جـامعة محمـد الـصديـق بن يحـــي – جـيجل–

كليـــة الآداب واللـغات

قــسم اللـــغة والأدب الـــعربي

دراسة صوراتية في المتخيل الروائي "عصر الطّحالب" لـ "كمال بولعسل" أنموذجا

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

–أعبكة أمنة

–كروم سارة

إشراف الأستاذ:

–د/ بن سنوسي هشام

لجنـــــــة المناقشـــــــة:

1. د. فيصل الأحمر..... رئيسا
2. د.هشام بن سنوسي..... مشرفا
3. د. جمال بلقاسم..... مناقشا

السنة الجامعية: 2017 / 2018

شكر وعرفان

نحمد الله عز وجل الذي ألهمنا العبر والثبات وأمدنا بالقوة والعزم على مواصلة مشوارنا الدراسي وتوفيقه لنا على إنجاز هذا العمل فنحمدك اللهم ونشكرك على نعمتك وفضلك ونسألك البر والتقوى ومن العمل ما ترضى وسلام على حبيبه وخليله الأمين عليه أزكى الصلاة والسلام

كما نتقدم بجميل الشكر والتقدير للأستاذ المشرف " **بن سنوسي هشام**" الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته وتشجيعاته العلمية القيمة رغم انشغالاته ووقته الثمين والذي تحملتنا طيلة هذه الفترة فنسأل من الله الكريم رب العرش العظيم أن يوصله إلى أسمى وأرقى المعالي

ولا تفوتنا أن نشكر كل أساتذة كلية الأدب واللغات الأجنبية

وكل من ساهم من قريب ومن بعيد في إنجاز هذا العمل المتواضع

مقدمة

بسم الله الرحمان الرحيم ،والصلاة والسلام على سيد الخلق المعلم الأول ، والمبعوث رحمة للعامين ، وبعد :

توجهت الدراسات الأدبية المقارنة المعاصرة نحو النصوص الروائية ، لاستجلاء مواقف الأمم والشعوب ضمن كتابات أمم وشعوب أخرى ، لكشف الصور الأدبية فيما يندرج ضمن حقل الصوراتية في الأدب المقارن التي غدا الآخر يشكل فيها محور الدراسة والتحليل ، بتعدد بيئاته واختلاف توجهاته وأفكاره .

إن الصورة الروائية والتصوير الفني الروائي على العموم ، كان المخرج الأسمى للكتابة الروائية من كل أنواع القيود التي وضعت في وجه الأدب ، وكذلك نتيجة للحالة التي كان فيها الروائي .

ان أسلوب التصوير الذي يعتمد على عملية التخييل والتي بدورها تدخل في كل مكونات الرواية والمتخيل السردي بصفة عامة ، من شخصيات و أحداث وزمان ومكان فكانت السبيل الأكثر طغيانا على غرار كتابات : واسيني الأعرج والطاهر وطار وأحلام مستغانمي وأمين الزاوي .

وقد وضعنا اشكالية تكون منطلقا لبداية البحث في الموضوع ، وتتمثل في مجموعة من التساؤلات من أهمها :

ماهية الصورولوجيا ؟ وما مفهوم المتخيل الروائي ؟ وفيما تتجلى الصوراتية في المتخيل الروائي ؟

ومن أسباب اختيارنا للموضوع : الرغبة في استكمال البحث ضمن مشروع الليسانس والحصول على الماجيستير المقترح علينا من طرف الأستاذ المشرف .

كذلك لدوافع ذاتية في السعي و محاولة تحديد أوجه هذا التصوير الإبداعي . وموضوع الدراسة يندرج ضمن حقل الصوراتية وتطبيقه على المتن الروائي الجزائري ، مما يعني أنه جديد نسبيا ، وقد ارتأينا أن يكون عنوان بحثنا على النحو الآتي :

"دراسة صوراتية في المتخيل الروائي –عصر الطحالب- لكمال بولعسل "

أما المنهج الذي اتبعناه في هذا البحث والذي يتماشى مع الإشكالية المطروحة هو المنهج الوصفي التحليلي .

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على مجموعة من المراجع من أهمها :

كتاب: بنية الشكل الروائي ل " حسن البحراوي".

كتاب: بنية النص السردي ل" حميد الحمداني".

أما بنية البحث فتقوم على :

مقدمة : أشرنا فيها إلى ظروف وملابسات الموضوع المعالج ثم استعرضنا فيها الإشكالية التي يدور حولها ، وكذا سبب اختيارنا له ثم المنهج الأنسب للإجابة على السؤال الإشكالي.

وقد بني هذا البحث على فصلين الأول نظري والثاني تطبيقي .

أما الفصل الأول المعنون ب:"الصوراتية في المتخيل الروائي " والذي يضم مبحث واحدا ناقشنا ضمنه خمسة مطالب حول الصورة والمتخيل ، حيث تناولنا مفهوم الصورة الروائية وأنواعها كذلك المتخيل الروائي ، كما تناولنا ثنائية الأنا والآخر وتمثلاتها في المتخيل السردي .

أما الفصل الثاني عنوانه "تجليات الصوراتية في المتخيل الروائي –عصر الطحالب-" والذي يضم مبحثين الأول تناولنا فيه البنية الخارجية ، أما الثاني تناولنا فيه أنماط المتخيل في رواية عصر الطحالب كنموذج .

وفي الأخير كانت خاتمة البحث التي جاءت خلاصة لأهم النتائج التي خرج بها البحث .

أما الصعوبات التي واجهتنا هي قلة المراجع والدراسات التي تناولت الصورة بالمفهوم المعاصر،إضافة إلى الصعاب الأخرى التي تساير البحث العلمي .

ومع كل ما واجهناه في هذا البحث من صعوبات وعراقيل إلا أنه قد أنجز بفضل من الله وعونه وتقديره ، فالحمد لله والشكر والإنابة إليه ، وكان لنا في انجازه عونا وإرشادا وتوجيها من الأستاذ المشرف "هشام بن سنوسي " والشكر موصول إلى لجنة المناقشة التي تشرفنا بها وبقرائتها لثمرة هذا الجهد المبذول والمتواضع .

الفصل الأول:

الصوراتية في المتخيل الروائي

الفصل I: الصوراتية في المتخيل الروائي.

المبحث الأول : الصورة والمتخيل.

المطلب الأول: الصورة الروائية .

المطلب الثاني: أنواع الصورة.

المطلب الثالث: المتخيل الروائي.

المطلب الرابع: بنية الأنا والآخر.

المطلب الخامس: تمثلات الأنا والآخر في المتخيل السردي.

المطلب الأول: الصورة الروائية

1-مفهوم الصورة (نشأتها وتطورها).

أ-المفهوم اللغوي:

نجد كلمة الصورة في لسان العرب لابن منظور في أسماء الله تعالى: " المصور هو الذي صور جميع الموجودات ورتبها فأعطى كل شيء منها صورة خاصّة وهيأة مفردة يتميز على اختلافها وكثرتها" [1]فهي الخلق والإبداع في صور وأشكال المخلوقات في شتّى الجوانب .

وقال ابن سيده :الصورة في الشكل الجوهري والصِور بكسر الصاد،جمع صورة، قال ابن الأثير:الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيأته وعلى معنى صفته،يقال صورة الفعل كذا وكذا أي هيأته وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته...." [2]أي حقيقة الشيء والمشار إليه وهيأته.

ب- المفهوم الاصطلاحي:

إن الصورة الفضفاضة التي رسمت عن الغرب، وخاصة فرنسا ، هيأت لميلاد مبحث الصورة أو الصورائية في الأدب العربي الحديث ، ويهتم أساسا بالتصورات التي ينتجها النص أدبيا كان أو فكريا أو فلسفيا عن الآخرين .

ومفهوم الصورة ألصق المفاهيم بمفهوم الآخرية والهوية معا ، والتصور والتوهم والمحتمل فصورة الآخر قد تكون فيها كثير من عناصر الواقع كما قد يغلب عليها الخيال والوهم والإفتراء ، والصورة من هذه الزارية هي تمثل للأنا والآخر معا .

والرواية هي الجنس الأدبي الجامع لرسم صورة الآخر وتمظهره ، نظرا لحجمها وتمتعها بإمكانية السرد والوصف والتحليل ، ولكن هذه الصورة التي ترتسم ليست هي الواقع ، فهي ، فالصورة من هذه [3]"ليست شديدة التقرب منه ولكنها ليست مختلفة عنه تمام الإختلاف" الزاوية يمكن أن تشكل تعبيرا أدبيا عن فارق واضح بين ثقافتين ، ثقافة الشرق وثقافة الغرب ومن هنا يمكن اعتبارها تمثلا لواقع ثقافي وإيدولوجي وتخيلي كذلك . ومن ثم فالصورائية تتجه لمسائلة الهوية والعلاقات بين الأنا والآخر .

---

[1]—ابن منظور: لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسن الله، دار المعارف، القاهرة، المجلد الرابع، الجزء 97،ص2523.

[2]—المرجع نفسه، ص 2325.

[3]- عبد الحميد حنون، صورة الفرنسي في الرواية المغربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 82.

وما ينبغي الإشارة إليه هو أن هذه الصورة لكل من الأنا والآخر ، هي صورة متخيلة ، قبل أن تكون واقعية تستمد طبيعتها من الواقع ، ذلك أن الخيال في هذا المجال يسبق الواقع ، وكل طرف رسم الآخر رسما معينا والتحليل في الأخير مبني على خلفيات ونوايا ووعي وفرضيات ، فصورة الأنا العربية مثلا شوهها الإستشراق تشويها مقصودا ، فحين كان الغربيون يذهبون إلى الشرق ، كانوا يبحثون عن تلك الصورة المشوهة ، أما ما لا ينسجم مع الصورة فيتجاهلونه ويولونه ظهورهم .

والرواية العربية "حاولت هدم تلك الصورة المشوهة التي غال الآخر في رسمها و رميها في أدبياته وكتاباته ووسائل إعلامه المتطورة "[1].

ويجب أن نشير إلى نقطة هامة ، وهي أن الأنا في الرواية العربية ليست بالضرورة هي الأنا العربية الإسلامية ، و أن الآخر ليس هو دائما الغرب ، فقد يكون الآخر فينا ومنا أي أن الآخر تغدو منقسمة إلى أنا و آخر.

[1] - سيار الجميل، التحولات العربية إشكالية الوعي و تحليل التناقضات و خطاب المستقبل،الأردن،ط 1،1997،ص115.

المطلب الثاني:أنواع الصورة(الصوراتية،الصورائية)

1-أنواع الصورة:

تعتبر الصورة التي يقدمها المبدع وسيلة يرى من خلالها المجتمع مرآة أعماقه فيها من قبح وجمال فترسم عبرها ملامح ذاته والآخر،فتعايش أفكاره وأحلامه و انفعالاته التي تجلت في هذا العالم الرمزي الذي يشكله الأديب في كتاباته [1]مما يسمح بتشكيل عدة أنواع من الصور وهي:

1-1-الصورة الذهنية :

وهي نتاج نهائي للإنطباعات الذاتية التي تتكون عند الأفراد أو الجماعات إزاء شخص ، أو شعب أو قضية.

وتتكون هذه الانطباعات بفعل تجارب مباشرة وغير مباشرة ، مرتبطة بعواطف الأفراد أو عقائدهم واتجاهاتهم" [2]، وبالتالي فإن الصورة عن الآخر تتشكل أ وّل الأمر في الذهن تكون محملة بمواقف خاصة نابعة من توجه الكاتب ومنظوره ، وإذا تسنى لها الخروج والبروز في نص أدبي ما، فإنها تشكل ما يعرف بالصورة الأدبية وهي نوعان : صورة أدبية ، وصورة مرجعية.

1-2-الصورة النمطية:

وتتمثل في تصور يتصف "بالتصلّب والتبسيط المفرط لجماعة ما ، يتم على ضوئه وصف الأشخاص الآخرين الذين ينتمون إلى هذه الجماعة،وتصنيفهم استنادا إلى مجموعة من الخصائص والسمات المميزة لتلك الجماعة "[3] كما يمكن أن تكون نتيجة أحكام وتوقعات مسبقة ، وهي تنتج عن " عملية معرفية نفسية ذات أصول ثقافية بالأساس ، تقوم على إدراك الأفراد الانتقائي المباشر لخصائص موضوع ما ، فردا أو جماعة أو مجتمعا أو مؤسسة أو حدثا ، وتكون اتجاهات عاطفية نحوه وتوجيهات سلوكية في إطار مجتمع معين "[4] .

---

[1]– ماجدة حمود، صورة الآخر في التراث العربي،ص13.

[2]–علي عجوة: العلاقات العامة والصورة الذهبية، عالم الكتب، ط1983،1م ،ص10.

[3]– حلمي خصر ساري: المرأة كآخر، دراسة في هيمنة التنميط الجسماني على مكانة المرأة في المجتمع الأردني: الطاهر لبيب وآخرون،ص761.

[4]– همت بسيوني عبد العزيز: الشخصية المصرية وصورة الآخر، ص71.

وتصبح بذلك الصورة النمطية هي ما يلجأ إليه الفرد ويستحضره عند اصطدامه بآخر تكون معرفته به قليلة، فيسعى لسد النقص من خلال جملة ما خزنه في ذهنه من معلومات ومواقف عن ما يشبهه أو ينتمي إليه، مما يعزز تنمية وإثراء العلاقات المشوهة وسوء الفهم بينهما.

1-3-الصورة المرجعية:

وهي ما يقصد به" الصورة الفكرية والوجدانية والأخلاقية، التي يتأثر ويتوحد معها أفراد ينتمون إلى جماعة معينة، وتشترط هذه الصورة وجود علاقة اجتماعية فعلية ومباشرة داخل الجماعة، كما يشترط وجود تراث ثقافي يوجه الأفراد(.....) وهي بذلك تصير ذات قوة كبيرة لا تضاهي في تصور وفهم العالم أو الآخر بصورة مباشرة وآمنة" ،إذا مما ترتكز على مرجعية وخلقية فكرية وثقافية يتوحد بها المجتمع في ذاته ، تكون معادلا موضوعيا لصورة الذات ، وهي عكس الصورة النمطية والأفكار المقبولة التي تنطلق دون سند واقعي أو حقيقي ملموس.

2-مكونات الصورة:

للصورة مكونات لا بد من الوقوف عليها،وتفكيكها للتمكن من فهمها منذ لحظة الولادة إلى غاية تشكّلها كصورة في ذهنية شعب معين[1] من خلال الرحلات التي يقوم بها الأدباء إلى البلدان أو الكتب التي يقرأها الناس عن البلدان الأخرى [2]، وما دامت الصورة متجسدة في نص أدبي معجمي فإن أولي مكوناتها هي:

1_**اللغة:** وهي التي تتمثل في " ذلك المخزون الواسع من الكلمات التي تنقل صورة الآخر لنا" [3]، حيث تكون هذه الكلمات مختارة بعناية سواء من حيث مدلولاتها من أسماء الأماكن والمقاييس الزمنية واختيار الأعلام [4]على أن كل كلمة تساعد على فهم الآخر ووصفه.

2_ **الخيال:** ويعدّ الخيال من المكونات المهمة في تشكيل الصورة ،ذلك أن "اللغة تختلط بها المشاعر بالأفكار، وهي ترجع إلى واقع ترسمه وتدل عليه، لكن الخيال هو الذي يرفع لغة الصورة إلى مرتبة الجمال

---

[1]–دانييل هنري باجو: الأدب العام والمقارن ص99.

[2]– عبد المجد حنون: صورة الفرنسي في الرواية المغربية، ص76-77.

[3]–ماجدة حمود، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، ص117.

[4]– دانييل هنري باجو: الأدب العام والمقارن ص99.

الفني، وهو في الوقت نفسه تعبير عن تعبير المجمع والثقافة" فالخيال لا يعني الوهم أو الهروب من الواقع وإنما هو سمو باللغة إلى عالم الجمال الفني من خلال ما يضفيه عليها من مجازات.

3_ **النمط** : و من المكونات الأساسية للصورة وهو الشكل الأولي للصورة، وهو حامل لتعريف الآخر وهو البيان عن معرفة جماعية تريد أن تكون مشرعة في أي لحظة تاريخية مهما كانت، ويكون في الأغلب صورة مشوهة عن الصورة الحقيقية لشعب معين.

وليس ببعيد عن النمط المعبر عنه بالسرد والصورة والسيناريو. تتشكل الأسطورة التي هي معرفة وسلطة وتاريخ للجماعة وهي قصة أخلاقية تقوي تماسك الجماعة التي أنتجتها إذ تزخر الصورة بأسطورة كانت في الماضي وأضيفت عليها روح العصر.

4- **الإطار المكاني والزماني**: وهو مكوّن آخر يساهم في توضيح صورة الآخر خلال ما يقدمه الأديب من أماكن متعددة وأزمنة متعاقبة توحي كل منها بإضفاء الألوان على الصورة المشكلة للآخر التي يتحرك على مستواها، فكل من المكان والزمان يعدّان فضاء تتحرك فيه العلاقات بين ا لأنا والآخر والتي لا بد من مراقبتها ومقابلتها للوقوع على حقيقة الصورة ومميزاتها [1]، حيث لا بد من دراسة الشخصيات في إطار مكاني وزماني معين،وتحديد الشخصيات من خلال الجنس والإنتساب السياسي والثقافي من جهة، وكذا بعض الصفات التي تطبعه والمميزات التي تميز الفئات العمرية المختلفة مما يسمح بتشكيل صورة دقيقة وفق ما قدمه الأديب في نصّه.

وهناك عناصر أخرى تسهم في تشكيل الصورة الأدبية كالسيناريو والذي يعد حوار بين ثقافتين يقدم من خلاله الأجنبي غير تشكيل جمالي وثقافي أي يقدم عبر الصورة السيناريو ويشمل المعطيات التاريخية، السياسة والاقتصادية، وكذا الثقافة وبعض الجوانب الاجتماعية، حيث يجب مقابلة النص بالتفسيرات التي يقدمها المؤرخون، فيتم فهم النص ووظيفته التي يقدمها عبر دورة من خلال التاريخ خاصة تاريخ العقليات فيعد بذلك من العناصر التي تساعد على الكشف الجلّي للصورة وتوضيحها.

---

[1]- دانييل هنري باجو: الأدب العام والمقارن ص79.

ويتعدى الجوانب التاريخية والثقافية عناصر لا بد من رصدها ، تنكشف فيها تعبيرات الآخر والسّمات والحركة والحديث ، والعلاقات الاجتماعية والعناصر التي تتعدى التعريف البسيط، حاملة دلالة خاصة إلى جانب الوصف المخالف الذي يساعد على تقديم صورة الآخر من خلال ثنائيات متناقضة مع الأنا بحث يتجلى الفرق بينهما وتنعكس صورة كل منهما انطلاقا من هذه التقابلات التي تبرز أيضا من خلال وصف جسد الآخر ومنظومة قيمة ومظاهر ثقافته، فنواجه النص بوصفه مشاهدا ووثيقة عن الأجنبي للتعرف في الأخير على هذا الآخر، ماقيل عن ثقافة أو سكت عنه[1]

فكل ما يظهر في النص أو يختفي يشكل جانب من الصورة ، وبالتالي جانبا من شخصية الآخر ، فمن خلال العناصر المذكورة يمكن تشكيل صورة واضحة المعالم عن الآخر والتي تبرز من خلالها صورة الأنا ، وبالتالي معرفة حال الذات من خلال معرفة حال الغير.

[1]- ماجدة حمود، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، ص120.

المطلب الثالث: المتخيل الروائي

1-المتخيل

أ/ المفهوم اللغوي للمتخيل:

يتموضع مفهوم المتخيل"imaginaire" في نقطة التماس يتقاطع فيها مع مفاهيم ومصطلحات أخرى من نفس المصدر كالخيال والتخيل والمخيال، غير أن تباعدهما الشكلي نسبيا لا يعكس في الحقيقة سوى صيغ صرفية يحتفظ بخصوصيتها لكنها تشترك جميعها في الجذر "خيّل"، فالخاء والياء واللام أجل واحد يدل على حركة في تلّون فن ذلك الخيال، وهو الشخص و أصله ما يتخيله الإنسان في منامه لأنه يتشبه ويتلون، وسميت الخيل خيلاً لاختيالها، لأن المخيال في مشتبهه تلون في حركته ويقال تخيلت السماء إذ تهيأت للمطر[1]

الخيال: وهي كلمة مشتقة من كلمة"خيل"، أخيلة و خيالات ما تشبه للمرء في اليقظة أو المنام في صورة، أو ما خيل في الذهن من أشياء لا موجود لها في الخارج، ميز بين الواقع والخيال بلبلتهم وهي قادرة على الخلق و الابتكار مجال الأفكار ومجال الخيال الروائي الفنان

خيل: خيل، خال الشيء، يخال خيلاً وخيلة، وخالاً وخيلاً وخيلاناً ومخالة ومخيلة وخيلولة: ظنه.[2]

أخال الشيء: اشبهه، يقال:هذا الأمر لا يخيل على أحد أي لا يشكل،ويقال خيلت السحابة إذا غابت و لم تمطر وكل شيء كان خلقا فهو مخيل، المخيلة، موضوع الخيل وهو الظن كالمظلة وهي السحابة الخلفية بالمطر.

---

[1]– ابن منظور:لسان اللسان، تهذيب لسان العرب، ج1، ذر الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1413،1هـ-1993م،ص380.

[2]-المصدر نفسه ص 101.

خيّل تخييلاً: إليه:جعله يخاله – فيه الخير – توسمت السحاب برق مطر .

للناقة: وضع لولدها خيالاً ليفرع الذئب عنه، وضعف وحيّن عليه: وجه التهمة إليه.

ب/ التعريف الإصطلاحي:

المتخيل Imaginaire: تترجم كلمة "متخيّل" من الكلمة اللاتينية imaginarius" التي تعني: خيالي، وتستعمل كلمة متخيل في اللغة ثلاث دلالات على الأقل وهي:

أ-كصفة ،وتعني مالا يوجد إلا في المتخيلة الذي ليس له حقيقة واقعية.

ب- كاسم مفعول للدلالة على ما تم تخيله.

ج- كاسم وتعني الشيء الذي ليس له حقيقة معينة [1] ،وهو مفهوم يمكن أن نستعمله لتحديد مجال أو مكان أو عالم ثقافي يتوفر على مجموع خصائص تحدد في عنصرين هما : من جهة للصور أو ما يتخيل وهي معطيات نفسية، ومن جهة أخرى أن هذه الصورة المتخيلة تشكل نمادج المتخيل[2]

الخيال: وهو واحد من العناصر الكبرى المتلاحمة في جلبقالإنسان ويمثل القوة الذاتية التي ترسم الصورة الذهنية لأشياء غابت أو غيبت عن الحس ويتمثل فاعليته في إعادة تشكيل المدركات، وتبني منها عالما متميزا عن جدته وتركيبه، وهو نشاط خلاق نستهدف دفع المتلقي إلى إعادة التأمل في واقعه من رؤية فنية ، لا تستمد قيمتها من مجرد الجدة أو الطرافة، وإنما قدرتها على إثراء الحساسية وتعميق الوعي.

والطهناوي يرى الخيال على أنه أحدى الحواس الباطنية وهو بالفتح وتخفيف مثله التحتانية.....وهو ما يرى في النوم من شخص أو صورة أو في اليقظة مايتخيله الإنسان.....

[1]– سراب مفهوم من الخيال إلى المتخيل، طوجين الورق ، ص18.

1

[2]– المصطفى مويقن: " بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة" ، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية ،الأذقية، ط 1،2005،ص88.

وعند الحكام يطلق على أحدى الحواس الباطنة وهو قوة تحفظ الصور المترسمة في الحس المشترك، اذ غابت تلك الصور عن الحواس الباطنة.

والخيال هو ما يميز الفنان المبدع عن غيره، إذ هو العمل الإبداعي يحتوي على الكثير من عمليات التنظيم العقلية ويتوفر على منظور زمني منفتح يسهم في أشغال عملية التخييل ، فالخيال حسب ابن عربي يكون على مستويين وهما:

- خيال العامة : عندما تتلقى الخيال معطيات ما.
- خيال العارفين المدركين للأمور كما هي عليه ، عندما يتلقى الخيال بشيء ما من الروح والقلب

كما ذهب إلى تصنيفه إلى ثلاثة أنواع وهي كالآتي :

- خيال مطلق، أو ما يسميه بالخيال الميتافيزيقي.
- خيال وجودي، ويسميه أيضا الخيال الصوري.
- خيال إنساني، ويسميه الخيال المعرفي كما أنه يرى الخيال أكثر حضورا من العقل في حياة البشر ولقد سرح أن الخيال سلطة على المحال وأنه عين الكمال وهو لا يعرف المحال وأنه يجسد ما ليس من ش أنه أن

يكون مجسدا، فهو البرزخ الحاكم المتحكم الذي يحكم ولا يحكم عليه.[1]

والبرزخ هو الوساطة ، فقد صرّح أن الخيال هو المراج والأمام الأعظم والبرزخية هي مجمع البحرين، بر المعاني وبحر المجموعات، وهو يعتمد على أصل قراني مزج البحرين لا يلتقيان بينهما برزخ لا يبغيان، ومن هذا الأصل يتشكل مفهوم ابن عربي الفلسفي للبرزخ على أساس أنه يقوم بوظيفي الفصل والجمع[2]، كما أنه مفتاح الشخصية البشرية كلها ، وبكامل غموضها واستمرارها[3] فنحن نولد مزودين بالحنان والعواطف

[1]–يوسف سامي اليوسف: المرجع السابق ص 28.
[2]-المصطفى مويقن: المرجع نفسه ص 131.
[3]-يوسف سامي اليوسف: المرجع السابق ص 19

والمنازع الايجابية والسلبية، ولكننا نكتسب العقل من التربية والتجربة، فاعلم أنك خيال وجميع ما تدركه مما تقول فيه ليس أنا خيال فالوجود كله خيال في خيال[4].

التخيل: يشير مصطلح التخيل fantasia إلى نشاط غير محكوم أو غير متحكم فيه ن يمكن تو جيهه بواسطة الفرد المتحمس فيه كبديل للواقع، إذ يرتبط بأحلام اليقظة [5]. وهو يمثل القدرة العقلية النشيطة القادرة على تكوين الصور والتصورات، وإذا كان في مقدور المخيلة أن تحدث كل هذه الصور ، فإنه بمقدارها أن تشكلها بشكل العلم الروحاني، فيرى النائم السموات ومن فيهان ويشعر بما فيها من لذة ولهجة[6].

فهو يصور أشياءا ويحدث بينها علاقة ويربطها ببعضها البعض، ويستقي تصوراته هذه من الواقع إن هذه المادة موجودة فعلا، ولكنها تظل تتركب وتتعقدن حتى تأخد شكلا حديثا يختلف عن الأجزاء القديمة التي تكون منها.

والطهناوي يعرف التخيل بقوله:" التخيل عند الحكماء هو إدراك الحس المشترك للصور.... ويعرف أيضا بحركة في المحسوسات بواسطة المتصرفة.....والتخيل عند الشعراء هو أن يتخيل الشاعر شيئا في ذهنه بسبب ارتباط بعض أوصاف ذلك الشيء ويقال لهذا المرئي تصورا"

فجوهر التخيل يمكن في كونه قوة تتحرك عن محرك، وهو الحس، لأنه يتعذر وجوده من غير الحس، لكن هذا لا يعني أن التخيل مرتبط بأي حس كان وإنما بالحس الكامل، فهو قوة تحرك غيرها وتتحرك عن غيرها أي انها تفعل وتنفعل"[1]

التخيل:يقوم التخيل عند حازم القرطاجني على أساس اختيار المعاني والألفاظ، وما يناسب المعاني من سياق، وصياغة شكلية بحيث تجعل النفس تتأثر فقد جعله قوام الصناعة الشعرية وهو على صنفين قول تخيل الشيء كما في الوجود والآخر تخيل الشيء على ماهو غير عليه في الوجود.

---

[4]–المرجع نفسه ص18.
[5]–ينظر مصطفى مويقن: نبيه المتخيل ص137.
[6]–أبو ناصر الفرابي: " أراء أهل المدينة الفاضلة ، دار المشرق ط6، بيروت 1991، ص50.
[1]–المرجع السابق، ص118.

والتخيل عنده أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المتخيل ومعانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خاله صورة أو صورة ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها، انفعالا من غير رؤية إلى جهة الانبساط أو الانقباض[2].

2-أشكال التخيل:

أ/ التخيل السردي: وهو من الأنظمة الدالة التي تعبر اللسان إلى أنساق أخرى تحتويها وتتقاطع معها بواسطة المتخيل الذي نجده يعطي للرواية أحيانا خصوصية تعرف به ويتعالى عنها أحيانا، أو إثارة نوع من الإبهامات أو التمثيلات التي تتوجه إلى أشياء وتربطها باللحظة التي تتمثل فيها الذات[3].

ب/ التخيل الفلسفي: إن التخيل يعد لدى جمهور الفلاسفة نوع من الرؤية البصرية، فالأشياء تتمثل بلا انقطاع ذرات تولد عن طريق احتكاكها بالعين والرؤية إذا التخييل يقوم عندهم على ما تراه العين المجردة.

أما ديكارت فيري أن التخيل يمثل مظهر السند للإدراك العقلي أي العقل يحول كل ما يجمعه ويخزنه من الأفكار إلى المتخيلات.

ج/ التخيل الرومانسي: ترى الرومانسية على أنه " طريقة الإنتاج السحري للصورة ولكل فعل هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن مفهوم الصورة كتجسيد سحري للفكر وإرادة الذات [1] وهذا يدل على الخيال تمثل قدرة سحرية خلاقة يولد العالم الملموس، وينتج الفكر بأشكال وألوان ويتصور أشياء غير موجودة في الواقع المعاشي، فالأديب حرية الخلق والإبداع، فالتخيل عندهم يعتبر إبداعاً جوهريا"[2]

3- الرواية

تعددت تعاريف مصطلح الرواية من باحث إلى آخر ، ومن دارس إلى غيره، واختلفت النظرة حول تحديد زمن ظهورها وولادتها.

---

[2]–أمينة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية-من المماثل إلى المختلف ، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع ط2،تيزي وزو، 2011، ص24.
[3]– المرجع نفسه، ص25.

أ-التعريف اللغوي:

يقال روى فلان شعرا، إذا رواه له حتى حفظه للرواية عنه [3]،جاء في كتاب الرواية الانسانية وتأثيرها على العرب لأحمد سيد أحمد:" و رويت الحديث والشعر رواية، فإن راو في الماء والشعر والحديث، وتقول أنشد القصيدة يا هذا تقل أروها إلا أنك تأمره بروايتها أي باستظهارها "[1]ويقال أيضا"روى رواية الحديث: نقله وذكره [2]وقد عرفها كذلك ابن منظور بقوله:"و رويت الشعر تروية أي حملته على روايته ورأيته أيضا"[3]

ب-التعريف الإصطلاحي:

يذهب نبيل راغب في كتابه" فن الرواية عند يوسف السباعي" إلى أنها شكل أدبي تتميز عن الأنواع القصصية الأخرى بقالب فني خاص ،ظهرت في فترة تاريخية معينة، واستطاعت أن تكون شكلا أدبيا مستحدثا، وأن تتطور بسرعة وعنف، مشكلة بذلك ظاهرة تجاوزت في عصرنا أشكال الأدب الآخر،وقد عبّد لها الطريق كثير من الكتّاب بتجاربهم ومحاولاتهم الفنية الأصلية، فرسخت مقومات هذا الشكل الأدبي وأرسلت تقاليده مكتسبة مرونة جعلتها تتطور جانبا إلى جنب مع المدّ الحضاري منفتحة على الكثير من قضايا العصر ومشكلات المجتمع، فالرواية ليست كلمات على الصفحات داخل كتاب، ولكنها بناء نفسي ينهض داخل نفسية القارئ, لقد ولدت الرواية جنسا أدبيا جديدا يؤكد التروع الفكري العام لعصرها، فكان جوهر ممارستها يكمن في محاولة نقص المورث، وتوكيد معيار جديد للممارسة الأدبية، يعتمد الخبرة والتجربة الفرديتين اللتان هما جديدتان دائما، مادام حقل أشغالهما هو الواقع غير المتناهي بكل امتداداته وكثافاته وتغيراته الدائمة[1] فالرواية في تطور مستمر ومتواصل، وهي تمثل الرقيب والحريص الدائم للمجتمع والأمة، فقد كانت معاناة الشعب من الظلم والحرمان الدافع الأقوى إلى اللجوء إلى هذا الجنس الأدبي باعتبارها وسيلة يصور فيها ما يعانيه وكرسالة يوجهها لإيقاظ الهمم وبث العزيمة والقوة والإرادة لدى الأجيال للتحرر من القيود.

---

[1] –أحمد سيد أحمد: الرواية الانسانية وتأثيرها على العرب، دط، الجزائر 1989، ص18.
[2] –خليل الحر: المعجم العربي الحديث لاروس، مكتبة لاروس، كندا ، 1973،ص515.
[3] –ابن منظور لسان العرب-تعذيب لسان العرب، ج1،دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1993، ص528.

فالراوي بمثابة القلب النابض لمجتمعه يجسد الواقع بكل جوانبه"فالسمة البارزة للرواية الفنية انكبابها على الواقع وعليه فالرواية تبدأ في أوروبا في القرن الثامن عشر حاملة رسالة جديدة وهي التعبير عن روح العصر، والحديث عن خصائص الإنسان هذا يعني أن الرواية بمثابة سجل لحياة الأشخاص أو لعواطفهم تحت بعض الظروف التاريخية.

والقول أن الرواية هي تجسيد للواقع لا يعني الجزم المطلق لمحدودية الرواية وانحصارها في بؤرة الواقع بل تتجاوزه بإضافة العنصر الجمالي المتمثل في الخيال والذي من شأنه توليد التسويق والإثارة والمتعة"إن الرواية في مستوى أول نوع "سرد نثري " وفي مستوى ثاني يكون هذا القصص" حكاية خيالية" وفي الوقت نفسه خيال" ذو طابع تاريخي"عميق وأخيرا فإن الرواية في أجزائها كما في كلها، وهي تبرز في شكل خطاب موجه لتحدث مفعولا جميلا بفضل استعمال بعض المحسنات، على الرغم من الدور الذي لعبته الرواية في نقل الواقع وتجسيده إلا أنها كانت متأخرة قياسا بالأجناس الأدبية الأخرى ، عرفت الرواية طريقها إلى اللغة العربية في عصر النهضة الحديثة مترجمة في اللغات الأجنبية في أول أمرها أو محاكاة لبعض نماذجها في صورة مبسطة و لم يعقل جيل الرواية بنقد الرواية أو تحديد مصطلحاتها ، لأن الفوارق الدقيقة بين الألوان القصصية والمسرحية لم تكن واضحة تماما في أذهانهم.

4-المتخيل الروائي:

انطلاقا من المتخيل يمكن الدخول إلى الرواية الجزائرية باعتبارها وسيطا لفعل القراءة، لا يكتفي القارئ بطريقة واحدة، كما هو سائد في دراسات علم السرد الحديث عامة، حيث يصلح فيه نموذج واحد لدراسة كل الروايات ولا يكتفي بدراسة المضامين بالمفهوم التقليدي بل يدخل بهدف قراءة لا تنكر من ناحية للمضمون بحجة أن ليس ما يهمنا ماذا قال الكاتب ولكن كيف قال؟ ففيه تتجلى القدرة الخالقة للمتخيل ولا تفصل بين الكتابة والحكاية بحجة تبعية إحداهما للأخرى في منطلق الدفاع على طريقة مصور المرجع عند هذا الكتاب أو ذاك.

إن " أمبرتوا ايكو" وهو الروائي والسميائي المحنك يصر على أن الوظيفة الحكائية ضرورية للإنسان الذي هو بحاجة إلى أن ينتج ويفبرك حكايات أي أن يكون الروائي قادرا بأن يجعل الغياب ظاهرا، لقد كان فعل

المتخيل مقترنا بأشياء عجيبة ثم أصبح بتعبير " أندري مالدو" متخيل الحقيقة،لكنه يبقى مشدودا إلى العجيب لأنه متخيل ولأن الرواية هي مكان الممكن ونهاية الممكنات فعلى الورق فقط يمكن أن تتحقق كل الأحلام والرغبات ليفتح الروائي كما للقارئ فضاء من الحرية وهكذا لا يتهم دعاة الكتابة واللغة أو أصحاب الصنعة بالمصطلح التراثي أصحاب الحكاية بأن كل شيء قيل أو يتبرم المنتصرون للحكاية أو أصحاب الطبع بالمصطلح التراثي أيضا، من الإغريق في صناعة اللغة والتركيز على الخطاب، فالنص الروائي هو " حكاية لمسار كتابته أو بلغة أخرى مرآة فيها مسار تكونه وبذلك فكل عمل أدبي يفصح عن مراحل تبلوره كنص" [1].

المطلب الرابع: ثنائية الأنا والآخر.

من أجل إيضاح المعنى، يجب علينا ضبط المبنى أو الأساس الذي يتكون عليه العلاقة بين الذات والآخر وهنا نقف على المدلول اللغوي والإصطلاحي لهاتين الكلمتين المتقابلتين في المعنى وهما "الذات" و"الآخر":

أولا: مفهوم الذات

تعدّ الذات أو" الأنا" واحدا من المباحث الفكرية الفلسفية التي شغلت حيزا لا بأس به من المنظومة الفكرية الإنسانية، وهذا منذ القديم، بل أن سؤال الذات هو واحد من الأسئلة التي صاحبت الإنسان منذ أن وعى وجوده، ذلك أنه متعلق بسؤال آخر أكبر، أنه سؤال الوجود" وظل الإنسان إلى جانب بحثه الحثيث عن اكتشاف الطبيعة في حالة سفر دائم، معلنة وغير معلنة نحو أفاق " الذات" ومحاولة سبر أغوارها بيد أن

[1]– فريد الزاهي ، النص والجسد والتأويل، افريقيا السردق، بيروت، 2003، ص146.

رحلته تلك كثيرا ما كانت تصطدم بمتاهات وتشعبات تقف أمامها العقل في حالة عجز وقصور عن إدراك مطلقا من كونها محور للشر ومنبعا للخير في آن واحد، ذلك تبعا للإزدواجية الأزلية التي تحكم الوجود" الخير والشر"[1].

أو المعبر عنها بالظلمة والنور وشكل عنصر" الذات" أساسا ركائزيا تقوم عليه الديانات الشرقية إعتمادا على مبدأ الصراع بين القوتين المتضادتين اللتان تتحكمان في الوجود وبذلك كانت هذه الديانات روحانية تقوم على مبدأ التأمل والانسحاب نحو الذات"كعملية احتماء بالذات وصوتا لها في آن واحد.

أما في الديانات السماوية فإن الذات تصبح أكثر فاعلية وأكثر حركية باعتبارها مسؤولا عن توجهات الإنسان واختياراته، دون أن تفقد خاصيتها الاحتوائية لثنائية" الخير والشر" [2]

في حين أن الفكر الإنساني يخوض في مبحث الذات من منحنى آخر، باعتبارها الوجود الكامن غير المتحرك والحركي /الديناميكي في ذات الحين، مما يجعل الاتجاهات الفلسفية والفكرية في مدارسة "الذات" يختلف باختلاف مآخذها ومناحيها البحثية في المفهوم.

ويقدم الدرس اللغوي هو كذلك نفسه كوعاء لاحتضان مفهوم الذات ومدارسته ولو من الناحية الدلالية المعجمية والسياقية، باعتبارها مفردة أو كلمة لها الاشتقاقية اللغوية ما تتخذ وفقها استعمالاتها المعجمية.

وهذا ما يحيل إلى اعتبار الذات محورا للوجود، وإذا كانت الذات جزءا من الوجود فإنها تصبح حاملة له ومحتوية عليه، وذلك باعتبار الذات مركز لانبثاق الأفعال، ومنها فعل التواصل، مع الوجود ثم احتوائه،ف"الأنا" الحميم مركز أفعالنا ومصدر معادة معرفتنا الحدسية، يتعمق فيه انطلاقا من سلطة مطمئنة ومؤقتة، وقوانين المنظورات التي تصغر كلما بعدت عنّا تسهم في تغدية الهيمنة المتملقة تقنعنا بها نرجسيتنا التي تدفعنا إلى دمج كل ما نراه كانعكاس لأننا في مرآة الأشياء وباعتبار كل موضوع تابعا لنا نعطيه الحياة والإدراك ونربط ذاتنا بكل ما هو ملموس".

[1]–بيتر كونزمان، فرانز بيتر توركارد، فرانزفيدمان:أطلس الفلسفة، المكتبة الشرقية، بيروت، لبنان، ط1،2011، ص83-85.
[2]– المرجع السابق ص85.

هي الذات جوهر الأشكال وحقيقة وجودها وبقدر اتساعها لفضاء غير محدود، وإنما تضيق في حدود الأشكال، وبمدى احتوائها على الوجود فإنها تتقلص لتصبح نقطة في هذا الوجود اللاّمتناهي ومن تم نأخذ الذات خصوصيتها كمفهوم زئبقي ومطاطي وانسيابي أطر الفكر وحدود اللغة.

أ – الذات لغة:

تخرج مفردة الذات إلى دلالات معجمية واستعمالات لغوية عدة كما تصبح الكلمة قرينة نحوية لها موقعها المؤثر في الجملة العربية وهي تختلف دلاليا حسب السياق الذي تستعمل ضمنه، وهذا تبعا لخصوصية اللغة العربية التي تمتاز بها عن بقية اللغات حيث تطفح بالمسارات المعجمية والدلالية للألفاظ.

ويقال ذات الشيء حقيقته وخاصته، وإذا قلت ذات يده، فإن ذات هنا اسم لما ملكت يمينه، ذات ناقصة، إتمامها ذوات،مثل نواة،فحذفوا منها الواو، فإذا ثنوا أتموا فقالوا ذواتان، كذلك نواتان وإذا ثلثوا رجعوا إلى الذات فقالوا ذوات وهي مؤنث ذو، ومثناها"ذواتا"وجمعها " ذوات" وتأتي:

1 – اسما موصولا للمؤنثة المفردة: تبنى على الضم رفعًا ونصبًا وجرًا،نحو :أقبلت ذوات العلم .

2 – اسم إشارة : للمفردة المؤنثة للقريب.

3 – ظرف زمان : زرتك ذات صباح كما نجدها جاءت:

4 – مفعولا مطلقا: زرتك ذات مرة.

5 – اسما بمعنى صاحب: وتعرب حسب موضعها من الجملة نحو : هي ذات مال[1].

ويقول شهاب الدين أحمد الخفاجي المصري اخترنا أبو زكرياء وقال في الهادي ذواتي، وذواتي خطأ هذا هو المشهور، وقال النووي في تهذيبه هذا اصطلاح المتكلمين وقد أنكره بعض الأدباء وقال لا نعرف ذات في لغة العرب بمعنى حقيقة وإنما ذات بمعنى صاحبة وهذا الإنكار منكر بل الذي قالوه صحيح وقد قال الواحدي في قوله تعالى :" و أصلحوا ذات بينكم" قال الزجاج:"ذات بينكم": بمعنى حقيقة بينكم وفي كلام خبيب.

وذلك في ذات الإله وإن يشأ يبارك على أوصال شلو ممزع [2]،ثم يستطرد أقول حكي الأزهري عن ابن الأعرابي: ذات الشيء حقيقته وخاصته وهو منقول عن مؤنث "ذو" بمعنى الصاحب لأن المعنى القائم بنفسه

[1]– شهاب الدين أحمد الخفاجي المصري، شفاء الغليل في كلام العرب من البخيل، المكتبة الأزهرية للتراث،مصر ،ط1، 2003،ص149

[2] –المرجع السابق ص223.

بالنسبة إلى ما يقوم به أو أفراده يستحق به الصاحبينة والمالكية ولمكان النقل لم يعتبروا أن التاء في لات ولهذا أبقوها في النسبة و لم يتحاموا من إطلاقها على الباري جل ذكره وان لم يجيزوا نحو علامة في الإجراء عليه تعالى لذلك: واطرده في لسان جملة الشريعة دليل على أن الأذان في الإطلاق صادر وقد يطلقونها على ما يرادف الماهية.

أما بخصوص مفهوم الذات فقد تلون بألوان قوس قزح، وعرف طقوس شتى، فلا توجد لغة في العالم سواء كانت قديمة أو حديثة وعلى اختلاف الحضارات إلا واستخدمت ألفاظ تعبير عن ذاتها مثل: أنا، نفسي، لي، والتي تدل على لغة النفس لذلك فإن جذور وأمس مفهوم الذات قديمة جدا حيث تؤكد المصادر بدايتها قبل الميلاد وأن بعض الأفكار السائدة في الوقت الحاضر ،ترجع أصولها إلى هوميروس الذي ميز بين الجسم الإنساني المادي والوظيفة غير المادية والتي أطلق عليها فيما بعد بالنفس أو الروح.

ب-الذات إصطلاحا:

إن المتصفح لمعجم الكلمات الصوفية ليلمس اقتران مصطلح" الذات" بالألوهية" إذا لذات وجود الحق المحض وحده عينه لأن ما سوى الوجود من حيث هو وجود في أحديته إلى وحدة وتعيين يمتاز به عن شيء أي لاعين غيره فوجدته عين ذاته" إلا أن اختلاف القصد والاصطلاح وارد لاختلاف الحضارات والأزمنة إذ لم يعرف الإنسان الذات كما عرفها في الوقت الحاضر من حيث كونها مصطلحا نفسيا له دلالاته.

ولقد تأرجح مفهوم" الذات" في دفعات متعددة، منها الروح والنفس، أما مفهوم الروح Soul أدخله سقراط(470 أو 469 ق م) حيث أدرك المعنى العميق للعبارة المنقوشة على معبد دلفي " أعرف نفسك بنفسك".

أما المخطوطة الهندية التي يرجع أصلها إلى القرن الأول قبل الميلاد فتذكر: "النفس تمجد نفسها ولا يعتقد أنها دنيئة"

لم يخرج مفهوم الذات عن الإطار النفسي وأمام هذه الرؤى المتعلقة بخبايا النفس البشرية لم يقف علماء الإسلام مكتوفي الأيدي أمام هذه النقطة التي تشكل حجز الزاوية في التشريع الإسلامي حيث كانت المرجعية الدينية العقائدية عاملا مساهما في بلورة وتكوين مفهوم شامل عن الذات فابن سينا في القرن العاشر الميلادي (1037/980) يرى مفهوم الذات على أنه الصورة المعرفية للنفس البشرية أما الغزالي في القرن الحادي عشر

الميلادي فيقول: إن للنفس خمس واجهات: النفس الملهمة، النفس اللوامة، النفس البصيرة، النفس المطمئنة والنفس الأمارة بالسوء، اعتبر الأربع منها حميدة بينما الخامسة غير حميدة[1].

ثانيا–ماهية الآخر :

يكتسي مفهوم الآخر حلة لغوية واصطلاحية جعلت منه مفهوما غنيا بألوان فسيفسائية متنوعة، لهذا سيكون هذا المقام سامحا لتوضيح هذه الرؤى بدءا من الناحية اللغوية.

أ/ لغة: الآخر في لسان العرب اسم على وزن أفعل والأنثى أخرى, إلا أن فيه معنى الصفة لأن أفعل من كذا لا يكون إلا في الصفة وتصغير آخر أو يخر، فسره الفراء فقال، معناه آخران من غير دينكم من النصاري واليهود، والجمع بالواو والنون وأخريات وأخر ، وحكى بعضهم : ابعد الله الأخر، ويقال لا مرحبا بالآخر أي بالأبعد".

كما يكون الآخر ، غير ، جمع: آخر وأخريات، ومن الكناية(أبعد الله الآخر)، أي من غاب عنا وليس منا. ويرى الامام محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي أن الآخر بفتح " الخاء" أحد الشيئين وهو اسم على أفعل إلا ان فيه معنى الصفة وجاء في أخريات الناس أي في أواخرهم ولا أفعله أخرى الليالي أي أبدا وباعه بآخرة بكسر الخاء أي بنسيئة وعرفه بأخرة بفتح الخاء أي أخيرا ، وجاءنا آخر بالضم أي أخيرا ومؤخر العين بوزن مؤمن مايلي الصدغ ومقدمتها ما يلي الانف ومؤخرة الرحل أيضا لغة قليلة في آخره الرحل وهي التي يستند إليها الراكب ولا تقل مؤخرة الرحل ومؤخر الشيء بالشديد ضد مقدمة وأخر جمع أخرى تأنيث آخر وهو غير مصروف.

ب/ اصطلاحا:

يعتبر الآخر موضوعا قيد النقاش من لدن المهتمين بالحقل الفلسفي والحقول المفاهمية الأخرى الراغبة في وضع الأطر الصحيحة للمصطلحات.

فنجد الآخر يأتي بمعنى صفة كل ما هو أنا وفكرة الآخر بمعنى غير الآنا مقولة ابستمولوجية ملخصها الاقرار بوجود خارج الذات العارفة، أي كينونات موضوعية".

[1]– شهاب الدين أحمد الخفاجي المصري، شفاء الغليل في كلام العرب من البخيل، المكتبة الأزهرية للتراث،مصر ،ط1، 2003, ص16.

على هذا الأساس يتجلى الآخر في أبسط صوره هو مثيل أو نقيض الذات أو الأنا" وقد ساد كمصطلح في دراسات الخطاب، سواء الاستعماري(الكولونيالي) او ما بعد الإستعماري وكل ما يستثمر أطروحاتها مثل النقد النسوي والدراسات الثقافية والاستشراق، وقد شاع المصطلح في الفلسفة الفرنسية المعاصرة خاصة لدى" جان بول سارتر" ، و"ميشيل فوكو"، وغيرهم[1].

وفي هذا السياق يمكن للمفكر " بول ريكور" أن يساعدنا على تنمية النقاش حول أنماط الآخر، فهو يرى بأن فكرة الغيرية قد اعتنت بتآلفات كثيرة هناك . ولا شك أن الآخر من حيث هو جسد، ولكن هناك أيضا من حيث هو غير ، هذا الغير المتجلى بوصفه محاورا على صعيد الخطاب وبوصفه بطل الرواية أو الخصم على صعيد التفاعل أو التشابك وأخيرا هناك الآخر بوصفه حاملا للتاريخ.[2]

هذه التمفصلات الخاصة بالآخر يضيف إليها "بول ريكور" آخر آخر. وهو الضمير الأخلاقي الموجود في الباطن ، وهو ما يدعى في المجال النفسي بالآنا الأعلى. وتماشيا مع هذا التحليل فإن هذا الضمير الأخلاقي الذي هو أيضا الآخر بداخلنا : فهو مجموعة القيم الإجتماعية والثقافية والدينية المدعوة بالسجل الرمزي الذي يفرضه علينا واقع المحيط الذي نولد فيه أو العمل فيه، وهكذا فإن في داخلنا أكثر من آخر، إذ هناك الآنا كآخر ، وهناك لا وعينا كآخر وهناك الضمير الأخلاقي أي الأنا الأعلى كآخر وتتميز العلاقة بينهم بالتفاوض حينا وبالصراع حينا آخر من أجل تحقيق العقلانية والإنسجام الإجتماعي والإنخراط في الحضارة التي لا تولد إلا بالعنف والذي يجبرنا على أن نتخلى عن رغباتنا الواعية المناقضة للوازع الإجتماعي .

الرغبة في تحديد مفهوم الآخر من الناحية الاصطلاحية تحيل إلى التلاقح الجوهري بين الآخر والغير من حيث الشكل والمضمون، فالغيرية هي الآخر ، هذا الآخر الذي لست(ه) وبذلك فهو يؤسس هويتي وفرادتي ،ما هو خاص به وما نملكه معا لأن آخر "الأنا " ال "نحن" يملك من هويته نفسها ، فرادتها ونظرا للمصادمات والتشابكات الإصطلاحية التي جمعت الذات بالآخر بمصطلحات الأنا الغير لا بد من التأكد على هذه الأبعاد وتحديد مبناها لهذا وجب القول أن الذات أوسع دائرة من

---

[1]–ميجان الرويلي، سعد البازعي:دليل الناقد الأدبي،المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان،ط4،2005م.ص21.

[2]–أزراج عمر : طقوس بناء الغيرية، جريد يومية، الجزائر، العدد 5931،10/03/2010.ص21.

الأنا كونها تضم بالإضافة إلى الأنا الفردية أنا أخرى ليكون كيانا أكبر هي النحن أو الأنا الجمعية بحث تصبح الآخر جزءا مكملا للأنا ومرتبطا بها ، لذلك قيل" أن نشأت الأنا رهينة الآخر [1] .أما بخصوص مصطلح " الآخر " وكتأكيد عما سبق فيرى المعنيون بأمر المصطلح أن معناه يقوم على ثلاثة محاور كبرى: فالآخر في اكثر معانيه شيوعا يعني شخصا آخر، أو مجموعة مغايرة من البشر ذات هوية موحدة، وبالمقارنة مع ذاك الشخص أو المجموعة "أستطيع" أو نستطيع تحديد اختلاف أو إختلافنا عنها، وفي مثل هذه الضدية ينطوي هذا التحديد على التقليل من قيمة الآخر ، وإعلاء قيمة الذات او الهوية وتشيع مثل هذا الطرح في تقابل الثقافات خاصة، وهذا ما يسود عادة في الخطاب الإستعماري[2]

أما المحور الثاني من محاور مصطلح "الآخر " يتمثل في الآخر المشهدي" فلا يختلف عن الأول إلا في حالة الذات وتبلورها في مرحلة المرآة عند "جاك لا كان" فالطفل في مرحلة النمو يحاول دائما تحقيق صورته المثالية المنعكسة في المرآة في كل مكتمل والسيطرة على جسده لكن لهذا المشهد أثرا تغريبيا إذ أن السيطرة محالة وبالتالي فإن لهذه الغيرية جانبها التمهيدي في صورة الآخر المثيل، ويجد مثل هذا الآخر توظيفه في النقد النسوي والتحديق وحتى الإعلانات التجارية المرئية.[3]

أما المحور الثالث والأخير فيجسده" الآخر الرمزي" وهو عند لاكان وغيره من المفكرين الفرنسيين الآخر باميتياز، حيث يرون جميعا أن كينونة المرئ لا تتحقق إلا من خلال القدرة على قول لكن هذه القدرة تعتمد على استخدامك نظاما تمثيليا (اللغة) يسبق وجودك ، فكيف ذلك ؟ وهل هذا يعني أن اللغة هي سفيرة للذات وممثلة لها الآخر؟ حسب أنصار الآخر الرمزي " فإن عرضك لأفكارك الذاتية والكيفية التي بها تمثل ذاتك تتمثل فقط من خلال اللغة التي تسبق دائما وجودك وعليه فإنك حال نطقك تكون أصلا "منطوقا" او " مكتوبا " مسبقا وهذا الوضع يجعل "الوعي" الذاتي نفسه مخترقا من الخارج، أي أن الذاتية النقية ليست نقية لأن الآخر قد دخل مسبقا جوهر بنيتها وهذا ما نراه في الفلسفة الوجودية والفلسفة ما بعد البنيوية.

---

[1]– سلاف بوحلاس: صورة الأنا والآخر في شعر مصطفى الغماري،مدكرة لنيل شهادة الماجيستر في الأدب الجزائري الحديث، باتنة، الجزائر،2009،

[2]–ميجان الرويلي ، د. سعد البازغي"دليل الناقد الأدبي" ، ص23.

[3]– المرجع نفسه ص23،24.

ثالثا- أنواع الآخر :

الآخر نوعين هما: الآخر الداخلي والآخر الخارجي.

أ - **الآخر الداخلي:** ويقصد به: كل أخر يشترك في المواطنة مع غيره ،حيث يأتي الإختلاف من داخل ما يسمى جماعة " النحن" نفسها، وتصبح الفكرة أو العقيدة أو الإيدولوجيا وطنا جديدا أو مجتمعا يجمع المنتمين إلى الفكرة[1].ذلك أن كل من يدخل في إطار ثنائية (أنا-آخر) والتي يكون فيها الأنا فردا نوعيا ، له وعي بمشاعره وأحاسيسه وإدراك لما حوله، فالآخر يكون مقابلا له، أي يكون فردا آخر له ما يميزه عن الأنا ويخالفه، ليس بالضرورة في كل النواحي، وإنما تكفي ناحية واحدة لاعتباره آخرا، وبهذا يمكن تقسيم الآخر " تبعا للجنس أو الدين او الإيديولوجيا أو الجغرافيا كالتالي:

- الآخر الديني: يقوم على التفرقة على أساس الدين: مسلم، يهودي .....إلخ.
- الآخر داخل الدين الواحد: ويقصد به الطوائف و الفرق المختلفة في كل دين.
- الآخر النوعي: ويقوم على التفرقة على أساس النوع، ما بين رجل وامرأة/ ذكر وأنثى.
- الآخر السلطوي: ويقصد به الإنقسام ما بين حاكم ومحكوم.
- الآخر العنصري: حيث تقوم التفرقة هنا على أساس اللون: أبيض ، أسود.....
- الآخر من حيث الإقامة:ريفي ، حضري.

وما هذا التعدد في "الآخر" إلا لتعدد الزوايا التي ينظر من خلالها " الأنا"، فهو لا يحتمل دالا واحدا في كل مرة، بل يتبدل هذا الدال عند كل واقعة تاريخية أو سياسية.....إلخ تبعا للحال التي يتم منها التطرق إلى الآخر، فإدا انطلقنا من (أنا: نحن) فإن الآخر سيتغير بالضرورة، ذلك أن الذي كنت أعتبره آخرا في الثنائية(أنا :اللاّأنا) قد يكون ضاما صوته إلي في إيطار الثنائية(أنا: نحن) وبالتالي يخرج من دائرة الإنية كل من لا ينتمي لجماعة "النحن"، وهو يشير لكل ما يقع خارج الذات الجماعية.

[1]-نعمت بسيوني عبد العزيز: الشخصية المصرية وصور الآخر، ص67.

ب - **الآخر الخارجي :** هذا النوع الثاني من الآخر الذي تتشكل وفقا له مجموعة من الثنائيات من منطلق اللغة القومية، التاريخ المشترك أو الرقعة الجغرافية، الثقافة الجمعية، الإرث الحضاري، النظام السياسي والتصنيف العرقي، وكلها عوامل ومحددات تتعلق بالهوية القومية بالدرجة الأولى ، وهي التي تفصل الآنا" عن الآخر" وتبرز دائرة التمايز والتقابل بينهما. وهكذا يقدم الآخر نفسه في كل مرة في كينونة مختلفة تبعا للزاوية التي وضع فيها صاحب الدعوة [1] أو الآنا الناظرة إلى هذا الآخر.

رابعا- العلاقة بين" الآنا" و"الآخر":

تبنى ثنائية (الآنا والآخر) أساسا على المفارقة والإختلاف الموجود بين ذاتين أو بين فردين، وقد أجمعت العرب على أن الإختلاف والمخالفة في اللغة تعني أن ينهج كل شخص طريقا مغايرا للآخر في حالة أو في قوله" والخلاف أعم من الضد ، لأن كل ضدين مختلفين، وليس كل مختلفين ضدان، وتتسع مقولة الإختلاف والخلاف لتشمل أحيانا المنازعة والجدل والجدال والمجادلة، وما إلى ذلك لكن الاختلاف يبقى سنة "كونية لا مناص منها" ،بمعنى أن الإختلاف الذي يجمع بين الأمور ويفرقها ليس عيبا ولا نقصا وإنما هو يغني ويفيد كلّ من الأنا والآخر.

" فالعلاقة بين الأنا والآخر قائمة على الوعي والإدراك لكل منهما، إذ أن إدراك الآخر جزء من إدراك الذات، إدراكه كما هو ن ليس كما نريد وأن تصوره وفهمه يطرح الآليات الصحيحة للتعامل معه فعلى الرغم من وجود الاختلافات العديدة بين الأنا والآخر إلا أنه لا بد من إدراك الواحد منها للآخر ، فالفارق سواء كان فارقا بين الجنسين أو فارق في السلوك أو الشخصية أو فارقا عرقيا أو ثقافيا يمكن أن يصبح وسطا تنشأ فيه روح عدائية ولكنه أيضا أن يكون بيئة لخلق تفاهم وتعاطف متبادلين" [1].

وتبعا لذلك فإن العلاقة بين الذات والآخر علاقة في غاية العقيد حيث يصبح الآخر شرطا لتحرر الذات من ذاتية عمياء لا ترى إلا نفسها وربما لا تراها ومن ثم تحمل نهاية لصيرورتها وفي الوقت

---

[1]–دلال البرزي: الآخر المفارقة الضرورية، ص101.

[1]– همت بسيوني عبد العزيز، الشخصية المصرية ، وصورة الآخر ، ص76.

نفسه فإن تحرر الذات من حدودها والخروج إلى الآخر انما يعني التجدد بإدراك نقاط القوى لدى الآخر، والتي تعني نقاط الضعف لدى الذات[2].

وبذلك فإن العلاقة بين الأنا والآخر بقدر ما هي علاقة شرطية تلازمية، هي علاقة جدلية من هنا لا بد من التساؤل عن كيفية التعايش بين الأنا والآخر في إطار جدلية العلاقة والمفارقة الجامعة المانعة" فكيف يمكن للمرء أن يدير اختلافه عن سواه، وأن يمارس هويته بصورة عقلانية تواصلية" ؟ [3]، إذ لا يمكن إلغاء الآخر أو رفضه أو إقصائه من منطلق أن احترام الآخر والقبول به وإكرامه نابع من احترام الذات وإكرامها إذ " أن قانون احترام الآخر والإعتراف بحقوقه قدر حتمي اعترفنا به أم لم نعترف، قبلنا به أم لم نقبل، اكتشفناه أم لم نكتشفه، صالحناه أم خاصمناه، ذلك انه قانون موجود في حركة الحياة وهو طبيعة الحركة الجوهرية للإنسان" ،فاحترام الآخر والقبول به هو أول خطوات التعايش بين طرفي الثنائية.

وكخطوة ثانية تسعى جادة نحو الكمال، لا بد من حسن الاستماع للآخر " الذي يجعلك تضع نفسك في موقع الطرف الآخر فتكون بذلك قد حصلت على ما حصل عليه من فوائد توفير فرص التصحيح والتطور والتقدم على عدم المساواة" . إذ لا يكفي قبول الآخر و احترامه بل لا بد من الإستماع إليه، بما يعبر عن نفسه، وبما يقدمه للمجتمع من تجديد وتنمية، تسهم في تطويره وتطوير الذات المستمعة إليه.

وكما يجب على الذات أن تحسن الاستماع للآخر، فهي مجبرة على حسن الإستماع لنفسها ولأناها الخاصة، كي تتمكن من محاورة الآخر، بمعرفة حدودها ومقوماتها، وبالتالي معرفة الذات لذاتها ولآخرها، و بهذا تتمكن من المحاورة بأساليب راقية ناجمة عن الوعي والإدراك لا عن سوئ الفهم والجهل والعداء. فبالحوار وحده نستطيع اكتشاف دواتنا أولا، والتعرف عليها جيدا وتحديد أحجامنا وقدراتنا وإمكانياتنا، ومن تم تطوير أنفسنا للحاق بركب التحولات والتطورات" [1]، وتجدر الإشارة إلى أن مفهوم الحوار لا يقتصر على الشبه، أو الوصول إلى الأفكار نفسها والتطابق في المواقف، وإنما الحوار يكون مع الغير (الآخر) للتعلم منه والتبادل معه والإعتناء به، لإتقان فن

---

[2]—سمير مرقش: الآخر ، الحوار ، المواطنة: المفاهيم واشكاليات وحبرات مصرية وعالمية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط1، 2005م،ص19.

[3]– غريغوار منصور مرشو، سيد محمد صادق الحسني : نحن والآخر، ص135.

[1]– المرجع نفسه ص120-121.

العيش معه وبواسطته، بحيث يحدث التغيير لكلينا (يسهم كل منا في تغيير الآخر) عبر ما يتم خلقه سويا من مناخات ومساحات أو لغات ومجالات" ولذا لا يرمي الحوار إلى التطابق في وجهات النظر بين المختلفين، بقدر ما يرمي إلى خلق مناخ للتعايش أو وسط مفهومي، أو مجال عام أو قيمة تبادلية أو فسحة تنويرية، أو صيغة مركبة أو لغة حية ومتحركة أو عقلية مفتوحة ومتجددة".[2]

وحوار الآنا والآخر على نطاقه الواسع يشمل حوار الحضارات الذي يستدعي" استمرار التسامح والإنفتاح واحترام الخصوصيات والإختلاف والتخفيف من التبشير العقائدي والأدلجة والمصلحية مما يضر كثيرا أو قليلا " بوجود الآخر" [3]لا سيما الحركات الاستعمارية التي تسعى لإستعمار الآخر واحتوائه وإلغائه.

وتتجلى أهمية الحوار من أهمية الإنسان نفسه" بوصفه ناطقا يمارس علاقته بوجوده كفعل تواصلي عبر المحادثة مع الآخر ، بهذا المعنى يشكل الحوار بعدا من أبعاد الكينونة خاصة إذا كان تعارفا أو تداولا معرفيا حول معاني الكينونة، والهوية والإنسان والحوار[4].

إذن نستطيع أن نفهم العلاقة الكائنة بين الآنا والآخر هي علاقة تقتضي الحذر في التعامل معها لكونها تلازمية في الوجود، جدلية في المفهوم والبناء، تستوجب حسن الإدراك وحسن الوعي، ومن ثم القبول والإحترام الذي يوجب حسن الإستماع وحسن التحاور من منطلق الإفادة والإستفادة وذلك بالتسامح والإنفتاح بعيدا عن الإنعزال وسوء الفهم.

خامسا-أسباب اختلاف صورة الآنا عن الآخر:

يمكن رد أسباب هذا الاختلاف إلى سببين رئيسين هما :

---

[2]-علي حرب: العالم ومأزقه: منطق الصدام ولغة التداول، ص288.

[3]-عبد الله أبو هيف: صورة الآخر والحوار بين الحضارات في الرواية العربية، مجلة جامعة دمشق، المجلد 24، العدد 3و4، 2008، ص110.

[4]-علي حرب : العالم ومأزقه، منطق الصدام ولغة التداول، ص277.

1 - إن صورة " الآنا" تستند إلى تجارب وخبرات غنية وكافية قام بها الأديب في المجتمع الذي يصوره إذ ولد ونشأ في ذلك المجتمع، وهو يعرف العديد من أبناءه عن كثب، وتربطه ببعضهم علاقة قرابة وصداقة وغيرها من العلاقات الإجتماعية والنفسية ، وهكذا فإن المعرفة العميقة والشاملة بالمجتمع الذي يصوره الأديب تجعل الصورة التي يرسمها في أدبه غنية ودقيقة وتفصيلية وذلك خلافا لصورة يقدمها أديب لشعب أجنبي لا يعرفه حق المعرفة"[1]

2 - أم السبب الثاني: فيتمثل في أن الأديب الذي يصور مجتمعه هو ابن ذلك المجتمع، وهو مرتبط به ماديا واجتماعيا ونفسيا وأخلاقيا. فالأديب الحق يحمل هموم مجتمعه، ويحرص عليه حرصه على نفسه، فهو ملاذ أفراحه وأحلامه، تجتمع فيه ذاكرة الماضي إلى جانب رؤى المستقبل، لذلك حين يقدم صورة لمجتمعه تكون مطبوعة بطابع العلاقة الاجتماعية والنفسية والأخلاقية الوثيقة التي تشد الأديب إلى مجتمعه وما يشكل هويته، وقد يرسم الأديب أحيانا صورة سلبية لمجتمعه، وهذا ما نلاحظه في كثير من الأعمال الأدبية لكننا نجد وراء تلك الصورة رغبة عارمة في الإصلاح والتغيير نحو الأفضل، وليس الإساءة إلى المجتمع وهدمه وهذا لا ينطبق على صلة أديب بمجتمع أدبي لا تربطه به علاقة توحد قومي[2].

المطلب الخامس: تمثلات الأنا والآخر في المتخيل السردي.

[1]–علي حرب،العالم و مأزقه :منطق الصدام و لغة التداول، ص108.

[2]–المرجع نفسه، ص108.

مفهوم الصورة ألصق المفاهيم بمفهومية الآخرية والهوية معا، والتصور هو التوهم والمحتمل، فصورة الآخر قد تكون فيها كثير من عناصر الواقع ، كما قد يغلب عليها الخيال والوهم والإفتراء ، والصورة من هذه الزاوية، هي تمُثل للأنا والآخر معا. والمتخيل السردي أو الراوية ، هي الجنس الأدبي الجامع لرسم تمثّلات الأنا والآخر وتمظهرها، نظرا لحجمها وتمتعها بإمكانية السرد والوصف والتحليل.

ينبغي الإشارة إلى أن صورة الأنا والآخر هي صورة متخيلة، قبل أن تكون واقعية، تستمد طبيعتها من الواقع، ذلك أن الخيال في هذا المجال ، يسبق الواقع، وكل طرف يرسم الآخر رسما معينا، هو في التحليل الآخير ، مبني على خلفيات ونوايا، ووعي وفرضيات ، فصورة الأنا العربية شوهها الإستشراق تشويها مقصودا وواعيا، فحين كان الغربيون يذهبون إلى الشرق، كانوا يبتكرون تلك الصورة المشوهة أما لا ينسجم مع الصورة، فيتجاهلونه، ويولونه ظهورهم، في حين أن الرواية العربية حاولت هدم تلك الصورة المشوهة التي غالى الآخر كثيرا في رسمها ورميها في أدبياته يجب أن نشير إلى نقطة هامة وهي أن الأنا في الرواية العربية، ليست بالضرورة هي الأنا العربية والإسلامية، وان الآخر ليس هو دائما الغرب، فقد يكزن الآخر فينا ومنا، أي أن الأنا تغدو منقسمة إلى أنا وآخر وفي هذا السياق يؤكد"سيار الجميل":«إن الآخر سيتواجد حتما بحكم تطورات البشرية في دواخل حصوننا العربية كالمغترب عن الوطن.... » [1].

وبالتالي فإنه من خلال تأمل ودراسة صورتنا في الأداب الأجنبية نستطيع أيضا أن نفهم أنفسنا بشكل أفضل سواء أكانت هذه الصورة منبهرة بالأنا العربية أم مستعلية عليها عندئذ تكون الأداب الأجنبية مرآة نرى فيها أنفسنا ونتعرف عليها كي نتمكن من تغيير ذواتنا، وتطوير حياتنا وبالتالي تغيير صورتنا في الخارج لهذا تعد مثل هذه الدراسات خطوة أولى لمعالجة نواقصنا من جهة ، ومن جهة ثانية فضح التشوهات التي تتعرض لها صورتنا لدى الغرب دون أن نلجأ إلى التزييف، أو الكذب على الذات من قبل الآخر فنقدم صورتنا بطريقة أقرب إلى الواقعية.

ودراسة صورة الآخر في الأدب العربي تفيدنا في فهم الذات والآخر معا، فهي تعكس أشكال التشويه نفسها وبذلك نستطيع أن نتعرف على بعض الإشكاليات الفكرية والاجتماعية والنفسية

[1]–سيار الجميل: التحولات العربية إشكالية الوعي وتحليل التناقضات وخطاب المستقبل الأردن، ط1، 1997،ص115.

التي نعاني منها نحن العرب في مجال رؤية الآخر ، التي كثيرا ما تكون إنعكاسا لأخطاء نرتكبها في الفهم والتحليل وانعكاسا، للجهل وعدم المعرفة عن قرب للآخر، إذ ثمة رغبة لا واعية في تنزيه الذات ورفعها فوق الآخرين.[1]

الرواية العربية شكلت بؤرة الكتابة السردية ومرجعية الحكي وتشكلاته، عبر الفعل التخيلي للذاكرة التي تؤسس وتستجيب لجدل علاقة الأنا بالآخر، وذلك واضح في الروايات العربية بقوة.

[1]–ماجدة حمودة، صورة الأخر في التراث العربي، لبنان،ط1،2001،ص150.

الفصل الثاني:

تجليات الصوراتية في المتخيل الروائي"عصر الطحالب"

المبحث الأول: دلالة البنية الخارجية لرواية "عصر الطحالب"

المطلب الأول: الغلاف الخارجي

يشكل الغلاف الخارجي لأي عمل إبداعي مكتوب نافذة مفتوحة للعديد من التأويلات و الدلالات، لأننا لا نقرأ النص قبل أن نقرأ العنوان فالصفحة الخارجية تجذبنا من خلال اللون والرسوم والأشكال، لذا يعد الاهتمام بالغلاف الخارجي ضرورة منهجية لا غنى للدارس عنها كونه أول واجهة مفتوحة للدلالات والتأويلات تصادفها العين البشرية، فهو إذن لوحة إشهارية وتقنية فـــــــــــــ «لوحة الغلاف وحتى وإن تصورنا أنها استغلت عن العمل الإبداعي فهي تشكل لوحدها عملا إبداعيا وبعبارة أوضح فإن المبدع يصبح في حال كهذه، مزدوج الإبداعية، فهو فنان تشكيلي من جهة، ومبدع نصوص من جهة أخرى» [1].

وهكذا يشكل الغلاف عتبة أولى من عتبات النص وهذه العتبة تدعو حواس القارئ، ومخيلته للكشف عن دلالاته فالغلاف بالنسبة لدارس السيمياء «بمثابة أيقونة Icone ولا يمكنه أن يكون إلا كذلك» [2]، فعلى القارئ الإبتعاد عن النظرة السطحية ومحاولة الغوص في العمق قصد الفهم.

فالغلاف الخارجي أهم عتبة يواجهها القارئ للدخول إلى عالم الراوية وهو يحمل كما هائلا من الشفرات القابلة للتأويل، أو بتغبير أدق الغلاف الخارجي من أهم عناصر النص الموازي الذي يفتح أمام المتلقي أبواب تناول النص السردي من عدة مستويات دلالة وبناء وتشكيلا ومقصدية وهو الذي يوضح بؤرة الدلالية من خلال عنوان خارجي مركزي أو عبر عناوين فرعية تترجم لنا أطروحة الرواية ومقصديتها أو تيماتها الدلالية العامة، وغالبا ما نجد على الغلاف الخارجي اسم المؤلف وعنوان مؤلّفه، وجنس الإبداع و حيثيات الطبع والنشر، علاوة على اللوحات التشكيلية، وكلمات الناشر أو المبدع أو الناقد تزكي العمل وتثمنه إيجابا وتقديما وترويجا.

وتعتبر صورة الغلاف ضرورة من ضرورات النص الروائي يحتاج إليها المتلقي بنفس درجة حاجة الكاتب لها فهي أول ما يقف عليها القارئ، أي هو الشيء الذي يلفت انتباهه بمجرد حمل الرواية إنه العتبة الأولى من عتبات النص تدخلنا إشاراته إلى اكتشاف فضاء النص.

---

[1] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1990، ص 28.

[2] – سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، القاهرة، 1984، ص 77.

لفضائية عنوان رواية "عصر الطحالب" قدرة فائقة لأن تتكون نصا موازيا، لأن الروائي وظفه كواجهة وعلى ظهر الغلاف لوحة فنية تمثل تشكيلا بصريا يكاد ينطق بدلالات يبوح بها العنوان في مكامنه فالغلاف لم يكن من صنع الروائي "كمال بوالعسل" وحده وإنما من صنع فنان تشكيلي أيضا فاللوحة هي عقد مشترك بين الفنان التشكيلي والمؤلف فقد جاء غلاف الرواية خطابا بصريا إيحائيا رمزيا يتضمن عدة ألوان: الأزرق، الأسود، الأحمر.

كما احتوى الغلاف على عدة أشكال: هضبة، شجرة، إنسان، سحب داكنة ... كل هذا ضمن إطار غير واضح المعالم تحده السحب من كل جهة.

كما نجد اسم الروائي "كمال بولعسل" يتوسط أعلى واجهة الغلاف والمكتوب بخط أسود صغير، ويليه عنوان الرواية "عصر الطحالب" بطريقة موازية مكتوب بشكل متداخل متقاطع.

حيث أن القسم الأول من عنوان الرواية "عصر" والمكتوب باللون الأسود بخط كبير غليظ، يعلو القسم الثاني من العنوان "الطحالب" والمكتوب بخط مماثل لكن بلون أحمر.

وكل هذا يسبح ضمن محيط أزرق ألا وهو غلاف الرواية التي بين أيدينا "عصر الطحالب". هذا التنوع في الأوان والأشكال والكتابة يعكس لنا جليا تنوع القضايا المطروحة في الرواية وتعددها.

المطلب الثاني: كلمة الغلاف الخلفي

أو كما تسمى عادة الصفحة الرابعة للغلاف فهي آخر صفحة في الرواية يكتب فيها غالبا ما يكون من اختيار أو بقلم الناشر.

لا يوجد اختلاف كبير بين الغلاف الأمامي للرواية وغلافها الخلفي، فسمة الزرقة اصطبغت كلا منها ما عدا الكتابة بخط أبيض رقيق لمقولة جاءت في المتن الروائي في وسط الواجهة الخلفية.

وآخر ما احتوته الصفحة الرابعة لغلاف رواية "عصر الطحالب" هو اسم الهيئة الناشرة التي سهرت على طبع هذا العمل الإبداعي للروائي "كمال بولعسل" وإخراجه في حلة مميزة تجلب انتباه القارئ لمطالعتها واكتشاف خباياها وهي "دار الألمعية للنشر والتوزيع".

المطلب الثالث: دراسة العنوان

أولت الدراسات الأدبية والنقدية عناية كبيرة للعنوان، كونه ظاهرة فنية وثقافية، فهو جزء لا يتجزأ من المبنى (الكلية النصية) له وظائف بنيوية بالنسبة لمتن النص الخارجي وأخرى دلالية في علاقته بالمادة الحكائية أو الشعرية فهو أول شيء يثير انتباه القارئ ويبقى في كل المجالات نصا مفتوحا يقرأ أكثر من قراءة ويهمس بالمعنى دون أن يبوح به، إذ يظهر شيئا ويغيب أشياء، فهو إذن بمثابة المنارة التي تضيء فضاء النص وتقود القارئ إلى فلك رموزه وكشف غموضه، باعتباره علامة دالة فبدون العنوان « يكون النص باستمرار عرضة للذوبان في نصوص أخرى وعليه فالعنوان كعلامة تشير إلى النص يصبح أشبه بالهوية واللافتة الإشهارية »[1].

وبما أن العنوان هو البوابة الأولى للولوج إلى النص الأدبي، فهو المفتاح الذي يلج به القارئ إلى فضاء النص ومناطقه المحرمة وملامسته للوصول إلى دلالة معينة، كما يقول ليوهوك « هو مجموعة من الدلائل اللسانية من الكلمات والجمل وحتى من النصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه وتشير بمحتواه الكلي ولتجذب الجمهور المستهدف »[2].

يحفز العنوان عادة القراء ويجذبهم ويدفعهم لإقتناء الكتاب أيا كان تخصصه، فيصبح بذلك الرابط الأول في تشكيل علاقة تفاعل بين الكاتب والقارئ، فيسعى هذا الأخير لفتح مجال التأويل لدلالات مختلفة، وقبل ذلك يبحر المؤلف بخياله لإختيار عناوين تحرك المشاعر وتوقظ الأحاسيس وتبرز الأذواق لدى المتلقي.

ينطوي عنوان الرواية التي نحن بصدد دراستها تحت نمطية العنوان المباشر، إذ يتبادر إلى ذهن القارئ من الوهلة الأولى الدلالة السلبية للعنوان "عصر الطحالب" .

يتكون العنوان من مركب إسمين عصر (مبتدأ) و الطحالب (خبر) وإذا عدنا إلى عالم النص الروائي وجدنا حضورا قويا للعنوان ليس مجرد عتبة يتم من خلالها الولوج إلى عالم النص بل هو بنية دلالية مستقلة نعمل على إفراز دلالة معينة حيث يمتاز من الناحية السيميائية بعلاقة ارتباطية عضوية مع النص مشكلا بنية تعادلية كبرى تتألف من محورين أساسيين في العملية الإبداعية هما: العنوان/النص.

---

[1] – الطاهر وطار: الفضاء الروائي في الجازية والدؤاويش لعبد الحميد بن هدوقة، دراسة في المبنى والمعنى، مجلة المساءلة اتحاد الكتاب الجزائريين، ع 01، 1991، ص 15.

[2] – جعفر علاق: الدلالة المرئية (قراءات في شعرية القصيدة الحديثة)، دار الشروق، 2009، ص 35.

إلتقاء الكلمتين "عصر" و "الطحالب" هو يشكل خطوة أولى نحو الدخول في المآساة المنتظرة، مأساة الحضور في جزائر التسعينات واقعيا وثقافيا واجتماعيا .. كل هذا بطريقة استذكارية.

من حيث المستوى المعجمي:

كلمة "عصر" كما جاءت في المعاجم العربية

العَصَرُ، العَصْرُ، العَصْرِ، العُصُرُ، والجمع أَعْصُرٌ و أَعْصار وعُصْرٌ و عُصورٌ [العَصْرُ] الوقت في آخر النهار إلى احمرار الشمس.

الدهر، الزمن ينسب إلى ملك أو دولةـــ، أو إلى تطورات طبيعية أو اجتماعية.

(في الجيولوجيا): حقبة طويلة من الزمن تقدر بعشرات الملايين من السنين والعصر عبارة عن فترة زمنية معينة تحمل دلالة واسعة [1].

أما كلمة "الطحالب" فقد جاءت في لسان العرب كالتالي: الطُحْلُبُ والطَحْلِب و الطَّحْلَبُ: خضرة تعلو الماء المزمن وقيل هو الذي يكون على الماء كأنه نسيج عنكبوت.

والقطعة منه: طُحْلُبَة وطِحْلِبَة.

وطَحْلَبُ الماء: علاه الطُحْلُبُ.

وطَحْلَبت الأرض: أول ما تُخضَّرُ بالنبات، وطَحْلَب الغدير وعين مُطَحْلَبَة الأرجاء [2].

الطَحَالِب هي جمع طُحْلُب.

"الطحالب" نبتة دخيلة بدون جذور ولا سيقان ولا أزهار تعيش بمعظمها في الماء.

إن هذا العنوان هدفه الإبانة التي يدركها القارئ ببصره لبروزه وهذه العلامة أو الشفرة التي تحتل صدارة الكتاب وواجهته هي التي تسمى النص وتميزه عن غيره.

---

[1] – لسان العرب ابن منظور مادة (ع.ص.ر) ج 15، دار صادر بيروت، ط 1، 1992، ص 356

[2] –المصدر نفسه , ص243

أما من حيث المستوى الدلالي:

نلاحظ أن العنوان يرتبط بالنص فكل كلمة منه ذكرت في متن الرواية فلقد وجهتنا قراءة المتن الروائي إلى معرفة الدلالات التي كان يقصدها الروائي من خلال هذا العنوان الملفت المميز الذي يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص.

لقد حملت كلمة "الطحالب" في طياتها العديد من المعاني:

كما يبدو أنها رمز لشياطين الإنس أو زمن الفتنة والإغراء والزلل.

كما نجد في المتن الروائي: « الطحلب الأخضر نسميه عندنا "أبو الشيطان" ... لا يوجد بينهما سوى فتنة الإغراء والزلل، خذ حذرك ياولدي» [1].

وهذا العنوان "عصر الطحالب" هو اختزال لما جاء في الرواية، عنوانها قراءة لما تحمله في طياتها من خلفيات أو أهداف ودلالات تعد مفاتيح الصول إلى حقيقة النص.

ومعنى "عصر الطحالب" من خلال الرواية هي الفترة الزمنية التي عانى فيها الشعب الجزائري من فتنة الإغراء والزلل من فتنة ودنس أهل الجبل فقد عانى الشعب الجزائري أثناء هذه الفترة من الظلم والقتل والتعذيب وكل ذلك من صنع السراب ودنس الطحالب والدماء والضباب. « لقد انتفض هذا الشعب بعد سنوات من جبروت الطحالب والضباب» [2]وتسمى هذه المرحلة بالعشرية السوداء.

«يمكنني أن أقول أنك الوحيد الذي نجا من دنس الطحالب والدماء » [3].

وجاءت كلمة الطحالب بصيغة الجمع لأنها تشير إلى فترة العشرية السوداء المتولدة عن مجموعة من التراكمات الإيديولوجية والضغوطات السياسية والمشاكل الاجتماعية والأزمات الاقتصادية كذلك تدل صيغة الجمع على تعدد الأطراف المتضاربة فيما بينها من مختلف الشرائح والمساهمة في أزمة التسعينات والمحدثة للفتنة.

يجسد الروائي الصراع بتركيزه على العداوة أثناء الحرب الأهلية غير المعلنة في الجزائر بين السلطة الجماعات الإرهابية والشعب وهذا ضمن فتنة الزلل والإغراء المحتوم بين صوامع الضباب. أهل الجبل والجندرمة والأفاعي

---

[1] – كمال بولعسل: عصر الطحالب ص 74.

[2] –الرواية، ص87.

[3] – الرواية، ص 89.

السوداء التي كانت تحوم بقرية الراوي "نوار" الذي حرم من دياره وأهله ووطنه بسبب الأزمة المفتعلة التي عاشها الوطن الجزائري والتي أثرت في شخصيته لأنها تركت له آلاما كبيرة وجروحا في نفسيته، فهي ظلت دائما حبيسة ماضيه بهويته ووطنيته الذي زعم أنه تخلى وامتنع عنها منذ عشر سنوات.

كما ورد في المتن الروائي: «-امتنعت عن ذلك منذ عشر سنوات» [1].

إذن فالنص الروائي في جله هو ترجمة للعنوان وهو نقل لسمات هذه الأزمة بصورها وأحداثها وشخصياتها العديدة وعلاقتها المتشعبة، إذ نجد الراوي قد تناول تجليات الأزمة على مستوى الشكل والمضمون، معتمدا في ذلك على الأسلوب التصويري في رسم الشخصيات، من خلال الوقائع والأحداث موليا الاهتمام بالواقع الخارجي والداخلي على حد سواء، حيث قام بتقديم مشاهد وصفية للأحداث والطبيعة والأماكن، غائصا في العالم الداخلي للشخصيات من خلال الوقائع والأحداث، وعليه يتبين لنا أن مضمون النص الروائي هو انعكاس للأفكار والقضايا التي تتجادل فيما بينها لتتبدى العلاقات الإنسانية بمحاسنها ومساوئها.

[1] – الرواية، ص 08.

المطلب الرابع: دراسة الصورة

الرواية لها واجهة غلاف تحمل لوحة فنية وهذا ما يدلنا على النظرية التجددية عند الروائي وهذا ما يظهر من خلال روايته.

حيث أن هذه الصورة المصاحبة للغلاف تؤدي إلى خلخلة ميراث الذائقة البصرية الفنية التي رسختها الأغلفة التقليدية والقفزة إلى الأغلفة الجديدة أعطى نفسا جديدا للفنانين التشكيليين لتدخل أعمالهم الفنية كل البيوت عن طريق الكتاب، و لم تبق اللوحة حكرا على المعارض.

وهي بدورها أعطت للخطاب الروائي عمقا دلاليا يقف عنده القارئ والدارس والناقد طويلا ليفك استغلاقه ورموز اللوحة ودلالتها التي تعود على النص الروائي.

والروائي "كمال بولعسل" في هذه الرواية وضع ثقته بفنان تشكيلي والذي بدوره وضع لمسته الفنية، حيث من يرى هذه الصورة المصاحبة للغلاف يبقى مشدود الذهن ومجذوبا للصورة يحاول قرائتها وفهمها، حيث تترك في ذهنه انطباعا وتشويقا يربطه بالعمل الروائي ويدفعه للقراءة لمعرفة العلاقة بين اللوحة والمتن الروائي.

والصورة في رواية "عصر الطحالب" تحمل في طياتها معاني ودلالات مختلفة مرتبطة بالمضمون كما أن هذه الصورة تختلف قراءتها من متلق إلى آخر، وهي عبارة عن مجموعة من الإشارات الرمزية.

فالصورة في نظر رولان بارت Rolland barths «خطاب متكامل غير قابل للتجزيء، إنها تمثل الواقع لكنها تقلصه من حيث الحجم والزاوية واللون، لكنها لا تحوله ولا تبدله »[1]، فالصورة في نظر "رولان بارت" مقلصة للواقع ولكنها تقول الكثير.

وكما يبدو من غلاف الرواية هي صورة عبارة عن شخص واقف على هضبة أو جبل إلى جانب شجرة متساقطة الأوراق وسماء ذات غيوم كثيفة، وسواد يملئ المكان.

-"**الظلام السائد**": يبدو أنه يمثل الجبروت، السلطة، الأنظمة المتشددة في التسعينات، وقد يشير إلى الواقع الاجتماعي المرير وما يسوده من فساد أخلاقي، أو البحث هن الهوية الجزائرية، هذا الظلام يشير إلى الغموض والسواد الذي كان العشرية السوداء.

[1] – فيصل الأحمر: معجم السميائيات، ص 121.

-"**الشجرة**": المتساقطة الأوراق أو المحروقة تحيل إلى توقف العطاء والنماء والخصب ويبدو أنها ترمز إلى بلد الجزائر كيف قاوم الإستعمار وحتى بعد الإستقلال لم تفرج ومازالت الأوضاع السياسية كما كانت سابقا كذلك تعفن الأوضاع الاجتماعية من إرهاب وحرب أهلية، ومجازر بين أبناء البلد الواحد من مختلف الشرائح وحتى الطبقة المثقفة وذلك ما نلمسه في الرواية أصحاب الجبل هم المثقفون وهم الزعماء (الأمير).

لم يقدموا إلى بلدهم الجزائر إلا الخزي والعار فصارت سمعته بين الدول الأخرى آنذاك تعرف بالإرهاب والنظام السياسي الفاسد الذي لم يقدم للشعب إلا الوجع والسقم والدمار ...

وفيما توحي "**السماء القاتمة**" كثيفة الضباب إلى هواجس نفسية من حزن وألم وضياع، كما الذي تكبدهم بطل الرواية "نوار" والمعاناة التي عاشها خلال حياته، فكل هذا مستوحى من الواقع الأليم.

و "**الهضبة**" ترمز إلى الأرض والبيئة التي جرت فيها كل تلك المجازر والتي شهدت كل شيء.

أما "**الشخص الواقف**" يبدو كصنم أو حجر وليس بيده شيء لا يستطيع ردع وتوقيف ما يحدث من حوله من سفك الدماء وقتل الأبرياء لا يستطيع التعبير عن أفكاره فهو يخاف المواجهة لأنه يوجد من يوقفه ويستغله.

المطلب الخامس: دراسة الألوان ودلالتها

يعد اللون واحد من أهم الرموز الإشارية التي استعان بها الانسان لتوضيح أفكاره، حتى أصبح اللون رسالة يمكن أن ترسل من مرسل يقصدها لتجد المتلقي الذي يتبناها.

تحيط الألوان بالإنسان وحياته كافة الجوانب، ويحس بها وتؤثر عليه فالألوان تشكل عنصرا من أهم عناصر الجمال الكوني، هذا الجمال الزاخر بالألوان التي تشكل مجتمعه صورة بل صورا تجذبنا إليها، لتشكل في أذهاننا ومخيلاتنا انطباعات تبقى متصلة بهذا اللون أو ذاك، مختلفة في الوقت ذاته من شخص إلى آخر.

فكان اللون وتغيراته وتصنيفاته رحمة من رحمات الله عز وجل بالناس، حيث اللون مبعث للحيوية والراحة والنشاط والإطمئنان، ورمز لمشاعرنا المختلفة من حزن وألم أو سرور وفرح.

واللون اصطلاحا في تعريف الموسوعات الحديثة هو: «نتيجة إحساس العين بالموجات المختلفة، فحينما ينعكس الضوء على جسم ما فإنه يمتص بعض موجات هذا الضوء ويرد البعض الآخر، وهذا الجزء المردود ويؤثر في خلايا العين فتحس باللون وتدركه»[1].

والرواية التي بين أيدينا "عصر الطحالب" اصطبغ غلافها باللون الأزرق حيث سيطر عليها بأكملها من الأمام والخلف.

كما نجد ان العنوان برز بلونين: الأسود والأحمر.

إذن الرواية جاءت بثلاثة ألوان: الأزرق والأحمر والأسود

سوف نستعرض دلالة كل لون على حدى:

[1] – محي الدين طالو: الرسم واللون، طبعة الشام، ط 7، دمشق 1993، ص 163.

اولا: اللون الأزرق

تتمحور عدة معاني حول اللون الأزرق تحمل في طياتها دلالات سيميائية تدل على الصدق والحكمة والأمل وصفاء السريرة، ويوحي بالسلام، كما يحمل دلالات متناقضة، فيدل على روح اليأس وأحيانا الموت [1]، وهو بهذا يوحي باشتغال سميائي غزير مكثف.

يتداخل مدلول اللون الأزرق عند العرب مع الألوان الأخرى كالأبيض والأخضر، وهو من الألوان النادرة في الطبيعة، وهو يقترب من اللون الأبيض حينا، ومن اللون الأسود حينا آخر، وهو يشير في مرات عديدة إلى الجن فاللون الأزرق لديه وجه خفي ومظلم. ولقد ورد في القرآن الكريم ذكر اللون الأزرق بمدلول يبعث على الإنقباض، إذ يصور المشهد القرآني ، صفة المجرمين الذي سيحشرهم الله تعالى في قوله: «يَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ وَنَحْشُرُ الْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقًا ».

فالنص القرآني ينقص من شأن اللون الأزرق ويحط من قيمته، إذ جعله لون المجرمين، فاللون الأزرق يدل على الشر حينا وعلى الخير حينا آخر.

فاللون الأزرق في الرواية خرج من مدلوله الإيجابي وذهب إلى مدلول سلبي يدل على الإنقباض والتشاؤم والشر والإنحسار والأزمة ...

إذن اللون الأزرق الداكن طغى على مساحة الغلاف قد يوحي إلى أن الأزمة قد مست الجزائر كاملة شرقها وغربها، شمالها وجنوبها، وليست حكرا على منطقة دون أخرى فهو رمز للفوضى والعبث وهذا من خلال الخربشات والخطوط المنكسرة في مساحة الغلاف الزرقاء.

إن السارد في هذه الرواية لطخ سمعة اللون الأزرق بل عمد ذلك وربطها بالظروف الاجتماعية والسياسية التي عاشتها الجزائر إبان العشرية السوداء.

إذن اللون الأزرق هنا تبدل حاله من رمز الصفاء والنقاء إلى رمز الكدر والعبث والفوضى والتقشف والأزمة وكل ما هو سيء في فترة العشرية السوداء.

[1] – فاتن عبد الجبار جواد: اللون لعبة سميائية، بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، الأردن، ط 1، 2010، ص 150.

ثانيا: اللون الأسود

يعتبر اللون الأسود هو ملك الألوان وسيدها فهو أكثرها عتمة، وهو من أكثر الألوان ملاحظة ووجودا في الطبيعة حولنا، فوجوده يجعلنا نلاحظ باقي الألوان في الأشياء.

ينتشر اللون الأسود حولنا بقوة فهو لون الليل، لون الظلمة، وفي التصنيفات المنتشرة في العالم يوجد أصحاب البشرة السوداء، كما أنه لون بعض الطيور وخصوصا الجارحة مثل: الصقور والغربان، ويستخدم الإنسان اللون الأسود تعبيرا عن الحزن المتمثل في الموت، ويرتبط هذا اللون بما يضفي الإحساس بالخوف والذعر عند الإنسان، فهو ارتبط بالأشياء التي تبحث على القلق والخوف كارتباطه بالظلام.

اللون الأسود هو رمز الحزن والألم والموت، كما أنه رمز الخوف والمجهول والميل إلى التكتم، كما ويعرف لدى العديد من شعوب العالم كرمز للموت والحداد، أنه يرمز إلى البسالة والحزن والصبر، لون غامض يعتبر أيضا لون الكراهية، والحقد والخبث والمكر والحسد والثأر وهو يرتبط بكل الأشياء المفزعة: الأفكار السوداء، السنوات السوداء، العشرية السوداء، يرتبط بالكوارث والشر والذعر.

يلبس في المآتم والإحتفالات الرسمية كل هذا يحمل دلالات سلبية، إلا أنه يحمل دلالات إيجابية تشعر صاحبها بالإنفتاح؟، رمز الوقار والشموخ ...

وفي رواية "عصر الطحالب" يأخذ اللون الأسود حيزا واضحا يظهر في الكتابة والمتمثلة في كلمة "عصر" واسم المؤلف "كمال بولعسل" وكذلك تلك الصورة العميقة السوداء التي تظهر على واجهة الغلاف معبرة عن أوضاع التسعينات كتب كلمة "عصر" باللون الأسود فصور لنا بأن الرواية هي عبارة عن تاريخ لفترة العشرية السوداء التي مر بها المجتمع الجزائري حيث عكس لنا الروائي من خلالها صورة المجتمع آنذاك.

أما فيما يخص كتابة اسم المؤلف "كمال بولعسل" باللون السود يبدو ذلك للتأكيد بأن المثقف الجزائري طالته الأزمة بالدرجة الأولى لأنه يمثل صوت الحق الرافض لأي تغيير سلبي على المجتمع ولهذا جاء اسمه أعلى الغلاف باللون الأسود.

ثالثا: اللون الأحمر

يعتبر اللون الحمر من أشد الأوان قساوة وقوة، وهو يضفي على الإنسان الشعور بالدفء والحرارة والحيوية كونه مرتبطا بعناصر طبيعية مثل: الشمس والنار والدم وغيرها.

يرتبط اللون الأحمر بالدم والذي يعتبر من أبرز دلالاته، هذه الدلالة ترتبط بالحرب والقتل والثورة، ودلالة لون الدم الأحمر ترمز إلى معنى مخالف للمعنى السابق، وهو استمرار الحياة لجريان الدماء في العروق، وأيضا نجد اللون الأحمر حاضرا بقوة في أعلام غالبية دول العالم، وفي ذلك رمز للحرية والدماء. وفي رأي أهل الفن المتخصصين بالبحوث اللونية في دلالات اللون الحمر فيذهبون به إلى نقيض دلالات أخرى، فيذكر بعضهم أنه «في سياق الأحمر المتعدد الدلالات يمكن القول إن سيطرة اللون الأحمر على الأشياء بشكل نهائي هي صورة العذاب ومكمنة، ذلك أن الأحمر رمز لكل ما هو سلبي ... رمز مطلق للقبح في الواقع»[1].

وفي الرواية نجد أنه قد كتب به الجزء الثاني في عنوان الرواية "الطحالب" بطريقة تعبر عن الفتنة والحرب التي سادت الجزائر و الدماء التي سفكت أثناء أزمة التسعينات، فقد كتبت بطريقة الدماء كأن الدماء تنزل من على جدار.

عتبة الغلاف	اللون	سمياء اللون
غلاف الكتاب	الأزرق	الأوضاع المريرة واليأس والموت
اسم المؤلف	الأسود	يرمز إلى عدم الاستقرار والكآبة والظلام
خط العنوان	1-الأسود 2-الأحمر	يرمز إلى الأزمة والظلام والظلم يرمز إلى الحزن والدماء التي سفكت والحرب والتوتر
الصورة وخلفيتها	الأسود وتدرجاته	يرمز إلى الجهل والحزن والظلام وتوقف العطاء والنماء
اسم دار النشر	الأبيض	الاستقرار والأمن والسلام والصفاء

[1] – فاتن عبد الجبار جواد: اللون لعبة سميائية، ص 138.

المبحث 2: انماط المتخيل في رواية عصر الطحالب .

المطلب الأول: ملخص الرواية.

المطلب الثاني: الفضاء الروائي

أ –المكاني.

ب –الزماني .

المطلب الثالث: صورة المثقف.

المطلب الرابع: صورة الإرهابي.

المطلب الخامس: صورة المرأة.

المطلب السادس: صورة العزلة.

المطلب السابع: صورة العنف

المطلب الأول: ملخص الرواية

تدور أحداث الرواية في ستة وتسعين صفحة مقسمة إلى ستة عشر فصلا، فرواية "عصر الطحالب" تحكي عن فترة التسعينات وتؤرخ للمحنة والأزمة التي مرت بها الجزائر إبان العشرية السوداء، والتي عانى فيها الشعب الجزائري بمختلف مظاهر الظلم والتعذيب والقتل بأبشع الطرق والوسائل لذلك سميت بالعشرية السوداء لظلمة تلك الأيام بسبب الرصاص والقنابل وغيرها من الأسلحة، فأحداث الرواية تدور في فضائين مختلفين هما:

أولهما: مدينة باريس حيث استقر البطل "نوار" بجامعة السربون من أجل تدريس الأنثربولوجيا، أين التقى بصديقه خالد طالب النقد الأدبي والشاعر، كما تعرف على سيمون المهموم هو الأخر بالأدب، أما الوجه الأنثوي قد مثلته كاثرين الجامعية الفرنسية والباحثة في علم النفس التي تعرف عليها في إحدى مداخلاته بملتقى في أمريكا.

أما الفضاء الثاني فمثلته القرية في الجزائر، هذا الفضاء الذي كان حافلا بأحداث الأزمة وغضبها الأحمر المخصب بالدماء، حيث عكس لنا الروائي في هذا الفضاء صورة المجتمع الجزائري آنذاك والتغيير الذي مس مختلف المستويات: سياسية، اجتماعية، ثقافية وغيرها، كما عكس لنا كذلك مختلف شرائح المجتمع على اختلاف مشاريعهم ومستوياتهم الفكرية من انسان عادي بسيط إلى نخبة المجتمع وهم المثقفين.

أعطى الروائي من خلال متنه هذا نموذج المثقف الجزائري الذي مثلته شخصية "نوار" ذلك الشخص الذي جبرته الظروف الاجتماعية والسياسية السائدة في تلك الفترة، بالإضافة إلى مقتل والدة "سي حميد" أمام عينيه، ذلك المشهد الذي كان أكبر صدمة تلقاها نوار في حياته، أثرت في نفسيته، وأضعفت وازعه الديني ودفعت به مجبورا مقهورا إلى أحضان الجبل الخشنة بكل أنواع السلاح، كما اثر عليه كذلك صديقه المقرب "خالد"الذي كان زميله في المرحلة الثانوية قبل أن يلتحق بالجبل.

لم تخبرنا الرواية عن كيفية وصول البطل "نوار" إلى باريس وكيف انخرط في النشاط الأكاديمي ولا عن كيفية تحوله من إرهابي مطارد في الأدغال والطحالب والضباب إلى باحث وأستاذ في الأنثربولوجيا بجامعة السربون، لكن الرواية أخبرتنا أن نوار بالرغم من مرور كل تلك السنوات التي قضاها في الحياة البرية التي أعطته صورة حيوانية في هيئة إنسانية وأكسبته سلوكات منحرفة سببها هو الفرار من الواقع المتأزم الذي انعكس بصورة أو بأخرى على شخصيته، ومن ثم فقد توازنه وضعف وازعه، إلا أن تلك الحياة التي عاشها في الجبل مع الجماعات المسلحة كشفت له عن خواء المشروع الأصولي وفراغ المنتسبين وانسداد الآفاق، ليقرر بذلك نوار في آخر المطاف الانسحاب من الجبل لأنه لم يستطع أن يعود نفسه على رائحة الدم وعلى صورة الرؤوس المقطوعة في كل مكان، فعاد إلى قريته ليكمل مسيرته الثقافية، ليسافر بعدها إلى باريس أين التقى بصديقه خالد وتعرف على

كاثرين الباحثة في علم النفس، ليعجبا ببعضهما البعض وقرر الزواج بها ليعوض عن حنان الوطن والأهل اللذان فقدهما منذ سنوات عديدة، وقد شاءت الأقدار أن تكون كاثرين ابنة الفرنسي جورج الذي شارك في حرب التحرير، وكان جد "نوار" سبب بقاءه حيا بعد أن قرأ رسالة زوجة جورج ،وهناك بعد تلك الصدفة الجميلة تقدم نوار بطلب قطف الوردة "كاثرين" بإذن من والدها.

المطلب الثاني: مفهوم الفضاء الروائي

يعرف الفضاء الروائي Espace بأنه المكان أو الأماكن المنتظمة التي يظهر فيها كل من المواقف والأحداث والسياق والزمان، إنه الإطار المحيط بحركة السرد كله بما يتجاوز حدود الأمكنة المحددة، إذ أن «الفضاء في الرواية هو أوسع وأشمل من المكان، إنه مجموعة الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية » ويرى بعض النقاد أن الفضاء الروائي يتحدد بالمكان في زمان محدد، وبالتالي فالفضاء هو الحيز الزماني والحيز المكاني فكما يوضح "منيب البوريمي" في كتابه إطار الفضاء الروائي في الغربة والدلالة بأن الفضاء الروائي هو «الحيز الزمكاني الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء متلبسة بالأحداث تبعا لعوامل عدة تتصل بالرؤية الفلسفية، وبنوعية الجنس الأدبي، وبحساسية الكتاب أو الروائي».

و"حميد الحميداني" ميز الفضاء عن المكان وأشار إليه أنه أوسع وأشمل من معنى المكان: «بهذا يكون المكان هو مكون الفضاء فما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية يلفها جميعا، إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموعة الأحداث الروائية »

والفضاء بوصفه عنصرا تكوينيا من عناصر السرد لا يقوم فقط بدوره التأطير الذي يوهم بواقعية الأحداث. إن هذا الفضاء يمكن أن يلعب دورا مهما في السرد، كما أن مقومات الأماكن والروابط بينهما يمكن أن تكون ذات مغزى وتؤدي وظيفته على المستوى المضموني أو البنائي، بهذا يكون الفضاء مرتبطا بالسرد، فهو لا يكون من الأحداث، ولكنه فقط يؤطرها، لأنه موجود أثناء جريان وقائع في المتخيل الروائي.

مفهوم الفضاء واحد لكنه اتخذ أشكالا متعددة عند النقاد والمهتمين وأبرزها:

1-**الفضاء الدلالي:** يشير إلى الصورة التي تخلفها لغة الحكي وما ينشأ عنها ويرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.

2-**الفضاء كمنظور:** يشير إلى الطريقة التي يستطيع الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه المكاني بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح.

3-**الفضاء الجغرافي:** وهو مقابل لمفهوم المكان ويتولد عن طريق الحكي ذاته إنه الفضاء الذي يتحرك فيه أبطال الرواية.

أولا-المكان الروائي:

أ- لغة: جاء في لسان العرب لإبن منظور «المكان الموضع والجمع أمكنة كقذال وأقذلة وأماكن جمع الجميع، قال ثعلب: يبطل أن يكون فعالا لأن العرب تقول: كن مكانك، وقم مكانك فقد دل هذا على مصدر من كان أو موضع منه »[1].

أما في المعجم اللغوي، كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي فنجد تحت م ك ن: (مكن: المكن [المكين] بيض الضب ونحو ضبة مكون الواحدة: مكنة، والمكان في أصل تقدير الفعل مفعل: لأنه موضع للكينونة، غير أنه لما كثر أجره في التصريف مجر الفعال فقالو: مكثاله غير تمكن، وليس بأعصب من [تمسكن] عن المسكين والدليل على أن المكان مفعل: أن العرب لا تقول: هو مني مكان كذا لا بالنصب [2].

المكان الروائي يتأسس على اللغة «مكون لغوي تخيلي تصنعها للغة الأدبية من ألفاظ لا من موجودات وصور»[3].

ب-اصطلاحا:

يتأسس المكان الروائي في خيال القارىء وليس العالم الموضوعي، فقراءة الرواية «رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ فمن اللحظة الأولى ينتقل القارئ إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ»[4].

إن المكان مرتبط بالوجود الإنساني، هذا الوجود الذي تحقق دوما في ظل مكان حيث كان رحم الأم هو المكان الأول الذي مورست فيه الحياة بشكل أو بأخر ثم جاء المهد ثم البيت ثم الشارع ثم المدرسة ثم المدينة أو القرية ثم أمكنة أخرى يكون أخرها القبر.

حاول النقاد الغربيين التمييز بين المصطلحات الآتية والتي تصب جميعا في مفهوم المكان وهي: الحيز، الفضاء، فقد عرف "غريماس" «المكان بأنه هو موضوع مهيكل يحتوي على عناصر متقطعة غير مستمرة لكنها منتشرة عبر امتداده وفق نظام هندسي متميز يسهم في تطوير التحولات والعلاقات المدركة والمحسوسة بين الذوات الفاعلة داخل الخطاب السردي ... »[5].

---

[1] – ابن منظورالأنصاري الإفريقي المصري: لسان العرب، طبعة 3، بيروت، د 14، ص 114.

[2] – الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، لبنان، ط 1، 2004، ص 790.

[3] – سليمان كاص: عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية)، دار الكندي للنشر والتوزيع، د ط، 2003، ص 127.

[4] – جوادي هنية: صورة المكان ودلالته في روايات واسيني الأعرج، دكتوراه، 2012-2013.

[5] – باديس فوغالي: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2007، ص 175-176.

الرواية هي القالب الأكثر استيعابا لمختلف الظواهر والحوادث الواقعية التي تتيح للروائي ذكر مختلف الأمكنة التي تخدم موضوعه وتبيان الدور الذي يلعبه المكان في توضيح أفكاره وإخراجها في حلة جمالية راقية.

يرى الباحث "عبد الصمد زايد" في هذا الصدد بأن « الرواية هي المؤهلة أكثر من أجناس الأدب لأداء الواقع الخارجي وترجمة الحياة وإبانة صيغ تفاعلها مع الفضاء، وهنا تكمن أهمية المكان بالنسبة للرواية إذ يقوم على ضوابط تكون متصلة في أغلب الأحيان بالوصف وهي لحظات تظهر في الرواية متقطعة بالتناوب بين السرد والمقاطع والحوار »[1].

يمكن تقسيم المكان إلى مكان مفتوح ومكان مغلوق ومكان صديق ومكان عدو.

1-الأماكن المغلوقة:

المكان المغلق هو المكان الذي حددت مساحته ومكوناته كمكان العيش والسكن الذي يؤوي إليه الإنسان، ويبقى فيه فترات طويلة من الزمن سواء بإرادته أو بإرادة الآخرين لذا فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية والجغرافية، الذي قد يكشف عن الألفة والأمان أو قد يكون مصدرا للخوف والذعر.

والأماكن المغلقة هي أماكن ترمز للنفي والعزلة والكبت، إذ الانغلاق في مكان واحد تعبير عن العجز وعدم القدرة على الفعل أو التفاعل مع العالم الخارجي، والمكان المغلق يوحي بالعزلة والخصوصية حيث يحتضن عددا محدودا من البشر.

الأماكن المغلقة هي التي ينتقل بينها الإنسان ويشكلها حسب أفكاره، والشكل الهندسي الذي يروقه ويناسب تطور عصره، وينهض الفضاء المغلق كنقيض للفضاء المفتوح، وقد تلقف الروائيون هذه الأمكنة وجعلوا منها إطار لأحداث قصصهم ومتحرك شخصيتهم.

2-الأماكن المفتوحة:

[1] – حميد الحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، ط 3، 2000، ص 62.

تكتسي الأماكن المفتوحة أهمية بالغة في الرواية، إذ أنها تساعد على « الإمساك بما هو جوهري فيها، أي مجموع القيم والدلالات المتصلة بها »[1]، من خلال ما تمد به الرواية من تفاعلات وعلاقات تنشأ عند تردد الشخصية على هذه الأماكن العامة التي يرتادها الفرد في أي وقت يشاء.

والأماكن المفتوحة هي الأماكن التي تكتفي فيها أعداد مختلفة من البشر، وتزخر بالحركة والحياة وفي مثل هذه الأماكن يتحقق التواصل مع الأخرين، ويقضي على الشعور بالوحدة والعزلة، وتتصل هذه الأماكن المفتوحة بفضاءات معدودة وغير محدودة كالغابة والشوارع ... وهي بدورها توحي بالحركة والإنطلاق والإنسجام مع الذات.

يوظف الكثير من الروائيون في رواياتهم فضاء مفتوح يترك للأبطال حرية الذهاب والإياب والسفر وقد يتيح لبعضهم إمكانية الطواف والجولان أيضا، حيث نلتمس في رواية "عصر الطحالب" عدة أماكن مفتوحة.

سنكتفي بدراسة الأماكن المهمة المغقلة والمفتوحة الصديقة والعدوة التي ساهمت في سيرورة أحداث الرواية.

1- الأماكن المغلقة:

1-1-بيت "نوار في الجزائر:

البيت هو رمز للشخصية ووجودها في الرواية وهو بمثابة الوطن إلا أنه جاء بصورة مصغرة وعلى حسب البيوت المستخدمة فإنها تدل على شخصية صاحبه وبيان طبقته وذوق الشخصيات.

ورد ذكر البيت كما كان في الرواية مرتين البيت الأول وهو البيت الأسري الذي تربى فيه البطل "نوار" مع والديه وأخواته الثلاثة وهو يصفه كمايلي: « اتجهت إلى المطبخ وهو غرفة منفصلة عن بقية البيت المكون من ثلاثة غرف مرصوصة بشكل طولي على امتداد الفناء»[2].

فنوار يروي في هذا المتن الروائي من خلال الظروف المزرية التي كان يعيشها وقصة الزيارات المتكررة لأهل الجبل على بيته وهذا ما أدى بوالده إلى مغادرة المترل « غادر أبي إلى العاصمة خوفا من أفاعي الليل السوداء التي كانت تزورنا دوريا، خاصة بعد أن بلغ سمعها تردد: أهل الجبل على مترلنا الذي كان قبل الحرب مركزا للتشاور

[1] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي.ص76.

[2] – كمال بولعسل: عصر الطحالب، ص 42.

والتخطيط للحملات الإنتخابية والطموحات المستقبلية والحزب الإسلامي، لم يكن هم الأفاعي البحث عن أبي الذي رفض إغراء الجبل، وإنما كانت تتخذ من البيت مؤشرا ثابتا لتحرك عنفوان الشباب الذي انسحب إلى الجبل وتتبع حركة الإنسحاب المتواصل للعنفوان المتبقي»[1].

فهذا البيت لم يوفر لنوار الإستقرار والأمان والطمأنينة فقد تحول فجأة من ذلك المكان الصديق لنوار الذي ولد وترعرع في حضنه إلى مكان عدو بالنسبة له أصبح يشكل خطرا عليه وعلى عائلته لذلك قرر نوار الرحيل وهذا ما نلمسه في الروايةمن خلال قوله: «كان أسبوع التحضير لمغادرة البيت الذي نمت فيه سنوات هذا العمر »[2].

وكذلك قوله: « اتصلت بأبي في العاصمة لأعلمه خبر مغادرة البيت والقرية إلى المدينة المجاورة التي كانت تحسن التصدي لحقد الجبل»[3].

فقد كان قرار نوار صائب، لأنه ترك بيته مجبورا مقهورا من أجل أن ينعم بالإستقرار مع عائلته في مدينة أخرى، تاركا ورائه ذكريات طفولته التي كبرت معه في ذلك البيت حيث قال: « لم يبقى لي إلا الفرار لتبقى الكؤوس الأربعة فارغة»[4].

1-2- غرفة نوار في الغربة (غرفة الفندق):

كانت تلك الغرفة الضيقة في الفندق بمثابة بيت نوار الثاني في باريس الذي عاش فيه، بالرغم من ضيقها إلا أنها كانت تعبر عن شخصية نوار الفوضوي، ذلك المثقف المولع بالقراءة والكاتبة، لأنه كان شخصا يعبر عن كل ما يجول في أعماقه ويخرج مكنوناته ويفصح عن طموحاته ومشاعره بالقلم، لأنه كان يحمل ذوقا فنيا راقيا « رحت أجوب رفوف المكتبة التي أخذت تكبر يوما بعد يوم وتحتل أرجاء غرفة الفندق الضيقة »[5].

نوار جعل من غرفته في الفندق المكان الذي يعزله عن العالم الخارجي الصاخب، والمكان الذي يلجأ إليه حين يهرب من الواقع المرير الذي عاشه ورسّخ في ذهنه ذكريات قاسية ومؤلمة، حيث كانت تمثل تلك الغرفة

---

[1] – كمال بولعسل: عصر الطحالب، ص 41.

[2] – المصدر نفسه، ص 41.

[3] – المصدر نفسه، ص 41.

[4] – المصدر نفسه، ص 48.

[5] – كمال بولعسل، عصر الطحالب، ص 27.

بالنسبة لنوار السجن الذي يعزله عن الشهوات وتمنعه عن التقاطع مع حالات الإشتهاء الرهيبة التي كانت تصيبه من وهلة لأخرى: « وقد أصابني منذ أن أقمت بفرنسا حالات إشتهاء عنيف من طالبات كن يدرسن عندي بالجامعة أو نادلات المطاعم أو المقاهي أو حتى من جاراتي الفرنسيات لما كنت أقيم في بيت مستقل في الناحية الشرقية لباريس، قبل أن أعتزل الإغراء والإحتماء في غرفة الفندق التي تعزل عني الشهوة وتسلمني بسرعة إلى الرواق والمصعد دون التقاطع مع الإشتهاء »[1].

وهنا نستطيع القول أن غرفة نوار في الفندق الباريسي بالرغم أنها البيت الذي لجأ إليه حين اغترب عن بلده وأهله قد نتخيل في البداية أنها تشكل مكان عدو بالنسبة لنوار، لأنها أبعدته عن أهله ووطنه وجعلته مغتربا في بلد آخر، إلا أننا فهمنا أنها مثلت مكان صديق بالنسبة له لأنه كان يحتمي فيها كثيرا، وكان يجد راحته النفسية في جوها العارم بالفوضى، كما أن تلك الغرفة كانت مكان التقاء نوار بأحبته وأصدقاءه منهم صديقه المقرب خالد وحبيبته كاثرين التي كانت تطرق بابه من حين لأخر، لكنه كان يتهرب منها خوفا من أن يقع في حبها ويغرق في بحر عينيها الأزرق وكان يتجنب استضافتها في غرفته ويلهيها ببعض الكلمات لتنتظره في قاعة الإنتظار قائلا: « كاثرين سنكمل الحديث في الأسفل من فضلك انتظريني في الأسفل، أعتذر عن عدم استضافتك في غرفتي ... تعلمين هذا، لقد قرأت الكتاب؟ »[2].

1-3-الفندق:

الفندق مكان مؤقت الإقامة، مرسم الحدود له طابع سياحي عام لا يتميز بالخصوصية كالبيت مثلا، فهو ملك الجميع، ويعتبر الفندق في الرواية مكانا مغلقا ومكانا رئيسيا بنيت عليه أحداث الرواية في باريس، لأنه مكان التقاء الشخصيات ومحور تطور الأحداث والمكان الذي يرتاده نوار كثيرا لأنه بيته الثاني في الغربة، فأغلب أحداث الرواية دارت فيه، سواء في بهوه أو في الكافيتيريا الخاصة به، أو في إحدى غرفه التي كانت ملكا مؤقتا لنوار، ففي الفندق يرفّه النزلاء عن أنفسهم بالسهر والمرح، في بهو الفندق « كانت العيون الزرقاء معلقة بباب كبينة المصعد »[3].

---

[1] – كمال بولعسل، عصر الطحالب ، ص 53.

[2] – المصدر نفسه، ص 53.

[3] – المصدر نفسه ، ص 54.

كما كان للبطل نوار وجها شرقيا مميزا في كل أنحاء الفندق: « لم تكف نساء الفندق عن التحديق بي، كان منظر الفراغ في طاولتي مغريا، وكان وجهي الشرقي أيضا يصنع الفراغ في عقولهن، لم أستطع رفع بصري من فنجان القهوة لأرى أشكالهن، ربما هن جميلات كعادة نزيلات الفنادق »[1]، فقد كان فندقا فخما له جو خاص مميز زادته الأضواء الخافتة جملا وتألقا، وجو مظلم في منتصف النهار «كان الضوء الخافت الذي سقط من مصابيح السقف يتدلى كأشلاء الغسيل فوق المقاعد الجلدية الفخمة المتناثرة في بهو الفندق »[2] .

بالإضافة إلى فخامة الفندق أنه كذلك يطل على ساحات شارع ديغول « في شرفة غرفة الفندق كنت أحلق فوق المحلات وساحات "شارع ديغول" كانت السيارات والمارة تبدو من هذا الإرتفاع بحجم لعب الأطفال »[3].

كما أن صاحب الفندق كان صاحب ذوق فني راق يؤمن بفكرة أن «العتمة ضرورة ، لأنها تضع جدارا بيننا وبين هذا العالم وتمنع طيش البصر وتعيدك إلى بيتك كل مساء بعد يوم من جنون البحث عن إغراء الشارع والمدينة»[4].

فالفندق هنا كان مكان عدو بالنسبة لنوار لأنه بالرغم من فخامته وكبره وإطلالته الجميلة إلا أن نوار كان يحس بنفسه غريبا، بوجهه الشرقي الذي يلفت إليه الأنظار أينما حلّ.

1-4- وسائل النقل

لقد تحولت وسائل النقل إلى أمكنة مستقلة لها فضاؤها الخاص، تتنوع باختلاف أنواعها وأشكالها، وكذا من حيث عموميتها فالطائرات والحافلات والباخرات وسائل نقل عمومية تجمع عددا كبيرا من المسافرين، أما السيارة والشاحنة فهي وسائل نقل خاصة، ولعل أهم وسائل النقل التي وظفها الراوي في روايته تتمثل في الشاحنة والقطار، وسنكتفي بالقطار كمثال لأنه أهم وأحب وسيلة نقل لدى الراوي.

أ-القطار:

[1] – المصدر نفسه، ص 30.

[2] – كمال بولعسل، عصر الطحالب ، ص 54.

[3] – المصدر نفسه، ص 51.

[4] – المصدر نفسه ، ص 27.

كان يمثل وسيلة النقل التي استقلها الراوي نوار أثناء رحلته من باريس إلى مرسيليا «في القطار من باريس إلى مرسيليا»[1]، لقد اختار القطار بالذات عن غيره من وسائل النقل الأخرى، لأنه يمضي بسرعة كالوقت «كان القطار يمضي بسرعة» [2]، ,انه لا يرجع أبدا إلى الوراء، لأنه يسير إلى الأمام فقط، كما أن نوار في القطار تعرف على الفرنسي سيمون ودار بينهما حوار طويل انتهى بتبادلهما أرقام الهواتف والعنوان الشخصي لهما، كما اتفقا كذلك على أن يلتقيا بباريس يوما ما «قفزت من درج القطار بعد أن ودعت سيمون وتبادلت معه رقم الهاتف و عنوانه الشخصي» [3]، ومن الجمل التي ورد فيها ذكر القطار في الرواية « أعتقد أن هذه القطارات بدأت تشيخ وتتعب » [4].

ونستطيع أن نقول عن القطار باعتباره وسيلة نقل أنه مكان مغلق تستطيع من خلاله التنقل في الأماكن المفتوحة، وكان يمثل مكان صديق بالنسبة لنوار.

1-5- المقهى:

يصنف هذا النوع من الأماكن ضمن الأماكن المغلقة فهو مكان خاص بالقرية والمدينة معا ويأتونه الناس من جهات مختلفة ويجتمعون فيه أما سلبا أو إيجابا، ويعد إحدى الأماكن التي تملك خصوصيات تجعله مادة مهمة في الرواية بشكل عام.

فقد يكون المقهى مسرحا إيجابيا يستقطب الأفراد ويجعلهم يشعرون براحة نفسية، فهو فضاء للراحة والتسلية ومحاولة نسيان المشاكل والهموم، هو بذلك مؤشر الإطمئنان النفسي، وملجأ يلمسه الفرد طلبا للإسترخاء من مشاغل الحياة وهذا ما ذهب إليه حسن بحراوي في كتابه "بنية الشكل الروائي"، حيث اعتبر المقهى فضاء « تنعكس فيه الشخصيات الروائية كلما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية الهادرة فهناك دائما سبب ظاهر أو خفي يقضي بوجود الشخصية ضمن مقهى ما ... » [5].

---

[1] – المصدر نفسه ، ص 4.

[2] – كمال بولعسل: عصر الطحالب، ص 12.

[3] –المصدر نفسه،ص4.

[4] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 15.

[5] – كمال بولعسل: عصر الطحالب، ص 61.

ولقد ذكر المقهى في عدة مواضيع في الرواية نذكر منها: « خرجت من المقهى الباريسي هاربا من صوت المذيع والسحب السوداء »[1] فالمقهى هنا بالرغم من تواجده بالغربة يعد بالنسبة لنوار مكانا صديقا لأنه كان كثيرا ما يلجأ إليه .

1-5- المغارة:

هي المكان الذي احتضن أهل الجبل، فكانت كاتمة لأسرارهم ومركزا للتخطيط وتنفيذ العمليات الإجرامية، فنجد في الرواية: « في عتمة المغارة أخذ نور الصباح يتسلل خافتا من فرجة المدخل المتواري خلف المنعرج الحجري الذي كان يتسلق إلى الأعلى وينتهي بعمود من السلالم الحجرية المنقوشة بشكل فوضوي على جدار المغارة» [2].

المغارة هي مسكن الإرهاب كلهم، ماعدا أميرهم الذي اتخذ مسكنا آخر له بعيدا عن مغاراتهم سموها بالغرفة الترابية، أو بيت الأمير وكانوا يقطعون مسافة معينة للوصل إليه « كان مقره يبعد ببضع الكيلومترات على المغارات والكازمات المتخصصة لإقامة جنود الجيش »[3].

فالمغارة كانت مكان صديق بالنسبة للجماعات المسلحة لأنها كانت مخبأهم وملاذهم الوحيد الذي يحتمون ويخططون فيه، لكنها كانت ولا تزال في أعين الناس مكانا عدو يضم بجعبته أفرادا لا يعرفون الرحمة والشفقة ما يهمهم هو القتل والذبح وقطع الرؤوس.

1-6- المطبخ:

---

[1] – المصدر نفسه، ص 5.

[2] – كمال بولعسل: عصر الطحالب ، ص 68.

[3] – المصدر نفسه، ص 41.

لم يقم الراوي بذكر أو وصف المطبخ كثيرا في متنه هذا، فالمطبخ كذلك يعد من الأماكن المغلوقة التي دارت فيها بعض الأحداث.

« غادرت الباب على عجل واتجهت إلى المطبخ» [1].

كما أن المطبخ كان مكان يرتاده أهل الجبل من تارة لأخرى ليملئوا بطونهم، لأن بيت نوار كان نقصدهم الوحيد الذي يلجأون إليه إذا جاعوا « ثم ساروا إلى المطبخ حيث كانت الصحون الفارغة المتروكة على المائدة بعد العشاء، تقدموا إلى الطنجرة الموضوعة فوق الموقد وملئوا الصحون والبطون، ثم انصرفوا إلى زوايا المطبخ يفترشون الأرض » [2].

فالمطبخ كذلك كان يمثل مكان صديق بالنسبة للجماعات المسلحة لكنه سرعان ما تحول إلى مكان عدو بالنسبة لأهل البيت وخاصة نوار لأنهم كانوا في أية لحظة يتوقعون مجيئهم ليزرعوا فيهم الرعب والذعر.

2 - الأماكن المفتوحة:

2-1- الشارع:

يعتبر الشارع فضاء مكاني مفتوح غير محدود، لعب دورا مهما في سيرورة أحداث الرواية ، «لأن الشارع يحتل مكانة بارزة في حياة الإنسان لأنه كثيرا ما يلجأ إليه، وهو يعتبر مسرحا تتشكل فيه حركة الشخصيات ومرصدا هاما يوضح تأملاتها أثناء انتقالها من مكان إلى آخر باعتبارها أماكن انتقال ومرور نموذجية، التي ستشهد حركة الشخصيات وتشكل مسرحا لغدوها ورواحها، عندما تغادر أماكن إقامة عملها إلى مواقعها الدفينة في القلب والجسد» [3].

وأيضا قول نوار: «قضيت نهاية الأسبوع مع خالد أقرأ الشعر، ونتحدث عن الكتب ونتسكع في شوارع باريس » [4].

---

[1] – المصدر نفسه، ص 41.

[2] – كمال بولعسل،عصر الطحالب، ص 44.

[3] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 79.

[4] – كمال بولعسل: عصر الطحالب، ص 26.

ولقد ذكر الراوي عدة أسماء للشوارع: منها شارع ديغول، شارع سانت دوني، وذلك في قوله « دفعت ثمن القهوة على عجل وخرجت أتمشى قليلا في شوارع سانت دوني وشارع شارل ديغول »[1].

كما ذكر أيضا بعض شوارع وطنه في قوله: « في الخارج كانت الشوارع مضاءة بفوانيس متعبة لم يبق في الشارع إلا الحزن الجنائزي لواجهات الحانات والمحلات»[2].

بالإضافة إلى أن الشارع في الرواية قد أعطى علاقة حميمية بين المكان والشخصيات فقد كان مكان صديق ومكان عدو لهم .

كما في شوارع وطن نوار كانت له ذكريات سيئة لأنه تعرض لأبشع أنواع الضرب والعنف ونستدل على هذا في الرواية من خلال: « ... ويصيبني ما كان يصيبني كل مرة أقع فيها على يد أعوان الجندرمة، من ضرب وتعنيف فرأيت أن أمضي في الشارع الأيمن الممتد أمام الثانوية »[3]،« بين الفينة والأخرى كان يباغتني أحدهم بالإنزلاق من شارع إلى آخر »[4].

«فخشيت أن أتعثر في أحدهم فيتعذر علي الاختفاء في أحد الأزقة الضيقة التي تتفرع عن الشارع»[5].

فالشارع في باريس كان يمثل مكان صديق لنوار بالرغم من اغترابه بعكس شارع وطنه الذي كان مكان عدو له وذلك لذكرياته الأليمة فيه.

2-2 -القرية:

وهي مكان مفتوح وهذا الفضاء سرعان ما تحول إلى فضاء مغلق، بهمومه ومشاكله وصعوبة الحياة فيه ويتجلى ذلك في الرواية من خلال قوله: « ... في الطريق الأفعواني الذي كان يقطع الهضاب الممتدة بين القرية والبلدة»[6].

---

[1] – المصدر نفسه، ص 62.

[2] – المصدر نفسه، ص 61.

[3] – كمال بولعسل: عصر الطحالب، ص 13.

[4] – المصدر نفسه، ص 14.

[5] – المصدر نفسه، ص 14.

[6] – المصدر نفسه، ص 13.

فالقرية أصبحت تمثل مكان عدو بالنسبة لأهلها بدلا من كونها مكان صديق بالنسبة لهم، وذلك لإنعدام الأمن والإستقرار فيها، وانتشار الخوف والذعر في كل زواياها، جراء الحرب الأهلية بين أهل الجبل وأعوان الجندرمة (الدولة). إلا أن الراوي كان يحن إلى قريته عندما إرتاد الجبل لأنه أحس بأنها المكان الصديق له بالرغم من انعدام الأمن فيها بقوله «في لحظة من اللحظات راودتني نفسي بالعودة إلى القرية» [1].

[1] – المصدر نفسه، ص 14.

2-3- الجبل:

يعد الجبل مكان مفتوح وهو الذي لجأ إليه الجماعات المسلحة واتخذوه مسكنا لهم، فكان بمثابة الأم الحنون لهم، ولقد ورد ذكره بكثرة في المتن الروائي وذلك لكثرة الأحداث التي دارت فيه ومن أمثلة ذلك: «كان زملائي وجيراني وكل من عرفت في البلدة والثانوية من العنفوان الذي انسحب إلى الجبل يعززون المناورات من حولي لكي ألتحق بالجبل» [1].

«كنت في زمن الإنحراف إلى الجبل» [2].

2-4- الثانوية:

وهي كذلك مكان مفتوح وتعد من الأماكن الاختيارية وتعد مقصدا لطلب العلم، وتمثل في الرواية المكان الذي تعلم فيه نوار وزملائه، فقد قال: « ... ومنعتني من الذهاب إلى الثانوية » [3].

« لا أستطيع قطع الدروس وإلا فقدت صيرورة البرامج ويضيع كل شيء » [4].

---

[1] – كمال بولعسل: عصر الطحالب، ص 43.

[2] – المصدر نفسه، ص 43.

[3] – المصدر نفسه، ص 13.

[4] – المصدر نفسه، ص 13.

« ... أمام مدخل الثانوية وولجت إلى الساحة حين وجدت جموعا من الأساتذة والطلبة يحتشدون أمام مدخل الأقسام الموجودة في الجهة الشرقية للثانوية » [1].

« في ساحة الثانوية كنا نسترجع كرونولوجيا الحرب» [2].

2-5- الفناء:

هو مكان مفتوح وقد جرت فيه مجموعة من الأحداث ونجد ذلك في الرواية: « توقفت الخطوات أمام الباب الخارجي للفناء» [3].

« في الصباح الباكر انفصلت عجلات الشاحنة خلسة عن فناء الدار» [4].

« كانت أبي جثة هامدة في الفناء» [5].

فالفناء هنا يمثل مكان عدو بالنسبة للبطل نوار وذلك للذكريات المؤلمة له فيها، خاصة مقتل والده أمام عينيه وسط فناء الدار.

2-6- الغابة:

تعتبر كذلك من الأماكن المفتوحة، فالغابة بما تحتويه من أشجار والذئاب إلا أنها تعتبر فضاءا حرا مفتوحا، ومتنفسا للأشخاص، ومن أمثلة ذلك في الرواية نجد:

[1] – كمال بولعسل: عصر الطحالب، ص 15.
[2] – المصدر نفسه، ص 33.
[3] – المصدر نفسه، ص 42.
[4] – المصدر نفسه، ص 48.
[5] – المصدر نفسه، ص 59.

« .. نجمع ثمار الأشجار البرية ونصطاد العصافير ونلعب كرة القدم في الملاعب التي تصنعها الطبيعة في فراغات الغابة والمروج» [1].

فالراوي ذكريات طفولته التي أمضاها في حضن الغابة لذلك كانت مكان صديق بالنسبة له في طفولته.

لكنها سرعان ما تحولت من مكان قضى فيه طفولته إلى مكان يقضي فيه سنوات مع الجماعات المسلحة يقتل ويذبح ويقطع الرؤوس، وهنا أصبحت تمثل مكان عدو بالنسبة له في قوله: « ... سنعتاد على خشونة الغابة وعوالم الأدغال » [2].

« ثم سحبني إلى عمق الغابة وجردني من بندقيتي وثيابي » [3].

ثانيا – الزمن الروائي:

تعد الرواية الأدبية فنا زمنيا في مقابلة الفنون المكانية الأخرى كالنحت وغيره وارتباط الرواية بالزمن أقوى من ارتباط بقية الفنون الأخرى، فالزمن يحدد وبشكل كبير طبيعة الرواية وشكلها، بل إن شكل الرواية يرتبطا وثيقا بمعالجة الزمن والزمن الروائي زمن تخيلي، والرواية في وقت يجري دائما، ولكي نتابع الحدث المتطور لا بد من زمن معين للحدث ، والقصة تحتاج إلى زمن داخلي ، لأن الشخصيات في القصة موجودة وتعمل عبر الزمن ، والأحداث في القصة كذلك تعمل في إطار الزمن ، والقصة أو الحكاية هي أساس الرواية وكلها مرتبطة بالزمن.

[1] – كمال بولعسل: عصر الطحالب، ص 21-22.
[2] – المصدر نفسه، ص 71.
[3] – المصدر نفسه، ص 95.

1_لغة:

جاء في المعجم اللغوي كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي تحت مادة ز م ن: زمن، الزمن: من الزمان، والزمن: ذو الزمانة، والفعل زمن يزمن زمنا، والجمع: الزمني في الذكر والانثى، وأزمن الشيء طال عيه الزمان [1].

كما ورد الزمن في المعجم الوسيط: أزمن بالمكان: أقام به زمنا والشيء أطال عليه الزمن يقال مرض مزمن وعلة مزمنة، والزمان : الوقت قليله وكثيره، ويقال السنة أربعة أزمنة أقسام وفصول[2].

أما لسان العرب لابن منظور نعت مادة زمن: زمن:: الزمن والزمان: اسم لقليل وكثيره.

وفي المحكم : الزمن والزمان، العصر، والجمع:أزمن وأزمان وأزمنة وزمن زامن: شديد وأزمن الشيء: طال عليه الزمان والاسم من ذلك الزمن والزمنية.

عن أبي الأعرابي وأزمن بالمكان: أقام به زمانا وعامله مزامنه وزمانا من الزمن[3].

2_اصطلاحا:

للزمن أهمية بالغة في المتخيّل الرّوائي خاصّة، فهو من المقولات الأساسية التي شغلت النقاد والباحثين منذ القدم على اختلاف توجهاتهم ولفت انتباههم، والزمان بنية أساسية في العمل الروائي، لأنه لا يمكننا تصور قصة أو رواية متخيّل روائي خالي من هذه البنية المحورية في العملية السردية، فكل خطاب روائي يرتبط بالزمن ونعني بالزمن " هذه المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة وحيز كل فعل وكل حركة" [4]

فالنص الروائي أو المتخيل الروائي لا يمكنه أن يقوم إلا عندما ترتبط عناصره بعامل الزمن الذي يشكل البنية الخطية له، والتي تجعل اللاحق يرتبط بالسابق على عكس التصور التقليدي الذي كان يرى أن "الزمن هو الشخصية الرئيسية في الرواية ، ففي الرواية الجديدة يمكن القول أن الزمان يوجد مقطوعا عن زمنيته، إنه لا يجري، لأن الفضاء هنا يحطم الزمن، والزمن ينسف الفضاء اللحظي ينكر الإستمرار" [5].

(1) –الخليل بن أحمدالفراهيدي: كتاب العين: مكتبة لبنان، ط1،2004، ص339

[2]– المعجم الوسيط عن معجم اللغة العربية ، مكتبة الشروق الدولية، ط4،القاهرة، 2005، ص104.

[3]– ابن منظوز الأنصاري الإفريقي المصري: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط4،ج07،ص60.

[4] –زايد عبد الصمد، مفهوم الزمن ودلالية، الدار العربية للكتاب، تونس 1988، ب ط،ص07.

[5] –سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1989م،ط1، ص68.

إن الزمن الروائي في الرواية عادة يمكن تمييزه بزمنين :

الأول: زمن السرد وهو الذي يتناسب مع البنية السردية إنه زمن القراءة وهو زمن يسيطر عليه الروائي. الذي يطوي السنين بجمل قليلة في حين يستطيع أن يخصص فصلين طويلين لموضوع ما.

والثاني : زمن القصة أو زمن الحكاية وهو مجموع المدة التي تستغرقها القصة غير أن الروائي لا يتمسك بالنقد الحرفي أو التتابع الزمني للحدث، يمكن أن يبدأ من نهاية الحدث أو وسطه لكي يخلق جانبا مهما لكل رواية ناجحة ألا وهو عنصر التشويق، أو يستخدم التحريف الزمني سعيا وراء بعض الأهداف الجمالية ، كذلك المفارقات السردية من استرجاع واستشراف وهي كسر للزمنية التاريخية للأحداث.

إن زمن الرواية يترجم مستوى الوعي والنضج الفكري عند الروائي.

والزمن في رواية " عصر الطحالب" متخلخل متنقل ليس على خطية زمنية واحدة ، فهو يعتمد على الإنتقال ثم العودة زمنيا أو النقل الموازي في نقل الأحداث ، يتميز بالتجاوز والانكسار وهو مبدأ التلاعب بالمتلقي إذ يفرض على المتلقي درجة عالية من الحضور والفهم.

الراوي في هذه الرواية يتحرك سرديا بين فضائين متضادين من فضاء باريس المخملي الناعم المتحضر المنظم المثقف إلى فضاء الجزائر فضاء تبادل الموت والعنف والقتل والقسوة الأفق المسدود.

ينتقل الراوي بتقنية الإستذكار من حاضر يعيشه وكأنه حلم حيث أن الإطار المكاني هو باريس، إلى ماضي يسترجعه وكأنه كابوس إطاره المكاني هو جبال وغابات الجزائر، والزمن في هذه الرواية يستدعي الوقوف على مكونات الفضاء الزمني الثلاثة وتجلياته داخل النص ، من زمن السرد إلى زمن القصة إلى زمن الكتابة .

أ – زمن السرد

يبدو لنا خلال انتظام المادة الحكائية ضمن حدود وإشارات تحيلنا على فترة تاريخية تمثل سنوات التسعينات، وبهذا فالرواية تؤرخ للبدايات الأولى التي بها المجتمع الجزائري خلال العشرية السوداء، حيث

عكس لنا الروائي من خلالها صورة المجتمع أنذاك والتغير الذي مسّ مختلف المستويات اجتماعية، ثقافية وسياسية، حيث نقل لنا الحالة النفسية والذهنية والاجتماعية لجيل هذه الفترة .

ب-زمن القصة.

لا يمكن إعطاء زمن دقيق لبداية ونهاية القصة وذلك كون الروائي لم يقدم لنا قرائن زمنية واضحة، ورواية عصر الطحالب وقعت أحداثها في فترة التسعينات وما بعدها وفي المقابل نجد في سرد الرواية العشر الأوائل من شهر رمضان 2008، إذن توجد مسافة بين الراوي والوقائع التي يحكي عنها حيث يكون موقفه في الأحداث كشاهد ينقل إلينا وقائع الأحداث كما يشترك في صنعها" رغم ذلك ذبح أبي وأنا أرى مشهد السكين يخترق حنجرته التي كانت تعزف كلمات النور"[1].

ج- زمن الكتابة

في بداية الرواية لم يشر الراوي إلى زمنها في حين انتهت في العشر الأواخر من شهر رمضان 2008 حسب ما هو مثبت في نهاية الرواية[2].

زمن الكتابة يمثل ذروة تعقد وتأزم الأوضاع واشتداد الصراع كما ورد في الرواية حرب أهلية بين اهل الجبل والجندرمة وانعكست نتائجها على كل شرائح المجتمع دون تمييز.

اهتمام الراوي بفترة العشرية السوداء كونها قضية حصدت أرواحا عديدة وسكنت في ذهن وشعور كل مواطن جزائري لاسيما الأدباء والصحفيين.

عموما الراوي لم يكلف نفسه بتحديد الزمن رغم وجود مؤشرات زمنية (ستة أشهر، ذلك الصباح، منذ أربعة عشر قرنا...) إلا ان القارئ تعترضه فوضى زمنية مما يستعصى عملية الوقوف على زمن دقيق للأحداث.

-الترتيب الزمني:

[1]-كمال بولعسل، عصر الطحالب، ط1، 2011، ص59.
[2]-المرجع نفسه ص100.

الزمن لا يخضع للتتابع المنطقي للأحداث في هذه الرواية والراوي غير مقيد بذلك بل يشكل عالما متخيلا، يوزع فيه الأحداث ويعرضها في صور مختلفة تتلاعب بنظامها، إذ يعمد إلى توقيف الحكي في لحظة ما، في الحاضر والرجوع به إلى الماضي واستحضار أحداث ماضية واستشراف والتطلع للمستقبل.

أ - الإستذكار:

ويقصد به استحضار أحداث ماضية تتوزع في كامل النص من جهة والتوقع من جهة أخرى " سرد حدث في نقطة ما في الرواية ، بعد أن يتم سرد الأحداث اللاحقة على ذلك الحدث"[1].

والاستذكار وسيلة تساعد على فهم مسار الأحداث من خلال سد الثغرات الموجودة في النص الروائي أو ملأ الفراغات الزمنية والتذكير بأحداث ماضية وقع إيرادها فيما سبق من السرد وتفسيرها تفسيرا جديدا في ضوء المواقف المتغيرة وإضافة معنى جديد عليها.

الملاحظ من خلال رواية" عصر الطحالب" انها تعج باللواحق ومن أمثلة ذلك:

تذكر نوار لما حدث في الأيام السابقة بين أهل الجندرمة وبعض المواطنين: "رغم ما حصل في الشهور الماضية وتعاقب العمليات الدموية ضد أعوان الجندرمة" [2]كما نجده في قول آخر: " امتنعت عن ذلك منذ عشر سنوات" [3] يقصد جزائريته، بالإضافة إلى كل هذا تذكر نوار دخول الإرهاب إلى قريته " في الليلة الماضية انزلقت الأفاعي المتدلية في الأحياء الضيقة للقرية"[4].

هناك العديد من الإسترجاعات في هذه الرواية لا يسعنا ذكرها كلها .

ب - الإستشراف:

[1]–أحمد النعيمي: ايقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، لبنان، د ط، 2004، ص33.
[2]-كمال بولعسل، عصر الطحالب، ط1، 2011، جزائر، ص14.
[3]–المصدر نفسه ، ص8.
[4]–المصدر نفسه ، ص 42.

هذا النوع من السرد باعتباره تداعي المستقبل في زمن الحضور ، فهو الولوج إلى المستقبل أنه رؤية الهدف أو ملامحة قبل الوصول الفعلي إليه أو الإشارة إلى الغاية قبل وضع اليد [5] وهو التمهيد لأحداث لاحقة في السرد والإخبار بما سيحدث في المستقبل و الاستشراف هو عملية ابراز حدث آتٍ أو الإشارة إليه مسبقا و استباقه .

ورد الاستشراف في رواية " عصر الطحالب" في موقف عديدة منها: تلهف نوار لمقابلة صديقه خالد" سنلتقي أخيرا بعد أن ملأت رسائله أدراج مكتبي [1] كذلك نجد الراوي قد قرر الزواج من كاثرين وذلك في قوله" كاثرين إذن زهرة لم تكن لتنمو في حديقة الرجال لولا جدي، ربما لهذا قررت أن أتزوجها لان إسما فياضا من أسماء الله كان يجدبني إليها إنه القدر"[2].

ورد الاستشراف في العديد من الصفحات لكن لا يسعنا ذكرها بمجملها.

(5) - أحمد النعيمي: ايقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، لبنان، د ط، 2004، ص38.
(1) -كمال بولعسل، عصر الطحالب، ص7.
(2)–المصدر نفسه ص100.

المطلب الثالث: صورة المثقف

تتضمن الروايات المغاربية والجزائرية بالخصوص صورة المثقف ، خاصة أن الروائي بصفته مثقفا غالبا ما يضمن عمله ملامح من صورة المثقف وفقا لمنظوره الخاص ، والتي ربما تتطابق مع حقيقة المثقف في الواقع، لكنها بالتأكيد تعبر بطريقة أو بأخرى عن موقع المثقف في المجتمع، ذاك الموقع الذي يتأرجح غالبا بين حدين إما" الرفض" أو" القبول" .

المثقف من أهم فئات المجتمع لما يحمله من قوة تأثير في تغيير الواقع وإصلاحه يوجد نوعين من المثقفين: مثقف متخصص وآخر عام والتعريف الذي طرحه "غرامشي" يوضح لنا هذين النوعين"أما المتخصص فهو الذي تنتمي مهنته إلى حقل إنتاج المعرفة والتقنية بشكل مباشر ، ويدخل في هذا الإطار المفكرون والأدباء والفنانون والمبدعون العلماء.....أما المثقف العام فهو ذلك الذي تربط مهنته بالإنتاج اليدوي كالعمال والفلاحين[1] .

والعرب كانوا لا يطلقون على الرجل صفة المثقف أو الثقف إلا إذا توفرت فيه صفتان الأولى: فيزيولوجية وهي المهارة في الفهم وحدة الذكاء ، والثانية: أخلاقية، وهي الاستقامة والتهذيب "[2] فالمثقف هو ذلك الشخص الذي يملك قدرا من المعرفة تمكنه من قراءة أوضاع المجتمع وتحليلها وتحديد أبعادها في ضوء تطورات أحداث الماضي واتجاهات وتوقعات المستقبل إنه ذلك الشخص الذي يعي الواقع ويعمل على تغييره إلى الأفضل.

تندرج الشخصيات التي نحن بصدد دراستها في الأغلب ضمن المثقف المتخصص ، فكل من نوار، خالد، كاثرين.....لهم مهن متخصصة وهي على الترتيب : أستاذ بجامعة السربون في الأنثبولوجيا والناقد والروائي دراس للأدب الأمريكين باحثة في علم النفس... وإذا عدنا إلى رواية عصر الطحالب للروائي "كمال بولعسل" نجد

[1] – أمين الزاوي، صورة المثقف في الرواية المغاربية، (المفهوم والممارسة)، دارراجي الجزائر ، 2009،ص26.
[2] –إدورد سعيد، صورة المثقف، غسان غدر ، دار المهار للنشر، بيروت، 1996، 20.

أنه ركز على إبراز شخصية المثقف الجزائري بمختلف إنتماءاته ليكون الشخصية المركزية داخل العمل السردي أو المتخيل الروائي، فأعطى لنا نوعين من المثقفين، فمنهم من بقي حاملا لرسالته دون أن يهزه تيار العنف الممثلة في شخصية"نوار" مثل عدم قدرته على الذبح ومنه من سقط في وحل المحنة مثل "معاذ" الذي أسهم في صنع العنف والموت.

صورة نوار المثقف:

نوار هو ذلك الشاب المراهق ، كان في مقتبل العمر، تلميذ في الصف الثانوي ، اختار ان ينضم إلى جماعات المسلحة في آخر المطاف بعد أن سئم من جدران العنف التي كانت تطوق بيته لشهور عديدة من زيارات ضبابية كل ليلة مع صوت نعالهم الحديدية تكسر بابهم .

رفض نوار فكرة الإلتحاق بالجماعات المسلحة رفضا قاطعا بالرغم من كل الطلبات المتكررة والملحة من أجله من طرف الأمير، وهذا ما جعل نوار يقرر الفرار من تلك القرية. إلى العاصمة مع عائلته بعيدا عن الظلم والدم والظلام. تعرض نوار لما يكفي في مرحلته الثانوية رغم صغر سنه كل أنواع السب والشتم والضرب من طرف أعوان الجندرمة الذين كانوا يعاملون سكان القرية على أنهم قتلة يسجنونهم ويضعونهم أياما عديدة تحت رحمة السياط وغضب النعال الحديدية إلى أن يأتي ذلك اليوم الذي تثبت براءتهم فيخلون سبيلهم أو تثبت إدانتهم فيعدمونهم بعد أن لاقوا حقهم الكافي من التعذيب بمختلف أشكاله وألوانه ، كان نوار محل إغراء للجماعات الإرهابية ، كما كان أساتذته وزملاءه وجيرانه يحتارون من أمره، لعدم إنضمامه لحزب الجبل، لأنه كان يملك ما يؤهله في نظرهم لينضم إليهم، فكان نوار يمثل الحلقة الناقصة من سلسلتهم " وقد أغراهم فيا النبوغ وسلطة الحضور والقدرة على الإقناع وحشد الناس من حولي ، كنت في زمن الإنجراف إلى الجبل جسما من مغناطيس يجدب إليه من يمتد إليه حديثي، وكان كل الجيران وزملائي وأساتذتي في الثانوية يحتارون لعدم إنضمام لحزب الجبل" [1]. وقوله " أغراهم فيا التدين الشديد والنفور من سلطة النظام وطاقة التحرر من النظام الإداري للبلاد من خلال اعتزال السياسة والنشاطات الجمعوية وحتى الرياضية" [2] فنوار كان مصابا بفيروس التدين الشديد لذلك أغراهم وأرادو سحبه ضمن السيل الجارف لعنفوان الشباب الذي لم يتجاوز سن الخامسة والعشرون.

[1]– كمال بولعسل، عصر الطحالب، ص44-43.
[2]–المصدر نفسه ، ص43.

كانت آخر حادثة لنوار قبل أن يلتحق بمجرمي في الجبل الذين سكنوا أبراج الضباب والفتنة، عندما قرر الفرار من بيته رفقة عائلته لتبقى كؤوسه الأربعة فارغة ، إلى أن يصل إلى ما يسمى بمفترق الفتنة (التقاطع الفتنة) الذي أجبره على إختيار طريق من بين إثنين.

أولهما يؤدي إلى مقر الجندرمة على اليمين وثانيهما يؤدي إلى الجبل على اليسار!!!

إلا أن نوار قرر إختيار الطريق الأيمن نحو مقر الجندرمة، أو ما سماهم بالطواغيت لأنهم رغم قوتهم وقساوتهم لن يرغموا نوار على شيء.

" اختارت الشاحنة طريق الجندرمة ، لأن رغم بطشه وجبروته، لا يرغمك على ملئ الكؤوس الأربعة " [1]، لكنه لم يعلم أن خياره هذا سينتهي به بين أيدي الجماعة المسلحة، لأن أعوان الجندرمةأوقفوا الشاحنة القوا القبض على نوار، ووالده بعد عبارات من السب والشتم:" أصمت أيها الكلب المنبوذ، ملأت عقول تلاميذ الثانوية بأحاديث الجهاد أحاسيس الحقد على الدولة والنظام ستلقي العذاب الأليم....."[2].

رموا بهما وراء القضبان الحديدية ليلتقيا هناك ببعض أهل القرى المجاورة والجيران الذين لا يزالون مأسورين في القبر المؤقت قبل أن يرمى التراب على جثثهم. أطلقوا سراح نوار بعد أن تلقى قسطه من العذاب الأليم ، لكن والده بقي تحت رحمة نعالهم الحديدية ليأتي ذلك اليوم الذي يردوه إلى بنيته في أبشع منظر ممتقع اللون ، ممزق الثياب ، ليذبحوه من الوريد إلى الوريد أمام أعين نوار، ربما قساوة ذلك المشهد جعلت من نوار انسانا آخر، سلم نفسه لجماعات الجبل، وهنا نقول أن نوار ربما كان مجبورا لأن يلتحق بهم في آخر المطاف، أو كان ضعيفا مقهورا من موت والده بأبشع خاتمة امام ناظره على يد الطواغيت فقر الإلتحاق بالجماعة المسلحة لينتقم لدم والده.

[1]ـكمال بولعسل،عصر الطحالب،ص 48.
[2]ـالمصدر نفسه، ص49.

المطلب الرابع: صورة الإرهابي.

لقد تأثر المشهد الروائي في الجزائر منذ مطلع التسعينات بالأحداث السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي وسمت هذه الفترة مشكلة منعرجا حاسما في تاريخ الجزائر المعاصر، فقد وقعت الجزائر في مواجهة دموية هي الأولى من نوعها ، تشابكت فيها خيوط الأزمة إلى حد الحرب الأهلية الغير معلنة والتي هددت الدولة والمجتمع على حد سواء.

أحدثت مرحلة التسعينيات في نفوس الروائيين جرحا عميقا جعل نصوص هذه الفتره عبارة عن لوحات اكتسحها السواد والدموية وواقع الارهاب الأليم .

يعتبر التجديد الذي عرفته الرواية التسعينية في طرحها عبارة عن مواضيع متشابهة كموضوع الإرهاب ، العنف، الإيديولوجيا، الموت ، المثقف....، وبهذا تحول النص الروائي إلى صورة عن الواقع الإجتماعي والسياسي.

صورة الإرهاب هي القتل والتخريب والنهب ، والإرهابي لا يقاس بالمدة التي يستغرقها ولا بعدد الجرائم التي يقترفها بل بفظاعتها ودرجة وحشيتها ، التي بلغت أقصى ما بلغته الهمجية ، صورة الإرهابي هي في الحصول على ما يريد بالقوة والعنف والوحشية وذلك لتحقيق أهدافهم السياسية ، هذه الصورة هي ما جعلت النصوص الروائية في فترة التسعينات تحمل كثيرا من التشاؤم وال سرورداوية والإغراق في الغموض والمجهول والدموية. إضافة إلى رؤى تعكس الخوف من المستقبل والرفض للموت المجاني والشعور بالإنتحار المبرمج وأنها مليئة بالفاجعة ورافضة للسياسة .....

وضع الراوي " كمال بولعسل" في رواية" عصر الطحالب" العديد من الأمثلة الشنيعة للعنف في حق المواطن الجزائري ومن ذلك زرع الرعب والخوف والقلق في قلوب المواطنين، معاذ يغري في نوار قائلا "لا شيء أطيب للنفس من رواية الدماء، سنعود على لونها ورائحتها بعد الرأس الرابعة"[1] .

" عمار هذه الليلة ستثبت أنك مقاتل في سبيل الله، ستسفك أول دم تتقرب به إلى الله زلفا"[2].

استعمل الراوي عدة عبارات تحمل في طياتها معاني الرعب والخوف كافاعي الليل السوداء، و اللّحى السوداء المتدلية والصوامع الضبابية.....إلخ.

صورة الإرهاب:

ورد في رواية عصر الطحالب أسماء لجماعة من الإرهابيين وهم: معاذ، يوسف، عتبة، عبدالصمد، عبد الودود وكذلك نوار الذي التحق بهم مؤخرا وهو يمثل في هذا المتن الراوي، والبطل، والارهابي في أن واحد لقد اختيرت تلك الأسماء بدقة من قبل الروائي، كما أنها تتماشى وتتوافق مع ما يدّعونه من تفكير اسلامي خاص بهم، فعلى سبيل المثال نجد: اسم" يوسف" الذي يحيل إلى إحدى صور القرآن الكريم وهي السورة رقم إثناعشر " سورة يوسف" وهو اسم لنبينا يوسف عليه السلام ،وكذلك اسمي "عبد الصمد" ، و"عبد الودود"، فالمضاف إليه فيهما اسم من أسماء الله الحسنى:"الصمد، الودود" أما فيما يخص اختلاف هاته الأسماء والمعاني فهو يوحي باختلاف الأعضاء المشاركة في العمليات الارهابية بالجزائر إبان العشرية السوداء.

صّور الراوي الأعمال الإرهابية لإحدى الجماعات المسلحة وهي قيامهم بمداهمات ليلة واشتراكهم في أفعال التخريب والقيام بمختلف أنواع العنف كـــ:" الاستيلاء على أموال البريد، حرق سوق الفلاح، والسطو على كل السلع، تخريب دار البلدية وحرق أرشيفها(...)"[1]، كما كان لهم دستورا خاصا بهم جاء به مفتي جماعتهم الذي كان يعلمهم تعاليم الدين من منظوره الخاص ،"كنا نقطع الجبال والمداشر والقرى، وحتى أطراف من المدينة التي استوطنها الجيش،نطبق دستور المفتي الذي جاءنا من العاصمة يعلمنا تعاليم الدين" [2] كما كان لهم كذلك نظام خاص بجانب دستورهم ، يفرضونه على فئة معينة من الناس ويعاقبونهم بطريقتهم الخاصة "كنا نفرض نظاما صارما من الجباية والعقاب الجسدي على كل المدخنين والحشاشين ومعاقري الخمر، ومدني الميسر والقمار، وفرض

---

[1]– كمال بولعسل،عصر الطحالب،ص45

[2]–المصدر نفسه،ص81

[1]–كمال بولسعل،عصر الطحالب،ص80.

[2]المصدر نفسه،ص80.

الحجاب على الفتيات المتجهات إلى الثانويات والمدارس، أو المنسحبات على عجل في الشوارع والأزقة الضيقة للقرى"[3]

تلك الأمثلة تعطي لنا صورة واضحة لبعض أعمال إحدى الجماعات المسلحة، من أعمال شنيعة وعنف، وقسوة في حق الشعب الجزائري الذي لم يقم إلا بواجبه تجاه وطنه الجزائر، إلا ان الأذى الارهابي عمد إلى زرع الرعب والذعر في قلوبهم وأرغمهم على رائحة الدم وعوّدهم على رؤية الرؤوس المقطوعة في كل مكان، وغصب سمعهم بصوت النعال الحديدية التي تكسر كل ليلة بابا جديدة.

إذن لقد ارتسمت في إذهاننا حسب ما نقله إلينا الراوي من خلال متنه هذا أن صورة الارهاب هي القتل والتخريب والحرق والنهب والسطو والحصول على كل ما يريدونه بالقوة والعنف بنوعيهما.

ذكر الراوي شخصيات معينة من الارهابيين الذين كانوا شباب في مقتبل العمر، وهم كذلك طلبة في المرحلة الثانوية سحبهم السيل الجارف إلى الجبل وذلك لقساوة الظروف التي كانوا يعيشونها إبّان تلك الفترة فتخيل لهم أن الجبل هو الحل ومنهم: الراوي أو البطل نوار، معاذ، وعُتبة هؤولاء الثلاثة شباب لم يتعدون سنّ الخامسة والعشرون "كل الوجوه التي مررت بها كانت لشباب لم يتجاوزو الخمسة والعشرون"[1].

انسحبوا في صمت من القرية ليستقروا في أدغال الجبال "كان عنفوان الشباب ينسحب من الشوارع والقرى والمداشر ليستقر في أدغال الجبال القائمة حول البلدة كأبراج اسطورية يلفها الضباب" [2] ليصبحوا بعدها اشخاص انتزعت قلوبهم ومشاعرهم وقتلت ضمائرهم وانسانيتهم، وزرعت بدلها اللارحمة واللاشفقة واللانسانية " ليعود بعد حين غضب أحمر مخضبا بالدماء يترع الحياة من البلدة والناس ويشيع في الأجسام والنفوس طنينا مستمرا من المآثم والأحزان"[3]

كان للجماعات الارهابية هدف واحد وهو تأسيس نظام خاص بها بعد أن رشحت أميرا عليها يسكن في مكان خاص به، تعددت تسمياته حسب ما ذكره الراوي:"كتيبة الرحمن" [4] ،"ديوان الأمير"[5] ، وكان كل هذا جرّاء

[3]لمصدر نفسه،ص81.
[1]كمال بولعسل،عصر الطحالب ص73.
[2]ـــالمصدر نفسه،ص40.
[3]- المصدر نفسه،ص40.
[4]- المصدر نفسه،ص71.
[5]- المصدر نفسه،ص73.

للفوضى التي عمت بالجزائر بعد أحداث أكتوبر 1988م، وكان اسم أمير هاته الجماعة عبد الصمد العاصمي، ثم تولى الامارة بعد وفاته عبد الودود الأفغاني.

ظهر في ثنايا النص الروائي وبشكل محدود الملامح الخارجية للإرهابيين، فالراوي وصف لنا شكلهم ولباسهم وذكر كثيرا صفة اللحية المتدلية السوداء" بعد أن فتحت الباب على مهل ، اندفع سبيل اللحي السوداء المتدالية إلى فناء البيت بجرأة وثيقة من يمتلك المكان" [6]. إلا انه ركز على وصف شكل شخصية واحدة وهي شخصية الأمير " كان وجها ملائكيا، كأنه نزل لتوّه من السماء، رغم لحيته الغاضبة التي كانت تنمو نموا عنيفا، كشلالات الديس والأحراش إلا أن بياض وجهه وسواد عينيه المطوقتين بحلقتين من الكحل والحمرة الخفيفة على أوداجه، كانت ترسمه كائنا ضوئيا يفضح عدوانية المكان، لا شيء يناسبه هنا"[7].

ومن خلال هذا النص الروائي اتضحت لنا بين ثناياه العداوة التي تكنها الجماعات الارهابية للسلطة ولكل من يدعمها، ولكل من يخالف منهجم ،من أجل إعلان أصواتهم وذلك بالقتل والتخريب فهم يأخذون كل شيء يريدونه بالقوة والعنف ويكيدون دوما للسلطة مكائد جهنمية " لقد اعددنا للطواغيت ما استطعنا من قوة ورباط الخيل" [1].

كما أن الراوي كذلك سرد لنا حقيقة تجردهم من أسماءهم الحقيقية رغما عنهم تحت ما يسمونه ضرورات الحرب" منذ اليوم يمكن أن تناديني مصعب، كنت أود أن احتفظ باسمي تأسيا بمعاذ بن جبل لكن للأسف لا يمكننا الاحتفاظ باسمائنا لضرورات الحرب والجهاد"[2]، فكان واجب عليهم حفظ اسمائهم الجديدة " كما تعلمت الأسماء المستبدلة لشباب الثانوية والقرى والمدن المجاورة" [3]، ومن الشخصيات الارهابية التي استبدلت أسمائها: معاذ الذي أصبح اسمه"مصعب" وكذا نوار الذي أصبح اسمه " عمار بن الشهيد".

صور لنا أيضا الراوي حياة الجماعة الارهابية الذين أصبحوا مثل مصاصي الدماء يمقتون الضياء ، وكما وصفها "كائنات ليلية تمقت الضياء"، وذلك لأنهم يقومون بمعظم أعمالهم ليلا ، كأن يداهموا أطراف المدينة والقرى" لا نغادر الوادي والمغارة إلا ليلا للقيام ببعض المداهمات على أطراف المدينة والقرى" [4]، تحولت حياتهم من انسانية

---

[6]- المصدر نفسه،ص44.
[7]- المصدر نفسه،ص75.
[1]ـكمال بولعسل ،عصر الطحالب ،ص73,
[2]- المصدر نفسه،ص72.
[3]- المصدر نفسه،ص73.
[4]- المصدر نفسه،ص87.

إلى حيوانية وذلك لاقامتهم في الحياة البرية فأصبحوا بذلك مثل الحيوانات " كنا في المغارة ننام كالأغنام، ونأكل كالأغنام ونبول كالأغنام"،فالراوي هنا أعطى لنا صورة حيوانية للإرهابي وذلك لطول اقامتهم في الادغال لذا تحولوا إلى الحيوانات لولا البستهم التي أعطتهم صورة انسان " بعد سنوات من الاقامة في الحياة البرية، تحول عنفوان الشباب إلى مخلوقات غريبة تكاد تغادر صورة انسان لولا الألبسة السوداء واللحي المتدلية وضجيج الكلمات تلك الكائنات الليلية جردت من ثوب الرحمة والشفقة وأصبحت مخلوقات عدوانية شرسة بثياب إنسانية لديها قدرة هائلة على تحمل رائحة الدماء كما لها قلب حديدي يقطع الرؤوس من الوريد إلى الوريد .

كما تجلت في المتن الروائي صورة الارهاب التي رسمها في ذهننا " كمال بولعسل " من خلال متنه هذا، وتلك صور ووقائع حقيقية عاشها الجزائريون إبّان العشرية السوداء ولا يزال يتعايش معها في صمت لحد الآن، إلا أن نظرة بعض الفئات من الناس تختلف من شخص لآخر تجاه ذلك الشخص الذي يرتدي قميصا ويضع شاشية أو قبعة ولحيته تتدلى معه في كل مكان فهناك من يمقتهم وهناك من يتعاطف معهم ظنا منهم أنهم الدين بعينه.

المطلب الخامس: صورة المرأة

لطالما مثلت المراة وترا حساسا في المجتمع العربي وبخاصة الجزائري فهي أكثر من غيرها هشاشة وتأثرا بالواقع، فلا توجد ثمة حركة بين الرجال إلا ورائها امرأة، المرأة تلعب في حياتنا الدور الذي تلعبه قوة الجاذبية بين الأجرام والنجوم، ولقد تعددت دلالات وجود المرأة في الرواية الجزائرية فحضرت في العديد من الروايات، فلقد حضرت على شاكلة وطن في ذاكرة الجسد لاحلام مستغانمي، والجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة....كما عبرت عن معاناة المرأة الجزائرية واضطهادها وهمومها وأيضا انفعلت وتفاعلت مع الرجل في زمن الموت وعبرت كمثقفة واعية وكتبت عن مأساة الوطن ومأساة المثقف.

كما تناولها الراوي"كمال بولعسل" في رواية "عصر الطحالب " بالحديث عن المرأة المغربية الأروبية وعلاقتها بالرجل الشرقي الذي هو بطل الرواية، لقد وصف المرأة الأوروبية بالمرأة النموذج بشكل عام.

صورة المرأة " كاثرين" (صورة الآخر الأجنبي)

كاثرين هي تلك الفرنسية ، الطالبة الجامعية الباحثة في علم النفس التي وصفها الراوي بالانثى الجذابة التي تتعطر بأجود العطور الفرنسية الممزوجة مع بعض مواد التجميل. أعجبت كاثرين بأستاذ الانثربولوجيا، بجامعة السربون"

نوار" الذي قدم مداخلة حول" أصول سلوك التدين عند الانسان" فقد أثارت مداخلته ذهولها وكانت أول نظرة اعجاب لها اتجاهه.

ولقد كانت كاثرين ككل الفرنسيين تؤمن ان الحياة ظاهرة أدبية وتحب أن تلبس الحياة ثوب الكلمات" [1] تشكل في ذهنها اعتقاد مفاده أن " دين الإسلام دين عظيم يدرك مواطن الرغبة ويعطلها" [2]، وقد اتضح اعتقادها وأصبح لا شك فيه وكان ذلك لما قرأت كتاب فقه الاسلام وتوقفت مجبرة في فصل فتنة النظر.

وصف الراوي كاثرين شكلا ومضمونا ، حين قال أنها فتاة ذكية ومثقفة" لقد أصابتها لعنة الكتاب" [3] وهو يقصد ذلك الكتاب الذي أعطاها إياه نوار فبعد أن قرأته و فهمته أدركت بكل وعي أنها تلك الأنثى التي تشبه " الوردة التي تنمو في حديقة الرجال ، ولا يمكن قطفها إلا بإذن الرجال"[4].

لذلك لمّحت لنوار، ان والدها" جوج" هو صاحب الحديقة التي تنمو فيها الوردة، وصاحب القرار، وهنا كانت نقطة التحول لشخصية كاثرين من امرأة غربية إلى امرأة عربية كل همها هو اعطاء الحب والحنان لأستاذ الأنثربولوجيا الذي كان في الحقيقة ارهابيا سابقا ليطلب يدها في الأخير من والدها ويجعل من كاثرين زوجة له.

[1]ـكمال بولعسل،عصر الطحالب،ص52.
[2]- المصدر نفسه،ص52.
[3] - المصدر نفسه،ص56.
[4]- المصدر نفسه،ص56.

المطلب السادس: صورة العزلة

تعتبر صورة العزلة ملمح آخر تتقاطع عنده نصوص العشرية السوداء" حيث تظهر جليا في سياقات المنفي الذي دفعت إليه النخبة المثقفة هروبا من جحيم الارهاب"[1]

تتجسد العزلة في الظواهر الاجتماعية العديدة التي عجت بها هذه الرواية من (الصمت، الفراغ، الوحدة، الانفصال، الغربة....) يقول نوار :

" القوة الوحيدة التي امتلكها لمجابهة المنفي هي الصمت" كذلك " تضاعف فيك الشعور بالوحدة والانفصال عن هذا العالم"[2].

رغم ابتعاد " نوار"عن بلده الجزائر وتغربه بباريس إلا أن شعور الأمان لم يعهده هكذا كما في باريس، فالغربة عنده آمنة أكثر وهي ملجأ له.

باريس بالنسبة " لنوار" هي مكان صديق رغم انها المنفى و الغربة لأن بلده كان له مكانا عدوا عهد فيه مباغاتات أهل الجبل و الأفاعي السوداء والجندرمة.

[1]ـعبد الله شطاح مدارات الرعب فضاء العنف في رواية العشرية السوداء ص150
[2]ـكمال بولعسل،عصر الطحالب،ص4.

" نوار" جابه العزلة و لم يذهب لملأ الفراغ وقاوم الإغراء بقوة الوازع الديني والاخلاقي" العزلة قدر الانسان في كل مكان وزمان" ،"العزلة شعور ينشأ من فراغ الحواس والرغبات" [3].

رواية" مائة سنة من العزلة" لغارسيا ماركيز" منذ قرأها نوار وهي تطارده ومهمتها الأساسية هي تكريس مبدأ العزلة، فكانت فضاءاتها وشخصيتها تنمو في أرض الضباب .

" نوار" كان يحس بفراغ كبير وغالبا ما كان يسده بالصوم ليكبح نفسه عن المدن المحفوفة بالشهوات ويجابها العادات السيئة، والعزلة شعور نشأ من فراغ الحواس والرغبات لذلك ارتبط مفهوم السعادة بضرورة الامتلاء وتلقين تجاويف الجسد الطيني أبلغ صورة الاحتراقات الجنسية والعاطفية.

حالة الفراغ عند نوار كانت كبيرة حتى أثارت ذهولة كاثرين التي ترى فيه عبقريا أذهل عباقرة فرنسا ومفكريها .

وكذالك نساء الفندق اغراهم الفراغ الذي يحوم به " البصر آفة الامتلاء" [1] لكن نوار لا يبحث عن الامتلاء عكس المدينة التي يقطن بها التي تحترف لعبة ملئ الفراغ في الروح والجسد، صفات نوار تمنحه مؤهلات لأن يكون داعية فهو صاحب كتاب " فقه الاسلام" فهو مسلم متماسك بقوة أمام الاغراءات والفتنة.

تقول كاثرين" دينكم عظيم لأنه يدرك مواطن الرغبة ويعطلها" [2] نوار اعتمد العزلة ليتجنب الفراغ وينسى أزمة الغول .

[3]- المصدر نفسه،ص28.
[1]ـكمال بولعسل،عصر الطحالب،ص30.
[2]- المصدر نفسه،ص52.

المطلب السابع: صورة العنف.

نلاحظ في الرواية التسعينية استخدام العنف اللّغوي الناجم عن العنف الدموي الممارس في حق الأبرياء في مرحلة العشرية السوداء، فكيف للأديب أن يكتب عن المحنة ويتجاوز الممارسات الشنيعة والطرق البشعة في التعامل مع الناس ، وعليه جاءت لغة النص التسعيني عنيفة تواكب الحرب الأهلية غير المعلنة بين الجزائريين، إن اللغة في رواية المحنة الجزائرية جاءت ناطقة بلسان حال الواقع المعاش مترجمة لأحداث العنف الإسلاموي والإرهاب المسلح التي عانت منها الجزائر ، فتظهر اللغة مزدحمة بألفاظ العنف كالإغتيال ، النهب، التدمير، التعذيب...وغيرهم، فلا نكاد نقرأ صفحة من صفحات رواية المحنة إلا ونجد مفردات تتضمن معجم العنف لنوعيه المادي والمعنوي ، مثلما نقرأ في هذا المقطع " ذبح، الهلاك ، انفجرت النوافد، جنون الرصاص، بركة من الدم....." رسم ذلك العنف قلق الكتابة بوضوح ليعبر عن فوضى مرحلة العشرية السوداء الغارقة في الهول والإحباط اللذين جمّدا الدم في عروق الانسان الجزائري وأفقداه طعم الحياة ليلا نهارا.

كانت الرواية التسعينية صادقة في لغتها بتصوير العنف، باعتبارها من اكثر النصوص الأدبية التصاقا بالواقع وكان موضوع العنف أو الإرهاب مدار معظم الأعمال الروائية التسعينية بحيث يمكن إعطاء هذه الأخيرة

تعريف رواية العنف" [1] ، هيمنت بعض المواضيع على النص السردي التسعيني كموضوع المثقف، الهجرة، العنف، الارهاب ، والموت، فرغم الحكم النقدي من قبل بعض النقاد الجزائريين الموجه للرواية على أنه فعل استعجالي يعالج الأزمة ويلقي الضوء على أحداثها ويعطي الاولوية للمضمون على حساب البناء الفني، إلا أنها مثّلت رؤية جديدة خلفتها مرحلة العشرية السوداء ، حيث صنعت قاموسا خاصا بها تملأه مفردات كالدمار والموت، الانتحار والاغتيال وتنبأت في العديد من الأحيان بما ستؤول إليه بؤرة التطرف للتيارات الأصولية و كشف نقاط ضعفها، و تخلخل آلياتها الدفاعية أمام الصمود الشعبي و مواجهتها مؤسسات الدولة الأمنية كما يصور لنا الراوي في روايته "عصر الطحالب" و التي هي محور دراستنا، العنف الذي كان في الجزائر فضاءا لتبادل الموت.

لقد تحول بلد بحجم الجزائر إلى خراب تنعق فيها غربان الموت من كل جانب، و ذلك عندما يصبح تلميذ في الثانوية جاسوسا يتسقط الكلمات ، و يؤولها قصد الوشاية ، و الإيقاع بخصومه مستخدما عصا الدولة فإن التفسير سينصرف إلى مفهوم الدولة وليس إلى حبال السماء التي تتعلق بها الدولة، أو أوتاد الأرض التي تمنعها أن تميد، فلقد برع الراوي في تصوير التفاصيل الصغيرة و البسيطة التي تؤخد بها أرواح البشر و تصادر ارواحهم و أرزاقهم، إذ لم يعد ثمة منطق يحتكم إليه الناس غير منطق القوة الذي يختصره في عبارة " من ليس معي فهو ضدي" هذا المنطق تؤكده الصورة المأساوية التي يتذكرها الراوي وهي لوحدها كافية لإدانة العنف مهما كان مصدره. لقد كان القدر المسيج بالعنف يترصد نوار و عائلته من كل جانب وذلك في اللحظة التي اختار فيها الحياد في قوله معاذ" لا طاقة لي على الجهاد تعلم انا مريض تعلم انني لا اطيق رؤية الدماء"[1].

[1]ـــابراهيم سعدي،دراسات و مقالات في الرواية، ص64.
[1]ـــكمال بولعسل، عصر الطحالب،ص46.

خاتمة

خاتمة

بعون الله وتوفيقه ، استطعنا أن نصل في خاتمة هذا البحث لمجموعة من النتائج التي سعينا جاهدين لإجلائها وإبرازها في ثنايا فصول ومباحث هذا العمل ، والتي يمكن أن نلخصها فيما يلي :

1-تنوع مفهوم الصورة بين العرب والغرب حيث كان الغرب يؤكدون على دور الصورة في الإرتقاء باللغة ودور المتلقي في تكون الصورة وبأهمية ثقافته العلمية في عملية التلقي والتأويل .في حين أن العرب يرون أن الصورة تندرج في أقطاب البلاغة من بيان وبديع ومعان .

2-المتخيل هو مفهوم يمكن استعماله لتحديد مجال أو مكان أو عالم ثقافي يحدد في عنصرين وهما : أ-الصورة وما يتخيل عنها من معطيات نفسية ، ب- الصورة التي تتشكل من نماذج التخييل .

3-الرواية هي شكل أدبي يتميز عن الأنواع القصصية الأخرى بقالب فني خاص، واستطاعت أن تكون شكلا أدبيا مستحدثا بعد التطور السريع الذي عرفته .

4-يعتمد التخييل أساسا على الرواية لاعتبارها وسيط لفعل القراءة ، فهو لا يكتفي بدراسة المضامين بالمفهوم التقليدي فقط بل يهدف للقراءة من ناحية المضمون.

5-"الذات" هي جوهر الأشكال وحقيقة وجودها ، وهي لغة العالم المشتركة التي يعبر بها الناس عن أنفسهم بألفاظ شتى منها: أنا ، نفسي ، لي ...الخ ، وتعود جذور الذات إلى هوميروس الذي ميّز بين الجسم الإنساني المادي والوظيفة الغير المادية والتي سماها فيما بعد بالنفس أو الروح.

أما" الآخر" هومثيل أو نقيض" الأنا" ، ونجده أحيانا يأتي بمعنى صفة كل ماهو غير "الأنا "وفكرة الآخر بمعنى غير الأنا مقولة ابستمولوجية ملخصها الإقرار بوجود خارج الذات العارفة .

وهنا يمكننا تحديد طبيعة العلاقة الكامنة بين هاته الثنائية حيث نستطيع أن نقول عنها أنها علاقة تلازمية في الوجود .

6- لقد تطورت تمثلات الأنا والآخر في الراوية بصفة خاصة والمتخيل الروائي العربي بصفة عامة، فالخطاب الروائي كان معبرا عن ذات عربية واحدة بطموحاتها وانشغالاتها لآخر قد يكون غربي وهو الذي استعمرها لعقود عدة.

7-لقد صورت رواية عصر الطحالب صورة الإرهابي والعنف ، كعنف السلطة والسجون وعنف جماعة أهل الجبل والجندرمة نضف إلى ذلك عنف التاعمل وعنف التفكير وحى عنف اللّغة المتداولة .

8-رغم صور العنف الرهيب والقتل البشع التي طغت على الرواية إلّا أننا نلمس نوعا من الحب الإنساني العفيف الطاهر الذي يتجلى بشكل محسوس بين البطل نوار ةالمرأة الفرنسية كاثرين .

9-صورت لنا الرواية كذلك صورة العزلة وانعدام الأمن والطمأنينة وتراجع كل من الخير والسلام في المجتمع الجزائري الذي غلب عليه الظلم والفساد .

10-يمكن القول أن رواية "عصر الطحالب" ماهي إلا تصوير تخييلي بطريقتين ، الأولى : استرجاعية لما حصل في الجزائر إبّان العشرية السوداء ، أمّا الطريقة الثانية كانت طريقة استحضارية لواقع معاش في باريس .

وفي الأخير كان هذا مجمل ما استطعنا استخلاصه من دراستنا هاته التي نأمل أن تكون فاتحة خير لهذا النوع من الدراسات في مكتبتنا الجامعية أولا وفي المكتبات الجامعية الأخرى ثانيا.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش .

1 : المصادر :

1-1 : المعاجم :

1) ابن فارس :معجم مقاييس اللغة،مادة خيل.
2) ابن منظور الأنصاري الأنصاري الإفريقي : لسان العرب ، بيروت ،ط4 ،ج7.
3) ابن منظور:لسان العرب ، تحقيق عبد الله علي الكبير ،محمد أحمد حسن الله ، دار المعارف، القاهرة ،المجلد الرابع ، الجزء 27.
4) الأحمر فيصل : معجم السميائيات .
5) التونجي محمد : معجم علوم العرب ، دار الجبل ، بيروت ، ط1 ، 2003 .
6) الجّر خليل : المعجم العربي الحديث ، مكتبة لاروس كندا ، 1973 .
7) الخفاجي شهاب الدين أحمد المصري : شفاء الغليل في كلام العرب من البخيل للثراث ، مصر ، ط 1 ، 2003.
8) صبحي حمود : المنجد في اللغة العربي ، تحرير : أنطوان نعمة ، عصام مدّور ، دار الشرق ، بيروت ، ط2 ، 2001 .
9) معلوف لويس : المنجد في اللغة و الأعلام ، دار المشرق ، المكتبة الشرقية ، لبنان ، دط ، 1991 .

1-2 : المصادر :

10) بولعسل كمال : عصر الطحالب ، ط1 ، 2011 .
11) الجاحظ:البيان والتبيين ،دار الفكر ،بيروت ،لبنان. الجرجاني : أسرار البلاغة في علم البيان ، تعليق :السيد محمد رشيد رضا،ط1،دار الكتب العلمية ،بيروت ،لبنان،1988.
12) الجرجاني عبد القاهر :دلائل الإعجاز ،قرأه وعلق عليه :محمود ومحمد شاكر ،مكتبة الخانجي ، القاهرة .
13) الحمداني حميد : بنية النص السردي ، المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع ، ط3 ، 2003 .
14) حمود ماجدة : صورة الآخر في الثراث العربي.

15) عجوة علي :العلاقات العامة والصورة الذهنية ، عالم الكتب ،ط1، 1983.

16) عصفور جابر أحمد :الصورة الفنية في الثراث النقدي والبلاغي ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة،1984.

2- المراجع :

17) أبو علي محمد بركات :الصورة البلاغية عبد بهاء الدين السبكي، ط2، دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، 1983.

18) عطانسة جهاد : فن مشكلات السرد الروائي ، قراءة خلافية لعدد من التجارب الروائية العربية ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دط ، دمشق ، 2001

19) بحراوي حسن :بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي المغرب ، ط1 ، 1990 ..

20) البرزي دلال : المفارقة الضرورية ، الطاهر لبيب و آخرون : صورة الآخر ناظرا ومنظورا إليه .

21) البصيري كامل حسن :بناء الصورة الفنية في البيان العربي ،موازنة وتطبيق :مطبعة المجمع العراقي ،1987.

22) بلعلي أمينة :المتخيل في الرواية الجزائرية من التماثل الى المختلف ، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع ،ط2،تيزي وزو ،2011.

23) الجميل سيار :التحولات العربية اشكالية الوعي وتحليل التناقضات وخطاب المستقبل ، الأردن ،ط1 ، 1997 .

24) حرب علي :نقد الحقيقة ،المركز الثقافي الغربي ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط3 .

25) حنون عبد المجيد :صورة الفرنسي في الرواية المغربية.

26) الرازي محمد بن أبي بكر : مختار الصحاح ، محمد تامر للنشر ، دط .

27) راغب نبيل :فن الرواية عند يوسف السباعي ، مكتبة الحاجب .

28) الزاهي فريد : النص والتأويل ، بيروت ، 2003.

29) الزاوي أمين : صورة المثقف في رواية المغاربية ، دار راجي ، الجزائري ، 2009.

30) زياد عبد الصمد :مفهوم الزمن ودلالته ، الدار العربية للكتاب ، تونس ،1988، دط.

31) ساري حلمي خضر : المرأة كآخر ،دراسة في هيمنة التنميط الجسماني ،تحقيق :الطاهر لبيب وآخرون ،ص761.

32) سعدي ابراهيم :دراسات ومقالات في الرواية.

33) سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، القاهرة، 1984 .

34) شمالي نظال : الرواية والتاريخ ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية ، ط 1، 2006.

35) طالو محي الدين : الرسم واللون ، طبعة السام ، ط7 ن دمشق ، 1993.

36) .علاق جعفر: الدلالة المرئية (قراءات في شعرية القصيدة الحديثة) ، دار الشروق ، 2009.

37) عويضة كامل محمد :سلسلة علم النفس ،دار الكتب العلمية، د ط ، بيروت لبنان ،1996.

38) غريغوار منصور ،حسيني محمد صادق : نحن والآخر ، دار الفكر ، دمشق ، سورية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ،2001.

39) فاتن عبد الجبار داود : اللون لعبة سيميائية ، بحث اجرائي في تشكيل المعنى الشعري ، الأردن ن ط1 ، 2010.

40) الفرابي أبو ناصر:آراء أهل المدينة الفاضلة ،دار المشرق ،ط6،بيروت ،1991.

41) فوغالي باديس :الزمان والمكان في الشعر الجاهلي ، عالم الكتب الحديث ، ط 1 ، الأردن ، 2007.

42) قحطان أحمد الظاهر : مفهوم الذات بين النظرية والتطبيق ، دار وائل للنشر والتوزيع ، الأردن ،ط1 ،2004 .

43) كاتب لوبلان :لقاءات الغيرية عند هايدغر الثاني ، ترجمة عاشور فني ، الجزائر ، مجلة أيتن ، العدد2 ، سداسي 1 ، 2007.

44) كونزمان بيتر،فيدزمان فرانز : أطلس الفلسفة ، المكتبة الشرقية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2011.

45) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ، دار النهضة ، مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ،مصر، 1997.

46) محمود ماجدة: مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن .

47) مرقش سمير: الآخر ، الحوار ، المواطنة : مفاهيم واشكاليات وخبرات مصرية وعالمية ، مكتبة الشروق الدولية ، القاهرة ،ط1 ،2005.

48) مفهوم سراب :من الخيال إلى المتخيل ، طوجين الورق .

49) مويقن مصطفى :بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، دار الحوار ،للنشر والتوزيع ،سورية ، الأذقية ،ط1،2005.

50) النجدي ايهاب :صورة الغرب في الشعر العربي الحديث ، مؤسسة عبد العزيز سعود للإبداع الشعري ، الكويت ، 2008.

51) النعيمي أحمد محمد: ايقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، لبنان ، دط ، 2004.

52) همّت بسيوني عبد العزيز: الشخصية المصرية وصورة الآخر .

53) وطار الطاهر : الفضاء الروائي في الجازية والدواويش لعبد العميد بن هدوقة ، دراسة في المبنى والمعنى ، مجلة المسائلة اتحاد الكتاب الجزائريين ، 1991.

54) يقطين سعيد : تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ،ط1،1898.

55) اليوسف يوسف السامي : الخيال والحرية ، مساهمة في نظرية الأدب ، دار كنعان،دمشق،ط2،2003.

56) ضيف شوقي :النقد، دار المعارف ،القاهرة ،ط5 .

رسائل و أطروحات :

57) بوحلايس سلاف: صورة الأنا والآخر في شعر مصطفى محمد الغماري ،مذكرة لنيل شهادة الماجيستير في الأدب الجزائري الحديث ، باتنة ، 2008.

58) يعقوب ياسين : إشكالية الزمن في رواية عصر الطحالب لكمال بولعسل ، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجيستير ، جامعة محمد الصديق بن يحي ، 2017 .

2- 1: كتب أجنبية :

59) أرسطو : فن الشعر : ترجمة وتقديم :ابراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلومصرية .

60) أرسطو طاليس : الخطابة_الترجمة العربية القديمة_حققه وعلق عليه عبد الرحمان بدوي وكالة المطبوعات ، الكويت ،1972.

61) بينوا لوك : اشارات رموز وأساطير، ترجة فايزكم خفش ، عويدات للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان ،ط1 ،2001.

الدوريات والمجلات :

62) أبو هيف عبد الله : صورة اللآخر والحوار بين الحضارات في الرواية العربية ، مجلة جامعة دمشق ، المجلد 24 ، العدد 3,4 ، 2008 .

63) أزراج عمر : طقوس بناء الغيرية ، جريدة يومية ، الجزائر ، العدد 5935 .

فهرس

الفهرس:

مقدمة.....أ

الفصل الأول: الصوراتية في المتخيل الروائي

المبحث الأول:الصورة و المتخيل الروائي.....2

المطلب الأول:الصورة الروائية..... 2

أ-المفهوم اللغوي.....2

ب-المفهوم الإصطلاحي.....2

المطلب الثاني: أنواع الصورة 7

1-أنواع الصورة.....7

2-مكونات الصورة.....8

المطلب الثالث :المتخيل الروائي.....11

1-المتخيل.....11

2-أشكال المتخيل.....14

3-الرواية.....15

4-المتخيل الراوائي.....17

المطلب الرابع: ثنائية الأنا و الأخر.....18

أولا- مفهوم الذات.....18

ثانيا- ماهية الآخر.....21

ثالثا- أنواع الآخر.....24
رابعا- العلاقة بين "الأنا" و الآخر".....25
خامسا- أسباب اختلاف صورة الأنا و الآخر.....28
المطلب الخامس: تمثلات الأنا والآخر في المتخيل السردي.....29
الفصل الثاني : تجليات الصوراتية في المتخيل الروائي "عصر الطحالب"
المبحث الأول : دلالة البنية الخارجية لرواية عصر الطحالب 32
المطلب الأول : الغلاف الخارجي.....32
االمطلب الثاني : كلمة الغلاف الخلفي.....33
المطلب الثالث : دراسة العنوان.....34
المطلب الرابع : دراسة الصورة.....38
المطلب الخامس : دراسة الألوان ودلالاتها 40
أولا : اللون الأزرق.....41
ثانيا : اللون الأسود.....42
ثالثا : اللون الأحمر.....43
المبحث الثاني : أنماط المتخيل في رواية عصر الطحالب 44
المطلب الأول : ملخص الرواية.....45
المطلب الثاني : مفهوم الفضاء الروائي.....47
أولا : المكان الروائي.....48

1-الأماكن المغلقة.....50
2-الأماكن المفتوحة.....56
ثانيا : الزمن الروائي.....60
1-زمن السرد.....62
2-زمن القصة.....63
3-زمن الكتابة.....63
ثالثا : الترتيب الزماني.....63
1-الإستذكار.....64
2-الإستشراف.....64
المطلب الثالث : صورة المثقف.....66
المطلب الرابع : صورة الإرهابي.....69
المطلب الخامس : صورة المرأة.....73
المطلب السادس :صورة العزلة.....75
المطلب السابع : صورة العنف.....77
خاتمة.....80
قائمة المصادر والمراجع.....83

الملخص:

توجهت الدراسات الأدبية المقارنة المعاصرة نحو النصوص الروائية ، لاستجلاء مواقف الأمم والشعوب ضمن كتابات أمم وشعوب أخرى ، لكشف الصور الأدبية فيما يندرج ضمن حقل الصوراتية في الأدب المقارن التي غدا الآخر يشكل فيها محور الدراسة والتحليل ، بتعدد بيئاته واختلاف توجهاته وأفكاره .

إن الصورة الروائية والتصوير الفني الروائي على العموم ، كان المخرج الأسمى للكتابة الروائية من كل أنواع القيود التي وضعت في وجه الأدب ، وكذلك نتيجة للحالة التي كان فيها الروائي .

ان أسلوب التصوير الذي يعتمد على عملية التخييل والتي بدورها تدخل في كل مكونات الرواية والمتخيل السردي بصفة عامة .

والرواية هي الجنس الأدبي الجامع لرسم صورة الآخر وتمظهره ، نظرا لحجمها وتمتعها بإمكانية السرد والوصف والتحليل ، ولكن هذه الصورة التي ترتسم ليست هي الواقع ، فهي "ليست شديدة التقرب منه ولكنها ليست مختلفة عنه تمام الإختلاف" ، فالصورة من هذه الزاوية يمكن أن تشكل تعبيرا أدبيا عن فارق واضح بين ثقافتين ، ثقافة الشرق وثقافة الغرب ومن هنا يمكن اعتبارها تمثلا لواقع ثقافي وإيدولوجي وتخيلي كذلك . ومن ثم فالصورائية تتجه لمسائلة الهوية والعلاقات بين الأنا والآخر .

الكلمات المفتاحية:

المتخيل الروائي، الرواية الجزائرية، الصوراتية