جامعة عبد الرحمان ميرة – بجاية-

كلية الآداب و اللغات

قسم الادب العربي

اليات السرد في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر لـ عز الدين جلاوجي "أنموذجا"

مذكرة لنيل شهادة الماستر

تخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبتين:

حمادي طاوس

بلوط تسعديث

إشراف الأستاذة:

بسوف جبيقة

السنة الجامعية 2013-2014

بسم الله الرحمن الرحيم

"رَبَّنَا لاَ تُؤَاخذنَا إنَ نسَينَا أَو أَخطَأنَا..."

(سورة البقرة– آية 286).

إهداء

الحمد لله رب العالمين و الصلاة و السلام على خاتم الأنبياء و المرسلين نهدي هذا

العمل المتواضع إلى:

من لا يمكن للكلمات أن توفي حقها

إلى من لا يمكن للأرقام أن تحصي فضائلها

إلى كل الإخوة و الأخوات

إلى كل الأقارب و الأصدقاء دون استثناء

و إلى كل من يحمله القلب و لم يكتبه القلم.

شكر و تقدير

نوجه بالشكر و العرفان إلى الأستاذة التي ساعدتنا و تفضلت بالإشراف على هذا العمل "بسوف ججيقة"، و نخص بالذكر الأستاذ الكريم الذي دعمنا في إنجاز عملنا "سعدلي".

مقدمة

تعددت الإبداعات النظرية و التطبيقية التي تناولت آليات السرد، حيث ذهب النقاد إلى اتجاهات مختلفة حول فعالياتها و بنيتها في الخطابات السرية منذ أن اتجه الشكلانيون إلى دراسة النصوص السردية، بعدما كان اهتمام رواد التجديد يكاد ينحصر في النصوص الشعرية، فهذا التوجه أدى إلى ظهور الدراسة العلمية للقصة.

و تعدّ البحوث التي أنجزها كل من "جرار جنيت"، و "تزفيطان تودوروف"، "رومان جاكبسون"، و فيليب هامون" من أهم ما كتب في من أفكار عن تحليل النص السردي، و لذلك سنحاول في هذه الدراسة أن نستفيد من آراء هؤلاء حول مكونات الخطاب السردي و إجراءات تحليلها.

و يهدف هذا البحث إلى الكشف عن بنية الخطاب السردي في الرواية، خاصة أن الدراسات الحديثة تتجه إلى الخطاب الروائي و البحث في كيفية اشتغال مكوناته،و طرائق تركيب هذه الأخيرة، و من أجل ذلك طرحنا جملة من التساؤلات، على رأسها، كيف جاءت صيغة السرد في رواية "حوبة و رحلة البحث عن المنتظر"، و كيف وظّف الروائي الزمن و الشخصيات و هل تعددت الرؤية السرية في الرواية؟.

و لمعالجة هذه الإشكالات قسمنا هذه الدراسة إلى ثلاث فصول، إذ اشتمل كل فصل على مجموعة من العناصر، حاولنا من خلالها أن نتناول ما يقتضيه البحث و ما يستوجب الدراسة و التحليل.

عرضنا في الفصل الأول البنية السردية للرواية حيث قمنا بدراسة تقنية الصيغة نظريا و تطبيقيا بذكر خصائصها و أنواعها، إضافة إلى الأشكال السردية بأصنافها، و أيضا تطرقنا إلى دراسة الرؤية السردية من حيث النشأة و التطور مع تحديد أنواعها في الرواية.

و نتناول في الفصل الثاني البنية الزمنية، و قد قدّمنا بعض المعلومات النظرية التي تخص الزمن من حيث النشأة و التطور بذكر الدارسين و الباحثين الذين اهتموا بهذا الموضوع، كما تحدّثنا عن تقنيات السرد الروائي مع تطبيقها في رواية "حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر".

أما في الفصل الثالث فقد خصصناه للشخصية و ذلك بتعرّضنا إلى أنواعها و تقسيمها حسب "فيليب هامون" مع دلالة أسماء الشخصية في الرواية.

و عمدنا إلى التعريف بالكاتب و تلخيص هذا العمل الروائي و في الخاتمة قمنا بذكر أهم الخصائص التي تميّزت بها الرواية و استندنا في ذلك على المنهج البنيوي الذي يهتم بدراسة البنية الداخلية للنص باعتباره بنية مستقلة مركزا على المستويات اللغوية له، و كذلك على المنهج السيميائي الذي يعنى بالعلامة من حيث كنهها و طبيعتها و سعيها إلى الكشف على القوانين المادية و التقنية التي تحكمها و إمكانية تمفصلها داخل التركيب.

و يعود سبب اختيارنا لهذا الموضوع إلى اهتمامنا بالرواية العربية و قناعتنا بأعمال "عزالدين جلاوجي" حيث يلجأ إلى عرض قضايا وطنية تاريخية، بشكل خاص، و رواية

"حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر" تعدّ قفزة نوعية و تجربة جديدة إلى جانب تجاربه السابقة لأنها تتحدث عن التاريخ.

و لقد استندنا على جملة من المراجع أهمها كتاب "سعيد يقطين" (تحليل الخطاب الروائي) و كتاب (مقولات السرد العربي) "لتزفيطان تودوروف". و (سيميولوجية الشخصية) "لفيليب هامون" و كتاب "عبد الملك مرتاض" (في نظرية الرواية)....إلى غير ذلك.

و من أهم الصعوبات التي اعترضتنا ندرة المراجع المتخصصة في الدراسات النقدية الحديثة إلى جانب قلة المراجع التطبيقية التي تناولت هذه الرواية دراسة و تحليلا.

و في الأخير سعينا إلى أن نأمل بأن يكون عملنا هذا مساهمة متواضعة في تحليل بنية أحد نماذج الخطاب الروائي الجزائري المندرج ضمن خطابات الرواية العربية المعاصرة.

الفصل الأول

البنية السردية في رواية

"حوية و رحلة البحث عن المهدي المنتظر".

عناصر الفصل الأول:

1- الصيغة السردية:

أ- تعريف الصيغة

ب- أنواع الخطابات

ب1- الخطاب المسرود

ب2- الخطاب المنقول

ب3- الخطاب المنقول غير المباشر

ب4- خطاب العرض

2- الأشكال السردية:

أ- السرد بضمير الغائب

ب- السرد بضمير المتكلم

ت- السرد بضمير المخاطب

3- الرؤية السردية:

أ- الرؤية من الخلف

ب- الرؤية مع

ت- الرؤية من الخارج

4- تقنية الرؤية في الرواية.

يعد السرد من أبرز وسائل التعبير الفنية، و من أهم العناصر التي يعتمدها الكاتب لنقل الأحداث و الوقائع التي تساهم في نجاح العمل الروائي و إخفاقه، و ذلك راجع إلى مدى كفاءة الكاتب في توظيف عمل السارد و علاقاته مع الشخصيات.

و يبدو أن للسرد صفة كونية شاملة تتمثل في حضوره الممتد لدى سائر الشعوب في أشكاله و صوره المتعددة، فمختلف الثقافات تلجأ إلى بوابة السرد و تطرقها بإيقاعات متباينة لتعبر عن بعض أحوالها و مواقفها.

فنجد أن العديد من الباحثين و الدارسين اختلفت نظرتهم للسرد و منهم "رولان بارت" الذي يعدّ أحد أبرز رواد نظرية السرد حيث اعتبر السرد فعل لا حدود له يتسع ليشمل مختلف الخطابات أدبية كانت أو غير أدبية، معبرا بقوله: "قبل كل شيء هو تنوع الأجناس، فالسرد يمكن أن يؤدي بواسطة اللغة المنطوقة شفوية أو مكتوبة، و يعتمد على صورة ثابتة أو متحركة... و على الحركة، فهو حاضر في الأسطورة، و الخرافة و القصة القصيرة، و التاريخ و الملحمة، و الملحمة و المسرح و غيرها، و هو موجود بكل هذه الأجناس غير المتناهية، في كل الأمكنة و الأزمنة و المجتمعات، فلكل الطبقات و المجتمعات البشرية قصصها فلا يوجد شعب لا في الماضي و لا في الحاضر و لا في أي مكان من غير سرد".[1]

[1]–رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، تر حسن بحراوي، و آخرون، المغرب، 1992، ص9

فهذا القول يسجل حقيقة يربط السرد بأي نظام لساني أو غير لساني و تخلف تجلياته باختلاف النظام الذي استعمل فيه.

و السرد عند "رولان بارت": "عبارة عن تجميع بسيط لا قيمة له للأحداث، ففي هذه الحالة لا يمكننا الحديث عنها إلا بالاحتكام لى الفن أو إلى الموهبة أو عبقرية الحكي، و إما أنه مشترك مع سرود أخرى في البنية القابلة للتحليل مع وجود بعض التروي اللازم للكشف عن تلك البنية".[1]

أما "سعيد يقطين" فيعرّف السرد بكونه: "التواصل المستمر الذي من خلاله يبدو الحكي كمرسلة يتم إرسالها من مرسل إليه، و السرد وطيعة لفظية لنقل المرسلة، كشكل لفظي يتميز عن باقي الأشكال الحكائية (الفيلم، الرقص، البانتوميم)".[2]

و من هنا تتحدد لنا العلاقة بين الراوي و الشخصيات في تحديد البناء الداخلي للخطاب الروائي.

السرد هو الطريقة تحكي بها القصة، و القصة الواحدة يمكن أن تنقل بطرق متعددة لهذا فإن "السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي"، و بالضرورة إن السرد يفترض وجود شخص يحكي له، أي وجود علاقة تواصل بين الراوي (السارد) و بين المروي

[1]– رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، تر حسن بحراوي، و آخرون، المغرب، 1992، ص10

[2]–سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ط4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت 2005، ص41.

له (القارئ)، فالسرد لا يتحدد فقط في مضمونه و إنما بالشكل و الكيفية التي يقد بها ذلك المضمون بمعنى أن يكون له بداية ووسط و نهاية.

و لهذا من الضروري البحث عن الإجراءات و الأدوات التحليلية التي تمكننا من الدخول إلى عالم السرد و الوقوف عند أهم تقنياتها و مكوناتها التي تبنى عليها.[1]

1- صيغ السرد:

أ- تعريف الصيغة:

تشكل الصيغة السردية إحدى الأصناف المشكلة للخطاب الروائي التي تنتظم وفق نمط معين يعطيها تميزها و تفردها عن كل كاتب.

يعرّف "تزفيطان تودوروف" الصيغة السردية أو نمط السرد بأنها: "الكيفية التي يعرض بها السارد القصة و يقدمها لنا".[2]

و بعبارة أخرى يمكن القول أن البحث في نمط السرد، هو بحث يتعلق خاصة بالتساؤل كيف قبلت القصة؟و كيف يروي الراوي ما يرى؟و هل الأحداث تأتي على لسان السارد أو على لسان الشخصيات؟

[1]-حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2000، ص45.

[2]-تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ط1، تر، الحسن سحبان، و فؤاد الصفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992، ص61.

و لفظة الصيغة أساسا مأخوذة من مجال النحو خاصة نحو الأفعال، و هو الذي أشار إليه "جيرار جنيت".

و من هنا جاء تقسيم "تودوروف" لأنماط السرد إلى نمطين رئيسيين هما: التمثيل أو العرض و الحكي، ففي التمثيل القصة أمام أعيننا مثلما يحدث في المسرحية، و هنا تتكلم الشخصيات و لا يتكلم السارد، و يقوم على الحوار.

أما الحكي فهو سرد خالص، السارد هو الذي يقوم بنقل الأحداث و الوقائع و يخبر عنها، و هو الذي يتكلم و ليس الشخصية الروائية.

و قد أقرّ أن هاتين الصيغتين عائدتان في أصولهما إلى القصة التاريخية التي تعتمد على المؤلف و الدراما التي تعبر فيها الشخصيات مباشرة عن نفسها و ما يجول في خاطرها دون وساطة المؤلف.[1]

يتضح لنا مما سبق أن المقصود بالصيغة عامة، الطريقة المحددة التي يعمد من خلالها الراوي إلى بناء قصته و تقديمها للقارئ بطريقة يستعين فيها بسبل شتى، و من هنا جاء تنوع الصيغ السردية التي نعمد إلى تحديدها من خلال نص الرواية.

ب- **أنواعها:**

انطلاقا من قاعدة التميز بين صيغة الحكي و العرض، "ميز جيرار جنيت" فيما اسماه بالمسافة بين حكي الأحداث و حكي الأقوال.[1]

[1]- تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ط1، تر، الحسن سحبان، و فؤاد الصفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992، ص61.

ففي النوع الأول يحكي ما تقوم به الشخصيات، و ما يقع لها، و يورد هذا النوع مقطعا سرديا مكثفا بأقوال الشخصيات لإلياذة هوميروس، و يعيد أفلاطون صياغتها بحذف ما يراه منافيا للحكاية الخالصة أي أيّ أثر للمحاكاة.

أما النوع الثاني فيتعلق بكلام الشخصيات التي يجعلها السارد موضوع سرده، و في هذه الحالة إما أن يكون فيها السارد شفافا أمام الشخصية، و يعيد إنتاج كلامها و التلفظ به واقعيا، أو أن يكون غامضا حيث يدمج كلام الشخصيات في خطابه الخاص.

و من ثمّ نجد "جيرار جنيت" يميّز بين أربعة أنواع لصيغ الخطابات انطلاقا من تمييزه بين خطاب هوميروس (المنقول) و خطاب أفلاطون (المسرود) و هي:

1- **الخطاب المسرود:** و هو الأكثر انجازا بين أنزاع الكلام لأن المونولوج فيه يختصر أحداث و يساعد على إبراز حقائق نفسية دفينة من شأنها دفع حركة العمل القصصي إلى الأمام، و هو أبعد الحالات مسافة أن يكتفي فيه بتسجيل مضمون عملية الكلام دون أن يحتفظ بأي عنصر منه، من ذلك قول: "مارسيل بطل رواية (ابحث عن الزمن الضائع) لأنه قرر الزواج من ألبرتين إن الأمر متعلق بأفكاره و ليس بأقواله، فالملفوظ لا يمكنه أن يكون مختصرا و قريبا من الحدث العام، و لهذا يمكن اعتباره أفكار أو خطاب داخلي مسرود.[2]

---

[1]-جيرار جنيت و آخرون، نظرية السرد من جهة النظر إلى التئبير، ط1، تر ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي و الجامعي، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ص106.

[2]-سعيد يقطين، تحليل الخطاب السرد، ط4، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2005، ص178، 179.

ففي الخطاب المسرود نجعل الكلام الأصلي الذي تلفظت به الشخصية، و يقدم فيه الراوي القصة في عبارات تقديرية انتقائية دون تسجيل حوار الشخصيات.[1]

ففي رواية "حوبة و رحلة البحث عن المنتظر" نجد السارد هو الذي يتولى مهمة الحكي عن الشخصيات الروائية بعد سماعه للأحداث من قبل شخصية حوبة الخيالية، و السارد هنا لا يؤدي مهمة الاستماع فحسب بل مهمة كتابتها أيضا ليصبح هو مصدر السرد، و تتضاءل أهمية الحكاية لتبدو دون أهمية لأن خطاب السارد في القصة المروية يحيد آثار المشافهة و برفض تشعبات الحكاية في خطاب أحادي الاتجاه. فهو يرتب الأحداث تصاعديا و تسيطر عليه نزعة تسجيلية ووظيفة إعلامية مفرطة الحضور تحاصر القارئ من كل جانب[2]، فالسارد يعمد في سرد قصته غلى كل تفصيلاتها مع ما يتخللها من أخبار، فيكون أول عنصر ندرجه ضمن صياغة الخطاب المسرود نجد:

الإخبار: في الرواية نجد الإخبار يتعلق بشكل عام بالتفاصيل الدقيقة المهمة التي عاشها الشعب الجزائري، و هذه المعلومات غير مرتبة، و ذلك نظرا لانقطاعات سواء بالتكلم عن الحاضر أو العودة إلى الماضي، ففي الجزء الأول من كتابه، بعد الاستماع إلى حوبة في لقائهما في المركب الذي أقاما فيه زمنا ليلتقيا بعد أسبوعين في مكتبه "كانت حوبة قد روت

[1]–ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية (في كتاب الإمتاع و المؤانسة)، ط1، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص43.

[2]–عز الدين جلاوجي، حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص132.

لي الحكاية منذ أسبوعين تقريبا، و أنا أجلس مرتخيا متلذذا بشهوتها، و كنت حريصا على التقاط كل تفاصيلها، فاسحا لقلمي المجال كي يحلق ما شاء له التحليق".[1]

و يخبرنا بعد ذلك بعد قراءتها للجزء الأول من الحكاية قائلا: "و التقيا في الجامعة حيث خرجنا منها بالسيارة قاصدين المكان الذي شهد أحداث الجزء الأول، و هو أرض عرش أولاد سيدي علي، هناك عند جدر قرابة الولي الصالح سيدي علي راحت حوبة تكمل حكايتها، و في لقاء آخر تعيد حوبة مسودة الجزء الثاني من الحكاية إلى السارد الذي يعّبر صراحة عن انتشائه بالاستحواذ على الحكاية. "أعادت إلى حوبة مسودة الجزء الثاني بعد أن قرأتها، كنت منتشيا حد الثمالة، ما أجمل أن تقرأ لك امرأة تنازلت لك عن عرش الحكي."[2]

و عند زيارتها له في البيت خرجا معا و اختليا في نادي الجامعة و مع طعم القهوة راحت حوبة "تكمل حكايتها، و لم أجد مندوحة من أن أخرج قلمي لأسجل بعض مفاصلها لأستعين بها لاحقا أعيد تدوينها".[3]

و يعود بنا الجزء الأخير من القصة إلى المكان الذي شهد أفضع صور مجازر 8 ماي 1945، و هنا ينسب للسارد فضل كتابة التاريخ و حفظه من الضياع "...انسحبنا عائدين يلقنا الصمت، و تحلق بنا خيالاتنا تسترجع أحدانا قليلة رفعت ذات سنوات في هذا الوطن

[1]– عز الدين جلاوجي، حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر ، ص132.

[2]– نفسه، ص277.

[3]–نفسه،ص 284

الغالي، و حمدت الله أن حوبة قد نقلتها رواية و كان لي فضل تدوينها حتى لا تضيع من الذاكرة فيلعننا التاريخ و الأجيال القادمة".[1]

إلى جانب الإخبار نجد المونولوج الذي يعتبر عنصر من عناصر تشكيل الخطاب المسرود، فالراوي عمد إليه ليعرّف القارئ على أفكار الشخصية الداخلية و ما يراودها من أفكار و تأملات و أحلام، فهذا النوع من السرد هو ما ساعدنا على كشف أفكار السارد و نجده يعبّر عن مكنوناته في عدّة مواضيع و يظهر ذلك في قوله: "كنت مشتاقا لإتمام الحكاية بقدر ما كنت مشتاقا إلى حوبة، وأنا أجلس إليها أن أسمع منها حكاياتها التي لا تنتهي.

2- **الخطاب المنقول المباشر:** يعتبر أكثر الأشكال محاكاة، ففيه يستحضر السارد كلام الشخصية كما تلفظت بشكل حرفي لتعبّر عن نفسها بطريقة مباشرة، فالراوي هو المؤطر العام لمثل هذه الأنواع من الصيغ و هو المتحكم الأوحد في طريقة عرضه لها ضمن الخطاب و ذلك نضعه بين علامتين مزدوجتين للدلالة على أنه خطاب ينتمي إلى الغير و منقول بشكل حرفي.

و ذلك مثل قوله في الرواية: قالت فاطمة الزهراء صارخة في وجه ابنها: "إذا كان بلخير رجلا و ترك رجلا فلابدّ أن يثأروا له".[2]

أما الكلام الفردي فيتنوع من قبل شخصيات مختلفة حاضرة و غائبة تساهم في تشكيل بنية خطاب الرواية مثل: العربي الموستاش، سلافة الرومية، حمامة، الزيتوني، عيوبة و غيرها

[1]- عز الدين جلاوجي، حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص556.

[2]- نفسه، ص15..

من الشخصيات و هي أصوات روائية تدخل ضمن الخطابات المنقولة لتؤدي أغراض مختلفة، فالشخصيات السابقة كان لها حضور و رواج أكثر من شخصيات أخرى

مثال عن ذلك قول عيوبة لسالم بشأن فكرة الزواج قلت له: "يجب أن تكون عاقلا، هذه وصية أمك المحرومة و اقتنع حزينا و هو يقول: "أما زكية بنت البغدادي فسأتزوجها و لو ضرة عليها".[1]

إلى جانب هذا نجد الحوار كجزء متمم للخطابات المنقولة فيطول الحوار في مواضيع و يقصر في مواضيع أخرى، و نجد مثلا الحوار الذي دار بين الزيتوني و القايد عباس:

قال القايد عباس:

- سيكون هذا الزواج مبارك و سيجمع بين العرشين على المحبة، عرش أولاد النش و عرش أولاد سيدي علي".

قاطعه الزيتوني غاضبا:

- سنأخذ ابنتنا.

- قال القايد عباس:

- و لكنها ابنتنا أولا نحن آباؤها و أعمامها، و أنتم أخوالها.

قال الزيتوني و في نبرته تحد:

- العرب تقول، من قال خالي قال أبي.

[1]– عز الدين جلاوجي، حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص19.

ردّ القايد عباس، منزعجا:

- النسب للأب، و النساء حرث.[1]

و من خلال الرواية نجد أن هناك علامات تدل على توقف الخطاب المنقول للإنتقال إلى الصيغة المسرود و الأسلوب غير المباشر، و هذا ما يستوضح في حديثنا عن الخطابات الأخرى.

3- **خطاب الأسلوب غير المباشر:** هذا النوع أكثر محاكاة من الخطاب المسرود، و فيه يعمد السارد إلى نقل كلام الشخصية ببعض التغيرات الجزئية مع المحافظة على مضمون خطابها، و مؤشراته انه لا يستعمل العلامات التي تشير إلى كلام الغير كما في نموذج الخطاب المباشر، و بدل ذلك نجده يستعمل الروابط التي تؤكد تبعية الكلام للشخصية، فالخطاب غير المباشر يأتي مندمجا في خطاب السارد، و هذا النوع من الخطاب يقف بين الخطاب المباشر و الخطاب المسرود ، فهو ليس نقلا أمينا وثائقيا لأقوال الشخصيات، فالراوي ينقل كلام الشخصيات بأسلوبه فيلخص و يخضع الكلام للغته و وجهة نظره، و الضمير الغالب هو الغائب الممثل لحضور الراوي.

فالراوي في استعماله صيغة الخطاب غير المباشر، يقف وراء الأحداث فيبرز ذلك في الرواية: "وانطلق سي الرابح مبتعدا دخل العربي الموستاش خلف رئيس العمال و في نفسه

[1]- عز الدين جلاوجي، حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص64.

حقد على الفرنسيين و رئيس العمال الذي شبهه بالقائد عباس، بل و على نفسه أيضا، كيف سمح لنفسه أن يتحول إلى خادما عند النصارى و أتباعهم؟".[1]

4- **خطاب العرض:** هو الخطاب الذي يقوم فيه السارد بإثبات أقوال الشخصيات عن طريق الحوار، و نجد الراوي في هذه الرواية قد استعان بكثرة صيغة العرض و هذا لما فيه من إضاءة و خصوصية للأحداث.

نجد في الرواية الحوار الذي دار بين عدّة شخصيات حول فكرة تأسيس شعبة العلماء بسطيف:

قال العربي الموستاش:

- خيرا سي الهادي هل من جديد؟
- مؤامرة أخرى حاك الاستعمار نسجها بإحكام.
- التفت إليه الجميع، و قال سي رابح:
- و هل توقف الاستعمار يوما عن مؤامرته؟
- واصل السي الهادي:
- لقد اغتيل اليوم مفتي الجزائر، الشيخ كحول بشارع لالير بالجزائر العاصمة.[2]

فخطاب العرض يضفي للنص الروائي دقة متناهية في نقل الأفكار و الأحاسيس، فيبرز هذه الفكرة في الحوار الذي دار بين السارد و حوبة:

---

[1]- نفسه ، ص169.

[2]- عز الدين جلاوجي،حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص462، 463.

قالت حوبة:

- أعرف أنك تتماطل و لو لم أصعد إليك لما أسرعت
- كنت قد أكملت إعداد نفسي، تأملتني بابتسامة و قالت:
- أنت أحلى حبيب.
- قلت مداعبا:
- وراء كل جميل امرأة جميلة.[1]

خطاب العرض في هذه الرواية قد جاء غنيا بالأخبار، و إيقاع السرد، و نلاحظ أن المقاطع التي وردت في الرواية مجملها قد دار بين الشخصيات.

2- الأشكال السردية:

يكاد يكون الضمير عمدة التحليل السردي في مقولة الصوت السردي، لأنه يرتبط بشكل وثيق بالسارد و علاقته بشكل و نوع الضمير أو الضمائر الواردة في الخطاب الروائي، و الروايات تكتب عادة بصيغة الغائب أو بصيغة المتكلم، و نحن نعلم ما ينقل إلينا بصيغة الغائب ليس كما ينقل إلينا بصيغة المتكلم أو المخاطب خاصة وضعنا لقراء يتبدل تماما بالنسبة لما يقال لنا.

[1]- عز الدين جلاوجي، حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص284

أ- السرد بضمير الغائب:

هو الشكل السردي القديم الذي تجسده روايات ألف ليلة و ليلة، و هو سيد الضمائر الثلاث، و من ابسط الصيغ الأساسية للرواية و أكثرها تداولا و أيسرها استقبالا على المتلقين، لأنه يعد وسيلة ناجحة يمرّر الكاتب أفكاره من خلالها دون أن يظهر في الواجهة، و لا يتدخل و لا يتعرى أمام القارئ أن يتعامل مع الأحداث على أنه مجرد راو لها، و لا صلة له بالحديث و بالعمل السردي.

فضمير الغائب هو "القناع الذي يتموقع خلفه الراوي الكاتب حتى يستطيع تقديم أفكاره و تصوراته دون أن يتدخل بصفة مباشرة."[1]

و لكي ينجح الراوي في إخفاء الكاتب يحتاج هذا الأخير إلى تقنيات فنية يصيغ بواسطتها روايته، و هي تختلف من رواية إلى أخرى، كما يتجنب المؤلف من خلال استعمال ضمير الغائب، الوقوع في الذاتية أو غي فخ (الأنا)، مما يجعل من عمله السردي مجرد سيرة ذاتية رغم صعوبة الفصل بين (أنا) السردي و (أنا) المؤلف.

و يسمح ضمير الغائب بالتمييز بين زمن الخطاب و زمن الحكاية ظاهريا، إذ يرتبط ضمير الغائب (هو) بالفعل الماضي (كان) فيبدو زمن الحكاية سابقا لزمن الكتابة، و هو ما يسمى بالخدعة السردية.[1]

[1]-شريف جبيلة، بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، ط1، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، 2010، ص302.

إن ضمير الغائب يجعل من السارد مجرد حاكي يحكي الأحداث و لا شأن له بها، مما يحميه من إثم الكذب بحكم أنه مجرد وسيط بين ما يسمعه القارئ، كما يسمح له (أي السارد) باتخاذ موقع مختلف خلف الحدث الذي يرويه، على اعتبار أنه يعرّف كل شيء عن الشخصية، كما يجعل المتلقي يعتقد بان ما يحكيه السارد قد وقع فعلا، و بأن المؤلف مجرد وسيط بينه و بين ما وقع، و يتقد المؤلف ضمير (الهو) أعزل من تقنيات السرد و فنيته إذ أصبح العمل السردي مجرد نقل أحداث أو أخبار أو سرد حكاية تفتقر إلى المصداقية التي يولدها الفن حتى في واقعيته.[2]

نجد السرد بضمير الغائب حين وصف حالة القائد عباس معزولا في غرفته: "ظل القائد عباس منذ أيام و هو يلزم غرفته المعزولة عن غرف النساء و الأولاد، منشرح الصدر، و قد بدأت إشاعته التي بثها ضدّ سلافة وابنها تؤتى أكلها...."[3].

فالراوي في استعمال هذا النوع لسرد يقف وراء الأحداث و الشخصيات و يتيح للسارد فرصة أن يعرّف عن شخصياته و إحداث عمله السردي، فيروي لنا حالة زوجة خليفة و وصيتها بالثأر لها: "و كانت زوجته مضرجة بدماها منبطحة على ظهرها مفتوحة العينين و الفم و

[1]–ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر فريد أنطونيوس، ط3، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1986.، ص63.

[2]–يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط1، دار الفارابي، بيروت، 1990، ص148.

[3]– عز الدين جلاوجي، حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص37..

الذراعين تلح في الحضور أمام عينيه، يحسّها تصرخ فيه بأعلى صوتها، لأترك دمي هدرا..."[1] .

و كذلك في قوله: "خرج الشيخ لكحل ووقف مليا أمام البيت يمدّ بصره إلى بيت بلخير مرة و يمده مرة أخرى باتجاه أولاد النش."[2]

عمد الراوي إلى توظيف ضمير الغائب في رواية لأحداث التشويق و عدم تشتيت انتباه القارئ، كما أن هذا النوع من السرد يحمي الراوي من اثم الكذب فهو يجعله مجرد حاكي يحكي الأحداث.

ب- **السرد بضمير المتكلم:** إذا كان ضمير الغائب يساعد على الفصل بين زمن الخطاب و زمن الحكاية، فإن ضمير المتكلم غايته وضع فاصل بين الزمن الحقيق للسارد (أي اللحظة التي تسرد فيها الأحداث) و بين الحكاية (أي زمن وقوع الحدث)، و هو بهذا ينطلق من الماضي إلى الحاضر، و لقد علّق ميشال بوتور على أهمية ضمير المتكلم معبرا: "أن الأمر تعليق و لا شيء من التقدم في الواقعية و ذلك بإدخال وجهة نظر معينة، فعندما يروي كل شيء بصيغة الغائب، يبدو المراقب غير مكترث و كأن الأمر لا يعنيه".[3]

[1]-نفسه، ص75.

[2]- نفسه، ص78.

[3]-ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص64.

إن تقنية الراوي بضمي (أنا) سرد يستعمل ليتمكن من ممارسة لعبة فنية تسمح له بالحضور في السرد، تخوله في التدخل بالتحليل و التعليق بشكل يولد وهم الإقناع.[1]

و الراوي بهذا الشكل يندرج ضمن ما سماه النقاد الرؤية مع "إن كل معلومة سردية أو كل سرد من أسرار الشريط السردي يغتدي متصاحبا مع الأنا السارد، مع الأنا المستحيل إلى مجرّد شخصية من شخصيات هذا الشريط السردي الذي يزجيه بإترافه فنيا متألق من الداخل و ضمن الجوقة و بين الممثلين فالأنا إذن يجعله فاقدا لوضع المؤلف و مكتسبا لوضع الشخصية."[2]

و مثل هذا الراوي ليس ضميرا متكلما و ليس هو الكاتب عينه "فالراوي هو نفسه شخص وهمي، لكنه بين هذه الجماعة من الأشخاص الوهميين، و كلهم يعتبرون طبعا من ضمائر الغائب، يمثل الكاتب و شخصه، و ينبغي لنا أن لا ننسى أنه يمثل القارئ كذلك، كما يمثل بدقة فائقة وجهة النظر التي يدعوا إليها الكاتب، ليتمكن من تقويم و تذوق تسلسل حوادث معينة و يستفيد منها."[3]

[1]–يمن العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص144.

[2]–عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، (بحث في التقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص185، 186.

[3]– ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص65.

إن السرد بضمير المتكلم لا يوجد بكثرة في الرواية إلا ما أتى على لسان السارد و ذلك في قوله: أنا لا أومن بالمهدي المنتظر، هو مجرد خرافة رسمها خيال العامة المنهزمين تعلقا منهم بأمل ما، سيشرق يوما ليهزم ظلماتهم.[1]

فهو يقوم بنفي وجود المهدي المنتظر، و ما هو إلا مجرد خيال تؤمن به حوبة و تنتظره بشوق كبير، و نجد كذلك قوله: قالت حوبة: " اعتقد أن بلخير قد سقط قتيلا في هذا المكان"[2]، و كذلك في قوله: "أعرف أنك تتماطل، و لو لم أصعد إليك ما أسرعت".[3]

إن سرد الأحداث في هذه الرواية لم تأت بصيغة ضمير المتكلم '(أنا) فقد جاءت بصيغ أخرى تختلف عنها، منها ما جاء بصيغة المخاطب و منها ما جاء بصيغة الغائب، و نلاحظ أن (أنا) السارد أقر ورودا مقارنة بالصيغ الأخرى.

ت- **السرد بضمير المخاطب:** إن هذا الشكل يعد من أحدث الأشكال عهدا و نشأة في الكتابات السردية المعاصرة، و يعلل ميشال بوتور سبب توظيفه لهذا الشكل في روايته التحويل قائلا: "لما كان الأمر يتعلق باستعادة الوعي كان على الشخصية الروائية ألا تقول (je) و كان عليّ إذن أن أعمد إلى اصطناع مناجاة تكون أدنى من الشخصية نفسها في

[1]- عز الدين جلاوجي، حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص11

[2]-نفسه، ص138

[3]-نفسه، ص283.

شكل يقع وسطا بين ضمير المتكلم و ضمير الغائب إن (أنت) يتبع لتوظيف وضع الشخصية من جهة و رصد الكيفية التي تولي بها اللغة نفسها من جهة أخرى"[1].

و ضمير المخاطب يمكن أن يحل محل ضمير الغائب (هو) و ضمير المتكلم (أنا) و بذلك يجعل الرؤية السردية تنشطر إلى شطرين مما يمكن للمؤلف من وصف الأشياء الخارجية دون انقطاع تيار الوعي.

فضمير المخاطب من منظور ميشال بوتور هو أكمل الأشياء السردية و أحدثها في مجال السرد على اعتبار أن ضمير المخاطب يقوم مقام الغائب و المتكلم، ففي كل مرة نرغب فيها بوصف تطور حقيقي أي خلق اللغة نفسها أو أية لغة كانت، فإن صيغة المخاطب هي التي تكون أكثر فعالية، فهي تمثل العالم الروائي كعالم مختلف عن الكاتب و القارئ، إلا أن هذه الصيغ تتصل ببعضها البعض و يحدث بينها تبادل مستمر.[2]

نجد الراوي استعان بتوظيف هذا الضمير إلى جانب ضمير المتكلم و المخاطب و ذلك في قوله: "دع خداعك و نفاقك جانبا، أنتم اليهود كشفتم حقيقتكم، و حين تهب العاصفة ستقلعكم جميعا حميناكم قرونا فخنتمونا عند أول فرصة.[3]

ووظفه أيضا في المقاطع الحوارية و نجد الحوار الذي دار بين بلخيرد و سي رابح حول موعد لقاء الجميع للنيل من شرف فرنسا:

---

[1]–ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص69.

[2]–نفسه، ص70

[3]– عز الدين جلاوجي، حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص356

- هل أخبرت الجميع؟ موعدنا مكتب فرحات عباس، ثم نلتقي بعدها في مسجد المحطة.

- اطمئن أخبرت الجميع و لن يتخلف أحد منهم.[1]

كما نجد توظيف ضمير المخاطب في حوار بين علال القهواجي و العربي الموستاش قائلا:

- كل هذا يدل على حب وريدة المرقومة لعلال القهواجي.

ثم توجه إليه و قال:

- إنها تعشقك و أنت لا تبالي

رد عليها غاضبا:

- و أنت حسود رجوتك أن تكتب لي قصيدة في حيها لأتغنى بها فرفضت.[2]

السرد بضمير المخاطب يمكن أن يحل محل ضمير الغائب "هو" و ضمير المتكلم "أنا" ذلك يجعل الرؤية السردية تنشطر إلى شطرين، هذا ما مكن المؤلف من وصف الأشياء الخارجية دون انقطاع تيار الوعي و هذا ما حاول الراوي تجسيده من خلال المقاطع الحوارية.

3- **الرؤية السردية:** عرف مصطلح الرؤية تسميات كثيرة، فبعضهم يسمونها وجهة النظر و آخرون يسمونها زاوية الرؤية، و غيرهم التحفيز، و حصر المجال، التبئير و الرؤية السردية.

[1]- عز الدين جلاوجي، حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص540.

[2]- نفسه، ص478.

و لعل تسمية وجهة النظر هي الأكثر شيوعا خاصة في الدراسات الأنجلوأمريكية التي تركز على الراوي الذي من خلاله تتحدد رؤيته غلى العالم الذي يرويه بأشخاصه و أحداثه.

يعرّف واين بوت مصطلح زاوية الرؤية بقوله: "إننا متفقون جميعا أن زاوية الرؤية هي بمعنى من المعاني مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحه".[1]

و يوضح هذا التعريف أن الرؤية عند الراوي متعلقة بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة و الذي يحدد شرط اختيار هذه التقنية هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب، ولابد أن تكون معبرة عن تجاوز معين لما هو كائن، و كما هو في أمكان الكاتب و بقصد من هذا التأثير على المروي له و على القراء بشكل عام، فالرؤية السردية تتعلق بالكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد و مرت الدراسات حول الرؤية بمرحلتين أساسيتين:

الأولى بدأت مع النقد الأنجلوأمريكي منذ بدايات القرن العشرين، و استمرت حتى أواخر الستينات حين احتلت خلالها الرؤية مركز الصدارة في تحليل الخطاب الروائي.

و الثانية ابتدأت مع مطلع السبعينات مع التطور الذي توج بظهور الدراسات.

و لعل الناقد الشكلاني "توماشفسكي" هو أول من ميز بين نمطين من السرد هما: السرد الموضوعي و السرد الذاتي، ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا على كل شيء حتى الأفكار السردية للأبطال، و يسمى هذا السرد موضوعيا لانه يترك الحرية للقارئ ليفسر ما يحكى له و يؤوله، أما في نظام السرد الذاتي ففيه نتبع الحكي من خلال عيني الراوي هو

[1]–حميد الحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2000، ص46.

الذي يخبر بها، و هو الذي يعطيهما تأويلا معينا يفترضه على القارئ و يدعوه إلى الاعتقاد به، و تفسير لكل خبر، متى و كيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه.[1]

و بدأ الحديث عن هذا المصطلح في النقد الروائي الجديد على يد "هنري جميس" الذي طوره و ميز أثناء دراسته بين علاقة الراوي بالسرد و الشخصيات أي بين راو مطلق المعرفة متواجد في كل مكان و مهيمن على السرد و بين راو يمتلك السلطة الكلية، يمنح الشخصيات مجالا أوسع للتعبير عن ذواتها و هو بذلك يدعوا إلى مسرحة الحدث بدلا من سرده.[2] و من هنا أصبح للراوي حضور قوي في العمل الروائي و ساهم في جلب اهتمام الباحثين و الدارسين.

ذهب "ثرسي لوبوك" إلى ما ذهب إليه "هنري جيمس بدراسته بعض الروايات بين العرض و السرد ففي العرض القصة تحكي نفسها بنفسها، أما في السرد يقدمها راو كلي المعرفة و عالم بكل شيء ففي رواية "مدام بوفاري" ميز بين العرض المشهدي للأحداث التي تجري أمام المتلقي و في العرض التانورامي نفترض وجود راو عالم بكل شيء يلم بالموضوع من كل جهاته.

بعد "لوبوك" ظهر نورمان فريدمان" الذي استوعب آراء سابقيه، و اقترح تصوره لوجهات النظر في الأشكال التالية:

---

[1]– حميد الحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2000، ص46.

[2]–الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص289.

1- **المعرفة الكلية للراوي:** و تكون فيها وجهة نظر المؤلف مطلقة و غير محدودة.

2- **المعرفة المعايدة للراوي:** و فيها يتكلم الراوي بضمير الغائب و يقدم الأحداث كما يراها هو لا كما تراها الشخصيات، و لا يتدخل فيها.

3- **الأنا الشاهد:** و هي وجهة نظر الروايات بضمير المتكلم، أن يكون الراوي مختلف عن الشخصيات و تصل الأحداث إلى المتلقي عبر الراوي لكنه يراها من جهات مختلفة.

4- **الأنا المشارك:**يكون الراوي المتكلم هنا شخصية محورية.

5- **المعرفة الكلية:** تقدم القصة مباشرة كما تحياها الشخصيات، و نكون أمام أكثر من راو واحد .

6- **المعرفة الأحادية:** يركز الراوي على شخصية مركزية يرى القصة من خلالها.

7- **النمط الدرامي:** حيث لا تقدم إلا أفعال و أقوال الشخصيات دون أفكارها و مشاريعها.[1]

ثم جاء الناقد الفرنسي "جان بويون" ففصل القول في كتابه (الزمن و الرؤية)، و قدم دراسة اعتبرها النقاد المعاصرين من أهم الدراسات التي تناولت الرؤية السردية بشكل متكامل منطلقه في دراسة السرد علم النفس حيث استنتج ثلاث وجهات نظر هي:

[1]-الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص290، 291.

1- الرؤية من الخلف

2- الرؤية مع

3- الرؤية من الخارج

1- الرؤية من الخلف: (السارد) الشخصية الروائية:

يستعملها السرد الكلاسيكي في أغلب الأحيان، و في هذه الحالة يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية فهو يرى ما يجري خلف الجدران، كما يرى ما يجري في دماغ بطله، يمضي أنه ليس للشخصيات الروائية أسرار، و قد يتجلى تفوق لسارد ما في معرفته لأسرار الشخصية الروائية و أما في معرفته لأفكار شخصيات كثيرة في آن واحد و أما في مجرد سرد أحداث لا تدركها شخصية روائية بمفردها[1]، و هو سارد عالم بكل شيء و حاضر في كل مكان و يرى أكثر مما ترى الشخصية.

2- الرؤية مع: (السارد: الشخصية الروائية)

هذا المظهر منتشر في الأدب في العصر الحديث، و هنا يعرف السارد بقدر ما تعرف الشخصية الروائية و لا يستطيع تفسير الأحداث قبل أن تتوصل إليها الشخصيات، و العنصر المهيمن في هذه الرؤية هو ضمير المتكلم، حين تقوم الشخصية نفسها بسرد الأحداث مثلما نجد في السيرة الذاتية و في هذه الحالة تنعت الشخصية بـ "الشخصية –

[1]–ترفيتان تودوروف، مقولات السرد العربي، ط1، تر الحسين سحبان، و فؤاد الصفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات إتحاد كتال المغرب، الرباط، 1992، ص58، 59.

السارد"[1]، كما قد يستخدم السارد أيضا ضمير الغائب بشرط أن تكون معرفة السارد مساوية للشخصية الروائية بمعنى أن مجرى السرد يحتفظ بالانطباع الأول الذي يقضي بأن الشخصية ليست جاهلة بما يعرف الراوي و لا الراوي جاهل بما تعرفه الشخصية و الراوي هنا إما أن يكون شاهدا على الأحداث أو شخصية وساهمة في القصة، إن هذه الرؤية ينتمي إلى السرد الذاتي أن يكون للراوي مصاحب للشخصيات التي تتبادل معها المعرفة بمسار الأحداث."[2]

3- الرؤية من الخارج: (السارد، الشخصية الروائية)

في هذه الحالة يعرف الراوي أقل ما تعرفه شخصية من الشخصيات الروائية و هو يصف لنا المظاهر الخارجية للشخصيات، أي يصف لنا ما يراه و ما يسمعه لا أكثر و هذه النزعة الحسية الخالصة لا تعدو أن تكون مواضعه، لأن السرد ينحصر في مستوى مثل هذا الوصف الحسي الخارجي غير معقول و لكنه موجود كنموذج ضرب من ضروب الكتابة، و ضروب السرد التي منها هذا النوع أقل بعثر من أنواع السرد الأخرى، بسبب الطابع الحسي الخارجي للحكي وصفت الرواية الجديدة بالرواية الشئيبة لأنها تخلو من المشاعر الإنسانية هناك غالبا وصف خارجي محايد لحركة الأبطال و أقوالهم، و للمشاهد الحسية مع غياب أي تفسير أو توضيح.[3]

---

[1]–جان لينتفلت، مقتضيات النص السردي الأدبي، ط1، تر، رشيد بن حدو، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992، ص92.

[2]-حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص48.

[3]-نفسه، ص48.

و هذا النوع من الرؤية لا يعرف الراوي أفكار شخصياته أو نواياهم أو ماضيهم و أسرارهم: "و الخارج هنا ليس إلا سلوكا كما هو ملحوظ ماديا و هو أيضا المنظور الفيزيقي للشخصية و الفضاء الخارجي الذي تتحرك في ثالثا."[1]

و من بين أهم الدراسات التي ظهرت في الستينات دراسة "واين بوث" تحت عنوان "بلاغة الرواية" حيث ركّز فيها على وجهة النظر و المسافة، و ما يهم في نظر "بوث" هو الراوي الذي يستعمله و يقترح تصنيفات لوجهات النظر هي:

1- **الكاتب الضمني: (الأنا الثاني للكاتب):** نجده في كل الروايات، وهو مختلف ليس إنسانا واقعيا.

2- **الراوي الممسرح (الممثل)** و هو الراوي الأكثر اختفاء بعد ممثلا بمجرد الحديث عن نفسه بضمير المتكلم.

3- **الراوي غير الممسرح** (غير الممثل): و هو الراوي الذي يشتبه بالكاتب الضمني.

إن أول السرديين الذي عمدوا إلى تحليل الخطاب من وجهة سردية "تزفيتان تودوروف" الذي ميز في الحي بين القصة و الخطاب و اعتمد تقسيم "بويون" الثلاثي مع بعض التغييرات.

1- **الراوي أكثر من الشخصية:** (الرؤية من الخلف): الراوي كله المعرفة و يعرف أكثر من الشخصيات.

2- **الراوي يساوي الشخصية:** (الرؤية مع): يعرف الراوي ما تعرف الشخصية.

[1]-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ط1،المركز الثقافي العربي، بيروت، 1989، ص290.

3- **الراوي أقل من الشخصية:** (الرؤية من الخارج): الراوي أقل معرفة من الشخصية.[1]

إن "تودوروف" قام بإعادة تكييف تقسيم 'بويون"، لكنه أعطى لمفهوم الرؤية أبعادها داخل تحليل الخطاب الروائي و دفع بها في خضم النقد لتتجلى أكثر من الوجهة العملية التي كشفت أهمية الراوي في السرد.

أما "جيرار جنيت"، انطلق من قراءة الأعمال التي سبقته، و من خلال نقده وضع تصورا لمشروع المنظور بناء على عمل تودوروف و جان بويون مستخدما مصطلح التبئير بدلا من مصطلح وجهة النظر و قسمه إلى ثلاثة أقسام:

1- **التبئير في درجة الصفر أو اللاتبئير:** أشهر به الحي التقليدي (الكلاسيكي).

2- **التبئير الداخلي:** و يعطيه ثلاثة أنواع سواء كان ثابتا أو متغيرا أو متعددا.

3- **التبئير الخارجي:** لا يمكن التعرف على دواخل الشخصيات.

و يرى "جنيت" أن موقع التبئير لا يعد عملا أدبيا كاملا، إنما قد يعد جزء محدد من الرواية.[2]

تقنية الرؤية السردية في رواية "حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر":

سادت "الرؤية من الخلف" في رواية حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر، إذ يسرد فيها الراوي العليم بكل شيء، فهو على معرفة شاملة و كلية عن أشخاصه و له القدرة على الغوص إلى دواخلها و اختراق الجدران ليتبين ما تعلمه و تفكر به، و ما يدور في خلدها،

[1]-الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص292، 296.
[2]- الشريف حبيلة،بنية الخطاب الروائي، ص299.

فهو يملك القوى التي تمكنه من هتك حجب الشخصيات و أستارها، أي أن الراوي الشخصية حسب تعريف تودوروف، و قد طغت على هذه الرؤية الوظيفة الإعلامية كما هو الحال في الروايات التسجيلية المفعمة بالتفاصيل الكثيرة التي تحكم قبضتها على الخطاب الروائي.

و قولنا أن الرواية سادت فيها "الرؤية من الخلف" هذا لا يعني خلوها من باقي الرؤى فقد تظهر في بعض المقاطع النصية الصغيرة يمكن أن تطول أو تقصر حسب القدرة الروائية.

قد تجلت "الرؤية من الخلف" في المقطع السردي الآتي: "بات العرش كله يرقص في إيقاع الزرنة و القصبة على أرضية البيدر المستوية تحلق الرجال قريبا من العازف و ضاربا الدف، و تركت فسحة لدخول النساء يتفنن في الرقص و قد وضعن على رؤوسهن ووجوههن محارم، و من خلفهن تتعالى الزغاريد و ارتفعت طلقات البارود تزعج هدوء الليل ووقار القمر الذي راح يمدّ ضياءه الحاكم كما شق ينتظر محبوبته.

و انخرط الجميع في تنافس محموم، النساء في الرقص، و الرجال البراح، يخرج الواحد منهم ورقة نقدية، يدفعها البراح، و يذكر له اسم من قدمها تقديرا له، و يندفع البراح بكلامه المسجوع رافعا يديه بالورقة النقدية ذاكرا مبلغها و مانحها و الممنوحة لأجله، و يهتز الجميع بالتصفيق و يرتفع صوت الزرنة من جديد..."[1] فالراوي يسرد كل ما يتعلق باللون المحلي و عادت المنطقة، فهو يعطي للمروي له المعلومات الخاصة بعادات السكان و الأعراس آنذاك، و يظهر ذلك أيضا في قوله: "بدأ الرجال يتوافدون حيث الزيتوني، إنهم يتخذون وسط

[1]– عز الدين جلاوجي، حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر،ص 116، 117.

القرية لالتقاء كل مساء، يناقشون كل شؤونهم، و يلعبون ألعابهم الشعبية خاصة لعبة الضامة، و ربما استمعوا إلى حكايات سي الطالب الذي تعوّد أن يقرأها عليهم من كتبه الصفراء".[1]

و تجلت أيضا الرؤية من الخلف في المثال الآتي: "عاد العربي إلى الجمع و راح الزيتوني يطوق بعيدا، منتشيا بتجديد الشمعة تحت شفته، منتشيا برجولة أخيه العربي، و غرق في بحر من الأسئلة، ماذا كان سيفعل أبوه بلخير لو كان حيا؟، كيف ينظر أبناء العرش إليه، وهم يقارنون بينه و بين أبيه؟ ماذا سيحدث بعد أن تزوج سالم سرولة؟ هل ستكون شرا عليهم، أم تحمل معها إليهم الخير؟...".[2]

فالراوي هنا يعرف الأسئلة المحيرة التي تدور في ذهن الشخصية و حالته النفسية و ما يحسه من مشاعر نفسية و داخلية و رغبات سرية و نوايا خفية، فهو على معرفة شاملة و كلية.

لم تخل رواية حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر من "الرؤية مع" على الرغم من هيمنة "الرؤية من الخلف" على الرواية، إذ عمل الراوي على خلق جو الإبهام بحقيقة ما يروى، فهو يقدم أحداث الرواية عن طريق السرد بضمير المتكلم (الأنا) و مثال ذلك: أنا لا أؤمن بالمهدي المنتظر، هو مجرّد خرافة رسمها خيال العامة المنهزمين تعلقا منهم بأمل ما سيشرق يوما ليهزم ظلماتهم"[3].

---

[1]– نفسه،ص 115.

[2]–عز الدين جلاوجي،حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص119

[3]– نفسه ، ص11.

فالراوي يطرح نفسه بوصفه مقدما للمادة الحكائية عن طريق ضمير المتكلم (أنا) متحدثا عن نفسه و متخذا منها موضوعه في آن واحد.

بالإضافة إلى سرده بضمير المتكلم المفرد نجد أيضا السرد بضمير المتكلم الجمع (نحن) فعند سرده بضمير المتكلم الجمع يبدو مشاركا في الأحداث، و مثال ذلك: "جلسنا على كرسيين متقابلين في شرفة تغطيها الأشجار و تطل على بحر هادئ مسكون بالسحر"[1]، و كذلك في: "ما أحلى أن نسرق من الزمن لحظات تخلو فينا أنفسنا".[2] و في: "دخلنا الجامعة، اختلينا في ناديها، طلبنا فنجانين قهوة، تأملت وجهها المشرق و قلت، ليتنا يا حوبتي سلكنا ضياء، نغدو معا في الفضاء، نسقي عيون البشر، جمالا و بهاء...".[3]

و لقد تضمنت الرواية أيضا الرؤية من الخارج، و هي رؤية محدودة الإدراك خارجيا، و مستحيلة الإدراك داخليا، و فيها يقوم الراوي بوصف المظهر الخارجي للشخصية من غير أن يحلل أفكارها و مشاعرها، أي الراوي محدود العلم، و قد تجلى ذلك في المثال الآتي: "و تهيأ لي الزيتوني، و قد امتطى صهوة كل الغربان، خط على ذروتها كطائر التعلق المذعور المنهك، يفرش جناحي برنسه الأبيض، و تخيّلت فيها عيوبه يجلس قريبا يفتل سيجارته".[4] فالراوي يقوم بوصف الزيتوني وصفا خارجيا من غير الدخول في أعماق الشخصية، يمكننا

---

[1]- نفسه، ص12

[2]-عز الدين جلاوجي،حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظرن ص 137.

[3]-نفسه،ص 284.

[4]-نفسه، ص138.

أن نلحظ وجود الراوي المراقب من خلال خطابه، فلا يستطيع سوى وصف ما يشاهد أمامه، و هذا النوع كثيرا ما يتحول إلى الرؤية من الخلف.

من خلال هذا نلاحظ تطور تقنية الرؤية حيث أخذت الرؤية من الخلف نسبة أكبر من بقية الرؤى، و هذا طبيعي نظرا لوجود الراوي العليم بكل شيء الذي لا يتراجع إلى الخلف يدع الشخصيات تعبّر عن وجهة نظرها.

إن تعدد الرؤى في الرواية يسهم بشكل أساسي في جمالية السرد من خلال تعدد الأصوات و الابتعاد عن هيمنة الصوت الواحد.

الفصل الثاني

البنية الزمنية في رواية

"حوية و رحلة البحث عن المهدي المنتظر".

عناصر الفصل الثاني

1- دراسة الزمن في رواية "حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر"

2- المفارقات السردية.

أ- الاسترجاع

ب- الاستباق

3- قياس الديمومة

أ- تسريع السرد

1- الخلاصة

2- الحذف

ب- تعطيل السرد

1- المشهد

2- الوقفة

3- التواتر السردي

يعدّ الزمن من أهم عناصر الخطاب السردي و يؤدي دورا أساسيا و مميزا في النص الحكائي بشكل عام، و عاملا رئيسيا و موجها للأحداث، و لا سرد من دون زمن، و من المتعذر أن نعثر على سرد خال من الزمن.

فالزمن هو تلك "المادة المعنوية المجرّدة التي يشكل منها إطار كل حياة و حيّز كل فعل و حركة، بل إنما البعض لا يتجزأ من كل الموجودات، و كل وجوه له حركتها و مظاهرها و سلوكها".[1]

يشير "سعيد يقطين" إلى أن الزمن في اللغة العربية لم يقطع بعد صلاته بالأصول المنطقية التي قام عليها منذ قرون (الماضي، الحاضر، المستقبل)، إلا أن الأبحاث و الدراسات و خاصة ما أحدثته الثورة اللسانية مع فرديناند دي سوسير قد أحدثت قطيعة حقيقية مع التحليل التقليدي للزمن في اللغة متطرقا إلى تلك الإشكاليات و القضايا التي يثيرها تحليل الزمن و علاقته بالخطاب الروائي.[2]

و يرى "عبد المالك مرتاض" أن الزمن مظهر وهمي، بزمن الأحياء و الأشياء فتتأثر بماضيه الوهمي الغير المرئي و الغير المحسوس المجرّد، و نفسي غير مادي، يتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط بتأثيره الخفي الغير الظاهر لا من خلال مظهره في حدّ ذاته، فهو وعي خفي لكنه متسلط و مجرّد، يتمظهر في الأشياء المجسّدة.[3]

---

[1]–الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي (دراسات في روايات نجيب الكيلاني)، ص40.

[2]–سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص61.

[3]–عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص26.

شغلت مقولة الزمن النقاد من حيث كونه يحمل مجموعة من الأزمنة المتداخلة و المتشابكة سنحاول عرض أهم دراسات و تصورات النقاد و آراءهم عن الزمن الروائي قصد تأكيد اتفاقهم حول أهمية وجوده في النص الروائي سعيا إلى تحليله و دراسته للتوصل إلى اشتغاله في النص باعتباره بؤرة زمنية متعددة المحاور و الاتجاهات.

و المعروف أن الانطلاقة الفعلية الأولى كانت على يد الشكلانيين الروس، و هذا بعد أن كانت الدراسات النقدية حول الزمن تمثل جهود معتبرة لدراسات موضوعية تكشف عن مكونات الزمن الجوهرية، حيث كان توجههم إلى الداخل بدلا من الخارج و تركيزهم على الثابت بدلا من المتغير و على العلاقات التي تربط أجزاء الأحداث فيتم عرض الأحداث في الخطاب الأدبي بطريقتين هما: المتن الحكائي و المبنى الحكائي، فالمتن الحكائي هو مجموعة من الأحداث متسلسلة زمنيا و منطقيا، أما المبنى الحكائي فهو الأحداث نفسها لكن ليست بذات الترتيب و الطريقة التي تمثل بها الأحداث في عمل أدبي و ما تمليه عملية البناء الروائي، و تعود أصول هذا التمييز إلى أرسطو الذي ميّز بين الفعل في حدّ ذاته و طريقة تنظيمه في حبكة.[1]

يرى "توماشفسكي" أن العلاقة بينهما جدلية تنتج من خلالها مفارقات زمنية تساعد المؤلف من عرض أشكال مختلفة للزمن، فالكاتب عند بداية روايته يقوم بعرض الشخصيات التي تحرك الأحداث فيضعنا أمام عرض مباشر و قد يوظف شكلا آخر و هو وجود سابقة

[1]–حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص107.

تحكي لنا ما سيحدث لاحقا، و من ثمّ يقوم توماشفسكي بالتمييز بين زمن المتن الحكائي و زمن الحكائي، و يقصد بالأول افتراض وقوع الأحداث في مدّة الحكي، أما الثاني فهو المدة الزمنية التي يتم فيها قراءة النص، فهو يولي اهتماما كبيرا لزمن المتن الحكائي و يدرسه من خلال تحديد تواريخ الأحداث و المدة التي يستغرقها و يوظفها الكاتب أثناء إنجازه لعمله الأدبي.[1]

و هذا التقسيم الثنائي للزمن الذي أتى به الشكلانيون الروس هو الذي اعتمده الدارسون من بعدهم خاصة بعد الجدل الذي شهده النقاد نتيجة لتعدد مظاهر الزمن في الخطاب الواحد، و من أهم هؤلاء نجد "تودوروف" و "جيرار جنيت" الذي حاول إرساء قراءة جديدة للزمن السردي عند تحليله للخطاب الروائي.

ذهب "تودوروف" ما ذهب إليه الشكلانيين الروس في تمييزه بين القصة و الخطاب بناءا على ما قدمه توماشفسكي في المتن الحكائي و المبنى الحكائي، فعوّض هاذين المطططلحين بزمن الخطاب و زمن القصة، فزمن الخطاب هو زمن خطي في حين أن زمن القصة هو متعدد الأبعاد، و يقول "تودوروف" في هذا الصدد: "إن زمن القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، بينما زمن الخطاب ملزم ان يرتبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد منها بعد الآخر، و كأن الأمر يتعلق بإسقاط شكل هندسي معقّد على خط مستقيم و زمن يتم إيقاف

[1]–سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص70.

التتالي الطبيعي للأحداث".[1] و يرى أن هناك مفارقة بين هاذين الزمنين، و أنه لا تطابق بينهما و حسب علاقتهما نجد أشكال متعدد من خلال: "التسلسل، التضامن، التناوب.

فالتسلسل يقوم على رصف مختلف القصص و محاورتها، فبعد الانتهاء من القصة الأولى يتم الشروع في القصة الثانية، و التضمين هو إدخال قصة في قصة أخرى إضافة إلى نوع ثالث و هو التناوب الذي يقوم على حكاية قصتين في آن واحد بالتناوب أي بإيقاف إحداهما طورا و الأخرى طورا آخر و وتابعة إحداها عند إيقاف اللاحق للأخرى.

و من هنا تأتي ضرورة إيقاف التتالي الطبيعي للأحداث حتى و إن أراد المؤلف أتباعه عن قرب، لكن ما يحصل هو أن المؤلف لا يحاول الروع إلى هذا التتالي الطبيعي لكونه يستخدم التحريف الزمني لأغراض جمالية، و التحريف الزمني للقصة يحدث وفقا لثلاثة أنواع من المفارقات الزمنية: **الترتيب، الديمومة، و التواتر**.

بالإضافة إلى هذه الأزمنة الخاصة بالشخصيات نجد زمنان مختلفين و هما زمن الكتابة (التلفظ) و زمن القراءة (الإدراك)، فزمن الكتابة يعبر عنصرا أدبيا ما أن يتم إدخاله في القصة، أما زمن القراءة فهو الذي يحدّد إدراكنا للمجموع، و قد يصبح عنصرا أدبيا بشرط أن يأخذه السارد في حسبانه داخل القصة.[2]

[1]–تزفيطان تودوروف، مقولات السرد العربي، ص55.

[2]– تزفيطان تودوروف، مقولات السرد العربي، ص 56، 57.

استطاع "جيرار جنيت" في كتابه (خطاب الحكي) أن يطور تحليل الخطاب الروائي عامة و يقدم نظرة شاملة عن معالجة مقولة الزمن، إذ طور فكرة الشكلانيين الروس و تابع كل التحليلات اللسانية و كل التطورات، و يرى أن هناك زمنين هما:

زمن الشيء المروي و زمن الحكي و يقابلهما زمن الدال و زمن المدلول عند اللسانيين و ما هما إلا زمن الحكي و زمن القصة.

و قد درس "جيرار جنيت" العلاقة التي تربط بين الزمنين في ثلاثة أنواع: الترتيب الزمني، المدة و التواتر (التكرار).

فالترتيب الزمني هو تسلسل الأحداث في القصة و مقارنتها مع الأحداث على مستوى الخطاب.

أما المدة أو الديمومة هي تلك العلاقة المتغيرة بين أحداث القصة و مدة الحكي الخاضعة لعلاقة السرعة.

و أما التواتر فهو العلاقة التي تربط بين أنواع التكرار و القصة و الحكي معا.

ففي دراسة الترتيب الزمني يبين المفارقات السردية الناتجة عن توافق و تنظيم الأحداث في الحكي مع تسلسلها المنطقي في القصة.

إن المفارقات السردية تحدث خللا في زمن القصة، حيث يتوقف عنها السرد فاسحا المجال للعودة إلى الوراء (الماضي) و اما القفز إلى الأمام (المستقبل) انطلاقا من لحظة الحاضر لأن "الراوي لا يكتفي بنقل الأحداث كما وقعت فقط، بل يشكل عالما متخيلا، و لا

يكون وفيا تماما لحياة الشخصية، كما يفعل كتاب المذكرات، بل هو مدفوع إلى توزيع عرض الحدث الواحد في صورة مختلفة"[1] فيضطر بهذا الراوي إلى تشكيل عالم روايته يتجاوز تزامن الأحداث و تسلسلها، إذ يعمد إلى توقيف الحكي في لحظة الحاضر و الرجوع به الى الماضي من أجل استحضار أحداث قد تكون خارج من الحكي.

إن الرواية لا تسير وفق خط زمني واحد بل تنتقل من الماضي إلى الحاضر ثم المستقبل، فهي تتراوح بين الوحدات الزمنية الماضي، الحاضر، المستقبل، و الأحداث في الرواية لا تترتب كما حدثت على أرض الواقع و إنما بتكسير الخط الزمني من خلال استخدام تقنيتين هما:

الاسترجاع أي العودة إلى الماضي، و الاستباق أي القفز إلى الأمام أو المستقبل.

فالاسترجاع حسب "حسن بحراوي": إن كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكار يقول به لماضيه الخاص، و يحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة".[2]

و الاسترجاع هو أن يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية و يرويها في لحظة لاحقة لحدوثها، و الماضي يتميز أيضا بمستويات متفاوتة من ماضي بعيد و قريب، و من ذلك نشأت أنواع مختلفة من الاسترجاعات: استرجاع خارجي

[1]–الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، ص48

[2]–حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص121.

يعود إلى ما قبل بداية الرواية، استرجاع داخلي يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية، و قد تأخر تقديمه في النص، و استرجاع آخر مزجي و هو ما يجمع بين النوعين السابقين.[1]

أما الاستباق فهو الشكل الثاني لحضور مستوى النظام الزمني، و يعني التوقع المستقبلي أو التطلع إلى الأمام أو الإخبار البعدي، و يروي السارد فيه مقطعا حكائيا يتضمن أحداث لها مؤشرات مستقبلية متوقعة، و يتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات على مستوى الأحداث.و الملاحظ أن الاستباق أقل تواترا في الأعمال الحكائية القديمة، إذ تعتمد على الاسترجاع أكثر مما تعتمد على الاستباق، لكنه لا يقل أهمية عن السرد الإسترجاعي، و ذلك أنه يرتبط بإقامة دلائل مسبقة على الحدث من شأنها أن تفتح باب التخيل و التهكن، و هذه التقنية تناسب الراوي الذي لديه النظرة المجاوزة التي تهيمن على ماضي الحدث و مستقبله، و يرى "جيرار جنيت" أن الحكاية بضمير المتكلم أحسن ملائمة للاستشراف من آية حكاية أخرى، فهو يسمح للسارد في التلميح إلى المستقبل التي تشكل جزءا منه.

و المفارقة الزمنية سواء كانت استرجاعا أو استباقا، فإنها تدرس من كونها تشكل زمنا تابعا لزمن الحكي، فإن كان هذا الزمن خارجا عن زمن الحكي نسميها مفارقة خارجية، أما إذا كان زمنا ضمن الحكي جاء لاحقا له فإننا نسميها مفارقة داخلية.[2]

فالمفارقة توظف في النص الروائي لتؤدي دورا يحدّده الكاتب، إذ تظهر و تحدد وظيفتها حسب حضورها في النص.

---

[1]–د. عدلي الهواري، "الزمن في سرد سهيل إدريس"، المجلة الثقافية الشهرية، ع 87 (عودالند)، الأردن، 2010.

[2]–سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص77.

و أما في دراسة المدة الزمنية أو قياس الديمومة فقد أشار "جيرار جنيت" إلى أربع تقنيات و هي: الخلاصة، الوقفة، الحذف، المشهد.

و النوع الثالث للعلاقة بين القصة و الخطاب هو التواتر، و أدخل هذا المصطلح لأول مرة من طرف "جيرار جنيت" و يهم العلاقة بين عدد مناسبات الحدث في الحكاية و عدد المرات التي يشار إليه المحكي، و هناك ثلاثة حالات:

1- **التواتر الانفرادي:** يقوم الحكي فيه مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، فالحكاية و المحكي يتطابقان و هذا نموذج شائع.

2- **التواتر التكراري:** يحكي الحكي فيه عدّة مرات ما حدث مرة واحدة و هو جزء شائع في الرواية و المراسلات، حين يمكن أن يسرد حدث واحد من طرف عدّة متراسلين.[1]

3- **التواتر التكراري المتشابه:** و فيه يحكى الحكي مرة واحدة ما حدث عدّة مرات، و هو صيغة الحديث عن العادات.[2]

و هذه التكرارات تأتي للتأكيد على فعل معين، أو إبراز وجهات نظر شخصيات مختلفة، و ذلك بأن يكرر السارد فعلا معينا عدّة مرات، و قد يشكل هذا الفعل بؤرة محورية قي بنية الخطاب الروائي.

مرّت مقولة الزمن بعدّة مراحل ساهم فيها مختلف الدارسين و الباحثين، و هذا ما أشرنا إليه سابقا، و سنحاول في هذا الفصل الاستعانة بأهم القواعد التي حدّدها جيرار جنيت

[1]-جيرار جنيت و آخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التئبير، ص127.

[2]-نفسه، ص128

لدراسة رواية "حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر" للروائي "عز الدين جلاوجي"، و ذلك بواسطة محورين أساسيين يهدف كل بحث من ورائهما إلى دراسة نوعية العلاقة بين زمن القصة و زمن الخطاب و هما: الترتيب الزمني و نخص المفارقات الزمنية، و المدة الزمنية (أو قياس الديمومة).

1- دراسة الزمن في الرواية:

إن الزمن في رواية "حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر" جاء على طريقة العودة بالأحداث إلى الماضي، لأن الراوي بصدد سرد أحداث جرت في الماضي، و تحمل هذه الرواية حقبة حقيقية عن التاريخ الجزائري، و يخبرنا الراوي بأهم التفاصيل التي مرّ بها الشعب في تلك الفترة.

إن القصة في الرواية تذكرنا بالحكايات في ألف ليلة و ليلة، و هي الحكايات التي أخذت شهرزاد تقصها أمام زوجها الملك شهريار، لكن حوبة هنا ليست شهرزاد لأنها تحكي ما تعتبره قصتها بالذات، و هي تتمتع بذاكرة غنية بالتفاصيل، و ممتدة الجذور، لا من الخيال كما تفعل شهرزاد في حين يبرع الخيال في ليالي شهرزاد، فإن ذاكرة حوبة تسطع في النهار، و إن كانت حكايتها هي الأخرى تنقسم إلى جلسات متعددة و تضمّها ثلاثة أجزاء.

لقد استخدم الراوي إشارات زمنية تظهر من خلال الأيام، الشهور، الفصول، السنوات، المساء، الصباح، الليل، و غيرها، و هي موجودة في الرواية لإصرار الراوي على إخبارنا

بالزمن الذي يعتبر عنصر مهم في حياة أي شخص و قد وردت الفترات الزمنية في الرواية على النحو الآتي:

- سنة 1933م تمثل فترة اجتياح الجيوش الفرنسية لمنطقة بجاية.
- في عام 1870م كان القدر على موعد جديد مع سلالة سيدي بوقبة حين فيّض الله لها الشيخ محمد.[1]
- في عام 1837م غزّت جيوش فرنسا مدينة قسنطينة بعد أن أسقطت عنابة و بجاية.[2]
- في نهاية سنة 1850م زحفت فرنسا على المنطقة ممارسة إرهابا أعمى، و ذلك لتأديب الجميع و تذكيرهم بسطوة فرنسا و قوتها التي لا تقهر.
- و في سنة 1837م داهم جراد النصارى المنطقة بأعداء لا حصر لهم من الجنود، و فزغ الأطفال و النساء و العجزة.
- و في عام 419م عصف زلزال منطقة كويكول فدمّر كل شيء.
- في سنة 1910م تمّ اكتشاف المقبرة داخل مدينة كويكول، و كان المعمر فرانكو يخرج إليها كل يوم محملا بمعداته.
- في عام 1871 فشلت ثورة المقراني، و في سنة 1916 فشلت أيضا ثورة الأوراس.
- في سنة 1931 صدر الكتاب الأول لفرحات عبّاس بعنوان الشباب الجزائري و في نفس السنة صدر كتاب الجزائر لأحمد توفيق المدني و هو أول كتاب يؤلف تاريخ الجزائر.[1]

[1]–عزالدين جلاوجي، حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص45.

[2]–نفسه، ص53.

- و في آخر سنة 1926 صدر كتاب آخر لأحمد توفيق المدني، عنوانه قرطاجنة في أربعة عصور.

- في 8 ماي 1945 تمثل فترة نضال الشعب الجزائري من أجل الحرية.

نلاحظ من خلال هذه الفترات الزمنية أن هناك تكسير لخطية الزمن في الرواية، فالكاتب يسرد لنا ما حدث في الزمن الماضي تعود جذوره إلى زمن بعيد، و نجد أيضا تكرار لبعض السنوات، ففي عام 1837م، تكرّر مرتين، المرة الأولى غزوة جيوش فرنسا على مدينة قسنطينة، و المرة الثانية مداهمة جراد النصارى بعدد لا يحصر من الجنود.

2- المفارقات الزمنية:

إن التكسير في خطية الزمن في الخطاب الروائي هو ما يعرف بالمفارقات الزمنية التي تحدث انقلابا في زمن القصة، بحيث يعود فيها الراوي بالسرد إلى الماضي أو الانتقال إلى الأمام انطلاقا من لحظة الحاضر، فهو لا ينقل الأحداث كما هي و إنما يعمل على تشكيل عالما متخيلا من صنعه، فيطابق زمن القصة تارة و يخالفه تارة أخرى حيث بإمكانه أو يوقف الحكي في لحظة معينة هي الحاضر، و يعود بالأحداث إلى الماضي من أجل استحضار أحداث وقعت في الماضي و هذا هو الاسترجاع، و إذا أوقف الحكي ليخبرنا عن الأحداث لم تقع بعد، فهي أحداث سابقة لأوانها و هذا هو الاستباق[2]، و هذه المفارقة الزمنية تعمل على إحداث التشويق في الخطاب الروائي.

[1]- عزالدين جلاوجي، حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر ، ص396.

[2]-الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص122.

أ- الاسترجاع في رواية "حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر":

إن الزمن في رواية "حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر" جاء على طريقة العودة بالأحداث إلى الماضي، و سيطر فيها الفعل الماضي من بداية الرواية إلى نهايتها و ذلك بصدد الاستحضار، و قد استعمل ضمير الغائب لأنه كتب روايته على شكل رواية تاريخية خالصة حسب تعريف "لوكاتس" لها بأنها: "رواية تاريخية حقيقية أي رواية تثير الحاضر و يعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق بالذات"[1]، فرحلة البحث عن المهدي المنتظر هي رحلة في الزمن فهي تبحث في الماضي و تستنطق الذاكرة، و تسترجع أحداث جليلة وقعت لسنوات في الوطن الغالي، و نقلتها حوبة لنا رواية و دونت حتى لا تضيع من الذاكرة، في حين أن فعل الانتظار و الترقب منوط بالمستقبل.

يبدأ المشهد الروائي في الظهور مع زمن الاستحضار حينما تظهر صورة الزيتوني و هو يفكر في الانتقام من القايد عباس و ذراعه العسكري أحميدة، مستحضرا تفاصيل جريمة أولاد سيدي النش و المتمثلة في والد المغدور بلخير "و تراءى له أبوه بلخير ممدا كجذع شجرة عملاق، و قد ضرجته الدماء و شكلت حوله بركا صغيرة، و رفع فيه الأب عينين مليئتين بالحسرة الذابحة و لم يتفوه إلا: أمك و إخوتك أمانة في عنقك، و أسلم الروح، لكنه قرأ في عينيه غير ذلك و أكثر من ذلك و أعمق من ذلك"[2]

[1]-مجموعة من الباحثين، "الخطاب" (دراسات حول أعمال عزالدين جلاوجي)، منشورات مخبر تحليل الخطاب، ع12، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2012، ص96

[2]- عزالدين جلاوجي، حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص15..

و هذا تعبير عن الإيمان بالاعتبارات القبلية، و لعلّ بلخير هو رمز الحقيقة المغيبة أو الحق الذي أقصي بفعل رغبة التملك و رغبة السيطرة على الزمن الحقيقي من أجل صياغته روائيا وفق مت تقتضيه الرغبة، فالزيتوني هو الممثل لذلك الامتداد الزمني، و كان كما أريد له أن يكون فصبغ تخيليا.

هذه الرواية عبارة عن استرجاع طويل، و تنقسم إلى ثلاثة عناوين، فالسارد يعمد في البوح الأول "أنات الناي الحزين" إلى استرجاع زمن الصراعات القبلية قبل تولد الوعي الثوري، و في البوح الثاني "عبق الدم البارود" ينتقل من الصراعات القبلة إلى الصراع الجوهري ضدّ المستعمر الفرنسي و إيذان بميلاد الوعي الثوري الذي ينبثق من الفطرة السليمة لنواة الشعب الجزائري، و ينتقل في البوح الثالث المعنون "بالنهر المقدس" إلى بداية ترسخ الوعي الثوري الذي يشكل تحولا حاسما في نضال الشعب الجزائري من أجل الحرية مع أحداث 8 ماي 1945.

فمن خلال هذا يتبين أن الرواية تعود بذاكرة الراوي إلى الماضي البعيد ثم يتقدم بالأحداث، لكن أحيانا يعود بنا الراوي إلى أحداث تخرج عن المرحلة الزمنية التي وصلها السرد مثل قوله: "بقدر ما كنت مشتاقا لإتمام الحكاية كنت مشتاقا إلى حوبة، أن أجلس إليها، أن أسمع منها حكاياتها التي لا تنتهي، أن أتصفح وجهها وردة أزلية لا تذبل أبدا".[1] فهو يسترجع شوقه لحوبة و ينتظرها لإكمال الحكاية.

[1]– عزالدين جلاوجي، حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص137.

و نجد كذلك في نهاية الرواية استرجاع خارج عن السرد في قوله: ...انسحبنا عائدين يلقنا الصمت، و تحلق بنا خيالاتها تسترجع أحداث قليلة وقعت ذات سنوات في هذا الوطن الغالي، و حمدت الله أن حوبة نقلتها رواية، و كان لي فضل تدوينها حتى لا تضيع من الذاكرة، فيلعننا التاريخ و الأجيال القادمة".[1] فهنا ينسب السارد لنفسه فضل كتابة هذا التاريخ و حفظه من الضياع.

و هناك معلومات كثيرة تتخذ شكل استرجاع لصفحات طويلة، فالنص رقم خمسة "البوح الأول" و الذي يمتدّ على الصفحات 45 إلى غاية 51 مخصص بإذكار القارئ عن أصول العرشين المتصارعين أولاد سيدي علي و أولاد سيدي النش المنحدران من جد واحد، و أسباب الشقاق بينهما، و كيف آلت القيادة في كل منهما إلى تولاهما بعد ذلك، و كذلك يستحضر السارد جانبا من عادات الأعراس آنذاك في قوله: "و بات العرش كله يرقص على إيقاع الزرنة و القصبة على أرضية البيدر المستوية تحلق الرجال قريبا من العازف و ضارب الدف، و تركت فسحة لدخول النساء يتفنن في الرقص و قد وضعت على رؤوسهن ووجوههن محارم، و من خلفهن تتعالى الزغاريد، و ارتفعت طلقات البارود تزعج هدوء الليل ووقار القمر الذي راح يمد ضياء الحاكم كعاشق ينتظر محبوبته".[2]

يستعين السرد بالاسترجاع الداخلي لعرض الأحداث و الاسترجاع الخارجي يكشف فيه عن تاريخ الجزائر، فالاسترجاع لا يتعلق فقط بالحكي عن البطل و غنما يتعداه إلى

[1]–نفسه، ص556.

[2]– عزالدين جلاوجي، حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر ، ص116

شخصيات أخرى، فالراوي قدم لنا عدّة شخصيات مثل "الجد حسين المكحالكي" الذي حارب الفرنسيين إلى جانب باي قسنطينة و قد وقع الخلاف بعده حول مواصلة القتال أو الرضوخ، و شخصية "الشيخ عمار" الذي استولى على زعامة زاوية سيدي بوقبة ليحولها لخدمة المصالح الاستعمارية إضافة إلى شخصية "الزيتوني" الذي يفكر قي الانتقام لوالده المغدور بلخير من "القايد عبّاس" و ذراعه العسكري المتهمان بقتله، و شخصية "حمامة" المتيمة بحب "العربي الموستاش" هو يعرف حبها للعربي، و العربي شاب يتدفق رجولة و فحولة، و كم يسعده أن يضع حمامته بين يديه، كان يحلم أن ترفرف حمامة بالقرب منه".[1]

إضافة إلى استحضار شخصيات تاريخية فاعلة مثل: "فرحات عباس" التي كانت الرواية متبعة لتطور وعيه منذ أن قصد مدينة سطيف ليفتح فيها صيدلية، و نشره لكتاب عن الشباب الجزائري، و جل مواقفه التي سجلها التاريخ الرسمي للدولة الجزائرية، كما تطرقت الرواية للعلامة "البشير الإبراهيمي" و "الشيخ ابن باديس" و ذكرت شخصيات أخرى مثل "مصالي الحاج" و نشأة حزب الشعب و أحباب البيان.

و يشير الراوي إلى القضايا السياسية و الاجتماعية التي كانت سائدة في الجزائر في الماضي السحيق، حيث سيطر فيها الدمار و الخراب و الإجتياحات الفرنسية على مناطق الجزائر و يظهر ذلك في قوله: "مع اجتياح الجيوش الفرنسية لمنطقة بجاية 1833م، انخرطت العائلة كما السكان جميعا في مقاومة مستميتة، قدموا خلالها المئات من الشهداء و

[1]– نفسه، ص79.

حين ركن الجميع للاستسلام دخلت في سباق عميق، و انكفأت على نفسها تلملم جراحاتها بعد أن فقدت العشرات من خيرة أبنائها، و هدمت مؤسساتها العلمية و منابرها الدينية و دست كل أضرحة أجدادها.[1]

استعمل الراوي في روايته طريقة الاسترجاع، فهو يسترجع التفاصيل التاريخية المهمة و الدقيقة، إذ نجد حضور اللون المحلي بقوة في الرواية التي تتوقف مطولا عند عادات المنطقة من المأكل و الملبس والمسكن و التقاليد الاحتفالية، و دقائق المعيش اليومي، كما تحضر نفحات الأدب الشعبي الذي لا يمكن للقارئ أن يمرّ عليها دون التوقف عند جمالياتها.[2]

كما أنه اعتمد على السرد الاستذكاري في رواية الأحداث بواسطة اللغة و استدعائها من خلال الذاكرة لتكون حاضرة في ذهن المتلقي الذي بدأ يبخل في لعبة الزمن وفقا لمؤشرات الزمن التي يثبتها الراوي، فيجري إسقاطاته لزمن الماضي على الزمن الحاضر ليدفع المتلقي إلى المشاركة في اللعبة الزمنية.

ب- الاستباق في رواية "حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر":

يعدّ الاستباق الشكل الثاني لحضور مستوى النظام الزمني، و يعني التوقع المستقبلي، و يشترك إلى جانب الاسترجاع في خلخلة الترتيب الزمني للقصة و إعادة ترتيب الأحداث وفقا لرواية جمالية و فنية، و الاستباق أقل تواترا من الاسترجاع، و لكن نعثر عليه في بعض الملاحم الكبرى التي تبدأ عادة بمجمل استشرافي يتهكن لما سوف يقع من أحداث، و قسّم

[1]- عزالدين جلاوجي، حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر ، ص45

[2]-مجموعة من الباحثين "الخطاب" (دراسات حول أعمال عزالدين جلاوجي)، ص100.

"جيرار جنيت" الاستباق إلى أنواع داخلي و خارجي، الداخلي ما كان تمهيد ينبئ الراوي لأحداث لاحقة في السرد، و الخارجي ما كان إعلانا عن أحداث آتية، أو عن مصير الشخصيات، و يتميز الاستباق عن الاسترجاع كونه يتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات على مستوى الأحداث، و هو تقدير نسبي.[1]

كانت الاستباقات قليلة لأنها تروي بضمير المتكلم، فالراوي يعرف ما سيحدث مسبقا، و الإستباقات تشير إلى أفعال المستقبل، و يظهر ذلك إما في حوارات مع الآخرين، أو في الحديث الداخلي، كما يمكن أن يأتي على لسان شخصية أخرى مثل: شخصية "العربي موستاش" المحورية التي تلتف حولها مجمل أحداث الحكاية، وتلتقي عندها كل تشعباتها حيث قال "البهلي لخضر متجشئا "يا ناس، يا ناس هو سيد الناس، اسمه بالعين يبدأ، و النفوس له تهدأ، يرفع رأس بلادنا، و يعز نفوس ولادنا".[2]و قد تردد هذا المقطع عدّة مرات في الرواية، فالنبوءة في حدّ ذاتها بشرى بالخير، لكن تؤدي وظيفتها الدلالية في السرد عن طريق اللعب على المفارقات الدلالية للنبوءة لأنها تخضع لتأويلات خاطئة، و من المنطلق أن العين هو الحرف الذي يبدأ به اسم "القايد عبّاس"، مما يؤدي بحمامة و سلافة الرومية بالاعتقاد أن المقصود بهذه النبوءة هو "القايد عبّاس"، و لا يتفطن أحد من الشخوص أن المعنى بها هو الرجل الثائر "العربي موستاش".

[1]–الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص142.

[2]– عزالدين جلاوجي، حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص77.

فالنبوءة وظيفة رمزية تتجاوز المتن الحكائي ليتقاطع مع إيحاءات حيث يتحول زمن الماضي إلى نبوءة بالمستقبل، و يرتقي ما كان إلى ما يجب أن يكون.

في بداية الرواية هناك سابقة جاءت على لسان الراوي هي: "أنا لا أؤمن بالمهدي المنتظر، هو مجرد خرافة رسمها خيال العامة المنهزمين تعلقا منهم بأمل ما سيشرق يوما ليهزم ظلماتهم، لكن حوبة تؤمن به و تنتظره بشوق كبير، و تظل تحكي عنه دون ملل أو كلل"[1]. ففي هذه الفقرة ينفي السارد نفيا قاطعا بوجود أي علاقة بينه و بين حوبة و كأنه ينفي شبهة عن نفسه، و هو الذي ينأى عن هذه المعتقدات الشعبية الأسطورية التي تتعلق بها حوبة، و الواقع أننا نتساءل إن كانت حوبة من العامة المنهزمين الذين يتحدث عنهم السارد و ينفي انتماءه إليهم رغم أنه يتغنى شغفه بحوبا و بحكاياتها، لكن حوبة مازالت تنتظر ذلك الزمن النموذجي و تؤمن بذلك إيمانا قاطعا.

و هناك سابقة أخرى في قوله: "راحت حوبة تكمل حكاياتها و لم أجد مندوحة من أن أخرج قلمي لأسجل بعض مفاصلها لأستعين بها لاحقا حين أعيد تدوينها"[2]، فالسارد هنا يأخذ تفاصيل الحكاية من حوبة ليدونها لاحقا، و نحن بهذا لا نعرف تماما الوقت الذي سيكتب فيه الحكاية.

وظف السارد استباقات على لسان الشخصية مثل شخصية "حسّان بلخيرد" الذي قرّر الزواج من وريدة المرقومة حيث قال: "عندما أتزوج سأقيم لكم عرسا لم تشهد له المدينة مثيلا

[1]– نفسه، ص11.

[2]–عز الدين جلاوجي،حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص284.

و سأسقيكم جميعا خمورا معتقة لم تشربوها في حياتكم".[1] إضافة إلى شخصية "فرحات عباس" الذي تحدث عن الوضع المأساوي الذي وصله الشعب الجزائري مذكرا محاولات الجزائريين السابقة في التخلص من الاستعمار دون جدوى مبرزا الثمن الباهض الذي قدموه محاولا في الأخير رسم الطريق الصحيح، و يظهر ذلك في قوله: "في فرنسا يا إخوان الكثير من الجوانب المضيئة، و علينا أن نستغلها إن أردنا أن نكون أقوياء في مستقبل الأيام"[2]. إضافة إلى قوله: "إني أحلم باليوم الذي نشكل فيه معا جميعا عربا و فرنسيين دولة عظمى، دولتنا الكبرى التي تحتضن كل الديانات و الأجناس و اللغات"[3]. فهو يحلم باليوم الذي يصبحون جميعا دولة موحدة من دون أي نزاعات و صراعات و خلافات.

و هناك سابقة أخرى جاءت على لسان القايد خليفة حين زيارته لقبر زوجته المرحومة الرّبح مخبرا عن أخبار و أحوال ابنته حيث قال: "ابنتك سروله بخير، إنها تقرئك السلام، إنها حامل، إن أنجبت بنتا ستسميها الرّبح، و إن أنجبت ذكرا سيسميه سالم بلخير، الرجل العظيم الذي قاتلوه غدرا و خديعة"[4]. فهو ينبئ إلى تسمية الرضيع قبل الولادة.

و من هذا المنطق تصبح رحلة البحث عن المهدي المنتظر رحلة في الزمن فتحل المفارقة بين دلالة الحركة،و الرحلة و الانتظار، إضافة إلى مفارقة أخرى و هي كون حوبة تبحث في الماضي و ستنطق الذاكرة في حين أن فعل الانتظار و الترقب منوط المستقبل.

---

[1]– نفسه، ص474

[2]–نفسه، ص411

[3]–نفسه، ص510.

[4]– عزالدين جلاوجي، حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر ، ص296.

إن تقنية الاستباق و الاسترجاع تساهمان في إحداث خلل، و لكن منهما وظائف تساهم في إثراء العمل الروائي، فالاسترجاع يعمل على إعطاء معلومات عن ماضي شخصية من الشخصيات للتعرف عليها أما الاستباق فيعمل على سرد أحداث ستحدث لاحقا في الرواية، كما يعمل على إحداث التشويق لدى القارئ.

3- قياس الديمومة:

الزمن ظاهرة حقيقية أدركها الإنسان منذ القدم، و تتسم بالديمومة التي أعطته وجودا، و نقصد بالديمومة المدة التي تنتجها العلاقات بين زمن القصة و زمن الخطاب أثناء نسج الكاتب لنص الرواية، فالأول يقاس بالساعات و الأيام و الشهور و السنوات، أما الثاني فوحدته النص المجسّد في الجمل و الأسطر و الصفحات، فقد يحكى الكاتب صفحات تتجاوز ثلاثة مائة صفحة ما حدث في سنوات، و قد يفعل العكس، فيحكي حدثا دام دقائق محدودة في ثلاثة مائة صفحة، و يستعين الكاتب في بناء العلاقة بين القصة و الخطاب بتقنيات و خصائص فنية تميزها عن غيرها من روايات أخرى له، و اقترحها جيرار جنيت في أربعة تقنيات و هي الخلاصة، الحذف، الوقعة، المشهد، و قد اختصت الأولى و الثانية بتسريع السرد، أما الثالثة و الرابعة فقد اختصت بتعطيله.

أ- تسريع السرد:

1- **الخلاصة:** هي تقنية زمنية يكون فيها زمن القصة أطول من زمن الخطاب، يلخص فيها السارد أحداثا تكون قد استغرقت سنوات، يتخذها لتسريع الحدث عابرا على أحداث يرى

أنها ليست بذات الأهمية، و قد اختصت بالأحداث الماضية في الرواية التقليدية[1]، و المعروف أن الرواية كلما تناولت مدة زمنية طويلة لجأ الكاتب إلى الخلاصة حتى يتمكن من تجسيدها نصا، فالخلاصة تعتمد على سرد الأحداث أو وقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات أو اختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل.[2]

في رواية "حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر" استخدم فيها السارد تقنية الخلاصة التي أدت دورا كبيرا في اختزال زمن القصة، فالسارد استرجع أحداث قليلة وقعت في عدّة سنوات و لخّصها فيما يربو عن خمسمائة و خمسين صفحة مقسّمة إلى ثلاثة أبواح حيث تناول فيها تاريخ الجزائر في النصف الأول من القرن العشرين.

في البوح الأول من الرواية المعنون بـ "آنات الناي الحزين" لخص فيها زمن الصراعات القبلية قبل تولد الوعي الثوري، و فيها إشارة واضحة إلى شخصية "العربي" الذي كان يستأنس بعزف الناي و هو يسرح بأنغامه في أحضان الطبيعة متذكرا حبه لحمامة، و ثأر أبيه بلخير، و الواقع أن الأجواء المحلية التي يريد المؤلف أن يضعنا في خضمها ألا و هي الهضاب العليا، و هذا المقطع يدلّ على أن "العربي الموستاش" لجأ إلى الطبيعة منذ أن كان صغيرا و لخصه في قوله: "وجد نفسه وجها لوجه مع الطبيعة منذ أيامه الأولى، منذ قدر

[1]–حسن بحراي، بنية الشكل الروائي، ص145.

[2]–حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص75.

على المشي راح يتسلل إلى أحضانها"[1]، و كذلك في قوله: "لم يمكث العربي في الكتاب غير ثلاثة سنوات، حفظ جزء مهم من القرآن الكريم، حين تأكد والده من تمرده، دفع به إلى الطبيعة راعيا، و هناك تعلّم من الطبيعة ما لم يتعلّمه من البشر".[2] يتبين أن العربي لم يستجيب لرغبة والده بلخير في تعليم القرآن، فالسارد في هذه المقاطع لم يلجأ إلى ذكر التفاصيل الجزئية التي عاشها العربي في الطبيعة، إضافة إلى ذلك قول "خليفة" لزوجته المرحومة: "لعلي قد ظلمتك خلال كل السنوات الجميلة التي قضيناها معا، اطمئني سأغسل كل ذلك حين أنتقم لك"[3]. فهو لم يتطرق إلى ذكر نوع الظلم الذي قام به في تلك السنوات الجميلة، و كذلك لم يتعرض في هذا الموقع الموالي إلى كيفية موت الجدّ "الحسين المكحالجي": "أسلم الحسين المكحالجي الروح شهيدا مع غروب الشمس ذلك اليوم العصيب و بعد يومين من ذلك لحقت به زوجته بعد مرض ألمّ بها فجأة".[4]

و لخص في البوح الثاني "عبق الدم البارود" الصراع الجوهري ضدّ المستعمر الفرنسي، و السماح بميلاد الوعي الثوري المنبثق عن الفطرة السليمة لنواة الشعب الجزائري ممثلة في شخصية العربي الذي يعتقد بضرورة حمل السلاح و التضحية بالدم فداء للوطن.

ففي هذا المثال لخص الراوي ولادة العربي في بضع كلمات: "كالقارب التائه راح العربي يندفع بعيدا عن قريته و عرشه، و هو الذي لم يغادر مكان ولادته منذ تسع عشرة سنة، ولد

---

[1]- عزالدين جلاوجي، حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص39.

[2]- نفسه، ص40.

[3]-نفسه، ص70.

[4]- عزالدين جلاوجي، حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر،ص55.

في أولاد سيدي علي و بها تفتق على الحياة لا سماء إلا سماؤها، و لا أرض إلا أرضها، و لا أهل عنده إلا أهلها.... و لا عش أمان يلجأ إليه إلا قرّابة سيدي علي...".[1]

أما البوح الثالث "النهر المقدس" فلخص فيه بداية ترسخ الوعي الثوري الذي شكل تحولا في نضال الشعب الجزائري، و هو مقدس لأنه معمد بالدماء و الأرواح و مقدس قدسية التضحيات الباهضة، و لخص الراوي أيضا الأجواء المشحونة التي سبقت مجازر 8 ماي 1945 ومشاركة الجميع في المظاهرات.

وردت هذه التلخيصات لسدّ الثغرات السردية بشكل سريع، ليكتمل البناء القصصي في مساحة سردية ضيقة، فالإيجاز لا يأتي إلا بشكل سريع و بإشارات عابرة و جمل محدودة و عبارات قصيرة يطغى عليها الفعل و الحركة، و الملاحظ أن التلخيصات المتضمنة في الرواية محصورة في الماضي.

2- **الحذف:** يعدّ الحذف تقنية زمنية محضة، "يعتبر وسيلة نموذجية لتسريع السرد عن طريق إلغاء الزمن الميت في القصة و القفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو بدونها"[2] .

حيث يطول زمن القصة و ينعدم زمن السرد، و قد أشار "حسن بحراوي" إلى نوعين من الحذف هما: الحذف المعلن و الحذف الضمني.

و الحذف في رواية "حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر" "لعز الدين جلاوجي" نجد الحذف الضمني حيث يسكت فيه الكاتب عن المدة المحذوفة و يكتفي بالإشارة إليها دون

[1]-نفسه، ص141.

[2]-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص159.

تحديدها كأن يقول مثلا: مرّت عدّة شهور و مثال ذلك من الرواية: "هي شهرزادي التي ظلت مدى السنوات الطوال تزرع نفسي القاحلة بحكاياتها".[1]

و كذلك في: "ظل القايد عباس منذ أيام، و هو يلزم غرفته المعزولة عن غرف النساء و الأولاد"[2]، و في: "بعد أيام ألقي القبض على مجموعة من قادة حزب الشعب الجزائري"[3]، ففي هذه الأمثلة لم يحدد السارد بالضبط الزمن.

إلى جانب الحذف الضمني نجد كذلك الحذف المعلن، و هو الذي يعلن فيه الكاتب عن الفترة المحذوفة مشيرا إلى المدة الزمنية بالتحديد، كأن يقول و مرّت ثلاثة أسابيع، و مثال عن ذلك من الرواية قول سي الطالب: "بعد شهر ستحمل بذراعك هذه بغلا كاملا، أنا أعالج بالربانية، ورثتها عن أجدادي هبة من الله"[4]. فهو حدد الوقت الذي سيحمل البغل على ذراعه، و نجد كذلك في قوله: "كان كلما ذكر العداء فضّ عليهم سي الطالب حكاية داخس و الغبراء التي استمرت أربعين سنة و كادت تفني القبيلتين المتحاربتين"[5]، و هنا حذف الحكاية بأكملها و قام بتحديد مدتها، و قوله أيضا: "مساء السابعة و العشرين من شهر ماي شاعت فاجعة إعدام البطل محمد بوراس"[6]، و غيرها من الألفاظ المستعملة مثل: منذ يومين،

[1]–عز الدين جلاوجي ،حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ، ص11.

[2]- عزالدين جلاوجي، حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص37.

[3]–نفسه، ص507.

[4]–نفسه،ص30.

[5]–نفسه،ص21.

[6]–نفسه،ص506.

في عام 1837، داهم جراد النصارى المنطقة بأعداد لا حصر لها من الجنود، ثم مباشرة عام 1850، فقد حذفت ثلاثة عشرة سنة من زمن القصة.

ب- **تعطيل السرد:** في هذا العنصر نشير إلى التقنيات التي استعملها الراوي للحدّ من سرعة السرد و هي المشهد و الوقفة.

1- **المشهد:** هي وسيلة يتخذها الكاتب كي يوافق بين زمن القصة و زمن الخطاب، و يرى "حسن بحراوي" أن المشهد يقوم أساسا على الحوار اللغوي الذي يتخلل المقاطع السردية.[1]

في رواية "حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر" لعبت تقنية المشهد دورا كبيرا في تعطيل السرد و قد وظفها الكاتب عدة مرات ، حيث نجدها في الحوار الذي دار بين السارد و حوبة عندما كانا في الطريق حيث "يقول لحوبة و يمدّ بصره إلى أعلى القمم:

- هل شاهدت هذا الشموخ؟
- رفعت حوبة بصرها و راحت تمعن النظر و قالت:
- هو بالضبط شموخ أجدادنا و آباءنا من يوغرطة حتى العربي الموستاش، هل تصنع الطبيعة الإنسان، هل تنقل إليه جنياتها و مورثاتها؟ و تلفت إلى حوبة أسألها:
- لكني لا أراها فينا
- تلفتت إلي و في عينيها رفض و قالت:

[1]-حسن بحراوي،بنية الشكل الروائي،ص166.

- بل هي فينا أشد و أعمق، لكنها خفية كالكهرباء لا تظهر إلا حين الاستعمال".

و للمشهد قدرة على تجسيد المشاهد الدرامية التي يعيش من خلالها القارئ الواقع الطبيعي للشخصية، و هي تمارس حياتها في الرواية، و نجده أيضا في الحوار الذي دار بين السارد و حوبة كذلك حين تقابلا و احتسيا فنجانين قهوة معا.

"حملت حوبة فنجانها بأصبعها النحيفة و قالت قبل أن ترشف منها:

- أصبحت تدمن القهوة
- قلت بصوت خافت:
- كما أدمن حبك حوبتي
- ضحكت و رحت أحدق في عينيها الكحلاوتين قالت:
- لقد أكملت قراءة ما كتبت، و لاحظت أن أسلوبك قد ألبس الحوادث عبقرية.[1]
- قلت سعيدا باعترافها:
- روايتك للحكاية إبداع، و كتابتك لروايتك إبداع ثان، و لا معنى لرواية مزيلة اللغة و الأسلوب.
- قالت حوبة و قد نطّت الغيرة من عينيها:
- لم يعجبني اهتمامك الكثير بالشخصيات السنوية"[2]

[1]- عزالدين جلاوجي، حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص555.

[2]-نفسه، ص131.

فالكاتب لا يستطيع كتابة الرواية بعيدا عن المشاهد، نظرا لأهميتها، فللمشهد دور بارز في البناء الروائي و تشكيل الخطاب، و ينبه "جيرار جنيت" إلى عدم إغفال الحوار الواقعي الذي يدور بين أشخاص معينين، و قد يكون بطيئا أو سريعا حسب طبيعة الظروف المحيطة، كما أنه ينبغي مراعاة الصمت و التكرار مما يؤدي إلى الاحتفاظ بالفرق بين زمن حوار الخطاب و زمن حوار القصة قائما على الدوام.[1]

و هناك مشهد آخر دار بين سلافة الرومية و خليفة حول مسألة من سيموت أولا، "قالت سلافة تقطع على خليفة هواجسه:

- هل تفكر في شيء يا خليفة؟
- و خرج من أمواج تيهة و قال:
- أريد أن أوصيك يا سلافة.
- وركزت سلافة الرومية تسمع بإمعان قوله:
- أحسست كأن أجلي قد حنا
- الآجال بيد الله، بارك الله في عمرك
- ردّت سلافة دون أن تحوّل نظرها عن خليفة تتنهد، و قال:
- أنت أرسلت ولدك يوسف بعيدا، حماية له من السفاحين، و أنا أين أرسل زوجتي الزهرة بنت ساعد؟ و ليس لها ولي غيري، و أخشى إن مت أن يهينها السفاح.

[1]–حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص78.

- و فجأة غيرت الحديث قائلا:
- ألا ترى أن شياطين عبّاس أكثر، إنهم يخططون لمكيدة.
- قال خليفة موافقا:
- و هل يجتمعون إلا لشر، أعتقد أنهم يخططون لإلحاق الأذى بأولاد سيدي علي خاصة أبناء بلخير".[1]

2- **الوقفة:** يكون فيها زمن الخطاب أطول من زمن القصة، لأن الراوي يوقف السرد و يشتغل بوصف مكان ما أو شخصية روائية، و قد يقوم هو بنفسه بذلك أو يسند المهمة لإحدى الشخصيات، و يمكن التمييز بين نوعين من الوقفة، وقفة ذاتية تبرز مشاعر و انطباعات الشخصية، ووقفة موضوعية تقدم معلومات جديدة عن موضوع الوصف، فالأولى تتم داخل زمن القصة حيث يتأمل فيها البطل مشهد ما، و الثانية تتم خارج زمن القصة لتؤدي وظيفة تزيينية تكون بمثابة الاستراحة، إذ ينطلق بعدها السرد و يموت خلالهما زمن القصة.[2]

من هنا يمكن أن نستخلص أن وظيفة الوقفة قد تكون تزيينية و هي وظيفة قديمة انتشرت في الكتابات التقليدية، و قد تكون ذات وظيفة تفسيرية تشرح موقفا ما دون إغفال دورها الأول و هو تعطيل زمن القصة مقابل تمديد زمن الخطاب، فالتوقف وسيلة و ليس

[1]- عزالدين جلاوجي، حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص125/126.

[2]-حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص79.

هدفا، و ما يجب مراعاته ليس الوصف من أجل الوصف بل إضافة شيء جديد يفيد السرد و يخدمه.[1]

تشغل الوقفات الوصفية جانبا من الخطاب، و تؤدي وظيفة جمالية في غالب الأحيان حين يتبع جزئيات الشيء الموصوف بالتهاب و إقتناب، و تشكل الوقفة حضورا بارزا في رواية "حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر"، حاول الراوي بواسطتها رسم الملامح العامة لشخوصه باقتضاب مثل الوصف الخارجي الذي وصفه لحوبة: "حوبة حين تحكي تكون كالعين النضاحة، تنبجس لحكاية من كل جوارحها و جوانبها، فهي تشبه عيون مياهنا، و حقول قمحنا و طيور الكروان الحامة في ليالي صيفنا، عيناها الكحلاوان الواسعتان تتوسد شواطئها النوارس الحالمة، و تقهقه على رملها الناعم أمواج حوريات البحر، و حين تبتسم حوبة تشرق شمس من درر لماعة حتى لتخال نفسك قد عثرت على كنز من كنوز السندباد و أنفاس حوبة نسيم ربيعي يحمل إليك شذا الهضاب و عبق التلال".

و يضاف إلى هذا وصف بعض الأمكنة: "جلسنا على كرسيين متقابلين في شرفة تغطيها الأشجار، و تطل على بحر هادئ مسكون بالسحر، كان الوقت صباحا نسماته منعشة رغم الشمس التي تربعت في كبد السماء كأنما تستمع للحكاية أيضا".

و تمارس حوبة تأثيرا كبيرا على عاشقها المفعم بتفاصيل حركتها قدر شغفه بتفاصيل حكايتها، "مدت حوبة قدميها الصغيرتين إلى الأمام، و رجعت رأسها إلى الخلف، شبكت

[1]–حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص176.

أصابعها النحيفة، كنت أنا أجلس معها كتلميذ وديع..."[1]. إضافة إلى وصفه للجوّ و يظهر ذلك في قوله: "أخمدت أنفاس المحرك و نزلنا، كان الجو ربيعا يعبق بشذا الورود، و الطيور تهدي الكون باقات من الأنغام الحلوة..."[2].

تعمل تقنية الوقفة على تعطيل السرد، و تساهم في إعطائنا معلومات لا نعرفها مثلما فعل الراوي عن طريق وصفه لبعض الشخصيات و الأماكن، و هذا ما يجعلنا نتخيل تلك الأماكن و نشعر بها، و يساعدنا في التعريف أكثر عن الشخصيات.

نلخص في الأخير إلى أن السارد يميل إلى الوقفات الوصفية و المشاهد الحوارية بدل الخلاصة و الحذف، و هو ما يفسّر بطء السرد في الرواية، و هذا ما أدّى إلى تراجع التوازن بين محور القصة و الحكي، و الاهتمام بالحكي قبل الاهتمام بالقصة و هو ما أدى إلى تضخم نصي على مستويين، مستوى حكي الكلام و حكي الأفكار، مقابل تراجع حكي الأحداث.

[1]– عزالدين جلاوجي، حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص11،12.

[2]–نفسه، ص137

الفصل الثالث

بنية الشخصية في رواية

"حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر

عناصر الفصل الثالث

1- أنواع الشخصيات

أ- الشخصيات المرجعية

ب- الشخصيات الواصلة

ت- الشخصيات المتكررة

2- دلالة أسماء الشخصيات

تعددت الدراسات الأدبية و البحوث التطبيقية التي تناولت دراسة مقولة الشخصية و التي تعدّ أهم عنصر في بناء الخطاب الروائي و دعامة له، و ذهب النقاد مذاهب مختلفة و متباينة فيما يخص دورها في العمل السردي.

على الرغم من الاهتمام المتزايد الذي عرفته الشخصية من قبل الدارسين و الباحثين، تبقى هذه الدراسات عقيمة لأنها لم تزل الغموض و الالتباس الذي يخيم على مفهومها، و لم تحاول سد الثغرات من حولها و هذا ما يجعل أي باحث مبتدئ يجد صعوبة في تكوين صورة واضحة حول مفهوم الشخصية.

و يفسّر تودوروف هذا الإعراض عن دراسة الشخصية الروائية بكونها هي نفسها ذات طبيعة مطاطية جعلتها خاضعة لكثير من المقولات دون أن تستقر على واحدة منها".[1]

لقد خضعت البحوث الأدبية المرتبطة بالشخصية إلى تحولات كثيرة منذ أرسطو و عبر الفترات التي تلته من تاريخ الأدب بحيث أصبح من الصعب التعرف على مفهوم الشخصية.

و أرسطو يرى أن المأساة محاكاة لعمل ما، فقد كان من الضروري وجود الشخصيات التي تقوم بذلك العمل و تكون لكل منها صفات فارقة في الشخصية و الفكر تنسجم مع طبيعة الأعمال التي تسند إليها، و من خلال هذا التحديد الأرسطي تكون طبيعة الأحداث هي المتحكمة في رسم صورة الشخصية و منحها الأبعاد الضرورية و المحتملة.

[1]–حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (القضاء الزمن، الشخصية)، ص207.

و المأساة بهذه الصورة لا تحاكي عملا من أجل تصور الشخصية و لكنها بمحاكاتها للعمل تتضمن محاكاة للشخصية.[1]

ففي الشريعة الأرسطية تعتبر الشخصية ثانوية بالقياس إلى باقي عناصر العمل السردي التخيلي أي أنها خاضعة خضوعا تاما لمفهوم الحدث.

و انتقل هذا التصور إلى المنظرين الكلاسكيين الذين لم يعودوا يرون في الشخصية سوى مجرد اسم يقوم بالحدث.

و في القرن التاسع عشر بدأت الشخصية تحتل مكانا بارزا في العمل الروائي و أصبح لها وجودها المستقل عن الحدث، و يرجع هذا الاهتمام الذي أولاه روائيو هذا القرن للشخصية بصعود قيمة الفرد في المجتمع و رغبته في السيادة و هذا ما أسماه "آلا نروب غريبي" بـ "العبادة المفرطة للإنساني" و هذا ما يفسّر كون الشخصية لديهم كانت تختزل مميزات الطبقة الاجتماعية، و أصبحت بذلك كل عناصر السرد تعمل على إضاءة الشخصية و بروزها.

و بحلول القرن العشرين برزت أصوات تنادي بالحد من سلطة الشخصية و التقليل من سلطتها في الأعمال الروائية، و أصبحت عند البعض مجرد كائن ورقي بسيط، فهي مجرد عنصر شكلي و تقني للغة الروائية، مثلها مثل الوصف و السرد و الحوار.

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (القضاء الزمن، الشخصية)، ص208.

و تعود الدراسات الرائدة حول الشخصية إلى أعمال الشكلانيين الروس و أبحاث "غريماس" إذ حاولوا تحديد هويتها من خلال أفعالها، دون إغفال العلاقة بينها و بين الشخصيات الأخرى في العمل، أي ما يميز نقد الشخصية هنا هو الانتقال من داخل الشخصية إلى خارجها، و بذلك النظر إلى الأدوار التي تقوم بها، و الاستعمالات المختلفة التي تكون موضوعا لها.

و قد عد الشكلانيون الروس الشخصية دعامة للتحفيز في العمل القصصي، و أسموا الحوافز التي ترتبط بالشخصية ارتباطا وثيقا "مميزات" و هي تحدد نفسية الشخصية و مزاجها.[1]

يعتبر فيليب هامون من أهم المنظرين السيميائيين، و تعد دراسته في هذا المجال بمثابة خلاصة لجميع البحوث البنيوية و السيميائية، و قد خصص مقالا كاملا لمقولة الشخصية، و اقترح مفهوما لها، و قام بعدة تحليلات، كما أنه استفاد من آراء سابقيه.

لقد كانت نظرته إلى مفهوم الشخصية قريبة إلى ما وصلت إليه اللسانيات، فهو يرى أنه يلتقي مع مفهوم العلامة اللغوية، و ينظر إليه كمرفيم فارغ في البداية يمتلئ كلما تقدمت القراءة.

لقد حدد فيليب هامون الشخصية على أنها علامة تقوم ببناء الموضوع، و ذلك حين قال: "إلا أن اعتبار الشخصية و بشكل أولي علامة أي اختيار وجهة نظر تقوم ببناء هذا

[1]–حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص208.

الموضوع و ذلك من خلال دمجه في الإرسالية المحددة هي الأخرى كإبلاغ أي مكونة من علامات لسانية."[1]

إن هامون يرى أن مفهوم الشخصية ليس مفهوما أدبيا محض و غنما هو مرتبط أساسا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص، أما وظيفتها الأدبية فتأتي حين يحتكم الناقد إلى المقاييس الثقافية و الجمالية.

و يفهم من هذا أن الشخصية يتم تحديدها وفق منطلقات لسانية، و اعتبرها علامة تتشابه في أمور كثيرة مع العلامات اللسانية كونها دالا و مدلولا و بالتالي ينطبق عليها ما ينطبق على هذه الأخيرة من تحليل ووصف.

و يصنف فيليب هامون الشخصيات إلى ثلاث فئات يرى أنها تغطي مجموع الإنتاج الروائي فنجد:

أولا: الشخصيات المرجعية: و تدخل ضمن الشخصيات التاريخية (كنابوليون في رواية لاوماس) و الشخصيات الأسطورية (فينوس، زوس)، و الشخصيات المجازية (الجد، الكراهية)، و الشخصيات الاجتماعية (العامل، الفارس، المحتال).

و تحيل هذه الشخصيات إلى معنى ناجز و ثابت تفرضه ثقافة ما، بحيث أن مقروؤيتها تظل دائما رهينة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة، و عندما تدرج هذه الشخصيات في

[1]–فيليب هامون، سيمولوجية الشخصية الروائية، تر سعيد بنكراد، تقديم عبد الفتاح كليطو، محفوظة لدار الكلام، الرباط، 1990، ص17.

الملفوظ الروائي فإنها تعمل على التثبيت المرجعي و ذلك بإحالتها على النص الكبير الذي تمثله الإديولوجيا و المستنسخات و الثقافة.[1]

ثانيا: الشخصيات الواصلة: و تكون علامات حضور المؤلف و القارئ أو من ينوب عنهما في النص، و يصنف هامون ضمن هذه الفئة، الشخصيات الناطقة باسم المؤلف و المنشدين في التراجيديا القديمة و المحاورين السقراطيين، و الشخصيات المرتجلة، و الرواة و المؤلفين المتدخلين و شخصيات الرسامين و الكتاب و الثرثارين و الفنانين.

و في بعض الأحيان يكون من الصعب الكشف عن هذا النمط من الشخصيات بسبب تدخل بعض العناصر المشوشة أو المقنعة التي تأتي لتربك الفهم المباشر لمضي هذه الشخصية أو تلك.

ثالثا: الشخصيات المتكررة: و هنا تكون الإحالة ضرورية فقط للنظام الخاص بالعمل الأدبي، فالشخصيات نسج داخل الملفوظ شبكة من الاستدعاءات و التذكيرات لمقاطع من الملفوظ منفصلة و ذات طول متفاوت، و هذه الشخصيات ذات وظيفة تنظيمية لاحمة أساسا، أي علامات مقوية لذاكرة القارئ من مثل الشخصيات المبشرة بخير أو تلك تتبع و تؤول الدلائل.

[1]–فيليب هامون، سيمولوجية الشخصية الروائية، ص24–25.

و تظهر هذه النماذج من الشخصيات في الحلم المنذر بوقوع حادث أو في مشاهد الاعتراف و البوح، و بواسطة هذه الشخصيات يعود العمل يستشهد بنفسه و ينشئ طوطولوجيته الخاصة.

و يلاحظ هامون على هامش هذه التصنيفات أن بإمكان أية شخصية أن تنتمي في نفس الوقت أو بالتناوب لأكثر من واحدة من هذه الفئات الثلاث، لأن كل واحدة تتميز بتعدد وظائفها ضمن السياق الواحد.

2-دلالة أسماء الشخصيات:

تظل الشخصية الروائية مكونا هاما في الرواية و في جل الأنواع السردية، لكن حضورها يختلف من نص إلى آخر بحسب طبيعة النص، و كذا حسب طريقة الروائي في تقديم الشخصية التي لا تنفصل في الغالب الأعم عن البنية العميقة المتحكمة في الرواية.

إن أول اسم يصادفنا عند قراءة رواية "حوبة البحث عن المهدي المنتظر" هو اسم حوبة و قد ورد في القاموس المحيط: الحوب و الحوبة بمعنى الأبوان و الأخت و الأم: و حَوبة وحُوبة و حيبة قرابة من الأم، و الحوبة رقة فؤاد الأم، الهم و الحاجة، و الحالة كالحيبة بالكسر، و الرجل الضعيف، و يضم و الأم و امرأتك و ستيرتك و الدابة، ووسط الدار، و الحوب الحزن و الوحشة و يضم الفن و الجهد و المسكنة و النوع و الوجع و الحوب بالضم: الهلاك و البلاء و النفس و المرض و الحوباء: النفس.[1]

[1]-مجد الدين محمد يعقوب الفيروز أبادي، قاموس المحيط، ضبط و توثيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، 2005، ص72.

و يظهر من خلال هذه التعاريف أن حوبة هي شخص قريب من الكاتب الذي يتلقى قصصها، فهي تمثل عنده الأم و الأخت و الحبيبة التي عبر عنها بقوله:

آه

ليتنا يا حوبتي غيمتان

تلهوان على أرجوحة الريح في آمان

تسبحان في لجة السماء و تضحكان

و في المساء يا حبيبتي

نسقي شفاه الأرض

عشقا و حنان

ليتني يا حلوتي غيمة كالملاك

كنا عيني الحكايا في حضن علاك

أنام كطفل رضيع

و في فمي:

أهواك أهواك.[1]

يصف الكاتب حوبة و هي تحكي فيقول: "و حوبة حين تحكي كالعين النضاحة، تنجس الحكاية من كل جوارحها و جوانبها، فهي تشبه عيون مياهنا، و حقول قمحنا، و طيور

[1]– عزالدين جلاوجي، حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص12–13.

الكروان الحالمة في ليالي صيفنا، عيناها الكحلوان الواسعتان تتوسد شواطئها النوارس الحالمة، و تقهقهه على رملها الناعم أمواج حوريات البحر، و حين تبسم حوبة تشرق شمس من دور لماعة حتى لتخال نفسك قد عثرت على كنز من كنوز السندباد، و أنفاس حوبة ربيعي يحمل إليك شذا الهضبات و عيق التلال".[1]

تمثل حوبة دور شهرزاد في "ألف ليلة وليلة" لأنها تحكي أحداث الرواية، لكن المتلقي في هذه الرواية هو الكاتب نفسه يتلقاها ثم يكتبها، أما في ألف ليلة و ليلة فالمتلقي هو شهريار فيقول: "حوبة هي شهرزادي التي ظلت مدى السنوات الطوال تزرع نفسي القاحلة بحكاياتها الجميلة فتحيل صحرائي إلى جنتين من أحلام و آمال، و أن تكن هي شهرزادي فأنا لست شهريارها، لأني كنت أمامها كالطفل الوديع الذي ينام حلما بمجرد أن تدغدغ الحكاية أحلامه الصغيرة".[2]

و يقول في نهاية الرواية: "انسحبا عائدين يلفنا الصمت، و تحلق بنا خيالات تسترجع أحداثا جليلة وقعت ذات سنوات في هذا الوطن الغالي و حمدت الله أن حوبة قد نقلتها رواية، و كان لي فضل تدوينها حتى لا تضيع من الذاكرة، فيلعننا التاريخ و الأجيال القادمة".

و ما تحكيه شهرزاد في هذه الرواية مختلف تماما عما ورد في عنوان الرواية الذي هو "حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر" لأن اسم المهدي المنتظر يرد مرة واحدة في

[1]– عزالدين جلاوجي، حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص11

[2]– نفسه، ص11.

بداية بعدها يختفي تماما "أنا لا أومن بالمهدي المنتظر، هو مجرد خرافة رسمها خيال العامة المنهزمين تعلق منهم بأمل ما، سيشرق يوما يهزم ظلماتهم.

لكن حوبة تؤمن به و تنتظره بشوق كبير، و تظل تحكي عنه دون ملل أم كلل"[1].

فالمهدي المنتظر الذي سيظهر في نهاية الزمان، و يملأ الأرض عدلا و قسطا بعد أن تكون مملوءة ظلما و جوارا، فيرضى عنه كل من في السماء و الأرض جاء بمثابة الإنفتاح السردي و اراد الكاتب من خلاله أن يرمز غلى ما تهدف إليه حوبة من كشف جرائم المستعمر الفرنسي و ما بذله أبناؤه من جهود لتحريره، و ربما تحرير هذا الوطن من أيادي المستعمر هو الذي عبر عنه الكاتب بالمهدي المنتظر.

تبدأ حوبة حكايتها كما تبدأها شهرزاد في ألف ليلة و ليلة فتقول: "بلغني أيها الحبيب السعيد ذو العقل الرشيد أنه..."، و هذا ما نجده في حكايات ألف ليلة و ليلة حين تفتح الرواية قائلة: "بلغني أيها الملك السعيد أنه...".[2]

حمامة: معناها طائر، و يعني بالحمامة عن المرأة الجميلة و الرشيقة، و في القاموس المحيط: الحمامة كسحابة: وسط الصدر و المرأة أو الجميلة،و خيار المال و سعدانة البعير، و ساحة القصر و بكرة الدلو و حلقة الباب".[3]

[1]–عزالدين جلاوجي، حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص11.

[2]–القصص الشعبي، ألف ليلة و ليلة، ط10، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، مج1، ج1، 2004، ص12.

[3]–ينظر أحمد الجدع، معاني أسماء الصاحبيات، دار الضياء، عمان، الأردن، 1997، ص38.

و نجد وصف حمامة في الرواية على لسان العربي الذي كان يترنم بأبيات ابن قيطون حالما بحمامة:

خدها ورد الصباح

و اقرنفل وضّاح

الدم عليه ساح

وقت الضحويا.[1]

ثم ينتقل إلى وصفها مباشرة قائلا: و قد صارت أحلى من جبن الرعاة، امتدت قامتها و نهد صدرها، و زادت كحولة عينيها، إنها شبه بمهرة عربية، حين وضعت الصينية تدلت ضفيرة شعرها الأسود تسبقها إلى الأرض".[2]

و يعود كذلك إلى الحديث عن حمامة عن طريق العربي ليصفها حين تتراقص في خياله فينطلق مغنيا بشعره:

عندي حمامة ترن في برج عالي

حرقت قلبي وشغلت لي بالي

صوتها لحن مشكل لالي يالالي

مشيتها حجلة تثير دلالي

و قلبها باهي و حلو كعنقود الدوالي

[1]– عزالدين جلاوجي، حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص20.

[2]– نفسه، ص28

عينيها سودة مذبالة غيرت أحوالي

و سنها جوهر مرتب يلمع ولالي

نبكي و نوح و نشكي للرب العالي

يا ربي داوي الجراح و اكشف هوالي

و نجد وصف آخر للبراح الذي يستقبل النقود في ليلة العرس بكلام مسجوع قائلا: "بات يا زرناجي بات و هذه عشرون ألفا من العربي الزين، أسود العينين، كريم اليدين، بعضها بدل خطيبة حمامة، حمامة غزالة في الصحراء، نجمة في السماء، حمامة ينبوع الماء، نسمة الهواء، حمامة بنت العربان، بنت الشجعان، و الموت لكل حسود، و الموت لكل حقود."[1]

تعد شخصية حمامة من أهم الشخصيات الروائية في هذه الرواية، و هي تشغل قسطا كثيرا و تحتل مساحات واسعة في الرواية، و يمكن اعتبارها النواة التي تأسست عليها أحداثها فحمامة بالنسبة للعربي هي الماضي و الحاضر و المستقبل.

إن الكاتب في الحقيقة كان يرى في "حمامة" صورة من حوبة الحبيبة، و يظهر ذلك في قوله: "لقد أكدت لي حوبة قبل بدء الحكاية أنها موجودة داخلها، هل هي فرع من حمامة، لست أدري لماذا كنت أراها؟ و لست أدري لماذا كلما ذكرت حمامة تبدت لي ملامح حوبة؟[2]، مما يعني أن حوبة في الحقيقة ما هي إلا "حمامة".

[1]– ، عزالدين جلاوجي، حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص20.

[2]– نفسه ، ص132.

2-**العربي:** لقد عرف اسم العربي تحولا إلى "العربي المقرون" إلى "العربي الموستاش"، و لكي لا يحدث هذا التغيير تشويش في ذهن القارئ عمد الكاتب إلى بيان الأسباب الكامنة وراء حدوث ذلك.

لقد أراد الكاتب في البداية أن يصفه وصفا خارجيا، يتعلق بالمظهر و الهيئة، كالطول و القامة في قوله: "كان يجلس العربي مجللا بصمته، ممتد القامة، أميل إلى النحافة، اسمر اللون، حاد الأنف، أسود العينين، رقيق الشفتين، يفضل العزلة، لا شيء يشغله غير الحمامة و دم أبيه ينكأ جرحه في أعماقه".

ثم يضيف له صفة أخرى بقوله: "و يقوم بطقوس غريبة حتى سمي العربي المقرون"، و قد شرح معنى المقرون فيقول "و المقصود به المجنون، صاحب التصرفات الغريبة، و لعلهم أخذوا ذلك من قرن اي نبت له قرن، كناية عن عدوانية، أو من كان له قرين من الجن".[1]

و عندما انتقل العربي إلى مدينة سطيف تغير اسمه إلى "العربي الموستاش"، و هو اسم أطلقه "سي رابح" فيقول عن "سي رابح": "و هو يصر على وصف العربي الموستاش يضيفها إلى اسمه في كل مرة، و لم يجد العربي حرجا في ذلك، بل وجد فيه متعة، الموستاش أو الشاربان رمز للرجولة و النضج".[2]

ثم يضيف إليه صفة الخيانة، بحبه لـ "سوزان" زوجة فرانكو الفرنسي سيده الذي كان يعمل عنده في الحقل و بعد ذلك إعجابه بـ "وريدة المرقومة".

[1]- عزالدين جلاوجي، حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص59.60.

[2]- نفسه، ص145.

1- **عيوبه** سمي كذلك لعيب فيه، كما يظهر في هذه العبارة: "نهض الزيتوني و في نفسه غضب حارق، و مد يده أوقف عيوبه و جره إلى البيت، كان عيوبة يعرج خلفه، و يمسح أنفه الغليظ، و عينيه المحمرتين بكمه الأيمن".[1]

و قوله كذلك: "نظر سي طالب إلى عيوبه، مركزا على قرجته، و أراد أن يقول أن هذا لا يصلح للشهادة قياس على الشاة المعيبة، لا تصلح للأضحية، لكنه كتمها و لزم الصمت".[2]

و الملاحظ من هذه الشخصية أنها لا تحمل اسم علم خاص بها و إنما أرادها الكاتب أن تحمل اسم عاهة و هي تلك المشية العرجاء، بالإضافة إلى ما أصبغ عليه من أوصاف أخرى بكونه فقد أبويه صغيرا، ثم كفله ابن عمه (أبو حمامة)، ثم كفله عمه بلخير والد العربي، و الذي منحه مكانة أكبر من مكانة أولاده.[3]

4-**وريدة المرقومة:** وصفها الكاتب وصفا خارقا، مبالغا فيه، حتى صار يضرب بها المثل في الجمال قائلا و أطلت وريدة المرموقة من الباب و قد تهدل شعرها الأسود حتى كاد يغيطها، و بدت رقبتها البيضاء الممتدة كدرب التبانة، و بدا صدرها الناهد هدية نازلة من السماوات العلى."[4]

و لهذا سميت بالمرقومة مع إضافة اسم وريدة و هو تصغير لوردة دلالة على أنها كانت في جمالها كالوردة.

---

[1]-نفسه، ص67.

[2]-عز الدين جلاوجي،حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ، ص104

[3]-نفسه، ص103

[4]-نفسه، ص244.

القايد: هو اسم يعبر عن المكانة الاجتماعية و يتمثل في الثلاثي: سعيد الأب، عباس الابن، جلول الحفيد، ووضح الكاتب معنى القايد، بأنه لفظ تنطقه العامة بالياء بدل الهمزة، و هو إعلال معروف في العربية للتخفيف، و القايد رتبة تركية تعطيها فرنسا لبعض أتباعها، جمعها قياد، و الأصل فيها قواعد فقلبت الواو ياء، تناسب كسرة القاف.

و الملاحظ أن "القايد عباس" هو الأكثر حضورا في الرواية، و على مستوى الأحداث نتيجة الظلم و القهر الذي كان يمارسه على الناس، كقتل الكثير من الأبرياء، من بينهم "بلخير" والد "العربي الموستاش"، و قاتل "الربح زوجة "خليفة" و غير ذلك من الجرائم التي ارتكبها.

"و القايد عباس" يمثل السلطة العسكرية التي لا تقاوم بمساعدة "حميدة" الذي هو بمثابة الذراع الأيمن له "حميدة القتال و عبّاس السفاح"[1]، و هو عميل لفرنسا و مخلص لها.

فبينما يضيف الكاتب للقايد الأول صفة السعادة (سعيد)، و للحفيد صفة الجلالة (جلول) فإنه يربط القايد الثاني بالعبوس (عباس).

فـ "سعيد" معناه مسرور، من السعد: اليمن، و سعيد نقيض شقي، و سعيد من آسعده الله، و سعيد المزرعة: نهرها الذي يسقيها، و كأنه يسرها و يسعدها، و السعيد: النهر الصغير.[2]

أما "جلول"، فهو من الجلالة و العظمة، و الجلي: الأمر العظيم، و قد جاءت بهذا الشكل (جلول)، دلالة على المبالغة.

[1]– عزالدين جلاوجي، حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر،42.

[2]–مجموعة من الباحثين، حكيمة و قرومة، "الخطاب"، دراسات حول أعمال عزالدين جلاوجي، منشورات مخبر التحليل الخطاب، ع12، جلمعة مولود معمري، بتيزي وزو، 2012، ص42.

لقد كشف الكاتب عن شخصية القايد الثاني مباشرة، بعد أن أضاف إليه اسم "عباس" ذلك أن معنى عبي: قطب ما بين عينيه و التعبس يعني التهجم و العباس الأسد الذي تهرب منه الأسد.[1]

إذ يعمد الكاتب إلى فضح المباشر لشخصية "القايد عباس"، على عكس شخصيتي "سعيد" و "جلول" اللتين افتضحتا بطريقة غير مباشرة و هذا ما يدل عليه وصف "القايد عباس" في الرواية: كان القايد عباس مهيب النظرات ممتلئ الجسم ممتد الطول، تملأ وجهه لحية يكاد يغطيها شارباه الكثان، يميل شعره إلى الحمرة، و كان أباء عرشه يطلقون عليه منذ كان صغيرا لقب الأعز، و كان هو يعتد بذلك و يتمايل فخرا و هو يعتمر العمامة الضخمة و قلمونة البرنس الأحمر.[2]

هذا يعني أن الاسم "القايد عباس" يمكن أن يجمع كل من الدلالة البيولوجية المتمثلة في الصف الخارجي لهذه الشخصية، و الدلالة النفسية المتمثلة في تكبره و فخره و اعتداده بنفسه، بالإضافة إلى الدلالى الاجتماعية التي يحملها اسم "القايد" التي تندرج في منظومة الأسماء و الكنى ذات المواقع الاجتماعية المتوارثة التميز و الامتياز.

بالإضافة إلى أن "القايد عباس" ينتمي إلى "أولاد النش" أي عائلة المشاكل و الصراعات و الخصومات على عكس "العربي الموستاش" الذي ينتمي إلى "أولاد سيدي علي"، الشرفاء و الكرماء، قياسا على معنى "علي" الذي يعني "الرفيع"، عالي الشأن، و تعالى: ترفع، و رجل

[1]–نفسه،ص21.

[2]–المصدر نفسه، 51.

عالي الكعب: شريف عالي الذكر، و في الحديث "اليد العليا خير من اليد السفلى"، و رجل علي أي شريف[1]، مما يعني ان أولاد النش هم سفلة و حقرة بينما أولاد "سيدي علي" هم الأعلى قيمة و شرفا.

البهلي لخضر: و هو من أولياء الله الصالحين، أو "المرابط كما يسميه الناس"[2]، و البهلي تعني الدرويش الزاهد في الدنيا.

أما الأخضر فهو من الخضر، صار أخضر، و سمي الخضر بهذا الاسم لحسنه و إشراق وجهه تشبيها بالنبات الأخضر الفض و أخضير هو تصغير لأخضر، و العرب تقول: الأمر بيننا أخضر: أي جديد.[3]

و بما أن هذا الرجل من أولياء الله الصالحين، فقد أتاه الله العلم الرباني الذي يأتيه من الغيب.

لقد وظّف الكاتب شخصية "البهلي لخضر" و هو شخص محاط بالغموض، و لا يكفي ما هو ظاهر لإيضاحه بل فهمه يستدعي العودة إلى الباطن الذي يخفي أسرارا كثيرة، و تتشابه قصة "البهلي لخضر" إلى حد كبير مع قصة "موسى مع الخضر" الواردة في القرآن الكريم، حيث الخضر هو أيضا رجل صالح، أتاه الله العلم.

[1]–حكيمة بوقرومة، "الخطاب": دراسات حول أعمال عزالدين جلاوجي، ص22.

[2]–حكيمة بوقرومة، "الخطاب": دراسات حول أعمال عزالدين جلاوجي، ص22.

[3]–عزالدين جلاوجي، حوبة و رحلة البحث عن المنتظر، ص80..

و لقد تعمد الكاتب أن يقتل قبل أن يكشف لنا حقيقة كلامه، و ذلك لإعطاء فرصة للمتلقي أن يقوم بنفسه بعملية التأويل.

تعريف المؤلف:

عز الدين جلاوجي من الأصوات الأدبية في الجزائر، من مواليد 1962، بدأ نشاطه الأدبي في سن مبكرة، و نشر أعماله الأولى في بداية الثمانينات عبر الصحف الوطنية، كما ساهم في الحركة الثقافية و الإبداعية، فهو مؤسس لرابطة إبداع الثقافة الوطنية، و عضو مكتبها الوطني منذ 1990، رئيس رابطة القلم الولائية بسطيف منذ سنة 2001، إضافة إلى أنه عضو إتحاد الكتاب الجزائريين و المكتب الوطني لإتحاد الكتّاب (2000–2003).

مؤسس و مشرف على عدد كبير من الملتقيات الثقافية و الأدبية بسطيف منها:

- ملتقى الشباب الأول بسطيف 1996.
- ملتقى الشباب الثاني بسطيف 1997.
- ملتقى المرأة و الإبداع في الجزائر 2000.
- ملتقى أدب الأطفال بالجزائر 2001.
- ملتقى الرواية الجزائرية بين التأسيس و التجريب ماي 2003.
- ملتقى الرواية بين راهن الرواية و رواية الراهن ماي 2006.
- الملتقى العربي أسئلة الحداثة في الرواية الجزائرية 2007.

و شارك في عشرات الملتقيات الثقافية الوطنية و العربية منها:

- شارك في ملتقى البابطين الكويتي بالجزائر سنة 2000.
- شارك في ندوة الأمانة العامة لإتحاد الأدباء العرب بتونس جانفي 2003.

- شارك في مؤتمر اتحاد الأدباء و الكتّاب العرب ديسمبر 2003.
- شارك في عكاظية الشعر بالجزائر العاصمة 2007.
- شارك في ملتقى الرواية الجزائرية بالمغرب 2007.

زار الأردن و سوريا و المغرب و تونس، و قام بنشاطات ثقافية في مراكز ثقافية مهمة كجامعة فيلادلفيا الأمريكية و رابطة أدباء لأردن و إتحاد الكتاب العرب و جامعة بنمسيك بالدار البيضاء بالمغرب.

أصدر عزالدين جلاوجي حتى الآن خمسة و عشرون كتابا في مختلف الأجناس الأدبية، نذكر منها:

❖ في الدراسات النقدية نجد:

- النص المسرحي في الأدب الجزائري.
- شطحات في عرس عازف الناي.
- منشورات اتحاد الكتاب العرب بسوريا.
- الأمثال الشعبية الجزائرية بمنطقة سطيف.
- زهور ونيسي، دراسات في أدبها.

❖ و في القصة:

- لمن تهتف الحناجر؟
- خيوط الذاكرة.

- صهيل الحيرة.
- رحلة البنات إلى النار.

❖ في المسرح:

- النحلة و سلطان المدينة.
- تيوكا و الوحش و رحلة الفداء.
- الأقنعة المثقوبة، غنائية أولاد عامر.
- البحث عن الشمس و أم الشهداء.
- الأعمال المسرحية غير الكاملة (13 مسرحية).

❖ في أدب الأطفال:

- ظلال و حب.
- الحمامة الذهبية.
- العصفور الجميل.
- ابن رشيق.

❖ و في الرواية صدرت له الروايات التالية:

- سرادق الحلم و الفجيعة.
- الفراشات و الفيلان.
- رأس المحنة.

- الرماد الذي غسل الماء.

و صدرت له مؤخرا رواية بعنوان "حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر" و تندرج في سياق الروايات التاريخية، و تعتبر أوّل تجربة له في كتابة هذا النوع من الروايات، و هي الجزء الأول من ملحمة روائية، و الجزء الثاني سيصدر لاحقا.[1]

[1]–نوارة لحرش، الكاتب و الروائي عزالدين جلاوجي للنصر، مجلة النصر اليومية اخبارية وطنية، ع15111، 2011.

ملخص الرواية:

تعدّ رواية "حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر"، تجربة جديدة في سياق الروايات التاريخية، حيث قسمها إلى ثلاثة أجزاء، يسمي كل واحد منها بوحا و أعطى لكل بوح عنوانا خاصا و هي: "أنات الناي الحزين"، عبق الدم و البارود"، "النهر المقدس"، و هي محطّات مفعمة بالحب والفروسية و التضحية و التحدي و الإصرار على البقاء.

يتناول الجزء الأول من الرواية و المعنون: "أنات الناي الحزين" قصة بين العربي و حمامة على خلفية صراع قبلي بين عرش أولاد النش، على رأسه القايد عباس و أولاد سيدي على الذين آلت زعامتهم إلى الزيتوني بعد مقتل أبيه بلخير.

و ينحدر العرشان من أصل واحد هو الجد الحسين المكحالجي الذي حارب الفرنسيين إلى جانب باي قسنطينة، و قد وقع الخلاف بعده حول مواصلة القتال أو الرضوخ، فاختار أولاد النش لما آل أمرهم للقايد التحالف مع فرنسا بالتواطؤ مع الشيخ عمار الذي استولى على زعامة زاوية سيدي بوقبة ليحولها لخدمة المصالح الاستعمارية.

أما في الجزء الثاني و المعنون "عبق الدم و البارود" تنقل بنا الأحداث من الريف بصراعاته القبلية و عالمه المغلق إلى فضاء المدينة، حيث تكتسي الصراعات بعدا آخر و ينفتح العالم على مصرعيه: يدخل العربي و زوجته حمامة فارين بحبهما ليخوضا غمار حياة جديدة لم تخطر ببالهما.

و يبدأ الجزء الثالث المعنون: "النهر المقدس" على عودة خليفة إلى قرية أولاد سيدي علي ليروي ما حدث له للزيتوني ناقلا خبر مقتل الطاغية عباس، و هنا تتغير الأمور بعد تولي القايد جلول زمام الأمور حيث كان لأمه سلطة عليه.

و في هذا الجزء تطغى الخلافة السياسية و التاريخية على الحياة اليومية للشخصيات، حيث يستعيد فيه الكاتب جملة من التيارات الإديولوجية و الأفكار السياسية التي كانت سائدة في الشارع الجزائري قبيل الحرب العالمية الثانية.

خاتمة

قمنا في هذا البحث بدراسة آليات الخطاب الروائي في رواية "حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر" لـ عزالدين جلاوجي، و هي السرد، الصيغة، الرؤية السردية، الزمن، الشخصية.

و قد حاولنا من خلال هذه الدراسة إبراز خصائص الخطاب السردي في هذه الرواية و من أهم هذه الخصائص:

- غلبة السرد البطيء بسبب الاعتماد على حركة الوقف، و المشاهد الحوارية، فالكاتب يمنح شخصياته حرية الوجود و الكلام، فيعمل على تحليل أفكارها و أحاسيسها، و هو ما أدى إلى تضخم نصي على مستويين: مستوى حكي الكلام و حكي الأفكار مقابل تراجع حكي الأحداث.

- هيمنة السرد الجماعي من قبل السارد الذي يعبر عن آراء الشخصيات، و هو ما يكسب الرواية طابع الموضوعية.

- اعتماد السارد على استنطاق الذاكرة في لحظة الحاضر، فالرواية مبنية على الزمن الماضي و هو الزمن التاريخي،و تتمثل أزمنة تعود إلى الثورة التحريرية.

- تنوعت شخوص الرواية من تاريخية و مجازية وواصلة و قد ساهمت الشخصيات الثانوية في تطوير الأحداث، و كذا إبراز مواقفها من المأساة الوطنية.

- توظيف الكاتب للنصوص الغائبة بمختلف أنواعها (التراث، الشعر، الحكايات الشعبية).

- كما يضعنا الروائي أمام رحلة حقيقية، حيث نجده قد مزج بين الحزن و الحب، الخيال و الواقع.

- لجوء الكاتب إلى اللغة العامية من أجل التعريف أكثر بعادات و تقاليد المجتمع الجزائري.

المصادر و المراجع

المصادر:

- عزالدين جلاوجي، حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر، ط1، دار الروائع للنشر و التوزيع، الجزائر، 2011.

المراجع:

أ- **الكتب:**

1- الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي (دراسة في رواية نجيب الكيلاني)، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010.

2- تزفيطان تودوروف، مقولات السرد العربي، ط1، ترجمة الحسين سحبان و فؤاد صفا ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات إتحاد الكتاب، المغرب، 1992.

3- جان لنتفلت، مقتضيات النص السردي الأدبي، ط1، ترجمة رشيد بن حد و ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات إتحاد الكتاب، المغرب، الرباط، 1992.

4- جيرار جنيت و آخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ط1، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي و الجامعي، دار البيضاء 1989.

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

6- حامد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2006.

7- رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، ط1، ترجمة حسن بحراوي و بشير القمري و عبد الحميد عقار، الرباط، 1992.

8- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ط4، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2005.

9- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) عالم المعرفة، الكويت، 1998.

10- فيليب هامون، سيمولوجية الشخصية الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، تقديم عبد الفتاح كيليطو، محفوظة لدار الكلام، الرباط، 190.

11- محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات و مفاهيم)، ط1، منشورات الإختلاف، الرباط، 2010.

12- ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع و المؤانسة، ط1 منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب دمشق، 2011.

13- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ط3، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، باريس، 1986.

14- يمنى العيد، تقنية السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط1، دار الغرابي، بيروت، 1990.

ب- **المجلات:**

1- حكيمة بوقرومة و آخرون، "الخطاب" (دراسة حول أعمال عزالدين جلاوي)، منشورات مخبر تحليل الخطاب، ع12، جامعة مولود معمري، بتيزي وزو، 23 ماي 2012.

2- -د- عدلي الهواري، "الزمن في سرد سهيل إدريس"، المجلة الثقافية الشهرية، ع87 (عود الند)، الأردن، 2010.

3- نوارة الحرش، الكاتب و الروائي عزالدين جلاوجي للنصر، مجلة النصر يوميو إخبارية وطنية، ع: 15111، 2011.

ت- **القواميس:**

1- مجيد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ضبط و توثيق يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر و الطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، 2005.

فهرس الموضوعات

الفصل الأول: البنية السردية في رواية حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر.

1- الصيغة السردية:

أ- تعريف الصيغة.....

ب- أنواع الخطابات.....08

ب1- الخطاب المسرود.....08

ب2- الخطاب المنقول.....10

ب3- الخطاب المنقول غير المباشر.....11

ب4- خطاب العرض.....12

2- الأشكال السردية:

أ- السرد بضمير الغائب.....13

ب- السرد بضمير المتكلم.....14

ت- السرد بضمير المخاطب.....15

3- الرؤية السردية:.....17

ث- الرؤية من الخلف.....19

ج- الرؤية مع.....19

ح- الرؤية من الخارج.....07

4- تقنية الرؤية في الرواية:

الفصل الثاني: البنية الزمنية في رواية حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر.

1- دراسة الزمن في رواية حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر.....34

2- المفارقات السردية.....35

أ- الإسترجاع.....36

ب- الإستباق.....40

3- قياس الديمومة:.....43

أ- تسريع السرد.....43

1- الخلاصة

2- الحذف

ب- تعطيل السرد:.....46

1- المشهد

2- الوقفة

4-التواتر السردي:.....49

الفصل الثالث: بنية الشخصية في رواية حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر.

1- أنواع الشخصيات.....56

2- دلالة أسماء الشخصيات.....58

التعريف بالكاتب.....65

ملخص الرواية.....68

خاتمة.....69