الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عباس لغرور- خنشلة-

كلية الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

شعبة :اللغة و الأدب العربي

التخصص:أدب حديث ومعاصر

المكون السردي في رواية الزلزال للطاهر وطار

بحث مقدم لقسم اللغة و الأدب العربي لاستكمال مواد شهادة ماستر

إعداد الطالبة:

- سلمى عريف

إشراف الأستاذة:

- عواطف سليماني

لجنة المناقشة

الإسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
كمال طاهير	أستـــاذ محاضر ــب-	عباس لغرور- خنشلة-	رئيســا
عواطف سليماني	أستـــاذ مساعد-أ-	عباس لغرور- خنشلة-	مشرفا و مقررا
إلهام شادر	أستـــاذ مساعد-أ-	عباس لغرور- خنشلة-	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2013***2014

شكر وعرفان

مصداقا لقوله صلى الله عليه وسلم:

"من لم يشكر الناس لم يشكر الله"

في البداية نشكر الله الذي وفقنا في انجاز هذا البحث بجزيل الشكر،

ونتقدم بعظيم امتنانا

إلى من كانت إرشاداتها قيمة وتوجيهاتها سديدة

الأستاذة : عواطف سليماني

ونوجه الشكر لجميع أساتذة كلية الآداب واللغات نخص قسم الأدب العربي بجامعة خنشلة.

ونتقدم بكلمة شكر وعرفان إلى كل من ساعدنا من قريب أو بعيد

ونتمنى من الله أن يوفقنا في أعمالنا القادمة.

مقدمة

تهدف السيميائية إلى الكشف عن البنيات العميقة المستترة وراء البنيات السطحية وهي تعمل بالتفكيك والتركيب، وتتحرك عبر مستويين، مستوى سطحي ومستوى عميق، وتبحث في كليهما عن الدلالة، والدلالة هي شكل وليست مادة. وتقوم على مبدأ العلاقات وتنطلق في تحليلها من أن كل نص له شكل ومضمون والنتيجة التي تريد الوصول إليها هي الكشف عن شكل المضمون؛ فهي إذا دراسة شكلانية للمضمون، تمر عبر الشكل لمساءلة الدوال من أجل معرفة دقيقة وحقيقية للمعنى.

إذا فهي تهدف إلى الكشف عن العلاقات القائمة وراء البنيات السطحية، فهي تنطلق من آخر مرحلة وصلها التحليل اللساني، لأن هدفه الأسمى هو المستوى الأفقي للجملة، أي البحث عن المعنى الشامل للنص أو الدلالات الكبرى ومنه فإن السيميائيون يركزون على المحتوى باعتباره الماهية والمضمون الذي يدور حول الشخصيات ويشتغل عليها التحليل الخطابي، فأي عمل روائي سردي هو خطاب باعتباره يحتاج إلى صيغة تروى بها أفعال الشخصيات وترتب وفقها الأحداث.

وقد ركزت في بحثي هذا على الشخصيات الروائية باعتبارها المحيط الذي تجري فيه الأحداث، وذلك من خلال جملة الاتصالات والعلاقات التي تربط الشخصيات فيما بينها. ولذا النموذج العاملي الذي يعتبر انتقالا من العلاقات إلى العمليات فهو مستوى من مستويات التحليل السيميائي للنصوص السردية فهو تشخيص غير تزامني، ذلك أن السرد يقوم على التراوح بين الاستقرار والحركة والثبات، ففيما تتغير مضامين الأفعال يظل الملفوظ السردي ثابتا، وكذلك البرنامج السردي، الذي يتشكل هو بدوره من خلال العوامل التي تنتج الفعل الذي يمارسه المرسل على الفاعل لتحقيق موضوع القيمة (الهدف) من خلال جملة من العناصر التي تحاول إنجاز أو افشال البرنامج.

وفي هذا الموضوع قمت بإختيار إحدى روايات الروائي الجزائري الكبير الطاهر وطار وهي رواية الزلزال التي تناول موضوع الثورة الزراعية ونهاية النظام الإقطاعي وتأميم الأراضي مع

النظام الاشتراكي وقمنا بتطبيق الدراسة السيميائية القائمة على المكون السردي والنموذج العاملي والبرنامج السردي واستخراجها من الرواية، وللوصول إلى هذه المكونات تتبعنا الخطة التالية.

فصل تمهيدي (مدخل) تناولنا فيه مفهوم المكون السردي بصفة عامة، وذلك من أجل الإحاطة بالموضوع وإعطاء نظرة عامة وشاملة عليه. ثم قمت بدراسة عن نشأة للرواية العربية الجزائرية، وذلك من خلال فترة ما قبل الاستقلال، وفي فترة السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات أي فترة ما بعد الاستقلال وقمت بالإشارة إلى الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، ثم قمت بالتعريف بالروائي الطاهر وطار وإعطاء أهم أعماله ومؤلفاته، وكنموذج تطبيقي وظفت تلخيص لمضمون رواية الزلزال للطاهر وطار أما الفصل الأول فيعتبر فصل نظري يتمثل في التعريف بالرواية وكذا الشخصية الروائية وتعريف بالنموذج العاملي وبالبرنامج السردي وأخيرا الفصل الثاني فهو عبارة عن دراسة تطبيقية للشخصية الروائية والنموذج العاملي والبرنامج السردي من خلال رواية الزلزال للروائي الجزائري الطاهر وطار التي يجسد من خلالها الواقع الجزائري.

الفصل التمهيدي

أولا: مفهوم المكون السردي:

بادئ ي بدئ، يقوم المعنى في النص أو الخطاب على الاختلاف. بمعنى أن المقاربة السيموطيقية تحاول ن تستكشف بنية الخلاف أو الاختلاف وذلك عن طريق وصفها ومدارستها والتعرف عليها، ومن ثم فعلينا دائما داخل المكون السردي أن نحدد مختلف الاختلافات والتعارضات اللغوية الموجودة بين لعناصر لسردية.

فحين نريد إن ندرس تطور الشخصية مثلا: علينا أن نبرز مختلف حالات هذه الشخصية. وذلك من خلال تقابلها وتعارضها وتضادها داخل السياق النصي أو الخطابي. وبالتالي فلا معنى بلا اختلاف وهذا يذكرنا بالاتجاه التفكيكي عند جاك دريدا، الذي يؤمن كثيرا بفلسفة التفكيك والاختلاف.[1]

زد على ذلك فالسردية هي مجموعة من الحالات والتحولات التي يتعرض لها عنصر ما داخل نص أو خطاب بمعنى أن السردية هي بمثابة تعاقب حالات وتحولات داخل سياق خطابي ما تكون مسئولة عن إنتاج المعنى. ومن هنا، فالتحليل السردي هو الذي يهتم برصد تلك الحالات والتحولات داخل النص السردي، ومن هنا فالمقاربة السيموطيقية تدرس النصوص السردية التي تتعاقب فيها الأفعال والحالات والتحولات.[2]

1- الأفعال والحالات والتحولات:

قبل كل شيء علينا التمييز في هذا الصدد بين الحالات والتحولات حيث تتحدد الحالات بوجود فعل الكينونة أو فعل الحالة (كان الكاتب حزينا- لم يكن الكاتب حزينا). أو بوجود فعل التملك (يملك الكاتب سيارة ثمينة- لا يمتلك الكاتب سيارة ثمينة)

[1]- محمد مفتاح: مجلة دراسات سينمائية، العدد (1)

[2]- المرجع نفسه. ص 18

ومن هنا فالتحليلي السردي يقوم على التمييز ملفوظات الحالة وملفوظات الفعل، وذلك من خلال التوقف عند الكلمات والمفردات والعبارات والجمل في صيغها التعبيرية المختلفة داخل النص أو الخطاب السردي المعطى، ولا يتم هذا على المستوى النصي أي التجلي الظاهري بل على المستوى المشيد أو المؤسس بنيويا.[1]

هذا ويتناول ملفوظ الحالة من الذات والموضوع. وبينهما علاقة عاملية، ويعني هذا أن الآلات ليست شخصية، وليس الشيء شيئا بل هما أدوار وعوامل أو ما يسمى بالأدوار العاملية[2].

وقد يكون ملفوظ الحالة متصلا أو منفصلا على النحو التالي:

1-(الذات ∩ الموضوع). ويعني هنا علاقة الاتصال بين الذات والموضوع

2-(الذات ∪ الموضوع) ، ويعني هنا علاقة انفصال بين الذات والموضوع

ويكون التحول بدوره متصلا أو منفصلا على الشكل التالي:

1-(الذات ∩ الموضوع) (الذات ∪ الموضوع).

2-(الذات ∪ الموضوع) (الذات ∩ الموضوع)

يلاحظ في المثال الأول أن هناك تحولا ملفوظ الحالة المتصل إلى ملفوظ الحالة المنفصل، أما المثال الثاني فنجد تحولا من ملفوظ الحالة المنفصل إلى ملفوظ الحالة المتصل، وقد يكون ملفوظ الحالة مركبا، كأن يكون هناك موضوع واحد بالنسبة لفاعلين وعوامل متعددين، ومن هنا نرمز للشخص الأول بالفاعل الأول. والأشخاص الآخرين بالفاعل الثاني، وعليه فمن الأفضل منهجيا أن يصنف السيميوطيقي مختلف ملفوظات الفعل، فيرتبها بشكل

[1]- يمني الصيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج السنوي، سلسلة دراسات نقدية. الغرابي. 990. ص27

[2]- المرجع نفسه. ص31، 32

متسلسل سواء أكانت متصلة أو منفصلة. فيبين ملفوظات الحالة البسيطة وملفوظات الحالة المركبة.[1]

2- منطق الجهات أو الصيغ:

لا يمكن للمرسل أن يكلف اللغات أو الفاعل الإجرائي بتنفيذ الفعل وإقناعه بأداء المهمة والتعاقد معه على إنجاز الفعل، إلا إذا توفر الفاعل على مجموعة من المؤهلات الكافية. كالمعرفة والقدرة والإرادة والوجوب. وهذه المؤهلات ترد في شكل أفعال وساطية مثل:

1-// الفتى يحب أن ينهي واجبه المدرسي.

2-// الفتى يريد أن ينتهي من واجبه المدرسي.

3- // يجب عليه أن ينهي واجبه المدرسي.

4-// يقدر على إنهاء واجبه المدرسي.

يتوسط الفاعل الإجرائي مجموعة من أفعال الوساطة التي تساهم في تعزيز تجربة الترشيح والتأهيل، لكي يخوض الفاعل الإجرائي والفاعل الوساطي، تجربة الاختيار والانجاز من أجل تحقيق الموضوع المرغوب فيه.

ومن هنا مير غريماس بين 4 أنواع من الملفوظات: الملفوظ السردي البسيط والملفوظ الصيغي (يريد، يجب، يقدر، يعرف)، والملفوظ الوصفي (ملفوظ الحال). سواء أكان ذاتيا (بفعل الكينونه)، أو موضوعيا (بفعل التملك). والملفوظ الإسنادي الذي يحدد علاقة الذات بالموضوع.

[1]- المرجع السابق. ص33 .

ثانيا: نشأة وتطور الرواية الجزائرية:

لا تختلف نشأة الرواية العربية الجزائرية عن نشأة الرواية العربية بعامة من حيث شكلها، أم من حيث تاريخ ظهورها فإنها تختلف من قطر عربي إلى آخر، ويعود ذلك إلى الظروف التاريخية التي ميزت كل قطر، غير أن الظروف التاريخية التي عاشتها الجزائر تختلف اختلافا كبيرا عن تلك التي عرفتها الأقطار العربية في الشرق وفي الغرب، وهذا ما يبرر تأخر ظهور الرواية العربية في الجزائر، كما أن نشأتها وتطورها لم يكن بمعزل عن الرواية الأوروبية، لقد تأخر ظهور الرواية في الجزائر مثلما تأخرت في بعض الدول العربية نتيجة الاحتلال الغربي لمعظم هذه الدول، الذي حارب اللغة العربية وقضى على الثقافة العربية الإسلامية مما خلق بيئة فكرية وثقافية جاهلة بأسباب الرقي والتحضر، بوصف الكتابة الأدبية ميزة من ميزات إثبات الذات، والتعبير عن انشغالات الإنسان النفسية والاجتماعية وما إلى ذلك، فعلى الرغم من هذا التأخر إلا أن الكتاب الجزائريين الرواد تمكنوا من تأصيل رواية عربية جزائرية ناضجة من حيث شكلها ومن حيث موضوعاتها، باعتبار أن "حقل الرواية العربية الحديثة واحد من تلك الحقول الظامئة، يتطلع إلى الارتواء من ينابيع الترجمة وأنهار الإبداع وجداول النقد الواعي الهادف إلى الرشح والتفسير"[1]

إن السبب الرئيس لتأخر الرواية في الجزائر يعود إلى الظروف التي كانت تعيشها في ظل الاستعمار الفرنسي، بحيث احتلت في فترة مبكرة (1830)، ومنذ ذلك الحين كان هم الجزائريين الوحيد هو مقاومة الاستعمار، لذا استخدمت كل الإمكانيات والوسائل من أجل تحقيق الاستقلال، ولم يهتم الجزائريون بالكتابة الأدبية إلى في النصف الثاني من القرن العشرين.

[1]– أحمد سيد أحمد، الرواية الإنسانية وتأثيرها عند الروائيين العرب (محمد ديب ونجيب محفوظ)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، دت، ص:21.

لم تظهر الرواية الجزائرية العربية إلى بعد الاستقلال، ولكن هناك استثناءات وذلك في بعض المحاولات لكتابة الرواية التي ظهرت في فترة الاستعمار، مثل رواية: غادة أم القرى" ل أحمد رضا حوحو التي ظهرت سنة 1947، " والطالب المنكوب " لعبد الحميد الشافعي سنة 1951، و "الحريق" لنور الدين بوجدرة سنة 1957، ويرى" عبد اله الركيبي أن هذه المحاولات بذور ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية، يمكن أن نلحظ فيها بدايات ساذجة في موضوعاتها أو في أسلوبها وبنائها الفني، وتشير إلى القصة المطولة بعض الشيء، ويقصد "غادة أم القرى" التي تعالج وضع المرأة في البيئة الحجازية، أما " الطالب المنكوب" لعبد الحميد الشافعي، غير أنها روانسية في أسلوبها وموضوعاها ومضمونها ساذج مثل طريقة التعبير [1]

وقد شهدت الروايات الجزائرية نوعان هما: " الكتابة باللغة العربية والكتابة باللغة الفرنسية، ولم تتعد المكتوبة باللغة العربية اثنتان في الفترة الأولى: " الطالب المنكوب" لعبد الحميد الشافعي 1951، و"الحريق" لنور الدين بوجدرة 1957ن بينما الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية كانت أكثر عددا حيث شهدت الفترة الممتدة من 1945 إلى 1964 ظهور 37 رواية والفترة الممتدة بين 1965 و1972 صدور 17 رواية"[2].

كان ظهور الرواية العربية الجزائرية، مقارنة بالأجناس الأخرى كالمقال والقصة القصيرة والمسرحية الجزائرية متأخرا، رغم أنها أكثر الأجناس قربا من المجتمع، فالرواية مجتمع مصغر مكون من شخصيات وأحداث ولغة، فالرواية تدل على حالة اجتماعية ولقد بلغت الحركة الروائية نضجها على الرغم من أن " عمرها الأدبي قصير مقارنة بالرواية العربية في نشأتها وتطورها"[3]

[1]–عبد الله الركيبي. " تطور النثر الجزائري"، الدار العربية للكتاب، ليبا تونس، دط، 1978، ص: 119–120

[2]– حامد سيد النساج. بانوراما الرواية العربية الحديثة. دار المعارف ط1، 1980، ص186

[3]– مخلوف عامر. توظيف الرواية الجزائرية (بحث في الرواية المكتوبة)" منشورات دار الأديب، ط، 2005، ص27

ولقد أصبحت الرواية تحتل مكانة متميزة كباقي الأجناس، وبخاصة بعد اهتمام الكتاب بها. إن الرواية بعد الاستقلال شكلت اتجاها للتعبير عن الشعب الجزائري، عن تاريخه وأحلامه في توظيف التاريخ والتراث، والتراث ليس ماض فقط بل يحدث تأثيرا في الحياة اليومية لينقل اهتمامات الكتاب، ولقد ظل لفترة طويلة يتحدد بفترة زمنية تنتمي إلى الماضي ولكن التراث أصبح بعد ذلك يمتد حتى يصل إلى الحاضر، فالحاضر لا يمكنه السير منفصلا عن تلك الأيام الموغلة في رحم التاريخ لابد من رؤية الحاضر بمنظور تاريخ ليمارس التاريخ دوره بوصفه محفزا على التجدد والانبعاث والبحث عن المستقبل الأفضل لن يتحقق إلا بتقمص الماضي بوصفه تيارا يصب في الحاضر ويردفه مكوناته"[1]

وهناك بعض المحاولات اتي نظرت إلى هذا التراث نظرة عابرة وبعضها توقف عند نماذج معينة لكنه يبقى في حاجة إلى إعادة نظرة وإلى قراءة جديدة، تغوص في أعماقه وتكشف مكوناته، وتوظيف التراث الشعبي جزء هام من ثقافة كتاب الرواية، وقد أسهم في تكوين خيالهم ولغتهم وصاروا يستلهمونه بأدوات فنية في كتاباتهم. إن ميدان الروائي الجزائري خلق نماذج روائية يحاول من خلالها أن يعالج قضايا حساسة وصراع بين القديم والجديد، وبين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، لذا نتج عند الروائي الحساس بالواقع واعتزازه بماضي أجداده، فانفجرت العملية الإبداعية عنده.

لقد ظهرت رؤية جديدة عند المبدع، وهو التجديد، وذلك لكونه قضية أساسية في عمل أي مبدع، " فالتجديد يجعل المبدع يتفاعل مع كل ما هو معاش في واقعه، هذا التجديد في الإبداع أدى إلى ظهور رواية جديدة، حاولت خلق واقع مفارق للواقع المادي الذي قامت عليه الرواية الواقعية الكلاسيكية، فتحول واقع الرواية الجديدة إلى بحث واقع خفي، ليس ذلك

[1]– سعد الله محمد غانم." أطياف النص لدراسات في النقد الإسلامي المعاصر". عالم الكتاب الحديث. دط، 2000، ص13

الواقع الذي يراه كل الناس، ولهذا فإن الرواية الجديدة لا تقدم حالة استقرار والثبات مثلما هو الحال في الرواية الواقعية الكلاسيكية".[1]

الواقع يوجد في النص الأدبي المتخيل لدى الروائي، وهكذا نشأة الرواية الجزائرية مرت بمراحل متعددة، ولقد تتالت الأعمال الروائية ولمعت أسماء روائيين في الأدب الجزائري متخذين من الثروة الجزائرية منبرا لهم كعبد الحميد بن هدوقة، والطاهر وطار، ومرزاق بقطاش وغيرهم من الكتاب باللغة العربية، ومولود فرعون، مالك حداد وكاتب ياسين، مولود معمري ومحمد ديب وغيرهم ممن أبدعوا باللغة الفرنسية.

1-الرواية العربية الجزائرية:

لا يمكن بأي حال من الأحوال تناول نشأة الرواية الجزائرية بمعزل عن الوضع الاجتماعي والسياسي للشعب الجزائري، ذلك أن هذا الفن الأدبي كغيره من الفنون الأخرى، يجب أن يكون له وجود ووعي، كما أنه في تناولنا لموضوع الرواية لابد من التطرق إلى المرجعيات الأخرى لهذا الجنس الأدبي، من مثاقفة ومن ارتباط مع المشرق العربي والتراث السردي بصفة عامة. وهذا فضلا عن الواقع السياسي والاجتماعي للشعب الجزائري، وبطبيعة الحال فإن "عرض الواقع السياسي النضالي للشعب الجزائري أمر في غاية الصعوبة لتراكم الأحداث وتشابكها، ولعدم كتابة تاريخ الجزائر لحد الآن وعدم تحليله، ثم إن لتخصص والمقام لا يسمح إلا بالإشارة الخاطفة إلى بعض المحطات الهامة والأساسية التي لا علاقة لها بفن الرواية"[2]. ويمكن الحديث عن فترتين من تاريخ النضال الجزائري هما:

فترة ما قبل الاستقلال

[1]- ميشال بوثور." بحوث في الرواية الجديدة (فريد أنطونيوس)". دار منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1971، ص24

[2]- مفقود صالح. نشأة الرواية العربية في الجزائر: التاسيس والتأصيل. مجلة الخبر. أبحاث في اللغة والأدب الجزائري. جامعة بسكرة، ص: 13

فترة الاستقلال واستعادة الحرية

1- فترة ما قبل الاستقلال:

يمكن الحديث في هذه الفترة عن شكلين من أشكال مقاومة الشعب الجزائري للمستعمر، أحدهما سياسي والثاني مسلح، أما " السياسي فيبدأ مباشرة عقب الاحتلال وتوقيع الداي حسين على معاهدة الاستسلام في 05 جويلية 1830.

حيث حاول حمدان خوجة تكوين ما يمكن أن يعد أول حزب وطني يعرف بلجنة المغاربة"[1]، وقد نشطت الحركة السياسية وتعددت الأحزاب في النصف الأول من القرن العشرين متخذة عدة تيارات، وتكاد ترتبط الرواية بمحطات ثلاث:

1-1- ثورة الفلاحين:

"وقعت الانتفاضة الفلاحية، توحد فيها ملاك الأراضي من الجزائريين الذين ضايقتهم السلطات الفرنسية بسلب أراضيهم والفلاحين البسطاء الذين بدورهم كانوا يودون طرد الستعمر وقد تزعم هذه الحركة أحمد مقراني"[2].

يرتبط تاريخ هذه الثورة "بظهور أول بذرة قصصية في الأدب اجزائري وهي: "حكاية عشق في الحب والإشتياق "لمحمد مصطفى بن ابراهيم"[3]، الذي صادر المستعمر أملاكه وأملاك اسرته، ولعل أول ظهور هذه الرواية انعكاس لنتائج الحملة الفرنسية على الجزائر، وإن كانت الحكاية لا تصور ذلك.

[1]- أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية 19001930. دار الأداب. بيروت.دط، 969، ص35 .

[2]-عبد القادر جغلول. تاريخ الجزائر الحديث. دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت. ط1، 1982، ص 129 .

[3]- الأمير مصطفى محمد بن ابراهيم. حكاية العشق في الحب والاشتياق. تحقيق: أبو القاسم سعد الله، المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر، ط2، 1983 .

1-2- أحداث 08ماي1945:

تكمن أسبابها في القهر الممارس ضد الشعب الجزائري، والقوانين المجحفة التي كانت تصدرها فرنسا، التي تهدف من ورائها إخضاع الشعب وتركيعه للآلة الاستعمارية، إن انتفاضة 08 ماي 1945 تعتبر نقطة تحول على كل مستويات السياسية والاجتماعية والثقافية، لقد حدث وعي سياسي واجتماعي خروج الشعب الجزائري في مظاهرة سلمية مطالبا بحقوقه، فما كان من السلطات الاستعمارية الحاقدة إلا أن تصدت لهذه التظاهرات العزلاء بالفتك والتدمير، حتى بلغ مجموع الشهداء 45ألف شهيد، كان في طليعتهم خيرة أبناء المفكرين والسياسيين.

1-3- ثورة نوفمبر 1954:

انصهرت في هذه الثورة كل الأحزاب السياسية، وتغير أسلوب الحياة والتعامل مع الآخرين، وفي هذه الفترة ظهرت أعمال روائية ممثلة في: غادة أم القرى 1947 الرواية التأسيسية في الأدب الجزائري، الطالب المنكوب لعبد المجيد الشافعي 1951 والحريق لنور الدين بوجدرة عام 1957. " وبطبيعة الحال فإن صدى الثورة في الأدب حدث لاحقا، أما عند لهيب الثورة فكان بلغة الرصاص القول الفصل الأوحد"[1]

لقد ظهرت العديد من الأعمال بعد ذلك، " وأن النص الروائي الجزائري الذي يجمع النقاد على ريادته وسبقه للكتابة الروائية هو "ريح الجنوب" للقاص الروائي عبد الحميد بن هدوقة التي صدرت سنة 1971. على الرغم من وجود بعض الأعمال التي يمكن ان نلحظ فيها البدايات الساذجة للرواية العربية الجزائرية، سواء أكان في موضوعاتها أم في أسلوبها وبناءها الفني، كالقصص المطولة التي كتبها أحمد **رضا حوحو** " غادة أم القرى" سنة 1947، أو

[1]- مفقود صالح. نشأة الرواية العربية في الجزائر: التأسيس والتأصيل0 مجلةة المخبر. أبحاث في اللغة والأدب الجزائري. جامعة بسكرة، ص17

قصة **عبد المجيد الشافعي** "الطالب المنكوب"[1]، اللتان سبق ذكرهما. "وقبل ذلك كانت هناك محاولات قصصية مطولة في شكل حكايات أو رحالات أو قصص تنحو نحوا مطولا"[2] ويعود سبب ذلك إلى ظروف نشأة فيها الرواية الجزائرية من الاحتلال الذي عمل على القضاء على الهوية العربية الجزائرية، والمتمثلة في اللغة أساسا التي لم تسلم من المخططات التدميرية الذي كان لها الأثر العظيم على المستوى الثقافي بشك عام، كتدهور التعلم واختفى الحس الوطني في الأدب، "مما أدى ظهور نوع من الأدب الذي غزته الركاكة في التعبير والتركيب"[3]

ولقد تأخرت نشأة الرواية العربية بالجزائر، ولم يكتب لها النضج إلا في مرحلة السبعينات مع **عبد الحميد بن هدوقة** في رواية " ريح الجنوب" التي كتبها في فترة كان الحديث السياسي جاري بشكل جدي عن الثورة الزراعية، فأنجزها تزكية للخطاب السياسي الذي يلوح بآمال واسعة للخروج بالريف من عزلته ورفع الضيم عن الفلاح[4]

لتتوالى الإبداعات الروائية الجزائرية "اللاز" سنة 1972 و"الزلزال" 1974 ل الطاهر وطار و"نهاية الأمس" ل عبد الحميد بن هدوقة 1975 وغيرها من الأعمال التي اصلت لتأسيس الرواية العربية الجزائرية.

تطورت الرواية الجزائرية مستندة على مبدأ التجاوز المستمر لتوسيع أفق المغامرة الروائية، والذاكرة الجماعية وما تحفل به إمكانيات، وطاقات لشحنها وتجديدها سرديا لتبلغ الرواية العربية درجة عالية من النضج والعمق والتحول على يدا لكثير من الروائيين كالطاهر

[1]–عبد الله الركيبي. تطر النشر الجزائري الحديث، الدار العربية، ليبيا تونس. د.ط، 1978ص 200، 199

[2]– عمر بن قينة. في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون. الجزائر، د.ط، 1995، ص : 196، 197

[3]– عبد الله الركيبي، ص : 200

[4]– المرجع نفسه، ص: 198

وطار وعبد الحميد بن هدوقة وأحلام مستغانمي وواسيني الأعرج، وعبد العالي عرعار، ومرزاق بقطاش وغيرهم الذين أسهموا في جعل الرواية الجزائرية العربية تواكب مثيلاتها في الوطن العربي.

2- الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية

شكلت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية ظاهرة ثقافية ولغوية متميزة، وأثارت جدلا كبيرا عند النقاد، فمنهم من اعتبرها رواية فرنسية باعتبار أن اللغة هي الوسيلة الوحيدة التي يكتسي بها الأدب هويته، ومنهم من اعتبرها جزائرية بحتة، كتبت بلغة المستعمر نتيجة للظروف التاريخية التي ميزت فترة الاحتلال. ظهرت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية مع بداية الخمسينات من القرن العشرين، وتعد رواية " نجل الفقير" ل مولود فرعون باكورة الأعمال الروائية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، نشرت سنة 1950.

ويعد جيل الخمسينات المؤسس الحقيقي للرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، لجأ الروائيون أثناءها إلى استعارة اللغة الفرنسية للتعبير عن هويتهم الثقافية والاجتماعية، ولم يكونوا مخيرين في ذلك، لأن الاستعمار فرض عليهم لغته وثقافته بهدف تشكيهم وفق الرؤية الاستعمارية بعد أن طبق عليهم استيرايجية الاستئصال الثقافي."[1]

وعلى الرغم من أن الأدب الجزائري آنذاك يستعمل اللغة الفرنسية، إلا أن رسالته الحقيقة تتمثل في التعبير عن الشخصية الجزائرية، فهو أدب جزائري مكتوب بلغة أجنبية، ولكنه معبر عن ثقافة جزائرية أصلية، وهذا ما يميزه عن كتابات الفرنسيين الذين عاشوا في الجزائر وكتبوا عنها كجزائريين، ولكن كأوروبيين ينتمون إلى حضارة غربية، فالجنسية الأدبية كما يقول مالك حداد:

[1]- الطيب بودربالة. ترجمة الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية إلى العربية، المجلس الأعلى للغة العربية، دار الهدل للطباعة والنشر الجزائر. 2007، د.ط، ص 85

" ليست من صنع الجغرافيا ولكن من صنع التاريخ فالأديب الجزائري هو ذلك الأديب الذي اختار أن يربط مصيره الأمة الجزائرية ليعبر عن أمالها وأحلامها عن إرادتها في العيش حرة عزيزة مستقلة"[1]

صور كتاب الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية في رواياتهم سياسة القمع والقهر والدمار الذي مارستها فرنسا في الجزائر، كما عالجوا انتشار لعادات والتقاليد في أوساط الجزائريين، بسبب سياسة التجهيل والأمية التي مارستها فرنسا عليهم. مع أن الكتابة في ذلك الوقت، كما عبر عنها الكاتب مولود معمري، كانت " بمنزلة المقامرة، وأن عدد من يرتكب مثل هذه الحماقة كان قليلا.[2] وتعمى الأبصار. لكن يبقى القول إن الكاتب في تلك المرحلة أثبت للمستعمر أنه متمكن من لغته– لغة المستعمر– يكتبها دون أخطاء لغوية أو نحوية، كما استطاع فضحه وإدانته بلغته، وذلك في إطار سعيه الحثيث لبحث عن الهوية الحقيقية الشخصية الجزائرية.

إن الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية لم يعبر عن تمسك الجزائريين بفرنسا، وإنما تحدث في مجمله عن الثورة والشعب الجزائري، وحبه للحرية، بما أن هناك من الدارسين وأرزهم عبد الله الركيبي نظروا إلى هذا "الأدب من وجهة نظر فنية قومية معا، فقد وجدوا فيه... وفي أسلوبه وشكله وطريقة التعبير فيه، كما وجدوا فيه نضجا وتمييزا بالإضافة إلى أنه ينطلق من نظرة وطنية تدين الاستعمار وتشهر به بينما لم يجدوا هذا التفرد فيما درسوا من نثر جزائري باللغة القومية في مجال الرواية بالذات".[3]

[1]– المرجع السابق، ص86

[2]– عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصص الجزائري 1925–1967 ترجمة: محمد صقر من تصريح للكاتب مولود معمري في رسالة وجهها إلى الملفة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ص: 59

[3]– زوزو نصيرة، إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي المعاصر ، 15

إن الإبداع بالفرنسية يعني أن الشعب الجزائري فيه بذور الإبداع والوعي، قادر على التعبير عن يقين بسياسة الاستعمار وأهدافه، إن كتاب الرواية الفرنسية قد جمعهم فكر واحد ينم عن انتمائهم لوطنهم، وببراءة فنية شكلت ظاهرة أدبية فريدة من نوعها في تاريخ الأدب العربي وتاريخ الآداب العالمية. فكل رواياتهم تجسد مدى ارتباطهم الوثيق بقضايا وطنهم، ومن هؤلاء كاتب يسن في رواياته " نجمة" ومالك حداد في " سأهبك غزالة" و" رصيف الأزهار لا يجيب"، ومحمد ديب في ثلاثيته "الجزائر" (الدار الكبيرة، الحريق، النول).

3- تطور الرواية الجزائرية

قد سايرت الرواية الجزائرية الواقع، نقلت مختف التغيرات التي طرأت على المجتمع، وذلك بسبب العوامل التي كان لها دور في التغيير، ولقد كان لثورة التحرير أثر عليها، حيث كانت بصبغة ثورية، كما إنها سايرت النظام الاشتراكي في السبيعينات من القرن العشرين، ودخلت الرواية فيما بعد في مرحلة جديدة، إذ انطلق الكاتب من الواقع الذي عاشه وعايشه في زمن الأزمة واصطلح عليه ب" أدب الأزمة"[1]، الذي ظهر في تسعينات القرن الماضي.

4- الرواية الجزائرية في السبعينيات

إن مرحلة السبعينات كانت المرحلة الفعية لظهور الرواية فنية ناضجة، وذلك من خلال أعمال الطاهر وطار في روايتي "اللاز" والزلزال"، وعبد الحميد بن هدوقة في رواية " ريح الجنوب"، و "ما لا تذه الرياح" ل محمد عرعار عبد العالي، وبظهور هذه الأعمال أصبح يمكن الحديث عن تجربة روائية جديدة طلائعية، وذلك لأن افترة التي تلت الاستقلال مكنت الجزائر على الانفتاح على اللغة العربية، وجعلت الروائيين يلجئون إل الكتابة لحديث عن الواقع بكل تفاصيله وتعقيداته سواء بالرجوع إلى فترة الثرة المسلحة، أو الغوص في الحياة المعيشة الجديدة، اتي ظهرت ملامحها من خلال التغيرات الجديدة التي طرأت على الحياة

[1]–ادريس بودبية الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري قسنطينة ط1، 2000، ص50–51

السياسية والاقتصادية والثقافية، وسمات الرواية في هذه الفترة الشجاعة والمغامرة الفنية، وذلك بسبب الواقع السياسي الجديد وهي طابع الحرية

إن الطابع السياسي الذي انطبعت به النصوص الروائية في هذه الفترة لا يمنع الطرح الجذري لقضايا المجتمع، الذي اتسمت به هذه النصوص الروائية، والقائم على محاكمة التاريخ أو الواقع الراهن بلغة فنية جديدة"[1]

جاء هذا الطابع كحتمية لتركيبة ثقافية الرواد الأوائل، الذين كانوا لهم سبق في تأسيس الرواية الجزائرية الحديثة، فالروائيون الأوائل كانوا من جيل الثورة والاستقلال، وكلهم تمتعوا بحصانة وتجربة في رصيدهم كما يقول أبو القاسم سعد الله: "رصيد الثورة ونضج سياسي وتجربة نضالية".[2] وقد منح هذا الرصيد من التجربة السياسية هؤلاء الرواد بعدا سياسيا للرواية، التي نشأت بين أيديهم، مثلا " ابن هدوقة أسهم في إثراء الحركة الروائية ن خلال التعبير عن قضايا المجتمع وطموحاته ونشر الوعي السياسي وتدعيم أمال الطبقة الكادحة"[3]، وقد كتب ابن هدوقة رواية " ريح اجنوب" في فترة الحديث عن الثورة الزراعية فأنجزها عام 1970.

إن النصوص الروائية التي ظهرت خلال هذا الفترة، كانت كلها تسير في فلك الإيديولوجية الاشتراكية، المتبناة من طرف الدولة، من أجل بناء الدولة الجزائرية الجديدة بعد حصولها على الاستقلال، وما بدأت مرحلة الدولة الجديدة أسهمت كل المؤسسات في رفع هذا الطرح، وأسهمت الرواية –كجسر أدبي وكمؤسسة اجتماعية أداتها اللغة– في بناء مشروع الدولة.

[1]–المرجع السابق، ص 40–41

[2]– أحمد فريحات. أموات ثقافة في المغرب العربي. الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع. لبنان. ط1، ص87

[3]– بن جعة بوشوشة. الرواية العربية الجزائرية، أشئلة الكتابة والصيرورة. دار سحر للنشر. ط1، 1988، ص 9–15

5- الرواية الجزائرية في الثمانينيات

كانت التجربة الروائية للكتاب الجزائريين في هذه الفترة نتيجة للتحولات التي حدثت في مجتمع الاستقلال، "حيث مثّل هذا الجيل اتجاها حديثا في هذا النمط الأدبي الجزائري، ومن التجارب الروائية في هذه الفترة نذكر منها روايات واسيني الأعرج مثل " وقع الأحذية الخشنة" سنة 1981 و" أوجاع رجل غامر صوب البحر" سنة 1983، ورواية اللوز أو "تغريبة صالح بن عامر الزوفري" سنة 1982 التي يستمر التناص مع تغريبة بني هلال، وكتاب" المقريزي" إغاثة الأمة لكشف الغمة"[1]

وغيرت هذه التجارب الروائية، منظورات ورؤى أصحابها ليسلكوا مسالك التجديد وتعدد مواقفهم المختلفة في التعامل مع قضايا وإشكاليات الواقع الجزائري في الثمانينيات، " إ رأى بعضهم في التأصيل السبيل الأمثل لتحقيق الحداثة والتجديد في تجربته الروائية، مثلما نجد ذلك عند واسيني الأعرج، أما البعض الآخر فقد رأى التجديد عن طريق الاشتغال المكثف على اللغة بتحويلها إلى فضاء إبداع وتعقيد السرد القادر على تحقيق المغايرة واكتساب تجاربهم سمات إبداع الجدة وتجاوز ما هو سائد في السرد الروائي، مثلما نجده في تجربة رشيد بوجدرة وجيلالي خلاص وغيرهما"[2]

إن ما يلفت النظر في هذه النصوص جميعها، هو هذا السعي الجاد عند رواد الرواية العربية الجزائرية إلى الانخراط ضمن التوجه الجديد، سواء أكان ذلك على المستوى العربي، أم على المستوى العالمي، " حيث استثمر عبد الحميد بن هدوقة مثلا سيرة بنى هلال في رواية " الجازية والدراويش" سنة 1983، ليتناول من خلالها إشكاليات الثورة زمن الاستقلال، وما ينم عنها من صراعات وتناقضات، وتشخيص إخفاق العديد من تياراتها، وانحراف

[1]-بن جمعة بوشوشة. التجريب وحداثة الشردية في الرواية العربية الجزائرية. المطبعة المغاربية للطباعة والنشر. تونس. ط1، 2005، ص 9-17

[2]- المرجع نفسه، ص : 10

ممارستها عن الأسس والمبادئ الأصلية التي تبنتها زمن حرب التحرير، وهي النقدية السياسية التي بلور معالمها الأديب طاهر وطار في روايته " الحوات والقصر" سنة 1980، و"تجربة في العشق" سنة 1988، حيث كشف فيهما عن السلطة القمعية والوصولية والانتهازية التي تحكم جزائر الاستقلال وهذا في صياغة جريئة لم تتهيب من المحظور السياسي."[1]

ومع كل هذه الأعمال الروائية التي ترمي إلى إحداث التجديد والخروج عن المألوف السردي، شهد عقد الثمانينيات ظهور عدد مهم من الروايات القيمة المحدودة فكريا وجماليا، بسبب عدم امتلاك أصحابها عناصر الوعي والإدراك الضروريين لفهم طبيعة تحولات المجتمع الجزائري، إدراك خفيات ما يعيشه من صراعات وتناقضات زمن الاستقلال إضافة أيضا إلى عدم توفرهم على شروط الوعي النظري للممارسة الروائية، ولهذا جاءت نصوصهم الروائية باهتة على صعيد التعبير عن الموقف من واقع الجزائر في السبيعينات والثمانينات، وما يميزه من مناظر وصور.

6- الرواية الجزائرية في التسعينيات

كانت فترة حافلة بالروايات التي تحاول أن تؤسس نصا روائيا يبحث عن تميز إبداعي مرتبطا ارتباطا عضويا تتميز المرحلة التاريخية التي أنتجته، وبالواقع الاجتماعي الذي شكل الأرضية التي استطاع من خلالها الروائيون أن يستلهموا الأحداث والشخصيات، من أجل قراءة الحادثة التاريخية قراءة مرهونة بالظرف التاريخي الصعب الذي مروا به. " وما تردد في روايات التسعينات تصوير المثقف الذي وجد نفسه سجين بين نار السلطة وجحيم الإرهاب، سواء أكان أستاذا أم كاتبا أو صحفيا أو رساما أو موظفا، إنهم يشتركون جميعا في المطاردة

[1]–بن جمعة بوشوشة، التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص:10

والتخفي وهم يشعرون دوما أن " الموت يلاحقهم"[1]. وما زالت رواية فترة التسعينات وما بعدها مشدودة لتلك الرؤية الأيديولوجية ويرجع ذلك للأوضاع المأساوية التي يمر بها الوطن، وهذا ما ترك بصمته على الفن، فكل النصوص الروائية التي ظهرت في فترة المحنة، حاولت أن تعكس ما يتعرض له المجتمع في قالب يهيمن عليه البعد الإيديولوجي. وهذا ما يؤكد الهيمنة الإيديولوجية على الخطاب الروائي الجزائري، وبسبب الأزمة التي عصفت بالمجتمع الجزائري، أخذت الرواية منعرجا آخر عالج موضوع الأزمة وآثارها فاتخذت رواية الأزمة من المأساة الجزائرية مدارا لها، منها تتولد أسئلة متنها الحكائي وفي أحضانها مختلف عناصر سردها.

إن الإرهاب ليس حدثا بسيطا في حياة المجتمع الجزائري، فعندما يتعلق أمر الجزائر بالإرهاب تقاس خطورته بتلك مقاييس جميعا، إذ استغرق مدة غير قصيرة، لكن انشغال الناس به في سعيهم اليومي وأرقهم الليلي، لم يمنع بعض الكتاب من تسجيله بل إن ثقله هو " الذي يفرض على الكاتب من الحضور يصعب عليه أن يتنصل منه"[2].

" فموضوع العنف المعروف إعلاميا بالإرهاب، كان مدار معظم الأعمال الروائية التسعينية، ولم تكن عشرية التحول نحو اقتصاد السوق وتسريح العمال وإلغاء انتخابات 1992"[3]

لقد واكبت الرواية الجزائرية هذه المرحلة التكتلات، ومن ثم ظهرت رواية المعارضة كبديل عن رواية السلطة، التي فقدت هيبتها بعد أحداث 08 أكتوبر 1988، وبذلك فسحت المجال لرواية المعارضة بعد توفر مناخ الحرية الذي أفرزه دخول الجزائر مرحلة اختبارات

[1]– حسين خمري. فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف. ط1، 2002، ص 191

[2]–مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الرواية. مجلة عالم الفكر. المجلد 22، ع1 سبتمبر، دط، 1999، ص 304

[3]–إبراهيم سعدي. " تسعينات الجزائر كنص سردي". الملتقى السابع عبد الحميد بن هدوقة للرواية أعمال وبحوث / مجموعة لملتقى الدولي السادس، دط، ص 143–145

جديدة، سواء أكان على المستوى السياسي أم ألاقتصادي فزالت سياسية الحزب الواحد، وجاءت التعددية الحزبية وقد رافق هذا المعطى السياسي اعتبار حرية التعبير في الدستور حقا من حقوق المواطنة، وبهذا أصبح النص الروائي الصوت المعبر عن هموم الجماعة والصادر عن عمقها، كان أول ردود فعله اتجاه ما يحدث هو الوعي بالمأساة الوطنية".[1]

"إن قرأنا روايات لمختف الأجيال التي تعاطت موضوع العنف السياسي وآثاره اجتماعيا وثقافيا، حيث يلتقي الطاهر في الشمعة والدهاليز" وواسيني الأعرج في "سيدة المقام" في البحث عن جذور الأمة وفضح الممارسات، كما جسدها آخرون كإبراهيم سعدي في "فتاوى زمن الموت"، ومحمد ساري في " الورم" وبشير مفتي في " المراسيم والجنائز". فمثلا في " سيدة المقام" يصور لنا واسيني الأعرج معاناة مريم التي ترمز للمرأة الجزائرية الصامدة ويرجع سبب هذه المعاناة إلى النظام والتيار المظلم المعادي لكل مظاهر التقدم والتحضر".[2]

والرواية هي شهادة على واقع وشهادة حضور ذات المثقف المعذبة فهي تجسد في أجد أوجهها حضور المثقف ومحنته في رواية الأزمة، إنها ثقافة الوطن المجروح.

وما نخلص إليه أن الخطاب الروائي في الجزائر هو وليد الأفكار السياسية والاقتصادية والوطنية إذ واكبت الرواية الجزائرية جل التحولات السياسية الاقتصادية والاجتماعية الطارئة على المجتمع الجزائري في مراحله المختلفة، فالرواية في الجزائر في فترة السبعينات وما تميزت به من مميزات مرورا بعقد الثمانينات وصولا إلى عقد التسعينات الذي كان حافلا بمختلف التطورات والأحداث، أما المستوى الأدبي فقد تميز بظهور نمط جديد من الكتابة الروائية وهو رواية المحنة أو الأزمة التي خاض فيها العديد من الروائيين الكبار مثال

[1]– بن صيات. الرواية الجزائرية تمتد إلى البعد الاتي. حوار مع الروائي ابراهيم سعدي. جريدة الخبر، الثلاثاء جوان 2001، ص 19

[2]– أمنة بلعلي. المتخيل في الرواية الجزائرية. من المتماثل إلى المختلف. دار الأمل للنشر والتوزيع، دط، دت، ص 77

واسيني الأعرج وأحلام مستغانمي ورشيد بوجدرة وبشير مفتي وإلى جانب هؤلاء الكتاب المحترفين نجد بعد ذلك الكتاب الجدد الذين كان لهم تجربة معتبرة في هذا النمط في الرواية.

ثالثا: لمحة عن الروائي الطاهر وطار

1- التعريف بالروائي الطاهر وطار:

هو شخصية من الشخصيات المعروفة وأحد الرواد في كتابة الرواية الجزائرية وأحد البارزن على الساحة الأدبية، عرف بإسهامه الكبير في خدمة الأدب العربي عامة والرواية الجزائرية خاصة، استطاع أن يعطي بأعماله كل الاتجاهات الروائية وأن يحقق ما لم يحققه غيره من الرواة.

فمن تكون هذه الشخصية وما هي أثارها الأدبية؟

الطاهر وطار من مواليد 1936م، بالشرق لجزائري قرب قرية (مداوروش)[1] نشأ في بيئة ريفية وأسرة بربرية تنتمي إلى عرش الحراكتة الذي يتمركز في إقليم يمتد من باتنة غربا إلى خنشلة جنوبا إلى ما وراء سدراتة شمالا وتتوسطه مدينة الحراكتة " عين البيضاء" ولد "الطاهر وطار" بعد أن فقدت أمه ثلاثة بطون قبله، فكان الإبن المدلل للأسرة التي كان يشرف عليها الجد وهو كبير العرش إذ يقول الطاهر وطار انه قد ورث عن جده الكرم والأنفة وعن أبيه الزهد والقناعة وعن أمه الطموح والحساسية المرهفة. حفظ القرآن الكريم في طفولته الأولى.[2]

تنقل "الطاهر" مع أبيه بحكم وظيفته البسيطة في عدة مناطق حتى استقر المقام بقرية " ماداوروش" التي لم تكن تبعد عن مسقط رأسه بأكثر من 20كلم هناك اكتشف مجتمعا آخر غريبا في لسانه ولباسه وفي كل حياته فقد تعلم القرآن الكريم والتحق بمدرسة جمعية العلماء

[1]- ادريس بودبة. الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية. ط1، الجزائر -2007، ص:11

[2]- المرجع نفسه، ص 11.

التي فتحت في 1950 فكان من تلاميذها النجباء وأرسله أبوه إلى قسنطينة ليتفقه في معهد الإمام " عبد الحميد بن باديس" في 1952 انتبه إلى ان هناك ثقافة أخرى للفقه وعلوم الشريعة، هي الأدب، فالتهم في أقل من سنة ا وصله من كتب جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة[1]، "وزكي مبارك" و"طه حسين" و"الرفاعي" و"ألف ليلة وليلة"... الخ، يقول الطاهر وطار في هذا الصدد (الحداثة كانت قدري ولم يملها على أحد) راسل مدارس في مصر فتعلم الصحافة والسينما في مطلع الخمسينات.

التحق بتونس في مغامرة شخصية في 1954 حيث درس قليلا في جامع الزيتونة في عام 1956 انضم إلى جبهة التحرير الوطني وظل يعمل في صفوفها حتى 1984 وقد تعرف عام 1955م على أدب جديد هو أدب السرد الملحمي، فالتهم الروايات والقصص والمسرحيات العربية والعالمية المترجمة.

وقد استهواه الفكر الماركسي فاعتنقه وظل يخفيه عن جبهة التحرير الوطني رغم أنه يكتب في إطاره.

وقد كان عمله بحزب جبهة التحرير الوطني عضوا في اللجنة الوطنية للإعلام مع شخصيات مثل: محمد حربي، ثم مراقبا وطنيا حتى أحيل إلى المعاش وهو في سن 47، شغل منصب مدير عام للإذاعة الجزائرية عامي 1991 و1992م اتخذ موقفا معارضا لإلغاء انتخابات 1992 ولإرسال آلاف الشباب إلى المحتشدات في الصحراء دون محاكمة، وقد كرس حياته للعمل الثقافي التطوعي وهو يرأس الجمعية الثقافية الجاحظية منذ 1989م إذ حول بيته إلى منتدى يلتقي فيه المثقفون كل شهر.

إضافة إلى هذا فقد كان عمله في الصحافة بارزا إذ عمل في الصحافة التونسية وأسس " واء البرلمان التونسي والنداء" وعمل في يموية " الصباح" وتعلم فن اطباعة، وفي سنة 1962م أسس أسبوعية " الأحرار" بميدنة قسنطينة وهي أول أسبوعية في الجزائر المستقلة

[1] –WWW.TAHER ? WATTAR. COM

أما في سنة 1973م أسس أسبوعية" الشعب الثقافي" وهي تابعة لجريدة الشعب وقد أوقفتها السلطات في 1974م لأنه حاول أن يجعلها منبرا للمثقفين البارزين اليساريين، وفي سنة 1990 أسس مجلتي " التبيين" و"القصيدة" (تصدران حتى اليوم).

2- أهم آثاره الروائي الطاهر وطار

إذا أردنا أن نتبع رحلة الكاتب الأدبية وآثاره التي استمرت منذ بداية كتاباته إلى يومنا هذا فإننا نجد أمامنا بحرا مترامي الأطراف قد لا نستطيع حصره، وقد كانت كتابة " الطاهر وطار" في بدايتها متأثرة بالفكر الماركسي فقد استهواه هذا الفكر واعتنقه وكتب على منهجه وقد كتب "الطاهر وطار" في مواضيع محددة:

- فهو يقول أن همه الأساسي هو الوصول إلى الحد الأقصى الذي يمكن أن تبلغه البورجوازية في التضحية بصفتها فائدة التغيرات الكبرى في العالم

- ويقول أنه في حد ذاته التراث وبقدر ما يحصره " بابلو تيرودا" يحصره المتبني أو الشنفرى.

- كما يقول: أنا مشرقي لي طقوسي في كل مجالات الحياة وأن معتقدات المؤمنين يجب أن تحترم.

وقد اهتم " الطاهر وطار" في البداية بكتابة القصة القصيرة وقد استطاع أن يوفر للقصة الجزائرية قوتها وموقعها وثراءها الفكري ومن أهم مجموعاته القصصية ما يلي:

دخان من قلبي (1961)

الطعنات (1971).

الشهداء يعودون هذا الأسبوع (1984).

وقد حولت هذه القصص إلى أفلام من إنتاج التلفزة الجزائرية[1]، وقد نالت عدة جوائز فقد حولت قصة "نوة" من مجموعة "دخان من قلبي" إلى فيلم، كما حولت قصة " الشهداء يعودون هذا الأسبوع" إلى مسرحية نالت الجائزة الأولى في مهرجان قرطاج.

كما كتب عدة مسرحيات منها "على الضفة الأخرى" في أواخر الخمسينات ومسرحية " الهارب" (1971).

أما عن آثاره اروائية فقد تمثلت في :

اللاز (1974)، الزلزال (1974)، الحواة والقصر (1974)، عرس بغل (1983)، العشق والموت في الزمن الحراشي (1982)، تجربة في العشق (1989)، رمانة (1981)، الشمعة والدهاليز (1995)، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي (1999)، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء (2005).

وإضافة إلى هذه الآثار الأدبية للطاهر وطار فإن رحلاته وأسفاره كانت كثيرة منها (فرنسا، ألمانيا، بلجيكا، هولندا، بريطانيا، إيطاليا، بلغاريا، الإتحاد السوفيتي، كوبا، الهند، أنغولا، وكذا معظم البلدات العربية باستثناء السودان وعمان وموريتانيا).

كما له العديد من الترجمات منها ترجمة ديوان الشاعر الفرنسي " فرنسيس كومب" بعنوان" الربيع الأزرق" وهكذا نجد " الطاهر وطار" قد استطاع أن يكون له اسم جدير بالاحترام بالإضافة إلى أنه استطاع أن يحصل على جائزة الشارقة لخدمة الثقافة العربية.

ومنه إذا فإن رواية الزلزال تتميز بأنها تظهر للقارئ وكأنها تقوم له غرض واحدا مما يجعله يصنفها في البداية، ضمن الأعمال ذات الغرض الواحد. وهو مقاومة التأميم. والبحث عن الحيل المختلفة لتفادي السقوط فيه. إلا أن هذا الفرض يعد خيطا واهيا، يمتد من بداية

[1]–www.tahar.wattar.com

الرواية إلى نهيتها. وكأنه حبل تعلق به عليه قضايا المهمة التي يهدف الروائي إلى تحليلها.[1]

رابعا: ملخص رواية الزلزال للروائي الطاهر وطار

ليحاول الطاهر وطار من خلال رواية "الزلزال" أن يجسد التحولات الزراعية التي حدثت في الجزائر، لا بالشكل السياسي التهريجي المباشر، ولكن بكل ما يمكنه أن يمنحه الفن الاشتراكي من إمكانات فنية للتعبير، التي تسهم في الكشف عن خلفية كل الصراعات الدائرة على الساحة، فالطاهر وطار يحاول أن يستوعب جماليا واقعه المتحرك، بكل تناقضاته الثانوية والجوهرية.[2]

تدور وقائع "الزلزال" بمدينة قسنطينة في ظرف زمني محدد وهي بهذا تخرج إلى حد ما بها عن التعاريف التقليدية للرواية العالمية وتحاول أن تؤسس لتعريف خاص بها يلتقي في الكثير من جوانبه مع تعريفات القصة القصيرة من حيث المادة الجمالية، وذلك من خلال شخصية مركزية ألا وهي "بوا الأرواح" يتفرع عالم الرواية ومع الشخصيات الأخرى التي تنمو عند نمو الحدث الروائي"بوا الأرواح" هو نموذج الإقطاعي المؤطر مكانيا (قسنطينة) وزمنيا قبل تطبيق ميثاق الثورة الزراعية بقليل، ووريث الأخلاقيات التقليدية فهو ابن أحد أكبر ملاك الأراضي في المنطقة إبان الفترة الاستعمارية وبواسطة عمالته البورجوازية الفرنسية، ومقايضة الفلاحين في أراضيهم استطاع أن يكون لنفسه ولعئته ملكية واسعة جدا من الأراضي الزراعية، وهو من أكبر الأساتذة في إحدى الثانويات بالعاصمة ومن أكبر الأساتذة في إحدى الثانويات بالعاصمة ومن أكبر المدراء أيضا ولا ننسى أنه من أبرز رجال الأعمال، يسمع بقرار الثورة الزراعية، القاضي بتأميم الأراضي لتي لا يفكها أصحابها (الأرض لمن يخدمها) فيبادر كغيره من الإقطاعيين، إلى لعب أوراقه الأخيرة قبل أن يمسه القرار بشكل

[1]– إدريس بودبية، الرؤية والفنية في رويات الطاهر وطار، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ط1 الجزائر 2007، ص 136-135

[2]–واسيني الاعرج. اتجاهات الرواية العربية في الجزائر لمؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1985، ص536

مباشر، فينزل إلى مدينة قسنطينة التي لم يكن قد رآها منذ مدة طويلة، يبحث عمن تبقى من أهله وأقاربه الذين نسيهم كل هذه الفترة، ليتذكرهم مؤخرا، أي وفق ما تمليه عليه مصلحته الطبقية، ليقسم عليهم أراضيه ويسجلها باسمهم وباسم أبنائهم (بوا الأرواح العاقر) ليصعب على الحكومة تأميمها وقد كان يفكر في أن يضع شروطا كثيرة مقابل تنازلاته هذه وهي أن لا يفلح الأرض أحد إلا بعد موته، وحتى بعد موته يجب أن تبقى هذه الأرض مستثمرة من طرف العائلة فقط (عائلة بوا الأرواح)

وفي اللوحة الخلفية للأحداث نتعرف عن قرب على هذه الشخصيات التي كان بوا الأرواح يطمح إلى أن يزرع عليها أراضيه، فمعظمهم كانوا فقرا وقد سبق أن غرقوا في مشاكل عدة بسببه وقاسوا الأمرين منه إبان الاستعمار فواحد أخذ منه أراضيه والأخر وشى به إلى المستعمر والثالث أخ منه نظرة مقايضة أو تهديدا وهكذا... يعني هذه الشخصيات تمثل نقيض بإمكانه أن يفرض إرادته مثل أيام زمان على كل الناس الفقراء، وفي بحثه عن حليف يرتكز عليه في محنته هذه يفاجئ بأن مدينة قسنطينة قد تغيرت رأسا على عقب ولم تعد كما كانت عليه في فترة " الكولون" فقد صارت مدينة الفلاح و الإنسان البسيط بشكل عام، حتى المستشفى الذي كان حكرا على الوجود على البورجوازيين أصبح الآن ملكا للشعب والعلاج فيه مجاني فهذه الأمور كلها في صالح الجماهير الكادحة، تقززه بصفته إقطاعيا، فهو يعتبرها إخلالا بالعرف و التقاليد و القوانين و الموروثة.

ومرة أخرى يفاجأ بان كل الذين كان يريد أن ينفذ بهم مطامعه قد تحولوا مع تحول المدينة فبعضهم أصبح عسكريا لدى الدولة أو موظفا سياسيا و آخرون تحولوا إلى نقابيين في الوحدات الصناعية،أساتذة أو ... و حتى (ألبرادعي) أصبح إماما، يشتغل عند الدولة كموظف، وهنا يشعر (أبو الأرواح) أن زلزالا حدث في مخه، وان خيوط اللعبة أفلتت من بين يديه ولم يبق له إلا التسليم بالأمر الواقع وان كل فعله لم يعد له معنى، فحتى جرائمه

التي ارتكبها في حق زوجاته مثل أبيه أصبحت ذات وجه أخر مخيف وهي التي كانت بالنسبة له عادية تماما مثل شرب الماء.

العالم تغير ولم تعد العلاقات القديمة هي المسيطرة فقد حلت مكانها علاقات إنتاجية جديدة، لم يعد بإمكانه هضمها فيقابل هذا الفشل بالنزول إلى الجسر المعلق ويحاول أن ينتحر بعدما أصابه ما يشبه الهستيريا و الجنون، ولكنه ينقذ في أخر لحظة، والنهاية هنا جاءت منطقية إلى حد بعيد إذ أن الجنون هنا يشير إلى معقولية الفكر الإقطاعي.

فالنهاية مرتكز الرواية الفنية المتشابكة داخل العمل الواحد فبهذا التصور ليست مجرد خاتمة لأحداث الرواية بل التنوير النهائي، واللمسة الأخيرة التي تكسب الكشف عن الشخصيات ولأنها حل للمشكلة التي تبدآ منها حركة الأحداث، عندما يكون الحدث .

فبو الأرواح يتمنى لو استمر الوضع على وتيرته القديمة فلا يستطيع أن يحكم على المستجدات إلي ليست بكل تأكيد في صالحه الا من خلال العقلية الإقطاعية التي تكونت بحكم تملكه للأراضي المورثة عن والده، فبقدر ما حاول استغلال الفلاحين وتأطير وعيهم بأخلاقياته، أسهم أكثر في تفجير الواقع وتنوير الوعي لديهم بشكل متسارع وهو بهذا يقرب نهايته بيده ونظرة الاشمئزازية للواقع الذي أصبح مجبرا على عيشه، فموقفه من الثورة الزراعية لا يمكنه أن يكون أحسن مما هو عليه لأنه أصبح من تركيبته النفسية، الاجتماعية الطبقية فهو كالعادة لا يرفض فقط الأساليب الديمقراطية التي فرضتها المكتسبات الجماهيرية، ولكن يجاريها بكل ما اوتى من قوة، لكن حربه في النهاية كانت عميقة مثله، لأنها استنفذت عبر المراحل التاريخية المتعددة في غزوة للطاحونات المهجورة وللجثث المتفسخة.

وهذا يعني انه في الاستعمار كان قوة لا يستهان بها فهو ليس إقطاعيا فقط، ولكن مجرما أيضا، لا يتوانى عن إلغاء الإنسان مثل النملة، عدا هذا كان الأخير يقتل ولا احد يحاسبه فهو السيد والآخرون متشردون فبو الأرواح المرتبط بالإيديولوجية الإقطاعية، ملكية

وممارسة، أصبح الزلزال الذي ينتظره شيئا أخر تماما، زلزالا يمحو الناس الذين وقفوا في وجهه ومنعوه من تنفيذ مخططاته الجهنمية التي لم تعد تخفي على احد، والزلزال هن يتخذ معناه الشمولي و الذي يتلاءم مع طموحاته ويعني سقوط زمام المبادرة من أيدي طبقة، إلى طبقة ثانية، ولا يعنى سقوط أجهزة الولاة القائمة، وكن انقلابا جذريا وعودة إلى عصور الإقطاع والظلام.

فالنهاية إذا منسجمة مع محتوى الرواية و هي سقوط الإقطاع وليس نهايته حتى يكون التفاؤل تاريخيا ومبررا من خلال وقائع الروائي الاجتماعي.

الفصل الأول

فصل نظري

أولا: مفهوم الرواية:

كلمة الرواية في لسان العرب في مادة روي بمعنى " روى الحديث والسخر يرويه وتروهن، وفي حديث عائشة رضي الله عنها " أنها قالت ترو، وأشعر حجة بن المعون فإنه يعين على البر، وقد راوية إياه ورجل راوي"[1]. " وإن الرواية مصدر قياس خاص يدل على وزن فعال مثل حكاي للفعل روى يروي، روى الحديث أو الخبر قصة أبنائه وتحد و"روا" اسم فاعل منه ورواية المبالغة في صفته بالرواية".[2] والرواية أكثر المصطلحات هذا الحقل الدلالي استعمالا من العرب القدماء، لأنها كانت الأداة التي اتخذوها وسيلة لنقل الأخبار وكل ما يتعلق بأمور حياتهم عن أسلافهم وتوريثها لخلفهم.

"ويمكننا استنادا إلى ما ورد بشأن الحذر المجرد العام روى في لسان العرب أن تحمل مفهوم مصطلح الرواية رواية الأخبار على معاني بعض الألفاظ الأخرى المشتقة من الحضر المجرد العام نفسه من باب التشبيه، ومنه روايا جمع رواية وهم سادة القوم، وقد أطلق البعض هذا اللفظ على محتملي الديات، ديات القتلى غن قومهم وعن الآخرين عموما، تشبها بالبعير، وبغيره من الحيوانات الأخرى، الذي يحمل الأثقال، خصوصا أثقال الاستقاء أي يجلب الماء من آباره وينابيعه، وكأن الرواية هنا هي حمل الرواية لنقل الحديث أو الخبر عن الآخرين، واستظهاره لهم أو التحدث إليهم".[3]

أما في الاستخدام الاصطلاحي للفظة الرواية فإنها تعني في العصر الحديث سرد الحدث أو أحداث بواسطة اللغة، يعيد الكاتب من خلالها هيكلة أزمنة وأمكنة هذا الحدث القصصي وفق رؤية فنية وفكرية تؤطرها فلسفته تجاه الحياة وقناعاته الأيديولوجية وفق ما

[1]–ابراهيم صحراوي، السرد العربي القديم، دار العربية للعلوم، ط1، ص:35

[2]– المرجع نفسه، ص: 36

[3]–ابراهيم صحراوي، السرد اعربي القديم، الأنواع والوظائف والبنيات، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، الناشرون: الجزائر، بيروت، ط1، 2005، ص: 37

يمليه عليه الواقع، ومن ثم أصبحت جنسا أدبيا قائما بذاته، بحيث " ستسمح للجنس الأدبي الجديد بمقاربة أكبر لحياة الناس والواقع أن تقرب العلاقة بين الواقع والمتخيل وها ما يحتاجه ويمتاز به الفن الروائي، كما تخلص من قيود الشعر".[1]

فالرواية نمط أدبي دائم التحول والتبدل، ويحكم التنوع الذي يصل أحيانا إلى درجة الفوضى في الأشكال الأدبية التي تندرج تحت اسم الرواية، لجأ النقاد إلى إبداع قوانين وتقاليد عظيمة من الأشكال والأحجام، ولكنهم كانوا ما يلبثون أن يتخلوا عنها بسرعة مرعبة، مثل قولهم: أنها قتلت على يد جويس أو بظهور الرمزية، ومما تقدم يبين: وين بوث أن مدى صعوبة التواصل إلى تعريفات شاملة فيما يتعلق بالرواية".[2]

تعد الرواية شكلا من أشكال القصة، وتعد أيضا " ظاهرة تتجاوز حقل الأدب تجاوزا كبيرا لأنها تشكل جزءا كبيرا من العالم اليومي، وتعتبر أحد المفهومات الأساسية لإدراك الإنسان الحقيقة، لأن الراوي يقدم الأحداث شبيهة بالحوادث اليومية مسبقا عليها أكثر ما استطاع من مظاهر الحقيقة، ولهذا كانت الرواية مختبر القصة، والرواية كالقصة ولكنها تختلف عنها في الأحداث والتصوير والشمول والحيز الذي تدور فيه والزمن الذي تستغرقه، وإن الرواية تركز على شخصية البطل، ومن خلاله تعرض في ثنايا الأحداث شخصيات أخرى ثانوية، في زمن ممتد وتحيط ببيئة أو مجتمع من المجتمعات".[3] وهذا يبين مدى الترابط الموجود بين الرواية والواقع المعاش من خلال الأحداث التي ترصدها الرواية الشبيهة بالحوادث اليومية، وقد كانت جهود الباحثين والنقاد في مجال الأدب قد انصبت على التنظير للرواية وحاولوا من خلال ذلك تحديد مفهوم لها، ونجد من الدارسين في هذا المجال هيغل الذي يرى بأن " الرواية هي صراع بين شعر القلب ونثر العلائق الاجتماعية،

[1]– محمد كامل الخطيب: الرواية والواقع، ط1، 1981، ص: 107

[2]– نورة بنت محمد بن ناصر المري، البنية السردية في الرواية السعودية، 2007، ص2

[3]– محمد عيسى هلال، النقد الأدبي احديث، دار العودة، بيروت، بنان، 1977، ص: 151

ومصادفة الظروف الخارجية، وبذلك فإن الرواية تضطلع بوظيفة (ملحمة بورجزية) داخل مجتمع منظم بطريقة نثرية (مبتذلة)، لأنها تسعى إلى أن تستعيد كليته وشعريته المفتقدين".[1]

يرى جورج لوكاش بأن الرواية هي " الجنس الأدبي الوحيد الذي يمتلك صورة كاريكاتورية، بكل ما هو جوهري في شكله يشبههما إلى حد عدم التمييز بينهما،" ويقول أيضا: "أن الرواية هي الشكل الأدبي الأكثر دلالة على المجتمع البورجوازي، وهناك آثار أدبية يعود تاريخها إلى العصور القديمة وإلى العصر الوسيط، ولم يبرز الخطورة الأولى لدراسة جمالية شاملة لرواية إلا من الفلسفة الكلاسيكية الألمانية، درجت الرواية بصورة عضوية في مقولة الأشكال الجمالية وقد شفت الرواية طريقها بشكل تعبيري نموذجي للبورجوازية،[2] ينصح من هذا الكلام إن ظهور الرواية بشكلها الحالي ظهرت للتعبير عن الطبقة البورجوازية، بوصفها الشكل الأدبي الملائم لتصوير حركية المجتمع التي ولدتها ثورات الطبقات الوسطى في المجتمعات الأوروبية الحديثة، وقد اعتبرها النقاد ومنظري الأدب امتداد للملحمة التي استجابت لثقافة المجتمعات القديمة.

يميز لوكاش "ثلاثة أنماط من الرواية، انطلاقا من العلاقة بين البطل والعالم الذي تصوره، وهي: الرواية المثالية، الرواية التجريدية، والرواية النفسية، فالنمط الثالث، كما يرى يقع وسط النمطين السابقين، ويمثل مصالحة بين الذات والواقع الاجتماعي"[3]. كما استخلص لوكاش "عناصر الرواية من خلال بيئة الرواية ذاتها، ومن الأوضاع التي ظهرت فيها وتطورات داخلها، على الشكل التالي:

السخرية والسيرة الذاتية وصيرورة البداية والنهاية"[4].

---

[1]–ابراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص: 15

[2]–مخائيل باختين. الخطاب الروائي. ترجمة محمد برائة. دار الفكر. القاهرة، ط1، 197، ص: 171

[3]– المرجع نفسه، ص: 171

[4]–ارهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الروية المغاربية، ص14

ويـرى تومـاس مـان أن الروايـة هـي الشـكل الفنـي لهـذا لعصـر باعتبارهـا عمـلا فنيـا عصريا، وتمثل تلك المرحلـة من النقد التـي تتبـع مرحلـة الشـعر وصـلتها بملحمـة هـي صـلة الوعي الإبداعي بالقدرة الإبداعية غير الواعية".[1]

أما روجرال فقد أوضـح أن الروايـة: " هـي نمـط أدبـي دائـم التحـول والنيل يتسم بـالقلق بحيث لا يستقر علـى الحـال، وكـل عمـل روائـي يجاهد بـدرجات متفاوتـة فـي قوتهـا ودقتهـا الفنية لكي يعكس عملية التعبير الدائمـة وحتـى التعبيـر فـي بعض الأحيـان"[2] يبين هذا القول يبـين أن الروايـة وجـدت لإبـراز مختلـف مظـاهر التحـول داخـل المجتمـع. ويقـول ميخائيـل باختين في إعطائه مفهوما للرواية من منظوره الخاص، " بأنها المرونـة ذاته فهي تقوم علـى البحث الدائم وعلى مراجعة أشكالها السابقة باستمرار"[3]. أي إنها تقوم علـى البحـث المستمر للإطلاع على أشكالها المختلفة والتي تتنوع باستمرار، ومع مـرور الـزمن تطـورت الكتابـات الروائية، نتيجة لتطور المفاهيم النظريات التي أسست لتوجهـات نقديـة متعـددة ومختلفـة وفق منظورات فكرية وفلسفية عدت لجنس الرواية في العصر الحديث.

فـإذا كـان حـال تطـور الخطـاب الروائـي فـي الغـرب، فـإن نشـأتها وتطورهـا فـي العـالم العربي كان نتيجة الاحتكاك الحضاري بالثقافة العربية، بحيث أخذت الروايـة العربيـة شكلها الفني من الرواية الغربية، إثر البعثات العلمية والتبادل الثقافي الذي كان مفروضا على الأمة العربية، نتيجة التطور التكنولـوجي والفكري الـذي شـهده الغـرب، فـي الوقـت الـذي كـان فيـه الوطن العربي يعاني من الاستعمار طوال قرون، وللإشـارة فـإن أبشـع استعمار فـي العصـر الحديث هو الاستعمار الفرنسي للجزائر الذي دام 132 سنة، وهذا ما يبرر تأخر ظهور الفن الروائي في الجزائر.

---

[1]–مجدي عبد محورة، أسس الفنية للإبداع الفني للروية، الهيئة المصرية للكتاب، ص3

[2]–روجي ألف، الرواية العربية، مقدمة تاريخية ونقدية، ص7

[3]– فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص83

وعلى هذا الأساس كانت آراء نقاد المغرب العربي حول الخطاب اروائي تنطلق من الواقع الاجتماعي الذي عاشته تونس والجزائر والمغرب في ظل الاحتلال الفرنسي، ومنهم عبد الكريم ألخطيبي الذي يرى بأن الرواية تروي الحياة من وجهة نظر نفسية أو اجتماعية ومن خلال ها قام عبد الكبير الخطيب بربط الرواية بالواقع الاجتماعي.

ثانيا: مفهوم الشخصية الروائية:

اكتسبت كلمة الشخصية في الرواية مفاهيم متعددة، ووجهات نظر النقاد ومنظر الأدب لمعنى الشائع لها هو أنها " محل السمات والملامح التي تشكل طبيعة شخص أو كائن حي وهي تشير إلى الصفات الخلفية والمعايير والمبادئ الأخلاقية، وله في الأدب معاني أخرى وعلى الأخص ما يتعلق بشخص تمثله قصة أو رواية أو مسرحية وهناك من يرى أن الشخصية كائن بشري من لحم مفرغ تكتسب محلوله من البناء القصصي، فهو الذي يمده بهويته في حين يرى الدكتور محمد غنيم هلال " أن الأشخاص في القصة مصدر المعاني الإنسانية، ومحور الأفكار والآراء العامة، ولهذا الجانب والأفكار المكانة الأولى في القصة منذ أن انصرفت إلى دراسة الإنسان وقضاياه، إذ يسوق القاص فكاره وقضاياه العامة منفصلة عن محيطها، بل ممثلة في الأشخاص"[1] أي أن الأشخاص في القصة يعبرون عن حالة المجتمع وقضاياه. ونجد داخل كل سرد تتخذ الشخصية موقعها استراتيجيا، فهي مقر لإسقاطات القراء والنقاد والمؤلفين، فلا يمكن إيجاد سرد بدون شخصية، فالشخصيات هي المحرك الأساسي لاستمرارية الأحداث في أي جانب سردي.

تعد الشخصية من "الأركان الأساسية التي يرتكز عليها السرد، ولا يمكنه التخلي عنها، فهي من دعامات العمل القصصي، تقوم بالأفعال وتوجه مسار الأحدث، ثم إن دلالة الخطاب السردي ما هو إلا نسيج من رؤى الشخصيات باعتبارها فواعل أساسية في بنيته

[1]–ذكرته: بحية عودة زعرب. جماليات السرد عن لخطاب الروائي، ص 117

الفنية."[1] أي أن الشخصية عنصر مهم في العمل الأدبي، حيث لا يمكن أن يكون هناك سرد بدون شخصية أو زمان ومكان فهي عناصر لا تتجزأ عن بعضها البعض.

الشخصية هي "الأداة التي يتم بها التمييز بين العمل السردي وبقية الأجناس الأدبية الأخرى، فهي تحتل أهمية كبيرة، وتضطلع بموقع متميز انطلاقا من كونها العنصر الوحيد الذ تتقاطع عنده كافة العناصر الشخصية الأخرى".[2] هي أشبه ما تكون بالقلب النابض للسرد وتعد من أهم العناصر في العمل الأدبي.

تربط الشخصية علاقات وطيدة مع بقية العناصر السردية فهي مرتبطة بالحدث ارتباطا وثيقا. "طبيعة الشخصيات وقدراتها بوجه عام تأتي بالمقدار الذي يتطلبه الحدث"[3] من هذا الكلام يتضح أن الشخصية هي من تقوم بالحدث وتشكل المصدر الأساسي والرئيسي في جوده، عليه فإن الحدث يؤدي دورا أساسيا ومحوريا في الكشف عن نوازع الشخصية وتوجيهاتها.

من هنا وعليه " فلا شخص بدون حدث، كما لا حدث بدون شخص كلاهما سرد"[4] أي لا يمكن استغناء الأول على الثاني، فهما جزء لا يتجزأ عن بعضها البعض في العمل السردي.

تعددت المفاهيم حول الشخصية نظرا للتطورات التي شهدتها الساحة الإبداعية والنقدية، ومن أهم الآراء والمفاهيم التي تعرضت إليها رغم اختلافها، نجد "فلاديمير بروب" يرى أن الشخصية تحدد بالوظيفة التي تستند إليها، وليس بصفتها، واستنتج من مجموعة القصص،

[1]–عبد الله ابراهيم. خطاب السرد القصصي من التدليل إلى التأويل. مجلة الأديب المعاصر بغدار، العدد 44، 1992

[2]–حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية) المركز الثقافي العربي، بيروتن ط1، 1993، ص:202

[3]– أودينا مييز. بناء الرواية.ت: ابراهيم الصيرفي. دار الجيل، دط، دت، ص:16

[4]–محسن جاسم الموسوي. سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص:77

أن الثوابت في السرد هي الوظائف (الأفعال) التي يقوم بها الابطال، والعناصر المتغيرة هي أسماء وأوصاف الشخصيات، نجده استخلص ما يلي: إن ما هو مهم في دراسة الحكاية هو التساؤل عما تقوم به الشخصيات، أما من فعل هذا الشيء أو ذلك، وكيف فعله، فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلا باعتبارها توابع لا غير"[1]. نجد أن الشخصية عند بروب هو التقليل من أهميتها وأوصافها، وأن الأساس هو الدور الذي تقوم به، والإعمال التي توظف من أجلها ونوعية هذه الأعمال.

نجد أن اهتمام الأديب بالشخصيات يختلف حسب نمط كل واحد، فنجد من يولي اهتماما كبيرا لشخصية معينة ويجعل الشخصيات الأخرى تعمل على تطوير الحدث توصيل المعنى، بحيث يصفها في البناء الفني ولهذا فإن الشخصيات أنواع منها الرئيسية المحورية ومنها البسيطة والثانوية.

1- الشخصية الرئيسية:

إن الحديث عن الشخصية الرئيسية يقودنا إلى قضية هامة وهي قضية البطل في القصة أو الرواية، بحيث تصويرهما في النصوص الأدبية القديمة والحديثة، من حيث علاقتها بالواقع، يقول صاحبا كتاب "قضايا النقد العربي قديما وحديثا" بأن بطل "القصة الحديثة" غير البطل في القصة القديمة، فهو في القديمة مثالي في سلوكه وجماله قدراته حظه كما هو الحال في قصص الفرسان في القرون الوسطى بحيث تنقل القارئ إلى عالم مثالي يبحث في الواقع فلا نجده، أما في القصة الحديثة، فقد اختفى البطل في هذا المعنى وحل مكانه ما يسمى الشخصية الأولى في القصة وهو إنسان يجري عليه ما يجري على كل الناس

[1]–حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لدار البيضء،ط2، 1993، ص: 23–24

فالكاتب يعرضه في شكله وإجماله وهزيمته وانتصاره في جيرته ويقينه".[1] من هذا الكلام نجد أن البطل في القصة القديمة عكس البطل في القصة الحديثة.

فالشخصية الرئيسية التي اختارها الروائي لتمثيل ما أراد تصويره، أو ما أراد التعبير عنه من أفكار وأحاسيس، ومن صفات شخصية البطل في الرواية حديثة انها "تتمتع... باستقلالية في الرأي وحرية في الحركة داخل مجال النص الروائي، قد تكون هه الشخصية قوية ذات فعالية كلما منحها حرية وجعلها تتحرك وتنمو وفق قدراتها وإرادتها في تجسيد معنى الحدث الروائي لذلك فهي صعبة البناء وطريقها محفوف بالمخاطر"[2]. فرسم ملامح الشخصية الرئيسية في العمل الأدبي ليس بالأمر السهل، إنما يحتاج ذلك إلى مهارة فائقة في التصوير على المستويين الفسيولوجي والنفسي.

2- الشخصية الثانوية:

هي شخصية غير معقدة يزغها عنصر المفاجأة، إذ من السهل معرفة نواحيها إزاء الأحداث والشخصيات الأخرى وهذا النوع من الشخصيات أيسر تصويرا وأضعف فنا، نجد تفاعلها مع الأحداث قائم على أساس بسيطا تكشف به كثيرا من الأعماق النفسية والنواحي الاجتماعية لهذه الشخصية الثانوية إذ من المعروف أن القاص يركز اهتمامه على الشخصية الرئيسية حيث ينفذ فيها كل قواه لتقوم أمامنا، وكأنها كائن بشري إلى جانب فهو يخلق شخصيات أخرى تتفاعل مع الشخصية الرئيسية وتعمل على إيضاحها وهذه الشخصيات لا يهتم بها القاص كثيرا إلا في حدود ما يخدم الشخصية الرئيسية لذلك تبقى بمستوى واحد وعاطفة واحدة وتظل بسيطة لا تعقيد فيها "[3] فالبر غم من أدوار الشخصية الثانوية القليلة في الرواية لأنها تساعد ولو بقدر ضئيل في نموذج أحداث وتصرفات الشخصية الرئيسية،

[1]–داود عطاس، حسن رضى، قضايا النقد العربي (قديما وحديثا) الدار العلمية الدولية، عمان، ط1، 2000، ص178

[2]–صحية عودة زعرب. جماليات السرد في الخطاب الروائي دار مجد لاوب. عمان، ط1، 2006، ص128

[3]–عيسى هلال. النقد الأدبي الحديث، ص: 566

وإذا كانت الشخصيات ذات أدوار ثانوية أقل تفاصيل سواء أنها ليست أقل حيوية وكتابة من القاص وكثيرا ما تحمل آراء المؤلف.

وخلافا للمناهج التقليدية ذات الأسس الاجتماعية والنفسية والتي وقعت في النظرة الأحادية للشخصية عندما اهتمت بمضمونها،نجد أن المناهج النصانية انصرفت بطريقة جذرية للاهتمام بهوية الشخصية من خلال وظيفتها أي شكها، ويمكن الحديث في هذا المجال عن نظريات السرد الحديثة التي تتجاذب دراسة الشخصية بوصفها جزء لا يتجزأ من العملية السرديةو تقع هذه النظريات "في ثلاث مجموعات اعتمادا على كونها تتعامل مع السرد بوصفه متوالية من الأحداث أو بوصفه خطابا ينتجه سارد،أو بوصفه نتاجا اصطناعيا ينظمه قراؤه ويمنحونه معنى"[1]

ويمكن إدراج داخل المجموعة الأولى أعمال كل من فلاديمير بروب– vladimir propp واتان سوري etienne souriau وقريماس وفليب هامون وجميعها تمثل العقدة بمعناها التقليدي، أما المجموعة الثانية فتمثلها الأعمال المهتمة بالرؤية السردية أو وجهات النظر مع كل من هنري جيمس henri jims وجون بويوين jean pouillon وأما المجموعة الأخيرة وهي الأحدث فتندرج تحتها نظريات التلقي.

ويحسن بنا هنا التوقف للتذكير بأن الشخصية وهي مكون سردي هام، قد اعتبرت داخل المجموعة الأولى "بمثابة دليل (signe) له وجهان أحدهما دال signifiant والآخر مدلول singnifie وهي تتميز عن الدليل اللغوي اللساني من حيث أنها ليست جاهزة سلفا ولكنها تحول إلى دليل، فقط ساعة بنائها في النص، في حين أن الدليل اللغوي له وجود جاهز من قبل باستثناء الحالة التي يكون فيها منزاحا عن معناه الأصلي كما هو الشأن في الاستعمال البلاغي[2] أساس هذا التوجه كما هو بادي لساني وظيفي، لا ينظر إلى الشخصية إلا من خلال الدور الذي تؤديه داخل التلفظ، مثل الكلمة التي لا يكون لها معنى داخل الجملة إلا إذا تعالقت مع بقية الكلمات المكونة لها، بهذه الكيفية تعاملت البنيوية المعاصرة

[1]– والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، الهيئة العامة للشؤون المطابع الاميرية، المجلس الأعلى للثقافة، ص106

[2]– حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور انقد اعربي، المركز الثقافي العربي للطباعة وانشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3 2000، ص 51

مع الشخصية، وبالأخص منها الاتجاه الذي عرف بالبنيوية الوظيفية والذي فهم الشخصية من " مبدأ البحث والوظائف (أو الأفعال أو الأدوار) التي يمكن أن تؤديها عناصر اللغة"[1] ومن هنا يمكننا الحديث عن سيمائية السرد الخاصة بهذا المكون، ولنا في النماذج العاملية les modeles actanriels التي قدمها كل من بروب وسوريو وقريماس وهامون خير ممثل لها التوجه الذي اختار أن تكون الشخصية علامة فارغة، تملئ باجتماع اسمها وصفاتها ومجموع ما يقال عنها بواسطة التلفظ أي أن كل عنصر من عناصر بناء الشخصية له دور أو وظيفة مما يجعلها تشارك جميعها في صنع معناها العام بطريقة ما. إذن يهمنا في إطار بحثنا عن الشخصية، التطرق إلى انجازات بروب وسوريو وقريماس وهامون لأن دراساتهم اعتبرت سلسلة من الدراسات المتميزة، المكملة لبعضها البعض، وهذا يبرر في رأينا أهمية اختيار تلك الأسماء.

3- الشخصية عند بروب:

لا يمكن للدراسات المهتمة بسيمائية الشخصية اغفال دراسة فرديمير بررورب عن الشخصية الحكائية، ذلك أن بروب يعتبر أحد أهم رواد الشكلانية، ومن المنظرين الأوائل في حقل الدراسات البنيوية الدلالية، وقد قدم الباحث تصوره عن الشخصية في كتابه مورفولوجية الحكاية الخرافية الروسية، والبارز في هذا الكتاب الذي يعتبر الفتح المبين للدراسات البنيوية الدلالية هو اهتمام بروب بالجانب المورفولوجي للشخصية الحكائية مع تعظيم أفعالها ومختلف الوظائف الصادرة عنها، وقد عدت هذه الدراسة ثورة منهجية حقيقة أولت لأول مرة الاهتمام بالشكل على حساب المضمون، ويعرف تحلي فلاديمير بروب في الدراسات الشعبية بصفة خاصة بالتحليل الوظائفي، نسبة إلى الوظيفة لأن هذه الأخيرة وهي "" فعل الشخصية تعرف من وجهة نظر أهميتها لمسيرة الفعل"[2]، تعتبر ركيزة هذا التحليل، ذلك أن بروب لاحظ على مدونة الحكايات البالغ عددها مائة حكاية أنها تتضمن نوعان من القيم، واحدة ثابتة أطلق عليها اسم الوظيفة أخرى متغيرة، تتضمن أسماء الشخصيات وصفاتها وأسماء الأماكن التي تنتقل إليها... ومن هنا بدأ بروب في خطة عمله القائمة في الأساس على القيم

[1]–الطيب دبه: مبادئ اللسانيات البنيوية(دراسة تحليلية استيمولوجية) دار القصبة، الجزائر، دط، 2001، ص100

[2]– فلاديمير بروب: مورفولوجية الحكاية الشعبية الخرافية الروسية، ترجمة إبراهيم الخطيب، الناشرون المتحدون، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص77

الثابتـة، أي علـى الوظـائف الشخصـيات التـي أعطاهـا أسـماء مصـدرية مثـل المـنح، الفقـد، المنـع، إذ اعتبرها أهم من الشخصيات نفسها، وتوصل إلى حصر هذه الوظائف في إحدى وثلاثين وظيفة، ثم لاحظ أن القائمين بالفعل يقومون بأفعال محددة كما لو أن لكل فاعل دائرة فعل معينة وهذه الملاحظة جعلته يقوم بتوزيع الوظائف على الشخصيات وقد سماها دوائر فعل الشخصية وهي سبعة:

1-دائرة فعل البطل.

2- دائرة فعل الشرير.

3-دائرة فعل المرسل.

4- دائرة فعل المساعد.

5- دائرة فعل الشخصية المرغوبة.

6- دائرة فعل البطل المزيف.

7-دائرة فعل المانح.

وكل دائرة من الدوائر السبع تقابلها مجموعة من الأدوار، يمكن أن تقوم بها شخصية من الشخصيات السبع.

بهذه الإشارات الموجزة إلى كتاب مورفولوجية الحكاية الشعبية الخرافية نكن قد أحطنا بمنهج بروب، وهو منهج كما نرى بسيطا، يهتم بالشكل المتمثل في وظيفة الشخصية، وهو واحد من العناصر المشكلة لبنيتها وبالمقابل أهمل بروب تماما جانب المضمون.

يجدر بنا القول عن بروب أنه أدرك في مرحلة متقدمة جدا أهمية فعل الشخصية بالرغم من إغفاله أهمية تحوله وتغيره، وذلك عندما حصره في إحدى وثلاثين وظيفة، وقد تلقى جراء ما أغفله في دراسته عن الشخصية الحكائية مجموعة من الانتقادات من أهمها:

- إقصاء مضمون الفعل.

- اعتباره الوظيفة عنصر أساس في السرد أي اعتبار ما تفعله الشخصية أهم من هويتها وصفاتها.

– اعتباره أن الأفعال أهم من الأسماء...

ومـع كثـرة الانتقـادات الموجهـة لبـروب فإنـه لا يمكـن لأي دارس تجاهـل طبولوجيتـه والاستغناء عنها " ولقد بينت التطورات اللاحقة التي عرفها التحليل السردي (في الرواية والقصة والمسرح وكل الأشكال التصويرية الأخرى) أهمية الحدس البروبي في تصوره لهيكلة الحكاية العجيبة، وتبعا لذلك ميكانيزمات بناء الشخصية وتبلورها كوحدة معجمية ظاهرة من خلال التجلي النصي"[1] أي الشخصية بوصفها دالا، وقد كان بروب يعي تماما أهمية هذا الدال (اسم الشخصية، لقبها، بيتها) إلا أن توجه خطة عمله نحو الوظائف جعلته يقصيه يقول بروب " لقد فصلنا بدقة فيما مضى بين السؤال عمن يقوم بالفعل في الحكاية، والسؤال عن الأفعال نفسها، وتسميات الشخصيات وخصائصها متغيرة في الحكاية ونعني بكلمة خصائص كافة الخصائص الخارجية للشخصيات عمرها وجنسها ومكانتها ومظهرها الخارجي وخصائص هذا المظهر"[2]

ونعتقد أن التزام بروب بمنهج محدد، مصرح به كما شاهدنا من خلال الفقرة السابقة، يمنح لعمله الأهمية المنهجية، ويجع من العناصر التي لا يتضمنها التحليل هامشيا وعلى قدر من الأهمية أيضا لأن لنقد المعاصر وبالأخص منه النقد الفرنسي، ثمن أفكار بروب عن التحليل المورفولوج وبالتحديد خصائص الشخصية، وهو أي النقد الفرنسي ينزع في توجهاته المختلفة بطريقة غير مباشرة إلى منهجه والسبب يرجع إلى أن النقاد رأوا " أن مناقشاته في النظرية والمنهج أثمن من النتائج التي أحرزها إذ أضحت نقطة البداية في نوع جديد من تحليل السرد، وفي الوقت نفسه أسست بعض محدودياته.[3]

إن الوقوف عند نموذج بروب البسيط ضروري لكل تحليل ينبغي النظر في بنية السرد بصفة عامة وفي مقولة

[1]–سعيد بنكراد: سيميولوجية الشخصيات اسردية (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة نموذجا) دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2003/1423، ص31

[2]–فلايديمير بروب: مورفولوجية الحكاية الشعبية الخرافية الروسية، ترجمة ابراهيم الخطيب، ص172

[3]– والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد/ ص 118

الشخصية بصفة خاصة، وهذه الحقيقة تظهر خصوبة نظرية بروب في كتابات الآخرين اللذين ساروا في طريقة ويعتبر كلود بريموند claude bremond أج قريماس a-j- greimas من النقاد الفرنسيين للذين استخدموا نظراته النافذة أساسا لنظريات أثمن"[1]

4- الشخصية عند سوري:

يعتبر إتيان سوريو أول من وضع طبولوجية خاصة بالشخصية المسرحية شبيهة بتلك التي أعدها بروب عن الحكاية الشعبية، فانطلاقا من الدراما أعطى سوريو أول نموذج عن العلاقات بين الشخصيات"[2]

ويتكون نموذج سوري من ستة وحدات هي: البطل، لبطل المضاد، الموضوع، المرسل، المستفيد والمساعد، وقد أطلق على هذه الوحدات اسم الوظائف الدرامية " وتمتاز هذه القوى أو الوظائف بقدرته على الاندماج مع بعضها فهناك البطل، وهو متزعم اللعبة السردية أي تلك الشخصية التي تعطى للحدث انطلاقته الدينامية التي يسميها سوريو بالقوة الطيماطيقية، وإلى جانب البطل هناك البطل المضاد، وهو القوة المعاكسة التي تعرقل تحقق القوة الطيماطيقية، أما الموضوع أن يتطور وأن يجد لنفسه حلا بفضل تدخل المرسل وهو تلك الشخصية الموجودة في وضع يسمح لها بالتأثير على اتجاه الموضوع، ويكون هناك دائما مستفيدا من الحديث هو المرسل إليه، وهو الذي سيؤول إليه الموضوع الرغبة أو الخوف، وكل هذه الأنواع من القوى المذكورة يمكنها أن تحصل على المساعد من القوة سادسة سيمسها سوريو بالمساعد[3]

نلاحظ مما سبق، أن سوريو استفاد كثيرا من النموذج البروبي، ويظهر ذلك في الدوائر الست التي تعتبر تعديلا لدوائر فعل الشخصية، كما تظهر استفادته من نموذجه من خلا استعارة مصطلح الوظيفة التي ارتبطت هذه المرة بالمسرح، عكس ارتباطها بالحكاية العجيبة في نموذج بروب. والجديد في ترسيمة سوريو هو التركيز على الدور التيمي للشخصية من

[1]- والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، ص122

[2]- tzvetan todorov : les catégories du récit littéraire, comminication8, 1966, édition du seuil,1981, 139

[3]-نقلا عن حسن بحراوي: نية الشك الروائي، ص 2013

خـلال علاقاتهـا المختلفـة مـع بقيـة الشخصـيات، فالشخصـية الواحـدة يمكنهـا القيـام بـدور أو أكثر.

ولـم ينجـوا سـوري مـن الانتقـادات فقـد وصـف نموذجـه العـاملي بالعموميـة، وهـذا لا ينفـي أهميته فقد كن منطلقا حقيقيا لقريماس وبريموند.

5- الشخصية عند قريماس:

بعـد نمـوذج بـروب وسـوري بـرز باحـث آخـر قـام باسـتثمار جهـود سـابقيه وهـو قريمـاس ويعتبـر النمـوذج الـذي قدمـه الثالـث فـي سلسـلة تبولوجيـات الشخصـية البـارزة، وفيـه تـم تجـاوز الوضـع الـداخلي للشخصـية (أي الشخصـية بصـفتها وحـدة معجميـة) إلـى الوضـع الخـارجي، أي مـن المسـتوى التركيبـي إلـى المسـتوى الـدلالي. قـد أسـس قريمـاس فـي مشـروعه الضـخم لدلاليـة الشخصـية وسـنكتفي فقـط بالإشـارة إليهـا مـن خـلا مصـطلحين يبـرزان فـي نموذجـه العملـي، يمثـلان مفهـوم الشخصـية وهمـا مصـطلحا العامـل فالعامـل " هـو نـوع مـن الوحـدات التركيبيـة ذات ميـزة شـكلية خالصـة، يمكـن أن تكـون العوامـل كائنـات بشـرية أو أشـياء لهـا عنوان مهما كانت طريقة بنائه حتى ولو كانت هذه العناوين بسيطة فهي ذات فعالية تؤهلها للمشاركة في القضية"[1]

ويرجـع قريمـاس العامـل إلـى بعـض التصـورات الخاصـة بالتركيـب مثـل تصـور تسـنير ، وهي أي هذه التصورات تقوم على تمفصل الملفوظ البسيط- والذي يتكون من عناصر مثل الفعل، الموضوع المحمول، إلى وظائف، وقد استبدل قريماس مصطلح الشخصية بالعامل فـي السـيمائيات السـردية لأنـه رأى أن العامـل لا ينطبـق فقـط علـى الإنسـان بـل يتعـداه غلـى الحيوانـات والأشـياء وحتـى التصـورات عكـس مصـطلح الشخصـية الـذي يلتـبس مفهمـه عنـد التطرق إلى قضية الجنس (إنسان، حيوان).

وميز قريماس داخل خطاب متلفظ به بين نوعين من العوامل هي :

[1]-Algirdas Julien Griemas et joseph courts : sémiotique dictionnaire raisonne de la théorie – du langue, Hachette livre, Paris, France, 1993, p03

1-عوامل التواصل:ك وهي خاصة بالكلام المتلفظ به، وهي الراوي والمروى لـه، والمتكلم المخاطب (بالفتح).

2-عوامـل السـرد: وهـي الفاعـل، الموضـع/ والمرسـل إليـه وعلـى المسـتوى النحـوي ميـز داخل هذا النوع بين العوامل التركيبية وهي تلك المسجلة في برنامج سردي مثل فاعل الحالة وفاعل منجز وبين العوامل الوظيفية وهي تلك العوامل التي تشكل الأدوار العاملية لمسار سردي معرف ويمثل هذين النوعين بعدي عوامل السرد.

وأما على مستوى السيمائيات السردية يكون العامل إما فردا أو ثنائيا أو جمعا وكل عامل مـن هـذه العوامـل قابـل للتمفصـل علـى الأول إلـى أربـع وضـعيات عامليـة (actant- antactant, negactant-negatactant) وعند تمفصله يصبح العامل يسمى ب ويتحول إلى مجموعة عاملية.

والملاحظ على العامل أنه قابل لأن ينهض بعدد من الأدوار العاملية تعرف هذه الأدوار بموضعها في السلسلة المنطقية للسرد أو بمساهمتها الصيغية.[1]

العلاقات المنظمة داخل نموذج مثالي.. كل علاقة قابلة لتوليد توتر خاص، داخ النص السردي، وبناء على هذه العلاقات نحصل على ثلاثة أزواج من العوامل:

كل زوج مرتبط بمحور دلالي معين:

ع1: محور الرغبة ←ذات ←موضوع

ع2: محور الإبلاغ ←مرسل ←مرسل إليه

ع3: محور الصراع ←معيق ←مساعد

أمـا مـن الناحيـة التوزيعيـة فـالنموذج العـاملي يمثـل أمامنـا علـى شـكل إجـراء أي تحويـل لعلاقات المشكلة للمحور الاستبدالي إلى عمليات، تطرح بدورها سلسلة من البرامج السردية الثانوية، والرئيسية"[2]

[1]- المرجع السابق، ص 3-4.

[2] المرجع نفسه، ص6/7

إن العوامـل السـت السـابقة تمثـل مجموعـة مـن الأدوار الثابتـة وهـي المشـكلة لمفهـوم الشخصية عند قريماس التي يقوم بدراستها انطلاقا من هذه الأدوار ما يمكن ملاحظته على تصور قريماس هو:

1-اعتبر مشروعه تطوير للمشرع البروبي، فالنموذج العاملي هو إعادة تنظيم وترتيب لدوائر فعل الشخصية وما يدل على لك أن التأثير ببروب يبدو واضحا في المرسل نجد الباعث وأب الأميرة، وفي المساعد نجد الظهير السحري والواهب ولمرسل إليه كأنه هو البطل الذي هو بالتأكيد الفاعل أما الغرض فهو الأميرة" [1]

2-ينطلق قريماس مصطلح الوظيفة على حالات يعتقد أنها أفعال مثل العقد والإساءة وهذا ما عابه بروب الذي أهمل في نظره الوظيفة في تحولها المختلفة أي أنه اعتبر فعل السرد متحولا عكس بروب الذي عده ثابتا

3-ينطلق قريماس من النص الي يتصور أنه جهاز مبين من القواعد والعلاقات

4-اختصار الدوائر البروبية هي التي أسست منطق قريماس في تعامله مع الشخصية.

5-اعتبر مفهوم قريماس للشخصية مفهوما شموليا ومجردا اهتم فيه بالأدوار ولم يهتم فيه بالذوات.

6- الشخصية عند فليب هامون:

أ- مفهومها:

تعتبر نظرية هامون عن الشخصية من أهم النظريات الحديثة المنجزة إلى غاية يومنا هذا، وقد حدد ها المفهوم بدقة عندما قال: " إلا أن اعتبار الشخصية وبشكل أولي علامة أي اختيار وجهة تقوم ببناء هذا الموضوع وذلك من خلال دمجه في الإرسالية المحددة هي الأخرى كإبلاغ أي مكونة من علامات لسانية."[2]

[1]- سعيد بنكراد: سيميولوجية الشخصيات السردية، (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة نموذجا)، ص92

[2]- جمال كديك: السيمائيات السردية بين النمط السردي والنوع الأدبي، اعمال ملتقى السيمائية والنص الأدبي، معهد اللغة العربية وآدابها جامعة باجي مختار، عنابة، 17/15 ماي 1995، ص284

يفهم من هذا التعريف أن هامون يعتبر الشخصية بمثابة الدليل اللغوي، يتكون من دال ومدلول أي أن الشخصية عبارة عن بنية مكونة من علامات لسانية متشابكة (دال+ مدلول) تتسع لتصبح قادرة على احتواء جميع مكونات النص بالإضافة إلى أن مفهوم الشخصية مستقل عن المرجع لا تراعى فيه إلا المعطيات النصية المتلفظ بها عنها داخل النص، كما يفهم من كلامه أن الشخصية تؤدي وظيفة إرسال أو تبليغ شأنها في ذلك شأن اللغة التي قصر اللسانيون أداءها على التواصل فقط.

يتضح مما سبق أن هامون يرفض النقد التقليدي والثقافة المتمركزة حوله هذا من جهة كما يتضح أنه استقى مفهومه للشخصية من اللسانيات من جهة أخرى، ومع هذا فإن هامون شدد على القول بأن الشخصية ليست:

1-مقولة أدبية محضة: عن مشكلة أدبية هذه القضية يقول: " ان اشتغال وحدة خاصة تسمى الشخصية داخل مفوظ هو مشكل إذا أردنا يعود إلى النحو الوظيفي سابقة في الأهمية على الأدبية ذاتها (معايير ثقافية وجمالية).

2-مقولة مؤنسنة: بشكل خاص، الرئيس الدير العام، الشركة المجهولة للاسم، المشرع ، السلطة، كلها تشكل شخصيات إلى حد ما مشخصة وصورية وضعها نص قانون على خشبة المسرح...

3-مرتبطة بنسق سيميائي خالص

4-إن القارئ يعيد بناءها، كما يقوم النص بدوره ببنائها...

والمتمعن لهذه الملاحظات يستنتج ما يلي:

1-إن الشخصية وظيفتين: واحدة نحوية مستقاة من النص وثانية أدبية مستوحاة من منظومة الثقافية والجمالية التي ينتمي إليها النص، والأولى ذات أهمية خاصة فحين أن الثانية تتراجع لصالح المعايير المذكورة.

2-إن مفهوم الأنسنة مقبول إلى حد ما بالنظر إلى فاعلية الشخصية ونوعها ومستوياتها.

3-يمكن تحديد الشخصية في الخطاب اللساني وغير اللساني.

4-الشخصية هي نتاج قراءة أيضا.

وهذه الملاحظات التي أصبحت في منطق هامون بمثابة محددا تصبح مرهونة بانتمائها إلى الحقل السيميولوجي بشرطين أو أكثر:

1-أن تتحكم هذه الظاهرة في عدد ضئيل أو تام من الوحدات التمييزية للعلامات (معجم)

2-أن تندرج هذه الظاهرة في مسلسل قصدي للإبلاغ قابل لمراجعة

3-أن تكون صيغ التجميع والتأليف محددة بعدد ضئيل و(تام) من القواعد (تركيب).

4-أن يكون وجود الظاهرة مستقلا عن لا محدودية الإرساليات المنتجة أو القابلة للإنتاج كما يكون مستقلا عن طابعها التركيبي"[1]

ويقر هامون بصعوبة الأخذ بهذه الاعتبارات التي من شأنها تحديد حقل سيميولوجي خاص بالشخصية، ولعل من بين أكثر هذه الصعوبات هي التمييز بين الشخصية بوصفها علامة أولا ثم بوصفها تنتمي إلى مفوظ غير أدبي، وأخيرا بوصفها تنتمي إلى ملفوظ أدبي، ولا يرى هامون استحالة ذلك بالنظر إلى الاعتبارات السابقة الذكر.

2-منهج دراسة الشخصية: تبعا لتوجه النقد البنيوي المعاصر تعامل هامون مع الشخصية بوصفها شبكة من الصفات الاختلافية تنتظم لتؤدي معنى ما، وتقوم بدور ووظيفة معينة، ومع حرص هذا التوجه على فعالية الأثر السياقي في تحديد الشخصية وجدنا أيضا هامون يأخذ به فالشخصية عنده " وليدة مساهمة الأثر السياقي ونشاط استذكاري يقوم به القارئ"[2] وهذا الحرص يؤكد بدوره على أن الشخصية ليست شكلا فارغا، بل هي علامة ممتلئة يتوقف تحيينه على مختلف السياقات المحيطة بها من جهة، وعلى دور القارئ من جهة أخرى، لأن هذا الأخير يعمل على استحضار المدلول الغائب للدال الحاضر وعليه فإن احتكاك للدارس بهذه النظرية يحتم عليه الوقوف عند: مدلول الشخصية، النموذج العاملي، دال الشخصية.

---

[1]- barth w. kayaser, w. booth ph. Hamon : du récit édition du seuil , paris 1977 p117-16

[2]- المرجع نفسه، ص 119.

ب- مدلول الشخصية:

اعتبر هامون الشخصية "مدلولا متواصلا قابل للتحليل والوصف" وهذا المدلول عبارة عن جمل تتلفظ بها الشخصية أو يتلفظ بها عنها، وتعتبر مجموعة أوصاف الشخصية ووظائفها، ومختلف علاقاتها (معايير كمية) المكون الأساسي لمدلول الشخصية.

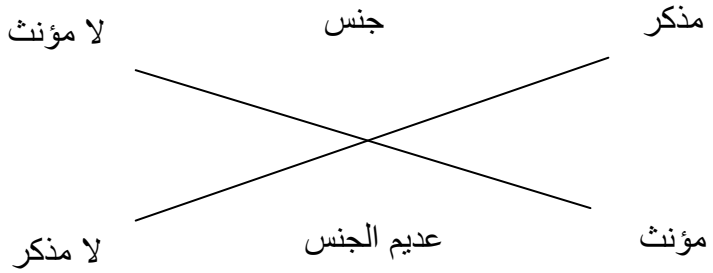
جـ- صفات الشخصية ووظائفها:

أو ضح هامون مفهومه لمدلول الشخصية من خلال تحديد صفاتها ووظائفها، وقدم لنا ترسيمتين واحدة خاصة بصفات الشخصية تتضمن أربعة محاور بسيطة موضوعاتها: الجنس، الأصل الجغرافي، الإيديولوجيا، الثروة وهي خاصة بصفات الشخصية التي تتطابق مع صفات مميزة أخرى لشخصيات من نفس الحكاية، ومنطقه في ذلك تكرار هذه الصفات داخل الملفوظ الحكائي، شرط أن تأخذ هذه المحاور بعين الاعتبار مواضيعها الأربعة. وأما الترسيمة الأخرى فهي خاصة بوظائف الشخصيات، وهي مكونة من ستة محاور: الحصول على مساعدة، توكيل، قبول التعاقد، الحصول على معلومات، الحصول على متاع، مواجهة ناجحة وتأتي هذا الترسيمة في محاولة من هامون للحصول على شكل تراتبي داخل المحاور المحتفظ بها.

د- علاقة الشخصيات بعضها ببعض:

ثم تأتي خطوة عملية أخرى هي عقد مقارنة بين صفات الشخصيات ووظائفها، لأنه تأكد أن علاقة شخصية ما بشخصيات المفلوظ الأخرى من شأنها توضيح المدلول وإبراز سماته وفق روابط التشابه والاختلاف.

وقد اهتدى بعد ذلك إلى ترسيمة مهمة تقوم على مجموعة من العلاقات الضدية اللامتناهية، وقد أخذ محور من المحاور الأربعة الخاصة بصفات الشخصية، وهو محور الجنس لتوضيح روابط التشابه والاختلاف، وانتهى إلى أن هذا المحور وبقية المحاور الأخرى قابل للتفكيك، أي إلى مجموعة لا متناهية من العلاقات الضدية، وهذا المثال يبين علاقة الشخصيات بعضها ببعض.



إن الشكل السابق يفترض وجود نقاط اختلاف واضحة بين الشخصيات المتقابلة، وفق الرسوم التوضيحية ولكن في حالة تشابه بينهما، وها مشكل هام حسب هامون " يمكن أن نعطيها صفة المرادفة، فمثلا كيف يمكن التمييز بين شخصيتين عديمتي الجنس وسياسة في نفس الوقت"[1]

هـ- تصنيف الشخصيات:

بعد إعداد المحاور السابقة يقترح هامون من أجل تصنيف الشخصيات لمعرفة الشخصيات الرئيسية من الثانوية دلاليا الاعتماد على محور تواتر (تواتر معلومة تتعلق بشخصية معطاة بشكل صريح داخل النص) مواصفات الشخصية ووظائفها ومختلف الإشكالات التي قد نصادفها، وقد اقترح لها حلولا تتمثل في عدم الاعتماد دائما على معايير التواتر(معايير كمية نقوم على الإحصاء)، فبالإمكان الاعتماد أيضا على المعايير الكيفية.

وبالنسبة للمعايير الكمية اقترح هامون ترسيمة تضمن ستة محاور: مواصفة وحيدة، مواصفة مكررة، احتمال وحيد، احتمال مكرر، فعل وحيد، فعل مكرر، وبإمكان هذه المحاور تصنيف الشخصيات وفق ما إذا كان الإخبار عن هذه الشخصيات قد تم من خلال شخصية واحدة أو شخصيتين الخ، وقد علق هامون على هذه الترسيمة موضحا ذلك بمثال عن الشخصية عديمة الجنس ومختلف أنماط التحديدات المتعلقة بها، وهو مثال يتيح التطبيق على ما لا نهاية من الشخصيات المتماثلة وغير المتماثلة التي تمكننا من إقامة نظاما ترتيبيا داخل رواية ما إن هذه الخطوات الهامة من شأنها التمييز بين كينونة الشخصيات وفعلها، وما بين المواصفات والوظائف أو بين الملفوظات الوصفية والملفوظات السردية، ونستطيع أن نلخصها كما يلي:

[1]- المرجع السابق ص126.

1-تعيين المحاور الدلالية (وداخل هذه المحاور يجب تعيين الصفات العالقة)

2-تصنيف هذه المحاور وهذه الصفات حسب مردوديتها السردية (مواصفات أو وظائف)

3-دراسة كيف أن هذه المحاور وهذه الصفات يحدد بعضها البعض، ويلغي بعضها البعض، تتبادلان وتتغيران طوال الحكاية"[1]

وهذه النقاط الثلاثة هي التي يتمحور عليها عمل مدلول الشخصية، لذا يتعين على كل دارس الاعتناء بها في دراسته.

و- النموذج العاملي:

بعدما عرض هامون جهود سابقيه المتمثلة في سوريو وقريماس وبروب أعلن غايته من تتبع مستويات وصف الشخصية (مدلول الشخصية) هو "إقامة نموذج عاملي منظم لكل مقطع سردي"[2] ويفترض في هذا النموذج تحديد العامل أولا من خلا مشاركته في صور عملية/ نمطية وفي سديمية عاملية. ويستعين هامون هنا بمحور التواتر والمحور التوزيعي للوصول للبنية العاملية للمقطع، فعلى مستوى التواتر يلاحظ هامون أن أي موضوع يحتوي على رغبة وبرنامج وإرادة في الفعل، يحو المرسل على إثرها الرغبة إلى ذات مالكة والبرنامج إلى برنامج للإنجاز. أما على مستوى التوزيع فهناك:

1-"توكيل" (المرسل يقترح موضوعا، رغبة في الفعل على المرسل إليه.

2-قبول أو رفض من طرف المرسل إليه.

3-في حالة القبول، هناك تحويل للرغبة التي ستجعل من المرسل ذات محتمة ويتبع هذا.

4-أنجاز لهذا البرنامج تتحول الذات على أثره من ذات محتملة محققة [3]

[1]- المرجع السابق ص133.

[2]- المرجع نفسه ص136.

[3] - المرجع نفسه: ص 140-139

ويتم ذلك بناء على المواجهة، التبادل، التجربة، التعاقد، فهذه العناصر الأربعة هي التي تشكل مقاطع سردية لنص معين وهي التي ستحدد تركيبه وهذا مثال عن مقطع التعاقد:

الموضوع ←المرسل ← المرسل إليه

رغبة ←ذات مالكة لرغبة

برنامج←برنامج للانجاز

↓

إرادة في الفعل

وبإتباع هذه الخطوات سيتم الوصول إلى البنية العاملية للمقطع "وعلى هذا الأساس يكون الوصول إلى البنية العاملية لمقطع ما (أو لمجموع النسق الروائي) هو الوصول إلى انسجامه ليس الاستبدالي فقط (نسقه بالمعنى الضيق، أقسام شخصياته النمطية وإنما أيضا إلى انسجامه التركيبي (التوزيعي) قوانين الانجاز المقطعي"[1] أي أن إتباع هذه الإجراءات سيوصل الدارس إلى مستويات وصف الشخصية-النموذج العاملي- التي عدها هامون "عنصرا أساسيا في اللسانيات وفي كل فعالية سيميائية"[2].

إذن، بعدما أسند هامون للشخصية دورا ووظيفة، انتهى إلى تحديد دقيق يمكننا من بناء نموذج عاملي، وهو يلزم على الشخصية أو تتحد وفق:

1-نمط علاقاتها مع الوظيفية. الوظائف (المحتملة أو المحينة التي تقوم بها).

2-خصوصية اندماجها (تشابه، تضعيف، تأليف) في أقسام الشخصيات لنمطية أو العامل.

3-وباعتبارها عاملا فإن الشخصية تحدد بنمط علاقاتها مع العوامل الأخرى داخل مقطع نمطي ومع صور دقيقة...

4-بعلاقاتها مع سلسلة من الصيغ (الرغبة، المعرفة، القدرة...) المكتسبة الفطرية أو غير الفطرية، وبنظام الحصول عليها.

---

[1]- المرجع السابق: ص 140

[2]- المرجع نفسه: ص 136

5-بتوزيعها داخل لحكاية بأكملها.

6-بشبكة المواصفات والأدوار (التيمية) التي تعد سندا لها (السمة الدلالية غني أو فقير، متخصص أو لا، دائمة التحول"[1]

7-استطراد الملفوظ: هناك أساليب أخرى مشابهة (أسلوبية) يمكنها أن تؤكد على الاستطراد العام لملفوظ كما تؤكد على توقعية الحكي أي تحديد الشخصيات، وهذه الأساليب هي:

أ- الوصف الجسماني: الملابس، الكلام الرنان، عرض الدوافع السيكولولجية

ب- مساعدو الشخصية: ليس في أغلب الأحيان سوى تجسيد لبعض مميزاتها السيكولوجية الأخلاقية والجسدية

ج- تشتغل الإحالة على بعض القصص المعروفة..

د- الأفعال المتكررة الغير وظيفية: وتكون هذه المواصفات دائمة للشخصية[2]

ي- دال الشخصية:

يتم تقديم الشخصية من خلال مدلول لا متواصل يلخص صفاتها ووظائفها ومجموع علاقاتها، كما يتم تقديمها أيضا من خلال "دل لا متواصل، أي مجموعة متناثرة من الإشارات التي يمكن تسميتها بسمته"[3]

ولا يمكن أن تكون أسماء الشخصيات غير دوال تحيل إلى مداولاتها، وتحتاجها الشخصيات نفسها لتلخيص هويتها، وقد يحدث أن يعتقد البعض بأن أسماء الشخصيات لا أهمية لها، ولكن الأمر خلاف ذلك، فالحقيقة البنيوية بينت أن اسم الشخصية يسهم وبقدر ما في تحديد مداولها بصفة خاصة وعملية بنائها بصفة عامة، وقد قادت هذه الرؤية هامون إلى المراهنة على اسم الشخصية ووظائف هذا الاسم التي تستخدم كنقطة إرساء مرجعية كما

[1]- المرجع السابق، ص 141-142.

[2]- المرجع نفسه، ص 165.

[3]- المرجع نفسه، ص142.

تشير في نفس الوقت إلى أدوار، برمجة بشكل سابق أو ذلك الأسلوب الذي يكمن في إدخال اسم تاريخي في لائحة من الأسماء الخيالية (أو العكس)"[1]

إن الواقع أثبت أن الروائيين لا يختارون أسماء شخصياتهم بطريقة اعتباطية وإنما عملية لاختيار تتم وفق طريقة انتقائية، مدروسة ومخطط لها من قبل، ويدل على ذلك أنهم "كانوا يترددون كثيرا في اختيار اسم العلم (زولا تردد كثيرا وهو يهيئ (ما بين لويز وذنيز كاسم للبطلة، ويقوم النص العصري (بكيت، روب قرييه) بنقل هذه اللاستقرارية إلى النص التام الشخصية الواحدة تحمل أكثر من اسم شخصيات مختلفة تحمل نفس الاسم تغير في الديمومة، نفس الشخصية قد تكون تباعا امرأة أو رجل أشقر أو أسمر، ديمومة في التحول (شخصيات مختلفة بنفس الفعل أو تتلقى نفس الأوصاف)[2]

لا شك أن لاسم الشخصية سمات، حددها هامون بأنها مجموعة من الإشارات المتناثرة تحدد في جزء هام منها بالاختيارات الجمالية للكاتب، فقد يقتصر المونولوج الغنائي أو السيرة الذاتية على جذر منسجم ومحدد من الناحية النحوية (JE.ME.MOI) مثلا أما في حكاية مروية بضمير الغائب فإن السمة تتركز على اسم العلم بعلاماته الطبوغرافية المميزة وحرف البداية"[3]

وهذا الكلام يشير بدقة واضحة إلى أهمية سمات اسم الشخصية التي يمكن أن تكون من نوع اسم العلم وذلك باعتباره سمة إما غنا أو منسجما أو متنافرا، أ اختزاليا وهذه التقنية الأخيرة يلجأ إليها بعض الروائيين مثل حرف K عند كافكا، الكونت P مدام N في بعض النصوص القرن لثامن عشر، وقد يكون غنيا في البورتريه والوصف مرورا باسم لعلم(الاسم اللقب المنية) وكل التنويعات التلميحية والعنونة الرسمية، التوضيح أو الرسم البياني شجرة النسب التي يلحقها زولا ببعض رواياته."[4]

أن هذه السمات متنوعة على المستوى النحوي والصوتي ومختلفة الأحجام ومتفاوتة التركيب وهي تتوافق في غالب الأحيان مع طبيعة النوع الأدبي، فمثلا لا يمكن أن نستخدم

[1]– المرجع السابق، ص127.

[2]– المرجع نفسه، ص143–144.

[3]– المرجع نفسه ، ص 142.

[4]– المرجع نفسه ، ص 144.

السيرة الذاتية ضمير الغائب "هو" على لسان السارد كما انه لا يمكن أن يشير الاسم إلى على المكانة الاجتماعية للشخصية أو معبرا عن عنها حسب انفعالاتها أو طموحاتها أو أحلامها، وهكذا. وينبه هامون إلى أنه يمكن أن يحدث ان نصادف في عمل أدبي أسماء لا وجود لها في العرف الاجتماعي والتاريخي، وتصبح في هذه الحالة نوع من البياض الدلالي الفارغ، ولكن سرعان ما سيمتلئ هذا الفراغ من خلا إشارة إلى مكانة أو مركز اجتماعي، تكرار البدائل البورتريه، اللازمة، ووفق هذه الإمكانات سوف يتحدد لنا مدلول الشخصية الذي لا يتوقف فقط على هذه العناصر.

أن الأسماء الشخصيات بمختلف سماتها تتطلب من الروائي والقارئ معا معرفة مسبقة بها، وبالأخص الروائي الذي يصبح ملزم ببعض الشروط لوضع الاسم وتحديد سمته، منها:

1-تجنب أسماء العلم التي تتشابه من الناحية الصوتية

2-تنوع دقيق عندما يخص الأمر أفراد عائلة واحدة

3-تجنب الغرف من مادة صوتيه ضئيلة.

ويبدو الأمر هنا في غاية الأهمية لأن الشخصية على ضوء هذه المعطيات، تصبح نسق من المعادلات المبرمجة في أفق ضمان مقروئيه النص"[1]، بمعنى آخر ان دال الشخصية سيصبح مشكلا لنسق العمل الأدبي بأكمله كما سيصبح منتميا بالضرورة لبنيته الداخلية، وهنا يتطرق فليب هامون إلى مستوى التحلي حيث يتعين على الدارس المتبصر "ابراز الحركة السيمائية التي تمتد من الأصوات المحاكية إلى المجاز مرورا بالرمز والنمط والتخصيص وبطبيعة الحال فإن هذا التعليل مبني حسب قيمة الشخصية، أي حسب مجموع الأخبار التي تعد هذه الشخصية سندا لها على طول الحكاية، إنها أخبار تبنى في نفس الوقت بشكل تتابعي واختلافي أثناء القراءة كما تبنى بشكل استعادي"[2]

كما يفترض به أن يكون تعليله للسمة الاسمية مبني على الطرق التالية:

بصرية سمعية، تمفصلية، صرفية.

[1]- المرجع السابق، ص 144.

[2]- المرجع نفسه، ص 144.

وإذا اكتنف الغموض بعض الأسماء فوجب عليه أن يستعين ببعض الطرق التي تعينه على فهم الأسماء مثل عزل اللواحق والسوابق: أداة التعريف، التضعيف التعبيري، الأسماء المثمنة ثقافيا، تفاهة الحالة العائلية "كل هذه العناصر تشتغل كإشارات تحي على هذا المضمون الأخلاقي أو ذلك على هذا المضمون الجمالي، الطبائعي الإيديولوجي، المقولب (النبالة، الوضاعة، الدناءة"[1]

ويحيل هذا الكلام على القيمة الجمالية والفنية لاسم الشخصية الذي نتصور أنه مستمد من واقع النص وطبيعته وجغرافيته كما نتصور أنه جزء لا يتجزأ من وقع الأديب ورؤيته للعمل الأدبي.

بعد هذا العرض الموجز لمجموعة من الآراء، يجدر بنا القول بأنها كانت متنوعة، فهي تنتمي إلى أنواع أدبية مختلفة، حكاية شعبية، رواية، مسرح، كما عدت مجالات تطبيقها أيضا متنوعة فهناك النحو واللسانيات والسيميائيات السردية...

كما يمكن القول بأن أصحابها اتفقوا على عد الشخصية إشكالية لسانية، فاهتمامهم بكيفية بناء الشخصية يؤكد على أمر واحد وهو أن الشخصية تفعل أكثر مما هي تتكلم، فالشخصية صفات ووظائف، أدوار اسم، علاقات، وضع ما، تصرفات، طبائع، سلوكات، فكل هه أسمات تشتغل بناء على ما تقوم به الشخصية من أفعال. ويكون بذلك هامون وبشهادة اكثير من النقاد يكون قد أسهم في توسيع حقل السيميائيات السردية بتقديمه دراسة متميزة وخصبة، عدت بمثابة إضافة حقيقية لهذا المجال الجغرافي.

ثالثا: التعريف بالنموذج العاملي:

إن البنية العامية. مستوى من مستويات التحليل السيميائي

للنصوص السردية. تقوم على أساس النموذج العاملي الذي تعد تشخيصا غير تزامني، واستبداله لعالم الأفعال.ذلك أن السرد يقوم على التراوح بين الاستقرار والحركة والثبات

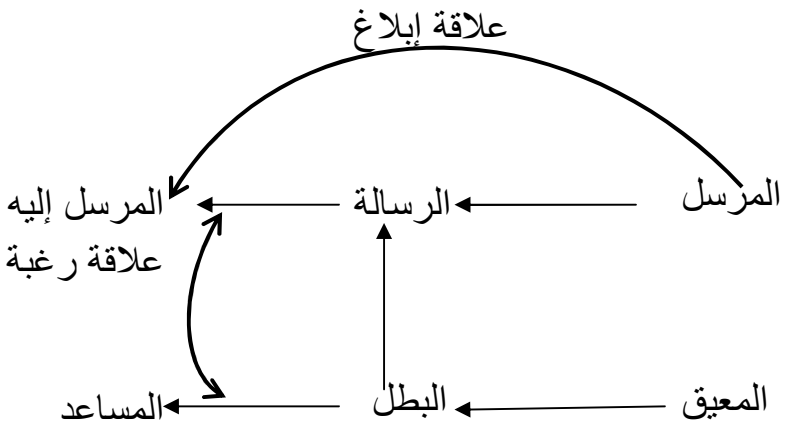
[1]– المرجع السابق، ص 149.

والتحول في آن واحد. ففيها تتغير مضامين الأفعال بصفة مستمرة." يظل الملفوظ السردي ثابتا". وقد يتشكل النظام العملي على النحو التالي:

المرسل، المرسل إليه

الفاعل، الموضوع

المساعد (هنا رسم بياني) المعارض



علاقة صراع

يتضح لنا من خلال هذا النموذج أن الذي يولد المعنى هو العلاقة بين عناصر البنية الكلامية، بمعنى أن العامل لا يتحقق خارج العلاقة فالمرسل لا يصبح عاملا إلا من خلال علاقته بالمرسل إليه والبط لا يصبح عاملا إلا من خلال علاقته ورغبته في تحقيق الموضوع والمعيق لا يصبح عاملا إلا من خلال علاقة الصراع بالمساعد أو البطل، وبالتالي فإن هذه العلاقات الثلاثة هي التي تنتج السرد أي أفعال المتلفظ بنوعيها، ملفوظ الفعل وملفوظ الحالة، وهذا يعني بأن الخطاب السردي مسار تتناول فيه الملفوظات بحسب برنامج توزيعي. يسمى البرنامج السردي تحدده طبيعة الخطاب، فيما إذا كان يعتمد الفعل (الحركة) كما هي الحال بالنسبة لروايات المغامرة مثلا. أو يعتمد الحالة (الصفة) كما في الروايات السيكولوجية.

وهذا مجال البنية القاعدية للعامل لا تعني ثبات العلاقات بين الطرفين (مرسل/ مرسل إليه- بطل / موضوع- مساعد/ معيق) وإنما يمكن أن تتغير العلاقة بين هذه العناصر. كأن يكون الصراع بين المرسل والبطل، أو تكون الرغبة بين المساعد والمرسل إليه، وهذا إنما إثبات في هذه البنية هو العوامل أو العلاقات الثلاثة الإبلاغ، الرغبة والصراع، يوصفها أدوات إنتاج المعنى، أي الدافع النفسي الاجتماعي للتلفظ[1]

ويعد النموذج العاملي انتقال من العلاقات (المربع السيمائي) إلى العمليات فنسيقته تتجلى في كونه صورة أو شكلا مثاليا تجريديا يعد بنية قابلة لفهم المتخيل البشري. وانعكاسا للكون الجماعي يمكن صياغته صوريا كالآتي:

المرسل /المرسل إليه: أو محور التواصل. دور العامل المرسل هو إقناع العامل الذات بالبحث عن موضع القيمة، كما أنه يقوم المسار السردي باعتباره فاعلا تأويليا. اما المرسل إليه فهو المستفيد من الموضوع.

الذات / الموضوع، يشكل هذا الزوج قطب الروحي في النموذج العاملي إذ يعتبر محور الرغبة، أي أن الذات ترغب في الحصول على موضوع القيمة وكون هذا بعد اقناع الذات من قبل المرسل أما الموضوع فهو مرغوب فيه من قبل الذات.

المساعد/ المعاكس (المعارض): يشكل هذا الثنائي مقوة الصراع فالمساعد يساعد بالعامل الذات، في البحث عن موضوع القيمة ما المعاكس فيعيق الذات في الحصول على موضوع لقيمة.[2]

[1]-الأطرش يوسف: المكونات السيمائية والدلالية للمعنى الملتقى الوطني الرابع (السيمياء والنص الأدبي). المركز الجامعي خنشلة ص 172-173-174

[2]-رومان غودو: تحديد النموذج الفاعلي، ترجمة لأحمد السمادين مجلة دراسات مغاربية، العدد: الدار البيضاء.1998، ص24

وهكذا استنتج أن المقاربة السيموطبقية هي منهجية تحكيكية، تقوم على لعبة التفكك والتركيب. ونبحث عن المعنى وراء بنية الاختلاف وتحاول اصطياد الدلالات سطحا وعمقا، مرورا بالتمظهرات النصية المباشرة، وذلك بالتركيز على عناصر التواصل العاملي (المرسل والمرسل إليه للذات والموضوع. المساعد والمعاكس). والاهتمام بمختلف العمليات التعاقدية الموجودة بين المرسل والمرسل إليه واستكشاف نحاور البنية العاملية (محور التواصل ومحور الصراع ومحور الرغبة) يعتبر غريماس وهو أحد المنظرين لعلم الدلالات البنيوي أن أهم من ساهم في دراسة السرد السيموطبقي يرى أن المقصوص أو الحكي يمكن أن نجد فيها كل للوظائف الكبرى التي تراها في الجملة. حيث ثنائيان وأربعة حدود فأما الثاني للأول فهو:

فاعل – موضع: يربط بينهما التقابل بل على مستوى الرغبة أو البحث، ففي كل قصة هناك من يرغب في شخص أو يبحث عنه وأما الثاني فهو مساند – معارض: ينوبان على المستوى السردي عن الأول. وعن الصفات في المستوى النحوي ويربط بينهما التقابل على مستوى الاختبارات. لأن أحدهما يساند الفاعل في بحثه والآخر يعارضه[1].

وغالبا ما استعمل النموذج العاملي الذي عرضه غرماس في تحليل الحكاية وكان له أهمية كبرى في الدراسات السيمائية وقد حدد العالم اللساني ثانيا فواعل ثلاث: من يقوم بالفعل أي الفاعل. في النحو، ومن يتحمل الفعل أو الموضوع وأخيرا من يستفيد من الفعل أو من يضر به وهو من يعبر عنه بالفاعل الثالث.[2]

وتخلى غريماس عن مفهوم الصحية، وأخذ مفهوم المستفيد وقد سمى هذا الثنائي: مرسله ومرسلا إليه وهما للعبارتان اللتان استعارهما من جاكوبسون.[3]

[1]–المرجع السابق ص 2

[2]–رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيمائي للنصوص دار الحكمة. 2000، ص148

[3]–يمني العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، سلسلة دراسات نقدية، الفراب 1990: ص27

ويتكون النموذج للعاملي لفرعان من الذات الموضوع المرسل، المرسل له للمساعد، الصديد وهو عبارة عن تعديل نموذج بروب ومنه فإن التواصل والرغبة هما المحوران اللذان يدور حولها الثنائيان مرسل/ مرسل إليه (التواصل)،ذات/ موضوع (الرغبة) أما الفاعلان الجديدان فهما يوجدان عن طريق صلتهما برغبة الذات. فالمساعد يسهل رغبة الذات. والضديد يحول دون ذلك [1]

رابعا: التعريف بالبرنامج السردي

"وعليه فما ندعوه بالبرنامج السردي هو تلك المتوالية للحالة والتحولات المتسلسلة بموجب العلاقة بين الذات والموضوع وتحولها.فالتحليل السردي يهدف إلى وصف تنظيم هذا البرنامج القائم على تسلسل للحالات والتحولات[2]

المقصود بالبرنامج السردي تعاقب الحالة والتحولات التي تقوم على أساس علاقة الذات بالموضوع.. وذلك مع ذكر تحولاتها المختلفة والممكنة ويعني هذا أن البرنامج السردي يحوي مجموعة من التحولات المبنية والمرتبة أي أنها مرتبة بطريقة سببية منطقية ومتسلسلة بشكل تعافي ممنهج ومنظم بدقة صارمة. لهذا السبب نستخدم مصطلح البرنامج، ومن ثم فهدف التحليل السردي هو أن يصف تنظيم البرنامج السردي وكيفية اشتغاله والتعرف على طبيعة تسلسله المنطقي والسببي وطريقة تنظيمه هيكليا وبنيويا.[3]

هذا يتضمن البرنامج السردي أربع محطات أساسية متكاملة ومتضافرة سببيا ومنطقيا.وهي: التحفيز أو التطويع والكفاءة، والإنجاز، والتقويم أو التمجيد. كما يتكون من ثلا اختبارات: اختبار ترشيحي يدور حول الفعل والمرسل واختبار رئيسي يحصل فيه الصراع

[1]–بوخاتم مولاي علي: مصطلحات النقد العربي السيمائي، الإشكالية والأصول والامتداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق. 2005. موقع الكتاب العرب االكتروني

[2]–يمني العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء السنوي بسلسلة دراسات نقدية الفرابي 1990. ص28–295

[3]–المرجع نفسه، ص38.

للفاصل بيت الفاعل الإجرائي الفاعل المضاد. واختبار التمجيدي تقع خلاله معرفة البطل الحقيقي ومكافأته .

الانجاز:

يعنى بالانجاز كل عملية إجرائية يقوم بها الفاعل الإجرائي، وذلك بانجاز تحويل حالة ما. هنا تتحدث طبعا عن دور عملي. لا عن شخصية ما. ومن ثم يتم التمييز بين الفاعل الحالة والفاعل الإجرائي الذي يرتبط بعلمية الفعل، وهنا نتحدث عن ملفوظ الفعل وتمثل لهذا بما يلي: فاعل (الذات) [(الذات الموضع) : (الذات الموضوع)].

ويعني هذا أن الفاعل الإجرائي يقوم بتحويل حالة الانفصال إلى حالة اتصال. والعكس صحيحي لذلك، فالانجاز المحقق يختص كفاءة مكتسبة من طرف ذات فاعلة، وه ما يفترض أيضا أن هذه الذات كانت موضوع تأسيس من طرف ذات موعزة حتى ننجز الفعل وهو ما يستدعي تأسيس من طرف ذات موعزة حتى ننجز الفعل وهو ما يستدعي بالضرورة اخضاع الانجاز المحقق لتقويم وجزاء من طرف الذات الموعزة نفسها، فالبرنامج السردي يتكون إذن من أربع أطوار منتظمة منطقيا. وكما سبق ذكره، فأول طور يجب رصده وهو طور الإنجاز بعده رهان التحول[1]

فمصطلح الانجاز يحي به كل عملية (فعل) تنجز تحولا في الحلة. إلا أن الفعل لا ينجز ذاته بذاته وإنما يتطلب انجازه ذاتا فاعلة. هنا أيضا يتعلق الأمر بدور وليس بشخصية. وعليه فالتحليل السردي يقر بوجود صنفين للذات:

الذات –الحالة: وهي في علاقة وصلة أو فاصلة مع الموضوع.

الذات– الفاعلة: وهي في علاقة مع الانجاز الذي تحققه.

[1] بوخاتم مولاي علي: مصطلحات النقد السينمائي، للإشكالية والاصول والمتداد. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق5 عن موقع اتجاه الكتاب العرب الالكتروني

فعلاقة ذات الفاعلة بالفعل هي التي تحدد ملفوظ الفعل.

الكفاءة:

يقصد بالكفاءة السيميائية داخل البرنامج الكيميائي مجمل الشروط الأساسية والضرورية لتحقيق الانجاز الفعلي ويعني هذا أن الفاعل الإجرائي لا يمكن أن يقوم بإدواره الانجازية إلا بالاعتماد على مجموعة من المؤهلات الضرورية سواء أكانت مؤهلات عقلية معرفية أم مؤهلات جسدية أم مؤهلات أخلاقية. ومن ثم فالفاعل الإجرائي هو الذي يتمثل الواجب. ويمتلك الإرادة والقدرة ومعرفة الفعل المرشح له ولأدائه ممارسة وتطبيقا. ومن هنا ترتكز الكفاءة على أربعة مؤهلات صيفية: المعرفة، القدرة، الإرادة ، الواجب وينبغي أن نشير هنا إلى أن الموضوع نوعان:

لموضوع الرئيسي المتعلق لموضوع القيمة والموضوع الوساطي أو ما يسمى كلك بالموضوع للجهد المتعلق بموضوع الوساطة أو للجهة. ويعني هذا أن هناك انجازا رئيسيا وانجاز وساطيا أوجهيا أو كيفيا.

وفي هذا السياق. يمكن الإشارة إلى وجود أنواع ثلاث من الذات:

ذات افتراضية وموضوع افتراضي. وذات معينة وموضوع محين، وذات متحققة وموضوع متحقق. إنها ثلاث حالات سردية. الأولى منها سابقة على اكتساب الكفاءة، والثانية تنتج عن هذا الاكتساب والأخيرة بعين الذات وقد قامت بالعمل الذي يصلها بموضوع القيمة. يحقق بذلك مشروعها.[1]

وعليه فالبرنامج السردي يقوم في جوهره على الانجاز باعتباره مرحلة ضرورية لتحويل الحالات إلى أفعال إجرائية، ومن ثم فالانجاز الإجرائي يستلزم منطقيا عملية الكفاءة. فلا يتحقق الانجاز في غياب الكفاءة والمؤهلات الضرورية. كما أن الفاعل الإجرائي يخضع

[1]–المرجع السابق: موقع اتحاد العرب الالكتروني

لتحفيز من قبل المرسل. مع إقناعه منطقيا ووجدانيا بإنجاز مهمة، وأثناء أداء مهمته سيخضع عمل الفاعل الإجرائي لتقويم والتقييم. وبالتالي تسمى آخر مرحلة من مراحل البرنامج السردي بمرحلة التعرف، وهنا يخضع المرسل كفاعل التأويل ليقوم بمهمة الذات البطلة.[1]

التحفيز :

نعني بالتحفيز التطويع حمل الفاعل الإجرائي على تنفيذ مهمة ما على ضوء المؤهلات وللإمكانيات المتوفرة لدى الفاعل الذات وغالبا ما يكون للتحفيز أو التطويع من قبل المرسل إقناعا وتأثيرا وشرحا. وتكون بين المرسل والفاعل الإجرائي عمليات تفاقدية سواء أكان العقد إجباريا. كأن يجبر المرسل المرسل إليه بقبول مهمة، وتكون العلاقة هنا علاقة رئيس بمرؤوس. وقد يكون العقد ترخيصيا كأن يخبر المرسل إليه للمرسل بإرادته للفعل (الإرادة المنفردة). فيكون موقف المرسل القبول والموافقة. وفي هذه الحالة يعزم تلقائيا على الإنجاز والفعل. وقد يكون العقد ائتمانيا. يقوم فيه المرسل بفعل إقناعي يؤوله المرسل إليه فإن كان الفعل الاقناعي كاذبا يكون الفعل التأويلي واهما مثلما يحدث غالبا عندما يخدع لبطل. وبالنسبة لها أصناف من العمليات التعاقدية يقبل المرسل إليه خطاب المرسل.

ولا شك في صحته في جمع لحالات والرسالة هنا تكون ذاته ذات طبيعة كلامية، وتظهر هنا القيمة الانجازية للخطاب.

وهكذا نستنتج بأن التحفيز أول محطة في البرنامج السردي وبواسطته لتحقيق الانجاز والتقويم.

[1]–المرجع السابق: موقع اتحاد العرب الالكتروني

التقويم:

يأتى التقويم داخل البرنامج السردي بعد الإختبار الترشيحي. والإختبار الحاسم والاختبار الممجد الذي يقع فيه معرفة البطل الحقيقي ومكافأته إيجابا أو سلبا ويعني هذا أن التقويم مبني على معيار الهدف والكذب والتركيز على الفعل التأويلي وفعل المعرفة، ويعني هذا أننا نصدر أحكاما على فع الفاعل الاجرائي على ضوء معرفة ما قام به من مهمات: فهل ما قام به هو عمل صادق أو كاذب أو واهم أو يقي سرا من الأسرار: أي نتحدث هنا عن البعد المعرفي من خلال تقويم نتائج الأفعال على ضوء معيار الهدف واكذب (صدق الحالات أو كذبها أو وهمها أو خفاؤها).

هذا ويخضع التقويم للعلاقة التعاضدية المبرمة بين المرسل والذات البطلة فالعقد المبرم منذ البداية بين المرسل والمرسل إليه (الذات) يوجه المجموع السردي وباقي الحكاية يبدوا إذا كتنفيذ له من قبل الطرفين المتعاقدين ومسار الذات الذي يشكل مساهمة المرسل إليه. يكون في نفس ذلك الوقت متبوعا بالتقويم التداولي (المكافأة) والمعرفي (الاعتراف) من قبل المرسل.[1]

ونتيجة لذلك يكون عمل الذات مؤطرا بمقطعين تعاقديين:

إقامته وإجازته واللذان يتبعان هيئة عاملية عبر الذات. فقول بأنه يوجد بداية هيئة إيديولوجية للإعلان عن الحدث وفي النهاية هيئة جيدة لتفسيره ومماثلته مع الكون القيمي الذي تتحكم فيه.

ويعني هذا أن التقويم هو تثمين بعمل الذات البطلة وتمجيد لمهماتها، أو قد يكون قدحا مشينا في ما قامت به من أفعال وأعمال لا ترضي المرسل على ضوء ما تم إبرامه من عقود مشتركة ويلاحظ من كل هذا أن محطات البرنامج السردي (التحفيز والكفاءة والانجاز

[1]–المرجع السابق: موقع اتحاد العرب الالكتروني

والتقويم) مترابطة سببيا ومنطقيا. فكل محطة لاحقة بشكل ترابحه ومنهج. وينبغي على الباحث السيميوطيقي أن يبحث عند استحصال محطة واحدة من البرنامج السردي أن يبحث عن باقي المحطات السردية الأخرى.

فيستكملها بشكل كلي وشامل حتى تتضح الرؤية السردية والوصفية. ويمكن توضيح البرنامج السردي في هذه الخطة التالية:

التحفيز –الكفاءة

الانجاز– التقويم

الحث على الفعل وتأهيل الفعل، تنفيذ الفعل، الحكم على الفعل. وهكذا يتبين لنا مما سبق ذكره بأن أول خطوة سيميوطيقية نبدأ بها هي التحليل السردي من خلال الاستعانة بلغة وصفية تنتمي إلى النحو السردي. وذلك بالتركيز على المكون السردي وتتبع الخاصية السردية ومدارس الأفعال والحالات والتحولات ومدارسة البرنامج السردي عبر محطاته الأربع: التطويع الكفاءة الإنجاز والتقويم.

الفصل الثاني

فصل تطبيقي

(رواية الزلزال للروائي الطاهر وطار)

أولا: استخراج شخصيات الرواية، وتعداد صفاتها:

من المعروف أن الشخصية الروائية ليست مجرد معالم تسير الأحداث بمقتضاها بل هي جزء من هذه الأحداث. تخضع لنظام معين. يقصد إليه الراوي بغرض توجيه الرواية، التوجيه الفني الذي يروم تحقيقه.

وقد نهضت أحداث هذه الرواية على شخصيات مختلفة في أدوارها وأفعالها وتأثيرها ومصائرها أيضا. هذه الشخصيات التي بواسطتها ينمو الحدث الروائي، فشخصيا الطاهر وطار في رواياته دائما من الحقيقة الاجتماعية بحسها الطبقي التاريخي، ربما بدون وعي منها " فالروائي الطاهر وطار لا يطلق الأسماء التي يستعملها في رواياته جزافا، بل يخضعها الرصد والتجريد."[1]

والملاحظ أنه يستعمل الأسماء بصيغة الإفراد، أو يخضعها للتوزيع المكاني مثل(الحاج كيان)، أو بعض التنويعات الأخرى كإضافة الوظيفة أو المهنة:(علي الحوات، عمار الحلاق، الرزقي الفرملي...إلخ)، ونادرا ما يخضع الأسماء التحويرات اللفظية كالتصغير أو التحريف أو لأوصاف العاهات المعيقة غير أن (وطار)حين يضع إسم الشخصية فهي تكون عادة منسجمة مع مدلولية الإسم وخصوصية، وهذه القصدية ليست إختيارا اعتباطيا[2] فالمؤلف يقول "إنني أتعامل مع أسماء الشخص بنفس الطريقة التي أكتب بها. أي بتأمل وبحث"، وهذا يمكن القول أن الاسم الشخصي علامة لغوية بامتياز[3] . ويعطي للفرد بعده الحلالي، وإن ورود الاسم مصحوب باللقب في هذه الرواية (الزلزال) هو إحالة على المراتبية الاجتماعية، كما أن اللباس والهندام له أيضا أبعاده في تأكيد مكانة الشخصية ماديا واجتماعيا ونفسيا. فالاسم بكثافته اللغوية يثبت الوضع النصي في سياقه ويعين على توضيح

[1] إدريس بودينة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار وصار المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، ط1، الجزائر 2007، ص 149-150.

[2] المرجع نفسه.ص 150.

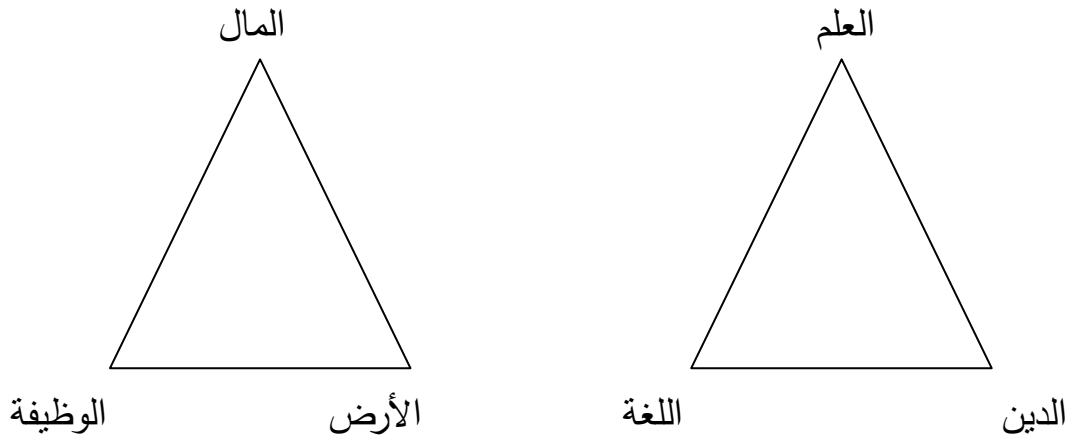
[3] بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي بيروت، 1990، ص 256.

شبكة العلاقات التي ينشئها لتقديم ملفوظ حكائي حول مسمى وصفاته. كما نرى في اسم "عبد المجيد بو الأرواح" بطل رواية الزلزال.

فالإسم كمورفيم فارغ لا يمتلئ سوى بدلالاته الشخصية التي يمنحها لنا كلما تعرفنا عليه من خلال السرد وعبر الاشتقاقات والظلال نستوحيها منه مثل: (المجد، التمجيد، الماجد، الممجد.....)، لذلك فالبطل يمتلك كل الصفات التي تدرجه في أعلى مراتب السلم الاجتماعي، فهو محصن بالمؤهلات المعنوية والمادية، إنه "عالم في الدين والنحو والصرف"[1] وهو "مدير ثانوية بالجزائر العاصمة"[2]

كما تمتلك أراضي شاسعة "تزيد عن ثلاثة آلاف هكتار"[3].

ونستخلص هذه الصفات وفق الشكل الآتي:



ومنه نستنتج أن الحس الطبقي التاريخي لدى شخصيات وطار كان يتطور لديها على أرض الواقع الذي تعيشه بكل تناقضاته، فالوعي التاريخي لم يكن مفروضا عليها برغبة ملحة من طرف الكاتب بل وعلى العكس من ذلك، فهي شخصيات تمارس قناعاتها على المساحة الروائية بشكل ينسجم مع تركيبتها الطبيعية والثقافية. ومن الشخصيات التي تتجلى في رواية الزلزال، شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية:

[1] الطاهر وطار، رواية الزلزال، موفم للنشر، الجزائر، 2007، ص105.

[2] المرجع نفسه، ص105.

[3] المرجع نفسه، ص32.

1- الشخصيات الرئيسية:

عبد المجيد بالأرواح: وهي شخصية محورية مركزية تطرق إليها الطاهر وطار لدراستها، والتي من خلالها يتفرع عالم الرواية، فهي المحرك لنمو وتطور الرواية.

(فعبد المجيد بوالأروح) قد وصفه الطاهر وطار وصفا خارجيا في قوله: "أسند ظهره إلى جدران المسجد، وراح يحتضن وجهه، وعيناه الكبيرتان البارزتان تتسعان أكثر فأكثر، بينما شفتاه تتمتمان بتلاوة دعاء وعضلات وجهه تتقلص وترتخي"[1].

وفي المقاطع الأخيرة من رواية الزلزال نتعرف أكثر على هذه الشخصية الاقطاعية فقد كان من أكبر الأساتذة المدراء، وأبرز رجال الأعمال الفوقية للإستعمار الفرنسي بالجزائر ولحلمه الواسع بتكوين العريضة التي يمارس فيها استغلاله البشع، ورغبته الكبيرة بعودة الزمن الكولونيالي الضائع، وداخل هذا السياق بالأرواح من المحافظين على التقاليد والإقطاعية الموروثة وضمان مصالحها المهددة وما عدا ذلك فهو كافر وملحد، يقول "استغفر الله استغفر الله، الاستقلال، الانتصار، انتصار والاشتراكية والشيوعية شيء آخر"[2]. فتجدد قيمة الاشتراكية لديه بقدر ما يمكن أن تقدم له من أسلحة للحفاظ على أراضيه التي أصبحت الثورة الزراعية تهددها، ومن هذا يأتي عداؤه الطبيعي، لا للفقراء وحدهم، ولكن للتاريخ ذاته، فبوالأرواح إذن هو البذرة الشرعية المتفرعة من تربة العلاقات الاقطاعية، "أبي كان عظيما، رئيس قبيلته، وزعيم قومه، عندما كان الفرنسيون يدقون بمطارق من حديد، أبواب منطقتنا، كانت قبيلتنا تقاتل ببسالة، ترد الغزو من البحر"[3]، "أرسلوا إلى أبي ، نعطيك

[1] المرجع السابق، ص: 19.

[2] المرجع نفسه، ص: 84.

[3] المرجع نفسه، ص: 171.

الأرض، تترك زعيما على قبيلتك، افتح لنا الباب ولك الأمان"[1]، "خرج أبي برجاله وعندما وجدوا أنفسهم في الكمين قال لهم أبي: لا تلقوا بأنفسكم في الكمين"[2]

"دخل الفرنسيون المنطقة، قتلوا كل قادر على حمل السلاح، وحبلوا النساء وعلقوا لأبي النياسين وأعلنوه زعيما"[3].

هذا الرصيد الإقطاعي من الخيانات الذي ورثه بوالأرواح عن أبيه هو الذي يحدد بدقة جوهر شخصيته، فهو من سلالة لم تتردد لحظة واحدة لضمان مصالحها الآنية في أن تبيع الثورات والانتفاضات البرجوازية الفرنسية، نجده أحد الذين فتحوا لها الأبواب لتدخل من البحر وتجتاح الجزائر كاملة فبوالأرواح هذه شخصيته الجوهري من أجل الوصول للاستغلال وكبت الحركات الثورية التي تستهدف البنى التقليدية العميقة.

ومن خلال تصفحنا للرواية نجد أنها تتطور من موقف لآخر، مستندة إلى هذه الخلفية التي يتكئ عليها (بوالأرواح)، مما يجعلها تلقى قبولا لدى القارئ، علاوة على الخيانة، فإن هذه الأسرة التي ينحدر منها بولألرواح يتنفس فيها الجهل، وهذا ما يجعلها يدا خادمة تأتمر بعقل الفرنسيين

ولذا فإن التحاق (بوالأرواح) بجامع الزيتونة لم يكن بغرض التفقه في الدين واللغة القائم على المحبة والرغبة، بل كان وسيلة من وسائل التمسك بالمكانة الاجتماعية التي كانت عليه أسرته.

كما استغل (بوالأرواح) قضية الدين، لأنها من الأوراق المربحة، فالدين لضرب وتمييع. أي تحريك جماهيري يستهدف تغيير اجتماعي للأوضاع. وقد انتقل هذا السلاح عبر الحقب التاريخية المتعاقبة كالإديولوجية ذات حدين استعملها الإقطاع في معظم الأوقات لتمويين

[1] المرجع السابق، ص: 171.

[2] المرجع نفسه، ص: 172.

[3] المرجع نفسه، ص: 172.

قضية الاستغلال وإعطائها طابعا من الشرعية الدينية. وهذا ما فعله بالأرواح الذي ورث كل الأساليب القمعية وحاول تطبيقها على الثورة الزراعية. فحاول تغيير الآيات القرآنية بحسب رغبته الذاتية. إذ قال: "إن الصلاة محرمة على الأراضي المؤممة"[1].

وإذ يؤدي الشكل الخارجي للفنون دينيا، فالمسألة لا تخلو أبدا من جوهر المصلحة الطبقية. فحتى الجنة عند بوالأرواح ليست جيدة إلا بقدر ما يمكنها أن تحقق مزايا ومنافع مادية مستقبلا "في الجنة يقضي المسلم يومه الطويل في إفتضاض البكار"[2].

الجانب الآخر من جوانب شخصية بوالأرواح هو الشخصية المرضية الذي اجتهد كثيرا في رسم ملامحها. والتي يمكن الإشارة إلى بعض وجوهها "عندما رجعت في الصيف، وجدت عائشة غير موجودة قالوا ماتت بكيتها كثيرا كانت تنام إلى جانبي...زوجة أأبي الصغرى قالت كلاما فظيعا أبوك قتلها خنق أنفاسها. ترك زوجاته الأربع وطالبها لغسل قديمه أغلق الباب خلفها وانفرد بها ...زوجة أبي الصغرى في السادس عشرة راودتني عن نفسها مانعت ثم انسقت معها"[3].

إن أسرة بهذه المواصفات لا يمكن أن تكون إلا شاذة، ولا تعد شريحة تمثيلية للمجتمع الجزائري، ولذا فإن نزاعاتها وأهوائها لا تمثل من الناحية المنطقية النظرة العامة، ولا تمثل أيضا الإديولوجية الحقيقية للمؤلف.

فبوالأرواح ليس إقطاعيا فقط لكن مجرما كذلك. فقد ورث النزعة الإجرامية عن أبيه: "اقترب وقع حوافر الحمار، انغلقت عيناه، امتدت يداه بأصابع، تناول عنق حنيفة، راح يضغط ويضغط، أسلمت أنفاسها"[4].

[1] المرجع السابق ، ص: 32.

[2] المرجع نفسه ، ص: 27.

[3] المرجع نفسه، ص: 172.

[4] المرجع نفسه، ص: 172.

وهذا يعني أنه في فترة الاستعمار كان قوة لا يستهان بها. يقتل ولا أحد يحاسبه عما فعل. فهو السيد والآخرون مسودون. وكذا نجده دائما يتمنى لو تعود تلك الأيام التي انزلقت من بين يدين كالأحلام.

2- الشخصيات الثانوية:

بلباي: هو تلك الشخصية التي عرفها "بوالأرواح" سابقا، هذا الرجل الذي عرفناه بعزته وعظمته، محاطا بجماعة من الأغوات والباشوات والقياد والنواب والموظفين السامين ورجال الدين والعلماء، فقد كان يمتلك مطعما فخما لا يدخله إلا أصحاب الشأن "أنوار، ثرية ضخمة تتلألأ منعكسة على ملاعق الفضة وكؤوس البلور والمزهريات النحاس"[1]، وبعد الاستقلال تغيرت تلك الأوضاع في قسنطينة بسبب النزوح الريفي والاكتظاظ الذي شهدته المنطقة بالإضافة إلى ظهور النظام الاشتراكي في الجزائر الذي أثار سلبا على طبقات البورجوازية، وبلباي من بين الذين تأثروا بها فأصبح يعيش حياة وضيعة، يمتلك مطعما قديما: "طلاء الجدران ذائب إلى درجة فقد معها لونه، المقاعد اختفت وحلت محلها مصاطب خشبية متداعية"[2]، أصبح محاطا بالمتسخين وباعة ثمر الصبار والحمالين والنشالين...صار شيخا كبيرا بلحية كثة ونظارات صغيرة شفافة وعراقية بيضاء متسخة وقميص ممزق...[3].

يعتبر "بلباي" الصديق الحميم لعبد المجيد بو الأرواح لم يلتق به منذ ستة عشر عاما بعد الاستقلال، ورغم تلك الأوضاع السيئة التي يعيشها بلباي إلا أنه مازال محافظا على بعض الأشياء التي تعتبر ثمينة مقارنة بالأشياء القديمة التي يمتلكها في المطعم وبعض المأكولات التي يقدمها للمقربين منه مثل "بو الأرواح"، ونشير إلى أن "بلباي" اكتسب ثقافة وخبرة واسعة لتعامله مع علية القوم، هذا ما مكن بو الأرواح من اطلاعه بسره بخصوص الأراضي.

---

[1] المرجع السابق، ص27.

[2] المرجع نفسه، ص23.

[3] المرجع نفسه ص24.

عمار البناي: هذا الكهل على كتفيه سترة منامة، عاري الرأس، حليق الذقن متسخ القدمين[1]، يعرف بو الأرواح، رآه في العاصمة حالته متردية جدا، اشتغل في مسجد الأمير عبد القادر، إلا أنه طرد منه، ليس من المعقول أن تكون هذه الشخصية يعرفها بو الأرواح لتسلطه وأحدج الإقطاعيين المتحكمين في المسودين.

عمار الحلاق: صهر بو الأرواح، لم يره منذ تسعة عشر سنة، وهو أحد الذين وضعهم بو الأرواح في القائمة طمعا في الاستقراض، إلا أن بو الأرواح طرده شارك في الثورة الجزائرية واستشهد استشهادا بطوليا.

ملمع الأحذية: هو صبي، حافي القدمين، ممزق السروال عليه مريول باهت ورسمت في صدره وظهره صورة غفارة عيناه زرقاوات ووجهه جميل وشعره على كتفيه أصفر لامع[2]، فقير مات أبوه في الغابة مدافعا عن الجزائر، أمه متزوجة مع فحام الذي سجن بسبب إشعاله الحطب في الغابة، عاش عند جدته وعمته، نكتشف من خلال هذه الصفات أن الصبي ينتمي إلى الطبقة الكادحة التي تعيش في ظل الإقطاعية المستبدة، من خلال الحوار الذي دار بين الصبي وبو الأرواح الذي حرمه الله نعمة الأولاد، فكان يتمنى أن يكون له صبي مثله: "لو كان لدي ولد لألبسته دمقس والدباج ولأسكنته السرايا ولزوجته سبعة نساء وعشرين جارية ووهبته الأرض فلا تطمع فيها الحكومة..."[3].

عبد القادر الغرابلي: هو ابن أخ بو الأرواح كان يريد أن يكسب متجر لبيع الغرابيل طالبا من عمه قرضا في البداية رفض ثم وافق على الطلب مقابل وثيقة تضمن له حقه في حالة وفاة أو إفلاس رغم القرابة التي تربط بينهم، مغتنما بذلك ضعف الغرابلي بالحصول على الأرض بأي ثمن، "على الموت وعلى الحياة وعلة النجاح وعلى الإفلاس نصف

[1] المرجع السابق، ص54.

[2] المرجع نفسه، ص62.

[3] المرجع نفسه، ص62.

الأرض إذا"[1]، عند اندلاع الحرب كان الغرابلي مسؤولا بجمع الاشتراكات والأسلحة والأدوية، ألقي عليه القبض حتى استقر به المقام في محتشد البرواقية، تعلم القراءة والكتابة وصار يحفظ الكتب والكلام المرصع، وبعد الاستقلال أصبح أستاذا في الثانوية، تحصل على الشهادة الابتدائية ثم الأهلية ودخل الجامعة[2].

عيسى بو الأرواح: ابن خالة بو الأرواح وحفظ الستين، قرأ الآجرومية والرسالة في الرواية ثم زهد، أعلن عن نفسه تابعا للطريقة الشاذلية معلما للقرآن الكريم، يكتب الرقى، طرده بو الأرواح في سن الثامنة عشر، كما أنه كان يحارب المتطرفين والخرافات[3]، تحول إلى نقاب شيوعي والدليل على ذلك: "وقف على رأسه أبا الغفاري في المنام ثلاث مرات في كل مرة كان يقول له: طريق الله لا تخدم عباد الله، طريق أن تقاوم أعداء عباد الله، طريق الله أن تكافح الاضطهاد والاستغلال"[4].

رزقي البرادعي: ابن عم بو الأرواح، هو شخص فاضل ملتزم حدود نفسه رغم ميوله إلى الخمر والغلمان، أخته زوجة بو الأرواح سابقا، الوحيد الذي بقي على حاله وفي الأخير أصبح إماما.

الطاهر النشال: هو ابن أخ بو الأرواح، مات أبوه فتشرد أربع سنوات قضاها في الجيش الفرنسي وثلاثة قضاها في السجن، اشتغل في رحبة الجمال باع نصيب أبيه من أرضه لعمه، غير آسف وانهمك في أمور منها، الزواج الطلاق السكر، كان يقولن عنه نشالا إلا أنه في الحقيقة من الوطنيين الأوائل الذين يهربون الأسلحة والذخيرة لجبهة التحرير الوطني، أصبح في الحاضر ضابط سام، "الطاهر النشال ضابط سام، يحل ويربط، عمار الحلاق

[1] المرجع السابق، ص61.

[2] المرجع نفسه، ص158-159.

[3] المرجع نفسه، ص64.

[4] المرجع نفسه، ص122.

شهيد، نينو الدلال الخائن، بلباي المفلس راض عن وضعه، سعدان مهرب الصابون والمخدرات صهر لضابط سام يحل ويربط"[1].

الشاب: هو أحد الشباب الجزائريين يسكن في قرية العنصر (الميلية)، تزوج صغيرا له ابنه الأكبر في الثانوية، اشتغل في العزف على الزرنة والقصبة، أبوه خماس في الأرض، مسبل وجندي شارك في الثورة، رحل إلى قسنطينة للعمل فيها لأنه يرفض معيشة الذل والهوان، "إذا ما أعطوك أرضا في العنصر أو في الميلية تقبل؟.

-أنا شخصيا لا أقبل، أما أبي وإخوتي التسعة الآخرون، وهم كلهم قادرون على العمل، فيقبلون بالأرض أينما كانت"[2].

وتتجلى طموحات هذا الشاب أن يصبح ابنه مهندسا أو عالما في الموسيقى رغم وضاعته وفقره.

نينو: كان رجل أعمال يبيع ويشتري قضايا المحاكم، تردت حالته وأصبح عجوزا يرتدي غبارية، بهت لونها الأسود، على رأسه طربوش...[3].

أصبح يدلل في الصباط ويحن إلى ماضيه، كان يؤمن إيمانا جازما لأن إرادة فرنسا أقوى من إرادة الله، كان يعمل في المخابرات الفرنسية.

ثانيا:استخراج النموذج العاملي للرواية:

ترتكز البنية العاملية كما سبق وأن تكلمنا عنها والجزء النظري على ثلاث محاور أساسية تتمثل في: محور التواصل؛ والذي يشمل المرسل والمرسل إليه وحور الرغبة والذي يتضمن الذات والموضوع ومحور الصراع والذي يتقابل فيه المساعد والمعاكس (المعارض).

[1] المرجع السابق، ص144.

[2] المرجع نفسه، ص83.

[3] المرجع نفسه، ص98.

فالبنية العاملية إذن هي مستوى من مستويات التحليل السيميائي للنصوص السردية، وتقوم على أساس النموذج العاملي الذي يعد تشخيصا غير تزامني للنصوص، واستبدالا لعالم الأفعال. ذلك أن السرد يقوم على التراوح بين الاستقرار والثبات والحركة والتحول في آن. ففيما تتغير مضامين الأفعال بصفة مستمرة يظل الملفوض السردي ثابتا.

وستتوضح لنا البنية العاملية بشكل جلي من خلال تحليلنا لرواية الزلزال للروائي الجزائري المعروف الطاهر وطار:

بطل الرواية هو الشيخ عبد المجيد بوالأرواح، الرجل الإقطاعي الذي يسعى جاهدا لإنقاذ أراضيه من الحكم الاشتراكي وقانون تاميم الأراضي بتوزيع أملاكه على أقاربه االذين نسيهم ولم يتذكرهم إلا بعد صدور قانون الثورة الزراعية، فهو متغيب عن أراضيه ومنشغل بحكم وظيفته في الجزائر العاصمة.

وتتوزع الرواية على سبعة فصول، وكل فصل يحمل اسم جسر من جسور قسنطينة، هذه الجسور تتم فيها أحداث وأهم تفاصيل الرواية، بداية وصول بوالأرواح بسيارتها الخاصة إلى مدينة قسنطينة، مستعيدا بعض ملامحها القديمة متأملا جسر باب القنطرة قائلا: "هذا الجسر أفضل جسور قسنطينة السبعة، عريض وقصير، سرعان ما ينسى الإنسان الهوة التي بينه وبين الواد"[1]، وفي هذه الأثناء يصب جام غضبه على النظام الحاكم، الذي استورد الاشتراكية وأعطى للنناس حرية النزوح والهجرة للمدن، وقد ظل بوالأرواح ينتقل في الشوارع، يشتم ويلعن الاكتظاظ الذي وصلت إليه المدينة.

وهو في الانتقال من مكان إلى آخر ومن شارع إلى آخر ومن جسر إلى آخر ومن زقاق إلى آخر ومن مقهى إلى آخر ومن نزل إلى حديقة ومن سوق إلى محل باحثا عن حليف له يرتكز عليه ويعتمد عليه مثل أيام زمان، لما كان في الزمن الماضي يستغلهم ويسلب أراضيهم ويورطهم في مشاكله. لكنه يفاجأ بأن مدينة قسنطينة هي وسكانها من بينهم معارفه

[1] المرجع السابق. ص10.

وأقاربه وأهله قد تغيروا وتغيرت معهم المدنية بدورها، فقد صارت مدينة الفلاح والعسكر والموظفين في السياسة ولدى الدولة والنقابة...أساتذة عساكر...وقد كان يتحدث بصوت عال، والأطفال يلاحقونه ويضحكون مكررين مقاطعه الصوتية المسموعة إلى أن صاح:

"أين أنا؟ أين أنا؟ فأجابه الأطفال بصوت واحد: في جسر الشياطين...في جسر الشياطين..."[1].

وهنا يشعر أبو الأرواح أن زلزالا قد حدث في مخه وأنه لم يعد يستطيع السيطرة والتحكم في الأمر كما كان عليه الأمر فيما سبق. ولم يبق له إلا التسليم والقبول بالأمر الواقع، وأن أي شيء سيقوم بع لم يعد له معنى، فالعالم قد تغير ولم تعد علاقاته القديمة مسيطرا على الأمر، وقد أصبح ينادي بصوته:

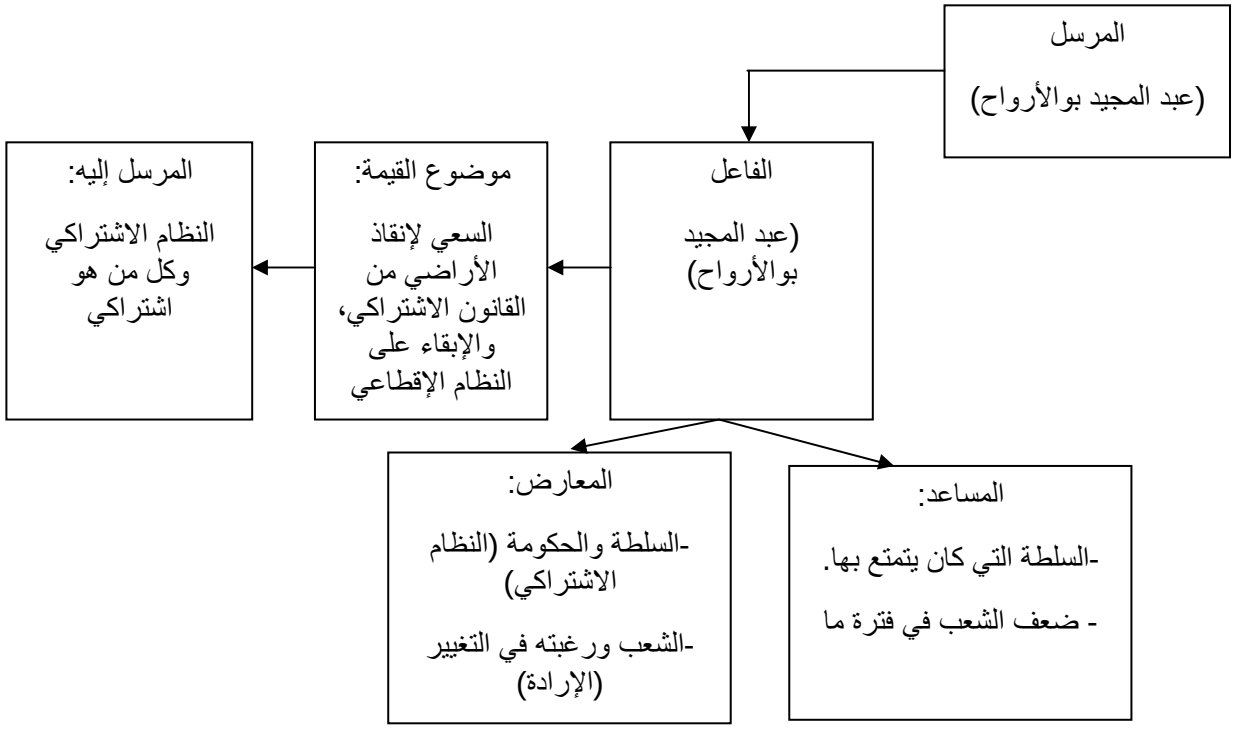
"يا سكان مدينة قسنطينة. الزلزال. الزلزال. يا آل بوالأرواح. الزلزال. الزلزال."[2].

والنهاية جاءت حلا للمشكلة، فهي التنوير النهائي واللمسة الأخيرة. فبقدر ما حاول استغلال سكان مدينته، أسهم ذلك في تفجير الواقع وتنوير الوعي لديهم، ولذلك فقد اقترب من نهايته وأصبح مجبرا على عيش الواقع الحاضر بكل ما يحمله من تغيرات ومستجدات لا يعتبرها في صالحه بل بالعكس.

[1] المرجع السابق. ص209.

[2] المرجع نفسه. ص209.

ومنه نستنتج أن النموذج العاملي لرواية الزلزال هو كالآتي وحسب المخطط التالي:



من خلال هذا المخطط نكون قد لخصنا مضمون الرواية، واستخلصنا بالتالي النموذج العاملي لها، حيث تبدأ الذات الفاعلة وهي المرسل والفاعل (عبد المجيد بوالأرواح) في إعداد الوسيلة للحصول على موضوع القيمة، ويكاشف بوالأرواح بالباي بأمر مجيئه إلى قسنطينة ويخبره أنه بعد صدور الثورة الزراعية القاضي بتأميم الأراضي للمتغيبين، فقد جاء من الجزائر العاصمة لتقسيم أراضيه (فوق الورق) أي بشكل صوري على أقاربه، حتى إذا جاؤوا لتأميمها لم يجدوا شيئا.

وخرج بوالأرواح باحثا في رحلة شاقة عن الورثة لأنه لم ينجب أبناء معلنا تذمره: "اقض على الحكومة وعلى الفقراء والعمال والطلبة والنقابيين، وأعد بعث أمة جديدة ليس فيها سوى نحن السادة والأشراف"[1].

ويكون المساعد في هذه الرحلة من أجل تحقيق موضوع قيمته أي رغبته وهدفه هم نفسهم معارضيه وأعدائه الذين جاء أبو الأرواح من أجل التصدي لهم وتوقيفهم أي الحكم

[1] المرجع السابق. ص92.

الاشتراكي، بالإضافة إلى الشعب يشمل أهله وعائلته، وذلك لأنه كان يعتقد أن الأمور بقيت على حالها وبإمكانه التأثير عليهم كما كان الحال في الماضي. ومنه نستنتج أنه في الأخير لا يوجد أصلا مساعد لأبو الأرواح لتحقيق مطامعه وموضوع قيمته، وكل شيء قد تغير ولم يبق على حاله كما بينا هذا الأمر من قبل.

ولا تصل الذات الفاعلة (عبد المجيد بوالأرواح) إلى موضوع قيمته (إنقاذ أراضيه من قانون تأميم الأراضي ومحاربة النظام الاشتراكي والإبقاء على النظام الإقطاعي من أجل الاستمرار في استعباد الشعب واستغلاله والسيطرة على أملاكه...)

ويستمر المرسل (عبد المجيد بوالأرواح) في البحث عن موضوع قيمته ولكن كل محاولاته باءت بالفشل ولم يصل إلى ما كان يطمح إليه، وقد وصل إلى قمة الفشل واليأس وحاول أن ينتحر ويعطي حدا لحياته بعد ان اصطدم بالواقع الذي لم يصدقه ولم يتقبله، ولكن الشرطة تدخلت وألقت بالقبض عليه لتمنعه من الانتحار وحملته بسيارة إسعاف للمستشفى.

ثالثا: استخراج البرنامج السردي للرواية:

إن كل برنامج سردي يتشكل من خلال العوامل التي تنتج الفعل الذي يمارسه المرسل على الفاعل لتحقيق عمله. من خلال جملة من العناصر التي تحاول إنجاز أو إفشال البرنامج تبعا للعلاقة التي تتجلى من خلالها الوظيفة الدلالية للبنية العاملية، بين الفاعل الرئيس وبين بقية الشخصيات الأخرى، التي تقتسم فيما بينها وظائف مختلفة، ويتكون المقطع السردي من وحدة سردية كاملة. مكونة من المهمة التأهيلية (المناورة) والمهمة الأساسية (الإنجاز العملي للمشروع)، والمهمة التمجيدية (الجزاء).

وتنتظم المهمة التأهيلية في مستوى علاقة المرسل (عبد المجيد بو الأرواح) بالمرسل إليه (النظام الاشتراكي وكل من ينتمون لهذا النظام)، وتأثير ذلك في هذا للقيام بالفعل الإقناعي (فعل الفعل)، ويتم في هذه المرحلة التعريف بموضوع المشروع المعتزم القيام به

(إنقاذ الأراضي من القانون الاشتراكي بتوزيعها على الأقارب، والإبقاء على النظام الإقطاعي الفاسد والظالم والمجحف). وإبرام عقد بين المرسل والمرسل إليه، بعد توفر جانب الكفاءة المتمثل في الرغبة في الفعل ومعرفة الفعل والقدرة على أداء الفعل، ثم تأتي بعد ذلك مرحلة الإنجاز الحاسمة وهي مهمة أساسية سعى فيها أبو الأرواح إلى تحقيق موضوع فينتقل من حال لحال آخر ثم يأتي الجزاء بعد تقييم الأفعال التي تم تحقيقها حسب الالتزام الذي أخذه البطل (عبد المجيد بو الأرواح) على نفسه.

ولتوضيح البرنامج السردي في رواية الزلزال للطاهر وطار وبالتحديد لبطل الرواية عبد المجيد بوالأرواح، وذلك من خلال المخطط التالي:

رابع: البرنامج السردي:

1/**التحريك:**

سماع عبد المجيد بو الأرواح بقانون تأميم الأراضي للغائبين، ثم عودته إلى قسنطينة من الجزائر العاصمة. ورغبته في إنقاذها من النظام الاشتراكي وذلك من خلال توزيعها على أقاربه وفق شروط يمليها على من وزعها عليهم. وذلك بعد أن بحث عليهم لكنه اصطدم بالتغيير الجذري الذي حدث على مستوى المدينة وكذا سكانها.

2/**الكفاءة:**

أ/**الرغبة في الفعل:** رغبة عبد المجيد بو الأرواح في إنقاذ أراضيه من النظام والقانون الاشتراكي من خلال اتباع سبل ملتوية لتحقيق ما يريد الوصول إليه وهو موضوع قيمته.

ب/**معرفة الفعل:** عبد المجيد بو الأرواح يعتقد أنه يعرف كيف يتوصل إلى تحقيق رغبته وهي إنقاذ أراضيه ولكنه يتفاجأ بتغير الأوضاع.

ج/**القدرة على الفعل:** عبد المجيد بو الأرواح لديه القدرة المادية والنفوذ والسيطرة لتحقيق موضوع قيمته، لكن الظروف قد تغيرت وحالت دون أن يتوصل إلى ما يريد.

د/وجوب الفعل: عبد المجيد بو الأرواح قد سعى جاهدا بكل ما أوتي من قوة وقدرة من أجل إنقاذ أملاكه وأراضيه من قانون تاميم الراضي. لكن السلطة والنظام الاشتراكي قد كانوا أقوى منه.

3/**الإنجاز:**

عبد المجيد بو الرواح كان في حالة انفصال عن أملاكه وبلده وأهله، ثم أصبح في حالة اتصال بهم وكذا بالنظام الاشتراكي الذي قضى على النظام الاقطاعي وكذا قضى على آمال وأهداف ورغبات وطموحات بو الأرواح في الإبقاء على الإقطاعية ومواصلة سياسة الاستغلالية الاستعبادية.

4/**الجزاء:**

يتمثل في نهاية عبد المجيد بو الأرواح وجزاءه على أعماله الشنعاء ويتمثل في سقوطه ونهاية امبراطوريته. ومنه نستنتج أن البرنامج السردي الذي سعى عبد المجيد بوالأرواح من أجل تحقيقه لم يتحقق بل فشل، فقد تحقق البرنامج السردي النقيض وهو رواج وانتشار النظام الاشتراكي والقضاء على النظام الإقطاعي وتأميم الأراضي.

الخاتمة

نستنتج من خلال ما سبق أن السيميائية تبحث عن شكل المضمون عبر العلاقات التشاكلية والتضادية الموجودة عبر العناصر داخل العمل الأدبي، وقد استطاعت السيميائية كمذهب ومنهج أن تكشف لنا العلاقات القائمة وراء النص فهي تفسر المعطيات ثم تؤول العلاقات الترابطية بين الدلالات ثم تتجاوز البنية اللغوية الداخلية لتربط بينهما وبين مرجعيات الثقافة، ومن هنا فهي تسعى للوصول إلى الملابسات التأويلية المختلفة للخطاب (الرواية). ونتيجة لذلك فقد أحصت السيميائية ثلاث اتجاهات:

أ/ تدرس الأنظمة الدالة من خلال الظواهر الاجتماعية الملابسة للنص.

ب/تدرس أنظمة الاتصال والإبلاغ.

ج/السيميائية إبلاغية ودلالية.

- وكذا من النتائج المتوصل إليها من خلال هذا البحث.
- السردية هي مجموعة من الحالات والتحولات التي يتعرض لها عنصر ما داخل نص أو خطاب ما وهي مسؤولة عن إنتاج المعنى، ومن هنا فالمقاربة السيميوطيقية تدرس النصوص السردية التي تتعاقب فيها الأفعال والحالات والتحولات.
- نجد أن الطاهر وطار يحاول أن يوضح لنا مدى المعاناة من خلال فئة معينة من المجتمع الجزائري خاصة فئة الفقراء والضعفاء المغلوب عن أمرهم.
- في بعض المقاطع من الرواية نتوهم أن الطاهر وطار هو أحد شخصيات الرواية وذلك راجع إلى حضور مميز للمتكلم الملتصق بالعمل السردي.
- الكاتب كان ينتقل إلى الماضي بشكل كبير وإلى المستقبل أحيانا. وهذا ما أدى إلى التداخل مع الزمن الحاضر حيث أن الراوي يتحرك إلى الأمام وإلى الوراء بسرعة كبيرة بين نقاط زمنية كثيرة ومختلفة.
- كان وصف الأمكنة ملتحما بالشخصيات وبأحاسيسها ونفسياتها فوظف الروائي نصا كشف فيه عن معاناة أبطاله. مما أسهم في تحويل نمط تفكيرهم.

- الشخصيات ووحدها في الرواية كفيلة وقادرة على استدعاء المكان وخلقه فلا شخصية دون مكان ولا مكان دون شخصية.
- تعكس لنا الرواية العديد من البيئات الاجتماعية، وتعكس لنا بالتالي أفكارها المنبثقة عنها خاصة فيما يتعلق بالعلاقات التي تربط أفراد المجتمع بمراكز السلطة.

أقول في الأخير أن الخاتمة ليست نهاية لفكرة البحث، وإنما هي صورة جزئية منه أو وردة من بستان، نرجو أن تكون مفيدة تمكننا من معرفة قطب من أقطاب الرواية الجزائرية الحديثة.

راجية من الله عز وجل أن يلهمني تقديم الأفضل وقول الحقيقة والصواب وكشف النقاب على الأعمال الروائية الجزائرية سواء أكانت مكتوبة بالفرنسية أو العربية. لأن هذا يزيدنا فخرا واعتزازا بالأدب الجزائري وما يحويه من معجزات أدبية تستحق الدراسة والتقدير.

قائمة المصادر والمراجع

المراجع العربية

1. إبراهيم سعدي. " تسعينات الجزائر كنص سردي". الملتقى السابع عبد الحميد بن هدوقة للرواية أعمال وبحوث / مجموعة لملتقى الدولي السادس. دط

2. إبراهيم صحراوي. السرد العربي القديم. الأنواع والوظائف والبنيات. منشورات الاختلاف. الدار العربية للعلوم. الناشرون: الجزائر. بيروت. ط1. 2005.

3. ابراهيم عباس. تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية

4. أبو القاسم سعد الله. الحركة الوطنية1900 1930. دار الآداب. بيروت.دط. 1969.

5. أحمد سيد أحمد. الرواية الإنسانية وتأثيرها عند الروائيين العرب (محمد ديب ونجيب محفوظ). المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر

6. أحمد سيد أحمد. الرواية الإنسانية وتأثيرها عند الروائيين العرب (محمد ديب ونجيب محفوظ). المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر

7. أحمد فريحات. أموات ثقافة في المغرب العربي. الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع. لبنان. ط1.

8. إدريس بودیبة. الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار وصار المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية. ط1. الجزائر 2007.

9. الأطرش يوسف: المكونات السيمائية والدلالية للمعنى الملتقى الوطني الرابع (السيمياء والنص الأدبي). المركز الجامعي خنشلة

10. أمنة بلعلي. المتخيل في الرواية الجزائرية. من المتماثل إلى المختلف. دار الأمل للنشر والتوزيع. دط. دت

11. الأمير مصطفى محمد بن ابراهيم. حكاية العشق في الحب والاشتياق. تحقيق: أبو القاسم سعد الله. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. ط2. 1983 .

12. أودينا مبير. بناء الرواية.ت: ابراهيم الصيرفي. دار الجيل. دط. دت

13. بحراوي حسن. بنية الشكل الروائي. المركز الثقافي العربي بيروت. 1990.

14. بن جعة بوشوشة. الرواية العربية الجزائرية. أشئلة الكتابة والصيرورة. دار سحر للنشر. ط1. 1988.

15. بن جمعة بوشوشة. التجريب وحداثة الشردية في الرواية العربية الجزائرية. المطبعة المغاربية للطباعة والنشر. تونس. ط1. 2005

16. بن صيات. الرواية الجزائرية تمتد إلى البعد الاتي. حوار مع الروائي ابراهيم سعدي. جريدة الخبر. الثلاثاء جوان 2001 .

17. جمال كديك: السيمائيات السردية بين النمط السردي والنوع الأدبي. اعمال ملتقى السيمائية والنص الأدبي. معهد اللغة العربية وآدابها جامعة باجي مختار. عنابة. 17/15 ماي 1995. ص284

18. حامد سيد النساج. بانوراما الرواية العربية الحديثة. دار المعارف ط1. 1980

19. حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي(الفضاء. الزمن. الشخصية) المركز الثقافي العربي. بيروتن ط1. 1993. ص:202

20. حسين خمري. فضاء المتخيل. مقاربات في الرواية. منشورات الاختلاف. ط1. 2002.

21. حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور انقد اعربي. المركز الثقافي العربي للطباعة وانشر والتوزيع. الدار البيضاء. المغرب. ط3 2000. ص 51

22. داود عطاس. حسن رضى. قضايا النقد العربي (قديما وحديثا) الدار العلمية الدولية. عمان. ط1. 2000. ذكرته: بحية عودة زعرب. جماليات السرد عن لخطاب الروائي.

23. رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيمائي للنصوص دار الحكمة. 2000.

24. روجي ألف. الرواية العربية. مقدمة تاريخية ونقدية

25. رومان غودو: تحديد النموذج الفاعلي. ترجمة لأحمد السمادين مجلة دراسات مغاربية. العدد: الدار البيضاء.1998.

26. زوزو نصيرة. إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي المعاصر

27. سعد الله محمد غانم." أطياف النص لدراسات في النقد الإسلامي المعاصر". عالم الكتاب الحديث. دط. 2000

28. سعيد بنكراد: سيميولوجية الشخصيات اسردية (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة نموذجا) دار مجدلاوي. عمان. الأردن. ط1. 2003/1423

29. صحية عودة زعرب. جماليات السرد في الخطاب الروائي دار مجد لاوب. عمان. ط1. 2006.

30. الطاهر وطار. رواية الزلزال. موفم للنشر. الجزائر. 2007.

31. الطيب بودربالة. ترجمة الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية **إلى العربية. المجلس الأعلى للغة العربية. دار الهدل للطباعة والنشر الجزائر. 2007. د.ط**

32. الطيب دبه: مبادئ اللسانيات البنيوية(دراسة تحليلية استيمولوجية) دار القصبة. الجزائر. دط. 2001

33. عايدة أديب بامية. تطور الأدب القصص الجزائري 1925-1967 ترجمة: محمد صقر من تصريح للكاتب مولود معمري في رسالة وجهها إلى الملفة. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر

34. عبد القادر جغلول. تاريخ الجزائر الحديث. دار الحداثة للطباعة والنشر. بيروت. ط1. 1982.

35. عبد الله ابراهيم. خطاب السرد القصصي من التدليل إلى التأويل. مجلة الأديب المعاصر بغدار. العدد 44. 1992

36. عبد الله الركيبي. " تطور النثر الجزائري". الدار العربية للكتاب. ليبيا تونس. دط. 1978.

37. عبد الله الركيبي. " تطور النثر الجزائري". الدار العربية للكتاب. ليبا تونس. دط. 1978.

38. عمر بن قينة. في الأدب الجزائري الحديث. ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون. الجزائر. د.ط. 1995

39. عيسى هلال. النقد الأدبي الحديث.

40. فلاديمير بروب: مورفولوجية الحكاية الشعبية الخرافية الروسية. ترجمة إبراهيم الخطيب. الناشرون المتحدون. الدار البيضاء. المغرب. ط1. 1986

41. فلاديمير بروب: مورفولوجية الحكاية الشعبية الخرافية الروسية. ترجمة ابراهيم الخطيب.

42. فيصل دراج. نظرية الرواية والرواية العربية

43. مجدي عبد محورة. أسس الفنية للإبداع الفني للروية. الهيئة المصرية للكتاب

44. محسن جاسم الموسوي. سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ط1. 1997

45. محمد عيسى هلال. النقد الأدبي احديث. دار العودة. بيروت. بنان. 1977151

46. محمد كامل الخطيب: الرواية والواقع. ط1. 1981

47. محمد مفتاح: مجلة دراسات سينمائية. العدد (1). 1987.

48. مخائيل باختين. الخطاب اروائي. ترجمة محمد برائة. دار الفكر. القاهرة. ط1. 197

49. مخلوف عامر. توظيف الرواية الجزائرية (بحث في الرواية المكتوبة)" منشورات دار الأديب. ط. 2005

50. مخلوف عامر. أثر الإرهاب في الرواية. مجلة عالم الفكر. المجلد 22. ع1 سبتمبر. دط. 1999

51. مفقود صالح. نشأة الرواية العربية في الجزائر: التاسيس والتأصيل. مجلة الخبر. أبحاث في اللغة والأدب الجزائري. جامعة بسكرة

52. مفقود صالح. نشأة الرواية العربية في الجزائر: التأسيس والتأصيل0 مجلةة المخبر. أبحاث في اللغة والأدب الجزائري. جامعة بسكرة

53. ميشال بوثور." بحوث في الرواية الجديدة (فريد أنطونيوس)". دار منشورات عويدات. بيروت. ط1. 1971

54. نقلا عن حسن بحراوي: نية الشك الروائي

55. نورة بنت محمد بن ناصر المري. البنية السردية في الرواية السعودية. 2007. ص2

56. واسيني الأعرج. اتجاهات الرواية العربية في الجزائر لمؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1985

57. والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة. ترجمة حياة جاسم محمد. الهيئة العامة للشؤون المطابع الأميرية. المجلس الأعلى للثقافة.

58. يمني العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج السنوي. سلسلة دراسات نقدية. الغرابي. 1990

المراجع الأجنبية

59. Algirdas Julien Griemas et joseph courts : sémiotique dictionnaire raisonne de la théorie du langue, Hachette livre, Paris, France, 1993, p03

60. barth w. kayaser, w. booth ph. Hamon : du récit édition du seuil, paris 1977

61. zvetan todorov : les catégories du récit littéraire, comminication8, 1966, édition du seuil,1981, 139

مواقع الإلكترونية

62. www.tahar.wattar.com

63. بوخاتم مولاي علي: مصطلحات النقد العربي السيميائي. الإشكالية والأصول والامتداد. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2005. موقع الكتاب العرب الالكتروني.

فهرس

الموضوعات

مقدمة أ

الفصل التمهيدي

أولا: مفهوم المكون السردي **5**

ثانيا: نشأة وتطور الرواية الجزائرية **8**

1- الرواية العربية الجزائرية **11**

1) فترة ما قبل الاستقلال **12**

2) الرواية الجزائرية في السبيعينيات **17**

3) الرواية الجزائرية في الثمانينيات **19**

4) الرواية الجزائرية في التسيعينيات **20**

ثالثا: لمحة عن الروائي الطاهر وطار **23**

1) التعريف بالروائي الطاهر وطار **23**

2) أهم آثار الروائي الطاهر وطار **25**

رابعا: ملخص لرواية الزلزال للطاهر وطار **27**

الفصل الأول فصل نظر ي

أولا: مفهوم الرواية **32**

ثانيا: مفهوم الشخصية الروائية **36**

1) الشخصية الرئيسية **38**

2) الشخصية الثانوية **39**

3) الشخصية عند بروب **41**

4) الشخصية عند سوريوا **44**

5) الشخصية عند قريماس **45**

6) الشخصية عند فليب هامون **47**

ثالثا: التعريف بالنموذج العاملي **57**

رابعا: التعريف بالبرنامج السردي **61**

الفصل الثاني فصل تطبيقي (رواية الزلزال للروائي الطاهر وطار)

أولا: استخراج صفات الرواية وتعداد صفاتها **68**

1) الشخصيات الرئيسية **70**

2) الشخصيات الثانوية **73**

ثانيا: استخراج النموذج العاملي **76**

ثالثا استخراج البرنامج السردي **80**

الخاتمة **84**

قائمة المصادر والمراجع **87**

الملخص

الملخص:

يعتبر المكون السردي الكاشف و المبين عن جملة اللاختلافات و التناقضات داخل النص المدروس وذلك من خلال التحليل وتحديد الصفات في الدراسة والتعرف والتوغل فيه بشكل ممنهج ومدروس ومضبوط، وبالتالي علينا إبراز مختلف الحالات والتحولات التي يمر بها النص.

ومن خلال هذا الاختلافات وتعاقب التحولات نستنتج أن السردية هي التي تدرس النصوص وتقوم بتحليلها وتفكيك جملة التحولات والاختلافات للوصول إلى المعنى ومضمون القيمة في النص المفكك.

ومن أجل فهم واستيعاب هذا النظام وهذا المنهج قمنا بتطبيقه على إحدى روايات الروائي الجزائري الطاهر وطار، وهي رواية الزلزال، التي تجسد من خلالها التحولات الزراعية التي حدثت في الجزائر، مما ولد جملة من الصراعات.

وقبل التطرق للجانب التطبيقي قمنا بالإشارة لمفهوم الرواية بشكل عام ودراسة عن نشأة الرواية الجزائرية قبل الاستعمار الفرنسي وبعده بشكل خاص، ثم استخرجنا شخصيات الرواية ومختلف صفاتها والأدوار التي قامت بها في الرواية وذلك من أجل استنتاج النموذج العاملي والبرنامج السردي لها.