الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الرحمان ميرة-بجاية-

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم الأدب العربي

الموضوع:

تجلّيات السرد في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام"

لإبراهيم سعدي

مذكرة لاستكمال شهادة الماستر

تخصص:أدب جزائري

إعداد الطالبتين:

- سلوى كيفوش.
- شافية إفوراح.

إشراف الأستاذ:

سعيد إباون

السنة الجامعية: 2013م/2014م.

كلـــمة شكـــر

نتقدم بجزيل الشكر، ووافر الامتنان إلى الأستاذ المشرف سعيد إباون، الذي كان عونا، وموّجها، ومرشدا، فقدم معرفته، وبذل جهده، وأمدّنا بخبراته، وأنفق الكثير من وقته في متابعة هذه الدراسة إلى أن كتب اللّه لها أن ترى النور.

كما نتقدم بشكرنا إلى كلّ من أمدّنا بمصدر أو مرجع، ونخص بالذكر الأستاذة نورة عقاق، والأستاذ آية اللّه عاشوري.

الإهـــــــداء

أهدي هـذا العمـل:

إلى

اللّذين تقرّ بهما عيني، إلى اللّذين ربياني صغيرة...أمي نبع الحنان...وأبي المعطاء...

إلى

إخوتي... وأخواتي...وإلى كـلّ أفراد العائلـة...

سلـوى

الإهـــــــــداء

أهدي هذا العمل:

إلى أمي الحبيبة وقرة عيني.

إلى أبي الحبيب.

إلى كلّ العائلة إخوتي وأخواتي.

إلى كلّ الأصدقاء والأحباب.

إلى كلّ اللّذين ساندوني وشجعوني طوال مشواري الدراسي.

شافيـــة

مـــقـــدمـــــة

تزخر الحياة الثقافية في الجزائر بكم هائل من الإبداعات الأدبية كالأشعار، والمسرحيات، والقصص، والرّوايات. وتعدّ الرّواية فنًا حديثا مقارنة بالفنون السابقة، لم تعرّفه العصور الكلاسيكية والوسطى، وتأخرها في الزمان لا يحط من قيمتها ذلك أنّها استطاعت أن تثبت وجودها في وقت يسير، بل وأن تتربع على عرش باقي الفنون، كونها أضحت قادرة على استيعاب مختلف الأحداث، ولا أدّل على ذلك من الرّوايات التي تناولت أحداث العشرية السوداء. هذه الفترة التي شهدت حراكا سياسيا وأحداثا دامية خلّفها الإرهاب، وهو الأمر الذي ساهم بشكل كبير في إيقاظ قريحة أدباء الجيل الجديد اللّذين استلهموا معظم طرائقهم التعبيرية من أدباء جيل الثورة، مفجرين بذلك طاقاتهم الإبداعية التي أسفرت عن ميلاد تحف فنية راقية وصلت إلى مصاف العالمية.

وقد اخترنا في بحثنا أن نتحدث عن تجلّيات السرد الرّوائي عند أحد كتاب الجيل الجديد، فوقع اختيارنا على نص **"بوح الرجل القادم من الظلام"** لإبراهيم سعدي، فحاولنا الكشف على ما يحويه من جماليات فنية وأدبية، من خلال الإجابة عن الإشكالية التالية: كيف وظّف "إبراهيم سعدي" تقنيات السرد المختلفة؟

وتتفرع عن هذه الإشكالية المحورية والجوهرية مجموعة من الإشكاليات هي:

– ما هي التقنيات الزمنية التي اعتمدها "إبراهيم سعدي" في عرض أحداث روايته؟ أو بالأحرى كيف تصرّف بالزمن؟

– كيف ساهم كلّ من المكان والشخصيات في تصعيد أحداث الرّواية؟

واللافت للانتباه أنّ موضوع السرد قد أولاه المفكرون والباحثون عناية كبرى، فتناولوه في دراساتهم كلّ حسب طريقته، وفي بحثنا هذا اعتمدنا على بعض منها نذكر على سبيل المثال: كتاب " **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**" لحميد لحمداني، وكتاب **"بنية الشكل الرّوائي(الفضاء، الزمن، الشخصيات)**"لحسن بحراوي، وكتاب**"في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السرد)**"لعبد الملك مرتاض.

وسبب اختيارنا للرّواية لتكون محل دراستنا راجع إلى رغبتنا في دراسة الأدب الجزائري المعاصر، وإلى افتتاننا وإعجابنا بهذا النوع الأدبي الخصب، وأيضا بسبب قلة الدراسات التي تناولته مقارنة بالدراسات التي تتناول الأنواع الأدبية الأخرى.

وهدفنا من هذه الدراسة هو المساهمة ولو بقدر يسير في التعريف بالأدب الجزائري، والتنبيه إلى كونه يستحق أن يكون موضوعا للدراسة والبحث.

وقسمنا بحثنا إلى ثلاثة فصول، مزجنا فيها بين النظري والتطبيقي، أسبقناها بمدخل عرضنا فيه بعض المفاهيم البسيطة المتعلقة بكل من السرد، والرّواية، والسيرة الذاتية، وسلّطنا الضوء على قضية تعالق الرّواية مع السيرة الذاتية.

أما الفصل الأول فعنوناه "خصوصية الزمن في الرّواية"، وعرضنا فيه المفهوم العام للزمن، ثم تطرقنا إلى دراسة النسق الزمني عبر مستويين، أولهما: الترتيب الزمني، وثانيهما الديمومة.

أما الفصل الثاني فعنوناه "خصوصية المكان في الرّواية"، وعرضنا فيه المفهوم العام للمكان، ثم عرّجنا على علاقة الوصف بالمكان، ثم تطرقنا إلى تحليل بنية الأمكنة من حيث الانفتاح والانغلاق.

أما الفصل الثالث فعنوناه "خصوصية الشخصيات في الرّواية"، وعرضنا فيه المفهوم العام للشخصية، ثم تطرقنا إلى تحليل بنية الشخصيات التي قسمناها بناءً على درجة ارتباطها بالأحداث.

ثم جاءت الخاتمة التي احتوت أهم النتائج التي توصلنا إليها في البحث.

أما فيما يخص المنهج الذي قاربنا به نص الرّواية فهو المنهج البنيوي، بالإضافة إلى المنهج الوصفي التحليلي.

وقد اعترضتنا أثناء البحث بعض الصعوبات والعراقيل حالنا في ذلك حال كلّ باحث، ومن بينها طبيعة الرّواية ذاتها التي استعصى علينا فك بعض شفراتها، وقلة المصادر والمراجع، وضيق الوقت.

وفي الأخير نسوق كلمة شكر لأستاذنا المشرف سعيد إباون الذي لم يدّخر جهدًا في توجيهنا وإفادتنا، فكان لنا بمثابة السند والمعين الذي لا ينضب.

مـــــدخـــــل

مرّ النثر العربي خلال تطوره بمراحل متعدّدة، والأدب العربي بشكل عام احتضن أجناسا أدبية مختلفة منذ العصور الغابرة، تتوزع بين جنسي الشعر والنثر، وتقوم بعض الأجناس الفرعية على فعل السرد، الذي يتمكن الفرد بموجبه من عرض أحداث ماضية، وتختلف طريقة العرض من فرد إلى آخر، وهو عادة ما يرتبط بالفنون النثرية.

والسرد حاضر في كلّ مكان وزمان، يختص به الإنسان العادي و المثقف، ويظهر بألوان مختلفة، إذ إنّنا نلمسه في الأحاديث اليومية،كما أنّنا نلمسه في الإبداعات الأدبية.

والذي يهمنا هو السرد الأدبي الذي يُقصد به «الطريقة التي يصف أو يصور بها الكاتب جزءا من الحدث أو جانبا من جوانبه الزمان أو المكان اللّذين يدور فيهما، أو ملمحا من الملامح الخارجية للشخصية، أو قد يتوغل في الأعماق فيصف عالمها الداخلي، وما يدور فيه من خواطر نفسية أو حديث خاص مع الذات.»[1]

أما "ميساء سليمان إبراهيم" فتُعرّف السرد بقولها:«السرد إعادة تشكيل الواقعة سواء أكانت حقيقية أم متخيلة من خلال مكونات اللغة المنطوقة أو المقروءة أو المكتوبة في عملية صياغة وعرض وإعادة إنتاج، وفق نظام يحدّده السارد مشكلا الحبكة التي تمتلك نظامها الخاص في إظهار الحدث وكيفية بناءه وتشكيل موادّه الأولية ضمن نظام زمني جديد، وتضمين النص الرُؤى والمضامين والدلالات والغايات باستخدام سلسلة من التقنيات القادرة على توزيع الوظائف.»[2]

وتعدّ الرّواية من أكثر الفنون احتفاءً بالسرد، و الحكاية نواتها الأساسية، وتكتب بلغة تثير اللذة والإحساس بالجمال، ولها مجموعة من القواعد النظرية التي تميزها عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى، تتمثل في الحبكة والشخصيات والمكان والزمان، يوظّفها كلّ كاتب حسب الطريقة التي يرى فيها تميّزه عن مجموع الكتاب الآخرين.[3]

وفضلا عما سبق، فالرّواية مجال خصب تتعايش فيه الأنواع والأساليب، ولعل ظهور رواية السيرة الذاتية في الآونة الأخيرة خير ما يستدل به في هذا المقام، فبعدما كانت السيرة الذاتية مقصورة

---

[1] –طه وادي، دراسات في نقد الرّواية، دار المعارف،مصر، ط3،1994م،ص 40.

[2] – ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة،منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب،دمشق،دط،2011م،ص12.

[3] – ينظر: علال سنقوقة، المتخيل والسلطة(في علاقة الرّواية الجزائرية بالسلطة السياسية)،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1،2000م،ص22.

ضمن أدب السير والتراجم، اجتاحتها الرّواية فأصبحت تغترف من فنياتها بل وصارت حاضنة لها في بعض الأحيان.

وتُعرّف السيرة الذاتية على أنّها سيرة ساردها أو بطلها الحقيقي، بينما تُعرّف رواية السيرة الذاتية على أنّها قالب فني تصب فيه السيرة الذاتية، فالأولى بطلها موجود في الواقع الفعلي، ويتم فيها استرجاع الوقائع والأحداث وفق نسق زماني وفضاء مكاني حقيقيين، بينما الثانية بطلها متخيل، وتتكئ في مجملها على وقائع وأحداث وفق نسق زماني وفضاء مكاني متخيلين.

ولكن هذا لا ينفي عن رواية السيرة الذاتية الواقعية، ذلك أنّه قد يحدث وأن تكتب السيرة الذاتية على شكل رواية، فتمزج بذلك بين الواقع والخيال، فتأخذ من الرّواية فنياتها، ومن أدب السير والتراجم واقعيتها.

والسيرة الذاتية نوعان:فإما أن تكون سيرة صاحبها الذي يكتبها، وإما أن تكون سيرة غيرية يتناول فيها مؤلفها سيرة أحد آخر.

وقد عرّف "شعبان عبد الحكيم محمد" السيرة الذاتية على أنّها «عمل أدبي يقوم بتأليفه صاحبه، يتعرض فيه لسيرة حياته في إطار عصره، دون أن يُلزم نفسه بمنهج المؤرخ الذي يقوم برصد كلّ أحداث عصره، وهذا العمل تتوافر فيه روعة التعبير الأدبي، وجودة الصياغة الفنية، والتناسق بين أطرافه في رابطة فنية محكمة، مع اختلاف صور التشكيل الفني من كاتب لآخر.»[1]

بينما أطلق عليها "يحي عبد الدايم" مصطلح الترجمة الذاتية، ويعرّفها بقوله:«الترجمة الذاتية الفنية، هي التي يصوغها صاحبها في صورة مترابطة، على أساس من الوحدة والاتساق في البناء والروح كما سلف، وفي أسلوب أدبي قادر على أن ينقل إلينا محتوى وافيا كاملا، عن تاريخه الشخصي، على نحو موجز، حافل بالتجارب والخبرات المنوعة الخصبة، وهو الأسلوب الذي يقوم على جمال العرض، وحسن التقسيم، وعذوبة العبارة، وحلاوة النص الأدبي، وبث الحياة والحركية، في تصوير الوقائع والشخصيات، فيما يتمثله من حوار مستعينا بعناصر ضئيلة من الخيال لربط أجزاء عمله.»[2]

---

[1] – شعبان عبد الحكيم محمد، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث(رؤية نقدية)،دار العلم والإيمان والنشر والتوزيع،مصر،دط،2008م،ص12.

[2] – يحي عبد الدايم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث،،مكتبة النهضة المصرية،القاهرة،ط1،1974م،ص10.

وتنقسم رواية السيرة الغيرية بدورها إلى نوعين، فإما أن تكون حقيقية، وفي هذه الحالة تكون على شكل«بحث يعرض فيه الكاتب حياة أحد المشاهير، فيسرد في صفحاته حياة صاحب السيرة أو الترجمة، ويفصل المنجزات التي حققها وأدّت إلى ذيوع شهرته، وأهلّته ليكون موضوع دراسة.»[1] وإما أن تكون تخييلية، إذ إنّه «في بعض الأحوال لا يشرع كاتب السيرة الذاتية في وصف نفس يعرفها فعلا.»[2]

أما بالنسبة للدوافع التي تقف وراء كتابة السيرة الذاتية، فإما أن تكون بهدف الإشادة والاحتفاء بمسيرة صاحبها في معترك الحياة، ليكون بذلك قدوة للناشئة. وإما أن تكون بسبب التجارب المؤلمة التي قد تحمل صاحبها على تسجيلها لتكون بذلك سيرته الذاتية شاهدةً على تلك التجارب، وليستلهم الآخرون العبر. أو قد تكون بسبب تعرض عاطفة المبدع لإثارة، كأن تلّم به مصيبة تجعله غير قادر على العيش مع واقعه. أو قد تكون بسب رغبة صاحبها في التنفيس عن انفعالاته والتخفيف من كروبه، فيتجه بذلك إلى القراء علّه يجد العزاء عندهم. وإما أن يكون القصد من ورائها تصوير وقائع وظواهر قد تتطابق مع الصفات التي ينسبها المؤلف لصاحب سيرته التخييلية، كما هو الشأن بالنسبة لرواية "**بوح الرجل القادم من الظلام**" لإبراهيم سعدي، التي تناول فيها سيرة "الدكتور الحاج منصور نعمان" من خلال ربطها بواقع الجزائر الذي عاشته خلال الفترة الممتدة من ثورة التحرير المباركة إلى فترة التسعينات، وفيها سلّط الضوء بشكل أكبر على فترة العشرية السوداء، فجاءت روايته بمثابة صرخة للمجتمع الجزائري ككل، ولأنين الشوارع والطرقات ومختلف المنشآت في هذه الفترة، وذلك من خلال الصفات المنسوبة إلى بطل الرّواية "الدكتور الحاج منصور نعمان" الذي ظهر كشخصية ممزقة تعاني الغربة مع ذاتها في كامل فصول الرّواية.

وقد استهل "إبراهيم سعدي" روايته بكلمة للناشر تحدث فيها عن كون المؤلّف الذي اعتمده في روايته سيرة ذاتية لـ"الدكتور الحاج منصور نعمان"، وكأنّه بذلك يسعى إلى إبرام ميثاق بينه وبين القارئ. مع الإشارة إلى أنّ التاريخ الذي خُتمت به كلمة الناشر يعدّ بمثابة مفتاح يتمكن القارئ بفضله من إدراك أنّ الرّواية ما هي إلا سيرة ذاتية غيرية تخييلية. فالرّواية صُدرت في 2002م، في

[1] – عبد اللطيف الحديدي، فن السيرة الذاتية والغيرية في ضوء النقد الحديث، دار السعادة للطباعة، القاهرة، ط1، 1996م، ص67.

[2] – وولاس مارتن،نظريات السرد الحديثة،تر:حياة جاسم محمد،المجلس الأعلى للثقافة، الإسكندرية،دط،1998م،ص96.

حين أنّ كلمة الناشر أُرّخت في 2015/06/05م.

وكذلك مسألة التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية، التي تدخل النص باب السيرة الذاتية، فكان مؤلف المخطوط الذي تحول إلى رواية هو "الدكتور الحاج منصور نعمان"، والسارد هو "الدكتور الحاج منصور نعمان"، والشخصية الرئيسية هي "الدكتور الحاج منصور نعمان."

كما مزج أيضا "إبراهيم سعدي" بين الواقع والخيال، فأما استعماله للواقع فيتجلى في حسن انتقائه لشخصيات روايته، وفي الأدوار المنسوبة إليها، وفي تصويره لبعض الظواهر المرتبطة بالواقع الجزائري في الفترة التي جرت فيها أحداث الرّواية. وأما استعماله للخيال، فذلك أنّ الخيال هو الذي ينقل الفكرة الجامدة لتصبح مشخصة، ويتجلى في الصفات التي نسبها إلى بطل روايته "الدكتور الحاج منصور نعمان"، الذي كان ينقاد لغرائزه الجنسية في سن مبكرة جدًا، وهو الشيء الذي جعله يعيش كضحية لقوة غامضة في فترة طفولته، وكضحية لقدره القاسي الذي لا يرحم في فترة مراهقته وشبابه.كما يتجلى الخيال أيضا في أسماء بعض الأماكن التي تمت الإشارة إليها في الرّواية، فلا وجود مثلا لمدينة "عين" في الجزائر.

ولا يصرّ "إبراهيم سعدي" على استعمال الخيال فحسب، بل إنّه يُحاول بث المصداقية فيما يرويه، إلى حدّ جعله يعلّق على هذا بأن أشار إليه في التوطئة التي جاءت على لسان "الدكتور الحاج منصور نعمان" صاحب السيرة المزعومة، والتي يشير فيها إلى أنّه سيلتزم الصدق في كلّ ما سيقدم على عرضه في سيرته باستثناء ما يتعلق باسمه الحقيقي، وأسماء الأشخاص الآخرين اللّذين سيرد ذكرهم، وأيضا باسم المدينة التي تزوج وعاش فيها.

وقد تطرقت الرّواية إلى عدة قضايا إلا أنّها لا تنفك تعود لتربطها بـ"الدكتور الحاج منصور نعمان"، فتطرقها لقضية الإرهاب مثلا جاءت مرتبطة به، فقد لقي حتفه على يد الإرهابيين، وبوفاته تنتهي أحداث الرّواية. هذه النهاية التي جاءت على شاكلة النهايات المعهودة في كتُب السير والتراجم.

الفصل الأول:

خصوصية الزمن في رواية"بوح الرجل القادم من الظلام"

1.المفهوم العام للزمن :

لقد شغلت مقولة الزمن الإنسان منذ الأزل، إذ إنّه حظي باهتمام الفلاسفة والعلماء والأدباء على حدّ سواء، كونه قادرا على استيعاب كلّ الأحداث المتعلقة بالكون والإنسان، فالزمن هو«الشبح الوهمي المخّوف الذي يقتفي آثارنا حيثما وضعنا الخطى، بل حيثما استقرت بنا النوى، بل حيثما نكون، وتحت أي شكل، وعبر أي حالٍ نلبسها، فالزمن كأنّه هو وجودنا نفسه.»[1]ذلك لأنّ الزمن محور الحياة، وهو مادة معنوية غير ملموسة، وبهذا يكون على حدّ تعريف "عبد القادر بن سالم" له بقوله:«الزمن هو تلك المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كلّ حياة وخبر كلّ فعل، وكلّ حركة، وهي ليست مجرد إطار بل هي جزء لا يتجزأ من كلّ الموجودات وكلّ وجوه حركتها، ومظاهر سلوكها، لذلك وُجد مفهوم الزمن في كلّ الفلسفات تقريبا.»[2]

والزمان على حد تعبير "الرازي" :«اسم لقليل الوقت وكثيره، وجمعه (أزمان) و(أزمنة) و(أزمنٌ)، وعامله (مزامنةً) من الزّمن، كما يقال مشاهرة من الشهر و(الزمانة) آفة في الحيوانات، ورجل (زمنٌ) أي مبتلى بين الزمانة، وقد زمن من باب سلم.»[3]

إضافة إلى ما سبق وردت في القرآن الكريم إحالات إلى الزمن، ولعل سورة يوسف من بين السور التي تحفل بمثل هذه الإحالات، من ذلك مثلا قوله تعالى﴿**وَجَاءُوا أَبَاهُمْ عِشَاءً يَبْكُونَ**﴾ [يوسف/16]. وقوله أيضا﴿**وَقَالَ لِلَّذِي ظَنَّ أَنَّهُ نَاجٍ مِنْهُمَا اذْكُرْنِي عِنْدَ رَبِّكَ فَأَنْسَاهُ الشَّيْطَانُ ذِكْرَ رَبِّهِ فَلَبِثَ فِي السِّجْنِ بِضْعَ سِنِينَ.**﴾[يوسف/42]. و قد عُرّف على أنّه «من العناصر المهمة التي يقوم عليها فن القص بشكل عام، وفن الرّواية بشكل خاص، وهو يتجسد في الرّواية بواسطة سرد الحوادث.»[4]

كما يعدّ الزمن من أهم العناصر التشويقية التي تنبني عليها الرّواية لذا فإنّ التركيز على أهميته

---

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السرد) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، دط، 1988 م ،ص171.

[2]– عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001 م، ص81.

[3]– الرازي (محمد بن أبي بكر بن عبد القادر)، مختار الصحاح، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، بيروت– لبنان، ط1، 1997م،ص 126.

4– إدريس بودية ، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة،ط1، 2000م، ص ص98، 99.

كثيرا ما يتردّد على ألسنة معظم النقاد والباحثين، فـ"جيرار جنيت" يرى أنّه«من الممكن أن نقص الحكاية من دون تعيين مكان الحدث ولو كان بعيدا عن المكان الذي نرويها فيه، بينما قد يستحيل علينا أن لا نحدّد زمنها بالنسبة إلى زمن فعل السرد لأنّ علينا روايتها إما بزمن الحاضر، وإما الماضي وإما المستقبل. وربما بسبب ذلك كان تعيين زمن السرد أهم من تعيين مكانه.»[1]

فالزمن إذن، عنصر أساسي في بناء الرّواية، فلا يمكن أن نتصور أي حدث مهما كان واقعيا أو تخييليا بمنأى عنه، والقاعدة ذاتها تنطبق على الأقوال سواءً كانت شفوية أو مكتوبة، وذلك على اعتبار أنّ«الرّواية فن تشكيل الزمن بامتياز لأنّها تستطيع أن تلتقطه، وتخصبه في تجلياته المختلفة.»[2]

كما يعدّ الزمن فضلا عما سبق بؤرة الأعمال الحكائية ولبنتها الأساسية، فلا يمكن أن تكتمل عناصرها إذا ما هي استغنت عنه، فهو يشكل بالنسبة لها العمود الفقري الذي يشدّ أجزائها المختلفة، فلو انتفى الزمن لِانتفى الحكي في الرّواية.

وتجدر بنا الإشارة إلى أنّ الزمن يبقى من المفاهيم الكبرى التي يصعب على الباحث تحديدها في أي حقل، ولعل هذا هو ما دفع "أغوسطينوس" إلى القول متسائلا« فما هو الوقت إذن ؟ إن لم يسألني أحد عنه أعرفه، أما أن أشرحه فلا أستطيع.»[3]

بناءً على ما سبق نستنتج أنّه من الصعب تحديد ماهية الزمن، الشيء الذي يذر الباب شارعا أمام كلّ باحث وما يقترحه من مفهوم، فما أوردناه من تعاريف كان على سبيل الذكر لا الحصر.

2.الترتيب الزمني:

يقوم السرد الرّوائي على حركة أساسية تنبثق من تعامله مع الزمن« تتصل بموقع السرد من الصيرورة الزمنية التي تتحكم في النص، وبنسق ترتيب الأحداث في القصة، فالأصل في المتواليات الحكائية أنّها تأتي وفق تسلسل زمني متصاعد يسير بالقصة سيرا حثيثا نحو نهايتها المرسومة في ذهن

---

[1]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية،دار النهار للنشر، بيروت–لبنان، ط1، 2002م، ص 103.

[2]– محمد برادة، الرّواية أفقا للشكل والخطاب المتعدّدين، مجلة فصول،مصر، مج 11، ع 4، 1993م، ص 22.

[3] – مها حسن القصراوي، الزمن في الرّواية العربية،المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط 1 ، 2004م، ص 17.

الكاتب.»[1]، إلاّ أنّ المطلّع على جلّ الرّوايات، إن لم نقل كلّها، يلاحظ أنّها تميل إلى تكسير الزمن مما يخلق نوعا من المتعة والفضول لدى القارئ في الآن ذاته، فالمادة الخام التي تتشكل منها الرّواية، أو ما يُعرّف بالمتن شيء، وطريقة ترتيب الأحداث في الرّواية نفسها، أو ما يُعرّف بالمبنى، شيء آخر، فالأول يعرض الأحداث« بطريقة عملية حسب النظام الطبيعي بمعنى: النظام الوقتي والسببي للأحداث.»[2] فالأحداث فيه ترتب ترتيبا منطقيا خاضعة في ذلك لمبدأ السببية.

أما الثاني فإنّه «يتألف من نفس الأحداث، بيد أنّه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات يعينها لنا.»[3]

ويعني ما سبق أنّ الأحداث في المبنى تتخلى عن الاعتبارات الزمنية بحيث تأتي غير مرتبة ترتيبا كرونولوجيا وهو ما يُعطي للرّواية بعداً جماليا وفنيا، فتستحق بذلك أن تطلق عليها عبارة التحف الإبداعية بأتم معنى الكلمة.

وهذا ما يدفعنا إلى الحديث عن الانحراف الحاصل في المجرى الخطي للسرد الذي يحدث في الرّواية، فقد تعود إلى الوراء لتسترجع أحداثاً وقعت في الزمن الماضي، كما أنّها قد تلّج في المستقبل لتتنبأ بما هو آتٍ أو متوقع الحدوث «وفي كلتا الحالتين نكون إزاء مفارقة زمنية توقف استرسال الحكي المتنامي وتفسح المجال أمام نوع من الذهاب والإياب على محور السرد انطلاقا من النقطة التي وصلتها القصة، وهكذا فتارة نكون إزاء سرد استذكاري Récit analeptique يتشكل من مقاطع استرجاعية تحيلنا على أحداث تخرج عن حاضر النص لترتبط بفترة سابقة على بداية السرد،وتارة أخرى نكون إزاء سرد استشرافي Récit proleptique يعرض لأحداث لم يطلها التحقق بعد، أي مجرد تطلعات سابقة لأوانها.»[4]

ولعل أهم المصطلحات التي لفتت انتباهنا انطلاقا مما سبق عرضه، هما مصطلحي "السرد الاستذكاري" و"السرد الاستشرافي"، لذا سنحاول فيما يلي أن نقوم بالكشف عن بعض

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي(الفضاء، الزمن، الشخصيات)، المركز الثقافي العربي،بيروت-الدر البيضاء، ط 2، 2009م، 119.

[2]- عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول،مصر، مج 12، ع 2، 1993م، ص138.

[3] -جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر : محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000م، ص 60.

[4]- حسن بحراوي،م.س، ص 119.

التمفصلات الزمنية الموجودة في رواية **" بوح الرجل القادم من الظلام"**، وذلك بربطها مع المصطلحين السالف ذكرهما مع الإشارة إلى أنّ هذا المتن قد لا يتوفر دائمًا على الدّقة المطلوبة، وذلك لانعدام وجود قرائن زمنية واضحة في معظم الأحيان.

1.2.السرد الاستذكاري:

يبدو السرد الاستذكاري كخاصية حكائية في المقام الأوّل، نشأ مع الملاحم القديمة وأنماط الحكي الكلاسيكي وتطور بتطورها، ثم انتقل عبرها إلى الأعمال الرّوائية الحديثة التي حافظت على هذا التقليد وظلّت وفيّةً له،حتى إنّه أضحى أهم المصادر الأساسية للكتابة الرّوائية .

ومما لا شك أنّ القصة لكي تُحكى لابد أن تكون وقائعها قد تمت في زمن غير الزمن الحاضر، وهذا أمر مسلم به، لأنّه من المتعذر حكي قصة لم تكتمل أحداثها بعد، وبعيدًا عن هذا المبدأ العام الذي ينطبق على أشكال السرد في مجملها، فإنّ الزمن الرّوائي لا يمكن فهمه إلاّ في سياق الزمن السردي المتجسد في النّص، أي من خلال القرائن المؤشرة عليه والماثلة فيه.

فكل استحضار للماضي يشكل إذن بالنسبة للسرد استذكارًا، ويحقق الاستذكار عددًا من المقاصد الحكائية مثل: ملء الفجوات التي يخلّفها السرد وراءهُ سواءٌ بإعطائِنا معلوماتٍ حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة، أو بإطْلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد. كما يمكن أن يكون الاستذكار بمثابة استدراك بأن يشار من خلاله إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانبًا، كما يمكن أن يكون الاسترجاع بمثابة تكرار بأن يعود إلى أحداث سبقت إثارتها. [1]

وتستوقفنا في رواية **"بوح الرجل القادم من الظلام"** العديد من الاستذكارات التي وظّفها الكاتب لأغراض متباينة، مع الإشارة إلى أنّ هذه الاستذكارات تتفاوت من حيث الطول والقصر من جهة، ومن حيث الوضوح والغموض من جهةٍ أخرى، فمنها ما يسهل التعرّف عليها انطلاقًا من العبارات التي قد تفتتح بها (من مثل: أذكر، تذكرت، تذكرني...إلخ)، ومنها ما يكون من العسير إدراكها لعدم وجود مؤشرات مثل تلك السالف ذكرها.

وكمثال على المقاطع الاستذكارية التي يسهل التعرّف عليها في هذه الرّواية ما يلي:

« **وسط ضباب السكر، تذكرت أبي وأمي وهما يفران معي من بيت " فيلا روز"، هروبًا من**

[1]- ينظر : حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي، ص ص 121، 122.

إخوة زكية، هابطين عبر المنحدر المؤدي إلى الشاطئ، تذكرت العار الذي انتابناحين رجعنا إلى بيتنا العتيق في لاكلاسيير، حيث كنا قد أشعنا بأننا صرنا نسكن في فيلا فخمة في كيوفيل.»[1]

في هذا المقطع يسترجع "منصور" الصورة التي كان عليها هو ووالديه وهم يفِّرون من "فيلا روز" خوفًا من أن يثأر إخوة "زكية" لها، بسبب العار الذي ألحقته بهم بعد أن أصبحت حاملا منه.

1.1.2.مدى الاستذكار:

تشترك الرّوايات على اختلاف موضوعاتها في توظيفها« للمقاطع الاستذكارية التي تتفاوت من حيث طول أو قصر المدة التي تستغرقها أثناء العودة إلى الماضي، وتسمى هذه المسافة الزمنية التي يطالها الاستذكار بمدى المفارقة la portée de l`anachronie، وبالفعل فهذا التفاوت يبدو واضحا للعيان من خلال القراءة الأولى، حيث نستطيع تحديد مدة الاستذكار بالقياس إلى زمن القصة، وذلك من خلال الإشارة إلى الفترة الزمنية التي يمكنها أن تكون واضحة ومعلومة بهذا القدر أو ذاك.»[2]

ومن بين الاستذكارات ذات المدى البعيد والمحدّدة بدقة ما ورد في المقطع التالي :

« **تعرف، منصور، عائلتي موجودة في الجزائر منذ 1832 أحد أسلافي كان ضابطا برتبة كابتن في الجيوش التي نزلت في سيدي فرج مع الجنرال دو بورمون قبره موجود في مقبرة حسين داي الخاصة بالنصارى، هناك أيضا يوجد قبر كلّ من جدّي وجدّ جدّي وأبي وأمي والعديد من أقاربي، وأنا ولدت في حسين داي، ولم أضع قدمي ولا مرة في فرنسا. برأسي أومأت أن نعم، لكن من غير أن أنبس ببنت شفة، فيما أضافت مدام كلير ردمان: – لكن لو كنت واحدا منكم لفعلت ما فعلتم، لهذا أنا أهنئكم على انتصاركم، هذا هو التاريخ، قصة بلا بداية ولا نهاية، أسلافي دخلوا هذه الأرض تغمرهم نشوة النصر، وأنا علي أن أحزم حقائبي بعد قرن وربع قرن.»**[3]

يعود بنا هذا المقطع الاستذكاري قرنا وربع قرن من الزمن إلى الوراء، وهي فترة تتجاوز بكثير نقطة انطلاق السرد الأصلي، وذلك ما نتبيّنه من خلال حديث "كلير ردمان" عن الطريقة التي قدِّم

---

[1]– إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1،2002م، ص 131.

[2] – حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي، ص 122.

[3]– إبراهيم سعدي،م.س، ص ص 47، 48.

بها أسلافها إلى الجزائر، إذ إنّ أحد هؤلاء كان على متن سفينة من السفن المشكلة للأسطول الذي نزلت قواته في ميناء "سيدي فرج" بقيادة الجنرال "دي بورمون" بهدف غزو الجزائر وجعلها مستعمرة تابعة لفرنسا.

وإلى جانب هذا النوع من الاستذكارات التي تعلن عن المدّة التي تستغرقها بدّقة كبيرة، نجد نوعا آخر منها لا يمكن استخراجها إلاّ من خلال الاستعانة بالقرائن المصاحبة للنص حتى نتمكن من التعرّف على طول المدّة التي يغطيها الاسترجاع، وكمثال على ذلك نورد المقطع التالي :

«**جاءت بعد ذلك فترة لم أجد فيها ما أفعله، نصيرة تزوجت، زوجة أبيها أصبحت بعيدة عني، والشقراوات الأوروبيات اللائي صرت أدرس معهن في ثانوية "فيكتور هيجو" – بحسين داي – لم يكن يقبلن حتى مجرد الكلام معي، ربما كن بتلك الطريقة، يخضن من ناحيتهن الحرب ضد "الفلاكا" داخل تلك الثانوية، حيث حدث مرات عديدة وأن فتش الناظر، وحتى الأساتذة أحيانًا محفظتي، خاصة في تلك الفترة التي كانت تنفجر فيها القنابل في أماكن تجمع"الأقدام السوداء" أثناء معركة العاصمة، ربما كان ذلك السلوك من جانبهن نحوي رحمة من ربِّ العالمين،ذلك أنّه لم يكن هناك في ذلك الوقت شيء أسهل من توقيف تلميذ عربي، فقير، بائس عن مواصلة دراسته.**»[1]

لابد مع هذا المثال وما حذا حذوه من القيام بعملية تأويلية إذا أردنا تحديد مدى الاستذكار، فيجب أن نرجع إلى تاريخ حدوث معركة العاصمة هذه، فمن خلال ذلك فقط يمكننا التعرّف على الفترة التي حدثت فيها القصة، مع الإشارة إلى أنّ التحديد هنا يكون نسبيا إذا ما قورن بالنموذج السابق الذي يمتاز بالدِّقة، ولذلك نكون بحاجة إلى مراعاة السياق الذي يحيط بالكلام، إذ من المحتمل أن تكون قد وقعت عدّة معارك في الجزائر العاصمة، وفي أوقات متباينة.

لقد وقفنا من خلال النماذج السابقة على أمثلة من الاستذكارات ذات المدى البعيد، في حين أنّ النماذج التي سنعرضها فيما يأتي تتعلق بالاستذكارات ذات المدى القصير، مع الإشارة إلى أنّ هذه الاستذكارات قد تشير إلى مدّتها، بعباراتٍ واضحة، كما أنّها قد تدفعنا إلى القيام بعملية التأويل شأنها في ذلك شأن الاستذكارات ذات المدى البعيد .

ومن النوع الأول المحدّد نسوق المثال التالي :

[1]– إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص35.

«وأنا أخرج بسيارتي إلى الطريق،ألاحظ أن الشحاذ الذي اتخذ لنفسه مكانا قبالة منزلنا،في الرصيف المقابل، منذ أربعة أيام، قد غادر مكانه، أول مرةٍ يتركه والساعة لم تتجاوز السابعة، بسرعةٍ أقود السيارة، فالطريق خالٍ من حركة المرور. أفكر بأن ضاوية ربما كانت على حق إذ طلبت مني أن أنتظر نهار الغد لجلب لوحات الهاشمي. المدينة تبدو مهجورة المحلات مغلقة، الأرصفة خالية، وسكون مريب يخيم في كل مكان. أول شيء أراه يتحرك هو كلبٌ أعرج يدب على الرصيف.»[1]

يفيد هذا الاستذكار القصير المدى في اكتشاف "الدكتور منصور" أنّ الشحاذ الذي اعتاد الجلوس في الرصيف المقابل لمنزلهم قد اختفى وذلك على غير عادته، إذ إنّ هذا الشحاذ لم يبرح مكانه ولو لبرهةٍ منذ أربعة أيام، فقد كانت مهمته مراقبة المنزل العائلي لـ"الدكتور منصور" لا لشيء سوى لكون زوجة "الحاج منصور" هي أخت الإرهابي "عبد اللطيف" الملقب بـ"أبي أسامة"، ما يعني أنّ هذا الشحاذ تقمص هذا الدور بناءً على أمر من السلطات كي تتمكن من القبض على "أبي أسامة"،إذا ما هو ذهب لزيارة أخته "ضاوية"، وهو الأمر الذي اكتشفه "الدكتور منصور" وزوجته فيما بعد إذ كانا يجهلان ذلك حتى أنّهما قاما بدعوة هذا الشحاذ لتناول الطعام في البيت.

أما النوع الثاني فهو غير محدّد بمدّة معلومة، ولكن ندرك عن طريق الحدس بأنّه قريب العهد، ومن بين النماذج الكثيرة التي تدّل عليه في الرّواية نكتفي بإيراد هذا النموذج الذي يقول فيه الدكتور "الحاج منصور نعمان":

«أتذكر يوم أجهشت باكيا أمام الملأ لأول مرةٍ، كنت في جامع السنة أروي فصولا من حياتي للإمام الضرير، الشيخ مبروك، في لحظة من اللحظات، انفجرت باكياً. في ذلك اليوم أدرك الناس أن روحي مريضة ومعذبة، أنّني أحمل أسراراً مؤلمة ومفجعة.»[2]

وباللجوء إلى التأويل نستنتج أنّ هذا الاستذكار قريب العهد، لأنّ "الدكتور منصور" لا يزال يستذكر كلّ حيثياته ومشاهده الجزئية، كيف أنّه بكى أول مرّة أمام الناس، بعد مرور زمن طويل من مجيئه إلى**"عين"** ليتمكن من نسيان ماضيه المشحون بالذنوب والأخطاء، ولكن دون جدوى فماضيه هذا أصبح هاجسا يطارده أينما ذهب وعبئاً ثقيلاً على كاهله يُنغِّصُ عليه حياته.

---

[1] – إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 79.

[2] – م.ن، ص237.

2.1.2.سعة الاستذكار:

يُقصد بها المساحة التي يحتلها الاستذكار ضمن زمن السرد، وهي تقاس بالسطور والفقرات والصفحات التي يغطيها الاسترجاع من زمن السرد، وتجدر بنا الإشارة إلى أنّ دراسة حركة الاستذكارات على محور التخاطب ليست ذات أهمية حسابية فقط، بل من شأنه كذلك أن يدّلنا على نسبة تواتر العودة إلى الماضي والغايات الفنية التي تحققها الرّواية من وراءه .[1]وهي إلى جانب مدى الاستذكار تشكل المستوى الثاني الذي تتجلى فيه مظاهر السرد الاستذكاري.[2]

وسنعرض فيما يلي نموذجاً تشكل فيه سعة الاستذكار ظاهرة بارزة ملفتة للانتباه:

«**المفروض أن يبعثوا لك برقية، ما الفائدة أن تذهب الآن؟ ستجدها مدفونة– سمعت سلين تقول لي في مطار أورلي –** (...) **طلبت مني أن أبقى وقتاً آخر في المطار، لكني تقدمت نحو مدخل الركوب**(...) **بين السماء والأرض، في اتجاه الجزائر، أحسستني وحيداً في الكون، أو بالأحرى وحيدا مع مخلوقين،أبي وأمّي**(...) **ساعة أو نحوها، بعد مغادرة سلين، وجدتني في مطار العاصمة،** (...) **وأنا أرشح عرقا وبيد مرتعشة، أمسكت المزلاج، الباب انفتح**(...) **افتح عمي علي** (...) **كيف حدث ذلك عمي علي؟** (...) **حين فتحت الباب وجدت الضوء مشتعلا**(...) **ماذا أرى؟ متشردا قذر الملابس ...**»[3]

وقصد اطلاعنا على الحالة التي عاشها "منصور" إثر سماعه خبر وفاة أمّه، نجده يسرد علينا واصفاً حالته هذه مستغرقا في ذلك عشر صفحاتٍ بأكملها، بداية من استلامه للرسالة التي بعثها إليه "العم علي" والتي يخبره فيها بأنّ والده قام بقتل أمّه، وروى لنا كيف أنّه هرع ليحجز في أوّل طائرة كانت متجهة إلى الجزائر، إضافة إلى أنّه وصف الحالة النفسية المتأزمة التي عاشها وهو يفكر في الأسباب التي قد تكون حملت أباه على اقتراف فعلته الشنيعة تلك، أثناء تواجده على متن الطائرة، دون أن يغض الطرف عن ذكر المحطات التي قطعها منذ نزوله بالمطار وصولاً إلى منزلهم أين كان يأمل أن يجد كلّ شيء مثلما تركه، وأن يُكذّب الخبر الذي وصله، ولكن ما هي إلاّ لحظات حتى وجد نفسه واقفاً أمام باب المنزل العائلي، الذي قام بفتحه بيدٍّ مرتعشة فلم يسمع أي صوت أو جلبة، قد

---

[1]- ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي، ص ص 125، 126.

[2]-ينظر: ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة ، ص 228.

[3]- إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص : 169- 179.

يوحيان بوجود أحدٍ ما داخله، ولكنّه على الرغم من ذلك قام بمناداة والديه أملاً في أن يردا عليه، ولكن ذلك لم يكن ليحصل لأنّ الخبر الذي تلقاه كان صحيحا، وكم كانت خيبته كبيرة ، لما رأى فأرا في الرواق، إضافة إلى الخراب الذي طال البيت. كما أنّه روى لنا كيف أنّه ذهب لملاقاة عمه علي–والد شريف– ليستفسر منه كيف حدث ما حدث، ولكنّه لم يجد عنده الإجابات التي يمكن أن تشفي غليله وتروي فضوله. وفضلا عما سبق روى بأنّه بعد عودته هذه المرة إلى المنزل وجد متسولا داخله كان قد اعتاد على المكوث فيه، إذ إنّه اتخذ منه ملجأً بعد دخول الوالد السجن بتهمة قتل زوجته .

وانطلاقا ممّا سبق يمكن أن نصل إلى خلاصة مفادها«أنّ سعة الاستذكار لها صلة بزمن الكتابة أي بزمن العمل المطبعي الفعلي المتصف بالخطية، بينما مدى الاستذكار يدخل في علاقة مع زمن القراءة الذي يتصف بكونه زمنا لحظيا ومتناميا في آن واحد.»[1] وهذا يعني أنّ السعة تشغل جزءا معينا من زمن القصة، في حين أنّ المدى يرتبط بفترة زمنية محدّدة انطلاقا من لحظة الحاضر.

2.2. السرد الاستشرافي :

يُقصد به تلك المقاطع الحكائية التي تروي أو تثير أحداثًا سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها، كما يمكن اعتباره« حركة سردية تقوم على أن يُروى حدث لاحق أو يذكر مقدما.»[2]

هذا إضافة إلى أنّه يُقصد به«الاستباق أو التطلع إلى الأمام أو الإخبار القبلي، يروي السارد فيه مقطعا حكائيا يتضمن أحداثا لها مؤشرات مستقبلية متوقعة، وهو تطلّع إلى ما سيحصل من مستجدات على مستوى الأحداث.»[3]

وهذا النمط من السرد يقضي بتقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث أي القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي يكون الخطاب قد وصلها، وذلك لاستشراف ما سيحدث في المستقبل، أما على المستوى الوظيفي فتعدّ الاستشرافات بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من قبل الراوي، فتكون غايتها بذلك حمل القارئ على التكهن

---

[1]– حسن بحراوي ، بنية الشكل الرّوائي ، ص 131.

[2]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1993م، ص ص 283، 284.

[3] – ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع و المؤانسة، ص 230.

بالمستقبل، ومن ذلك مثلا الإعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات مثل: الإشارة إلى احتمال موت، أو زواج، أو طلاق،...بعض الشخصيات .

ومن الجدير أن نشير إلى أنّ المعلومات التي تقدمها لنا الاستباقات لا تتصف باليقينية، فكما أنّ التطلعات التي تقدمها قد تتحقق، يمكن في المقابل أن لا تتحقق، ما يجعل منها محض افتراضات وتخمينات فقط .

أمّا فيما يخُصُ استعمال هذه الاستشرافات فهي أقل تواترًا مقارنة بالاستذكارات، إذ إنّ الحيّز الذي تشغله الاستذكارات من السرد أكبر بكثير.[1] خاصة وأنّ استخدام تقنية السرد الاستشرافي تناسب الراوي العليم وهو ما قد نجده غائبًا في بعض النصوص الرّوائية، وهو ما يجعل الاسترجاعات تحضى بقدرٍ كبير من مساحة السرد.

1.2.2.الاستشراف كتمهيد :

تؤدي الاستشرافات في كثير من الأحيان غاية تنبؤية بوصفها«مجرد استباق زمني الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي، وهذه هي الوظيفة الأصلية والأساسية للاستشرافات بأنواعها المختلفة.»[2]

كما أنّ هذا الاستباق يمكن أن يكون فرصة سانحة أمام القارئ لإطلاق العنان لخياله والإبحار في العالم المجهول، ومن ثمة معانقته واستشراف آفاقه نظرًا لما تبثّه فيه من قريحة ليحاول بذلك الكشف عن أغوار هذا العلم المحكي.

ومن قبيل هذه التطلعات المستقبلية هذا المقطع الذي يقول فيه "منصور" :«**لكن قلبي صار يدُّق بعنف، خيّل لي أنّ كلّ شيء انتهى، أنّ ذلك اليوم هو آخر يوم تطأ فيه قدماي أرضية ذلك الدار، أنّ خالتي وردية ستفضح أمري أمام عمي علي، أنّ هذا الأخير سيضربني حتى أصير نتنًا، أنّ شريف أيضا سيضربني، ارتبت من نوايا خالتي وردية، متوجسًا أنّها كانت تسوقني لتفعل بي شيئًا، كأن تشبعني ضربًا أو لتغلق علي في صندوق أو نحوه، قلت في قرارة نفسي وداعًا نصيرة، مفكرًا في سحب يدّي من راحة زوجة أبيها والهروب قبل أن يقع لي**

[1] – ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي، ص ص 132 ، 133.

[2] – م.ن، ص 133.

مكروه.»[1]

في هذا المقطع يظهر لنا أنّ "منصور" كان خائفًا من أن تفضح "الخالة وردية" أمره بأنّه لم يعد ولدًا صغيرًا، بل أصبح رجلاً وأنّ تردّده على منزلهم لم يكن بسبب "شريف" وإنّما لغايةٍ أخرى تتمثل في رؤية "نصيرة" –أخت شريف– ولكن سرعان ما تذهب عنه مخاوفه، وتنجلي الهواجس التي كانت تراوده، بعد أن طمأنته "الخالة وردية" بأنّها لن تخبر أحدًا بالأمر، بل حدث أن وضعت جسدها تحت تصرفه وصارت عشيقة له، ويتأكد لنا هذا من خلال هذا المقطع الذي يقول فيه "منصور":

«**أمسكت بيدي وقادتني خارج القاعة، من دون أن تلقي أقل نظرة إلى رضيعها، سارت بي إلى الرواق ثم أدخلتني غرفة وجدتها مرتبة ترتيبا جيّدًا، رغم أنّني لم أكن بكاملي عقلي، خمنت أنّها حجرة عمي علي، فقد كان يوجد فيها سرير يتسع لشخصين. من غير أن تكف عن الابتسام، أنشأت تخلع لي ملابسي قطعة بعد أخرى بهدوء ورفق، لم أفعل أي شيء لصدّها،لم يكن بالإمكان أن أقاومها، لأنّ رجائي الوحيد آنذاك هو أن تستمر تلك اللحظات إلى الأبد، بدورها راحت تعري نفسها، كانت تلك أول مرةٍ في حياتي أرى فيها امرأة بلا ثوب.**»[2]

يمكن اعتبار هذا المقطع السردي بمثابة جواب على التطلعات السابقة التي قام بها "منصور"، فبعد وقتٍ وجيز يجد الأجوبة عن كلّ أسئلته.

وللتوضيح أكثر لابد من الإمعان في هذا المثال، الذي تظهر من خلاله الحالة التي عاشها كلّ من "منصور" و"زكية" – بنت الستة عشرة عاما– بعد أن علّمت بأنّها حامل منه، حيث نجدها تقول «**سيقتلونك إذا ما علموا بما فعلنا، أنا أعرفهم، سيقتلونني أنا أيضا، أعرفهم كلّهم، منصور، أضافت بصوتها الرقيق، اليأس ونحن نختبئ وراء إحدى صخور البحر ...**

أهرب أنت، أما أنا فأعرف ماذا سأفعل ...

سوف أنقذك، لن يعرف أحدٌ بأن الجنين الذي في جوفي هو منك، سوف أنقذك، لا تقلق، منصور، أنا أحبك حتى الموت، قالت بصوت مفعمٍ بحزن لا حدود له، ناظرة إلي بمقلتين حافلتين بمرارة الحب الملعون.»[3]

---

[1] – إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 20.

[2] – م.ن،ص 23.

[3] – م.ن،ص ص 94، 95.

انطلاقا من هذا المثال يمكن للقارئ أن يقوم بعملية تأويلية، فيستشرف بذلك ما قد تقوم به "زكية"،كاحتمال أنّها ستجهض الجنين، أو أنّها ستخفي على إخوتها من يكون والد طفلها أو أنّها ستنتحر ،وبالفعل فقد حدث أن انتحرت. وهذا ما نتبيّنه من خلال قول "منصور" :

«منذ أن انتحرت زكية، قرّرت أن لا أقترب من مراهقة.»[1]

وانتحار "زكية" هو الأمر الذي حمل "منصور" وعائلته على ترك **"**فيلا روز**"** ومغادرة "كيوفيل" خوفًا عليه من إخوة "زكية".

يقول "والد منصور":

«لا أدري لماذا لم أدعك هناك ليقتلوك، ذرية مثلك، ما الفائدة منها؟ منذ ولادتك لم تعرف سوى أن تخلق لنا المتاعب !للحظة فكرت أن أرّد عليه بأنّني كنت طلبت منهما أن يهربا ويتركاني في "فيلا روز"، في القاعة حيث تهالكت الأرضيّة، تحت صورة العقيد لأنتظر مجيء إخوة زكية ليقتلوني.

– أتركاني، تعبت من نفسي، أهربا أنتما فقط، أريد أن أموت، توسلت لهما.

– نهرب! لكن إلى أين؟ إلى أمك؟ تهرب من اللّه أنت؟

تسمي الفرار من عبد مثلك هروبًا؟ صاح أبي.»[2]

وعلى العموم يمكن القول بأنّ الاستشراف يدخل في صميم التحريف الزمني الذي يعمد إليه الكاتب لتحقيق مشاركة القارئ، وتحفيزه على المساهمة في بناء السرد، وإنتاج المتعة الرّوائية، إذ يمكن للقارئ نتيجة تراكم عادته القرائية،أن يتعرّف على التمهيد بمجرد ظهوره في النص، أما بالنسبة للكاتب فيبقى حرًّا إلى حدّ ما في الوفاء، أو عدم الوفاء وهو يستعمل هذه الاستشرافات، إذ قد يكون القصد منها تمويه القارئ وتظليله ومن ثمة إحداث خلّل في خطته السردية .[3]

و هذا يعني بأنّ القارئ قد يرسم في ذهنه نهاية للأحداث نتيجة استعانته بالاستباقات التي قد تكون مجرد تقنية يعتمدها الكاتب لإثارة القارئ وحملّه على الاستمرار في قراءة العمل الأدبي، بيد أنّ هذه الأحداث المستبقة قد تتحقق، كما يمكن أن لا تتحقق.

---

[1] – إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام ، ص 105.

[2] – م.ن، ص 98.

[3] – ينظر : حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي، ص 136.

2.2.2.الاستشراف كإعلان:

في هذا النوع يتم الإعلان صراحة على الأحداث اللاحقة التي سيشهدها السرد، أمّا عن الدور المنوط به فيتمثل في خلق حالة انتظار في ذهن القارئ، وهذا الانتظار قد يكون لفترة قصيرة كما في حالة الإعلانات ذات المدى القصير، كما قد يكون لفترة طويلة كما في حالة الإعلانات ذات المدى الطويل .[1]

وكمثال على الإعلانات ذات المدى القصير، هذا الذي جاء في المتن المدروس بعد سماع "الحاج منصور" وأفراد عائلته بخبر اغتيال ابنه "عبد الواحد" في الجزائر العاصمة، وقرارهم في الذهاب إلى هناك لتعزية زوجته وأبنائه، وهو ما نتبيّنه من خلال قول "الحاج منصور":

« **نتفق جميعًا على أن نذهب إلى العاصمة صباح الغد، مباشرة بعد رفع حظر التجول. أتركهم –عائدًا إلى البيت– أجد القاعة ممتلئة بالنساء القابعات على الأرضية، ضاوية انتهت من النحيب.**»[2]

الملاحظ في هذا المثال أنّ "الحاج منصور" أعلن صراحة بأنّهم سيذهبون إلى الجزائر العاصمة وبالفعل فقد حدث أن ذهبوا. فقد حصل ما كان قد أعلن عنه إذْ إنّه في اليوم التالي ذهب هو وعائلته إلى العاصمة، وهذا المقطع يؤكد ذلك:

«**في اليوم التالي، بعد مضي بعض الوقت على ساعة رفع حظر التجول، يتحرك موكبنا باتجاه العاصمة، سيارتي التي يركب فيها الهاشمي سليماني إلى جانبي، فيما أمه رانجا وعمته ضاوية في الخلف،توجد في المقدمة أبنائي يركبون مع مطلقاتي في سيارات أخرى ورائي، بعض المعارف وبعض سكان الحي موجدون أيضًا ضمن الموكب.**»[3]

أما بالنسبة للنوع الثاني، فالملاحظ أنّه« يتصف قبل كلّ شيء باتساع المسافة بين موضع الإعلان ومكان تحقق ما يشير إليه بالفعل، والبعد هنا يجب أخذه في معناه النسبي الذي يراوح بين مستويات أو حدود دنيا وعليا ...، وفي الحالة الأولى يظّل القارئ محتفظا بذكرى الإعلان مما يسهل عليه استحضاره في الوقت المناسب، بينما في الحالة الثانية يكون خطر التداخل ماثلاً ما لم يتم تطعيم

---

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي، ص 137.

[2] – إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام ، ص 192.

[3] – م.ن، ص 193.

السرد بموتيفات حكائية تبدّد حيرة القارئ، وتقوم بتذكيره بحلول ما جرى الإعلان عنه قبل وقت طويل.»[1]

وللتمثيل لهذا التفاوت في مدد الإعلانات سنختار ثلاثة شواهد تذهب تصاعديًا من الأقل فالأكثر طولاً، وتوضح كيف يكون اتساع تلك المسافة مصدرًا لإرباك القارئ واختبارًا قاسيًا لذاكرته.

ففي هذا المقطع يجري الإعلان عن الحرب الوشيكة التي ستقع بين اليهود والعرب، من قِبل "سلين" التي كانت تحدث "منصور" عنها في الصفحة (142)، وبعد ذلك تتركنا الرّواية في فترة انتظار تستغرق ثلاثة عشرة صفحة ليتم فيما بعد الإعلان عن نتائج هذه الحرب.

يقول "منصور":

«**جعلت تحدثني عن الحرب الوشيكة الوقوع بين اليهود والعرب، أحسست بالشفقة عليها، لأنّني كنت واثقًا، مثل الجميع في الواقع، أنّ اليهود سينهزمون شرّ هزيمةٍ...**

– عما قريب ستقع الحرب بين اليهود والعرب.»[2]

إنّ هذه الحرب التي تمّ الإعلان عنها في الرّواية قبل ثلاثة عشرة صفحة من المكان الذي سيتم الحديث فيه عن وقوعها الفعلي، عبارة عن مدخل أو استباق لن يصادف القارئ أية صعوبة لتذكره لكون الصفحات الفاصلة بين الإعلان ومكان تحققه قليلة .

فقد جاء في الرسالة التي بعثتها جدة "سيلين" لها ما يلي:

«... **لقد محقناهم، سلين! أنا سعيدة جدًا! تلك الأيام التي ظننت أنّها ستكون أحلك أيام حياتي هي في الحقيقة أسعدها! تصوري: سحقنا طائرتهم وهي لا تزال جاثمة في مطاراتهم ! لا تقلقي علي من الآن فصاعدًا...**»[3]

ومن جهة أخرى فقد تطول مدة الإعلان أكثر من ذلك فتوغل مسافته في الامتداد، مثلما هو الشأن في هذا المثال، الذي يفصح فيه "الدكتور منصور" عن مخاوفه من أن يولد ابنه "عبد الواحد" مشوهًا .حيث نجده يقول:

«**عندما اقترب أوان ولادة عبد الواحد، بدأت تستبد بي الوساوس والهواجس،أصبحت خائفًا**

---

[1] – حسن بحراوي ، بنية الشكل الرّوائي، ص 139.

[2] – إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص ص 141، 142.

[3] – م.ن، ص 155.

أن يولد مشوهًا، أن يمسخه اللّه عقابًا لي، كانت مخاوفي المجنونة تذهب إلى حدّ تخيل ضاوية وقد ولدته بذيل، ذات مرة استيقظت من النوم فزعًا، رأيتها في المنام تلّده في صورة خنزير.»[1]

وعلى بعد سبعة عشرة صفحة من هذا الإعلان، نقف في الصفحة (285) على عدم صدق تكهنات "الدكتور منصور"، إذ يحصل أن يولد ابنه "عبد الواحد" دون أية عاهةٍ تذكر. وتأكيدا على هذا يقول "الدكتور منصور":

«**عبد الواحد لم يظهر في يومٍ من الأيام شيئا يدعو إلى القلق والحزن حتى المرض،لم يحدث وأن أصيب به مرة من المرات، كان من أولئك المحظوظين الذين لا يعترض حياتهم منغص من المنغصات، أطفالٌ مثله يمكن للمرء أن يكون له عشرون ولا خوف، كنت أشعر بالطمأنينة كلما فكرت أنّه لا يشبهني، كان إنسانا طبيعيًا، بل مثاليًا، هادئ الطبع، مسالمًا، ناجحًا في دراسته من بدايتها إلى نهايتها، وسيما فضلاً عن كلّ ذلك.**»[2]

كما أنّ مدة الإعلان قد تطول أكثر فأكثر، فيحدث أن تمتد لعشرات الصفحات، فتمضي الرّواية حثيثا في سرد الأحداث، دون أن تلتفت إلى الوراء، ودون أن تذكر أية موتيفاتٍ حكائية رابطة بين النقطة التي يتم فيها الإعلان وبين النقطة التي يتم فيها اختبار الإعلان فيما إذا كان صحيحًا أو لا، ما يجعل مدّة انتظار القارئ تطول لمعرفة فيما إذا كان الكاتب وفيًا لما أعلن عنه ومن قبيل هذا النوع، هذا المثال الذي يتم فيه الحديث عن رغبة "مصطفى" –ابن الحاج منصور– في الهجرة إلى إسبانيا.

ويحدثنا "الحاج منصور" عن ذلك قائلا:«**مصطفى يحضر خطة للتسلل إلى إسبانيا سرًا، خطوته الأولى في هذا الاتجاه هو التحول إلى مدينة مغنية حيث يوجد مهَّجرون سريون نحو إسبانيا، ومرشحون لهذا النوع من الهجرة قادمون من بلدان إفريقيا المجاورة وغير المجاورة: نيجر، تشاد، مالي، كامرون، أي بلدان ضربتها المجاعة، ويقتلها مرض السيدا وتطحنها الحروب.**»[3]

---

[1] – إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 268.

[2] – م.ن، ص 285.

[3] – م.ن، ص 214.

وعلى بعد مائة وسبعة عشر صفحة يتأكد هذا الاستشراف المعلن عنه، إذ يحقق "مصطفى" رغبته في الهجرة إلى إسبانيا، ونحن نعلم هذا من خلال هذا المقطع الذي تتحدث فيه "ضاوية" عن إحدى الزيارات التي قامت بها هي وأختها "رانجا" إلى بيت ضرتها "زينب"- والدة مصطفى- أين أعلمتها "زينب" بأنّ ابنها قد تمكن من الهرب خارج الجزائر. تقول "ضاوية" :«**خلال إحدى الزيارات التي قمنا بها لهما، علمنا أنّ مصطفى، أحد أبناء الحاج، الفار من الخدمة الوطنية، أمكنه في الأخير أن يهرب من البلد.**»[1]

وعليه يمكن القول إنّ الاستشرافات التي تكون على شكل إعلانات تتحقق في الغالب، على عكس الاستشرافات التي تكون كتمهيد إذ إنّها نادرًا ما تتحقق.

وصفوة القول أنّ السرد الاستذكاري (الاسترجاع) والسرد الاستشرافي (الاستباق) يشكلان محور المفارقة الزمنية رغم اختلافهما في البنية والوظيفة، فالأوّل يعمل على التذكير بالأحداث السابقة، وسدّ الفجوات التي قد يشهدها السرد، والثاني يعمل على التنبؤ بما قد سيأتي من الأحداث.

كما أنّ تحديد كلّ واحدٍ منهما يتم عن طريق تحديد لحظة الحاضر، فالسرد الاستذكاري يخطو خطوات إلى الوراء، في حين أنّ السرد الاستشرافي يخطو خطوات إلى الأمام.

وتجدر الإشارة إلى أنّ السرد من دون هاتين التقنيتين أقل إغراءً من حضورهما فيه، إذ تعملان على وسم الأعمال الرّوائية بلمسة إبداعية، ولعلّ هذا هو ما يفسر اختلاف الأعمال الرّوائية رغم كون المادة الحكائية واحدة.

3. الديمومة:(الاستغراق الزمني أو المدّة).

تعني تلك العلاقة التي تربط بين زمن القصة، وزمن الخطاب، مع العلم بأنّ الأوّل يقاس بالثواني، والدقائق والساعات والشهور والسنوات، أما الثاني فيقاس بالكلمات والجمل والسطور والفقرات، والديمومة« مفهوم يرتبط بإيقاع السرد، بما هو لغة تعرض في عدد محدود من السطور أحداثا، قد يتناسب حجم تلك الأحداث مع طول عرضها أو لا يتناسب، مما يؤدي في النهاية إلى الشعور بإيقاع للسرد يتراوح بين البطء والسرعة.»[2] ويقصد بالسرد البطيء ذلك النوع من السرد الذي يتجلى في تقنيتي المشهد والوقفة الوصفية، أما السرد السريع فيتجلى في تقنيتي الحذف والخلاصة.

---

[1] – إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام ، ص 331.

[2] – أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، ط 3 ، 1998م، ص 54.

إضافة إلى هذا، فالديمومة تعني« مجموعة الظواهر المتصلة بالعلاقة بين "زمن القصة" story time و " زمن الخطاب"discourse time، فيمكن للزمن الأوّل أن يكون أطول من الزمن الثاني، أو معادلا له أو أصغر منه.»[1]

ولتبيان هذا التفاوت الحاصل بين زمن القصة وزمن الخطاب، سنفصّل القول في ذلك عن طريق عرض هذه التقنيات:

1.3. الحذف:(الإضمار أو القطع).

يُقصد به الجزء المسقط من الحكاية باعتباره آلية تعمل على اختزال الزمن عن طريق إضمار فترة زمنية طويلة كانت أو قصيرة من زمن القصة، فيتخطى الخطاب بذلك مقاطع حكائية بأكملها دون الإشارة لما حدث فيها وكأنّها ليست جزءًا من المتن الحكائي، فبفضله الفقرات الميتة التي تتناول الأحداث الثانوية، وفيه يكون زمن القصة أكبر من زمن الخطاب، فهو على حدّ تعريف "تودوروف":« وحدة من زمن الحكاية لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتابة.»[2]

مع الإشارة إلى أنّ الحذف قد يكون مشارًا إليه بعبارات زمنية تدّل عليه، كما قد لا يكون مشارًا إليه، وهنا تكمن الصعوبة حيث يتعذر على القارئ إدراك الجزء المسقط من القصة. وينقسم الحذف على المستوى المضموني، إلى حذف محدّد و حذف غير محدّد، أما على المستوى الشكلي فينقسم إلى حذف صريح وحذف ضمني.[3]

ويكون الحذف صريحًا سواءً كان محدّدا أو غير محدّدٍ، أما الحذف الضمني فلا يظهر في الخطاب وإنّما ندركه من خلال وجود ثغراتٍ في السرد.

ونحن نعثر في رواية **" بوح الرجل القادم من الظلام"** على أمثلة لمختلف أنواع الحذف، ومنها نذكر هذا المثال الذي يقول فيه "منصور":«**رغم مضي عدّة سنوات على آخر مرة شاهدتها، صحيح أنّها لم تتغير، نفس الوجه الجميل، الأبيض البشرة، المفعم بالطيبة، والرّقة مع شيء من الحزن.**»[4]

---

[1] – جيرالد برنس،قاموس السرديات، تر : السيد إمام، ميرت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط 1 ، 2003م، ص 54.

[2] – عبد العالي بوطيب ، إشكالية الزمن في النص السردي، ص 131.

[3] – ينظر: أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني،ص 54.

[4] – إبراهيم سعدي ، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 43.

فمن خلال قوله " رغم مضي عدّة سنوات" ندرك بأنّه قام بالحذف وهو حذف غير محدّد إذ إنّنا لا نعرف كم من السنوات بالضبط قضاها "منصور" دون أن يلتقي بمعلمته" كلير ردمان" ، فمنذ أن تخطى المرحلة الابتدائية لم يشاهدها إلاّ بعد مرور عدّة سنوات إضافة إلى أنّها انتقلت إلى "حسين داي" بعد أن كانت تسكن في "كيوفيل" .

وأما بالنسبة للحذف المحدّد فنسوق له هذا المثال، الذي يقول فيه "منصور":

« **يومين بعد ذلك، (أم ثلاثة ؟) وأنا أسير في طريق ضيق، (كيف كان اسمه يا ترى؟) انتصب أمامي بغتة وسط الرصيف،** (...) .

بصوتٍ هادئ خاطبني، ناضرًا إلي من عليائه ببرودة مطلقة.

اسمع أيها الأحمق من مصلحتك أن تعتبر من الآن فصاعدًا أنّك لم تعرف أبدًا شابة اسمها سلين! فاهم ؟ .

(...)، **أتعتقد أنّه سنتركك هكذا بسهولة تأخذها منا من أجل إرضاء نزوات عضوك البائس والقذر؟** .(...)، **من غير أن أدري كيف حدث الأمر بسبب سرعة وقوعه، وجدت نفسي في الممر الضيق الموجود على يمين الرصيف، لصق الحائط، أتلقى وابلاً من الضربات المؤلمة والخاطفة بشكل لا يصدق.**»[1]

يتبيّن من خلال هذا المثال أنّه بعد مرور يومين أو ثلاثة على التقاء "منصور" و"سيلين" لما كانا يسيران معًا في الشارع، مع أحد أصدقائها اللّذين كانت تحضر معهم اجتماعات لمناقشة أمور سياسية. مع العلم أنّها كثيرًا ما تخلّفت عن هذه الاجتماعات، منذ أن تعرّفت على "منصور" الذي أصبح يعني لها كلّ شيء. قد حدث بعد ذلك أن التقى "منصور" بصديق "سيلين" هذا بمفرده فقام بتهديد "منصور"، وطلب منه أن يبتعد عن "سيلين"، حتى أنّه أبرحه ضربًا.

في المثالين السابقين قمنا بعرض نوعي الحذف على المستوى المضموني، (الحذف المحدّد والحذف غير المحدّد)، مع العلم أنّهما يندرجان ضمن الحذف الصريح لوجود إشارات واضحة وبيّنة دالة عليه،(رغم مضي عدّة سنوات، يومين أم ثلاثة). أما بخصوص الحذف الضمني فنسوق المثال الآتي :

يقول "منصور":«**عدت إلى كيوفيل في اليوم التالي، خفت أن تفلت مني ''فيلا روز'' التي**

[1] – إبراهيم سعدي ، بوح الرجل القادم من الظلام، ص ص 158 ، 159.

منحتني السيدة كلير ردمان مفاتيحها، الناس كانوا يستولون على كلّ مسكن فارغ تغادره الأقدام السوداء، حتى أنّ البعض ممن كانوا يقيمون في بيوت من الصفيح صاروا بين عشية وضحاها من سكان القصور.»[1]

ففي هذا المثال ندرك وجود الحذف لوجود ثغرة في السرد، إذ كان بإمكان "منصور" أن يقول (بعد مرور زمن طويل، تمكن الناس اللّذين كانوا يعيشون في بيوت عتيقة هشة من الانتقال إلى بيوت فخمة ما كانوا ليحلموا بها، نتيجة رحيل أصحابها عنها بعد أن نالت الجزائر استقلالها). وإدراكنا لهذا الحذف إنّما جاء من خلال استخدام "منصور" لعبارة "بين عشية وضحاها ".

بناءً على ما سبق نستنتج أنّ الحذف يعمل على دفع حركة السرد إلى الأمام، فهو أقصى سرعة يمكن للسرد أن يبلغها، وهو يشترك مع الخلاصة في كون كليهما يعملان على تسريع الزمن.

2.3.الخلاصة: (المجمل أو الإيجاز أو الملّخص)

تندرج ضمن الإيقاع المتسارع للسرد، وهي أقل سرعة من الحذف على اعتبار«أنّها سرد موجز يكون فيه زمن الخطاب أقصر بكثير من زمن الحكاية، لأنّ هذه التقنية إيجاز للأحداث وتلخيص لها، فهي عرض للأحداث التي تقع في فترة زمنية طويلة في مقاطع سردية قصيرة.»[2]

فهذه التقنية تعمل على تقليص الزمن واختزاله لكونها تقوم على عرض الأحداث التي تكون قد وقعت في سنوات أو شهور أو أيام في مقاطع أو فقرات أو أسطر وربما حتى في كلمات قليلة دون ذكر التفاصيل بل بإيجاز وتكثيف.و«الخلاصة أو البانوراما تتعارض تقليديا مع المشهد أو الدراما، وهي في السرد الكلاسيكي تشكل صلة الوصل بين المشاهد، وكذلك الخلفية التي تنطلق منها إلى الواجهة.»[3]

وتردّ التلخيصات لسدّ الثغرات السردية بشكل سريع لأنّها كثيرًا ما ترتبط بالماضي، لذا يمكن إجمال وظائفها في خمس نقاط تتمثل في :

«1- المرور السريع على فترات زمنية طويلة.

---

[1] – إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 70.

[2] – نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب،ج 2، دار هومه، الجزائر، د ط، د ت، ص 172.

[3] – جيرالد برنس،المصطلح السردي(معجم مصطلحات)، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،ط1،2003 م، ص 226.

2- تقديم عام للمشاهد و الربط بينها.

3- تقديم عام لشخصية جديدة .

4- عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية.

5- الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية، وما وقع فيها من أحداث.»[1]

والملاحظ أنّ هذه الحركة عرفت حضورا كبيرا في رواية **" بوح الرجل القادم من الظلام"**، ومن بين التلخيصات التي وردت فيها قول "منصور":« **شريف لم يحضر عرس أخته، أصبح يعيش في عالم خاص به، فصل عن المدرسة، وأبوه نصح بعرضه على طبيب نفساني، لكن عمي علي لم يستشر أي طبيب، عرضه بالمقابل على كلّ الدراويش وعلى كلّ الأولياء الصالحين وغير الصالحين، منفقا عليهم كلّ ثروته، وبلا جدوى، محله الذي كان في الماضي، قبل مرض شريف ، لا يغلق طوال أيام الأسبوع،وذلك منذ سنين تبدو لا حصر لها.صار يشاهد موصدا.**»[2]

فقد قام "منصور" بتلخيص عدّة حوادث يفترض أنّها وقعت في سنين، في أسطرٍ قليلة، ومن ذلك مثلا تعرضُه للحديث عن عرس "نصيرة" – أخت شريف– دون الحديث عن تفاصيل العرس لكونه حدث أقلّ أهمية مقارنة بالأحداث الأخرى المشكلة للرّواية، كما أنّ "منصور" نقل إلينا الحالة التي آل إليها "شريف" إذ أصبح مجنونا، كما أنّه طُرد من المدرسة، وكيف أنّ والده لم يستشر طبيبًا ليُشّخص حالته، بل كان يأخذه إلى الدراويش والشيوخ.

وإلى جانب هذا الإيجاز نجد إيجازا آخر، يقول فيه "منصور":« **ظللت قليل الاحتكاك بالناس، خائفًا أن يسألوني من أكون، من أين جئت، من هو أبي، حتى في الحي، حيث الجميع يعرِّف من أنا، كنت لا أتصل بغيري. لا أحد غاب عن علمه أنّي كنت أعيش وحيدًا في ذلك البيت الفارغ الموحش والمشحون بذكرياتٍ قاتمة، على هذا النحو مضت حياتي خلال عدّة سنوات، أي إلى أن حصلت على شهادة الدكتوراه في الطب.**»[3]

لخص لنا "منصور" الحالة المزرية والمكتئبة التي عاشها لعدّة سنوات إذْ اعتزل الناس وابتعد

---

[1] – سيزا قاسم، بناء الرّواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1984 م، ص 56.

[2] – إبراهيم سعدي ، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 33.

[3] – م.ن،ص 225.

عنهم، وأصبح منطويًا على نفسه بعد تشتت عائلته جراء قتل أبيه لأمه ودخوله السجن، واكتفى بنقل حالته هذه إلينا دون ذكر التفاصيل الأخرى من حياته في هذه الفترة باستثناء أنّه ذكر لنا حصوله على شهادة الدكتوراه دون ذكر الأشواط التي قطعها كي يحصل عليها ويصبح دكتورًا.

فكان الغرض من هذا الملّخص المرور بشكل سريع على فترة زمنية طويلة، إذ كان بإمكان "منصور" أن يقول مثلا (قضيت ليالٍ طِوال وأنا أحضر لشهادة الدكتوراه، وكم كان ألمي كبيرًا لعدم وجود والديّ معي).

كما يوجد إيجاز آخر في قول "عمران الشحاذ":«**أنا يا الحاج منذ أن جاء بي اللّه إلى هذه الدنيا لم أعرف شيئا من ذلك الذي يسميه الناس الهناء، وولدت في الظلام، بلا نور العينين، وأمي التي لا أتذكر عنها شيئا توفيت وأنا لا أزال أمشي على أربع، أبي اللّه يسامحه ويعفو عليه، تزوج من امرأة كانت تعامل كلبها خيرا مني. قبل العاشرة هربت وتشردت ولا أزال، لا أخ لي، يا الحاج، ولا أخت ولا أب. ليس لي غير اللّه.**»[1]

لخص "الشحاذ الأعمى" حياته ومعاناته، كيف أنّه ولد أعمى وكيف أنّ له زوجة أبٍ تمقته ولا ترأف به، حتى إنّها كانت تعامل كلبها أحسن منه، ونتيجة لذلك هرب من المنزل وأصبح متشردًا قبل أن يبلغ العاشرة من عمره، إذ كان بإمكان الشحاذ أن يفصّل القول في تلك المعاناة والمعاملة السيئة التي كان يتلقاها من قبل زوجة أبيه من مثل أنّها كانت تضربه وتفضّل أبنائها عليه،وكأن يحدثنا عن لا مبالاة أبيه به إذ إنّه كثيرًا ما يقف في صف زوجته حتى وإن كانت ظالمة.

نستنتج أنّ توظيف الكاتب لهذه الحركة السردية جاء لغرضين أساسيين، فمن جهة رغبة منه بالدفع بعجلة السرد إلى الأمام، ومن جهة أخرى رغبة منه في تحقيق مشاركة القارئ، وإطلاق العنان لمخيلته لمعانقة المجهول واستشراف آفاقه ليتمكن بذلك من تصور ما تم تلخيصه من الأحداث دون ذكر جزيئاتها الدقيقة.

3.3.الوقفة الوصفية:

وتسمى أيضًا بالاستراحة، وهي حركة سردية تعمل على إبطاء الزمن، ويعرّفها "جيرالد برنس" بقوله هي «حركة زمنية سردية tempo وهي مع الإغفال والمشهد والخلاصة والامتداد واحدة من السرعات السردية الأساسية، وحينما يكون هناك جزء من النص السردي أو زمن الخطاب لا يقابل

[1] – إبراهيم سعدي ، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 90.

أي انقضاء أو انصرام في زمن القصة، فإنّنا نحصل على الوقفة (ويقال أنّ السرد قد توقف). والوقفة يمكن أن تحدث نتيجة للقيام بالوصف أو لتعليقات السارد الهامشية.»[1]

ويبدو أنّ تقنية الوقفة تمكن السارد من تقديم أوصاف تخص المكان والشخصيات، وهو ما يساهم في تقريب الصورة للقارئ، ومعها يبدو وكأنّ السرد قد توقف عن التّنامي، «فتكون في مسار السرد الرّوائي توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها.»[2]

ومع هذه الحركة يكون زمن الخطاب أكبر من زمن القصة، و تلعب الوقفة دورًا هاما في إدارة الأحداث وترابطها، ولو تأملنا في رواية **''بوح الرجل القادم من الظلام''** لوجدنا الوصف فيها يشغل مساحات معتبرة، وكثيرا ما كان يتناول تمثيل الأشياء الساكنة كوصف مختلف الأمكنة، إلى جانب الوصف الفزيولوجي والنفسي للشخصيات.

ومن بين الوقفات الوصفية التي وردت في الرّواية نذكر على سبيل المثال، وصف "منصور" للحي الذي كان يسكن فيه بقوله:«**طرقات لاكلاسيير العديمة الإنارة صامتة، موحشة،خالية، لا أثر لأي كائن حي، منازلها المتشابكة والمتداخلة إلى ما لا نهاية موصدة الأبواب والنوافذ، قبور، قبور. في طرقاتها غير المعبدة الصاعدة والنازلة، الملتوية والمستقيمة، الضيقة والعريضة.**»[3]

قد يكون الهدف من هذا الوصف الملّم بـ"حي لاكلاسيير" و ما يختص به من صفات، رغبة من "منصور" في الربط بين حالته النفسية التي كان يشعر بها جراء الجريمة التي ارتكبها والده، وبين حالة هذا الحي، و هو ما نستشّفه من خلال قوله:« **أسير لا ألوي على شيء إلاّ الهروب من نفسي، من مشاهد أرى فيها أبي وهو يقتل أمي، من تلك الجدران البشعة وهي تروي الجريمة.**»[4]

وإلى جانب هذه الوقفة الوصفية التي تتناول المكان نجد كذلك وصفًا آخر للشخوص، ومثال

---

[1] – جيرالد برنس، المصطلح السردي ،ص ص 169، 170.

[2] – حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت– الدار البيضاء، ط 1، 1991 م، ص 76.

[3] – إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 178.

[4] – م.ن، ص ن.

ذلك وصف "منصور" لـ"مسعودة المطلقة" التي التقى بها صدفة بعد سنين، علمًا أنّه كان قد أقام علاقة معها ثم حدث أن غابت عن الأنظار بسبب حملها منه، ويصفها بقوله:«**على قطعة من ورق مقوى كانت قابعة، غير بعيدة عن مدخل قصر العدالة، وسط أمتعة رثة، مغطاة الوجه بجزء من حائك أسود وضعت يدها اليسرى عليه، تحت العينين، فيما اليد الأخرى ممدودة أمامها، تتوسل بصوتٍ ذليل:**

– صدقة يا مؤمنين..صدقة يا مؤمنين.

بجانبها جلس طفلٌ قذر الملابس، مثلها، وسخ الوجه، ضامِرِه، يأكل قطعة خبز يابس.»[1]

لعل الغرض من كلّ هذا، وصف الحالة التي آلت إليها "مسعودة" و ابنها غير الشرعي من "منصور"، وكذلك لتحقيق وظيفة تفسيرية، تتمثل في الإجابة عن السؤال الذي يكون القارئ قد طرحه على نفسه (إلى أين ذهبت مسعودة؟) بعد أن مرّ عليه في الصفحات السابقة بأنّها قد اختفت عن الأنظار بعد أن سَرَى بين الناس خبر أنّها قد صارت حاملا دون أن يعلّم أحدٌ من يكون والد الطفل.

كما نجد نموذجًا أخر للوقفة والتي يصف "منصور" من خلالها حالته النفسية المتأزمة إثر استلامه لرسالة "سيلين"، والتي تخبره فيها بأنّه عند استلامه لرسالتها ستكون قد انتحرت وانتقلت إلى العالم الآخر، وفي وصفه لحالته هذه يقول: «**ظللت مدة طويلة في مكاني، جالسًا على فراشي، مسندًا ظهري إلى الحائط، مشلولا، عاجزا عن الوقوف، عاجزا عن التصديق، ماسكًا الرسالة بيدي،أيامٌ كاملة تمضي و أنا عاجزٌ عن التفكير، عاجز عن الفهم، عاجز عن الأكل، عاجز عن النوم، عن كل شيء، أتألم في صمتٍ كحيوان لا يدري ما أصابه.**»[2]

نستنتج أنّ المقاطع الوصفية تؤدي دورًا هامًا في عملية السرد، سواء أكانت هذه المقاطع طويلة أو قصيرة كما أنّها تمنح للقارئ فرصة للاستراحة من الأحداث المكونة للسرد من جهة، وتمنح للسارد فرصة ليوغِل في الوصف، وربما للتفكير فيما سيقبل على عرضه من أحداث لاحقة من جهة أخرى .

[1] – إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام،ص 115.

[2] – م.ن، ص 209.

4.3.المشهـد:

يعدّ التقنية الثانية المساهمة في تعطيل السرد، وفيه يترك السارد الشخصيات تتحدث عن نفسها دون تدّخل منه، وهو عبارة عن مقاطع حوارية، وهو ما يكسب الرّواية طابعًا مسرحيًا دراميًا مقابل الطابع السردي، لذا يُعرّف على أنّه «أسلوب العرض الذي تلجأ إليه الرّواية حيث تقدّم الشخصيات في حال حوار مباشر.»[1]

وفي السرد المشهدي يتساوى زمن القصة مع زمن الخطاب إذ فيه «يفقد السرد جانبا من سرعته بحيث يحدث تساويا بين زمن السرد وزمن القصة، ويتم ذلك عن طريق الحوار.»[2] والمعادلة الزمنية للمشهد هي «المشهد: زمن السرد= زمن الحكاية.»[3]

وتزخر رواية **''بوح الرجل القادم من الظلام''** بالكثير من المشاهد الحوارية تتفاوت من حيث الطول والقصر وسنقتصر على إيراد البعض منها فقط. فعلى سبيل المثال:

من بين المشاهد البارزة في نص الرّواية ذلك الحوار الذي دار بين "صالح الغمري" المسؤول عن الموظفين في وزارة الصحة، و"الدكتور منصور" الذي طلب منه أن يعيّنه في منطقة شديدة الفقر.وقد تميّز هذا الحوار بالطول نسبيًا حيث امتد من الصفحة (226) إلى غاية الصفحة (233) مع بعض العبارات القصيرة التي لا تندرج ضمن الحوار.وقد جاء في نص هذا المشهد مايلي:

«**سألني :**

–لا بأس بك. منصور؟

للحظة خطر لي أن أكشف له عن العقد الذي أبرمته مع اللّه، لكن خشيت أن يسخر مني.

–نعم، لا بأس، صالح.

حينها لم يستطع أن يمنع نفسه من الضحك.

–لأول مرة أسمع طلب خدمة من أجل الحصول على تعيين في أشد منطقة قساوة في البلاد!ها ها ها ها ها.

---

[1] – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص 154.

[2] – عائشة بنت يحي بن عثمان الحكمي، تعالق الرّواية مع السيرة الذاتية(الإبداع السردي السعودي أنموذجًا)، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط 1، 2006 م، ص 626.

[3] – نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 174.

في ذلك اليوم اكتشفت أنّي فقدت القدرة على الابتسام. حاولت أن أفعل ذلك، رغبة في مجاملة صالح، لكنني عجزت.

–أجل صالح، تلك هي الخدمة التي أطلبها منك.

.(...)

هناك مدينة تناسبك جيدًا.

–من هي؟

–مدينة عين...

– مدينة عين...؟

– نعم.

.(...)

–هناك عندك حق واحدٌ فقط وهو أن تموت.أضيف لك شيئا آخر؟

– نعم .

– يمكن أن تقضي ثلاث سنوات أو أربع من غير أن ترى امرأة في الطريق. هل تريد المزيد؟

(...)

– رائعة هذه المدينة.

– مدينة !

– سمها كما شئت.لا يهم الاسم.

– إذا أردت، أضفت لك معلومات أخرى ...

– تفضل.

(...)

– اللّذين يتم تحويلهم أو تعيينهم في عين...هم دائمًا من المغضوب عليهم.أوضح وهو لا يزال غير عابئ برنين الهاتف.

– أين هي المشكلة؟ سألته بصوتٍ قلق.

(...)

– لكن ينبغي أن أوضح لك شيئا.

– تفضل، أخي الصالح.

– ستصبح موضع مراقبة.

– هناك مشكلة في هذه الحالة.

– ما رأيك؟

– لا يهم، قلت حاسمًا الأمر بسرعة.

– إذن، انتهى الأمر.

– لكن ربما لا تكفي مجرد تهمة الانتماء إلى حركة الإخوان المسلمين، صالح، أضف إلى ذلك

أنني عنصر خطير.

– طبيب ينتمي إلى حركة الإخوان المسلمين تهمة كافية جدًا...

(...)– شكرًا، لن أنسى جميلك ما حييت.

– عدت إلى التفكير في سليم كلالشة.

(...)

كنت خائفا أن لا يلفق بشأني ملفا قذرًا بما فيه الكفاية.

(...)

– شكرًا، صالح،شكرًا،أنت صديق بأتم معنى الكلمة.

– لا شكر على واجب، الدكتور منصور.

– ثق بأنني لن أنسى جميلك ما حييت.

– أنا لم أفعل أكثر من أنني سأرسلك إلى الجحيم، دكتور.

– إن شاء اللّه.

– اطمئن، دكتور منصور، عين...جديرة تمامًا بأن تكون في مستوى جهنم.

– إن شاء اللّه.»[1]

لعل الغرض من هذا المشهد الحواري هو الكشف عن رغبة "منصور" الشديدة في الذهاب إلى منطقة بالغة القساوة تنعدم فيها أدنى شروط الحياة، وذلك لأجل معاقبة نفسه على كل ما اقترفه من

[1] – إبراهيم سعدي ، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 226 – 233.

ذنوب ومعاصي، وللهروب من ماضيه لعله يجد نوعًا من الراحة التي يبحث عنها. ولتحقيق رغبته هذه لجأ إلى صاحبه "صالح الغمري" وطلب منه أن يلفق له تهمة يضمن من خلالها الذهاب إلى "عين" على اعتبار أنّ هذه المدينة تَعُجُ بالمنفيين.فما كان من "صالح الغمري" إلاّ أن كتب عنه تقريرًا يقول فيه إنّه ينتمي إلى جماعة الإخوان المسلمين، إلاّ أنّ "الدكتور منصور" لم يقتنع بالفكرة بل ألحّ عليه أن يلفق عنه تهمًا أخرى زيادة على التهمة السابقة، ولكن "صالح" طمأنه بأنّ هذه التهمة كافية ليُبعث به إلى "عين" وبالفعل فقد حدث ما كان "منصور" يصبوُ إليه.

تجدر الإشارة إلى أنّ المثال السابق جاء كنموذج عن المشاهد الحوارية الطويلة، أما المشاهد الحوارية القصيرة فنمثل لها بذلك الحوار الذي دار بين "منصور" و"الخالة وردية" حول "نصيرة" أخت شريف- حيث أخبرته بضرورة أن يبتعد عنها كونها صارت مخطوبة. وقد جاء فيه ما يلي:

«– منصور،لا تكثر الكلام الآن مع نصيرة.

- **لماذا؟**
- **ألا علم لك؟**
- **بأي شيء؟**
- **ألم تخبرك نصيرة؟**
- **بأي شيء؟**
- **ولا شريف؟**
- **ماذا بوسع شريف أن يقول لي؟ يعيش الآن في السماء، المسكين.**
- **لا أحد أخبرك بأنّ نصيرة تتهيأ للزواج؟**
- **لا أحد.**
- **إذن أنت الآن على علم.**
- **حسنا.**
- **اعرف إذن كيف تتصرف من الآن فصاعدًا.**
- **كيف ذلك؟**
- **تجنب ساحتها.**
- **فقط؟**

- **فقط.**
- **حسنا.**
- **ربما إذا حدث وأن رآها خطيبها معك يغضب.**
- **حسنا.»**[1]

إضافة إلى النموذجين السابقين اللّذين يمثلان مشاهدًا حوارية بين الشخوص نورد مثالا آخر للمشهد المنولوجي الذي يعني أن تتحدث الشخصية مع ذاتها أي حوار داخلي .

يقول "الدكتور منصور" :

« **للحظة يخطر في ذهني أن أسألها كيف لم يجعل هذا الباب أمها يا ترى تقيم الدنيا وتقعدها؟ لكنني لا أقول شيئا في الأخير(...) أتساءل في قرارة نفسي ماذا فعلت لهن جميعًا حتى لا ألقى منهن غير الحقد. ألم أعدل بينهن جميعًا؟ ألم يكن لكل واحدةٍ منهن بيتها؟ هل قضيت ليلة عند واحدة أكثر من غيرها؟** (...)، **ماذا كان بوسعي أن أفعله لإرضائهن وتقاعست عن القيام به؟ ألم أكن أنصف بينهن حتى في الجماع؟**»[2]

ففي هذا المثال تساءل " الحاج منصور" بينه وبين نفسه مطلقا العنان لمشاعره الشخصية وتأملاته الداخلية، مما جعل الكلام يَنْسابُ منه بعفوية، وهو ما يساهم في تقريب الصورة إلى القارئ وهو الشيء الذي يسمح له بالغوص في أعماق " الحاج منصور" ليدرك بذلك المكنونات التي كانت تختلج في نفسيته، من ذلك مثلاً تساؤله الدائم عن سبب مقت زوجاته له (زينب، سلطانة، يمينة)، وبالمقابل لم يكنَ يحقدن على "ضاوية" على اعتبار أنّها ضرّتهن، وخاصة أنّها كانت المفضلة لديه، إلاّ أنّه سعى دائمًا إلى إخفاء ذلك محاولا قدر المستطاع تحقيق العدل والمساواة بينهن.

بناءً على ما سبق نستنتج أنّ المشهد يساهم بشكلٍ كبير في إكساب جمالية للرّواية، على اعتبار أنّه يأتي على شكل مقاطع حوارية تتحقق بواسطتها الدرامية التي تجعل القارئ يعيش الأحداث ويتابعها بأدق تفاصيلها دون أن يشعر بالملّل.

وصفوة القول أنّ هذه التقنيات تساهم بشكل كبير في تكسير عمودية السرد سواءٌ أكانت على مستوى الترتيب الزمني (الاسترجاع والاستباق)، أو على مستوى الديمومة (الحذف، الخلاصة،

---

[1] – إبراهيم سعدي ، بوح الرجل القادم من الظلام، ص ص 29، 30.

[2] – م.ن، ص ص 122، 123.

الوقفة، المشهد)، وبالتالي فبفضلها يتحرّر الزمن من زمنيته، أي من التسلسل الخطي للأحداث. وهي من بين الخاصيات التي أصبحت تميّز النصوص الرّوائية والقصصية الحديثة عن النصوص الكلاسيكية.

ولعل تشعب الزمن في هذه الرّواية ناتج عن الحالة النفسية المتأزمة للبطل، وما يحيط به من تناقضات انعكست جليًّا في الأحداث المشكلة للرّواية، إذْ جاءت هذه الأحداث متداخلة وبطريقة لولبية، خاصة أنّ هذه الرّواية اتخذت شكل مذكرات.

الفـصل الثـاني:

خصوصية المكان في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام"

1.المفهوم العام للمكان:

يلعب المكان دورًا هامًا في بناء العمل الرّوائي، فهو الوعاء الذي يجمع مختلف العناصر المشكلة للقصة من أحداث وشخصيات.

وقد اختلف النقاد والدارسون في تسميته، فمنهم من أطلق عليه مصطلح "الحيّز"، أمثال "عبد الملك مرتاض" الذي يقول معرفا إياه:« الحيز الأدبي عالم دون حدود، وبحر دون ساحل، وليل دون صباح، ونهار دون مساء، إنّه امتداد مستمر مفتوح على جميع المتجهات، وفي كلّ الآفاق.»[1]

وتفضيل "عبد الملك مرتاض" لمصطلح الحيّز على المكان إنّما راجع إلى عدم رغبته في تضييق مجال العمل الرّوائي، وهذا ما نستشفه من خلال قوله:« إذا كان للمكان حدود تحدّه، ونهاية ينتهي إليها، فإنّ الحيز لا حدود له ولا انتهاء، فهو المجال الفسيح الذي يتبارى في مضطربه كتاب الرّواية.»[2]

ومنهم من أطلق عليه مصطلح "الفضاء" للحجة السابقة ذاتها، فـ"حميد لحمداني" يرى بأنّ «الفضاء في الرّواية هو أوسع وأشمل من المكان، إنّه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الرّوائية.»[3] ويشاطره الرأي كلٌّ من "سمير روحي الفيصل" و"إبراهيم عباس"، فالأوّل يقول إنّ« الفضاء الرّوائي أكثر شمولا واتساعًا من المكان.»[4] والثاني يقول:«المكان هو مكون الفضاء ولما كان هذا المكان دومًا متعدّد الأوجه والأشكال فإنّ فضاء الرّواية هو الذي يلّفها جميعًا، إنّه الأفق الرحب الذي يجمع جميع الأحداث الرّوائية، فالمقهى والشارع والمنزل والساحة كل واحد منها يعتبر مكانا محدّدًا، وإذا كانت الرّواية تشمل هذه الأشياء كلّها فإنّها جميعًا تشكل شيئا اسمه فضاء الرّواية.»[5]

وبين هذا وذاك، هناك من يفضل استعمال مصطلح المكان أمثال "سيد إسماعيل ضيف اللّه"، فالمكان في نظره أكثر شمولا من مصطلح الفضاء، وهو ما نتبيّنه من خلال قوله:«المكان هو الأعم والأشمل من الفضاء، فالمكان بمثابة قواعد اللغة، وهي القاسم المشترك بين جماعة لغوية، بينما الفضاء

---

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية ، ص 135.

[2]– م.ن، ص 125.

[3]– حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 65.

[4]– سمير روحي الفيصل، بناء الرّواية العربية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1995م، ص 256.

[5]– إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرّواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار،بيروت، دط، 2002م، ص 33.

بمثابة الكلام أو الكفاءة الفردية في استخدام قواعد تلك اللغة.»[1]

كما يختلف المعجميون العرب في تعريفهم للمكان، ففي لسان العرب تدل كلمة المكان على«الموضع، والجمع أمكنة كقذال وأقذلة وأماكن هو جمع الجمع. قال ثعلب: يبطل أن يكون المكان فعالا لأنّ العرب تقول كن مكانك، وقم مكانك، واقعد مقعدك، فقد دلّ على أنّه مصدر من كان، أو موضع منه.»[2]

أما في التعريفات الحديثة للمكان فقد اقترن ببعض المواصفات والخصائص فـ«المكان والموضع عامة وخاصة، يقال المكان ومنه المعيّن والمبهم، والمكانة، والموضع، والوضع، الوضعة، والحيز، والمطرح.»[3]

وقد خصّ اللّه سبحانه وتعالى ذكر المكان باللفظ الصريح في كتابه المبين في أكثر من موضع، فقد جاء في قوله تعالى ﴿**واذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انْتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًا**﴾ [مريم/16]. والمكان هنا بمعنى الموضع.

أما فيما يخص أهمية المكان في البناء الرّوائي فإنّه يكتسب أهمية بالغة نظرًا للدور المنوط به، إذ«لا يمكن أن نتصور أحداثًا تقع خارج المكان، بل لابد أن تقع في فضاءٍ مكاني حقيقي، أو يصوره الكاتب بواسطة اللغة.»[4]، ما يعني أنّ المكان في الرّواية قد يكون واقعيًا كما قد يكون تخييليا، و«مصطلح الفضاء الرّوائي يتسع ليشمل العلاقات المكانية أو العلاقات بين الأمكنة والشخصيات والحوادث، ويعلو فوقها كلّها ليصبح نوعًا من الإيقاع المنظم لها.» [5] فبفضل المكان تكتسب العناصر العناصر الرّوائية الأخرى ديناميكية فهو يؤثر فيها ويتأثر بها، و لعل هذا ما دفع أحد النقاد إلى القول:« إذا كانت الحبكة والشخصيات تمثل النواة داخل الخلية الحية التي تشكلها الحبكة الـرّوائية،

---

[1]– سيد إسماعيل ضيف اللّه، آليات السرد بين الشفاهية والكتابية(دراسة في السيرة الهلالية و مراعي القتل)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008م، ص 247.

[2]– ابن منظور(جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم)، لسان العرب، ج 14، تحقيق: عامر أحمد حيدر، راجعه: عبد المنعم إبراهيم، دار الكتب العلمية، لبنان، ط 1، 1424 هـ / 2003م، ص 510.

[3] – غالب حنا، كنز اللغة العربية(موسوعة في المترادفات والأضداد والتعابير)، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط 1، 2003م،ص85.

[4]– إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص 112.

[5] – سمير روحي الفيصل، بناء الرّواية العربية السورية، ص 253.

فإنّ ما سميناه باسم المحيط يمثل السيتوبلازم* الذي تسبح فيه تلك النواة.»[1]

وعليه يتضح أنّ المكان مسرح للعمل الرّوائي ككل،«فالعمل الأدبي حين يفتقد المكانية، فهو يفتقد خصوصيته وبالتالي أصالته.»[2] وفي هذا إشارة إلى أنّ المكان عنصر فعال يحوي أحداث القصة ويؤطرها، ففيه تقع الأحداث وتتوتر إلى أن تصل إلى ذروتها، فقد أضحى المكان بعد كل هذا، عنصرا سرديا مهما في الرّواية لا يمكن الاستغناء عنه شأنه في ذلك شأن باقي المكونات السردية الأخرى، فبينه وبين الرّواية تواشج وتعالق كبيرين.

2.علاقة الوصف بالمكان:

مما لاشك فيه أنّ الوصف يعدّ أهم العوامل المساهمة في إبراز المكان وتحديده، على أنّ المقصود هنا هو الوصف الرّوائي الذي يعني التصوير الفني لا التصوير الموضوعي، ذلك أنّ«ضوابط المكان في الرّوايات متصلة عادة بلحظات الوصف، وهي لحظات متقطعة أيضا تتناوب في الظهور مع السرد ومقاطع الحوار.»[3] فغالبا ما يقترن الحديث عن المكان بالوصف، بل إنّه من العسير ورود الحيّز منفصلا عن الوصف، فالوصف هو ما يجعل الحيّز يتخذ مكانة إمتيازية بين المشكّلات السردية الأخرى مثل اللغة، والشخصية، والزمان، وغالبا ما ينظر إلى الحيز، في هذا الإطار من الوجهة الجمالية فيغدو كأنّه حلّة تتزين بها الرّواية وتختال.[4]

فالرّوائي حين يسعى إلى وصف المكان وتسميته، لا يسعى إلى تصوير المكان الخارجي، وإنّما يسعى إلى تصوير المكان الرّوائي، وأيّة مطابقة بينهما هي مطابقة غير صحيحة، وذلك يوحي بأنّ «مكان الرّواية ليس المكان الطبيعي، إنّه مكان متخيّل.»[5] وهذا يعني بأنّ المكان الرّوائي من نسج خيال المؤلف، ووسيلته في تشييد هذا المكان هي الوصف، وكثيرًا ما يختار الرّوائي أوصافا ذات

---

* - هو السائل الحي في الخلية، وهو المادة الأساسية المكونة لها،وتتكون من 80% من الماء.

[1] - Nelly Cormeau, physiologie du roman, Nizet. Paris. 1996. P 89.90. نقلا عن حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 81.

[2] – غاستون باشلار ، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان،ط 2، 1987م، ص ص 5،6.

[3] – م.ن، ص 62.

[4] – ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية،ص ص 122، 123.

[5] – سيزا قاسم، بناء الرّواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 1، 1984م، ص 74.

مرجعيات واقعية، وذلك ليكسب عمله المصداقية، ولإيهام القارئ بواقعية الأحداث. ولعل هذا هو ما رمَّتْ إليه "سيزا قاسم" حين قالت:« إذا كانت نقطة انطلاق الرّوائي في التقاليد الواقعية هي الواقعية، فإنّ نقطة الوصول ليست هي العودة إلى عالم الواقع، إنّها خلق عالم مستقل، له خصائصه التي تميّزه عن غيره.»[1]

أما فيما يخص الوظيفة المنوطة به فتتمثل في تشخيص الأشياء، كما أنّه يعمل على نقل الواقع بكل حيثياته، وهذا يعني أنّ «وظيفة الوصف ليست تزيينية أو عرضية، ذلك أنّ عملية الوصف لا تشكل موسيقى تصويرية ، وليست مجرد وسيلة من أجل الخروج من زمنية السرد.»[2]وإنّما عن طريق الوصف يتمكن المؤلف من أن «يرسم صورة بصرية تجعل إدراك المكان بواسطة اللغة ممكنا.»[3]

وفضلا عما سبق، يجدر التنويه إلى أنّ الوصف يرتبط بقدرات المبدع، و لعل هذا ما يفسر تفاوت اللوحات الإبداعية المتعلقة بالمكان من مبدع إلى آخر، فكثيرا ما يكون المكان الرّوائي واحد في عدّة روايات إلاّ أنّه يظهر في أبّهاتٍ مختلفة فكل راوٍ يجسده في القالب الذي يرتضيه، فالوصف في الواقع ما هو إلاّ« صورة ذهنية متباينة بين الرّوائيين سواءٌ أكانت محاكاة لمكان حقيقي أم كانت متخيلة، وهي مرتبطة بمنظور الراوي، أي وجهة نظره في علاقة المكان بالحوادث والشخصيات ومرتبطة بقدرة الرّوائي التعبيرية، وبالأهداف التي يريد تحقيقها.»[4]

إضافة إلى هذا قد يكون الوصف ملِّمًا بأدّق التفاصيل من جهة، كما يمكن بالمقابل أن يكون مقصورًا على جانب واحد، وكما أنّه قد يكون مباشرًا، وذلك عن طريق استخدام عبارات صريحة، يمكن-في المقابل- أن يكون غير مباشر، و ذلك عن طريق الاستعانة بأدواتٍ أخرى كالرموز، والصور الفنية المتنوعة كالاستعارات والمجازات والكنايات، ولكن بغض النظر عن الطريقة التي يرّد بها هذا الوصف في الرّواية، فإنّه يبقى عنصرًا أساسيا فيها باعتباره يعمل على فكِّ شيفراتها وبيان إبهاماتها.

وكمثال عن النوع الأوّل الذي يرِّد فيه الوصف بصورة مباشرة نسوق هذا المقطع الذي يقول فيه "منصور":**«طرقات لاكلاسيير الصاعدة، الملتوية المدببة بدت لي لا نهاية لها. أبدًا لم**

---

[1] – [1] – سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص 785.

[2] – فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الرّوائية، تر: سعيد بن كراد، تقديم، عبد الفتاح كيليطو، دار الحوار،دمشق، دط، 1983م، ص 10.

[3] – سمير روحي الفيصل، بناء المكان، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع 306، 1996م، ص 13.

[4] – سمير روحي الفيصل، بناء الرّواية العربية السورية، ص 269.

أحس من قبل بوعورتها مثل هذه المرة.»[1]

ففي هذا المقطع تمّ إسقاط صفات مباشرة توحي بالحالة المزرية التي كانت عليها طرقات "حي لاكلاسيير" الذي كان "منصور" يقطن فيه.

أما بالنسبة للنوع الثاني الذي يكون فيه الوصف غير مباشر، فسنمثل له بقول "صالح الغمري" واصفا مدينة "عين" من منظوره الخاص:**«لا ماء فيها ولا خبز ولا أدنى شروط الحياة الأخرى. كل شيء فيها مفقود، حتى علبة عود ثقاب تحصل عليها بالمعرفة.»**[2]

فمن خلال هذا المثال يتضح أنّ مدينة "عين" لا تتوفر على أدنى شروط الحياة ناهيك عن الشروط التي يمكن أن تحقق الرفاهية، وهو ما نستشفه من خلال إطلاعنا على الرّواية.

انطلاقا مما سبق نلاحظ أنّ "إبراهيم سعدي" قد كان مبتدعا في الوصف، وقد وظّفه في روايته توظيفا دلاليا متميزا، وهو الأمر الذي قد يساهم في تقريب الصورة للمطلّع على هذه الرّواية.

3. تحليل بنية الأمكنة:

تتعدّد الأماكن في الرّوايات وتختلف حسب طبيعة الموضوع المتناول، إذ لا وجود لرواية تقع أحداثها في مكان واحد، وحسبنا في ذلك ما قاله "ميشال بوتور" في هذا الصدد«وبحسب معرفتي لا وجود لرّواية تجري جميع حوادثها في مكان واحد منفرد، وإذا ما بدا أنّ الرّواية تجري في مكان واحد نقلنا أوهامًا تنقلنا إلى أماكن أخرى.» [3]

وتعدّ الأمكنة المتداخلة من بين التقنيات الجديدة التي استلهمتها القصة الجزائرية مع الجيل الجديد، بحيث كان هذا الانفتاح على الأمكنة الرحبة سببًا قويًا في تخليص هذا الفن النثري من قيود البناء الكلاسيكي، فبفضل هذه التقنية تخلّص الخطاب القصصي الجديد من حصار محدودية المكان.[4]

وينتج هذا التعدد في الأمكنة إذا تنقلت الشخصية الرئيسية في أماكن مختلفة ذات سمات متباينة سواءٌ من حيث الاتساع و الضيق، أو من حيث الانفتاح والانغلاق. و هو الأمر الذي نجده

---

[1] – إبراهيم سعدي ،بوح الرجل القادم من الظلام، ص 185.

[2] – م.ن، ص 227.

[3] – ميشال بوتور، بحوث في الرّواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت– باريس، ط 2، 1982م، ص61.

[4] – ينظر: عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، ص 96.

في رواية **"بوح الرجل القادم من الظلام"**، إذ إنّها تشتمل على أماكن عديدة سنتعرض إلى تحليلها فيما يلي:

1.3. الأماكن المفتوحة:

يُقصد بها تلك الأماكن الرحبة التي تتسم باللامحدودية نسبيًا وهي على النقيض من الأماكن المغلقة، تحتضن أنواعًا مختلفة من البشر فـ« الأمكنة المفتوحة عادة تحاول البحث في التحولات الحاصلة في المجتمع، وفي العلاقات الإنسانية الاجتماعية ومدى تفاعلها مع المكان. إنّ الحديث عن الأمكنة المفتوحة هو حديث عن أماكن ذات مساحات هائلة توحي بالمجهول كالبحر، النهر، أو توحي بالسلبية كالمدينة، أو هو حديث عن أماكن ذات مساحات متوسطة كالحي حيث توحي بالألفة والمحبة. أو هو حديث عن أماكن ذات مساحات صغيرة كالسفينة والباخرة كمكان صغير يتماوج فوق أمواج البحر.»[1]

ففي مثل هذه الأماكن ينعم الإنسان بنوعٍ من الحرية، وقد وردت في رواية "إبراهيم سعدي" أماكن عديدة من مثل هذا النوع:

- **الحي:**

مكان قريب إلى الإنسان، وهو«في اللغة مأخوذ من الحياة، وللحي معان كثيرة في اللغة: منها البيّن الواضح، ومنها الحق، لقولهم "لا يُعرف الحي من اللّي"، أي لا يُعرف الحق من الباطل، ولعل الحي من أكثر أسماء الأمكنة العربية التي تشير إلى معنى الحياة وحركتها الدائمة.»[2]

والحي هو المنشأ الأول الذي يترعرع فيه الفرد، وفيه تكون أولى معاملاته مع الناس، باعتباره «النواة الأولى للقرية، والبلدة، والمدينة، يعتبر من أماكن الطفولة الأولى، مثله مثل رحم الأم، والبيت الأول، ومثل هذه الأمكنة تتسم بالدفء، والحنان، والسلام، والمحبة، ومن هنا تبقى عالقة في الذاكرة، أطول مدة ممكنة، لأنّها هي البدء، وهي أصول الأمكنة الأخرى.»[3]

وبالفعل فقد كان "حي لاكلاسيير" أوّل منطلق لحياة "منصور" الحافلة بالأحداث المثيرة والغريبة

---

[1] – مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه(حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد)، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق،ط 1، 2011م، ص 95.

[2] – شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرّواية العربيّة، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1994م، ص 51.

[3] – م.ن، ص 52.

في الآن ذاته، ففيه قضى طفولته التي كان فيها مغمورًا بحب وحنان كبيرين من قبل والديه، لكونه الابن الوحيد لهما.

هذا فيما يخص السنوات الأولى من طفولته التي دامت اثنتا عشرة سنة فقط بسبب التغيرات التي طرأت عليه من الناحية الفزيولوجية مما شكّل منعرجًا حاسمًا في حياته، حيث أصبح مهووسًا بالنساء لأجل إشباع رغباته، فكانت أوّل تجربة له مع "خالته وردية"، تليها تجربته مع "مسعودة المطلقة"، وقد أثمرت علاقته بها عن ميلاد ولد غير شرعي، فأضحى الخوف ساكنا فيه من خشية أن يتم فضح أمره لأن عواقبه ستكون وخيمة، وهو ما يفسر سعادته عندما اكتشف بأنّ إخوة "مسعودة" قاموا بمغادرة الحي، ويعبر عن ذلك بقوله:«**رأيت إخوة مسعودة المطلقة مع والدهم يملأون شاحنة بأثاث بيتهم(...) قرروا الهروب من النظرات والأقاويل والإشارات ومن العار الذي حاق بهم(...) أحسست بنفسي قد نجوت، نعم، حينها فقط تنفست الصعداء حقا.**»[1]

ونتيجة لهذه الأحداث أصبح منصور يمقت حيّهم ويتمنى لو يغادره، إذ قال:

«– ما رأيك أبي لو نرحل من هذا الحي؟

– ما السبب. منصور؟

– أنا أكره هذا الحي وبيتنا ضيق.»[2]

هذا فيما يخص "حي لاكلاسيير" الموجود بمدينة "كيوفيل"، أما فيما يخص أحياء مدينة "عين" التي حدث أن انتقل إليها "منصور" بعد عودته من باريس، فهي مليئة بالأحداث الرّهيبة، خاصة وأنّ الحديث عنها ارتبط بالعشرية السوداء، فكثرت فيها الاغتيالات والاعتقالات وخيّمت عليها حالة اللاأمن الدائم. وقد كان "الحاج منصور" مشتبهًا به في الحي الذي يقطن فيه، بسبب اغتيال كلّ من "الشحاذ الأعمى" و"الطفل بائع الفول السوداني" اللّذين كانا يجلسان في الرصيف المقابل لمنزله، وقد أشار إلى هذا بقوله:«**بائع الفول السوداني الصغير قد اختفى منذ خمسة أيام(...) عثر على رأس مقطوع داخل صندوق(...) في اليوم التالي اقتحم منزلنا رجال أمنٍ بزيهم الرسمي و في عز النهار وبدون لثام واقتادوني إلى هنا، إلى هذا المركز الذي أعلم بوجوده أول مرّة،أعرف**

[1] – إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص ص 39، 40.

[2] – م.ن، ص 39.

بأنّ الحي بأسره يشك فيّ.»[1]

وبناءً على ما سبق نكتشف أنّ الحي في هذه الرّواية قد ظهر بصورة مخالفة تمامًا لما ينبغي أن يكون عليه في الواقع، ففي "حي لاكلاسيير" الموجود بمدينة "كيوفيل" ، لم ينعم "منصور" براحة البال–لما كان يسكن مع والديه– والأمر عينه لما انتقل للعيش في أحد أحياء مدينة "عين" أين أسس أسرة خاصة به.

- **الشوارع و الطرقات:**

تحتل هذه الأمكنة أهمية في الحياة البشرية على اعتبار أنّها تعدّ همزات وصل للانتقال بين مختلف المناطق والجهات، و«الشارع العربي كما هو معروف: ماديا وواقعيًا، شارع قبيح المنظر، سواءٌ كان هذا الشارع في المدينة أو القرية، ومردّ هذا القبح أيضًا، يأتي من جراء عدم الانتماء إلى الشارع الذي يشعر به الإنسان العربي. كذلك، فإن مرد هذا القبح، يعود إلى اعتبار الشارع شارع السلطة وشارع الحاكم الذي هو على خلاف مع الإنسان العربي، في كثير من أموره وقضاياه.»[2]

وتحتوي هذه الأمكنة في هذه الرّواية على قدر غير يسير من الأحداث المشكلة لها، فتارة تظهر كحاضنة لهموم بطل الرّواية **"منصور"**، وتارة تظهر كصورة لبؤرة الأحداث والتناقضات التي شهدّتها الجزائر في العشرية السوداء، أي تلك الفترة الحالكة من التسعينات التي شهدت هول الإرهاب ورعبه.

ففي الصورة الأولى التي تظهر عليها، نلاحظ أنّ "منصور" كلّما ضاقت به الحيلة أو استبدت به المشاكل يرتمي في أحضان الطرقات ويمشي فيها، وقد اكتسب هذه العادة منذ أن كان في الأقسام الأخيرة من المرحلة الابتدائية، حيث كان يُؤثِرُ التسكع في الطرقات على أن يذهب للمدرسة، كي لا يكون سخرية لأقرانه بسبب ما طرأ عليه من تغيرات.

كما أنّ تجربته مع النساء كثيرًا ما تسببت في جعله وثيق الصلة بالشوارع والطرقات، فمثلا تجربته مع "حورية" – زوجة محافظ الشرطة– فرضت عليه أن يركض عاريًا في طرقات مدينة **"**حسين داي**"** وهذا ما ندركه من خلال قوله:«**يظهر الرجل عند مدخل غرفته ليشاهدني مع زوجته في فراشه(...) أركض كالمجنون(...) أنسى بأنّني أمشي في الطريق عاريًا.»**[3]

---

[1] – إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام ،ص ص 145، 146.

[2] – شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرّواية العربيّة، ص 67.

[3] – إبراهيم سعدي ،م.س، ص 103.

كما أنّ علاقته مع "مسعودة المطلقة" أثمرت ابنا غير شرعي، وهو الأمر الذي جعله كثير الارتياد للشوارع والطرقات لعله يعثر عليه، وهو ما نستشفه من خلال قوله:«**كنت أجوب شوارع العاصمة طولا وعرضًا بحثا عنه.**» [1]

إضافة إلى أنّ رفض والده استقباله في السجن لما كان يذهب لزيارته، كان له وقعٌ عميق في نفسيته ما جعله يسير في الطرقات وهو غارق في التفكير. وفي هذا الصدد يقول:«**طرقات لاكلاسيير العديمة الإنارة صامتة، موحشة، خالية** (...) **أسير، لا ألوي على شيء إلاّ الهروب من نفسي من مشاهد أرى فيها أبي وهو يقتل أمّي.**»[2]

أما في الصورة الثانية التي تظهر عليها الشوارع والطرقات في هذه الرّواية، فيكثر فيها سفك الدماء وإراقتها، إذ كانت شاهدة على أحداث كثيرة منها وفاة "عمران الشحاذ"، ووفاة "الطفل بائع الفول السوداني" واغتيال "عبد الواحد". يقول "الحاج منصور" وهو يصور بشاعة إحدى المشاهد الشنيعة التي تدّل على أنّ الشارع في مدينة "عين" أضحى مسرحًا للموت:«**أرى ثلاثة أشخاص على الرصيف يلقون بشيء أمامهم**(...) **لا أميز بوضوح ما قذفوه لكن حينما أرى جسمًا بلا رقبة أتأكد من الأمر إنّه رأس رجل.**»[3]

كما لعبت الشوارع والطرقات دورًا لا يستهان به في احتضان المظاهرات التي كان أفراد الشعب يقومون بها، ويظهر هذا جليًّا من خلال قول "الحاج منصور":« **سيارات متفحمة وأخرى محطمة، محلات هشة و مفرغة، عجلات مطاطية محترقة، شظايا الزجاج وعلب ممزقة ونفايات أخرى مترامية على جوانب الطريق، وسط ذلك متظاهرون يرمون قوات الأمن بالحجارة.**»[4]

وبناءً على ما سبق نصل إلى نتيجة مفادها أنّ "إبراهيم سعدي" قد وظّف الشوارع والطرقات بطريقة فنية، حيث إنّه ألبسها دلالات مختلفة، فكانت من جهة بمثابة الأنيس واللبيب الذي يلجأ إليه "منصور" ليشاطره أحزانه، وأضحت من جهة ثانية مسرحًا لجرائم فظيعة، ما جعلها أشبه بليل أسدل أستاره.

---

[1] – إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 202.

[2] – م.ن، ص 178.

[3] – م.ن،ص 82.

[4] – م.ن، ص 291.

- **السـوق:**

مكان عام يقصده الناس لقضاء بعض حاجياتهم، وهو يدّل على الحركة والحيوية، إلاّ أنّه ظهر في هذه الرّواية مملوءًا بالاضطرابات والمجازر المريعة، وقد جاء "الحاج منصور" على ذكر ذلك واصفا إحدى تلك المجازر بقوله:**« أدلف إلى سيارتي، أقترب من السوق، أفتح أبوابها امرأة ممزقة الثياب ملقاة على الأرض تئِن أحملها بين ذراعي أمددها على المقعد الخلفي لسيارتي.»**[1]

وهذا المشهد لا يقل بشاعة عن غيره من المشاهد، حتى إن شدّة هوله ورعبه جعل من المتعذر على "الهاشمي سليماني"أن يجسده في لوحاته، وتصويرًا لحالته هذه يقول "الحاج منصور":**«ابن أخت ضاوية يوضح لي(...) بأنّ يدّه صارت ترتجف حين تُمسك الريشة، وبأنّه يجد نفسه أحيانا عاجزا عن العمل(...) فألتفت إلى ضاوية، توضح لي بأنّه بسبب ما يحدث ليده لم يتمكن بعد من الانتهاء من لوحة قضى معها وقتا أكثر بكثير مما حصل له مع أية لوحة سابقة، أسأله عن موضوعها ، يجيبني بأنّها مشهد لأجسام بشرية ممزقة: رؤوس، أيدي، أرجل، دم، عيون، قلوب، أحشاء، أسنان، ألسنة، وغيرها. أفهم من حركات يدّه أنّ اللوحة مستوحاة مما شاهده إثر الانفجار الذي ضرب سوق المدينة.»** [2]

ومن خلال هذه المعطيات ندرك أنّ السوق هو الآخر لم يسلم من الأعمال الإرهابية، وهو في ذلك لا يختلف عن الأماكن العمومية الأخرى.

- **المـدينة:**

تعدّ مكانا حضاريا، حيث تتوفر على الوسائل العصرية التي توفر الراحة للفرد، إذ«أوجدها الناس لتكون في خدمتهم وعلى مستواهم، أوجدوها لتساعدهم على العيش وتطمئنهم وتحميهم من العالم المناوئ ، ومن أنفسهم. وتختلف المدن عن بعضها البعض، فلكل مدينة موقعها الجغرافي، وتتميّز كلّ مدينة بعاداتها وتقاليدها.»[3]

والمدينة كما هو معروف تمتاز بالتجمعات السكانية ذات المباني والعمارات الفخمة على خلاف الأحياء والقرى. وقد كان لبطل رواية **"بوح الرجل القادم من الظلام"** وعائلته حظ وافرٌ

---

[1] – إبراهيم سعدي،بوح الرجل القادم من الظلام، ص 31.

[2] – م.ن، ص 41.

[3] – مهدي عبييدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، ص 96.

من هذه المباني، إذْ إنّهم أصبحوا يسكنون في" فيلا روز" بمدينة "كيوفيل" بعد أن منحته إياها مدام "كلير ردمان"، وللاستدلال على ذلك نورد قول "منصور":«**عدت إلى كيوفيل في اليوم التالي، خفت أن تفلت مني "فيلا روز" التي منحتني السيدة كلير ردمان مفاتيحها.**» [1]

هذا بالنسبة لمدينة "كيوفيل"، أما بالنسبة لمدينة "عين" التي انتقل إليها "منصور" بعد توبته وقضى فيها باقي أيام حياته، فهي على النقيض من مدينة "كيوفيل" تمتاز بانعدام أدنى شروط الحياة، حتى إنّ الإنسان يتصور نفسه وكأنّه في صحراء قاحلة، وهذا ما حدث مع "منصور" عندما وطِأت قدماه هذه المدينة لأوّل مرة، وقد حدّثنا عن ذلك قائلا:«**المسافرين الذين نزلوا معي تفرقوا في مختلف جهات المدينة(...) ما لفت انتباهي(...) هو خلو المدينة، خلوها من أي حركة، بما في ذلك حركة المرور، بدت لي مهجورة، بلا سكان، بلا حياة، أجل، شعرت كما لو أنّني جئت للعيش في مدينة غادرها أهلها، غادروها هروبا من كارثة ما، كالمجاعة، أو وباء الطاعون، أو نحو ذلك، ومنذ مدة طويلة من الزمن، أحسست كما لو أنّ هذا الصقع ليس مكانا للحياة، وإنّما للموتِ، للموت البطيء، الهادئ، بعيدا عن الأنظار، عن الضجيج، وعن العويل.**»[2]

إضافة إلى أنّ جلّ الأحداث التخريبية التي تمت الإشارة إليها في الرّواية، حدثت في مدينة "عين"، وقد تحدث "الحاج منصور" عن حالة هذه المدينة بقوله:« **وصلت إلى وسط المدينة، الذي وجدته بدوره مقلوبا رأسًا على عقب كما توقعت، نفس الجو المشبع برائحة العجلات المطاطية المحروقة، وبالغازات المسيلة للدموع، نفس مظاهر السلب والنهب.**»[3]

نستنتج أنّ "إبراهيم سعدي" قد وظّف كلاّ من مدينتي "كيوفيل" و"عين" بطريقة مختلفة، فالأولى جاءت كنموذج عن المدينة العصرية، أما الثانية فقد جاءت كنموذج عن الحالة التي تؤول إليها المدن إذا ما طالتها العمليات التخريبية، وهو ما ساهم في إعطاء قيمة جمالية للرّواية.

- **البـحر:**

يعدّ من أكثر الأماكن انفتاحية، وغالبا ما يكون ملاذا يلجأ إليه الإنسان لينفس عن صعدائه كلما ضاقت بـه الدّنيا، ويعدّ « مكـانا للتنقل، ويعدّ من أهـم الطرق المائيـة المفتوحـة، يتميز البحر

[1] – إبراهيم سعدي،بوح الرجل القادم من الظلام، ص 70.

[2] – م.ن،ص 241.

[3] – م.ن، ص 295.

كطريق بخطورته الشديدة لا سيما أثناء عواصفه، وهيجاناته، والداخل فيه كالداخل في المجهول.» [1]

وفضلا عما سبق، فإنّ الحديث عن البحر يرتبط بالاستجمام والاصطياف وقد وردت في الرّواية إشارة إلى هذا، فـ"منصور" مثلا قصد البحر مع معلمته "كلير ردمان" لهذه الغاية، وفي استذكاره لهذا يقول:« **وجدنا الشاطئ مكتظا بالمصطافين**(...) **السيّدة كلير ردمان لم تأبه للأمر**(...) **خلعنا ملابسنا ومشينا باتجاه البحر.**»[2]

كما كان البحر شاهدا على لقاءات "منصور" و"زكية" الرومانسية بين الصخور، هذه الرومانسية التي كانت نهايتها مأساة كبيرة، حيث حدث أن انتحرت "زكية" بأن رمت بنفسها في البحر، ويدّل على ذلك في الرّواية قول "والدة منصور":«**زكية رمت بنفسها في البحر!أخرجوها ميتة !المدينة كلها تبكي.**»[3]

وعليه فإنّ البحر في هذه الرّواية قد ظهر بصورتيه المعروفتين، فمن جهة كونه مساحة زرقاء تبعث في النفس الراحة والطمأنينة، ومن جهة أخرى كونه متاهة قد تؤدي إلى الفتك بحياة الأبرياء.

وصفوة القول أنّ الأمكنة المفتوحة التي ورد ذكرها في الرّواية رافقت فصولا كثيرة من دورة حياة البطل –منصور– التي كانت أشبه بدوامة، كونه لم يستطع إثبات ذاته في أي مكان منها، لذلك كان كثير الإحباط وبقي ممزقا بين ماضيه و حاضره.

2.3. الأماكن المغلقة:

هي أماكن خاصة وضيقة، ذات نطاق محدّد، والحديث عن الأماكن المغلقة هو حديث عن«المكان الذي حدّدت مساحته ومكوناته، كغرف البيوت والقصور، فهو المأوى الاختياري، والضرورة الاجتماعية. أو كأسيجة السجون، فهو المكان الإجباري المؤقت، فقد تكشف الأمكنة المغلقة عن الألفة والأمان، أو قد تكون مصدرًا للخوف، أو هي الأماكن الشعبية التي يقصدها الناس لتمضية الوقت والترويح عن النفس كالمقاهي، أو هي تلك الأماكن التي تتردّد عليها الطبقة المترفة الثرّية لتشبع نزواتها كالملاهي.»[4]

---

[1] – مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، ص 150.

[2] – إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام،ص 51.

[3] – م.ن،ص 94.

[4] – مهدي عبيدي، م.س، ص ص 43، 44.

- **المدرسة:**

مكان عام يشترك الجميع في ملكيته، يقصده التلاميذ طلبًا للعلم، و"منصور" كغيره من التلاميذ كان يقصد المدرسة للغاية ذاتها، ومنها بدأت معاناته، وبالتحديد عندما كان تلميذا في الأقسام الابتدائية أين بدأت تظهر عليه أعراض لا تشاهد إلاّ عند البالغين، فكانت نتيجة هذا أن صار يكره المدرسة وفي هذا يقول:« **النتيجة أنّني صرت أمقت المدرسة، وأعاني أثناء حصة القراءة عذاب الجحيم القسم كلّه ينفجر حين يأتي دوري لقراءة النص.**»[1]

ولما كان الأمر كذلك فقد أصبح "منصور"- رغم كونه تلميذا نجيبًا- يتحاشى الذهاب إلى المدرسة، وهذا ما نستشفه من خلال قوله:« **كنت أخرج بمحفظتي من البيت لأذهب للمدرسة، طبقا لظن والدي المسكينين، بينما مقصدي في الواقع هي الطرقات.**»[2]

كما أنّ أول مرة تنازعت فيها "منصور" رغبة نحو النساء كانت في المدرسة، تجاه معلمته "كلير ردمان"، إذ كان ينظر إليها نظرة رجل لامرأة، لا نظرة تلميذ لمعلمته، وهو يعترف بذلك قائلاً: «**السيدة كلير ردمان،كنت أحب،ليس فقط رؤية وجهها،بل أيضا تصور ما تحت ملابسها.**»[3]

على الرغم من كره منصور للمدرسة للسبب المذكور سابقًا، إلاّ أنّه يقرّ بأنّ العام الدراسي الذي درّسته فيه السيدة "مدام كلير ردمان" كان أحسن عام دراسي بالنسبة إليه، خاصة إذا ما قورن بالعام الذي كان فيه السيد "أندري كستلان" معلمه، وفي هذا يقول:«**فقد بدا لي العام الذي قضيته معها أحسن عام دراسي خاصة بالقياس إلى تلك السنة الأخيرة التي أمضيتها مع السيد أندري كاستلان. صاحب البيري الأسود الذي كان يكرهني بلا سبب ولا يناديني، إلاّ ب"صاحب الصوت الخشن".**»[4]

فالمدرسة بالنسبة لـ"منصور" لم تكن مكانا لطلب العلم فقط، وإنّما كانت مكانا لاختلاس النظرات إلى معلمته وربما إلى باقي المعلمات أيضا، حتى وإن لم يذكر ذلك.

---

[1] – إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام ، ص 12.

[2] – م.ن، ص 13.

[3] –م.ن،ص ن.

[4] – م.ن، ص 28.

- **الثانوية:**

هي المرحلة التي ينتقل التلاميذ إليها بعد التحصل على شهادة التعليم المتوسط، وقد التحق "منصور" بثانوية "فيكتور هيجو" التي كانت معاناته فيها لا تقل عن معاناته في المراحل الدراسية السابقة، إذ أصبح يعاني من التمييز العنصري، حيث إنّه كان يتعرض للتفتيش في مراتٍ عديدة داخل الثانوية سواءٌ كان ذلك من قبل الناظر، أو من قبل أساتذته داخل القسم، لا لشيء سوى لكونه تلميذا جزائريًا، إضافة إلى أنّ الفتيات اللواتي كان يدرس معهن، كنّ يَعْزفن عن الكلام معه، وفي حديثه عن هذا يقول:«**الشقروات الأوروبيات اللائي صرت أدرس معهن في ثانوية "فيكتور هيجو"، بحسين داي، لم يكن يقبلن حتى مجرد الكلام معي. ربما كن، بتلك الطريقة، يخضن من ناحيتهن الحرب ضد "الفلاكا" داخل تلك الثانوية. حيث حدث مرات عديدة وأن فتش الناظر، وحتى الأساتذة أحيانا محفظتي**(...) **ذلك أنّه لم يكن هناك، في ذلك الوقت شيء أسهل من توقيف تلميذ عربي، فقير، بائس، عن مواصلة دراسته.**»[1]

كما أنّه طُرد من الثانوية بسبب تخلفه عنها، يوم 11 ديسمبر1961م، ويذكر لنا سبب ذلك قائلا:«**للمشاركة في الإضراب العام يوم 11 ديسمبر 1961، الذي دعت إليه جبهة التحرير الوطني، تغيبت عن الدراسة، طردت من الثانوية.**»[2]

وفي المرحلة الثانوية تعرّف على الطالبة "زكية"، التي أقام معها علاقة- بعد أن عاد إلى مقاعد الدراسة- ويحدثنا عن كيفية التقائه بها قائلا:«**كل شيء بدأ بنظرة مني وقعت عليها وهي واقفة وسط زميلاتها عند باب الثانوية التي كانت تدرس فيها، في السنة الثانية، أيام كنت أنا في السنة النهائية، في الواقع كنت أكبر واحد عمرًا في المؤسسة بكاملها، بسبب السنوات الماضية التي انقطعت فيها عن الدراسة.**»[3]

و عليه فالملاحظ أنّ المرحلة الثانوية لا تختلف كثيرًا عن المراحل الدراسية السابقة، إذ إنّ هوس النساء ظلّ يلاحق "منصور"، مضافا إليه مشكل جديد وهو التمييز العنصري.

---

[1] - إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 35.

[2] - م.ن، ص 40.

[3] - م.ن، ص 75.

- **البيت:**

يُعرّف البيت في أبسط تعاريفه، على أنّه مكان مصمم من قبل الإنسان، يتألف من جدران وسقف وأرضية، وهو«المكان المغلق الاختياري، هو المكان الذي يحمل صفة الألفة وانبعاث الدفء العاطفي، ويسعى لإبراز الحماية والطمأنينة في فضائه، لهذا فالشخصية تسعى إليه بإرادتها من دون قيد أو ضغط يقع عليها.»[1]

وفي الرّواية اقترن الحديث عن البيت بالحديث عن اللاإستقرار، سواءٌ تعلق الأمر بالاستقرار النفسي، أو بالاستقرار الخارجي، فالبيت العائلي لـ"منصور" بعد وفاة والدته مثلا، صار في حالٍ يُرثى لها، إذ أضحى مكانا للرعب والقذارة، ويؤكد ذلك قول "منصور" لما دلف أوّل مرة بيتهم بعد مقتل والدته على يدّ والده:«**وأنا واقف أمام بابنا القديم، الذي تحول إلى باب الرعب**(...) **وأنا أرشح عرقًا وبيد مرتعشة، أمسكت المزلاج، الباب انفتح**(...) **أشعلت الضوء، أول ما رأيت فأر في الرواق**(...) **غرفتي المجاورة ألفيتها بدورها فارغة** (...) **في المطبخ وقعت على الخنافيس وهي منتشرة في كلّ مكان.**»[2]

هذا بالنسبة للبيت العائلي لـ"منصور" قبل أن يتزوج، أما بالنسبة لبيته الخاص في"عين"، فقد تميّز هو الآخر بانعدام الأمن، إذْ حدث مراتٍ عديدة أن تعرض للاقتحام، سواءٌ من طرف رجال الأمن، أو من طرف الجماعات الإرهابية، وكان ختام هذه الاقتحامات أن قتل"الحاج منصور" وهو في عقر داره على يدّ الإرهابيين، تقول "ضاوية" واصفة الشعور الذي كان ينتابها داخل البيت بعد مقتل ابنها "عبد الواحد"، وزوجها "الحاج منصور":«**لم يعد يوجد هناك في البيت مكان لا يثير في نفسي الإحساس بالتعاسة: حجرة ابني عبد الواحد، مكتب الحاج، القاعة التي ذبح فيها، كلّ شيء.**»[3]

وعليه يمكن القول بأنّ البيت في هذه الرّواية لم يكن مصدرًا للراحة والطمأنينة، التي كان ينبغي أن تتوافرا فيه، كما أنّه لم يكن بمنأى عن الحوادث التي كانت تحدث في الخارج.

---

[1] – مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، ص 47.

[2] – إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص ص 173، 174.

[3] –م.ن، ص 329.

- **السرير:**

فضاء مغلق وضيّق، و«السرير يستعمل-عادة- إما للنوم أو ممارسة الجنس أو القراءة أو الرقود فيه في حالة المرض والبرد.»[1]

والسرير في الأعمال الإبداعية من أكثر الأمكنة دلالة على الإثارة والجنس، بل إنّ ذكره غالبا ما يدّل على الاتحاد الجسدي بين الذكر والأنثى، وقد شغل حيزًا لا بأس به في هذه الرّواية، ذلك أنّ أكبر عائق واجه "منصور" في حياته كان كيد النساء، وأوّل تجربة له كانت مع "الخالة وردية"- زوجة العم علي- إذ نجده يقول:«**كانت تلك أول مرة في حياتي أرى امرأة بلا ثوب**(...) **ثم سبقتني إلى السرير كفتاة لعوب.**»[2]

ثم تكرّرت تجربته مرات عديدة، وهذه المرة مع معلمته "كلير ردمان"، حيث شاركها هي الأخرى سرير غرفتها، وفي إشارته لهذا يقول:«**مارست الجماع مع معلمتي السابقة، السيدة كلير ردمان، في سرير غرفتها، عشر مرات، أي طوال الليل، وذلك في مختلف الوضعيات مما حلّل اللّه و ما حرّم.**» [3]

كما أنّ الأمر تكرّر أيضا مع "مسعودة المطلقة"، وذلك أثناء زيارتها لهم في البيت أين ألفته بمفرده. ويتحدث "منصور" عن تجربته معها قائلا:«**لم أحتج إلى أن تقودني مسعودة المطلقة من يدّي**(...) **أمسكت بيدها وأدخلتها غرفتي وأرقدتها فراشي، تمدّدت عليها ملتصقا بها.**»[4]

والأمر عينه مع "حورية"- زوجة محافظ الشرطة- التي اعتاد "منصور" أن يذهب إلى بيتها لما يكون زوجها غائبا عنه، إلاّ أنّه في إحدى المرات شاء القدر أن يكتشف الزوج المخدوع هذه الحقيقة المرّة، وهو ما ندركه من خلال قول "منصور":«**يظهر الرجل عند مدخل غرفته ليشاهدني مع زوجته في فراشه.**»[5]

---

[1] - شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرّواية العربيّة، ص 277.

[2] - إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 32.

[3] - م.ن، ص 53.

[4] - م.ن، ص 38.

[5] - م.ن، ص 103.

وتجارب "منصور" في هذا المجال رافقته حتى لما كان في فرنسا فقد قام بمعاشرة "نسرين شيراز"، وهو ما نكتشفه من خلال قوله:«**تركت فراش نسرين شيراز لأجلس عاريا إلى طاولة عملها.**» [1]

إضافة إلى معاشرته لـ"سلين"، إذ اتخذها خليلة له من أجل إشباع رغباته، وهو الأمر الذي أشار إليه "صديق سلين" لما قام بتهديد "منصور" مطالبًا إياه بأن يبتعد عنها بقوله:«**أتعتقد أنّه سنتركك هكذا بسهولة تأخذها منا من أجل إرضاء نزوات عضوك البائس والقذر؟**» [2]

وإضافة إلى ما سبق يجب أن لا نغض الطرف عن كونه تزّوج من أربع نساء، ومما لا شك فيه أنّه قاسمهن الفراش، بل إنّ زواجه من(زينب، سلطانة، و يمينة) حدث بعد أن امتنعت زوجته الأولى(ضاوية) عن معاشرته.

وعليه فالسرير في هذه الرّواية جاء محتضنا اللذة غير الشرعية من جهة، واللذة الشرعية من جهة أخرى، كما نلاحظ بأنّ "منصور" لم يسهب في وصفه له وإنّما اكتفى بسرد الأحداث التي وقعت فيه فقط، إضافة إلى أنّه على الرغم من كونه مكانا مغلقا إلاّ أنّه أكثر حرّية بالنسبة لـ"منصور" ففيه تفتعل رغباته دون أدنى خوف ممن حوله.

- **السجن:**

مكان مغلق، وهو نقيض الحرّية لكونه يتسم بالضيق والمحدوديّة، وتشوبه العتمة وكثرة الدهاليز، وفيه نوع من التقوقع، على اعتبار أنّه « فضاء روائي معد لإقامة الشخصيات، خلال فترة معلومة، إقامة جبرية غير اختيارية في شروط عقابية صارمة.»[3]

والسجن في هذه الرّواية يُقدم كوسيلة للعقاب، إذ إنّ دخول "والد منصور" السجن لم يكن محض صدفة أو افتراء، وإنّما كان بسبب جريمة اقترفها، فقد قتل زوجته، وفي هذا يقول:«**أبي موجود في السجن(...) قتل أمي.**» [4]

وفي الرّواية وصف لإحدى السجون، وبالتحديد "سجن الحراش"، حيث يقول "منصور" واصفا إياه:« **رأيت سجن الحراش، بجدرانه العالية والعريضة، متربعا على أعالي المدينة(...)الأسوار**

---

[1] – إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 129.

[2] – م.ن، ص ص 158، 159.

[3] – حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي، ص 55.

[4] – إبراهيم سعدي، م.س، ص 179.

الضخمة والرهيبة(...) في أبي المسجون بداخلها فكرت. ذلك السجن الشبيه بقلعة منيعة(...) أبي بدا لي السجين الوحيد بين تلك الجدران الهائلة والموحشة.»[1]

إضافة إلى ما سبق، حدثنا "منصور" عن الجفاء الذي كان والده يقابله به لما كان يذهب لزيارته، ليتبيّن منه السبب الذي جعله يُقدم على قتل والدته، وفي هذا يقول:« **رفض دائما يستقبلني منذ دخوله السجن إلى يوم مماته، إثر الحكم عليه بالسجن المؤبد وتحويله من سجن الحراش إلى سجن سركاجي،(...) أردت بالخصوص أن أعرف السّر الذي استمر يُخفيه في نفسه، السر الخاص بدوافع قتله أمي.»**[2]

وهكذا فقد كان السجن سجنا للوالد ولأسئلة "منصور" أيضا، إذ لم يحدث قط وأن تعرّف على الحقيقة التي طالما رغب في معرفتها، وهو الأمر الذي يدفعنا إلى القول بأنّ السجن في هذه الرّواية قد ظهر على صورته المعهودة في الواقع.

- **المسجد:**

مكان مقدس، وهو رمز للتسامي والصفاء الروحي، وفيه تختفي الضغنات والشحنات الفردية. وهو مكان مخصص للعبادة والصلاة. أما في هذه الرّواية فقد ظهر على أنّه ليس كذلك، إذ أصبحت الممارسات التي تتم فيه مخالفة تماما لما ينبغي أن تكون عليه، فهي لا تمتُ للدين ولا للواقع بأية صلة، وهو ما نلْحظه من خلال قول "الحاج منصور":«**أغادر الجامع وأنا أحس بنفسي أترك مكانا ما عاد يعبد فيه اللّه.**»[3] فقد أضحى المسجد مكانا للقاءات السرية بين "عبد اللطيف" وجماعته حتى إنّهم كانوا يستغلون فرص تواجدهم في المسجد لتوسيع نطاق جماعاتهم، وذلك عن طريق عرضهم على عناصر جديدة الانضمام إليهم، ومثال ذلك طلبهم من "الحاج منصور" لما ألْفوهُ في المسجد ذات مرة أن ينضم إليهم، ويروي لنا "الحاج منصور" تفاصيل هذا اللقاء قائلا:

«**–السلام عليكم. قال عبد اللطيف الذي لم أنتبه إلى وجوده في المسجد إلاّ في ذلك الحين.**

– وعليكم السلام، أجبته مصافحا إياه،(...).

---

[1] – إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 186.

[2] – م.ن، ص ص 239، 240.

[3] – م.ن، ص 55.

– الإخوان من الجبهة الإسلامية ويريدان مفاتحتك بشأن أمر هام.(...).

– أخانا الدكتور المحترم، جئنا لندعو سيادتك إلى تعزيز صفوف أنصار الدين الحنيف، (...).

– نريد أخانا الدكتور، أن تشرفنا بانضمامك إلى الجبهة...»[1]

وعليه فالمسجد ارتبط ارتباطا وثيقا بالفتنة والأحداث التي انجرت عنها، حتى إنّه غدى بمثابة مقر سياسي تمارس فيه مختلف الدعوات، و الممارسات المشبوهة التي لا تمت للشرع و العقيدة بأية صلة.

- **المقهى:**

تعدّ من بين الأماكن الشعبية،التي يلتقي فيها الناس، إما لتمضية الوقت والترفيه عن النفس، أو من أجل عقد لقاءات لأغراض مختلفة، إذ «تقوم المقهى، كمكان انتقال خصوصي، بتأطير لحظات العطالة والممارسة المشبوهة التي تنغمس فيها الشخصيات الرّوائية كلما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية الهادرة، فهناك دائما سبب ظاهر أو خفي يقضي لوجود الشخصية ضمن مقهى ما.» [2]

وفي هذه الرّواية تحتضن المقهى العديد من الأحداث، وبالتحديد "مقهى المنفيين" بمدينة "عين"، التي ما إن ولجها "منصور" حتى بدأ الزبائن ينظرون إليه بنظرات غريبة جعلته يحسّ بنوع من الإرباك، وهو ما نستشفه من خلال قوله:«**عيون بعض الزبائن لاحظتها ترمقني، بين الحين والأخر، الأمر أربكني بعض الشيء، نحوي فقط كانت تلك العيون، المتظاهرة باللامبالاة تختلس النظر.**»[3]

وتجدر الإشارة إلى أنّ جلّ هؤلاء الزبائن كانوا من المنفيين والمغضوب عليهم، ولقد لقوا حتفهم بسبب قنبلة وضعها "عبد اللطيف" وأتباعه فيها، ويعزو "الحاج منصور" سبب تفجير القهوة رُبما إلى رغبة "عبد اللطيف" في الانتقام، وهو ما نتبيّنه من خلال جملة هذه الأسئلة التي طرحها على نفسه «**لماذا قام عبد اللطيف بهذا العمل! نعم. لماذا؟ هل أراد الانتقام من الفيلسوف حميدة رمان؟ مني أنا؟ منا جميعا؟**»[4]

---

[1] – إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 305– 307.

[2] – حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي، ص 91.

[3] – إبراهيم سعدي، م.س، ص 246.

[4] – م.ن، ص 275.

وقد كان هذا الانفجار مهولا لدرجة فضيعة، وهو ما نستشفه من خلال حديث "الحاج منصور" عن المخلّفات التي انجرت عنه، بقوله:«**أكف عن السير وأتأمل أنقاض المقهى، لا تزال حجارتها المتفحة متراكمة على بعضها البعض، أسمع الانفجار في ذهني، أسمع الصراخ والأنين، أرى الدم والجثث وبقايا بعضها مسحوبة من تحت الحجارة والخراب.**»[1]

كما نعثر في الرّواية أيضا على إشارة طفيفة إلى إحدى مقاهي باريس، أين احتسى "منصور" القهوة مع معلمته "كلير ردمان" وتبادلا أطراف الحديث، إذ يقول:«**في أقرب مقهى رحنا نجلس ملتفين بطاولة موجودة في الركن.**» [2]

وبناءً على ما سبق يمكن القول بأنّ المقهى لم تكن مجرد مكان لاحتساء القهوة فقط، وإنّما كان لها حظ وافر من مختلف الأحداث التي شهدّتها الجزائر إبان العشرية السوداء، إذ شهدت اغتيالات كثيرة.

- **الحانة:**

تعدّ مكانا يقصده الناس، سواءٌ اللّذين ينتمون إلى الطبقة المترفة وذلك لإشباع رغباتهم، أو اللّذين ضاقت بهم الهموم والمشاكل واستبدت بحياتهم، فالحانة «مشرب الخمر، التي يلجأ إليها الإنسان العربي هروبا من واقعه الطاحن، وحاضره المقموع المكبوت.»[3]

وعلى اعتبار أنّ الشخصية الرئيسية– منصور– في هذه الرّواية مليئة بالتناقضات والأزمات، فكثيرا ما كانت الحانة ملاذا يلجأ إليه كلّما ضاقت به الدنيا. فمثلا لما كان يتجول في إحدى شوارع باريس برفقة "سلين" التقيا بالسيدة "كلير ردمان"– صدفة– التي ذكرته بالماضي، ونتيجة لذلك أصبح في حالة نفسية سيئة، فما كان منه إلاّ أن قصد الحانة دون أن يشعر بذلك، وفي هذا يقول:«**من دون شعور وجدتني مع سلين جالسا في ركن حانة يملكها مهاجر جزائري، رحت أشرب فيها جعة بعد أخرى.**» [4]

---

[1] – إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 253.

[2] – م.ن، ص 140.

[3] – شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرّواية العربيّة، ص 222.

[4] – إبراهيم سعدي، م.س، ص 141.

إضافة إلى أنّه بعد عودته من باريس وتيقنه من خبر وفاة أمه، وبعد فترة من ذلك تلقيه رسالة من قبل "سيلين" تخبره فيها بانتحارها، كلّ هذا خلق لدى "منصور" حالة نفسية متأزمة، فلم يجد أمامه من حلٍّ سوى التوجه إلى الحانات حيث كان يرتادها باستمرار، ويعبر عن هذا بقوله:«**حاولت أن أهرب من نفسي، لكن إلى أين؟ الحانات وحدها فتحت لي صدرها. حانات حقيرة، تعيسة، قذرة، مكتظة على الدوام بالبؤس البشري، أقصدها فور خروجي من العمل وأغادرها وسط الليل، عندما تغلق أبوابها.**» [1]

وعليه يمكن القول إنّ توظيف "إبراهيم سعدي" للحانة في هذه الرّواية، قد جاء ملائما للأحداث المتصلة بها، فكثيرا ما تكون الحانات ملجأ للشخصيات التائهة والضائعة.

- **المكتب:**

بشكل عام هو عبارة عن غرفة مخصصة للعمل سواءً تعلّق الأمر بالمكاتب الموجودة في الشركات، أو المكاتب التي يتخذها الناس في بيوتهم.

والمكتب الذي أتى ذكره في الرّواية يدخل ضمن المكاتب التي يخصصها الناس لأنفسهم لأغراض متعددة، إما للعمل أو الكتابة، فقد اتخذ "الحاج منصور" لنفسه مكتبا في منزله أين كان يجلس ليتذكر الأيام الخوالي إذ يقول:«**أرجع إلى مكتبي، أحاول أن أعود إلى حياتي الماضية.**» [2]

وأثناء جلوسه في المكتب كان يستعيد ذكرياته ويقوم بتدوينها على شكل مذكرات، وقد جاءت فترة تخلى فيها عن المكوث فيه بسب انشغاله بهموم الحاضر، إلاّ أنّ "ضاوية" شجعته على العودة إليه، وبالتالي العودة إلى ممارسة الكتابة، وهذا ما نستشفه من خلال قول "الحاج منصور":

«يمضي أكثر من شهر دون أن أدلف إلى مكتبي، حين تسألني ضاوية عن السبب.(...)

– ما عادت تطاردك ذكرياتك؟

– الحاضر هو الذي صار يطاردني.(...)

– أكتب. أكتب.(...)

لماذا عدت إليه في الأخير؟ » [3]

---

[1] – إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 211.

[2] – م.ن، ص 42.

[3] – م.ن، ص ص 196، 197.

وتجدر الإشارة إلى أنّ "ضاوية" – زوجة الحاج منصور- هي من أصبحت تمارس فعل الكتابة وتقضي في المكتب فترات طويلة، بعد وفاة زوجها، وتحدثنا عن ذلك بقولها: «**فكرت بأن أعمل بنفس الفكرة التي عرضتها على الحاج للتخلص من ذكرياته، (...) المكتب الذي كنت أقضي فيه من الوقت أكثر من اللازم.**» [1]

وبناءً على ما سبق، يمكن القول إنّه على الرغم من كون المكتب مكانا مغلقا، إلاّ أنّه يمكن أن نعدّه أوسع الأمكنة في الرّواية، على اعتبار أنه أضفى على شخصية "الحاج منصور" نوعا من الاغتراب مع الذات، وفتح أمامه أبواب الحرية للإبحار في عالمه الخاص، وبالتالي التنفيس عن كلّ ما يختلج في صدره.

- **فيلا روز:**

هي عبارة عن بيت فخم، تتميّز ببناء مختلف عن الأبنية العادية، وعادة ما تكون من نصيب الأغنياء فقط. وقد ورد في نص الرّواية حديث عن إحدى الفيلات وبالتحديد"فيلا روز" الموجودة في مدينة "كيوفيل"، والتي تعود ملكيتها للسيّدة "كلير ردمان"، وهي من المستوطنين الفرنسيين، وتميزت هذه الفيلا بإطلالتها على البحر،شأنها في ذلك شأن كلّ البيوت الأوروبية الأخرى. وقد كانت بالنسبة لـ"منصور" أوّل بيت أوروبي تطأه قدماه، ويؤكد على هذا قائلا:«**كانت تلك أول مرة ألّج فيها بيتا أوروبيا.**»[2]

وقد شاء القدر مع مرور الوقت أن تنتقل ملكيتها إلى "منصور" وعائلته بعد نيل الجزائر استقلالها، ورحيل المستوطنين عنها، وفي مختلف أركان هذه الفيلا وقعت أحداث كثيرة، ففي إحدى غرفها مارس "منصور" الجنس مع معلمته، وعبر إحدى نوافذها المطلة على البحر هرب هو وعائلته خوفًا عليه من إخوة "زكية" أن يكتشفوا ما فعله بها، وفي حديثه عن هذا يقول:«**والدي كانا ينويان الفرار عبر الباب(...)عرضت عليهما أن نهرب عبر النافذة.**» [3]

نستنتج أنّ " فيلا روز" لم تكن مكانا ينعم فيه "منصور" وعائلته بالرفاهية، بقدر ما كانت مكانا لضياعه، إذ ساهمت بشكل كبير في صقل موهبته على ممارسة الجنس الإباحي.

---

[1] – إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص ص 327، 328.

[2] – م.ن، ص 46.

[3] – م.ن، ص 93.

- **المستشفى:**

مكان محدّد النطاق، يتم فيه تلقي العناية الصحية، وتنقسم المستشفيات إلى قسمين منها العمومية ومنها الخاصة.

وفي المتن المدروس حديث عن مستشفى عمومي، كان "الحاج منصور" يشتغل فيه، وقد كان في عمله هذا نزيها ومتفانيا والدليل على هذا قوله:«**رفضت أن أوقع على شهادة طبية مزورة.**» [1]

ثم إنّ تَعرُّفه على "ضاوية"، التي اتخذها زوجة له فيما بعد كان في المستشفى،ويظهر هذا جلّيًا من خلال قوله:«**كانت ضاوية أول مريضة أعالجها، ما الذي شدّني إليها وأنا أفحصها؟**(...) **أسبوع بعد ذلك،رحت أمشي مع إمام جامع السنة الأعمى قاصدًا دار ضاوية لأطلب يدّها.**» [2]

وعليه فإنّ المستشفى شكل نقطة انطلاق للطريق الذي رسمه "منصور" بُغية تحقيق ذاته، وتأكيد توبته.

- **نزل المسافرين:**

يُعرّف الفندق على أنّه مكان يوفر للناس مختلف وسائل الراحة، والرفاهية سواءٌ تعلق الأمر بالمأكل أو المشرب أو النوم.

أما في هذه الرّواية فقد انتفت كل هذه الشروط في الفندق المذكور، والموسوم باسم "نزل المسافرين"، وهو ما نستشفه من خلال وصف "منصور" للغرفة التي كان يحتلها فيه بقوله:« **هي خالية من كل ما من شأنه أن يجعلني أحس بالراحة، سقفها واطئ، ونافذتها لا تنفتح، ومرحاضها لا أراك اللّه إياه.**» [3]

وحاله في هذا النزل كانت شبيهة بحال المقيمين فيه، فكلّهم من المنفيين، وهو ما أدركه "منصور" بعد فترة من إقامته فيه، وفي هذا يقول:«**من بين ما أمكنني معرفته كذلك بمرور الأيام أنّ كل المحولين والمغضوب عليهم كانوا يقيمون في "فندق المسافرين" (...) في الأيام الأولى من وصولهم إلى مدينة "عين" ثم ينتهي الأمر بكل واحد منهم إلى مغادرة النزل.**»[4]

---

[1] – إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 32.

[2] –م.ن، ص 180.

[3] – م.ن، ص 243.

[4] – م.ن، ص 246.

وعليه فإنّ "نزل المسافرين" كان بمثابة عينة صغيرة مكنّت "منصور" من إدراك المعاناة التي تنتظره في مدينة "عين" التي تعاني حالة مزرية على جميع الأصعدة.

وخلاصة القول أنّ الأمكنة المغلقة التي وظّفها الرّوائي "إبراهيم سعدي" في روايته، جاءت متلائمة بشكل كبير مع طبيعة الأحداث التي وقعت في حياة بطل روايته، إذْ كشفت عن جوانب خفية في شخصيته.

وفي الأخير تجدر بنا الإشارة إلى أنّ ما أوردناه من أمكنة سواءٌ منها المفتوحة أو المغلقة كان على سبيل الذكر لا الحصر، إذ إنّه إلى جانب الأماكن المدروسة تحتوي الرّواية على أمكنة أخرى شهدت بعض الأحداث قليلة الأهمية، ويذكرها الخطاب عرضًا لذلك لن نقف عندها، ونكتفي بمجرد الإشارة إليها، من ذلك مثلا:

- **الحمام**: الذي كانت ترتاده "والدة منصور"، وزوجته "ضاوية" في بعض الأحيان.
- **المطعم الجامعي**: وفيه تعرّف "منصور" على "نسرين شيراز".
- **مقبرة العالية**: التي دُفن فيها كلٌّ من "عبد الواحد"، و"والدة منصور".
- **الميناء**: وفيه ودع "منصور" معلمته "كلير ردمان" لما شدّت رحالها إلى موطنها الأصلي (فرنسا) .
- **القبة البيضاء**: المكان الذي قتل فيه الصوفي "سعيد الحفناوي".
- **المحكمة**: التي حُكم فيها على "والد منصور" بالسجن المؤبد.

وصفوة القول أنّ المكان ليس حقيقة مجردة وإنّما يكتسب أهميته من خلال الأحداث التي تجري فيه، ومن خلال الشخصيات التي تتحرك فيه. وعليه فهو يلعب دورًا أساسيا في بناء الرّواية، ودوره لا ينحصر في تجميل ديكورها. بل إنّ الأماكن على اختلافها تساهم بشكل كبير في فك شفرات النص الرّوائي.

الفصل الثالث:

خصوصية الشخصيات في رواية" بوح الرجل القادم من الظلام"

1.المفهوم العام للشخصية:

تُعرّف الشخصية في أبسط معانيها على أنّها وحدة متكاملة تتداخل فيها جميع صفات الفرد وخصائصه وسماته، الفطرية والمكتسبة بما في ذلك سلوكاته المستحسنة والمستهجنة، كما تُعرّف أيضا على أنّها«الصفات التي تميز الشخص من غيره، يقال: فلان لا شخصية له، أي ليس فيه ما يميّزه من الصفات الخاصة(...) و البطاقة الشخصية هي بطاقة رسمية تبيّن صفات الشخص وصورته لإثبات هويته.»[1]

وتشكل الشخصية عنصرا ملازما لعملية السرد، إذ لا يمكن تصور أي عمل سردي بمنأى عنها، وهو ما يؤكده "رولان بارت" بقوله:« أنّ لا سردا واحدا في العلم دون شخصيات، أو على الأقل دونما عملاء.» [2]

كما أنّها تعدّ بؤرة مركزية في البناء السردي لا يمكن تجاوزها فـ«الشخصية هي القطب الذي يتمحور حوله الخطاب السردي.» [3]

وتتعدّد الشخصية الرّوائية بتعدّد الثقافات والأفكار والطبائع البشرية، والرّوائي يبحث عن الشخصيات التي تحمل صورة مصغرة للعالم الواقعي، فيستفيد من التاريخ ومكوناته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.[4]

وتجدر الإشارة إلى أنّ الشخصية الرّوائية غير الشخصية الواقعية فهي«كائنات من ورق.»[5]، لا وجود لها في الواقع، بل هي من إبداع خيال المؤلف، وهو الذي يخلقها، فهي«نتاج عمل تأليفي.»[6]

وعليه فالشخصية الرّوائية عبارة عن«صور لغوية وتعبيرات عن عالم اجتماعي متكامل وهذه الصور المفكر فيها من لدن الكاتب الذي بناها، وقدّمها بمزيد من العنايـــة والاكتمال، لا يمكننا أن

---

[1] –علي بن هادية وآخرون ، القاموس الجديد للطلاب، تقديم: محمود المسعدي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط7، 1411هـ/1994م،ص514.

[2] – رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، تر: انطون أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ط1، 1988م، ص123.

[3] – جميلة قيسمون، الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، قسنطينة، ع 13، 2003م، ص 195.

[4] – ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية،ص 73.

[5] – رولان بارت، م.س، ص 331.

[6] – محمد عزّام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005م، ص 11.

نجدها في الواقع الذي نحيا فيه بأسمائها و أفعالها التي قامت بها داخل النص.»[1]

وهي كل مشارك في أحداث الحكاية، سلبا أو إيجابا(...) و الشخصية دور، والأدوار في الرّواية متعدّدة ومختلفة. فالشخصية تكون رئيسية أو ثانوية أو صورية، حاضرة أو غائبة، متطوّرة (تتغير أوضاعها ومواقفها) أو جامدة. [2]

وبناءً على ما سبق نستنتج أنّ الشخصية تشكل عنصرا محوريا في كلّ الأعمال الإبداعية مهما كانت طبيعتها، حيث لا يمكن أن تُبنى الرّواية دون وجود شخصيات تأخذ على عاتقها مسؤولية خلق الأحداث وبلورتها، فهي بمثابة القناة التي يعبر بها الكاتب عن آرائه و أفكاره التي يؤمن بها. وكثيرا ما تكون مجسدة ومعبرة عن مختلف أنماط الوعي الإنساني.

2.تحليل بنية الشخصيات:

تشكل الشخصية عنصرًا هامًا من عناصر السرد القصصي، والرّوائي أثناء بنائه للقصة يقوم بتحديد الشخصيات التي سيبني عليها فعل القص، وهو في تحديده هذا يتبع جملة من المقاييس، تتصدرها درجة ارتباطها بالأحداث، فإما أن يسند للشخصية أدوارًا كثيرة وأساسية، فيجعل منها بذلك شخصية رئيسية، وإما أن يسند إليها أدوارًا بسيطة ومحددة فتكون بذلك شخصيات ثانوية، وإما أن تكون الأحداث المسندة إليها مذكورة بصورة عابرة، وبذلك نحكم عليها بأنّها شخصيات مسطحة.

وقد اشتملت رواية "**بوح الرجل القادم من الظلام**" على نماذج لشخصيات كثيرة مختلفة في غاياتها وأهدافها وطريقة تفكيرها، وسنحاول التعرض إلى دراستها كما يلي:

2. 1. الشخصية الرئيسية:

تُؤدي الشخصية الرئيسية دورًا أساسيا في بعث الحركية والحيوية داخل البناء الرّوائي، كونها تجسد أراء وأفكار وأحاسيس صاحب الرّواية، فغالبًا ما ينتقي القاص من الشخصيات التي يوظّفها للتعبير عن أفكاره وآرائه، شخصية محورية تتجه نحوها أنظار بقية الشخصيات، كما أنّها تقود مجرى

[1] – سعيد يقطين، انفتاح النص الرّوائي(النصّ والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء– بيروت، ط2، 2001م، ص ص 140 ، 141.

[2] –ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية ، ص ص 113، 114.

القصة العام. وقد أُلِف النقاد أن يطلقوا على هذه الشخصية مصطلح البطل ويعنون به الشخصية الفنية التي يُسند القاص إليها الدور الرئيسي في عمله القصصي.[1]

وتسميتها بالشخصية الرئيسية إنّما جاءت بسبب كونها« تمثل نماذج إنسانية معقدة، وليست نماذج بسيطة، وهذا التعقيد هو الذي يمنحها القدرة على اجتذاب القارئ.»[2]

ومثل هذا التعقيد يظهر جلّيا في شخصية-منصور- بطل رواية "**بوح الرجل القادم من الظلام**"، لكون حياته غاصة بالتناقضات والأزمات التي رافقته طيلة عمره، ويمكن تقسيم حياته إلى ثلاث فترات:

الأولى قبل أن يبلغ اثنتا عشرة سنة، وفيها كانت حياته عادية مثل بقية الأطفال، وهو ما ندركه من خلال قوله:«**قبل بلوغي الثانية عشر** (...) **لم يميّزني اللّه سبحانه و تعالى عن غيري من الأطفال.**»[3]

وقد كان الابن الوحيد لوالديه، مما جعله محل عطف ورعاية منهما، وقد سبب لهما الكثير من المتاعب منذ كان صغيرا، إذ كان كثير الشجار مع أبناء الجيران والحي.

أما الفترة الثانية فتبدأ بعد تجاوزه اثنتا عشرة سنة أين بدأت تظهر عليه أعراض لا تشاهد عند الأطفال عادة، ويلّخص هذه الأعراض بقوله:«**بدأ ينمو لي شارب و ينبت الشعر على ساقي ويتضخم صوتي.**»[4]

وهذه الأعراض جعلته يكره المدرسة ويتفادى الذهاب إليها، إذ كان يفضل العزلة والصمت، وطُرد من الثانوية بسبب مشاركته في الإضراب العام ليوم 11 ديسمبر 1961 الذي دعت إليه جبهة التحرير الوطني، ولم يكن في يوم من الأيام بطلا حتى إنّه لم يشارك في ثورة التحرير المباركة، ويشير إلى هذا في قوله:«**الخوف من الموت حال دون مشاركتي في الثورة.**»[5]

---

[1] – ينظر: شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة(1947م،1985م)، منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق، دط، 1998م،ص 31.

[2] – محمد بوعزة، تحليل النص السردي(تقنيات و مفاهيم)، الدار العربية للعلوم، الرباط، ط1، 2010م، ص 56.

[3] – إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 11.

[4] – م.ن،ص 12.

[5] – م.ن، ص 97.

إضافة إلى قوله:«**لم أشارك في شيء طوال حياتي التعيسة.**»[1]،رحل إلى باريس ومكث فيها فترة من الزمن، ثم عاد إلى الجزائر إثر سماعه بخبر وفاة أمه.

كان بطل الرّواية بمثابة لعنة تحلُّ على كل من كانت تُعجب به أو تحمل له حبًا، فقد كان مجرمًا من نوع خاص، وجريمته تتمثل في كونه شديد النهم للرذيلة وممارسة الجنس، فقد مارس الجنس مع عدّة نساء، مارسه مع المتزوجة (الخالة وردية وحورية)، والمطلقة (مسعودة وكلير ردمان)، والمراهقة (زكية)، والشابة (نسرين شيراز وسيلين).

أما الفترة الثالثة فتبدأ منذ أن راوده حلم رأى فيه نفسه يسقط في هاوية مظلمة، وكانت نتيجة هذا الحلم أن عقد العزم على التوبة، ويحدثنا عن هذا قائلاً:«**شاهدت نفسي أسقط في هاوية مظلمة،(...)، حينها أحسست بروحي تفارق جسدي(...)، في تلك اللحظات عرضت على اللّه سبحانه و تعالى الصفقة التالية: أن يبقيني على قيد الحياة مقابل أن أعبده إلى آخر يومٍ من حياتي وأعيش في أشد أرض اللّه قساوة.**»[2]

وبالفعل قد مثل هذا الحلم منعرجا حاسما في حياة "منصور"، إذ انتقل على إثره إلى مدينة "عين" الشبيهة بصحراء قاحلة، وهناك شغل منصب دكتور في مستشفى عمومي، مع الإشارة إلى أنّ أول منصب شغله في حياته كان منصب مترجم في جريدة وطنية، وكان ذلك قبل أن ينتقل إلى مدينة "عين" .

وفي هذه المدينة تزوج بأربع نساء(ضاوية، يمينة، زينب، سلطانة)، ثم حدث أن أبقى على ضاوية وطلّق الأخريات. أما عن نهايته فكانت الذبح على يدّ جماعة "عبد اللطيف" بحجة انتمائه إلى جماعة الإخوان المسلمين.

نستنتج من كل ما سبق، أنّ "إبراهيم سعدي" قد ركز على فترتين من حياة بطل روايته وهما الفترة الثانية التي كان فيها منغمسًا في الجنس والعشق، والفترة الثالثة التي طبعها تدينه وتعبده. فظهرت شخصية "منصور" متناقضة مع الإشارة إلى أنّه ظهر في كلّ فصول الرّواية كشخصية تائهة وممزقة تبحث عن الظّل الذي تُثبت به هويتها.

---

[1] – إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 298.

[2] – م.ن،ص ص 219، 220.

2.2. الشخصيات الثانوية:

هي الشخصيات التي تؤدي أدوارًا بسيطة ومحدّدة، وهي لا تُسهم مساهمة كبيرة في الحبكة. فوظيفتها أقل قيمة من وظيفة الشخصية الرئيسية، ولكنها على الرغم من ذلك تقوم بأدوارٍ مصيرية أحيانا في حياة الشخصية الرئيسية.[1]

أما فيما يخص الصور التي قد تظهر بها الشخصية الثانوية في الخطاب السردي فهي متعدّدة، إذ إنّها«قد تكون صديق الشخصية الرئيسية، أو إحدى الشخصيات التي تظهر في المشاهد بين حين وآخر، و قد تقوم بدورٍ تكميلي مساعد للبطل أو معيق له، وغالبا ما تظهر في سياق أحداث أو مشاهد لا أهمية لها في الحكي، وهي بصفة عامة أقل تعقيدا وعمقا من الشخصيات الرئيسية.»[2]

وقد اشتملت رواية **"بوح الرجل القادم من الظلام"** على العديد من الشخوص الثانوية، التي كان لها دورٌ كبيرٌ في بعث الحركة والحيوية داخل نص الرّواية، وسنحاول الكشف عن صفاتها وأدوارها التي قامت بها فيما يلي:

- **والدي منصور:**

كان لحضورهما دور متميّزٌ في سير أحداث الرّواية، فقد كانا السبب في وجود "منصور" في هذه الدّنيا، وقد كانا شديدا العناية به، حتى إنّهما اعتبرا نفسيهما من المحظوظين لكونه ابنهما، إذ قاما بتعليق تميمة على صدره تحفظه من العين لما بدأت تظهر عليه أعراض البلوغ، وذلك دون أن يُظهرا أي شيء من شأنه أن يدخل القلق و الشك في نفس "منصور"، بل كانا نعم الوالدين له، وهو ما حدّثنا عنه بقوله:«**كانا لي نعم الوالدين، أمام اللّه العزيز القدير أشهد أنّ لا ذنب لهما ولا ضلع، فيما إلت إليه، بل إنّ كلّ متاعبهما ومآسيهما جاءتهما مني.**»[3]

هذه هي الصورة التي ورد بها ذكر "والدي منصور" في الصفحات الأولى من الرّواية، أما فيما بعد، و مع تصاعد وتيرة السرد، تغيرت صورتهما بسبب حدث لم يكن مرتقبا، إذ قام "والد منصور" بقتل زوجته لسبب لم يُكشف عنه، إلاّ أنّه يمكن لنا أن نرجعه إلى التغيّر الذي طرأ على شخصية الأم بعد أن انتقلوا للعيش في "فيلا روز"، إذ أصبحت تتكلم الفرنسية، وترتدي ألبسة السيدة "كلير

---

[1] – ينظر: شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص 34.

[2] – محمد بوعزة، تحليل الخطاب السردي،ص 57.

[3] – إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 13.

ردمان"، و يضعنا "منصور" في الصورة من خلال سرده علينا جملة هذه التغيرات بقوله:«**رأيت والدتي خارجة من "فيلا روز" مرتدية ملابس معلمتي،(...) أصبحت تخرج إلى الشارع، أيام كنا نسكن في لاكلاسيير، لم يحدث قط أن تركت البيت بمفردها،(...) تخلت عن استعمال الحائك و صارت تتكلم بالفرنسية.**»[1]

هذا التغير الذي قد يكون مسّ بمبادئها، خاصة وأنّ الوالد كان قد نوّه- ذات مرة لما اِطلع على حيثيات حادثة قتل محافظ شرطة لزوجته بسبب خيانتها له- بأنّه سيُقدِم ذات يوم على قتل زوجته، أثناء حديثه مع "منصور"، قائلا:«**ذات يوم قد أقتل أمك أنا أيضا.**»[2]

وقد وردت في الرّواية أوصاف لـ"والدي منصور" مبثوثة بين تساؤلاته عن الأسباب التي تكون قد حملت والده على قتل أمه، ففي وصف أبيه يقول:«**كيف يمكن أن يُقدم أبي، ذلك الرجل الطويل و النحيف ذو الصوت الخافت على قتل أمي؟(...) كيف يعقل أن يفعل ذلك؟ وهو الذي طالما تذمرت منه بسبب ضعفه أمام أمي(...) كيف يعقل أن يرتكب تلك الجريمة، وهو الذي سمعته مرات عديدة يدافع عن حق النمل والفئران وغيرها من المخلوقات في العيش.**»[3]، وفي وصف أمه يقول:«**أمي، المرأة الشابة، القوية الجسم.**»[4]

أما عن مصير الوالد بعد ارتكابه لهذه الجريمة، فقد كان السجن حيث قام بتسليم نفسه إلى الشرطة، وأثناء تواجده بالسجن لم يكن يرّد على رسائل "منصور"، ولم يكن يقبل بملاقاته لما كان يذهب لزيارته، لذا لم يريا بعضهما إلاّ أثناء محاكمته، حيث حُكم عليه بالسجن المؤبد،وتوفي عن عمر يناهز الخمسة والخمسين بسبب نزيف في الدماغ.

- **الخالة وردية:**

هي زوجة "العم علي" – جار منصور في لاكلاسيير- تبلغ من العمر حوالي خمسة وعشرين سنة، و قد كانت أول عشيقة لـ"منصور" في حياته الغريبة، حيث كان يتردد باستمرار على منزلهم بحكم الجيرة، إضافة إلى صداقته مع "شريف"، و يظهر من خلال كلامها مع "منصور" أنّها هي من عرضت نفسها عليه، لما وجدها ذات مرةٍ بمفرده في البيت، حيث خاطبته قائلة:

---

[1] – إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 76.

[2] – م.ن، ص 105.

[3] – م.ن، ص 170.

[4] – م.ن، ص ن.

«– هل أنت جائع؟

أومأت برأسي أن لا.

– بل أنت جائع، لكن ليس إلى الطعام.» [1]

وما يؤكد أكثر على أنّ المبادرة كانت منها قول "منصور":«**جلست بجانبي على ركبتيها، برقة وعذوبة قالت و هي تمرر يدها على شعري ثانية:**

– تكلم، منصور، ما بك؟

لكن لم أفعل غير خفض رأسي أكثر فأكثر، بعدها وضعت شفتيها على خدي،(...) احتضنتني بين ذراعيها،(...)كانت تقبلني،(...) أنشأت تخلع لي ملابسي،(...) سبقتني إلى السرير ضاحكة كفتاة لعوب.» [2]

أما عن علاقتها مع زوجها – العم علي– فيبدو أنّها ليست جيّدة، وهو ما ندركه من خلال قولها لـ"منصور" لما كشف لها عن خوفه من أن يجده "العم علي" معها على تلك الحالة، مطمئنة إياه، «**عمك علي متزوج بتجارته.**»[3]

أما بالنسبة لعلاقتها مع "منصور" فقد استمر الوضع لعدّة مرات، دون أن يدرك "العم علي" وباقي أفراد عائلته ذلك. وقد تخلى "منصور" عنها بعد أن صارت حاملا، لأنّ حالها هذه كانت تثير قرفه، و هو ما ندركه من خلال قوله:«**خالتي وردية(...) حبلت من جديد، وكان بطنها المنتفخ يثير قرفي.**»[4]

وهكذا كان حمل "الخالة وردية" سببا في نهاية علاقتها مع "منصور"، فما كان منه إلاّ أن بحث عن فريسة أخرى.

- **مسعودة المطلقة:**

هي من بين الجارات اللواتي كن يترددن على منزل عائلة "منصور"– في حي لاكلاسيير– لزيارة والدته، وقد كانت إحدى عشيقاته. والمفارقة الموجودة في شخصيتها، هي أنّها كانت في الخارج تتصنع

---

[1] – إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 22.

[2] – م.ن، ص ص 22، 23.

[3] – م.ن، ص 23.

[4] –م.ن، ص 28.

العفة والتمنع عن "منصور"، في حين كانت في الداخل تحدّثه وتبتسم له – و لعل السبب الذي جعلها تتصرف هذا التصرف هو كونها مطلقة، لذلك كانت تخاف أن تُؤاخذ على علاقتها به إذا ما حدث ورآها سكان الحي تكلّمه في الخارج.

و إدراكنا لوجود هذه المفارقة في شخصيتها، إنّما يعود إلى قول "منصور" عنها،«**مسعودة المطلقة، كانت لا تتردّد عن الابتسام لي والحديث معي، لكن في البيت فقط، أما خارجه (...)، إذا حدث و أن صادفتها انسحبت جانبا، أو أسرعت خطوها خافضة رأسها، من دون أن تُلقي نحوي أدنى نظرة أو أقل كلمة.**» [1]

ويبدو أنّها هي الأخرى من أقدمت على إغوائه، ويظهر هذا جليًّا من خلال العبارات التي وجهتها إليه، لما ألْفته ذات مرة بمفرده في المنزل،حيث خاطبته قائلةً: « **إذن أنت موجود بمفردك اليوم في الدار، منصور**.(...).

–أتعرف بأنّك صرت رجلا؟»[2]

هذه العبارات التي كانت كافية لينظر إليها نظرة رجل لامرأة، فكان من ذلك أن أقام معها علاقة جنسية، أدّت إلى حملها، وقد سرى خبر حملها بين الناس، وهو ما دفعها إلى مغادرة الحي، ويعزو "منصور" سبب هروبها لأمرين،و يظهر ذلك من خلال قوله:«**هربت إذن خوفا من العار وربما من الموت على يدّ أبيها و إخوتها،أو حتى لا تضطر إلى فضح اسم مرتكب الجريمة.**» [3]

أما بالنسبة إلى ما آلت إليه حالها بعد هربها، فقد رُزقت بالطفل غير الشرعي، واحتفظت به، وصارت تتسول به في الطرقات والشوارع، إذ حدث ذات مرة أن صادفها "منصور" أمام مدخل قصر العدالة وهي تمدّ يدّها للناس، فلم يتعرّف عليها، ولكنها كلّمته، وأشارت إلى الطفل الذي كان قابعًا بجوارها، قائلة:«**إنّه ابنك.**» [4] إلاّ أنّ "منصور"، من شدّة صدمته، أطلق ساقيه للريح مبتعدا عنهما، ولكنه عاد للبحث عنهما بعد مرور فترة على ذلك، إلاّ أنّه لم يعثر عليهما، وهو ما يجعلنا نجهل ما يكون قد حلّ بهما.

---

[1] – إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص ص 27، 28.

[2] – م.ن، ص 38.

[3] – م.ن، ص ن.

[4] – م.ن، ص 116.

- **كلير ردمان :**

هي من المستوطنين الفرنسيين، كانت معلمة "منصور" في الابتدائي، فضلا عن كونها صاحبة" فيلا روز" التي عادت ملكيتها إليه بعد رحيلها، ويصفها من خلال قوله عنها عندما إلتقاها في باريس، بعد مرور فترة طويلة من رحيلها عن الجزائر،«**صحيح أنّها لم تتغير، نفس الوجه الجميل، الأبيض البشرة، المفعم بالطيبة و الرّقة مع شيء من الحزن، نفس تسريحة الشعر، ذلك الشعر الأشقر النازل إلى غاية الرقبة.**» [1]

وفضلا عما سبق، فهي سكيرة و إباحية، فمعها قام "منصور" بأشياء لم يفعلها في حياته، فأثناء تواجده معها لأول مرة في "فيلا روز"، شرب الخمر، وأكل لحم الخنزير، إضافة إلى أنّه مارس معها الجنس بوضعيات مخلّة للحياء، و في هذا يقول:«**في ذلك اليوم ولأول مرة في حياتي (...) شربت الخمر وأكلت لحم الخنزير.(...)مارست الجماع مع معلمتي السابقة (...)عشر مرات، أي طوال الليل، وذلك في مختلف الوضعيات، مما حلل اللّه وما حرم.**» [2]

وما يزيد الطينة بلّةً هو أنّها لم تكن تهتم بمن حولها أثناء ممارستها للحب مع "منصور"، وهو ما نستشفه من خلال قوله، وهو يصف اللحظات الأخيرة، لما ذهب لتوديعها حين كانت عائدة إلى "باريس"،«**ارتمت علي بغتة، تعانقني مقبلة إياي أمام الملأ أجمعين خلال لحظات طويلة.**»[3]

كلّ هذه الصفات المرتبطة بالسيدة "كلير ردمان" إنّما تدل على لا أخلاقيتها، هذه اللاأخلاقية التي كان لها دور كبير في صقل موهبة "منصور" على ارتكاب الخطيئة.

- **زكيـــــة:**

فتاة مراهقة، حظها في الحياة تعيس، لكونها تعرّفت على "منصور" في الثانوية، أيام كانت تدرس في السنة الثانية، وقد كانت غاية في الجمال، إذ يصفها "منصور" بقوله:«**كانت في السادسة عشر من العمر، بيد أنّ وجهها ظلّ بادي الطفولة والبراءة، ذلك أنّ جسمها كان ينضح بالنضج والأنوثة،أجل، زكية كانت تبدو طفلة وامرأة في آنٍ واحد، كان لها صوت رقيق، عذب وشعر أسود ينزل إلى غاية الكتفين، شديد النعومة، دائم التماوج، وعينان حالمتان، صافيتان وديعتان،**

---

[1] – إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 43.

[2] – م.ن،ص ص 52، 53.

[3] –م.ن، ص 62.

وشفتان نظرتان حمروتان باستمرار، تلازمهما ابتسامة لا يفتر إشراقها و وجهها، كانت دمية حية من لحم ودم.» [1]

والثمن الذي دفعته بسبب علاقتها معه غالٍ جدًا، إذ إنّها حملت منه، مما دفعها إلى الانتحار بأن رمت بنفسها في البحر، واضعة بذلك حدًا لحياتها ولحياة جنينها من جهة، ولدوامة من المشاكل، كان "منصور" سيقع فيها من جهة أخرى.

أما وقع الخطيئة في نفس "منصور" هذه المرة فقد كان عميقا جدا، إذ تركت في قلبه جرحا لا يندمل، فذِكراها كانت تؤرقه دائما.

- **حوريـة:**

هي إحدى عشيقات "منصور" لم يسهب في وصفها بل اكتفى بالقول عنها بأنّها عاقر، وبأنّها زوجة محافظ شرطة، وبأنّها ماتت قتلا على يد زوجها بواسطة مسدس، لما اكتشف خيانتها له.

- **نسرين شيراز:**

فتاة أجنبية، تعرّف عليها "منصور" لما كان في فرنسا، وبالتحديد في بهو الحي الجامعي الذي كان يُقيم فيه، لما سألته عن مكان وجود المكتبة. ثم حدث أن إلتقاها مرة أخرى في المطعم الجامعي، وهناك جلسا معا، وتبادلا الحديث. ويصفها من خلال قوله:«**جلست أمامي، جلست بعينيها السوداوين الواسعتين العميقتين، وببسمتها الوديعة الطفولية.**»[2]

ومنذ ذلك الحين صارا مقربين، حتى جاء اليوم المشؤوم الذي أقدم فيه "منصور" على فض غشاء بكارتها في غرفتها بالحي الجامعي، وفي هذا يقول:«**شهور مضت قبل أن أزيل عذريتها في غرفتها بالحي الجامعي.**»[3]، وقد كانت دائما تذكره "بزكية"، ذلك أنّ كلتيهما فقدتا العذرية على يدّه. و لهذا السبب تخلى عنها فيما بعد.

أما علاقتها "بمنصور" فقد انتهت دون أن يصيبها مكروه يذكر، بل وجدت لنفسها حبيبا آخر هو الطالب الألماني "فرانز بروم" الذي أدخلها عالم المخدرات فيما بعد.

---

[1] – إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 76.

[2] – م.ن، ص 128.

[3] – م.ن، ص 129.

- **سلين:**

طالبة في البيولوجيا، شاركت "منصور" الرذيلة، تعرّف عليها بدورها أيام كان في الجامعة الفرنسية، وهي مولعة جدًا بالسياسة إلاّ أنّ دخول "منصور" إلى حياتها جعلها تتخلى عنها تدريجيا.

حاولت "سيلين" مرارا أن تجعله يكتسب وعيا سياسيا مُرضيا حتى تتمكن من تقديمه لرفاقها من جهة، وحتى تقاسمه الفراش من جهة أخرى، إلاّ أنّ جميع محاولاتها باءت بالفشل، مما جعلها تتعرى أمامه في نهاية المطاف، وفي هذا يقول:«**ظلت تنتظر إلى أن أكتسب وعيا ماركسيا لينينيا حتى تتعرى أمامي، لكن في الأخير رأت أنّ ذلك قد يطول كثيرا، لهذا لم تطق صبرًا، فكنت أول بورجوازي صغير تمارس معه الحب.**» [1]

كانت "سيلين" غيورة جدا عليه، لدرجة جعلتها تتمنى له الموت على أن يكون لغيرها، إذ حاولت ذات مرة قتله لأنّه أخبرها بأنّه سوف يتركها، دون أن يذكر لها السبب، مما جعلها تعتقد أنّ للأمر علاقة بطالبة ملغاشية كانت قد رأته برفقتها، إلاّ أنّ السبب الحقيقي يعود إلى تهديد تلقاه من قبل أحد أصدقائها مطالبًا إياه بالابتعاد عنها، لكونه أصبح يشكل عائقا أمام سير نشاطها السياسي معهم، لأنّها صارت تعطيه مُعظم وقتها.

أما بعد عودة "منصور" إلى الجزائر، فقد بعثت إليه رسائل عديدة تطلب فيها منه أن يعود إليها، ولكنه لم يفعل، حتى إنّه لم يكلّف نفسه عناء الردّ على رسائلها مما دفعها إلى الانتحار، وهو ما ندركه من خلال ما جاء في مطلع الرسالة الأخيرة التي بعثتها إليه، والذي فحواه ما يلي:

«**عزيزي.**

حين تصلك هذه الرسالة أكون قد انتقلت إلى العالم الآخر.»[2]

وهكذا ودعت الحياة وهي في مقتبل العمر، لتضاف بذلك إلى قائمة ضحايا غريزة "منصور"، التي تأبى أن تكف عن إلحاق الأذى بكل من تحملُ له حبا أو شغفا في قلبها.

- **ضاوية:**

هي زوجة "الحاج منصور" الأولى، كانت حريصة عليه للغاية، حتى إنّها كانت بمثابة ظلّ لازمه أثناء حاجته للإستقرار النفسي.ظهرت تقريبا في كلّ فصول الرّواية من خلال حواراتها معه عن

---

[1] – إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 144.

[2] – م.ن،ص 209.

الذنوب التي اقترفها في زمن الماضي.

تعرّف عليها في المستشفى العمومي الذي كان يعمل فيه، إذ إنّها كانت أول مريضة يعالجها، ويصفها بقوله:«**لم أعد أعرف بالتدقيق إن كانت تلك الشابة الفاتنة، الوديعة، هي رفيقة عمري القادمة.**»[1]

وقد قبلت بالزواج من "الحاج منصور"، لكونها رأت فيه سبيلا لتحقيق أحلامها الورديّة، وظنًا منها بأنّه سوف يخرجها من مدينة "عين"، ويظهر هذا من خلال اعترافها له بقولها:

«**– وافقت على الزواج منك لأنّني خمنت أنه، في يوم من الأيام، سترحل بي إلى مدينة أخرى.**(...).

– **عندما رأيتك أول مرة، أبصرت مدنا متلألئة، أبصرت بحارا واسعة، أماكن مبهرة.**»[2]

وتجدر الإشارة إلى أنّ فضلها كبير في التخفيف من كرب زوجها الذي وجد في أوراقه ملاذا ينفس فيه عن آهاته، فهي من حثته على فعل الكتابة. وفي الرّواية عبارات كثيرة تدّل على ذلك، نأتي منها على ذكر هذه العبارة، التي تقول فيها:«**ينبغي أن لا تيأس، الحاج، أكتب، أكتب.**»[3]

وفضلا عما سبق، كانت "ضاوية" شديدة الحرص على "الحاج منصور" لكي لا يقع في الزنا، وهو ما نتبيّنه من خلال عرضها عليه أن يتزوج عليها بعد إحساسها بأنّه لن يصبر على عدم قدرتها على مضاجعته بعد وفاة والدها، وهو ما ندركه من خلال قوله:«**ضاوية** (...) **هي التي وضعت في ذهني فكرة الزواج عليها،**(...) **كانت تعرف أن امتناعها عني أمر لا طاقة لي عليه، ذلك الامتناع الذي بدأ منذ وفاة والدها.**» [4]

كما أنّها تولت مهمّة السرد في الصفحات الأخيرة من الرّواية، لتساهم بذلك في اكتمال صورة "الحاج منصور"، فلولا وصفها له وهو يقتل على يدّ الإرهابيين، لما تمكنا من معرفة المصير الذي آلت إليه حياة "الحاج منصور".

---

[1] – إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 257.

[2] – م.ن، ص 251.

[3] – م.ن، ص 102.

[4] – م.ن، ص 234.

وعليه يمكن القول بأنّ "ضاوية" هي أكثر الشخصيات الثانوية فعالية، حيث كان لحضورها حصة الأسد في الرّواية، على اعتبار أنّ شخصيتها جاءت ملازمة لحضور الشخصية الرئيسية.

- **شريف خندق:**

هو ابن "العم علي" من زوجته الأولى المتوفية،وهو صديق "منصور" في الطفولة،يميل إلى الخيال كثيرا،و هو الشيء الذي جعله يقول أشياءً لا يصدقها العقل غالبا،مما جعله محل سخرية الأطفال الآخرين، الذين كانوا يلّقبونه،على حدّ تعبير "منصور"،بـ«**شريف الكذاب.**» [1]

وصداقة "شريف" مع "منصور" استمرت لا لشيء سوى لأنّ "شريف" لم يلاحظ التغيرات التي طرأت عليه مما جعل "منصور" يحس معه بالراحة على غرار باقي الأطفال.

هذه الصداقة التي اتخذها "منصور" كذريعة تمكنّه من الذهاب إلى منزل "العم علي"، ومن ثمة الاختلاء بزوجته، وحينما آلت حالة "شريف" إلى الجنون الكامل، انتفى العذر الذي يسمح له بالذهاب إلى منزلهم، وبالتالي نهاية علاقته السرّية "بالخالة وردية".

ويتحدث "منصور" واصفا إياه وما آلت إليه حالته قائلا:«**شريف، صديق الطفولة، لكن مرآه لم يكن يزيدني غير الشعور باليأس والألم، صار فاقدا الصلة بالواقع تماما، لكنه لم يكن يؤذي أحدا، يمشي صارخا أو ضاحكا أو وهو يتكلم في الفراغ، سرواله مفتوح بين الفخذين، عضوه مكشوف، سمين، غليظ الوجه، قذر الملابس.**»[2]

من خلال هذه المقطوعة، وبناءً على المعطيات السابقة التي تمّ ذكرها في هذه الشخصية، نصل إلى نتيجة مفادها أنّ اليأس والألم اللّذين كانا يعتريان "منصور" إنّما هما نابعين من شفقته على ما آل إليه حال صديق طفولته من جهة، ومن ندمه وشعوره بالذنب بسبب ما اقترفه من انتهاك عرضٍ في حق عائلة "العم علي" ككل من جهة أخرى.

- **صالح الغمري:**

صديق "منصور" منذ الطفولة، هذه الصداقة التي استمرت أمدًا طويلا، و التي كان لها دورٌ كبير في تغيير مجرى حياة "منصور" على نحوٍ ما، على اعتبار أنّ "صالح الغمري" هو من

[1] – إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 15.

[2] – م.ن، ص 203.

تكفل بإعداد الملف الذي تمكن "منصور" بموجبه من الانتقال إلى مدينة "عين" التي شهدت توبته و تعبده.

شغل "صالح الغمري" منصب موظف في وزارة الصحة، ثم رقي إلى منصب مسؤول عن الموظفين في الوزارة ذاتها، و منها أخذ تقاعده عن عمر يناهز الخمسة والستين سنة، ولم تمض عن تقاعده هذا إلاّ أشهر قليلة حتى داهم الإرهابيون منزله أين ذبحوه هو وباقي أفراد عائلته، ولم يكتفوا بهذا بل قاموا بتنكيل جثته ببشاعة لا توصف.

- **الهاشمي سليماني:**

هو فنان تشكيلي أصم وأبكم، تربطه بـ"الحاج منصور" قرابة بعيدة بعض الشيء، فهو يكون ابن أخت زوجته "ضاوية"، وهو الذي تكفل بحمل المؤلف الذي يحوي بين دفتيه تفاصيل حياة "الحاج منصور نعمان".

وقد اتخذ من موهبته في الرسم وسيلة لمحاربة الإرهاب، فكثيرا ما كانت أنامله تبدع في رسم لوحات فنية رائعة للمشاهد البشعة التي يخلّفها الإرهاب، ليتمكن بذلك من التعبير بواسطة الصورة عن مشاهد تعجز الكلمة عن وصفها.

ولما كان الأمر كذلك فقد كان مطلوبا لدى الجماعات الإرهابية، وهو ما اضطره للهرب خارج الوطن، وبالتحديد إلى "بلجيكا".

وعليه فالصورة التي ظهر بها " الهاشمي سليماني" في الرّواية، إنّما جاءت كتعبر عن حال الكثير من الفنانين الجزائريين الذين عاشوا إبان العشرية السوداء.

- **عبد اللطيف:**

سفاح وسفاك دماء، تربطه بـ"الحاج منصورنعمان" علاقة المصاهرة، فهو أخ زوجته "ضاوية". بدأ يرتد منذ أن أضحى وحيدا، فأبواه توفيا، وأختيه–ضاوية ورانجا–تزوجتا، وقد كان دار والده المرحوم شاهداً على بداية ارتداده، فقد حوله إلى مقر للاجتماعات السرية، كان مطلوبا لدى السلطات باستمرار حتى إنّها أعلنت عن مكافأة مالية لمن يقوم بالتبليغ عنه وعن رفاقه.

يلّقب بالأمير "أبو أسامة"، قاد عدّة عمليات إرهابية، فقد كان على رأس المجموعة المنتمية إلى "جماعة الهدى والسيف" التي قامت بذبح أربعة أشخاص واختطاف مراهقتين، وكلّ هؤلاء الأفراد ينتمون إلى عائلة واحدة.

كما أنّ "عبد اللطيف" كان وراء الانفجار الذي ضرب "مقهى المنفيين" والذي أودى بحياة الكثيرين، بالإضافة إلى أنّه قام هو وجماعته بذبح الصوفي "سعيد الحفناوي" والتنكيل بجثته. كما أنّه كان وراء مقتل زوج أخته- "الحاج منصور"-، وتصفه "ضاوية" حين جاء لاقتراف عمله الإجرامي هذا بقولها:«**كان قد تغير، خصوصا عيناه اللتان صارتا كعيني حيوان مفترس، كعيني مجنون خطير، كعينين لم تعد لها علاقة بعيون البشر**،(...) **كان صوته أيضا قد تغير، صوت ساخرٌ، حاد، جاف، أجش**(...) **كان أقسى من عينيه.**» [1]

وكلّ ما يمكن قوله هو أنّ هذه الأوصاف والأعمال الإجرامية، التي اقترنت بعبد اللطيف ما هي إلاّ صور صغيرة وعينات مختلفة عن بعض أفراد المجتمع الجزائري في فترة التسعينات (العشرية السوداء)، وهي تعبّر عن صور غيره من الإرهابيين الذين يرتكبون الفظائع في حق الأبرياء،والذين لا يعيرون أي اعتبار للقيم والروابط الإنسانية.

2. 3. الشخصيات المسطحة:

هي شخوص تؤدي أدوارا قليلة جدا، بل غالبا ما تكون المشاهد السردية هي التي تقتضيها و«صفاتها محدّدة وأفعالها مرسومة أو متوقعة.» [2]

وتحفل رواية "**بوح الرجل القادم من الظلام**" بالكثير من مثل هذه الشخصيات، التي سنحاول التعرض إليها فيما يلي:

- **العم علي:**

هو والد"شريف"، وجار عائلة "منصور" في "لاكلاسيير"، يملك دكانا لبيع المواد الغذائية، كان يحب "منصور كثيرا"، حتى إنّه أعرب له عن ذلك في الكثير من المرات، وهو من بعث برسالة له يخبره فيها بأنّ والده قتل أمه.

[1] – إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص ص 325، 326.

[2] – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص 114.

- **نصيرة:**

أخت "شريف" الكبرى، كانت محل اهتمام "منصور"، إلاّ أنّها لم تعره نفس الاهتمام، بل كانت تنظر إليه كغيره من الأطفال، لم يحدث بينهما أي شيء يذكر، حتى ولو كان نظرة شهوة، من طرفها على الأقل. تزوجت وعمرها خمسة عشرة سنة من تاجر يملك محلا لبيع الأقمشة.

- **رانجا:**

هي أخت "ضاوية"، ووالدة "الهاشمي سليماني"، وهي مطلقة، وذكرها في الرّواية ارتبط بأمرين، الأول هو حرصها وقلقها الدائم على ابنها، والثاني مواساتها لأختها في المواقف الصعبة التي كانت تمرّ بها.

- **صادق الأحدب:**

رجل كان شاهدا على مقتل الصوفي "سعيد الحفناوي"، وهو الأمر الذي جعله يعاني من انفصام في الشخصية، فمرة يتحدث بلسانه هو، ومرة أخرى يتحدث بلسان الصوفي "سعيد الحفناوي"، وغالبا ما اقترن ذكره في الرّواية بهذه العبارة التي يردّد فيها،«**أنا الولي الصالح سعيد الحفناوي، صاحب البركات والكرامات، تأتيني الغزلان والطيور وتنشق لي الأرض بالينابيع، وتنمو لي في الصحراء أشجار البرتقال.**» [1]

وتصفه "ضاوية" عندما التقت به ذات مرة بقولها:«**يمشي حافي القدمين، مرتديا قندورة بالية، ممزقة ، تغطيها بقع غامقة، أدركت أنّها بقع دم جاف.**»[2]

لعل هذه البقع الغامقة، التي تتراءى للرائي من أول وهلة على أنّها بقع دمٍ جاف، ما هي في الواقع إلاّ بقايا بقع دم الصوفي "سعيد الحفناوي" الذي تكفل "صادق الأحدب" بدفن جثته، أو بالأحرى دفن أجزاء جثته التي تعرضت للتنكيل، في الصحراء.

- **عمران الشحاذ:**

رجل امتهن الشحاذة، واتخذ لنفسه مكانا في الرصيف المقابل لمنزل "الحاج منصور"، وادعى بأنّه أعمى وكلّ ذلك كان من أجل أن يراقب منزل الحاج لعل "عبد اللطيف" يأتي لزيارة

---

[1] – إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 64.

[2] – م.ن، ص 334.

أخته ومن ثمة يبلغ عنه، فيحصل بذلك على المكافأة المالية التي وعدت السلطات بها لكل من يقوم بالتبليغ عن الإرهابيين.وقد انطلت حيلته هذه على سكان الحي، حتى إنّ "الحاج" و"ضاوية" قاما بدعوته إلى المنزل لتناول الطعام، ولم ينكشف أمره إلاّ بعد مقتله على يدّ الإرهابيين، إذ أسرى "عبد الحق" أحد جيران "الحاج منصور" له عن حقيقة "عمران".

- **بائع الفول السوداني:**

هو طفل اتخذ لنفسه نفس المكان الذي اتخذه "عمران الشحاذ"، وللغاية ذاتها أيضا، ولم تكن نهايته مختلفة عن نهاية "عمران"، بل كانت أسوء، فعلى الأقل "عمران" قُتل بواسطة مسدس، أما هو فقد مات ذبحا، وعثر على رأسه داخل صندوق مملوءة قمًا.

- **الشيخ مبروك:**

هو شيخ طاعن في السن وأعمى، ويكون إمام جامع السنة الذي تكفل بطلب يدّ "ضاوية" لـ"منصور"، ولم يكن يعرّف عن ماضي "منصور" شيئا، مات ذبحا على يدّ "عبد اللطيف" الذي رافقه ذات مرة من المسجد بدعوى مساعدته على العودة إلى منزله وفي الطريق ذبحه.

- **حميدة رمان:**

أستاذ في الثانوية، وهو مُدرس "عبد اللطيف" في الفلسفة، وقد اتهمه بالزندقة، ويصفه "الحاج منصور" بقوله:«**كان يرتدي سروال جنس قديم، باهت اللون، مع قميص تآكل عنقه، يدخن سيجارة أفراز الرخيصة والرديئة، محفظته المهلهلة بدت كما لو أنّه مضى عليها قرن من الزمن** .»[1]

وقد اكترى محلا لبيع المواد الغذائية لينام فيه أما عن نهايته فقد هوت على رأسه صخرة كبيرة أردته قتيلا في الانفجار الذي ضرب "مقهى المنفيين".

- **جمال بقة:**

صحفي نفي إلى "عين" لأنّه ذات مرة وقع بين يديه ملف يتعلق بعمليات اختلاس أموال مؤسسة عمومية من قبل مسؤولها الأول فقدمه إلى المصالح المعنية، فكان من ذلك أن

[1] – إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص ص 270، 271.

جاءه قرار يقضي بتحويله إلى مدينة "عين"، أما المسؤول عن عملية الاختلاس فقد رقي إلى منصب وزير. وهو الآخر لقي حتفه في انفجار مقهى المنفيين، وقد تضرّر كثيرا لدرجة أنّه لم يُعثر على كامل أعضاء جسمه.

- **فارح قادري:**

شاعر يدّه اليسرى مشلولة، وقد نفي إلى "عين" لأنّه كتب قصيدة طويلة يهجو فيها مسؤولا استولى على شاطئ وحوله إلى ملكية خاصة. وهو أيضا توفي في الانفجار.

2. 4.الشخصيات الملحقة:

هي شخوص لا تنسب إليها أية أدوارٍ من شأنها عرقلة سير الأحداث في الخطاب السردي، وإنّما تأتي لتدعم موضوعه العام، ولتساهم في الكشف عن أغواره، وذلك عن طريق تقريب الصورة للقارىء .

وهي في رواية **"بوح الرجل القادم من الظلام"** ممثلة في:

- **ضرات ضاوية:**

قد سبقت الإشارة إلى أنّ "الحاج منصور نعمان"، قد تزوج من أربعة نساء، وأولهن كانت "ضاوية"، وفي الرّواية إشارة إلى باقي ضراتها، فالأولى تكون "زينب" صاحبة الكسكسي الشهي، والثانية تكون "يمينة" التي توفيت فيما بعد، أما الثالثة فتكون "سلطانة".

- **أبناء و أحفاد الحاج منصور:**

ذكرت الرّواية أبنائه، بصورة عرضية فقط، فكان "عبد الواحد" ابنه من "ضاوية"، هو الذي يتصدرهم، وقد شغل منصب محامٍ، بعد أن سافر إلى العاصمة ليكمل دراسته، ومن ثمة تزوج واستقر فيها، وقد أُغتيل أمام بيته، لما كان يهُمُ بالنزول من سيارته.

بالإضافة إلى ابنه "مصطفى" الهارب من الخدمة العسكرية، والمهووس بفكرة الهجرة السرية إلى إسبانيا، وبالفعل فقد تمكن من تحقيق رغبته هذه.

بالإضافة إلى "عبد العزيز" الذي انتحر، و"محفوظ" العامل في شركة تأمين، و"فرحات" الموظف في أحد البنوك، و"مراد"، و"عبد الرزاق"، اللّذين تمّ فصلهما من عملهما –حسب ما ذُكر في الرّواية–لسبب لا نعلمه.

كما ذُكرت ابنته "زكية" التي سماها على اسم حبيبته "زكية" التي رمت بنفسها في البحر. وبهذا يكون"منصور" قد وفى بوعده لها حين طلبت منه إذا رُزق بطفلة أن يُسميها "زكية"، رُبما رغبة منها بأن تخلَّد ذكراها في نفسه.

كما ذُكر أيضا أحفاده وهم: "عبد الهادي" حفيده من ابنه "عبد الواحد"، "حسين" و"شريف" و"روضة" وهم أحفاده من ابنته "زكية".

- **ضحايا الإرهاب:**

اختصت الرّواية بالذكر أفراد عائلتين كانوا ضحايا لمجازر الإرهاب الهمجي، وأولى هاتين العائلتين هي عائلة "صالح الغمري"، الذي سبقت الإشارة إلى الطريقة البشعة التي قُتل بها، والأمر عينه بالنسبة لأفراد عائلته، فكنته البالغة أربعة وعشرين من العمر عثر على جثتها في الرواق وهي تسبح في بركة دم، وحفيدته "حنان" البالغة أربع سنوات عثر عليها هي الأخرى مقتولة في الرّواق بجانب أمها، أما أخوها "فيفوش" البالغ من العمر ثلاث سنوات فقد وجد مقطوع الرقبة في مهده.

أما بالنسبة لأفراد العائلة الأخرى، فقد قُتل الزوجين "قويدر" و"سعدية" بنفس الطريقة إثر تلقيهما لعدّة طعنات فقدا على إثرها كلّ دمهما، أما ولدهما "حسيسن" الذي لا يتجاوز عمره الثالثة عشر، فقد وُجد في المرأب مقطوع الرأس، أما أخوه الصغير "بحري" الذي يبلغ أربع سنوات، فقد تعرض لتنكيل بشع، ثم قطعت جثته إلى عدّة أجزاء، ووضع رأسه في كيس بلاستيك.

- **الشخصيات التاريخية:**

في الرّواية إشارة إلى بعض الشخصيات التاريخية التي كانت لها بصمة واضحة في تاريخ الجزائر منها:

- **دي بورمون:**

وهو القائد العام للأسطول الفرنسي الذي انطلقت قواته من ميناء طولون تجاه الشواطئ الجزائريّة، حيث نزلت قواته لأول مرة في ميناء سيدي فرج يوم 13جوان 1830م.

- **محمد بوضياف:** هو الرئيس الخامس للدولة الجزائرية، وأحد كبار رموز الثورة التحريرية، أغتيل بمدينة عنابة في 29 جوان 1992م.

- **مالك بن نبي:**

هو مفكر جزائري، وأحد رواد النهضة الفكرية الإسلامية في القرن العشرين، وكان يدعو إلى ضرورة العناية بمشكلات الحضارة.

وفي الأخير لابد من التنويه إلى أنّ تقسيمنا لشخصيات هذه الرّواية على هذه الشاكلة، إنّما هو تقسيم نسبي ذلك أنّه لكل باحث طريقته في تصنيفها، خاصة وأنّ هذا التصنيف من بين القضايا الصعبة الميراس.

وصفوة القول بعد إعطاء صورة مختصرة عن شخصيات الرّواية، نستنتج أنّ الشخصية تتبوأ منزلة عالية بين المشكلات السردية الأخرى، فهي ركيزة هامة تساهم في بعث الحركية والحيوية داخل النص الرّوائي، كما أنّها تعدّ العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر المشكلة للرّواية كالزمن والمكان، إذ لابد أن تكون الأحداث المعروضة منسجمة مع طبائع الشخصية النفسية والمزاجية.

وبناءً على كلّ ما سبق ذكره، نستنتج أن كلاً من الزمان، والمكان، والشخصية من التقنيات اللازمة الحضور في الأعمال السردية، فسرد الأحداث يتطلب زمنا معينا ليقع عليه فعل السرد، ومكانا معينا يحتضن تلك الأحداث، وشخصيات تتكفل بتحريكها.

وهو الأمر الذي يجعل من هذه العناصر متلاحمة ومتداخلة لتتبادل بذلك فيما بينها التأثير والتأثر، وذكر إحداها لا ينفصل عن الأخرى ولو بدى للعيان أنّه كذلك. ولعل أبسط مثال نستدل به على هذا قولنا مثلا:«دخل، ثم أكل، ثم نام.» هي أفعال بسيطة تحيل إلى الزمن الماضي إلاّ أنّها لا تخلو من المكان، حتى لو بدى الأمر كذلك، فلو قيل مثلا لأحدٍ،«استخرج الأسماء الدالة على الأمكنة.» انطلاقا من المثال السابق لعجز عن ذلك، إلاّ أنّنا ندرك ضمنيا وجودها، وهي في المثال نفسه تتمثل في البيت، والمطبخ، والسرير. ونفس الأفعال تتطلب وجود شخصية تقوم بها، فهذه العناصر تأتي في النص الرّوائي كقدرة فاعلة يتجاوز بها كونه نصا جامدًا ليصبح مسرحًا نابضًا بالحياة، حتى إنّ المطلّع عليه يحس وكأنّ الأحداث تجري على مرأى منه، وفي بعض الأحيان وكأنّه يُعايشها، ويتفاوت هذا من نصوص كاتب إلى آخر، وذلك حسب قدرة الكاتب الواحد وطريقته في توظيف هذه التقنيات.

خـــاتـــمـــــة

يعدّ "إبراهيم سعدي" واحدًا من الرّوائيين الجزائريين اللّذين تركوا بصمات واضحة على السرد الرّوائي الجزائري، وهو ما تجلى لنا من خلال دراستنا لروايته **"بوح الرجل القادم من الظلام"** التي اتسمت بجملة من الخصائص نجملها فيما يلي:

- الرّواية ككل تحتوي على حكايتين الأولى تحاول رصد مختلف التحولات التي عرفتها الجزائر منذ زمن الثورة إلى تسعينات القرن العشرين، أما الثانية فقد سلّطت الضوء على تتبع مسيرة حياة "الحاج منصور نعمان"، وهو الأمر الذي جعل هذه الرّواية لا تحتفل بالحدث احتفالاً كثيرا، ذلك أنّها ركزت على رسم شخصية "الدكتور الحاج منصور نعمان"، عن طريق رصد مختلف جوانب حياته، بما في ذلك آهاته وهمومه، وتجدر الإشارة إلى أنّ هذا الأمر ما هو إلا تغليب للشخصية على حساب الحدث، إذ لا توجد قصة تخلو من الحدث.
- تؤدي هذه الرّواية وظيفة شهادة وإثبات وتعرية، فأما وظيفة الشهادة فتتجلى من خلال كشف النقاب عن جرائم الإرهاب الأعمى التي لم تستثن أحدًا فقد قتلوا المثقفين، وأئمة المساجد، والشيوخ، والنساء، والأطفال.

وأما وظيفة الإثبات فتتجلى من خلال وقوف الرّواية على جملة من الظواهر التي تؤكد على فساد النظام السائد، من ذلك مثلا تعرضها لظاهرة النفي التي كان يتعرض لها المتفانون والمخلصون في عملهم.

وأما وظيفة التعرية فتتجلى في ذكر بعض الأشياء التي تتنافى مع الحياء والعرف والتقاليد في المجتمع الجزائري، كحديث "منصور" عن علاقاته الجنسية مع النساء، مع الإشارة إلى أنّه لم يستعمل لغة إباحية.

- كان زمن الرّواية متشظيا إلى درجة كبيرة، فقد عرفت حضورا مكثفا لمختلف التقنيات السردية، التي ساهمت في إبعاد نص الرّواية عن رتابة السرد الكلاسيكي حيث إنّها جاءت مبنية على تردد الأحداث بين زمني الماضي والحاضر، مع الإشارة إلى أنّ الكفة فيها قد رجحت لصالح السرد الاستذكاري لأنّ الكاتب اعتمد فيها على تفجير الذاكرة.
- نص الرّواية مترامي الأطراف، من جهة لأنّه يغطي مساحة زمنية شاسعة، ولأنّه تطرق لعدّة قضايا، لكنّه من جهة أخرى مضغوط مركز وهو ما تجلى من خلال توظيف تقنيتي الخلاصة والحذف.

- شغل الوصف حيزا كبيرا داخل نص الرّواية سواءٌ تعلق الأمر بوصف الأماكن أو الشخوص، ولكونه يعمل على تقريب الصورة إلى القارئ، وذلك عن طريق التجسيم والتشخيص.
- نلمس في الرّواية اعتماد الحوار كصيغة مهيمنة في البناء الدرامي، سواء ما تعلق منه بالحوار بين الشخصيات أو ما تعلق منه بالحوار الداخلي أو ما يسمى بالمونولوج النفسي، وشخصية الرّوائي شخصية مركزية قادرة على جعل الأحداث والشخصيات تدور في فلكها، وهو ما أدى إلى كثرة المنولوجات التي تساعد القارئ على الكشف عن حقيقة الشخصيات الرّوائية وجوهرها.
- اتخذت شخصية "الدكتور الحاج منصور نعمان" موقعا متساميا بين الشخصيات الأخرى المكونة للرّواية، فكان بمثابة رقيب عليها، إذ عمل على استبطانها من الداخل بتحليل أفكارها وأحاسيسها، وعلى تصويرها من الخارج برصد مختلف ملامحها الفزيولوجية.
- ظهر المكان في هذه الرّواية متناسبا مع مختلف التغيرات والتحولات التي طرأت على شخصية البطل، فالكشف عن بنية الأمكنة يؤدي إلى الكشف عن المفارقة الموجودة في شخصية "الدكتور الحاج منصور نعمان"، فذكر الحانة مثلا جاء متناسبا مع ماضي "منصور" الغارق في الذنوب والمعاصي، وبالمقابل جاء ذكر المسجد متناسبا مع حاضر بطل الرّواية الذي طبعه تعبدّه وتديّنه.
- فرض المكان سيطرته بقوة على الشخوص، إذ تحول المكان المحبب إلى مكان قمعي عدائي، فاتسم شعور البطل بالقلق والتوتر، فبيت الإنسان مثلا يعدّ مكانا محببا، لكنّه في هذه الرّواية يمثل حبا صاخبا، إذ إنّ البيوت التي تم ذكرها في الرّواية والمتواجدة في مدينة "عين" لم تكن بمنأى عما يحدث في الخارج من صخب ولا استقرار.

وبعد فقد بذلنا ما استطعنا، فنرجوا أن نكون وفقنا، وما توفيقنا إلا باللّه عليه توكلنا، وإذا كنا قد أغفلنا بعض النقاط فعزائنا في ذلك أنّ أي بحث لا يخلو من العيوب.

قـــائـمـــة المصـــادر

والمـــراجـــع

قائمة المصادر والمراجع:

- **القرآن الكريم**، برواية ورش،دار ابن كثير–دار الفجر الإسلامي،دمشق، دط، دت.

1– المصادر:

- إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002م.
- ابن منظور(جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم)، لسان العرب،ج 14، تحقيق:عامر أحمد حيدر، راجعه:عبد المنعم إبراهيم، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1424هـ/ 2003م.
- جيرالد برنس:

–المصطلح السردي(معجم مصطلحات)،ترجمة:عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة، ط1، 2003م.

–قاموس السرديات،ترجمة:السيد إمام، ميرت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003م.

- علي بن هادية وآخرون، القاموس الجديد للطلاب، تقديم:محمود المسعدي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط7، 1411هـ/1991م.
- غالب حنا، كنز اللغة العربية(موسوعة في المترادفات والأضداد والتعابير)، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1،2003م.
- الرازي(محمد بن أبي بكر بن عبد القادر)، مختار الصحاح، دار الفكر العربي للطباعة والنشر،بيروت–لبنان، ط1، 1997م.
- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، دار النهار للنشر، بيروت–لبنان، ط1،2002م.

2– المراجع:

- إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرّواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار،بيروت، دط، 2002م.
- إدريس بودیبة،الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2000م.
- أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، دط، 1998م.

- جيرارد جنيت،عودة إلى خطاب الحكاية،ترجمة:محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، بيروت، دط، 2000م.
- حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي(الفضاء، الزمن، الشخصيات)،المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، ط2، 2009م.
- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت–الدار البيضاء،ط1، 1991م.
- رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة:أنطون أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت–باريس، ط1،1988م.
- سعيد يقطين:

–انفتاح النص الرّوائي(النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–بيروت، ط2، 2001م.

–تحليل الخطاب الرّوائي(الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1993م.

- سمير روحي الفيصل، بناء الرّواية العربية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1995م.
- سيد إسماعيل ضيف اللّه، آليات السرد بين الشفاهية والكتابية(دراسة في السيرة الهلالية ومراعى القتل)،الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008م.
- سيزا قاسم، بناء الرّواية،الهيئة المصرية العامة المصرية للكتاب، القاهرة، دط، 1984م.
- شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرّواية العربيّة،دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1994م.
- شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة(1947م–1985م)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1998م.
- شعبان عبد الحكيم محمد، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث(رؤية نقدية)،دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر،دط، 2008م.
- طه وادي، دراسات في نقد الرّواية، دار المعارف، مصر، ط3، 1994م.
- عائشة بنت يحي بن عثمان الحكمي، تعالق الرّواية مع السيرة الذاتية(الإبداع السردي السعودي أنموذجا)، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 2006م.

- عبد اللطيف الحديدي، فن السيرة الذاتية والغيرية في ضوء النقد الحديث، دار السعادة للطباعة، القاهرة، ط1، 1996م.
- عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001م.
- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية(بحث في تقنيات السرد)،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1998م.
- علال سنقوقة،المتخيل والسلطة(في علاقة الرّواية الجزائرية بالسلطة السياسية)، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2000م.
- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة:غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط2، 1987م.
- فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الرّوائية، ترجمة:سعيد بنكراد، تقديم:عبد الفتاح كيليطو، دار الحوار،دمشق، دط، 1983م.
- محمد بوعزة، تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم)، دار العربية للعلوم، الرباط، ط1، 2010م.
- محمد عزام،شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005م.
- مها حسن القصراوي، الزمن في الرّواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، عمان–الأردن،ط1،2004م.
- مهدي عبيدي،جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه(حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد)، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، ط1، 2011م.
- ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، الهيئة العامة للكتاب، دمشق، دط، 2011م.
- ميشال بوتور، بحوث في الرّواية الجديدة، تر:فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت–باريس،ط2، 1982م.
- نور الدين السد،الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، دار هومه، الجزائر، دط، دت.
- وولاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة:حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، الإسكندرية،دط،1998م.

- يحي عبد الدايم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1974م.

3- المجلات:

- جميلة قسيمون، الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، قسنطينة، ع13، 2003م،
- سمير روحي الفيصل، بناء المكان، مجلة الموقف الأدبي،دمشق، ع306،1996م.
- عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، مصر،مج12، ع2، 1993م.
- محمد برادة، الرّواية أفقا للشكل والخطاب المتعدّدين، مجلة فصول،مصر، مج11، ع4،1993م.

الفـــهـــــرس

فهرس المحتويات

مقدمة..... 06

مدخل..... 09

الفصل الأول:

خصوصية الزمن في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام"

1. المفهوم العام للزمن..... 15

2. الترتيب الزمني..... 16

1.2. السرد الاستذكاري..... 18

2.2. السرد الاستشرافي..... 23

3. الديمومة..... 30

1.3. الحذف..... 31

2.3. الخلاصة 33

3.3. الوقفة الوصفية..... 35

3.4. المشهد..... 38

الفصل الثاني:

خصوصية المكان في رواية"بوح الرجل القادم من الظلام"

1. المفهوم العام للمكان..... 45

2. علاقة الوصف بالمكان..... 47

3. تحليل بنية الأمكنة..... 49

1.3. الأماكن المفتوحة..... 50

2.3. الأماكن المغلقة..... 56

الفصل الثالث:

خصوصية الشخصيات في رواية"بوح الرجل القادم من الظلام"

1. المفهوم العام للشخصية..... 70

2. تحليل بنية الشخصيات..... 71

1.2. الشخصية الرئيسية..... 71

2.2. الشخصيات الثانوية..... 74

3.2. الشخصيات المسطحة..... 84

4.2. الشخصيات الملحقة..... 87

خاتمة..... 90

قائمة المصادر والمراجع..... 93