الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة العقيد اكلى محند اولحاج

– البويرة –

كلية الآدب و اللغات

قسم : اللغة و الأدب العربي

Ministère de L'enseignement Supérieur

et la Recherche Scientifique

Université Akli Mohand Oulhadjbouira

TasdawitAkliMuhendUlhag- Tubirett-

Faculté des lettres et des langues

التخصص:

أدب عربي حديث و معاصر

الواقع والمتخيل في رواية «دقات الشّاشو» لعمرو عبد الحميد.

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الماستر

إعداد الطالبتين:

- بلقايد رزيقة
- لعريبي أمينة

إشراف الأستاذ:

د. يحي سعدوني

لجنة المناقشة:

أ.1/.....	جامعة البويرة	رئيسا
أ.2/...د. يحي سعدوني	جامعة البويرة	مشرفا ومقررا
أ.3/.....	جامعة البويرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:2020/2019

شكر وتقدير

الحمد لله على ما أجزل علينا من عظيم فضله

ثم الشكر موصول إلى الأستاذ المشرف على مذكرتنا

الدكتور يحي سعدوني الذي ساعدنا كثيرا في بحثنا هذا.

كما يطيب في هذا المقام أن أشكر كل من أعاننا

في هذا البحث بقليل أو بكثير

إهداء

أهدي ثمرة هذا الجهد إلى سندي في الحياة والداي

إلى كل الأهل والأقارب والأحباب والأصدقاء

إلى كل الأساتذة بجامعتي، لهم مني فائق الاحترام والتقدير

رزيقة

إهداء

اهدي ثمرة نجاحي إلى منبع الحنان والعطاء إلى والدي الكريمين

إلى أمي سندي الأول رحمها الله

إلى أبي الغالي حفظه الله وأطال عمره

إلى من علّمونا حروفا من ذهب وكلمات من درر

إلى من أناروا لنا سبل التفوق والنجاح، إلى أشقائنا الكرام

إلى القلوب الطاهرة، إلى قدوة حياتي إخوتي وأخواتي حفظهم الله

إلى من سرنا سويا ونحن نشق الطريق معا نحو النجاح

إلى جميع رفيقات دربي صديقاتي الغاليات

إلى كل من وجه فأرشد وعلم واجتهد وصلح وأصلح

ودعا إلى الله فأفلح

* *أمينـــة* *

مقدمـــة

مقدمة:

لقد غيّرت المعاصَرَةُ مجرى الرواية العربية–خاصة مع بداية الألفية الثالثة–الكثير من أساليبها السّردية المألوفة واختياراتها الإبداعية الفنية، حيث ظهرت موضوعات جديدة مبنية على شوارد الأفكار، النابعة من رؤى وتصورات كتَّابها، الذين لا يتوقفون عن البحث عن صور تخييلية استثنائية، لا يقدر على إدراكها واستيعابها من الروائيين، إلا ذوي الفطنة والذكاء المتعالي. وإذا كانت صبغة الخيال البعيد سمَة لهذه الروايات، فإنّه لا بدّ من حضور الواقع بدوره، لتظهر ثنائية (الواقع، الخيال) في صراع مستمرّ بين طرفيها في مسار الخطاب الروائي.

وعليه وقع اختيارنا على رواية (دقّاتُ الشامُو) للكاتب عمرو عبد الحميد، كي تكون مدوّنة لدراستنا في مذكرتنا الموسومة ' الواقع والخيال في رواية (دقّات الشامُو) لعمرو عبد الحميد"، التي تُعدّ إحدى تلك الروايات المعاصرة المبنية على عنصر الخيال الاستثنائي، سواء في موضوعها العجائبي الذي يتميّز بكثرة المغامرة، وعنصر المفاجأة والتشويق، أو في بنياتها السّردية المختلفة؛ في شخوصها وأحداثها وفضاءاتها وحركية السّارد في خطابها، حيث عمد الكاتب إلى أسلوب سردي متمثِّل في التنافس بين الواقع والخيال، بالحضور والغياب، وكذلك في إطار التعايش بينهما.

أردنا من خلال بحثنا هذا، الإجابة على إشكالية رئيسة، تتلخص في جملة من الأسئلة، أهمّها: ما مفهومي الواقع والخيال في الإبداع السّردي الراهن؟ كيف تمّ بناء الخيال في رواية دقّات الشامُو في مستوياتها المختلفة؟ وما مدى تنافس وتعايش هذه النزعة الخياليةالقويّة مع الواقع في مفهومه الأدبي؟

للإجابة عن هذه الإشكالية اعتمدنا خطة تتألف من مقدمة وفصلين وخاتمة. جعلنا من الفصل الأوّل فصلا نظريا بعنوان: (مفاهيم في الواقعية والتخييل والسّرد)، ويضم هذا الفصل ثلاثة مباحث؛ أوّلها يخص النظر في الواقع والواقعية في الأدب، ويعالج الثاني الخيال والتخييل في الأدب، أما الثالث فخصصناه للبحث في مقوّمات السّرد الروائي.

يتناول الفصل الثاني الموسوم (تنازع الخيال والواقع في مقوّمات السّرد)، جانبا تطبيقيا على رواية (دقّات الشامُو)، حيث بحثنا فيه عن مدى حضور الخيال في بعض العناصر السّردية وكيفية بنائه فيها. ويضم الفصل ثلاثة مباحث؛ أوّلها يعالج الإبداع التخييلي للموضوع، والثاني يخصّ النظر في الإبداع التخييلي للشخصية، أما المبحث الثالث فهو مخصّص للإبداع التخييلي للحدث.

وذيّلنا بحثنا بخاتمة تطرقنا فيها إلى أهم النتائج التي حصدناها من مختلف مباحث دراستنا هذه، كما أضفنا ملحقا يتمثل في ملخص لأهم أحداث الرواية (دقات الشامُو).

أما عن المنهج في هذه المذكرة، فإنّنا ارتأينا تطبيق البنيوية التي تنطلق أساسا من بنيات النص الداخلية، في لغته وأسلوبه وسياقاته المختلفة، بالإضافة إلى العلاقات التي تربط بين تلك البنى، وصولا إلى مستويات الدلالات النهائية المحتمَلَة.

اعتمدنا في عملنا هذا على قائمة من المراجع الأوّلية الهامة ذات الصلة بموضوع بحثنا، نذكر منها ما يلي: (بنية الشكل الروائي) لحسن بحراوي، (شعرية الخطاب السّردي) لمحمد عزام، (في نظرية الرواية) لعبد المالك مرتاض، (جمالية المكان) لغاستون باشلار، وكتاب (مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة) لرولان بارت، وعدد من المراجع الأخرى التي لا تقلّ أهمية.

أما عن الصعوبات التي واجهتنا أثناء عملنا هذا، فتتمثل أساسا في انعدام تواصلنا مع المكتبة الجامعية، ومع أساتذتنا، إثر الحجر الصحي التي سنّته بلدان العالم بأسره بسبب جائحة كورونا، كما أثّر ذلك سلبا على نفسيتنا وعزيمتنا في خوض البحث وإتمامه. بالإضافة إلى عدم توفر المراجع لدينا بصفة مباشرة.

أخيرا، لا بدّ من كلمة شكر وتقدير وعرفان، نزفّها إلى أستاذنا المشرف الدكتور يحي سعدوني، الذي وقف معنا طيلة بحثنا هذا، فكان سندا قويا لنا، ماديا ومعنويا، وتشكراتنا متواصلة إلى كلّ الذين ساعدونا في انجاز هذا البحث.

الفصل الأول

الواقع والمتخيل في الفضاء الروائي

المبحث الأول: في ماهية الواقع والواقعية في الأدب

المبحث الثاني: في ماهية الخيال والتخيل في الأدب

المبحث الثالث: مقوّمات السرد الروائي

المبحث الأول: في ماهية الواقع والواقعية في الأدب

1) مفهوم الواقع

أ. الواقع لغة:

جاء في لسان العرب: " وقع على الشيء ومنه يقع وقعا ووقوعا، سقط ووقع الشيء من يدعي كذلك، ووقع أوقعه غيره ووقعت من كذا وعن كذا وقعا ... ووقع منه الأمر موقعا حسنا أو شيئا ثبت لديه، وأوقع به الدهر، سطا وهو منه[1].

أما في قاموس المحيط للفيروز آبادي جاء المعاني كالتالي: " وَقَعَ يَقَعُ بفتحهما وقُوعاً: سقط والقول عليهم وجب والحق ثبت، والإبل بركت والدّواب ربضت، وربيع بالأرض حصل ولا يقال سقط، والطير إذا كانت على شجر أو أرض فهي وقوع وَوُقعُ، وقد وقع الطائر وقوعا وإنه لحسن الوقعة بالكسر"[2].

وعليه فإنّه لا يختلف معناه على المعنى الموجود في لسان العرب، وبذلك فالمعاجم جمعت على تعريف لغوي واحد وهو أن الواقع هو الحصول وسقوط الشيء وحدوثه. فمادة (وقع) تصب في معنى واحد وهو حدوث الشيء بحقيقته الكاملة واسقاطها على أرض الوجود.

ب. الواقع اصطلاحا:

يقول الدكتور عبد اللطيف محفوظ " يعتبر مفهوم الواقع من بين المفاهيم الغامضة جدا، والمستعصية على الفهم والتفسير، ويعود ذلك إلى كون معناه متداول لا يقوم إلا على فرضية

---

[1]. جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، م 15، ط4، دار الصناعة للطباعة والنشر، بيروت، 2005. ص260.

[2] . محمد بن يعقوب الفيروز آبادي مجد الدين، قاموس المحيط، تح/ محمد شامي وزكريا جابر، دار الحديث، القاهرة، 2008، ص 1772.

حدسية، ذلك أن تلقينا له غالبا ما يحدده تواطؤنا مع منتجه، والحقيقة أن الواقع كلمة تحمل تصورا، ملتبسا يفتقد إلى حد ضابط"[1].

في المجال الأدبي فإن الأسباب التي تجعل كلمة الواقع أكثر التماسا، ترتبط أساسا باستعمالها وفق المعنيين الذي رسختهما سياقات الخطابات السطحية والعادية والإيديولوجية النفعية وهما معنيان لا يتجاوزان حدود التوظيف الشائع، أما المعنى الأول فيرتبط بالسياقات العامة ولذلك يتماثل مع شكل حياة ما، في إطار مجتمع ما، أما المعنى الثاني فيؤشر على موافقة الفعل اللغوي للفعل الواقعي، ويعني الواقع مطابقة الفعل لإنجازه[2].

فيرى الدكتور عبد اللطيف محفوظ أن الواقع من المفاهيم المستعصية التي يصعب إيجاد مفهوم واضح لها نظرا للفرضية الحدسية التي يقوم عليها ويحمل في طياته الكثير من التصورات والمفاهيم إلا أنه لا يخرج عن معناه المتعارف عليه وهو مطابقة الحقيقة للوجود والإنجاز الفعلي لشيء ما.

أما الدكتور مرشد أحمد فيعتبر الواقع مرآة عاكسة للحياة الذاتية والمادية لإبراز علاقاته بالوجود، وفي عالم الأدب هو تصوير الروائي لنتائج علاقاته الثقافية والاجتماعية والإنسانية. في حياته اليومية[3]. فالواقع هو تجسيد المادي لمقتضيات الحياة بشتى مجالاته وتمثيلها في صورتها الحقيقية.

كما نجد مفهوم الواقع من المفاهيم التي كثر الجدل حول معناه، إذ تعددت الكثير من أراء الأدباء حول ضبط تعريف محكم، فَجُلَ المفاهيم تصيب في كون الواقع منبثق من الواقعية كما هو الحال في موسوعة المصطلح النقدي إذ يقول عبد الواحد لؤلؤة " الواقعية تركيبة فنية تفهم الواقع

---

[1]. عبد اللطيف محفوظ، عن حدود الواقعي والمتخيل، من الموقع: www.aljabriabed,net منشور بتاريخ 2020/02/17. ص1.

[2]. المرجع نفسه، ص 1.

[3] . يُنظر: مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، 2005، ص 90.

وهي التعبير الصريح الكامل عن الصفات الفردية"[1]. فالواقع مصطلح منبثق من الواقعية وهي مصطلح نقدي يسعى لتقريب الواقع بطريقة فنية جمالية، فهو **المرآة** العاكسة للحياة الفعلية.

[1]. عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1983، ص 42. 48.

2) مفهوم الواقعية:

تعني الواقعية في الفلسفة؛ " ذلك المذهب الذي يقرره وجود العالم الخارجي مستقلا عن الفكر ويتمثل في فلسفة أرسطو جميع الفلسفات التي تأثرت بها، غير أن الواقعية قد يراد بها معنى معاكس لهذا المعنى، كما هي الحال في نظرية أفلاطون التي ترمي إلى أن العالم الخارجي إذ هو إلا انعكاس للصورة الذهنية أو للمثل الأعلى وأن هذه الصورة أكثر واقعية منه، ومعناها في علم الجمال كل فن يحاول أنه يمثل الأشياء بأقرب صورة لها في العالم الخارجي"[1]. تعددت معاني الواقعية عند الفلاسفة إلا أنها تنصب كلها في التعبير عن الحقيقة والصدق في التصوير.

وجاء في معنى آخر: " هي واقعية نقدية مناهضة للتقليد ومجددة ومنهجها هو دراسة معطيات التجربة بواسطة فرد متحرر مبدئيا على الأقل من مفاهيم الماضي ومعتقدات التراث وتولي أهمية خاصة للمشكلة الدلالية على العلاقات بين الكلمات والواقع"[2]. حيث جاء مفهوم الواقعية في هذا التعريف بكونها مرحلة انتقالية من الواقعية الكلاسيكية إلى الواقعية الرومانسية من خلال التحرر من الماضي، فالواقعية الكلاسيكية هي التي تصب في المجتمع ككل فهي التي يتقبل هذا الأخير كل ما تصوره وتوحي به، أما الواقعية الرومانسية فهي الواقعية المتحررة من المجتمع، لتصب في تصوير الفرد وتقبله لما يجوب في مخيلته ونفسيته الشخصية من أمور مرتبطة بواقعه الخاص.

3) اتجاهات الواقعية:

تعتبر الواقعية كمذهب أدبي وفني لتصوير الواقع وكشف أسراره وإظهار خفاياه وتفسيره من خلال اكتسابها الصفة الوجودية والحقيقة ويكون ذلك من خلال اتجاهات عدة يتبعها الواقعي لإنتاج

---

[1]. مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984م، ص 428-429.

[2]- بيير شارتيه، مدخل إلى نظرية الرواية، تر/ عبد الكبير الشرقاوي، ط1، دار تو بقال للنشر، المغرب، 2001، ص 81.

أعماله الأدبية وتعتبر هذه الاتجاهات بمثابة مدارس للواقعية يستند إليها للدراسة والتحليل من خلال خلفيات فلسفية وثقافية وفنية وتسجيل خبايا وأسرار الواقع وقد حددها الدكتور الطيب بودربالة كما يلي:

أ. الواقعية النقدية:

وهي الشكل الذي أخذته الواقعية في القرن التاسع (إذا استثنينا الواقعية الطبيعية)، أي أن الواقعية ولدت وهي نقدية، لأن أوضاع المجتمع الصناعي الأوروبي في منتصف القرن التاسع عشر كانت تحول دون تبلور فكر ثوري جماهيري مؤثر في الفنون والآداب فكانت الواقعية وقتها برصد التناقضات الاجتماعية والكشف عن خبايا الأزمات الكبرى التي تعصف بأوروبا وقد تحرى الأديب الواقعي النقدي الصدق في وصفه لحركة التطور الاجتماعي. ويسعى الأديب الواقعي النقدي لنقل عيوب الواقع والحقائق دون التغيير فيها وغرضها الأول هو الانتقاد والفضح. ويعد الروائي الفرنسي بلزاك Balzac أشهر ممثل للواقعية النقدية، ويرى لوكاتش Lukacs انتماءاته السياسية البورجوازية ورغم تعاطفه مع الملكية إلا أن كتاباته تعكس إيديولوجية تقدمية وتحررية كذلك. [1]

ومن ذلك يتّضح أن الواقعية ارتبطت ارتباطا وثيقا بالواقع المعيشي للإنسان وما يعيشه من فروقات في المجتمع وظهور الطبقية وأهمها البورجوازية والطبقة العاملة (الكادحة) وأيضا الأنظمة السائدة من الرأسمالية والشيوعية، هذه الفوارق انعكست على الأدب فظهرت اتجاهات مختلفة فيه تعبر عن أوضاع الاقتصادية والاجتماعية والثقافية للمجتمع ومنها الواقعية بأنواعها على رأسها النقدية التي تنقد الواقع المعيشي. " والواقعية النقدية تقرر أن مهمة الفن والأدب تتمثل في نقد الحياة بمفهومها الواسع، والمتأمل في هذا الصنف من الإبداعات يلمس فيها التأكيد على الدلالات

[1]. ينظر: الطيب بودربالة–سعيد جاب الله، الواقعية في الأدب، مجلة العلوم الإنسانية، م5، ع7، جامعة بسكرة، 2005، ص59.

الاجتماعية، بالمفهوم الإنساني الواسع للكلمة و ليس بالمفهوم العلمي لماركس، كما يلمس كذلك اهتماما كبيرا بالقيم الجمالية و الفنية "[1].

تعرض هذا الاتجاه باعتباره مدرسة من مدارس الواقعية للكثير من المضايقات والانتقادات واعتبرت واقعية سلبية كونها تنقد المجتمع دون تقديم حلول بديلة رغم انصياعها للبورجوازية والإيديولوجية.

ب. الواقعية الطبيعية:

وهي شكل حاد من أشكال الواقعية يلتصق بالمادي والملموس التصاق مبالغ فيه. فيرى الدكتور أحمد أبو حاقة أنّها " ردّة فعل على تلك تلفت لمذهب الفن للفن عن الحياة والمجتمع، فقد عمل الواقعيون الطبيعيون على توثيق صلة الأدب بالحياة، فراحوا يصورون الواقع الاجتماعي بمختلف أبعاده واستماتوا بالعلوم التجريبية العصرية، واخذوا يطبقون نظريتها في آدابهم"[2]. أي أنّ الواقعية الطبيعية تقوم بتصوير الظواهر الطبيعية في المجتمع دون إحداث تغيير، مستمدة شروطها من الواقع الطبيعي.

وكان إميل زولا Emil Zola هو الذي أطلق اسم الطبيعية على هذا الاتجاه وحاول الطبيعيون من بلزاك إلى فلوبير Flupper الفرنسي إلى زولا الفرنسي أيضا أن يطبقوا النظرية الموضوعية الباردة على أدبهم وأن يوفروا لكتبتاهم أقصى حد من النزاهة وتعد رواية (مدام بوفاري) النموذج الصادق للمدرسة الطبيعية. [3]

---

[1]. الطبيب بودربالة–سعيد جاب الله، الواقعية في الأدب، ص59.

[2] نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر، 1984، ص327

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ج. الواقعية الاشتراكية:

وضع مكسيم غوركي Maxime Gorki مصطلح الاشتراكية لتمييز هذا الاتجاه الأدبي عن الاتجاهات الواقعية الأخرى ولاسيما الواقعية الانتقادية والطبيعية والواقعية الاشتراكية، حصيلة النظرة الماركسية إلى الفن والأدب كما هي حصيلة التجربة الأدبية المعاصرة لكتاب الاتحاد السوفيتي والبلدان الاشتراكية الأخرى والموقف المشترك لهؤلاء الكتاب هو الالتزام بأهداف الطبقة العاملة والنضال في سبيل تحقيق الاشتراكية.[1]

وعليه، جاءت الواقعية الاشتراكية من المذهب الشيوعي الاشتراكي كردة فعل على المذهب الرأسمالي الذي نادى بتمييز الطبقة البورجوازية على الطبقات المتوسطة، فالاشتراكية عملت على تحقيق المساواة والعدل ونبذا العنصرية. " وتمثل هذه الواقعية الاشتراكية مايا كوفيسكي Maya koviskey الذي دعا إلى التزام الشاعر برسالة اجتماعية وأن يكون وعيه مرآة للمجتمع وما يستغله من أمور عامة، وقد طبق مايا كوفي سكي دعوته في شعره الحر"[2]. لذا نلاحظ أن الواقعية الاشتراكية تميل إلى النزعة الإنسانية من خلال إبراز قيمة الإنسان، وقامت بمهاجمة الواقعية الانتقادية دون فضح البورجوازية.

د. الواقعية السحرية:

جاء في كتاب (دراسات في الواقعية السحرية) للباحث أحمد أبو حامد أن الواقعية السحرية ليس لها تعريف محدد وحاسم إذ يقول البعض أن أليخوكار بشير هو أكثر من قدم هذا العلم الذي لا يمكن أن نسميه واقعيا ولا يمكن أن نسميه فانتازيا، ومن هنا نشأ مصطلح الواقعية السحرية، أي

[1]. نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص 328.

[2] المرجع نفسه، ص329.

الجمع بين عنصرين مهمين هما الواقع والفانتازيا، وارتبط هذا المصطلح أيضا بالأديب (جارثيا ماركيز) بشكل أوسع ويعد مؤسسا لها.[1]

فالواقعية السحرية هي ذلك الكلام الناتج عن مزج الواقع بالفانتازيا التي هي عبارة عن رؤية غير مألوفة والأشياء الخارقة، لنستنتج أحداث معيشية غير متعود عليها وإضافة عنصر العجائبي والسحر " الواقعية السحرية هي نسج فني مبتكر يجمع بين نقيضين متكاملين بين أحداث واقع المعيش وعناصر الفانتازيا اللامعقول، حيث يختلط الواقعي والفانتازي اختلاطا يزيل الفواصل بينهما"[2].

المبحث الثاني: في ماهية الخيال والمتخيّل في الأدب:

1) في اللغة والاصطلاح:

أ. المتخيّل لغة:

جاء في قاموس المحيط للفيروز أبادي في مادة (خ.ي.ل): " خال الشيء يَخَالُ خَيلا ًوخِيلة وبكسر الخاء، وخالا، وخيلانا محركة، ومخيلة ومخَالة وخيلُولة، ظنه في مستقبله إخَالْ، بكسر الهمزة وتفتح في لغته، وخُيّلَ عليه تخييلا وتَخَيُّلاً: وجَّه التهمة إليه. خيّل فيه الخير: تفرسه كتخيُّله"[3]. وجاء في معجم أساس البلاغة للزمخشري: " فيه خيلاء ومخيلة، وهو تمشي الخيلاء وإياك والمخيلة، واسبال الإزار، وأَخْتَال في مشيته وتَخيّل ... وتَخَيل في الشيء تلوّن، وتخيَّل علينا تفرس في الخير"[4].

من هنا يتبين لنا من خلال هذين التعريفين اللغويين أنّ المتخيل والذي هو من الخيال ينبني على الوهم ويبتعد عن الحقيقة، والواقع الملموس.

---

[1]. ينظر: حامد أبو حامد، في الواقعية السحرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008، ص 24. 25.

[2] . نجاتي داوود . سعيدي أحمد، اليات السرد في تشكيل بنيات النص السحري (كمقارنة أسلوبية لرواية حارث المياه) مجلة الخطاب، العدد 59، جامعة تيزي وزو، 2018، ص 193.

[3]. الفيروز ابادي، القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة، 2008، ص 517.

[4] . الزمخشري، معجم أساس البلاغة، المكتبة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ص 266.

ب. اصطلاحا:

جاء مفهوم المتخيل في اشتقاقه الدلالي من كلمة الخيال على أنه " أحد العناصر الرئيسية للإبداع الفني وهو المعين الواسع الذي يمد المبدع بكل أفكار التكوين الشعري والابتكار والتجديد كما أنه يقوده إلى الصورة الفنية التي تتبع من مخيلة المبدع ورؤيته الذاتية"[1]. فالمتخيل إذن عمل يتطلب قدرات ذهنية ورؤيا بعيدة ترسم أشياء متعددة خارجة عن المألوف تكون لدى المبدع دون سواه.

وجاء تعريف اخر للمتخيل " لرشيد بن حدو" كالاتي: " أما المتخيل فإنه يحيل على عوالم لا تحقق وجودها إلا في مخيلة المؤلف والقارئ وهذا المتخيل هو مجال إنتاج الصور عموما أي مجموع منتجات ملكة التخيل أو المخيال إنه مستودع التصورات والرموز والأساطير والطقوس والقيم التي تكيف سلوك الأفراد و استجاباتهم أي دينامية تخييلية تفارق المعنى الطبيعي و الإنساني ومن هذه الدينامية بالذات ينبثق الإبداع الشعري .فيمتلك المتخيل بذلك وجودا لاواقعيا ، فهو مختلف عن الواقع وينتج عن الحلم و الاستهام للترميز إلى ما يرمي المؤلف إليه[2].

إذن التخييل على يعتبر أساسا في العملية الإبداعية لأنه يضيف إليه الفنية والجمالية ويظل المتخيل منفصل عن الواقع فهو ترميز اليه، فالتخيل يبقى عملا غير كاملا في العمل الإبداعي لأنه يخرج عن المنطق أحيانا.

---

[1]. فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، رسالة دكتوراه في النقد والبلاغة، وجامعة أم القرى، السعودية، 1989. ص 241.

[2] . رشيد بن حدو، الفضاء الروائي بين الواقعي والمتخيل، المجلة العربية، ع 527، الدار العربية للنشر والترجمة، الرياض، السعودية، 2010، ص67.

2) مصطلحات (الخيال، التخييل، التخيّل):

أ. الخيال:

هو تلمس العلاقات الكثيرة القائمة بين الأشياء، فيختار ويجمع ويشكل ويصوغ ويربط كل ذلك بخياله وحسه فيصنع من الأشياء العادية ومن المعاني المجردة شيئا جديدا استقلا عن عناصره التي يتكون منها فينبعث فينا أحاسيس تختلف كل الاختلاف عن وقع هذه الأشياء على نفوسنا في الواقع.[1]

فالخيال هو ذلك الحلم المختلط بالمشاعر الجياشة يصعب الإفصاح والتعبير عنها، تكون في منطقة معينة من عقل الإنسان الذي ينتج فيها أحداث ومغامرات كثيرة. فهو إذن " القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت من متناول الحس، فتتجلى هذه القدرة على إيجاد التناغم والتوافق بين العناصر المتباعدة داخل التجربة"[2].

وهو بذلك الإطار الذي يستعين به المبدع ليخلق جوا مفعما بالامألوف والغرابة، فهو من أهم مكونات الرواية، حيث يقوم برسم شخصيات وأماكن وذكر زمان خارج المألوف ليزيد من حماس القارئ من خلال توفير صورة مليئة بالمجاز.

ب. التخييل:

التخييل هو تحريف القول الصادق عن العادة، وإلحاقه بشيء، تستأنس النفس به فربما أفاد التصديق والتخييل، وربما شغل التخييل عن الالتفات به.[3]

---

[1]. فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، ص 339.

[2]. صديقي حفصة، الواقع والمتخيل في رواية (رمل الماية) لواسيني الأعرج، مذكرة الماستر، جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية، 2014، ص 18.

[3]. عثمان موافي، في نظرية الأدب " من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي، ج 1، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2007، ص 145.

فالتخييل إذن ذلك الكلام الذي يخرج عن الحقيقة ويناقضها ويرادف الكلام التخييلي الذي ريح النفس وتأنس به. ويقول عبد القاهر الجرجاني عند حديثه عن القسم التخييلي أنه " كثير المسالك ل يكاد يحصر إلا تقريبا ولا يحاط به تقسيم ولا تبويب، ثم أنه يجيء طبقات ويأتي على درجات"[1]. فهو على حسب قوله أنواع كثيرة لا تعد ولا تحصى ويعتمد عليه على أنه نوع من الخيال." وتستعمل حاليا في تركيبات كثيرة تعيِّن الجنس الأدبي أو السينمائي القائم على الخيال الاستقبالي"[2].

فالتخييل بشكل عام هو توهم الأشياء غير الموجودة بمعنى خيالية ويرادفه في المعنى الخداع.

ج. التخيُّل:

يرى جابر عصفورة أن التخيُّل " هو تلك القوة التي تتوسط في التصور السيكولوجي القديم ما بين الحس والعقل وتمارس نشاطها في مادة الصور التي تنطبع في الذهن مع عملية الإدراك الحسي"[3]. لذا فإنّ التخيل هو تلك الصور والدلالات الوهمية الموجودة في عقل الأسنان يصنعها بنفسه بفضل عوامل تأثيرية لرسم لوحات محددة في ذهنه يريد تطبيقها على الواقع.

للتخيل بحسب اصطلاح الفلاسفة معان كثيرة فبعضهم " ديكارت Descarte جعله قوة مصورة تعيد ما في الخيال من الصور وتمثله تمثلا محسوسا وبعضهم جعله قوة مبدعة تركت الصور وتؤلف المعاني الجديدة وتخترع، وبعضهم جعله قوة وهمية كاذبة تنشأ عنها الأوهام والأحلام، أما فلاسفة العصر فيجدون التخيل ضروبا للإنسان لأنه يخفف ألامه ويحبب إليه الحياة ويكشف له أسرار الكون.[4]

---

[1]. فاطمة سعيد أحمد، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، ص 249.

[2]. غشام سارة، جدلية الواقع والمتخيل في رواية شاهد العتمة لبشير مفتي، مذكرة لنيل الماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2015، ص 20.

[3] . جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992، ص 17

[4]جميل صليبا، التخيل، مجلة الرسالة، ع218، ص1. (مجلة الكترونية موقعها: ar.wikisource.org

فالتخيُّل إذن تلك الأحلام والآمال التي تزورن لسنة بها الفراغ الذي يتركه الواقع الأليم.

إذن الفرق بين الخيال والتخييل والتخيل هو أن الخيال تلك القوة الخارقة يمتلكها الأديب وتعتبر ملكة يؤلف بها صوره والتخيل هو توهم الأشياء والصور ورسم اللوحات الغير مألوفة وهو عملية يقوم بها تكون على شكل أحلام أما التخييل فهو تلك الصورة المناقضة للحقيقة تكون ذهنية غير منطقية إذ هي توهم الأشياء الغير موجودة.

3) علاقة الواقع بالخيال:

كانت العلاقة بين الواقع والخيال بعيدة وخفية كلما كانت الصورة قوية ومؤثرة في المتلقي يجعله ينفعل معها ويتجاوب هنا يتحقق الشعر وهذا الإبداع الذهني يقدم الواقع، ليس كما هو إنما يقدمه بطريقة مختلفة من خلال سحر وجمال تلك الصورة التي هي غير واقعية، وإن كانت مستمدة من الواقع لأنها تنتمي إلى الوجدان[1].

علاقة الخيال بالواقع إذن هي علاقة تداخل وترابط حين يقوم الروائي باستحضار مادته الأدبية من الواقع المعيشي ليصنف عليها أحداث خارقة للعادة، فتنتج رواية ذات صبغة واقعية تخييلية.

إنّ الرواية العربية اليوم تعبِّر عن واقع متعدد المسوح وستارات مركبة من المزيف والوهم والحقائق المدمرة، وعن عالم استحقت فيه نفسية الكائن حتى باتت مشوهة تفرز أمراضا متعددة بالإضافة إلى مصادرة كل ما هو ايجابي، وقد قادت كل هذه التحولات الأدب إلى تحرير نفسه من القيود الكلاسيكية للالتحام بالمتخيل، الذي أعاد الاعتبار إلى الذاكرة واللاوعي فلم يكن أمام الرواية العربية سوى تغيير قواعد إحالتها ومرجعيتها إلى الواقع.[2]

[1] . شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009، ص 10.

[2] المرجع نفسه، ص 11.

إن سيطرة الخيال على الرواية وأحداثها، كون علاقة بينهما من خلال إنتاج تجريب في الرواية وهي المزج بين الواقع والخيال والأعمال الأدبية ليغلب الطابع التخييلي السحري في الرواية الحديثة.

المبحث الثالث: مقوّمات السّرد الروائي.

تقوم الرواية باعتبارها فنا من الفنون الأدبية باقتناص أحداثها الواقعية منها والخيالية من الحياة المعيشية، لتحولها فيما بعد إلى بنية سردية محكمة. كما تنهض البنية السردية على تقنيات خاصة تتمثل في الشخصية والبنية الزمانية والمكانية التي تتبني عليها الرواية، هذه الأخيرة أولت اهتماما كبيرا بعنصر الشخصية التي هي العنصر الأساسي بها، حين لا يمكن تصور عمل أدبي سردي دون شخصيات.

إلاّ أن ذلك لا يمنع من ضرورة وجود بنية زمنية تكون بمثابة بؤرة عميقة لأحداث هذه الشخصيات، فهو ماضيها وحاضرها ومستقبلها وكل اللحظات التي تمر بها، ويكون هذا في فضاء أو مكان ما الذي يقتضي بالضرورة حضوره سواء كان معلوما أو مجهولا فله دور في ترسيخ أحداث الروائية بزمانها، فهو شديد الارتباط بالزمن، وبذلك فالعناصر الثلاث (الشخصية، الزمن، المكان) تعد محورا أساسيا في بناء السرد الروائي ، ولابد من ارتباطها فيما بينهما لتشكيل الإبداع الأدبي والخروج بمغزى ما أو هدف معين.

I. . الشخصية وتصنيفاتها:

تعرضت الشخصية إلى انتقادات من قبل النقاد، وتجاهلوا مفهومها لذلك تعذر إيجاد ماهية مباشرة لها، إضافة إلى كونها ذات طبيعة مطاطية، جعلتها خاضعة للكثير من المقولات دون أن تستقر على أحدهم، لتعود لها مكانتها البارزة مع نقاد القرن 19 بعد اهتمامهم الشديد بها إذا اعتبرت جزاء مكونا وضروريا لتلاحظ السرد.

فالشخصية في مفهومهما العام هي أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية[1].

إذن فالشخصية هي كائن خيالي أو واقعي يتبنى حيثيات الأحداث داخل العمل السردي، فتتلفظ جملا أو يتلفظ بها عنها فتتكون علاقة بين السارد و المسرود له والقصة المسرودة وتعد الشخصية عند رولان بارت Roland barthes كائنات ورقية وأن المؤلف (المادي) للقصة لا يمكن أن يختلط مع روايات في أي شيء من الأشياء [2].

لذا منح رولان بارت للشخصية صفة الكائن الورقي في القصة ولا دخل للروائي فيها بمعي أنها تلك الشخص الموجود في القصة والتي تدور الأحداث حوله.

أما بالنسبة " لفيليب هامون Philippe Hamon والذي يعتبر من أهم الدارسين لمصطلح الشخصية وتصنيفاتها إذ يرى أن الشخصية نسق من المعادلات المبرمجة في أفق ضمان مقروئية النص[3].

بقيت الشخصية بشكل متناقض، الصنف الأكثر غموضا، رغم تمحورها الأساسي، في تشكيل الرواية، باعتبار الأشكال التي اتخذتها وتعدد دلالاتها.

1) مفهوم الشخصية الروائية:

تعتبر الشخصية في الرواية القضية السردية التي يتناولها السارد، فهي التي تقوم بتحريك الأحداث حيث قدم " فيليب هامون " في هذا المجال عددا من الآراء والتصنيفات التي قاربت مفهوم الشخصية الروائية برؤية جديدة.

---

[1]. مجدي وهبة . كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، 1984، ص 208.

[2] رولان بارت . مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة، تر/ منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، 1993، ص72.

[3] . فيصل غازي النعيمي، العلامة والرواية، دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009، ص 170.

حين يرى أن الشخصية مفهومها سيكولوجيا ووحدة دلالية وشكلا فارغا تقوم بنيتها على الأفعال والصفات وتكتسب معناها ومرجعيتها من خلال سياق الخطابات، ولا تكتمل إلا حينما تنتهي الصفحة الأخيرة للنص، فباكتماله تكتمل الشخصية وتتعدد علاماتها[1].

الشخصية الروائية إذن هي تلك الوحدة السردية قابلة للتغيير بحيث يتحكم فيها الروائي على حسب انتاجه التأليفي الفني من خلال أعماله في الرواية. " وتكون الشخصية الروائية في الغالب ذات صفات بطولية، لكنها لا تصل أبدا إلى مستوى البطولة الكاملة، فالبطل يخضع بشكل نموذجي للمصير الذي تقرره له الالهة أو تفرضه عليه الواجبات"[2]. فالشخصية في الرواية دائما ما تخضع إلى معايير ثقافية واجتماعية وسياسية وبذلك فهي ليست حكرا على الأدب فقط.

وحسب تودوروف فإن الشخصية الروائية " ليست وجودا واقعيا وإنما هي مفهوم تخييلي ، تدل عليه التغيرات المستخدمة في الرواية ، وهي ليست أكثر قضية لسانية ، فهي بذلك ليست خاصية إنسانية وينبغي التمييز بين الشخصية الروائية، والشخص الروائي فالأولى عامة لها قوانين وأنظمة تقننها وتقعدها ، والثانية خاصة تعني شخصا معينا في رواية معينة ، له سيماته الخاصة وصفاته الجسمية المحددة و مع ذلك فكلتاهما تتلمسان تلامس الخاص ضمن العام"[3]. إذن فالشخصية ذات دلالات سيميائية مليئة بالرموز والإيحاءات ولها معان كثيرة في الرواية تدل عليها، ويرى " فيليب هامون " أن الشخصية الروائية " هي تركيب يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النص"[4]. فالقارئ هو من يرسم الشخصية في الرواية على حسب الوقائع والأحداث.

---

[1]. فيصل غازي النعيمي، العلامة والدلالة، دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد، ص 170.

[2] . حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي، العربي، لبنان 1990، ص 212.

[3]. محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005، ص 11.

[4] . المرجع نفسه، ص 11.

2) تصنيفات الشخصية:

تحدث حسن بحراوي في كتابه (بنية الشكل الروائي)، عن تصنيفات للشخصية الروائية، فحدّدها بما يلي:[1]

أ. فئة الشخصيات المرجعية:

وتدخل ضمنها الشخصيات التاريخية، الشخصيات الأسطورية والشخصيات المجازية، والشخصيات الاجتماعية، وكل هذه الأنواع تحيل على معنى ناجز وثابت، وتفرضه ثقافة ما بحيث أن مقروئيتها، تظل دائما راهنة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة، وعند ما تدرج هذه الشخصيات في الملفوظ الروائي فإنها تعمل أساسا على التثبيت المرجعي، وذلك بإحالتها على النص الكبير الذي تمثله الإيديولوجيا والمستنسخات والثقافة. وتحيل الشخصية المرجعية على معاني ثابتة، تحددها الأطر الثقافية ويشارك القارئ في تشكيلها.

ب. **فئة الشخصيات الواصلة:**

وتكون علامات على حضور المؤلف والقارئ أو ما ينوب عنهما في النص، ويصنف هامون ضمن هذه الشخصيات، الشخصيات الناطقة باسم المؤلف والمنشدين في التراجيديات القديمة والمحاورين السقراطيين والشخصيات المرتجلة، والرواة والمؤلفين المتدخلين وشخصيات الرسامين والكتاب والثرثارين والفنانين، وفي بعض الأحيان يكون من الصعب الكشف عن هذا النمط من الشخصيات بسبب تدخل بعض العناصر المشوشة أو المقنعة التي تأتي لتربك الفهم المباشر لمعنى هذه الشخصية أو تلك.

[1] ينظر: حسين بحراوي ، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ط1، المركز الثقافي العربي ، لبنان، 1990، ص216،217

ويعتبر هذا التصنيف دليل على حضور السارد والقارئ في النص الروائي وراء شخصيات ناطقة باسمه.

ج. **فئة الشخصيات المتكررة:**

وهنا تكون الإحالة ضرورية فقط للنظام الخاص بالعمل الأدبي، فالشخصيات تستنتج داخل الملفوظ بشبكة من الاستدعاءات والتذكيرات ، المقاطع من الملفوظ منفصلة وذات طول متفاوت ، وهذه الشخصيات ذات وظيفة تنظيمية ، لاحمة أساسا، أي أنها علامات مقوية لذاكرة القارئ، مثل الشخصيات المسيرة بالخبر أو تلك التي تذيع وتؤول الدلائل ... بواسطة هذه الشخصيات يعود العمل ليستشهد بنفسه وينشئ طوبولوجية الخاصة، بمعنى أن هذه الشخصيات تكون عبارة عن نماذج من الحلم المنذر بوقوع حادث أو في مشاهد الاعتراف والبوح، وتحدد وفق شبكة من العلاقات والعلامات.

3) أنواع الشخصيات الروائية:

أ. **الشخصيات الرئيسية:**

الشخصية الرئيسية هي " تلك التي تستحوذ على اهتمامنا تماما، ولو فهمناها حقا، فإننا نكون غالبا قد فهمنا جوهر التجربة المطروحة في الرواية "[1]. بمعنى أن الشخصيات الرئيسية هي الأهم في النص الروائي، ودائما ما تستحوذ على القارئ لحملها صفة البطولة في الرواية والمحرك الأساسي لها. والشخصيات الرئيسية تؤدي مهمة رئيسية حيث " تقودنا إلى طبيعة البناء الدرامي، فعليها تعتمد حين نبني توقعاتنا ورغباتنا التي من شأنها أن تحول أو تدعم تقديراتنا وتقييمنا "[2].

---

[1]. روجر هينكل، قراءة الرواية (مدخل الى تقنيات التعبير)، تر/ د صالح ورد، ط2، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1999، ص 228

[2]. المرجع نفسه، ص 233.

فالشخصية الرئيسية تلعب دورا مهما بحيث تنهض بقيمة الروايات من خلال تقديم المواقف والقضايا الإنسانية يطرحها العمل الروائي بطريقة حيوية.

ب. **الشخصيات الثانوية:**

الشخصيات الثانوية قد تظهر من حين لآخر في الخطاب الروائي، لكنها لا بدّ من وجودها كعنصر مساعد على سيرورة الأحداث وتنوعها، بالإضافة إلى أنّها " تتمثل في أنها تعمر عالم الرواية فما دامت الرواية معنية بتقديم البينات الإنسانية، فإن الشخصيات الثانوية هي التي تقيم هذه البيئات"[1].

تعتبر الشخصيات الثانوية شخصيات مساعدة للشخصيات المحورية وتسد ثغرات الرواية من خلال تقديم وقائع جديدة على الشخصية المساعدة أن تشارك في نمو الحدث القصصي وبلورة معناه والإسهام في تصوير الحدث، ويلاحظ أن وظيفتها أقل قيمة من الوظيفة الشخصية الرئيسية، رغم أنها تقوم بأدوار مصيرية أحيانا في حياة الشخصية الرئيسية، فالشخصية الثانوية هي التي تمنح الرواية الحيوية والمتعة وتساعد على اكتمال بنائها واكتشاف أبعادها. [2]

II. بنية الزمن وحركاته:

1) مفهوم الزمن في اللغة والاصطلاح:

الزمن هو ذلك الشبه الوهمي الذي يقتفي أثارنا، حيث ما وضعنا الخطى، بل حيث ما استقرت بنا النوى، بل حيث ما تكون ونحن أي شكل، وعبر أي حال، فالزمن كأنه هو وجودنا نفسه هو إثبات

[1]. روجر هينكل، قراءة الرواية (مدخل الى تقنيات التعبير)، ص 233.

[2]. شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية للقصة الجزائرية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص 32-33.

لهذا الوجود أولا، ثم قهره رويدا رويدا بإبلاء اخر، فالوجود هو الزمن الذي يخامرن ليلا ونهارًا ومقاما وتضعانا وصبا وشيخوخة دون أن يغادرنا لحظة من اللحظات أو يسهوا عنا ثانية من الثواني[1].

فالزمن هو ذلك الوقت الذي نعيشه في كل حين في الماضي والحاضر والمستقبل، وكل لحظة تمر علينا تعتبر زمن، فهو الذي تبنى عليه الحياة بكل مجالاتها، ومنها مجال الأدب، حيث يعتبر من اليات السرد الذي تقوم عليه الرواية، فلا يمكن أن يكون هناك عمل سردي دون زمن، ومن هنا سوف نتطرق إلى مفهوم الزمن لغة واصطلاحا.

جاء المفهوم اللغوي للزمن في قاموس المحيط كالتالي: " الزمن، محركة وكسحاب العصر اسمان لقليل الوقت وكثيره، جمعه أزمان وأزمنة، ولقيته ذات الزمنين ، كزبير ، تريد بذلك تراخي الوقت، وعامله مزامنة، كمشاهرة والزمانة : الحب و العاهة ، زَمن ، كفرِحَ، زمن وزُمنةً، بالضم وزمانه فهو، زمِنُ وزمين ، جمعه زَمِنونْ، وزُمْناَ ومذْ زَمنَة، محركه أي زمان وأزْمَنَ أتى عليه الزمان" [2].

أما الجوهري فعرفه في مادة زَ . مَ . نَ (الزّمن) و (الزمان) اسم لقليل الوقت وكثيره وجمعه (أزمان وأزمنة) و (أزمنين) وعامله (مزامنة ، من الزمن كما يقال مشاهرة من الشهر و (الزمانة) افة في الحيوانات ورجل (زمِنُ) أي مبتلى بين الزمانة و قد (زَمِنَ) من باب سلم [3].

في كلا المعجمين جاء مفهوم الزمن لغة، بمعنى واحد وهو أنّ الزمن ذلك الوقت المعاش، طالت مدته أو قصرت.

---

[1]. عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية، مجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1998، ص 171.

[2] . مجد الدين، محمد بن يعقوب الفيروز ابادي، قاموس المحيط، م 1، دار الحديث، القاهرة 2008، ص 720.

[3] . أبي نصر إسماعيل بنو حماد الجوهري ، الصحاح ، م 1، دار الحديث ، القاهرة ، 2009، ص499.

أما المفهوم الاصطلاحي للزمن، عند " جيرالد برنس في قاموس السرديات على النحو الاتي: " الفترة أو الفترات التي يقع فيها المواقف والأحداث المقدمة (زمن القصة، زمن المروي) و الفترة أو الفترات التي تستغرقها عرضا هذه المواقف والأحداث ، زمن الخطاب ، زمن السرد" [1].

بمعنى أنّ الزمن هو لحظة وقت فترة معينة تطول وتقتصر مع مقتضى الحال، ويتم دراسته دراسة تحليلية، في العمل الأدبي أما في المصطلح السردي فعرفه على أنه الزمان أو الأزمنة التي تحدث في أثنائها المواقف والوقائع المقدمة (زمن القصة، وزمن المسرود، وزمن الحكي) وتمثيلها (زمن الخطاب وزمن السرد والزمن الروائي)[2]. فهو إذن مجموع الأوقات الزمنية التي تحدث في السرد بأنواعه ويبني مجريات الأحداث والوقائع قبل وأثناء وبعد وقوعها فهو تلك اللحظة أو الفترة المعينة التي تقع بها حيثيات الأحداث.

وجاء تعريفه عند حسن الجرجاني بأنّه: " هو مقدار حركة الفلك الأطلس عند الحكماء وعند المتكلمين: عبارة عن متجدد معلوم: يقدر به متجدد اخر موهوم، كما يقال: أتيك عند طلوع الشمس، فإن طلوع الشمس معلوم ومجيئه موهوم، فإذا قورن ذلك الموهوم بذلك المعلوم زال الإبهام"[3]. فالجرجاني قد أعطى تعريفا عند العلماء والحكماء، من خلال تقدير حركة الفلك، وقاسه على التعريف عند المتكلمين من خلال ربطه بالمعلوم.

2) الزمن في السرد الروائي:

شغل الزمن اهتمام النقاد والباحثين المحدثين، باعتباره هيكلا يقوم على أساسه الأعمال السردية عموما والرواية خصوصا، وتجدر الإشارة هنا إلى الجهود السباقة في هذا المضمار " الشكلانيون الروس كانوا من الأوائل الذين ادرجوا مبحث الزمن في نظرية الآداب ومارسوا بعض من تحديداته

[1]. جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر/ السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003، ص 201.

[2] . المرجع نفسه، ص 201.

[3] . حسن الجرجاني، التعريفات، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003، ص 117.

على الأعمال السردية المختلفة، وقد تم لهم ذلك ، في حين جعلوا ارتكازهم ليس على طبيعة الأحداث في ذاتها ، وإنّما على العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث وتربط أجزاءها[1].

على الرغم من أن الشكلانيون فالروس كانوا من أوائل الذين أدرجوا الزمن في البنية السردية إلاّ أن أراءهم لم تكن واضحة فلم يعطوا انطباعا عليه ثابتا، فقد كانت دراساتهم سطحية على شكل تأملات للزمن في السرد. " وتأتي أهمية دراسة الزمن في السرد من كون هذا النوع من البحث يفيد في التعرف على القرائن التي تدلنا على كيفية اشتغال الزمن في العمل الأدبي وذلك لأن النص يشكل في جوهره، وباعتراف الجميع بؤرة زمنية متعددة المحاور والاتجاهات "[2].

فالزمن من أهم العناصر التي تشكل العمل السردي بأنواعه والأكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن نجد الرواية ثم القصة، الأسطورة وغيرها، فالزمن هو من يقوم ببناء أحداث هذه الأجناس. " والزمن يعد من بين أهم الركائز التي تقوم عليها البنية السردية فهو إطارها العام الذي تتمحور فيه مختلف التقنيات السردية، إذ لاحظ بلا زمن ولا شخصية مجردة عن الزمن ولا لفة بلا زمن"[3]. هنا يتبين الارتباط الوثيق بين الزمن والسرد، فلا تتم البنية السردية دون زمن فهو المحرك للعناصر الأدبية واللبنة التي تؤسس الأحداث.

يمثل الزمن محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشد أجزاءها، كما هو محور الحياة ونسيجها والرواية فن الحياة " فالأدب مثل الموسيقى هو فن زماني لأن الزمان هو وسيط الرواية"[4]. فالزمن يعتبر ركيزة أساسية في الرواية لأن أحداثها عبارة عن خيوط متسلسلة ومتتابعة زمنيا.

---

[1] . حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، لبنان 1990، ص 113.

[2] . المرجع نفسه، ص 113.

[3] . تواري مبروك واخرون، ايقاع الزمن الروائي في رواية فوضى الحواس " لأحلام مستغانمي " مجلة دراسات، ع2، جامعة محمد طاهري، بشار، 2016، ص 154-163.

[4] . مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004، ص28.

ويعد الزمن أكبر هواجس القرن العشرين وقضاياه بروزا في الدراسات الأدبية والنقدية، إذ شغل معظم الكتاب والنقاد أنفسهم بمفهوم الزمن الروائي وقيمته ومستوياته وتجلياته، وقد اعتبره أحد النقاد "الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة "[1]. والرواية هي عمل ابداعي تحمل في طياتها النمط الزمني من أجل تناسق أحداثها وتسلسلها وبالتالي ترتبط الرواية ارتباطا وثيقا بالزمن لإنتاج إبداع فني. " إن الزمن جواهر الرواية، وطريقة بنائه تكشف بنية النص والتقنيات المستخدمة في البناء وبالتالي يرتبط شكل النص الروائي ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزمن"[2].

ومن ذلك فالزمن العامل أساسي لتشكيل العمل الروائي، وتنظيمه تدور حوله الأحداث والشخصيات لإنشاء التناسق والانسجام من خلال الاعتماد على تقنيات السرد.

3) أنواع الزمن:

أ. الزمن الخارجي:

تمثل الزمن الخارجي عند نور الدين الصدوق في " زمن القراءة كما في الكتابة، زمن القراءة يتحدد في الفترة التي تشرع فيها المرسل إليه، بممارسة التلقي، تلقي المكتوب بهدف حلوله في ذهنه، أنه منطلق التفاعل، أما الكتابة فهي المرحلة التي أقدم من خلالها، المبدع على تدوين أحداث نصه"[3]. فالزمن الخارجي مرتبط بالوقت المحدد زمن القراءة وزمن الكتابة، كون هذه الأخيرة تستغرق وقت أطول من زمن القراءة فهذه الأخيرة قد تتطلب يوما واحدا، بينما الكتابة تتطلب أيّاماً عند الكاتب، وبالتالي فهما مختلفان لا يلتقيان.

[1] . مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص28.

[2]. المرجع نفسه، ص 29.

[3] . نور الدين صدوق، البداية في النص الروائي، دار حوار للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 1994، ص 36.

يندرج ضمن هذا النوع من الزمن أنواع أخرى منها الزمن الموضوعي والطبيعي، كونها مرتبطان بالطبيعة وتجليات مظاهرها، كتعاقب الليل والنهار والفضول الأربعة وغيرها من الأزمنة المتصلة بتاريخ الأسنان.

ب. الزمن الداخلي:

يرتبط الزمن الداخلي للسرد " بكيفية تناسق الأحداث داخل السرد، إنّ السارد ليس ملزما بتقديم الأحداث كما جرت فهو يقدم، يؤخر، سيسترجع، يقلص ويحذف على العموم، الزمن الداخلي فني خيالي تنسجه الإبداعية وما تتطلبه وتفترضه"[1]. ويلجأ السارد في هذا النوع من الزمن إلى التقديم والتأخير داخل نصه الروائي لاعتماد عنصر التشويق، كنوع من المراوغة الفنية والبراعة و الإبداعية.

III. بنية المكان في السّرد الروائي:

1) مفاهيم حول المكان:

يعد المكان أحد المكونات الحكائية التي تشكل بنية النص الروائي، فهو يمثل العنصر الأساسي في الأحداث الروائية فهو سيكولوجية الشخصيات، لأنها تحتاج إلى فضاء مكاني لتقوم بدورها، فهي لا تفعل ذلك في فراغ فهو المدى الحقيقي للوجود الإنساني، وبالتالي يبني الروائي عمله عليه، في علاقاته بالأحداث والشخصيات والأزمنة.

ورد مفهومه الاصطلاحي في كتاب التعريفات للجرجاني على أنه " المكان " عند الحكماء: "هو السطح الباطن من الجسم الحاوي المماس للسطح الظاهر من الجسم المحتوى، وعند المتكلمين هو الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم وينفذ فيه أبعاده"[2].

[1]. نور الدين صدوق، البداية في النص الروائي، ص 57.

[2]. علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، ص 191.

فالجرجاني فرق بين تعريفين فالأول عند الحكماء ويعني الموضع الباطني من الأجسام الحاوية للأشياء كوجود الأسنان في مكان ما، والثاني عند المتكلمين وهو الفضاء الذي يشغله الجسم الذي يعمل به. ونجد أيضا " وهو أحد أشكال الوجود الذي يفترض وجود الزمان الذي لا يكتمل معناه ولا يتحقق فعله إلا من خلال ظهور أثاره في الإنسان والطبيعة، ولكي يظهر الزمان اثاره. لا يمكن أن تجري السديمي، فلابد له من مكان يجري فيه، المكان هو القرين الضروري للزمان"[1].

فالمكان يعد عنصر الإلهام الحيوي للزمان فلا يمكن أن يكون زمن الروائي دون مكان وبالتالي فهو شرطا لازما في الرواية. ويرى غاستون باشلار: " إنّ المكان الذي ينجذب نحو الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ، ذا أبعاد هندسية وحسب ، فهو مكان قد عاش فيه ليس بشكل موضوعي فقط بل في كل ما في الخيال ، من تحيز " [2]. فالمكان عند باشلار ليس عبارة عن مكان هندسي بل هو المكان الذي عاش فيه الإنسان حياته بكل حذافيرها ويخبئ فيه ذكرياته ، وبذلك يتضح أنّ الدخيل يعتبر مكان .

2) أنواع المكان:

أ-المكان المحدود المغلق:

وهو المكان الذي " يتصف بالمحدودية بحيث أن الفعل لا يتجاوز إطار محدد بالغرفة، ويجسد هذا المكان صورا مكانية متعددة مألوفة مثل البيت، القرية تتميز هذه الصور بمميزات أهمها علاقة

[1] . مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، ص127.

[2] . غاستون باشلار، جماليات المكان، تر/ غالب هلسا، ط2 ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، لبنان ، 1984، ص 31.

الألفة والدفء، الأمان ، قد تكون مميزات سلبية معارضة "[1]، ومنه فالمكان المغلق محصور في رقعة جغرافية معينة له حدوده ، وكأنه شكلا هندسي له نهايات.

ويرى غاستون باشلار " أن البين القديم بين الطفولة هو مكان الألفة، ومركز تكييف الخيال وعندما نبتعد عنه نظل دائما نستعيد ذكراه، ونسقط على الكثير من مظاهر الحياة المادية ذلك الإحساس بالحماية والأمن الذين كانا يوفرهما لنا البيت "[2].

ومنه فإن باشلار أشار إلى مكان الألفة الذي نستريح فيه دون تخوف أو تردد وهو البيت القديم الذي يعتبر مكان مغلق.

ب-المكان المفتوح:

هو المكان الذي " لا يمكن فهمه إلا من خلال مقابلته المكان الأول ومع مميزاته التي قد تكون في الغربة والعدوانية لذلك فالمكان الذي الفه الإنسان يرفض أن يبقى منغلق، بشكل دائم بل يتفرغ إلى أمكنه اخرى ويتحرك نحو أزمنة أخرى"[3].

يمكن القول أن المكان المفتوح حيز خارجي لا تحده حدود ضيقة فهو بمثابة فضاء رحب، واسع ويكون عبارة عن لوحات طبيعية، في الهواء المطلق. حيث " يُفهم الفضاء فيهذا التصور على أنه الحيّز المكاني ، في الرواية أو الحكي عامة و يطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي فالروائي مثلا في نظر البعض يقدم دائما حدا أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن"[4].

---

[1] . احلام معمري، بنية الخطاب السردي في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، مذكرة الماجستير، جامعة ورقلة، الجزائر، 2004، ص 45.

[2].غاستون باشلار، جماليات المكان، ص9

[3] . أحلام معمري، بنية الخطاب السردي في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، ص 46.

[4]. حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، 1991، ص 53.

ومنه يتضح أن الفضاء له علاقة متصلة مع المكان، سميت بالفضاء الجغرافي والتي يكون مرتبطا بدلالته الحضارية والتي تتشكل من العالم القصصي. " فالفضاء هنا هو معادل لمفهوم المكان في الرواية ولا يقصد به بالطبع المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية التي كتبت بها الرواية، ولكن ذلك المكان الذي تصوره قصتها المتخيلة"[1]. وبالتالي فإنّ الفضاء الروائي ليس ذلك المكان المادي الملموس من بنايات وطرق بل تلك الفضاءات المتخيلة في عالم الرواية.

[1]. حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 54.

الفصل الثاني

تنازع الخيال والواقع في مقوّمات السّرد

المبحث الأول: الإبداع التخييلي للموضوع.

1) فكرة قواعد جارتين
2) اختيارات العنوان
3) الكهف والجانب التاريخي.

المبحث الثاني: الإبداع التخييلي للشخصية.

1) التحول الفيزيولوجي للنسالى.
2) صورة أشراف جارتين.
3) كيوان والنزعة السادية.

المبحث الثالث: الإبداع التخييلي للحدث.

1) ظاهرة حصد الأرواح.
2) وصف المعارك.
3) عنصر المفاجأة

I. المبحث الأول: الإبداع التخييلي للموضوع

تناول موضوع رواية " دقات الشامو " في محورها العام الذي يشيد فصولا لرواية، موضوعا انسانيا عالميا ، يتمثل أساسا في الصراع الطبقي بين النبلاء والمستضعفين من الناس، وكانت نسبة الخيال في الموضوع عالية جدا، فالرواية ذات بعد ميتافيزيقي ، الجمع بين العوامل الأخرى ما وراء الطبيعة والعالم الواقعي الحقيقي ، إذا استطاع الكاتب أن يسموا إلى فكر عميق واستثنائي ، لا يمكن أن تضاهيه إلا الأساطير القديمة في خروقاتها وألغازها وأفكارها ، فالتصور في هذه الرواية ذو بعد خيالي للغاية، تضمن خصائص لابأس أن نذكر بعضا من خصائص ذلك:

1) فكرة قواعد جارتين:

تمثلت هذه القواعد في أمور يصعب على العقل تصديقها وتحقيقها في الواقع إلا أن مخيلة الكاتب الواسعة جعله من القارئ أن يدخل في تفاصيلها ، وقبل الشروع في ذكر قواعدها لابد أن نشير إلى أن الرواية انقسمت إلى طبقتين طبقة الإشراف والذين لهم الحق في العيش الكريم والتحلي بالامتيازات كونهم أصل مدينة جارتين وطبقة النسالى وهم الطبقة المنبوذة التي تكسب قوتها من الرذيلة يعيشون تحت رحمة هذه القواعد التي خدمت مصالح الأشراف دون غيرهم ، وهي :

- ✓ عند وصول سنّ الخمسين عند الأشراف لابد أن يقدم روحه إلى واد. ي حوران من أجل حياة جنين شريف اخر. ونجد ذلك في المقطع التالي: " اخبار القاعدة الأولى، وهرب من المدينة دون أن يقدم نفسه إلى وادي حوران عند بلوغه عامه الخمسين: ليعلن القاضي إدانته بالنسلية، ويعلن اختصام الروح للأحبة، نسله جميعهم، وأحرم أنا وأختي من إنجاب أطفال أحياء "[1]. بحيث يصبحون مثل باقي النسالى الذين يميزهم وشم على الصدور بالنسبة للرجال وعلى الكتف للنساء

[1] . عمرو عبد الحميد، دقات الشامو (رواية)، عصير الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2019، ص 16.

يموتون أولادهم بمجرد ولادتهم فقد حلت عليهم اللعنة: " لكن مع ولادة طفلي الأول ميتا وكذلك الثاني لم أجد أمامي سوى الاعتراف له بعقوبتي"[1]. وفي هذا المقطع إشارة واضحة من صحة القاعدة الأولى.

- ✓ تمثل القاعدة الثانية في أن يلحق العار بالروح المذنبة للأبد واختصت القاعدة بالنسالى الذين يحملون بطريقة غير شرعية يحصدون أرواب لأجنتهم يوم الغفران في باحة جويدا من الأرواح المقتولة هناك والذنب ما ونجد ذلك في قول الكاتب : «وأن يكون الذهاب به إلى الباحة أيام الغفران هو السبيل الوحيد لينال روحا تكون نسلية كما ولدت أنا وكل من أعرفهم »[2]، حيث يسمى ذلك بحصد الروح إن لم يحصد روحا يموت . وفي قول الكاتب على لسان أحد الشخصيات: " شعرت بتلك الحركة المفاجئة داخل بطني، لأدرك أن جنيني قد فعلها وحصد روحه بعيدان عن الباحة وفي يوم ليس يوم غفران، مثل باقي أشراف جارتين" [3]. إذ يوضح هذا المقطع أن حصد الروح بغير باحة جويدا يوم الغفران يكتسب الجنين خصفة شريفة كالأشراف ويتخلص من النسلية.

وفي قوله كذلك : " لم أودته نسليا لذهبت إلى باحة جويدا لحصد روح له دون أنتظر»[4]، وأيضا في قوله : " لنسلم أرواحنا الأثمة إلى أطفال قادمين ينتهجون الطريق ذاته "[5]، حين عرف النسالى بممارستهم مختلف أنواع الجرائم منها الرذيلة ، قطع الطرق ، السرقة وغيرها ويكتسبون ذلك بالفطرة.

---

[1] الرواية، ص 16.

[2]. المصدر نفسه، ص 26.

[3]. المصدر نفسه، ص 27.

[4]. المصدر نفسه، ص 42.

[5]. المصدر نفسه، ص 46.

- ✓ نجد من القواعد أيضا أن الزواج الشرعي للنسلين يكون دائما يوم الغفران في باحة جويدا، يخلصهم من النسلية ويكتسبون صفة الشرف لهم ولأولادهم، ويظهر ذلك في قول الكاتب: " لكن القواعد أوصت بانتماء المولود للأشراف إذ كان هناك زواج شرعي لوالديه في باحة جويدا قبل ولادته على الأقل بسبعة أشهر"[1]. فيُعترف بالزواج التام على منصة الباحة لكن القواعد وضعت أساسا ما يخدم مصالحهم ويعدم كل من يقترب من المنصة بالزواج من النسالى: " لم يرضى قاضي المنصة يومها بأن يتم الزواج على منصة الباحة قائلا بأنها ليست مكانا للأنجاس النسالى"[2]. وهذا يدل على رفض الحكام الأشراف لهذا الزواج التام، وعدم السماح لهم بالاقتراب من المنصة للزواج النسالى حتى وإن أقروا ذلك في القواعد المنقوشة على الجدار المحاط بمدينة جارتين.

كانت عدالة جارتين عدالة مزيفة تعرض من خلالها النسالى إلى الكثير من الاضطهاد والظلم، حيث أقروا أيضا أن عدم ارتكاب النسالى لأي جريمة حتى السن الخمسة وعشرون تقدم صفة الشرف لهم ويسمح لهم بالزواج نجد ذلك في قول السارد: " تعلمين أنهم يدعون دائما أن القواعد لا تظلم أحدا ، فيكتبهم ، في مدارسهم ، في خطبهم، يتفقون بأن النسالى ، لهم حقوق الأشراف طالما ساروا على الصراط المستقيم ولم يرتكبوا الجريمة"[3]. وأيضا في قوله : « كان أمركما على وشك الإتمام لولا الجريمة التي ارتكبها نديم قبلها شهر» إشارة إلى محاولة تحقق القاعدة . لكن ذلك ليس بإرادتها بحيث كانوا يتعرضون للاستفزاز ليخرجوا غضبهم وبذلك سقط تحقيقهم للعدالة.

---

[1]. الرواية، ص 40.

[2]. المصدر نفسه، ص 41.

[3]. المصدر نفسه ، 43.

كانت هذه أهم بعض القواعد التي تضمنها جدار جارتين وحاولت السلطة تحقيقها بما يخدم أهدافها وجرت عليها أحداث الرواية، وكانت هذه القواعد في حقيقة الأمر تخيلية بحتة من نتاج عبقرية الكاتب في اختياراته الذكية للفكرة وللموضوع بشكل عام.

2) اختيارات العنوان:

إن اختيارات العناوين للرواية أمر ليس بالهيّن ، فالروائي قد " تتصارع في ذهنه عناوين كثيرة، حتى يضع يده على عنوان يتناسب مع الفكرة أو الموضوع الذي يشغل باله، فالعنوان يعتبر البوابة الأولى التي يلج القارئ من خلالها إلى النص الأدبي، وهو العتبة ، التي يصنعها الكاتب لدخول نصه، فيختارها وفق تصوراته ورؤاه إذ يعمد في محاولته إلى اختزال النص إلى مجرد ملفوظ بسيط قد يتألف من لفظة واحدة أو من شبه جملة أ وجملة أو أي ملفوظ اخر سواء حامل لمعنى أو عكس ذلك، في تركيبه النحوي أو في بنيته اللغوية أو الإشارية"[1]. إذن فالعنوان ذلك الكلام المختصر لأعباء الكتابة، يكون معبرا يشير لمحتوى الكلي للكتاب أو رواية أو قصة وغيرها من الأعمال الأدبية يكون أحيانا جزءا مختارا من المحتوى النصي فهو لا يخرج عنه.

للعنوان أهمية كبيرة في النص الروائي، فهو بوابته الأولى يتضح من خلاله موضوع الرواية، ويحمل العنوان أيضا وظائف متعددة مختلفة في سياق تلقي النص، إذ يرى عبد المالك شهبون في الوظائف المركزية للعنوان الروائي بأن أهميته تتمثل .

[1]. يحي سعدوني، جماليات الرؤيا القصيدة الجزائرية المعاصرة، أطروحة دكتوراه علوم، جامعة مولود معمري، تيزي وزو 2018، ص 71.

. أولا وقبل كل شيء في عملية إثارة الفضول وحب المعرفة، والبحث عن الإجابات التي تقفز في اللحظات الأولى من معاينة الكتاب في ظاهره"[1]، وراء كل عنوان لنص أدبي معين لغز محير تكشف بوادره أحيانا فياخر النص كتشويق للقارئ.

لقد اختار الكاتب عنوان (دقات الشامو)، لما يظهر فيه من رمزية واستشرافات تحمله الرواية بأكملها. فاختياره كان دقيقا وموحيا إلى لغز طُمِست أثاره فيما بعد ليعود استكشافه، ويرتبط ارتباطا وثيقا بحقيقة النسالى. وتمثلت العلاقة بين عنوان الرواية " دقات الشامو " موضوعها بأن الشامو هو نمر من فصيلة النمور الجبلية كانت لملك الأشراف ويعتبر نمره المفضل يصطحبه إلى باحة جويدا يوم الغفران واتضح ذلك في المقطع: " وكان معروفا عنه اصطحابه لنمره المفضل من فصيلة الشامو الجبلية إلى الباحة أيام الغفران ليرقد بجواره هو وزوجته على المنصة"[2]. هاج هذا النمر فجأة ليفتك بالباحة ويحصد روحه جنينا ، ونشأ كغيره من النسالى حتى سن البلوغ لتضاعف قوته ، وزئيره يتعالى كل ليلة ، حتى اختفى فجأة تاركا وراءه حكايات عنه تناقلوها بينهم وأغاني عليه وظهر ذلك فيقوله : « قيل أن الأشراف قتلوه وقيل أنه هرب إلى جبال أقصى الجنوب حين كانت تعيش فصيلته من نمور الشامو، غير أنهم لم ينسوه قط في حكاياتهم وأغانيهم اللاتي تناقلوها بينهم لعقود"[3].

ظل النسالى يتذكرون النسلي الزائر حتى أنهم وبعد عقد العمل الدموي اشترطوا حصاد أرواح الحيوانات الضواري حتى يتسنى لهم عودته ليثور وينتقم لهم عند خيانة الأشراف لهم. عُرف عن نمر

[1]. عبد المالك شهبون، العنوان في الرواية العربية، دار محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2011، ص19

[2] الرواية، ص 166.

[3] . المصدر نفسه، ص 167.

الشامو قوته وذكاءه وصوت زئيره العالي ، حيث قال الكاتب : " حيث كان معروفا عن ذلك النمر قوته الكبيرة وذكاؤه وسرعته، كذلك صوت زئيره العالي الذي يستنفر به باقي الضواري الأضعف منه"[1].

احتفل النسالى ليلة حصادهم لأرواح الضواري و منهم ثمانية نمور من فصيلة الشامو وألفت على أثرها موسيقى عزفت أوّل مرة سميت بعدها بموسيقى الشامو ، بحيث برز ذلك في : "... وكتب أن موسيقا الشامو سميت بهذا الاسم لأنها ألفتت وعزفت للمرة الأولى في تلك الليلة"[2]، وظل النسالى يحتفلون بها في لياليهم بوديانهم كموسيقى انتصار، أذا دخل خبر مفرح لهما أول أصل جديد يمنح الحرية لهم، ويرقصون على أنغامها ، جاء في الرواية قول الكاتب : " كانت المرة الأولى التي تدق فيها موسيقى الشامو منذ ليلة الحريق الهائل بالوادي ..."[3]، وبذلك فاختيار الكاتب للعنوان كان نسبة للنسلي الزائر الذي يحمل روح نمر الشامو، وكذلك بسبب موسيقى ورقصه الشامو التي سمية لسببه وصارت تعزف في ليالي انتصار النسالى بوديانهم.

إذن فالعنوان " دقات الشامو " يعود أصل التسمية من نمور فصيلة الشامو القوية وموسيقى وطنية للنسالى وهذا راجع لبراعة اختيار الكاتب وابداعه التخييلي المليء بالمغامرات وبصبغة العجائبية.

3) الكهف والجانب التاريخي:

لقد عرج الكاتب على جوانب اسطورية تاريخية ما أعطى الرواية طابعا استذكاريا، مزج فيه الكاتب قصصا من مخيلته وهي التي تخدم سيرورة الرواية نحو أحداث استشرافية وجعل من الكشوف مصير القارئ لمعرفة مستقبل الرواية، في أحداثها وكان حقيقة الكهف من الأحداث التي زادت الرواية ابداعا من

---

[1] الرواية، ص 172.

[2]. المصدر نفسه ، ص 172.

[3] المصدر نفسه ، ص 61.

خلال ما جرى فيه من تاريخ قديم يحمل أسرارا في ذاته وحقائق الأشراف و النسالى حين كان الجانب التاريخي للكهف يحمل طابع الترقب ، حيث كشف الكثير من الخبايا و الوجه الاخر للأشراف وقواعدهم التي حاولوا إخفائها عن النسالى .

أدى الزيارة إلى الكهف لمعرفة حقيقية ما جرى سابقا بين الأشراف والنسالى والعهد الدموي الذي عقد بينهم من أجل بناء جدار جارتين وحماية أهلها مقابل حرية النسالى وكيف خان الأشراف العهد بعد عقد الاتفاق والموافقة على الشروط لتنقلب الأمور بعدها ويفقد النسالى السيطرة على أنفسهم، كلها حقائق نقشت على جداريات الكهف ودوائره المبنية هناك. ومن بين المقاطع السردية التي ذكر فيها العهد الدموي والذي احتوته جداريات الكهف بعدها كتب من طرف مؤرخين قدامى نجد المقطع التالي : " تم العهد الدموي بالفعل في وادي حوران بين ملك الأشراف واثنين من وزرائه، وثلاثة من رجال النسالى كثيرون من بين وديان النسالى الثمانية"[1].

صوَّر الكاتب الأحداث التاريخية بالكهف بطريقة ابداعية وفنية جمالية حملت في طياتها الواقع بما حدث في العصور القديمة والعهود المبرمة بين الاستعمار والشعوب المستعمرة والانقلابات التي حدثت في الكثير من الدول حيث كان تصورا قمة البراعة فقد خلق جوا عظيما بين الواقع والخيال وتنقل بينهم بخفة عالية جعلت من الكهف فضاء شاهدا على الأحداث الشيقة والممتعة.

من بين شروط النسالى لإتمام جدار جارتين هو حصد أرواح نقية لأجنتهم مثلهم مثل الأشراف وإضافة شرط غريب وهو حصد لأرواح الحيوانات الضواري ، كشرط لحماية أرواحهم في حالة خيانة

[1]. الرواية، ص 169.

العهد ، و برز ذلك جليا في قول الكاتب : « كان شرط النسالى واضحا لا جدال فيه ، أن تلغى القاعدة المختصة بانتقال الأرواح الاثمة لأجنة النسالى وأن يحملوا أرواحا نقية مثل التي يحملها الأشراف ...»[1].

حمل الكهف الكثير من الأحداث الشيقة والممتعة، واستطاع الكاتب أن ينتقل من حدث إلى اخر بخفة ويسترسل في الأزمنة الثلاثة دون إخلال التوازن والتسلسل، والدخول في تفاصيل الوقائع القديمة بخياله المجيب للقارئ، وتصوير ما حدث بالكهف ونقل تلك الصور التي به.

لا يمكن ذكر كل ما حدث في الكهف نظرا لكثرة الأحداث وترابطها فيما بينها، إضافة إلى الشخصيات ذات العلاقة مع بعضهما ولكل شخصية سر تحوية لا يظهر جلّه في حكاية واحدة بل احتواء التشويق كعنصر أساسي في الرواية.

أحدث الكاتب علاقة بين الفن الإبداعي والتاريخ، أضافت للرواية واقع تاريخي لإنتاج وظائف اجتماعية ومعالجة قضايا إنسانية وثقافية وبذلك تحقيق منهجية فنية ذات بعد تاريخي واقعي ، ومنذ ذلك يمكننا اعتبار الرواية رواية تاريخية رغم أحداثها الخيالية كون تلك الأحداث اقتربت من الواقع من خلال بعض المواضيع الإنسانية والسياسية التي طرحتها .

إلى جانب الإبداع التخييلي الذي برع فيه الكاتب في موضوع الرواية برز الكاتب بمواضيع أخرى لها أهمية بالغة في الواقع الإنساني، منها الجانب السياسي بحيث نجد العنصرية والتفرقة بين الشعب الواحد وهذا سائد كثيرا في عالمنا على سبيل المثال البيض والسود في أمريكا، إضافة إلى الاستبداد بالحكم الذي تمثل في شخصية الفارس كيوان والكثير من الشخصيات التي هربت من القاعدة الأولى وهي (الموت لكبار السن) حيث كان هذا حدثا خياليا.

[1] الرواية، ص 169.

إذن فالرواية ذات طابع إنساني، حملت الكثير من المواضيع الثمينة بحيث حاول الكاتب تحقيق العدالة الغائبة بسبب الظلم والاضطهاد التي تعاني من الطبقة السفلى في المجتمع.

II. المبحث الثاني: الإبداع التخييلي للشخصية:

تنهض البنية الروائية على عناصر أساسية لتكوين عملها الإبداعي فيقالب فني جمالي أهمها الشخصية التي لا يمكن تصور عمل أدبي سردي دونها فهي اللبنة الأساسية في بناء الرواية، سواء كانت تخييلية أو واقعية ، فهي الحرك الأساسي والرابط الذي يجمع العناصر السردية الأخرى، فالكاتب يقوم باختيار شخصيته بما يناسب أحداث روايته، و الرواية التي بين أيدينا جمعت بين الكثير من الشخصيات كانت على علاقة مع بعضها واختلفت صفاتهم بين الحسنة والسيئة حتى يكتمل العمل الأدبي ويعطي قالبا مشوق وممتعا. لذا " تعد الشخصية من أكثر العناصر فاعلية في بناء الرواية كونها العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده العناصر الشكلية الأخرى"[1]. وهذا ما يؤكد أهمية الشخصية في أي عمل روائي بحيث يبقى العنصر الفعال الذي يحرك أحداث الرواية، ومن خلال هذا نذكر أهم التحولات التي طرأت على الشخصية في روايتنا وهي:

1) التحول الفيزيولوجي للنسالى:

ميز الكاتب في الرواية بين نوعين من النسالى، كان أحد الأنواع النوع البارز بها له دور فيما يحدث في مدينة جارتين فيما بعد وهما:

- ✓ عامة النسالى: هم عامة الناس الذين نبذتهم أرض جارتين ولم تنصفهم في حقوقهم عانوا من الظلم والاضطهاد طول سنين حياتهم يتوارثون الذنب وارتكاب الجرائم جيل بعد جيل رغم شرعية

[1]. حميد عبد الوهاب البراتي، الشخصية الإشكالية (مقارنة سوسيو–ثقافية) في خطاب أحلام مستغانمي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2014، ص 7.

أصلهم بالمدينة إلا أن ذلك لم يشفع لهم ولم يعترف به من قبل سلطة الدولة وأشرافها، ونجد ذلك في المقطع التالي : "... وأن نزيل القشرة التي طالما غلفتنا وغلفت من سبقونا، و التي سمحت للأشراف بأن يكونوا لنا كل هذا الاضطهاد... اقتنع الأشراف أننا الطبقة الدنيا في هذا العالم... وعاشوا على ذلك الأساس ينقلون كرههم لنا من جيل إلى جيل ..."[1].

ذلك الكره الشديد والرفض القاطع ولد لدى النسالى مداس سيء ومزاج متقلب أدى بهم إلى ممارسة مختلف الجرائم لكسب قوتهم منها الرذيلة، السرقة، قطع الطرق... وغيرها يعاقبون عليها فياخر الشهر بالقتل في باحة جويدا. حيث جاء في الرواية: " تمتلئ بهن الحانة الان ..."[2]، كإشارة لممارستهم الرذيلة إضافة إلى: " عرفت أن كثيرا من الشبان قد عادوا إلى قطع طرق الجنوب وسرقة مخازن الأشراف ودكاكينهم ..."[3].

وبذلك عاشوا حياتهم منبوذين في وديان جارتين الثمانية بعيدين عن الأشراف، إلا أن ذلك لم يمنعهم من اكتساب صفة الإنسانية ونيتهم صادقة في تغيير أنفسهم لولا خبث الأشراف وظلمهم لهم وذلك يظهر في قوله: " مع أيامي هناك أدركت ... يتعرضون لأقصى أنواع الاضطهاد والعنف عن أحد أثرياء الأشراف"[4].

ما ميز النسالى عن الأشراف أنّهم كانوا يلبسون ثياب نصف عارية ويحملون وشما خاصا بهم طبع على صدور الرجال وكتف السناء، يميّزهم من يراهم، وينظرون إليهم باحتقار واشمئزاز يتعرضون لكل أنواع التعذيب النفسي وترمقهم نظرات قاتلة، نرى ذلك في قول الكاتب : " ثم خرجت إلينا غفران ف ثوبها

[1] الرواية ، ص 46.
[2] . المصدر نفسه، ص 106.
[3] . المصدر نفسه، ص 106. 107.
[4]. المصدر نفسه ، ص 120.

المنزوع الكتف يلمع وشمها الأزرق مع أشعة الشمس المتقدة فوقنا ..."[1]. وكذلك " ... كانت تفاصيل جسده منحوتة ببراعة كبيرة ... كذلك وشم النسالى المنحوت على جانب صدره الأيسر ..."[2]كان النسالى يتمتعون ببنية جسدية قوية عكس غيرهم يمارسون مختلف الأعمال الشاقة دون أعباء، بحيث كانوا ذو أجسام صلبة وضخمة.

- ✓ النسالى الزائرون: اكتسب النسالى الزائرون أرواحهم من الحيوانات الضواري المتوحشة، ومن النمور الشامو ذات فصيلة جبلية صحراوية نادرة، استمدوا منها زئيرهم الذي يظهر عند تورتهم وتعرضهم لمضايقات أيضا، وتبرز أنيابهم وقتها نجد قول الكاتب: " حينما كانت تثور روحه وتنتفخ عضلاته وعروقه، حتى وجهه كان قد رسم وهو يزأر مثلما كان سيدي يفعل تماما"[3].

تبرز صفة الوحشية التي كانت تظهر عليه عند غضبه ونجد في مقاطع أخرى أنّه كان يأكل لحم البشر عند ثورانه ولا يمكن لأي قوة بشرية تصد ذلك ، وجاء هذا واضحا في قوله : « ... نسلي نصف عاري ضخم الحبة مثل الذي رسم في هذه المخطوطة تماما ... يحثو على ركبتيه ، ويأكل احشاء صديقي الميت ... وبين حين واخر كان يلتفت بشكل مفاجئ حوله ليطلق زئيره إلى السماء قبل أن يواصل غرس يده الملطخة بالدماء إلى أحشاء صديقي ويحمل ما تنتزعه إلى فمه ويلتهمه »[4].

يرتبط زئير النسالى إذا اقترب أحد منهم أو من أحبائهم الذين يبقون يتذكرونهم طول السنين ويتوارث هذا الحب بين الأرواح ويتورون حين تروى تمثال أحد النسالى الأولين بدماء " حنين شريف من أبوين

---

[1]. الرواية ، ص 45

[2] . المصدر نفسه، ص 163.

[3]. المصدر نفسه ، ص 116.

[4]. المصدر نفسه ، ص 117.

نسليين " لتظهر بعد ذلك كل النسالى الزائرين الحاملين لأرواح الضواري للانتقام من الأشراف بعد العهد الدموي الذي حدث قديما وخان الأشراف العهد.

يحمل النسلي الزائر الأول روح نمر من نمور الشامو الجبلية التي حصدتها أمه في باحة جويدا صدقة في يوم الغفران منذ الاف السنين وتناقلت الأرواح فيما بعد وأيضا بعد العهد الدموي الذي حدث بين النسالى والأشراف. وتميز النسلي الزائر بأنه لا يهاجم باقي النسالى، ويتذكر كل من أحسن إليه أو شخص ربطته به علاقة سابقا، مثل النسلي الزائر نديم الذي حمل روحه النسلي آدم، الذي ثارت روحه بمجرد محاولة إعدام النسلية غفران صديقة نديم سابقا ويظهر ذلك فيقول الكاتب : " إذ كان هذا الفتى على قيد الحياة ... لن تترك روحه الرامية تموت ... ستثور روحه من أجلها "[1].

إنّها حقائق كثيرة مرتبطة بثوران النسلي الزائر منها إذا روي تمثاله المنحوت منذ العهد الدموي بدم شريف من أبوين نسليين، وكذلك إعدام النسلية صديقة أحد النسالى الزائرين الذي قتلته خطأ في باحة جويدا يوم الغفران.

2) صورة أشراف جارتين:

رغم اعتبارهم الطبقة البورجوازية بالمجتمع والطبقة المتعلمة تنال من الامتيازات مالا لم ينله النسالى، كانوا يلبسون ملابس محتشمة متعلمون، يعملون في الكثير من القطاعات ويشغلون مناصب الدولة يدعون صفة الشرف ، إلا أنّ ذلك لم يمنع من تحليهم بالاحتقار والاستبداد والكره والتسديد اتجاه النسالى.

لم يذكر الكاتب الكثير عنهم بل اكتفى بالإحالة إليهم، فهم ذلك من سياق الكلام، ولعل أبرز ما ذكر حولهم نجد: " في البداية كنت استغرب أنه شريف ولا يلقى تعليما مثلنا، لكن مع الوقت عرفت مدى حبه

[1]. الرواية، ص 276.

للعمل في ورشة الحدادة ". في ذلك إشارة إلى أن كل شريف يتعلم ويلقى دروسا بالمدارس وكذلك: " إنك تشبه النسالى ... إنهم لا يتعلمون مثلك ..."[1]، اكتف الكاتب بذكر ما يختلف فيه الأشراف من النسالى فقط دون الحديث عن صفات الأشراف، بحيث كانوا الأشراف يستهزؤون بالنسالى ويشبهون باختلاف صفات البعض بهم ، فمثلا ورد في المقطع المثالي : « كان عاري الصدر مثل النسالى ...»[2].

بعد حادثة النسلية التي اصبحت شريفة طرأ عليها بعض التغييرات ومنها نستنتج صورة الأشراف بحيث ورد في الرواية: " ستحصلين على صك انتمائك للأشراف وبعدها يمكنك تغطية كتفك "[3]. يتبين هنا المزايا التي يتمتع بها شريف جارتين أشراف جارتين سيرون بفخر على أراضيهم لا يتعرضون إلى مضايقات رغم قسوة قلوبهم وامتلائها بالحقد، اتضح ذلك في مقطع في مقطع من الرواية وهو : " كان شعوري مختلف حقا وأنا اسير في شوارع المدينة مغطاة الكتف لا ينظر إلى أحد باشمئزاز أو فرق مثلما كان ينظر إلى من قبل إذ أتيت إلى المدينة عارية الكتف ..."[4].

هذا ما كان يميز الأشراف عن النسالى، بحيث يعيش الشريف حياة كريمة تتوفر إليه كل متطلبات الحياة بينما النسالى كانوا يستولون ذلك دون رحمة أو شفقة من الأشراف غليظي القلب.

3) كيوان والنزعة السادية:

كانت النزعة السادية عند احدى الشخصيات الرئيسية المتمثلة في الضابط (كيوان)، نزعة استمرارية في كل فصول الرواية، والشخص السادي هو " شخص متسلط، عديم الرحمة ، عديم المسامحة لمن أخطأ بحقه دون قصد أو بقصد، يسعى بكل الطريق لتحقير وإهانة وإذلال الاخرين ، وسحق ادميتهم وجرح

---

1. الرواية، ص 51.
2. المصدر نفسه ، ص 53.
3. المصدر نفسه، ص 205.
4. المصدر نفسه ، ص 206.

كرامتهم ، و يتلذذ بذلك "[1]. فهو الشخص المتعصب لرأيه لا يشعر بالذنب عند تعذيب الاخرين ويستمتع بآلامهم، فذلك بمنحه متعة نفسية، وهذا ما اتصف به الضابط " كيوان " من عدوانية التي يحملها للنسالى ، ومن الأمثلة التي تظهر هذه النزعة في كيوان ما يلي:" لكن كيوان الذي جرّ أحد عشر شابا ليعدموا ظلما على المنصة لن يتوانى عن تقديم اثنين اخرين إلى المنصة ذاتها، أو قتلهما بسلاحه الناري»[2]. وهذا يبين الصفة العدوانية التي يملكها كيوان. وأيضا: " كان الشر البادي في عيني ذلك الرجل يجعلك تشم رائحة الموت وكأنه قد خلق مرافقا لظله ..."[3]. نزعته السادية وحبه للتعذيب والقتل خلقت الرعب في نفوس الكثيرين.

ونجد كذلك: " سأقتل كل البالغين بينهم، سأقتل أطفالهم ... لن أترك احادا ينجو هذه المرة، حيث أن تهديده بالقتل"[4]. حيث وعيده بمحو كل نسلي من طريقه يشعره بلذة الانتصار والفوز ولا يتوانى لحظة في إخراج سلاحه وقتل كل ما يزعجه دون تردد وهكذا تراوحت الشخصية التخييلية ذات أبعاد واقعية بين الطيبة و الشريرة ، حيث كانت هناك شخصيات تربطهم علاقة صداقة تساعدون على الخير، وهناك شخصيات تعاهد وأعلى سحق شخصيات من الطبقة المعاكسة.

III. المبحث الثالث: الإبداع التخييلي للحدث.

الحدث له أهمية كبيرة جدا في الرواية، كونها رابطا بين مختلف العناصر السردية الأخرى، فالحدث " هو العمود الفقري لمجمل العناصر الفنية الأخرى (الزمن، المكان، الشخصيات، اللغة) فالحدث عبارة عن تسلسل زمني للوقائع والأفعال مفعمة بالوحدة والترتيب، والحدث الروائي ليس تماما كالحدث الواقعي (في

[1] . كريم مأمون، الشخصية السادية، مجلة عنب بلدي (مجلة الكترونية: enabbaladi.net) 2019.

[2] . الرواية، ص41.

[3]. المصدر نفسه، ص 68.

[4] المصدر نفسه، 113.

الحياة اليومية)، وإن انطلق أساسا من الواقع"[1]. فالكاتب يختار مادته من الواقع ليضيف ويزيد عليها من خلاله ما يناسب مقتضيات روائية مشكلا بذلك عمل روائي تخييلي، وجاءت الأحداث بروايتنا كلمسة ابداعية من الكاتب، حيث وظف وقائع فيها ضرب من الخيال وأسقط عليها ما يناسبها في الواقع ونجد في ذلك ما يلي:

1) ظاهرة حصد الأرواح:

هذه الظاهرة كانت من الأحداث الشيقة الأساسية التي طالت الرواية بفضولها سواء كان ذلك للأشراف أو النسالى بحيث يحصدون روح الميت للجنين القادم وهذا الحدث كان يشبه لحد بعيد ظاهرة الاستنساخ عند العرب حيث يصنعون من شخص اخر يشبهه من خلال جيناته الوراثية.

كانت ظاهرة حصد الأرواح عند الأشراف أنّهم تمتعوا بحصد أرواح نقية لأجنتهم خارج الباحة التي يُقتل بها النسالى، وبغير يوم الغفران ولعل ما يبين ذلك هو: " لأدرك أن جنيني قد فعلها وحصد روحه بعيدا عن الباحة وفي يوم ليس يوم غفران، مثل باقي أشراف جارتين"[2]. وفي هذا اشارة إلى أن حصد الروح خارج الباحة يعتبر الجنين شريفا، ونجد أيضا: " أن يحملوا ارواحا نقية مثل التي يحملها الأشراف تستطيع الأمهات حصادها خارج باحة جويدا "[3]. وبهذا تتأكد صفة الشرف لدى الأجنة من خلال انتقال الروح لهم في الأيام العادية غير يوم قتل المذنبين من النسالى .

---

[1]. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، 2015، ص37.

[2] . الرواية، ص 27.

[3] . المصدر نفسه، ص 27.

وفي مقطع آخر: " حصدت سبيل روح جنينها خارج أسوار الباحة في يوم غير أيام الغفران، وأقر الطبيب فاضل سلامة الجنين»[1]. وهذا ما يدل على أن الجنين حصد روحا نقية وهو من أشراف جارتين لأنه لو كان غير ذلك لولد ميتا.

أما بالنسبة للنسالى فقد كتب عليهم حصد الروح في يوم الغفران بباحة جويدا من الأرواح المذنبة، أو يولد ميتا. ومن المقاطع التي تبين ذلك نجد: " تعودت نساء النسالى على الذهاب إلى الباحة من أجل حصد أرواحا لأجنتهن ..."[2]. حين يجتمعن في الباحة يقوم الأشراف بإعدام النسالى المذنبين على حسب قولهم. كذلك: " تمُر أشهر الحمل تباعدا دون أن أحصد أي روح ، ويولد الجنين ميتا "[3]، ويبين من خلال هذا، قاعدة الجنين الميت الذي لا يحصد روحا من الباحة.

وجاء في الرواية أيضا وفي نفس التخييل الفني لتلك الظاهرة: " في يوم غفران ذلك الشهر، أُعدم أربعة شبان وامرأتان جميعهم من وادينا، حصدت أرواحهم خمسة نسليات من وادينا أيضا "[4]. وهنا إشارة واضحة لطريقة حصد الأرواح عند النسالى يوم الغفران.

وبذلك فإنّ ظاهرة حصد الأرواح كانت من أساسيات قواعد مدينة جارتين وهي ظاهرة ملعونة في حد ذاتها لأنها حرمت الكثيرين من الأطفال من أرواحهم، وانتقلت اللعنة إلى نسلهم القادم. فالظاهرة إذن حملت الكثير من الأحداث العجيبة والغريبة، جمعت بين جمالية الخيال البعيد ومأساوية الظاهرة من منظور الإنسانية والمجتمعات.

---

[1]. الرواية ، ص 169.

[2] . المصدر نفسه ، ص 26.

[3] . المصدر نفسه ، ص 27.

[4]. المصدر نفسه، ص 109.

2) **وصف المعارك:**

حدث آخر في الرواية وهو وصف المعارك، حيث صوّر الكاتب ما حدث سابقا بين النسالى والأشراف بطريقة أسطورية تاريخية، شهدت جداريات الكهف على ذلك وأقيمت تماثيل ونحوت تمجد ثورة النسالى وأحقيتهم في أرض جارتين.

من بين المعارك التي تحدثت عنها الرواية اتفاقية العهد الدموي وعن الخيانة وقتل الكثير من الأبرياء. ونصت الاتفاقية على إتمام جدار جارتين على أن يتساوى الأشراف والنسالى في الحقوق إلى أن جشع الأشراف أدى بهم إلى الخيانة وبطمس معالم خيانتهم قتلوا الاف من النسالى واتضح ذلك في قوله: " قرب انتهاء الجدار استكثر الأشراف على النسالى أن يتشاورا معهم في حق حصاد الروح النقية"[1] دُوِّن هذا بجدار الكهف بعدما شهده المؤرخون وعملوا على تدوينه.

وما يبين خيانتهم بعد هذا العهد ودخولهم في المعركة نجد: " يقتل كل من تزوج في الباحة خلال الأشهر الماضية رجالا ونساء، تقتل كل النسليات الحوامل سواء عن زواج أو رذيلة، يعتقل النسالى البالغون ويقتادون إلى سجون جويدا مقطوعي الألسنة، ... وتذاب أجسادهم الملعونة في قوارير ضخمة من الزيت المغلي»[2]. فيبين هذا بشاعة ومدى قذارة الأشراف في محاولتهم للتخلص من النسالى بأساليب التعذيب المختلفة نرى شب عنها في الحروب التي حدثت سابقا من خلال الاستعمار الذي طال الكثير من الدول وما ذكر أيضا عن الحروب القديمة التي راح ضحيتها النسالى نجد قول الكاتب : " قبل ألفي عام تقريبا كانت أعداد النسالى تفوق أعداد الأشراف بكثير ، ... بل كان بطشهم وظلمهم للنسالى يفوق ما يتعرضون له الان الاف المرات في عصور سميت بعصور التعذيب ، كتب عنها أن الأشراف استخدموا أشد التعذيب ... إلى أن رضخ النسالى في نهاية الأمر بعدما لم تتحمل أجسادهم مزيدا من

[1] . الرواية، ص 173.

[2]. المصدر نفسه، ص 174.

العذاب »[1]. وبالتالي اعترض النسالى على قاعدة حمل أحبتهم الأرواح المذنبة، كلفهم الكثير من العذاب وأتعب نفسيتهم إلى أن تخلوا عن اعتراضهم.

ومن مظاهر المعارك أيضا نجد عدم سقوط النسالى الزائرين بسهولة وثورة روحهم وقوة ارتفاع أصوات زئيرهم على مدى العصور، بعد حصد أرواحهم للحيوانات الضواري، ونجد ذلك في قوله : " ظهرت أمامنا جدارية عظيمة واحدة رسمت على امتداد حوائطها الدائرية لجيش عظيم من النسالى أصحاب الأجساد العارية الضخمة ، أو ما سماهم الرجل ... النسالى الزائرين "[2]. فهذا المقطع يبين مدى قوة النسالى الزائرين وضخامة أجسادهم والذي توارثهم التاريخ عبر الزمن.

من بين المقاطع التي وصفها الكاتب في هيجان النسالى الزائرين، وهو من صنع مخيلة الكاتب نفسه، والتي تعددت في الرواية، نجد: " عندما رأيت العشرات من النسالى يهاجمون الأشراف بأجساد صارت أكثر قوة و ضخامة، وأصوات زائدة رهيبة، ترج أرض الباحة وانياب بارزة ... أطلق على بعض من أعيرته النارية تجاه نسلي زائر كان يتسلق المنصة... "[3]. حدث هذا بعد توازن النسالى الزائرين وبدأ وبمهاجمة الإشراف بكل شراسة.

بعد ما حاول الأشراف إعدام النسلية غفران هاج النسليون لتخليصها من الإعدام وراحوا يحدثون فوضى مما فتح أنفق الحرب قد تقع بين الأشراف و النسالى وهذا ما يوضحه المقطع التالي: " في هذه اللحظة تحول هتاف الحاضرين إلى ضجيج وجلبه فجأة عندما فوجئوا وأنا معهم باندفاع النسالى المحتجزين في الجنوب شرقي خلف صفوف الجنود كسبل واحد بصورة مفاجئة ليصنعوا أكثر من فجوة

---

[1]. الرواية، ص 168.

[2] . المصدر نفسه، ص 177.

[3]. المصدر نفسه، ص 292.

بينهم ، قبل أن يتحركوا بسرعة كبيرة و حركة عشوائية ... "[1]. وهذه بوادر حرب بين الأشراف النسالى ستخلف وراءها عشرات الالاف من القتلى"[2]. وكان وصف الكاتب للمعارك وما حدث من أحداث شيقة وصفا دقيقا مليئا بالمغامرات والمشاحنات تجعل من القارئ يسترسل في القراءة ليعرف ويكشف الكثير من الغموض، خاصة وأنّ الصور التخييلية كثيرا ما تجعل القارئ في اهتمام بسيرورة الرواية .

اشتعلت الحرب بعدها في باحة جويدا ودقت طبول الحرب وظهر ذلك في قول الكاتب: " بعدما دقت الطبول من جديد بصوت أكثر قوة وكأنه صادر من طبول عملاقة قبل أن اجد الغبار يتصاعد إلى السماء بعيدا بتلك الناحية وتختلط أصوات الطبول بأصوات الزائرين، وكأن جيشا كبيرا منهم كان في طريقه إلينا"[3]. وسنكتفي بأمثلة نظرا لاتساع الموضوع وما همنا هو طريقة وصفه وتسلسله في ذكر الأحداث التخييلية وجعل القارئ يعيشها بحذافيرها وسنكتفي بذكر مثال حول هذه الحرب لنجد قول:"صوبوا إلى الباحة واقتلوا من تقتلوه وإن قتلتم الأشراف معهم لا تتركوا أي نسلي على قيد الحياة "[4]، وهذا بعد نصب الكثير من القذائف للنيل من النسالى وإبادتهم.

كانت هذه المعارك جامعة بين التخييل والواقعية، في صور مختلفة تتأرجح في فنيّتها بين عالمين، عالم الكتابة الروائية التي تقبل كل الصور بأنواعها، وعالم الحكاية وموضوعها الي أنشأه الكاتب في عجائبية وخرق للواقع.

---

[1] . الرواية، ص 293.

[2]. المصدر نفسه، 283.

[3]. المصدر نفسه ، ص 298.

[4]. المصدر نفسه، ص 297.

3) عنصر المفاجأة:

تضمنت رواية " دقات الشامو " الكثير من الأحداث المثيرة والشيقة، أبرزها ظهور سبيل بعد اختفائها المفاجئ، و المفاجأة الكبرى هي حملها لجنين من زوجها حيدر الذي تعرض للقتل، وأن جنينها شريف حصد روحا خارج باحة جويدا وهذا يعتبر مفاجأة كبرى نظرا لنسلية أبويه، ويعتبر بذلك الحدث الأكثر إثارة على الإطلاق لأن الجنين هو الأمل الوحيد للنسالى التغيير مصيرهم وحياتهم كلها ومن المقاطع التي ذكرت ذلك نجد : " أدخلت سبيل إلى كوخي على الفور ... كان ظهورها أمامي مفاجأة كبيرة لم أكن أتوقعها، أما حديثها عن جنينها فكان كبرى المفاجآت لي منذ قدومي إلى وادي النسالى أو ربما في حياتي كلها "[1]. فيعدّ ظهور حملها بمثابة المعجزة التي لطالما انتظرها النسالى حتى يغيروا أقدارهم وينالوا حقهم.

وتلي المفاجأة هذه مفاجأة أخرى في ظهور شخصية ذلك الرجل الكهل الذي يُدعى خُشيب الذي ظهر لغفران وأصدقائها وحتى لهم عن الكهف وكيف يتخلص النسالى من قواعد الأشراف ليتبين فيما بعد أنه أب سيرين التي تكفلت بآدم اخر نسلي، وتبين ذلك في المقطع: " أدعى خشيب ، كنت من اشراف مدينة طبيرة قبل أن يخترق القاعدة الأولى »[2]، كشف لهم حقيقة الأشراف والكهل الحامل للكثير من الأسرار ليتركوه مصابا به بعدها ، فيعود ظهوره في جويدة ليكشف الحقيقة للفارس كيوان وظهر ذلك في قول الكاتب : « رجلا يصرخ بأعلى صوته بأنه يريد مقابلة الفارس كيوان ... كدت أفقد وعيي عندما وجدته ذلك العجوز الذي اراد شق بطني في كهفه قبل ست سنوات "[3]، يتبين من المقطع أن الرجل حاول

---

1. الرواية، ص 25.
2. المصدر نفسه، ص 114.
3. المصدر نفسه ، ص 216.

قتل جنين سيل حتى يروي تمثال النسلي الزائر لتثور باقي النسالى وتنتقم من الأشراف ليرفض كل من الطبيب فاضل وغفران وسبيل ذلك .

أما المفاجأة الأخرى فكانت بعد ظهور الطبيب فاضل في نهاية الرواية بالسجن وخروجه بعد اقتحام النسالى للجن ليتبين أنّه كان مسجونا لسنين ولم يغادر جارتين عودة لبلاده كونّه ليس جارتينيا: " وجدت أمامي رجلا كان يقف أسفل نافذة الزنزانة ، ينظر عبر قضبانها إلى السماء بالخارج، كان نصفه العلوي عاريا كالنسالى ... لكن هدأت قليلا عندما لم أبصر على صدره وشم النسالى"[1]. وهذا يوضح بأنّه كان بالسجن رغم براءته وعدم نسليته إلا أنه لم يسلم من بطش الأشراف . ويظهر بعدها للنسالى ويخرج معهم بعد مهاجمتهم للسجن بحثا عن ضباط الأشراف للانتقام منهم بعدها صرح أحدهم باسمه، وناداه ، نجد في ذلك : " إنه طبيب وادين ... طبيب فاضل "[2]، ليغادروا بعدما احتضنوه غير مصدقين وغادر معهم.

كانت هذه بعض مفاجئات الرواية اختصرنا في ذكرها مع بعض المقاطع من الرواية، كانت كلها أحداث ممتعة ومشوقة مليئة بالشغف والخيالات الواسعة.

[1]. الرواية، ص 299.

[2]. المصدر نفسه، ص 301.

خاتمة

خاتمة:

لقد خلص بحثنا هذا إلى جملة من النتائج في مختلف مباحثه، وكانت أهمّها ما يلي:

- يُعدّ الواقع والخيال ركنين لا بدّ من حضورهما في السرد الروائي، وهذا الحضور الجامع لهما في خطاب النص يجعلهما في تنافس مستمر لاحتلال فضاءاته، وتعايش ضروري بينهما قصد سيرورة في بنية الرواية وفي بنية حكايتها، مثلما يظهر ذلك في (دقات الشامو).
- إنّ الرواية المعاصرة تفتح الآفاق أمام المبدعين للجمع بين المتناقضات، لكن في إطار ذكي وفي علاقات بنائية محكمة بين تلك المتناقضات، كالواقع والخيال.
- وقع اختيار الكاتب عمرو عبد الحميد في إبداعية موضوع روايته، على جملة من الأفكار والرؤى التي جسّدت إلى حد بعيد مفهوم التخييل، من خلال فكرة ما يسميه (قواعد جارتين)، وكذلك في اختيار العنوان الذي يتناسب مع لبّ الموضوع ويلخِّصُه إلى حدّ بعيد، كما عمد إلى جانب تأريخي تخييلي من خلال رسومات الكهف.
- أما فيما يخص الإبداع التخييلي للشخصية، فإنّ الكاتب استطاع أن يدخلنا في جوّ من العجائبية، حيث تتحوّل الشخصيات في أجسامها وقدراتها إلى مخلوقات غريبة، خاصة فيما يتعلق بتحوّل النسالى الزائرين.
- كانت أحداث الرواية مزيجا من الواقع المقبول الذي لا يختلف فيه اثنان، ومن الأحداث الخيالية البحتة، العجيبة والغريبة التي أدركها الكاتب بمخيّلته البارعة والذكية، والتي برع في وصفها وصفا شاملا، كظاهرة حصد الأرواح، وما يدور في المعارك بين النسالى والأشراف.
- إنّ العمل الروائي، وإن كان مستندا في إبداعه إلى فعل التخييل، فإنّه يحمل في طياته رسائل إنسانية واقعية ذات أبعاد هادفة؛ يعالج فيها الكاتب حالة اجتماعية أو سياسية أو غيرهما، مثلما تظهر

- (دقات الشامو) في محاولة الكاتب تسليط الضوء على موضوع الصراع الطبقي الذي يسود العالم بأسره.

أخيرا يمكن لنا القول بأنّ البحث في السرديات، وفي إطار الرواية المعاصرة بالأخص، بحث لا حدود له، إذ كلما توصّل البحث إلى نتائج معيّنة، فُتحت نوافذ أخرى على آفاق بحثية أوسع وأكثر عمقا. وتُعدّ رواية (دقات الشامو) إحدى هذه الروايات، التي ينبغي العودة إليها في دراسات أخرى وبمناهج متنوعة.

ملحق

ملخص لأهم أحداث الرواية

ملخص لأهم أحداث الرواية

رواية دقات الشامو هي الجزء الثاني من ثلاثية عمرو عبد الحميد الموسومة (قواعد جارتين) حيث كانت الأولى بعنوان (قواعد جارتين1)، وعنوان الثانية (دقات الشامو)، أما الثالثة فهي رواية (أمواج أكما). وتُعتبر رواية (دقات الشامو) رواية خيالية عجائبية تميزت بأمور خارجة عن المألوف، وأمور غير طبيعية، ذات أحداث شيقة ومثيرة، تجذب القارئ في استمرار في القراءة للإلمام بكل أحداثها، وهي ذات اسلوب بسيط وسلس، تضمنت أبوابا في كل باب يتحدث الكاتب بلسان شخصية من شخصياتها.

تدور أحداث الرواية في مدينة جارتين، ذات القوانين الخارقة للعادة، خدمت مصلحة طبقة على حساب أخرى، وهما طبقة الأشراف وهي الطبقة البورجوازية، تتمتع بمزايا عدة، وتترأس المناصب العليا في المجتمع، أما الطبقة الثانية هي النسالى والتي تعتبر الطبقة الدنيا والكادحة في المجتمع معدومة الحقوق، وبذلك ينشب صراع بينهما، محاولة لتحقيق العدل والمساواة بينهم وشرعية العيش الكريم للنسالى كغيرهم من الأشراف.

وتتحدث الرواية عن رحلة كفاح شخصيات عدة منها الطبيب فاضل ،**غفران** ،**سبيل وريان** لتحقيق العدالة والقضاء على الظلم والاضطهاد الذي يتعرض له **النسالى**، وبدأت أحداثها باستمرار الطبيب **فاضل** في البحث عن الطفل **آدم** إلى جانب غفران ،ومن جهة أخرى ظهور المختفية بعد زواجها من **حيدر**، ليتبين فيما بعد أنها حامل بجنين شريف حصدت روحه خارج **باحة جويدا** اثر زواجها الشرعي من حيدر قبل وفاته ،لتخبر بذلك غفران وتبدأ رحلة المغامرات ، وبوادر أمل جديد للنسالى بتغيير مصيرهم للأحسن ،ظهرت شخصية أخرى وهي سيرين التي عثرت على آدم وحصولها على صك مزور لانتمائه للأشراف وهروبها به إلى **(بريحا)** بعيدا عن جويدا ،لتلاحظ غرابته واختلافه على باقي الأطفال والتغيرات الجسدية التي تظهر عليه اضافة الى قوته وصلابته الجسمية منذ الصغر، لتكتشف مع الوقت انه نسلي وتحاول حمايته ،غير أن علاقة الصداقة التي ربطته بأحد الاطفال منذ الصغر وهو زهير عرضته لبعض الخطر كون هذا الاخير ابن اخ الضابط كيوان العدو اللدود للنسالى ،ويعد آدم النسلي الزائر الحاصد لروخ نديم ،حبيب غفران ،والمبحوث عنه من طرف الضباط الأشراف.

تظهر شخصية اخرى تدعى خشيب أحد الأشراف الهاربين من القاعدة الأولى ،بعد تجاوزه سن الخمسين وهو الكاشف للأسرار بعد عثورها لمخطوطات قديمة ،يبحث عن حقيقتها لشهور ،تأخذ به إلى كهف

يحمل الكثير من الحقائق المخفية منذ القديم ووقائع مثيرة ،كلها ذكرت بجارياته ،تلك الجداريات والمخطوطات والمنحوتات اكدت اصلية النسالى وشرعيتهم بالعيش الكريم مثلهم مثل الأشراف، وذلك بعد قيام الأشراف بخيانتهم للعهد الدموي بينهم وبين النسالى بعد الاتفاق على شروط معينة ،تتوالى الأحداث بعدها في صراع بين النسالى والأشراف بعد ثوران أرواح النسالى الزائرين إثر محاولة قتل النسلية غفران وانقاذها من الإعدام ، لتبقى نهاية الرواية مفتوحة بعد هجوم النسالى على الأشراف في باحة جويدا يوم الغفران لتنهض الحرب الوشيكة، التي قد تحدث المعجزة في محو قواعد جارتين العنصرية وردّ الاعتبار للنسالى، مثلهم مثل الأشراف.

ويفتح لنا الكاتب فراغا في سيرورة الرواية، وآفاقا بعيدة يمكن للقارئ أن يتكهّن فيها عن كلّ شيء، وأن يسافر بمخيّلته إلى أبعد ما يمكن أن يتصوّره، في ذلك الصراع بين الطبقتين، ويمكنه كذلك أن يرى مخرجا لموضوع النسالى. لكن يظهر الجزء الأخير من هذه الثلاثية وهي رواية (أمواج أكما) التي يستمرّ فيها الصراع، ويستمر التنافس بين الواقع والخيال إلى أبعد ما يمكن تصوّره.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1. عمرو عبد الحميد، دقات الشامو (رواية)، عصير الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2019.

الكتب باللغة العربية:

1. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، 2015.

2. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992.

3. حامد أبو حامد، في الواقعية السحرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008.

4. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي، العربي، لبنان 1990.

5. حميد عبد الوهاب البراتي، الشخصية الإشكالية (مقاربة سوسيو–ثقافية) في خطاب أحلام مستغانمي، دار مجدلاوي، للنشر والتوزيع، عمان، الأردن. 2014.

6. حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1991.

7. رشيد بن حدو، الفضاء الروائي بين الواقعي والمتخيل، المجلة العربية، ع 527، الدار العربية للنشر والترجمة، الرياض، السعودية، 2010.

8. شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009.

9. شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية للقصة الجزائرية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

10. عبد المالك شهبون، العنوان في الرواية العربية، دار محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2011.

11. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1998.

12. عثمان موافي، في نظرية الأدب " من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي، ج 1، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2007.

13. فيصل غازي النعيمي، العلامة والرواية، دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009.
14. محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005.
15. مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، 2005.
16. مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004.
17. نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1984.
18. نور الدين صدوق، البداية في النص الروائي، دار حوار للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 1994.

المراجع الأجنبية المترجمة:

1. بيير شارتيه، مدخل إلى نظرية الرواية، تر/ عبد الكبير الشرقاوي، ط1، دار تو بقال للنشر، المغرب، 2001.
2. جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر/ السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003.
3. روجر هينكل، قراءة الرواية (مدخل الى تقنيات التعبير)، تر/ د صالح ورد، ط2، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1999.
4. رولان بارت . مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة، تر/ منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، 1993.
5. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر/ غالب هلسا، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 1984.

المجلات والدوريات:

1. تواري مبروك واخرون، ايقاع الزمن الروائي في رواية فوضى الحواس " لأحلام مستغانمي " مجلة دراسات، ع2، جامعة محمد طاهري، بشار، 2016.

2. الطيب بودربالة–سعيد جاب الله، الواقعية في الأدب، مجلة العلوم الإنسانية، م5، ع7، جامعة بسكرة، 2005.
3. نجاتي داوود–سعيدي أحمد، اليات السرد في تشكيل بنيات النص السحري (كمقارنة أسلوبية لرواية حارث المياه) مجلة الخطاب، العدد 59، جامعة تيزي وزو، 2018.

الرسائل الجامعية:

1. أحلام معمري، بنية الخطاب السردي في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، مذكرة الماجستير، جامعة ورقلة، الجزائر، 2004.
2. صديقي حفصة، الواقع والمتخيل في رواية (رمل الماية) لواسيني الأعرج، مذكرة الماستر، جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية، 2014.
3. غشام سارة، جدلية الواقع والمتخيل في رواية شاهد العتمة لبشير مفتي، مذكرة الماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2015.
4. فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، رسالة دكتوراه في النقد والبلاغة، وجامعة أم القرى، السعودية، 1989.
5. يحي سعدوني، جماليات الرؤيا القصيدة الجزائرية المعاصرة، أطروحة دكتوراه علوم، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2018.

المعاجم والقواميس العربية:

1. أبي نصر إسماعيل بنو حماد الجوهري، الصحاح، م 1، دار الحديث ، القاهرة ، 2009.
2. جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، م 15، ط4، دار الصناعة للطباعة والنشر، بيروت، 2005.
3. حسن الجرجاني، التعريفات، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003.
4. الزمخشري، معجم أساس البلاغة، المكتبة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د ت.
5. عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1983.
6. مجد الدين، محمد بن يعقوب الفيروز ابادي، قاموس المحيط، م 1، دار الحديث، القاهرة 2008.
7. مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984م.

8. محمد بن يعقوب الفيروز آبادي مجد الدين، قاموس المحيط، تح/ محمد شامي وزكريا جابر، دار الحديث، القاهرة، 2008.

المواقع الالكترونية:

1. جميل صليبا، التخيل، مجلة الرسالة، ع218، ص1. (مجلة الكترونية موقعها: ar.wikisource.org

2. عبد اللطيف محفوظ، عن حدود الواقعي والمتخيل، من الموقع: www.aljabriabed,net.

3. كريم مأمون، الشخصية السادية، مجلة عنب بلدي (مجلة الكترونية: enabbaladi.net) 2019.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة.....أ

الفصل الأوّل: الواقع والمتخيل في الفضاء الروائي.....03

المبحث الأول: في ماهية الواقع والواقعية في الأدب.....04

1) مفهوم الواقع.....04
2) مفهوم الواقعية.....07
3) اتجاهات الواقعية.....07

المبحث الثاني: في ماهية الخيال والتخيل في الأدب.....11

1) في اللغة والاصطلاح.....11
2) مصطلحات (الخيال، التخييل، المتخيّل).....12
3) علاقة الواقع بالخيال.....15

المبحث الثالث: مقوّمات السرد الروائي.....16

1) الشخصية وتصنيفاتها.....16
2) بنية الزمن وحركاته.....21
3) بنية المكان في السّرد الروائي.....26

الفصل الثاني: تنازع الخيال والواقع في مقوّمات السّرد.....30

المبحث الأول: الإبداع التخييلي للموضوع.....31

1) فكرة قواعد جارتين.....31
2) اختيارات العنوان.....34
3) الكهف والجانب التاريخي.....36

المبحث الثاني: الإبداع التخييلي للشخصية.....39

1) التحول الفيزيولوجي للنسالى.....39

2) صورة أشراف جارتين.....42

3) كيوان والنزعة السادية.....43

المبحث الثالث: الإبداع التخييلي للحدث.....44

1) ظاهرة حصد الأرواح.....45

2) وصف المعارك.....47

3) **عنصر المفاجأة.....50**

خاتمة.....53

ملحق (ملخص لأهم أحداث الرواية).....56

قائمة المصادر والمراجع.....59

فهرس الموضوعات.....64

الملخص:

تُعد الرواية العربية المعاصرة إحدى النماذج المتعالية في الإبداع الروائي، حيث استطاعت العزوف عن الموضوعات التقليدية المعروفة في بداياتها الأولى، إلى موضوعات قيّمة يتنافس فيها الخيال والواقع، في علاقات تعايش في بنياتها المختلفة، وفي مقوّماتها السردية التي تزخر بها. ولعل رواية (دقات الشامو) لكاتبها عمرو عبد الحميد إحدى هذه الروايات التي نجح فيها الكاتب في إطارها العجائبي، بداية من موضوعها الجديد الذي بُني على فكرة استثنائية نابعة من تخييل واسع وبعيد لصاحبها، وصولا إلى تفاصيل مثيرة للخيال في جزئياتها من مقوّماتها السردية.