الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عين تموشنت بلحاج بوشعيب
كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية
قسم اللغة والأدب العربي

Ministère de L'enseignement Supérieur et de La Recherche Scientifique
Université Ain Témouchent Belhadj Bouchaib
Facultés des Lettres et Langues et Science Sociales
Département langue et lettre arabe

الفضاء في الخطاب الروائي الجزائري "في كل قبر حكاية" لـ: عبد الواحد هواري ـ أنموذجا ـ

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماستر
تخصص: أدب جزائري

من إعداد الطالبة:
ـ سليمان عتصمان أمينة

إشراف الأستاذة:
د / جريو خيرة

اللجنة المناقشة المكونة من الأعضاء الآتي ذكرهم:

الاسم واللقب	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
حطري سمية	أستاذة التعليم العالي	جامعة بلحاج بوشعيب عين تموشنت	رئيسا
جريو خيرة	أستاذة محاضرة أ	جامعة بلحاج بوشعيب عين تموشنت	مشرفا، مقررا
الزين فتيحة	أستاذة محاضرة أ	جامعة بلحاج بوشعيب عين تموشنت	ممتحنا

السنة الجامعية:

2022 / 2021

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد الله رب العالمين نحمده حمد الشاكرين، ونشكره شكر الحامدين، والصلاة والسلام على صفوة المرسلين وقدوة الناس أجمعين ﷺ وعلى آله الطيبين، وصحابته الغر الميامين.

أما بعد...

الشكر أولا لله سبحانه وتعالى لتيسيره لي مشقة المشوار الطويل، وتوفيقه لإتمام بحثي

ثم أشكر من كان لهم الفضل في ما أنا عليه اليوم، ودفعهم لي للمضي قدما عائلتي، خاصة **أمي** الحبيبة.

إلى من سقوا عقولنا علما ومعرفة إلى من جاهدوا ليصنعوا منا طلاب علم

إلى قدوتنا في الحياة أساتذتي الكرام، وكل من في قسم اللغة والأدب العربي في جامعة بلحاج بوشعيب لكم مني كل الثناء والتقدير.

كلمة حب وتبجيل إلى من وقفت بجانبي، وحضنت بحثي فأمدته بالكثير إليك أستاذتي القديرة **"جريو خـيرة"** تقديري ومتناني.

والشكر الموصول إلى لجنة المناقشة لموافقتهم قراءة وتصويب، مذكرتي، وتكلفهم مشقة المناقشة

ولكل من ساعدني من بعيد وقريب في بحثي وأخص بالذكر **مداني بن يحي كريمة** لكم مني خالص الشكر والعرفان.

سليمان عتصمان أمينة

إهداء

إلى من أحمل اسمه بكل فخر إلى من تمنى أن يراني اليوم، وأنا أحتفل بنجاحي إلى من أشتاق له كل يوم إلى عزي، وسندي

إلى روح **أبـــي** رحمه الله.

إلى ينبوع الصبر، والتفاؤل إلى مدرستي في الحياة إلى من جعلت مني أنا اليوم ودفعتني للنجاح إلى من زرعت فيا الطموح، وعلمتني معنى الكفاح والوفاء

إلى **أمـــي** الحبيبة أدامها الله لي تاجا فوق رأسي.

إلى أمي ثانية إلى الحضن الدافئ، والقلب الكبير جدتي الغالية أطال الله في عمرها، وأدامها تاجا فوق رؤوسنا.

إلى وحيدي في دنياي، وأنيسي أخي الحبيب.

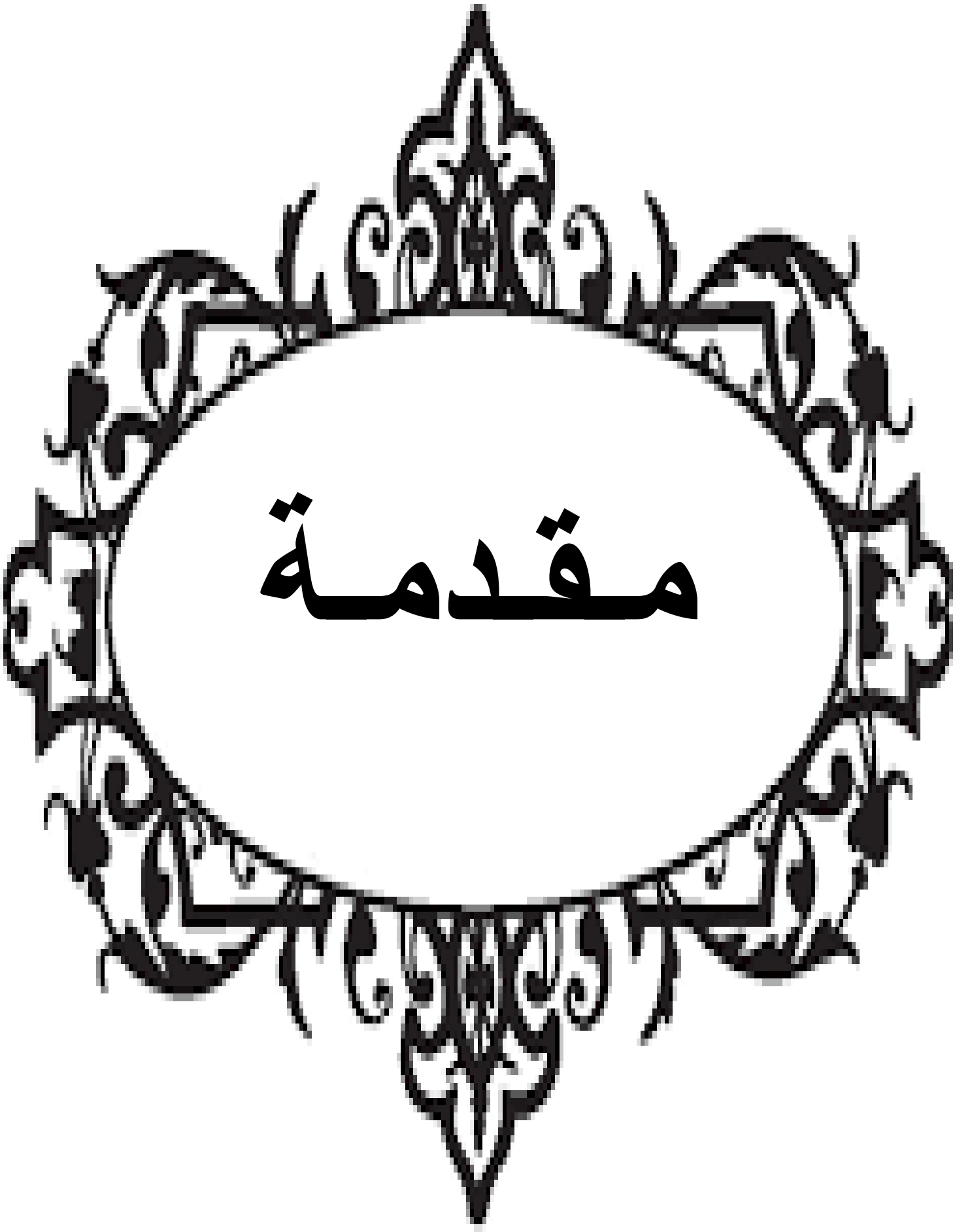
إلى عائلتي الصغيرة خالاتي، خالي، عمي، وأولادهم الصغار.

إلى من أخدهم الموت مني فجأة أجدادي، خالي الحبيب، حبيبة قلبي دادا رحمكم الله.

إلى من أسميهم إخوتي أنتم يا ورود حياتي يا نعمة أمدني بها الله **نور الهدى، دنيا، مجيد،** وكل أصدقائي الأعزاء.

أهديكم عملي...

سليمان عتصمان أمينة


مقدمة

تعدّ الرواية من الفنون الأدبية المستحدثة، التي تقوم على تصوير الواقع بطرح قضايا أخلاقية، واجتماعية مختلفة بهدف معالجتها، أو البحث فيها. وفق نسيج تترابط فيه مجموعة من العناصر فيما بينها، وفقا لعلاقات معينة، ضمن إطار من التشويق، والإثارة، والخيال، كما حظيت باهتمام كبير من طرف الدارسين، والنقاد لترك تلك الانطباعية عند المتلقي.

والبناء الروائي في ذاته يقوم على عناصر هي أركانه التي تتم العمل السردي، وتجعله نسقا واحدا، منها الشخصية المجسدة لأدوار المسلسل الروائي. والمكان والزمان عنصران حاويان لأحداث النص، وبعده عنصر اللغة الذي من دونه لا توجد الرواية أساسا، ولكن الشامل الحامل لها، ولكل مكوناتها هو الفضاء.

والفضاء أجدى أرضية تبنى على أساسها النصوص الروائية، هو من يصور المكان بأبعاده، وأنواعه، ويكشف عن كل تجلياته، ويوضح إيحائية الزمن بأنساقه المتبدلة، ومفارقاته، ويجسد الشخصية بحركتها، وحيويتها، ومنحها المشاعر الإنسانية ليصبغها، ويصبغ النص الروائي بصبغة الواقعية، هو من يفسح المجال للغة السرد بأن تشكل لوحتها الفنية، ويعمل على كسر الحواجز الفنية بين الروائي، والمتلقي، وبناء جسر تعبر من خلاله كل مقاصد الكاتب، كما هو الملجئ الذي يسعى أي مؤلف أن يصور فيه كل تصوراته، وأفكاره، فالفضاء حياة العمل، ومرآته العاكسة.

أصبح الفضاء مادة تبنى عليها الأبحاث، والمفاهيم في شتى المجالات، ونتج عنها العديد، والكثير من الكتب التي ساهمت في إثراء تفسيرات له وأعطته مفهومه الخاص في كل العلوم، وتناولته كل الأجناس الأدبية، فكينونة أي عمل كان تُأسس عليه، وفيه.

وبناء على هذا وقع اختيارنا على موضوع: **"الفضاء في الخطاب الروائي الجزائري "في كل قبر حكاية" لـ: عبد الواحد هواري"**، ومن الأسباب التي دفعتنا إلى اختياره الرغبة في التعمق في هذا النوع من الدراسات؛ من خلال التعريف بالفضاء، والكشف عن عناصره.

أما اختيارنا للخطاب الروائي راجع إلى ميلنا الشخصي لهذا النوع من الفنون الأدبية، حيث يتخذه الروائي كلسان للتعبير عن واقع مجتمعه، ورواية **"في قبر حكاية لعبد الواحد هواري"** مثال عن واقع المجتمع الجزائري في العشرية السوداء.

ويتمحور موضوع بحثنا حول الإشكال التالي: كيف تجلى الفضاء في الخطاب الروائي الجزائري في رواية في كل قبر حكاية؟ لتتفرع عنه مجموعة من التساؤلات منها: ما هي مكوناته السردية؟ وهل أضفى جماليات خاصة في رواية "في كل قبر حكاية"؟ كيف شَكّل عناصر السرد داخل أرضيته؟ وهل أقام الفضاء علاقات مع مكوناته السردية؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات، وغيرها ارتأينا أن يقسم البحث إلى مدخل عنوناه بـ: **"ماهية الفضاء الروائي"** تطرقنا فيه لمفاهيمه، ثم إشكالية المصطلح التي وجدنا فيها تباين آراء عدة، والرؤية النقدية حوله، وختمنا بعلاقته مع عناصر السرد والتشكيل الفني.

ثم الفصل الأول "فضاء اللغة والشخصية في رواية في كل قبر حكاية" عرفنا فيه اللغة السردية، وأهميتها في الفضاء الروائي، إضافة إلى إبراز نقطة كانت وما زالت موضوع العصر وهي الازدواجية اللغوية بين العربية، والعامية، ثم عنوان الرواية، وبعدها استخراج أهم تقنيات اللغة في الصرح الروائي، وثانيا عرّفنا الشخصية الروائية، وقمنا باستجلاء أنواعها من شخصيات رئيسية، وثانوية

وأيضا أبعادها، ثم علاقتها بالحدث، وأهميتها في الرواية، ونختم باغتراب الشخصية في فضاء الرواية.

أما الفصل الثاني: فضاء الزمن والمكان في رواية "في كل قبر حكاية" تحدثنا فيه عن الزمن ومفهومه، ثم استخرجنا تقنياته السردية، ومفارقاته الزمنية، وتَبين أهميته داخل فضاء الرواية، ثم زمانية المكان، والشخصية. وثانيا قدمنا مفهوما للمكان الروائي، وقمنا باستجلاء تشكيلاته المكانية، وأبعاده، وفي الأخير المكان المغلق المفتوح وهو نقطة كانت إضافة لمحتوانا البحثي تفتحت عنها أسئلة كثيرة.

وفي آخر البحث وضعنا خاتمة ألممنا فيها بأهم النتائج المتوصل إليها، ثم أضفنا ملحقا أدرجنا فيه ترجمة للكاتب المبدع عبد الواحد هواري، وملخصا لروايته "في كل قبر حكاية".

اتبعنا في ذلك المنهج الوصفي التحليلي القائم على إستراتجية وصف كل عنصر، وتحليله تطبيقيا على نص الرواية، وهذا بغية الكشف عن جماليات الموضوع، واستكشاف تفاصيله.

والبحث لا يبدأ من العدم حيث اعتمدنا على جملة من الدراسات السابقة دلالات الفضاء الروائي في ظل معالم السيميائية لعبد الله توام، الإيقاع الزمني في الرواية لبشرى فرحي، والدلالة الوظيفية الشخصية الحكائية في أدب الأزمة "رواية بخور السراب لبشير مفتي".

إضافة إلى جملة من المصادر والمراجع، أهمها رواية في كل قبر حكاية لعبد الواحد هواري، إضافة إلى بنية الشكل الروائي لحسن بحراوي، بنية النص السردي لحميد حميداني، فنية التشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في الرواية لسعدية ستيتي، نظرية الرواية لعبد المالك مرتاض، الرواية المغاربية لإبراهيم عباس، سميولجية الشخصيات السردية لسعيد بنكراد، وغيرها من المراجع.

ومن الصعوبات التي واجهتنا في البحث: عدم وجود تحديد مضبوط لمصطلح الفضاء لكثرة الاختلافات، والآراء فيه، ناهيك عن اتساع مجال البحث الذي مهما نهلنا منه، وبحثنا فيه يبقى أفقا كبيرا، لكن هذا لم يقف حاجزا لإتمامه، وإخراجه في صورته النهائية. و إن وقع هذا البحث في أخطاء وهفوات فإنه منا، ولا يسلم أي بحث علمي من ذلك، فمن الخطأ نتعلم، ومنه تتوسع الأبحاث، وتزداد.

وفي الختام لا يسعنا إلا أن نتقدم بجزيل الشكر، والعرفان لأستاذتنا القديرة **"جريو خيرة"** التي زودتنا بالكثير، وأفادتنا بما كنا نجهل، أعطتنا مصباح البحث، وتركتنا نتلذذ بحلاوته، فنسأل الله أن يعلي قدرها ويرفع شأنها في مشوارها العلمي والعملي، والشكر موصول أيضا للجنة المناقشة لتكلفها مشقة المناقشة والتصويب. ولا ننسى كل من أمدنا بالعون شاكرين لهم كثيرا.

والله ولي التوفيق

الطالبة سليمان عتصمان أمينة

17 / 05 / 2022

- عين تموشنت -

مدخل:

ماهية الفضاء الروائي

1 – مفهوم الفضاء (لغة / اصطلاحا)

2 – إشكالية المصطلح (فضاء/مكان/حيز)

3 – مفهوم الفضاء في النقد الأدبي

4 – الفضاء الروائي ومكوناته السردية

5 – الفضاء الروائي والتشكيل الفني

1 – مفهوم الفضاء:

يعد الرجوع إلى المعاجم اللغوية عتبة أساسية لا يمكن الاستغناء عنها لمعرفة مفهوم المصطلح، وتوخي دقة في تحديده، وجاءت لفظة فضاء في معجم لسان العرب في مادة **"فضا"** «الفضاء: المكان الواسع من الأرض، والفعل فضا يفضو فضوا، فهو فاض(...) وقد فضا المكان وأفضى إذا اتسع(...) والفضاء الخالي الفارغ الواسع من الأرض»[1]، وفي مختار الصحاح عند مادة ف.ض.ا «(الفضاء) الساحة وما اتسع من الأرض. وقد(أفضى) خرج إلى الفضاء. وأفضى إليه بسره»[2]، بمعنى ما خلى من الأرض، واتسع.

أما في القاموس المحيط أتت اللفظة في مادة **"فضو"** «و: فضا المكان فَضاءَ وفضوا: اتسع، كأفضى، و- دراهمه: لم يجعلها في صرة، والفضا: الفضى، والشيء المختلط، وبالمد: الساحة واتسع من الأرض»[3]، وهو مفهوم مطابق لما سبقه من التعاريف، ويعني الاتساع، ونجده في كل المعاجم العربية بهذا التعريف.

يقابل هذا المفهوم اللغوي في الدراسات الغربية بلغاتها الثلاث مرادفات مثل اللغة الفرنسية مصطلح espace، وفي الإنجليزية مصطلح space، وفي اللاتنية مصطلح spatum، وكلها تحدد في المعنى نفسه؛ الاتساع، وكبر المساحة[4].

ونجد المفهوم الاصطلاحي لمفردة فضاء دائم الصلة بالمكان، حتى أصبح الاثنين يصبان في معنى واحد، والفضاء هو الوسط الرحب الواسع الذي لا حدود له، يحددنا ونحدده ويحيط بنا من كل جانب، وشكَّل على الدوام وسطا «محايثا

---

[1] - ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1119، ص3431.

[2] - محمد أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، د.ط، 1986، ص212.

[3] - الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي، زكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، د.ط، 2008، ص1253.

[4] - ينظر: جميل صليبا، معجم الفلسفي، ج 2، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، لبنان، د.ط، 1982، ص412.

للعالم، تنتظم، فيه الكائنات والأشياء والأفعال، معيارا لقياس الوعي والعلائق والترتيبات الوجودية والاجتماعية والثقافية»[1]، إضافة لهذا يحوي بداخله الأمكنة باختلاف أنواعها، والإنسان، والأشياء، أما المكان فهو قاصر لأَن يشمل مفهوم الفضاء، كونه محدود، وأحد عناصره.

أوقعت ظاهرة تعدد المصطلحات للفضاء أغلب الدارسين في مغالطات كثيرة، فالمعنى الحقيقي للفضاء دائما ما يكون جاريا في الخواء، والفراغ، بينما المكان، أو الحيز ينصرف مفهومهما إلى الحاوي للموجودات، ويدخلان في صلب فراغ الفضاء، ومن خلال بحثنا هذا سنحاول إبراز الإشكالية الواقعة بين المصطلحات[2].

2 – إشكالية المصطلح:

يعد الفضاء من أكثر المصطلحات التي تداخلت، واختلفت حولها أراء النقاد، منهم من يراه معادل للمكان، أو أن المكان عنصر من عناصره، في حين آخرون يصطلحون الحيز، هذا الإشكال الواقع أَثار جدلا حول مفهوم هذا المصطلح فأين يقع الاختلاف بين هذه المسميات؟

بالرجوع إلى المعنى الأصلي لكل لفظة نجد الفضاء، وقد سبق ذكر ذلك أنه كل ما وسع من الأرض، في حين «المكان والمكانة واحد. التهذيب: الليث: مكان في أصل تقدير الفعل مفعل، لأنه موضع لكينونة الشيء فيه»[3] بمعنى الحاوي للأشياء، والموجودات، أما الحيز جاء معناه في المعجم اللغوي «الحَوزُ والحيز: السير الرَويدُ والسوق الليل وحاز الإبل يحوزها ويحيزها: سارها في

[1] - حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000، ص 05.

[2] - ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1991، ص63.

[3] - ابن منظور، لسان العرب، ص163.

رفق وتحيز»[1]، ويأتي بمعنى الامتلاك، ولكل مفردة معناها المعجميّ، ونراها تدخل في صلب بعضها، والواحدة منها تكون ضمن الأخرى.

يرى عبد المالك مرتاض أن من الجدير وضع مصطلح الحيز عوض الفضاء هذا لكونه «عام جدا، في رأينا، وقد سرب إلى أكثر من حقل معرفي معاصر فاصطنع فيه، إذ يوجد مثلا، في لغة القانون الدولي: «حق الفضاء»... (أو المرور الفضائي) و(غزو الفضاء)»[2]، وغيرها من الحقول المعرفية الأخرى، وقال أيضا: «أن الفضاء قاصر بقياس إلى الحيز: لأن الفضاء من ضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ؛ بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء، والثقل، والحجم، والشكل»[3]، وتحديد المفهوم عنده لا يكون بمعزل عن أقسامه، والشكل الخارجي للحيز ما هو إلا صورة داخلية له، وهو هنا أراد أن يغير من لفظة صُبغ بها كل علم، وفن.

ليصيغ بعدها مفهوما جديدا بشكل جلي، وواضح يبين ما أراد إيصاله سابقا «ارتأينا أن نصطنع مصطلح «الحيز» التي تدل على الفضاء الأدبي، ووفقه مصطلحا على هذا المفهوم الذي تعدد فتبدّد، وذلك لاعتقادنا بخصوصية ذلك، وعمومية هذا، فكأن الحيز خاص، والفضاء عامّ. فقد لا يكون مع الحيز فضاء، في حين لا مناص من وجود الحيز في الفضاء»[4] وضح أن الحيز لا يخرج عن فكرة كونه جزء من الفضاء، وأنه وسط يستعين به المؤلفون في بناء النص الروائي.

---

[1] - ابن منظور، لسان العرب، ص 1069.

[2] - عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط3، 2015، ص297.

[3] - عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني لثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 1998، ص 121.

[4] - عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص298.

وظهرت دراسات أخرى جعلت من المكان، والفضاء مصطلح واحد أولها مع غالب هالسا عند ترجمته لكتاب غاستون بشلار (**gaston bachelard**)، وتغيره عنونته من **"شعرية الفضاء"** إلى **"جماليات المكان"** ليقع الخلط في المصطلحات، ويعبر حسن نجمي عن هذا بقوله «ومن تم انطلقت الجناية التي يبدو أنها لم تتوقف حتى الآن: حيث ظل يختلط مفهوم الفضاء بمفهوم المكان مع أن الفضاء غير... والمكان غير»[1]، والترجمة تميت النص الحقيقي، أن تترجم لابد لك من براعة في نقل النص كما هو، أو فهم مقاصد الكاتب، وصيغها بطريقتك دون الولوج إلى الترجمة التي لا تعطي من مضمون النص غير القليل منه، وربما هذا الخطأ الواقع بين المصطلحات راجع إليها.

في حين ركزت سيزا قاسم على المكان، واعتبرته الركيزة الأساسية لكل نص روائي، القائم بأحداث المخطط السردي، والبؤرة التي تجتمع في كنفها جل العناصر السردية، وقد أسهبت في رصد وظائف هذا العنصر الحامل للمعنى الكلي، كما أضافت أن دراسته داخل أسوار الرواية تقوم على تشكيل عالم من المحسوسات لواقع الحياة، وأن النص دائم الخضوع لتنظيم مكاني ذو أبعاد واقعية لتكسبه بذلك الوظيفة الكلية، ويكون المحرك الأساسي لمسرح أحداث النص، وتكون بهذا أحد النقاد المنحازين للمكان على حساب الفضاء[2].

ليأتي بعد كل هذا الجدل القائم على اختلاف المصطلحات الناقد حميد لحمداني، ليضع نقطة فاصلة لهذا الإشكال بمفهوم أصح، فيقول في كتابه المعنون بـ **"بنية النص السردي"**: «مجموع هذه الأمكنة، هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم: فضاء الرواية، لأن الفضاء أشمل، وأوسع من معنى المكان والمكان بهذا المعنى مكون للفضاء. وما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة،

[1] - حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص6.
[2] - ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، مكتبة الأسرة، مصر، د.ط، 2004، ص103 – 108.

ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا أنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية»[1] فالمكان دائما ما يكون محدداً على عكس الفضاء الذي إذا امتلأ زاد اتساعا، والرواية بمحتواها الكبير في أساسها خاضعة للمخطط الفضائي.

يذهب معه في هذا الطرح فيصل أحمر بقوله: «إستراتجية الفضاء في السرد تتنوع في كونه إطار يشمل على الأحداث، فالحدث الروائي لا يقدم إلا مصحوبا بجميع إحداثيات الزمانية والمكانية، وبين كونه فاعلا ومؤثرا في أحداث القصة تربطه بها علاقة جدلية، ويتسع ليشمل البيئة الطبيعية والصناعية، بمختلف أنماطها ووظائفها، وكل الشوارع وكل الأماكن التي تعيش فيها الشخصيات الروائية»[2] إذ يرى أن المكان، أو أي عنصر سردي آخر ما هو إلا مكون من مكونات الفضاء، وخلاصة لما جمعناه أن الفضاء، الحيز، المكان، كلها مصطلحات تدخل في صلب بعضها بعض، والفضاء هو الصرح المتسع الحاوي لها تتشكل فيه، ولعل هذا هو الصواب، ويبقى العلم لله.

3 – مفهوم الفضاء في النقد الأدبي:

يعد الفضاء أحد المكونات القائمة بالنصوص السردية، وقد عُنّي بدراسات غربية، وعربية متعددة، أفردت له مفاهيم كثيرة بكونه مبحثا يقام عليه حدث القصة، وتوجه البحث حول هذا العنصر إلى اتجاهات مختلفة، وكل ناقد، وباحث راح ينظر للفضاء بفلسفته الخاصة، فنجد مثلا **ميشال بوتور (michel butor)** يؤكد أن هذا العنصر هو أساس النص الروائي، مبينا أهمية تأطيره لكل حيثيات

[1] - حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص63.

[2] - فيصل أحمر، معجم السميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط 1، 2010، ص125.

النصوص السردية، والنص لا يكتمل إن لم يكن الفضاء هو المشكل لهيكله الخارجي، وحتى الداخلي[1].

ولعل بداية القرين العشرين كانت فاتحة ظهور هذا المصطلح في النصوص الأدبية، حيث كان السبق دائما للشكلانيين الروس في تقديمهم لنظريات أثبتوا بها أهمية حضور الفضاء في الطرح الأدبي، فتزفيتان تودوروف **(tzvetan todorov)** يتحدث عنه في كتابه نظرية الأدب مبديا رأيه حول هذا العنصر الذي يراه أرضية متزنة تتوازى فيها التقنيات السردية، ليأتي بعده شكلوفيسكي **(shklovsky)** في مقالة له المعنونة بـ **"نظرية النثر"**، ويبدي رأيه فيه فقال: «أن معمار الفضاء في "دوريت الصغير" كان في حد ذاته لغزا أكبر من أحداث القصة»[2] فالبناء الصحيح لفضاء الرواية يؤدي دورا كبيرا في تثبيت النص، وترك انطباعية عند القارئ.

وكل عنصر من عناصر السرد متعلق مع محتواه الفضائي، فالروائي، أو الكاتب الأديب حين يعالج مشكلة زمنية، أو مشاكل تتعلق بالكائنات الورقية دائما يرجع إلى أساس هذه العناصر ليقوم بإعادة تهيئة صرحها، وإعطاء معانيها بشكل سوي ينضج الخطاب القصصي، وهذه الرؤية النقدية للفضاء أكسبته دورا، وأهمية كبيرة داخل المحتوى السردي، لكن وفق الشروط التي تقتضي عليه وضع إطار زمكاني قبل تقديمه للحدث، وعليه نقطة انطلاق الخطاب الروائي تكون بعملية اندماج الفضاء، وعناصره السردية[3].

وقد ألفينا اختلافا لدى **غاستون بشلار (gaston bachelard)** الذي ربط الجانب النفسي بتشكل الفضاء داخل النص، وعدَّه هو، والمكان مصطلح ذو دلالة

[1] - ينظر: سعدية بن ستيتي، فنية التشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في الرواية، دار الخلدونية، الجزائر، ط1، 2016، ص77- 78.
[2] - المرجع نفسه، ص78.
[3] - ينظر: المرجع السابق، ص84.

واحدة، والتشكيلات المكانية هي نفسها التشكيلات الفضائية، معللا أن مفهوم الضيق يتسع إذا ما اتسع الإحساس بالمكان، وأن «المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية فحسب فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط بل بكل ما في الخيال من تحيز، إننا ننجذب نحوه، لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية»[1] ليتعدى بهذا مفهوم الفضاء إلى مفهوم المكان، بحيث أنه لم يدرس المكان بغرض إبرازه، وإنما درس الآثار النفسية المنعكسة على الفرد داخل الحيز المكاني، وبتالي يكون المردود على الفضاء.

أما في الدراسات العربية نجدها قليلة نوعا ما، وتابعة لما أفرده الغرب، يرى حسن البحراوي أن الفضاء «ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة لأنه يعاش على عدة مستويات من طرف الراوي بوصفه كائنا مشخصا وتخيليا أساسا، ومن خلال اللغة التي يستعملها، فكل لغة لها صفات خاصة لتحديد المكان (غرفة – حي – منزل)، ثم من طرف الشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان وفي المقام الأخير من طرف القارئ الذي يدرج بدوره وجهة نظر غاية في الدقة»[2] ليتم من خلال هذه العناصر بناء الفضاء، وحسن البحراوي لا يرى فيه ذاك الوسط الذي تجتمع فيها كل هذه المكونات، وإنما هي من تصنعه، وتبنيه.

وفي طرح آخر قدم حميد لحميداني في كتابه بنية النص السردي فصلا كاملا عنونه بالفضاء الحكائي، يفند فكرة أن المكان هو معادل للفضاء، ويرى أنه «أوسع، وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك تم تصويرها بشكل مباشر تام تلك التي تدرك بالضرورة، وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية، ثم إن الخط النطوري

[1] - غاستون بشلار، جماليات المكان، تر: غالب هالسا، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط2، 1984، ص31.

[2] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص32.

الزمني ضروري لإدراك فضائية الرواية بخلاف المكان المحدد، فإدراكه ليس مشروط بالسيرورة الزمنية للقصة»[1] يشير حميد لحميداني من خلال هذا الطرح أن الفضاء مسرح تتعالق فيه كل العناصر السردية، لذا وإن كثرت المفاهيم النقدية حوله يبقى وحدة أساسية تحمل القصة بكل تفاصيلها، وعناصرها.

4 - الفضاء الروائي ومكوناته السردية:

يعود تكوين الفضاء في الخطاب الروائي عن طريق تآلف، وتعالق عناصر السرد من لغة، وشخصيات، ومكان، وزمان، وينتج عن هذه التشكيلات السردية علاقات فضائية تكشف عن جمالية الفضاء، وتعكس قصدية الكاتب في هذا النص، حتى بات الهيكل الفضاء الروائي لا يتم بمعزل عن هذه المكونات كونه «مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث»[2]، وعدم وجود هذه العلاقة الواصلة بين عناصر السرد يجعل من العسير فهم المحتوى النصي، وبالتالي عدم فهم فضاء الرواية ككل.

والفضاء لا يتم إلا من خلال اللغة «فهو فضاء لفظي espace verbal بامتياز، ويختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح أي عن كل الأماكن التي ندركها بالبصر أو السمع، إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب ولذلك فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه ويحمله طابعا مطابقا لطبيعة الفنون الجميلة»[3] فمن غير المعقول وجود نصوص خارجة عن الإطار اللغوي الحامل لكل عناصر السرد بأبعادها، وأنواعها، والمصورة للفضاء السردي، وبتالي الكاتب لا يبني فضاء متنه الروائي دونها.

[1] - حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 64.
[2] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص31.
[3] - المرجع نفسه، ص 27.

والرواية عمل فني جميل يخدم اللغة التي هي بمثابة المادة الخام للروائي، وجوهر الإبداع، وجماله، ومرآة خياله، ولا يستطيع التفكير خارج إطارها اللغوي، كونها تتيح له بطريقة جمالية الكشف عن ما يحوي داخله، ويعبر عن أفكار شغلت تفكيره، وكل مكنوناته ليبلغ من خلالها إلى ما يصبو إليه، كما أنّها وسيلة تبليغية توصل رسالة مشفرة من الكاتب إلى المتلقي القارئ لحل لغزها، وفهم مغزاها، ووصول هذه الرسالة مرتبطة باكتمال الهيكل الداخلي، والخارجي للفضاء لأنها تظهر من خلاله، وفيه، والعكس هو يظهر من خلالها، وفيها[1].

إضافة إلى الإطار اللغوي لابد من إطار زمكاني يظهر الأحداث، والشخصيات داخل فضائها الروائي، وهو يستدعي دائما داخل أمكنته زمناً يلقي بحركيته، وامتداده عليه، ويفرض سيرا زمنيا لأحداث الرواية، وبتالي سير العمل كله، والمكان فيه لا يقام على جماد لابد من وجود حركة تمحي سكونه، والزمن أيضا لا يظهر إن لم يكن هناك حدث روائي، أو مكان يلقي بظلاله فيه، وكأنهما عنصرين ذو وحدة واحدة لا يتم الواحد منهم خارج إطار الآخر، لكن كلاهما يستوجب لظهورهما فضاء يحويهما[2].

والحديث عن الشخصيات هي الأخرى عنصر لابد من وجوده في ركح العمل الروائي، هي إحدى أهم العناصر أيضا المشكّلة لفضاء نص الرواية، والمتن الحكائي لا يخرج عن إطارها الحركي، فهي من تضطلع بالوظيفة الكلية للعمل، والعناصر الأخرى ما هي إلا مظهر من مظاهرها؛ تكسي المكان بحركتها فتعم فيه الحيوية ونشاط، تسير بالزمن ليظهر من خلالها حدث القصة كله، في حين أن كل هذا التجسيد الروائي يكون داخل قوقعة الفضاء، وكله تشكيل فني يعكس وجهة نظر الكاتب بتعبيره عن قضايا اجتماعية، أو نفسية، أو سياسية،

[1] - ينظر: عبد الله توام، دلالات الفضاء الروائي في ظل معالم السميائية راوية "الآن...هنا أو شرق المتوسط" لعبد الرحمان منيف، دكتوراه، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2016، ص33.

[2] - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 63.

وغيرها استدعت تحرك قلمه الأدبي الإبداعي لحلها، ومعالجتها، وجعل الفضاء الروائي مسرحا يخدم فكرته، ولغته، وبتالي نصل إلى أنّ البناء الفضائي لرواية ما هو إلا تشييد لعناصر السرد تشييداً جمالي يبرز صورة العلاقة التي تجمع هذه المكونات مع بعضها داخل نسقها الفضائي[1].

5 – الفضاء الروائي والتشكيل الفني:

يعرف الفن التشكيلي بذلك الفن الذي يفصح به الفنان عن أفكاره في لوحات، أو صور، أو زخرفة، ونحت، أو بناء معماري هندسي، هو «التآلف أو الجمع بين عناصر مختلفة الأحجام والأشكال والألوان كلا من جسما يسمى لوحة فنية أو نحتا أو شيئا آخر مجسما من هذا القبيل»[2] إذن من عناصر بسيطة قد لا تكون ذات معنى، وبعد تشكيلها، وانصهارها تصبح صورة ذات معنى، ومفهوم تعبر عن موضوع ما، ودخل الفن حيز الأدب من كل جوانبه، فأصبح يشكل مصدرا ترسم على حدوده فضاءات نصوص أدبية عدة، كالرواية، أو القصة، أو الشعر، وغيرها من الأجناس الأدبية.

ويحتاج الفن بكل أنواعه أيضا إلى فضاء لتشكيله فمثلا الرسام لاكتمال لوحته لابد له من فضاء جمالي يلقي بجماليته على عين الرسام فيعكس نظرته على لوحة صامتة تحكي الكثير، أو المهندس الذي جعل من مساحة فضاء خاوية تحفة فنية في عالم البناء، أما عن الروائي الذي يصنع من هذا الفضاء أدباً ناطقا يكتنز صوراً متنوعة، وخلفيات تذكارية أراد تصويرها في فضاء روايته، وهي كلون أدبي في حقيقتها تشكيل فني عن الحياة تجمع كل أنواع الفن داخلها[3].

[1] - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 29

[2] - سعدية بن ستيتي، فنية التشكيل الفضائي وسيرورة الحكائية في الرواية، ص 70.

[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص70.

والتأثير القائم بين التشكيل الفني، والأدب أصبح لوحات أدبية تعكس أبعاداً عدة، فالرسم «شعر صامت، والشعر لوحة مكتملة»[1] بمعنى أن ما لا ينطقه الفن التشكيلي يوضحه الأدب، وباختلاف نوعيهما فكلاهما فن يخضع دائما لمركب الفضاء، كذاك الشاعر الذي رأى في فضاء الحياة أم فقيرة ترضع ابنها، فأثر فيه المشهد، وصاغ منه قصيدة تحكي مشاعره، في فضاء الحياة هو الخلفية، والأساس الذي ينطلق منه أي فنان، وأيضا هو من يصنع أفق العمل الفني التشكيلي، والأدبي معا.

وضع **"هنري جيمس (henri james)"** الروائي في منزلة الفيلسوف العارف بكل الأمور الحياة، والموضوعات، وله طريقة منطقية، وممنهجة في طرح أفكاره داخل فضاء عمله، كما يوازي بينه، وبين الرسام في عملية التخيل كون أن الطرح الروائي يخلف انطباعية عند القارئ ليكون شأنه شأن الرسم، والفنان التشكيلي هو الآخر ليس بمعزل عن الأدب الذي يغذي خزينة أفكاره بتخيلاته، وصور يعكسها في لوحاته، أو أي عملي فني قائم على التشكيل، فالفن فضاء خصب يسمح لأي مبدع من وضع بصمته، وترك أثرها عند المتلقي، لذا لا مناص من وجود مصطلح فضاء في كل مجال يخدم الأدب، والفن، وأي شيء يجمع بينهم[2].

وكل هذا يثبت أن الفن باختلاف ألوانه لا ينسلخ عن فضائه، وسيرورة أي عمل كيف ما كانت تخضع للأبعاد الفضائية، وهو بوصفه مكوناً يستطيع الاستقلال بنفسه، فحين أن الأدب، وغيره لا يقتدر على الظهور دون وجوده، وهنا تكمن أهميته في الأعمال الفنية والأدبية.

---

[1] - جوزيف إكستنز، شعرية الفضاء الروائي، تر: لحسن حمامة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت، 2003، ص31، نقلا عن: سعدية بن ستيتي، فنية التشكيل الفضائي وسيرورة الحكائية في الرواية، ص71.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص 74.

الـفـصـل الأول:

فضاء اللغة والشخصية في رواية "في كل قبر حكاية"

1 – أولا: فضاء اللغة في رواية "في كل قبر حكاية"

- مفهوم اللغة (لغة/ اصطلاحا)
- اللغة السردية
- ازدواجية اللغة بين العربية والعامية
- عنوان الرواية
- تقنيات اللغة السردية في رواية في كل قبر حكاية

2 – ثانيا: فضاء الشخصية في رواية "في كل قبر حكاية"

- مفهوم الأولي لشخصية
- مفهوم اللغوي لشخصية
- مفهوم الأدبي لشخصية
- أنواع الشخصية في رواية في كل قبر حكاية
- أبعاد الشخصية في رواية في كل قبر حكاية
- علاقة الشخصية بالحدث
- أهمية الشخصية في الفضاء الروائي
- اغتراب الشخصية في فضاء الرواية

أولا: فضاء اللغة في رواية "في كل قبر حكاية"

1 - مفهوم اللغة:

في البحث المعجمي للفظة لغة نجدها تندرج ضمن لفظة لغا أو لغو «لغا اللغو واللغا: السّقطُ وما لا يُعتدّ به من الكلام وغيره ولا يحصل منه على فائدة ولا نفع. التهديب، اللغو واللغا واللغوي ما كان من الكلام غير معقود عليه القراء... قال الأزهري، واللغة من الأسماء الناقصة، وأصلها لغوة من لغا إذا تكلم»[1] وهي كل كلام يقال في صواب.

أما ابن فارس أفردها في مادة لغو «اللام والغين والحرف المعتل أصلان صحيحان أحدهما يدلُّ على الشيء لا يُعتد به، والآخر على الهج الشيء.فالأول: مالا يعتد به من أولاد الإبل في الدية قال العتدى، او مائة تجعل أولادها لغوا وعرض إعانة الجلد(...) والثاني قولهم: لغَى بالأمر، إذا لهج به، ويقال إن اشتقاق اللغة منه، أي يلهج صاحبها»[2] مادة واحدة تعددت مفرداتها، ومعانيها الأولى مالا يعتد به من الكلام، والثانية هي ما ينطق به.

جاء المفهوم في القاموس المحيط مبسطا: «واللغة: أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم، ج: لغات ولغون. ولغا لغوا: تكلم وخاب، و- ثريدته السقط، ومالا يعتد به من كلام وغيره»[3]، وهو عين الصواب هي كل كلام يعبر به عن الرغبات.

---

[1] - ابن منظور، لسان العرب، ص4049.

[2] - ابن فارس، مقاييس اللغة، ج 5، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، 1979، ص256.

[3] - الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص1478.

عرّف أدباؤنا القدامى اللغة على أنها «أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم»[1] تعريف يبرز سمة الجماعة، هي كل الأصوات المنطوق بها شفويا، والتي يتم استقبالها سماعيا لإظهار رغبات الأفراد، وأغراضهم، وتبعا لهذا لمفهوم صرح ابن خفاجي «بأنها هي ما يتواضع القوم عليه من الكلام»[2]، وهو مشابه لما أفرده ابن جني في تعريفها، وأشمل التعريفات العربية، وأوسعها هو ما جاء به ابن خلدون في مقدمته «اعلم أن اللغة في المتعارف عليه هي عبارة المتكلم عن مقصوده. وتلك العبارة فعل لساني ناشئ عن القصد بإفادة الكلام فلا بد أن تصير مَلكة متقررة في العضو الفاعل لها وهو اللسان»[3] جملة فصلت مفهوم اللغة ببساطة دون إكثار من المفاهيم، والذهاب هنا، وهناك في تفاسير معقدة لا تفرد المفهوم الأولي لها.

وَرد المصطلح في الكتب الغربية بعدة تعريفات تؤول لمفهومها منها تعريف **سابير (sapir)**: «اللغة طريقة إنسانية بحثة غير غريزية لتواصل الأفكار والانفعالات والرغبات بواسطة الرموز المنتجة إنتاجا إراديا»[4] أي هي ليس فطرة عند الإنسان، وإنما هو من اخترعها ليتمكن من التواصل مع غيره، وفي تعريف آخر **لبلوخ وتراجر (bloch&trager)** أن «اللغة نظام اجتماعي من الرموز المنطوقة الاعتباطية تتعاون به مجموعة اجتماعية»[5] فنشأتها وجدت من صلب المجتمع بتعاون الفرد مع الجماعة لابتكار طريقة رمزية تمكنهم من تعبير عن أفكار بعضهم.

---

[1] - ابن جنى، الخصائص، دار النذير، بغداد، د.ط، 1919، ص 109.
[2] - الخفاجي، سر الفصاحة، تح: علي فودة، مكتبة الخانجي، مصر، ط1، 1932، ص 43.
[3] - ابن خلدون، مقدمة، ج1، دار الفكر، بيروت، د.ط، 2001، ص753.
[4] - جون ليونز، اللغة وعلم اللغة، تر: مصطفى التونري، ج1، دار النهضة العربية، القاهرة، ط1، 1987، ص 4.
[5] - المرجع نفسه، ص 5.

غير هذا اللغة ملكَّة إنسانية، وأداة اتصال وجدت مع وجود الإنسان نفسه، ميز الله بها الكائن البشري عن غيره من الكائنات الأخرى، ولولاها لصار الإنسان، والحيوان ذو صنف واحد؛ هي سمة مميزة تبرزه، وتعكس صورته العقلانية التي لا توجد عند غيره، إضافة إلى أنها وسيلة، أو غاية تبليغية يوصل بها من خلال رموزها، ووحداتها، وحروفها رسالته للآخر، أو للجماعة لإيصال أفكار، ورغبات تحوز خاطره[1].

2 – اللغة السردية:

تعد اللغة إحدى الركائز المهمة في الفضاء الروائي، حيث هي أول ما يبدأ به الكاتب نصه من تصوره للمكان بمستوياته، وأنواعه، ثم في إظهار تحركات الزمن عن طريق مفرداتها، وإبرازه الشخصية بكل تفاصيلها ، ومن خلال هذه الجمالية اللغوية يتضح لنا فضاء الرواية بكل أبعاده ومحتوياته، هي من تكسي حروفها بياض صفحاته، وداخل نظامها الداخلي يبنى نص الرواية، وتجسد كل رؤى الكاتب، لذا لا غنى عن مكوّن يجعل من العمل تحفة فنية[2].

تتخذ اللغة السردية داخل نظامها أبعادا تختلف بها عن كونها وسيلة التعبير، وأداة الحكي اليومي للإنسان، ونجد أبا حيان التوحيدي يؤكد على هذا الكلام معللا أن اللغة الإبداعية «ليست مجرد وسيلة وأداة تعبيرية تخدم غاية مضمونة ما وتصبوا إليها، بل هي عالم في حد ذاته شديد الالتحام بعالم النفس والإدراك، إنها فضاء الكلمات التي تأتي معها الأشياء إلى الوجود»[3] لجماليتها

[1] - ينظر: حسن ظاظا، اللسان والإنسان مدخل إلى معرفة علم اللغة، دار القلم، الدار الشامية، دمشق، بيروت، ط2، 1990، ص 81.

[2] - ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص 111.

[3] - حسن إبراهيم أحمد، أدبية النص عند أبا حيان التوحيدي، دار التكوين، دمشق، سوريا، د.ط، 2019، ص109، نقلا عن: مصطفى بوجملين، إشكالية اللغة السردية، مجلة الرؤى الفكرية، ع3، جامعة أم البواقي، 2016، ص 107.

التي تخلقها داخل البحر اللغوي في فضاء الرواية، مكونة بهذا معجما سرديا خاص بالكاتب، والقارئ لنصها.

فنراها تجمع بين كَوامن الذات الإنسانية، وخبايا الكاتب مجسدة عن طريق مفرداتها تصوراته، ورؤاه التي أراد إبرازها داخل المتن الروائي بصياغة جمالية أدبية تجذب القارئ بنغمات حروفها المتراصة داخله لتكون بهذا «ميراث بين القارئ والمؤلف، وهي أداة التذوق الجمالي للقارئ، إذ يختزن فيها التحولات الجمالية»[1] كما هي مفتاح دخوله لعالم النص، ناهيك أنها خلفية تجمع بين التحولات الإنسانية، والتاريخية، فاللّغة الأدبية بكل متغيراتها، ومستوياتها تبقى ذات ميزة خاصة تتسم بها الرواية.

والنص السردي بحجمه الواسع تشكيل لغوي رُصّع بحروف من ذهب أكسبته جمالية كبرى، وأغنت خزينته عقول القراء بزادها اللغوي، وعن المكونات السردية من شخصيات، وأمكنة، وأزمنة كلها ولدت من رحم اللغة، هي من توهمنا بواقعية هذه العناصر خالقةً عالماً شبه حقيقي في مخيلتنا تتصارع فيه الأحداث، ومن هنا تكمن أهميتها داخل الفضاء الروائي لفعاليتها الكبرى فيه، وتكون هي ملكة الصرح السردي[2].

3 – إزدواجية اللغة العربية والعامية:

عرفت اللغة السردية الروائية تزاوجا بين المعجم اللغوي العربي الفصيح، والمعجم اللغوي العامي مشكلةً خطابا نصف عربي، ونصف عامي، ولا ندري أهي بصمة يفردها الروائي ليبرز جنسيته، ووطنيته داخل روح الرواية؟، أم هي

[1] - ناظم عودة، نقص الصورة تأويلا بلاغة السرد، ج2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003، ص 27.
[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص 27.

ميزة فقط اتخذها الكتاب كتغير لمستويات اللغة؟، أم هو التجديد في عناصر الفضاء الروائي؟ وقد تطرق عبد المالك مرتاض لهذا الإشكال مفردا إياه في فصل يفصّل فيه الشرخ الذي وقع فيه الأدباء بإدخالهم ألفاظا ليست من بنات العربية[1].

تعد اللغة العربية من اللغات السامية القديمة التي ارتبطت بسام ابن النبي نوح عليه السلام، وبقيت حية ليومنا هذا على غير نظيراتها من اللغات، هي من خصها الله عز وجل عن غيرها، ميزها بالاستمرار، والدوام، وجعلها لغة القرآن الكريم، ولسان أهل الجنة، هي لغة الخطباء الفصحاء البلغاء، هي من يجتمع على لسانها كل عربي، وقد قال ﷻ في محكم تنزيله ﴿وَإِنَّهُۥ لَتَنزِيلُ رَبِّ ٱلۡعَٰلَمِينَ ١٩٢ نَزَلَ بِهِ ٱلرُّوحُ ٱلۡأَمِينُ ١٩٣ عَلَىٰ قَلۡبِكَ لِتَكُونَ مِنَ ٱلۡمُنذِرِينَ ١٩٤ بِلِسَانٍ عَرَبِيّٖ مُّبِينٖ ١٩٥﴾[2] وصفها الله سبحانه وتعالى بأبهى الأوصاف لبلاغتها، ورصانتها، وبيانها، وحسن مفرداتها، هي من جعلت من الكلمات قصائد علقت على جدران الكعبة أيام الجاهلية، وبها يستنار الكلام فتسقط أمامها كل اللغات.

أما اللغة العامية مأخوذة من لفظ العام، في مفهومها اللغوي نجدها تعرف «العامة خلاف الخاص»[3] أما في الاصطلاح هي ما تقابل الفصحى، وهي اللغة المتداول بين الناس في حديثهم اليومي كونها منبعثة من عمق المجتمع، وظهرت من تعدد الألسن، واختلافه، يتخذ هذا المصطلح عدة تسميات فنجد مثلا الشكل اللغوي الدارج، أو اللهجة العامية، أو لغة الشعب وغيرها، بسطت نفوذها في الكتابات الأدبية منافسة العربية في محتواها، وهذا هو الإشكال القائم هل هي

[1] - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص103.
[2] - سورة الشعراء، الأية 192 – 195.
[3] - ابن منظور، لسان العرب، ص 431.

جديرة بأن تقارن باللغة العربية الأم؟، ومن أسباب ظهورها في المتون الروائية، وحتى في الأجناس الأدبية الأخرى هي الدعوات التي نادى بها المستشرقون لتغريب النص الأدبي العربي عن أصوله، وخروجه عن النحو المألوف وإسقاط العربية في فوهة النسيان.

عبر عبد المالك مرتاض عن أسفه في الخلط اللغوي الذي باتت الرواية تشهده فقال: «نعجب كيف... يأذنون لأنفسهم بالسقوط والتدني من المستوى الفصحى البسيطة التي يفهمها جميع القراء في العالم والعربي، وكيف كانوا يستنيمون إلى تلك العامية المحلية التي لا يفهمها أساسا إلا الشعب الذي يتحدثها أصلا؟»[1] مما يجعل القارئ المسافر في عالم الرواية التي حبكت بغير لهجته يعاني، ويكابد ألم القراءة المستعصية لعدم فهمه عامية غيره من البلدان الأخرى.

صحيح أن التجديد في كل المجالات متواصل، ومرحب به في كل زمان، غير أن التجديد الواقع في البناء اللغوي لسرد ربما هو أمر غير منطقي عند بعض الدارسين الذين لا يحبذون خلط العربية بالعامية، كما وصفوا اللغة العربية «رُبَّهاَ لغةً، ما أبدعها وأحلاها، وأوسعها و أعلاها، وأكملها وأرقاها وأسهلها وأغناها... العربيّة حسناء ألفاظها دُرّ على نحرها، وخَفَرُ على خدها، وأساور على معصمها؛ وبهاء على سرها، وقرطان في أذُناها، وسرّ عبقري في ناصيتها»[2] فمفرداتها بحر يعجز أمامه أمهر الشعراء، كيف لا وهي لغة القرآن، ومجمع الأمة يوم يقام المقام، هي من أدهشت العالم في أبنيتها، هي بحق سيدة اللغات.

[1] - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص 103.
[2] - عبد المالك مرتاض، في نظرية اللغة العربية، دار البصائر، الجزائر، د.ط، 2012، ص5.

ما يجمع الوطن العربي هو اللغة العربية، لكن نجد اختلافا في كتاباتهم السردية التي يمزج بها الفصيح بالعامي إلى درجة يصعب على الآخر فهمها، وهذه الظاهرة سكنت فضاء الرواية المتوخى دراستها، فنرى الكاتب قد مزج بين القلم الفصيح، والقلم العامي لكن بقدر قليل أين يتطلب قول مثل شعبي، أو شيء من هذا القبيل فمثلا نجد بطل الرواية يوم محاكمته يردد المثل القائل «رضينا بالهم وهو ما رضى بنا... درناه فوق رؤوسنا لقيناه عند رجلينا»[1] قاله جراء مصيره الذي بات تحت وطأة السجون وفي موضع آخر عند شخصية مغايرة نجدها تعبر عن ألمها بهذا المثل «"كفاش ما جات تجي ياك آخرتها الموت"»[2] وعديدة هي المواضع التي وجد فيها المثل الشعبي في الرواية، ربما لحكمة فيها أفردها الروائي وضمنها في نصه، ومن هذا كله لا يعني أننا ضد اللغة العامية، فهي لغتنا اليومية، وجزء من هوية المجتمع قد يلجأ إليها المبدع لموقف ما يرومه.

4 – عنوان الرواية:

لعل أول ما يلفت نظر القارئ العنوان الذي يعد العتبة الأساسية لأي نص أدبي، فهو كالاسم يعرف به الكتاب وحتى صاحبه، ويشار به إليه أيضا، هذا كونه أحد المقومات الجمالية لاكتمال العمل، وإضافة إلى أنه أهم مفاتيح القراءة لفك شيفرة النصوص، وسبر مغاليق فحواها، واستكشاف دلالتها[3].

إذا ذهبنا إلى أصل لفظة عنوان في البحث المعجمي نجدها ذات دلالات مختلفة لكن تصب في المعنى نفسه ففي لسان العرب نرى أن كلمة عنوان جاءت

[1] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، دار تلانتيقيت، بجاية، د.ط ، 2018، ص107.
[2] - المصدر نفسه، ص182.
[3] - ينظر: محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1998، ص15.

في أصلين مختلفين أولا في مادة عنن «عننت الكتاب وأعنته لكذا، أي عرضته له وصرفته إليه. وعن الكتاب يعنه عنا وعننته كعنونة، وعنونته وعلونته بمعنى واحد»[1]، والقصد هنا التبيين، والإظهار، أما في الأصل الثاني في مادة عنا «وعنوان الكتاب: مشتق فيما ذكروا من المعنى، فيه لغات: عنونت وعننت وعنيت (...) قال ابن سيده: العُنوان والعنوان سمة الكتاب، وعنونه عنونة وعنوانا، وعناه، كلا هما: وسمة العنوان»[2] نجد هنا أن المعنى اللغوي قريب كل القرب من المعنى الاصطلاحي حتى باختلاف المعاجم في فردها لمواد الكلمة إلا أنها ذات مفهوم واحد.

العنوان فاتحة كل كتاب، والنواة الأولى التي يلج القراء من خلالها إلى فضاءات النصوص، وفهم أسرارها، ومعانيها، وشهد هذا العنصر دراسات، وتعريفات شتى من مفاهيم غربية، أو عربية فنجد **ليوهوك (leohoek)** يعرفه على أنه «مجموعة العلامات اللسانية التي تدرج على رأس نص لتحدده، وتدل على محتواه العام وتعري الجمهور المقصود بقراءته»[3]، أما سعيد علوش يفرد له تعريف دقيق «هو مقطع لغوي أقل من الجملة يمثل نصا أو عملا فنيا، ويمكن النظر إلى العنوان من زاويتين: أ. في سياق، - ب. خارج السياق، والعنوان السياقي، يكون وحدة مع العمل على المستوى السيميائي، ويملك وظيفة لتأويل

[1] - ابن منظور، لسان العرب، ص 3142.

[2] - المرجع نفسه، ص 4147.

[3] - joesp Besa camprubi، les fonctions du titre، P:05، نقلا عن: عبد القادر رميم، العنوان في النص الإبداعي -أهميته وأنواعه-، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، بسكرة، ع 2-3، ص 10.

عامة»[1] فهو سمة لابد من توفرها في جل الأعمال بشتى أنواعها كونه المرآة العاكسة لمحتوى النص الحقيقي.

دائما ما تكون هناك قصدية من طرف الكاتب في وضعه لعنونة عمله، بإقامته لجسر لغوي يربط بينه، وبين القارئ لمحتواه، وبذلك يظهر لدينا الهيكل اللساني بين المرسل، والرسالة، والمرسل إليه، ليستخدم المتلقي كل تأويلاته الأولية قبل فعل القراءة في محاولة منه فهم مغزى العمل، واستكشاف المعاني الخفية منه، لتوضّح بهذا الوظيفة، أو المهمة الموكلة لهذا العنصر بموازاته النص الرئيسي، إضافة إلى جماليات اللغة التي تصيغ من أجود حروفها عناوين تدخل القارئ في متاهات ألغازها[2].

جاء عنوان رواية **"في كل قبر حكاية"** بخط مغربي كبير تراه أصغر العيون، وفي شبه جملة يدل على الظرفية المكانية حيث يبدأ العنوان بحرف جر **"في"**، وهو دال على ظرف الزماني أو المكاني، وأيضا كلمة قبر هي مكان، وهذا النوع من العناوين الدالة على الأمكنة دائما ما يحمل أبعادا دلالية، قد تكون دالة على حقبة معينة ،أو حاملة لفكرة سوسيولوجية، أو إيديولوجية حيث إن «المكان مؤشر سيميائي كبير يخبر عن العصر الذي حدثت فيه القصة، وعن البيئة التي جرت فيها، وعن عادات الشخص الذي سكن بها وطرق عيشه وتفكيره»[3]، ونجد أن هذه العناوين ذات علامات رمزية تتقاطع عندها عدة تأويلات لفهم مغزى النص، وتلاعب بصور المكان.

[1] - سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1981، 155.

[2] - محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، ص 19.

[3] - حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص70.

وإذا ما نظرنا إلى خلفية عنوان رواية **"في كل قبر حكاية"** نجد مرجعيته تدلنا على فترة ترددت فيها كلمة قبر كثيرا، فهذا المكان يجتمع فيه كل جسد غادرته الروح، وفترة التسعينات كانت أوجع الفترات التي مرت عليها الجزائر بارتواء أرضها بدماء الشهداء، واحتضان أجسادهم، والروائي هنا أتبع كلمة قبر بكلمة حكاية، وكأنه يدعونا من عنوان الرواية إلى معرفة سر حكاية كل قبر، وهذا ما اكتشفناه في نهاية صفحات الرواية حين قال الراوي: «بعد ثماني سنوات قررت أن أزور الأجداث أناجي أصحابها، ولجت المقبرة الكبرى فرأيت شخصيات روايتي منظمين مرتبين يجمعهم فراش واحد»[1] فبناء أحداث الرواية سردتها قبور شخصياتها، ولعل المكان أحد أهم الأنماط النموذجية للعناوين السردية التي تدعوا القراء إلى معرفة محتواها وقصديتها.

5 – تقنيات اللغة السردية في رواية "في كل قبر حكاية":

5 – 1 الوصف:

يؤدي الوصف دورا مهما في البناء اللغوي لفضاء الرواية، وهو أداة طيعة للغة تستخدمه لتصوير الأحداث، والمشاهد، وتقديم الشخصيات، والتعبير عن كل انفعالاتها، ومواقفها، وما إلى ذلك، إضافة إلى وصف الأماكن بأبعادها، وأنواعها، وبالتالي هو جزء من أجزائها، إذ يعد «ابن اللغة والأناقة التعبيرية ابنتها والمكونات الأسلوبية مظهر من مظاهرها»[2] فلا غنى لسرد روائي عن الوصف الذي يقوم بتصوير عناصره، وتقويمها، وشد انتباه القراء، والتشكيل اللغوي في الرواية دائما ما يحتاج لهذه التقنية لتخرجه من قالب الجماد إلى الحركة، فالتوصيف الدقيق بمثابة تصوير فوتوغرافي خفي يبين لنا حيثيات

[1] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص 309.
[2] - عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص255.

الرواية، والسرد دون وصف يحيل إلى سمات خرساء لا تبرز المعنى الصحيح له.

استعمل عبد الواحد هواري في روايته المتوخى دراستها تقنية الوصف لتقديم شخصيات عمله، وإبراز أمكنته «رجل طويل القامة عريض المنكبين، بشعر أسود متجعد طويل ولحية كثيفة، يلبس سروالا مقطعا من اليمين، ونصف عار بقميص ممزق لا يغطي من جسمه إلا القليل»[1] هذا الوصف يبرز لنا الملامح الجسمية لشخصية المشردة، وفي مثال آخر يوضح لنا جماليات اللغة الوصفية «زمن الخوف والرعب، في ذلك الوقت كان الفزع هو فطور الصباح لسكان القرى، والرهبة والهلع غذاءهم، والوجل والارتعاب عشاءهم، حتى الطيور في السماء كانت بكماء خشية أن يوقظ تغريدها رواد الغابة، يزحفون فوق الأرض ملثمين مقنعين، لا يفرقون بين صغير أو كبير، بين شيخ أو رضيع... كلاب جائعة شرسة تهاجم كل ما في طريقها»[2] توصيف دقيق لفترة ظلماء كسا سوادها سماء الجزائر، ودخل الخوف بيوت الشعب لكثرة وجود الدماء هنا وهناك.

أما عن الأمكنة فقد أخذت نصيبها من الوصف أيضا «مدينة "الحاجة مغنية" كغيرها من المدن الجزائرية الأخرى، مدمنة على كرة القدم، زينت شوارعها بالأعلام الوطنية، وصارت أرواح الناس ملونة بالأحمر والأخضر والأبيض، من مدخل المدينة المحاط بأشجار الزيتون يمينا، والسهول الخصبة شمالا، إلى غاية لؤلؤة شواطئ البلاد هنالك في أقصى الغرب حيث المرسى بن مهيدي»[3] مشهد وصفي يصور المدينة ببعدها الهندسي، والواقعي إضافة إلى

[1] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص26.
[2] - المصدر نفسه، ص13.
[3] - المصدر السابق، ص 10.

وصف حدث ذاك اليوم، ومن هنا نستشف أن اللغة الوصفية هي من تصنع العنصر السردي، وهي من تبرزه، لذا لا مناص من هذا المكون العجيب القائم بفضاء النص.

5 –2 الحوار:

تقوم اللغة بإنشاء شبكة تواصلية بين الشخوص داخل المتن الحكائي عن طريق تقنية الحوار، لعرض نقطة الصراع، والحبكة القائمة وسط ضوضاء السرد لأنه «عرض (درامي الطابع) لتبادل الشفاهي يتضمن شخصيتين أو أكثر وفي الحوار تقدم أقوال الشخصيات بالطريقة التي يفترض نطقهم بها ويمكن أن تكون هذه الأقوال مصحوبة بكلمات الراوي»[1] إضافة إلى وظيفته المحورية التي تبني جسر التواصل بين شخصيات العمل لخلق أحداث النص، فهو الوسيلة المعتمدة عند الكاتب لاستنطاق المحتوى الروائي لكونه سمة لغوية لابد من توفرها في البناء السردي، أضف إلى ذلك هو مهارة فطر الإنسان عليها يستخدمها بشكل يومي في حياته، فما بالك بنص عقيم من لغة الحوار كيف يكون؟، كما أن سيرورة السرد تتجلى من خلال هذا العنصر الذي يخلق التوازن الداخلي للمتن.

وتجلى الحوار في رواية **"في كل قبر حكاية"** بصورة لغوية ممزوجة بلغتين اللغة العربية تبرز قومية الكاتب، واللغة العامية تعكس وطنيته «ما بك يا صديقي وقد أذاقك الحب مرارة العيش ولؤم الحياة؟

...

وأجبته قائلا:

[1] - جيرالد برنس،قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، قاهرة، ط1، 2003، ص45.

ـ لعل ولع الحب لم يخطف فؤادك بعد، وأني ما أحببت عن خيال أو سفور، ولكن قلبي متعلق بمن اخترتها شريكة لحياتي، فلا قيمة للهيام دون تاج الزواج والعيش تحت سقف المحبة الممزوجة بعطر المعاشر الطيبة.

أجابني باستهزاء قائلا:

ـ واش ربحت من هذا الغرام يا سي نذير»[1] مشهد حواري دار بين شخصيتين في الرواية (نذير/ وسيم) تداخلت فيه اللغتين بشكل جميل يخرج عن المألوف عليه.

وفي مثال آخر لتوضيح أكثر «ـ صباح الخير .. كاش ما نقدر نساعدك.

...

ـ سكر .. خصني شوي سكر.

ضحكت الشابة جراء تلك الكلمات المضطربة وقالت وعلى محياها ثقة كبيرة في نفسها.

ـ أدخل.. مرحبا بك.

قالت العجوز بصوت عذب.

ـ من الطارق يا آمال؟

...

ـ إنه جارك، جا يطلب شوي سكر.

ـ هادي يا وليدي بنت ناس وأصل، من يوم ما شافتني وهي تجي عندي تحكيلي قصة سيدنا محمد ﷺ، وراني نتعلم منها بزاف صوالح»[2] حوار ذو تعدد

[1] ـ عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص 133.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 140.

لغوي يعكس صورة الفرد الجزائري العربي، هما مقطعان حواريان يوضحان لنا أهمية هذه تقنية في نهوضها بالمتن الروائي، وإبراز مكنوناته عن طرق تقنية الحوار.

5 – 3 التناص:

يعد التناص من آليات اللغة، والكتابة معا، هو تضمين نص من النصوص في فحوى نص آخر لتبين صحة قول ما أو تدعيم فكرة، وغيرها، وقد أخذ هذا المصطلح في وقت مضى تسميات عدة منها: الاقتباس، السرقة، التضمين، السلخ، المسخ...، لينحصر بعد هذا في مفردة التناص التي أخذت بعدا إيجابيا على يد الناقدة **جوليا كرستيفا jllia kristeva** التي ترى أن النص يولد عن طريق نصوص أولية تكون بمثابة ركيزة أساسية في انطلاقه[1].

وتؤدي هذه الآلية داخل النصوص الروائية دورا هاما في تثبيت طبائع الشخصيات أحيانا باقتباسها من القرآن الكريم، أو الأحاديث النبوية، أو حكمة ما تهدأ من روع الشخصية، وأحيانا أخرى يستخدمها الروائي برهانا على صحة أفكاره، وكل هذا هو تعزيز لقوة النص، أو كما قيل عنه «ترحال للنصوص وتداخل نصي أين تتقاطع ملفوظات متعددة مجتزأة من نصوص أخرى، حيث تتفاعل هذه النصوص وتتشابك و تتداخل لتكون فضاءً دلاليا جديدا يجسده النص الجديد»[2]، وهو في الأصل محاكاة لنصوص مرجعية قائمة على ثبات الفكرة، وتجسيد الصحيح، والنص كيف ما كان شكله دائما يقوم على ركيزة من قبله.

[1] - ينظر: جوليا كرستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال لنشر، المغرب، ط1، 1991، ص79.

[2] - مامون عبد الوهاب، تجليات التناص القرآني في الرواية الجزائرية رواية "دم الغزال"، مجلة أمارات في اللغة والأدب والنقد، الجزائر، م5، ع2، 2021، ص101.

وأخذ التناص في الرواية المتوخى دراستها أشكالا عدة: فنجد الاقتباس من القرآن والأحاديث النبوية، والتناص مع الأمثال الشعبية، إضافة إلى التحوير القائم فيها، ومن أمثلة ما ذكرنا حديث النبي ﷺ الذي جاء على لسان بطل الرواية «في بقعة مثل هذه، ما علينا إلى أن نستغل الفراغ المتوافر، كي لا نكون ممن ينطبق عليهم حديث النبي ﷺ: "نعمتان مغبون فيهما كثير الناس: الصحة والفراغ"»[1] أما الاقتباس من القرآن الكريم نجد من الآيات «"هن لباس لكم وأنتم لباس لهن"»[2]، والتحوير لآيات من القرآن نجد أسامة يدعو الله لكي يلحقه بأمه «أنه وقت وقوفي أمام الله عز وجل فأتضرع له كي يجمعني معك بعد أن فرقني عنك في هذه الدنيا فيستجيب دعائي ونسير سويا في جنات عدن من أنهار قصور ونلبس السندس والإستبرق»[3] وجدت هذه الأنواع من تناص بكثرة في الرواية كتهذيب لنفسية الشخصيات الروائية.

ومن أمثلة التناص الشعبي نجد مقطوعة غنائية تداولت على ألسن أجدادنا قديما « ـ هذا عرسك يا العربي هذا عرسك يا الزين

هذا عرسك يا العربي في ساعة الولدين

ـ جيب البرنوس يا العربي جيب البرنوس يا الزين

جيب البرنوس يا العربي في ساعة الولدين»[4]

إضافة إلى الأمثال الشعبية الكثيرة، وعلى سبيل الحصر نذكر المثال الشعبي المتداول بين الشعب الجزائري «"الدراهم يبنولك طريق فالبحر"»[5] وأيضا

[1] ـ عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص 157.
[2] ـ المصدر نفسه، ص 138.
[3] ـ المصدر السابق، ص 97.
[4] ـ المصدر السابق نفسه ، ص 146.
[5] ـ عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص 145.

«العقل فات الزين ويا سعدات لي حازهم لأثنين»[1]، وغيرها من الأمثال الكثيرة التي أضفت على الرواية الطابع الشعبي الجزائري، والتناص تقنية ليس معاباً أن تكون في أي نص، لأن هذا النص بحد ذاته لم يبن من فراغ لابد له من أساس يرتكز عليه ليتم بناؤه، والنص الذي يخرج من عمق مرجعيته نص متشعب ذو أفاق، ودلالات كثيرة.

6 – أهمية اللغة في الرواية:

غالبا ما يحمل الجنس الأدبي في ثنايا بنائه على الكثير من المعاني المبهمة، ولا يتم الكشف عنها إلا من خلال اللغة التي هي إحدى الارتكازات الأساسية، والمادة الأولية التي يستخدمها الأديب في وضع أول حجارة لعمله، كونها المعجم التفسيري لمحتوى العمل، لذا يحتاجها كل نص باختلاف نوعه سردي، أو علمي، أو أي شيء لأنه يتكون بها ويموت من دونها، والرواية من الأجناس السردية التي تُشَّكل باللغة إذ إن «الكتابة الروائية عمل فني يقوم على نشاط اللغة الداخلي، ولا شيء يوجد خارج تلك اللغة، فاللغة في الرواية هي أهم ما ينهض عليها بناءها الفني»[2] هي عنصر جمالي للمتون السردية، ومسرحا لتشكل عناصرها.

فالألفاظ، والكلمات، والجمل كلها بنات اللغة تصنع المكان السردي، والشخصية السردية، وتخلق لها شبكة تواصلية للتعبير عن كل خلجاتها، وأفكارها، كما تبرز زمن القصة، والحدث، ووضوح جماليتها في قالب السرد يسهم في ظهور النصوص الروائية، هذا ما جعل الأدباء يهتمون «باللغة اهتماما بالغا، فالفن الروائي قوامه بالدرجة الأولى اللغة التي تحولت لدى الجيل الجديد

[1] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص 141.
[2] - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص 108.

من كتاب الرواية إلى حقل للتأمل، والاشتغال على اللغة بعلاماتها ورموزها»[1]، وأهمية هذا العنصر داخل الأعمال الأدبية ناتجة عن شاعريتها التي تجعل من بياض الصفحات ركحا لألفاظها، وفضاء لعناصرها، وأي عمل أدبي كان هو عمل اللغة وحدها.

ثانيا: فضاء الشخصية في رواية "في كل قبر حكاية"

1 – مفهوم الشخصية:

عرفت الشخصية الروائية، أو الحكائية تنوعا في المفاهيم، بين مؤيد لأهميتها داخل النص الأدبي، ومعارض لتقليل من حجم هذه الأهمية، فليومنا هذا لم يستقر لها مفهوم محدد غير أنها تبقى إحدى العناصر المكونة لفضاء الرواية، وتعود النشأة الأولى الفعلية لهذا المصطلح إلى الفلسفة القديمة تحديدا ضمن فلسفة أرسطو الذي «عدها مكونا واجبا لغيره لا بذاته»[2] فما هي إلا أداة يخلقها الفعل ليعكس من خلالها الحدث، فهي حسب رأيه مفهوم ثانوي خاضع لسلطة الفعل، ومن دونه لا وجود لها.

بقي المفهوم الأرسطي متجدرا عند المنظرين الكلاسيكيين، فهي دائما «محصورة في مفهوم القيام بالحدث ومحاكاة الحياة لما فيها فالأصل في غير الشخصية لا في ذاتها أي الاعتبار بالأفعال وتوابعها التي تقدمها»[3] فالفعل هو أداة الوظيفة، والشخصيات تابعة لإرادتها، لاعتبار الوظيفة قيمة ثابتة وجب الاعتماد عليها كليا، أما من فعل الفعل، وكيف قام به كلها من كماليات الدراسة.

---

[1] - حورية حمو، محمد علي الخلف، شعرية اللغة الروائية (الروائي السوري إبراهيم الخليل أنموذجا)، مجلة جامعة تشرين، سوريا، م33، ع2، 2011، ص 87.

[2] - مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر المركز الرئيسي، بيروت، د.ط، 2005، ص 33.

[3] - الدلالات الوظيفية للشخصية الحكائية في أدب الأزمة رواية بخور السراب لبشير مفتي، ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2010، ص 6.

مع بداية القرن التاسع عشر، وتنامي الفكر، وتعدد الفلسفة من ماركسية، ووجودية، وحتى التحليل النفسي الذي دخل خط الأدب، وإبان الثورة البرجوازية تحديدا، توسع مفهومها من تابعة للأفعال إلى العنصر القيم الذي تتمحور عليه بنية النص، وأحد أهم ركائز العمل كله، فصار لها وجود مميز داخل الإبداع الفني، كما لا يصاغ حدث دون أن يتبع لها، ولا مكان إلا ملأ بها ، وكأنها اللمسة السحرية التي تضفي الكثير على لوحة الرسام، فزادت صلتها بالأعمال الأدبية أكثر عما سبق، وأبرزت أبعادها، ودلالاتها داخل النصوص حتى أنها تصدرت عناوين روايات كثيرة مثل زينب لحسن هيكل، ورواية الأب غورويو، ومدام بوفاري لفوبير، ورسخ أدباء تلك الفترة فكرة أن أساس النص الجيد يكون برسم الشخصيات، وفقط[1] .

مثلت الشخصية لدى أدباء القرن التاسع عشر معبرا لأفكارهم، فكانت وظيفتها هي «اختزال مميزات الطبقة الاجتماعية وتصاعد قيمة الفرد في هذه الحقبة الزمنية ودوره الفاعل في حركة المجتمع»[2] فجل أعمال تلك الحقبة اهتمت بمحادثة الواقع الاجتماعي، وعكسه على النصوص، وإبراز أفكارهم، وحلولهم من خلال الشخصية، فنجد مثلا الأديب الفرنسي **بالزاك (balzac)** يصور «موقف البرجوازيين وما ساد في مجتمعهم من تقاليد ونظم في الملهاة الإنسانية واهتم بشخصياته الروائية حيث كتب حوالي تسعين رواية أقحم في نصوصها أكثر من ألفي شخصية»[3] لتكون صوت المجتمع داخل وريقات النصوص الأدبية، والمرآة العاكسة لرؤى الكاتب.

ليظهر بعد هذه المرحلة تغيرات جذرية في بنى مفاهيم الشخصية، حيث تخلى أغلب الكتاب، والنقاد عن هذا العنصر إلى حد الإهمال، فنرى **بيكيت**

[1] - ينظر: مرشد أحمد، البنية الدلالية في روايات إبراهيم نصر الله، ص 33.
[2] - إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، دار الكوكب، الجزائر، ط 1، 2014، ص 345.
[3] - عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص 86.

(beckett) مثلا «يغير اسم وشكل بطله في نفس العمل وكافا في روايته (القصر) يقف عند الحرف الواحد من اسم بطله وفولكنز يسمي عمدا شخصين مختلفين نفس الاسم»[1] ملغين بذلك فعاليتها، وتسليط الضوء على الحياة الفكرية فقط.

أما العالم الشكلاني السميائي **فلادمير بروب (Vladimir Propp)** الذي نحى منحى أرسطو في مفهومه للشخصية، فقد أحدث كتابه «مورفولوجيا الحكاية العجيبة قطيعة مع تقليد نقدي ظل سائدا عشرات السنين ليؤسس تصورا جديدا»[2] بتحديده للعناصر الثابتة، والمتحولة لرواية خالقا بذلك بنية عامة لها، وما يشكل الحكاية في نظره هو العنصر الثابت، والذي يمثل الوظيفة عنده التي هي سبب الأول في وجود العنصر المتحول (الشخصية)، الذي هو كيان، وسند مرئي للأفكار المنجزة دون ميزة له داخل النص مقلل بهذا الكلام أهمية الشخصية .

بيد أن **مخائيل باختين (Mikhaïl Bakhtine)** خالف من سبقوه في ذلك، حيث يقول «ليس الوجود المعطى لشخصية ولا صورتها المعدة بصرامة هو ما يجب الكشف عنه وتحديده وإنما وعي البطل وإدراكه لذاته»[3] فليس المهم عنده ما تمثله الشخصية في المجتمع بقدر ما يمثله المجتمع لها، وما تمثله لنفسها.

وتماشيا مع مبدأ **باختين (Bakhtine)** حدد **لوكاتش (Lukàcs)** مفهومه لها «بطل إشكالي يقوم ببحث منحط أو شيطاني عن قيم أصيلة في عالم منحط»[4] فالثنائية بين البطل، وعالمه تحدث قطيعة في نظره، وهي بدورها تؤدي إلى الملحمة الحكائية، وشدد على ضرورة الحفاظ على وجود بطل داخل النص، وإحلاله المكان الملائم، والمكان بدوره خاضع دائما لحركة الشخصية داخله،

[1] - حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص209.
[2] - سعيد بنكراد، سميولوجية الشخصيات السردية، دار مجدلاوي، ط1، الأردن، 2003، ص 21.
[3] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 210.
[4] - إبراهيم عباس، الرواية المغاربية تشكل النص السردي في ضوء البعد الايديولوجي، ص353.

والمجتمع لا يسمى مجتمع من غير أفراد يكوننه، وهذا ما دفع **لوكاتش (lukàcs)** إلى ربط الرواية بالظروف الاجتماعية، وخلق بطل داخلها لإبراز حبكتها.[1]

يرى **ترودوف (Todorov)** أن الشخصية لها دور مهم، وأساسي في الرواية بحكم موقعها الذي يتأسس عليه باقي العناصر الروائية (مكان، زمان، حدث)، مؤيدا لهذا القول **كلود بريمون (Claude Bremond)** الذي رفض إقصائها من البناء الروائي، وأن هذا التقليل من أهميتها يحدث خلل في هذا البناء، خاصة، وأنها **"جوهر سيكولوجي"** يعمل على خلق رابط بينها، وبين القارئ مكونين بهذا عالم تخيلي، مؤكدين بهذا على حيوية الشخصية، وزئبقيتها داخل النص، ومع تضارب الآراء، والاختلاف حولها، وتعدد دلالاتها، ومفهومها، وأهميتها داخل النص الأدبي تبقى هي إحدى العناصر التي تؤسس عليها الرواية[2].

تعرف الشخصية في مفهومها اللغوي على «أنها كل جسم له ارتفاع وظهور و(عند الفلاسفة): الذات الواعية لكيانها المستقلة في إرادتها ومنه ((الشخص الأخلاقي)) وهو من توافرت فيه صفات تؤهله للمشاركة العقلية والأخلاقية في المجتمع»[3]، و تمثل كل جسم له ارتفاع، وظهور، وكيان مستقل يمثل الشخصية.

عرّفها ابن منظور «جسم له ارتفاع وظهور والمراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظ الشخص»[4]، وهذا التعريف مشابه للمفهوم الأول، وفي السياق

---

[1] - ينظر: إبراهيم عباس، الرواية المغاربية تشكل النص السردي في ضوء البعد الايديولوجي، ص353.

[2] - ينظر: مصطفى قسيمة، الدلالة الوظيفية للشخصية الحكائية في أدب الأزمة رواية بخور السراب لبشير مفتي، ص 6.

[3] - مجمع اللغة العربية ، معجم الوسيط ، مكتبة الشروق الدولية ، مصر، ط4، 2004، ص 475.

[4] - ابن منظور، لسان العرب، 2211.

نفسه نجد ابن فارس خصص لها مكانا في مؤلفه وهي «الشين والخاء والصاد أصل واحد يدل على ارتفاع في شيء من ذلك الشخص وهو سواد الإنسان إذا سما لك من بعد ثم يحمل على ذلك فيقال رجل من بلد إلى بلد وذلك قياسه ومنه أيضا شخوص البصر ويقال رجل شخيص وإمرأة شخيصة أي جسيمة»[1]، وما يميزها هو ارتفاعها، وسموها.

أما لدى الرازي في معجمه مختار الصحاح عرفها «ش خ ص. (الشخص) سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد وجمعه في القلة (أشخص) وفي الكثرة (شخوص)و (أشخاص)، (وشخص) بصره من باب خضع فهو (شاخص) إذا فتح عينه وجعل لا يطرف و(شخص) من بلد إلى بلد أي ذهب وبابه خضع أيضا و(أشخصه) غيره»[2] فالشخصية مشتقة من جذع ش .خ .ص، وتعني الذات الإنسانية ذات الارتفاع، والطول، وهي ذات مفهوم واحد في المعاجم اللغوية العربية.

3 - الشخصية الروائية:

تعد الشخصية من أهم العناصر المكونة لنص الروائي، فهي «التي تصطنع اللغة وهي التي تثني أو تستقبل الحوار وهي التي تنهض بدور تضريع والصراع أو تنشيطه من خلال أهوائها وعواطفها وهي التي تقع عليها المصائب وهي تتحمل العقد والشرور التي تتفاعل مع الزمن وهي تتكيف مع التعامل مع هذا الزمن في أهم أظرفه الثلاثة الماضي، الحاضر، ومستقبل»[3] فلا حكاية تبنى دون شخوص يحركون أحداثها، ويملؤون المكان حيوية، ونشاط، فالدور المهم يوكله الكاتب لها لتخلق حبكة النص، وتنهض بالحكاية.

[1] - ابن فارس، مقايس اللغة، ص 254 .
[2] - محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، ص 140.
[3] - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص 91.

أضف إلى ذلك هي نقطة قوة لأي عمل سردي كان، وإن غابت أصبح النص مقالة لا قصة، كونها تضطلع بالوظيفة الكلية لرواية فلا مكان يكون إلا بها، ولا زمن يحرك إلا معها، ولا حدث يقاد في غيابها، وكل العناصر الروائية تتفاعل بوجودها، ومعها، لذا لا يمكننا أن نشيد كونا قصصي داخل النصوص السردية في غياب السند الرئيسي الذي يتأسس عليه هذا الكون، وهذا السند هو الشخصية العنصر الفاعل، والمتفاعل، والمحور الأساس الذي تدور حوله الرواية، وتترابط عنده كافة أجزائها، ومكوناتها[1].

يعرّفها سعيد يقطين على أنها «العنصر الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط والتي تتكامل في مجرى الحكي»[2] فأساس النص الجيد هو خلق الشخصيات، ولا شيء سوى ذلك، فللأسلوب وزنه، وللحبكة وزنها، ولكن ليس لشيء من هذا وزن بجانب الشخصية، فهي وإن لم نبالغ من تصنع العالم المتخيل للقارئ، فالرسم الجيد لصفاتها، وملامحها، وسلوكياتها، وطبائعها، وكأنها إنسان من لحم، ودم يتنفس داخل صفحات الرواية يجعل من القارئ متفرجا لتمثيلها وكأنه يشاهدها على خشبة المسرح.

يرى عبد المالك مرتاض أن الروائي دائما ما يصيغ شخصياته بطبائع خاصة يبلورها في عمله فتكون صورة عاكسة لمجتمعه، وعالمه معطيا إياها صفة الواقعية، وتعامل في الرواية «على أساس أنها كائن حي له وجود فيزيقي فتوصف ملامحها وقامتها وصوتها وملامحها وسحنتها ومنها أهوائها وهواجسها وأمالها وآلامها وسعادتها وشقاوتها»[3] فالمبدع هو من يولي اهتماما خاص بكل

[1] - ينظر: سعيد بنكراد، سميولوجية الشخصيات السردية، ص 39.

[2] - سعيد يقطين، قال الرواي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1997، ص 87 .

[3] - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص76.

جوانبها لتضيء هي الأخرى بدورها جماليات النص، وتبرز أشكال الصراع فيه، وتكشف بذلك عن دلالات الفضاء الروائي.

أضحت معرفة سيرورة العمل السردي مرتبطة بهذا الكائن الورقي، الذي قُلل من أهميته في عصور مضت، وعد مكون ثانوي تابع للفعل، ناسين ومتغافلين على الدور المهم الذي يقوم به، فكيف لخيمة تبنى دون أعمدة تشد أجزائها؟، والنص إذا صيغ بدون شخصية عدّ نصا ميت، فهي القلب النابض له تحي شراييه، وتصبغه بصبغة الحيوية، لذا وإن طال الحديث عنها، واختلف الآراء حول مفهومها ووظيفتها تبقى إحدى أساسيات العمل الفني، فلا ركح بلا ممثلين يقودون أحداث المسرحية، ويجسدون نصها، والرواية أيضا لا تكتب دون شخصية، فالنص السردي كيف ما كان يحتاج دائما إلى مكون يتحرك داخل جزيئاته[1].

4- أنواع الشخصية الروائية:

عرفت الشخصية أراء عدة في تقسيم أنواعها، وكل باحث، وناقد راح يقسم نموذج الشخصية حسب منظوره ذهب **لوكاتش (lukàcs)** أولا في تحديده لمفهوم الشخصية إلى بطل إشكالي وصفه على أنه «يقوم ببحث منحط أو شيطاني عن قيم أصيلة في عالم منحط ...لكنه يغدو إشكاليا حين يتهدد الخطر كيانه الداخلي بمعنى أن العالم الخارجي الذي يعيش فيه يفقد كل علاقة له بالأفكار وأن هذه الأخيرة تتحول إلى ظواهر نفسية ذاتية»[2]، والعلاقة التي تجمع هذا النموذج الإشكالي مع عالم الرواية مبنية على التوتر، والتعارض، ويحمل غايته في ذاته، ليغير هذا الرأي بعد تغير مذهبه إلى الفكر الماركسي ويرى أن الشخصية المثالية للعمل الروائي هي الشخصية النمطية التي تجمع بين الخاص، والعام أي الفرد،

[1] - ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص 76 - 79.
[2] - إبراهيم عباس، الرواية المغاربية تشكل النص السردي في ضوء البعد الايديولوجي، ص 353.

والمجتمع، وتقدم طبائع نمطية لهم، وحتى ظروفهم، وكما نعلم أن أساس الماركسية هو الإنسان سواء في الحياة العادية، أو في الأدب لهذا اتخذ لوكاتش (**lukàcs**) نموذجه الذي يراه أساس العمل، والجامع بين كل الأنماط.

بينما يرى **فليب هامون (Philippe Hamon)** أن مجموع الشخصيات الروائية ينقسم إلى ثلاث فئة الشخصيات المرجعية، وتدخل في صلبها شخصيات التاريخية، والأسطورية، والاجتماعية، وحتى المجازية، ويمثل هذا النوع الدور المرجعي الإيديولوجي الثقافي لشخصيات، ثم النوع الثاني هو فئة الشخصيات الواصلة، وتدل على حضور الكاتب، أو القارئ في محتوى النص، أو ما ينوب عنهما، مثل منشدين التراجيديا القديمة، شخصيات العابرة وما شابهها، ثم الصنف الثالث وهي فئة الشخصيات المتكررة التي تقوم بعمل شبكة من التذكيرات، والاستدعاءات من خلال مقاطع حوارية ملفوظة، وتكون منفصلة كشخصيات المبشرة بالخير التي تظهر في أحلام الشخصيات الواصلة، وما إلى ذلك مثل هذا المثال، وهذه هي الأنواع الثلاثة التي لا يرى هامون عملا روائيا خاليا منها[1].

ويذهب عبد المالك مرتاض في مؤلفه نظرية الرواية إلى كل ما قيل في نوعين فقط الشخصية المسطحة، والشخصية المدورة، فالأولى ثابتة لا تتغير ذات سلوك، وفكر واحد بينما الثانية تتغير حسب أحداث الرواية، وهي من «تملأ الحياة بوجودها... إنها شخصية المغامرة الشجاعة المعقدة بكل الدلالات التي يوحى بها لفظ والتي تكره و تحب و تصعد و تهبط وتؤمن و تكفر و تفعل الخير كما تفعل الشر»[2]، وهي المحرك الأول للعمل، غير الأخرى التي هي «بسيطة... تمضي على حال لا تكاد تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها العامة»[3]، ومجمل القول لكل هذه الآراء، أبسط تقسيم هو الذي عرفناه حديثا شخصيات

[1] - ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص 87.
[2] - المرجع نفسه، ص 88.
[3] - المرجع السابق، ص 88.

رئيسية، وأخرى ثانوية تسهل على الباحث معرفة نوع الشخصية، وأين تصنف وهذا ما اتخذناه في تقسيمنا لأنواع الشخصية في الرواية.

4 – 1 الشخصيات الرئيسية:

يؤدي هذا النوع من الشخصيات الأدوار المهمة في الرواية فهي «تتأثر باهتمام السارد، حين يخصها دون غيرها من الشخصيات الأخرى بقدر من التميز، حيث يمنحها حضورا طاغيا وتحظى بمكانة متفوقة»[1] كما أنها ذات قوة وفاعلية تتحرك بحرية تامة دون قيود، والمجسدة للحدث الروائي الهام في الرواية، لذلك يولي الكاتب أهمية كبيرة في رسمها.

أ – عمي العربي:

شخصية رئيسية حركت محتوى السرد بمكنوناتها، وخباياها التي سطرت موضوع روايتنا هو رجل «في الثانية والخمسين من عمره، معهوداً بين سكان المدينة «بعمي العربي»، شخص محبوب بين الناس، أسمر البشرة طويل القامة أشيب الشعر، قسمات وجهه ملأتها التجاعيد وسطرت خطوطا مسودة تزين جفنهن عينه اليسرى مطموسة عديمة الرؤية لحادث ألَّم به في صغره»[2] كل تفصيل من تفاصيل هذه الشخصية خلفه حكاية ملئت بطعم الألم، والأسى ، كان لا يرى يوما مليء بالورود إلا وفرش في نهايته بدماء البؤس.

أعطى الروائي تفصيلات بدقة لعمي العربي يقول: «كان يلبس عمامة صفراء برقعة بنقاط بنية اللون، ما كانت تفارقه، يقي بها نفسه من مطر الشتاء ويأخذ حيطته بها من حرارة الصيف، ثيابه رثة بالية تجسد فيه مظهر البؤس والفقر»[3]، ويضيف واصفا إياه «إلا أنه كان قوي البنية يضرب به المثل في القوة

[1] - محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1،2010 ، ص 56.

[2] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص 12 .

[3] - المصدر نفسه، ص 12.

الجسدية و الصلابة، عمله ليس كعمل أغلب الناس،... شغله مع الأموات الذين لا يسمع منهم تذمرا ولا يسألهم حاجة، فقد كان مهندسا لديارهم الأخيرة، يحفر لهم قبرا يناسبهم ويدعوا لهم بالرحمة والنوم الهنيء»[1] أخذ من مهنة حفر القبور ملجئ ينسيه ماض كان له جحيما أدخله في غياهب الظلام، والظلم فلم يجد من يسمعه غير من هم تحت القبور، وأصدق من يترك عندهم سره.

قبل المأساة عاش «رفقة والدته العجوز "فاطنة" في قرية اسمها "سيدي مجاهد" أما والده فقد كان مسجونا في أحد سجون العاصمة رُمي هناك بعد أن طغى في عدوانه على زوجته حتى كاد يقتلها، فحكم عليه بسنوات عدة، يتجرع خلالها مرارة الظلم، ويأكل من نفس الطبق الذي أعده لزوجته»[2] لم يكن له كنز في هذه الدنيا غير والدته، جنته، ومنبع سعادته، وينبوع يروي منه عطشه، لكن فاجعة موتها أسقطت به في فجوة الحزن ليتغير حاله بعد هذه الأزمة لوضع كارثي.

ب – نذير:

بطل الرواية، وأحد أهم مرتكزاتها لم يذكر أوصافا جسمية لهذه الشخصية غير أنه له خصالا، وأخلاقا كريمة، قال نذيرعن نفسه «كنت أعمل موظفا في معمل الذرة التي تملكه الحكومة، لم تكن الأوضاع مبشرة بالخير، في الشهر الماضي سُرح أكثر من عشرين عاملا بحجة الضائقة المالية التي تمر بها البلاد، لكني كنت لا أزال واقفا محافظا على وظيفتي، لم أتغيب عن يوم واحد طيلة أربع سنوات، وكان المدير كلما ضرب مثالا في الجدية والمثابرة والإخلاص في العمل ذكر اسمي، جعلني هذا أطمئن قليلا»[3] الجانب الأكبر للرواية لُقن بلسان هذا البطل الذي ذاق من كأس الحب، والألم معا.

[1] - عبد الواحد هواري ، في كل قبر حكاية، ص 12.
[2] - المصدر نفسه، ص 14.
[3] - المصدر السابق، ص 49.

بعد خطبته لأمينة تعرض لعدة مواقف أحبطت من معنوياته، أولها دخوله السجن بسبب غيرته على شرفه لتُنصف محكمة العدل المغتصب، وتعتقل البريء بتهمة دفاعه عن ممتلكاته، ليعاود القدر فعلته، ويدخله السجن مرة ثانية بتهمة هو لم يرتكبها، وكأن سجن يريد نهش لحمه بأي طريقة، وتكون هذه نقطة فاصلة بينه، وبين التي كانت خطيبته، ويعيش بين أسوار ذاك الظلام ينتظر الفرج من عند الخالق على وعسى أن يكون في مصابه هذا خيرا هو يجهله[1].

ت ــ أمينة:

هي إحدى الشخصيات الرئيسية التي كان لها دور في سير أحداث الرواية، أمينة فتاة الحافلة التي سلبت عقل نذير قال واصفا إياها «تلك الفتاة التي جلست إلى جانبي ذات يوم إبان سفري نحو مدينة في الشرق، شهدت تلك الحافلة الزرقاء البهية لحظة التقاء روحين طاهرتين، كنت جالسا أغازل الكتب ألتهم صفحاته البيضاء المرسومة بخطوط سوداء رفيعة، وإذ بي أسمع صوتا رقيقا فيه نغمة الرقة والحنان، يناديني بلطف وأدب يسأل عن عنوان الكتاب»[2] ثم أردف قائلا «نظرت إليها... كانت بلباس أسود طويل الكمين ساتر جسدها، وخمار أزرق مائل إلى السواد يخفي شعرها الأسود الفاحم»[3] في هذا لقاء أيقن نذير أنها زوج المستقبل، وفتاه الأحلام .

عاشت هذه الفتاة «رفقة والدتها في قرية مجاورة للمدينة، لم يكن حال معيشتها مزينا بالذهب والفضة، فقد سحبت الحكومة جميع ممتلكات والدها ولم تترك لهم إلا البيت الحقير الذي تسكنه رفقة أمها حبيبة، ضاق الحال عليها وصارت تعمل منظفة في منازل أثرياء المدينة، أما أمها فكانت تخبز"المطلوع"

[1] - ينظر: عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص 76 – 102.
[2] - المصدر نفسه، ص 48.
[3] - المصدر السابق، ص 48 .

المعروف في المدينة وتقتات على نفقاته»[1] ذاقت من كأس الفقر، والعوز، والحاجة حتى خرجت تقتات قوت يومها من تنظيف المنازل لتعيل نفسها، وأمها إلى أن تفرج.

مرت الأحداث لتلقي بهذه الشخصية في بحر الخداع، والمكر من طرف أمها، وشخص آخر لتفريق بينها، وبين نذير ليدخل السجن، وتكبث حريته هناك، وتكبر فجوة الطريق بين الخطيبين لتنتهي أحلامهم الوردية، وتدخل أمينة قفصها الذهبي مع رجل آخر ماكر لا يعرف للخير طعم تاجر للممنوعات، وتدفن بهذا حزنها في ذاكرة لا وعي، وتصطنع تلك السعادة الكاذبة [2].

ث – عبير:

الشخصية التي بكى المجنون فوق قبرها، وكتب بأحرف من ذهب مذكراته عنها، وعن شخصيتها هي فتاة تلمسانية ذات حسن، وجمال «عينان زرقاوان صفيتان كسماء في فصل ربيعي دافئ قامة معتدلة وجسد غير ممتلئ ولا نحيف وبشرة بيضاء إن خدشتها تركت أثرا ورديا بديعا وشعر ذهبي يصل إلى أسفل ظهرها مع سلسلة فضية بشكل قلب مكسور منسدلة على صدرها»[3] لا يعيبها شيء، قوية الشخصية مثقفة، ولا تعرف للخوف محلا في حياتها.

مع كل هذه المواصفات إلا أنه كان لها شيء جعل نظرتها للحياة «غير تلك التي يراها الفلاسفة والشعراء، مميزة بفلسفة أنثوية غامضة وثابة، كانت كشرنقة تحولت فراشة قبل موعدها المحدد، فتميزت بجمال أجنحتها وبهاء ألوانها عن قريناتها»[4] أطلعت خاطبها على سرها صغير؛ ورم في دماغها عله ينسحب من هذه زيجة قبل فوات الأوان، إلا أنه تقبل الأمر بشكل عادي فهي من غيرت

[1] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية ، ص 49 .
[2] - ينظر: المصدر نفسه ، ص 153 .
[3] - المصدر السابق، ص 161.
[4] - المصدر السابق نفسه، ص 210 .

نفسيته، وأخرجته من مستنقعات الضعف، والهوان، وروت عروق قلبه بمسك الأمل، بوجدها نسى مواجع أثقلت كاهله يوما.

ج – شخصية الراوي:

هو الشخصية الرئيسية المحركة للعمل، ولا نجانب الصواب إذا ذهبنا إلى قول روائي نفسه اختبئ وراء هذه الشخصية لسرد وقائع الرواية، لا اسم له غير لفظة **"ولدي"** الذي كان يناديه بها عمي العربي «وقفت في شرفة المنزل أراقب الأطفال وهم يتقمصون شخصيات أبطال الجزائر، كل منهم يرى أنه يشبه هذا النجم أو ذاك، امتزج صوت المفرقعات مع صوت الموسيقى الخاصة بالفريق الوطني، جلست على كرسي أحمل في يدي اليمنى فنجان قهوة منعشة تذهب عني النعاس، وصرت أتأمل الناس في حركاتهم وسكناتهم»[1] وصف لنا منظرا من ذاك العام الذي كان احتفالا، وذكرى رسمت في قلوبنا لا ننساها **"مباراة أم درمان"** ملحمة أيقظت وطنية كل جزائري، وأعادت للجزائر اعتبارها.

مثلت هذه الشخصية دور السارد كما قلنا، وأيضا دور المثقف قال عن نفسه «أما الكتاب فهو كالعشيقة التي لا هي صديقتك ولا هي زوجتك، تريدها دوما إلى جانبك، ليست لك معاها مسؤولية لكن لا تستطيع فراقها لأن الهُيام قد طعن قلبك، وفي نفس الوقت تعشق غرها ثم غيرها»[2] شخصية جعلت من القراءة دستورا لحياتها، وأبدعت حين حبكت بخيوط من ذهب هذه القطعة الفنية «بعد ثماني سنوات قررت أن أزور الأجداث أناجي أصحابها، ولجت المقبرة الكبرى فرأيت شخصيات روايتي منظمين مرتبين يجمعهم فراش واحد ألا وهو التراب»[3] عايشنا الرواية، وأحداثها كأننا أحد شخصياتها.

---

[1] - عبد الواحد هواري ، في كل قبر حكاية ، ص10.
[2] - المصدر نفسه، ص11.
[3] - المصدر السابق، ص309.

4 – 2 الشخصيات الثانوية:

تأتي هذه الشخصية حلقة مكملة للشخصيات الرئيسية، والمساعدة على نمو الحدث الرئيسي، والمساهمة في تصويره، ويوكل لها الروائي أدوارا محدودة ثابتة مقارنة بالشخصيات الرئيسية فتكون مصاحبة لها كصديق، أو تقوم بأدوار تكميلية في بعض المشاهد لمساعدة الشخصية البطلة، وما إلى ذلك، كما تكون أقل تعقيد، وعمق من النوع الأول حيث ترسم بشكل سطحي ثابت واضح، ولا تحظى بالاهتمام الكلي عند الروائي، لذلك دورها في الرواية يقتصر على المساعدة، أو المعارضة أحيانا أخرى حسب الوظيفة موكلة لها[1].

أ – أسامة:

الفتى المغوار الذي أعطى للوطن، ولم يبخل، «نقيب متخرج من المدرسة الطبية العسكرية، واحد من القادة القلائل الذين يضرب بهم المثل في التفاني، والإخلاص، كان من الذين حاربوا مبدأ ميكيافليي «الغاية تبرر الوسيلة» بمبدأ «السياسة والحكم أخلاق قبل كل شيء»، متمرس في عدة مجالات ويجيد عدة لغات، معروف بتواضعه الشديد الذي جعله يرفض مناصب عالية في الدولة في محاولة منه للحفاظ على مبدئه حاليا من الشوائب، عُرف بدقته العالية في التصويب مما جعل أصدقاءه وطلابه يطلقون عليه لقب: القناص»[2] أحد الجنود الأشداء المتفانين في العمل لا نوم لهم، ولا هناء ما دام البلد في خطر، كان همه الوحيد إنهاء الحرب الدموية التي قامت أيام التسعينات في الجزائر.

جمعت هذه الشخصية صفات عدة من شهامة، وقوة، وتفاني، وإخلاص في حب الوطن، تربط هذه الشخصية، والشخصية العربي أخوة فهم أولاد الأب نفسه «ما إن أبصر الواقف أمامه حتى طار باتجاهه يعانقه ويقبل جبهته، كان ذلك

[1] - ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات و مفاهيم، ص 57.
[2] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية ، ص 41.

أخوه لأبيه، إنه العربي، جاء إليه بعد أن فقد الأمل في إيجاده، أحرق زمن سنة كاملة أي صورة في ظهوره خاصة خلال تلك الأوضاع الصعبة التي عرفتها البلاد، صار يقبل جبهته ويعانقه مرات متعددة»[1] فرقت الأيام، والظروف الأخوين عن بعضهم بعض، واحد عاش يحارب أعداء الوطن، والثاني عاش في مرارة الألم، والحزن.

ب – حبيبة:

شخصية ثانوية في الرواية هي أم أمينة، كأي أم تمنت الأفضل لابنتها لم توافق على خطبتها من نذير لفقره، وعوزه فأرادت بكل الطرق تفريق بينهم «كانت تمني نفسها وتضع مخططات مستقبلية لابنتها مع رجل غني يعيلها وتعيش معه في قصر لا وجود فيه لركن من أركان البؤس والحزن»[2] أتعبتها الحياة يوم زجت بزوجها، ومعيلها السجن فباتت بلا معيل غير بقشيش تكسبه من بيعها للخبز، أو عمل ابنتها في تنظيف المنازل.

كان أحد الشخوص، وهو صديق زوجها محبوبا عندها رأت فيه مخططا لابنتها لغناه وثراءه «صالت حبيبة وجالت في الحديث، أفرشت الورود لخطتها لعل وعسى أن يجذب عطرها الجالس أمامها، كانت تدرك أن محموداً يكن المشاعر لابنتها»[3] تحققت أمنيتها في جعل ابنتها تتخلى عن من أسر قلبها، وتتزوج بمن رأته مناسبا لها، غير أن الأموال لم تصنع يوما قصر سعادة الإنسان.

ت – محمود:

شخصية مكروهة في المتن الروائي صديق والد أمينة، ومحبوب حبيبة الذي عملت بشتى الأشكال على تزويجه لابنتها، كان عضوا داخل شبكة مهربة

[1] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص 62.
[2] - المصدر نفسه ، ص 53.
[3] - المصدر السابق، ص 54.

للمخدرات «استطاع الفرار من قبضة الحكومة قبل أن تدركه، وما زاد الأمر يسرا أن أعضاء المجموعة تناسوا اسمه وتغاضوا عنه علّه يكون ذا منفعة عند خروجهم، كان شخصا مذموما من قبل الناس لوقاحته وعجرفته التي اكتسبها من الأموال الطائلة جناها من تجارة الحشيش»[1] منعدم الأخلاق سيء الطباع، ماكر نرجسي يسعى لمبتغاه، ولو كلفه ذلك تضحية ببراءة الناس.

وضع عينه على أمينة حتى فرقها عن نذير، وألبسه تهمة هو لم يفعلها أدخلته السجن لأعوام «سحب مغلفا ثانيا فيه مبلغ لجندي حرس الحدود وأتبعه بصورة مجهول... هذا الشخص ستذكر اسمه في التحقيق على أنه متورط في العملية وهو صاحب القرار الأول، لن تنجح الخطة أبدا إن لم يسجن بتهمة التهريب»[2] نجحت خطته ودخل الآخر سجن، لكن غفل عن أمر أن الأيام لها عدالة إذا ما أعطتك اليوم ستخذلك غدا، وهذا ما حدث معه في باقي الحكاية إلى أن وصل به الأمر إلى الانتحار.

ث– وسيم:

شخصية رافقت البطل في زنزانته، وآنس وحدته، خفيف الظل لا مكان لليأس، والحزن عنده وصفه نذير «شاب وسيم في العشرينات من عمره من مدينة تلمسان، أشقر الشعر ضعيف البنية أزرق العنين يتميز بعبقرية حادة وروح دعابة عالية، لكنه كان جبانا في المواقف الجسدية وهذا ما ورطه في مصاعب... اتهم باختراق شبكة المخابرات الفرنسية حين قضى عطلته في باريس مع عائلته، فلاحقته مدركة الاعتقال إلى بلده»[3] ينحدر من عائلة غنية أخ عبير، وصهر بطلنا تعرفا في السجن، وتصاحبا على نهج الصداقة فنتجت من خلالها مصاهرة، وأخوة.

[1] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص 53.
[2] - المصدر نفسه، ص 81.
[3] - المصدر السابق، ص 127.

ج – هواري:

هواري ثاني شخص صاحبه نذير داخل جدران الزنزانة هو «من مدينة وهران، قوي البنية عريض المنكبين رسم فوق كتفه اليمنى وشم هيكل عظمي تتوسطه عظمتان بلون أسود، قليل الكلام حاد الطباع، يهابه كل من في السجن... اتهم بالقتل من الدرجة الأولى مع وحشية التعذيب»[1] بعد قتله لزوجته عند خيانتها له، اعتبر نذير معلمه الخاص، ونشأت بينهم إضافة وسيم صداقة قوية جمعتهم على حب الكتاب، والقراءة حبسهم السجن لكن جمعهم على حب بعضهم، فالصداقة كنز لمن يعرف حقها، تشاركوا أحزانهم، وأفراحهم حتى صاروا عائلة في دفتر العائلي لسجن.

ح – سارة:

أم عبير، ووسيم قال عنها نذير «لم تكن أمه كبيرة في السن ولا صغيرة، بشعر طويل وملابس كلاسيكية أنيقة كصحيفة في قناة مشهورة، كدت أقع في هفوة الظن أنها صديقته لولا أنّني رأيت طيف حنان الأم يتماشى مع ظلها»[2] النقود كفيلة بأن تصنع من العجوز شابة تنافس بنات العشرين في شبابهم، كانت حنون على أولادها، وعلى بطل الرواية أيضا امتنانا له لحمايته لابنها من أوغاد السجن.

خ – العجوز رحمة:

شخصية لعبت دور الجدة لم تذكر في المتن إلا بشكل قليل لدورها الثانوي في الرواية، كانت طاعنة في السن «ترتكز على عصا خشبية وتضع نظارات سوداء كتلك التي يرتديها العميان»[3] هي الأم الثانية التي ربت أسامة، وبعد موته

[1] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص 127.
[2] - المصدر نفسه، ص 160.
[3] - المصدر السابق، ص 120.

بعث لها أخوه العربي كي تأنس وحدته في هذا العالم، وتكون عائلته بعد موت كل أقاربه.

د – أمال:

شخصية شابة كانت تتردد على بيت العجوز رحمة لتسرد عليها حياة حبيبنا المصطفى ﷺ وصفها العربي يوم رآها «فتاة ممشوقة القامة وجسد نحيل وشعر أسود يصل إلى الكتفين، دقت الباب مرة ثانية و في يدها اليسرى مجموعة من الكتب، لم تتضح له في الوهلة الأولى، كانت ترتدي تنورة سوداء تصل إلى ركبتيها مع قميص ذي أكمام قصيرة، وساعة يد ذهبية اللون تعكس نور الشمس باتجاه عينيه»[1] تزوجها، وعاشا السعادة، وحلاوة الأيام في أول شهور الزواج لتهرب بعد ذلك بأمواله كلها، وتجرده من كل فلس له وأملاك.

كانت شخصية ذو وجهين لماذا؟ لأنها كانت تسعى للانتقام فقط لم تحب العربي يوما، زواجها منه كان خطة رسمتها في خريطة انتقامها، هي بذات من أسماها نذير ذات الشعر الأسود الصديقة الحميمة لعبير، سعت لأخذ حق صديقتها من العربي الذي كان أحد أولائك الأوباش الذين قتلوا مهجة حياتها، وسر سعادتها بطعنهم لعبير، وقتلهم جنينها مما أودى بحياتها إلى الموت[2].

ذ – أبا يعقوب:

أحد الأوغاد الذين أراقوا دماء كثير من الأبرياء، أعطى العربي مواصفات لهذه الشخصية حيث قال «كان المعلم يرتدي جلابة مغربية بنية، له لحية تصل نصف صدره، شعره طويل إلى كتفيه ويضع عصابة على جبينه كتب عليها شهادة الإسلام، يرتدي جزمة عسكرية وساعة سويسرية غالية الثمن في يده اليمنى، خده الأيمن يحمل نذبة كأن سكينا اخترقت لحمه، مرعب الشكل له

[1] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص 139.
[2] - ينظر: المصدر نفسه، ص260.

نظرات قاسية لا ترحم ويحيط بجسمه حزام عسكري مدجج بالأسلحة والخناجر والقنابل»[1] شخص تجرد من أجمل سمة تميز الإنسان، وهي الإنسانية، عفنٌ لا يعرف سعادة إلا بنحره أعناق الأبرياء، كان شخصية خبيثة جمعت بين المكر، والخداع، وغسل عقول الشباب بارتدادهم عن الدين الحق، واعتناقهم ديننا أنسبوه للإسلام وهو بريء من أفعالهم.

5 - أبعاد الشخصية:

تتخذ الشخصية أبعادا لها كغيرها من العناصر لإظهار مقوماتها، وأهميتها في النص، وتأثيرها عليه في سير الأحداث، وكذلك مساعدة الكاتب في تطويرها لنمو بالأحداث، وتفاعلها مع باقي المكونات السردية، وعرّف **جيلفور(Guildford)** أبعادها أنها كل «سمة من سمات الشخصية تتضمن فروقا بين الأفراد ويعنى كل فرق من هذه الفروق اتجاها وأمثلتها: تجاه صفة الكسل أو بعيدا عنها تجاه الاندفاع أو صوب الحرص، تجاه الدقة أو إزاء عدم الدقة وهكذا»[2] وكل كاتب يختلف في رسمه لملامح، وصفات شخصياته.

أثبتت الدراسة حول الشخصية أنها تتكون من ثلاثة جوانب، وكل واحد منهم يفرد تفاصيل خاصة بها أولها الجانب الخارجي، ويتمثل في ظاهر الشخصية من خلال توصيفات لجسمها من طول، وقصر أي المظهر العام بصفة شاملة، ثم الجانب النفسي، ويتعلق بكل الأحوال النفسية الفسيولوجية، والفكرية لها، وآخرها الجانب السوسيولوجي أي الاجتماعي، ويتمظهر في الحالة الاجتماعية، والمحيط الذي تعيش فيه الشخصية إضافة لمستواها المعيشي،

[1] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص 31.

[2] - أحمد محمد عبد الخالق، الأبعاد الأساسية لشخصية، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط4، 1987، ص202.

ومذهبها الديني، وما على ذلك، وكل جانب من هذه الجوانب يمثل بعد الشخصية، تختلف كل رواية عن أخرى في رسم أبعاد الشخصيات[1].

5 – 1 البعد الجسمي:

يقصد به المظهر الخارجي لشخصيات، والمواصفات التي يلبسها لها الكاتب من طول، وقصر، وجمال، وقبح، وملامح للوجه، وما إلى ذلك، وعليه أن يراعي الدقة في رسم شكلها الخارجي لتختلف عن باقي شبيهاتها، ويظهر لنا هذا البعد عن طريق الوصف، وكل هذا يستخدمه الروائي لتقريب الشخصية من الواقع، وتكون مقبولة عند القارئ ليصنع هو الآخر شكلها في عالمه التخيلي[2].

ونرى هذا البعد قد أخذ حيزه في رواية في كل قبر حكاية فنجد الروائي يصف العربي مثلا «أسمر البشرة طويل القامة أشيب الشعر، قسمات وجهه ملأتها التجاعيد وسطرت خطوطا مسودة تزين جفنه، عينه اليسرى مطموسة عديمة الرؤية لحدث ألّم به في صغره»[3] أعطى له مواصفات جسمية ليميزه عن غيره من الشخصيات.

ثم في مثال آخر عند وصف العربي لنذير المجنون «رجل طويل القامة عريض المنكبين، بشعر أسود متجعد طويل ولحية كثيفة، يلبس سروالا مقطعا من جهته اليمنى، نصف عار بقميص ممزق لا يغطي من جسمه إلا القليل»[4] كلها صفات تبرز البعد الجسمي لشخصيات، وتفرد كل واحد عن غيرها.

---

[1] - ينظر: علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، مصر، د.ط، د.ت، ص74.

[2] - ينظر: عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص74.

[3] - المصدر نفسه، ص 12.

[4] - المصدر السابق، ص 26 .

5 – 2 البعد الاجتماعي:

يعرفه **علي أحمد باكثير** بأنه كل «ما يتعلق بالمحيط الذي نشأ الشخص فيه والطبقة التي ينتمي إليها، والعمل الذي يزاوله ودرجة تعليمه وثقافته والدين أو المذهب الذي يعتنقه والرحلات التي قام بها والهوايات التي يمارسها فإن لكل ذلك أثر في تكوينه»[1] فهو كل ما يتعلق بمكان الشخصية، وانتمائها إليه، وحالتها الاجتماعية داخل مجتمعها الورقي.

ويندرج البعد الاجتماعي في الرواية من خلال هذه المقاطع «كان عمي العربي يعيش رفقة والدته العجوز "فاطنة" في قرية اسمها "سيدي مجاهد" أما والده فقد كان مسجونا في أحد سجون العاصمة رُمي هناك بعد أن طغى في عدوانه على زوجته حتى كاد يقتلها، فحكم عليه بسنوات عدة، يتجرع خلالها مرارة الظلم، ويأكل من نفس الطبق الذي أعده لزوجته»[2] أخذت منه الحياة، ولم تعطه، كما كان أمي لا يعرف القراءة، والكتابة سلبت منه هذه النعمة التي هي نور يمحي جهل الأمية.

وفي مثال آخر «نقيب متخرج من المدرسة الطبية العسكرية، واحد من القادة القلائل الذين يضرب بهم المثل في التفاني والإخلاص، كان من الذين حاربوا مبدأ ميكيافليي «الغاية تبرر الوسيلة» بمبدأ «السياسة والحكم أخلاق قبل كل شيء»، متمرس في عدة مجالات ويجيد عدة لغات، معروف بتواضعه الشديد الذي جعله يرفض مناصب عالية في الدولة في محاولة منه للحفاظ على مبدئه خاليا من الشوائب، عُرف بدقته العالية في التصويب مما جعل أصدقاءه، وطلابه يطلقون عليه لقب: القناص»[3] تجلى في هذا المثال أيضا البعد الاجتماعي لهذه

[1] - علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص74.
[2] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص 14.
[3] - المصدر نفسه، ص 30.

الشخصية نقيب مغوار ذو مكانة في المجتمع لا يعوز شيء غير إنهاء سيل الدماء.

5 – 3 البعد النفسي:

يتضح لنا من خلال سيكولوجية الشخصية من أقوال، وأفعال، والحوارات الداخلية مع نفسها، وأيضا «ينتج عن البعدين السالفين من الآثار العميقة الثابتة التي تبلورت على مر الأيام فحددت طباعه وميوله ومزاجه ومميزاته النفسية والخلقية»[1]، ويكون هذا في سلوك، ورغبات، وآمال، وعزيمة مزاج الشخصيات، الهدف منه كشف ما وراء شعورها، وإظهار سلوكياتها، وخباياها، ورغباتها، وانطباعاتها داخل دائرة الجانب النفسي، ليجعل السارد بهذا القارئ المطلع الوحيد على هذه الشخصية من كل جوانبها.

ونستجلي هذا البعد في الرواية من خلال هذا المثال «رفع العربي رأسه بعد أن أطال طأطأته ونظر إلى أخيه نظرة حزينة، تكاد العبرات تفضح عينيه، وأدام التطلع فيه والكلمات تخونه، يريد أن ينطق لكن يخاف أن تغلبه الدموع فلا يكمل كلامه، حتى قفز نحو أسامة وقام بعناقه وأجهش بالبكاء يقول:

ـ لقد قتلوها أمام عينَّي يا أخي، لقد سرقوا مني سر بهجتي و لم اعرف بعد ذلك طعما للسعادة»[2] مشهد قتل أم العربي وأهل قريته أدخله في دوامة الأزمة النفسية، وجعل منه شخصية ضعيفة أمام أوغاد الجبال.

وفي مشهد مشابه «اعتادت هذه الحياة و لم تعد لها أي رغبة في العتاب، فها شرف يستحقه العاقلون، ونامت بقلب منكسر نوم الطفل في حجر أمه، وقد علمتها الأشهر القليلة التي عاشتها تحت وطأة العذاب ربين تمرد زوجها وتسلط أمه أن تنسلخ من عباءة المبالاة، فصارت لا تعطي أكثر من جهدها ولا ترفع من

[1] - علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص 74.
[2] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص 64.

سقف آمالها واضعة المثل الشعبي أمام عينيها: "كيفاش ما جات تجي ياك آخرتها الموت"»[1] أرهقتها مواجع الحياة حتى صارت لا تبالي بالأمور، وكأن التخدير سكن عروق جسمها، كل الآلام التي عايشتها لعبت على نفسيتها، وجعلتها تتقمص شخصيتين في آن واحدة تصطنع الابتسامة، والسعادة، وأخرى تبكي آخر الليل بكاء الثكلى على ما فقدته.

هي أمثلة قليلة وضعناها على صفحات بحثنا تحكي واقع يجسد كل تفاصيل الإنسان من أوصاف جسمية، وأخرى اجتماعية، وما يعيشه بينه، وبين نفسه فلكل إنسان أشياء أسكنها باطن عقله لينسى مرارة الأيام، فالحياة مناخ متقلب يوم صاح يوم عاصف، هي سنة الحياة جاءت هكذا.

6 - علاقة الشخصية بالحدث:

يعد النص في حد ذاته حدثا فخلاصة لكل ما يجري في المخطط الروائي هو عبارة عن أحداث تكون تحت تصرف الشخصية، فكما أشار لوتمان (lotman) في دراسته للحدث أنه تنقل الشخصية داخل حدود حقلها الدلالي، كما «يوجد داخل النص عندما يتضافر عنصران الشخصية من جهة والحقل الدلالي من جهة ثانية فالفعل الصادر عن الشخصية يعد حدثا»[2] فكل ما يصدر عن الشخصية من أفعال وصراعات، ووقائع يشكل هذا العنصر الذي هو محور أساسي تتشكل فيها الشخصية.

كما هو أحد الأعمدة التي ترتكز عليها هذه الأخيرة لتبرز من خلاله دلالتها حسب الدور الذي تجسده في سماء الأحداث، موضحة لنا فحوى الرواية، وموضوعها، فيستعملها الروائي كغرض لغوي يصور بها أفكاره، ويصيغ من وجودها الحدث الأساسي الذي على مقامه يقام النص كله، فالشخصية الروائية

[1] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص 182.
[2] - سعيد بنكراد، سميولوجية الشخصيات السردية، ص 39.

يولد من رحمها هذا الحدث، ومن غيرها نجده ساكنا راكنا لا عمل له، واتسامها بالحركية هو ما يسهم في تسلسله، وترتيبه داخل النص[1].

فما يجمع بينهما هي علاقة ترابط وتواصل كالعلاقة الآصرة التي تجمع الأم وابنها، فالشخصية «تسخر لإنجاز الحدث الذي وكل الكاتب إليها إنجازه وهي تخضع في ذلك لصرامة الكاتب وتقنيات إجراءاته وتصوراته وأيدلوجيته»[2] فالأحداث الواردة في السرد خيالية لكن مبنية على وقائع عاشها الكاتب فيحيلها لشخصية لتجسيدها، وتبيين نظرته من خلال هاذين العنصرين.

فيرسم الروائي خطاطته النصية بوضع أساسها أولا شخصية، وثانيا حدث بعدها تأتي باقي العناصر السردية، «فالسياق الداخلي لنص أي المرجعية المباشرة التي يشيدها النص من خلال بنائه الخاص يمنح هذا العنصر أو ذلك وضع حدث»[3]، والتركيز عليه يعد تثمينا لرواية وتحقيقا لهدف الكاتب، لهذا لا حدث يقام، ويقاد من دون قائده، والفاعل في حركته، وما يجمع بين الشخصية والحدث علاقة تكامل.

7 - أهمية الشخصية الروائية:

يقول عبد المالك مرتاض عن الشخصية «لا أحد من مكونات السردية الأخرى يقتدر على ما تقتدر عليه الشخصية فاللغة وحدها تستحيل إلى سمات خرساء فجة لا تكاد تحمل شيئا من الحياة والجمال والحدث وحده وفي غياب وجود الشخصية يستحيل أن يوجد في معزل عنها... والحيز يخمد ويخرس إذا لم تسكنه هذه الكائنات الورقية العجيبة»[4] هي نقطة انطلاق الكاتب في تحريره لنص

[1] - ينظر: معالي سعود، البنى السردية في روايات أحمد رفيق عوض القرمطي "عكا العبد الشاهين والملوك"، ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة، 2017، ص 42.
[2] - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص 76.
[3] - سعيد بنكراد، سميولوجية الشخصيات السردية، ص 43.
[4] - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص 91.

الرواية، والمحرك الأساسي للأحداث، والبؤرة التي تتفاعل في كنفها باقي العناصر السردية.

أضعف الحداثيون من سلطنة هذا العنصر ورفضوه رفضا قطعيا جملة وتفصيلا، زاعمين أنها كائن لغوي ورقي مصنوع من الخيال لا يفيد النص بشيء البتة مهملين بهذا أهميتها، وفاعليتها في النص الأدبي، وهي التي على أساسها يقام الإبداع، ويستوي العمل السردي وينضج، وفي غيابها يكون جسدا بلا روح تملئ الحروف وريقاته البيضاء، وتسكن أمكنته الهدوء والسكون، ويركن الزمن في زاوية منه، وتنام الأحداث لعدم وجود قائدها[1].

وإدراكها لا يتم في شكل منعزل عن باقي العناصر الأخرى، وما هي إلا «مظاهر لها أو راكضة في سبيلها أو دائرة في فلكها فلا زمن إلا بها ومعها ولا حيز إلا بها حيث هي التي تحتويه وتقدره لغايتها على حين أن اللغة تكون خدما لها وطوع أمرها أما الحدث في حقيقة الأمر يكون إلا بتأثير منها»[2] فالهدف من وضعها داخل المخطط الروائي إبراز جماليات العناصر الروائية لتحقيق العملية الإبداعية بهذا، كما وجودها لا يتحقق إلا لحظة تحقق هذه العملية في النص.

كما دعت الناقدة إيف روتير(yves rotter) «إلى اعتبار كل قصة هي قصة شخصيات»[3] فهي تمثل المبدأ الأول في ائتلاف عناصر القصة، وانسجامها، ومن دونها لا يغدو العمل كاملا، وتبقى ذا أهمية كبرى داخل الخطاب الروائي كونها أولا المجسدة لفكر السارد، والثانية أنها الوعاء الذي تتجمع حوله باقي

[1] - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص90.
[2] - عبد الله توام، دلالات الفضاء الروائي في ظل معالم السميائية رواية "الآن... هنا أو شرق متوسط، ص214.
[3] - جويدة حماش، بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم والجبل، منشورات الأوراس، الجزائر، د.ط، 2007، ص56 نقلا عن: بوجملين مصطفى، إشكالية الشخصية السردية في كتاب نظرية الرواية، مجلة المقاليد، ورقلة، ع4، 2013، ص238.

المكونات من زمن، ومكان، ولغة، وحدث، ومن خلال أفعالها، وتحركاتها، وعلاقتها يبني الكاتب عمله الفني، ويبين النقطة التي سعى في تبينها في العمل.

عد الإنسان في توجه الماركسي أساس الأدب، والهدف من العمل كله لذا اهتموا بوصفها عنصراً أساسياً في النص، بحيث يمكن القول أن الرواية هي الشخصية لاعتبارها قيمة مهيمنة داخلها، والمسؤولة عن نموها، بتكفلها بتدبير أحداثها، وتنظيم أفعالها، وإعطائها بعدها الروائي، ولا ينسلخ أي نص حكائي عن مسيره الأدبي هذا، فكما ذكرنا الشخصية بها يقام العمل، ولا يمكننا أن نتخيل حكاية مبنية دون شخوص تملئ وجودها ضجيجا، وصياحا، وحركة[1].

8 - اغتراب الشخصية في فضاء الرواية:

يعد الاغتراب أحد الظواهر الاجتماعية الإنسانية التي تشد النفس البشرية، وتلقى بها في بحر الاكتئاب حتى يصير الإنسان حي ميت وسط وطنه، فهو الغربة بحد ذاتها لكن داخل الوطن، ويتجسد مفهومه «بمظاهر العزلة الناتجة عن إحساس الفرد بأن الآخرين لا يواكبونه فكريا، وعما يسود المجتمع من ثقافات مشوهة وتضليل سياسي وتضارب الآراء و الأفكار»[2] وتختلف أسباب ظهوره من سياسية، واجتماعية، واقتصادية، ودينية، وغيرها، أو ربما هي سبب واحد في حضوره، فانعدام تكامل الفرد كفرد من المجتمع يصل به في بعض الأحيان إلى أن يجد نفسه عاجزا عن الاستجابة، أو الخضوع لأي سلطة فيؤدي بنفسه في نهاية إلى الانعزال عن لمجتمعه، واستحالة العيش فيه مما يدفعه في النهاية إلى الانتحار، وهو أسوء الأمور، دخل الاغتراب حيز الأدب في نصوصه لتسليط

[1] - ينظر: إبراهيم عباس، الرواية المغاربية تشكل النص السردي في ضوء البعد الايديولوجي، ص349.

[2] - مريم جبر فريحات، الحس الاغترابي في أعمال روائية لغسان كنفاكي، مجلة جامعة دمشق، سوريا، م26، ع 3+4، 2010، ص 290.

الضوء عما تعيشه النفس البشرية، وما يعيشه الأديب نفسه، ونجده متربعا بكثرة في الشعر، والنصوص الروائية.

صنف جولد نستان(gold nstan) الرواية إلى أنواع منها المفتوحة، والتي وصفها بمتجددة الهواء، والرواية المغلقة المسيجة من داخلها، وخارجها مشكلة فضاء مغلق لشخصياتها معرضة إياهم إلى الضعف، والانهيار، وبذلك تدخلهم في دوامة الاغتراب الذاتي، وحتى المكاني، فيعم جو القلق، والاضطراب فضاء هذه الشخصيات فتعتريها العقد النفسية، وعدم الثقة بنفسها، وغيرها من صور الأزمات، وشهدت رواية **"في كل قبر حكاية"** دخول الشخصيات في غيابه هذا الظلام، وجاء على نوعين مكاني، وذاتي[1].

أبرز الروائي عبد الواحد هواري في نص روايته ظاهرة الاغتراب، وألبسها بعض شخصياته، ويختلف نوع الاغتراب من شخصية لأخرى فهناك من وجدت نفسها مغتربة في فكرها، وأخرى في مكانها، وأخرى في ذاتها، وما إلى ذلك، فمثلا نجد بطل الرواية نذير اغترب في موطنه، وظلم من الأقوى منه، أو من صاحب النفود، وهو المسكين لا حال له يجمع قوت يومه بمعاناة وتعب، ذنبه الوحيد أنه أحب فتاة كانت سببا في فقدانه لوظيفته أولا، ثم دخوله السجن الذي كبت حريته، وأدخله في ظلمات الوحدة، والاكتئاب مما جعله يدفن ذاته داخل قوقعة الاغتراب[2].

مثلت سنوات العشرية السوداء كابوسا للجزائريين حيث هجروا من منازلهم، وحتى وطنهم، عاشوا ويلات الرعب كل يوم يستيقظون على رائحة الدم، وجثثت مرمية أمام ناظرهم، وقد عايش نذير هذه الفترة هو، وشخصية عمي العربي، اللذان تأزما، ودخلا دوامة الاغتراب، فعمي العربي قد شهد موت

[1] - ينظر: انشراح سعدي، الفضاء في رواية الأرجوحة لبدرية البشر، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، كنوز الحكمة، الجزائر، ع 30، 2014، ص 28.

[2] - ينظر: عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص 126 - 85.

أمه ومن أحب أمام عينيه «ما هي إلا لحظات حتى كدست جثث أهل القرية من رضيعهم حتى شيخهم... ظل عمي العربي متحجرا في مكانه يقلب كفيه على ما حدث ما يضرب رأسه بجدع الشجرة ضربة تلو الأخرى ويصيح بأعلى صوت حتى انهار جسده ووهنت قوله فسقط من أعلى الشجرة متخبطا بين الأغصان إلى أن وقع على الأرض وأغمي عليه»[1] هول المشهد أفقد حواسه التركيز لتعتريه نوبة صرع حادة أسقطته مغشيا عليه.

غير هذا عند استيقاظه وجد نفسه في محمية الأوباش الزاعمين أنهم حماة الدين، وأبطاله، فرأى معهم أشد أنواع الوحشية كأنهم وحوش دون قلب ولدوا لنهش لحم الأبرياء، قال العربي مخاطبا أخاه الضابط أسامة «قضيت سنة كاملة في جبل العصفور يعجز لساني عن وصف المظاهر التي رأيتها كانت أمامي فرص كثيرة للهرب لكن الفزع نال مني... أمسك العربي برأسه كأن صورة الفاجعة تكاد تخترق دماغه»[2] هذا الأمر جعل من هذه الشخصية جبانة أمام هؤلاء، فانزوت مع نفسها التي باتت هي الوحيدة مأمن أسرارها فعاشت بهذا اغترابا ذاتيا، ومكاني في آن واحد.

غير العربي، ونذير هناك شخصيات كثيرة اغتربت في فضاء الرواية، فتلك الفترة آنذاك كانت أشد وقعا على قلوب الجزائريين، وما مثلته الشخصيات هو حقيقة ما عاشه الشعب الجزائري، والروائي سلط الضوء على واقع أليم ألم بالجزائر فكان اغتراب الشخصيات في فضاء الرواية بارزا، وليس الموت هو وحده من يدفن الإنسان في مقبرة الوداع لا بل هناك أشياء كثيرة حولت الأوطان إلى مقابر، ورواية **"في كل قبر حكاية"** يظهر من عنوانها أن لكل شخصية في مقبرة لا وعي عندها قصة مخبأ تعكس لنا اغترابها داخل فضائها.

[1] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص 22.
[2] - المصدر نفسه، ص 65.

الفصل الثاني:

فضاء الزمن والمكان في رواية "في كل قبر حكاية"

أولا: فضاء الزمن في رواية "في كل قبر حكاية"

- مفهوم الزمن
- مفهوم الزمن في النص الروائي
- تقنيات السرد في رواية في كل قبر حكاية
- المفارقات الزمنية في رواية في كل قبر حكاية
- أهمية الزمن في الفضاء الروائي
- زمانية المكان والشخصية

ثانيا: فضاء المكان في رواية "في كل قبر حكاية"

- مفهوم المكان
- المكان في الرواية
- تشكيلات المكانية في فضاء رواية "في كل قبر حكاية"
- أبعاد المكان في فضاء رواية "في كل قبر حكاية"
- فضاء المكان المغلق المفتوح

أولا: فضاء الزمن في رواية "في كل قبر حكاية"

1 – مفهوم الزمن:

عرف الزمن في المعاجم اللغوية على أنه «الزَّمَنُ وَالزَّمانُ: اسم لقليل الوقت وكثيره؛ وفي المُحكم: الزمن والزمان العصر، والجمع أزمن وأزمان وأزمنة وزمن زامن شديد. وأزمن الشيء: طال عليه الزمان، والاسم من ذلك الزمن والزمنة»[1] وفي تعريف آخر «قال شَمِرُ: الدهر والزمان واحد؛ قال أبو الهيثم أخطأ شمر: الزمان زمان الرطب والفاكهة وزمان الحر والبرد، قال: ويكون الزمان شهرين إلى ستة أشهر قال الدهر لا ينقطع؛ قال أبو منصور: الدهر عند العرب يقع على وقت الزمان من الأزمنة وعلى مدة الدنيا كلها»[2] فنجد هنا أن ابن منظور عرف زمن على أنه الوقت، و في تعريف ثاني الدهر، والشهر.

وعند ابن فارس في مقاييس اللغة جاء تعريفه مشتق من مادة «الزاء والميم والنون أصل واحد يدل على وقت من الوقت من ذلك الزمان و هو الحين قليله أو كثيره يقال زمان وزمن جمع أزمان وأزمنة»[3] وهو نفس التعريف السابق أنه الوقت بالساعات، والدقائق بكثيره، وقلته في ما زاد عليه فقط لفظة الحين، وهي مرادف آخر له.

فيما جاء في تعريف الأزهري «الدهر عند العرب يقع على وقت الزمان من الأزمنة وعلى مدة الدنيا كلها قال: وسمعت غير واحد من العرب يقول أقمنا بوضع كذا وعلى الماء كذا دهرا وأن هذا البلد لا يحملنا دهرا طويلا والزمان يقع

[1] - ابن منظور ، لسان العرب، ص 1867.
[2] - المرجع نفسه، ص 1867 .
[3] - ابن فارس، مقايس اللغة، ص 22.

على فصل من فصول السنة وعلى مدة»[1] نرى أن الزمن في المعاجم العربية ذكر في عدة مصطلحات، وكلها تعبر عنه.

أما في القران الكريم لم يستخدم مصطلح الزمان بصريح العبارة، وإنما دل عليه بمعانيه أيضا، ومن ذلك قوله تعالى ﴿قَالَ أَنظِرۡنِيٓ إِلَىٰ يَوۡمِ يُبۡعَثُونَ ١٤ قَالَ إِنَّكَ مِنَ ٱلۡمُنظَرِينَ ١٥ قَالَ فَبِمَآ أَغۡوَيۡتَنِي لَأَقۡعُدَنَّ لَهُمۡ صِرَٰطَكَ ٱلۡمُسۡتَقِيمَ ١٦﴾[2] وفي موضع آخر قوله سبحانه وتعالى ﴿هَلۡ أَتَىٰ عَلَى ٱلۡإِنسَٰنِ حِينٞ مِّنَ ٱلدَّهۡرِ لَمۡ يَكُن شَيۡـٔٗا مَّذۡكُورًا ١﴾[3] أما في السنة النبوية أخذت مفردة الزمن مكانها في أحاديث الرسول ﷺ.

والزمن عند الغرب هو« le temp بالفرنسية أو time بالانجليزية أو tempus باللاتينية أو : temps بالايطالية» [4] وما يقابلها عند العرب الوقت، وبهذا نرى تشابه بين تعريفات العربية، والغربية من المفردات التي تفرد للزمن فهناك من حدده بالوقت بكثيره، وقلته، وآخرون مرادفا لدهر، وغيره من المعاني الدالة عليه لكن في مجمع القول هو مفهوم واحد.

حظي الزمن بعدة مفاهيم أبرزت جماليات درره المكنونة، وهو من أهم المقاييس التي تنظم حياة الفرد، والكائنات جميعا، وبه تحدد المدة، والساعات، والدقائق، وكان للفلاسفة السبق في الاهتمام به فهو «ذلك الكيان الهلامي الانسيابي الذي عرفه الإنسان من خلال توصيفات متعددة متباينة تحولت وتطورت عبر تطور الوسائل المساعدة للوعي الإنساني ويمكن أن نلاحظ هذا المعنى في الزمن بأنه شيء أقل جزء منه يحتوي على جميع المدركات»[5]

---

[1] - محمد الزبيدي، تاج العروس، ص 151 .

[2] - سورة الأعراف، الآية 14- 16.

[3] - سورة الإنسان، الآية 01.

[4] - عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص 172 .

[5] - بشرى فرحي، الإيقاع الزمني في رواية "جلدة الظل من قال للشمعة: أف؟"، ماستر، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2012، ص 32.

فلإنسان، والزمن كلاهما يعيش مع الآخر، وبالتالي مسألته مرتبطة بهذا الكائن البشري.

اهتم الفكر الفلسفي بعنصر الزمن، وأولاه الأهمية في الدراسة لارتباطه بالحركة ارتباطا وثيقا، فهما ملتزمان غير منفصلان، حيث أقر ابن رشد أن «تلازم الحركة والزمان صحيح وأن الزمان هو شيء يفعله الذهن في الحركة لأنه ليس يمتنع وجود الزمان إلا مع الموجودات التي تقلل الحركة أما وجود الموجودات المتحركة أو تقدير وجودها فيلحقها زمان الضرورة»[1] فلا زمن خارج قوقعة الحركة عندهم، وأيد الكثير من الفلاسفة هذا مفهوم في حين أنكر قليلهم وجود الزمن من حيث المبدأ.

وحديثا في الفلسفة الجديدة تحديدا فلسفة **غاستون بشلار (gastonbachelard)** الذي أسس مفهوم جديداً لزمن في كتابه **"جدلية الزمن"**، حيث ذهب إلى أن الفلسفة الزمنية لم تعد سوى فلسفة نفسية، وأن الزمن ما هو إلا زمن نفسي، مؤكدا على هذا في قوله: «فلا يجوز لنا أن نخلط بين ذكرى ماضينا وذكرى زماننا. فبواسطة ماضينا... نعرف ما قمنا به في الزمن أو ما صدمنا في الزمن»[2] فالذكرى، أو اللحظة، أو المدة تمر عبر شريط نفسي زمني، وهو ما أسماه بعلم نفس الزمن لخضوع هذا العنصر لذاتية الإنسان.

ونحى مرتاض منحى **بشلار(bachelard)** في مفهومه حيث يرى أن أثر الزمن، وثقله، وفعله، ونشاطه مرتبط بالكائن الإنساني، ويظهر في فترات نموه من رضيع إلى طفل ثم مراهق شاب حتى عجوز هرم، وغيره من الهيئات التي تحول من حال إلى حال، ومن طور لآخر، فالزمن عنده مظهر نفسي غير مادي،

[1] - ابن رشد، تهافت التهافت، تح: محمد العريبي، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1993، ص63.
[2] - غاستون بشلار، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1992، ص 49.

ومجرد لا محسوس، ويظهر من خلال تأثيره الخفي المتسلط في الأشياء، والكائنات، والإنسان خصوصا، كونه مقياس يقاس عليه هذا المكون الخفي[1].

فالذات هي من تحول الزمن العادي إلى زمن غير عادي، والزمن الطويل إلى قصير وقت ما تشاء، مثلا كأم ترى في طفلها الصغير طبيبا شابا عالي المقام، هنا لعبت الأم بزمن، وحركته حسبها تخيلها، وقصرت مدته الطويلة في ظرف فترة وجيزة، ويكون بهذا مصاحبا للإنسان في كل دقيقه من خلال تخيلاته، وحياته، الماضية، أو الحاضرة، وغيرها، ومثال هذا أيضا أشعار العرب في الجاهلية، وتغنيهم بماضيهم، والحنين إليه في مقدماتهم طللية، وما يدل هذا إلا على وجود رابط قوي، وتأثير متبادل بين العامل النفسي عند الإنسان، وعنصر الزمن، وصح تحليل **بشلار (bachelard)** في تعريف هذا العنصر الذي يمشي مع الإنسان كما تجري الدماء في عروقه[2].

وغير بعيد عن هذا يرى **نيوتن(newton)** أن الزمن يكون نفسه بطبيعته بصورة إنسانية، ليحدده في نوعين زمن حقيقي موضوعي كالساعة، واليوم، وآخر ذاتي سيكولوجيي ندركه بذاتنا كالسنة فنحن «ندرك القطار أو نغادر المكتب أو نجلس لتناول العشاء حسب زمن الساعة أما تجاربنا وأفكارنا وعواطفنا فتسير بسرعة زمنية مختلفة»[3] فرغم استحالة مسك الزمن، ورؤيته لكنه عامل يعرف بواسطته زمنية الأشياء، والأحداث.

فالزمن وإن صح التعبير كالأكسجين في حياتنا نعيشه، ويعيشنا دون رؤيته موجود في حركاتنا، وفي كل مكان دبت فيه الحركة، غير قادرين على لمسه فلا رائحة تميزه، ولا لون يعبر عنه، لأنه غير محسوس، وندركه في تتبعنا لمراحل تطور الإنسان كما أسلفنا الذكر، وأيضا من خلال مقاييس تدل عليه، مثل أوقات

[1] - ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص 173 .
[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص 176.
[3] - مندلاو، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار الصادر، بيروت، ط1، 1997، ص77.

الصلوات التي فرضها الله سبحانه وتعالى علينا من صبح، وظهر، عصر، مغرب، وعشاء، وأيضا من مفرداته التي نحدد بها أيامنا من يوم وأسبوع، شهر، فصول، سنة، قرن...وكثيرة هي المفردات التي تعبر عنه، لذا هو وحدة تسير عليها سنة الحياة فكما خلق الله الأرض، واسكنها الإنسان، والكائنات خلق معهم هذا المكون غير مرئي كوسيلة لإدراك الوقت، والحياة[1].

2 – مفهوم الزمن في النص الروائي:

تعود بداية طرح الزمن في المواضيع الأدبية مع الشكلانيين الروس، الذين بحثوا في مكوناته، وخصائصه بهدف تقديم نص كامل متكامل، وتصوير جماليته وهم «من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب ومارسوا بعضا من تحديداته على الأعمال السردية وقد تم لهم ذلك في حين جعلوا نقطة ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها وإنما العلاقة التي تجمع بين تلك الأحداث وتربط أجزائها»[2] مميزين بذلك بين المتن الحكائي الذي يحتاج في ثباته إلى زمن ينظم أحداثه، وبين المبنى الذي يختص بكيفية سرد هذه الأحداث، وعرضها للمتلقي.

كان في تأخر ولادة الرواية وظهورها مكسبا كبيرا لها حيث أنها لم تخضع للقوانين الفلسفية التي كبلت الأدب قديما وقيدته، فكما قال أحد الروائيين «ما أسعدنا نحن القصصيين أو قل نحن الذين نكتب عن الحياة أنه لم يتقدم أرسطو حديث ليضع لنا القواعد لكيفية التعامل مع القصة مثل وحدات العمل والزمن والمكان التي فرضها القدماء على جميع الكتاب»[3] أصبحت كتابة الرواية متحررة خاضعة لمبدأ الواقعي أكثر، وجزء مكوِناً من ثقافة المجتمع، فنجد أن الزمن فيها كسر القيود، وأصبح يمشي بكل حرية يسافر للماضي، ويقفز للمستقبل، ويعود للحاضر.

[1] - ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص 173.
[2] - حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص107.
[3] - مندلاو، الزمن والرواية، ص 19.

وقد لمح **هنري جيمس (henry james)** في عدة مواطن من كلامه «أن الزمن بوجوهه المختلفة عامل تكييف رئيسي في تقنية الرواية»[1]، وهو لروائي مسألة أدبية صعبة، فعليه أن يراعى بأكبر قدر من الاهتمام هذا المكون الذي معه يقوم التأثير على الأحداث، ومضيها نحو هدف الكاتب «الذي يعني بخلق إحساس بالمدة الزمنية ومضي الزمن وتراكمه وهذا كله أصعب مشكلة يتعين عن الفنان أن يعالجها في القصة»[2] لذا هو أصعب المكونات السردية من حيث البناء فأي خطأ بسيط فيه يسقط الرواية في حفرة لا نص.

لذلك ليس غريبا أن يشغل الروائيون تفكيرهم بالزمن طالما أنه عمود من أعمدة السرد، والحجر الأساس فيه، فكما قالت **غيرترود ستاين (gertrude stein)** «... الإنشاء هو الزمن... هذا هو السبب في أن الإحساس بالزمن في الإنشاء هو الإنشاء»[3] وهو بمختلف وجوهه عامل التشويق، والمتحكم بالسرعة، والحركة، والاستمرار، والقائم بالحبكة، والمهندس في بناء الصورة العامة لنص، فليس من الغرابة بشيء حين يتأنى الكاتب في تصميمه للخريطة الزمنية التي تمكنه من ربط وحدة الرواية، وترابط عناصرها ليخرج بنص ذي مبنى قائم على أساس رصين.

قام **ميشال بروتو (michel butor)** في مؤلفه "بحوث في الرواية الجديدة" بتقسيم الزمن الروائي إلى ثلاثة أزمنة، زمن الكتابة، وزمن المغامرة وزمن الكاتب، ليرى أن زمن الكتابة ينعكس على زمن المغامرة بواسطة زمن الكتابة، ليدرس بها أنواع التتابع الزمن، والتعاقب في التسلسل الزمني داخل النص الروائي مبتعدا بذلك عن التقليد القديم القائم على أساس التاريخ، ليوافقه الرأي رولان بارت الذي يرى أن المنطلق الأساس لسرد هو زمنه، بينما ميز

[1] - مندلاو، الزمن والرواية، ص 23.
[2] - المرجع نفسه، ص 23.
[3] - المرجع السابق، ص 24.

جان يكاردو(jean cardo) بين زمن السرد، وزمن القصة، واضعا إياهم في محورين متوازيين، ويدرس العلاقة الزمنية الناتجة عنهم مركزا بذلك على تقنيات السرد من تسريع وإبطاء في الأحداث[1].

لنرى تقسيما أخر عند **مندلاو (mandoula)** حيث قسم الزمن إلى زمن داخلي، وزمن خارجي، أما الداخلي فقسمه إلى ثلاثة أزمنه حسب منظوره فالأول المدة الكرونولوجية للقراءة، وهي المقدار الزمني الذي يستغرقه القارئ في قراءة الرواية، ثم المدة الكرونولوجية للكتابة، وهي الساعات التي يستغرقها الكاتب في تأليفه لنص روايته، بعدها المدة الوهمية لموضوع الرواية، وهي زمن وقوع الأحداث داخل النص الروائي، ليبقى هذا العنصر خاصية مهمة داخل الفن الروائي، وذو الاهتمام الكبير من ناحية بنائه، فإن كان البشر موجودين داخل قوقعته كيف لكائنات ورقيه أن تخلق هكذا دون زمن يُعيشها في حاضرها، وماضيها ومستقبلها، لذا هو نقطة تتقاطع عندها كل العناصر السردية[2].

3 – تقنيات السرد:

يعتمد الروائي في ترتيبه للأحداث، والحركات الزمنية على تقنيات سردية، والتي تتجسد في مظهرين، وكل مظهر له عناصره المكون له، فالأول يكون في تسريع السرد، ويندرج تحته التلخيص، والحذف، أما المظهر الثاني هو إبطاء السرد، ويشمل المشهد السردي، والوقفة الوصفية.

3 – 1 تسريع السرد:

أ – التلخيص:

تقوم هذه التقنية على تسريع السرد عن طريق «تلخيص الأحداث الروائية الواقعة في عدة أيام وشهور أو سنوات في مقاطع معدودات أوفي صفحات قليلة

[1] - إبراهيم عباس، الرواية المغاربية تشكل النص السردي في ضوء البعد الايديولوجي، ص292.
[2] - ينظر: مندلاو، الزمن والرواية، ص 77 – 84.

دون أن يخوض في ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال»[1]، وتعمل على تقصير المدة الزمنية الطويلة إلى مدة زمنية قصيرة، كما أنها تحتل مكانة محدودة داخل السرد بسبب طابعها الاختزالي الذي يعمل على التمرير السريع للأحداث دون الوقوف عندها.

توجد علاقة تجمع خاصية التلخيص وتقنية الاسترجاع، وقد فطن لوجود هذه العلاقة **لوبك (lubeck)** الذي أشار بوضوح إلى أن «أهم وظائف السرد التلخيصي... وأكثرها تواترا هو الاستعراض السريع لفترة من الماضي»[2] فالكاتب بعد تقديمه لشخصياته بشكل سريع موجز يعود بنا فجأة إلى الوراء ليقدم ملخصا صغيرا مختصرا عن قصص مضت في خلاصة استذكارية.

ومن الأمثلة الموجودة في الرواية التي تلخص لنا مفهوم هذه التقنية «كان عمي العربي يعيش رفقة والدته العجوز "فاطنة" في قرية اسمها "سيدي مجاهد"، أما والده فقد كان مسجونا في أحد سجون العاصمة، رُمي هناك بعد أن كغى في عدوانه على زوجته حتى كاد يقتلها، فحكم عليه بسنوات عدة، يتجرع خلالها مرارة الظلم، ويأكل من نفس الطبق الذي أعده لزوجته»[3] لخص لنا الروائي الوضع المعيشي لعمي العربي وحياته في بضع أسطر.

وفي مثال آخر وصف لنا الكاتب «خديجة أول فتاة سكنت قلبه، حملت ملامح الوجه البريء، محبوبة مرحة لا تغادرها ابتسامة في زمن كثر فيه البؤس والحزن، كانت الزوجة المفضلة التي تتمناها العجوز فاطنة لابنها، هذه المرأة التي خطت بين فجوات تجاعيدها سنوات من القرح والأفراح كانت قد بلغت من الكبر عتيا، وكلما أصابتها علة أو تعسر حالها يحتار ابنها في إيجاد حل من

[1] - آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسلت والنشر، لبنان، ط2، 2015، ص 121.
[2] - حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 146.
[3] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص 14.

الحلول، حتى تأتي تلك الفتاة رفقة أمها محملة بعبق الأمل ترى حالها ولا تغادر كوخهما حتى تتركها في أحسن حال»[1] فتاة رسم ملامحها الخُلقية، والخَلقية، موضحا لنا روحها البيضاء النقية، وعلاجها الذي عجز الأطباء عن اختراعه، فهو يُصنع على أيدي بشر سكنت قلوبهم الرحمة، والحب، هي أسطر قليلة لكنها لخصت لنا كينونة خديجة، ومن هي.

ليعاود الكاتب تلخيصه في مثال آخر على شخصية أخرى «كانت أمينة تعيش رفقة والدتها في قرية مجاورة للمدينة، لم يكن حال معيشتها مزينا بالذهب والفضة، فقد سحبت الحكومة جميع ممتلكات والدها ولم تترك لهم إلا البيت الحقير الذي تسكنه رفقة أمها حبيبة ضاق الحال عليها وصارت تعمل منظفة في منازل أثرياء المدينة، أما أمها فكانت تخبز "المطلوع" المعروف في المدينة وتقتات على نفقاته»[2] هذه الشخصية الرئيسية التي ذاقت من كأس البؤس ما ذاقت حتى صار يجري في دمائها، عاشت في زمن مزج بين الشر، والخيانة، ومكر، وخداع لا عيش للمسكين فيه، هو مقطع صغير لكنه فصل الكثير عن حياة هذه الشخصية في تلخيص موجز.

ب - الحذف:

تقضي هذه التقنية على «إسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث»[3] لغرض تسريع السرد بإلغاء فترات زمنية، ووقائع غير مهمة لا تزيد النص بشيء، مما يسهم بالقفز زمنيا للأحداث، وسير بها لنمو العمل السردي، وإعطائه صورته المستحقة.

ويتم السير بالزمن بهذه الممارسة عبر نوعين أوله الحذف المعلن حيث يصرح بالمدة الزمنية المحذوفة فيه، ولا نجد هذا النوع حاضرا بكثرة في

[1] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص 15.
[2] - المصدر نفسه، ص 49.
[3] - حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 159.

النصوص الروائية كونها طريقة بدائية قد ولى عهدها، وانقضى، أما النوع الثاني فهو الحذف الضمني عكس الأول لا يصرح فيه الروائي عن حذفه بل يلتزم في بعض الأحيان إلى القفز بالزمن بين فترات متغايرة في القصة، وهذا النوع نجده متربعا بكثرة في أغلب الروايات[1].

ومن الأمثلة لتقنية الحذف نذكر «جلس إلى جانب أخيه وأخذ يربت على كتفيه، ثم همس له بكلمات تشفي غليله.

ـ تمالك نفسك يا أخي العزيز، أنا أعلم أن الذي ضاع لا يمكن استراده، لكن يمكن تشريفه وترصيعه بالذهب الخالص.

- ...!

ـ لقد حان الوقت كي أسترد الدين، هذه الليلة هي الفاصل»[2] هنا الروائي لم يصرح بحذفه، ووضع نقاطا لا ندري ما محتواها، وما معناها، كلام مشفر لا يعرف إلا بتمحيص، وقراءة ما تحت الأسطر، هذا وإن أفلحنا، وبهذا يكون هذا الحذف من النوع الضمني الغير مصرح به.

وفي مقطع آخر «ثلاث أيام مرت علي كألف سنة، ما إن خرجت من مركز الشرطة حتى سطعت شمس حارة منعتني من فتح عيني، انتشيت للحظة بعبير الحرية، لكن لم يتبادر إلى ذهني أي شيء غير خطبتي، لاشك أنها قلقة جدا والحيرة تلعب بأوتار قلبها، هذا ما كان يجول في خاطري»[3] في هذا المثال صرح الروائي لحذفه بقوله ثلاثة أيام مرت، حيث حذف تفاصيلها التي وإن كتبت لا تغني النص بشيء غير الإطناب، والتكرار لهذا اختار جمعها، وسرد الحدث المهم.

[1] - ينظر: حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 162.
[2] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص 92.
[3] - المصدر نفسه، ص 77.

وفي آخر مثال «جاءتني ممرضة و صارت تفحص بؤبؤة عيني وتتفقد حالتي، لم أستطع استيضاح ملامحها بادئ الأمر،حتى وقف على رأسي وسيم ممسكا يدي.

ـ كيف تشعر الآن؟

ـ ..؟

ـ هل تذكر ما حدث لك؟

هززت رأسي علامة على النفي .

صار يقص علي الحكاية كي يزول اللغز الأخير من ذهني»[1] يشبه المثال الأول حذف ضمني لم يصرح الكاتب بما حذفه ليدخلنا في دوامة التساؤلات، ويجعل منا نحن القراء من نملأ مكان الحذف بما نشاء من أحداث.

3 – 2 إبطاء السرد:

أ – المشهد:

يحتل مكانة مميزة داخل سيرورة الزمن الروائي، بفضل وظيفته الدرامية، وكسره لرتابة الحكي بضمير الغائب، وإحداثه لتوازن الداخلي لسرد بين زمنين القصة، والكتابة، مساويا بهذا بين المقطعين السردي، والتخيلي من خلال تقنية الحوار التي تنهض بحركية الرواية، وتذب الحيوية في الشخصيات، وتفسح لها المجال لتعبير عن أفكارها مع بعضها البعض، ومبرزا أيضا الحدث ليجعل من القارئ مشاركا فيه[2].

يجسد المشهد حالة توافق، وتزامن بين الحدث، والنص حيث «الإبطاء المفرط الذي يقوم به المشهد على حساب حركة السرد الروائي لا يأتي عبثا أو بهدف إيقاف نمو حركة السرد بل هو إبطاء فني من شأنه أن يسهم في الكشف

[1] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص 225.

[2] - ينظر: حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، 166.

عن الأبعاد النفسية والاجتماعية لشخصيات الروائية التي يعرضها الروائي عرضا مسرحيا مباشرا أو تلقائيا»[1] فالحوار المبني داخل النص مرآة عاكسة لمكنونات الشخصيات، وصورة معبرة للأحداث، مما يجعله يحظى بمكان إستراتيجي في الحركة الزمنية لسرد الروائي.

وقد وجد المشهد بصورة كبيرة في المحتوى الروائي ومن الأمثلة «وصل إلى بيت جاره ودق الباب ثلاث مرات إلى سمع صوتا من داخل.

ـ من أنت من الطارق

ـ أنا العربي جاركم .

فتح الوالد الباب ونظر إليه بعين العجب والدهشة ثم قال:

ـ جئتكم أستغيث لأمر حصل لأمي وقد حارت بي السبل في ما أنا فاعل فلصدرها أزيز يخدش مسامعي و حرارتها ملتهبة، وإنى جئت طالبا العون لعلكم أفقه مني في مصابها»[2] قام بإبطاء وتيرة السرد لكي نفهم جليا ما جرى من أحداث ففي هذا المثال حوار يصف فيه هلع الابن على أمه وتوتره إزاء مرضها.

وفي تكملة للمقطع الأول «جلست خديجة إلى جانب العجوز وصارت تتحسس جبهتها علها تدرك علتها، بعد دقائق سارت نحو العربي بوجه شاحب يحمل أخبارا ثقيلة على القلب فقالت:

ـ إن حالتها خطيرة، ولا تنفع معها إلا نبتة اعتدت أن أجنيها من الوادي.

ـ أخبرني ماهي ما اسمها و ما هو شكلها كي أجلبها حالا فلا يجب أن أضيع ثانية أخرى.

طأطأت الفتاة رأسها كأنها استسلمت للأمر المحتوم ورضيَتْ بحتمية القدر، كانت ملامحها حزينة وفي عينيها دمعة تحاول إخفائها ثم قالت:

---

[1] ـ آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 133.

[2] ـ عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص 16.

ـ إن هذه النبتة نادرة ولا تزهر إلا في فصل الربيع»[1] هي سطور فقط لكن محتواها رسم لنا المشهد على سنيما ناظرينا، وكأننا عايشنا الموقف الذي حل بالعربي ذاك المسكين، وهذه من إيجابيات إبطاء السرد لتحصيل متعة القراءة.

وفي مثال آخر للمشهد السردي «جلست إلى الطاولة باتجاه التلفاز الذي يبث مباراة كرة القدم، لم يكن رفيقي قد وصل بعد، جاء إلي النَّادل يسأل عن رغبتي فاكتفيت بفنجان قهوة

ـ أهلا ولدي... كيف حالك؟

ـ الحمد الله عمي العربي... وأنت؟

ـ رحمة ربي يا ولدي، أعتذر إن كنت قد أطلت عليك، فقد جئت مباشرة من المقبرة بعد أن قمنا بدفن رجل توفي في حادث سير، وإن قلبي قد آلمني لمصابه، كان حديث الزواج، لم يمر على التصاق روحه بمهجة زوجته إلا أشهر قليلة، والآن تركها وحيدة وفي بطنها جنين لم يبصر شروق شمس ولم يترنم بضوء قمر قط»[2] هنا بضبط دون غيرنا تأثرت الشخصية التي كانت تسمع ما يلقى عليها، لتحزن على الميت كأنه فرد من أفرادها فما بالقراء كيف يرون هذا المشهد ولا يتأثرون به.

ب ــ الوقفة الوصفية:

العنصر الثاني من تقنية الإبطاء وتسمى بالسكون أو الاستراحة وتقوم على «تعطيل زمن الحكاية وتوقيف صيرورته داخل النص حيث يتوقف السارد للحظات مفسحا المجال للوصف فيكون زمن القصة منعدما أو يكاد بينما زمن السرد ذو اتساع كبير»[3] فيصور المشاهد، والأحداث بهذه التقنية الوصفية التي

[1] ـ عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص 17.
[2] ـ المصدر نفسه، ص 24.
[3] ـ حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 144.

تشبه إلى حد ما التصوير الفوتوغرافي بوصفها للأماكن، والشخصيات، وكل ما تراه العين بأوصاف دقيقة.

وتتميز بنوعين من الوقفات الوصفية أولها وقفة مرتبطة بلحظة من لحظات القصة، حيث يتوقف الوصف أمام منظر، أو شيء توافق مع توقف الشخصية وتأملاتها لذاتها، والثانية وقفة وصفية الخارجة عن زمن القصة، والتي يأخذ فيها السرد استراحة لاستعادة قوته من جديد[1].

من جماليات هذه التقنية أنها تبحر بك في جمال اللغة، تقودك دون هوادة منك إلى عالم الضاد لتسرحك بسحرها، ومن أمثلة الرواية «كنت أنعزل عن الناس كل صباح فأقصد مكانا يسود فيه السكون ولا أسمع فيه غير تغريد العصافير وشخشخة الأعشاب المترنمة بأنغام الرياح البديعة، ثم أجلس تحت شجرة من الأشجار العالية وأغفو تحت ظلالها، لحظات كانت تأخذني بعيدا عن هوس العمل وضجيج البشر، تلك كانت لحظتي المميزة التي أنسى فيها من أنا وما علي من مسؤوليات، كنت أحسد الطير المحلق عاليا على جناحيه، وأغار من الجبال التي تظل شامخة أمم هدير الرياح ولا تتحرك قيد أنملة»[2] وقفة وصفية تداخلت فيها جماليات اللغة العربية، وعبقرية الكاتب في رصّ كلماته رصاً متقنا.

في مقطع وصفي آخر «أخذني التفكير فيها إلى مجلس آخر غير الذي كنت فيه، صارت السلاسل التي تقيني ورودًا حمراءَ وسط طاولة مضاءة بشمعة بديعة، تحولت القاعة إلى شط بحر تتراقص أمواجه حجابها، اختفى القاعدون حولي وصاروا حبات رمل مندثرة حول طاولة العشاء. إنها الأحلام تبعث بنا، تخطفنا من عالم البؤس إلى عالم الحب والألحان، تعرينا من شقائنا وهمنا، وتسكننا قصر اللحظات القصيرة في لهفة الصبا وأمل الشباب»[3] أبطأ حركة

[1] - ينظر: - حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي ، ص 175 .
[2] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص 86.
[3] - المصدر نفسه، ص 104.

السرد ليصف بكل حرف شعور نذير، وهو تحت قفص الاتهام، هام به الحب إلى أبعد الأماكن فأنساه سواد المحاكم، وشرور السجن.

ومن الأمثلة أيضا لتقنية الاستراحة، أو الوقفة الوصفية «قرر أن يدخل القرية بحذر وتوجس، سبقه كلبه متبعا غريزته وصار ينبح بكل حدة، ولا يفعل ذلك إلا لجلل لا تحمد عقباه، تفطن عمي العربي للأمر، وتخلى عن احتياطه وأضحى يجري نحو كلبه فسقط عليه المنظر كالصاعقة من السماء، أصابه الهلع الشديد، وامتلأ فؤاده رهبة وجزعا لهول المنظر المرعب الذي شهدته عيناه. صورة روعت قلبه، فصار يرتعش ارتعاشا كأن الريح تراقصه وتحركه، وجد سكان القرية مصروعين مذبوحين، وجثثنهم مكدسة جنبا إلى جنب وقد»[1] مشهد يدمي القلب، لوصف الكاتب الدقيق، وكأنه عايش ما عاشه العربي يومها، وهنا تكمن أهمية هذه التقنية داخل عنصر الزمن في كونها ترسم لنا أوصاف دقيقة لحوادث جرت في محتوى السرد، وكأنها حقيقية.

4 – المفارقات الزمنية:

4 – 1 الاسترجاع:

يعد الاسترجاع أحد التقنيات الزمنية المعتمد عليها في الرواية، وله عدة تسميات أطلقها عليه النقاد كالسابقة الزمنية في النقد المعاصر، أو اللاحقة، فلاش باك، الإرجاع، أو الارتداد عند عبد المالك مرتاض الذي يرى أنه المصطلح الأكثر دقة من مصطلح الاسترجاع، ويكون هذا الأخير عبارة عن عودة الشخصية إلى ماضي بعيد، أو ذكريات مضت تركت أثرا في نفسها[2].

[1] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص 18.

[2] - ينظر: أحمد حمد النعمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2009، ص 32.

ويعرّف على أنه «سرد حدث في نقطة ما في الرواية بعد أن يتم سرد الأحداث اللاحقة على ذلك الحدث»[1] أو كما عرفته آمنة يوسف أنه «مصطلح روائي حديث يعنى الرجوع بالذاكرة إلى الوراء البعيد أو القريب»[2] أي هو عملية استرجاع أحداث ماضية وقعت في الحاضر، تخص الشخصية، أو السارد في خط السرد الروائي جرت أحدثها في الزمن الماضي.

يأتي هذا الاستذكار للماضي إما على شكل وخزات الضمير عند الشخصية، أو امتداد رؤيتها لما تجاوزته في الزمن الماضي، وإنجازاتها التي تدخل فيها الماضي، والحاضر، و يدخل في صلبه المنولوج الداخلي يجعل القارئ مشاهدا لحياة الشخصية، وسامعا لمكامن أسرارها، وقد تجسد لنا الاسترجاع بقوة في نص روايتنا[3].

ومن الاستذكارات التي جرت في خضم الرواية «. سنة 1995

زمن الخوف والرعب، في ذلك الوقت كان الفزع هو فطور الصباح لسكان القرى، والرهبة والهلع غداءهم، والوجل والارتعاب عشاءهم، حتى الطيور في السماء كانت بكماء خشية أن يوقظ تغريدها رواد الغابة، يزحفون فوق الأرض ملثمين مقنعين، لا يفرقون بين صغير أو كبير، بين شيخ أو رضيع، ولا حتى النسوة وبناتهن كنَّ محميات منهم، كلاب جائعة شرسة تهاجم كل ما في طريقها»[4] عاد بنا الكاتب إلى فترة التسعينات، أو ما يسمى بالعشرية السوداء، أو الضباب الأسود الذي غطى سماء الجزائر، وجعل من لون تربتها أحمراً اختفى من خلاله خضارها.

ليعاود الكاتب ترحيلنا من زمن الخوف إلى الحاضر«. 28 مارس 2010

[1] - أحمد حمد النعمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص 33.
[2] - آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 103.
[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص 104.
[4] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص 13.

(الساعة: 11:00)

كان يوما ربيعيا دافئ الجو جامعا للقلوب وموحدا للصفوف، عاليا بين السحب البيضاء رفرفت راية بهية مزينةً السماء الزرقاء، علم طاهر بدم الشهداء على شكل نجمة وهلال، نصفه الأول أخضر يتبنى المروج والسهول ونضارة الطبيعة في البلاد، والنصف الثاني أبيض كحمامة سلام محلقة في العلاء»[1] هنا يصف زينة الشوارع بعَلم البلاد لبهجة، وفرح الشعب الجزائري يومها لفوز المنتخب الجزائري في أم درمان، ورد الاعتبار لشعبها.

وفي مثال آخر أيضا «مرت علي ذكريات كثيرة كشريط سينمائي طويل، رجعت فيه إلى الماضي القريب، إلى تلك الليلة الصيفية التي سرنا فيها والحمير في مقدمتنا حاملة على أظهرها كميات من الوقود في دلاء محكمة الإغلاق، صرت أعاتب نفسي التي ساقتني إلى ذلك، إنها لعنة لحقت بي بسبب ذلك التهريب المشكوك في أمره»[2] أعاد شريط ذكريات نذير إلى اليوم الذي قرر أن يصبح مهرب وقود، ليكون في اليوم التالي مقيدا بأصفاد الحديد التي تأخذ بيد حامليها إلى مكان لا هواء فيه ولا حرية.

من عام ألفين وعشرة إلى تسعينات مرة أخرى، وهذه الرواية لعبت على استذكار الماضي، ومعايشته في الحاضر«. 14 أغسطس 1994

(قبل يوم على زفافي)

قضيت السنة الأولى (1993-1994) داخل أسوار المزرعة محاولا استيعاب جرعة البهجة التي غاصت في أعماقي، لم يكن التخلص من الوساوس المؤرقة عملا سهلا، كانت تراودني أشباح تحمل أكياسا سوداء كأنها جاءت تخلصني من نشوتي وتعيدني إلى حفرة الألم، لكن صرت يوما بعد يوم أقل هلعا

[1] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص 9.

[2] - المصدر نفسه، ص 103.

وأكثر تفاؤلا، لم تكن لي أعمال كثيرة غير تلك المتعلقة بالمزرعة،... قررت بعد مرور أكثر من سنة على أول خطوة لي في ذلك المكان أن أتزوجها»[1] نذير الشاب الذي عرف في ذكرياته غير الألم، والحزن عانقته السعادة، وأخذت بيده إلى قصورها تملأ قلبه بما حلم به، وتنسيه مرارة ما عايشه في الماضي القريب.

4 – 2 الاستباق:

يعرف بأنه «سرد حدث في نقطة ما قبل أن تتم الإشارة إلى الأحداث السابقة بحيث يقوم ذلك السرد برحلة في مستقبل الرواية»[2] بإبعاد السرد عن نسقه الطبيعي لأنه «مفارقة تتجه نحو المستقبل بالنسبة للحظة الراهنة (تفارق الحاضر إلى المستقبل) إلماح إلى واقعة أو أكثر ستحدث بعد اللحظة الراهنة»[3] تقنية كاسرة لحدود المعقول بتكسيرها لأفق التوقع في النص الروائي، وتمثل ثاني أنواع المفارقات الزمنية، ونجد له مرادفا هو الاستشراف، ويستخدمه الكاتب لتفعيل زر الإثارة، وخلق جو التوتر، وكسر خطية الزمن.

وجد الاستباق في الرواية بشكل ضئيل في الرواية من أمثلته نذكر «إني يا أماه أمشي على طريق إما يقربني من لقاءك وإما يُؤجل ذلك إلى يوم يشاء الله، لقد كنت كوطن لي، والآن صار وطني مثلك أنت، حميته ورعيته كما كنت أتمنى أن أفعل معك، واليوم سأحصد غنيمة تعبي، سأقصم ظهر أعدائي هذا البلد الذي سيضم في جوفه لحدي بجوار قبرك يا ينبوع أملي وحياتي»[4] أسامة شخصية البطل الذي أعطى روحه للوطن، وتفانى في خدمته، نفذ صبره، وأراد أن تعانق روحه سماء الآخرة، ويركض لأمه تنسيه مرارة أيامه فاستبق موته قبل أن يحدث.

---

[1] - عبد والحد هواري، في كل قبر حكاية، ص 205.
[2] - أحمد حمد النعمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص 33.
[3] - آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 119.
[4] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص97.

وفي مثال مغاير «سنخصص يوما من أيام الأسبوع القادم حين تكون الحراسة خفيفة على الحدود، ونستغل المجازر التي يرتكبها الأوباش في الغابة كي نصرف عنا نظر الحكومة، وهاهو ذا صديقي من حرس الحدود يأتينا بكل المعلومات مقابل سعر خاص به، وقد سبق وأن اتصلت بالموزع الذي أخبرني أن الطرد جاهز»[1] هنا وضعوا الخطة، واستبقوا أحداثها قبل وقوعها.

ومن أمثلة الاستباق أيضا «ظللت لساعات طوال أفك ألغازا أضعها بنفسي، أحاول النوم علّي أتجاهلها لكن النعاس يجافيني، إلى أن قررت أن أبحث عن صاحبها رفقة عمي العربي صباحا، نرد له أمانته، مهما كانت شدة جنونه إلا أنه يبقى مالكها، ولست أرى قلب ذلك العاشق يسمح لي باستعارتها»[2] راوي الحكاية استبقى الأحداث بتيقنه بأن صاحب المذكرة لن يسمح له بقراءتها، ومعرفة محتواها.

5 – أهمية الزمن في الرواية:

يتميز النص الروائي بعناصر تأطره، وتشكل فضاءه السردي، وبوصفه شكل أدبي لابد له من توفر عنصر الزمن الذي يحظى بأهمية داخله كونه أساس زمنيته، وروحه المتحركة، وبدونه تفقد الأحداث حدثيتها، والشخصية حركتها هو وتد يشد كل أجزاء العمل، أكد **باختين (bakhtiN)** أن ما يميز الرواية «أولها اتسامها بالتجسيد الأسلوبي ذي الأبعاد الثلاثة stylistic three dimensionality وهو أمر وثيق الصلة بالوعي متعدد اللغات الذي يتحقق في الرواية وثانيها التغير الجذري الذي تحدثه في التماسح الزمني للصورة الأدبية وتكامل بنائها»[3] فالخطاب الروائي شكل زمني بامتياز، كونه النوع الأدبي الوحيد الذي استطاع تجسيد الزمن، وتشخيصه على خشبة السرد.

[1] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص80.
[2] - المصدر نفسه، ص45.
[3] - صبري حافظ وآخرون، زمن الرواية، مجلة النقد الأدبي فصول، م12، ع1، 1992، ص42.

فخاصية الزمن في الرواية جعلت الدارسون، والنقاد يصبون جل اهتماماتهم حوله، لدوره المحوري الذي تدور حوله، وضمنه كل الأعمال الأدبية حتى أن بعضهم «ذهبوا إلى أنه لا يمكن فهم العمل الروائي إلا في إطار الزمن وفي إطار احترام خاصيته»[1] فوتيرة العمل كله تكون تحت سلطته، والقارئ لنص الرواية يجد نفسه يسافر، ويمر بعصور، وفترات التي جسدتها صفحات الرواية، وتكمن فاعلية هذا العنصر وأهميته بشد اهتمام القراء، وإحساسهم بالعمل بخلق رابط نفسي سيكولوجي بين فضاء الروائي، والقارئ له، فوعينا بالأحداث، وفهمنا إياها لا يتضح إلا من خلال الزمن السردي المتحكم في سيرورة النص، فيوم يتخذ الكاتب مشروعه روائي يشرع بتثبيت بنيته الزمنية أولا لتشيد العمل، وبنائه بناءً صحيحا، لذا لا يمكن تصور كتابة أدبية روائية غير خاضع لنظام زمني المفعل لعنصر التشويق، والحركة.

6 – زمانية المكان والشخصية:

بناء الرواية يتطلب أولا فضاء، وبدوره يحتاج إلى تكوينه، وامتلائه إلى عناصر سردية، وتخلق بين هذه العناصر علاقة تأثير، وتأثر، ولا يستوي عنصر بدون الآخر، فإذا وضع المكان لابد من روح تسكن أرجاءه، وهذه الروح لابد لها من باعث لحركتها، ونشاطها، وهذا الباعث يتمثل في الزمن، وتظهر الزمنية السردية في عنصري المكان، والشخصية، إضافة إلى الحدث الذي يبرز من خلالهما[2].

فالزمن يلقي بظلاله على المكان ليتم من خلالهما نهوض بالعمل، فإذا كان العنصر الزمني يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث فالعنصر المكاني أيضا يظهر على هذا الخط، مشكلان بذلك تلاحمية زمكانية في البنية الروائية، فالكاتب

[1] - إبراهيم عباس، الرواية المغاربية تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، ص 291.
[2] - ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 104.

حين يكتب يجسد كل تصوراته، ومواقفه، وحتى أفكاره في إطار زمني، ومكاني يخدم نصه، وإعطاء هذا النص البعد الإنساني الاجتماعي الموهم بواقعيته، والعلاقة القائمة بين هذين العنصرين علاقة تكامل حيث نرى فعل الزمان على المكان والعكس[1].

ومما لا شك فيه «أن الزمن والمكان في العمل الأدبي لا ينفصلان ومكونات الفعل الأدبي لا تقوم في النص إلا عن طريق تواجدهما في آن واحد»[2] فهما وجهان لعملة واحدة لا ينفصلان سواء في النص، أو في واقعنا، فتمظهر الزمن، وتشكله لا يوضح إلا إذا تصاحب مع المكان، إضافة إلى الشخصية فعليهم يترتب عنصري التشويق، والاستمرار، ومن غير المعقول وجود نص خال منهم لأنه بهذه صورة يكون فارغا ناقصا لا تشتمل فيه معاير الدقة.

وغير المكان يوجد الشخصية التي تحتل موقع استراتيجي في بنية الشكل الروائي لخلقها «علاقات متعددة مع العناصر الأساسية لرواية إذ هي تقود الأحداث وتنظم الأفعال وتعطي القصة بعدها الحكائي... فوق ذلك تعتبر العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى بما فيها إحداثيات الزمنية والمكانية الضرورية لنمو الخطاب الروائي»[3]، وكل هذا، وإن لم يكن المكون الزمني هو القائم، والمشرف على حركيتها فإنها لن تلقي بظلالها على العمل، وباقي المكونات.

فرؤية الكاتب، وتصوراته، والأحداث التي يقصها، وتجسيده لشخصيات، ورسمه للمكان كل هذا يبنى بزمن محدد يقاس بالأيام، والشهور، والساعات، والسنين، فهو يؤدي دورا مهما في تثبيت، وتأطير طبائع الشخصيات،

[1] - ينظر: محبوبة محمدي محمد أبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص 124.
[2] - المرجع نفسه، ص124.
[3] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص20

وسلوكياتها، ومواقفها، فضلا عن هذا يعكس لنا مكامن أسرارها، والمكان هو الآخر يشكل الإطار الحركي لها، لذا فدائما ما تكون العناصر السردية متصاحبة مع بعضها بعض لا ينفك الواحد عن الآخر، فلا مكان، ولا شخصية تبنى خارج الإطار الزمني الذي يثبت وجودهما[1].

ثانيا: فضاء المكان في رواية "في كل قبر حكاية"

1 - مفهوم المكان:

شكّل المكان حيزا كبيرا في حياة الإنسان، كونه محل بداية وجوده، ونهايته فمذ كان نطفة يتخذ من رحم الأم مكان لتكوينه الخلقي، والحياتي، ويوم يولد يجد من المهد مكانه الدافئ وفي كبره يحويه بيته، ومحيطه، وهو عنصر يبني كيانه، وكينونته، حتى بات الركيزة الأساسية، والمنطلق الأول في أي دراسة كانت كونه النافذة التي توصل لكل الجوانب، والأبعاد النفسية، والاجتماعية، والثقافية، وغيرها التي تحيط بالإنسان، ومجتمعه، فعلقوا عليه بالكثير من المفاهيم، وتفسيرات المختلفة تختلف بحسب الرؤى المتداولة في جميع المجالات، فتكتسب تعريفات عميقة غاصت إلى اللامتناهي في إطار الخيال المفتوح.

أخذ المكان حصته في المفاهيم الفلسفية انطلاقا من أفلاطون الذي «صرح بأول استعمال اصطلاحي للمكان إذ عده حاويا وقابلا لشيء»[2] لأنه محور تجتمع في بؤرته جل الأشياء، ليأتي بعدها أرسطو بتقسيم للمكان في ثلاثة أبعاد هي الطول، والعرض، والعمق، فهي التي تحدد الأجسام حسب نظره، كما ميزه بجملة من الخصائص أولها أنه هو الحاوي، والمساوي لشيء المحوي، وأنه ليس جزءا من الشيء وفيه الأعلى، والأسفل.

[1] - ينظر: محبوبة محمدي محمد أبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، ص 126.

[2] - إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، تموز، سوريا، ط1، 2012، ص196.

وعند الفلاسفة العرب نجد أنهم مشوا في سياق نفسه لمفاهيم من سبقهم للمكان فقد أجمعوا، وهم كثر على تعريف واحد له «السطح الباطن للجسم الحاوي الملامس لسطح الظاهر للجسم المحوي»[1] والفلاسفة على اختلاف أجناسهم، وثقافاتهم اتفقوا على مفهوم واحد له، وهو الحاوي للأشياء، والموجودات، وهذا منطقي كون المكان هو أول، وآخر شيء يبقى معنا.

أما عند علماء الاجتماع الذين نظروا للمكان على أنه امتداد للمجتمع، والخلية التي ينشأ فيها، ويكبر في حدودها، فهو «الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة تفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ولذا فشأنه من شأن أي نتاج اجتماعي آخر يعمل جزءا من أخلاقياته وأفكاره ووعي ساكنيه»[2]، وأيضا جزء لا يتجزأ من كيان، وثقافة المجتمع، فلا تتضح، ولا تتشكل أبعاده إلا من التأثير الفكري الاجتماعي، فهو الصورة التي من خلالها نقرأ سيكولوجية الفرد التي تنعكس عليه، وبمعنى آخر هو كالسجل التاريخي الذي يحمل بين ثناياه، وأجزائه أفكار، وثقافات، ومخاوف، وآمال، وأسرار ذلك المجتمع.

جاء في معجم لسان العرب «المكان والمكانة واحد. التهذيب: الليث: مكان في أصل تقدير الفعل مفعل، لأنه موضع لكينونة الشيء فيه»[3]، وقد جعل المكان في باب مكن أي يشتق منه، وعرفه على أنه موضع الشيء، ولم يفرّق بين المكان، والمكانة بل جعلهما في خانة واحدة، وفي تعريف ابن سيدة له يقول «المكان الموضع، والجمع أمكنة كقذال وأقذلة، وأماكن جمع الجمع قال ثعلب: يبطل أن يكون مكان فعالا لأن العرب تقول: كن مكانك، وقم مكانك، واقعد

[1] - إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، تموز، ص461.
[2] - ياسين نصير، الرواية و المكان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ط، 1986، ص16.
[3] - ابن منظور، لسان العرب، ص163.

مقعدك؛ فقد دل هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه»[1] وكلا تعريفان يصبان في المفهوم نفسه.

أما في معجم تاج العروس هو «الموضع الحاوي لشيء، وعند بعض المتكلمين أنه عرض واجتماع جسمين»[2]، وجاء في قاموس المحيط أن المكان «الموضع، ج: أمكنة وأماكن. والمكنان بالفتح نبت»[3] نجد أن التعريف الأول قد جمع بين المفهوم الفلسفي الأرسطي، واللغوي العربي، وثاني وافق ما جاء به ابن منظور، ورغم الاختلافات البسيطة التي تميز علماء اللغة القدامى في تعريفاتهم للمكان، إلا أنهم قد اجتمعوا في نقطة واحدة على أنه الموضع.

وخص الله تعالى ذكر المكان باللفظ الصريح في القرآن الكريم في أكثر من موضع فجاء في قوله تعالى: ﴿وَٱذۡكُرۡ فِي ٱلۡكِتَٰبِ مَرۡيَمَ إِذِ ٱنتَبَذَتۡ مِنۡ أَهۡلِهَا مَكَانٗا شَرۡقِيّٗا ١٦﴾[4] وفي قوله أيضا ﴿وَإِذَا بَدَّلۡنَآ ءَايَةٗ مَّكَانَ ءَايَةٖ وَٱللَّهُ أَعۡلَمُ بِمَا يُنَزِّلُ قَالُوٓاْ إِنَّمَآ أَنتَ مُفۡتَرِۭۚ بَلۡ أَكۡثَرُهُمۡ لَا يَعۡلَمُونَ ١٠١﴾[5]، وله حضورا كبير في القرآن الكريم هذا لأنه عنصر لصيق بالإنسان.

2 - المكان في الرواية:

يعد المكان الجوهر الأساسي الذي تقام عليه الأعمال الأدبية، إذ لا يمكن تصور خطاب سردي بدون مكان يحوي أحداثه، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده من مكان محدّد، لأنه الركيزة الأولى التي يبنى عليها الروائي نصَّه كونه العمود الفقري، والعالم الذي لا حدود له متشعب نحو مختلف الاتجاهات يستحضر من

[1] - ابن منظور، لسان العرب، ص163.
[2] - محمد مرتضى الحسين الزبيدي، تاج العروس، ج 36، تح: عبد الكريم العزباوي، طبعة الكويت، الكويت، ط1، 2001، ص189.
[3] - محمد الدين الفيروز آبادي، قاموس المحيط، ص1550.
[4] - سورة مريم، الآية16.
[5] - سورة النحل، الآية101.

خلاله جميع عناصره الروائية الأخرى، فالكاتب يجعل منه ملعب تجري في خضمه أحداث الرواية[1].

يعرّفه **يوري لوتمان (yori lotman)** بأنه «مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر أو الحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة (...) تقوم بينهما علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية»[2] ذلك أنه يؤثر، ويتأثر بالعناصر السردية الأخرى، وينعكس عليها فتقوم به، ويقوم بها، هو بمثابة قوة داخلية تقوي النص الروائي، فالرواية بناء، وهذا البناء يتطلب ركائز لقيامه، يحتاج لحدث، وهو الآخر يستلزم مكانا يضم واقعه، ويحوز شخصياته ويحرك زمنه، لأنه الإطار الذي تدور في حدوده أحداث هذا النص.

كما أنه يتخذ من نفسه «أشكالا ويتضمن معاني عديد بل إنه قد يكون، في بعض الأحيان، هو الهدف من وجود العمل كله»[3] ويكون منظما بالدّقة نفسها التي تنظم بها العناصر الأخرى في الرواية، لذلك هو عنصر يؤثر فيها، ويقوي من نفوذها، فبراعة الروائي تكمن في إبرازه له داخل المتن، ليخلق بذلك حبكة مكانية تشد القارئ لها وتوحي بواقعيته.

وبنية الرواية تتحقق إذا وجد فيها هذا العنصر لخلقه «شبكة من العلاقات والروايات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشيد الفضاء الروائي»[4] وفي بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل الروائي، لتضمنه إطارا مكاني، وحركي، تدور في كنفه كل العناصر السردية، والنواة التي يخرج من صلبها النص لاحتوائه الأحداث، وحفاظه على سيرورة العمل، فإذا كان الإنسان يحتاج للمكان ليكتمل كيانهن فما بالك إذن بنص بدونه كيف يكون.

---

[1] - ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص99.
[2] - أحمد طاهر حسين و آخرون، جماليات المكان، عيون المقالات، المغرب، ط 2، 1988، ص89.
[3] - حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص33.
[4] - إبراهيم عباس، الرواية المغاربية تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، ص 217.

3 – تشكيلات المكان في رواية "في كل قبر حكاية":

يعتمد أي كاتب لنص ما على مختلف الأماكن في رسمه للرواية، وذلك لتصوير أحداثها، ووقائعها، مبنيا بذلك الأحوال النفسية، والاجتماعية لشخصياتها في تلك الأمكنة، ولمنحها نوعا من الإيقاع الجميل، والانسجام، ليبلغ القارئ إلى المعنى الحقيقي لهذه الأمكنة في النص، وتختلف بين المفتوح، والمغلق، وهي بمثابة المادة الخام التي يبنى بها الروائي متنه، كونها المبرز الوحيد لعناصر الرواية، والملجأ الذي تؤوي شخصياته، واختياره لهذه الأماكن يكون اختيارا جغرافي، وجانب نفسي تأثيري اجتماعي للذاتية الروائية، ما يعني «أن الشكل الذي قدم به المكان يرتبط ارتباطا وثيقا بالنص الحكائي وأسلوب القاص في استخدامه أدواته الفنية في التعبير عن أفكاره ومشاعره»[1] أي أنها نوع من الوسائل التكتيكية التي يستعين بها أي كاتب للقيام بنصه الأدبي.

بالإضافة إلى اختلاف هذه الأمكنة في ما بينها من حيث نوعها، وقالبها فإنها «تخضع لتشكيلاتها أيضا أي مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق أو الانفتاح والانغلاق، فالمنزل ليس هو الميدان، والزنزانة ليست في الغرفة، لأن الزنزانة ليست هي الغرفة لأن الزنزانة ليست مفتوحة دائما على العالم الخارجي بخلاف الغرفة، هي دائما مفتوحة على المنزل، على الشارع، وكل هذه الأشياء تقدم مادة أساسية لروائي لصياغته عالمه الحكائي، حتى أن هندسة المكان تساهم أحيانا في تقريب العلاقات بين الأبطال أو خلق تباعد بينها»[2] وهي بهذا تمثل العامل الأول لتكوين فكرة النص الروائي.

[1] - محبوبة محمدي محمد آبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، ص43.
[2] - حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص72.

3 – 1 الأماكن المفتوحة:

يمثل هذا النوع من الأمكنة الفضاء الرحب الواسع، والامتداد الفسيح للإنسان، فيه يلقى حريته يتخلص بها من قيود الانغلاق، فالأماكن المفتوحة هي «مساحات هائلة توحي بالمجهول كالبحر، والنهر، أو توحي بالسلبية كالمدينة. أو هو حديث عن أماكن ذات مساحات متوسطة كالحي حيث توحي بالألفة والمحبة»[1] ولها دور هام، وفعال في تطوير عناصر النص الروائي، من أحداث، وشخصيات.

أ – المدينة:

تعد المدينة من الأماكن الأكثر حضورا في النصوص الروائية، تمنح الرواية بعدا واقعيا حتى وإن كانت خيالية مكتوبة على ورق فقط، لأنها، وكما قيل «المكان الذي يجمع شتات الشخصيات التي لا رابط بينها غيره فيصبح هو صلة الدم الجغرافية التي تقوم على أساسها شبكة العلاقات»[2] فهي امتداد للواقع تحتضن الشخصيات وتطورها.

وجسدت في الرواية المتوخى دراستها «مدينة "الحاجة مغنية" كغيرها من المدن الجزائرية الأخرى، مدمنة على كرة القدم، زينت شوارعها بالأعلام الوطنية، وصارت أرواح الناس ملونة بالأحمر والأخضر والأبيض، ومن مدخل المدينة المحاط بالأشجار هنالك في أقصى الغرب حيث المرسى بن مهيدي»[3] هي أحد المدن الجزائرية تقع في جهة الغربية منها، كانت منطلق الأول لروائي في كتابته لرواية.

[1] - مهدي محمدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، د.ط، 2011، ص95.

[2] - صبري حافظ، الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية، مجلة فصول، ع 4، 1984، ص165.

[3] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص10.

وفي مقطع آخر «على بعد خمسة وعشرين كيلومترا جنوب الحاجة مغنية بين الأكواخ المزخرفة بالطوب، و المزارع المترنمة بثغاء الشاء وصهيل الخيول ونباح الكلاب، قرب الوادي الرابط بين المغرب والجزائر، تجمع أهل قرية "بني بوسعيد" حول مسجد القرية»[1] رغم أن الأحداث تدور في كنفها إلا أنها ذكرت مرتين في الرواية.

ب - الجبل:

تعرف الجبال على أنها ذلك الجزء العالي من سطح الأرض، ذو قمم صخرية مرتفعة شديدة الانحدار، بها سفوح وعرة، وهي أحد الأماكن المفتوحة التي ساعدت ثوارنا في ما مضى على نشاطاتهم الثورية التي أثمرت عن استقلال بلادنا، والحمد الله، وهي الآن وكر لمن يدعون الإسلام الإرهابيون، وقد وجد هذا المكان في متن روايتنا بشكل قليل لكن أسفر عن حقبة عاشتها الجزائر في العشرية السوداء، ومما جاء على لسان شخصية العربي «قضيت سنة كاملة في جبل عصفور، يعجز لساني عن وصف المظاهر التي رأيتها، كانت أمامي فرص كثيرة للهرب لكن الفزع نال مني، سبقني إلى ذلك عدة أشخاص... حين كان يلوذ بالفرار وسط الغابة المهيبة و الليل حالك، لم يكن يدري أي طريق يسلك وصار يجري دون هوادة،... حتى أطلق صرخة مدوية بعد أن تمزقت رجله اليسرى في فخ من النوع الذي تسطاد به الدببة، فلم يضمدوا جرحه ولم يعالجوه بل ربطوا عنقه بحبل وصاروا يجرونه ككلب ذليل»[2] مكوث العربي في الجبل مع الأوباش جعله يرى أبشع طرق المستخدمة في تعذيب الأبرياء.

[1] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص31.
[2] - المصدر نفسه، ص65.

ج – السوق:

مكان يضم مختلف حاجيات الإنسان، يقصده الناس لتلبية احتياجاتهم الخاصة، ومستلزماتهم اليومية، هو العالم الذي كسته ألون التجارة، يتميز بنشاطه وحركته الدائمة «التقيت بعمي العربي قرب النخلة القابعة وسط السوق، إلى جانب بائعي المواشي والطيور يكل أنواعها، ينحصر السوق في شكل حفرة كبيرة تحد بواد من الجانب الشمالي، وعلى حدودها الغربية والشرقية جسران مفروقان في المدينة، ومن الجنوب محطة القطار»[1] هذا المكان محل انطلاق عمي العربي، والراوي في بحثهم عن صاحب المذكرات.

د – الشاطئ:

مكان من الأمكنة الإستجمامية التي يقصدها الناس أيام فصل الصيف بالخصوص، أو حتى في الأيام الأخرى لاتسامه بالهدوء، والراحة تهدأ بها خواطر « كنا ذات ليلة في شاطئ أقصى غرب المدينة، كانت منطقة آمنة لم يصلها الإرهاب بعد، اتجهنا وعددنا يتجاوز العشرين فردا، لم تكن لنا غاية في أن نرتكب أي جرم، بل سرنا إلى ذلك المكان من أجل الاستمتاع لا غير»[2] لم يسلم هذا المكان من قبضة الإرهاب، حتى هو تركوا فيه بصمة دماء الأبرياء.

هـ – الغابة:

تعد من الأماكن التي شهدت معارك المجاهدين أيام الاستعمار في الجزائر، ثم وكرا اتخذه شرار الخلق، وأعداء الإسلام، والإنسانية الإرهاب، فكان لها حضور في الرواية كونها تحكي عن الفترة التي ظهر فيها هؤلاء «في جوف غابة جبل عصفور، بين أشجار الصنوبر الطويلة وظلال السنديان العظيم، سحبت الشمس نحو الغرب، وتوارت الطيور في أعشاشها، واجتمعت الأرانب في

[1] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص46.
[2] - المصدر نفسه، ص69.

جحورها، تبدلت بنغمات تغريد العصافير بزفير رياح خفيفة ممتزجة بحفيف الأغصان، إلى أنحل الظلام فتردد في الأفق صدي نباح الكلاب، ونعيق البوم المتناغم مع خطوات الأوباش»[1] حتى الحيوانات باتت تخاف في مسكنها التي باتت مهددة من طرف هؤلاء الأوغاد.

3 - 2 الأماكن المغلقة:

يؤدي هذا النوع من الأماكن دورا تفاعليا بينه وبين الشخوص، كونه هو الذي يحويها ويؤويها من كبر الانفتاح، فالمعروف والمتفق عليه أن العلاقة التي بينهما علاقة لصيقة «تعكس قيم الألفة ومظاهر الحياة الداخلية للأفراد الذين يقطنون تحت سقوفها»[2] فهي من ضروريات الفرد، واحتياجاته فمنها يجد راحته، ومنها يسعى لرزقه، وأخرى يجد فيها علاج لأمراضه، وأخرى يرفه فيها عن نفسه وهيا متعددة.

وتعد هذه الأمكنة «ظاهرة مكانية مجتمعية، تؤثر في أشخاصها ويؤثرون فيها بما يملكون من عادات اجتماعية وأخلاقية»[3] وهي نوع نجده متربعا في صورة النص السردي راسما له أبعاده المكانية تزينه، وتكمل العمل الروائي.

أ – المقهى:

يعد المقهى أحد الأماكن الاجتماعية الترفيهية، مخصص لفئة الرجال في أغلب الأحيان، يقصده كل من ضاقت عليه أرجاء البيت، ومن سئم ملل الحياة، وأحيانا أخرى يكون مكانا لممارسات الغير القانونية لبعض الشخوص الذي يكتنز الشر، والطمع جوف قلوبهم، وجاء هذا المكان في الرواية "في كل قبر حكاية" بذكر جميل يستمتع فيه الناس، ويفرجون عن نفوسهم فيه «مقهى «الهدف» وسط المدينة، يقصده المئات من الناس كل يوم، كنت أنا منهم مع أني لا أقصد المقاهي

[1] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص35.
[2] - محبوبة محمدي محمد آبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، ص57.
[3] - المرجع نفسه، ص56.

إلا مضطرا»[1] كان هذا المكان ملتقى عمي العربي، والراوي في سردهم لمحتوى مذكرات المجنون.

ب – كوخ:

هو مكان بسيط، صغير مغلق يشبه البيت، لكنه ذو حجم أصغر منه، لا يتسع لأشخاص كثر يكون مثوى للفقراء في أغلب الأحيان، نجده مبنيا بكثرة في جبال، والقرى وحتى الريف، يلجأ إليه كل مار هاربا من ويلات الطبيعة، ومبتل من المطر، أو ضائع لا يعرف طريق الرجوع، وغير ذلك، فهو يكتنز بالكثير، والكثير من الألفة والحميمية، رغم صغره، وعرف هذا الأخير حضورا في متن الرواية «لم يكن لعمي العربي سوى أمه التي كان يقاسمها كوخا مبنيا بالطوب والأحجار ومغطى بالزنك، بابه مهترئ من خشب يسحب بسلك من نحاس، يحوي غرفة واحدة، وحوشا صغير لا سقف له، وخلف الباب زريبة صغيرة فيها عنزة وخروف صغيرة وكلب للحراسة، وحوله قلة من الجيران الذين يعدون على الأصابع»[2] توصيف واقعي لكل بيوت الريف التي تأتي بهذا شكل، ويسكنها من لا حال له ولا قوة.

وفي آخر مثال «على الطرف الغربي من الغابة كان هنالك كوخ بأربعة جدران دون سطح يغطيه، مبنى بالحجارة والطوب وبابه من حديد صدأ مغلق بسلسة فولاذية»[3] عرف هذا الأخير حضورا في الرواية كأحد الأمكنة التي شهدتها نكبة التسعين في الجزائر.

ت – السجن:

يعد السجن من الأماكن المغلقة غير الاختيارية لدى الإنسان، يخضع فيها لأمر سلطته حين يخطئ، فهو «تلك المساحة المكانية التي تمتد لتحوي السجناء

[1] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص 12.
[2] - المصدر نفسه، ص 14.
[3] - المصدر السابق، ص 35.

وهو نقطة انتقال من الحرية إلى العزلة ومن الخارج إلى الداخل من العالم إلى الذات بالنسبة لنزيل بما يتضمنه ذلك الانتقال من تحول في القيم والعادات وإثقال كاهله بالالزامات والمحضورات»[1] فانغلاقه يضيق على المرء، ويقيد حريته، لا يستطيع معه التنفس، ولا حتى النظر للعالم الخارجي، مما يولد الكره، والنفور في نفسية الفرد.

وهو مخالف تماما للبيت الذي نجد فيه كل أنواع الارتياح، رغم انغلاقه «كانت قضبان السجن لا تضم كلمة براءة في قاموسها، لا يمكن أن يغلط المحققون بشيء كهذا فهم معصومون عن زلل إن تعلق الأمر بحل الجرائم، قل أي شيء، المهم أن لا تتجرأ على اتهامهم بالخطأ أو تدعي البراءة»[2] وقع نذير أسرا داخل قوقعة هذا المكان لتغلق معه أبواب حريته، وراحته.

وصفه نذير فقال «السجن مقسم لعدة فروع ترتب المساجين حسب التهم الموجهة إليهم، وكنت مع مجرمي الدرجة الأولى رفقة تجار المخدرات والمزورين والإرهابيين والقتلة وقراصنة الانترنيت المحترفين. شاركني الزنزانة ثلاثة رجال آخرين بسبب كثرة المحبوسين»[3] دخله وهو الضعيف الذي لا يقتدر على قتل نملة، ذنبه أنه مشى على خطى الحب فسقطه في فوهة عذابه، وظلامه.

ث – المنزل:

يعد المنزل من الأماكن التي يجد فيها الإنسان كيانه، والموضع الذي يوجد فيه باستمرار فهو «عالم الشخص الذاتي، فيه تكتشف خبايا نفسه وفيه يعبر عن مواقفه إزاء الناس والأشياء»[4] وهذا كله لأنه أساس الألفة، والحماية، والطمأنينة،

[1] - سيزا قاسم، بناء الرواية، ص133.
[2] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص102.
[3] - المصدر نفسه، ص 127.
[4] - محبوبة محمدي محمد آبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، ص58.

كما يؤدي دورا فعال من الجانب النفسي للإنسان، وحتى الشخوص يحميهم من الضياع، والتشتت صانعا بذلك ذاتيته الإنسانية.

من جانب آخر فقد اعتبره **غاستون بشلار (gaston bachelard)** المكان الذي يتصرف فيه الشخص بكل حرية من غير قيد يقيده، فيقول «البيت هو ركننا في العالم إنه كما قيل مرارا كوننا الأول كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى (...) وبهذا فلو طلب إلى أن أذكر الفائدة الرئيسية للبيت لقلت: البيت يحمي أحلام اليقظة والحالم ويتيح للإنسان أن يحلم بهدوء»[1] فهو عنده يجسد الحميمية بكل صورها، لأنه المؤوى، والحاوي الذي يهرب الإنسان إليه عندما تضيق الحياة به، معنى هذا أن البيت جزء لا يتجزأ من ممتلكات المجتمعية.

وعرفت الرواية هذا النوع من الأمكنة «كان المنزل على طراز الأبنية القديمة ذات الحوش المفتوح والمبني بالصخر والطوب، يحوي في الطابق السفلي مطبخا وحجرة للضيوف، وغرفتين في الأعلى»[2] وصفت تفاصيل بتدقيق لنرى أنه بيت مبني على الشكل القديم للبناء.

وفي مثال آخر ذكر فيه هذا المكان «توقفت السيارة عند منزل كبير يحيط به سياج متين، فيه حديقة عند مدخل البيت مكونة من أشجار التين والتوت والتفاح والبرتقال، يظهر للمتأمل فيها أنها مزهرة غير ذابلة تنم عن رعاية كبيرة (...) كانت نوافذ المنزل محكمة الإغلاق وتم شد باب السياج بسلسلة فولاذية يستحيل كسرها، وما يجذب النظر في البيت هو شرفته المرصعة بالآجر الأندلسي والمبنية على الطراز المغربي البديع، وأما باب المنزل فكان كبيرا بلون أسود وحلقة وسطه تساعد الزائرين على الدق فيه»[3] دهش العربي لروعة،

[1] - غاستون بشلار، جماليات المكان، ص36 – 37.
[2] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص78.
[3] - المصدر نفسه، ص119.

وجمال هذا المنزل الذي كان يحلم به في مخيلته فقط، إلا أن جاء يوم، وتحقق ما كان يبتغي لينسى معه أيام شقاء ويجدد صفحة تملأها الراحة والرغد.

وأيضا «كان منزلهما ذا حجم مناسب لثنائي مثلهما، وسط الشارع المركزي للمدينة الذي لا يخلو من الناس ليل نهار، تعم فيه الحركة وترتفع أصوات المارة وأبواق السيارات مع إشراق شمس الصباح، وشكلت فيه البيوت سطرين متقابلين، كانت أسفل البنايات كلها عبارة عن حوانيت لبيع مختلف الأشياء، بين مطاعم ومقاه ودكاكين ملابس وملابس ومواد غذائية، وكان بيت الزوجين يضم في أسفله محل حلاق»[1] منزل العربي، وآمال العش الذي بنوه ليبدأ رحلة العمر سويا.

ج – المحكمة:

يتميز هذا المكان بهيبته، وعظمته، شعاره العدل، يدان فيه كل ظالم، وحتى المظلوم، لا يعرف شفقة في أحكمه، إما أن يقبض الأرواح ويزج بها في ظلام السجون، أو ينصفها ويبرأها من كل التهم، و شملت الرواية في ثناياها هذا المكان «وسط قاعة مستطيلة مرصوفة بالنقوش المغربية، مقاعدها مرتبة على شكل مدرجات متتابعة، كان الناس يترددون إليها عابسين غير ضاحكين، مهمومين غير فرحين، يتهامسون فيما بينهم جول شدة القاضي المعين لذلك اليوم، وحولهم رجال الشرطة يشيرون وأصابعهم على أفواههم أن اصمتوا واحترموا هيبة المحكمة»[2] سكن قلب نذير الخوف في هذا المكان الذي لا يعلم لما هو فيه.

ذهل بطل الرواية وراح الرعب يتحكم في جسده «ظل جسمي يرتعش من هيبة المكان، أحسست أني وسط مقبرة في ليل صارم وقاتم، استفاق الموتى من نومهم ونظروا إلى جميعا وشعاع أحمر ينبعث من أعينهم يزمجرون بلحن

[1] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص170.
[2] - المصدر نفسه، ص102.

اصطكاك عظامهم بعضها ببعض يريدون الفتك بي لأني أيقظتهم، فلم يزل جسمي يرتعش حتى نظر إليَّ القاضي بعين السخرية قائلا المثل الشعبي: ما دريش ما تخافش»[1] وعلى هذا المثال عرف نذير أن مصيره بات في قبضة السجون، ولا فرار منه إلا إذا وجد دليل براءته.

ح – المقبرة:

يمثل هذا المكان المنزل، والمثوى الأخير لكل إنسان، مكان تسكنه عظام، وأجساد بلا روح، هو رابط الذي يربط الفرد بين دنياه، وآخرته، وكان لحضور المقبرة وقع في الرواية لأنها محل بداية الحكاية «كانت المقبرة كبيرة جدا فيها طبقات وانحدارات تظهر القبور من أسفلها كأنها أدراج يسهل تسلقها، لم تهدأ الريح الشمالية و صارت تعزف ألحانا حزينة لعبت بأفئدة القوم كلهم وترنموا بها حد الإجهاش بالبكاء»[2] أوجع الأمور أن تدخل هذا المكان، وترى من تحب سبقوك تحت التراب.

أدرك راوي الرواية أن المقبرة هي المكان الذي سينهي فيه المجنون انتقامه «لحظتها علمت أنه في المقبرة، وأنه المكان المثالي خاصة في ذلك اليوم لارتكاب الجريمة، حين تتعالى أهازيج المتفرجين، يرمى حفر القبور في اللحد الذي حفره»[3] وكأن مصير أبطال الرواية لا يعرف للسعادة طعما، أيام توالت عليهم بمرارتها، وحزنها، وسعادتها القليلة.

وفي آخر محطات الرواية قال الراوي «ولجت المقبرة الكبرى فرأيت شخصيات روايتي منظمين مرتبين يجمعهم فراش واحد، ألا وهو التراب، سربلهم جميعا تحت غطاء العدل دون تميز أو ظلم، لكن ما كان تحت الأرض غير الذي

[1] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص106.
[2] - المصدر نفسه، ص113.
[3] - المصدر السابق، ص302.

ظهر لبصري المخادع»[1] من هذا المكان ظهرت الحروف الأولى لرواية، ليكون أبطالها شخصيات أكل التراب جسدهم.

خ – المكتبة:

يعرف هذا المكان بقدسيته العظمى لاتسامه بنور العلم الذي يخرج الواحد منا من ظلام الجهل، تعد المكتبة مصدرا من مصادر العلم الذي ينهل منه كل متعطش للمعرفة، والقراءة، هي من تسهل مشقة البحث لكل باحث يجهل مفردات بحثه، وتربع ذكرها في صفحات الرواية «كان ذلك يوم السبت، يوم جعلته مخصصا لاتجاه واحد، المكتبة العمومية، مكان يشعرني بإحساس نفيس لا يقدر بثمن، مربع عملاق لا تجد فيه إلا شذا الأوراق المنعشة، مخدرات العقل التي تجعلني أنتشي، حيز يعم فيه الهدوء، تدخله وتقلب بعينيك الرفوف العالية التي تغرز فيك رغبة في أن تكون لصا، أول لص يدان بسرقة الكتب»[2] جمعت الراوي، وهذا مكان علاقة متينة لا يقتدر أي أحد فك، وثاقها، فالقراءة تغذية للعقل، والروح معا.

وفي ذكر آخر لهذا المكان «اتخذنا نحن الثلاثة من المكتبة منزلا يجمعنا، كنت أوجههم نحو مطالعة ما يفيدهم، فتجاوز الهواري كل العقبات بإرادة وصبر شديد، حارب أزمته وصار يقرأ من الكتب و يسأل أسئلة النجباء»[3] رغم ظلام السجن إلا أن نور العلم يبقى يشع في كل مكان، وكانت المكتبة مكان ينسى فيه الأصدقاء الثلاثة مرارة أيامهم.

4 – أبعاد المكان:

يتخذ المكان عدة أبعاد تؤثر في العمل الروائي، والبناء السردي، كونه المحرك لعناصره، والجزء الذي يقوم في كنفه هذا العمل، وترسم هذه الأخيرة

[1] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص309.
[2] - المصدر نفسه، ص11.
[3] - المصدر السابق، ص158.

حسب نوعية النص، فكل واحد وله خصوصيته التي تميزه عن النصوص الأخرى، وكان للناقدين صلاح صلاح، ومصطفى الضبع جهدا مبذول في إعطاء نماذج لأبعاد المكان.

فيأتي صلاح صلاح بجملة من الأبعاد وهي متشكلة كتالي:

1 – البعد الفيزيائي وهو الذي يكون المحرك للأحداث في العالم الخارجي.

2 – البعد الرياضي الهندسي وهو مكان تخللته المصطلحات الهندسية أي صفات المكان الحقيقي.

3 – البعد الجغرافي وهو ما يصف تضاريس المكان وتوضيح طبيعته من كل نواحيها.

4 – البعد الزمني التاريخي وهو ما يسرد تجليات التاريخ في الأمكنة الروائية ويكون مصاحبا لزمن كي يوسعان دائرة المكان أكثر.

5 – البعد الذاتي النفسي وهو ما تدخل في صلبه مشاعر الشخصيات تجاه الأماكن.

6 – البعد الواقعي الموضوعي هو بعد الذي تكلّل على الأماكن التي صبغ الكاتب كينونتها بالواقع.

7 – البعد الفلسفي الذهني هو الصورة الفنية التي يسقطها الكاتب على المكان حيث يجعل منه متخيلا لا وجود له في الواقع[1].

وكان في تحديد مصطفى الضبع لأبعاد المكان تشابه كبير مع تحديدات صلاح صلاح، لكن يختلفان في بعدين فالأول أعطى البعد الواقعي، والبعد الفلسفي، واللذان وضحناهما سابقا، والثاني أعطى البعد الاجتماعي العجائبي الذي يهتم بالعادات، والتقاليد، وغيرها من صور الاجتماعية للمكان، فالمجتمع متأصل

[1] - ينظر: جوادي هنية، صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، دكتوراه، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2013، ص.39

فيه، والبعد العجائبي هو من يسهم في تشكيل بنية النص بالصور الفنية، واللغة المجازية، ونحن قد أخذنا من الأبعاد ما يتلاءم مع الرواية المتوخى دراستها، وهي كتالي:

4 – 1 البعد الواقعي:

هو البعد الذي يترسم في الأبعاد الجغرافية، والأبعاد الاجتماعية التي تنقل القارئ من الحياة الواقعية الحقيقية إلى حياة الرواية، فيعيش ما عاشه البطل في عالمه المتخيل ليصبغ كينونة الشخصيات، والأحداث بصبغة المكان المتوهم، فكما أشرنا أنفا أنه ليس حقيقيا، وإنما الكاتب يخلق عن طريق كلماته مكانا خياليا، فالنص السردي يضم أماكن شبه واقعية ليكسبها واقعيتها الاجتماعية، ويشد قراء بها[1].

والمكان في البعد الواقعي يأخذ حيزّه من واقعية الرواية، التي ضمت هذا البعد حتى يكسب النص نظرة اجتماعية حقيقية، أو نظرة الحقيقة المعاشة ليضفي على سيرورته الصبغة الواقعية، فنظرة القارئ ليست كنظرة الكاتب، ولكن حنكة المؤلف، وبراعته في هذا البعد تأخذ بخيالات المتلقي إلى المبتغى المنشود، فيكون التفاعل بالإمتاع، وشد الانتباه، رغم أن البعدية الواقعية لها تشّعبات مع الأبعاد النفسية، والاجتماعية، وغيرها، يضم الأبعاد في بعد واحد ربما يكون هو الأصل كله[2].

فيقول الروائي عبد الواحد هواري في إحدى المقاطع مبيننا هذا البعد «قضيت سنة كاملة في جبل عصفور، يعجز لساني عن وصف المظاهر التي رأيتها، كانت أمامي فرص كثيرة للهرب لكن الفزع نال مني، سبقني إلى ذلك عدة أشخاص(...) حين كان يلوذ بالفرار وسط الغابة المهيبة والليل حالك، لم يكن

[1] - ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص103.
[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص104.

يدري أي طريق يسلك وصار يجري دون هوادة، (...) حتى أطلق صرخة مدوية بعد أن تمزقت رجله اليسرى في فخ من النوع الذي تسطاد به الدببة، فلم يضمدوا جرحه ولم يعالجوه بل ربطوا عنقه بحبل و صاروا يجرونه ككلب ذليل»[1] هذا نوع من الأماكن يسجد هذا البعد بوضوح لأن من أيام التسعينات، وإلى يومنا هذا كانت، ولا مازلت الجبال وكرا للإرهاب، وهذا الوصف مجسد في المقطع الروائي ما هو إلا بالقليل لما شهده المجتمع الجزائري من ترهيب، وتنكيل، وقمع، وتعذيب.

وسنزود هذا الطرح بمكان واقعي آخر «وسط قاعة مستطيلة مرصوفة بالنقوش المغربية، مقاعدها مرتبة على شكل مدرجات متتابعة، كان الناس يترددون إليها عابسين غير ضاحكين، مهمومين غير فرحين، يتهامسون فيما بينهم جول شدة القاضي المعين لذلك اليوم، وحولهم رجال الشرطة يشيرون وأصابعهم على أفواههم أن اصمتوا واحترموا هيبة المحكمة»[2] وصحيح ما قال المحكمة بمثابة مقبرة إما تدفن تحت حكمها، أو تنفذ منه كالشعرة من العجين.

4 – 2 البعد النفسي:

يؤثر المكان في نفسية الإنسان دائما سواء إيجابيا أو سلبيا، فهو الحاضنة التي تشكل لنا الدفء، والحنان، وذكريات الطفولة، فيجد الكاتب من هذه النقطة المجال الواسع ليبدع في تكوين نفسية الشخصية بالمكان، ويكون مسوغا لفهم القارئ حالتها، لأنه «الفضاء الخصب يتحرر من كل قيود الواقع وإطلاق العنان لنفس البشرية لتعبر عن ذاتها بحرية وذلك من خلال أقوال الشخصيات الرواية وأفعالها»[3] وتكون جل الأحداث متكونة في هذا البعد كونه ملاصق لشخصية.

[1] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص 65.
[2] - المصدر نفسه، ص 102.
[3] - محمد أحمد، البعد النفسي في رواية حمامات بيض ونارجيلة لأحمد زياد محبك، مجلة البحوث العلمية الشرقية، م11، ع2، 2019، ص614.

فالبعد النفسي مصاحب للشخصية الروائية يؤثر فيها، وتؤثر فيه مما يلجم حركة التأثير عند رؤية المكان، الذي يمكن أن يعود بالسلب، أو الإيجاب حسب نوعية المكان، فإن كان يجلب الراحة فإن الشخصية تتفاعل معه، وإن كان العكس فإن النفور هو المؤثر في هذا الحال حتى ولو طال المكوث فيه، وقد تُخلق الشخصية من المكان المزعج مكان ألفة، ونفسية الشخصية الروائية دائما ما تلعب على المكان إما أن تحبه، أو تكرهه[1].

وسنبرزه من خلال الأمثلة التالية «نظر يمينا وشمالا مستغربا شدة السكون الذي ملأ المكان، ثم قرر أن يدخل القرية بحذر وتوجس، سبقه كلبه متبعا غريزته وصار ينبح بكل حدة، ولا يفعل ذلك إلا لجلل لا تحمد عقباه، تفطن عمي العربي للأمر، وتخلى عن احتياطه وأضحى يجري نحو كلبه فسقط عليه المنظر كالصاعقة من السماء، أصابه الهلع الشديد، وامتلأ فؤاده رهبة وجزعا لهول المنظر المرعب الذي شدته عيناه،... وجد سكان القرية مصروعين مذبوحين وجثثهم مكدسة جنبا إلى جنب»[2] منظر يروع فؤاد المرء، ويدخل عقله في غياهب الهلاوس، كان هذا حال كل جزائري أيام العشرية السوداء.

وفي مثال آخر «كنت أنعزل عن الناس كل صباح فأقصد مكانا يسود فيه السكون ولا أسمع فيه غير تغريد العصافير وشخشخة الأعشاب المترنمة بأنغام الرياح البديعة، ثم أجلس تحت شجرة من الأشجار العالية وأغفو ظلالها، لحظات كانت تأخذني بعيدا عن هوس العمل و ضجيج البشر، تلك كانت لحظتي المميزة التي أنسى فيها من أنا وما علي من مسؤوليات»[3] يؤثر المكان على نفسية الإنسان إما بسلب كالمثال الأول أو بالإيجاب كالمثال الثاني.

---

[1] - ينظر: محمد أحمد، البعد النفسي في رواية حمامات بيض ونارجيلة لأحمد زياد محبك، مجلة البحوث العلمية الشرقية، م11، ع2، 2019،ص614 – 616.

[2] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص 18.

[3] - المصدر نفسه، ص86.

4 – 3 البعد الهندسي:

نفهم هذا البعد من خلال عنوانه، وهو وصف المكان من كل نواحيه الهندسية من شكل وطول وغيرها التي تكون بارزة فيه تظهر للعيان، فيستخدمها الكاتب في تشكيله للأماكن المزعوم بناءها في أرضية الرواية، فالهندسة الموصوفة تُظهر للقارئ البعد الواقعي والتاريخي واللّحظة الزمنية للنّص، فالمكان هو الحاوي لتفاصيل الحكاية المسرودة، وهندسته تجسدها الشخصية المحركة لتفاصيل الأحداث كلها[1].

يظهر هذا البعد من خلال مظاهر المكان الهندسي، والتقاسيم، والأشكال، والأحجام، والفراغات التي تتجلى في الرواية، فكما قالت سيزا قاسم «يشبه الفنون التشكيلية في تشكيلها للمكان»[2] والروائي يركز على الصفات الهندسية التي تُأسس لهذا البعد مما يساعد على توسيع خيال القارئ في تشكيله للمكان، ونجده بكثرة في النصوص السردية.

ويرد هذا نوع من الأبعاد في المتون السردية لإعطائها نفحة من نفحات الواقعية، ومثال هذا في رواية المتوخى دراستها «لم يكن لعمي العربي سوى أمه التي كان يقاسمها كوخا مبنيا بالطوب والأحجار ومغطى بالزنك، بابه مهترئ من خشب يسحب بسلك من نحاس، يحوي غرفة واحدة، وحوشا صغير لا سقف له، وخلف الباب زريبة صغيرة فيها عنزة وخروف صغيرة وكلب للحراسة، وحوله قلة من الجيران الذين يعدون على الأصابع»[3] توصيف هندسي لجل الأكواخ الريفية.

ومثال آخر في هذا البعد «كانت المقبرة كبيرة جدا فيها طبقات وانحدارات تظهر القبور من أسفلها كأنها أدراج يسهل تسلقها، لم تهدأ الريح الشمالية

[1] - غالب هالسا، جماليات المكان في الرواية العربية، ص75.
[2] - سيزا قاسم، بناء الرواية، ص103.
[3] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص 14.

وصارت تعزف ألحانا حزينة لعبت بأفئدة القوم كلهم وترنموا بها حد الإجهاش بالبكاء»[1] جمالية هذا البعد أنه يريك تفاصيل المكان، لتبنيه في مخيلتك بسهولة تامة.

4 – 4 البعد التاريخي:

يطغى هذا البعد على جل النصوص السردية، فأغلب الأحيان تكون الشخصية في وضعية تذكر حادثة ما جرت معها في مكان ما، أو واقعة وقعة في زمن سبقه، والكاتب يضيفه في نصه كمتفاعل نصي يزيد من إبراز جمالية المكان ليرسم بذلك واقعيته، والرواية كما أشرنا سابقا أنها متخيلة وأمكنتها كذلك، ولثبوتها لا بد له أن يضفى تلك الأبعاد، ومن بينها البعد التاريخي ليكسبها حقيقتها[2].

وجد هذا البعد في رواية "في كل قبر حكاية" لأن متنها الحكائي يسرد لنا تفاصيل جرت في تاريخ الجزائر أيام التسعينات «قضيت سنة كاملة في جبل عصفور، يعجز لساني عن وصف المظاهر التي رأيتها، كانت أمامي فرص كثيرة للهرب لكن الفزع نال مني، سبقني إلى ذلك عدة أشخاص... حين كان يلوذ بالفرار وسط الغابة المهيبة والليل حالك، لم يكن يدري أي طريق يسلك وصار يجري دون هوادة،...حتى أطلق صرخة مدوية بعد أن تمزقت رجله اليسرى في فخ من النوع الذي تسطاد به الدببة، فلم يضمدوا جرحه ولم يعالجوه بل ربطوا عنقه بحبل وصاروا يجرونه ككلب ذليل»[3] صورة مروعة لما شهده المكان أيام هذه النكبة، وبقي يحمل آثار دماء المستضعفين ليجعل منها تاريخا يروي عن ربطة جأشهم يوم كان الظلم هو سيد المقام.

---

[1] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص 113.

[2] - ينظر: نورة بعيو، أشكال وتقنيات توظيف المادة التاريخية في الرواية العربية المعاصرة، مجلة الخطاب، ع9، جامعة تيزي وزو، الجزائر،2011، ص43.

[3] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص 65.

وفي مقطع آخر ممثلا البعد التاريخي «تفحص عمي العربي المكان من كل جهاته، وإذا به يرى وسط ساحة القرية مجموعة من سكانها، جاثين على ركبهم وأيديهم خلف رؤوسهم،... صخب المكان بالصراخ والعويل والنحيب، ثار والد خديجة وهاجت مهجة عقله فوقف شامخا، وفي لمحة بصر دق عنق الوغد الواقف أمامه، فتطاير الرصاص كأنها ساحة الوغى، وما هي إلا لحظات حتى كدست جثث أهل القرية، من رضيعه حتى شيخهم»[1] لطالما كان أهل القرى، والريف أول ضحايا هؤلاء الأوباش الكلاب.

5 – فضاء المكان المغلق المفتوح:

كون المكان نقطة مهمة في البناء السردي، فأولاه النقاد، والباحثون الأهمية الكبرى، نظرا لقيمته المتمركزة في النص، لأنه القاعدة الأولى التي يقام بها أي عمل أدبي، لهذا السبب تعددت الدراسات التي تهتم به وتباينت حوله الرؤى واختلفت، فكل رآه حسب منظوره، ونحن عبر تتبعنا لهذه الدراسات استفزتنا نقطة مهمة في كتاب جماليات المكان **لغاستون بشلار (gaston bachelard)**، هي كيف يرى في المكان المغلق انفتاحا، واتساعا يسع الكون كله، فأردنا أن نعرج على هكذا جدلية لنستجلى لبها المكنون[2].

عدّ **غاستون بشلار(gaston bachelard)** المكان كيان قائم على الألفة، والركن الذي يحوي الإنسان، ويحمل أحلامه وذكرياته، كما ركز على القيمة الإنسانية التي يتسم بها المبنية على فاعلية الخيال اللامتناهي، وقد لعب في تكوينه لجماليات المكان على مفارقة ميزت نظرته للمكان، وهي إعطاء الانفتاح للمكان المغلق، وركّز بشكل ظاهراتي على البيت بالأخص، ذاك المكان الذي هو منشأ أغلب الناس، الحامل لطابع الألفة، والطمأنينة فقد أعطاه الشكل المنفتح

[1] - عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، ص20.
[2] - ينظر: غاستون بشلار، جماليات المكان، ص36.

اللامتناهي، لأن استقرار أي فرد من المجتمع يكون في بيته، وهو مكان محاط بالأمان، والحماية فكما قال «بيت الطفولة، هو مكان الألفة، ومركز الخيال»[1] وقال أيضا «هو البيت الذي ولدنا فيه أي بيت الطفولة انه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة»[2] فالمكانية عنده مبنية على الألفة، والحميمية التي تبعث فينا ذكريات الماضي الجميل، فراحة الذات ليس بضرورة أن توجد في مكان مفتوح، أحيانا نجد ضغوطات، والصراعات تشكل في أمكنة مفتوحة.

والبيت المكان الصغير المغلق هو مؤوى أي كائن كان، بدونه يكون مشتتا لا يحضنه شيء، ورؤية **بشلار (bachelard)** للبيت اتسعت لكل شيء، فقد أسس مثلا للعش مكانا في هذا العالم، فطيور تبني أعشاشها فوق أغصان الأشجار، لتبني ألفة العيش، وألفة المكان، وتعطي عنوان كبير للاستمرارية رغم صغر حجم عشها، وانغلاقه، إلا أنه في نظرها أوسع وساع العالم بكله، فما يريد أن يوصله لنا، ونفهمه من نظريته أن الانغلاق لا يكون دائما موضع كبث الحرية كما هو شائع، فالراحة النفسية للإنسان هي من تخلق من انغلاق المكان انفتاحا[3].

في حين أن البعض عندهم فكرة المكان المغلق هو مكان دون حركة يكسب المرء العجز، وعدم القدرة على فعله للأشياء، مسببا في انطفاء روح التفاعل مع عالمه الخارجي، ولهذا لابد من وجود عامل انتقال للأماكن المنفتحة الواسعة،تتسم بالحركية تخرج الإنسان من جمود الانغلاق، لأن «هناك بناء فوقي للمكان يأتي من حركة الشخصيات في المكان ذهابا وإيابا و سفر واستقرار. وهذه الحركية لها دلالة هامة»[4] وجوهر هذه الدلالة هي إصباغ المكان بسيرورة الانفتاح، فلا نص

[1] - غاستون بشلار، جماليات المكان، ص09.
[2] - المرجع نفسه، ص06.
[3] - ينظر: المرجع السابق، ص106.
[4] - المرجع السابق نفسه، ص107.

ينبني على جمود، ولا فضاء يخلو من ثنائية الانغلاق، والانفتاح التي تؤطر مكانته.

ويدخل تقاطب المكان المغلق، والمفتوح دائما في «علاقة جدلية مع سلوكيات الشخصية النفسية والاجتماعية والثقافية التي تؤطر الفضاء، فالراحة والألفة والحميمية والحرية هي التي تشكل انفتاح المكان، والضغط والصراعات والقيود هي من تشكل انغلاقه»[1] فإذن المكان، بأشكاله يصغر، ويكبر، وينفتح، ويغلق، حسب وضعية الشخصية فيه، فحميمية العيش تبنى بأصغر الأشياء، وتكبر حين تسكن الراحة أرجاءها، وعليه نلخص كل ما قلنا، وما نسعى لتبينه في مثال يستوفي كل ما جئنا به، الصحراء كما هو متعارف عليه مكان مفتوح واسع لا حدود له، مجملة برمالها وشمسها الذهبية، وكأنها لوحة فنية تشعر النفس بالراحة والحرية، لكن إذا ما تاه الإنسان وسط جمالها هذا تنقلب عليه من مكان جميل مفتوح، إلى مكان مغلق لا يعرف الخروج منه.

[1] - انشراح سعدي، الفضاء في رواية الأرجوحة لبدرية البشر، 2014، ص 44.

خاتمة

وفي ختام بحثنا، وبعد تفتيش وتنقيب، ووصف وتحليل، لخبايا الفضاء في الخطاب الروائي في رواية "في كل قبر حكاية" لعبد الواحد هواري، توصلنا إلى جملة من النتائج:

- يمتاز الفضاء الروائي بأهمية كبيرة داخل المتون الروائية، من خلال تأطيره لمادتها الحكائية، وتنظيمه لأحداثها، وخلق علاقات بين مكوناتها السردية.

- يضطلع الفضاء داخل الرواية بالوظيفة الكلية، فهو العنصر المتحكم في بنائها السردي، كما يستمد مفهومه ومظهره من خلال عناصرها.

- عرف الفضاء مكانة بالغة في رواية "في كل قبر حكاية"، من تصويره للأماكن، وتجسيده لشخصيات بكل أفعالها، ومواقفها، وعرضه لزمن بكل تقنياته.

- يشكل الفضاء أرضية تجتمع داخلها كل الفنون بأنواعها تشكيلية منها، أو الأدبية.

- لقي المصطلح تضارب آراء، واختلاف وجهات نظر حوله، فهناك من يفضل الحيز، أو أن الفضاء، والمكان مفهوم واحد، وهناك من يرى أن لكل مصطلح مفهوم. هي مصطلحات تدور في فلك واحد لا ينسلخ الواحد منها عن الآخر، فالفضاء يشمل المكان، والحيز يدخل في صلب الثاني.

- يؤدي المكان دورا هاما، في تثبيت كيان النص الروائي، من خلال تشكيلاته المكانية التي تكون وسطا يجتمع فيه كل مكونات السرد، وفي رواية "في كل قبر حكاية" انقسم إلى نوعين مكان مفتوح، ومكان مغلق، وشهد النوع مغلق منها حضورا قويا.

- جمعت البنية الزمنية لرواية بين الماضي، والحاضر ليقدم لنا الكاتب خلفية إيديولوجية اجتماعية لأحداث وقعت أيام التسعينات في الجزائر.

- ساهم عنصر الزمن في الرواية على تحريك وتيرة السرد من خلال تقنياته، ومفارقاته خصوصا تقنية الاسترجاع التي وظفت لوصف دقيق لتلك الأحداث الماضية.

- اعتمد الروائي أسلوب الإثارة، والتشويق في بنائه لنصه عن طريق الشخصيات، التي تراوحت بين رئيسية، وثانوية كما عرفت انتقالا في البطولة من شخصية لأخرى مما دفعنا إلى معرفة فرق بين كل واحدة منها، ودورها.

- بعد تتبعنا للتشكيل الفضائي لرواية في كل قبر حكاية وجدنا عنصرا لولا وجوده لما اتَّضحت معالم العمل، وحيثيات العناصر الأخرى، هي اللغة السردية، التي من خلالها نرى تحركات الزمن، وفاعلية المكان، وبروز الشخصية، وبتالي وضوح الفضاء ككل.

- عرف المعجم اللغوي في رواية تزاوجا بين اللغة العربية، واللغة العامية، ولا ندري أهي بصمة يبتغي بها الروائي إبراز جنسيته، ووطنيته؟، أو هي ميزة اتخذها كتجديد؟.

- شهدت الشخصية في رواية "في كل قبر حكاية" اغترابا في فضائها، وذلك راجع للفترة التي عاشت فيها (العشرية السوداء).

- اتخذ الروائي من الرواية تصويرا للواقع الجزائري أثناء العشرية السوداء.

- وفي الختام أريد أن أسلط الضوء على عنصر لمسته في خبايا كلام غاستون بشلار، وهو المكان المغلق المفتوح في حد ذاته، وكيف لشخصية أن ترى في الانغلاق الاتساع، هذا مالا يستوعبه العقل لكن إذا رأيناه من زاوية

أخرى فنرى أن هذا شيء يميل إلى الحقيقة، أفلا يرى الإنسان في بيته الاتساع، وأنه مصدر من مصادر راحته، وكما يمكننا أن نرى في الانفتاح الكبير انغلاقا، فمثلا الصحراء بشساعتها، إذا ما تاه الإنسان فيها انقلبت عليه من مكان مفتوح إلى مغلق، هي نقطة لفتت انتباهنا بشكل كبير، ربما تكون بداية لدراسات جديدة بإذن الله تعالى.

ملحق

1 – ملخص رواية "في كل قبر حكاية":

أن تعيش في زمن لا تُعرف فيه الرحمة، ويسدل الليل بظلامه على حياتك، ويدخلك في غياهب سواده، وأن تموت على يد بني أمتك، وتذبح من قبل من يتكلمون لغتك ويحملون جنسيتك، أن تنام على رائحة الدم، وتستيقظ على منظر الجثث، وتذيقك الحياة طعم الألم والوجع، وتعيش مشتتا في فوضى هذا الزمن، هو هذا ما مثلته رواية في كل قبر حكاية مجسدة واقعا عاشه شعب ارتوت أرضه بدماء الأبرياء أعواما هو شعب البلد المليون، ونصف مليون شهيد، هي **الجزائر**.

جمعت الرواية عدة عوالم غاصت في أعماق تاريخها بين حب وحرب، موت وحياة، سطر الكاتب تاريخا مؤلما كتب بدم الشهداء، حكى عن زمن كان الخوف عنوانه، والرعب والهلع غذاء المستضعفين، رواية جسدت تسعينيات القرن، فترة تغير فيها لون السماء من أزرق مائي إلى أسود قاتم، سميت بالعشرية السوداء، عاشها الجزائريون، ولم يلقوا منها سوى الموت، والفزع كل يوم، جاء سرد هذه الرواية بلسان أموات خلدت ذكراهم في صفحاتها، نرى فيها كيف كان يعيش الفرد منا وسط فوضى القتل، هي رواية وإن اختصرنها نقول حكاية جزائري أذاقته الحياة من كل أصنافها.

بدأ الروائي أحداث الرواية مع عمي العربي شخصية تجرعت الألم بكل أنواعه حتى اتخذ من حفر القبور مهنة يعزل بها نفسه عن الناس، رجل عاش فترة العشرية السوداء بكل أيامها فكان حجم الخسائر التي تلقاها فوق ما استطاع تحمله يوم شهد جريمة القتل الجماعية لأهل قريته، ومن ضمنهم أمه المسكينة ثم وقوعه في يد الإرهاب، كلها تفاصيل تروي حياة العربي ومعاناته، ليعود الكاتب بنا من زمن التسعينات إلى سنة 2010 يوم عثور العربي على مذكرات المجنون، وتنطلق بها الحكاية، فما فحوى هذه المذكرات؟

نذير أحد أبطال الرواية، شخصية هي الأخرى عاشت في الزمن نفسه، وذاقت من كأس الظلم ما ذاقت، تبدأ قصته عند عثور عمي العربي على مذكراته التي وقعت منه يوم زيارته لقبر زوجته، ليقوم العربي بالتقاطها ولعدم قدرته على القراءة كونه أمّي أخذها لراوي القصة، ومع أولى صفحات المذكرات دهشوا لروعة بلاغة هذا المجنون، ورصانة لغته شاعر زمانه إن صح التعبير، يسرد فيها كل تفاصيل حياته بدءا من خطبته لأمينة ثم فقدانه وظيفته، وبعدها دخوله السجن دون فعل، أو جريمة ارتكبها فترة وبان الحق خرج من مكان علمه الصبر، وأن من توكل على الله وصل فور خروجه انتقل لحياة جديدة غيرته 180 درجة، تزوج من أخت صاحبه الذي تعرف عليه في سجن، وتكون ولادته الجديدة.

عبير شخصية كان الصبر عنوانها، تتميز بقوة شخصيتها وحبها لثقافة، كانت حبيسة ورم في الدماغ أنقص من عداد أيامها، لكن لم تمنحه فرصة قتل أحلامها بل مارست الحياة بفلسفتها، وكأن المرض لم يستوطن جسدها؛ شد هذا انتباه نذير ليقرر أن تكون زوجا له وتوأم أفكاره ومنطقه، وللأسف لم تدم الفرحة أعواما كثيرة حين أتت المنية، وخطفتها، لم يكن المرض سببا في موتها بل السبب كان أحقر من هذا، ماتت يوم قتل الأوغاد جنينها الذي لم يكتمل تكوينه، ماتت يوم سلب منها من كان نبراس حياتها، قبل رحيلها استودعت أمينة على ظرف فيه رسالة تحمل لغزا لزوجها، وعليه اكتشافه كي لا تغادر روحها أحلامه، صحيح أمينة بعد أزمتها في زواج فاشل تطلقت، وعادت لعملها القديم تنظيف البيوت، وشاء القدر على رميها عند بيت من كانت خطيبته يوما. طلبت عبير من نذير أن يتزوج أمينة، ويسعى لحل لغز إن شاء رؤيتها كل يوم.

ماتت عبير، وماتت معها روح نذير، عاش تشتت في الأفكار، وأصبح النسيان ينخر دماغه أدخله الحزن في دوامة لم يعرف الخروج منها سوى بفكرة

الانتقام ظننا منه أنه الحل الوحيد للغز، والوسيلة التي تشفي غليله، وتذهب الحزن عنه، طلب المساعدة من صديقة عبير المقربة فتاة الشعر الأسود ليقررا البحث عن من تسبب في موت أعز شخص عندهم، وبدؤوا ينتقمون منهم واحد تلو الآخر، ليأتي الدور على آخرهم كان الضحية وسط، ولم يقم بالقتل أبدا، الإرهابيون فقط كان شاهدا على تلك الجريمة الشنعاء، هذا الشخص هو ذاك الأمّي الذي لم تعطه الحياة يوم سعيد إلا ودارت عليه بتعاسة أكبر من سابقها، هو عمي العربي نفسه، جره من ظن أنه مجنون ليقتله، وينتقم لحبيبته، فما كان مصيره ومصير كل شخصيات الرواية؟ وهل اكتشف نذير لغز زوجته عبير؟، لن نكمل نهاية القصة تاركين فضول المعرفة يقودكم نحو قراءة الرواية والإطلاع على حيثيتها.

2 – ترجمة لكاتب الرواية:

عبد الواحد هواري روائي من الكتاب الذين نلمس فيهم الحنكة والبراعة في الكتابة والتأليف الروائي، سخر قلمه الإبداعي في معالجة ظواهر اجتماعية اكتسى بها المجتمع الجزائري، هو من المؤلفين الجدد الذين برزت كتاباتهم في الساحة الأدبية الجزائرية، ومن القلائل الذين نلتمس من خلال كتاباته البساطة، والحياء، والاعتزاز بوطنيته، وجنسيته داخل نصوصه الروائية؛ غاص في أعماق المجتمعات، ومن ظواهرها وضع لبنة أعماله يحاكي بها شباب اليوم، وكان لأحد أعماله فضل كبير في إتمام موضوع بحثنا، هو من مواليد 05 سبتمبر 1991، من أبناء مدينة مغنية تابعة لولاية تلمسان - الجزائر -، حاصل على شهادة ماستر في تخصص الفلسفة الإسلامية والحضارة، يكتب في الأدب

الاجتماعي، الواقعي والنفسي، وله مؤلفات منها من اختيرت ضمن القائمة الطويلة لجائزة طاهر وطار[1].

3 - مؤلفاته:

1- رحلة سمر من ظلام الكهف إلى ضوء القمر، رواية قصيرة صادرة عن دار المثقف سنة 2017.

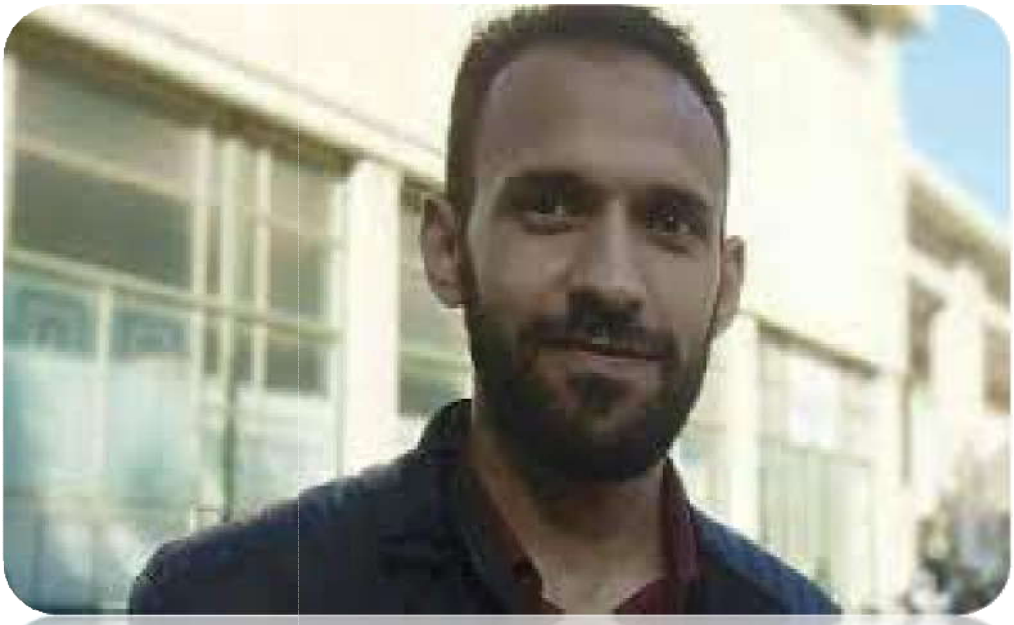
2- في كل قبر حكاية، رواية طويلة صادرة عن دار المثقف سنة 2018 ثم عن دار تلانتيقيت سنة 2019، تم اختيارها ضمن القائمة الطويلة لجائزة الطاهر وطار سنة 2018.

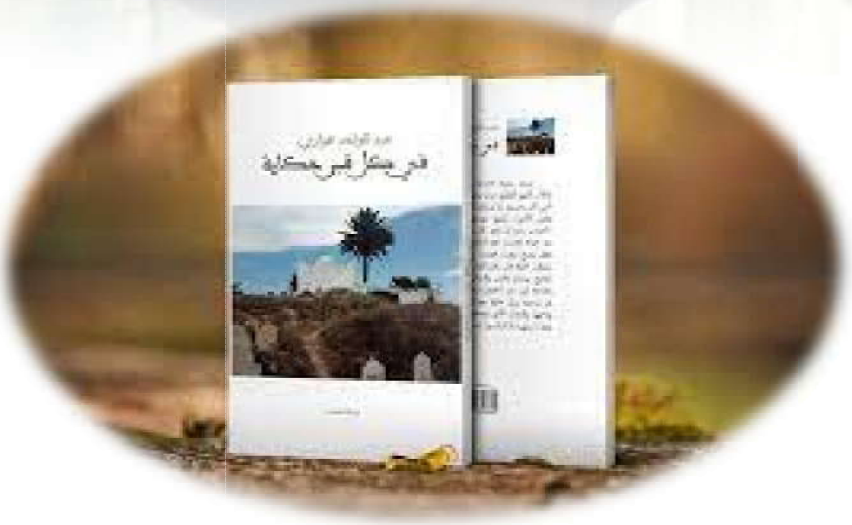
3- وظيفة منزل زوجة.. حياة فيلسوف جزائري، رواية متوسطة الحجم، صادرة عن دار أدليس سنة 2019.

4- كفّارة الثوب الأحمر، رواية تنتمي للأدب النفسي، صادرة عن دار ضمة سنة 2021.

5- رواية سوط الأحكام: الجزء الأول من ثلاثية المطرقة، عن دار تلانتيقيت سنة 2021.

[1] ينظر: حوار مع الروائي عبد الواحد هواري، 2022/05/16، 13:14، شبكة التواصل الاجتماعي، مختصر السيرة الذاتية





مكتبة البحث

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

أولا: المصادر:

- ابن الخفاجي، سر الفصاحة، تح: علي فودة، مكتبة الخانجي، مصر، ط1، 1932.

- ابن جنى، الخصائص، دار النذير، بغداد، د.ط، 1919.

- ابن خلدون، مقدمة، ج1، دار الفكر، بيروت، د.ط، 2001.

- عبد الواحد هواري، في كل قبر حكاية، رواية، دار تلانتيقيت، بجاية، د.ط، 2018

ثانيا: المعاجم والقواميس:

- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي، زكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، د.ط، 2008.

- جميل صليبا، معجم الفلسفي، ج 2، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، لبنان، د.ط، 1982.

- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1981.

- ابن فارس، مقاييس اللغة، ج 5، تح: عب السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، 1979.

- فيصل أحمر، معجم السميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط 1، 2010.

- مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004، ص 475.

- محمد أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، د.ط، 1986.

- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1119

ثالثا – المراجع العربية:

- إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، تموز، سوريا، ط1، 2012.

- إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، دار الكوكب، الجزائر، ط1، 2014.

- أحمد حمد النعمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2009 .

- أحمد طاهر حسين وآخرون، جماليات المكان، عيون المقالات، المغرب، ط 2، 1988.

- أحمد محمد عبد الخالق، الأبعاد الأساسية لشخصية، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط4، 1987.

- آمنة يوسف ،تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، لبنان، ط2، 2015 .

- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

- حسن ظاظا، اللسان والإنسان مدخل إلى معرفة علم اللغة، دار القلم، الدار الشامية، دمشق، بيروت، ط2، 1990.

- حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000.

- حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1991.

- سعدية بن ستيتي، فنية التشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في الرواية، دار الخلدونية، الجزائر، ط1، 2016.

- سعيد بنكراد، سميولوجية الشخصيات السردية، دار مجدلاوي، ط1، الأردن، 2003.

- سعيد يقطين، قال الرواي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1997.

- سيزا قاسم، بناء الرواية، مكتبة الأسرة، مصر، د.ط، 2004.

- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 1998.

- عبد المالك مرتاض، في نظرية اللغة العربية، دار البصائر، الجزائر، د.ط، 2012.

- عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط3، 2015.

- علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، مصر، د.ط ، د.ت.

- محبوبة محمدي محمد أبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق .

- محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010.

- محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1998.

- مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر المركز الرئيسي، بيروت، د.ط، 2005.

- مهدي محمدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، د.ط، 2011.

- ناظم عودة، نقص الصورة تأويلا بلاغة السرد، ج2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003.

- ياسين نصير، الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ط، 1986.

رابعا - المراجع المترجمة:

- جوليا كرستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال لنشر، المغرب، ط1، 1991.

- جون ليونز، اللغة و علم اللغة، تر: مصطفى التونري، ج1، دار النهضة العربية، القاهرة، ط1، 1987.

- جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، قاهرة، ط1، 2003.

- غاستون بشلار، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1992.

- غاستون بشلار، جماليات المكان، تر: غالب هالسا، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط2، 1984.

- مندلاو، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار الصادر، بيروت، ط1، 1997.

خامسا - مجلات:

- إنشراح سعدي، الفضاء في رواية الأرجوحة لبدرية البشر، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، كنوز الحكمة، الجزائر، ع 30، 2014.

- بوجملين مصطفى، إشكالية الشخصية السردية في كتاب نظرية الرواية، مجلة المقاليد، ورقلة، ع6، 2014.

- حورية حمو، محمد علي الخلف، شعرية اللغة الروائية (الروائي السوري إبراهيم الخليل أنموذجا)، مجلة جامعة تشرين، سوريا، م33، ع2، 2011.

- صبري حافظ وآخرون، زمن الرواية، مجلة النقد الأدبي فصول، م12،ع1،1992.

- صبري حافظ، الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية، مجلة فصول،ع 4، 1984.

- عبد القادر رميم، العنوان في النص الإبداعي- أهميته وأنواعه، مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية والاجتماعية، بسكرة، ع 2-3.

- مامون عبد الوهاب، تجليات التناص القرآني في الرواية الجزائرية رواية " دم الغزال"، مجلة أمارات في اللغة والأدب والنقد، الجزائر، م5، ع2، 2021.

- محمد أحمد، البعد النفسي في رواية حمامات بيض ونارجيلة لأحمد زياد محبك، مجلة البحوث العلمية الشرقية، م11، ع2، 2019.

- مريم جبر فريحات، الحس الاغترابي في أعمال روائية لغسان كنفاكي، مجلة جامعة دمشق، سوريا، م26 ، ع 3+4، 2010.

- نورة بعيو، أشكال وتقنيات توظيف المادة التاريخية في الرواية العربية المعاصرة، مجلة الخطاب، ع9، جامعة تيزي وزو، الجزائر،2011.

سادسا - مذكرات الجامعية:

- بشرى فرحي، الإيقاع الزمني في رواية "جلدة الظل من قال للشمعة: أف؟"، ماستر، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2012.

- جوادي هنية، صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، دكتوراه، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2013.

- عبد الله توام، دلالات الفضاء الروائي في ظل معالم السميائية رواية "الآن ... هنا أو شرق متوسط مرة أخرى" لعبد الرحمان منيف، دكتوراه، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2016.

- غالب هالسا، جماليات المكان في الرواية العربية.

- مصطفى قسيمة، الدلالة الوظيفية للشخصية الحكائية في أدب الأزمة رواية بخور السراب لبشير مفتي، ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة .

- معالي سعود، البنى السردية في روايات أحمد رفيق عوض القرمطي "عكا العبد الشاهين والملوك"، ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة، 2017.

فهرس

الموضوعات	الصفحة
مقدمة	أ- ب - ت - ث
مدخل: ماهية الفضاء الروائي	
1 – مفهوم الفضاء	06
2 – إشكالية المصطلح	07
3 – مفهوم الفضاء في النقد الأدبي	10
4 – الفضاء الروائي ومكوناته السردية	13
5 – الفضاء الروائي والتشكيل الفني	15
الفصل الأول: فضاء اللغة والشخصية في رواية "في كل قبر حكاية"	
أولا: فضاء اللغة في رواية "في كل قبر حكاية"	
1 – مفهوم اللغة	18
2- اللغة السردية	20
3 – ازدواجية اللغة العربية واللغة العامية	21
4 – لغة عنوان الرواية "في كل قبر حكاية"	24
5 – تقنيات اللغة السردية في رواية "في كل قبر حكاية"	27
5 – 1 تقنية الوصف	27
5 – 2 تقنية الحوار	29
5 – 3 تقنية التناص	31
6 – أهمية اللغة في الرواية	33
ثانيا: فضاء الشخصية في رواية "في كل قبر حكاية"	34

1 – الشخصية الحكائية (النشأة والماهية)	38
2 – مفهوم الشخصية الروائية	38
3 – أنواع الشخصية في رواية "في كل قبر حكاية"	40
3 – 1 الشخصيات الرئيسية	42
3 – 2 الشخصيات الثانوية	42
4 - أبعاد الشخصية في رواية "في كل قبر حكاية"	52
4 – 1 البعد الجسمي	53
4 – 2 البعد الاجتماعي	54
4 – 3 البعد النفسي	55
5 – علاقة الشخصية بالحدث	56
6 – أهمية الشخصية في الرواية	57
7 – اغتراب الشخصية في الرواية	59
الفصل الثاني: فضاء الزمن والمكان في رواية "في كل قبر حكاية"	
أولا: فضاء الزمن في رواية "في كل قبر حكاية"	
1 – مفهوم الزمن	63
2 – الزمن الروائي	67
3 – تقنيات السرد	69
3 – 1 تسريع السرد	69
أ – تلخيص	69
ب – الحذف	71
3 – 2 إبطاء السرد	73

أ- المشهد	73
ب – الوقفة والوصفية	75
4 – المفارقات الزمنية	77
4 – 1 استرجاع	77
4 – 2 استباق	80
5 – أهمية الزمن في الرواية	81
6 – زمانية المكان والشخصية	82
ثانيا: فضاء المكان في رواية "في كل قبر حكاية"	84
1 – مفهوم المكان	86
2 – المكان في الرواية	87
3 – أنواع المكان في رواية "في كل قبر حكاية"	88
3 – 1 المكان المفتوح	89
3 – 1 المكان المغلق	92
4 – أبعاد المكان في رواية "في كل قبر حكاية"	98
4 – 1 البعد الواقعي	100
4 – 2 البعد النفسي	101
4 – 3 البعد الهندسي	103
4 – 4 البعد التاريخي	104
5 – المكان المغلق المفتوح	105
خاتمة	109
ملحق	113
ملخص الرواية	113

ترجمة لروائي	115
مكتبة البحث	119
الفهرس	126

تم بحمد الله