذه المؤهلات بوصفها موروثا اجتماعيا لا يكاد ينفك عن حالات التزويد من خزائن المرجعية للعقل .

1- وحيد بوعزيز ، حدود التأويل ، ص : 59-60 .

2-المرجع نفسه ، ص 119 .

و على غرار هذا كله ، و ما دام أنّنا قمنا بتقديم تيمة النصوص الروائية سابقا يلزم الآن العمل على بنية السيميوز و كيفية وجوده داخل الروايات الأربعة ؛ حيث يمكن إدراجها بحسب ما ينتظم ، و هكذا يمكننا تلخيص استراتيجيته عن طريق العناصر التالية :

1.سيميائية رسالة جمالية الحلم :

تقدم المشاهد السردية البحث عن مركزية الذات في خانة حميمية الموت ، حيث تضفي هذه الجمالية تجسيد المحتمل الممكن ببشاعة الصورة تارة و بحيوية الطغيان تارة أخرى ، ، و يؤسس في هذا الحلم المنوال صورة إسقاطية لمعاناة الذات و وجوديتها .

تومئ جمالية الحلم في الأحداث السردية لاعتبارات ذاتية تؤطر أنطولوجيتها خاصة في روايات 'على الضفة الأخرى من الوهم 'و جلالته الأب الأعظم' و 'العين الثالثة ' إذ يؤسس الحلم لمخاوف الذات ، و بهذا النمط تصبح أداة سردية تتبلور فيها كثافة الصراع و نتائجه المتنوعة من انتصار إلى هزيمة نكراء .

و ما يمكن ملاحظته في هذا الجانب ، أن جمالية الحلم تخضع لعنف في التصوير ، فترى من منظارها أشكال التعذيب و صنوفها على الذات ، و تتلون بتلون البشاعة الأحداث في كل رواية على حدى ، حيث في كل رواية أشكال و أشياء كثيرة في الحلم ، أشياء مخزونة لا نهائية لها . و لكن رغم الصعوبات و الاستحالات يبقى الحلم منتشرا مثل العلبة المسحورة .

لقد صورة لنا الروائي 'حبيب مونسي' حالة الحلم ؛ كما يمثل إدراك واقع الأنا دخل الأوضاع التي وصل إليها المثقف الجزائري ، حيث يصبح الهاجس الأكيد هو الموت النفسي في كل لحظة يعيشها .

تتكرر هذه الأحلام الفظيعة في طيات الحكايات السردية ، و تتشكل بأنواع مختلفة .لتقارب هموم الأنا وانفعالاتها ، حيث يقول الراوي :«**أمسكت رأسي بين يدي ، و رغبة الجارفة تدفعني للبكاء ..كانت دموعي قد سبقتني إلى الاحساس بذلك الشعور الدافئ الذي يوفره الدمع للمخزون ، غير أن بكائي كان لنفسي ، و لم يكن للفقيد ..لقد توارت صورته خلف صورتي ..فأنا قربه ..و ربما نمت على السرير الذي نام عليه ليلته الأخيرة ..ربما خالطني منه شيء غامض لا أعرف كيف أصفه أو أسميه ..لذلك اختارني لأنوب عنه في ثأره ..** »[1] .

1-حبيب مونسي ، العين الثالثة ، ص: 152 .

يخبرنا هذا التصوير التراجيدي عن بشاعة الموت و التعذيب المكرر للأنا ، و هكذا بفضل هذا الفعل تتحقق الصورة السلبية التي يؤكد عليها ' حبيب مونسي 'كإيقاع واضح لبنية الذات في ظل الواقع الجزائري خاصة .

2. الموت استراتيجية للكتابة :

تقف بؤرة " الموت استراتيجية للكتابة "كنقطة مهمة ترسم حيثياتها في تفاصيل النصوص الروائية ، و تُوقّع بناءها الفعلي كأهم عنصر يحقق الخطاب السردي ، ليحاول الروائي إسقاطه بذكاء كاتب و مهارة عاليتين على العوالم السردية ، فهو ينتقل من العوالم الواقعية إلى العوالم الذهنية متعددة، و ذلك لاعتماد الروائي على **الذكاء العلمي** .

تتصف هذه الاستراتيجية بإعطاء نفس خاص في الكتابة الروائية ، حيث تتقوقع فيها **"الأنا"** المتعالية و تمارس وجوديتها بمتعة جمالية بالغة ، و إذا كانت الكتابة :«**انخراطا في هذا الوعي بفعل التطويق في تخوم قضية (الحياة و الموت) ، و التجويف في قيعان الرغبة بتبديد البعض من (فراغ الكثافة) أو (كثافة الفراغ) كذلك هي الكتابة إقامة في الما بين حيث (الكلام صمت) و (صمت كلام) ، (الوضوح الغامض) أو (الغموض الواضح) بالمشترك بين عجز اللغة و مدي اقتدار لغة الاستعارة على التكلم** »[1] لقد احتضن الروائي حمولته الأدبية بوفاء بالغ لهذه الكتابة ، يقول :« **تمدد موسى على السرير يستعيد على نفسه كل ما شاهد و سمع ..فلم يجد سوى الخراب ..خراب في العقول و النفوس و الأرواح ..و كأن الطبيعة انقلبت على أعقابها فسلبت الإنسان قدرة التمييز و التفكير ، و جعلته في مصاف الحيوان المسخر ، لا يحيد عن تهمته .. »**[2] .

تتجسد فجاعة الموت في الواقعية الأساسية تتربع في تشكيله لعالم الموت بالاعتماد على الشعور كمعادل موضوعي يمس حالات الاغتراب النفسي و المكاني ، ففجاعة الموت تثبت سلطتها على المكان كالوطن و هذا ما نجده في " جلالته الأب الأعظم " و الزمان في فقدان الماضي الجميل و يتضح هذا الزمن في " مقامات الذاكرة المنسية " و الهوّية الذاتية في " العين الثالثة " و كذلك "

1-مصطفى الكيلاني ، الرواية و التأويل –سردية المعنى في الرواية – ، أزمنة للنشر و التوزيع ، الأردن ، ط:01 ، 2009 ، ص : 99.

2-حبيب مونسي ،جلالته الأب الأعظم ، ص : 151 .

على الضفة الأخرى من الوهم "كل هذه القيم تدل على اتساع مساءلتها : «**و تصطدم الكتابة بالرعب البدئي بفجاعة الكيان و بوحشية المكان ، فلا تمتلك من الحلول عدا الإسهاب المتعدد في التذكير بمزيد من الاستذكار لتتوالد في الأشياء حكم تليها حكم** »[1] .

3.التعالي في الرؤيا :

يغدو كلام الروائي في تركيب خطابه على مخالفة الصورة الواقعية لهذه التيمة ، حيث تظهر أكثر من مجرد نهاية متوقعة ، تمتزج فيها المشاعر بالفقدان و الخلود كعناصر جزئية تمس لحظة الموت لتصبح هذه الأخيرة هي ذاتها لحظة الانبثاق و الحياة الجديدة .و هذا ما يترجم قلق الكينونة في العالم الماورائي ، و هذا ما نجده في مقاطع التالية : «**–إنها المتعة الأخيرة التي ستتمتع بها أيها الكاهن الأعظم ..ثم استدار بخفة و ضغط على الزناد و هو يصوب المسدس إلى صدر العجوز ... و قال جوراس :**

–ألم أقل لك بأنك جئت تقتلنا جميعا ..أيها اللعين ..لقد قتلت الشعب كله ..قتلته بجهلك و كبريائك ..لقد أردت أن تستأثر بالعبودية من دون الله ..نسيت أن الله قادر على الانتقام...لقد انتقم من أمثالك في العصور المتقدمة ، لما أرادوا أن يستأثروا بالملك و الربوبية مثلك ..و لكن الشعوب المسكينة دفعت الثمن ..ثمن التشتت ..ثمن الحرمان ..ثمن الهوان .. »[2] .

إن القتل الذي يتحدث عنه ' حبيب مونسي ' ليس هو فقدان الأجسام فقط و إنما يتحدث عن قتل العلم ، الفكر ، الأدب ، الدين ، الأخلاق ، الحرية ، الشجاعة ، الكبرياء ، العلوم ؛ أي أن 'حبيب مونسي ' ينادي بكل قوته الذهنية كيف يمكننا أن ننظر إلى الغدِّ بكل علم و أداب و شجاعة و حرية و القضاء على هذا المتسلط الظالم ...، أي أنه يتنبأ بالحياة الجديدة .و هو ما يحاول حبيب مونسي أن يثبته برؤية عالية في موضع آخر قائلاً :«**طويت الدفتر ، ثم نظرت إلى الفتى و قلت :**

–نعم انشرها بين الناس ..المهم أن يعلم الواحد منا أنه إذا خالف طبيعته صار مسخا حقيرا

1- مصطفى الكيلاني ، الرواية و التأويل ،ص : 99 .

2- حبيب مونسي ، جلالته الأب الأعظم ، ص : 279 .

مقرفا ..و أنك إذا دققت في الناس و نظرت إليهم بالعين الثالثة رأيت الشوارع تكتظ بالمسوخ وهم ينزحون في مشيتهم بين اختلال في الوزن ، و تشوه في البنية .و كأنك تطل على لوحة من لوحات الجحيم ..

أكتب أن الجحيم يبدأ من هنا ، و أن السراط كذلك يبدأ من هنا و أن قوافل الناس ما شون عليه ..

أكتب أن القتل و الجريمة قد يخفيان ، لعار يوما أو بعض يوم ..

أكتب أننا في حاجة ماسة إلى عين الثالثة ...»[1] و يقول أيضاً : «**...و لكن الموت في معناه الشخصي يبقي المسألة معلقة بالواحد و الشواذ من الشبان ..لا أحد يمشي في مواكبهم الجنائزية ..تتخلص منهم المستشفيات عن طريق مصالح الدفن العمومية ...إنه الموت الذي تغيب عنه التعزية التي عرف مذاقها هناك ..و تغيب عنه تربة القبر الندية ..**

أما الموت الذي عاينه هناك ..فموت آخر ..هدفه بث الرعب ، و قتل الأمن ، و تفتيت الوحدة ..إنه أشبه بالمؤامرة على السلام ..قد لا نحصي عدد ضحاياه بقدر ما نحصي مساحات الرعب التي تتسع دوائرها ، شأن الدوائر التي يرسمها الحجر الملقى في الماء الساكن ..تتسع ..تتمدد ..يبعث بها الخبر ..تعصف بها رياح الهول ..»[2] ، و يضيف الراوي في قوله أيضاً : «**أما الموت والدته فرحمة ..رحمة! هذا أغرب ما في الأمر ..أن يكون الموت في هذا الوطن بالذات رحمة مهداة إلى الذين أضناهم التطواف بعيدا عن الأهل و الأحبة ..بعيدا عن التربة التي أحبوها من قبل أن يكونوا. فعادوا إليها بعدما كانوا ..إنه هناك ذلك السرير الأبدي التي تنتهي عنده أتعاب الدنيا و مخاوفها ، و تتلاشى على حدوده الأوهام و نسيجها العنكبوتي الواهي »**[3] .

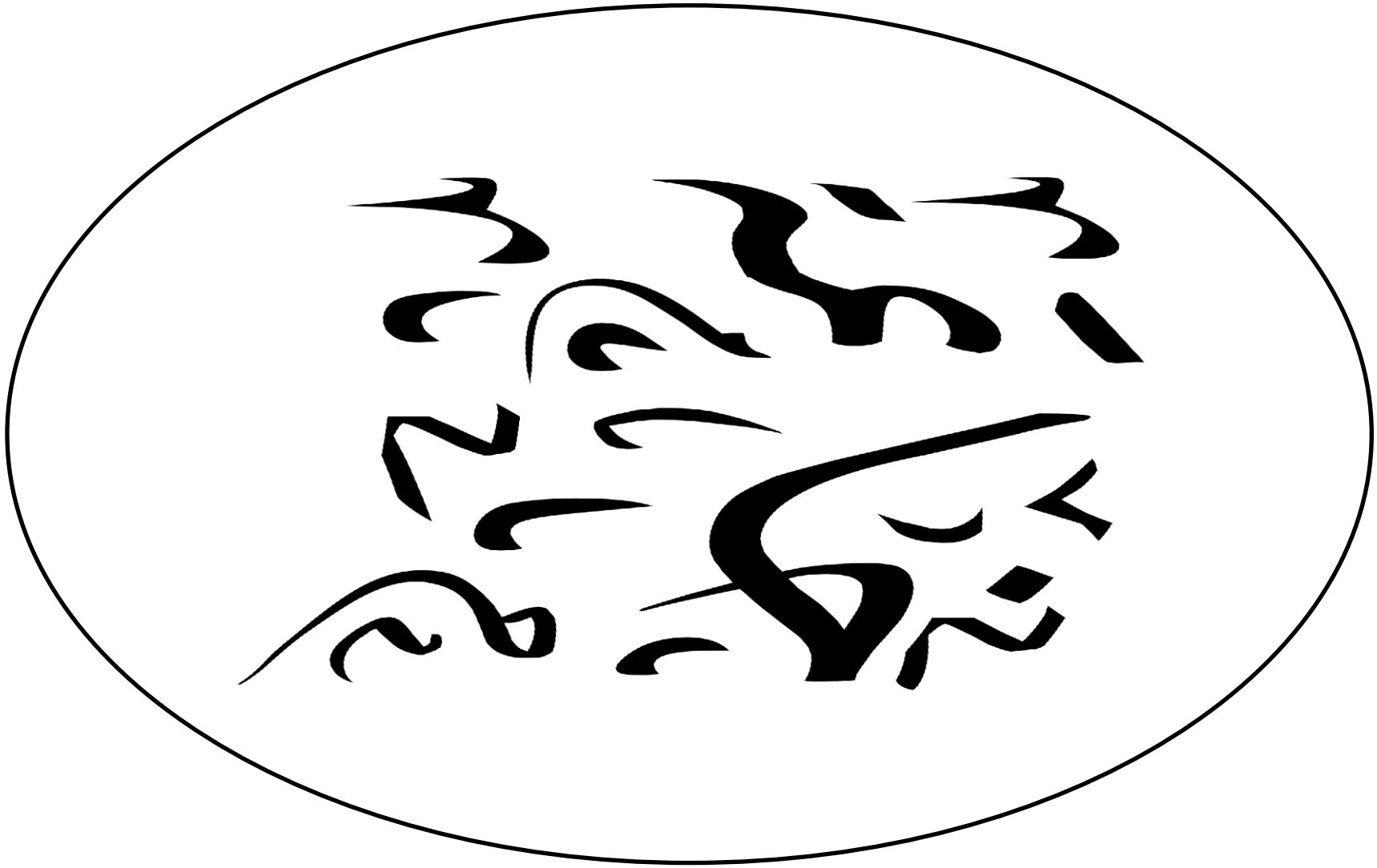
1-حبيب مونسي ،العين الثالثة ، ص: 153 .

2-حبيب مونسي ، على الضفة الأخرى من الوهم ، ص : 133-134.

3-حبيب مونسي ، على الضفة الأخرى من الوهم ، ص : 134 .

و ما يمكن ملاحظته أن المؤوَل " حبيب مونسي " قدّم لنَّا رؤيا متعالية للموت بكل أشكاله و ألوانه من موت الحياة ، الأجسام ، قساوة التعامل مع بعض ، قتل العلم و العلوم ، قتل الشجاعة و الحرية و كذلك موت في أوطان الغربة و في مستشفيات ، الموت داخل الوطن و خارجه .

نخلص في خاتمة القول ، من خلال هذه المقاطع السردية أن المؤوِل يحاول أن يبحث عن العلاقات الاستثنائية التي يجسدها الروائي في تفاصيل كتابته و المتمركزة بين : الحياة ، الجسد ، الروح ، النفس و الموت . و الواقع أن هذه اشارات ما هي إلاَّ افرازات أنطولوجية تُساءل الواقع و الذات ، و تحث الإنسان على الاكتشاف و المغامرة في وسط أقل ما يقال عنه أنَّه يمارس تشويشه على حال بناء عوالم النصوص الروائية .و لعل هذه النهاية لا تعلن عن توقف الاستثمارات بل تحاور الأفكار الذهنية للقارئ ليمارس تأويل الخطاب الروائي في كل زاوية ممكنة .



خاتمة

يتبدى لنا في الختام ، على ما وصلت إليه هذه القراءة الفنية للمتخيّل السردي في روايات حبيب مونسي – مقاربة في الرؤية و مفاهيم التشكيل – إلى جملة من النتائج و الاستخلاصات أوجزها في العناصر التالية :

- ☑ يظهر الخيال واضحاً و جلياً في دراسة المفكرين المسلمين الذين أخذوا الراية من الفكر اليوناني ، فدرسوا و بحثوا في قوة النفس الإنسانية و حددوا وظائفها و ما تقوم به من نشاط ، فأضافوا اضافات جديدة و كانت لهم اجتهاداتهم و دور لا ينكر و كشفوا عن أمور في غاية الدقة عند تحديدهم للخيال و عمله و الوظائف التي يؤديها ، و ربطوه بالحس و العقل . هذا الربط لم يحد من فعالية الخيال كما يتردد عند الكثير من الدارسين.
- ☑ ربط المفكرين الخيال بالواقع بوصفه محاكاة ، لكن المحاكاة عندهم لا تعنى التطابق بل هي ابتكار و تجديد في حدود الذوق و العقل .
- ☑ يرى النقاد ، بما لا يدع مجالا للشك أن منبع الإبداع الفني هو الشخصية المبدعة ككل ، و أن هذه الشخصية تعيش في بيئة محددة و تحت ظروف معينة و أن الإبداع السردي يتم نتيجة علاقة تفاعلية بين المبدع و الموضوع من ناحية و بين المبدع و المادة الوسيطة – اللغة – من ناحية ثانية ، يصاحبها حالة من التذبذب بين إقبال و إدبار تبعاً للحالة النفسية التي يكون عليها المبدع و الظروف المحيطة به .
- ☑ أكدت القراءة أنّ النقاد ذهبوا إلى أن الإبداع يتبع الموهبة من جهة و ثقافة المبدع التي تشمل المعرفة بالتقاليد الفنية من جهة أخرى و أن الإبداع الفني ليس طبعاً فحسب ، بل لا بد من أساس يبنى عليه ، كما أدركوا أن الموهبة و الذكاء أمر فطري .

من هنا تنبهوا إلى حقيقة هي أن لحظة الإبداع ما هي إلا نتيجة القوة المتخيّلة تلتقي عندها المعرفة و الثقافة و الذكاء و الفطنة .

☑ استخدام النقاد مصطلح " الطبع" للدلالة على تلك القوة – الخيال – في سياق و وصف الخيال أو عمله في تكوين الصورة و ما إلى ذلك ، باعثا على محاولة الكشف عن على هذا المصطلح الفني في سياقه .

☑ إنّ الخيال قوة و نشاط لا يتأتى من مجموعة مميزات في المبدع و هي العقل و التذكر و الوهم و الإدراك و الذكاء ؛ يتم بها تشكيل كل عناصر التجربة الفنية للأثر الأدبي .

☑ في عملية الإبداع توحد العناصر الانفعالية مع العناصر الخيالية و العقلية و الحسية لحظة الإبداع ، و هذه جميعها هي التي ينشأ عنها العمل السردي .

☑ التخييل قسم قائم بذاته ، لأن التخييل يرتكز في صورته على وجود علاقة بعيدة لا توجد في أشكال الخيال التقليدية كالاستعارة و التشبيه و التمثيل .

☑ الصورة الخيالية هي التي يؤلفها الروائي من ما يقع تحت الحواس ، هذه الصورة قد سربها من قبل ثم اعادة تأليفها من مواد مختلفة لا رابط بينهما ، و بهذا تكون هذه القوة الحافظة و منظمة و مبتكرة في آن واحد .

☑ الصورة الوهمية هي التي تكون غير متحققة الوجود البتة لا هي و لا مادتها ، بينما إذا مزج الروائي مادة الصورة بين معطى الحس و معطى العقل فهي **التخييلي** .

☑ اثبتت القراءة أن علاقة الصورة بالدافع الخارجي و الداخلي هما أصل الصورة الفنية ، و على الرغم من أن الصورة تستمد مادتها من الواقع الخارجي ، إلا أنه ينبغي ألا تطابقه ، و في إطار هذه النظرة وضعوا بعض المعايير للصورة الجيدة كالغرابة و الأصالة و التجديد و الابتكار .

☑ يقع التخييل في النفس عن طريق تصور في الذهن تحدثه حركة في الفكر أو أخطورات في البال ،أو عن طريق إحدى وسائل الكتابة أو النحت لتجعل للشيء الموجود في الواقع مقابلاً في الذهن .

☑ تملك الرّواية الجزائرية خصوصيةً و تميزاً على مستوى استثمارها للبنيات السردية بنائياً و دلالياً .

☑ إن الرواية الجزائرية قد قفزت قفزات سريعة في تطوير بنيتها الفنية ، وتنويع آلياتها السردية متجاوزة المحاولات الضعيفة الأولى .

☑ إن تشكل أنواع جديدة من البنيات السردية في الرّواية الجزائرية مع نهاية كل مرحلة من مراحل تطورها ؛ يدل على حرص الروائيين الجزائريين على التجديد في وسائلهم السردية ، كما يظهر مع كل مرحلة من مراحل تطور الرّواية الجزائرية نماذج جديدة و اتجاهات متنوعة ، مما يدل على الاطراد في إدراك الأدباء الجزائريين لأهمية فن الرّواية ، و من بين هذه الاتجاهات الجديدة التي لم تتناولها من قبل هي : (الرّواية التاريخية)، (رواية السيرة الذاتية) ، (رواية التخييل الذاتي) و (رواية الخيال العلمي).

☑ تعد الرّواية الجزائرية ذات أهمية في التأطير الأجناسي و المصاحبات النصية و بنية الزمن مع استمرار معالجة قضايا السياسية و الاجتماعية و الدينية و الثقافية في النص الروائي.

☑ إن الرّواية الجزائرية مثلها مثل باقي الدول العربية تأثرت بالمذاهب الأدبية و خاصة الواقعية بالإضافة إلى الرومانتيكية .

☑ لم تكون الرمزية اتجاهاً في الروايات الجزائرية ، و لكن ظهرت في ثنايا التوجه الواقعي و الخرافي .

☑ إنّ الرّواية هي المجتمع من خلال حدس الفنان / الروائي ، تتحرك فيه الشخصيات وفقا للظروف المكانية التي خلفتها إرادته و التي تحمل في الوقت ذاته رؤية الروائي ؛ حيث النص الروائي هو الوجه الحقيقي للمجتمع .

☑ إنّ أثر كل من الخيال و التخييل في المتلقي ، و ما ينتجه العمل السردي لدى المؤلف من تأثير نفسي و ذهني ، يقوده إلى الاستجابة لتلك الصور المخيّلة ، و ما تثيره من صور فنية تعتمد على الإبداع في نقل الواقع و جعله أكثر جمالا و مناسبة لتنفس المتلقي. لأن المتلقي شريك في العملية الإبداعية و حضوره أكيد سواء في التفكير أو الإنشاء أو الاستقبال ، فغيابه عن الحس لا يعني عدم مرافقته للمتلقي طوال مراحل العمل الإبداعي ، لذا ألح الروائي على مراعاة هذا الشريك و عدم فقدان التواصل معه ، لأن ذلك من شأنه أن يؤدي إلى بوادر العمل المنتج و الحكم بإعدامه. بِيد أن الحديث في هذا البحث عن دور الخيال و التخييل في عملية التلقي ، لا يقودنا إلى الفهم أن مونسي قد ركز جل اهتمامه على المتلقي أكثر من غيره ، بل العكس فقد أولى الاهتمام بثلاثة عناصر :الكاتب /الروائي (مرسل) ، العمل السردي (رسالة) و المتلقي / القارئ (مرسل إليه) عناية متساوية على وجه التقريب في حين ركز الكثير ممن سبقوه على المتلقي مهملين بشكل ما أحد الأطراف الأخرى .

☑ الكاتب ينوه بأهمية جميع الأطراف التأثيث السردي، و هو ما يؤكده سعيه لوضع أسس ثابتة للعملية السردية مشيداً بدور كل منهم في تحقيق التخييل الذي هو عماد العملية السردية، حيث تجعل التخييل هو المحور الذي تدور حوله شعريّة الأثر الأدبي .

☑ حاول حبيب مونسي وضع اللبنة الأساسية في عملية التلقي من خلال حرصه على تقوية الصلة بين طرفي العملية الإبداعية ، و هو ما يفسر إلحاحه على تقديم نصائح للمبدع و تأكيده على تحريها للوصول بالعمل المبدع إلى الغاية التي أنشئ من أجلها و تحقيق درجة الاستجابة المرجوة من المتلقي لذا فإن ما قدمه الروائي في أعماله الروائية أمر مهم جداً ، حيث ربط التخييل بالمتلقي و جعل أحدهما سببا و مسبب ، سعياً منه للارتقاء بهذه الصناعة و تجويد ما ينتجه الكتاب من أعمال .

☑ يقدم الروائي التخييل في العمل السردي على الصدق أو الكذب و ورود الكذب فيه أمر قد يلجأ الروائي لإخفائه باستعمال بعض الحيل التمويهية و الاستدراجية ، و ذلك متوقف على مدى إمكانية الروائي و قدرته على استثمار خياله و توظيف وسائله الفنية .

☑ استطاع هذا الروائي أن يفلت من قبضة السرد الكلاسيكي العاتية ليستقرّ في نهاية المطاف على شكل فنّي منفرد و ممتاز له خصوصيته الجزائرية جاعلاً من أعماله تاريخاً من نوع خاص ، إنه شكل يمزج بين الواقع و الفن ،كتابة جديدة لا تحدّها الأشكال الجاهزة، بل تفتح نفسها على المتلقي ، و تدعوه إلى المشاركة في بناء النص الروائي ، مما جعل السارد الدرامي يهيمن على النص الروائي ، ويتضاءل بذلك السارد العليم الذي يقدّم مادّة رواية و يحللّها و يعلّق عليها ، و يعود ذلك إلى جملة التغيرات السياسية و الثقافية و الاجتماعية ، التي فرضت وجودها على الواقع الجزائري .

☑ تمكن الروائي حبيب مونسي من استظهار نوع جديد من الرّواية في الساحة الأدبية ، تختلف عن باقي الروايات الجزائرية الأخرى و التي كانت تعالج في أغلبها موضوع الثورة إلى نوع جديد من الرّواية التعليمية .

☑ اعتمد الروائي على علم التحليل النفسي الذي أصبح له دور أساسي في تحليل الشخصية الروائية ، وذلك من خلال استعمال أسلوب " فلاش باك" أو بالارتداء و هو مصطلح يعني الرجوع بالذاكرة إلى الوراء أو القريب ، و يتم بواسطة التفاعل بين الحاضر و الماضي ؛ أي أن يتوقف الراوي عن متابعة الأحداث الواقعة – متاهات الدوائر المغلقة- في حاضر السرد ، ليعود إلى الوراء مسترجعا ذكريات الأحداث و الشخصيات الواقعة قبل و بعد بداية الرواية ، و قد كان له نصيب أوفر في الرّواية التي لا تخلى من أحداث الماضي .

☑ إن الروائي يمارس على نصه جملة من تقنيات السردية التي تتعلق بالمستوى الزمني كالاستباق و الاسترجاع . و نصوص –متاهات الدوائر المغلقة ، على الضفة الأخرى

من الوهم ، مقامات الذاكرة المنسية ، جلالته الأب الأعظم ، العين الثالثة – مترامية الأطراف ؛ لأنه يمس مساحة زمنية شاسعة كما يحاول معالجة و وضع بروز خلال زمن معين ، إنه يعطي لنفسه إمكانية تجاوز الواقع عن طريق الحلم / التنبؤ .

☑ يلاحظ القارئ تأثير الزمن على الأشياء ، فهو يؤثر على الأماكن و يغيّر شكلها ، كما يؤثّر على الشخصيات فيزيدها قوّة و تألّقا . فهو لا يخرج عن حدود الزمن بل يسعى إلى إمضائه فيما هو مثير ، و ممتع من خلال المجاورة بين الأزمنة بشكل يفاجئ ، و قد يربك، كما تتحول إلى وسيلة لممارسة الحرّية ، ففيها تبدأ الحرية عبر اختيار الأسماء و الألوان و الأماكن حتى الإيديولوجية تكون تابعة لمسار يقترحه الكاتب على أبطاله .

☑ إنّ القارئ لنصوص الروائي يحسّ أنه يغوص ضمن النصوص ، و لا يضيع في قلب جملة من المعلومات المحتشدة المتآزرة أو المتقاطعة وفق نمط سردي مرسوم بإتقان. فقد عاشر الكاتب مختلف الطرّوحات الإيديولوجية التي عرفتها الجزائر واحتّك بها ، واغتراف من مآسيها ، و شرب من همومها حدّ الثمالة ، كما له قدرة كبيرة على التأقلم مع المناهج الجديدة و هو على اتصال مستمر بالمنابع المعرفية في الوطن العربي و خارجه .

☑ لدى حبيب مونسي جرأة بالغة في اقتحام الممنوع و كسره ، و يبدو هذا على مستوى اللغة الفصيحة ، فطريقة الأداء ناطقة لديه في عملية العرض الفني للأثر الأدبي تقع في وسط مناخ من التلاحم في المعاني و التوازي في العبارات و الانتقاء للمفردات و المواضيع المطروحة أيضاً (الغربة ، السلطة ، الحكم ، الإرهاب...)بحيث تغدو الكتابة لديه أحيانا ممارسة للفوضى بمعنى أن الكاتب يسعى عن طريق مخالفة السائد إلى اثبات الذات و الرّأي ، و بهذا تكون الكتابة تحقيقا للتقاطع الحاصل بين الذّاتية الخاصّة مع الاجتماعي العام ، و لكن انطلاقا من وجهة نظر يقوم بها الكاتب ، فحرّية الكاتب هي حرّية الذات ، في أن تهدم و تؤسسّ و أن تنضبط و تتمرد و تتنّكر تماماً .

☑ تميز أسلوب الكاتب من أسلوب القرآن الكريم و التشبع بالثقافة الإسلامية ، هذه هي الرؤى و الملامح التي اعتمد عليها الكاتب في كتابته الروائية ، و إن لم نكن قد توصلنا إلى أبعادها الفعلية و القبض على كل معانيها ، و الوقوف على رؤية صاحبها النهائية فإننا على الأقل حاولن الاقتراب منها .

☑ حمل الكاتب / الروائي إلى الرّواية الجزائرية أشكالاً جديدة تميّزها ، فهو لم يستخدم تقنيات السرد المختلفة فحسب ، و إنما جهد لإنجاز المعادلة الصعبة ، و هو الربط بين الفن الروائي الجديد و مستجدّات الحركة الاجتماعية و السياسية و الثقافية في الجزائر – هذا ما نجده في العين الثالثة و في باقي نصوص – لقد استعان بكل الأدوات التي أتاحها له امتيازه ، لينتهي إلى صياغة أعمال أصلية ، ذات نسيج تتّحد على حبكة خيوط و ألوان مختلفة ، أعمال رائعة تدلّ على أصالة في الفكر و عمق في الثقافة و رفاهة في الحاسة الفنية للتصوير و حنكة في المعالجة و روعة في الخيال .

☑ لقد حطّم قالب الرّواية التقليدية ، و اغترف من النموذج الروائي الغربي من خصائص الدراما ، فاتّسمت شخصياته بأنها نماذج فنّية رامزة و دالّة على ما في الحياة من شرائح اجتماعية و اتجاهات فكريّة ، كما اعتمد الحوار صيغة مهيمنة في البناء الدرامي ، و شخصية الروائي هي شخصية مركزية قادرة على جعل الأحداث و الشخصيات الأخرى تدور في فلكها ، ممّا أدى إلى كثرة المونولوجات التي تساعد القارئ في الكشف عن حقيقة الشخصيات الروائية و جوهرها .

☑ كما أن الروائي اغترب عن المدينة – نص على الضفة الأخرى من الوهم ، جلالته الأب الأعظم، متاهات الدوائر المغلقة – بسبب الوضع الإنساني المعقّد ، الذي فقد فيه المرء توازنه النفسي فينشأ لديه الملل و التذمر نتيجة وجود صور متضادّة في مخيّلته ، صور المدينة الفاضلة التي يطلب العيش فيها و تسودها القيم الإنسانية السامية ، و صور

المدينة السوداوية التي لا يغرب فيها و يأمل في تغييرها تغييرا جذرياً ، و هذا شكل من أشكال الاغتراب في المدينة و ذلك عبر الرؤية السردية للروائي .

☑ و ما يمكن استنتاجه من خلال قراءتنا للروايات الخمسة التي استخلصت منها العديد من النتائج المهمة أبرزها :

*نداء حبيب مونسي إلى اهتمام بالمرأة مثلما اهتم بها الدين الإسلامي .

*يتفلسف الروائي للحياة تأسيساً لفكرة خلق فن التعامل و المعاملة و التعاون جديد من أجل رسم السلام و الاتحاد و البناء .

*نرى أن للروائي كتابة ذات أصول دينية عربية فصيحة ؛ و يمكن القول أنه سيكون له جانبا من الكتابة الصوفية .

*يثبت الكاتب من خلال أعماله الأدبية و الروائية أنه رجلٌ نشيط في عمله و يريد اثبات شخصيته و قدرته الفكرية و الثقافية .

*يدعو إلى القضاء على الفساد و الإفساد و الرشوة و الجرم و الخراب ، أي التمسك بالقيم الشريعة الإسلامية لأنه يتخيّل عالم نظيف من كل الأعمال الشيطانية السائدة في هذا الكون ، وبالتالي تكون نظرته ذاتية موضوعية ؛ و ما يحبه لنفسه يحبه لهذا العالم (يحارب النفاق ، الحسد ، الغضب ، الحقد ، السيطرة ....) .

*ما يلفت النظر في نصوص الروائية لدى الروائي أنه لا يوجد من يفهمه إلا القليل ، و القليل جداً و هذا بسبب البعد الواسع لفكره .

*يركز على فكرة القضاء و القدر و البحث عن معاني البِشْرْ و التفاؤل و قضاء على اليأس .

*إن نصّ " العين الثالثة " آخر النصوص الروائية لدي الروائي يُعد خلاصة لكل ما جاء في الروايات الأربعة سابقة الذكر ، و دليل على ذلك قوله :«**أكتب أن الجحيم يبدأ من هنا ، و أن السراط كذلك يبدأ من هنا و أن قوافل الناس ما شون عليه ...**

أكتب أن القتل و الجريمة قد يخفيان العار يوما أو بعض يوم ..أكتب أننا في حاجة ماسة إلى عين ثالثة »[1] و مقصود من هذا القول أن للروائي نظرة لا متناهية فيما يعرف بالثقافة من اللغة و قواعد و العلاقات الاقتصادية و الاجتماعية و السياسية و الفن و العلم و الدين ، و بالتالي نرى الكاتب ينادي و يدعو إلى أننا بحاجة ماسة إلى الدين ، بحاجة ماسة إلى اللغة ، بحاجة ماسة إلى السياسة ، بحاجة ماسة إلى القانون و العدالة ، بحاجة ماسة إلى الفلسفة ، بحاجة ماسة إلى الاقتصاد ، بحاجة ماسة إلى القيم و الأخلاق و الاحترام ، بحاجة ماسة إلى الفن و العلم ، بحاجة ماسة إلى العادات و التقاليد العربية الأصلية و العريقة .و هكذا يتنبأ مونسي لتحقيق هذه الثقافة ، لكن هل هناك من يستجيب و يستخرج هذه رؤية الثالثة التي تحقق معنى الثقافة المستقبلية .

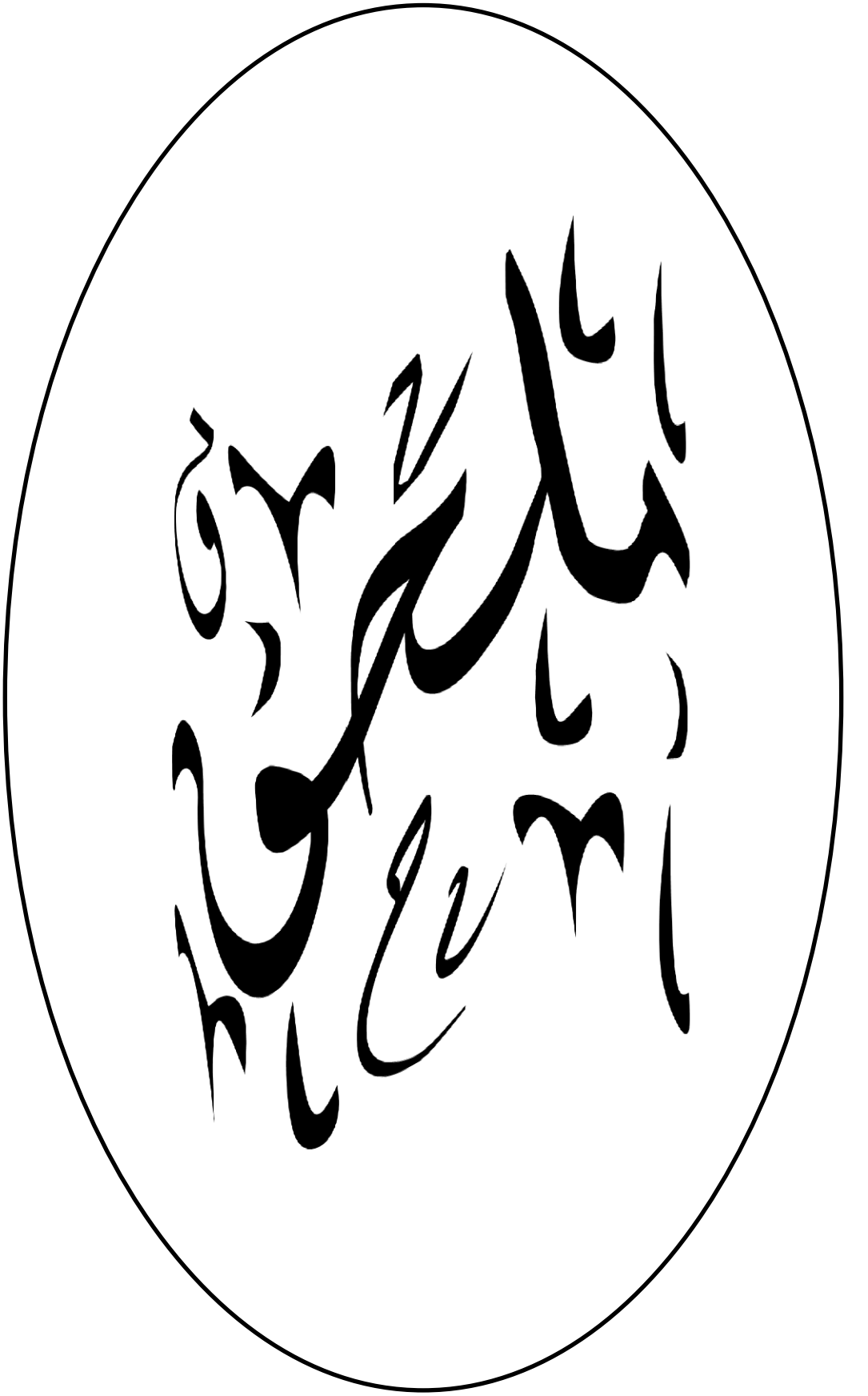
*في كتابة الأدبية لدى الروائي نجد فيها استرجاع للقراءة سواء كانت قديمة أو حديثة مثل : الكوميديا الإلهية لدانتي و كتابات الجاحظ و بن خلدون .

*نعم ، يمكننا القول ، أن المؤلف هو كاتب و أديب و روائي و ناقد ؛ فالكاتب و الأديب هو من يبحث عن الحلول التي تجعل الناس يعشون في آمال و اطمئنان و راحة البال و الفكر ، و الحفاظ على اللغة لأن الكاتب هو الذي يعالج الألم الداخلي و الخارجي للأمة و لا يهمه ما يعيشه هو من ألم لأنه يريد راحة الآخرين .

و جملة خاتمة القول ؛ لقد اكتملت رؤيته الإنسانية في وحدة متشابكة متكاملة ، و تعددت وسائل تعبيره عن هموم الجزائر الجديدة بـ : الوصف الفني و التحليل الدقيق و التعليل الذي لا يقف بالقارئ عند حدود التسجيل ، و إنما يغوص داخل النفس و في أعماق المجتمع ويرفّ في سموات التراث و اللغة التي ترتدي الأقنعة الرمزية الثقافية و تتدفق في رحلة اجتماعية مثيرة.

أخيراً ، و بعد هذا الجهد المتواضع ، الذي حاولت من خلاله الوصول إلى إبراز الأثر الفني الأدبي داخل كل رواية من الروايات و التفاعل القائم فيما بينها ، و مدى مساهمتها في عملية الشكلنة لخلق انسجام و تكامل يؤدي إلى تشكيل معمارية العمل الروائي ، فقد بذلت ما استطعت ، و أرجو أن أكون قد وفقت ، و ما توفيقي إلا بالله عليه توكلت و إليه أنيب .

وصلى الله وسلم على سيدنا محمد و على آله و صحبه أجمعين .



الدكتور حبيب مونسي كاتب جزائري معاصر ، و من خيرة المصلحين داخل الجزائر و خرجها ، و لا تجد مناسبة وطنية أو دينية أو اجتماعية أو سياسية أو فلسفية إلا و له فيها رأي ناصع ، و كلامه مسهب بارع .

ولد حبيب مونسي عام 1957م من و لاية معسكر الجزائر و عاش في ولاية سيدي بلعباس لحد اليوم .هو كاتب روائي و باحث و ناقد و أكاديمي، حاصل على دكتوراه دولة في نقد الحديث و معاصر ، و هو آن استاذ محاضر في كلية الآداب و اللغات و الفنون قسم اللغة العربية و آدابها جامعة سيدي بلعباس الجزائر . و من الشهادات المحصل عليها :

1. شهادة البكالوريا في حوان 1979م تلمسان .
2. شهادة الكفاءة للأستاذية ، مرحلة التعليم المتوسط في مارس 1980م سيدي بلعباس .
3. شهادة الكفاءة للأستاذية ، مرحلة التعليم الثانوي في فبراير 1993م سيدي بلعباس .
4. شهادة الليسانس في جوان 1992 م مع الشهادة الشرفية لدرجة التخرج على رأس الدفعة (1992م) .
5. شهادة الماجستير تقدير مشرف جدا في 05 فبراير 1996 م وهران .
6. دكتوراه الدولة مشرف جدا ، مع تهنئة خاصة و توصية بالطبع في 06 كنون الأول 1999م سيدي بلعباس .

السيرة الوظيفية :

- مرحلة التعليم المتوسط من:09/12 /1979م إلى غاية 25/ 1988/11 م .
- مرحلة الانتداب المدرسة العليا للأساتذة من: 1988/11/26م إلى غاية 1992/09/20م .
- مرحلة التعليم الثانوي من : 1992/09/21م إلى غاية 08 /11/ 1996م .

- مرحلة التعليم الجامعي من : 09 /11 1996 م إلى يومنا هذا .
- أستاذا مشاركا بجامعة وهران كلية الآداب و العلوم الإنسانية قسم الترجمة .
- أستاذا مشاركا من أكتوبر 1993م إلى جوان 1997 م .
- نائب عميد الكلية المكلف بالبيداغوجيا كلية الآداب و العلوم الإنسانية سيدي بلعباس ، رئيس قسم علم النفس و علم التربية .

الكتب و الدراسات المنشورة :

- ✓ القراءة و الحداثة – مقاربة الكائن و الممكن في القراءة العربية – .
- ✓ نظرية الكتابة في النقد العربي القديم .
- ✓ فلسفة القراءة و إشكاليات المعنى .
- ✓ فعل القراءة النشأة و التحول .
- ✓ توترات الإبداع الشعري .
- ✓ فلسفة المكان في الشعر العربي .
- ✓ شعرية المشهد في الإبداع الأدبي .
- ✓ المشهد السردي في القرآن الكريم قراءة في قصة سيدنا يوسف .
- ✓ التردد السردي في القرآن الكريم – مقاربة لترددات السرد في قصة سيدنا موسى .
- ✓ سيمياء النماذج البشرية في القرآن الكريم .
- ✓ الواحد المتعدد – النص الأدبي بين الترجمة و التعريب –.
- ✓ نظريات القراءة في النقد المعاصر .
- ✓ في نقد النقد – قراءة المنجز العربي في النقد الأدبي – .

الروايات المنشورة :

1. متاهات الدوائر المغلقة .
2. على الضفة الأخرى من الوهم .
3. جلالته الأب الأعظم .
4. مقامات الذاكرة المنسية .
5. العين الثالثة .

هكذا ، إذاً ، لقد أتحفنا " حبيب مونسي "بروائعه الأدبية في كل الاتجاهات ذات المستوى العلمي الأدبي الثقافي ، فلم يترك أي مجال إلا وله رأيًا و نظرةً و تحليلاً و استنباطاً خاصة به . فهو من تلك الشخصيات التي نهلت من الفكر القديم و الحديث و المعاصر ؛ و هذا يظهر في ملامح شخصيته و أدوات تعبيره . و حبيب مونسي شخصية تدفعنا إلى الغوص في أعماقه لنتعرف على مكامنه و ما ينطوي عليه من كنوز كثيرة متنوعة الألوان و المذاق ، هذه الشخصية تستقي من عدة ينابيع برزت أشد البروز في ملامح كتاباته ؛ و هذا من خلال تطلعه و قراءته على مختلف العلوم و العصور الأدبية .

ملخص متاهات الدوائر المغلقة :

تدور أحداث رواية "متاهات الدوائر المغلقة "عن فتاة اسمها لمياء تمكث مع عائلتها في الجنوب الصحراوي و بالضبط من ولاية غرداية .

تبدأ أحداث رواية "متاهات الدوائر المغلقة " من **سفر لمياء** إلى التل للعيش عند أخيها حمدان لتكمل دراستها في الثانوية ، هذه الرّواية تعد قصة **لشخصية لمياء** البطلة الرئيسية و المهمة في الرواية ؛ فيها انبنت و عليها قامت الأحداث و تطورت ، فانفتحت الرّواية بوصول لمياء إلى وهران و الحالة التي وجدت فيها المدينة ، و هو الإطار الذي قدّمت من خلاله الأحداث . فقد تغيرت المدينة كثيراً و هذا التغير مس جوانب كثيرة منها المتوسطة التي درست فيها ، و بدأ ذلك في الحفلة الاستعراضية التي قدمتها في قاعة الحفلات حيث كان تواجد البطلة لتلعب الدور الرئيسي ؛ إذ قادت أغنية نالت إعجاب الحاضرين و حظيت بتصفيق الجمهور .

إنَّ دخولها المدينة الجديدة صدمها ، إذ قدمت المدينة للمياء أشكال جديدة أشد جرأة ، فهي لا تعلم كيف تشق طريقها في وسط زحام هذه المدينة ، متسائلة أين مسعودة التي رفقتها في المتوسطة ، أين فلانة و فلانة .و أثناء دراستها في الثانوية تعرفت على فتاة اتخذتها صديقة تدعى " سعاد السمراء " ، و لسوء الحظ كانت الصديقة لعوب و سببا في انحراف لمياء ، هذه الفتاة لها معرفة بكل خبايا الانحراف ؛ نقلتها إلى لمياء ، هذا ما دفع بلمياء إلى اكتشاف هذا العالم الجديد من اللذة و المتعة و الخيال ، فقد جعلتها سعاد تتعلم من مدرستين ، الأولى في صف الدرس الثانوي و الثانية في معرفة أسرار الجسد و ابراز ما فيه و في معرفة تسخيره . لقد رأت سعاد في لمياء الحقيقة التي تكمل نقصها بها ، لكن لمياء أحست بشعور غريب مع سعاد و أرادت الاستقلال و الابتعاد عن تلك السيطرة الساحرة .

لم تترك سعاد لمياء ، فهي حريصة عليها كل الحرص ، و في كل حركة تقوم بها و دائما تدفعها إلى ذلك المكان القذر الوَسِّخ ، دائماً تدفعها إلى مقابلة الرجال في أماكن عديدة ، لكن هدفها

هو أخذ المال عن طريق لمياء ، و كذلك كانت تغار منها ؛ من جمال لمياء و من ملاحقة الرجال لها و غرامهم بها . و في كل مرة تستهجنها بطريقة غير مباشرة و تستهزئ بها ، لكن لمياء كانت لا تبحث إلاّ على قلب المحب ، لكن هذا الشعور و الاحساس لم تجده دائما ، و ما تريده الآن هو تخطي هاجس سعاد ، لكنها كلما أقبلت على قلب صفحاتها مع سعاد وجدت **الشبح المارد يطل عليها من كل ناحية** .

و رغم هذا كله تحصلت هذه الأخيرة على شهادة البكالوريا ، و رضوا أهلها بانتقالها إلى التل لمواصلة دراستها في الجامعة ، هذا النجاح هز لمياء هزة عنيفة أغمرها فرحة كبيرة ، لأنه أبعدها عن سُّمِ عالم سعاد . تنتقل إلى التل ؛ و لكن ما هي الأجواء **التي تنتظرها في الحرم الجامعي ؟.**

لا يزال الألم المكبوت في صدرها منذ الصغر ينتابها من فترة إلى أخرى ، إذ عجز الأطباء عن تشخيص هذا الألم و اكتفوا بالقول أنه " **نزلة برد** " في صباها و هذا ما فتح أمامها فرصة العلاج في المستشفى الجامعي . لقد كانت لمياء بحاجة إلى الحب و لكن كيف تصل إليه ؟ أهو البحث عن شاب وسيم لتتباهى به أمام المعارف و الصديقات . و كان جوابها على نفسها هو أن تجمع بين القلب و الجسد دفعة واحدة . فلا تضحي بواحد دون الأخر ؛ لأنها عاشت التجربة ، فقد عاشت الحب وحده فأورثها التعب و الانشغال و عاشت نزوة الجسد وحده فساقها إلى النفور و التقزز ؛ لأنها تبحث عن تنظيف هذا الجسد من التأنيب و اللوم ، و لا تنسى صورة الشاب الذي خطب " جميلة" حين سألته : ماذا وجدت في جميلة حتى أقبلت على خطبتها ، فأجابها بأنه يبحث عن المرأة التي ستقاسمه الحياة حلوها و مرّها و أنه من الرجال الذين ينتظرون الحب بعد الزواج لكن الذي وجده في جميلة هو حياؤها و أدبها و لا يحتاج إلى أكثر من ذلك . هذا الحديث أثر في لمياء و جعلها تقفز قفزة في صورة " جميلة " تستعين بحيائها في استخراج

جلبابها الفضفاض ، و أصبحت لا تنظر إلى أي شيء سوى لموقع قدميها ، لكن هذا الألم لم يدم كثيرا و سرعان **ما انتقلت إلى الجامعة** .

عند انتقالها إلى الجامعة لم تهتم بالتقاط النظرات و إنما كان همها هو البحث و التعرف على شوارع المدينة و على محلاتها و أسواقها و حفظ الأسماء و فهم الرموز و الاشارات و التأكد أن للمال سلطان أكيد الحضور . و عرفت أن عليها اقتناء أحدث الألبسة و الأحذية و بذلك تعرف كيف تصل إلى المال إن أحسنت استعمال ما تملك .

تتأمل لمياء البحر ، إذ وجدت فيه الهدوء و السكينة و ابتعاداً عن كل الهواجس التي عاشتها فيما مضى . أي أن تتناسى كل الوجود و أن تنفرد بوجودها في هذا المكان لكي تجمع قواها من جديد و تحديد موقفها فيما هي مقدمة عليه في الأيام القادمة . ها هو التاريخ يعيد نفسه إذ التقت بفتاة تدعى " **فاطمة** "رفيقتها **في غرفة الحرم الجامعي** ، لكنها تختلف عن سعاد ؛ و إذ كانت سعاد تطلعها على كل الأمور فإن فاطمة كانت عكس ذلك . و ما لاحظته لمياء على فاطمة السكوت الدائم ، فكلما حاولت أن تسألها لا تجيبها و هذا الشك جعل لمياء تشعر بالخوف و القلق منها و خاصة عندما أرادت أن تعرّفها على السيدة الثرية (صاحبة البيت الضخم و الجميل) " **نورة** " التي زادت الطينة بلة ، هذه السيدة جمعت مالها من الحرام مستخدمة جمالها لذلك .

راحت السيدة نورة تحدث لمياء على أن تحيا حياة مثلها لأن الحياة فرصة و الفرصة إن فاتت ماتت .فرأت لمياء في هذه السيدة تجربتها الخاصة فهي تعدها (مرأة الساقطة) التي تحيا بجسدها و تفكر به و لكن السعة الواسعة في التفلسف رفعت المرأة في عينها عن ذلك الإطار الذي صورت فيه .

تعرفت لمياء على شاب يعمل بمكتب ؛هو شاب هادئ و رزين يحب عمله ، أعجب بلمياء و جمالها و في يوم من أيام أسعفه الحظ و جلس بالقرب منها في الحافلة و نفس شعور

الإعجاب لمياء . عرض رفيق على لمياء عروض كثيرة لكنها رفضت كل شيء و كانت كثيرة الصمت معه ، و لكن هذا الرفض و الصمت من طرف لمياء زرع الشك في رفيق مما جعله يبحث عن أسرارها لكنه لم يتمكن من معرفة أي سر فظل في حيرته لماذا ترفض كل هذه العروض رغم هذا كل تتمناه كل فتاة ؟ هذا الهاجس يطارد رفيق يوما بعد يوم ، حتى أصبح يتحاشاها عساه يجد ما يدله على حقيقة هذه المرأة ، و هكذا حتى طلبت لمياء من رفيق و هي تشعر بحزن عميق يمزقها تمزيقا و هو الفراق ؛ فهي لا تستطيع إسعاده و لكن السبب الرئيسي من الأفضل أن يظل حبيساً في صدرها و لا تبوح به لأحد ، بينما رفيق ابتسم عندما سمع الخبر فهو يشعر بثقل ينزاح عن صدره ، و هكذا مرة أخرى تنغلق أبواب السعادة عليها من جديد .

فجأة شعرت لمياء بألم فظيع لدغها لدغا في جميع أطراف جسدها و خاصة صدرها ، تقف لمياء بين ألمين الأول لم تحظ بسعادة الحب و الاحترام و إنشاء بيت ، و الألم الثاني المرض الذي تتحسس به الموت (الألم في أعماقها) . لقد أصبحت وحيدة من كل ناحية و ارتجت الأرض من حولها و خانتها قواها . و أصبحت تنسلخ في أحضان الغريب يشترى منها لذة ليلة فراش أشد غربة من نفسها و تتمرغ في غيبوبة الخمر و المخدرات فهي تستعملها لنسيان ما تعيشه .

عاودها شعور الألم و الضياع فترددت إلى طبيب عام لتشخيص هذا الألم المكبوت في صدرها ، هذا الطبيب دلّها على أخصائي – زميله – و نصحها بالذهاب إليه في أقرب وقت ممكن ، رفقتها نورة و فاطمة و هي تحمل الظرف الذي أعطاها إياه الطبيب ، و عندما فتح الأخصائي الظرف و قرأ ما يحتويه ؛ لم يستطع التكلم فقال لها عليك بإجراء بعض الفحوصات حتى أشخص مرضك ،كان ينظر إليها بشفقة و لكن المرض لا يظهر على وجهها و جسدها لأنه يختبئ في ثيبها . و عندما قدمت لمياء الفحوصات إلى الطبيب طلب منها المكوث في المستشفى للمراقبة زمنا لا يستطيع تحديده ، وَجدت لمياء أذنا صاغية تصب فيها مخاوفها دون أي تردد فهي تشعر أن الغول يسكنها ؛ بل استطاعت أن تكتسب شيئا من الشجاعة لتقول إنه

السرطان . لكن الطبيب لم يرد إخبارها ، في هذه اللحظة أرادت البكاء و الصراخ لكنها لم تستطع بل أرسلت دمعتين على خديها و هي تنظر إلى الطبيب أمامها ، إذ قدم لها وصفة طبية و لم يبق لها أي شك حول هذا الداء و علمت في الأخير إنه سرطان الرئة .

لم تصدق الأمر فاندفعت إلى الشارع تجوب الأرضية رصيفاً رصيفاً تحمل نظراتها شتى المعاني و لا تجد فيها إلاّ السراب القاتل ، فلم تعرف شرقها من غربها ، تعيش الشتات من جديد ، إذ تشعر بشيء يذهلها . لكن تجري الرياح بما لا تشتهي السفن ، ندمت لمياء ندما شديدا على ما فعلته مما أدى إلى معاناتها في المدة الأخيرة مناوبات حادة في صدرها هزتها أول هزة في ليلة مشؤومة واختلط عليها داءان ؛ داء الوحشة و داء الصدر .

و هذا ما أدى إلى مكوثها في المستشفى مدة ثلاثة أشهر ، و في الأسبوع الرابع طلب الطبيب من لمياء مغادرة المستشفى لأنه لا فائدة من ملازمة المشفى ، و هكذا تعود لمياء إلى الحياة حاملة معها ساعة موقوتة ، لا تدري متى تعلن عن نهاية الجولة و ثم الموت الأكيد .

كانت تفكر لمياء كيف تطلب من الله أن يشفيها بعدما أعلنت الحرب على محارمه و عاشت الفساد في حدوده ، انتظرت لمياء الموت هادئة مستسلمة تأمل من الله أن يسعفها بقليل من الرحمة ، فهي امرأة أرادت أن تعيش لكل الناس .

فكرت لمياء إلى أين تذهب ؟، هل تعود إلى فاطمة و نورة ؛ رفضت ذلك ، ثم قصدت مكتب البريد لسحب كل مدخراتها و قررت مغادرة المدينة و هي تفكر إلى أين تذهب تجد نفسها واقعة أمام فندق صغير ، استقرت فيه ريثما تعيد جمع شتاتها ، دخلت الفندق و سجلت اسمها على البطاقة و استلمت مفتاح الغرفة حيث استلقت على السرير و أغمضت عيناها .

انقطعت أخبار لمياء عن أهل ، سكنهم الخوف و القلق و الحزن عليها ؛ فاندفع أخوها عز الدين إلى معرفة ما سبب هذا الغياب ، لذلك تكبد عناء السفر للبحث عنها، و عند وصوله إلى التل أي الجامعة بالتحديد علم من إحدى صديقاتها " أم كلثوم" أنها لم تأت إلى الجامعة منذ

سنة و نصف ؛ لكن الشيء الذي طمأنه هو الخبر الذي تلقاه من أم كلثوم و هو زواجها من رجل و سافرت معه ، لكن أم كلثوم أرادت أن تخفف على عز الدين و تطمئنه فهي كذلك لا تعرف عنها شيئا . هذا الخبر جعل عز الدين يعود من حيث أتى .

بعد مرور سنة على مكوث لمياء في فندق أرادت أن تعود إلى أدراج الجامعة ، بعدما انغلقت كل الأبواب في وجهها و لم يعد لها ملجأ تذهب إليه إلاّ صديقتها أم كلثوم في الحرم الجامعي . و هكذا يلتقيان من جديد و يدردشان مع بعضهما البعض إلى أن وجدت لمياء أخبارا مؤلمة عند أم كلثوم قد أحزنتها كثيرا أن أخوها عز الدين أتى للبحث عنها . أقبلت العطلة و اقترحت أم كلثوم الصديقة الطيبة على لمياء أن تذهب معها لقضاء عطلة ، في بداية الأمر رفضت لمياء الذهاب معها نظرا لِمّا عاشته من ذكريات وسخة و أن أهل أم كلثوم قد لا يستقبلونها فهي تخشى أن تثقل على صديقتها. في حين كانت تفكر في عمل ينسيها هذا الألم من المرض و قساوة الحياة . أسرت أم كلثوم على لمياء لذهاب معها و وعدتها بعد قضاء العطلة ستجد لها عملا .

و في صمت حزين رافقت لمياء أم كلثوم إلي البيت وحين و صولها كانت المدينة تشبه مدينتها التي كانت تسكنها فتعرفت على أفراد العائلة ، و كان استقبالهم لها غير متوقع ، الأمر الذي جعلها تحس أنها في وسط عائلتها حيث حظيت باهتمام الكل لها فعاملوها معاملة ابنتهم و هذا ما جعل ضميرها يؤنبها و تندم على كل ما كانت تفعله . و حالتها المأسوية جعلت أم كلثوم ترسلها إلى حبيبها الطبيب بعدما أطلعته على كل شيء لتشتغل عنده كممرضة ، و تكون العيادة مأوى لها . فقبل فكرة أم كلثوم و كان على اتفاق أنها تمكث عنده مدة العلاج و عندما يشتد مرض لمياء يرسل بها إلى بيت أهلها .

فوافقت لمياء على هذا مباشرة و أثناء عملها في العيادة حظيت بإعجابه من حيث أنها كانت تتقن عملها في المكتب في تنظيم الملفات و السجلات ، و في تسجيل أسماء المرضى ، و في

مساءها كانت تكتب مذكراتها ، و عندما اشتد بها المرض قررت العودة إلى مدينتها ، و لما وصلت لساحة بيتها سقط ذلك الجسد الجميل و الشعر الأسود الناعم على الأرض ؛ و ها هنا تنطفئ شمعتها ... .

ملخص رواية "على الضفة الأخرى من الوهم" :

تنطلق أحداث رواية " على الضفة الأخرى من الوهم " من واقع اجتماعي عاشته شخصية جزائرية تسكن في فرنسا . تحتوي هذه الرواية على مجموعة من الشخصيات المثقفة و مهنة البعض منهم أساتذة في الجامعة الفرنسية و منهم مدرب رياضي هو العم أندريه .

تدور أحداث الرواية حول إنسان جزائري يعيش في فرنسا مع أمه و أبيه ذو الأصل الجزائري من ولاية تسمسيلت منطقة – ولاد بسام – . هذه الشخصية اسمها ' عبد الرحمن ' شخصية صامتة ، هادئة ، أنيقة في ملبسها و شكلها ، تتميز بالأدب و الأخلاق .كان عبد الرحمن يتهرب من الأخبار السياسية و الاجتماعية و الفكرية نظرا لما فيها من ألم و حزن ؛ و كان اهتمامه منصبا فقط على الرياضة – الملاكمة – حيث كان يشعر بالوحدة و الغربة ، فهو يحمل بداخله حزنا كبيرا و كأنه زنزانة متنقلة لا يعرف لها بابا و لا منفذا في أرصفة الشوارع و المقاهي . و سبب حزنه الدائم هو رؤيته لجرائم القتل من دون معرفة القاتل .

في يوم من الأيام ، ركب قطار فإذا به يشاهد حادثة قتل الرجل المغربي ، لكن لم يكن أحد موجودًا أثناء الجريمة إلاّ هو ، فأحس بالخوف من أن تثبت عليه التهمة ، و يذهب مسرعا إلى العم ' أندريه ' و يخبره بالحادثة ، لكن العم أندريه أمره بالسكوت و لا يقل لأحد عن الجريمة .

يذهب عبد الرحمن كثيرا إلى المقهى رفقة أصدقائه لدردشة ، و إذا بالنادلة تستقبل رسائل تقدمها لعبد الرحمن لكن كاتبها مجهول ؛ فتسأل عن صاحبها فلم يعرفه و لم يجده ، هذا ما زاد من حيرته و توتره و قلقه ، فتبادر إلى ذهنه أن صاحب هذه الرسائل هو القاتل .

كانت ' ماري و كورين ' صديقتان حميمتان لعبد الرحمن و تعملان معه في نفس الجامعة ، لكن كورين تختلف عن ماري؛ فكورين شخصية مرحة تتميز بالفكر الخارق مثل آلة ، فاتنة في جسدها و مندفعة ؛ بينما ماري لا تحب الثرثرة تتميز بالروح و الحنان و السكينة و العمق في التفكير و التحليل، و كان عبد الرحمن لا يفرق بينهما في الطبيعة الأخوية .

لم يبق عبد الحق صامتا عن الجريمة ، بل يذهب إلى كورين و قصّ عليها قصته و كذلك عن صاحب الرسائل ، لأنه كان متأكدا أن كورين هي الوحيدة التي يمكنها مساعدته في حل الأمور العالقة ، إذ أضحى وجودها بالنسبة له ضروريا .تأملته بنظراتها العميقة التي تنير أمام عبد الرحمن المسرب الذي ينفتح أمامه أو النور الذي يشرق على فكره ، استمرت كورين في التفكير و البحث عن صاحب هذه الرسائل باحثتاً عن فك هذا اللغز ، لكنها هذه المرة ترى أن الوحيد الذي يساعدها على فك و تحليل هذا اللغز هي ماري ؛ لأنها قادرة على استخلاص المعلومات بطريقة ذكية من نص الرسائل التي وجهت لعبد الرحمن ، و إذا بالعم أندرية يتقدم نحو كورين و ماري و عبد الرحمن في مكتبة الجامعة و يسأله عن المقال الذي كتبه ؛ لأنه صاحب النشر للمقالات . لقد نسيَّ عبد الرحمن هذا المقال الذي يتحدث عن العنف الفكري في الخطابات السياسية الدولية . يَحمل المشاريع التنموية في ظل العولمة ، وهذا بسبب استجلاء الكثير من أسباب الحروب و الثورات . لم يكن عبد الرحمن وحده المهموم بهذه الحروب ، و إنما العم أندريه و ماري و كورين كان همهم معرفة الحل المناسب لهذا الإرهاب العالمي الذي كانت بدايته من الحرب العالمية الأولى و الثانية ثم الحرب الباردة .

كان العم أندريه مشبعاً بالوجودية الفلسفية للحياة و هذه الفكرة يتشاطر معه فيها والد عبد الرحمن السيد عيسى ، فالفكرة الفلسفية التي تعيش في فكره هي حرية الوطن الجزائر من المستعمِر و المستعمَر ، أي البحث عن الانتصار في الحياة ببطولة و جدارة و حق و ليس في حقد و غش

و خداع ، فعيسى و أندريه يبحثان دوما عن الإنسان الأصيل الذي يتسلح دائما بالثقافة و الفكر.

كان تصور عبد الرحمن للعالم بعيدا ، يمتد ليشكل الكون كله ، هكذا سكن الشك في أعماق فكره ، خاصة بعد البحث عن الشخصية التي كتبت له الرسالة ؛ بعدما قدمت له ماري مواصفات لهذا المجهول ، لكنه لم يجد هذه المواصفات في سكان الحي ، فمعظمهم أفارقة و إسبان و برتغاليين ، و صنف من أوربا الشرقية ، إن عزلة عبد الرحمن (جعلته) يشعر بالجحيم من مشاكل الحياة التي لا نور فيها و لا ضياء و لا أنيس ، حياة مظلمة ترهقه في التفكير في متاهات تتوالى فيها حوادث الكوابيس المشاغبة .

ساءت الحالة الصحية لوالدة عبد الرحمن ، فالسيدة زينب كانت ترغب في العودة إلى أرض الوطن و الأهل ، هذا الحنين دفعها لاستعادة الماضي و ذكرياته ، إنها ذكريات تستحضر فيها المكان و تتخطى الزمان ، فرغبتها في زيارة الوطن ليس لمشاهدة صور اليوم و مشاهد الحاضر و إنما لتحي في نفسها الماضي الذي عرفت و كأنها تعيشه الساعة كما عاشته من قبل . علم عبد الرحمن برغبة الوالدة في السفر و لكنه كان يخشى هذا المكان لأنه عالم غريب لا يعرف عنه شيئا ، و سبب هذا الخوف هو والده ، الذي لم يشجعه على الذهاب إلى الوطن ، فالوالد لم تكن له الرغبة في العودة إلى الجزائر (تسمسيلت) هذا البلد عرف فيه شبابه و نضاله أثناء الثورة الجزائرية حيث ترك فيه ظله التاريخي الطويل . عبد الرحمن لم يسأل أباه عن الثورة التحريرية و لماذا تخلى عنها في السنوات الأخيرة ؟ و ما الذي حمله على الهجرة إلى البلد الذي أعلن عليه الحرب ؟ فالسيد عيسى كان صامتاً لا يتحدث عن أي شيء و لا يعرف إلا متابعة الأخبار .

يخبر عبد الرحمن الوالد بأنه سيرافق الأم في رحلتها إلى أرض الوطن ؛ حيث سافر عبد الرحمن مع السيدة زينب في البحر إلى الأهل و الوطن و وجد في هذا السفر الراحة من الهموم التي كانت تصارعه في كل حين . وصل إلى أرض الوطن ثم أخذ سيارة أجرة نحو ولاية تسمسيلت و بالأدق

بلدية ولاد بسام ، و بالتالي تمكن من الوصول إلى عائلته و عمت الفرحة كل أفراد العائلة ، هذا المنظر فتح أمام معاني عبد الرحمن الأثر الذي تتركه صلة الرحم و قوتها في النفس من خلال سماعه لصوت الأم تقول هذا ابن عم و هذا ابن خال و هذا خالك ...و هكذا يشعر عبد الرحمن بوجود دعوة إلى الابتهاج و المرح و الغداء و العشاء و المبيت و السياحة ؛ لقد أحس بدفء العائلة ، تلك الشجرة التي تمتد به الساعة إلى أعماق العادات و الأخلاق .

أثناء قيامه في ولاد بسام سمع حوادث عن الإرهاب ، فسأل ابن العم عن هذا الإرهاب فأخبره بأنه مجرد أشباح تظهر ليلا لتقترف جريمتها... ،كما أعلمه أنها منطقة مسلحة و عليه أن لا يخاف و أن هذا الإرهاب يكون ليلا فقط و لا وجود له في النهار . استغرب عبد الرحمن من هذا الخبر الذي زاد من حيرته و هلعه ، في تساؤلات : هل الإرهابي إنسانٌ ؟ .

كان عبد الرحمن يترقب والدته من حين إلى آخر لأنها في حالة صحية سيئة ، فكان يستمع إلى حديثها عن الأهل و تراب الوطن و أصله ؛ و من خلال حديثها كان يشعر أن والدته تودع الحياة ..إلى أن فارقت الحياة . كان حزن عبد الرحمن على والدته يتمطر من العيون مطراً بالدموع التي تركت آثاراً واضحة على خدّيه ؛ و قدّم له الكثير من العزاء و العناق في عزاء تشق طريقها إلى قلبه و تبددت كتل الحزن لديه بعد انتهاء من مراسيم الدفن .

بعد ذلك عاد إلى فرنسا و أخبر والده بكل التفاصيل التي تخص العائلة و البلد و وفاة الأم ؛ اشتد حزن الأب عميقا على فراق رفيقة حياته و تذكر أيامه معها ، هذا الحزن دفعه إلى العودة إلى أرض الوطن نهائيا و البقاء في وسط الأهل و الأقارب .استقبل عبد الرحمن التعزية من أصدقائه و مشركتهم آلامه ، محاولون محو شبح الحزن و الوحدة عنه ليشعرنه بالدفء في قربهم و جوارهم . أخبر عبد الرحمن كورين بأن والده سيسافر إلى الجزائر فرافقته إلى المطار و هكذا تعرفت على والده ...فأحبها و ارتاح لها إذ رأى فيها الفتاة الطيبة و شعر أنه لم يترك ابنه وحيدا في الغربة و تمناها أن تكون زوجة لابنه .

بعد ذهاب الوالد عاد عبد الرحمن و كورين إلى البيت ؛ و في الطريق عرض عليها الزواج لأنه مطلب الوالد و أمنيته ، وافقت كورين على طلبه ثم عرفته على كل ممتلكاتها و طلبت منه أن يتكفل بها . و هكذا ، حدث عبد الرحمن العم ديدي في موضوع زواجه من كورين ، طالبا منه مرافقته في مكان الوالد لطلبها ؛ فقبل العم ديدي ذلك لكنه شرط عليه أن يكون الزفاف على الطريقة العربية الأصيلة لأنهم مسلمون ... .

تمكن عبد الرحمن من معرفة القاتل الأسود و هو "كريم المغربي " و ذلك عن طريق الجريدة التي كتب فيها بعنوان طويل أنه تم القبض على عصابة إرهابية لوجستيكية في فرنسا ، هذا الخبر جعله و العم ديدي في حيرة تامة في إقباله على هذه الجرائم . هذا ما زاد غضب عبد الرحمن و رفاقه عازمين على ايجاد هذا المجرم مهما كان الثمن ؛ بعد ذلك ككل مرة ذهب كل منهم إلى مصرعه و ركب عبد الرحمن القطار ، و إذا به يواجه عصابة تتكون من أربعة عناصر مُحَلِّقي الرؤوس و مسلحين ؛ كان عبد الرحمن ينتظر السلب و النهب ، لكن زعيم العصابة كان يقول القطار ملكنا و لن يستطيع أحد أن يبتزه منا ؛ استغرب عبد الرحمن لأن هذا الكلام كان موجها له و الرجل الزنجي الذي كان يجلس بجانبه و يتظاهر أنه ثمل بالخمر ، كان الرجل الزنجي ينظر في وجه زعيم العصابة ثم في عبد الرحمن فأثار انتباهه قائلا هذا هو الرجل الذي كتب الرسائل ، هذا هو القاتل المجهول ، و إذا به يراه ينتحر أمام ركاب القطار و زعيم العصابة ، فتذكر عبد الرحمن أن هذه الشخصية كانت ترافقه في قاعة الرياضة فهو لاعب لكرة السلة ، و علم أن سبب ارتكابه هذه الجرائم هو انتقام ممن أخرجه من مجال الرياضة إلى شخص آخر يعمل منظف في مستودعات النقل المظلمة ، و كان بانتحاره هذا يصنع من نفسه بطلا في عين عبد الرحمن لأن المشهد كان له وحده فقط . و هكذا تعد هذه اللحظة الانتحارية كأنها مقابلة رياضية نهائية .

ملخص رواية " جلالته الأب الأعظم " :

تنبني رواية " جلالته الأب الأعظم " على خمسة رسائل كتبها أصحابها قُبيل لحظات من الانتحار مع الاختلاف في التاريخ ، و رتبت كل شخصية حسب عملها ؛ و هذا الترتيب كان على النحو الموالي :

أول رسالة كانت لمدير المخبر السري للأسلحة الاستراتيجية لدكتور باركلي .ج .بوسطن ،بتاريخ يوم الجمعة جوان 2012 ، أقبل باركلي على الانتحار عن طريق تناوله الأقراص القاتلة ، و قبل ذلك كتب سطورا حتى يبين أسباب إقباله على الانتحار حتى لا تقع التهمة على زوجته أو عشقها الذي يقاسمه البيت و الأولاد ، كما يَذْكُر كيف أن التقدم العلمي لم يستطع إخفاء الضياع الذي تعيشه الإنسانية الغارقة في الخلاعة و المخدرات و الاندفاع خلف الشهوات الجنسية و وضع الإنسانية الضائعة في ضجيج الآلات و ضجة النفس ؛ هذا ما دفع الإنسانية تتجه نحو المهدئات و المسكنات. و لكنه عندما يلتفت إلى طبيعة عمله يجد نفسه أنَّه صانع الدمار للإنسانية و معذبها ؛ لأنه وضعها في يد الدّول القوية لتعذبها و تستعبدها كما تستأصلها عن بكرة أبيها و هذا إذا تعارضت الأهداف و وقف المحروم في وجه الظالم عندما يطلب حقه في الحياة .و هكذا وصل الأمر في نهاية بباركلي إلى اليأس ؛ هذا اليأس دفعه إلى الانتحار من أجل أن ينجي المجتمع من خيبات التطور المزيّف .

أمّا الرسالة الثانية كتبها الكاتب الديبلوماسي فلاديمير. ش.كياف بتاريخ يوم الأحد ديسمبر 2018 ، كان يعمل في الحقل الديبلوماسي مدّة تزيد عن العشرين سنة ، و كان من خلالها دائم التنّقل في عواصم الدول و ذلك من أجل أمور يسمّونها السياسة ، و لكن فلاديمير يسميها لعبة الخداع أو المخادعة ، لأن هذه السياسة في نظره تنتهي دائما بالدمار الضعيف و خراب الملك و اغتناء القوي واتساع سلطته ، لذلك أقبل على الانتحار .

الرسالة الثالثة كتبتها البروفيسورة هيلين.د .أسلو ، في يوم الخميس مارس 2020 ، و جدت هيلين نفسها في مواجهة حقيقية مُرّة تكمن في اضمحلال إنسانيتها و تَحَوَّلها إلى آلة ، و هذا بسبب ما واجهتها به خادمتها الألية " أولڤا " هذه الألة تصاحب هيلين في جميع جولاتها ، كما تقوم بإدارة شؤون البيت المالية فهي لا تستطيع العيش بدونها ؛ و هذا ما دفع هيلين إلى اختيار الانتحار بوصفه الوسيلة الوحيدة التّي تُثبت من خلالها لخادمتها الألية اختلافها عنها كونها تمتلك القدرة على تحديد مصيرها في ظلّ تلاشي المشاعر الإنسانية و الاعتماد الكليّ على الألة . فانتحار هيلين ما هو إلاّ إثبات حقيقي لأولڤا بأنها غريبة و إشعارها بأنها ستبقى طيلة حياتها وحيدة ، فهيلين تحاول بهذا الانتحار أن تثبت الفرق بين إنسانية الإنسان و آلة الخادمة التي هي مجموعة من الأسلاك و الألياف البلاستيكية جمعت في شكل آدمي ذات جمجمة تحتوي على عقل في استطاعته ابتلاع الملايير من المعلومات في ثوان معدودات .

أمّا الرسالة الرابعة كتبها الطالب يونغ ...س طوكيو يوم الأربعاء فبراير ..2025 . كتب هذه الرسالة بعد استماعه لمحاضرة الفيلسوف العجوز " شوان" الذي دعا بالطالبة الجامعية بطوكيو للبحث عن الدفء الإنساني الضائع في حركة الآلات و انتشار خطائر بشرية في الملاهي و القصور الليلية ...و كل هذه الخطائر في حقيقتها للإنسان يسميها لقاء النار بالنار . و لكن هيهات أن يَتِمّ العثور على ذلك الدفء ؛ لأنّ سبب اختيار الباحث للرحيل عن عالم البشر أنه عالم مقهور من ناحية المشاعر في ظلّ تطوُّر زائف .و لأجل ذلك أصبح يرى الوهم أمرا واقعيا ؛ حيث يظهر الخلاص في الخمر و السعادة في الجنس و النسيان في المخدرات و الحرية في التجرد من الثياب و العادات و الدين و كل شيء .هذا هو السبب الرئيسي الذي دفع يونغ للانتحار بمعّية صديقته في غرفة بالحي الجامعي.

جاء في الرسالة الخامسة و الأخيرة التي كتبها الطيار ميزرا ..أ .طهران ، بتاريخ يوم الثلاثاء ..جويليا 2026 . تحدّث ميزرا عن حلمه الذي كان يراوده منذ الصغر هو أن يكون طيّار يجوب

الأجواء العالم و يتمتَّع بالحرية و الطلاقة ، و لكن الخيبة سكنت روحه فوجد نفسه في مركبة يجلس على أنواع مختلفة من القذائف و الأشعة القاتلة التي يجوب بها سماء الدول ليفرغها على الأرض حتى يأتي هاجس الحرب ، و بالتالي يظهر أمر تشويش الخراب دون استيعاب للأسباب التي توقد هذه الحرب .هكذا انظم إلى قراصنة الجو ، دفعه ذلك بهدف غريب و غير مُقنع فحواه تأديب الإنسانية بمزيد من القتل ، بسبب الخبر العجيب هو ظهور رجل المعجزة الذي يخلص البشرية مما هي فيه .

لقد أقنع ميزرا نفسه بخدمة البشرية و خلاصها من هذا الوهم ، هذا الشبح ، فهو في نظره جاء لخدمة الدمار و الانتقام .

إذاً ، هنا تكمن أهمية الرسالة الخامسة، و في أثناء ذلك تَشِيع الأخبار بظهور الرجل المعجزة الذي يهدف إلى مساعدة الإنسان و تطويع الألة ، فيتراجع ميزرا – الطّيار- عن فكرة الانتحار ، و يتَّجه بذلك صوب هذا الرجل الذي أطلق على نفسه لقب " الأب الأعظم" .

جلالته الأب الأعظم ، رجل يهودي اختارته الحكومة العالمية السرية لتسيير أمور البشرية ، بعد أن خطّط لذلك منذ عدة عقود من الزمن ، فتلاشت القيم و قلت المشاعر و أشاعت التطوّر التكنولوجي و انتشار كل المظاهر السلبية من الزنَّا و المخدرات و ابتعاد عن ذلك الدين ، إضافة إلى ذلك انتشار الظلم و التسلط و عدم اعطاء كلمة لحرية الأخر ، حتّى تحوّل الإنسان إلى شيء أدنى من الألة ، يعيش في عالم تنخره الحروب و الدسائس ، و الرجل المعجزة أُقيم مقره على ربوة من ربى القدس .

لقد اعتمدت الدولة العالمية من أجل الوصول إلى هدفها في السيطرة الشاملة على سياسة التطهير ،و هذا ما عرف في السياسة اليهودية منذ فجر التاريخ ؛فهُم كما يزعمون شعب الله المختار و ما تبقى من البشر خطَبٌ يُذكون به حذوة عنصريتهم .

اعتمد جلالته الأب الأعظم على الألة ، فقسمت البشرية إلى ثلاثة و ثلاثين طبقة ، آخرها العرب الذين حكم عليهم بالشتات و أن يتمَّ تسخيرهم في الأعمال الشاقَّة حتّى تتذوَّق كلّ أجيالهم ما عاناه اليهود من ذّلة و مسكنة و عمدت الدولة العالمية إلى برمجة كل العقول حسب ما يخدمها ؛ بما يُتيح التّحكم فيها عن بعد ،فكان جلالته قادرا على مخاطبة الجميع في لحظة واحدة،و هو إلى ذلك موجود في كل مكان ، يُقيم جسر التّخاطُر بينه و بين أيّ كان فيعلم ما تُخفيه الأنفس لإصلاح الخلل ، قطعاً للطريق عن كلّ تمرُّد قد يحدث .

و هكذا ، ترسم صورة إنسان المستقبل في نص " جلالته الأب الأعظم " في إنسان مستقبلي يرغب في تحقيق العدالة و يكون مخلص بشرية جمعاء ، و من هنّا يَتَّضح اتّكاء نص الموضوع على الواقع في سفر صوب المستقبل و تنبؤ لما سيحدث و اكتشاف ما هو مخبأ / غامض عن أعين البشرية المستقبلية ، فهو رحلة نحو قراءة المستقبل الذي ينتظره الإنسان العربي في هذا العالم الذي يجمع البشرية ككل .

ملخص رواية "مقامات الذاكرة المنسية " :

لعل أول ما يلفت الانتباه في رواية " مقامات الذاكرة المنسية " هي غزارة أحداثها و تعدد شخصياتها على الرغم من صغر حجمها نسبياً؛ إذ وجدنا قسم من أحداثها في عيادة الطبيب ' رفيق' و القسم الأخر في العالم الخيالي الذي يعيشه ' سليم ' المثقف و الذكي .

تبدأ أحداث الرواية بدخول ' سليم ' المعلم المتقاعد عيادة الطب النفساني حيث اتهم بالجنون نتيجة تصرفاته ، فقد كان يخلط بين الأزمنة و الأمكنة و الشخصيات . كان يشرف على علاجه الطبيب ' رفيق ' و تساعده في ذلك الممرضتين (عائشة المطلقة) و (اسمهان المعقدة) .

يقاسم 'سليم ' الغرفة العم ' حمدان ' و هو الشخصية القريبة من شخصية سليم ؛ كلاهما يبحثان عن الحقيقة في أعماق الذات و كشف خباياها ، يدونان مغامرتهما على المذكرات ، فـــــ : 'سليم ' و العم ' حمدان ' ليسا شاذين أو مجنونين بل هما عين العقل حقا ، إذ لا يوجد

شيء في الظاهر ينبئ عن مرض و اختلال و يتضح ذلك من خلال حديثه الهادئ الذي يكشف عن شخصيته التي لا تزال تتمتع بكثير من قواها العقلية .

يتحول سليم في عالمه الخيالي إلى سندباد المغامر الذي يجول البحار في سفينته يرافقه شيخ درويش ضرير يعلمه كيف يتجاوز الصعاب ، إذ التقى بشخصيات في الزمن العابر ؛ و يقدم معظم أحداثه المطولة مع جلجاميش " رمز أسطوري" و الجاحظ " أبو البلاغة و البيان " ، و حي بن يقظان " أبو الفلسفة " و السندباد " رائد الحضارة العباسية " و ابن خلدون " رائد علم الاجتماع " ...و غيرهم و الملاحظ أن هذه الشخصيات من أماكن متباعدة في العالم و من أزمنة ضبابية ، إذ جلجاميش عاش في الحضارة السومرية أما السندباد عاش في العصر العباسي و شتان بين العصرين.

هناك أمر أخر نلاحظه بين سليم السندباد و جلجاميش ؛ فالأول يبحث عن سيدنا الخضر ، هذا الأخير بحث عن الحياة و كذلك جلجاميش يعد مقتل صديقه أنكيدو أبا البحث عن ماء الخلود. و تستمر أحداث هذه الرواية بين العيادة و العالم الأخر الخيالي إلى أن يقتنع ' رفيق' من حالة ' سليم ' ، لأنه سيخرج و يترك الشخص الوحيد الذي استجابة لاستمرارية الفكر الذي يحمله و هو العم ' حمدان '. و يبقى هذا الأخير في المستشفى ليواصل رحلته في البحث عن العلم في طريق مستقبل .

الرّواية هدفها و غرضها تجسيد أفكار تنبض من قلم لا يعرف حقا الاستقرار و يكشف عن عمق تجربة الأدب و الأديب ، و تعشق في الأديب هذه الكلمة النموذجية .

لقد بدأ الراوي روايته بجملة افتتاحية مقتبسة من القرآن الكريم من سورة الكهف ،و هي: ﴿ **لن تستطيع معي صبرا**﴾[1] و هذا إن دّل على شيء إنما يدل على تشبعه بالثقافة الاسلامية ، كما اختارها أيضا كخاتمة مع العلم أن هذه الجملة استعملها سيدنا ' الخضر ' مع سيدنا ' موسى عليه السلام' .

1 – سورة الكهف ، الآيات: (72 ، 75 ، 78) .

أما فيما يخص اتجاهات الرواية من الشرق إلى الغرب فإن أغلب المغامرات كانت من الشرق إلى الغرب مثل : جلجاميش و السندباد و هذه الشخصيات كان لها تاريخ عميق و مجيد ، فـ 'سليم 'كانت المعرفة لديه هي همه الوحيد و الأنسان الحقيقي هو في قراءته ؛ فالقراءة ليست فكا للحروف المكتوبة ، فذلك وهم المدرسة على توجيهه فينا لتغطية الحقيقة ، فالقراءة الحقة هي قراءة القراءة التي ستظل دوما الفعل الذي تبنى عليه المعرفة الحقيقية ، و للشرب من منبع المعرفة لا بد من كسر لفظة الغير ، هذا اللفظ هو الذي اختلفت فيه الإنسانية أمام جهلها ، مستحيل لأنه لم يتحقق بعد أو لأنه لن يتحقق أبدا ؛ فاليأس هو الفشل .

إذاً ، الفضل هو التجارب التي تسبق النجاح ، و تنميتها للإنسانية هي تنمية للوصول و التعلم ، كذلك لا بد من كسر الخوف و الغضب أيضاً ؛ لأنهما يعالجان بالانفعال لكن الخوف هو أقوم السبل للنجاة و هو الوقاية الطبيعية التي أودعها الله في قرار كل واحد منا لإتقان عمله . و لكي تخلد الرواية لا بد أن تمس جوهر الإنسان و أن تكون تعليمية تثقيفية .

ملخص رواية " العين الثالثة " :

تجرى أحداث " العين الثالثة " عن شخصية مثقفة متشعبة بقراءة الكتب الصفراء ، هادئ الطبع، شخصية تنتظر مصيرها في صبر كبير ، هذه الشخصية هو فتى يدعى (عبد الحق).

كان عبد الحق يعمل بالوكالة العقارية الحكومية ، له مكتب تكثر فيه الملفات القذرة التي تنبعث منها رائحة العفن لقدمها جراء الرطوبة المتقاطر عليها من النافذة المشققة وراء ظهره .و ما كان يهم 'عبد الحق ' هو الاختيار و المسؤولية أفعلُ أو لا أفعلُ ، حيث تقدم نحوه العامل الجديد و عرض عليه الصفقة التي ستنهي حيرته و ضيقه و سترفعه إلى الصف الذي يصبو إليه .. سيكون له منها البيت الجديد و السيارة الفاخرة و الزوجة الشابة ، أي قُدِّم له كل ما يحلم به الشاب و يرغب في تحقيقه ، و مقابل هذا كله هو التوقيع على وثائق غير رسمية أي وثائق مزيفة ، و في الأخير أقنعه بأن فيها فائدة مزدوجة يستفيد منها العامل و هو .

' عبد الحق ' لم يفكر في جزاء هذا التوقيع و إنما رأى فيها مخرجه من الضيق و أن ينسف بواسطتها المكان النتن نسفاً قوياً ، فهذه الصفقة هي طريقه الوحيد للتحرر و الانفلات ، و لكن لم يتساءل عبد الحق بعد هذا التوقيع ما سيحدث ؟ .

هذه الوثائق التي قدمها العامل إلى عبد الحق تمثل قضية غير شرعية ؛ و هي الابتزاز و السرقة ، لقد تمكنت العصابة من السيطرة عليه و ذلك لطيبة ' عبد الحق' و اخلاصه. في نهاية الأمر وقع في شباكهم و عرفه العامل بـ: رفيق المهندس المعماري و محمود مقاول مساعد ، و من خلال تعرفه عليهم ازداد خوفه ، لأنه لم يتوقع أن يزوره العميل برفقة معاونيه ، خاصة و أن المسألة فيها ما فيها من تزوير .و لكن ابتسامة العامل مع ' عبد الحق' كانت تزيل خوفه ، و هكذا إلى أن وجد نفسه مكبلاً من يديه متوجها نحو مراكز الشرطة و قاعات المحكمة ، و هذه أول مرة يرى فيها دولاب المحكمة ، بعد ذلك زُجَّ به في السجن في زنزانة منفردة . لم يفكر ساعتها من قبل في هذه المسألة و هو يعد نفسه مثقفاً أخطأ مصيره الحقيقي ، كان يظن في البداية الأمر أن ما طلبه منه العامل ليس سوي عمل ؛ و أن ما سيقوم به غيره كذلك عمل .

أثناء دخوله السجن تعرف على شخصيات منها 'الرجل النحيف' و 'الرجل الكهل'. كان الكهل يترقب كل سجين جديد و هذا ما فعله مع 'عبد الحق' ، رآه في بداية شخصية ضعيفة لا يستطيع أن يعتمد على نفسه ، كان عمل الكهل هو المراقبة (الصمت و لعب الورق)، ركز بنظره في 'عبد الحق ' لكن هذه النظرات أزعجت ' عبد الحق ' لأنها تحط من قيمته ، و هكذا إذا بالكهل يرسل الرجل النحيف ليعرف قصة 'عبد الحق' و عندما علم بقصته هز رأسه ؛ و هذه هي طريقة الكهل في التفكير يهز رأسه فقط و لا يتكلم .

ليس هذا فقط ، لم يتخلص بعد 'عبد الحق' من هذا الكابوس ، فالعصابة كانت تطرق رأسه بمدقة الكلام في كل لحظة عن طريق المحامي و الزائر الغريب اللذان يأمرانه بالسكوت و أن لا يتكلم عن ما يعرف من أمور عن (الجماعة العصابة) التي تتكون من رئيس المصلحة و الزائر

الغريب ' سعيد' و المحامي ' فؤاد' .لقد بدوءا من حين لأخر يضغطون عليه ضغطاً كبيراً ، لأنهم على علم بوجود وثائق في يد ' عبد الحق' قد تزج بهم في السجن و معرفته لقضياهم المشبوهة فما عليه إلا أن يلتزم الصمت إلا سينتقمون من الأم . حينها فكر 'عبد الحق' حقاً في الانتقام من هؤلاء الوحوش ، لكن بطريقة علمية و منطقية ، فهو يعلم أنه لا يستطيع أن يصارع الجبال لأنهم جماعة قوية و لا يقدر عليهم أحد.

إضافة إلى الشخصيات التي كانت تزور ' عبد الحق' – الزائر الغريب و المحامي فؤاد الذي يتصف بالكذب و النفاق و الجبن – كانت ' وداد' شخصية " ك" فقد وقعت هي الأخرى في شباكهم و تعرضت لاستبدادهم و ظلمهم الكبير ، لا تعرف الكذب و لكنها بارعة في النصب و الاحتيال كانت دائما على حذر . 'وداد' هي الوحيدة التي كانت تطمئن 'عبد الحق' عن والدته و تطمئنها هي الأخرى ، وجد فيها ' عبد الحق' بعض الهدوء و الراحة و كانت تعمل جاهدة على مساعدته مع محاولتها اخراجه من السجن ، فقد وعدته بذلك في أقرب وقت ممكن.

من هذه العصابة تعلم ' عبد الحق' أن الكذب إذ صدّقه جميع الناس صار صدقاً و أن الصدق إذا كذبه جميع الناس صار كذباً .من هذا الدرس أصبح 'عبد الحق' يبحث عن الانتقام من هؤلاء الوحوش بأي طريقة كانت ، لأنهم صنعوا منه الإنسان الفاشل بلا شرف و لا قيمة و لا أخلاق ، لقد غلقوا كل أبواب الحياة و السعادة في وجهه ؛ لكن همه الوحيد هو كيف يستطيع كشف هؤلاء الوحوش في الوقت نفسه . كان الكهل يلاحظ أن الفتى تغير في تفكيره و أصبح يستعمل أسلوبهم و تفكيرهم و سلوكهم . لقد اعترف ' عبد الحق' أنه ضمن المجموعة التي خططت و زوّرت و لكن في نظره مصلحته تتعارض مع مصالحهم ، فيرى أن عليه أخذ العقوبة التي يفرضها عليه القانون ؛ و لكن هؤلاء الوحوش في نظره ما هي عقوبتهم ؟ . لقد خربوا

بيوتهم و يجعلون من المجتمع عدواً و يستهزؤون بالأعراف و القوانين و القيم التي مات من أجلها الآلاف من الناس .

في اليوم الموالي سمع ' عبد الحق' خبرا أنه تم القبض على مجموعة من تلك العصابة ، أسعده الخبر، و لكن لم تكتمل فرحته بعد ؛ لقد أرسلوا له قاتلاً اسمه ' رشيد' وضع معه في نفس الزنزانة . لم يشك أحد فيه لأنه ظهر إنسان بسيط و حتى ' عبد الحق' لم يظن فيه ظناً أنه سيقتله ، لكن ' رشيد ' لا يخاف الله ، لقد فعلها و اختفى في حينها كان المساجين يقولون لقد انتحر ' عبد الحق'، و الجميع صدّق الخبر ، بينما الرجل الكهل استنتج أنه قتل غدرا و الفاعل هو ' رشيد' .

قبل وفاة ' عبد الحق ' ، تمكن من استنتاج نتيجة هامة و هي أن الناس لا يفكرون إلا في أنفسهم و أن المال عندهم هو كل شيء ، هو سلم الارتقاء و العلو في المجتمع ، لا يهم الشرف و لا الصدق و لا الاخلاص ؛ فقط ما يهم أن يكون الإنسان بارعا في الكذب و السرقة و الخداع و النفاق و التزوير و الرشوة ، عرف عبد الحق كل هذا بعد فوات الأوان .

قائمة مصادر
وقائمة المراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم ، بالرسم العثماني و بهامشه النّور المبينُ لبَيَان و تفسيرُ مفرداتُ القرآن الكريم ، اشراف و تدقيق فضيلة الشيخ محمد بشر الرز ، دار الفُرقان ، دمشق ، ط: 01 ، 1425هـ /2005م .

أولاً : الكتب .

1.العربية :

– أ –

– إبراهيم آمين الزرزمولي ، الصورة الفنية في الشعر حازم ، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع القاهرة ، د:ط ، 1997 .

– إبراهيم خليل :

* الأسلوبية ونظرية النص ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط:01 ،1997 .

* بنية النص الروائي ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت و منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط:01 ، 20010 .

– إبراهيم سعدي :

* الجزائر كنص سردي ضمن أعمال الملتقى الرابع – عبد الحميد بن هدوقة – ، وزارة الثقافة و الاتصال ، ط:01 ، 2001 .

* الجنس و الهجرة و جدلية الذكور و الأنوثة –قراءة سوسيو نقدية في رواية أن ترحل " للطاهر بن جلون "– ضمن مجموعة من المؤلفين : السرد و الحكاية –قراءة في الرواية المغربية –،تنسيق : شعيب حليفي ، منشورات كلية الآداب بنمسيك ، الدار البيضاء ، ط: 01 ، 2010 .

– إبراهيم عبد الله ، المتخيّل السردي – مقاربة نقدية في التناص و الروائي و الدلالة – ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، ط: 01 ، 1990 .

– **ابن الأثير – أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد –** ، المثل السائر ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، المكتبة المصرية ، بيروت ، ج: 01 ، 1990 .

– **إحسان عباس** ، فن الشعر ، دار صادر ، بيروت ، ط: 01 ، 1996 .

– **أحلام مستغانمي** :

* ذاكرة الجسد ،منشورات Auep، ط: 18 ، 2004 .

* فوضى الحواس ، منشورات Auep، د:ط ، 2007 .

– **أحمد حمد النعيمي** ، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، عمان ، الأردن ، ط: 01 ، 2004 .

– **أحمد رضا حوحو** ، غادة أم القرى ، المؤسسة الوطنية لكتاب الجزائر ، ط: 01 ، 1983 .

– **أحمد الزعبي** ، في الإيقاع الروائي ، دار المناهل للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان، ط:01 ، 1995 .

– **أحمد كمال زكي** ، الأساطير ، دراسة حضارية مقارنة ، دار العودة ، بيروت ، ط: 02 ، 1979.

– **أحمد على دهمان** ، الصورة البلاغية ، عند عبد القاهر الجرجاني منهجا و تطبيقا ، دار طلاس ، دمشق ، ج:02 ، ط: 01 ، 1986 .

– **الأحمر فيصل** :

* أمين العلواني ، دار معرفة ، الجزائر ، ط:01 ، 2008 .

* السيميائية الشعرية ، جمعية الامتاع و المؤانسة ، د:ط ، 2005 .

– **أحمد محمد عطية** ، الرواية السياسية العربية ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، د:ط ، د: ت .

– **أحمد المديني** :

* راهن الرواية العربية – رؤى و مفاهيم دراسات مترجمة – دار الأزمنة للنشر و التوزيع ، عمان ، ط: 01 ، 2009 .

*تحولات النوع في الرّواية العربية بين مغرب و مشرق ، منشورات أحمد المديني و دار الأمان ، الرباط ، ط: 01 ، 2012 .

– **أحمد مختار عمر** ، **اللغة و اللون** ، عالم الكتب للنشر و التوزيع ، كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ط: 02 ، 1997 .

– **أحمد يوسف** :

* القراءة النسقية و مقولاتها النقدية ، دار الغرب ، وهران ، الجزائر ، ج:02 ،2002/2001 .

* القراءة النسقية – السلطة البنية و وهم المحايثة – منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ج: 01 ، 2003 .

– **إدريس بودينة** ، البنية و الرؤية في روايات الطاهر وطار ، منشورات جامعة منتوري ، ط: 01 ، 2000 .

– **أدونيس – سعيد على أحمد –** ، مقدمة لدراسة الشعر العربي ، دار العودة ، ط:03 ، 1969.

– **أرسطو طاليس** :

* كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، نقله أبي بشر متي بن يونس القنائي ، من السرياني إلى العربي ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، دار النهضة المصرية ، د:ط ، 1953 .

* كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، نقله أبي بشر متي بن يونس القنائي ، من السرياني إلى العربي ، تحقيق و ترجمة : محمد شكري عياد ، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر ، القاهرة ، د:ط ، 1967 .

* النفس ، تحقيق الدكتور أحمد فؤاد الأهواني ، راجعه عن اليونانية جور شحاته و عيس البابي الحلبي و شركاء ، دار إيحاء الكتب العربية ، د: ت ، ط: 02 ، 1952 .

*فن الشعر ، مع الترجمة العربية القديمة و شرح الفارابي و بن سينا و بن رشد ، ترجمة : عن اليونانية و شرحه و حقق نصوصه عبد الرحمن البدوي ، دار الثقافة ، لبنان ، بيروت ، د:ط ،

. 1973

– **اسماعيل عز الدين** ، المنهج الدرامي في التفكير ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، سورية ، ج: 02 ، د: ط ، 1994 .

– **أسعد على** ، مسرح الجمال و الحب و الفن في صميم الإنسان ، دار الرائد ، بيروت ، لبنان ، ط: 03 ، 1981 .

– **أشهيون عبد الملك** ،من خطاب السيرة المحدود إلى عوالم التخييل الذاتي ، الرحبة مطبعة أنفو برانت ، فاس ، المغرب ، د:ط ، 2007 م.

– **الأعرج واسيني** :

* المخطوطة الشرقية ، دار المدي للثقافة و النشر ، سوريا ، د:ط ، 2002 .

* اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ،د: ط، 1986 .

* أنثى السراب ، دار الأدب للنشر و التوزيع بيروت ، ط: 01 ، 2010 .

– **أفلاطون** ، جمهورية أفلاطون ، نقله إلى العربية حنا خباز ، بيروت ، د:ط ، 1969 .

– **أقلامون عبد السلام** ، الرّواية و التّاريخ – سلطة الحكاية و الحكاية السلطان ، دار الكتاب الجديدة المتحدة ، ط:01 ، 2010 .

– **ألفت كمال الروبي** ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين – من الكندي حتى بن رشد–، دار التنوير للطباعة و النشر ، ط:01 د:بلد ، 2007 .

– **إلياس فركروح** :

* عن رواية السيرة الذاتية –عن شعرة معاوية – ، ضمن أعمال ندوة الرّواية العربية في نهاية القرن رؤى و مسارات منشورات وزارة الثقافة ، المغرب ، د:ط ، 2006 .

*السيرة الذاتية و الرّواية تماثل السرد و تباين القراءة ضمن ملتقى السرد العربي الثاني ، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين ، الأردن ، عمان ، ط:01 ، 2011 .

– **الآمدي –أبو القاسم الحسن بن بشر –** ، الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري ، تحقيق : السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، مصر ، 1973 .

– **آمنة بلعلي** ، المتخييل في الرّواية الجزائر من المتماثل إلى المختلف ، دار الآمال للطباعة و النشر و التوزيع ، تيزي وزو ، د:ط ، 2008 .

– **أمين الزاوي** ، شارع إبليس ، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ،ط: 01 ، 2009 .

– ب –

– **ابن باجة – أبو بكر محمد يحيى الأندلسي –** ، تدبير المتوحد ، تحقيق :معن زيادة ، دار الفكر الإسلامي ، بيروت ، ط: 01 ، 1978 .

– **برادة محمد** :

* الذات في السرد الروائي ، أزمنة للنشر و التوزيع ، الأردن ، د: ط ، 2010 .

* الرّواية ذاكرة مفتوحة ، آفاق للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط:01 ، 2008 .

– **البرناوي عمر** ، الولادة الثانية ، الطباعة الشعبية للجيش ، الجزائري د:ط ، 2007 .

– **بسام موسى قطوس** ، سيميائية العنوان ، وزارة الثقافة ، عمان ، الأردن ، ط: 01 ، 2001 .

– **بشر مفتي** ، أشجار القيامة ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط:01 ، 2005 .

– **بصرت عبد الرحمان** ، في النقد الحديث ، مكتبة الأقصى ، عمان ، ط:01 ، 1979 .

– **بلخير عمر** ، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط: 01 ، 2003 .

– **بنكراد سعيدة** ، سيميولوجية الشخصيات السردية –رواية الشراع و العاطفة – اختامينا ، عمان ، ط: 01 ، 2003 .

– **بوشوشة بن جمعة** :

* اتجاهات الرّواية في المغرب ، المغاربة للطباعة و النشر و الإشهار ، تونس ،ط:01، 1999 .

* التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي ، المغاربية للطباعة و النشر ، تونس ، ط:01، 2003 .

* سردية التجريب و حداثة السردية في الرّواية العربية الجزائرية المغاربية للطباعة و النشر و الإشهار ، تونس ط: 01 ، 2005 .

– **بورايو عبد الحميد** ، منطق السرد دراسات في القصة الجزائرية الحديثة ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية ، د:ط ، 1994 .

– **بومزبر الطاهر بن حسين** ، التواصل اللساني و الشعرية ، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط: 01 ، 2007 .

– **بومسهولي عبد العزيز** ، الشعر الجودة و الزمان ، افريقيا الشرق ، المغرب ، د:ط ، 2002 .

– ت –

– **ابن تميم علي** ، السرد و الظاهرة الدرامية –دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط: 01 ، 2003 .

– **تهاني عبد الفتاح شاكر** ، السيرة الذاتية في الأدب العربي ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط:01 ، 2003 .

– ج –

– **جابر عصفور** :

* زمن الرّواية حول معوقات كتابة السيرة الذاتية عربياً ، دار المدى للثقافة و النشر ،سوريا ، ط:01 ، 1999 .

*الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، المركز الثقافي العربي ، د:ط ، د: بلد ، 1992 .

– **جبرا إبراهيم جبرا** ، الأسطورة و الرمز ، دراسة نقدية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط: 02 ، 1980 .

– **الجاحظ – أبو عثمان عمرو بن بحر –** ، البيان و التبين ، تحقيق و شرح :عبد السلام محمد هارون ، مؤسسة الخانجي ، القاهرة ، ج: 03 ، د:ط ، د:ت .

– **الجرجاني عبد القادر** ، أسرار البلاغة ، تحقيق محمد الفاضلي المكتبة العصرية ، بيروت ، ط: 02 ، 1999 .

– **الجرجاني القاضي – على بن عبد العزيز –** ، الوساطة بين المتنبي و خصومه ، تحقيق و شرح : محمد أبو الفاضل إبراهيم و على محمد البجاوي ، ط: 02 ، 1951م.

– **جعفر يايوش** :

* الأدب الجزائري الجديد – التجربة المآل – منشورات مركز البحث في الأنثربولوجية الاجتماعية و الثقافة ، وهران ، د:ط ، 2007 .

* أسئلة و رهانات الأدب الجزائري المعاصر ، دار الأديب الجزائر ، د:ط ، 2005 .

– **جلطي ربيعة** ، الذروة ، دار الأدب للنشر و التوزيع ، بيروت ، ط:01 ، 2010 .

– **جميل شاكر و سمير المرزوقي** ، مدخل إلى نظرية القصة – تحليلاً و تطبيقاً – الدار التونسية للنشر و ديوان المطبوعات ، الجزائر ، ط:01 ، د:ت .

– **جمال فوغالي** ، واسيني الأعرج – شعرية السرد الروائي – موفم للنشر ، الجزائر ، د:ط ، 2007.

– **ابن جني** ، الخصائص ، تحقيق : عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب للتأليف و النشر ،1970 م.

– ح –

– **الحبيب السايح** ، مذنبون ...لون دمهم في كفي ، دار الحكمة ، الجزائر ، ط: 01 ، 2008 .

– **حبيب مونسي** :

* متاهات الدوائر المغلقة ، منشورات الدار العربية ، وهران ، 2001 .

* على الضفة الأخرى من الوهم ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، وهران ، د:ط ، 2002 .

* جلالته الأب الأعظم – الخطر الآتي من المستقبل – دار ميم للنشر ، وزارة الثقافة ، الجزائر ، ط: 02 ، 2014 .

* مقامات الذاكرة المنسية ، منشورات وزارة الاتصال و الثقافة ، د:ط ، 2004 .

* العين الثالثة ، مكتبة الوشاد للطلبة و النشر و التوزيع ، الجزائر ، ط: 01 ،2009 .

* نظريات القراءة في النقد المعاصر ، منشورات دار الأديب ، وهران ، السِانيا ، د:ط ، 2007.

* مصير التشخيص و شخصية المصير في الرواية الجديدة ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا، د:ط ، 2001 .

*الواحد المتعدد –النص الأدبي بين الترجمة و التعريب – دار الغرب للنشر و التوزيع ،وهران ، 2005.

–حازم القرطاجني – أبو الحسن حازم بن محمد بن الحسن – ، مناهج البلغاء و سراج الأدباء ، تحقيق و تقديم : محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان ، ط: 02 ، 1981 .

– الحسن الحايل ، الخيال أداة للإبداع ، مطبعة المعارف الجديدة ، الرباط ، المملكة المغربية ، ط: 01، 1988 .

– حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي – الفضاء ، الزمن ، الشخصية – المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط: 02 ، 2009 .

– حسن عليان ، العرب و الغرب في الرّواية العربية ، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع ، الأردن ، ط:01 ، 2004 .

– حسن مناصرة ، مقاربة الرّواية – قراءات في نقد النقد – اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، د:ط ، 2008.

– حسن نجمي :

* شعرية الفضاء المتخيّل و الهوية في الرّواية العربية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط:01 ، 2000 .

* فضاء المتخيل – مقاربات في الرّواية – ، منشورات الاختلاف ، ط: 01 ، 2002 .

– **حسن الواد** ، في مناهج الدراسات الأدبية ، دار سراس للنشر ، تونس ، د:ط ، د: ت .

– **حسن عبد الكريم** ، المنهج الموضوعي ، شراع للدراسات و النشر و التوزيع ، دمشق ، سورية ، ط: 02 ، 1996 .

– **حلمي خليل** ، العربية و علم اللغة البنوي ، دراسة في الفكر اللغوي العربي الحديث ، دار المعرفة ، الاسكندرية ، د:ط ، 1996 .

– **حميد حمداني** :

* بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، الناشر المركز الثقافي العربي للطباعة ، بيروت ، ط:01 ، 1991 .

* بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط: 02 ، 1993 .

– **حمدي إبراهيم النورج** ، في تحليل الخطاب –رؤية منهجية و نماذج تطبيقية ، عالم الكتب القاهرة ، ط: 01 ، 2004 .

– **حميدة عبد القادر** ، مرايا الخوف ، منشورات الشهاب ، الجزائر ، 2006 .

– **حميد لحميداني** ، في التنظير و الممارسة – دراسات في الرّواية المغربية – ، منشورات عيون المقالات ، الدار البيضاء ، ط: 01 ، 1986 .

– **احميدة عياشي** ، هوس ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط: 01 ، 2008 .

– خ –

– **ابن خلدون – عبد الرحمن –** ، مقدمة ابن خلدون ، تحقيق : أبي عبد الرحمن ، عادل بن سعد، الذهبية للطبع و النشر و التوزيع ، القاهرة ، د : ط ، 2007 م .

– **خمار عبد الله** ، تقنيات الدراسة في الرّواية ، دار الكتاب العربي ، الجزائر ، 1999 .

– **اخوان الصفا** ، رسائل اخوان الصفا و خلان الوفا ، دار بيروت للطباعة و النشر ، لبنان ، ج:02 ، 1957م .

– ذ –

– **الذهبي العربي** ، شعريات المتخيّل ، المدارس ، الدار البيضاء ، ط: 01 ، 2000 م.

– ر –

– **الرباعي عبدالقادر** ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط: 02 ، 1999 .

– **ابن رشد** ، تلخيص كتاب أرسطو طاليس فن الشعر ، ترجمة : عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، د: ط ، 1973 .

– **ابن رشيق القيرواني – أبو على حسن –** ، العمدة في محالس الشعر و آدابه و نقده ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ، مصر ، ج: 01 ، ط:02 ، 1955م .

– **عبد الرحيم العلام** ، إعادة تمثيل السيرة الذاتية في روايتين مغاربيتين (كتاب الأمير) لواسيني الأعرج و (الإمام) لكمال الخمليشي ، ضمن مجموعة من الباحثين ، الأدب المغاربي اليوم ، – قراءات مغربية منشورات اتحاد الكتاب المغرب ، ط: 01 ، 2006 .

– **رابطة أهل القلم** ، الهوية و التخييل في الرواية الجزائرية ، منشورات مديرية الثقافة ، سطيف ، ط: 01 ، 2007 .

– **راكز أحمد** ، الرّواية بين النظرية و التطبيق – مغامرة نجيب سليمان في " السلة" – دار للنشر و التوزيع ، سورية ، ط: 01 ، 1995م .

– **روان محمود إبراهيم** ، خطاب النهضة و التقدم في الرّواية العربية المعاصرة ، دار الشروق ، عمان ، الأردن ، ط: 01 ، 2003 .

– **الركيبي عبد الله** :

* تطور النثر الجزائري الحديث المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، د:ط ، 1983 .

*القصة القصيرة في الأدب الجزائري ، دار الكتاب العرب ، القاهرة ، ط: 01 ، 1969 .

– ز –

–زكي نجيب محمود ، مع الشعراء ، دار الشروق ، بيروت ، ط: 02 ، 1980 .

– س –

–سامح الرواشدة ، منازل الحكاية ، دراسة في الرواية العربية دار الشروق للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، ط:01 ، 2006م .

– سامي منير ، ملامح وحدة القصيدة في الشعر العربي بين القديم و الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط: 01 ، 1997 .

– **ساندي سالم أبو يوسف** ، الرّواية العربية و إشكالية التّصنيف ، دار الشروق للنشر و التوزيع ، عمان الأردن ، ط: 01 ، 2008 .

– سعد مصلوح ، حازم القرطاجني و نظرية المحاكاة و التخييل في الشعر ، مطبعة دار التأليف ، القاهرة ، ط: 01 ، 1980 م.

– سعدية مفرح ، شهوة السرد – هوامش على حافة التأويل – ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، لبنان ، ط: 01 ، 2010 .

– سعيد علوش ، النقد الموضوعاتي ، بابل للنشر و التوزيع ، الرباط ، د: ط ، 1989 م.

– سمر روحي فيصل :

* الاتجاه الواقعي في الرّواية العربية السورية منشورات اتحاد كتاب العرب ، ط: 01 ، 1987 م.

* الرّواية العربية البناء و الرؤيا ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د:ط ، 2003 م.

– اسماعيل عز الدين ، المنهج الدرامي في التفكير ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، سورية ، ج: 02 ، د:ط ، 1994 م.

– سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط:02 ، 1989.

– **سمير فوزي حاج** ، مرايا جبرا إبراهيم و الفن الرّوائي ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط: 01 ، 2005 م.

– **سنقوقة علال** ، المتخيّل و سلطة ...في علاقة الرّواية الجزائرية بالسلطة السياسية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط: 01 ، 2000 م.

– **سهير القلماوي** ، فن الأدب المحاكاة ، مكتبة الحلبي ، القاهرة ، د:ط ، 1953 م.

– **السيد عبد الشفيع** ، اتجاهات الرّواية المصرية ، مكتبة دار الشباب ، القاهرة ، ط: 01 ، 1988 م.

– **سيزا قاسم** ، بناء الرّواية –دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د:ط ، 1984 م.

– **ابن سينا – أبو على الحسن بن عبد الله –** :

* النجاة في المحكمة المنطقية و الطبيعة و الإلهية ، مطبعة السعادة ، القاهرة ، ط: 02 ، 1983.

* شرح كتاب النفس ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد ، نقلا عن :إلفت كمال الروبي ، دار التنوير للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، 1983 .

*كتاب المجموع- أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر- ، تحقيق محمد سليم سالم ، مركز تحقيق التراث و نشره ، القاهرة ، د:ط ، 1969 .

* أحوال النفس – رسالة في النفس و بقائها و معادها – ، حققه و قدمه : الدكتور أحمد فؤاد الأهواني ، طبعة بدار احياء الكتب العربية ، ط:01 ، 1950م .

* النفس من الطبيعيات – من كتاب " الشفا"- ،تحقيق جورج قنواتي و سعيد زيدان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1975م .

* الإشارات و التنبيهات ، شرح : نصر الدين الطوسي ، تحقيق : الدكتور سليمان دنيا ، دار المعارف ، مصر ، ج: 02 ، د:ط ، د : ت .

* فن الشعر – من كتاب " الشفا" ضمن فن الشعر – ترجمة عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، د:ط ، 1973 .

* العبارة ، تحقيق : محمد الخضري ، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر ، 1970م .

– ش –

– شاكر النابلسي ،جماليات المكان في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط:01 ، 1994 .

– الشريف حبيلة :

* الرّواية و العنف – دراسة سوسيونصية في الرّواية الجزائرية المعاصرة ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، 2010 م.

*بنية الخطاب الروائي – دراسة في روايات نجيب الكيلاني ، عالم الكتب الحديث ، د:بلد ، مجلد : 01 ، ط: 01 ، 2010 .

– شعيب حليفي :

* هوية العلامات في العتبات و بناء التأويل ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، الدار البيضاء ، ط: 01 ، 2005 .

* شعرية الرّواية الفانتاستيكية ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، دار الأمان ، الرباط و منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط : 01 ، 2009 م .

– ص –

– صالح بلعيد ، دروس في اللسانيات التطبيقية ، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر ، د: ط ، د: ت .

– صبحة أحمد علقم ، تداخل الأجناس الأدبية في الرّواية العربية – النظرية الدرامية نموذجا – المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط: 01 ، 2000م .

–الصادق قسومة ،طرائق التحليل القصة ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، ط:01 ، 2000.

– **صـلاح فضـل** ، مـنهج الواقعيـة في الإبـداع الأدبي ، دار الأفـاق الجديـدة ، بـيروت ، ط: 03 ، 1986 م.

– **صلاح صالح** ، سر الأخر – الأنا و الأخر عبر اللغة السردية – ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط: 01 ، 2003 م.

– ض –

–**ضياء الكعبي** ، السرد العربي القديم ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط: 01 ، 2005م .

– ط –

–**الطاهر وطار** :

* الشمعة و الدهاليز ، موفم للنشر ، الجزائر ، د: ط ، 2007م .

* الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ، موفم للنشر ، الجزائر ، د: ط ، 2004 م.

– **الطاهر لبيب** ، صورة الأخر العربي ناظراً و منظوراً إليه ، مركز الدراسات الوحدة العربية ، بيروت ، لبنان ، ط: 01 ، 1999 :

* **فيلو هارلي** ، مفهوم و مواريث " العدو " في ضوء عملية التوحيد و السياسات الأوربية ، قدمه فيلو هارلي من دائرة العلوم السياسية – جامعة جيفسكيلا – فنلندا ، القسم: الأول ، الفصل: الثاني .

* **دلال بزري** – أستاذة في جامعة اللبنانية صيدا – ، الأخر المفارقة الضرورية ، القسم: الأول ، الفصل: السادس .

***مصطفى عمر التير** – أستاذ في جامعة الفاتح ، طرابلس ، البعد الجغرافي و صورة الأخر – مقاربة أم بيرقية – القسم: الثاني ، الفصل: الحادي و العشرين .

*فتحي أبو العينين – أستاذ في جامعة عين الشمس ، القاهرة – ، صورة الذات و صورة الأخر في الخطاب الروائي – تحليل سوسيولوجي لرواية " محاولة الخروج " ، القسم: الرابع ، الفصل : الثامن و الأربعون .

– **طاهر عبد مسلم** ، عبقرية الصورة و المكان – التعبير ، التأويل ، النقد – ، دار الشروق عمان ، الأردن ، ط: 01 ، 2002م .

– **ابن طباطبا العلوي – أبو الحسن محمد بن أحمد –** ، عيار الشعر ، تحقيق : عبد العزيز بن ناصر المانع ، دار العلوم ، الرياض ، د: ط ، 1985 .

– **الطرفة بن العبد** ، الديوان ، دار الكتب العلمية ، ط: 02 ، 1982 م.

– **طه بدر عبد المحسن** ، تطور الرّواية العربية الحديثة في مصر (1870-1938) ، دار المعارف ، القاهرة ، ط: 04 ، 1983 م.

– **طه الوادي** ، الرّواية السياسية ، دار النشر للجامعات المصرية ، ط: 01 ، 1996 م.

– ع –

–**عاطف جودة نصر** ، الخيال مفهوماته و وظائفه ، الهيئة المصرية للكتاب ، د:ط ، 1984 .

– **عباس يوسف الحداد** ، الأنا في الشعر الصوفي ، ابن الفارض أنموذجاً ، دار الحوار ، ط: 01 ، 2005 .

– **عثمان موافي** ، في نظرية الأدب – من قضايا الشعر و النثر في النقد العربي القديم –، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، مصر ،ج:01 ، د:ط ، 2002 م.

– **عزيز مريدن** ، القصة و الرّواية ، ديوان المطبوعات العام ، دار الذكر بدمشق ، الساحة المركزية بن عكنون ، د:ط ، د:ت .

– **عصام العسل** ، فن الكتابة السيرة الذاتية – مقاربات في المنهج – ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط: 01 ، 2010 .

– **عقاق قادة** ، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر – دراسة في اشكالية التلقي الجمالي المكاني – ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د:ط ، 2001 م .

– **العقيد الطاهر الزبيري** ، مذكرات – نصف قرن من الكفاح – ، دار الشروق للإعلام و النشر ، ط: 01 ، 2011 .

– **عقيل حسن عقيل** ، منطق الحوار بين الأنا و الأخر ، دار الكتاب الجديدة المتحدة ،بيروت ، لبنان ، ط: 01 ، 2004 .

– **على حرب** ، نقد النص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، بيروت ، ط: 04 ، 2005 م .

– **عمار لخوض** ، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك ، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط: 02 ، 2006م .

– **عمار ناصر** ، اللغة و التأويل – مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية ، و التأويل العربي الإسلامي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط: 01 ، 2007 م.

– **العيد بن عروس** ، رحلة طائر المواسم ، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر ، د: ط ، 2009 م.

– **عيسى على كعوب** ، التفكير النقدي عند العرب ، دار الفكر المعاصر ، دمشق ، سوريا ، ط:01 ، 1997 م.

– غ –

–الغزالي – أبو حامد محمد بن محمد – :

* معيار العلم ، دار المعارف ، د:ط ، 1969 .

* مشكاة الأنوار ، تحقيق و تقديم أبو العلا عفيفي ، الدار القومية ، د:بلد ، د:ط ، 1964 .

– ف –

– **عبد الفاتح كليطو** ، الأدب و الغرابة ، دار الطليعة ، بيروت ، 1982 .

–الفارابي – أبو نصر محمد بن طرخان – :

* إحصاء العلوم ، تحقيق عثمان أمين ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، د:ط ، 1984م .

*أراء أهل المدينة الفاضلة ، مكتبة محمد صبيح و أولاده ، د: ت ، د:ط ، د: ب .

– **فاطمة سالم الحاجي** ، البناء النقدي في الرّواية الليبية ، ترجمة : رشا أحمد طاهر ، منشورات المؤسسة العامة للثقافة ، ليبيا ، ط: 01 ، 2010 .

– **فتحي بوخالفة** ، شعرية القراءة و التأويل في الرّواية الحديثة ، إربد عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ط: 01 ، 2010 .

– **فؤاد زكريا** ، مع الموسيقى ذكريات و دراسات ، دار الشؤون الثقافية العامة و الهيئة المصرية العامة للكتاب ، بغداد و القاهرة ، د:ط ، د: ت .

– **فيصل دراج** ، الرّواية و التأويل التاريخ – نظرية الرواية و الرواية العربية المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط: 01 ، 2004 م.

– ق –

– **عبد القادر المهيري و آخرون** ، أهم المدارس اللسانية ، منشورات المعهد القومي لعلوم التربية ، تونس ، د:ط ، 1986 .

– **ابن قتيبة – أبو محمد بن عبيد الله بن مسلم –** ، الشعر و الشعراء ن حققه و ضبط نصه : مفيد قميعة ، راجعه و ضبط نصه : نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، ط: 02، 1985م .

– **بن قينة عمر** :

* دراسات في القصة الجزائرية القصيرة و الطويلة ، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ، د:ط ، 1986 م .

*في الأدب الجزائري الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ، د:ط ، 1995 م.

– ك –

–كمال الرياحي ، حركة السرد الروائي و مناخاته – في استراتيجيات التشكيل – ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، ط: 01 ، 2005 م .

– الكندي – أبو يوسف يعقوب بن إسحاق – ، رسائل الكندي الفلسفية ، تحقيق : محمد عبد الهادي أبي ريدة ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، د:ط ، ج:01 ، 1950 م.

– كيليطو عبد الفتاح ، المقامات – السرد و الأنساق الثقافية – ، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، الدار البيضاء ، ط: 02 ، 2001 .

– الكيلاني مصطفى ، الرّواية و التأويل – سردية المعنى في الرواية ، أزمنة للنشر و التوزيع ، الأردن ، ط: 01 ، 2009 .

– ل –

–لطفي زيتوني ، الرّواية العربية – البنية و تحولات السرد – ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، ط:01 ، 2012 .

– م –

–ماجدة حمود :

* مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د:ط ، 2000 م.

* إشكالية الأنا و الأخر – نماذج روائية ، سلسلة المعارف ، رقم المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب ، الكويت ، د: ط ، 2013 م.

– مجموعو من المؤلفين ، نظرية السرد – من وجهة النظر إلى التبئير – ترجمة : ناجي مصطفى ، منشورات الحوار الأكاديمي و الجامعي ، ط: 01 ، 1989 م.

– محمد أمنصور ، استراتيجيات التجريب في الرّواية المغربية المعاصرة ، شركة النشر و التوزيع المدارس ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط: 01 ، 2006 م .

– **محمد بدوي** ، الرّواية الجديدة في مصر ، دراسة في التشكيل و الأيديولوجيا ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط: 01 ، 1993 م.

– **محمد رياض وتار** ، توظيف التراث في الرّواية العربية المعاصرة ، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2002 م.

– **محمد زكي العشماوي** :

* دراسات في النقد الأدبي المعاصر ، دار الشرق ، د: بلد ، د: ط ، 1994 م .

* فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، دار النهضة العربية ، بيروت ، د:ط ، 1981م.

– **محمد الزايد** ، المعنى و العدم – بحث في فلسفة المعنى – منشورات عويدات ، بيروت ، ط:01،1975 م .

– **محمد صابر عبيد و سوسن البياتي** ، جماليات التشكيل الروائي ، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، ط: 01 ، 2008م .

– **محمد عزام** :

* المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي ، دار الشرق العربي ، بيروت ، لبنان ، حلب ، سوريا، د:ط ، د: ت .

* الخيال العلمي في الأدب ، دار طلاس ، دمشق ، ط: 01 ، 1994 م .

* شعرية الخطاب السردي ، منشورات اتحاد العرب ، دمشق ، د:ط ، 2005 م .

– **محمد عزيز نظمي**، الإبداع الفني ، مؤسسة شباب الجامعية ، طبعة راوي للإعلان العصافير ، اسكندرية ، د:ط ، 1985م .

– **محمد غنيمي هلال** :

* النقد الأدبي الحديث ، دار نهضة ، مصر للطبع و النشر ، القاهرة ، د:ط ، د:ت .

* الأدب المقارن ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، د:ط ، د: ت .

– **محمـد فتـوح أحمـد** ، الرمـز و الرمزيـة في الشـعر المعاصـر ، دار المعـارف ، القـاهرة ،ط: 02 ، 1978 .

– **محمد مصايف** :

* الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية و الالتزام ، الدار العربية للكتاب ، تونس و الشركة الوطنية ، للنشر و التوزيع ، د:ط ، 1983 م.

*النثر الجزائري الحديث ، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ، ط: 01 ، 1983 م .

– **محمد مصطفى بدوي** ، كولردج ، دار المعارف ، مصر ، القاهرة ، د:ط ، 1958م .

– **محمـد معتصـم** ، خطـاب الـذات في الأدب العـربي ، منشـورات دار الأمـان للطباعـة و النشـر و التوزيع ، الرباط ، ط: 01 ، 2007 م .

– **محمد كامل الخطيب و عبد الرزاق عيد** ، عالم حنا مينة الروائي ، دار الأديب ، بيروت ، ط: 01 ، 1979 .

– **محمد كامل أحمد جمعة** ، الأسلوب ، مكتبة القاهرة الحديثة ، ط: 02 ، 1963 م .

–**محمد يوسف نجم** ، فن القصة ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ط:07 ، 1979 .

– **محمود قاسم** ، الخيال في مذهب محي الدين بن العربي ، معهد البحوث و الدراسات العربية ، د:بلد د:ط ، 1969 .

– **مرزاق بقطاش** ، دم الغزال ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، د:ط ، 2002 .

– **مرتاض عبد الجليل** ، البنية الزمنية في القص الرّوائي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط: 01، د:ت .

– **مرتاض عبد الملك** :

* في نظرية الرّواية – بحث في تقنيات السرد – دار الغرب للنشر و التوزيع ، وهران ، 2005 .

* دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي " لمحمد العيد ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، د:ط ، د:ت .

*تحليل الخطاب السردي – معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية " زقاق المدق " ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط: 04 ، 1995 م .

*الحفر في تجاعيد الذاكرة ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، دار هومة ، الجزائر ، ط: 01 ، 2003 م .

*القصة الجزائرية المعاصرة ، المؤسسة للكتاب الجزائر ، د: ط ،1990 .

–مصطفى الجوزو ، نظريات الشعر عند العرب الجاهلية و العصور الإسلامية ، الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ،ج: 01 ، ط: 01 ، 1991 م .

– مصطفى عبد الغني ، الاتجاه القومي في الرواية العربية ، سلسلة عالم المعرفة ، رقم: 188 ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب الكويت ، د:ط ، 1994 م .

– مصطفى يوسف ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، دار المعارف ، بمصر ، ط: 02 ، 1959 م .

– مها حسن القصراوي ، الزمن في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، ط: 01 ، 2004 .

– ن –

–نبيل راغب ، دليل الناقد الأدبي ، دار غريب للطباعة و النشر ، القاهرة ، 1998 م .

– نزيه أبو نضال ، التحولات في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط: 01 ، 2006 م .

– نضال الشمالي ، الرّواية و التاريخ – بحث في مستويات الخطاب في الرواية العربية – ،عالم الكتب ، عمان ، الأردن ، ط: 02 ، 2002 م .

– نضال صالح ، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 م .

– **نور الدين السد** ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، دراسة في النقد العربي الحديث ، تحليل الخطاب الشعري و السردي ، دار الهومة للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر ، ج:02 ، د: ط، د: ت .

– هـ –

–**أبو هلال العسكري– الحسن بن عبد الله بن سهل –** ، الصناعتين – الكتاب و الشعر– ، حققه و ضبط نصه : مفيد قميعة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ج: 01 ، ط: 01 ، 1981م .

– و –

–**وحيد بو بوعزيز** ، حدود التأويل – قراءة في مشروع امبرتو ايكو ، الدار العربية للعلوم الناشرون ، بيروت ، لبنان ، ط: 01 ، 2008م .

– **وهيب سراي الدين** ، آحاديث في الأدب و النقد ، الشركة شهاب ، الجزائر ، د:ط ، د: ت .

– **الوهيبي فاطمة عبد الله** ، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني ، المركز الثقافي العربي ، دار البيضاء ، المغرب ، ط: 01 ، 2002 م .

– ي –

–**يمنى العيد** :

* في معرفة النص ، دار الأفاق الحديدة ، بيروت ، ط: 03 ، 1985 م .

* تقنيات السرد اروائي في ضوء المنهج البنوي ، دار الفكر ، بيروت ، لبنان ، ط: 02 ، 1999 م .

* الرواية العربية – المتخييل و بنية الفنية – دار الفارابي ، بيروت ، ط: 01 ، 2011 .

– **يونس عبد الحميد** ، الأسس الفنية للنقد الأدبي ، دار المعرفة ، القاهرة ، ط: 02 ، 1996 م.

– **يوسف حسن بكار** ، بناء القصيدة العربية ، دار الثقافة ، القاهرة ، 1979 .

2 . المترجمة :

–أبيي سي فانسنت ، نظرية الأنواع الأدبية ، ترجمة و تعليق : حسن عون ، منشأ المعارف ، الاسكندرية ، د:ط ، د: ت .

– إدوين موير ، بناء الرّواية ، ترجمة : إبراهيم الصيرفي ، الدار المصرية للتأليف و الترجمة ،ط: 01 ، 1965 م.

– أمبرتو إيكو ، القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية) ، ترجمة : أنطوان أبو زيد ، المركز الثقافي العربي المغربي ، ط: 01 ، 1996 .

– إليزابيت بروس ، الذات و الدواة السيرة الذاتية في الأدب و السينما ، ترجمة و تقديم : عمر حلي ، مطبعة القرويين ، الدار البيضاء ، ط: 01 ، 2003م .

– باختين ، الملحمة و الرّواية ، ترجمة : جمال شحيد ، بيروت ، لبنان ، معهد الإنماء العربي ، ط: 01 ، 1992م .

– برنار فاليط ، النص الروائي – مناهج و تقنيات – ، ترجمة : رشيد بنحدو ، منشورات سليكي اخوان ، ط: 01 ، 1999م .

– بول ريكور :

* الوجود و الزمان و السرد ، ترجمة : سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، د: ط ، 1999م .

* الزمان و السرد – الحبكة و السرد التاريخي – ، ترجمة : سعيد الغانمي و فلاح رحيم ، دار الكتاب الجديدة ، ج: 01 ، ط: 01 ، 2006م .

–توزفيطان تودوروف و ميخائيل باختين ، مبدأ الحواري ، ترجمة : فخري صالح ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، لبنان ، ط: 02 ، 1999م .

– جاستون باشلار ، جماليات المكان ،ترجمة : غالب هالسا ،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط: 04 ، 1996م .

– **جان برنيس** ، المخيَّلة ، ترجمة : خليل جر ، المنشورات العربية ، بيروت ، ط: 01 ، 1984م .

– **جان برتليمي** ، بحث في علم الجمال ، ترجمة : أنور عبد العزيز ، دار النهضة ، مصر ، د:ط ، 1970 .

– **جاك لاكان** ، اللغة الخيالي و الرمزي ، إشراف : مصطفى المسناوي ، منشورات الاختلاف ، ط: 01، 2006م / 1427هـ .

– **جان غاتينيو** ، أدب الخيال العلمي ، ترجمة : ميشيل خوري ، دار طلاس ، دمشق ، د: ط ، 1990م .

– **جان موكاروفسكي** ، الفن بوصفه حقيقة سيميوطيقية ، ترجمة : سيزا قاسم ضمن مدخل إلى السيميوطيقا ، دار إلياس القاهرة ، د:ط ، 1986 م .

– **جورج تيرنر** ، الخيال العلمي كأدب ، ترجمة : كوثر الجزائري ، الثقافة الأجنبية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د: ط ، 1983م .

– **جورج لوكاتش** ، الرّواية ، ترجمة : مرزاق بقطاش ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، د:ط ، د:ت .

– **جيرار جينات** ، خطاب الحكاية – بحث في المنهج – ، ترجمة : محمد معتصم الجليل الأزدي و عمر الحلي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط: 03 ، 2003 م .

– **جيلبير دوران** ، الخيال الرمزي ، ترجمة : على المصري ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، ط: 01 ،1411هـ/ 1991م .

– **روبرت شولز** ، اللغة و الخطاب الأدبي ، ترجمة : سعيد الغانمي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط: 01 ، 1993م .

– **رو جرب هينكل** ، قراءة الرّواية – مدخل إلى تقنيات التفسير – ، ترجمة : صلاح رزق ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، د:ط ، 2005 م.

– **رولان بارت** :

* مدخل إلى التحليل البنوي ، ترجمة : منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، سورية ، د:ط ، د: ت .

* لذة النص ، ترجمة : منذر عياشي ، دار الإنماء الحضاري ، د:ط ، 2002 .

– **رولان بارت وآخرون** ، مغامرة في مواجهة النّص ، ترجمة :وائل بركات ، دار الينابيع ، دمشق ، سورية ، ط: 01 ، 2008 م .

– **رومان جاكبسون** ، قضايا الشعرية ، ترجمة : محمد الوالي و مبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط: 01 ، 1988 م .

– **ريتشاردز أيفورار مسترونغ** ، العلم و الشعر ، ترجمة : مصطفى بدوي مكتبة الأنجلو المصرية ، د:ط ، د: ت .

– **ريفاتير مايكل** ، سيميوطيقا الشعر – ضمن مدخل إلى السيميوطيقا ، مجموعة سيميائيون ، القاهرة ، د:ط ، ط: ت .

– **رينيه ماريه ألبيرس** ، تاريخ الرّواية الحديثة ، ترجمة جورج سالم ، منشورات عويدات ، د:ط ، 1967 م .

– **شارتيه بير** ، مدخل إلى نظريات الرّواية ، ترجمة : عبد الكريم الشرقاوي ، الدار البيضاء ، المغرب ، دار توبقال ، ط: 01 ، د: ت .

– **فردينال دي سوسير** ، محاضرات في الألسنية العامة ، ترجمة : يوسف الغازي ، المؤسسة الجزائرية للطباعة ، الجزائر ، د:ط، 1986 .

– **فيلب لوجون** ، السيرة الذاتية – الميثاق و التاريخ الأدبي – ، ترجمة : عمر حلي ، المركز الثقافي العربي ، ط: 01 ، 1994م .

– **كلود روي** ، دفاعا عن الأدب ، ترجمة : هنري زغيب ، منشورات دار عويدات ، د: ط ، د: ت.

– **كولديشن جينيت رايمون** ، الفضاء الروائي ، ترجمة : عبد الرحيم زحل ، طبع افريقيا الشرق المغرب، د:ط ، 2002م .

– **كولردج** ، النظرية الرومانتيكية في الشعر ، – سيرة أدبية لكولردج – ، ترجمة : الدكتور عبد الحكيم حسان ، دار المعارف ، مصر ، 1971م .

– **لوتمان يوري وَ يوسبنسكي بوريس** ، حول الألية السيميوطيقية للثقافة ، ترجمة : عبد المنعم تليمة ، ضمن مدخل إلى السيميوطيقا ، د: بلد ، د: ت ، د: ط .

– **مارت دوبير** ، رواية الأصول و أصول الرواية ، ترجمة : وجيه أسعد اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط: 01 ، 1987 .

– **ماريوا فرانسوا غويا** ، الأدب المقارن ، ترجمة : هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت ، لبنان، د:ط ، د: ت .

– **ميشال زيرافا** ، الأسطورة و الرّواية ، ترجمة : صبحي حريري ، دار الحوار ، ط: 01 ، 1985 .

– **ميخائيل باختين** ، الخطاب الروائي ، ترجمة : محمد برادة ، دار الأمان ، الرباط ، ط: 02 ، 1987 م .

– **ميشيل زيرافا** ، الرّواية و الأسطورة ، ترجمة (1): طاهر حجاز ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط: 01 ، 1985م +ترجمة (2) : صبحي حريري ، دار الحوار ، ط: 01 ، 1985م .

– **ميشال باختين** ، الملحمة و الرّواية ، ترجمة :محمد برادة : دار الفكر للدراسات و التوزيع ، القاهرة، ط: 01 ، د: ت .

– **ميلان كوندير** ، فن الرّواية ، ترجمة : بدر الدين عدو دكي ، المجلس الأعلى للثقافة ، د:ط ، 2001 م .

ثانياً : المعاجم .

– **إبراهيم مذكور** ، المعجم الفلسفي ، مجمع اللغة العربية ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، 1983 .

–**إبراهيم فتحي** ، معجم المصطلحات الأدبية ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين التعاضدية العالمية، صفاقس ، تونس ، 1986م .

– **إبراهيم مصطفى وَ أحمد الزيات وَ حامد عبد القادر وَ محمد النجار** ، معجم الوسيط ، تحقيق : مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، ط: 03 ، 1965 م .

– **بطرس البستاني** ، محيط المحيط ، مكتبة بيروت ، طبعة جديدة ، 1987 .

– **جميل صليبا** ، معجم الفلسفي ، الشركة العالمية للكتاب ، مكتبة المدرسة ، دار الكتاب العالمي ، بيروت لبنان ، ج: 01 ، د: ط ، 1991م .

– **جان لا بلانش .و.ج.ب.بونتاليس** ، معجم التحليل النفسي ، ترجمة : مصطفى حجازي ، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت ،لبنان ، ط: 01 ، 1985م .

– **سعيد علوش** ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، عرض و تقديم و ترجمة سُوشبريسُ ، الدار البيضاء ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، ط: 01 ، 1405هـ / 1985م .

– **رشيد بن مالك** ، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص دار الحكمة ، الجزائر ، د:ط، د : ت .

– **ابن فارس – أبو الحس أحمد بن فارس بن زكريا –** ، معجم مقاييس اللغة ، تحقيق و ضبط عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ط: 01 ، م:02 ، 1991م .

– **مجدي وهبة** ، كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية ، مكتبة لبنان بيروت ، ط: 02 ، 1984م .

– **مجموعة من المؤلفين** ، معجم السرديات ، إشراف محمد القاضي ، دار محمد على للنشر ، تونس ، ط: 01 ، 2010 .

– **مجموعة من المؤلفين** ، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي ، ترجمة : مجموعة من المترجمين ، إشراف رخوي عاشور ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، ج:09 ، ط: 01 ، 2005 .

– **ابن منظور – أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري –** ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ط: 03 ، 1994م .

ثالثاً : المخطوطات و الرسائل العلمية .

–**سلمى وريدة** ، دراسة الرواية – حمائم الشفق – ، مذكرة لنيل شهادة الليسانس في الأدب العربي ، كلية الآداب و العلوم الإنسانية ، جامعة الجيلالي اليابس – سيدي بلعباس – ، 2000م/ 2001م.

– **الطاهر روابنية** ، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد – مقاربة نصانية – ، نظرية تطبيقية في آليات المحكي الروائي ، رسالة دكتوراه ، مقدمة لكلية الأدب و اللغات ، قسم اللغة العربية و أدابها ، جامعة الجزائر ، 2000/1999 .

رابعاً : المقالات .

1.العربية :

– **إبراهيم عبد الله** ، الرّواية العربية – السرد في القرن التاسع عشر ، السيميائيات و تحليل الخطاب ، مجلة دورية محكمة تصدر عن مختبر الجزائر ، العدد : 01 ، السنة الأولى ، 2005م .

– **أحمد جودة** ، تفاعل التّاريخي و الرّوائي في كتاب الأمير لواسيني الأعرج ، مجلة قراءات ، جامعة بسكرة ، عدد سنة 2010 .

– **أحمد بقارة** ، الرّواية و التاريخ عند واسيني الأعرج – الاستدعاء و الدلالة – ، مجلة الآخر ، جامعة ورقلة ، العدد 19 ، جانفي ، 2014 .

– **أحمد بو حسن** ، الرّواية التاريخية ، مجلة الرقم (فصيلة ثقافة) تصدر عن دار الرقيم في كربلاء و العراق ، العدد : 01 ، أفريل 2013 .

– **أزراج عمر** ، مقال بعنوان : طقوس بناء الغيرية ، جريدة الخبر ، الأربعاء 10 مارس 2010 م.

– **إلياس فاطمة** ، من محاكاة التّاريخ إلى محاكمة التّاريخ – الرّواية التاريخية بين الواقع و التخييل – ، مجلة علامات في النقد ، النادي الثقافي بجدة ، عدد :68 ، مج : 17 فبراير 2009 .

– **الأعرج واسيني** ، الرّواية التاريخية أوهام الحقيقة ، مجلة الثقافة ، وزارة الثقافة ، الجزائر ، العدد :19، 2009 .

– **برادة محمد** :

* الرّواية أفقاً للشكل و الخطاب المتعددين ، مجلة الفصول ، مج : 11 ، العدد : 04 ، 1993.

* مقال عن سلطة الرّواية و التخييل في الثقافة العربية ، مجلة الثقافة الصادرة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية ، العدد : 71 ، 2007 .

– **بوشليحة عبد الوهاب** ، استراتيجية الكتابة التاريخية في (كتاب الأمير) لواسيني الأعرج ، مجلة الدراسات الجزائرية ، مختبر الخطاب الأدبي بالجزائر العاصمة ، وهران ، العدد : 03 مارس 2006 .

– **بوعنابي المختار** ، بيبليوغرافيا – الرّواية في الجزائر – ، مجلة الدراسات الجزائرية ، جامعة وهران ، العدد : 02 مارس .

– **جابر عصفور**:

* عن الخيال الشعري – قراءة في أبي القاسم الشابي – مجلة عالم الكتب ، الكويت ، العدد 02 ، 1984 م.

* الخيال المتعقل ، دراسة في النقد الايحائي ، مجلة الأقلام ، دار الجاحظ للنشر ، بغداد ، العدد :01 ، 1980 .

– **جريدة الخبر** – اليومية –، العدد : 6522 ،عدد يوم : 31 أكتوبر 2011 .

– **حمـداوي جميـل** ، السـيميوطيقا و العنونـة ، مجلـة عـالم الفكـر ، مـج : 25 ، عـدد : 03 ، 1997 م.

– **ابن حميد رضا** ، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري ، مجلة الفصول ، مج:51 ، عدد : 02 ، صيف 1996 .

– **خان محمد** :

* العلم الوطني – دراسة للشكل و اللون ضمن أعمال الملتقى الوطني الثاني ، السيمياء و النص الأدبي ، جامعة محمد خيفر بسكرة ، دار الهدى ، الجزائر 2002 .

* الأدب الاصطلاحي في الجزائر ، علامات في النقد ، النادي بجدة ، العدد : 49 ، 2003 .

– **رشيد بن حدو** :

* مستويات النص السردي ، مجلة آفاق ،الرباط ، المغرب ، عدد : 918 ، 1980 .

* مثل صيف لن يتكرر – لمحمد برادة بين من أنا ؟ و من غير أنا ؟ – مجلة آفاق اتحاد كتاب المغرب ، العدد : 79 -80 ، 2010 م .

– **زهير غانم** ، خيال الأدب العلمي العربي ،مجلة الخيال العلمي ، العدد : 01 ، 2008 .

– سامح الرواشدة ، تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، مؤتة للبحوث و الدراسات ، مج: 12 ، العدد : 02 ، 1997 .

– **شـاكر عبـد الحميـد** ، التفصـيل الجمـالي ، عـالم المعرفـة ، الكويـت ، عـدد: 267 ، مـارس 2001 م.

– **شريبيط أحمد شريبيط** ، سيميائية شخصية الروائية ، مجلة السيميائيات و النص الأدبي ، عنابة ، عدد : 02 ، ماي .

– **شعيب حليفي** ، مكونات السرد الفانتاستيكي ، مجلة الفصول المصرية ، مجلد : 11 ، العدد : 04 ، 1993 م .

– **طالب عمران** ، الخيال العلمي و تجريبي مع المصطلح ، مجلة الخيال العلمي ، العدد : 01 ، السنة 2008م .

– **غالي شكري** ، الحب و الأرض بين التناظر و المفارقة ، مجلة فصول ، عدد : 3–4 ، القاهرة ، إبريل ، 1987 .

– **فتيحة عبد الله** ، إشكالية التصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي ، مجلة العلامات في النقد ، النادي الأدبي الثقافي بجدَّة ، عدد : 55 ، مجلد 14 .

– **قاسي محمد** – عضو اتحاد الكتاب المغرب – ، آفاق أدبية ، مجلة البيَان الثقافية ، العدد 28 ، مارس 2001 .

– **قبي زينب** ، الرّواية و التاريخ ، آراء روائيين الجزائريين في الموضوع ، مجلة الثقافة ،منشورات وزارة الثقافة ، العدد 09 ، يناير 2007 .

– **كرومي لحسن** ، مفاهيم في الرواية الجديدة ، مجلة تجليات الحداثة من اصدار جامعة وهران ، عدد : 03 ، 1994 م.

– **كوثر عياد** ، أدب الخيال العلمي في المغرب العربي، مجلة الخيال العلمي ، العدد : 12 ، السنة 2009 .

– **لؤي على خليل** ، المكان في قصص وليد إخلاصي " خان الورد" مجلة الفكر ، الكويت ، عدد 04 ، أفريل 1997 .

– **مجلة الثقافة** ، مجلة إبداعية تصدر عن وزارة الثقافة الصادرة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية لسنة 2007 .

– **مجلة المنهل** ، مجلة العرب الأدبية ، عدد : 530 ، فبراير/ مارس 1996م .

– **محمد أيوب** ، الزمان في القصة القصيرة ، مجلة الحوار المتمدن ، العدد 1073 ، 09جانفي 2005 . www.drod. com.

– **محمد الداهي** ، التخييل الذاتي – هوية و المفهوم و مفارقاته – ، مجلة آفاق ، عدد 80/79 ، 2010 .

– **مرتاض عبد الملك** ، عرض كتاب ألف ليلة و ليلة ، مجلة الفصول ، مج: 13 ، عدد 01 ، ربيع 1994 .

– **المطوي محمد الهادي** ، شعرية عنوان ، كتاب الساق على الساق فيما هو الفرياق ، مجلة عالم الفكر ، مج: 28 ، عدد: 01 ، يوليو 1999 ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون ، الكويت .

– **منصوري مصطفى** ، زمنية جيرار جينات في النقد العربي الحديث منشورات ضمن مجلة الأدب و العلوم الإنسانية كلية الآداب و العلوم الإنسانية جامعة سيدي بلعباس ، العدد 03 أفريل 2004 .

– **نهاد شريف** ، الخيال العلمي أكثر ألوان الأدب إثارة ، مجلة الخيال العلمي ، شهرية علمية ثقافية، وزارة الثقافة ، سوريا العدد: 01 ، السنة : 2008 .

2.الأجنبية :

– **دبي كوكس** ، الروائي الطاهر وطار – مقاربات نقدية – ، ترجمة : أزراج عمر ، مجلة الثقافة ، وزارة الثقافة ، الجزائر ، العدد ، 21 أكتوبر 2009 .

– **لوران جيني** ، الخيال الذاتي ،ترجمة ، عدنان محمد ، مجلة الأدب العالمية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، العدد : 151/150 ، 2012 .

– **ميشيل فوكو** ، نظام الخطاب ، ترجمة هاشم صالح ، مجلة الكرمل ، عدد : 10، 1982م .

خامساً : موقع الأنترنت .

-حليم بركات ، تصوّر للرواية العربية الحديثة – استكشاف المكان و الجذور في رواية – المنفى ضمن الرواية العربية في نهاية القرن ، رؤى و مسارات PDF .

- عامر فتحي أحمد ، من قضايا التراث العربي – دراسة نصية نقدية تحليلية الشعر و الشاعر - ، مؤسسة المعارف للطباعة و النشر ، 1985 .PDF .

- محمد أيوب ، الزمان في القصة القصيرة ، مجلة الحوار المتمدن ، العدد 1073 ، 09جانفي 2005 .www.drod .com.

- عبد اللطيف محفوظ ، عن الحدود الواقعي و المتخيل .www.mdrsty.net/vb/showthread.php?p=70621-286k

-معجم المعاني الجامع – معجم مصطلحات نقيهية + المعجم الوسيط :
.www.almaahy.com/ar/dic/ar-ar/
www.google.com.

سادساً : الكتب الأجنبية .

-Charles Sanders Peirce, écrits sur le signe , Editions Seuil , Paris , 1978 .

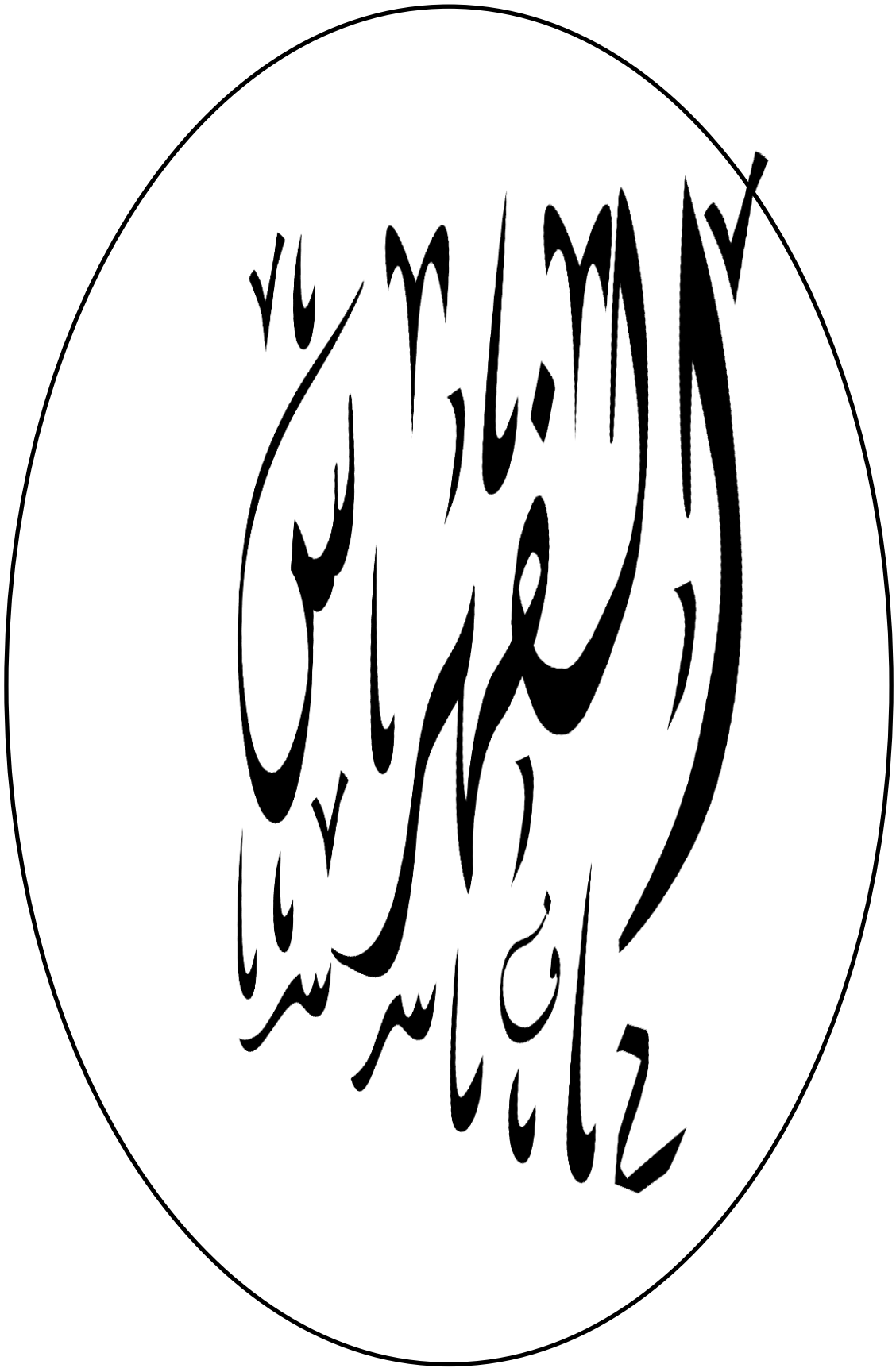
- J . Derrida , de la grammatologie , Minuit , 1967 .

- Gérard Genette :

* dix ours du récit (figures III) Ed Seuil , Paris , 1972 .

* Seuils , Ed . du Seuil , Paris , 1987 .

- Larousse de la langue Française , librairie , tome :01 , 1977 .
- Loe Hoek , la marque du titre , dis positifs sémiotiques d'une pratique textuelle, Ed , la Hager mouton , Paris , 1981 .
- Michel Charles , Rhétorique de la lecture , Ed seuil , 1977 .
- Paul Robert , dictionnaire alphabétique analogique de la langue Française du nouveau lité le robert , paris xl France , tom 03 , 1977 .
- Patrik Barcy , Hilene Housse aine … , Larousse dictionnaire hubelot , imprimé en France , 1999 .
- S.K. Saumian , le probléme de la réalité linguistique in Recherches internationales , N:81-4 , 1974 .


الشهداء

فهرس الآيات القرآنية

- مرتبة حسب ورودها في النص -

الآية	رقمها	السورة	الصفحة
﴿ أُوْلَئِكَ لَهُمْ جَنَّتُ عَدْنٍ تَجْرِى مِنْ تَحْتِهِمْ الْأَنْهَرُ يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِـــنْ ذَهَبٍ وَ يَلْبَسُونَ ثِيَاباً خُضْراً مِّنْ سُنْدُسٍ وَ إِسْتَبْرَقٍ مُّتَّكِئِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَآئِكِ نِعْمَ الثَّـــوَابُ وَ حَسُنَتْ مُرْتَفَقًا ﴾ .	31	الكهف	297
﴿ قَالَ بَلْ أَلْقُواْ فَإِذَا حِبَالُهُمْ وَ عِصِيُّهُمْ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِنْ سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَى﴾ .	66	طـــه	316
﴿ بَلْ قَالُواْ أَضْغَثُ أَحْـــلَامٍ بَلِ افْتَرَاهُ بَلْ هُوَ شَاعِرٌ فَلْـــيَأْتِنَا بِئَايَةٍ كَمَا أُرْسِـــلَ الْأَوَّلُونَ﴾ .	05	الأنبياء	322
﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَآءِ مَآءً فَتُصْبِحُ الْأَرْضُ مُخْضَرَّةً إِنَّ اللهَ لَطِيفٌ خَبِيرٌ ﴾ .	63	الحـــج	339
﴿ فَأَلْقَى عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعْبَانٌ مُّبِينٌ﴾ .	32	الشُّعراءِ	368
﴿وَ أَنْ أَلْقِ عَصَاكَ فَلَمَّا رَءَاهَا تَهْتَزُّ كَأَنَّهَا جَآنٌّ مُدْبِرًا وَلَمْ يُعَقِّبْ يَمُوسَى أَقْبِلْ وَلاَ تَخَفْ إِنَّكَ مِنَ الْأَمِنِينَ ﴾ .	31	القصص	389
﴿ مَتَّكِئِينَ عَلَى رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَ عَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ﴾.	76	الرحـمن	534

المحتويات

اهداء .....ص 03

كلمة الشكر .....ص 04

مقدّمة ص05

مدخل

مقاربة حول مفهوم الخيال و التخييل

تمهيد .....ص 15

1-مفهوم الخيال و التخييل في المعاجم .....ص 15

2-الخيال في المعاجم الغربية .....ص 19

3-مفهوم الخيال / التخييل في الثقافة الغربية .....ص 20

4-مفهوم الخيال و التخييل في الثقافة العربية .....ص 24

5-مفهوم الخيال / التخييل في البيئة الصوفية .....ص 33

6-مفهوم الخيال / التخييل في البيئة البلاغية .....ص 37

7-الخيال في النقد الحديث .....ص 41

الفصل الأوّل

المتخيّل و اسهاماته في البنى المركزية للرواية

أوّلاً : وظيفة الخيال في الإبداع الفني .....ص 47

1-الخيال و علاقته بالقوى النفسانية .....ص 47

1.1-الحس المشترك .....ص 49

2.1 –المصورة .....ص 50

3.1 –المتخيّلة .....ص 51
4.1 –المتوهمة .....ص 58
5.1 –الحافظة .....ص 59
2-الخيال مُلْهِمُ الإبداع .....ص 60
1.2 –ثقافة المبدع .....ص 61
2.2 –أوقات الإبداع .....ص 65
3.2 –التخييل و الواقع .....ص 68
3-الخيال و الطبع في الإبداع الفني .....ص 74
4-الأصالة و التفرد في تكامل علائق الخيال .....ص 76
5-الخيال و الوحدة الفنية .....ص 79
1.5 –الوحدة العضوية عند الرومان .....ص 80
2.5 –الوحدة العضوية عند الرومانتيكيين .....ص 82
3.5 –ما بعد الرومانتيكيين .....ص 84
6-المتخيّل مفهومه .....ص 86
ثانياً : اسهامات المتخييل في صنع الرواية .....ص 88
1-مفهوم المتخيل الروائي .....ص 89
1.1 –المتخيّل و العقل .....ص 90
2.1 – المتخيّل الروائي .....ص 92
3.1-المتخيّل و الموضوع الجمالي و التلقي .....ص 93
2-الخيال العلمي و تطوره في الأدب العربي الحديث .....ص 93
3-الرواية و اليوتوبيا المضمرة .....ص 99
4-تشكل الروائي و السارد الموضوعي .....ص 100

5-مكانة المتخيّل في صناعة الرّواية .....ص 103
1.5-البواعث النفسية للكتابة الروائية .....ص 104
2.5-فاعلية الخيال في إبداع الاستهلال .....ص 109
3.5-دور الخيال في تحسين مواد الفصول و طرق وضعها و ترتيبها .....ص 112
4.5-مبدأ التخييل و الوعي و التعبير في صناعة الرّواية ص115
1.4.5-مبدأ التخييل .....ص 115
2.4.5 –مبدأ الوعي .....ص 117
3.4.5-مبدأ التعبير .....ص 120
6-بناء الصورة المتخيّلة في الرواية .....ص 123
1.6 –جمالية الابتكار .....ص 124
2.6 –حرية الصورة في التخييلات السردية .....ص 128
3.6–علاقة المخيَّلة بالحس .....ص 135
4.6-علاقة المخيَّلة بالمحاكاة التشبيهية و قوة التشبيه .....ص 139
5.6-الأثر النفسي في الصورة السردية .....ص 142
7-التَّصنيف الروائي .....ص 146
1.7 –آليات و طرق تصنيف النص الروائي .....ص 146
2.7-أهم التصنيفات الرّواية الغربية .....ص 153
3.7 –أهم التصنيفات الرّواية العربية .....ص 158
4.7 –النقد و التصنيف النص الروائي الجزائري .....ص 163

الفصل الثّاني

فنيات التخييل الروائي في الأدب الجزائري

أوّلاً : الرّواية الجزائرية و استحضار التاريخ .....ص 173

1-الرّواية الجزائرية – القديمة و الحديثة - .....ص 174
2-التجريب الروائي للرواية الجزائرية المعاصرة .....ص 182
3-التاريخ في الرواية الجزائرية .....ص 184
4-الرّواية التّاريخية .....ص 190
ثانياً : رواية الأنَّا .....ص 197
1-صورة الأنا و الأخر .....ص 198
1.1 –مفهوم الأنا .....ص 198
2.1 –مفهوم الأخر .....ص 200
3.1- صورة الأخر .....ص 201
3.1 –غياب و تغير صورة الأخر .....ص 203
4.1 –علاقة صورة الأنا بصورة الأخر .....ص 205
2-رواية السيرة الذاتية .....ص 209
3-رواية السير ذاتية في الأدب الجزائري .....ص 214
4-الرّواية التخييل الذاتي .....ص 220
5-رواية التخييل الذاتي في الأدب الجزائري .....ص 224
ثالثاً : رواية الخيال العلمي في الأدب الجزائري .....ص 232
رابعاً : قضايا الرواية الجزائرية .....ص 236
خامساً : مظاهر التجديد في الرواية الجزائرية المعاصرة .....ص 245
1-من ماحية المضمون .....ص 246
2- من ناحية العناصر .....ص 248
سادساً : فضاء المتخيّل السردي .....ص 265
سابعاً : الطبيعة البنائية تخيلية لدى حبيب مونسي .....ص 271

الفصل : الثالث

المتخيّل السردي في متاهات الدوائر المغلقة

أوّلاً : قراءة الشكلية لرواية " متاهات الدوائر المغلقة " .....ص 276

ثانياً : حداثة البناء .....ص 281

1-بنية الفضاء النصي .....ص 281

1.1 –دلالة التشكيل اللوني.....ص 284

2.1-العنوان .....ص 290

2- بنية الإيقاع.....ص 295

1.2 –الزمن في " متاهات الدوائر المغلقة " .....ص 298

1.1.2 – الزمن الطبيعي .....ص 301

2.1.2 – المفارقات الزمنية .....ص 311

* الاسترجاع .....ص 312

* الاستباق .....ص 318

3.1.2 –زمن السرد .....ص 321

* تسريع السرد .....ص 322

* إبطاء السرد .....ص 326

3-المكان في " متاهات الدوائر المغلقة " .....ص 332

1.3 – طرائق تحليل المكان في الرواية .....ص 335

2.3 – أنواع المكان في الرواية .....ص 336

3.3 –أقسام المكان الأساسية في " متاهات الدوائر المغلقة " .....ص 341

1.3.3 –المدينة .....ص 341
2.3.3 – الأماكن التحيزية .....ص 347
4- النزوع الدرامي .....ص 351
1.4 –البناء الدرامي .....ص 352
2.4 – الشخصية .....ص 358
1.2 –البعد الجسمي ص363
2.2 –البعدان النفسي و الاجتماعي .....ص 363
3.4- أنواع الشخصيات .....ص 364
1.3.4 –الشخصية المرجعية .....ص 365
2.3.4 –الشخصية الإشارية .....ص 366
3.3.4 –البطاقة الدلالية للشخصيات .....ص 369
4.3.4 –أصناف الشخصيات .....ص 374
ثالثاً : حداثة السرد .....ص 377
1- العتبات السردية .....ص 382
1.1 – دلالات المتاهات .....ص 384
2.1 – تقنيات السرد .....ص 386
3.1 – وضعية السارد .....ص 492
4.1 – التماهي السيّري .....ص 398
2-البنى الموضوعاتية .....ص 402
1.2 –الإيديولوجية .....ص 402
2.2 –التيمات .....ص 405
3.2 –اللغة المسرودة 'السردية' .....ص 411

الفصل : الرّابع

المتخيّل السردي في رباعيات حبيب مونسي

أوّلاً : تصنيف النصوص الروائية الأربعة .....ص 420

1 –التصنيف الروائي لنص " على الضفة الأخرى من الوهم " .....ص 420

2- التصنيف الروائي " لجلالته الأب الأعظم " .....ص 422

3-التصنيف الروائي لنص " مقامات الذاكرة المنسية " .....ص 423

4-التصنيف الروائي " للعين الثالثة " .....ص 426

ثانياً : القراءات التأويلية في عناوين الروايات .....ص 428

1-قراءة تأويلية لعنوان على الضفة الأخرى من الوهم .....ص 431

2- قراءة تأويلية لعنوان جلالته الأب الأعظم .....ص 433

3-قراءة تأويلية لعنوان مقامات الذاكرة المنسية .....ص 436

4-قراءة تأويلية لعنوان العين الثالثة .....ص 444

ثالثاً : استراتيجية المحكي في رباعيات حبيب مونسي .....ص 448

1-استراتيجية المحكي لـِ: على الضفة الأخرى من الوهم .....ص 449

2-استراتيجية المحكي لجلالته الأب الأعظم .....ص 452

3-استراتيجية المحكي لمقامات الذاكرة المنسية .....ص 458

4-استراتيجية المحكي للعين الثالثة .....ص 461

رابعاً : تأويلية المكان في رباعيات حبيب مونسي .....ص 467

1-تأويلية المكان لنص على الضفة الأخرى من الوهم .....ص 468

2-تأويلية المكان لنص جلالته الأب الأعظم .....ص 476

3- تأويلية المكان لنص مقامات الذاكرة المنسية .....ص 484

4- تأويلية المكان لنص العين الثالثة .....ص 490

خامساً : البنية الزمانية في رباعيات حبيب مونسي .....ص 499
1-بنية الزمن في رواية : على الضفة الأخرى من الوهم .....ص 501
2-بنية الزمن لجلالته الأب الأعظم .....ص 508
3- بنية الزمن لمقامات الذاكرة المنسية .....ص 515
4- بنية الزمن للعين الثالثة .....ص 524
سادساً : حركة المؤوَل الدينامي و جماليته .....ص 530
خاتمة .....ص 544
ملحق .....ص 554
قائمة المصادر و المراجع .....ص 577
فهرس الآيات القرآنية .....ص 611
المحتويات .....ص 612