الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جـــامعة أحمد دراية – أدرار

كلية الآداب واللغات — قسم اللغة والأدب العربي

بناءُ المشهدِ السَّردي في الثَّلاثيات الرِّوائية الجزائرية
محمَّد ديب وأحلام مستغانمي والطّاهر وطار

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في اللغة والأدب العربي

تخصص: الدراسات الجزائرية في اللغة والأدب العربي

إعداد الطالبـــة:

أسماء بوبكري

إشـــراف الأستاذ دكتور:

محمد الأمين خلادي

الاسم واللقب	الرتبة	مؤسسة العمل	الصفة
أ.د. الطاهر مشري	أستاذ	جامعة أدرار	رئيساً
أ.د. محمد الأمين خلادي	أستاذ	جامعة أدرار	مشرفاً ومقرراً
أ.د. أحمد موساوي	أستاذ	المركز الجامعي النعامة	مناقشاً
د. قاسي محمد عبد الرحمن	أستاذ محاضر "أ"	جامعة أدرار	مناقشاً
د. إكرام تكتك	أستاذ محاضر "أ"	جامعة أدرار	مناقشاً
د. آمال بوخريص	أستاذ محاضر "أ"	جامعة أدرار	مناقشاً

السنة الجامعية: 1438/1437هـ – 2017/2016م.

﴿وَذَا اَلنُّونِ إِذْ ذَّهَبَ مُغَضِبًا فَظَنَّ أَنْ لَّنْ نَّقْدِرَ عَلَيْهِ فَنَادَىٰ فِي الظُّلُمَتِ أَنْ لَّآ إِلَٰهَ إِلَّآ أَنْتَ سُبْحَنَكَ إِنِّي كُنْتُ مِنَ الظَّلِمِينَ 87فَاسْتَجَبْنَا لَهُ وَنَجَّيْنَهُ مِنَ الْغَمِّ ۚ وَكَذَٰلِكَ نُنْجِي الْمُ ومِنِينَ88﴾سورة الأنبياء

صدق الله العظيم

الإهـــداء

إلى:

- والديّ... اللذين تحملا همي صغيرة، وضاعفته لهما كبيرة.. حفظهما الله ورعاهما...
- رفيق المشوار الجامعي: الأستاذ الدكتور مُحَمَّد الأمين خلادي.. جزيل الشكر والامتنان...
- روح جدي لأبي "السيد لعلا" الذي قال يوما "هـ ذه من ستحمل علم عائلة البوبكريين وترفعه عاليا في السماء.
- روح جدي لأمي "مُحَمَّد" الذي اختار اسمي قائلا: لقد أسميتها "أسماء" وهو اسم بنت جدنا أبي بكر الصديق رضي الله عنهما.
- روح عمي "مُحَمَّد" الذي قال لوالدي ذات صباح وأنا أحييه ، وعمري حينها لم يتجاوز الست سنوات: "هذه سيكون لها شأن عظيم في المستقبل".
- روح جدتي أبي التي لم تتوقف عن الدعاء لي بالنجاح في حياتي كلها.
- جدتي لأمي التي سأضع بين يديها شهادة هذا العمل لتباركها بحول الله وقوته.
- أفراد أسرتي (أخواتي وإخواني)، الذين تثاقلت في خدمتهم منذ شروعي في البحث، وإلى أفراد عائلتي الكبيرة.
- روح الولي الطاهر سيدي مولاي مُحَمَّد الكبير...
- الدكتور مُحَمَّد شريف مريبعي ويحيى زغودي وجميل حمداوي وفاضل ثامر وعبد الرضا عليّ وإبراهيم خليل.. على ما قدموه لي من عون ومشورة..
- كل معلميّ و أساتذتي الذين رافقوني في مساري التّعلمي مرحلة بعد مرحلة، وإلى كل الأساتذة في قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة أدرار.
- السيد مدير مدرسة عائشة أم المؤمنين الابتدائية الأستاذ "مُحَمَّد أقيار"...
- الأختين المهندستين عائشة ومريم التونسي اللتين حرصتا على تخريج هذا العمل ومتابعته صفحة بصفحة، وإلى رجاء بوبكري التي لم تتوان في الخدمة..
- تلاميذي صغارا وكبارا، الذين لم ينسوني في الدعاء كل يوم.
- كل منأمدّني بالطاقة الإيجابية والسلبية.

الشكر

هل –حقا-بشكري لهذا الأستاذ الفاضل دكتور محمّد الأمين خلادي أكون قد شكرته؟

أعجز عن شكره بكل الكلمات! فربما عجزي أمامه يكون شكرا... له

الطالبة أسماء بوبكري

مقدمة

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم، وصلى الله على سيدنا محمد وآله وصحبه وسلم تسليما.

يعتبر "**المشهد**" واحدا من المصطلحات التي اهتم بـــها النقاد والدارسون، ولكن اختلفت مجالات البحث فيه، وتعددت مفاهيمه، ومدار الدراسة في هذا البحث هو اعتبار المشهد وحدة أساسية متعددة العناصر تُبنى منها الثلاثية.

والمشهد السردي في الرواية المفردة ليس هو المشهد في الثلاثيات الروائية، فالأول يقوم على وحدات متسلسلة من بداية الرواية إلى نهايتها مقطعا مقطعا، فينكشف به مخطط السرد عند الروائي والكيفية التي وَزَّعَ بها العناصر السردية مرحلة بعد مرحلة.

وأما صورة دراسته في الثلاثيات فإنها تقوم على قراءة العناصر السردية بشكل خاص في كل جزء على حدة، من خلال انتقاء أقوى المشاهد الـــمُـــحددة لها، وكذا الوقوف على ميزات المشاهد الافتتاحية والختامية ثم المشاهد المتعالقة والتي يُقصد بـــها المشاهد التي تُسهم في وصل الأجزاء، وتكون موزعة بدرجات في كل جزء.

وبعد ذلك قراءة تلك المشاهد المتنوعة قراءة تكشف عن خصائص هذا الشكل عند كل روائي، ثم الوقوف على خصائص العناصر السردية وبقية المشاهد، لعقد موازنات تتحدد فيها أوجه الشبه وأوجه الاختلاف بين الأجزاء، ثم بشكل عام في الثلاثيات جميعا.

والتعرف على المشهد السردي وبنائه في الثلاثيات استدعى وضع مجموعة **من الأسئلة منها:**

- هل لـــمصطلح "المشهد" تاريخ يشهد ثبوت مفهومه أو تحوله من فن إلى آخر ؟
- ما هي طبيعة المشاهد في الثلاثيات؟
- هل هناك قانون عام وموحد يتحكم في هذا الشكل الروائي؟

لقد كان شكل الثلاثيات **دافعا قويا** للبحث في الموضوع، بالنظر إلى مجموعة من النماذج في فترات مختلفة من عمر الكتابة الروائية الجزائرية، وعليه جاء العنوان بالصيغة التالية: بناء المشهد السردي في الثلاثيات الروائية الجزائرية، "محمد ديب وأحلام مستغانمي والطاهر وطار".

وأهداف الدراسة تمثلت في:

- التعرف على مخططات كتابة الثلاثية وبناء مشاهدها عند كل روائي.
- الوصول إلى معرفة العوامل المتحكمة في تقسيم الأجزاء وتعاقبها، وعلى رأسها العامل التاريخي وأثره في الحياة الاجتماعية والثقافية.
- الخلوص إلى وضع صفة لكل جزء في الثلاثية بناء على الخصائص المضمونية والفنية للعناصر السردية، وهي: رواية "العرض"، ورواية "التحولات"، ورواية "المصير".
- استناد عناوين الثلاثيات في صناعتها إلى ترداد عنصر سردي ما. في جزأين على الأقل.
- الاطلاع على حقب تاريخية مضنية عاشها الشعب الجزائري، قبل الحرب العالمية الثانية وبعدها، ثم حياة المثقف بعد الاستقلال، وبعدها الأسباب التي أدخلت الشعب في دوامة العشرية السوداء ونتائج ذلك الوضع على أصعدة كثيرة.

استندت هذه الدراسة في بحثها عن "المشهد" إلى **معاجم وكتب** تحدثت عن ذلك مثل: "المصطلح السردي" لجيرالد برنس، و"معجم مصطلحات نقد الرواية" للطيف زيتوني، و"معجم السرديات" إشراف محمد قاضي، و"التصوير الفني"، و"مشاهد يوم القيامة" لسيد قطب، و"خطاب الحكاية، بحث في المنهج "لجيرار جينت، و"بناء المشهد الروائي" لليون سرميليان، و"شعرية المشهد في الإبداع الأدبي" و"المشهد السردي في القرآن الكريم"، و"التردد السردي في القرآن الكريم" لحبيب مونسي...

دَرست بعض هذه المدونات "المشهد" باعتباره حوارا، كما درسته متون أخرى على أساس أن الحوار جزء من المشهد وليس المشهد كله، كما جاء في القصة القرآنية والقصة، لكن صورته في المتن الروائي تختلف عنهما؛ لأن تحديده قد يتلخص في مقطع من فصل أو فصل كامل، كما أن التمثيل لعنصر سردي يستدعي الاكتفاء بجزء من مقطع فقط، لطول المقاطع الروائية وتشعبها، وهذا ما جعل المشهد في الدراسة يتجزأ ليعبر عن صور العناصر السردية والنصوص الموازية والمفاصل الرابطة بين الأجزاء بشكل خاص في كل جزء، وفي الثلاثية الواحدة بشكل عام.

فيصبح "المشهد" في الثلاثية -بهذه الصورة- مقطعا أو جزءا من مقطع تكتمل فكرته باكتمال فكرة العنصر المدروس شيئا فشيئا، فيخرج بذلك من دائرة التعبير عنه بشكل مَقْطع قصير ومتكامل إلى التعبير عنه بشكل مجزإ ومتتال، والتجزئة صفة يمتاز بها "المشهد" في الثلاثية، عكس القصة التي تُعتبر فيها المشاهد وحدات متكاملة.

و"المشهد" بهذا المعطى في الثلاثية مصطلح نقدي لا يراد به النظر إلى تركيب المقاطع في الرواية وكيفية تتاليها، لأن دراسة المشهد لا ترتكز على وصف مضامين الروايات بشكل متتابع كما منظومة بين يدي الروائي، بقدر ما هي قراءة في المبنى الحكائي للروايات من خلال العناصر والمكونات السردية في الثلاثيات بدءا بالعنوان.

أما **الدراسات المتخصصة** في نقد الثلاثيات الروائية فلم نعثر فيما توصلنا إليه من كتب إلا على كتاب "بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ" لسيزا قاسم، وهي دراسة مقارنة لثلاثية محفوظ مع نصوص روائية واقعية لبلزاك وفلوبير... مركزة على مدى تأثر الكاتب بهم من خلال دراستها للزمن والمكان والشخصيات في الثلاثية بمنهج بنيوي مقارن.

كما تم الاطلاع على كتاب "بنية الشكل الروائي" لحسن بحراوي، من باب التعرف على كيفية تطبيقه للمنهج البنيوي ضمن مجموعة من الروايات المغربية من زاوية الفضاء والزمن والشخصية، وقد وظف جهازا اصطلاحيا من شأنه تحليل

كل عنصر بالرؤية البنيوية، للوقوف على نتائج امتازت بها الرواية المغربية من خلال شكل العناصر الثلاثة.

وبناء على ما سبق استند **منهج الدراسة** إلى المنهج البنيوي السردي في قراءة المشاهد وبنائها، من خلال الوقوف على وصف المكان والزمن والشخصيات والأحداث التي أُدرجت أيضا للتطرق إلى دورها في توجيه تلك العناصر من جزء إلى آخر، كما تم الوقوف على صورة الراوي والمروي له، للخلوص إلى قوانين عامة يحتكم إليها هذا الشكل في مدارس روائية متنوعة. كما تم كشف أنواع أخرى من الوحدات التي تنبني عليها الثلاثية باعتبارها نصا قصصيا، كالمشاهد بأنواعها والحلقات المشهدية...

أما **ما تم بسطه في هذه الدراسة** هو البحث عن بنية المشهد في الثلاثية عند كل كاتب ثم بشكل عام، فاختير "محمد ديب" واحدا من الكتاب الأوائل ممثلا هذا الشكل الروائي، وسبب اختيار ثلاثية "الجزائر" لمحمد ديب؛ لأنها الأشهر وطنيا وعربيا وعالميا، مقارنة بثلاثيتي مولود فرعون ومولود معمري اللذين لا تقل ثلاثيتاهما شأنا عن ثلاثية محمد ديب.

ويعود سبب عدم تخصيص هذا البحث لدراسة هذه الثلاثيات جميعا والتي تزامنت فترات كتابتها مع حرب التحرير وبعده بسنوات، إلى فكرة تستشرف البحث أكثر عن خصائص يقوم عليها هذا الشكل في حقب زمنية مختلفة.

ورُتبت الأعلام في العنوان ترتيبا تاريخيا بدءا بمحمد ديب الذي كتب في فترة الخمسينيات، ثم تأتي بعده أحلام مستغانمي التي سبقت الطاهر وطار في كتابة هذا الشكل، علما أن كل واحد منهما يمثل مدرسة قائمة بحد ذاتها، ولكل مدرسة خصائصها ومميزاتها، كما أن كليهما كتب عن العشرية السوداء.

تشكلت الدراسة من مقدمة وخمسة فصول، اختص الفصل الأول بالتأصيل لمصطلح "مشهد" وهي قراءة تاريخية تعود إلى دلالته في المسرح اليوناني، الميدان الأول الذي وُظف فيه المصطلح، ثم دلالته في القرآن والمعاجم المتخصصة، إلى دلالته في الدراسات المتخصصة الغربية والعربية.

فقد تحدد في الدراسات الغربية والمعاجم المتخصصة على أنها لفظة تدل على الحوار في السرد، باعتبار أن السرد يقوم به الراوي، والحوار تقوم به الشخصية.

أما في الدراسات العربية فقد ارتبطت الكلمة بالتصوير الفني عند الأستاذ سيد قطب واعتبرها تجسيدا للحياة من خلال مجموعة من المشاهد في القرآن، ثم تحدد المفهوم أكثر في "مشاهد يوم القيامة"، فتصوير المواقف سرديا يقوم على الحركة، وهي أساس الدراما، فيمتزج المشهد السردي بالدرامي في الفن القصصي، ليواصل الأستاذ حبيب مونسي في دراساته واضعا تعريفا للمشهد وتصنيفه وضبط عناصره في القصة القرآنية والقصة، وكل من الكاتبين جعلا من الحوار جزءا لا يتجزأ من دلالة "مشهد".

كما تم الوقوف في هذا الفصل على دراسة مفردات العنوان، فـــ"البناء" هو الشكل الذي يتصف به معمار كل رواية ثم كل ثلاثية، فتدخل هذه اللفظة في تركيبة كل عنصر في البحث دون أن تتكرر مادام "المشهد" لفظا جامعا للشكل والمحتوى.

وللمشهد أنواع منها: "المشاهد الوامضة" و"الحلقات المشهدية"، وهي من النتائج التي تم التوصل إليها في هذه الدراسة؛ فـــ"المشاهد الوامضة" هي قنوات يَعبُر من خلالها الكاتب إلى الأجزاء الأخرى دون أن ينتبه القارئ في تلك اللحظة إلى أنه في نقطة تقاطع جزأين فأكثر، بحيث إن الكاتب يشير إلى بعض الأحداث، أو بعض الأعلام أو الأماكن التي لا يطالها السرد كثيرا لكنها تصير بؤرة السرد في الجزء الموالي مشكّلة "حلقة مشهدية" جامعة بين جزأين.

تَتْبَع الحلقاتُ المشهدية المشاهدَ الوامضة في الأنواع، فكل ما يتحدد في المشاهد يكتمل في الحلقات، وعندها يصبح "المشهد قصة يتشكل مبناها من ومضات وحلقات في الثلاثية"، وهو نوع بارز في المشاهد التي تختص بها الثلاثيات.

كما تضمّن الفصل قراءة عناوين الثلاثيات، تستند هذه القراءة على ما يصنعه النص بالقارئ، بحيث يتحول العنوان إلى مشهد متحرك يلخص النص، بعدما كان صورة ثابتة، وإن صياغة العناوين تكشف عن اهتمام كل كاتب بعنصر ما في أجزاء الثلاثية؛ فقد تتنوع الاختيارات في العناوين الثلاثة، وقد تستقر على عنصر واحد.

وانقسمت قراءة العناوين قسمين، القراءة الأفقية تميز اختيار كل كاتب على حدة، والعمودية تكشف عن المتشابه في صياغة عنوان كل جزء بين الثلاثيات.

وقد تمت العودة إلى مجموعة من الدراسات التي درست العنوان على أساس أنه عتبة لا بد من وجودها في أول النص، لكن ما قُدّم من تصنيفات للعناوين ومكوناتها، و"المشاهد التنقلية"، فإنها من نتائج هذا البحث.

اختص الفصل الثاني بـــ "خصائص الأجزاء ومحدداتها في الثلاثية"، إذ تم اصطلاح تسميات للأجزاء بناء على ما تضمنه كل جزء، فمحتوى الجزء الأول "رواية العرض" كبير ومتعلق بما سيحدث في الأجزاء اللاحقة ويؤثر فيه، وهو الجزء الذي تتولد منه بقية الأجزاء، فما يميز المكان فيه أنه "قار" بالنسبة للمكان في الثلاثية (ديب ومستغانمي)، حيث يكون المكان الأول والأخير في الثلاثية ولا يتكرر في الجزأين اللاحقين (الطاهر وطار).

وأما الشخصيات في رواية العرض فهي نفسها التي ستستمر إلى نهاية الثلاثية، وإن حدث تبدل في الشخصيات ضمن الجزأين اللاحقين فإنه سيكون من إحدى الشخصيات التي سبق وأن أشار إليها الكاتب وإن كانت الشخصية دالة على فكرة ما (الطاهر وطار).

أما رواية "التحولات" فهي صفة للجزء الثاني الذي يقع فيه التحول والتغير على مستوى المكان والزمن والشخصيات والأحداث.

كما يتعرف فيها القارئ على "المدة الزمنية" بين الجزأين ويقصد بها المدة الزمنية بين أحداث الجزء الأول والجزء الثاني من ناحية الأحداث وتواترها، وليس من ناحية تاريخ كتابة الجزء وطبعه، ففي هذا الجزء تنكشف أسباب التحول وعُمر الشخصيات ومدة الفراق أو نهاية العلاقات بينها، كما يتعرف فيها القارئ على الفترة التاريخية المنتهية والفترة التاريخية الجديدة...

أما "رواية المصير" فهي الجزء الثالث في الثلاثية، الذي تتحدد فيه النهايات المختلفة للشخصيات والأحداث، وتأخذ فيه العناصر السردية أبعادا مختلفة، ويستند هذا الفصل في تقسيمه إلى وصف محتوى كل جزء ومبناه في الثلاثية من خلال الوقوف على صورة العلاقة بين العناصر السردية، كصورة عامة تميز هذا الشكل الروائي عن الرواية المنفردة.

أما الفصل الثالث ففيه دراسة لـــ "المشاهد الافتتاحية"، بتعيين الظاهرة البارزة فيه لدى كل كاتب، وذلك بعد التعرف على ملمح كل مدرسة فنية وأثرها في صناعة النص، كتحديد وجهة النظر أو التبئير مثلا، وكذا الصيغة التي يقدم بها الكاتب قصته، فالبداية تكشف عن ذلك من خلال تصنيف الثلاثيات في أنواع الرواية.

وفي الفصل الرابع ورد تحليل "المشاهد الختامية" وهي أنواع تكشف عن صورة النهاية عند كل روائي، ثم ربط النهايات بالبدايات للنظر في طبيعة الصلة بينها.

لقد تم الاعتماد على مجموعة من المقالات التي ناقشت مسألة البداية والنهاية في الفن القصصي والروائي في الفصلين الثالث والرابع مثل "الاستهلال الروائي" لياسين النصير"، و"ديناميكية البدايات في النص الروائي" لصبري حافظ، و"البدايات ووظيفتها في النص القصصي" لأندريا دي لنكو(من أجل شعرية الاستهلال)...، لكن ما كُتب عن "النهاية" في الدراسات قليل بحسب ما توفر لدينا بعد بحث مطول. كما تم الاعتماد على كتاب "البداية والنهاية في الرواية العربية" لعبد المالك أشهبون الذي درس فيه العديد من الروايات العربية التقليدية وصولا إلى روايات "الحساسية

الجديدة"، محاولا تصنيفها بما هو مقدم في كل جزء منها، معتمدا في ذلك على دراسات غربية وبعض الدراسات العربية، وهي دراسة قيمة في هذا المجال.

وأما الفصل الخامس فقد خُصِّص لدراسة "المشاهد الوامضة" و"الحلقات المشهدية" قصد الوصول إلى الكيفيات التي يعتمدها كل كاتب في وصل أجزائه، وقد قامت تلك الصلات على ما يشبه المناوبة السردية بين أحداث الأجزاء؛ فقد يتحدث الكاتب عن حكاية جزء ثم يُدخل بعضا من حكاية الجزء الموالي أو الذي يليه، والقارئ لا يكتشف ذلك الوجه من المناوبة ظنا بأن كل ما يجري هو خاص بذلك الجزء، لكن بعد قراءة كل جزء على حدة ينكشف وجه ذلك التداخل، من خلال تصنيف المشاهد بناء على العناصر السردية المتداخلة.

وفي الخاتمة استخلاصٌ لنتائج البحث عن بناء المشهد الروائي في الثلاثيات المدروسة، وبيان أبرز خصائصها المضمونية والفنية.

بناء على ما سبق لا بد من ذكر **بعض التحديات** التي تجعل البحث يتوقف لأيام وأسابيع عن البحث والكتابة، لما لا يجد الباحث الدراسات التي تساعده على صياغة أفكار كل فصل؛ لأن كل جزء في البحث يحتاج إلى مكتبة متنوعة، وهذا ما واجهناه؛ فالدراسات حول الثلاثيات قليلة وإن وجدت فإنها تدرس العناصر السردية كبناء مثل "بناء الرواية" لـــسيزا قاسم... فما أسهل تكرار قراءة المتون التسعة وما أصعب ترتيب خطة فصل بدون مكتبة! لأن البحث قائم على دراسة المشاهد في الثلاثيات بما فيها العناصر السردية، وأيضا دراسة البناء القصصي الذي تتشكل منه الثلاثيات الروائية.

أما ما قُدّم عن المشهد في الدراسة فقد كان من باب الاطلاع على دلالاته، وأما وجه تطبيقه في الثلاثيات فقد كانت المشاهد الـــمُـــــستدل بها على العناصر السردية والبُنى الأخرى مُجتزأة من الفصول الروائية، وغيرَ كاملة كما في القصة القصيرة وغيرها، ويعود السبب في ذلك إلى طول المشاهد، والهدف من هذا هو الوصول إلى معرفة البناء المشهدي في كل ثلاثية ومنها البناء العام لهذا الشكل.

مقدمة

تُعتبر التحديات سُنة كل بحث، والوصول إلى كتابة المقدمة يُنسي الباحث إحصاء كل تلك التحديات التي واجهته مدة البحث، وعليه لا يسعني إلا أن أشكر من كان عونا لي في بحثي الأستاذ دكتور محمد الأمين خلادي، جزاه الله خير الجزاء...

والشكر الموفور لأعضاء لجنة المناقشة الموقرين الذين سيثمنون هذه الدراسة ويضعونها في الرتبة التي تستحقها، كما أن ملاحظاتهم ستنبهني إلى مواطن ما تزال بحاجة إلى إضافة أو تصويب، وكلها ملاحظات سيتقوى بها البحث و ينشد طريق البحوث القيمة بإذن الله تعالى.

والحمد لله رب العالمين، وصلى الله وسلم على سيدنا محمد وآله.

الفصل الأول

المشهد السردي

في

الثلاثيات الروائية

1. المشهد ودلالته اللغوية
2. بين الصورة (الفنية واللغوية) والمشهد
3. *"المشهد" في المعاجم و الدراسات السردية*

أ. المعاجم

ب. الدراسات

4. *قراءة في عنوان الدراسة*

أ. *مفردات العنوان*

ب. *المشهد والسرد*

ج. *المشاهد الوامضة والحُلْقة المشهدية بين المشهد والثلاثيات*

د. *الثلاثيات الروائية*

هـ.*المشهد السردي في الرواية وحدوده*

5. *عناوين الثلاثيات الروائية، قراءة في " الانتقالات المشهدية"*

- تمهيد

أ. القراءة الأفقية المشهدية في عناوين الثلاثيات

1. ثلاثية الجزائر لـ "مُحَمَّد ديب"
2. ثلاثية أحلام مستغانمي
3. ثلاثية الطاهر وطار

ب. القراءة العمودية في عناوين الثلاثيات

1. "المَشْهد" (Scene/Scéne) ودلالته اللغوية:

تعود جذور كلمة " المَشْهد" إلى تراجيديات العهد الإغريقي، و هو «حوار مسرحي يدوم وقتا معينا، ويجري في فترة زمنية فاصلة بين نشيدين تقوم بهما الجوقة» [1]، فالحوار المسرحي كان يُمثل مقطعا أو «جزءا من مسرحية، يكوِّن عدد منه الفصل فيها، أو قسم من الفصل يحدث فيه تبدُّل في حضور الأشخاص »[2]، فالمشهد في الفن المسرحي هو مقطع جزئي من فصل، ومجموع المقاطع/ المشاهد تُشكّل فصلا، وهناك من جعله مرادفا للفصل [3]؛ لأنه قد يشكل بمفرده فصلا،كما أنه قد تختلف المقاطع في الفصل الواحد[4] من حيث حضور الشخصيات أو غيابها، وكل حضور جديد لإحداها هو تبدّل في سير الحدث، وقد يرافقه تبدّل في الزمن في حال وقوع استباق أو استرجاع أيضاأو تطور خطي له، وأما المكان فتابع لكل فترة وقع فيها الفعل، بما أنّه إطار لحركة الزمن والشخصيات معا.

يقوم المشهد كل القيام في الفن المسرحي على الأماكن وتغيرها [5]، فمع كل مشهد جديد يتحدد المكان الذي سيُشغل وكذا تتحدد الشخصيات المعنية بالفعل، فالمتحكم في تبدل المِشاهدهو المكان؛ لأن لكل مشهد جديد مكانا جديد ا —تقريبا– وأما الشخصيات فقد تتبدل هي الأخرى، وقد تبقى.

---

[1] –عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت– لبنان،ط2، 1984، ص251

[2] – نفسه، ص251

[3] – نفسه، ص251

[4] –ينظر: مُحَمَّدالتونجي، المعجم المفصل في الأدب، (الخزانة اللغوية)، ج2، دار الكتب العلمية، ط1،بيروت– لبنان، ص794

[5] – ينظر: أبو العيد دودو، مجموعة مسرحيات، (مسرحية الضيف الحجري، لألكسندر بوشكين)، شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر، ط1، 2008، ص20، 31، 43

الملاحظ أن "المشهد" في المسرحية ارتبط بالحوار الذي يحمل في طياته الحركة والتفاعل بين الأطراف المتحدثة، وقد يكون الحوار داخليا خاصا بالشخصية منفردة (المونولوج)، متفاعلة مع ذكرياتها أو مناقشة ومحللة لمشكلاتها مع شخصيات مختلفة فيأزمنة متقاطعة، وفي أماكن متعددة من حيث الامتداد الفيزيائي، والانفتاح والانغلاق النفسي لها، فيشكل المونولوج مشهدا قائما بذاته سواء في المسرأوفي الرواية – مجال الدراسة–والحوار هو عامل من العوامل التي أحدثت الفرق بين المسرح الأرسطي والمسرح الملحمي الذي «يعتمد على السرد»[1] في عرض الأحداث، والحوار تقوم به الشخصيات والسرد يقوم به الراوي.

المشهد في الاصطلاح اللغوي هو«المَجْمَع من الناس(...) مَحْضَر الناس»[2]،فقد لاتطلق هذه الكلمة على مكان خال، فالناس هم من يمنحون المكان حيويته ووجوده، فيمتلئ بما يحملونه من أحداث جديدة وقديمة؛بمعنى أن "المشهد" وثيق الصلة بالمكان بالموازاة مع الأشخاص، فـ"المجمع"، و"المحضر"، و"المشهد" على صيغة "مَفْعَل" تدل على«الوقوع المتكرر والمعاود أكثر من مرة واحدة، وتكون المعاودة والتكرار هنا أكبر وتصبح طريقة وسنة معتادة» [3]، وتلك المجامع أو المشاهد هي الفضاءات التي يختارها الكاتب مساكن موسومة بالانفتاح أوالانغلاق للذاكرة أو للأحداث الفورية وهي تتبلور فيها وتشغلها، فتتكرر على ركحها لتنمو وتتفرع مجسدة في الأخير عملا إبداعيا.

وقد وردت لفظة "مَشْهد" في قوله تعالى :﴿ فَاخْتَلَفَ الْأَحْزَابُ مِنْ بَيْنِهِمْ ۖ فَوَيْلٌ لِلَّذِينَ كَفَرُوا مِنْ مَشْهَدِ يَوْمٍ عَظِيمٍ﴾[4]والتي يُقصد بها يوم "القيامة". فـ «المشهد الذي يشهده

---

[1]–نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، سلسلةالمسرح(16)، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة–مصر،ط1، 1420، 1999، ص168

[2]– ابن منظور، لسان العرب، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت– لبنان، (د.ت)، مج3، ص241

[3] – راتب عبد الوهاب السمان،الميزان الصرفي في لسان القرآن، http://www.m-a-arabia.com/vb/showthread.php?t=16723 ، 9،9،2016 – 4:20

[4]–سورة مريم، الآية 37

الثقلان: الإنس والجن، وتشهده الملائكة، في حضرة الجبار الذي أشرك به الكفار» [1]، فاشتركت في اللفظة "المكان" و"الحضور" «والمشهد بمعنى المصدر، والشهود الحضور ويجوز أن يكون الحضور لهم ، ويضاف إلى الظرف لوقوعه فيه، كما يقال : ويل لفلان من قتال يوم كذا ؛ أي من حضوره ذلك اليوم . وقيل: المشهد بمعنى الموضع الذي يشهده الخلائق ، كالمحشر للموضع الذي يحشر إليه الخلق. وقيل : فويل للذين كفروا من حضورهم المشهد العظيم الذي اجتمعوا فيه للتشاور، فأجمعوا على الكفر بالله [2]»، كما «يكون مشتقا من المشاهدة أو من (...) الشهود، ثم إما أن يكون مصدرا ميميا في المعنيين أو اسم مكان لهما أو اسم زمان لهما، أي يوم فيه ذلك وغيره »[3]واجتماع المكان والزمن والشخصيات يصنع المواقف والأحداث...

"المشهد"إذن تصوير لمجموعة من الأشخاصوهميشغلون حيزا مكانيا بحضورهم الفعليأو الافتراضيفي فترة زمنية ما، حضور تحركه "الدراما" والتي يقصد بها «حركة محاكية، حركة تقلد أو تمثل سلوكا إنسانيا(...)والجانب الحاسم هو التركيز على الحركة»[(4)]، القابعة في اللغة السردية كنص مقروء، متحرك في ذهن القارئ، بمشاركته في تغطية فجواته وتأثره بمواقف الشخصيات قولا وفعلا، كما أن الرواية تسحبه إلى عوالم فكرية واسعة ومتعددة، و تُنمّي ثقافته حول المجتمع المعروض للقراءة،مادامت الرواية «ديوان العرب الحديث» [(5)]،مدونة تعج بالمحكيات، ولكل حاك مشاهده الخاصة أو

---

[1]–سيد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق، ط32، 1423هـ، 2003م، ج4، ص2309

[2]–مُحَمَّد بن أحمد الأنصاري القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، 1372هـ - 1952م، مج6، ج11، ص108

[3]-مُحَمَّد الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، مؤسسة التاريخ، بيروت–لبنان ،1420، 2000، ج16، ص19

[4]– قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران،2005، ص258

[5] – سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية، الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت–لبنان، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1433 هـ، 2012، ص11

المشتركة مع غيره، لتتشكّل في الأخير الصورة العامة للشخصية كموقف يميزها ونموذج بشري تمثله، يختلف عن غيره من الشخصيات في الرواية المفردة أو في الثلاثية بشكل أوسع.

2. الصورة (الفنية واللغوية) والمشهد:

ليست لفظة "مشهد" غريبة على القارئ فبمجرد أن تُذكر سيعود بها الذهن إلى ما دلت عليه في مرحلة التعليم الابتدائي، تلك هي المرحلة التي يسمع فيها التلميذ ويرى لأول مرة ما تعنيه هذه الكلمة من خلال نشاطات التعبير الشفهي والقراءة والتعبير الكتابي، فتُعلّق صورة أو مجموعة من الصور على السبورة ويُطلبمن التلاميذ أن يعبّروا (استنطاق الصورة) عن محتواها واصفين بذلك الشخصيات وحركتها ومحتويات المكان والفترة الزمنية التي حدث فيها ذلك الموقف، واصفين نوعية اللباس أو حركة الطبيعة كما هو مرسوم أو مصور في ذلك المحيط، وقد يصلون بعد وصف متجدد لها إلى ربط المحتوى بالنص المسندة إليه، كما يربط مضمونها بالقيم الاجتماعية والعقائدية؛ لأن الصور المرافقة للنشاطات السابقة وغيرها تدخل ضمن قائمة «الوسائط التعليمية أو المُعيْنات الديدكتيكية، باعتبارها قنوات تواصلية» [1] ؛ لتوصيل المادة المعرفية وبلوغ الأهداف المرجوة من الموضوع، وقد تكون تلك الصور عبارة عن رسومات تخطيطية بقلم على الورقةوقد تكون تامة التصوير [2] ملونة مماثلة للصورة الفوتوغرافية وقد تكون هي، فتزيد

---

[1] –مجموعة مؤلفين، دليل الوسائل التعليمية والوسائط التربوية، السنة الأولى من التعليم الابتدائي، وزارة التربية الوطنية والتعليم العالي وتكوين الأطر والبحث، المملكة المغربية، غشت، 2009، ص2، كما ينظر: مجموعة مؤلفين، المعجم التربوي، ملحقة سعيدة الجهوية، تصحيح وتنقيح، عثمان آيت مهدي، إثراء، فريدة شنان،ومصطفى هجرسي، المركز الوطني للوثائق التربوية، الجزائر، 2009، ص25، 135

[2] – «التصوير painting،هو فن توزيع أصباغ أو ألوان سائلة على سطح مساحة محددة (قماش التصوير أو لوحة ذات إطار أو جدار أو ورق)، من أجل الإحساس بتمثيل مرئي أو فكرة، ومن أجل الإحساس بالشكل والحركة والملمس والمسافة، أو تخيله. ويصعب على الكثيرين التفرقة بين التصوير والرسم، فعادة التصوير يشمل استعمال الفرشاة واللون والسائل أو المحلول اللاصق، ووفقا

هذه الصور من قدرة التلاميذ«على الاستيعاب ومن ثم الاندماج والحلم » [1]، والسؤال المطروح: هل الصورة والمشهد كلمتان مترادفتان؟ أم لكل منهما مجالها؟ وأيهما تحتوي الأخرى؟

كثيرا ما يتردد في محادثات الأشخاص –"نقديا وإعلاميا"– وهم يعلقون على مواقفماعبارة "مشهد إبداعي"، "مشهد حزين"، "مشهد سياسي"، "مشهد اجتماعي"، "مشهد احتفالي"، "مشهد تاريخي"...فهل يقصد بها الصور المسترجعة كومضات في الذاكرة أو ملتقطة، أم مقاطع لها ألوان وأصوات أي "مشاهد"؟

قال ابن الأثير : «الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة ، وهيئته وعلى معنى صفته . يقال : صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته ، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته»[2] ، معنى الصورة أنها تشتمل على المعاني الآ تية: ظاهر الشيء، والهيئة، والصفة، والظاهر قد يحدد ويعرف من الهيئة التي رسخ بها وهي ملازمة لصفات ما وتعبر عنها، وكلها دلالات على وضعيات ثابتة؛ لأن الصورةتقوم على المشابهة بين دالها ومدلولها، وتشكيلتها على هيئتها النهائية يجعل محتواها التقريري أو الحرفي ثابتا، فهي «كل تقليد تمثيلي مجسد أو تعبير بصري معاد»[3] كما أن الصورة «هي وضع أحد ما أو

لطبيعة هذا اللاصق أو الوسيط يقسم التصوير إلى تصوير زيتي وتصوير المائي(.. .)،أما الرسم، فلها أن يكون تخطيطا تمهيديا لخاطر أو دراسة أو كرسم تحضيري (كروكي) لعمل فني كتمثال أو لوحة،==أو كعمل متكامل قائم بذاته مثل أن يكون رسما لوجه شخص (بورتريه)، ووسائله القلم الرصاص والفحم والطباشير والأحبار » ينظر: مجموعة من المؤلفين، إشراف حميد خزعل، قاموسجلة التشكيلي:

http://altshkeely.brinkster.net/2003/dic2004/dic1.htm24، 10، 2015

[1] – علاء مشذوب، الصورة التلفزيونية، الألفة..الفرجة..التكرار، دار الأيام للنشر والتوزيع، الأردن، ط1،2015، ص117

[2] –لسان العرب، مج4، ص473

[3] – قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، (تق) طاهر عبد المسلم، وتيري لونسيان، دار الغرب للنشر والتوزيع،وهران، 2005، ص21

شيء ما ضمن شكل»[1]، فإذا كانت الصورة هي الشكل، فإن المشهدمكان تجري عليه أحداث تتسم بالتسلسل والوحدة [2]، كما أنه يقترن بالحركة والتواصل المستمر للأحداث[3].

وبناء على ما سبق، فالصورة بأنواعها هي نموذج تصويري لغوي لفكرة ما، ومجموعة من الصور تشكل مشهدا وعلى سبيل المثال الرسوم المتحركة، وكذا الصور التعليمية المصاحبة للأنشطة التعليمية،فترتيبها إلى جانب بعضها يشكل قصة قصيرة . كصور محسوسة تتآلف بتسلسلها لتُكوّن مشهدا مركبا، كما يمكن للصورة المنفردة أن تكون مشهدا بسيطا.

وقد يصير للمشهد صورة واحدة تعبر عنه وتصفه ويُسمى بها؛ لأنها الغاية التي يقصد إعلانها كفكرة أساسية عنه، وتلك هي الصورة العامة التي تبقى راسخة من بين كل الصور التي يُظهرها، ومثال ذلك: فصول الرواية، أو الرواية بحد ذاتها، فبعد انتهاء قراءتها تعلق صورة عامة للنص عن الشخصية الرئيسة أو إحدى الشخصياتأو عن قضية نوقشت.

وقد تتعدد الصور لتمثل كل واحدة موقفا مُحددا بالرغم من دورانها جميعا حول صورة عميقة الأبعاد تمثل النصكاملا«إذ يمكن تعريفها على أنها نقيض لكل من الصورة الشعرية والصورة التشكيلية والصورة الفنية الدرامية والسينمائية ، ومن تم فالصورة السردية هي صورة لغوية تخييلية وإبداعية وإنسانية، تتشكل في رحم السرد، وتتفاعل مع مجموعة من المكونات التي تشكل الحبكة السردية. ومن ثم، يمكن الحديث عن صورة الموضوع، وصورة اللغة، وصورة الفضاء، وصورة الشخصية، وصورة الراوي، وصورة الإيقاع، وصورة

---

[1] – ماري– تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، إدارة ميشيل ماري، (تر) فائز بشور، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق– سوريا، 2007،ص45

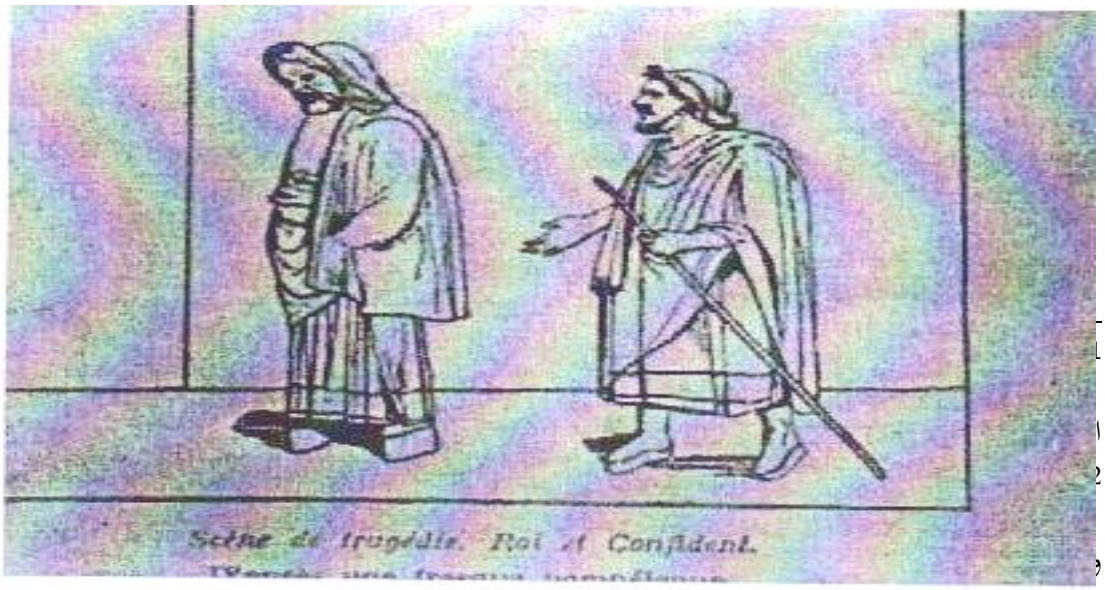
[2] – ينظر:السابق، ص92، 93

[3]–Patrice Pavis,Dictionary of the theatre terms, concepts, and analysis, Translated by Christine Shantz, Préface by Marvin Carlson, University of torontopress,Incorporated, 1998, toronto.Buffalo London, Printed in canada.p 106 , 209,315

الامتداد، وصورة التوتر، وغيرها من الصور السردية التي تستنبط من داخل النص السردي»[1] مشكّلة مشهدا تتكامل أجزاؤه من مجموع المقاطع العبّرة عنه في النص بشكل متدرج.

والصورةهي «تعريف وتعديل تعبير أولي »[2]، كمفهوم بلاغي للصورة التي تتعدد زوايا النظر إليها والتقاطها ثم إخراجها بلغة فنية تميزها عن باقي التصويرات، من حيث إنها تركيبة تستمد هندستها من اعتمال داخلي وخارجي للمبدع. والفرق بين الصورة البلاغية أو اللغوية والصورة التشكيلية،أن التشكيلية تتميز «بطابعها المرئي والبصري والسيميائي. ويعني هذا أن الصورة البصرية صورة سيميائيةوأيقونية بامتياز، يتداخل فيها الدال والمدلول والمرجع لتشكيل الصورة العلامة. ويعني هذا أن الصورة المرئية هي صورة حسية تخاطب العين أكثر مما تخاطب الحواس الأخرى»[3]، كما يمكن أن تكون في الذهن كذلك من خلال اللغة فتتشارك فيها مجموع الحواس والانفعالات...

وهذه صورة يتبين فيها المراد بـ"المشهد" في المسرحية [4]



مشهد من مأساة إغريقية

ملك وأمين سره،أنظر الأحذية الكثيفة النعال بقصد إطالة القامات،(الصورة من رسم تخطيطي من رسم حائطي دائرة المعارف المسرحية الفرنسية)

"المشهد" بناء على ماسبق: هو مجموعة من الصور، والصورة هي جزء لا يتجزأمن المشهد،كما أنها القاعدة الأساسية التي يقوم عليها،والجامع بين الصور لتحقيق معالم المشهد هو توفر الصلة بينها كعنصر أساس والزمن وجه من تلك الأوجه مثلا.

أما لفظة "المشهد" المتداولة بين الكثيرين والتي تعبّر عن مناسبة ما فيبدو أنها تعبر عن مجموعة من الأحداث والصور المميزة لظاهرة معينة، فتصير كلمة "مشهد" مرادفة في الكثير من الاستعمالات للفظة "ظاهرة"، أو كذلك للفظة صورة

في الاستعمالات الشائعة اجتماعيا وإعلاميا، كما قد تطلق للدلالة على مسرح حدث ما أي الأجواء التي ميزت ساحة من الساحات، كمشاهد الاحتفال بجائزة من الجوائز العالمية في السينما أو بقية الإبداعات، فيدل المشهد بذلك على وصف حياة حدث في فترة زمنية ما،وفي مكان ما.

كما تُرادف "مشهد" مفهوم "قضية" مطروقة في فترة زمنية عرفت مجموعة من التطورات، ومثال ذلك طرْح الكاتب إدوار الخراط في كتابه "المشهد القصصي"، فيقدم مشهد القصة أو الرواية المصرية و–العربية–وهو يناقش فكرة "الحداثة في القص"فيرى بأن الكتابة القصصية الحديثة «تختلف بلا شك عنها في الغرب، ولست بي من حاجة – فيما أعتقد– إلى التدليل على تجارب القصص المصري ليست مجرد تقليد لها على الرغم

من اللغط العجوز الكثير في هذا الصدد» [1]، وفي هذا تأكيد على أصالة القصة العربية أو المصرية، لأنها تتميز بخصوصية المكان والثقافة، كما تطرق إلى عدة قضايا وُظفت وراح يزنها ويحدد أماكن العلة فيها، ومنها: اللاوعي واللغة والثقافة والإبداع والنقد والتيارات الغربية والكتابة الحداثية... وغيرها من القضاياالمشهدية التي شكلت في الساحة النقدية اختلافا.. وهذه عبارة توجز عرض المشهد كتوظيف في قول الكاتب «ما أصعب أن أقدم بانوراما للمشهد الروائي والقصصي في مصر الآن» [2]، فيجد القارئ أن توظيف اللفظة متعدد ليدل على حدث صغير أو كبير ذي وقع في مجال معرفي ما في فترة زمنية ما.

كما تُستعمل في بعض المواطن كمرادف للفظة"منظر"، مثل "مشهد الشتاء"، أو "مشاهد الطبيعة"...والمنظر«تكوين تشكيلي» [3]فتكون بذلك لفظة "المنظر"في دلالتها أقرب إلى صورة، كالمناظر الطبيعية، وإلى لفظة مشهد—كذلك- من الجانب الوصفي للأماكن والهيئات،ويتداخل المفهومان السابقان لمنظر في الفن المسرحيللتعبير عن العرض المسرحي(السينوغرافيا)...وأما «الصورة في مصطلح جيمس هي نقيض للدراما (التي تحول كلام وسلوك الشخصيات إلى مشاهد)» [4]، فالصورة ثابتة، والمشهد متحرك بعناصره.

يُعتبر المشهد وهو يمثل قصة أو جزءا منها قابلا للتجزئة، من حيث سيرورة الزمن وحركة الشخصيات، وأما الصورة فهي وحدة أيقونية/تصورية غير قابلة للتجزئة باعتبارها رسالة معبرة في حد ذاتها وفي ترابط أشكالها التي تُقرأ جملة واحدة، وكل ركن فيها يكمل الأركان الأخرى، وقد تتداخل المدلولات فيُعبّر بالصورة عن المشهد وبالمشهد عن الصورة،

---

[1] – إدوار الخراط، المشهد القصصي،(pdf) ص14www.kotobarabia. com، 3، 9، 2015 ، 12:05

[2] - نفسه، ص20

[3] – عقيل مهدي يوسف، الوعي والإبداع الجمالي في السينما والمسرح، دار دجلة، ناشرون وموزعون، الأردن- عمان، 2012، ص7

[4] – جيرالد برنس، المصطلح السردي، (تر) عابد خزندار، (مر/تق) مُحَّد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص174

ومع ذلك يظل الفرق بينهما قائما؛ لأن المشهد يحمل سمة التفصيل والصورة تحمل سمة الإجمال.وكل منهما يُعبّر به عن مجالات متعددة مادامت الصورة لغة،في حال كونها ثابتة(الصورة الفوتوغرافية/ اللوحة الفنية/ الخرائط/ الرسوم البيانية...).

إذن، ما هو"**المشهد**"؟ وماهي صورهفي الدراسات النقدية الحديثة؟

3. *"المشهد"في المعاجم و الدراسات السردية*

أ. *المعاجم*

تجمع أغلب المعاجم المتخصصة في المصطلحات النقدية السردية على أن "مَشْهد "scene" يُقصد به«أسلوب العرض الذي تلجأ إليه الرواية حين تقدم الشخصيات في حال حوار مباشر. والتضاد في السرعة بين المشهد المفصل والسرد الملخص هو صدى للتضاد في المضمون بين المسرحي وغير المسرحي، فالمشهد مخصص في الرواية للأحداث المهمة. أما الملخص فيروي الوقائع العادية. وقد اعتمد إيقاع الرواية عموما على نظام التناوب بين المشاهد الحاسمة في سير الحدث الروائي والملخصات التي تربط بين المشاهد وتخلق جو الانتظار» [1]، فالملاحظ بأن المشهد لايزال يحافظ في الدراسات النقدية المعاصرة على مفهومه في الفن المسرحي بمعنى يرادف الحوار بشقيه.

كما أنه يُطلق «على مواضع القص المفصل الذي قد ينطوي على الوصف المبأر أو الحوار في مقابل السرد المجمل الذي يختصر الأحداث غير الهامة في القصة» [2]، فينضاف الوصف إلى الحوار؛ لأنه مواز لكل من السرد والحوار، وكل من الوصف والحوار يتصف بالتفصيل في قص الحدث وما يتعلق به من حيث مطابقة زمن القص لزمن الحكي، وأما السرد فهو تولي الراوي قيادة الحكي من جديد، بالرغم من أن المشهد والملخص يتساويان في الحركة " TEMPO- MOUVEMENT" والحركة«اسم جامع

---

[1] –لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي، إنجليزي، فرنسي، مكتبة لبنان– ناشرون، دار النهار للنشر، ط1، ص75

[2] – مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، إشراف محمد قاضي، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، مجموعة من الدول العربية، ط1، ص394

للسرعات الأربع الأساسية التي يسير عليها السرد، هناك سرعتان متطرفتان: الحذف والوقف، وسرعتان متوسطتان: المشهد والملخص» [1]، مع العلم أنهما نقيضتان لبعضهما من حيث المسافة الزمنية بين الحكاية والقصة. فمرادف (مشهد = مفصل) وضدها (ملخص)[2]، مع العلم أن الملخص أو المختصر لا يمثل كلية مصطلح السرد، ولكنه المستوى السردي الذي يمثل «العرض السريع لفترة من الماضي. فبعد أن يثير القاص اهتمامنا بشخصياته من خلال عرض المشاهد، يعود إلى الوراء ليعطينا لمحة موجزة عن ماضيها»[3]والسؤال المطروح ألا يمكن لكل سرعة من السرعات الأربع أن تُكوّن مشهدا قائما بذاته؟

وقد تُعزى صفة التفصيل بالمشهد إلى الخاصيتين اللتين ميزهما به "لنتفلت lintevlt" فـ«الأولى تصوير الأحداث بتفاصيلها الكاملة ونقل خطاب الشخصيات بحذافيره. والثانية خلق وهم التمثيل على غرار النقل الحي لمقابلة في كرة القدم بواسطة شاهد عيان» [4]، وذلك الحضور المجسد يُضفي على الحدث الجدة وقرب المسافة بينه وبين القارئ، وكذلك المباشرة بينه وبين الشخصيات فيحلل وضعياتها ويشعر بمشاعرها دون الحاجة –تقريبا–إلى وسيط.

ب. الدراسات

– ليون سرميليان[5]

---

[1] –معجم مصطلحات نقد الرواية، ص75

[2] – ينظر جيرار جينت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، (تر)مُحَمَّد معتصم وعبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط2، 1997، ص119، 120

[3] – معجم مصطلحات نقد الرواية، ص159

[4] – معجم السرديات، ص394

[5] –حاولت البحث عن ترجمة لحياة هذا الكاتب لكنني لم أعثر عليها، كما راسلت الدكتور المترجم للمقال فاضل ثامر، لكنه اكتفى بإرسال المقال، ويبدو أنه لم يعثر هو الآخر عن ترجمة لحياة هذا الناقد.

يفصل الكاتب ليون سرمليان في ماهية المشهد في العمل الروائي باعتباره النفس الآخر الذي يوازي السرد، فـ«يزيد المشهد من متعة القصة في مراحلها المتعاقبة، وتزداد متعة القارئ الذي يقوم بكشوفاته بنفسه، شأنه شأن الشخصيات القصصية ذاتها،وهو أمر يختلف عن أن يأتي المؤلف أو الراوي ليخبره عنها»[1]، فالمشهد بالمنظور المسرحي هو معادل للفظ "الدراما"، يقوم على ما تقوم به الشخصية من أقوال وأفعال تخبر عنها من خلال الحوار.

إضافة إلى ذلك أن المشهد متصل بالحدث مادام يصور الشخصيات وهي تُفصح عن فعلها بحضورها، فهو «العنصر الدرامي، أو المسرحي في الرواية، وفعل حاضر مستمر بالقدر الذي يستغرقه المشهد. يقوم المشهد بإعادة تقديم حركة الحياة. والحياة فعل وحركة، والمشهد شأنه شأن الفلم السينمائي يقدم محاكاة متقنة لما يجري في الحياة أكثر مما يستطيع أن يُقدمه الملخص. فالمشهد هو ليس تقرير الر اوي عن الحياة. بل إن الحدث والتجربة ذاتهما هما اللذان يكتشفان أمام عيني القارئ، وقد تلبس الممثلون بالفعل»[2]، هذا من ناحية الشخصيات والحدث، وفرادة المشهد بجدته في تقديم مايعرض كزمن حاضر، فهو طريقة للعرض المحكي تختلف عن الطريقة التي يقدم بها الملخص/ السرد الذي يتولى فيه الراوي الإخبار.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى كحد للمشهدهو «عبارة عن فعل محدد – حدث مفرد يحدث في زمان ومكان محددين، ويستغرق من الوقت بالقدر الذي لا يكون فيه أي تغيير في المكان. أو أي قطع في استمرارية الزمن. إن المشهد حادثة صغيرة مؤداة من قبل الشخصيات، حادثة عرضية، منفردة، أو مشهد منفرد حيوي ومباشر» [3]، فالخاصية التي يتميز بها المشهد هي في أنه قار مكانيا وزمانيا، وأي تغير في أحدهما أو كليهما فهو إعلان عن بداية مشهد جديد، والملاحظ أنه لم يكن فيه تركيز على تبدل

---

[1] – ليون سرميليان، بناء المشهد الروائي، (تر) فاضل ثامر، الوحدات السردية للخطاب، دراسات مترجمة، منشورات آراس، العراق،ط1، 2012 ، ص70،71

[2] – السابق، ص63

[3] – نفسه، ص63

الشخصيات أيضا مع أنها محدثة للفرق في المشاهد المسرحية أو الروائية، والمشهد يقوم على الحوار أي الكلام، فقد يتغير المشهد بدخول إحدى الشخصيات أو انسحابها، فيتشكل مشهد جزئي له علاقة بالسابق ويختلف عنه في مجرى الحدث نوعا ما...

وبجانب العناصر المحددة فيه كـ (الزمن، والمكان، والشخصيات والحدث)، يُشير ليون سرميليان إلى صورة المشهد في الكتابة القصصية بقوله «توجد طريقتان في كتابة القصة: طريقة المشهد وطريقة الملخص والمشهد هو الطريقة الدرامية، والملخص هو الطريقة السردية. والرواية هي سرد درامي، لا هي بالمشهد كليا ولا هي بالملخص كليا. ولكنها مشهد وملخص» [1]، ولا يستغني الملخص عن المشهد ولو اجتزاء في الرواية أو القصة عموما؛ مادامت هناك شخصيات تتكلم بين الفينة والأخرى، وقديغلب المشهد على السرد في رواية ما فتصنف على أنها رواية مشهدية.

وصورة المشهد مرادفة للحوار في المجال النقدي يكاد يُجمع عليها معظم النقاد الغربيين والعرب وذلك بالعودة إلى مرجعية المصطلح في العهد اليوناني، وكدلالة لغوية له يُراد بها "المجمع"، الذي هو أشخاص ومكان، وأما الزمن فهو الحركة أو الفعل في الحضور.

- **سيد قطب**

تطرق سيد قطب للمشهد في كتابه "التصوير الفني في القرآن الكريم" وهو يُعرّف "التصوير" كأداة فنيةوالتي يُراد بها التعبير«بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية؛ وعن الحادث المحسوس، والمشهد المنظور؛ وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية. ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة شاخصة، أو الحركة المتجددة. فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة؛ وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد؛ وإذا النموذج الإنساني شاخص حي، وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية.فأما الحوادث والمشاهد، والقصص والمناظر، فيردها شاخصة حاضرة؛ فيها الحياة، وفيها الحركة، إذا

[1]-نفسه، ص63

أضاف إليها الحوار فقد استوت لها كل عناصر التخييل» [1]، فيصبح المشهد بهذا المنظور جزءا ملازما للصورة باعتبارهما رسالتين بصريتين.

كما أنه يربط "المشهد" بالحوادث [2] وفي مواطن يجعل من الصورة والمشهد مترادفتين لافرق بينهما على أساس أن الصورة أصل المشهد وهي ما يتبقى منه في الذهن عند انقضائه(لوحة/مشهد)، ومثال ذلك: «أربع صور متتابعة متواكبة، أو أربعة مشاهد لرواية واحدة، يتلو بعضها بعضا في الاستعراض، فتتم بها صورة شاخصة في الخيال»، وفي موطن آخر«ثم تأتي صورة الهول العظمى، التي لا تغني الألفاظ عنها(...) مشهد حافل بكل مرضعة ذاهلة عما أرضعت، تنظر ولاترى، وتتحرك ولا تعي...» [3]فلفظة"المشهد" علق بها عما وصفه بصورة الهول العظمى، ثم يعود إلى توضيحها وتفصيلها بلفظة "الصُّوَر".

ومسألة الطول والقصر في النصوص المستشهد بها في المواطن السابقة لم يكن لها أثر في تحديد الفرق بين ما هو صورة أو مشهد، وتتكرر هذه الملاحظة في مواضع متعددة[4]، ومثال ذلك في سؤال طرحه:«ثم ماهي أجزاء الصورة هنا أو محتويات المشهد؟»[5]، كما أنه أشار إلى أن للمَشاهد/ الصورأقسام ا أو أجزاء [6]. وفي مواطن أخرى أكد على "مشهد" مثال ذاك في ذكره للأنواع ك "مشاهد يوم القيامة"، و"مشاهد الطير"، ومشاهد "الرسوم الخوالي" و"مشاهد من قصص الأنبياء"...

---

[1] – سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق– بيروت، شروق القاهرة– القاهرة، ط3 (د ت)، ص32

[2] – ينظر نفسه، "فلنأخذ الآن في ضرب الأمثلة على التصويرالمشخص، لمشاهد الحوادث الواقعة، والأمثال المضروبة، والقصص المروية"، ص43

[3] – السابق ، ص51

[4] – نفسه، ص55، 56

[5] – نفسه، ص96

[6] – نفسه، ص109، 110

فإذا كان التصوير أصلا لـ (صوّر) التي تعني« أعطى شكلا لأشياء أو أشخاص»[1]؛ فإنه كذلك «التعبير بالصور عن التجارب الشعورية التي مر بها الفنان، بحيث ترتسم أمام القارئ الصورة التي أراد الفنان نقلها له. وتكون أداة التصوير هي الألفاظ والعبارات لا الريشة والألوان» [2]، من الواقع المحسوس إلى العوالم النفسية التي تستحضر الغائب فيصير بالتصور حاضرا معيشا .

ومما سبق يُستنتج أن سيد قطب بنى فكرة التصوير الفني الذي هو تجسيد وتشخيص للمدلولات في النفس/الذهنبأدوات تعبيرية من بعض الفنون كالرسم والتصوير والمسرح والسينما...لذلك أخذ المشهد شكل الصورة التي هي جزء منه أو تساويه، من ناحية الألوان أو الثبات والحركة،والتسلسل والضوء والحضور والغياب...وفي الوقت نفسه أسس للمشهد في القرآن، من خلال حديثه عن القصة القرآنية وأغراضها وشخصياتها ونماذجها...وكذاعن مشاهد يوم القيامة..

أما أنه شبه المشهد بـ"الحلقة" في السينما، لأنكل مشهد جديد يمثل حلقة جديدة في القصة أو المسلسل، والمشهد قد يكون طويلا كما يكون قصيرا؛ بمعنى أن الحلقة قد تكون قصيرة بناء على وحدة المشهد الذي يشملها كما أنها قد تطول فتكون حلقة مطولة ويقابلها في المسرح كفاصل بين المشهدين إسدال الستار كعلامة على انتهاء المشهد، وإشارته إلى هذه النقطة تدخل في الخصائص الفنية للقصة القرآنية، ومنها الفجوات[3] بين المشهد والمشهد الذي يليه، وهي الفجوات التي يتدخل فيها الخيال ليعبئ ما تم حذفه من أحداث.

وقد أشار سيد قطب إلى نوعين من المشاهد وهي المشاهد القصيرة والمشاهد الطويلة ولكل نوع وسائل خاصة بقوله: «بعض المشاهد يمر سريعا خاطفا، يكاد يخطف البصر لسرعته، ويكاد الخيال نفسه لا يلاحقه. وبعض هذه المشاهد يطول ويطول، حتى ليخيل للمرء في بعض الأحيان أنه لن يزول. وبعض هذه المشاهد الطويلة حافل بالحركة،

---

[1] – معجم المصطلحات السينمائية، ص44

[2] – صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند السيد قطب، شركة الشهاب، الجزائر، 1988، ص77

[3] – التصوير الفني في القرآن، ص152، 153

وبعضها شاخص لايريم»[1]،فالمشهد أو اللوحة أو الصورة أو الحلقة.. هي أدلة/علامات لسانية تبعث في الذهن تصورات (مدلولات)، متسلسلة متناسقة، فإذا بالقارئ مُشاهد متفاعل مع الشريط الذي ارتسمت وتجسمت شخوصه ووقائعه ومناظره.. في إطار ما أسماه بـ"التصوير الفني في القرآن"، كما أنه خصص للمشهد القرآني مؤلَّفا خاصا أسماه بـ"مشاهد القيامة في القرآن". وعليه فالمشهد السردي تعبير تصويريمن الكاتب وأداته اللغة الفنية؛ ليتحول إلى تصور في ذهن القارئ.

وقدوضع سيد قطب حدود الصورة الأدبية في الإبداع الأدبي كتحديد نقديفي العناصر التالية:

«١مفرداتالدلالات اللغوية للألفاظ.

٢الدلالة المعنوية الناشئة من اجتماع الألفاظ وترتيبها في نسق معين.

٣الإيقاع الموسيقي الناشئ من مجموعة إيقاعات الألفاظ متناغما بعضها مع بعض.

٤الصورة والظلال التي تشعها الألفاظ متناسقة في العبارة.

٥طريقة تناول الموضوع والسير فيه, أو الأسلوب. إذ أن التنسيق هو الذي يسمح لكل لفظ بأن يشع شحنته من الصور ومن الإيقاع، وهو الذي يؤلف إيقاعا متناسقا بين الألفاظ.وظلالا متناسقة من ظلال الألفاظ» [2]، فالصورة الأدبية تنطلق من الصوت، ومن نسق صور الألفاظإلى جانب بعضها البعض في أسلوب فني، يجعلها تتآلف فنيا وتتمثل مكانيا وتتحرك بحركة الأشخاص وحواراتهم وصفاتهم زمنيا، كل تلك العناصر مشكلة مشهدا جزئيا أو لوحة لمناسبة ما، مادامت الكلمة صورة ومجموع الكلمات يشكل لوحات ممشهدة.

كمايشير سيد قطب في كتابه "مشاهد القيامة في القرآن" إلى أن «طريقة التصوير هي أجمل طرائق التعبير، وأفضلها في الفن والدين. ويكفي لبيان هذا الفضل — كما قلت في كتاب التصوير– أن نتصور المعاني في صورتها الذهنية التجريدية وأن

---

[1] – نفسه، ص105

[2] – نظرية التصوير الفني عند السيد قطب، ص75، 76

نتصورها بعد ذلك في صورتها التصويرية التشخيصية» [1]، فالتصوير الفني معجزة قرآنية لا تُقارن ولا يقدر عليها بشر بنظمها الفريد، لكن التصوير أداته اللغة، واللغةتصوّر وتصوير في ذهن الإنسان، فإنه يُقيم في الإبداعات الفنية، والأدبية التي امتازت بشعرية نظمها وسردها، فجعل المبدعون من الجزيئات البسيطة كيانا يخرق توقع المتلقي فيُدهشه التصوير، ليصنع النص لنفسه الخلود عبر الزمن جيلا بعد جيل.

ولم يفته وضع تحديد للمشهد –في هذا الكتاب– بقوله «الذي تتوفر فيه الصورة والحركة والإيقاع» [2]، فالصورة مساحة شكلية ولونية ترسمها الكلمات، فينجذب القارئلإيقاعها، متواصلا بتأثير أسلوبها، شاهدا ومنفعلا، سعيدا وحزينا إلى أن ينتهي عُمر المشهد أو النص كاملا، ليتجدد عُمر الخطاب بعد تلقيه... بصور أكبر حفظتها الذاكرة بعد التأثير.

فالملاحظ أن تجزئة سيد قطب للصورة الأدبية كان دقيقا بدءا من كونها علامة حاملة لدال ومدلول مُشكَّلة من أصوات يُحدث تراصفها إلى جانب بعضها إيقاعا موسيقيا يخطُّ صورا في الذهن، وبتناسقها الأسلوب الفني، وهنا تظهر براعة التصوير إذا توفرت هذه العناصر.

فتصبح الصورة مشهدا إذا انضافت إليها "الحركة"، مادامت الصورة الأدبية تتوفر على الإيقاع أو الجرس الذي تُصدره الكلمات وهي تُتلقى، فضلا عن كونها صورة محددة في الذهن بألوانها، كما أن الصورة لا تصنعها اللفظة الواحدة بل هي مجموعة من الألفاظ.

وأما الحركة في المشهد فتصنعها الأفعال بحركة الأزمنة فيه، وكذا صور الأشخاص وانفعالاتهم وأساليب الحوار بينهم... فتتحول الصورة إلى مشهد مشخص يغفل المتلقي أنه يتلقى نصا؛ فيجتازه تأثرا وتفاعلا إلى مُعايشة الحدث تدريجيا فتصبح الحكاية حياة محسوسة في كل شيء لا متخيلة، وهذا ما جاء في التعريف (3) المطول والمكرر لسيد

[1] – سيد قطب، مشاهد القيامة في القرآن، دار الشروق، ط14، القاهرة، 1423هـ، 2002م، ص8

[2] –نفسه، ص10

[3] – السابق، ص267،268

قطب بين كتابيه "التصوير الفني" و "مشاهد يوم القيامة"، فالحركة هي العتبة التي يتم بها التحول من الصورة إلى المشهد ولولاها ستظل الصور صورا غير مشخصة.

كان ذلك التعريف لـ"التصوير الفني" تعريفا للمشهد الفني الذي تصنعه اللغة، ولو أنه كان هناك ترادف بين الصورة والمشهد في المرحلة الأولى، إلا أنه تجاوز كلمة الصورة إلى المشهد استعمالا في كتاب "مشاهد يوم القيامة"، فكأنه بحديثه عن التصوير الفني كان يُعرف المشهد بشكل مُفصل ودقيق، وتعريفه له بذلك الإيجاز الدقيق – أعلاه- في " مشاهد يوم القيامة" يؤكد ذلك.

لقد كان تأثير هذا الإنجاز فعالا في رسم الطريق لهواة البحث في "المشهد"في فنون أدبية متنوعة كالشعر والنثر، وتعمقت هذه الرؤية واتسعت في القصص القرآني،ومن النماذج البارزة في هذا المجال – جزائريا- الناقد "حبيب مونسي"، فكيف تبلورت صورة المشهد لديه؟ وما هي أنواعه وعناصره؟

– *حبيب مونسي*

لقد كان للدكتور حبيب مونسي مؤلفات متعددة حول "المشهد"، وتعددها ذاك مس الشعر والنثر القصصي(القصة) والقرآن الكريم، وأما المشهد في الرواية عند الناقد فمازال مشروعا لم يتم الخوض فيه. ويبدو أن مدلول المشهد وحدوده في الفنون السابقة المذكورة قد استوت ونُحتت في تجربته التي خصص أجزاءً منها لدراسة "المشهد"كمصطلح نقدي –تنظيرا وتطبيقا- والملاحظأن الأعمال السردية تقوم على تمفصلات تسير وفقها الأحداث؛وذلك من خلال تقسيم«السرد إلى مشاهد، فإننا نعيد طرح الخريطة التي يتبعها السارد في عرض القصة. فيجعلها حلقات تتوالى في الزمان والمكان، وكأننا أمام جدارية ضخمة تتوزعها مجموعة من اللوحات الجزئية التي تتصل فيما بينها خدمة لموضوع عام تتمايز ألوانها وجزئياتها وأحجامها، ولكنها في حقيقة أمرها بنيات داخل نظام واحد»[1] فيكون السرد بذلك مجموعة من المقاطع يمهّد بعضها لبعض، فيكون في كل

[1]– حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، قراءة في قصة سيدنا يوسف عليه السلام، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،2010، ص173

لوحة أشخاص يتأملون أو يتحدثون، مجموعات أو منفردين.فالمشهد لوحة فنية ذات صلة سرديا بلوحة أخرى تكملها أو تُجليها أو تفتحها على المجهول في بعض النهايات أو المواقف المسكوت عنها...

فيصبح "المشهد" بذلك«– وحدة شبه مستقلة– يتحدد في عين الدارس قصة قصيرة تامة التكوين والفعل» [1]فيغلب على كل وحدة نوع سردي معين يميزها، والهدف من ذلك هو«رفع أشكال مشهدية يكون فيها للوصف، أو للسرد، أو للحوار صفة الهيمنة التي تجعلنا نقول عن هذا المشهد أنه مشهد وصفي، أنذاك مشهد سردي، وأن الآخر مشهد حواري» [2]فتنحصر المشاهد بهذا التصنيف في ثلاثة أنواع كعناصرينماز بها كل على حدة، وهو تصنيف شكلي تتحدد به مستويات توظيف السرد والوصف والحوار، فيصبح المشهد متعددا بدل انحصاره في الحوار وكذا الوصف باعتباره صورا لهيئات ومناظر، فيدخل السرد لينضاف إلى الوصف والحوار مشكلا حضور السارد بعد اختفائه في الحوار وتوقف سير الأحداث في الوصف.

فقد يكون في المشهد المُصنف مشهد جزئي أو بسيط يحمل بدوره صفة من الصفات، مشكّلا بجزئيته صورة «على هيئة المشهد المكتمل الذي يعج بالحياة والحركة» [3]من خلال تعالقه بالمشهد الأكبر، وذاك ما أشار إليه الدكتور مونسي بعرضه لنوع آخر من المشاهد، بحيث إن «المشهد الفني، قد يقوم على الصورة الواحد، فيكون مشهد بسيطا، وقد يتألف من صور عدة، فيكون مشهد مركبا. وقد يكون النص برمته جماع عدد من المشاهد تدور حول بؤرة دلالية واحدة هي صلب النص ونواته الأولى» [4]، والمشهد البسيط أوالمركب هما صورتان يمكن ملاحظة كل واحد منهما بشكله السردي أو

---

[1]–نفسه، ص101

[2]– حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009، ص171

[3]– حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،2009، ص33

[4]– شعرية المشهد في الإبداع الأدبي،ص76

الوصفي أو الحواري، علما أن المشهد البسيط هو جزء من المشهد المركب، وقد يكون لوحده منفردا كالتفاتة لحدث أو وصف لموقف أو منظر ما..

كان هذا حول المشهد السردي في القصة، الذي يعتبر في حد ذاته «قصة موجزة منتزعة من محيطها الحياتي لغرض التأكد أو الانفراج، وهو عبارة عن لحظة معتقلة في مجرى الزمن، وهي لحظة مصورة، ومسجلة صوتيا، ومسلطة على شاشة القارئ التخييلية»[1]، المشهد الذي اختص بالحوار كثيرا [2] وراح بالتطبيق واتساع أفقه يمتزج بالسرد، مادامت اللغة قائمة على التصوير الذي رخّص لهذا التنوع والانفتاح.

وقد ح ظيت القصة القرآنية بتمفصلاتمشهدية تُحدد مقاطعها، فكان المشهد المفتتح، والمشهد الخاتمة، وبقية المشاهد وهي مشاهد وسطية أو مشاهد تفصيلية تستلهم عنوانها من مضمون الحدث الذي تدرسه، فيصبح موضوع العنوان هو الصورة العامة التي تمثل المشهد سواء البسيط أو المركب بحسب الجزئية المدروسة في القصة.

حدد الدكتور مونسي عناصر المشهد السردي، وهي كالتالي:

1. الإطار الزمان والمكان.
2. الشخصياتحسب الظهور والهيمنة والفعل.
3. الأفعال حسب طاقتها وقدرتها على تغيير الأحداث والأفعال.
4. الأشياء حسب أثرها وتأثرها بالأفعال وعواطف الشخصيات.
5. العواطف حسب تقاطعها مع الأفعال والأشياء.
6. اللغة حسب استجابتها لطبيعة المشهد ودلالته وخطابه الخاص.

الخطاب حسب الدلالة المباشرة لما يشيعه المشهد في البناء» [3]، بهذه العناصر صار المشهد يحمل سمة النص الكامل، والمشهد/ النص هو تحديد له وجه في تعريف

---

[1] –ليون سرميليان، بناء المشهد الروائي، ص71

[2] –ينظر: سليمان عشراتي، الخطاب القرآني،مقارنةتوصيفية لجمالية السرد الإعجازي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ت)، ص211، 212، مركزا على المشهد الحواري .

[3] –المشهد السردي في القرآن الكريم، ص9

الدكتورمونسي في أنه (وحدة شبه مستقلة)أو(قصة قصيرة تامة التكوين)، وكلها عناصر يتضمنها النص السردي بدءا بالإطار إلى الخطاب كشكل نهائي يُعرض فيه بالرغم من قصر المشهد وجزئيته أو طوله ، فتأتي القراءة لتقوم بفعل البعث الجديد للنص فـ«نشاهد الحركة، ونسمع الحديث، ونحس بالمشاعر والانفعالات. فاللغة تنسحب وراء الظلال لتمكننا من المعاينة الشاخصة للأحداث. وكأن الزمان يطوى على هيئته الأولى لنعايش فيه الشخصية الرئيسة وهي تتحرك على بساط الواقع» [1]، فتلك هي اللغة اللسانية؛ حاملة في حد ذاتها طابع "التصوير" الذي يتشكل ببراعة في مخيلة السارد، فيُحرك به كيان القارئ شيئا فشيئا...

– إبراهيم خليل وحسن بحراوي

هناك من يضيف إلى "المشهد" عنصر الوصف كوجه آخر للكلمة إلى جانب الحوار، مع التركيز على أولوية الحوار كمدلول مطابق للدال (المشهد)، كالدكتور إبراهيم خليل بقوله« المشهد يكون في الحوار ويكون في الوصف الذي يسبق الحوار أو يتخلله أو يتلوه. ولكن الشيء الذي لا يمكن تجاوزه هو أن الحوار يؤدي إلى توقف السرد وكذلك المشهد الوصفي. فالسرد يتمثل في رواية الخبر في حين أن المشهد يتضمن تلاسن الشخوص أو وصف المكان أو الشخصيات وتبعا لذلك يمثل المشهد استراحة للسارد»[2]، كما نجد الفكرة تتكرر من وجهة حوارية خالصة في رأي الدكتور حسن بحراوي «يقوم المشهد أساسا على الحوار المعبر عنه لغويا والموزع إلى ردود (répliques) متناوبة كما هو مألوف في النصوص الدرامية.. وقد لا يلجأ الكاتب إلى تعديل كلام الشخصية المتحدثة فلا يضفي عليه أية صبغة أدبية أو فنية وإنما يتركه على صورته الشفوية الخاصة

[1] – حبيب مونسي، التردد السردي في القرآن الكريم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2010، ص203

[2] – إبراهيم خليل ، مراسلة عبر البريد الإلكتروني بتاريخ 2014/05/22Ibrahim_ju2004@yahoo.com

به»[1]، ومصطلح المشهد في الحديث مايزال يتكئ نقديا على الصورة الأولى التي أطلق عليها في المسرح.

سيتم الوقوف في هذه الدراسة على المشهد بأنواعه،وكذلك من وجهة جديدة في رواية "الثلاثيات" كشكل له خصائصه الفنية، فلا تُدرس كل مشاهدالروايات تباعا كما لو أنها رواية منفردة، بقدر ما يكون التركيز على ما اصطُلح عليه في هذا البحث بـ"***المشاهد الوامضة*** " و "***الحَلْقاتالمشهدية***"، وهما مشاهد واقعة بين جزأين، وبترابطهما يشكلان مشهدا عاما لعنصر سردي ما في الثلاثية.

4. قراءةفي عنوان الدراسة

أ. مفردات العنوان

عنوان هذه الدراسة هو" ***بناء المشهد السردي في الثلاثيات الروائية الجزائرية " مُحَّد ديب وأحلام مستغانمي والطاهر وطار***، والهدف من بحثه هو الوقوف على التقنيات التي يستعملها الروائي في كتابة ثلاثية تميزها عن العمل المنفرد من خلالالمشهد بالمفهوم السردي والذي يتضمن الحوار والوصف والسرد.

ف "البناء"«سمي بناء من حيث كان البناء لازما موضعا لايزول من مكان إلى غيره»[(2)]، وهي صورة للبناء بشكل عام، تُعبّر عن الشكل الثابت للعناصر السردية عند كل كاتب فيمتاز بها، كبناء المشهد المكاني والزمني و الشخصيات والقضايا المطروقة.

و"بناء المشهد السردي في الثلاثيات الروائية" قراءة للمكونات والعناصر السردية التي انتقل بها الروائي من جزء إلى جزء، وهو قاصدكتابة ثلاثية كمشروع روائي كبير قبل

---

[1] –حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء– الزمن– الشخصية، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء – المغرب، 2009، ص166

[2] –ابن منظور، لسان العرب المحيط، دار لسان العرب، دار الجيل بيروت، 1408، 1988،مج1، ج1 ص272

أن ينطلق في الجزء الأول منها، أو بعد أن شرع في كتابة بعض من الأحداث فاتسعت الصورة، وبدل أن يتوقف عند حدود عمل واحد راح يغوص في عوالم متعددة وعميقة عز عليه أن يغلق على شخصياتها بين دفتين، فكانت الثلاثية. ف .«الروائي وهوييني قصة، يشيد عالما له بداية ونهاية.هذا العالم المتخيل هو بشكل أو بآخر صورة عن الواقع، كما يتجسد من خلال الوعي به من لدن الكاتب» [1]، قد ينطبق هذا القول على العمل المنفرد وقد يتعداه.

وتبقى قضية الكتابة الإبداعية وتطورات الأحداث(الطول والقصر) من الأسئلة التي تظل قائمة، فهل كتابة الثلاثية عمل تخطيطي كمشروع له بد اية ونهاية أم أنها قضية عاطفية مع الشخصيات؟ أم أن القضايا المسرودة تفرض علىالروائي تخطيالرواية المنفردة إلى عمل مطول كالثلاثية والرباعية والخماسية... فيتحقق لديه الإشباع النفسي والفني من مكون سردي (السارد/ المسرود له/ المسرود) أو عنصر سردي(الأحداث/ المكان/ الزمن/ الشخصيات)[2]ما؟

ب المشهد والسرد

إذا كان المشهد هو الحوار والحركة بحضور الشخصية كمفهوم عام له، فإن السرد «بنية نصية تقوم على ثلاثة محاور، هي: السارد، أو الراوي الذي يروي الحوادث، والمادة المسرودة، أي: الوقائع(...) والمسرود له(...)القارئ»[3]، هذا من ناحية المكونات السردية التي ينبني عليها السرد، وأما كمادة فهو«عبارة عن رواية للأحداث بدلا من مناقشة تمثيلها(...)؛ لأن السرد يروي الأحداث التي تظهر في أوقات مختلفة بدلامن الأحداث

---

[1] –سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، ص106

[2] – ينظر سحر شبيب، البنية السردية والخطاب السردي في الرواية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، إيران/ سوريا ، 1392 هـ .ش، 2013، ع14، ص105.pdf93-9988-130150722144130/www.ensani.ir/storage/Files، 12،12، 2015 ، 09:23

[3] – إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، (دراسة)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت –لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1431 هـ، 2010، ص160، 161

التي تظهر في الوقت نفسه» [1]، فالسرد هو الماضي والمستقبل والحاضر، بينما الحوار فيتحدد بالزمن الحاضر مادامت الشخصيات هي الناطقة، وحتى وإن كان المقطع في الماضي إلا أن كلامها بذاتها في حضورها يمنحالزمن صفة الآنية والجدة.

يكون السرد زمنيا أوسع من حيث اشتماله على الحركات المتنوعة والمتمثلة فيالمشهدوالملخص والحذف والوقف،وقد«استعمل تودوروف(Todorov1969)مصطلح السرد (Narration)بمعنى الحكاية ويستعمل مصطلح السرد أيضا علاوة على كونه العمل التواصلي الذي به وفيه ينقل المرسل رسالة ذات مضمون قصصي إلى مرسل إليه، رديفا للكلام باعتباره وسيطا يحمل الرسالة المذكورة. وهذا الكلام القصصي الموسوم بالسرد هو الذي به يتميز التخييل القصصي من سائر أشكال التخييل تكون في السينما أو في الرقص أو في التمثيل الصامت» [2]،وما دام السرد هو العمل التواصلي الذي «ينهض على أساس مادة حكائية تُقدم بواسطة صيغة السرد التي يقوم بها الراوي»([3])، فإن الأسلوب السردي في الروايةيتلاون بين السرد والحوار والوصف كذلك؛ ليصنع الروائي عالما واقعيا للقارئ.

«فحين نقسم السرد إلى مشاهد، فإننا نعيد طرح الخريطة التي يتبعها السارد في عرض القصة. فيجعلها حلقات تتوالى في الزمان والمكان. وكأننا أمام جدارية ضخمة تتوزعها مجموعة من اللوحات الجزئية التي تتصل فيما بينها خدمة لموضوع عام. تتمايز ألوانها وجزئياتها وأحجامها، ولكنها في حقيقة أمرها بنيات داخل نظام واحد»([4]). والمشاهد وحدات جزئية متناسقة مادتها السرد، والسرد إذا قُسّم يصير مشاهد.

ج. المشاهد "الوامضة"و"الحلْقات"المشهدية بين المشهد والثلاثيات

[1]–جيرالد برانس، علم السرد، الشكل والوظيفة في السرد، (تر) باسم صالح، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط1،2012، ص99

[2] – معجم السرديات، ص246

[3] – قضايا الرواية العربية، ص49

[4] – المشهد السردي في القرآن، ص 173

إذا كان المشهد هو المقطع السردي الذي يشكل وحدة سردية قد تكون وصفية أو حواريةأو سردية كأساليب يعتمدها الروائي ويتفنن في المناوبة بينها، فإن المشاهد "الوامضة" و "الحلْقاتالمشهدية"يختص بالمشاهد التي تُشكل الحلقات الواصلة بين أجزاء الثلاثية. كبناء خاص بهذا الشكل الروائي، فقد تتعدد صورها بين جزء وآخر، وقد تندر وتختفي بين أجزاء.

فالمشاهد الوامضة و الحلقاتالمشهديةهي مشاهد أو نوافذ يطل من خلالها السارد على أعماله المستقبلية بدءا من الجزء الأول فالثاني ثم الثالث كعلاقات تربط الأجزاء. بمعنى أن السارد يُشير إلى شخصيات يذكر اسمها مرة واحدة أو مرتين وتظل غائبة في كامل الجزء، وفي الجزء الموالي يدخل حياتها فيمنحها دور الأداء، كما تكون الحلقة المشهدية في شكلاسترجاعاتتذكرية أوفي شكل استباقات.. هذا على المستوى الزمني،وأما مكانيا فتتحدد الأماكن المفتوحة والمغلقة في الثلاثية بصور متعددة.آخذة مظاهر الإشارة للمكان –مثلا–دون وصف أو تعليق عليه في جزء ما ، ثم يتسع الحديث عنه في الجزء الموالي...

أما الشخصيات فهي الأخرى تطل بإطلالات متنوعة فمنها من جاب الأجزاء ومنها من قضى نحبه في جزء منها ولا يتعداه إلا بتذكره بطريقة ما، وقد تبرز إحدى الشخصيات بمظهر وفي الجزء الموالي يتعمق السارد في تفصيل الحديث عن مهامها في إنجاز قضية ما. وقد تصبح شخصية رئيسة في الجزء اللاحق بعدما كانت طيفا يُسمع عنه ولا يُرى في الجزء الأول مثلا.

بناء على ماسبق، يمكن القول: إن كل مشهد وامض وكل حلقة مشهدية مشهد، وليس كل مشهد حلقة أو ومضة مشهدية، مادام المشهد هو الصورة الأعم للسرد، والومضة والحلقة المشهدية هي المصطلح الأخص بالثلاثيات، فهي التي تمنحها نسقا روائيا متسلسلا ومتلاحما من حيث الأحداث وتطورها ، مُشكلة وحدة عضويةمشهدية، كما أنها الجسر الذي يتنقل عبره الروائي وبعده القارئ بين الأجزاء، فيصبح العمل وحدة واحدة تتعدى الخرائط المنفردة التي صُممت لكل جزء.

كما يمكن القول إن المشاهد الوامضة تمهيد لعرض متنام من الناحية المكانية أو الزمنية أو الحدثية أو الشخصيات، مادام «التمهيد (Advance notice)، وحدة سردية تشير مسبقا إلى مواقف أو أحداث ستحدث وتحكى فيما بعد استباق متكرر، توقع» [1]، تمهيدات في الجزء الأول أوالثاني، وأما الحلقات المشهدية فهي تكملة في شكل استرجاعات، أو تبريرات لحدث سابق أو تتمة ، وقد يتحسس القارئ مشاهد وامضة جديدة في الجزء الثالث، كنوافذ مفتوحة يستشرف بها حياة جديدة في جزء آخر مستقبلي.

د. الثلاثيات الروائية

تختلف الثلاثية (Trilogy) الروائية عن الرواية المفردة من حيث الغزارة والتفاصيل، وأما كقالب فإنه «مأخوذ من القوالب الغربية، وقد قلّت في العربية مثل هذه الروايات المتتابعة الأجزاء بينما انتشرت في الغرب، وعرفت الآداب الغربية الأعمال ذات النفس الطويل التي سُميت بالروايات الأنهار Romans fleuves وبروايات الأجيال» [(2)]، وتعود جذور الأعمال الثلاثية إلى الأعياد الديونيزيةفي الحضارة الإغريقية في «القرن الخامس قبل الميلاد تشتمل على مهرجانات وطقوس دينية وحفلات موسيقية وتختم بمباراة تستمر ثلاثة أيام يتبارى فيها شعراء المأساة. وكان يخصص لكل شاعر برنامج يستمر يوما كاملا من الصباح إلى المساء يلتزم فيه بتقديم ثلاث تراجيديات كاملة، ومسرحية ساتيرية صغيرة كقطعة ختامية. وكانت الجائزة التي تقدم للشاعر الفائز هي عنزة رمز الإله ديونيزيوس علاوة على تسجيل اسمه ووضعه في لوحة الشرف وتسجيل اسم عائلته وبلدته وكل ما

---

[1]-المصطلح السردي، ص22

[2]-سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت- لبنان،ط1،1985، ص21، والمقصود بروايات الأنهار أو الأجيال «الروايات التي تمتد=علىعدد كبير من الأجزاء وتتناول مجرى حياة شخص أو أسرة وتطورها خلال الزمن، وقد ازدهر هذا النوع من الروايات مابين الحربية العالميتين» ينظر هامش ص21

يمت إليه بصلة» [1]، وقد اشتهر في هذا الميدان إسخيليوس(525 ق.م – 465ق.م)[2]بثلاثيته"Oresteia " "أورستيا"[3].

بعد ذلك بدأت تطلق الثلاثية على«سلسلة من ثلاثة مؤلفات أدبية كل منها قائم بذاته وإن كان شديد الارتباط بالمؤلَّفين الآخرين، فيكوِّن معهما موضوعا واحدًا»[(4)]، فقد تتعدد دوافع الرواة لكتابة الثلاثية بدل الرواية المنفردة، كما أن مشروع كتابتها قد يتضح في الجزء الأول، من خلال النهاية مثلا، أو من خلال العودة إلى الحديث عن عنصر سردي ما مر عليه قطار السرد ولم يتوقف في محطته آنذاك... فيتطلع القاريء لمعرفة المزيد لكن السارد يحسن التخلص من حديثه عن ذلك المشهد البسيط أو المركب؛ ليوصل بشكل ما الحديث عن أمر آخر باعتباره جزءا متضمنافي المشهد الأكبر.

إذا كانت الثلاثيات شكلا من الأشكال التي انتشرت عند الغربيين –إلى جانب الرباعية والخماسية– فقد كان وجودها في العصر الحديث عند العرب ظاهرة جديدة في الرواية. ومن أشهر الروائيين العرب هو الروائي نجيب محفوظ بثلاثيته الروائية المسماة نقديا ب"ثلاثية القاهرة" وهي«"بين القصرين" و"قصر الشوق" و"السكرية" وقد تناول فيها موضوعات مختلفة، لشخصيات واحدة تعالج موضوعا واحد هو تطور البورجوازية المصرية الصغيرة. مع أن كل رواية مستقلة عن الأخرى» [(5)]وقد نشر أول جزء منها سنة 1956 والجزأين الآخرين نُشرا سنة 1957، وقد سبقت ثلاثية القاهرة الثلاثية التاريخية

---

[1]– سمير سرحان، مبادئ علم الدراما، سلسلة المسرح، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة– مصر،1420، 2000، ص26، 27

[2]– ينظر: رينا موريس شربل موريس شربل، إشراف إميل بديع يعقوب، موسوعة كنوز المعرفة، الفنون، دار نظير عبود، ط1، 1998، مج1،ص191

[3]– ينظر:إسماعيل فهد إسماعيل، الفعل الدرامي ونقيضه، دراسة أوديب سوفوكليس، دار العودة، بيروت،ط1،1981، ص171، 174

[4]– مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان – بيروت،ط2، 1984، ص130، 131

[5]– المعجم المفصل في الأدب،ج1، ص302

الفرعونية[1]، كما حدا حدوه في هذا الشكل في العالم العربي مجموعة من الروائيين أمثال : رضوى عاشور في "ثلاثية غرناطة" 1994م، وعبد الرحمن منيف في ثلاثية "أرض السواد"1999م،...

كما برعت في الجزائر مجموعة من الكتاب الجزائريين باللغة الفرنسية بكتابة الثلاثيات الروائية وهم مُحَّد ديب في (الدار الكبيرة1952)و(الحريق1954)و(النول1957). ومولود فرعون في (ابن الفقير1950) و(الأرض والدم1953) و(الدروبالصاعدة1957).

ومولود معمري في(الهضبة المنسية 1952)و(غفوة العادل 1955) و(الأفيون والعصا1965). وهؤلاء الروائيون كتاب الثلاثيات يمثلون ظاهرة في كتابة هذا الشكل، وكانوا الأسبق في تمثيله كجزائريين.

وترتيب الأعلام في عنوان بحثي كان ترتيبا تاريخيا بحسب نشر الأجزاء على التوالي لا بحسب عُمر الروائي أو عمر مسيرته الروائية،وقد ترأس المجموعة مُحَّد ديب(1920، 2003)، بثلاثية الجزائر الأولى وقد كان الأشهر في مجموعته، كما تميز بكتابة الثلاثيات.فلم يتوقف عند الثلاثية الأولى ولكنه أضاف «ثلاثية الجزائر الثانية»: «من يتذكّر البحر؟»(1962)،«الجريعلىالضفةالمتوحشة»(1964)،«رقصةالملك»(1968) و«ثلاثية الشمال» أو «الثلاثيةالاسكندنافية»:«شرفاتأورسول»(1985)،«إغفاءةحواء»(1989)،«ثلوجمنرخام»(1990)[2]

وتلته الروائية أحلام مستغانمي(1953-...)بثلاثيتها(ذاكرة الجسد1993) و(فوضىالحواس1997) و(عابر سرير2003)،والعلم الثالث في العنوان هو الروائي الطاهر وطار(1936- 2010)، بثلاثيته الروائية التي كانت آخر عمل روائي له وهي (الشمعة

[1] – ينظر، نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، إربد– عمان، ط1، 2006، ص121

[2] – مقابلة أجراها عثمان تزغارت مع مُحَّد ديب في باريس، في صيف 1994 http://www.al-akhbar.com/node/205716 ، 2014/10/13، 15:32

والدهاليز1995)، و(الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي1999)، و(الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء2005).

اختلفت صور الحلقات المشهدية بين الثلاثيات لعدة عوامل منها البناء الزمني الذي صيغ فيه الخطاب الروائي لدى كل كاتب، وكذا الأماكن من حيث الأولوية والثانوية، بالإضافة إلى الأدوار التي تقوم بها كل شخصية ومدى علاقتها بالقضية التي تصورها الثلاثية كاملة أوقضايا فرعية تتحدد في كل متن على حدة.

هـ. المشهد السردي في الروايةوحدوده

أول ما يواجه الباحث عن المشهد وحدوده في الرواية الإشكاليةالتالية:

– من أين يبدأ المشهد وأين ينتهي في الرواية؟

إن المشاهد من حيث الأنواع قد تُصنف على أساس وصْفيتها أو على أساس حواريتهاأو على أساس سرديتها كما سبق ذكره في القصة القرآنية والقصة القصيرة...وقد يخرج هذا التصنيف عن تطبيقه بحرفيته في الرواية، بحكم أن المقاطع في القصة القصيرة محدودة وواضحة، قصيرة كحدث، وكذا في القرآن الكريمن خلال التحديد الزمني والمكاني لها، وقد تتشعب في بعضهاالصور لتشكل مشهدا عاما يصور موقفا ما كمشاهد يوم القيامة، وأما المشاهد في قصص الأنبياء فيمكن القول إنها بارزة المعالم من حيث بداية ونهاية كل حدث حتى وإن تجزأت لأنها تشكل مجموعة من المشاهد، وذلك ما تم استنتاجه من خلال الاطلاع على طريقة تقسيم قصتي سيدنا يوسف وسيدنا موسى للدكتورين سليمان عشراتي والدكتور حبيب مونسي، فكانت مشاهد السورة الأولى مغلقة خاضعة لترتيب زمني تاريخي محدد في سورة كاملة، و مشاهد السورة الثانية تسلسلت بعض مشاهدها وتوزعت الأخرى كقصص قصيرة في سور قرآنية عدة.

والاشتغال على تحديد المشاهد وأنواعها في القصة القصيرة يختلف عنه في الرواية، لأن تطبيق صورة النماذج التحليلية فيهما غير متطابقة معها في الرواية، فالعتبة الأولى التي

يجب الوقوف أمامها هي بداية ونهاية المشهد وتحديد العوامل المتحكمة في تفصيل المشهد وتصنيف قطعه.

والرواية من حيث إنها تستند إلى التفاصيل الكثيرةتتشابك فيها الأحداث وتتمدد،فتصبح المشاهد غير واضحة الحدود كخريطة مستقلة مثلما هو الأمر في القصة القصيرة كمفاصل تُمثلالبداية والوسط والنهاية، أو مثل ذلك – أيضا– في القصة القرآنية بنوعيها المفتوح والمغلق.

الملاحظ أن للروائي دورا في تحديد تلك المفاصل أو المشاهد، من خلال وضع نجمات بعد مجموعة من الفقرات التي تشكل بتتاليها مشهدا قد يكون بسيطا أو مركبا، وقد يصل حد المشهد إلى فصل كامل في الرواية، ومحدد الطول القصر قد تتحكم فيه مجموعة من العناصر كتبدل المكان أو تنقل الشخصية بين الأزمنة من الحاضرإلى الماضي(الاسترداد)، أو في حالة (الاستباق).. فتتباين المشاهد من ناحيتي البساطة والتركيب، كما يمكن أن تُصنف من ناحية وصفيتها أو حواريتها أو سرديتها، وهو تحديد فصّل في تطبيقه الدكتور مونس ي واتضحت صوره في الكثير من النماذج التي طبق ت عليها صور المشهد السردي.

مجال البحث عن المشهد في الثلاثيات الروائية سيختص بقراءة عناوين الثلاثية بالتقسيم المشهدي الزمني والمكاني والشخ صيات، ومفردات العنوان تحمل التصنيف في حد ذاتها.

وإذا كانت القراءة فعل اكتشاف ومتعة، فإن قارئ الثلاثية سيجد ب«أنها تقول ما لا يمكن أن يقوله غيرها »[1]، بسبب طولها وتشعب قضاياها. سيقف على الفروق بين أجزائها من خلال الصور العامة التي تميز كل جزء، وتصبح تلك الصور شكلا من الأشكال التي يقوم عليها كل جزء في الثلاثية من جهة، والعمل ككل من جهة أخرى.

كما أنه سيتم قراءة المشاهد الافتتاحية والختامية في كل جزء من الثلاثية، للوقوف على الثابت والمتحول في ذلك، والخروج بنتائج تكون علامات مميزة لكتابة كل

[1] -Milan Kundera, L'art du roman, NRF, Paris, 1990, P.78

روائي في الشكل الثلاثي بالخصوص، كما أن التركيز على المشاهد الافتتاحية والختامية هو من باب الوقوف على العلاقات القائمة بين الأجزاء مادامت تشكل عملا واحدا مطولا، يستند في تقسيمه على خصائص معينة.

وسيرتكز الجانب الآخر فيه على المشاهد التي تمثل "المشاهد الوامضة" و"الحلقات المشهدية" بين الأجزاء في كل ثلاثية باعتبارها مشاهد بسيطة تُشكل بترابطها مشاهد مركبة بين الأجزاء، كما أنها مجتمعة تشكل نصا جديدا في كل جزء.

5- عناوين الثلاثيات: قراءة في "الانتقالات المشهدية"

تمهيد

كانت القصائد العربية تتوج بعناوين من مطالعها، ليكون العنوان بذلك اسما فارقا مميزا لكل قصيدة على حدة وذلك بالرغم من تعدد أغراضها وتنوعها، وقد يكون ذلك في الفن القصصي أيضا لكن ليس بالطريقة التي شاعت في عنونة القصائد منذ عصور.

يعتبر العنوان "عتبة" و"نصا موازيا" ، «فالعنوان يتوجه إلى عدد أكبر من الناس الذين يتلقونه ويتناقلونه فيشاركون بهذا في نشره. فإذا كان النص موضوع قراءة فالعنوان موضوع»[1] في أي عمل إبداعي سواء أكان العمل شعريا أم نثريا، بحيث إنه لا يمكن « معرفة نص ما أو تسميته إلا بمناصه، فقلما يظهر النص عاريا من عتبات لفظية أو بصرية تحدده مثل (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال، كلمة الناشر...)، وهذا من أجل تقديمه للجمهور، أو بأكثر دقة جعله حاضرا في الوجود قصد استقباله واستهلاكه»([2])، وكل هذه العلامات الموازية والمحيطة بالمتن تحدد إقامة النص

[1] –Gérard Genette, Seuils, Dépôt Légal, Février 2002, p79

[2]- عبد الحق بلعابد، فتوحات روائية. قراءة جديدة لمنجز روائي متجدد، منشورات ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر–وهران، دار الروافد الثقافية– ناشرون، بيروت–لبنان، ط1، 2015، ص38

وترسم جغرافيته بشكل مبدئي، فيتحسس بها القارئ مدى تقبله للقراءة وسرعة الشروع فيها من عدمها.

لقد حظي العنوان في زمننا المعاصر بالعديد من الدراسات التي ما تزال تفك شفراته من جوانب مختلفة، ولو أن الحديث كان جاريا حوله منذ القديم ولكن ليس بالشكل المتخصص والمنهجي، وعلى رأس ذلك المعاجم التي حددت ماهيته في "الظهور" من باب رؤية الشيء وبروزه [1]، كما أنه «كل ما استدللت بشيء يُظهِر على غيره وما يدلك ظاهره على باطنه فعنوانٌ له، يُقال الظاهر عنوان الباطن» [2]، سيحاول القارئ من خلال العنوان الولوج بشكل مباشر في النص ومحاولة فهم الزاوية التي يطل منها الكاتب على الحياة إذا كان العنوان واضحا وتقريريا بسيطا مثلا كالعنونة باسم علم، أو اسم مكان...

أما عبارة "الظاهر عنوان الباطن" التي أُسندت إلى العنوان – تعريفا له– فإنها تبقى مفتوحة على التأويل إذا تدخلت الشاعرية في صناعة العنونة، فيُموَّه العنوان ولا يتحدد للقارئ المجال الذي يرمي إليه الكاتب، ولكن ذاك الغموض الذي يُعرَض به سيجذب القارىء ويُغريه لاقتنائه، محاولا كشف الضبابية ومدى تطابق الخارج مع الداخل، وكذا السبب الذي جعل الكاتب يختار ذلك التركيب وتلك الصورة الذهنية التي ارتسم بها العنوان دون غيرها أخيرا بعد إتمام النص وأثناءه قراءة.

كذلك كانت عناوين الروايات وبالأخص الثلاثية محط الدراسة، فقد اختلف الروائيونفي عنونة أجزاء ثلاثياتهم، كما أنهم لم يخصصوا لها عنوانا عاما وشاملا، أو عنوانا واحدا تُميز الأرقامُ المتتابعةُ أجزاءَه..

وقد كان في ذلك التنوع من جزء لآخر قراءة تقوم على: قراءة عناوين كل روائي جزءا جزءا وهي قراءة أفقية، ثم مقارنة العناوين بشكل عمودي؛ بغية الوقوف على

[1] – ينظر: ابن منظور، لسان العرب المحيط، مج4، ص908

[2] – المعلم بطرس البستاني، محيط المحيط، قاموس مطول للغة العربية، مكتبة ناشرون، بيروت، 1988، ص640

الميزات الخاصة بعنونة الثلاثيات، بالارتكاز على فكرة " **الانتقال**" من جزء لآخر في عناوين الثلاثية الواحدة.

يصبح العنوان بعد قراءة الرواية مشهدا أكثر منه صورة؛ لأن فكرة الغموض التي كانت تُحيط بصناعته الفنية من جهة، أو تُدَاخِله إذا كان مباشرا من جهة أخرى ستصبح مُدركة بعد القراءة ، وتسقط تلك الحجب التي كانت تتراءى للقارئ قبل أن يشرع في القراءة أول مرة.

وبعد إنهاء القراءةقد تنوب الشخصية الرئيسة أوالمكان، أو أهم الأحداث التي أثرت في القارئعن العنوان بصيغته الحرفية، فتعنون الرواية بها بعد التعرف على الحياة بين دفتيها.

يُصبح العنوان بعد قراءة الرواية مشهدا، والعناوين بعد قراءة الثلاثية مشاهد، وبذلك يمكن الوقوف على عناوين الثلاثياتمن الناحية المشهدية من زاوية ذاك التنقل بين العناصر السردية المدمجة في الاختيار دلالة،ومثال ذلك سيتجلى في القراءتين الأفقية لعناوين كل روائي، والعمودية لعناوين الثلاثيات المختارة جملة واحدة، بحيث يتم الوقوف على آليات صناعة العنوان عند هؤلاء الروائيين.

أ. القراءة الأفقية المشهديةفي عناوين الثلاثيات

يعتبر العنوان بالنسبة للمؤلف مجالا من المجالات التخطيطية التي يتطلب الوقوف عندها لضبطها، وإفراغ النص فيها بالصورة التي يراها موائمة له، سواء بالشكل المباشر التقريري، أو الفني التضميني، ف «اختيار العنوان لا يتم عفو الخاطر، فهو مسألة تحتاج إلى نظر وتدقيق بسبب تركيبته وطبيعة المادة التي يتألف منها» [1]؛ وبالعودة إلى العناصر التي يصنع منها الروائي العنوان سيتم الوقوف على مجموعة من الاختيارات التي سير كز اهتمامه عليها، أي الأكثر تعبيرا عن وجهة نظره ، مادام العنوان معادلا موضوعيا للنص ومن تلك الاختيارات التي يستند إليها في دلالته، فيكون العنوان:

1. مكانا كموقع جغرافي، أو إقامة.

[1]– معجم مصطلحات نقد الرواية، ص125

2. زمنا كفترة، أو عصر..

3. شخصية تعنون الرواية باسمها أو كُنيتها أووظيفتها، أو صيغة دالة عليها كاسم الفاعل مثلا.

4. أو فعلا تقوم به الشخصية كحدث مهم، أو يُفعل بها.

5. فكرة معبرة عن تجربة في الحياة.

6. رمزا مفتوحا على الدلالات والظواهر المختلفة.

7. قيمة أخلاقية، أو مبدأ كالفضيلة، والشرف...

8. تركيبة شاعرية يصعب تصنيفها في الاختيارات السابقة، لأنها مركبة من صورة مجازية، استمدت دلالتها من المشاعر والتصورات والمتناقضات...ولها أبعاد رمزية ظاهرة وخفية.

لقد كان لمحمد ديب وأحلام مستغانمي والطاهر وطار وقفات متشابهة ومختلفة في اختيار المرتكز في كل جزء يمكن أن تُصنف فيه عناوينهم، وفي القراءة الأفقية سيتبين ذلك الاختيار جزءا جزءا.

كان بإمكان كل روائي أن يكون عنوان الجزء الأول من ثلاثيته عاما وساريا على بقية الأجزاء وبها تعرف، كما يمكن أن يبقى العنوان ثابتا وتُرقم الأجزاء مادام الموضوع واحدا تتحكم فيه مجموعة من العوامل كالتاريخ وثقافة المجتمع المحكي عنه، أو قضايا أخرى.

وتنوع عناوين الأجزاء وجه آخر تمتاز به الثلاثيات، وهذ االانتقال يهُمهم كثيرا في مقروئية العمل؛لأنه «في طباع البشر محبة الانتقال من شيء إلى شيء، والاستراحة من معهود إلى مستجَدّ . وكل منتقل إليه أشهى إلى النفس من المنتقل عنه ، والمنتظر أغلب على القلوب من الموجود» [1]، ووجه الانتقال في عناوين الثلاثيات المختارة يتجلى في التنويع بين الصور المكانية وملامح الشخصيات، أو شاعرية ورمزية...

[1]-أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1952،ج1، ص 40

1 – ثلاثية الجزائر لـ "مُحَمَّد ديب"

كان عنوان الجزء الأول "الدار الكبيرة"، عنوانا مكانيا يحاول من خلاله – الكاتب– الإلمام بالمشاهد اليومية التي تعيشها الأسر في الدار خلال اليوم وفي فصول السنة. فيكون المكان أكبر اختيار يمكّن الكاتب من العرض العام للفترة الزمنية التي تمر بها الجزائر ومجالا لتصوير الأحوال الاجتماعية من خلال هذه الدار.

"الدار الكبيرة" التي تناوبت مع اسم آخر هو "دار السبيطار" في حوارات الشخصياتوفي تعليق الراوي، مع أن الكاتب لم يعلق في الرواية على هاتين التسميتين، وخاصة الثانية، وهذا ما يفتح الباب على التأويل، ولِم "السبيطار" بالضبط؟ أ لأن الدار تأوي أناسا مغلوبين على أمرهم متفاوتين في البؤس، فصاروا مرضى بحكم إقامتهم فيها؟ أ لأن حياتهم –عامة– موجعة ومرعبة ولا تبشر بالخير–غالبا– فكانوا كالمرضى أو المجانين، فأخذت إقامتهم تلك التسمية؟ أم أطلقت عليها من قديم الزمن لسبب ما؟

لقد تغلبت التسمية الشائعة تداولا في النص وخارجه على العنوان الذي سميت به الرواية، ويعود ذلك لغرابة نعت الدار بهذه التكنية، وعدم وجود تعليل لذلك، وأما "الدار الكبيرة" فقد كانت التسمية بسيطة وجميلة وبريئة وبعيدة في الظاهر عن تلك المأساة والمكابدة، كما أنها كانت اسما مفتوحا على احتمالات شتى بسبب كبرها شيوعا لا حقيقة، مقارنة بكثرة القاطنين فيها وقلة مرافقها، وضيق حجراتها.

فالحديث عن العنوان هو حديث عن النص وعناصره المشهدية، فالدار الكبيرة كانت فضاء كبيرا أولى بأن يكون اسما لأول جزء في الثلاثية، من أن تُسمى بإحدى الشخصيات البارزة فيها، أو بأحد أدوارها.

كان الانتقال من المكان في المدينة إلى القرية في الريف في الجزء الثاني صورة جديدة من حيث الاختيارات، بعنوان "الحريق" وهو حادث في تاريخ القرويين هناك، وحدث بارز المعالم في الرواية جُهل فاعله. وهذه حركة انتقالية في مشهد الثلاثية وتكبيره، تدل على انتقال الاهتمام من المكانإلى الاهتمام بالفعل الذي جاء حاملا لمعنى صريح وهو الحريق بشكله الحقيقي، ومعنى رمزي يدل على أبعاد اللفظة في تلك الفترة التاريخية، بالرغم من أن قرية بني بو بلان أوسع، وأكثر قضايامن "الدار الكبيرة"، وبيت قره علي

أيسر حالا من كل الأماكن التي كان يرتادها عمر، إلا أن الكاتب في انتقالته تلك حاول أن يُمدد عُمْر الوضعية الاجتماعية المزرية في الدار الكبيرة إلى مكان آخر هو القرية دون أن يقف على تسميتها كعنوان.

فكان "الحريق" عنوانا يفتح ظاهريا على افتراض صورة حريق ألمّ بدار السبيطار، أو ظهور مشكلات جديدة فيها، إلا أنه حريق حقيقي حل بالقرية، ليتحول به موقف الفلاحين الذين ملكوا شجاعة المناضلين وأعجزهم وجود قائد مخطط يرفع عنهم الغبن، إلى متشردين، حادث عابر مقارنة بالحريق الذي أصاب أفكارهم ودمر حياتهم وهم فيها أحياء.

ويعود مُحَّد ديب إلى المكان فينتقيه عنوانا للجزء الأخير من الثلاثية، "النَّول" أو "المنسج"، فيكون هذا المكان فضاء يكشف من خلاله أفكار العاملين فيه ودخول عمر ميدان الشغل وهو في سن المراهقة، كبديل له عن المدرسة التي لم يُسعفه الوضع الاجتماعي على مزاولة دروسه فيها كبقية التلاميذ ميسوري الحال في تلك الفترة.

فـ"النول" بؤرة تُصور حياة مشابهة إلى أبعد الحدود بالقرية وأهلها، من ناحية الاحتقار وضعف وحدة الجماعة، حياة لا مستقبل لها بالرغم من العمل وقلة المداخيل، ورتابة الساعات فيه، وكذا سوقية مجموعة تتحكم بتسيير العمل فيه وظلمهم لبقية العاملين، وهذه صورة لا تقل سوداوية عن حياة الفلاحين البطالين في القرية آنذاك ومعيشتهم الضنكة مع الاحتلال.

سميت ثلاثية مُحَّد ديب بـ"ثلاثية الجزائر"، كما سميت بـ"ثلاثية المكان" لوسم الكاتب الأجزاء بالمكان (الأول والثالث)؛ لأنه قناة انحصر فيها الفضاء الذي سرد وقائعه بشكل متوال، بالرغم من تسمية الجزء الثاني بالحريق، إلا أنه اختار له قرية ومنها روى أخبار أهلها، فكان يتنقل من المدينة " دار السبيطار" إلى الريف "الحريق" ثم يعود إلى المدينة "النَّول"، ليقول أكثرعن وطنه، من خلال تلك الأماكن الصغيرة، التي تعج بالحركة كحركة النحل في خليته.

وبالرغم من ابتعاد الكاتب في عنونة الجزء الثاني بمكان ما —ولو أنه يتضمنه كإطار– وعنونه بـ"الحريق" إلا أن هذا الجزء زخر كثيرا بوصف القرية ومنحدراتهاومرتفعاتها

وحجارتها وألوان التربة والنبات فيها من فصل لآخر، فكأنها صورة أخرى للواقع الذي يعيشه السكان عليها، وبذلك ظل الكاتب محاصرا بالمكان وجاذبيته؛ ليُعبّر عن المجتمع الجزائري في مرحلة ما قبل اندلا ع الثورة الجزائرية، منتقلا بين المدينة والريف.

2. ثلاثية أحلام مستغانمي

أما رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، فقد اختارت من المكان عنوانا، ولو أن تركيبته شاعرية أيضا، فالذاكرة مكان لتخزين الذكريات والمعلومات والصور والأزمنة أيضا... كما أن "الجسد" مكان تُقيم فيه الأعضاء والأجهزة، إنه الصورة الخارجية للشكل، والذاكرة والجسد مكانان باستطاعتهما أن يكشفا عن تاريخ إدراكهما للأشياء والواقع من حولهما، وتأثير ذلك فيهما.

هكذا عنونت الرواية الأولى للكاتبة أحلام، يرويها ويترأس شخصياتها خالد بن طوبال، الرسام الذي بُترت ذراعه في حرب التحرير، فراح يسترجع تلك الفترات وهو يروي حياته ذهابا وإيابا، حياة تصارعت فيها القيم مع الرغبات، وتوقف فيها الحاضر المهووس بالماضي، فتكسر المستقبل على تلك العتبات بسطوة الماضي وبشاعة الحاضر. هذا ماحفظته الذاكرة ودفع ضريبته الجسد المرهق، فصارت الذاكرة كذاك الجسد، مكانان هجرهما الأمل.

ثم انتقلت الكاتبة من المكان والتركيبة الشاعرية في الجزء الأول من الثلاثية، إلى عنوان أكثر شاعرية في الجزء الثاني "فوضى الحواس" وأول سؤال يتبادر إلى الذهن، هل الحواس تُصاب بالفوضى، أم الأفكار هي الأكثر والأقرب من الإصابة بها؟

عنوان مركب من لفظتين "فوضى" و"الحواس"، فكيف يمكن أن يُصنفا في مجموعة الاختيارات السابقة؟ الحواس مدركة وأما الفوضى التي تسطو عليها فإنها غير مدركة؛ لأنها تحدث في مكان ما وفي زمن ما لسبب ما، صورة يصعب رسمها بالشكل الحرفي للعنوان على لوحة فنية، إلا بعد قراءة المتن الأمر الذي يتيح المجال للون والفكرة أيضا. كما أن القارئ مايزال محتفظا بالمشهد العام الذي تُلخصه عبارة "ذاكرة الجسد" فيكون هذا المشهد مفتاحا يمكّنه من الاقتراب من عوالم العنوان الجديد نوعا ما،

فالفوضى بمفهومها العام قد عمّت الجزء الأول في أحداثه وعلاقات الشخصيات ببعضهم البعض، وفشل تعايش الماضي مع الحاضر في نظر خالد، وهاهي ذي تمتد إلى الجزء الثاني لترسم واقعا جديدا بلمستها.

إنها الفوضى التي شهدتها العشرية السوداء في الجزائر، فيختفي خالد في هذا الجزء كشخصية رئيسة، وينوب عنه "خالد" جديد يتبنى شخصيته وإصابته الجسدية، محاولا قلب أفكار الكاتبة وساديتها على من تُحب، هذا من جهة كما أن الرواية كانت مجالا واسعا كشف عن الشارع الجزائري في المدن الكبرى كقسنطينة والجزائر... من خلال الأفكار المتعارضة بين السلطة والمجموعات الإسلامية، الأمر الذي تسببت في خلق الفوضى كظاهرة مرعبة في البلاد، فأُصيبت حواس (أفكار وأحاسيس...) الشعب بمختلف مستوياته وطبقاته بالفوضى، و"الحواس" مستقبلات للعالم الخارجي، العالم الذي حل به الوباء.

كانت شاعرية العنوان في "فوضى الحواس" –بعد القراءة– أدخل في العديد من الاختيارات السابقة؛ لأنه إيحائي أكثر منه تقريري دلالة، وهذا ما قال عنه العلامة عبد القاهر الجرجاني «الكلام نوعان: نوع أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ... ونوع آخر لا تصل منه إلى الغرض، بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلّك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثمّ تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل» [1]، وآلة الوصول إلى عناصر الصورة وأغراضها في العنوان يتأتى بقراءة النص وإدراك أبعاده.

كما أنها عنونت فصول الرواية بمفردات هي: "بدءا" و"دوما" و"طبعا" و"حتما" و"قطعا"، وهي عتبات ملغزة بشكلها المنفرد، فقد اعتاد القارئ سماعها في الحوارات، وهذا وجه من أوجه العتبات، فـ«العتبة لا تبيّن دائما بما توحي إليه، لكننا لا نجد في الدار بابا واحدا، وبالتالي عتبة واحدة، إننا عندما نعبر الباب والعتبة الخارجيين، نلفي أنفسنا

[1]-أبو بكرعبد القاهر بن عبد الرحمن بن مُحَمَّد الجرجاني النحوي، دلائل الإعجاز، حققه وقرأه وعلق عليه محمود مُحَمَّد شاكر، مكتبة الخانجي، مطبعة المدني، 1984، ص 262

أمام أبواب وعتبات تتعدّد بتعدّد المرافق والفضاءات»[1]، لقد كانت بمثابة علامات مرشدة لما يتضمنه الفصل؛ وذلك بـ«إيضاح الخارج، قصد إضاءة الداخل»[2]ولو أنها كانت مبهمة مبدئيا؛ لتشعب الأحداث وكثرة اختراق التوقع الذي اعتاده القارئ في سرد الكاتبة، وهذه العنونة كانت بهذا الانتقاء وبهذا الترتيب الذي لا يحمل صلة أو تسلسلا واضحا في ذاك التوالي، عتبات تكشف عن مستوى الحديث بين خالد وحياة، كما تكشف عن شخصية خالد المحب للألغاز، والاختصار والاستفهام كأسلوب بارز للتحاور.

تخطو الكاتبة بهذا النحو فتصنع عنوان الجزء الثالث من الثلاثية "عابر سرير"، الشخصية الأولى التي عبرت "ذاكرة الجسد"، وحلقت كطيف في "فوضى الحواس"، وهاهي تعبر سرير هذا الجزء إلى مثواها الأخير.

لم تغب شخصية خالد بن طوبال عن الثلاثية، منذ أن كان بطل جزئها الأول، كان حاضرا بأشكال عدة (شخصية ورسما ومواقف) في الجزأين الآخرين، فكأنه عاش حياته ليروي قصته مع الأماكن وما حوت، وأما خالد المستعار فكأنما وُجد ليتحقق من وقوع أحداث الجزء الأول على أرض الواقع، فعبر المكان الذي قرأ عنه كما إنه أقام فيه وفي أسرّته ومع الأشخاص الذين عرفهم قراءة. هكذا تجددت حياة خالد المستعار مع أولئك الأشخاص الذين اعتقد أنهم كائنات حبرية.

كانت "ذاكرة الجسد" ذاكرة الأماكن، وأما "فوضى الحواس" فقد كان عنوانها أحداثا صنَعتها شاعرية الصورة، ودوامة لقصة حب مفتعلة بالقوة، ومن خلال هذه القصة العاطفية استطاعت أن تصور الحياة الدموية التي كانت تحيط بشخصيات الرواية، وكل تلك الصور تتخبط باحثة عن النجاة والهدوء الذي لم تجد إليه سبيلا، كما أن الفوضى تحدث بتوفر عوامل متضادة وهي صورة من صور الفوضى في المكان؛ لتدخل تلك الفوضى أحداث رواية "عابر سرير" العنوان الذي ارتكز في صنعته على الشخصية

---

[1]-ينظر تقديم كتاب: عبد الحق بلعابد، (ج، جينيت من النص إلى المناص)، تقديم سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت– لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2008

[2]- جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير/ مارس، 1997، مج25، ع3 ، ص109

التي شهدت نهاية من كان يظنهم خالد وهما، كم ا ارتكزت في شقه الثاني على المكان الذي كان حاملا هو الآخر لمدلولات عدة.

فالملاحظ أن الانتقالات المشهدية في عناوين أحلام قد انطلقت في تسمية الجزء الأول بالمكان الذي برز في الصورة الشاعرية للعنوان كعبارة واضحة "ذاكرة الجسد"، ثم غرقتفي الشاعرية من جديد في"فوضى الحواس"؛ لتتوقف على عتبة الشخصية فتستعير صياغة دالة عليها (اسم فاعل) في "عابر سرير"، بعدما أسندتها للمكان من جديد. وتلك التركيبة الثنائية في صياغة عنوان كل جزء في الثلاثية منحت العناوين صورة حوارية تفاعلية في ذلك الإسناد، كما أن التنويع في المجالات الاختيارية للعنوان أحدث حركة تفاعلية في ذلك الترتيب، فكانت للعناوين –بالموازاة مع المشاهد الملخصة لها – قصة تتميز عن المتون. بالرغم من «أن العناوين تأخذ دلالتها المرجعية من النصوص التي تُعنونها(من داخل النص)، باعتبار العنوان آخر مايختم به المؤلف نصه، وأول ما يبدأ به القارئ قراءته وتعليقاته حول النّص. فيكون العنوان بذلك خطابا واصفا وشارحا لنصه»[1]، ويتأكد ذلك الوصف أو يخرق بعد قراءة المتن.

3. ثلاثية الطاهر وطار

بالرغم من شعرية العناوين إلا أن المكان كان حاضرا في تلك الاختيارات ومتكررا –أيضا–«ومما لاشك فيه أن اختيار العناوين عملية لا تخلو من قصدية كيفما كان الوضع الأجناسي للنص»[2]، وهذه القصدية تتنقل من عنوان إلى آخر في الرواية الثلاثية وفق البؤرة السردية التي يركز عليها السارد من جزء لجزء، كعناصر مشهدية يُبنى بأحدها

[1]– حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، (ذاكرة الجسد – فوضى الحواس – عابر سرير)، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2012 ، ص52

[2]– عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص: البنية والدلالة، منشورات الرابطة– الدار البيضاء، ط1، 1996، ص19

العنوان وإليه تُصنف. وهذه الانتقالات في الثلاثية تستمد قوتها من العنوان الأول وكذا مشاهده ليتواصل التركيز عليه أو يتبدل – نوعا ما- في العنوانين الآخرين.

إنها صورة أخرى من صور الانتقالات المشهدية التي ميزت عناوين ثلاثية الروائي الطاهر وطار، فالجزء الأول منها كان بعنوان "الشمعة والدهاليز"، عنوان انتقى من عالم الرموز "الشمعة"، ومن المكان حيزا عميقا مظلما وهو "الدهاليز"، المكان الذي يُفهم منه أنه موجود في الأماكن المذكورة في الرواية كإطار للأحداث، لكن القارئ سيُدرك لاحقا أنه هو الآخر رمز. فكان العنوان صورة «تطغى فيها عناصر الشر على عناصر الخير: ولكن الشمعة –رغم ذلك- تُضيئ، لذلك فإن عنوان الرواية وحده عندما ينطوي على دلالتين متناقضتين لغة (الإفراد والجمع)، ومضمونا (الضوء والظلمة)، فإنه يكف عن أن يكون تركيبا حياديا ويلقي بظلاله ليصف حالة هي في أبسط صورها حالة تصادم بين الوعي واللاوعي، بين الضوء والظلمة، بين الخير والشر» [1]، فيُتيح عالم الرموز بذلك للكاتب العديد من العناصر التي يُحملها قضاياه، فتقول برمزيتها المتعددة الأوجه ما لا يقوله الأشخاص...

لقد مثلت "الشمعة" في الرواية الشاعر والمفكر الاجتماعي الذي قُتل على يد مجهولين لما حاول التعرف على واقعه فضولا وانتمائه لأحد المجموعات الإسلامية، أُختير فيها وزيرا للفلاحة في العشرية السوداء، هذه التي تجسدت دلالتها في لفظة "الدهاليز" «هذا العصر، قدر الشاعر ومعه علماء اجتماع عديدون كما يعتقد، من خلال تصريحاته في مناسبات مختلفة، دهليز كبير. ورغم ما نعتقده من أنه مُنار، بشتى أنواع المعرفة، فإنه مظلم، مظلم، وغامض» [2]، فأصبح الزمن بأحداثه مشبها بالمكان المتاهة المرعب، فتداخلت هذه المتشابهات في تلك التركيبة الرمزية لعنوان الرواية.

كما أن "الشمعة" في اعتقاد المجموعات الإسلامية تمثلت في فكرة أنه «ينبغي قيام الدولة الإسلامية. الإسلام هو الشمعة الوحيدة القادرة على إنارة كل الدهاليز

---

[1]- مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يوليو/ سبتمبر 1999، مج28، ع1، ص310

[2]- الشمعة والدهاليز، ص13

والسراديب»[1]، كما حملت "الشمعة" دلالة المعرفة والعلم، لكن غُلبت الشمعة في إنارة الدهاليز والسراديب الممتدة بعيدا في الفوضى التي كانت تعيشها التيارات وبقية الشعب في تلك الفترة، فتنطفئ لضعفها ووحدتها في ذلك المكان الذي لا تُعرف له نهاية؛ لأن الشمعة الواحدة لا تُضيئ الدهاليز...كما أن فكرة الشمعة والدهاليز أو الأقبية هي فكرة راسخة في «اللاوعي الذي لا يمكن تمدينه، أنه يصطحب شمعة حين يهبط إلى القبو» [2]، وهذه الفكرة عبر بها الكاتب عن «العقل الباطن للإنسان المسلم المعاصر» [3]، الذي تصور الرواية انشغالاته.

لم يفت الكاتب عنونة فصوله الثلاثة المُشكّلة للرواية بالتالي: (دهليز الدهاليز)، و(الشمعة)، و(طبيب)، ولو أن (طبيب) كانت لفظة أُريدَ بها النهاية المأساوية للشاعر والمفكر الفضولي في عصره، الشاعر الذي تجسدت ملامحه وأفعاله في روح تجوب الأزمان، إنه الولي "سيدي بولزمان" «المدفون في الساقية الحمراء، أو في مكة أو في المدينة. سيدي بولزمان يخرج من زمان لزمان، ليقود أحفاده ويهديهم، ويبشرهم، أو ينذرهم» [4]، فكما كان الشاعر شمعة في وقته، ومحط إعجاب في تلك المجموعة الإسلامية، فإن سيدي بولزمان حاضر روحا؛ ليكون شمعة جديدة تُحاول أن تُضيئ عتمة مقام ما (الجزء الثاني).

وعليه فقد كانت «الحكمة من عنونة الفصول هو تكثيفها وتفسيرها، وتفسير عنوانها الرئيسي في آن، فإذا نظرنا إليها من جهة الكاتب فهي ذات غاية جمالية فنية، أما من جهة القارئ فتعمل على توجيهه وزيادة في الإيضاح» [5]. وذلك بالوقوف على أوجه متعددة لدلالة العنوان، المشكل من "الشمعة" و"الدهاليز"، قوتان غير متكافئتين من حيث التعايش، وبالرغم من ضعف الشمعة أمام ظلمة الدهاليز، فكان العنوان لفظا «قد

---

[1]- نفسه، ص14

[2] - غاستونباشلار، جمالية المكان، ص47

[3] - ينظر: الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، تقديم الرواية المعنون ب"تأشيرة عبور".

[4]- الشمعة والدهاليز، ص175، 176

[5]- عبد الحق بلعابد، فتوحات روائية، ص60

تكرر كالظاهرة البارزة الدالة على معنى أساس أراده المبدع »[1] ومن بينها شخصية "سيدي بولزمان" الذي خرج من تلك الدهاليز؛ ليواصل كشف حياة أخرى في مقام لا في دهاليز. وبذلك فقدت ولدت الشمعة (الرمز)، شخصية جديدة ستكون رئيسة في أحداث الجزء الثاني.

"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، فأول ما يتبادر إلى ذهن القارئ بعد قراءة عنوان هذا الجزء، الأسئلة التالية: إذا كانت هذه الرواية هي الجزء الثاني للثلاثية، فمن تراه يكون "الولي الطاهر"؟ وأي مقام هذا الذي سيعود إليه؟ وهل كان هناك ما يدل عليه في الجزء السابق بعد مقتل الشاعر؟ وغيرها من الأسئلة التي يُثيرها العنوان من باب تجلية النص.

انتقل الكاتب من العنوان الرمزي في "الشمعة والدهاليز" إلى عنوان الشخصية، التي يتغلب حضورها وأولويتها في بداية عبارة العنوان على المكان فيه "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، وهذا ما يتأكد بعد التعمق في قراءة المتن، "المقام" الذي طُمست أبوابه ونوافذه، في زمن عودة الولي إليه لكنه تم إدخال القارئ إليه عن طريق التذكر فقط. ثم يدخله بشكل فعلي بعد العديد من المحاولات وهذه المرة ليرفع يديه بالدعاء بعدما رفع أعلام الاستسلام؛ لتَفاجئه على ما حل بالمقام وخارجه من فوضى عارمة يصعب أن يجد لها حلا فسراديبها ازدادت تشعبا، ومشكلاتها ازدادت عمقا وفاقت "الدهاليز" من الناحية التاريخية.

لم يكن هناك فرق كبير في صناعة العنونة عند الطاهر وطار؛ لأنه لم يُفارق الشكل الرمزي[2] في الأجزاء الثلاثة، فكان الرمز عن طريق الوسيلة في "الشمعة"، والرمز

---

[1]- مُحَمَّد الأمين خلادي، شعرية العنونة السردية وبلاغات العتبة –قراءة العنوان الروائي في ضوء لسانيات الخطاب– كتاب أبحاث المؤتمر السابع للدراسات السردية، الرواية العربية في مائة عام، جامعة قناة السويس، الجمعية المصرية للدراسات السردية بالاشتراك مع كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مصر، 24- 26، مارس،2015، ص5

[2]– ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط22001، ص153

المكاني في "الدهاليز" و"المقام"، ورمز الشخصي ة في "الولي الطاهر" في الجزأين الثاني والثالث معا.

يتصدر عنوان الجزء الثاني من ثلاثية الطاهر وطار عبارة "الولي الطاهر" التي تُدخل العنوان في تصنيف "الشخصية وقضيتها" كما تُدخله بجزئها الثاني "يعود" إلى الفعل، الذي يميز به القارئ –نوعا ما– مسار أحداث الرواية، «فالعودة ليست بالمفهوم العادي البسيط، بل هي عودة دينية، تاريخية، أسطورية، وإذا شئنا التدقيق أكثر، قلنا: لقد تعانقت كل هذه الروافد لتنصهر في بوتقة واحدة، لتشكل عودة الولي العجائبية السحرية، إذ إنه كلما عاد من غيبة أو رحلة إلا واصطدم اصطداما مأساويا بحقيقة جديدة كانت غائبة عنه»[1]، والعودة "إلى مقامه الزكي"، في الجزء الثالث من العنوان دالة على المكان، و"المقام"هو صورة التي لا تختلف في دلالتها عن دلالة "الدهاليز" في الثلاثية.

يبقى العنوان «عبارة عن رسالة لغوية تعرف بهويه النص، وتحدد مضمونه، وتجذب القارئ إليه وتغويه به»[2]، أما العناوين الفصلية الواردة في الجزأين لم تكن مُفسِّرة بشكل مباشر للعنوان الرئيس لكل جزء،أو لكل فصل عُنون ت به، لأنهاكانت «تقوم على ألاعيب فنية قد تؤدي إلى تضليله [القارئ]وخداعه بدل أن تشكل بالنسبة إليه مداخل طبيعية لفهم النص وبوابات رئيسية للدخول إلى عالمه »[3]، وهذا ما يُحيل على أن «العنوان الداخلي لم يعد مجرد تعبير عن تلخيص لحدث ما يمكن توقع أحداثه، ولا نقطة

---

[1]- نعيمة فرطاس– سيميائية العنونة عند الطاهر وطار، رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" أنموذجا (مقال)، قسم الأدب العربي–كلية الآداب و العلوم الاجتماعية– جامعة– مُحَّد خيضر– بسكرة–الجزائر، ينظر الموقع التالي:

www.khayma.com/wattar/lire/chahadat/waly/fertas.doc. 16:34، 2015، 11، 17

[2]– مُحَّد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق، عالم الفكر، الكويت، يوليو/سبتمبر،1999، مج28، ع1، ص457

[3]–عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في النقد العربي الحديث، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة– السعودية، ذو القعدة1426هـ، ديسمبر2005م، مج11، ج58، ص285

توجيهية في ترتيب القضايا في سلسلة تتابع الأحداث وتواليها داخل النص، إنه — بالأحرى – عنوان شاعري، لا يحمل للقارئ وعود إضاءة النص، حتى وإن حصل شيء من ذلك، فإن الإضاءة تكون هشة ولا تستبطن كثافة اللامقول منفتحة بآفاقها على اللامتوقع»[1]، وهذه خاصية يمتاز بها العنوان الشاعري الذي يصعب تصنيفه في الاختيارات السابقة من ناحية تمييز العناصر السردية التي يقصدها فيه بالضبط.

كانت الانتقالات المشهدية في عناوين ثلاثية وطار "متصلة" برقاب بعضها؛ لأن عنوان الجزء الثاني تولّد من مشاهد الجزء الأول، وعنوان الجزء الثالث كان تكملة للجزء الثاني، فكل جزء يلد فكرة وعنوان الجزء الذي يليه. فكان هناك تحول في الدلالة من الرمز الوسيلة إلى الرمز الشخصيةفي العنوان، وكذا في الألفاظ المكانية بين الأجزاء التي حملت دلالة العصر(الدهليز/المقام)، ومنه يمكن تمييز العنصر الذي انجذب إليه الكاتب في صناعة عناوين ثلاثيته وهو اهتمامه بالشخصية وكذا المكان، وهي ظاهرة تكرارية في عناوينه.

وأما الفعلان "يعود" (في الجزء الثاني)، و"يرفع" (في الجزء الثالث)، فقد أعطيا العنوان حركة زمنية لفعل هذا الولي وحضوره في كلا العملين بشكل تعاقبي. كما أن الكاتب حاول تقديم شرح لكل جزء في تقديمه دون أن ينسى التعليق على الجزء السابق.

كان وجه الانتقالات المشهدية في الثلاثيات عند كل روائي في التنقل من عنصر سردي لآخر في كل جزء ، التنقل الذي يُتيح للكاتب مجموعة من الاختيارات من باب التنويع كطرح يُقدم به جزأه الجديد للقارئ، كما أن النص الجديد جديد في الأحداث والشخصيات غالبا يتطلب عتبة بلون يختلف من جزء لجزء، وتلك العتبة تتبجس من إحدى الاختياراتالعنوانية التي تتكرر فيها وذلك ما تكشفه صياغة العنوان أو ترحل عنها إلى اختيار آخر أو تمكث فيه لكن الصياغة تتقنع بالرمز ليواصل الكاتب قصة ذلك

[1]- عبد الملك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، روايات إدوار الخراط نموذجا، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت–لبنان، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1431هـ، 2010م، ص88

الاختيار، وهذا ما يمنح عناوين الأجزاء في كل ثلاثية صفة الاتصال من ناحية الاختيار أو الانفصال الذي تتأسس فيه الدلالة على المشهد المرافقله.

ب. القراءة العمودية في عناوين الثلاثيات

يمكن الوقوف على معطيات هذه القراءة من خلال الجدول التالي الذي يلخص ما سبق:

الروائيون	القراءة الأفقية للحركة المشهدية للعنوان			التصنيفات		
				القراءة العمودية		
				الجزء الأول	الجزء الثاني	الجزء الثالث
مُحَمَّد ديب	الدار الكبيرة	الحريق	النَّول	مكاني	رمزي	مكاني
أحلام مستغانمي	ذاكرة الجسد	فوضى الحواس	عابر سرير	مكاني رمزي	شاعري	شخصيمكاني
الطاهر وطار	الشمعة والدهاليز	الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي	الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء	رمزي مكاني	شخصي مكاني	شخصي

_جدول القراءة المشهدية لعناوين الثلاثيات(القراءة الأفقية والعمودية)

كانت القراءة الأفقية محددة لمرتكزات كل روائي في صناعة العنوان، والكاشفة أيضا عن أهم عنصر سردي انتقل منه الكاتب ليعود إليه في جزء موال، وكذا الوقوف على صيغة العنوان المختلفة عن إذا ما تحول إليها الكاتب في جزء ما، بالرغم من أن بعض الألفاظ كانت رمزية أكثر منها تقريرية واقعية، وغير مطابقة لمفهومها السردي بشكل كبير كالأماكن والأشخاص مثلا.

فيظهر من خلال النماذج القراءة العمودية المختارة لدراسة صنع العنون ة أن الروائيين انطلقوا في تسمية الجزء الأول بالمكان، الذي يُعد إطارا يمكن من خلاله تنشيط حركة العناصر الأخرى، فقد كان واردا بشكل مفرد كـ"الدار الكبيرة" كصورة، وبشكل مركب مسند إلى رمز كـ"ذاكرة الجسد" و"الشمعة والدهاليز"، «ولعل تقديم المكان عبر

صورة ضبابية أو المبالغة في تصوير الأشياء والإكثار من تفاصيل الأمكنة، إنما في الواقع يدل على موقف محدد تجاه هذا العالم الغامض/ المتغير» [1] وهذا ما تكشف عنه تلك الاختيارات في الصياغة الشاعرية المنفتحة على الإيحاء.

فكأن العنوان الأول في الثلاثيات كان الخريطة التي س تحدد عليها بشكل عام تحركات الشخصيات ومصائرها انطلاقا من ذلك المكان وبكل ما يحمله من دلالات ستتكرر في مواطن مختلفة من خريطته الكبيرة والمتمثلة في كامل الأجزاء.

كما أن العنوان الأول في الثلاثية يكشف عن مركز الثقل في الثلاثية، وهو صورة ممتدة القوة في باقي الأجزاء –غالبا– وهذا ما أحدثه المكان الذي «قد يلعب دور الشخصية» [2] لما يكثر التحاور معه وعرض تاريخه إلى درجة الإحساس بأنسنته ، وأنه أخذ الدور الأكبر من ناحية الوصف والسرد والحوار عنه، فـ« يستحوذ على بطولة النص» [3]، إلى جانب الشخصيات الرئيسة، وهذا ماحدث في "ذاكرة الجسد" مع قسنطينة والجسور، وكذا في الدار الكبيرة كصورة مختلفة لها في الجزأين اللاحقين. وأما المكان في "الشمعة والدهاليز" فقد كان مغلقا مُشابها للقضايا التي عرضها الكاتب رفقة الطرح الزمني والفكري السريالي المشابه في غموضه لالتواءات تلك السراديب..

يدخل التحول عنوان الأجزاء الثانية، فإذا كان الارتكاز على المكان بشكل صريح، سيتحول عنه قليلا بالأحداث في موضع آخر مع شخصيات ستقدم نفسها للسرد حديثا، مع أن المكان يبقى الإطار المتجدد بصوره في ذلك الجزء، فإن غاب في روايتي "فوضى الحواس" والحريق" اللتين كانتا فضاء متنوعا في الزمن الحاضر للشخصيات الرئيسة من ناحية أثره في تحول الأحداث، واحتلال الرمز أو الصيغة الشاعرية بديلا له بشكل مؤقت في هذا الجزء، مع أن العنوان نص مصغر، و« النص مستويان : مقروء

---

[1] – خالد حسين، المكان واستراتيجية الوصف في النص الروائي، المعرفة، سوريا، فبراير2000، ع437،ص223،224

[2] – عوض سعود عوض، المكان في الرواية العربية، المعرفة،سوريا، فبراير2003، ع 473،ص233

[3] – نفسه، ص227

ومشهود. وحيثما كانت الشعرية كانت المشهودية» [1]، فإنه كان صريحا في "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، بالرغم من تصدر الشخصية الرمز العنوان.

هذا وجه بارز للانتقالات المشهدية التي تم فيها الانتقال من الأماكن بشكل مصرح به إلى عناوين انزاحت عنه قليلا لتخلي الفرصة لعناصر سردية أُخرى، الحركة التي تصنعها الشخصيات و الانفعالات في النص وبعد النص، وهذه البعدية تبقى راسخة في ذهن المتلقي الذي سيصنع بها صورة جديد ة لعنوان الجزء الموالي، فالمشهد السابق من الجزء الأول يُحلل به عنوان الجزء الثاني والمشهد المعدل الذي يتشكل لديه بعد قراءة الرواية يتواصل به مع الجزء الموالي، بعد أن اجتاز الصورة وإيقاعات اللغة في صناعة العناوين، إلى الحركة التي تحيا كلما تردد عنوان منها، ولو أن عناوين الثلاثية مترابطة فيما بينها، إذا أُستدعي واحد حضرت كلها صياغة ومشهدا.

يعود "المكان" لحضوره بقوة في الأجزاء الأخيرة في عناوين الثلاثيات؛ معلنا بقاءه وبقاء الأحداث على حالها وضعف الشخصيات أمامها أو تخليها عنها من جهة ك "النول" و"الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"، أو الرحيل عنها وتفرق الشخصيات التي اجتمعت فيه من جهة أخرى، ليبقى المكان مسرحا يحكي عن أشخاص كانوا فيه ثم تشتتوا وبقي صامدا في استعداد لرواية تاريخ آخر.

تميزت العناوين المكانية للثلاثيات بخاصية الانغلاق، وعدم وجود الألفة في معظمها، فـ«كل مناطق الألفة موسومة بالجاذبية. وجودها هو الوجود الهنيء» [2]، النادر الوجود في المشاهد العنوانية المتمثلة في تراكيب أجزاء الثلاثيات، "الدار الكبيرة" الضيقة سيكولوجيا، "ذاكرة الجسد"المكان المفقود، "الشمعة والدهاليز"المخيفة، "الحريق"دمار وبطالة، "فوضى الحواس"اللامكان، "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"المقام العدم، "عابر سرير"شبح المكان.

[1]–سليمان عشراتي، جمالية التشكيل الفني في رسائل النور،دار النيل للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1426هـ /2005م،ص17

[2]– غاستونباشلار،جمالية المكان، ص42

الفصل الثاني

خصائص الأجزاء

في

الثلاثيات

تمهيد

1. رواية العرض

أ. تعريفها

ب. الزمن

ج. المكان

د. الشخصيات

رواية التحولات

أ.تعريفها

ب. المدة الزمنية بين رواية العرض ورواية التحولات

ج. الزمن السردي

د. المكان

هـ. الشخصيات

2. رواية المصير

أ. تعريفها

ب. المدة الزمنية بين رواية التحولات ورواية المصير

ج. المكان بين الثابت والمتحول

د . الشخصيات بين ثنائية الحياة والموت

تمهيد:

لكل ثلاثية ميزاتها الخاصة، وقد تتباين الميزات من جزء لآخر، وذلكعلى أصعدة متنوعة تكشف عن العوالم الجوانية التي تُضاء بفعل الكتابة. «فالكاتب حين يتخذ طريقة أو أسلوبا ما في الكتابة الروائية، فإنه لا يفعل ذلك بناء على اختيار عفوي يتم بمقتضاه التمييز بين التقنيات تبعا لبساطة بعضها أو تعقيد بعضها الآخر، أوأن بعضها يحقق جمالية من نوع وبعضها الآخر يقدم جمالية مُخالفة. إن ممارسة أسلوب ما في الكتابة تعبير عن رؤية جمالية وفكرية واجتماعية معا»[1]، وبالتقنيات يتحدد الشكل الروائي، فإذا كانت بساطة بعضها أو تعقيده تعود إلى إدراك الكاتب لمعطيات عمله كاملة، فهل يمكن أن تكون فكرة الشكل الثلاثي للرواية إدراكا تاما منذ بداية الجملة الأولى في الجزء الأول أو قبلها بكثير؟

إن عملية البحث عن قرينة دالة على الشكل الثلاثي الروائي بدءا من الجزء الأول قد لا تتحدد تماما للقارئ، فقد يقرأ لكنه لا يُدرك تماما بأنه الجزء الأول من ثلاثية. ويعود ذلك إلى تمام الجزء من البداية إلى النهاية. النهاية التي قد تخرق أفقه بمأساة أو ترضي توقعاته بحتف أحدهم أو مشهد سار، فإذا وقع وسمع بأن هناك جزءا ثان يا للرواية ستتهاطل في ذاكرته أقوى المشاهد تأثيرا عن الرواية السابقة، كما أنه سيتذكر وجوها ألفها في رحلته القرائية لصفحاتها... متوقعا مشاهد جديدة في الجزء الجديد بمجموعة من الأسئلة التي سيجد إجابات عنها وأخرى يُصدم بعدمها في الرواية الثانية...

[1]– سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية، ص94

وتبقى القراءة «إثارة للسؤال لا تقديما للأجوبة»[1]، وهكذا دواليك فالأسئلة تتسع بالقراءة وقد يتوقع القارئ أحداث الجزء الثالث فيبدأ بحساب التوقعات التي نجح في إيجادها وهو يقرأ كما أنه سيبني الجزء الرابع الذي لا يوجد أيضا مادام شريكا« للمؤلف في تشكيل المعنى وهو شريك مشروع؛ لأن النص لم يُكتب إلا من أجله» [2]، وعليه سيتم متابعة الميزات التي يمتاز بها كل جزء في الثلاثية من حيث المكونات والعناصر السردية باعتبارها نوافذ تُمكن القارئ من مشاهدة بعض الصور التي ستُمشهَد في الجزء الموالي أو الذي يليه.

1. روايةالعَرْض(Displayingnovel)

أ. تعريفها

يمكن أن يُطلق على الجزء الأول من الثلاثية مجموعة كبيرة من المصطلحات بالعودة إلى وظيفتها مثل رواية : التمهيد أو الانطلاق أو الأولى أو الرواية الأم أو رواية النوافذ أو الرواية الاستشرافية... فمن خلالها يمكن للقارئ أن يتوقع ما سيُفصّل فيه في الجزأين اللاحقين من الثلاثية، فهي الجزء الأول الذي تبدأ به حياة الكائنات الورقية إبداعيا، كما يمكن أن تكون رواية العرض...فهي طفولة العمل، والجزء الثاني شبابه، والثالث شيخوخته. وقد لا تصل الشخوص المستهدفة إلى عُمر الشيخوخة في الجزء الأخير في ثلاثيات، كما أنها قد تموت حقا في ثلاثيات أخرى منذ الجزء الأول لتُبعث

[1]- إبراهيم السعافين، جماليات التلقي في الرواية العربية المعاصرة، فصول، القاهرة-مصر، 1997، مج16، ع3، ج1، ص98

[2]- نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول، 1984، مج5، ع1، ج1، ص101

شخصيات أخرى وتواصل مشوار القضية، ولكن المقصود بالشيخوخة شيخوخة الأحداث والأمكنة التي كثر السرد فيها وحولها، أي شخصية النص الروائي في حد ذاته.

فرواية العرض هي عرض لمتاع الروائي، المتاع الذي يتجسد في ثقافة الكاتب وتوجهاته وأسلوبه السردي...، هذا من جهة ومن جهة أخرى يعيش القارئ في أزمنة وأمكنة ومع شخ صيات من اختيار الكاتب، سيتعرف عليها باهتمام، كما أنها عرض لمتاع غير مكتمل إذا نُظر إليها بشكل أوسع على أنها الجزء الأول في الثلاثية، أما أنها جزء منفرد ومنفصل فتمثل وحدة متكاملة من ناحية البناء والحبكة، وكذا مصير الشخصيات فيها.

فالجزء الأول في الثلاثية هو رأس الخيط الذي به تمتد الأحداث، ويتعرف من خلاله القارئ على مجموعة كبيرة من العوالم مثل:

الزمن والمكان«شكلانرئيسان لوجود المادة» [1]،بحيث يتعرف القارئ على العصر الذي تسير فيه الأحداث، وأهم ما يميزه كعصر، من خلال اختيار الكاتب له كفترة بحاجة إلى تصوير ، فإذا كان الزمن والمكان شكل ين، فلكل منهما صوره الخاصة في الأجزاء.

ب.الزمن

جرت أحداث "الدار الكبيرة" في الفترة الاستعمارية، وتحديدا قبل بداية الحرب العالمية الثانية بأشهر إلى أن اندلعت في آخرها، «وهذان رجلان من الفرنسيين يتكلمان قرب عمر:

- إذن لقد غرروا بنا، هؤلاء الخنازير.

[1]– م. روزنتال وب. يودين، الموسوعة الفلسفية، (تر) سمير كرم، دار الطليعة، بيروت– لبنان،ط5، كانون الثاني يناير، 1985، ص235

– قلت دائما إنهم كانوا يكذبون حين يحلفون أن الحرب لن تقوم. لقد قالوا إنهم قد انتهوا إلى اتفاق في ميونيخ.

– يجب أن نعرف الآن كيف نتخلص من الورطة. إن الحرب في ظهرنا الآن»[1]، كان هذا مشهدا حواريا من آخر الرواية.فليس بالضرورة أن يتحدد الإطار الزمني لأحداث الرواية بشكل بارزمنذ البداية فقد يظهر ذلك في الوسط أوفي النهاية.كما يمكن للقارئ أن يتعرف على زمن كتابة الرواية وعلى الفترات التي ستسرد منذ البداية (الفصل الأول)، ومثال ذلكرواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي في المشهد السردي التالي«ربما غدا أبدأ الكتابة حقاً.أحب دائما أن ترتبط الأشياء الهامة في حياتي بتاريخ ما.. يكون غمزةلذاكرة أخرى.

أغرتني هذه الفكرة من جديد، وأنا أستمع إلى الأخبار هذا المساء وأكتشف، أنا الذي فقدت علاقاتي بالزمن، أن غدا سيكون أوَّل نوفمبر.. فهل يمكن لي ألا أختار تاريخاً كهذا، لأبدأ به هذا الكتاب؟

غدا ستكون قد مرت 34 سنة على انطلاق الرصاصة الأولى لحرب التحرير، ويكون قد مر على وجودي هنا ثلاثة أسابيع، ومثل ذلك من الزمن على سقوط آخر دفعة من الشهداء..

كان أحدهم ذلك الذي حضرت لأشيعه بنفسي وأدفنه هنا» [2]، فالملاحظ أنالكاتبة تهتم بتأريخ الأحداث وإعطائها مصداقية الوجود فعلا. فتنقسم الأحداث قصّا إلى ثلاث فترات،فالماضي البعيد—في الرواية– تمثله أحداث الثامن ماي 1945 وفترة الثورة التحريرية،والماضي القريب لقاء خالد بن طوبال بحياة/ أحلام، والزمن الحاضر يكون إعلانا عن دخول الجزائر العشرية السوداء. وهو الزمن الذي تمت فيه الكتابة.

[1] – الدار الكبيرة، ص111

[2] – ذاكرة الجسد، ص23،24

أما في رواية "الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار فمن خلال الحدث يُدرك القارئ عصر الرواية، تبدأ الأحداث ليلا وأما الفترة التي جرت فيها الأحداث فتظهر من خلال العديد من المشاهد مثل: «ساحة أول ماي، التي أطلقوا عليها اسم ساحة الدعوة، آلافا مؤلفة، يرتدون قمصانا بيضاء، ويضعون على رؤوسهم قلنسوات بيضاء متساوية الأحجام، مثلما هم متساوو السن والقامات، واللحى المتدلية، لا يدري المرء إن كانت اصطناعية أم طبيعية، يتشبثون بموقعهم أمام الغزو المتتالي لقوات الشرطة التي تقذفهم بقنابل الغاز المسيل للدموع. كالموج يتقدمون.

يتقدمون ثم يعودون بالسرعة نفسها إلى الوراء، بينما أصواتهم تتعالى في نبرة واحدة، لا إله إلا الله مُحَمَّد رسول الله. عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله» [1]، هذا تحديد للقضية فيتحدد زمنها دون أن يُصرّح به رسميا كتأريخ.

وقد تكون هناك طريقة أخرى يعتمدها الكاتب في التصريح بالفترة ، وذلك في تقديمه للرواية مثلا، بقوله «وقائع الشمعة والدهاليز، تجري قبل انتخابات 92 التي خلقت ظروفا أخرى لا تعني الرواية في هدفها الذي هو التعرف على أسبابالأزمة وليس على وقائعها وإن كنت وظفت بعضها» [2]،فيتم الاستغناء عن التاريخ كتحديد وإ يلاء الأهمية للأحداث في الرواية تدريجيا.

فقد يكون مهما أن تتحدد فصول السنة إلى جانب العصر وذلك من خلال تصوير تلك الأحاسيس المصاحبة للفصول كالإحساس بالبرودة أو الحرارة أو الاعتدال، كما أن القارئ سيتنقل مع الشخصيات من فصل إلى آخر بشكل متسلسل، فيعرف عُمر القصة والحكاية معا، كأن يعرف الفصل الذي بدأت به والفصل الذي انتهت فيه الأحداث، فيستطيع أن يحدد الأشهر الحاسمة في حياة الشخصية، والأعوام السعيدة

[1]- الشمعة والدهاليز، ص20، 21

[2]– نفسه، تقديم الرواية

والحزينة كذلك.وبذلك يستطيع أن يحسب الفرق بين الأجزاء في الثلاثية، كما يتعرف على عمر الشخصية الرئيسة وماضيها، وهذا ما يوفره الجزء الأول (التمهيدي) للقارئ.

بدأت أحداث رواية "الدار الكبيرة" في فصل الشتاء وانتهت في فصل الخريف، فمحمد ديب حريص على وصف الطبيعة من حول الشخصيات ودمج الطقس في الأحداث، بتحديد الفصل وأحيانا اليوم، فصارت الحالات الجوية تمهيدات للكثير من المشاهد السردية أو الحوارية«ووصل الربيع ببطء، فأطلع أولى الأوراق النحيلة الراعشة في شجرة الكرمة التي كانت أغصانها المتشابكة تكلل فناء البيت. وإلى دار سبيطار نفسها تسللت عذوبة حادة خفية بين الجدران القديمة الرمادية، ومضت تعتصم بقلوب السكان. إنالناس في دار سبيطار لم يدركوا حقيقتها فورا. ولكنه الربيع. كانت أول الأمر شيئا يسيرا، ثم تعاظمت حتى لكأنها مقدار رائع من الخبز. وجاء شهر آب ببياضه الخانق فحل محل أضواء الربيع. إن عمر الآن في إجازة الصيف...»[1]، فعذوبة الجو تخفف الجوع والضيق، فلربما عادلت الشبع، وهناك تكمن أهمية حالات الطقس وتصير هي والزمن عاملين محسوسين، يتغلبان على ضيق المكان أو فراغه.

وأما "ذاكرة الجسد" فبدأت في فصل الخريف كتابة وانتهت في فصل الخريف بمجيء خالد إلى الجزائر، وهذا لا يعني أن أحداث الرواية جرت في مدة سنة،بحيث إن العلاقة بين خالد وحياة من بدايتها إلى أن حضر عرسها تجاوزت السنة بدأت في ربيع 1981، وانتهت في صيف 1982، وبعد ذلك بست سنواتراح خالد يكتب...أما حكاية الرواية فتبدأ من طفولة الشخصيتين إلى كهولتهم.

ورواية "الشمعة والدهاليز"لم يولالكاتب اهتماما بتحديد الفصول في السنة وربطها بالأحداث أو بالحالة النفسية للشخوص، أو بالأسابيع التي جرت فيها

[1]- الدار الكبيرة، ص47

الأحداث، بقدر ما أَوْلى اهتمامه بالأحداث المعروضة ومن خلالها يتمكن القارئ من إدراك الفترة المقصودة، بعدما اكتفى بتحديد فترات النهار(صباحا ومساء..).

الملاحظ أن زمن الرواية العرض أوسع من ناحية التصوير في ذاكرة الجسد والشمعة والدهاليز، فكلا الكاتبين عاد بذاكرة شخصياته الرئيسة إلى مرحلة الطفولة لذكر بعض المواقف المؤثرة في حياتهما، كاليتم والطلاق وحنان الأم... إلى جانب "سردنة العصر" أي الإخبار عن أحواله.

وأما الدار الكبيرة فجُلّ ما عُرض فيها فقد كان من الفترة ذاتها؛ لأن تقنية الاسترجاع قليلة جدا إذا ما قورنت بالزمن الحاضر. والحاضر لا يُقصد به الآنية هنا وإنما التصوير للفترة التي تعيش فيها، علما أن الراوي عليم يسرد الأحداث على أنها ماضية بفعل الرواية.

ج. المكان

تتعددت صوره هو الآخر بين الأماكن المسكونة في الزمن الحاضر وبين النفسية التي تسكن اللاوعي وقد سكنتها الشخصية في الماضي. فتتردد زواياها في الذاكرة من حين لآخر إذا كان المكان في الحاضر يختلف عنه في الماضي –الشخصية بين مكانين– وقد يطغى المكان القديم ليكشف عن تفاصيل الحياة فيه فيكون هو الحاضر والماضي، ويظهر هذا النوع من خلال رواية الراوي العليم في الروايات الواقعية أو التاريخية التي تقدم بصيغة الغائب (هو) مثلا.

وغالبا ما يكون المكان في رواية العرض مرجعيا من باب عودة الكاتب إليه في الجزء الثاني أو الثالث من الثلاثية، كما أنه الحياة والطمأنينة التي لا تُمنح في كل الأماكن التي ترتادها الشخصية خلال اليوم، بالرغم مما يحل به من أحداث تعكر الصفو من فترة إلى أخرى، هذا ما يقف عليه قارئ الثلاثية. فالبيت «هو كوننا الأول، كون حقيقي

بكل ما للكلمة من معنى. وإذا طالعنا بألفة فسيبدو أبأس بيت جميلا»[1]من خلال ذلك الحنين الذي يصريغ به الكاتب تلك الأحداث الماضية التي يحن إلى عمرها والمحيطين بها في لحظة عيشها مسترجعة..

المكان القار: يُقصد به البيت أو الوطن أو أي فضاء تعيش فيه الشخصية الرئيسة فترة طويلة من العمر، فيكون وعاء للعديد من الأحداث في رواية العرض، كما سوف تتم العودة إليه في روايتي التحولات والمصير([2])، استرجاعا أو مواصلة لعمر جديد فيه، كما أنه المسرح الذي يُغطي كل الأماكن المحا ذية له أو البعيدة عنه. موجها الأحداث في كامل الثلاثية، وما خرج عنه سيكون من باب الجولة أو الخروج المؤقت للكشف عن بعض مظاهر الحياة هنا أوهناك...

ففي الجزء الأول من الثلاثيات كانت هناك منازل تردد حضورها وتواصل في أجزاء الثلاثية الواحدة، وهناك أماكن قارةتشرع أبوابها ونوافذها للأحداث في جزء واحد فقطمن الثلاثية ثم تنغلق لتغيب في الجزأين الآخرين.

فدار سبيطار/ الدار الكبيرة دار عاشت حضورا كبيرا في الأجزاء الثلاثة معا، ففي الجزء الأول كانت هي المنزل القار الذي يكتسح زوايا الرواية مقارنة بالشارع أو ساحة البلدية أو المدرسة...وهي أماكن كان يرتادها عُمر حينما يخرج من الدار.

كانت المكان الذي تثبتت فيه الكاميرا لتصور زواياه وجدرانه.... في كل فصول السنة، وتسترسل في عرض مشاهد الجوع والصبر عليه والتوتر والقسوة التي عانتها تلك الأسر...في فترة الاستيطان الفرنسي، ونظرا لضيق حجراته وكثرة سكانته، كان «عمر قد

---

[1]- غاستونباشلار، جمالية المكان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط2،1404هـ -1984، ص36

[2]- المقصود برواية "العرض" الجزء الثاني من الثلاثية، ورواية "المصير" الجزء الثالث والأخير ، وسيتم التعريف بهما بعد تقديم روايتي العرض.

انتهى إلى تشبيه بيت سبيطار بسجن» [1]، هذه الدارالتي آوت الكثير من الأسر الفقيرة التي «تعيش حياة طائشة عمياء، حياة يهزها الحنق والغضب والخوف في كل لحظة. كل كلمة تقال في هذه الدار فهي شتيمة أو نداء أو اعتراف. وكان أهل الدار يحتملون ما يحدث فيها من اضطرابات في مذلة. إن الحجارة في هذه الدار تعيش أكثر من القلوب» [2] صمتا لاغير، شاهدة على حياة يملؤها الخوف والتردد، كِبرها يسع نماذج متشابهة ومتناقضة على أصعدة متعددة.

فكانت دار السبيطار هي المسرح الواسع الذي حوى أكثر من ثلاثة أرباع الأحداث في الرواية. فهي المكان الذي يغضب فيه عمر وإليه يعود إذا خاف «بيت كبير عتيق، موقوف على سكان همهم الأكبر اختصار النفقات. واجهةليس فيها شيء من التناسق، تطل على الشارع الضيق الصغير، وبعد الواجهة رواق المدخل وهو رواق عريض مظلم، أخفض من الشارع، وهو ينعطف حتى يحجب النساء عن أبصار المارة (...) كانت عيني وأولادها يسكنون بعضهم فوق بعض، كسائر الناس هنا. إن دار سبيطارملأى كخلية نحل. وقد انتقلت الأسرة من بيت إلى بيت عدة مرات. وكانت في كل مرة تقع على مسكن كهذا المسكن ذي حجرة واحدة» [3]، فمحمد ديب يحاول دوما أن يجعل من وصفه للزمن بأحد اثه موازيا لوصف الأماكن والأجواء التي تغمر ساكنتهاوتكشف عن توترهم.فكانت الدار الكبيرة الأم الحاضنة للكثير من وقائع العديد من الشخصيات التي تسكنها على مر الثلاثية، فكانت الثلاثية صورة ملخصة لما يحدث للمجتمع في كثير من أنحاء الوطن في تلك الفترة.

[1] – الدار الكبيرة، ص72

[2] – نفسه، ص73

[3] – نفسه، ص48

وأما في رواية "ذاكرة الجسد" فقد قَسّم فيها الزمن المكان إلى مكانين، بحيث كانت قسنطينة هي الماضي البعيد والحاضر أيضا،تضمنت أرض الثورة والمسكن والسجن والجسور والطفولة وعلاقات الناس...عن طريق الاسترجاع،وكما يقول غاستونباشلار« إننا لا نعود "نعيش" البيت حقا خلال سماته الوضعية ولا من خلال الأوقات التي نتبين فيها منافعه. إن ماضينا كاملا يأتي ليسكن البيت الجديد» [1]، وهذا ما حدث لخالد أينما حل تذكر شيئا ما من ماضيه الفسيح وقاسه على الجديد المختلف في حاضره. كما أن نوافذ الحنين قلما تنغلق لتنفتح على وجوه أخرى.

فيصبح المكان زمنا بحضوره الدائم، «تمتد أمامي غابات الغار والبلوط، وتزحف نحوي قسنطينة ملتحفة ملاءتها القديمة، وكل تلك الأدغال والجروف والممرات السرية التي كنت يوما أعرفها والتي كانت تحيط بهذه المدينة كحزام أمان، فتوصلك مسالكها المتشعبة، وغاباتها الكثيفة، إلى القواعد السرية للمجاهدين وكأنهاتشرح لك شجرة بعد شجرة، ومغارة بعد أخرى. إن كل الطرق في هذه المدينة العربية العريقة، تؤدي إلى الصمود. وإن كل الغابات والصخور هنا قد سبقتك في الانخراط في صفوف الثورة» [2]، رسَم المشهد السردي منظرا طبيعيا جميلا عن قسنطينة بوجهها النبيل وتاريخها المجيد.

كما تأخذ ملمحا آخر لَمَّا يصبح المكان وطنا«أصبحت أتحاشى طرح هذه الأسئلة، منذ اليوم الذي أوصلتني أجوبتي إلى جمع حقائبي ومغادرة الوطن. الوطن الذي أصبح سجنا لاعنوان معروفا لزنزانته؛ لا اسم رسميا لسجنه، ولا تهمة واضحة لمساجينه، والذي أصبحت أقاد إليه فجرا، معصوب العينين محاطا بمجهولين، يقودانني إلى وجهة

[1] – جمالية المكان، ص 37

[2] – ذاكرة الجسد، ص25

مجهولة أيضا. شرف ليس في متناول حتى كبار المجرمين عندنا» [1]، كانت هذ ه الأحداضورا عن المكان في ذاكرة الجسد.

وأما عن المكان هنالك في فرنسا حيث يقيم خالد فقد كان الماضي القريب والحاضر أيضا ، الذي تضمن المسكن والمعرِض ونهر السين والفن...«تعيش في بلد يحترم موهبتك ويرفض جروحك. وتنتمي لوطن، يحترم جراحك ويرفضك أنت. فأيهما تختار.. وأنت الرجل والجرح في آن واحد.. وأنت الذاكرة المعطوبة التي ليسهذا الجسد المعطوب سوى واجهة لها؟»[2]، فرنسا التي شعر فيها خالد بالأمان والطمأنينة، وبالبعد عن الأضرار التي تسببها له بعض مظاهر المعاملات الإدارية والسياسية... فما عاد منتميا لما يجرحه وهو الفنان «لقد اخترت هذه الشقة الشاهقة، لأن الضوء يؤثثها وهو كل ما يلزم للرسام، فاللوحة مساحةلا تؤثث بالفوضى وإنما بالضوء ولعبة الظل والألوان» [3]، شقة مطلة على جسر ميرابو، مطلة على التاريخ الجزائري أيضا!

فكانت الدار التي نشأ فيها خالد الرحم التي لم يخرج منها بعد، منها انطلق وإليها عاد بعد أعوام من التنظيم الداخلي لأفكاره، عاد ليُصدم بالمكان أكثر فأكثر، فلولا فجائع المكان ما ترك بيته وهاجر، فالملاحظ عن المشاهد التي تصور المكان في الرواية وتعليق خالد عليها يحيل إلى فكرة "تجاذب الضدين" وهي عواطف تنتاب الشخص في الوقت نفسه كالشعور بالحب والكره مثلا«البيت ، الذي ولدت فيه وتربيت، والذي على جدرانه وأدراجه ونوافذه وغرفه وممراته، كثير من ذكرياتي، من أفراح ومآتم وأعياد.. وأيام عادية أخرى، تراكمت ذكراها في أعماقي لتطفو الآن فجأة.. كذكريات فوق العادة تلغي كل شيء عداها؟ ها أنا أسكن ذكرياتي وأنا أسكن هذا البيت، فكيف ينام من

[1] – السابق، ص 243

[2] – نفسه، ص73

[3] – نفسه، ص 159

يتوسد ذاكرته؟ ما زال طيف الذين غادروه يعبر هذه الغرف أمامي...» [1]، فهذه الذكريات أو أحلام اليقظة التي بات خالد يستدعيها بالرغم من بعدها الزمني إلا أنه يسكن فيه، فيضفي «عليها قيمة ما – هالة من السعادة.وإذا احتجبت هذه الهالة فإن الوقائع ذاتها تمتنع عن الوجود»[2]؛ لأن الصور في الذاكرة مرتبطة بحالات شعورية تحيط بها وتحفظ تفاصيل الحدث، وباستعادة الصور تُستعاد أيضا الملحقات بها؛ فتعيد بناء شعور جديد يغطي على الشعور السابق له.

هذا المقطع الحواري الذي جمع بين خالد وصديقه روجيه نقاش (اليهودي الأصل الذي كان مقيما في قسنطينة ثم انتقل مع أسرته وباقي اليهود إلى بلد يكون أكثر استقرارا لهم)، وفيه تمثيل لهذه العاطفة المكانية التي تحب فتتقدم مسرعة ثم تكره فتتراجع بشكل أسرع « ذات مرة سألته "لماذا لم تعد ولو مرة واحدة لزيارة قسنطينة؟ أنالا أفهم خوفك، إن الناس مازالوا يعرفون أهلك في ذلك الحي ويذكرونهم بالخير.." أذكر وقتها أنه قال لي " ما يخيفني ليس ألا يعرفني الناس هناك، بل ألا أعرف أنا تلك المدينة.. وتلك الأزقة.. وذلك البيت الذي لم يعد بيتي منذ عشرات السنين.." ثم أضاف: " دعني أتوهم أن تلك الشجرة مازالت هناك.. وأنها تعطي تينا كل سنة، وأن ذلك الشباك مازال يطل على ناس كنت أحبهم.. وذلك الزقاق الضيق مازال يؤدي إلى أماكن كنت أعرفها.. أتدري.. إن أصعب شيء على الإطلاق هو مواجهة الذاكرة بواقع مناقض لها» [3]، فيصبح المكان مكانين **مكان قار**تؤثثه **الرغبة**،**ومكان متحول**يصنعه **الإرغام**، الأول ملك للماضي يفيض أمومة وحنانا، والثاني ملك للحاضر الذي يُهمش المكان ويُفقده القيمة والألفة..فيلفه اليتم والقسوة والاغتراب ، والمقصود بالمكان المتحول الذي يمتاز بهذه

[1]- السابق، ص 288

[2]- جمالية المكان، ص76

[3]- ذاكرة الجسد، ص 133، 134

السمات، هو المكان الجديد الذي يسكنه الشخص ولا تسكنه المشاعر فيتحول إلى سكن مهجور، وقد يكون جديدا حقا انتقلت إليه الشخصية من سكن قديم أو سكن آخر في البلد نفسه أو بلد آخر،كما يكون المكان القار نفسه، حاملا لصورتين مختلفتين ومتباعدتين وجدانيا، وذاك هو الوجه الذي صوره المشهد الحواري السابق.

فيتحول المكان القار بعد هذه القناعة إلى تحفة أثرية ثمينة، وبعث الحياة فيها يكون تذكرا من باب الأنس لا من باب المقابلة بمكان آخر يبدو غريبا إلى جانبه «يجب أن نحتفظ بذكرياتنا في قالبها الأول وصورتها الأولى ولا نبحث لها عن مواجهة اصطدامية مع الواقع يتحطم بعدها كل شيء داخلنا كواجهة زجاجية.. المهم في هذه الحالات إنقاذ الذاكرة»[1]، للمحافظة على الأصالة والانتماء والتوازن الداخلي أيضا.

كانت تلك هي قسنطينة البيت والجسور.. والتاريخ والوطن، المكان القار والمتحول معا، فخالد يعيش عمرين مختلفين؛ عمر الطفولة إلى ما بعد الاستقلال وعمر الاغتراب هناك في فرنسا ثم يعود ليعيش عمرا آخر في المكان القار الذي يمتاز بأحداث مغناطيسية تجذب صاحبها من قارات أو مسافات بعيدة ليتذوق من جديد عمر الغياب عنه، إنه المكان الذي يسكنه القدر ففيه تحيا الشخصية وفيه تموت أو يأتيها جثة هامدة بعد هروب إجباري أو اختياري عنه...

وأما عن رواية "الشمعة والدهاليز"، فقد كان المكان القار مسرحا لأحداث هذا الجزء في الثلاثية، وهو مجزأ بين قرية في الأوراس ومؤسسة تعليمية في قسنطينة وبيت في المدينة ، ودهاليز ومتاهات تدخلها الأفكار عندما تشرع في تحليل الواقع المعيش، وتتواصل فكرة الدهاليز لتصنع صرحا لها في رواية التحولات في صورة عمارة لا مدخل لها ولا نافذة!

[1] – السابق، ص134

وهذه صورة لمنزل الشاعر – الشبيه بغاندي– مهجور «ظل الشاعر، يقرر في نفسه، بصيغ مختلفة، وهو ينزل الدرج المظلمة، ويتخطى إطارات عجلات السيارات التي تركها قريبه الوصي عليه، عنده، لتنشف قبل أن يستعملها، ولم يجد ضرورة لإزالتها، من الطريق، فمادامت مؤقتة، ومادام المرء بإمكانه المرور، دون الوقوع، خاصة، وأن القدم التي تروح وتغدو، محدودة جدا. فما الداعي لإضاعة الوقت في الاهتمام بها» [1]، مادام البيت ككل يُشعره بالراحة...كما أنه صورة إضافية من نوع آخر تبوح بالفوضى التي يعيشها الشارع والشاعر معا.

كان ذلك عن البيت الوظيفي الذي يسكنه الشاعر، كما يتوقف القارئ في رواية العرض على أثر التاريخ في المكان«هذا الشعب الذي لا يمتلك مدينة واحدة مشعة ثقافيا بعد قرن ونصف من استعمار استيطاني وثقافي آخر. ليس هناك القاهرة ابنة الأزهر الشريف، ولا تونس بنت جامع الزيتونة الأعظم، ولا دمشق ولا بيروت، ولا بغداد. كل ما هنالك بقايا جدران تشكل عمارات، متصاقبةأومتقابلة، تشكل في مجموعها مدينة تشكل في ذاتها مقبرة هجرها سكانها من الفرنسيين واليهود والأسبان والمالطيين، وتفرق ما بقي فيها من جزائريين، لهم بصفة أو أخرى مهما كان مستواهم الاجتماعي والثقافي، تقاليد وطقوس مدينية، على الأحياء العصرية موزعين في الفيلات، هنا وهنالك، ليستأنفوا من جديد حياة جديدة، التقاليد فيها والثقافة فردية، لا تمت للمجتمع بصلة من الصلات.

وهاهم الأعراب يدخلون المدن، متنكرين بلؤم وخبث، في تعرية الرأس وارتداء البوطويل وربطة العنق، وحلق الشوارب واللحى مخفين حقيقتهم، فراح كل شيء في العمق يتريف ويتريف، بينما الجانب الآخر السيد أو مساعد السيد يتغرب ويتغرب، يتفرنس

[1]–الشمعة والدهاليز، ص16

ويتفرنس، ليجيء الأبناء والأحفاد، كاشفين عن الإشكالية الخطيرة» [1]،فالملاحظ أن المكان القار في هذا المشهد وُصِل بالهجر رغبة والذي يمثله الريف، باعتقاد أن المدينة هي المستقبل والحياة، لكن الأفكار بنات بيئتها، والأخطر الذي تكشفه الرواية أن يكون الشخص غير مشابه للمكان، ولا يعطي قيمة حقيقية للمكان الذي انزاح منه، والعيش في مكان هو عيش بتاريخ أو عيش بتوجيه محيط المكان، وذلك ما حصل للكثير من سكان القرى الذين عاشوا حياة القمع ثم سكنوا المدن بعد الاستقلال..

لكن «كانوا في ساحة أول ماي، التي أطلقوا عليها اسم ساحة الدعوة، آلافا مؤلفة، يرتدون قمصانا بيضاء، ويضعون على رؤوسهم قلنسوات بيضاء متساوية الأحجام، مثلما هم متساوو السن والقامات، واللحى المتدلية، لا يدري المرء إن كانت اصطناعية أم طبيعية، يتشبثون بمواقعهم أمام الغزو المتتالي لقوات الشرطة التي تقذفهم بقنابل الغاز المسيل للدموع. كالموج، يتقدمون. يتقدمون، ثم يعودون بالسرعة نفسها إلى الوراء، بينما أصواتهم تتعالى في نبرة واحدة، لا إله إلا الله مُحَمَّد رسول الله. عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله» [2]، فالحديث عن المكان جلب معه الكلام عن الحدث الذي غلب على المكان فغشّى جماليته.

فالإشارة إلى هذه الساحة جعلت من المكان يأخذ طابعا إيديولوجيا«ويكون ذلك باتخاذ المكان وسيلة تعبير،أو تشخيص، للواقع الاجتماعي، والطبقي للشخوص» [3]، فتكون الإيديولوجيا قد عبرت "الدار الكبيرة" التي هي مأوى لأسر فقيرة وأخرى يتيمة، كما كشفت عن حياة المساجين في سجن "الكديا" وقاعة الحفل التي أجري فيها حفل

[1]- السابق، ص24،25

[2]-نفسه، ص 21

[3]- بنية النص الروائي، ص137

عرس أحلام والحضور الذي شرّف الحفل... مقارنة بأسرة خالد التي تسكن بيتا عتيقا في قسنطينة.

وبذلك يكون القارئ قد تعرف على القضية العامة التي تُسرد من خلال الزمن والمكان، كما يتعرف على الشكل الذي اختاره كل روائي كإطار يعرض فيه المادة الحكائية، كنظام يسير عليه الزمن.

كان التركيز على المكان القار في رواية العرض، لأنه المكان الذي تتفرع منه أماكن مشابهة في رواية التحولات، كما أنه المكان الذي يصنع لنفسه صورة مناقضة له من حيث الجغرافيا والموقع ، أو من حيث الأحداث الجارية فيهفي رواية التحولات وإن كان قريب المسافة منه، وذلك هو المكان المتحول.

د. الشخصيات

وأما الشخصيات فهي المحرك الأساس للرواية كما أنها العنصر الذي تُعرّف به وقد يوازي اسم الشخصية الرئيسة العنوان أو يتفوق عليه شُهرة، كما أن الشخصيات في رواية العرض قد تكثر وقد تقل، والعامل المتحكم في الكم هو الموضوع الذي يتطرق له الكاتب والوسط الاجتماعي الذي به يُصور الموضوع، فـ - «استعمال نماذج من الحياة الواقعية يجعل الشخصية أكثر إقناعا» [1]، فالقارئ يحفظ أحداث الرواية من خلال الأدوار التي تلعبها الشخصيات فيتعاطف مع الخيّر والمظلوم فيها، كما أنه ينفر من الشخصيات المسيئة لغيرها.

وأكثر الشخصيات تعلقا بذهن القارئ تلك التي غطت بمواقفها الرواية، فراح الكاتب يصورها في الفصول وفي الضوء والظلام واقفة وجالسة ناطقة ومتأملة...وغيرها

[1] – عبد الله خمار، تقنيات الدراسة في الرواية(1) الشخصية، دار الكتاب العربي، الجزائر، ديسمبر 1999، ص23

كثير من الوضعيات التي تزيد الأحداث ضيقا وانفراجا، جاعلة القارئ متتبعا أثرها محللا ومناقشا ما تقوم به، أو منغمسا مشدوها أمام ما يحدث، متفاجئا بما يُشاهده فصلا بعد فصل.

كان"خالد بن طوبال" في "ذاكرة الجسد" الرجل الذي يحمل ذاكرته على جسده المعطوب، يعيش حبا في الخمسين مع ابنة قائده الثوري "سي الطاهر" وهي في الخامسة والعشرين من العمر، رسام قرر أن يحترف الكتابة الروائية، مثقف وخبير بجيولوجيا التاريخ الوطني وتركيبة فئاته، فشل في حبه لفتاته كما فشل في التأقلم مع الأوضاع السياسية بعد الاستقلال قبل ذلك؛ لأنه ابن الثورة التي ضحى فيها بذراعه اليسرى وبقي وفيا لتلك الأفكار آنذاك، «ولم أقل له شيئا ذلك اليوم.. كانت دمعتان قد تجمدتا في عيني. كنت أنزف، وكان ألم ذراعي ينتقل تدريجيا إلى جسدي كله، ويستقر في حلقي غصة. غصة الخيبة والألم.. والخوف من المجهول.

كانت الأحداث تجري مسرعة أمامي، وقدري يأخذ منحى جديدا بين ساعة وأخرى، ووحده صوت(سي الطاهر) وهو يعطي تعليماته الأخيرة، كان يصل إليّ حيث كان، ليصبح صلتي الوحيدة مع العالم» [1]، شخصية يحفظ القارئ يُتمها المستمر ولطفها وهدوءها.نموذج مثقف، قليل الكلام كثير التحليل ، حتى انحسرت صداقته على نفسه. فتظل هذه الفكرة ملازمة للقارئ متطلعا أن يجده في حياة أجمل وهو يفتح الجزء الثاني، بعد أن تسلح بعُدّة زمانية ومكانية تحفظ خلاصة نماذج بشرية مزقها الصراع في ذاكرة الجسد، وبعُدّة أسلوبية تفردت بها الكاتبة أيضا.

فخالد بن طوبال كان شخصية عزيزة النفس سليلة الثوار، أحبت حد الجنون، أخلصت في كل شيء ولم تأبه في سبيل ذلك بفقدانها للكثير من الأشياء من بينها تخليه عن منصبه الإداري في مؤسسة طبع ونشر للكتب بحجة رداءة ما يُنشر، فلم يكن له

[1]– ذاكرة الجسد، ص35، 36

أصدقاء إلا ما ندر، وزياد الخليل واحد من تلك القلة التي كن لها الاحترام وشعر اتجاهها بالإعجاب فشاركته الدور في الرواية.

زياد الشاعر الفلسطيني الفنان بتحليله للأفكار والقضايا من حوله والجريء في ردوده شاركه بعض الأعوام كما شاركه الدور في مجموعة من فصول الرواية، «ذات يوم، زارني زياد..ذلك الشاعر الفلسطيني الذي حدثتك عنه، والذي لم أكن التقيت به من قبل. وكنت اتصلت به لأطلب منه حذف أو تغيير بعض الكلمات التي جاءت في ديوانه، والتي كانت تبدو لي قاسية تجاه بعض الأنظمة.. وبعض الحكام العرب بالذات، والذين كان يشير إليهم بتلميح واضح، ناعتا إياهم بكل الألقاب.

لم أنسَ أبدا نظرته ذلك اليوم.

توقَّفت عيناه عند ذراعي المبتورة لحظة، ثم رفع عينيه نحوي في نظرة مهينة وقال:

" لا تبتر قصائدي سيدي.. ردّ لي ديواني ، سأنشره في بيروت"»[1]

كان لـ"زياد الخليل" تأثير واضح في شخصية أحلام وخالد معا، كما كان لـ "حسّان" الدور الفعال في قلب مخططات خالد في حياته وبموته –شخصية طموحة– كما قلبتها قبله حياة من زاوية رسم الصورة الحقيقية والأكثر تطورا عن سابقاتها لقسنطينة في أحداث الرواية.

وأما بقية الشخصيات الذين وردت أسماؤهم في الرواية فقد كانت مُشكّلة لذهنية خالد ومُفسرة لقناعاته كسي الشريف والسي مصطفى، وعتيقة..«وهذا العدد من الشخوص أكثره لا دور له في الواقع ولا وظيفة تذكر ، إلا أن وجودهم ضروري، فهم متممون لأجزاء من المشهد السردي، أو الحواري،أو المكاني» [2]، شخصيات ثانوية تتضارب قناعاتها مع قناعات الشخصيات النامية وقد تتفق مع إحداها فتجد أنها

[1]– السابق، ص 149،150

[2]– بنية النص الروائي، ص199

تقاطعت معها واشتركتا في التهميش والظلم وذاك ما يكتشفه القارئ مثلا عن الرئيسين أحمد بن بلة ومُحَّد بوضياف، فتطول الأحداث وتتوالد موقفا بعد موقف بالفريقين المختلفين.

وأما الأسماء التي تناثرت في صفحات الرواية بل وعجت بها فقد كانت لأعلام في الرسم والشعر والفلسفة والروايةوالأولياء والحكام... وتلك الأعلام بمواقفها زادت من ثقافة القارئ في فنون شتى.

كان خالد في "ذاكرة الجسد" شخصية نامية من حيث العمر، ولكن من حيث الدور فهو شخصية ثابتة بالرغم من عرضها لأحداث الرواية، فلم يكن بإمكانها تغيير أي شيء أو التحول إليه، هاربة من الواقع مختفية خلف الفن، مكتفية بالمشاهدة والتأويل مستمتعة بمازوشيتها، عكس أحلام وزياد وحسّان. لقد كانت هذه الشخصيات بموقفها وتحولاتها شخصيات مدورة/ نامية، بمعنى أنها «تنهض بدور يتطلب الحركة والتغيير من فصل لآخر ومن حدث لآخر. فهي تؤثر في الحوادث وتتأثر بها وتتغير مع تقدم الزمن. فلا تبقى على وتيرة واحدة»[1]، فخالد نموذج أحب أن يتغير أخيرا لما قرر أن يكتب، ولو أنه كان يعبّر قبلا بالرسم، ويبقى القارئ متطلعا في الجزء الثاني إلى تغيير أكبر على مستوى الفعل، لعل خالدا يوازن كفة التحليل الذي لا يُشاطره فيها أحد بالفعل مادام فنانا بطبعه.

إذا كانت ذاكرة الجسد ذاكرة لجيلين ينوب عن التعبير عنهما خالد، فقد تكلمت مجموعة كبيرة في دار السبيطار بمعية الراوي.

"عمر"الطفل الصغير المشاهد الذي شاركته الرئاسة الأم "عيني" وبعدها يأتي"حميد سراج"، فالأم تسعى لتوفير لقمة العيش، تقوم مقام الرجل الذي مات ولم يترك لأسرته شيئا تقوم عليه، فهي تسهر على ماكنة الخياطة وتصبح من أجل أن تقبض بعض

[1]-نفسه، ص206

الدراهم التي لا تكفيهم لشراء الخبز يوميا. وأما الجار حميد فهو«يمثل شريحة المناضلين السياسيين الذين كانوا يسعون لتنظيم الشعب وقيادته في الكفاح ضد الاستعمار» [1]، لم يَرد ذكره كثيرا في رواية العرض، كحضور له في مواقف معلومة ومتعددة ، كانت له صورة مشابهة لذلك البطل الأسطوري الذي يحمي غيره ويدافع عنه ولا يُرى إلا كما تُرى الشهب في السماء.

يحفظ القارئ ملامح شكله الخارجي ونشأته وأخلاقه وهدوئه وحكمة قوله، وأنه ملاحق من قِبل الشرطة.. هكذا كما صوره الراوي.

شخصية لا يُعرف عن تحركاتها الكثير، هاربة كحلم يتأبى الحضور، كلغز يتشوق القارئ لمعرفة مفاتيحه وأماكن حضوره ومشاريعه وكيف يخطط لها، كمعرفته لحياة ويوميات بقية الشخصيات النامية والثانوية في الرواية.

كانعمر المتأمل لما يجري من حوله نافرا من صراخ أمه اليومي معجبا ببطولة جاره وشجاعته —حميد سراج–حالما بالذهاب إلى القرية التي ترافقه إليها زهور ابنة الجيران.

وأما بقية الشخصيات وقد فاقت بظهورها في الرواية خمسة وعشرين شخصية فهي شخصيات مسطحة ازدان بها العمل الروائي، كما أنها نوعت زوايا النظر في قضايا مثل عدم المساواة والظلم والجوع المدقع وقساوة المعشر...

وأما الرجال في الدار الكبيرة فلا موقف بطولي لهم يُذكر، كما أن ظهورهم في الرواية قليل جدا؛ فلا يراهم القارئ إلا داخلين للدار محمحمين لتُخلّي لهن النساء الطريقأو خارجين منه، حتى «سي صلاح، مالك البيت، الذي يكره أولاد المستأجرين أشد الكره. كان سي صلاح قد حظر على الأولاد أن يلعبوا في فناء البيت، فإذا فاجأهم فيها فرق شملهم وراح يقرّع أهلهم، وكان هؤلاء لا يجرؤون أن يردوا عليه، فإذا

[1]– تقنيات الدراسة في الرواية، الشخصية، ص31

رأوه تجمدوا في مكانهم أذلة، أو اعتصموا بغرفهم لا يبرحونها» [1] وبقية السرد كان حول نساء الدار وصياحهم وعملهم البيتي...

لقد لازمت صفة المشاهدة والتحليل كلا من عمر في "الدار الكبيرة"، والشاعر في "الشمعة والدهاليز"، فكلاهما شخصيات نامية تدعو إلى التغيير لكنها لم تتغير، ينقصها التحدي، فعمر طفل صغير، والشاعر جنى عليه فضوله لما دخل دوامة خطيرة بعدما كان يرفض الكثير من الاتصالات أو التعرف على الآخرين! فكانا قناتين عبّر من خلالهما الكاتبتان عن شؤون راهنة، وتاريخ ممتد راح القارئ يقلب صفحاته ليُدرك ما فاته أو غاب عنه من خلال الرواية. وهذه القناعة تجعل القارئ يتوق إلى مشاركة الشخصيات حيوات أخرى جديدة وإيجابية في الجزأين الثاني والثالث.

كانت روايات العرض في الثلاثيات روايات تشرع أبوابها أمام القارئ ليدخل عبرها إلى عوالم يتعرف بها على أسلوب الكاتب وقاموسه، كما أنها تكشف عن القضية الكبرى والمهمة التي ستتفرع منها قضايا فرعية ستُقرأ من زوايا متعددة في الجزأين اللاحقين، وهذا ما حدث في رواية "الدار الكبيرة"، فالكاتب يتعرض لقضية الجوع والفقر في ظل الاستيطان الجائر، فالمجتمع التلمساني رافض لوضعه المعيشي بخفوت، وأما "ذاكرة الجسد" فالكاتبة راحت تتصفح ذاكرة الماضي الثوري، وتقارنه بالواقع بعد الاستقلال، ثم تدخل العشرية السوداء، بصورة يحاول فيها خالد أن يقف فيها على الأسباب المؤدية إلى تلك الأوضاع، وهو يصور علاقته بمن حوله، وأما "الشمعة والدهاليز" فالشاعر خرج ليتعرف علام يحدث؟ متسائلاعن سبب تلك الأصوات الجماعية المرتفعة؟وانتهى به المطاف مقتولا بعد مدة بسبب فضوله وانغماسه في تحليل واقع ما يزال في قمة العاصفة والدموية في العشرية السوداء.

[1]- الدار الكبيرة، ص15

كانت روايات العرضفي الثلاثياتتمهيدات، ولو أن الأحداث في الروايات مكتملة –تقريبا– كحبكة كما يمكن أن يُقال أن تلك المتون عبارة عن عناوين كبرى ما تزال مفتوحة على النقاش مادامت قد أُتبعت بجزأين آخرين. بالرغم من عرض استغرق العشرات من الصفحات في كل رواية.

إضافة إلى ما سبق كانت روايات العرض روايات محملة بالعديد من الأسئلة التي تتبادر إلى ذهن القارئ من فصل لآخر حول بعض الأحداث التي لم يُفصّل فيها الروائي الحديثَ ولم يُصرح بأسباب وقوعها وما يزال الإبهام فيها قائما، ومثال ذلك سبب زواج أحلام في "ذاكرة الجسد" بتلك الشخصية العسكرية التي طالما كرهها خالد، وكذا تخلي حياة عن خالد بعدما صارت الحياة بينهما متآلفة، ثم سبب إقامة خالد في فرنسا بالضبط دون غيرها كبديل له عن وطنه الجزائر؟... وغيرها كثير...

كما يتساءل القارئ في "الدار الكبيرة" عن غياب بعض الشخصيات الرئيسة في فصول كثيرة فجأة وانتهاء الرواية دون أن يعرف القارئ عن مصيرها شيئا، ومثال ذلك غياب حميد سراج عن مسرح دار سبيطار بعد ذلك الاجتماع الذي عقده مع الفلاحين في المدينة.

وأما عن "الشمعة والدهاليز" فقد كانت الشخصية الرئيسة والمحركة لأحداث الرواية هيالشاعر الذي ينظم الشعر بالفرنسية ويحب إلى النخاع اللغة العربية كما أنه عالم اجتماع وأستاذ في المعهد، فهو الذي يعرف عن نفسه «أنا هذا المجرم الذي تتمثل جريمته في فهم الكون على حقيقته، وفي فهم ما يجري حوله قبل حدوثه، أتحول إلى دهليز مظلم متعدد الجوانب والسراديب والأغوار، لا يقتحمه مقتحم، مهما حاول، وهذا عقاب، لجميع الآخرين،على تفاهتهم»[1]، مثقف يشعر بالغربة في بلده متضايق من غوصه الدائم في التحليل وفهم الواقع، لما خرج إلى الشارع تعرف إلى شخصية أخرى قاسمته الدور في

[1]– الشمعة والدهاليز، ص12

الرواية وهي الشخصية المكناة بـ "عمار بن ياسر" المهندس، أمير مجموعة في الحركة الإسلامية، ثم تظهر في يوم ما "زهيرة" الفتاة التي تقضي أيامها باحثة عن عمل ولما تعود إلى بيتها تنفتح مع أمها على كرامات الأولياء من خلال ما تحكيه زهيرة عن الأشخاص الذين تلتقي بهم وما قالوه أو فعلوه وعلى رأسهم الشاعر الذي أوّلته الأم على أنه ولي صالح يتقمصه الولي "سيدي بولزمان" الذي يجوب كل العصور أو هو.

فالشاعر وعمار وزهيرة «ثلاثة[1] شخصيات، وثلاثة أجيال، وثلاثة عوالم مختلفة في الثقافة والفكر والاتجاه، رجلان وامرأة في هذه الرواية التي تحاول أن تحلل أسباب الأزمة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية واللغوية، ومسألة الهوية في الجزائر. كماتوضح طموحات وممارسات ومشاكل هذه الأجيال، والعلاقات القائمة فيما بينها»[2]، كما أن ظهورهم في الرواية جاء من باب الكشف عن أفكار كل فريق، ليكشف عن مكمن التيه والتضارب في تلك الفترة.

تتجلى حيرة القارئ أمام مقتل الشاعر وحقيقة المجموعة التي تكلّفت بالعملية والجهة التي تنتمي إليها؟وكذا الإبهام الذي يحيط بتلك الدهاليز وسبب اختيارها كمكان وكزمن لأحداث الرواية؟ ثم مصير عمار المبهم..

وتلك الأسئلة المتتالية سيجد القارئصورا للإجابة عنها في رواية التحولات وكذا في رواية المصير.

2. **رواية التحولات** (Transformations novel)

أ. **تعريفها**

[1]– الصواب هو: ثلاث شخصيات

[2]-تقنيات الدراسة في الرواية،الشخصية، ص137، 138

الرواية الثانية أو رواية التحولات أو رواية المقارنات، أوالكشوفات...إذا ما قورنت الرواية الثانية بالأولى، فإن القارئ سينفتح على عوالم جديدة بدءا من الفصل الأول، وذلك على مستوى الشخصيات والأمكنة والأحداث، فهناك شخصيات تواصل نموها من رواية العرض إلى التحولات، وبعض شخصيات تتحول من سطحية إلى نامية، وهناك شخصيات جديدة من حيث الظهور تأخذ دور الرئاسة أيضا، الأمر نفسه يقال عن الأمكنة من حيث الجِدّة، وأما الزمن فهناك ماهو متواصل(الحريق)، (ذاكرة الجسد) وهناك ما يتشكل من جديد كأنه لا علاقة له بزمن رواية العرض وأحداثها(الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي).

فتُشكل رواية التحولات من ناحية الحدث وكل العناصر بداية أخرى تعلن عن حياة جديدة لشخوص غريبة عن الأولى—تقريبا- في ثلاثية الطاهر وطار، كما أنها تكبر وتواصل السفر إلى رواية التحولات في (الدار الكبيرة)، ولدى أحلام مستغانميأيضا، وأما من ناحية القضية المطروحة فإن رواية التحولات ذات صلة بالسابقة، ولكن من زاوية نظر أخرى بشكل تنحصر فيه القضية زمنيا من حيث المدة التي تجري فيها أحداث الرواية وهي مدة قصيرة مقارنة بالأولى.

قد يكون أول ما يسأل عنه القارئ هو: ما طبيعة الحياة التي ستحياهاالشخصيات من جديد وخاصة إذا كانت الشخصية لم تمت في رواية العرض؟ أما إذا ماتت فسيسأل القارئ عمن سينوب عنها ليواصل الطريق؟

ب.المدة الزمنية بين رواية العرض ورواية التحولات

تعتبر المدة الزمنية عنصرا مهما في الأخذ برأس الخيط في رواية العرض لمواصلة القراءة نفسيا ومنطقيا، فتحديد الفاصل الزمني بين الروايتين من نهاية رواية العرض إلى بداية رواية التحولات كمُدّة فاصلة بينهما أمر لا بد من التعرف عليه وضبطه من باب

المطالعة أو من باب البحث، للوصول إلى فكرة مطمئنة مفادها هل رواية التحولات مواصلة لأحداث رواية العرض أم انفتاح على عالم جديد. بينه وبين العالم السابق قطيعة؟

تتجلى أهمية إدراك المسافة الزمنية،فيأنها تمنح القارئ مصداقية ما جرى وسيجري. وجعله حقيقة واقعية أو تجربة معيشة، فينشغل بتذكّر ما وقع وبتأويل المشاهد المحذوفة التي لم يصورها الكاتب بحكم أنها وقعت بين الروايتين.

تختص المسافة الزمنية بتحديد الفصل أو الوصل الزمني بين نهاية الجزء الأول وبداية الجزء الثاني من ناحية الأحداث وسيرورتها أو توقفها. دون النظر إلى توثيق الختم الذي يوقع به بعض الروائيين نهاية كل جزء.

الملاحظ أن رواية "الحريق"تبتدىء بتمهيد خصصه مُحَّد ديب لوصف تلك الحدود التي تقع فيها قرية "بني بوبلان" في تلمسان وساكنتها، وحياتهم الفلاحيةفي حقول المستوطنين، ومعاناتهم المستمرة، فتتشكل الخريطة، ويأخذ القارئ فكرة عن الأشخاص الذين يسكنون في الضفة الأخرى بعد المدينة —دار السبيطار– ف ـ«كثيرا ما تلم بهم المجاعة. وحين يهبط الليل، فيبتلع الظلام تلك الأكواخ الحقيرة التي يسكنها هؤلاء الفلاحون، تنطلق بنات آوى مطوفة في الأرجاء ناعبة(...). لم توجد الحضارة قط. ما يُظن حضارة فهو وهم باطل. إن مصير العالم على هذه الروابي هو الشقاء» [1]. فبنوبوبلان قرية يعيش معظم قاطنيها تحت وطأة المستعمر الذي يستعبدهم ويحرمهم أجرهم كاملا، يجوع أغلبهم كما يجوع سكان المدن. وتلك صورة موازية للحياةفي "الدار الكبيرة" مع "عيني" التي تكابد من أجل توفير الدقيق أو شراء الخبز، وكذا بقية الأسر هناك.

فالكاتبفي رواية "الحريق" يحدد الرقعة الجغرافية التي سيقيم فيها لفصول كثيرة في الرواية، والجديد في كل هذا هو تحديد السنة التي وقعت فيها الأحداث وهي سنة

[1]–الحريق، ص118

1939،فتبدأ الأحداث تحديدا في الصيف[1]، ذلك الفصل من السنة،الذي رافق فيه عمر زهور إلى القرية.

تحددتالمسافة الزمنية بين روايتي"ذاكرة الجسد" وورواية "فوضى الحواس"، في الفصل الأول من رواية التحولات «كل ما كان يعنيني، أن أكتب شيئا. أيّ شيء أكسر به سنتين من الصمت»[2]،ملمحة بذلك إلى رواية "ذاكرة الجسد"، فيكون خالد بذلك عبارة عن حبر على ورق، إنه الوهم!وأنها هي الكاتبة وساردة الراوية، فجعلت تاريخ بداية كتابة الجزء الموالي جزءا من أحداثه دون أن تُفرد له تقديما. فانتهت قصة خالد بعد فراق عمّ كل الأصعدة في حياته، انتهى دوره الرئيس في قيادة الأحداث وروايتها، لتبدأ رئاسة جديدة لأحلام في "فوضى الحواس" وهي متزوجة بالضابط العسكري (السي....)، مواصِلة لمهنتها (كاتبة روائية).

[1]- ينظر تمهيد رواية الحريق،ص 118، لكن السؤال المطروح هو: كيف بدأت رواية "الحريق" في صيف 1939، (وهي التفاتة من الكاتب في تمهيد الرواية)، بينما انتهى الفصل الأخير من رواية "الدار الكبيرة" بالإعلان عن بداية الحرب في شهر أيلول/ سبتمبر؟ والحرب العالمية الثانية اندلعت في بداية شهر أيلول من تلك السنة؟«كان سكان دار سبيطار قد سمعوا صوت صفارة الإنذار عدة مرات متتالية خلال الأسابيع الماضية. كانت صفارة الإنذار هذه تجرب باطراد. وقد قيل لهم إن الحرب ستندلع. لا شك أن الحرب ستندلع: لقد ألفوا في دار سبيطار هذه الفكرة. وكانوا يتحدثون في الأمر في كل مناسبة. كان يقال إن الذي سيشهر هذه الحرب رجل قوي جبار. =إن شعاره، وهو الصليب المعقوف الذي يشبه عجلة، يملأ جدران المدينة مرسوما بالفحم أو الطباشير. وكان هناك صلبان رسمت بالقطران وكتب إلى جانبها: يعيش هتلر» (الدار الكبيرة، ص) كان ذلك عن الحرب. وأما عن زمنها فـ«كان ذلك في يوم من أيام شهر أيلول. الوقت بعد الظهر. عمر يمر بميدان البلدية»(الدار الكبيرة، ص). فكيف للأحداث أن ينطلق سردها في صيف تلك السنة، وقد قضى عمر هذا الفصل في دار سبيطار في ذلك العام؟؟؟؟؟

[2]- فوضى الحواس، ص23

أما الطاهر وطار فقد كان حريصا على تقديم كلمة لنقاده في كل جزء من ثلاثيته، موضحا ما يجول في خاطره من أفكار، كما أكد في تقديم الجزء الثاني (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) تبعيته للجزء الأول (الشمعة والدهاليز) بقوله «لعلني حاولت الإجابة قدر الإمكان عن أسئلة طرحتها الشمعة والدهاليز، ويطرحها أصدقائي وخصومي حول موقفي من الأحداث منذ انهيار الاتحاد السوفياتي إلى اليوم» [1]. وبذلك تكون المسافة الزمنية علامة من العلامات التي يحدد بها كل روائي الوحدة العضوية بين أجزاء ثلاثيته، فإما أن يُصرَّح بها كما جاء في تقديم "الحريق" و"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، أوتنوب عنها قرائن دالة في المتن تلميحا كما جاء في رواية "فوضى الحواس".

ج.الزمن السردي:

يقصد به خطاب الحكاية، الذي يُخرج فيه الروائي أحداثه. فمن خلال روايات العرض الأولى في كل ثلاثية تبيّن السير الزمني لكل روائي كشكل يمتاز به في كتابته ، وقد اختلف ترتيب الزمن بين روائي وآخر في هذه الدراسة ، فـ «الزمن عادة غالبا ما يُقْرَن بالحركة. والحركةُ تُقْرَن بالمكان. بحيث يموت مفهوم الزمن ويذوب في مفهوم المكان» [2]، فالحركة تحول الصور الجامدة إلى مشاهد يزهو بها المكان. فيخرج المكان من كونه إطارا جامدا إلى أشكال وألوان لها دلالات ممزوجة بالمعطى الزمني، فإن كان الزمن رياضيا راحت عدسات الروائي تصور الأحداث بشكل مرتب متوال فيُرسم المكان بكل أبعاده وصفا، وإذا صار الزمن نفسيا فإن الحدث يطول سرده ووصفه وتلك المدة التي تتشكل يغلب عليها الحس بانفعالاته واسترجاعته.

[1] – الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، تقديم الرواية المعنون بـ (كلمة لا بد منها).

[2] –عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988، ص16

فبالزمنين معا يتشكل السرد مانحا للمكان صورة أخرى تختلف عنها في الواقع – نوعا ما– لأنها صورة متحركة باجتماع كل المكونات السردية فيها. التي يختار الكاتب لعرضها طريقة تضمن لها التقبل لدى القاريء، إن خطية أو متكسرة زمنيا.

كانت وتيرة سير الزمن في رواية "الحريق"ذاتها في "الدار الكبيرة"، وتيرة نمطية، ويمكن اعتبارها «–إذا جاز التعبير– الفيلم التسجيلي، أو الوثائقي، الذي يحرص حرصا شديدا على تقديم صورة حرفية للوقائع، متبعا التسلسل الزمني، الذي يمنح السرد الروائي بنية ذات شكل خطي متماسك، الأول فيه يقود إلى الثاني، واللاحق مترتب على السابق. وبسبب تراكم الحوادث، واستغراقها مدة ليست قصيرة، فضلا عن الإسراف في ذكر التفاصيل، والإفراط في تتبع كل صغيرة، وكبيرة، وكل شاردة، وواردة، وتجنبا لما قد يؤخذ على الكاتب من ثغرة هنا، أو فجوة هناك، يلجأ المؤلف إلى اللعب بعامل الزمن»[1]، ويتجلى ذلك التلاعب في الرواية من خلال الشخصيات التي قامت مقام الراوي العليم، في روايتها لما وقع أو لما هو واقع بشكل مطول، فهناك من يروي أحداثا وقعت في الماضي، مثل بادعدوشوكومندار...كما أنهما يحللان الواقع المعيش المتجسد في البطالة والإجحاف والملل وطول الانتظار... وغيرها من القضايا التي تُصبّ كاملة في موضوع الاحتلال وتبعاته.

فما يميز الزمن في هذه الرواية هو الطول والرتابة، والتحليل الدقيق لأحداث الزمن الحاضر والماضي معا، وأما المستقبل فمخنوق تنقصه الوحدة والعزيمة والتخطيط!لذلك كانت الأحداث تتمدد بشيء من التشابه في كل يوم، وما حدث يُغربله الحديث يوما بعد يوم. فالفلاحون «بدأوا يفهمون أن الأجور التي يدفعها لهم المستوطنون هي البؤس عينه.

إنهم يتحدثون عن هذا في جميع المناسبات، أثناء العمل وفي استراحة الظهر، حين يلتقون في الطرق، وحين يعودون إلى بيوتهم وصغارهم عند المساء، وفي السوق يوم الاثنين، وفي الأيام الطويلة التي يقضونها بلا عمل مكرهين. والسخط يكبر شيئا بعد

[1]– بنية النص الروائي، ص102،103

شيء. الريف كله يعيش في جو لا يبشر بهدوء. ومن الناس من يحلف بأغلظ الإيمان أن السجن خير من هذه الحياة» [1]، وبعد هذا المشهد السردي يتضح سبب طول الزمن ورتابته في الرواية ويعود السبب إلطبيعة القضايا الإنسانية والمأساوية التي أتعبت أغلبية الشعب الجزائري متمثلة في: البطالة والجوع والإضراب، والأكثر من كل ذلك الحرمان من الأرض...كما أن الاحتلال راح يأخذ الشباب لتجنيده إجباريا في حرب طاحنة، وأمل النجاة فيها قليل(الحرب العالمية الثانية).

أما الزمن السردي في رواية "فوضى الحواس"، فقد تداخل بين الماضي والحاضر، كما حدث في "ذاكرة الجسد" وهو مفارقة زمنية، ماض من ناحية رواية الأحداث أو في مشاهد التذكر، وحاضر من ناحية مناقشة الأحداث وهي تسير، وهذه المناوبة بين الأزمنة تجعل «الكاتب-في الحقيقة- لا يكتفي بتغيير اتجاه الزمن من الحاضر مثلا إلى الماضي، وإنما يقوم أيضا بتعديل اتجاه السرد من السرد النمطي الخطي إلى سرد متكسر أو متقاطع يخالف فيه توقعات القارئ، الذي يحسّ، لدى توقف الراوي، وتغيير الاتجاه، بتوق شديد لمعرفة الجديد الذي تؤول إليه هذه الحركة» [2]، غير المستقرة لكنها فعالة في شد الانتباه، وإحداث تغيير من شأنه إبعاد الملل من بعض المشاهد الطويلة التي تُصنّف في نوع مشهدي خالص.

كما أن الكاتبة اختارت أن تشد القارئ بشتى الطرق، فإلى جانب تلاعبها بالزمن راحت تسرد عليه مشاهد من قصة حب قاسية مُتخيلة ثم تحاول أحلام تجسيدها على أرض الواقع باحثة بنفسها عن الشخصية الرئيسة بشكل اعتباطي، فإذا بها تدخل متاهة الأروقة المتشابهة كلما قطعت شوطا من قصتها، وخلال ذلك المرور تكشف عن حقبة تاريخية جديدة وهي العشرية السوداء وساحاتها، بعدما فرغت من تصوير الفترة

[1]-الحريق، ص138

[2]- بنية النص الروائي، ص103

الاستعمارية وما بعدها في الجزائر، كما أنها واصلت نسج قصتها العاطفية إلى جانب الأحداث الرئيسة التاريخية، وهذا النسج في تخريج الرواية جعلها تبدو كأنها فسيفساء بلونين متدرجين، ألوان الحاضر وتخيلاته، وألوان الواقع في زمن الكتابة والذي يتضمنه الحاضر أيضا.

كان في تقديم رواية "الولي االطاهر يعود إلى مقامه الزكي" تبيين من الطاهر وطار لطبيعة الأحداث التي سيسردها بقوله «إن هذه الرواية، رغم ما فيها من تجريد ومن سريالية، هي عمل واقعي، يتناول النهضة الإسلامية بكل تجاويفها وبكل اتجاهاتها وأساليبها أيضا» [1]، فالسريالية تتجلى في التحليق في أزمنة غابرة تستلهم من تاريخها حوادث تعيد إليه الحياة وتُطالب بفتح التحقيق حولها، ثم قبوله أو رفضه في الزمن الحاضر لها، وقياسه عليها من باب المشابهة أو وضع بديل إذا ما قورن الحدثان، مثل حادثة مقتل مالك بن نويرة، وزواج خالد بن الوليد من زوجة مالك مباشرة.

ففعّل الكاتب هذه الحادثة التاريخية على واقع العشرية السوداء في الجزائر شعبا وحكومة. كما أن فترة النهارفي الرواية هـ يالغالبق والطا غية على بقية الأيام، فالزمن الذي من خلاله يسرد الراوي قار، بدأه في الضحى وانتهت أحداثه في الضحى أيضا، كأن شيئا لم يتغير في الزمن الحاضر سرديا، «رفع رأسه يطلب اتجاه الشمس، واتجاه القبلة بالتالي من خلال الظل. لكن الشمس كانت في منتصف السماء لا تنم عن أي توجه لها.... وهذه الشمس الذاهلة، هل فقدت اتجاهها. ضاع عنها المشرقان والمغربان، فلا تدري أين تذهب؟» [2]،ويظل الولي الطاهر هو وذكرياته إلى آخر الرواية على هذه الحال في الفترة الزمنية التي انطلقت منها الأحداث، في دوامة مغلقة لا سبيل إلى منفذ منها.

[1]–الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص9

[2]– السابق، ص14،17

كل الأحداث تصب في ذاك الصراع الإيديولوجي بين الإسلاميين والسلطة، فكلما ظنالولي بأنه تخلص من أزمة البحث عن الطريق المرجو، يعود ليجد نفسه في مكانه يدور من جديد في متاهة اللازمنواللامكان! زمن رياضي مستلهم من زمن يوم القيامة يُخالطه زمن نفسي يُحاصره المكان اللامحدود في الصحراء الخالية إلا من تلك البناية التي يدور حولها الولي.

كان ذلك الزمن من حيث الحدث ومن حيث طبيعته الرياضية والنفسية، وأما المكان فهناك صور له من حيث الانطلاق والثبات والتحول والانتهاء...

د. المكان

إذا كان المكان القار صفة أو خاصية يمتاز بها المكان في معظم روايات العرض في الثلاثيات؛ فالمقصود بالمكان المحطة أو المفترق، الجزء الذي تُتاح فيه الفرصة لتصوير أماكن أخرى بمعنى تصوير حوادث جديدة ذات صلة بالأحداث في رواية العرض، فالمحطة هي المكان المؤقت الذي لا تدوم فترة البقاء فيه إلا ردحا من الزمن ثم تعبره لتستقر في غيره أو تعود إلى المكان القار، وتلك هي صفة المحطة من حيث اللااستقرارفيها، كما أنها المكان الذي يمر به المسافر في أسفاره، لا ليقيم فيها.وتبقى فترة الانتظار فيها موصولة بلحظة الانطلاق، وما الوقوف بها إلا من باب الانتقال إلى نقطة أخرى.

كما أن المكان المحطة هو الذي يتحدد فيه تقريبا مواصلة البحث عن مكان آخر أنسب للعيش (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي)، أوالمكان الذي يكتفي من خلاله الروائي بتصوير العالم من حوله ثم العودة إلى مكان المنشأة (القار) بالرغم من كثرة التنقل، وهذا ما يتمثل في روايتي فوضى الحواس والحريق.

هذه الصور لهذا المفهوم المسند للمكان -في هذا الجزء- ستنكشف أوجهها في رواية التحولات، فمثلا كانت بني بوبلان القرية التي أقام فيها عمر في الفترة الصيفية رفقة ابنة الجيران زهور، وهي قرية لا تبعد كثيرا عن المدينة، عن دار السبيطار حيث الضيق والفقر والمشادات اليومية بين ساكنتها.

فالقرية هي الفضاء المفتوح الذي ضاق واتسع بتصوير ذهنية أهل الريف وحبهم للأرض ورفضهم للمستعمر ولحياة الفقر والذل التي يفرضها عليهم، فتكون بني بوبلان الصورة الموازية لواقع الحياة في دار السبيطار، على رقعتين مختلفتين، من ناحية الأزمة لا من ناحية المواقف.

لقد كانت أداة مُحَمَّد ديب في تصوير الأحداث العناية الدقيقة بوصف المكان وذاك بدءا من تمهيد الرواية، من خلال افتتاحها بمنظر طبيعي يرسم فيه نواحي القرية وطبيعتها «إن المنظر الطبيعيمنقطع عن المكان؛ لأن وظيفته تتمثل في تشكيل علامة كونية هي علامة الطبيعة: فالمنظر الطبيعي هو العلامة الثقافية للطبيعة» [1] والصورة المنعكسة على أهلها.

«إنرواية(الحريق)روايةمكانيةيحتلفيهاالوصفجزءاكبيرامنالنص، وخاصةالطبيعةبعناصرها» [2]، بحيث اقترن عنصرا السرد والحوار بوصف الأرض والجو الطبيعي المحيط بها، فأحداث هذه الرواية جرت في منطقتي بني بوبلان العلوية وبني بوبلان السفلية وكذا في بيت قره علي، ومزرعة ماركوس ومسيوفيار.

---

[1] -Roland Barthes, L'ancienne rhètorique de communications,n16, seuil, paris,1970,p208

[2] - سليم بتقة، الريف في الرواية الجزائرية، دراسة تحليلية مقارنة، مخطوط رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الجزائري، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010/2009 ، ص84

كانت بني بوبلان السفلية مسرح الأحداث فهناك يلتقي الفلاحون ويتناقشون أمورهم ويتأملون بؤسهم «

- ماذا تقول؟ كيف نعيش في بلادنا؟
- لا نغتني فيها.
- ليس هذا هو الموضوع. إن في وسع المرء أن يعيش دون أن يغتني، وربما كان كذلك أفضل. وإنما المهم أن نعمل، إنما المهم أن نجد عملا..

فحول بادعدوش رأسه، وقال:

- يجب أن أذهب يا بني. إنهم ينتظرونني تحت. فهم في حاجة إليّ.

كانت الحجارة تهتز تحت أقدامهما بقرقعة تترجع على طول المنحدر الوعر. كانا، هاشمي وباديدوش يثبان من صخرة إلى صخرة. كانت الشمس تصلب الجبل كقرص من فطير.

صاح العجوز وصوته يُغالب الريح:

- ها هاي .. ليس يهمني أن أكون عاطلا عن العمل!..» [1]، كما أن مُحَمَّد ديب كان يضع وقفات يعرض فيها أوجه الحياة في بني بوبلان، فلم يكتف بالحديث عنها في جزء واحد وإنما التفت إلى الأصالة في سكانها وفيما تُنتجه الأرض فيها مصورا مرور الفصول بها في مواطن عدة.

وهذا مشهد بسيط عنها«من الذي يتكلم عن بني بوبلان؟ لا أحد. ذلك أن من يريد أن يتكلم عنها، ينبغي له أن يعرفها. وكلما عرفها وكلما تأملها، لاح له أنها مكان يحلو العيش فيه، ولا أقول إنها مكان واسع. إن الإنسان يتنسم هنا هواء الجبال. وإذا شعرت هنا بالوحدة فهي وحدة غير التي تستولي عليك حين تعيش في مدينة كبرى".

[1] - الحريق، ص157

"إنها هنا وحدة أخرى.. وحدة الطرق المحصبة الغبراء التي تملأ البلاد. حقول الكرمة، التي تحف بها الأسيجة، تمتد أمامك ههنا على مد البصر. ومن مسافة إلى مسافة، يظهر كوخ بائس منأكواخ الفلاحين. هذه الأكواخ كلها متشابهة. يلوح لك فيها شيء من الحزن يلاحقك بغير انقطاع. إن الفلاحين لا يتركون بني بوبلان أبدا وإذا تركوها لم يصلحوا بعدها لشيء.» [1]، وأما عن بني بوبلان العلوية فقد كانت أصغر من السفلية ويقيم فيها مزارعون يملكون قطع أرض يخدمونها بأنفسهم كما يملكون بعض رؤوس الغنم والأبقار، ومع ذلك كانت الضرائب تستنزفهم استنزافا، فكان أغلبهم يشارك سكان القرية السفلية الرفض وعلى رأسهم "بن يوب".

وأما بيت قره علي ،البيت الذي كان يُقيم فيه عمر في تلك الصائفة، وهاهي أوصافه في هذا المشهد، المستهل بسؤال ماما أخت زهور لعمر:

- «أأنت جائع؟
- نعم.
- وقادته ماما إلى غرفة المؤونة (وهي حجرة ضيقة رطبة) فتناولت قبضة من التين الجاف وضعتها في يده مع قطعة فطير.

وسألتهما ماما عن سكان (دار سبيطار)، ثم استأذنت. كانت تنهي كنس الأرض بمقشة من سعف النخل. تستطيع الأختان أن تتحدثا على مهل فيما بعد.

إن فناءالبيت، وهو من تراب ممهد، يشكل مستطيلا كبيرا. فعلى الضلعين الطويلين من هذا المستطيل تقوم مساكن من حجر ولبِن مطلية بالكلس. وما يرمى إلى خارج الفناء من بعر وزبل يصبح ملتقى صاخبا للدجاج وسائر الطيور.

[1]-السابق، ص136

وهبت نسمات فبعثرت كل شيء» [1]، وهكذا دواليك، كلما ظهرت شخصية صور الكاتب المكان الذي تقيم فيه،مقدما للوصف الجزء الأكبر، حتى كأن الأشياء الموصوفة تتحرك وتتنفس فتصل تلك الذبذبات القارىء المشاهد. كوصفه للحقول الخضراء وحركة الماء في العشب ونسيم الحشائش وظل شجرة البطم الكبيرة وغيرها، وصُفرة المسالك الوعرة وصخورها ولفح الشمس وحرارتها، ورائحة الذر ة المشويّ.. والمطر والوحل.. فكان المكان في الرواية أوسع فضاء من رواية العرض وأغزر من ناحية الموصوفات.

وإذا كانت بني بوبلان بأقسامها المكان المحطة والمفترق في الثلاثية، فلم يغب المكان القار عنها فقد كانت دار السبيطار تطل من حين لآخر معلنة عن وجودها وقوتها في إعادة من ابتعد عنها، كانت تلك يوميات عمر في القرية دون أن ينسى معاناته في المدينة كلما لاح له مفارقة بين المكانين ، كما أن الكاتب عاد إلى دار السبيطار في الفصول الأخيرة من الرواية ليصور حياة الكد التي تسعاها عيني يوما بعد آخر محاولة كسب المال عن طرق السفر والمتاجرة بالقماش، كما يصور أجواء المدينة والحرب على المشارف.

وأما صورة المكان المحطة في رواية فوضى الحواس فقد كان محدودا مقارنة بالأماكن في ذاكرة الجسد، فمسرح الأحداث تلخص في بيت أحلام في الجزائر، وفي بيت خالد بن طوبال الصحفي، وأماكن أخرى كالمقهى والسينما والجسر وساحة الأمير عبد القادر، وبيت الاصطياف في سيدي فرج بشكل جزئي.

وهنا تظهر فروق في الأمكنة التي تتزاحم بها الرواية وإن كانت بعض الأماكن تعتبر الإقامة فيها محدودة ، كما أن العبور بها كشف للعالم الخارجي الذي يحيط بالشخصيات.

[1]- السابق، ص 122، 123

أما المكان في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" فقد كان المقام في صحراء لا متناهية، فالمكان في الحاضر فارغ إلا من الولي والأتان، وعامر بالمريدين والمريدات لما يعود الولي على ذاكرته مسترجعا الماضي وعلاقته بهؤلاء. وفي غيبته يحل في أماكن متعددة ومتنوعة التضاريس على عجل (الوديان، الأنهار، البصرة، مصر، الخليج العربي..).

هـ . الشخصيات

تنوعت الشخصيات في رواية التحولات في الثلاثيات، فمحمد ديب مثلا بانتقاله من المدينة في رواية العرض إلى الريف في هذا الجزء فإنه انتقل إلى أناس آخرين يسعى إلى تعريف القارئ على مظاهر الحياة التي يعيشونها في ظل الاحتلال وسطوة "الكولون"، هؤلاء الذين امتلكوا الأراضي وجاروا في قيمة مدخول الفلاح الكادح بحكم إنه «لكي يعمل يوما يجب أن يرتاح عشرة. متى كسب قوت ثلاثة أيام ترك العمل، وراح يعيش كما يعيش الضب. الفلاح رائحته كريهة. وما الفلاح إلا بهيمة. الفلاح فظ غليظ...»[1]، الفلاح الذي يظل يحلم بتلك الأرض التي انتزعت منه مثل "بادعدوش"وغيره، أما "كومندار فقد كان راويا في الفصول الأولى من الرواية، فهو من عرف بأهل القرية نساء ورجالا وأطفالا، وبماضيها وحاضرها، وما يستشرفه في أهلها ماداموا جزائريين، فتقاسم الراوي رواية الأحداث مع هؤلاء. وهذا تنويع لمستوى السرد بين الجزأين، مع طغيان "الرؤية من الخلف" وهذا مقياس من مقاييس السرد الكلاسيكي.

هذا في بني بوبلان السفلى وفي بني بوبلان الأعلى يصور الكاتب حياة بعض المزارعين الذين يملكون قطع الأرض ويعملون فيها ويتزودون من خيراتها ومثال ذلك "بن

[1]- الحريق، ص146

يوب" و"قره علي".. ومن خلال "قره" يصور مُحَّد ديب نموذج "العميل" [1]في المجتمع الجزائري، مصورا آراءه ومعاملاته وهواجسه ومخططاته المستقبلية وأثر ذلك في المحيطين به.

كما يصور في الضفة الأخرى نموذج "حميد سراج" نموذج "التوعية والتحضر" الذي جاهد بآرائه ووقته من أجل الانتباه إلى المظالم والتنديد بها ورفضها علنا. الأمر الذي زج به في السجن والنفي في آخر المطاف.

كانت نماذج أهل القرية بتنوعها تكشف عن نهضة سكان القرى من حيث رفضهم للوضع الراهن، وضرورة وضع حل لذلك، لكن المغيب هو الخطة والمشرف الذي يرعى تقدمهم، فظلوا يناقشون العديد من الموضوعات لكن النتيجة عادت عليهم بالسوء منذ قيامهم بذلك الإضراب.

أما في رواية "فوضى الحواس" فقد كان خالد الثاني (بن طوبال)، شخصية غريبة من حيث وجودها وفعلها وما وصلت إلى تحقيقه. فمن قارئ إلى شخصية رئيسة تؤثر في الكاتبة وتتأثر بها فتدخل معه معترك الحياة وتسجل ما وقع بينهما في رواية من البداية إلى النهاية. هذا من زاوية القصة العاطفية التي تغلف الموضوع العام للرواية. فمن خلال عمله الصحافي تجد في ذلك فرصة لتسلط الضوء على حياة الصحافيين في تلك الفترة الحرجة من تاريخ الجزائر. كما تسلط الضوء على بعض آراء المشتبه بهم في معارضة الحكومة من بينهم أخوها "ناصر" وعلاقته بزوجها الضابط العسكري. فتدخل من هذه الرواية إلى ساحة الجريمة بأنواعها كما ترصدها الصحف اليومية.

[1]- ينظر: إكرام تكتك، الشخصية وأبعادها التداولية في رواية الصراع العربي الصهيوني، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه في اللسانيات التداولية، جامعة السانية –وهران– كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، 2012، 2013، ص113، 114

وأمام هذا الوضع، في هذه الفترة يظهر "الولي يعود إلى مقامه الزكي" ليصور حالة التيه التي يعيشها المجتمع الجزائري وصراع الأفكار الإسلامية مع الغربية، وصراع التيارات بشكل عام في العالم الإسلامي.

اتسم سلوك الولي بالتناقض، فانحرف عما هو مسلم له من صلاح وتقوى، فأصبح نموذجا شاذا عن المألوف[1]، قادرا على فعل كل شيء لما يغيب عن الوعي فيدخل دائرة «الحلم الذي يتحول عند الراوي مادة حكائية عجائبية يسرد أحداثهومرئياته التي تمثل شكلا من أشكال العجائبي، ومجالا للتجريب السردي الروائي »[2]، فهو عاجز عن وضع حل للمشاكل التي تحيط به.

3. رواية المصير (Destiny novel)

أ. تعريفها

يقصد بها الجزء الثالث من الثلاثية، الجزء الذي تظهر فيه مصائر الشخصيات، وتتحدد فيه أشكال نهاية العلاقات بينها أو استمراريتها. كما تتبلور فيه نهاية القضية

[1]-ينظر: موسى بن جدو، الشخصية الدينية في روايات الطاهر وطار، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، صدر الكتاب بدعم من وزارة الثقافة، (د م)، 2008، ص 13، 14، 15

[2]- عبد القادر عميش، التجريب السردي الروائي عند الطاهر وطار، الطاهر وطار هكذا تكلم.. هكذا كتب.. (تق.إع)زهرة ديك، دار الهدى للنشر والتوزيع، عين مليلة – الجزائر، 2013، ص221

التي عبّرت عنها الثلاثية وصور الوجه النهائي للأماكن. إضافة إلى الخصائص التي تميزت بها الثلاثية كشكل فني أودع فيه الكاتب خلاصة تجربته الكتابية في فترة ما.

ب .المدة الزمنية بين روايتي "التحولات" و"المصير"

يُنظر فيها إلى المدة الزمنية بعد نهاية أحداث رواية التحولات وبداية رواية المصير من خلال الأحداث، وما تقوله الشخصيات أو ما يذكره الراوي بشكل محدد، أو من خلال ما يشير إليه من أوصاف للفصول السنوية، وربط ذلك بالأحداث...

تلخصت أحداث رواية الحريق في فصل الصيف وفصل الخريف وبداية فصل الشتاء أين انتهت أحداث الرواية، وفي أحداثها كانت الحرب العالمية الثانية قد اندلعت وفرضت فرنسا حينها التجنيد الإجباري، وتبدأ رواية "النول" في فصل الشتاء «هذا هو الشتاءالثالث بعد إعلان الحرب. إن الأمل في أيام أفضل وأعدل قد هدهد أهل تلمسان»[1]، فشتاء نهاية الجزء السابق ليس هو شتاء بداية رواية "النول"، وفي هذا التحديد الذي لا يفوت مُحَّد ديب ضرورة في الفعل التداولي بينه وبين القارئ.

تنتهي رواية "فوضى الحواس" في صيف 1991 بعد مقتل الرئيس مُحَّد بوضياف، بعد أن دامت أحداثها عاما واحدا كعلاقة جمعت بين خالد الثاني وحياة. وتنتقل الكاتبة إلى رواية"عابر سرير" بهذا التحديد لتقف على عتبات المدة الزمنية بين العملين بالعودة إلى موعد مضى في الجزء السابق «أذكر يوم صادفتها في ذلك المقهى، منذ أكثر من سنتين، لم أجد سوى ذريعة من المُوسْلين »[2]، وبهذه الوصلة يشعر القارئ أنه يتتبع حلقات متوالية في مسلسل، تقوم فيه بعض الصور المونتاجية بتحديد الفترة الزمنية السابقة أو اللاحقة أو الآنية.

---

[1]–النول، ص280

[2]–عابر سرير، ص13

أما بداية رواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" فقد كانت موصولة بنهاية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" وتنطلق منها ليتابع الكاتب سرده عن الولي ومقامه...

ج. المكان بين الثابت والمتحول

كانت المدينة بين أجزاء الثلاثية هي المكان الغالب على بقية الأماكن كالقرية والصحراء، لأنها أماكن لا تُقيم فيها الشخصيات بشكل نهائي في الثلاثية.

لقد كانت أحداث الأجزاء قريبة من مراكز السلطة وحيث الأوجه المختلفة لعمل المواطنين، كما أنها المركز الذي تتفجر منه العديد من الأزمات ومنه يتم التأثير والتأثر، وما الشخصيات في الأخير إلا ناتج ذلك التصارع بأوجهه المتعددة.

ففي ثلاثية مُحَمَّد ديب يبدؤها من المدينة، وأما أخبار القرية فقد كانت هامشية، ثم عاد إلى المدينة من جديد ليواصل الطريق مع عمر وهو فتى عامل بعد أن كان صبيا. أما ثلاثية أحلام فقد احتلت المدينة فيها وبشكلها الحاضر أكثر من تسعين بالمائة، فقد جرت بين الجزائر وقسنطينة وفرنسا، أما ما اختص بالثورة فقد كان في الجبال بالشرق الجزائري، وهي أجزاء قليلة مقارنة بالمرافق والمنازل في المدينة.

جرت أحداث رواية العرض في ثلاثية الطاهر وطار في المدينة والقليل من المشاهد انتقل فيها الكاتب إلى القرية تذكرا، وأما الجزآن الآخران فقد كان موقعهما الرئيس في الصحراء، ولكن كأحداث واقعة في العوالم المختلفة فقد عاد الكاتب إلى المدن ليعبر عن حالة الشعوب وهي تعاني صراعا بين الحكومات والتيارات المختلفة وما ينتج عنها من خسائر بشرية بأنواعها..

فغالبا ما يكون المكان في الجزء الثالث هو مكان " **عودة**" إلى المكان القار.الذي يكون في الجزء الأول كما يكون في الجزء الثاني بشكل نهائي.

د. الشخصيات بين ثنائية الحياة والموت

الثلاثيات كالحياة تماما أو هي الحياة كما صورها الكتّاب، فـ «المجتمع مهما كتبنا عن أحداثه، ومهما تكررت الأعمال عن أزمنته المهمة يكون أكبر من الأحداث نفسها وأكبر من الكتابة»[1]، وكتاب الثلاثيات في هذه الدراسة، هناك من لا تزال نهاية ثلاثيته مفتوحة وفيها علامات إمكانية مواصلة العمل وكتابة جزء آخر للثلاثية مثل مُحَّد ديب، كأن يسرد الكاتب عن شباب ذلك الفتى ودوره في فترة الحرب وبعدها، بما أنه كان معجبا بحميد سراج الذي اختفى عن الأحداث، كما تأثر بزملاء له في مصنع النسيج أولئك الذين اختاروا الجبل بدلا عن العمل في المصنع.

كذلك الأمر بالنسبة لأحلام، فبالرغم من عودة خالد مع خالد إلى أرض الوطن جثة هامدة، وبنفسية محطمة ومحبطة وخائبة... إلا أن شعارها هو "قتل من تحب"، فمازال مشروع قتل خالد قائما، وذلك بكتابة جزء آخر جديد.

أما الطاهر وطار فقد انتهت الرواية بمشهد مفتوح، لكن كان هناك احتمال كتابة جزء جديد مادام الولي متنقلا عبر الأزمنة والأمكنة ودائم الصحو والغياب.

كل هذه الثلاثيات كتبت في ظروف صعبة جدا مرت بها الجزائر في فترات تاريخية مختلفة، و «ليس أصعب على الكاتب من أن يكتب تحت ضغط الموت »[2]، كما أن موت الشخصيات لا يعني نهاية الثلاثية، كما هو مبين في المتون من جزء لآخر ولكن القضايا الوطنية أطول من عمر الشخصيات لذلك كانت حياة وموتا وتنوعافي الأوجه والبدائل التي تتواصل إلى النقطة التي يراها كل كاتب هي الحد الأقصى لما يقول في آخر

[1]–ياسين النصير، الاستهلال الروائي، ديناميكية البدايات في النص الروائي، "الأقلام"، العراق، نوفمبر، 1986، ع11، 12، ص41

[2]–آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو– الجزائر، 2006، ص78

الثلاثية. فكانت جميعها روايات تاريخية واجتماعية إلا أن الاختلاف واقع في أساليب الكتابة الروائية.

الفصل الثالث

المشاهد الافتتاحية

- تمهيد

أولا: المشاهد الافتتاحية في ثلاثية مُحَمَّد ديب (الشخصية بين الواقع والرمز)

1 – واقعية الثلاثية.

أ. وجهة النظر/ الراوي

ب. الصيغة السرد

2 – صورة عمر في المشاهد الافتتاحية

3 – صورة عمر الرمزية في المشاهد الافتتاحية

ثانيا: المشاهد الافتتاحية "الميتاسردية" في ثلاثية أحلام مستغانمي

1. الرواية الجديدة

2. هاجس الكتابة (السارد والقارئ) في ذاكرة الجسد

أ. الكتابة بين الحب والأدب

ب. الكتابة ذاكرة ونسيان

ج. الكتابة مخاض

د. الكتابة جريمة

هـ. الكتابة توثيق

3. بين اللغز والميتاسردي في المشهد الافتتاحي في رواية فوضى الحواس

أ – وجه اللغز

ب – مسوغ الكتابة

4. المشهد الافتتاحي المدور والكتابة عن الموتى في رواية عابر سرير

أ – المشهد المدور

ب – الكتابة بديل آمن، وفعل انتقام

ثالثا: صورة العنوان في المشاهد الافتتاحية في ثلاثية الطاهر وطار

1 – العنوان والمقدمة في المشهد الافتتاحي في "الشمعة والدهاليز"

2 – صورة "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" في المشهد الافتتاحي

3 – المشهد الافتتاحي التكراري في "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"

تمهيد

تُعتبر دراسة بداية "Incipit" ونهاية "Exipit" الأعمال الروائية عتبة من العتبات التي يستوجب على الدارس بحثها كما العتبات الأساسية الموازية للنص، فالاستهلال الروائي يمثل أساسا أو ركنا من الأركان التي تقوم عليها الرواية في بنائها، فأهمية دراسته كأهمية دراسة العناصر السردية للنص، فهي تُمثل «لحظة إقامة الاتصال بين قطبي العملية التواصلية: المرسل والمرسل إليه» [1]، فهي المجال الذي يُفسح للقارئ النظر والتجول في محيطات ذلك العالم المتخيل، كما أنه النقطة التي يتم فيها التعرف على أناس ستنطلق معهم الرحلة بعيدا.

والسؤال المطروح: من أين تبدأ الرواية وأين تنتهي تلك البداية؟ تعددت المصطلحات التي أُطلقت عليها: كالاستهلال، والفواتح، وهذا ما تؤكده الدراسات التي بحثت في مفهومها ودلالتها، وكان لكل ناقد تبريره في الاختيار، ومن تلك الصور، أن « البداية هي الجملة الأولى من قصة، في حين أن الاستهلال هو بمثابة مطلع سردي يستهل به الكاتب قصته، وقد تستغرق هذه الفقرة الاستهلالية مساحة نصية قد تكون قصيرة أو متوسطة أو كبيرة» [2]؛ فالملاحظ أن في هذه المقارنة بين اللفظين تمييز ا في الكم، بين مشهد افتتاحي لقصة قصيرة تلخصه جملة، وبين مشهد متناسل قد يتلخص في فقرات أو صفحات في القصة القصيرة، أو في الرواية.

بما أن المجال سيتعلق بدراسة هذه العتبة في الثلاثيات الروائية، ستكون لفظة "الافتتاحية" أنسب بإسنادها إلى لفظة "مشهد" وأوسع، بحيث إن "المشهد الافتتاحي" يشمل الجملة الافتتاحية، التي تمثل بداية المشهد الأول من جهة، والثاني أنه بداية نص

---

[1]–أندريا دي لنكو، (من أجل شعرية الاستهلال)، تر: عبد العالي بوطيب، ضفاف، المغرب، أكتوبر 2002، ع3، ص58

[2]– جميل حمداوي، البداية والعقدة والجسد والنهاية في القصة القصيرة جدا بالمغرب، قصص جمال الدين الخضيري نموذجا، على الموقع التالي: http://www.nadorcity.com ، 2016/05/13، 16:31

كامل وله صلات بما قبله (العتبات)، وما بعده من بدايات الفصول الأخرى في الرواية وغيرها من المواطن. فدراسته في الثلاثية سيكون من باب الوقوف على الخصائص التي تميز كل روائي كظاهرة ترادية مسحت كل بداية لديه، وتصنيف تلك الخصائص يكون بتصنيف الثلاثيات إلى روايات تقليدية أو جديدة.

تبقى البداية مجالا مفتوحا خارجا عن التحديد من ناحية كيفية الابتداء وإلزاميته نقديا، إذ «ليست هناك معايير نصية صارمة بخصوص طبيعة ملفوظ البداية في الرواية من حيث الكم أو الكيف. يستتبع هذا الاستنتاج أن فن صياغة البداية لا يخضع لقيود شكلية يكون الروائي ملزما بالامتثال لها، بل فيها قدر كبير من الحرية الفردية المتعلقة بذات الروائي وهو يضع بدايته التي قد تكون أطول قليلا من الجملة الواحدة، باعتبارها وحدة افتتاح دنيا إلى حدود أوسع قد تشمل الصفحة أو أكثر» [1]، كما يتوسع المشهد الافتتاحي في الرواية ليشمل «الفصل الأول منها كله أو عدة فصول لأنه يتعامل مع كلية العمل، وعليه يزرع النويات الصغيرة للأفعال الكبيرة اللاحقة» [2]، وبالنظر إلى المشهد الافتتاحي من ناحية أكان يمثل حقا بداية الحكاية أم أنه اختيار مقصود فالمسألة متعلقة بالرؤية التي يرنو إليها الكاتب فـ «يمكن أن تبدأ الرواية من أي نقطة أو مرحلة من تطور الحبكة. والبداية تعكس عموما الحالة الأولية، أي حالة الشخصية قبل انطلاق الحدث الرئيسي» [3]، الذي سيتشظفي الفصول مشكّلا الحكاية، ليكتشف القارئ فيما بعد موقع المشهد الافتتاحي كزمن في سلسلة الأحداث المتتابعة، بمعنى هل حقا كان هو الأول وكانت سيرورة الأحداث خطية نمطية، أم كان النهاية وكانت هي البداية الحقيقية للرواية، أم كان مقطعا من مرحلة ما في الحكاية؟

---

[1]- عبد الملك أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013، ص25

[2]- ياسين النصير، الاستهلال الروائي، ديناميكية البدايات في النص الروائي، الأقلام، العراق، نوفمبر، 1986، ع11، 12، ص39

3- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص32

بهذه النقطة يتمايز فعل تنسيق العوالم المتخيلة والواقعية بين القارئ والروائي، فالقارئ سيعيد ترتيب مشاهده بعد إدراك الأحداث في خطها الزمني، ويشرع في هذه العملية حينما يتمكن من ربط الخيوط المنفصلة وهي الوقفات التي تتطلب منه تأويلا لفهمها (فجوة)، أثناء القراءة وبعد نهايتها، وأثناء استرجاعها، فتُقرأ قراءة أخرى قائمة على النتائج التي جمعها القارئ في مرحلة سفره في عالم الرواية. مرتبا إياها بالترتيب الذي يراه مناسبا لسيرورة الأحداث، الأمر الذي يتكشف حينما يعيد القارئ سرد أحداث الرواية لمتلق آخر.

وأما الروائي فإنه مدرك للعبة وممراتها السرية، فيجمع ذلك الشتات في بناء فني له كل الحرية في التقديم فيه أو التأخير. والمقصود بالبناء «هو إضفاء الوحدة على الأحداث المتتالية من خلال إيجاد علاقات حتمية بينها» [1]، والسؤال المطروح هل هناك محددات أخرى تنبيء عن نهاية البداية والدخول إلى العرض؟

هذه بعض الأشكال التي يمكن أن تكون علامة مفصلية لنهاية البداية كما جاء عند الناقدة أندريا دي لنكو:«

- حضور إشارات للمؤلف، من صنف خطي graphique نهاية فصل أو مقطع. إدراج فضاء أبيض محدد للوحدة الأولى...إلخ
- حضور لآثار الانغلاق في السرد (إذن.. بعد هذا التمهيد/ ... هذا المدخل.. إلخ).
- الانتقال من سرد لوصف والعكس.
- تغيير من خطاب لسرد والعكس.
- تغيير صوت أو مستوى سردي.
- نهاية حوار أو مونولوج (أو أيضا الانتقال لحوار أو مونولوج).
- تغيير زمنية الحكي(ثغرات[حذوف]ellipses،أومفارقات زمنيةanachronies)، أو في فضائه»[2]

[1]- سمير سرحان، مبادئ علم الدراما، هلا للنشر والتوزيع، ، الجيزة- مصر،ط1، 1420، 2000، ص47

[2]- أندريا دي لنكو، من أجل شعرية الاستهلال، ص61

كانت هذه الأوجه مصورة لحد البداية أو المشهد الافتتاحي في الرواية، وذلك في حال قراءتها بشكل مباشر وتقريري كما عُرض في البناء السردي/الخطاب، وهي أوجه تحاول حصر أغلب الحالات الممكنة التي يمكن التوصّل إليها عن طريق هذه العلامات المفصلية. وأما التعرف على بداية الرواية فذاك يُخطط له الروائي، بحسب نوع الرواية إن كانت تقليدية أو جديدة.

للمشهد الافتتاحي الروائي وظائف عدة خاصة بالقارئ وبالنص في حد ذاته. جمعها الدكتور جميل حمداوي في الآتي:«

—تقديم عالم الرواية التخييلي.

—تأطير الرواية وتحبيكها وتبئيرها حدثيا وسرديا ومقصدية.

—تحفيز القارئ وإثارته وتشويقه: سلبا أو إيجابا.

—طرح مجمل فرضيات الرواية وأطروحتها الدلالية والفنية.

—التمهيد للأحداث الثابتة أو الديناميكية.»[1]

لقد تعددت تصنيفات المشاهد الافتتاحية عند النقاد وذاك عائد إلى طبيعة الرؤية التي يحاول أن يؤكدها كل ناقد، وفق ما تقتضيه العينات الروائية المدروسة، فيكون التصنيف قائما على أساس من هذه الأسس ك:

- الوظيفة: (الوقوف على وظيفة من تلك الوظائف السابقة ودراسة البداية بمنظورها).
- التقليد والحداثة (الكشف مثلا عن تيار الرواية من خلال بدايتها، كالواقعية، أو التيار الوعي... ولكل تيار خصائص تميزه).
- العناصر السردية للمشهد ومستوى التبئير لإحداها، أو بعضها : (الزمن والمكان والأحداث والشخصيات)، وذلك بدراسة عنصر التبئيرفي البداية وتأثيره في باقي العناصر الأخرى.

[1]– جميل حمداوي، الاستهلال الروائي
http://www.arabicnadwah.com/articles/istihlal-hamadaoui.htm
15:05 ،2016/5/13

- الوصف والسرد والحواروالياتاروائية.
- بسيطة أو مركبة: (من حيث عدد المشاهد واكتمالها دلالة).
- الفعلية و الكمون: (قد تكون البداية العروضة هي أول خطوة في سيرورة الأحداث، وقد تكون في النهاية كما تكون مدسوسة بين الفصول).
- الوقوف على الجملة الأولى في الرواية وربطها بالعتبات أو المتن، أو هما معا، أو المشهد الافتتاحي عموما.

فالحديث عن البدايات أو المشاهد الافتتاحية متعدد الزوايا، بحسب ما يقتضيه كل عمل روائي، ودراستها في هذا البحث هي دراسة لميزات المشاهد في الثلاثية جزءا جزءا، فيتسنى بذلك الوقوف على تصنيف الثلاثيات من حيث كونها،تقليدية أو حديثة، وكذا التركيز على كشف العناصر السردية أو القضايا الفنية الأكثر ترادادا وتبئيرا في أجزاء الثلاثية معا لدى كل كاتب...

أولا: المشاهد الافتتاحية في ثلاثية مُحَّد ديب(الشخصية بين الواقع والرمز).

امتازت المشاهد الافتتاحية للثلاثية بمجموعة من الخصائص الترادادية، فبعضها يعود إلى طبيعة الثلاثية كونها ذات بناء تقليدي واقعي، وبعضها يعود إلى دلالات الشخصية التي نختصرها في الطفل "عمر". كونه الوجه الذي تردد في الافتتاحيات.
بناء على ذلك يمكن الوقوف على تلك الخصائص للتعرف عليها بدءا بـ

1. واقعية الثلاثية:

حينما يُذكر مُحَّد ديب تُذكر معه "الثلاثية"، التي وقعت أحداثها قبل اندلا ع الحرب العالمية الثانية، واستمرت إلى ما قبل نهايتها. تعرض فيها الكاتب لأوضاع مجموعة من الأسر الجزائرية في ظل الاحتلال الفرنسي، واصفا الحياة اليومية وأثرها في سلوكات وأفكار الشخصيات في "دار السبيطار" و"القرية" و"المنسج".

وكان مُحَّد ديب ومولود فرعون ومولود معمري وكاتب ياسين ومالك حداد... من أبرز الروائيين الذين كتبوا إبداعاتهم باللغة الفرنسية، التي كانت أداة ذات حدين، الكتابةِ بلغة الاحتلال لكن القضية المعبر عنها من صميم الواقع الجزائري، والممثلين لها جزائريون، فأرسى هؤلاء الكتاب «لبنات الواقعية الانتقادية في الأدب الجزائري، بل وكثيرا ما تجاوزوها ليفتحوا أبوابا أكثر اتساعا في وجهها» [1]، وكانت "ثلاثية الجزائر" من أشهر الأعمال الأدبية عربيا وأجنبيا، فهي التي قال عنها «الشاعر الفرنسي التقدمي لويس أراغو (luis Arago) "مذكرات الشعب الجزائري"، فاستحق مُحَّد ديب اسم "بلزاك الجزائر" عن جدارة وبفضل مجهوداته الإبداعية الجادة » [2]، في سبيل الوطن وتاريخه المخلد.

من أبرز العناصر المميزة لواقعية الرواية هي:

أ. وجهة النظر/ الراوي

يعتبر الراوي مالك القصر وحارسه، فهو من يفسح المجال للشخصيات بأن تأخذ دورها كمسميات وملامح وأفعال، متحركة في الزمن والمكان يائسة وطموحة... شرط أن يخبر عن حالها وتتكلم بتمهيداته وإمرته، يصفها ويصف العالم من حولها، فهو«أبدا الناظم الخارجي الموجود في كل مكان والعالم بكل شيء. من بداية الرواية إلى نهايتها. نجد حضوره قويا يوجه دفة السرد ويصف وينقل خطاب الشخصيات في أغلب المرات التي تتوارى فيها المشاهد أو يغيب العرض بين الشخصيات وهو إلى جانب ذلك يستأثر بالسرد والمعرفة»[3]. فبدأت رواية "الدار الكبيرة" بجملة "هات قليلا من الخبز"؛ ليتدخل الراوي مباشرة مقدما "عمر"، والمجموعة التي كان فيها والمشكل الذي يتكرر يوميا في ساحة المدرسة والمتمثل

---

[1]- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص74

[2]– نفسه، ص73

[3]– سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، ص104

في "الجوع" مما يستدعي تجمع الأطفال الفقراء –وهم كثر– حول من يملك قطعة خبز أو طعاما ما، وتخرج هذه الصورة الإخبارية من المدرسة، ليشكل الكاتب صورة أخرى لها عن حياة عمر مع الخبز في "دار السبيطار"، ثم يعود به سريعا إلى المدرسة مع قصة خاطفةعن الخبز مجددا. كان هذا موضوع المشهد الافتتاحي الذي كرره الكاتب فيه ثلاث مرات. وتتواصل الأحداث جميعها برواية السارد الذي يحكي قصة عن أناس في الفترة الاستعمارية.

وأما في الجزء الثاني " الحريق"، فقد مهد لملفوظ عمر بالوصف ليكشف عن مكان جديد بعيدا نوعا ما عن فضاء المدينة، «الظلام يطفح من الفجاج ساكنا. وهذه بضعة أصوات تشق طريقها في الهواء الرقيق ثم تضيع في الصمت...» [1]، ويواصل السارد التعبير عن حركات وسكنات عمر الذي سكن المشاهد الافتتاحية، وفي رواية "النول" أيضا «أطار عمر الستارة التي تسد مدخل الغرفة بظهر يده» [2]، فإن لم يظهر عمر في جملتها الأولى فهو في الفقرة الأولى في صفحة البداية. وإن لم يسبق الراوي عمر فإنه سيلحقه ليعللأ و يصف... لأنه "راو عليم محايد"، مهمته تتجسد في الإكثار «من الحديث عن الأشخاص لكنه لا يتحدث عن نفسه أبدا. فكأنه موجود وغير موجود في الوقت ذاته. وما يرويه هو الدليل على وجوده، لكنه أيضا يحاذرمن أن يتكلم بضمير المتكلم، فالضمائر الشائعة المتداولة في سرده للحوادث هي ضمير الغائب أو الغائبين، والمخاطب والمخاطبين، عندما يتحاور الأشخاص »[3]، لتغيب "الأنا" في ذلك النسيج الجماعي الذي تشترك في أحزانه ومسراته العديد من الشخصيات ، وما على الراوي إلا أن يتتبع أحداثها.

[1]– الحريق، ص121

[2]– النول ، ص277

[3]– إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص82، 83

ب.الصيغة السردية:

تميزت الثلاثية بخط زمني متواصل كطريقة في عرض الأحداث وهو ما أسماه الدكتور سعيد يقطين "السرد المحكم" «من حيث معمار القصة الذي يتبنى ما نسميه بـ" عمود السرد" والذي يبنى على الخطية حيث هناك أبدا بداية للحدث يعرف تطوره إلى الحبكة فالعقدة ثم الحل»[1]، ويتجلى هذا النوع من السرد بدءا من المشاهد الافتتاحية في كل جزء، لأن الوقوف على طبيعة السرد في الرواية وتصنيفها إلى الخانة المناسبة قد يبدأ من الفصل الأول وقد يدرك بالفصل الذي يليه مباشرة.

فكانت المشاهد الافتتاحية في الثلاثية متتابعة زمنيا، ويدل على ذلك التحديد التاريخي الذي يتطرق إليه الكاتب في توطئة الرواية أو في فصلها الأول من كل جزء، وهو يساير حياة عمر زمنيا وسلوكيا. وهذا ملمح آخر في تقديم الشخصيات في الرواية الواقعية، التي « تُرى –غالبا– عن طريق وسيط بشري بداهة هو شخصية الراوي غير المرئية وعن طريق وسيط حسي مجسم مجال إدراكه الجهاز البصري، وهو المكان، وعن طريق وسيط آخر هو البعد الوظيفي الذي تمارسه على مستوى الفعل العضوي المجسم المتحرك الإيقاع»[2]، وماذا إذا كان عمر لا يتكلم إلا نادرا؟ عكس أمه التي كانت تبوح بكل ما يسعده أو يحزنها، أما هو فقد كان مشاهدا أكثر من أي دور آخر له في الثلاثية.

2. صورة عمر في المشاهد الافتتاحية

ركز الكاتب على شخصية عمر في المشاهد الافتتاحية كثيرا. مشاهد تكشف عن المرحلة العمرية لعُمر، من طفل إلى مراهق، الشخصية الرئيسة أو "المدورة"من حيث العرض و«التي تتأثر بوقائع الرواية من جهة، ويستطيع القارئ رؤيتها

[1] – سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية، ص103

[2] – عثمان بدري، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان،ط1، 1986، ص21

من جوانب متعدد، من جهة أخرى» [1]وما عاناه عمر كشف عن معاناة الكاتب قبله، لوجود خطوط مشتركة بينهما. مثل "الجوع" /"الخبز"، الذي كان القضية الأولى في مفتتح الثلاثية، وها هو مُحَمَّد ديب يتحدث عنها لما كان يدرس في الجامعة بالعاصمة «بين 1943، و1944، كان همنا الكبير بتلك الفترة العثور على ما نأكله (...) كثير من الناس كانت تموت جوعا»[2]، وكانت قضية عامة في المجتمع الجزائري.

ذاق الكاتب مرارة اليتم وهو صغير، مرارةً جسدتها مأساة عائلة عمر، التي فارق راعيها الحياة لأسباب متعددة، مما استدعى خروج عمر –بعد أعوام– بضغط من أمه إلى البحث عن عمل في سن صغيرة، فكان حمالا، ومساعدحلاق... لكنه لم يمكث فيهما كثيرا.

هذا عن اليتم والعمل كما ورد في "الدار الكبيرة"، الصور التي مهد بها الكاتب إلى اشتغال عمر في الجزء الثالث في معمل النسيج، وهي صورة أخرى من الصور التي مر بها الكاتب في حياته، فهو أيضا اشتغل «في معامل النسيج وأقبيتها الباردة» [3]، وهذه الصور تؤكد من جهة الحياة الواقعية للمجتمع الجزائري، كما تؤكد توظيف الكاتب لبعض من تجربته القاسية في فترات الطفولة من حياته وغيرها في عمل مطول.

كانت المشاهد الافتتاحية في الثلاثية مخلدة لصور عمر، ففي "الدار الكبيرة" يظهر عمر في معترك مع الأطفال مصارعا اللحظة التي يفوز فيها بقطعة خبز من يد زميله "رشيد بري"، وهي الصورة التي تلخّص فيها الجزء الكبير من مضمون الرواية وأبعادها "هات قليلا مما تأكل".

وأما المشهد الافتتاحي في رواية "الحريق"، فقد مهد فيه الكاتب بالوصف للزمن الذي وصل فيه عمر للقرية، وما صاحب ذلك من جو في تلك المنطقة، و«تعد

[1]– إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص206

[2]– مريزق قطارة، حياة وأعمال مُحَمَّد ديب، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، ، ماي 2006، ع1، ص287، نقلا عن (الجمهورية، الجزائر، 27 سبتمبر 1950).

[3]– واسيني الأعرج اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص73

البداية من أهم مواطن الوصف. وغالبا ما ينهض الوصف فيها بوظيفتي تأطير الأحداث من جهة المكان والزمان والتعريف بأهم القائمين بها»[1]؛ لتنتقل عدسته مصورة عمر الذي أحس« بطراوة نافذة تهب على وجهه وعلى ذراعيه العاريتين. ضم راحتيه أمام فمه بوقا، وصاح بصوت قوي:

– هيه، زهور، أنظري أين أنا.(...)

كان يقفز ويرقص. وكان ضحكه ينفجر صاخبا. والسيارات يتلاحق بعضها وراء بعض في الطريق، فإذا خطرت واحدة منها أخذ يتواثب على ألف صورة وصورة، ويصيح مقلدا أصوات زماراتها» [2].وهذه الغبطة لم يعتد عليها القارئ في حياة عمر في الدار الكبيرة بهذا الشكل، فقد كان يُسعد بشكل ما لما يخرج إلى الشارع جاريا أو لاعبا أو لحظة شرائه الخبز ذهابا وإيابا، إنها اللحظات التي يشعر فيها بالحرية أو بإشباع جوعه الذي لا يتحقق على أرض الواقع بالمعنى الذي تحمله كلمة "الشبع".

كانت هذه صور متعددة لعمر في المشاهد الافتتاحية في الثلاثية بشكلها الواقعي: متكلما قلقا، وجاريا مغتبطا، وداخلا إلى البيت مرهقا، دوما واقفا متحركا، خارج البيت أو داخله، أماكن منها ما يمده بالطاقة فيشعر بحريته، ومنها ما يسلبه إياها فيشعر بالضيق والغضب كالبيت الذي يسكنه.

3. صورةعمر الرمزية في المشاهد الافتتاحية:

ما يظهر من الثلاثية أنها كانت كيانا متحركا ملؤه ما كان سائدا في الفترة الاستعمارية على كل الأسر الفقيرةومعاناتها الدائمة في توفير خبزة تتقاسمها الأفواه، كما كانت تصور العلاقة بين المحتل والمواطنين من جزء لآخر، والسؤال المطروح: ما وظيفة عمر –الطفل– في الثلاثية وما هي الزاوية التي عبر عنها الكاتب من خلاله؟

[1] – مُحَمَّد نجيب العمامي، في الوصف بين النظرية والنص السردي، سلسلة فنون الإنشاء. دار مُحَمَّد علي للنشر، تونس،ط1، 2005، ص61

[2] – الحريق، ص121، 122

لم تكن الثلاثية صورة عن الواقع فقط، بل كانت جدارية تعرّض فيها الكاتب من خلال ما صرح به وما لم يصرح به من خلال عمر هذه الشخصية التي كانت تعتبر هامشية من ناحية الوظيفة، ولكنه أدى الدور الذي يعتبر«وسيلة لتحقيق الغاية فقط» [1]، غاية جسدها الكاتب فيأنه صور« مراهقة ونضج الطفل عمر وأقام موازاة بينها وبين نضج الوعي السياسي لدى الشعب الجزائري وقد عبر أحسن تعبير عن ذلك في رواية "الحريق" التي حملت تنبؤات صريحة بما وقع في نفس سنة صدورها (الثورة المسلحة)» [2]، وذلك التصوير يبتدئ منذ أن رسم الكاتبالمشاهد الافتتاحية.

فبدأ بمشهد عمر "الطفل" في المدرسة مع أقرانه صباحا، والذي كان عرضا للوضعية في البدء .وفي "الحريق" عمر داخل إلى القرية زمن الأصيل ثانيا، كان فيها تحول مكانيوزمني،ثم التقائه بكومندار وغيره في البداية أيضا، مما يعني تحول في الفكر وفي المرحلة التي تمر بها القضية الوطنية، بغض النظر عن طبيعة الأحداث في الرواية.

كانت"الحريق" رواية مخاض لما سيحدث في تلك السنة التي نشرت فيها أو ما ستحدثه من تحول على مستوى التفكير عند المواطنين في رواية "النول".

هذه الرواية التي يدخل فيها عمر – المشهد الافتتاحي- إلى الدار في وقت متأخر من الليل يحمل كيسا من الفحم على ظهره ليتدفأ وعائلته بعدما صار ناضجا. وهذا يدل على الاعتماد على النفس الذي كان مغيبا في الجزأين السابقين، هذا عن عمر الذي ستترجم صورته هذه في ما يقوم به بعض عمّال المنسج بصورة تعبر عن اليقظة والنظام.

[1] – حبيب مونسي، البطل أم الشخصية! لماذا تخلت الرواية عن البطل لصالح الشخصية؟ إشكالات في اللغة والأدب، منشورات المركز الجامعي –تمنغاست- صفر 1434، ديسمبر 2012،العدد الأول، ص15

[2] – مريزق قطارة، حياة وأعمال مُحَّد ديب، ص289

ثانيا: المشاهد الافتتاحية "الميتاسردية" في ثلاثية أحلام مستغانمي

1. الرواية الجديدة

قراءة هذه الثلاثية هو تجربة جديدة في مسار القراءة، تختلف عن قراءة الروايات التقليدية التي يسير أحداثها راو عليم ، والأحداث تسير على خطية زمنية متتالية من البداية إلى النهاية، لكن الرواية الجديدة «ما يميزها ويكسبها انشباكا وتظافرا وانضواءً تحت راية التقسيم نفسه هو تأكيدها أن العالم نفسه لم يعد متجانسا، ولم يكن من قبل كذلك»[1]، فكان معمار الرواية من بدايته إلى نهايته كتلة متشابكة العناصر السردية، تقوم على المفارقات الزمنية أو تكسير الزمن،وهي «خطاب حواري موجهإلى شخص قادر على فهمه والإجابة عنه إجابة حقيقية أو افتراضية»[2]، لأنها تقوم على التساؤل من حين إلى حين، ومادتها مستمدة من مدونات وأزمنة تاريخية عدة.

فثلاثية أحلام مستغانمي والطاهر وطار تدخلان ضمن الرواية الجديدة، التي تفرض في تتبع شكلها ومضمونها طرقا جديدة، وتركيز انتباه كبير، بحيث إنها «تحمل عناصر القلق والشك وعدم الطمأنينة، تدفع القارئ لكي يأخذ مسافة كافية بينه وبين العالم، وأن ينغمس في أزمنة أخرى، وفي أجواء أكثر رقيا. إنها، باختصار شديد، أزمنة الرواية بالدرجة الأولى، وهي أزمنة الجمال والخيال المبدع والخلاق»[3]، فهي لا تقف

[1]– فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت– لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 1430هـ، 2009م، ص16

[2]–T.todorovMichailBakhtine, le principedialogique. Ed. Seuil, 1881. P 298

[3]–عبد الملك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، روايات إدوار الخراط نموذجا، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت– لبنان، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1431هـ، 2010م، ص31

على عتبات وصف الواقع وحده، بل تتعداه، لتحمل الشخصية دورها بشكل كامل، مستردة من السارد التعبير عنها، والذي نأى بحمله لقرون.

فيغيب السارد، ويحضر الواقع، ويتفكك الزمن السردي للحكي، ويتعمق كشف «التجربة العقلية والروحية من جانبها المتصلين بالماهية والكيفية، وتشمل "الماهية" على أنواع التجارب العقلية من الأحاسيس، والذكريات والتخيلات، والمفاهيم، وألوان الحدس كما تشمل "الكيفية" على ألوان الرمز، والمشاعر، وعمليات التداعي» [1]، فيصبح للشخصية وعوالمها حضور بارز في الكيفية التي تعبر بها عن ذاتها. وهذه التجربة الجديدة أو«ما يعتمل في صدر العالم من حركة، ومستجد في العلاقات، هو الذي يولد الشكل الذي يتناسب والتوترات التي تصاحبه» [2]،ومن مظاهر الجدة في الثلاثية أحلام مستغانمي- من خلال المشهد الافتتاحي- حضور النص الواصف ،أو الميتا سرديبشكل ترادادي متنوع الأوجه من جزء لآخر ،كتخريج تبنّته الكاتبة ليُرافق العملية السردية، وقد كان الترداد "بَيْنيًّا" [3] ويُقصد به « إعادة المعنى دون المبنى »[4]، وقد تردد على مستوى الأجزاء، كما كانت هناك أوجه جديدة في الميتاسردي.

2. هاجس الكتابة (السارد والقارئ) في ذاكرة الجسد

[1]- روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، (تر/تق/تع)، محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص33

[2]- حبيب مونسي، مصير الشخصية والشخصية المصير في الرواية الجديدة، التبيين،الجزائر،1يوليو 2002، ع19، ص45

[3]-ينظر: مُحَمَّد الأمين خلادي، الترداد ومستوياته في البيان العربي، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة وهران، كلية الآداب، اللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، 1427 هـ 1428/ 2006 م 2007، ص37

4- نفسه، ص37

بالقدر الذي تعتبر فيه الجملة الافتتاحية أساسية وعتبة أساسا بها يتم الولوج إلى النص، من خلال وضع القارئ فيه بصفة مباشرة، كما يمكن أن يتصور القناة التي يرتكز من خلالها الحكي ولها دور كبير في تأسيس كل ما يجري من أحداث...كالموضوع المطروح، أو مصدر الأحداث كرواة وشخصيات أو الزمن كتحديد خاص، فإنها تبقى مجرد مفتاح مبدئي للتوقع، ولكن وصلها بما يليها من جمل في المشهد الافتتاحي يتيح للقارئ رسم صورة أكبر وأدق عما احتجب خلف الكلمة أو الجملة الأولى فيه.

افتتحت الكاتبة روايتها بعبارة "مازلت أذكر قولك"، التي تجعل القارئمُشاهدا لحوار موجز جدا وغامض، تغيب فيه الشخصيات وتنوب عنها الضمائر، الأمر الذي يدفعه لمحاولة رسم الشخصية –تصورا– بمواصلة القراءة، التي تربط تلك الأفكار الموجزة عن العلاقة بين الحب والأدب بفعل الكتابة، هذا الفعل الذي يستمد طاقته من "الذاكرة"، التي شكلت هاجسا كبيرا في الرواية وكانت دافعا ملحا لكتابتها، فكلما ازدادت الأحداث تصاعدا وانفلاتا التفت السارد إلى نفسه يحدثها ويحرّضها على فعل الكتابة مناقشا أسبابها...

هذا ما يتوقف عليه القارئ، فكأن النص/ الرواية، رسالة مطولة موجهة لقارئة كانت السبب في حدث الكتابة والدافع إليها ، وفي هذا المشهد المونولوجيالسردي يمكن رسم الحدود التي ستنتشر عليها شبكة النص الواصف في المشهد الافتتاحي الذي ينتهي بنهاية الفصل الأول ، حينما يتوقف السارد عن الكلام عن فعل الكتابةومختصرات ما حدث في ذلك الماضي البعيد جدا، ليتجاوزه إلى نقل قارئه مباشرة إلى ساحة اللقاءات والحوارات المباشرة مع أحلام/حياة، ومع غيرها من الشخصيات في الرواية بدءا من الفصل الثاني، بشكل مسترسل، بالرغم أنه نابع من الذاكرة إلا أنه يختلف عنها في مستوى الاسترجاع، لأنه سيروي قصة تحمل من الترتيب الزمني للأحداث الكثير، عكس المشهد الافتتاحي الذي اشتد فيه تركيز المفارقات الزمنية،

والفواصل الميتاسردية. كما أن المشهد الافتتاحي كان مجموعة مركبة من المشاهد المتنوعة البسيطة والمركبة.

«ما زلت أذكر قولك ذات يوم: "الحب هو ما حدث بيننا. والأدب هو كل ما لم يحدث". يمكنني اليوم بعدما انتهى كل شيء أن أقول: هنيئا للأدب على فجيعتنا إذن فما أكبر مساحة ما لم يحدث. إنها تصلح اليوم لأكثر من كتاب. وهنيئا للحب أيضا.. فما أجمل الذي حدث بيننا وما أجمل الذي لم يحدث.. ما أجمل الذي لن يحدث. قبل اليوم، كنت أعتقد أننا لا يمكن أن نكتب عن حياتنا إلا عندما نشفى منها.عندما يمكن أن نلمس جراحنا القديمة بقلم، دون أن نتألم مرة أخرى.

عندما نقدر على النظر خلفنا دون حنين، دون جنون، ودون حقد أيضا. أيمكن هذا حقا؟ نحن لا نشفى من ذاكرتنا. ولهذا نحن نكتب، ولهذا نحن نرسم، ولهذا يموت بعضنا أيضا»[1]، وأمام هذا التركيز على فعل الكتابة بدءا من المشهد الافتتاحي، يمكن أن يطرح هذا السؤال: هل مناقشة فعل الكتابة في الرواية يُعد جزءا ضروريا في السرد أم يمكن الاستغناء عنه؟ وما هو العنصر السردي الذي يتبناه بشكل أقوى؟ قبلالغوص في الظاهرة الميتاسردية في الرواية، لا بد من التعرف على ماهية هذا المصطلح كوجه منضاف إلى السرد في الرواية الجديدة.

يعتبر «الميتاسرد في الجوهر هو وعي ذاتي مقصود بالكتابة القصصية أو الروائية يتمثل أحيانا في الاشتغال على إنجاز عمل كتابي أو البحث عن مخطوطة أو مذكرات مفقودة وغالبا ما يكشف فيها الراوي أو البطل عن انشغالات فنية بشروط الكتابة مثل انهماك الراوي بتلمس طبيعة الكتابة الروائية» [2]، وانشغالات خالد بن طوبال في المشهد الافتتاحي عن الكتابة ارتبطت بكل فكرة وردت فيه، كما أنها كانت مثيرات تشحنه بالطاقة ليصبح كاتبا بعد أن كان رساما.

تعددت الأوجه التي ارتبطت بالكتابة الروائية كانشغال أرق السارد، كما أنه ربطه بالعديد من الأفكار التي شكلت فلسفة خاصة بالروائية على مدى الفصل

[1]– ذاكرة الجسد، ص7

[2]– فاضل ثامر، ميتاسرد ما بعد الحداثة، مجلة الكوفة، العراق، 2013، ع2، ص63، 64

كاملا،وقد تعدته إلى الفصل الثاني بشكل مقتضب [1]. كماأجاب عن أسئلة واردة فيه في ثنايا الفصول، وفي النقاط التالية حصر لمفهوم الكتابة في "ذاكرة الجسد".

أ. الكتابة بين الحب والأدب

كانأول مثير للكتابة الحب الذي جمع بينه وبين المرأة التي يخاطبها، لكنها رحلت وانتفى الحب؛ لتترك له المجال ليكتب بعدها، ويُخرج إبداعا جميلا هو "الأدب" الذي لم يكن قادرا على فعله لما كانا معا ، وبقي حكرا عليها فقط.فها هي الكاتبة تعرف الأدب في جلسة لها مع إحدى الصحفيات بأنه «سوى أسئلة توصلك إلى ما تشتهين وعندما تعثرين على الجواب ينتهي النص»[2]، وهذا ما تكشفه كثرة علامات الاستفهام في الرواية، وما تمثله عبارة "الحب هو ما حدث بيننا. والأدب هو كل ما لم يحدث" [3]، التي تدفع القارئ أيضا لطرح السؤال عما تعنيه.

بعد فشل العلاقة العاطفية راح خالد يلملم أوراق ذاكرته ليكتب شيئا بعدما فقد الكثير وتعلم الكثير أيضا، وهذا ما تلخصه المقولة التالية بأن «الفرق بين الأدب والكتابة الأخرى هي أن الأدب يعلم المرء شيئا حقيقيا عن الحياة»[4]، فكانت الرواية أو الثلاثية – عموما- خلاصة ما تعلمه كتابها من الحياة.

فالكاتبة قدمت من خلال النص الميتا سردي حوصلة لطبيعة الكتابة الروائية التي تمتاز بها باعتبارها قناعة ذاتية بقولها التالي:«أنا أبحث عما لم يحدث وأكتب ما لم يحدث، وأما ما يحدث فلا يعنيني بالضرورة لأنه انتهى لحظة حدوثه، وإن بقي منه

---

[1]- ذاكرة الجسد، ص60، 61، "الكتابة وسيلة تفريغ"

[2]- مفيدة الزريبي، مع أحلام مستغانمي، الكتابة حالة عشق، الحياة الثقافية، تونس، أغسطس 1997، ع89، ص35

[3]- نفسه، ص7

[4] - ب س جونسون، الرواية الجديدة، (تر) أحمد عمر شاهين، إبداع، مصر، سبتمبر 1994، ع9، ص43

شيء يتستر في الذاكرة» [1]، الذاكرة التي خبأت مخزون الأحداث لكن الكاتبة عرضتها في شكل تساؤلات...«فكلما تكاثرت الأسئلة التي تطرحها التجارب الروائية الجديدة أمام القارئ دون أن تجيب عليها، وكلما اقترحت هذه النصوص الروائية مشاريع إجابات تحتمل تفسيرات كثيرة، كل ذلك وغيره يدفع القارئ إلى إعادة النظر في عاداته القرائية السابقة التي كانت تبدو مطلقة وغير نسبية» [2]، وقد يحدث هذا ويلمسه القارئ أثناء قراءته لأجزاء الثلاثية الواحدة، وليس فقط من كاتب لآخر.

ب. **الكتابة ذاكرةونسيان**

هنا يقف الراوي بفعل مقارنة بينه وبين أحلام التي كانت كاتبة عندما تعرف عليها، بينما هو فقد كان رساما، وقد كانت لديها فلسفة خاصة عن الكتابة. فالكتابة تمثل لديها فعلا للنسيان، بينما هو يعتبر الكتابة –بعد عزمه على فعلها– فعل "تذكر" هذا الفعل الذي يهز الذاكرة، «والذاكرة عبء ينوء به حاملها، لأنها مشحونة بشتى الأحاسيس والانفعالات»[3]، فقال :«نحن لا نشفى من ذاكرتنا. ولهذا نحن نكتب، ولهذا نحن نرسم، ولهذا يموت بعضنا أيضا» [4]،هذا في البدء، لكنه بعد ذلك راح يتساءل «كلمات فقط أجتاز بها الصمت إلى الكلام، والذاكرة إلى النسيان، ولكن..» [5] فيبدو أن خالدا راح يتبنى فكرة حياة؛ ليبدأ حياة جديدة بعدما يؤرخ لحياته السابقة، ويحفظها أو يدفنها في كتاب. بعدما قدسها، وعامل التغيير في إعادة برمجة فكر خالد يعود إلى الزمن الذي يعيشهولا يسعفه على «أن يصدق ذاكرته، لأن ما يدور الآن لا

[1]– مفيدة الزريبي، مع أحلام مستغانمي، ص35

[2] – عبد الملك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، ص31، 32

[3]– إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية، رواية علي القاسمي "مرافئ الحب السبعة" نموذجا، منشورات ضفاف، منشورات الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1435هـ، 2014م، ص19

[4]– ذاكرة الجسد، ص7

[5] – نفسه، ص8

يمكن أن يكون استمرارا لما عاشه قبل عقدين أو ثلاثة من الزمن» [1]، وبذلك صار للذاكرة طعما غريبا لما تسرب إليها التناقض...

ج. **الكتابة مخاض**

ارتبطت الأفكار في المشهد الافتتاحي بالكتابة وكيفية كتابة الرواية وما صاحب هذا الفعل من توتر، فكأن نقطة الانطلاق تظل مضببة، ل ذا يستعين الروائي بالنصوص الميتاروائية كممهدات لدخول عالم الرواية الواسع والمخيف، وانحصار هذه الصورة في هذا المشهد كانطلاقة، تؤكد صعوبة البدايات. فبالرغم من جمالية النص الواصف، وإشراك المتلقي في مراحل الكتابة، إلا أنه يكشف عن فوضى يعانيها الروائي، أو تصوير للطقس الذي يعيشه قبل أن يلج بشكل مسترسل في الأحداث، فيجبره على أن يسائل نفسه عن مدى قدرته على الكتابة ومدى وعيه بما سينجزه، متخلصا بأسئلة الكتابة من الدوران حول الرواية في المبتدأ، «وهذا الموقف من الحكي يجعلنا أمام كتابة جديدة تنهض على أساس "الوعي الذاتي بالحكي"» [2]، فهل يعتبر الميتاروائي لعبة يراوغ بها الكاتب القارئ ليصطاد بها عواطفه وثقته، بعدما عرض عليه مشكلاته وما يؤرقه... فيتعاطف معه، متتبعا صفحة بعد أخرى ما سيقوم به السارد المنكسر والعنيد...؟

« ها هو ذا القلم إذن.. الأكثر بوحا والأكثر جرحا. هاهو ذا الذي لا يتقن المراوغة، ولا يعرف كيف توضع الظلال على الأشياء. ولا كيف ترش الألوان على الجرح المعروض للفرجة. وهاهي الكلمات التي حرمت منها، عارية كما أردتها، موجعة كما أردتها. فلم رعشة الخوف تشل يدي، وتمنعني من الكتابة؟ تراني أعي في هذه اللحظة فقط، أنني استبدلت بفرشاتي سكينا. وأن الكتابة إليك قاتلة.. كحبك.

ارتشفت قهوتك المرة. بمتعة مشبوهة هذه المرة. شعرت أنني على وشك أن أعثر علىجملة أولى، أبدأ بها هذا الكتاب. جملة قد تكون في تلقائية كلمات رسالة.(...)كان يمكن أن

[1] – صبري حافظ، "ذاكرة الجسد" أغرودة حب الوطن وحنين للقيم العربية القديمة، إبداع، يوليو1997، ع7،8، ص126

[2] –سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية، ص144

أقول أيشيء.. ففي النهاية، ليست الروايات سوى رسائل وبطاقات، نكتبها خارج المناسبات المعلنة.. لنعلن نشرتنا النفسية، لمن يهمهم أمرنا» [1]، تنبع فلسفة الكتابة الأحلامية من أعماق الألم ؛ لأنها تفسير دقيق للنشرة الجوية النفسة التي يمر بها خالد ساعة بعد ساعة، وكل مشهد يعمق تحليل الألم ويغطي على سابقه.

د. **الكتابة جريمة**

بالرغم من تقديس خالد للذاكرة، إلا أنه بعدما راح يكتب لأحلام/حياة، فإن المعايير التي صيغت لديه باتت مختلفة؛ لأن الحياة بعد حبه الكبير لها علمته عكس ما كان يعتقد،«ورغم ذلك أبديت لك دهشتي. قلت:

– كنت أعتقد أن الرواية طريقة الكاتب في أن يعيش مرة ثانية قصة أحبها.. وطريقة في منح الخلود لمن أحبّ. وكأن كلاميفاجأك فقلت وكأنك تكتشفين شيئا لم تحسبي له حسابا:

– وربما كان هذا صحيحا أيضا، فنحن فيالنهاية لا نقتل سوى من أحببنا. ونمنحهم تعويضا عن ذلك خلودا أدبيا. إنها صفقة عادلة.. أليس كذلك؟» [2]، هذه الفلسفة التي أعجب بها حد الانبهار استئناسا في لحظة عشق وقرب، لتتحول إلى عملية قصاصبالمثل، بعد قرار وعزم، وبعد خيانة وبُعد.فراح يكتب عن ذاكرة صارت جسدا معطوبا في زمنها ؛ لأن الروايات الناجحة هي في حقيقتها «جريمة ما نرتكبها تجاه ذاكرة ما. وربما تجاه شخص ما، نقتله على مرأى من الجميع بكاتم صوت. ووحده يدري أن تلك الكلمة الرصاصة كانت موجهة إليه»[3]، وهذا المنحى الجديد

الذي عرضه السارد في المشهد الافتتاحي سيتأكد كقناعة في الفصل الأخير في الرواية «فلا مقياس عندي سوى مقياس الألم، ولا طموح لي سوى أن أدهشك أنت،

---

[1]– ذاكرة الجسد، ص10، 11

[2]– نفسه، ص19

3– نفسه، ص18

وأن أبكيك أنت، لحظة تنتهين من قراءة هذا الكتاب» [1]، فالملاحظ من خلال هذا التصاعد في إدراك العلاقة بين النص السردي والميتاسردي، أنه كان عاملا من العوامل التي زادت في مقروئية الرواية ونجاحها، والتأثير في القراء سلبا وإيجابا من خلال المونولوج الذي بث فيه السارد للقارئ أكثر مما تكلمه بشكل مباشر مع شخصيات الرواية ؛ باعتبار «صمت جيد خير من مناقشة سيئة»[2].

وتبقى صورة الجريمة المتعلقة بالكتابة في الرواية ذات مرجعية بالفترة التي كُتبت فيها،فالجريمة كفكرة مرعبة وكحضور في يوميات الجزائري في العشرية السوداء سكنت في أقلام الكتاب، وصارت الكتابة في حد ذاتها جريمة، ويصير الكاتب بذلك مجرما بامتياز، لكن جريمته في أنه يكتب عن أشياء عزيزة خربتها الجريمة الواقعية فراحت ترممها جريمة الفن وتبكيها...وهذه «"السوداوية" التي ليست انعكاسا لحال مطلقة من التشاؤم والكآبة، بقدر ماهي تجسيد لقلق الفنان، واضطرابه "العابر" الذي يشعره دوما بمرور الزمن، وسلطته القاسية» [3]، وهذا القلق بالنسبة للكاتبة يتجسد في علاقتها الإجرامية بالكتابة وافتراس بياض الصفحات.

هـ . الكتابة توثيق

إذا كانت الكتابة استفزاز ا وجرح ا، فهي كذلك بعث وقتل، عند أحلام، التي ركزت على وضع تاريخ لبداية الرواية، فكأنها لم تنطلق أصلا بعد كل ما قالته في المشهد الافتتاحي الكبير، إنها تصر على أن تخبر القارئ بأن ما سيأتي من التفاصيل يحتاج إلى أن يوضع له خط انطلاق رسمي يعلن تفجره، فلا لا أصعب من أن تبدأ

الكتابة، في العمر الذي يكون فيه الآخرون قد انتهوا من قول كل شيء. الكتابة ما بعد الخمسين لأول مرة.. شيء شهواني وجنوني شبيه بعودة المراهقة. شيء مثيروأحمق. شبيه

[1]- السابق، ص386

[2]- ميشال مراد، معجم الأمثال العالمية، دار المراد، بيروت، 1998، ص101

[3]- بهاء بن نور، الكتابة وهاجس التجاوز، قراءات نقدية، فضاءات للطباعة والنشر، عمان، ط1، 2012، ص42

بعلاقة حب بين رجل في سن اليأس، وريشة حبر بكر. الأول مرتبك وعلى عجل.. والثانية عذراء لا يرويها حبر العالم! سأعتبر إذن ما كتبته حتى الآن، مجرد استعداد للكتابة فقط، وفائض شهوة.. لهذه الأوراق التي حلمت منذ سنين بملئها. ربما غدا أبدأ الكتابة حقا. أحب دائما أن ترتبط الأشياء الهامة في حياتي بتاريخ ما.. يكون غمزة لذاكرة أخرى»[1]، هنا ينفتح المجال على الذاكرة التاريخية، بعدما كان مفتوحا على الذاكرة العشقية.

كان التوثيق مربوطا بفتح المجال على الذاكرة؛ ليطل من خلالها القارئ على الجزء الأكبر في الرواية وركيزتها الأساس، إنه تاريخ الجزائر. بثورته وأمجاده. «أغرتني هذه الفكرة من جديد، وأنا أستمع إلى الأخبار هذا المساء وأكتشف، أنا الذي فقدت علاقاتي بالزمن، أن غدا سيكون أول نوفمبر.. فهل يمكن لي ألا أختار تاريخا كهذا، لأبدأ به هذا الكتاب»[2]، لذلك حرصت الكاتبة في إحدى جلساتها على القول أن "ذاكرة الجسد" رواية تاريخية كانت واجهتها علاقة عاطفية من باب إمتاع القارئ[3].

أما تصنيفها فلأنها تروي أحداثا تاريخية عاشها نظام الحكم وكذا المجتمعالجزائري، كما قالت عنها الكاتبة بأنها سيرة ذاتية، «فكل رواية أولى هي بالضرورة سيرة ذاتية مع شيء من التزوير، لقد أخذت وقتا طويلا في تزوير هذه السيرة، ولذلك فإنني لم أبتعد عن نفسي»[4]، لذلك صعب تصنيفها إلى نوع معين في الرواية، فكل نوع له مجموعة من الخصائص تضبطه، والثلاثية مزيج من عدة أنواع، وقد يؤول هذا

التوالد النوعي في جنس الرواية إلى كونها رواية جديدة تستقي مادتها من فنون عدة كما أنها تنفتح على فترات وأماكن عدة، والمسير لذلك هو الشخصية الرئيسة في كل

---

[1]- ذاكرة الجسد، ص23

[2]- نفسه، ص24

[3] - الروائية أحلام مستغانمي في ضيافة صباح العربية، قناةالعربية، بتاريخ:
https://www.youtube.com/watch?v=Gd64sAO9l0w2014-11-11

[4]- مفيدة الزريبي، مع أحلام مستغانمي، ص35

جزء فيها، الشخصية التي امتازت بـ"الوعي" «وعي الإنسان بالتجربة الإنسانية »[1]، وبذلك لم تخرج الكاتبة عن حياتها بل كانت حياتها مادة الحكاية التي أتاحت لها المجال لتعيد صياغة بعض فتراتها، وتحذف الآخر مما وقع لها حقا، لتستبدله بتجارب من حياة غيرها.

بالإضافة إلى أنها رواية جديدة من حيث استلهامها لفنون كثيرة كالشعر والموسيقى والرسم والأسطورة والخرافة والفلسفة والتاريخ... إلاأنها أخذت أسلوبالإمتاع الذي كُتبت به الروايات الكلاسيكية.فما عاد القارئ يميز ما يقرأ ويقرأ، إلا بعد معاودة وتفكير مستمرين، بأن ما يقرؤه ليس حكيا عن قصة حب فاشلة أو حكي عن فترة تاريخية... ولكن قصة تجربة فاقت حدود الفردية إلى حدود العالمية كمادة معرفية وكمعرفة عمقية بما يشعر به الراوي ويعيشه.

3. بين اللغز والميتاسردي في المشهد الافتتاحي في "فوضى الحواس"

لم تتخل الكاتبة عن التعبير عن ماهية الكتابة في رواية التحولات، بل راحت تستدرك أمورا جديدة، بعضها له علاقة بالأوجه المفصلة –سابقا– في رواية العرض وبعضها جديد، فما الداعي لتشبث الكاتبة بالنص الميتاروائي في الجزء الأول والجزء الثاني، ليكون النص المستتر بالمشهد الافتتاحي، أو النص الافتتاحي ذاته؟

أ –وجه اللغز

كان المشهد الافتتاحي الجزئي في الفصل الأول مشهدا لغزيا، يبدأ من الصفحة التاسعة وينتهي كنص مصرح بنهايته في الصفحة الثالثة والعشرين، ووجه اللغز في ذلك "عدم التمييز" الذي يسكن القارئ طيلة عبوره على هذا النص، متسائلا

عن الشخصيات التي ظهرت في شكل ضميرين (هو/هي)، من تكون؟ ما علاقة هذا المقطع برواية العرض؟ أ تقصد الكاتبة بهذين الضميرين حياة/ أحلام، وزوجها

[1]– تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص33

الضابط؟ وهذا جزء من المفتتحالذي تعتبره الكاتبة قصة قصيرة فقط، والذي يبدأ بـ«عكس الناس، كان يريد أن يختبر بها الإخلاص. أن يجرب معها متعة الوفاء عن جوع، أن يربي حبا وسط ألغام الحواس. هي لا تدري كيف اهتدت أنوثتها إليه »[1]، فيواصل القراءة على ضوء السارد العليم، لا المشارك، عله يعثر على هوية الشخصيات المحكي عنها في موعدهما، والتي دخلت النص دون أن تضع الكاتبة أي تمهيد لحياتهما..

كان المشهد السردي الافتتاحي عبارة عن قصة حب منتهية، راحت الكاتبة تفتتح بها الرواية، لترويها بعد أن انتهت لعبة الكلام والصمت بين الضميرين المنفصلين اللذين كانا في الحقيقة سوى لعبة توهم بها القارئ أن ما وقع سيكون البداية الفعلية لمتن الرواية؛ وأنهما الشخصيتان اللتان ستنتهي قصتهما بنهاية الرواية. لكن الكاتبة ستكشف عن أوجه أخرى للنص الميتاسردي في هذه الرواية.

ومقطع البداية تحدد الكاتبة نهايته بوضعها لنجمات لما تُنهي القصة القصيرة التي كانت جزءا من المشهد الافتتاحي في الصفحة (23)، هذا المشهد الذي كان طُعما، أو "قصة الأكذوبة"، التي استرعت بها الكاتبة اهتمام القارئ.

لقد كان المشهد مقطعا منفصلا عن الرواية من ناحية العلاقة بينه وبين الشخصيات التي ستصنع أحداث الرواية، كما كانت ظلالا تُغطي —شيئا ما– الأحداث في الرواية.

لقد كانت بصورة أخرى، الفلقتين اللتين كانتا غذاء للنُبيتة التي خرجت من بينهما، فأحداث الرواية بعد المشهد الافتتاحي هي النبتة التي سيقوى عودها ويتصلب مُشكلةً الرواية.

ب – مسوغ الكتابة

تتوقف الكاتبة عن السرد لتتحدث عن تجربة كتابةالمشهد الافتتاحي اللغز؛ فتقول:«أحببتهذه القصة، التي دون أن أعي تماما ما كتبت. فأنا لم يحدث أن كتبت قصة

[1]–فوضى الحواس، ص9

قصيرة. ولست واثقة تماما من أن هذا النص تنطبق عليه تسمية كهذه »[1].فالكاتبة تقدم مدخلات جديدة يمكن أن تكون واحدة من الطرق التي يتبناها الكتاب فتكون بداية مقترحة لرواياتهم، أو مقدمةبعدها يُطلق العنان للميتاسردي، الذي تبُث فيه الروائية أسباب الكتابة، ودواعي اختيارها لهذه الافتتاحية.

تكشف الكاتبة عن مسوغ من شأنه بعث روح الكتابة وهو " **قانون الجذب**" الذي كان مرتكزا أساسا في بعث روح الكتابة.

يُعرف مايكل جيه. لوسيير (Michael J.losier)"قانون الجذب" بأنه«يجذب المرء إلى حياته كل ما يكرس له انتباهه وطاقته وتركيزه، سواء كان سلبيا أم إيجابيا »[2]، فالكاتبة مهنتها الكتابة، والروح التي تجعل منها حية، فأقرب مكان لها هو المكتبة، التي لابد أن تعثر فيها على مثير يجعلها تستجيب لطاقته اللونية أو الشكلية التي تبعث فيها تلك الروح التي فارقتها منذ سنتين، فهاهي تُطلع القارئ على عمر كسلها الإبداعي، كما تخبره بالمثيرات التي أعادتها إلى الإبداع من جديد «حدث ذلكعندما ذهبت كي أشتري من القرطاسية، ظروفا وطوابع بريدية، ورأيت ذلك الدفتر مع حزمة من الدفاتر. كان البائع يفردها أمامي وهو يقوم بترتيبها، استعدادا لاقتراب الموسم الدراسي. كما يتوقف نظري أمام رجل، توقف عند ذلك الدفتر. وكأنني وقعت على شيء لم أكن أنتظر العثور عليه في ذلك المحل البائس الذي لا أدخله إلا نادرا.

[1]–السابق، ص23

[2]– مايكل جيه. لوسيير، قانون الجذب، مكتبة جرير، ط2، المملكة العربية السعودية، الرياض، ص20

أليست الكتابة كالحب: هدية، تجدها فيما لا تتوقع العثور عليها؟»[1]، فإذا كانت الكاتبة ذواقة بطبعها إلى الأشياء الجميلة، فلابد أن تنتقي دفترا من شأنه أن يفعل شكله ولونه فيها فعلا ما.

وإذا كان قانون الجذب يرتكز في تحققه على درجة تركيز الانتباه على شيء ما، فلا بد أن الكاتبة قد وصلت إلى مرحلة جعلتها_دون أن تشعر_ تخطو باتجاه الكتابة وتبحث عن أسبابها، وتكَشَّف ذلك من خلال "الانتباه التلقائي" الذي يعني «انتباه الفرد إلى شيء يهتم به ويميل إليه»[2]، فالميل إلى الشيء، إضافة إلى "قوة التمييز الفطرية" في الروائية جعلتها تنتقي الأصلح والأقدر على فك عزلتها، والأقوى في دفعها إلى ماتبتغيه«ولذا توقفت أمام ذلك الدفتر، مدفوعة بإحساس يتجاوزني. مأخوذة بهذا "الشيء" الذي لا يميزه عن بقية الأشياء في تلك المكتبة، سوى اقتناعي، أو وهمي بأنه سيعيدني إلى الكتابة.

منذ اللحظة الأولى، شعرت أن بيني وبين هذا الدفتر، ذبذبات ما، تعدني بكتابة نص جميل. على هذا الورق الأبيض الأملس، الذي تضمه مفاصل حديدية. ويغطيه غلاف أسود لامع، لم يُكتب عليه أيّ شيء »[3]، وعليه فإن الكاتبة تعتمد ذوقها في اختيار الوسيلة التي تأخذ بيدها إلى إفشاء ما لا يسمعه غيرها، آخذة القارئ في الحسبان؛ تحكي له عن السرد وخارجه، وهو يقرأ روايتها. شاعرا بشيء من الصدق أو كله في عرضها للمشاهد الميتاسردي ومزجها بسرد أحوال الشخصيات ومواقفها، ذلك السرد – المشهد الافتتاحي- الذي صاغته في شكل لغز أو قصة

---

[1]- فوضى الحواس، 24

[2]- ابتسام صاحب موسى الزويني، أنواع الانتباه والعوامل المؤثرة عليه، (محاضرة)، ينظر الموقع الالكتروني التالي:21-9- 2015، 10:05
http://www.uobabylon.edu.iq/uobcoleges/lecture.aspx?fid=11&lcid=3164

[3]- فوضى الحواس، 25

قصيرة، ثم راحت تخرج مفاتيحه شيئا فشيئا؛ بنص يصفه، ويواكبه ولا يتوقف على عتبات الفصل الأول.

4. المشهد الافتتاحي المُدوَّر والكتابة عن الموتى في "عابر سرير"

أ. المشهد المُدوَّر

كأن الكاتبة مولعة بالحديث في مشاهدها الافتتاحية عن شخصيات لا أثر لها في حاضر القص، وهذه الآلية في السرد تجعل القارئ دوما في حيرة، لا يهدأ له بال إلا بعد أن يتحقق من أطراف جريمتها، علما أن الكتابة الأحلامية فعل إجرامي، وقد تيقن القارئ من هذه الحقيقة في رواية العرض.

هاهي الكاتبة تعود إلى الكتابة في رواية (المصير) "عابر سرير"، فتُقدم بعض الومضات عن أحداث ولت وانتهت، إنها ذكريات الكاتبة التي تعرف عنها كل شيء، لكنها الحدث الأول للقارئ الذي لا يعرف أي شيء عن الرواية، سوى ما تشي به دوال العنوان، أو ما بدأ يتعرف عليه من خصائص تمتاز بها المشاهد الافتتاحية لروايات الكاتبة، إضافة إلى بعض التوقعات التي راح يبنيها لما أنهى رواية التحولات.

هنا يكمن وجه "التدوير" في المشهد الافتتاحي، فالكاتبة راحت تستنبط بعض الأحداث من الفصل السابع –ما قبل الأخير– الفصل الذي التقت فيه الأضداد، وعاد فيه الماضي إلى الحاضر في الثلاثية، بين رواية "ذاكرة الجسد" و"عابر سرير" مرورا بـ"فوضى الحواس".

ب. الكتابة بديل آمن، وفعل انتقام

فصل العقدة التي انتظر القارئ حلها منذ مدة، فأخذت منها بعضا وربطته بالنص الواصف (التجربة الكتابية)، مُشكِّلة المشهد الافتتاحي المتشظي، «أمام كل هذا الزخم العاطفيّ، لا ينتابك غير هاجس التفاصيل، متربصا دوما برواية. تبحث عن الأمان في الكتابة؟ يا للغباء!

ألأنك هنا، لا وطن لك ولا بيت، قرّرت أن تصبح من نزلاء الرواية، ذاهبا إلى الكتابة، كما يذهب آخرون إلى الرقص، كما يذهب الكثيرون إلى النساء، كما يذهب الأغبياء إلى حتفهم؟ أ تُنازل الموت في كتاب؟ أم تحتمي من الموت بقلم؟ »[1]، هذا مقطع من المشهد الافتتاحي الذي يكشف عن وجه جديد للنص الواصف، فبعد أن كانت الكتابة فعل إجرام وتخلص، صارت فعلا يُكسر به الصمت، ووسيلة للاستئناس، فأصبحت في الجزء الأخير ملجأ ومأمنا للكاتب يعود إليها كلما ارتطم بوقائع عصره، وقست عليه الأحداث.

هكذا جاء على لسان خالد، الشخصية الرئيسة في هذه الرواية، الذي كان يوما قارئا للجزء الأول في الثلاثية، وإذا به يصبح شخصية لها الدور في ملاحقة شخصيات وهمية ليكتشف بعد ذلك أنها حقيقية، وأنها عاشت في تلك الأماكن حقا، وأن ما حدث لم يكن تلاعبا بالكلمات أو محض خيال.

وضعته الأقدار أمام كل هذا، الشخصية الرئيسة التي كانت «"ضيفة على المكان" تباشره مباشرة المكتشف أو الملاحظ أو الباحث، ومكوثها فيه مؤقت يحمل معنالرحلة إذ يرتبط بفترة زمنية محددة »[2]فكانت فرصته ليقلب الموازين، وينتقم لخالد الحقيقي الذي قُتل في رواية "ذاكرة الجسد"، بحجة أن من تكتب عنهم أحلام هم موتى، وإن لم يموتوا حقا ! مادامت الكتابة في رأيها "جريمة قتل"، فراح يُبادلها تطبيق هذا القانون.

القانون الذي ظلمت به أخلص الناس إليها (خالد بن طوبال)، لما هجرته دون أن تقدم له سببا !فقرر أن ينتقم خالد لخالد، ويسبقها إلى الكتابة فيقتلها بها، قبل أن تسبقه لذلك.

فإذا كان خالد (الثاني)قد صرح سابقا بشكل ساخر عن الاحتماء من الرعب السائد في عصره بالكتابة وهو الصحفي والمصور، فإنه يؤكد موقفه الحقيقي تجاه

[1]– عابر سرير، ص10

[2]– مُحَمَّد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية– سوريا، ط2،2002، ص233

الكتابة وهو يحكي عن موقف الكاتبة في "ذاكرة الجسد"، فراح يتبنى موقفها ويقتلها حينمايُسكِنها رواية، قبل أن تُسرع إلى ذلك كعادتها مع من تحب. «إن كنت أجلس اليوم لأكتب، فلأنها ماتت. بعدما قتلتها، عدت لأمثل تفاصيل الجريمةفي كتاب. كمصور يتردد في اختيار الزاوية التي يلتقط منها صورته، لا أدري من أي مدخل أكتب هذه القصة التي التقطت صورها من قرب، من الزاوية العريضة للحقيقة»[1]، الحقيقة التي لم تختف كثيرا عن الجزء الأول في الثلاثية من فعل إجرام إلى فعل انبعاث... في الجزء الثاني.

تعود الكاتبة إلى فكرتها الأولى في الجزء الثالث ولكن باحترافية أكبر، إنها احترافية متوارثة بالعدوى، بين شخصيات قتلت بعضها البعض فنيا، وكل منها كانت له حصة الكتابة ليتخلص من صاحبه/منافسه، بعد انتهاء العلاقة أو برودها.

وللموت عند أحلام صورة خاصة في الرواية، «ليس ثمة موتى غير أولئك الذين نواريهم في مقبرة الذاكرة. إذن يمكننا بالنسيان، أن نُشبع موتا من شئنا من الأحياء، فنستيقظ ذات صباح ونقرر أنهم ما عادوا هنا. بإمكاننا أن نُلفق لهم ميتة في كتاب، أن نخترع لهم وفاة داهمة بسكتة قلمية مباغتة كحادث سير، مفجعة كحادث غرق، ولا يعنينا إن هم بقوا بعد ذلك أحياء. فنحن لا نريد موتهم، نريد جثث ذكراهم لنبكيها، كما نبكي الموتى.

نحتاج أن نتخلص من أشيائهم، من هداياهم، من رسائلهم، من تشابك ذاكرتنا بهم. نحتاج على وجه السرعة أن نلبس حدادهم بعض الوقت، ثم ننسى »[2]، وفي هذا الجزء يتحدد الهدف من القتل، وهي فلسفة خاصة تصرح بها الكاتبة، فيصبح مرادف الموت= النسيان، للحصول على نتيجة تلخص أبعاد الكتابة عند الروائية، وهي أن الكتابة "نسيان"، والنسيان يعني تحصين الذات من دوامة التفكير والضياع.

فنسيان الأشياء بعد كتابتها هو "تخليد" لها في كتاب وحفظها فيه من النسيان التام، وما كتب في كتاب لم يعد سرا بل صار ملكا مشاعا لمجموعة؛ إنه ذاكرة.

---

[1]- السابق، ص21

[2]-عابر سرير، ص 22

فحتى وإن نسي الأحداث فرد واحد أو الكاتب في حد ذاته وهو منشغل عن السابق من أعماله باللاحق، فإن التاريخ لا ينساه كل القراء في وقت واحد. فالنسيان/الذاكرة، وجه أو بُعد تقوم عليه كتابة الروائية، إلى جانب كون الكتابة لعبة أو كسرا للصمت...

كانت كل هذه التنويعات في الأوجه المقدمة في المشهد الافتتاحي تدور في فلك النص "الميتاسردي" بوجهه الفلسفي، الذي أصبح علامة مائزة لبدايات الأجزاء، وقد يتشظى فيخرج عن حيز المشهد الافتتاحي إلى غيره، وقد ينبعث من جديد في المشاهد الختامية، من باب قفل العمل ورد بداياته على نهاياته أو العكس.

وتكمن أهمية النص الميتاسردي في مشاهد الافتتاحيات في الثلاثية، في النقاط التالية:

- تحسيس القارئ بأن ما يقرؤه حقيقة.
- تتحول الرواية بهذا المعطى إلى شخص ماثل أمام القارئ، يُجيد فعل السرد، وعلى القارئ أن يُحسن الإصغاء، فالميتاسردي وجه شفهي للحكاية امتزج بالكتابي.
- بعث الثقة في نفسه، وذلك من خلال ترداد الحكي في مجال تجربة كتابة الرواية، في البدء ومن حين لآخر في بقية الفصول، أو العودة إليه في الأخير.
- يمنح الحكاية درجة إضافية من الانسيابية، وهذا ينتج عن تنويع الصور في المقطع الواحد في الحديث، كأن يتحدث الكاتب عن بعض الشخصيات، ثم يعود إلى ذاته، وهذا التقابل، يجعل القارئ يسترسل في القراءة بشكل انسيابي، فلا يقدر على التفريق بين ما هو رواية وما هو منضاف إليها؛ لأن «الميتاروائي بحكم طبيعته لا يمكن أن يكون إلا ضد الحكي، حتى وإن كان يمارسه [الكاتب] على هامش حكي آخر. وهو في هذه الحالة يأتي ليفكر في العملية السردية المنجزة، ويتساءل عنها،

ويبلور وعيا ذاتيا بالحكي. لذلك نجد أسئلته تطوّل المادة الحكائية وطريقة تقديمها »[1]، في الرواية يختلف مخططها الهندسي في الوضع عند كل كاتب يريد أن يُشارك القارئ تجربته فيمنح نصه مجموعة من الامتيازات على رأسها كسب ثقة القارئ.

ثالثا:صورة العنوان في المشاهد الافتتاحية في ثلاثية الطاهر وطار

1 – العنوان والمقدمة في المشهد الافتتاحي في "الشمعة والدهاليز"

ما يُثير الانتباه في الأجزاء الثلاثة –بعد العناوين– تتويج كل رواية بـ "تقديم" أو "كلمة لا بد منها" أو "تأشيرة عبور"، وبالرغم من تعدد الصيغ إلا أنها تصب كلها في معطى كتابة مقدمة للرواية.

سيجد فيها الكاتب فرصة لتوضيح الكثير من الرؤى الواردة في المتن، والتي ستكون أو كانت محط نقد لاذع له وللعمل من طرف مجموعة من النقاد والصحفيين والقراء، فيعيد الاعتبار لنفسه من جزء لجزء شارحا ما غمض وأسيء فهمه. لذلك امتازت المقدمات الروائية في الثلاثية بالملمح الجدلي، وظلت «متفاعلة مع أسئلة الراهن، ومرهونة بحركية المجتمع وزخمه. ففي ثنايا سطورها نستطيع قراءة الخلفيات المعرفية التي يتأطر الروائي ضمنها، ومدى تحقق تلك الخلفيات النظرية على مستوى الكتابة الروائية نفسها في حالة الانتقال إلى تحليل النص برمته »[2]، فمن خلالها أشار الكاتب إلى المضامين وإلى العناوين ودلالتها أيضا.

فإذا كانت المقدمات عتبة من العتبات النصية، التي يلج بها القارئ عتبة النص من خلال ما صرح به الكاتب أو أشار إليه عن المضمون وطرق عرضه...والإشارة إليها (المقدمات) في هذه الدراسة، جاء من باب أهمية ما ورد فيها من تحديد لدلالة العنوان في كل جزء، ثم ارتباط العناوين بالمشاهد الافتتاحية.

---

[1]– قضايا الرواية العربية، ص42

[2]– عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط12009، ص87

اهتم الطاهر وطار في المشهد الافتتاحي الذي يبدأ من الصفحة (11)وينتهي في الصفحة (19) بتحديد بعض الملامح المعنوية للشخصية، بعرض أفكارها،ومن خلال ذلك العرض يناقش دلالة العنوان وأبعاد كل كلمة فيه. «أنا هذا المجرم الذي تتمثل جريمته في فهم الكون على حقيقته، وفي فهم ما يجري حوله قبل حدوثه، أتحول إلى دهليز مظلم متعدد الجوانب والسراديب والأغوار، لا يقتحمه مقتحم، مهما حاول، وهذا عقاب، لجميع الآخرين، على تفاهتهم »[1]، مرحلة يعيشها الشاعر بدون شمعة، في ظلامية وعزلة تامتين.

فإذا كانت ثلاثية الطاهر وطار رواية جديدة، من حيث بناء الزمن، وتقطيعه «من منظور أن الماضي الذي يلجأ إليه الكاتب ليس معطى ثابتا وإنما هو يتواجد مُخزنا في الذاكرة والشعور بكيفية متراكمة، ويتكشف تدريجيامع تقدم عملية الكتابة/ القراءة»[2]، فإن الكاتب في رواية "الشمعة والدهاليز" يحاول أن يركز بدءا من الجملة الافتتاحية الفعلية المقترنة بالحال «استيقظ الشاعر مرعوبا، على أصوات تمزق سكون الليل المجروح بالأنوار المنبثة في الشوارع، متفاوتة القوة والتقارب من شارع لآخر »[3]، على الشخصية الغريبة الانطوائية التي تحاول بالرغم من تجنبها للمحيطين بها اكتشاف العالم الخارجي بضوضائه في تلك الفترة الزمنية من الليل والخروج رغم خطورة الأحوال إلى الشارع متفحصا مصدر الصوت وأسبابه.فيكون خروج الشاعر إلى الشارع مرحلة جديدة في حياته، المرحلة التي سبقت فقد كانت انعزالا تاما عن الحياة الخارجية.

كما أن الكاتب اكتفى بلقب الشاعر دون أن يصرح باسمه «فمنذ البداية يدخل المثقف في صراعه مع القوى السياسية والعسكرية وهذه إشارة من وطار

[1]– الشمعة والدهاليز، ص12

[2]– عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، البنية الزمنية والمكانية في (موسم الهجرة إلى الشمال)، دار هومة، الجزائر، 2010، ص46

[3]–الشمعة والدهاليز، ص11

إلىأن المعركة ليست سياسية بين عسكريين فحسب بل المثقف جزء منها »[1]، وهذا الاهتمام بالشخصية هو اهتمام بفك ألغاز العنوان شيئا فشيئا، ويكفي القارئ قراءة المشهد الافتتاحي —وقد سبق وقرأ مقدمة الرواية– أن يفهم بقوة محتوى الرواية ومخبوءها.

فالكاتب أشار إلى طبيعة تقسيم المشاهد والفصول في الرواية بناء على مجموعة من العوامل، التي حصرها في قوله «وجدتني أخضع لجدلية العلاقة بين الشكل والمضمون، فما إن تبلورت الأحداث في ذهني، حتى وجدتني في دهليز يفضي إلى دهاليز، سواء أكانت وقائع، أم حالات نفسية، أم ما يثيره كل ذلك من أبعاد متممة. ولربما اضطررت في الأخير، أن أحد من مساحة هذا الدهليز أو ذاك، تخفيفا على بعض القراء، فوضعتها في شكل لوحات، مفصولة بنجمات، أشعر أحيانا كثيرة أنها مقحمة»[2]، لأن الرواية تصور مرحلة تاريخية صعبة في حياة الجزائريين وغرقت في هذا التصوير، الذي يعود إلى الأسباب المفعِّلة له، فـ «لا كتابة خارج التاريخ »[3]، والغرق في تصوير الأحداث والولوج في تفاصيلها جعلت الكاتب يُسبّق —بدءا من المقدمة — تفسير مفردات العنوان، وتواصل السرد حوله في المشهد الافتتاحي وغيره من مشاهد الفصل الأول.

ويختلف المشهد الافتتاحي عن بقية المشاهد في الفصل الأول في أنه تصوير للشاعر، وتفكيك لمفردات العنوان، دون تعمق في ربطها بالأحداث العقدة، وبالماضي البعيد. ولكن وضعها في السياق العام الذي يتحسس من خلاله القارئ الإطار الزمني والمكاني للرواية، خاطيا الخطوة الأولى بروايته التي امتزج فيها الواقعي والتاريخي، فالواقعي من خلال تصوير الواقع سياسيا واجتماعيا وثقافيا في مرحلته الراهنة. وأما التاريخي فمن خلال البحث في أصل الوضع الراهن ونتائجه، وهي خاصية تمتاز

[1]– عبد الله الخطيب، النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان– الأردن،ط1، 2008، ص41

[2]– الشمعة والدهاليز، تقديم الرواية

[3]– نبيل سليمان، المتن المثلث، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية —سوريا، ط1،1999، ص142

بها الرواية التاريخية التي تهتم «بالكيفيات المؤدية، همها أسباب الهزيمة همها لماذا عدنا إلى الوراء»[1]، وقد فصل الكاتب في ذلك كثيرا في المشاهد الموالية للمشهد الافتتاحي، فهي رواية إيديولوجية « ذات نظام يعكس الأزمات الاجتماعية والحياة الواقعية السيئة بشكل واضح وعرض بسيط للحالات والنماذج »[2]، والعنوان يعكس صورة ذلك الواقع بشكل خاطف.

وبناء عليه فقد كان المشهد الافتتاحي وثيق الصلة بالعنوان وبالمقدمة التي فسرته و كشفت عن مستوى الشخصية الرئيسة،علما أن بداية المشهد الافتتاحي تُعتبر البداية التأسيسية في صناعة جو النص وكذا الخطوة الكبيرة نحو تفكيك العنوان كما أنها «البداية الأم،التي تحتوي بقية البدايات»[3]، ومنها تتناسل.

2 - صورة "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" في المشهد الافتتاحي

إذا تمكن الكاتب في رواية العرس بتجزئة المشاهد رغم كثرة الدهاليز، إلا أنه في رواية التحولات لم يتمكن من ذلك، بل قسم الرواية إلى فصول، فكان المشهد الافتتاحي فصلا كاملا.

لقد عنون الكاتب الفصل الأول بعبارة "تحليق حر"، فكان ذاك المكان فضاء وقفت فيه الشخصية الجديدة "الولي الطاهر"، بعد تيهها في الدهاليز المظلمة.

ركز الكاتب كثيرا على الشخصية بالرغم من تركيزه على المكان الذي ابتدأ به المشهد الافتتاحي، علما أن تركيزه في العنوان كان عليهما معا، والصدارة فيه كانت للشخصية "الولي" الذي بدأ الكاتب يشخص عودته، مسلطا الأضواء على تيه جديد فيما أسماه بـ "المقام" بدل "الدهليز". تشاركه التيه "العضباء"،

---

[1]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب الحديث، إربد- عمان،ط1،2006، ص138

[2] -Roland Barthes , Le plaisir Du Texte, Editions Du Seuil 1973 Paris, P 46

[3]-صبري حافظ، البدايات ووظيفتها في النص القصصي، الكرمل،فلسطين، يوليو 1986، ع21،22، ص164

المخلوق المثير،في جنس أنثى جذابة. التي تحولت إلى أتان مطيعة «والمؤكد لدى الأولين والآخرين من الأتباع، أن العضباء إحدى كرامات الولي الطاهر وإحدى معجزات وخوارق هذا الزمن»[1]، الذي لا يختلف كثيرا عن الزمن في "الشمعة والدهاليز".

كما أن المكان – فيزيائيا في الرواية – هو مكان خيالي فـ «الدائرة ضاقت. ولا فائدة من العد. أنا والعضباء نتحول إلى قصر ذي طوابق سبعة.. لا أستطيع، لا تأمل المداخل والنوافذ. أعلو فأعلو. إنني أعلو إلى السماء فلا تقابلني سوى السطوح تنطلق من القصر الذي أمامي وتمتد إلى ما لا نهاية »[2]، معلنة عن صورة أخرى لمتاهة المكان الذي يعيش فيه الولي الطاهر.

ويستمر المشهد الافتتاحي في سرد أحوال الولي الطاهر باحثا عن مدخل لمقامه الذي هو بداخله، وإلى جانبه العضباء المطيعة، تحت أشعة الشمس التي ظلت ساطعة لا تتحول عن المكان. والحال هذه في ثمانيصفحات ويزيد عنها قليلا (ص 13—ص21)، لما يُعطى المجال للذاكرة لتتكشف شيئا فشيا الأحداث أولا بأول.

كان المشهد الافتتاحي بطاقة تعريفية موجزة عن "الولي الطاهر". فإذا كان "سيدي بولزمان" هو العقل الباطن، فالولي الطاهر استمرارية لذلك العقل مادام هناك تشابه في المكان من حيث الأحداث، والاختلاف يتجلى فقط في مستوى الأرض أو الفكر (دهليز/ أسفل، مقام/ أعلى)، «وكل هذا مجتمعا يعطي الوحدة الداخلية لأعمال وطار، ويؤكد في الوقت ذاته خصوصيتها التي تنبع من هذه الوحدة »[3]، وإن قُسمت لأجزاء فإن العنوان يظل دوما عالقا بالمشاهد الافتتاحية فيها، يستغرق فيه الكاتب وقتا في الإفصاح عن الكثير من دلالاته، ثم يتفرغ إلى سرد أحداث الرواية بشكل مُفصل في بقية المشاهد.

3 – المشهد الافتتاحي "التكراري" في "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"

[1]– الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص16

[2]–نفسه، ص18

[3]– واسيني الأعرج، الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجا، دراسة نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص75

يعتبر المشهد الافتتاحي في رواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" امتدادا للمشهد الافتتاحي في الجزء الثاني، فلا يزال الولي في الخارج يبحث عن مدخل لمقامه العالي، يصحو ويغيب فيتذكر علاقته بالعضباء، و"بلارة بنت تميم بن المعز".

ولما دخل وقف مكتوف الأيدي لا حيلة له أمام ما يراه في الشاشة أمامه، أوضاع يعيشها العالم العربي لا تختلف عنها في الجزائر، دهاليز وتيه..ف «اكتفى[الولي] بأضعف الإيمان، وهو المواجهة بقلبه، إذ دعا ربه، أن يسلط على الأمة ما تخافه وتخشاه، حتى تخرج من عنق الزجاجة التي وضعه الآخر فيها »[1]. فإذا كان المشهد الافتتاحي في الجزء الثاني تعريفا بالولي والمكان الذي حل به، وشريكته العضباء، فإن المشهد الافتتاحي في الجزء الثالث هو مشهد الصحوة بعد الغياب، مشهد ينفتح على ما هو موجود بعد دعاء "يا خافي الألطاف سلط علينا ما نخاف".

وفي هذا المشهد لمحة إلى الاستهلالات التي ترتبط بالدعاء في الكتابات الدينية، ولم يتخل عنه الكاتب بحكم طبيعة الشخصية الرئيسة التي يمثل الدعاء جزءا كبيرا من عالمها كما أن صورة الدعاء في الاستهلالات «لم ينقرض لأن وجهته مستقبلية »[2]، فانفتح المشهد على مشاهد —لاحقة-إخبارية سياسية تكشف الحاضر وتصنع صورة للمستقبل كما جاء في الدعاء.

كان عنوان هذا الفصل الافتتاحي، "التحديق في الزمن"، مشهدا افتتاحيا مكررا ومتكاملا موصولا بمشاهد الجزء السابق، لا يمكن الاقتصاص منه بجزء، فالأحداث فيه مترابطة، تكشف عن حياة جديدة وقديمة يعيشها الولي في يوم جاءت

أحداثه في روايتين والشمس ما تزال في مكانها منذ بداية الجزء الثاني إلى المشهد الافتتاحي في الجزء الثالث.

---

[1]– الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، مقدمة الرواية "تأشيرة عبور"

[2]- حسين زيداني، التحليل المستقبلي للأدب، بحث مؤسس للتكوين المستقبلي للأدب وممهد للقراءة المستقبلية للأدب، مقدم لنيل درجة دكتوراه الدولة في نظرية الأدب، جامعة العقيد الحاج لخضر بباتنة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، 2003، 2004، ص270

إنه قصة قصيرة لها بدايتها ووسطها ونهايتها، وما يأتي في الفصل الموالي لها فهو بداية أحداث يكون فيها حضور الولي قليلا جدا كما أنه يغيب في أخرى، كما كان تلخيصا لعلاقته ببلارة في الجزء السابق.

ويتبقى جزء "يرفع يديه بالدعاء" من العنوان، فيتحقق في الفصل الثالث المعنون بـ"العكس أصح.. !"بعدما استراح الولي وتأكد من مقال بلارة، دعا بهذا الدعاء «يا خافي الألطاف سلط علينا ما نخاف »[1]، دعاء اليأس من صلاح الحال، كما أنه دعاء من يريد عكس ما دعاه.

[1]-الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص27

الفصل الرابع

المشاهد الختامية

- تمهيد

أ. علامات الترقيم

ب. توثيق الإنهاء

أولا. أنواع المشاهد الختامية

1. المشاهد الختامية العروية (التكميلية/ الترادادية/ الميتاسردية)

2. المغلقة

3. المفتوحة

ثانيا. خصائص المشاهد الختامية (المضمونية والفنية)

1. التشابه

أ . مشاهد الطمأنينة في ثلاثية مُحَّد ديب

ب. ظاهرة "الوصول" و"الفراق" في ثلاثية أحلام مستغانمي

ج . ظاهرة التكرار في ثلاثية الطاهر وطار

2 . الاختلاف

النهايات المتنافرة في ثلاثية الطاهر وطار

تمهيد

الحديث عن المشاهد الختامية، موصول بالمشاهد الافتتاحية في الثلاثيات خاصة والرواية عامة، فالقارئ يقف مجددا على ماهية النهاية أو الخاتمة (Exipit)، متسائلا عن حدودها، مثلها مثل البداية. وكما أن البداية أنواع فكذلك الخاتمة أنواع، ودراستها ستكون على مستويات متعددة؛ من باب القراءات المفردة للثلاثية للوقوف على الخصائص النهاية عند كل روائي، وقراءة أخرى تقوم على تصنيف المشاهد الختامية بحسب النماذج.

وأما عن حدود المشهد الختامي فـ «ليست الخاتمة بالضرورة هي الجملة الأخيرة أو المقطع الأخير من الرواية. وقد تبلغ الأحداث نهايتها ويستمر الراوي في الكلام معلقا على الأحداث أو مقدما مغزاها فتكون الخاتمة مقفلة. وقد ينقطع كلام الراوي قبل الوصول إلى نهاية الأحداث ومعرفة مآل الشخصيات فتكون الخاتمة مفتوحة»[1]، والسؤال المطروح: ما هي الأوجه التي صيغت بها نهايات الثلاثيات؟ وما هو الشكل العام والخاص فيها، كشكل روائي مطول؟

أ. علامات الترقيم

تكشف علامات الترقيم التي يضعها كل كاتب في نهاية كل جزء، عن شكل انتهاء العمل، والبياض الذي يليها يؤكد حقيقة النهاية. لأن علامات الترقيم «هي جزء من الجملة، فإذا استغنينا عن جزء فقد انهار بناء الجملة، وبالتالي ضاع المعنى»[2]، فالكثير من النهايات تنتهي بنقطة، و«النقطة تدل على آخر جملة، أو انتهاء الكلام في الموضوع»[3]، ولو كانت الكلمة الأخيرة توحي بالتمدد والانفتاح، مثلا (فانتظرونا).

---

[1]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص86

[2]- مختار بوعناني، المساعد على بحث التخرج، الفجر للكتابة والنشر، وهران، ط1، 1415هـ، 1995م، ص78

[3]- عبد الستار بن محمد العوني، مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، الكويت، 1 أكتوبر 1997، ع2، ص280

كما تنتهي الجمل الختامية بعلامات الحذف أو النقاط المتتابعة الدالة على«انقطاع الكلام أو حذف جملة، أو التوقف والارتباك»[1]، كما تدل على أنها «دائما دلالة ثانية يُنتجها سياق النص»[2]، ومن خلال علامات الحذف في النهاية، يمكن ترجيح طبيعة النهاية من حيث الانغلاق أو الانفتاح، ولا تتوقف هذه العلامات عند النهاية، فقد تكون من ميزات التحرير عند بعض الروائيين كأحلام مستغانمي مثلا.

ب. توثيق الإنهاء

يعتبر تسجيل التاريخ، تحديدا من التحديدات الدالة على نهاية العمل، فالكاتب لما يقوم بهذه الخطوة فإنه يرسم مساحة مكانية و زمانية للعمل، وهذا التوقيع يظهر في نهاية العمل لا بدايته، إذ يكتفي بعض الروائيين بوضع أسمائهم في نهاية تقديمهم لرواياتهم، وكذا توثيق تاريخ كتابة التقديم ومكانه، الجزء الذي تتأخر كتابته عن المتن، كمقدمة في بحث، ومثال ذلك ثلاثية الطاهر وطار، علما أن التقديم يعتبر نصا موازيا لا وحدة بنائية مثل الخاتمة التي لا يتم معمار النص بدونها.

أما مدة الاستغراق في الكتابة، فقد تكشفها بعض الإشارات في الرواية من حيث سيرورة الزمن، أو ما يكشفه الكاتب في المقاطع الميتاروائية، أو يصرح به في موقع آخر.

فالتوقيع نقطة قد تكون مهمة عند بعض الروائيين وقد يستغني عنها الآخرون؛ لأنها جزء لا يؤثر في طبيعة النص الروائي، كما يمكن اعتباره عتبة نصية نهائية يسجل فيها الكاتب لحظة التوقف التام عن كتابة الأحداث، وانفصاله عن الشخصيات في تلك الصفحة الأخيرة من الكتاب.

والجدول التالي فيه حصر للجمل الختامية في كل رواية على حدة، ومن خلالها يتم إبراز علامات الترقيم، التي ستُدرس أهميتها و أوجهها الوظيفية في العناصر اللاحقة. كما يتم حصر توقيعات الروائيين الذين اهتموا بهذه النقطة.

---

[1] – السابق، ص281

[2] – فيروز رشام، علامات الترقيم ودلالاتها في نثر نزار قباني – السيرة الذاتية نموذجا – معارف، المركز الجامعي البويرة، أفريل، 2007، ع2، ص96

والهدف من وضع هذا الجدول، هو الوقوف على العلاقة بين النهايات في كل ثلاثية، وكذا بين المشاهد الافتتاحية والختامية.

الروائيون	الروايات	الجمل الختامية وعلامات الترقيم	توثيق النهاية
محمد ديب	الدار الكبيرة	قالت عيني: – عفريت! أدرك الصبي ما يختفي وراء هذه التسمية من حب وحنان، فابتسم وقعد مع القاعدين أمام المائدة، يراقب أمه وهي تقطع الخبز على ركبتها.	غير موجود
	الحريق	مدت ذراعها وعادت تداعب جسدها بحركة وسنى. وصعدت يدها على البطن حتى وصلت إلى الثديين، فحكت بها حلمتها التي أخذت تتصلب شيئا بعد شيء..	غير موجود
	النول	وكان في وجهه تعبير عن جد يوشك أن يكون قاسيا عنيفا.	غير موجود
أحلام مستغانمي	ذاكرة الجسد	ولكنني أصمت.. وأجمع مسودّات هذا الكتاب المبعثرة في حقيبة، رؤوس أقلام.. ورؤوس أحلام.	باريس–تموز 1988
	فوضى الحواس	كنت سأطلب منه ظرفاً وطوابع بريدية، عندما...	19 ديسمبر 1997
	عابر سرير	"الحرارة في الخارج ست درجات. الساعة الآن تشير إلى الحادية عشرة والنصف ليلا. الرجاء إبقاء أحزمتكم مربوطة. لقد حطّت بنا الطائرة في مطار محمد بوضياف.. قسنطينة".	انتهت في 10 يوليو 2002م الساعة العاشرة والنصف.. صباحاً
الطاهر وطار	الشمعة والدهاليز	عيناها لا تفارقان الجثة كأنما هي تقرأ صفحة من كتاب، أو تستمع إلى حديث هامس.	شاطئ ابن حسين الثلاثاء 16 أغسطس 1994 الطاهر وطار
	الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي	"... سنقرئك فلا تنسى إلا ما شاء الله إنه يعلم الجهر وما يخفى ونيسرك لليسرى فذكر إن نفعت الذكرى سيذكر من يخشى ويتجنبها الأشقى الذي يصلى النار الكبرى ثم لا يموت فيها ولا يحي"....	شنوة الشاطئ أوت 1999
	الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء	سنعود إليكم سيداتي سادتي، بعد فاصل قصير، فانتظرونا.	شنوة: شاطئ بن حسين 21 أوت 2004 مساء

- جدول علامات الترقيم في الجمل النهائية، وتوثيقات النهاية في الثلاثيات الروائية.

أولا. أنواع المشاهد الختامية

1. المشاهد الختامية العروية: (التكميلية/ التكرارية/ الميتاسردية)

هذا النوع من النهايات شديد الصلة ببداية الرواية، وقد تكون النهاية هي النقطة الحقيقية للبداية ، والبداية هي النهاية من حيث الأحداث، وتعتبر البداية بداية –فيها– من وجهة زمن كتابة النص والانطلاق في السرد من جهة، كما تكون إجابة عن سؤال أو تحقيقا لمطلب أساس أو إعادة لإحدى صور المشهد الافتتاحي. وهذا الشكل يدرس العلاقة بين نهاية النص وبدايته، في حال وجود صلة.

وتمثل رواية "الدار الكبيرة" و"ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس" والولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" الأوجه السابقة التي تمثلها هذه المشاهد.

فمحمد ديب في رواية "الدار الكبيرة" يعود ليجيب عن سؤال عمر في البداية، وهو واقف في الساحة ينتظر اللحظة المناسبة التي يفتك فيها قطعة الخبز من يد زميله وسط مجموعة من التلاميذ كلهم لديهم الهدف نفسه، فيتبدل الحال والجو بين المشهدين (البدء والنهاية)، وتصبح الخبزة في يد عمر في جو ملؤه الدفء والهدوء بجانب أمه وأختيه. مشهد ختامي سعيد بالرغم مما يحيط به من بؤس.. كما أنها نهاية مغلقة من ناحية تمام الأحداث بالعودة إلى البداية.

تميزت النهاية بالتدرج في "ذاكرة الجسد"، فكانت نهاية "عروية متدرجة"؛ لأن النهاية بدأت تتضح معالمها منذ الفصل الخامس(ما قبل الأخير)، الجزء الذي أعلن فيه "السي الشريف" زواج ابنة أخيه أحلام من إحدى الشخصيات في السلك العسكري، الفصل الذي عاد فيه خالد إلى الجزائر ليحضر عرس حياة/أحلام. وأما الفصل السادس والأخير فقد كان فصل «النتائج والأحكام، فصل اليقين في النهايات الموجعة التي قضت على خالد ومن بعده القارئ الذي كان يطمح إلى نهاية سعيدة بعدما عاش أحداث الرواية وتمثلها، مع الراوي الذي انعدم حظه

في الحياة»[1]، فيجد القارئ في مثل هذه النهايات نفسه منهارا متعبا، لفرط التراكمات التي تسير أحداثها باتجاه موت الأحلام...

وعروية من حيث السرد وزمنه، فالسارد لما انتهت معركته راح يخلدها في رواية، مرددا عبارة "الحب هو ما حدث بيننا والأدب هو كل ما لم يحدث" في المشهدين الافتتاحي والختامي؛ ففي الأول يظهر لغزا مبهما، وفي الأخير يدرك القارئ المضامين والأبعاد التي انغمست في تلك العبارة من خلال فهمه لطبيعة العلاقة وحيثياتها بين خالد وأحلام. وبذلك كانت النهاية شرحا للمقولة.

كما أن المشهد الختامي جاء في شكل مشهد ملحق بمشهد البداية (ص403،404)، فبإمكان القارئ حينما يصل إلى نهاية الرواية العودة إلى المشهد الافتتاحي فيواصل القراءة، سيجد بأنه يقرأها من جديد وبشكل أوسع وأعمق، بعدما فهم الأحداث، فتكون قراءته كأنها مواصلة للخاتمة وهو في بداية الرواية، لتدور الرواية حول نفسها منغلقة كتصنيف لطبيعة نهايتها.

أما رواية "فوضى الحواس" فهو عودة متجددة إلى ربط الخيوط المتشابهة في النص، كموقف متكرر، والذي يتجلى في مسوغ الكتابة وهو "الجذب" عند أحلام، فالمشهد الافتتاحي في الرواية كان موصولا بالنص الميتاسردي، وأنهت الرواية بهذا الشكل الفني.

فعودة الروائية إلى الكتابة كان بمثير الملاحظة، لما رأت الدفتر ذا الغلاف الأسود اللماع أمامها، فأغراها بالاقتناء، كما شجعها على الكتابة، الأمر نفسه في المشهد الختامي وهي تدخل المكتبة بعد مُضي عام على ذلك، لتتفاجأ بالموقف مجددا يتكرر أمام عينها، مع العلم أنها في المرتين معا كانت تقصد المكتبة لشراء طوابع بريدية، وبهذا الموقف تنفتح النهاية على مشروع رواية جديد، وذلك بالوقوف على كلمة "عندما..." التي تلتها علامة الحذف، فتُصنف في باب النهايات المفتوحة بناء على ما ورد في الجملة الختامية، ومغلقة بناء على بلوغ الذروة وتمامها.

---

[1]- أسماء بوبكري، هندسة المشهد السردي في "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، الحقيقة، جامعة أحمد دراية أدرار – الجزائر، رمضان 1436هـ/ جوان2015، ع33،ص345

بهذه الدورة السردية بين البداية والنهاية، تتكامل وحدات بناء الرواية من حيث البداية والنهاية— فقط- ولا تتم أبعاد القراءة إلا بعودة الواحدة منهما للأخرى.

كما أن الكاتبة لم تغفل التعليق عن قصتها القصيرة التي ولّدت بها رواية، وبأحداثها ختمت الرواية، وتختم بها حديثها عن التجربة الكتابية التي خاضتها في سبيلها، «أجل كانت تسعدني فكرة التخلص من ذلك الدفتر، فقد أتعبني البقاء عاما على قيد الكتابة، بحجة أنها وسيلتي الوحيدة للبقاء على قيد الحياة.

حتما.. ليس هذا صحيحا. ليس فقط لأنّ الكتابة هي الوصفة المثلى لإنفاق حياتك خارج الحياة، ولكنها في هذا البلد بالذات، هي التهمة الأولى التي قد تفقد بسببها حياتك. ولذا قررت بعد هذا الدفتر، أن أقوم بمحاولة اكتشاف فضائل الجهل ونعمة أن تكون أميّاً، في مواجهة الحبّ، وفي مواجهة الموت.. وفي مواجهة العالم»[1]، فيسجل النص الميتاسردي أكبر حصة له في كتابات أحلام وفي توقيع مشاهدها الافتتاحية والختامية.

كما كانت للروائي الطاهر وطار طريقة في صناعة نهاية رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، وذلك بأخذ مقتطف من المشهد الافتتاحي، ثم إعادته[2] في المشهد الختامي ليكون نهاية الرواية، كما يعيد تكرار مشهد آخر في المشهد الافتتاحي في الأخير[3]، ثم المشهد الذي يليه[4]، وأما المشهد الأخير "هبوط اضطراري" فهو إعادة لصورة من صور الولي وهو يصلي وينسى السور في التلاوة.

هذا النوع من الخواتم "التكرارية الحرفية" يؤكد ثبوت زمن الأحداث وتوقفها من ناحية انعدام التحول أو التجدد في المكان أيضا، وتشتت الشخصية وحيرتها المزمنة..

---

[1]- فوضى الحواس، ص371، 372

[2]- ينظر ص، 13، 135 تكرار بين مشهدي "تحليق حر" و"محاولة هبوط أولى".

[3]- ينظر، ص، 16، 17، 18، 19، من فصل "تحليق حر" وفصل "محاولة هبوط ثانية".

[4]- ينظر،ص، 85، 86، 87 من فصل" السبهللة"، وفصل "محاولة هبوط أخرى".

فالعود على بدء في الرواية بأشكاله، يجعل الكاتب ينبه القارئ ويذكره بما سبق من جهة، ومن جهة أخرى يدفعه إلى تأمل معطى يُصر على بلوغه في المشهدين «حيث تنبثق منهما أحيانا، بصفة مضمرة أو صريحة، دلالة رمزية(مغزى)»[1]، كما تكون فنية –أيضا- كصياغة للمكونين معا.

2. المشاهد المغلقة

يظهر وجه النهاية في روايات الثلاثية بصورة يعتقد فيها القارئ بأنه لا توجد بداية جديدة لجزء آخر بعد الرواية الأولى، وفي هذا التصنيف تدخل رواية "الشمعة والدهاليز" بمشهدها الختامي الذي ينتهي بنقطة نهائية تؤكد نهاية الأحداث، المشهد الذي تقف فيه "الخيزران" مصدومة متفجعة أمام جثة الشاعر، الذي تجهل أسباب قتله أو قتلته. وهو مشهد ختامي لأحداث الرواية.

هذه الرواية هي أول جزء في الثلاثية، وصورة النهاية فيها تؤكد عدم وجود مقياس عام تخضع له كتابة الثلاثيات لتحقق الترابط بينها على مجموعة من الأصعدة، فعدم الترابط بينها وبين مشهد الجزء الثاني مشكلة، ولكن لها حل بيد الكاتب وهو من يختار الموضع في الرواية والذي يكشف فيه عن أوجه الصلة بين أعماله ليكتشف القارئ بأنه يقرأ عملا متسلسلا لا منفردا.

أما رواية "عابر سرير" وهي آخر وحدة في الثلاثية، فقد كان مشهدها الختامي ختاما للعديد من الأحلام التي حطت على الأرض تُحتضر، ويحضر جنازتها خالد الثاني بعدما قتل نفسه في كتاب – على طريقة أحلام- وبذاك المشهد خُتمت الثلاثية بعدما قُضي على شخصياتها بطرق مختلفة.

فالمشاهد الختامية تتمثل «في النصوص السردية [في]، ذلك الموضع الذي يفترض أن تكتمل فيه الذروة الحدثية، من منظور كل كاتب والمتلقي على حد سواء. ففي هذا الموضع بالذات يسدل

[1]- برنار فاليت، الرواية، (تر) عبد الحميد بورايو، مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، دار الحكمة، الجزائر، 2002، ص79

الستار على مجريات الأحداث، ويغلق النظام الإشاري، وتكتمل الرسالة، حيث يضع الكاتب قلمه، بعد أن يشعر أنه انتهى مما يود قوله»[1]، واكتمال الأحداث هو تحديد لنوع النهاية.

3. المشاهد المفتوحة

تنفتح المشاهد الختامية في الثلاثيات على فضاءات قد لا تتكرر أو تكتمل في المشاهد الافتتاحية لجزء لاحق أو يليه، فصورتها كغيرها من المشاهد الختامية في الروايات المنفردة. ومثال المشهد الختامي المفتوح النهاية في رواية "الحريق" التي تنتهي بمشهد تؤطره أحلام اليقظة... كما أنه مشهد ينشد _كسابقه في رواية "الدار الكبيرة"_ الطمأنينة في مكان شب فيه الحريق، أما علامات الحذف التي انتهت بها الجملة الختامية فإنها تعلن نصا جديدا، أو فتح الباب للقارئ ليصنع مشهدا موصولا بالسابق، يتمم فيه غاياته التي تركها الكاتب مفتوحة على حد النهاية.

كانت الجملة الختامية جزءا من المشهد الختامي المفتوح، والذي يصور فيه الكاتب العنف المطبق على المرأة التي تحاول أن تستفسر عن المسكوت عنه في نظر زوجها، كان هذا بين "ماما" و"قره علي"، حيث إنها «أخذت تنظر إلى زوجها بعينين قاتمتين وسعهما الحقد. نهضت ماما فورا، وانتصبت على قدميها في غير عناء تقريبا. ولكنها ظلت ساكنة في مكانها نفسه، غير ثابتة الحركات. رأى قره أنها هادئة رغم أنها كانت ضحية عجز محموم. وبدا له أنه يسمع هذه الكلمة. "انتظر". ولكنه غير متأكد»[2]، ومثل كلمة "انتظر" تجعل القارئ يُحضّر مشهدا يمكّن فيه "ماما" من رد الاعتبار لنفسها، كما يمكنه صنع مشهد آخر يواصل فيه نسج صورة للعجز والتردد الذي ستعيشه الشخصية من باب الغلبة، لأن قوتي الشخصية غير متكافئتين، أما الدفاع عن النفس فهو مشهد مليء بالأمل، الذي يسقطه القارئ على هذا الموقف وغيره من المواقف التي ما تزال في قبضة العجز..

---

[1] – البداية والنهاية في الرواية العربية، ص241

[2] – الحريق، ص274

وعلى غرار الجملة الختامية في رواية "الحريق"، أنهى الكاتب رواية "النول" بجملة مفتوحة على التأويل، وقد كانت كافية للتعليق على المشهد الختامي، وكذا مشروعا شُجاعا ينحو نحوه عمر الذي «كان في وجهه تعبير عن جد يوشك أن يكون قاسيا عنيفا»[1]، كما أنها تصور تحولا ونضجا في فكر عمر وعزمه على القيام بفعل ما.

يخلص القارئ إلى نهاية غريبة في رواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" فالكاتب وهو يسرد الأحداث توقف عن الكتابة بوضعه توثيق النهاية، بعدما توالت تقريرات نشرات الأخبار بشكل متوال، غاب فيه أثر الولي، لأن الرواية انتهت بدعاء الولي الطاهر في الفصل الثالث "العكس أصح!"، بحلوله في عدة أشخاص، وعدة أماكن متفرقة من العالم بعدما عادت إليه "بلارة".«ما بلارة إلا ومضة تسكن تجويفا من تجاويف هذا العقل الشامل للكبيرة والصغيرة في الزمان والمكان. شأنها في ذلك شأن شخوص وأحداث التاريخ منذ آدم»[2]، وأما ظهوره في بداية الفصل الموالي في مشهد قصير جدا فقد كان من باب إعطاء المجال الفسحة لأوجه أخرى، لا علاقة لها بالولي ولكنه يعرفها بالمشاهدة الإخبارية للتلفاز.

يمكن القول إن هذا النوع من النهايات المزدوجة، يصنف في النوعين معا لأنه يحمل خصائصهما، وبالنظر إلى طبيعة "الولي الطاهر" وخصائص الزمن والمكان في الرواية، فإن الأحداث انتهت مع بداية الفصل الرابع "رسالة من تحت السواد الدامس" – كظهور أخير له- وبذلك تعد نهايتها مغلقة. وأما من ناحية كونها مفتوحة فمن باب توالي الأخبار والتوقف بدون إشعار مسبق، مكتفيا (الكاتب) بالجملة الختامية على لسان أحد المراسلين «سنعود إليكم سيداتي سادتي، بعد فاصل قصير، فانتظرونا.»[3]، فالقارئ ينتظر عودة الولي الطاهر من جديد، لكن توقعاته تصاب بالفشل، ولا يعود الولي، حتى إن لفظة "انتظرونا" تفقد طاقتها بسبب وقوعها في النهاية ويليها

---

[1]- النول، ص397

[2]- الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص17

[3]- نفسه، ص133

البياض، بعدما كثرت قبلها التقريرات الإخبارية السياسية التي كانت جزءا ثانيا في الرواية إلى جانب قصة الولي التي انتهت في بدايات الرواية.

ثانيا. خصائص المشاهد الختامية (المضمونية والفنية)

1. التشابه

يُدرس في هذا العنصر وجه الشبه بين النهايات في كل ثلاثية على حدة للوصول إلى الصورة المميزة لنهايات الثلاثية بشكلها العام كموضوع ترادي.

أ. مشاهد الطمأنينة في ثلاثية محمد ديب

إنه بالرغم من حالة المجتمع الجزائري المزرية، إلا أن الكاتب أبى أن يختم مشاهده دون أن يزرع فيها بارقة أمل، وشعورا بالاسترخاء والطمأنينة ولو بشكل مؤقت، ومثال ذلك المشهد الختامي في رواية "الدار الكبيرة" الذي يصور لحظة الهدوء العام في الدار وبين أفراد أسرة عيني، الدار التي أغرق التوتر يومياتها.

كان مشهد الالتفاف حول مائدة العشاء والجو الأخوي الذي يسوده مشهد نادر الحدوث في الرواية، فأجله الكاتب ليؤكد على بلوغ لحظة الرجاء بالعيش الهنيء على مر الأيام كحق يسعى إليه الجزائريون.

لم يشأ الكاتب في رواية "الحريق" أن يضع قلمه وهو يصور العراك الحاد بين الزوجين في القرية، بل عاد إلى "زهور" وراح يصور أحلامها وهي نائمة، «حلمت زهور أنها تطوف في بلاد من جبال وغابات حيث كانت تأتي صبية مع أختها ماما. كان الصيف، عندما كانت ترقد في الحقول، والعشب الذي يدخل إلى عنقها، يزعجانها كأنه ذباب، وغزاها شعور بعذوبة ناعمة شيئا فشيئا»[1]، هذا جزء من المشهد الختامي، في المكان الريفي "قرية بني بوبلان" التي طمس

[1] – الحريق، ص274

صورة طبيعتها الخلابة المستعمر والجفاف والإضراب.. فها هو يعيدها الكاتب نقية إلى أحلام زهور التي تخزنت في ذاكرتها صورا نقية تبعث على الحياة والسعادة. مع أن زهور لم تحرم نفسها التمتع بأصوات الماء والخضرة من حين لآخر بعدما تشعر بضيق في صدرها، بسبب مناوشات أختها مع "قره"، وتحرشه بها.

إذا كان ذلك المشهد الختامي الاسترخائي في رواية "الحريق" في الأحلام، فإنه مع عمر في رواية "النول" حقيقة، فالكاتب يمتع القارئ بمثل هذه المقاطع الوصفية المنفردة أو الممهدة لمشهد آخر متعلقة به أو مذيلة له.

ومثل هذه المشاهد الوصفية يخفف بها الكاتب ضغط الأحداث ونمطيتها، وإن كانت متعلقة بمشهد سردي أو حواري يُعاد فيه الحديث عن الموقف الجديدة والعصيبة. فهذا عمر في هذه اللوحة مسترخيا مستمتعا بالجو «حتى إذا صحا في الغد أحس برغبة مفاجئة في أن يمضي إلى صفصف يستحم في النهر الصغير. إنه لم يذهب إلى هناك منذ مدة طويلة، ربما منذ سنتين، فما أشد فرحه بالعودة إلى الريف.

شهر تشرين الثاني يشعل شموعه في ذروة السماء. والأراضي الراقدة تهتز في هدوء ورفق، خفيفة خفيفة، كأنها تهم أن تذوب دخانا. النهر يتسع في هذا الموضع، ويجري كسولا تحت ظلال أشجار البطم الكبيرة، بين كثث الأعشاب المتوحشة. وفي الفضاء ترين طمأنينة رحيبة تخددها ضجات بعيدة تقرع الهواء. ولكن أذن عمر غارقة في الهمهمة الغامضة، فما يدرك منها شيئا. لقد رقد على العشب الخضير بعد أن ظل يخوض في الماء مدة طويلة، فهو بين الغفو والصحو، والزيزان تتصايح من حوله في كل مكان، فصريرها يذوب في الفضاء الرنان الذي يغمره، ثم ينسكب في أعضائه، فيخدر شعوره»[1]، لم تتوقف الرواية على عتبات هذا المشهد بل وُصل بمشهد آخر يؤكد في الكاتب العزم والانفتاح على بدايات جديدة، ومثل هذه المشاهد المزدوجة بين الوصف المريح وسرد التوترات سمة مترددة في نهايات ثلاثية محمد ديب.

---

[1] – النول، ص395، 396

ب. ظاهرة "الوصول" و" الفراق" في ثلاثية أحلام مستغانمي

تعود المشاهد الختامية في الثلاثية للتوقف على آخر حركة للشخصيات الرئيسة، كما أن الكاتبة اختارت وضعهم في مجالات الحل والترحال بالعودة إلى مسقط الرأس، مع تشابههم في النهايات المأساوية (الموت والفراق).

فـ "ذاكرة الجسد" يقف مشهدها الختامي ليصور عودة خالد منهزما، «غادرت الوطن في زمن لحظر التنفس.. وها أنا أعود إليه مذهولا في زمن آخر لحظر التجول. أتذكر وأنا أواجه وحدي هذه المرة مطار تلك المدينة الملتحفة بالحداد كلاما قاله حسّان منذ ست سنوات واستوقفتني كلماته دون سبب واضح. قال: "إن قسنطينة فرغت من أهلها الأصليين. لقد أصبحوا لا يأتونها سوى في الأعراس أو في المآتم".

يذهلني اكتشافي.. ها أنا أصبحت إذن الابن الشرعيّ لهذه المدينة التي جاءت بي مكرها مرّتين. مرة لأحضر عرسك.. ومرة لأدفن أخي. فما الفرق بين الاثنين؟ لقد مات أخي في الواقع مثلما متّ أنا منذ ذلك العرس. قتلتنا أحلامنا (...) يسألني جمركيّ عصبيّ في عمر الاستقلال لم يستوقفه حزني ولا استوقفته ذراعي.. فراح يصرخ في وجهي، بلهجة من أقنعوه أننا نغترب فقط لنغنى، وأننا نهرّب دائما شيئا في حقائب غربتنا..

- بماذا تصرح أنت؟

كان جسدي ينتصب ذاكرة أمامه.. ولكنه لم يقرأني.

يحدث للوطن أن يصبح أُمِّيّاً.»[1]، ففي هذا المشهد تؤكد الكاتبة سلفا بأن خالدا قد مات، وإن كان ذلك إحساسا، ولكن تقدم في المشهد الختامي في "عابر سرير" وثيقة يشهد فيها القارئ حقيقة موته وموت مرافقه بالصورة التي مات بها خالد في "ذاكرة الجسد".

[1] – ذاكرة الجسد، ص403، 404

وهذا جزء من المشهد الافتتاحي الذي يصور مأساة خالد الثاني «لكن الطائرة حطت على الأرض بتلك السرعة الارتطامية القصوى التي تنزل بها الطائرات. كان أزيز محركاتها يعلو وهي تسرع بنا على مدرج المطار، و لم يعد بإمكان أحد تبادل أيّ حديث.

ذهب تفكيري عنده، إلى نعشه الذي يرتج اللحظة مرتطما بتراب قسنطينة. هنا نفترق أنا وهو. هنا ينتهي مهرجان السفر. ولا أملك إلا أن أأتمنها عليه. إنه الليل، والوقت غير مناسب للارتماء في حضنها. باكرا تذهب إلى النوم قسنطينة»[1]، بهذه النهايات المتماثلة تتحقق وحدة النهاية بين الجزء الأول والأخير، كقضية مضمونية، يؤطرها مكان واحد وزمانان متشابهان.

لم تخرج رواية "فوضى الحواس" عن مأساوية الحزن والموت والفراق، ليس في المطار ولكن بعد عودتها من سيدي فرج إلى قسنطينة، بعدما أنهت عطلتها الصيفية هناك.

«هي الحياة إذن..

قطعا.. "لا يحدث للإنسان ما يستحقه.. بل ما يشبهه".

فلمَ الألم..؟ ما دامت تلك النهايات تشبهنا.. حتى لكأنما الموت يجعلنا أجمل؟»[2]،كان هذا مقطعا من بداية المشهد النهائي الذي رصدت فيه الكاتبة الكثير من الحقائق، كعلاقاتها وفراقها وتجربتها الكتابية، ولمحة استشرافية في نهضة تجربة كتابية جديدة. ويبدو أنها استمرار لما تبقى من صور الموت والموتى...

ج. ظاهرة التكرار في ثلاثية الطاهر وطار

أما ثلاثية الطاهر وطار فقد تميزت بخاصية "التكرار" على مستوى النهايات بقوة، و"التكرار" «إعادة الكلام أو الموضوع مرة أخرى، وقد يكون في هذه الإعادة إضافة جديدة في الألفاظ أو المعاني، وقد يقصد صاحب التكرار من تكراره تحقيق غرض أو تأكيد معنى، فيكون

1- عابر سرير، ص314

2- فوضى الحواس، ص370

تكراره لحكمة مقصودة»[1] ولو أنها ظاهرة عامة في وحدات الثلاثية، كما أن دلالة القصدية في تكرار العديد من المقاطع تبقى بعيدة من ناحية الإلمام بكل أبعادها. فالكاتب في "الشمعة والدهاليز" اهتم كثيرا بتكرار بعض المقاطع إلى النهاية، كوصفه للخيزران مثلا، «في الثانية والعشرين، وجهها غلامي، عيناها المنتصبتان في طرفي الوجه تبدوان كأنهما لمومياء فرعونية، لنفرتيتي، أو كيليوباطرة، أو كأنهما للغزالة، لهما مضاء حاد، ولهما تودد سخي. أنفها رقيق بفطسة تتناسب تمام التناسب مع شكل الوجه الطويل، منخراه صغيران يروحان يهتزان كلما تنفست، خنبتاها ممتلئتان بعض الشيء فوق فم صغير رقيق الشفتين، تصبغه بأحمر شفاه وردي باهت خافت. ذقنها الدقيق تزينه فلجة رقيقة، يضرب لونها إلى بياض وسمرة وزرقة، وذلك ما يجعلها تبدو، في الوقت الواحد، آسيوية إفريقية»[2]، علما أن المشهد الختامي تكرر هو الآخر بحرفيته ولم يضف له الكاتب شيئا بعدما أورده في الصفحة(214)، وأعاده في الورقة الأخيرة في الرواية (ص235، 236).

ويحيل هذا النوع من التواتر في الحكي إلى تشكيل سرد تكراري والمتمثل في هذه المقاطع، والذي يُحدث توقفا في الزمن السردي كل مرة مثل الوقفة الوصفية، الأمر الذي يجعل النهايات الفعلية لكل جزء في الثلاثية تتوقف في صفحات بعيدة عن الصفحة الأخيرة.

---

[1] – صلاح عبد الفتاح الخالدي، إعجاز القرآن البياني ودلائل مصدره الرباني، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان– الأدرن، ط1، 1421هـ، 2000م، ص310

[2] – الشمعة والدهاليز، ص235، وهذا المقطع تكرر في سبعة (7) مقاطع في الرواية، ينظر ص:214، 219، 220، 223، 224، 225، 227.

2. الاختلاف

النهايات المتنافرة في ثلاثية الطاهر وطار

يمكن رصد أوجه الاختلاف في المشاهد النهائية في ثلاثية الطاهر وطار الذي تنوعت أشكال نهايات رواياته، فكانت موصولة بالعناوين كما المشاهد الافتتاحية. فاكتفى الكاتب بتحقيق أهدافه في مشاهد البداية في روايتي "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" و"الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"، لتأخذ الأحداث مسارا تكراريا إلى نهاية كل جزء.

كما أنه لا يوجد تشابه ما في قضية مضمونية مترددة بين النهايات، ما عدا ظاهرة تكرار بعض المقاطع قبل المشهد الختامي الذي وُقِّع بها، وكان ذلك بين روايتين فقط.

وأما رواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" فقد نجت من تكرار المقاطع في الأخير ولم تسلم منه في بدايتها، كما كانت الجزء المتصل بالجزء الثاني، لكنه بقي مفتوحا بلا نهاية رسمية، مع أن روايتي "الشمعة والدهاليز" و"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، صنع الكاتب نهايتيهما من مشاهد واردة في فصول سابقة، أو الفصل عينه. بذلك يحدث وأن تنتهي الأحداث قبل الوصول إلى الخاتمة، علما أن «البدايات والنهايات هما ما يتبقى في الذاكرة، وتشكل اتجاهنا وميولنا تجاه العمل الروائي»[1]، فما الذي يمكن أن يتذكره القارئ من نهايتي الجزأين الأخيرين في ثلاثية الطاهر وطار؟

---

[1]- معجب العدواني، جماليات النهاية الإبداعية، مدخل نظري، جريدة الرياض، الخميس11 محرم 1430هـ - 8 يناير 2009م ، العدد14808 ، http://www.alriyadh.com/400731، اقتبس منه بتاريخ: 11/ 10/ 2015، على الساعة 19: 14

وأمام هذا الشكل الجديد الذي اختلفت فيه صور النهايات المفتوحة، أصبح عمل «الروائي معقدا وغامضا في بحثه الدائم»[1] عن أساليب جديدة لعرض موضوعاته، لكن ما يبرر هذا الاختيار هو طبيعة هذا النوع من الرواية الجديدة التي تقوم على البحث و"التجريب"[2]. ومن صور هذا البحث أيضا هو طبيعة المعطيات الجديدة في الحياة المعاصرة والتي قال عنها الكاتب في إحدى حواراته «دخل عنصر جديد اليوم هو القنوات الفضائية وهي في تركيزها على السياسة والأوضاع في العالم العربي أشبه ما تكون بمسلسل متواصل إلى ما لا نهاية. وهذه التقنية التي استعملتُها فُرضت علي لأن الموضوع سياسي»[3]، فولدت هذه النهاية نوعا جديدا من النهايات هو "نهاية المالا نهاية".

فالكاتب لو استمر في عرض هذه التقريرات لما توقف عن عرض كل أحداث العالم في تلك الفترة. وبهذه النهاية الجديدة ظهرت فكرة "موت الشخصيات" في الرواية و"موت السرد" أيضا لأنهما ما عادا في الواجهة بل حُجبا بجديد التجريب الذي فرضته الأحداث المعاصرة على الكاتب وعرضه في الرواية كما هو في الواقع دون تمريره بآلة السرد.

---

[1]- بوشوشة بن جمعة، ارتحالات السرد الروائي المغاربي، علامات في النقد، جدة، ربيع الآخر، 1426هـ - يونيو 2005، مج14، ج56، ص382

[2] - تعتبر رواية "التجريب" نوعا من أنواع الرواية الجديدة، ومن أنواعها أيضا "رواية توظيف التراث ورواية الخيال العلمي"، ينظر المرجع نفسه، ص382

[3] - عبد الله الخطيب، النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان- الأدرن، ط1، 2008، ص106 ، نقلا عن حوار أجراه محمود أبوبكر، الثقافية، 25 أبريل 2005، ع103، ص6

الفصل الخامس

المشاهد الوامضة

و

الحلقات المشهدية

-تمهيد

1. المشاهد الوامضة

2. الحلقات المشهدية

أولا: أنواع المشاهد الوامضة

-المشاهد الوامضة الأولى

أ. المكانية

ب. مشاهد الشخصيات

ج. الحدثية

ثانيا:أنواع الحلقات المشهدية

– الحلقات المشهدية الأولى

أ. المكانية

ب. مشاهد الشخصيات

ج. الحدثية

ثالثا: المشاهد الوامضة الثانية

أ. المكانية

ب. مشاهد الشخصيات

ج. الحدثية

رابعا: الحلقات المشهدية الثانية

أ. المكانية

ب. مشاهد الشخصيات

تمهيد

تنفرد كتابة الروايات المتعاقبة أو المتسلسلة...بمجموعة من الخصائص، إن على مستوى العتبات أو على مستوى البدايات والنهايات، أو على مستوى الخطاب في حد ذاته.

وبما أن النص الروائي أو القصصي –عموما– «يتكون من مكونين مركزيين هما:

1. الحكاية fabula/histoire وهي المضمون أو سلسلة الأعمال والأحداث بالإضافة إلى ما يسمى بالموجودات existents (أي الشخوص والإطار).
2. الخطاب أو الحكي sujezet/discours/ récit أي الوسيلة التعبيرية التي يتم بواسطتها نقل المضمون إلى الآخرين. وبعبارة أخرى، فالحكاية هي "الماذا" في النص الحكائي والخطاب هو "الكيف" »[1]، فإن "المشاهد الوامضة" و"الحلقات المشهدية" تتشكلان كحقائق تابعة للمتن (الحكاية)، وللسلسلة التي تتتالى بها أحداث الرواية (الحبكة). وتموقعهما في هذين المكونين معا خاضع لطبيعة السرد في هذا الشكل الروائي.

1. المشاهد الوامضة (Flash scenes)

هي المقاطع التييتطرق فيها الكاتب إلى مجموعة من الصور المكانية أو الزمنية أو الحدثية أو إلى إحدى الشخصيات، ولكن لا يُعمق فيها الحديث كغيرها من الموضوعات المسرودة بشكل مطول وإلى النهاية، فتأتي في شكل بارقة إخبارية خلال معرض حوار، أو يتحدث عنها الكاتب مرة أو مرتين بشكل عابر دون أن يعود إليها مجددا، كما تكون رأيا أو تعليقا يدور حوله النقاش في أمر ما ويبقى حوله الكلام مفتوحا باعتبار أنه أمر هامشي ولا يستحق التعمق فيه.

[1]–خليل رزق، تحولات الحبكة، مقدمة لدراسة الرواية العربية، مؤسسة الأشراف للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط1،كانون الثاني –يناير 1998، ص19

هذه الأوجه وغيرها من "المشاهد الوامضة" المتشظية في الرواية، يتحدد وجودها في الجزء الأول (رواية العرض)، كما توجد في الجزء الثاني (رواية التحولات)، لأنها موصولة بـ "الحلقات المشهدية". وبحسب الأجزاء تُصنف إلى "المشاهد الوامضة الأولى"(الجزء الأول)، و"المشاهد الوامضة الثانية" (الجزء الثاني)، مادام العمل ثلاثيا، ولا يمكن الوقوف عليها بشكل حقيقي في رواية "المصير"، لعدم توفر جزء رابع في العمل، ولو كانت رباعية أو خماسية، لكان هناك مجال لتحديدها هي الأخرى.

لا يمكن تصنيف "المشاهد الوامضة" إلا "بتحديد "الحلقات المشهدية" لأنها مرتبطة بها، والثانية تكمل الأولى. كما أن المشاهد الوامضة تمثل جسرا أو معبرا يُسهّل على الكاتب التنقل بين أجزائه.

2. الحلقات المشهدية(Scene cycles)

يقصد بها "المشاهد الوامضة" وقد تحولت إلى موضوع اكتملت أوجهه في الجزء الموالي. فالحلقات المشهدية تتجسد في الرواية عن طريق الاسترجاع، فيلتفت الكاتب إلى تلك النقاط التي مر عليها عابرا، كأنه يحسس بها القارئ إلى وجود فضاء جديد مخصص لها في الأجزاء الموالية ، وفي هذه الأجزاء يكملويواصل حديثه عنها، فتتحول من نقطة وامضة إلى موضوع يدور حوله الحديث.

كما تكون إجابة عن أسئلة مطروحة أو تعليلا لحدوث بعض المواقف، بعدما كانت نقاطا مبهمة الوقوع في الجزء السابق.

كما تكون تكملة لموضوع يصور أوضاعا اجتماعية أو تاريخية... فيجد الكاتب فرصته في توسيع الفكرة، أو السير معها في خط زمني تتقسم فيه الثلاثية إلى فترات تاريخية يكشف من خلاله التطورات الواقعة بالتدريج.

ومسألة تصنيف "المشاهد الوامضة" و"الحلقات المشهدية" إلى محتوى وشكل، فهما وجهان متداخلان ولا يقوم الثاني إلا بوجود الأول، وقد يوجد الأول ويغيب الثاني في الجزء الثالث. لكن مع ذلك يمكن تحديد أوجه الانتماء بالنظر إلى الوظيفة.

فهذان المكونان المشهديان اللذان تقوم عليهما الثلاثيات يُكسبان هذا الشكل الروائي وحدة، ويجيبان عن سؤال: ماهي الآليات التي يعتمدها الكاتب في الربط بين أجزاء الثلاثية؟

بعد الإجابة يمكن تصنيف كل مكون في القسم المناسب. فتدخل "المشاهد الوامضة" في "الحبكة" باعتبارها المفاصل التي تربط بين موضوعات الثلاثية، وتلك هي وظيفة الحبكة، وأما "الحلقات المشهدية" فتدخل في «...الحكاية أو القصة (Récit) الصافية أو الخطاب الصافي (PurDiscours)؛ فهو يشكّل في الغالب من قطع (Segments)»[1]، مادامت مجموعة من الحلقات تشكل متنا متكاملا.

فيمكن تشبيه "المشاهد الوامضة" بالبذرة، و"الحلقات المشهدية" بالنبتة وهي تترعرع في أرض الثلاثية. ومن خلال الوقوف على أنواع كل واحدة منها والتمثيل لها بالنصوص يتضح وجه التناسق بين وحدات الثلاثية، كما تتكشف خطة كتابة هذا الشكل وطبيعتها من جزء لآخر عند كل روائي.

تعتبر المشاهد الوامضة عملية إجرائية يتتبع الكاتب نقاط توزعها؛ لأنه «لا يأمن القارئ، ولا يطمئن على انتباهه المستمر لكل الكلمات، والعبارات. فهو يعمد إلى زرع المثيرات " stimulus" التي تعمل عمل العبوات الناسفة، التي تزيل بانفجارها خدر القارئ، واستسلامه للنص، وتعيد إليه انتباهه ويقظته»[2]، فكثيرا ما يعيد الكاتب بعض الكلمات أو المواقف إلى شاشة القارئ بغية تذكيره ومن جهة أخرى ليزيد في قوة الأحداث وتواليها في الرواية وفي عصب الثلاثية. فبالإضافة إلى الأحداث المعروضة في الثلاثيات وطريقة تعبير كل كاتب عنها تتطلب من القارئ «أن يكون جريئا جسورا معتمدا المنطق»[3] من باب صناعة الاسترسال في فهم ما يُقرأ.

---

[1] -Henri Mitterand, le discours du Roman, PufEcriture, Imprimé en France, 1986, P215

[2] –حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، 2007، ص162

[3] -M. Charles. Rhétorique de la lecteur.Ed.Seuil 1977. Paris, P15

الأمر نفسه تتطلبه الثلاثية بشكل أوسع، وهذا ما يدفع الكاتب إلى مراعاة القارئ الذي كُتب من أجله النص، فيذكره بحدث أو اسم ما كما يجيبه أحيانا عن بعض الأسئلة التي تدور في خلده، أو يفاجئه بحادث ما أو سؤال لم يتوقعه... وبعض من هذه المثيرات يمثل وجها من أوجه الحلقات المشهدية في الثلاثية.

فالمشاهد الوامضة والحلقات المشهدية يصنعان القالب الذي تجري فيه أحداث الثلاثية بشكل متتابع، والقالب أو الشكل الروائي يتجلى في مكنة الكاتب «على الإمساك بمادته الحكائية (...) وإجراء التعديلات الضرورية عليها حتى تصبح في النهاية، تركيبا فنيا منسجما يتضمن نظامه وجماليته ومنطقه »[1]، ويختلف هذا الشكل من كاتب إلى آخر، فمادام لكل أسلوبه فكذلك لكل قالبه الذي يرفي طريقة تخطيطه الصورة المناسبة على قول الكثير من الأمور، بذلك الشكل الذي تحمل كل وحدة (جزء) فيه خصائصها التي تنفرد بها عن الأخرى.

أولا: أنواع "المشاهد الوامضة"

قد تنحصر في مكون سردي واحد وقد تتعدداه إلى مجموعة من العناصر، بحسب تركيز الكاتب على عنصر ما. وهي – أيضا– تنقسم إلى نوعين هما : المشاهد الوامضة الأولى، والمشاهد الوامضة الثانية، فكلاهما تتشاركان في العناصر نفسها لكنهما تختلفان في كون الأولى جزءا من رواية العرض والثانية جزءا من رواية التحولات.

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع61، 62، مج34، جانفي/ فيفري،1990،ص73

-المشاهد الوامضة الأولى

أ. المكانية

يشكل المكان عنصرا بناء في صناعة الحلقة المشهدية التي تمهد لها المشاهد المكانية الوامضة، فيسلط الكاتب الضوء مثلا على مكان من باب أنها وقعت فيه أحداث مشابهة للأحداث في المكان القار في الجزء الأول. ومثال ذلك إشارة مُحَّد ديب إلى قرية "بني بوبلان"، علما أن أحداث الرواية تجري في "دار السبيطار" الواقعة في المدينة، فأول إشارة إليها كانت في مشهد حواري «نهض عمر، وهم بأن يمضي، ولكن الفتاة أمسكت به وقالت:

-أنا ذاهبة إلى بني بوبلان. سيأتي صهري قره علي ليأخذني إلى هناك. لقد تحدث في هذا إلى أمي، فأختي مرهقة بالعمل ، ويجب أن أساعدها، فإذا شئت جئت معي، كالمرة الماضية.. اسأل أمك هل تسمح لك أن تجيء معي.

-كم يوما تبقين في بني بوبلان؟

-أربعة أيام.. أظن..»[1]، كما يعيد الإشارة إليها لما تحدث عن "حميد سراج" من خلال راو واحد «وأخذت زهور تقص ما سمعته دون أن تراه بعينها —في بيت أختها بقرية بني بوبلان- كانت هابطة من القرية حين انتشر الخبر: وهو أن حميد سراج قد قبض عليه كما قبض على عدد من الفلاحين »[2]، لقد كان الكاتب يفتح نوافذه على الجزء الموالي، لكن القارئ سيتذكر هذه العناصر أثناء قراءته لرواية التحولات، ويرى أنها ليست غريبة عنه، وأنه تعرف على شيء عنها في الجزء السابق ولكن بشكل بسيط جدا.

1-الدار الكبيرة، ص53

2-نفسه، ص68،69

كماأن هذه المشاهد المكانية الوامضة يُحضّر بها الكاتب جو الرواية اللاحقة،فيبدأ في رسم إطارها الجغرافي بشكل تمهيدي خاطف، مادام تركيزهفي الرواية الأولى منصبا على جغرافية أخرى.

أما في "فوضى الحواس" فقد كانت مواصلة للمكان في "ذاكرة الجسد" بتعميق تلك النظرة السوداوية التي رسمها خالد في ذهنه عنها، وواصلت الساردة تأكيدهمن وجهة نظرها –أيضا– الأمر نفسه بالنسبة "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" و"الشمعة والدهاليز" فكل رواية وفضاؤها المكاني، كما أنهما قدما المكان في رواية العرض والذي تمثل في «المدينة في شكل السجن والقيد والشعور بالعبودية والاختناق »[1]، فمنهما من واصل تصوير هذه الحياة ومنهما من بدل المكان واختار فضاء أوسع وأفرغ، في المقابل ركزا علىعناصر سردية أخرى كممهدات للجزء اللاحق.

وبناء عليه لا يمكن الوصول إلى هذه الأوجه وتذكرها ما لم تقرأ رواية التحولات التي تكشف الاستمرارية من عدمها.

ب. مشاهد الشخصيات

كانت المقاطع الواردة –سابقا– عن "الدار الكبيرة" صورة مزدوجة عن المكان الذي يُلمح له، وكذا الشخصيات، ومثال ذلك "قره علي" وزوجته "ماما"، وهما قريبا زهور جارة عمر، الشخصيتان اللتان سيتعرف القارئ على حياتهما في رواية التحولات بكثير من التفاصيل. مثلها مثل حياة الفلاحين الذين «كانوا يعيشون حقا الحياة التي وصفها حميد سراج. لقد صعد عمر عدة مرات إلى بني بوبلان مع زهور التي كانت أختها متزوجة رجلا من الجبل. إن المزارعين في بني بوبلان يعيشون في يسر، كما في منزل قره علي، فيما لم يكن الأمر كذلك في الجهة الثانية من سفح الجبل (...) إن سفح بني بوبلان يقع في هذا الموضع. صدق حميد. إن الناس هنا يعيشون في ثقوب بالجبل، رجالا

[1]–الأخضر بركة، الريف في الشعر العربي الحديث، قراءة في شعرية المكان، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2002، ص91

ونساء وأطفالا وبهائم. وفوق رؤوسهم كانت هناك مقبرة فالأحياء يعيشون تحت الأموات»[1]، إنها صورة مصغرة عن القرية وأهلها.

والعامل المتحكم في ظهور هذه الأسماء بهذا الشكل الوجيز، يرتبط «بقيمة الشخصية ووظيفتها في الحكاية لذلك يهمل الكاتب الشخصيات التي تقوم بأدوار عرضية ثم تختفي، أو ترد كاسم على مستوى البنية السردية أو الحوار، لكن التركيز على غيرها»[2]، أما ما يعرفه القارئ عن شخصية "حميد سراج" هو ما يعرفه عنه سكان دار السبيطار الذي لا يشاهدونه كثيرا.

هذا المثقف المناضل الذي لم تظهر صورته بشكلها الكامل كشخص يعيش في دار السبيطار، فأغلب الوقت غائب عن الدار في مهامّه الغامضة. وهذا عمر يسرد عنه ما رآه حينما «قال بينه وبين نفسه: صحيح هذه الكلمات التي تعلن ما يعرفه جميع الناس وما يراه جميع الناس، غريب حقا أن يوجد بين رجالنا من يقولها، غريب حقا أن يوجد بين رجالنا من يقولها على هذا النحو الهادئ الواضح من غير أي تردد (...) نعم. هؤلاء رجال أقوياء. إنهم علماء بالأمور، وإنهم شجعان. إنهم يعرفون الحقيقة كما نعرفها نحن، ولكنهم يمتازون علينا بأنهم يستطيعون أن يتكلموا فيها وأن يعرضوها كما هي، إذا حاولنا نحن أن نفتح أفواهنا لنتحدث عنها، ارتبكنا وذهلنا عن أنفسنا. لأننا لم نتعلم الكلام بعد»[3]، لتُعطى الفرصة الكبيرة شيئا ما ليتحدث ويناقش ويرد وجها لوجه في مشاهد حوارية مباشرة في الجزء الموالي.

أما ما يعرفه القارئ عن شخصية حياة/أحلام في رواية "ذاكرة الجسد" سوى أنها كاتبة روائية، جعلت خالدا يعاني لما أحبها وشجعت فيه روح الكتابة لما اعتبرتها فعل قتل ونسيان،وليتعرف عليها القارئ في "فوضى الحواس" أكثر وهي في بيتها بعد زواجها، ورؤيتها المتجددة للكتابة...

---

[1]- الدار الكبيرة، ص76

[2]-نبيلة زويش، تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2003، ص179

[3]-الدار الكبيرة، ص75، 76

تعتبر شخصية "سيدي بولزمان" شخصية وامضة في رواية "الشمعة والدهاليز" عبر بها الكاتب إلى الجزء الموالي، بعدما قُتل الشاعر.

– «أتؤمن بالأولياء والصالحين.

– أومن بوحدة الكون. بأن الكل واحد، وبأن الواحد كل.

– لا أفهم.

– الشَّايَلله يا أولياء الله.

– جدنا، المدفون في الساقية الحمراء، أو في مكة أو المدينة. سيدي بولزمان، يخرج من زمان لزمان، ليقود أحفاده ويهديهم، ويبشرهم أو ينذرهم. وأمي تقول، لا يظهر إلا لمن أحبهم الله، من ذريته، ولا يظهر إلا على حافة الزمان »[1]، فالقارئ قد لا ينتبه لهذه الشخصية الوامضة والتي تتردد كاسم في الفصل الثالث والأخير في الرواية، ليجد أنها صاحبة الدور الأساس في "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، فيواصل من خلاله حياة عودة الولي إلى مقامه.

ج. الأحداث

من خلال الأحداث يتعرف القارئ على الفترة الزمنية التاريخية في رواية العرض، ذلك الزمن الخارج عن إرادة الشخصيات والذي «لم يكن في تعامله مع الذات المبدعة للنص الروائي زمنا ليّنا يترك الحرية لتلك الذات في اختيار ما ترغبه وتهواه، بل كان زمنا جبريا يفرض عليها ما لا ترضاه ولا تحبه »[2]، وقد كانت الأحداث الوجه الذي احتل الصدارة كمشاهد تُمثل المتن في الرواية، و كمشاهد وامضة ملمّحة لما سيأتي من أحداث في رواية التحولات.

فمحمد ديب مثلا تحدث عن واقع الحياة في دار السبيطار، كما أشار إلى حياة الفلاحين وما يلاقونه من إجحاف في الحقوق على يد المستوطنين في القرية، ومن بينها قرية بني بوبلان، «يقول المستوطنون..إن سكان البلاد لا يعملون إلا إذا ماتوا جوعا،

---

[1]–الشمعة والدهاليز، ص175، 176

[2]–بشير بويجرة مُحَمَّد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، (1970، 1986)"المؤثرات العامة في بنيتي الزمن والنص" (ج1)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران،ط1، 2001، 2002، ص140

فمتى ملكوا ما يسدون به جوع يوم واحد، حملهم كسلهم على ترك العمل. ولكن الحق أن الفلاحين إنما يعملون حتى الآن من أجل هؤلاء المستوطنين. إن هؤلاء المستوطنين يسرقونهم. إنهم يسرقون العمال, ولا يمكن أن تستمر الحياة على هذه الحال »[1]،فيأخذ القارئ في رواية "الحريق" ليشاهد حياة الفلاحين وتأثير حميد سراج في حياتهم.

كما أن أحلام مستغانمي تشرع في نهاية أحداث الرواية دخول الجزائر مرحلة جديدة وهي صراع التيارات (العشرية السوداء)، معلقة بقولها «كم كانت أحلامي كبيرة. وما أفظع هذا الخراب الذي تتسابق قنوات التلفزيون على نقله اليوم!

ما أفظع هذا الدمار، وما أحزن جثة أخي الملقاة على الرصيف، يخترقها رصاص طائش! ما أحزن جثته، وهي تنتظرني الآن في ثلاجة الموتى لأتعرف عليه، وأرافقه جثمانا إلى قسنطينة. هاهي ذي قسنطينة مرة أخرى.. »[2]، فيتواصل الحديث عن هذه المدينة وعن تلك الفترة بالتفصيل، «على يد الفرنسيين مات سي الطاهر.. وعلى يد الإسرئيليين مات زياد.. وهاهوحسّان يموت على يد الجزائريين اليوم. فهل هناك درجات الاستشهاد؟ وماذا لو كان الوطن هو القاتل والشهيد معا؟ »[3]، وهذه الأسئلة ستحاول الكاتبة وضع إجابات لها في "فوضى الحواس".

والطاهر وطار يفتح في رواية "الشمعة والدهاليز" الأزمة التي دخلتها الجزائر والمتمثلة في صراع الإسلاميين مع السلطة، والفوضى التي عمت الأفكار والمعاملات..ما جعل الشاعر يشكو ويقول:«لا صدر اليوم، يا سيدي الطبيب، يضع عليه الشعب رأسه ويبكي. كلهم تحولوا إلى تجار ورجال أعمال ومضاربين، إلى شعب عادي بعد أن كانوا طليعة، وقضوا على كل طليعة أخرى.

إنني لأريد أن أبكي، أريد أن أقيم مناحة يشترك فيها كل من بقيت له ذرة من العقل»[4]، وهذه الحالات تترجمها حالة التيه التي عاشها الولي بعد عودته إلى مقامه.

---

[1]–الدار الكبيرة، ص 75

[2]– ذاكرة الجسد، ص390

[3]–نفسه، ص 396

[4]–الشمعة والدهاليز، ص181، 182

فالقارئ يحاول وهو يقرأ كل رواية أن «يخلق قوانينه الخاصة وينزع إلى الوعي بعملية توالده لانطلاقا من مدركاته ومن معطيات المقروء»[1] قبل أن يكتشف مدى نجاحه في تكملة المشاهد الوامضة في الروايات اللاحقة. فالقراءة لعبة ممتعة و «مهمة الانعتاق من إطارها لا يكون بالموادعة والمسالمة، وإنما يكون بالمواجهة، وشق سبل في صلبها للخروج من دائرتها... »[2]، فالربط بين المشاهد الوامضة والحلقات المشهدية أثناء قراءة الثلاثيات أمر يتطلب التركيز في قراءة كل رواية على حدة، للمشي على السكة التي صنعها الكاتب والقائمة بين الأجزاء على فعل التذكر والاستنتاج.

ثانيا: أنواع الحلقات المشهدية

الحلقات المشهدية الأولى

هي المشاهد الوامضة وقد اكتملت أو قربت من ذلك في رواية التحولات. فكما كانت المشاهد الوامضة أنواعا –بحسب تركيز كل كاتب– فإن الحلقات المشهدية أنواع أيضا، وهي متولدة عن الأولى التي تُعتبر أما للثانية، وكل مشهد وامض في عنصر من العناصر السردية يتبعه مشهد آخر مكمل له في الحلقات المشهدية، ويُصنف فيها كنوع من أنواعها.

أ. المكانية

جعل مُحَّد ديب –مثلا– قرية "بني بوبلان" الفضاء الأرحب لأحداث الرواية، تلك القرية التي كانت مكانا هامشيا ورد ذكره في الرواية لتأكيد عمومية الأحداث في تلك الفترة في مواطن كثيرة من الجزائر، والريف على رأس الأماكن، فرواية "الدار الكبيرة كانت محجوزة لتصوير أحداث سكان المدن بشكل كبير، وأما "الحريق" فخصص فيه

[1] –سليمان عشراتي، الأدب العربي... والرواية الجديدة، مجلة تجليات الحداثة، جامعة وهران، يونيو 1994، ع3، ص48

[2] – حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، من المعيارية النقدية إلى الانفتاح القرائي المتعدد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2002، ص248

الحديث عن الأرض وتصوير يوميات حياة الفلاح عليها. كما اهتم بوصف الأرض فيها والنباتات فصلا فصلا، مثلما في رواية العرض.

أما أحلام مستغانمي فقد وجدت في رواية التحولات فضاء لتواصل فيه حديثها عن قسنطينة وعن جسورها، لكنها لم تثرها أو تعشقها مثلما حدث مع خالد.فلما عزمت على الوقوف عليها مباشرة لتكتشف الأحاسيس المرافقة لتلك الوقفة، لم تنجح في ذلك وتأكد نفورها مجددا «أردت أن أرى الجسر عن قرب لا أكثر.. لأنني أراه دائما على تلك اللوحة المعلقة في الصالون.. تلك التي أهداها إلينا الرسام خالد بن طوبال يوم زواجنا»[1]، فصارت الجسور مكانا مرتبطا بالجرائم والانتحارات بعد مقتل سائقالساردة فوق إحدى الجسور، وهي تنظر إلى ذلك الوادي أسفله. وتعم دلالة الجسر السوداوية صورة قسنطينة والوطن في تلك الفترة. ومن فرط الرعب تمنت[2] لو فقدت بصرها من فرط ما رأته.

وأما الطاهر وطار فقد اختار الصحراء بديلا عن المدينة في "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، لكنه لم يشر إليها في الجزء السابق.

ب.مشاهدالشخصيات

كانت شخصية "حميد سراج" رئيسة بالنظر إلى وظيفتها بالرغم من قلة حضورها، وفي رواية "الحريق" تحضر هذه الشخصية ليتقرب منها القارئ أكثر، بالرغم من قلة كلامها أيضا. فتظهر هذه الشخصية على لسان "قره علي"[3]،وهاهي صورته تحضر في الرواية وهو جالس مع الفلاحين بعد أن شاع خبر اعتقاله في القرية في الجزء الأول.

هذا أحد المزارعين في القرية يقول عنه:

- «إننا، نحن أبناء القرى، نقدر الرجال بعلمهم وعقلهم. فإذا كان من أهل العلم والعقل فأهلا به وسهلا. سنظل دائما في حاجة إلى رجال من أمثاله إلى جانبنا»[4]،

---

[1]- فوضى الحواس، ص119

[2]-نفسه، ص331

[3]-الحريق، ص147،149

[4]-السابق، ص181

فحميد سراج عُرف بنشر التوعية بين الفلاحين وتزويدهم بالأخبار الجديدة، ودعوتهم إلى المطالبة بحقوقهم (أجورهم وأرضهم)، فأحبه الفلاحون واطمأنوا إليه، كما أن الكاتب جعل في حضوره فرصة للكشف عن أوضاع الفلاحين والحياة التي يعيشونها والمشاعر الناجمة عن تلك الأوضاع، فما كان على حميد إلا الصمت ومتابعة ما يقولون. ويمكن أن تلخص هذه العبارة أهدافه لما قال: «إن اتحاد الشعوب سيمزق هذا الاضطهاد في جميع البلاد»[1]. هذا ما كان يريده ويسعى إلى فعله مع الفلاحين.

تنتهي حياة السرد عن حميد سراج في هذا الجزء لما «اقترب منه رجال الشرطة المتجمعونقرب باب الزجاج، وأحاطوا به. وجاء عدد آخر من رجال الشرطة من آخر البهو. ورأى حميد رقم الشرطي. أما ما عدا ذلك فلم يكن يبدو على حميد أنه يلاحظ وجوده. وما هي إلا لحظة حتى التف عدد من رجال الشرطةوأحاطوا به »[2]، ويلقى به في السجن، بعدما فتح أعين الفلاحين. ولكن ما العمل في غياب القائد؟

كما تنفتح الرواية على حياة قره علي وزوجته ماما.تمثل شخصية "قره" التيار المعاكس لحميد وللفلاحين «إن قره يريد أن يوقفهم عند حدهم، إذا أنت تنازلت لهم عن شبر، أخذوا عشرة. ولكن حذار. إن قره ليس ممن يمكن التمادي عليهم. صحيح إنه قروي، ولكنه ليس قروي الأصل والمنبت. وإنما جاء إلى القرية من المدينة كسائر مزارعي بني بوبلان الأعلى »[3]، وموالاته للفرنسيين جعلت الفلاحين يحذرونه لما يقف بجوارهم وهم يتحدثون. أما "ماما" فقد كانت امرأة همها الوحيد هو المحافظة على الشرف ونقاء السريرة والسمعة رافضة ما يصدر عن زوجها.

أما أحلام في روايتها "فوضى الحواس" فقد أجابت عن أسئلة طرحتها في السابق لكنها لم تجب عنها في حينها من خلال خالد، هي نفسها المواقف التي تساءل عنها القارئ ولكنه لم يجد مبررات لأسباب حدوثها، ومن هذه القضايا أسباب اختيار أحلام لذلك الرجل العسكري، وتخليها عن خالد؛ «تنبهت بعد ذلك إلى أن أبوته هي

---

[1] – نفسه، ص192

[2] – نفسه، ص207

[3] – نفسه، 164

التي تعني لي الأكثر. وأن مهامه السياسية ورتبته العسكرية لم تكن تعنيني بوجاهتها، وإنما لكونها استمرارا لذاكرة نضالية نشأت عليها، وعنفوان جزائر حلمت بها.

كنت أرى في قامته الوطن، بقوته وشموخه. وفي جسده الذي عرف الجوع والخوف والبرد، خلال سنوات التحرير، ما يبرر اشتهائي له.. واحتفائي به إكراما للذاكرة. كم مر من الوقت، قبل أن أكتشف حماقة خلطي عقدة الماضي.. بالواقع المضاد»[1]، حينها يدرك القارئ تلك الأسباب التي تسببت في عذاب خالد واستيائهتجاهها.

قد يمثل هذا التساؤل أمرا بسيطا مقارنة بالأحداث التاريخية في الرواية، ولكن من خلاله استطاعت الكاتبة أن تبين للقارئ من خلال زوجها العديد من الصور المناقضة لزمن الثورة، وسببا من أسباب الأزمة الاقتصادية والسياسية في الجزائر.

كما أنها أشارت إلى نقطة ثانية في معرض حديث خالد عن أخيه بأنه «كان مقررا أن تحل قضيته أخيرا هذه المرة، بعد عدة سنوات من الوساطات والتدخلات، ويغادر نهائيا سلك التعليم، لينتقل إلى العاصمة ويعين موظفا في مؤسسة إعلامية »[2]، فيقتل حسان، وتُحيي الكاتبة وظيفة الصحافة والإعلام في رواية "فوضى الحواس" كوظيفة ينتمي إليها كل من عبد الحق الصحفي، وخالد المصور الإعلامي.

تتجسد صورة "سيدي بولزمان" في شخصية "الولي الطاهر" في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" وقد كشف الكاتب عن ذلك في مقدمة الرواية، محاولا بذلك وصل الروايتين على لسانه: «إن الفنان فيَّ، يقرأ التاريخ ومضة، بل "حالة" بالتعبير الصوفي، ولربما لهذا السبب كانت الشخصية الرئيسة في الرواية، صوفية، تعيش حالات تتجسد في حالة واحدة»[3]، لأن القارئ قد لا يتمكن من الربط إلا بعد قراءة مجموعة من الألفاظ التي تشير إلى ارتباطها بصفة الأولياء «شدد [الولي] على كلمة أرضنا، كأنما يريد

[1]–فوضى الحواس، ص38، 39

[2]–ذاكرة الجسد، ص389

[3]– الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص11

أن يؤكد أنه لم يكن يدري بالضبط أين كانت غيبته هذه كل هذا الوقت »[1]، فـ"الولي" و"غيبته" تدلان على حياة هذا الشخص وطبيعته. ومع ذلك قد لا يتمكن من الربط بين شخصية سيدي بولزمان والولي الطاهر واعتبارهما واحداأو صورتين من كتاب واحد، لأنها شخصية جديدة بدورها المباشر في الحياة مع مريديها، وليست مثل شخصية الولي التي كان يُحكى عنها فقطويُشبّه بهافي الجزء الأول.

ج. الحدثية

كانت رواية "الحريق" تكملة للأجواء التي يعيشها أهل المدينة، والاجتماع الذي عقده "حميد سراج" مع الفلاحين في المدينة، كان ومضة في "الدار الكبيرة" وقد أصبحت حلقة حدثية انتهت بالإضراب والحريق في رواية التحولات. كما تفنن في وصف الجوع والفقر وشدة الحاجة إلى النقود في الجزأين معا في المدينة والريف.

كما انتقلت الكاتبة أحلام في رواية "فوضى الحواس" من فترة بداية الثمانينيات في "ذاكرة الجسد" إلى نهاية هذه العشرية وبدايات التسعينيات في "فوضى الحواس" مصورة الوضع الاجتماعي والسياسي في الجزائر وآثاره في الفكر والعلاقات. وأما رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" فمازالت تتعمق في وصف الأحداث وواقع الجزائر في تلك الفترة وكذا العالم العربي. وذلك في ربط الأحداث بحادثة قتل الشاعر مالك بن نويرة على يد القائد خالد بن الوليد. فكان السرد فيها قائما على «أفق كتابة يسكنه الترحال إلى آفاق من التشكل لا تُحد، من خلال لغة تتجاوز الكائن من الصيغ والأساليب والدلالات إلى الممكن في توقها إلى اختراق طاقات الكامن فيها »[2]من خلال ذلك التناص المباشر للوقائع التاريخية وغيرها في الرواية.

ثالثا:المشاهد الوامضة الثانية

[1]–نفسه، ص13

[2]–بوشوشة بن جمعة، ارتحالات السرد الروائي المغاربي، علامات في النقد، النادي الثقافي، جدة، ربيع الآخر1426هـ، يونيو2005، مج14، ج56، ص370

تتمثل في المشاهد التي توجد في رواية التحولاتوتكتمل في رواية المصير —الجزء الثالث– فالقارئ يحاول أن يربط بين الجزأين الأول والثاني، ولكن رسمه لحلقات الجزء الثالث يُبنى على إدراك القارئ لأسلوب الكتابة عند كل روائي، كما تصبح لديه القدرة على توقع ما سيحدث من خلال تجربته في رواية العرض، وكذا النسبة التي تحققت له من توقعات رواية التحولات. وبناء عليها يحاول أن يرسم حدود الرواية وأبعادها.

أ – المكانية

لقد أشار مُحَمَّد ديب في "الدار الكبيرة" إلى عمل عيني المتعدد وعلى رأسه الخياطة[1]، ثم دخولها إلى معامل النسيج، وقد تبعتها ابنتاها [2] في ذلك. كما أن الكاتب أشار إلى أيام عمل عمال النول وأيام عطلهم، ومصير المنتوج في الأخير [3]، ليتجدد الحديث عن المنسج في رواية "النول" فيصبح مكانا لعمل عمر، والحقل الذي يتشكل منه سرد الرواية. فتجاوزت المشاهد الوامضةرواية "الحريق"،لتقيم في الجزء الثالث مكملة فيه حلقاتها.

لم ترد عبارات في رواية فوضى الحواس" عن مشروع مستقبلي مفتوح للذهاب إلى فرنسا. بل كانت عملية الكتابة سيرورة حدثية شكلتها الكتابة بتوقيع القدر الذي جمع بين الشخصيات في الأماكن التي جرت فيها أحداث "ذاكرة الجسد". وفي رواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" يتواصل السرد في المكان الذي بدأت فيه الرواية السابقة، ليدخل النص في «الدهاليز ويمتد إلى أعماق عتمته في السرد أو المعلومة على حد سواء، أو في المباشرة والتقريرية أحيانا.. حتى تتحول بعض الصفحات إلى مقال لا يرتبط بالفن الروائي.. لكن مسوغ الروائي؛ تقديمه حالة الفوضى والعنف والعتمة الذهنية التي تقاتل كل صحوة وكل شمعة »[4]، فموضوع الثلاثية واحد لكن الكاتب حاول أن يبدع في

---

[1]–ينظر الدار الكبيرة، ص80

[2]–نفسه، ص89

3–نفسه، 82

[4]–نورة بعيو، الطاهر وطار أسطورة السرد، الطاهر وطار هكذا تكلم.. هكذا كتب.. (تق.إع)زهرة ديك، دار الهدى للنشر والتوزيع، عين مليلة – الجزائر، 2013، ص188

أساليب السرد كاختياره للسرد العجائبي في روايتي التحولات والمصير. ليُعبّر عن الكثير من القضايا بذلك المزج.

ب – مشاهدالشخصيات

توفرترواية "فوضى الحواس" على مشاهد وامضة سيكتمل موضوعها في رواية "عابر سرير"، من بينها مثلا: قول خالد الثاني لأحلام «تعالي.. قد أكون أنا من سيقتلك..!»[1]، كما يقول: «أيجب أن أنتظر الكتاب القادم، كي أعرف إن كنت سعيدة معي»[2]، ويستمر خالد في محاولة منه للتعرف على قائمة القتلى الجدد في حياة الكاتبة وعلى رأسها هو –« هل لي أن أعرف إن كنت تنوين قتلي؟

أرد مازحة:

–طبعا لا. أنت بالذات سأستميت في الإبقاء عليك حيا. وأواصل كما لتأكيد قولي:

– ثم إن خالدا لا يموت في تلك الرواية»[3]، وفي هاتين العبارتين تصوير لحياة جديدة في رواية جديدة، كما أنها تمديد في الحديث عن تجربة الكتابة من زوايا أخرى«فمن المعروف أن الخطاب الميتا–سردي له دور في تعميق الخطاب الروائي البوليفني (الحواري)»[4]، فيكتشف القارئ فيما بعد تحولا آخر: تبادل في الأدوار وتنفيذ للمعتقدات.

ج. الحدثية

يتطرق مُحَّد ديب في رواية الحريق إلى حدث ناجم عن الإضراب في القرى، فقد كانت أرهاط «من الناس تقوم بغزوات إلى الأماكن التي تفرغ فيها "طنابر" البلدية

1- فوضى الحواس، ص283

2–نفسه، ص304

3–نفسه، ص325، 326

4–عبد الحق بلعابد، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، ع5، جامعة تيزي وزو، جوان2009، ص171

حمولتها، وهناك على حوافي هذه المستودعات التي تشبه الروابي، يرى المرء قرى من الكوابيس تزدهر ازدهار النباتات السامة على الفضلات. إن سكان هذه القرى يبحثون بين الزبالة عما يقيمون به أودهم. فلهم من كل ما تحمله "الطنابر" البواكير الأولى. وهنالك يلتمسون كذلك ما هم في حاجة إليه من أثاث »[1]، سيزدهر هذا المشهد ويتطور في رواية "النول"، لأنه حدث بارز ومسلم به في تلك الفترة الزمنية.

رابعا: الحلقات المشهدية الثانية

تتجسد في اكتمال المشاهد الوامضة في رواية المصير، تلك المشاهد التي فتح بابها الرواة ولكنهم لم يتابعوا سردها وقد ترد في رواية العرض أو في رواية التحولات.

أ. المكانية

كانت "الدار الكبيرة" ميدانا لأحداث الجزء الأول، كما كانت قرية بني بوبلان مسرحا لأحداث الجزء الثاني، وأما أحداث الجزء الثالث فقد تمت فيمصنع النسيج بالمدينة، وقد أشار الكاتب في رواية العرض إلى عمل عيني وابنتيها، وهاهي تلتمس صاحب المصنع ليوظف عمر بعدما توقف عن مزاولة الدراسة.

لم يكن المصنع بأحسن حال عن الدار الكبيرة من ناحية الضيق وكثرة اليد العاملة، وشراسة بعض عماله وتسلطهم... فالكاتب سيحكي عن حياة هؤلاء فردا فردا كما حكى عن أهل القرية في بني بوبلان. ففرق بين أن ترد عبارة أن أحدا يعمل في المصنع ويتقاضى أجرا وبين الإقامة فيه بشكل يومي.

وهذا مقطع من مشهد وصفي «اشتد الظلام فجأة في الكهف حتى ليعجز المرء أن يجد طريقه فيه إلا تلمسا، وانتشر برد قارس كالثلج، لا شك أن السماء قد غشيتها السحب. جلس عمر أمام مكبه. ونهض زبيش بسرعة منذ تجاوز شول، وأخذ يصيح صيحات طويلة: "هوه، هوه" واشتعل المصباحان اللذان كانا معلقين في القبة يغطيها الغبار.

[1]-الحريق، ص256

نظر عمر إلى مكبه وهو يدور. هؤلاء الناس، هذا الرجل الذي اسمه شول.. نظر عمر إليهم متفرسا.. إنهم أشبه ببوم اختار مسكنه في ظلمات هذا الكهف »[1]. كان المصنع كالكهف، لكنه كهف لا يشعر فيه العامل بالطمأنينة لسوء المعاملة،والأخيار فيه قرروا الانقطاع واختفوا عن أنظار الناس؛ لأنهم رفضوا الظلم واختاروا طريقا آخر يؤمن لهم الكرامة. الإقامة في الجبل... المعادل الموضوعي للمدينة والقرية والمصنع.

انتهت رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" برجاء أن يجد منفذا يوصله إلى مقامه، فتحقق رجاؤه في رواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"، لكنه يتوقف عن وصفه له وإبعاده عن مجريات الأحداث من الفصل الثالث.

ب. **مشاهدالشخصيات**

ما يلاحظ على شخصيات الثلاثيات، استمرار بعض الشخصيات على مر الأجزاء، وبعضها يموت أو يغيّبه الكاتب لسبب من الأسباب التي سيكشفها في جزء ما، أو يُسجن.. ولكل ذلك علاقة بالحدث العام الذي يرصد الكاتب تفاصيله.

فلا جديد يُذكر عن شخصيات رواية مُحَمَّد ديب، فعمر وعيني مستمرا في الثلاثية، وإن ظهرت معهما بعض الشخصيات فمن باب التوسيع. والصورة نفسها في ثلاثية الطاهر وطار الذي اكتفى بالولي ثم غاب في نهاية مفتوحة.

تعود الكاتبة في رواية "عابر سرير" إلى جمع شتات تلك المشاهد الوامضة في رواية "فوضى الحواس" لتصنع منها فضاء ميتاسرديا بالدرجة الأولى، كما تصنع منه فضاء تُواصل فيه حكيها عن السياسة والمجتمع.

تعود إلى خالد الثاني لتسلمه مفاتيح الكتابة وكل ما كانت تعتقده، لأنها وعدته بالحياة.جاعلة من الكتابة حلما ممتعا في حياة شخصياتها «ينسيها الواقع ومتاعبه، ويجدد مشاعرها ويمنحها سعادة مؤقتة، سرعان ما تصطدم بالواقع من جديد ليصبح الحلم مجرد وهم وسراب»[2]، فكانت رواية المصير فسحة عادت فيها الكاتبة إلى خالد الأول الذي

[1]– النول، ص289

[2]–نعيمة بن علية، دلالة الزمن النفسي في ثلاثية "أحلام مستغانمي" (ذاكرة الجسد – فوضى الحواس – عابر سرير)، معارف،المركز الجامعي، البويرة– الجزائر، 2007 ،ع2، ص41

اعترفت بأنه لم يمت في ومضات الجزء السابق. ثمعادت لتقتله بشكل نهائي بعد أن قتل نفسه في الرواية، وتبعه في ذلك خالد الثاني بكتابة نهايته في نهايات جماعية في رواية أيضا.

خاتمة

الخاتمة

قراءة الثلاثيات الروائية عالم مفتوح على معارف تاريخية وثقافية واجتماعية... فلا تعيش تلك الأحداث في نصها فقط؛ بل تسكن ذاكرة القارئ وتجعله يبحث عن المزيد منها ليتعرف أكثر على وطنه بشكل خاص وعلى الإنسانية وحياتها بشكل عام وذلك بقراءة روايات عربية وأجنبية وعالمية، فكل قراءة تعادل رحلة كاملة.

وبعد قراءة هذه الثلاثيات قراءة مشهديةخلصَت الدراسة إلى مجموعة من النتائج منها:

1 المشهد في الثلاثية نوعان،نوع تكتمل دلالته في الجزء الواحد، ونوع يتنامى في جزأين فأكثر.

2 لكل جزء في الثلاثية خصائص ينفرد بها عن الآخر، لذلك وُضِع لكل جزء اسم تتميز به في هذه الدراسة (**العرض، التحولات، المصير**).

3 في كل ثلاثية "**مكان قار**" تُوَلّد منه الأحداث فقد يكون بيتا أو مدينة... ومهما حدثت التغيرات في الأحداث فإن الشخصية تعود إليه عودة فعلية بالجسد أو عودة حُلمية... في آخر المطاف.

4 يمس التحول العديد من العناصر السردية من جزء لآخر كالمكان والشخصيات، لكن الأحداث تتواصل وتتمدد، فالثلاثيات تكتب تاريخا وتعبر من خلاله عن واقع اجتماعي متشابك.

5 يستعصي المشهد الافتتاحي والختامي على القارئ أثناء تحديد بدايته ونهايته بعلامات رسمية لا يحيد عنها، فكل كاتب وطريقته في التحديد.

6 المشاهد الافتتاحية في الثلاثيات، قد تكون موحدة في العمل متشابهة ومتكررة (الميتاسردي)من حيث المادة ، متنوعة من حيث الطرح والمسوغات في كل جزء (ثلاثية أحلام).

7 يرتكز الروائي في افتتاحياته على الشخصية الرئيسة – غالبا- فيصفها، ويربطها مباشرة بالحدث الذي يكون محور الأحداث في الرواية.

8 -تكشف " **التنقلات المشهدية** " في العناوينعن العنصر السردي الذي استطاع الكاتب بواسطته كشف القضية المعروضة، تصريحا أو تلميحا.

9 هناك مشاهدافتتاحية وثيقة الصلة بالعتبات كالعنوان والمقدمات في الرواية(ثلاثية الطاهر وطار).

10 - تكون المشاهد الختامية **تزيينيةتكرارية**أكثر منها نهائية في بعض الأجزاء، فيكتفي الكاتب فيهابقص مشاهد سابقة ولصقها (ثلاثية الطاهر وطار).

11 - تتنوع المشاهد الختامية في الثلاثية الواحدة من حيث انغلاق النهاية أو انفتاحهافيكل جزء.

12 - يحرص بعض كتّاب الثلاثيات على تتبع الأحداث وتسلسل الحبكة السردية في الجزء الواحد حتىبلوغ نهايتها مثل مُحَّد ديب وأحلام مستغانمي، وبعضهم يواصل السرد ثم يتوقف في النهاية دون إعلان مسبق عن انتهاء الأحداث، فتنوب علامات الحذف وشساعةالبياضعن إعلان نهاية الرواية بشكل رسمي كرواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"، وهو ما يؤكد تفكك الحبكة في الكثير من الروايات الجديدة.

13 - يُدرِجالروائي منبهات (ومضات) تعلن عن بداية حياة جديدة،بمعنى إدراج **أحداث غير مكتملة**، فلا يكتشف القارئ تكملتها إلا لما يشرع في قراءة الأجزاء الموالية.

14 - تعمل الشخصيات الثانوية في الرواية على **توسيع** الأحداث كصيغة، بحيث يصور الكاتب الحدث كل مرة بوجه جديد من زاوية كل شخصية، معبرا عن القيم الاجتماعية إلى جانب حكيه عن الفترة التاريخية من جزء إلى آخر.

15 - تكشف **المشاهد الوامضة والحلقات المشهدية**الصلة بين أجزاء الثلاثية.

16 - تمتاز الثلاثيات بكثرة الشخصيات وخاصة الرواية الواقعية، وأما الجديدة فتقوم على ما تتذكره الشخصية الرئيسة.

17 - قد لا تتشكل الحلقات المشهدية في الجزء الثالث من المشاهد الوامضة في رواية التحولات—فقط-بل يحدث أن تتشكل من ومضات رواية العرض. لأن رواية التحولات خصصها الكاتب لتصوير أحداث ما ومكان ما لا علاقة له بالمكان أو ببعض الأحداث في رواية المصير، مثل ثلاثية ديب وأحلام.

18 - تُعتبر المشاهد الختامية في روايات أحلام مستغانمي شارحة للبدايات التي تمثل لغزا تتعدد أوجهه في كل مشهد افتتاحي.

19 - قد يحدث هناك تجديد في العناصر السردية من جزء إلى آخر، لكن يقف الكاتب على عنصر ما فيمدده ليحافظ على الصلة بين الأجزاء كاملة أو بين جزأين.

20 - تشتد صلة الومْضات والحلْقات بين الجزأين الأول والثالث، مُشكِّلة التناسق بين وحدات الثلاثية عند ديب ومستغانمي.

21 - تكون المشاهد الوامضة في الغالب مشاهد قائمة على الحذف، والحذف سرعة من السرعات التي يقوم عليها السرد.

22 - للومضة علاقة بالأحداث التاريخية في الرواية، فهيتُستَمد منها.

23 - تقل المشاهد الوامضة في رواية التحولات مقارنة بعددها في رواية العرض؛لأن رواية المصير تكملة للجزأين.

24 - التاريخ هو العامل المتحكم في موضوع الثلاثية، فكل جزء فيها هو تكملة لمرحلة زمنية معينة، بما أن كل جزء في الغالب مخصوصٌ بفترة سياسية محددة.

25 - تَقاسم النص الميتاسردي المشاهد مع سرد الأحداث بشكل يمكن أن يصل إلى حد المناصفة بينهما في ثلاثية أحلام.

26 - التعرف على " **المدة الزمنية**" بين الأجزاء أمر ضروري في انسيابية القراءة، كما أن الكاتب يضمن بتحديدها التسلسل المنطقي لأحداث الثلاثية،مما يضمن نجاح فعل التداول

بين الكاتب والخطاب والقارئ. كثلاثيتي ديب ومستغانمي، كما أن تجاوزها غير مخل بالقراءة عند وطار.

الثلاثية حياة طويلة قد يتوقف الكاتب عن الكتابة في حدود الجزء الثالث ولكن تبقى ومضات الجزء الرابع بحاجة إلى حلقات في جزء أو أجزاء موالية. كما أن هذا الشكل مليء بالظواهر الفنية اللغوية التي تشكل بحوثا خاصة، فأسلوب الكاتب من جزء إلى آخر يعرف التجدد بناء على الزاوية التي يصور من خلالهاالموضوع.

وما قُدّم في هذا البحث من نتائج عن "المشهد" و"الومضات والحلقات المشهدية" و"البدايات والنهايات" في الثلاثيات موضوعات ما تزال بحاجة إلى توسيع إذا ما انفتحت على مجموعة أكبر من الثلاثيات في الجزائر والوطن العربي والعالمي،فهي مشاريع قائمة وليست مستحيلة.

أما الإجابة عن سؤال: هل كتابة الثلاثية فكرة قائمة قبل بدء الجزء الأول عند كل كاتب، أم أنها فكرة تتراءى عند كتابته؟

تكمن الإجابة في نتائج هذه الدراسة، وعلى رأسها "المدة الزمنية" بين الأجزاء، وما يكشفه النص "الميتاسردي" و"المشاهد الوامضة" من جهة وما أدلى به بعض الكتاب في تقديمهم لرواياتهم كالطاهر وطار... التي جاءت رواياته متتابعة كلما توقف عند جزء وضع نقطة وأكمل الجزء الثاني كما لو أن الأجزاء رواية واحدة، فهي فكرة تتأسس عند بعضهم أثناء الكتابة، وإلا لِمَ كتبوا روايات منفردة وروايات الثلاثيات وهم يدركون خصائص كل شكل؟ فلو شاؤوا لجعلوا من الواحدة ثلاثا ومن الثلاث واحدة في كتاب واحد غير مجزإ مكتفين بعنونة الفصول أو ترقيمها فقط؛فالحكم على بناء مشروع كقصد مسبق سيظل نسبيا إذا لم يعترف الكاتب بذلك القصد.

وتظلدراسة بناء المشهد في الرواية المنفردة فكرة مفتوحة على البحث لضبط حدوده أولا ثم دراسة تحولاته من البداية إلى النهاية، من خلال الوقوف على أنواع المشاهد والعلاقات بينها مرحلة بعد مرحلة. وأما صورته في الثلاثية فقد تجلت في تصوير "الانتقالات المشهدية" وتحديد المشاهد الافتتاحية والختامية وهي خاصة بكل جزء على حدة، ثم في "المشاهدالوامضة" و"الحلقات المشهدية"

الخاتمة

وهي مشاهد تتآلف من جزأين روائيين فأكثر لتشكّل مشهدا متكاملا يصور شخصية أو مكانا أو فترة زمنية ما في الثلاثية وهي مفاهيم يقوم عليها البناء السردي في الثلاثيات فقط.

كانت هذه الدراسة محاولة في البحث عن العديد من الخصائص التي تُميز بناء المشاهد في الثلاثيات الروائية بطرح بِنَوِي.

نرجو أننا وفقنا في ذلك، كما أن موضوع البحث في بناء مشاهد الثلاثيات من جهات عدة يعتبر موضوعا بكرا وبحاجة إلى تنقيب معمق.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم، المصحف الشريف، برواية الإمام ورش عن الإمام نافع

أولا: المصادر والمراجع العربية:

1. الأصفهاني أبو الفرج، الأغاني،دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2،1952، ج1

2. أشهبونعبد الملك،البداية والنهاية في الرواية العربية، رؤية للنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة، 2013

3. – الحساسية الجديدة في الرواية العربية، روايات إدوار الخراط نموذجا، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت–لبنان، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1431هـ،2010م

4. – عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا،ط1،2009

5. الباردي مُحَمَّد، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية– سوريا، ط2،2002

6. بدريعثمان، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ، بيروت– لبنان، ط1،1986

7. بويجرة مُحَمَّدبشير ، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، (1970،1986)"المؤثرات العامة في بنيتي الزمن والنص"، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران،ط1،2001، 2002، ج1

8. بوعناني مختار، المساعد على بحث التخرج، الفجر للكتابة والنشر، وهران ، ط1،1415هـ ، 1995

9. بحراويحسن، بنية الشكل الروائي، الفضاء- الزمن- الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط2،2009

10. بلعابدعبد الحق، (ج، جينيت من النص إلى المناص)، تقديم سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2008

11. – فتوحات روائية. قراءة جديدة لمنجز روائي متجدد، منشورات ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر–وهران، دار الروافد الثقافية- ناشرون، بيروت–لبنان، ط 1، 2015

12. بلعلىآمنة ، المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو- الجزائر، 2006

13. البستانيالمعلم بطرس، محيط المحيط، قاموس مطول للغة العربية، مكتبة ناشرون، بيروت، 1988

14. بعيونورة، الطاهر وطار أسطورة السرد، الطاهر وطار هكذا تكلم.. هكذا كتب.. (تق.إع)زهرة ديك، دار الهدى للنشر والتوزيع، سلسلة أدباء جزائريون، عين مليلة – الجزائر،2013

15. بركةالأخضر، الريف في الشعر العربي الحديث، قراءة في شعرية المكان، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2002

16. جبورعبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان،ط2، 1984

17. بن جدو موسى، الشخصية الدينية في روايات الطاهر وطار، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، صدر الكتاب بدعم من وزارة الثقافة، (د م)، 2008

18. الجرجاني أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن مُحَمَّد النحوي، دلائل الإعجاز، حققه وقرأه وعلق عليه محمود مُحَمَّد شاكر، مكتبة الخانجي، مطبعة المدني، 1984

19. دودوأبو العيد ، مجموعة مسرحيات، شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2008

20. ديب مُحَمَّد، الدار الكبيرة، (تر) سامي الدروبي، دار الوحدة للطباعة والنشر، بيروت– لبنان، 1985

21. – الحريق، (تر) سامي الدروبي، دار الوحدة للطباعة والنشر، بيروت– لبنان، 1985

22. – النول، (تر) سامي الدروبي، دار الوحدة للطباعة والنشر، بيروت– لبنان، 1985

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

24. – الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجا، دراسة نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989

25. وهبةمجدي وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت– لبنان، ط2، 1984

26. وطارالطاهر، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013

27. – الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013

28. – الشمعة والدهاليز، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013

29. زايدعبد الصمد، مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب،تونس، 1988

30. زويشنبيلةتحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2003

31. زيتونيلطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي، إنجليزي، فرنسي، مكتبة لبنان– ناشرون، بيروت– لبنان، ط1، (س؟).

32. الحجمريعبد الفتاح ، عتبات النص: البنية والدلالة، منشورات الرابطة- الدار البيضاء، ط1، 1996

33. حمداويجميل، مقاربة سميو- بلاغية للصورة، دار الورّاق للطباعة والنشر والتوزيع، عمان – الأردن، كتاب قيد الطبع.

34. يقطينسعيد، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2 2001

35. – قضايا الرواية العربية، الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت- لبنان، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1433 هـ، 2012

36. الكريويإدريس، بلاغة السرد في الرواية العربية، رواية علي القاسمي "مرافئ الحب السبعة" نموذجا، منشورات ضفاف، منشورات الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 1435هـ، 2014م

37. مجموعة مؤلفين،دليل الوسائل التعليمية والوسائط التربوية، السنة الأولىمن التعليم الابتدائي، وزارة التربية الوطنية والتعليم العالي وتكوين الأطر والبحث، المملكة المغربية، غشت، 2009

38. مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، إشراف مُحَمَّد قاضي، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط1، 2010

39. مجموعة مؤلفين،المعجم التربوي، ملحقة سعيدة الجهوية، تصحيح وتنقيح، عثمان آيت مهدي، إثراء، فريدة شنان، ومصطفى هجرسي، المركز الوطني للوثائق التربوية، الجزائر، 2009

40. مهدي يوسفعقيل، الوعي والإبداع الجمالي في السينما والمسرح، دار دجلة، ناشرون وموزعون، الأردن- عمان، 2012

41. مونسيحبيب، المشهد السردي في القرآن الكريم، قراءة في قصة سيدنا يوسف عليه السلام، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،2010

42. – نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، 2007

43. – فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، من المعيارية النقدية إلى الانفتاح القرائي المتعدد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2002

44. – شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009

45. – توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،2009

46. – التردد السردي في القرآن الكريم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2010

47. موريس رينا شربل ، موريس شربل، إشراف إميل بديع يعقوب، موسوعة كنوز المعرفة، الفنون، دار نظير عبود، ط1،1998، مج1

48. ميشال مراد، معجم الأمثال العالمية، دار المراد، بيروت، 1998

49. ابن منظور، لسان العرب، مج3، دار بيروت للطباعة والنشر(د.ت)

50. لسان العرب المحيط، (تقديم) الشيخ عبد الله العلايلي، دار الجيل ، بيروت، 1408، 1988، مج1، مج4، ج1

51. مستغانمي أحلام،عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت– لبنان، ط2،2003

52. – فوضى الحواس، منشورات أحلام مستغانمي، ط11، 2001

53. – ذاكرة الجسد، منشورات أحلام مستغانمي، ط17، 2001

54. مشذوب علاء، الصورة التلفزيونية، الألفة..الفرجة..التكرار، دارالأيام للنشر والتوز يع، الأردن، ط1، 2015

55. نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، سلسلة المسرح (16)، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 1420، 1999

56. بن نور بهاء، الكتابة وهاجس التجاوز، قراءات نقدية، فضاءات للطباعة والنشر، عمان،ط1،2012

57. سرحان سمير ، مبادئ علم الدراما، سلسلة المسرح، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، 1420، 2000

58. بن عاشور مُحَّد الطاهر، التحرير والتنوير، مؤسسة التاريخ، بيروت–لبنان، 1420، 2000، ج16

59. عاشور عمر ، البنية السردية عند الطيب صالح، البنية الزمنية والمكانية في (موسم الهجرة إلى الشمال)، دار هومة، الجزائر، 2010

60. عبد الله ثاني قدور ، سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران،2005

61. العماميمحمد نجيب، في الوصف بين النظرية والنص السردي، سلسلة فنون الإنشاء. دار مُحَّد علي للنشر، تونس،ط1،2005

62. عشراتي سليمان،جمالية التشكيل الفني في رسائل النور، دار النيل للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1426هـ /2005م

63. – الخطاب القرآني،مقارنة توصيفية لجمالية السرد الإعجازي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ت).

64. فهد إسماعيل إسماعيل، الفعل الدرامي ونقيضه، دراسة أوديب سوفوكليس، دار العودة، بيروت، ط1،1981

65. فلاح حسينة، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، (ذاكرة الجسد – فوضى الحواس – عابر سرير)، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2012

66. فخريصالح، في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 1430هـ، 2009م

67. فضلاء مُحَمَّد الطاهر ، المسرح... تاريخا... ونضالا، مذكرات عن المسرح العالمي، المسرح العربي، صدر الكتاب بدعم من وزارة الثقافة في إطار الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب، الجزائر، ط1 ، 2009، ج1

68. قاسم سيزا، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 1985

69. قطب سيد، مشاهد القيامة في القرآن، دار الشروق، ط14، القاهرة، 1423هـ،2002م

70. – في ظلال القرآن، دار الشروق، ط32، 1423هـ، 2003م، ج4

71. – التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، بيروت، شروق القاهرة- القاهرة، ط3، (د ت)

72. القرطبي مُحَمَّد بن أحمد الأنصاري، الجامع لأحكام القرآن، دار الفكر العربي، 1372هـ - 1952م، مج6، ج11

73. رزق خليل ، تحولات الحبكة، مقدمة لدراسة الرواية العربية، مؤسسة الأشراف للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت – لبنان، كانون الثاني – يناير1998

74. الشمالي نضال ، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، إربد- عمان، ط1، 2006

75. التونجيمحمد، المعجم المفصل في الأدب، (الخزانة اللغوية)، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1999،ج1، ج2

76. الخالدي صلاح عبد الفتاح، إعجاز القرآن البياني ودلائل مصدره الرباني، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان- الأدرن، ط1، 1421هـ، 2000م

77. – نظرية التصوير الفني عند السيد قطب، شركة الشهاب، الجزائر، 1988

78. الخطيب عبد الله، النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان- الأردن،ط1، 2008

79. خلادي مُحَمَّد الأمين، شعرية العنونة السردية وبلاغات العتبة – قراءة العنوان الروائي في ضوء لسانيات الخطاب- كتاب أبحاث المؤتمر السابع للدراسات السردية، الرواية العربية في مائة عام، جامعة قناة السويس، الجمعية المصرية للدراسات السردية بالاشتراك مع كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مصر، 24- 26، مارس،2015

80. خليل إبراهيم ، بنية النص الروائي، (دراسة)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت– لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1431 هـ، 2010

81. عبد الله خمار، تقنيات الدراسة في الرواية (1) الشخصية، دار الكتاب العربي، الجزائر، ديسمبر 1999

ثانيا: المراجع المترجمة:

82. باشلارغاستون، جمالية المكان، تر.غالبهلسا المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط2،1404هـ -1984

83. برانس جيرالد، المصطلح السردي، (تر)عابد خزندار، (مر/تق) مُحَمَّد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003

84. – علم السرد، الشكل والوظيفة في السرد، (تر) باسم صالح، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2012

85. جيه. لوسييرمايكل ، قانون الجذب، مكتبة جرير، ط 2، المملكة العربية السعودية، الرياض.
86. جينت جيرار، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، (تر)مُحَمَّد معتصم وعبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط2، 1997
87. همفريروبرت، تيار الوعي في الرواية الحديثة، (تر/تق/تع)، محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000
88. سرميليانليون، بناء المشهد الروائي ، تر فاضل ثامر، الوحدات السردية للخطاب، دراسات مترجمة، منشورات آراس، ط1، العراق، 2012
89. فاليتبرنار، الرواية،(تر) عبد الحميد بو رايو، مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، دار الحكمة، الجزائر، 2002
90. م. روزنتال وب. يودين، الموسوعة الفلسفية، (تر) سمير كرم، دار الطليعة، بيروت– لبنان، ط5، كانون الثاني، يناير، 1985
91. تزفيتان تودوروف، مفاهيم سردية، (تر) عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، منشورات وزارة الثقافة، ط1، 2005
92. تيريز جورنو–ماري، معجم المصطلحات السينمائية، تحت إدارة ميشيل ماري، تر،فائز بشور، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق– سوريا، 2007

ثالثا: المراجع الأجنبية:

93- BarthesRoland, L'anciennerhètoriquede communications, n16, seuil, paris,1970

94-Le plaisir Du Texte, Editions Du Seuil, Paris, 1973

-95 Charles. M ,Rhétorique de la lecteur. Ed.Seuil . Paris, 1977

96 - Genette Gérard, Seuils, DépÔtLégal, Février 2002.

97-Kundera Milan, L'art du roman, NRF, Paris, 1990

98 -MitterandHenri , le discours du Roman, PufEcriture, Imprimé en France, 1986

99–Patrice Pavis,Dictionary of the theatre terms, concepts, and analysis, Translated by Christine Shantz, Préface by Marvin Carlson, University of torontopress,Incorporated, toronto.Buffalo London, Printed in canada, 1998

100- T.todorovMichailBakhtine, le principedialogique. Ed. Seuil, 1881.

رابعا: الرسائل الجامعية:

101. بتقةسليم ، الريف في الرواية الجزائرية، دراسة تحليلية مقارنة، مخطوط رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الجزائري، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010/2009

102. زيداني حسين ، التحليل المستقبلي للأدب، بحث مؤسس للتكوين المستقبلي للأدب وممهد للقراءة المستقبلية للأدب، مقدم لنيل درجة دكتوراه الدولة في نظرية الأدب، جامعة العقيد الحاج لخضر بباتنة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها ، 2003، 2004

103. تكتك إكرام ، الشخصية وأبعادها التداولية في رواية الصراع العربي الصهيوني، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه في اللسانيات التداولية، جامعة السانية —وهران– كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، 2012، 2013

104. خلادي مُحَمَّد الأمين، الترداد ومستوياته في البيان العربي، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة وهران، كلية الآداب، اللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها ، 1427 هـ 1428/ 2006 م 2007

خامسا: المقالات:

105. إبراهيم نبيلة ، القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، فصول، يناير،1984، مج5، ع1، ج1

106. أشهبونعبد المالك ، عتبات الكتابة في النقد العربي الحديث، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة– السعودية، ذو القعدة1426هـ، ديسمبر2005م، مج11، ج58

107. بوبكريأسماء، هندسة المشهد السردي في "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، الحقيقة، جامعة أحمد دراية أدرار – الجزائر، رمضان 1436هـ/ جوان2015، ع33

108. بوشوشة بن جمعة، ارتحالات السرد الروائي المغاربي، علامات في النقد، النادي الثقافي، جدة، ربيع الآخر1426هـ، يونيو 2005، مج14، ج56

109. بحراوي حسن ، بنية الشكل الروائي، الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروتلبنفي/ فيفري1990، مج34، ع61، 62

110. جونسون ب س، الرواية الجديدة، (تر) أحمد عمر شاهين، إبداع، مصر سبتمبر 1994، ع9

111. دي لنكوأندريا ، (من أجل شعرية الاستهلال)، (تر) عبد العالي بوطيب، ضفاف، المغرب، أكتوبر 2002 ، ع3

112. حافظ صبري، البدايات ووظيفتها في النص القصصي، الكرمل،فلسطين ،يوليو 1986، ع21، 22

113. "ذاكرة الجسد" أغرودة حب الوطن وحنين للقيم العربية القديمة، إبداع، مصر ،يوليو 1997،ع 7،8

114. حمداوي جميل، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير/ مارس، 1997، مج25، ع3

115. حسين خالد، المكان واستراتيجية الوصف في النص الروائي، المعرفة، سوريا،فبراي،2000، ع437

116. مونسيحبيب، البطل أم الشخصية! لماذا تخلت الرواية عن البطل لصالح الشخصية؟ إشكالات في اللغة والأدب، منشورات المركز الجامعي –تمنغاست- الجزائر ، صفر 1434هـ، ديسمبر 2012،ع1

117. -مصير الشخصية والشخصية المصير في الرواية الجديدة، التبيين، يوليو 2002، الجزائر، ع19

118. المطوي مُحَمَّد الهادي، شعرية عنوان كتاب "الساق على الساق في ما هو الفارياق"، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يوليو، سبتمبر 1999، مج28، ع1

119. مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يوليو/ سبتمبر 1999، مج28، ع1

120. النصيرياسين، الاستهلال الروائي، ديناميكية البدايات في النص الروائي، الأقلام،العراق،1 نوفمبر، 1986، ع12،11

121. السعافين إبراهيم، جماليات التلقي في الرواية العربية المعاصرة، فصول،مصر، 1997، مج16، ع3، ج1

122. سعود عوض عوض، المكان في الرواية العربية، المعرفة،سوريا، 1فبراير، 2003، ع 473

123. العونيعبد الستار بن مُحَمَّد، مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، عالم الفكر، الكويت،1أكتوبر، 1997، ع2

124. بن علية نعيمة، دلالة الزمن النفسي في ثلاثية "أحلام مستغانمي" (ذاكرة الجسد– فوضى الحواس – عابر سرير)، معارف، المركز الجامعي، البويرة- الجزائر، 2007،ع2

125. قطارة مريزق، حياة وأعمال مُحَّد ديب، الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، ماي 2006، ع1

126. فيروز رشام، علامات الترقيم ودلالاتها في نثر نزار قباني – السيرة الذاتية نموذجا– معارف، المركز الجامعي البويرة، أفريل، 2007، ع2

127. ثامر فاضل ، ميتاسرد ما بعد الحداثة، مجلة الكوفة، السنة1، شتاء 2013، ع2

سادسا: المواقع الإلكترونية

128 الزويني ابتسام صاحب موسى، أنواع الانتباه والعوامل المؤثرة عليه
http://www.uobabylon.edu.iq/uobcoleges/lecture.aspx?fid=11&lcid=3164

129- حمداوي جميل، الاستهلال الروائي
http://www.arabicnadwah.com/articles/istihlal-hamadaoui.htm

130- حمداوي جميل، البداية والعقدة والجسد والنهاية في القصة القصيرة جدا بالمغرب، قصص جمال الدين الخضيري نموذجا، على الموقع التالي:http://www.nadorcity.com

-131- مجموعة من المؤلفين، إشراف حميد خزعل، قاموس مجلة التشكيلي

- http://altshkeely.brinkster.net/2003/dic2004/dic1.htm

132 مستغانمي أحلام في ضيافة صباح العربية، قناةالعربية
https://www.youtube.com/watch?v=Gd64sAO9l0w

133 السمان راتب عبد الوهاب،الميزان الصرفي في لسان القرآن
http://www.m-a-arabia.com/vb/showthread.php?t=16723

134 - العدواني معجب، جماليات النهاية الإبداعية، مدخل نظري، جريدة الرياض، الخميس11 محرم 1430هـ - 8 يناير2009م، ع14808

http://www.alriyadh.com/400731

135 - تزغارت عثمان، مقابلة أجراها مع مُحَمَّد ديب في باريس، في صيف 1994

http://www.al-akhbar.com/node/205716

136 - الخراط إدوار ، المشهد القصصي(www.kotobarabia. Compdf)

سابعاً: البريد الإلكتروني

137 - إبراهيم خليل، مراسلة عبر البريد الإلكترونيIbrahim_ju2004@yahoo.com

الفهرس

الفهرس

آية الاستفتاح

الإهداء

الشكر

مقدمة .....أ-ح

الفصل الأول: المشهد السردي في الثلاثيات الروائية

1. "المشهد" ودلالته اللغوية.....11
2. بين الصورة (الفنية واللغوية) والمشهد.....14
3. "المشهد" في المعاجم و الدراسات السردية

أ. المعاجم 20

ب. الدراسات 22

4. قراءة في عنوان الدراسة
5. مفردات العنوان.....33

أ. المشهد والسرد.....34

ج. المشاهد الوامضة والحلْقة المشهدية بين المشهد والثلاثيات.....36

د. الثلاثيات الروائية.....37

هـ.المشهد السردي في الرواية وحدوده.....40

6. عناوين الثلاثيات الروائية، قراءة في " الانتقالات المشهدية"

تمهيد.....42

أ. القراءة الأفقية المشهدية في عناوين الثلاثيات.....44

1.ثلاثية الجزائر لـ "مُحَمَّد ديب".....46

2.ثلاثية أحلام مستغانمي.....48

3.ثلاثية الطاهر وطار.....52

ب. القراءة العمودية في عناوين الثلاثيات.....58

الفصل الثاني: خصائص الأجزاء في الثلاثيات

- تمهيد.....63

1. **رواية العرض**

أ. تعريفها.....64

ب. الزمن 64

ج. المكان.....69

د. الشخصيات.....78

رواية التحولات

أ.تعريفها.....86

ب. المدة الزمنية بين رواية العرض ورواية التحولات.....87

ج. الزمن السردي.....89

د. المكان 93

هـ. الشخصيات 98

2. **رواية المصير**

أ. تعريفها.....101

ب. المدة الزمنية بين رواية التحولات ورواية المصير.....101

ج. المكان بين الثابت والمتحول.....102

د . الشخصيات بين ثنائية الحياة والموت.....103

الفصل الثالث: المشاهد الافتتاحية

تمهيد.....107

أولا: المشاهد الافتتاحية في ثلاثية مُحَمَّد ديب (الشخصية بين الواقع والرمز).....111

1 - واقعية الثلاثية.....111

أ. وجهة النظر/ الراوي.....112

ب. الصيغة السرد.....114

2 - صورة عمر في المشاهد الافتتاحية.....114

3 - صورة عمر الرمزية في المشاهد الافتتاحية.....116

ثانيا: المشاهد الافتتاحية "الميتاسردية" في ثلاثية أحلام مستغانمي

1. الرواية الجديدة.....118

2. هاجس الكتابة (السارد والقارئ) في ذاكرة الجسد

أ. الكتابة بين الحب والأدب.....122

ب. الكتابة ذاكرة ونسيان.....123

ج. الكتابة مخاض.....124

د. الكتابة جريمة.....125

هـ. الكتابة توثيق.....126

3. بين اللغز والميتاسردي في المشهد الافتتاحي في رواية فوضى الحواس

أ - وجه اللغز.....128

ب - مسوغ الكتابة.....130

4. المشهد الافتتاحي المدور والكتابة عن الموتى في رواية عابر سرير

أ - المشهد المدور.....132

ب - الكتابة بديل آمن، وفعل انتقام.....132

ثالثا: صورة العنوان في المشاهد الافتتاحية في ثلاثية الطاهر وطار
1 - العنوان والمقدمة في المشهد الافتتاحي في "الشمعة والدهاليز".....136
2 - صورة "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" في المشهد الافتتاحي.....139
3 - المشهد الافتتاحي التكراري في "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء".....141
الفصل الرابع: المشاهد الختامية
- تمهيد.....146
أ. علامات الترقيم.....146
ب. توثيق الإنهاء.....147
أولا. أنواع المشاهد الختامية
1. المشاهد الختامية العروية (التكميلية/ الترادادية/ الميتاسردية).....149
2. المغلقة.....152
3. المفتوحة.....153
ثانيا. خصائص المشاهد الختامية (المضمونية والفنية)
1. التشابه.....155
أ . مشاهد الطمأنينة في ثلاثية مُحَمَّد ديب.....155
ب. ظاهرة "الوصول" و"الفراق" في ثلاثية أحلام مستغانمي.....157
ج . ظاهرة التكرار في ثلاثية الطاهر وطار.....158
2 . الاختلاف
النهايات المتنافرة في ثلاثية الطاهر وطار.....160
الفصل الخامس: المشاهد الوامضة والحلقات المشهدية
- تمهيد.....164
1. المشاهد الوامضة.....164

2. الحلقات المشهدية.....165
أولا: أنواع المشاهد الوامضة
المشاهد الوامضة الأولى.....167
أ. المكانية 168
ب. الشخصيات.....169
ج. الحدثية.....171
ثانيا: أنواع الحلقات المشهدية
– الحلقات المشهدية الأولى.....173
أ. المكانية.....173
ب. مشاهد الشخصيات.....174
ج. الحدثية.....177

ثالثا: المشاهد الوامضة الثانية
أ. المكانية.....178
ب. مشاهد الشخصيات.....179
ج. الحدثية.....180

رابعا: الحلقات المشهدية الثانية
أ. المكانية 180
ب. مشاهد الشخصيات.....181

خاتمة.....184
قائمة المصادر والمراجع.....190
الفهرس.....206