الجمهوريـة الجزائـريـة الديمقراطيـة الشعبيـة

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمـي

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche

جامعـة المجاهد عبد الحفيظ بو الصـوف ـ ميـلة ـ

كلية الآداب واللغـات

قسـم اللغـة والأدب العـربي

المـرجـع: .....

جماليـــات البنـــاء الفنـــي في روايـــة حصّـــاد الفرانسيـــس لعبد الباسط عمورة

مذكـرة مكملـة لنيـل شهـــادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصـص: أدب جـزائري

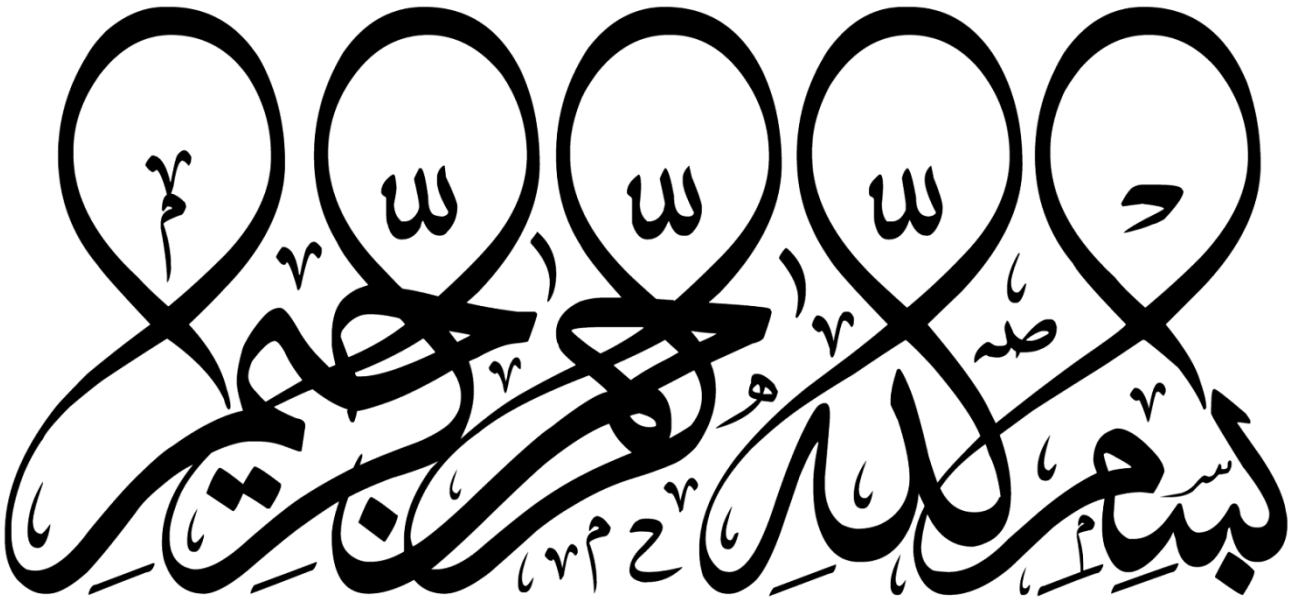
إعداد الطالبة:

سبـاعي أمـال

إشـراف الأستـاذ:

د / محمـد قشـي

السنـة الجامعيـة: 2026/2025


بسم الله الرحمن الرحيم

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿ يَرْفَعِ ٱللَّهُ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ مِنكُمْ

وَٱلَّذِينَ أُوتُواْ ٱلْعِلْمَ دَرَجَٰتٍ ﴾

صدق الله العظيم

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين

سيدنا محمد وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين، وبعد

فإني أشكر الله تعالى الذي يسر لي إنجاز هذا العمل بفضله ومنته

فله الحمد أولا وآخرا.

كما أود أن أشكر الدكتور المشرف:

محمد قشي

على نصائحه القيمة وتوجيهاته الدقيقة طوال إنجاز هذا البحث.

وأتوجه بالشكر الجزيل لأعضاء **لجنة المناقشة،** لقراءتهم

هذا البحث وتصويبه ليظهر في أحلى حلّة.

مقدمة

تعد الرواية من الأجناس الأدبية والفنية، فهي ليست مجرد قصة طويلة كما يعتقد الكثير، بل هي خبرة حياة طويلة محملة بالكثير من القضايا والتجارب والأهداف، فالرواية الجزائرية ورغم تأخر ظهورها بسبب الاستعمار الفرنسي، إلا أن هذا لم يمنع من ظهور هذا الفن وتطوره، بل أصبح ينافس الروايات العالمية، إذ مرت الرواية الجزائرية بثلاث مراحل:

المرحلة الأولى كانت فيها الرواية الجزائرية رواية نضال، إذ عدت سلاحا في يد الطبقة المثقفة، اعتمد فيها الروائي على التقريرية والمباشرة بعيدا عن الاهتمام بالجانب الفني، فكانت مثقلة برسائل الشعب الجزائري للعالم ومعاناته من الاستعمار الفرنسي.

لتنتقل بعدها في المرحلة الثانية من التقرير المباشر إلى الفنية ،فتحول التعبير من "نحن" إلى "أنا" ، فتعددت مواضيعها بين المشاكل الاجتماعية ومواضيع الحب وخيبات الأمل بعد الاستقلال ، لتدخل بعدها في مرحلة السواد خلال العشرية السوداء في فترة التسعينات، ما بات عليها برواية الأزمة في النقد الجزائري ، فتناولت مرحلة من مراحل الألم والسواد التي مرت بها الجزائر طارحتا سؤال من يقتل من، لتدخل الرواية الجزائرية المعاصرة العالمية، فانغمست في التجريب فتجاوزت السرد التقليدي وبدأت تتلاعب فنيا ،فوظفت البوليفونية لتتجاوز سلطة الراوي الواحد لتعدد الأصوات و الميتا رواية فجعلت من النص بنية واعية بذاتها وإشراك القارئ في بناء المعنى والفانتازيا والواقعية السحرية و قراءة التاريخ وتفكيكه.

ومن بين هؤلاء الروائيين المعاصرين نجد ابن مدينة ميلة عبد الباسط عمورة الذي نبش في أعماق التاريخ وقدم لنا مؤلفته "حصّاد الفرانسيس" التي صدرت سنة 2022؛ إذ تسعى هذه الدراسة للاستنطاق الأبعاد السردية للرواية وإثراء المنجز النقدي الأدبي الجزائري عامه وأدب ولاية ميلة خاصة، من خلال تسليط الضوء على رواية "حصّاد الفرانسيس" يمكن طرح الإشكالية التالية:

– كيف تجلت الجمالية والتجريب في رواية "حصّاد الفرانسيس"؟

والتي انبثقت منها جملة من الأسئلة تتمثل في:

– مدى استجابة رواية "حصّاد الفرانسيس "لأدوات البناء الفني؟

– هل يعد توظيف اللغة الشعبية عيبا في الرواية؟

– ماهي الدلالات الرمزية للشخصيات؟ وهل نجح الكاتب في إحياء شخصيات تناساها الزمن؟

– هل نجحت الرواية في الجمع بين الجمال الفني والتاريخ الوطني في قالب واحد؟

– كيف تجلت الوظيفة الجمالية والدلالية لزمان والمكان في عمارة الرواية؟

– هل ساهم توظيف تقنيات السينما في تشكيل جماليات الانفتاح الاجناسي، وكيف أثرت هاته التقنيات في بنية الرواية وتشكيلها الفني؟

وللإحاطة بجوانب الدراسة والإلمام بأبعادها الجمالية والفنية اطلعنا على مجموعة من الدراسات السابقة، التي تحدثت عن البناء الفني في الرواية منها: البناء الفني في روايات سهيل إدريس، جامعة آل البيت، جماليات السرد في الرواية العربية المعاصرة "عودة المواطن صالح "للقمان العالم أنمودجا، المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف، جمالية البنية الفنية في رواية "المصابيح الزرق "حنا مينه، جامعة محمد خيضر بسكرة، جماليات البناء الفني في (أقاصيص من هناك) للقاصة بسمة النمري، جامعة جرش.

معتمدين في ذلك على المنهج التكاملي الذي ارتأينا أنه المناسب لهاته الدراسة، لتبيان الآليات الفنية للجمالية، التي تشكلت بها "حصّاد الفرانسيس "؛ إذ سمح لنا باستعمال آليات نقديه مختلفة ساعدتنا على إبراز الروح الداخلية للرواية؛ فوظفنا المنهج البنيوي لتفكيك بنية الزمان والمكان والشخصيات، والمنهج السيميائي لاستنطاق الدلالات اللغوية، أما النقد الثقافي فجاء لتحليل صورة الأخر وعلاقته بالهوية الجزائرية ،كما استعنا بالمقاربة السينمائية لتبيان جمالية المشهدية في النص السردي ،منتهجين في ذلك الخطة التالية: مقدمة، فصل نظري تحدثنا فيه عن مفهوم الجمال والجمالية والبناء والبناء الفني، وعناصر البناء الفني (الشخصيات، الزمان، المكان، الحبكة). أما الفصل الثاني فهو دراسة تطبيقية، تحدثنا خلاله عن جمالية عناصر البناء الفني تمظهرات الشخصية والزمكان في الرواية "حصّاد الفرانسيس"، أما الفصل الثالث فأفردناه للتحدث عن تجليات

البنية السردية والصورانية في النص، وصولا إلى الخاتمة قدمنا خلالها جمله من النتائج المستوحاة من هذا البحث، ثم قائمة المصادر والمراجع وفهرس الموضوعات وملخص مترجم.

وقد استندنا في ذلك على مجموعة من المصادر والمراجع منها:

رواية حصّاد الفرانسيس لعبد الباسط عمورة، خطاب الحكاية لجيرار جنيت، جماليات المكان لغاستون باشلار وسيمياء الكون يوري لوتمان، الثقافة والإمبريالية لإدوارد سعيد.

وفي الأخير ونحمد الله تعالى على تيسيره لنا، حيث لم تواجهنا أية صعوبات تذكر، فله الحمد أولا وأخرا على نعمه وأفضاله، كما أرفع أسمى عبارات التقدير والعرفان للمشرف الدكتور "محمد قشي"، الذي كان نعم الموجه والمرشد والمرافق لي طيلة إنجاز هذه المذكرة، وأسأل الله عز وجل أن يجزيه عني خير ما يجزي به عباده الصالحين.

الفصل الأول:
مصطلحات ومفاهيم

1-الجمال

الجمال في الإنسان مغروس داخله منذ وجوده وتحديد كينونته في هاته الحياة؛ إلا أن إدراك هذا الجمال يختلف من ذات لآخري، فمنهم من يحسه ومنهم من يشعر به بوجدانه، وهذا التباين في تذوق الجمال جعل وضع تعريف دقيق له أمرا شائكا، بيد أن هذا لم يمنع من وضع مفاهيم له.

1-1 لغة

ورد في معجم لسان العرب: "الجمالُ في لسان العرب هو: مَصْدَرُ الجَمِيلِ، وَالْفِعْلُ جَمُلَ، وَقَوْلُهُ عَزَّ وَجَلَّ:

﴿ وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ ﴾سورة النحل الأية:6.

أَي بَهَاءٌ وَحُسْنُ، ابْنُ سِيدَهُ: الجَمَالُ الْحُسْنُ يَكُونُ فِي الْفِعْلِ وَالْخَلْقِ، وَقَدْ جَمُلَ الرَّجُلُ، بالضم، جَمَالاً، فَهُوَ جَمِيلٌ وجُمَالٌ، بِالتَّخْفِيفِ هَذِهِ عَنِ اللحياني)، وجمال، الأَخِيرَةُ لا تُكَسَّرُ، وَالْجُمَّال بالضم وَالتَّشْدِيدِ: أَجْمَلُ مِنَ الجَمِيل، وجُمِّلَهُ أَي زَيَّنَهُ، وَالتَّجَملُ: تَكَلَّفُ الجميل، أبو زيد: جَمَّلَ اللهُ عَلَيْكَ تَجْمِيلًا إِذَا دَعَوْتَ لَهُ أَنْ يَجْعَلَهُ اللهُ جَمِيلًا حَسَناً"[1]، ومعنى هذا أن الجمال يمثل الزينة، والتجمل، والحسن.

أما موسوعة لالاند الفلسفية فقد عرفته بأنه: "ما يتطابق مع بعض معايير التوازن والمرونة والتناغم المدوزن والكمال في نوعه ومع صفات وكيفيات أخرى مماثلة"[2]، من خلال الموسوعة فالتعريف اللغوي للجمال يحيل أن الجمال هو جميع الصفات الحميدة التي تؤدي للكمال.

ويعرف في المعجم الفلسفي: "في النفس عاطفة تسمى بعاطفة الجمال، والجمال والقبح بالنسبة إلى

1 ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عبد الله على الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، القاهرة: دار المعارف، (د.ط)، (د.ت)، (باب الجيم) ص685.

2 أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خليل، المجلد 1، منشورات عويدات، بيروت –باريس، ط2، 2001، ص 132.

الانفعال كالخير والشر بالنسبة للفعل، والحق والباطل بالنسبة إلى العقل، والجمال مرادف للحسن وهو تناسب الأعضاء"[1].

مما سبق ذكره حول المعنى اللغوي للجمال، يتضح أن الجمال من الزينة، وهو مثال للخير، والكمال، وجميع الصفات النبيلة المرادفة له.

1-2 اصطلاحا

1-2-1 الجمال عند الغرب:

يرى إيمانويل كانط"Emmanuel Kant" أن الجمال ليس شيئا ماديا ملموسا، بل هو نابع من أعماق الذات، وهذا ما أشار إليه في كتابه" نقد ملكة الحكم" من خلال اللحظات الأربع التي حلل فيها الجميل:

- اللحظة الأولى :"الذوق هو ملكة الحكم على الشيء أو على ضرب من ضروب الامتثال بالرضا أو عدم الرضا خلواً من أي مصلحة"[2].

في هاته اللحظة يعرّف كانط الجمال على أنّه "قدرة النّفس على الحكم على شيء ما حكماً إيجابيا أو سلبيا، شريطة أن يكون هذا الحكم خاليا من أي منفعة شخصية يستفيد منها جرّاء هذا الحكم، فهو هنا يؤكّد على أنّ الحكم الجمالي يجب أن يكون مستقلاً عن أي تأثير خارجي.

-اللحظة الثانية: "الجميل هو ما يرضي كلياً من غير مفهوم"[3].

في هذه اللحظة يرى كانط أنّ الشعور بالجمال يأتي فجأة، وهذا ما يحدث في النّفس لذّة في نفس اللحظة، أثناء مواجهتنا للشيء الجميل، حيث لا تستدعي الحاجة إلى تدخّل العقل للتحليل والتّفسير، أو محاولة اللّجوء إلى أي معرفة أخرى لإثبات وجود الجمال، فالفرد يشعر بالجمال مباشرة فنحن مثلاً، عند رؤية زهرة مثلاً لا نحتاج إلى النّظر إلى تناسق الألوان أو الحجم، فكل ما نشاهده هو أنّ الزّهرة شيء جميل.

1 جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، (باب الجيم)، دار الكتاب اللبناني للنشر، بيروت، ط2، 1982، ص407.

2 إيمانويل كنت، نقد ملكة الحكم، تر: غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة: بيروت، ط1، سبتمبر 2005، ص 110.

3 المرجع نفسه، ص121.

-اللحظة الثالثة :"الجميل هو شكل غائية دون تمثّل غاية"1.

يوضح لنا هنا أنّ الشيء الجميل، يبدو من الوهلة الأولى أنّه وُجد من أجل وظيفة محددة، لكن وظيفتها الوحيدة هو بث في الذات إحساس اللّذة والمتعة الجمالية، وشعورنا بالسعادة لرؤية شيء جميل.

-اللحظة الرابعة :"الجميل هو ما يُعرف من غير مفهوم بوصفه موضوع رضا ضروري".2

حيث يؤكد على أنّ الجمال يتم التعرف عليه مباشرة دون الحاجة إلى وسيط يعرّفه أو يبيّن مواقع الجمال فيه، حيث أنّه يبث في النّفس الرّضا والرّاحة تلقائياً.

فعند رؤيتنا مثلاً لمنظر الغروب يدخل أنفسنا الرّاحة والسّعادة دون أن نحتاج إلى إجابة على سؤالنا عند الغروب أين تذهب الشّمس، وفي أي منطقة من الكرة الأرضية تشرق في نفس وقت الغروب عندنا، كل ما يهمنا هو شعورنا بالسّعادة والرّاحة والاستمتاع بمنظر الغروب الجميل.

فمن خلال هاته اللحظات الأربع فإنّ كانط يذهب إلى كون الجمال حالة من التّنزه والتّرفع على أي مصلحة شخصية، فهو يمثل نقطة لقاء مشتركة بين جميع الأفراد لاتسامه بالكلية وتميّزه بالنّظام والشمولية، وهذا النّظام والترتيب الموجود في الشيء هو ما يجعل جميع الأفراد يشتركون في الحكم الجمالي عليه ممّا ينقله من شعور ذاتي إلى اشتراك جماعي من دون الحاجة إلى حجج وبراهين تبيّن جماليته.

يُعد فريدريك هيجل "Friedrich Hegel"أحد أهم الفلاسفة المهتمين بعلم الجمال، الذي يرى الجمال الحقيقي في تحوّل الفكرة المجردة إلى عمل فني ملموس إذ يقول في محاضراته عن علم الجمال: "أنّ الجمال، بالنظر إلى أنّه نمط معيّن لتطهير الحقيقة وتمثيلها... ليس تجريداً من تجريدات ملكة الفهم، وإنّما هو المفهوم في ذاته العيني المطلق، وبتعبير آخر، الفكرة المطلقة"3.

1 المرجع نفسه، ص 142.

2 إيمانويل كنت، نقد ملكة الحكم، المرجع السابق، ص148.

3 هيغل، المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة لطباعة والنّشر، بيروت، ط1، 1978، ط3، 1988، ص 164.

يوضح هيجل أنّ الجمال امتزاج واتحاد بين المعنى المتمثّل في الفكرة والشكل الخارجي الإنتاج الإبداعي فالفكرة المجردة كالحرية أو الخلاص أو التّسامي، حيث أنّ هاته الأفكار لا تكتمل جماليتها بالنسبة لنا إلّا حين تتجسد في عمل فني إبداعي يظهرها كإنتاج حسّي ملموس، وهذا ما يجعله مختلف عن كانط، حيث الجمال عنده لذّة خالصة دون مفهوم، بينما عند هيجل الجمال هو الحقيقة التي تظهر في صورتها الحسّية الكاملة.

وكمثال عن تجسيد الفكرة في عمل حسّي جمالي نجد لوحة العشاء الأخير لليوناردو دافنشي التي تجسّد فكرة التضحية والخيانة في الديانة المسيحية للمسيح عيسى عليه السلام في حين أنّ اللوحة تمثّل في مجملها تجسيد للجمال من النّاحية الفنية.

2-2الجمال عند العرب

لم ينظر العربي إلى الجمال من باب الحُسن والزّينة فقط، بل نظر إلى الجمال بعمق أي إلى الجوهر الذي يشكّل الجمال والذي يجب أن يتصف بالتمام والكمال وهذا ما جاء به أبو نصر الفارابي في كتابه "آراء أهل المدينة الفاضلة " إذ إنّ "الجمال والبهاء والزّينة في كل موجود هو أن يوجد وجوده الأفضل، ويحصل له كماله الأخير وإذا كان الأوّل وجوده أفضل الوجود فجماله فائق لكل ذي جمال وكذلك زينته وبهائه، ثم هذه كلها في جوهر ذاته وفي نفسه وما يعقله من ذاته"[1]. والشكل الخارجي بالنسبة للفارابي ماهي إلا مظاهر ذاهبة للزوال، بل هو صفة الشيء الذي وُجِد من أجله، والتي يجب أن يؤديها بشكل كامل وتام وبدون أي نقص يشوّهه وبهذا يمكن القول بأنّ أبا نصر الفارابي قد حصر الجمال في الكمال وقدرته على تأدية غايته الموجود لأجلها.

فالجسم البشري مثلا جميل عند الفارابي لكن ليس فقط بسبب جمال ملامحه، بل هو جميل إذا كانت سيرته وعقله وطباعه تؤدي وظيفتها الحقيقية التي وُجِد من أجلها وهو عبادة الله تعالى كما يجب، وكذلك الآلة لا تعتبر جميلة إلا إذا أدّت الوظيفة الموكلة إليها، دون خلل أو عطب يشوه عملها أو ينقص من كفاءتها.

1 أبو نصر محمد الفارابي، آراء أهل المدينة الفاضلة ومضاداتها، مؤسسة الهنداوي، د.ط، 2016، ص 19.

ومن هذا فمنظور الفارابي يرتبط الجمال بالكمال الوجودي، فالشيء إذا اكتمل في غايته ووظيفته وانعدمت التشوهات التي تمنعه من أداء ما وُجِدت من أجله كلما كان أجمل، بهذا يصير الجمال عند الفارابي يقاس بالعقل، ومعياراً للوجود يتجاوز من خلاله مسألة المتعة واللّذة الحسّية إلى مسألة الكمال الوظيفي والغاية الكامنة من وراء الوجود الإنساني.

هذا وقد ذهب أبو حامد الغزالي أبعد من ذلك ونظر إلى الجمال نظرة روحية صوفية بقوله: "فنصرّح بالقول ونقول: فكل شيء فجماله وحسنه في أن يحضر كماله اللائق به الممكن له، فإذا كان كل جميع كمالاته الممكنة حاضرة فهو في غاية الجمال فإذا كان الحاضر بعضها فله من الحسن والجمال بقدر ما حضر"[1].

فلكل شيء جماله المتفرد به فكلما حقق الشيء الاستيفاء والنضج التام في صفاته كلما كان أجمل وحقق جماله الخاص ومن خلال هذا التعريف يتفق الغزالي مع الفارابي في جعل الجمال محصورا في الكمال.

إلا أنّ أبا حامد قسم الجمال إلى حسي يدرك بالحواس الخمس وجمال يُرى بالبصيرة والروح "اعلم أنّ الحُسن والجمال موجود في غير المحسوسات إذ يُقال هذا خُلق حَسَن هذا علم حَسَن وهذه سيرة جميلة وهذه أخلاق جميلة... وشيء من هذه الصفات لا يدرك بالحواس الخمس بل يدرك بنور البصيرة الباطنة وكل هذه الخلال الجميلة محبوبة والموصوف بها محبوب"[2].

الغزالي تجاوز القشرة الخارجية للإنسان بالنظر إلى المحاسن الخارجية بل امتدّ مفهومه للجمال ليشمل الصفات الداخلية من أخلاق وعلم وأدب ليتحوّل من مجرد إعجاب ظاهري لشخص الحامل هاته الصفات إلى حبّ لصاحبها وتعلّق به بسبب ما يتمتع به من مكارم أخلاق، فالجمال عند الغزالي هو الذي يُدرك بنور بصيرة القلب فهو الجمال الحقيقي والذي يُولد محبّةً صادقة، وولاءً كاملاً لهذا الإنسان في صفاته الرّوحية فقيمه الجميلة سبقت مظهره وشكله الخارجي، فيتمّ الحكم بجمال هذا الشّخص من خلال جوهره لا من خلال هندامه وصورته الجسدية.

1 أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين ومعه المغني عن حمل أسفار العراقي، دار ابن حزم، بيروت، ط1، ،2005 ص 1662.
2 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أما في الجزائر فقد ذهب مالك بن نبي في اتجاه مغاير في مفهومه للجمال، إذ جعله ظاهرة اجتماعية وسلوكاً حضارياً نابعاً من المجتمع وأحد مقوماته الأساسية الصانعة للحضارة إذ أنّ الفرد بالنسبة له ليس محدداً للجمال أو مستقبلاً له بل خالقاً للجمال " فإنّ فكرة المحيط تدخل في كل عمل فردي أو إداري في وسط المتحضّر ولكنها تدخل ضمناً فقط –كما رأينا–لا على وجه التحديد الذي نريد القيام به هنا حين نتحدث عن أحد مقومات الثقافة وهو: الجمال"[1].

يخلص في النهاية إلى أنّ جمال الوطن هو ضرورة إذ يعتبر الواجهة التي تحدد كرامة المواطن الجزائري أمام العالم، وفي هذا يقول: "إنّ الجمال هو وجه الوطن في العالم فلنحفظ وجهنا، لكي نحفظ كرامتنا ونفرض احترامنا على جيراننا الذين ندين لهم بنفس الاحترام"[2].

من خلال نظرة مالك بن نبي للجمال نستطيع القول إن الجمال تجاوز الأعجاب الفردي والأهواء الشخصية حيث تعدى الذاتية ليعبر عن ثقافة المجتمعات تحضرها.

2-الجمالية

إذا كان الجمال هو خاصية داخلية في الشيء نفسه تجعل منه مرغوبًا وممتعًا بحد ذاته، بغض النظر عن الفائدة المرجوة منه، فالجمالية هي العلم أو الفلسفة التي تدرس كيف يؤثر هذا الجمال في النّفس البشرية، من خلال الإحساس بالمتعة، واللّذة وإثارة العواطف والوجدان، حيث تتحول التّجربة الفردية إلى حالة شعورية عميقة تجمع بين الحواس، العواطف، والخيال، وكيف يتجاوز الجمال العقل ليستقر في النفس ويؤثر فيها.

2-1 الجمالية لغة

يُعرف جميل صليبا الجمالية في معجمه الفلسفي على أنّ الجمالي: "هو المنسوب إلى الجمال، تقول الشعور الجمالي والحكم الجمالي والنشاط الجمالي، وهذا الأخير عند بعضهم هو ألية خالية من الغرض، تقوم على طلب الجمال ذاته، لا لنفعته وخيرتيه"[3].

1 مالك بن نبي: شروط النهضة، تر: عبد الصبور شاهين وعمر كامل مسقاوي، دار الفكر للطباعة والنشر التوزيع، د.ط، 1986، ص94.

2 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 جميل صليبا، المعجم الفلسفي، المرجع السابق، ص 409.

أما الجمالي في موسوعة لالاند الفلسفية هو "صفة، ما يتعلّق بالجمال بنحو خاص يُطلق

انفعال جمالي على حالة فريدة مماثلة للسرور والمتعة للشعور الأخلاقي لكنها لا تندمج مع أي منها ويكون تحليلها موضوعاً للجماليات كعلم"[1].

والجمالية في اللّغة العربية المعاصرة "هي التي تُعنى بالعناصر والقيم التي تضفي على العمل جمالاً فنياً –جمالية: ما ينطوي عليه شيء من الجمال"[2].

2-2-اصطلاحا

2-2-1-الجمالية عند الغرب:

رفض غا ستون باشلار "Gaston Bachelard"خضوع الجمال لقيود المنطق والعقل معتبراً إيّاه لحظة نفسية محضة ويفصح عن هذا في كتابه "جماليات المكان" قائلا " الصورة الشّعرية هي بروز متوثب ومفاجئ على سطح النفس ولأن لم تدرس بشكل واف الأسباب النفسية الثانوية لهذا البروز المفاجئ كما أننا لا نستطيع إقامة مبادئ عامة ومترابطة كأساس لفلسفة الشعر"[3].

الجمالية عند غا ستون باشلار هي وليدة وتظهر بطريقة مبالغ فيها تلقائية غير مخطط لها مسبقاً رافضاً خضوعها لمبادئ وقوانين التي يفرضها العقل ممثلاً ذلك التباين بين الشعر كحالة شعورية متدفقة بينما يحتاج النثر إلى تنظيم وضبط الأفكار وترتيبها ومن خلال هذا التّعريف أقصى باشلار سلطة العقل المهيمنة على الجمالية مستخرجا إياها من أعماق النفس البشرية.

في حين ذهب إدغار موران"Edgar Morin" الأعمال الفنية الكبيرة بالنسبة له ليست مجرد متعة، بل هي حالة شعورية تستحوذ على ذواتنا، حيث "تضعنا الأعمال العظيمة في حالة من السحر والإثارة، لأننا ندخل في العمل الذي يدخلنا ويتملّكنا، وهكذا، باختصار، يكون الشعور الجمالي طريقة أو مكوناً من الحالة الشعرية، والتي يمكن اعتبارها طريقة أو مكونا من الحالات

1 أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، المرجع السابق، ص 367.

2 المنجّد في اللّغة العربية المعاصرة دار المشرق، بيروت –لبنان، ط1، 2000، ص.220

3 غا ستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت –لبنان، ط2، 1984، ص17.

الثانية التي يمكن أن تتكشف في نشوة أو تملّك أو وجد، حيث ينشأ تواصل متبادل وعدوى متبادلة بين الحالة الثانية والحالة الشعرية والشعور الجمالي"[1].

ويعتبر موران الفن الحقيقي هو من يتوصل إليك لا أن تبحث عنه، فالفن يخرجنا من الحياة اليومية الرتيبة إلى عالم سحري خيالي، فالفنان هو من ينقل الجمالية للمتلقي نفس الحالة الشعورية والوجدانية التي يعيشها هو، فالجمالية هي اللحظة التي ينتقل فيها الفرد من عالمه المادي الواقعي إلى عالم خيالي شعوري.

2-2-2الجمالية عند العرب:

الجمالية عند ابن ريان لا تقوم "على مجرد إحساس باللّذة، بل تقوم على تقدير خالص لصور موضوع يمليه الفنان، واللحظة الأولى للشعور الجمالي تتمثل في الشعور بالراحة التي تنعش النفس، حيث نشعر بأنّ ثمّة انسجاماً أو تنسيقاً في موضوع ما، ثم تأتي مرحلة الرّوعة التي تثير فينا نوعا من اللّذة العميقة بحيث نشعر بالبهجة والمرح والغبطة والانطلاق"[2].

من خلال هذه الرؤية، ينقلنا ابن ريان من النظرة التقليدية للجميل باعتباره مجرد لذّة حسّية عابرة، إلى كونه راحة نفسية عميقة تبعث في المتلقي مشاعر البهجة والسرور والفرح هذه الحالة الشعورية هي التي تمنح العقل البشري القدرة على تقدير العمل الإبداعي وحق قدره، والإشادة بقوة المبدع في تحويل اللاشيء إلى فن مبتكر وجميل يؤثر في أحاسيس الفرد ويغير الحالة النفسية.

أمّا عند عزت السّيد أحمد الذي يعتبر أحد المهتمين بعلم الجمال معتبراً إيّاه على أنه كل ما يحدث في النفس لذة ومتعة جمالية لا يقتصر على فن واحد أو إبداع متفرد بل هو: "نوع تنطوي تحتها الكثير من الأجناس الواصفة لما يلتقطه الإحساس ممّا تنطبق عليه جملة من الشّروط والمعطيات التي يستحق بها أن يوصف بالجمال أو بأي قيمة تندرج تحت معطف الجمال"[3]. ويفهم من هذا التعريف أنّ الجمال لا ينحصر في أشكال أو صفات محددة بل الجمال حكم ذاتي يختلف من شخص لآخر حسب اهتماماته ميولاته وتوجهاته، فمنهم من يراه في الإبداع الفني وآخر

1 إدغار موران: في الجماليّات، تر: يوسف تيبس، وزارة الثقافة والرياضة، قطر، 2019، ص24.

2 محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجمالية، الإسكندرية، ص 131.

3 عزت السيد أحمد، الجمال وعلم الجمال، حدوس وإشراقات، عمان –الأردن، ط2،2013، ص9.

يراه في الطبيعة أو في سمو الأخلاق، فمن خلال تعريف عزت السيد أحمد نلحظ بأنّ كلاً يرى الجمال بعين صاحبه.

إنّ تذوق الجمالية يتطور بتطور الإنسان حيث يتميز الجمال الخارجي الظاهر كعامل مشترك بين جميع الأفراد، كالألوان الزاهية في الطّبيعة أو ٱتناسق في الأشكال الهندسية التي تجذب العين فوراً، أما الجمال الداخلي المتمثل في العواطف والأحاسيس الخفية التي تتدفق من أعماق النفس كالرّحمة أو الحنان أو الأخلاق الحسنة، فالجمال الحقيقي هو لحظة التلاقي بينهما، وتلك هي لحظة الحقيقة حين يلتقي الشكل الخارجي بالعمق الداخلي في انسجام تام وكأنّه كتلة واحدة، مثل ابتسامة الأطفال البريئة النّابعة من قلوب صافية نقية هي تمثّل الجمال في أسمى معانيه، حيث أنّه يتجاوز المظاهر السطحية لتتحوّل إلى تجربة إنسانية كاملة تجمع القيم الأخلاقية وهو نفسه الإدراك العقلي الذي يجعل الفرد يميز بين القيمة والجودة، كالفرق بين جوهرة مصقولة غالية الثمن وبين زجاج ذو لمعان زائف تحت أشعة الشمس.

إذ يقول فيدوح: "خبرة إنسانية، ومبدأ من مبادئ قيم الحياة في انسجامها الدّاخلي، وتوافقها الجمالي وذلك من خلال انعكاس الإدراك الحسّي تذوّقنا المؤثرات الجمالية في هذه الحياة التي تتظاهر للفنان على أنّها أسمى من تصوّرها الطبيعي الظاهري، من حيث كونها تلتقي بعاطفته النبيلة، وإرادته الطموحة وعقله المميّز لقيمة الشعور بالجمال، وفي تجسيد ماهية الجميل وتميّزه عن غير الجميل"[1].

وهذه هي الرؤية الجمالية لعبد القادر فيدوح، التي تجسّد فلسفته في دمج الظاهر بالباطن للوصول إلى قمة الجمال الإنساني، وبناءً على ما قدّمناه من مفاهيم لغوية واصطلاحية.

يتّضح لنا أنّ الجمال والجمالية مفاهيم متغيّرة وغير ثابتة وهذا راجع إلى تغيّر الرؤى والاتجاهات الفنية والفلسفية والفكرية، ورغم هذه الاختلافات الواضحة إلّا أنّها تشترك في صفة وخاصية إنسانية ذاتية محضة تؤثر مباشرة في المشاعر والوجدان، من خلال الرؤى السابقة الجمال والجمالية يبرز تباين جوهري وواضح بين الرؤيتين الغربية التي غالباً ما تحصر الجمال

1 عبد القادر فيدوح، الجمالية في الفكر العربي (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص 25-26.

والجمالية في اللّذة والمتعة اللحظية التي يحدثها هذا الجمال في النفس البشرية، في المقابل نجد الفكر العربي الذي قد تجاوز المتعة ليركز على النتيجة والأثر الذي يمنحه ويتركه الجمال كمؤثر في النفس البشرية، سواء كان هذا الأثر روحياً يتجلّى في الكمال عند الغزالي والفارابي، أو أثراً اجتماعياً يحدّد هوية وأصالة المجتمع وقوته الحضارية حسب رؤية مالك بن نبي وفي كلتا الحالتين ورغم الاختلاف الواضح إلّا أنّ يُنظر إلى الجمال كقيمة إبداعية وفنية تشيد بدور المبدع في خلق هذا الجمال.

2-البنـاء والبنـاء الفنـي

يعد البناء الفني العمود الفقري للإبداع، إذ يجمع بين جميع العناصر المتماسكة والمرتبطة بقوة فيما بينها لتشكل العمل الفني، فهو يمثل الجسر الذي يتواصل من خلاله المبدع والمتلقي، هذا البناء الهيكلي للعمل يعد أحد أهم المقومات الأساسية التي تمنع تشتت وتفكيك الإبداعات، مما يضمن الترابط بين كل من الألفاظ والصور والدلالات، فتتحول هذه الأجزاء المتفككة إلى وجود فني كامل يحمل العديد من الرسائل والشفرات إلى المتلقي، فهو يجعل المبدع منه شريكاً في بناء المعنى.

وبهذا يتحول البناء الفني من مجرد أداة تقنية مشكلة إلى عمل جمالي يدوم تأثيره في المتلقي، وفي حالة غياب عنصر من عناصر هذا البناء، يفقد العمل تماسكه ويضعف هذا الرابط بين المبدع والمتلقي.

1-البنـاء لغة

دكرت كلمة بناء في القرأن الكريم في موقعين قوله تعالى:﴿ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الَارْضَ فِرَٰشًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَأَنزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجَ بِهِۦ مِنَ الثَّمَرَٰتِ رِزْقًا لَّكُمْ ۖ فَلَا تَجْعَلُوا لِلَّهِ أَندَادًا وَأَنتُمْ تَعْلَمُونَ﴾ [البقرة: 22]، وقوله تعالى: ﴿اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الَارْضَ قَرَارًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَرَزَقَكُم مِّنَ الطَّيِّبَاتِ ۚ ذَٰلِكُمُ اللَّهُ رَبُّكُمْ ۖ فَتَبَارَكَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ﴾ [غافر: 64].

جاء في لسان العرب البناء هو:" لُزُومُ آخِرِ الكَلِمَةِ ضَرْباً واحِداً مِنَ السُّكُونِ أَوِ الْحَرَكَةِ لَا لِشَيْءٍ أَحْدَثَ ذَلِكَ مِنَ الْعَوامِلِ، وَكَأَنَّهُمْ إِنَّمَا سَمَّوْهُ بِناءً لِأَنَّهُ لَمَّا لزم ضرباً واحداً فَلَمْ يَتَغَيَّر تغير الإعراب، سمَّى بِناءً مِنْ حَيْثُ كَانَ البناء لازماً مَوْضِعاً لا يَزُولُ مِنْ مَكَانَ إِلَى غَيْرِهِ، وَلَيْسَ كَذلِكَ سائر الآلاتِ الْمَنْقُولَةِ الْمُبْتَذَلَةِ كَالْخَيْمَةِ وَالْمِظَلَّةِ وَالْفُسْطَاطِ والسَّرادِقِ وَنَحْو ذَلِكَ، وَعَلَى أَنَّهُ مُنْأوقع، عَلَى هذا الضَّرْبِ مِنَ الْمُسْتَعْمَلَاتِ المزالَةِ مِنْ مَكان إلى مكان لفظ البناء تشبيهاً بذلِكَ مِنْ حَيْثُ كَانَ مَسْكُونَا وَحاجزاً وَمُظلاً بالْبِناءِ مِنَ الْآخِرُ وَالطِّينِ وَالْجَص"[1].

وقد جاءت الكلمة في معجم اللّغة العربية المعاصرة على أنّ كلمة بناء [مفرد]: «جمع أبنية (لغير المصدر): (مصدر بنى، يبني، بناءً على)، بناءً على هذا، بناءً على ذلك، بناءً عليه: وفقاً أو نتيجة له أو اعتماداً عليه واستناداً إليه، ما بُني كالدور ونحوها، بناية، عمارة "وعدت الحكومة بإنشاء عدد من الأبنية"، {الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ فِرَاشًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً}، البناء الدرامي: (فن) الجسم الدرامي المتكامل في حد ذاته، الذي يتكون من أعمال مرتبة ترتيباً خاصاً، ليحدث تأثيراً في الجمهور"[2].

2 –البناء الفني اصطلاحا

2-1البناء الفني عند الغرب

في كتابه "الكلمات والأشياء"، قدّم ميشال فوكو مفهوم الإبيستيمي (Épistémè)، الذي نعتبره حجر الأساس لأي بناء معرفي، سواء في العلوم أو الفنون، ويشرح عبد الوهاب جعفر هذا المفهوم بقوله: " فالنسق البنائي بوجه عام يربط بين الأفكار والأشياء، كما أن هناك التقاء (Coincidence) بين بناءات الفكر وبناءات الواقع عند معظم البنائيين، وقد أخذ هؤلاء على عاتقهم أن يفضوا شفرات الطبيعة اللاشعورية للظواهر الاجتماعية، وأن يكشفوا عن الطابع الرمزي للثقافة البشرية في شتى صورها وأشكالها "[3]. هذا الالتقاء بين الفكر والواقع يظهر جليّاً عند ميشال

1 ابن منظور، لسان العرب، المرجع السابق باب الباء، ص366.

2 أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، القاهرة، الجزء 01، عالم الكتب، ط1 2008، ص 251.

3 عبد الوهاب جعفر، لبنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكو، دار المعارف، القاهرة، 1989، ص 20.

فوكو، فالإبيستيمي عنده هو نظام داخلي مترابط، يجمع بين الفكر والواقع المعاش في وحدة واحدة، بحيث إذا تغير جزء من هذا النظام في هذه الوحدة، يتغير البناء المعرفي كله بشكل كبير.

وفي هذا يوضح فوكو أن الانتقال للعصر الحديث لم يكن مجرد جمع للمعلومات، بل كان تغييراً شاملاً من حيث قواعد البناء والذي كان نتيجة: "إعادة توزيع شامل للإبستيمية: فما أن انفكت من حيز التمثيل، حتى انخرطت الكائنات الحية في عمق الحياة، واستقرت الثروات في زخم أشكال الإنتاج المتصاعد، وسكنت الكلمات في سيرورة اللغات"[1].

حيث يصبح الإبيستيمي هو البناء الخفي الذي ينظم علاقة الكلمات بالأشياء، ويجعل المعرفة كتلة واحدة متماسكة فيما بينها.

ومنه فالبناء من وجهة نظر فوكو هو الترابط بين مختلف المجالات المعرفية في زمن معين، والذي يتشكل من خلاله بناء معرفي مترابط فيما بينها لا يمكن فصل أي مجال عنه.

وقد ذهب جيروم ستولنيتز "JeromeStolnitz"ضرورة النظر إلى الوحدة العضوية ف"صفوة القول إن الحقيقة القصوى في كل نظرية جمالية في العمل الفني المكتمل بكل ما فيه من عينية ووحدة عضوية، صحيح أن من الضروري لنا، من أجل تحليله، أن نفككه، ونتعدى بذلك على تركيبه الحي ... ولكن النظر إلى العمل الفني على أنه مجرد مجموع من العناصر المكونة، والاعتقاد بالتالي أن أي عنصر مكون ... يمكن أن يظهر أو يختفي دون أن يجني منه العمل كسباً أو خسارة أساسية، إنما هو ارتكاب خطيئة لا تغتفر في دراسة الفن"[2].

هنا يعتبر ستولنيتز ويرى بأن العمل الفني شبيه بالكائن الحي، فهو كل متكامل لا يمكن فصل أجزائه عن بعضها، رغم أن عملية التحليل تجبر الناقد على دراسة كل جزء على حدة، إلا أن التعامل مع جزء دون الكل يفتت البناء الفني الكلي للعمل الإبداعي، فكل جزئية لها دورها ولا

1 ميشال فوكو، الكلمات والأشياء، أركيولوجيا العلوم الإنسانية، تر: مطاع صفدي سالم يفوت، بدر الدين عرود كي، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1989/1990، ص 284.

2 جيروم ستولنيتز، النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، تر: فؤاد زكريا، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2023، ص 294.

يمكن الاستغناء عنها، معتبراً جيروم ستولنيتز التعامل مع الأجزاء فقط خطيئة وجريمة في حق دراسة الفن، فالفن عنده يمتلك روحاً وكياناً يرفض التعامل معه كآلة تتجزأ وتتفكك.

ويبرز هذا الرأي أهمية الوحدة العضوية كمبدأ أساسي يحافظ على تماسك العمل، حيث يشبه ستولنيتز العمل الفني بجسد عضوي يفقد حيويته إذا انفصلت أعضاؤه، فالعلاقة بين الأجزاء ليست عشوائية بل مترابطة بطريقة تجعل كل عنصر يعزز الآخر، وأي محاولة لعزل عنصر عنها الكلي تؤدي إلى تشويه الرؤية الجمالية الكلية للعمل الفني.

وبهذا يدعو إلى التوازن والوسطية بين التحليل التفصيلي والنظرة الكلية، محذراً من مخاطر التجزئة الذي يحول الفن إلى مجرد مجموعة من القطع المبعثرة، إذا لا بد من دراسة عن البناء الكلي لأي فن بكل تفاصيله.

2 ـ2 البناء الفني عند العرب:

يذهب عميد الأدب العربي طه حسين إلى أن البناء الفني عملية ديناميكية متحركة ومتفاعلة وليست مجرد قوالب جامدة لا تتغير، بل هي عبارة عن كائنات حية، متسائلاً عن طريقة عمل هذه الأجزاء المكونة للعملية بقوله: "حتى أعرف قلب العمل الأدبي، هذه العمليات التي تقع أو تحدث أو تجري في داخل هذا القلب، وحتى أعرف هذا الاشتباك الذي يكون بني هذه العمليات وكيف يفضي بعضها إلى بعض"[1].

وهنا يقصد أن النص الأدبي ليس مجرد رص وبناء للكلمات والألفاظ بشكل عشوائي دون تخطيط مسبق، بل هو تفاعل داخلي فيما بينها لخلق المعنى المؤثر في المشاعر والعقل معاً، فالكلمات لا تقف لوحدها، بل تتحرك وتتفاعل كأعضاء مختلفة في جسم واحد، واصفاً الكلمات والعبارات في النص بـ "الكائنات العضوية الأدبية التي تخرج من هذه العمليات"[2].

1 طه حسين، خصام ونقد، مؤسسة هنداوي، القاهرة–مصر،2014، ص 57.

2 المرجع نفسه، ص 58.

أي أن النص الأدبي هو كائن حي متكامل تكمن روحه في قوة تأثيره العميق على المتلقي، فهو مثل قلب ينبض ويحرك الجسم كله، يُرجع نجاح هذا البناء الفني المتكامل إلى الانسجام والتوافق الكامل في "لعلاقة بين الصورة والمادة أو بين الصياغة والمضمون لا تكون علاقة متآزرة متسقة إلا في الأعمال الأدبية الناجحة"[1].

فالعمل الناجح الذي يستسيغه طه حسين باعتباره ناقداً هو الذي يتحد فيه المضمون مع الشكل الخارجي بشكل طبيعي كما في الروايات الكلاسيكية حيث تندمج الصّور الشّعرية مع الأحداث دون جهد ظاهر.

أما البناء الفني الفاشل فيحدد بأنه " ذلك العمل الذي يقوم بين صياغته ومضمونه تخلخل وتنافر وعدم اتساق"[2].حيث ربط سبب فشل معظم الأعمال الأدبية بسبب التفكك وعدم ترابط عناصرها ببعضها البعض، واصفاً إياها بـ " الطلسمات والألغاز التي لا سبيل إلى فك رموزها "[3].هذه الأعمال تبدو معقدة وغامضة ولا يمكن فهمها بسهولة لأن شكلها لا يخدم مضمونها، وهذا العمل يصبح مثل بناء ينهار لأن أجزاؤه لا تتناغم معاً، مما يمنع القارئ من الوصول إلى الجوهر العاطفي أو الفكري لنص، وبهذا يتفق طه حسين مع طرح جيروم ستولنيتز بأن الفنون هي كائنات حية تكن جمالياتها في اتساقها وترابطها من خلال بنائها الفني.

في حين يرى سيد قطب أن جميع الفنون تشترك بالسببية في كونها لم توجد من العدم، وإنما هي ناتجة عن تجربة شعورية عميقة عاشها الفنان وقام بتجسيدها بوعي وإبداع، حيث يعتبرها جميعاً "تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية... نظراً لأن هذه الفنون جميعاً ترجع إلى أصل واحد من الشعور، وجميعها غرض واحد هو التّأثير، فقد قامت بعض الأبحاث فيها على أساس وضع قواعد عامة لها بوصفها إحدى مباحث الجمال"[4].

1 طه حسين، خصام ونقد، المرجع السابق، 58.

2 المرجع نفسه، ص 59.

3 المرجع نفسه، ص57.

4 سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط 8، 2003م، ص 119.

فالفن بالنسبة لسيد قطب ليس مجرد انفعال عشوائي، بل هو تعبير مدروس عن تلك التجربة الشعورية الداخلية التي تلامس الروح، مما يجعلها قادرة على إثارة المتلقي وإحداث تغيير في وعيه وقدرته على تقبل العمل وباعتبار أن الغاية الكبرى من هذه الفنون هي التأثير في المتلقي، فقد وُضعت معايير مجموعة من المعايير الكلية التي يتم من خلالها تقييم الأعمال الفنية، وتحديد مواضع الجمال فيها، حيث يصبح التّأثير الفعال على المستقبل مقياسا أساسيا لقيمتها الفنية، إذ أنّ هذه المعايير لا تقتصر على الشّكل الخارجي فقط ، بل تمتد إلى العمق الشعوري للفرد ومدى التّأثير النّفسي عليه، مما يجعل الفن بصفة عامة أداة حية للتّواصل البشري.

اتخذ سيد قطب من القصة مثالاً لتوضيح البناء الفني، إذ يجب تحديد معالم العمل الفني بدقة وإحكام، فلا بد من " اختيار وتنسيق، اختيار الحادثة أو عدة حوادث، تبدأ وتنتهي في زمن محدود وتصور غاية معينة... فليست مجرد تسجيل لخط سير الزّمن والحوادث بلا بدء ولا انتهاء، ولا لتسجيل خواطر وانفعالات بلا ترتيب ولا تنسيق... وكذلك تصنع القصة وهي تقتطع فترة من الحياة بأحداثها ووقائعها ذات بداية ونهاية ...وهذا التنسيق هو العمل الفني فيها، وهو الذي يختلف فيه قصاص عن قصاص"[1].

فالكاتب الحقيقي من خلال هذا المثال، هو الذي يحسن البناء، فيختار الحوادث بعناية ويُنسقها في إطار زمني محكم، محولا فترة من فترات الحياة اليومية إلى عمل فني متكامل ومترابط فيما بينه، فالعمل الفني إذن حسب وجهة نظر سيد قطب ليس تدفقًا للمشاعر وترتيب أفكار فحسب، بل يحتاج إلى اختيار الموضوع الذي تتحدد بداية ونهايته بوضوح، وحتى الأيديولوجيات داخلها تكون واضحة، حيث شبه هذا الفن القصصي كجزء من الحياة الحقيقية، وهذا ما يحدث الاختلاف بين الأعمال الأدبية الجيدة والضّعيفة، فالبناء الفني الجيد هو الذي يقف وراءه كاتب حقيقي، فهو الذي يحول فوضى الأفكار والحوادث والمشاعر المتدفقة إلى هيكل منظم قوي ومتماسك، يحمل جمالية داخلية تجعل العمل خالدًا ومؤثرا ومتجدد.

1 سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، المرجع السابق، ص86.

خلاصة القول إن البناء الجيد والمتماسك والمنظم هو الذي يُضفي جمالية حقيقية على الفن، إذ يجسد التوازن بين الشعور العفوي التلقائي والصياغة المدروسة والذكية والمرتبة، هذا يجعل العمل الفني قادرا على الوصول إلى قلب المتلقي والتأثير فيه وإثراء تجربته الإنسانية.

3-عناصر البناء الفني

1-الشخصيات

1-1 لغة

"تستعمل (الشخصية)، في الأدب الروائي، إلا أن المصطلح أخذ يختفي، ليحل محله مصطلح (الفاعل) أو (الممثل)، لدقتها السيمائية، و (الشخصية الروائية فكرة من الأفكار الحوارية، التي تدخل في تعارض دائم مع الشخصيات الرئيسية أو الثانوية، والشخصية تمثيلية لحالة أو وضعية ما"[1].

1-2 اصطلاحا

1-2-1 الشّخصيات عند الغرب:

يذهب إدوارد مورغان فورستر "E. M. Forster"أن: "الروائي يمكنه أن يصنع لنا عدة كتل من الكلمات التي تصف الإنسان شخصية وصفاً عاماً... ويمنح هذه الكتل أسماء ويعين جنسهم، كما ينسب إليهم حركات وإشارات معقولة ويجعلهم يتكلمون، وذلك باستخدام الأقواس، وربما يجعلهم يتصرفون تصرفاً مناسباً، وهذه الكتل من الكلمات هي الشخصيات"[2]. فورستر من خلال هذا القول جعل من الشخصية عبارة عن توليفة لغوية أي عبارة عن مجموعة من الجمل والعبارات التي يقوم الكاتب برصها بدقة متناهية شريطة أن تكون خاضعة لرغبة الكاتب وإرادته.

1 سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1 ،1985، ص 125-126.

2 إ. م. فورستر، أركان القصة، تر: كمال عياد جاد، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، القاهرة، 1960، ص 56.

فالصورة النهائية للشخصية ماهي إلا تجميعه لغوية يقدم لها المؤلف هوية واسما ثم يزودها بحركات لإيهام القارئ أنها بشر حقيقي يمتلك روحا تتحرك وتتفاعل مع الأحداث والشخصيات الأخرى داخل الرواية ويجعلها تتكلم وذلك خلال وضع اللّغة داخل علامات تنصيص، وهذا البناء اللغوي يجعل منك كقارئ تتوهم من خلال خيالك أنك أمام شخصية حقيقية.

مثال عن ذلك نقول : مريم سمراء البشرة، بنية العينين، نحيفة البنية ، هنا نجد رص لغوي يصور شخصية مريم ويصف شكلها الخارجي ثم يمنحها الكاتب صفة القول فتقول: أنا جائعة أريد خبزاً، شخصية مريم هنا كشخصية ما هي في الحقيقة إلا لغة مرصوصة بل ويتجاوز الكاتب ذلك فيجعلك تتفاعل بمشاعرك مع هاته الشخصية من خلال إعطائها انفعالات كالحزن والغضب والفرح ليضيف ،ودموع تسيل على خديها من شدة الجوع، هنا جعل الروائي القارئ يتفاعل عاطفياً مع شخصية مريم وهو في الحقيقة يتفاعل مع مجرد كلمات مكتوبة وألفاظ على ورق ،ليضيف فورستر أن هاته الشخصية "لا تأتي هكذا ببرود إلى عقله، بل إنها قد تخلق في اضطراب وهذيان، وتتكيف طبيعتهم بآرائه عن الآخرين وعن نفسه ثم أنها تتغير تبع الأوجه الأخرى من عمله"[1].

فالشخصية لا تكون جاهزة عند الكاتب ويقوم بصبها على الورق فقط فهي تخلق داخل النص حالة من الانفجار الفكري ، فمن خلال هاته الشخصيات الوهمية التي صنعها وابتكرها يعبر عن دواخله ، الكاتب يلتمس الصفات الإنسانية ليزود بها هاته الشخصيات الروائية من المحيطين به من واقعه المعاش الأسرة ،الجيران ،زملاء العمل...إلخ، وهذا ما بين لنا الاختلاف في شخصيات الروائية إلا أنّ كل شخصية يزودها بجزء من شخصيته الذاتية فتكون محملة بأحلامه وآماله ومخاوفه، فهي وإن تعددت فهناك جزءا كبيرا من روح المؤلف ،فورستر يريد القول إن الشخصية داخل الرواية هي صناعة كتابية محضة من إنتاج الروائي أوجدها من أجل تحقيق رغبة داخليه خاصة به، حيث يقوم بتشكيل الشخصيات من خلال واقعه فكل شخصية روائية يضعها الروائي إلا وهناك شبيه لها في واقعه المحيط به.

1 إ. م. فورستر، أركان القصة، المرجع السابق، ص56-57.

في حين اعتبر رولان بارت "Roland Barthes" الشخصية عبارة عن فضاء دلالي وصاحب الصلاحية في ملئ هذا الفراغ هو الكاتب، فالشخصية الروائية بالنسبة لبارت ليست مجرد كيان بشري تقليدي، بل هي محملة بمجموعة من الدلالات والرموز والإشارات الهدف منها هو الوصول إلى حقيقة المدلولات أي المعنى الكلي لهاته العلامات حسب رؤية كل قارئ، ويؤكد ذلك في قوله: "والشخصية، بوصفها هي نفسها فضاء هذه المدلولات، ليست قط سوى معبر يعبر منه هذا الشكل الإسمي للغز"[1].

فالشخصية الروائية بالنسبة له هي شفرة من خلالها يتوصل القارئ للحقيقة التأويلية للنص ف "كل سيمة من هاته السيمات إلا وترتبط برباط توافقي مع الحقيقة التقريرية "[2].

فكل شخصية لها صفات محددة تتوافق مع الدور الوظيفي التي تؤديه داخل المتن الروائي فهاته السمات ليست غايتها تقديم صورة للشخصية بل هي وسيلة دلالية لإيصال معنى ما، فمثلا لما يصف الكاتب الشخصية ترتدي قفازات فهو لا يقدم وصف خارجي فهو قدم إشارة الى المتلقي بأن هاته الشخصية إما أرستقراطية من الزمن الفيكتوري أم أنها مجرمة لإحفاء البصمات قبل عملية ما.

1-2-2 الشخصيات عند العرب:

هي بالنسبة لحسن أحمد علي الأشلم بنية دلالية فملامح الشخصية في الرواية تتحدد من خلال الوصف الخارجي لهاته الشخصية، فالكاتب ليس هدفه هو وصف الشخصية في حد ذاتها وإنما تهيئة ذهنية المتلقي لتقبل الشخصية التي يريدها هو وذلك من خلال الأوصاف التي يقدمها وعلى أساسها يتفاعل القارئ مع الشخصية، فدورها لا يقتصر على تحريك الأحداث فقط ، فهي تعتبر خلفية إيديولوجية لمجتمع ما فقدم في كتابه الشخصية الروائية عند خليفة حسين مصطفى بالمرأة ،فإذا تم ستر المرأة إجباراً فهي دلالة على القهر وإذا كان هذا الستر بإرادة منها فهو دلالة

1 رولان بارت، س/ز (S/Z)، تر: محمد بن الرافه البُكري، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، (ط1)، مارس 2016، ص107.
2 المرجع نفسه، ص 106.

على وعيها وفهمها وإعادة كرامتها بنفسها فاللباس ليس مجرد قماش بل هو دلالة تحمل معاني كثيرة تفهم من سياق الذي يقدمه الكاتب.

فالشخصية تتفاعل مع الحدث الذي يعمل على خلق توازن بين الهيئة الخارجية والباطنية للشخصية فمثلاً نجد في روايات الأزمة كلها تعمل على إلباس الشخصيات لباساً إسلامياً دينياً لكن باطنياً توصف بالفجور والنفاق حيث يعمل الكاتب على عدم تجاوز إحداهما للأخرى (الصفة الخارجية والباطنية) وفي حالة ما إذا كان هناك تجاوز يحدث صدمة للمتلقي وإخلالاً فنياً في تركيبة الشخصية فـ"البعد العام للوصف الخارجي يتمظهر في ثنائية الثبات والتحول التي جاءت مدعمة انتماء الوصف إلى الوصف الواقعي، حيث يلعب وصف الجسد أو الهيئة دوره في تأكيد مضمون الشخصية سلباً أو إيجاباً "[1].

فحسن الأشلم يؤكد على دور الوصف في بناء الشخصيات الروائية، لكونها مرآة تعكس الواقع المجتمعي بكل ما يحمله من تعقيدات واختلافات وإيديولوجيات داخل التجربة الأدبية.

أما بالنسبة ليمينة براهيمي فقد عرفته بكونها "أهم أداة يختلقها الروائي ويلبسها مجموعة من الصفات والمميزات، تعبر عن فكرة أو الفكرة السائدة في مجتمعه حيث تلعب الشخصية دوراً رئيسياً ومهماً في تجسيد فكرة الروائي، وهي من غير شك عنصر مؤثر في تسيير أحداث العمل الروائي"[2].

الشخصية في الرواية ليست ذاتاً معروفة بشخصها في الواقع، وفي الوقت نفسه ليست خيالاً محضاً يصنعه المؤلف تكون غريبة عن الواقع، بل هو يقوم بعملية المزج بين الواقع والمتخيل ليقدم شخصية خيالية ويلبسها طابعاً واقعياً، فالكاتب من يشكلها ويهندسها ويقوم بزج صفات داخلها خيرة أو شريرة حسب الهدف الذي يريده والغاية التي أوجد الشخصية من أجلها، وكيف تخدم أهدافه وأفكاره في نفس الوقت، أو محاولة إبراز إيديولوجية المجتمع المختبئة وراء

1 حسن الأشلم، الشخصية الروائية عند خليفة حسين مصطفى، مجلس الثقافة العام، سرت –ليبيا، ط1، 2006، ص 452.

2 يمينة براهيمي، بنية الشخصية في الرواية الجزائرية: رواية "الصدمة" لياسمينة خضرا أنموذجاً، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة الطاهري محمد ببشار، الجزائر، المجلد 05، العدد 01، أفريل 2021، ص 63.

الشخصيات، فهي تعلب دور الجسر الوسيط أو حلقة الوصل بين أفكار الكاتب والمتلقي، كما تعتبر المحرك الأساسي لتطور الأحداث الروائية فهي من تقوم بالصراع وهي التي تعمل على حله فتقوم بالفعل وهي من تتحمل نتيجة هذا الفعل كما تعمل على ربط مختلف العناصر الروائية ببعضها البعض بين الزمان والمكان والأحداث، باعتبارها هي التي تقوم باختيار مكان الحدث وزمان القيام به يكون فيه الحدث، والشخصيات هي المحرك الديناميكي للرواية وهي من يضيف التنوع الأخلاقي والاجتماعي من خلال تنوع الشخصيات داخل البناء الروائي، فالشخصية بالرغم من كونها صناعة إلا أنها تفرض رأيها داخل العمل.

من خلال ما ذكرناه سابقاً، نستنتج أنّ الشخصية هي بنية من صنع خيال الكاتب يصورها حسب توجهاته وأيديولوجيات المجتمع المحيط به حيث تحمل دلالات وإشارات مختلفة، يسعى الكاتب من خلالها لإيصال صوته العاجز عن الجهر به في الواقع ليجد من شخصيات الرواية ملاذاً له، فهي تمثل الصراع بين مختلف أطراف المجتمع باختلاف طبقاتها وأيديولوجياتها كما تضفي حركة وديناميكية داخل الرواية من خلال جمعها بين البنى الأخرى الزمان والمكان والحدث.

1-3 أنواع الشخصيات

لا ينهض أي عمل روائي إلا على أكتاف شخصياته، فهم من يحركون الأحداث ويحملون أبعاد النص الفكرية والجمالية، وقد قسمت الشخصية إلى قسمين:

1-3-1 الشخصية الرئيسية:

وهي الشخصية التي يقف عليها العمل الروائي، والقطب الذي تدور حوله باي العناصر السردية: " المعقدة، المركبة المتغيرة، الدينامية، الغامضة، لها قدرة على الإدهاش والإقناع، تقوم بأدوار حاسمة في مجرى الحكي، تتأثر بالاهتمام، يتوقف عليها فهم العمل الروائي، ولا يمكن

الاستغناء عنها"[1]. ومنه فإن الشخصية الرئيسية تجسد المحور الأساسي والنقطة المركزية في العمل الروائي، فهي شخصية نامية تتطور وتتغير مع تقدم الزمن الروائي، فتشكل ملامحها وتتبدل أهدافها، لها قدرة على الإدهاش لأنها تفاجئ القارئ بردود أفعال غير متوقعة.

1-3-2 الشخصية الثانوية:

وهي الشخصية التي تقوم بدور العامل المساعد لربط الأحداث وهي الشخصية: " المسطحة، أحادية الثابتة، الساكنة الواضحة، ليس لها جاذبية، تقوم بدور تابع عرضي لا يغير مجرى الحكي، لا أهمية لها، لا يؤثر غيابها في العمل الروائي، قد تكون صديق الشخصية الرئيسية أو إحدى الشخصيات الأخرى التي تظهر في المشهد بين الحين والآخر، وقد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له، وغالبا ما تظهر في سياق أحداث أو مشاهد"[2]. عكس الشخصية الرئيسية، الشخصية الثانوية لا تمر بتحولات كثيرة، وهي تابعة عرضية تظهر كثيرا لخدمة سياق معين، مثلا أن تكن صديقا، ناصحا، أو معي، رغم ذلك فالشخصية الثانوية تكمل أحداث النص الروائي ولا يمكن الاستغناء عنها لبناء النص السردي، لأن غيابها سيخلق فجوات في الحبكة.

2-الزمان

يُعد الزمن أحد أهم الركائز الأساسية في البناء الفني للرّواية، حيث لا يكتمل الهيكل السردي إلا بوجوده إذ لقي اهتماما بليغا من طرف الروائيين، إذ نال حيزاً كبيراً من الاهتمام في الدراسات النقدية، حيث لم يعد مجرد خيط يربط بين الأحداث داخل الرواية أو مجرد زمن لحدوث الفعل، بل أصبح إبداعاً يتطلب مهارة فنية إبداعية متميزة في نسجه.

1 محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، ص58.

2 المرجع نفسه، ص57-58.

2-1 لغة:

يعرفه أحمد مختار عمر في معجم اللغة العربية المعاصرة بقوله :"زمان [مفرد]: ج أزمان وأزمن وأزمنة بوقت قصير أو طويل "حكايات زمان زارني من زمان، حمدة الدنيا كلها، ويقال له الدهر "مصاعب الزمان"، أساطين الزمان: حكماؤه جار عليه الزمان شقي أو أصبح نعيماً لكل زمان دولة ورجال يضرب في تحول الأيام والحكومات، عصر، فترة من الوقت تتميز بحدوث ظواهر أو أحداث معينة" تقدم الطلب في زماننا –نشطت حركة النقل والترجمة في زمان الدولة العباسية، أهل زمانه المعاصرون له على مر الزمان بمرور الوقت يفصل "أزمنة السنة هي: الخريف والشتاء والربيع والصيف»[1].

2-2 اصطلاحا

2-2-1 الزمن عند الغرب:

يميز جيرار جنيت"Gérard Genets" بين نظرة المتلقي للزّمن التي تختلف جذرياً عن النظرة التي ينظر إليها الكاتب للزّمن، فبينما يميل القارئ بطبعه إلى البحث عن زمن متسلسل ومنطقي يطابق الواقع (1، 2، 3)، يستطيع من خلالها فهم الأحداث بسهولة وترتيب، في حين الكاتب يتعامل مع الزمن بوصفه إضافة لمسة جمالية للعمل أو خياراً فنياً يخضع لإرادته ورؤيته الفكرية والإبداعية، وهذا ما يجعل الزّمن في الرّواية وسيلة لتحقيق أغراض سردية تتجاوز مجرد نقل الأحداث للمتلقي ، لتصنع ما يسمى بالبنية الزمنية المفارقة للواقع وتختلف عنه حيث يعرف جيرار الزمن في الرواية بقوله:

" تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة "[2]. فهو يرى أن

1 أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج 1، القاهرة: عالم الكتب، ط 1، 2008م، ص 997.

2 جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عمر حلي وعبد الجليل الأزدي، مصر، الهيئة العامة للمطابع الأميرية،1999 ط2، ص47.

تقديم الأحداث في قالبها التقليدي الكلاسيكي القائم على الزّمن المستمر والخطي يعتبر عيب في بناء الرواية ولا يضيف أي جمالية فهو مجرد سرد للأحداث بأسلوب جاف، وإن كان هذا يمثل المطلب الأساسي للقارئ الذي يبحث عنه لتحقيق السهولة والبساطة وسرعة الفهم.

إلا أن الاعتماد المطلق على خط سير زمني واحد يعد قتلا للنص الأدبي إبداعيا وفنيا ويفقده جماليته، إذ يصبح المتلقي عليما بما هو قادم من أحداث وبذلك يفقد أهم شيء في المتن الروائي وهو عنصر التشويق والانتظار، فالإبداع الروائي الحديث والمعاصر يتنافى مع القوالب السردية الكلاسيكية التي تقدم جاهزة للمتلقي، والتي تقوم أساسا على كسر أفق توقع القارئ، وتحويل الزمن من مجرد وعاء لسرد أحداث وقعت في الماضي أو الحاضر أو توقع حدوثها في المستقبل إلى أداة فنية وجمالية تمنح النّص قيمته الإبداعية " فالصلة (صلة التقابل أو التنافر بين هذا وذاك) أساسية للنص السردي، وإلغاء هذه الصلة بإقصاء أحد طرفيها، ليس اقتصاراً على النص، بل هو –بكل بساطة –قتل له"[1].

فجنيت من خلال هذه الرؤية يؤكد على أن الروائي الحقيقي هو من يستطيع إقناع القارئ بأن ترتيب الأحداث في خطابه هو الترتيب الوحيد المنطقي، فهو يتحرر من سلطة التتابع الزمني ماضي ،حاضر، مستقبل بل يهتم بالحدث في وقت وقوعه الزمني بل وقت حضور الحدث داخل النص ، لأنه يعمل على نقطة واحدة وهي إيهام المتلقي بأن ترتيب الأحداث الذي قدمه هو الترتيب الزّمني الحقيقي والمنطقي، فالتلاعب في الترتيب الزمني والذي يعد انحرافا عن درجة الصفر من الحالات الطبيعية والضرورية لبناء الخطاب الحكائي الحديث والمعاصر في "وجود نوع من درجة الصفر التي قد تكون حالة توافق زمني تام بين الحكاية والقصة، وهذه الحالة المرجعية افتراضية أكثر مما هي حقيقية"[2].

1 جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، المرجع السابق ، ص47.

2 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ولتوضيح درجة الصفر نضع هذا المثال: استيقظ سعيد صباحا، ذهب إلى عمله، ثم عاد مساءً، هذا الترتيب الزمني الخطي هو قريب من درجة الصفر، إذ يتماشى مع الترتيب المنطقي للأحداث الحقيقية.

أما في قولنا: عاد سعيد متعبا إلى منزله تذكر أحداث صباحه، وقرر أن ينجز كل أعماله غدا، هنا يبتعد عن درجة الصفر التي قال بها جنيت إذ قام بتكسير التسلسل المنطقي والخطي للأحداث، وهذا التلاعب الزمني يؤثر على الجمالية الفنية حيث يشوق المتلقي ويثير تطلعه لمعرفة ما إذا كان سعيد سيُنجز أعماله غداً أم لا.

فيحين بول ريكور"Paul Ricœur" فقد ذهب إلى أنّ الزمن في الحقيقة هو زمن ميت لا دور له ،فهو مجرد مرور ساعي للوقت حيث أنّ هذا الزمن يكتسب صفة الأنسنة من خلال اندماجه مع المتن الحكائي، يصبح له دور ومكانة مهمة في سير أحداث الرواية، فالأحداث السردية داخل المتن تستمد معناها وقيمتها من عنصر الزمن بكونه شرطا مهما لوجود الأحدث فلا يمكن أن يكون هناك حدث بدون وجود إطار زمني لوقوع هذا الحدث إذ يقول: "يصير الزمن إنسانياً بقدر ما يتم التعبير عنه من خلال طريقة سردية، ويتوفر السرد على معناه الكامل حين يصير شرطاً للوجود الزمني"[1].

ريكور يذهب إلى فكرة أن السرد هو الوسيط الأساسي بين الشخصيات والحدث، فهو بمثابة الجسر الذي يربط بين الوقت الذي يمر من خلاله الفرد، ومن خلال هذا الجسر، يتم تنظيم الأحداث للقارئ لتصبح واضحة وسهلة الفهم بالنسبة للمتلقي وذات معنى فهو من خلال الزّمن فمن خلاله يتتبع القارئ سير الأحداث ماضٍ أو حاضر أو مستقبل.

فالزمن الروائي مختلف عن التوقيت الساعي الواقعي، فالزمن الروائي بمثابة خيط يتبعه المتلقي لفهم سير الأحداث فإذا أفلت خيط الزمن تعقدت الأمور بالنسبة له وهدم هذاالجسر الذي يربطه

1 بول ريكور الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، مراجعة: جورج زيناتي، (ج1)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2006، ص 95.

بالأحداث والشخصيات، فريكور لا يهتم بحساب كم مضى من الوقت أو كم تبقى منه وإنما هو يجيب على تساؤلات ماذا حدث في الماضي ويفسر ما هو قادم في المستقبل بمعنى أنه يفسر الحدث في وقت الحاضر بالنظر إلى الماضي كسبب لوقوعه واستشراف المستقبل كنتيجة حتمية لهذا الحدث.

وهذا ما قصده ريكور بقوله: "البناء الوسيط الذي أود اقتراحه بتروٍّ يحمل العنوان نفسه الذي يحمله العمل ككل: "الزمان والسرد" "[1]. فمن خلال هذا العنوان هو يؤكد على أهمية الزمن كواحد من أهم الركائز الأساسية للبناء الفني للسرد فبدون الزمن حسبه لا يوجد سرد متماسك فحتى يبدو العمل السردي مترابطا فلا بد من توفر الإطار الزمني سواء كان ماض أم حاضر أو مستقبل.

2-2-2 الزمن عند العرب .

البناء الزمني عند عبد الملك مرتاض: " لم يعد الزمن مجرد خيط وهمي يربط الأحداث بعضها ببعض... ولكنه اغتدى أعظم من ذلك شأناً...حتى كأن الرواية فن للزمن مثلها مثل الموسيقا"[2].هنا يتفق عبد الملك مرتاض مع سابقيه بأن الزمن الروائي ليس مجرد تتابع متسلسل للأحداث متصلة فيما بينها بخيط واهم، بل أصبح مرتكزاً أساسياً في بناء هيكل الرواية الحديثة والمعاصرة فالزمن عنده من خلال هذا التشبيه هو الذي يضفي الجمالية والإبداع الفني الروائي، كما تضفي الموسيقى الجمال للقصيدة، هذا التشبيه يريد القول من خلاله أنه لا يمكن التخلي عن الزمن أو إسقاطه ومحاولة كهذه بإمكانها أن تفسد العمل الروائي ويفقد صفته الإبداعية الفنية، فمن خلال هذا التسليم لعبد الملك مرتاض فهو يقر بدور الزمن ويؤكد على أن الزمن في الرواية هو ما يجعلها وحدة عضوية متكاملة وأي خلل في الزمن يجعل هذه العضوية تتفكك وتنهار.

لقد أشار عبد الملك مرتاض إلى أن نقاد الرواية المعاصرين اعتمدوا ثلاثة أنواع من الزمان وهي:

---

1 المرجع السابق، ص96.

2 عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، 1998م، ص 193.

"1-زمن الحكاية، 2-زمن الكتابة، 3-زمن القراءة" .لكنه يتميز بكونه أضاف زمنا رابعا أسماه: "زمن ما قبل الكتابة"، قام فيه بدمج الزمنين الأول والثاني أي زمن الحكاية مع زمن الكتابة، مبرراً ذلك بأنه يخالف" هذا المذهب ونزعم أن زمن الكتابة هو الزمن الوحيد الذي يضطرب بين جوانحه زمن الحكاية التي لم تنشأ إلا في لحظة الكتابة...ذلك أن الزمن في تصورنا هو الكتابة نفسها، والكتابة ابنة لحظتها والحكاية ابنة خيال الكاتب"[1].

فالزمن الحقيقي بالنسبة له هو لحظة كتابة الرواية أي أنّ الزمن الواقعي للكاتب هو لحظة إمساك الروائي قلمه لبداية تدوين العمل، أما الماضي فهو المتخيل والصورة الذهنية المتشكلة في تصور الكاتب قبل صبها كتابياً على الأوراق، أي قبل الوجود المادي لها سواء كعمل جاهز أو مسودة، فالكتابة الروائية بالنسبة لمرتاض تمر بمراحل زمنية: ماضٍ قبل الكتابة، حاضر وقت الكتابة، مستقبل وهو الرواية في شكلها النهائي كمنتج نهائي.

سيزا قاسم رأت أن الزمان موجود في كل جزئية من جزئيات النص الروائي، حيث يتسم بالتداخل المستمر بين الأزمنة الثلاثة (الماضي، والحاضر، والمستقبل) ،هذا التشابك وتذبذب في الزمن يكون بالانطلاق من الحاضر والعودة إلى الماضي والتطلع إلى المستقبل عن طريق تقنيات الاسترجاع والاستشراف هو الذي يمنح الرواية ديناميكيتها وحركتيها وهو ما يجعل الرواية تتحول من مجرد كتابة جافة ومملة في نقل الأحداث إلى عالم آخر ملئ بالحيوية داخل الرواية، فالزمن يجعل العناصر الأخرى من شخصيات ومكان تتفاعل مع الأحداث مما يمنح روحاً للرواية، وهو السر الذي يقدم القوة والمتانة للبناء الفني فيمنع من تفككه وانهياره وتشتت القارئ داخل المتن الروائي عند تناوله فهو: " دراسة الأبنية الزمنية للنّص الروائي لا يمكن أن تكون دراسة شاملة، حيث إن التعرجات الزمنية ظاهرة في كل وحدة من وحدات النص الروائي من أصغرها حجما وهي الجملة إلى أكبرها اتساعا وهي الرواية بأسرها، ذلك أن النص الروائي يتذبذب في كل لحظة من لحظاته من الحاضر إلى الماضي إلى المستقبل وبالفعل، يكفي الاستشهاد بنماذج من بين

1 المرجع السابق، ص 193.

القصرين لنجيب محفوظ لبيان مدى تداخل هذه العناصر الزمنية داخل الفقرة الواحدة من النص الروائي"[1].

الزمن بالنسبة لسيزا قاسم ليس مجرد توقيت يعبر عن الأحداث القبلية والبعدية، بل هو الخيط الرفيع الذي يربط الجمل والفقرات ببعضها البعض، من خلال جمع ذكريات الماضي وتوقعات المستقبل وأحداث الحاضر فهذه العلاقة هي التي تجعل الرواية بناء واحدا متماسكا، لا يمكن فصله عن بعضه، فالجملة الواحدة داخل النص تحولت من مجرد معلومة عابرة إلى جملة حاملة للأزمنة الثلاث دون أن يخل هذا الامر بجمالية البناء الروائي وهذا ما يجعل العمل في شكله النهائي كتلة واحدة متحركة لا تنحصر في إطار زمني واحد.

1-المكان

تمرد المكان في الأعمال الروائية الحديثة والمعاصرة على صورته الكلاسيكية التقليدية، حيث لم يعد مجرد حيز جغرافي أوإطار مادي أو مجرد ديكور خارجي يؤثث به الكاتب المشهد لتكتمل الصورة، بل تحول إلى شخصية تفرض نفسها داخل العمل الأدبي، ففي الرواية المعاصرة بلغت أنسنة الأمكنة واستنطاقها ذروتها، لتقول ما لم تستطع الشخصيات البشرية البوح به أو أن تظهره في أفعالها، فالمكان لم يعد مسرحاً للصراع في الرواية فقط، بل أحد أطرافه واستطاع أن يفرض سلطته داخل الرواية وعلى الشخصيات والأحداث هذا ما جعل الاهتمام به لا يقل أهمية عن الاهتمام بباقي عناصر التشكيل الفني الروائي.

1-3 المكان لغة

المكان في المعجم الفلسفي هو" الموضع، وجمعه أمكنة، وهو المحل المحدد الذي يشغله الجسم، تقول مكان فسيح، ومكان ضيق، والمكان عند المحدثين وسط مثالي غير متداخل الأجزاء، حاو للأجسام المستقرة فيه، محيط بكل امتداد متناهٍ.

1 سيزا قاسم، بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، (سلسلة مكتبة الأسرة –مهرجان القراءة للجميع)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004، ص 55.

وقد فرق (هوفدينغ) بين المكان النفسي والمكان المثالي، فقال إن المكان النفسي الذي ندركه بحواسنا مكان نسبي لا ينفصل عن الجسم المتمكن، على حين أن المكان المثالي الذي ندركه بعقولنا مكان رياضي مجرد ومطلق، وهو وحده متجانس ومتصل".[1]

3-2 اصطلاحا

3-2-1 المكان عند الغرب:

يعرف إدوين موير"Edwin Muir" المكان في رواية الشخصية قائلا: " إن العالم الخيالي للرواية الدرامية يقع في (الزمان)، وأن العالم الخيالي لرواية الشخصية يقع في (المكان)، ففي الأولى، باختصار، يقدم لنا الكاتب تحديداً عابراً للمكان ويبني حدثه في نطاق (الزمان)، وفي الثانية يفترض الزمان فيكون الحدث إطاراً زمنياً ثابتاً، يوزع الأجزاء ويعدل مرة بعد أخرى في نطاق (المكان)، فالثبات والخط الدائري في حبكة رواية الشخصية هما اللذان يكسبان الأجزاء تناسبها ومعناها"[2].

يتبين من خلال هذا التعريف، أنّ إدوين يرى العالم التخيلي للرواية يرتكز أساساً على المكان ويبنى عليه، فمثلا لا يمكن بناء رواية أو قصة خيال علمي ويكون المكان فيها أكواخا من طين وقش باعتبار أن القارئ يستوعب الأحداث ويحللها ضمن إطارها المكاني الذي يمنحها التجسد والواقعية، فرواية الخيال العلمي في هذه الحالة يقابلها أماكن كالكواكب والسفن الفضائية.

فمن وجهة نضره هو ليس مجرد إطار جغرافي صامت، بل هو المرآة الكاشفة التي ينعكس خلالها صورة المجتمع بأبعادها القيمية والأخلاقية والطبقية الكاملة، فهو العنصر الجوهري الذي يمنح الرواية صفة الثبات والهيكلة فهو بهذا الثبات المكاني هو الذي يضمن التناسق والانسجام بين أجزاء العمل الروائي، حيث يوفر المكان أرضية صلبة تترابط فوقها جزئيات السرد، أما الزمان

1 جميل صليبا، المعجم الفلسفي، بيروت، دار الكتاب اللبناني للنشر، ط2، الجزء الثاني، (باب الميم)، 1982، ص 412، 413.

2 إدوين موير: بناء الرواية، تر: إبراهيم الصيرفي، مر: عبد القادر القط، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، (د.ت)، ص 62.

في هذا السياق فيتحول من كونه بُعدا مستقلا يضفي حركية للعمل، ليصبح مجرد تسلسل خادم للأحداث التي يظهر الجوهر الحقيقي للعمل ومعناه داخل المكان ف الأحداث المرتبطة بالمكان تبقى راسخة في دهن المتلقي، الزمن هنا لا يشتت البناء، بل يملأ الفراغات المكانية بالحركة، مؤكداً على أن الوحدة العضوية للنص تنبع من أين يقع الحدث قبل متى وقع هذا الحدث فهو يجعل من الزمن تابعاً للمكان وليس ركيزة مستقلة بذاتها.

أما المكان بالنسبة تزفيطان تطودوروف "TzvetanTodorov" ليس مجرد إطار محيط بالأشياء داخل الرواية، بل هو وحدة من أهم وحدات البنية النصية نفسها، فالمكان عنده هو نظام لترتيب الجمل والمعاني فهي تتم بقصدية من الروائي أو القاص، أي أنّ الروائي هو الذي يحدد صورة المكان الذي يقع فيه الحدث وفق الرؤية التي يريدها، معتبرا الزمن أقل مرتبة من المكان، بل وقد يختفي الزمن نهائياً في النص دون أن يؤثر ذلك على الأحداث، إن تكرار وحدات النص وتشابهها مثل: السجن، النفق، الكهف، القبر فكل هاته الأماكن تتشارك في الظلام والوحدة، هذا التشابه هو الذي يخلق النظام في الرواية ويوضح الفكرة في ذهن القارئ، فالمكان ليس مكانا معروفاً كما هو بالنسبة لنا (مثل البيت، السجن، أو الغابة)، وإنما المكان عنده هو النص ككل من بدايته إلى نهايته، وقدرة الكاتب على توزيع هذه الوحدات داخل النص حيث أنّ المكان بالنسبة تطودورف وفهو الطريقة التي يتشكل النص من خلالها وليس الحد الجغرافي إذ يعرفه بقوله:

" يمكن أن نعرف هذا النظام بأنه وجود ترتيب معين لوحدات النص مطرد بشكل متفاوت وتصبح العلاقة المنطقية أو الزمنية في مرتبة أدنى، وقد تختفي، إن العلاقات المكانية بين العناصر هي التي تكون الانتظام (وهذا المكان، يجب بطبيعة الحال، أن يستعمل في معناه الضيق وأن يعين مفهوماً نابعاً من النص"[1]. فمن خلال طرحه يجعل من المكان العمود الفقري للعمل فهو الذي يمنح الرواية ثباتها ووحدتها، بينما الزمان عنصر ثانوي وظيفته الوحيدة هي ترتيب الأحداث داخل هذا الإطار المكاني الثابت، فخلاصة مفهومه أن المكان هو الشيء الذي لا

1 تزفيطان طودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، (ط2)، 1990، ص 63-64.

يمكن تغييره فهو يبقى محافظاً على ثباته دون أي تحول في حين أنّ باقي عناصر الرواية الباقية من زمان وأحداث وشخصيات هي التي تمثل الحركة والديناميكية داخل هذا الحيز المكاني.

3-2-2 المكان عند العرب:

ذهب ياسين النصير إلى تعريف المكان الفني بأن " المكان في العمل الفني شخصية متماسكة، ومسافة مقاسة بالكلمات ورواية لأمور غائرة في الذات الاجتماعية، ولذا لا يصبح غطاء خارجياً أو شيئاً ثانويا، بل هو الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان مدخلاً لعمل فني، والروايات أو القصائد التي تحسن استخدامه إنما تسجل جزءاً من تاريخية الزمن المعاصر، وبينما يكون المكان عند كاتب عادٍ مجرداً من معناه الفلسفي والفكري، المكان هو "الجغرافية الخلاقة" في العمل الفني، وإذا كانت الرؤية السابقة له محددة باحتوائه على الأحداث الجارية، فهو الآن جزء من الحدث وخاضع خضوعاً كلياً له، فهو وسيلة لا غاية تشكيلية، ولكنها وسيلة فاعلة في الحدث وسيلة محتوية على تاريخية الحدث"[1].

فالكاتب الحقيقي هو من يشخص المكان ويجعله جزءا من الأحداث بدلا من أن يكون محطة جغرافية جافة وساكنة حيث اعتبر المكان جزءا من سياق الحدث وشاهدا على الحدث وخلفياته ومؤثراً في توجهاته وليس مجرد حيز يحتضن الحدث، فالمكان بالنسبة له هو الذي يضفي على الحدث جماليته ويكمله فنيا ،كما أنه يعتبر تأريخ لحياة المجتمعات بطريقة فنية وجمالية فالمكان هو من يكمل الصورة فمثلاً عند ذكر الكاتب الحقبة الرومانية فالصورة لا تكتمل إلا بذكر الأماكن الرومانية كالمسرح نصف الدائري وحلبات المصارعة والمعابد وهذا ما يجعل القارئ يتفاعل مع العمل وكأنه جزء منه، كما أن للمكان دوراً في تحديد الحقبة التاريخية فبذكر جبال جرجرة والأوراس التي جرت فيها الأحداث مثلاً، تحول المكان من الجمالية الفنية إلى توثيق تاريخي لأحداث أول نوفمبر 1954.

1 ياسين النصير، الرواية والمكان، الموسوعة الصغيرة، العدد 195، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد-العراق، 1986، ص 17-18.

فالسجن والجبال في الرواية الجزائرية تعد رمزا للثورة والكفاح، كما أن الكنيسة والمسجد هما دلالة على العقيدة والدين فالمكان ليس مجرد هيكل لبناء الرواية أو حيز تجري فيه الأحداث بل هو يحمل دلالات اجتماعية تاريخية عقائدية، فخلاصة مفهومه أن المكان هو العنصر الذي لا يمكن تغييره رغم تغير الرؤية التي يريد الكاتب إيصالها، إلا أنه يبقى محافظا على ثباته، في حين تمثل باقي مكونات الرواية من زمان وأحداث وشخصيات الحركة والديناميكية داخل هذا الحيز المكاني.

المكان الروائي عند صليحة جلاب: "لا يمكن النظر إليه على أنه مجرد حيز جغرافي معلوم الحدود، بل هو عنصر ضروري إذ يلعب دوراً مركزياً داخل منظومة الحكي، إذ يغدو الحدث الروائي سائلاً لا بد له من قالب المكان حتى يحتويه، فالعلاقة بينهما علاقة تلازميه، وعليه فالمكان، لا يمكن التعامل معه وفق المعايير التي يتعامل بها المكان الخارجي (المرجعي)"[1].

إذ جعلت صليحة جلاب المكان كحيز داخل الرواية يختلف عن المكان الواقعي، ففي الواقع هو ثابت و جامد، يُنظر إليه كشيء جامد له أبعاد: طول، عرض، مساحة، كالمنزل أو الساحة يمكن حساب محيطه ومساحته، لكن في الرواية فهو يتأثر بالأحداث التي تجري داخله ويتفاعل كل منهما مع الأخر، فالعلاقة بين الحدث والمكان هي علاقة تلازميه ، فلا يمكن تصور احدهما بدون الأخر، فالحدث هو الذي يضفي صفة وتعريف للمكان إذا كان مكانا مريحا أو مزعجا، آمنا أم خطيرا، بالإضافة إلى كونه مرآة للشّخصيات، فهو يتماشى مع الحالة النفسية للشخصية المتواجدة داخل هذا الإطار المكاني، فالنظر إلى هذا الحيز المكاني والحكم عليه راجع إلى ما تشعر وتحس به الشخصية فإذا كانت سعيدة فالمكان يبعث الفرح والسرور رغم كونه مكانا موحشا والعكس صحيح، فصليحة جلاب جعلت المكان داخل الرواية له قوانين هي التي تسيره وتتحكم

1 صليحة جلاب، التأويل الدلالي في النص الروائي: دراسة دلالية تأويلية لروايتي "أنتم الآخرون" و "مقامات الذاكرة المنسية"، ط1، 2019م، ص 170.

فيه، ومن أهم هذه القوانين هي نفسية الشخصيات وطبيعة الأحداث، فالمكان هو جزء من المشهد ولا يمكن أن يخرج عن هذا النطاق.

ومن خلال هذا يتحول هذا الحيز داخل الرواية من مجرد ديكور خارجي إلى رمز ذي معنى وقيمة في حد ذاته ليصبح محملا بعدة دلالات لا يمكن للأحداث إيصالها ولا تستطيع الشخصيات التعبير عنها فالمكان المظلم يمكن أن يوصل للقارئ الحالة النفسية التي تعيشها الشخصية من غير الإسهاب في الحديث عنها فالكلام في كثير من الأحيان يقف عاجزا عن وصف الحالة الشعورية، فيتولى المكان الروائي هاته الوظيفة فيربط بين الداخل المتمثل في نفسية الشخصية والحدث الخارجي.

بناء على كل ما سبق، يتضح لنا أن المكان لم يكن مجرد بنية ثانوية في هيكل البناء الفني الروائي، وإنما يعتبر ركيزة أساسية لا يكتمل العمل الفني إلا بتوفره، ومدى تأثيره في البنى الأخرى من زمان وشخصيات والأحداث وحركة حيث يعتبر الركن القوي الذي تستند إليه باقي البُنى. بالإضافة إلى كونه يمنح العمل الروائي سمة واقعية تجعل المتلقي يتفاعل مع الأحداث والشخصيات كواقع وحقيقة.

3-3 أنواع المكان:

ولأن المكان في النص لا يظهر على صورة واحدة، فقد اهتم النقاد بتصنيفه وفقا لوظيفته ودلالته وعلاقته بالعناصر الأخرى ،هذا جعل الباحثين يميزون بين أنواع المكان حيث: قسم حسين بحراوي في كتابه "بنية الشكل الروائي" الأماكن إلى نوعين وذلك في قوله:" لقد نظرنا إلى الأماكن والفضاءات التي تزخر بها الرواية المغاربية، فوجدناها تتوزع إلى فئات ذات تنوع كبير من حيث الوظيفة والدلالة، وأمكننا أن نميز مبدئيا بين أمكنة الإقامة وأمكنة الانتقال، لكي نحصل على ثنائية ضدية أولى سيتلوها اكتشاف ثنائيات وتقاطبات أخرى تابعة أو ملحقة، أما أماكن الانتقال فتكون مسرحا لحركة الشخصيات وتنقلاتها وتمثل الفضاءات التي نجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثابتة، مثل الشوارع والأحياء والمحطات وأماكن لقاء الناس خارج

بيوتهم كالمحلات والمقاهي ... إلخ"[1]. يحيل هذا القول إلى أن الاماكن الاقامة تكون غالبا مغلقة على عكس الاماكن الانتقالية، التي تكون مفتوحة كالشوارع والأحياء.

يقول أيضا مهدي عبيدي في كتابه "جماليات المكان": "والفضاء المكاني في الرواية أمكنة تتوالد وتتفرع حسب الأحداث والشخصيات، وتعطي مكانا مؤقتا أو دائما، وللإحاطة بالأمكنة حسب اتساعها وانفتاحها نقسمها إلى أمكنة مغلقة وأمكنة مفتوحة "[2]. وبهذا فهو قسم الأماكن إلى أماكن مغلقة وأخرى مفتوحة.

فجعل عبيدي المكان المغلق بكونه " المكان المؤطر بالحدود الهندسية والجغرافية، ويبرز الصراع الدائم القائم بين المكان كعنصر فني وبين الإنسان الساكن فيه"[3]. فهو المكان الذي حددت مساحته ومكوناته، مكان محدود جغرافيا.

أما المكان المفتوح: فهو " عكس المكان المغلق والأمكنة المفتوحة عادة تحاول البحث في التحولات الحاصلة في المجتمع... أماكن ذات مساحات هائلة توحي بالمجهول، كالبحر، والنهر أو توحي بالسلبية كالمدينة، أو الحديث عن أماكن ذات مساحات متوسطة كالحي، حيث توحي بالألفة والمحبة، أو الحديث عن أماكن ذات مساحات صغيرة كالسفينة والباخرة كمكان صغير ...وفضاء هذه الأمكنة قد يكشف عن الصراع الدائم بين هذه الأمكنة كعناصر فنية، وبين الإنسان الموجود فيها"[4].

أي أن الأماكن المفتوحة تتخذ منها الرواية إطارا لأحداثها وتكون حدودها متسعة ومفتوحة غير محددة بحدود لها دلالتها الخاصة.

1 حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م، ص40.

2 مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحار–الدقل–المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2011م، ص43.

3 المرجع نفسه، ص44.

4 المرجع نفسه، ص95.

4-الحبكة

4-1 لغة

جاء في لسان العرب أن "الحبكة من الفعل: ″حبك –الحَبْكُ: الشَّدُّ، وَالْحُبْكَةُ: الْحَبْلُ يُشَدُّ بِهِ عَلَى الْوَسَطِ، والتَّحْبِيكُ: التَّوْثِيقْ، وَقَدْ حَبَّكْتُ الْعُقْدَةَ أَي وثقتُهَا"[1].

4-2 اصطلاحا

4-2 -1 الحبكة عند الغرب

يرى أرسطو أنّ الحبكة الجيدة يجب ألا تخضع لأهواء الجمهور أو عاطفة الكاتب، بل يجب أن تسير وفق نظام صارم يعتمد على مبادئ منطقية وفنية داخلية بما يتماشى ومتطلبات العمل هذا يجعل منها كيانا متماسكا تتحقق من خلاله الوحدة والانسجام الكلي للعمل الحكائي، هذا النظام الصارم يتطلب من الكاتب الالتزام بقواعد البناء الدرامي للمتن الحكائي، مثل الوحدات الثلاث (الزمان، المكان، والحدث)، ليضمن تدفقاً عضوياً للأحداث دون تشتت أو انحراف عما يريده، فخضوع المؤلف لما يواجهه من ضغوطات جماهيرية، مثل الرغبة في إثارة الضحك أو الإفراط في العواطف والمشاعر، من شأنه أن يضعف العمل الإبداعي ويفقده التّحكم في مسار بناء الحبكة، حيث يتحول هذا العمل إلى مجرد تلبية لرغبات الجماهير بدلاً من تحقيق الأثر الفني الحقيقي المراد الذي يهدف إليه المؤلف، فالجودة الحقيقية للحبكة تكمن في رفض الانصياع للجمهور وإرضائهم على حساب جودة العمل، وفي ذلك يقول أرسطو: " وإذا كان هذا النوع من الحبكات مفضلا إنما يرجع ذلك إلى ضعف تقدير المشاهدين لأن الشاعر التراجيدي حينئذ يسترشد فيما يكتبه، بما تمليه رغبات متفرجيه"[2].

1 ابن منظور، لسان العرب، المرجع السابق ص 758.

2 أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة–مصر (د.ت) ص 134.

إن هذا الاقتباس الحرفي لأرسطو يبرز وينتقد من خلاله الكتاب الذين يتنازلون عن رؤيتهم الفنية لصالح تحقيق رغبات الجمهور وأهوائهم، مما يؤدي إلى فقدان السيطرة على التحكم في الحبكة الفنية، والحل الذي قد يلجأ إليه البعض من المؤلفين هو الجمع بين رؤيتهم الخاصة ورغبة الجماهير مستندين إلى ثنائية الحبكة، حيث يتم تقسيم النهاية إلى مسارين مختلفين يلبيان التوقعات المتنوعة للمتلقي فتكون نهاية سعيدة للطيبين تعكس مبدأ العدالة الاجتماعية، ونهاية سيئة للأشرار تلبي الرغبة في العقاب وتحمل مسؤولية أعمالهم اللاأخلاقية، فمن خلال هذا التناقض يحاول المؤلف إيجاد مخرج يجمع بين منطق البناء الداخلي للحبكة الذي يعتمد على السببية والضرورة للعمل ورغبة الجمهور في نهاية تشفي غليله وتلبي طموحاته، هذا يجعل الجمهور يتقبل العمل، وهو ما وصفه أرسطو بأن هذا العمل " تزدوج فيه الحبكة...فإن لهذا النوع نهايتين متضادتين: إحداهما للشخصيات الخيرة، وأخراهما للشخصيات الشريرة"[1].

ويشير وصف أرسطو إلى نوع من الحبكة المزدوجة الذي يراها كحل وسط، لكنها في نظره أقل كمالاً من الحبكة الأحادية المأساوية النقية التي تركز على سقوط البطل وإثارة مشاعر الشفقة والخوف لذي الجمهور.

الحبكة الفنية بالنسبة لبرنار فاليت "Bernard Valette" هي عبارة عن نظام محكم لا مكان فيه لما يُسمى بالصدفة أو الحظ، حيث أنّ يقوم الكاتب يقوم برسم خريطة طريق دقيقة لا تعترف بالفوضى والعشوائية نهائيا، حيث يمتلك كل حدث داخل النص أسباباً منطقية عميقة لحدوثه، وتفاعلات سابقة تربطه بالسياق الكلي للمبنى الحكائي فالروائي يعمل بشكل متواصل على صقل النّص و تنقيته من أي التداخلات والتعقيدات العشوائية، ليكون هو المنظم والمرتب الوحيد لتسلسل الأحداث، وعلى هذا تحولت نظرة المتلقي للروائي من مجرد سارد للأحداث إلى مهندس ماهر يبرع في ترتيبها وتنظيمها ببراعة فنية وجمالية إذ: " يفرض الروائي منطقاً على

1 أرسطو، فن الشعر، ص 134.

الأحداث الطبيعية، يلغي الصدفة، ينظم الفوضى بمساعدة نظام من الدلالات يعطي للحدث المتنوع الطابع الضروري للحبكة، وبالأحرى للمصير"[1].

وعلى مثال لذلك نجد أحلام مستغانمي في "الأسود يليق بك"، التي جعلت من الأسباب الدقيقة كاللقاءات والذكريات والقرارات العاطفية حيث قامت بتحويل الفوضى التاريخية والاجتماعية في الجزائر في فترة ما بعد الاستقلال إلى حبكة مترابطة تشتبك فيها التجربة الفردية مع المسار التاريخ الوطني وعليه " تستعمل الرواية جيداً مواد مسننة مسبقاً، تحمل هي نفسها أصداء أسطورية فهي تشتغل على دلائل ثقافية أكثر منها على الواقع"[2].

حيث يؤكد فاليت هنا أن العمل الروائي هو صناعة متقنة تحتاج إلى آليات فنية محددة وهي موجودة منذ القدم، وهي مرتبطة ببعضها البعض ارتباطاً وثيقاً فكل حدث يؤثر تأثيراً مباشراً على الأحداث اللاحقة، مما يخلق تدفقاً ضرورياً للأحداث.

فالرواية تقدم رموزاً وإشارات دلالية للدلالة على ثقافات وتراث مجتمعات إنسانية مختلفة، فالرواية هي إعادة بناء الواقع المعاش بعيداً عن فوضاه اليومية لكن بطابع خيالي أكثر تنظيما وترتيبا، حيث يحول الكاتب الوقائع العابرة إلى عمل فني يعكس مصائر بشرية محتومة على سبيل المثال نجد في روايات مثل "ألف ليلة وليلة"، تظهر هذه الآليات وطريقة اشتغالها بوضوح، إذ تُبنى هذه الحبكات على رموز أسطورية ثقافية تحول الواقع إلى حكايات أسطورية مترابطة، فهي ليست مجرد سرد لمغامرات عفوية للأبطال، بل هي بناء هندسي دقيق ينفي منها صفة العشوائية ويستبدلها بمغامرات خيالية، فيستعمل فيها الكاتب رموزاً ثقافية عربية مثل: خادم المصباح، الخاتم السحري، والسجاد الطائر، كل هاته الرموز الثقافية العربية تعمل على ربط الواقع العربي

1 برنار فاليت، الرواية: مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، 2002، ص 30.

2 المرجع نفسه، ص31.

بالخيال في بناء واحد متماسك، وهذا ما يؤكد للقارئ أن كل تفصيله في النص لها وظيفة ودلالة رمزية لثقافة ما، مما يمنح السرد قوة الجمع بين الجمال الفني وثقافة المجتمعات الإنسانية.

4-2-2 الحبكة عند العرب:

جعل صلاح فضل الحبكة صناعة يتقنها الكاتب، الهدف منها هو الهروب من رتابة الواقع وروتينه اليومي إلى عالم خيالي، فجعل من الأحداث التي تقع في الواقع هي الحقيقة الطبيعية التي تخضع لمنطق الزمن الخطي والتسلسل التلقائي للأحداث، في حين نجد الأحداث داخل الخطاب السردي من صنع المؤلف، فهو يمتلك حرية التقديم والتأخير والإفصاح والكتم حسب الرؤية الفنية التي يراها مناسبة لعمله السردي، فهو يعمل على تشويق القارئ من خلال خلق توتر وصراع مستمر في النص، وهذا هو الفرق الجوهري بين الأحداث التي تحدث في حياتنا اليومية والأحداث التي يقوم بتشكيلها الكاتب في النص الأدبي وهذا ما ينشئ" النزاع بين النظام الطبيعي والنظام الصناعي في القص، هذا النزاع الذي بعثه الشكلانيون الروس في العصر الحديث في نظريات السرد عندما أثاروا التعارض الأرسطي القديم بين النظام المنطقي والنظام الفني"[1].

فجوهر الخطاب السردي عنده هو: "التحرر من الترتيب الزمني من خلال مجموعة من الأشكال التصويرية أو الحيل التي يصطنعها السارد أو القاص"[2]. فنجد مثلاً الاستباق الذي يلمح إلى أحداث مستقبلية ليثير فضول المتلقي، والاسترجاع الذي يعود بالقارئ إلى الماضي يوضح الدوافع والأسباب وراء الحادثة، والاستشراف الذي يتجاوز الحاضر نحو المستقبل وتوقع ما سيكون من أحداث، هذه التقنيات التصويرية الحديثة للحبكة أصبحت أمراً ضروريا للكاتب للوصول إلى الجمالية السردية في الأعمال الروائية والقصصية، بهدف قتل الملل الذي يصيب القارئ، وجعله يتشوق للأحداث الأتية مما يجعله يتفاعل معها عاطفياً و فكريا، وهذا ما نجده في الروايات كبرى

1 صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة (العدد 164)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1992، ص256.

2 المرجع نفسه، ص 255.

حيث يُؤجل الكشف عن السر الرئيسي ليبقى القارئ متشوقا ومتلهفا لما بعد كل حدث حتى نهاية الرواية.

الفصل الثاني

تمظهرات الشخصية والزمكان في الرواية

مضمون الروايـة:

الجزء الأول: الولادة الروحية

في دشرة جزائرية كان "محمد" يعيش حياة اليتيم الغارق في اللامبالاة، يرعى غنمه ويصنع نايه تحت ظلال الجبل، انكسرت رتابة أيامه حين رأى القائد يلفق تهمة الخيانة للرجل الطيب "السي محمود" ليتخلص منه ويستبيح حرمة بناته، هنا، حدث الانفجار الروحي لمحمد إذ قتل القائد بضربةٍ حاسمة أمام باب منزل "سي محمود"، وبمساعدة "الطالب" الذي اختلق رواية "الخونة" ليجنب أهل القرية انتقام فرنسا عن القرية.

لم يكتفِ محمد بالانتقام الفردي لسي محمود، بل تحول بفضل توجيهات الطالب لحصّاد يطارد الفرنسيين، فاستولى على بندقية قنص من حارس غابات فرنسي بعد قتله، وبدأ يراقبهم في كل مكان، واستهدفت رصاصاته رموز الظلم بدءا ب "الشيطان الأبيض" (لوسيان دو بلون) الذي أُردي قتيلاً بطلقة دقيقة، إلى جانب القياد والشنابط الذين باعوا شرفهم وأرضهم، كان محمد يتنقل بين الأحراش والقرى يركب حصانه ويبحث عن الفرنسيين لاقتناصهم، بينما كان "الطالب" يعلمه ويذكره بأن نضاله جهادٌ مقدسفي سبيل الله والوطن.

دخل محمد في صراعٍ نفسي حين واجه "الشامبيط" الذي كان يحميه وجود ابنته الصغيرة، إذ منعته إنسانيته من قتل والدها أمامها، ليتحول هذا التردد إلى ندم مرير بعد أن أقدم الشامبيط على قتل شيخ مسن وشاب في الثلاثينات، قرر محمد حسم الأمر نهائيا في حفل تكريم رسمي، حيث أردى الحاكم والشامبيط والخليفة في عملية واحدة، لكنه لم يكد يظفر بنشوة النصر حتى سقط في فخ الوشاية، حين أشارت إليه عجوزٌ فقيرة على قارعة الطريق إلى مكان اختبائه،و انتهى المطاف بمحمد بن سي خالد مقيداً بالسلاسل في زنزانة انفرادية بسجن الحراش في العاصمة، وسط ظلمة السجن والتعذيب الوحشي، أدرك خلالها محمد أن قيده الجسدي لا يعني كسر روحه، وبينما كان الجنود يحاولون استنطاقه ليعرفوا سر دقة تصويبه، كان محمد يغوص في ذكرياته ولا يشعر بألم

التعذيب ويستحضر ذكرياته في الدشرة مع الطالب وتفاصيل نضاله، محولاً حكاية حياته إلى قصة تنسيه الزمن الطويل الذي لا يمر به داخل ظلمة الزنزانة، ويستعيد بها حريته في ذهنه.

الجزء الثاني: في الضفة الأخرى

الضابط "بيير الفاديرو" ضابط مخابرات فرنسي مُرسل إلى الجزائر لاستجواب معتقل جزائري مُسمّى "محمد بن سي خالد"، يُوصف بأنه إرهابي اغتال جنود ومستوطنين فرنسيين في ولاية الجزائر، لكنه يرفض الكلام رغم كل أنواع التعذيب.

عند وصوله للجزائر، وصف الضابط جمال المدينة والطبيعة، لكنه يفاجأ بأن الحياة الاجتماعية في الجزائر فظاهرها فرنسي مباني ومظاهر أوروبية، بينما الأحياء الشعبية الفقيرة لا تزال تحافظ على جزائريتها، و يلاحظ بيير في الشوارع اختلاطا بين الفرنسيين والجزائريين، لكنه يرى التفاوت الطبقي والظلم، ويتعرف على الحواري وباعة الماء، وأطفال تمسح الأحذية ويدرك مدى الظلم الفرنسي للجزائريين يبدأ في استجواب "حصّاد الفرانسيس" كما أطلق عليه السكان، يمارس أسلوب التعذيب النفسي لا الجسدي، يطلب من السجانين الاعتناء بصحته، محاولا كسب ثقته، لكنه يفشل في كسر صمته وأخذ اعتراف منه.

يحاول بيير الفاديرو فهم دافع الحقد عند السجين، ليستخلص في النهاية أن، الظلم المستمر والاحتقان ضد الاستعمار، فيقرر زيارة القرية التي ينتمي إليها الرجل.

وفي الدشرة، يرى مجتمعاً بسيطاً فقيراً يعيش من اعمال الفلاحة كلهم تحت سطوة الملاك الفرنسيين، ويتخيل بيير أن الرجل تحول من راعي غنم إلى حاصد لرؤوس المحتلين مدفوعاً بثورة داخلية ضد الظلم.

ليكتشف أن إمام القرية (الطالب) كان له دور في إثارة الوعي، وأن كلمة الداعية كانت قادرة على أن تصنع من رجل بسيط بطلاً مقاوما، في النهاية يغير هذا الرجل نظرة الضابط نفسه بدلا من أن يكسره، فبن سي خالد هو الذي يكسر بيير فكرياً ووجدانياً، فيخرج بيير مؤمناً بأن قضية

محمد قضية عادلة وشرعية، وأن الاستجواب لن يُفيد للحصول على معلومات، فيوصي بتحويل السجين إلى سجن جماعي دون استمرار التعذيب.

في المقابلة الأخيرة، يتقرب إليه كأخ وصديق ويقول إن اسمه سيظل في ذاكرته، حتى لو لم يُسمح له بقراءة خطابه الذي يعتزم إرساله له من فرنسا، ثم يودعه بداخل مزيج من الحزن والرهبة والاحترام.

يكتب بيير تقريره النهائي ليستنتج أن الرجل لم يُحرض من طرف تنظيم معين، بل كان مجرد ثائر مستقل انفجر من تلقاء نفسه، وأن كل ما فعله كان نتاج ظلم معمم على السكان، لا معلومات عن شبكة تنظيمية، ليعترف في قرارات نفسه أنّ الجزائر ليست فرنسية.

الجزء الثالث: الخلاص

يروي قصة "محمد بن سي خالد "في السجن الجماعي، حيث يجد عائلة روحية ثانية بين سجناء النخبة الجزائرية المثقفة والمناضلين ضد الاستعمار الفرنسي، بعد تعذيبه الوحشي الذي غطى جسده بحروق وجروح، يُرحب به بحرارة، يعتنون بجراحه، معتبرين إياه رمزا للمقاومة يعزز إرادتهم ويطفئ غيظهم من النصارى.

يتعرف على عمار خريج جامعي يدعو للاندماج السياسي كمواطنين فرنسيين لضمان الحقوق، والحاج يحارب خطط التنصير والتبشير عبر المداحين والدروس الشرعية، و"رمضان" الذي يحذره من عمار كـ برجوازي خائن.

يتعلم القراءة والكتابة سراً على يد عمار ورفاقه، مقابل سرد تفاصيل عملياته ضد الفرنسيين والخونة، ويتبادلون نقاشات عن استقلال جزائري جزئي (حاكم مدني، برلمان مستوطنين)، تجنيد الشباب في الحرب العالمية، وتفرقة الشعب عبر الخرافات والقوانين العنصرية بسبب رمضان وتحذيره من عمار وتصويره كخائن يواجه شكوكاً في عمار بسبب عائلته المرتبطة بفرنسا، لكن تفتيشاً وحشياً للجنود يكشف حقيقة ولائه الوطني، فيعترف عمار بتاريخه: تعليم فرنسي، خيانة

عائلته له، ونضال سياسي أدى لسجنه، ويُحكم عليه بالإعدام ،بعد الحكم يصل للسجن جريدة تحمل مقال صحفي يكذب فيها المستعمر قصص بطولاته ، لكنه يرى فيه تأكيداً لأسطورته، يخطط للهروب من السجن بهدف إذلال فرنسا وإحراجها، يحفر بمساعدة بعض المساجين الموثوقين نفق تحت المغسل إلى أنابيب صرف قديمة تؤدي للبحر، أثناء الهروب يقتل حارس السجن عند البوابة بعد أن تقرب منه لأيام ، وأخذ سلاحه وقنص ستة جنود آخرين في مركز المراقبة، بمساعدة كل من عمار والحاج وباقي المساجين، يهرب بن سي خالد عبر الأنابيب القديمة ، إلا الفرنسيون ينتظرونه عند خروجه من فتحة الأنابيب الجديدة، لكنه يستشهد هناك من شدة البرد والألم، وبذلك يتحرر بن سي خالد من كل القيود ويجد نفسه أمام البحر الأبيض و تتحول أساريره فجأة لسرور والسكينة .

باعتبار الرواية تقوم وتبنى على تفاعل الشخصيات فيما بينها وتتأثر ببعضها البعض، يستدعي الأمر إلى تصنيفها إلى شخصيات رئيسية تحرك الأحداث وأخرى ثانوية ثانوية تعمل على إثراء النسيج الروائي.

1-الشخصيات الرئيسية:

1-1-1البطل محمد بن سي خالد:

أ/البعد الجسمي لشخصية محمد بن سي خالد:

يظهر البعد الجسمي للبطل في رواية حصاّد الفرانسيس من خلال صورة خارجية لمحمد بن سي خالد، كـ "بورتريه" رسمتها مخيلة المستعمر بوصفة أداة للإجرام، حيث يُسرد هذا الوصف على أنه: " صورة مرسومة بإتقان للمدعو بن سي خالد تظهر عليه القسوة تماما كما تخيلته، دقن حاده ووجه يكاد يخلو من اللّحم فقط عظم بارز من تحت الجلد، أعين سوداء قاتمة، تغطيها سحابة تشكلت من تقطيب حاجبيه الكثيفين بدا كشخص مستعد للقتل دون أن يطرف له جفن"[1].

يقارب الثلاثين من العمر " أنا الذي لم أكن قد رأيت البحر قط حتى قاربت الثلاثين"[2].

إنّ " قتامة العيون" و"الاستعداد للقتل" ليس وصفا محايدا أو جماليا، بل هو رؤية الآخر المستعمر للمناضل الجزائري ونجد هذا التوجه النقدي عند إدوارد سعيد في كتابه "الثقافة والإمبريالية" إذ يؤكد على أننا: " نعيش طبعاً في عالم لا من السلع فحسب، بل من التمثيل أيضاً، والتمثيلات -إنتاجها، وتوزيعها، وتاريخها، وتأويلها -هي عين مادة الثقافة وعنصرها، لكنها نادراً ما توضع في سياقها السياسي التام، وهو سياق إمبريالي بالدرجة الأولى"[3].

1 عبد الباسط عمورة، حصاد الفرانسيس، كلاما للنشر والتوزيع، ط1 ،2022، ص 53.

2 المدونة، ص9.

3 إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، ط4 بيروت: دار الآداب، 2014، ص 123.

فالمستعمر الفرنسي يرى الجزائري هنا من خلال صورة مشوهة لـ "بن سي خالد" تخدم أهدافه السياسية والاجتماعية، محاولا من خلالها تحقيق توسيع السيطرة والنفوذ على الشعب الجزائري ،فصورة البطل بالنسبة لـ" بيير الفاديرو" محددة مسبقا كما روج لها الوعي الاستعماري بقوله:"كما تخيلته"، فالفرنسي لا يرى الإنسان الذي يدافع عن وجوده وكيانه، بل يرى الكيان الذي تم بناؤه مسبقاً عبر سنوات من الاحتلال، إنّ وصف العيون بأنها "مستعدة للقتل" يكرس نظرة المستعمر لمحمد كمجرم متهم ،لا كمظلوم مدافع عن حقه، وهذه النظرة الإجرامية هي ما يشرعن ويبرر فعل القمع والقتل الجماعي للجزائريين.

ومما يلفت انتباهنا في هذا الرسم الفيزيولوجي هو تركيز الفاديرو على"العيون المستعدة للقتل"، في حين تجاهل قصداً دلالة "الجلد على العظم " فهذه الصفة الجسدية ليست مجرد سمة خِلقية، بل هي دلالة سيمائية على الجوع والفقر والاضطهاد الذي مارسته فرنسا ضد الجزائريين طيلة عقود من الزمن، النص هنا ربط بذكاء بين "النتيجة الحتمية المتمثل في القتل "و "السبب الاضطهاد والتجويع "، فالعيون التي تبدو "مستعدة للقتل" في نظر المستعمر المستبد، هي في الحقيقة عيون ولدت من رحم الظلم والقهر لأصحاب الأرض، وما نراه من "قسوة" ليس إلا ردة فعل طبيعية على التعذيب المادي والجسدي والنفسي الذي تعرض له بن سي خالد.

أما البطل فيصف نفسه بقوله "ها أنا اليوم في عز شبابي، قوي البنية فارع الطول، وجه أسمر مليح تزينه لحية خفيفة، كل مواصفات الرجولة كما قيل لي"[1].

ب/البعد الاجتماعي لشخصية بن سي خالد:

لا تقتصر النظرة الدونية لـ "بن سي خالد" في الرواية على النظرة الفيزيولوجية للاحتلال لشخصية البطل، بل تعدت ذلك لتصبح نظرة ذاتية تنظر بها الشخصية لـ وجودها وكينونتها المنكسرة والمحطمة، فنجد محمد بن سي خالد في مراحل معينة من حياته، لا يرى في نفسه "حصّاد

1 المدونة، ص13.

الفرانسيس " كما تم تلقيبه فيما بعد، بل يرى نفسه في صفات رسمها له مجتمعه المحيط به سكان الدشرة مقترنة بسياسة الاضطهاد والاستلاب التي يعمل عليها الاحتلال إزاء كل ما هو جزائري؛ وهذا ما يجسد مفهوم "الاغتراب الذاتي" الذي استقصاه ميلان كنديرا في تحليله لبنية الشخصية الروائية في كتابه فنّ الرواية إلى أن " إدراك الأنا معناه...إدراك جوهر الإشكالية الوجودية لهذا الأنا، إدراك قانونه الوجودي"[1].

وفي حالة بطل الرواية، نجد أن ذاته وشخصيته الروائية تتركب من خلال نظرته لنفسه، وهي ما تعكس حالة الاغتراب الوجودي الذي يعيشه، وهي كلمات يكشف عليها النص في أحداث الرواية ومواقف الشخصية فهو يتيم حيث يقول عن نفسه: " فقط يتيم كبر فيما بين الأكواخ"[2]. اليتم هنا لا يقصد بمعناه الحرفي فقدان الوالدين، وإنما أراد به فقدان شخصيته الجزائرية الأصيلة، فاستعمل النص هنا صفة "اليتيم" كرمز للتعبير عن فقدان الدين واللغة والهوية أما وصف نفسه بالبلادة: «رغم كوني بليدا في العادة لا أهتم بأحدلا ألقي بالا حتى لنفسي".[3] حين يصف بن سي خالد نفسه بـ البلادة، فهو يمارس نوعا من الهروب من مسؤولياته تجاه نفسه ووطنه، فهو يحاول أن يجعل من البلادة قوة يختبئ وراءها لتخفيف وطأة الألم والانكسار على نفسه، فهاته الصفة قوة دفاعية مضادة تبناها البطل للهروب من واقعه، اما الصفة الثالثة فهي عمله راعي غنم:" حدثت نفسي بأنه حتى لو كنت بالدشرة ما عسى راعي غنم مثلي أن يفعل أمام جنود مسلحين"[4].

فمن خلال هاته الصفات الثلاث، يحاول بن سي خالد إيجاد مبرر لنفسه، يثبت فيه عجزه وضعفه، وهو ما أطلق عليه كونديرا "استقصاء جوهر الحالات الإنسانية"[5].

1 ميلان كونديرا: فنّ الرواية، تر: خالد بلقاسم، المركز الثقافي العربي، المغرب/ لبنان، ط1، 2017، ص37،38.

2 المدونة، ص12.

3 المدونة، الصفحة نفسها.

4 المدونة، ص 11.

5 ميلان كونديرا، فنّ الرواية، المرجع السابق، ص40.

ج/ البعد النفسي لشخصية بن سي خالد:

في لحظات الضعف والخوف يبدو لنا أنّ بن سي خالد يؤكد على النظرة الدونية التي يراها المستعمر للجزائريين، فبن سي خالد اقتصر وجوده على اليتم والبلادة، ورعي الأغنام كما يقول كونديرا بأن " الأنا يُحدد بواسطة جوهر إشكاليته الوجودية"[1]. إشكالية بن سي خالد تكمن في صراعه بين صورته كـ "راعي غنم يتيم وبليد" وبين مسؤوليته كجزائري مضطهد على أرضه، هنا شخصية محمد لم تتوقف عند حدود تلك الصورة التي صنعها لنفسه وما أراد المستعمر تعريفه بها، بأنه القاتل المجرم، بل على العكس من ذلك، بل هي شخصية نامية صنعت لنفسها مكانة في قمة المركز فهي على حد تصنيف إدوارد مورغان فورستر شخصية مستديرة، فبن سي خالد انتقل من الشخصية المسطحة حسب فورستر إلى الشخصية المستديرة الذي يرى فيه أن المحك للشخصية المستديرة هو: هل هي قادرة على إثارة الدهشة فينا بطريقة مقنعة؟ فإذا لم تدهشنا، تعتبر مسطحة، فشخصية البطل غيرت كل المفاهيم السابقة، وكسرت الصورة النمطية التي صنعها لها الأخر.

جمالية شخصية بطل محمد بن سي خالد تتجلى وتبرز في تلك الدهشة المقنعة أحدثتها في القارئ حيث غيرت كل المفاهيم السابقة، وكسرت الصورة النمطية التي صنعها له الآخر و صنعها هو لنفسه ، وهذا الإدهاش لم يظهر على القارئ فقط باعتباره متلقي للجمالية وانما هاته الشخصية أدهشت الأخر كذلك المتمثل من بيير الفاديرو ، وهذا نلمسه في تعبيره: " في آخر زيارة للسجين، حدقت إليه طويلا وقد كنت أراه مختلفا عن أول يوم قابلته فيه ،ليس خصمان أو عدوا في تلك المرة ، بل شخصا غير نظرتي وقناعاتي وساعدني على فهم أشياء كثيرة حتى أنني أحببت الرجل كصديق حميم أو أخ فرقت بيني وبينه المسافات "[2].

شخصية محمد بن سي خالد محاصرة بين مجتمعه المحيط به المثقل بالخسائر والاخفاقات وبين رغبته المكبوتة بالتغيير رغم أنه يعيش في الظل ويخاف المواجهة فهو يصنع عالمه البسيط

1 المرجع نفسه، ص41.

2 المدونة، ص71-70.

الخاص به "كما جرت العادة قدت الغنامات الى سفح الجبل، وقت الفجر أحرك عصاي بخفه بين يدي في حركات أشبه ما تكون بالاستعراض، ألوك ما جادت به الأرض من أعشاب الربيع الغضة لأكتم أصوات معدتي الفارغة، كنت أنعم بلحظات من السكينة كعادتي أحاول صناعة ناي يبعد عني ملل اليوم الطويل الخاوي"[1].

هذا الصراع بين إرادته في البقاء في الظل والعيش في حياة بسيطة، رغم خوفه من المشاكل فهو هروب بذاته إلى سفح الجبل، رغم معرفته بحقيقة الاستبداد الذي ينهش جسد قريته ومدى معاناة أهلها من جبروت المحتل وأتباعه من الخونة هذا الخوف وإن كان سطحي، فإن في مقابله خوف أقوى منه وهو خوف المواجهة والاستسلام لسياسة الاستعمار نلمح هذا في قوله "أشعر بالشفقة عليه وعلى بناته الثلاثة وزوجته، من سيعيلهن؟ ثم تذكرت حالي فكيف كنت عاجزا كعصفور صغير، سقط من عشه قبل أن يتعلّم الطيران"[2].

محمد من خلال هذا المقطع، يصنع لنفسه قوة دفاعية فخلق حجة العجز والضعف للهروب من مسؤوليته كفرد من أهل الدشرة، ومن سلطة تأنيب ضميره غير أنّ هذا الصراع لا ينفك يتركه " تساءلت كيف كان لرد فعلي أن يكون لو أن لي أهلا من نساء هناك وسمعت لتوي صراخهن؟ أكنت لأهب كالمجنون محاولا الذود عنهن فأموت بطلا؟ أم أخضع لخوفي وجبني وأكون متفرجا من دون حول طمعا في حياة ولو كانت رخيصة؟ "[3] ؛ هنا نلمح شرخ نفسي بين الرغبة في الدفاع عن الأهالي، وبين الخضوع إلى زاوية الخوف وإكمال حياة المذلة المفروضة من طرف الهيمنة الفرنسية، لنجد الصراع النفسي يحتدم في حادثه قتل القايد ويصل الى دروته، حيث يتحول الفعل اللاإرادي الى عذاب وجودي ينغص عليه حياته البسيطة التي اختارها: "عجزت عن التفكير

1 المدونة، ص 10.

2 المدونة، ص 13.

3 المدونة، ص 12.

وانتابني الخوف ليس مما قد يفعل بي لكن خوفا مما قد صرت إليه ،رأيت نفسي ذئبا مفترس يقتل شاة بكل برودة ووحشية "[1].

محمد تجاوز الخوف إلى صراع نفسي آخر، وهو الشعور بالذنب بقتله لنفس بشرية مما أدخله في دوامه الشعور بالتيه والاغتراب " كانت دوامه التفاصيل تجرفني بعيدا عن احساسي بذاتي كنت كالهائم في عالم الأشباح دون دليل يقودني إلى عالم البشر، كالتائه في صحراء شاسعة تزداد اتساعا كلما خاضها أكثر"[2].

هذا الخوف من تحوله لقاتل يصاحبه خوف آخر، خوف على دشرته وسكانها من بطش الاستعمار الفرنسي، وهذا ما خلق حصارا نفسيا للشخصية، حيث يواجه البطل عدوا داخليا بتأنيبه لضميره وعدو خارجي متمثل في الاستعمار الفرنسي، الذي يشكل خطرا على استقرارهم وأمنهم فيقول: "كنت أراقب القرية لساعات من مكاني المعتاد ينتابني قلق، تحوّل شيئا فشيئا إلى خوف مع وصول عربات الجنود، كنت أخشى ان ينكّل بجميع أهل الدشرة، وأن تحدث مجزره كبيره بسببي وهو ما لم أحسب حسابه قبلا وإلا كنت اعترفت بفعلتي مباشره"[3].

محمد ورغم الحصار النفسي والخوف الذي يشعر به إلا أنّه يتصف بالشجاعة والقوة ونلمس ذلك في قوله "انتابني الخوف ليس مما قد يفعل بي" وقوله "لكنت اعترفت بفعل مباشره "هذا الخوف لم يكن ضعفا وانهزاما وإنما خوفا على فقدان إنسانيته وخوفا على كينونته ووجوده، تقوم شخصية بطل الرواية على مفارقة عميقه تجمع بين القسوة والقوة والرحمة والرأفة، فالشخص الذي يقتل الفرنسيين بقسوة "حتى اعتاد أنفي على رائحة الدماء "[4].

وقوله في شاهد أخر: "تمددت على صخرة كبيرة مسطحة وقد شعرت أنني أكثر منها صلابة "[5].

1 المدونة، ص 16.

2 المدونة، ص 22.

3 المدونة، ص 17.

4 المدونة، ص 28.

5 المدونة، ص 29.

كل هاته القسوة اختفت لتحل محلها الرأفة على الطفلة الصغيرة، والتي رفض أن يكون سببا في يتمها "لكن وعلى غير العادة، لهذا الشيطان ملاك يحميه. ابنته الصغيرة كانت تحوم حوله بفرح كطائر الجنة ... تخيلتها تبكي على قارعه الطريق وأنا الذي يعرف معنى هذا الشعور بحق، حدث الصدام في داخلي بين الواجب والذنب، تمنيت لو أنه كان وحيدا فما علمت بأمرها"[1]؛ لنجد هنا صراعا أخلاقيا محتدما بين واجب الجهاد والفطرة الإنسانية، حيث جعل صورة الطفلة كحاجز عاطفي مربك للبطل، فبينما يرى الشامبيط "شيطانا" لابد من موته، يجد نفسه أمام ملاك طاهر يحوم حوله، هنا تتجلى قدرة المتن على تخيل مأساة هاته الطفلة وهي وحيدة "على قارعة الطريق"، مما جعل القارئ يتغاضى ويتعاطف مع الطفلة متجاهلا نوعا ما أفعال الشامبيط، بوجود هذا الملاك الصغير –كما وصفها البطل– جعل قرار القتل أو الانتقام عبئا أخلاقيا يشارك فيه كل من البطل و المتلقي.

1-1-2شخصية بيير الفاديرو:

أ/البعد الاجتماعي شخصية بيير الفاديرو:

بيير الفاديرو هو أحد أفراد الجيش الفرنسي، إذ يعبر عن القوّة الفرنسيّة، يعرف نفسه بقوله: " اسمي بيير الفاديرو ضابط بمخابرات الجيش الفرنس أتولى عمليات التفتيش والتحقيق المستعصية متخصّص بالتعذيب النفسي"[2].

تظهر الشخصية هنا كأحد أساليب الفرنسيين الذي تجاوز التعذيب الجسدي للمسجونين إلى الإلحاق الأذى بالعقل والوجدان، فهو محاولة كسر إرادة المقاومة لشخصية البطل "بن سي خالد" وجعلها تفقد ثقتها بنفسها وإجبارها على الاعتراف بأنه متمرد، وتبدو الشخصية معتزة بنفسها وواثقة

1 المدونة، ص 34.

2 المدونة، ص 51.

بقدراتها: "مهمّة قادتني إليها شهرتي الواسعة"[1]، فالشخصية تمثل "الجانب المتحضر من الحكومة الفرنسية"[2].

فهي لها وزن داخل مخابرات الفرنسيّة تمنحه القوّة والتفوّق، فهو ذو خبرة عسكريّة محنّكة في مركز قوّة في مقابل شخصيّة بن سي خالد القرويّ، البسيط الأمي، نظرتُه للسجين لا تختلف عن النظرة الفرنسيّة الاستعماريّة، على أنّه مجرم خطير يهدّد أمن المواطنين: "ظهر بولاية الجزائر الفرنسيّة وهو من السكان المحليين المسلمين، كان يغتال رعايانا المدنيين والعسكريين على حد سواء بدم بارد"[3].

ب/البعد الاجتماعي شخصية بيير الفاديرو:

بيير الفاديروبرغم من قسوته باعتبار مهنته ضابط شرطة يعتمد على التعذيب النفسيّ، تظهر شخصيّة أخرى له، حيث يبدو بأنه شخصيّة شاعريّة: "وقد كنت على السطح مترصدًا ذلك المشهد تسارعت نبضات قلبي كمشتاق يوشك أن يلاقي محبوبه، بالثقافة الشرقية ومشتاقًا للغوص فيها خاصّة الجزائريّة: "نكهة شرقية من العصور الغابرة، تفيض خاصة عند إقامة الولائم والأفراح، حيث تطفو الأهازيج الغريبة على الأجواء للتزاوج مع ذلك العزف المميز"[4]. يظهر بيير فضولاً كبيرا نحو الجزائر وأهلها: "تبعت الرجل في فضول علي أوفق برؤية شيء خارج المألوف يعطي رحلتي بعدا روحيا"[5].

هنا يتضح أن "بيير الفاديرو" ليس صوتا واحدا مثلا في صوت السلطة، بل هو شخصية يتصارع فيها صوت الضابط مع صوت الشاعر مع صوت الإنسان، وهذا التعدد في الأصوات داخل الشخصية الواحدة هو جوهر تعدد الأصوات عند باختين.

1 المدونة، الصفحة نفسها.

2 المدونة، ص 56.

3 المدونة، ص51.

4 المدونة، ص 51.

5 المدونة، ص 57.

مع مرور الأحداث، يبدأ بيير في اكتشاف حقيقة الوضع الحقيقي في الجزائر، ويدرك أنّ الشعب الجزائري المظلوم يعاني من تعسف السلطة الفرنسية واستعباد الكولون للأهالي، وأنّ محمد بن سي خالد لم يُصبح متمرّدا ومجرما حسبهم وشخصية عدوانية فطرية، بل تحوله جاء كرد فعل على ظلم النّظام الاستعماري وظلم ملاّك الأراضي من مستوطنين وخونة، وفي زيارة القرية يرى الحصاد، والبسطاء ويدرك أن الجزائريين" مجتمع بسيط تملؤه الطيبة، القناعة فيه حبل الأمل الوحيد وأغلى شيء لدى هؤلاء البؤساء، يفرحون بالمحصول الذي يذهب كله لملاك الأراضي ولا يطالهم منه إلا قوت قليل يمنع موتهم جوعا"[1]. من خلال هذا الشاهد، يُدرك بيير أنّ السجين ليس "مجرما"، بل مُحرّك من الظلم الاجتماعيّ الذي طال أهله، وأنّ ما يفعله هو رد فعل طبيعي على القهر الذي يمارسه الفرنسيون، ومن بينهم هو نفسه، هذا الوعي الذي بدأ يتشكل تدرجيا، بدأ بالشكّ في قلبه تجاه مشروعية تواجدهم، ويدفعه إلى مراجعة علاقته بالسجين وتساؤله إن كان ما يسمّيه الفرنسيون إرهابي ليس في الحقيقة إلا رد فعل للاستنزاف والاستلاب، والاستعباد، فرغم المهنيّة والمكانة التي يحتلّها بيير الفاديرو، إلا أنّ محمد بن سي خالد أجبره على مواجهة ظلّه (ذاته)، كما يقول غوستاف يونغ في حوار مع مجلّة رحلة: " إن مسألة الظل هي في الأساس مسألة أخلاقيّة تقف في وجه الأنا، فلا يمكن أحدا أن يدرك الظل من دون جهد أخلاقي كبير، بمعنى آخر، لكي تصبح مدركا ظلّك، عليك التعرّف على الجوانب المظلمة في شخصيّتك والاعتراف بوجودها وحقيقتها، وهذا الفعل هو الشرط الأساسي لأي نوع من أنواع معرفة الذات"[2].

حيث يواجه بيير ظله الداخلي من خلال السجين محمد، الذي يجسد مقاومة الاستعمار، ويُدرك أنّه هو نفسه كان جزءًا من النظام الظالم، وأنّ ما يُمارسه من تعذيب نفسي وقسوة هو انعكاس لمشروع قمعي أوسع لفرنسا، إلا أنّه يتحوّل من معذب نفسي إلى متعاطِف، يحمي السجين

1 المدونة، ص 69.

2 كارل غوستاف يونغ، في الظلمة تكتشف ذاتنا المتوارية، مجلة رحلة، عدد36، تاريخ 2026/03/30

https://rehlamag.com

ويعترف بقضيته، مما يعكس صراعا داخلي بين الولاء المهني وفرنسا الأم وما تدعوه الفطرة الإنسانيّة والأخلاقية، "الآن صرت أعرف صدق قضيتك، وأنك محق في كل ما فعلت"[1].

وفي شاهد آخر أثناء التقرير النهائي، يوصي بإيقاف التعذيب "إن تحرك هذا الرجل مدفوع بالثأر والرغبة فيه تخليص الأهالي من سطوة المعمرين وأتباعهم من القوميين ومن يحميهم من العساكر"[2].

بهذا المعنى، تتحوّل نظرته للسجين من عداوة محضة إلى صداقة روحية، لا شخصية عادية، بل كأنّه يرى في بن سي خالد الوجه المضادّ لذاته رجل يحمي المُستَضعَفين، ويتبنّى قضايا شعبه، بينما يُدرك بيير أنّه في مهنته وسلطته أداة قمع استعمارية، وشريك في إذلال هؤلاء الأبرياء تحت شعار الحضارة والتنظيم، لم يُكمل الولاء العاطفي فقط، بل اقتنع بمشروع هذا المقاوم وحقه في الدفاع عن أرضه وشعبه، ووصل إلى درجة يشعر أنّه لو كان مكانه في ظروف الظلم نفسها، لربّما كان سيختار نفس الطريق، من خلال محاولة استجوابه، وزيارة القريّة، ومشاهدة الحصاد، وتأمّله في حياة الفقراء، يواجه بيير الحقائق المظلمة في مهنته ودوره في المشروع الاستعماري، فيخفف من قسوته، ويسعى لحماية السجين، ويتغير في تقريره، ويعترف بقساوة العنف الذي يمارسه، وهكذا، تصبح مواجهة "الظل" عند بيير لحظة دخوله إلى ذاته ومعرفتها، وانهيارا للثّقة الكامنة في النظام الفرنسي الذي يخدمه، وبداية تكوين هوية جديدة تُوازن بين الولاء للدولة الفرنسيّة والتأثّر بالشعب الجزائري الذي يكتشفه كإنسان لا كعدو، ما يجعل بيير الفاديرو في نهاية المطاف، رمزًا لانتصار القيم الإنسانية على قيم القمع والعنف، رغم تبعيته للنظام الاستعماريّ.

إن تحول الفاديرو من معذّب إلى صديق، سقط بذلك قناع المؤسسة العسكريّة وحجتها ليتصالح مع ظله المتمثّل في "بن سي خالد "محققا بذلك وحدة إنسانية تتجاوز الصراع الوجودي.

1 المدونة، ص 71.

2 المدونة، ص 73.

فجماليّة شخصيّة بيير الفاديرو تكمن في تفوق القيم الأخلاقية والإنسانية على المصالح ، رغم أنّ هذا التفوّق لا يجعله يتمرّد على النظام، بل يُعطيه اعترافا داخليا بمشروعية نضال البطل ويشير إلى بداية وعي جديد تُلامس فيه الذات الإنسانيّة هويّة وجدانيّة مختلفة، مليئة بالشكّ والتعاطف، والتي تتُقارب فيها مصالح الإنسانية والأخلاق لا مصالح الدولة القائمة على الاحتلال، حيث أنّ النص جعل من الشخصية تختار أن تكون إنسانا على حد قول ميخائيل باختين" إن الوضعية المغامرة – هي تلك الوضعية التي يمكنها أن تحيط بأي إنسان بوصفه إنساناً، والأكثر من ذلك، فإن المحور المغامري يستخدم كل حشر اجتماعي راسخ، لا على أنه شكل حيات في منجز– بل على أنه وضعية"[1].

إنّ الجمالية في بناء شخصية بيير الفاديرو تكمن في المفارقة الصادمة والمدهشة، حيث ينهزم الرجل العسكري القوي، المسلح بالثقافة والعلم وسلطة المؤسسة، أمام إرادة السجين القروي، راعي الأغنام البسيط والأمي، ففي خضم محاولاته لانتزاع اعتراف من البطل، وجد بيير نفسه، ومن حيث لا يحتسب يواجه ذاته الإنسانية المفقودة في مرآة "محمد بن سي خالد" بقوله: "أعرف يا محمد أنك لن تصدق ما سأقول لكني سوف أشتاق اليك، فأنا عائد إلى فرنسا، في الحقيقة أردت تغييرك مند أول يوم، لكن أنت من غيرتني مع مرور الأيام"[2].

بيير الفاديرو الذي أراد انتزاع اعتراف من بن سي خالد ويخرجه من صمته ويكسر صمود البطل وتجلده أمام العذاب الجسدي والنفسي فالبطل هو من انتزع من فرنسا متمثلة في بيير الفاديرو اعتراف بأن:

"الجزائر.. أرض الجمال والرجال.. ليست فرنسية"[3].

1 ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، مر: حياة شرارة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص 152.

2 المدونة، ص 71.

3 المدونة، ص 73.

1-1-3 شخصية الطالب:

جمالية شخصيه البطل محمد بن سي خالد، لا تكتمل وتظهر إلا بتفاعلها مع الشخصيات المساعدة، حيث ان هذه الأخيرة هي المحرك والموجه للأحداث والتي من خلالها نمت شخصية بن سي خالد، حتى وإن كان الصوت المهيمن داخل رواية "حصّاد الفرا نسيس" هو صوت البطل، إلا أن هذا لم يمنع من ظهور أصوات متعددة حيث يقول ميخائيل باختين في كتابة شعرية دوستويفسكي:

"وهكذا فان تأكيد الوعي الغير بوصفه ذات فاعله subject كامله الحقوق وليس موضوعا Object هو الذي يعتبر مسلمه دينيه وأخلاقية تحدد مضمون الرواية (كارثه الوعي المنفصل) هذا هو اساس عقيدة المؤلف الذي يفهم في ضوئه عالم أبطاله"[1].

فنجد الصوت الأول الذي أثر في شخصية "بن سي خالد" هو صوت الطالب باعتباره وعي مؤثر بعمق في مسار محمد، إن هاته الشخصية تمثل الجسر الذي يحاول كسر عزلة الوعي المنفصل، إذ أن النص من خلال تفاعل الطالب مع البطل قام بتحويل الشخصية البطلة من حال إلى حال مغاير تماما فمن القتل إلى الجهاد ومن اللامبالاة إلى المسؤولية الوطنية فبفضل الطالب أدرك بن سي خالد جوهره الوجودي.

شخصية الطالب هو دلالة على صوت العقيدة فهو يمثل الوعي الديني، يعود لها الفضل الجلي في تحويل شخصية البطل من الضعف إلى القوة، فشخصية الطالب ورغم ظهورها القليل في الرواية إلا أنّها مثلت الهوية العربية الإسلامية فهو معلم القرآن والفقيه العالم بأمور الشريعة و"كان ملما بالكثير على عكس بقية معلمي القرآن والزوايا والكتاتيب، فقد زار مكة مرتين للعمرة والحج واستقى من مصادر العلم الشرعي هناك، فاكتسب أسلوب الخطابة والإقناع وقوة الحجة"[2].

1 ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، المرجع السابق، ص 16.

2 المدونة، ص 23.

فهو يمثل رمزا للمقاومة الثقافية والدنية ضد الاستعمار ودور الكلمة ضد سياسة التجهيل المنتهجة فهي "لا تدخر أي مجهود في محاولة تشتيت تلك الوحدة، عن طريق تجهيل الشعب ونشر الخرافات والبدع"[1]. ليأتي الإقرار بقوة شخصية الطالب من أحد رجالات فرنسا وهو ضابط بمخابرات الجيش الفرنسي "وشعرت أنه كان رجال عظيما أيضا، له طرقه في مقاومة ما يكره، نعم قوة الكلمة كانت سلاحه، وأنا من بين الجميع يجب أن أعرف ما تستطيع الكلمة أن تفعل، قوة كلماته فجرت طاقات كانت مكنونة في الصدور، وحولت راعي الغنم إلى رجل عظيم الذكر والأثر"[2].

ورغم كبر سنه إلى أنّه كان له دور مهم في مواجهة القوة المسلحة لأعتى استعمار وجد في القرن التاسع عشر، هاته الشخصية المساعدة كانت المحرك الجمالي للحبكة فمن خلال شخصية الطالب، يبين هذا النسق الروائي أن الجهاد ليس في المعارك الكبيرة فقط وإنما يكون بالمواجهة بأبسط الامور المتوفرة حيث يقول الطالب: "هذا خنجري البوسعادي الثمين...عسى ان يكتب الله لي أجر الجهاد كوني ساعدتك ولو بالقليل ولولا تعب جسمي ووهنه لخرجت معك في مهمتك الجهادية"[3].

شخصية البطل تشكلت من خلال الاحتكاك الحواري مع الطالب، حيث أنها كانت تمتلك القوة الجسدية والقدرة على الفعل في حين كانت تفتقر إلى الوعي الديني الذي يمثله الطالب، إن الطالب بتدخله السردي لم يكن مجرد شخصية عابرة، بل كان البوصلة الموجهة للبطل والناطق باسم الوعي الجماعي والضمير المسؤول اليقظ، الذي نجح في إعادة صياغة دوافع البطل، محولاً الفعل العنيف من دائرة الجريمة والقتل غير المبرر إلى فضاء المقاومة والجهاد المقدس والمسؤولية الوطنية، فكان صوت الطالب هو الصدى الذي منح البطل "بن سي خالد" شرعية الجهاد، ومنح الرواية عمقها الإنساني والوجودي ،"كان الطالب مستعدا للتضحية بنفسه من أجلي ومن أجل

1 المدونة، ص 80.

2 المدونة، ص 70.

3 المدونة، ص 27.

مساعي الجهادية، لقد آمن بقضيتي كما آمنت بقضيته، كنا وجهين لنصل واحد في أعناق الكفار"[1].

1-1-4 شخصية عمار والحاج:

يوظف النص شخصيتي عمار والحاج كرموز فنية لتجسيد حركتين سياسيتين جزائريتين بارزتين، يشكلان صراعا إيديولوجيا في مسار المقاومة الوطنية، حيث "كان أبطالها سجناء رأي سياسي أو ديني"[2]؛ إذ يعتبر كل من عمار والحاج "كحامل إيديولوجي"*، فالأيديولوجيا في الرواية كما ورد في مجلة الإحياء: "تُتصور وتصبح حوادث ودسائس وأشخاصاً، ووجودها في نظام وبنية وخطاب أيديولوجي أدبي هو الرواية، ذلك أن الرواية تحوي أفعالاً ومواقف تتجسد عبر تقنية السرد"[3].

من هذا المنطلق، جسد المتن الروائي تيار دعاة الإدماج في شخصية عمار الذي يعبر عن وعيه الأيديولوجي بقوله: "أدركت أن الشرف الحقيقي لا يكون إلا باعترافهم أننا أناس عاديون مثلهم لا دونهم، قادرون على تقبل الحضارة والتكيف مع تفاصيلها الصغيرة والكبيرة، أناس واعون ومنتجون"[4]. وتظهر ملامح الوعي الفكري لدى عمار في كونه شخصية مثقفة "فهو خريج الجامعة" حيث أبرز النص الروائي دور النضال السياسي القانوني، حيث وصفه بن سي خالد بأنه: "السياسي المحنك الذي أحرج فرنسا بقوانينها فاعتُقل بتهمة التآمر على الأمن العام والتحريض على العصيان"[5].

---

1 المدونة، ص 37.

2 المدونة، ص 81.

3 الطاهر مسيلي، "الأيديولوجيا والرواية"، مجلة الإحياء، جامعة عبد الرحمان ميرة بجاية، المجلد 20، العدد 26، سبتمبر 2020، ص 946.

* الحامل الإيديولوجي: مصطلح مستعار من مقال زيبوش حورية / قسوم فاطمة، البطل الإشكاليّ حامل إيديولوجيّ في رواية خيرة والجبال لمحمد فلاح، مجلة علوم اللغة العربية وأدابها، مجلد16، العدد،02،2024.

4 المدونة، ص 90.

5 المدونة، ص 95.

أما الحاج، فهو حامل لأفكار الحركة الإصلاحية المدافعة عن ثوابت الهوية الوطنية، خاصة الدينية منها، وهو ما يتجلى في قوله:"عدت لكشف خطط التنصير التي تتخذها لطمس هوية ودين هذا الوطن الحبيب"[1]. ورغم الاختلاف الفكري بين هذين التوجهين، إلا أنّ هذه الاختلافات تنصهر في بوتقة واحدة فجاء على لسان بن سي خالد الذي قال: "أدركت أن تلك الاختلافات ضرورية للظفر بالنصر ذات يوم"[2]. فرغم هذا التباين والاختلاف في التوجهات بين الاخوة، إلا أن كلاهما انصهرا في بوثقه الكفاح المسلح المجيد برفقة "بن سي خالد" ونلمح هذا التلاحم من خلال مشهد عملية الهروب: "لم يكن الأمر صعبا جدا على رجال تملؤهم العزيمة، لم يسبق لأحدهم أن شارك بالجهاد قبلا كنت أسمع أنفاسهم ونبض قلوبهم الصادقة شعرت أن تلك العملية قد منحتهم معنا حقيقيا لصمودهم وكفاحهم منذ سنوات، كان البقية ممن لم نخبرهم عن الخطة مندهشين، يحدقون بي تارة وبعمار ورفقته تارة أخرى، استغرقوا وقتا طويلا لاستيعاب ما يحصل منهم من هبّ للمساعدة وعلى رأسهم الحاج ،ومنهم من بقي مسمرا بمكانه يشاهد عملية إدلال فرنسا، سعدت كثيرا لما عرفت أني قد جمعت طريقي الحاج عمار واخيرا بمحاولتي تلك"[3].

فالجمالية هنا لا تكمن في سرد المعلومة التاريخية فحسب، بل في توظيف هذا التاريخ الذي جسده عمار والحاج داخل السجن الفرنسي، وحولت مواقفهما من مجرد آراء سياسية إلى مشاعر وأحاسيس وجدانية، هذا التجسيد الجمالي هو الذي سمح باجتماع المسارين في مشهد هروب محمد، حيث لم يعد القارئ أمام تيارات سياسية، بل أمام تجربة إنسانية أخوية تشترك في النضال والصمود، وهو ما يمنح الرواية بعدا جماليا بخلاف التاريخ الرسمي كمادة جافة، فحسب مسيلي الطاهر: "الرواية في عمومها وعاء تصب فيه طموحات وأفكار وتطلعات الإنسان في واقعه المشحون بالأيديولوجيات المتصارعة من جهة، كما تحمل موقفا من هذا الواقع الذي تتصارع

1 المدونة، ص 86.

2 المدونة، ص87،88.

3 المدونة، ص 100.

فيه الأيديولوجيات من جهة أخرى، وهذا ما يمكن ترجمته بالأيديولوجيا في الرواية والرواية كأيديولوجيا"[1].

1-1-5شخصية المرأة في الرواية:

وظف النص النسوة " كبنى وظيفية"، فصراخ النسوة أيقظ في نفس البطل "بن سي خالد روح الحمية " نزل الجنود الملاعين وانتشروا بين الاكواخ ففزع الجميع وقد سمعت صراخ نساء يستغثن، وقفت من مكاني متأهبا، كنت بعيدا جدا عن إدراك ما يحدث تماما"[2]؛ فالنص ينطلق من رمز المرأة كعملية تعيين للقيم الأخلاقية المنتهكة والمسلوبة "فذلك القايد الوغد اعتاد على الزواج بالقاصرات، ثم يطلقهن بعد مدة لا تزيد عن العام الواحد، ويحولهن إلى مومسات يرتدن الثكنة العسكرية لإرضاء الخنازير الفرنسيين، زادت معرفتي لحقيقة الأمر من تأثري بما حدث، وشعرت بضيق في صدري ونار تكاد تلتهم أوصالي".[3]

وهذا ما عمل على تغير شخصية البطل حيث تعتبر الفتيات القاصرات المحرك لفعل البطل وانتقاله من الصمت إلى المواجهة الفعلية مع الفرنسيين والخيان.

"كان القايد يريد الدخول إلى بيت صار اللّيلة من دون رجل يذود عن أهله، فقط نساء وفتيات عاجزات، جاء لينال عروسه المزعومة بطريقة أخرى، كان يهددهن بكسر الباب فيما تتعالى شهقاتهن"[4].

هذا المقطع يمثل الدفاع عن الشرف هو الوقود الذي أشعل فتيل الثورة لدى الجزائريين، فستعمل النص هنا بالتحديد لفظ العروس التي هي رمز للأرض الذي كان هدف الفرنسي الغاشم ومواليه السيطرة عليها وإخضاعها بالقوّة فهذه الرمزية للعروس التي وظفها المتن الروائي

1 الطاهر مسيلي، "الأيديولوجيا والرواية، المرجع الساق ص 947.

2 المدونة، ص 11.

3 المدونة، ص 14.

4 المدونة، ص 16-15.

تحيلنا للمثل الشعبي الجزائري القائل: " لي فرط في أرضوا فرط في عرضو"؛ فمحاولة القايد نيل عروسه المزعومة بالقوة والتهديد بكسر الباب رمزا مباشرا لمحاولة الأعداء اغتصاب الأرض وتدنيس حرمتها، وهذا مالم يسمح به البطل "بن سي خالد" باعتباره رمزا للمقاومة المسلحة الجزائرية، وأحد مجاهديها من صانوا العرض وحافظوا على شرف الأمة.

لنجد "عجوز مسكينة صنع البؤس لها لباسا وهي تتسول قوت يومها على قارعة الطريق، لا يحضنها غير الثرى، أردت أن أحدثها بأنها البداية فقط وأني سأرد لفرنسا كلما فعلته بها وبأمثالها من المغلوبين على أمرهم، ولكن ولسخرية القدر لم أكن أنا من تحدث، بل هي أشارت بسبابتها نحوي وقالت: –مسيو..إنه مختبئ هناك ..الجاني.."[1].

حيث تظهر هذه العجوز هنا كنموذج للخيانة الغير مبررة الناتجة عن الجهل وقلة الوعي التي عمل على نشره الاحتلال مطولا، فقد شكلت وشايتها صدمة للبطل والمتلقي معاً، فبينما كان ينظر إليها البطل كضحية للبؤس ويخطط للانتقام لأجلها كان الرد بحقيقتها كخائنة منحازة للمستعمر.

هذه الخائنة في الرواية لم تكن مجرد شخصية عابرة غيرت مجرى الأحداث أو مصير البطل، بل أحدثت صدمة قوية، ظلت ترافق البطل طوال الأحداث التالية، حيث يحاول كلاهما (البطل والقارئ) إيجاد تبرير لفعلها الشنيع، لكن النص يقدم الإجابة القاطعة على لسان "عمار" حين قال: "لا يتحدد معدن الانسان بحاله يا محمد، فالشريف شريف مهما بلغت به الفاقة، والدنيء دنيء أينما كان وكيفما كان، أظنه مرضا خبيثا يصيب نفوسهم فيكبرون به دون أن يستأصلوه.. هذا ظني لا يقيني"[2]. ومن خلال هذا القول، يكون النص الروائي قد أسقط كل الحجج والمبررات التي قد يتذرع بها البعض لخيانة الدين والوطن.

1 المدونة، ص 41–42.

2 المدونة، ص 98.

1-2 الشخصيات الثانوية:

1-2-1 شخصية سي محمود:

يعد سي محمود أحد وجهاء القرية وكبارها، إذ تمثل هاته الشخصية رمزا للكرامة الإنسانية المهانة، رغم غيابه عن الأحداث إلا أنّه يعتبر السبب الرئيسي الذي دفع محمد لاتخاذ قرار مواجهة القائد الخائن ومنعه من إهدار شرف العائلة، سي محمود صورة لفئة من الجزائريين الذين تم نفيهم إلى كالدونيا الجديدة، فهاته الشخصية رغم كونها غائبة عن الأحداث إلا أنّها تشكل الأمل والمستقبل بالنسبة للبطل والمرآة التي يرى من خلالها بطولاته: "تخيلت نفسي ألتقي سي محمود على سواحل تلك الجزيرة البعيدة أحضنه بقوة...أخبره بما حدث من أمر القايد الذي غدر به وأراد هتك عرض ابنته وكيف كانت نهايتها على يدي"[1]. سي محمود في نظر محمد هو البطل الحقيقي بوقوفه في وجه القايد هذه المواجهة أعادت الأمل لناس بضرورة المقاومة لأهل الدشرة يقول" أنادي ملأ صوتي "سي محمود"...عاد الحلم إلى الأفق بفضل تضحيتك بنفسك أن رفضت طلب ذلك الزنديق الخائن.. الخبيث... ابن الكلبة "[2].

1-2-2 شخصية القايد:

أول شخصية يتم قتلها من طرف محمد، ويعد أحد آلات الطغيان في يد السلطة الفرنسية يصوره النص "أحد قياد يقترب من الدشره على ظهر بغله سوداء يقطع اثنان من الوصفان كان مميزا جدا ببرنوصة الأبيض وقبعته الحمراء"[3]؛ البرنوص الأبيض وظفه النص كمفارقة لإبراز الشخصية، فهو أحد أنواع اللباس التقليدي الجزائري الذي يعبر عن الهوية والأصالة يرتديه خائن بائع للوطن، لونه أبيض ناصع مقابل سواد شخصية القايد ،هذا الوصف الذي قدمه البطل، يدل على الثراء والمكانة، القايد شخصية جشعة واشيه ظالمه،" القايد الوغد اعتاد على الزواج

1 المدونة، ص 93.

2 المدونة، الصفحة نفسها.

3 المدونة، ص 11.

بالقاصرات ثم يطلقهن بعد مدة لا تزيد عن عام ويحولهن الى مومسات يرتدين الثكنة العسكرية لإرضاء الخنازير الفرنسيين"[1].هو لم يكن محبوبا من أهل الدشرة حيث لم يتأثر أحد بموته "ويتغامزون كلما ذكر اسم البطل المزعوم، في حين تكاد تنفلت ضحكات بدل الابتسامات من ثغورهم"[2].

كما لم يكن له مكان لدى السلطة الفرنسية إذ لم تهتم لموته وصدقة الكذبة التي أطلقها الطالب بسهولة، إلا أنّ حادثة قتل هاته الشخصية في الرواية غيرت مجرى الأحداث وكذلك شخصية البطل.

1-2-3 شخصية لوسيان دبلون:

الشيطان الأبيض كما عرفه "بن سي خالد"، قائد عسكري استعمل السلطة لقمع الأهالي خاصة الفلاحين والخماسة و " آخر ما كان منه أن أعدم شابا لم يبلغ العقد الثاني من العمر أمام أهل القرية طعنا بالسكين فيما يقارب الخمسين طعنةأمام ذهول الناس وهلعهم"[3]؛ هذه المرة جاء رد السلطة الفرنسية مختلفا بعد مقتل لوسيان دو بلون أحد قادتها ف "الجيش أعلن حالة من النفير"[4].

1-2-4 شخصية حارس الغابة: وسيلة للحصول على السلاح.

1-2-5 شخصية الصّبي: شخصية وظيفية لنقل أخبار الدشرة البطل في الجبل "أيقضني نداء صبي جاءني مسرعا ليخبرني بما حدث"[5]."لكن صبي الامس لا قاني في منتصف الطريق، -يقولون إن القايد... "[6].

1 المدونة، ص14.
2 المدونة، ص18.
3 المدونة، ص25.
4 المدونة، ص31.
5 المدونة، ص12.
6 المدونة، ص17.

1-2-6 شخصية الشامبيط:

الموسطاش، آلة أخرى في يد الاحتلال لا يخرج دوره عن دور القايد رغم أن الحصّاد قدم له فرصة أخرى في الحياة بسبب ملاكه الصغير، إلا أنّ "ذلك الشامبيط الذي عدلت عن قتله ذلك اليوم، أخذ ينتقم من الناس أ كثر كونهم تكلموا عنه بسوء، اعتبرهم السبب الرئيسي في زيارتي له تلك الليلة وتهديده، حتى أنه ضرب شيخا طاعنا بالسن ضربا مبرحا إلى أن قتله على مرأى الجميع بعد أن ذكرني المسكين أمامه"[1].

في هذه المرة ملاكه الحارس لم يستطع حمايته من الحصّاد الذي أضاف وساما أخر رصاصة الموت إلى جانب أوسمة الخيانة.

1-2-7 شخصية الملاك الحارس: ابنة الشامبيط، فتاة صغيرة تحوم حول والدها تلعب، هذه الشخصية أظهرت الجانب الأخر من شخصية البطل وكيف تعامل بإنسانية مع الموقف، ليبين النص أنّ الحصّاد ليس مجرم متعطش للدماء كما صوره الأخر المحتل، وإنما صاحب قضية عادلة وشرعية.

1-2-8 شخصية رمضان: صاحب الشارب الكبير شخصية زرعت الشك في نفسية البطل اتجاه عمار "احذر منه أمره مريب، برجوازي مثقف، عائلته تخدم فرنسا بتفان منذ عقود ألم تلاحظ برودة ملامحه، وجهه الهادئ هو ليس مثلنا ماذا يفعل في مكان كهذا؟

عاد رمضان مكانه بهدوء الذي جاء به تاركا إياي فاغرا فمي شاخصا بنور القمر المتسرب بن القضبان، ضائعا من جديد، يتيما من جديد بعد أن ظننتني على أرض ثالثة أبحث فيها جذور انتمائي"[2].

1 المدونة، ص38.

2 المدونة، ص82.

حيث يمثل رمضان الفئة الشعبية المشككة، فهو صورة رمزية لشعب البسيط خاصة الرافض لفكرة الإدماج، حيث يرى بأن الاحتلال كافر مغتصب للأرض يرفض الذوبان في فرنسا وكل ما له علاقة بفرنسا يعتبر خيانة.

1-2-9 شخصية المساجين: يمثلون الوحدة الوطنية والمصير المشترك رغم الاختلافات الفكرية، فتقبلهم لبن سي خالد واعتنائهم به داخل السجن يحيلنا إلى شعار العربي بن مهيدي ارمي الثورة لشارع يحتضنها الشعب، فالسجناء بالنسبة للبطل هم العائلة الثانية كما يعتبر المساجين كصورة رمزية لالتحام الشعب حول الثورة والدفاع عنها.

1-2-10 شخصية لوسيان: يصفه النص البعد الجسماني له على أنه" رجل أشقر فارغ الطول، ذو ملابس فخمة جدا تتدلى سلسلة ساعته الذهبية من خارج جيب سترته...مستوطن فرنسي من أصل ألماني".[1] يمثل فئة المواطنين الأوروبين الذين استوطنوا الجزائر في عهد الاستعمار الفرنسي أو ما يعرفون بالأقدام السوداء، وتصفهم جريدة المجاهد ب"أنهم شتات مستورد من الخارج، جلبتهم الإدارة الاستعمارية وغرستهم في الجزائر ليكونوا هم الأغلبية ... غادرو أوطانهم بحثا عن مورد رزق، مكث وحيث وجدو الخبزة، لا تهمهم إلا اللقمة، ولكن اللقمة أصبحت في أعينهم مرادفة للجزائر الفرنسيه"[2].إذ تعتبر هاته الشخصية كأيقونة للاستغلال الاستعماري، يعيش في رفاهية مبنية على عرق وأرض السكان المحليين إذ يقدم نفسه "أنا اليوم من ملاك الأراضي في هذه المنطقة"[3].

لوسيان يمثل أنموذجا للمستوطن الاستعماري الثري المغرور، كريم سطحيا، وغير مدرك للظلم الاجتماعي الذي يمارسه على الأهالي، رغم الامتيازات التي تتمتع بها هاته الفئة إلا أن

1 المدونة، ص66.

2 داعي محمد: السلوكات السياسية والاجتماعية للكولون ونظرتهم للجزائريين 1830-1954، مجلة المواقف للبحوث والدراسات في المجتمع والتاريخ، جامعة سعيدة، مجلد17، عدد خاص، جانفي 2022، ص911.

3 المدونة، ص66.

السلطة الفرنسية تنظر إليهم نظرة دونية وهذا يظهر في رد بيير الفاديرو" رددنا عليه بجفاء واضح وقد كنت أمل ابتعاده بسرعة"[1].

1-2-11 شخصية فاطمة: فتاة صغيرة جزائرية "لم تتجاوز العشرة سنوات واقفة أمامنا تنتظر طلبات أخرى من سيدها، رغم ثوبها الرث بدت جميلة جدا بسمرتها الخفيفة وجديلتيها المنسدلتين على كتيفيها الرقيقين ومسحت البراءة على وجهها"[2]. فاطمة خادمة في بيت لوسيان "إن هذا الأمر عادي وشائع في مجتمع القرى الاستعمارية كل البيوت هنا يتخذون خادمات صغيرات وكلهن ينادين فاطمة"[3]. يعكس النص ظاهرة استغلال الطفولة فالفتاة التي لم تتجاوز العاشرة تُحرم من حقها الطبيعي في اللعب والتعليم لتتحول إلى خادمة في سن مبكرة مقابل كيل إضافي من القمح، أمر فرضه الاستعمار على العائلات الجزائرية، وكلهن ينادين فاطمة، هنا تم طمس شخصية الطفلة إذ جردت من اسمها كما جردت من طفولتها.

2-جمالية الزمن:

قبل الولوج إلى تحليل بنية الزمن في رواية "حصّاد الفرا نسيس"، يستوجب الأمر تحديد تموضع السارد "بن سي خالد"، فهو بتموضع في فضاء ميتافيزيقي يمنح الزمن صبغة سرمدية، مغايرة تماما للزمن الكرونولوجي الخطي، هذا التموضع يقترب من مفهوم الزمن الميثولوجي الذي يطرحه مرسيا الياد في كتابه "أسطورة العَوْدة الأبدي"، حيث يرى أن: "بمقدار ما يكتسب فعل (أو شيء) حقيقة معينة بواسطة تكرار البوادر النموذجية، وبهذه الواسطة وحدها، يكون ثمة إلغاء ضمني للزمن الدنيوي وللتاريخ، ومن يكرر البادرة النموذجية يجد نفسه محمولاً إلى الزمن الميطيقي الذي تم فيه الكشف عن هذه البادرة النموذجية، لأول مرة"[4]. وباعتبار أن السارد بن سي خالد يتخذ هيئة "طيف"، فإنه متحرر وجوديا من الزمن الدنيوي، فالزمن بالنسبة له ملغى، فطيف بن سي

1 المدونة، الصفحة نفسها.

2 المدونة، الصفحة نفسها.

3 المدونة، الصفحة نفسها.

4 مرسيا الياد، أسطورة العَوْد الأبدي، تر: نهاد خياطة دار طلاس للدراسات وال تر: والنشر، (ط1)،1987، ص72.

خالد أصبح المحرك الأساسي لزمن، هذا الشبح لا يتواجد في لحظة زمنية محددة، بل يجمع بين الأزمنة الثلاثة (الماضي، الحاضر، المستقبل) في آنٍ واحد، إذ تتجلى ذروة هذا التكثيف الزمني في تجمع كل ذكرياته، وآلامه، وتاريخه في لحظة وجودية واحدة (لحظة الوقوف أمام البحر)، وهذا ما سمح للسارد بأن يتجاوز الزمن الخطي في لحظة وقوفه أمام البحر ،وهي لحظة الانتقال الفعلي من الحياة الدنيوية إلى عالم البرزخ، حيث تحول السارد إلى كيان سرمدي لا يخضع للصيرورة الزمنية.

نجد في رواية "حصّاد الفرانسيس" تقوم على تقنية سردية بارزة في النص وهي تقنية الاسترجاع، الذي يعرفه جيرار جنيت بأنه "الحكاية التي يندرج فيها –التي يضاف إليها، حكاية ثانية زمنيا، تابعة للأولى"[1]. حيث يبدأ هذا الاسترجاع من خلال تساؤل وجودي يطرحه البطل للمتلقي، ليشكل شرارة الانطلاق نحو سرد ماضيه،" قد تتساءلون عن كيفية وصول قروي من عمق الريف إلى الساحل وإلى هذا المكان بالتحديد هي قصة طويلة ... أو لنقل قصة حياتي القصيرة والتي أوشك على سردها لكم"[2]؛ هذا التساؤل ليس استفهاما عاديا، بل هو "الطقس" حسب مرسيا الذي يطلق صيرورة السرد، حيث يمر السارد عبر مراحل تشكّله الوعي: من طفولته، مرورا بحادثة قتل القائد –التي تعد نقطة التحول الكبرى–وصولاً إلى التطور السياسي والديني على يد (الطالب والحاج، وعمار)،إنّ هذا المسار السردي من "القتل" إلى "الهروب من السجن" ليس مجرد تتابع للأحداث، بل هو خارطة طريق يسلكها السارد ليعيد اكتشاف وجوده من خلال الزمن السرمدي، إذ اختار "بن سي خالد" لحظة الولادة الروحية لسرد تفاصيل حياته "إن كان في حياتي حدث يستحق أن أبدأ منه سردي فهو حدث ولادتي، ليست الولادة الأولى الطبيعية بل الثانية، تلك الولادة الروحية، كان يوما مميزا وفريدا بحق غيرني وغير حياة من حولي"[3].إنّ اختيار البطل ولادته الثانية كمنطلق لسرد حياته هي اللحظة التي أصبح لوجوده الدنيوي معنى أو اللحظة التي وجد فيها

1 جيرار جنيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، المرجع السابق، ص60.

2 المدونة، ص10.

3 المدونة، 10.

هويته ومعنا لوجوده، فالسارد من خلال تركيزه على الولادة الروحية استخدم آلية الاسترجاع من خلال لانتقال من الحاضر إلى الماضي إلى رحلة اكتشاف البطل عن ذاته وهويته.

2-1 -الاسترجاع:

وقد جاء الاسترجاع عند جيرالد برنس على أنه " مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، استعادة الواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة أو اللحظة التي يتوقف فيها النص الزمني لمساق من الأحداث ليدع النطاق لعملية الاسترجاع"[1]. وعليه يمكن اعتبار الاسترجاع تقنية زمنية يستعين بها لتحديد حدث سابقا.

فمن خلال استرجاع الماضي يقوم البطل بمقارنة بين شخصيته السابقة والشخصية التي وصل إليها بقوله " تذكرت حالي وكيف كنت عاجزا كعصفور صغير سقط من عشيه قبل أن يتعلم الطيران"[2] ؛في هذا الاسترجاع لا يكتفي السارد باستحضار الماضي فقط، بل قام البطل بمقارنة بين صورته القديمة والتي شبه حالة الضعف والخوف التي كان يعيشها بالعصفور الصغير ووعيه الحالي وهو حصّاد الفرا نسيس الذي أذل إمبراطورية فرنسا، إن التشبيه ب "العصفور" هنا لم يقم باسترجاع حدث ماضي، بل نقل تجربة إنسانية في مرحلة من مراحل شخصية البطل، وبذلك حول النص الاسترجاع من تقنية زمنية، إلى مرآة يعكس فيها السارد التحولات العميقة في مسار حياته، مؤكداً أن العودة إلى الماضي هي السبيل الوحيد لفهم وجوده في الحاضر.

في الجزء الثاني من الرواية والذي يحمل عنوان الضفة الأخرى، نجد السارد قد كسر الزمن الميثولوجي أو الميطقي على حد تعبير مرسيا الياد لدى شخصية محمد، لينتقل إلى الزمن الخطي المتسلسل عند شخصية بيار الفاديرو، هذا التسلسل المنطقي للأحداث في الجزء الثاني من الرواية يربط المتخيل السردي بالواقع عن طريق ربط الأحداث بالزمن الكرونولوجي الواقعي، ويتجلى هذا

1 جيرالند برانس: المصطلح الشردس (معجم المصطلحات)، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة-مصر، ط1، 2003، ص25.

2 المدونة، ص13.

التوجه من خلال حرص بيار الفاديرو على التأريخ للأحداث ، إذ يقول: "الثالث من شهر أفريل، يوم مميز سأذكره ما حييت، انطلقت صباحا إلى السجن من أجل مقابلة محمد بن سي خالد"[1].

كما يظهر التجسيد للزمن الواقعي في استخدامه لتوقيتات يومية معاشه (صباح، مساء، يوم)، إذ نجد بيير يصف تحركاته اليومية بقوله: "في الصباح توجهت إلى إحدى الساحات العامة حيث يكثر الباعة المتجولون، ويختلط الناس على اختلاف أصولهم ويتخالطون"[2].كما أنّ النص استعمل الزمن كوظيفة استهزائيه بقوله: "حلت ليلة الأحد أخيرا مع غروب الشمس، وقد علمت سابقا أن غريمي لا يفوت سهرة المغنية اليهودية بالحانة"[3].هنا يستهزأ السارد بالأخر، حيث يعتبر يوم الأحد يوم ديني بالنسبة المسيحين، لزيارة الكنائس في حين الشيطان الأبيض يزور الحانات وبهذا جعل النص الاسم متوافق مع الفعل.

ومن خلال هذه الشواهد التي يتسم فيها الزمن بالواقعية، ندرك كيف استعمل السارد الزمن المتعارف عليه في حياتنا اليومية (اليوم، الصباح، المساء) لإضفاء طابع واقعي على روايته، إذ نقلنا من حالة الاسترجاع عند طيف "بن سي خالد" إلى الواقع المعاش عند بيير الفاديرو.

2-2 –الاستباق

ويعرفه جيرالند برانس أنه "مفارقة تتجه نحو المستقبل بالنسبة إلى اللحظة الراهنة (تفارق الحاضر إلى المستقبل)، والاستباق له مدى أو نطاق محدود (فهو يغطي مدة محددة من زمن القصة) وله أيضا بعد محدد"[4]، وعليه يمكن اعتبار الاسترجاع تقنية زمنية يستعين بها لتخيل أو توقع حدث قبل حدوثه.

1 المدونة، ص 55.

2 المدونة، ص58.

3 المدونة، ص 30.

4 جيرالند برانس: المصطلح الشردس (معجم المصطلحات)، ص 186.

الاستباق الزمني حاضر في الرواية لكن بشكل أقل بكثير من التقنية السابقة فجاء هذا الاستباق على شكل تخيلات نجده في تخيل البطل لابنة "دو بلون" يقوله: "قفزت بي مخيلتي إلى مشهد ما بعد إردائه، تخيلتها وحيدة تبكي على قارعة الطريق وأنا الذي يعرف معنى هذا الشعور بحق"[1]؛ هذا الاستباق ليس مجرد تقنية سردية لاستحضار الزمن المستقبل، والتلميح بالحدث القادم وإنما يعكس صراع مفاجئ بين ضميره الإنساني وواجبه الوطني، هذا الصراع النابع من تجربة إنسانية سابقة لبن سي خالد بكونه عاش يتيما ووحيدا.

كما نجد الاستباق في موضع أخر حيث يستحضر البطل كيف يردي أعدائه قتلى يقول:

«عند وصولي إلى مكاني المعتاد لرعي غنماتي، غرقت بالتفكير في قادم أهدافي، وجوه شاحبة يملأها الشر أتخيلها أمامي، ثم أطلق عليها رصاصاتي المتبقية"[2]. في هذا المقطع يستحضر "بن سي خالد" المستقبل ويخبرنا بمخططاته وبالأحداث القادمة وأن مصير عشر رصاصات المتبقية لديه هو قنص المزيد من الفرنسيين.

2-3 الإيقاع السردي

حسب وجهة نظر جيرار جنيت: "أن الحكاية يمكن أن تعمل دون مفارقة زمنية، لكن لا تستطيع أن تعمل دون إيقاعات، أو بعبارة أدق –ما هو محتمل–دون آثار الإيقاع"[3].

نجد الإيقاع السردي في رواية "حصّاد الفرانسيس"، تلاعب النص بسرعات الزمن ولهذا جاء متواتراً وغير متوازن ، فاستخدم آلية التلخيص، إذ قدم لنا النتيجة النهائية مباشرة، فنجده مثلا يلخص تحول البطل من راعي غنم لامبالي وقاس، إلى بطل ثائر ومقاوم، وهو تحول يحتاج إلى سنوات طويلة قام السارد باختصارها في صفحات معدودة ، ليقدم لنا شخصية "حصّاد الفرنسيس" كنتيجة نهائية لهذا التحول.

---

1 المدونة، ص 34.

2 المدونة، ص31.

3 جيرار جنيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، المرجع السابق، ص 102.

كما نجد التلخيص كذلك في مقطع آخر يقول فيه: "خلال الأشهر القليلة التالية، قتلت اثنين آخرين من القياد، وثلاثة جندارمة ممن طغوا على أهل القرى".[1] قدم لنا السارد في هذا المقطع "القتل" كنتيجة بسبب الطغيان دون أن يتطرق لتفاصيل العمليات التي قام بها البطل وماهي الصعوبات التي واجهها وماذا حدث طيلة ثلاثة أشهر؟ وفي قوله كذلك: "تغيرتُ كثيراً خلال بضعة أشهر وصرتُ شخصاً آخر متزن العقل هادئ النفس"[2]. يبرز الخطاب نتيجة الوعي مباشرة، وكيف أثر التعليم والتلقين الذي تلقاه من "الطالب" طيلة هذه الأشهر في نفسيته، ليختصر هذه الانتقالية بقوله: "أنا اليتيم المنبوذ.. محمد بن سي خالد.. مخلّصهم"[3].

أما الآلية الثانية التي اعتمد عليها النص في اختصار الزمن السردي، فهي الحذف، فنجد مثلاً في قوله :"بعد مرور ثلاثة أشهر، لم يبقَ بحوزتي سوى عشر طلقات"[4].إذ قام السارد بحذف الأحداث التي جرت خلال هذه الفترة الزمنية، والطريقة التي استعد فيها البطل، والقرارات التي اتخذها خلال تلك المدة.

وفي مقطع آخر يقول : "انتظرت لأيام حتى تهدأ الأوضاع، ثم استأنفت نشاطي أتجول متخفياً باستمرار بين القرى والمداشر بحثاً عن هدف جديد"[5]. لم يحدد الخطاب المدة الزمنية وعدد أيام الانتظار، كما قام بحذف التفاصيل كيف قضى محمد هذه الأيام في الكهف أعلى الجبل، وكيف كان يقتات طوال تواجده هناك؟ ماذا حدث في الدشرة؟ ما مصير الطالب الذي كان يساعده؟ كل هاته التساؤلات بقت إجابتها معلقة، إذ أنّ النص ركز على دور "الطالب"، لكن هاته الشخصية اختفت فجأة، ليصرح السارد في نهاية الرواية عن مصير الطالب باستشهاده على لسان بن سي خالد بقوله: "رفقة أرواح كل من الطالب وخالد وعمار..."[6]. هنا تعمد النص حذف

1 المدونة، ص33.

2 المدونة، ص23.

3 المدونة، ص 30.

4 المدونة، الصفحة نفسها.

5 المدونة، ص 37.

6 المدونة، ص 101.

تفاصيل عن "الطالب"، مما جعل القارئ يتساءل عن مصيره طوال الأحداث إلى غاية نهاية الرواية و صرح باستشهاده، لكنه لم يتطرق لكيفية حدوث ذلك، ولا لما جرى له بعد انفصاله عن البطل، هذا الحذف لم يكن اعتباطيا، وإنما كان مقصودا من طرف السارد لإثارة فضول المتلقي،خاصة وأن الشخصية ذُكرت أكثر من مرة لكن مصيرها ظل مجهولا بالنسبة للمتلقي.

كما نجد توظيف المشهد في الرواية والذي أضاف " قيمة افتتاحية، لأن كلاً منها يدل على دخول البطل إلى موضع أو وسط جديد وينوب عن السلسلة كلها، التي يفتتحها"[1].

أول مشهد وظف هو مشهد قتل القايد والذي كان فيه الزمن متناوب، فنجد الخطاب اعتمد على إبطاء الزمن حيث وظف النص الأفعال دلالة على تواتر الحركة وابطاء الزمن (اقتربت، ابتسم، مدّ يده ليناولني، استللت سكيني، حززت عنقه بقوة نظرت حولي بهلع) كما استعمل السارد الحوار بين محمد والقايد وهذاهو ما قدم واقعية للمشهد حيث اجتمع فيه زمن السرد مع زمن القراءة فحول الكتاب المتلقي من قارئ الى شاهد على الحدث.

"_ من انت؟ عد إلى كوخك وإلا لا قيت مالقاه رب هذا البيت البائس...محمود الخائن... وفي رد من البطل

_هل تريد مساعدة في كسر الباب؟ أريد خمسة دورو مقابل فعل ذلك يا سيدي القائد"[2].

لينتقل إلى الزمن السريع بقوله (دفعت رأسه، يداي تحركتا من تلقاء نفسيهما، كان كل شيء سريع وضبابيا) كما أنّ هذا المشهد يعتبر الحدث المفصلي في تحول البطل فهو على حد تعبير جنيت من المشاهد الدرامية الحاسمة التي بنية عليها أحداث الرواية.

وفي مشهد آخر:

1 جيرار جنيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، المرجع السابق، ص120.

2 المدونة، ص 16.

"خرج مترنحاً بمشية ثقيلة وبطيئة، يهم بالسقوط لولا أن يمسكه أحد حارسيه، كان كالعجل يجر الخطى مما سهل علي التصويب أكثر، أخذت نفسا عميقا، وقبلتُ سلاحي، ثم قلت كما أوصاني الطالب:

_الله أكبر.. مُت يا كافر.

كانت طلقتي من الدقة بمكان، فاستقرت في رأسه، وما إن رأيته يهوي أرضا حتى تواريت وراء الجهة الأخرى من القرميد، وتسلقْتُ نزولا حبلاً كنت قد أعددته سابقا، انطلقت إلى أطراف البلدة ناحية الواد القريب"[1]؛ في هذا المشهد يتجلى تناوب الإيقاع السردي الذي عمل على خلق التوتر ففي مرحلة التمهيد للقتل، يلجأ النص لإبطاء الزمن، مُركزا على التفاصيل الحركية الدقيقة (المشية المترنحة، التنفس العميق، الهمس بالكلمات)، هذا الإبطاء يجعل القارئ يشارك البطل حالة الترقب والانتظار وعلى النقيض من ذلك، نجده ينتقل فجأة إلى تسريع الزمن عند لحظة إطلاق الرصاصة والهروب، هذا التباين الإيقاعي بين البطيء والاستعداد وسرعة الفعل، خلق صدمة زمنية أدخلت القارئ في دائرة التوتر والخوف على البطل، الزمن في هذا المشهد أدى وظيفة البناء الدرامي الذي تجاوز مجرد وصف للحدث.

"أمسكت عمار من قميصه وشددته بقوة، طلبت منه مرافقتي

–عمار عليك مرافقتي.

_محمد أنجز ما اتفقنا عليه.. لدي معاني هنا.. سنلتقي عند الله.

_ رفض رفضا قاطعا بطريقته العنفوانية، دفعني وخرج مع البقية لردم الممر من خلفي"[2]

على خلاف المشاهد السابقة القائمة على المواجهة الجسدية بين البطل والآخر، يتجلى في هذا المشهد تواتر إيقاعي يشمل مشاهد الصراع الحواري، إذ يُوظف النص تباطؤ الزمن عبر

1 المدونة، ص 30،31.

2 المدونة، ص101.

الحوار الممتد وتبادل الأوامر بين "عمار وابن سي خالد" ليخلق حالة من الاحتقان الدرامي، وهذا الإبطاء لا يهدف إلى وصف الحدث فحسب، بل إلى تصعيد التوتر، وهذا التردد يجعل القارئ يقف موقف المراقب بين رغبة البطل ورفض عمار قبل أن يأتي الفعل الحركي الخاطف (الدفع، الرفض، الخروج لردم الممر) ليُحدث تسريعا إيقاعيا، يُنهي حالة التريث والتردد الحواري ويُعطي للفعل طابعا سريعا مباغتا، إن هذا 'التضاد الإيقاعي' بين ثقل الحوار وسرعة الفعل يمنح المشهد ديناميكية خاصة تتمثل في المفاجأة ، ويجعل من الزمن أداة وظيفية تكشف عن وحدة الهدف لكليهما، وهو إذلال فرنسا.

في الرواية تعتبر الآلية الأبرز في النص هي "الوقفة" فهي ليست وصف للموضوع المتأمل بقدر ماهي حكاية وتحليل النشاط الإدراكي عند الشخصية المتأملة"[1]. فأغلب هاته الوقفات التأملية كانت بمواجهة البحر فمرة تكون بالوصف وأخرى بالعتاب.

"كان أبيضا جميلا باعثا على الأمل في استحقاق واضح لاسمه، البحر الأبيض ...لعل من سماه حدق به وقت الشروق فأدهشه الصفاء كما فعل بي الآن"[2]. فالبطل هنا لا يصف البحر وصفا طبيعيا وإنما يدركه بوصفه تجسيدا للحرية والسلام وهوما الغايتان الذي ناضل من أجل تحقيقهما، فصفاء البحر هنا يعكس حالة الهدوء النفسي والسكينة التي نالها بعد معناه طويلة من العذاب.

في وقفة أخرى يقول: " رأيت جذع شجرة يطفو على سطح البحر متهاديا إلى الشاطئ، راقبته طويلا إلى أن استقر على الرمال الذهبية، تساءلت كيف أن لهذا البحر الجميل أن يأتينا بكل ذلك الحقد الصليبي تساءلت كيف أنه قبل أن يحملهم إلينا بكل جبروتهم وبغضهم.

1 جيرار جنيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، المرجع السابق، ص 114.

2 المدونة، ص9.

– أما كان عليه إغراقهم قبل أن يدنّسوا هذه الأرض الطيبة؟ عسى أن يدّخر لنا يوما يعيدهم فيه إلى ديارهم دون رجعة"[1].

الوقفة التأملية تكون مع (مشاهدة الجذع) لتفتح المجال للزمن التاريخي (تذكر مجيء الاستعمار)، هذا التداخل بين الحاضر (حمل الجذع إلى الرمال) والماضي (قدومهم إلى الجزائر) والمستقبل (الرغبة في رحيلهم) هو تجسيد حي لتلاعب النص بالزمن، في هذه الوقفة التأملية يدرك البطل أنّ البحر مجرد وعاء حمل المستعمر لتدنيس الأرض مع قدرته على إغراقهم، فدلالة هذه الوقفة لا تتوقف عند بعدها الزمني فحسب، بل تمتد لتكشف عن تماهٍ عضوي بين الزمان والمكان، حيث تحول البحر من مجرد فضاء جغرافي إلى مشارك تاريخي، إن هذا البناء الفني المتداخل يقوم على أنسنة المكان ، فالبحر لا يُعامل كعنصر طبيعيٍ أصم، بل يُضفي عليه السارد سمات إنسانيه تجعله طرفا في الصراع، النص منح البحر وعيا ومسؤولية، حيث يحاسبه البطل على مجيئه بالغزاة في الماضي، وينتظر منه التكفير عن ذنبه في المستقبل، إنّ هذا التلازم الجدلي بين أنسنة المكان وتكثيف الزمن منح الوقفة التأملية بنية فنية مشحونة بالأيديولوجية والذاكرة التاريخية.

1 المدونة، ص 33.

3-جمالية المكان

3-1الأماكن المغلقة:

3-1-1 أنبوب الإسمنت:

تبدأ رواية حصّاد الفرانسيس بعتبة مكانية صادمة حيث يصف البطل المكان قائلاً: "مزيج الصقيع والظلمة قادر على تحطيم الهمم كما يحطم السيل الجارف الجدران الصخرية... صوت جريان المياه الباردة يصم الآذان، يرتد صداه عبر الأنبوب الكبير فتشعر أنّه يسلب منك كل حواسك... سجن بغيض بأعمدة فولاذية أقوى من تلك التي تشبثت بها طويلا طوال أشهر بزنزانتي"[1].

من خلال هذا الوصف، يوصل النص للقارئ أنَّ الحرية ليست طريقا مفروشا بالورود، بل هي مخاض عسير يتطلب المرور بـ (فضاء الشدائد)، إنَّ أنبوب الصرف الصحي، بما يحمله من ضيق وعتمة وقذارة، يمثل أقصى درجات الإهانة البشرية، حيث يجد البطل نفسه في مواجهة قوة غاشمة تفوق وحشية السجان، وهي قوة الطّبيعة البرد، الماء، الفولاذ، ويمكننا القول إنَّ أنبوب الصرف الصحي هنا يشتغل كرمز لـ مدى وساخة الاستعمار فالتضييق الممارس على الإنسان الجزائري يتجسد في هندسة الأنبوب: فهو لا يسمح بالوقوف الذي يرمز للسيادة والكرامة في قوله:"لا هو كبير كفاية لتتمكن من الوقوف داخله"[2]، كما أنه لا يجبره على الزحف كرمز للخنوع المطلق في قوله:"لا هو صغير يضطرك للزحف"[3].

1 المدونة، ص 9.

2 المدونة، صفحة نفسها.

3 المدونة، صفحة نفسها.

إنَّ الروائي هنا جسّد الحالة النفسية للبطل من خلال المكان، فالأنبوب حسب غاستون باشلار "أولاً وقبل كل شيء هو الهوية المظلمة للبيت، هو الذي يشارك قوى العالم السفلي حياتها"[1].

فأنبوب الصرف الصحي القديم تحول إلى فضاء للصراع، يجعل البطل في "مناورة مع العالم السفلي" لمواجهة القوى الطبيعية، وبالعودة إلى خطة هروب "بن سي خالد" :"الحوض هو طريقك.. أقصد أسفل الحوض هناك مساحة بدأت الشقوق تنخرها بسبب تسرب الماء المتواصل عليها، هي تؤدي إلى أنابيب الصرف الجديدة الضيقة؛ لكني عرفت من سجين قديم أنَّ بجانبها إلى الجهة اليمين شبكة أنابيب أخرى قديمة، مهملة تؤدي إلى البحر مباشرة"[2].

إنَّ هذه الخطة تقودنا إلى مجموعة من الرموز السيمائية، فأسفل الحوض هو رمز لوجود الطبقة الشعبية المهمشة والمسحوقة من أمثال "العجوز"، ليكون "الماء" رمزاً للأفكار الفرنسية والخرافات والبدع التي عملت فرنسا على نشرها في أوساط الشعب، حيث بدأت تنخر المجتمع وحالة اليأس التي سيطرت على الأفراد، فهذا "التصدع في الجدار" هو تصدع في القيم والهوية الجزائرية الأصيلة، أمام الدعاية التي تدعي بأنَّ فرنسا قدر محتوم لابد من التسليم به وبوجودها وبأنَّ الجزائر فرنسية.

أما "أنابيب الصرف الصحي الجديدة" فهي ترمز للقبول بفرنسا والإندماج معها، وهنا نجد النص قد وضع تناقضاً بين إيديولوجية "عمار" بالمطالبة بالإدماج (باعتبار المطالب السياسية أنابيب ضيقة تدل على فشل النضال السياسي)، ليقدم خياراً آخر وهو "أنابيب الصرف الصحي القديمة" التي ذكرناها سابقاً، والمتمثلة في ضرورة مواجهة وساخة ووحشية فرنسا بالقوة، وهي دعوة إلى الكفاح المسلح التي تقود مباشرة إلى "البحر" الممثل للحرية، فالنص هنا، وإن لم يصرح، فهو يؤكد أنَّ للحرية الكاملة طريقاً لا يمر عبر قنوات الحداثة الاستعمارية المزيفة، فالقوة لابد من

1 غاستون باشلار، جماليات المكان، المرجع السابق، ص46.

2 المدونة ، ص96.

مواجهتها بالقوة، وفي هذا نجد طرح إدوارد سعيد الذي يرى أنه "لا شك أنَّ المعركة الرئيسية في العملية الإمبريالية تدور طبعاً، من أجل الأرض، لكن حين آل الأمر إلى من كان يملك الأرض، ويملك حق استيطانها والعمل عليها... فإنَّ هذه القضايا قد انعكست ودار حولها الجدال، بل حُسمت أيضاً لزمن ما، في السرد الروائي، إنَّ الأمم، كما اقترح أحد النقاد، هي ذاتها سرديات ومرويات، وإنَّ القوة على ممارسة السرد، أو على منع سرديات أخرى من أن تتكون وتبزغ، لكبيرة الأهمية بالنسبة للثقافة وللإمبريالية"[1].

فأنابيب الصرف في الرواية ليست مجرد بناء عمراني، بل تحولت إلى "ميدان سردي" يتصارع فيه المستعمر الفرنسي والمقاومين سي خالد، فبينما تحاول فرنسا عبر الأنابيب الجديدة فرض التبعية على الجزائريين ومنع البطل من الحصول على التحرر، يقوم البطل باختيار المجهول ومواجهة القوة باختياره "الأنابيب القديمة"، حيث يحول فعل الهروب البطل إلى مروية وطنية يهدف من خلالها إلى إحراج فرنسا، محققاً بذلك ما ذهب إليه إدوارد سعيد من أنَّ استعادة الأرض تبدأ أولاً بكسر السردية الاستعمارية وتشييد سردية الجهاد.

3-1-2السجن:

إدراك السجن عند "محمد بن سي خالد" لم يتوقف عند الحدود المادية، بل تجاوزه ليخلق "مقاومة مكانية" حيث انزاح السجن عن وظيفته الأصلية كأداة للعقاب والنفي، ليتحول إلى "بيت" تسكنه الألفة، "مرت أيام قليلة وقد تشكلت علاقات وثيقة في ذلك المكان، كنت سعيدا حقا بتواجدي معهم كمن قاسى من الغربة طويلا ثم عاد إلى أهله، كانت أول مرة لي أحصل فيها على عائلة كبيرة، كتلة واحدة تؤازر بعضها بعضا في السراء والضراء، رغم انعدام السراء تقريبا في تلك الحفرة النتنة"[2].

1 إدوارد سعيد، الثقافة والامبريالية، المرجع السابق، ص 17.

2 المدونة، ص 78.

هذا التغير الوظيفي للسجن يجد تبريره عند غاستون باشلار الذي يرى أنَّ: "الخيال يعمل أينما لقي الإنسان مكاناً يحمل أقل صفات المأوى، سوف نرى الخيال يبني جدرانا من ظلال دقيقة، مريحا نفسه بوهم الحماية"[1].

حيث أسقط البطل تخيلاته المكانية على السجن، محولا جدرانه الباردة إلى درعٍ يحمي ذاته الثائرة، ولم يعد السجن فضاءًا للعزلة، بل تحول إلى ساحة لتبادل المعارف والعلوم.

" لم يكن ذلك المكان سجنا عادية كبقية السجون، كان معظم نزلائه من النخبة المثقفة أو المعارضة للنظام الفرنسي أناس مطلعون على أخبار السياسة وعلى كيفية سريان الأمور بين أصحاب البدلات الباهظة "[2].

المكان الذي وُجد لسلب الإرادة إلى فضاءٍ لإنتاج "إرادة مضادة"، هنا نلمس "القلب السيميائي" للمكان فالسجن الذي أُريد به كسر الثائر، تحول في الرواية إلى وسيلة ل"إحراج فرنسا" وفضح زيف ادعاءاتهم الحضارية، "ضحكنا كثيرا على صاحب المقال وكيف أنه يحاول إخفاء العار وتصوير الكارثة على أنها نصر في يوم نصرهم"[3].

إنَّ تحويل السجن إلى "مدرسة سياسية "و "بيت للأهل" هو في حد ذاته انتصارٌ للمكان الثوري على المكان الاستعماري، حيث أثبت محمد أنَّ الوعي قادر على تحويل "أدوات القمع" إلى منصات للتحرر والانتقام من السجان عبر سمو الروح وإدراك الحقيقة.

3-1-3الكنيسة:

تحولت الكنيسة في الرواية من فضاءات لتعبد الفضاء الصراع الهويات حيث اولا كل منهما من الوظيفة الدينية إلى وظيفة المواجهة بين سيطرة أفكار الكنيسة وبث روح المقاومة والثورة في المسجد، حيث تظهر كنيسة السيدة الإفريقية في الرواية كمركز للهيمنة والفخر للحضارة الفرنسية

1 غاستون باشلار، جماليات المكان، المرجع السابق، ص 36.

2 المدونة، ص 78

3 المدونة، ص 92.

إذا يقول بيير الفاديرو: "رفعت رأسي نحوها وقد بدت كقصر فاخر خرج من صفحات الحكايات يزينها تمثال العذراء السوداء على قمتها، وخضرة على صخور الجبل من حولها، حرك منظرها المقدس المهيب، شيئا ما بداخلي، ليس وازعا دينيا، ولكن فخر لفرنسا لإنجازها ذلك الصرح المعماري الفريد".[1]

فالكنيسة تحولت من مكان للعبادة والصلاة إلى رمز للحضارة الفرنسية، فوجود الكنيسة على أعلى قمة الجبل أمام البحر له دلالة على القوة والهيمنة الاستعمارية الفرنسية، "فأرى تمثال المرأة السوداء، أخبرتها ناصحا أن تنظر فقط إلى البحر، إلى السفن التي تحمل النصارى علّها تحميهم من الغرق، وأن تتحاشى النظر إلى المدينة وسكانها لأن ذلك أمر لا طائل منه أخبرتها أن هؤلاء لم ينتصروا مهما كان"[2].

دعوة الآخر ل "تمثال المرأة السوداء " للنظر إلى البحر وحماية النصارى من الغرق هو اعتراف ضمني بالحقيقة بأن فرنسا مجرد كيان غاشم رغم كل الأكاذيب التي روجت لها، فرغم عظمة فرنسا وقوة عدتها وعتادها فهي مغلوبة لا محال وأن الجزائر لن تكون ولاية فرنسية.

الكنيسة ومكانها العالي وضخامة بنائها إلى أن تبقى غريبة عن الارض وأهلها فهي "التحفة النصرانية، فوق الجبل، التي وضعت في غير مكانهم وغير أرضها "[3].

في حين أن المسجد الصغير يمثل الأصل والهوية والتاريخ رغم الصراع الذي وظفه النص للمكانين، إلا أنّه لم يلغ كون الديانات السماوية كلها دين رحمة وتسامح.

"فكّرت بمكان ألجأ إليه لأكتب تقريرية النّهائي في ذلك المساء وأودع ضفة الجنوب الفريدة بقاطنيها، فما وجدت إلا الكنيسة السماوية تمثال السيدة العذراء فاتحة لي ذراعها "[4].

1 المدونة، ص 61-60.

2 المدونة، ص72.

3 المدونة، صفحة نفسها.

4 المدونة، صفحة نفسها.

وكأن الكنيسة من خلال هذا المقطع تبارك موقف بيير الإنساني وانحيازه للحق، مما يثبت أن الأديان حتى وإن فرقتها السياسة والحروب الوجودية، فهي في جوهرها تلتقي عند نقطة رحمة والتسامح ، وكأن الكنيسة من خلال هذا المقطع تبارك موقف بيير الإنساني وانحيازه للحق، مما يثبت أن الأديان حتى وإن فرقتها السياسة وحروب الهوية، فهي في جوهرها تلتقي عند نقطة رحمة والتسامح حتى وإن فرقتها السياسة وحروب الوجودية" إ\ نجد في الكتاب المقدس من الأناجيل العهد الجديد "طُوبَى لِصَانِعِي السَّلاَمِ، لأَنَّهُمْ أَبْنَاءَ اللهِ يُدْعَوْنَ"[1]. وفي موضع اخر "تَعْرِفُونَ الْحَقَّ، وَالْحَقُّ يُحَرِّرُكُمْ "[2].

3-1-4المسجد:

في المقابل نجد المسجد الصّغير في الدشرة الذي بني من طين وحجارة فراشه قديم جدا والذي نجد الآخر يقول عنه: "وقفت بذلك المسجد الصغير محاولا التقاط أنفاسي، رغم أنه كان بناء متواضعا من الحجارة والطين، إلا أن الرهبة التي تملكتني وأنا أمامه فاقت تلك التي شعرت بها وأنا أقف بساحة كنيسة السيد الإفريقية، وغمرتني الحيرة كيف لبناء صغير في منطقة نائية أن يترك في مثل ذلك الشعور"[3].

هذا الشعور الذي تملك بيير الفاديرو داخل المسجد هو دلالة على القوة المكانية فهو رغم بساطته إلى أن تجمع الناس الصادقون والبسطاء داخله هو الذي يجعل منه مركز ثقل في مواجهة الهيمنة الفرنسية، الصدق النابع من حجارة وطين المسجد التي تعبر عن الجدور والأرض، مما يوضح أن القوة تنبع من الداخل وليس في العدة والعتاد.

وهنا نستحضر ما ذهب إليه غاستون باشلار في قوله: "إن الخيال يستفيد من نسبية الحجم، دون الاستعانة بالأفكار، وبشكل طبيعي تماماً... ويجب ألا نناقش الصغير والكبير بما هما عليه

1 الكتاب المقدس، كتاب الحياة، تطبيق الكتاب المقدس،1988-1997، 2012 . Biblica,inc-
https://play.google.com تاريخ الاطلاع : 13 افريل 2026 الساعة، 01:14 صباحا.

2 الكتاب المقدس، المرجع نفسه.

3المدونة، ص 70.

موضوعياً، وذلك لأنني في هذا الكتاب أدرسهما فقط على أساس كونهما قطبين لإسقاط الصور"[1]. حيث يشرح باشلار من خلال هذا الاقتباس أن القيمة الحقيقية للمسجد لا تخضع للمقاييس الهندسية أو الضخامة المادية للمكان، بل هي "قيمة خيالية وأنطولوجية"، فالمسجد رغم صغره المادي صار "قطبا" تتجمع فيه صور الرهبة والصدق، مما جعله يتفوق في وجدان الأخر ويؤثر في مشاعره على خلاف ضخامة الكنيسة وعلوها.

فالفرنسي في هذا المقطع يعترف بقدسية المكان رغم بساطته وبالعودة لتاريخ الإسلامي نجد "أن المسجد كان جامعة كبرى للتعلم والتعليم، وأن أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم الذين خلفوه من بعده على أمانته، وأقاموا دولة الإسلام قوية، وكانوا أكفأ الناس لقيادة البشرية، إنما تخرجوا على يديه في مسجده الذي كانت كل تحركاتهم، للدعوة والجهاد ونشر الدين، تبدأ من ذلك المسجد العظيم، وتبعوه هم على ذلك فكانوا يعلمون الناس في المسجد، فتخرج التابعون على أيديهم في المساجد "[2]؛ فالمسجد لم يكن له دور ديني فقط، بل سياسي وعسكري كذلك، وفي رواية "حصّاد الفرانسيس" هو المكان الذي بدأ الوعي الثوري للبطل يتشكل داخله، فالبطل لم يتلق التربية الدينية وإنما تشبع بروح الوطنية.

3-1-5المحكمة:

لقد عُرفت المحكمة دائما كمكان لإحقاق العدل وتطبيق القانون، لكنها في رواية "حصّاد الفرانسيس" جاءت على أنها فضاء "خالٍ من التطابق الدلالي المتبادل"[3].

1غاستون باشلار، جماليات المكان، المرجع السابق ص 23.

2دور المسجد في تعليم الامة، موقع منار الإسلام، 2 فبراير 2021، شوهد في 11 أفريل 2026، متاح على الرابط https://islamanar.com

3 يوري لوتمان، سيمياء الكون، المرجع السابق، ص 25.

حيث نجد صراعا بين لغتين ومنظومتين لا تلتقيان، فالهامش الجزائري (المظلوم ومسلوب الحقوق) استطاع أن يخترق حدود القاضي (المركز)، فتبادلت الأدوار وتحولت القوة إلى ضعف، والضعف إلى قوة.

ويتجلى هذا اللاتناظر السيميائي الذي تحدث عنه لوتمان في مشهد النطق بالحكم، حيث تظهر هزيمة المركزالمتمثل في القاضي معنويا أمام صلابة الهامش المتمثل في محمد، إذ يصف البطل تلك اللحظة قائلا "حصلت محاكمتي الغريبة والتي جرى فيها عرق القاضي على تقاسيم وجهه المصفر، بسبب الذعر الذي اعتراه وهو ينطق بحكم الإعدام، لم يستطع أن ينظر إلي مباشرة فقد كنت مثبتاً بصري عليه بصلابتي وثقتي المعتادة، شعرت أننا تبادلنا الأدوار حينها، فصرتُ القاضي وتحول هو إلى متهم"[1].

إن حكم الإعدام الذي كان يعتبره الفرنسيون انتصارا وإحباطا للمقاومة، حوله البطل بصلابته إلى خبر عادي لا قيمة له أمام إرادته، محطما بذلك الصورة النمطية للمتهم المذعور، وبناءً على طرح لوتمان، نجد أن المحكمة تحولت إلى مجرد "مولد للأخبار"[2]وفقدت هيبتها المكانية المتمثلة في إحقاق العدالة ،لكن الخبر هنا لم يكن الإعدام بحد ذاته، بل كان انكسار الشفرة الاستعمارية، حيث فقد القاضي سلطته الرمزية رغم امتلاكه للقوة، بينما استعاد محمد سيادته المعنوية وهو في قفص الاتهام.

وبذلك فقدت المحكمة دورها الوظيفي كحيز جغرافي لتنفيذ القوانين، لتتحول عبر الاختراق الدلالي للمكان إلى منصة إدانة للمستعمر، أثبت فيها الهامش الجزائري أنه يملك لغة الحقيقة والقوة التي جعلت القاضي (المركز) يرتعد ذعرا وهو ينطق بكلماته الأخيرة ف "اللاتناظر يظهر جليا في العلاقة بين مركز سيمياء الكون وهامشها"[3].

1 المدونة، ص 94.

2 يوري لوتمان، سيمياء الكون، المرجع السابق، ص 25.

3 المرجع نفسه، ص26.

3-2الأماكن المفتوحة

ننتقل للحديث عن الأماكن المفتوحة التي وظفتها الرواية:

3-2-1الدشرة:

لم تكن "الدشرة" بالنسبة للبطل مجرد حيز جغرافي وُلِد ونشأ فيه، بل هي (فضاء أمومي) بامتياز وفق منظور غاستون باشلار، الذي يرى أنَّ مكان الولادة يتجاوز وظيفته السكنية ليصبح "عشاً" يحمي الوجود الإنساني، حيث يقول باشلار في هذا الصدد: "إنَّ البيت الذي وُلِدنا فيه هو أكثر من مجرد تجسيد للسكن، إنه عُش من الغريزة، يطبع فينا براهين التوازن وحب الحياة، ونحن نحمله في أعماقنا كذخيرة روحية نلجأ إليها كلما حاصرنا العالم الخارجي"[1].

وهكذا، فإنّ بن سي خالد، الذي عاش يتيم الأم، وجد في "الدشرة" (بأهلها وسكانها وطبيعتها) البديل الرمزي عن حنان الأم المفقود، فبالرغم من أنَّ هذا المكان يمثل –تقنيا– عالما خارجيا، إلا أنّه في وعي البطل يظل "البيت الحميم" والملجأ الوجداني الذي يمنحه الشعور بالأمان في مواجهة "وحشية" الأجانب، ويظهر هذا الارتباط العضوي بالمكان في قوله: "اخترت رقعة مناسبة للجلوس ومراقبة خيوط الشمس وهي تحاول تدفئة أكواخ الدشرة من صقيع الليل، وإبعاد أطياف الأسى والقهر، تلك التي تتغذى على أهات الفقراء وكوابيسهم. واصلت مراقبة طلوع الصباح وكيف بدأت الحركة تدبّ بالأرجاء، أطفال يلعبون بعفوية وكأن الملائكة تساعدهم على إيجاد السّعادة بالأماكن البائسة، وصبايا الريف يقمن بأعمالهن اليومية تزيدهن البساطة سحرا وجماليا كانت نظرتي الشاملة لما تؤنسني وتمنحني دفء الوطن والعائلة"[2]؛ إنَّ علاقة "بن سي خالد" بالدشرة تجاوزت العلاقة بالمكان الجغرافي المادي، فعلاقته لم تكن مجرد ارتباط بجدران وتراب وأرض وسماء، بل كانت علاقة بـ (الأرواح) التي تسكن الدشرة، فالمكان في نظره لا قيمة له بدون الأهالي.

---

1 غاستون باشلار، جماليات المكان، المرجع السابق، ص 35.

2 المدونة، ص 11.

لقد أدرك الآخر (المستعمر) أنَّ "بن سي خالد" لم يعد يدافع عن مجرد رقعة أرض، بل صار يدافع عن عائلته الكبرى التي نصّب نفسه مسؤولاً عن حمايتها، ونلمح هذا التحول العميق في قول الشخصية الفرنسية "بييرالفاديرو": " لقد كنت في زيارة إلى قريتك، انهم بخير جميعا بسطاء و سعداء، كما تركتهم، بل وفخورون بك أيضا.

انفرجت أساريره بعد أن نطقت بعبارتي تلك فتأكّد ظني حيال شعوره بالأبوة تجاه الجميع"[1].

3-2-2الجبل:

إذا كانت الدشرة تمثل المكان الأمومي والبيت الدافئ للبطل ومع ذلك يعتبر خارج حسب تقسيم يوري لوتمان ،الذي قسم المكان إلى الداخل والخارج حيث نجد المكان الجبلي في رواية يتجاوز المفهوم الجيولوجي أو رقعة الجغرافي ليمثل العمق الداخلي ل"بن سي خالد" إذ نجد هذا الطرح في كتاب"سيمياء الكون" فهو يقسم المكان إلى داخلي وخارجي و"أن وحدة الفضاء السيميوطيقي لسيمياء الكون لا تعد مضمونة فقط بواسطة تكوينات ميتا بنيوية: العامل الموحد للحد يعد أيضاً أكثر أهمية، إنه يفصل الفضاء الداخلي لسيمياء الكون وفضاءها الخارجي، داخليتها وخارجيتها"[2].

فالجبل هنا حسب الوظيفة المكانية يوري لوتمان حيث هو مكان سكينة يومية لراعي الغنم :"كما جرت العادة قدت الغنمات إلى سفح الجبل وقت الفجر، أحرك عصاي بخفة بين يدي في حركات أشبه ما تكون بالاستعراض، الوك ما جدا به الأرض من أعشاب الربيع الغضة لأكتم أصوات معدتي الفارغة، كنت أنعم بلحظات من السكينة كعادتي"[3].

1 المدونة، ص 71.

2 يوري لوتمان، سيمياء الكون، ترجمة عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، ص 32-33.

3 المدونة، ص 10.

الجبال هنا يعتبر الملاد الذي يلجأ إلي" بن سي خالد" من ضوضاء الدشرة ومشاكلها، كما أنه يعتبر برج لمراقبة الدشرة وما يحيط بها: "واصلت المراقبة حتى رأيت عربة عسكرية تقترب فعرفت أن الأمر جلل ويتعدى زيارة استطلاع او طلب خراج لجيش الأنجاس"[1].

وفي مثال أخر يقول: "عدت مباشرة إلى سفح الجبل، وقد انزاح جبل عن كاهلي. فكرت مطولا..."[2].

وهذا هو الحد العامل الموحد للحد بين الفضاء الداخلي ل"محمد بن سي خالد" وفضائه الخارجي، فلم تتوقف وظيفة الجبل ليكون برج المراقبة وملاد لسكينة ،بل تحول إلى وظيفة الحصن "لحصّاد الفرانسيس "بعد بداية انكشاف أمره :"اتخذت كهفا بالغابة على جبل شاهق تغطي الأجمة على مدخله"[3]؛ ارتفاع والاجمة والكهف تمثل قلب الداخل التي يمنع الخارج المستعمر من الوصول لمحمد، وبهذا يكون الجبل هو الحد الفاصل بين ذات "بن سي خالد "و"الفرانسيس".

وإذا عدنا مرة أخرى إلى باشلار، نجد أنَّ الجبل يمثل صورة (العلية) التي تمنح صورا باعثة على الطمأنينة، إذ يرى باشلار :"أننا حين نعيش في صور باعثة على الطمأنينة كهذه، فإننا نصبح قادرين على بدء حياة جديدة، حياة هي ملكنا، تنتمي إلينا في أعمق أعماقنا"[4]؛ وهذا يفسر اختيار" بن سي خالد" للجبل مكانا لاستعادة ذاته التي ضاعت بين البلادة واللامبالاة في الدشرة، إنَّ اقتران اسم "محمد" بالجبل الشاهق هو ارتباط يوحي بالقوة، فالجبل رمز للصمود، واسم "محمد" يحمل حمولة دينية وثقافية عميقة، ليمتزج في هذا الفضاء المكاني الدين بالهوية معا.

إنَّ حضور الجبل في الرواية هو تبيان لثبات القضية الجزائرية، فالجبل في المتخيل الروائي الجزائري (رمز مقدس) ، فهو ملجأ للثوار ومهد لاندلاع الثورة، وهنا نستحضر النشيد الخالد" من جبالنا" الذي ألفه محمد العيد آل خليفة في عام 1931 وجاء في مطلعه:

1 المدونة، ص 11.

2 المدونة، ص18.

3 المدونة، ص 37.

4غاستون باشلار، جماليات المكان، المرجع السابق، ص 57.

مِنْ جِبَالِنَا طَلَعَ صَوْتَ الْأحرارُ.... يُنَادِينَا للاستقلال

يُنَادِينَا لِلاسْتقلال .... لاستقلال وطنينا[1]

صعود البطل للجبل لم يكن حماية لذاته فقط، حيث صار الجبل حصنا يحمي البطل فقط، بل حتى الدشرة وأهلها وهذا ما نلمحه في التاريخ الرسمي:

" أن أحد ضباط جيش التحرير خاطب جنوده يوما قائلا "لا تنسوا بأننا لا نريد أن نتسبب في تعذيب المدنيين ...كلما أخبرتم بمقدم العدو وجب عليكم الابتعاد عن المشاتي والديار حتى لا يسلط الجنود الفرنسيون تعذيبهم على الأهالي العزل"[2].

هنا من ملاحظة تماثل بين بنية الرواية وبنية الواقع التاريخي، الجبل في رواية "حصّاد الفرانسيس " لا يقتصر على العلو والسمو في الحاضر فقط، بل يمتد ليُرسَخ في باطن الأرض، مما يجعله رمزا للهوية الموحّدة، وبعودته إليه، يصير صعود البطل ترجمة رمزية لاستعادة هذه الهوية المتأصلة في أعماق االأرض والتاريخ.

3-2-3 الزنزانة:

من الفضاء الفسيح الذي استطاع من خلاله "بن سي خالد" تأكيد وجوده وصموده

، انتقل إلى مكان مضاد تماما وهو الزنزانة، فهذه الأخيرة لم تكن مجرد مكان للعقاب والتعذيب الجسدي، بل كانت محاولة ممنهجة لـ طمس هذه الشخصية وإلغاء وجودها، فالمحتل يهدف أساسا إلى إلغاء الوجود الجزائري بصفة عامة من خلال تحطيم شخصية محمد.

1 محمد بوشنافي، "الجبل في استراتيجية الثورة التحريرية الجزائرية1954-1962"، المجلة الجزائرية للبحوث والدراسات التاريخية المتوسطية، مج 07، ع 02، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، ديسمبر 2021، ص 215.

2 المدونة، ص 220.

فجاء وصف الزنزانة في الرواية على لسان "بيير الفاديرو": **"**نزلنا أنا وبضعة ضباط إلى زنزانة تحت الأرض ليس بها نوافذ، حجرة أشبه ما تكون بالقبر"[1].

في هذا القول استعمل بيير لغة مكانية (القبر) لإثارة مفاهيم نفسية غير فضائية وما تحمله من دلالات الموت، الظلمة والضيق، الوحدة...الخ.

فالزنزانة في النص هي الحيز المكاني الذي اختارها لآخر المستعمر كأداة لتحطيم شخصية البطل، حيث تحولت من مجرد جدران وأرضية وسقف إلى وسيلة لاختراق نفسية محمد ومحاولة محو هويته وكسر أهدافه الثورية، وهذا ما يؤكده يوري لوتمان بأنَّ :**"** الفضاء الداخلي لكل واحد من سيمياء الكون التابع، يمتلك "أناه" السيميوطيقي الخاص به [...] إشكالية "الشخصية" في إطار نسق خاص للتسنين السوسيو–ثقافي"[2].

فالهدف من تواجد البطل في الزنزانة ليس الأسر الخارجي فقط، بل هو محاولة لاجتياحه من الداخل وإخضاعه لما يتماشى مع النسق الثقافي الفرنسي والتأكيد على فكرة "الجزائر ولاية فرنسية"، إلا أنَّه رغم صعوبة المكان الموحش والمظلم، لم ينل ذلك من عزيمة "بن سي خالد"، إذ تأكد الآخر المتمثل في "بيير الفاديرو" من فشل مخططه، حيث جاء على لسانه :"وسرعان ما أدركت أنَّ عزم هذا الرجل وإصراره يقوى مع زيادة الألم"[3].

إنَّ الوصف الذي قدمه "بيير ألفاديرو" للزنزانة يشبه مفهوم "القبو" عند غاستون باشلار، حيث يعبر عن هذا المكان بقوله: "أما بالنسبة للقبو...فهو أولاً وقبل كل شيء الهوية المظلمة للبيت، هو الذي يشارك قوى العالم السفلي حياتها، فحين نحلم بالقبو فنحن على انسجام مع لا عقلانية الأعماق**"**[4].

1 المدونة، ص 55.

2 يوري لوتمان، سيمياء الكون، المرجع السابق، ص 52.

3 المدونة، ص 55.

4 غاستون باشلار، جماليات المكان، المرجع السابق ص 46.

فمن خلال تجسيد هذا الطرح على الزنزانة، تصبح هذه الأخيرة عبارة عن "لا عقلانية الأعماق" على حد تعبير بشلار فهي ليست مجرد حيز للتعذيب المادي، بل هي محفز لاسترجاع الذات، فالبطل محمد الذي يحمل الهوية الحقيقية "المظلمة" (أي الغامضة والعصية على الفهم) بالنسبة للمحتل، هو الذي راح "يحفر ويحفر حتى يجعل أعماقه نابضة بالحيوية".[1]

وهذا ما يفسر تماما لجوء محمد للتفكير في حياته، حيث كان ينبش في ذاكرته وتاريخه ليجعل من ذلك المكان المظلم مكانا حيا بـ "الحلم": "قررت أن أسافر بروحي بعيداً عن السجن وطيف الوقت الجاثم... صرت أحكي لنفسي قصة حياتي...عشت حياتي البائسة من جديد داخل رأسي، لكنها لم تكن بائسة تلك المرة، بل كانت منفذا، متنفسا، كانت مستساغة كالنعيم"[2]؛وبذلك استطاع بن سي خالد تحويل الزنزانة الموحشة التي شبهها بـ"حفر تعتيق القمح في قريتي"[3]، إلى فضاء تسمو فيه الروح، ليجسد نوعا آخر من المقاومة الروحية، فسلب المرء الحرية والحركة لا تعني نهايته، بل قد يكون دافعا لاختبار حرية الإرادة والوعي التي لا تتأتى "إلا بتحرر الروح وسموها عن متطلبات الجسد ...كانوا يظنون أنهم يحدثون فيّ أضرارا، لكنهم كانوا مخطئين... روحي كانت أسمى من ذلك بكثير... لم أترك لهم سوى جسد منهك، فيما ابتعدت بالمشاعر والروح"[4].

وهكذا، تحولت الزنزانة عند محمد بن سي خالد من "قبر يدفن داخله الجسد" إلى "فضاء للحرية المتسامية لروح "، فالجدران التي وُجدت لتسحق وتكبل إرادته، أصبحت هي التي أوجدت أسطورة "حصّاد الفرانسيس" وحررت روحه من كل القيود المادية.

1 غاستون باشلار، جماليات المكان، المرجع السابق ص 46.

2 المدونة، ص 46-47.

3 المدونة، ص 46.

4المدونة، ص 47.

2-2-4 البحر:

لم يرى "بن سي خالد" البحر إلا وهو في سن الثلاثين مما جعل هذا اللقاء يحمل الكثير من المشاعر إذ يصفه بانشراح الأسارير ونسيان كل الأوجاع إذا يقول "نسيت كل تلك المعاناة مع شروق الشمس.. هناك حيث تبدو الأمواج وجلة خجلة"[1].

فالبحر قدم للبطل الصفاء الذي غاب عنه طوال تواجده في الزنزانة، فالبحر بالنسبة لمحمد هو الحرية التي طالما دافع عنها فالبحر "يقدم نفسه رمزا طبيعيا للنقاوة"[2]. هاته النقاوة التي بعثت في روح بن سي خالد السلام والسكينة والهدوء.

ومع المواجهة الأولى لابن سي خالد مع هذا الفضاء جعله ينسى كل مالقاه من ألم وعذاب في الزنزانة وأنبوب الصرف الصحي إذ أنّ البحر "يضفي توكيد كهذا إلى نسيان المأساة المرتبطة بالخوف الأول"[3]. وان كان الخوف الأول لمحمد هو الخوف من المواجهة التي كان يعاني منه قبل تحول شخصيته إلى "حصّاد الفرانسيس" الخوف من مواجهة ذاته والخوف من مواجهة العدو الفرنسي.

لم تكن مواجهته للبحر أحادية النظرة، بل تشكلت من رؤيتين متمايزتين، الأولى نظرة صوريه جمالية "تبين صور المادة صورا مباشرة ...البصر يسميها لكن اليد تعرفها"[4]. إذا يصف البحر وصف حسي بقوله:

"هناك حيث تبدو الأمواج وجلة خجلة، هناك حيث يتحلى ركود البحر في سلام وسكينة. كان أبيضا جميلا باعثا على الأمل في استحقاق واضح لاسمه البحر الأبيض.. لعل من سماه

1 المدونة، ص 9.

2 غاستون باشلار، الماء والاحلام: دراسة عن الخيال والمادة، تر: علي نجيب إبراهيم، تق: أدونيس، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2007، ص 197-198.

3 المرجع نفسه، ص 238.

4 المرجع نفسه، ص 14.

حدق به وقت الشروق فأدهشه الصفاء كما فعل بي الآن"[1].

تركيز البطل على صفاء البحر واللون الابيض هو رغبة لا شعوريه منه لتطهير دنس والظلمة التي عاشها في الزنزانة والانبوب فالبحر هو ليس فقط صفاء ونقاء شكلي، وإنما هو نقاء روحي التي وصل إليها البطل من جراء كل ممر به سابقا، ومع ذلك فإن بن سي خالد لم يحقق مراده بلمس البحر بيده بسبب "الحاجز المقيت"[2].

هذه الصورة البصرية سرعان ما تحولت إلى لغة بحاور بها روحه فقد تجاوز الصورة الجمالية الظاهرية على حد تعبير غاستون باشلار في كتابه الاحلام والماء ليكسب هاته المادة المائية الطبيعية القدرة على "اكتشاف الصور المخفية وراء الصور الظاهرة"[3].

إنَّ هذه القوة التخيلية التي رسمها محمد للبحر لم تكن مجرد إضفاء جمالية بصريه للمكان، بل هي التي جعلت من البحر مرآة لإرادة البطل ليجعل منها في مخيلته ذات إنسانية عاقلة ومحاورة له ،ف"بن سي خالد" داخل الأنبوب والزنزانة كان بحاجة إلى مؤنس وهذا ما وجده في البحر الذي كان يدرك حقيقة المعاناة التي مرّبها البطل في رحلته الحياتية "كان الموج يعكس ذلك النور في المعان ساحر، وكأن البحر كان يواسيني بطريقته الفريدة، شعرت بأنه كان يحدثني عن الحرية، عن الأمل عن السعادة، عن كل تلك الأشياء الرائعة التي لم يتسن لي التفكير فيها من قبل"[4].

العلاقة بين البطل والبحر لم تتوقف على علاقة بين ساكن ومسكون وإنما تحولت إلى علاقة عاطفية فتحولت حركة الأمواج من الحركة الفزيائية للمد والجزر إلى عاطفة تداوي جروحه النفسية وتؤنسه في وحدته البرزخية.

1 المدونة، ص 9.

2 المدونة، ص 10.

3 غاستون باشلار، الأحلام والماء، المرجع السابق، ص 15.

4 المدونة، ص 21.

سألت البحر إن كان قد اختار جلب الصليبيين إلينا، تساءلت عن عدم اختياره أرضا أخرى لهم ليدنّسوها، ألومه وأعاتبه، ثم استدركت بعد أن تذكرت كلام عمار صديق الأسر عن الاستيطان الفرنسي في عديد الأقطار،" الوباء النجس الذي لم يسلم منه أحد على ضفتنا".

لم تمر بضع لحظات من السكينة إلا وثارت سجيتي من جديد على البحر تعاتبه "لم؟.. لم لم تختر إغراقهم...؟ ثم استدركت أيضا، بعد أن التمست له عذرا، فهو الطاهر النقي يخشى على ما في باطنه أن تصيبه نجاسة الأنجاس.

أيقنت أن ما للبحر من حرية اختيار، على عكسي أنا، خياراتي التي جعلتني ما أنا عليه خيارات الانسان هي فقط ما يرتقي بروحه ويحافظ على كيانه وهذا مذهبي، إلا أن تكون تلك الرصاصات المقدسة هي من اختارني لسبب ما"[1].

تصل الأنسنة المكانية في هذا المقطع إلى ذروتها، في محاورة وعتاب البحر؛ فالبحر في نظر "بن سي خالد" لم يعد عنصرا طبيعيا صامتا، بل كيانا يملك وعي وإرادة القرار وقدرة وكان بإمكانها إغراق الصليبيين ومنع تدنيس الأرض ومع ذلك، يستدرك البطل هذا العتاب ليعيد اعتبار البحر كرمز طبيعي للنقاء (وفق المنظور الباشلاري)، فهو يرى أنَّ البحر لم يغرقهم ترفُّعاً منه، لكيلا ينجس نقاوته الجوهرية بـ" نجاسة الأنجاس".

لقد جعل البطلُ من البحر ندا لند مع الإنسان، بل منحه امتيازا يتمثل في منحه حرية الاختيار والقدرة على الفعل، وهي حريةٌ تتجاوز حرية الإنسان الذي يجد نفسه أحيانا خاضعا للقضاء والقدر، وبذلك، يصبح البحر هو "المرآة" التي يرى فيها "محمد بن سي خالد" الحرية المطلقة التي كان يتوق إليها، والتي لم يجدها إلا عبر "الرصاصات المقدسة" التي نقلته من الدشرة كشخصية هامشية إلى عالم البرزخ كبطل شهيد.

1 المدونة، ص 43.

إنَّ وصول بن سي خالد إلى البحر لم يكن وصولا فيزيائيا لجسدٍ أرهقته القيود والعذاب، بل كان تواجد روحي لا جسدي، وهذا ما يفسر لنا سرَ" الحاجز المقيت" الذي منع البطل من ملامسة الماء، فالحاجز أمام الروح إلا لتؤكد مفارقة للمادة الحسية؛ إن جسد البطل تحلل وبُلي في عتمة وضيق الأنبوب، ليحقق بإرادته الصلبة "الحرية الروحية" التي عبر عنها بقوله: " شعرت بروحي محلّقة لأول مرة بصري كان حرا، سمعي وكل حواسي. كنت حرا من ذلك الواجب الذي كلفت به نفسي، أو ربما كلفت به الهدوء والسكينة وكأنه صفات هربت من الجنة لتنزل علينا بردا وسلاما. "[1].

هنا، تتحول الطبيعة (البحر) إلى جنة تنزل على البطل بردا وسلام وكأنها صفاتٌ هربت من الجنة لتستقبل روح "حصّاد الفرانسيس" التي ضحت بكل شيء، وهذا الانفصال بين الجسد الذي بقي في القيد المادي (الأنبوب الإسمنتي) والروح التي حلقت فوق الموج هو الذي جعل الحواس تتحرر، فالبصر لم يعد مقيدا بظلام الأنبوب، بل أصبح حرا في فضاء النور "شعاع الشمس قد أعمى يصري"[2] محققا بذلك الانتصار النهائي والوصول إلى الحرية المطلقة والشهادة في سبيل الله والوطن، ليترك جسده المادي المثقل والمنهك في أنبوب الصرف الصحي القديم، وتسمو روحه إلى فضاء ميتافزيقي برزخي لتنتقل بعدها روحه إلى السماء بعدما نال الشهادة هو ورفقته.

لم ينتبهوا إلى الشبكة القديمة إلا بعد أيام وحين فعلوا كانت روحي تراقبهم من السماء في فخر ونشوة انتصار عظيم. رفقة أرواح كل من الطالب وعمار والحاج وبقية الخاوة ممن ساعدوني على الهروب... رزقهم الله الشهادة أيضا"[3].

إن الجمالية المكان هنا تكمن في "أنسنة المادة"*، حيث يتحول البحر إلى "مؤنس وجودي"

1 المدونة، ص 21.

2 المدونة، الصفحة نفسها.

3 المدونة، ص 101.

* المادة: مصطلح مستعار من غاسون باشلار، كتاب الماء والأحلام، إذ يطلق على كل من الماء والهواء التراب والنار اسم العناصر المادية، ص 16.

ومرآةٍ تعكس طهارة البطل ونقاء هدفه، وبذالك يترفع المكان (البحر) عن دنس المستعمر صونا

لنقاوته الجوهرية، وتصل هذه الجمالية إلى ذروتها في "الفضاء البرزخي"، ذلك الحيز الوسيط الذي سمح لـ "بن سي خالد" أن يتحرر من ثقل جسده الفاني ليصبح "ذاتا شبحية" تحاور العناصر الطبيعية.

النص يوظف البحر كجمالية فنية بوصفه كصورة ظاهرتيه وإبرازا الجمالية الأدبية في أنسنه المادة لتصل الجمالية ذروتها بتوظيف الفضاء البرزخي الذي منح شخصية البطل التحرر من كل القيود المكانية الوجودية ويحقق حريته الروحية الكاملة حيث جعل من البطل روحا تحاور العناصر الطبيعية لتنتهي رحلته بتواجده في المكان المرجو من بداية مسيرته الثورية وهو الجنة مع رفاقه في النضال،" نسيم البحر وصوته المميز توافق مع حلم رواد يقظتي لأيام مضت"[1].

3-2-5 السوق:

استخدم المتن آلية الانزياح الوظيفي للمكان، حيث لم يعد المكان حيزا جغرافيا ثابتا، بل تحول عبر اختراق حدود المكان سيميائيا إلى بنية دالة على الصراع والاستغلال، تنهار فيها الحدود بين المركز الاستعماري والهامش الجزائري.

حيث إن السوق تحول من دوره الوظيفي الاقتصادي لتبادل السلع والبيع والشراء إلى أداة إذلال بيد الاحتلال والخونة من أهل البلد، إذ يقول "بن سي خالد" :

"عرفت معنى الخليفة من أحاديثهم، وهو جزائري منحاز يعمل مع الحكومة الفرنسية كممثل عن الجزائريين يملي أوامرها ويطبق سياستها على البسطاء، فهمت أنهم بواسطته يحاولون إعطاء

---

1 المدونة، ص 93.

* المادة: مصطلح مستعار من غاسون باشلار، كتاب الماء والأحلام، إذ يطلق على كل من الماء والهواء التراب والنار اسم العناصر المادية، ص 16.

شرعية لنهب خيرات هذا الشعب"[1]؛ فالسوق هنا مكان لاستغلال ثروات الشعب، كما أنه تحول من مكان لكسب الرزق لفضاء إعدامات جماعية للجزائريين.

" سمعت قصصا تدمي القلب عن الاستبداد وكيفية انتزاع أراضي الجزائريين لصالحّ

أما بالنسبة للجزائري "محمد" الذي ولج إلى السوق لا كبائع ولا كمتسوق وإنما كحصّاد يبحث عن رؤوس ظلم يحصدها :"لكن ما علق ببالي حقا في ذلك اليوم هو ذلك القائد الفرنسي الذي يسيّر ثكنة كبيرة بالمنطقة شيطان في صورة إنسان يذيق الفلاحين والخماس الويلات "[2].

حيث إن" بن سي خالد" تقوقع في دور المراقب مرة والمترقب في هذا الفضاء المكاني :

" كان لوسيان دوبلون أول اسم فرنسي أحفظه، عرفت لاحقا عن معنى اسمه فصرت أناديه بالشيطان الأبيض، توالت الأيام وتفكيري منحصر فقط في كيفية إنهاء ذلك الشيطان"[3].

تحول الدور المكاني للسوق يحيلنا لعبد المجيد نوسي في مقدمة ترجمة كتاب سيمياء الكون ليوري لوتمان وأفكاره في خرق الحدود المكانية إذ يقول :

" هذه الشروط التي تقترن عامة بسيرورة كونية هي خرق الحدود بين الفضاءات والمجالات السيميوطيقية تبدو سيمياء الكون من هذا المنظور، مثل فضاء حواري تلتقي فيه، كما يمكن أن تتعارض أو تتفاعل عناصر معرفية أو تواصلية أو صيغ قولية وتلفظيه مختلفة..."[4].

فمن خلال هذا نجد أن" محمد بن سي خالد" قام باختراق الحدود التي وضعها الآخر، حيث إنه لم يدخل السوق كموال أو خماس أو حتى كمشتري، وإنما دخله كمقاوم ومناضل رافض

1 المدونة، ص 24

2 المدونة، ص 24-25.

3 المدونة، ص 25.

4 يوري لوتمان، سيمياء الكون، المرجع السابق، ص 8.

للإذلال والإجرام الذي يعاني منه الجزائري في هذا المكان، ويتضح أن السوق في رواية "حصّاد الفرانسيس" قد فقد دوره كحيز جغرافي للكسب، ليتحول عبر الانزياح الوظيفي إلى صراع بين المركز والهامش.

الفصل الثالث
تجليات البنية السردية والصورانية في النص

1-جمالية الحبكة:

الحبكة في الرواية الحديثة والمعاصرة ليست مجرد تسلسل أحداث مرتبطة فيما بينها كما في الرواية الكلاسيكية، وإنما تعد بمثابة العمود الفقري لها، فهي الروح التي تعمل على جذب القارئ وتثير وجدانه وعواطفه اتجاه العمل الفني ، مما يجعله يتفاعل مع الأحداث والشخصيات ويتأثر بها ويتشوق للمزيد منها، فهي من تجعل القارئ يتعمق في الأحداث بل وتجعله يتقمص دور البطل، مشاركا إياه مغامراته وبطولاته وأحزانه، ،فحبكة المتن الروائي الذي سوف نتناوله قائم على التدرج والتطور، ضعف ثم قوة بهدف الوصول إلى الهدف المرجو وهو الحرية، هذا التدرج في بناء الرواية جعل الحبكة تبنى على السببية، حيث أنّ الأحداث مرتبطة فيما بينها ارتباطا وثيقا فكل حدث يكون بسبب وسببا في وجود حادث آخر دون أن يشعر القارئ بفجوة عميقة بين الأحداث، فهي رغم تسلسلها وترابطها إلا أنّها تقوم على ثلاث ركائز أساسية هي: المقاربة الضدية، الصدمة، والإدهاش، فهاته الركائز الثلاث هي التي بنى عليها النص ببراعة وجمال الحبكة في رواية" حصّاد الفرانسيس".

حيث تبدأ الرواية في وصف التجربة الحسية للبطل "محمد" من خلال التعبير عن ألمه الجسدي بقوله: "مزيج الصقيع والظلمة قادر على تحطيم الهمم كما يحطم السهل الجارف الجدران الصخرية قادر على تمزيقها كما تمزق رياح الخريف تلك السحابة الشاردة في السماء، لو كان الجحيم باردا لتمثل في هذا الأخير"[1]. فقد صور حالة الألم الجسدي الذي كان يعاني منها البطل مستعينا بذلك بقوة الألفاظ لتقريب الصورة لذهن المتلقي مثل (تحطيم ،تمزيقها، الجحيم)، إذ أجبر هذا الخطاب المتلقي على مشاركة الإحساس بالبرد معتمدا في ذلك على الإيهام التخيلي، فشبه أشياء معنوية بأشياء مادية معتمدا على التجارب السابقة للمتلقي، الأمر الذي جعل القارئ يشعر بالبرد أو حتى يتعاطف مع البطل في معاناته، فهو مارس نوعا من التأثير النفسي على المتلقي، فنقل الكلمات من حيز القراءة إلى حيز الإحساس الحقيقي فيتشارك كل من القارئ والبطل في الإحساس بالبرد.

1 المدونة، ص9.

ومن وجهة نظر أخرى رمزية البرد هنا ليس إحساس مادي، بل هو شعور بالظلم والقهر والعبودية الذي يشعر به الجزائريين جراء الطغيان الفرنسي ضدهم، لينقلنا بعدها مباشرة للتعبير عن الألم الناجم عن البرودة :"تخدرت أطرافي فما عدت قادرا على الإحساس بها وهي ملتصقة بالقضبان المعدنية عند نهاية الأنبوب الإسمنتي"[1].

في هذا المقطع ركز النص على البعد الوجداني للقارئ واستثارة تعاطفه مع البطل، الذي يواجه قوة عاتية أكبر منه هي قوة الطبيعة ما يجعل الأمر أكثر تعقيدا ليتحول هذا المشهد إلى توتر نفسي بالنسبة للقارئ، السارد لم يكتفِ بسرد الأحداث وإنما اعتمد على آلية سردية تجعل المتلقي شريك في بناء المعنى، بحيث لم يعد القارئ مجرد مستهلك للأحداث فقط، بل أصبح شريكاً في التجربة الوجدانية والحسية للبطل.

يقول: " فجأة، انشرحت أساريري، ونسيت كل أوجاعي، نسيت كل تلك المعاناة مع شروق الشمس، مع طلوعها الجميل من وراء الأفق ... هناك حيث يتجلى ركود البحر... تكاد تصله أناملي لولا هذا الحاجز المقيت"[2].

لم يوضح لناهنا النص السبب الذي بنى عليه هذه المفارقة الضدية الجسد المتألم، تخدر الأطراف لينتقل مباشرة الى الروح المنشرحة وزرقة البحر، والحاجز المقيت دون أن يفسر ما هو الحاجز الذي يقف بينه وبين لمس البحر؟ استخدم النص في بناء الحبكة على الحبكة الدائرية أو ما تسمى بالحلزونية ، حيث إنه بدأ الرواية من لحظة نهاية الأحداث ليعود بنا إلى نقطة البداية والتي اعتبرها البطل لحظة ولادته الثانية، مستعملا تقنية فلاش باك أو الاسترجاع ليسرد لنا ما مر به في حياته وكيف تحولت شخصيته ، إلا أنه كما قلنا سابقا إنّ النص يبنى على الصدمة ليبرر السبب المفاجئ لشعور البطل "بن سي خالد" بانشراح الأسارير ونسيان الأوجاع والألم فجأة ويجيبنا عن سبب الحاجز المقيت بين البطل و البحر، هو أن "بن سي خالد " وصل إلى مبتغاه

1 المدونة، ص 9.

2 المدونة، ص 10-9.

وهو الحرية ، إلا أنّ هذه الحرية والتي سعى لها طويلاً ، الذي صرح به السارد في نهاية الرواية ليكتشف القارئ ويصدم في ذات الوقت أن بطل الرواية "محمد بن سي خالد" الذي سرد كل الأحداث وصل إلى مبتغاه روحيا لا جسديا.

وهذا ما صرح به بقوله على لسان البطل :" إلا بعد أيام وحين فعلوا كانت روحي تراقبهم من السماء في فخر ونشوه انتصار عظيم رفقة أرواح كل من الطالب وعمار والخاوة ممن ساعدوني على الهروب"[1].وهي الفقرة الأخيرة في الرواية وهذا ما أحدث صدمة إدراكية لدى المتلقي حيث كشف لنا النص أنّ "بن سي خالد سارد "ميتافزيقي، وحريته الحقيقية التي نالها هي حرية أبدية باستشهاده، فصوت السارد طوال الرواية هو صوت طيف بن سي خالد، هو من قص علينا أحداث حياته من عالم البرزخ أو العالم الماورائي، وتتجسد هاته الجمالية السردية في ضوء رؤية عبد الفتاح كيليطو في كتابه ″الغريب″:"البيان يقرن بالسّحر لأنه يصوّر ما لا حقيقة له ويخيّل العدم وجوداً، ويُحرّك الأشباح ويجعلها تنطق وتتَّخذ أفعالًا كالكائنات الموجودة فعلاً"[2].وهذا ما لمسناه في هذا العمل الروائي″ حصّاد الفرانسيس″ فبن سي خالد من عالم الأموات يتكلم ويشعر بالفخر ويتذكر الأحداث التي مرّ بها، وهنا كانت المفارقة بين الرواية الكلاسيكية التقليدية والرواية الحديثة، المنعطف الحبكي الحاسم الذي غيّر مسار الرواية، هو عند قتل القايد حيث أحدث هذا الحدث تحولا جذريا في بنية شخصية البطل وفي مسار الرواية ككل، هذا التحول جاء بصورة فنية مدهشة تسببت في كسر توقع القارئ، حيث حوّلت نظرة المتلقي الأولية لبن سي خالد من نكران وتذمّر إلى إعجاب واحترام، وهذا ما يجسد التفاعل الحي بين البطل والمتلقي فـ"هناك قاعدة لا يجادل فيها أحد وهي أنّ الحكاية لا تروى إلا بمقابل ، ذلك أنها تروق المستمع أو تثير اندهاشه أو تحرك شفقته فيشعر بالحاجة إلى تعويض الراوي"[3].

1 المدونة، ص101.

2 عبد الفتاح كيليطو، الغائب: دراسة في مقامة للحريري، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط2، 2000، ص 71.

3 المرجع نفسه، ص 71.

2-الصراع في الرواية

إن انتقال البطل من منطقة الظل إلى منطقة الصدارة والفاعلية جاء نتيجة اشتباكات درامية كثيرة، فهي كما يقول يوسف حسن حجازي في "عناصر الرواية الأدبية" :"تصادم بين قوتين، وهو حدث مؤثر في غيره، وتلك القوى قد تكون مادية كالصراع بين شخصين، أو معنوية كالصراع بين الإنسان وشهوته أو القدر"[1].

ويشير حجازي في نفس السياق إلى ثنائية الصراع حيث "يزدوج الصراع فيكون داخلياً ويكون خارجياً، فالداخلي كالشخص مع نفسه إذ تتجاذبه قوتان، كقوة الحق وقوة الباطل، أو قوة الإرادة وقوة الإعراض، وغالبا ما يكون قصير المدة ومصيريا، أما الخارجي فيقع بين شخصيات الرواية، ويكون طويل المدة أحيانا ومركزيا مصيريا"[2].

2-1 الصراع الأنثروبولوجي:

وهو السمة البارزة في الرواية، وهو الصراع الوجودي القائم بين قوتين متناقضتين: قوة حق وإيمان وأصحاب الأرض متمثلة في (بن سي خالد، الطالب، الحاج عمار، الفلاحين وسكان الدشرة)، ضد قوة الاستعمار متمثلة في (الحاكم، الجنود، والمعمرين)، هذا الصراع ليس صراعماديا فحسب، بل هو صراع استرداد أرض وحفاظ على هوية، فرواية "حصّاد الفرانسيس" جسدت تاريخ وطن ومعاناة شعب ودحر قوة استعمارية من خلال متخيل سردي روائي، فلا يمكن فصل العمل الروائي عن الواقع والتاريخ، كما لا يمكن فصل النص عن سياقه الخارجي، فما عاشته الشخصيات داخل الرواية ما هو إلا تصوير فني لمعاناة الشعب الجزائري جراء الظلم الفرنسي إذ يرى إدوارد سعيد أن الرواية تمتلك خصيصة تنتمي لواقعها الجغرافي وتاريخها، فهي "تقدم مسرداً لسلسلة من الضغوط والضغوط المضادة التي تجسد عملية المقاومة للإمبريالية،

1 يوسف حسن حجازي، عناصر الرواية الأدبية، ص17، تاريخ الاطلاع: 05 مارس 2026، الساعة 21:40 مساءا. موقع www.Scribd.com

2 المرجع نفسه، ص18.

وبذلك يصبح السرد وسيلة لإظهار الوطن الذي ينبغي أن يستعاد، عبر فتح النص لما اندرج فيه وما حاول المؤلف أو الواقع إقصاءه منه"[1].

هذا ما يتجلى بوضوح في قول البطل "فالفرنسيون في أرضنا لما يقارب القرن، وقد رأيتهم مرارا يسرقون منا كل شيء حتى ابتساماتنا"[2]؛ هذه العبارة من محمد أفضت إلى تعريف الوجه الحقيقي لفرنسا مكذبا ادعائها بأنها جاءت بالتّمدين والتحضر للجزائر، إنّ ما قامت به مخالف تماما لما روجت له، إذ عمدت إلى تعريت الإنسان الجزائري من ممتلكاته المادية والوجدانية، فهي لم تكتف بالنهب المادي المتمثل في الثروات الطبيعية كالمناجم والأراضي الزراعية الخصبة، بل تعدى ذلك لسرقة ذات الإنسان التي عبر عنها السارد في الرواية بالابتسامة.

فالاعتداء النفسي أشد ألما من الاعتداء المادي للشعوب فسرقة الابتسامة هي يرمز للمآسي والمعاناة اليومية وفقدان الكرامة الإنسانية، "لقد انتبهت إلى مدى هيمنة فرنسا ومدى سطوتها أيضا فهي موجودة في كل مكان على هذه الأرض رغم امتداد أطرافها الشاسع، انتبهت إلى أنها كيان أسود غاشم يبطش بكل من يقف في وجه جشعة، ضاب أسود يجثو على صدور الجميع فيحيل نور الأمل إلى ليل سرمدي كيان صار يسيطر حتى على طريقة تفكيرنا بعد أن نجح في تجويعنا"[3]. يشير المتن في هذه الفقرة إلى أن الاستعمار بسط نفوذه على كل تراب الوطن، وأصبحوا همّ أصحاب الأرض وهمش صاحب الحق، فاتبع سيكولوجية استدمارية لا إنسانية سياسة التجويع لفرض سلطته، استعمل النص مصطلحات "الكيان الغاشم" لإبراز عظمة وحشيته، " الضباب الأسود" لدلالة على حالة اليأس وفقدان الرؤية الواضحة التي يتخبط فيها الشعب الجزائري.

وإن كان الخطاب وظف "بن سي خالد" كنافذة يطل وينظر منها المتلقي للجماعة، فمن خلال رفضه الأوضاع والإعلان عن بداية الانفجار الثوري:" فقد شرعوا بإخراج السكان من بيوتهم

1 أنظر إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، المرجع السابق، ص 135.

2 المدونة، ص10.

3 المدونة، ص14-13.

عنوة في مشهد مذل لم يسبق أن رأيت مثله قط، نساء ورجال يهانون على أرضهم وبين ذويهم، اشتعلت نار الغيرة داخل صدري على شعبي، تمنيت لو أن لي القدرة على قتل كل الأنجاس دفعة واحدة، أو بالأحرى لو أن لي من الذخيرة فقط ما يكفي، لكل رصاصته، كنت أعض على أسناني بشدة غيضا حتى تشنجت عضلات فكي منتظرا لحظة تنفيذ عمليتي المقدسة"[1]. هذا المقطع يمثل بؤرة الصراع الأنثروبولوجي في الرواية، حيث يصور النص أبشع أنواع الاستلاب وهو إهانة أهل الأرض على أرضهم.

إن مشهد إخراج السكان "عنوة" لم يثر شرارة الغضب لدى محمد فحسب، بل من الناحية الجمالية استطاع المتن استثارة وجدان المتلقي أيضا وجعله شريكا في حالة الغيظ، لقد تحول "الغيظ" داخل "محمد بن سي خالد" من مجرد شعور نفسي إلى رغبة في الفعل الانتقامي من المستعمرين جميعا دفعة واحدة، القتل هنا لم يعد فعلا عشوائيا كما رأينا في مشهد قتل القايد، بل أصبح عملية مقدسة مقصودة ومخططا لها، كانت نتيجة للوعي الذاتي والفكري الذي تلقاه البطل للوصول إلى هدفه الأسمى وهو استعادة الكرامة المهدورة وتطهير الأرض من دنس الإهانة والظلم، وبإسقاط مقولة لوسيان غولدمان على هذا المتن الروائي، نجد أن البطل قد بلغ أقصى درجات الوعي الممكن، وهو الوعي الذي تجاوز به حالة الاستسلام والخضوع للواقع الراهن، ففعل المقاومة والعملية المقدسة التي خطط لها لم تكن مجرد رد فعل عاطفي أو اندفاع غير مدروس، بل هي نتيجة حتمية لهذا الوعي الديني والفكري المتشكل لذى البطل ، والذي يطمح من خلاله إلى تجاوز الواقع الاستعماري الحاضر إلى حياة أكثر إنسانية، تضمن استعادة الكرامة وتطهير الأرض من دنس الظلم.

وهو ما يؤكده غولدمان في كتابه "مقدمات في سوسيولوجية الرواية":" المبدع الأدبي ليس مجرد انعكاس لوعي جماعي حقيقي ومعطى، وإنما مال نزعات خاصة بوعي هذه الجماعة أو تلك

1 المدونة، ص 39.

إلى مستوى من التماسك شديد العمق، وهو وعي يجب تصوره بوصفه واقعا ديناميكيا، موجها نحو حالة ما من التوازن"[1].

بن سي خالد تحول إلى تجسيد لهذا التماسك والواقع الديناميكي الذي يرفض الرضوخ والانصياع باحثا عن حياة كريمة وأمل في مستقبل أجمل "مجتمع بسيط تملؤه الطيبة ،القناعة فيه حبل الأمل الوحيد وأغلى شيء لدى هؤلاء البؤساء، يفرحون بالمحصول الذي سيذهب كله لملاك الأراضي ولا يطالهم منه إلا قوت قليل يمنع موتهم جوعا، تخيلت طيف بن سي خالد معهم مجددا، يحمل منجلا ويحصد السنابل، حتى قرر أخيرا أن يتحول إلى حصد رؤوس الخونة ولفرانسيس كما يطلقون علينا هنا، حصد رؤوس من يسببون البؤس لهؤلاء الطيبين، نعم بن سي خالد يرى الجميع عائلة له، وهو اليتيم الذي ترعرع من دون عائلة"[2]، في هذا المقطع عمد النص على إحداث تقابل بين نوعين من الحصاد، حصاد محاصيل القمح الذي يبيّن فيه نوع من الاستلاب والمنفعة التي تذهب للكولون من خيرات الجزائر على حساب أهلها، وإيمان محمد بقضيته وإصراره على استرداد الحق إذ أجبر العدو على الاعتراف بشرعية القضية الجزائرية حيث جعل النص الإنسانية تتكلم على لسان بيير ألفاديرو.

وفي المقابل، قدّم السارد النتيجة الحتمية لسياسة الاستعباد الفرنسية، ليؤكد مرة أخرى على فكرة لوسيان غولدمان بأن البطل "بن سي خالد" هو صورة للوعي الجماعي، فهو لم يتحرك بدافع انتقامي فردي وذاتي، وإنما انصهر داخل الجماعة واعتبر كل المجتمع عائلته رغم كونه يتيما بدون عائلة، السارد قدم رؤية واضحة للعالم ونتيجة حتمية للظلم والاستبداد، حوّلت البطل من شخصية لا مبالية إلى شخصية مسؤولة تحمل همّ الجماعة، وبذلك يربط النص بين المصير الفردي بالمصير الوطني ،فجمالية الإنصهار الجماعي تكمن في تضحية محمد من أجل أهل دشرته.

---

1 لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية –سوريا، ط2، 1993، ص 24.

2 المدونة، ص 69.

2-2الصراع الديني

يتجلى الصراع الديني بوضوح في توجيه الطالب السؤال للبطل :" فرنسي كافِر، جاء إلى أرض غيره حاملاً للسلاح، مساهماً في اضطهاد المسلمين أصحاب الأرض وترويعهم... ماذا ترى أنت يا محمد يا بن سي خالد؟"[1]؛ هنا يضعنا النص بين منهجين مختلفين داخل الرواية، فرنسي مسيحي وجزائري مسلم، وإن كان السارد لم يصرح بهذا الصراع وجعله صراعا مسكوتا عنه، إلا أنه يمكن للمتلقي استشفافه من خلال السرد والأحداث، فالدافع وراء تحول بن سي خالد هو وعي معرفي عقائدي ديني بالدرجة الأولى بقوله: " وحدثني عن معنى الجهاد في سبيل الله، معنى التضحية من أجل الآخرين، حدثني عن معانٍ سامية جاء بها ديننا الحنيف لم أكن قد سمعت بها قبلاً، وحدثني مطولاً عن نظرته الدينية لفعلتي... كانت كلماته كالسحر، أنستني كل تلك الوساوس والكوابيس.

استعذبتُ كلامه تلك الليلة فصرتُ أرتاد المكان كل صباح ليحدثني بالمزيد عن الدين الإسلامي الحنيف والذي اكتشفت أني لم أكن أعرف عنه عدى الشعائر"[2].

فالإسلام منح روحه السلام والسكينة والطمأنينة، وأخرجه من حالة التشتت التي كان يعاني منها إلى حالة الوضوح والمعرفة، بين القتل كجريمة يعاقب عليها القانون أدت به إلى الوساوس والكوابيس، والجهاد كفعل سامٍ يحافظ على الكرامة غايته دفع الظلم واسترداد الحق، فمن خلال هذا الشاهد من الرواية، جعل النص الدين هو القوة الدافعة لبناء بطل ثائر ومقاوم، ليصرح السارد عن هذا الصراع بوضوح في قول الحاج: "واقع الحال يا بن سي خالد أن فرنسا هي العدو الأول للإسلام منذ القدم، نعم فرنسا التي تحركها الكنيسة الصليبية ما انفكت تخطط لتدمير هذا الذين

1 المدونة، ص26.

2 المدونة، ص23.

الحنيف ومواطنه، يظهر ذلك في سعيها إلى تنصير سكان هذه الأرض بكل الطرق الممكنة منذ أن وطئت أقدامهم بلدنا"[1].

هذا الصراع التاريخي والديني داخل رواية "حصّاد الفرانسيس" نجد تأصيله الفكري في مفهوم سيد قطب للدين، في كتابه "هذا الدين" حيث يعرفه بقوله: "إن هذا الدين منهج إلهي للحياة البشرية... يتم تحقيقه في حياة البشر بجهد يبذلونه في حدود طاقتهم البشرية وفي حدود الواقع المادي للحياة الإنسانية... ويبدأ العمل من النقطة التي يكون البشر عندها حينما يتسلم مقاليدهم، ويسير بهم إلى نهاية الطريق... وميزته الأساسية أنه لا يغفل لحظة عن فطرة الإنسان وواقع حياته المادي أيضاً"[2]. ومن خلال تعريف سيد قطب للدين نجد أن المنهج الذي تبناه محمد بن سي خالد هو منهج ديني بالمرتبة الأولى، فالدين بدأ عمله مع بن سي خالد من النقطة التي كان فيها يشعر بالضياع والظلم وتحاصره الوساوس والكوابيس، وسار به في حدود طاقته البشرية ليواجه الآلة الفرنسية الخارجية والداخلية بنفس ملؤها الراحة والطمأنينة، فالدين في حياته لم يصبح مجرد شعائر اعتادها وإنما روح جديدة سكنة داخله كانت واضحة في اتجاهها مؤمنة بقضيتها متطلعة لهدفها السامي.

وفي الاتجاه الآخر، نجد المسيحية التي أرادت فرض نفسها عقائدياً في مجتمع لا يؤمن بها، مجتمع متمسك بهويته وأصالته ودينه الإسلامي الذي سعى الاستعمار الفرنسي إلى طمسه بكل الوسائل، ورغم المحاولات المتكررة للقضاء على الإسلام، إلا أنّ المستعمر كان يدرك تماما قوة العقيدة الإسلامية ومدى تجذرها في نفوس الجزائريين، مما دفعه إلى جعل الصليبية سلاحا أيديولوجيا لفرض سيطرته من خلال حملات التبشير المكثفة محاولا صنع مكان لها، فانتقل الصراع من صراع خفي إلى مواجهة مباشرة من خلال فعل" بيير ألفاديرو" الذي يمثل السجان وجعله من الصليب أداة هجوم: " أخرجت صليبا صغيرا كنت قد علقته بسلسلة في عنقي قبلته و

1 المدونة، ص85-86.

2 سيد قطب، هذا الدين، دار الشروق، القاهرة، (ط 15)، 2001م، ص6.

رفعته نحوه وقلت دينكم شرير يحث على سفك الدماء"[1]. كما هو معروف في تقاليد المسيحية أن حمل الصليب يكون في مواجهة القوة الشريرة والشياطين وهذا ما يُخيل للقارئ أنّ بيير ينظر إلى بن سي خالد كقوة شريرة مضادة وباعتبار أن الرواية تقوم على الصدمة والدهشة نجد أن السجان بيير ألفاديرو متعاطف مع المسجون بن سي خالد بل ويسعى لمساعدته وهذا ما يصيب المتلقي بالصدمة وكيف يتحول العداء إلى تعاطف:" تمنيت أن أبقى أكثر حتى أجنبك أياما خرى من التعذيب"[2].

في الرواية لم يقم الصراع الديني على المواجهة المسلحة بل أُستعمل فيها السلاح الناعم "ففرنسا أنشأت عدة مراكز استشفاء تساعد الفقراء بالعلاج المجاني تحت غطاء الصليب الأحمر، لكن أهدافها تبشيرية تنصيرية علاج الأجساد وتسميم العقول والقلوب، أيضا وجدت أن ورشات معامل الخياطة التي تستقطب الفتيات الفقيرات قد انتشرت في كل مكان وهي تعمل عمل الكنيسة فكانت الحل الأمثل لليافعات لتخطي حاجز الفقر كانت خطوات جادة وخطيرة كما ترى نحو تنصير أهل المحروسة"[3].لم تستخدم فيه البنادق والنار وإنما استخدم فيه الخيط والإبرة وهذا ما يشكل مفارقة ضدية في ممارسة الاستعمار الفرنسي القتل والتجويع والإهانة وفي الآن نفسه تظهر الكنيسة بوجه آخر تساعد فيه الفقراء على العلاج تحت شعار الصليب الأحمر ، وتتبنى الفتيات الفقيرات ومساعدتهم المادية وهذا يدخل في سياسة التنصير الذي استعملته، فرنسا هي لم تكن تخشى من الشعائر والممارسات الدينية وإنما من درجة الوعي الذي يزرعه الدين الإسلامي في الإنسان.

هذا الوعي الذي يمثل الجدار الحاجز بينه وبين مرادها ولهذا لجا إلى التبشير حيث استعان السارد لتوضيح فكرته وإيصال المعنى على قصة "القسيس بافي أسقف الجزائر سابقا حين جاء هذه الارض اصطحب معه امرأة فقيرة كانت قد وهبت نفسها لخدمة النصرانية، مارغريت التي

1 المدونة، ص 63.

2 المدونة، ص71.

3 المدونة، ص87.

ضاق صدرها بان لا تكون بالجزائر كنيسه للسيدة العذراء يتبرك بها النصارى فراحت تصر على الاسقف ليلا ونهارا أن يشيد هذا المعبد ليتوج عوده النصرانية الى قارة إفريقيا"[1]. يوضح المتن في هذا المقطع ادعاءات فرنسا التي طالما تغنت بها أن احتلالها لإفريقيا هي حروب استرداد وامتداد للحروب الصليبية الرومانية، وفرنسا في الجزائر لاستعادة إرثها القديم وأمجادها الغابرة، هذه الحجج التي وضعتها فرنسا لم تكن إلا رش رماد في العيون لإخفاء هدفها الاستيطاني واستغلال ثروات الجزائر هذا الاستغلال الذي أرادت فرنسا إلباسه ثوب ديني وصفاء روحي، هذا الصراع الديني الذي وظفه الخطاب في الرواية هو صراع من أجل الوجود والبقاء قبل أن يكون ديني.

4-2 الصراع الإيديولوجي

أما الصراع الأخير الذي نذكره فهو صراع أيديولوجي، أو اختلاف رؤى بين حركتين سياسيتين جزائريتين أثناء النضال ضد فرنسا، وهو "صراع الإخوة" الذي تم الترميز إليه من خلال توظيف شخصية "الحاج" كرمز للحركة الإصلاحية، و"عمار"كرمز لدعاة الإدماج، حيث نجد في الرواية ما يدل على هذا الصراع في قول محمد: "مرت لحظات من الصمت بدت دهرا، يتبادل فيها الرجلان نظرات قوية، لكل منهما توجه خاص، طريقة تفكير فريدة، ووزن كبير بين أوساط الناس"[2].

هذا الصراع يجسد في طياته الرؤية الفكرية التي عاشتها النخب الجزائرية إبان الاحتلال ، حيث يمثل "الحاج" التيار الذي يرى في العودة إلى الأصول والعقيدة الإسلامية السبيل الوحيد للتحرر، بينما يمثل "عمار" ذلك التخبط بين محاولة انتزاع الحقوق من داخل المنظومة الفرنسية وبين واقع الاستدمار الذي لا يؤمن بالمساواة، إن هذا التناقض بين الفكر يغني الحبكة ويجعلها تعبر عن واقع سياسي معقد في تلك الفترة.

1 المدونة، ص61.

2 المدونة، ص87.

3-تجليات التقنية السنيمائية في تشكيل الرواية

في الرواية التقليدية كان السارد يقوم بسرد الأحداث فقط دون ذكر التفاصيل، في حين أن الرواية الحديثة فتحت المجال لتداخل الأجناس مما جعلها تقترب من السينما، إلا أن الغرض في الرواية يكون في ذهن القارئ عكس السينما الذي يكون العرض فيه أمام رؤية العين.

فحميد الحمداني يقول في هذا الشأن: "في اعتبار الأفعال نفسها تحمل في ذاتها طابعاً وصفياً، فهناك فرق مثلاً بين أخذ السكين وأمسك بالسكين، فكل فعل يعين الطريقة التي يؤخذ بها السكين، فهو لذلك يحمل وصفاً للحركة، ويستخلص جنيت نتيجة مهمة تحدد طبيعة كل من السرد والوصف، فيقول: إن الأمر يرجع دون شك إلى أن الأشياء يمكن أن توجد بدون حركة ولكن الحركة لا توجد بدون أشياء"[1].وبالعودة إلى الرواية نجد أن السارد اعتمد على تقريب الرؤية بواسطة استخدام "المشهد الفيلمي"، فلم يكتفِ مثلا بالتعبير عن خوف البطل وإنما استخدم تقنيات سينمائية معروفة بـ اللقطة القريبة (The Close-up) والتي يشرحها ستيفن غاتز على أن: "نظرة واحدة بإمكانها تعريفنا بأن هناك شيئا خارج الكادر هو محل الاهتمام، تخبرنا أيضا في أي اتجاه يتواجد ذلك الشيء"[2]. استخدم المشهد التقنية لتقديم التفاصيل بدل السرد المباشر، فجعل القارئ يركز على أشياء محددة فاتحا أمامه الباب للتخيل، فنجد قوله: "تخدرت أطرافي فما عدت قادراً على الإحساس بها، وهي ملتصقة بالقضبان المعدنية عند نهاية الأنبوب الإسمنتي"[3].

1 حميد الحمداني، بنية النص السردي: من منظور النقد الأدبي، (ط1)، المركز الثقافي العربي بيروت/ الدار البيضاء 1991، ص 79.

2 ستيفن غاتز، الإخراج السينمائي لقطة بلقطة: تجسيد التصور من النص إلى الشاشة، تر: أحمد نوري (لبنان/الإمارات: دار الكتاب الجامعي)، ص 172.

3 المدونة، ص 9.

فالنص هنا ركز المشهد على التصاق الأطراف بالحديد، فهو لا يريد الوصف وسرد حالة الالتصاق، وإنما أراد من القارئ مشاركة البطل ألم معاناته داخل النفق، هذا الوصف الدقيق جعله" دالا على المعنى بدون حاجة إلى التصريح بذلك المعنى سواء قبله أو بعده"[1].

وفي مشهد آخر في الرواية :" لم أستفق إلا ويداي ملطختان بالدم فيما ترقد جثة يتصاعد منها البخار أمام قدمي الحافيتين"[2]. إذ قام المتن بتقريب الصورة والتركيز على "الدّم" بالإضافة إلى وصف حالته عن طريق "البخار المتصاعد منه"، والهدف من ذلك هو جلب انتباه القارئ إلى عملية القتل دون أن يصرح بذلك، وإنما اختصرها في صدمة بن سي خالد في رؤية الدم والجثة فالصدمة هنا بعد إدراكه للفعل هي المحرك للحبكة، حيث جعل المتلقي يطرح سؤال: ماذا بعد؟

لنذهب لمقطع آخر، جعل من توظيفه للقطة السينمائية اختزالاً لكثير من الكلام :"كنت أحدق برصاصاتي العشر مطولاً وانعكاس ملامح وجهي عليها، أراها ملائكة نزلت من السماء، كل واحدة تحمل قدراً محتوماً إلى شخص معلوم"[3]. هذا المشهد جعل الانعكاس على سطح الّرصاصات يوحي للقارئ بمدى نقاء المعدن ومدى اعتناء البطل برصاصاته العشر وتعلقه بها واعتماده عليها، وكأنها المخرج الوحيد لمعاناته ومعاناة الشعب الجزائري، فالنص جعل الشخصية ترى ذاتها من خلال الرصاصات كرمز لضرورة المقاومة المسلحة والمجابهة بدل الخضوع، حيث جعل السارد الخلاص في الرصاصات العشر.

"كان آخر عهدي به وهو ينسحب إلى الزاوية المظلمة، كطيف لا ينتمي إلى عالمنا السافل، كأسطورة عادت إلى صفحات كتاب خالد بعد أن خرجت منه لبرهة من الزمن"[4].

ركز هنا النص على فعل "الانسحاب" في حد ذاته، فانسحاب البطل هنا ليس ضعفاً وإنما قمة القوة والكبرياء، هذا المشهد يوحي لنا كمتلقين أنّ البطل وكأنه متعفف من هذا الوجود، فبن

1 حميد الحمداني، بنية النص السردي، المرجع السابق، ص 79.

2 المدونة، ص16.

3 المدونة، ص30.

4 المدونة، ص72.

سي خالد بعد أن أتم رسالته المتمثلة في الدفاع عن الوطن والهوية والدين، انسحب مترفعاً عن الخوض في سفالة العالم إلى زاويته المظلمة، وهذا ما جعل الآخر يرى بأنه أسطورة خرجت من كتاب لتغير فساد العالم ثم عادت إليه، من خلال الأمثلة الأربعة التي ذكرناها، يتضح لنا أنّ الخطاب وظف "اللقطة القريبة" كأداة فنية جمالية قصد من خلالها اختزال الكثير من السرد، فاتحاً المجال أمام القارئ لمليء الفراغات الناتجة عن توظيف اللقطة القريبة من خلال إثارة مخيلته التصويرية، حيث جعل المتلقي يشارك في بناء المعنى الجمالي الكلي للرواية.

3-1المونتاج:

لننتقل إلى تقنية أخرى وهي المونتاج السردي حيث عرفه لطيف زيتوني قائلا:" المنتاج أو المونتاج والأولى أقرب المنطق العربية لخلوها من الساكنين، مصطلح من مصطلحات الصناعة السينمائية التي استعارتها السردية، ولا يختلف المنتاج الروائي كثيرا عن المنتاج السينمائي، لا في تقنيته ولا أهدافه ولا نتائجه فهو جمع الأجزاء النص وفق الترتيب الذي يرسمه السارد، وهذا الترتيب يمكن أن يوافق الزمن الطبيعي، كما في الروايات التقليدية، فيقتصر المنتاج الروائي على حذف ما يستغني عنه النص وإعادة ربط الأجزاء، ويمكن أن يخالف تدرج الزمن الطبيعي، كما في الروايات الحديثة، فيقوم المنتاج على تغيير مواقع أجزاء النص، تقديما وتأخيرا وحدها واختصارا، وعلى ربط الأجزاء بحلقات وصل تسمح للقارئ بإعادة تكوين الأصل، وقد تطور المنتاج الروائي كثيرا بسبب تأثر الرواية بالتصوير السينمائي ويسبب إقبال بعض الروائيين على كتابة سيناريو رواياتهم بأنفسهم، أو على كتابة روايات خاصة بالسينما ملبيين فيها حاجات الفن السابع".[1]

في هذا المشهد مثلا " سمعت صراخ النساء يستغثن وقفت من مكاني متأهبا كنت بعيدا جدا على إدراك ما يحدث تماما حدّثت نفسي بأنه حتى لو كنت بالدشرة ما عسى راعي غنم مثلي ان يفعل أمام جنود المسلحين، لحظتها شعرت بنوع من الراحة منبعها الأنانية كوني اعيش وحيدا دون

1 لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، لبنان، 2002 ص 162-163.

أهل، فقط يتيم كبر فيما بين الاكواخ، لقمة من هنا وأخرى من هناك تساءلت كيف كان لرد فعل أن يكون لو أنّ لي أهلا من النساء وسمعت لتوي صراخهن؟ أكنت لأهب كالمجنون محاولا الذود عنهن فأموت بطلا؟ أم أخضع لخوفي وجبني وأكون متفرجا من دوني حول طمعا في حياة ولو كانت رخيصة؟"[1].

وظف النص المونتاج في هذا المشهد من خلال التضاد بين الصوت والصمت، حيث وضع صوت الظلم والقهر والألم المتمثل في صراخ النسوة في المقابل صمت التجاهل والاستسلام واللامبالاة الذي كان يعيشه البطل في عزلته في مرعاه ،النص اعتمد على تقنية المونتاج السردي من خلال ألية الحذف والقص، حيث قام بقص زمن التردد والأفعال التي قد يكون قام بها البطل وكيف استعد للمواجهة قبل التراجع، كما حذف تفاصيل تعامل الجنود مع أهل الدشرة والأفعال التي قاموا بها واكتفى فقط بصدى صراخ النسوة العالي، النص ركز من خلال المونتاج على الصراع الداخلي للبطل بين المواجهة أو الخنوع، فمن خلال حذف التفاصيل الخارجية للمقطع كصراخ النسوة وهم هاربين من الجنود والطريقة التي كان يعاملن بها هذا جعل القارئ يركز على الطريقة التي تلقى بها محمد الصراخ وكيف تحول البطل من حالة البلادة والأنانية واللامبالاة إلى بداية الشعور بـ العجز والاضطهاد، وكأن الخطاب يلمح ببداية تطور هاته الشخصية.

إنّ نجاح السارد في استخدام المونتاج السردي يكمن في أنه لم يشرح لنا كيف تغير البطل، بل كيف جعل المتلقي يقف مع محمد أمام مفترق طرق أسهلهما صعب المواجهة مقابل الخنوع.

ففي لحظة سماع صراخ النسوة، والتي كانت نقطة تحول بن سي خالد، إما أن يكون بطلاً يواجه الموت من أجل شعبه ووطنه رغم كونه وحيداً في هاته الحياة أو أن يمارس سوء النية وفقا للفلسفة السارترية ويقف موقف المتفرج راضيا بالذل والمهانة.

في مشهد أخر من الرواية: "في المساء عند عودتي إلى الأكواخ كنت أقرأ على وجوه الجميع غير ما سمعت وكأنهم كانوا ينكرون بأعينهم ما تقوله ألسنتهم، لم يظهروا أي احترام لذلك الخنزير

1 المدونة، ص 11-12.

النافق، بل كانوا سعداء بما حصل له، يتغامزون كلما ذكر اسم البطل المزعوم، في حين تكاد فلس تنفلت ضحكات بدل الابتسامات من ثغورهم. أخذت أجيل نظري بأرجاء القرية غير مصدق تلك المعجزة، أنها لم تقلب رأسا على عقب بعد أن ذبح عميل فرنسا بها، لم أتمكن من رؤية شيء جميل بالدشره قط قبل تلك الأمسية، خوفي من فنائها واحتراقها جعلها تبدو في عيني كجنه غناء انتبهت الى روعه دروبها الضيقة بين البيوت حين يحف الحشيش الاخضر جدرانها الطينية، انتبهت الى جمال الساقية وحوضها المشيد بالحجر الأحمر، عجبت كيف لم الحظ من قبل جمال أوراق الكروم وهي تتطاول من بين الأكواخ، لكن أكبر عجبي كان في تصديق الفرنسيين لما قيل لهم".[1] اعتمد في هذا المقطع على عدم ذكر النظرة السابقة للبطل تجاه قريته، لينتقل مباشرة وبشكل صادم إلى رؤية مغايرة تماماً، كانت نتيجة للخوف من حرق قريته وفقدانه لأهلها، من خلال هاته الخاصية وضعنا النص أمام صورة تشكل مفارقة ضدية تتمثل في الموت والاحتراق الذي توقعه البطل من الاستعمار مقابل الجنة والجمال التي شاهدها عند عودته.

لقد أثبت النص هنا أنّ هذا الإحساس بالجمال للدشرة لم يكن نتاج حب سابق لها، بل كان إحساساً مفاجئا ناتجا عن الخوف من الفقد، فقام بقص ما بين الرؤيتين، ونجح في إبراز معنى حب الوطن رغم المساوئ التي يقابلها الفرد، جاعلا من المتلقي مشاركا في هذه النظرة الجمالية الجديدة للدشرة ، حيث أصبح ينظر للدشرة بعين البطل محمد.

نستطيع القول إن السارد قص كل المساوئ التي كان يحس بها البطل وقفز مباشرة إلى الجمال الذي ظهر فجأة، دون أن نشعر بتلك الفجوة أو الفراغ الناجم عن القص، لنعود لعنصر الدهشة الذي يعد أحد ركائز الحبكة في رواية "حصّاد الفرانسيس " والذي نلمحه في قول البطل: "لكن أكبر عجبي كان في تصديق الفرنسيين لما قيل لهم".[2] إذ أراد السارد من خلال ذلك إيصال رسالة عن غباء الاستعمار الفرنسي مبرزا روح التكافل بين الشعب الجزائري، وهو ما نلمسه في

1 المدونة، ص18.

2 المدونة، ص 19.

دهشة البطل من سهولة تصديقهم للرواية الكاذبة التي ألفها الطالب لحماية أهل الدشرة من بطش العدو وأن القايد لم يكن بالنسبة لفرنسا سوى أداة وظيفية وانتهت صلاحيتها.

توظيف المونتاج في الرواية التي بين أيدينا ليس فقط ترتيب للأحداث أو إضافة لمسة جمالية للنص، بل هو دعوة للقارئ لكي يملأ الفراغات من خلال بناء المشهد حسب تصوره، فهو أثناء الانتقال من مشهد إلى مشهد آخر عن طريق ألية القص، هو في الحقيقة يمنح القارئ فرصة للتخيل ما قد تم حذفه.

في المقطع الموالي من الرواية يجمع النص بين تقنيتين سينمائيتين مهمتين، الأولى تتمثل في زاوية الرؤية "ANGLE OF VIE" والتي يصفها ستيفن غاتز: "حجم ميدان تم تغطيته بعدسة مقاسة بالدرجة عدسة زاوية واسعة تعني زاوية واسعة للرؤية بينما عدسة مقربة تصور زاوية ضيقة من المنظر، وبسبب كون الفتحة المستطيلة تحجب الفيلم فإن زاوية الرؤية لأي عدسة مستخدمة توصف بناء على طول الخط والعرض والعدسة"[1]. وإذا قمنا بتطبيق هاته الألية على نصنا نجده مثلا في مشهد قتل القايد على يد بن سي خالد.

4-2 تقنية اللقطة

نجد أن الروائي قام بحصر رؤية البطل على يد القايد في لقطة محدد "مدّ يده إلى جيبه ليعطيني العملة"[2]. لتتحول هذه الرؤية مباشرة إلى نظرة ضبابية تعكس فقدان السيطرة على النفس وتحولت هذه الضبابية إلى فعل حركي لا واعي في قوله: "يداي تحركتا من تلقاء نفسهما" .إذ يصف السارد هنا طريقة قتل بن سي خالد للقايد بما هو معروف في تقنيات السينما بلقطة ردة الفعل والتي قال عنها غاتز بأنها "لقطة للشخصية المنصتة في مشهد حواري وهي تستمع لحديث الشخصية الأخرى، أغلب لقطات رد الفعل تكون كبيرة"[3]. وهي التقنية السينمائية الثانية، هذا

1 ستيفن غاتز، الإخراج السينمائي لقطة بلقطة: تجسيد التصور من النص إلى الشاشة، المرجع السابق، ص 484.

2 المدونة، ص16.

3 المرجع نفسه، ص491.

الوصف الحركي تحول من مجرد سرد روائي إلى مشهد سينمائي حي يشرح لنا بدقة ومن خلال الالتزام بمبدأ الفورية السينمائية التي تهدف لخلق تدفع سريع للحركة يراه القارئ كمشهد حركي واحد " تفاعل بين نوعين من الفعاليات: الفورية والانعكاس، فيما يتعلق بالفيلم الفورية تعني ابتكار محتوى اللقطات وتسلسلها في مشهد كوحدة فريدة متواصلة دون انقطاع، والهدف هو تقييم المادة المصورة لحظة بلحظة خلال عملية صقلها لاختبار عدة مجاميع من الأفكار ومقارنتها آنيا "[1]. حركة محمد السريعة (الحوار ثم دفع الرأس، التصاق الوجه، وتصاعد البخار من الجثة)، خلق تلاحم بين التقنيتين، جعل القارئ لا يقرأ عن الجريمة فحسب، بل يشاهد انفجارها الحركي وتداعياتها البصرية في آن واحد، إن حالة اللاوعي التي عاشها البطل انتقلت بدورها لنا كمتلقين وانغماسنا في الحادثة كشهود عيان على القتل، النص استطاع تحويل القارئ من مجرد متلق إلى مشارك وجداني مع النص، هنا كانت الصدمة مزدوجة، صدمة البطل في فعل القتل المفاجئ، وصدمة المتلقي في تواجده القسري داخل قلب الحدث وكونه شاهدا عليه.

يقول: "انطلقت اشق طريقي عبر الحقول الشاسعة، أتبع تلك السبيل الترابية ضيقه والممتدة في تعرجات جميله وكأنها شعر متموج لحسناء ريفيه، أتحسس البوسعادي بفخر من حين لأخر أستله وأعيده الى غمده المزخرف، كان القمر سخيا بنوره عليه في كثير الاحيان .... وركزت ناضري على مدخل الصومعة ...رأيت رجلا ضخما يخرج منها متكاسلا في زيه العسكري بدأت مشيته ثقيلة كمن كان في سبات عميق لا يكاد يبصر موضع خطواته قفزت بخفه من أعلى قمة شجرة كنت قد تسلقتها وأنشأت أقترب منهم متحينا فرصتي، انحنى إلى دلو الماء ليغسل وجهه حتى كنت منتصبا خلفه كالشبح مستلا البوسعادي"[2].

في هذا المقطع تبدأ زاوية الرؤية للمشهد من خلال رؤية البطل لاتساع الحقول، والسبيلة الترابية المتعرجة، ثم تركيز رؤية البطل معها انتباه القارئ من خلال تقريب اللقطة على "البوسعادي" وزخرفته المحفورة على غمده.

1 المرجع نفسه، ص23.

2 المدونة، ص28-27.

لينتقل في نفس المقطع لتركيز على مدخل الصومعة مما شكل في أدهاننا صورة الباب وتتبع حركة الرجل الضخم، إذ أن لقطة الترقب من فوق الشجرة منح لنا كقراء دور المراقب والمتربص إلى جانب "بن سي خالد"، وقد امتزجت هذه التقنية (تقريب اللقطة) بالتقنية الثانية وهي تقنية الوصف الحركي، من خلال قوله: "أشق طريقي، أستله، قفزت بخفة". هذه الأفعال السريعة التي قام بها "بن سي خالد" مقابل أفعال بطيئة لحارس الغابة في قوله: "يخرج منها متكاسلاً، مشيته ثقيلة، سبات عميق". هذه الأفعال المتناقضة داخل النص منحت النص حركة وديناميكية وإيقاع، خلق من خلالها نوعا من التوتر لدى المتلقي، الذي ينتظر الفرصة السانحة للبطل لينقض على خصمه ويحقق مراده في الحصول على السلاح لمواصلة مسيرته في حصد رؤوس الفرانسيس، هاته التقنيات السينمائية كان لها الحضور المبكر في الرواية من البداية إلى النهاية فهي سمة بارزة يتميز بها نص "حصّاد الفرانسيس ".

لنجد مقطع أخر يقول: " اقتربت من البوابة وأشرت للحارس بطلبي المعتاد، طلبي الذي تحول إلى شيء متكرر لا يثير شكا ولا ريبة. اقترب مني في بلاده اكتسبها خلال الأيام الفائتة فيما واصل زميلاه نقاشهما الحاد، حين دنى مني ليعطيني لفيفة التبغ موشكا أن يقول شيئا ما فوجئ بقطعة معدنيه باردة كتلك النظرة على وجهي وهي تخترق أحشائه بقوة، فلم يستطع الصراخ حتى، أمسكته لأن لا يسقط حين ابيضت عيناه، حللت حزامه بسرعه وأعدت ربطه من جديد حول القضبان لتبقى الجثة منتصبة، أخذت بندقيته من على كتفه، دسست يدي بجيوبه لأحصل على كل الذخيرة التي يحملها، انسحبت من أمام الباب تاركا جثته معلقة هناك إلى موقع يضمن تحصني "[1].

استعمل في هذا المشهد، تقنية اللقطة القريبة، هو لم يركز على المساجين أو الحراس أو الضوضاء في ساحة السجن، وإنما النص ركز على رؤية " بن سي خالد" والتي يقابلها في السينما عدسة الكاميرا_ على أشياء محددة على لفيفة التبغ، الحزام، الجيوب_ لينتقل إلى المشهد

1 المدونة، ص99.

الحركي والذي يمثل تتابع اللّقطات السريعة" فوجئ بقطعة معدنية، امسكته، حللت حزامة بسرعة دسست يدي في جيبه"، اعتمد النص في هذا المقطع في سرد الأحداث على بناء حركات الجسد السريعة، وهذا يشعر القارئ بحالة من الاندفاع والتوتر والترقب ليصف في نهاية المشهد طريقة الانسحاب من أمام الباب ، وهذا الوصف "الانسحاب من أمام الباب" أراد به السارد غلق المشهد على صورة جثة معلقة وكأنها حارس يؤدي مهمة الحراسة ، هذا المقطع من الرواية يبدو وكأنه مشهد في سيناريو سينمائي قابل للتمثيل.

4-الخصائص الفنية والجمالية في تشكيل رواية حصّاد الفرانسيس

4-1البناء اللغوي في الرواية:

الرواية الحديثة تجاوزت السرد التلقائي البسيط إلى الاعتناء بالفنون اللغوية، فهي تهتم بالكلمة والحرف ومكانتهما ودورهما داخل الخطاب الروائي بنفس الاهتمام الذي تحظى به الأسس الأخرى، التي تشكل هيكل البناء الفني فالخطاب أعطى اهتماما كبيرا بالبنية اللغوية باعتبارها اللبنة الأساسية التي تكمل تشييد هذا المعمار الفني السردي.

ولدراسة اللغة داخل الرواية نحن بحاجة إلى دراسة كل مستوى على حدا بدءا بالمستوى الصوتي، والذي يتم من خلاله الكشف عن الإيقاع الداخلي لرواية بداية من تكرار الحروف فنجد على سبيل المثال في قوله: "مزيج الصّقيع وظلمته قادرين على تحطّيم الهمم كما يحطم السّيل الجارف الجدران الصّخرية"[1]؛ونلاحظ تكرارا لحروف (ج) و(ط) و(ص) وهي مزيج بين الجهر والهمس، حرف الجيم (ج) حرف شديد مجهور، يتميز بـ الانحباس ثم الانطلاق المفاجئ للصوت، في السرد يعطي الجيم شعوراً بالاصطدام والتماسك في: (مزيج، الجاري، الجدران)، بتكرار حرف (ج) جمع النص بين صفة الانسيابيّة في (الجاري/ الماء) دلالة على الحركة، وصلابة (الجدار) دلالة على وجود العائق يمنع الاستمرارية.

1 المدونة، ص 9.

قدّم النص حالة البطل ومحاولته في الاستمرار والتقدّم مقابل الانهيار والتّعب والألم الذي لحق به، أما حرف تكرار الطاء (ط) الذي يتميز بكونه حرف شديد، مستعلٍ ومطبق، يعطي إيقاعا فخما قويا نتيجة صفة الإطباق التي يتصف بها، وتكراره يوحي بالضّغط أو العنف، وقد جاء في كلمة: (تحطّيم، يحطّم)، تكرار لهذا الحرف الذي يجسد صوت التّحطّيم، قدّم من خلاله النص دلالة على الانهيار والسّقوط التي وصل إليها "محمد" من شدّة المعاناة، أما حرف الصّاد (ص) في: (صّقيع، الصّخرية) فهو حرف مهموس، مستعلٍ ومطبق، يتّسم بصوت صفيري فهو يجمع بين الشدة في صفة الاستعلاء، وبين الحدّة في صفة الصّفير، وتكرارها يعطي شعورا بالبرودة الشّديدة والاحتكاك القوي، إذ يوحي هذا التكرار للحرف على شدّة الألم الناتج عن شدة البرودة والدالة على إرادة البطل الصلبة كالصخر رغم الإرهاق النفسي والجسدي الذي وصل لها.

" أن قدرتي على التصويب هبة من السماء، كما أنني أحببت فكرة استفزازهم بصمتي".[1]

في هذا المثال كذلك، نجد حروف همسيه صفرية (س، ص، ز) في: (استفزازهم، بصمتي، التصويب السماء)، فاختيار حروف صفيريه يتماشى وحالة الصمت التي التزمها البطل داخل الزنزانة، فرغم قرار البطل بالصمت إلا أنّ هناك صوت مزعج، هذا الإزعاج هو الذي تبناه البطل واعتمده الخطاب من خلال الحروف الصفرية كصوة مزعج للأخر، حيث جعل البطل من الصّمت سلاحا لمواجهة والسجان.

أما حروف (ف، ه) في كلمة(استفزازهم) توحي بالثبات والسكينة للبطل، فرغم التنكيل به جسديا إلا أنّ روحه تنعم بالهدوء والسلام.

"بعد يوم عصيب من الإهانات والإذلال"[2].

في هذا المقطع نجد تكرار حروف الياء والألف واللام، وهي حروف جهرية تتميز بالرّخاوة ومن حروف الاستفال (وهي انخفاض اللسان للأسفل) في قوله: (يوم، عصيب، الإذلال)، فالياء

1 المدونة، ص45.

2 المدونة، ص89.

هنا دلالة على انكسار وإرهاق المساجين الجزائريين، أما تكرار حرفي المدّ (الألف والياء) فهو يعطي شعورا بالامتداد، قدم من خلالها طول مدة المعاناة والألم، ليأتي حرف النّون في كلمتي: (من، الإهانات) ليقدم صوة الأنين الذي يوحي بالحزن والألم، إنّ اختيار النص لهذه الحروف جاء مناسبا لموقف السجن والتعذيب والاستعمار، "سي محمود... عاد الحلم إلى الأفق بفضل تضحيتك بنفسك أن رفضت طلب ذلك الزّنديق الخائن الخبيث... ابن الكلبة"[1]. في هذا المقطع نلحظ انفجار طاقة الغضب المكتومة طوال الرواية، تكرار حرف الخاء في كلمتي: (خبيث، خائن)، وهو حرف مهموس يتميز بالاستعلاء وهو ارتفاع أقصى اللسان إلى الحنك الأعلى عند النطق بالحرف، وهذا يسمح بمرور الهواء مع الحرف، مما يوحي بالتّنفيس عن الغضب والغيظ المحبوس، بالإضافة إلى تكرار حرف الضّاد في كلمات: (بفضل، تضحيتك، رفضت)، فهو حرف استعلاء جهري يتميز بالإطباق (والإطباق هو إلصاق اللسان التصاقا تاما مع الحنك الأعلى في أطراف اللسان الجانبيين)، مما يمنع الهواء من الخروج بسهولة، وهذا ما يمثل حالة الغضب المختبئة في نفسية البطل، فهو إقرار بفضل سي محمود في وجود شخصية حصّاد الفرانسيس.

كما نلاحظ تكرار حرف القاف في لفظتي : (الأفقْ، الزّنديقْ) ، وحرف القاف حرف جهري يتميز بالشدة والانفتاح، وقد جاء في كلا اللفظتين في الآخر ساكنا، مما يقدم طاقة داخلية متفجرة مكتومة والتي نفس عنها البطل بقتل القايد.

"كان أبيضا جميلا باعثا على الأمل في استحقاق واضح لاسمه، البحر الأبيض..."[2].

هذا المقطع يختلف عن سابقيه التي تحمل نبرات الغضب، الألم، الأنين والانكسار إلى نبرة تحمل الأمل الحرية والانطلاق، فنجد هيمنة حرف المد الألف في (كان، أبيضا، باعثا) واضح التي توحي بالامتداد والاتساع، مما يوضح حالة الراحة النفسية التي يعشيها البطل بعد الكرب الذي مر به في الزنزانة والسجن والانبوب الإسمنتي، كما أضاف التنوين غنة موسيقية فنجد كلمة

1 المدونة، ص93.

2 المدونة، ص9.

أبيضاً، جميلاً، باعثاً هاته الغنة في نهاية الألفاظ تقدم تموج صوتي يشبه صوة أمواج البحر. كما نجد تكرار في حرف اللام في كلمات: جميلاً، الأمل، الاستحقاق، الأبيض فهو حرف جهري يتميز بالانفتاح والانحراف والسلاسة، مما يعطي الجملة انسيابية تشبه حركة الموج الهادئ الناجمة عن نسمات الهواء الخفية، وهو ما يتماشى والصفاء الذهني والسكينة التي يشعر بها البطل أمام البحر.

أما على مستوى تركيب الجمل، فنلاحظ أنّ الرواية قامت على هيمنة الجمل الطويلة والممتدة وهو ما يخدم السرد الذاتي لقصة حياة "بن سي خالد" المتطورة والبطولية، فجاء إيقاع الجمل رزين قدّم ثقل للرواية وامتداد دون الوقوع في عيب الاطناب وهذا الطول التركيبي للجمل هدف إلى استقصاء التفاصيل الدقيقة والغوص في الأعماق النفسية للشخصيات (بن سي خالد وبيير ألفاديرو).

هاته الجمل الطويلة جاءت كبناء درامي يجمع بين الوصف الدقيق والتأمل وتبيان المشاعر والأحاسيس، وهذا ما فتح الفرصة للمتلقي للانغماس الكلي في الحدث دون انقطاع، مع وجود أحيانا جمل قصيرة تخرجه من هذا الانغماس لتدعوه للانتقال إلى فكرة لأخرى.

فنجده استعمل الجمل الطويلة مثل " في الصباح توجهت الى إحدى الساحات العامة، حيث يكثر الباعة المتجولون، ويختلط الناس على اختلاف أصولهم ويتخالطون، إتخذت ركنا في المقهى قريب عند الزاوية، والذي يسمح لي بمراقبه الوضع جيدا، وبدأت لعبة التدقيق والتمحيص، أوّل ما لفت انتباهي كان الفتية الذين يمسحون أحذية الفرنسيين، بدا الأمر مهينا في بادئ الأمر، لكن ضحكاتهم ومزاحهم مع بعض غطى على كل ذلك، تساءلت في نفسي إن كانت تلك فقط طريقتهم للتغلب على الشعور بالمهانة، ام أنهم لا يرون أيّ ذل في ذلك العمل، لكن عجبي زاد حين رأيت بعض الجزائريين أيضا من أصحاب البدلات الكلاسيكية يضعون أقدامهم على صناديق الصبية لتلمع أحذيتهم، فخلصت إلى أن الامر عادي، لا يتعدى تقديم خدمه ونيل أجر مقابلها، رغم مقتي

لبعض الفرنسيين الذين رفضوا الدفع بعد أن لمعت نعالهم"[1]؛في هذا المقطع من الرواية، نلاحظ كيف استغل النص طول الجملة ليعبر عن عمق المشاعر والأحاسيس، فهو لم ينقل لنا مجرد نص للقراءة، بل جعلنا نعيش ما يدور في عقل وقلب "بيير الفاديرو"، هذا الاسترسال الطويل في السرد سمح لنا أن نلمس التعاطف الإنساني "لألفاديرو" الفرنسي مع الجزائريين، وكيف أنه كان يرفض بداخلة سياسة الذل المنتهجة ضد أطفال الجزائر، النص قام بالرسم ومن خلال الكتابة مشهد (إهانة الصبية الجزائريين) بدقة شديدة، وجعلنا بفضل هذا الامتداد للجمل الثلاث أن نغوص في تفكير الفاديرو وهو يحلل ذكاء هؤلاء الأطفال وصبرهم، وكأن النص باستخدامه أدوات الرّبط مثل (الواو، لكن والفاء) كان يربط بين الأحداث الخارجية وبين الإنسانية كقيمة خُلقية، مما جعلنا كقراء نشعر بتلك الصدمة والمفارقة التي عاشها "بيير" ،وبين ادعاء فرنسا بأنها جلبت الحضارة للجزائريين واهانتها وإذلالها لهذا الشعب، كما قدم الخطاب صورة واقعية من معاناة الجزائريين أثناء الاستعمار، في مثال أخر يقول: "أردت أن أحدثها بأنها البداية فقط، وأني سارد لفرنسا كل ما فعلته بها وبأمثالها من المغلوبين على أمرهم، لكن ولسخرية القدر لم أكن أنا من تحدث، بل هي أشارت بسبابتها نحوي وقالت..

–مسيو.. إنه مختبئ هناك.. الجاني..

اختفى كل حماسي وحبوري دفعة واحدة، توقف الزمن وحلت البرودة على قلبي، ليس خوفا ولكن خيبة وحزنا على واقع الحال، فقدت كل رغبة بالمقاومة، فقط انشغلت جوارحي بالتساؤلات تساءلت ..أكانت العجوز فاقدة لكل بصيص أمل؟ أم فقط الفاقة والحاجة ما أعمى بصيرتها؟ هل هو الخيار أم الاضطرار؟ علها غير مدركة لما يحصل حولها، أم أن الخوف قد فعل فعلته بها؟ لم أحقد عليها بل أشفقت لحالها وحال من هم مثلها، فقد أدركت أنها ليست فردا من جماعة بل هي تمثل فئة كاملة"[2].

1 المدونة، ص58.

2 المدونة، ص41–42.

جعل النص في هذا المقطع بنية الجملة الطويلة خيار أسلوبي يهدف إلى الجمع بين الشعور الداخلي للبطل المتمثل في الأمل والتطلع إلى المستقبل، وبين الحالة الذهنية المتمثلة في التساؤلات الكثيرة جراء فعل العجوز الواشية ، إن الجملة هنا لم تكتفِ بنقل حدث الوشاية وإخبار الجنود عن مكان محمد، بل قامت على المفارقة ضدية بين الأمل والانكسار الذي تلاه وبين الرفض والخضوع، إنّ طول الجملة ناتج عن التراكم التركيبي واستخدام فيها الروابط الاستدراكية (لكن، بل، أم)، بالإضافة إلى كثرة الجمل الاستفهامية للبحث عن مبرر واحد للخيانة (أكانت فاقدة..؟ أم الفاقة..؟ أم الخوف؟).

هذا الطول في الجملة والإسهاب في وصف الحادثة، يعكس رغبة النص في إبطاء الإيقاع لتسليط الضوء على بشاعة الموقف، وصدمة البطل والمتلقي في هذا العمل غير المبرر للعجوز. إنّ خيانة هاته العجوز الفقيرة التي على حافة الطريق ليست مجرد حدث عابر يُختصر في جملة قصيرة، بل هي الحدث الذي غير مجرى أحداث الرواية، ونقطة تحول جوهرية في مسار حياة "محمد بن سي خالد"؛ إن هذا الاختيار للجمل الطويلة جاء منسجما تماما مع طبيعة الرواية الجزائرية التي تؤرخ للتاريخ الثوري للشعب الجزائري، هذا الثقل في الايقاع ينسجم كل الانسجام مع الثورة الجزائرية محليا وعالميا، فالخطاب جعل من الجملة الطويلة وعاء فكري يستوعب تاريخ وعقيدة وهوية الأمة الجزائرية ،حيث تداخلت فيها المشاعر الإنسانية بين التضحية عند "بن سي خالد" والوعي عند "الطالب" والتّعاطف عند" بيير الفاديرو" والخيانة عند "القايد والعجوز".

وعلى النقيض من الجمل الطويلة التي استوعبت أبعاد الهوية والتاريخ وغاصت في أعماق الشخصيات، نجد النص وظف الجملة القصيرة كأداة حيوية لضبط إيقاع المتن السردي الخاص به، كاسرا رتابته ومخففا من ثقل الجمل الطويلة، فهي لم تأتي في النص اعتباطا، وإنما جاءت كتنبيهات إيقاعية أو للانتقال لأفكار جديدة أو كقفلات حاسمة بعد الجمل الطويلة، في بعض المواضع في الرواية ، فجاءت هذه الجمل لتختزل معاناة نفسية طويلة للشخصيات دون الحاجة للاسترسال في الكلام، كما في قوله: " كانت كلماته كالسحر، أنستني كل تلك الوساوس

والكوابيس"[1].حيث اختصرت عبارة" كانت كلماته كالسحر" المسافة بين الضيق الذي كان يعاني منه البطل والنتيجة المباشرة التي وصل إليها ،وهي تلاشي كل المخاوف التي عايشها جراء قتل القايد.

4 -2 الصور الفنية في الرواية:

4 -2-1 المحسنات البديعة:

وعلى الرغم من ندرة المحسنات البديعية في النص، إلا أن حضور الجناس والطباق جاء كضرورة أسلوبية وبنيوية فرضها السياق السردي لكسر رتابة الجمل الطويلة الممتدة، فالجناس هنا لم يكن حلية وزينة لفظية، بل تحول إلى أداة لإدارة الإيقاع الداخلي للرواية بما يتماشى والمعنى الكلي للرواية.

فمن بين النماذج التي نجدها الجناس: (وجلة/ خجلة)، (تركيزي/ تفكيري)، و(خطواتي/ نبضاتي)، حيث يولد هذا التشابه الصوتي إيقاعا موسيقيا سريعا ومكثفا، يساهم في تجسيد الحالة النفسية المتوترة للشخصيات، حيث نجد هاته الكلمات في مواضع منتقاة تعمل كنقطة ارتكاز تمنح النص حركية وحيوية، وتدفع بالمعنى إلى الأمام بقوة وسرعة، أما الطباق، فيكاد يخلو النص منه رغم وجود مفارقات كبرى كفكرة (الحياة ≠ الموت)، (الاستعمار ≠ التحرر)، و(الإسلام ≠ الصليبية)، غير أننا نجده في ثنائيات ضدية مثل: (البيضاء ≠ السوداء)، (القاضي ≠ المتهم)، (الجندي ≠ السجين)، و(ريبتي ≠ آمالي)، هذه المفارقات اللغوية جاءت لتوضيح الصراع الوجودي بين قوتين مختلفتين، قوة الحق (أهل الأرض) وقوة الباطل (المستعمر) داخل الرواية، وبهذا يجتمع كل من الطباق والجناس في وظيفة واحدة، هي كسر رتابة السرد وخدمة المعنى الكلي للرواية. فالمحسنات البديعية كان لها دور وظيفي، يتمثل في بث روح الوعي الفردي والجماعي، وفي هذا السياق، يتفق طرحنا مع طرح العربي عميش في مقاله حول جمالية الإيقاع على أنه " التوزيع الطبيعي المقوى المتصرفة في المعرفة، وهو يأتي استجابة لانتظام جسماني نفساني بين الحسّ

1 المدونة، ص 23.

والفكر في إجراء متصرّفات الخطاب...لا يستطيع الخطاب الروائي أن يمضي على نسق بنائي واحد، وهو يحتاج للتخرّص بين المنزعين توليدا لجمالية سردية لا يقوى على تحقيقها من الروائيين إلا من أوتي أسباب التطوع في التجريب الأسلوبي..."[1]. بالاستناد إلى هذا الطرح، نجد الخطاب اعتمد على المحسنات البديعية عن قصدية بهدف خلق توازن بين التقرير السردي المباشر والتركيز على الناحية الجمالية والموسيقية للرواية، فنجد مثلا في قوله: (دينهم/ وطنهم/ عرضهم) يتحول الجناس إلى بنية جمالية لذكر القيم التي ينبني عليها الوعي الجمعي، حيث ربط الروائي بين الإيقاع الموسيقي الخفيف والقيم الاجتماعية التي يدافع عنها شرفاء الوطن من أمثال (بن سي خالد، الطالب، الحاج، وعمار).

4-2-2 الاختزال

كما تبرز جمالية الاختزال في تصوير النص لفظاعة الحدث التي تعجز الكلمات المطولة عن استيعاب حجمه، فتغدو الجمل المقتضبة والقصيرة أشد تعبيرا من البناء التراكمي، الذي قد يوقع النص في فخ الإطناب والاستطراد والتكرار، ففي مثال أخر يقول السارد: "اغتيالات وإعدامات جماعية وغيرها"[2]؛ إذ جاءت الجملة هنا مبتورة لتجسد "إيقاع الصدمة"، مما يجعل القارئ يشعر بأن هول الجرم الاستعماري الفرنسي بلغ حدا لا يجدي معه كثرة الكلام والتفسير.

وفي جملة أخرى تم التركيز على رد الفعل الجسدي، فجاء على لسان بطل الرواية :"كنت أعض على أسناني بشدة غيظا حتى تشنجت عضلات فكي منتظرا لحظة تنفيذ عمليتي المقدسة"[3].

فعبارتا "أعض على أسناني" و" تشنجت عضلات فكي" تجعل النص يتصف بالواقعية حيث يتجلى الصراع الداخلي بقوة مبينا مدى الغضب الكامن في أعماقه، اولم يكتفِ الخطاب

1 العربي عميش، جمالية الإيقاع السردي في الخطاب الروائي الجزائري: قراءة في اللوحات التكميلية الأسود يليق بك، مجلة التعليمية، جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف (الجزائر)، المجلد 6، العدد 1، (مارس 2018)، ص5.

2 المدونة، ص 24.

3 المدونة، ص39.

بذلك، وإنما جعل من الجملة القصيرة المنتهية بنقطة صياغة لفكرة لا تقبل التأويل أو التفاوض أو حتى الشرح. كما قدم من خلال هاته الجمل القصيرة نتائج حتمية غير قابلة لتراجع أو التفاوض حيث قدم" حصّاد الفرانسيس" "رسالة واضحة تنادي بأن فرنسا كغيرها من القوى البشرية، يمكن دحرها"[1].

فعبارة "يمكن دحرها" هنا تمثل حقيقة ثورية جزائرية خالصة وقرارا غير قابل للنقاش، دون حاجة لإقناع القارئ بسرد طويل وممتد، وفي مقابل هذا، نجد جملا قصيرة أخرى تفتح مجالا للتساؤل والتركيز، كقوله: " إلا أن تكون تلك الرسالات المقدسة هي من اختارني لسبب ما"[2]. حيث تترك عبارة "لسبب ما" الباب مفتوحا لتعدد الإجابات والتأويلات أمام المتلقي، وعلى هذا تصبح الجملة القصيرة في النص "الرئة" التي يتنفس من خلالها السارد والقارئ معا، فهي تحمي المتلقي من الاستغراق الكلي في الجمل الطويلة، وتحول الأفكار إلى مواقف حركية وشعورية تلامس روح ووعي القارئ، وجعلت من البطل "بن سي خالد" صاحب قرار داخل الرواية لا مجرد سارد للأحداث فقط.

السارد "محمد" في الرواية استعمل لغة فصحى بسيطة، تجاوزت الأسلوب السردي الخبري هذا ما جعل السرد يتدفق بانسيابية خدمت الحبكة الحلزونية، وما ميز هذه البنية اللغوي هو إشراك ألفاظ عامية، مثل:"الدشرة، الطالب، البوسعادي، الشامبيط ، القايد ".

هاته الألفاظ لم تأت هكذا من العدم، بل تعتبر كلمات مفتاحية جعلت النص أكثر واقعية فكلمة "البوسعادي " مثلا تتجاوز كونها اسما لخنجر لتصبح رمزا للهوية والأصالة والقوة والكفاح، والدشرة تمثل الوطن الانتماء الوجودي و الالتحام لأصحاب الأرض في مواجهة الاستعمار، إن توظيف هذه الألفاظ الشعبية داخل اللغة الفصحى أحدث نوعا التهجين اللّغوي، مما أعطى البطل

1 المدونة، ص 39.

2 المدونة، ص43.

"محمد بن سي خالد " شخصية تجمع بين الرجل الشعبي البسيط والثائر القوي الواعي بقيمة وجوده الإنساني والمتمسك بأصالته وهويته ووطنه.

ومن خلال كل ما قدمناه سابقا يمكن القول أنّ نص "حصّاد الفرا نسيس" استطاع من خلال ثالوث الصدمة، والتضاد والإدهاش، قام على خوف البدايات وتحقيق الغايات المرجوة في النهاية والوصول إلى المراد، فالبناء كان مترابط فيما بينه قائم على مبدأ السببية، وظف النص في بنائه مجموعة من التقنيات السينمائية، فجاءت الرواية تعبيرا فنيا يعكس عمق المعاناة التي عاشها الجزائريين خلال فترة الاستعمار، ومدى إصرار هؤلاء على الحرية.

الخاتمة

في ختام هذا البحث المتمحورة حول جماليات البناء الفني في رواية "حصّاد الفرانسيس " لعبد الباسط عمورة " قمنا باستخراج جملة من النتائج التي توصلنا إليها أثناء إعدادنا لهاته المذكرة:

- المنهج التكاملي هو الأنسب لدراسة الرواية، إذ مكاننا من الإحاطة بجميع أبعاد النص الروائي المتعددة، فتمكنا من الجمع بين جمالية البناء وقداسة الرسالة الوطنية .
- دمج الألفاظ الشعبية فرض خصوصية وروح جزائرية داخل المتن الروائي.
- جميع الشخصيات داخل الرواية تمثل رموزا تاريخية، سياسية ودينية واجتماعية، كما وظف النص الإيجاز في بناء الشخصيات خاصة الثانوية منها، كما أشار باقتضاب شديد إلى الأبعاد الاجتماعية والنفسية لكل من "بن سي خالد " "وبيير الفاديرو" دون الخوض في تشعبات جانبية تشتت القارئ، إذ ركز على رمزية هاته الشخصيات بما يخدم المعنى الكلي للنص.
- الذاكرة الشعبية محملة بالشخصيات الثورية المجهولة التي يمكن إظهارها الى العلن من خلال الفن الروائي. كما هو الحال مع" محمد بن سي خالد "، فلا تزال الثورة الجزائرية المنار الذي يستل منها الأدباء المعاصرين إبداعاتهم الفنية.
- المتن الروائي "حصّاد الفرانسيس" قدم التاريخ الجزائري في قالب فني ميسر بعيدا عن اللغة التقريرية الجافه للتاريخ الرسمي.
- المكان داخل الرواية بُني على مفارقة ضدية، فتحول السجن من مكان للقيد إلى فضاء للتعلم وبناء الوعي الديني والسياسي، كما تحول الجبل الموحش إلى ملاذ آمن، ورمز للصمود والقوه كما أزاح الكاتب المكان عن وظيفته الأساسية ليخدم البناء الدلالي للنص.
- الزمن في الرواية لم يكن زمن خطي مستمر، بل كان زمن نفسي يمتد ويتباطأ حسب الحالة النفسية للبطل.
- بنية الحبكة في الرواية على عنصر التشويق والمفاجأة الدهشة والصدمة إشترك فيها كل من البطل والمتلقي معا.

– الرواية الجزائرية انفتحت على الأجناس الفنية كما هو موضح في رواية " حصّاد الفرانسيس "مثل توظيف "عبد الباسط عموره" لتقنيات الفن السابع في بناء روايته، الأمر الذي أدى إلى تحويل النص من مادة مقروءة إلى مشهدية صورانية، وتمكن القارئ من تصور الأحداث ورؤيتها سينمائيا في متخيله الدهني.

– العقدة في رواية "حصّاد الفرانسيس" ليست مأزقا يحتاج إلى مخرج مادي للوصول للإنفراج والحل، بل هي حالة ذهنية ونفسية تتفكك وتنحل بمجرد وصول البطل إلى درجة من الإدراك والوعي الديني والسياسي.

– السارد (محمد بن سي خالد) متحرر من كل قيود الزمان والمكان لإبراز الوعي التي وصلت إليها القضية الوطنية فهو تجاوز بذلك الذات ليعبر عن الجماعة.

قائمة المصادر والمراجع

- القرأن الكريم، رواية ورش.
- الإنجيل، الكتاب المقدس، كتاب الحياة، تطبيق الكتاب المقدس،1988-1997، Biblica2012، https://play.google.com. -inc تاريخ الاطلاع : 13 أفريل 2026 الساعة، 01:14 صباحا.

أ/ المصادر:

1. عبد الباسط عمورة، حصّاد الفرانسيس، كلاما للنشر والتوزيع، ط1، 2022.

ب/ المراجع:

1. أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة-مصر.
2. إ. م. فورستر، أركان القصة، تر: كمال عياد جاد، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، القاهرة، 1960.
3. إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، ط4 بيروت: دار الآداب، 2014.
4. إدوين موير، بناء الرواية، تر: إبراهيم الصيرفي، مر: عبد القادر القط، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، (د.ت).
5. إدغار موران، في الجماليّات، تر: يوسف تيبس، وزارة الثقافة والرياضة، قطر، 2019.
6. إيمانويل كنت، نقد ملكة الحكم، تر: غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة: بيروت، ط1، سبتمبر 2005.
7. برنار فاليت، الرواية، مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، 2002.
8. بول ريكور الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، مراجعة: جورج زيناتي، (ج1)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2006.

9. تزفيطان طودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، (ط2)، 1990.

10. جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عمر حلي وعبد الجليل الأزدي، ط2، مصر، الهيئة العامة للمطابع الأميرية،1999.

11. جيروم ستولنيتز، النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، تر: فؤاد زكريا، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2023.

12. أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين ومعه المغني عن حمل أسفار العراقي، دار ابن حزم، بيروت، ط1، ،2005.

13. حسن الأشلم، الشخصية الروائية عند خليفة حسين مصطفى، مجلس الثقافة العام، سرت –ليبيا، ط1، 2006.

14. حميد الحمداني، بنية النص السردي: من منظور النقد الأدبي، (ط1)، المركز الثقافي العربي بيروت/ الدار البيضاء 1991.

15. رولان بارت، س از(S/Z) ، تر: محمد بن الرافه البُكري، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، (ط1)، مارس 2016.

16. ستيفن غاتز، الإخراج السينمائي لقطة بلقطة: تجسيد التصور من النص إلى الشاشة، تر: أحمد نوري، دار الكتاب الجامعي، بيروت، ط2، 2015.

17. سيد قطب، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط 8، 2003م

18. سيزا قاسم، بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، (سلسلة مكتبة الأسرة – مهرجان القراءة للجميع)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة–مصر، 2004.

19. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992.

20. صليحة جلاب، التأويل الدلالي في النص الروائي: دراسة دلالية تأويلية لروايتي" أنتما لآخرون" و "مقامات الذاكرة المنسية"، ط1، 2019م.

21. طه حسين، خصام ونقد، مؤسسة هنداوي، القاهرة–مصر 2014.

22. عبد الفتاح كيليطو، الغائب: دراسة في مقامة للحريري، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط2، 2000.

23. عبد القادر فيدوح، الجمالية في الفكر العربي (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب.

24. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، 1998م.

25. عبد الوهاب جعفر، لبنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكو، دار المعارف، القاهرة، 1989.

26. عزت السيد أحمد، الجمال وعلم الجمال، حدوس وإشراقات، عمان –الأردن، ط2،2013،

27. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت –لبنان، ط2، 1984.

28. غاستون باشلار، الماء والاحلام: دراسة عن الخيال والمادة، ترجمة: علي نجيب إبراهيم، تقديم: أدونيس، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2007.

29. أبو نصر محمد الفارابي، آراء أهل المدينة الفاضلة ومضاداتها، مؤسسة الهنداوي، (د.ط)، 2016.

30. لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية –سوريا، ط2، 1993.

31. مالك بن نبي، شروط النهضة، تر: عبد الصبور شاهين وعمر كامل مسقاوي، دار الفكر للطباعة والنشر التوزيع، د.ط، 1986.

32. محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1.

33. محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجمالية، الإسكندرية.

34. مرسيا الياد، أسطورة العَوْد الأبدي، تر: نهاد خياطة دار طلاس للدراسات وال تر: والنشر، (ط1)،1987.

35. المنجّد في اللّغة العربية المعاصرة دار المشرق، بيروت –لبنان، ط1، 2000.

36. مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحار–الدقل–المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2011.

37. ميشال فوكو، الكلمات والأشياء: أركيولوجيا العلوم الإنسانية، تر: مطاع صفدي سالم يفوت، بدر الدين عرود كي، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1989/1990.

38. ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، مر: حياة شرارة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986.

39. ميلان كونديرا، فنّ الرواية، تر: خالد بلقاسم، المركز الثقافي العربي، المغرب/ لبنان، ط1، 2017.

40. هيغل، المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة لطباعة والنّشر، بيروت، ط1، 1978، ط3، 1988.

41. يوري لوتمان، سيمياء الكون، ترجمة عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي.

42. حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م.

43. ياسين النصير، الرواية والمكان، الموسوعة الصغيرة، العدد 195، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد–العراق، 1986.

ت/المعاجم والموسوعات:

1. أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، القاهرة، الجزء 01، عالم الكتب، ط1 2008.

2. جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عبد الله على الكبير ومحمد أحمد حسب الله، دار المعارف، القاهرة–مصر، (د.ط)، (د.ت)، (باب الجيم).

3. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، بيروت، دار الكتاب اللبناني للنشر، ط2، الجزء الثاني، (باب الميم)، 1982.

4. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1 1985،.

5. أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خليل، المجلد 1، منشورات عويدات، بيروت –باريس، ط2، 2001.

6. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، لبنان، 2002.

ث/ المجلات

1. داعي محمد، السلوكيات **السياسية والاجتماعية للكولون ونظرتهم للجزائريين 1830–1954**، (مجلة المواقف للبحوث والدراسات في المجتمع والتاريخ) جامعة سعيدة، مجلد17، عدد خاص، جانفي2022.

2. الطاهر مسيلي، "**الأيديولوجيا والرواية**"، (مجلة الإحياء)، جامعة عبد الرحمان ميرة بجاية، المجلد 20، العدد 26، سبتمبر 2020.

3. العربي عميش، **جمالية الإيقاع السردي في الخطاب الروائي الجزائري: قراءة في اللوحات التكميلية الأسود يليق بك**، (مجلة التعليمية)، جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف (الجزائر)، المجلد 6، العدد 1، (مارس 2018).

4. كارل غوستاف يونغ، في الظلمة تكتشف ذاتنا المتوارية مجلة رحلة، عدد36، تاريخ 2026/03/30.

5. محمد بوشنافي، "**الجبل في استراتيجية الثورة التحريرية الجزائرية 1954-1962**"، (المجلة الجزائرية للبحوث والدراسات التاريخية المتوسطية)، مج 07، ع 02، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، ديسمبر 2021.

6. يمينة براهيمي، **بنية الشخصية في الرواية الجزائرية: رواية "الصدمة" لياسمينة خضرا أنموذجاً**، (مجلة العلوم الإنسانية، جامعة الطاهري محمد ببشار)، الجزائر، المجلد 05، العدد 01، أفريل2021.

ج/ المقالات

1. دور المسجد في تعليم الامة، موقع منار الإسلام، 2 فبراير 2021، شوهد في 11 أفريل 2026، متاح على الرابطhttps://islamanar.com

2. كارل غوستاف يونغ، في الظلمة تكتشف ذاتنا المتوارية مجلة رحلة، عدد36، تاريخ 2026/03/30 ساعة23 https://rehlamag-com/carl-gustav-jung.

3. يوسف حسن حجازي، عناصر الرواية الأدبية، تاريخ الاطلاع: 05 مارس 2026، الساعة 21:40 مساء. موقعwww.Scribd.com

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات	رقم الصفحة
مقدمة	8-6
الفصل الأول: مصطلحات ومفاهيم	
1-الجمال.....	10
1-1لغة.....	10
1-2 اصطلاحاً.....	11
2-الجمالية.....	15
2-1الجمالية لغة	15
2-2 اصطلاحا.....	16
2 -مفهوم البناء والبناء الفني.....	19
1-البناء لغة	19
2-البناءالفني اصطلاحا.....	20
3: عناصر البناء الفني.....	25
1-الشخصيات.....	25
1-1الشخصيات لغة.....	25
1-2اصطلاحا.....	25
1-3أنواع الشخصيات.....	29
2-الزمان.....	30
2-1 لغة.....	31
2-2اصطلاحا.....	31
3-المكان.....	36
3-1 لغة.....	36

3-2اصطلاحا.....	37
3-3أنواع المكان.....	41
4-الحبكة.....	43
4-1 لغة.....	43
4-2 اصطلاحا.....	43
الفصل الثاني: تمظهرات الشخصية والزمكان في الرواية	
مضمون الرواية.....	49
1-جمالية الشخصيات.....	53
1-1-الشخصيات الرئيسية.....	53
1-2 الشخصيات الثانوية.....	69
2-جمالية الزمن.....	73
2-1 الاسترجاع.....	75
2-2 الاستباق.....	77
2-3 الإيقاع السردي.....	79
3-جمالية المكان.....	82
3-1 الأماكن المغلقة.....	82
3-2-الأماكن المفتوحة.....	**90**
الفصل الثالث: تجليات البنية السردية والصورانية في النص	
1-جمالية الحبكة.....	**107**
2-الصراع في الرواية.....	**110**
2-1الصراع الأنثروبولوجي:	**110**
2-2الصراع الديني.....	**114**
2-3الصراع الإيديولوجي.....	**117**
3-تجليات التقنيات السنيمائية في تشكيل الرواية.....	**118**
3-1المونتاج.....	**120**

3-2تقنية اللقطة	123
4-الخصائص الفنية والجمالية في تشكيل رواية حصّاد الفرانسيس.....	126
4-1البناء اللغوي للرواية.....	126
4-2الصور الفنية في الرواية.....	132
4-2-1المحسنات البديعية	132
4-2-2الإحتزال	133
خاتمة.....	137
قائمة المصادر والمراجع.....	139
فهرس الموضوعات.....	146
ملخص الدراسة.....	150

الملخص

تسعى هذه الدراسة إلى استقصاء التجربة السردية لذى الأديب الجزائري المعاصر عبد الباسط عمورة، وتسليط الضوء على منجزه الإبداعي المتمثل في رواية "حصّاد الفرانسيس، والوقوف على أهم الخصائص الفنية والجمالية داخل هذا المتن الروائي. وذلك من خلال الإجابة عن إشكالية جوهرية تتمثل في: كيف تجلت الجمالية والتجريب في رواية "حصّاد الفرانسيس"؟،وجملة من الأسئلة الفرعية منها: مدى نجاح رواية "حصّاد الفرانسيس" في الجمع بين مقتضيات التاريخ الجزائري ومقومات البناء الفني والجمالي؟ وكيف ساهمت التقنيات السينمائية وبنيات الزمان والمكان وتوظيف اللغة الشعبية والدلالات الرمزية للشخصيات في إثراء هذه الجمالية؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات، اعتمدنا خطة بحث تتشكل من مقدمة عامة كتمهيد للموضوع تلاها فصل نظري حددنا فيها لمفاهيم والمصطلحات الأساسية مع إجراء مقارنة بين المفاهيم الغربية والعربية في هذا السياق. أما الفصل الثاني فكان تطبيقيا بعنوان، تمظهرات الشخصية والزمكان في الرواية خصصناه لتطبيق آليات التحليل السردي والجمالي، أما الفصل الثالث فمتمثل في تجليات البنية السردية والصورانية في النص، يبين كيف وظف النص تقنيات السينما، لِنخلص في الأخير إلى جملة من النتائج الهامة التي توجت بها هاته الدراسة. إذ أثبتت هاته الدراسة نجاعة المنهج التكاملي في إبراز خصوصية الرواية التي مزجت بين الفن السابع واللغة الشعبية الجزائرية، لتحويل التاريخ من سرد جاف إلى بنية جمالية رمزية تُعلي من قيم الوعي الوطني.

الكلمات المفتاحية: رواية، حصّاد الفرانسيس، الأدب الجزائري، البناء الفني الجمالي.

Abstract

This study explores the narrative artistry of contemporary Algerian author Abdelbasset Amoura in hisnovel, Hassad al-Francis. It investigates how the work balances historic alaccuracy with a esthetic beauty, specific al lythrough cinematic techniques, folk language, and symboliccharacterization. By moving from theoretical concepts to a practical narrative analysis, the research demonstrates how the novel blends the "Seventh Art" with Algerian vernacular. Ultimately, the study shows that this integration transforms dry historyinto a symbolic structure thatelevates national consciousness.