



جمالية تعايش الواقعي والمتخيل في الخطاب السردى رواية الفيرمة لغنية دمدوم - أنموذجاً -

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الماستر

إشراف الأستاذ:
- د. وليد رافع

إعداد الطالبة:
1- بشرى بن كبوية

رئيسا
مشرفا ومقررا
عضو مناقشا

جامعة البويرة
جامعة البويرة
جامعة البويرة

لجنة المناقشة:
1. أ/د. رابح ملوك
2. د. وليد رافع
3. د. صليحة شتيح

السنة الجامعية:
2025-2026م

شكر وعرفان

أشكر الله أن وفقني لإتمام هذا العمل، ثم أشكر أستاذي المُشرف على ما قدّمه لي من توجيهات ذات قيمة ونصائح سديدة، وعلى مُتابعته الجادة التي أسهمت في إنجاز هذا العمل.

كما أتوجّه بجزيل الشكر والتقدير إلى أساتذتي أعضاء لجنة المناقشة الكرام، الذين أحملُ لهم كل التقدير والاحترام والمحبة الصادقة، لما غرسوه في نفسي من علمٍ وقيمٍ سامية، وعلى تفضّلهم بقبول مناقشة هذا العمل وتقييمه، وأخصُّ بالشكر الأستاذ رابح ملوك الذي تفضّل بإهدائي رواية الفيرمة - مُدونة دراستي - ، فله مني جزيل الشكر والعرفان على دعمه وكرمه.

ولا يفوتني أن أشكر أساتذتي جميعاً الذين رافقوني خلال مسيرتي الدراسية وأسهموا في تكويني المعرفي.

إهداء

أهدي هذا العمل:

إلى نفسي أولاً، التي خاضت هذه الرحلة بكل ما فيها من تعبٍ وسهرٍ وصبرٍ، ولم تستسلم رغم ثقل الأيام، بل آمنت بأنّ للأحلام أبواباً تُفتح بالإصرار والعزيمة.

إلى والديّ العزيزين، اللذين أغدقا عليّ حبّاً واهتماماً، وأحاطاني بعطفهما ورعايتهما، وكانا سندي وقوّتي في كلّ مراحل حياتي، والنور الذي أثار طريقي، فلهما منّي كلّ الامتنان والعرفان والتقدير.

إلى روح أخي الغالي، الذي غاب عن العين ولم يغب عن القلب، أسأل الله أن يجعل مقامه في أعلى الجنان.

إلى إخوتي وأخواتي، شركاء الفرح والتعب، والداعمين لي في كلّ خطوة.

إلى صديقاتي، وإلى كلّ من ساندني بكلمة طيبة، أو دعوة صادقة.

إلى كلّ من ترك أثراً طيباً في رحلتي العلميّة، أهدي ثمرة هذا الجهد.

إليكم جميعاً أهدي هذا العمل، الذي لم يكن مجرد صفحات تُكتب، بل كان رحلة صبرٍ وأملٍ وحلمٍ تحقّق.

مَقْدِمَةٌ

تُعَدُّ الرواية من أبرز الأجناس الأدبية التي تقوم على السرد وتقديم الأحداث والشخصيات ضمن بناءٍ فنيٍّ متكامل، يعبر عن مختلف قضايا الإنسان والمجتمع، ممَّا جعلها تحتلُّ مكانةً مهمَّةً في الأدب، وتتنوع الرواية بتنوع موضوعاتها فنجد "الرواية الاجتماعية، والرواية البوليسية والرواية النفسية، والرواية الخيالية والرواية التاريخية"، وغيرها من الأنواع التي تعكس ثراء هذا الفنِّ واتِّساع مجالاته.

وسيتركّز بحثنا على الرواية التاريخية التي تستلهم الأحداث والوقائع التاريخية وتُعيد تشكيلها داخل وعاءٍ فنيٍّ متخيّل، يُضفي عليها صبغةً جماليَّةً، حيث نجد أنَّ الروائي المعاصر لا يكتفي بنقل الوقائع التاريخية كما هي، بل يَجنحُ إلى توظيف المتخيّل التاريخي الذي يقوم على إعادة تشكيل التاريخ عبر الرؤية الفنية والخيال السردى، فيجمع بين الحقيقة والإبداع ليقدم رؤيةً جديدة للواقع والتاريخ معًا، ومن هذا المنطلق جاءت رواية - الفيرمة - بوصفها نصًّا سرديًّا يستحضر الواقع الاستعماري الجزائري، ويُعيدُ تشكيله داخل خطابٍ روائي تتعايش فيه المرجعية الواقعية مع البعد المتخيّل.

وقد وقع اختياري على هذا الموضوع لسببين أولهما:

ذاتي وكان ذلك لأمرين وهما:

- شغفي وولعي بقراءة الروايات منذ الصَّغر.

- اهتمامي بتاريخ الجزائر.

أمَّا السبب الموضوعي فيتمثّل في عدّة أمور منها:

- عدم دراسة الرواية من قبل.

- بنيته السردية الثرية بالشخصيات والأماكن.

- طريقة الروائية في توظيف الواقع الاستعماري داخل بناءٍ روائي متخيّل.

وانطلاقاً من هذا فإنَّ إشكالية الدراسة تتمحور حول التساؤل الآتي:

كيف تعايش الواقعي والمتخيّل داخل رواية الفيرمة؟

وتتدرج تحت هذه الإشكالية جملةً من التساؤلات الفرعية منها:

ما مدى حضور المرجعية التاريخية في الخطاب الروائي؟ وكيف أسهمت التقنيات السردية في

تشكيل المتخيّل التاريخي داخل الرواية؟ وكيف وظّفت الكاتبة الشخصيات والأمكنة والزّمن في بناء ذلك

التعايش بين الواقعي والمتخيّل؟

وللإجابة عن هذه الإشكالية اعتمدنا على المنهج السيميائي، وبعبارة أدقّ آليات المنهج السيميائي

التي ساعدتنا في الكشف عن الأبعاد الفنية والجمالية للخطاب الروائي وإبراز التفاعل بين الواقع والمتخيّل

في رواية الفيرمة.

وقد قسمنا هذه الدراسة إلى مدخل يتحدّث عن مفهوم الرواية، ومراحل نشأة الرواية الجزائرية

ومضامينها. وثلاثة فصولٍ حيثُ جاء الفصل الأول تحت عنوان الإطار النظري لتحاقل وتلاقح المتخيّل

مع التاريخ في السرد وقد ضبطنا فيه في البداية المفاهيم ذات الصلة بالمتخيّل، ثم تطرّقنا إلى تعريف

المتخيّل وبعدها تأصيله عند الغرب وعند العرب كما تحدّثنا عن أنواع المتخيّل السردية من متخيّل

أسطوري وثقافي وتاريخي و الذي تتبنّق منه الرواية التاريخية، فقد سلّطنا الضوء على بعض المفاهيم

المقدّمة لها ثمّ عن نشأتها عند الغرب وعند العرب وبعد ذلك عن العلاقة التي تجمعها بالتاريخ وتطرّقنا

كذلك إلى الفرق بين الروائي والمؤرّخ .

لننتقل بعد ذلك إلى الفصل الثاني الموسوم بفاعلية الشخصيات في تخييل السرد الروائي والذي

تطرّقنا فيه إلى مفهوم الشخصية وأنواعها الرئيسية والثانوية، ثم تناولنا أبعادها النفسية والاجتماعية

والتاريخية، لننتقل بعد ذلك إلى الوقوف عند تمثّلات الشخصيات الرئيسية وأبعادها داخل الرواية، وكذا

تمثّلات الشخصيات الثانوية وأبعادها. و تناولنا في الفصل الثالث المعنون بفاعلية الزمكان في الخطاب

الرّوائي مفهوم الرّمن وعناصره المختلفة، من مفارقات زمنيّة تتجلى في السّرد من خلال نمطين أساسيين هما الاستباق والاسترجاع مع إبراز تجليّاتهما في الرواية، إضافةً إلى المدّة أو الديمومة من خلال تقنيّتي التسريع و التبطيء ؛ حيث تناولنا ضمن التسريع الحذف والخلاصة وتجليّاتهما في الرواية وفي التبطيء تناولنا الوقفة والمشهد وتجليّاتهما كذلك في الرواية، ثمّ انتقلنا إلى الحديث عن المكان من خلال تحديد مفهومه وأنواعه، لنستخرج بعد ذلك الأماكن المغلقة والمفتوحة ودلالاتهما في الرواية .

وفي الأخير تضمّنت الدراسة خاتمة تضمّ أهمّ النتائج المتوصل إليها.

ومن المراجع الأساسية التي ساعدتني في فكّ شفرات هذا البحث نذكر:

- المتخيّل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف "لأمنة بلعلّي".

- بنية النصّ الرّوائي "لحسن بحراوي".

- جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه "لمهدي عبيدي".

- بناء الرواية "سيزا قاسم".

وقد اعترضت هذا البحث جملة من الصعوبات أبرزها محدوديّة توفّر المراجع المتخصّصة بصيغ

رقميّة قابلة للتّحميل ، وصعوبة الوصول إلى بعض الكتب والدّراسات النقديّة ذات الصلة بموضوع

البحث، غير أنّ هذه العراقيل لم تمنعنا من مواصلة البحث وإتمامه.

وفي الأخير أحمدُ الله الذي وفّقني في مساري ثمّ أتقدّم بأجمل كلمات الشكر للأستاذ المشرف

"وليد رافع" الذي لم يبخل عليّ بنصائحه وتوجيهاته.

مدخل نظريّ:

تأصيل الرواية: مفهومًا ونشأة

تعدّ الرواية من أشهر الفنون الأدبية السردية في العصر الحديث وأكثرها تعقيدًا، فهي تقوم بإعادة صياغة للعالم بلغةٍ نثرية، وتمتاز بقدرتها على المزج بين الواقعي والمُتخيل، فهي شكل أدبيّ فنيّ يحكي أحداثًا متخيّلة أو مستلهمة من الواقع المعاش باستخدام شخصيات تتحرك في زمنٍ وفضاءٍ خاص، مُشكّلة بذلك بنية سردية منتظمة.

1. مفهوم الرواية عند الغرب:

ونظرًا إلى طبيعة الرواية المتغيرة فقد صُعِبَ تحديدُ مفهوم شامل لها، ويعود السبب في ذلك إلى تداخلها مع مجموعة من الأجناس الأدبية على غرار القصة والحكاية والأسطورة، فهي تستثمر عناصرها من الأشكال الأدبية السابق ذكرها وتُعيدُ تحويلها ضمن بنية حديثة مما يساعدها في بناء عالمها المُتخيل وهذا ما نراه جليًا في الرواية المعاصرة.

كما تُعتبر الرواية من أكثر الفنون قدرةً على تصوير الواقع الاجتماعي وتكشف عن تناقضاته المختلفة، فهي بذلك مرآة تعكس مختلف القضايا الإنسانية وتحولات الفرد النفسية والاجتماعية والسياسية، من خلال بناء عالمٍ مُتخيلٍ يمتزج بالواقع ويتفاعل معه في أبعاده المتعددة.

وتتجاوز الرواية بكونها مرآة عاكسة للمجتمع؛ لتصبح فنًا إبداعيًا يُعيد خلق الواقع وفق رؤية فنية حديثة ومتطورة، فهي إذاً تستلهم مادتها من الواقع المعيش وتبثُّ فيها الروح عبر المُتخيل، وهذا ما جعلها قادرةً على استيعاب مختلف القضايا الإنسانية والاجتماعية، فهي لا تنقل الواقع كما هو بل تعيد صياغته بطريقة إبداعية.

والرواية وكما هو متعارفٌ أنّها لم تعرف ثباتًا في شكلٍ واحدٍ بل تطوّرت عبر العصور، فتخلّت عن الأشكال التقليدية المعقّدة وانفتحت على أشكالٍ أخرى جديدة تتميز بالوعي، وتعدّد الأصوات وكسر

نظام الزمن الخطّي، فأصبحت وسيلةً من وسائل النقد الواقعي وطرح القضايا الفكرية، فهي فنّ أدبيّ متغيّر، قادر على التعايش مع مختلف التطوّرات الثقافية.

وقد تعدّدت المفاهيم المقدّمة للرواية، فهناك من يعدّها ملحمة ذاتية نابعةً عن رؤية المؤلّف وخبرته، وهناك من يرى أنّ التسليم بهذه الفكرة يقود القارئ إلى الضياع ويُفقد الرواية خصوصيتها، حيث يعتبرها ميخائيل باختين: «جنساً تعبيرياً غير منته في تكوينه مفتوحاً على بقية الأجناس الأدبية الأخرى مستمداً منها بعض عناصرها». فالرواية ليست جنساً أدبياً مغلقاً أو مكتملاً في بنيته، بل هي شكلٌ تعبيريّ يتّسم بالدينامية أي الحركيّة والتطوّر المستمرّ، وهي جنسٌ مرّن قادر على الانفتاح والتداخل مع مختلف الأجناس الأدبية الأخرى، والاستفادة من تقنياتها وأساليبها المختلفة.

ويربط "ميشال بوتور" الرواية بالقصة حيث يقول: «الرواية هي شكل خاص من أشكال القصة»¹، حيث أنّ القصة جزءٌ من حياتنا، ويقول كذلك: «في وقتنا الحاضر لا وجود لشكلٍ أدبيّ يتمتع بالقوّة التي تتمتع بها الرواية، إذ إنّنا نستطيع أن نربطها بطريقة دقيقة كلّ الدقة، بالعاطفة أم بالعقل، حوادث حياتنا اليومية التي لا قيمة لها في الظاهر، والأفكار، والحدس، والأحلام، التي هي ظاهرياً أكثر ممّا تكون بعيدة عن لغتنا اليومية، وهي إلى ذلك وسيلة مدهشة للصمود وللاستمرار في العيش بإدراك، في عالم مخيف تقريباً يهاجمنا من كلّ ناحية»²؛ فهي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالواقع.

كما يعرفها "هواي" بأنّها: «حكايات مصطنعة لمغامرات غرامية مكتوبة بنثر فني، بغرض إمتاع وتعليم القراء»³ فالرواية حسب هذا المفهوم تجمع بين النثر الفنّي والمغامرات والتسلية، فهدفها

¹ ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط3، 1986، ص5.

² المرجع نفسه، ص12.

³ برنار فاليت، الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، دار الحكمة، الجزائر، دط، 2002، ص19.

الأساسي من كلّ هذا هو ترفيه القراء، وهناك من الباحثين من يعتبرها جنساً أدبياً كان ظهوره الأول في العصور الوسطى وقد كان في بداياته متعلّقاً بالحكايات الشعرية ثم أصبح يدلّ على الحكايات النثرية.

2. مفهوم الرواية عند العرب:

أمّا التعاريف العربية الموجّهة لجنس الرواية فنجد منها تعريف فتحي إبراهيم الذي يرى في معجم المصطلحات الأدبية الرواية بأنّها «سرد قصصيّ نثريّ طويل يصوّر شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد، والرواية شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البورجوازية وما صاحبها»¹، فهي بذلك جنس لم يكن له وجودٌ من قبل بل ظهر مع الطبقة البورجوازية، فالرواية هي من كانت تعبّر بصدق عن الطبقة الوسطى وتكشف عن تناقضات المجتمع البورجوازي.

ويعرّفها سعيد يقطين بأنّها «التصوّر السائد لدى المبدع والناقد على السواء»²، وتعرّف أيضاً على أنّها «مسمّى شكلي لجنس أدبي واضح المعالم، والروايات على اختلافها تجتمع فيها مواصفات تحدّد ملامحها الجنسية فلا تختلط بغيرها»³ فالرواية رغم مرونتها فإنّ لها شكلاً يميّزها عن الأنواع الأدبية الأخرى كالشعر والمسرح، وبما أنّ لها خصائص مثل السرد المطوّل وبنية الشخصيات والحوار والزّمن نقول أنّها رواية وليست خاطرة أو مسرحية.

ويعدّها نضال الشمالي أيضاً سيّدة الألوان والأجناس في قوله: «إنّ الرواية أمست سيّدة الألوان والأجناس، وهذه السيادة لا تنبُع من حلولها في نفوس المُتلقيين فَحَسْب، ولا تنبُع من تفوّقها على الشعر

¹ - إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدّين، تونس، دط، 1986، ص176.

² - سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة " الوجود والحدود "، دار الأمان، الرباط، ط1، 2012، ص 15.

³ - نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، دط، 2006، ص109.

في زماننا أيضاً، بل إنّ الرواية لون ما عاد يوقف نهمة لون آخر، ففي مواقف كثيرة سلّبت الرواية الشعر أدواته وتسلّحت بسلاحه وسرقت متلقيه ورواده على حد سواء.¹

ويعرّفها "سعيد علوش" في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة بقوله: «نمط سردي يرسم بحثاً إشكالياً، ويقيم حقيقة لعالم منقهر.²»؛ ومن هذا المنطلق يرى سعيد علوش أنّ الرواية هي فضاء فني يسعى إلى مساءلة الواقع وكشف تعقيداته من خلال بناء عالمٍ سردي يعكس مختلف الأزمان.

كما نجد لها تعريفاً آخرًا في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب مفاده أنّ الرواية «سرد نثري خيالي طويل عادة، تجتمع فيه عدّة عناصر في وقت واحد مع اختلافها في الأهمية النسبية باختلاف نوع الرواية³»، وهذا التعريف حدّد النوع بأنّه نثر طويل يتميّز بالخيال تتداخل فيه عدّة عناصر كالشخصيات والمكان والزمان التي تختلف أهميّتها من رواية إلى أخرى، وهذا ما يؤكّد أنّ للرواية عدّة أنواع من رواية تاريخية وبوليسية... الخ

ويذهب "عبد الملك مرتاض" إلى نفي الرأي الذي يرى أنّ الرواية ملحمة ذاتية حيث يقول: «إن اعتبرنا الرواية ملحمة ذاتية ربّما مال الوهم بنا إلى السيرة الذاتية أو إلى أيّ عمل أدبي سردي مرتبط بالذات⁴» فقد يقود النظر إلى الرواية باعتبارها ملحمة ذاتية إلى نوعٍ من الوهم التأويلي، يتمثّل في ردها إلى السيرة الذاتية أو إلى أشكالٍ سرديةٍ أخرى تتمركز حول الذات.

¹ - نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص 108.

² - سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان، ط1، 1985، ص 101.

³ - مجدي وهبه، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1974، ص 183.

⁴ - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط 1998، ص 13.

ويشير "عبد الملك مرتاض" كذلك في كتابه في "نظرية الرواية" إلى أنّ الأدباء الجزائريون كانوا يُطلقون على كلّ عمل أدبي مطوّل تسمية رواية، ودليل ذلك العمل الأدبي "لأحمد رضا حوجو" "غادة أم القرى".

وتعرّف الرواية كذلك على أنّها: «نص نثري تخيلي سردي واقعي، غالبًا يدور حول شخصيات متورّطة في حدث مهمّ وهي تمثيل للحياة والتجربة واكتساب المعرفة¹»، فالرواية حسب هذا التعريف تعدّ نصًّا نثريًّا يجمع بين البعد التخيلي والسردى والواقعي، فهي ذلك الجنس الأدبي الذي يقوم في جوهره على الخيال مع احتفاظه بأواصره مع الواقع، وتتمحور بنيتها حول شخصيات تنخرط في سيرورة أحداث أساسية، وبذلك تغدو الرواية وسيطًا فنيًا لتمثيل الحياة الإنسانية وتجاربها المتعددة، كما تُسهم في توسيع أفق المعرفة.

وتعدّ الرواية أيضًا «من أهمّ الأجناس الأدبية التي حاولت تصوير الذات والواقع وتشخيص ذاتها، إمّا بطريقة مباشرة وإمّا بطريقة غير مباشرة قائمة على التماثل والانعكاس غير الآلي²»، فالرواية جنس أدبي مركزي استطاع أن يمنح الذات والواقع أفقًا واسعًا للتّمثيل والتأمل، سواءً عبر الطرح المباشر أو من خلال أساليب إيحائية غير مباشرة، معتمدةً في ذلك على آليتي التأمل والانعكاس الغير آلي للواقع.

3. الرواية الجزائرية ومراحل نضجها:

وقد تأخر ظهور الرواية في العالم العربي بشكل عام وفي الجزائر بشكل خاص، فالظروف الصعبة التي كانت تعيشها البلاد لم تكن تسمح بولادة هذا الجنس الأدبي، وكذلك الاستعمار الفرنسي الذي كان أكبر عائق أمام تطوّر هذا الفنّ، وتعود أسباب تأخر هذا الفن إلى عدّة عوامل نذكر منها:

¹ - لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، لبنان - بيروت، ط1، 2002، ص 99.

² - جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، دار الجديد والحصري، ط1، 2011، ص 11.

عوامل سياسية نقصد بها ثورة التحرير المسلّحة التي أدّت إلى شحذ همم الشعب ومنهم الأدباء والمفكرين، ممّا أدّى إلى عدم انتباههم للتطوّر الثقافي، فاتّجهوا إلى الشعر للتعبير عن مختلف همومهم وأوضاعهم السياسية في ظلّ الاستعمار الفرنسي، لأنّ الشعر قادر على التعبير والتصوير أكثر من الرواية التي تتطلّب نظرة شاملةً وتصويراً دقيقاً «وهكذا استمرّ الأديب الجزائري يُسهم في سير الثورة، ويقوم بدوره في الصراع السياسي الحضاري عن طريق الشعر، والمقالة الفكرية، والقصة القصيرة التي اتّخذت في هذه الفترة بالذات طابعاً رومانسياً واضحاً¹»، فالشعر ظلّ ديوان العرب والجنس المهيمن على الساحة الأدبية، ممّا أدى إلى اعتبار النثر فناً ثانوياً، وهذا ما جعل الأدباء ينصرفون عنه ولا يتقبّلون ذلك القالب النثري الطويل. وبالإضافة إلى العامل السياسي نجد عاملاً آخر وهو العامل الاجتماعي الذي يتضمّن سوء الأوضاع التي كان يعيشها الشعب الجزائري من جهلٍ وأميّةٍ بسبب سياسة التّجهيل التي فرضها المستعمر الغاشم مثل: «اغتراب اللغة العربية التي خضعت لنمطيّة تطوّر كان الاستعمار الفرنسي يتحكّم في أنفاسها إلى حدّ بعيد²» فقد أدّت الظروف القاسية خلال فترة الثّورة الجزائرية - من فقر وبطالة وتشريد - إلى غياب البيئة الحاضنة للأدب، حيث انعدم النّقد وغاب المتلقي، وضعفت حركة النّشر والتّشجيع، وقلّ عدد الكتاب، ممّا أسفر في النّهاية عن تأخر تطوّر المشهد الأدبي.

ونجد كذلك بنية المجتمع التّقليدية التي كانت تمجّد البطولات الملحمية وتميل إلى الجماعة عكس الرّواية التي تمجّد البطولات الفردية، فهي تركّز على الفرد وعلى صراعاته النفسيّة والاجتماعيّة.

وقد كانت الرواية الجزائرية في البداية تُكتب باللغة الفرنسيّة بسبب سياسة المستعمر الغاشم، وبذلك كانت نشأة الرّواية الجزائريّة المكتوبة بالعربيّة مرتبطة بالتحوّلات التي شهدتها المجتمع الجزائري في

¹ - محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، الجزائر، دط، 1983، ص8.

² - واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر "بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية"، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1986، ص479.

مختلف مراحلها التاريخية، كما ارتبط ظهور هذا الفن الأدبي بالسياقات الاجتماعية والسياسية التي مرّ بها الشعب الجزائري، فقد تأثرت الرواية الجزائرية بنظيرتها المشرقية.

وظهرت عدّة أشكال لكنّها لم ترق إلى مستوى الرواية، وكان أول عمل أدبي في الجزائر هو "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" لمحمد ابن إبراهيم 1849 وفي نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين نجد "عادة أم القرى" لأحمد رضا ححو" سنة 1947 وقد اختلفت الآراء حول تصنيفها فمنهم من يصنّفها على أنّها قصة ومنهم من يصنّفها على أنّها رواية، لأنّ فيها بعض خصائص الرواية، ثم توقّف الإنتاج الروائي حتى بداية الخمسينات وهي مرحلة اندلاع الثورة التحريرية الكبرى، وشهد هذا الحدث ظهور بعض الأعمال الأدبية مثل: "الطالب المنكوب" لعبد المجيد الشافعي" سنة 1951 و"الحريق" لنور الدين بوجدره" سنة 1957.

وكانت هذه الأعمال الأدبية بمثابة الوعاء الذي يحملُ آلام ومعاناة الشعب الجزائري، ولكنّها لم ترق إلى مستوى الرواية، وقد كانت سلماً صعد من خلاله الأدباء الجزائريين إلى جنس الرواية التي ارتبط ظهورها بشكل رسمي بريح الجنوب "لعبد الحميد بن هدوقة" ويؤكد ذلك "محمد مصايف" بقوله: «الجزائرية فلم تكن قد ظهرت بعد في شكلها الناضج، وليست "عادة أم القرى" لأحمد رضا ححو"، و "الطالب المنكوب" لعبد المجيد الشافعي"، إلا قصتين مطولتين ليس غير، كما أشار على ذلك الزميل ركيبي بحق¹»

وتميّزت مرحلة الستينيات بفتور في الأدب عامة حيث تكادُ تنعدمُ الأعمال الروائية، غير عملٍ واحد وهو "صوت الغرام" لمحمد منيع" وهي رواية عاطفية صدرت بعد الاستقلال، وعموماً كانت أعمال تلك الفترة ضعيفةً فنياً عاطفيةً في مضامينها، لكنّها تُعتبر بمثابة تمهيدٍ للمرحلة التي تليها رغم ذلك التأخر في ظهور الرواية كفنّ ناضج، ويعود تأخر هذه الأخيرة إلى غاية سبعينيات القرن العشرين

¹ - محمد مصايف، النشر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1983، ص117.

للظروف التاريخية، بما انطوت عليها من تحولات اقتصادية واجتماعية وثقافية لم تكن مهيةً لاحتضان فنّ روائي راقٍ، وثقافة الأديب آنذاك رغم نضجها ووعيها بقضايا مجتمعا لم تتوفر لها الشروط الموضوعية الكفيلة بإرساء رواية مكتملة.

غير أنّ التّحولات التي عرفت الجزائر مطلع السبعينيات، لاسيّما في ظلّ التوجهات ذات الطابع الديمقراطي، أسهمت في تهيئة مناخ أكثر انفتاحًا، أتاح لها فرصة التطوّر على مستوى الشّكل والرؤية والموضوع، فقد زحرت هذه المرحلة بالأعمال الأدبية ويمكن أن نسمّيها مرحلة النضج، إذ كان أدباؤها يغوصون في أعماق المجتمع الجزائري ويصوّرون الواقع تصويرًا مفصلاً، ومن بين تلك الأعمال نذكر "الجازية والدراويش"، "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة، "اللاز" و "الزلزال" للطاهر وطار.

وفي فترة الثمانينات كانت الرواية أكثر تحرراً وتفرّدت بخصائصها بمعزلٍ عن الأجناس الأدبية الأخرى ومنبع هذا التحرّر هو الاستقلال، وفي هذه المرحلة ظهر التجريب الروائي بآلياته المختلفة، ومن أمثلة أعمال هذه المرحلة "وقع الأحذية الخشنة" 1981، "أوجاع رجل غامر صوب البحر" سنة 1983، "نوار اللوز"، 1983 لواسيني الأعرج، "التفكك" سنة 1982 و "معركة الزقاق" 1986 لرشيد بوجدر، "العشق والموت في الزمن الحراشي" للطاهر وطار، "عرس بغل" 1982 وغيرها من الروايات التي كانت مرآة عاكسة للواقع الجزائري.

وأما في فترة التسعينات فقد كانت الرواية تعالج موضوع الأزمة التي عاشتها الجزائر بسبب شبح الإرهاب الذي خلف آثارًا عميقة من الألم والمعاناة والعنف على المجتمع الجزائري، وقد عبّرت في تلك الفترة عن الواقع المرير والمؤلم، فظهرت رواية الأزمة أو يمكن تسميتها كذلك برواية النكبة أو المحنة ومن أمثلها نذكر "سيدة المقام" لواسيني الأعرج و "الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار و "الورم" لمحمد ساري وثلاثية أحلام مستغانمي "ذاكرة الجسد"، "فوضى الحواس"، "عابر سبيل"

وأما رواية ما بعد الألفية وفي عصرنا هذا نضجت بشكل ملحوظ فنيًا وبقيت تعبّر عن الواقع مثل غيرها من المراحل السابقة، فالرواية لا تتفقت عن الواقع مهما تطوّرت، ومن أمثلة ذلك "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" لعمارة لخص، "للأسف الشديد" لرشيد بوجدر، "هجرة حارس الحاضرة" لنجم الدين سليم عثمان.

وقد كانت الواقعية تسيطر على مضامين الرواية الجزائرية، فنجد الكتاب الجزائريون يعبرون عن واقع المجتمع الجزائري في كتاباتهم، كما أنّ ظهور الرواية كان مرتبطًا أساسًا بالوضع الاجتماعي والسياسي في الجزائر، ولذلك سخر الكتاب أقلامهم لخدمة قضايا مجتمعهم.

الفصل الأول:

الإطار النظري لتحافل وتلاقح المُتخيّل مع
التاريخ في السرد

1. ضبط المصطلحات ذات الصلة بمفهوم المتخيل:

نظرا لتقاطع المتخيل مع مجموعة من المفاهيم، كالخيال والتخيّل والتخييل، وجب توضيح

المصطلحات التي تشترك في الجذر اللغوي "خيل":

- الخيال:

يُحيل الاستخدام اللغوي المعاصر لكلمة الخيال «إلى القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء

غابت عن متناول الحس¹» بمعنى أنّ الخيال هو تلك القوة الإبداعية التي تسمح بتشكيل وتصوير معانٍ وأشياء لم تعد موجودة ضمن إطار الحس.

ويرتبط الخيال بالحياة الواقعية ولا ينفصل عنها فهو «كفايةً وقدرةً على تمثّل الواقع وتصويره في علاقات مختلفة تماما عن اشتراطات هذا الواقع²»، فهو إذا طاقةً ذهنيةً تمكّن الإنسان من إعادة بناء الواقع واستحضاره ضمن شبكةٍ من العلاقات المناقضة تماماً لقيوده وشروطه الأصلية.

يُعرّف الخيال كذلك بأنّه: «الأداة اللازمة التي تعمل على تحريك العاطفة وإشعالها، وهو الذي يملك به الشاعر والأديب نفس القارئ والسامع³»، فالخيال هو وسيلة جوهرية تستعمل لتأجيج العواطف، إذ يمنح الشاعر والأديب القدرة على التأثير في وجدان المتلقي، قارئاً كان أم سامعاً.

¹ - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3، 1992، ص13.

² - محمد الديهاجي، الخيال وشعريات المتخيل بين الوعي الآخر والشعرية العربية، منشورات محترف الكتابة المكتب المركزي، فاس، ط1، 2014، ص 9.

³ - يوسف الإدريسي، مفهوم التخييل في النقد والبلاغة العربيين " الأصول والامتدادات "، دار وجوه للنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 2015، ص40.

- التخيُّل:

يُعرَّف التخيُّل بأنَّه: «نشاط ذهني يُعبّر به الإنسان عن تفاعله النفسي مع العالم وانفعاله الوجداني بمواضيعه وأشياءه، وهو فعلٌ غير مقصورٍ على فئةٍ دون أخرى أو على جنسٍ دون سواه، بل يشترك فيه كل الناس ولا يختلفون إلا في نوعية توظيفه ودرجته¹»، ويُفهم التخيُّل على أنَّه عملية ذهنيّة يصوّر من خلالها الإنسان تفاعله مع عالمه الباطني، ويعبّر عن استجابته الشعوريّة تجاه قضاياها، وهو فعلٌ لا يقتصر على فئةٍ معيّنة أو جنسٍ بعينه، بل هو مُشترك بين جميع الأفراد، حيثُ يتميّزون فيه من ناحية أساليب توظيفه ومستوى حضوره لديهم.

«والتخيُّل هو أجملُ مظهرٍ في إنسانيّتنا، فإنّ تحريره وتنشيطه لا يزال من أهمّ وظائف الفنون القوليّة والبصريّة²»، فهو أسمى مظاهر الإنسانيّة ومن أبهى تجلّياتها، إذ أنّ إطلاق طاقته وتنشيطها يعدّ إحدى أبرز الوظائف التي تتّصف بها الفنون بمختلف أنواعها.

- التخييل:

يمكننا تعريف التخييل على أنّه ذلك: «الانفعال النفسي بالموضوع المخيّل والانسحاق الذهني والعاطفي لمقتضاه التأثيري³»، فهو إذاً استجابة نفسيّة للموضوع المتصوّر في العقل، وانقيادٌ ذهني وعاطفي ممّا يقتضيه من أثرٍ وتأثير.

¹ يوسف الإدريسي، مفهوم التخييل في النقد والبلاغة العربيين " الأصول والامتدادات"، ص 25.

² صلاح فضل، أشكال التخييل من فتات الأدب والنقد، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، القاهرة، ط1، 1996، ص2.

³ يوسف الإدريسي، التخييل والشعر، حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، دار الأمان، بيروت، ط1، 2012، ص

يُعرّف التخيل على أنه: «استخدام المحسوسات في رسم صورة ذهنية، يخيل للمتلقى من قوة رسمها بالألفاظ أنها صور يراها، أنه يراها بعينه، فدور عملية التخيل منحصر أساساً في اختصار المسافة بين المسموع والمرئي وتقريبهما من بعض، حتى يخال المتلقي أنهما شيء واحد، وهنا يكمن المعنى الجوهرى لعملية التخيل¹»، ويُحيل التخيل «على بعض الحالات النفسية والعمليات الذهنية التي تتصل بسيكولوجية الإدراك، وطرق تفاعل الذات المدركة مع الظواهر المادية للعالم والمواقف الشعورية للنفس الإنسانية»، حيث يرتبط التخيل بمجموعة من الخبرات النفسية والعمليات العقلية المتصلة بآليات الإدراك، وعمليات تفاعل الذات المدركة مع الواقع المحسوس أو مظاهر العالم الخارجي ومع الخبرات الوجدانية للإنسان.

ونستخلص إذن أنّ هذه المصطلحات مترابطة مع بعضها البعض، حتّى وإن اختلفت في بعض الأمور، إلّا أنها تبقى متّصلة بالعقل والجانب الداخلي للإنسان، ووسيلة من وسائل الإبداع الذي يضيف لمسة راقية على سائر الفنون.

2. المتخيل مكوّنًا ورافدًا للخطاب السردى:

1.2 تعريف المتخيل:

يتّسم مفهوم المتخيل بسيولة دلالية تجعل صياغة تعريف جامع له أمرًا صعبًا، نظرًا لتعدد المقاربات النقدية والفلسفية التي تناولته. ويزداد هذا الإشكال تعقيداً بسبب تشابه الاصطلاح مع مفاهيم مجاورة مثل: الخيال، والتخيّل، والتخيل، والمخيّلة، ممّا أدّى إلى تباين ضبطه المفهومى من باحث إلى آخر وقد «استعيرت كلمة "IMAGINAIRE" متخيل" من الكلمة اللاتينية IMAGINARIUS سنة 1980 م، ودلّت على المعطيات الذهنية التي لا تتطابق مع معطيات الواقع

¹ - صلاح عيد، التخيل نظرية الشعر العربى، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا، القاهرة، دط، د.ت، ص 83.

المادي، واستعملها "باسكال" سنة 1659م لوصف الأشياء التي لا وجود لها إلا في مخيلة الإنسان، بينما دلت سنة 1820 مع "دوبران" على مجموع نتائج الخيال¹، وتوحي هذه الدلالات على أنّ المتخيل بعيدٌ كلّ البعد عن الواقع ولا يمتُّ له بصلة، بل وإنّ هذا اللفظ يُطلق على الأشياء التي تخلفها مخيلة الإنسان ولا يكون لها أيّ وجود في الواقع.

ويُعرّف المتخيل كذلك «بأنّه بناءٌ ذهني، أي أنّه إنتاج فكري بالدرجة الأولى، أي ليس إنتاجاً مادياً²». فهو إذاً شيء معنوي يرتبط بما هو عقليّ، وهو الابن الشرعي للفكر، وتعرّفه آمنة بلعلّى بأنّه «وسيط مادي يعمل كمماثل للصورة المتخيلة، التي يمكن استحضارها من خلاله لمن يريد وليس هو ما نقرأ من شعر أو رواية أو لوحة ولذلك يظلّ الإبداع دائماً متجدّد القراءة لأنّ الصورة المتخيلة تزوره كلّما قصدها القارئ³»، فالمتخيل بهذا المعنى بمثابة الجسر الذي من خلاله يصل الفنّان إلى المتلقّي، وهو بذلك معادل للصورة المتخيلة، كما أنّه متجدّد باستمرار مع كل قراءة، لا ينضب تأويله ويظلّ مفتوحاً، بل وإنّه يجعل الإبداع يُولد كلّ مرّة من جديد.

وكما يعرفه "نادر كاظم" بأنّه «وعاءٌ رمزي يختزن ثروة ثقافية، ويحتضن تشكيلة من العناصر السردية، كالشخصيات والأحداث والتصورات والرموز والدلالات والمعايير والقيم⁴» ويربط "وسام حسين جاسم العبيدي" مفهوم المتخيل بالصورة حيث يضرب لنا مثلاً عن ذلك حين قال أنّ: «الكتاب الذي يراه الشخص بعينه هو مادي التكوين، أمّا ما هو موجود داخل الدماغ فلا يعدو أن يكون صورة ذهنية للكيان

¹ - يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، 2005، ص 27.

² - حسين خمري، فضاء المتخيل، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 2001، ص 39.

³ - يُنظر، آمنة بلعلّى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المماثل إلى المختلف، دار الأمل، الجزائر - تيزي وزو، ط2، 2001، ص50.

⁴ - ينظر، نادر كاظم، تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، دار الفارس، عمان، ط1، 2004، ص22.

المادي، قام العقل بتكوينها بمساعدة الحواس¹» وتلك الصورة الذهنية المعنوية هي المتخيل الذي تساعد في بلورته كل من الحواس والعقل.

ويشير كذلك "وسام حسين العبيدي" إلى أنه رغم اختلاف المفاهيم المقدمة للمتخيل إلا أنها تتفق على فكرة واحدة وهي أن المتخيل هو «الذي يتحدّد في كونه استحضار العالم والوعي به في شكل صورة ترتسم في الذهن، فكلّ عملية تخيل تفترض وجود الذات المتخيّلة وموضوع تخيلها وجوداً عضوياً متلازماً²» ؛ أي أن المتخيل يتمثل في استدعاء وتمثّل العالم ومن ثم إدراكه على هيئة صورة تُنقش في العقل، وبالتالي فإنّ أيّ فعل تخيلي يستلزم توفر قطبان أساسيان مترابطان ومتلازمان لا ينفصلان عن بعضهما، بحيث لا يؤدي أحدهما ذلك الفعل التخيلي أو العملية التخيلية إلا بوجود العنصر الآخر وهما الذات المتخيّلة وموضوعها المتخيل. كما يُعرّف المتخيل بأنه «عبارة عن نسق مترابط من الصور والدلالات والأفكار والأحكام المسبقة التي تشكّلها كلّ فئة أو جماعة أو ثقافة عن نفسها وعن الآخرين³»، أي أنه عبارة «عن منظومة متكاملة من التمثيلات الرمزية والصور الذهنية والأحكام القبلية التي تكوّنوها جماعة عن نفسها أو عن غيرها، وبهذا المعنى يكون المتخيل محصوراً في إطار الجماعة، وقد يكون أعمّ من ذلك لشموليّته الأفكار وكذا المعتقدات والتوجهات⁴» بالإضافة إلى التصرفات فهذه الأخيرة كلّها تُعتبر جُزراً صغيرة في بحر المتخيل، فهو يحتويها كلّها وأوسع منها جميعها. «والمتخيل لا يعني الأوهام أو الصور بالمعنى المادي للكلمة، إنّه يعني الدلالات الكبرى التي تجعل المجتمع يبدو متماسكاً ككل⁵».

¹ - وسام حسين جاسم العبيدي، صورة المجنون في المتخيل العربي " منذ العصر الجاهلي حتى القرن الخامس هجري"، دار الروافد الثقافية، بيروت، لبنان، ط1، دت، ص 16.

² - وسام حسين جاسم العبيدي، صورة المجنون في المتخيل العربي، ص 16.

³ - عبد الله بن محمد اللويزي، صورة المتخيل المغربي في المتخيل الإسباني، دار الخليج، عمان، ط1، 2018، ص128.

⁴ - يُنظر، ناجية أقجوج، الصورة النمطية للإسلام في المتخيل الغربي، سوء فهم أم مركب جهل، مركز الدراسات والأبحاث في مجال تصحيح صورة الإسلام، فاس، ط1، 2009، ص12.

⁵ - نادر كاظم، تمثيلات الآخر صورة السرد في المتخيل العربي الوسيط، ص33.

مما يعني أنَّ المتخيل ليس محصوراً فيما هو وهمي أو مجرد صورٍ فقط، بل إنَّه أبعد من ذلك وأعمق حيث يعني التمثلات الرمزية الجامعة التي تجعل المجتمع كتلةً واحدةً وكلاً متكاملًا، كما أنَّه «يتجاوز الموجود ويتخطاه ولكنَّه يمثل في كلِّ لحظة المعنى الضمني للواقع¹» أي أنَّ المتخيل قد يخلق أشياءً لا وجود لها ويجعلنا نرسمها في أذهاننا، لكنَّه رُغم ذلك لا ينفصل عن الواقع ويظلَّ متّصلاً به.

وكما يرى "العربي الذهبي" أنَّ المتخيل «هو ما يتجلى ويظهر من خلال تقديم أو عرض خيالي ليشمل الكيانات والأحداث وحالات الوقائع، أي مجموع الأفعال والأشياء التي يتركز حولها انتباهنا أثناء العملية الخيالية²»، وبهذا المعنى يمكن وصف المتخيل بأنَّه ذلك الحيز الظاهر الذي يتشكل عبر الفعل التخيلي، ويغطّي جملةً من العناصر التكوينية للعالم المتخيل، وهو في حقيقته حزمة من الأفعال التي تنحصر فيها بؤرة انتباه الذات أثناء ممارستها لعملية التخييل.

ويرى "فيصل دراج" أنَّ المتخيل يحرّر الزمن من مكانه ويجعله يبدو أكثر اتساعاً³، أي أنَّ المتخيل يمدّد الزمن ويجعله أطول ممّا هو عليه في الواقع.

2.2 المتخيل عند الغرب:

لقد كان المتخيل حاضراً بقوة في الفكر الغربي، واهتم به المفكرون في مجالاتٍ مختلفة كالفلسفة والأدب... الخ، ولذلك نجد تعدّد آرائهم وتنوّعها حول هذا الأخير.

¹ - محمد نورالدين أفاية، المتخيل والتواصل مفارقات العرب والغرب، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص18.

² - العربي الذهبي، شعريات المتخيل اقتراب ظاهراتي، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص158-159.

³ - ينظر، فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص18.

وقد عرّف "أفلاطون" المتخيل بأنه «مصور أو رسام يرسم في النفس أشباه الأشياء المدركة بالحس، ويأخذ من الحواس التي تصبح مادة للتفكير¹» وقد جعل "أفلاطون" في هذا التعريف المتخيل عملة ذات وجهين، الوجه الأول هو استعادة صور المحسوسات وهو توظيف الصور المحسوسة في النفس، أمّا الوجه الثاني فوظفها في التفكير.

و بالنسبة "لأرسطو" في حديثه عن المتخيل فقد تطرّق إليه في كتابيه "فن الخطابة" و"النفس"، ويُعرّفه على أنّه «القدرة أو الملكة التي يستطيع بموجبها الفنّان استعادة أحاسيس ماضيه أو غائبه²»، فهنا ربط "أرسطو" المتخيل بالذاكرة، فبواسطته يستحضر الفنّان أحاسيسه السابقة أو المدفونة.

والمتخيل عند "أرسطو" «ضروري للتعلّم والفهم فضلاً عن أهميته في التفكير وإنّ جازّ عليه الصدق أو الكذب³» بمعنى أنّ المتخيل هو وسيلة لاكتساب معارف جديدة وفهم المعارف السابقة، مثلاً: حين نتعلّم في المدرسة مراحل اكتمال القمر، لدينا في مخيلتنا تلك الصور وهذا يساعدنا على التعلّم والفهم السريع دون الحاجة إلى إحضار صورٍ ملموسة حتّى، وذلك بفضل المتخيل هذا ما يُبرز أهميته الكبيرة سواءً أصاب أم أخطأ، فقد يخلق المتخيل صوراً لا توجد في الواقع، ففي نظر "أرسطو" «هو حالة يتخيّل فيها الإنسان أشياء لا وجود لها في الحقيقة كما أنّه ليس بحس⁴»، فهو يفرق بينه وبين الحس، «ويعتبره حلقة وصل بين الإحساس والعقل، وأنّ تلك الأخيلة التي تستفيد من الحس هي موضوع التفكير العقلي عند الإنسان⁵» وفي بعض الأحيان يخدعنا إحساسنا أو يُظلمنا والأمر نفسه بالنسبة للمتخيل حيث يقول "أرسطو" أنّ المتخيل «ليس إلّا قوّة أو حالة نحكم بها، ونستطيع أن نكون على

¹ - مجلة ميلان للبحوث والدراسات، المجلد 9، العدد 2، ديسمبر 2023، ص83.

² - المرجع نفسه، ص84.

³ - علي محمد هادي الربيعي، الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، دار الصادق الثقافية، العراق، ط1، 2012، ص23.

⁴ - علي محمد هادي الربيعي، الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، ص22.

⁵ - المرجع نفسه، ص23.

صواب أو خطأ¹؛ أي أنه ملكة نستعين بها لفهم الأمور، ونستنتج من هذا أنّ "أرسطو" قد رفع من قيمة المتخيل على عكس أستاذه "أفلاطون" وجعله قوة معرفية مركزية، حيث يعتبره وسيطاً بين الفنان وأحاسيسه، وبما أنه خاضع للعقل فإنه ينير درب المعرفة لنا ويساعدنا على الفهم والتعلم، إضافةً إلى أنه يُميّز بينه وبين الحسّ.

وقد وضح لنا "أفلاطون" قيمة المتخيل ودوره الفعّال في الفنّ «فمهمة الفنان تتطلب منه الإجابة في أن يصل ببصيرته وخياله النفاذ إلى ذلك المستوى الراقي من الجمال، حتى لا يصوّر الأشياء في جمالها العادي البسيط أو ماهي عليه في الحقيقة²» وذلك الارتقاء لتلك الدرجة الرفيعة من الجمال لا يتحقّق إلاّ بواسطة المتخيل.

كما عرّف "بسكال بلاس" المتخيل على أنه «قوة تدعّم الإنسان في عمله على الرغم من بعض المساوئ التي يثيرها إذا ما أفرط فيه³» فقد نظر "بسكال بلاس" إلى المتخيل على أنه سلاح ذو حدين يُصيب أحياناً ويُخطئ إذا أفرط الإنسان في توظيفه، فإذا كان دائماً على صواب فإنه لا يصبح متخيلاً، كما يرى أنّ المتخيل يلعب دوراً مهماً في العقل حيث أنه «يتحكم في حجم الأشياء فيصغرها ويضخمها لتتناسب مع الفكر⁴»

ويعدّه "ايمانويل كانط" «ضرورة هامة وأساسية في جميع عمليات المعرفة⁵» ويعني "كانط" هنا أنّ المتخيل ليس مجرد أداة للتخييل فقط، بل تبقى المفاهيم جوفاء بدونه.

¹ - أرسطو طاليس، النفس، دار إحياء الكتب العربية، تر: أحمد فؤاد الأهواني، ط1، 1949، ص104.

² - ينظر، علي محمد هادي الربيعي، الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، ص24.

³ - المرجع نفسه، ص 26.

⁴ - ينظر، علي محمد هادي الربيعي، الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، ص103.

⁵ - محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1979، ص57.

كما أنه يَنقَد فكرة العقلانيّة المُفرطة ويضع المتخيّل «في موقع وسط بين الإدراك والفهم»¹ وبذلك يجعله منبَع الإدراك والفهم ويُبعد عنه التهمة التي وجَّهها له "ديكارت" بأنّه مصدر للتشويش والخطأ.

وحين نتحدّث عن "ديكارت" فنحن نعرف أنّه يقدّس العقل كثيراً، ويرى أنّه عماد المعرفة وهو الملكة التي ترفع من قيمة الإنسان وتُميّزه عن باقي الكائنات، وبالتالي فهو ضدّ كلّ ما يعرقل عمل العقل أو ما يحدث خللاً في سيرورته بما في ذلك المتخيّل، فهو يرى أنّه يُوقع العقل في الخطأ ويُبعده عن الصواب. «لذلك اعتبر ديكارت المخيّلة سيّدة الخطأ والضلال»² فقد حطّ من قيمة المتخيّل وهمشه في فلسفته، ورأى أنّه عائقٌ أمام الوصول إلى الحقائق.

وأما "فشته" JOHN GOTTIEB FICHTE فقد اعتبر المتخيّل القوّة المحوريّة والأساسيّة، حيث نظر إليه على أنّه «طاقة نظريّة أساسيّة وبدون هذه القوة العجيبة لا يمكن تفسير أي شيء في العقل الإنساني»³ أي أنّ المتخيّل ليس مجرد قوّة عاديّة بل هو الأساس النظري الذي يقوم عليه كل شيء في العقل وبدونه تبقى المدركات العقليّة مجرد ألغاز لا حلّ لها.

وقد بيّن لنا "فشته" دور المتخيّل في عمل الفنان فقد أعطاه منزلة مؤثّرة «فالفنّان إذا أراد أن يكون جديراً بعمله فعليه أن يُبدع من دون قواعد وبأسلوب خلاق»⁴ وذلك بفضل المتخيّل الذي يميّزه عن غيره من الناس.

¹ - محمد نورالدين أفاية، المتخيل والتواصل، ص 13.

² - المرجع نفسه، ص 14.

³ - عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، دط، 1984، ص 24.

⁴ - علي محمد هادي الربيعي، الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، ص 34.

ويذهب "وليم بليك" إلى نفس الرأي فيُعَلِّي من شأن المتخيل ويُعتبر «عالم المتخيل هو عالم الأبدية، كما نجده ذهب إلى أبعد من ذلك في الاهتمام بهذا الأخير فسماه بالرؤية المقدسة.¹»

وبما أن "وليم بليك" ينتمي إلى الاتجاه الرومانسي الذي يمجّد العاطفة على خلاف الكلاسيكيين الذين يمجّدون العقل ويلغون العاطفة، بالتالي ينتقصون من قيمة المتخيل، فالرومانسيون إذن يقصدون المتخيل و"وليم بليك" واحد منهم، اعتبره بناءً تصوري ذو طابع مقدس.

وقد اهتم "شلنج" كثيرا بالمتخيل وجعله في الصدارة، حيث أن فلسفته جعلت من المتخيل «الملكة التي تمكن الإنسان من الوصول إلى الحقيقة، وقالت إنه القوة القادرة على التوفيق بين المتناقضات وعلى رؤية الوحدة التي تختفي وراء هذه المتناقضات²»، فالمتخيل عند "كلنج" هو الطريق الذي يوصل الإنسان إلى الحقيقة، ويجمع بين الأضداد ويستبصر الوحدة المتوارية وراءها، كما اعتبره "شلنج" «أسمى قوة يمتلكها الإنسان وأهمها... كما عدّه الملكة الوحيدة التي تمكّن الشاعر والفنان بل وحتى الفيلسوف من الوصول إلى الحقيقة³» فهو يجعل للمتخيل مكانة عليا، حين اعتبره قوة جوهرية ومركزية، وعدّه الملكة التي تساعد الشاعر والفنان والفيلسوف من بلوغ الحقيقة.

كما يرى "شلنج" أن المتخيل يستطيع أن يعبر على كلّ صور الأفكار في الطبيعة، ولا يأتي بتلك الصور كما هي من الطبيعة وإنما يحورها فيمحي ذلك الاختلاف والتناقض وتصبح وحدة متكاملة، وكذلك ذهب "كيش" إلى أن المتخيل «قوة قادرة على الكشف والتوضيح عن طريق الخلق والحس

¹ - محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، نقلا عن كتاب كولردج لمحمد مصطفى بدوي، ص 47.

² - المرجع نفسه، ص 57.

³ - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، دط، 1997، ص 388.

والجمال، كما أنّها قادرة على بلوغ الحقيقة القصوى إذ¹ «لم يخالف "كيش" "شلنج" وتبنّى نفس الفكرة التي تتمثل في كون المتخيّل جوهر الحقيقة.

وقد اهتم "شوبنهاور" بالمتخيّل وجعله متساوياً مع العبقرية واعتبره شرطاً أساسياً من شروط العبقرية فهو «الذي يمكن العبقرى من أن يرى في الفردية ما هو عام ... بينما الإنسان العادي لا يرى في الجزئي إلا الجزئي نفسه²»، فبفضل المتخيّل يتسنى للعبقرى أن يستغلّ عبقريته ويتجاوز الجزئي إلى الكلّي، أي أنّ ذلك الجزء البسيط يبدو له أعمق ممّا يراه الإنسان العادي الذي يبقى أسير الجزئي فلا يرى في الجزئي سوى الجزئي.

وأما "برغسون" فيرى أنّ جمال الطبيعة مرهون بالمتخيّل «فلولا الإنسان وخیالاته وحده لما كانت الطبيعة جميلة³» فالمتخيّل هو الذي يضفي على الطبيعة جمالا خلاّبا ويبعث فيها الروح، ويحوّلها من مجرد مظاهر ماديّة صامتة إلى لوحات فنية، فبدون المتخيّل تكون زقزقة العصافير مجرد ألحان، لكنّ المتخيّل يحوّلها إلى سمفونية فنية رائعة، والمتخيّل يحوّل تلك الزهور إلى رمز للحياة السعيدة.

وكما ذهب "برغسون" إلى أنّ «الصور ليس لها وجود ذاتي، بل يرجع وجودها إلى الشخص المتخيّل وأحواله الخاصّة أي أنّه يزرع الحياة في تلك الصور ويبرزها إلى الوجود حتّى وإن لم تكن موجودة بالفعل.

وقد جعل "كروتشه" المتخيّل متماشيا مع الحدس واعتبرهما مادتين أساسيتين يعتمد عليهما الفنان لإخراج عمله في أحسن صورة، ومن خلالهما يعبر الفنان عن كلّ ما يختلج في نفسه من موضوعات مختلفة، حيث يوضح لنا أنّ «الفنان لا يستطيع أن يدرك طبيعة الشعور الباطن الذي ينتابه إلا عندما

¹ - ينظر، محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 34.

² - علي محمد هادي الربيعي، الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، ص 43.

³ - المرجع نفسه، ص 46.

يكون في وسعه التعبير عنه، كما أنه لا يمكن أن يكون لديه حدس بمنظر طبيعي إلا إذا كانت تفاصيل هذا المنظر واضحة في ذهنه صورة متخيلة¹ فحدس الفنان لا يمكن أن يشتغل إلا إذا كان يختزن في ذهنه صورة متخيّلة، فمثلا شاعر يريد أن يكتب قصيدة عن شلال، يُشترط أن تكون صورة الشلال محفوظة في مخيلته، وهنا يتّضح لنا الترابط بين الحدس والمتخيل فكلاهما يكمل الآخر.

كما أنّ "غاستون باشلار" جعل من «المتخيل والذاكرة حلقتان متّصلتان ببعضهما، وألغى تلك الوظيفة القديمة القائمة على عملية التخزين التي تقوم بها الذاكرة وتكرّسها العادة، وسعى لإبراز الطابع الدينامي للخيال بوصفه قدرة تصويرية عالية وعملية خلق وابتكار لا حدود لها.²»

ونجد "هيدجر" يعتبر المتخيل «التفكير الأساسي الذي دعا إليه هيدغر وأراد به الإجابة على معنى الكيان³» فالنصّور الفلسفي لدى "هيدغر" قائم على الدعوة إلى نمط من التفكير الأصيل، يهدف إلى مساءلة معنى الكينونة والكشف عن حقيقتها.

وقد حقّق "سارتر تطوّرا" في المتخيل حيث حرّره من القيود العقلانية وأبعد عنه فكرة الخطأ والتشويش على العقل «وأدخل عمل المتخيل في الحياة النفسية للكائن وأعطاه دوره في عملية الوعي⁴» فقد ألحق "سارتر" المتخيل بالجانب النفسي وغمره فيه، وخصّص له وظيفة جوهرية في آلية الوعي.

وعندما يتطرق "سارتر" للحديث عن المتخيل «فإنّه يقدم وصفا دقيقا له، إذ يعتبر أنّ للمتخيل جملة من الخصائص، أولها هي المتخيل فعل قصدي وبالتالي فإنّ ما يميّز المخيّلة عن غيرها من أنماط الوعي هو كون موضوعها متخيّلا، يمنح ذاته بشكل مباشر وتتميّز المعرفة الإدراكية بكونها تتشكّل

¹ علي محمد هادي الربيعي، الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، ص 49، نقلا عن فؤاد زكريا، نظريات في فلسفة الفن، ص 29.

² - المرجع نفسه، ص 50.

³ - المرجع نفسه، ص 50.

⁴ - محمد نورالدين أفايه، المتخيل والتواصل مفارقات العرب والغرب، ص 19.

بصورة تدريجية ومتتابعة، بينما يظل الوعي المتخيل متحرراً من هذا التدرج فيظهر دفعةً واحدة وبشكل فوري.¹»

كما عرّف "سارتر" المتخيل بأنه «فعل يحاول أن يجسّم موضوعاً غائباً أو لا وجود له عن طريق محتوى مادي أو نفسي لا يقَدّم في مثل هذه الهيئة بل في هيئة مشابهة للموضوع الذي نهدف إليه»² بمعنى أنّ المتخيل عملية تحاول تجسيد فكرة أو موضوع غير موجود باستعمال رسائل مادية أو نفسية ولا يقَدّم الموضوع بهيئته الأصلية بل في شكل محاكي ومقارب له.

ولا ننسى دور المفكر الفرنسي "جلبير دوران" في هذا المجال، حيث وظّف كل إمكاناته وجهوده من أجل صياغة نظرية في المتخيل، وقد قدّم آراء الفلاسفة ونظرتهم إلى المتخيل وموقفهم منه، فقد رأى أن الموقف الديكارتي قد حكم على المتخيل بالتهميش ونبذه لزمان طويل، في حين مزج "برغسون" بين المخيلة والذاكرة، أمّا "سارتر" فقد اعتبره "جلبير دوران" من بين الفلاسفة الذين منحوا المتخيل رهنية جديدة وأعادوا له الاعتبار.

ويُعرّف "إدغار ويبر" المتخيل بأنه «حالة تثير في الموضوع الخروج عن الذات من خلال الاستغراب أو الذهول التي تنتج عن النقل العادي نحو النادر»³ فالمتخيل هو وضع إدراكي أو عملية إدراكية تدفع الذات إلى مفارقة أفقها الاعتيادي من خلال الدهشة أو الانبهار الناشئ عن الانتقال من المألوف إلى غير المألوف.

¹ - ينظر، محمد نورالدين أفايه، المتخيل والتواصل مفارقات الغرب والغرب، ص 21.

² - وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، تر: يونيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ط1، 1987، ص28.

³ - آمنة بلعلی، المتخيل في الرواية الجزائرية من المماثل إلى المختلف، ص18.

وأما "لودري" فيرى أن «المتخيل مرتبط بشكل حميمي بالعقل والمعرفة، الأمر الذي يعني أنه لا توجد معرفة تخيلية صرفة، لأن كل معرفة هي معرفة عقلية في بنيتها أو طبيعتها، وما المتخيل إلا وسيلة لتفعيل وتحيين تلك الماهية¹» وبالتالي فإن العلاقة التي تجمع المتخيل والعقل علاقة وطيدة تولد من رحمها المعرفة، فكل معرفة تحتاج لسبل العقل من أجل فهم الأمور، ولا بد أن تضاف كذلك جرعة من المتخيل لتحريك تلك السبل.

وقد ربط "جيرار جينيت" المتخيل بالقيمة الجمالية التي يحدثها في نفس المتلقي، حيث يرى أن المتخيل هو ذلك النص الذي يثير في نفسه متعة جمالية.

3.2 المتخيل عند العرب:

يكتسب المتخيل عند العرب أهمية خاصة، إذ تجلّى في مختلف أنماط التعبير الأدبي، حاملاً بصمات الثقافة العربية وخصوصيتها.

كما اهتم به النقاد والباحثون العرب فعملوا على مقارنته من عدة زوايا، وقد اختلفت آرائهم حول هذا الأخير فنجد "الفارابي" الذي ربط المتخيل بالمحاكاة، حيث يرى أن المتخيلة «خاصة من بين سائر قوى النفس لها قدرة على محاكاة الأشياء المحسوسة التي تبقى محفوظة فيها²»، فالمتخيل من أبرز القوى الجوهرية في النفس التي بإمكانها تمثيل المحسوسات وحفظها في الذاكرة لاستحضارها لاحقاً، مثلاً عندما نرى مشهد الغروب ثم بعد فترة يحكي لنا شخص عن جمال ذلك المشهد فإننا نتخيله دون الحاجة لرؤيته من جديد لأنه محفوظ في ذاكرتنا.

¹ - آمنة بلعل، المتخيل في الرواية الجزائرية من المماثل إلى المختلف، ص 19.

² - مجلة ميلان، ص 86.

ومن خصائص المتخيل عند "الفارابي" أنه «يطلّ على عالم الغيب وما هو وراثي، ويعرف المتخيّلة بأنها تلك القوّة التي تحفظ رسوم المحسوسات بعد غيبتها من الحس، فالتخيّل يجعل تلك الصور حاضرة حتى في غياب الإدراك الحسي¹»

وأما "أبو علي ابن سينا" فقد أشار إلى «الأثر الذي يُحدثه المتخيّل في نفس المتلقي والذي يكمن في إثارة التعجّب، فالمتلقي حين يقرأ نصّاً أو شعراً فإنّ ذلك الأخير يبعث فيه الدهشة والإعجاب، وذلك هو الهدف المنشود²» فالتخيّل مهما كانت طبيعته فإنّه يؤثّر في المتلقي، ولا يقف عند هذا وحسب بل يعتبره «وسيطاً بين المبدع والمتلقي فعلى كلّ منهما أن يمارس فعل التخيّل بنفسه حتى يقيم الصورة الفنية في ذهنه وينفعل بها، كما ربطه بالجانب النفسي، فالتخيّل يوفّر متنفساً للإنسان، ويساعده على تجاوز العديد من الضغوطات النفسية³». وكذلك ذهب إلى أنّ «وظيفة المتخيّلة لا تقتصر على التفريق والجمع بين صور المحسوسات والمعاني "عملية الابتكار" التي يهتمّ بدراستها علماء النفس المحدثون، وإنّما تقوم المتخيّلة عند ابن سينا باستعادة صور المحسوسات والمعاني الماضية لأنّها دائمة العرض للصور والمعاني المخزونة في المصورة⁴» وهنا تكون وظيفة المتخيّل شبيهةً بوظيفة الذاكرة والفرق الفاصل بينهما هو الزمن فقط فالذاكرة تعود إلى الماضي لكي تلتقط صورها، إلّا أنّ المتخيّل يأتي بتلك الصور والمعاني من الوقت الحالي والماضي والمستقبل.

¹ - ينظر، مجلة ابن خلدون، ص 508.

² - ينظر، أمانة بلعلّ، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص 23.

³ - ينظر، علي محمد هادي الربيعي، المتخيل في الفلسفة والأدب والمسرح، ص 72.

⁴ - علي محمد هادي الربيعي، المتخيل في الفلسفة والأدب والمسرح ص 71.

وقد سار "ابن سينا" على درب "الفارابي" متأثراً بالمحاكاة الأرسطية، وجعل «المتخيَّلة القدرة على الجمع بين المجرد والحسي»¹ فالمتخيَّل يوفِّق بين المعطيات الحسية والتجريدات الذهنية ويجعلهما نسخة واحدة.

وعَدَّ المتخيَّل أنَّه «يحفظ ما قبله الحسَّ المشترك من الحواس الجزئية الخمس، وتبقى فيه بعد غيبة المحسوسات»² فالمتخيَّل هو الحافظة الذهنية التي تُمكن الإنسان من الاحتفاظ بما استقبله من المدركات الحسية أو الصوَر عبر الحواس الخمس، بحيث تبقى هذه الصوَر حاضرةً في ذهنه حتى بعد غياب الأشياء المحسوسة، فعلى سبيل المثال عندما يتذكَّر الإنسان طعم تفاحة أكلها أو رائحة الياسمين التي استنشقتها، فهذه الأشياء تبقى محفوظةً في مخيلته.

وكذلك نجد "الغزالي" الذي رأى أنَّ «المتخيَّل يتَّسم بعدَّة سمات من بينها أنَّه من طينة العالم السفلي، أي أنَّه يتعامل مع صور ذات طابع حسيٍّ محدَّدة المعالم وخاصيته الثانية تتمثَّل في كونه صفِّي ودقيق وضبط، وهو بهذه المعايير يتساوى مع المعاني العقلية وسبباً في وضوحها لا في غموضها، وأمَّا الخاصية الثالثة فتتمثَّل في التزامه بضوابط العقل وعدم الخروج عنها، فإذا انفلت وخرج عنها تضطرب المعارف وتترزّل»³.

وفي المقابل من هذا ينحو "الزمخشري" منحى آخر فهو لم يتعمَّق كثيراً في حديثه عن المتخيَّل «واكتفى بمدحه بإنزاله منزلةً بين المجاز والحقيقة، هي منزلة التمثيل والتصوير الحسن»⁴ إذ لم ينظر

¹ - مجلة ميلان، ص 510.

² - أبي علي الحسين بن سينا، النجاة " في الحكمة المنطقية والطبيعية والإلهية "، مطبعة السعادة، القاهرة، ط2، 1958، ص163.

³ - ينظر، عاطف جودة، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص82.

⁴ - مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب " الجاهلية والعصور الإسلامية "، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1988، ص143.

إليه على أنه حقيقة مطلقة أو خيالاً فارغاً وإنّما في مرتبة وسط بينهما، وتلك المرتبة تُتيح له تصوير الأشياء في أبهى حلّة، فمثلاً عندما نقول "العلم نور" فإنّنا لا نعني النور الحقيقي وإنّما نور المعرفة.

وقد ربط "ابن عربي" المتخيّل بالصورة، باعتباره القدرة المطلقة التي تُوحد وتجمع الجزئيات وتخلق الصورة، فهو الذي يخلق الصور¹، ويعرّف المتخيّل بأنّه «لا موجود ولا معدوم، ولا معلوم ولا مجهول، ولا منفي ولا مثبت²» أي أنّ المتخيّل وسيط لا يندرج ضمن الوجود ولا ضمن العدم المطلق، فهو ليس موجوداً وجوداً تامّاً ولا عدماً خالصاً، إضافةً إلى أنّه يجمع بين المعرفة والالتباس إذ ندرك صورته ونعنيه لكنّنا لا نستطيع الإحاطة بحقيقته إحاطةً تامّةً، كما لا يُمكن إخضاعه لأحكام النقي أو الإثبات القطعية.

وقد وصل "محمد الجويلي" مفهوم المتخيّل بمصطلح «المخيال، كونه متقارباً معه، حيث يرى أنّ كلمة "المخيال توافق في اللغة الفرنسية كلمة LIMAGINAIRE قياساً على كلمة المخيلة المستعملة على نطاق واسع في اللغة العربية³» فالمتخيّل والمخيال يحملان نفس المعنى حتّى وإن اختلفت اللغات أو التسميات.

3. أنواع المتخيّل السردية:

يُعبّر المتخيّل عنصراً أساسياً في العمل الروائي، حيث يعدّ أحد ركائزه الجمالية والفنية، إذ يُتيح للروائي تجاوز الواقع وإعادة تشكيله وفق رؤيته الإبداعية وعبر آليات متعدّدة، كإعادة تركيب الأحداث وبناء الشخصيات والتلاعب بالزمن... الخ، فيمزج بذلك بين الحقيقة والخيال، ممّا يُكسب عمله عمقاً دلاليّاً وجماليّاً.

¹ - ينظر، مجلة ميلان، ص 89.

² - محي الدين ابن عربي، الفتوحات المكية، المجلد 1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، دط، ص 305.

³ - وسام حسين جاسم العبيدي، صورة المجنون في المتخيل العربي، ص 17.

كما يضطلع المتخيل بدور محوري في توسيع أفق التلقي، إذ يفتح أمام القارئ إمكانات متعددة للفهم والتأويل، ويجعله شريكا في إنتاج المعنى مما يجعله يحتل مكانا رئيسا في العمل الروائي، ويعدّ المتخيل السردى الأصل الذي تتفرّع منه سائر أشكال المتخيل «فالمتخيل السردى يمثل القدرة على خلق عوالم خيالية وشخصيات وهمية وربطها ببعضها البعض في سياق سردي² فهو إذا طاقة إبداعية تحملنا من عالم الحقيقة إلى عالم الخيال، فترسم لنا فضاءات وشخصيات متخيلة وتُنظّمها في شبكة مترابطة ضمن سياق حكاية منسجم، مما يخلق طابعا تشويقيا في العمل الأدبي.

ويُعتبر المتخيل السردى «أحد أهم العناصر التي تشكل النص الأدبي، وخاصة الرواية التي يساهم في إثراءها وإغنائها وإتاحة الفرصة للمبدع لتناول موضوعات جديدة ومختلفة والكشف عن أفكاره ورغباته اللاشعورية¹» فهو حَجَرُ الأساس في الرواية حيث يُثَمِّنها ويُعمّق محتواها، ويمنح الكاتب فرصة التطرّق إلى قضايا جديدة ومتعدّدة، ويسمح له بالتعبير عن مكنوناته الدفينة.

ويكون المتخيل السردى «وسيلة لإثارة أشياء غير موجودة بواسطة اللغة أو محاكاة أشياء موجودة ، أو إثارة نوع من الإيهامات أو التمثّلات التي تتوجّه إلى الأشياء وتربطها باللحظة التي تتمثّل فيها الذات، فتصبح عملاً مقصوداً يجسّد وعياً بغياب أو اعتقاداً بإيهام²» فالمتخيل السردى يخلق كائنات، أحداث، عوالم، شخصيات غير موجودة في الواقع، لكن بواسطة اللغة يجعلها حاضرة وحيّة في أذهاننا، مثلاً يحكي لنا عن مدينة غير موجودة في الواقع "كأرض زيكولا"³ لعمر عبد الحميد، كما قد يحاكي أشياء موجودة في الواقع بطريقة فنية مكثّفة دون نقلها حرفياً كما هي، مثل رواية تاريخية تحكي أحداثاً حقيقية من الواقع لكن بحوارات متخيّلة كرواية "الفيرمة"⁴ لغنية دمدوم.

¹ - وسام حسين جاسم العبيدي، صورة المجنون في المتخيل العربي، ص 274.

² - آمنة بلعلّ، المتخيل في الرواية الجزائرية من التماثل إلى المختلف، ص 17.

وقد يجعل القارئ يعيش التجربة حقًا وكأنَّ ما يقرؤه حقيقي رغم علمه أنَّه متخيَّل وبذلك يُضفي سمةً جماليَّةً للرواية، ويعدُّ المتخيَّل السردِي «معطى مادي يَدُلُّ على الخيال ويقوم شاهدًا عليه ومن ثمَّ يتقدَّم بوصفه جسراً للعبور إليه والاقتراب منه.¹»

فالمتخيَّل السردِي هو ذلك النصُّ الذي نقرأه ونراه بأعيننا، وهو بمثابة دليل على وجود الخيال، والطريق المؤدي له رغم أنَّه مبنيٌّ عليه، إلَّا أنَّه يأخذ مادَّته من الواقع.

1.3 المتخيَّل الثقافي:

لكلِّ مجتمع ثقافة معيَّنة «والمتخيَّل الثقافي يُستخدَم بوصفه ذاكرةً جمعيَّةً وخرانًا رمزيًا، وشبكة واسعة من الصوَر والتَّيمات والمرويَّات والقيم والرموز المتداخلة والتي هي بمثابة الإطار المرجعي لهويَّة المجتمع الثقافية.»

وبذلك يخرج المتخيَّل من البعد الفردي ليتوسَّع ويشمل الأبعاد الجماعيَّة، ويُصبح وعاءً يخترن رموز ذلك المجتمع وقيمه وثقافته التي تُشكِّل وتُكوِّن هُويَّته.

2.3 المتخيَّل الأسطوري:

تزخر الرواية المعاصرة بزخم هائل من القصص والحكايات والأساطير، وذلك نتيجة تأثُّر الكُتَّاب العرب بالإنتاج الغربي «فالعنصر المتخيَّل يتمثَّل في نسقِ الشخصيَّات الشعبيَّة المفتوح، الذي يترجم أحواله في نسقِ الحكايات المتوالدة²»، فالمتخيَّل الأسطوري لا يَرِدُ بشكل مباشر وإنَّما بشكل ضمني على شكل شخصيَّات أو حكايات... الخ.

¹ - آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص54.

² - فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص18.

3.3 المتخيل التاريخي:

لكل مجتمع تاريخ خاص به وفي المتخيل التاريخي لا يُنقل التاريخ بحذافيره وإنما يُعاد تشكيله ويُضاف إليه نوع من الخيال لتشويق القارئ، وهنا يجدر بنا الإشارة إلى الرواية التاريخية التي تتأسس على المتخيل التاريخي وتأخذ مادتها منه، فهي ليست نقلاً حرفياً للواقع، فقد يمزج فيها الكاتب بين شخصيات وأماكن واقعية وأخرى متخيلة، والأمر نفسه بالنسبة للأحداث والزمن.

فقد أقر "جورج لوكاتش" أن «الرواية لا تكون تاريخية إلا إذا حملت من زمن كتابتها مشاكله الأساسية وقضاياها الراهنة»¹ فتجعلنا بذلك نعيش التاريخ كأنه حاضر، وتُعرف الرواية التاريخية على أنها «جنس فرعي من أجناس الرواية شأنها في ذلك الشأن شأن الرواية البوليسية والرواية السوداء والرواية السير الذاتية وغيرها، ويعدّ التخيل عنصراً أساسياً في الرواية التاريخية باعتباره سمة من سمات الإبداع»².

فالرواية التاريخية كغيرها من الأنواع الأخرى، كما أنها تستند على التخيل وتعتمد عليه كركيزة أساسية، «والرواية التاريخية تتميز عن غيرها من أنواع الكتابة التخيلية بكونها تعلن استنادها إلى حوادث ماضية دونها السابقون»³ وبذلك فهي تُوثق إنتاجها بمزيج بين المرجعي والمتخيل، فتعود إلى التراث أو الوثائق التاريخية وتأخذ منها ما تحتاجه.

¹ - محمد القاضي، الرواية والتاريخ " دراسات في تخيل المرجعي "، دار المعرفة، تونس، ط1، 2008، ص 27.

² - المرجع نفسه، ص 119.

³ - محمد القاضي، الرواية والتاريخ " دراسات في تخيل المرجعي "، ص 119.

وكذلك الحال بالنسبة "لستودارد" الذي يرى أن «الرواية التاريخية تمثل سجلاً لحياة الأشخاص أو لعواطفهم تحت بعض الظروف التاريخية¹»، فالرواية التاريخية حسب "ستودارد" لا تنقل فقط المعارك والسياسة والسلطة وإنما تهتم أيضاً بالإنسان فهي تركز على شعوره وعواطفه تحت ظروف تاريخية معينة. ويُعرفها "جوناثان فيلد" بقوله: «الرواية التاريخية عندنا تقدم لنا تواريحاً أو أشخاصاً أو أحداثاً يمكن التعرُّض إليهم²»، وهو هنا يقصد المكونات التي تتشكّل منها الرواية التاريخية بغض النظر عن الأشياء الأخرى.

ويعرّف "سعيد يقطين" الرواية التاريخية بأنها «عمل سردي يرمي إلى إعادة بناء حقبة من الماضي بطريقة تخيلية حيث تتداخل شخصيات تاريخية مع شخصيات متخيّلة، إنّنا في الرواية التاريخية نجد حضوراً للمادة التاريخية لكنّها مقدّمة بطريقة إبداعية وتخييلية³»، إذاً فالرواية التاريخية تعيد إحياء الماضي لكن بمزيج مع التاريخ وتكون شخصياتها خليطاً من الشخصيات التاريخية والمتخيّلة، وهذا هو جوهر الإبداع فيها.

فالرواية التاريخية «ليست إعادة كتابة التاريخ بل إعادة تدوين الماضي على نحو جمالي لا حيادي يركن إلى نصّ تاريخي نحسبه غير مكتمل⁴»، إذاً هي ليست وثيقة تاريخية لكنّ ذلك الطابع الجمالي فيها يجعلنا نشعر وكأنّها وثيقة تاريخية غير مكتملة الأركان.

¹ - نضال الشمالي، الرواية والتاريخ " بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية "، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006، ص 108.

² - عدنان علي محمد الشريم، الخطاب السرد في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015، ص 112.

³ - سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة " الوجود والحدود "، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2012.

⁴ - عدنان علي محمد الشريم، الخطاب السرد في الرواية العربية، ص 108.

والرواية التاريخية «ليس معناها العميق الحدوث في الزمن الماضي فهي رواية تستحضر ميلاد الأوضاع الجديدة، وتصور بدايةً ومساراً وقوةً دافعةً في مصير لم يتشكّل بعداً¹»، وهذا التعريف يقدّم لنا مهمّة الرواية التاريخية وغايتها، فبالرغم أنّ التاريخ مادّتها لكنّ مبتغاها بعيد المنال، ولها نظرةً مستقبليةً كما أنّها غلقٌ للفجوات التي تركها التاريخ.

ويعرّفها "نزيه أبو نضال" بقوله: «ليست حكايةً وقائع التاريخ، وإن احتوت هذه الوقائع، ولكنّها عمليةٌ عودّةٍ أو استعادةٌ للفترة التاريخية المحكيّة²»، أي أنّها ليست مجرد سرد لوقائع التاريخ وإن تضمّنت بعض أحداثه، بل هي الرّجوع إلى تلك المرحلة التاريخية واستحضارها.

ويعرّفها "سعيد علوش" بأنّها «سرد قصصي يرتكز على وقائع تاريخيّة، تُنسج حولها كتابات تحديّتيّة ذات بعد إيهامي معرفي³»، فهي إذاً بناء حكاوي يستند إلى أحداث تاريخيّة تُصاغ في إطارها كتابات حديثة تجمع بين إيهام القارئ وإكسابه المعرفة بحيث يُقنع المبدع المتلقي بواقعيّة العالم السردية من جهة ويُزوّد بحمولة معرفية من جهةٍ أخرى.

وتعرّفها "وهبة مجدي" بأنّها «نص سردي قصصي يدور حول حوادث تاريخيّة وقعت بالفعل لإحياء فترة تاريخيّة بأشخاص حقيقيّين أو خياليّين أو بالإنّشين⁴» وبذلك تكون الرواية التاريخية مزيجاً بين الحقيقة والخيال وإعادة بناءٍ فنّي للماضي.

وبالتّالي فإنّ الرواية التاريخية شكلٌ من أشكال الرواية الحديثة تتغذّى على التاريخ، ولكن ليس بشكل كليّ، بل تضيف إليه جرعةً من الخيال فهي جامعة بين التاريخ والفن، حيث يظهر إبداع الكاتب.

¹ - إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية، دط، 1988، ص 173.

² - نزيه أبو نضال، التحولات في الرواية العربية، دار الفارس، الأردن، ط1، 2006، ص 42.

³ - سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1983، ص 103.

⁴ - مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص184.

4.نشأة الرواية التاريخية:

1.4 عند الغرب:

لا شيء يبدأ من العدم ولا شكَّ أنَّ بداية الرواية التاريخية في الغرب كانت «في مطلع القرن التاسع عشر، مع زمن انهيار نابليون تقريباً إذ ظهرت رواية سكوت "ويفرلي" عام 1814، لكنَّ هذا لا يعني أن نجزم انعدام أو غياب نصوص تاريخية في القرون الماضية، إلاَّ أنَّها لم تكن ناضجةً طبعاً وهذه الرواية "ويفرلي" هي بمثابة ميلادٍ لهذا النوع من الرواية، ومن أشهر الروايات التاريخية في القرن الثامن عشر رواية "قلعة أوترافيو" للكاتب "روايول"¹»

غير أنَّ "محمد القاضي" يُشير إلى «أنَّ النِّقاد أرجعوا ظهور الرواية التاريخية بمعناها الاصطلاحي في الغرب بمطلع القرن التاسع عشر مع "والتر سكوت" الذي وُفِّق في الجمع بين الشخصيات الواقعية والشخصيات المتخيَّلة²» فيكون بذلك التزم بشرط من شروطها.

ويقول "علي محمد الشريم" في هذا الصدد: «وقد وُفِّق سكوت في بداية خطَّ الروائيين التاريخيين في أوروبا وهو الذي أثبت السمات الفنيَّة الجديدة الخاصَّة بالرواية التاريخية والتي انبعثت من بعده وأحدثت ثورة في الكتابة التاريخية³» فبداية الرواية التاريخية عند الغرب كانت مع "سكوت" وهو الذي أرسى قواعدها الأساسيّة وطبَّعها فتأثَّر به العديد من الروائيين وراحوا ينسجون على منواله.

¹ - ينظر، جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط2، 1986، ص211.

² - ينظر، محمد القاضي، الرواية التاريخية دراسات في التخيل المرجعي، دار المعرفة، تونس، ط1، 2008، ص 24.

³ - علي محمد الشريم، الخطاب السرد في الرواية العربية، ص 33.

كما نجد الكاتب الفرنسي "ألكسندر دوماس" «الأب الذي تأثّر بسكوت في طريق بنائه للرواية التاريخية، بحيث اعتنقها وأخلص لها وطبقها في قصصه بحرية وتوسّع¹» وفي روسيا برز "تولستوي" الذي كتب رواية "الحرب والسلام" ما بين سنتي 1865 و 1869 والتي تناول فيها الغزو الفرنسي لروسيا، والملاحظ من خلال هذا أنّ الكتاب الذين تمّ ذكرهم وغيرهم قد تأثّروا بطريقة "سكوت" في هذا المجال، ممّا يؤكّد أنّه هو الرائد الأول الذي أرسى دعائم هذا الفنّ.

ومن كلّ هذا ذهب أحد النقاد إلى أنّ الرواية التاريخية في «القرن التاسع عشر قد مرّت بثلاثة مراحل وهي:

- مرحلة طور الإحياء التاريخي أي تفسير التاريخ من الخارج من خلال الحملات والمبارزات والأسلحة والملابس، ويمثّل هذه المرحلة "سكوت" و"دوماس".
- مرحلة طور التفسير العقلي ويمثلها "تونوايبرس".
- مرحلة طور التفسير الإنساني العاطفي أي تفسير التّاريخ من الدّاخل من خلال العواطف الإنسانية.²

وفي بداية القرن العشرين تطوّر مفهوم الرواية التاريخية وغدت لوناً من ألوان التفسير الحضاري الفلسفي المبني على وقائع التاريخ ، فظهرت مدرسة تُعنى بالدقّة التاريخية ولا تُتيح لنفسها التصرّف في أحداث التاريخ وتُقصّر عملها على خلق بعض الشخصيات وإضافة أو استحضار بعض الحوادث التاريخية التي تعيش على ربط أجزاء القصة وإبرازها للقارئ ، بحيث تطوّرت الرواية التاريخية باستناد الرواية على التاريخ ، ليتمكّن الكاتب من تفسير الحاضر من خلال الماضي ، وذلك بأخذ بعض

¹ - ربيعة بدري، مصطلح الرواية التاريخية بين المفهوم والنشأة، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، المجلد 1، العدد 1، 2019، ص 61.

² - عدنان علي محمد الشريم، الخطاب السرد في الرواية العربية، ص 31.

الأحداث وخلق بعض الشخصيات مما يمكن من ربط أجزاء النص ببعضها البعض ، ومنه غدت الرواية التاريخية أكثر فنية.¹

2.4 عند العرب

لقد تأثر العرب بالغرب ولم يكن ميلاد هذا النوع من الرواية نابعا من فراغ ، فقد كان «لاتصال العرب بالعالم الغربي منذ أواخر القرن الثامن عشر الدور الأكبر في تنشيط الثقافة العربية بصورة عامة²» ونذكر على سبيل المثال حملة "نابليون بونابرت" على مصر التي اعتبرها الكثير من النقاد والمؤرخين بدايةً لنهضة العرب من سباتهم وتطورهم، دون أن ننسى تلك البعثات العلمية ودور الترجمة في تحقيق المثاقفة مع الغرب والأخذ من علومهم، إلا أن هناك رأيا آخر يرى أن هذا النوع من الرواية كان حاضرا عند العرب منذ القدم ولكن بأشكال أخرى، كالمقامات والسير الشعبية كسيرة "عنترة بن شداد" و"سيف بن ذي يزن"، و"بني هلال" و"الجازية" و"ذات الهمة"... الخ .

و«وفقاً لهذا الرأي تكون امتدادا لفنون أخرى عرّفها التراث العربي كالمقامات والسير الشعبية³» أي أن تلك الأشكال كانت بمثابة إرهابات لها، وتبقى الآراء متضاربة حول ذلك فهناك من يرى أن تلك الأشكال لم تكن ناضجة، وعلى الرغم من ذلك التراث الممتد فإن «الرواية التاريخية لا تمثل نموًا عضويًا للرواية العربية المنبثقة عن القرون الوسطى بقدر ما تمثل نباتًا مأخوذاً من تربة أوروبية أعيد غرسها في حقل عربي⁴» فهي متصلة بالغرب أكثر من ذلك التراث «وقد كان ظهور هذا الفن في الأدب العربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وأول من حاول محاولة كبيرة في كتابة هذا اللون من القصة كان

¹ - ربعة بدري، مصطلح الرواية التاريخية بين المفهوم والنشأة، ص 62.

² - علي محمد الشريم، الخطاب السرد في الرواية العربية ص 39.

³ - ينظر، فاروق خورشيد، الرواية العربية، دار الشروق، بيروت، ط3، 1982، ص 81.

⁴ - محمد القاضي، الرواية التاريخية دراسات في التخيل المرجعي، ص 28.

"سليم البستاني" وكانت قصته الأولى هي "زنوبيا" التي أصدرها سنة 1871¹. إذا فقد ارتبطت نشأتها وبدايتها بقصة "سليم البستاني" وغيرها من أعماله "كاليهام في فتوح الشام" سنة 1974، كما نجد العديد من الأدباء العرب الذين نسجوا الرواية على منوال ما كتبه "سكوت" و"دوماس" ومنهم: "كرم ملح"، "جورجي زيدان"، "فرح أنطوان"، "سعيد العريان"... الخ، وقد اعتبر بعض النقاد أنّ الكاتب "جورجي زيدان" رائد الرواية التاريخية في الأدب العربي «إذ كتب تقريباً أكثر من عشرين رواية تاريخية طويلة، تروي الأحداث الكبرى في التاريخ العربي والإسلامي، وحاول "زيدان" التوفيق بين متطلبات البيئة وتأثره بالرواية الغربية... وقد جعل "زيدان" العمل الأدبي خادماً للتاريخ بحيث يجعل الرواية وسيلةً لإلباس التاريخ لباس الفكاكة مما يزيد من تشويق العامة لمطالعة التاريخ بأسلوب فكاكي»².

وبعد الحرب العالمية الثانية ظهرت الرواية التاريخية بوجهٍ جديد تهدف إلى إحياء الماضي على يد الكثير من الأدباء مثل: "نجيب محفوظ" في رواياته العديدة كـ "عبث الأقدار" عام 1939، "رادوبيس" عام 1943، "كفاح طيبة" عام 1944.

كما نجد كتّاباً آخرين أمثال "عادل كامل" و"أحمد باكثير"، وهؤلاء الكتّاب الذين تمّ ذكرهم ينتمون إلى الجيل الثاني من الرواية التاريخية.

أمّا بالنسبة إلى كتّاب الجيل الثالث فإنّ الرواية التاريخية تطوّرت عندهم وأصبحت تستثمر التاريخ لغاية إبداعية تسهم في نقد الذات، فنجد أنّ الروائي يعود إلى التاريخ الماضي ويعيد استثماره في التاريخ الحاضر كمادّة للتعبير عن رؤيته الخاصة وهذا باستخدام أدواته الفنية والتي تتمثّل في الخيال، ومن أشهر كتّاب هذا الجيل نجد "جمال الغيطاني" الذي كتب رواية "الزيني بركات"، بالإضافة إلى "عبد الرّحمان منيف" في روايته "أرض السواد".

¹ - محمد يوسف نجم، القصّة في الأدب العربي الحديث، دار مصير للطباعة، القاهرة، دط، 2008 ص 28، ص 139.

² - علي محمد الشريم، الخطاب السرد في الرواية العربية، ص 43.

وبهذا فإن الرواية التاريخية العربية مرّت بثلاث مراحل في نشأتها هي:

- «مرحلة استعادة كتابة التاريخ سرديًا، مع محاولة التقيد بمجرباته ويهدف إلى تثبيت أحداث التاريخ أي لغايات تعليمية وذلك بصورة سردية لا تخلو من التشويق، ويعدّ جورجى زيدان من أبرز من يمثل كتاب هذه المرحلة.
- مرحلة الموازنة بين التاريخ الوثائقي والفن الروائي بأبعاده المختلفة أي يسكب التاريخ في قالب روائي فني واضح المعالم، وقد برز نجيب محفوظ في كتابة الرواية التاريخية التي يتساوى فيها الجانب التاريخي والروائي بأسلوب متوازن.
- مرحلة توظيف التاريخ بصورة واعية، أي بالاعتماد على الخيال الفني والتجربة الإنسانية في بناء الرواية، وهدفها الإفادة من الأحداث التاريخية التي يمكن إسقاطها على الحاضر من خلال الرجوع إلى أحداث الماضي، بحيث تسعى الرواية إلى تفسير الواقع المعيش من خلال أحداث الماضي، ومن رواد هذه المرحلة جمال الغيطاني وعبد الرحمان منيف.¹

3.4 علاقة الرواية بالتاريخ:

تُعتبر علاقة الرواية بالتاريخ علاقة ترابطية فكلاهما يكتمل بوجود الآخر فقد كان الروائيون يستقون مادّتهم من التاريخ وعلى اتصال وثيق معه «فالتاريخ والرواية بالنسبة لبلزك مثلاً متحالفان، أما بالنسبة إلى فولتر فإنّ جنس الرواية إبطالٌ حتمي لمسار التاريخ.²»

"بلزك" يؤكّد العلاقة بينهما، بينما "فولتر" ينفّحها وينظر إلى الرواية على أنّها عرقلة للتاريخ وبالتالي فالآراء حول علاقتهم متضاربة، لكن تبقى الرواية مرتبطة بالتاريخ، ومهما كان فإنّ «الرواية

¹ - ربيعة بدري، مصطلح الرواية التاريخية بين المفهوم والنشأة، ص 65.

² - علي محمد الشريم، الخطاب السردى في الرواية العربية، ص 23.

سواءً أكانت حليفة للحميّة التاريخيّة أم نافية لها، فإنّها ترتكز على حضور التاريخ¹. فالرواية سواءً اتّفقت مع التاريخ في قوانينه وأحداثه أو اختلفت معه إلّا أنّها تبقى تنهل منه ويبقى ركيّزتها الأساسيّة، حيث يرى "نضال الشمالي" أنّ التاريخ يؤثّر على الرواية وهو «تأثير يتجاوز المضمون إلى الشكل فالتاريخ يرفد الرواية بالمادّة الحكائيّة التي يُشكّلها المبنى، في حين أنّ العلوم الأخرى لا تمتلك المقوّمات الحكائيّة التي يملكها التاريخ ... إنّ التاريخ يمتلك صلاحيات أعظم لأنّه السرد الأكبر وما الرواية إلّا تابعة متمرّدة عليه²»، فلا يقتصر تأثير التاريخ على مستوى المضمون فحسب، بل يمتدّ ليغذي الرواية بمادّتها الحكائيّة التي يتشكّل منها بناؤها الفني، وهو يتمتع بفرص وإمكانات أكبر من الأجناس الأخرى لأنّ الرواية تستقي منه عناصرها .

ويرى "علي محمد الشريم" أنّ منبع «العلاقة الوطيدة بين الرواية والتاريخ تنبثق من طبيعة الفن الذي يقوم على تصوير الواقعي والمعيش تصويراً فنياً تخيلياً³».

فالفن يقوم على ثنائية الواقع والمتخيّل، وبما أنّ التاريخ هو جزء من ذلك الواقع والرواية هي «إعادة تشكيل ذلك الواقع بطريقة تخيليّة، ولذلك نشأت علاقة بينهما، فالرواية التاريخيّة تُبنى حكاياً على التاريخ وتتغذى عليه وتحذف منه وتزيد فيه أي تتصرّف فيه كما تشاء، ولكن ليست تاريخاً⁴». فالتاريخ يمثل المادّة الخام في الرواية فهي تستلهمه لبناء عالمها التخيلي «...وفقاً لذلك تكون الرواية التاريخيّة عملاً فنياً يتّخذ من التاريخ مادّة له، ولكنّه لا ينقل التاريخ بحرفيّة بقدر ما يصوّر رؤية الفنّان للواقع من خلاله، للتعبير عن تجربة من تجاربه، أو موقفٍ من مواقف الفنّان اتجاه مجتمعه، فهو يهدف إلى إعادة

¹ - علي محمد الشريم، الخطاب السرد في الرواية العربيّة، ص 23.

² - نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص 108.

³ - المرجع نفسه، ص 109.

⁴ - سعيد يقطين، قضايا الرواية العربيّة الجديدة، ص 159.

تنظيم الحياة من جديد، واستعادة عصر مختلف عن عصره¹ ومنه فإن الرواية التاريخية تستلهم التاريخ وتُضيف إليه عنصر الخيال من خلال رؤية الروائي الخاصة.

نستنتج أنّ الرواية والتاريخ متّصلان ولكن رغم ذلك الاتّصال والعلاقة المتينة، إلا أنّ كلّ جنس ينفرد بخصوصيّته وتبقى علاقتهما محلّ اختلافٍ عند الكثير من النّقاد.

4.4 بين الروائي والمؤرّخ:

يعود كلّ من المؤرّخ والروائي للتاريخ ولكن طريقة تعاملهما معه تختلف، حيث يلتزم المؤرّخ باستعادة ذلك التاريخ وتوثيقه اعتماداً على الحقائق والمصادر، في حين ينزع الروائي إلى إعادة تشكيلها فنياً ضمن بناءٍ سردي يراعي الجانب الجمالي والإبداعي. «فالماضي يسترعي انتباه المؤرّخ ويجذبه فيكتبه تاريخاً، أما الروائي فيسحره ويحرّك خياله فيكتبه رواية²»، كما أنّنا نجد تنافراً بين الروائي والمؤرّخ فقد استعان الروائي العربي بالمؤرّخ لكنّه لم يتفق معه «فالمؤرّخ يقول قولاً سلطوياً نافعاً ولا يتقصّى الصحيح، يهّمش تاريخ المستضعفين ويوغل في التهميش على نحو التزوير وإعدام الحقيقة، ويكتفي بتاريخ محليّ ... ولهذا يقوم الروائي العربي بتصحيح ما جاء به المؤرّخ ويذكر ما امتنع عن قوله³».

فالمؤرّخ يهتمّ بما يسمّى بالتاريخ الرسمي، ويُهمل الفئات المهمّشة أو الضعيفة كما أنّ بعض المؤرّخين قد يقعون في تزوير الحقائق التاريخية، ثم يأتي الروائي ليعيد النظر في التاريخ فيصحّح ما أغفله المؤرّخ ويكشف الجوانب المسكوت عنها.

¹ - حسن سالم هندي إسماعيل، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، دار الحامد، الأردن، ط1، 2014، ص19.

² - ينظر، نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص 108.

³ - فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ "بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية"، عالم الكتب، الأردن، دط، 2006، ص108.

ويوضّح "محمد القاضي" الفرق بين المؤرّخ والرّوائي بقوله: «فالمؤرّخ وإن خيّل يظلّ متحرّكاً في مجال المرجع، أمّا الرّوائي فإنّه وإن رجع إلى الواقع ماضياً أو حاضراً يظلّ خطابه مندرجاً في حقل التخيل¹» بمعنى أنّ المؤرّخ مهما اتّسعت مساحة تصوّره يبقى محكوماً بسلطة المرجع وقيود التوثيق، أمّا الرّوائي حتّى وإن نهل من الواقع في تجلّياته الماضية أو الحاضرة يظلّ يسبح في بحر المتخيّل.

كما ميّز الأخوان "قونكور" بين الرّوائي والمؤرّخ حيث اعتبراً «أنّ الرّوائي هو مؤرّخ الحاضر²» إذاً فهما لم يجعلاً حاجزاً بينهما وإنّما تركّا الزّمن هو الذي يتحكّم في ترتيبهما.

كما أنّ المؤرّخ والرّوائي «ينظران إلى التاريخ من زاويتين مختلفتين، المؤرّخ ينظر بباصرته نحو الماضي بهدف كشف الحقيقة والرّوائي ينظر بإحساسه الفنّي إلى التاريخ على أنّه المادّة التي يستطيع عبرها تصوير رؤيته للواقع والتعبير عن تجربة من تجاربه، وهو بذلك لا يكتب التاريخ بل يُقيم معالم له ويحاول خلقه من جديد على وفق رؤيته³» أي أنّ تعاملهما مع التاريخ مختلف، فالمؤرّخ يتأمّل الماضي بعين الباحث قصد استجلاء الحقائق وتقصّي الوقائع، ويرتكز على عقله، في حين أنّ الرّوائي يعتمد على إحساسه الفني والإبداعي باعتباره مادّة فنيّة يستثمرها لتجسيد رؤيته للواقع والإفصاح عن خبراته وتجاربه، ومن ثمّ فهو لا يعتمد إلى تدوين التّاريخ كما هو بل يعيد بناءه وتشكيل ملامحه من جديد بما يتناسب وينسجم مع رؤيته الفنيّة الخاصّة .

وتظهر قوّة الرّوائي في قدرته على توظيف «التخيل الإبداعي العقلي الذي يكوّن المادّة التاريخيّة ويبلورها، أما بالنسبة للمؤرّخ فإنّه لا يعتمد على التخيل لأنّه ينشد الحقيقة بعودته إلى التاريخ

¹ - محمد القاضي، الرواية التاريخية، ص 86.

² - المرجع نفسه، ص 28.

³ - حسن سالم هندي إسماعيل، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، ص 28.

واسترجاع تلك الأحداث محاولاً تصوير الماضي بقدر ما يستطيع من الثقة¹ وبذلك يكون الفاصل الجوهرى بين المؤرّخ والروائي هو الخيال بغضّ النّظر عن الفواصل الأخرى كالشخصيات الموظّفة وغير ذلك من العناصر السردية.

¹ - قاسم عبده قاسم، أحمد إبراهيم الهواري، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، 1979، ص8.

الفصل الثاني:

فاعليّة الشخصيات في تخيل السّرد
الروائيّ

يقوم العمل الروائي على تفاعل وثيق بين الشخصية والحدث، إذ لا يُمكننا تصوّر أحداث دون شخصيات تُحرّكها، كما لا تنهض الشخصية وتبرز إلا من خلال ما تعيشه من وقائع، فالشخصية هي التي تدفع الحدث وتوجّه مساره، في حين يُعدّ الحدث المجال الذي يكشف عن ملامحها، ويُبرز أبعادها المختلفة، ممّا يجعل العلاقة بينهما علاقة تكامل وترابط.

1. مفهوم الشخصية وأنواعها:

1.1 مفهوم الشخصية:

تُعدّ الشخصية العنصر الأساسي والرئيس في الخطاب السردّي؛ فهي التي تُحرّك الأحداث وتوجّه مسارها، كما تُعدّ الوعاء الذي تتجسّد فيه مختلف القضايا والأفكار التي يسعى الكاتب لإبرازها. ولا تُفهم البنية الحكائيّة في عمقها إلا من خلال دراسة الشخصيات، وبذلك لا يُمكن تخيّل عمل سردي دون شخصيات.

فيُعرّفها "تودوروف" بأنّها: «مجموع الصّفات التي كانت محمولة للفاعل من خلال الحكّي»¹، أي أنّ الشخصية هي ذلك الكيان السردّي الذي يتشكّل من حصيلة السمات التي تتجلّى من خلال أفعال الفاعل وأدواره ضمن البناء الروائي، فنحن لا نعرف الشخصية مباشرة، وإنّما نكتشفها من خلال صفاتها وأفعالها داخل السرد.

¹ - • تزفيتان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف (الجزائر)، الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت)، ط1، 2005، ص74.

إضافةً إلى أنها ليست معطى جاهزاً ومكتملاً في الرواية، بل إنّ القارئ يقوم بدور أساسي في بنائها، ويُركّب ملامحها من خلال المعطيات والمؤشرات التي يُقدّمها النص، فـ "فيليب هامون" يؤكد أنّ «الشخصية في الحكّي هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر ممّا هي تركيب يقوم به النص».¹

فعمليّة التّأويل لدى القارئ تُسهم في تشكيل شخصيات الرواية، ويُعرّف "لطيف زيتوني" الشخصية بأنّها: «كل مشارك في أحداث الحكاية سلّياً وإيجاباً»²، فهي عنصرٌ فاعلٌ يُسهم في بناء الأحداث، سواءً أكان تأثيرها سلّياً؛ أي إنّها تكون شخصيةً شريرةً مثلاً، أو إيجابياً كشخصية خيرة، المهمّ أنّها تُحرّك الحدث.

وهو الرأي نفسه الذي تبناه "أحمد مرشد" إذ قال: إنّ الشخصية هي «إحدى المكوّنات الحكائيّة التي تُشكّل بنية النصّ الروائي، لكونها تُشكّل العنصر الفعّال الذي يُنجز الأفعال... واعتبرها مقياساً أساسياً يُعتمد عليه للاعتراف بكاتب الرواية أنّه روائي حقيقي».³

ويُعرّفها "سعيد يقطين" بأنّها من «أهمّ مكوّنات العمل الحكائي؛ لأنّها تمثّل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تتربط وتتكامّل في مجرى الحكّي»⁴. وفي هذا القول تأكيد على مكانة الشخصية الروائيّة وأهميّتها، فهي التي تقوم بمختلف الأفعال في الرواية، ممّا يؤكد على أنّها ليست مجرد عنصر ثانوي. كما يعتبرها "إبراهيم خليل" «ركيزةً الروائي الأساسية في الكشف عن القوى التي تُحرّك الواقع من حولنا، وعن ديناميكيّة الحياة و واقعيتها وتفاعلاتها، فالشخصية أولاً وأخيراً من المقوّمات

¹ - حميد الحميداني، بنية النصّ السردّي (من منظور النّقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنّشر، بيروت، ط1، 1991، ص50.

² - لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النّمار، لبنان، ط1، 2002، ص113.

³ - يُنظر: أحمد مرشد، البنية الدّلالية في روايات إبراهيم نصر الله، دار الفارس، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص33.

⁴ - سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائيّة في السّيرة الشعبيّة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص87.

الرئيسية للرواية والخطاب السردى بصفة عامة»¹. فهي وسيلة الكاتب لفهم الواقع والحياة بصفة عامة، ودورها الأساسي ليس مُحصراً في الرواية فقط بل في كلّ خطاب سرديّ.

والشخصيّة عند "عبد الملك مرتاض" واسطةُ العقد بين جميع العناصر الأخرى، فهي التي تستعمل اللّغة وتتجاوز فيما بينها، وهي التي تصطنع المناجاة، وهي التي تقوم بعملية الوصف فتصف لنا معظم المناظر، كما أنّها «هي التي تُنجز الحدث و تتعامل مع الزّمن في مراحلهِ الثلاث: ماضٍ وحاضرٍ ومستقبلٍ»². ومن خلال هذه التعريفات نستنتج أهميّة الشخصية في الرواية وتفاعلها مع مختلف العناصر السردية الأخرى.

2.1 أنواع الشخصية:

بعد تطرّقنا إلى تعريف الشخصية ومعرفتنا لدورها الأساسي في عملية السرد، وجب علينا كذلك الإشارة إلى أنواعها التي تُحرّك الأحداث وتدفعها.

1.2.1 الشخصية الرئيسة:

وهي الشخصية التي تدور حولها أحداث الرواية ويصبّ اهتمام الكاتب حولها، لأنّها الدافع الأكبر للأحداث، ولذلك عرّفها "سعيد علوش" بأنّها: «شخصيّة تتمحور عليها الأحداث والسرد»³.

كما تحدّث عنها كذلك "محمّد بوعزة" وأبرز أهميّتها بقوله: «إنّ الشخصيات الرئيسة ونظراً للاهتمام الذي تحظى به من طرف السارد، يتوقّف عليها فهم التجربة المطروحة في الرواية، فعليها نعتمد

¹ - إبراهيم خليل، بنية النصّ الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010، ص173.

² - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص91.

³ - سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص127.

حين نحاول فهم مضمون العمل الروائيّ¹. فمن خلال الشّخصيّة الرّئيسيّة نفهم ما ترمي إليه الرّواية، وتكون بذلك وسيلةً لفكّ شفرات العمل الروائيّ، ولذلك تمثّل واسطة بين المتلقّي والروائيّ.

كما يعدّها "عثمان بدري": «الشّريان النابض والعصب الحيّ للرّواية، ومن خلالها تنتظم الأحداث وتتربط، ويُمكن اعتبارها شبيهة بالصّوت المركزي ذي النغمة المتميّزة التي تتفرّع عنها مختلف الدّبذبات الأخرى ونقصد هنا الشّخصيّات الثّانويّة»².

فهي التي تنظّم الأحداث وما الشّخصيات الثّانوية إلّا مساعدة لها، وهي «التي يقع عليها عبء بناء الحدث الرّئيس، وتنميته اعتماداً على صفاتها، وقد كان يُطلق على مثل هذه الشّخصية مصطلح البطل»³.

أي أنّها هي التي تبيّن الحدث وتُبلّره من خلال مواقفها وأفعالها، وفي القديم كانت تُطلق عليها تسمية البطل، وذلك إسقاطاً على الدور المخوّل لها.

2.2.1 الشخصية الثّانوية:

وهذا النوع من الشّخصية أقلّ أهميّة مقارنةً بالشّخصيّة الرّئيسيّة؛ «الشّخصيات الثّانويّة تنهض بأدوار محدودة مقارنة بأدوار الشّخصيات الرّئيسيّة، قد تكون مصاحبة لها، وقد تقوم بدور تكميليّ مساعد

¹ - محمّد بوعزة، تحليل النّص السّرديّ -تقنيات ومفاهيم-، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص57.

² - يُنظر: عثمان بدري، بناء الشّخصية الرّئيسيّة في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص233.

³ - هاشم ميرغني، بنية الخطاب السّرديّ في القصّة القصيرة، مطابع السّودان للعملة المحدودة، السّودان، ط1، 2008، ص389.

للبلبل، وقد تُعيقه في مساره، فلا تحظى بتلك الأهمية التي تتمتع بها الشخصية الرئيسية، وهي بصفة عامة أقل عمقاً وتعقيداً منها، حيث يتم رسمها على نحو سطحي، كما أن السارد لا يهتم بها كثيراً.¹

ويقول "حسن بحراوي" في كتابه "بنية الشكل الروائي" أن الشخصية الثانوية «مكتفية بوظيفة مرحلية»²، أي أنها لا تكون حاضرة في جميع مراحل الرواية، تحضر في بعض المراحل ثم تأتي الشخصية الرئيسية لتحببها، ولذلك سُميت ثانوية لأنها لا تقوم بتلك الوظائف التي تؤديها نظيرتها.

وفي هذا الصدد يقول "عثمان بدري": «الشخصيات الثانوية بحر ظلال، لا يتجاوز دورها الوظيفة التفسيرية من جهة، وتعميق الرمز المعنوي والدلالة الفكرية التي يقوم عليها البناء الروائي للشخصية الرئيسية من جهة ثانية»³. فالشخصيات الثانوية لا تكون محور الأحداث، بل تأتي في مرتبة أقل من الشخصية الرئيسية، وتُعدّ عناصر مساعدة ومدعمة للسرد الروائي من خلال الوظيفة التفسيرية التي تساعد القارئ على فهم الأحداث وتوضيحها عن طريق الحوار أو الوصف... إلخ، كما أنها تسهم في تعميق المعنى والدلالة، كإظهار صفات الشخصية الرئيسية بشكل أوضح مثلاً.

«وهي الشخصية المشاركة في نمو الحدث وبلورة معناه، وسُميت ثانوية لأنها أقل تأثيراً في الحدث، قد لا تُسرّعه وتدفعه مثل الشخصية الرئيسية، إلا أن هذا لا يمنعها من تحديد مصير هذه الأخيرة أو التأثير على مساراتها واتجاهاتها»⁴. أي أنها حتى وإن كانت ثانوية فهي فاعلة كذلك في السرد، وإن لم تؤثر على الأحداث فهي تصبّ تأثيرها على الشخصية الرئيسية التي تحرك الأحداث.

¹ - يُنظر: محمّد بوعزة، تحليل النصّ السردّي، ص 37.

² - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي - الفضاء، الزمن، الشخصية - ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 13.

³ - يُنظر: عثمان بدري، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، ص 234.

⁴ - يُنظر: هاشم ميرغني، بنية الخطاب السردّي في القصّة القصيرة، ص 397.

2. أبعاد الشخصية:

نظرًا لأهمية الشخصية داخل العمل الروائي وعلاقتها المتينة بالحدث فدراستها لا تقتصر على تعريفها وتحديد أنواعها فقط بل تمتد إلى تحليل أبعادها المختلفة التي تكشف عن عمقها الفني ودورها في تشكيل العمل الروائي.

1.2. البعد النفسي:

وهو البعد «الذي يكشف عن العالم الداخلي للشخصية، فهو متعلق بكيونيتها الداخلية (الأفكار، المشاعر، الانفعالات... إلخ»¹. مثل الخوف، والفرح، والحزن، والتردد. ويبيّن لنا هذا البعد طريقة تفكير الشخصية وردود أفعالها تجاه المواقف المختلفة، ويحوّل الشخصية من مجرد عنصر في الحكاية إلى كائن حي له حياة داخلية تؤثر في سلوكه وكذا في مسار الأحداث.

ثم إنّ «معرفة سيكولوجية الشخصية وطبائعها المختلفة مكبوتاتها وأذواقها، آمالها وآلامها تفكيرها وأيديولوجيتها، تساعد القارئ كثيرًا في تفسير الأحداث والتفاعل معها بناءً على نفسية الشخصية وسلوكياتها»². فالاهتمام بدراسة هذا الجانب يُساعدنا على تحليل الأحداث تحليلًا صحيحًا، لأنّ الشخصيات هي التي تُحرّكها، والشخصيات بطبيعة الحال تُحرّكها نفسيّتها وتتحكّم فيها.

2.2. البعد الاجتماعي:

وهو ذلك البعد الذي يُبين طريقة تأثير المجتمع على الفرد وبناء شخصيته، و «يتعلّق بمعلومات حول وضع الشخصية الاجتماعي، وأيديولوجيتها، وعلاقتها الاجتماعية (المهنة، طبقتها الاجتماعية،

¹ - محمد بوعزة، تحليل النصّ السردّي، ص 40.

² - أحمد بوعافية، بنية الشخصية في السرد من منظور النقد المعاصر، مجلّة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد 11، ع3، جامعة تمنراست، الجزائر، 2022، ص 194.

عامل/ طبقة متوسطة/ برجوازي/ إقطاعي، وضعها الاجتماعي/ فقير/ غني...¹. فهو يُصوّر لنا موقع الشخصية داخل المجتمع، وما يُحيط بها من ظروف تحدّد صورتها وهويّتها، حيث يشمل معلومات عن مهنتها التي تمارسها والطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها، ويمتدّ إلى الأفكار والمعتقدات التي تتبنّاها.

3.2 البعد التاريخي:

يتجلى هذا البعد من خلال الشخصية المرجعية، و«يحيل هذا النوع من الشخصيات إلى عوالم محدّدة ضمن نصوص الثقافة ومنتجات التاريخ (الشخصي) و (الجماعي)، إنّها تعيش في الذاكرة باعتبارها جزءاً من زمنيّة قابلة للتّحديد والعزل كما في كلّ شخصيات التاريخ أو شخصيات الواقع الاجتماعي، أو شخصيات الأساطير».²

إذاً تشبّع هذه الشخصيات بعبق التاريخ ولا تولد من الخيال وحسب، فهي تنتمي إلى زمن محدّد، يُمكن الإمساك بلامحه وعزله عن غيره، كما تُعزل صفحات التاريخ عن سواها، فهي تعيش فينا بقدر ما عاشت في واقع سابق، سواءً كانت مستمدّة من التاريخ أو الأسطورة.

ونجد "إبراهيم عبّاس" يُدخل فيها عدّة أنواع من «شخصيات تاريخيّة، وشخصيات مجازيّة، كالحب والكراهية، وشخصيات اجتماعيّة من فارس ومحتال، وتُحيل على الثقافة النّابعة منها».³ حيث يرى أنّ الشخصيات المرجعية لا تقتصر على نمط واحد، بل تتعدّد صورها وتجليّاتها داخل النّص السردية؛ فقد تكون شخصيات تاريخيّة وقد تتجسّد في شخصيات مجازيّة ترمزُ إلى معانٍ وقيمٍ مجرّدة

¹ - محمّد بوعزة، تحليل النّص السردية، ص40.

² - فيليب هامون، سيميولوجيّة الشخصيات الزّوانية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، ط1، سوريا، 2013، ص14.

³ - يُنظر: إبراهيم عبّاس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغربية -دراسة في بنية الشّكل-، المؤسسة الوطنية للاتّصال والنّشر والإشهار، الجزائر، دط، 2002، ص133.

كالحب والكراهية، كما قد تظهر في شخصيات اجتماعية كالفارس والمحتال، وهي مرآة عاكسة للثقافة المنبثقة منها.

3. تمثيلات الشخصيات بأبعادها:

بعد تطرقنا إلى أنواع الشخصيات وأبعادها من الناحية النظرية، سنتطرق إلى تطبيقها على روايتنا التي تتضمن العديد من الشخصيات، ولكل شخصية أبعادها سواء من الناحية النفسية أو الاجتماعية أو التاريخية، ونبدأ بالشخصيات الرئيسة أولاً مع تحديد أبعادها النفسية والاجتماعية والتاريخية.

نلاحظ أنّ الروائية استهلّت أحداث الرواية بشخصية "الشيخ مرزوق" الذي ودّع «هذه الحياة المثقلة... وترك ولدين "بلقاسم" و "أحمد" ثمرة تلك الحياة»¹. ممّا يجعلها نقطة انطلاق السرد التي تتفرّع منها باقي الأحداث. فمع لحظة موته ووصيته لزوجة ابنه بتسمية ابنها على «اسم بطل من أبطال مقاومة المقراني والتي شارك فيها.»²

تبدأ خيوط الرواية في التشكل، إذ تُعدّ هذه اللحظة الشرارة الأولى التي تُحرّك مسار الشخصيات اللاحقة، خاصة من خلال تركه لابنيه "بلقاسم" و "أحمد". كما يؤكّد أنّ ما سيأتي هو نتيجة مباشرة لما عاشه الجيل السابق من مقاومة ومعاناة، بيد أنّ موت "الشيخ مرزوق" في مستهلّ الرواية لا يعني النهاية، بل يُمثّل بداية زمن جديد تنتقل فيه المسؤولية إلى الجيل اللاحق، واعتماداً هذه الشخصية في البداية يمنحها صفة الشخصية المؤطرة للأحداث التي تربط الحاضر بجذوره التاريخية.

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، دار الماهر، الجزائر سطيف، ط2، 2021، ص05.

² - المصدر نفسه، ص06.

يظهر الشيخ مرزوق كشخصية مثقلة بالتجارب والخيبات، فقد عاش أهوال المقاومة وشهد انكسارها، مما جعله يحمل داخله شعورًا بالحزن العميق والحنين إلى زمن الكرامة، ووصيته الأخيرة ليست مجرد كلامٍ عابر بل تعكس خوفه من ضياع الأرض والهوية، تقول الكاتبة: «بعد أن وصّاهما بآخر رمقٍ ابتلعه عن تلك الأرض الصغيرة»¹. كما أنّ اختياره اسم "بوترعة" يدلّ على تعلّقه بالبطولة، ومحاولة تعويض الهزيمة النفسية بزرع الأمل في المستقبل.

وينتمي الشيخ مرزوق إلى فئة الفلاحين البسطاء المرتبطين بالأرض، حيث تمثّل هذه الأخيرة مصدر العيش والانتماء. وعلاقته بأبنائه وأسرته تقوم على نقل القيم التقليدية، مثل التمسك بالأرض، كما يجسّد دور الأب الذي يحاول الحفاظ على تماسك العائلة رغم التفكك الذي أحدثه الاستعمار، فمن خلاله نرى التحوّل الاجتماعي الذي أصاب المجتمع الريفي، حيث انتقل وهو غيره من أبناء الوطن من الاستقرار إلى التشتت والهجرة نحو أماكن غير أماكن إقامتهم مثل "بيت الربيع".

وتُحيل شخصية "الشيخ مرزوق" مباشرة إلى ثورة المقراني، ومشاركته في هذه الثورة تجعل منه شاهدًا تاريخيًا، ينقل تفاصيل القمع والاستعمار الوحشي لمختلف أنواع التعذيب من طرف المستعمر، كما أنّ رحيله مع بقية المقاومين نحو "عين الربيع" يرمز إلى مرحلة ما بعد الهزيمة، حيث يتحوّل النضال من مواجهة مباشرة إلى محاولة البقاء والحفاظ على الهوية.

- شخصية أحمد:

تُعَدُّ شخصية "أحمد" امتدادًا لشخصية الشيخ مرزوق - والده - إذ هو ابنه الذي كان يعيش مع أخوه بلقاسم وكانت تجمعهما علاقة متينة وقد تقانيا «في خدمة الأرض تقانياً منقطع النظير حتى أصبحا

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص06.

بغلَّتْهما المتنوعة من الخضر والفواكه والقمح في غنى تام عن الخضوع للرومي»¹، إذ لم تكن الأرض بالنسبة إليهما مجرد مصدرٍ للرزق، بل كانت رمزاً للهوية والانتماء ومنبعاً للكرامة، تغنيهما عن الخضوع للرومي والعمل معه، فعملًا عليها بإخلاصٍ وصبر، غير أنَّ هذا التلاحم انكسر بوفاة بلقاسم الذي ترك أخاه وزوجته وولديه "بوترعة" و"ربيحة" ليُجد أحمد نفسه مضطراً لتحمل أعباء الأسرة وحده، فبعد مرور أربعين يوماً واستحالة الحياة عليه هو وزوجة أخيه "فاطمة" قرّر «وبعد إلحاح كبير من شيخ الدوار... أن يكمل نصف دينه معها ويضم أولاد أخيه إليه... ويكون بمثابة الأب وليس العم فقط»²، ممّا يعكس روح التضامن العائلي السائدة في ذلك المجتمع، كما يدلُّ على حسِّ أحمد العالي بالمسؤولية، وقد أثمر هذا الزواج مولوداً هو "ساعد" ليواصل "أحمد" بذلك دوره كرجل أسرة يسعى إلى حماية أبنائه وضمان استمرارية العائلة رغم قسوة الظروف.

وعلى المستوى النفسي يعيش "أحمد" صراعاً داخلياً بين كرامته وحاجته، فرغم تمسّكه بمبادئه ورفضه العمل عند المُعَمَّر (الرومي) إلا أنه يضطرُّ إلى طلب الدّواء "لبوترعة" و"ساعد" من عنده، وحين اشترط عليه العمل لسداد ثمنه قبل مضطراً تحت ضغط الحاجة، وهو ما يُظهر حبه الشديد لعائلته وتضحياته الكبيرة من أجلهم، فقد ضحّى بمبادئه من أجل صحتهم كما يظهر الجانب العاطفي في شخصيته من خلال خوفه على "بوترعة" وقلقه من انحرافه نحو صفِّ العدو خاصّةً عندما لاحظ «نفور وابتعاد "بوترعة" عن حقله والاجتهاد المفرط في حقل الرومي»³، وخوفه هذا يعكس وعياً نفسياً بخطورة

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص 06.

² - المصدر نفسه، ص 7.

³ - المصدر نفسه، ص 24.

الواقع، وممّا زاد خوفه هو رؤية معاناة زوجته فاطمة وخوفها الشديد بسبب وفاة ابنتها "ربيعة" «فأصابه الوهن من كلّ هذا»¹ ممّا جعله يحرق ذلك البيت لينتقل إلى بيتٍ آخر.

ولكنّ هذه البداية لم تكتمل، فسرعان ما توقّيت زوجته "فاطمة" لتتضاعف مأساته ويزداد شعوره بالانكسار والوهن، وقد كان "أحمد" متعباً من إدارة البيت والعمل في الحقل إلى أن قال له جاره: «تزوَّج لا حلّ لك غيره»²، فاستجاب أحمد لهذا الاقتراح وتزوَّج، محاولاً بذلك إعادة بناء حياته من جديد، ولمّ شمل عائلته رغم ما يحمله من ألم الفقد والمعاناة.

وأما اجتماعياً فيُمثِّل "أحمد" نموذج الفلاح البسيط المرتبط بأرضه، والأب المسؤول الذي يسعى لإعالة أسرته والحفاظ على تماسكها، وتظهر علاقته بالمجتمع من خلال تفاعله مع جاره، (كجلب الدواء) ومع المستعمر بشكل غير مباشر حيث يجد نفسه مجبراً على التفاعل معه في لحظات الضعف، ممّا يعكس واقع المجتمع الجزائري في تلك الفترة الذي كان خاضعاً للهيمنة الاستعمارية.

وفي بعده التاريخي يبرز "أحمد" كشخصية مرجعية، تعكس الواقع الجزائري في زمن الاستعمار الفرنسي، حيث أنّ رفضه العمل عند "الرومي" يعكس روح المقاومة التي ميّزت الجزائريين، بينما يجسّد اضطراره لذلك تحت ضغط الحاجة قسوة الظروف الاستعمارية، فتغدو شخصية "أحمد" مرآة لمرحلة تاريخية حافلة بالصراع، تبيّن تمسك الإنسان بهويّته وكرامته رغم قسوة الاستعمار.

- شخصية الكومي:

تُعَدُّ شخصية "الكومي" في الرواية نموذجاً لسلطة محلية وظّفها المستعمر الغاشم لضبط نظام المزرعة والتحكّم في العمّال، فالكومي شخصية وسيطة بين المعمر والأهالي، تُنفّذ الأوامر وتقرض

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص33.

² - المصدر نفسه، ص36.

القوانين داخل الفضاء الفلاحي، وغالبًا ما تتسم هذه الشخصية بالقسوة والصرامة فهي تستمد قوتها من خلال قربها من المستعمر ممّا يجعلها مصدر خوفٍ وهيمنةٍ داخل المزرعة، ويتجسّد الكومي في الرواية من خلال شخصيتين متعاقتين، هما "بوترعة" وابنه "الخضر".

- شخصية بوترعة :

تُعَدُّ شخصيّة "بوترعة" من الشخصيات المحوريّة في الرواية وهو ابن "بلقاسم" وقد تربّى في كنف عمّه "ساعد" بعد وفاة والده، كما أنّه كان «نبيهاً جدّاً منذُ صغره حتى أنّه استطاع أن يتعلّم بعض الكلمات الفرنسيّة التي كان يسمع الرومي يردّها»¹. وكان "بوترعة" يعمل عند "الرومي" منذ صغره، وانقطع مبكراً عن محيطه العائلي لينخرط في عالم المستعمر، فعندما ذهب الجار إليه ليخبره أنّ والده يريدّه أن يكون إلى جانبه وأرضه وبأنّه يريد أن يراه أجابه بوترعة قائلاً: «لقد اخترت طريقي يا عمّي... فلا أرى غداً مشرقاً فيما يقّدمه عمّي تجاه الأرض»²، ممّا أدخله في صراع مباشر مع القيم العائليّة التي كانت تتمسّك بالأرض والكرامة، ومع مرور الوقت ازداد انخراطه في خدمة المستعمر، حتى أصبح يده اليمنى داخل المزرعة وتقلّد منصب "الكومي" فقد «بات "بوترعة" لصيقاً بعائلة "المسيو ميشال" كلّها وهم يُكُونون له كلّ الاحترام والتقدير... وخاصّة أنّ نجاحه في عمله كان مذهلاً على مدار السنوات التي عُيّن فيها "كومي" على المزرعة»³.

وهو ما جعله يتحوّل تدريجيّاً من ابن فلاح بسيط إلى أداة تنفيذيّة لسلطة المعمر، وقد أدّى هذا التحوّل إلى توتر علاقته بأسرته خاصّة مع أخيه "ساعد" الذي رفض هذا المسار فاختر الرّحيل بعد أن سلّم "بوترعة" أرضهم "للرومي" قائلاً: «نعم لقد إتقنا على الأرض والبئر... فهما له من الآن وأمضيّت

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص9.

² - المصدر نفسه، ص41.

³ - المصدر نفسه، ص45.

على الأوراق... وانتهى»¹. وقد تمسك "بوترعة" بموقعه الجديد، غير مبالٍ بزوجة أبيه وإخوته بل وصل به الأمر إلى تهيمش "الحسين"، فلم يكن يعامله كإخوته بل كان «يُشفق عليه كغيره من البهائم الموجودة في الاصطبلات، لا يتركه بلا أكلٍ ولا شربٍ... وحينما تشتدُّ الأمطار والثلوج يلجُّ عليه دخول البيت»²؛ ممّا يكشف بشكل جليّ قسوته الشديدة.

وعلى المستوى النفسي تعكس شخصية "بوترعة" صراعًا داخليًا انتهى بالخضوع للسلطة الاستعمارية، حيث فقد تدريجيًا انتمائه الأصلي وتحوّل إلى شخصية منقادٍ لأوامر "الرومي"، فحين طلب منه المعمّر "رفايل" الزواج من ابنته قبلَ بذلك رُغم رفضه في البداية «رفضًا قاطعًا إلا أنّ المسيو "رفايل" استطاع إقناعه»³ ممّا يعكس ضعف إرادته وتآكل انتمائه.

وفيما يخصّ الجانب الاجتماعي "بوترعة" يمثل نموذجًا للفرد الذي انفصل عن محيطه العائلي، واندمج في بنية السلطة الاستعمارية، ممّا أدّى إلى تفكك علاقاته الأسرية وتهيمشه لأقرب الناس إليه - الحسين - ، ويزداد هذا التحوّل خطورةً في بعده التاريخي، إذ تظهرُ شخصية "بوترعة" كشخصية مرجعية تعكسُ فئة من الجزائريين الذين انخرطوا في خدمة الاستعمار وأسهموا في ترسيخ هيمنته داخل المزارع، خاصّة بعد انتقاله إلى مزرعةٍ أخرى بعد وفاة زوجته بسبب انتشار الطاعون، حيث شارك في تجاوزات وجرائم ضدّ أبناء وطنه، فقد كان يشارك المعمّر في قتل المرضى بالطاعون، «إنه إعدام قبل موت محقق... ليقوموا بعد ذلك بإحراق كار بها بمن فيها»⁴.

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص50.

² - المصدر نفسه، ص112.

³ - المصدر نفسه، ص98.

⁴ - المصدر نفسه، ص93.

وبقي "بوترعة" مندمجاً بشكل كامل في عالم السلطة الاستعماريّة رغم مرضه لا يرتاح ويأبى الابتعاد عن شؤون المزرعة إلى أن توفي.

- شخصية لخضر:

وتُعَدُّ شخصيّة "لخضر الكومي" امتداداً لسلطة والده داخل المزرعة فإذا كان "بوترعة" قد أصبح كوميّاً بجدارة نتيجة مسارٍ من التدرُّج والانخراط فإنّ "لخضر" يُعَدُّ كوميّاً بالولادة، حيث نشأ منذ البداية داخل ذلك العالم وتشبّع بقيمه وسلوكيّاته دون صراعٍ يُذكر، إذ لم يَعْرِفِ التردّد الذي عاشه والده.

فما إن توفّي "بوترعة" حتّى سارع "لخضر" إلى تولّي منصب الكومي الجديد دون تردّد، مستجيباً لمنطق الاستمرارية في السلطة داخل المزرعة أكثر من استجابته لمشاعر الحزن والفقد، ويظهر ذلك في قوله للمعمّر حين حزن على خسارة "بوترعة" «أين ذهبنا البركة فينا؟»¹ ليُصبح مصدر السّلطة والهيمنة في المزرعة، وتأنّس سلوكه بالقسوة المفرطة والجفاء العاطفي حيث يغيب لديه الإحساس بالآخرين، سواءً أكانوا عمالاً أو حتّى من أفراد عائلته، دون أيّ اعتبارٍ للروابط العائليّة أو القيم الإنسانيّة، «فلم تختلف معاملة لخضر للبشير عن الرعاة والمزارعين من حيث الأجر أو من حيث الكرامة، هذا عن البشير فما بالك علي وسعيد»²؛ حيث كان يعامل أخاه البشير وأبناء عمّه ساعد بمنطق الاستحقاق والقوّة لا بمنطق القرابة أو الرّحمة فقد كان «يلعن... ويصفع... ويلفح بالسوط»³ زاعماً أنّه يقوم بتربيتهم، وتعكس تصرّفاته نزعةً أنانيّة واضحة، فينحصر تفكيره في مصلحته الخاصّة، إذ «لم يكتفِ بالتهام حقّ البشير في التركة... بل سوّلت له نفسه طرده من المزرعة عندما طالب بالزواج»⁴.

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص116.

² - المصدر نفسه، ص111.

³ - المصدر نفسه، ص183.

⁴ - المصدر نفسه، ص139.

ولم تتوقف قسوته عند هذا، بل قام بضرب زوجة عمّه "ساعد" "ربيحة"، ولم يتردد في طرد ابنها "لحميدي" بسبب مرضه ممّا يكشف عن طبيعته الإقصائية والجافة، ويُظهر هذا كلّ شخصيّة متعلّبة نفسيًا فقدت مشاعرها وانسجمت كليًا في دورها السلطويّ، حتّى أصبح القمع بالنسبة له سلوكًا طبيعيًا لا يُثير لديه أيّ شعور بالذنب أو التعاطف.

وأما في البعد الاجتماعيّ، فيُجسّد "لخضر" نموذج الشخصيّة المتسلّطة المنفصلة عن الرّوابط الاجتماعيّة، و نموذج الفرد المنسلخ عن محيطه الأسريّ والاجتماعي، إذ جعل من السّطة والمصلحة أساسًا لعلاقته مع الآخرين، فقد كان قاسيًا مع العمّال والأهالي وحتّى مع أفراد عائلته، حيث أخضع الجميع لهيمنته دون مراعاةٍ للقرابة أو الطُروف، وقد تعرّز موقعه الاجتماعي داخل المزرعة من خلال اتفاقه القائم مع زوجة أبيه "الزهرة"، إذ شكّلًا معًا مصدر نفوذٍ وهيمنةٍ داخل المزرعة، كما تزوّج من "مسعودة" ابنة الزهرة وهكذا تكشف شخصيّة لخضر اجتماعيًا عن فردٍ قطع صلته بالقيم العائليّة والتضامن الاجتماعي، واستبدلها بمنطق السيطرة والمصلحة الشخصية.

وفي تاريخيًا تُجسّد شخصيته مرحلةً متقدّمةً من ترسخ الاستعمار داخل البيئة الاجتماعيّة، إذ أصبح الكومي إدارةً فعّالة في يد المستعمر لاستغلال أبناء الوطن، مما أسهم في تكريس الهيمنة الاستعماريّة واستمرارها داخل المزرعة، فغدّت شخصيّة لخضر رمزًا للسلطة المحليّة المتواطئة مع الاستعمار، قائمة على القسوة والجشع بدل الإنسانيّة والتضامن.

لنصل في النهاية إلى أنّ بوترة ولخضر مثلاً صورة "الكومي" الذي ارتبط بسلطة المعمر، إذ تحوّلت علاقتهما بالعمّال والفلاحين إلى علاقة قائمة على السّطة والخضوع، غير أنّنا نجد في الرواية اختلافًا نسبيًا بينهما، فبوترة ظلّ يحمل مظاهر الارتباط العائلي والإنساني بينما تجسّدت القسوة والسّطة بشكلٍ أكبر في شخصيّة "لخضر" الذي بالغ في ظلم العمّال وأفراد عائلته حفاظًا على نفوذه داخل

المزرعة، ويظهر لنا في الرواية أنّ الظلم لم يَدُم، فقد انتهى "بوترعة" بالموت وخسر "خضر" سلطته بعد تمرد الأهالي وخروجهم من المزرعة في دلالة على زوال كلّ سلطة قائمة على الظلم.

- شخصية الخمّاس:

تُعَدُّ شخصية الخمّاس من الشخصيات الاجتماعية البارزة في الرواية، إذ جسّدت معاناة الطبقة الكادحة داخل المزرعة في ظلّ الاستعمار وهيمنة المعمرين، فالخمّاس لم يكن مجرد عاملٍ بالأرض، بل كان نموذجاً للإنسان البسيط الذي أفنى عمره في خدمة الأرض، دون أن يملك منها شيئاً، يعيش تحت وطأة القهر والحرمان والاستغلال مقابل جزءٍ قليلٍ من المحصول وقد وظّفت الروائية هذه الشخصية لتكشف حجم التفاوت الاجتماعي بين أبناء الوطن والمعمّرين فقد تعرّض الفلاح الجزائري للكثير من القهر حيث تحوّل هذا الأخير إلى رمزٍ للصبر والتشبّث بالأرض كشكلٍ من أشكال المقاومة والحفاظ على الكرامة، ونجد لهذه الشخصية نماذج عديدة في الواقع زمن الاستعمار وفي الرواية كذلك من خلال عدّة شخصيات نذكر منها "ساعد" و"عمار" باعتبارهما شخصيتين محوريّتين :

- ساعد:

تُعَدُّ شخصية "ساعد" من الشخصيات المحوريّة في الرواية فهو ابن "فاطمة" و"أحمد" وأخو "بوترعة" الذي لا يُشبهه إطلاقاً في طباعه، فقد ورث عن والده حُبّ الأرض وخدمتها، وكان منذ صغره يعمل فيها بكل حبٍّ ولم تخلُ حياته من المآسي فقد شَهِد وهو صغير حادثة وفاة أخته "ربيحة" يوم ختانه، ثم فقد والدته بعد ذلك، ليعيش تجربةً الفقد مرتين في سنٍّ مبكرة، الأمر الذي ترك أثراً نفسياً عميقاً في شخصيته، وبعد زواج والده تأثّر كثيراً فعندما سمع الزغرودة «ظلّ يطوف أمام الكوخ... وكأنّه يحاول أن يصرخ»¹، وفرّ هارباً من المنزل، إلّا أنّه سرعان ما تأقلم مع الوضع وعاد إلى خدمة الأرض «فها هو

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص38.

"ساعد" يفرّ من الفراش ويأوي الى أرضه... ومن غيرة بات يحسّ بدفئها وحنانها¹. وقد عُرف بكرامته ورفضه العمل عند "الرومي"، إيماناً منه بأنّ الأرض التي يخدمها هي جزءٌ من هويّته وكرامته، وبقي محافظاً على العهد الذي تربّى عليه حتى بعد وفاة والده، إلى أن وقع الخلاف بينه وبين أخيه "بوترعة" بعدما سلّم هذا الأخير الأرض "للکومي"، فرفض "ساعد" ذلك القرار وابتعد عن المكان حفاظاً على كرامته ومبادئه، ليعمل خمّاساً في الباحة؛ حيث اشتهر «بنشاطه... وأصبح يُحسب له ألف حساب بين الأهالي»²، واستقرّ هناك وتزوَّج من "ربيحة" التي أنجب منها أطفالاً كانوا كلّهم ذكور، وظلّ مرتبطاً بخدمة الأرض وإعالة أسرته.

وقد كشفت علاقته المتوترة أحياناً بزوجته عن صراع اجتماعي بين التمسك بالقيم وضرورة العيش، إذ كان يرفض عملها عند "الرومي" كلّما طلبت ذلك دفاعاً عن كرامته وهويّته، فحين طلبت منه الذهاب للعيش والعمل في مزرعة "شارل فيرو" «ضربها ضرباً مبرحاً وطردها وأولادها من البيت... وغادر ولم يعد إلّا بعد أيّام»³، وقد فضّل حياة الخمّاس البسيطة على التّخلي عن مبادئه والخضوع للمستعمر، وتتواصل المآسي في حياة "ساعد" حين توفي ابنه بلقاسم يوم ختانته في حادث مأساوي، فعاد إليه مشهد وفاة أخته ربيحة قديماً، «وكان يحسّ... واثقاً من حدوث هذا... وفعلاً لا حيلة غير قبول قضاء الله وقدره»⁴؛ ليشعر بثقل الحزن وتكرار الفقد في حياته، ولتجاوز تلك الأحزان قرّر ختان أولاده في السابع والعشرين من رمضان استجابةً لطلب ابن أخيه عمار، في محاولةٍ لمنح المناسبة بعداً دينياً وروحياً يخفف من وطأة الذكريات الأليمة.

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص40.

² - المصدر نفسه، ص76.

³ - المصدر نفسه، ص97.

⁴ - المصدر نفسه، ص104.

ويُجسّد ساعد شخصية مرجعية تعكس الواقع التاريخي للجزائر زمن الاستعمار الفرنسي، وهو ليس شخصية سردية فحسب، بل صورة جماعية لطبقة كاملة عاشت التهميش والاستغلال، وعكست معاناة الإنسان الجزائري في علاقته بالأرض التي ارتبط بها وجودياً لكنه حُرِم من ملكيتها.

وقد كان ساعد شاهداً على مرحلة استعمارية قاسية اتّسمت بالعنف والقهر، ويتّضح ذلك أكثر من خلال مشهد جريمة الإعدام التي رآها أثناء زيارته لأخيه في كعوان، بعدما تتبّعه إلى مقبرة "الغربة" فقد ترك المشهد صدمة نفسية عميقة «ليتساءل بعد ذلك ضارباً رأسه على الشجرة حتى سالت دماؤه: كم أصبحت أرواحنا رخيصة... يا مستعمر؟»¹، فقد كان يتحسّر على حال الوطن وما آل اليه، ويظهر وعيه التاريخي من خلال تمسّكه بالقيم والدين والهوية خاصةً في موقفه من زواج "بوترعة" بابنة المعمّر، فقد دعا عليها قائلاً: «قطع الله نسلها... قطع الله نسلها»² ورفض الذوبان في ثقافة المستعمر.

وفي النهاية تُوفي "ساعد" بعد معاناة مع الحمّى في ليلة لم يكن سُعاله فيها حاداً لكنّ المرض اقتلع روحه التي ناضلت طويلاً من أجل الأرض والكرامة؛ ليُجسّد ذلك صورة الرّجل الجزائري المكافح الذي أفنى عمره في الصبر والعمل والتّشبث بالمبادئ.

- شخصية عمار:

يُعدّ "عمار" شخصية محورية في الرواية جاءت مغايرة لشخصية والده "بوترعة"، فبالرغم أنّه «هو البكر من المفروض أن يكون قبل أخيه في كلّ أمر. لكن لا رغبة له على الإطلاق في العمل داخل المزرعة، فقد كان منهمكاً في حفظ القرآن.. يودّ أن يكون شيخاً»³ وهو ما يعكس كُرهه للرّومي وتمسّكه بالدين بوصفه منبعاً للعدل والقيم السامية، وقد اتّسم عمار بحسّه الإنساني وطيبته، فكان شديد الاهتمام بأخوته

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص 94.

² - المصدر نفسه، ص 103.

³ - المصدر نفسه، ص 106.

"اليامنة" و"خيرة"، ويسعى إلى تزويجهما والاطمئنان عليهما، على عكس أخيه "لخضر" الذي لم يكن يرى سوى السُلطة والتّحكم داخل المزرعة ولا تهمة عائلته.

وكان "عمار" طيّباً لا يحبُّ الظلم، إذ كان دائم الاختلاف مع أخيه "لخضر" بسبب معاملته القاسية للعمّال واستبدادهم، كما ظهر انحيازه الدائم للحقّ عندما رفض زواج زوجة عمه "ربيحة" "بالحسين"، وحين سمع بما تعرّضت له من ظلم على يد "لخضر" و"الزهرة" و حكّت له معاناتها «تأثّر لها أيّما تأثّر وترك لها حرية القرار ووعدها وأولادها بأنّ ردّة فعله من كل هذا... سيسمعون بها في القريب العاجل»¹، وقرّر بعد هذا مغادرة المزرعة والعمل خَمَاسًا بعيدًا عن ذلك المحيط الجائر، ولم يتردّد كذلك في مساعدة أخيه "البشير" الذي طرده "لخضر"، فغضب لذلك وأخذ للعمل معه وهو ما يكشف روح التّضامن والمسؤوليّة العائليّة التي كانت تميّزه.

وفي بعده الاجتماعي يمثّل "عمار" فئة الرّجال البسطاء المرتبطين بالأرض والعمل الشّريف، حيث اختار حياة الخَمَاس رغم انتمائه لعائلة لها نفوذ داخل المزرعة، كما عكست علاقته بزوجته "العارم" حالة من التفاهم والاستقرار الأسري في مقابل العلاقات المتوتّرة التي عرفتتها الشّخصيات الأخرى في الرواية ممّا جعل شخصيّته الأقرب إلى نموذج الإنسان المتوازي أخلاقياً واجتماعياً.

ويتجلّى البعد التاريخي "لعمار" في كونه شخصيّة مرجعيّة تعكس صورة الجزائري المحافظ على قيمه الدينيّة والإنسانيّة في زمن الاستعمار الرافض للظلم الاجتماعي مهما كان مصدره كما تكشف مواقفه عن القسوة التي عاشها المجتمع الجزائري ويظهر ذلك بوضوح في مشهد غضبه عند مُباشرة دفن أخته

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص132.

"خضرة" وهي حافية القدمين فقد صرخ عاليًا: «يا أنذاق قدميها عاريتين... أليس لديكم ما يسترها... إنها ابنة "بوترعة"... تُدفن عارية القدمين... بنصف كف؟!!»¹

وتعكس هذه الحادثة الواقع المأساوي في ذلك الزمن كما تكشف تاريخًا من القهر الاجتماعي، الذي جعل الجزائري يفقد حتى أبسط شروط الكرامة الإنسانية، وفي الأخير توفي "عمار" بعد حياة مليئة بالمواقف الإنسانية والدفاع عن الحق والكرامة، ليرحل كشخصية جسدت القيم الدينية والأخلاقية.

ونخلص في النهاية أن الشيء المشترك بين "ساعد" و"عمار" هو التمسك بالكرامة ورفض الخضوع للظلم داخل المزرعة، إذ اختار الاثنان مغادرتها والعمل كخماسان رغم قسوة حياة الخماسة، لأنهما فضلًا التعب والعمل الشريف على العيش تحت سلطة القهر والاستبداد، وقد جسّد هذا الموقف اعتزازهما بالقيم الأصيلة ورفضهما التبعية.

- شخصية الزهرة:

تُعدُّ "الزهرة" من الشخصيات الرئيسية في الرواية، إذ ارتبط ظهورها بتحوّل مهمّ داخل عائلة "بوترعة"، فبعد أن توفيت زوجته بالطّاعون وجد نفسه أمام مسؤولية رعاية عائلة كبيرة، فاختار "الزهرة" زوجةً له، «وهي أيضا كانت من ضحايا الطاعون الغادر... حيث بدأ بعائلتها وانتهى بزوجها لتصبح هي وابنتها "مسعودة" بلا مُعيل»² وبعد زواجها من "بوترعة" استطاعت أن تقرض حضورها في الأسرة والمزرعة معًا وقد عُرِفَت بنفوذها القويّ إذ «أصبحت لها سلطة ومهام إن لم نقل كوميّة بدورها.. فهي تعطي إن أرادت وتمنع متى أرادت ذلك إن رغب أحد الأهالي الاستزادة من بعض الحليب... أو الشعير

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص171.

² - المصدر نفسه، ص92.

أو أي شيء آخر يُؤكل»¹، و "بوترعة" هو من خولها هذه السلطة، فأصبحت بذلك صاحبة تأثيرٍ وهيمنة بين العمال والأهالي وكانت شديدة التمسك بالمكانة والسلطة، فقبلت زواج "بوترعة" بابنة "الرومي" حفاظاً على نفوذ العائلة، وبعد وفاته تحالفت مع "لخضر" وزوجته بابنتها "مسعودة" ليشكلاً معاً مركز قوة و قبضة محكمة داخل المزرعة، فاشتركت معه في شراء الأراضي والتحكم في مصائر أفراد العائلة بفرض زيجاتٍ متعدّدة حفاظاً على تماسك المزرعة واستمرار اليد العاملة، فقد قرّرت "الزهرة" تزويج "ربيحة" "بالحسين" بعد وفاة "ساعد" رغم أنه مريض، ورفض المعنوية لذلك القرار إلا أنّ "الزهرة" قالت لها «من حقّه أن يُنشئ عائلة أليس من حقه؟ ثم أنت أولى من الغريب»². وذلك لربطها هي وأولادها بالمزرعة فهي لا تفكر بتاتاً في مصلحة "الحسين" ولم تكن متسلطة فقط بل قاسية كذلك، فعندما جاء "أولاد ساعد" للمزرعة بعد وفاة "ربيحة"، رفضت بقاء "لحميدي" في المزرعة بسبب مرضه «حينما سمعوها تصرخ معلنة أنها لن تقبل لحميدي»³، في موقف يوحي بغياب الجانب الإنساني لديها، إذ كانت تقدّم مصلحة المزرعة والحفاظ على اليد العاملة القويّة على أي اعتبار إنساني أو عاطفي وتعود لتطليق العنان لأحكامها بتقرير مصير من في المزرعة «أحكاماً تضمن سواعد رخيصة... تؤمر فنطيع ... فالتفاف البشير بأولاد أخيه... جعلها تناقش أمر زواجه من العارم»⁴؛ وهي بذلك تعيد الكرة وتفرض زواجاً آخر للبشير و"العارم" زوجة "عمار" فينفذ قرارها. ومن يرفض قراراتها؟

وفرضت كذلك زواجاً آخر على "السعيد" ابن "ساعد" بزوجة أخيه "محمد" عندما كان يريد العودة إلى فرنسا فلم تجد حلاً غير «ربط الأمور بالزواج لعرقلة مسيرة "السعيد" المظفرة بالاستقلال عن تلك

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة ص 101-102.

² - المصدر نفسه، ص 127.

³ - المصدر نفسه، ص 160.

⁴ - المصدر نفسه، ص 180.

المزرعة»¹. وذلك حفاظاً على استمرارية اليد العاملة، "فالزهرة" تقدّم المصلحة والاستقرار على المشاعر الإنسانية، لذلك لم تتردد في فرض قراراتها على أفراد العائلة حتى وإن تعارضت مع رغباتهم، ممّا جعلها صاحبة نفوذ داخل المجتمع القروي ومركزاً من مراكز السلطة في ذلك الفضاء متجاوزةً ذلك الدور التقليدي داخل الأسرة مشاركةً في الحفاظ على استقرار المزرعة اقتصادياً واجتماعياً.

وتجسّد "الزهرة" شخصية مرجعية ارتبطت مصالحها بالنظام الاستعماري، إذ أسهمت في الحفاظ على استمرارية المزرعة من خلال التحكم في العمّال والعلاقات الأسرية والأراضي، كما تعكس شخصيتها واقع المجتمع الجزائري زمن الاستعمار، حيث ظهرت فئات محلية تسعى إلى حماية نفوذها ومصالحها داخل المنظومة الاستعمارية ولو على حساب الروابط الاجتماعية.

- شخصية السعيد:

يحتلّ "السعيد" مكانةً محوريةً داخل النسيج الروائي لما له من دورٍ فاعلٍ في تحريك الأحداث، إذ مثّل نموذج الجيل الجزائري الذي رفض واقع الذلّ والاستغلال وسعى إلى تغيير مصيره خارج حدود المزرعة، وهو ابن "ساعد" وقد نشأ في بيئة مليئة بالفقر والمعاناة، الأمر الذي جعله منذ صغره يرفض عمل والدته في مزرعة المستعمر، لأنّه كان يرى في ذلك انتهاكاً لكرامتها وخضوعها لسلطة المستعمر، حيث قال لها: «الرجوع إلى المزرعة أرحم و العمل عند "الزهرة" أهون!... وزواجك من عمّا أحفظ لك ولنا»².

وقد أثر هذا الواقع القاسي في تكوينه النفسي، فكان شديد الحساسية اتجاه الذلّ والاستغلال، رافضاً الاستسلام للحياة التي فرضتها المزرعة على أفراد العائلة.

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص199.

² - المصدر نفسه، ص138.

ويتجلى البعد التاريخي "للسعيد" في كونه شخصية مرجعية متمردة على قانون المزرعة، بدأت تدرك ضرورة التغيير والهجرة والتحرر من النظام الاستعماري القائم على استغلال العمال والفلاحين، فخروجه من المزرعة وشراءه أرضاً خارجها يمثلان تحولاً تاريخياً واجتماعياً مهماً، إذ لم يعد الجزائري مرتباً بالمزرعة بوصفها قدراً محتوماً، بل أصبح قادراً على صناعة مصيره بنفسه بعيداً عنها، لذلك يُمكن اعتبار "السعيد" الشخصية التي غيّرت مجريات الأحداث، لأنه فتح أمام الأهالي طريق الخروج من دائرة الفقر والخضوع، إلى أفقٍ أرحب، وقاد تحولاً جديداً في حياة العائلة من التبعية إلى الاستقلال.

الشخصيات الثانوية وأبعادها النفسية والاجتماعية والتاريخية:

رغم أنّ هذه الشخصيات كانت أقلّ حضوراً من الشخصيات المحورية في الرواية، إلا أنها حملت دلالات نفسية واجتماعية وتاريخية عميقة، وعكست معاناة الفئات المهمشة والمظلومة زمن الاستعمار الفرنسي، لذلك كان حضورها ضرورياً في بناء الرواية وتطور أحداثها، لذا سنذكر أبرز تلك الشخصيات.

- شخصية الرومي:

تُعَدُّ شخصية الرومي في الرواية تجسيدا واضحا لسلطة المستعمر الفرنسي وهيمنته على الأهالي والأرض، وقد كان "الرومي" يعيش في المدينة بعيداً عن معاناة العمال والفلاحين، بينما يترك تسيير المزرعة ومراقبة الأهالي "للكومي" الذي يتولى تنفيذ أوامره والتحكم في العمال باسم السلطة الاستعمارية، ومن خلال هذه الشخصية أبرزت الروائية واقع الاستعمار القائم على التفاوت الطبقي والاجتماعي، حيث يعيش المعمّر في رفاهية واستقرار داخل المدينة بينما يُترك صاحب الأرض لمواجهة الفقر والعمل الشاق داخل المزارع، وقد تجسّدت شخصية "الرومي" في الرواية من خلال شخصيتي "ميشال" ورفايل.

- شخصية ميشال:

هو ذلك المعمّر الفرنسي الذي فرض هيمنته على الأرض والأهالي في مزرعة "عين الربيع"، فقد كان يعيش في رفاهية داخل منزلٍ فخم بعيدًا عن معاناة العمّال والفلاحين «فرغم سنّه المتقدّمة إلّا أنّ قامته لا تزال فارعةً يدعمها بقبّعة سوداء ليزرع الهيبة في ذات الفلاحين»¹، وكان يراقب حقوله ويحرص على وفرة المحصول، دون أن يكتثر بحياة الأهالي أو ظروفهم القاسية، إذ يسأل كبير خدمه «هل تعب العمال أم أنكم تُدّلّونهم؟!»،² ممّا يوحي بشخصيّة استغلاليّة تَعْتَبِرُ أبناء الوطن وسيلةً لخدمة مصالحها وتحقيق أرباحها. كما مثّل مركزًا للسلطة داخل المنطقة حيث أصبح الأهالي يلجؤون إليه، في حاجاتهم الأساسيّة فقد ذهب جار "أحمد" إليه ليطلب الدواء "لبوترعة" و"ساعد" فقدمه له لكن ليس بدافع إنساني بل اشترط على "أحمد" أن يعمل لديه طوال الصيف، وهو ما يكشف عن شخصيته الانتهازية التي لا تؤمن بالعتاء المجّاني أو الرّحمة، فقد كان يستغل حاجة الأهالي وفقدهم من أجل إحكام السيطرة عليهم وربطهم بخدمته.

ويظهر بعده الاجتماعي من خلال مكانته كمعمّرٍ متحكمٍ في مصير الأهالي يمثّل مركز القوة التي يعتمد عليها الجزائريون، ممّا يخلق علاقة غير متكافئة قائمة على التبعية والخضوع، كما يتجلّى هذا البعد في احتضانه "لبوترعة" وتعيينه "كوميّا" على المزرعة؛ ليستعمله وسيطاً لمراقبة العمّال وتنفيذ أوامره، وهو ما يكشف طبيعة النظام المفروض داخل المزرعة.

وتندرج شخصية "ميشال" ضمن الشخصيات المرجعية التي جسّدت صورة المعمّر الفرنسي في الجزائر زمن الاستعمار، الذي استولى على الأراضي الزراعية واستغل حاجة الأهالي وفقدهم للسيطرة

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص12.

² - المصدر نفسه، ص13.

عليه، كما تعكس هذه الشخصية طبيعة السياسة الاستعمارية القائمة على الاستغلال الاقتصادي وإخضاع الجزائريين من خلال العمل القسري والتبعية، إضافة إلى استعمال بعض الأهالي لترسيخ النفوذ الاستعماري داخل المجتمع الجزائري.

وفي النهاية توفي "ميشال" بمرض الطاعون وهي نهاية تحمل دلالة رمزية داخل الرواية إذ توحى بانهايار سلطة المعمر المتسلط، فرغم قوته لم يستطع النجاة من المرض مما يكشف هشاشة الإنسان مهما بلغ نفوذه، لقوله سبحانه وتعالى «وَوُحِّلَ الْإِنْسَانُ ضَعِيفًا» سورة النساء، الآية 28. كما تعكس هذه النهاية جانباً من الواقع التاريخي الذي عرف انتشار الأوبئة والأمراض خلال تلك المرحلة.

- شخصية رفايل:

وشخصية "رفايل" من الشخصيات التي جسدت صورة المعمر الفرنسي داخل الرواية، فهو المتحكم في مزرعة "كعوان" خلف "ميشال" بعد وفاته، وقد ظهر بوصفه رجلاً يسعى إلى الحفاظ على استقرار المزرعة واستمرار الإنتاج الزراعي بما يخدم مصالحه الاقتصادية فلم يتردد في تقديم «واجبه نحو النازحين الذين تركهم ميشال أمانةً لديه»¹، غير أن هذا العون لم يكن خالياً من المصلحة بل كان يهدف إلى المحافظة على اليد العاملة داخل المزرعة وضمان استمرار نشاطها، وقد كان يعيش "رفايل" في المدينة مع زوجته وابنته "قيستين" بعيداً عن معاناة العمال اليومية، تاركاً تسيير المزرعة للكومي الذي ينفذ أوامره ويؤشر على الفلاحين.

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص 92.

ويتجلّى البعد النفسي لشخصية "رفايل" في طبيعته الانتهازية وجرحه الشديد على مصالحه الاقتصادية، إذ كان ينظر إلى الأشخاص من زاوية المنفعة والإنتاج، ويتّضح ذلك حين ذهب لزيارة "بوترعة" ليتفاجأ به جثة هامدة، فصرخ و«ضرب رأسه قائلاً: يا للخسارة نعم هي الخسارة... وأيّة خسارة له!... إنّها ضرب للاقتصاد»¹، حيث أنّ حزنه لم يكن نابعاً من علاقة إنسانية بقدر ما كان شعوراً بالخسارة الاقتصادية؛ لأنّ "بوترعة" كان الكومي المّطيع الذي يضمن له استقرار المزرعة وتنفيذ أوامره. ودائماً ما كان يتملّكه الخوف من فراغ المزرعة وتراجع اليد العاملة، لذلك كان يدعم كلّ أشكال القسوة التي تُبقي العمّال خاضعين لسلطته. فقد وقف «رفايل» شخصياً إلى جانب كومييه بقرار طرد السعيد من المزرعة ليعطي درساً لأمثاله من المتمرّدين»²، وهو ما يكشف عن طبيعة المجتمع الاستعماريّ القائم على الهيمنة والخضوع، ويوطّد "رفايل" علاقته "بلخضر" من خلال تزويجه بابنته "قيستين"، في محاولة لتعزيز نفوذه داخل المزرعة وضمان ولاء لخضر له.

ويمكننا القول أنّ "رفايل" شخصية مرجعية كانت حاضرة في ذلك الزمن الاستعماري وفرضت هيمنتها وسلطانها على الشعب الجزائري، وأخضعته بالقوة والترهيب واستغلّته بشتى الطرق بواسطة الكومي الذي كان يعرّز بقاءها، غير أنّ الرواية تُظهر في النهاية بداية انهيار هذه السلطة، حين نجح "السعيد" في اقتلاع "رفايل" من المزرعة في دلالة رمزية على تحرّر الجزائري من هيمنة المستعمر واستعادة إرادته وحقه في الأرض.

ونستخلص في النهاية إلى أنّ القاسم المشترك بين "ميشال" و "رفايل" يتمثّل في كونهما نموذجين للمعمر الفرنسي الذي فرض هيمنته على أرض الجزائر وأهلها، واستغلّ حاجة الشعب الجزائري وفقره من أجل خدمة مصالحه الاقتصادية، كما اشترك الاثنان في اعتمادهما على "الكومي" لإحكام قبضتهما على

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص116.

² - المصدر نفسه، ص204.

العمّال والفلاحين. ورغم هذه القسوة والنفوذ فإنّ نهايتهما دلّت على زوال الهيمنة الاستعمارية، "فميشال" انتهى بالموت بينما أقتل "رفايل" من المزرعة في إشارةٍ إلى أنّ سلطة المستعمر مهمّا طال بقائها فهي إلى زوال.

- فاطمة:

هي كنة الشيخ "مرزوق" وزوجة "بلقاسم"، وقد ظهرت بوصفها امرأة جزائريّة بسيطة «مسؤولة عن زوجها وأخيه وابنها بوترعة»¹، وأنجبت بعد ذلك ابنتها "ربيحة" ولم تخل حياتها من المآسي فبعد وفاة زوجها "بلقاسم" اضطرّت للزواج من "أحمد" «"فاطمة" ليس لها ملاذ آخر غير هذا الكوخ؛ لأنّها فقدت أهلها جميعاً في المقاومة»²، وهو ما يعكس طبيعة الواقع الاجتماعي السائد آنذاك، حيث كانت المرأة خاضعةً لسلطة العائلة والظروف الاجتماعية.

ويتجلّى البعد النفسي "لفاطمة" في خوفها الدائم على أبنائها وتعلّقها الشديد بهم، خاصّة عندما أصيب "بوترعة" و"ساعد" بالحصبة، فعاشت حالةً من القلق والحزن خشية فقدهما، قائلةً لزوجها "أحمد": «ثلاثة أولاد أخذتهم الحمى من قبل كنت أشاءها صغيرة لا أعالج ذلك سوى بزيادة الأطفال... الآن أنا كبيرة كيف لي أن أعوض "ساعد" و"بوترعة"»³، كما تعمّق حزنها بعد وفاة ابنتها "ربيحة" في حادثٍ مأساوي يوم ختان "ساعد"، فقد ظلّ الحزن ملازمًا لها ولم تستطع تجاوز تلك الفاجعة إلى أن أنهكها الألم وتوفيّت متأثرة بحزنها.

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص 6.

² - المصدر نفسه، ص 7.

³ - المصدر نفسه، ص 17.

وأما اجتماعيا، فقد جسدت صورة المرأة الجزائرية المكافحة داخل الأسرة الريفية، التي تتحمل أعباء الحياة والفقد وتصبر على المآسي، وشخصية فاطمة تعكس جانباً من معاناة الأسر الجزائرية التي كانت تواجه الموت والمرض والفقد بصيرٍ كبير وسط واقع اجتماعي مضطرب.

- شخصية ربيحة:

هي زوجة ساعد الخمّاس في البداية، وتُعدّ من الشخصيات النسوية المهمّشة في الرواية، إذ جسدت صورة المرأة الجزائرية البسيطة، التي عاشت تحت وطأة الفقر والاستغلال والقهر الاجتماعي فترة الاستعمار، وقد ظهرت منذ البداية كشخصية تسعى إلى تحسين ظروف عائلتها المعيشية، فكانت تحاول إقناع زوجها بالانتقال إلى مزرعة "شارل قيرو" والعمل عند الرومي سبيلاً لحياة أفضل، غير أنّ "ساعد" كان يرفض ذلك رفضاً قاطعاً حفاظاً على كرامته ومبادئه، حتى أنّ الأمر انتهى بضربها ضرباً مبرحاً وبعد ذلك «عادت طائعة... خادمة... متفانية داخل بيتها ومضحية لأجل أسرته كحال أي امرأة في الدّوار»¹، ويعكس هذا المشهد محدودية خيارات المرأة الريفية التي كانت ترى في التحمل والطاعة قدراً مفروضاً عليها حفاظاً على الأسرة والاستقرار، لكنّ ربيحة لم تستسلم بل ظلّت تحاول إقناع زوجها بترك حياة الخمّاسة والعمل عند الرومي فكانت تقول له متحسرة «ماذا ستجني يا الخمّاس من حقول الناس»²، فقد أنهكتها الحاجة والمعاناة وجعلتها تبحث عن أيّ سبيل يخفف عنها وعن أولادها قسوة الحياة حتى وإن كان ذلك بالعمل عند المستعمر.

وتعرّضت "ربيحة" كذلك لصدمة كبيرة وحزن عميق بعد وفاة ابنها "بلقاسم" في حادث مأساوي أثناء تحضيرها لختانه هو وإخوته، لكنّها تخطّت ذلك مع الوقت وأنجبت "السعيد" قائلةً للزهرة «سميته

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص 96.

² - المصدر نفسه، ص 114.

السعيد لتسعد أيامي... إن شاء الله»¹، متفائلةً بغدٍ أفضل لكنّ فرحتها لم تكتمل فقد توفي زوجها ساعد تاركاً لها مسؤولية أولادها ("حميدي"، "محمد"، "علي"، "مجيد"، "السعيد")، «وبعد يومين كفكت دموعها وودّعت أهلها وجيرانها وتوجّهوا جميعاً إلى أحضان المزرعة»²، غير أنّ "الزهرة" لم ترحّب بها ثمّ فرضت عليها هي و"الخضر" الزواج من "الحسين" رغم مرضه، ممّا زاد حزنها قائلةً للزهرة: «أولادي رجال اتّقوا الله... تبكي ربيحة مختنقة... ثمّ تواصل متممةً بين جوارحها الملتهبة... كان أمامك و"مسعودة" أيضاً لما لا ابنتك!»³، وقد كانت ربيحة ترفض هذا الزواج القسريّ وتشعر بالإهانة والظلم، ورغم ضعفها ووضعها الهشّ حاولت أن تدافع عن نفسها، كما أظهرت وعيها بازواجية المعايير في المجتمع، إذ لم تُزوّج "الزهرة" ابنتها بالحسين بينما فرضته على ربيحة باعتبارها امرأةً أرملةً ضعيفة لا سند لها ولربطها هي وأولادها بالمزرعة، فما كان على "ربيحة" إلّا الرضوخ واشترطت مقابل قبولها بهذا الزواج أن يخرج أبنائها من المزرعة وهو ما يكشف خوفها عليهم من واقع القهر وقد تعرّضت للظلم والإهانة داخل المزرعة حتى إنّ "الخضر" وصل به الأمر إلى ضربها في صورةٍ تُجسّد ضعف المرأة داخل ذلك المجتمع القائم على السلطة والاستبداد، وبعد مجيء أولادها لزيارتها رحلت معهم إلى مزرعة "شارل قيرو"، وكانت حينها حاملاً وهناك أنجبت ابنتها "خديجة"، كما عملت عند الرومي وتحملت القهر والإهانة لتوفّر لقمة العيش لأطفالها، رغم أنّ حالها لم يكن يبشّر بالخير «فصحّتها ليست على ما يرام إلّا أنّها لا تكثرث بسعالها ووهنها... تكدح و تكدح رفقة "بهيجة" وأختها داخل بيت "شارل قيرو" بهيجة تأمر وربيحة تنفذ»⁴.

وهو ما يعكس واقع النساء الجزائريات اللواتي دفعتهن الظروف الاستعمارية إلى تحمل أقسى أشكال المعاناة، حفاظاً على أسرهنّ فربيحة شخصية مرجعية عاشت وسط ذلك الواقع القاتم، وفي النهاية

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص110.

² - المصدر نفسه، ص123.

³ - المصدر نفسه، ص127.

⁴ - المصدر نفسه، ص144.

مرضت ربيحة وتوفيت بعد حياة طويلة من الألم والكفاح، لتجسد بذلك صورة المرأة الجزائرية المكافحة التي أنهكها الفقر والاستغلال والظلم لكنّها ظلّت صامدة من أجل أبنائها.

- الجار:

كان قريباً من "أحمد" وعائلته يُشاركه همومه وأحزانه ويقف إلى جانبه في مختلف الظروف، فقد كان سنداً له إذ ساعده عندما مرض أولاده وجلب له الدواء من عند الرومي، الذي ذهب إليه لمنزله وأخذ «يشرح له بأنّ الأولاد بين الحياة والموت والوقت يداهمهم، وترجّاه أن يلحقه بالدواء»¹، فقد ساعد "أحمد" في كلّ شأن، ووقف معه في السراء والضراء، ففي ختان "ساعد" «لم يدّخر الجار جهداً في إعانة "أحمد" على جمع الحطب أو أي شيء آخر يخص العرس»²، فلم تتوقّف مساعدته هنا فقط، بل حاول كذلك إعادة بوترة إلى منزل والده بعد ذهابه إلى الرومي، حرصاً على بقاء الروابط العائلية وعدم انقطاعها فقد كان الجار طيباً ومتعاطفاً مع الآخرين، إذ كان يشعر بالآلام من حوله ويحاول التخفيف عنهم، ويظهر ذلك من خلال اقتراحه على أحمد الانتقال إلى منزل جديد بعد وفاة ربيحة لتجاوز الحزن الذي خيم على العائلة فقد حفّز "أحمد" «على بناء بيت آخر يحتضنهم ويسمح لهم ببداية ممارسة الحياة من جديد... قضاء وقدر... قال الجار محاولاً كفكفة دموع أحمد»³، كما أنّه بدا حريصاً على استقرار أحمد النفسي والاجتماعي، لذلك قال له: «تزوّج لا حل لك غيره»⁴، فقد اقترح عليه الزواج بعد وفاة زوجته "فاطمة" حتى تنقص عليه المسؤولية، ويظهر بعده الاجتماعي من خلال دوره في ترسيخ قيم التضامن والتكافل داخل المجتمع، فقد احتضن "ساعد" بعد خروجه من المنزل بعد زواج والده، كما ساعده في رحلته خارج المزرعة محاولاً إقناعه بالعودة والاستقرار وتزويجه بابنته، وهو ما يعكس طبيعة العلاقات الاجتماعية

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص20.

² - المصدر نفسه، ص27.

³ - المصدر نفسه، ص33.

⁴ - المصدر نفسه، ص36.

القائمة على التعاون والتقارب الإنساني، ومن خلال هذه الشخصية أبرزت الروائية جانباً من الروابط الإنسانية التي كانت تجمع الأهالي، وساعدتهم على مواجهة الفقر والحزن والتفكك الاجتماعي داخل ذلك الواقع القاسي.

- شخصية الحسين:

هو ابن "أحمد" و"بنت بن الشوك" أخو ساعد من الأب ظهر كشخصية مهمشة تعيش على هامش الحياة داخل المزرعة، إذ كان درويشاً بسيطاً لا يحظى بأي اهتمام سواءً من "بوترعة" أو ابنه "الخضر" يشفقون عليه كغيره من البهائم، فكان «يجلس وحيداً منعزلاً لا يكلم إلا نفسه، فنأى عنه الجميع... لا يكلمونه ولا يسألونه عن حاله على الإطلاق»¹، وهو ما يكشف حجم التهميش والإقصاء الذي عانت منه هذه الشخصية، فقد عاش "الحسين" حزيناً محروماً من الاهتمام والاحتواء مما جعله شخصية ضعيفة ومنعزلة فقد غُومل بقسوة من طرف عائلته، إذ لم ينظروا إليه كشخص فاعل داخل المجتمع، بل كشخص عاجز يعيش على هامش الآخرين وقد زوّجه "بربيحة" زوجة أخيه "ساعد" بعد وفاته في زواج فرضته الظروف الاجتماعية داخل المزرعة أكثر مما فرضه الاختيار، وهو ما يعكس طبيعة العلاقات الاجتماعية القائمة على المصلحة والضرورة في ذلك المجتمع، فحتى زوجته ربيحة تركته وحرم من فلذة كبده.

ويمكننا لمس البعد التاريخي في كون الحسين يمثل فئة المهمشين الذين عاشوا في المجتمع الجزائري زمن الاستعمار دون قيمة أو مكانة، إذ سحقتهم الظروف الاجتماعية والفقر والتفكك الأسري، كما تكشف وفاته وعدم إقامة "الخضر" جنازة له حجم القسوة الإنسانية التي خلفها الواقع الاستعماري داخل النفوس والعلاقات الاجتماعية، «فالحسين لم يقتله السعال الذي لازمه طوال حياته الضائعة... قتله

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص111.

التهميش... قتله انعدام الرحمة التي استنزفها الاستعمار... قتله البؤس والشقاء المُسلّطان عليه طوال الوقت... ولربّما قتله شوقه لرؤية ابنته»¹، ففسوة الحياة والواقع هما من قتلاه.

- شخصية البشير:

هو ابن "بوترعة" الذي توفيت أمّه وتركتة صغيراً فربّته الزهرة - زوجة أبيه - وقد ظهر كشخصية تعاني التهميش والظلم داخل المزرعة خاصّة من طرف أخيه "لخضر" الذي كان يعامله «معاملة لا فرق فيها بينه وبين رعاة المزرعة»²، رغم أنّه أخوه كما حرّمه من حقّه في الميراث وطرده من المزرعة عندما طالبه بالزواج، فذهب "البشير" للعمل في دكان بسيط لبيع الأغذية العامّة «فارتاح "البورقي" كثيراً له ولأمانته... مقابل أجره لا تفوق المرقّد والمأكّل»³، فقد كان يتجرّع المعاناة خارج المزرعة غير أنّه ظلّ صبوراً ومجتهداً في عمله، ثمّ بعد ذلك اتّجه إلى العمل خمّاساً مع أخيه عمار متأثراً بأفكاره ومواقفه، إذ كان يسير على نهجه ويختلف مع لخضر بسبب ظلمه واستبداده، ومن جهةٍ أخرى تظهر عاطفته من خلال تأثره الكبير بموت عمّه "الحسين"، وحزنه على فقد أخيه "عمار" الذي كان سنداً له، وتتجلّى طبيّته كذلك من خلال عطفه وحبّه لأولاده بعد وفاته.

ويبرز بعده الاجتماعي من خلال معاناته داخل الأسرة نفسها، حين تتحوّل علاقات الأخوة إلى علاقات قائمة على الهيمنة والحرمان بدل التضامن، وقد عكست شخصيته صورة الشاب الجزائري البسيط الذي يحاول إثبات ذاته من خلال العمل والكفاح رغم الإقصاء الذي يتعرّض له، وقد ظهر كذلك اهتمامه بأولاد "عمار" من خلال «إصراره على تعليمهم باعتبارها أمنية من أمني عمار وحرصه المنقطع النظير

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص 141.

² - المصدر نفسه، ص 140.

³ - المصدر نفسه، ص 139.

على متطلّباتهم ورعايتهم»¹، الأمر الذي دفع "الزهرة" إلى فرض زواجه "بالعارم" زوجة أخيه لَم شَمَلِ العائلة، لكنّ "البشير" رفض وعارض هذا الزّواج «معارضةً جعلته غاضباً خاصّةً وأنّ "محمد" ابنها بات يافعاً»²، لكنّه حين رأى معاناة "العارم" وافق بدافع المسؤولية العائليّة، ويتجلّى البعد التاريخي لشخصية "البشير" كونه شخصية مرجعيّة تعكس واقع الظّلم الذي عرفه المجتمع الجزائري زمن الاستعمار، حيث أدّت ظروف الفقر والسلطة إلى انتشار الظلم حتّى داخل المزرعة الواحدة. وفي النّهاية خرج البشير من المزرعة محتديّاً بالسعيد في إشارةٍ إلى رغبته في التحرّر من ذلك الواقع القائم على القهر والتبعية والبحث عن حياة أكثر كرامة واستقلالا.

- شخصية حميدي:

هو ابن ساعد وربيحة وهو من الشّخصيات المهمّشة، فعندما عاد إلى المزرعة مع إخوته بعد وفاة أمّهم واجه رفضاً من "الزهرة" التي لم تتقبله بسبب مرضه؛ ليقوم لخضر بعد ذلك بطرده من المزرعة فردّ عليه الحميدي بدوره قائلاً: «أرجو أن أكون وحدي المعني بذلك! تقدّم من لخضر ودموعه تنهّطل رافعاً رأسه متحدّياً: لن أزعجكم ببقائي... أردت تسليم الأمانة فقط»³، رغم حزنه وانكساره وشعوره بالضعف الناتج عن فقدان أمّه ومرضه بالسلّ، ثمّ الإقصاء من المكان الذي كان يُفترض أن يحتضنه ظلّ محافظاً على كرامته ويحمل في داخله مشاعر المسؤولية تجاه إخوته، إذ أوصى عليهم قبل رحيله في دلالةٍ على نضجٍ مبكرٍ وإحساسٍ عميق بالانتماء العائلي، وقد كان لحميدي يعاني من المرض في مجتمع قاسٍ لا يرحم ولا يتضامن مع الضّعفاء، كما تُجسّد شخصيته وضع الأطفال والضعفاء الذين كانوا ضحايا

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص180.

² - المصدر نفسه، ص180.

³ - المصدر نفسه، ص102.

التهميش والإقصاء في ظلّ الظروف الصعبة، حيث أصبح المرض عبئاً داخل مجتمعٍ أنهكتَه الحاجة والاستغلال.

ونخلص من تحليلنا ومقاربتنا للشخصيات وتحديد أبعادها النفسية والاجتماعية والتاريخية أنّ الرواية تترنّح بين الواقعي والمتخيّل، فالروائية وظّفت شخصيات واقعية عاشت في تلك الحقبة غير أنّها أدخلت حوارات من عندها؛ لتضفي تلك الجمالية وكذا حتّى تُفرّق بين وثيقة تاريخية وبين رواية تاريخية.

الفصل الثالث:

فاعلية الزمكان في تخيل الخطاب الروائي

1. مفهوم الزمن وعناصره:

1.1 مفهوم الزمن:

يُعَدُّ الزمن أحد الركائز الجوهرية في العمل الروائي، فهو الحلقة الرابطة بين باقي العناصر السردية كالشخصية والحدث والمكان، لذلك لابد من الوقوف عند تعريفه واستجلاء مختلف دلالاته، «فهو عنصر أساسي يُسهم في بناء النص السرد الروائي، فهو الذي يحدّد ترتيب الأحداث وينظّمها من بدايتها إلى نهايتها. وبذلك يُصبح محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشدُّ أجزائها في سياقٍ واحد متماسك، شأنه في ذلك شأن الزمن في الحياة من ناحية تنظيمها»¹، وتعتبر "سيزا قاسم" الزمن أحد المكونات الأساسية «التي يقوم عليها فنّ القصّ، فإذا كان الأدب يُعتبر فنّاً زمنياً.

- إذا صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية- فإنّ القصّ هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن²، أي أنّ الأدب عموماً يُصنّف ضمن الفنون الزمنية التي تُدرّك تدريجياً أثناء القراءة أو السّماع، بخلاف الفنون المكانية التي تُدرّك دفعةً واحدة كالرّسم، ونحن هنا نتحدّث عن زمن السرد وليس القصة لأنّ هناك فرقاً بينهما «فزمن القصة هو زمن وقوع الأحداث المروية في القصة، فكلّ قصةٍ بدايةً ونهايةً، ويخضع زمن القصة للتتابع المنطقي. وإذا تحدّثنا عن زمن السرد فنحن نقصد ذلك الزمن الذي يقَدِّم من خلاله السارد القصة ويكون بالضرورة مطابقاً لزمن القصة، وهناك من يسمّيه زمن الخطاب³»، فإذا كانت الأحداث في قصةٍ ما فإنّها تكون مُرتّبة مثلاً من الحدث الأوّل يليه الحدث الثّاني وبعدها الثّالث فالرّابع... الخ، في حين أنّنا إذا كنّا نروي الأحداث في خطابٍ ما فإنّنا لا ننتقِد بذلك الترتيب الزمني

¹ - ينظر: مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحار الدقل المرفأ البعيد)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2011، ص37.

² - سيزا قاسم، بناء الرواية، ص37.

³ - ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السرد، ص87.

للقصّة حيث نستطيع أن نروي الحدث الثاني وبعدها الأوّل وبعدها الثالث... الخ، وفي هذا الصّد يقول "حميد الحميداني" «إنّ زمن القصّة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيّد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي»¹، وينقسم الزمن في الرواية إلى قسمين زمن طبيعي وآخر نفسي الأوّل يتقدّم إلى الأمام ولا يعود إلى الوراء أي هو الزمن العادي الذي تُعدّ به ساعات اليوم وهو خاضع للقياس، أمّا الثاني فهو غير خاضع للقياس وذلك لأنّه مرتبطٌ بالحالة الشعوريّة للفرد، وهذا الزمن هو الأساس لأنّه غير مقيدّ بذلك الترتيب ماضٍ وحاضر ومستقبل وباستطاعة الانسان أن يستحضر عدّة أزمنة دفعةً واحدة²، مثلاً الحزن على فقد إنسان عزيز، حين نتذكّر ذلك الجرح فإنّنا نعيش الماضي في الحاضر.

2.1 عناصر الزمن:

سبق وأن تحدّثنا عن أهميّة الزمن ودوره في تنظيم السرد داخل الرواية، لذلك يجدر بنا التّركيز على تلك الآليات والتقنيّات التي تُحرّك بها العملية السردية وأولها.

1.2.1 المفارقات الزمنية:

لا يُقدّم الزمن دائماً بشكلٍ خطّي مستقيم بل قد يتعرّض لتقنيات فنيّة تُكسبُ الرواية عمقاً وحيويّة، ومن بين هاته الآليات نذكر المفارقة الزمنية بوصفها أسلوباً يقوم على كسر الزمن.

ويسمّيها "لطيف زيتوني" مخالفة الزمن معرّفًا إيّاها بأنّها «غياب المطابقة بين ترتيب الأحداث في السرد وترتيبها في الحكاية والمخالفة تفترض ضمناً على الأقل، وجود حالةٍ من المطابقة التامة بين هاذين الترتيبين وهي الحال التي تكون عليها الحكاية قبل أن تمتدّ إليها يد الكاتب، والمخالفة الزمنية نوعان:

¹ - حميد الحميداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي للطباعة، الدار البيضاء المغرب، ط3، 2003، ص7.

² - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص228.

الاستباق والاسترجاع¹»، والمقصود بغياب المطابقة هو أنّ ترتيب الأحداث كما تُروى في السرد لا يوافق ترتيبها الحقيقي كما وقعت في الحكاية، ففي الأصل تكون الأحداث مرتبة بشكل طبيعي لكنّ الكاتب حين يتدخل يكسر ذلك الترتيب، وقد يكون هناك تطابق تامّ بين زمن الحكاية وزمن السرد، لكنّ هذه الحالة نادرًا ما تبقى كما هي، «فزمن السرد لا يلتزم دائمًا بالترتيب الطبيعي للأحداث، فتحدث المفارقة الزمنية عندما يُخالف ذلك الزمن ترتيب أحداث القصة، فيقدّم الكاتب حدثًا جرى في الأصل لاحقًا، أو يعود إلى حدث سابق، أو يتنبأ بحدث سيقع مستقبلاً²»، وتظهر المفارقة الزمنية في السرد على شكلين أساسيين هما: الاسترجاع والاستباق.

1.1.2.1 الاسترجاع:

يرى "تودوروف" أنّ هذه التقنية «تروي لنا فيما بعد ما قد وقع من قبل³»، حيث تقوم هذه الآلية على العودة إلى الماضي لسرد أحداث سابقة، وذلك لإثراء النصّ الروائي «ويحتاج الكاتب إلى العودة إلى الماضي الخارجي في بعض المواقع الافتتاحية وكذلك إعادة بعض الأحداث السابقة لتفسيرها تفسيرًا جديدًا في ضوء المواقع المتغيرة أو لإضافة معنى جديد عليها مثل الذكريات⁴»، فقد يعود الكاتب إلى الوراء لإيضاح بعض الأمور وإعطائها بعدًا آخرًا يختلف عن بعدها السابق لاسترجاع الذكريات.

¹ - لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص116.

² - ينظر محمد بوعزة، تحليل النص السردى تقنيات مفاهيم، ص88.

³ - تزفيتان طودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط1، 1987، ط2، 1996، ص48.

⁴ - سيزا قاسم، بناء الرواية -دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ-، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، القاهرة، دط، 2004، ص59.

- تجليات الاسترجاع في الرواية:

يتذكّر أحمد وجاره لحظات من الماضي، حيث يسترجعان صورة الأرض الشماليّة القريبة من إقامتهما «التي كانا يحتطبان من أشجار الصنوبر... وعلى العين النضّاحة التي كانا يرتويان منها¹»، فالاسترجاع هنا يكشف عن حنينٍ إلى تلك الأرض باعتبارها مصدر خيرٍ ورزقٍ وليست مجرد مكانٍ عابر، ويكشف كذلك عن مدى حزن أحمد وجاره على سلب تلك الأرض منهم.. ويظهر الاسترجاع في الرواية عندما عاد ساعد «بذاكرته إلى أوّل بيت وطأته قدماه وتسَلَّل إلى ذاكرته تلك الغرفة التي نام بها أوّل ليلة هذه الأرض الحنون ... نظافةً ونظامًا وأكلٌ طيّبٌ وأهلٌ طيّبون... ثمّ الرُّسوخ والاستقرار²»، يدلُّ هذا الاسترجاع على حنين ساعد إلى بداياته الأولى في المكان الذي استقرّ به، كما يُبرز أنّ ارتباطه بالأرض لم يكن ماديًّا فحسب، بل تأسّس على علاقات إنسانيّة قائمة على الكرم والاحتواء. ممّا يجعل الاستقرار الحقيقي مرهونًا بالاندماج مع أبناء المكان.

ويأتي الاسترجاع في نهاية حياة ساعد كآلتي: «مبدأ الألفة أو النّيف هو ما أقنعت به طوال حياته وناضل من أجله طوال التسع والثلاثين سنة الماضية³»، حيث تعود الروائية إلى ماضيه لتُبرز تمسّكه بمبدأ الألفة ونضاله الطويل، وهوما يكشف عن ثبات شخصيّته ووفائه لوطنه ويمنح لحظة موته بعدًا رمزيًا بوصفها نهايةً لمسارٍ حافلٍ بالكفاح.

وعند عودة "السعيد" من فرنسا، يلتقّ حول فتیان المزرعة «فيسرد لهم بطولات الحرب الهائلة، التي لم يتسنّ لهم سماع الكثير عنها⁴»، وهو بذلك ينقل لهم تجربةً حدثت له في الماضي، فيجعلهم

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص10 - 11.

² - المصدر نفسه، ص77.

³ - المصدر نفسه، ص121.

⁴ - المصدر نفسه، ص193.

ينبهرون بذلك وقد يدفعهم ذلك إلى التفكير في السفر إلى فرنسا لخوض تجربة مشابهة أو للعمل، وكذلك من أجل حثهم على إحداث الثورة ضدّ فرنسا لأنّه رأى انهزومات فرنسا وانكسارها ضدّ ألمانيا وأحلافها، وهذا حتّى ينزع فكرة فرنسا لا تُهزم من عقول الشّباب الجزائري.

ونلمس تجلّيات الاسترجاع في الرواية حين تعود "خديجة" بذاكرتها إلى حادثة سابقة، فتروي لأخيها "السعيد" كيف أقدم «لخضر» على طرد "الحميدي" لأنّه خاف من عدوى السل¹، مستحضرةً بذلك واقعةً ماضية تكشفُ قسوة الواقع الذي تعيشه الشخصيات، كما تُبرز وحشيّة لخضر وخلوّ سلوكه من الرّحمة.

2.1.1.2.1 الاستباق:

وفي هذه التقنيّة يعرض الكاتب لنا أحداثاً سابقةً لأوانها أي أنّها لم تتحقق بعد، أو كما يسمّيها "حسن بحراوي" الاستشراف ويقول في ذلك: «يقوم الاستشراف بوظيفة الإعلان عندما يخبر صراحةً عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقتٍ لاحقٍ²» كما أطلق عليها "مهدي عبيدي" التسمية نفسها ورأى أنّ استعمال هذه التقنيّة يكون «بغرض الدلالة على تلك المقاطع الحكائيّة التي تستشرف المستقبل وتطلّع إلى ما يحدث من مستجدّات في الرواية وهي عكس الاسترجاع³» نستخلص إذن أنّ آليّة الاستباق تقوم بكسر الزّمن والنقّدم إلى الأمام حيث يرفع لنا السارد السِّتار عن أحداثٍ قادمةٍ قبل وقوعها بهدف خلق التشويق والإثارة لدى القارئ.

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة ص194.

² - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص137.

³ - ينظر: مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، ص245.

- تجليات الاستباق في الرواية:

نجد الروائية توظف الاستباق في الرواية من خلال رؤية "ساعد" جريمة قتل أبناء بلده دون ذنب فقرر هو « وجماسته الرحيل بعد أن استقرت الأمور لدى أخيه وقُبِّلَ المغادرة وصَّاه على "الحسين" الذي فضَّل الصمت ومال إلى العزلة»، فالاستباق في هذا المقطع يظهر من خلال الإشارة إلى الرحيل والمغادرة قبل حدوثها، ممَّا يهيئ القارئ للأحداث القادمة ويكشف عن تحوُّل مرتقب في مسار السرد.

ويتجلَّى الاستباق من خلال استشراف مستقبل شخصية عمار، ورغبته أن يكون شيخًا، ويظهر ذلك في قولها: «يودُّ أن يكون شيخًا»¹، وهو ما يكشف عن طموح مبكر قبل أن يتحقَّق ذلك فعليًا داخل مجرى الأحداث، كما أنَّه مسار مغاير لمحيطه القائم على العمل في المزرعة، ورغم أنَّه بكرٌ "بوترعة" الذي يُفترض أن يكون هو "الكومي" من بعده إلاَّ أنَّه يُخالف التوقَّعات ويترك ذلك لأخيه.

ونجد كذلك الاستباق في الرواية عندما سمَّت "ربيحة" مولودها "السعيد"، قائلة «سميته السعيد لتسعد أيامي... إن شاء الله...»²، وهو ما يكشف عن استشراف لما ترجوه من مستقبلٍ يحمل الفرح لها رغم أنَّ الواقع في ذلك الوقت كان صعبًا بسبب ظروف الاستعمار، غير أنَّ هذا الأمل المسبق قد يتعارض مع مسار الأحداث لاحقًا، فيمنح التسمية بعدًا دلاليًا يقوم على المفارقة بين التوقُّع والواقع.

ونجد استباقًا آخرًا في قول الروائية: « ومع رأس السنة الجديدة لازم الفراش... عندما أحسَّ بدنو أجله أرسل في طلب "ساعد" الذي اشتاق لرؤيته ورؤية أولاده... اشتَمَّ "ساعد" رائحة والده عندما رآه »

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص106.

² - المصدر نفسه، ص110.

حيث يتمثل في إدراك "بوترعة" لدنوّ أجله قبل وفاته، إذ استدعى ساعد لرؤيته هو وعائلته. وكأنّه يستعدّ لوداعهم الأخير، هذا التصرف يحمل دلالة تنبؤيّة واضحة بالموت، ويتجلّى الاستباق كذلك في الإحساس القويّ لساعد بأنّ أخاه سيموت قريباً، وذلك راجع لرائحة الموت القويّة.

ويظهر الاستباق في الرواية كذلك من خلال اختيار "ذهبية" لابنها « اسم عمر ليسدّ ويعمر الفراغ الذي تركه "بوترعة" ... والذي يحاول لخضر الآن أن يشده بشئى الطرق»، إذ إنّ هذا القرار لم يأت عشوائياً، بل يحمل توقّعا مستقبلياً لهذا الطفل في ملئ الفراغ الذي تركه خاله داخل المزرعة، فيكون بذلك امتداداً أو بديلاً يعوّض غيابه ويعيد ذلك التوازن المفقود بعد وفاته.

وتتضمّن الرواية استباقاً آخرًا يتمثل في تفكير "الزهرة" و"لخضر" في شراء الأراضي، فقد « أظهر "لخضر" نواياه بشراء بعض الأراضي... حين أعلم "رفايل" كومي مزرعته قرار رغبته ببيع أراضي بور متاخمة لمزرعته... هي أراضي لا تصلح لشيء وإنّ صلحت فذلك سيستغرق زمناً طويلاً لاستصلاحها» فالروائية لا تعرض الحدث على أنّه مجرد قرار لحظي، بل تُلمح إلى مستقبل اقتصادي وإستراتيجي يخطّط له "لخضر" و"الزهرة"، فاخترهما للأراضي البور رغم أنّها غير صالحة حالياً يوحي بإمكانية تحويلها لاحقاً إلى مصدر إنتاج وربح حتّى وإن كان ذلك سيتطلّب وقتاً طويلاً.

ويستمرّ الاستباق بإلقاء ظلاله في الرواية من خلال قول "لحميدي" بعد أن طرده لخضر: «سأبرح الوطن كلّ... أنا أنوي العبور إلى تونس... سأهيم على وجهي إلى أن أجد المعبر... واعدًا إيّاهم بالزيارة¹»، هذا القول يحمل تنبؤاً واضحاً لمصير "لحميدي"، إذ يكشف عن انتقاله المرتقب من المزرعة إلى تونس، فهو بذلك يرسم خطأ مستقبلياً للرحيل والهروب باحثاً عن مخرج له بعد طرده، ويعدّ إخوته بزيارتهم التي لا تتحقّق أبداً في الرواية. ويظهر الاستباق في قول "السعيد" "للخضر": «مجدد»،

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص164.

"محمد"، "عمر"... سيغادرون معي إلى فرنسا... فلهم هناك عمل غير الرعي لدى "نينوش"، «، فأعلان السعيد عن سفر أخويه وابن عمته ذهبية إلى فرنسا للعمل يمثل استشرافاً لمستقبل مغاير لما يعيشونه، قائم على تحسين الظروف المعيشية ومغادرة واقع المزرعة القاتم، ليتحقق الحدث لاحقاً في مجرى السرد. عندما طرد لخضر "السعيد" من المزرعة وبعدها التحق به باقي الأهالي، فانهار نينوش « الذي أدرك معنى خواء المزرعة من اليد العاملة... أو من أهل الكومي بالمعنى الأدق... رغم طمأنة "لخضر" له بعودتهم في يوم واحد،¹ حيث يزرع "لخضر" أملاً في "نينوش" بعودتهم سريعاً، ليتبين لاحقاً أنّ هذا الأمل لم يتحقق كما وعده.

وعندما قرّر لخضر والزهرة تزويج السعيد بزوجة أخيه محمد انتفض قائلاً: « ماذا لو عاد "محمد"؟ ألا تُدركون الموقف؟»، فالسعيد يرفض فكرة الزواج لأنه يستبق ما قد يحدث لاحقاً، إذ يتوقع أنّ عودة "محمد" ستخلق وضعاً معقّداً، خاصة وأنّ الأمر يتعلّق بزوجته وهذا التساؤل يجعل القارئ ينتظر حدثاً محتملاً، لكنّه لا يحدث في الرواية لأنّ محمد لم يعد.

2.1.2 المدة أو الديمومة:

إذا كانت المفارقة الزمنية تُعنى بتغيير ترتيب الأحداث فالمدة تحدّد إيقاع ترتيبها، ويعرفها "محمد بوعزة" بأنها: «وتيرة سرد الأحداث، من حيث درجة سرعتها أو بطئها، ففي حالة السرعة يتقلّص زمن القصة ويُختزل... وفي حالة البطء يتم تعطيل زمن القصة وتأخيرها ووقف السرد²»، بمعنى أنّها تمثّل تدفّق سرد الأحداث من حيث سرعتها أو بطئها داخل الرواية، ففي حالة التسريع يُختصر زمن القصة وتُعرض الأحداث الطويلة بإيجاز، بينما في حالة الابطاء يتوقّف تقدّم الأحداث أو يتأخّر بفعل التوسّع في الزمن

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص 204.

² - محمد بوعزة، تحليل نص سردي، تقنيات ومفاهيم، ص 92.

أو التأمل أو الحوار، مما يؤدي إلى تعليق السرد فالمدة أو الديمومة تُعتبر حركةً أساسيةً «ترتبط بحركة سير الأحداث في الرواية من حيث حركتها بين السرعة والبطء، وتشتمل على مظهرين رئيسين، الأول يستعمل صيغ حكاية تختزل زمن القصة وهو التلخيص والحذف، والمظهر الثاني يتمثل في المشهد والوقف»¹.

وعندما تحدث "جيرار جينيت" عن المدة قصد بها «العلاقة بين زمن القصة أي الزمن الذي تستغرقه الأحداث في الواقع الحكائي لسنوات، أيام، ساعات... وزمن السرد أي المساحة التي يخصصها النص لهذه الأحداث، ومن خلال هذه العلاقة نحدد سرعة السرد»². إذ لا يمكن أن تكون الرواية بدون إيقاع زمني، لأن السرد دائماً يغير ويتلاعب بسرعة الأحداث، فيسرّع ويبطئ ويتوقف وذلك عبر عدة طرق فنجد يسرّع الزمن من خلال الحذف.

1.2.1.2 الحذف:

إن الحذف «يؤثر في التغيرات الواقعة في التسلسل الزمني، ويتميز بإسقاط مرحلةٍ بكاملها من زمن القصة ولذلك فهو يعدّ مجرد تسريع للسرد»³، أي أنه يكسر ذلك الترتيب الزمني للأحداث في الرواية ويحذف عدة أحداث بغرض التسريع فقط على حدّ قول "حسن بحراوي". وحسب رأي محمد بوعزة «هو شطب مرحلةٍ طويلةٍ كانت أم قصيرةٍ من زمن الرواية، وتجاوز أحداثها. فلا يذكر السرد عنها شيئاً، أو قد يشير إليها بعباراتٍ زمنية تدلّ على موضع الحذف مثلاً قول: ومَرّت أسابيع...»⁴، ويعطيه "حميد الحميداني" تسميةً أخرى وهي: «الوقف حيث نجد الروائي في كثيرٍ من الأحيان يتجاوز مراحلاً من

¹ - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 119_120.

² - ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص320.

³ - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص120.

⁴ - ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السرد، ص94.

الرّواية دون الإشارة بشيءٍ إليها ويكتفي بالقول ومَرَّت سنتان أو انقضى زمنٌ طويل ... إلخ وهذا هو القطع»، وسنتطرق الآن إلى تجلياته في رواية الفيرمة.

1.1.2.1.2 تجليات الحذف:

ويمكن تمييز عدّة مواضع من الحذف في الرّواية كحادثة وفاة "بلقاسم" ابن "ساعد"، حيث انهار هذا الأخير «ثم فرّ هارباً من الجميع لا يلوي على شيء... ليلحق به الخال متصبّراً ومهدّئاً لكنّه لا يفتأ يذكره بما حصل قد تكرّر... بل كان يحسّ واثقاً من حدوث هذا»¹، فقد وظّفت الرّوائية الحذف هنا عندما تجاوزت تفاصيل الحادثة السابقة ولم تسردّها والمتمثلة في وفاة ربيحة أخت ساعد في حادث مؤلم أثناء الختان واكتفت بالإشارة إليها ضمناً بهدف التركيز على تكرار المأساة مع ابنه، وإبراز الأثر النفسي العميق الذي تركته هذه الأحداث في نفسيّة الشخصية، فاستحضار الحادثة يجعل الشخصية تُعايش الحدث كأنّه حدث اللّحظة.

وتعود الكاتبة لاستعمال هذه التقنية في موضعٍ آخر لإبراز تأثير الماضي على الحاضر دون إغراق السرد في التفاصيل، وذلك من خلال «رفض "ساعد" رفضاً قاطعاً ختان "محمد" و"لحميدي" بطعام الوضيمة، فالذي حدث معه لن يتكرّر»، فقد حذفت الرّوائية تفاصيل الحادثة المؤلمة التي عاشها ساعد في طفولته بعد وفاة أخته ربيحة وختانه بطعام الوضيمة، واكتفت بذكر موقفه الرافض لتكرار التجربة مع أبنائه، مبيّنة الأثر النفسي العميق لتلك الذّكري في تشكيل موقفه. ونجد الحذف كذلك عندما حكّت "ربيحة" "لعمار" معاناتها في المزرعة وقسوة الزهرة عليهم «فوعدها وأولادها بأنّ ردّة فعله عن كلّ هذا... سيسمعون بها في القريب العاجل»²، فقول "عن كلّ هذا" يُحيل بشكلٍ عامٍّ إلى معاناة ربيحة وأولادها

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص104.

² - المصدر نفسه، ص132.

دون إعادة ذكر التفاصيل، وذلك تفادياً للتكرار. وعندما تقول الروائية «موت "عمار" تركَ ندباً وجراحاً كالتي تركها بوترعة»، فإنّها تحذف الإشارة إلى الندوب والجراح التي تركها "بوترعة" حيث أنها لم تسرد تفاصيل تلك المعاناة أو آثارها، بل اكتفت بإحالة موجزة، ممّا يختزل الزمن ويركّز على الأثر النفسي بدل السرد التفصيلي.

2.2.1.2 الخلاصة:

إلى جانب الحذف نجد الخلاصة التي تسرّع الزمن كذلك بدورها، «وتعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداثٍ يُفترضُ أنّها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة، دون التعرّض للتفاصيل»¹، فهي إذاً اختصار أحداثٍ امتدّت طويلاً وتقديمها في مساحة سرديّة قصيرة دون الخوض في التفاصيل الدقيقة، بهدف تسريع الحكي وتجاوز الأحداث الثانويّة والتركيز على ما هو أساسي، وهو ما ذهبت إليه "سيزا قاسم" حيث عرّفت التلخيص أنّه «ضغطُ فترةٍ زمنيّة طويلة في مقطع نصي قصير». ² وقد تطرّق محمد بوعزة إلى الحديث عن الخلاصة كذلك في كتابه "تحليل النصّ السردّي" وعرّفها على أنّها «سرد أحداث ووقائع جرت في مدّة طويلة (سنوات أو أشهر) في جملة واحدة أو كلمات قليلة، إنّّه حكي موجزٌ وسريع وعابر للأحداث دون التعرّض لتفاصيلها»³. بمعنى أنّها تقليص لأحداث حدثت في فترة طويلة في عبارات قصيرة دون التعمق في جزئياتها وذلك بغرض تسريع السرد.

1.2.2.1.2 تجليات الخلاصة:

نجد الروائية توظّف تقنية الخلاصة بكثرة داخل الرواية ومن أبرز نماذجها نذكر قول الكاتبة:

¹ - ينظر: حميد الحميداني، بنية النص السردّي، ص76.

² - سيزا قاسم، بناء الرواية، ص80.

³ - محمد بوعزة، تحليل النص السردّي ص93.

«وبعد مرور أربعين يوماً.. وبعد أن استحالت الحياة على "فاطمة وأحمد" قرّر أن يكمل نصف دينه معها ويضمّ أولاد أخيه إليه»¹، ففي هذا المقطع اختزلت الروائية فترة زمنية امتدت أربعين يوماً وما رافقها من معاناة نفسية واجتماعية عاشتها "فاطمة وأحمد" بعد وفاة بلقاسم، إذ مرّت بسرعة على الأحداث دون تفصيل دقيق لكلّ ما جرى خلال تلك المدّة، فقد لخصت حالة الحزن والاضطراب والضغوط الاجتماعية في جملة قصيرة - بعد أن استحالت الحياة- ثمّ انتقلت مباشرة إلى قرار "أحمد" في الزواج "بفاطمة". وقد أسهمت هذه الخلاصة في تسريع وتيرة السرد وتجاوز التفاصيل الثانوية، مع التركيز على النتيجة الأساسية المتمثلة في انتقال "فاطمة" من زوجة "بلقاسم" إلى زوجة "أحمد".

وتظهر تقنية الخلاصة كذلك في قول الكاتبة: «ومرّ شهر ... كان كافياً لشفاء ساعد ووقوف العائلة على قدميها من جديد بعد أن أقعدتهم الصدمة»²، فقد اختزلت الروائية فترة زمنية قصيرة نسبياً - شهر - وما رافقها من معاناة في جملة واحدة، دون التوقّف عند التفاصيل الدقيقة لما عاشته العائلة من حزن واضطراب بعد وفاة "ربيحة"، وختان "ساعد" إلى شفائه وعودة العائلة إلى حياتها الطبيعية، وتكمن أهمية هذا التوظيف في تسريع السرد وتجنب الإطالة، مع الحفاظ على تسلسل الأحداث، وإبراز أثر الفاجعة دون الخوض في تفاصيلها.

وتتجلّى الخلاصة بوضوح حينما قامت الروائية باختزال فترة زمنية طويلة تمتد إلى ثلاث سنوات في جملة قصيرة «بعد ثلاث سنوات سنة 1904 بات "بوترعة" لصيقاً بعائلة المسيو "ميشال"»³، فالكاتبة لم تعرض مسار التحولات اليومية أو المراحل التي مرّ بها "بوترعة"، وإنّما ركّزت على النتيجة النهائية المتمثلة في ارتباطه بعائلة المسيو "ميشال"، بغرض تسريع السرد وتجاوز الأحداث الثانوية الغير مؤثرة

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص 07.

² - المصدر نفسه، ص 33.

³ - المصدر نفسه، ص 43.

في تطوّر الخطّ الرئيسي للرواية، كما تربط هذه الخلاصة بين مرحلتين مختلفتين من حياة الشخصية بشكلٍ سريع، دون تشتيت القارئ بالتفاصيل الجزئية. ونجد الخلاصة كذلك عند قولها «سنوات 1910، 1911، 1912»¹، حيث نجدها تجمع وتختزل ما وقع خلال هذه السنوات الثلاث في عرضٍ واحد متكامل دون عرض الأحداث سنة بسنة، فقد ذكرت حياة "ساعد" مع زوجته "ربيحة"، إذ مرّت على تفاصيل حياتهم اليومية دون التوقّف على الوقائع الصغيرة. وتوظّف الكاتبة كذلك تقنية الخلاصة بقولها «سنوات ثلاث تمرّ ومؤشّر الحياة ثابت لم يسجل تغييراً عدا أنّ "ذهبية" ولدت ولداً توفي في حينه»²، فقد اختزلت الكاتبة ثلاث سنوات كاملة في عبارة قصيرة، دون تفصيل ما جرى خلالها من أحداثٍ، فقد مرّت بسرعة على فترةٍ زمنية طويلة وقالت بأنّ الحياة لم تتغيّر فيها واستمرت على نفس الوتيرة دون مواليدٍ جدد، وذكرّت حدثاً واحداً فقط هو ولادة ذهبية لطفلٍ توفي في حينه، وهو الحدث الوحيد الذي استوقف السرد لكونه يحمل دلالةً مأساوية، بينما تمّ تجاهل باقي التفاصيل اليومية، وقد أسهم هذا الاختزال في تسريع الإيقاع الروائي.

وقد يعتمد الكاتب أحياناً إلى تبطيء الزمن بدل تسريعه وذلك بالاعتماد على الوقفة والمشهد.

3.2.1.2 الوقفة:

فالمشهد والوصف «تقنيتان تبطّئان السرد، ويُقابلان تقنيتي تسريع السرد وهما الخلاصة والحذف»³، فبواسطة هاتين الآليتين يتوقّف الزمن ويصبح بطيئاً على عكس تقنيتي الخلاصة والحذف اللتين سبق ذكرهما، «فالوصف يُوقف سَير الأحداث المتنامية لتصوير شخص أو مكان والمشهد يعطلّ سرعة السرد

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص 87.

² - المصدر نفسه، ص 113.

³ - مهدي عبيدي، جمالية المكان في ثلاثية حنا مينه، ص 249.

ويجعل الأحداث تتوالى بكل تفاصيلها وجزئياتها من خلال حوار الشخصيات فيما بينها¹، أي أنه مع بداية الوصف يتوقف الزمن عن السير، والأمر نفسه يحدث حين تُبَاشَر الشخصيات في الحوار. وبذلك فهما يعملان نفس العمل، وقد سمى "حميد الحميداني" تقنية الوقفة بالاستراحة حيث «يتوقف السارد في لحظات معينة بسبب لجوئه إلى الوصف، والوصف يتطلب منه عادةً انقطاعاً في سيرورة الزمن وشل حركته، ويشير إلى المشهد كذلك بأنه يُعطّل الزمن عبر المقاطع الحوارية التي تدور بين الشخصيات»². وقد تطرّق إليهما كذلك "حسن بحراوي" في كتابه "بنية الشكل الروائي" حيث اعتبر الوقفة «محطة تأملية تأخذ شكل وقفة وصفية أو تحليل لنفسية الشخصيات والهدف من ذلك هو تعطيل زمن الأحداث، والمشهد كذلك يؤدي نفس الدور لكن بطريقة أخرى ألا وهي الحوار فتتوارى الأحداث لفترة من الزمن وتأخذ الشخصيات محلّها»³، وبعد حديثنا عن المشهد والوصف وبيان دورهما المتمثل في إبطاء إيقاع السرد نستنتج أن ذلك الانقطاع أو السكون في الزمن يعمّق الدلالة ويُبرز التفاصيل الدقيقة، فيحدث بذلك توازن في السرد من خلال هذا التبطيء وذلك التسريع الذي يقوم به كل من الخلاصة والحذف.

1.3.2.1.2 تجليات الوقفة في الرواية:

ونجد حضوراً قوياً للوصف في الرواية، حيث تعتمد الروائية على الوقفة الوصفية لتقديم ملامح شخصية "بوترعة" وصفاته الجسدية بقولها: «بدأ عود "بوترعة" يشتدّ ويزداد طولاً بل هو الأطول بين أقرانه كان أبيض البشرة... أخضر العينين... عريض المنكبين بشعر كستنائي ينساب حتى يصل كتفيه... كان نبيهاً جداً منذ صغره»⁴، وتكمن دلالة هذا الوصف في إبراز قوة حضور شخصية "بوترعة"

¹ - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص193.

² - ينظر: حميد الحميداني، بنية النص السردية، ص76.

³ - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص120.

⁴ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص09.

داخل الرواية، وتقديم صورةٍ شاملة عنه تُساعد القارئ على تخيُّله وفهم مكانته ودوره، كما تُسهم في إبطاء وتيرة السرد لإضفاء نوعٍ من التركيز والتأمل في الشخصية. وتتوقّف حركة السرد مرّةً أخرى لتقديم تفاصيلٍ مشهديّة تُبرز هيئة "الرّومي" «حيث يجلس على كرسيّه الذي كان يُراقصه تارةً إلى الوراء وأخرى إلى الأمام أمام مدفأته الحجرية... وجليونه الخشبي في فمه»¹، فجلوسه وهو يتأرجح دلالة على الاسترخاء والراحة وعلى السّلطة والهيمنة وجليونه ومدفأته يوحيان بالرفاهيّة والاستقرار. فالوصف هنا لم يكن اعتباطيّاً، بل كان مفارقةً بين وضع المعمرّ مقابل معاناة الأهالي، ومن بين المقاطع الوصفية المؤثرة في الرواية، هو الوقوف عند لحظة مأساويّة كالتّالي «كان ذلك الصّباح الصّاعق وحبات التّلج بدأت تتناثر هنا وهناك وكم يصحب ذلك من صمت وأي صمت... ف"ساعد" حرّك أمّه ووجدها باردةً كالثلج... بل أكثر من ذلك... كتلةً من البرد متجمّدة... نعم كانت قد فارقت الحياة»²، فالجوّ البارد في الطبيعة يتوافق والجو الحزين داخل المنزل، وبرودة جسد الأمّ كالثلج دليلٌ على وفاتها. نجد كذلك وصف «السّوط المعلّق على الحائط... أداة العقاب التي لا تُخفى بل تُعلّق في الغرفة القبليّة أمام مرأى الجميع... إنّها رمز التأديب... ودليل وجود سلطةٍ نافذة صارمة... مؤدّبة... تفرض سلطتها وجبروتها»³، فهذا الوصف يحوّل السّوط من طابعه المادّي إلى رمزٍ للسلطة الصّارمة، إذ يعكس حضور قوّة نافذة - لخضر - تفرض هيبتها وسطوة العقاب في ذلك المكان.

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص19.

² - المصدر نفسه، ص38.

³ - المصدر نفسه، ص183.

وتظهر الوقفة الوصفية في قول "ذهبية" "لخديجة" بعد عودة "السعيد" من فرنسا «أيعقل أن ذلك المكسّم أخوك يا "خديجة" ورأسه عاريًا... وشعره الفريزي؟»¹، حيث تُعبّر عن دهشتها من تغيّر مظهره، وهو ما يوحي بتحسّن حاله وانتقاله من وضعٍ قاسٍ إلى وضعٍ أكثر راحةً ويسرًا يعكس تحسّن ظروفه.

4.2.1.2 4.2.1.2 المشهد :

ويمكن ملاحظة المشهد في الرواية كذلك من خلال الحوار الذي دار بين أحمد وجاره، حيث كان أحمد ينظر إلى أرضه ويقول لجاره: «رغم صغرها وتترّ الرومي عنها إلا أن الله تعالى غمرها بالبركة...»

- عفوا أنا لا ألوّمك لأنك تعمل لديه

فقاطعه الجار موضّحا:

- وحدك من بات يخجل من ذلك... فالناس مضطّرة ومن يوفّر عملاً غيره؟ وإن كنت أنت تُعيل أربعة أفراد فهناك من هو المسؤول عن أكثر من عشر رقاب»²، حيث يكشف لنا هذا الحوار التوتر والصراع بين الكرامة والضرورة داخل المجتمع فأحمد يتمسك بكرامته وجاره خاضع للضرورة تحت واقعٍ معيشي صعب. ويستمر ذلك الصراع ليظهر في مشهد آخر من خلال حالة القلق التي عاشها "أحمد" عندما مرض "بوترعة" و"ساعد" إذ لم يتمالك نفسه وخرج مسرعاً إلى جاره مستجداً به، فحاول جاره تهدئته وتوجيهه إلى الحلّ الوحيد المتاح، قائلاً له: «اذهب إلى الرومي وأطلب الدواء قالها على مضض وناء بجانبه... رصاصاتٌ ستخترق مسامع "أحمد" هذا ما اعتقده الجار... وباستلامٍ أكثر من رضوخ... اندفعت حروفٌ من فمه، اذهب أنت وأطلب ذلك منه»³، ويظهر لنا هذا الحوار الصراع النفسي والاجتماعي بين كرامة

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص190.

² - المصدر نفسه، ص11.

³ - المصدر نفسه، ص17-18.

الإنسان وضرورة العلاج، ويُبرز لنا ضغطَ الواقع الذي يُجبر الشخصيات على التنازل عن مواقفها رغم الألم الداخلي. وتتوسّع دائرة ذلك الصّراع، فينشقُّ ساعد عن تلك المزرعة حفاظًا على كرامته فيقول له جاره: «يا بُني قطعنا ربع المسافة فقط... لا أجدُ عريسًا أحسن منك لابنتي "سعدية"... وببيت والدك مفتوح... والعمل عند الرّومي متوفّر... فكر قليلاً...»

يقف ساعد والغضب قد تملكه:

– لن أراجع أبدًا عن قراري»¹

فهذا المشهد الحوارى يعكس صراعًا بين الإغراء بالاستقرار والتّمسك بالموقف، ويُبرز قوّة شخصيّة "ساعد" في مواجهة محاولات التأثير عليه، ويحضر المشهد مرّةً أخرى في شكل حوارٍ داخلي "المونولوج"، إذ «لم يفتح "ساعد" فاه طيلة السّهرة يستمتع باهتمام بالكلام المتداول بين الرجال... ويلتفت إلى جاره، ثم إلى نفسه... ليردّد عميقًا بين جنابات فؤاده، هل أنت في الطريق الصحيح؟ ... أم إلى السّراب؟ يا "ساعد"»²، فرغم صمت ساعد الظاهري، إلّا أنّه يعيش صراعًا داخليًا عميقًا بين الشك واليقين، ممّا يُبرز تعقيد حالته النفسيّة.

وعندما سمع "ساعد" بزواج أخيه "بوترعة" من "قيستين"، انفعل بشدّة وبدأ يتساءل في داخله باستغرابٍ «أيعقل أن تلد لنا هذه الرّومية...؟! عربيًا مسلمًا!!... قطع الله نسلها... قطع الله نسلها»³، وهذا الحوار الدّخلي يعكس رفض ساعد لهذا الزّواج لما يراه من تهديد لهويّتهم وقيمهم الدينيّة.

¹ – غنية دمدوم، الفيرمة، ص 55 – 56.

² – المصدر نفسه، ص 60.

³ – المصدر نفسه، ص 103.

ومن المشاهد الحوارية كذلك: عندما مات "بوترعة"، وأتى "رفايل" ليتفاجأ بموته «صرخ صرخة وضرب رأسه قائلًا:

- يا للخسارة...!

يُمسك به "لخضر" ويُجلسه معزياً رادًا:

أين ذهبنا البركة فينا!¹

يُصوّر لنا هذا المشهد نظرةً استغلالية قاسية "لبوترعة" وليست من المعبر فقط بل حتى من ابنه كذلك، فقساوة "لخضر" واضحة هنا إذ ينشغل بالجانب المصلحي أكثر من الجانب الانساني فيفكر في تعويضه وسدّ مكانته والعمل تحت أوامر "رفايل" وتسيير شؤون المزرعة، نجد كذلك ذلك الحوار الحزين الذي دار بين علي وخديجة و"لحميدي" بعد طرده من المزرعة، حيث يصرخ علي وخديجة رافضين فراقه، متشبّثين به رغم أنّه وعدهما بعودته لكنّهما قالوا له:

«- لن نصدّقك فإنّ ذهبت فلن تعود أرجوك إبق... أو نعود إلى خالتنا

- لا... لا إلاّ العودة إلى هناك! إن تحبّاني فعلاً فامكثا في المزرعة بين أعمامكم... واعملوا

باجتهاد... ولا تكونوا عالة»²، فهذا المشهد يجعلنا نعيش حقاً لحظة الفراق بكلّ ألمها، ويُبرز لنا الواقع القاسي الذي كان يعيشه أولاد "ساعد" وحزنهم على فراق "لحميدي". نذكر كذلك ذلك الحوار الذي دار بين "الزهرة" و"السعيد" عندما عاد من فرنسا قائله له: «أين كنت؟

يبتسم السعيد... ليردّ ببساطة:

كنت في الحرب...

تُصوّب نظرها إليه مقطّبة بشدة:

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص116.

² - المصدر نفسه، ص164.

وهل هذا منظر واحد عائد من الحرب؟!¹

هذا المشهد يُبرز استغراب الزهرة من منظر السعيد، ويكشف الفرق بين حقيقة ما عاشه وما يظهر عليه.

2. مفهوم المكان وأنواعه:

1.2 مفهوم المكان:

يُعدّ المكان عنصراً أساسياً في الخطاب السردي بالإضافة إلى العناصر السابقة الذكر "كالحدث و الشخصية، الزمن،" إذ لا يمكن أن تسير الأحداث أو تتحرك الشخصيات بمعزلٍ عنه، «فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث»² أي أننا لا نستطيع أن نتصور أحداثاً دون وجود مكان يؤطرها «وهو جزء من الحدث وخاضعٌ خضوعاً كلياً له، وهو وسيلةٌ لا غايةٌ تشكيليّة ولكنّها وسيلةٌ فاعلةٌ في الحدث»³، بمعنى أنّه مرتبطٌ بالحدث ارتباطاً وثيقاً، وطبيعة المكان تؤثر على سير الأحداث وهذا ما يمنحه دوراً رئيساً داخل الرواية.

كما يعدّ المكان «عنصراً من بين العناصر المكوّنة للحدث الروائي فهو الذي يبني دلالاته ويؤثّر في الشخصيات، ويمتدّ تأثيره على سيرورة الأحداث، ومهما كانت طبيعة المكان (مشهداً وصفيّاً أو مجرّداً إطاراً للحدث) فإنّه يعمل بشكلٍ أساسي على التّنظيم الدرامي للأحداث»⁴، فالمكان لا ينفصل عن أيّ من العناصر السردية الأخرى، وفي ذلك يقول "حسن بحراوي" «المكان لا يعيش منعزلاً عن باقي عناصر

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص192.

² - سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة بالقاهرة، (دط)، 2004، ص106.

³ - ياسين النصير، الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1980، ص18.

⁴ - ينظر: حسن بحراوي، بنية النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص30.

السرد وإنما يدخل في علاقاتٍ متعدّدة مع المكونات الحكائيّة الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث... الخ¹، أي أنّه ليس عنصرًا مستقلًا بذاته بل متشابكًا ومرتبّطًا مع بقيّة العناصر الروائيّة حيث يؤثر فيها ويتأثر بها.

2.2 أنواع المكان:

مُثلّمًا للشخصيّة أنواع عديدة، وللزّمن أشكال وصور مختلفة، فإنّ المكان بدوره لا يأتي على هيئة واحدة، بل يكون متنوعًا ويأخذ أشكالًا متعدّدة تتباين بحسب طبيعة الأحداث والشخصيّات، ولذلك لا بدّ من الوقوف عند أبرز أنواعه.

1.2.2 المكان المغلق:

عندما نتحدّث عن الأماكن المغلقة فنحن نقصد ذلك «المكان الذي حُدّدت مساحته ومكوناته كغرف البيوت والقصور، فهو المأوى الاختياري والضرورة الاجتماعية، أو كأسيجة السّجون.... فقد تكشف الأمكنة المغلقة عن الألفة والأمان، أو قد تكون مصدرًا للخوف»²، فهو إذا محدّد المعالم والحدود، كغرف البيوت والقصور وحتى السّجون وغالبًا ما يرتبط بوظائف اجتماعيّة وإنسانيّة، فقد يكون ملاذًا يختاره الإنسان طواعيّة للراحة والاستقرار، مثل البيت كما قد يُفرض عليه قسرًا كالسّجن، وبذلك تتنوّع دلالاته، فيتراوح تأثيره بين الاحتواء والطمأنينة من جهة، والانغلاق والرّهبة من جهة أخرى.

وتتطوّر دلالة الأمكنة بمرور الزّمن فكلّما كان مكوث الشخصيّات في داخلها أطول تعودت عليه وازدادت ألفةً معه، وفق شعورها بالغربة أو النّفور منه ومع مرور الوقت تُصبح هذه الأمكنة مألوّفةً وقد تُصبح جزءًا من حياتهم اليوميّة حتّى وإن كانت في البداية موضع ضيقٍ أو خوف.

¹ - ينظر: حسن بحراوي، بنية النص الروائي، ص 26.

² - مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، ص 43.

- مزرعة رفايل (كعوان):

تُعدُّ مزرعة المعمّر "رفايل" المعروفة "بكعوان" من أهمّ الفضاءات السردية التي شهدت تحولات عميقة في الرواية، فعلى الرغم من تنوّع المزارع داخل الرواية إلّا أنّ هذه المزرعة برزت كمكانٍ محوري دارت فيه أغلب الأحداث، وتحوّلت إلى بؤرةٍ للصراع تُعكس طبيعة التوتّرات الاجتماعية والاستعمارية، ففي البداية ظهرت كملاذٍ "لبوترعة" والرّومي والعديد من الأهالي الفارين من الموت بعد تفشي الطّاعون في مزرعة "ميشال"، خاصّةً وأنّه حصّد العديد من الأرواح منهم زوجة "بوترعة" ودليل نزوحهم إلى هذا المكان في الرواية يظهر عندما أخبر "الحواس" ساعد بأنّ "بوترعة" و« "الرّومي" والعديد من الأهالي قد نزلوا جنوباً باتجاه "كعوان" حيثُ مزرعة ابن عمّ الرّومي "ميشال" المدعو "رفائيل" وابنه "نينوش"»¹، ممّا منح المكان دلالةً إيجابيةً مرتبطةً بالحياة والاستقرار والنّجاة والأمل، وقد تزوّج "بوترعة" ليحسن وضعه الاجتماعي، خاصّةً وأنّ "الطاوس" زوجته تركت له خمسة أطفالٍ فاختر "الزهرة" «غير أنّ هذا الطابع الإيجابي سرعان ما تلاشى، لتدخل المزرعة مرحلةً ثانية اتّسمت بتنظيم صارمٍ للعمل، وقد تولّى الكومي "بوترعة" تنظيم العمل داخلها مقسّماً المهام على العمّال، ومشتراطاً بذل الجهد مقابل الحصول على الحد الأدنى من القوت، ويتّضح ذلك في الرواية كالتّالي: «قسّم عليهم الأعمال داخل المزرعة.. ثم أكّد للجميع بأنّه لن يتمّ إعطائهم الشّعير إلّا بعد جدّهم وكدهم وإخلاصهم داخل مزرعة اليهودي الفرنسي "رفايل" وابنه "نينوش" الذي سلّم زمام أمور المزرعة للكومي "بوترعة" فكان لها.»² وهو ما يكشف عن طبيعة العلاقة الاستغلالية والغير متكافئة بين العامل وصاحب الأرض، وينعكس ذلك على المكان فيحمل دلالة الاستغلال والخيانة، والوقوف في صفّ العدو الذي يستغلّ بني الوطن.

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص88.

² - المصدر نفسه، ص93.

وقد شهدت المزرعة ازدهاراً اقتصادياً تمثل في وفرة الغلال وكثرة المواشي «فرؤوس المواشي باتت بالمئات.. كذلك الأرض لم تبخل بعطائها وغلاتها المتنوعة.. لما لا والأأيادي الرخيصة كثيرة جداً.. ولا تدخر جهداً في البذل والعطاء بل لا مفر لها من العمل مقابل شيء قليل من الحب وقطرات من الحليب»¹، فهذا الثراء لم ينعكس على حياة العمال الذين ظلوا يعانون الفقر والحرمان، مما يبرز مفارقةً بين خصوبة المكان وبؤس الإنسان.

كما تحولت المزرعة إلى فضاء تتحكم السلطة فيه في مصائر الأفراد، حيث فرضت العلاقات الاجتماعية - كزواج "بوترعة" من "قيستين" - وغابت الإرادة الفردية في سبيل الامتثال لأوامر المعمّر. فبوترعة لم يتقبل ذلك الزواج و«رفض في البداية رفضاً قاطعاً إلا أن المسيو "ريفايل" استطاع إقناعه فقبل الزواج منها»²، ومع مرور الوقت تعززت داخل المزرعة بنية سلطوية مركبة، لم تقتصر على المعمّر "ريفايل"، بل امتدت إلى الكومي ثم إلى "الزهرة" «فالزهرة أصبحت لها سلطة ومهام إن لم نقل كوميّة بدورها... فهي تعطي إن أرادت وتمنع متى أرادت»³، و"بوترعة" هو من خول لها هذه المهمة، فكانت تتحكم في توزيع الغذاء أما "قيستين" فلا تتدخل في تلك الشؤون. فسيطرة "الزهرة" جعلت المكان فضاءً للهيمنة المتعددة المستويات، وكانت المزرعة عندهم مقدّسة، فبوترعة لا يتركها إلا لأمر جلل، إذ أنه عندما سمع بميلاد "السعيد" ترك "الخضر" وراءه في المزرعة «فقد سبق وأن حذر "ريفايل" من ترك المزرعة لوحدها مهما كان السبب»⁴ خوفاً عليها من اللصوص الذين يسطون على خيراتها في العديد من المرات، وكان "بوترعة" يرجع المسروقات ويعيدهم بمضاعفة أجورهم على عكس بعض الكوميّة الآخرين، وهو ما يعكس إصرار "بوترعة" على متابعة شؤون المزرعة، فحتى في حالات مرضه «يأبى الابتعاد عن

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص 97.

² - المصدر نفسه، ص 98.

³ - المصدر نفسه، ص 110.

⁴ - المصدر نفسه، ص 110.

شؤون المزرعة»¹، وهذا يدلُّ على اندماجه التام بالمكان، فقد أفنى عمره خدمةً لهذه المزرعة إلى أن توفي فكانت وفاته بمثابة خلل في توازن المزرعة، باعتباره الشخصية التي كانت تضبط إيقاعها وهذا ما أقلق "رفايل" لكنَّ "خضر" قال له «أين ذهبنا البركة فينا!...»²، معلناً بهذه العبارة أنَّه الكومي الجديد للمزرعة وخليفة والده وكم خجل "ساعد" و"عمار" من هذه العبارة، وقد خيم الحزن على المزرعة لفقدانها كوميها، وبعد أيام عادت الحياة إلى المزرعة وأصبح "خضر" هو الكومي، ممَّا زاد الوضع حدَّة فقد اتَّسمت إدارته بالقسوة والجشع، فاشتدَّ الاستغلال وتفاقت الصراعات وتراجعت القيم الانسانية، «فقد كثف من أوامره داخل وخارج المزرعة والكلُّ منصاع ينظر إلى سبابته واتجاهاته المتغيرة... كل ذلك بدعم من "رفايل" حتى لا يؤثر غياب بوترة المفاجئ على الجميع»³، وقد كان عمار أخوه ينزعج من تلك القسوة التي يُعامل بها الفلاحين، فلم تخلُ المزرعة من مظاهر التوتر الاجتماعي، من خلال هذه الصراعات الداخلية بين "خضر" و"عمار" الذي مثَّل صوتَ الرفض الأخلاقي لهذا الواقع، فلم يكن يهتم بشؤون المزرعة كثيرًا على عكس "خضر"، بل اهتم بتزويج أختيه واطمأنَّ عليهما.

وقد شكَّل قدوم "ربيحة" إلى المزرعة بعد وفاة زوجها "ساعد" لحظة تحوُّل بارزة في مسار الأحداث إذ لم يكن انتقالها مجرد تغيير للمكان، بل دخولاً إلى فضاءٍ قاهر تتحكَّم فيه سلطةٌ صارمة، وكأنَّ هذا المكان أقصاها منذ لحظة دخولها إليه «فلا أهلاً ولا سهلاً بكم... هذا ما بدا على "الزهرة»»⁴، فهي تُمثِّل القبضة الحديدية المتحكِّمة في المزرعة وتتحد تلك القبضة مع قبضة "خضر"، ممَّا يكشف عن سلطةٍ داخلية متماسكة تقوم على التحكم والاستحواذ، فيتحوَّل الفضاء بذلك إلى مجالٍ للهيمنة، وما يعزِّز ذلك أكثر هو تلك المخططات السرية بينهما وشراء الأراضي، فقد كانت "الزهرة" تنفرد «بلخضر»

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص115.

² - المصدر نفسه، ص115.

³ - المصدر نفسه، ص117.

⁴ - المصدر نفسه، ص123.

في اجتماعات مغلقة لإصدار قراراتٍ في مصلحتهما بالدرجة الأولى... وفي هذه السنة أظهر "لخضر" نواياه بشراء بعض الأراضي»¹. كما برزت معاناة النساء في هذا المكان مثل "ربيحة" التي فرض عليها الزواج رغم رفضها، لكنّها قبلت ذلك الزواج من "الحسين"، لتُخرج أولادها من تلك المزرعة اللّعيّنة قائلةً لهم: «انفذوا أنتم بجلودكم.. والباقي اتركوه علي»²، فلخضر يُريد بهذا الزواج «ربطها وأبنائها بالمزرعة للبذل داخلها أكثر دون مقابل، ترى في شرطها هذا طعنًا لخطّة الحكيمية»³، فقد قبلت الزواج بالحسين المريض المسكين مقابل خروج أولادها من المزرعة، لكي لا يستغلّهم "لخضر" الذي كان لا يراهم سوى يد عاملة كغيرهم من العمّال، وعمار بدوره رفض هذا الزواج ولم يعترف به وأخذ يُقنع ذهبية أخت "الحسين" بأنّ هذا الزواج باطل لسقوط ركن من أركانه فتجيّبه «وهو إذن مجنون... فإذا كان كل من يجنح إلى الصّمت ويميل إلى العزلة هو مجنون... فهناك الكثير من أمثاله»⁴، إذ اعتقدت أنّه يستحقر أخاها ويحطّ من قيمته، عندما رفض هذا الزواج وكم أعجب ذلك "الزهرة" لأنّ هدفها هو تنفيذ مطالبها وفرض سيطرتها على الجميع. وبذلك أصبح هذا المكان فضاءً للقمع والظلم فحتّى العنف الجسدي مؤرّس فيه، عندما بدأت تُداس الحدود وصَفَع "لخضر" "ربيحة" أمام الجميع. وعندما جاء أبنائها لزيارتها طالبت بالرحيل معهم وقالت لعمار: «سأعيش بين الحافر والتسميرة ولا هذه المزرعة»⁵، فما كان على "عمار" إلّا تلبية طلبها صوّناً لكرامتها التي ضاعت في هذه المزرعة، وكانت قد حكّت له «كيف أنّ "الزهرة" حاولت اضطهادها وأولادها من اليوم الأول لهم في المزرعة»⁶، فبعد أن علّم بأشكال السّلطة والظلم التي تملأ

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص 127.

² - المصدر نفسه، ص 128.

³ - المصدر نفسه، ص 128.

⁴ - المصدر نفسه، ص 130.

⁵ - المصدر نفسه، ص 131.

⁶ - المصدر نفسه، ص 132.

المزرعة قرّر الخروج منها، ولم يشأ المغادرة إلّا بعد تقسيم تركة والده، وهذا ما قهر "الزهرة" فهي لم تتوقع أن يحدث هذا الانقسام.

واستقبل هذا المكان خبر ولادة ابنة "الحسين" و"ربيحة" حيث «طلب إلى "محمد" أمر إبلاغهم... وتبليغ ذلك إلى "الحسين" شخصياً»¹، فهذا المكان يحتفظ بالروابط الاجتماعية رغم طابعها القاسي، ورغم ذلك التوتّر الذي يسود المزرعة فالتّمسك يسيطر على نفوس ساكنيها وحتى الأخ لا يرحم أخاه، فلخضر كان يعامل "البشير" كغيره من الرّعاة بل «سوّلت له نفسه طرده من المزرعة عندما طالبه "البشير" بالزّواج»²، ممّا يوحي بانعدام الإنسانية داخل المزرعة، فالعلاقات بين الأفراد لم تعد قائمة على الروابط العائلية بل أصبحت خاضعة لمنطق القوّة والمصلحة، وقد اختزلت الكرامة البشريّة داخل هذا المكان، ودليل ذلك معاملة "لخضر" "للحسين" فكما كان "بوترعة" «يشفقّ عليه كغيره من البهائم»³، كان "لخضر" يسير على درب والده ولم يُقَمِّ له حتّى جنازة كالبشر.

كما يكشف حدث عودة أولاد "ساعد" إلى المزرعة بعد وفاة والدتهم أنّهم عادوا إليها بدافع الاضطرار لا بدافع الرغبة ممّا يكشف عن تحوّل هذا الفضاء إلى ضرورة معيشية قاهرة، فلا بديل لهم غير هذا المكان رغم ما عرفوه من قسوة فيه، وهذا ما يزيد قوّة وسلطة "لخضر" أكثر - أن تكون المزرعة هي خيارهم الوحيد- وقد «تتأقّلت خطى أولاد "ساعد" حينما طرّقوا أرض المزرعة جرعة من العلقم لابد منها... ها هي الأيام تُثبت "للخضر" بأنّه ذلك الذي لا يُستغنى عنه»⁴، كما أُستقبل أبناء أبناء ساعد بقدر من الإهانة والازدراء ولم يتعاطف معهم لا "لخضر" ولا "الزهرة"، بل نبذوهم بسبب مرض

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص136.

² - المصدر نفسه، ص139.

³ - المصدر نفسه، ص111.

⁴ - المصدر نفسه، ص157.

أخوهم لحميدي إلا أنّ "ذهبية" استقبلتهم في منزلها، فكان ملاذهم في ذلك المكان الموحش الذي ينعدم فيه الإحساس وقد احتضنت "ذهبية" «كلّ واحد على حدة وأقعدتهم على الحصير الملقى على الأرض، ثم أكرمتهم بإضافة جلودٍ لهم تقيهم صقيع الأرضيّة التي كانت مبلّلة نوعاً ما»¹، وكان بيتها البسيط مأوى لهؤلاء اليتامى، ممّا يوحي بوجود فضاءٍ إنسانيّ بديل داخل محيطٍ قاهرٍ، حيث يأخذ المكان دلالة الأمان والتضامن في مقابل قسوة المزرعة.

غير أنّ هذا البعد الإنساني سرعان ما يتلاشى مع مشهد طرد "لحميدي" بسبب مرضه، إذ يُقصى الضعيف بدل احتوائه فيتجلّى بذلك الوجه القاسي للمكان وهيمنة منطق الاستغلال، كما يبرز في هذا السياق تواطؤ "الخضر" و"الزهرة" في هذا الإقصاء - إقصاء لحميدي من المزرعة - ممّا يعكس تحوّل المزرعة إلى فضاءٍ قمعي تقدّم فيه المصلحة على الإنسانية وتنمو فيه الأنانية، "لحميدي" طرد بسبب مرضه خوفاً من العدوى وأُعتبر شخصاً بلا منفعة، فقد صرخت "الزهرة" معلنةً أمام الجميع «أنّها لن تقبل "لحميدي" أبداً في المزرعة»²، و"الخضر" طبعاً يوافقها الرأي ويواجه "لحميدي" ذلك القرار بحزن وألم، ويقول "للخضر" «أرجو أن أكون وحدي المعني بذلك... لن أزعجكم ببقائي... أردت تسليم الأمانة فقط، ثمّ يلتفت إلى "الحكيمية" ويردّد هازئاً: لن أعديك... لا تقلقي»³، وبعدها يوصي "لحميدي" على إخوته ويرحل منكسراً، وفي مقابل هذا التهميش تأتي عودة "البشير" إلى المزرعة «البشير عاد... ردّد أهالي المزرعة»⁴، لتؤكد من جهة أخرى أنّ هذا الفضاء رُغم طبيعته الاستغلالية، يظلّ جاذباً للشخصيات المرتبطة به اضطراراً بحكم حاجتهم إليه كمصدرٍ للعيش وبذلك يتجلّى التناقض داخل المزرعة بين الإقصاء القاسي للضعفاء من جهة، واستمرار استقبالها لمن لا يجد بديلاً عنها من جهةٍ أخرى، - البشير

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص159.

² - المصدر نفسه، ص162.

³ - المصدر نفسه، ص162 - 163.

⁴ - المصدر نفسه، ص166.

- ممّا يعمّق دلالتها كفضاءٍ قاهرٍ وحاضنٍ في نفس الوقت، ويعود الاستغلال إلى هذا الفضاء حينما يقول "الخضر" "علي" و"مجيد" وحتى "البشير" بأنّه «لا يريد فطريات... أو بالأحرى عالّة أخرى في المزرعة مشيرًا بذلك إلى "خديجة" رغم أنّها هي الأخرى خادمة مطيعة "للحكيمية" وابنتها ورغم سنّها الصغيرة ونحولها الشديد»¹، حيث يظهر في المزرعة مشهد استغلال الأطفال داخلها، ويُفرض عليهم العمل ويُحرّمون من حقوقهم الأساسيّة رغم ضعفهم واحتياجهم للرعاية "فخديجة" رغم أنّها تطيعهم إلّا أنّها تتدرّج ضمن هذا الحكم القاسي وبذلك تنعدم الإنسانيّة داخل هذا المكان.

ومع أنّ عمار لم يكن حاضرًا في المزرعة أثناء وفاته، فإنّ استقبالها لجثمانه ودفنه فيها يمنح المكان دلالة رمزيّة مكثّفة، إذ يغدو الفضاء نقطة النّهاية التي تعود إليها الشّخصيات مهما ابتعدت عنها، فهذا المكان يشهد حياتها ومماتها، كما يعكس حضور أهل كعوان للجنّازة وما رافقه من حزن جماعي بقاء واستمرار ذلك التماسك الاجتماعي، داخل هذا الفضاء «فكعوان كانوا بالعشرات تحدّوا الكومي ورفضوا العمل لدى الوسيط الاحتلالي المغتصب لأرضهم عنوة... ولكنّ علاقتهم مع "عمار" جعلتهم يلتقون بالعشرات حول البشير»²، فرفض أهل كعوان العمل لدى الكومي يدلّ على بُروز وعي جماعي بطبيعة الاستغلال المفروض عليهم، غير أنّ هذا الرفض لم ينفصل عن البعد الإنساني، حيث دفعتهم علاقتهم مع عمار إلى مساندة "البشير" في هذا الظّرف باعتباره امتدادًا رمزيًا له، مما يُبرز تفاعل البعد المقاوم مع حضور الروابط الاجتماعيّة داخل المكان، فالبعد الإنساني ظهرت آثاره في المزرعة من خلال حزن "الزهرة" وضررتها "قيستين" على فقد "عمار" «فموت عمار ترك ندبًا وجراحًا كالتّي تركها بوترة»³ وقد شهدت المزرعة قدوم خيرة زوجة محمد ابن ساعد وكم «كانت "خيرة" سعيدة وهي تبذل العطاء في هذه

¹ - غنية دمدوم الفيرمة، ص167.

² - المصدر نفسه، ص.176

³ - المصدر نفسه، ص179.

الأيام الكئيبة إلى جانب "ذهبية" و"العارم" ومسعودة زوجة "لخضر"¹، فهذا الفضاء له القدرة على استيعاب الوافدين رغم ما يطغى عليه من قسوة، كما وأنّه يحتضن ذلك التضامن والالتحام العائلي في الأوقات العصيبة فهما حدث الدّم يبقى دماً. تتوالى الأحداث في المزرعة وتَبْرُزُ الهيمنة من جديد في هذا الفضاء، حيث سعت "الزهرة" إلى فرض زواجٍ جديد بين "البشير" وزوجة أخيه، في تكرار لنمط تسليع العلاقات الإنسانية داخل المزرعة، فهي تقرّر مصير من في المزرعة وقراراتها تخدم المزرعة قرارات تضمن الاستقرار بها والارتباط بها أكثر، وتضمن من يخدمها «فالتفاف البشير بأولاد أخيه وإصراره على تعليمهم... باعتبارها أمنية من أماني "عمار"... جعلها تُناقش أمر زواجه من "العارم" مع "لخضر"²، ولكنّ البشير رفض هذا القرار و«عارضه معارضةً جعلته غاضباً خاصةً وأنّ "مجد" ابنها بات يافعاً وأبدى استعداداًه للتكفل بأمّه وإخوته»³، إلّا أنّ هذا الرفض سرعان ما انكسر بمكر وتلاعب "الزهرة" وقسوتها على زوجة عمار، مما دفعها لقبول ذلك الزواج فالمرأة في تلك المزرعة مسلوّبة الإرادة. وبعد رؤية "البشير" لذلك الظلم قبل «الانضمام إلى العائلة الأخيرة شريطة موافقة المعنّية... ليعينها على نوائب الدهر... وليكون لأولادها الأب الذي افتقدوه»⁴، ففي النهاية انصاع واضطرّ للامتثال، ممّا يعكس هيمنة الفضاء القاهر للقرارات الفردية الحرة.

ويُقابل أيّ شكلٍ من أشكال الرفض أو التمرد بالعنف والقمع، مثلما حدث مع "مجيد" و"علي" أولاد "ساعد"، حينما حاول "مجيد" توعية العمّال بما يتعرّضون له من استغلال وضرورة المطالبة بحقوقهم، غير أنّ هذا الوعي المقاوم داخل المزرعة قُوبل بقمعٍ شديدٍ، إذ أقدم "لخضر" على ضرب "مجيد" و"علي" ضرباً مبرحاً «بعد أخذ السّوط المعلق على الحائط... أداة العقاب التي لا تُخفى بل تُعلّق

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص179.

² - المصدر نفسه، ص180.

³ - المصدر نفسه، ص180.

⁴ - المصدر نفسه، ص182.

في الغرفة القبلية أمام مرأى الجميع... دليل على وجود سلطة نافذة صارمة... تفرض سلطتها وجبروتها»¹، ويعكس هذا السلوك رفض السلطة لأي شكل من أشكال التمرد أو التفكير الجماعي، حيث يُخمد الوعي بالعنف في بداياته وبذلك يتأكد تحوّل المزرعة إلى فضاء قمعي من جديد، يُحارب بُرُوز الوعي ويُخضع الأفراد بالقوة ممّا يعمّق دلالتها كمجال مغلق، تُفرض فيه الطاعة ويمنع فيه أي سعي نحو التغيير.

ورغم كلّ هذا الصراع إلا أنّ المزرعة لا تزال الملجأ، ولم تتقطع عنها الوفود فهي وميض حياة بالنسبة لواقعهم القاتم، فقد أُنعت "اليامنة" «زوجها باللجوء إلى مزرعة والدها... حيث الأمان والرّخاء كما يبدو للبعدين عنها»²، غير أنّ هذه الصورة ليست سوى انطباع ظاهري، مقارنةً بما تحمله من واقع مرير مبني على القهر والاستغلال، وبذلك تحمل المزرعة دلالةً مزدوجةً فهي من الخارج مكانٌ للطمأنينة ومن الدّاخل بُؤرةً للمعاناة.

وبعودة "السعيد" إلى المزرعة تُكسر هذه الدلالة، إذ بدا في نظر ساكني المزرعة نموذجًا للنجاح والرّخاء القادم من خارجها، فقد عاد محملاً بالهدايا وفي هيئة ميسورة، جعلت فتيان المزرعة يلتفون حوله، «وهو يسرد لهم بطولات الحرب الهائلة... لينهمك بعد ذلك في توزيع الهدايا... تتلمّسها أيديهم لأوّل مرة فتتطبع لأوّل مرّة في ذاكرتهم... جعلهم ذلك يتساءلون هل كان في نعيم أم جحيم؟»³

فقد برهن لهم "السعيد" إمكانية العيش الكريم خارج حدود المزرعة، وفصح واقعها القاتم على التبعية والاستغلال. ممّا يثير غضب "الخضر" فجشعه وطبيعته المسيطرة لا تسمح له بأن يرى في المزرعة من يستغني عنه، وهو يتعامل مع المزرعة باعتبارها مجالاً لسلطته المطلقة، يفرض من خلالها

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص 183.

² - المصدر نفسه، ص 186.

³ - المصدر نفسه، ص 293.

أوامره على الآخرين، وذلك ما حاول فعله مع "السعيد" حين صرخ في وجهه قائلاً «الديهومات التي معك ستنفذ... وبعد ذلك ستبحث عن لخضر مثل غيرك»¹، ولكن "السعيد" رفض العمل عنده في المزرعة، وصرّح له بأنّه سيعود للعمل في "فرنسا"، وكان هذا القرار كمطرقة سقطت على رأسه قائلاً له «لا عمل لك إلّا في هذه المزرعة»²، ليتحوّل هذا المكان إلى ساحة صراع بين منطق السيطرة الذي يُجسّده لخضر، ومنطق التحرّر الذي يُمثّله السعيد.

واستمرّ السعيد في تحرّره وسعيه للانفصال عن المزرعة، إلّا أنّ "الزهرة" حاولت عرقلة هذا التوجّه «عندما اقترحت على "لخضر" الحيلة التي تربطه بالمزرعة فلا يستطيع العودة إلى هناك!... ولا أحسن من ربط الأمور بالزواج لعرقلة مسيرة "السعيد" المظفرة بالاستقلال عن هذه المزرعة»³، ويكشف هذا الحدث عند دلالة المزرعة بوصفها فضاءً يُقيّد الحرية، فيُستعمل الزواج كوسيلة لمنع الانفصال وتقوية الارتباط بالمزرعة.

يقبل "السعيد" الزواج في النّهاية ليس خضوعاً للمزرعة، بل رغبةً في لَمّ شمل العائلة التي فكّكتها تلك المزرعة، ويخطّط لأخذ إخوته معه إلى فرنسا وابن ذهبية ليؤمّن لهم حياةً مستقرّة، غير أنّ هذا القرار يثير صدمة "لخضر" الذي يرى فيه تهديداً مباشراً لبقاء المزرعة، متسائلاً عمّن سيستمرّ في خدمتها ويظهر ذلك في الرواية كالاتي «مجيد»، «محمد»، «عمر» سيغادرون معي إلى فرنسا... فلهم عملٌ هناك... يضرب "لخضر" كفّاً بكف... من سيخدم هذه المزرعة؟»⁴، فتصبح المزرعة فضاءً قائماً على الاستغلال والخوف من الفراغ، حيث ترتبط قيمتها ببقاء اليد العاملة، ومع ذلك يضطرّ "لخضر" إلى

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص197.

² - المصدر نفسه، ص197.

³ - المصدر نفسه، ص197.

⁴ - المصدر نفسه، ص200.

الاستسلام للأمر الواقع كما استسلم "السعيد" للزواج، ممّا يكشف عن بداية تفكك سلطة المزرعة وتراجع قدرتها على فرض سيطرتها.

وبعد أن اطمئن "السعيد" على استقرار أوضاع "مجيد" و"عمر" و"محمد" قرّر البقاء في المزرعة غير أنّ هذا القرار لا يوقف الصراع بل يزيد حقد "لخضر" و«يطرد "السعيد" علناً وجهاراً بعد شراء الشياه ورفضه العمل بالمزرعة»¹، فيلتحق به بعد ذلك "البشير" و"ذهبية" لتتسع دائرة الهجرة في المزرعة، وبانسحاب السكان تدريجياً يفقد ذلك الفضاء توازنه، ممّا يثير خوف "نينوش" و"الزهرة" لكن "لخضر" طمأنهم بأنهم سيعودون، معتقداً أنّ المزرعة هي ملاذهم الوحيد رغم ابتعادهم.

غير أنّ الأمور تتجه عكس توقعاته إذ يتلقّى خبراً مفاده أنّ "السعيد" بدأ يشتري أراضي خارج المزرعة، ليبني بيتاً ولن يعود إلى المزرعة فيجنّ جنون "لخضر" ومعه "الزهرة" قائلة: «ظننته يفكر في شياه... تغنى مع الزمن... ويعود طائعاً... هذا الرجل يحيرني... هجر الأبناء... رحل العائلات... والآن يريد بناء بيت ما حاجته للمزرعة بعد هذا؟!»²، فقد شكّل "السعيد" نقطة تحوّل في هذا المكان، الذي بدأ يفقد سلطته ولم يعد قادراً على احتواء سكّانه، أو ضمان استمرارهم فيه ممّا يكشف عن بداية انهياره وتفكك بنيته الداخلية. فحتى أولاد "لخضر" باتوا يفكرون في ترك هذه المزرعة، فابنه "عمر" اقترح عليه شراء قطعة أرض، وترك هذه المزرعة، وعندما رفض صرخ في وجهه قائلاً: «أرض المزرعة ليست أرضك ألا تفهم ذلك... وليست حتى أرض "رفايل" ولا حتى "نينوش"... إنّها أرض "الكعوانيين" وسيأتي اليوم الذي يرجع فيه الحق إلى أصحابه... ألا تفهم...؟»³، إذ لم يعد الصراع مقتصرًا على العمّال ضد الكومي فقط، بل انتقل إلى داخل بيته نفسه عندما تمرّد عمر على سلطة والده، وأكّد أنّ أرض المزرعة

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص203.

² - المصدر نفسه، ص205.

³ - المصدر نفسه، ص208.

ليست ملكا له ولا للمستعمر، بل هي أرض أهلها و«انتظر "السعيد" الواقف على المشهد أن يصفع "لخضر" ولده... ولكنه طأطأ قائلاً: فقط لا أريد أن يعلم "نينوش" بقرار الشراء»¹، ممّا يكشف عن هشاشة موقعه أمام السلطة الاستعمارية، وفي المقابل تكون "الزهرة" «منشغلة بإعادة الجماعة إلى المزرعة وخراب بيت السعيد الذي خرّب المزرعة»²، لكنّها تفشل أمام التحوّلات الجارية إذ ينتشر وباء التيفوس ليعمّق المأساة في ذلك الفضاء، حيث يتسلّل ذلك الوباء إلى بيت "لخضر" ويأخذ زوجته فيسقط المكان من الهيمنة إلى الانكسار والتفكك، فمع هجرة الفتيان ورحيل السكّان تفقد المزرعة حيويّتها، لينتهي بها المطاف إلى الحرق وفي ذلك رمز واضح إلى نهاية نظام الاستغلال، وزوال سلطة الكومي وبداية استرجاع الأرض من طرف أهلها وسكّانها الأصليين، «بعد فرار الكومي إلى الملاذ الذي هياه له "السعيد"»³، لتصبح المزرعة فضاءً مهجوراً فاقداً للسلطة فقد انقلبت موازين القوة إذ وجدّ المتسلّط نفسه في حاجة إلى من كان يرفضه ويقصيه.

- البيت:

يبرز البيت كفضاء مهمّ في الرواية، لما يحمله من دلالات تتجاوزه كونه مجرد مأوى إلى خزان لذكريات وتجارب ومشاعر الشخصيات. فالبيت هو «واحد من أهمّ العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية... فبدون البيت يصبح الإنسان كائنًا مفتتًا»، فهو أساس تكوينه إذ تنطلق منه تجاربه الأولى ويتحقق استقراره وتوازنه. وقد تنوّعت البيوت في رواية الفيرمة بفعل غياب الاستقرار في حياة الشخصيات إذ لم يكن المسكن فضاءً ثابتاً، بل كان متغيّراً يعكس حالة الاضطراب التي فرضتها الظروف السياسيّة والاجتماعيّة.

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص 208.

² - المصدر نفسه، ص 209.

³ - المصدر نفسه، ص 209.

- البيت الأول:

يمثل هذا البيت فضاءً عائلياً مركباً يجمع أسرة ممتدة داخل مكان واحد، حيث كان يحتضن في البداية "بلقاسم" مع زوجته فاطمة وابنه "بوترعة" وابنته "ربيحة"، إضافةً إلى أخيه أحمد، غير أن هذا الاستقرار سرعان ما يعرف انعطافاً مع وفاة "بلقاسم" الذي «يترك أحمد وزوجته وولديه»¹ وفاطمة لا يمكن أن تذهب فليس لها «ملاذ آخر غير هذا الكوخ... لأنها فقدت أهلها جميعاً في المقاومة»²، لذلك بعد مرور أربعين يوماً تزوجت من أحمد. حيث لا ينهار المكان معنوياً بل يُعاد تشكيل العلاقات داخله، وبذلك يكون البيت شاهداً على تحوّل البنية الاجتماعية داخل الفضاء نفسه.

وتتوالى الأحداث داخل هذا المكان، فمرة يكون رمزاً للحياة من خلال ميلاد "ساعد" ويتجلى ذلك في الرواية كالتالي: «كان ميلاد "ساعد" سنة 1891 إيذاناً لعهد جديد بالنسبة لأحمد»³، ومرة أخرى يظهر كفضاءٍ للمعاناة والمرض ليكشف عن هشاشة هذا الاستقرار، حيث يتحوّل هذا البيت إلى كتلةٍ من القلق بدل الطمأنينة، ويظهر ذلك في الرواية من خلال مرض "بوترعة" و"ساعد" بالحصبة، فكان البيت شاهداً على تلك الأزمة. ليتحوّل بعدها البيت إلى مكان للفرح والاحتفال الجماعي من خلال التحضير لختان "ساعد" ونستدلّ على ذلك من الرواية بمشهد ذهاب النسوة «لفتل الكسكسي ورحن يعددن المرق المكوّن من اللحم والخضار»⁴ ثم انقلب المكان فجأةً إلى مأساة بموت "ربيحة"، حين كانت في لحظة براءة واندهاش، تصعد إلى سقف البيت تسمع صوت الفرسان وتصقّ بفرح طفولي، كأنّها تعيش لحظة احتفالٍ كاملة لا يشوبها أيّ خطر، لكنّ المكان نفسه الذي بدا آمناً ومحتفلاً ينقلب إلى فضاءٍ هشّ، عندما انفلتت

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص 6.

² - المصدر نفسه، ص 7.

³ - المصدر نفسه، ص 9.

⁴ - المصدر نفسه، ص 28.

رصاصه طائشة من بندقية أحد الفرسان «لتخترق السقف ومنه إلى رجل "ربيحة"»¹، فتحوّل الحركة إلى صمت، والفرح إلى ذهول، والحياة إلى انطفاء مفاجئ، أمّا البيت الذي كان قبل قليل يحتضن الاحتفال يُصبح شاهدًا صامتًا على الجريمة، يختزن الألم في جدرانه وسقفه الذي لا يمنع الكارثة، وبذلك لا يُصبح المكان هنا مجرد خلفية للأحداث بل فاعلاً في تشكيلها، كما أنّ استمرار أثر الحادثة والدماء لا تزال تترقّ العائلة، «رغم غسل السقف عدّة مرّات»²، وهذا يدلّ على أنّ المكان يحتفظ بذاكرة كلّ ما يحدث فيه، بل وإنّه يُخزّن تلك الأحداث ويستحضرها نفسياً، ممّا يُحيلنا إلى فكرة الارتباط الوثيق بين الفضاء والتجارب الإنسانية التي حدثت فيه.

وبما أنّ هذا البيت أصبح مثقلاً بالذاكرة المؤلمة فكّر "بوترعة" و"ساعد" في حرقه «وبناء آخر بعيداً عنه على الأقل حتى يقضي تماماً على عوامل المأساة»³، وذلك لمحو آثار الحزن «فأحمد أصابه الوهن من كلّ هذا... البيت أصبح في حالة يُرثى لها»⁴ رغم أنّ "فاطمة" كانت متمسكة به وترفض فكرة حرقه، لكن في النهاية تمّ حرق المنزل كمحاولة لبداية حياة جديدة، من خلال محو ذاكرة مؤلمة، وحزنت "فاطمة" على ذلك حينما كشف لها النهار بقايا بيتها من الرّماد.

- البيت الجديد:

وكما كان البيت الأوّل رغم انغلاقه حافلاً بالأحداث، فإنّ البيت الجديد كذلك يتضمّن أحداثاً مفصلية. فهو فضاء أرادت الشخصيات من خلاله تجاوز مآسي الماضي، غير أنّه سرعان ما يتحوّل إلى مكان تتكرّر فيه مظاهر الانكسار ولكن بصيغة مختلفة، فإذا كان البيت الأوّل قد اختزن صدمة مفاجئة

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص 29.

² - المصدر نفسه، ص 33.

³ - المصدر نفسه، ص 33.

⁴ - المصدر نفسه، ص 33.

- موت ربيحة- فإنّ هذا البيت حمل تآكلاً تدريجياً للعائلة، فأول حدثٍ مؤلم وقع فيه هو موت "فاطمة" ممّا جعل المكان منذ بدايته يُطبع بطابع حزين، وكأنّ هذا البيت لم يُكتب له أن يكون فضاءً للطمأنينة كما أُريدَ له، ثمّ تتفاقم الأوضاع مع عجز "أحمد" في تسيير شؤون البيت وهو ما يدفعه إلى الزّواج من جديد، محاولاً إعادة التوازن داخل هذا البيت لكنّ العكس قد حدث، فهذا الزّواج أدّى إلى تفكّك الروابط الأسريّة إذ أنّ "بوترعة" هرب من المنزل قائلاً لوالده «سأبرح لأتركك تعيش فنحن بتنا نحاصرك بذكرى لا تريد البوح بها... برودة عمّت المكان»¹، فكان خروج "بوترعة" وذهابه للرّومي بدايةً تفكّك هذا البيت، وفي المقابل نجد "ساعد" الذي بقيّ مرتبطاً بالأرض والبيت رغم حزنه، ممّا يجعل المكان مجالاً لصراع القيم والانتماء، بين التمسك بالجزور والانجذاب نحو الخارج، ويزداد ذلك الحزن في البيت مع عدم تقبّل "أحمد" لانفصال "بوترعة" عنهم ثم مرضه وموته ليتحوّل البيت إلى فضاءٍ للفقد المتكرّر، حيث لا يستقرّ فيه أحد دون أن يغادره بالموت والانفصال، ففي النّهاية حتى "ساعد" الذي ظلّ وفياً للمكان يقرّر مغادرته، بعد خلافه مع "بوترعة" بسبب تسليمه الأرض للرّومي بقوله «نعم لقد اتّفقنا على الأرض والبنر فهما له من الآن... وأمضيت على الأوراق... وانتهى..»²، هذه الكلمات نزلت كالصّاعقة على ساعد لذلك قرّر الرحيل وترك البيت، وقد «اختار المغادرة بصمت المكان الذي أحبه ومقته في آن واحد»³، لتكتمل بذلك صورة البيت كفضاءٍ لم يعد قادراً على احتواء العائلة فضاءٍ مشحون بالحزن والصراع.

- بيت "ساعد"

يمثّل بيت "ساعد" فضاءً يعكس الاستقرار والفرح في البداية، فقد كانت هناك «سعادة قياسيةّة تغمر ذلك الكوخ الصغير تُوجت بميلاد طفلٍ اختير له من الأسماء "محمد" عامٌ بعده وُلد "بلقاسم" وعام بعده

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص38.

² - المصدر نفسه، ص50.

³ - المصدر نفسه، ص54.

كان ميلاد "لحميدي"¹، وكانت سعادة "ساعد" كبيرة بهؤلاء المواليد، إلى أن بدأت السعادة بالانزلاق ليتصاعد التوتر وكأنّ المكان يُعيد إنتاج قدرٍ لا يمكن الفكّك منه، ففي بدايته يبدو البيت امتدادًا طبيعيًا للحلم العائلي حيث يسوده الدفء بعد زواج سعد وإنجاب الأطفال، فيتجلّى كفضاءٍ للاكتمال والاستمرارية والسعادة. ثمّ يختلّ ذلك التوازن ويتصدع مع ظهور الخلافات بين "ساعد" وزوجته، أولاً بسبب تصرفات "ربيحة" تجاه العائلة التي احتضنته ووفّرت له أسباب الراحة والنجاح، فحين كان يطلب منها زيارة "زوجة الحواس" ترفض مرّدة: «ترفض ذهابي عند "دبيكة" وتُلح عليّ لزيارة تلك العاقر المخبولة..²، أمّا السبب الثاني فنتمثّل في مَيل "ربيحة" إلى الخروج من هذا الإطار المغلق، متأثرةً بأختها التي كانت تغريها بفكرة العيش في المدينة والعمل في "مزرعة شارل قيرو" رغبةً في تحسين وضعها المعيشي والانفتاح على عالمٍ أوسع من هذا الفضاء المغلق، إلّا أنّ "ساعد" كان يرفض تلك الفكرة في كلّ مرّة، ومع إلحاح "ربيحة" تحوّل الخلاف إلى صراعٍ حادٍ بلغ حدّ العنف، حيث قام بضربها وطردها من البيت وبعد ذلك عادت إلى البيت «طائعة... خادمة... متقانية داخل بيتها»³، ممّا يعني أنّ بيت "ساعد" أصبح هنا فضاءً متوتراً مشحوناً بالضّغط النفسي رغم استمرارية الحياة فيه. ورغم محاولة استعادة الفرح في هذا المكان من خلال ختان ساعد لأولاده فإنّ بيت ساعد لم يستطع التحرّر من ذلك الجوّ القاتم، إذ سرعان ما انقلبت أجواء الاحتفال إلى مأساةٍ جديدة بموت ابنه بلقاسم «عندما اندلق الغاز على رقبته وبطنه ليمرّ اللّهب سريعاً... حاولت الزّوجة الذاهلة إخماد اللّهب ... ليلحق بها زوجها ولكن دون جدوى»⁴، ممّا يجعل بيت ساعد فضاءً هشاً سرعان ما ينقلب فيه الفرح إلى حزن، ممّا يعكس عجز المكان عن احتضان السعادة بشكلٍ دائمٍ ويبلغ الحزن ذروته في هذا البيت بوفاة ساعد داخله، ويظهر ذلك في الرواية

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص 87.

² - المصدر نفسه، ص 87.

³ - المصدر نفسه، ص 87.

⁴ - المصدر نفسه، ص 107.

بالقول الآتي: «في تلك الليلة لم يكن سعاله حادًا إلا أن الحمى كانت شديدة ألجمت لسانه حتى على الأنين واقتلعت روحه بينما الكلّ نيام لم يشأ إزعاج أحد»¹، وبذلك يكتمل المسار الرمزي للمكان بتحوّله من فضاءٍ للحياة والبداية إلى فضاءٍ للنهاية، وحمل في طيّاته الفرح والفقد.

- السجن:

يُعدّ السجن من الأماكن المغلقة التي تُجسّد أقصى درجات القهر والتقييد، فهو فضاءٌ يكبح حرّية الفرد ويجعله كائنًا محاصرًا داخل حدود ضيّقة ماديًا ونفسيًا فهو «نقطة انتقالٍ من الخارج إلى الداخل فما إنْ تطأ أقدام النزير عتبة السجن مخلفًا وراءه عالم الحرية حتى تبدأ سلسلة من العذابات لن تنتهي سوى بالإفراج عنه»²، فهو بذلك ليس مجرد مكان مغلق بل هو لحظة تحوّل حاسمة في مسار الشخصية، إذ تنتقل من عالم مفتوح يقوم على الحرّية والحركة إلى عالم داخلي قائم على القيد والعزلة، فما إن يدخل النزير السجن حتى ينفصل فعليًا عن حياته السابقة ويترك فضاء الحرية، لينخرط في تجربة قاسية تحكمها القوانين الصارمة والرقابة المستمرة لا تنقضي إلا بانتهاء مدة العقوبة والخروج من ذلك المكان المغلق. «والسجن فضاء روائي معدّ لإقامة الشخصيات، خلال فترة معلومة إقامةً جبريّة غير اختياريّة في شروط عقابية صارمة»³، ففي هذا الإطار تُسلب حرية الشخصيات وتُفرض عليها الإقامة فيه، وما دام الاستعمار حاضرًا في الرواية فإنّ حضور السجن يُصبح ضرورة دلاليّة، إذ يتحوّل إلى أداة من أدوات السيطرة والهيمنة الاستعماريّة التي تُخضع الأجساد وتكسر الإرادة.

¹ - غنية دمدم، الفيرمة، ص 121.

² - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 55.

³ - المرجع نفسه ص 55.

وانطلاقاً من هذا التصوّر النظري يحضر السّجن في الرواية متجسّداً في سجن "سطيف" وسجن "لامبيس" الموجود في ولاية باتنة، إذ أنّ الدخول إليها لا يعني قضاء مدّة معيّنة بل يوحى بمصيرٍ مغلق يستحيل معه الرّجوع، فعندما أخذ "مجد" ابن "ساعد" كيس شعير ليعيل عائلته اقتادته السلطات «إلى سجن سطيف هذه السجون التي لم يعرف الداخلون إليها خروجاً إلى يومنا هذا»¹، ولم تكتفِ السلطات بذلك فقط وبعدها سمع أخوه ساعد بأمر نقله من «سجن "سطيف" إلى سجن باتنة المعروف باسم "لامبيس" حيث تأكد تماماً من استحالة رجوعه...ترتعد أجساد الأهالي عند سماعهم الاسم فمعناه والنهاية سواء»²، حيث يتماهى الولوج إلى هذا السجن مع الفناء وكأنّه الحدّ الفاصل بين الحياة وما بعدها، وبذلك يغدو هذا المكان رمزاً لسلطة القمع الاستعماري التي لا تكتفي بتقييد الأجساد بل تقضي على الأمل في التحرّر، وذكرُ هذا المكان وحده كافٍ لبثّ الرّهبة في نفوس الشخصيات.

فسجن "لامبيس" كان ينتظر كل خارجٍ عن سلطة المستعمر ليكون فضاءً للعقاب والتنكيل، حيث تُخمد أصوات المقاومة، فما إن يعلم نينوش بأيّ مخالفة أو حركة احتجاج من أهل الوطن حتّى «يجعل سجن "لامبيس" في انتظارهم والقائمون عليه يفعلون ما يشاؤون بالقادمين المتمرّدين إليه»³، وبذلك تغدو هذه السجون تجسيداً مادياً لسياسة السيطرة، فتحوّل إلى فضاءات شاهدة على ظلم المستعمر واستبداده وعلى معاناة أبناء الوطن.

- جبّانة الغربّة:

تعدّ جبّانة "الغربّة" مكاناً مغلقاً في مزرعة كعوان وهي فضاءٌ معزولٌ يخترن بداخله مآسي متعدّدة، تتجاوز حدود الدّفن العادي لتتحوّل إلى جرائم شنعاء، حيث يُشاهد ساعد فيها كاريطا يقودها أحد

¹ - غنية دمدم، الفيرمة، ص 149.

² - المصدر نفسه، ص 150.

³ - المصدر نفسه، ص 117.

الأهالي تحمل أربعة أشخاص، «ومن بعيد يخرج نينوش مسدّسه ويُطلق عليهم رصاصات دون انتظار رحمةٍ أو شهادة... إنّه إعدام قبل موت محقّق ليقوموا بعد ذلك بإحراق الكاريطا بمن فيها... أن يُعدم أربعةٌ خيرٌ من موت "كعوان" كلّهُ»¹، والصدمة هي أنّ "نينوش" لم يكن وحده بل كان معه "بوترعة" والطبيب، في موقف يَشِي بتواطؤ جماعي داخل هذا الفضاء حيث تذوب الحدود بين الفعل الفردي والمسؤوليّة المشتركة ويتحوّل القرار إلى فعلٍ جماعي يبرّر درء الخطر، أي منع تَشَي الطاعون ولو على حساب الأرواح بإعدامها دون ذنب قبل أن يُستكمل المشهد بحرق الكاريطا بمن فيها، في محاولةٍ لمحو آثار الجريمة وتثبيت منطق الإبادة الوقائيّة، الذي يُقدّم فيه قتل القليل على حساب حماية الجميع. ممّا يجعل المكان شاهداً صامتاً على جريمة قتل أبناء الوطن بالتّعاون مع المستعمر الغاشم، فالقتل لم يعد حكرًا عليه فقط لتتحوّل المقبرة إلى رمز لذاكرةٍ توثّق غياب القيم الإنسانيّة تحت وضع الاستعمار والخوف معاً. ويشكّل دفن بوترعة في هذه المقبرة كما ورد في قول الروائيّة «وانضمت كل كعوان إلى موكب الجنازة المهيب نحو جبانة الغربة»²، مفارقةً دلاليّة عميقة، فكأنّ المكان احتضن الجلاد وضحاياه معاً، كما دُفن عمار في المقبرة وهو ما يُعمّق دلالة المكان أكثر ويحوّله إلى ذاكرة جماعية للموت والمعاناة، وهي بذلك لا تحتضن أبناء كعوان فقط بل تضمّ أيضاً من ليسوا من سكّانها الأصليين فتُصبح فضاءً أوسع رغم انغلاقه.

2.2.2 المكان المفتوح:

المكان المفتوح هو عكس المكان المغلق طبعاً «والأمكنة المفتوحة عادةً تحاول البحث في التحوّلات الحاصلة في المجتمع وفي العلاقات الإنسانيّة الاجتماعيّة، وفي تفاعلها مع المكان»³، أي أنّ

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص23.

² - المصدر نفسه، ص116.

³ - مهدي عبيدي،جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، ص95.

الأمكنة المفتوحة تميل إلى رصد التغيرات التي يشهدها المجتمع، خاصة على مستوى العلاقات الإنسانية، كما تكشف عن طبيعة التفاعل القائم بين الإنسان والمكان، ومدى تأثير كل منهما على الآخر. وتُعتبر الأماكن المفتوحة «مسرحاً لشخصيات تتحرك فيها وتنتقل بكل حرية بداخلها»¹، بمعنى أنها تُشكّل مساحات واسعة، تتيح للشخصيات حرية الحركة والتنقل، ممّا يؤدي إلى تنشيط مسار الأحداث داخل البناء الروائي. ومن الأماكن المفتوحة في الرواية نجد:

- سطيف:

هي ولاية جزائرية، في الهضاب العليا شهدت مجازر 8 ماي 1945، وتمثّل في الرواية فضاء مرجعياً أولياً، إذ تشكل نقطة الانطلاق في البناء المكاني للسرد «غير بعيد عن مدينة سطيف»². ولا تقتصر أهميتها على كونها مجرد موقع جغرافي، بل تتجاوز ذلك لتغدو وعاءاً حاملاً لتجربة الكاتبة وذاكرتها بحكم انتمائها إليها، ممّا يمنح الرواية كثافة دلالية.

إضافة إلى ذلك فإنّ هذا المكان يعكس لنا صورة المستعمر الغاشم، ويظهر ذلك في الرواية من خلال المقطع الآتي: «ترك "بوترعة" المجال للنّقام وهو أكبر القيّاد المخلصين لما يُعرف بـ "لاميري" الخاص بمنطقة "سطيف"... ولن يكون للإخلاص معنى إلّا بالدوس على رقاب بني الجلدة»³، حيث يصوّر لنا المقطع هيمنة السلطة الاستعمارية وامتداداتها المحلية من جهة والسكان الأصليين من جهة أخرى، ويكشف لنا مفارقة الإخلاص الذي يتحوّل من قيمة إيجابية إلى أداة قمع وإخضاع لأبناء الوطن.

¹ - كمال محمودي، شهرزاد محمودي، الأماكن المفتوحة وجمالياتها في الرواية، لعزالدين جلاوجي، مجلة المسارات في اللغة والأدب والفقه، المجلد 5، العدد 2، الجزائر 2، ص 205.

² - غنية دمدوم، الفيرمة، ص 1.

³ - المصدر نفسه، ص 2.

ومثلما افتتحت الكاتبة روايتها بهذا المكان فقط أغلقتها بالمكان نفسه، المكان «سطيف يوم: السبت 16 أوت 2014»¹، بدليل أنّ الرواية كتبت في هذا المكان.

- عين الربيع:

الملجأ الذي انتقل إليه الشيخ مرزوق مع غيره من أبناء المقاومة بعدما ضاقت بهم السُّبُل تحت وطأة الاستعمار، فأصبحت ملاذه وموطن أولاده وأحفاده، يخدمونها بكلّ حب ويعتبرون خيراتها مصدر رزقهم، ويظهر ذلك في الرواية كما يلي: «تفانا أحمد وبلقاسم في خدمة تلك الأرض تفانياً مُنْقَطِعَ النَّظِير حتى أصبحا يغلّتهما المتنوّعة... في غنى تام عن الخضوع للرّومي الذي وطأت قدماه تلك الأرض ونهب ما نهب»²، فقد كان أبناء الشيخ مرزوق أحمد وبلقاسم يستغلّان تلك الجنّة، ولا يخضعان للمستعمر كشكلٍ من أشكال المقاومة، فتتحوّل عين الربيع من موقع جغرافيّ إلى رمزٍ من رموز المقاومة إن حاول المستعمر الفرنسي السّيطرة عليها، فقد شاركت هذه الأرض في المقاومة ودعّمت الجزائريين، «فعين الربيع لم تبخل أهلها يوماً... معطاءة حتّى في وقت عقم المقاومة تُزودهم بالماء والحياة»³، أي أنّها سندٌ طبيعيٌّ لهم، وكرمها لا ينقطع عليهم حتّى في أحلك الظروف. وقد احتضن هذا المكان المفتوح فرح وحزن ساكنيه، فقد أقيم فيه حفل ختان "ساعد" بعد «أن غابت الأفراح عن دُور عين الربيع»⁴، فبعد فترةٍ من الركود والحزن جاء هذا الفرح ليكسر الحزن ويعيد للمكان حيويته.

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص2.

² - المصدر نفسه، ص11.

³ - المصدر نفسه، ص11.

⁴ - المصدر نفسه، ص12.

- الباحة:

تمثل منطقة الباحة فضاءً مفتوحاً لجأ إليه ساعد، فكان منفاه الاختياري بعد سيطرة المستدمر على أراضيهم، كما كان انتقاله إلى الباحة خطوةً أثقلها وجعُ الخذلان، فحين مال "بوترعة" إلى صفِ الرّومي، انسحب ساعد حاملاً انكساره معه في صمت، واستيقظ مبكراً جامعاً «أغراضه القليلة في كيسٍ عتيق وحدث نفسه بأن يودّع أخاه... ولكنّه اختار المغادرة بصمتٍ المكان الذي أحبه ومقته في آن واحد»¹. وتمتاز الباحة بئدرة الوديان الأمر الذي جعلها أقلّ جاذبية للمعمّر، ويظهر ذلك في الرواية من خلال سرد "الحوّاس" لساعد وجاره «عن قصّة المعمّر الذي جاء لزيارة المنطقة وتفقد الأراضي الخصبة التي لم تعجبه... فالمنطقة تكاد تخلو من الأودية»²، وقد قرّر ساعد أن يستقرّ بتلك المنطقة فحين سأله "السي الحواس" أجابه كالتالي: «أجل بإذن الله... ردّ ساعد في هدوء»³.

وقد حملت الباحة دلالةً مزدوجةً فهي من جهة منفى مكاني بعد فقدان الأرض الأصليّة، ومن جهة أخرى فضاءً للتحدي والصمود، حيث تتحوّل الغربة الداخليّة إلى طاقةٍ للعمل بدل الانكسار، وساعد انسجم مع هذا المكان و«حياة النفي لم تعن له يوماً أنّه في غربة... إنّما فرصةً وفسحةً ليثبت ما يطحن فؤاده طحنًا»⁴. وغدا ساعد جزءً من تلك الأرض يلازمها حرثاً، كأنّما انصهر في ترابها فالباحة فضاءً محمّل ومتقلّ بالدلالات الرمزيّة، ومثال ذلك ما ورد في الرواية عندما نظر ساعد «إلى التلال الشاسعة التي ازدانت بسنابل بدأت تُطأطئ رؤوسها لسيدها قبل الأوان، عرفاناً بأيام وشهور من العناية

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص54.

² - المصدر نفسه، ص64.

³ - المصدر نفسه، ص68.

⁴ - المصدر نفسه، ص74.

والاهتمام¹، فهي فضاءٌ خصبٌ للإنتاج يجسد علاقةً بين الجهد الإنساني والطبيعة، حيث تتحوّل السنابل المنحنية إلى علامة على الوفرة من جهة، وعلى الخضوع الرمزي من جهة ثانية.

- خارج المزرعة:

خارج أسوار ذلك المكان المغلق - المزرعة - جرت مجموعة من الأحداث، أسهمت في تطوّر مجرى السرد وكشف أبعادًا جديدة، حيث اتّسع الفضاء الروائي ليحتضن وقائعًا أكثر تنوعًا.

وقد احتضن هذا الفضاء ابنتي بوترعة "اليامنة" و "خضرة" بعد زواجهما، إذ كانت خضرة تتخبّط في فقرٍ مدقع، فحمل ذلك المكان معاناتها كما احتضن عمار وبالضبط في منطقة "أم لعجول" ليعمل كخمّاس هناك، بعد أن بلغته معاناة "ربيحة" وإدراكه لكميّة الظلم السائد داخل المزرعة، فاختلف مع "الزهرة" و "الخضر" و "غادر في الصّباح الباكر باتّجاه أم لعجول رفقةً عائلته الصغيرة فجماعة الخمّاسين تنتظره هناك بشغف «فكانت أم لعجول» ملاذه بعد ذلك قرّره وأخوه البشير المغادرة إلى "المرجة الجبلية" بالقرب من "كعوان" لتوفّر العمل هناك كخمّاسة فتعاقدًا لمدة سنتين²، وبذلك يغدو هذا المكان مجالًا للبحث عن الرّزق وتغيير الواقع وهو فضاءٌ منفتح على العمل، على عكس المزرعة التي تمثّل مكانًا مغلقًا تسوده القيود، ومع ولادة زوجة "عمار" أصبحت العائلة كبيرة، وليعيل هذه العائلة «انتقل إلى "جيرة" مع أخيه قبل موسم الحرث»، نجد كذلك ضمن هذا الفضاء المفتوح - خارج المزرعة - "فرنسا" مكان الهيمنة والصراع، حيث يُستغلّ أبناء الوطن في حروبٍ لا تخدم مصالحهم بل تخدم المشروع الاستعماري، وكانت فرصة "السعيد" للفرار من رقّ المزارع التي أنهكت أبناء الجميع دون طائل، فرصةً لإنهاء حياة التشرد والانضمام لجيش يحسب لكلّ فرد فيه ألف حساب»، فهذا الفضاء الجديد أكثر تنظيمًا وانضباطًا،

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص74.

² - المصدر نفسه، ص143.

ففي الظاهر هو ملجأ للهروب من المزارع وظروفها القاسية، غير أنه في العمق فضاءً يعيد إنتاج أشكال الاستغلال والهيمنة.

ويكون هذا الفضاء بالنسبة "للحميدي" بعد طرده من المزرعة فضاءً للمنفى القسري بقوله: «سأبرح الوطن كله... أنا أنوي العبور إلى تونس... سأهيم على وجهي إلى أن أجد المعبر»¹، في دلالة على أن خارج المزرعة ليس فضاءً حريةً دائماً، بل قد يتحول إلى امتداد للمعاناة والهروب من ظلم الواقع.

ويضرب الجدي العديد من المناطق الجزائرية وتنتشر الدماء خارج المزرعة، "فخضرة" - ابنة بوترة - بعد موت زوجها تستسلم للقدر وتموت خارج المزرعة أي في فضاء مفتوح لا يوفر لها الحماية أو الاستقرار، الذي يمكن أن يمنحه ذلك المكان المغلق - المزرعة - رغم قسوته، وتُصور لنا الرواية ذلك المشهد المأساوي الذي حدث خارج المزرعة حين ذهب "عمار" و"البشير" للاطمئنان على أختهما «ليتقاجاً بموكب جنازي ضمّ خمس رفات... تطلّعت أعين الأخوين فقط إلى الجثة التي برزت منها قدمين عاريتين... أدرك "عمار" أنها "لخضرة"... كم كانت فاجعتهم كبيرة عندما رأوا وجهها... يصرخ "عمار"... يا أنزال قدميها عاريتين... أليس لديكم ما يسترها... يا أنزال إنها ابنة "بوترة" تُدفن عارية القدمين... بنصف كفن»²، فقد انفجر عمار "غضباً مستكراً هذا الوضع الذي يمس كرامة الميتة، وانتهاك حرمتها.

حيث إنّ هذا الفضاء يُعتبر رمزاً للانفصال عن القيم الدينية، فلم يقتصر المستعمر على استغلال الجزائري وإخضاعه بل امتدّ ليشمل انتهاك القيم الدينية، وفي مشهد إنساني يستر "عمار" أخته ببرنوسه.

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص 164.

² - المصدر نفسه، ص 171.

ولكنه بقي مصدوماً حزيناً من ذلك المشهد، وبقي طيلة يومين «لا يردّد سوى عبارة واحدة عارية القدمين... مشوّش الذهن... منقطعاً عن الأكل والشرب... أسبوعاً فقط بعد دفنه "الخضرة"... تفيض روحه الطاهرة إلى بارئها»¹، ليصبح هذا المكان حزيناً تتكثف فيه مشاعر الفقد والاعتراب، ويتحوّل إلى مجال للموت المتكرّر وانطفاء الحياة، فيغدو رمزاً للقسوة التي تلاحق الشخصيات خارج المزرعة، حيث تتلاقى آمالهم وتُختم مساراتهم بنهاية مأساوية.

وفي النهاية أصبح هذا المكان ملاذاً للسعيد بعد طرده من المزرعة «بالنزول إلى "واد كعوان" المعروف "بالمرجة الجبلية"... للاستقرار هناك مع عائلته»، ليتحوّل لاحقاً إلى ملاذ للأهالي يفرون إليه من ظلم المستعمر وقسوة الاستغلال داخل المزارع، فحتّى الكومي لجأ إلى هذا المكان رفقة عائلته، هروباً من وباء التيفوس، وبذلك تتغيّر دلالة المكان من فضاء للمعاناة والتشرّد إلى فضاء للحماية والتخلّص من قبضة الاستعمار والكومي.

من خلال تحليلنا للأماكن في الرواية وتصنيفها إلى مغلقة ومفتوحة، نجد أنّ الرواية تترنّح بين الواقعي والمتخيّل. فالرواية وظّفت أمكنةً واقعيةً غير أنّها أطلقت عليها تسميات من وحي خيالها، وذلك بُغية إضفاء جماليّة للرواية، وكذا حتّى تُفرّق بين وثيقة تاريخيّة وبين رواية تاريخيّة.

¹ - غنية دمدوم، الفيرمة، ص 179.

خاتمة

لقد خالصنا في هذا البحث إلى جملةٍ من النتائج نذكرها تباعاً.

- يجب على الروائي أن يكتب بالتاريخ لا أن يكتب التاريخ، أي حتى يزجي الملامة عن القارئ لا بد أن يدخل عناصر المتخيل السردى على السرد التاريخي، وإلا فلا فرق بينه وبين المؤرخ.

وبعد تحليل عناصر الخطاب السردى في رواية "الفيrome" والغوص في أعماقها، توصلنا إلى مجموعة من النتائج التي تُبرز جمالية التداخل بين الواقعي والمتخيل في الرواية، ويمكن تلخيصها في النقاط الآتية:

- كشفت رواية "الفيrome" عن تداخل واضح بين الواقعي والمتخيل، حيث استمدت الكاتبة أحداثها وشخصياتها من الواقع التاريخي والاجتماعي الجزائري ثم أعادت تشكيلها داخل خطاب سردي متخيل.

- استطاعت الروائية توظيف الواقع الاستعماري بوصفه مرجعية تاريخية مع إضفاء بعد متخيل منح الرواية جماليةً فنيةً وعمقاً دلاليًا.

- مثّلت الشخصيات في الرواية نماذج مرجعية تعكس فئات اجتماعية حقيقية عاشت فترة الاستعمار مثل (الفلاح والكومي) وهو ما عزز البعد الواقعي للنص.

- ما يحسب للروائية أنها استطاعت التحكم في شخصياتها رغم كثرتها.
- ساعد توظيف تقنيات الزمن السردى كالاسترجاع والاستباق والحذف والخلاصة والمشهد والوقف في منح الخطاب الروائي حركية وتنوعاً فنياً.

- كشفت كثرة توظيف الأمكنة المغلقة في الرواية عن دلالاتٍ نفسية واجتماعية عميقة، إذ جسدت حالة القهر والعزلة والضيق التي عاشتها الشخصيات، مما جعل المكان عنصراً فاعلاً في إبراز معاناة الإنسان تحت وطأة الاستعمار والفقر والحرمان.
- وظفت الروائية المتخيّل في المكان حيث تحوّلت المزرعة والبيت والسجن والمقبرة... إلخ وغيرها من الأمكنة الأخرى من فضاءاتٍ واقعية إلى أمكنةٍ تحمل دلالاتٍ رمزية تعكس الاستغلال والاغتراب، فقد صهرت الروائية وطن الجزائر في بوتقة المزرعة وصراعاتها.
- أبرزت الرواية آثار الاستعمار الفرنسي في البنية الاجتماعية والنفسية للمجتمع الجزائري من خلال إبراز مظاهر الفقر والهيمنة والصراع بين التمسك بالهوية والانخراط في منظومة المستعمر.
- أظهر السرد تنوعاً في طرائق تقديم الشخصيات والأحداث وهو ما أسهم في إثراء البنية الروائية.
- مثّلت رواية "الفيرمة" نموذجاً سردياً، جسّد جمالية تعايش الواقعي والمتخيّل في الأدب الجزائري المعاصر.

ملاحق

الملاحق:

السيرة الذاتية:

غنية دمدوم مواليد 15 ديسمبر 1972، العالمة ولاية سطيف، تحصّلت على البكالوريا سنة 1991 بتقدير قريب من الجيد، ثمّ ليسانس في اللغة والأدب العربي سنة 1995، زاولت ولا تزال تُزاوّل مهنة التعليم بالطور الثانوي، هي الآن أستاذة في ثانوية محمد قيرواني في سطيف.

مؤلفاتها:

الفيرمة.

الإرهاص.

وأعمال أخرى لم تنشر بعد.



ملخص الرواية:

"الفيّرمة" رواية تاريخيّة تدور أحداثها في غضون الثمانين عامًا، وهي الفترة التي أفلت فيها المقاومة ومدّ الاستعمار الفرنسي في الجزائر خيوطه ليحبكها الموالون له بالقوّة. تدور أحداث "الفيّرمة" داخل مزرعة تقع بالقرب من مدينة "العلمة". أحداثها تنتهي دائمًا داخل "الفيّرمة"، امتدّت من انتهاء مقاومة "المقراني" وانتهت بإرهابات الثّورة حيث كانت الجزائر قد وصلت إلى الحدّ الذي حتم الفعل الثّوري.

"الفيّرمة" هي صراعٌ دائر بين أخوين أحدهما "كومي" والآخر "خماس" ينتهي بإحكام قبضة الكومي على "الفيّرمة" وإخضاع اليد العاملة من أسر أقرابه لخدمتها، ومن ثمّة خدمة الاستعمار الفرنسي. كان للكومي الدور في ذلك حيث لا يتوانى في معاملة بني عمومته المعاملة القاسية وكأنّهم ليسوا من دمه، وتتشابك الأحداث داخل الفيّرمة بسبب هذه المعاملات التي هي أشدّ من معاملات الفرنسيين لهم، وهذا أكيد إرضاءً لهم، ممّا أدى ببعض أفراد "الفيّرمة" إلى الانخراط في الجيش الفرنسي بإرادتهم أثناء احتلال النّازيين لفرنسا.

وبعودة هؤلاء كانت بدايات التفكير الأولى في الفعل الثوري.

"الفيّرمة" أخيرًا هي الجزائر المستغلّة، والأسرة تلك التي كان أفرادها أبطالًا للأحداث، هي الشعب الجزائري، ورغم الاستغلال ومحاولة الفرنسيين محو شخصيته، إلّا أنّه لم يتنازل عن حلمه بالحرية حتّى تحقق له ذلك بفعل ثورة نوفمبر العمالقة في 1954.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

المصادر:

1. الرواية:

- غنية دمدوم، الفيرمة، دار الماهر، الجزائر سطيف، ط2، 2021.

2. المعاجم:

- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، دط، 1986.
- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية، دط، 1988.
- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان، ط1، 1985.

- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، لبنان - بيروت، ط1، 2002.
- مجدي وهبه، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1974.

المراجع:

1. المراجع بالعربية:

- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010.
- إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية - دراسة في بنية الشكل - ، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، دط، 2002.
- أبو علي الحسين بن سينا، النجاة "في الحكمة المنطقية والطبيعية والإلهية"، مطبعة السعادة، القاهرة، ط2، 1958.

- أحمد مرشد، البنية الدلالية في روايات إبراهيم نصر الله، دار الفارس، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
- آمنة بلعلی، المتخیل في الرواية الجزائرية من المماثل إلى المختلف، دار الأمل، الجزائر - تيزي وزو، ط2، 2001.
- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992.
- جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، دار الجديد والحصري، ط1، 2011.
- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي - الفضاء، الزمن، الشخصية - ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.
- حسن سالم هندي إسماعيل، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، دار الحامد، الأردن، ط1، 2014.
- حسين خمري، فضاء المتخیل، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 2001.
- حميد لحميداني، بنية النص السردی (من منظور النقد الأدبی)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1991.
- حميد لحميداني، بنية النص السردی (من منظور النقد الأدبی)، المركز الثقافي للطباعة، الدار البيضاء المغرب، ط3، 2003.
- سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997.
- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة "الوجود والحدود"، دار الأمان، الرباط، ط1، 2012.
- سيزا قاسم، بناء الرواية -دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ- ، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، القاهرة، دط، 2004.

- صلاح عيد، التخيل نظرية الشعر العربي، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا، القاهرة، دط، د.ت.
- صلاح فضل، أشكال التخيل من فتات الأدب والنقد، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، القاهرة، ط1، 1996.
- عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، دط، 1984.
- عبد الله بن محمد اللويزي، صورة المتخيل المغربي في المتخيل الإسباني، دار الخليج، عمان، ط1، 2018.
- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط 1998.
- عثمان بدري، بناء الشخصية الرئيسة في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1986.
- عدنان علي محمد الشريم، الخطاب السرد في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015.
- العربي الذهبي، شعريات المتخيل اقتراب ظاهراتي، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000.
- علي محمد هادي الربيعي، الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، دار الصادق الثقافية، العراق، ط1، 2012.
- فاروق خورشيد، الرواية العربية، دار الشروق، بيروت، ط3، 1982.
- فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ "بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية"، عالم الكتب، الأردن، دط، 2006.

- فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2004.
- قاسم عبده قاسم، أحمد إبراهيم الهواري، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، 1979.
- محمد الديهاجي، الخيال وشعريات المتخيل بين الوعي الآخر والشعرية العربية، منشورات محترف الكتابة المكتب المركزي، فاس، ط1، 2014.
- محمد القاضي، الرواية والتاريخ "دراسات في تخيل المرجعي"، دار المعرفة، تونس، ط1، 2008.
- محمد بوعزة، تحليل النص السردي - تقنيات ومفاهيم - ، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، دط، 1979.
- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، دط، 1997.
- محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، الجزائر، دط، 1983.
- محمد مصايف، النشر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1983.
- محمد نور الدين أفاية، المتخيل والتواصل مفارقات العرب والغرب، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993.
- محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث، دار مصير للطباعة، القاهرة، دط، 2008.
- محي الدين ابن عربي، الفتوحات المكية، المجلد 1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، دط، د.ت.

- مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب "الجاهلية والعصور الإسلامية"، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1988.
- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة (حكاية بحار الدقل المرفأ البعيد)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط، 2011.
- ناجية أقجوج، الصورة النمطية للإسلام في المتخيل الغربي، سوء فهم أم مركب جهل، مركز الدراسات والأبحاث في مجال تصحيح صورة الإسلام، فاس، ط1، 2009.
- نادر كاظم، تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، دار الفارس، عمان، ط1، 2004.
- نزيه أبو نضال، التحولات في الرواية العربية، دار الفارس، الأردن، ط1، 2006.
- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ "بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية"، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006.
- هاشم ميرغني، بنية الخطاب السرد في القصة القصيرة، مطابع السودان للعملة المحدودة، السودان، ط1، 2008.
- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر "بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية"، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1986.
- وسام حسين جاسم العبيدي، صورة المجنون في المتخيل العربي "منذ العصر الجاهلي حتى القرن الخامس هجري"، دار الروافد الثقافية، بيروت، لبنان، ط1، د.ت.
- ياسين النصير، الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1980.
- يوسف الإدريسي، التخيل والشعر، حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، دار الأمان، (الرباط)، ط1، 2012، نشر دار ضفاف (بيروت)، الاختلاف (الجزائر).

- يوسف الإدريسي، الخيال والتمثيل في الفلسفة والنقد الحديثين، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، 2005.
- يوسف الإدريسي، مفهوم التخييل في النقد والبلاغة العربيين "الأصول والامتدادات"، دار وجوه للنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 2015.
- 2. المراجع المترجمة:
 - أرسطو طاليس، النفس، دار إحياء الكتب العربية، تر: أحمد فؤاد الأهواني، ط1، 1949.
 - برنار فاليت، الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، دار الحكمة، الجزائر، دط، 2002.
 - تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط1، 1987، ط2، 1996.
 - تزفيتان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف (الجزائر)، الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت)، ط1، 2005.
 - جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط2، 1986.
 - جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997.
 - غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984.
 - فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2013.
 - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1987.

- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط3، 1986.
- وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية، تر: يونيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ط1، 1987.
- 3. المجالات:
- أحمد بوعافية، بنية الشخصية في السرد من منظور النقد المعاصر، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد 11، ع3، جامعة تمنراست، الجزائر، 2022.
- ربيعة بدري، مصطلح الرواية التاريخية بين المفهوم والنشأة، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، المجلد 1، العدد 1، 2019.
- كمال محمودي، شهرزاد محمودي، الأماكن المفتوحة وجمالياتها في الرواية، لعزالدين جلاوي، مجلة المسارات في اللغة والأدب والفقه، المجلد 5، العدد 2، الجزائر.
- مجلة ميلان للبحوث والدراسات، المجلد 9، العدد 2، ديسمبر 2023.

فهرس

فهرس

الصفحة	العنوان
أ - ب	مقدمة
	مدخل نظري: تأصيل الرواية: مفهوماً ونشأة
05	1. مفهوم الرواية عند الغرب
07	2. مفهوم الرواية عند العرب
09	3. الرواية الجزائرية ومراحل نضجها
	الفصل الأول: الإطار النظري لتحاقل وتلاقح المتخيّل مع التاريخ في السرد
15	1. ضبط المصطلحات ذات الصلة بمفهوم المتخيّل
17	2. المتخيّل مكوّنًا ورافدًا للخطاب السردى
31	3. أنواع المتخيّل السردى
37	4. نشأة الرواية التاريخية
	الفصل الثانى: فاعلية الشخصيات في تخييل السرد الروائى
47	1. مفهوم الشخصية وأنواعها
52	2. أبعاد الشخصية
54	3. تمثّلات الشخصيات بأبعادها
	الفصل الثالث: فاعلية الزمكان في تخييل الخطاب الروائى
82	1. مفهوم الزمن وعناصره

82	1.1 مفهوم الزّمن
83	2.1 عناصر الزّمن
100	2. مفهوم المكان وأنواعه
100	1.2 مفهوم المكان
101	2.2 أنواع المكان
128	خاتمة
131	ملاحق
134	قائمة المصادر والمراجع
142	فهرس