الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللّغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل:ط1: 201535096191

رقم التسجيل:ط2: 201335079407

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب جزائري

سيميولوجيا الشّخصية

في رواية تصريح بضياع لسمير القسيمي

إعداد الطالبتين:

- أميرة شهرزاد همال
- تركية سمان

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
خالد شبلـــــي	أستاذ محاضر	جامعة المسيلة	رئيسا
أحمد أمين بوضياف	أستاذ محاضر أ	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
عمر عليـــوي	أستاذ محاضر	جامعة المسيلة	مناقشا

السّنة الجامعيّة: 1440-1441هـ/2019-2020م

الإهــداء:

إلى صاحب السيرة العطرة، والفكر المستنير، فلقد كان له الفضل الأول في بلوغي التعليم العالي (والدي الحبيب) أطال الله في عمره

إلى من وضع المولى سبحانه وتعالى الجنة تحت قدميها ووقرها في كتابه العزيز...أمي حبيبة قلبي

إلى من اعتمد عليهم في كلّ كبيرة وصغيرة (إخوتي ناصر ومحمد)

إلى أختي الوحيدة والتي كانت السند والمعين لي في دربي ونجاحي ...(سلمى)

إلى نصفي الثاني وحبيب روحي زوجي الغالي...وليد

إلى فلذة كبدي هدية الرحمن ...ابنتي الغالية آلاء الرحمن

إلى عائلة زوجي كلّ باسمه...الى البراعم الصغار..فايد ملك ويونس

إلى أستاذي المشرف بوضياف أحمد أمين

الطالبة: همال أميرة شهرزاد

الإهداء

"أنت القتيل بأي من أحببته فاختر لنفسك في الهوى من تصطفي"

نحمد الله ونشكره على نعمته حمدا كثيرا والصلاة والسلام على رسوله الكريم وعلى آله وصحبه أجمعين

أهدي ثمرة جهدي إلى الوالدين العزيزين

خاصة لقرة عيني أمي الغالية والعزيزة على قلبي أشكرها جزيل الشكر على ما قدمته لي وإمدادها بالدعم وعلى سهرها علي وحنانها لي

إلى قدوتي في هذه الحياة إلى النور والأمل الّذي يشع في دربي ومصدر رغبتي في النجاح ومحفزي على الاستمرار في طلب العلم أبي الغالي

أحمد الله وأشكره أنّه جعلني من صلبكما حفظكما الله لي وأطال في عمركما

والى جميع أفراد العائلة بالخصوص أهدي هذا العمل بالأخص إلى صديقتي وحبيبة قلبي لبني حروز

إلى الأستاذ المشرف بوضياف أحمد أمين

إلى كلّ من نسيهم قلمي وحفظهم قلبي والى كلّ من يعرفني من قريب ومن بعيد

الحمد لله رب العالمين تباركت خالقي وخالق كلّ شيء

الطالبة: سمان تركية

شكر وعرفان:

بيد العرفان أخط أحرفي وبحبر الوفاء أكتب كلماتي

لأسجل أسطر شكر ووفاء وامتنان لكل من ساهم معنا في إنجاز هذا البحث المتواضع، كلّ باسمه

وأخص بالذكر الدكتور المشرف أحمد أمين بوضياف فله منا كلّ الثناء والتقدير بعد قطرات المطر وألوان الزهر والذي مهما شكرناه فلن نوفّ حقه على مجهوداته الجبارة ونصائحه الثمينة

وتوجيهاته التي استفدنا منها كثيرا طيلة إنجاز العمل كما لا يسعنا أيضا أن نشكر كلّ أساتذتي الكرام الّذين درسونا خلال الخمس سنوات فجزاهم الله عنا كريم الجزاء على ما قدموه لنا من تضحيات في سبيل نجاحنا والمساهمة في كلّ عمل جليل وفي كلّ بذرة زرعها في نفوسنا...

مقدمـة

مقدمة:

إنّ عالم الرّواية لا يعرف الثبات، ولا يقر بمنطق الاكتمال، فهو في تجدد مستمر، تختفي أشكال روائية، لتولد أخرى من رحمها، والرّواية العربية الجزائرية على غرار الروايتين العربية والغربية عرفت عبر ارتحالاتها المختلفة مسيرة إبداعية مليئة بالسمات الدالة على التميز والتفرد، تشكلت هذه الظاهرة من خلال احتكاك الرّواية مع إفرازات المجتمع الجزائري الّذي شهد ولا يزال يشهد موجة من التغيرات على جميع الأصعدة.

انفتح الخطاب الرّوائي العربي الجزائري الجديد على المد الحداثي المجدد الّذي احتاج الساحتين الأدبية والنقدية في الآونة الأخيرة، حيث بدأت الدراسات النقدية تتلمس ظواهر التجديد في الخطاب الرّوائي العربي الجزائري، وتلقى الضوء على العديد من تجاربه الرّوائية التي حققت تميزا ونجاحا باهرين، بدأ الخطاب الرّوائي الجديد يتشكل وفق متغيرات الراهن ومعطيات الحداثة، يحمل في طياته خصوصيات التجريب الرّوائي وآلياته، وهو دافع قوي جعلنا نتكب على دراسته بعض تلك التجارب الرّوائية خاصة في مجال الشّخصية التي تمثل مركز العمل الروائي، كونها تعد العنصر الفعال في تحريك الأحداث.

يعود اختيارنا لموضوع: سيميولوجيا التشخيص في رواية تصريح بالضياع لسمير القسيمي.

إلى جملة من الأسباب والدوافع، منها ما يتصل بشغفنا الدائم والمستمر بعالم الرّواية الجديدة ومستجداتها كونها ظاهرة حققت في الآونة الأخيرة مكانة متميزة على الصعيدين الأدبي والنقدي، فهي في اشتغال دائم عمن طريق توظيف آليات وتقنيات سردية جديدة، ذلك أن عالم السيميولوجيا فضاء ممتع، واسقاط السيميولوجيا على الشّخصيات الرّوائية أمتع بكثير في عالم التجريب الرّوائي ومن هنان تبرز أهمية حضور الشّخصية في الرواية، هذا الحضور يعكس الحياة ويعيد نسجه من جديد بأسلوب راق وأنيق في عالم متخيل خاص بالرواية.

وكيف ساهم المنهج السّيميائي في دراسة الشّخصيات الرّوائية وفق العوامل السّردية التي تضمنها العمل الرّوائي؟

انطلاقا من ذلك، ومحاولة منا الابتعاد عن المناهج التقليدية التي تربط النّص بكتابة وتبحث عن علاقة المضمون الرّوائي بالظروف الخارجية عمدنا إلى تبني المنهج السّيميائي.

وقد اقتضت دراستنا تقسيم الموضوع إلى ثلاثة أقاسم:

مدخل معرفي: وتناولنا فيه عدة مفاهيم: منها مفهوم السيميولوجيا ومفهوم الشخصية، والشّخصية في الاتجاه السيميولوجي، وبناء الشّخصية الرّوائية.

تناولنا فيه مفهوم التجريب الرّوائي وسياقاته؛ التجريب وجماليات الكتابة، وآليات التجريب

وفصل النظري: تناولنا فيه مفهوم التجريب الرّوائي وسياقاته، التجريب، وجماليات الكتابة وآليات التجريب الرّوائي.

وفصل تطبيقي: عمدنا فيه إلى تحليل الشّخصيات وطرق تقديمها وعواملها وتصنيفها، وبعض الأحداث التي قامت بها هذه الشّخصيات.

وخلصنا في بحثنا إلى خاتمة، استعرضنا فيها مجمل النتائج التي انتهى إليها التحليل بقصد الكشف عن مكون الشّخصية الرّوائية في تصريح بالضياع.

وفي الأخير ذيلنا هذا البحث بقائمة المصادر والمراجع وفهرس الموضوعات.

وقد واجهتنا بعض الصعوبات كشمولية وسعة المنهج السّيميائي الّذي من الصعب الإلمام بتفاصيله وآلياته.

وفي الأخير نتقدم بفائق الشكر والعرفان لأستاذنا المشرف: أحمد أمين بوضياف الّذي لم يبخل علينا بالمساعدات والتوجيهات فكان خير معين ومحفز لتجاوز وتذليل كلّ الصعوبات وإنجاز هذا العمل.

نسأل الله عز وجل أن يعصم أقلامنا من الخطأ والخلط وأفهامنا من الزيغ والزلل، والله المستعان وعليه التكلان.

مدخل معرفي

أولا: مفهوم السيمولوجيا

ثانيا: مفهوم الشّخصية

ثالثا: الشّخصية في الاتجاه السيميولوجي

رابعا: بناء الشّخصية الرّوائية

أولا: مفهوم السيميولوجيا

أ-لغة:

ورد في لسان العرب لابن منظور السيمياء بمعنى السومة والسيمة والسيمياء : العلامة وسؤم الفرسي؟ جعل عليه السيمة، وقد وردت في القرآن الكريم بمعنى مسومة في قال تعالى: ﴿ **وَالْخَيْلِ الْمُسَوَّمَةِ** ﴾ قال أبو يزيد: الخيل المسومة المرسلة وعليها ركبانها، ومن قولك: سومت فلانا إذا خليته وسومة أي ما يريد، وقيل: الخيل المسومة هي التي عليها السيما والسومة هي العلامة وقال ابن الأعرابي: السيم العلامات على صفوف الغنم، قال تعالى:﴿**مِّنَ الْمَلآئِكَةِ مُسَوِّمِينَ**﴾ قريء بفتح الواو، أراد معلمين والخيل المسومة: المرعية، والمسومة: المعلمة وقولك سوّم فيها الخيل أي أرسلها، ومنه السائمة وإنّما جاء بالياء والنون لأن الخيل سوّمت وعليها ركبانها، وفي الحديث: قال يوم بدر سومّوا فإنّ الملائكة قد سومت أي اعملوا لكم علامة يعرف بعضكم بعضا، وفي حديث الخوارج سيماهم التحليق أي علاماتهم، والعرب عرضوا هذا العلم ومارسوه في حياتهم وذلك قبل أن توضع له القواعد والصول، فقد كان مصطلح السيمياء معروفا منذ أولا بمعنى العلامة [1].

ب-اصطلاحا

يشع استعمال مصطلحين لتعيين علم العلامات في الغرب: الأول هو Sémiologie والثاني هو Sémiotique وهما كلمتان مركبتان تشتركان في سابقة واحدة هي Sémio التي يعود أصلها إلى الكلمة اليونانية Sémeion ، وهي تعني السمة أو العلامة .

إن الاهتمام بعلم السيمياء، أو علم العلامات القديم في الفكر الإنساني ظهرت كعلم عام يدرس العلامات في بدايات القرن العشرين مع العالم اللغوي السويسري فرديناند دوسوسير ومع الفيلسوف الأمريكي شارل سنذرس بيرس وضمنيا مع الفيلسوف الألماني -انرست كاسير- ومع بعض المناطقة وفلاسفة فيينا أمثال فريج وفيتغشناين وروسل وكارناب. وخصوصا مع اقتراحات

---

[1] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة سوم، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص363.

سوسير الّذي اختار مصطلح Sémiotique وفي بدايات القرن العشرين، للدلالة على علم عام للعلامات ينطلق من اللسانيات بصفتها فرعا نموذجيا، بينما اعتمد في نفس الفترة تقريبا الفيلسوف الأمريكي شارل سندرس بيرس مصطلح Sémiotique ليدل على علم عام للعلامات يصدر على المنطق والفلسفة، حيث انطلقا هذه الأصول الحديثة وتطورت الأبحاث السّيميائية في مجالات مختلفة وبمنظورات متباينة لتفضي إلى نظريات عديدة واتجاهات مختلفة هي ما يشكل اليوم السيمياء المعاصرة.[1]

كما نجد في تعريف مصطلح السّيميائية وهو أحد أوسع التعريفات وذلك في قول امبرتوايكو(Unbertoeco): "تعني السّيميائية بكل ما يمكن اعتباره إشارة تتضمن السّيميائية ليس فقط ما نسميه في الخطاب اليومي إشارات لكن أيضا كلّ ما ينوب عن شيء آخر"، فاللغة تحتوي على إشارات هذه الخيرة لها دلالات سيميائية.[2]

ثانيا: مفهوم الشّخصية

أ-تعريف اللّغة

تعرف الشّخصية في لسان العرب من خلال المادة "شخص" :"الشّخص: جماعة شخص الإنسان وغيره، والشخص: بكل شيء رأيي تجسمانه فقد رأيت شخصه، الشّخص: كلّ جسم له ارتفاع وحضور".[3]

يفهم من التعريف اللغوي لابن منظور أن مصطلح الشّخص يحيلنا إلى هيئة الشخص الخارجية إلى جانب السلوك أو الفعل كما نجد فيه دلالة على الحضور والوضوح، حيث أطلق المصطلح على الشّخص الظاهر للعيان.

---

[1] ينظر: عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب، من اجل تطور شامل، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشروت، ط1، 2010، ص 17، 29.

[2] دانيال نشاندلر، أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2008، ص25.

[3] ابن منظور، لسان العرب، ص 2211.

ب-اصطلاحا

اختلف في تعريف الشّخصية باختلاف النظريات (النفسية والاجتماعية...)، ويمكننا تعريف الشّخصية:"بأنها كائن خيالي، يبنى من خلال جمل تتلفظ بها هي، أو يتلفظ بها عنها".[1]

الشّخصية مكون هام من مكونات الرّواية إذ أنّها المحرك الفعلي للأحداث في المتن النصي، وبقدر تحكم الرّوائي في رسم شخصياته ووصفها وقدرته على تحريكها بما تستلزمه الأحداث يكون نجاح الرّواية وتعلق المتلقي بها وتواصله مع شخصياتها وأحداثها، ولما كان رسم الشخصيات ضعيفا وسطحيا أثر ذلك على مقروئية الرّواية وتداولها.

الشّخصية في المتن النّصي تبرز قدرة الكاتب الفنية وخيال الرّوائي"حيث أنّها تتعدد بتعدد الأهواء والمذاهب والإيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطوابع البشرية التي ليس لتنوعها واختلافها من حدود".[2]

1-مفهوم الشّخصية عند النقاد والدارسين

تنبع أهمية الشّخصية في العمل الأدبي من ناحية أنّه مزج بين حدث وشخصية ومكان وزمان، وبهذا فإنّ الشّخصية هي من أهم مرتكزات أي عمل أدبي وبدونها يكون العمل الأدبي ناقصا، إذا ما عُدَّ عملا أدبيا، فلا بد له من شخصية تحرك الحدث وتأزمه لتصل به في النهاية إلى لحظة الانفراج والحل، وقد أدرك النقاد أهمية وجود الشّخصية فقدموا في تعريفها ودراستها العديد من الدراسات والآراء النقدية وفيما يلي بعض أهم الدراسات في مفهوم الشّخصية.

أ-الشخصية عند بروب:

إن أي دراسة لسيميائية الشّخصية لا تستطيع إغفال أو إهمال ما يُقدمه فلا دمير بروب حول الشّخصية في كتابه الهام" مورفولوجيا الحكاية الخرافية" والتي قام فيها بدراسة الشخصية الحكائية في مجموعة القصص الروسي، ويتأتّى هذا الاهتمام بالدراسة لأنها قامت بثورة في

---

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 40.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، ديسمبر 1998، الكويت، ص 73.

الدراسات البنيوية، إذ أن "بروب" أولى الاهتمام لوظيفة الشّخصية على حساب مضمونها فهو"لم يهتم بصفات الشّخصيات ولا خصائصها الذاتية بل الأدوار التي تقوم بها باعتبارها عناصر ثانية غير متغيرة، وقد وضع تقسيمه الشّخصيات بناء على ثلاث حالات تندرج ضمن الدور الّذي تنهض به الشّخصية في النسق العاملي وتأتي على النحو التالي:

- دور تقوم به عدة شخصيات
- دور تقوم به شخصية واحدة
- عدة ادوار تقوم بها شخصية واحدة"[1].

ب-مفهوم الشّخصية عند فيليب هامون:

إن دراسة "هامون" للشّخصية دراسة رائدة ويمكن اعتبارها من أهم الدراسات، حيث عرّف الشّخصية الرّوائية بأنها: "علامة-أي اختيار وجهة نظر-تقوم ببناء هذا الموضوع وذلك من خلال دمجه في الإرسالية المحددة كإبلاغ، أي مكونة من العلامات اللسانية.

يبرز من هذا التعريف تأثر "هامون" باللسانيات من خلال اعتبار الشّخصية "بمثابة الدليل اللغوي المكون من دال ومدلول"[2].

إلا أن الشّخصية عند فيليب هامون ليست:

1-مقولة أدبية محضة : "وإنّما هي مرتبطة أساسا بالوظيفة النحوية التي تقدم بها الشّخصية داخل النص، أما وظيفتها الأدبية فتاتي حين يحتكم الناقد الة المقاييس الثقافية والجمالية[3].

2- كما أن الشّخصية ليست مقولة مؤنسة بشكل خالص، فالفكر في عمل "هيغل" يمكن اعتباره شخصية، الرئيس المدير العام، الشركة المجهولة الاسم، المشروع، السلطة، الأسهم، كلها

---

[1] نظيرة الكنز، سيمياء الشخصية في قصص السعيد بوطاجين الوسواس الخناس أنموذجا، محاضرات الملتقى الوطني الثاني"السيمياء والنص الأدبي"، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2002.

[2] سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر، 2009، ص 83.

[3] وردة معلم، الشخصية في السيميائيات السردية، الملتقى الرابع، السيمياء والنص الأدبي، 28، 29-11-2006، جامعة بسكرة، ص 319.

تشكل شخصيات إلى حد ما مشخصة وصورية، وضعها نص القانون على خشبة المجتمع، كذلك البيضة، الدقيق، الزبدة، الغاز، هذه المواد تشكل شخصيات لا تبرز إلا في النّص المطبخي، كما يشكل الفيروس، المكروب، الكريات، العضو، شخصيات في نص سرد السيرورة التطورية لمرض ما.

3- ليست مرتبطة بنسق سيميائي خالص (خاصة اللسانية منه) فالمحركات الجسدية، المسرح، الفيلم، الطقوس، الحياة اليومية أو الرسمية بشخصياتها المؤسستية، الرسوم المتحركة تضع على الخشبة شخصيات قناع المسرح شخصيته [1].

4- أن القارئ يعيد بناءها، كما يقوم النّص بدوره ببنائها" [2].

ج-تصنيف الشّخصيات:

قدم "فيليب هامون" تصنيفه للشّخصيات مميزا بين ثلاثة أنماط من الشّخصيات:

- الشّخصية المرجعية: والتي تنقسم إلى أربعة أنواع وهي:

أ- الشّخصيات التاريخية: مثل شخصية: الأمير عبد القادر في رواية نجمة

ب- الشّخصيات الأسطورية: مثل شخصية: فينوس، زيوس.

ت- الشّخصيات الرمزية: الحب، الكراهية، الحقد...

ث- الشّخصيات الاجتماعية: العامل المتشرد، المناضل

- الشّخصيات الواصلة: من العلامات الدالة على وجود الكاتب والقارئ أو ما ينوب عنه في النص، أنّها الشّخصيات الناطقة بلسانها
- الشّخصيات التكرارية: خصائص هذا النمط من الشّخصيات وصوره المفضلة هي الحلم ومشهد الاعتراف والكشف عن السر والتبشير والاسترجاع وينسج هذا النمط من

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص 320.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 213.

الشّخصيات داخل الملفوظ شبكة من الاستدعاءات والاسترجاعات ذات مقاطع ملفوظ منفصلة وذات طول متغير، فهي علامات مقوية لذاكرة القارئ" [1].

[1] رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، 2000، ص 129.

ثالثا: الشّخصية في الاتجاه السيميولوجي:

تعد السيميائيات العلم الّذي يدرس حياة العلامات أيا كان مصدرها، حيث يهتم هذا العلم بدراسة تحليل كلّ الإشارات والعلامات اللغوية في إطار ما يعرف بالحياة الاجتماعية.

أما سيميائية الشّخصية الرّوائية فتتعامل معها في هذا النموذج على أساس أنّها علامة تكسبها دلالتها وقيمتها من خلال العرف والسياق الأدبي، وتتفاعل الشّخصية مع العناصر الأدبية الأخرى[1].

ويعد "فلاديمير بروب" أوّل من قال بفكرة استعداد النظرة البنيوية للشّخصية من مفهوم الوظائف، لأن الكلمة في الجملة لم ينظر إليها على أنّها تحمل دلالة خارج سياقها بل من دلالتها من خلال الدور الّذي تقوم به، ويعرف بروب الوظيفة بقوله: "هي عمل الفاعل معروفا من حيث معناه في سيرة لحكاية".

أي أن الحدث يعتبر وظيفة مادام رهين سلسلة من الأحداث السابقة التي تبرزها ومن الأحداث اللاحقة التي تنتج عنه"[2].

وتتحد الشّخصيات عند "بروب" ب: دوائر الأفعال التي تنجزها كلّ دائرة مؤلفة من مجموعة من الوظائف، مجموع هذه الوظائف إحدى وثلاثون وظيفة تتقاسمها سبع شخصيات وهي:

1-الشّخصية المتعدية أو الشريرة: تقوم هذه الشّخصية بإلحاق الأذى للبطل أو أحد أفراد العائلة، كما تقوم باستدراج البطل ليقع في فخها، فتعتدي عليه.

2-الشّخصية المانحة: تتمثل وظيفتها في اختيار البطل، ومنحه الأداة السحرية التي تساعده في انجاز عمل ما.

3-الشّخصية المساعدة: وظيفتها مساعدة البطل في القضاء على الإساءة وتحقيق المشاريع التي ينوي القيام بها.

---

[1] صلاح فاضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، 2002، ص 127.

[2] سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصّة تحليلا وتطبيقا، الدار التونسية للنشر، تونس، 1985، ص 24.

4-شخصية الأمير: أو الشّخصية المبحوث عنها (قد يكون والدها) وظيفتها موزعة بينها وبين أبيها.

5-شخصية المرسل: من مهامها إرسال البطل في مهمة صعبة.

6-شخصية البطل: تنطلق في أداء المهمة الصعبة المكلفة بها لتكافئ بالنهاية بالزواج أو بجائزة مالية.

7-شخصية البطل المزيف: تنطلق بهدف البحث معتمدة على الادعاءات الكاذبة من أجل الحصول على المكافأة"[1].

أن الملاحظ من خلال توزيع "بروب" للشّخصيات أنّها لم تحدد بصفاتها وخصائصها بل بالوظائف التي تقوم بها، ولا يستثني من هذا التحديد إلا شخصية واحدة وهي شخصية الأميرة بحيث أثبتها بالصفة المحددة نفسها[2].

في نفس السياق يشير "غريماس" إلى إخضاع الشّخصية ACTANTS » ، مع أنّه في الواقع يميز بين الممثلين والعوامل ولكن كليهما يتصور أنهما ينجزان الفعل أو يتممانه، كما يمكن أن يتضمن ليس وحسب الكائنات البشرية (الشّخص)، بل وحتّى الأشياء الجامدة مثلا كالفضاء والقدر.

والاختلاف بينهما هو أن العوامل مقولات عامة ثابتة لكل نقص، في حين يكون الممثلون مزيفين بصفات خاصة في القص حسب نموذج غريماس[3].

ووفقا لهذه الترسيمة العاملية التي تقوم على ستة عوامل تنشأ من خلالها ثلاث علاقات:

أ- علاقة الرغبة: تنشا هذه العلاقة بين من يرغب (الذات) وما هو مرغوب فيه (الموضوع)، وهذه الذات إذا كانت في حالة انفصال، ترغب في حالة الاتصال ويترتب

---

[1] نادية بوفنغور، رواية كراف الخطايا لـ: عبد الله عيس لحيلح-مقاربة سيميائية-الشّخصية، الزمان، الفضاء، مخطوط ماجستير: قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري قسنطينة، 2010/2009، ص41-42.

[2] لحسن أحمامة: التخيل القصصي الشعرية المعاصرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1995، ص25.

[3] حميد الحمداني، بنية النّص السّردي من منظور النقد الأدبي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2000، ص 25.

في هذه الحالة تطور ضروري يسميه غريماس "بالانجاز" الّذي يتجه إما في الاتصال أو الانفصال حسب نوعية الرغبة.

ب- علاقة التواصل: تنشأ عن رغبة لا بد أن يكون وراءها محرك ودافعا يسميه "غريماس" المرسل، ولا يتحقق هذا ذاتيا بل يكون موجها إلى المرسل اليه، وهذه العلاقة تمر حتما عبر علاقة الذات والموضوع.

ت- علاقة الصراع: تجمع هذه العلاقة بين عاملين متضادين أحدهما يُدعى "المساعد" والآخر "المعارض"، الأول يقف إلى جانب الذات، أما الثاني يعرقل جهودها للوصول إلى الموضوع[1].

ومن خلال هذه العلاقات الثلاثة نحصل على الصورة الكاملة للنموذج العاملي عند غريماس تحيل إلا على نفسها وهي ليست معطى قبليا كليا فهي تحتاج إلى البناء، وتقوم بانجازه الذات المستهلكة للنّص من خلال فعل القراءة (القارئ)، هذا المورفيه الفارغ يظهر من خلال دال التواصل ويحيل على مدلول لا تواصل، كما أن المعنى ليس معطى في بداية النّص ولا في نهايته، وإنّما يتم الإمساك به من خلال النّص كله، وكما هو الشأن مع العلامة اللسانية فإنّ الشّخصية لا تحدد فقط من خلال موقعها داخل العمل السردي، لكن من خلال العلاقات التي تنسجها مع الشّخصيات الأخرى"[2].

مفهوم الشّخصية عند فيليب هامون:

أن أهم ما يميز هامون عن غيره من النقد والدارسين في موضوع الشّخصية الرّوائية هو تخصيصه مقالا خاصا شاملا كاقتراح لمفهوم الشّخصية وإجراءات تحليلها، كما أنّه استفاد من آراء مختلفة محاولا في ذلك التوفيق بينهما، حيث أشار في مقاله إلى اتجاهات عديدة تطرقت إلى مصطلح الشّخصية بالدراسة والتنظير، ففي المقال المعنون "من أجل قانون سيميولوجي

[1] حميد الحميداني، بنية النّص السّردي من منظور النقد الأدبي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2000، ص36.

[2] المرجع نفسه، ص 57.

للشّخصية" ومن خلال الإحالات أعقبت مقاله، قدم توضيحات كافية ودقيقة للمسائل التي استفاد منها، ولم يكتف بالإشارة إلى المراجع وأرقام الصفحات كما جرت العادة"[1].

فمفهوم الشّخصية عند "هامون" تتقاطع مع عديد النقاد الّذين استفاد منهم وهي أقرب إلى اللسانيات، واعتبرها علامة لغوية تتشكل من دال ومدلول على حد قوله.

ونظرا إلى الشّخصية بمنظور سيميولوجي فيرى أنّه "وحدة دلالية وعلامة قابلة للوصف والتحليل، ولا تولد إلا من خلال ما تقوله أو ما تفعله أو ما يقال عنها في النّص...إن الشّخصية بوصفها سيميولوجيا يمكن أن تحدد كنوع من المورفيه منفصل بشكل مضاعف، مورفيه غير ثابت يتجلى من خلال دال منقطع (مجموع علامات) يحيل إلى مدلول متقطع (معنى) أو قيمة الشّخصية..." [2]

كما قام في تحليله للشّخصية بوصفها "مورفيا فارغا"، تقوم بنيته على الأفعال والصفات وتكسب معناها ومرجعيتها من خلال سياقات الخطاب التي لا يكتمل إلا باكتماله، وفي هذا يقول: "بأنها نسق من المعادلات المبرمجة في أفق ضمن مقروئيته النّص"[3]، أي أن الشّخصية تكون "علامة داخل نسيج النّص ملتحمة مع باقي العلامات، والتي تتحقق علاميتها إلا بقراءتها ضمن جملة من الروابط تصل بينها وبين الشّخصيات الأخرى مهما كان موقعها داخل المتن الحكائي"[4].

ويذهب أيضا إلى أن مفهوم الشّخصية ليس مفهوما أدبيا، وإنّما هو مفهوم مرتبط بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشّخصية الرّوائية داخل النص، أما الوظيفة الأدبية للشّخصية فتاتي حينما يحتكم القارئ إلى المقاييس الثقافية والجمالية، كما أن الشّخصية ليست مؤنسة بشكل خالص، فقد تكون بعض المفاهيم المعنوية في عمل "هيغل" شخصية، وكذلك الشّخصية الاعتبارية في

---

[1] فيصل نوي: سيميولوجية الشّخصيات الرّوائية في رواية الآهة الشدائد لياسمين خضراء ، ص42.

[2] غيبوبة باية: الشّخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية سنة عام من العزلة لغابرييل غارسيا ماركيز، أنماطها، مواصفاتها، أبعادها، ص 50-29.

[3] المرجع السابق، ص55.

[4] المرجع السابق، ص55

النّصوص القانونية، كالمدير العام، الشركة المجهولة الاسم والسلطة، الزبدة، الغاز، فهذه المواد تشكل شخصيات تبرز في النّص المطبخي"[1].

رابعا: بناء الشّخصية الرّوائية:

تحتل الشّخصية في بناء النّص الرّوائي مركزا حيويا، وبؤرة هامة في مراحل الحكي لأنه لا يمكننا تصور سرد دون شخصية تكون محور الدلالي، وهذا ما يجعل أحد النقد يعرف الرّواية بأنها "قصّة لقاء الشّخصيات مع بعضها وإخبار بالعلاقات التي تنشأ بينها"[2].

وعليه فتعتلي الشّخصية شبكة العلاقات التي تجمع وباقي العناصر التي تشكل الرّواية لدرجة يصعب إهمالها أو فصلها عن بقية العناصر، فأهمية الشّخصية الرّوائية تجعلنا نسلم على أنّه "لا رواية من دون شخصية تقود الأحداث وتنظم الأفعال، وتعطي القصّة بعدها الحكائي...ثم أن الشّخصية الرّوائية فوق ذلك تعتبر العنصر الوحيد الّذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى بما فيها الاحداثيات الزمنية والمكانية الضرورية لنمو الخطاب الرّوائي واطراده"[3].

إن الشّخصية الفنية في داخل عالم النّص تكتسب ذات خاصة، يصنعا النّص ويرسمها ويمدها بالشحنة الدلالية داخل الفضاء الدلالي للنص، باعتبارها كائن من ورق فهي تنتمي إلى عالم خاص بها الّذي تحكمه قوانين خاصة ومميزة"فالشخصية في الرّواية لا تنمو إلا في وحدات المعنى، ضمن الجمل التي تنطقها هي أو ينطقها الآخرون عنها، أن بها بنية غير متعينة"[4].

وما دامت الشّخصية في نظر فيليب هامون علامة لسانية فيمكن تقسيمها إلى ثلاثة أقسام ومن خلال تواصل فيليب هامون إلى أن أصناف الشّخصيات الثلاث هي:

1-فئة الشّخصية المرجعية

2-فئة الشّخصيات الإشارية

---

[1] فيصل نوي: سيميولوجية الشّخصيات الرّوائية في رواية إلاهة الشدائد لياسمينة خضراء، ص42.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 269.

[3] م، ن، ص 20.

[4] عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي "مقاربة نظيرة"، مطبعة الأمنية، المغرب، ط2، 1999، ص 48.

3-فئة الشّخصيات الاستذكارية [1]

1-الشّخصية الإحالية:

إن الشخصية، العلامة تلعب دورا أساسيا في التواصل بين النّص والمتلقي، وبينهما وبين مختلف الشّخصيات الرّوائية الأخرى، وكذا من بقية عناصر السّرد داخل البناء السّردي كما تتقاطع والطرح اللساني في تحديد هويتها، وشكل تمظهرها على مستوى نظم علامات الإحالة، التي يكون مضمونها متغيرا، ولا يتحدد إلا في علاقته بالسياق الأدبي ومن هذه العلامات ما يحيل على واقعية العالم الخارجي، أو على مفهوم بنيوي وتسمى العلامات المرجعية ومنها ما يحيل على التلفظ وهي علامات ذات مضمون لا يتحدد إلا من خلال موقعها داخل الخطاب وتسمى العلامات الإشارية ويمكن أن تسمى علامات استذكارية[2]، ويربط "فيليب هامون" هذه الأنواع الثلاثة من العلامات بثلاث فئات من الشّخصيات هي[3]: (الشّخصية المرجعية، الشّخصية الاستذكارية، الشّخصية الإشارية).

وبناءا على هذا التقسيم، سأحاول قراءة بنية الشّخصيات وفق تصور يتماشى وطبيعة الرّواية "تصريح بضياع" ضمن هذه الفئات من الشّخصيات (المرجعية، الاستذكارية، الإشارية) نظرا لدورهما في تحديد المستوى الدلالي في النّص الرّوائي.

1-1الشخصية المرجعية:

تقوم الشّخصية المرجعية في ضوء هوية محددة وفق إطار زمني ومكاني، حيث يفترض وجودها على مستوى المتتاليات السّردية تواصلا بين النّص/القارئ.

ويرى "فيليب هامون" أن الشّخصيات التاريخية مثل "نابليون" والشّخصيات الأسطورية مثل "فينوس" تحيل على معنى ممتلئ وثابت محدد ثقافيا، كما يحيل على برامج وأدوار ترتبط قرائيا بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة؛ لأن اندماجها داخل ملفوظ معين يجعل منها نقطة إرساء

---

[1] فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 25.

[2] ينظر فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 24، 25.

[3] م، ن، ص 24، 25.

مرجعيـة تحيـل علـى الـنّص الكبيـر للإيـديولوجيا[1]، وبالتأكيـد فـإنّ الـنّص الرّوائـي لا يمـنح للشّخـصيات الحمولـة الدلاليـة نفـسها، بـل لكـل شخـصية دور مبـرمج يملـك إمكانـات التمـايز والفاعلية، مقارنة بأدوار الشّخصيات الأخرى.

1-2-الشّخصية الاستذكارية

إن حـضور الشّخـصية الاسـتذكارية، وموقعهـا الـسردي داخـل صـيرورة الأحـداث، يكـشف للقارئ عن التقنية المتبعة من قبل الكاتب على مستوى بنية الشكل الروائي، وهذا نظرا لما تعمله هذه الفئة من الشّخصيات في تنظيم الوحدات السردية، يقول فيليب هامون: "أن مرجعية النسق الخاص للعمل وحدها كافية لتحديد هوية هذه الفئة من الشخصيات، إذ تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من الاستدعاءات مثل استدعاء جزء من الجملة أو فقرة وتعد هذه العملية بمثابة العلامة التي تشحذ ذاكرة القارئ، فالعناصر: مشهد الاعتراف، التمني، التكهن، والذكرى والاسترجاع، تحديد البرنامج، تعد افصل الصور والصفات لهذا النوع من الشخصيات، إذ يقوم بالعمل من خلالها بالإحالة على نفسه بنفسه[2].

وبناءا على هذا التصور نجد أن شخصية البطل في المتن الروائي، هي نفسها الشّخصية التي تسرد وبالتالي حتما ستكون هي الشّخصية الاستذكارية والتي قرر الراوي في زمن ما أن تتكشف هذه الشّخصية الاستذكارية من خلال رغبتها في سرد ماضيها في لحظة من لحظات "الحكي" كانت هذه حيائي محاولات لا تنتهي أو ربما كانت كلها محاولات يائسة لتقرير غد آت، حتّى جاء ذلك الغد، يوم خمسين فيما أذكر[3].

وانطلاقا من الرغبة في الاعتراف والكشف عن خبايا الذاكرة، يبدأ النّص في صياغة البنية السردية، حيث أضفى على هذا الشكل-الاعتراف"حلم أن أحقق نبوءة المرأة عجوز دقت باب بيتنا ذات مساء من عام 1954[4]، شكلا جديدا أو ممازجة بين حلم الماضي وحقيقة الحاضر، ويكون

---

[1] م، ن، ص 25.

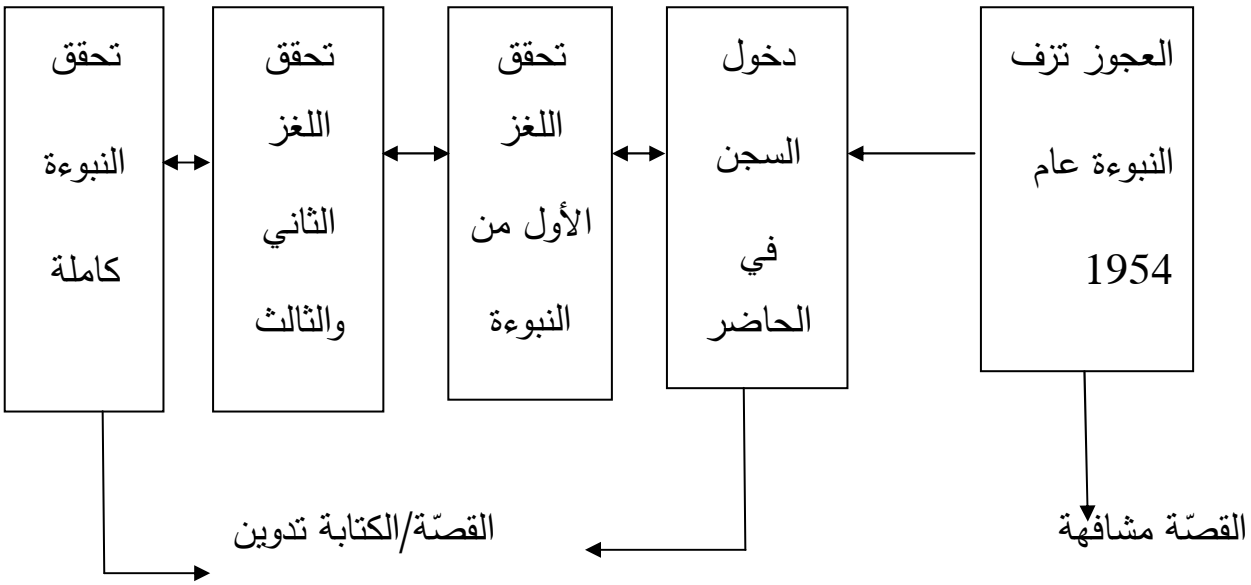
[2] فيليب هامون، سيميولوجية الشّخصيات الروائية، ص25.

[3] الرواية، ص 08.

[4] ا م، ن، ص 07.

مدخل معرفي:

هذا الحلم سابق زمنيا عن رحلة البحث عن حقيقته من طرف البطل (تحقيق النبوءة) وتجسيد قصته كفعل إيداعي مكتمل البناء، ويتضح هذا الطرح من خلال المخطط التالي:



ترتكز الشّخصية البطل على الإسترجاع كمفارقة زمنية، للكشف عن رغبتها في تعرية ترسبات الماضي الّذي لم تتوضح بعض محطاته الافتتاحية، متخذة من خبر النبوءة–التي لم تكتمل دلاليا–والذي أتى غير خاضع للترتيب، الزمني المكاني، بل أن المزاوجة بين الماضي والحاضر وبين الحلم وكشف الحقيقة تمنح القارئ صورة ضبابية لن تكتمل أجزاؤها إلا بالولوج داخل المتن الحكائي.

يتميز نص الرّواية "تصريح بالضياع"ببنية مفككة، حيث يشكل كلّ لغز من الغاز الربعة قصّة بذاتها مكتملة البناء، ولا يربطها ببعضها البعض سوى خيط ماضي الشّخصية المحورية في الرواية، التي تلعب دورا أساسيا في تنظيم وترابط ألغز النبوءة بوساطة مقاطع سردية–سواء كانت جملة أو فقرة–متكررة على طول المساحة النصية، لذلك يبرز مسار القص بضمير المتكلم مبررا من خلاله مدى التفاعل الموجود بين البنيات السّردية (الزمن، الفضاء، الشّخصية).

إن حضور العلامات الاستذكارية، الاسترجاعية ذات الوظيفة التنظيمية الترابطية [1]من شانها أن تشحذ ذاكرة القارئ يصبح بإمكانه نسج نسق ذو علاقة بين الشّخصية المحورية وبين

[1] فيليب هامون، سيميولوجية الشّخصيات الروائية، ص: 25.

مختلف الشّخصيات الرّوائية وبين مشروعه لتحقيق البرنامج السّردي (تحقيق النبوءة)، وتبرز هذه العلامات على شكل مقاطع سردية متكررة يتمحور مضمونها حول ثلاث وحدات رئيسية تتوزع على مستوى النّص.

الوحدة الأولى: الرغبة في الاعتراف وكشف أسرار الماضي: ولعلى كنت أجد في نبوءة العجوز ما يحفزني على النهوض ومعاودة الكرة والمحاولة مرة أخرى وأخّرتني إذ كانت أراني.

الفصل النظري:

أ-مفهوم التجريب الرّوائي وسياقاته

ب-التجريب وجماليات الكتابة

ج-آليات التجريب الرّوائي

مفهوم التجريب الرّوائي وسياقاته

1-مفهوم التجريب الرّوائي:

تهدف الدراسة في هذا الباب إلى الإمساك بتصور نظري، حول مفهوم التجريب، وكذلك من خلال ترسيم التساؤلات التالية: ما المقصود بالتجريب؟ وما هي ماهيته؟ وما خصائصه وأنساقه؟ ما العلاقة بين منطقه الفني ومنطوقه؟

ولعلّ الإجابة عن هذه التساؤلات ستشكل منطلقا نظريا يضيئ للدراسة التطبيقية التي تهدف إلى مكاشفة "اشتغال التجريب في النّص الرّوائي الجزائري المكتوب بالعربية"

لا يخفى عن الدارس، بأنّ مكاشفة أي مصطلح ستشكل منطلقا يهيئ للدراسة التطبيقية التي تهدف إلى مكاشفة أي مصطلح داخل الإطار المعرفي، ينبغي أن "يتم من داخل السياق النظري والفلسفي الّذي ينتمي إليه، ومن خلال النسق العام النهائي[1]، المفهوم الّذي هو قيد البحث، وذلك تحسبا لما قد يطرأ على دلالة المصطلح، من ارتحال، على غرار التحول الّذي يحدث على مستوى المفاهيم، والأنساق الثقافية، "علاوة على أن تغيب الخلفيات النظرية والمعرفية لمصطلحات ما، ومقاصد استعماله من شأنه أن يعيق عملية التواصل به، وتوظيفه التوظيف الأمثل"[2].

وقبل الشروع في الحديث عن التجريب وربطه بدلالته اللغوية، وسياقه الاصطلاحي ينبغي الإقرار ب"أن مقاربة التجريب في الحقل الأدبي عامة، والروائي خاصة لا تخلو من عسر، اعتبارا تعدد الزوايا النظر فيه، ومن ثمة اختلاف أشكال ممارسته وتباين المقصد من الضرب في مسالكه"[3].

---

[1] محمد العمري: البلاغة أصولها، امتداداتها، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1999، ص 99.

[2] سعيد يقطين: من النص إلى النص لمترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، المركز الثقافي العربي-بيروت-الدار البيضاء، 2005، ص 73، 74.

[3] بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرّواية في المغرب العربي، (مرجع سابق)، ض 361، 362.

التجريب لغة (التجريب دليل لساني)

أولا: في اللسان العربي:

تلّح الضرورة على معاينة مفردة التجريب واستحضار دلالتها المعجمية، لأن الشروع في تعريف أي مصطلح يستدعي البدء بالإفصاح عن معناه اللغوي.

ف"التجريب" من مصادر الفعل الثلاثي المزيد بتضعيف العين، الّذي يأتي على زنة (فَعَّل) وهو من الأفعال الصحيحة اللّام (جرّب) التي تأتي مصادرها على وزنين فنقول: (جرّب، تجريبًا وتَجْرِبَة) [1].

وكما هو معروف ف"المصدر" اسم يدل على الحدث مجرّدا من الزمن"[2]، وهو أصل المشتقات كما يرى البصريون، ويرجحه النحاة، خلافا للكوفيين الّذين يرون المصدريَّة في الفعل لا في المصدر، وقد ذكرها "الأنباري" في كتابه "أسرار العربية"[3].

وحين يستقرئ الدارس، الدلالة المعجمية، من معاني: الجيم والراء والباب، (جرب) يجدها تتأسس على التنوع والاختلاف، حتّى أن هذا الاختلاف يتمادى فيلامس تخُوم المفرقة أحيانا، ومن معانيه: العيب والاستهجان والإصلاح: ذكر صاحب لسان العرب: "الجرب معروف بثر يعلو أبدان النّاس والإبل، جرب، يُجرُب، جَرَبًا فهو جَربٌ وجربان وأجربُ والأنثى جرباء، والجمع جثرُبٌ وجربي وجراب وقيل الجرا بجمع الجُرُب قاله: "الجوهري" وقال: "ابن بري" ليس بصحيح إنّما جرابٌ وجثرُبٌ جمع اجرب"[4].

---

[1] عبده الراجحي: في التطبيق النحوي والصرفي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1992، ص 446.

[2] فخر الدين قبادة: تصريف الأسماء والأفعال، ط2، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، 1998، ص 132.

[3] عبد الرحمان بن محمد أبي سعيد الأنباري، أسرار البلاغة، تحقيق محمد بهجت البيطار، مطبوعات المجمع العلمي، دمشق، ص 171.

[4] ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري الأنصاري الخزرجي، لسان العرب 'مادة جرب)، الجزء الأول، المطبعة الكبرى، الميرية، ببولاق مصر المحمدية (ط1)، 1300هـ، ص 252.

جَربَت إبلهم وقولهم في الدعاء على الإنسان ماله جَربَ و حَربَ يجوز أن يكونوا أرادوا أجرب أي: جَربَت ابله[1].

وفي الصحاح "أجربَ الرجل جَربَت إبله"[2].

والجَرَبُ كالصدأ ويعلو باطن الجفن وربما البسه كله وربما ركب بعضه"[3].

وقولهم: "الجرَبُ: العيبُ وغيره، الجربُ، الصدأ يركب السيف"[4]، أما صاحب القاموس المحيط "فقد جمع المعاني في قوله :"وأجرُب جمع جُرُب وجَر[ى وجراب وأجَاربُ، وأجربُوا: جربت إبلهم وهو العيب وصدأ السيف كالصّدا يعلو باطن الجَفَن"[5].

وأرض جرباء: "مقحوطة"[6] وأضاف "ابن منظور" ممحلة[7] (...) لاشيء فيها[8] وجاء في لسان العرب: "وقال مرة الجربة كلّ أرض أُصلحت لزرع أو غرس"[9].

من الواضح أنّ الدلالة المتعددة للجذر (جرب) والتي تختزنها المفاهيم اللغوية السابقة، تنبئ بوجود منظومة متناغمة من المعاني، التي تتمحور حول وجود ذائقة تتجه صوب تفكيك المبتذل.

(العيب–الاستهجان) ثمّ تخليق بنيات بديلة (الاصطلاح) تشكيل لفعل رؤى جديدة.

المعرفة والاختيار: ذكر "ابن منظور": "جرب الرجل تجربة، والتجربة من المصادر المجموعة.

---

[1] المرجع السابق، ص 252.

[2] الجوهري اسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح (تاج اللّغة وصحاح العربية)، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، مادة (جرب)، ج1، دار العلم للملايين، بيروت، (ط3)، 1984، ص 98.

[3] ابن منظور، لسان العرب، مادة (جرب)، ص 32.

[4] المرجع نفسه، مادة (جرب) ، ص 254.

[5] محي الدين يعقوب الفيروز أبادي الشيرازي: القاموس المحيط ج1، ط3، المطبعة الأميرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1301هـ، ص 45.

[6] الجوهري: الصحاح، مادة (جرب)، ص 98.

[7] المحل هو الجرب، وهو انقطاع المطر، الصحاح، مادة (محل)، ج5، ص 1817.

[8] ابن منظور: لسان العرب، مادة (جرب)، ص 252.

[9] المرجع نفسه، مادة (جرب)، ص 253.

قال "النابغة":" إلى اليوم كم جَرَّبنَ كلّ التجارب"[1].

وقال "الأعشى": كم جرّبوه فما زاغت تجاربهم أباً قُدامة إلا المجد والفنعا

فإنّ مصدر "مجموع كعمل في المفعول به وهو غريب"[2].

وفي "الصحاح" "رجل مجرّب قد بُلي ما عنده".

ومجرب: قد عرف الأمور وجرّبها، فهو بالفتح مضرّس قد جربته الأمور وأحكمته، والجرّب مثل المجرّس والمضرّس الّذي قد جرسته الأمور وأحكمته، فإنّ كسرت الراء جعلته فاعلا، إلا أن العرب تكلمت به بالفتح"[3].

وفي القاموس المحيط جرّبه، تجربة، اختبره، ورجل مجرّب كمعظّم ومجرّب عرف الأمور"[4].

والمُجَرّبُ: الّذي جرب في الأمور وعُرف ما عنده "أبو زيد": من أمثالهم أنت على المُجرّب، قالته امرأة لرجل سألها بعدما قعد بين رجليها أعذراء أنت أم ثيّب؟ قالت له: أنت على المجرب، يقال عند جواب السائل على أشقى على علمه[5].

---

[1] ورد للبيت في ديوان النابغة الذبياني كالتالي: تورثن من أزمان يوم حليمة*إلى اليوم قد جربن كلّ التجارب

[2] ابن منظور: لسان العرب، مادة (جرب)، ص 254.

[3] الجوهري: الصحاح، ج1، مادة (جرب)، ص98.

[4] الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ص 46.

[5] ابن منظور: لسان العرب مادة (جرب)، ص 254.

ثانيا: في اللسان الفرنسي:

أ–تجربة Expériences

ورد في Le Crend Pobertdela Lavgve Francais

تجربةExpériences أصل الكلمة اللاتينية Exporiontia والفعل Experiri بمعنى القيام بتجربة و peritus (من يملك الخبرة أو بارع في كذا)

أ–وتجربة شيء ما إثباته واعتباره كتوسعة أو إثراء للمعرفة والعلم والقدرات←تطبيق، استخدام التجربة الطويلة: مداومة حقيقية معينة من طرف شخص ما عادات روتينية.

وقال: CORNELLE فيLE CID ."لن أصدقك في هذا إلا بعد التجربة".

أماLA-BRVYRE .فقال في LES CARATERES من عاش تجربة عنيفة ، يهمل الصداقة"[1].

ب–وتعني أيضا الدراسات التطبيقية:

فقد ورد فيLE GRAND ROBERT إثارة ظاهرة بغرض دراستها (تأكيدها، نفيها أو للحصول على معارف جيدة تتعلق بها)، تجربة ←اختبار←برهان.

Essai(تجربة–محاولة Expérimentation (تجريب) Expérimental (تجريبي)

التجربة العلمية (تجربة ← وتجارب) القيام بتجربة، وبتجارب فيزيائية وكيميائية، تجربة حول سرعة الجسام، تجربة حول حيوانات حية، موضوع التجربة (الفئران)، تجربة فيزيولوجية، نفسية، تجارب فضولية، إثبات وجود قانون سلسلة من التجارب مؤكدة وغير قابلة للجدل.

(التجربة) يشاهد، يختبر، يفحص، يبحث من خلال التجربة ←(معاينة، مراقبة، بحث، فحص).

)1(Paul Rolert : entiérenent renve cnue fenriclie par Le Grand Robert Pelalan Gnue Français, Pexieme Edi Tionlain Rey Tom 1985, Paris, p303.

وظيفة التجربة في العلوم الطبيعية ←التجريب (طريقة، علم) تأكيد الفرضية، بواسطة التجربة العلمية، العلم يتأسس على الملاحظة والتجربة (←القاعدة)←ملاحظة، تجربة واستقراء تفحيص الفرضية عن طريق التجربة"[1].

التجريب اصطلاحا:

لا ريب أن حدود السؤال تتسع كلّما اقتربنا من الخوض في المفهوم الاصطلاحي، والسبب في ذلك هو أن مفهوم التجريب يلتبس لنا بمفهوم التجربة، حتّى أن الدارس ليوشك على النظر إليهما باعتبارهما مفهوما واحدا، فيجيز لنفسه توظيف أحدهما مكان الآخر، وفي هذا السياق يذهب "أبو عبد الرحمان بن عقيل" إلى القول: "وتلخيص ما جاء في كتاب "كلود برنار" أن التجربة، هي الملاحظة المحدثة لتحقيق الفرضية، أو للإيحاء بفكرة...وهي بهذا المعنى مرادفة للتجريب"[2].

والراجح أن التسليم بهذا (التماهي) قد يلغي سمة كلّ منهما، كما أن القطع بينهما، قد يسهم –أيضا– في اضطراب مناخ هذا البحث، الّذي يتغيأ (مفهوم التجريب) كاهتمام أولي يشتغل عليه.

إن علاقة التجربة ب"التجريب" تدفع الدارس إلى استحضار مقاربة آنية تسهم في بلورة رؤية، تكون بمثابة المُتّكأ للولوج داخل الحدود المفهومية للتجريب، باعتباره معيارا معرفيا يسهم في بلورة مفهوم "التجريب الرّوائي".

ولا شك أن الإحالة على آراء "كلود برنار"، تجعل الدراسة تتموضع في صميم السياق العلمي (العلوم التجريبية) الّذي يومي بما يشبه التماهي بين المفهومين (التجربة والتجريب)، وهو الرأي الّذي يؤكده المعجم الفلسفي حيث يرى بأن: "تجربة(E) Expriment Expérience(F)

---

[1] Ibid, p303.

[2] أبو عبد الرحمان بن عقيل الظاهري، (مبادئ في نظرية الشعر والجمال)، مرجع سابق بتاريخ 2010/08/28. المكتبة الشاملة، يونيو، 2011.

بالمعنى الخاص: التدخل في مجرى الظواهر للكشف عن فرض من الفروض أو للتحقق من صحته، وهي جزء من المنهج التجريبي"[1]. وأما التجريب (E)Experimentation , (F)Expérimentation.

منطقيا اختبار منظم لظاهرة أو أكثر، وملاحظتها ملاحظة دقيقة للتوصل إلى نتيجة معينة، كالكشف عن فرض أو تحقيقه"[2]،فإذا كانت التجربة بمعناها الخاص: إجراء فعلي يتم وفق استعمال تقنيات معينة للوقوف على نتائج، أو تأكيد فرضية أو تفسير ظاهرة فإنّ التجريب– حسب المقبوس–إجراء علمي منظم يهدف إلى استنباط الحقائق والتوصل إلى نتائج معينة، عن طريق الملاحظة والاختبار، وكلاهما –بهذا الاعتبار– إجراء يؤسس للمعرفة العلمية الصحيحة، ويثبت صحة الفرضية عن طريق الأدلة واستعمال المقاييس العلمية، وهذا الإجراء يستوجب "تدخل المجرب، فيعدل ملاحظاته، أو يستخدمها في الكشف عن فرض أو في إثبات آخر"[3].

إلا أننا نعثر على رأي آخر يوسع مفهوم التجربة، فينضوي على معنى الخبرة بدلالتها الواسعة، فنقرأ "Expérimentation"بحث في الظواهر عن طريق التأثير الايجابي فيها، بخلق ظروف جديدة تتفق مع الأهداف التي يسعى إليها البحث، أو عن طريق تغيير العملية في الاتجاه المطلوب.

والتجربة جانب من الممارسة التاريخية الاجتماعية الإنسانية، ومن ثمّ فهي مصدر للمعرفة، ومعيار لصدق الفروض والنظريات"[4].

وإذا ما تعددت التجربة وتواترت (كحدث) عبر الزمان والمكان، تصبح (تجريبا) بمعنى: هو استغراق الحدث في التجربة، (اختيار منظم لظاهرة أو أكثر) حيث المصدر العام يدل على الحدث مطلقا (غير مرتهن بدلالة الكم والكيف) فيصدق على القليل والكثير، وليس على

---

[1] مجمع اللّغة العربية (جمهورية مصر العربية)، المعجم الفلسفي: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1983، ص 38.

[2] المرجع نفسه، 1983، ص 38.

[3] المرجع نفسه، ص 192.

[4] لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين: الموسوعة الفلسفية ، مرجع سابق، ص 110.

(الواحد)، ولعلّ هذا الرأي موضع اتفاق على الأقل بين (A.lalande) و"محمد سمير نجيب اللبدي".

الآن يمكن للدارس أن يستضيء بهذا الفهم، لتوسيع حدود الرؤية وبالتالي يهمنا إزاحة مفهوم التجربة من دائرته الضيقة (الملامسة للعلوم التجريبية) والخروج إلى آفاق رحبا.

ب-التجريب وجماليات الكتابة:

بعد أن تبين للبحث أن تجربة "زولا" الرّوائية لم تتجز تصورا دقيقا لمفهوم "التجريب الرّوائي" مما تصبو إليه رؤية البحث، إلا أن هذه التجربة كشفت لنا بأن "التجريب" حالة من مغايرة السائد وتجاوز المألوف.

وإذا ما عُدّ التجريب-بهذا المعنى- "نمطا من الفهم والممارسة (....) يتسم برفض التقليد، أو الركون إلى ما هو منجز في أي حقل من الحقول المعرفية الإبداعية، كما يتسم بالمساءلة الدائمة للماضي والحاضر معا (...) استهدافا للأفضل والقدر على اتساق مع العصر والاستجابة لحاجاته وضرورياته"[1].

وإذا كان جن الرواية، يتموضع في بؤرة الحقل الإبداعي بيقين، فلعل مقتضى الحال يستوجب علينا طرح السؤال الأشد حسما:

ما التجريب الرّوائي؟

إن "هذا المصطلح الّذي شاع واستبد، وصار سلطة نقدية تمارس نفوذها بوجهين مختلفين، فقد يستعمل المصطلح للتهجين، والهجاء ويصبح التجريب رديفا لإنعدام القدرة على التحكم في مكونات الخلق، وضعف التصور وهشاشة الخلفية الجمالية، التي يصدر عنها المجرب"[2].

إلا أننا نعثر على رأي يوسع مفهوم التجربة، فينضوي على معنى الخبرة بدلالتها الواسعة، فنقرأ : "Expèrimentation" بحث في الظواهر عن طريق التأثير الإيجابي فيها، بخلق ظروف

---

[1] جهاد عطية تعيسة: في مشكلات السّرد الرّوائي: قراءة خلافية في عدد من النّصوص والتجارب الرّوائية العربية والعربية السورية المعاصرة (دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب)، دمشق، 2001، ص 78.

[2] عمر حفيظ: التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي، القصصية الروائية، (مرجع سابق)، ص 09.

جديدة تتفق مع الأهداف التي يسعى إليها البحث، أو عن طريق تغيير العملية في الإتجاه المطلوب والتجربة جانب من الممارسة التاريخية الاجتماعية الإنسانية، ومن ثمّ فهي مصدر للمعرفة، ومعيار لصدق الفروض والنظريات»[1] .

وإذا ما تعددت التجربة وتواترت (كحدث) عبر الزمان والمكان، تصبح (تجريبا) بمعنى: التجريب هو استغراق الحدث في التجربة، (اختبار منظم لظاهرة أو أكثر) حيث المصدر العام يدل على الحدث مطلق (غير مرتهن بدلالة الكتم والكيف فيصدق على القليل والكثير، وليس على (الواحد)، ولعلّ هذا الرأي موضع اتفاق على الأقل بين (A.LALANDE) و"محمد سمير نجيب اللّبدي".

الآن يمكن للدارس أن يستضيء بهذا الفهم، لتوسيع حدود الرؤية وبالتالي يهمنا إزاحة مفهوم التجربة من دائرته الضيقة (الملامسة للعلوم التجريبية) والخروج به إلى آفاق رحب.

فمصطلح "التجريبي" قد يستعمل للدلالة على البراعة في البناء، والحرص على التجويد، والسعي إلى مخالفة السائد مخالفة حبلى بالإضافة الجمالية تؤكد السابق الرفيع وتؤصله فتلغي المتهافت وتمحوه من الذاكرة وتبشر بالطريق والنبيل، فتضيق السبل على من يستسهلون الكتابة[2]

إنّ الحفر في تحولات الفعل الإبداعي، يجعل من هذا التأويل إلى الوقائع إذا ما احتكمنا إلى الإحالات التي تتوزع على تاريخ الممارسة الأدبية وبناء على ذلك يصير: "التجريبي أفق كتابة يصدر عن هاجس التجديد"[3] وعن الولع المتواصل باقتراح البديل.

ولعلي لا أخالف الحقيقة حين أقر بأنّ الكاتب –غالبا– قد لا يركض وراء البذخ الفكري، ولا يطمح إلى مجرد التجديد، فإذا ما ألح الأمر على الفطام ومفارقة الأساليب القديمة، التي صارت معطلة، وغير قادرة على استيعاب الطموحات، فربما يدفع به ذلك إلى "التجاوز الّذي

---

[1] لجنة من العلماء والأكادميين السوفياتيين: الموسوعة الفلسفية (مرجع سابق)، ص110.

[2] عمر حفيظ: التجريب في كتابات إبراهيم درغوتي القصصية والروائية، مرجع سابق، ص9.

[3] بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات السر الرّوائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003، ص10.

ينجزه فعل المغامر، جوهر التجريب الفني أساسا، والذي ينبني على نقص المسلمات الجامدة، التقاليد الكابتة، والأعراف الخانقة، وصياغة السؤال الّذي يولد السؤال"[1].

ج-آليات التجريب الرّوائي:

كما يشير بوضوح إلى أن التجريب الرّوائي يستمد كنهه من درجة الفكر التي تنسحب بدورها على حرية الشكل، وهذه الحرية تسمح للكاتب بممارسة فاعليته، وذلك بابتكار صيغ معرفية داخل النّص تفسر عن تشكيل علاقات جديدة مع الذات والفكر والحقيقة، وبالتالي يعتبر التجريب متموضعا في صلب الحداثة، مما يدفع بعض النقاد إلى التبشير ب "سقوط نظرية المحاكاة مع سقوط النماذج"[2] ، إذ صارت الكتابة الرّوائية-في ظل التجريب- تشهد تحولا فكريا موسوما بالارتحال "من المشابهة السكونية إلى الاختلاف والتحول أو الجدل، أي من التكرار إلى التوليد والتجاوز"[3] ، مما يجعلنا نؤمن بأنّ التجريب حالة نقدية- بالدرجة الأولى- "تقوم على إعادة النظر الدائمة"[4] .

لما تم إنجازه سواء تعلق الأمر بما تم نقله من الغرب أو غيره"[5] وهو تجاوز يتم على مستوى الشكل والرؤية لما ترسخ في الرّواية التقليدية وهذا ما يجعل الرّواية التجريبية العربية تستقر على حالة من الشك وعدم اليقين. وبما أن التجريب موسوم بروح النقد والمراجعة، فإنّ الكاتب لا يكتفي بالقفز على انجازات غيره فحسب بل يتعدى ذلك إلى انجازاته هو، ومن المفيد هنا أن نستحضر عبارة لـ آلا نروب غربيه: "إنّ الكاتب هو الّذي يخلق لنفسه قواعده الخاصة به،

---

[1] هناء عبد الفتاح: (أصول التجريب في المسرح المعاصر، النظرية والتطبيق)، فصول جملة النقد الأدبي"، مجلة 14، عدد1، ربيع 1995، ص39.

[2] خالدة سعيد، «الملامح الفكرية للحداثة»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد3، 1984، 32.

[3] المرجع نفسه، ص32.

[4] المرجع نفسه، ص32.

[5] خالدة سعيدة (الملامح الفكرية للحداثة)، مرجع سابق، ص32.

ثمّ إنّه من الضروري لطريقة الكتابة أن تنتهي إلى أن تشكل خطرا على هذه القواعد نفسها وتحاول إسقاطها"[1] .

أما "صبري حافظ" فقد يرى أن ظهور قطيعة للمواضعات الثقافية والأدبية السائدة انجر عنها ارتحالات على المستوى الكتابة الروائية، سرعان ما تحولت إلى اتجاه عام مع جيل الستينات فظهرت (الحساسية الجديدة) كإطار معرفي وجمالي يشمل الإبداع وطرائق تلقيه، وقد ارتبط هذا كله بمفهوم الحداثة"[2] .

ويرى "الطاهر الهمامي" بأنّ التجريب قد شكل بالفعل محرك حركة أدبية عندنا وصانع مناخي فني عند موفى العقد السادس من القرن الماضي وبداية عقده السابع"[3] وتوافقه في ذلك "نبيلة إبراهيم"، حيث تذهب إلى أن تجليات هذا التغيير بدأت في الستينيات لكنّها ترسخت في الثمانينات، وإنّ عدوى هذا التجديد قد سرت إلينا من الغرب"[4] وإن (قص الحداثة) –كما تسميه– "يرفض الشكل التقليدي الّذي يهدف إلى إعادة التوازن للحياة"[5] ، على أساس محاكاة الواقع، لأن الكتابة التجريبية لا تقبل أن تكون انعكاسا للحياة، وهي في الوقت ذاته، تواجه إشكالية تمثيل الواقع من ناحية وعدم الرغبة في تمثيله من ناحية أخرى، والوسيلة لحل هذه الإشكالية هي استخدام الشكل التجريدي والخيال المنبثق"[6] .

1-اللّغة:

أما أحمد أمنصور فقد عمد إلى توصيف التقنيات التي يتأسس عليها فعل التجريب الروائي، فاللغة–مثلا– تتجرد من طبيعتها المؤسساتية كأداة وذريعة، وتتجرد من قداستها، لتصير موضوعا يشتغل عليه الكاتب فهي المكان "الحاضن للتشخيص الأدبي، نسيج الصور ومرصد

---

[1] آلا نروب غرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم،ط1، دار المعارف، 1998، ص21.

[2] صبري حافظ: (جماليات الحساسية والتغيير الثقافي)، مجلة فصول، مجلد6، عدد4، 1986، ص ص71–75.

[3] الطاهر الهمامي: التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث، أفكار ورؤوس أفكار)، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة التونسية، تونس، عدد164، 1 أفريل 2005، ص37.

[4] نبيلة إبراهيم: (ق الحداثة)، مجلة فصول، مجلد6، عدد4، 1986، ص95.

[5] المرجع السابق، ص96.

[6] نبيلة إبراهيم، المرجع السابق، ص96.

المفارقات والانشطارات الآهلة بالأحلام والهذيان والرموز والاستهيامات والأساطير"[1] . فمن خلال التحوير والانزياح الّذي يقع لمستويات اللّغة تتمكن هذه "الكتابة المدشنة لنسق مقولات الحبكة والعقدة والبطولة، واستبدالها بممارسة نصية جديدة تجعل من الفضاء والشّخصية والزمن علامة لغوية تشتغل ضمن استثمار استيعاري من سماته التفكك والتقطّع والتداخل، فلا بطولة إلا للنص، ولا نصية إلا في التعدد والتركيب والانفتاح والتناص، بما هو تحيين وحوار مع كلّ المرجعيات الممكنة، القديم منها والجديد، الأصيل (التراثي) والمعاصر (الغربي) [2].

والتجريب من هذا المنظور، تصور مغاير لكنّه الكتابة الرّوائية ووظيفتها ولعلّ هذا التصور ناتج عن وعي جديد بالمتغيرات، وعي يدفع الكاتب إلى ممارسة الفكر والإبداع في آن، مما يضع الكاتب في لحظة توتر وهو يحاول المواءمة بين بُنى فنية مختلفة داخل نسق واحد، وجعلها تستجيب للبنى الاجتماعية المستجدة "وبقدر ما يكون الواقع جديدا يكون النّص الأدبي الّذي يكشف عن هذا الواقع ذا شكل شاذ وغير مألوف"[3].

واللافت هو مقاربة "إدوار الخراط" الّذي صفرّها بأهم التيارات المبطنة تحت طائلة التجريب الروائي، ونراه يشري إلى أنّه من الممكن أن "نتبين في داخل سياق كلّ تيار منها فروقا في الدرجة والحدّة، وتفاوتا في النقاء الانتمائي للتيار نفسه، فليس في الفن نقاء معملي، وليس في الفن أنماط ونماذج مصفاة ومعقمة للتطهير"[4].

تيار النسني[5] أو التحديد أو التغرب: وهو تيار متمرد على الاستلاب وسلطة القهر وهو لا يختفي بالعواطف التي تغنّى بها المخيال العربي، وإنّما يصف الواقع بشكل محايد، ويقدم الأحداث بوصفها أشياء، والإنسان يصبح شيئا شاخصا لا يدل إلا على ذاته، أما اللّغة فموجزة خالية من الإيقاع والشاعرية وهي تقريرية مباشرة، وأما الرؤية السّردية فلا يمكن أن تحقق الحياة

---

[1] أحمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرّواية المغربية (مرجع سابق)، ص 67.

[2] المرجع نفسه، ص 67.

[3] لوسيا غولدمان وآخرون: الرّواية والواقع: ترجمة رشيد بن جدو (مرجع سابق)، ص 12.

[4] ادوار الخراط: الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية: درا الآداب، بيروت، (ط1)، 1993، ص 15.

[5] هذا المفهوم بلوره لوكاتش في" التاريخ فالوفي الطبقي" في المجتمع الرأسمالي وجعله(غولدمان) مفهوما يدل على تحول الفرد إلى شيء فاقد الكيان، ينظر في فيصل دراج : نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 162.

المتدققة، وهدفها الانعزال عن الواقع المضطرب البارد الّذي يخلو من الهواجس والآمال، ومن أعلام هذا التيار: إبراهيم أصلان، بهاء طاهر، محمود الورداني، وعبيد جبير، وإلياس خوري، وزكرياء ثامر، التيار الداخلي أو العضوي: وهو نقيض التيار السابق، فالرؤية الداخلية مفتوحة على أغوار النفس ودواخل الإنسان، واللغة شاعرية كثيفة متفجرة، أما الحوار فيحل محله المناجاة والحلم، والحبكة متشظية والزمن الخارجي يتوقف، والغموض يلّف المشهد السردي، وفي هذا التيار يتماهى العالم الداخلي بالعالم الخارجي، والحلم بالواقع، ويمثل هذا التيار: أحمد المديني، ادوار الخراط، وحيدر حيدر، ومحمد إبراهيم.

2-استحضار التراث:

- تيار استحياء التراث العربي: وهو تيار يحاول إحياء أشكال التراث العربي كالسيرة، والحكايات الشعبية، والتراث الصوفي، وكتب التاريخ ويلبس المشهد المعاصر بلغة تراثية ولغة التصوف والأسطورة، فتبدو اللّغة منصهرة برؤية الكاتب:

ومن أعلامه: جمال العيطاني، يحي الطاهر عبد الله، سحر توفيق، إبراهيم غمصي، وعبد الكريم قاسم.

- التيار الواقعي السّحري: تيار الفانتازيا والتهاويل:

وفيه يتم التوغل في عمق التراث الأسطوري، كما يعبّر من خلاله الكاتب عن رؤية كونية سحرية للعالم، حيث تكتسب الأشياء والظواهر خواص وقدرات مميزة، ونشاهد جانبا من هذا الواقع السابق على المنطق وقوانين السببية، حيث تفسر الظواهر تفسيرا خرافيا.

وفي هذا التيار تسقط الحدود بين (ظاهرية) الواقع العيني المرئي المحسوس، وبين شطحات الخيال والاستيهامات المضفورة أحيانا بنسيج الواقع>ومن أعلامه: ادوار الخراط، حيدر حيدر، إبراهيم عيسى وآخرون.

- التيار الواقعي الجديد: وفيه تتداخل تقنيات الحساسية القديمة بالحساسية الجديدة، ويغلب عليها مساءلة قيم الشكل الموروث، ورفض السلطة التقليدية وهذا التيار يوظف اللّغة التسجيلية، ولغة المنشور السياسي، وتقنية الرّواية داخل الرّواية.

ومن ابرز هذا التيار: يوسف القعيد، صنع الله إبراهيم، سليمان فياض، إسماعيل العادلي، سلوى بكر[1].

لقد أقر الخراط بأنّه هذا التصنيف هو مجرد تأمل وليس تقعيدا فأيّ كاتب من الّذين ذُكروا يمكن أ ن ينخرط انجازه في أكثر من تيار، إلا أن هذه التيارات –كما يذكر– تفيد في توضيح ما يفرق هذه الكتابة الجديدة عن الجماليات الموروثة.

أما سعيد يقطين فإنّه ينظر إلى التجريب باعتباره عملا فنيا يحفز مجرى مغايرا في حيّز الكتابة العالمية و "أهم ما يميز هذا المجرى الجديد يكمن في كونه يرمي إلى التخلص من إسار المسبق والجاهز بما يحملان من دلالات على مستوى الرؤية والوعي والممارسة، وعلى كافة الأصعدة"[2].

وإذا كان يقطين–وهو يحاول رسم الحدود الكتابية التجريبية–يتفق مع غيره في فعل التجاوز كأساس ينبني عليه مفهوم التجريب، إلا أن مجرد التجاوز– في نظره–قد لا يفصح بالضرورة عن المعنى الحقيقي للتجريب الروائي، بل "الإفراط في ممارسة التجاوز، وهو ما تتم تسميته عادة ب"التجريب" وهي التسمية التي تكرّر الحديث عنها في أواسط السبعينات في مناشقات قصص التازي والمديني وفي الندوات التي كانت تقام على هامش بعض المعارض التشكيلية، أو بعض العروض المسرحية[3].

3–التداخل الأجناسي:

من خصائص التجريب الرّوائي في نظر سعيد يقطين، أنّه ينفتح على بنيات خطابية متنوعة: المسرحي–الشعري–الديني–الحكائي–الشفوي–الصحافي–السياسي–التاريخي، مما يجعل هذه البنيات الخطابية تنخرط جميعا في إثراء عالم الرّواية وتخليق مكوناتها.

---

[1] ينظر ادوار الخراط: الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية (مرجع سابق)، ص 15–20.

[2] سعيد يقطين: القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب)، (مرجع سابق)، ص 285.

[3] سعيد يقطين: القراءة والتجربة، (المرجع السابق)، ص 287–288.

إلى جانب ذلك نجد البعد العجائبي الّذي يسهم في تكوين إحدى خصوصيات التجريب الروائي، لا من خلال كثافة التوظيف بل من خلال شكل التوظيف بكيفية تجعل أساسا من أساسيات الحدث الرّوائي كتهويل الواقع وإبراز الحلم المستحيل والسخرية المرّة[1].

بعد مطارحة هذه الرؤى يتبين أن الدارس لا يمكن له أن يضع تعريفا دقيقا ونهائيا لمفهوم التجريب باعتباره طبيعة الهلاميّة (كتصور نقدي) من ناحية، وعدم استقراره على جماليات محددة (كتصور إبداعي) من ناحية ثانية، ولعله استمد هذه السمة من طبيعة الرّواية الجيدة نفسا التي : "صارت فنا من الشكل لا يخضع لنظرية واحدة، والروائي الخلاف متسائل دوما ولا يقنع بما لديه"[2].

وعليه لا يمكن للدارس أن يضع تعريفا حقيقيا لمفهوم التجريب الرّوائي، بل يحاول الاقتراب من هذا المفهوم وذلك برسم إطار تصوري يكاشف مفاهيميته:

- التجريب رؤية فنية تحيل على المغامرة، وتحث على رفض المسلمات والتمرد على الجاهز من الأشكال والرؤى وطرائق التعبير.
- زعزعة الحكي جراء ذلك بنيّة السدد بشكل جزئي أو كلي (تهشيم الحبكة، تشظي الزمن، تشييئ الشّخصية...)ومحاولة تشكيل معادلة تتوازن فيها الذات مع الواقع
- تجاوز المعيارية: (النموذج) وتذويب الحدود الأجناسية بين الرّواية والأجناس الأدبية الأخرى (الشعر، المسرح، السينيما، الصحافة) وغير الأدبية (التاريخ، الأسطورة ، السينيما)، وذلك بهدف تمطيط عوالم التخيل باعتبارها مرجعية فاعلية في النّص الرّوائي.
- الاشتغال على اللّغة غير السائدة، واعتمادها أداة وموضوعا (الفصحى، العاميّة، الأجنبية).

---

[1] المرجع السابق:" ص297.293.

[2] منى محمد محمود محيلان: حركة التجريب في الرّواية العربية الأردنية (1960-1994)، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، كانون الثاني، 1997، ص 13.

- الامتصاص من الحلم والخيال لتأثيث عالم الرّواية الواقعي العجائبي، فيستوي التفنن في حكاية التفاصيل، ويتخلق الشغف بالقص في مدارات اليومي والذاكرة، لتلتحم الذات مع تجليات المعيش في شتى صوره.
- الولوج في تعرجات المقصي، وتجبين الذاكرة، ومشهذة الكابوس وبعث الموروث، وطرق الصوفي، وصنع العجائبي، وأسطرة الواقع، واستحضار التاريخ، كلّ ذلك يتم في شعرية تنكز القارئ، وتشيء بالقفز والتحول، وتحاول الانسلاخ من دوائر التشكيل السابقة.
- ممارسة لعبة الأدوار السردية، والقفز بين الأنا والأنت والهو والهي...لتتفتح منغلقات التشخيص وتنصر بالأنا المبدعة في عمق الكتابة، وتتكشف خيوط العلاقات الدالة التي تحكمها في عالم الرواية، والموسومة غالبا بالتوتر والقلق، والدالة على تشضي ذات تعاني حياة تنهار باستمرار.

ولعلّ هذه المحاولات تسعى إلى ملامسة المعنى المقصود للتجريب الرّوائي فتجعله ينخرط في دائرة العلاقة المفترضة مع الرّواية الجديدة الفرنسية وفي حدود هذه العلاقة ينبغي أن تدرك بأنّ التجريب الرّوائي يمسي مشروعا إبداعيا، مبنيا على الخلخلة والانزياح التائمين، ومطلا على آفاق جديدة باستمرار، فالرّواية التجريبية العربية تلوح بأشكال ومضامين تلامس من خلالها الرّواية الجديدة الفرنسية لأن الفلسفة الاقتصادية والاجتماعية الموجهة للنهضة العربية تدور في فلك الصورة العامة للمجتمعات الغربية"[1].

وفي الأخير يمكن الإقرار بأن: "وجود تحديد للتجريب في مصطلح جامع مانع يعني نهاية التجريب"[2].

لأنه فعل متواصل، يشتغل على الهدم والبناء، وتكريس المساءلة الدؤوبة، وعلاوة على ذلك، فإنّ مفهوم التجريب الرّوائي الّذي يتغيؤه البحث مرتبط بمفهوم الحداثة "الّذي يتفق معظم دارسيه

[1] محمد الباردي: الرّواية العربية والحداثة (مرجع سابق)، ص 26 نقلا عن مجلة الآداب، عدد2-3، 1980، ص 04.

[2] هناء عبد الفتاح (أصول) التجريب في المسرح المعاصر، النظرية والتطبيق، (مرجع سابق)، ص 353.

على تأبيه هذا الانحصار في أسر أي تعريف محدد وتملصه الدائم من أي محاولة لتحديده بشكل صارم"[1].

[1] صبري حافظ (جماليات الحساسية والتغير)، مجلة فصول (مرجع سابق)، ص71.

الفصل التطبيقي

أ-البناء العام للرّواية

1-لمحة عن الكاتب سمير القسيمي

2-ملخص الرّواية

3-طرق تقديم الشّخصية وعواملها

ب-الأحداث

1-الوحدات السّردية

2-الشّخصيات

- رئيسية
- ثانوية

أ-البناء العام للرّواية

1-لمحة عن الكاتب "سمير قسيمي"

ولد الكاتب سمير قسيمي في الجزائر العاصمة عام 1974م خريج معهد الحقوق، رئيس القسم الثقافي باليومية الجزائرية (صوت الأحرار)، روائي عربي هو من الجيل الرّوائي الجزائري الجديد، لا نبالغ إنّ قلنا أنّه من بين الأسماء الرّوائية الواعدة الجديدة في الساحة الأدبية في الجزائر، عاشق للكتابة والأدب لديه ستة مؤلات (روايات) وهي "تصريح بالضياع"، و"يوم رائع للموت"و"صلابيل"، و"حب في خريف مائل"، وآلحالم"، إضاة إلى "في عشق إمرأة عاقر".

الجوائز التي تحصل عليها:

-جائزة هاشمي سعيداني للرّواية عن أفضل أول رواية جزائرية عن رواية تصريح بالضياع"

-جائزة آسيا جبار الكبرى للرّواية عن أفضل أور رواية جزائرية باللغة العربية عن روايته كتاب الاشاع"[1] .

[1] ويكيبديا الحرة موسوعة httrps://or.wikipedia.org/wiki الساعة 8.30.

1-ملخص الرّواية:

عن رواية سمير قسيمي "تصريح بالضياع" تحمل شيئا آخر للرّواية الجزائرية، أو تبدو وكأنها اختارت سبيلا آخر لقول العنف الجزائري، على الطريقة الكافكاوية، عنف متعدد المصادر، متعدد الأهداف، والصفات أيضا عنف داخلي وعنف خارجي، رواية عنف مرئي مبجل في مستوى القتل المادي أو التعذيب الجسدي وعنف مرئي مبثوث بين تلك اللوحات الجحيمية المنتشرة وسط جسد الرّواية من أول صفحة إلى آخرها.

لكن قدرة الروائي، الفنية وأسلوبه السّردي الممتع والجميل لا يجعلنا نشعر بهذا العنف فقط، ولكن نتحايل عليه، وتتمرد ضده مثلما يفعل بطله الشاب المثقف حتّى لو حمل أستاذ جامعي حينما يجد نفسه في قلب دوامة من المشاكل ومآزق التي لا يعرف كيف قادته قدماه للوقوع فيها، ولا كيف يمكنه النجاة منها.

تذكرنا الرّواية من البداية برواية "المحاكمة" لفرائر كافكا "حيث يذهب البطل إلى مركز الشرطة لاستخراج تصريح بضياع لبطاقة المكتبة الوطنية ولكنه سيجد نفسه فجأة محل استنطاق لدى أحد المفتشين: "لن لا صراخي ولا استجدائي ردا قضاء ذلك الشرطي، وعوض أن يشرح لي الأمر ركلني بقدمه فسقطت على الأرض ثمّ وضع في يدي القيد، وثبت طرفه الآخر في القضيب الحديدي المثبت على الجدار".

ثمّ سرعان ما يقاد إلى السجن من دون أن يعرف حتّى سبب التهمة الموجهة إليه، ومن هناك تبدأ رحلة الرّواية في دهاليز السجن ورحلة التذكر، فبين محطة وأخرى ينتقل السّارد من الحاضر المسجون إلى ماضيه العائلي مستعيد آلامه القديمة التي لم يزيدها الحبس إلا انشغالا وتأججا، فهي من جهة نوع من المقاومة عند ما يحصل تذكر لحظات الأنس والحب، خصوصا حب آمال" أحست برعشتك تسري في، وقد تماوج جسدك الرخو معها على ذبذبات حركة القطار، الزحمة ورغبتنا في أن نصير واحد، ملأتنا الفراغ الّذي بيننا لنلتحم، نلتصق في لحظة الانصهار "ثمة نوع من الحفر في تاريخه الألم الّذي يطارده،

والذي يربطه إنّ صح التعبير فالمصروف معروف من خلال تنبؤ عجوز قالت لوالدته ما سيحدث له، أو ما سيحدث لعائلته بأكملها، عائلة فقيرة، تتكون من أب باطش وأم ضعيفة ومستكينة، وبيت من غرفتين، لا يسع العدد الكبير من الأنفاس التي تعيش في داخله، ينتهي مصير الأب إلى الموت من دون أن يعرف البطل كيف مات؟ وأين قبره؟ بينما يقوم الأخ الأكبر بطرد العائلة، ما يجعلها ترحل إلى أماكن غير ملائمة في إحدى ضواحي الجزائر، حيث يرتكب الإرهاب منكراته في الفقراء الّذي لا يجدون حماية.

تلعب نبوءة العرافة دورا في تقلبه للأحداث على مأسويتها، كأنّها قدر لا يمكن الفرار منه أو الخروج من سجنه، ربما يعكس ذلك وعي الجزائريين الّذين استسلموا للعنف وحشي بإيمانهم الخرافي الّذي جعلهم يتقبلوه كلعنة قدرية، سجن الأوهام والذكريات غير أن البطل المتفق الّذي عاش كلّ هذه الويلات أن يعرف كيف يتصرف لاحقا أمام وضع جد معقد عندما يقع في يد شرطي ماكر، لا تعنيه كثيرا مآسي الآخرين وآلامهم الداخلية، مع أن الألم واحد والكل يعيشه، ويتجرع من مرارته، فيتحول الشرطي إلى رمز لآلة أخرى للعنف، لنشر التعفن والحقد والتكريس الطابع المتعدد الوجوه للمأساة نفسها: "مع كلّ نظرة كنت أشعر برغبة عارمة في الانتهاء، شعور غريب يعتريك وأنت ترى ما تبقى من كرامتك يهان بنظرة حاقدة من رجل يجهل كلّ شيء عنك، هل تراه يفهم ما تعنيه الرحمة، وهو ينظر إلى مثلي بنظرة كهذه؟ (...)

ويقدم الراوي مثوله أمام القاضي بطريقة السخرية السوداء التي تكشف عبثية الوضع، وتفشي الفساد في كلّ أجهزة الأمن والعدالة اعترف أنني كنت خائفا لأن القاضي، رئيس الجلسة هو أكثر قضاة" "الحراش" قسوة وصرامة، إذ وقف منهم بين يداه، يقف منكسر النفس، لا يرجو من الرحمة حتّى نسميها يديه خلف ظهره، ولا يجرؤ حتّى على النظر، فقد كان أرحمن ما يحكم به أقصى العقوبة".

ويبقى مرميا في السجن من دون أن يعرف ما هي تهمته التي سيعاقب عليها، ومن دون أن يشرح لنا هو إنّ كان ارتكب جريمة في يوم من الأيام، كلّ ما يفلعه البطل أن يبقى مستغربا من جهاز العدالة ومن تصرف البوليس الحقد على مواطنين بسطاء من أمثاله.

يأخذ وصف السجن مكانا كبيرا في هذه الرّواية التي تقع في (175) صفحة والمقسمة إلى جزأين بعنوانين مختلفين الأول "سحابة زرقاء في سماء اكتوبر" ، ويحكي عن رحلة البداية ويقف فيها على ما يحدث له في مركز الشرطة، ولقائه مع سجناء آخرين تهمهم مختلفة وذكرياته القديمة عن والده الّذي لم يعرفه جيدا، لكنّه يتذكر جيدا ضربه المستمر لوالدته، أما القسم الثاني وعنوانه "الخريف يقطف تفاحة من الجحيم" فيغوص في تجربة السجن من الداخل، من خلال الوصف الدقيق لأحد السجون المعروفة في الجزائر ألا وهو "سجن الحراش" بالحالة المتعفنة داخل كلّ زنزانة والإدارة التي تترك للمجرمين القدامى الحرية في تسييره على طريقتهم الخاصة بالعنف على الأجساد والأرواح.

صحيح أن رواية "سمير قسيمي" تنتهي بالإفراج عن البطل في النهاية وخروجه مكسورا من تلك التجربة العنيفة التي وقعت له، وأكثر تعطشا للحياة والحب والأمل على خلاف بطل "كافكا" في "المحاكمة" الّذي يشنق ككلب لكن رواية كافكا "هي رواية رمزية على الإنسان الّذي يسجن في هذه الحياة دون أن يعرف لماذا.

ويقتل من دون أن يعرف سر جرمه، أما رواية سمير قسيمي فهي على رغم انبنائها على خرافة العرافة التي عاشها لحظة بلحظة إلا أنّها أرادت أن تكون واقعية في التعبير عن عالم العنف المتعدد الأوجه والأبعاد، وعن طبيعة الواقع القاسي في جزائر قاسية للغاية، رواية تجمع بين الأسى والفرج بين المقاومة حتّى الآخر، ومختلف الانكسارات التي تحاول أن تقتلع من الإنسان تلك الإنسانية التي بها يعيش فقط، وعليه نقول أنّها رواية محكمة البناء وعلى قدر كبير من التشويق والمتعة على رغم جانبها المأساوي ورؤيتها السوداء إلى العالم.

2-طرق تقديم الشّخصية الرّوائية:

لكل كاتب طريقة معينة في تقديمه لشخصيات الرواية، ومن بين تلك الطرائق نجد: تقديم الشّخصية لنفسها، تقديم الشّخصية بواسطة غيرها وتقديم الشّخصية بواسطة سارد خارجي.

وحسب ما توفر لدينا سنحاول تطبيق طريقتين على النّص السرلادي في رواية "تصريح بالضياع"

أ-تقديم الشّخصية لنفسها:

ويتم ذلك من خلال "تقديم حديث الشّخصية بضمير المتكلم وهذه الطريقة تطرح تساؤلات وهي معرفة الذات، وهل يستطيع الإنسان معرفة نفسه ويقدمها للآخرين (...) وقد يتخذ التعبير عن الذات في الرّواية أشكالا مختلفة من اليوميات إلى المونولوج "اليوميات الخاصة التي تهدف بأجملها إلى الإعراب عن لحياة الباطنية وتقديم الشّخصية بذاتها"[1] .

إذ هذه الطريقة من التقديم تتمثل في ما تخبر به الشّخصيات ذاتها.

حيث في هذا النوع من التقديم لشخصية لنفسها نجد أن الراوي يقدم الشّخصية بذاته أي أن ذاتية الكاتب تتمثل في هاته الشّخصية حيث تبرز الرّوائي نفسيته وتصرفاته ومظهره الخارجي في هذه الشّخصية المقدمة مثل ما هو عليه في شخصية البطل التي أظهرت الجوانب المختلفة لراوي ودليل ذلك نجد: "إلى غاية هذه السنة لم يحدث في حياتي شيء يذكر، عدا ربما تلك التخيلات التي كثيرا ما تفتر سني كلّما حملني التعب إلى الفراش، ورغم علمي أن الأرق غالبا ما يندس تحت وسادتي، كنت استسلم أن أنام باكرا، ولكنني كلّ ليلة أجدني محاصرا بكل لم أحققه طيلة ثلاثين عاما من وجودي في هذه الحياة مجرد حياة يملآها الفراغ، الفشل ومشاريع أخرى لا تكتمل بدورها[2] .

---

[1] بأن صلاح البنا: العوامل السّردية دراسة في الرّواية الإسلامية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، لإربد الأردن، ط1، 2009، ص73.

[2] الرّواية، ص29.

نلاحظ أن الراوي قد وصف حالته التي يمر بها وما كان يحدث في حياته والتي كانت مليئة بالأرق والتعب وعدم النوم والضياع والتمزق، فحياته مجرد حياة يملؤها الفراغ والفشل.

نجد أن الراوي جسد شخصية البطل من خلال أخذ دور البطل وكل صراعاته مع الحياة وما يلوج في نفسية البطل والفوضى فيها، وتمثل ذلك في عدم النوم لاستراحة ولكنه كلّ ليلة كان غير قادر على هذا الحلم، فطيلة ثلاثين عاما فقد كان ضائعا ولم يحقق أهدافه ومشاريعه التي تمناها نجد أيضا: "اعترف أن بعض الخوف استشرى في جسدي رعشة، تجمدت كتلة في بطني وكان جرياني أن أخاف، إلا أنّني ضبطت مشاعر الخوف تلك مثلما كنت افعل في طفولتي، وأنا اشهد أبي يضرب أمي ضربا مبرحا"[1].

يعترف هنا الراوي عن الخوف الّذي انتابه أثناء وقوفه أمام المكرش الّذي كان بشعا وقاسيا في استجواباته وتصرفاته مع البطل، إلا أنّه كان يضبط ذلك الخوف والمشاعر حيث كان يفعل في طفولته عندما كان أبيه يضرب أمه أمامه، فقد بقيت صورة الأب وقساوته راسخة في ذكريات وذهن الطفل، حتّى الكبر والإحساس بالخوف استمر ذلك طيلة مراحل حياته.

وهنا قدم الراوي الشّخصية وكأنها ذاته بنفس الأحاسيس والمشاعر مجسدا الخوف في تلك اللحظات في الحاضر والماضي، رغم اختلاف السبب (الأب، الشرطي المكرش) فالأب كان عنفه ملموسا مجسدا بأفعال كانت في الماضي، أما عن عنف الشرطي فكان بالألفاظ والكلام والنظرات كلاهما أدى إلى خوف رافق البطل في حياته.

كذلك يضيف: "كانت حينذاك مشاعر الخوف تسكنني ولعلّها كانت تتدفق دما في عروقي لتتجمع وسط بطني مثلما نفعل الآن، لكنني كنت املك القوة لأجعلها تستقر هناك.

---

[1] الرّواية، ص29.

بعيدا عن مفاصلي، عن وجهي وعن عيني أيضا، كنت أتظاهر أن أمرها لا يعنيني..."رجل يضرب زوجته، لا غرابة في الأمر"[1].

ونلاحظ في هذا المقطع أن شخصية البطل من كرة الخوف والعنف الّذي رآه في طفولته من قبل الأب الّذي يضرب زوجته وأيّ ضرب (ضرب مبرح) أصبح لا يبالي لما يجري، أي لا مبالاة بالخوف لأنه اعتاد على رؤيته، وحيث كان مبرره هو اقناع نفسه برجل يضرب زوجته فقط لا غرابة، وقد انتاب هذا الخوف في كلّ لحظة امام هذا المكرش وفي كلّ مرة يضبط نفسه من الخوف.

كما نجد أيضا: "رأسي يؤلمني، صداع رهيب تملك نصف جمجمتي، بالكاد استطعت فتح عيني وكان جفني يحملان ثقلا جديدا"[2].

كذلك يضيف: "منت متعبا لدرجة الإغماء، والصداع يزحف برويّة داخل رأسي، يمنعني من النوم ومن اليقظة، ورغم أن جفناي كانا قد حجبا النور عن عيني، إلا أنّني لم استطع ولوج العتمة لأستريح"[3].

نلاحظ تكرار عدم النوم لشخصية البطل وهذا دليل على التعب والإرهاق والتفكير المسبق، الّذي لم يتركه للإستراحة مما أدى إلى الصداع في رأسه وهذا في الحقيقة إرهاق نفسي وتعب داخلي ظهر في الإرهاق الجسدي وتعب خارجي، ومن هاته التصريحات نلاحظ رغبة البطل في الاستراحة في السجن أو في أي ركن دون مراعاته لما سيحدث له أو ما سيكون لقضيته في السجن الدائم أو الحرية أو الخروج من السجن.

---

[1] الرّواية، ص29.

[2] الرّواية، ص96.

[3] الرّواية، ص96.

ب-تقديم الشّخصية بواسطة غيرها:

وتتمثل في : "الطريقة التي يعتمد الراوي من خلالها تقديم الشّخصية وكشفها للمسرود وذلك بوصفها وتحليل سلوكها، وإيجاد أسباب منطقية لردود أفعالها، وعرض أفكارها والتصريح حتّى بمشاعرها الداخلية"[1].

ونجد في هذا النوع من الطرق أن الشّخصية لا تقدم نفسها مثل الطريقة الأولى وإنّما بواسطة الغير وكيفما يراها الغير، حيث نجد في رواية "تصريح بضياع" أن الراوي هو من قام بالدور حيث قدم الشّخصيات الأخرى والمتعلقة بأفعالها الخارجية وأحوالها النفسية الداخلية .

نلاحظ في هاته الرّواية أن الراوي هو نفسه البطل (الشّخصية الرئيسة) واخذ دوره وبالتالي رؤية البطل من رؤية السّارد أو الراوي فلذلك سوف يكون تقديمه للشّخصيات المحورية من منطلق رؤية الراوي المكرش: "فقد كان في طوله يشبه إنسان (نياندرتال) ولكنه أكثر بدانة، فقد خُيّل اليّ وهو يدخل الرواق أن بطنه العظيمة وصلت إلى حين كنا قبل أن تفارق قدماه عتبة قاعة الاستقبال، في حين كانت جبهته عريضة كسبورة سمراء، رسم الزمن أخاديد لم تزده إلا قبحا يضاف إلى قبح وجهه مستدير مفرط في الدهن، يتوسطه انف عريض يرقد على شارب، أضربت عنه الشفرات فكان نسيا منسيا"[2].

---

[1] بأن صلاح البنا: العوامل السّردية دراسة في الرّواية الإسلامية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، اربد الأردن، ط1، 2009، ص75.

[2] الرواية، ص21.

فقد وصف البطل شخصية الشرطي، المكرش من مظهره الخارجي من ناحية البدانة والبطن الكبيرة وجبهته العريضة، ووجهه المستدير مفرط في الدهن، أنف عريض على شارب وهذه علامة على أن البطل يشمئز من منظر هذا المكرش، وقد كان قبيحا كذلك في وصفه على أنّه شرير لا شفقة ولا رحمة فيه عند تعامله مع السجناء، وحيث يقول: "من فضلك هل يمكنك أن تطلب لي كرسيا لجلس عليه؟ قلت ذلك بنبرة اقرب من التذلل منها إلى الطلب ولا ضير، فحتى العمالقة تتضاءل أحجامهم لحظة الانحناء، ورغم ذلك فقد كان لا بد من التنازلات تماما مثلما رضيت من حين مع زميلي في القيد".

"ليس لمثال أن يطلبو شيئا

أجابني وقد امتلأت عيناه احتقارا وغضبا"[1]

في هذا المقطع قد وضح الراوي أو البطل مكيف يعامل الشرطي السجن أو المتهم والذي ما زال مع التحقيق وحتّى أنّه لم يثبت عنه التهم المنسوبة إليه، عدم الاحترام، العنف والاحتقار كلها أشكال توحي على قسوة هؤلاء وداخلهم الشرير الّذي انعكس في أفعالهم وأصواتهم على نفسية السجناء حتّى أن البطل طلب الكرسي ليرتاح وقد كان متذللا فلم تكن هناك رحمة من طرف الشرطي وأجابه باحتقار والتقليل من شانه، ليس لمثالك لن يطلبو شيئا وكأنّه حشرة أو حيوان.

كما جاءت شخصية الشاب الّذي كان في نهاية الثلاثين كالآتي:

"حين غادر الرجل كان الشاب لا يزال في مكانه، بدا مرهقا ولكن السهر لم يكن السبب الوحيد في إرهاقه، فثمة شيء كان يشغل تفكيره أيضا، أدخل كفه في جيب سترته الجلدية واخرج علبة السجائر (...) وأشعل سيجارة واخذ يدخن بنهم كبير لم تكن الرغبة في التدخين ما جعلته نهما بقدر ما كان القلق الظاهر على عينيه"[2].

(1) الرواية، ص23.

(2) الرّواية: ص60.

يتضح من خلال هذا المقطع أن البطل يصف الحالة النفسية التي يمر بها هذا الشاب فقد كان منشغلا في التفكير، مما انعكس ذلك على مظهره الخارجي، فقد كان مرهقا ومع السهر وكان كثير التدخين، ليست رغبة أن يشعل السيجارة ويدخن بقدر ما كان القلق واضح على عينيه، فقد قدم الراوي وصفا موضحا الحالة النفسية التي يمر بها الشاب الّذي كان في نهاية الثلاثين.

وبالنسبة لشخصية الأب فقد جاء: "قبل أن يرحل اشترى والدي سجادة ومصحف وانعزل عنا، لم يكن يفعل شيئا غير الصلاة والترتيل والبكاء، وأحيانا كنت أتسلل إليه مثلما كنت افعل مع والدتي في ساعات انعزالها، فما أن يلاحظني حتّى يمسح وجهه بساعده لطالما رغبت أن يجلسني على حجره، أن يضمني إليه، أن يقبلني على جبيني مثلما تفعل جدتي، لكنّه لم يفعل تماما مثلما عهدته قوي في ساعات ضعفه"[1].

يصف البطل شخصية الأب التي يمر بها حين كان منعزلا عن أهله ليقوم بصلاته وترتيل القرآن الكريم والبكاء، فقد تغيرت حالته النفسية عن الماضي من السكر والعنف إلى التوبة والعزلة، ولكنه بقي قاسيا حتّى أن الراوي أو البطل (الابن) تمنى أن يضمه أو يجلسه على حجره، وهذا دليل على قسوته، ولم يكن ذلك الأب العطوف الحنون على أبناءه برغم تأثره بوفاة ابنته تأثرا كبيرا مما يجعله يغير مجرى حياته من القوة إلى الضعف برغم أنّه كان يخفي دموعه عن ابنه.

وقد جاء تقديم شخصية كاتب الضبط: "وكان على باب الوكيل رجل في الخمسين، بخيل بشنب غليظ أشيب، كثير التدخين، لا يكاد ينتهي من سيجارة حتّى يشعل أخرى، أسنانه بيضاء بياضا لا يليق بمدخن شره في الغالب كان يضع طاقم أسنان اعتاد عليه منذ زمن حتّى التحم بلثته"[2].

---

[1] الرّواية: ص52.

[2] الرّواية: ص69.

فقد وصف هذا الراوي شخصية كاتب الضبط من الملامح الخارجية حيث حدد سنه في الخمسين، وبشنب أبيض غليظ، وقد كان مدمن على التدخين وهذا ما كان حاضر في كثير من شخصيات الرواية، وهذا يعبر عن الحالة النفسية لكل شخصية سواء كانت من السلطة أو المسجون القلق، الخوف، التفكير...الخ

إلا أنّه كان بأسنان بيضاء والبياض لا يليق بشخص مدخن لما ينعكس عليه لتصبح أسنان صفراء، أن لم تكن أكثر من ذلك في اللون ويخيل إلى الراوي أنّه كان يضع طاقم أسنان منذ زمن حتّى صار لا يلاحظ عليه أنّه ونحيل الجسم بسبب تدخينه ووظيفته.

جاء وصف شخصية عفاف كالآتي: "لم تكن عفاف إلا قطعة لحم تعفن واخترقته الدود، حاول أصحابه أن يبقوه قابلا للبيع بأن وضعوه في واجهة المحل وزينوه ولفوه في غلاف أسود، ربما يستحسنه من لا يخشى العتمة أو من يحب السواد مثلما فعل إسماعيل حين تزوج منها، رغم علمه بما كان بيننا"[1].

جاء وصف عفاف كأنّها شيئا بسيطا في متناول الجميع، فكل شخصيات الرّواية وصفت كما هي بسماحتها وبشاعتها سواء من الداخل أو الخارج (المظهر) إلا عفاف، فقد كانت ملك للجميع، بالرغم من اسمها الّذي يدل على العفة والطهارة والسترة، إلا أنّها كانت العكس تماما وعفاف هي المرأة التي باعت جسدها وشرفها ولم تكن المرأة التي صانت نفسها وعرضها، فالمرأة في مجتمعاتنا العربية والإسلامية عامة والجزائرية خاصة فالشرف هو كلّ ما تملك لتضمن كرامتها وسعادتها، وإن لم تفعل ذلك بقيت محل النظار والندم و بقي الماضي الأسود دائما يتبعها حتّى الممات عكس الرجل في مجتمعاتنا فبرغم من أنّها تزوجت من إسماعيل لم ينسى البطل ما جرى بينهما وحيرته صدمته لما فعله إسماعيل عند زواجه بها، فالمرأة هي محل أنظار وترقب المجتمع فلزاما عليها أن تكون محل ثقة وإلا لن يرحمها المجتمع ولو بطول السنين وحتّى بعد التغير والتوبة.

[1] الرّواية: ص77.

فقد صور لنا الراوي فعلا هذه المرأة ونظرة الرجل إليها وحتّى وإن كان هو الطرف الثاني المشارك في الفعل فيتناسى وكأنّه المسموح له بفعل أي شيء دون محاسبة أو تشويه.

يقدم الراوي شخصياته بكيفيات وطرق عديدة في رواياته ولكن روائي طريقته الخاصة في السّرد فمنها تقديم الشّخصية لنفسها، تقديم الشّخصية بواسطة غيرها، ومنها تقديم الشّخصية بواسطة سرد آخر (خارجي) ومن خلال الرّواية التي نحن بصدد دراستها نجد طريقتين: تقديم الراوي الشّخصية بنفسه، تقديم الرّواية لشخصيات أخرى في النّص.

عوامل الشّخصيات:

يعتبر مستوى العوامل في المنهج السّيميائي السّردي المستوى الأول من حيث بساطته وعموميته، كذلك من حيث فاعليته في أداء المعنى بحيث يتيح فهم موقع الشّخصيات وأدوارها وعلاقاتها، وإن عموميته تكمن في كونه يتخذ النّص الرّوائي بأكمله موضوعا له، ويتعامل معه ليس كوحدة متكاملة فحسب، بل أيضا كوحدة تدخل في علاقة مركبة مع مجموعة أخرى من النّصوص المتشابهة ذات النمط الأدبي، المماثل ولن يكون النّص سوى وجه منفصل لوجه مكثف، ولن تكون البنية سوى نص ممكن قابل للتحقق في أشكال بالغة التنوع.

ينطلق "غريماس" وهو المؤسس الفعلي للسيميائيات السّردية من ملاحظة مفادها أن الذهن البشري ينطلق من عناصر بسيطة لكي يصل إلى خلق موضوعات ثقافية ويسلك في هذا سبيلا معقدا يواجه إرغامات عليه أن يتجاوزها، واختيارات مفروضة عليه ليحدد موقعه ضمنها.

إن المربع أو النموذج التأسيسي الّذي يقدمه "غريماس" هو الّذي يسمح لنا بالحديث عن خصوصية النّص وعن تميزه عن النّصوص الأخرى وهذا النموذج التأسيسي الّذي قدمه "غريماس" نموذجا تجريديا قادرا في تصوره على استعادة كلّ العناصر المدرجة داخل السلوك الإنساني، كلّ شكل مواقع ترتبط فيها بينه سلسلة من العلاقات.

أن فرضية النموذج التأسيسي تكمن في وجود مضامين غير متمفصلة في وحدات صغرى تخبر عنها، وبعبارة أخرى فإنّ المر يتعلق بمضامين فكرية موجودة خارج السياق.

ونموذج "غريماس" هذه النموذج الّذي يستند هو الآخر إلى توزيع الأدوار يمكن اختصاره في ستة أدوار أو ست خانات لمزاوجة، فكل زوج يحكمه محور دلالي معين

- الذات–الموضوع ⟵ محور الرغبة
- المساعد–المعيق ⟵ محور الصراع
- المرسل–المرسل إليه ⟵ محور الإبلاغ[1]

"إن العامل، الذات يمكن أن ينجز، في إطار برنامج سردي معين عددا معينا من الدوار العاملية هذه الدوار تعد محددة في الآن نفسه، بموقع العامل في التسلسل المنطقي للسرد (تحديده التركيبي) وباستمرار الجهة (تحديده المورفولوجي)" [2].

وهكذا إلى أن يكون النّص، أي ما تغطيه السّردية في وجودها، المشخص سوى وجه يوازي بين حالتين: حالة أولى نتحدث فيها عن حدود مجردة تنتظم ضمن محور دلالي وضمن علاقات من طبيعة منطقية وغير موجهة، وحالة ثانية تصب فيها التقابل بل ضمن اكراهات الحياة كما يمكن أن تتجسد في سلسلة من العلاقات يتصارع فيها الفقراء ويتصالحون ويحلم بعضهم بحياة الغني ويغيظ الأغنياء الفقراء على بساطتهم، فمن هذه العلاقة الكبيرة تنتشر علاقات فرعية تتجسد في انعدام المعنى أو في تكاثره، وفي رواية "تصريح بالضياع" لسمير قسيمي نجد الكاتب في صراع مع نفسه وفي حوار معها وهو في حيرة دائمة ومتشتت الذهن قبل وبعد دخوله السجن وفي كلّ مرة يحاول أن يفهم كلام وتصرفات الشّخصيات الموجودة في الرّواية.

فقبل دخوله السجن كان يحاول لأن يفهم كلام وتصرفات صديقه إسماعيل والشرطي المكرش والشاب المسطول والشابين المقيدين وأمه وجدته مما عيشه والمرأة العجوز صاحبة

---

[1] ينظر، سعيد بن كراد، السيميائيات السّردية: مدخل نظري، الدار البيضاء، الزمن (د.ط)، 2001، ص 45–47.

[2] أ–ج غريماس، سيميائيات السرد، عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2018، ص 23.152.

النبوءة أما بعد دخوله السجن فحاول فهم شخصيات عديدة نذكر منها الحاج منور، فوزي أحمد الصوري، قاديرو إبراهيم، باديبا، وغيرها من الشّخصيات المذكورة في الرواية، كما أنّه كان في داخل الجن ترجع به ذاكرته الماضية المؤلم والمأساوي التي مرت به عائلته فيذكر إخوته (بوعلام، ابراهيم، حمامة، أم السعد، وردية وسناء) كما كان يتذكر زوجته أمال وأمه وأبيه وجدته لما عيشته، كان يحاول أن يفهم ويستوعب ما يجري في هذا الحياة، ليكتشف في الخير صدق نبوءة المرأة العجوز وإيمان أمه بهذه النبوءة التي تتحقق في آخر الرّواية[1].

ونستنتج من الرّواية على الترسيمات العاملية التالية:

1-المرحلة الأولى قبل احتجازه

-المرسل ← الموضوع ← المرسل إليه

التصريح بضياع بطاقة الكتبة — التصريح بضياع بطاقة المكتبة — الكاتب أو بطل الرّواية

-المساعد ← الذات ← المعيق

الرغبة في معرفة سبب احتجازه وتفاؤله بالإفراج عنه — الكاتب الأستاذ الجامعي — ظروف العائلة وتنشئتها

2-المرحلة الثانية: عند دخوله السجن

-المرسل ← الموضوع ← المرسل إليه

ضياع بطاقة المكتبة وعدم معرفة سبب — دخوله السجن — الشرطة والمعاملة السيئة للمساجين

-المساعد ← الذات ← المعيق

التعرف على أشخاص داخل — الكاتب وذكرياته مع — طريقة العيش داخل

[1] سعيد بنكراد، سيميائيات النص، مراتب المعنى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2018، ص106.

السجن من الحاج منور وصديقه النذير بروقاديرو — عائلته وصديقه إسماعيل والعجوز صاحبة النبوءة — السجن والمعاملة بين السجناء

3-المرحلة الثالثة: عند خروجه من السجن

-المرسل ← الموضوع ← المرسل إليه

إثبات برائته — تحقق نبوءة العجوز — عائلة وخصوصا أمه وزوجته أمال وصديقه إسماعيل

-المساعد ← الذات ← المعيق

تقربه من أحمد الصوري والارتياح له — معرفة حقيقة أبيه أحمد الصوري — عدم اعتراف أبيه له بالحقيقة وإنكار أمه لذلك

ب-الأحداث:

سنركز في هذا العنصر على الأحداث ذات الأثر الفاعل في نسج منطق الترابط بينهما حيث قام سيمر قسيمي بتقسيم الرّواية (تصريح بالضياع) إلى قسمين: الأول بعنوا (سحابة زرقاء في سماء أكتوبر) وينقسم بدوره إلى أجزاء وكل جزء يحتوي على مجموعة من الأحداث، المترابطة فيما بينها، أما القسم الثاني الّذي هو بعنوان (الغريب يخطف تفاحة من جديد)، ينقسم إلى ستة أجزاء تحتوي على مجموعة من الأحداث المترابطة إضافة إلى خاتمة.

يتصدر تساوق الأحداث في القسم الأول بحلم تنبأت به إمرأة عجوز قبل ميلاد السّارد بنحو عشرين سنة هو ما زال يطارده حتّى الآن، كما أشار إليه في الرّواية "ظهرت النبوءة قبل ميلادي بعشرين سنة ومن فرط ما رددتها أمي ثلاثين عاما على مسامعي أمنت بها"[1] ، ونجد أن السّارد في كلّ مرة يذكره لنا ويقف عنده وهو يعتبر حدثا مهما في حياة البطل (الراوي) وهو لم يتحقق بعد.

يليه حسب ترتيب الأحداث في الرّواية تواعد الراوي مع صديقه (إسماعيل) كلّ يوم خمسين "ماذا كنت أواعد إسماعيل صديقي كلّ خمسين لنمضيه سوية كيفما شاء، وغالبا ما نمضيه للتسكع في شوارع العاصمة.." [2] ، وذلك من أجل التسكع وتمضية الوقت في الكلام، وهذه أمور روتينية يفعلها كلّ جزائري.

نصل بعد ذلك إلى الحدث الرئيسي الّذي يدور حوله أحداث هذه القصّة (تصريح بضياع) حين تقدم الراوي (البطل) إلى محافظة شرطة لاستخراج وثيقة تصريح بضياع بطاقة مكتبة أضاعها قبل يومين قلت إنّ كلّ شيء بدا في ذلك الخميس حين دخلت وإسماعيل إلى المحافظة السادسة للشرطة بديدوش مراد لأطلب تصريح بضياع بطاقة المكتبة التي كنت قد أضعتها قبل يومين"[3] .

---

[1] سمير قسيمي، تصريح بضياع، ط1، منشورات مختلفة، الجزائر، 2010، ص7.

[2] الرواية، ص8.

[3] الرواية، ص8.

ليجد نفسه بعد ذلك معتقلا من طرف ذلك الشرطي لسبب مجهول لا يعرفه مد إلي يديك فأنت مطلوب، قال ذلك بصوت جمع بين الحزم والسعادة، صعقت حين سماعي أنت مطلوب..." [1] ، واحتجازه بعد ذلك في سجن الحراش هو وزميله في القيد الشابين والمرأة السمراء، والتحاق صديقه إسماعيل به إلى السجن.

والحدث الّذي يليه هو ذهاب الراوي أو السّارد إلى محكمة الحراش وذلك للامتثال أمام الوكيل، هذا ما أشار إليه في الرّواية في الثالثة مساء أمر الوكيل أن اقتاد إلى الطابق الأعلى لينظر هناك في ملفي"[2] ، ليقرر بعد ذلك أن يمضي السّارد أياما أخرى في السجن إلى حين محاكمته تأتي بعدها أحداث هي ثانوية أو فرعية، حيث أنّها لا تشكل نقاط تحول في تطور الكتابة بل هي محفزات ساعدت على إنجاز خيارات الأحداث الرئيسية. كإعطاء إسما آخر غير الّذي أعطاه والده هو الرقم التسلسلي "ما لا أنهم هذه المرة منحوني رقما، قال الّذي أعطاني إياه هذا اسمك الآن ثمّ أعادني إلى الغرفة الضيقة، كان رقما من ستة أعداد (157324) [3] ".

التقى البطل أو (السّارد) بسجين يدعى عمي أحمد الصوري وكانت رغبته كبيرة في التعرف عليه "وكانت مشاهدة عمي أحمد الصوري أكثر ما يشد الانتباه أعترف أن في هذا الشيخ شيئا يشدني إليه"[4] .

هذه هي الأحداث المهمة الواردة في القسم الأول (سحابة زرقاء في سماء أكتوبر)، إضافة إلى التفاصيل الأخرى التي يقف عندها السّارد في كلّ مرة لوصف حالته في ذلك السجن والمسجونين واسترجاع شريط ذكرياته وأحداث وقعت له في حياته.

أما القسم الثاني (الغريب يخطف تفاحة من جديد)، الجزء الأول هو عبارة عن سرد لذكريات، وصولا إلى موعد محاكمة البطل لكن هناك خوف يعتريه وهذا ليس لسبب خطورة تهمته

---

[1] الرواية، ص11.

[2] الرواية، ص17.

[3] الرواية، ص70.

[4] الرواية، ص100.

بل لقسوة وصارمة القاضي "لم تمضي ساعة حتّى حان دوري، أعترف أنني كنت خائفا بسبب خطورة تهمتي بل لأن القاضي رئيس الجلسة هو السوفي أكثر قضاة الحراش قسوة وصرامة"[1] .

عدم موافقة القاضي لطلب الإفراج عن السّارد من طرف محاميه وطلب بحجزه لمدة خمسة عشرة يوما لإضافية إلى غاية استئناف الحكم "أستاذ طلب الإفراج المؤقت مرفوض وإلى حين مثول المتهم أمامنا بعد خمسة عشرة يوما، سندرس الملف المقدم من قبلك"[2] ، ليعود بعد ذلك إلى السجن وهو محبط وحزين وهذا بسبب الحزن الّذي بدا على وجه زوجته أمال "كانت الساعة السادسة حين دخلت بقاعة السجن...في حين كنت عاجزا حتّى عن مواساتها"[3] ، بعد أن حاول فوزي وهو أحد المسجونين معه في نفس القاعة أن يواسه.

ليقوم فوزي بتقديم طلب نقله من تلك القاعة هو والبطل بسبب كثرة السرقة فيها بين السجناء "بعد يومين قررت وفوزي مغادرة القاعة بعد أن كثرت فيها أعمال النهب والسرقة ..." [4] ، لكن لم يبقى فوزي مع السّارد في نفس القاعة وذلك لسبب انتقاله إلى قاعة ثانية وهذا لعدم دخول الشمس لتلك القاعة لأن فوزي يعاني من مرض الربو.

انتقال الشيخ "عمي أحمد الصوري" إلى نفس القاعة التي يتواجد فيها البطل رؤية "عمي أحمد الصوري" جعلني أفكر جادا في تواجده معي في كلّ قاعة أنتقل إليها لم يكن مصادفة"[5] ومحاولات عمي أحمد التحدث والاقتراب من البطل في كلّ مرة "المهم أن عمي أحمد الصوري دمعتي بنظرات غريبة لم أرها في عينيه من قبل ..." [6] ، لكن الأمور تتحسن فيما بيننا بعد أن سرد البطل له كلّ تفاصيل حياته وعن حادثة برج أخريص ونبوءة المرأة العجوز.

---

[1] الرواية، ص118-119.

[2] الرواية، ص121-122.

[3] الرواية، ص123.

[4] الرواية، ص123.

[5] الرواية، ص130.

[6] الرواية، ص149-150

يليه بعد ذلك زيارة أمال زوجة البطل وأمه إلى السجن لرؤيته قال لي السجين العامل إنّ لدي زيارة، ثمّ سلمني وريقة عليها معلومات عن الزائرين حطت هذه المرة اسم والدتي وزوجتي..." [1].

ليأتي الحدث الّذي ينتظره البطل بفارغ الصبر وهو استعداده للامتثال أمام المحكمة للمرة الثانية بعد أن قام عمي أحمد بإيقاظه وإعطائه شفرة حلاقة ليحلق بها "في صبيحة يوم الغد أيقظني عمي أحمد ..." [2] ليقوم بعد ذلك بتوديعه.

امتثال البطل أمام القاضي ليخبره بعد حديث مطول حول براءته يقوم بإخلاء سبيله نأمر بإلغاء الحكم الصادر وإخلاء سبيل المتهم[3] ". هذا ما يعني خروجه من السجن بعد أن قضى فيه عشرين يوما.

يعود البطل إلى السجن "عدت إلى السجن لكن هذه المرة لأخرج منه ..." [4] ويكمل آخر الإجراءات اللازمة لخروجه من السجن.

يصل في الأخير إلى اكتشاف البطل لحقيقة عمي أحمد الصوري على أنّه هو نفسه والده الّذي كان متوفى في اعتقاده، لكن في الحقيقة هو دخل السجن بعد أن قتل أخته سناء التي لم تبلغ في عمرها إلا الشهر السادس، ليكتشف بعد ذلك أن نبوءة المرأة العجوز قد تحققت وحينها حين تذكرت، تكشف الحقيقة واحد عالم، واحد ...،أن أعلم أن النبوءة العجوز، عالم بحقيقة أبي ، بحقيقة سناء"[5] .

تبدأ هذه الرّواية حين رغب البطل في استخراج وثيقة (تصريح بضياع) ليجد نفسه يخوض تجربة السجن في سجن الحراش، أين يجد أجوبة على أسئلة استغرقت حياته التي وصفتها بالدائرة

---

[1] الرواية، ص148.

[2] الرواية، ص163.

[3] الرواية، ص168.

[4] الرواية، ص، ن.

[5] الرواية، ص172.17

المفرغة وتتقاطع هذه القصّة مع قصص كثيرة تمنع القارئ من جهة وتبني الرّواية بشكل لم تعهده الرّواية الجزائرية من قبل، حين مزج بين الكتابة الواقعية والعبثية.

1-الوحدات السّردية

هناك ثلاث وحدات سردية تتوزع على مستوى النّص:

الوحدة الأولى: الرغبة في الاعتراف وكشف أسرار الماضي: ولعلي كنت أجد في نبوءة العجوز ما يحفزني على النهوض ومعاودة الكرة والمحاولة مرة أو خرئني إذ كنت ارني رجلا تائها ثمّ يجد ضالته بعد[1].

الوحدة الثانية: تدوين القصّة: كانت قصّة ليلية، لكن سرعان ما تسللت عبر فراغات أو قائنا إلى نهارنا، أنا وأمي لتتموضع في مكان ما بين يجب أن يبقى في إدراج طفل في الرابعة، وبين ما يجب أن يحدث فعلا في حياة شاب في الثلاثين، بما يكون أمي أول من آمن بالنبوءة ولكنني بالتأكيد كنت أنا من كرّس حياته لها، ولعلني كنت سأخسر لها حياتي كاملة، لو لم تقدني قدماي إلى المحافظة السادسة[2]، وأنّى له أن ينسى تلك الجمل السجونة التي ترويها أمه على لسان العجوز "تزيدي تسعة، الرجال فيهم ربعة، واحد ظالم، ولأخر عالم، وأعمى ولأخر يرفدوا الماء"[3].

الوحدة الثالثة: مشروع تحقيق النبوءة: رجل يلهث خلف نبوءة أكبر منه بعشرين سنة واستمرت معه تكبر كلّما كبر، يراها تحقق شيئا فشيئا، جزءا فجزءا، حتّى حين يظن أنّه أدركها تلفت منه-نبوءة زيئية[4]- لماذا استمرت هذه اللعنة تقتات من جسمي ومن روحي اثنين وثلاثين عاما، إلا أنني كنت أعتبرها الوسيلة الوحيدة لإبقاء أمي على قيد الحياة[5]، لو كنت لحظتها أدرك ما سيكون لهذا القائل من دور في حياتي لا متنعت عن الاهتمام به، لكنّه القضاء-كما كانت تقول جدتي-تحالفت كلّ أسبابه لتجرني إلى سجن الحراش إلى المكان الّذي قدر لي أن التقي فيه

---

(1) الرّواية: ص07-08.

(2) م.ن، ص36.

(3) م.ن، ص35

(4) م.ن، ص50.

(5) م.ن، ص73.

بهذا الرجل، بهذا الّذي سيجعلني أتوقف عن ملاحقته نبوءة المرأة العجوز، أو لأحقق آخر ألغازها[1].

تمنح هذه المقاطع السّردية المتكررة للشّخصية الاستذكارية صفة التميز والانفراد عن باقي الشّخصيات الروائية، فكل وحدة من الوحدات السابقة تتخلل النّص السّردي وتبرز حضورها كلازمة في الحكاية المسرودة والتي تنشط ذاكرة القارئ وتتيح له إمكانية استخلاص طبيعة البنية الشكلية للنّص الروائي، فالراوي يحاول ترهين الماضي بتفاصيله، ومن خلال هذا الشكل الزمني تبرز بين لحظة وأخرى بعض الجمل والفقرات التي تشكل تواصل سردي تعلن حضور "الأنا الشّخصية الاستذكارية".

2-الشّخصيات

أن أيّ عمل أدبي لا يخلو من الشخصيات، حيث أنّها هي التي تحرك الأحداث وتلعب فيها الأدوار، وتظهر هذه الشّخصيات في رواية "تصريح بضياع"، حيث تظهر الشّخصية الرئيسية، والتي هي نفسه شخصية السارد، وشخصيات أخرى ثانوية متعددة.

- الشّخصية البطلة هنا هي السّارد نفسه حيث أنّه متضمن حكائي، وقد شارك في مجريات الأحداث، التي لها صلة وثيقة بحيائه، فهي في مجملها أحداث تخص السّارد وهذا ما توضحه الاستدلالات من الرّواية إلى غاية هذه السنة لم يحدث في حياتي شيء يذكر، عدا ربما تلك التخيلات ، التي كثيرا ما تفترسني كلّما حملني التعب إلى الفراش حلقة مفرغة من المحاولات البائسة، جميعا تترصد حلما غريبا راودني منذ الصغر، حلم أن أحقق نبوءة إمرأة عجوز دقت باب بيتنا ذات مساء من عام 1954.

فالسّارد هنا يعترف بأنه لم يحدث معه شيء مهم في حياته، إلا رغبته في تحقيق النبوءة التي ظهرت قبل أن يولد، كما أنّه يتمنى أن الّذي يحصل معه مجرد وهم "فتحت عيني ببطء، وأنا

[1] م.ن، ص100.

أدعو في سري ألا أكون في ذات المكان"[1]، كما نجده قد تساءل إذا كان هو آخر ما تنجبه أمي إلى الحياة، ونجد هذا "هل كنت لكون أنا تاسع إخوتي وآخرهم"[2].

وتحدّث أيضا عن ذكريات طفولته أين حكت له جدته في هذا الخصوص ودليل هذا في الرّواية وتحكي جدتي أيضا أنني أم أتحدث ولم أمشي إلا في الثالثة من العمر ولم يظهر لي ضرس ولا سن حتّى بلغت الرابعة وتحدث عن عائلته وذلك عندما قام أخوه الأكبر بجمعهم هو أمه وباقي إخوته، وهذا ما يدل عليه المثال في ذلك اليوم جمعنا بوعلام أنا وأمي، إبراهيم، مناد، تسعديت، وحمامة، أما أم السعد ووردية فكانت قد تزوجنا من قبل"[3].

ظهرت شخصية أخرى شاركت في مجرى الأحداث، ألا وهي شخصية إسماعيل التي تربطها علاقة صداقة مع السارد، ولعلّ ما يوضح هذه العلاقة في الرّواية بعض الجمل التي سنوردها فيما يلي: كنت أواعد إسماعيل صديقي كلّ خميس لنمضيه سوية كيفما شاء"[4] ، فالعلاقة التي كانت تربط السّارد بإسماعيل عميقة، وهذا ما يوضحه المثال التالي "ورغم ما كان بيننا من عشرة، ما كان ليتنازل عن معتقداته في سبيل صداقتنا، فلم يكن لأمر أن يواسيني لا أن أرى إسماعيل"[5] ، وهذه الصداقة العقوبة بينهم جعلت إسماعيل يقف معه في كلّ الأوقات السعيدة منها والحزينة.

حيث كان عارفا حتّى بأوقاته الحميمية، إضافة إلى قوله: "فقد كان يعرف كلّ شيء عني حتّى أكثرها حميمية، ربما كان ذلك بسبب الساعات الطوال التي كنا نقضيها في الكلام"[6] .

أما فيما يخص شخصية يما عيشة فهي جدة السارد، والتي كانت تولي أهتمامها الكبير به حيث كان هو بدوره متعلق بها وهذا من خلال قوله: "كان العالم مختصرا في "يما عشية وهي

---

[1] الرّواية: ص41.

[2] الرّواية: ص53.

[3] الرواية، ص57.

[4] الرواية، ص8.

[5] الرواية، ص17.

[6] الرواية، ص49.

تحاول ترتيب هندامي كلّ صباح قبل توجيهي إلى المدرسة"[1] ، فكانت الجدة تهتم به وكأنه فلذة كبدها، فتوقظه كلّ صباح وتحضر له الفطور قبل ذهابه إلى المدرسة، وهذا ما يوضحه المثال في الرّواية قوله: كانت تربت على صدري وكأنني طفل صغير تحاول تهدئته، وما أن أفتح عيني حتّى تقبلني على جبيني قُبْلَة حارة وهي تهمس لي، نوض يا وليدي رابح الحال[2] فكان الإسم يما عيشة هو الّذي يحب مناداتها به، والذي ظهرت هذه العبارة حيث أخبر العم أحمد الصوري السّارد بها بعد الحوار الّذي جرى بينهما، ومن الواضح من خلال هذا الحوار أن أحمد الصوري يعرف الكثير عن عائلة السّارد ويتبين هذا في قوله وجدتك من أمك تسمى عائشة وكنت تحب أن نسميها ما عيشة"[3] ، ولعلّ كلّ هذه الأمثلة التي أرفقنا بهذه الشّخصية الرّوائية توضح العلاقة بين شخصية السّارد والشّخصية الموالية التي ظهرت في الرّواية فهي شخصية الأم، أي أم السّارد والتي لعبت في الأحداث وشاركت فيها فعلاقة الأمومة التي تظهر في الرّواية والتي تدل عليها ونوضحها أكثر من خلال الأمثلة، أولها في قوله: "ومن فرط ما رددتها أمي ثلاثين عاما على مسامعي آمنت بها"[4] ، كما تتوضح علاقة الأمومة من خلال المشهد رؤيته والده وهو يضربها.

ودليل هذا "وأنا أشاهد أبي يضرب أمي ضربا مبرحا" اوقوله "أما أمي فلم تكن تأبه لضرب أبي" في لحظاتها تلك كانت تحب أن تجلسني على حجرها وتضمني إليها ثمّ تبدأ بالغناء"[5] ، وبحكم العلاقة فهي كانت تقوم بزيارته في السجن ودليلة "بقدر ما أسعدني زيارة أمي وأمال، بقدر ما استأت من ذلك"[6] ويرد اسم أمه من طرف العم أحمد الصوري أين قال له "أمك اسمها لويزة وتلقب بالموارية"[7].

---

[1] الرواية، ص17.

[2] الرواية، ص45.

[3] الرواية، ص158.

[4] الرواية، ص7.

[5] الرواية، ص.29

[6] الرواية، ص148.

[7] الرواية، ص158.

تظهر شخصية أخرى التي هي المرأة العجوز، صاحبة النبوءة والتي حاول السّارد تحقيقها، حيث أن العلاقة التي تربطها بالشّخصية هي النبوءة التي تنبأتها لوالدة السارد، وخير دليل على هذا في الرّواية قوله: "حلم أن أحقق نبوءة امرأة عجوز دقت باب بيتنا ذات مساء"، إضافة إلى هذا فإنّ النبوءة جعلت من السّارد يحاول النهوض ومواصلة مشواره الّذي بدأه وما يوضح هذه الفكرة قوله: "لعلي أجد في نبوءة العجوز ما يحفزني على النهوض ومعاودة الكرة"[1].

أما هذه الشّخصيات المتمثلة في بوعلام، ابراهيم، مناد، وردية، أم السعد، حمامة، تسعديت، وسناء، فتربطهم بالسارد علاقة الأخوة، حيث تبرز هذه العلاقة الأخوية في الرّواية من خلال الأمثلة التالية "لم تكد تمر سنتان حتّى اكتشفت والدتي أن بوعلام اكبر إخوتي أدركته سن الثلاثين فقررت تزويجه[2]، أما ما يدل على اخوة السّارد بمنادوا إبراهيم فنستنتج هذه الرؤية من خلال حديثه عنهم فيما يخص مكان نومهم واللذان فضلا المطبخ بعد أن ضاق بهم الحال بعدما تزوج أخوهم بوعلام واخذ الغرفة الثانية والمثال الدال على هذا في الرّواية قوله: "أما شقيقاي إبراهيم ومناد فاختارا المطبخ يقضيان فيه لياليهما وفضلت أنا أن أفتش أرض الرواق"[3]، والعبارة التي توضح علاقة اخوته بوردية وام السعد، فتتجلي في قوله "فأسرعت إليه شقيقتاي وردية وام السعد تصرخان، وقد حسباني قد قضيت نحبي"[4]، أما فيما يخص شقيقتاه تسعديت وحمامة، فالعبارة التي تثبت تلك العلاقة هي "كان الصراخ يمل الدار سيدي أحمد بن يونس ببرج آخريص...صراخ أمي وشقيقتاي حمامة وتسعديت"[5]، وما يتعلق بأخته سناء التي توفيت بعد ميلادها بقليل وهذه العبارة تثبت الأمر "ثمّ ما لبثت أمي أن أنجبت فتاة وأنا في سن الرابعة أسمتها سناء"[6].

---

(1) الرواية، ص7.

(2) الرواية، ص46.

(3) الرواية، ص46.

(4) الرواية، ص56.

(5) الرواية، ص83.

(6) الرواية، ص45.

تعتبر شخصية سيدي أحمد بن يونس خال البطل والذي شارك بدوره في أحداث الرواية، وخير دليل على هذه العلاقة قوله انقرضت الرجلة التي كثيرا ما كان خالي سيدي أحمد بن يونس يحكي لي عنها في صغري"[1]، ويمكن أن نوضح أكثر تلك العلاقة من خلال ايراد مثال آخر ألا وهو "فشل الخنجر المغروس في رقبة خالي واتجه مباشرة إلى تسعديت وطعنها"[2].

إضافة إلى كلّ تلك الشخصيات، نجد أمال حيث أن هذه الشّخصية تربطها علاقة حميمية بالسارد، والمتمثلة في علاقة زوجية وما يوضح هذه النظرة من خلال الرّواية "أفتح عيني على وجه زوجتي أمال"[3] " مع العلم أنّه تحدث عن كيفية تعرفه على أمال، وعن ذكرياته معها حين قال "تذكرين أمال حين احتميت بجسدي يومها"[4] ، تتوضح أيضا هذه العلاقة عند الزيارة التي قامت بها أمال لي السجن وذهابها إلى المحكمة لحضور جلسة المحاكمة.

مثل قوله "غير أن سعادتي بقدوم أمي وأمال، لم تستطع أن تجعلني أتجاهل نظرات عمي أحمد"[5] .

شخصية الأب حيث تربطه بالسارد علاقة الأبوة، أين كان يسرد لنا أحداث تتعلق به، وحالته التي كانت عليها، وقد أورد السّارد معلومات عن حالته، ومثال هذا في الرّواية قوله "قبل أن يرحل اشترى والدي سجادة ومصحفا وانعزل عنا، لم يكن يفعل شيئا غير الصلاة والترتيل والبكاء"[6] ، فقد كان والده سكير يشرب كثيرا إلى درجة أنّه لا يستطيع المشي، أين كانت يما عيشة تساعده في ذلك وتتوضح هذه الفكرة في الرّواية من خلال قوله "فأشاهده يدخل متثاقلا تعبا، حتّى أنّه كان في الكثير من المرات ما أن تلج قدماه الدار يسقط أرضا من

---

[1] الرواية، ص ن.

[2] الرواية، ص84.

[3] الرواية، ص78.

[4] الرواية، ص66.

[5] الرواية، ص149.

[6] الرواية، ص52.

شدة التعب"[1] ، والفكرة التي يتوضح من خلالها أنّها والده الشيء المتعلق باسمه "إلا أن أبي سرعان ما نسي حين هم بتسجيلي في مصلحة البلدية"[2] ، كما ذكر اسم والده من طرف أحمد الصوري في قوله "اسمه بلقاسم، أليس كذلك؟"[3] .

شخصية المكرش هو من تولى قضية السّارد، والدليل من الرّواية قوله "وما كدت أفعل حتّى كدر صوت المكرش صفاء تركيزي"[4] ، إضافة قول السّارد إنّ المكرش كان يحاول الضغط عليه لكي يوقع المحضر بدون أن يقرأه، وهذا ما توضحه "وأتحمل بذاءة المكرش وهو يحاول والضغط علي لأوقع المحضر دون قراءته"[5] .

شخصية أحمد الصوري والذي التقى به السّارد في سجن الحراش، حيث صاحبه وتقرب إليه ويتجلى هذا في الرّواية "يناديه البعض بالحاج والبعض بعمي أحمد، أما الأكبر سنا فكانوا ينادون بالصوري"[6] ، فالعم أحمد الصوري يعرف الكثير عن عائلة السارد، أين أخبره بكل ما يتعلق بعائلته ويظهر هذا في الرّواية "استمر عمي ا؛مد الصوري في سرد تاريخه العائلي"[7] ، والعبارة التي تبين أن السّارد تقرب من العم أحمد الصوري، قوله في صبيحة يوم الغد أيقظني عمي أحمد، كانت حوالي الساعة السادسة صباحا"[8] .

ضف إلى هذه الشّخصية التي تعرف عليها السّارد في السجن، شخصية فوزي وهو أيضا صاحب السّارد في السجن، في ثاني يوم له هناك، وما بين هذا في الرّواية قوله "تعرفت على فوزي في ثاني يوم لي في السجن"[9] ، وقد تعرف على فوزي في أحد قاعات العبور، التي

---

[1] الرواية، ص51.

[2] الرواية، ص56.

[3] الرواية، ص155.

[4] الرواية، ص28.

[5] الرواية، ص30.

[6] الرواية، ص187.

[7] الرواية، ص158.

[8] الرواية، ص163.

[9] الرواية، ص108.

يتواجدون فيها، قرر الانتقال إلى قاعة أخرى، وجليل هذا في الرّواية قوله "بعد يومين قررت وفوزي مغادرة القاعة بعد أن كثرت فيها أعمال النهب والسرقة"[1] .

شخصية الوكيل الّذي شارك بدوره في أحداث الرّواية، فهو وكيل الجمهورية الّذي يعمل في محكمة الحراش، التي حول إليها السّارد وتولى قضيته، ودليل هذا في الرّواية قوله "في الثالثة مساء أمر الوكيل أن أقتاد إلى الطابق الأعلى لينظر في ملفي"[2] ، وتورد مثال آخر يتعلق بهذه القضية ألا وهي "ما أن ولجت مكتبة حتّى طلب منه أن ينزع عني الأصفاد"[3] .

والشّخصيات الأخرى التي ظهرت في الرّواية والتي شاركت في بعض الأحداث نذكرها فيما يلي: عفاف، الشابان، أبناء العمة الثلاث، رجال الشرطة، إبراهيم باديبا، قاديرو، المرأة السمراء، مراد مدير السجن، الشاف كوفري، البريفو، الحاج المنور، النذير، كلّ هذه الشّخصيات ظهرت في الرّواية في بعض الأحداث الثانوية.

---

[1] الرواية، ص123.

[2] الرواية، ص30.

[3] الرواية، ص ن.

خاتمـة

في هذا الجانب من الدراسة الّذي خصصناه لموضوع: "سيميولوجيا التشخيص في رواية تصريح بالضياع لسمير القسيمي "يبقى في حاجة إلى دراسات تتناول عناصر أخرى مكونة للرّواية مثل: الزمان والمكان ومختلف تقنيات الرّواية لتكتمل الرؤية حول العمل الإبداعي.

فكان تركيزنا على دراسة الشّخصية باعتبارها عنصرا محوريا في كلّ سرد حيث لا يمكن تصور أي عمل سردي دونها، وخاصة في مجال الدراسات الحديثةالتي اتخذت من المنهج السّيميائي طريقا لتحليلها، وقد خلصنا في بحثنا هذا إلى جملة من النتائج منها:

1-أن "فلت همون" لم يؤسس نظرية خاصة به، لكنّه اعتمد فيها توصل إليه على جهود السّيميائيين ك "فلاديمير بروب" وغريماس" حيث استفاد من تجاربهم وإجراءاتهم المنهجية.

2-ركز الكاتب على الشّخصية الرئيسية كونها محور الأحداث.

3-جاءت الشّخصيات متنوعة ما بين رجال، نساء، أطفال، كبار، وبمواصفات مختلفة اجتماعيا وفكريا.

4-اختلف مفهوم الشّخصية عن الشكل التقليدي في بنائها وشخوصها فبعدما كان البطل في الأشكال الرّوائية التقليدية بطلا أطوريا أصبح في الرّواية الحديثة مستوحى من واقع الحياة اليومي أي شخصية تحمل ملامح الواقع الّذي نعيش فيه.

5-حفلت الرّواية على مجموعة من الحوارات بين شخصيات الرّواية.

6-كانت الوظائف المسندة للشّخصيات متعددة الأوجه، متباينة الأبعاد، مما سمح بفهم ماهية الشخصية، توجهاتها، أحلامها، أبعادها السيكولوجية والنفسية.

7-الرّواية عالجت قضية من قضايا المجتمع الجزائري، ممثلة في سرد أحداث واقعية مستقاة من طبيعة الواقع القاسي في الجزائر آنذاك والتعبير عن عالم العنف والظلم والتهميش الّذي يعاني منه السجين داخل السجن وأمام العدالة.

وعليه فمجال الدراسة في باب السيميولوجيا وعلاقتها بدراسة الشّخصيات الرّوائية يبقى مفتوحا من عدة زوايا مختلفة ورؤى متعددة وبقدر عدد النّصوص الرّوائية المتواجدة في الساحة الأدبية الجزائرية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

قائمة المصادر والمراجع:

أ-المعاجم:

1- ابن منظور، لسان العرب، مادة سوم، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

2- إسماعيل الجوهري بن حماد الجوهري: الصحاح (تاج اللّغة وصحاح العربية)، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، مادة (جرب)، ج1، دار العلم للملايين، بيروت، (ط3)، 1984.

3- الفيروز أبادي محي الدين يعقوب الشيرازي: القاموس المحيط ج1، ط3، المطبعة الأميرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1301هـ.

ب-المراجع:

4-أبو عبد الرحمان بن عقيل الظاهري، (مبادئ في نظرية الشعر والجمال)، مرع سابق بتاريخ 2010/08/28.

5-آلا نروب غرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم،ط1، دار المعارف، 1998.

6-الطاهر الهمامي: التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث، أفكار ورؤوس أفكار)، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة التونسية، تونس، عدد164، 1 أفريل 2005.

7-إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية: درا الآداب، بيروت، (ط1)، 1993.

8- بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرّواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، 1999.

9- دانيال نشاندلر، أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2008.

10- جهاد عطية تعيسة: في مشكلات السّرد الرّوائي: قراءة خلافية في عدد من النّصوص والتجارب الرّوائية العربية والعربية السورية المعاصرة (دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب)، دمشق، 2001.

11- بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات السر الرّوائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003.

12- حميد الحمداني: بنية النّص السّردي من منظور النقد الأدبي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000.

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

14- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، 2000.

15- عبده الراجحي: في التطبيق النحوي والصرفي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1992.

16- عبد الرحمان بن محمد أبي سعيد الأنباري، أسرار البلاغة، تحقيق محمد بهجت البيطار، مطبوعات المجمع العلمي، دمشق.

17- فخر الدين قبادة: تصريف الأسماء والأفعال، ط2، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، 1998.

18- عمر حفيظ: التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي، القصصية الروائية، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط1، 1999.

19- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي "مقاربة نظيرة"، مطبعة الأمنية، المغرب، ط2، 1999.

20- مجمع اللّغة العربية (جمهورية مصر العربية)، المعجم الفلسفي: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1983.

21-محمد العمري: البلاغة أصولها، امتداداتها، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1999.

22- سعيد يقطين: من النص إلى النص لمترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، المركز الثقافي العربي-بيروت-الدار البيضاء، 2005.

23- لجنة من العلماء والأكادميين السوفياتيين: الموسوعة الفلسفية.

24- هناء عبد الفتاح: (أصول التجريب في المسرح المعاصر، النظرية والتطبيق)، فصول جملة النقد الأدبي"، مجلة 14، عدد1، ربيع 1995.

25- خالدة سعيدة (الملامح الفكرية للحداثة)، الهيئة العامة للكتاب، مج4، ع3، 1984.

26- أحمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرّواية المغربية، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، 2006.

27- صبري حافظ: (جماليات الحساسية والتغيير الثقافي)، مجلة فصول، مجلد6، عدد4، 1986.

28- نبيلة إبراهيم: (ق الحداثة)، مجلة فصول، مجلد6، عدد4، 1986.

29- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، الدار العربية للعلوم، ناشرون مكتبة أسطفان.

30- سعيد يقطين: القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب)، دار الثقافة، 1985.

31- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر 1998.

32- نظيرة الكنز، سيمياء الشخصية في قصص السعيد بوطاجين الوسواس الخناس أنموذجا، محاضرات الملتقى الوطني الثاني"السيمياء والنص الأدبي"، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2002.

33- وردة معلم ، الشخصية في السيميائيات السردية، الملتقى الرابع، السيمياء والنص الأدبي، 28، 29-11-2006، جامعة بسكرة.

34- سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر، 2009.

35- فيليب هامون، سيميولوجية الشّخصيات الروائية، تر: سعيد بن كراد، دار الكلام، الرباط، 1990.

36- لوسيا غولد مان وآخرون: الرّواية والواقع: ترجمة رشيد بن جدو.

37- منى محمد محمود محيلان: حركة التجريب في الرّواية العربية الأردنية (1960-1994)، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردية، كانون الثاني، 19997.

38- محمد الباردي: الرّواية العربية والحداثة (مرجع سابق)، ص 26 نقلا عن مجلة الآداب، عدد2-3، 1980.

39- سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصّة تحليلا وتطبيقا، الدار التونسية للنشر، تونس، 1985.

40- صلاح فاضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، 2002.

41- لحسن أحمامة: التخيل القصصي الشعرية المعاصرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1995.

ج-المصادر:

- سمير قسيمي، تصريح بضياع، ط1، منشورات مختلفة، الجزائر، 2010.

د-الموقع الالكترونية:

- [1] ويكيبديا الحرة موسوعة httrps://or.wikipedia.org/wiki الساعة 8.30.

هـ-المراجع الأجنبية:

-Paul Rolert : entiérenent renve cnue fenriclie par Le Grand Robert Pelalan Gnue Français, Pexieme Edi Tionlain Rey Tom 1985, Paris.

فهرس المحتوى:

العنوان الصفحة

مقدمة:.....أ-ب
مدخل معرفي: 3-18
أولا: مفهوم السيمولوجيا: 4
ثانيا: مفهوم الشّخصية: 5
ثالثا: الشّخصية في الاتجاه السيميولوجي.....10
رابعا: بناء الشّخصية الرّوائية.....14
الفصل النظري: 19-35
أ-مفهوم التجريب الرّوائي وسياقاته.....20
ب-التجريب وجماليات الكتابة.....27
ج-آليات التجريب الرّوائي.....29
الفصل التطبيقي.....36-63
أ-البناء العام للرّواية.....37
1-لمحة عن الكاتب سمير القسيمي.....37
2-ملخص الرّواية.....38
3-طرق تقديم الشّخصية وعواملها.....40
ب-الأحداث.....52
1-الوحدات السّردية.....56
2-الشّخصيات.....57
خاتمة.....65
قائمة المصادر والمراجع: 67-70
ملخص.....71
فهرس المحتوى: 72

الملخص:

تعد الشّخصية أهم المشكلات السّردية التي تكون العمل السّردي، وبالأخص المتن الروائي، فلا يمكن للنّصوص الرّوائية الاستغناء عنها وهذا ما سعينا إلى توضيحه من خلال دراستنا لرواية تصريح بضياع لسمير القسيمي. حيث وقفنا على دراسة الشّخصية انطلاقا من تعريفاتها خاصة في مجال السيميولوجيا ومن حيث تصنيفها وبنائها وعواملها. حيث تجاوزت الشكل التقليدي في نمطيتها لتخرج إلى عالم التجديد حاملة في طياتها خصوصيات التجريب الرّوائي وآلياته.

الكلمات المفتاحية: الشّخصية، المشكلات السردية، المتن الرّوائي، السيميولوجيا، التجريب الروائي

Résumé :

La personnalité est l'une des problèmes narratifs les plus importants qui se forment, en particulier le corps fictif , donc Les textes narratifs ne peuvent pas se passer d'eux , et c'est ce que nous voulons clarifier dans notre étude dans ce roman ... une déclaration de perte de Samir Al-Qasimi ... où nous avons étudié l'étude de la personnalité, à partir de sa définition, en particulier dans le domaine de la sémiologie et en termes de Ses facteurs, où il a dépassé la forme traditionnelle dans sa modularité, pour entrer dans un nouveau monde.

Les mots clés : : Personnalité, problèmes narratifs, corps narratif, sémiologie, expérimentation narrative

تم بحمد الله