REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE 8 MAI 1945 GUELMA
Faculté des lettres et langues
Département de la langue et littérature arabes

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعـــة 8 مـاي 1945 قالمـــــة
كليـــــة الآداب واللّغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم: .....

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة

الماستـر

تخصّص: (أدب جزائري)

معمار السّرد في رواية "رقصة اليعسوب" لـ "عبد الرزاق بوكبّة" –مقاربة بنويّة–

مقدمة من قبل:

الطالب (ة): دعاء حواس

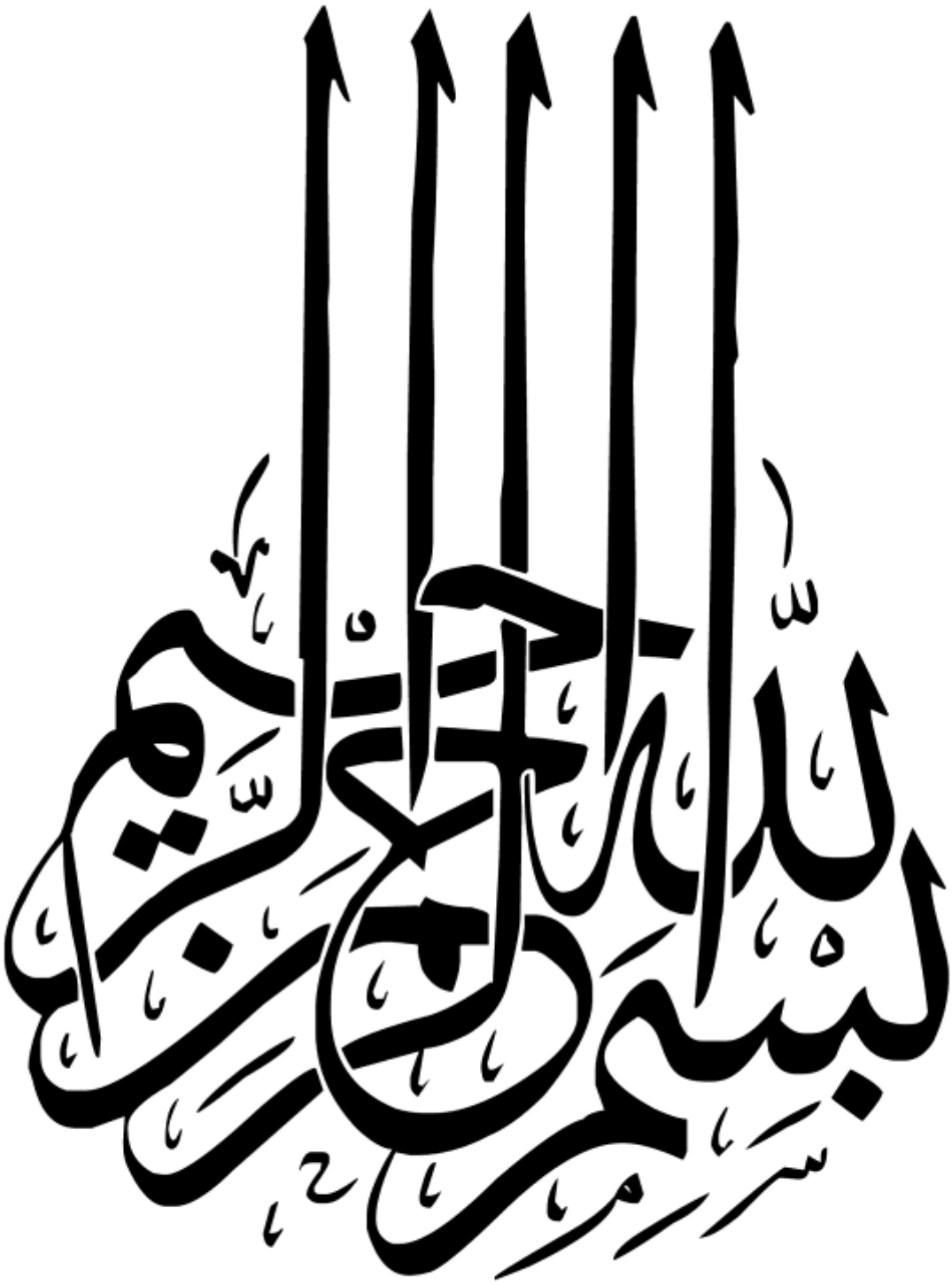
الطالب (ة): ريان فردي

تاريخ المناقشة: 19 / 06 / 2023

أمام اللجنة المشكّلة من:

الاسم واللقب	الرتبـة	مؤسّسة الانتماء	الصّفة
سعيد بومعزة	أستاذ محاضر أ	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	رئيسا
شوقي زقادة	أستاذ محاضر أ	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	مشرفا ومقررا
أحلام عثامنية	أستاذ محاضر أ	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2023/2022


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

بسم الله الرحمن الرحيم ﴿فإنّ مع العسْرِ يُسْرا إنّ مَعَ العُسْرِ يُسْرا﴾[الضحى/5، 6]

الحمد لله ربّ العالمين والصّلاة والسّلام على أشرف المرسلين وعلى آله وصحبه أجمعين.

انطلاقًا من قوله عزّ وجل في كتابه المبين ﴿ وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ وَلَئِنْ كَفَرْتُمْ إِنَّ عَذَابِي لَشَدِيدٌ ﴾ سورة إبراهيم، الآية 7.

نتوجّه بالشكر لله تعالى الذي أنار لنا طريق العلم والمعرفة، ووفّقنا لإتمام هذا البحث.

نتقدّم بخالص الشكر والتقدير إلى الدكتور: "شوقي زقادة" الذي تفضّل بالإشراف على هذا البحث وعاينه عناية خاصّة، وكذا على فاضل ملاحظاته وتوجيهاته القيّمة، فلولاه لما رأى البحث النّور، فبارك الله فيه وفي علمه وعمله، وجعله في ميزان حسناته.

كما نتقدّم بالشكر الجزيل للأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة، لما يقدّمونه من ملاحظات ونصائح قيّمة سنأخذ بها ونتّبعها.

إنّ الشكر غرس إذا أودع سمع الكريم أثمر الزيّادة وحفظ العادة، لذا لن نتأخّر عن شكر كل من كان لنا عونًا على مشقّات البحث وحثّنا على مواصلته.

إهداء

إلى قمر ليالي على مرّ الزمان وشمسي الّتي لا تعرف للمغيب عنوان

إلى نبع الحنان وموطن الأمان

إلى من اخترتها منفى لي بدل جُلّ الأوطان

إلى من الجنّة بذاتها رضت أن تتّخذ من قدميها مكان

إلى الشّمعة التي ذابت من أجل أن تضيء لي دربي أمّي جنتي التي من عيونها أستمد قوتي ومن لمستها أسترجع طفولتي

فاللّهم يا ربّ السّموات والأرض عن كل ثانية قضتها في تربيتي وسهرت لراحتي أن تحفظها بعينك التي لا تنام وترزقها الصّحة والعافية

إلى من لم تهبني الحياة أختا غيرها توأم روحي سرّ سعادتي التي مدت لي يد العون وحفزتني للتّقدم شقيقتي العزيزة إيمان أتمنى لها السّعادة والهناء

إلى من صارت في دار الحقّ إلى جدتي التي لطالما انتظرت تخرجي بكل شغف و التي لم تفارق حياتي أبدًا رحمها الله وأسكنها فسيح جناته

إلى كل عائلتي كبيرها وصغيرها وجميع صديقاتي بدون استثناء

إلى كل من شجعني وساندني وأعانني بالفعل والقول والدعاء

إلى كل من نسيهم القلم وحفظهم القلب

دعاء حواس

إهداء

﴿وآخِرُ دَعْواهُم أَنِ الحمدُ لله ربِّ العَالمينَ﴾

الحمد لله الّذي بنعمته تتم الصّالحات

أهدي عملي المتواضع إلى من بدعواتها عرفتُ دربي جنّتي "أمي"
حفظها الله ورعاها.

إلى من منحني الثّقة والفرصة لأحقّق طموحي "والدي أدام الله عافيته.

إلى أخواتي: ندى، وشيماء، كنتن صدرا رحبا وقت الشدّة والضّيق

إلى رجائي في اليأس وقوتي في الضّعف أخي محمد أمين

إلى كل من مرّ بحياتي وعلّمني شيئا أو ترك بصمة أو بسمة

إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة جهدي. محبتي

ريان فردي

مقدّمة

استطاعت الرّواية أن تثبت وجودها في السّاحة الأدبيّة، والثّقافيّة، والعالميّة، وأن تتصدّر قائمة الأجناس الأدبيّة بفعل ما تتوفر عليه من مرونة وقدرة على مواكبة مجريات الواقع.

يهتم فيها الرّوائيّ بتجسيد شخوصه داخل فضاء زماني ومكاني، ويصب كلّ هذا في قالب يولّد صراعًا بين الشّخوص المختلفة القائمة على تأزم الأحداث وتداخلها، حيث تختلف النّصوص الإبداعيّة من ذات إلى أخرى.

تتجلّى داخل الرّواية الجزائريّة تقنيات سرديّة يستعين بها الرّوائيّ لتشكيل نصّه، بالإضافة إلى التّأثير في القارئ، ومن بين أهم هذه التّقنيات "الأحداث، الشّخوص، الزّمن، المكان"، حيث تتضافر فيما بينها لتكوين نصّ سرديّ بامتياز.

انطلاقا من ذلك ارتأينا بأن نختار موضوع "**مِعمار السّرد في رواية "رقصة اليعسوب" لعبد الرزاق بوكبة "مقاربة بنويّة"**.

تعدّدت دوافع اختيار هذا الموضوع وتنوعت فمنها ماهو ذاتي، ومنها ماهو موضوعيّ.

- **الدّوافع الذّاتيّة:**

✓ انجذابنا لفضاء الرّواية وتقنياتها السّرديّة أكثر من الأجناس الأدبيّة الأخرى.

✓ الرّغبة في مساءلة معمار السّرد في الرّواية الجزائريّة الّتي تعمل على كشف الوعي الجمعيّ بما يتقاطع مع الواقع المعيش.

✓ شغفنا بالنّشاط الرّوائيّ وما يحمله من خصائص وحيل، وتقنيات في تمرير الخطاب، هذا ما دفعنا إلى تسليط الضّوء على رواية "رقصة اليعسوب" لعبد الرزاق بوكبة، وهذا ما يبرز قيمتها وأهميتها للتّأثير في المتلقي.

- **الدّوافع الموضوعيّة:**

✓ طبيعة تخصصنا في الأدب الجزائريّ فرضت علينا تناول المتن الجزائريّ بكل اعتزاز.

✓ تشجيع النصّ السّرديّ الجزائريّ على بقية النّصوص العربيّة الأخرى خدمة للمشهد الإبداعيّ في الجزائر، وتفعيل حركة القراءة الجادّة لقاماتنا الفعّالة.

✓ رغبتنا الملحة في تقديم إضافات جديدة لمعمار السّرد من خلال إضاءة بعض الزّوايا المعتمة، ومحاولة وضع إبداع "عبد الرزاق بوكبة" في ميزان نقدي منصف، وإنتاج دراسة جديدة لم تحظ بها الرّواية.

تنطلق هذه الدّراسة من إشكالية أساسية فرضتها طبيعة البحث تتمحور حول السّؤال الآتي:

✓ **كيف تجلّت العناصر السّرديّة في رواية "رقصة اليعسوب" لعبد الرزاق بوكبة؟**

تنبثق عن الإشكاليّة السّابقة أسئلة فرعيّة منها:

✓ إلى أيّ مدى تُسهم القراءة البنيويّة في استنطاق مضمرات الواقع المعيش في الجزائر؟

✓ إلى أيّ مدى نجح الرّوائيّ في نقل تفاصيل الواقع عبر فنّ السّرد؟

والهدف من دراستنا هذه:

✓ تسليط الضّوء على الرّواية الجزائريّة المعاصرة من خلال دراسة أحد نماذجها وهو "عبد الرزاق بوكبة".

✓ رغبتنا في ترك أثر صغير على رفوف مكتبة الأدب، نشير فيه إلى موضوع معمار السّرد، وأثره الفعّال على الأعمال الأدبيّة.

إنّ طبيعة الموضوع تقتضي الاستعانة بمنهج يقيّد سبيل الدّراسات العلميّة الجادّة، فكان **المنهج البنويّ** أداتنا لمقاربة وفهم وتحليل النصّ، وبما يتناسب مع فحوى المتن السّردي كمنهج فعّال في استنطاق معمار السّرد، وكان ذلك عبر خطّة اشتملت على: مدخل وفصلين مزجنا فيهما التّقنيات السّرديّة بشكل نظريّ وتطبيقيّ معا، مسبوقة بمقدّمة، ومذيلة بخاتمة، وفي كلّ فصل عرضنا لجوانب

متعدّدة، وأضفنا إلى مذكرتنا خاتمة تطرقنا فيها إلى أهم النّتائج المتوصل إليها من خلال مسار البحث.

أمّا المدخل المعنون بـ "**الرّواية الجزائريّة؛ النّشأة والتّطور**" فتناولنا فيه: مفهوم الرّواية، عوامل تأخر ظهور الرّواية الجزائريّة، نشأتها وتطورها، اتّجاهاتها.

أمّا الفصل الأول فكان بعنوان "**بنيتا الحدث والشّخوص في رواية رقصة اليعسوب لعبد الرزاق بوكبة**" تناولنا فيه: مفهوم الأحداث، مفهوم الرّؤية السّرديّة وأقسامها، بالإضافة إلى: الصّيغ السّرديّة بمختلف أشكالها، والشّخوص وأنواعها حسب "فيليب هامون".

أمّا الفصل الثّاني كان بعنوان "**بنيتا الزّمن والمكان في رواية رقصة اليعسوب لعبد الرزاق بوكبة**" تطرقنا فيه إلى: مفهوم الزّمن، المفارقات الزّمنيّة بأنواعها (الاسترجاع، الاستباق، الدّيمومة، تسريع السّرد وصولا إلى تعطيل السّرد)، بالإضافة إلى المكان وأنواعه في الرّواية.

لنختم بحثنا بخاتمة لخصنا فيها أهم النّتائج الّتي توصلنا إليها، إضافة إلى قائمة المصادر والمراجع والفهرس.

ولا يخلو أي عمل من متاعب وعراقيل، فمن الصّعوبات الّتي واجهتنا في إنجاز هذا البحث:

- ✓ من خلال اطّلاعنا على الدّراسات السّابقة وخاصة ما تعلق برواية "رقصة اليعسوب" لعبد الرزاق بوكبة نجد أنّ جلّ الدّراسات تناولت هذا الموضوع من جوانب مختلفة، لم يحظ معمار السّرد بالدّراسة الكافية.
- ✓ أنّ جلّ المصادر والمراجع الّتي تناولت موضوع معمار السّرد متناولة من الجانب النّظريّ أكثر من الجانب التّطبيقيّ.
- ✓ صعوبة الإلمام بجزئيات الموضوع لقلة خبرتنا.

اعتمدنا في بحثنا على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها:

- ✓ بنية النصّ السّرديّ من منظور النّقد الأدبيّ لحميد لحميداني.
- ✓تحليل الخطاب الرّوائيّ (الزّمن، السّرد، التّبئير) لسعيد يقطين.
- ✓تقنيات السّرد في النّظرية والتّطبيق لآمنة يوسف.
- ✓في نظرية الرّواية؛ بحث في تقنيات السّرد لعبد الملك مرتاض.

وفي الأخير نشكر الله العلي القدير شكرا يليق بجلال وجهه، وعظيم سلطانه، ثم نتقدّم بجزيل الشّكر للدكتور "شوقي زقادة" على رحابة صدره، وما بذله من جهد في سبيل تقويم هذا البحث.

المدخل: الرّواية الجزائرية؛ النّشأة والتّطور

أولا: تعريف الرّواية

ثانيا: عوامل تأخر ظهور الرّواية الجزائريّة

ثالثا: نشأة الرّواية الجزائريّة وعوامل تطورها

رابعا: اتّجاهات الرّواية الجزائريّة

تمهيد:

تعدّ الرّواية من أهم الفنون الأدبيّة والأكثر رواجا وتأثيرا في المتلقي، كونها أقرب الأجناس الأدبيّة تجسيدًا لحياة القارئ؛ لذلك نجدها تحتلّ المرتبة الأولى في المجال الأدبي، ففرضت وجودها على السّاحة الإبداعيّة، وتصدّرت قائمة الأجناس الأدبيّة، وبلغت شأنا عظيمًا فسجّلت حضورها في أهم المكتبات العربيّة والغربية، وأصبحت الوسيلة الأقرب للتّعبير والأسهل لتبليغ ما يُراد تبليغه، فيها تُعرض التّجارب الإنسانية، وتعالج مشكلات الحياة، وتضم الشّخوص الواقعية والخيالية، تعتمد في بنائها على التّشكيل السّردي المبني على عناصر متباينة من بناء زمنيّ ومكاني هدفها خلق متعة فنّية وجمالية لمتلقيها، كل هذه السّمات جعلت النصّ الرّوائي يتميّز عن غيره.

أولا: مفهوم الرّواية:

تتأثّر الكتابة بمجموعة من الظّروف والعوامل المحيطة بالمبدع، لِذا نشهد ظهور أنواع متعدّدة تتغيّر بتغيّر الأحوال النّفسيّة والاجتماعيّة، والسّياسية، والفنّية للمبدع، فهي نابعة منه ودالة عليه فنجدها انعكاس للواقع في أغلب الأحيان، وهذا يفسّر تقبلها لذى جمهور القرّاء وإقبالهم عليها، كونها تعبّر عن معاناة مشتركة أو بوح لكل ما هو مستتر داخل بوتقة المجتمع، خاصة ما تجسّده الرّواية كونها أحد أهم الفنون في وقتنا الحالي، وقبل التعمق في بحثنا يجدر بنا الإشارة إلى مدلولات هذا الفنّ المتميّز في إطار تعدّد المفهومات والرّؤى لمصطلح "الرواية".

1. لغة:

يُقال: «**روى فلان فلانا شعرًا؛ إذ رواه له حتى حفظه للرّواية عنه، قال الجوهري: رويْتُ الحديث والشّعرَ رواية فأنا رواء في الماء والشّعر، ومن قوم رُواة روَّيته الشّعرَ تروية أي حملته**

روايته، أرويته أيضًا، ونقول: أنشدْ القصيدة يا هذا، ولا تقل ارْوِها إلاّ أن تأمره بروايتها أي استظهارها»[1].

ويُقال أيضا: «**الرِّوايةُ: هو البعير أو البغل أو الحمار الّذي يُسقى عليه الماء والرّجل المستقى أيضا رواية، قال: والعامة تسمي المزادة روايةٌ، وذلك جائز على الاستعارة. قال ابن برى: شاهد الرواية البعير قول أبي طالب: وينْهَضُ قومٌ في الحديثِ إليكم*** نُهُوضُ الرَّوايا تحت ذات الصلاصل، فالرَّوايا: جمع رَاوية للبعير، وشاهد الرواية للمزاده**»[2].

وتعرَّف الرِّواية أيضا في معجم الوسيط: «**ترى رَوِي، ويُقال: تروَّت مفاصله، وفي الأمر: نظر فيه وتفكّر، وفي الحديث أو الشِّعر: رواه، الرّاوي: راوي الحديث أو الشِّعر جامِله وناقلُه (ج) رواة، الرِّواية مؤنث الرَّاوي، والمستلقي، ومن كثرت روايته (والتاء المبالغة)، والمزادة فيها الماء، والدّابة الّتي يُستقى عليها الماء (ج) روايا، الرِّواية: المنظر الحسن، الرِّواية: القصة الطويلة (محدثة)**»[3].

ومن التّعريفات الّتي تطرّقنا لها يتضح لنا بأنّ كلمة "رواية" تحمل معنى القول، ونقل الأخبار، والإرواء بسقي الماء، ولكون كلمة رواية تحمل مدلولات لغوية متعدّدة، فهي بطبيعة الحال تحمل معانٍ اصطلاحية أيضًا، وهذا ما سنعرضه فيما يلي:

2. اصطلاحا:

الرّواية فنّ أدبيّ متميّز يتمحور حول العلاقات بين الذات والعالم، بين الحلم والواقع، وقد تعدّدت المفاهيم الّتي اهتمت بإلقاء الضّوء على مدلولاتها الفنية والشكلية، فقد عرّفها ميخائيل باختين Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine (1895-1975) بقوله: «**إنّ الرّواية هي**

[1]-ابن منظور، لسان العرب، ج4، مادة (ر و ى)، دار الحديث، القاهرة، ط1، 2003، ص312.

[2]- المرجع نفسه، ص310.

[3]-إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، ج2،1، ص425.

فنّ نثري تخيّلي طويل نسبيًّا»[1] بالقياس إلى القصّة القصيرة –مثلا- وهو فنّ بسبب طوله يعكس عالما من الأحداث والعلاقات الواسعة والمغامرات المثيرة والغامضة أيضا.

وتكمن في الرّواية ثقافات إنسانيّة وأدبيّة مختلفة؛ ذلك أنها «**تسمح بأن تُدخل إلى كيانها جميع الأنواع التّعبيريّة، سواء كانت أدبيّة (قصص، قصائد شعرية، مقاطع كوميدية...)، أو غير أدبيّة (دراسات عن السلوكيات، نصوص بلاغية وعلمية ودينية...)، نظريا فإنّ أيّ جنس تعبيري يمكنه أن يدخل إلى بنية الرّواية**»[2].

ونجد عند ميشيل بوتور Michel Butor (1926-2016) أنّ «**الرّواية هي شكل خاص من أشكال القصّة**»[3]. ومن جهة نظر عبد الملك مرتاض فإنّ الرّواية «**تتّخذ لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتشكّل أمام القارئ ألف شكل، ممّا يعسر تعريفها تعريفا جامعا مانعًا، ذلك لأنّنا نلقى الرّواية تشترك مع الأجناس الأدبيّة الأخرى**»[4]، ويقول أيضا أنّ: «**نقل الروائي لا الرواية لحديث محكي شكل أدبي يرتدي أردية لغوية تنهض على جملة من الأشكال والأصول كاللّغة والشّخصيات والزمان والمكان والحدث، ويربط بينها طائفة من التقنيات كالسرد والوصف والحبكة والصراع**»[5].

ونستخلص ممّا سبق أنّ الرّواية نوع أدبي متميز كثرت الدّراسات حوله، وتعدّدت المفاهيم الّتي حاولت إلقاء الضّوء على مدلولاته، لكن يمكننا التّأكيد على أنّها فنّ سردي متميّز يشير إلى مجموعة من الأحداث الّتي تشهد تغيّرًا وتطورًا في إطار الحبكة السّردية، من خلال شخوص متعدّدة في زمان ومكان محدّدين، وتبقى سمة الانفتاح أحد أهم مميزات هذا النّوع الأدبي المتميز مقارنة بغيرها من الأنواع الأدبيّة الأخرى.

---

[1]-آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر، سوريا، ط 1، 1997، ص27.

[2]- المرجع نفسه، ص28.

[3]-ميشال بوتور، بحوث في الرّواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، وزارة الثقافة والرياضة، قطر، الدوحة، ص5.

[4]-عبد الملك مرتاض، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1998، ص 11.

[5]-المرجع نفسه، ص24.

ثانيا: عوامل تأخر ظهور الرواية الجزائرية:

أدّت عدّة عوامل إلى تأخر ظهور الرواية الجزائرية نذكر أبرزها:

1. العامل السّياسيّ:

تأخر ظهور فنّ الرّواية في الجزائر بسبب الأوضاع السياسية غير المستقرة الّتي عاشتها البلاد جرّاء الاحتلال الفرنسي الّذي عمل على طمس ومحو هوية الشّعب الجزائري، وجعله يتماهى في حضارته وفصله عن جذوره، وسلب أفكاره، والقضاء على لغته العربيّة وثقافته الإسلامية.

وكانت هذه المرحلة جدّ صعبة أفقدت الشّعب الجزائري طاقته الفكرية، فراح الأديب يميل إلى الأقصوصة وفنّ المقال، ويهتم بالملاحم الشعرية أكثر من اهتمامه بالكتابة الروائية لأنّها «**تتطلب مقدرة أكبر، ومعرفة أعمق، ونظرة أشمل، وتجربة فنّية أكبر**»[1].

وعليه فإنّ ظروف الصّراع السّياسي والحضاري الّتي كان يعيشها الشّعب الجزائريّ من أهم العوامل الّتي جعلت الأديب يهتم بكلّ ما هو أسهل للتّعبير عن مواقفه وتوجهاته، خاصّة وأنّ هذه الظّروف «**كانت تقتضي الانفعال في النّظرة، والسّرعة في ردّ الفعل، وعدم التأني في التّعبير عن المواقف والمشاعر، وهي شروط جعلت الأديب يميل إلى القصيدة الشعرية والأقصوصة الّتي تعبر عن اللمحة العابرة أكثر ممّا تعبّر عن موقف مدروس في أبعاد إيديولوجية وفنّية واضحة**»[2]؛ بمعنى أنّ البيئة الّتي كان يعيشها الأديب الجزائري لم تكن بيئة ملائمة للإنتاج الرّوائي؛ لأنّ الرّواية كانت تتطلب شروطا تمكّنها من النّشوء والتطور، وهذا ما لم يكن متوفرا في ذلك الوقت بسبب الاحتلال ومقاومته عن طريق الثّورة، فكان همه الوحيد الاستقلال وتحرير الجزائر من المحتل والعيش بسلام.

[1]- محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، دار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص8.

[2]-المرجع نفسه، ص7.

وهكذا استمرّ الأديب الجزائري «**يسهم في سير الثّورة، ويقوم بدوره في الصّراع السّياسي والحضاري عن طريق الشّعر والمقالة الفكرية والقصّة القصيرة الّتي اتّخذت في هذه الفترة بالذّات طابعا رومانسيا واضحا**»[1]، أي أنّ الأديب الجزائري كان يكافح ويناضل من أجل تحرير بلاده، ولكن سلاحه في ذلك لم يكن السيف وإنّما كان القلم بواسطة وسائل أكثر سهولة وتعبيرا عن الواقع لم تكن موجودة في الرّواية ممّا جعلها لا تواكب الحدث بالصّورة الأمثل.

كما أنّ المحتل الّذي عرفته الجزائر لم يكن بالصّورة الّتي حملها المحتلون في باقي الأقطار العربية «**الأمر الّذي جعل الحركة الأدبيّة تعاصر ظروفًا صعبة جدًّا وقاسية أعاقت انطلاقة الرّواية وحجمت قدرتها على الخلق والإبداع والعطاء**»[2]، وبالتالي نقول إنّ الاحتلال الفرنسي كان العائق الرّئيس الّذي منع الرّواية من الظّهور والتطور، وذلك لوقوفه بالمرصاد أمام كل محاولة أدبيّة تهدف إلى تدريس أو تعليم اللّغة العربيّة، ما جعل التّعليم باللّغة الوطنية جريمة، فكان الأدباء لا يتحدّثون إلاّ همسًا، ولا يكتبون إلاّ خِلسةً، وهذا من العوامل الأساسية الّتي أدّت إلى تخلف الأدب بصفة عامة، والرّواية بصفة خاصّة.

2. العامل الاجتماعيّ:

كان الشّعب الجزائري في ظلّ الاحتلال الفرنسي لا يفكّر في الثّقافة وفي الإنتاج الأدبي بقدر تفكيره في البحث عن عمل، وكيفية توفير لقمة العيش؛ لأنّه كان يعيش في فقر مدقع، وفي وضعية اقتصادية مزرية؛ لأنّ المحتلّ حاول منذ دخوله إلى الجزائر الاستيلاء على الأراضي واستغلال الثّروات والموارد الطّبيعيّة، والقضاء على الكيان الجزائري بمختلف الوسائل، وشتّى الطرق القمعية.

[1]- المرجع السابق، ص8.

[2]- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر؛ بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص50.

أحدثت هذه الأوضاع الّتي عرفتها الجزائر «**اهتزازًا في المشهد الثّقافي بسبب ما قام به المحتل من محو للقيّم، وطمس للهوية إلى جانب سياسة التّجويع ونشر الفساد والدّمار، وانتشار البطالة وغيرها من الأساليب الّتي أثّرت على وضعية الجزائر**»[1]، وعليه فالظّروف الّتي فرضتها فرنسا على الجزائر أثناء الاحتلال لم تهيّئ أبدا فرصة للحديث عن مشهد أدبي في ظلّها، بل جعلت الوضع الاجتماعي يتدهور على جميع الأصعدة ممّا أدّى إلى غياب وتأخر ظهور فنّ الرّواية في الجزائر.

إضافة إلى ذلك فقد ضيّقت البورجوازية الفرنسية على وسائل النشر والطباعة بما فيها وسائل الإعلام، فكان كل هذا يهدف إلى خلق شعب أمّي، وفي هذا الصّدد يقول أحد الباحثين الفرنسيين في مقالة له: «**يوجد في قطر الجزائر بعد مئة عام من انتصابنا فيه اثنين وثمانين بالمائة من الأميّين الّذين يجهلون القراءة والكتابة**»[2]، وهذا يعني أنّ السّياسة الاستعمارية قد حقّقت هدفها الّذي لا طالما سعت إلى تحقيقه في تلك الحقبة؛ حيث حطّمت المدارس، وأحرقت المكتبات، وحوّلت المساجد والزوايا إلى كنائس، كما أنّها جعلت التّعليم حكرا على أبناء طبقة معيّنة من الشّعب، وعلى أبناء المعمرين الفرنسيين فقط، فكان هذا دافعا رئيسيا لبث عنصر التخلف.

إلى جانب هذا وجب الإشارة إلى أنّ «**لقاء الجزائر بأوروبا قبل الاحتلال أساسه التجارة والمعاملات الرسمية، ولم يوجد حكم وطني يرسل البعثات إلى أوروبا لتستفيد الجزائر من نهضتها الفكرية والحضارية طوال الحكم الاستعماري في الحرب العالمية الثانية لم يعش الجزائريون باحتياج إلى الثقافة العربيّة**»[3]، وهنا يتبيّن أنّ الجزائر استفادت من أوروبا تجاريا لا

[1]- المرجع السابق، ص17.

[2]-عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار العربية للكتاب، تونس، 1983، ص164، 165.

[3]-المرجع نفسه، 166.

حضاريا أو ثقافيًا، سواء قبل مجيئ الاحتلال أو بعده، بل مع مجيئه ازداد الركود والجمود أكثر، وازدادت الأوضاع الاجتماعية سوءًا.

بالإضافة إلى أنّ المجتمع الجزائريّ مجتمع محافظ يخضع لسلطة العادات والتّقاليد لا سيّما ما تعلّق بشؤون المرأة ووضعها في المجتمع، بحيث كانت مسلوبة الحرّية وحُرمت من التّعليم ومن المشاركة الاجتماعيّة والسّياسية، ومن ثمّ فإنّ كل هذه الظّروف الاجتماعية الّتي عاشتها الجزائر كانت نتيجة حتميّة ومنطقية للظّروف السّياسية.

3.العامل الثّقافي:

ظهرت الرّواية الجزائرية متأخرة مقارنة بالأشكال الأدبيّة الأخرى، وكان معظم كتّابها يكتبون باللّغة الفرنسية في فترة الاحتلال؛ ذلك أنّ الثّقافة الفرنسية كانت تطغى على الثّقافة العربيّة آنذاك وهذا ما أثر على المستوى الثّقافي، وتراجع ظهور الرواية الجزائرية باللغة العربية.

بالإضافة إلى سبب آخر ألا وهو انعدام نماذج روائيّة جزائريّة بالعربية يمكن تقليدها أو النسج على منوالها، خصوصًا أنّ هذا الفنّ يتطلب ظروفًا ملائمة تساعده على نشوئه وتطوره، لأنّه فنّ صعب يحتاج إلى تأمل طويل وإلى صبر وأناة، ويتطلب لغة طيّعة مرنة قادرة على تصوير بيئة كاملة وهذا ما لم يتوفر لها سوى بعد الاستقلال[1].

وهذا ما جعل الكتّاب الجزائريّين يتّجهون إلى كتابة القصة القصيرة لأنّها تعبّر عن واقع الحياة اليومي، خاصة أثناء الثورة الّتي أحدثت تغييرًا عميقا في الفرد الجزائري، «**فكان أسلوب القصّة القصيرة ملائمًا للتّعبير عن الموقف أو عن اللّحظة الآنية وعن التّجربة المحدودة بحدود الفرد، أمّا الرّواية فإنّها تعالج قطاعا من المجتمع رحابه واسعة لشخصيات تختلف اتّجاهاتها**

[1]-ينظر: المرجع السابق، ص237، 238.

ومشاربها، وتتفرع تجاربها وتتصارع أهواؤها ومواقفها»[1]؛ أي أنّ القصة القصيرة كانت أكثر سهولة، وأكثر سرعة ومواكبة لتفاصيل وأحداث الثورة عكس الرواية، وعليه أصبح الأدب من هذا المنظور المرآة العاكسة للواقع السياسي والاجتماعي الّذي تعيشه الجزائر باعتباره إبداعًا فنّيًا يواكب حركة وسيرورة هذا المرحلة، كما أنّ «**حلقة الوصل بين القارئ والكاتب كانت مفقودة؛ إذ كان لابد لأيّ عمل فكري أن يمرّ أولا عبر وسيلة الاتصال التي هي النشر، فكيف يتم ذلك في الوقت الّذي كانت فيه كل وسائل الطبع والنشر في يد المستعمرين؟ وكيف يكون هناك قارئ في مجتمع كانت الأمية فيه إلى عهد الاستقلال تزيد عن 90%**»[2]؛ فكل وسائل النشر كانت تحت يد المحتل لذلك لم تكن متاحة للنخبة القليلة المبدعة باللغة العربية إلاّ إمكانية نشر بعض القصائد والقصص القصيرة.

ونذكر أيضا «**ضعف النقد وعدم قدرته آنذاك على انتقاد النصوص، وتوجيه الأدباء، والمساهمة في إثراء الساحة الأدبيّة والإبداعيّة والنقدية، وكذلك عدم الاهتمام والعناية بفئة المبدعين والمثقفين**»[3]، وهذا يعني قلة وجود النقاد الّذين يحدّدون مسار الرواية ويوجّهونها نحو التقدّم، وعدم تحفيز الكتّاب وتشجيعهم بل كانوا يعيشون في ذلك الوقت في ازدراء اجتماعي فلم يجدوا الدعم والمساندة من أجل المحاولة والتّجريب، بالإضافة إلى ضعف الملكة بين المتلقين فالكتّاب القلائل كان تأليفهم منهم وإليهم، لأن المتلقي كان يعيش فترة مظلمة نتيجة الاحتلال الّذي فرض سياسة التّجهيل على المجتمع الجزائري.

[1]-المرجع السابق، ص237، 238.

[2]-أحمد منور، ملامح أدبية؛ دراسات في الرواية الجزائرية، دار الساحل للنشر والتوزيع، 2008، ص13، 14.

[3]-سمير خالدي، الذات بين الرؤية والتشكل؛ تطبيقات في الرواية الجزائرية، ألفا للوثائق، ط1، الجزائر، 2019، ص62.

ثالثا: نشأة الرّواية الجزائرية ومراحل تطورها:

اختلف النقاد والدّارسون حول نشأة الرّواية الجزائريّة؛ فمنهم من يرى أنّ "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" لـ "محمد مصطفى بن إبراهيم" (1849) أول بذرة قصصية قصصية كُتبت في الأدب الجزائري تدخل في إطار جنس الرواية، ورغم اتّسامها بالضّعف اللّغويّ والتّقنيّ، إلاّ أنّ "عمر بن قينة" «**اعتبر هذه القصّة الطّويلة مرحلة أولى في ميلاد الرّواية العربيّة الحديثة على مستوى الوطن العربي كله**»[1]، من هذا يتضح لنا أنّ رغم النقائص الفنّية في "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" إلاّ أنّ "بن قينة" يعدّها أحد الإرهاصات الأولية الّتي مهّدت لظهور الرّواية في الجزائر.

وهناك من يرى أنّ الرّواية الجزائريّة المكتوبة بالفرنسية ظهرت قبل الرّواية المكتوبة بالعربية، وذلك في العشرينيات من القرن التاسع عشر «**والانطلاقة الحقيقيّة للأدب المكتوب باللّغة الفرنسيّة حسب "جان ديجو" كانت سنة 1920 مع القايد بن شريف الموسوم بأحمد بن مصطفى القومي**»[2]، وتوالت بعدها روايات «**زهراء امرأة المنجمي لعبد القادر حاج حمو الّتي صدرت 1925، ورواية مأمون بدايات مثل أعلى لشكري خوجة الّتي صدرت 1928، ورواية العلج أسير بربروسا للكاتب نفسه سنة 1929**»[3]، وكل هذه الأعمال جاءت نتيجة الظّروف السّياسية والتّاريخيّة إبّان الاحتلال الفرنسي الّذي فرض لغته، وحاول القضاء على اللّغة العربيّة ومقوّمات العقيدة الإسلامية «**فكانت الكتابة باللّغة الفرنسية ليست مسألة إعجاب بالحضارة الفرنسية أو عدمها، وإنّما القضية قضية ظرف تاريخي كان أكبر من مجرّد الرّغبة في الكتابة باللّغة**

[1]-عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا، وأنواعا، قضايا، وأعلاما)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص197.

[2]-أحمد منور، الأدب الجزائريّ باللّسان الفرنسي؛ نشأته وتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص88.

[3]- المرجع نفسه، ص94.

العربيّة»[1]، وهذا يعني أنّ اللّغة الفرنسية حتمية فرضتها حقبة زمنيّة على المجتمع الجزائري، فكانت الكتابة بهذه اللّغة فرضًا ولزامًا وليست إعجابًا.

وهناك من النقّاد من يرى بأنّ نشأة الرّواية الجزائرية تعود إلى الأربعينيات مع "غادة أم القرى" لأحمد رضا حوحو"، و«**هي أول رواية جزائرية مكتوبة باللّغة العربيّة ظهرت كتعبير عن تبلور الوعي الجماهيري بالرغم من أفقها المحدود**»[2]، وبالتالي تبقى رواية "غادة أم القرى" مع كل نقائصها ومحدوديتها تجربة منفردة في النصّ الرّوائيّ الجزائري في شكله البدائي أهداها رضا حوحو للمرأة الجزائرية الّتي لا تختلف معاناتها عن معاناة أختها الحجازية.

وفي الفترة نفسها «**ظهرت رواية الياقوتة السوداء لمارجريت طاوس عمروش سنة 1947، وبعدها رواية ليلى فتاة الجزائر لجميلة دباش سنة 1948، وكتب مالك بن نبي "لبيك" سنة 1948**»[3].

ويُقرّ فريق آخر بأنّ نشأة الرّواية الجزائرية تعود إلى الخمسينيات مع رواية "الطالب المنكوب" لـ "عبد المجيد الشافعي" 1951، ورواية "الحريق" لـ "نورالدين بوجدرة" 1957، وهناك من يرى بأنّ رواية "ابن الفقير" لـ "مولود فرعون" هي أول كتابة روائية في الجزائر؛ حيث بدأ كتابتها سنة 1939 ولكنها نُشرت سنة 1950.

وقد تمكّنت الرّواية المكتوبة باللغة الفرنسية من الظّهور بقوة في السّاحة الأدبيّة خلال هذه الفترة على يد كوكبة من الكتاب؛ حيث كتب "مولود فرعون" "ابن الفقير" 1950، و"الأرض والدم" 1953، و "الدّروب الوعرة" 1957، أمّا "مولود معمري" فكتب "الهضبة المنسية" 1952، "السبات العادل" 1955، بالإضافة إلى أعمال "مالك حداد" "البصمة الأخيرة" 1958،

[1]-واسيني الأعرج، اتّجاهات الرواية العربية في الجزائر، مرجع سابق، ص70.

[2]- المرجع نفسه، ص 17، 18.

[3]-سمير خالدي، الذات بين الرؤيا والتشكل، ص58.

و"سأهديك غزالة" 1959، أمّا القلم النسائي الأكثر بروزًا ضمن هذه الكوكبة من الكتّاب الروائية "آسيا جبار" الّتي نشرت روايتها الأولى "العطش" سنة 1957، لتتبعها "الجازعون" 1958[1].

دون أن ننسى الأديب والمبدع الثوري والفنان "محمد ديب" الّذي أبدع ثلاثيته المشهورة (الدار الكبيرة1952، الحريق1945، النول 1957) «**فاستحقّ اسم (بلزاك الجزائر) عن جدارة وبفضل مجهوداته الإبداعيّة الجادّة الّتي لم تخرج في يوم من الأيام عن طموحات الشّعب الجزائري الكبرى**»[2].

على الرغم من حالة التّمزق الّتي عاشها الرّوائيون الجزائريون في ذلك الوقت بين ثقافتين متناقضتين إلاّ أنّهم لم ينسلخوا عن مجتمعهم ولم يتجرّدوا من هوياتهم بل تحدّثوا بصدق عن معاناة الشّعب الجزائريّ وطموحه ورغبته في التّحرّر، فجاءت كتاباتهم صادقة تحمل بين مضامينها همًّا جزائريًّا بحتًا، وهذا ما يؤكّد انتماءها للأدب الجزائريّ.

كما جاء رأي آخر يرجح القول بأنّ رواية "صوت الغرام" لمحمد منيع 1967 معدّا إيّاها أحد الإرهاصات الأولى والمهمة في بدايات الرواية الجزائرية، ونظرًا للظّرف التّاريخي بكل مفارقاته الاقتصادية والسّياسية والاجتماعيّة، والثّقافية، وللأوضاع المزرية والصّراعات المحتدمة بين الأحزاب، ولا نكاد نعثر على عمل مكتوب باللّغة العربيّة سواه[3]، وعليه نقول بأنّ ما شهدته الجزائر من تغيرات وتحوّلات على جميع الأصعدة وفي مختلف المجالات في فترة الاستقلال وما بعده (الستينيات) انعكس سلبا على الإنتاج الأدبي فعرفت فيه الأعمال الأدبية عامة والرواية خاصة جمودا وركودًا في هذه المرحلة.

أمّا عن الرّوايات الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية الّتي ظهرت في هذه الفترة نذكر رواية "التّلميذ والدّرس"*L'Élève et la leçon* 1960، ورواية "رصيف الأزهار لا يجيب *Le Quai aux*

[1]-يُنظر: المرجع السابق، ص58.

[2]-واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص72.

[3]-يُنظر: أحلام معمري، نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، ط2، ص59.

Fleurs ne répond plus "1961 لمالك حداد، بالإضافة إلى رواية "الأفيون والعصا L'opium et le bâton " لمولود معمري 1965، كما كتبت آسيا جبار روايتها "أطفال العالم الجديد Les enfants du nouveau monde" عام 1962، وفي السّنة نفسها ظهرت رواية "الحلزون العنيد L'escargot entêté" لرشيد بوجدرة[1]، وكذلك رواية "من يذكر البحر Qui se souvient de la mer " لمحمد ديب 1962 بأسلوب مغاير لِما عُرف به «**حيث لجأ إلى استعمال الرّمز والتّكثيف الشّديد للأحداث ليعبر عن أجواء التوتر والرعب الّذي يسود المدن وعن حالة الخراب والدمار الّذي آلت إليه القرى والمداشر**»[2]، ويحيلنا هذا القول إلى أنّ محمد ديب حاول أن يصوّر لنا جميع الحيثيات المريرة الّتي عايشها في تلك الفترة بعبارات مشفّرة حتى يصرف انتباه ذلك العدو الغاشم الّذي حاول أن يفتكّ بوطنه، و«**تنتمي معظم الأعمال الرّوائية الّتي ظهرت بعد الاستقلال وحتى نهاية سنوات الستينيات تقريبًا إلى الاتّجاه الملتزم والمنحاز إلى الثّورة**»[3]، وعليه فإنّ الرّوايات الّتي ظهرت في هذه الفترة كانت ذات مضامين ثورية وتحرّرية التزم فيها أصحابها بقضايا وطنهم ومجتمعهم ما جعل أعمالهم انعكاسًا للواقع.

ويقرّ كلا من: عبد الله الركيبي، وعمر بن قينة، وواسيني الأعرج، وكثير من الدارسين والنقاد بأنّ النّشأة الجادّة لرواية جزائرية ناضجة فنّيًا ارتبطت برواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة الصّادرة سنة 1971، وعليه فإنّ الرّواية الجزائرية المكتملة فنّيًا كان ميلادها في فترة السبعينيات الفترة الّتي أطلق عليها "واسيني الأعرج" «**عقد الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربيّة في تاريخ الجزائر على الإطلاق من إنجازات سواء أكانت اجتماعيّة أم سياسية أو اقتصادية أو ثقافية فكانت الرّواية تجسيدًا لذلك كله**»[4]، وبناء على ذلك يمكن القول إنّ هذه الحقبة الزّمنية عرفت انتعاشًا

[1]-يُنظر: سمير خالدي، الذات بين الرؤية والتشكل، ص58.

[2]-أحمد منور. الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص109، 110.

[3]- المرجع نفسه، ص 111.

[4]- واسيني الأعرج، اتّجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص111.

وحركة، ونشاطًا لجنس الرّواية لم تعرف مثله من قبل، كلّ هذا الانتعاش الفكري والفنّي عكسته النصوص الروائية كمًا وكيفًا، وجسّدت كلّ الظّروف والأوضاع الّتي عاشها الفرد الجزائريّ بمختلف مجالاتها فكانت الأقرب إلى روح المجتمع، والأكثر تعبيرًا عن قضاياه.

ومن أبرز الرّوايات الّتي ظهرت خلال هذه المرحلة نذكر «**نار ونور، دماء ودموع، والخنازير لعبد الملك مرتاض، واللاز، الحوات والقصر، عرس بغل، العشق والموت في الزمن الحراشي للطاهر وطار وطيور في الظهيرة لمرزاق بقطاش، وريح الجنوب، نهاية الأمس، بان الصبح لعبد الحميد بن هدوقة، وما لا تذروه الرياح، والطموح لعبد العالي محمد عرعار، وغيرها من النصوص الّتي عكست هذه الفترة**»[1]، جسّدت كل هذه الرّوايات مرحلة السبعينيات بامتياز، فكانت بحقّ محطّة لتأسيس وتأصيل الرّواية الجزائرية النّاضجة فنّيًا، وقد «**تميّزت هذه الرّوايات بالطابع الإيديولوجي، والسّياسي مستهدفة الحديث عن الثّورة والاستقلال، والثورة الزراعية بموضوعاتها "الإصلاح الزراعي"، و"الصراع الطّبقي"**»[2].

وبالتّالي فإنّ التّجربة الرّوائية السبعينية كانت في مجملها صورة حية عن الثّورة التّحريرية، والزّراعية «**فقد حظيت الثّورة باهتمام كبير من طرف الرّوائيّين وجعلوها مضمونًا أدبيًّا ومركزيا مع وجود موضوعات أخرى تتعلّق بالاستقلال والظّلم**»[3]، فالثّورة كانت ومازالت المصدر الّذي يغذّي نصوص الكتاب الجزائريّين ممّا يدلّ على أنّ في أغلبها انعكاسًا للواقع ومحاكاته، كما أنّها سايرت التّغيرات العنيفة الّتي مسّت حياة الجزائريّين، وهذا ما جعل الرّوائيّين يعيدون النّظر، ويشكّلون في أذهانهم تصورات وأساليب أخرى جديدة.

[1]- المرجع السابق، ص111.

[2]-الطاهر عمري، تحولات السّرد في الرّواية الجزائرية المعاصرة، دار خيال للنشر والترجمة، الجزائر، 2022، ص15.

[3]- المرجع نفسه، ص16.

واتّسمت الرّواية في هذه الفترة بـ «**شجاعة الطّرح والمغامرة الفنّية، وهذا راجع إلى الحرّية الّتي اكتسبها الكاتب بفعل الواقع السّياسي الجديد الّذي كان مناقضا للواقع السّياسي الاستعماري قبل هذه الفترة، فالكتابة فنّ لا يزدهر إلاّ في ظلّ الحرّية والانفتاح**»[1].

وعليه يتبيّن أنّ فترة ما بعد الاستقلال مكّنت الرّوائيين من التّعبير عن آرائهم وتوجهاتهم وتصوير الواقع بكلّ تفاصيله سواء بالرجوع إلى زمن الثّورة والتعمق في التّغيرات الجديدة الّتي مسّت الحياة بكل حرية وجرأة، وهذا ما أسهم في نضج الرّواية الجزائرية.

هذا عن فترة السبعينيات، أمّا فترة الثمانينيات فقد عرفت فيها الرّواية تحولات عديدة بسبب الأوضاع الّتي حدثت في الجزائر، ومع ظهور جيل جديد وإدراكه لكل التطورات والأحداث الّتي يعايشها فقد جسّدت الرّواية مرآة عاكسة للواقع بكل تفاصيله حيث كشفت أهم التغيرات والتّحولات السّياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والعسكرية، وهو ما خلق اتّجاها تجديديا حديثا ميّز الأدب الجزائري في تلك الفترة، «**ففي عقد الثمانينيات برز العديد من الرّوائيين منهم: جيلالي خلاص، وواسيني الأعرج، والهاشمي سعيداني، وأحلام مستغانمي، وإبراهيم سعدي، وأمين الزاوي، إلى جانب هؤلاء ظهور الروائيين يمثل كلاهما ظاهرة لوحده بغزارة الإنتاج وقوة الحضور منهم الحفناوي واعر، ورشيد بوجدرة**»[2]، فبرز خلال هذه الفترة العديد من الرّوائيين المتميزين الّذين عُرفوا بقوة أعمالهم الأدبيّة، والّتي تعبر عن البصمة الّتي تركها هذا الجيل.

ومن أهم التّجارب الأدبيّة نذكر روايات: «**واسيني الأعرج (وقع الأحذية الخشنة) سنة 1981، و(أوجاع رجل غامر صوب البحر) سنة 1983، ورواية (نوار اللوز) و(تغريبة صالح**

[1]-شادية بن يحي، الرّواية الجزائرية ومتغيّرات الواقع، ديوان العرب، منبر حر للثقافة والأدب www.diuonalarab.com/SRP.php?article37074، (2023/01/12).

[2]-ينظر: أحمد منور، ملامح أدبية؛ دراسات في الرواية الجزائرية، دار الساحل للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997، ص21.

بن عامر الزوفري) سنة 1982»[1]، وقد تميّزت أعمال فترة الثمانينيات بحسن التّجديد الّذي نلتمسه داخل الخطابات الرّوائية والكم منها فنجد «**جيلالي خلاص (حمائم الشفق) سنة 1988، ومرزاق بقطاش في رواية (عزوز الكابران) سنة 1989**»[2]، وعلى الرغم من إبداع الرّوائيين الّذين حاولوا رسم معالم جديدة لرواية جزائرية متطورة، لكن كانت أغلب موضوعات الرّواية تتحدث عن الثورة المباركة وتمجيدها، لكنها لم تكن تخلو من الوعي، فنجد أنّها اتّخذت موقفا إيديولوجيا يظهر من خلاله الواقع وما يحويه بكل مشاكله وتلك الرؤى والأفكار الّتي يعكسها الكاتب من خلال أعماله في هذه الفترة؛ لأنّ إبداعاتهم الرّوائية يغلب عليها المضمون والبعد الأيديولوجيّ للنّظام في جميع الميادين.

بعدها جاءت فترة التسعينيات المرحلة الحرجة والمنعرج الخطير الّذي مرّت به الجزائر في تاريخها المعاصر وهي فترة العشرية السوداء زمن الفاجعة والمأساة واللّا أمن، فقد عانى فيها الشّعب الجزائري الكثير من الويلات والمصاعب، وتفشّت خلالها ظاهرة الإرهاب الذّي أدّى إلى كلّ صنوف المآسي والأحزان، وكان للأدب خلال هذه الفترة دوره الفعال في إبراز ملامح المجتمع الجزائري؛ حيث حاول الكتّاب الجزائريون معالجة الواقع من خلال تحليله والوقوف على حيثياته، فصوّروا لنا الواقع المأساوي وعبّروا عن الحالة الّتي عاشتها البلاد والعباد في هذه الفترة والمتعلقة خصوصا بموضوع العنف المعروف إعلاميا بالإرهاب الّذي كان مدار معظم الأعمال الرّوائية التسعينية الّتي دخلت في إطار ما يسمى رواية المحنة أو رواية العنف، أو الرّواية الاستعجالية، أو محكيات الإرهاب، أو الرّواية السّوداء[3].

[1]- شادية بن يحي، الرّواية الجزائرية ومتغيّرات الواقع، ديوان العرب، منبر حر للثقافة والأدب www.diuonalarab.com/SRP.php?article37074

[2]-آمنة بلعلى، المتخيل في الرّواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الآمال للطباعة والنشر، تيزي وزو، 2006، ص3.

[3]-ينظر: نسيمة كريبع، أبعاد الصّراع الإيديولوجي لشخصيات الفنان في رواية بم تحلم الذئاب لياسمينة خضرا، مجلة الأثر، كلية الأدب والعلوم الإنسانية، جامعة جيجل، الجزائر، العدد 14، 2012، ص25.

وعليه نقول إنّ الرّوائيين في هذه المرحلة لم يقفوا بمعزل عن الظّروف المحيطة بهم، بل حظيت بها جلّ كتاباتهم وبالتالي فإنّ رواية العنف أو الرّواية الاستعجالية لم تُخلق من تلقاء نفسها بل كانت وليدة ظروف جديدة طابعها الدماء، ممّا نتج عن ذلك ظهور رواية خاصة اتّخذت من المأساة الجزائرية مادّة لها، فانعكست الأحداث، والتصدعات، والهزات العنيفة على المتن الرّوائي الجزائري، فجاءت الرّواية التسعينية تحمل مختلف هذه الأحداث[1]، ويحيلنا هذا القول إلى أنّ الرّواية استطاعت أن تنقل إلينا هذه الأزمة بأدق تفاصيلها، وبأشدّ وقائعها الدامية والمرعبة.

ولعلّ من النّصوص الرّوائية الّتي واكبت هذه المرحلة وعالجت مسألة المحنة، وعبّرت عن أحزانها محاولة تضميد جراحها: رواية ضياع في عرض البحر 1920 لحفناوي زاغر، رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف لواسيني الأعرج، وفوضى الأشياء لرشيد بوجدرة، بالإضافة إلى ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي الّتي كتبتها سنة 1993، ورواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار سنة 1995، وكذا رواية المراسيم والجنائز لبشير مفتي الّتي كتبها سنة 1997[2]، وقد تناولت معظم روايات هذه الفترة موضوع العنف، والإرهاب الّذي ترك أثرًا بالغًا في نفسية المبدعين، فكانت الكتابة الرّوائية ناتجة من رحم المعاناة الجزائرية ومن ثمّ فهي انعكاس للواقع المأساوي.

أمّا المرحلة المعاصِرة الّتي تلت مرحلة التسعينيات فقد أصبحت فيها الرّواية الجزائرية أحد أهم الأنواع الأدبيّة وأكثرها تداولا بسبب تجسيدها للواقع، فهي تضع أقدامها على عتبة التميز والتفرّد خاصة من النّاحية الجمالية والمعرفية، ولغتها المكثّفة مع استعمال أساليب الإيحاء والرّمز والصور الفنّية المتنوعة، كما «**ازدهرت الرّواية في عصرنا الحديث لأنّها كانت وما تزال الجنس الأدبي الأكثر انفتاحًا على التقاط مشاكل الذات والواقع، والقادرة كذلك على استيعاب جميع الأجناس والأنواع والخطابات الأخرى، كما أنّها الجنس الأدبي المهيمن والمفضّل لدى الكثير من القرّاء**

[1]-ينظر: الطاهر عمري، تحولات السّرد في الرّواية الجزائرية المعاصرة، ص21.

[2]-ينظر: علجي فؤاد، الرواية المكتوبة باللغة العربية؛ بحث في التّأسيس والتّأصيل، مجلة الكلم، جامعة أحمد دراية، أدرار، الجزائر، مج: 6، ع: 2، 2021، ص676.

والمثقفين مقارنة بالشّعر والمسرح»[1]، فتميّزت الرّواية الجزائرية وتباينت عن باقي الأجناس الأخرى، ونذكر العديد من الرّوائيين الّذين أبدعوا في هذه الفترة إلى يومنا هذا فنجد العديد من الأعمال منها: «**حب في المناطق المحرمة لجيلالي خلاص 2000، أرخبيل الذباب لبشير مفتي 2000، سرادق الحلم والفجيعة، والفراشات والغيلان لعزالدين جلاوجي2000، مرايا متشظية لعبد الملك مرتاض 2000، شرفات بحر الشمال لواسيني الأعرج 2001، الكافية والوشام لمحمد مفلاح 2000**»[2].

أبدع الرّوائيون في هذه المرحلة وتميّزت كتاباتهم بلمسة تجديديّة واضحة من حيث الجوانب الجمالية واللّغوية على حدّ سواء، فعكست بذلك التّحولات والتغيرات الّتي مسّت المجتمع الجزائريّ وأثّرت فيه، ويمكننا القول إنّ الرّواية الجزائرية اكتسبت مكانة متميّزة تجاوزت حدود المغرب العربي، وكسرت حواجز المسكوت عنه بما تناولته من قضايا اجتماعية، وثقافية، ودينية عبّرت عن واقع الإنسان وعكست تطلعاته، ومن أبرز هذه الأسماء على سبيل المثال لا الحصر: أحلام مستغانمي، واسيني الأعرج، عزالدين جلاوجي، عبد الرزاق بوكبة، الّذي نحن بصدد دراسة عمل من أعماله المتمثل في رواية (رقصة اليعسوب) الّتي صدرت 2021.

رابعا: اتّجاهات الرّواية الجزائرية

1. الاتّجاه الإصلاحي:

ارتبط الاتّجاه الإصلاحي بالحركة الوطنية الإصلاحية تحت قيادة جمعية العلماء المسلمين الّتي حقّق ظهورها «**إشراقة للفكر الإصلاحي في الجزائر من خلال: الصّحافة حيث كانت الجمعية الصدر الّذي ضمّ إليه كافة الإبداعات الأدبيّة الّتي كانت تؤمن بالخطوط العريضة لشعاراتها، ولا غرو أن نجد أكثر من 90% من الكتابات الإبداعية ذات التعبير العربي قبل الاستقلال**

[1]-جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، الناظور، المغرب، ط1، 2011، ص21.

[2]-الطاهر عمري، تحولات السرد في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص23، 24.

وبعده بقليل ذات نزعات إصلاحية إلاّ فيما ندر»[1]، فقد ساعد الدّور الكبير الّذي أدّته الصّحافة على انتشار وتطوّر هذا الاتّجاه، وانضمّ إلى الجمعية جمعٌ غير يسير من الأدباء، والخطباء، والفقهاء الّذين حملوا رسالتها النّبيلة، ورايتها المشرقة في التربية والإصلاح، ونشر العلم، والثّقافة، والتّحرّر من الاحتلال، كما أدّى هذا الاتّجاه دورًا بارزًا في تطور الرّواية الجزائرية مثل: رواية غادة أم القرى لأحمد رضا حوحو، والطالب المنكوب لعبد المجيد الشافعي، وصوت الغرام لمحمد منيع...

ويقول واسيني الأعرج في التفاتة نقدية إلى هذه النصوص أنّها: «**ليست روايات بالمعنى الكامل لتأثرها بالأدب العربي القديم أكثر من تأثرها بالأدب العربي الحديث، فقد اتّخذ معظمها شكل المقامات لكن يكفيها أنّها انتسبت للرواية العربية في الجزائر**»[2]، فبالرغم من أنّ هذه النصوص لم تصل إلى مرحلة النضج الكامل، ولم ترْقَ إلى مستوى الرواية العربية في المشرق إلاّ أنّها كانت تمثّل الإرهاصات الأولى لميلاد النصّ الروائي الجزائري، وجسّد أصحابها الهدف النّبيل الّذي تسعى جمعية العلماء المسلمين إلى تحقيقه.

2. الاتّجاه الرومانتيكي (الرومانسي):

الرومانسية ثورة أدبيّة ضدّ المذهب الكلاسيكي سَعَتْ إلى تحرير الأدب من قيود الكلاسيكية، وجعلت من الأدب وسيلة للتّعبير عن الأحاسيس والمشاعر، ورأى الأدباء الرومانسيون في الطّبيعة ملجأً ومهربًا، واتّخذوها رفيقًا وأنيسًا.

تأثرت الجزائر كغيرها من بلدان العالم بمختلف التيارات الفكرية والأفكار الفلسفية والأدبيّة الّتي كانت تخيّم على الساحة الأوروبية حيث بدأت الحركة الرومانسية في الجزائر تُلقي بضلالها ومساحتها ومجالها الإبداعي تدريجيا على النصوص الأدبية في الجزائر، وبدأت في التوسع قبل ثورة نوفمبر التحريرية، وظهرت آثارها بشكل لافت في الشّعر مع بداية السبعينيات، أمّا على مستوى

[1]-واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص126.
[2]-المرجع نفسه، ص129.

الرواية فيمكن أن نجد تأثير الاتّجاه الرومانسي في إبداعات الروائيين مثل: ما لا تذروه الرياح لمحمد عرعار، ونهاية الأمس لعبد الحميد بن هدوقة، ودماء ودموع لعبد الملك مرتاض، حب أم شرف لشريف شناتلية، والشمس تشرق على الجميع والأجساد المحمومة لإسماعيل غموقات[1]، فالرّوائيين الجزائريين تأثروا بهذا الاتّجاه وتبنوه فتجلى في العديد من رواياتهم، و«**بقي التيار الرومانتيكي محافظا على وجوده حتى مع ظهور التيارات الواقعية الأخرى**»[2]، فبالرغم من الانتقادات الّتي وُجّهت لهذا الاتّجاه إلاّ أنّه بقي مستمرا بحيث لازالت مبادئه بارزة حتى بعد مجيئ المذهب الواقعي المخالف له بحيث حرص على الارتباط بالواقع وتسجيل أسراره وتصويره، عكس الرومانسية الّتي تقدّم الخيال على العقل وتهرب من الواقع إلى الحلم معتمدة على العاطفة لا على المنطق.

3. الاتّجاه الواقعي:

ظهر الاتّجاه الواقعي مردّ على الاتّجاه الرومانسي، «**والواقعية أشدّ المذاهب حيوية وأطولها عمرا، وشهدت ميلاد وتطور المدرسة الطبيعية وتجاوزتها من حيث طروحاتها الاجتماعية، ولم تفقد خلال هذه الحقب المتتالية قدرتها على التّجديد وعلى امتصاص التّجارب السابقة وتطويرها واتّسمت حركتها الداخلية بالخصوبة حيث احتوت على عناصر أدبية مستقبلية عديدة أسهمت في دفعها إلى امتلاك مواقع أدبية أكثر تقدما**»[3].

وعليه فالواقعية لم تنشأ من العدم وإنّما نشطت داخل مرجعيات ثقافية وفكرية وسَعتْ إلى اكتشاف القوانين الّتي تتحكم في المجتمع، والعلاقات الاجتماعية معتمدة على الخبرات والتّجارب الماضية مجدِّدة ومطوّرة قضايا ترتبط بالواقع، ومسجّلة خباياه وأسراره، معبّرة عن تنوّع الحياة من مثل روايات وأعمال الكتاب الجزائريين الّذين عبّروا عن حياة العمال والفلاحين والشّرائح الاجتماعية

[1]-يُنظر: سمير خالدي، الذات بين الرؤية والتشكل؛ تطبيقات في الرواية الجزائرية، ص63.

[2]-واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص227.

[3]- المرجع نفسه، ص341.

الفقيرة، كما تبنّوا أساليب جديدة في الإنشاء والتّعبير فتغيّرت وضعية الشّخصية الأدبيّة من حالة النّماذج الجاهزة المحنّطة إلى وضعية الشخصية الإشكالية وهذا ما نجده في رواية الزلزال للطاهر وطار، وغيرها من الروايات الأخرى، فالرّواية الجزائرية بالرغم من كلّ الظّروف الصّعبة الّتي واجتها عبر مسيرتها استطاعت أن تتجاوز كل العراقيل ورسمت لنفسها خريطة بغية التّجديد والتّغيير بحثا عن شكل ومضمون جديد مستندة إلى الواقع، ما جعل الرواية الواقعية تنفرد وتتميز عن غيرها من الرّوايات.

بدأت شيئا فشيئا ترتفع قيمة الإنتاج الرّوائي الجديد وتزايدت وتسارعت وتيرته، واحتلّت مكانة مرموقة في الدّراسات النقدية (...)، ويعود الفضل في ذلك إلى الجيل الأول الّذي كانت له جهود جبارة في التّأسيس للنصّ الرّوائي المعاصر أمثال الطاهر وطار وبن هدوقة وغيرهما، وفيما بعد ظهرت أسماء أخرى كتبت اسمها في سجل الرواية الجزائرية جاءت نصوصها ذات شأن في الشّكل والمضمون كواسيني الأعرج، وجيلالي خلاص، والحبيب السايح، وأمين الزاوي...[1].

وبالتالي فالرواية الواقعية بمختلف أشكالها النقدية الاشتراكية لم تبق حبيسة التّقليد وإنّما أخذت نصيبها من التطور، وواكبت روايات عصرها.

من كلّ ما تقدّم نرى أنّ الرّواية الجزائرية لم تنشأ من فراغ، ولم تُكتب بغرض الترفيه والتسلية ، بل هي جذور متأصّلة عايشت واقع المجتمع الجزائري بكل جوانبه، وعالجت شتى قضاياه ومشاكله المختلفة، فكانت الرّواية الجزائرية من هذا المنظور المرآة العاكسة لواقع المجتمع، فقد شهدت تطورا سريعا رغم تأخرها في الظّهور، كما استطاع الرّوائيون الجزائريون أن يبدعوا ويطوّروا هذا الفنّ الّذي يعتبر أكثر الأشكال الأدبية تأثيرا على الجماهير، فحجزوا لها بذلك مكانة في السّاحة الأدبية العربية والعالمية.

[1]-سمير خالدي، الذات بين الرؤية والتّشكل؛ تطبيقات في الرواية الجزائرية، ص64.

الفصل الأول: بنْيتا الحدث والشّخوص في الرّواية

أولا: الأحداث

1.مفهوم الحدث

2.الرّؤية السّردية

3.الصّيغ السرديّة

ثانيا: الشّخوص

1.مفهوم الشّخصية

2.أنواع الشّخوص

توطئة:

يعدّ عنصر الأحداث وكذلك الشّخوص أحد أهم عناصر البنية السّرديّة في أغلب الأعمال الإبداعيّة، لذا ارتأينا إلقاء الضّوء على خصوصيتها داخل الخطاب الرّوائيّ خاصة أنّ أغلب الدّراسات تركّز على طريقة تمظهرها داخل الرّواية وخصوصية حضورها اللّافت، وهو ما سنحاول التّركيز عليه انطلاقا من الإجابة على هذه الأسئلة الجوهريّة: ما مفهوم الأحداث والشّخوص؟ هل الشّخوص تصنع الحدث؟ أم تطور الأحداث هو الّذي يؤدّي إلى نموّ الشّخوص في الرّواية؟

أولا: الأحداث:

يعدّ الحدث من أهم العناصر المكوّنة للبنية السّردية إلى جانب الشّخصيات، والزّمان، والمكان، واللّغة، نظرًا لأهميته القصوى في الأعمال السّرديّة لأنّه لا يمكن تناول بنية أي عمل سرديّ دون اللّجوء إلى هذا الرّكن الأساس سواء في القصّة أو الرّواية، وفيما يلي سنقدّم تعريفًا لغويًّا واصطلاحيًّا لمصطلح الحدث.

1. مفهوم الحدث:

أ. لغة:

جاء في "لسان العرب" لابن منظور: «**حدث الحديث: نقيض القديم، والحدوث نقيض القدمة، حدث الشّيء يحدث حدوثا وحداثة وأحدثه هو، فهو محدث وحديث وكذلك استحدثه، والحدوث: كون الشّيء لم يكن، وأحدثه الله فحدث، وحدث أمر أي وقع**»[1].

كما ورد تعريفه في "قاموس السّرديات" لـ "جرالد برنس" أنّه «**تغيير في الحالة ويعبر عنه في الخطاب بواسطة ملفوظ فعل في صيغة "يفعل" أو "يحدث" والحدث يمكن أن يكون فعلاً أو عملاً، وتعدّ الأحداث المكوّنات الرّئيسيّة للقصّة**»[2].

[1]-ابن منظور، لسان العرب، ج2، (مادة حدث)، ص943.

[2]-جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة وتحقيق: السيد إمام، دار ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003، ص63.

ذُكر الحدث بلفظه الصّريح في قوله عزّ وجلّ ﴿**وَمِنَ ٱلنَّاسِ مَن يَشتَرِى لَهوَ ٱلحَدِيثِ لِيُضِلَّ عَن سَبِيلِ ٱللَّهِ بِغَيرِ عِلم**﴾[1].

يتّضح لنا من خلال المفاهيم السّابقة أنّ الحدث ما وقع فعلا؛ أي هو مجموعة من الأفعال المرتبة المتصلة بالواقع وهو نقيض القديم.

ب. اصطلاحًا:

يعدّ الحدث الرّكيزة الأساسية في العمل الأدبي، وهو «**مجموعة الأفعال والوقائع مترتبة ترتيبا سببيًا، تدور حول موضوع عام، وتصور الشّخصية وتكشف عن أبعادها، وهي تعمل عملا له معنى، كما تكشف عن صراعها مع الشّخصيات الأخرى**»[2]، أي أنّه يهتم بتصوير الشّخصية الرّوائية أثناء عملها فهو بمثابة اللّبنة الأساسية الّتي تتمحور حولها بقية العناصر السّردية الأخرى «**كارتباط الخيوط معًا في نسيج يشكّل قطعة قماش**»[3]، ففيه تنمو المواقف وتتحرك الشّخصيات، وهو الموضوع الّذي تدور القصّة حوله، وبالتّالي فهو العمود الفقري المجمل للعناصر السّردية في الخطاب الأدبي (الزّمن، المكان، الشّخوص).

يعرّفه "سعيد يقطين" بأنّه «**الانتقال من حالة إلى أخرى، وكل تحول مهما كان صغيرًا يشكّل حدثًا**»[4].

---

[1]-القرآن الكريم، سورة لقمان، الآية 6.

[2]-عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق؛ مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر ناشرون، ط4، 2008، عمان، الأردن، ص124.

[3]-المرجع نفسه، ص124.

[4]-سعيد يقطين، السّرديات والتّحليل السّردي؛ الشّكل والدّلالة، المركز الثّقافي العربي، مكتبة الأدب المغربي، ط1، الدار البيضاء، 2012، ص68.

هو أيضًا «**كلّ ما يؤدّي إلى تغيير أمر أو خلق حركة أو إنتاج شيء، ويمكن تحديد الحدث في الرّواية بأنّه لعبة قوى متواجهة أو متحالفة تنطوي على أجزاء تشكّل بدورها حالات متحالفة أو مواجهة بين الشّخصيات ويدفع بها إلى الأمام**»[1]، لذلك لا يمكن تجاهله والتّخلي عنه.

والحدث الرّوائيّ ليس تماما كالحدث الواقعيّ (في الحياة اليومية)، وإن انطلق أساسا من الواقع، ذلك لأنّ «**الرّوائي حين يكتب رواية يختار الأحداث الحياتية، ما يراه مناسبا لكتابة روايته، كما أنّه ينتقي ويحذف ويضيف من مخزونه الثّقافي، ومن خياله الفنّي ما يجعل من الحدث شيئًا آخر لا نجد له في واقعنا المعيش صورة طبق الأصل**»[2]، ويتبيّن لنا من هذا القول أنّ الحدث الرّوائيّ مغاير ومخالف للحدث الواقعي؛ فالرّوائي يهدف إلى التّأثير في القارئ وشدّ انتباهه، وجذبه إلى طريق التّشويق الّذي يعدّ أهم عنصر، وأبرز وسيلة من وسائل إدارة الأحداث، وعنصر التّشويق لا يتحقّق إلاّ باستطاعة الكاتب سرد الأحداث وتنسيقها بأسلوبه وبراعته.

إذن فالحدث هو ذلك العصب الّذي تقوم عليه الرّواية وبدونه لا يشترط على الرّوائي نقل وقائع مصورة من الحياة اليومية، وإنّما «**يستمدّ مادته لبناء أحداث روايته من كلّ ما يقع تحت سمعه وبصره بما لديه من قدرة على ملاحظة الظّواهر وتصويرها دون أن يتقيّد بالأحداث الحقيقية الّتي سمعها أو رآها، وإنّما يزيد فيها أو ينقص منها منتخبا ما يراه صالحا لبناء روايته وفق المنطق وهذا هو الصّدق الفنّي**»[3]، لهذا يجب أن يتصف القاصّ بمهارة فنّية (ينتقي، ويؤلف، ويتعمق) ويتجاوز بها سرد الواقع، فتبدو الأحداث واقعية مع انّها مبنية على الإيهام أو الخيال أو المحاكاة.

2. الرّؤية السّردية (التّبئير):

يعتمد الرّاوي على تقنيات سردية متعدّدة لعرض أحداثه ووقائعه، ومن هذه التّقنيات نجد الرّؤية السّردية، أو ما يسمى بـ "التّبئير"، وهو من أهم المحاور وأبرزها في دراسة البنية السّردية بمختلف أنواعها

[1]–لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص74.
[2]–آمنة يوسف، تقنيات السّرد؛ النّظرية والتّطبيق، المؤسّسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت، ط2، 2015، ص37.
[3]–عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص125.

وأساليبها، لذلك حظي باهتمام كبير من قِبل النقاد والدّارسين، وعليه: ما المقصود بالرّؤية السّردية؟ وماهي تصنيفاتها وأقسامها؟ وكيف تتحدّد زاوية النّظر لكلّ راوي؟

1.2. مفهوم الرّؤية السّردية:

1.1.2. مفهوم الرّؤية:

أ. لغة:

«هي «**النّظر بالعين وبالقلب، يُقال رجل رءاء: كثير الرّؤية، والتّرئية: حسن البهاء، وحسن المنظر، واسترأى الشّيء: استدعى رؤيته والرّؤيا ما رأيته في منامك**»[1].

ويقول "ابن فارس" في معنى الرّؤية: «**الرّاء والهمزة والياء أصل يدلّ على نظر وإبصار بعين أو بصيرة، فالرّأي: ما يراه الإنسان في الأمر، وتراءى القوم: إذا رأى بعضهم بعضًا**»[2].

ومن هذين التّعريفين اللّغويين يتضح لنا أنّ مصطلح الرّؤية يدور في سياق الإبصار بالعين وبالقلب، بالإضافة إلى كلّ ما يُرى في المنام.

ب. اصطلاحًا:

الرّؤية هي عبارة عن «**الإدراك بالبصر للأشياء الظّاهرة والمحسوسة أو بالبصيرة، وهي نور في القلب يدرك به الحقائق، والمتحولات، والأمور المعنوية حتى يكون القلب مشحونًا باليقين والإيمان**»[3].

وهذا يعني أنّ الرّؤية هي الوسيلة الّتي من خلالها يدرك الإنسان الحقائق والوقائع سواء كانت تُرى بالعين، أو معنوية حسّية شعورية.

---

[1]-ابن منظور، ج4، مادة (رأى)، ص12.

[2]-أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، مادة (رأى)، ج2، ص472، 473.

[3]-موسوعة التّفسير الموضوعي للقرآن الكريم، الرؤية : http://modoee.com/show-book-scrall/381

2.1.2. مفهوم السّردية:

أ. لغة:

السّرديّة من السّرد، و«**كلمة السّرد تدلّ على توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض، في ذلك السّردُ: اسم جامع للدّروع وما أشبهها من عمل الحلق، قال تعالى في شأن داود عليه السلام ﴿وقَدّر في السّرد﴾[1]، قالوا معناه ليكن ذلك مقدرًا، لا يكون الثقب ضيقا والمسمار غليظا، ولا يكون المسمار دقيقا والثقب واسعا، بل يكون على تقدير**»[2].

كما وردت لفظة "سرد" في "لسان العرب" في مادة (سَ.رَ.دَ) بأنّه «**تَقدمَةُ شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، سرد الحديث ونحْوَه يَسْرُده سردًا، إذا تابعهُ وفلان سرد الحديث سردًا إذا كان جيّد السياق له (...) وسَرَد القرآن تابع قراءته في حذر**»[3].

يمكننا القول بأنّ السّرد في معناه اللّغويّ هو انسجام واتّساق شيئين أو أكثر وتتابعهما بالإضافة إلى أنّه يدلّ على الصّلابة والسّبك.

ب. اصطلاحًا:

السّرد هو فعل نقل الحكاية إلى المتلقي «**فالحكي خطاب شفوي، والمكتوب حكاية، والسّرد هو الفعل الّذي يَنتج عن هذا المحكي**»[4].

«**كما أنّ الحكي يقوم على دعامتين أساسيتين:**

-أولهما: أنّه يحتوي على قصة ما تصنع أحداثا معينة.

---

[1]-سورة سبأ، الآية 11.

[2]-أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، لبنان، ج3، ط3، 1999، ص175.

[3]-ابن منظور، لسان العرب، ج4، ص552، 553.

[4]-حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 1991، ص45.

–ثانيهما: أنّه يعين الطّريقة الّتي تُحكى بها تلك القصّة وتسمى هذه الطّريقة سردًا، ذلك أنّ قصّة واحدة يمكن أن تُحكى بطرق متعدّدة، ولهذا السّبب فإنّ السّرد الّذي يُعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي»[1]، وهذا يعني أنّ السّرد هو الكيفية الّتي تُحكى بها الرّواية أو القصّة، فلكل شخص طريقته الخاصة في السّرد ونقل أحداث ووقائع القصص والرّوايات، وبالتّالي فإنّ السّرد من أهم العناصر الأساسية في بناء العمل القصصي والرّوائيّ يمرّ عبر مكوّنات أساسية هي: الرّاوي أو السّارد، المروي، والمحكي، والمروي له أو المسرود له.

السّردية هي «**علم السّرد؛ ذلك أنّ لكل محكي موضوع ومصطلح عليه بالحكاية، هذه الأخيرة لا يتلقاها القارئ مباشرة، وإنّما من خلال محرّك سردي هو الخطاب السّردي**»[2]، فنجد السّردية هنا اقترنت بالخطاب الّذي يصل إلى القارئ وهي علم قائم بذاته يُعنى بمجال السّرد.

عرّفها "إبراهيم عبد الله" بأنّها «**تحليل مكونات الحكي وآلياته**»[3]، وهذا تعريف مختصر وشامل للسّردية، حيث إنّه اشتمل على التّحليل والتّفكيك لكل ما يندرج تحت لواء الحكي ومكوناته وآلياته.

3.1.2. الرّؤية السّردية اصطلاحًا:

تُعرَّف الرّؤية السّردية بأنّها تقنية من التّقنيات السّردية الّتي يستخدمها الرّاوي بغرض عرض الوقائع والأحداث الخاصة بحكايته، فمن خلال زاوية نظره تتحدّد معالم العالم المتخيل الّذي يرويه بشخوصه وأحداثه وفضائه الزّماني والمكاني، وعلى الكيفية الّتي من خلالها تبلغ أحداث القصّة إلى المتلقي[4]، وعليه

[1]–جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989، ص97.

[2]–يوسف وغليسي، الشّعريات والسرديات (قراءة)، اصطلاحات في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2007، ص29.

[3]–عبد الله إبراهيم، السردية العربية؛ بحث في البنية السّردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1995، ص9.

[4]–يُنظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 1997، ص284.

فالرّؤية السّردية هي طريقة من طرق الحكي الّتي يعتمد عليها الرّاوي ليسرد أطوار روايته وتقديم شخوصه الرّوائية وبقية العناصر الأخرى من وجهة نظر معيّنة.

أي أنّ الرّاوي مثلا «**يتموقع بشكل ما في وعي إحدى الشّخصيات ليكشف عن الواقع الّذي لا ينظر إليه حينئذٍ نظرة موحّدة، وإنّما من زاوية معيّنة**»[1]، وبالتّالي فهي «**تكشف عن وجهة النّظر البصرية والفكرية والجمالية الّتي تُقدِّم إلى المتلقي عالما فنّيا تقوم بتكوينه أو نقله عن رؤية أخرى، وهذا بغرض الوقوف عند الرّاوي الّذي تنبثق من هذه الرّؤية**»[2].

هذا يعني أنّ الرّؤية السّردية هي المنظور الحسّي والإدراكي الّذي من خلاله يدرك المتلقي أحداث الرّواية ووقائعها؛ أي أنّها الكيفية الّتي يتم بها معرفة القصّة من طرف الرّاوي.

عُرِّفت الرّؤية السّردية «**بتسميات عديدة منها: وجهة النّظر، زاوية الرّؤية، البؤرة، حصر المجال، المنظور والتّبئير**»[3]، والملاحظ على هذه المصطلحات أنّها استُعيرت من مجالات علمية وفنّية غير الأدب؛ فأصل استعمال كلمة تبئير في الفيزياء معناها «**جعل حزمة ضوئية تلتقي في نقطة معيّنة**»[4]، أمّا مصطلح "زاوية الرّؤية" «**فله أساسه النّظري في علم الهندسة**»[5]، أمّا مصطلح "المنظور" فهو «**مستمد من الفنون التّشكيلية وخاصة الرّسم**»[6].

---

[1]–جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص7.

[2]–عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي؛ مقاربات نقدية في التّناص والرّؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص116، 117.

[3]–سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص284.

[4]–أحمد السماوي، فنّ السّرد في قصص طه حسين، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سفاقص، تونس، ط1، 2002، ص29.

[5]–يمنى العيد، تقنيات السّرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي للنشر، بيروت، لبنان ط2، 1990، ص173.

[6]–سيزا قاسم، بناء الرواية؛ دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، مهرجان القراء للجميع، ط1، 2004، القاهرة، ص171.

4.1.2. أقسام الرّؤية السّردية:

يعدّ النّاقد "جان بيون" من أبرز النقاد الّذين تناولوا مسألة الرّؤية السّردية كموضوع للدّراسة، ولعلّ كتابه المعنون بـ "الزّمن والرّواية" هو من أهم الأعمال الّتي تطرقت إلى هذه المسألة حيث ميّز فيه أنواع الرّؤى بحسب طبيعة علاقة الرّاوي بالشّخوص من ناحية معرفته بالوقائع والحقائق، وهذه الأقسام هي[1]:

أ. **الرّؤية من خلف:** أو الرّؤية الخلفية ويقابلها مصطلح التّبئير الصفر أو اللا تبئير عند "جيرار جينيت"، أما "تودوروف" فيرمز له بهذه الصّيغة (السّارد> الشّخصية) ، وفي هذه الرّؤية «**يكون الراوي يعلم أكثر من الشّخصية**»[2]؛ أي يعلم بكلّ شيء وعلى دراية شاملة وتامة بكلّ ما تقوم به الشخوص في السرّ وفي العلن «**إنّه يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد عبر جدران المنازل، كما أنّه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال أي رغباتهم الخفية، تلك الّتي ليس لهم بها وعي هم أنفسهم**»[3]، وهذا يعني أنّ الرّاوي يكون على علم حتى بما تحمله الشّخوص وما تكنّه من مشاعر وأحاسيس ورغبات حتى وإن كانت الشّخصية نفسها لا تعلمها، وهذا ما تؤكده "سيزا قاسم" بقولها عن الرّاوي العليم: «**كأنّه يتنقل في الزّمان والمكان دون معاناة ويرفع اسقف المنازل فيرى ما بداخلها وما في خارجها، ويشقّ قلوب الشّخصيات ويغوص فيها، ويتعرف على أخفى الدّوافع وأعمق الخلجات وتستوي في ذلك عنده جميع الشّخصيات فكأنّما كلّها من أكبرها شأنا إلى أقلها شأنا كتابا مفتوحا أمامه يقرأ فيه كل ما يدور في نفوسها**»[4]، فالرّاوي هنا موجود في كل مكان يعرفه عن الشّخصية أكثر ما تعرفه عن نفسها.

---

[1]-يُنظر: مجموعة من المؤلفين، طرائق تحليل السّرد الأدبي، منشورات اتّحاد الكتّاب، المغرب، سلسلة ملفات، ط1، الرباط، 1992، ص58.

[2]-سيزا قاسم، بناء الرّواية؛ دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، ط2004، ص184.

[3]-حميد لحميداني، بنية النص السردي في منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص47.

[4]-سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص125، 186.

تُستخدم هذه الرّؤية عادة في «**الرّوايات الكلاسيكية وهي تنطبق على ما أطلق عليه "توما شفسكي" بالسّرد الموضوعي**»[1]، ويغلب على هذا النوع استعمال ضمير الغائب (هو، هي) وكمثال على ذلك نستشهد بهذا المقطع الّذي يصف فيه الرّاوي شخصيته "صابرة" شقيقة "إبراهيم النوري" «**كانت مستسلمة مثل شحمة في صحن، ولم تشْكُ قيدا أو عُصابة أو تستعمل شفتيها لغير مصّهما**»[2]، نلاحظ من خلال هذا المقطع أنّ الرّاوي استخدم ضمير الغائب بصيغة المؤنث للدّلالة على شخصية "صابرة" فهو على دراية برغباتها وبأحاسيسها فهو على علم بكل ما كانت تشعر به في تلك اللّحظة.

في موضع آخر يقول واصفا شخصية "وسيم بوضرسة": «**حين يخيب في مسعى سعاه تصبح شفتاه المزمُومَتان أبرز ما في وجهه، ويركّز عينيه على نقطة محدودة في الأرض، ويمتلئ خدّاه الحمروان أصلا بالدم، فلا يدري النّاظر إليه هل هو يستعدّ للسّقوط أو الانطلاق**»[3]، الرّاوي هنا عليم بحال شخصية "وسيم بوضرسة"، قرأ كل ما يدور في نفسه من خلال ما ظهر على وجهه فصوّر لنا ملامحه وشعوره عندما يخيب أو يخسر في أمر ما أراده.

نجد هذه الرّؤية أيضا في وصفه لشخصية "أصيل" «**خلع لباسه نصف السّاق بطريقة توحي بتَبرُّمه منه، ومدّ يده إلى الزّجاجة فشرب منها كأسا دفعة واحدة!... كانت طريقته في تناول الكأس الّذي أعقب جملته الاخيرة مختلفة عن طريقته في المرّات السّابقات، لقد كانت طريقة من يريد ان يتفادى لحظة التّذكر**»[4]، يتبيّن لنا من هذا المقطع إدراك الرّاوي لحقيقة هذه الشّخصية من خلال وصفه الحقيقي لها، بحيث إنّ الخمر كان ملاذه الوحيد للنّسيان والهروب من الواقع المؤلم.

[1]–حميد لحميداني، بنية النص السّردي من منظور النقد الأدبي، ص47.

[2]–عبد الرزاق بوكبة، رقصة اليعسوب، دار الخيال للنشر والترجمة، برد بوعريريج، الجزائر، 2021، ص14.

[3]–الرواية، ص23.

[4]–الرواية، ص74.

وفي مقام آخر يقول على "سيلينا": «**كانت هي في النص فتاة أمريكية دورها إغراء قائد المقاومة العراقية حتّى تتمكّن من أخذ الخرائط منه بينما كانت تريد أن يحصل العكس، أن تكون فتاة عراقية تتطوع لإغراء قائد فيلق المارينز لتحصل منه على طرائق ومواعيد الهجوم**»[1]، رصد لنا الرّاوي نظرة على شخصية "سيلينا" فهو يدرك رغباتها وميولاتها فلا تريد أن تكون خائنة حتى تمثيلا، وبالتّالي فالرّاوي إذن يعلم ما يجري في ذهن شخوصه، وكل ما يشعرون به.

ب. الرّؤية مع: يقابله مصطلح التّبئير الدّاخلي عند "جيرار جينيت" وصيغته (السّارد=الشّخصية) عند "تودوروف" «**ويسمى أيضا بـ (بنية الموقعين) أو الرّؤية المصاحبة (La vision avec) أو راوٍ (Homodiégétique) وفي هذا المستوى يكون الرّاوي يساوي الشّخصية؛ أي يعرف ما تعرف الشّخصيات، فالكاتب لا يحتكر السّرد باعتباره هو الرّاوي بل كثيرا ما تنقلب الشّخصية نفسها إلى راوٍ**»[2]، وهذا ما يعني أنّ معرفة الرّاوي والشّخصية متساوية فلا يعلم الرّاوي أكثر من الشخصية ولا الشخصية تعلم أكثر من الرّاوي، ويمكن أن يكون الرّاوي هو نفسه شخصية من شخوص الرّواية «**ويستخدم هذا الشّكل ضمير المتكلم أو ضمير الغائب ولكن مع الاحتفاظ دائما بمظهر الرّؤية مع**»[3]، أي بحسب الرّؤية «**الّتي تكوّنها نفس الشّخصية هي الّتي يجعلها "توماشفسكي" تحت عنوان "السّرد الذّاتي"**»[4].

هذا ما نجده في رواية "رقصة اليعسوب" بحيث أنّ الرّاوي فيها هو نفسه الشّخصية البطلة الّتي تقوم برواية الأحداث والمسمى "عبد القادر" وما يدلّ عليه هو استعمال "ضمير المتكلم"، كما يوجد في هذا المقطع: «**لم تخلّف أمّي سواي ولم أُعتبر يوما من أنجبهم أبي من زواجه الثاني إخوة لي، ما برمجني على شغف البحث عن أخ صغير إلى غاية اليوم، الحق أقول إنّ الأطفال الّذين سيدرسون عندي**

[1]-الرواية، ص21.

[2]-بلباهي الطيب، الرؤية السردية كمكون أساسي في الخطاب الروائي، مجلة المعيار، العدد: 15، جامعة أحمد بن بلة1، وهران، ديسمبر، 2016، ص123.

[3]-حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص47.

[4]-المرجع نفسه، ص48.

بعد تخرجي من المعهد سيكونون محظوظين بالمقارنة مع غيرهم، إذ سيشعرون بأنّهم يدرسون عند أخيهم الكبير تماما كما أشعر أنا مع الأستاذ الشاذلي بوجمعة»[1]، الرّاوي هنا هو نفسه الشّخصية البطلة حيث قام بسرد الأحداث ونقلها إلى القارئ مستخدما ضمير المتكلم الدّال على الذّاتية.

كنموذج آخر المقطع الآتي: «**عندما طلبتُ من تمثال برونزي أن يستعمل قلبه في إدراك قيمة أنثى أو لأنّني كنت مثقوبا بإحساس الفرح بعثور أخ صغير، فقد أمرت نفسي بأن تواصل اعتباره كائنا حيا له رعشة وذاكرة ودمعة وتحليق**»[2]، فصوت الرّاوي هنا نفسه صوت البطل "عبد القادر" فمن اهم الأحداث الّتي كان لها أثر كبير على حياته افتقاده لأخ صغير هذا ما جعله يعدّ التّمثال البرونزي كائنا حيا بمثابة أخ صغير.

كما استخدم الرّاوي ضمير المتكلم للتّعبير عن أفكار شخوصه، وتصوير مشاعرهم وانفعالاتهم وهذا ما يظهر في هذا المقطع «**لم أعد أطيق هذا الجحيم لولا أنّني انخرطت في الفرقة المسرحية لفعلتُ ما فعلتْ نفيسة في رواية "ريح الجنوب"**»[3]، الرّاوي هنا لا يتحدّث بلسانه بل بلسان الشّخصية "سيلينا" فقد وظّف ضمير المتكلم فبدا وكأنّه هو من يتحدّث وليست الشّخصية.

في موضع آخر يقول: «**لا بأس أن نعصي أمهاتنا في العمر مرّة، فقد ماتت من غير أن تجرّبني عاصيا، وهذا لا يعني أنّي لم أكن أملك رأيًا أو موقفًا أمامها، بالعكس لقد ربّتني على أن أتشبث برأيي أو موقفي أو رغبتي مهما خسرت من مصالح**»[4]، الأمر ذاته هنا، فقد استعمل الرّاوي ضمير المتكلم وكأنّه هو من عايش الأحداث.

في جزء آخر من الرّواية يقول: «**أنا أحب النّساء مثلما أحب أدوات النّحت كلتاهما تستطيعان إيصالي إلى النّشوة الرّوحية الّتي تمنح إنسانيتي معناها، لكن أكره المرأة بمجرّد أن تعرقل نحتي أو**

[1]-الرواية، ص9، 10.
[2]-الرواية، ص17.
[3]-الرواية، ص43.
[4]-الرواية، ص51.

تستهزئ به»[1]، وعليه فإنّ الرّاوي هنا أحد الفاعلين والمشاركين في الأحداث الّتي يرويها وكأنّها جرت لنفسه، أي أنّ ضمير المتكلم يجعل القارئ ينسب العمل الأدبي الّذي بين يديه ينتمي للسّيرة الذّاتية وهذا ما يدلّ على هيمنة الرّاوي على كل العالم القصصي الّذي يسرده، بحيث أنّ صوته يعلو فوق صوت الجميع فيصبح صاحب السّلطة والسّيطرة.

جـ. الرّؤية من الخارج: ويقابلها مصطلح "التّبئير الخارجي" عند "جيرار جينيت" وصيغة (السّارد<الشخصية) عند "تودوروف" وهي النّوع الثالث والأخير من أنواع الرّؤية السّردية، «**يكون السّارد في هذا النّوع أقلّ معرفة ممّا تعرف أي شخصية من الشّخصيات الرّوائية**»[2]؛ حيث يكون الرّاوي هنا «**راو لِما يشاهده فقط ولا يستطيع تجاوز معرفته بالشّخصية كما يراها ويسمعها دون الوصول إلى عمقها الدّاخلي، وهذه الرّؤية ضئيلة بالقياس إلى الأولى والثّانية**»[3]، أي أنّها قليلة بالمقارنة بالرّؤية الأولى والثانية، وتكون معرفة الشّخصية أكبر من معرفة الرّاوي فهو لا يعلم بما تحسّ ولا بأفكارها ولا بما يجري خلف الجدران.

«**يعتمد الرّاوي في هذا النّوع على الوصف الخارجي أي وصف الحركة والأصوات ولا يعرف إطلاقا ما يدور بخلد الأبطال**»[4]، يتضح لنا من خلال هذا القول أنّ الرّاوي يستطيع أن يصف أفعال الشّخوص إلاّ أنّه يجهل أفكارها ومشاعرها، ولقد وُصفت الرّوايات المنتمية إلى هذا الشّكل بـ "الرّوايات الشّيئية" لأنّها تخلو من وصف المشاعر السيكولوجية النّفسية للشّخوص، كما أنّ بعضها يكاد يخلو من الحدث، هذا يعني أنّها «**مجرّد وصف خارجي محايد لحركة الأبطال وأقوالهم وللمشاهد الحسية مع غياب أي تفسير أو توضيح**»[5]، وأبرز ما يميّز هذا النّوع من السّرد هو «**استعمال ضمير الغائب "هو"**

---

[1]-الرواية، ص84.

[2]-مجموعة من المؤلفين، طرائق تحليل السّرد الأدبي، 63.

[3]-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص293.

[4]-حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص48.

[5]-المرجع نفسه، ص48.

ويقابله باللّغة الفرنسية استعمال الضّمير Il»[1]، وتتجلّى هذه الرّؤية في الأمثلة الآتية: «**هل كانت أمي ستحاصرني بالقلق عليّ لو لم تُلدغ وتغادر إلى السّماء مثلما تفعل جدتي بنت النجمي الّتي خلفتها في تربيتي؟ لا شكّ أنّها تنتظر الحافلة الآن**»[2].

«**هل كانت تعلم مسبقا أنّها لا تستطيع القفزَ لكنها قبلت باللّعبة حتى أربطها وأتمكّن منها؟ أم كانت موافقتها ثمرة لروح التّحدي لديها**»[3].

«**لم أدْرِ هل ضرب بالعصا إلى الأرض لأنّ التّصويبة نجحت أم لأنّ استحضاره للحالة مع زوجة ابنه جرحه... هل كان تركيزه ضعيفا؟**»[4].

يتّضح من خلال المقاطع السّابقة جهل الرّاوي بما تقوم به الشّخوص، أي أنّه محدود العلم يعلم أقل ما تعلمه شخوصه، بمعنى أنّه جاهل لأفكارها ولكلّ ما يختلج في عمقها الدّاخلي، كما يكتفي الرّاوي بوصف الشّخصية خارجيا فقط، أي كلّ ما يراه بالعين المجرّدة ومن ذلك قوله: «**كانت تبدو وبفستانها الأمازيغي المورد وتسريحة شعرها الّذي اختلط سواده ببياضه أميرة قادمة من الحكايات العتيقة**»[5]، الرّاوي هنا بمثابة "آلة تصوير فوتوغرافية" يشاهد ويصور ما شاهده فقط، فهو لا يعرف إلاّ ظاهر الأشياء، وتبرز هذه الرّؤية في وصفه لحركات "فريد": «**هدأ تماما اعتدل، قرّب سينية الأكل، بسمل، استعاد الزّجاجة الثانية الّتي نام من غير أن يستنفذها، قرّب لقمة من فمه ثم أعادها**»[6]، اكتفى الرّاوي بالوصف الخارجي كما رأته عيناه لا أكثر، لم يتطرق إلى الحديث عن مشاعرها وأحاسيسها لأنّه لا يدرك ما في داخلها ولا يعرف ما يدور في ذهنها.

---

[1]-بلباهي الطيب، الرؤية السردية كمكون أساسي في الخطاب الروائي، ص123.

[2]-الرواية، ص9.

[3]-الرواية، ص14.

[4]-الرواية، 67.

[5]-الرواية، ص139.

[6]-الرواية، ص56.

3. الصّيغ السّردية:

إنّ الحديث عن الصّيغ السّردية أو نمط السّرد هو حديث عن «**الطّريقة الّتي يقدّم لنا بها الرّاوي القصّة أو يعرضها**»[1]، بمعنى أنّها الكيفية الّتي يرى بها الرّاوي الأحداث، ويمكن أن يقدّم الحدث الواحد بصيغ مختلفة، وتتمثّل أنواع الصّيغة حسب "سعيد يقطين" إلى سبعة (07) تصنيفات، وسنعتمد على هذا التّقسيم في دراستنا للصيغ السّردية في رواية "رقصة اليعسوب":

1.3.صيغة الخطاب المسرود: ينقسم إلى قسمين:

1.1.3. صيغة الخطاب المسرود الذّاتي: وهو «**الخطاب الّذي يتحدّث فيه المتكلم الآن عن ذاته وإليها عن أشياء تمت في الماضي**»[2]؛ أي أنّ هذا النّوع يتمثل في محاورة الشّخصية لذاتها في الحاضر ومحاولة استرجاعها لذكريات الماضي، يقول الرّاوي: «**هل كانت أمي ستحاصرني بالقلق لو لم تُلدغ وتغادر إلى السّماء مثلما تفعل جدتي بنت النجمي الّتي خلفتها في تربيتي، لا شكّ أنّها تنتظر الحافلة الآن عند مدخل القرية**»[3]، يخاطب الرّاوي هنا نفسه، بحيث يتساءل لو كانت والدته على قيد الحياة، هل ستهتم به مثلما تهتم وتخاف عليه جدته في زمن الحاضر مسترجعا ذكريات مضت (وفاة والدته)، وفي موضع آخر يتولى السّارد سرد الأحداث بصيغة المتكلم فيقول: «**لم أستهلك نصف الساعة الممنوح لنا في المعهد إلاّ ثلثه فقد توضأتُ وصليتُ العشاء وأعددتُ سريري سريعا حتى أدفن رأسي تحت الغطاء، وأستحضر سيلينا في خيالي لنذهب معا إلى العراق**»[4]، كل الأفعال الماضية الموجودة في هذا المقطع تحيل إلى أنّ الرّاوي يتحدّث عن ذاته الآن عن فعل قام به في الماضي.

تظهر هذه الصّيغة بشكل واضح في هذا المقطع: «**كنتُ أخفّفُ من الشّوقَ إلى جدّي أثناء تواجده في فرنسا بأن أنادي عليه فأرى الطيور والثعالب والذّئاب هاربة من منازلها لقوة الصّوت،**

[1]-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص172.
[2]-المرجع نفسه، ص197.
[3]-الرواية، ص9.
[4]-الرواية، ص25.

فعلتُ هذا مرّة فحصل ما لم أصدقه وأُغمي عليّ ناديتُ عليه فردّ عليّ فعليًّا كان صوته يأتيني من وراء شجرة الدفلى، فذقتُ مرارة الخوف، كيف تخاف ممن كنت تحلم أن تراه؟»[1]، العبارة الأخيرة الموجودة في هذا المقطع تبيّن لنا بأنّ الرّاوي كان يتحدّث إلى نفسه؛ أي يسرد أحداثًا وقعت له شخصيا معتمدا في ذلك على صيغة المتكلم الدّال على الذّاتية، وتجلّى هذا النّوع من الصّيغ في المقطع الآتي: «**وقفتُ لتحية العلم وبالي مشغول بها! هل يُعقل أن تهتم بطيف في الوقت الّذي ضحّيتَ فيه بالحافلة الّتي توصلك إلى جدتك من أجل فتاة تريد أن تتحدّث إليها خارج فضاء الحراسة»**[2]، سرد لنا الرّاوي في هذا المقطع حدثًا قام به في الماضي ثم بادر في اللّحظة الآنية بالتّساؤل مع نفسه في ذلك الحدث.

2.1.3. الخطاب المسرود الموضوعي: هو «**الخطاب الّذي يرسله المتكلم وهو على مسافة ممّا يقوله ويتحدّث إلى مروي له**»[3]، يعني أنّه عبارة عن كلام يوجّهه المتكلم إلى المتلقي سواء كان مباشرا أو غير مباشر، يصف فيه الأماكن والشّخوص ويتحدّث عنها ضمن نسيج النص، وهذه الصّيغة تكثر في بدايات السّرد لكنها قليلة جدّا في رواية "رقصة اليعسوب" تكاد تنعدم، ومثال ذلك:

«**ثمّة أشخاص غارقون في مظاهر ترى انحرافا فيوصفون بالشياطين، لكنهم في حقيقتهم ملائكة، العالم لا يقوم على الصورة الظّاهرة منها لذلك من المنافي للإيمان أن نسطو على دور الله في الحكم على خلقه**»[4]، وفي موضع آخر: «**ما أصعب أن يكون الناس الّذين يحملون لك الأمل هم أنفسهم مصدر خوفك**»[5].

يبدو أنّ الرّاوي من خلال المقطعين السّابقين غائب؛ إذ توجد بينه وبين المروي له مسافة، بمعنى سرد الأحداث دون وجود أي شيء يدلّ على حضوره، أي اختفاء الذّاتية.

---

[1]-الرواية، ص62.

[2]-الرواية، ص89.

[3]-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص197.

[4]-الرواية، ص74.

[5]-الرواية، ص57.

2.3. صيغة الخطاب المعروض:

1.2.3. صيغة الخطاب المعروض المباشر:

يكون الحوار فيها مباشرا بين الطّرفين، «**فنجد المتكلم يتكلم مباشرة إلى متلقي مباشر ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الرّاوي**»[1]، يتضح من هذا المنظور سقوط سلطة الرّاوي في الرّواية فيكون الحوار مباشرا دون أي واسطة وتدخل منه؛ إذ يعطي الحرّية الكاملة لشخصين للتّعبير عن وجهة نظرهما.

ويتجلّى هذا في الرّواية من خلال الحوار الّذي دار بين "وسيم بوضرسة" ووالدته:

-«ما بك؟

-التقيتُ خالتك فعيرتني بكوني لا أقرأ ولا أكتب بينما هي من أوائل المعلمات في برج بوعريريج.

-سأجعلها منافستي في إحدى ألعابي على الكمبيوتر وأقتلها.

-هذا ليس حلاّ جيّدا يا ولدي في النّهاية ستبقى حيّة في الواقع، إذا أردتَ أن تقتلها فعلا فاجعلها تموت غيرة.

-وكيف ذلك؟

-تعلّم جيّدا في المدرسة وكلّما تعلّمتَ شيئًا علّمه لي»[2].

نلاحظ عدم تدخل الرّاوي في هذا المقطع الّذي يصور الحيلة العظيمة الّتي اعتمدتها والدة وسيم لكي يتقبل المدرسة ولا يهرب منها ثانية، ونجد مقطعا آخر يوظّف هذه الصّيغة والمتمثل في الحوار الّذي دار بين "سيلينا" وزوج خالتها "الزّبير":

-«أي، ما هذا الّذي تفعلينه يا بنت الحرام تحتضنين غريبا في الشّارع؟

[1]-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص197.

[2]-الرواية، ص53.

-إنّه حفيد عمي مخلوف الوعدي رحمه الله جارنا في باريس.

-هل نسيته يا عمي الزّبير؟

-لكنه ليس محرما لك.

-استغرقتني المفاجأة فلم أنتبه.

-أقسم أنّني شككتُ في أمره حيث رأيته البارحة واقفا هنا حتى أنّي لم أسلم عليه»[1].

جاء هذا المقطع مبيّنا موقف "الزّبير" من فعل "سيلينا" العفوي الّذي اعتبره عمها جريمة لا تُغفر دون تدخل الرّاوي بينهما، كما يظهر هذا الخطاب (المعروض المباشر) في قول "الجندي صالح" متحاورا مع "خليفة مقران" والده:

-«بابا

-نعم

-أريد أن ألتقيك

-لماذا؟

-إرهابي اختطف أخت صديق مقرب، ويجب أن تأمر بالبحث عنها.

-هات المعلومات وتعال إلى المكتب»[2].

جاءت هذه المشاهد بمثابة تركيز وتفصيل الأحداث بشكل مسرحي وتلقائي يجعلنا نحسّ بأنّ الأحداث تتحدّث عن ذاتها.

[1]-الرواية، ص96.

[2]-الرواية، ص158.

2.2.3. صيغة الخطاب المعروض غير المباشر:

هو أقلّ مباشرة من المعروض المباشر لأنّنا «**نجد فيه مصاحبات الخطاب المعروض الّتي تظهر لنا من خلال تدخلات الرّاوي قبل العرض أو خلاله أو بعده، وفيه نجد المتكلم يتحدّث إلى آخر، والرّاوي من خلال تدخلاته يؤشّر للمتلقي غير المباشر**»[1]، وبرز ذلك في المقطع الآتي:

–«عاد وسيم يستعرض عضلاته أمام سيلينا قائلا لها:

–أليس معقولا أن يكون قائد فيلق المارينز في المسرحية مالكا لكلب؟

–إذن سأتحدّث مع المخرج علّه يسمح لي بإدخاله إلى العرض

– قالت له: أثق من الأستاذ الشاذلي سيقول لك إنّه عليك أن تحسن تمثيل دور الكلب، حتى تجعل الناس يكرهون من احتلوا العراق

–هل يستطيع الإنسان أن يكون ذكيا وساذجا في الوقت نفسه؟»[2].

يبدو من خلال هذا المقطع السّردي عِلم الرّوائي بمكوّنات الشّخوص؛ إذ استعمل ضمير الغائب ممّا يدل على حضور الرّاوي على عكس صيغة الخطاب المباشر.

ظهرت هذه الصّيغة أيضا في الحوار الّذي دار بين "وسيم بوضرسة" و "فريد الجعبي" والّذي تتخلله تدخلات الرّاوي قبل العرض وخلاله:

–«قال لوسيم: قل لصاحبك أن يسامحني وأن يأخذ راحته في البيت.

–ما بك يا فريد؟ لماذا لا تخاطبه مباشرة؟

–أخشى أن تمتدّ إليه رائحة الشّراب، ألم تقل لي أنّه يصلي؟

[1]–سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص197.

[2]–الرواية، ص39.

رفع الزّجاجة في الهواء من غير أن يغلق سحاب سرواله: نخب الّذي دفعونا إلى أن نشرب حتى ننسى، نخب الّذي نسونا من غير أن يشربوا، نخب هؤلاء الّذي يحتلون الشّوارع والسّاحات منادين بالدّولة الإسلامية»[1].

تجلّى الخطاب المعروض غير المباشر في خطاب "أصيل" مع التّمثال "بيتر" «**هل يحدث أن ينسى العاشق معشوقته بغرقه في شيء يعنيها؟ أنا حدث لي ذلك يا بيتر (نَقل الخطاب مني إلى التمثال)**»[2]، فتدخُل الرّاوي هنا يظهر من خلال العبارة الّتي بين قوسين ساردًا ومصوِّرا.

3.2.3. صيغة الخطاب المعروض الذّاتي:

هي تلك الصّيغة السّردية الّتي «**يتحدث فيها المتكلّم عن ذاته وإلى ذاته عن فعل يعيشه وقت إنجاز الكلام**»[3]، أي أنّها نظيرة صيغة الخطاب المسرود الذّاتي، لكنّنا هنا نجد السّارد يتكلّم عن ذاته عن فعل يعيشه في الحاضر لا في الماضي وهو ما يُعرف بالمونولوج الدّاخلي، ومثال ذلك المقطع الآتي: «**انتبهتُ إلى أنّني رفضتُ لها أول طلب بأن أُضيف لاسمها ثلاث نقاط:**

أنا الأول: هل يُعقل أن تقابل أول طلباتها بالرفض؟ كيف ستربح معركتك مع وسيم بوضرسة إذا؟

أنا الثّاني: طلبت أن تكون امتداداً لشخصية معروفة ومستهلكة هي شهرزاد، بينما تريد لها أنت أن تكون امتداداً لشخصية مبتكرة وكونك مستعدّا لأن تنفذ لها طلباتها يجب ألاّ يعني موافقتك على أن تكون نسخة مقلّدة»[4].

يسرد لنا هذا المقطع حوار "عبد القادر" الدّاخلي حينما انتبه في اللّحظة الآنيّة التي يتحدّث فيها مع "سيلينا" عن فعل الرّفض الذي قام به لأول طلباتها، فراح يتحدث مع نفسه حول ذلك الفعل.

---

[1]-الرواية، ص48.

[2]-الرواية، ص82.

[3]-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائيّ، ص197.

[4]-الرواية، ص28.

في موضع آخر تظهر هذه الصّيغة: «**لن أهتم بمعرفة من ضحك، بل أتمنّى ألاّ يكون وسيم بوضرسة التقط المشهد، إذ كيف أتفادى لعسات سخريته منّي إذا شاف ذلك**»[1]، هذا المقطع السردي سُرد في زمن الحاضر ما يدل على ذلك استخدام الرّاوي للأفعال المضارعة(أهتم، أتمنّى، أتفادى...) والتي تدل على استمرارية الحدث وديمومته.

وبرزت هذه الصّيغة أيضا في قوله: «**صادف وصولي إلى باب المقبرة مرور مسيرة حاشدة لأنصار الجبهة الاسلامية، سأدخل فيها من غير أن أتحرك هكذا أضمن ألاّ تلدغني صاحبة الطّيف مرّة أخرى، بالموازاة مع ضمان انتظار سيلينا ولكي أُبرز تواجدي بين القوم سأردّد معهم شعارهم "لا إله إلاّ الله محمد رسول الله عليها نحيا وعليها نموت وفي سبيلها نجاهد وعليها نلقى الله"**»[2]، نلاحظ من خلال هذا القول استخدام ضمير المتكلّم "أنا" الدّال على الذّاتية، أو ما يسمّى بالمونولوج الدّاخلي، كذلك استعمال الأفعال المضارعة (أدخل، أتحرك، أضمن، أبرز، أردّد) الدّالة على الحاضر وبالتالي فالسّارد هنا يتكلم عن ذاته ويتحدث إليها.

3.3. صيغة الخطاب المنقول:

1.3.3.صيغة الخطاب المنقول المباشر:

هو عبارة عن «**ضرب من الأقوال المنقولة عن الشخصية باستخدام علامتي التنصيص** «...» **ويسمّى هذا النّوع بالإخبار أو عرض الحدث فقط، بحيث يقوم بنقله متكلّم غير المتكلّم الأصل، وهو ينقله كما هو وقد يقوم بنقله إلى متلقٍ مباشر (مخاطَب) أو غير مباشر**»[3]، وتجلّت هذه الصّيغة أثناء نقل "عبد القادر" لكلام جدّه: «**ما أصعب الاحتفاظ بالأسرار الكبيرة يا عبد القادر! وإنّي ملقٍ**

[1]-الرواية. ص39.

[2]-الرواية، ص145.

[3]-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص198.

لك بسرٍّ لا تلق به إلاّ بعد أن أرحل عن هذه الدنيا»[1]، يتبين لنا من هذا القول أنّه منقول عن شخصية أخرى وهي "مخلوف الوعدي" من خلال توظيفه لعبارة (قال لي يوما).

من الأمثلة كذلك على هذا النوع قول "سيلينا" المحدّد بين علامتي تنصيص: «**ماذا قال لك؟ هل باح لك بشيء؟ هل هو سعيد من الدّاخل؟ هل هو راضٍ عنّي وعن نفسه؟ هل تقبّل مسيو لوك في حياته؟ هل هو مستعد لأن يراه أباه؟ إذا حصل لديه ذلك التقبل فسأجعله يطلب يدي»**[2]، ففي هذا المقطع تسأل "سيلين" الأغراض التي يقضي ابنها معظم أوقاته في احتضانها، ذلك أنّه أبكم ما جعله يميل إلى ما يسمّى بالتوحد.

بالإضافة إلى "الزّبير" الغاضب من "سيلينا" ابنة أخت زوجته التي ربّاها: «**عودي إلى البيت لا خروج بعد اليوم، نحن نكافح من أجل أن تقوم الدّولة الإسلامية بينما بناتنا يقبّلن الغرباء في الشّارع**»[3]، يتّضح لنا من هذا القول من أن الحدث الذي جرى على هذه الشخصية نُقل إلينا كما هو دون زيادة أو نقصان.

ظهر الخطاب المنقول المباشر في قول الخالة "بشيرة": «**ما هذا الذي يحدث يا ربي؟ لجأت إلى دولتي لتردّ لي ولدي المعتقل فاعتقلتني أنا أيضا**»[4]، ينقل لنا السّارد ما سمعه والعبارة الدّالة على ذلك (صوت الخالة بشيرة) الخطاب بكل حرفيته داخل علامتي تنصيص ما يُحيل على عدم تصرف الرّاوي في الخطاب.

2.3.3. صيغة الخطاب المنقول غير المباشر:

في هذه الصّيغة «**ينقل المتكلم الكلام عن الآخرين، مثل الخطاب المنقول المباشر لكن يختلف عنه في كون المتكلم النّاقل للكلام لا يحتفظ بالكلام الأصل، بل يقوم بنقله على طريقته**

[1]–الرواية. ص54.
[2]– الرواية، ص85.
[3]– الرواية، ص96.
[4]– الرواية، ص147.

أي بشكل الخطاب المسرود»[1]، وقد جاء هذا النّوع من الصّيغ بشكل قليل جدا في الرّواية مقارنة بصيغة الخطاب المنقول المباشر، ومثال ذلك قول "مخلوف الوعدي" الّذي صاغه حفيده بأسلوبه الخاص: «**إنّه ليس من حق وحيد والديه أن يتخلف عن موعد العودة إلى البيت فمن شأن ذلك أن يخلق قلقا في نفسيهما لا يعرف لسعته إلاّ الآباء**»[2].

تجلّى ذلك أيضا في قوله الموجّه إلى زوجته ابنة "النّجمي" عن "عبد القادر": «**يعجبني عبد القادر ما يخليش حاجة في قلبو**»[3]، نلاحظ أنّ هذين المقطعين نقلهم السّارد دون استخدام لعلامات التّنصيص أنّه حاول تحوير أقوال "مخلوف الوعدي" بأسلوبه الخاص، ويظهر هذا المقطع أيضا في صياح الفتية الملحون على قصعة الكسكسي الّذي جاء بها كهل يطلب الدّعاء لأمه المتوفية ومحاولة "عبد القادر" التهام أول لقمة منها «**ألم نقل لكم إنّ هذا بدعة**»[4].

نلاحظ من خلال المقاطع السابقة من الخطاب المنقول غير المباشر أنّها قصيرة، ومختزلة نوعا ما وذلك لأنّها منقول وفق صياغة الرّاوي الّذي اعتمد على صيغة التّلخيص.

ومن الأمثلة كذلك على هذه الصّيغة نذكر قول "ماري" أو "ماما سعدية" كما ذُكر في الرّواية لأصيل: «**بقدر ما حزنت لعودتك أنت وسيلينا من فرنسا لأنّ ذلك جرح أختي جاكلين، فقد كانت تراكما ولديها، هي المحرومة من الإنجاب وفاء منها لشرط اشترطه عليها زوجها مخلوف الوعدي، بقدر ما فرحتُ لأنّكما ستكونان قريبين منّي**»[5]، عمد السّارد في هذا المقطع السّردي إلى تغيير ما تفوهت به شخصية "ماري" بأسلوبه الخاص عن طريق إدماجه في خطابه وبالتّالي يخضع السّرد لذاتيته.

[1]-السعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص98.

[2]-الرواية، ص09.

[3]-الرواية، ص38.

[4]-الرواية، ص71.

[5]-الرواية، ص78.

ثانيا: الشّخوص:

تعدّ الشّخصيّة عماد الحكي وهي من أهم العناصر السّرديّة الّتي يقوم بها العمل السّرديّ وأساسه، ومن خلالها تتطور الأحداث وتتماشى وتتأزّم في إطار زماني ومكاني معيّن، ولا يمكننا أن تصوّر أيّ عمل أدبيّ بدون شخوص، فالشّخصية كانت ولا زالت محلّ اهتمام في الدّراسات الأدبيّة والنّقديّة، ذلك لأنّها العنصر الحيويّ الّذي ينهض بالأفعال الّتي تترابط وتتكامل بالحكي .

1.مفهوم الشّخصيّة:

أ. لغة: ورد في معجم "لسان العرب" لابن منظور: «**الشّخصُ: جماعةُ شَخْصِ: الإنسان وغيره مذكّر والجمع أَشْخاص وشُخُوصٌ وشِخَاص**»[1]، كما ورد مصطلح "الشّخصية" في القرآن الكريم بمعنى الظّهور والبروز في قوله تعالى: ﴿**وَاقْتَرَبَ الْوَعْدُ الْحَقُّ فَإِذَا هِيَ شَاخِصَةٌ أَبْصَارُ الَّذِينَ كَفَرُوا**﴾[2].

أمّا ما ورد في "قاموس الوسيط" عن كلمة "شخص" نجد: «**شخّص فلانٌ شخَاصةٌ: ضخُم وعظُم جسمُه، فهو شخيصٌ، وهي شخصية، أشْخَصَ فلانٌ: حان سيرُه، والرّامي: شخصَ سهْمُه، ويُقال: أشخص سهمُه وبسَهمه وفلانا من بلده: أخرجه، وفلانا إليه: بعثْ به (...)، الشّخصية صفات تميّز الشّخص من غيره، ويُقال: فلان ذو شخصية قوية ذو صفات متميّزة وإرادة وكيان مستقل**»[3].

ممّا سبق يمكننا أن نستنتج بأنّ الشّخصية لغة تعني الفرد والّذي يميزه عن غيره من الكائنات الموجودة على وجه الأرض هي الصّفات الإنسانيّة والعقلية الفيزيولوجية.

ب. اصطلاحًا:

نظرًا لما تطرقنا إليه في تعريف كلمة "شخصية" لغة اتّضح لنا أنّ كلمة شخصيّة تشمل الفرد أو الشّخص؛ أي أنّها خاصية إنسانيّة، وتحمل هذه الكلمة معنى الفرد ككل، وذلك لما يحتويه من خصائص

[1]-ابن منظور، لسان العرب، مج: 7، مادة (شخص)، دار صادر، بيروت، ص45.

[2]- سورة الأنبياء، الآية 97.

[3]-إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ج2، 1، ص521..

بدنية وعقلية واجتماعيّة وموضوعيّة، لأنّ الشّخصيّة هي مجموع الصّفات الّتي تظهر في الفرد وما هو عليه، ونجد العديد من التّعريفات لكلمة الشّخصيّة منها: «**اكتسبت كلمة "الشّخصيّة" في الرّواية مفاهيم متعدّدة بتعدّد وجهات نظر الأدباء والنقّاد، لكن المعنى الشّائع لها هو أنّها مجمل السّمات والملامح الّتي تشكّل طبيعة شخص أو كائن حي (...) وهي تشير إلى الصّفات الخلقية والمعايير والمبادئ الأخلاقيّة، ولها في الأدب معاني أخرى وعلى الأخص ما يتعلّق بشخص تمثّله قصّة أو رواية أو مسرحيّة**»[1]، فيمكننا القول بأنّ الشّخصيّة هي المحرّك الرّئيسيّ للأحداث، فهي الّتي تخلق الرّوح في الرّواية وهي الأساس.

«**تعامل الشّخصية في الرّواية التّقليدية على أساس أنّها كائن حيّ له وجود فيزيقيّ، فتوصف ملامحها (...) وآمالها وآلامها وسعادتها (...) ذلك بأنّ الشّخصيّة كانت تلعب الدّور الأكبر في أي عمل روائيّ يكتبه كاتب رواية تقليديّ (...) فكأنّ الشّخصيّة في الرّواية التّقليديّة كانت هي كل شيء فيها، لا يمكن أن نتصور رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الرّوائيّ فيها**»[2].

يتضح لنا انّ الشّخصيّة إذا لم تكن موجودة وبارزة وهي السّبب في وقوع الأحداث وتطورها لتصبح الرّواية غير واضحة، فالشّخصيّة تعدّ من أهم ما يوجد في الرّواية وهي القاعدة الأساس في أيّ رواية، وذلك لأنّها وذلك لأنّها تحتل مكانة مهمة في بنية الشّكل الرّوائيّ ولها أبعادها والّتي هي: مادّية، واجتماعيّة، ونفسيّة، وإيديولوجية والّتي من خلالها يعبّر ويجسّد المعاني، فمن الطّبيعيّ أن تكون "الشّخصيّة" هي محور الرّواية، ونجد أيضا من يعرّف "الشّخصية" على أنّها «**كائن له سمات إنسانيّة ومنخرط في أفعال إنسانيّة ممثل actor له صفّات إنسانيّة، ويمكن أن تكون الشّخصيات رئيسيّة**

[1]–فتحي إبراهيم نصار، معجم المصطلحات الأدبيّة، التّعاضدية العمالية، تونس، 1986، ص210.

[2]–عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية؛ بحث في تقنيات السّرد، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، ع: 240، 1998، ص76.

أو ثانوية (طبقا لدرجة بروزها النصّي).. ويمكننا القول أنّ الشّخصيّة تحمل مجموعة من الصّفات الظّاهرة على المرء وبفضلها يتميّز كل شخص عن غيره من الأشخاص»[1].

بالاطّلاع على هذه التّعريفات وتفحصها يتضح لنا أنّ الشّخصية عبارة عن كائن له سمات إنسانيّة لكن ما يميّزه هو ما يحمل من صفّات ظاهرة ويتميّز بها عن غيره، ومن هنا نصل إلى أنّه لا يمكننا تصوّر رواية بدون شخصية أو شخوص.

2. أنواع الشّخوص:

تعدّ رواية "رقصة اليعسوب" إحدى الرّوايات المثيرة للجدل بسبب الأفكار الّتي طرحها "عبد الرزاق بوكبة" حول فترة التسعينيات "العشرية السوداء"، فمنح شخوص هذه الرّواية الحق في استلام الكلمة ولكلّ شخصية من شخوص هذه الرّواية لها دور مهم ويكشف الخبايا والغموض، فعند قراءتنا لهذه الرّواية أصبح لدينا فضول كبير وذلك لأنّ الشّخوص في الرّواية تبدو مبهمة في الوهلة الأولى لكن بعد ذلك نجد مجموعة من الاعترافات الّتي تسهم في إجلاء معانيها.

من أبرز شخوص هذه الرّواية هي شخصية "عبد القادر الوعدي" الشاب الرّيفي الّذي ذهب إلى مدينة "برج بوعريريج" من أجل الدّراسة، فهو كان يدرس بمعهد المعلمين ويتعرّف على العديد من الشّخوص والّتي يكتشف من خلال التّعامل معهم أفكارهم ومعتقداتهم، وآرائهم، وتناقضاتهم.

من أجل فهم طبيعة شخوص الرّواية سنحاول تطبيق خطوات "فيليب هامون" في تحديد طبيعتها.

1.2. فئة الشّخوص المرجعيّة:

هي الشّخوص الّتي «**تحيل على دلالات وأدوار وأفكار محدّدة سلفا في الثّقافة والمجتمع، بحيث يكون إدراك القارئ، مضامينها، ودلالاتها الرّمزيّة مرتبطًا بدرجة استيعابه لهذه الثّقافة**»[2].

[1]–جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: سيد إمام، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، ص30.

[2]–محمد بوعزة، تحليل النص السردي؛ تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص62، 63.

وتتفرّع الشّخوص المرجعيّة إلى:

أ. **الشّخوص التّاريخيّة:** ونجد في رواية "رقصة اليعسوب" شخوصا تحمل مرجعية تاريخيّة منها:

- **شخصية صدام حسين:** «**صدام حسين المجيد التكريت، وهو رابع رئيس لجمهورية العراق والأمين القطري لحزب البعث الاشتراكي، والقائد الأعلى للقوات المسلحة**»[1]، فهو من الشّخوص المؤثّرة في العالم بسبب مواقفه، فهو لم يكن إنسانا عاديا، بل كان رمزا للتّحدي.
- **شخصية الشّاذلي بن جديد:** ثالث رئيس للجزائر المستقلة «**اضطرّه بعض قادة الجيش للاستقالة بعد توقيف المسار الانتخابي عام 1992**»[2]، ففي الفترة الّتي تولى فيها الرئيس "الشاذلي بن جديد" الحكم فتح المجال للتعددية الحزبية، وكان ذلك أحد الأسباب الّتي جعلته يضطرّ إلى تقديم استقالته، لأنّه نوعا ما فقد السيطرة على الأوضاع في البلاد.

«**حيث كان صدّام حسين ينافس الشاذلي بن جديد في قلوب الجزائريين**»[3]، فكان "صدام حسين" أحد الشخوص القوية والمعروفة في الوطن العربي، لذلك صرّح "عبد القادر" بأنّه كان ينافس "الشاذلي بن جديد" في تلك الفترة على قلوب الجزائريين.

ب. **الشّخوص الاجتماعيّة:** (العالم، الفارس، المحتال)[4].

وعلى غرار ذلك نجد:

- **الأستاذ الشاذلي بوجمعة:** أستاذ مادة التّاريخ وكاتب مسرحي ومخرج، وهنا يحكي الأستاذ الشاذلي سبب اختياره لمهنة تدريس التّاريخ وتعلقه بالفن، وكان ذلك نتيجة لما عاشه وألفه في حياته منذ نعومة أظافره، قائلا: «**شاءت الأقدار (...) أن أولد في فجر نوفمبر من عام 1954 (...)، فصارت أمي**

[1]–محمد حمزة الحلبي، صدام حسين؛ حياته وعصره، ج1، https://www.noor-book.com، 2023/05/27، ص9.

[2]–الرواية، ص18.

[3]–الرواية، ص18.

[4]–فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بن كراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط، 2003، ص36.

الّتي كانت تلميذة في مدرسة التّهذيب التّابعة لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين وعضوا في فرقتها المسرحية (...) ترك أبي الخدمة السرية لثورة التّحرير في مدينة برج بوعريريج والتحق بجيشها في الجبال (...) جاء الاستقلال ولم يجيء أبي، فكان أن استحضرته بالتّخصص في دراسة التّاريخ، وأستحضر طفولتي الّتي صنعها الكمان بممارسة الفن والتكوين فيه، فهل يعتقد هؤلاء أنّهم يستطيعون محْو هذا الخيار بتجريمه؟»[1]، وبعد اعتراض "الأستاذ الشاذلي" على الأفكار الّتي تنتشر من حوله والّتي يقوم بنشرها جماعة الملتحين "الجبهة الإسلامية"، ويظهر ذلك في نقاشه مع الأستاذ "حسين الفرخ" والخروج في المظاهرات لإبداء آرائه وأفكاره.

يقول "الأستاذ الشاذلي بوجمعة": «**هل كان المسار الانتخابي سيتوقف لو لم تهدّدوا مقوّمات الدّولة، حتّى قبل أن تصلوا إلى الحكم؟ من بادر بالدستور الّذي أقرّ التّعددية الحزبيّة الّتي حصلتم على الاعتماد بموجبها؟ أليس الّذين قرّروا توقيف المسار الانتخابي أنفسهم؟ لو أنّكم تبينتم خطابا معتدلا لما أوقفوه**»[2].

بسبب آرائه الّتي لم تكن في صالح الجماعة الإسلامية واشتدّ النّقاش بينه وبين "الأستاذ حسين الفرخ" الّذي كان متبنيا لهذه الأفكار وهي تأسيس دولة إسلاميّة ودعم الجبهة الإسلامية والجهاد، وكان مصير الأستاذ الشاذلي بوجمعة بسبب اعتراضه على كل الأفكار المغلوطة بالنّسبة له وُجد مذبوحا بطريقة بشعة ورأسه معلّق فوق تمثال بيتر الموجود في حديقة "جنان الرومي" والّذي رآه عند خروجه "عبد القادر الوعدي" ومروره "بجنان الرومي" قائلا: «**أرى جمعا من الناس يحيطون ببيتر من غير أن يقتربوا منه**»[3].

وهنا يصف "عبد القادر الوعدي" بشاعة المنظر الّذي كان أمامه: «**يا ربّي إنّه رأس مقطوع وموضوع فوق رأسه! ما هذه البشاعة يا أصيل؟ امنحني شجاعتك لأتحمل رؤية قطرات الدم وهي**

[1]-الرواية، ص134، 135.

[2]-الرواية، ص125.

[3]-الرواية، ص134.

تسيل على عينيه ثم على النافورة فيبدو كأنّه يبكي (...) فالرّأس لأستاذ التّاريخ ومخرج عرضنا المسرحي الأستاذ الشاذلي بوجمعة!»[1].

يظهر في الرّواية أنّ الشّخوص الّتي تكون مستهدفة فترة العشرية السوداء هي الّتي تحمل فكرًا وعقلاً ووعيا، وبسبب ذلك تعرّض "الأستاذ الشاذلي بوجمعة" للاغتيال خوفا منه أن يكون عقبة في طريقهم، فكان مصيره الموت.

- **الأستاذ حسين الفرخ:** كان الأستاذ "حسين الفرخ" أستاذا في معهد المعلمين يدرّس التّربية الإسلامية، ومعروفا بخطاباته القوية ووقوفه مع الجبهة الإسلامية ودعم هذا الحزب، لكن بعد أن تم إيقاف الانتخابات بسبب المعارضات ودخول الدولة في صراع بين مؤيدين ومعارضين لهذا الفكر، كإقامة دولة إسلامية في الجزائر، ظهرت في الجزائر الجرائم والاغتيالات، ومن خلال شخصية "حسين الفرخ" كان أحد الّذين كانوا يحاربون بشراسة من أجل أفكارهم ومعتقداتهم.

ظهر ذلك في أول ظهور له في الرّواية وهو يلقي خطابًا في ساحة المعهد من خلال ما يسرده عنه "عبد القادر الوعدي": «**وصَلَنا سؤال أستاذ التربية الإسلامية حسين الفرخ وهو يخاطب في السّاحة: أيّكم يملك الاستعداد للذّهاب إلى العراق؟**»[2].

هنا تتضح الفكرة أنّ الأستاذ "حسين الفرخ" متبنّي لفكرة الجهاد وإقامة دولة إسلامية، ولطالما كان يحاول نشر أفكاره بأيّ طريقة ومناقشة ذلك الموضوع والدّفاع عنه بقوة، يقول حسين الفرخ: «**كنّا مطالبين بالدعوة للمقاومة في العراق ضدّ الغزو الغربي الكافر، فصرنا مطالبين بأن نقاوم أذنابه هنا في الجزائر**»[3]، وهذه المناقشة الّتي دارت بين الأستاذ "حسين الفرخ" والأستاذ "الشاذلي بوجمعة" وخروجهم للمظاهرات وكان "حسين الفرخ" من أول المحرِّضين ضدّ الدّولة ويظهر ذلك من خلال قوله:

[1]-الرواية، ص134.

[2]-الرواية، ص25.

[3]-الرواية، ص125.

«بات مفهوما الآن أنّهم فعلوا ذلك فقط، ليخرجونا من السرية إلى العلن، حتى يسهل عليهم القضاء علينا، لكنّنا نقسم بالله إنّنا سنعلنها حربا عليهم حتّى لا نُبقي منهم ديارًا»[1].

بدأ بعد ذلك الجرائم والاغتيالات، وأول من تمّ ذبحه هو أستاذ في معهد المعلمين "الشاذلي بوجمعة" أستاذ التّاريخ، وإمام مسجد بومْزراق بوجمعة شعبان بسبب رفضه لتقديم فتوى بجواز الجهاد في البلاد، وحدث هذا حسب ما سرده "عبد القادر الوعدي" لحادثة القتل بقوله: «**بعد تلك الملاسنة الّتي جمعت بأستاذ التربية الإسلامية حسين الفرخ**»[2].

من خلال التّحقيقات حول الجرائم الّتي حدثت في تلك الآونة كُشِفَ أنّ الأستاذ "حسين الفرخ" هو من قام بالجريمتين وهما: قتل إمام المسجد وأستاذ التّاريخ اتّضح ذلك بتصريح من «"**خليفة مقران" وهو المشرف على العمليات العسكرية الخاصة بمكافحة الإرهاب في المنطقة**»[3]، واهتم بالتّحقيق وكشف من الّذي قام بهذا الاغتيال، فقال: «**إنّ الجاني هو أستاذ التّربية الإسلامية الّذي يدرّس في معهد تكوين المعلمين الّذي تديره زوجتي**»[4].

- **نعيمة العقونة:** مديرة معهد تكوين المعلمين، ويصفها "عبد القادر" بقوله: «**إنّها مديرتنا لم نكن نسمع لها صوتًا**»[5]، لكن اتّضح أنّ داخل الشّخصية الصّامتة توجد شخصية صارمة وحازمة للحفاظ على النّظام في المعهد، وهذا بشهادة من "عبد القادر الوعدي"، يقول: «**تقف على كل تفصيلة من غير أن تحرّك شفتيها، حتّى سميناها ماما نعيمة العقونة!**»[6].

[1]-الرواية، ص125.
[2]-الرواية، ص134.
[3]-الرواية، ص161.
[4]-الرواية، ص164.
[5]-الرواية، ص164.
[6]-الرواية، ص164.

يظهر ذلك عندما أراد "أصيل" أن يأخذ "عبد القادر الوعدي" كي يقيم عنده فأرسلت المديرة لعبد القادر كي يحضر ويسأله شخصيًا ما إذا كانت قريبة حقًا، وهل يوافق على خروجه من إقامة المعهد، المديرة «**يقول هذا السيد إنّه من أقربائك، وهو جاء ليأخذك للإقامة عنده هل أنت موافق على هذا الإجراء؟**»[1]، ويتضح أنّها لم تكتشف بأنّ "سيلينا مقران" هي ابنة زوجها "خليفة مقران".

المديرة: «**فاتني أن أعرف أنّها ابنتك يا عزيزي لأنّني لم أكن أعرفها إلاّ من خلال اسمها**»[2]، وكانت المديرة "نعيمة العقونة" آخر من رأى "سيلينا قبل اختطافها.

المديرة: «**جاءت في اليوم الّذي سبق ليلة اختطافها، واستأذنت في ألاّ تدخل القسم، إنّها اتفقت معك على أن تواصل الإعداد للمسرحية الّتي أصبحت ثنائية بعد صعود زميلكما الثّالث إلى الجبل، وإنَّ عرضها سيكون بمناسبة أربعينية الأستاذ الشّاذلي بوجمعة**»[3].

المديرة: «**كيف فاتني أن أدرك أنّني كنت في الحقيقة أمام ابنتي؟**»[4].

وتظهر أيضا المديرة والّتي هي والدة "صالح الجندي" وهي تخبر "أدريان راسل" الجندي الألماني النّازي سابقا بخبر وفاة وَلدِها.

المديرة: «**إنّهم اغتالوه قبل أسبوع**»[5].

وكان هذا آخر ظهور للمديرة "نعيمة العقونة" زوجة "خليفة مقران" ووالدة الجندي "صالح مقران".

- **يحي الذّيب**: مدير الشؤون الدّينية في برج بوعريريج ويدعى "يحي الذّيب" إنّه من حفظة القرآن ومجاهد لصالح بلاده، وأنّه سافر إلى الصحراء لإكمال تعليمه ثمّ عاد مديرا للشؤون الدّينية في برج

[1]-الرواية، ص101.
[2]-الرواية، ص164.
[3]-الرّواية، ص164.
[4]-الرّواية، ص164.
[5]-الرّواية، ص177.

بوعريريج، لكن حقيقته كشفها سابقا "شارل دي فاك" وهو جندي متطوع في الجيش الفرنسي، وقام بجرائم كثيرة في حقّ الشعب الجزائري، واعترف "شارل دي فاك" قائلا: «**وحده يحي الذّيب تفطّن لفخّي مرّتين فلقبته بالذّئب لنباهته**»[1].

أي أنّه كان يخفي جرائم العدوّ الفرنسي ضدّ أبناء بلده وواشي ضدّهم، لكن بعد الاستقلال ادّعي أمرا آخر، وبسبب ادّعائه أخذ بعد الاستقلال المزايا الّتي أعطتها الدّولة الجزائرية للمجاهدين كحصولهم على رخص والاستفادة منها مثلا: رخصة المقهى، ورخصة سيّارة الأجرة ويقومون بتأجيرها وذكر ذلك عندما قال سائق سيارة الأجرة: «**رفض المجاهد يحي الذّيب الّذي أجّر لي رخصة المقهى أن يجدّدها لي، وعرض عليّ رخصة سيارة الأجرة**»[2]، وبما أنّ "يحي الذّيب" أصبح مديرا للشؤون الدّينية استعان به "خليفة مقران" عند وفاة الخالة "بشيرة" والدة أصيل وجاء للعزاء.

«**لم يكتف يحي الذّيب مدير الشؤون الدّينية بإرسال الإمام وحفظة القرآن الكريم**»[3]، وهنا يحكي "يحي الذّيب" عن حياته، وكيف عاش وما مرّ به لكن الحقيقة كانت مخفية.

"يحي الذّيب": «**كنت باشرت حفظ القرآن العظيم، لكن اندلاع الثورة اضطرّني إلى ترك الدّراسة والالتحاق بصفوفها، وحين نزلت من الجبل عند الاستقلال كان أخي شعبان يقوم على شؤون الجامع والأسرة معا في القرية**»[4]، ويُكمل "يحي الذّيب" سرد ما حدث معه عندما بقي وحيدا في القرية، وهجوم "شارل دي فاك" والجرائم الّتي قام بها.

يحي الذّيب: «**كنت الوحيد الّذي استبقاه في القرية لحراستها فهجمتْ عليها نخبة من الأقدام السوداء بقيادة السفّاح شارل دي فاك فقيّدوني إلى جذع شجرة واغتصبوا عشرين فتاة، انتفخت بطونهنّ بعد ثلاث أشهر، سافرت إلى الصحراء لأكمل تعليمي، فشاءت أقداري أن أُجاز وأبقى**

[1]-الرّواية، ص90.
[2]-الرّواية، ص141.
[3]-الرّواية، ص164.
[4]-الرّواية، ص164.

هناك إماما ثمّ عدت مديرا للشؤون الدّينية في برج بوعريريج أيّاما بعد رحيل أخينا المجاهد رابح عرّيش»[1].

جـ. الشّخوص المجازية: (الحب، الكراهية)[2]:

هي شخوص مجازية لأنّه ليس لها وجود مادّي ملموس، في هذا الجانب وقد برزت رواية "رقصة اليعسوب" شخصية مهمّة قيمة "الحب" والّتي هي "طيف ريح" ويمكننا القول إنّها دليل حب "عبد القادر الوعدي" لـ "سيلينا" ومن شدّة تعلّقه بسيلينا خلق هذه الشّخصية الخيالية في عقله.

وظهر بابتكار "عبد القادر" لـ "ريح" حين قال "عبد القادر": «**أنا الثّاني طلبت أن تكون امتدادا لشخصية معروفة ومستهلكة هي شهرزاد، بينما تريد لها أنت أن تكون امتدادا لشخصيّة مبتكرة هي ريح، وكونك مستعدّا لأن تنفذ لها طلباتها يجب ألّا يعني موافقتك على أن تكون النسخة مقلّدة**»[3]، فكان تخيّله لهذه الشّخصيّة في البداية بسبب تعلّقه بـ "ألف ليلة وليلة" وبعد ذلك تحولت شخصية "طيف ريح" تتشكل على شكل "سيلينا" وتلاحقه.

يقول "عبد القادر": «**فجأة لمحتُ طيف أنثى يحتمي بالعالي من القبور! إنّه نفسه الذي طاردته بين رفوف المكتبة، فهل أستطيع أن أطارده الآن؟ هل ينفعني أن أستمرّ في الاستئناس بالحديث إلى سيلينا في الخيال؟**»[4]، ودار حديث بين "طيف ريح" و "عبد القادر الوعدي" والّذي يكشف فيه عن صاحبة الطيف وأنّها تتجسّد على شكل "سيلينا":

-«لماذا تهربت منّي في المرّات الّتي تبدّيْتُ لكي فيها؟

-تقصدين المقبرة؟

---

[1]-الرّواية، ص164.

[2]-فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيّات الرّوائية، تر: سعيد بن كراد، تقديم: عبد الفتّاح كيليطو، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص35.

[3]-الرّواية، ص28.

[4]-الرّواية، ص45.

–هل نسيت المكتبة وبيت صديقك؟

–هل كنت أنت صاحبة الطيف يا سيلينا؟!

–لست سيلينا أنا ريح.

–لكنّك تشبهينها تماما»[1].

اشترط "عبد القادر" على "طيف ريح" بأن لا تظهر له إلّا في المنام، فالواقع يريده أن يبقى لسيلينا فقط.

عبد القادر: «**فقلتُ لريح: شريطة ألّا تظهري لي خارج المنام إنّ الواقع لسيلينا وحدها ومن أجلها سيكون صراعي**»[2].

لكن "عبد القادر" ندم على ذلك الشّرط لأنّها كانت تؤنسه، وتُبعد عنه تلك الاحتمالات الكثيرة.

عبد القادر: «**ليتني لم أشترط عليك ألاّ تظهري لي في المنام يا ريح فأستأنس بطيفك بينما أتّبع هذا الفتى الملتحي**»[3].

تُوجِّه "طيف ريح" الحديث لعبد القادر وسبب تمسكها به ومحاولة الفوز به.

طيف ريح: «**هدفي أن أريحك، أنت خلقتني بخيالك وسوف لن أكون واقعيّة في كلّ حالاتي معك**»[4]، ويردّ "عبد القادر" على "طيف ريح" والخطأ الّذي قامت بارتكابه قائلا: «**كنتُ سأفكّر في الأمر لو لم ترتكبي حماقة عمرك، أن تأتي على هيئة سيلينا وقد كذبت عليّ**»[5].

---

[1]–الرّواية، ص65.

[2]–الرّواية، ص65.

[3]–الرواية، ص73.

[4]–الرواية، ص94.

[5]–الرواية، ص94.

عبد القادر: «**سيلينا لا تتكرّر يا ريح، فكيف لم يسعفك نصفك الّذي من الجن أن تدركي هذا؟**»[1].

وخوف "عبد القادر الوعدي" أن يأخذه الخيال مكان الواقع فهو يريد أن يبقى في الواقع بسبب أنّ فرصته مع "سيلينا" أصبحت أكبر.

عبد القادر: «**واحتقرتُ ريح لأنّ طيفها تبدّى لي من جديد**»[2].

ويقول أيضا: «**بل قولي إنّكِ تريدين أن تستغلّي المحنة لتحلّي محلّ سيلينا**»[3]، وهنا "عبد القادر" يحذّر "طيف ريح" من أن تستغلّ المحنة وتحلّ محلّ "سيلينا".

عبد القادر: «**سرّني في المنام أن رأيتُ ريح استسلمت تماما**»[4]، فيروي لنا "عبد القادر" ماذا قالت له "ريح" وكيف غيّرت من صوتها قائلا: «**قالت بصوت يختلف عن صوت سيلينا، رغم أنّها احتفظت بصورتها حين خلقتني في خيالك، بعد قراتك الثّالثة لكتاب ألف ليلة وليلة، سكنني سرور صار هو غذائي، ثم تضاعف حين نويتني للسندباد، فقد خُلقت مجبولة على حب الأسفار، كيف أكون بنت الأرض والسّماء إذا بقيتُ قابعة في بقعة واحدة؟**»[5].

بسبب حبّ "عبد القادر الوعدي" لـ "سيلينا" أصبح "طيف ريح" يحمي "سيلينا" بكل الطّرق وذلك من خلال ما يسرده "عبد القادر" قائلا: «**فجأة ظهر طيف ريح إلى جانبها لكن من غير جلباب فلم أدرِ أيّ الهيئتين أصدّق، هممتُ بمناداتها، فوضعتْ ريح سبّابتها على شفتيها: اسكت هل نسيت أنّ زوج خالتها ما كان ليسمح لها بالخروج مرّة أخرى لولا أنّها تجلببت**»[6].

[1]–الرواية، ص95.
[2]–الرواية، ص96.
[3]–الرواية، ص97.
[4]–الرواية، ص119.
[5]–الرواية، ص119.
[6]–الرواية، ص122.

فتعجّب "عبد القادر الوعدي" من طيف ريح وكيف يحمي "سيلينا" من كلّ ما يؤذيها أو يسبّب لها أي ضرر وأنّها تفي بوعدها.

عبد القادر: «**سبحان الله! ها هي ريح تنفذ وعدها بحماية سيلينا، وتؤكّد ذلك حين اعترض عسكري مسارها: عودي إلى البيت واخلعي هذه الخيمة، لم يعد مسموحا بها في الفضاء العم، فنزع طيف ريح قبعة العسكري ورماها بعيدا**»[1]، وبعد أن تعرّضت "سيلينا" للمضايقة من قِبل جندي عسكري لم يتقبل "عبد القادر الوعدي" و"طيف ريح" بذلك وبادروا بردّ فعل على ذلك.

عبد القادر: «**فبصقتُ عليه أنا وطيف ريح بصفة جلبت لي ضربة بمؤخرة الكلاشينكوف لم أصحُ منها إلاّ على صوت الخالة بشيرة**»[2]، ويصف "عبد القادر" طيف ريح بعد أن أخبر "سيلينا" عنها وأثار فضولها فسألت عن اسم الفتاة الّتي استحدثها.

عبد القادر: «**وجعلتُ نصفا منها جنّيا ونصفا بشريا؟ ريح**»[3]، وبعد تعرّض "سيلينا" للخطف من قِبل جماعة إرهابية واختفاء طيف ريح معها علم "عبد القادر الوعدي" بأنّ طيف ريح بقي مع "سيلينا كي يحميها كما وعد: «**المجد لك يا طيف ريح! تعهدّت بحمايتها ولم تخلف وعدَك! ها أنا أفتقدك في البيت ولا شكَّ في أنّك الآن إلى جوارها، أُقسِم أنّني سأمنحك بعض قلبي إذا تولّيت أن تنقل لي أخبارها، ألم تعرض عليَّ ذلك حبسها زوج خالتها؟**»[4].

بعد صدمة "عبد القادر الوعدي" عند سماعه بخبر وفاة "سيلينا" وحرقها، فأراد أن ينتحر بسمِّ الفئران كما فعلت الخالة "بشيرة"، لأنّه لا يستطيع أن يعيش بدونها، فتبدّى لـ "عبد القادر" "طيف ريح" ودار بينهم حوار.

-«**ما جدوى مجيئكِ الآن؟**

[1]-الرواية، ص122.
[2]-الرواية، ص129.
[3]-الرواية، ص130.
[4]-الرّواية، ص156.

–جئت في مسعاي لحماية سيلينا.

–لا أحد يحمي الموتى.

–عشْ وستفهم»[1].

هنا يظهر الغموض ما إذا كان خبر وفاة "سيلينا" حقيقيا أم لا، وتلك الجثّة المحروقة الّتي عُثر عليها، هل هي حقًّا لـ "سيلينا"، لكن في آخر ما سرده لنا "عبد القادر" قائلا: «**سمعت طرقًا، فتحت فورًا، فواجهني طيف ريح يسبِق قامة سيلينا!: كيف أغفر لنفسي كوني صدّقت موتكِ**»[2].

2.2. فئة الشخوص الإشارية:

يحدِّد هذا النوع الدّليل على وجود المؤلف فيظهر ذلك من خلال تفسير "فيليب هامون" لهذه الفئة قائلا: «**إنّها دليل على حضور المؤلّف أو القارئ أو من ينوب عنها في النص، شخصيات ناطقة باسمه**»[3]، ومن يمثّل هذه الفئة من الشخوص نجد في رواية "رقصة اليعسوب"، الشخصية البطلة وهي شخصية "عبد القادر الوعدي"، ذلك الشاب الطموح الّذي يملك خيالا واسعا محبًّا للاطّلاع على الكتب وقراءتها، شاب ريفي يدرس معهد المعلّمين في مدينة برج بوعريريج ويسرد لنا الأحداث الّتي جرت معه والشخوص التي قابلها وتعرّف عليها.

يبدأ "عبد القادر" بسرد حكايته والحديث عن جدّه "مخلوف الوعدي" وجدّته "بنت النّجمي"، وهما ينتظرانه عند موقف الحافلة كي يعود من المدينة في نهاية الأسبوع، لكن هو تخلّف عن موعد الحافلة ولم يعُدْ، ويسرد لنا "عبد القادر" عن سبب تأخّره والأحداث التي جرت معه والسّبب في ذهابه إلى مدينة برج بوعريريج في قوله: «**التحقتُ بمعهد تكوين المعلّمين في مدينة برج بوعريريج قبل عام**»[4].

---

[1]–الرّواية، ص171.

[2]–الرّواية، ص195.

[3]–فيليب هامون، سيمولوجية الشخصيات الرّوائية، تر: سعيد بنكراد، ص36.

[4]–الرّواية، ص09.

يتضح لنا أن "عبد القادر الوعدي" لديه عقدة لازمته حياته بأكملها، افتقاده لوجود أخ صغير له، لأنَّ والدته لم تخلفْ سواه وتوفيت لكن والده تزوّج من امرأة أخرى وأنجب منها أطفال إلّا أنّ "عبد القادر الوعدي" لم يستطع تقبّلهمْ بسبب والدهم، ويظهر ذلك عندما يقول: «**كل اهتمام جدّتي بتصحيح نظرتي إلى إخوتي من أبي مستمرّا حتى أتخلّص من عقدتي تلك، لكنَّ زوجة أبي تجعل محاولاتها تسقط في الماء**»[1]، وظهرت عقدة "عبد القادر الوعدي" عندما قام باختطاف طفل صغير من القرية واسمه "وليد بوسقوة" وإخفائه وكشف أمره بعد أن خرج أهل القرية للبحث عن الطفل المخطوف، واكتشف أنّه مختبأ في حوش بيت الجدّة "بنت النجمي" جدّة "عبد القادر الوعدي".

"عبد القادر": «**من ذلك أنّني صادفت؛ مرّة طفلا اسمه وليد بوسقوة يلعب وحده فحملته إلى الحوش في ظل غياب جدّتي عنه، وأخفيته في غرفة مهجورة، بعد أن أعطيته كل ما توفّر لي من تمر وخرّوب وعسل وتين مجفّف وحلوى، إذْ كانت جدّتي لا تأكل نصيبها من هذا لأجلي**»[2].

بعد اكتشاف ما قام به "عبد القادر الوعدي" وغضب جدّه عليه، نفهم الآن سبب تعلّق "عبد القادر" بالتمثال.

"عبد القادر": «**لماذا لم يرحمني جدّي بعد أن اكتشف أمري؟ قال إنّه يجب عليّ أن أتحمّل عواقب كوني أرفض اخوتي من أبي، وإلّا عليّ أن أنحت لي أخا من طين، سمّيت تمثال الصّبي الّذي يحتضن السّمكة عند مدخل جنان الرّومي وليد وفاءً لتلك الحادثة**»[3].

تدور الأحداث وبسبب نشاطه في المعهد، بادر "عبد القادر" في اقتراح فكرة تأسيس مسرحية تمثّل المعهد في المحافل والحفلات المختلفة، فتولّى أستاذه "الشاذلي بوجمعة" بكتابة النص المسرحي، وكان "عبد القادر الوعدي" مساعدا له فاقترح أن يضيف دورا نسائيا في نص المسرحية، ومن خلال هذا الدور يتعرف بطل الرّواية على الفتاة الّتي يحبّها والّتي هي "سيلينا مقران" وعلى منافسه عليها "وسيم بوضرسة"، ويسرد

[1]-الرّواية، ص 10.

[2]-الرّواية، ص10.

[3]-الرّواية، ص11.

لنا "عبد القادر" الأحداث الّتي تدور من حوله، وكيف أوضاع البلاد وظهور العديد من الأحزاب الّتي كان لها تأثير على حياته وحياة من حوله، والصّراعات الّتي واجهها بسبب الظّروف الّتي مرت بها الجزائر في فترة التسعينيات، وكان ملجأ الّذي يسرد له ما يختلج في نفسه هو تمثال "بيتر" والّذي عُرِف اسمه من "أصيل" والّذي كان في الظّاهر من أصحاب اللّحي مميّز بالندبة الموجودة على خدّه الأيسر، وهو ابن خالة "سيلينا" وأخاها في الرّضاعة، وتربّى معها وكان أول من يدعّم علاقته بـ "سيلينا مقران" ويقف معهم، ويتضح ذلك من خلال المواقف الّتي قلم بها "أصيل" مع "عبد القادر الوعدي".

تعلّق "عبد القادر الوعدي" بـ "أصيل" ووالدته الخالة "بشيرة" لكن بعد الأحداث الّتي جرت كأخذ "أصيل" وعدم ايجاده، وانتحار الخالة "بشيرة" بعد اختطاف "سيلينا" فقدَ "عبد القادر الوعدي" الأمل في الحياة، وقرّر الخروج من البلاد والذّهاب عند زوجة جدّه في فرنسا "ماما جاكلين" فكانت النّهاية صادمة وهي بكشف العديد من الحقائق وأسرار الشخوص الّتي تعرّف عليها عبد القادر فالّذي كان مجرما وأصبح راهبا في الكنيسة، والّذي كان مغتصبا في الحرب العالمية وجاء إلى صحراء الجزائر من أجل العمل فيها والتكفير عن الّذي قام به، والّتي أتت إلى الجزائر من أجل التمريض خدمة لبلدها فرنسا وهروبها مع المجاهد "رابح عزّيش".

حقيقة الفتى الّذي اختطفه عبد القادر الوعدي وكيف أصبح طيّارا عندما كبر، كل هذه الأحداث والشخوص المتناقضة الّتي تعرّف عليها "عبد القادر الوعدي" كان لها تأثيرا كبيرا عليه في حياته وفي أخذ قراراته، خاصّة سيلينا الفتاة الّتي أحبّها بكلّ جوارحه، واليعسوب الّذي دلّه في آخر الرّواية على عودة سيلينا.

"عبد القادر": «**فاجأني خروج يعسوب من الحقيبة لا شكّ في أنّه علق داخلها حين علّقتها في دالية العنب الأبيض، فرحت أسأله باكيا: سيّدي عيسى منين نتزوج؟**»[1] رقص لحظة ثمّ راح يشير بقائمته اليمنى إلى جهة الباب الرّئيسي للشقّة.

[1]-الرواية، ص195.

«**سمعت طرقا فتحت فورا، فواجهني طيف ريح يسبق قامة سيلينا! كيف أغفر لنفسي كوني صدّقت موتكِ؟**»[1]، والملاحظ أنّ شخصية بطل الرّواية "عبد القادر الوعدي" هي شخصية تؤثّر وتتأثر بما يدور من حولها، تحمل العديد من المشاعر والتناقضات والطموحات.

3.2.فئة الشخوص الاستذكارية:

فهي تعمل على ترتيب عملية السّرد عبر تقنية الاسترجاع والاستدعاء: «**يحدّد هوية هذه الفئة من الشخصيات هو مرجعية النسق الخاص بالعمل وحده، فهذه الشخصيات تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من التداعيات والتذكير بأجزاء ملفوظية ذات أحجام متفاوتة، (جزء من الجملة، كلمة من فقرة)، وتكون وظيفتها من طبيعة تنظيمية وترابطية بالأساس**»[2]، إذْ ندرك من خلال تعريف "فيليب هامون" أنّ الشخصية تسترجع وتستذكر، فتجعل القارئ يدرك مكنوناتها وباطنها، ومثال ذلك نجد شخصية "أصيل" إذ تقوم هذه الشخصية بين الحين والآخر بالعودة إلى حياتها السّابقة، ونذكر حبيبته الّتي توفيت بسرطان الحنجرة بعد صراعها لمرضها وعودته للجزائر كي يفي بوعده لها محاولا حماية تمثال الذي نحته جدّها مسيو "لوك مارتيناز"، وهو تمثال الطفل الّذي يحمل السّمكة واسمه "بيتر".

يذكر "أصيل" كيف كان يحاول مع "لونا" بكل الطرق، لِبث روح المقاومة فيها، ودعمها لمحاربة المرض وعدم تقبّله لفكرة أنّها ستموت، تعرّف أصيل على "لونا" عند جارتهم الّتي هي في مقام أنّ لهم فكان يذهب عندها كثيرا هو وأخته.

"أصيل": «**لكن جارتنا الفرنسية التي كانت أمّا ثانية لنا (...) تصورت أنها تظاهرت بالإسلام من أجل أن يسمع لي أبي مع أختي بأن ندخل إلى بيتها ونتعامل معها، فقد تشبّث باشتراط ذلك، وجودها في حياتي منحني كثيرا من التوازن، واكتمل ذلك بأن أحببت حفيدة أخيها الّتي كانت**

[1]–الرّواية، ص195.

[2]–فيليب هامون، سيمولوجية الشخصيات الرّوائية، تر: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كليطيو، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص36.

تصارع سرطان الحنجرة»[1]، يتضح بأنّ "أصيل" تأكد من مشاعره تجاه "لونا" بأنّها مشاعر حب وليس مواساة أو شفقة منه أو محاولة لرد جميل عمتها.

"أصيل": «**كنت أضن أنّها لعبة مواساة في البداية، أو لنقل إنّني كنت أعتقد الأمر محاولة منّي لرد جميل عمتها، ثمّ سرعان ما تأكّد لي أنّه حقيقة أُعلنها أمام أسرتها وأسرتي، اشترط أبي أن تدخل إلى الاسلام فسمع منّي كل الشتائم الّتي التقطتها أثناء زياراتي السّابقة إلى برج بوعريريج، قلت له: ما يكون الإسلام إن لم تكن انسانية؟ أنا أحب لونا**»[2].

بعد إعلان حبّه لـ "لونا" حاول مساعدتها على تخطّي هذه المحنة وبث روح الأمل فيها بأي طريقة فكان يدعو لها، ويعود "أصيل" بالزمن ليتذكر "لونا" ويحكي لها لـ "عبد القادر الوعدي" ويصف كيف كانت علاقته بها.

"أصيل": «**لم تعد علاقتي بـ لونا علاقة رجل بامرأة، بل أضحت علاقة الأرض العطشى بالسماء الممطرة**»[3]، يسرد "أصيل" بأنّه على قدر ما كان لديه أمل بنجاتها من هذا المرض على قدر ما كان اللّاوعي يقول لهما بأنّ الأيام واللّيالي معدودات، وهنا ندرك عمق حزن "أصيل" على حبيبته "لونا" واشتياقه لها بعد وفاتها، ويذكر أيضا اللحظات الّتي جمعتهم مع بعضهم البعض.

"أصيل": «**لم أفكّر يوما في أن نتجاوز في جسد لونا يدها وشعرها، فكنت أقول لها إنّ عليها أن تمسكني حين تضع يدها في يدي**»[4]، كان طلبها هو أن يقرأ لها أصيل مذكرات جدّها النحات "لوك مارتيناز" وبعد أن عرفت قصّة التمثال انتابها الفضول ووعدها بأن يذهبا لرؤية التمثال "بيتر" إلّا أنّه اشتدّ عليها المرض وتوفيت، ووفاءً لها عاد "أصيل" إلى الجزائر كي يحمي التمثال وذلك ما اضطره إلى أن يخفي

[1]–الرّواية، ص75.
[2]–الرّواية، ص75.
[3]–الرواية، ص81.
[4]–الرّواية، ص82.

شخصيته الحقيقية والتنكر بشخصية مختلفة فيصفه "عبد القادر" بالشّاب الملتحي صاحب النّدبة على الخد الأيسر، فكان يكافح كي يحمي التمثال كما كافحت "لونا" مرضها الفتّاك.

"أصيل": «**هذه أكثر مفاصل المذكّرات تأثيرا في نفسيتي، فقد عشت التجربة مع لونا في أيامها الأخيرة، فقدت القدرة على الكلام تماما أنا أحببتكِ لأنّكِ تمليكين روحا مقاومة أؤمن بقدرتي على أن أكافح من أجل الحياة، فلماذا تحرمينني ممّا أحببتكِ بسببه**»[1].

حاولنا من خلال ما سبق إلقاء الضّوء على عنصرين مهمين من عناصر البنية السّرديّة يتجسّدان تحديدا في: الأحداث والشّخوص، من خلال استنطاق مضمرات العمل الرّوائيّ المتميّز للمبدع "عبد الرزاق بوكبة" الموسوم بـ "رقصة اليعسوب" تهدف دراستنا إلى التّركيز على عنصر الشّخوص داخل الرّواية وتبيان خصائصها وأنواعها المتجسّدة في صور وحالات تعكس فكرة المبدع، وتعبر عن القضايا والرّسائل المضمرة داخل الخطاب الرّوائيّ، وقد اعتمدنا في دراستنا لمكوّن الشّخصيّة على تقسيمات "فيليب هامون".

[1]-الرّواية، ص85.

الفصل الثاني: بنيتا الزّمن والمكان

أولا: الزّمن

1.مفهوم الزّمن

2.التّقنيات الزّمنية

ثانيا: المكان

1.مفهوم المكان

2.أنواع المكان

الزّمن والمكان من العناصر السّردية الأساسية في كلّ متن حكائيّ، وقد ارتأينا لدراسة هذين العنصرية في رواية "رقصة اليعسوب" لـ "عبد الرزاق بوكبة" نظرًا للأهمية الكبرى الّتي بلغها هذين العنصرين من قِبل العديد من الدّارسين والنقّاد، فيا ترى ما هو مفهوم كل من الزّمن والمكان؟ وماهي العناصر الّتي تميّز كل واحد منهما؟

أولا: الزّمن:

يعدّ الزّمن من أهم العناصر الأساسية للرّواية، وأشدّ التصاقا بها من الفنون الأخرى، ذلك أنّه يؤدّي دورًا أساسيا ومميّزا في توجيه الأحداث، وفيما يلي سنتطرق إلى تقديم مفهوم لغويّ واصطلاحيّ لمصطلح الزّمن:

1. مفهوم الزّمن:

أ. لغة:

ورد الزّمن في القرآن الكريم بدلالات ومعانٍ جديدة، فقد ارتبط بمراحل العمر وزمن الحساب والتّقويم، وبه نحدّد الوقت الّذي نعيشه ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿**يَسْأَلُونَكَ عَنِ الْأَهِلَّةِ قُلْ هِيَ مَوَاقِيتُ لِلنَّاسِ وَالْحَجِّ**﴾[1]، يعلمنا الله في هذه الآية كيف نستفيد من الأهلة كميقات وقياس للزّمن.

وفي قوله كذلك: ﴿**فَالْآنَ بَاشِرُوهُنَّ وَابْتَغُوا مَا كَتَبَ اللَّهُ لَكُمْ**﴾[2]، جاء الزّمن في هذه الآية بمعنى الآن، أي باشورهنّ في أيّ وقت شئتم.

وقد ورد بمعنى السّاعة في قوله تعالى: ﴿**يَسْأَلُونَكَ عَنِ السَّاعَةِ أَيَّانَ مُرْسَاهَا قُلْ إِنَّمَا عِلْمُهَا عِنْدَ رَبِّي**﴾[3]، جاءت كلمة السّاعة هنا للدّلالة على الزّمن الّذي ستقوم فيه القيامة.

[1]-سورة البقرة، الآية 189.

[2]-سورة البقرة، الآية 187.

[3]-سورة الأعراف، الآية 187.

عُرِّف الزّمن في معاجم اللّغة العربيّة بأنّه: «**الوقت قليله وكثيره، والجمع أزمانٌ وأزْمِنةٌ وأزْمنٌ**»[1].

كما عرّفه "ابن منظور" في "لسان العرب" بقوله: «**الزّمنُ والزَّمانُ اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم: الزّمنُ والزّمانُ العصرُ، والجمع أزمنٌ، وأزْمانٌ وأزْمِنَةٌ، وأَزْمنَةٌ، وأَزْمَنَ الشّيء: طال عليه الزّمان، وأَزْمَنَ بالمكان: أقام به زمانًا**»[2].

نلاحظ ممّا سبق أنّ هذه المعاني اللّغويّة تصب في معنى واحد وهو الوقت مهما كانت مدته سواء قليلة أو كثيرة.

ب. اصطلاحا:

اتّخذ المفهوم الاصطلاحي للزّمن دلالات متعدّدة ومختلفة، فلكل باحث مفهومه الخاص به، ومن بين المفاهيم نجد أنّ الزّمن «**مظهر نفسي لا مادي، ومجرّد لا محسوس، ويتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثره الخفي غير الظّاهر، لا من خلال مظهره في حدّ ذاته، فهو وعي خفي لكنه متسلط ومجرّد، لكنه يتمظهر في الأشياء المجسّدة**»[3]، وهذا يبيّن أنّ الزّمن غير مرئي أي غير مادّي، بل هو مجرّد، نحسّ بمروره فقط من خلال الأشياء من حولنا، وبالتّالي يعدّ حقيقة ذهنية، فهو «**السّيل المتدفق المستمر من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل**»[4]، أي أنّه يتميّز بالاستمرارية الدّائمة الّتي تجعله متتابعا غير قابل للانتهاء، «**فالحياة زمن والزّمن حياة**»[5]، بمعنى أنّ لا حياة بدون زمن، ولا زمن بدون حياة، والزّمن «**محور الرّواية وعمودها الفقريّ الّذي يشدّ أجزاءها كما هو محور الحياة ونسيجها، والرّواية فنّ الحياة، فالأدب مثل الموسيقى، هو فنّ زماني،**

[1]-إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، ص445.
[2]-ابن منظور، لسان العرب، ج4، (مادة زمن)، ص408.
[3]-عبد المالك مرتاض، نظرية الرّواية، ص173.
[4]-مها القصراوي، الزّمن في الرّواية العربيّة، ص6.
[5]-المرجع نفسه، ص7.

لأنّ الزّمان هو وسيط الرّواية كما هو وسيط الحياة»[1]، ذلك أنّ الرّواية من الفنون الأدبيّة الأكثر ارتباطا بالحياة، وبالواقع البشريّ عامة.

وعليه فإنّ الرّواية مرتبطة ارتباطا وثيقا بالزّمن ولا يمكن أن تكون الرّواية بدون زمن فهو مهم وضروريّ، ولا يمكن الاستغناء عنه، فالزّمن في الرّواية هو «**معنى الحياة الدّاخلية، معنى الحياة الإنسانيّة العميقة، هو زمن نفسي أي أنّه لا يعني الزّمان الموضوعيّ»**[2].

من خلال هذا القول يتضح لنا ليس المقصود بالزّمن السّنوات والشّهور والأيام والسّاعات، والدّقائق.. بل هو «**المادّة المعنوية المجرّدة الّتي يتشكّل منها إطار كل حياة، وحيز كل نقل وحركة»**[3]، أي أنّه بمثابة الرّوح للجسد نشعر بها ولا نراها فبه تتحقق سيرورة الحياة.

2. التّقنيات الزّمنيّة:

1.2. المفارقات الزّمنيّة:

إنّ المفارقة الزّمنيّة تعني «**انحراف السّرد، بحيث يتوقف الرّاوي في الاسترسال في سرده ليُفسح المجال أمام القفز اتّجاه الخلف أو نحو الأمام، على محور السّرد فينطلق من النقطة الّتي وصلتها الحكاية»**[4].

منه فإنّ تكسير السّرد ينتج عن حركتين أساسيتين تشكلان لنا مفارقة زمنيّة؛ الأولى تعود بنا إلى الماضي وتسمى "الاسترجاع"، والثّانية تعود بنا إلى المستقبل وتسمى "الاستباق".

---

[1]-المرجع السّابق، ص28.

[2]-الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي؛ دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ط1، ص39.

[3]-نورة بنت محمد بن ناصر المرّي، البنية السردية في الرواية السعودية (دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية)، رسالة علمية مقدمة للحصول على درجة الدكتوراه في الأدب الحديث، المملكة العربية السعودية، جامعة أم القرى، 2008، ص26.

[4]-مها حسن القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2010، ص190.

1.1.2. الاسترجاع:

يعدّ الاسترجاع من أبرز تقنيات الزّمن المهمة الّتي يُعتمد عليها في السّرد ونعني به «**التّطلع إلى الوراء والنّظر في التّجارب والخبرات الّتي عاشها المرء في الماضي**»[1]، وبالتّالي فهو العودة إلى الماضي، واستذكار أحداث سابقة، وبعبارة أخرى: «**الاسترجاع تقنية زمنية يستطيع السّارد من خلاله العودة إلى زمن سابق، وهو عكس الاستباق يسميه البعض بالاسترجاع اللّاحق أو البعديّ، ويعتبرونه سيّد أنماط السّرد جميعا، ومن ثمّ يشكّل كل استرجاع بالقياس بالحكاية الّتي تنتمي إليها حكاية ثانية زمنيا تابعة للأولى**»[2]، وعليه فإنّ الاسترجاع هو كسر وقطع النّظام الزّمني للحكاية عن طريق إدخال إضافات قد تكون على مستوى الشّخوص، أو الزّمن، أو المكان؛ أي أنّ الماضي الّذي انتهى يصبح له دور داخل المتن الحكائيّ.

اعتمادا على هذا يمكن استخلاص الاسترجاع في رواية "رقصة اليعسوب" انطلاقا من تصنيف السّرديين له بحيث قسّموه إلى قسمين: داخلي وخارجيّ.

أ. الاسترجاع الخارجيّ:

هو ذلك الاسترجاع الّذي «**تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى، والاسترجاعات الخارجية لا توشك في أيّ لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى لأنّ وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السّابقة**»[3]، وبالتّالي فإنّ الاسترجاع الخارجيّ هو ما كانت فسحته الزّمنيّة واقعة خارج نطاق زمن الحكي، بمعنى «**لا يدخل ضمن حدود**

[1]-المرجع السّابق، ص193.

[2]-ينظر: عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرّواية؛ دراسة في ثلاثية خيري شلبي، الأمالي لأبي علي حسن ولد خالي، تق: أحمد إبراهيم الهواري، عين للدراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، ط1، 2009، ص110.

[3]-جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، ص60.

نقطة البداية الّتي ينطلق من حاضر القصّة»[1]، أي خارج نطاق السّرد حيث يعود الرّاوي إلى الزّمن السّابق لزمن حدوث الأحداث في الرّواية «**فيقوم بسرد أحداث وقعت قبل بدء أحداث الرّواية وتكون كتمهيد للأحداث الأساسية أو كمساعدة في توضيحها**»[2].

إذن فالاسترجاع الخارجيّ هو القاعدة الّتي تُبنى عليها أحداث الرّواية، «**فأحداث الحاضر والمستقبل ماهي إلاّ ردود فعل ونواتج لأسباب ماضية، يلجأ إليه الكاتب لملء فراغات زمنيّة تساعد على فهم مسار الأحداث**»[3]، بمعنى أنّه عبارة عن إعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية بهدف دحض الاستفهام والإبهام الّذي يواجه القارئ.

وظّف الرّوائيّ "عبد الرزاق بوكبة" في روايته "رقصة اليعسوب" الاسترجاع بقدر كبير، حيث يكاد يكون استرجاع الماضي هو الأساس الّذي تقوم عليه الرّواية، ومن الاسترجاعات الخارجيّة الّتي وظّفها نذكر أول استرجاع صادفنا في الرّواية: «**كان جدّي مخلوف الوعدي يقول أنّه ليس من حقّ وحيد والديه أن يتخلّف عن موعد العودة إلى البيت فمن شأن ذلك أن يخلق قلقا في نفسيهما لا يعرف سعته إلاّ الآباء**»[4]، وقع هذا المقطع خارج الإطار الزّمني للرّواية وبالتّالي فهو استرجاع خارجيّ تذكّر فيه "عبد القادر" قول جدّه "الوعدي" لما كان على قيد الحياة، وأبرز دليل على ذلك هو الفعل "كان" الدّال على ماضي الشّيء.

كما تجلّى في موضع آخر: «**التحقتُ بمعهد تكوين المعلمين في مدينة برج بوعريريج قبل عام فأثار انتباهي تمثال برونزي لطفل عارٍ يحمل سمكة**»[5]، من خلال هذا المقطع يمكن القول

---

[1]-نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السّرد وآليات تشكيله الفنّي؛ قراءة نقدية، دار غيداء للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص52.

[2]-جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، ص60.

[3]-سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص58.

[4]-الرواية، ص9.

[5]-الرواية، ص9.

إنّ هذا الاسترجاع هو استرجاع خارجيّ، ذلك أنّ الرّاوي يعود بالزّمن السّرديّ إلى الماضي والعبارة الدّالة على ذلك "قبل عام" حيث إنّه عاد بالذّاكرة إلى الوراء للكشف عن جزء من حياته.

من بين الاسترجاعات الخارجيّة الأخرى الموجودة في الرّواية نجد استرجاع "عبد القادر" يقول: «**صادفتُ مرّة طفلا اسمه وليد بوسقوة يلعب وحده فحملته إلى الحوش في ظلّ غياب جدتي عنه وأخفيته في غرفة مهجورة بعد أن أعطيته كل ما توفر لي من تمر وخروب، وعسل وتين مجفف، وحلوى، إذ كانت جدتي لا تأكل نصيبها من هذا لأجلي**»[1]، يقفز بنا الرّاوي البطل إلى زمن طفولته وهو زمن خارج عن زمن الرّواية، حيث تذكّر أحداثًا سابقة ليزودنا بمعطيات عن ماضيه، إذ كان يعاني من عقدة افتقاده لأخ صغير فكان يقوم باختطاف كل طفل صغير إلى البيت، والمؤشّر الدّال على ذلك "صادفتُ مرّة".

جاء الاسترجاع الخارجيّ كذلك على لسان "أصيل" فيقول: «**ولدتُ في بونتواز عاصمة منطقة إيل دوفرانز عام 1970 فكنتُ مقسوما بين لغتين وثقافتين**»[2]، إتيان "أصيل" بالماضي إلى الأحداث الآتية في الحكي ليكشف عن جانب من جوانب حياته، ذلك أنّه كان متأرجحا بين لغتين وثقافتين، والقرينة الدّالة على ذلك (عام 1970 والفعل ولدتُ، كنتُ).

يقول كذلك مخاطبا "عبد القادر" مستذكرا أحداثًا سابقة: «**زارنا جدك عمي مخلوف هنا في برج بوعريريج، وبعد زيارة له لماما جاكلين في باريس، وقد عدنا منها عام 1990، وكان يحمل لنا هدايا ورسائل**»[3]، "أصيل" هنا يتذكّر فترة عودته من باريس، وهي التّسعينيات زمن العشرية السّوداء وهو زمن قبل الرّواية بعامين وبالتّالي فهو استرجاع خارجيّ.

[1]-الرواية، ص10.
[2]-الرواية، ص74.
[3]-الرواية، ص77.

استذكر الرّاوي البطل جدّه "مخلوف الوعدي" كذلك في قوله: «**تذكّرتُ جدّي الّذي يسكن في ربوة عالية فوق حوشنا وتغطي قبره دالية للعنب الأبيض**»[1]، يعدّ هذا المقطع السّرديّ استرجاعا خارجيا باعتباره حدثًا وقع خارج الإطار الزّمنيّ للرّواية، حيث تذكّر جدّه الّذي فقد الحياة، ودُفن في مكان قريب من منزلهم، والفعل الدّال على ذلك "تذكّرتُ".

ب. الاسترجاع الدّاخليّ:

هو نوع من أنواع الاسترجاعات أو فرع من فروعها، يكون زمانه بعد بداية زمن الرّواية والسّرد، أي أنّ «**وقع زمنه متصل بزمن بدء الرّواية فهو يعود إلى ماضٍ لاحق لبداية الرّواية قد تأخّر تقديمه في النصّ**»[2]؛ أي أنّ السّارد يعود إلى أحداث وقعت في الرّواية وليس خارجها، وبالتّالي فهو عكس الاسترجاع الخارجيّ لأنّ «**سعته تظلّ محصورة داخل النّطاق الزّمنيّ للحكاية الأولى وليس خارجها**»[3]، بمعنى استذكار أحداث وقعت بعد انطلاق فعل الحكي، بحيث يتوقف فيه تنامي السّرد صعودا من الحاضر نحو المستقبل ليعود بذاكرته إلى الماضي؛ أي أنّ «**حقله الزّمنيّ يكون متضمنا في الحقل الزّمنيّ للحكاية الأولى**»[4]، وهذا يعني أنّ المجال الزّمنيّ للأحداث يبقى متضمنا في المجال الزّمنيّ للسّرد الأول.

من الاسترجاعات الدّاخليّة الموجودة في رواية "رقصة اليعسوب" ما يلي: «**أذكر بالضّبط الدّهشة الّتي أصابتني حين رأيتُ أول مرّة جسد أنثى متاحا لنظري**»[5]، يسترجع "عبد القادر" هنا حالة الدّهشة الّتي أصابته في اللّحظة الّتي رأى فيها جسد أنثى لأول مرّة والفعل الدّال على ذلك "أذكرُ"، وهذا المقطع يمثّل لنا لاحقة داخليّة باعتبارها داخل الإطار الزّمني للرّواية أي ضمن أحداثها.

---

[1]-الرواية، ص42.

[2]-سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص58.

[3]-يُنظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، ص61.

[4]-المرجع نفسه، ص61.

[5]-الرواية، ص12.

في موضع آخر: «**في تلك اللّحظات الّتي كنت أحدّث فيها وليد عاد الفتية الملتحون، فالتحمتُ به أكثر وأبديتُ استعدادا للمقاومة أكثر**»[1]، يتذكّر "عبد القادر" أحداثا ماضية حدثت معه وهو يتحدّث مع التّمثال وليد؛ إذ كان يحاول حمايته من الفتية الملتحين الّذين يريدون تحطيمه، وهذا الحدث ماضٍ له علاقة بأحداث الرّواية الرّئيسيّة، وبالتّالي فهو استرجاع داخليّ.

كمثال آخر: «**تذكّرتُ أنّه ستفوتني حصّة اللّغة الفرنسيّة فأجبته عن سؤاله بانسحابي من الحلقة من غير أن أنتظر نهاية الحكاية**»[2]، يعدّ هذا المثال استرجاعا داخليا باعتباره حدثا وقع داخل الحقل الزّمنيّ للرّواية حيث تذكّر "عبد القادر" في اللّحظة الّتي هو منظم فيها إلى حلقة الحكواتي أنّه لو بقي يستمع إليه ستفوته حصّة اللّغة الفرنسيّة.

كما يتخلّل الرّواية استرجاعات داخليّة أخرى لكنها على لسان شخوص أخرى، ومن ذلك استرجاع "وسيم بوضرسة" لذكرياته مع والدته، يقول: «**كانت تتخلى عن اسمي في مناداتها لي وتنادي باسم أبي، وكانت تحكي لي حكايات في النّهار لأنّ اللّيل يجعل ذلك منافيا للرّجولة الّتي تريد أن تراني عليها فكنتُ أنام على أفلام الويسترن وعلى أكلات يكثر فيها الحار**»[3]، ولعلّ الغرض من هذا الاسترجاع الدّاخليّ الّذي جاء بواسطة "وسيم" كامن في محاولة الكشف عن طبيعة الشّخصيّة الثّانوية ودورها في مسار السّرد وذلك عبر تقنية الوصف، ذلك أنّه يصف أفعال والدته وسلوكاتها في غياب زوجها، بحيث كانت تجعل من ابنها "وسيم" الصّغير شابا كبيرا لتفادي خوفها.

أمّا الاسترجاع الثّاني جاء على لسان "مسيولوك" متذكّرا لـ "سيلين" قبل أن يتزوجها، يقول: «**مرّة سحبتْ شجرة من الغابة المجاورة مرّة استعانت بشباب عابرين في نقل صخرة، مرّة**

[1]-الرواية، ص22.

[2]-الرواية، ص98.

[3]-الرواية، ص52.

اشترت أكياسًا جبسيّة وشكّلت منها كتلة، أمّا المبادرة الّتي استفزّت مشاعريّ وجعلتني أدعوها لأول مرّة إلى العشاء في الشّاطئ كونها باعت بعض أغراضها واشترت شموعا كبيرة ذوبتها في حوض حديديّ»[1]، جاءت هذه الأسطر كافية لوصف حب "سيلين" لـ "مسيولوك" حيث إنّها حاولت تدعمه بشتّى الطّرق، وهذا جاء ضمن أحداث الرّواية أي داخل نطاقها الزّمني لذلك نقول إنّه استرجاع داخليّ.

وظّف "عبد الرزاق بوكبة" الاسترجاع بنوعيه؛ فكانت له وظيفة جماليّة ودلاليّة ساهمت في بناء دلالة النصّ من ناحية الكشف عن الماضي عن طريق إعطاء معلومات سواء مواقف أو شخوص تساعد على فهم الأحداث وتدارك النقص، وتوضيح الغموض الموجود في الرّواية، بالإضافة إلى ربط الأحداث والمواقف ببعضها البعض.

2.1.2. الاستباق:

هو النّوع الثّاني من المفارقة الزّمنيّة، يتّجه للأمام بعكس الاسترجاع، والاستباق «**حركة سرديّة تتمثّل في إيراد آتٍ أو الإشارة إليه مسبقا سواء أكان هذا الحدث متحققا أو محتمل الحدوث، وتقوم هذه العمليّة السّرديّة على قلب نظام الأحداث في الرّواية عن طريق تقديم متواليات حكائيّة محلّ أخرى سابقة عليها في الحدوث، أي القفز على فترة ما من زمن القصّة وتجاوز النقطة الّتي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتّطلع إلى ما سيحصل من مستجدّات الرّواية**»[2]، وعليه فالاستباق كسر لسيرورة الزّمن عن طريق تجاوز الحاضر للمستقبل، إذ يقوم الرّاوي بـ «**استباق الحدث الرّئيسيّ في السّرد بأحداث أوليّة تمهّد للآتي، وتومئ القارئ بالتّنبؤ واستشراف ما يمكن حدوثه، أو تشير الرّاوي بإشارة زمنيّة أوليّة تعلن صراحة عن حدث**

[1]-الرواية، ص84.

[2]-حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائيّ (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي للنشر، ط1، 1990، بيروت، الدار البيضاء، ص132.

ما سوف يقع في السّرد»[1]، فالاستباق إذا آلية زمنيّة يلجأ إليها الرّاوي لسرد أحداث مستقبلية وتقديم وقائع سابقة عن أوانها، وبالنّظر إلى دور الاستباق الزّمنيّ والمهمة المنوط به جرى تقسيم الاستباقات بناء على وظائفها في النصّ إلى نوعين هما: استباق كتمهيد، واستباق كإعلان.

أ. الاستباق كتمهيد: هو عملية استباق الأحداث الرّوائيّة، وظيفته الأساسية تتمحور في «**التّطلع إلى ماهو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي**»[2]؛ أي التّنبؤ بأحداث مستقبلية قد تحدث أو لا تحدث، فالاستباق التّمهيديّ إذا يتمثّل في «**أحداث أو إشارات أو إيحاءات أوليّة، يكشف عنها الرّاوي ليمهد لحدث سيأتي لاحقا**»[3]؛ أي أنّه يقدّم تلميحات عن وقائع لم يحين موعدها أي قبل وقوعها تثير الفضول والتّشويق في ذهن القارئ، ومن نماذج هذا النّوع من الاستباق في رواية "رقصة اليعسوب" ما ورد في هذا المقطع السّرديّ: «**إنّ الأطفال الّذين سيدرسون عندي بعد تخرجي من المعهد سيكونون محظوظين بالمقارنة مع غيرهم إذ سيشعرون بأنّهم يدرسون عند أخيهم الكبير**»[4]، من خلال هذا المقطع يحاول البطل أن يقدّم الزّمن ليرصد أحداثا لم تقع بعد، أو ستحدث فيما بعد ويمكن ألاّ تحدث إطلاقا.

نجد أيضا من المقاطع الدّالة على الاستباق التّمهيديّ ما يلي:

«**أخشى ألا تتفهمني فتضيع منّي بأن تنحاز نحوه**»[5]، ورد هذا المقطع كتمهيد لحدث سوف يحصل إن لم تتفهم "سيلينا" "عبد القادر" وهو حدث محتمل الحدوث، «**سترضى عنّي مستقبلا حين أثبتُ لك أنّ الطّاعة الحقيقيّة هي أن أضيف للعائلة لا أستمرّ في الاكتفاء بالانتماء**

[1]-مها القصراوي، الزّمن في الرّواية العربيّة، أطروحة دكتوراه في الجامعة الأردنية، 2002، مجلة الابتسامة، ص207.
[2]-حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائيّ، ص133.
[3]-مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص209.
[4]-الرواية، ص10.
[5]-الرواية، ص48.

إليها»[1]، "سيلينا" هنا تتوقع بأنّ جدّها سيرضى عنها في المستقبل عندما ترتبط بشخص لا ينتمي إلى العائلة، ولكن يمكن أن يحدث عكس هذا التّوقع.

«**سأجعله يطلب يدي**»[2]، من خلال هذا القول تقفز المتحدّثة نحو المستقبل، فمن شدّة تعلقها وحبّها الشّديد لـ "مسيولوك" راحت تتوهم أحداثا سابقة عن أوانها.

من بين الأمثلة أيضا الاستباقات الآتية:

«**سوف لن تأتي**»[3]، هذا الاستباق مهّد السّارد فيه لحدث متعلق بسيلينا قبل وقوعه؛ أي أنّه أشار إلى حدث لاحق يمكن أن يحدث ويمكن ألا يحدث.

«**أتوقع أن تسألني مديرة المعهد عن سبب التحاقي المتأخّر**»[4]، يمهّد الرّاوي هنا لحصول حدث متوقع الحدوث من قِبل مديرة المعهد.

«**أغلب الظّن أنّه سيفعل ذلك اللّيلة أو غدا**»[5]، يحيل هذا القول إلى أنّ المتكلم يحتمل حدوث الفعل وهو في ريبة من أمره أي في شكّ عن زمن وقوع هذا الفعل.

«**ما هو آت سيكون أفضل**»[6]، السّارد هنا بصدد وضع تنبؤات مستقبلية إيجابيّة، فقد مهّد لقدوم مستقبل مشرق، لكن الواقع كان له بخلاف ما يتمناه لأنّه كان فعلا في وضع أشبه بالحلم، وهذا هو الاستباق التّمهيديّ، فحدوثه ليس مضمونا أي أنّه يتحقّق وقد لا يتحقّق.

---

[1]-الرواية، ص41.

[2]-الرواية، ص85.

[3]-الرواية، ص99.

[4]-الرواية، ص167.

[5]-الرواية، ص99.

[6]-الرواية، ص179.

ب. الاستباق كإعلان:

هذا النّوع من الاستباقات على خلاف النّوع السّابق، فهو يخبر بشكل صريح عن «**سلسلة الأحداث الّتي سيشهدها السّرد في وقت لاحق**»[1]، بمعنى أنّه إعلان عن أحدث ستقع في وقت لاحق، أي زمن المستقبل، ويختلف الاستباق كإعلان عن الاستباق التّمهيديّ في الإخبار بصراحة عن أحداث أو إشارات، أو إيحاءات أولية عما سيأتي سرده فيما بعد بصورة تفصيليّة، عكس التّمهيديّ الّذي يمهّد للحدث بطريقة ضمنيّة، فيكون بمثابة توطئة وبذرة بدائيّة قابلة للتحقق أو عدمه، أمّا الاستباق الإعلانيّ فهو حتمي الحدوث لاحقا، إذ يعلن الرّاوي الحدث النّهائيّ بعد إتمامه وانتهائه بحيث يضع القارئ وجها لوجه معه، ليبدأ التّساؤل لماذا حدث هذا وكيف[2]؟

بالتّالي فهو تقنية تتم بشكل مباشر وصريح، تضع القارئ وجها لوجه مع الحدث النّهائيّ؛ أي أنّه يعرفه ويوصله للحدث النّهائيّ، وهذا النّوع حاضر هو الآخر في رواية "رقصة اليعسوب"، ونستشهد على ذلك بهذا المقطع السّرديّ:

«**سوف أنجح نجاحا كبيرا**»[3]، في هذا المقطع السّرديّ يستبق "عبد القادر" نجاحه بشكل صريح لأنّه متأكد بأنّه سينجح لا محالة.

من الأمثلة كذلك على هذا النّوع من الاستباق نجد:

«**إذا أُرغمتْ على تمثيل دور ليست راضية عنه فسوف لن تبدع فيه**»[4]، أشار "وسيم" هنا إلى حتمية وقوع هذا الحدث لاحقا، وهو استباق واضح، استبق فيه عدم إبداع "سيلينا" في دورها الّذي لم تكن راضية عنه.

---

[1]-مها القصراوي، الزّمن في الرّواية العربيّة، ص214.

[2]-ينظر: المرجع نفسه، ص214.

[3]-الرواية، ص18.

[4]-الرواية، ص22.

«**سنخسر وقتا كثيرا إذا سرنا إلى بغداد عن طريق تونس، سندخل من جنوبها إلى ليبيا ومنها إلى مصر فالأردن**»[1]، ورد هذا المقطع كإعلان عن وقوع حدث سيحصل مستقبلا؛ إذ استبق مرورهم بعدّة بلدان ممّا سيجعلهم يخسرون ويضيعون وقتا كبيرا.

«**فرحتُ لأنّكما ستكونان قريبين منّي**»[2]، استبقت المتحدّثة هنا حدثا لم يحن موعده بعد، حيث أعلنت عن فرحتها مسبقا بسيلينا وأصيل اللّذين سيكونان قريبين منها مستقبلا.

«**سنكون هنا قبل المغرب**»[3]، وهو استباق إعلاني واضح وصريح يخبر من خلاله المتكلم عن موعد الرّجوع والعودة.

«**سأطرز ذئبًا في منديل وأمنحه له**»[4]، أعلنت المتحدّثة عن عمل يدوي ستقوم به فيما بعد وتهديه لشخص ما.

اعتمد "عبد الرزاق بوكبة" على الاستباق بنوعيه للتّمهيد والإعلان عن أحداث لاحقة، وظيفته قلب النّظام الزّمني للأحداث عن طريق القفز إلى الأمام، وذلك من أجل إثارة عنصر التّشويق في القارئ لاستقبال الأحداث القادمة، وتوظيفه مقارنة بالاسترجاع الّذي كان بنسبة أقل، ومع ذلك فحضوره يُحدث تأثيرًا خاصا في المتن على مستوى التّركيب.

2.2. الدّيمومة:

1.2.2. تسريع السّرد:

يقوم على تقنيتين أساسيتين هما: (الخلاصة والحذف).

[1]-الرواية، ص35.
[2]-الرواية، ص78.
[3]-الرواية، ص139.
[4]-الرواية، ص188.

أ. الخلاصة:

هي سرد موجز «**يكون فيه زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن الحكاية**»[1]، وبالتّالي فهي تقنية سرديّة تعمل على تسريع حركة السّرد عن طريق الإيجاز، ذلك أنّها تعتمد على «**أحداث ووقائع يفترض أنّها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر، أو كلمات قليلة دون التّعرض للتّفاصيل**»[2]، وهذا يعني أنّها تساعد الرّاوي على عدم الإطالة وتسريع حركة السّرد عن طريق التّخلص من التّفاصيل الزّائدة الّتي لا يمثّل وجودها أهمية فاعلة تخدم البناء السّردي؛ أي أنّه لا يخوض في ذكر تفاصيل الأشياء وإنّما يتجاوزها، وقد وجدنا هذه التّقنيّة حاضرة في رواية "رقصة اليعسوب" مثال ذلك المقاطع الآتية:

«**لم أعتبر يوما من أنجبهم أبي من زواجه الثّاني إخوة لي**»[3]، يلخص "عبد القادر" العلاقة بينه وبين إخوته من أبيه، وهي علاقة عداوة، واكتفى فقط بإعطاء لمحة بشكل سريع دون التّطرق إلى المكنونات.

«**أنتظر الزّيارة السّنوية لولد عمتي عبودة السّايس من مدينة سطيف مباشرة بعد اليوم الأخير من الموسم الدّراسيّ، فيمكث عندنا الصّيف كلّه**»[4]، لخص الرّاوي فترة مكوث "عبودة" في القرية في عبارة "الصّيف كله" ولم يذكر الأحداث الّتي جرت خلال هذه المدّة.

«**ليتها تعود تلك الأيام الّتي كان يحكي لي فيها كلّ شيء**»[5]، في هذا المقطع نجد أنّ لفظة "الأيام" كافية لتقديم الأحداث باختصار أي تلخيص ما مرّ في هذه المدّة.

---

[1]-مها القصراوي، الزّمن في الرواية العربية، ص220.

[2]-حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص76.

[3]-الرواية، ص9.

[4]-الرواية، 12.

[5]-الرواية، ص55.

«**نسيتُ في سنواتي الأخيرة أن أفكّر في العودة إلى الجزائر بعد تقاعديّ**»[1]، لم يتطرق الكاتب إلى التّفاصيل الّتي وقعت في "سنواته الأخيرة" وإنّما مرّ عليها مرور الكرام.

«**جعل استغراقي في المناجاة**»[2]، لم يذكر المتحدّث مناجاته بالتّفصيل ولا الزّمن الّذي استغرقه فيها، وإنّما اختصرها في عبارة موجزة.

«**وجدتُ نفسي مطالبة برعاية زوجها من حين إلى آخر**»[3]، لم تذكر المتحدّثة الأعمال الّتي قامت بها لزوج أختها بالتّفصيل، ولا عدد المرّات الّتي قامت فيها بهذه الأعمال، وإنّما اقتصرتها في عبارة من حين إلى آخر.

«**كنتُ أجده في زياراته السّابقة وحيدا**»[4]، هناك اختزال لزيارات سابقة لم يذكرها بالتّفصيل، ولم يذكر ما حدث فيها بالضّبط.

«**كان اتّفاق إطلاق النار في 19 مارس من عام 1962 قد تم**»[5]، لخص الرّاوي أحداث إطلاق النّار وذكر ما يهم فيها فقط، بأنّه قد تمّ "الاتّفاق" ولم يذكر جميع تفاصيل هذه الواقعة بل اكتفى بالإشارة إليها فقط.

«**حدثت لي صدف كثيرة في المدّة الأخيرة لم يستوعبها عقلي**»[6]، اختزل الرّاوي عدد الصدف الّتي حدثت معه ولم يذكرها بالتّفصيل، ولم يحدّد المدّة الّتي حدثت فيها هاته الصّدف بالضّبط بل تجاوزها من أجل المرور السّريع.

---

[1]-الرواية، ص64.

[2]-الرواية، ص72.

[3]-الرواية، ص79.

[4]-الرواية، ص83.

[5]-الرواية، ص91.

[6]-الرواية، ص182.

«**لقد استفدتُ من خبرته الّتي راكمها منذ 1882**»[1]، لم يذكر الرّاوي هنا الخبرات الّتي استفاد منها بالتّفصيل.

قام "بوكبة" بتوظيف تقنية الخلاصة في روايته "رقصة اليعسوب"، وذلك من أجل تسريع الزّمن، حيث قام بتلخيص أيام وشهور وحتّى سنوات عديدة دون ذكر التّفاصيل الكثيرة والدّقيقة الّتي وقعت فيها.

ب. الحذف:

يعدّ الحذف «**تقنية زمنية تشترك مع الخلاصة في تسريع وتيرة السّرد الرّوائيّ، والقفز به في سرعة وتجاوز مسافات زمنيّة يُسقطها الرّاوي من حساب الزّمن الرّوائيّ**»[2]؛ أي أنّ الرّاوي يقوم بإلغاء فترات زمنية معيّنة من زمن الأحداث على مستوى النص ويقتطعها منه دون أن يكلّف نفسه عناء ذكر ما تتخللها من أحداث ووقائع، فالحذف «**وسيلة نموذجيّة لتسريع السّرد عن طريق إسقاط الفترة الزّمنيّة الميتة، والقفز بالأحداث إلى الأمام**»[3]، يعني أنّ الرّاوي يهمل التّفاصيل المملة والدّقيقة، وينتقي ما يستحق أن يُروى، والحذف نوعان (حذف صريح، وحذف ضمنيّ).

- **الحذف الصّريح (المعلن):**

المقصود به «**إعلان الفترة الزّمنيّة وتحديدها بصورة صريحة وواضحة، بحيث يمكن للقارئ أن يحدّد ما حذف زمنيا من السّياق السّرديّ**»[4]؛ أي الإعلان عن الفترة الزّمنية المحذوفة بإشارات

[1]-الرواية، ص188.
[2]-مها القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، ص 230.
[3]-المرجع ، نفسه، ص230.
[4]-المرجع نفسه، ص231.

أو علامات تدل على مدّة زمنيّة قد حُذفت، ونجد في رواية "رقصة اليعسوب" مقاطع تجسّد هذا النّمط، ومن الأمثلة على ذلك المقطع التّالي:

«**غطّ الصّبي في النّوم ساعتين كاملتين**»[1]، اكتفى الرّاوي هنا بذكر الوقت الّذي قضاه الصّبي في النّوم بشكل صريح دون الدّخول في تفاصيل الأحداث.

«**هل ترى صابرة؟ إنّها ترى معك منذ موسمين**»[2]، حذف الرّاوي فترة زمنيّة صرّح بها "موسمين" ولم يذكر ما الّذي جرى فيها بل قفز دون إخبارنا عن تفاصيل الأحداث الّتي حدثت خلال هذين الموسمين.

«**كان النّظام الدّاخليّ للمعهد يلزمنا بأن ندخل قاعة المراجعة مباشرة بعد نهاية اليوم الدّراسي لمدة ساعتين**»[3]، حدّد الرّاوي الفترة المحذوفة من زمن الرّواية بشكل صريح "ساعتين"، وهي المدّة الّتي يستغرقها في قاعة المراجعة دون التّطرق إلى تفاصيل الأمور الّتي حصلت خلال هذه المدّة.

«**لم أتقبل الالتحاق بالدّراسة إلاّ بعد أسبوعين**»[4]، يعلن الرّاوي في هذا المقطع السّردي صراحة عن المدّة الزّمنية المحذوفة (أسبوعين)، وهي المدّة الّتي لم يلتحق فيها بالمدرسة، ولم يذكر ماذا فعل أو حدث فيها.

«**اسمه فريد الجعبي، وهو يعيش في جنان الرومي منذ فصلوه من الجيش في أكتوبر عام 1988**»[5]، الرّاوي هنا تجاوز ما قد يكون وقع في الفترة المحدّدة ذكرها تجنبا للإطالة.

[1]-الرواية، ص11.
[2]-الرواية، ص13.
[3]-الرواية، ص19.
[4]-الرواية، ص52، 53.
[5]-الرواية، ص114.

- **الحذف الضّمني (غير المعلن):**

هو الحذف الّذي «**لا يعلن فيه الرّاوي صراحة عن حجم الفترة الزّمنيّة المحذوفة، بل نفهمه ضمنيا ونستنتجه استنتاجا، يقوم على التّدقيق والتّركيز، والرّبط بين المواقف السّابقة واللّاحقة**»[1]؛ أي أنّ الكاتب لا يصرّح بحجم المدّة الزّمنيّة، وإنّما يستنتجها القارئ من مضمون الكلام.

من الأمثلة الموجودة في روايتنا المقطع الآتي:

«**كان اهتمام جدّتي بتصحيح نظرتي إلى إخوتي من أبي مستمرا حتى أتّخلص من عقدتي تلك، لكن زوجة أبي كانت تجعل محاولاتها تسقط في الماء من خلال أفاعيل يجعلني تذكر بعضها لا أندم على أنّني فوت الحافلة**»[2]، يتّضح لنا من هذا القول أنّ الرّاوي اعتمد على الحذف، ذلك أنّه لم يذكر ما كانت تقوم به زوجة أبيه بالتّفصيل، وإنّما اكتفى بعبارة (أفاعيل) من باب الاختصار والتّسريع.

«**لم تمض الأشهر قليلة على التحاقي بالمعهد حتى تأكّد روحي المبادرة لأساتذتي وقطاع واسع من زملائي**»[3]، يمثّل هذا المثال حذف غير محدود، لأنّ الرّاوي لم يحدّد عدد الشّهور الّتي مضت على التحاقه بالمعهد، وهذا يجعل السّرد في سرعة جمالية دون أن يترك ثغرة.

«**مرّت عليّ ليالٍ جفاني فيها النّوم تفكيرا في ملامح الفتاة الّتي أنا مُطالب بإدخالها إلى النصّ المسرحيّ**»[4]، لم يحدّد الرّاوي عدد اللّيالي بالضّبط، وما جرى من أحداث بل أشار إليها بصورة عابرة مضمرة.

---

[1]-آمنة يوسف، تقنيات السرد بين النظرية والتّطبيق، ص128.

[2]-الرواية، ص10.

[3]-الرواية، ص18.

[4]-الرواية، ص19.

«**راحوا يجوبون الشّوارع بالهتاف للدّولة الإسلامية**»[1]، حذف الرّاوي هنا الكلام الّذي كان يهتف به الهاتفون التّابعون للدّولة الإسلاميّة.

«**يريدك لاعتقاده أنّكِ المرأة الّتي أوصته أمه المرحومة عليها**»[2]، والشّيء نفسه في هذا المثال، لم يذكر الرّاوي الوصية الّتي أوصت الأم ابنها بها، ولا زمنها، لذلك نقول إنّه حذف ضمنيّ يُفهم ضمنيا.

«**تزامن وصولي إلى باحة المسجد مع وصول قصعة كسكسي بالدّجاج، يحملها كهل راح يطلب الدّعاء لأمه الّتي التحقت بمقبرة سيدي بتقة**»[3]، في هذا المقطع اعتمد الرّاوي على حذف مدّة زمنية لم يصرح بها، واكتفى فقط بالإشارة إلى أنّه وصل في الوقت الّذي وصل فيه الطّعام إلى المسجد.

«**كنتُ مشغولا عني في كل سنواتي**»[4]، تمثّل الحذف هنا في فترة زمنية تُقدّر بالسّنوات لم يصرح بعددها فهو حذف ضمني يُفهم من مضمون القول.

قام "عبد الرزاق بوكبة" بتوظيف الحذف بنوعيه للتّخلص من الرّتابة والوقوع في الملل الّذي يجعل القارئ في حالة نفور من زمن العمل الرّوائيّ.

2.2.2. تعطيل السّرد:

هذه التّقنية هي نقيض تقنية تسريع السّرد، وفيه «**تبرز تقنيتان زمنيتان هما: تقنية المشهد وتقنية الوصف، وهما تقنيتان تعملان على تهدئة حركة السّرد إلى الحدّ الّذي يوهم القارئ**

[1]-الرواية، ص20.
[2]-الرواية، 65.
[3]-الرواية، ص71.
[4]-الرواية، ص181.

بتوقف حركة السّرد عن النّمو تماما، أو بتطابق الزّمنين: زمن السّرد وزمن الحكاية»[1]، وبالتّالي تعمل على تخفيض الأحداث وإيقافها عكس تسريع السّرد الّذي يعمل على تسريع الأحداث وتعجيلها.

أ. المشهد:

يعدّ المشهد من التّقنيات الأساسية في بناء الرّواية؛ إذ لا يمكن تصور نصّ خارج هذه التّقنية، ويُقصد بالمشهد «**المقطع الحواري الّذي يأتي في كثير من الرّوايات في تضاعيف السّرد**»[2]؛ أي أنّه يقوم على الحوار الّذي يحقّق عملية التّواصل، ذلك أنّ الحوار يمنح للشّخوص فرصة التّحاور فيما بينها للتّعبير عن أفكارها والحديث عن نفسها، وبعبارة أخرى «**المشهد هو التّقنية الّتي يقوم الرّاوي فيها باختيار المواقف المهمة من الأحداث الرّوائيّة، وعرضها عرضا مسرحيا تفصيليا ومباشرا أيضا أمام عين القارئ**»[3]؛ بمعنى أنّه أسلوب من أساليب العرض يلجأ فيه السّارد إلى تقديم الشّخوص وهي في حالة حوار مباشر دون تدخل السّارد، أو إضفاء أية صبغة أدبية أو فنّية، وإنّما يتركه على صورته الشّفوية الخاصة به، فيجعل القارئ كأنّه حاضرا في مسرح تلك الأحداث.

يتجلّى هذا النّوع من التّقنيات في قوله:

-«أريد أن أعرف السّبب

-السّبب هو أنّني لم أعد أريد

[1]-آمنة يوسف، تقنيات السّرد بين النظرية والتّطبيق، ص132.

[2]-حميد لحميداني، بنية النص السّردي، ص78.

[3]-آمنة يوسف، تقنيات السّرد، ص132.

–لكنك كنت تعطيني انطباعا بكونك تريدين، هل نسيت الأحضان الّتي جمعتنا في البرّ والبحر؟!»[1].

برزت تقنية المشهد في هذا القول من خلال الحوار القائم بين شخوص الرّواية، فالملاحظ على هذا المقطع حرّية الشّخوص في التّعبير وإبداء الرّأي.

من المقاطع الدّالة على هذه التّقنية نذكر ايضا:

–«أنصحك بألا تكثر من محاولة فهم كل ما يحدث لك معي.

–من واجبي أن أفهم.

–تتعب وهدفي أن أريحك أنت خلقتني بخيالك في خيالك وسوف لن أكون واقعية في كلّ حالاتي معك، مثلا يمكنني أن أطوي المسافات، فتكون في ساعة واحدة على مشارف بغداد

–هذا يعني أنك ستحملينني، وأنا أفضل أن أحمل رفيقتي

–حتى رفيقتك الخيالية؟

–كأنّك نسيت كوني خلقتكِ لتكوني في الأصل رفيقة السندباد، لا رفيقتي أنا!

–هل تعارض أن أؤول إلى رفقتك؟»[2].

في هذا المقطع يتخلّى السّارد عن دوره ويترك المجال للشّخوص من أجل تبادل وجهات النّظر والإفصاح عن كل ما يختلج صدورهم.

كما يتّضح هذا النّوع في حوار آخر:

[1]–الرواية، ص86.

[2]–الرواية، ص94.

-«لا أستطيع أن أتخلّى عن لحتي يا أستاذ

-لماذا؟

-تحدّثتُ مع المديرة بخصوصها، وهي لم تعلّق عليّ

-لكن الدّور لا يسمح بها.

-سأتخلى عنه إذن

-هل المسرح عندك مزاج؟

-أصلا لم يكن هذا دوري، أعد لي دور قائد المقاومة العراقية، هكذا يمكنني الاحتفاظ بلحيتي»[1].

دار هذا الحوار بين "الأستاذ الشاذلي" و"وسيم بوضرسة" الّذي رفض حلق لحيته من أجل الدّور الّذي سيلعبه في المسرحية مما عمل هذا المشهد على إبطاء السّرد لغاية أرادها الكاتب.

وعليه تكمن وظيفة المشهد في إبطاء السّرد، والّذي يتجلّى في الحوار القائم بين الشّخوص الرّوائيّة، وقد وُفّق الرّوائيّ في توظيف هذه التّقنية.

ب. الوقفة:

هي آلية تقوم بتعطيل سيرورة الزّمن في الرّواية وهي ما يُطلق عليها تسمية الوقفة الوصفيّة لأنّها تقوم على الوصف «**وتعمل هي الأخرى مع المشهد على إبطاء زمن السّرد الرّوائيّ، حيث يتم تعطيل زمن الحكاية، الاستراحة الزّمنيّة ليتسع بذلك الخطاب ويمتدّ**»[2]، ويتّضح لنا من هذا القول أنّ الوقفة تقنية من تقنيات تعطيل السّرد إلى جانب المشهد نتيجة اعتماد الرّاوي على تقنية

[1]-الرواية، ص99، 100.

[2]-مها القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، ص245.

الوصف في روايته، وذلك «**للحدّ من تصاعد مسار الأحداث والوقائع**»[1]؛ أي أنّ الوصف يقتضي من الرّاوي عادة انقطاع السّيرورة الزّمنية، وتعطيل حركتها، فلا وجود لرواية من غير وصف، فهو عنصر أساسي في عملية السّرد يعتمد عليه الرّاوي لوصف مظاهر الشّخوص أو الأماكن وغيرها، فالوقفة إذن هي استراحة تعمل على إبطاء الزّمن عن طريق الوصف، وقد تجسّد هذا في رواية "رقصة اليعسوب" نذكر على سبيل المثال ما جاء في وصف "وسيم بوضرسة":

«**تصبح شفتاه المزمومتان أبرز ما في وجهه، ويركّز عينيه على نقطة محدّدة في الأرض ويمتلئ خذّاه الحمروان أصلا بالدم، فلا يدري النّاظر إليه هل هو مستعد للسّقوط أم للانطلاق**»[2]، نقل لنا السّارد في هذا المقطع السّردي مواصفات الشاب "وسيم بوضرسة" عندما يخيب في مسعى سعاه، فصوّره تصويرا دقيقا لتقريب صورته لذهن القارئ.

في مقطع آخر: يصف "عبد القادر" البغلة التّومية الّتي اشتراها جدّه يقول: «**ألجمتها وأسرجتها وفكّكت رباطها وأخرجتها في غفلة عن الجميع** (...) **انطلقت تركض مثل أمنية حُبست أعواما، لم تكن تستجيب لسحب اللّجام** (...) **غيّرت طريق الحانوت، بعد أشواط خفّفت من سرعتها** (...) **لم تتوقف إلاّ عند بيت ضجّ كلابه**»[3].

استرسل السّارد في وصف "التومية" وهي محاولة الهروب والرّجوع لصاحبها، توقيف مسرى السّرد أو على الأقل إبطاء وتيرته.

من الأمثلة كذلك على هذا النّوع من آليات تعطيل السّرد المقاطع التّالية:

[1]- مرشد أحمد، البنية والدّلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، دار فارس للنشر والتوزيع، لبنان، عمان، الأردن، ط1، 2005، ص50.

[2]-الرواية، ص23.

[3]-الرواية، ص37.

«**كانت مثلا تخرج معي إلى الحديقة، فتصير طفلة في سنّي تلعب ألعابي نفسها، وكانت تحفظ دروسي، وتحل تماريني نفسها بالموازاة مع حفظي وحلّي لها، فإن أعدتُ من الامتحان طلبت منّي أن أعطيها ورقة الأسئلة وأن أحرسها حتى تنهي الإجابة**»[1]، جاء الوصف هنا على لسان "وسيم بوضرسة" واصفا أمه وبظهور الوصف يتوقف تنامي الأحداث.

«**كان يلعب دورًا بعصا ودورا بأخرى، وضع الكرات الست عشرة في المثلث، فأختار أحادية اللّون لنفسه والمخطّطة لي، سحب البيضاء صوب العصا عليها، تمكّن من إدخالها في جيب الطّاولة** (...) **وضع عصاه وحمل عصاي، دفع بالكرة البيضاء إلى إحدى كراتي صوب نحو إحدى كراته، فدخلت الكرة البيضاء في جيب الطّاولة**»[2]، اشتمل هذا السّياق الحكائيّ على وقفة وصفية قام السّارد من خلالها بوصف شخصية "وسيم" وهو يلعب في طاولة البيّاردو.

من خلال هذه التّقنية عمل الرّاوي على وصف الشّخوص والأماكن الرّوائيّة، وذلك لتسهيل عملية التّخيل لدى القرّاء لملامح الشّخوص وتفاصيل الأماكن، كما لعبت دورًا هاما في إبطاء عملية السّرد.

إنّ هذا التّنوع في التّقنيات الزّمنيّة يدل على تفوق المؤلف إلى حدّ كبير؛ إذ استطاع أن يتجاوز الزّمن الواقعيّ.

ثانيا: المكان:

يعدّ المكان أحد أهم عناصر العمل الرّوائيّ، ولا يمكن تصور أيّ عمل من الأعمال السّرديّة بدونه، سواء أكانت رواية أو قصّة أو مسرحية، لأنّه منطلق كل حدث، ومن خلال المكان يمكن أن نفهم حركة الشّخوص الرّوائيّة، وذلك لأنّ لفظة مكان لها معانٍ ودلالات وأبعاد كثيرة حملت جملة من المفاهيم منها المفهوم اللّغويّ والاصطلاحيّ.

[1]-الرواية، ص51.

[2]-الرواية، ص66.

1.مفهوم المكان:

أ. لغة:

جاء في "لسان العرب" لابن منظور: «**المكان والمكانةُ واحد، التّهذيب: اللّيث: مكانٌ في أصل تقدير الفعل مُفْعَلٌ، لأنّه موضع لكينونة الشّيء فيه، غير أنّه لما كثر أجروه في التّصريف مُجْرى فَعال، فقالوا: مَكْنًا له وقد تمكن وليس هذا بأعْجَب من تمَسْكَنَ من المسْكَنْ، قال: والدّليل على أنّ المكان مَفْعَل أن العرب لا تقول في المعنى هو منّي مَكَان كذا وكذا إلا مَفْعل كذا وكذا**»[1].

نجد أيضا في "معجم الوسيط": «**المكان: كون المكانةُ المنزلةُ ورفعةُ الشّأن، والتّؤدة** (...) **المكّانُ من يدير المكنة، ومن يبيع المكِنات**»[2].

ورد أيضا في القرآن الكريم في سورة يوسف: ﴿***قَالُوا يَا أَيُّهَا الْعَزِيزُ إِنَّ لَهُ أَبًا شَيْخًا كَبِيرًا فَخُذْ أَحَدَنَا مَكَانَهُ إِنَّا نَرَاكَ مِنَ الْمُحْسِنِينَ***﴾[3].

«**المكان الموضع، والجمع أمكنة كقذال وأقذِلة، وأماكنُ جمع الجمع، قال ثعلب: يَبْطُل أن يكون مَكانٌ فَعالاً لأنّ العرب تقول: كُنْ مَكَانَكَ، وقُم مَكانَك، واقعد مقعدك، فقد دلّ هذا على أنّه مصدر من كان أو موضع منه**»[4].

يتضح لنا أنّ مصطلح "المكان" يحمل معنى الموضع الّذي يحتل مساحة معيّنة، فالمكان: هو موضع الكينونة وموقعها أي هو الحيّز.

---

[1]-ابن منظور، لسان العرب، مج13، (ن-ه)، ص414.

[2]-إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط المكتبة الإسلامية للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ج2، 1، ص936.

[3]-سورة يوسف، الآية 78.

[4]-ابن منظور، لسان العرب، مج: 13 (ن-ه)، مادة (مكن)، ص414.

ب. اصطلاحًا:

يحمل مصطلح "مكان" العديد من المعاني والدّلالات والإيحاءات، وهو من أهم الأركان الّتي تشكّل بنية النصّ الرّوائيّ، وذلك لأنّ العناصر الأخرى للرّواية كالأحداث والشّخوص والزّمن أكثر وضوحا.

قد اختلف الفلاسفة منذ القدم في تعيين مفهوم دقيق ومحدّد للمكان كـ: أفلاطون، وأرسطو.. وصولا إلى فلاسفة العصر الحديث، فيُقال: «**مكان لشيء يكون فيه الجسم فيكون محيطا به، ويقال: مكان لشيء يعتمد عليه الجسم فيستقر عليه**»[1].

كما نجد أيضا عند "ابن سينا" مفهوما للمكان فيقول أنّه: «**قد قيل أنّ المكان مساوٍ، فإمّا أن يكون مساويا لجسم المتمكن، وقد قيل أنّه محال، وإمّا أن يكون مساويا لسطحه، وهو الصّواب**»[2].

نستطيع القول أنّ هذه الآراء حول مفهوم "المكان" سواء كان مقصود به محلا أو حاويًا، وندرك أنّ المكان هو «**إدراك مادّي محسوس ملموس، فعندما نقول مكان واقعي نعني بذلك مكان حقيقي، أي أنّه يوجد خارج النصّ الرّوائيّ في الواقع، وقد أعطى النقاد الغربيون مفاهيم متعدّدة للمكان منهم بعض المنظرون الألمان "روبيربيتش R.PETSCH (1934) بالتّمييز بين مكانين متعارضين هما LOKAL و Raum؛ أمّا الأول فقد عنوا به المكان المحدّد الّذي تضبطه الإشارات الاختيارية كالمقاسات والأعداد...إلخ، أمّا الثّاني فهو الفضاء الدّلالي الّذي تؤسّسه الأحداث ومشاعر الشّخصية في الرّواية**»[3].

---

[1]-مصطفى حسيبة، المعجم الفلسفي؛ أول معجم شامل بكل المصطلحات الفلسفية المتداولة في العالم وتعريفاتها، دار أسامة للنشر والتّوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2009، ص605.

[2]-المرجع نفسه، ص605.

[3]-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص26.

يمكننا القول بأنّ المكان في نظرهم نوعان: منهم من قدّمه على أنّه يحدّد الإشارات، أمّا الثّاني فيظهر من خلال الفضاء الدّلالي الّذي تنشئه الأحداث والشّخوص، وقد قدّم النقاد العرب مفاهيم متعدّدة للمكان، منهم سيزا قاسم الّتي قامت بتقديم دراستها للمكان في كتابها بناء الرّواية.

«**أنّ المكان يمثّل الخلفية الّتي تقع فيها أحداث الرّواية، أمّا الزّمن فيتمثّل في الأحداث نفسها وتطورها، وإذا كان الزّمن يمثّل الخط الّذي تسير عليه الأحداث فإنّ المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه، فالمكان هو الإطار الّذي تقع فيه الأحداث، وهناك اختلاف بين طريقة إدراك الزّمن وطريقة إدراك المكان، فالزّمان يرتبط بإدراك النفسي، أمّا المكان فيرتبط بالإدراك الحسّي**»[1]، وما توصلنا إليه أنّها قارنت بين تجسيد الزّمان والمكان في الرّواية والعلاقة الّتي تربطهما بالأحداث، وبالإدراك الحسّي، يعدّ المكان من «**أهم المحاور الروائيّة المؤثرة في إبراز فكرة الكاتب، وتحليل شخصياته النّفسية، لأنّ إدراك الإنسان للمكان مباشر وحسّي، وصراعه معه ماهو إلاّ تأكيد لذاته وتأصيل لهويته، فبقدر إحساس الإنسان بالمكان تكمن أهمية وجوده**»[2]، وهنا تبرز أهمية المكان عند الكاتب أو الرّوائيّ، لأنّه يفسّر ويحلّل شخوصه النفسية، فهو عنصر من العناصر الّتي تؤثّر على الشّخوص وتغيّر الأحداث والمواقف في الرّواية.

«**إنّ المكان الّذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعيّ فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز، إنّنا ننجذب نحوه**»[3]، ويتضح لنا هنا أنّ "غاستون باشلار" قد عرّف المكان في الدّراسات الأدبيّة من زوايا متعدّدة الاتّجاهات جعلت للمكان أهمية كبيرة، فالمكان بالنّسبة للشّخوص لا يكون

[1]-سيزا قاسم، بناء الرواية؛ مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، 2004، إبداع المرأة، ص106.

[2]-صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص95.

[3]-غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنشر والتّوزيع الحمراء، ط2، 1984، ص31.

بشكل موضوعيّ فقط بل خيالي أيضا، «**فالمكان هو العمود الفقري الّذي يربط أجزاء النصّ الرّوائيّ ببعضها البعض، وهو الّذي يسم الأشخاص والأحداث الرّوائيّة في العمق**»[1].

2. أنواع المكان:

تتنوع تمظهرات الأمكنة في الخطابات الرّوائيّة وتتعدّد مدلولاتها حسب وجهة نظر المبدع وتأثير الخلفيات الثّقافيّة والاجتماعيّة والدّينية، فالمكان الرّوائيّ ليس مجرّد حيّز مكاني أو جغرافيا جامدة صماء، إنّما تجربة إبداعيّة جمالية آمن بها المبدع وضمنها خلاصة تجاربه وخبراته، حيث أصبح المكان الرّوائيّ يحمل دلالات متنوعة تخضع لمقياس الضّيق والاتّساع، والانفتاح والانغلاق، فيقول النّاقد "حميد لحميداني": «**إنّ الأمكنة بالإضافة إلى اختلافها من حيث طابعها ونوعية الأشياء الّتي توجد فيها تخضع في تشكلاتها أيضا إلى مقياس آخر مرتبط بالاتّساع والضّيق والانفتاح والانغلاق**»[2]، فانفتاح المكان الرّوائيّ واتّساع مدلولاته يوحي بمدى تأثير مقياس الانفتاح والانغلاق، وكذلك الضّيق والاتّساع، ذلك أنّ تضمين البعد المكاني واستنطاق مضمرات توظيفه داخل الخطاب الرّوائيّ يدفع المبدع إلى استثمار الأبعاد المكانيّة قصد إبراز المدلولات المضمرة في عمله من ناحية، وتحقيق سمته الجماليّة من ناحية أخرى خاصة أنّ مقاييس الاتّساع والانغلاق، وكذلك الضّيق والانفتاح لا تُقاس جغرافيا بقدر ما تُقاس بمدى انعكاس مدلولاتها على نفسية الشّخصية، فينتج الانفتاح الجغرافي بأبعاده الهندسية انفتاحا وجدانيا يرتبط بالشّخصية الّتي تعيش فيه وتتحرك من خلاله.

[1]-مرشد أحمد، البنية والدّلالة في الرّوايات، إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص128.

[2]-حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ص72.

1.2. الأماكن المغلقة:

تعدّ أحد الفضاءات الأساسية في الرّواية، لذلك نجد أنّ لها العديد من التّعريفات وآراء النقاد، فهناك من يعرّفها على أنّها حيّز معيّن، وهناك من يعرّفها على أنّها من الأماكن المحدودة، وكلّ له رأيه الخاصّ كـ "علي آيت أوشان" يقول: «**فهي تبعث فيه إحساسًا خاصًّا حيث ينطوي فيها ليبعث فيه الأمل، والارتياح، والمتعة**»[1].

هنا ندرك أنّ الأماكن المغلقة لها تأثيرها الخاص على الإنسان، وتختلف من شخص إلى آخر لأنّها تبعث فيه الأمل والارتياح، وهناك من يكون نذير شؤم وعدم ارتياح، فكلّ نظرته، أمّا عند "مهدي عبيدي" فيقول أنّها: «**حديث عن المكان الّذي حُدّدت مساحته ومكوناته كالغرف، البيوت، والقصور، فهو المأوى الاختياريّ والضّرورة الاجتماعيّة، أو كأسيجة السّجون، فهو المكان الإجباريّ المؤقّت، فقد تكشف الأمكنة المغلقة عن الألفة والأمان، أو قد تكون مصدرا للخوف**»[2].

فتحمل الأماكن المغلقة صفة المحدوديّة، وتتميّز بالانغلاق؛ أي هي حدود تفصل الإنسان عن الخارج، وذلك ما جعل الأماكن المغلقة يشعر فيها الإنسان بالألفة والأمان.

نجد الأماكن المغلقة في رواية "رقصة اليعسوب" في عدّة مواضع:

أ. البيت: ويمكن القول إنّ البيت هو الأساس بالنّسبة للإنسان، وهو من البنيات المكانيّة الّتي كان لها حضورا قويّا في الرّواية، فهو الّذي يرتاح الإنسان تحت سقفه، وذلك ما نجده في رواية "رقصة اليعسوب" فهو ملاذ لبطل الرّواية "عبد القادر" عندما يحلّ اللّيل عليه وهو في شوارع مدينة برج

[1]-على آيت أوشان، السّياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص166.

[2]-مهدي عبيدي، جماليات المكان، ثلاثية حنّا مينة (حكاية بحار الدقل، المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011، ص43.

بوعريريج، فنجده دائما ما كان يبحث عن بيت كي يقضي اللّيل فيه؛ لأنّ البيت هو الملجأ والمكان الّذي يحسّ فيه بالأمان والرّاحة، فالبيت من وجهة نظر "غاستون باشلار" يقول: «**البيت جسد وروح، وهو عالم الإنسان الأول قبل أن يُقذف بالإنسان في العالم**»[1]، ويتّضح لنا من خلال القول مدى تأثير البيت على الإنسان ونفسيته، وذلك ممّا يحمله من معنى، فهو جزء من حياة الإنسان وعالمه.

ف "عبد القادر" لم يعد إلى البيت بسبب ما قام به على الرّغم من أنّ جدّه "مخلوف الوعدي" وجدّته "بنت النجمي" كانا ينتظرانه بفارغ الصّبر، لكن ما فعله كان دليلا على عقدة الأخ الصّغير الّتي لديه، فقد اختطف طفلاً صغيرا واصطحبه إلى البيت قائلا: «**فحملته إلى الحوش في ظلّ غياب جدّي عنه وأخفيته في حجرة**»[2]، وهنا ظهرت عقدته وممارسته للكذب على جدّته، واستمتاعه بذلك، لذلك قام بهذا التّصرف.

لم يرد "عبد القادر" العودة إلى البيت بعد تسريحه من النّظام الدّاخلي للمعهد قائلا: «**حيث كانوا يسرحوننا من النّظام الدّاخلي للمعهد فأضطرّ إلى المبيت في العراء، فهل سيؤول إلى مبيتي في هذا الخميس أيضا**»[3]، وبقي "عبد القادر" هكذا لا يعود إلى البيت، وفي المرّة الأولى قضى ليلته في جنان الرّومي أمام تمثال بيتر، أمّا في مرّة من المرّات الّتي فاتته فيها الحافلة الّتي كانت توصله إلى قريته، وصادف زميله "وسيم بوضرسة" فسأله إن كان يستطيع أن يقضي نهاية الأسبوع معه، فرحّب به، لكن "عبد القادر" بعد ذلك كشف سبب ترحيبه، وماهي نوايا "وسيم بوضرسة" حول كلّ ما يقوم به قائلا: «**بعد أن عرفتُ نيته تلك أفهم نيّته في أن وصف لي أناقة وشساعة**

[1]-غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط2، 1984، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع الحمراء، ص38.

[2]-الرواية، ص10.

[3]-الرواية، ص11.

بيتهم في قلب المدينة من باب إذلالي أنا المقيم في القرية حتّى أنّني لا أستطيع الالتحاق بأسرتي إذ فاتتني الحافلة الوحيدة بعد خروجي من النّظام الدّاخليّ»[1].

يكمل "عبد القادر" عن سبب مبيته عند التّمثال في جنان الرومي ويقول: «**كنتُ عشيتئذ عائدا من عند وسيم بوضرسة الّذي استبقاني عند مدخل البيت، ثمّ دخل ليستأذن في أن أبيت عندهم، فعاد ولم يزد على أن زم شفتيه، وسمّر عينيه على نقطة في الأرض، فهمتُ أنّني مرفوض، فانصرفتُ خوفا من أن يخترق الدّم خدّيه**»[2]، يتّضح لنا بأنّ "عبد القادر" لجأ إلى "وسيم بوضرسة" بعد أن اضطرّ لذلك؛ أي لم يجد ملجأ أو بيتا يقصده ويأويه حتّى يفتح المعهد ويعود إلى النّظام الدّاخليّ، لكن بعد فترة عاد "عبد القادر" إلي بيته في القرية عند جدّه "مخلوف الوعدي" وجدّته "بنت النجمي"، وفي يوم من الأيام علم بأنّ ابنة عمته جاءت من سطيف يروي كيف قطع المسافة بين المرعى والبيت كأنّه يطير لا يسير قائلا: «**كنتُ في السّابق أتردّد في دخول البيت حين يكون فيه ضيوف لكنّني عشيتُئذ اقتحمته في هيئة من يقتحم بيتًا ليُنجد شخصا، وكنتُ أجد حرجًا في التّسليم على غير الفتيات اللّواتي يعشن معي في الحوش، لكنّني في تلك تجاوزتُ التّسليم إلى الاحتضان**»[3].

يسردُ لنا بأنّ البيت أصبح له معنى آخر بالنّسبة له لأنّ "سليمة" موجودة فيه فتغيّرت تصرفاته قائلا: «**مكثتْ سليمة عندنا شهرا فتحسّنت شهيّتي وتحيّتي ونظافتي، ولغتي، وألفاظي، وطريقة نومي، وخدماتي للبيت**»[4]، نجد أنّ "عبد القادر" انتظم واعتدل في كلّ تصرّفاته وأفعاله، فالبيت بالنّسبة له يجسّد المأوى أو الملجأ الحقيقيّ الّذي يحتمي فيه من ظلام اللّيل على الرّغم من أنّ البيوت

[1]-الرواية، ص23.
[2]-الرواية، ص23، 24.
[3]-الرواية، ص31.
[4]-الرواية، ص32.

الّتي قصدها كان يجهل ما بداخلها، إلاّ أنّه ذهب كي لا يبيت في العراء، فعلى سبيل المثال عندما فوّت "عبد القادر" موعد الحافلة ذهب عند "وسيم بوضرسة" وسأله قائلا:

-«أما يزال عرضكَ بأن أبيت عند ولد خالتك قائما؟

-بكلّ سرور»[1].

يبدو أنّ "عبد القادر" اضطرّ بأن يسأل "وسيم بوضرسة" على عرضه ما إذا كان قائمًا كي لا يبيت في العراء على الرّغم من أنّ "وسيم بوضرسة" منافسه وهو لا يعرف ابن خالته أيضا إلاّ أنّه ذهب وفي تلك اللّيلة الّتي قضاها في بيت "فريد" ابن خالة "وسيم بوضرسة" كشف العديد من الأمور عن حياة "وسيم بوضرسة" وعن حياة "فريد" وما دار بينهم من حوارات، والهدف من مساعدة "وسيم بوضرسة" لـ "عبد القادر" وهذا ما يدلّ في الحقيقة على أنّ البيوت أسرار، فكلّما دخل "عبد القادر" بيتًا اكتشف حقيقة الشّخوص، والعديد من الأمور الخاصّة؛ أي ما لم يكن ظاهرًا، وذلك من خلال الحوارات الّتي تدور بينه وبين تلك الشّخوص داخل البيت.

في يوم من الأيام لم يجد "عبد القادر" مكانًا ليبيت فيه فكان الجوع قد امتصّ أمعاءه بينما كان غارقا في الحديث إلى التّمثال وفكّر بالذّهاب إلى المسجد على أمل بأن يجد الطّعام الّذي يُوزَّع من أجل الصّدقة، لكن لم يستطع أن يأكل بسبب أصحاب اللّحي، وقولهم بأنّه بدعة؛ أي عندما يقوم أحدهم بإخراج قصعة من الطّعام وطلب الدّعاء للميّت فاعترض بعض الفتية أصحاب اللّحي وقاموا برمي الطّعام للكلبة وجرائها، فعاد "عبد القادر" إلى المسجد للتّسبيح، وكان ينوي المبيت هناك ويدعو الله، وتوقع بأنّ أحدهم سيقوم بتنبيهه ويستعجله للخروج، لكن من جاءه كان الفتى صاحب النّدبة على الخدّ الأيسر، وسأله ما إذا كان لديه مكان ليقصده أم سيعود إلى التّمثال، ودعاه كي يذهب معه، وذلك الفتى لم يُدخله إلى بيته بل أدخله إلى الكاراج في الطّابق الأرضيّ، وهنا نصل إلى أنّ "عبد القادر" كان يبحث عن بيت ومكان ليستتر فيه كي لا يبيت في الشّارع، وكان يتوقع بأن لا

[1]-الرواية، ص46.

أحد سيستقبله في بيته لذا اتّبع هذا الفتى واكتشف أمورًا كثيرة قائلا: «**اختلاف هيئة صاحب الندبة عن طبيعة مكان إقامته! هل قدري أن أدخل البيوت السكرانة فقط؟!**»[1].

لكن تغيّرت نظرته بعد أن تعرّف عليه وعلى سبب قيامه بذلك، وأدرك "عبد القادر" بأنّ ذلك البيت هو الّذي تعيش فيه "سيلينا" وهو بيت خالتها "بشيرة"، وبعد وقوع العديد من الأحداث وتغيّر الأوضاع وهروب زوج الخالة "بشيرة" "الزبير" من الحكومة وصعوده إلى الجبل، واعتقال "أصيل" أصبح "عبد القادر" هو الّذي يتفقد "الخالة بشيرة" و"سيلينا" في بيتهم وصار هذا البيت مثل بيته، لكن الظّروف الّتي حدثت في تلك الفترة والانقلابات جعلت حياة "عبد القادر" في خطر وعدم الاستقرار، وأخذ "عبد القادر" الخالة "بشيرة" إلى وزارة الدّاخلية بالعاصمة كي يأخذ تصريحًا لتزور ابنها "أصيل"، إلاّ أنّه لم يتم إيجاده في سجلات المعتقلين، وانهارت "الخالة بشيرة"، وعند عودتهم إلى البيت لم يجدوا "سيلينا" في البيت فاستعان "عبد القادر" بالجندي "صالح" وقال له: «**ابْقَ في البيت حتّى أطلبك، اسمي صالح**»[2].

هذا ما جعل "الخالة بشيرة" تفقد الأمل بعد اختطاف "سيلينا" وانتحرت بأخذها جرعة من سمّ الفئران، وكان ذلك بعد أن وجد "عبد القادر" القليل من الاستقرار عاد إلى نقطة الصّفر وأصبح البيت فارغا، ويسرد لنا "عبد القادر" بأنّه بقي وحيدا في البيت يسترجع الذّكريات على أمل أن تعود "سيلينا" ويتم العثور عليها، فسمع طَرقات في الباب الخارجيّ للبيت قائلاً: «**سمعتُ طرقًا لطيفًا على الباب الخارجيّ فشعرتُ بالاشمئزاز من التّشويش على حديثي إلى سيلينا، ثمّ انتبهتُ إلى أنّ الطّارق لن يكون إلاّ صالح، فالتهمتُ خطواتي التهاما**»[3]، واكتشف "عبد القادر" بأنّ "صالح" هو أخ "سيلينا" من والدها، وأنّ الرّجل الكهل الّذي جاء مع "صالح" هو والده "خليفة مقران" وعرّف عن نفسه وأخبر "عبد القادر" بأنّه سيتولّى مهمة البحث عن ابنته، وبعد ذلك عاد "عبد

[1]-الرواية، ص73.

[2]-الرواية، ص158.

[3]-الرواية، ص 160.

القادر" إلى بيته في القرية عند جدته "بنت النجمي" وعند "سليمة"، لكن بعد أن أصبحت الظّروف لا تبشّر بخير وتعرّض القرية للهجوم من قِبل الإرهاب أخذ "عبد القادر" جدته معه إلى مدينة برج بوعريريج واسكنها في بيت "الخالة بشيرة" وقرّر الذّهاب إلى فرنسا بعد أن فقد الأمل في عودة "سيلينا" وحضّر أوراقه وذهب عند زوجة جدّه الثّانية "ماما جاكلين" كي يعيش معها في بيتها على أمل أن يجد الأمان والاستقرار، وما يبحث عنه.

يتّضح لنا بأنّ كلّ ما كان يبحث عنه "عبد القادر" هو الاستقرار ومكان يشعر فيه بالأمان والرّاحة، إلاّ أنّ ذلك كان صعبًا بالنّسبة له، بسبب ظروفه الّتي مرّ بها، ذلك ما اضطرّه للذّهاب إلى فرنسا بحثًا عن فرصة أخرى وعلى إمكانية أن يجد ما يبحث عنه في بيت "ماما جاكلين"، وعند وصوله يسرد لنا قائلا: «**أفرغتُ حقيبة ظهري على السّرير فتعثرتُ بكيس فيه كحل وحنّة وسواك... فاجأني خروج اليعسوب من الحقيبة! لا شكّ في أنّه علق داخلها حين علّقتها في دالية العنب الأبيض**»[1].

على الرّغم من أنّ النّهاية مبهمة قليلا إلاّ أنّ هنالك بعض الإشارات الّتي تدلّ على أنّ "عبد القادر" أخيرا وصل إلى المبتغى والاستقرار والأمان في بيت "ماما جاكلين" الّذي كان يبحث عنه قائلا: «**فرحتُ أسأله باكيا: "سيدي عيسى منين نتزوج؟" "سيدي عيسى منين نتزوج؟" فرقص لحظة ثمّ راح يشير بقائمته اليمنى إلى جهة الباب الرّئيسيّ للشقة، سمعتُ طرقا فتحت فورا فواجهني طيف ريح يسبق قامة سيلينا! كيف أغفر لنفسي كوني صدّقتُ موتك؟**»[2].

ندرك من خلال هذا أنّ بطل الرّواية كان يبحث عن بيت يجد فيه الاستقرار، ويحلم به كي يجمعه بالفتاة الّتي يحبها، فأصبح البيت كالحلم بالنّسبة له، وبدأ في البحث عن البيت بكلّ الطّرق على أمل أن يجد مكانا يستطيع أن يحتمي تحت سقفه، لأنّ "عبد القادر" شهد العديد من التّغيرات

[1]-الرواية، ص195.

[2]-الرواية، ص195.

بسبب البيت، فقد تربّى وكبر في بيت الجدّ والجدّة ودخل بيت "فريد" كي يحتمي فيه، ولا يضطرّ إلى المبيت في العراء، ودخل بيت "الخالة بشيرة"، وكان أيضا يبحث فيه على أمل للاستقرار، والبقاء مع حبيبته "سلينا" إلاّ أنّ أوضاعه وأوضاع البلاد لم تكن في صالحه لذا سافر إلى فرنسا ليعيش في بيت زوجة جدّه الفرنسيّة بدعوة منها له، فذهب وذلك بحثا منه على ما كان يحتاجه في حياته، وبحثا عن الأمل والأمان.

ب. المعهد: هو المكان الّذي يتم فيه تكوين المعلّمين، ويوجد في مدينة برج بوعريريج، ويسرد لنا "عبد القادر" بأنّه التحق بمعهد المعلمين لإكمال تعليمه قائلا: «**التحقتُ بمعهد تكوين المعلمين في مدينة برج بوعريريج**»[1]، وذلك كان بسبب شغفه والتحاقه بصديقه "إبراهيم النوري"، وعندما التحق بالمعهد تأقلم معه، وأصبح أستاذه بالنّسبة له قدوة قائلا: «**إنّ الأطفال الّذين سيدرسون عندي بعد تخرجي من المعهد سيكونون محظوظين بالمقارنة مع غيرهم، إذ سيشعرون بأنّهم يدرسون عند أخيهم الكبير تماما كما أشعر أنا مع الأستاذ الشّاذلي بوجمعة**»[2].

فكان المعهد بالنّسبة لـ "عبد القادر" هدف من أهدافه الّتي أراد تحقيقها لذا اجتهد، وأبدع، وكان ملتزما ومحبا للاطّلاع، ويسرد لنا قائلا: «**لم تمضِ إلاّ شهور قليلة على التحاقي بالمعهد، حتّى تأكدتْ روحي المبادِرة لأساتذتي وقطاع واسع من زملائي**»[3]. وتأكّد "عبد القادر" بأنّ قراره في الالتحاق بمعهد المعلمين كان صائبا وأنّه سيجد شغفه، وكلّ ما يطمح إليه بعد أن التحق بهذا المعهد.

«**كان النّظام الدّاخلي للمعهد يلزمنا بأن ندخل قاعة المراجعة مباشرة بعد نهاية اليوم الدّراسي لمدة ساعتين**»[4]، وبسبب النّظام وفرض القوانين على المتعلمين كانوا ملزمين في المعهد بأن يتوجّهوا

[1]-الرواية، ص9.
[2]-الرواية، ص10.
[3]-الرواية، ص18.
[4]-الرواية، ص19.

بعد الدّراسة إلى قاعة المراجعة لمدّة ساعتين، وهذا كي لا يضيع وقتهم بدون هدف، أي أن هنالك تنسيق في نظام وطريقة التّعلم.

نجد أنّ من في المعهد من أساتذة كل له فكره ومذهبه، وطريقته، وأسلوبه في الحياة، فيسرد "عبد القادر" لنا حدثا وقع في ساحة المعهد قائلا: «**لم يعد متاحا لنا سماع بعضنا في قاعة التّدريبات، فقد تعالت صيحات الطّلبة والأساتذة في ساحة المعهد، وقد خرجوا في تجمع يندّد بغزو الأمريكيين للعراق، فخيّرنا المخرج بين الانضمام إليهم أو البقاء للشّروع في معالجة النصّ**»[1]، وهنا اتّضحت وظهرت الآراء والتّضاربات الّتي تحدث داخل المعهد، والأوضاع السّياسية في البلاد كيف أثّرت على الأساتذة وطلبة المعهد: «**من حسن حظّي أن كان السّرير المقصود لصديقي الحميم إبراهيم النوري سبقني إليه بعامين، فقد أمسكني من يدي وأعادني إلى سريري**»[2]، ويكمل "عبد القادر" حديثه عن النّظام الدّاخليّ للمعهد، وأنّه تعرّف على زملائه منهم "وسيم بوضرسة" الّذي كان منافسا له.

قائلا: «**لم يصدقني وسيم بوضرسة حين أخبرته بأنّني شرعت في التهام هذه المكتبة قبل التحاقي بالمعهد!**»[3]، وبسبب أنّ "عبد القادر" يسكن في القرية والمعهد موجود في المدينة، وتوجد حافلة واحدة توصله إلى قريته أراد أن يطلب من مديرة المعهد أن تعفيه من تحية العلم قائلا: «**كنتُ أطلب من مديرة المعهد أن تعفيني من تحية العلم، حتى لا تفوتني الحافلة، وهو ما لم أفعله لأوّل مرّة رغبة منّي في أن أرى سيلينا خارج المعهد**»[4].

يروي لنا "عبد القادر" بأنّه في هذه قرّر الوصول إلى المعهد في الوقت المحدّد وأن تفوته أي حصّة: «**برمجتُ نفسي على ألاّ يفوتني الوصول إلى المعهد في الوقت المحدّد، ثمّ إنّ الحصّة**

[1]-الرواية، ص24.
[2]-الرواية، ص29.
[3]-الرواية، ص26.
[4]-الرواية، ص38.

الأولى هي حصّة اللّغة الفرنسيّة الّتي بدأتُ أعشقها ولأجل ماما جاكلين»[1]، وهذا دليل على أنّ المعهد أصبح له معنى أكبر من قبل، ولم يعد "عبد القادر" المعهد بالنّسبة إليه مجرّد معهد يدرس فيه، بل أصبح يحمل العديد من المعاني، «**وواحدا يحثّني على أن أكون قريبًا من سيلينا في البيت إن فاتني أن أكون قريبا منها في ساحة المعهد وقاعة التّدريبات المسرحيّة**»[2]، فأصبح هدفه أن يعمل على المسرحيّة ويتقرّب من "سيلينا"، ويدرس في المعهد لأجل الوصول إلى طموحاته وتحقيقها وقد وجد من يساعده على ذلك ويدعمه كـ "أصيل" قائلا: «**حثّ أصيل الخطى حتّى توازى مع سيلينا، فأمرها بأن تلتحق فورا بالمعهد وأمرني أنا أن ألحق به**»[3].

لكن كانت أحوال وأوضاع البلاد هي العائق أمام "عبد القادر" وذلك لما طرأ من تغيرات على دراسته في المعهد «**كنتُ أتوقع أن تسألني مديرة المعهد عن سبب التحاقي المتأخر لكنها اكتفت بعدم الردّ على تحيّتي! وفهمت عند دخولي السّاحة أنّ تسامحها ذلك كان بسبب توقف الدّراسة لخروج كثير من الأساتذة والطّلبة احتجاجا على قرار المجلس الوطني للأمن**»[4]، وهذه الصّراعات بين الآراء أحدثت تراجعا في نظام المعهد «**لماذا لم يعد إبراهيم من القرية إلى المعهد؟**»[5]، وأصبح يوجد عدد من الغيابات في المعهد بسبب الوضع الّذي تمرّ به الجزائر في تلك الفترة، لكن "عبد القادر" أراد أن يعود إلى سابق عهده ويكمل دراسته.

كانت الظّروف والأحداث أقوى منه قائلا: «**فأدخلت الخالة حتى تتبعها، لم يعد ثمة قابلية لعرض فطور الصّباح ولا للذّهاب إلى المعهد**»[6]، ويبدو أنّ أحلام "عبد القادر" بدأت بالتّلاشي لأنّ الأوضاع لم تكن في صالحه وأصبحت خطيرة بسبب ما يحدث من حوله «**في اللّحظة الّتي**

[1]-الرواية، ص95.
[2]-الرواية، ص101.
[3]-الرواية، ص123.
[4]-الرواية، ص124.
[5]-الرواية، ص132.
[6]-الرواية، ص133.

نويتُ فيها أن أدخل على سيلينا لأوصيها بألاّ تحيد عن طريق المعهد والبيت، وألاّ تفتح الباب عند عودتها مهما كان الطّارق»[1]، وبعد خسارة "عبد القادر" لـ "الخالة بشيرة"، وخطف "سيلينا" لم يستطع أن يكمل في البيت وعاد إلى مرقد المعهد، قائلا: «**سامحيني يا خالتي بشيرة، سأعود اللّيلة إلى مرقد المعهد، لا أستطيع أن أظلّ في البيت وحدي**»[2]، واتّضح بأنّ والدة "صالح الجندي" الّذي طلب منه "عبد القادر" بأن يبحث عن "سيلينا" هي زوجة والد "سيلينا" "خليفة مقران" وهي نفسها مديرة المعهد والّتي سمّوها في المعهد "ماما نعيمة العقونة!"، وذلك لأنّها كانت تدير المعهد وصوتها لم يكن يُسمع، وكانت هي آخر شخص يرى "سيلينا" قبل اختطافها عندما ذهب إلى المعهد، قائلة: «**فاتني أن أعرف أنّها ابنتك يا عزيزي لأنّني لم أكن أعرفها إلاّ من خلال اسمها، جاءت في اليوم الّذي سبق ليلة اختطافها، واستأذنتْ في ألاّ تدخل القسم لتتفرغ للتّدريبات المسرحيّة**»[3].

اتّضح بأنّ الجاني الّذي قام بالجرائم البشعة ضدّ أستاذ التّاريخ الّذي يدرّس في معهد المعلمين، وإمام مسجد بومزراق، هو أستاذ يعمل في المعهد أيضا وهو أستاذ التربية الإسلامية "حسين الفرخ"، وذلك باعتراف من "خليفة مقران" الّذي كان يحقّق في هذه الجرائم، «**فقال إنّ الجاني هو أستاذ التّربية الإسلامية الّذي يدرّس في معهد تكوين المعلمين الّذي تديره زوجته**»[4].

من خلال ما سبق يتّضح لنا أنّ المعهد تأثّر بأوضاع البلاد، وأنّ اختلاف الآراء الّتي كانت منتشرة في تلك الفترة سبب في تدهور الأوضاع، فهناك أستاذ ذُبح، وأستاذ قام بالذّبح والقتل ويدعو إلى الجهاد، ونجد أنّ الطّلبة هناك من صعد إلى الجيل واتّبع الجماعة الإسلامية، وهناك من كان يدعم الدّيمقراطية وعلى الإنسان أن يعيش حرًّا بطريقته.

[1]-الرواية، ص139.
[2]-الرواية، ص167.
[3]-الرواية، ص164.
[4]-الرواية، ص164.

د. المسجد: هو مكان يقوم فيه المسلم بتأدية صلواته الخمس المفروضة، لكن كان هنالك أشخاص يدّعون الإسلام ويستغلونه أبشع استغلال، وفرض السّيطرة باسم الإسلام، ويسرد لنا "عبد القادر" بعض الأحداث الّتي وقعت معه قائلا: «**بعد إدراكي أنّ جدّي لن يُطلق النّار على الفتية الملتحين، فاستجابت لي فورا بأن رفع الشّيخ شعبان إمام مسجد بومزراق عقيرته بالآذان**»[1].

فكان عليهم الالتزام بفرائض الصّلاة والذّهاب إلى المسجد وتأجيل تحطيمه إلى وقت آخر، وفي يوم من الأيام لم يجد "عبد القادر" مكانا يذهب إليه بعد أن امتصّ الجوع أمعاءه فقصد المسجد على أمل أن يجد طعاما، ويستريح ويدعو الله في المسجد، قائلا: «**ربما سأجدها في باحة المسجد بومزراق مثلما حصل لي مرّة سابقة**»[2]، فقصد "عبد القادر" المسجد على أمل أن يجد ما يريده «**تزامن وصولي إلى باحة المسجد مع وصول قصعة كسكسي بالدّجاج يحملها كهل راح يطلب الدّعاء لأمّه**»[3]، فجاء بعض الفتية الملتحين ورموا الطّعام للكلاب والجراء، على الرّغم من أنّ الإنسان أولى بذلك الطّعام، وقول بأنّ ذلك بدعة، لكن "عبد القادر" خطف الدّجاج والقليل من الكسكسي كي يسدّ جوعه، ودعا للعجوز المعنيّة بالصدقة أن ترقى درجة في الجنة، وبقي في المسجد من أجل الدّعاء.

يواصل "عبد القادر" سرد الأحداث الّتي جرت معه في المسجد: «**تفاعلتُ معه على أساس أنّه قيّم المسجد جاء يستعجل خروجي، فقلتُ إنّني سأخرج فورا**»[4]، لكن اتّضح بأنّ "عبد القادر" كان مخطئًا في ظنّه، ودعاه الفتى الملتحي صاحب النّدبة على خدّه الأيسر للذّهاب معه، وتبعه «**لم تكن المسافة الفاصلة بين مسجد بومزراق وبيت الفتى في حيّ الفيبور كبيرة**»[5]،

[1]-الرواية، ص16.
[2]-الرواية، ص71.
[3]-الرواية، ص71.
[4]-الرواية، ص72
[5]-الرواية، ص73.

ويتعرّف على الفتى الملتحي والّذي يُدعى "أصيل" ويفهم قصته، وسبب قيامه بالعديد من التصرّفات غير المفهومة، ويكمل "أصيل" قصته لـ "عبد القادر" وما مرّ به في حياته منذ أن كان في فرنسا إلى لحظة عودته إلى الجزائر، والسّبب في ذلك قائلا: «**وهي ما قادني إلى كنيسة سانت شابيل بينما كنتُ أنوي أن أقصد مسجد باريس**»[1].

هذا المسجد الّذي كان جدّ "أصيل" وجدّ "عبد القادر" يقصدوه للصّلاة وهم في باريس «**قال له: نصلّي الجمعة في مسجد باريس ونتحدّث هناك**»[2]، فدار حوار بين الجدّين عن مصير "أصيل" و"سيلينا"، والاقتراح الّذي قدّمه الجدّ "مخلوف الوعدي"، ويكمل "أصيل" سرد قصته قائلا: «**لكن ما أن سألته عمّا دار بينه وبين جدّي يومئذٍ في مسجد باريس**»[3]، وأخبره الجدّ بما دار بينهم من حديث، وبعد الأحداث الّتي مرّت في الجزائر، أراد "أصيل" أن يحمي التّمثال من جماعة الجبهة الإسلاميّة والّذي هو مُنْظَم إليهم، لهذا السّبب قام بالصّعود لإلقاء خطاب «**فوجدته قد خلف أباه في اعتلاء النّافورة، وراح يشير للأنصار بالتّوجه إلى مسجد بومزراق والاعتصام فيه، فاستجابوا حتّى سحقوا بتدافعهم ما والأهم من شجيرات الحديقة**»[4]، وذلك تفادٍ للخسائر وحقن الدّماء، وحماية التّمثال الّذي وعد "أصيل" حبيبته "لونا" بأن يحميه ويزوره وبقي مخلصا لوعده بعد وفاتها.

على الرّغم من ذلك تفاقمت الأمور، وأصبح الوضع أخطر وذلك بسبب الاغتيالات الّتي تحدث، واعتقال كل من له صلة بالجماعة الإسلاميّة «**فليس مستبعدًا أن يكون على صلة بذبح**

[1]-الرواية، ص88.
[2]-الرواية، ص102.
[3]-الرواية، ص102.
[4]-الرواية، ص124.

الأستاذ الشّاذلي بوجمعة وشعبان إمام مسجد بومزراق بعد أن رفض أن يعطيهم فتوى بجواز الجهاد في البلاد»[1].

لأنّ في تلك الفترة أرادت الجماعة الإسلاميّة استغلال المساجد من أجل نشر أفكارهم ومعتقداتهم، وكل من كان يعترضهم أو يشكّل عليهم خطرًا يقومون بالتّخلص منه، وكان التّحقيق جارٍ في هذه الجرائم البشعة، وبعد أن تمّ اغتيال إمام مسجد بومزراق أراد أخاه بأن يساعد عائلته بأن ترك المقهى لابن أخيه لأنّه مجاهد ومستفيد من رخصة المقهى، ورخصة سيارة الأجرة وذلك بشهادة من الرّجل الّذي كان يأجر رخصة المقهى، قائلا: «**رفض المجاهد يحي الذيب الّذي أجرّ لي رخصة المقهى بأن يجدّدها لي؛ قال إنّه سيمنحها لولد أخيه إمام مسجد بومزراق بعد أن ذبحوه**»[2].

بدأ المجاهد "يحي الذيب" بمحاولة البحث في مقتل أخيه «**سأل العم خليفة إن كان قد توصّل إلى معرفة ذابح أخيه إمام مسجد بومزراق، فقال إنّ الجاني هو أستاذ التربية الإسلامية الّذي يدرّس في معهد تكوين المعلمين الّذي تديره زوجتي**»[3]، والسّبب في مقتل إمام مسجد بومزراق هو اعتراضه على استغلال عمله، والتّدخل في السّياسة «**قلتُ لأخي شعبان بأنّ الجبهة الإسلامية حوّلت المساجد إلى منابر للدّعاية الحزبيّة ولغير مرجعيتنا الفقهيّة، فكن إماما في مسجد بومزراق**»[4].

لذلك أصبح استغلال المساجد بهدف الدّعاية لا لأجل الهدف من وجوده الأساسي، لأنّه المكان الّذي يؤدّي فيه المسلم فرائضه، صلواته الخمس، وقراءة القرآن والدّعاء، ومحاولة التّقرب من الله، وهناك يتم استشارة الأئمة، أمّا المنابر فالهدف الحقيقيّ منها هو إلقاء خطبة الجمعة، وتوجيه

[1]-الرواية، ص139.
[2]-الرواية، ص141.
[3]-الرواية، ص164.
[4]-الرواية، ص165.

النّاس، وطاعة الله والتّقرب منه، والالتزام بما أمر به الله والبعد عن نواهيه، إلاّ أنّ المساجد أرادوا استغلالها بطريقة خاطئة لأغراضهم والدّعاية لحزبهم ومرجعيتهم الفقهيّة، وكلّ ماهو في صالحهم فقط.

يمكننا القول إنّ رواية "رقصة اليعسوب" لا تتضمن أماكن مغلقة فقط، بل احتوت في نصّها السّرديّ على العديد من الأماكن المفتوحة أيضا.

2.2. الأماكن المفتوحة:

هي الأماكن الّتي تكون ذات مساحات واسعة، ويكون تفاعل الفرد فيها إمّا إيجابيا أو سلبيا على حسب الأماكن المتواجد فيها، فالأماكن المفتوحة تؤدّي دورًا مهما في الرّواية، لأنّها توحي بالتّحرّر والاتّساع، ومن خلال دراستنا قمنا باستخراج أكثر الأمكنة المفتوحة في رواية "رقصة اليعسوب" لـ "عبد الرزاق بوكبة" فكانت المدينة وغيرها من الأماكن لها دلالاتها ومعانيها العميقة، باعتبار أنّ الأمكنة مرتبطة بالشّخوص الرّوائيّة، ومتفاعلة معها.

«**إنّ الحديث عن الأمكنة المفتوحة، هو حديث عن أماكن ذات مساحات هائلة توحي بالمجهول، كالبحر والنّهر، أو توحي بالسلبية كالمدينة، أو هو حديث عن أماكن ذات مساحات صغيرة كالسّفينة والباخرة كمكان صغير يتموج فوق أمواج البحر، وفضاء هذه الأمكنة قد يكشف عن الصّراع الدّائم بين هذه الأمكنة كعناصر فنّية، وبين الإنسان الموجود فيها**»[1].

يتّضح لنا بأنّ الأماكن المفتوحة لها أهمية كبيرة بالنّسبة لشخوص الرّواية، فهي تؤثّر إمّا إيجابا أو سلبا، وذلك من خلال تفاعل الشّخوص معها وتتمثّل هذه الأماكن فيما يلي:

[1]-مهدي عبيدي، جماليات المكان؛ ثلاثية حنا مينه (حكاية بحّار، الدقل، المرفأ البعيد)، مرجع سابق، ص95.

أ. المدينة (برج بوعريريج):

تمثّل المدينة فضاء جغرافيا مفتوحا، فهي تجمع بين عدّة شخوص في الرّواية، والمدينة الّتي نتحدّث عنها في روايتنا "رقصة اليعسوب" لـ "عبد الرزاق بوكبة" لها معنى كبير بالنّسبة للرّوائيّ الّذي أراد أن يهدي هذه الرّواية لمدينته والّتي هي برج بوعريريج «**من مدن الشرق الجزائريّ، تبعد عن الجزائر العاصمة 200 كيلو متر شرقا**»[1].

يحكي لنا بطل الرّواية "عبد القادر الوعدي" عندما أراد العودة إلى قريته ولم يستطع قائلا: «**وها هي الحافلة الوحيدة الّتي تربط مدينة برج بوعريريج بالقرية تفوتني في الخميس الأول من شهر يناير 1992**»[2] ، وكان ذلك توثيقا وبداية لأحداث وقعت معه، ونفهم منها سبب ذهابه لمدينة برج بوعريريج تاركا قريته: «**التحقتُ بمعهد تكوين المعلمين في مدينة برج بوعريريج قبل عام**»[3].

لأنّ "عبد القادر" أراد أن يحقّق أحلامه وطموحاته، ولقد رسم لنا مدينة برج بوعريريج من خلال الأماكن الّتي ذهب إليها في المدينة، وهي موجودة في الحقيقة وليست مجرّد أماكن خياليّة، فيشرع في سرد الأحداث والأمور الّتي مرّ بها عند ذهابه إلى المدينة بهدف إكمال دراسته وإيجاد شغفه، ويسرد "عبد القادر" ما حدث معه في المدينة قائلا: «**مرّت موجة من مسيرة الجبهة الإسلاميّة فانتبهتُ إلى أنّني طلبتُ من تمثال برونزي أن يستعمل قلبه في إدارك قيمة أنثى! ولأنّني كنتُ مثقوبا بإحساس الغربة في مدينة فاتتني فيها الحافلة الوحيدة الّتي تعيدني إلى جدّتي**»[4].

[1]-الرواية، ص9.
[2]-الرواية، ص9.
[3]-الرواية، ص9.
[4]-الرواية، ص17.

يمكننا القول بأنّ "عبد القادر" وصف لنا إحساسه بالغربة لأنّه بقي وحيدًا، فليس له أحد أو بيت يقصده في تلك المدينة والمكان الوحيد الّذي لجأ إليه هو "جنان الرّومي" الّذي كان يذهب إليه بسبب التّمثال البرونزي، فقد كان يعني له الكثير، لكن على الرّغم من الظّروف الّتي يواجهها "عبد القادر" إلاّ أنّه كان مصرّا على النّجاح، ودليل ذلك قوله: «**فسوف أنجح نجاحًا كبيرًا، يا ربّي أنت تعلم أنّي قادم من قرية نائية إلى هذه المدينة الّتي لا أعرف فيها أسرة واحدة**»[1].

فشعور "عبد القادر" بالوحدة والغربة زاده إصرارًا على النّجاح، لم يكن الموقف الّذي وقع فيه "عبد القادر" أول مرّة بل حدث ذلك من قبل: «**مرّة فاتتني الحافلة مثل اليوم، فصادفته ينجرّ وراء كلبه الكانيش من غير وجهة محدّدة، فما كان يهمه هو أن يرى مالكا لهذا النّوع من الكلاب الّتي لم تكن معروفة في المدينة فسألته إن كان لي أن أقضي نهاية الأسبوع معه**»[2].

يسرد لنا "عبد القادر" بأنّه عندما لم يستطع اللّحاق بالحافلة التقى بزميل له من المعهد، وقصده بأن يبيت عنده على الرّغم من أنّ زميله هذا بينهم منافسة كبيرة، ويكمل "عبد القادر" حديثه قائلا: «**بعد أن عرفتُ نيته تلك، أفهم نيته في أن وصف لي أناقة وشساعة بيتهم في قلب المدينة من باب إذلالي أنا المقيم في القرية حتّى أنّني لا أستطيع الالتحاق بأسرتي إذا فاتتني الحافلة الوحيدة بعد خروجي من النّظام الدّاخليّ**»[3]، وبعد أن أخذه زميله معه وتركه أمام باب البيت لينتظر عاد إليه ويبدو عليه الخجل من قول كلام وهو خجل منه، ففهم "عبد القادر" بأنّه قد رفض دخوله البيت والبقاء فيه، وانصرف.

يحكي "عبد القادر" ما وقع معه من أحداث وبأنّه تعرّف على "سيلينا" الفتاة الّتي أحبها، والّتي عادت من فرنسا مع خالتها وزوج خالتها إلى مدينة برج بوعريريج بعد أن أعدّ لها "عبد القادر" دورا

[1]-الرواية، ص18.
[2]-الرواية، ص23.
[3]-الرواية، ص23.

في مسرحيته الّتي شارك في كتابتها مع أستاذه "الشاذلي بوجمعة"، «**وإنّني أشكر زوجها المتدين على أنّه علّمك العربية، فهو يراها من الدّين ثم عاد بأسرته إلى برج بوعريريج ليساهم في إقامة الدّولة الإسلاميّة**»[1]، وكان هدف "الزبير" في عودته إلى مدينة برج بوعريريج وهو زوج "الخالة بشيرة".

تدور الأحداث ويتعرّف "عبد القادر" على "أصيل" وهو الفتى صاحب النّدبة على الخدّ الأيسر والّذي يأخذه معه إلى بيته ويدخله إلى الكاراج كي يبيت معه، ويكشف "أصيل" لـ "عبد القادر" كلّ أسراره والسّبب في ارتدائه ثوبه الحالي والتّظاهر بأنّه من جماعة الملتحين، لكنه في الحقيقة مختلف كلّ الاختلاف، ويكشف "عبد القادر" بأنّ "أصيل" هو ابن خالة "سيلينا مقران" زميلته في المعهد والّتي تشاركه في المسرحيّة، تسرد لنا "سيلينا" بأنّها تفاجأت من "أصيل" والاختلاف الّذي ظهر عليه قائلة: «**ثم كان أوّل من ركب السّيارة الّتي أوصلتنا إلى المطار! وكنت أتوقع أن يحتل حانات برج بوعريريج، فخلع سروال الجينز وعوّضه بنصف السّاق، ليتها تعود تلك الأيّام الّتي كان يحكي لي فيها كلّ شيء حين ندخل إلى بيت صديقك في باريس**»[2].

يبدو أنّ مدينة برج بوعريريج تحمل العديد من الأسرار والتّناقضات، ويظهر ذلك من خلال شخوصها والأحداث الّتي تقع فيها.

«**لم أستطع أن أسحب نفسي من المسيرة إلاّ بعد مئة شعار على الأقل! فوجدت نفسي أمام خيارين، إمّا أن أعود إلى المقبرة لأعيد "سيلينا" إلى قلب المدينة حيث تسكن، أو ألجأ إليك يا وليد، خفت في الخيار الأول أن تحاصرني مرّة أخرى صاحبة الطّيف**»[3].

فقد امتزج الخيال مع الواقع عند "عبد القادر" بعد خروجه من المقبرة وعدم قدرته على سحب نفسه من المسيرة، فاستعان بخياله، كانت مدينة برج بوعريريج تشهد أحداثا كثيرة وتضارب الآراء

[1]-الرواية، ص25.
[2]-الرواية، ص44.
[3]-الرواية، ص46.

بسبب تعدّد الأحزاب، ويكمل "عبد القادر" سرده للأحداث قائلا: «**لم يعجبني مشهد الشّاحنات العسكرية في شارع مدني كان يعني لي أنّنا ننتهك حرمة المدينة**»[1].

فهنالك من يؤيّد الجبهة الإسلامية، وهنالك من يعارضها، وذكر "عبد القادر" بانّ "فريد" وهو أحد شخوص الرّواية: «**قال إنّ الشّرطة التّابعة للجبهة الإسلاميّة استطاعت أن تنظّم المدينة وتقضي على الجريمة دون سلاح**»[2].

فقد كان هنالك من يرى أنّ الجبهة الإسلاميّة هي الخيار الأفضل، وهناك من يدعم الدّيمقراطية والحرّية، وعلى الإنسان أن يكون حرا في آرائه وعاداته وتصرفاته، ويكمل "أصيل" حديثه مع "عبد القادر" عن سبب عودته إلى برج بوعريريج وأنّه كان معارضا لوالده «**فسمع منّي كلّ الشّتائم الّتي التقطتها أثناء زيارتي السّابقة لبرج بوعريريج**»[3]، إلاّ أنّه اضطرّ أن يسايره لكي يحمي "التّمثال البرونزي" والّذي وعد من قبل حبيبته "لونا" بأن يذهب معا لزيارته، إلاّ أنّه عندما ذهب أوّل مرّة وجد فتية ملتحين قرّروا بأن يقوموا بتحطيم التّمثال فوقف كي يمنعهم من تحطيمه وتلقّى إصابة في وجهه، والّتي عُرف بها، ومن ذلك اليوم قرّر "أصيل" بأن يصبح منهم وأن يمنعهم من تحطيمه بطريقته الخاصّة، قائلا: «**ضحيتُ بباريس كلّها وعدتُ إلى برج بوعريريج من أجل تمثال خالك! ولست نادما**»[4].

أصبحت تصرفات "الزبير" والد "أصيل" لا تُطاق «**ضرب أبي أمّي ضربًا لا يليق بحيوان لأنّها رفضت أن تشدّد من حجابها وتترك الدّفاع عن أفكار حزب الطّليعة الاشتراكيّة الّتي تربّت**

[1]-الرواية، ص57.
[2]-الرواية، ص59.
[3]-الرواية، ص75.
[4]-الرواية، ص110.

عليها في برج بوعريريج، فلم أر ضربي له دفاعا عنها صوابا»[1]، وكان سبب تصرفات "الزبير" هو محاولته لتغيير تفكير من حوله وفرض عليهم تطبيق تعاليم الإسلام لكن بطريقة خاطئة.

كانت "الخالة بشيرة" تريد طلب الطّلاق لأكثر من مرّة إلاّ أنّها تتراجع عن ذلك القرار للحفاظ على ابنها "أصيل" وابنة أختها "سيلينا" وأخبر "الزبير" الخالة أصلية بقرار تبرعه لمشروع الدّولة الإسلاميّة قائلا: «**لقد قايض الشقة في باريس ببيت ماما سعدية في الجبّاس، أعلمني بهذا، فلمّا قلت له إنّها ملكي أصلا، وأنّه سيتبرّع لمشروع الدّولة الإسلامية بمال ليس له، قال إنّه يتنازل لي عن البيت في برج بوعريريج تعويضا لي**»[2]، وبعد الانقلابات الّتي حدثت في مدينة برج بوعريريج بسبب إيقاف الانتخابات، كثرت الجرائم واعتقال كل من يشتبه فيه، فهرب "الزبير" وتمّ اعتقال "أصيل" وعندما سألت "الخالة بشيرة" عن ولدها في وزارة الدّاخلية لم تجد اسمه.

يكمل "عبد القادر" سرده للأحداث: «**وقد قالوا لها إنّ السّجل الوطني للمعتقلين لا يتضمن اسم ولدها! قالت لهم إنّه لم يكن من أنصار الجبهة الإسلامية، فقد كان يحاربهم لهدف يمكن التّحقق منه، اسألوا شرطة برج بوعريريج عن الوضع الّذي اعتقلوه فيه**»[3]، وبعد تعرّض "الخالة بشيرة" للصدمة بسبب عدم إيجاد اسم ولدها في السجلات عادوا إلى مدينة برج بوعريريج بسرعة كبيرة خوفا على "سيلينا" لأنّها بقيت وحدها في البيت وأوضاع البلاد لا تبشّر بخير «**فسرّح الشرطة الخالة بشيرة وسرّح السائق عجلاته، فراحت تنهب الطريق نهبا وصلنا إلى البيت في برج بوعريريج**»[4]، وهنا كانت الصّدمة الأكبر عند عودتهم «**حين وصلنا إلى البيت في برج بوعريريج فوجدت باب الكاراج مفتوحا! وكذلك كان بابه الخلفي وباب غرفة سيلينا الّتي**

[1]-الرواية، ص111.
[2]-الرواية، ص145.
[3]-الرواية، ص145.
[4]-الرواية، ص148.

لم تكن موجودة فيها! وعلى سريرها بنج التّخدير وورقتان صغير وكبيرة!.. فاسترجعها منّي الآن إذا كنت رجلا. توقيع: وسيم بوضرسة»[1].

فقد تمّ اختطاف "سيلينا" من قِبل "وسيم بوضرسة" ودخلت الخالة في حالة صدمة واكتئاب بسبب خسارتها لولدها "أصيل" واختطاف "سيلينا" وبعد أن كانت المدينة بالنّسبة لـ "عبد القادر" المكان الّذي يبحث فيه عن حلمه كي يطوّر من ذاته والّتي وجد فيها أيضا الفتاة الّتي يحلم بها، وكان "أصيل" بالنّسبة له أخًا وعوّضه من عقدة الأخ الّتي كانت لديه، وإيجاد بيت يأويه وهو بيت "الخالة بشير" إلاّ أنّ ذلك كله اختفى بسبب الظّروف الّتي لم تكن في صالحه، وانتحار "الخالة بشير" بعد فقدانها الأمل وبعدما علمت بوفاة "سيلينا" أراد أن ينتحر إلاّ أنّه توقف عن هذه الفكرة ولم يستطع العيش في المدينة الّتي كان يحلم بأن يجد فيها بيتا يأويه، فقرّر الذّهاب إلى فرنسا على أمل أن يبدأ حياة جديدة بعيدة عن الخطر الّذي كان يحيط به في مدينة برج بوعريريج.

ب. الشّاطئ:

فالشّاطئ بنية مكانية مفتوحة، فهو من الأماكن الّتي كان لها حضورا في رواية "رقصة اليعسوب" وهو مكان يذهب إليه الإنسان من أجل الاستجمام أو التّرفيه عن النّفس هروبًا من الضّغوطات، وهذا ما وجدناه في روايتنا عندما قرأ "أصيل" "للونا" مذكّرة جدّها "مسيولوك" ومعرفة سبب ذهابه "لشاطئ سيرينان" بعد أن تعرّض لضغوطات كبيرة وعدم قدرته على إكماله منحوتته وعمله الفنّي، قائلا: «**فما كان منّي إلاّ أن أركب اللّيل إلى صديق قديم يسمى شارل دي فاك يقيم في بلدة قريبة من شاطئ سيرينان**»[2].

هناك التقى "مسيولوك مارتينار" بامرأة اسمها "سيلين" وتعرّف عليها وكان لها ولد أبْكَمْ، فكان "شارل دي فاك" يباشر في إجراءات تأجير بيته لتلك المرأة، لكن عند مجيئ صديقه ترك له البيت

[1]-الرواية، ص154.

[2]-الرواية، ص83.

والفصل في قرار أن تسكن معه "سيلين" وولدها "بيتر"، ووجد "مسيولوك" في "سيلين" ما لم يجده في صديقته، وهذا ما شجعه على دعوتها في الشّاطئ قائلا: «**أمّا المبادرة الّتي استفزّت مشاعري وجعلتني أدعوها لأول مرّة إلى العشاء في الشّاطئ**»[1]، وكلّ المساعدات الّتي قامت بها من أجله حتّى عندما قامت ببيع أغراضها اشترت شموعا كبيرة وذوّبتها في حوض حديديّ كي تستفزّ الفنّان الّذي بداخله، وحكت له قصتها وعبّر عن رأيه، ويعود "أصيل" ليكمل لـ "عبد القادر" سرد ما قرأه في مذكرات "مسيولوك" قائلا: «**هكذا سأل مسيولوك بيتر في سهرة الشّاطئ! هل تظنّه لا يتكلّم فقط لأنّه تمثال؟ بل كان أصلا لا يتكلّم في الواقع**»[2]، وهذا ما جعل رغبة "سيلين" كبيرة في سماع حديث طفلها الوحيد وكانت لديها العديد من التّساؤلات، وما إذا كان طفلها يتقبل "مسيولوك"، وبعد أن رفضت "ماري" صديق "مسيولوك" "شارل دي فاك" وهربت مع مجاهد جزائريّ "رابح عزّيش" طلب منه أن يؤثر في أخته كي تتراجع عن رفضها له، لكن "مسيولوك" أخبره إذا طلب منه أن يغيّر ملامح منحوتة من منحوتاته لفعل ذلك من أجله، امّا بالنّسبة لمشاعر أخته فإنّه لا يستطيع ذلك، فيكمل "مسيولوك" في ذاكرته ما توقع أن يحدث له بعد أن رفض تلبية طلب صديقه قائلا: «**وتوقعت أن يطلب منه شارل إخلاء البيت، فشرع في إنجاز بيت خشبي على شاطئ سيرينان وانتقل إليه مع سيلين وبيتر**»[3]، وانتقل "مسيولوك" من بيت "شارل دي فاك" وأصبح يسكن في بيت خشبي على الشّاطئ قبل أن يتم طرده هو والمرأة الّتي أحبّها، ويحكي "أصيل" لـ "عبد القادر" كيف أكمل قراءة المذكّرات "للونا" قائلا: «**في اللّيلة الّتي سبقت موتها طلبت منّي في ورقة أن أقرأ لها الفصل الّذي شرح فيه جدّها "لوك مارتيناز" سياق نحته لبيتر فرحتُ أقرأ كأنّني أفعل ذلك لأوّل مرّة (التفت إليّ): كيف سيكون شعورك لو كنت تجالس سيلين على الشّاطئ**»[4].

[1]-الرواية، ص84.

[2]-الرواية، ص85.

[3]-الرواية، ص87.

[4]-الرواية، ص105.

هنا وقع حادث لـ "بيتر" بينما كان يلعب في الماء، وعند رؤيته لسمكة، فتبعها حتّى اختفى تماما، وبدأ "مسيولوك" بالصّراخ و"سيلين" من الصّدمة شُلّت حركتها، حتى قام شاب بسحبه إلى الشّاطئ، فيقول "مسيولوك" في هذا المقطع: «**حين سحب شباب كانوا هناك الصّغير بيتر إلى رمل الشّاطئ كان يحتضن السّمكة بحرارة كما لو كان حيّا!**»[1]، فقد توفي "بيتر" إثر غرقه، وشُلّت "سيلين" بسبب فقدانها لولدها، وعدم تقبلها لذلك، فأراد "مسيولوك" أن يعوّضها وشرع في نحت منحوتة على شكل "بيتر" ويحمل السّمكة كي يحاول أن يعوضها عن افتقاد ولدها، ويسرد ذلك في مذكّراته الّتي قرأ "أصيل" للونا، فقد كان "عبد القادر" لديه الرّغبة في سماع بقية الأحداث الّتي جرت مع "مسيولوك" جدّ "لونا" قائلا: «**فقد عاد مسيولوك من جولة في الشّاطئ حمل فيها سيلين على ظهره لتشمّ الهواء، فوجد المنحوتة اختفت! وهي الصّدمة الّتي جعلته يشترك مع سيلين في الإحساس الفعليّ بالفقدان**»[2]، فتضاعف الألم على "سيلين" و"مسيولوك" بعد فقدانها ما كان يذكرهما بالطّفل "بيتر" وهي المنحوتة البرونزية للطّفل الّذي يحمل سمكة.

ج. حديقة "جنان الرومي":

تعدّ الحديقة بمعناها المتعارف عليه هي فضاء جغرافيّ يذهب إليه الإنسان بغية التّرويح عن النّفس فهي من الأماكن العامة المفتوحة وكان الهدف من زيارة بطل روايتنا لها هو التّرويح عن نفسه بعدما ضاقت به الدّنيا ولم يجد مكانا يأويه.

قد حضرت الحديقة في رواية "رقصة اليعسوب" لأنّها كانت تحتوي على تمثال الطّفل البرونزيّ الّذي يعني لشخوص الرّواية الكثير، وكلّ شخصية من شخوص الرّواية كان يذهب للحديقة لغرض ما، أمّا بالنّسبة للأحداث فقد شهدت حديقة "جنان الرّومي" العديد من الأحداث خاصة عند

[1]-الرواية، ص105.

[2]-الرواية، ص106.

تجمع المتظاهرين والهتاف فأصبحت الحديقة تجمع كلّ الفئات، وتشهد على تعارض وتضارب الآراء بسبب توجهاتهم السّياسية دفاعا عن أفكارهم ومعتقداتهم.

جاء ذكر هذا المكان على لسان بطل الرّواية "عبد القادر" عدّة مرّات؛ لأنّ هنالك من يقصد الحديقة بهدف التّرفيه عن النّفس، وهنالك من يقصدها عندما لا يجد مكانا يذهب إليه.

هذا ما جسدته رواية "رقصة اليعسوب" فنجد "عبد القادر" يسرد لنا سبب ذهابه لحديقة "جنان الرّومي" قائلا: «**عند مدخل حديقة جنان الرّومي، كنت مثقوبا بعقدة لازمتني منذ سنواتي الأولى هي عقدة افتقادي لأخ صغير**»[1]، ف "عبد القادر" يقصد هذه الحديقة كلّما ضاقت به الدّنيا لم يجد مكانا أفضل منه بهدف التّحدّث مع تمثال الطّفل الّذي يحمل سمكة، قائلا: «**سميت تمثال الصّبي الّذي يحتضن السّمكة عند مدخل جنان الرومي وليد وفاء لتلك الحادثة**»[2]، ذلك محاولا التّخلص من عقدته، بحث عن أخ له، فكان ذهابه للحديقة من أجل التّحدث مع التّمثال والإفصاح على ما يختلج في نفسه، وكانت حديقة "جنان الرّومي" مقصد كل من لا يجد مكانا أو تضيق به الدنيا، كـ "فريد" على سبيل المثال، ويحكي "وسيم" لـ "عبد القادر" بأنّ "فريد" لولا البيت الّذي أعطته إيّاه "ماما سعديّة" لتبقى بلا مكان وكان ملجؤه الوحيد هو حديقة "جنان الرّومي".

«**وسيم لا يعود إلى الحكي إذا داهمه البكاء إلاّ بعد دقائق، ولولا تفضّلت عليه صاحبة البيت بالمفتاح لكنت تراه على هذه الصّورة في جنان الرّومي**»[3].

فكان "جنان الرّومي" بالنّسبة لشخوص الرّواية مكانا للتّرويح عن النّفس وهو المكان الّذي يذهب إليه كلّ من لم يجد مكانا يأويه، أو شعر بالضّيق بحثا منهم على الطّمأنينة.

[1]-الرواية، ص9.
[2]-الرواية، ص11.
[3]-الرواية، ص58.

ف "فريد" عندما كان يذهب إلى الحديقة كلّما رأى طفلا مع والدته يخبره بأن يعتمد على نفسه، لأنّ والدته ستتخلّى عنه في يوم من الأيام.

يسرد لنا "وسيم" ذلك قائلا: «**فصار يقول لكلّ طفل بصحبة أمّه إنّه عليه أن يشرع في التّعود على حياة لا أم فيه فأمّ اليوم هي عدوة الغد! اشتكته إحداهنّ لشرطي كان ينظّم المرور خارج الحديقة فطلب منه الكفّ عن إزعاج النّاس**»[1]، ومن هنا نفهم بأنّ "فريد" تولدت لديه عقدة من أمه الّتي تخلّت عنه في أصعب أوقاته وطردته من بيتها، لذا قضى فترة ويبيت في حديقة "جنان الرّومي" لولا "ماما سعدية" لبقي مشردا.

يكمل لنا "عبد القادر" بأنّه أصبح يقصد حديقة "جنان الرّومي" بعدما تعرّف على "أصيل" للاسترخاء والتّأمل والتّحدث عن كلّ ما يملأ صدره قائلا: «**ما ألذّ الصّمت الّذي كان مخيّما على "جنان الرّومي"! وما أمرّ النّبرة الّتي كان يخاطب بها أصيل تمثال وليد، أقصد بيتر**»[2]، فقد كان "عبد القادر" وحيدا من قبل وبعد تعرفه على "أصيل" أصبح يشاركه في العديد من الأمور منها المكان الّذي يجد فيه نفسه مرتاحا وهو حديقة "جنان الرّومي"، وعلم صاحب التّمثال "مسيولوك مارتيناز النحّات" بمكان تمثاله الّذي اختفى من حديقة بيته، وذلك بعدما بعثت له أخته "ماري" صورته.

«**كتب أنّه تلقّى مراسلة، وبعد استقلال الجزائر من أخته ماري، أقصد ماما سعدية مرفوقة بصورة للتّمثال تسأله فيها: "هل هذا التّمثال الّذي قلت لي في مراسلة سابقة أنّه سُرق منك؟ لقد أهدته بلدية سيرينيان لبلدية برج بوعريريج في الشّرق الجزائريّ، وهو منصوب في حديقة تسمى جنان الرّومي**»[3]، فحديقة "جنان الرومي" حملت معنى كبير لشخوص رواية "رقصة اليعسوب" وكلّ له أسبابه الخاصّة.

[1]-الرواية، ص58.

[2]-الرواية، ص81.

[3]-الرواية، ص109.

ننتقل إلى "أصيل" عندما يروي كيف تعرّف على "فريد" بعد وقوفه ضدّ "جماعة الملتحين" ليوقهم عند تحطيم التّمثال"، فكان "فريد" متواجدا وقدّم له نصيحة بأن يصبح منهم كي يتمكّن من حماية "تمثال بيتر"، ويحكي "أصيل" لـ "عبد القادر قائلا: «**فجاهد للقيام والقول إنّ اسمه فريد الجعبي، وهو يعيش في جنان الرّومي منذ فصلوه من الجيش في أكتوبر عام 1988، لكنّه لم يظنّ يوما أنّ هذا التّمثال يملك كلّ هذه الذّاكرة**»[1]، فكانت حديقة "جنان الرومي" هي المأوى بالنّسبة لـ "فريد الجعبي"، ويتولّى "عبد القادر" سرد الأحداث الّتي تدور من حوله وكيف أصبحت حديقة "جنان الرّومي" مكانا لتجمع المتظاهرين قائلا: «**تعودت أذناي على هتاف لا إله إلاّ الله محمد رسول الله، عليها نحيا وعليها نموت وفي سبيلها نجاهد، وعليها نلقى الله**»[2]، لكنه في تلك المرّة وصل من جهة «**جنان الرّومي أكثر غضبا وتصميما**»[3].

يكمل "عبد القادر" بأنّ الأوضاع أصبحت تتفاقم مع تضارب الآراء والأحزاب قائلا: «**فإذا بنا نقف على مشهد تؤثثه مئات الأصوات المتناقضة، وقد التقت عند مدخل "جنان الرومي" حيث تمثال وليد أقصد بيتر**»[4]، فقد بدأت الأمور تخرج عن السّيطرة فكلّ رأيه ويريد أن يفرضه بطريقته وأصبح صراعا، وصعد "أصيل" أمام النّافورة في الحديقة ووجه لهم خطابا، وأخبرهم بأن يذهبوا إلى مسجد بومزراق كي يعبّروا عن آرائهم وهدفه من ذلك حماية "تمثال بيتر" واستجابوا حتّى سحقوا بتدافعهم ما والاهم من شجيرات الحديقة، «**قلت لأصيل: سيشرد فريد الجعبي، ولا أعتقد أنّهم سيسمحون له بالمبيت في جنان الرومي في ظلّ حالة الطّوارئ! أمّا وسيم بوضرسة فيمكنه أن يعود إلى بيت أبيه**»[5].

[1]-الرواية، ص114.
[2]-الرواية، ص123.
[3]-الرواية، ص123.
[4]-الرواية، ص123.
[5]-الرواية، ص127.

وفي الأخير ذكر "عبد القادر" بأنّه مرّ بمدخل "جنان الرّومي" وتلك كانت آخر مرّة له وهي بعد وفاة "الخالة بشيرة" قائلا: «**رفع عقيرته بالتّكبير والتّهليل فتبعه من كان خلف النعش، وصلنا إلى مدخل جنان الرومي فنقلت عينيّ عفويا إلى عيني وليد، أقصد بيتر**»[1].

يمكننا القول بأنّ حديقة "جنان الرّومي" شهدت العديد من الأحداث وجمعت شخوص الرّواية، فكل كان له أسبابه وهدفه من الذّهاب إلى الحديقة.

هكذا تشكّلت بنية المكان "الحديقة" في رواية "رقصة اليعسوب" ليس كمكان هندسي، إنّما من خلال منظور الشّخصية ورؤيتها للمعالم، فأصبح للمكان تأثيرا على الشّخصية؛ حيث دفع شخوص الرّواية للتّعبير عن ذواتهم وعما يوجد في دواخلهم من مشاعر، فقد تغيّرت طبيعة المكان لتأثير الشّخوص وفعلها عليها.

الدّليل على ذلك هو كلما ضاقت الأحوال على بطل الرّواية "عبد القادر" كلّما كانت لديه رغبة في التّرويح عن نفسه وإخراج ما بداخله من كلام فيقصد حديقة "جنان الرّومي" ويبقى فيها، فهو المكان الّذي يوفر له الطّمأنينة وطريقة لإخراج كلّ ما يكبته في صدره، على الرّغم من أنّ الأحداث في الرّواية من وحي الخيال، وأنّ الرّواية كانت بين الحلم والحقيقة، لكن بالنّسبة للأماكن فهي واقعيّة ومتواجدة، ويمكننا ذكر بعض من تلك الأماكن كمقبرة بوتبقة، وبرج المقراني، ومعهد المعلمين، وحديقة "جنان الرومي"، فقد كان هدف الرّوائيّ "عبد الرزاق بوكبة" هو أن يقدّم شيئا من إبداعاته لمدينة برج بوعريريج.

للزّمن والمكان علاقة ترابط وتكامل، فحيثما وجدنا المكان وجدنا الزّمن، وحيثما وجدنا الزّمن وجدنا المكان، فهما متلازمان ببعضهما لا ينفصلان، ولا يكون الأول إلاّ بالثّاني رغم الفروقات بينهما في الخصائص وطرق التّأثير الّتي يتركها كل واحد منهما، فهما من أهم العناصر المكوّنة للعمل الرّوائيّ؛ فالمكان هو الّذي تدور بداخله الأحداث، وتتنقل فيه الشّخوص في زمن معيّن.

[1]-الرواية، ص166.

خاتمة

في خاتمة هذا البحث نخلص إلى مجموعة من النّتائج نرى أنّها جديرة بالذّكر أهمها:

✓ يعدّ السّرد من أهم الدّراسات وأقدرها على تحليل الرّوايات ككل، والغوص في أغوارها، وبذلك أصبح علما قائما بذاته له قواعده وأصوله.

✓ الرّواية عبارة عن بناء تحكمه مجموعة من العناصر الّتي بدونها لا يقوم العمل الرّوائيّ، ومن هذه العناصر (الأحداث، الشّخوص، الزّمن، المكان...).

✓ استطاعت الرّواية الجزائريّة أن تساير الواقع الجزائريّ، وتعبر عنه بصدق، خاصة أنّ الرّوائيّ ابن بيئته، يعيش في مجتمع ويتقاسم معه الهموم والمشاكل، هذا ما نجده في رواية "رقصة اليعسوب" لعبد الرزاق بوكبة؛ إذ عكست الواقع السّياسي في الجزائر بالتّحديد مدينة برج بوعريريج زمن العشرية السوداء.

✓ تجاوز "عبد الرزاق بوكبة" الشّكل التّقليدي الثّابت في عمله الرّوائيّ معتمدا على القالب الجديد في عرض أحداثه، حيث جمع فيه الأدب والتّاريخ، والسّياسة، والفن، وركّز على الحوار والسّرد الشيق.

✓ يعدّ الحدث من أهم المكونات في الرّواية وهو أساس الحبكة في الخطاب الرّوائيّ.

✓ بعض الأحداث المسرودة في الرّواية كانت قريبة من الوقائع التّاريخيّة، حيث أخذ الرّوائي من الواقع ما يناسب عمله لينتقل به إلى عالم المتخيل ويعالجه بطريقة فنّية يظهر فيها براعته.

✓ استعمال أنواع الرّؤى السّرديّة كان نسبيا وبدرجات متفاوتة، أمّا بخصوص الرّؤية المسيطرة في الرّواية هي الرّؤية من الخلف.

✓ وردت الأحداث على لسان راوٍ عليم يعلم بما يقدّم من أحداث وشخوص، إلاّ أنّ ذلك لم يمنع من فسح المجال أمام الشّخوص لتتولى بنفسها مهمة سرد الأحداث.

✓ لاحظنا من خلال وقوفنا على الصّيغ السّرديّة أن صيغة الخطاب المسرود الذّاتي "بضمير المتكلم" هي الأكثر طغيانا، ذلك أنّ الكاتب هو نفسه بطل الرّواية.

✓ الشّخوص الرّوائيّة هي الأساس والمحرّك الرّئيس للعمل الرّوائيّ؛ حيث تؤدّي دورا كبيرا في إنتاج الأحداث.

✓ جاءت أغلب شخوص رواية "رقصة اليعسوب" مستوحاة من الواقع الجزائريّ بامتياز، تتنوع بين شخوص مرجعية، وشخوص إشارية، وشخوص استذكاريّة، وكل شخصية من شخوص الرّواية لها قصة خاصة بها.

✓ اعتمد الرّوائيّ في بنائه السّرديّ للرّواية على مختلف التقنيات السّردية من استرجاع لأحداث ماضية، واستباق جاء على شكل توقعات لما ستؤول إليه الأحداث المستقبلية.

✓ كما جاءت المدّة الزّمنيّة في الرّواية من خلال توظيف الرّوائيّ بعض مظاهر تسريع السّرد مثل الخلاصة، والحذف، كما عمل على تبطيئه باستعمال الوصف والمشهد، ليتوقف الرّوائيّ عند نقطة معيّنة من السّرد تضيف دلالات أخرى تكمل المعنى العام للنصّ.

✓ إنّ للمكان أهمية كبيرة في بناء الرّواية لأنّه الرّكيزة الأساسية في العمل الرّوائيّ بكونه الحيّز الّذي تقوم فيه أحداث الرّواية، والمكان نوعان: أماكن مغلقة وأماكن مفتوحة.

✓ أسهم المكان في رواية "رقصة اليعسوب" في خلق نوع من الانسجام والتّلاحم مع باقي العناصر السّرديّة الأخرى فكلّ عنصر يستند على الآخر.

✓ لا يمكن الفصل بين الزّمن والمكان كونهما يشكّلان ثنائيّة واحدة في العمل الرّوائيّ.

✓ نخلص في الأخير إلى أنّ الرّوائيّ "عبد الرزاق بوكبة" كان بارعا في توظيفه عناصر البنية السّرديّة في قالب فنّي راقي؛ لأنّ الرّوائيّ أدخل على التقنيات لمسة فنّية عبّر من خلالها على قدرته الإبداعيّة.

نتمنى أن يكون بحثنا هذا في المستوى المطلوب، وأن يكون عونا للطّلبة، وأن يستفيد منه القارئ الدّارس في التّعرف على نموذج حي من الأدب الجزائريّ مرتبط بالواقع.

وسبحان ربك ربّ العزّة عما يصفون وسلام على المرسلين والحمد لله ربّ العالمين.

قائمة المصادر والمراجع

-القرآن الكريم، رواية ورش.

أولا: المصادر:

-عبد الرزاق بوكبة، رقصة اليعسوب، دار الخيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج، الجزائر، 2021.

ثانيا: المراجع:

أ. المراجع بالعربيّة:

-الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي؛ دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ط1.

-الطاهر عمري، تحولات السّرد في الرّواية الجزائرية المعاصرة، دار خيال للنشر والترجمة، الجزائر، 2022.

- أحلام معمري، نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، ط2.

-أحمد السماوي، فنّ السّرد في قصص طه حسين، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سفاقص، تونس، ط1.

-أحمد منور، الأدب الجزائريّ باللّسان الفرنسي؛ نشأته وتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007.

-أحمد منور، ملامح أدبية؛ دراسات في الرواية الجزائرية، دار الساحل للنشر والتوزيع، 2008.

-آمنة بلعلى، المتخيل في الرّواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الآمال للطباعة والنشر، تيزي وزو، 2006.

-آمنة يوسف، تقنيات السّرد؛ النّظرية والتّطبيق، المؤسّسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت، ط2، 2015.

-جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، الناظور، المغرب، ط1، 2011.

-حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائيّ (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي للنشر، ط1، 1990، بيروت، الدار البيضاء.

-حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان،.

-سعيد يقطين، السّرديات والتّحليل السّردي؛ الشّكل والدّلالة، المركز الثّقافي العربي، مكتبة الأدب المغربي، ط1، الدار البيضاء، 2012.

- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 1997.

-سمير خالدي، سمير خالدي، الذات بين الرؤية والتشكل؛ تطبيقات في الرواية الجزائرية، ألفا للوثائق، ط1، الجزائر، 2019.

-سيزا قاسم، بناء الرواية؛ دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، مهرجان القراء للجميع، ط1، 2004.

-صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2006.

-عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق؛ مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر ناشرون، ط4، 2008، عمان، الأردن.

-عبد الله إبراهيم، السردية العربية؛ بحث في البنية السّردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1995.

-عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي؛ مقاربات نقدية في التّناص والرّؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990.

- عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرّواية؛ دراسة في ثلاثية خيري شلبي، الأمالي لأبي علي حسن ولد خالي، تق: أحمد إبراهيم الهواري، عين للدراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، ط1، 2009.

-عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار العربية للكتاب، تونس، 1983، ص164.

-عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية؛ بحث في تقنيات السّرد، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، ع: 240، 1998.

-علي آيت أوشان، السّياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2000.

-عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا، وأنواعا، قضايا، وأعلاما)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

-لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

-محمد بوعزة، تحليل النص السردي؛ تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

- محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، دار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.

- مجموعة من المؤلفين، طرائق تحليل السّرد الأدبي، منشورات اتّحاد الكتّاب، المغرب، سلسلة ملفات، ط1، الرباط، 1992.

- مرشد أحمد، البنية والدّلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، دار فارس للنشر والتوزيع، لبنان، عمان، الأردن، ط1، 2005.

-مهدي عبيدي، جماليات المكان، ثلاثية حنّا مينة (حكاية بحار الدقل، المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011.

-نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السّرد وآليات تشكيله الفنّي؛ قراءة نقدية، دار غيداء للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.

- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر؛ بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

-يمنى العيد، تقنيات السّرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي للنشر، بيروت، لبنان ط2، 1990.

-يوسف وغليسي، الشّعريات والسرديات (قراءة)، اصطلاحات في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2007.

ب. المراجع المترجمة:

-جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: محمد معتصم وآخرون، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989.

-جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة وتحقيق: السيد إمام، دار ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003.

-غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط2، 1984، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع الحمراء.

-فيليب هامون، سيمولوجية الشخصيات الرّوائية، تر: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كليطيو، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2003.

-ميشال بوتور، بحوث في الرّواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، الناشر: وزارة الثقافة والرياضة، قطر، الدوحة.

ثالثا: المعاجم والقواميس:

-إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط المكتبة الإسلامية للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ج2، 1.

-ابن منظور، لسان العرب، ج4، مادة (ر و ى)، دار الحديث، القاهرة، ط1، 2003.

-أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، لبنان، ج3، ط3، 1999.

-فتحي إبراهيم نصار، معجم المصطلحات الأدبيّة، التّعاضدية العمالية، تونس، 1986.

-مصطفى حسيبة، المعجم الفلسفي؛ أول معجم شامل بكل المصطلحات الفلسفية المتداولة في العالم وتعريفاتها، دار أسامة للنشر والتّوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2009.

رابعا: الرّسائل والأطروحات الجامعيّة:

-مها حسن القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، أطروحة دكتوراه، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2010.

-نورة بنت محمد بن ناصر المرّي، البنية السردية في الرواية السعودية (دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية)، رسالة علمية مقدمة للحصول على درجة الدكتوراه في الأدب الحديث، المملكة العربية السعودية، جامعة أم القرى، 2008.

خامسا: المجلاّت:

-بلباهي الطيب، الرؤية السردية كمكون أساسي في الخطاب الروائي، مجلة المعيار، العدد: 15، جامعة أحمد بن بلة1، وهران، ديسمبر، 2016.

-علجي فؤاد، الرواية المكتوبة باللغة العربية؛ بحث في التّأسيس والتّأصيل، مجلة الكلم، جامعة أحمد دراية، أدرار، الجزائر، مج: 6، ع: 2، 2021.

-نسيمة كريبع، أبعاد الصراع الإيديولوجي لشخصيات الفنان في رواية بم تحلم الذئاب لياسمينة خضرا، مجلة الأثر، كلية الأدب والعلوم الإنسانية، جامعة جيجل، الجزائر، العدد 14، 2012، ص25.

سادسا: المواقع الإلكترونيّة:

-www.diuonalarab.com/SRP.php?article37074.

- http://modoee.com/show-book-scrall/381

--محمد حمزة الحلبي، صدام حسين؛ حياته وعصره، ج1، دط، https://www.noor-book.com، 2023/05/27.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

العنوان	الصّفحة
مقدّمة.....	أ-د
المدخل: الرواية الجزائريّة؛ النّشأة والتطور.....	06-25
أولا: تعريف الرواية.....	06
1.لغة.....	06
2. اصطلاحا.....	07
ثانيا: عوامل تأخر ظهور الرّواية الجزائريّة.....	08
1. العامل السّياسي.....	09
2.العامل الاجتماعيّ.....	10
3.العامل الثّقافيّ.....	12
ثالثا: نشأة الرواية الجزائريّة وعوامل تطورها.....	13
رابعا: اتّجاهات الرّواية الجزائريّة.....	22
1.الاتّجاه الإصلاحيّ.....	22
2.الاتّجاه الرومانتيكي.....	23
3.الاتّجاه الواقعيّ.....	23
الفصل الأول: بنيتا الأحداث والشّخوص في رواية "رقصة اليعسوب".....	27
أولا: الأحداث.....	27
1.مفهوم الحدث.....	27
أ.لغة.....	27
ب.اصطلاحا.....	28
2.الرّؤيّة السّرديّة.....	29
1.2.مفهوم الرّؤيّة السّرديّة.....	30
1.1.2.مفهوم الرّؤية.....	30
أ.لغة.....	30
ب.اصطلاحا.....	30

2.1.2.مفهوم السّرديّة.....	31
أ.لغة.....	31
ب.اصطلاحا.....	31
3.1.2.الرّؤيّة السّرديّة اصطلاحا.....	32
4.1.2.أقسام الرّؤيّة السّرديّة.....	34
أ.الرّؤية من خلف.....	34
ب.الرّؤية مع.....	36
ج.الرّؤية من الخارج.....	38
3.الصّيغ السّردية.....	40
1.3.صيغة الخطاب المسرود.....	40
1.1.3.الخطاب المسرود الذاتي.....	40
2.1.3.الخطاب المسرود الموضوعي.....	41
2.3.صيغة الخطاب المعروض.....	42
1.2.3.صيغة الخطاب المعروض المباشر.....	42
2.2.3.صيغة الخطاب المعروض غير المباشر.....	44
3.2.3.صيغة الخطاب المعروض الذّاتي.....	45
3.3.صيغة الخطاب المنقول.....	46
1.3.3.صيغة الخطاب المنقول المباشر.....	46
2.3.3.صيغة الخطاب المنقول غير المباشر.....	47
ثانيا: الشّخوص.....	49
1.مفهوم الشّخصية.....	49
أ.لغة.....	49
ب.اصطلاحا.....	49
2.أنواع الشّخوص.....	51
1.2.فئة الشّخوص المرجعيّة.....	51

2.2.فئة الشّخوص الإشاريّة.....	62
3.2.فئة الشّخوص الاستذكارية.....	63
الفصل الثاني: بنيتا الزّمن والمكان في رواية "رقصة اليعسوب".....	69
أولا: الزّمن.....	69
1. مفهوم الزّمن.....	69
أ.لغة.....	69
ب.اصطلاحا.....	70
2.التّقنيات الزّمنية.....	71
1.2.المفارقات الزّمنيّة.....	71
1.1.2.الاسترجاع.....	72
أ.الاسترجاع الخارجي.....	72
ب.الاسترجاع الدّاخلي.....	75
2.1.2.الاستباق.....	77
أ.الاستباق كتمهيد.....	78
ب.الاستباق كإعلان.....	80
2.2.الدّيمومة.....	81
1.2.2.تسريع السّرد.....	81
أ.الخلاصة.....	82
ب.الحذف.....	84
2.2.2 تعطيل السّرد.....	87
أ.المشهد.....	88
ب.الوقفة.....	90
ثانيا: المكان.....	92
1.مفهوم المكان.....	93
2.أنواع المكان.....	96

1.2.الأماكن المغلقة.....	97
2.2.الأماكن المفتوحة.....	110
الخاتمة.....	124
قائمة المصادر والمراجع.....	127
فهرس الموضوعات.....	134

ملخص البحث:

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن تجلّيات "معمار السّرد في رواية رقصة اليعسوب لعبد الرزاق بوكبة"، وإلى محاولة التّعرف على التّقنيات السّرديّة في هذه الرّواية، وجاء هذا البحث في بناء هيكلي يتكون من: مقدّمة، ومدخل، وفصلين مزجنا فيهما بين النّظريّ والتّطبيقي، وأنهينا البحث بخاتمة جمعنا فيها أهم النّتائج المتوصل إليها.

الكلمات المفتاحيّة: السّرد، الأحداث، الرّؤية، الشّخوص، الزّمن، المكان.

Abstract:

This research aims to reveal the manifestations of "the architecture of the narrative in the novel The raqsat alyaesub by Abd al-Razzaq Boukba", and to try to identify the narrative techniques in this novel. The research concluded with a conclusion in which we collected the most important findings.
Key words: narration, events, vision, characters, time, place.

Résumé :

Cette recherche vise à révéler les manifestations de "l'architecture du récit dans le roman La raqsat alyaesub d'Abd al-Razzaq Boukba", et à tenter d'identifier les techniques narratives dans ce roman. La recherche s'est conclue par une conclusion dans laquelle nous avons recueilli les découvertes les plus importantes.
Mots clés: narration, événements, vision, personnages, temps, lieu.