وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف – المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي.....

رقم التسجيل 13/DM/12/230

أسس النقد الأدبي في كتاب الرؤية والبنية في روايات الطاهرة وطار لإدريس بودية

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان: لغة وأدب عربي فرع :لغة وأدب عربي تخصص: نقد أدبي حديث

إعداد الطالبة:

ضريف صابرين

إشراف الأستاذ:

أ/ عمر عليوي

تاريخ المناقشة:

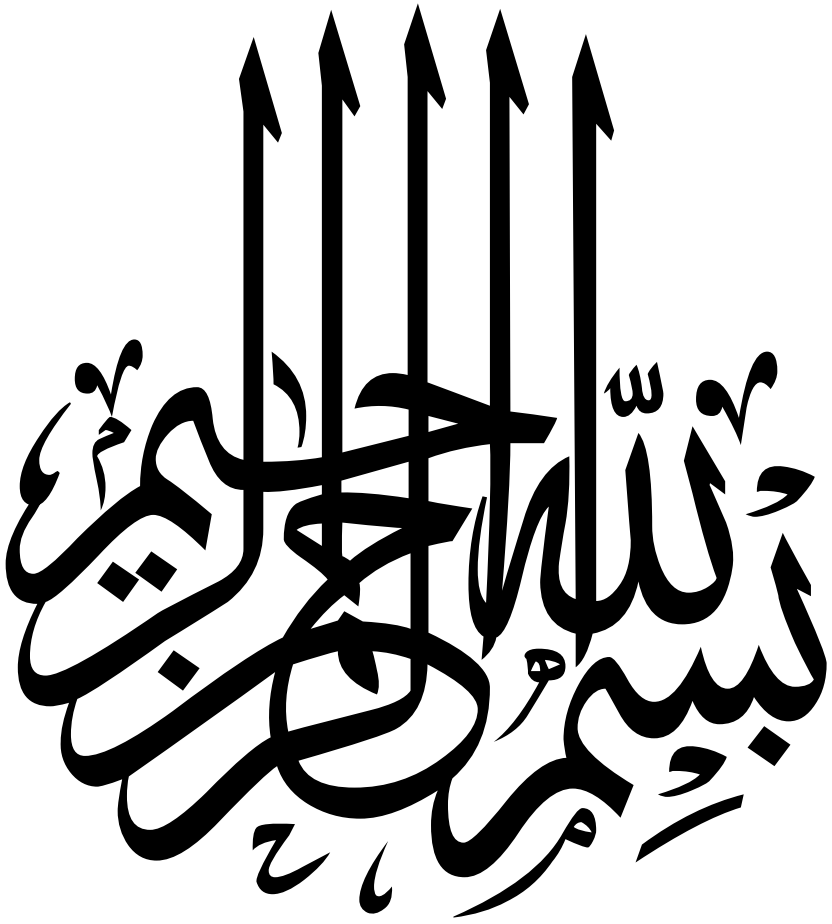
أمام لجنة المناقشة:

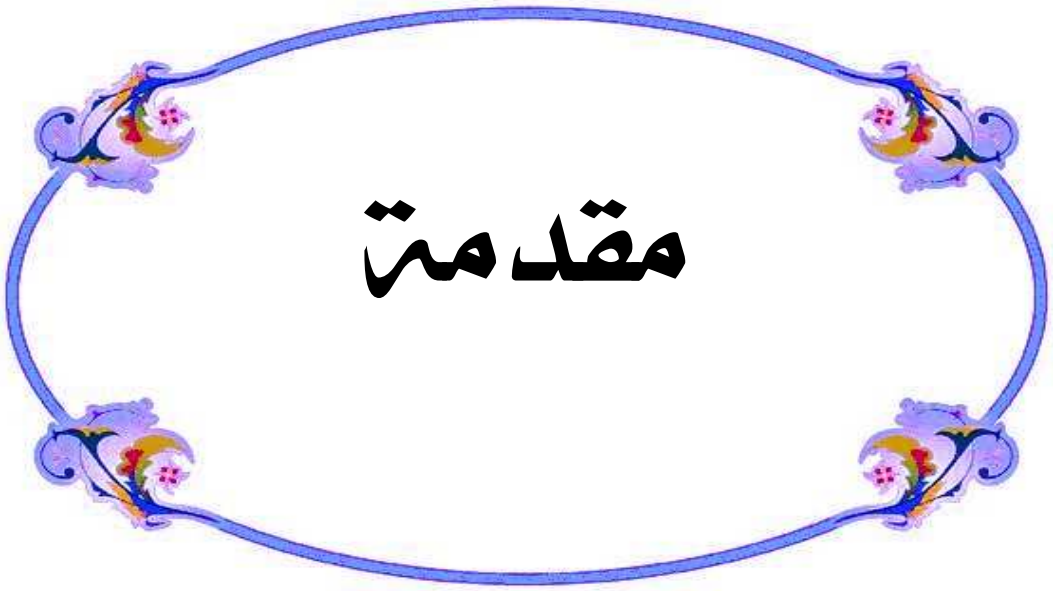
أ/أحمد أمين بوضياف رئيسا

أ/عمر عليوي مشرفا ومقررا

أ/عثمان مقيرش ممتحنا

السنة الجامعية: 2015/2014


بسم الله الرحمن الرحيم



مقدمة

إن المتابع للتجربة الروائية الجزائرية بالدرس والنقد والتحليل، سيدرك تماما أنه أمام تجربة روائية حديثة وفريدة، استطاعت طرح أسئلتها الخاصة، وإشكالاتها المتميزة لإفراز خصوصيتها، ففي ظرف وجيز جدا، استطاع الخطاب الروائي الجزائري معانقة فضاءات أوسع للإبداع الخلاق والمتميز، إذ بالرغم من حداثة التجربة الروائية الجزائرية ونشأتها المتأخرة زمنيا، مقارنة مع نظيرتها بالمشرق العربي، أو مع بعض أقطار المغرب العربي كالمغرب وتونس، فقد تمكنت من أن تنجب مجموعة من الروائيين ممن جددوا، وأضافوا الشيء الكثير للرواية الجزائرية بشكل خاص، والرواية العربية بشكل عام.

وقد جسدت بداية السبعينيات المرحلة الفعلية التي شهدت القفزة الحقيقية للنهوض الروائي الفني في الجزائر فبظهور أعمال الطاهر وطار بدأ النقاد في الجزائر والمشرق ينظرون بجدية إلى عناصر التفرد والتفوق التي طبعت أعماله الروائية، فتغيرت نظرة هؤلاء إلى الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية بعد أن كانت تنطلق من موقف الشفقة والدعم العاطفي-باعتبارها تجربة هشة تحتاج إلى المؤازرة- فأصبحت تنتزع الإعجاب والتقدير، وذلك بهيمنتها على باقي الأجناس الأدبية في الجزائر فتصدرت مجال البحوث النقدية والتغطيات الصحفية والإعلامية

ويعد كتاب "الرؤية والبنية" في روايات "الطاهر وطار" للباحث الجزائري "إدريس بودیبة"، واحداً من أهم الدراسات التي أنجزت عن أدب "الطاهر وطار" الروائي، فهو مساهمة ثمينة في دراسة أدب الطاهر وطار الروائي، ومصدر هام لا يمكن أن يتجاوزه كل من يتصدى لدراسة أدب الطاهر وطار،حيث يقدم المؤلف دراسة جادة عن روايات الأديب الطاهر وطار، وهو يهدف من خلال هذه الدراسة إلى إبراز مختلف المظاهر المتعلقة بتحولات الرؤية الفكرية، والبنية الروائية، والكشف عن تطورها من نص إلى آخر من نصوص الطاهر وطار.

من أجل ذلك وقع اختياري على هذا الكتاب محاولة مني استخراج الأسس التي انطلق منها "إدريس بودیبة" في نقده لهذا الكتاب والذي حرص فيه على تأكيد ظاهرة التحوّل الفني في الرّؤية والبنية، التي تحرّرت من هيمنة السرد التقليدي، لتنفتح على بنية السرد الحديث.

وقد كان أكبر همي هو محاولة معرفة الإجراءات المنهجية التي كـــان الناقـــد متسلحا بها وكذا خلفيته ومرجعيته الفكرية والفلسفية في قراءة النصـــوص الروائيـــة محاولا إدراك الإضافة التي أضافها في هذا الميدان الرحب الذي تصعب الإحاطة بـــه وكان حريا بي أن أطرح الإشكال التالي:

– إلى أي مدى استطاع الناقد أن يقدم رؤية حداثية في نقد الرواية؟ وهل اســـتطاع أن يقدم لنا مشروعا نقديا متكاملا؟.

وللإجابة على هذه الإشكالية وضعت خطة لأجل البحث مكونة مـــن فصـــل أربعـــة فصول:

❖ تناولت في الفصل التمهيدي مفهوم النقد الأدبي عند العرب وعند الغـــرب وكـــذا مفهومي البنية والرؤية وعنونته بالنقد الأدبي النظري للرواية.

❖ ثم تناولت في الفصل الأول المرحلة الأولى من مراحل الرواية الجزائريـــة التـــي عرفت بالرواية الكلاسيكية فتناولت فيه البنية الكلاسيكية في روايات الطاهر وطـــار.

❖ ثم في الفصل الثاني تناولت الأنساق الدلالية ونظام بنائها في رواية "الزلزال".

وكان الفصل الثالث البنية الحداثية بين الرؤية الواقعية والإيقاع الروائي الجديد.

❖ وختمت البحث بخاتمة ذكرت فيها مجمل نتائج البحث.

واخترت في كل ذلك المنهج الوصفي التحليلي لأنه المنهج الأنسب في دراسة الظاهرة وتحليلها والكشف عن نظامها وأبعادها ودلالاتها، مستعينا ببعض إجـــراءات المنهج التاريخي في تتبع نشأة الرواية الجزائرية.

واستعنت بمجموعة لا بأس بها من المراجع التي أرى أنها كافية لإنجاز بحـــث من هذا النوع وكل ما كان يؤرقني هو تسارع الوقت وضيق المدة القانونيـــة لإنجـــاز هذا البحث مما أدى بي إلى التسرع في محاطات عديدة من مشوار انجاز هذا العمل. وفي الأخير أتقدم إلى أساتذتي الكرام كل باسمه بأســـمى معـــاني التبجيـــل والتقـــدير والاحترام على علمهم وصبرهم ونبلهم والله المستعان.

الفصل التمهيدي

النقد الأدبي النظري للرواية

أولا: مفهوم النقد الأدبي:

1- عند الغرب:

يمارس النقد الأدبي تحليل وتقويم الأعمال الأدبية الفنية إلى جانب علم الأدب الذي يدرس تاريخ الأدب دراسة علمية، فمنذ اليونان القديمة كانت أقوال الشعراء تحتوي في داخلها على التقويم الفعال والمبدئي للأعمال الفنية الأدبية، وهنا ظهر النقد الأدبي وقد حصل على تطور ملحوظ في عصر النهضة، وفي صورة أكبر في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر في عصر الرومانسية، وازدهار النقد الأدبي في روسا يرجع إلى منتصف القرن التاسع عشر عندما ظهر ممثلوه البارزون أمثال: "بيلينسكي" و"بيساريف"، فأصبح النقد الأدبي رفيق الأدب ولا يمكن أن نتصور وجود الواحد منها بدون الآخر[1].

نسمي النقد الروائي الذي ازدهر في انجلترا خلال العشرينات من هذا القرن نقدا فنيا بسبب توجهه الواضح نحو دراسة الرواية من حيث بنائها وتركيبها الداخليين في الوقت نفسه الذي نراه يحتفظ بمعيار للقيمة، يستمد من التفاعل الحاصل بين ذوق الناقد وبناء العمل الروائي هذا مع العلم أن النقد الأدبي الفني الإنجليزي لم يقطع كل صلة مع الدراسة الخارجية للرواية، لأنه ظل خاصة في محاولاته الأولى محافظا على مبدأ اعتبار العمل الروائي صورة مركزة عن الحياة، وهو المبدأ الذي يحيل بشكل من الأشكال على فكرة أرسطو النبي تعتبر الأدب شكلا محاكيا للطبيعة[2].

ولقد عرف "ستانلي هايمن" النقد الأدبي على أنه "استعمال منظم للتقنيات غير الأدبية ولضروب المعرفة غير الأدبية" أيضا في سبيل الحصول على بصيرة نافذة في الأدب[3].

---

[1] مجموعة من الكاتب الروس: المدخل إلى الأدب، ترجمة: أحمد علي الهمذاني، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان الأردن ط1، 2005، ص 39.

[2] حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999، ص 13.

[3] محمد ساري: النقد الأدبي -مناهجه وتطبيقاته عند الدكتور محمد مصايف-، مخطوط جامعة الجزائر، 1993/1992، ص 62.

2- عند العرب:

إذا كان الأدب والفن جزأين من الفاعلية الثقافية العمة للإنسان، فإن النقد الأدبي حلقة من حلقات الثقافة التي تسود مجتمعا ما في فترات مختلفة ومتباينة عبر العصور فالنقد يتأثر بالوضع الثقافي العام ويؤثر هو الآخر بشكل أو بآخر في البنية الثقافية للمجتمع.

والنقد الأدبي في كل مرحلة من مراحل حياتنا الاجتماعية وعي نظري بما يتضمنه التعبير الأدبي من قيم وخصائص في هذه المرحلة، ومع تطور حياتنا الاجتماعية وتطور أشكالها ومعاركها يتطور الأدب وأشكاله وقيمه بتطور وعيينا النظري للأدب[1].

إن النقد الأدبي ميدان معرفي متطور وليس ثابت، متعدد المناهج والاتجاهات مهمته إما وصف وتذوق النص أو الحكم عليه أو البحث في أحد معانيه أو محاولة فهمه وتفسيره أو قراءته قراءة تخضع لمعايير ذاتية[2].

وهو فن تقويم النص الأدبي، عن طريق ميز الرديء والنفيس من الخسيس من فنون القول بالتقدير الصحيح للمنتج الأدبي الذي يوضح قيمته في ذاته وبدرجة جودته ورداءته منسوبا إلى غيره، وذلك بدراسة الأساليب وتمييزها ومنحنى الأديب في تعبيره تأليفا وتفكيرا وإحساسا مع القدرة على إصدار الأحكام الدقيقة المعللة بالجودة أو الرداءة.

وهذا يتطلب من الناقد أن يتزود من عدة علوم كالفلسفة وعلم النفس والاجتماع إلى جانب الوقوف بدقة على علوم النحو والصرف والبلاغة، والهدف من النقد الأدبي هو الكشف عن عناصر الجمال في الأدب.

فالنقد بمعناه العام فطري في الإنسان لازمه منذ طفولته المبكرة ونما معه فالإنسان بفطرته تواق إلى الجمال ميال إليه بسبب ما جباه الله من عقل مدرك لمواطنه، يدرك الحسن بعقله فيتبعه لميله إليه، ويدرك القبح أيضا بعقله فينفر منه ويتجنبه خوف مضرته[3].

---

[1] محمود أمين العالم: الثقافة والثورة مقالات في النقد، دار الأدب، بيروت، ط1، 1980، ص 10.

[2] سمير سعيد حجازي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007، ص 249.

[3] نظمي عبد البديع محمد: في النقد الأدبي، منشورات جامعة الأزهر، الاسكندرية، د/ط، 1987، ص 4- 5- 6.

إذن "فالنقد الأدبي هو الذي يكون مقياسا علميا نقديا يقاس به الإبداع ويميز به الثمين من الرخيص، وفي غيابه يبقى الإبداع الحقيقي مظلوما كما يبقى الإبداع غير الحقيقي هو الطاغي على السطح"[1].

إذا كان النقد الأدبي يعد قسما من أقسام علم الأدب بتخصصاته الأساسية نظرية الأدب وتاريخ الأدب والنقد الأدبي ، فهذا الأخير يشكل الاستجابة الحية لأهم أحداث العصر الأدبية ومهمة النقد الأدبي تحليل هذه الظواهر الأدبية أو تلك تحليلا شاملا وتقويما فكريا وفنيا، في كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع، كما أن للنقد الأدبي هدفا مزدوجا، فالناقد مدعو من ناحية إلى مساعدة القراء على فهم العمل الذي يقوم بتحليله وفهمه فهما صحيحا وتقديره الذي يستحقه وهو مدعو من ناحية أخرى إلى دعم النمو الإبداعي اللاحق عند الكتاب أنفسهم.

إن الناقد إذ بين الجوانب الإيجابية في هذه الأعمال الأدبية أو تلك يساعد الكتاب على تطوير وتحسين ما هو قيم وثمين وعلى تجاوز ما هو خاطئ ومخفق.

والنقد الأدبي مترابط مع العلوم الإنسانية الأخرى وجزء من النتاج الثقافي العام، إذ لا يمكن فصل الشكل النظري القائم عن باقي العلوم الأخرى المرتبطة به كما لا يمكن أبدا أن يفصل عن الفن والأنواع والأساليب التي عرف هذا النتاج الروحي عموما والعلوم الأدبية المساعدة له خصوصا ومراحل تطورها في شتى مجالات الإبداع ومراحل تطوره على مر التاريخ الإنساني.

إن الحياة شبكة إنسانية مترابطة فيما بينها والأدب هو التعبير عن الحياة نفسها فهو من أشد أنواع الفن تأثيرا في الناس وهو يؤدي دورا عظيما في تربية أفكارهم ومشاعرهم وتكوين شخصيتهم، ولذا فالنقد الأدبي مثل تاريخ الأدب "ينطلق من المقدمات التي تصوغها نظرية الأدب حيث تساعده هذه المقدمات في تقدير ما هو جديد وقيم العمل الأدبي الذي يحلله بالموازنة مع ما سبقه من إنتاج أدبي، وبهذا يغني النقد الأدبي تاريخ الأدب بمادة جديدة ويبني اتجاه التطور الأدبي وآفاقه"[2].

---

[1] محمود الربيعي: في النقد الأدبي وما إليه، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د/ط، 2001، ص 12.

[2] عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ملتزم الطبع والنشر، دار الفكر العربي، مصر، 1412هـ/1992م، ص 247.

ويقوم جوهر النقد الأدبي أولا على الكشف عن جوانب –النضج الفني في النتاج الأدبي وتميزها مما سواها على طريق الشرح والتعليل ثم يأتي بعد ذلك الحكم العام عليها–[1].

وبالتالي فالنقد الأدبي عمل تعليمي أو وصفي على العمل الإنشائي حكما شرحا أو تفسيرا، أو ما يتشعب عن ذلك ويلتقي به ويتطور، وكثيرا ما جرى التنوع والتطور لصراع بين قطبين هما: الحكم والتفسير وبين قطبين آخرين هما الذاتية والموضوعية[2].

والدكتور "أحمد حنيف" يذهب إلى أن النقد الأدبي عند العرب بعيد عن كل فكرة أجنبية وعن كل أثر خارجي وليس الغرض منه تقويم حركة العقول والأفكار بل شرح الشعر العربي وتقرير طريقة الشعر الجاهلي لتكون نموذجا ومنهجا للشعراء، وقد سار النقد في هذه الطريق بعزم صادق وكلهم أنصار الطريقة العربية القديمة، فالنقد الأدبي عند العرب كل ينعطف على الماضيين دائما، هذه الحقيقة يقررها بسهولة كل من اتصل بالنقد العربي[3].

3- في الجزائر:

لقد كان النقد الأدبي يفتقر إلى فكر نقدي، ومنهجية نقدية محددة قادرة على اكتشاف القيم الشكلية والمضمونية للعمل الأدبي، أو العمل الأدبي الفني الذي عرف في مرحلة الاستعمار فلم يتجاوز الجنس الأدبي الواحد، وبعبارة أخرى انحصر فهم الأدب بفن الشعر الكلاسيكي الذي كان محافظا، تقليديا، لم يخرج عن دائرة الإصلاح عموما، وهذه ظاهرة عامة شملت القطار العربية كلها تقريبا.

وإذا أخذنا بعين الاعتبار المجتمع الجزائري بخصوصيته الثقافية والاجتماعية والسياسية، فإننا نصل إلى نتيجة مفادها أن التقدم الثقافي والعلمي والمعرفي فيه جاء متأخرا عن مصر وسوريا ولبنان والعراق بشكل خاص، هذه الدول الشقيقة التي لم تخضع للظروف التاريخية نفسها وكانت السباقة في ميدان المعرفة على غيرها من

[1] فؤاد مرعي: مقدمة في علم الأدب، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1981، ص 5-6.

[2] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د/ط، 1973، ص 11.

[3] علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1988، ص 339.

الأقطار العربية الأخرى بالجهود التي مهدت الطريق أمام كل التيارات والمذاهب المعاصرة سواء بالترجمات عن المناهج الغربية أو بالإبداعات الذاتية[1].

لقد كان التشكي من الوضع الثقافي في الجزائر سمة عامة عند كل النقاد الجزائريين، فكانوا يجمعون على رمي بيئتهم بالجهل والجمود والتخلف، لكن هذا الموقف يعد انهزاما وسقوطا واستسلاما للواقع المهزوم آنذاك إذ لم يحاول أحد منهم أن يبادر إلى خلق التبديل أو إحداث التغيير الضروري للحياة الثقافية، بل راح الجميع يؤيد رجال الدين الإصلاحيين في دعوتهم إلى إحياء التراث العربي الإسلامي، وفي تهجمهم على الأدباء متهمين إياهم بالكسل والخمول وانعدام التفاعل مع الأحداث.

إن الضعف الذي اتسم به النقد الأدبي في بداياته الأولى يرجع أساسا إلى ضعف القراء أنفسهم آنذاك على المستوى المعرفي والفكري والفلسفي، وعدم استيعابهم لنظريات الفن والأدب والنقد الأدبي خصوصا، وعدم استفادة النقاد التقليديين من النقد الأدبي الحديث في المشرق العربي لضيق أفق الاتصال والاحتكاك الكبير بين الجزائر وباقي الدول العربية، هذا من جهة وموقفهم الرافض لكل ما هو غربي والنظر إليه على أساس أنه استعماري غير أصيل من جهة ثانية[2].

إن اقتصار النقد الأبي على الأحكام الانطباعية لا يغير أبدا في تطوير الحركة النقدية ولا يغني الأدب بشيء، والانطباعات النقدية تفقد النقد الأدبي أهم ميزة له وهي تربية أذواق القراء وتثقيفهم عن طريق توضيح مضامين الأعمال الأدبية وكشف جمالياتها وفق قوانينها العامة التي تمكنهم من استظهار التجارب والمواقف الإنسانية التي يطرحها الأدباء تجاه واقعهم والبحث في هذه الانطباعات يحدد لنا صورة النقد الأدبي التقليدي لا أكثر فهي تعتبر الجهود الأولى لتمهيد الطريق نحو نقد أكثر تطورا.

كانت النظرة من التقليدية إلى الأدب والفن عندنا لا تهتم بالمنطق والعقل والعاطفة، بل تركز على الموروث الديني لحماية النفس من الضياع في عالم الكولون الاستعماري، فلم تخرج نظرتهم إلى الحياة عن الأخلاق العامة والعادات المحلية ومحاولة محاكاة القدامى لفظا ومعنا، وإذا اعتبرنا القبول والرفض "نعم أو لا" حكما نقديا انطباعيا كلاسيكيا لتقويم النتاج الأدبي بأنه يعجبني أو لا يعجبني فهذا لم يظهر

[1] إبراهيم الحاوي: حركة النقد الأدبي الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، د/ط، 1984، ص8.

[2] مخلوف عامر: تطلعات إلى الغد مقالات، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1983، ص 89.

عند نقادنا إلا بعد الاستقلال بمعنى ذلك أن الانطباعات التقليدية النقدية كانت خاضعة لمستوى تفكير محدد ينبع من منطق إبداع المدح والهجاء وقد اتبع ذلك بانطباعات نقدية تحكم على البيت الواحد من القصيدة، أحسن فيه الشاعر أو لم يحسن فيه لخلخلة لفظية أو موسيقية والحكم في ذلك ملحق بمدح الشاعر المبدع أو هجاءه إلا بعمله الإبداعي، إن الكتابة النقدية عند أصحاب هذا الاتجاه كانت للتسلية والترويج عن النفس وإظهار البراعة اللغوية المنمقة والتشدد في الأخلاق التقليدية لذا جاءت مرتبطة ارتباطا وثيقا بأعمال الخير وأداء واجب الطاعة لرجال الإصلاح الإقطاعيين الذين عززوا مكانتهم الاجتماعية نتيجة نشاطهم السياسي[1].

لقد بدأ الدكتور "محمد مصايف" الاهتمام بدراسة الأدب الجزائري منذ سنة 1968، وكان السبب الأول الذي أدخله في معترك النقد هو السبب القومي المتمثل في مناصرته للتعريب ولقد كتب أولى مقالاته في الدفاع عن التعريب في التعليم والإدارة والحياة العامة، ثم تحول رويدا رويدا بحكم ثقافته الأدبية إلى كتابة مقالات في النقد الأدبي ويرى بأن العملية النقدية ينبغي أن تتناول العمل الأدبي كله ولا تكتفي ببعض الأجزاء فقط في مناقشته لرأي "إبراهيم بورقعة" الذي قال بأن النقد هو غربال لا يمسك الأخطاء والأغلاط ولا يتعرض للإجادة والإبداع فيوضح بأن هذه الطريقة تقليدية في النقد يأخذ بها بعض النقاد اللغويين، وهذه طريقة لا تخدم الأدب خدمة كبيرة[2].

[1] عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 1981، ص 644.

[2] محمد ساري: النقد الأدب –منهجه وتطبيقاته عند الدكتور محمد مصايف–، ص 63.

ثانيا: نقد النقد الأدبي المصطلح والمفهوم:

تشير العديد من الدراسات إلى أن مصطلح نقد النقد مصطلح حديث الميلاد نسبيا وهو خطاب واصف للنقد، إنه خطاب يجعل من النصوص النقدية مدار اشتغاله[1].

وفي هذا السياق يقول "رولان بارث": «يتحدث الروائي أو الشاعر عن أشياء وظواهر سواء كانت خيالية أو حقيقة ... إن العالم موجود، والكاتب يتكلم هذا هو الأدب، أما هدف النقد فمختلف جدا فهو لا يتعامل مع العالم بل الصياغات اللغوية التي قام بها الآخرون إنه خطاب على خطاب إنه لغة ثانية أو لغة ما ورائية يقول المنطق»[2].

1- تعريف نقد النقد الأدبي:

لقد عرف غير ناقد معاصر مصطلح نقد النقد، ولكن هذه التعريفات كانت تتسم بالإيجاز الذي يقصر عن الإيفاء بضرورة إرساء المصطلح على أسس علمية ومنهجية واضحة. ومن أوائل الذين عرفوا هذا المصطلح الناقد "جابر عصفور" الذي يقول: «إن نقد النقد قول آخر في النقد يدور حول مراجعة القول النقدي ذاته كذا وفحصه، وأعني مراجعة مصطلحات النقد وبنيته التفسيرية وأدواته الإجرائية»[3].

وهو عند د. "نجوى القسطنطيني": «خطاب يبحث في مبادئ النقد ولغته الاصطلاحية وآلياته الإجرائية وأدواته التحليلية»[4].

وما يلاحظ في التعريفين تشديدهما على أن نقد النقد قول في النقد ، و بحث في النقد الأمر الذي يصور وعيا أوليا بمصطلح نقد النقد وبغاياته والمجال الذي يخوض فيه، ويشير إلى اختلافه عن النقد الأدبي الذي يتوجه موضوعه إلى النص الأدبي

---

[1] محمد ميزغني: نقد النقد –في المفهوم والمقارنة المنهجية–، مقال ، مجلة علامات في النقد، العدد 3، المجلد 16، جزء 64، فبراير 2008، ص 40.

[2] المرجع نفسه: ص 41.

[3] باقر جاسم محمد ، نقد النقد أم الميتانقد، محاولة في تأصيل المفهوم، مجلة عالم الفكر، العدد 3، المجلد 37، مارس 2009، ص 107.

[4] نجوى الرياحي القسنطيني: في الوعي بمصطلح نقد النقد وعوامل ظهوره، مجلة عالم الفكر، العدد 1، المجلد 38، يوليو – سبتمبر 2009، ص 35.

ويؤكد بحثه فيه "فالنزعة إلى معرفة بفلسفة النقد وآليته ومقاصده" هي مشغل نقد النقد ومحوره[1].

ومما يسوغ ذلك النزوع تلك "الانعطافات والتطورات الكبرى التي عرفها الفكر النقدي العربي في دوامة الحداثة وما بعد الحداثة[2]، وهي انعطافات وتطورات تسوغ التأسيس لهذا المجال، تأسيسا معرفيا لإجلاء التمايز بينه وبين النقد الأدبي وعناصر موضوع كل منهما، ذلك "أن موضوع النقد الأدبي يتضمن عنصرا واحدا هو دراسة الأعمال الأدبية وطرق تلقيها وتذوقها، أما حين نمعن النظر في موضوع نقد النقد فسنجده يتضمن عنصرين مختلفين: أولهما النقد الأدبي في مستوييه النظري والتطبيقي وثانيهما الأعمال الأدبية، وهذا يعني أ، موضوع نقد النقد أوسع من موضوع النقد الأدبي لأن النقد الأدبي نفسه يقع ضمن موضوع نقد النقد[3].

2- مهام الناقد:

إن تم التسليم بأن مهمة النقد التمييز، التحليل وتفكيك مكونات النص لتسليط الضوء على جوانبه الخفية وليس مهمته التقييم وإصدار الأحكام الجاهزة والتعريض بالمبدع، يتعين تحديد أبعاده التحليلية والتمييزية للوقوف على مهامه الحقيقية، وقبل ذلك يتوجب تحديد هوية الناقد، فالناقد هو المثقف الذي له دراية جيدة بمختلف العلوم الثقافية وإدراك دقيق في مجال تخصصه ويجيد آليات النقد ويعي مهامه ويترفع عن الخصومات الشخصية.

وما يتعلق بالجانب التحليلي للنص الأدبي لا يجوز انتزاع فقرات محددة من جسد النص بغرض إصدار الأحكام على النص بكامله وإنما انتقاء الآراء والأفكار ومناقشتها وتحديد صدقها من عدم صدقها مع الواقع[4].

---

[1] نجوى الرياحي القسطنطيني: في الوعي بمصطلح نقد النقد وعوامل ظهوره، مرجع سابق، ص 35.

[2] نبيل سليمان: مساهمة في النقد الأدبي، دار الحوار والنشر والتوزيع، سوريا، 1986، ص 118.

[3] باقر جاسم محمد: نقد النقد أم الميتانقد، المرجع السابق، ص 118.

[4] صاحب الربيعي: تقنيات وآليات الإبداع الأدبي، دار صفحات، سوريا، 2011، ص 80.

ثالثا: البنية السردية

1- مفهوم البنية السردية:

1-1- مفهوم البنية:

أ- لغة: "البنية وما يبنيه، هو البنى والبنى... يقال بنيته وهي مثل رشوة ورشا، كأن البنية الهيئة التي بنى عليها مثل المشية والركبة، والبنى بالضم مقصور مثل البنى يقال بنية وبنى وبنية ويبني بكسر الباء مقصورة مثل جرية وجرى وفلان صحيح البنية أي الفطرة، وأبنية الرجل: أعطيته بناء وما بنى به داره[1].

ب – اصطلاحا:

إن كلمة البنية في أصلها تحمل معنى المجموع أول الكل، من عناصر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه، ويتعدد من خلال علاقته بما عداه، فهي نظام أو نسق من المعقولية التي تحدد الوحدة المادية للشيء، فالبنية ليست هي صورة الشيء أو هيكله أو التصميم الذي يربط أجزاءه فحسب وإنما هي القانون الذي يفسر الشيء ومعقوليته[2].

ويرى "جيرالد برنس" صاحب "قاموس السرديات" أن البنية هي شبكة من العلاقات الخاصة بين المكونات العديدة وبين كل مكون على حدة والكل[3].

بمعنى أن الحكي يتألف من "قصة" و"خطاب" كانت بنية هي شبكة العلاقات الموجودة بين "القصة والخطاب" و"القصة والسرد" و"الخطاب والسرد" أيضا.

فالبنية هي بناء نظري للأشياء يسمح بشرح علاقاته الداخلية ويفسر الأثر المتبادل بين هذه العلاقات ... وأي عنصر من عناصرها، لا يمكن فهمه إلا إطار علاقته في النسق الكلي الذي يعطي مكانته في النسق[4].

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، ص 160-161.

[2] مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنسر، بيروت، ط1، ص 35-36.

[3] عبد منعم زكريا: البنية السردية في الرواية، الناشر عن الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2009، ص 16.

[4] مرشد أحمد: البنية والدلالة، مرجع سابق، ص 29.

كما أن البناء في الأدب يدور حول إخراج الأشياء، والأحداث والأشخاص من دوامة الحياة وقانونها ثم رصفه في بنية أخرى وقانون آخر هو قانون "الفن"، فلكي تجعل من شيء ما واقعة فنية يجب عليك كما يقول "شلوفسكي": «إخراجه من متوالية وقائع الحياة ولأجل ذلك فمن الضروري قبل كل شيء تحريك ذلك الشيء»[1].

معنى ذلك أن هذه الأشياء نفسها يصبح لها وجود جديد لأنها حينئذ تصبح جزء من بنية جديدة وعلى الرغم من أن هذه البنية الجيدة تتمثل في نصوص معينة ومحدودة فإن الدراسة ينبغي ألا تقتصر على بنية النص ومدى تأثيرها في الطراز أو الخطة التصميمية لنوع ذلك النص.

1-2- مفهوم السردية:

السردية *Narratology* فرع من أصل كبير هو الشعرية *Poétique* التي تعني باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية واستخراج النظم التي تحكمها والقواعد التي توجه أبنيتها وتحدد خصائصها وسماتها[2]، بمعنى أنها تستخرج النظام الذي يحكم القوانين التي توجه أبنية الخطاب الروائي وتحدد خصائصه وسماته وتبحث في مكونات البنية السردية.

والسردية هي وليدة الدقة التحليلية للنصوص، فثمارها متصلة بمدى تفهم أهمية تلك الدقة وإدراك ضرورتها في البحث الأدبي وتقديم الحاجة إليها وتعتبر أيضا علم السرد "*Science d'écrit*"، ذلك أن لكل محكي موضوع وهو ما يصطلح عليه بالحكاية وهذه الأخيرة لا يتلقاها القارئ مباشرة وإنما من خلال فعل سردي هو الخطاب، وهي خاصية معطاة تشخص نمطا خطابيا معينا ومنها يمكننا تمييز الخطابات السردية من الخطابات غير السردية[3].

ويعرفها "غريماس" بقوله: «السردية هي مداهمة اللامتواصل المنطع للمطر المستمر في حياة تاريخ أو شخص أو ثقافة، إذ تعتمد إلى تفكيك وحدة هذه الحياة إلى مفاصل مميزة تدرج ضمنها التحولات ... ويسمح هذا بتحديد هذه الملفوظات في مرحلة أولى من حيث هي ملفوظات فعل تصيب ملفوظات حال فتؤثر فيها».

---

[1] عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 2005، ص 16.

[2] عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة "بحث في البنية السردية للموروث الحكائي"، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 2005، ص 17.

[3] المرجع السابق، ص 9-17.

أما "محمد ناصر العجمي" فيعرفها: «بأنها تقوم على علاقات الفواعل بعضها ببعض والمشاريع العلمية المؤدية إلى انتقال الموضوعات انتقالا متنوعا في الوجوه»[1].

لكن يبقى أبسط تعريف لها هو ما توصل إليه "عبد الله إبراهيم" الذي يرى "أنها تحليل مكونات الحكي وآلياته"[2].

1-3- مفهوم البنية السردية:

تعرض مفهوم البنية السردية في العصر الحديث إلى مفاهيم مختلفة وتيارات متنوعة، حيث عرفها كل حسب منطقه واتجاهه، فالبنية السردية عند "فوستر" مرادفة للحبكة وعند "رولان بارت" تعني التعاقب والمنطق أو التتابع والسببية والزمان والمنطق في النص السردي، وعند "أودين موير" تعني الخروج عن التسجيلة إلى تغليب أحد العناصر الزمنية أو المكانية على الآخر، وعند الشكلانين، تعني التغريب وعند سائر البنيويين تتخذ أشكال متنوعة ومن ثم لا تكون هناك بنية واحدة، بل هناك بنى سردية متعددة الأنواع وتختلف باختلاف المادة والمعالجة الفنية في كل منها حيث لا تقوم الكلمات والجمل بأداء الدلالة بصورة مباشرة، بل تقوم باستخدام الأشياء والأشخاص[3]، والزمان والمكان في تركيب صورة دلالة نوعية ومفتوحة "وهي نماذج مرتبطة بتطور الأنواع السردية والتغيرات التي تعتبرها، لأنه ليس هناك شيء يسمى بنية النوع الأدبي خارج هذا النموذج الموجود بالفعل في النصوص، أنه النوع الأدبي في صورته النموذجية"[4].

والخلاصة أن هناك بنية سردية عبارة عن مجموع الخصائص النوعية للنوع السردي الذي تنتمي إليه، فهناك بنية سردية روائية وهناك بنية درامية، كما أن هناك بنى أخرى للأنواع غير السردية كالبنية الشعرية وبنية المقال.

---

[1] يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات، منشورات مخبر السرد العربي، 2007، ص 29.

[2] عبد الله إبراهيم، السردية العربية، مرجع سابق، ص 117.

[3] عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، ص 16-18.

[4] المرجع نفسه: ص 49.

ثانيا: السرد في الرواية الجزائرية:

1- واقع السرد الجزائري:

إن مساءلة الرواية الجزائرية الحالية، عما قدمته للسرديات العربية وللمكنات التعبيرية في ظل تواتر فادح للموضوعات، وللصيغ الناقلة لها تجعلنا نبحث عن واقع السرد في الرواية الجزائرية، الأمر الذي يستدعي إعادة التأسيس لكثير من الرهانات السردية، أو العودة على الأقل إلى الإعلاء من الملكة المتخيلة ومفعولها على شاكلة ما فعله البلاغيون القدامى أثناء معالجة الثنائية الخالدة المتعلقة بالمبنى والمعنى.

"بما أن المبدع الجزائري واحد من المبدعين المتحررين الذين حملوا هموم المواطن الجزائري في حركاته وسكناته، فصوروا مشاعره وأحاسيسه من منطلق إيمانهم بالقضايا الوطنية والإقليمية والدولية"[1]، وكانت الرواية في مقدمة الأجناس الأدبية التي رفعت شعار النضال السياسي والاجتماعي "إذ نزعت الرواية العربية الجزائرية منذ نشأتها في مطلع السبعينات إلى رصد الواقع وملامسة أبرز إشكالياته التي أفرزها الاستقلال، وكانت لها انعكاساتها المباشرة على واقع البلاد، وعلى هذا الأساس انطلقت الرواية الجزائرية بجرأة في ملامسة الواقع السياسي لجزائر الاستقلال وفضح انحراف السلطة الحاكمة هي التي تجدر انتماء هذه الرواية إلى الواقع، حتى وإن أوهم الكتاب بطبعها التخيلي"[2].

تبين لنا العودة السريعة إلى ما سمي بكتابة السبعينات إلى طرح إشكالية بعض السرود النمطية التي أدينت لاحقا بسبب انتمائها إلى جهات

معلومة ثم اختفاء أصالتها الذي يعتبر كموت معلن لذات المبدع ولدوره التنويري المركب[3].

حيث لا أحد يجهل الصدمات الكبرى التي حصلت في الجزائر فيما يتعلق بموضوعات السرد، وتوجهاته إذ بدأ النص هشا وخرج عن إطاره الجمالي، لأن الكاتب أصبح ناطق لجهات لا تخدم كيانه ككاتب، وليس كحزب في فرد واحد له نوايا لا علاقة له بجوهر الإبداع، ولا يمكن أبدا أن يكون هذا الموقف جامعا مانعا

---

[1] النقد السوسيولوجي، وقائع المتلقي الدولي الثاني حول الخطاب النقدي الأدبي المعاصر، باريس، 2006، ط1، ص .228

[2] بوشزمة بوجمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر، ط1، 1999، ص .229

[3] عبدالحميد بن هدوقة: كتاب المتلقي الرابع، بحوث وأعمال وزارة الاتصال والثقافة، ط1، سنة، 2001، ص 36-44.

ثمة استثناءات رائعة أنقذت الرواية من مأزق حقيقي بفعل التبشير على جماليات جاهزة لم تدرك بنباهة الفنان المثقف الذي له عينه ومداركه المعرفية التي توصله لتحقيق استقلالية تميزه عن الآخرين، كما كان للسرد الدراسي دور مهم في الإطاحة بالرواية وإفراغها من عمقها وكينونتها، ومن الرؤية الخاصة بمعزل عن لغة الأجهزة، وهذا يعني أن كثير من الكتاب ركنوا إلى الكسل مكتفيين باستهلاك آراء الغير وأطروحاتهم وأشكالهم التعبيرية التي ظلت عاجزة عن نقل الواقع، وهكذا انحط السرد إلى الدرك الأسفل، فلم تعد مجموعة السرود المتداولة سوى معاودات متآكلة من فرط الاستعمال، فأي سرد استثنائي قدمته الرواية الجزائرية؟.

إن السرد وعى بالظاهرة الإبلاغية، ويشكل بمفرده القسم الأكبر من جماليات الخطاب، لأنه ليس أداة ناقلة، إنما إحدى غايات الكتابة في مواجهة ألم القول وفي التصدي للرتابة والمعيار والذات فالسرديات الجزائرية الحالية المتمثلة "بالجيل الجديد" لها طاقة مهمة على إعادة النظر في كيفيات التبليغ وخاصة جزئيات الأشكال السردية المهيمنة: لغة السرد، موضوعاته، متخيلته، بنيته، والسبب يعود إلى أن الأشكال المتداولة فيها بعض افتعال صنعة غير نابعة من قناعة فنية أصلية تدخل أساسا في ثقافة المبدع وممارساته اليومية رغم وجود نماذج روائية جيدة وأصيلة[1].

وعليه يمكن القول أن مسألة معرفة السرد ما تزال مطروحة بشكل يستدعي فتح نقاش أكاديمي يتناول مستقبل الرواية الجزائرية انطلاقا من حاضرها.

[1] عبد الحميد بن هدوقة: كتاب المتلقي الرابع، مرجع سابق، ص 36.

2- خصائص النص السردي الجزائري:

أ- الشكل: لم تبلور الرواية الجزائرية على أية حال مدرسة سردية محلية خاصة، بل وظفت على هذا الصعيد نماذج مستعارة من التراث العالمي، كالواقعية الاشتراكية والواقعية النقدية، والرواية الجديدة، لكن دون تقديم صارم بهذه الاتجاهات لأن البحث عن شكل سردي "محلي" لم يكن هاجس الروائيين الجزائريين.

ب- الايديولوجيا: من الشائع القول أن الرواية الجزائرية كانت تتسم بهيمنة العامل الإيديولوجي ذلك أن استراتيجية الروائيين الجزائريين لم تكن تتوقف عند حدود تقديم مادة جمالية تعتمد على السرد، بل كانوا يسعون في آن واحد إلى جعل القارئ يشاطرهم همومهم السياسية والعقائدية، التي كانوا يعتقدون أنها الطريق الصحيح إلى تغيير المجتمع وإلى تقدمه وحل تناقضاته.

جـ- اللغة: تستعمل للتعبير عن مضمون الحيز وتشكيله، فإنها تتغير بتغيره أو بتغير هذا المضمون وقد تجاوزت المدلولات البسيطة لتكتسب إيجابية وترميز يشيران إلى معرفة خارجية[1].

مفهوم الرؤية: بين الرؤيا والرؤية:

سنحاول في البداية تحديد الفرق بين الرؤيا والرؤية، فعلى الرغم من اشتراك هذين المصطلحين النقديين في نفس الجذر إلا أنهما مصطلحان مختلفان في الدلالة النقدية اختلافا بينا مع الإشارة إلى إمكانية حضورهما في نص إبداعي واحد.

أ- الرؤيا: لقد ارتبط مفهوم الرؤيا بالشعر أكثر منه بالنثر، بداية من قصيدة الرؤيا في الشعر العربي المعاصر، الذي أصبح تجربة رؤيا أو مشروع رؤيا يكمن «في العالم الذي يؤسسه والرؤيا التي يكشف عنها، والآفاق التي يقتحمها للحساسية والفكر»[2]

وباتكائه -الشعر- على الرؤيا أصبح من الصعب ضبط تعريف له، ذلك أنه أخذ منها صفاتها الهلامية، الانسيابية والمتجددة، القادرة على اختراق الواقع و تخطيه إلى عوالم لامعقولة، إنها «قفزة خارج المفاهيم القائمة هي إذن، تغيير في نظام الأشياء و في نظام النظر إليها»[3] وبحسب معجم المصطلحات الأدبية، تعرف الرؤيا على أنها

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة: كتاب المتلقي الرابع، مرجع سابق ص 106-109.

[2] أدونس: خواطر حول الشعر، مجلة الثقافة والثورة، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ع.د ت، د.س، ص 10.

[3] أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص 09.

«الوعي الاجتماعي، تشتمل على العقيدة أو الرؤيا الفكرية "الإيديولوجية" والنفسية السيكولوجية" الاجتماعية، ويجسد الأدب كل جوانب الحياة الروحية للإنسان في تداخلها وترابطها الطبيعي وعملية تشكيل الرؤيا الأدبية الفنية عملية معقدة ولا تقف عند الإلقاء العقائدي الإيديولوجي والتقييم والإدراك العقليين، فهي تتضمن أيضا الحدس والخيال والانفعال والدوافع اللاشعورية»[1]، و منه فهناك فرق بين «الرؤيا ذات السمة الواقعية التي يشتقها الشاعر أو المبدع بعامة من الواقع وبين الرؤيا المثالية التي يغلب عليها الحدث وتتخذ من الوعي–الفكرة المطلقة لدى هيقل– مصدرا لها»[2] ومنه فالرؤيا تعني في الأساس «النفاذ إلى جوهر الأشياء وبقدر ما يكون هذا النفاذ واعيا تكون الرؤيا عميقة وقيمة»[3].

نشير إلى أن الرؤيا مصدرها القلب، فهو فضاء مناسب لشيوعها، و هي تتسع أكثر في حالة الحلم والغيبوبة، ففي غياب العقل يرى الرائي ما لا يرى، ويكتشف ما لا يكتشف، ويستطيع التنقل بين أغوار المجهول، وتكسير اللامعقول بضربة من الرؤيا التي "تزيح كل حاجز، أو نظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه وهذا ما يسميه ابن عربي"علم النظر وهو يخطر في النفس كلمح البصر"[4].

ب– الرؤية:

تعرف "الرؤية في الفن على أنها المادة الوثائقية التي يعكسها الفنان من الواقع وتخص المجتمع والفرد معا، يضاف إلى ذلك موقف المبدع وطرائق تشكيله الجمالية لتلك الرؤية"[5]، أي أنها موقف يتخذه الكاتب حيال قضية من القضايا المثارة في مجتمعه، من ذاك هي موقف من الواقع، و يتم اكتشاف الرؤية في الأعمال الإبداعية عبر ثلاثة محاور أساسية:

– يتمثل الأول في القضايا الذاتية والموضوعية، التي يعكسها الشاعر وتقع ضمن إطار الحواس. ومن ذلك مثلا: جانب الموت في الأسطورة، أعني ما كان يراه

---

[1] أسماء أحمد معيكل: رؤيا العالم وتصويرها في الرواية، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 369، 31 كانون الثاني 2002، ص 53.

[2] المرجع نفسه، ص: 53.

[3] المرجع نفسه. ص54.

[4] أدونيس: صدمة الحداثة، دار العودة بيروت، ط4، 1983 ص 167.

[5] عبد الله خلف العساف: قراءة في مصطلحي الرؤية والرؤيا، مجلة أقلام الثقافية شاملة ومتنوعة، فلسطين، موقع منتديات مكتوب.

الإنسان البدائي من موت لعناصر الطبيعة والحيوان والإنسان ولم يكن يجد إجابة كافية عن ذلك. وقد عكس أزمته في الأسطورة أو في جانبها الأول/ الموت.

أما المحور الثاني للرؤية فيتمثل في اكتشاف طبيعة الشكل الجمالي الذي جسد الشاعر فيه الموضوعات التي عكسها في المحور الأول، و يتم التركيز هنا على البنية الفنية كإطار عام وعلى الصورة الفنية كإطار خاص.

ويأتي المحور الثالث –ضمن الرؤية– ليكمل المحورين السابقين فيدرس موقف الشاعر أو المبدع مما يحيط به، و يتم هذا الاستنتاج من خلال تفاعل المحورين السابقين في الرؤية، أي المادة وطرائق عكسها وتشكيلها الجمالي»[1].

إن فهم الحدود والأبعاد المحيطة بمصطلح الرؤية، ضمن المحاور المذكورة يمكننا من "دراسة جانب الرؤية من خلال نص إبداعي أو من خلال مجموعة شعرية أو الأعمال الكاملة كما يمكن دراستها من خلال ظاهرة شعرية. وهذه الدراسة تسهم في تحديد المواد المختلفة التي عكسها المبدع إلى جانب إسهامها في معرفة طبيعة الصورة الفنية التي عكست المواد المذكورة"[2]. وبذلك فالرؤية "توفر القدرة الفذة للناقد على اكتشاف الموقف النهائي للمبدع من الأشياء التي عكسها، و من ثمة موقفه الفكري و الإيديولوجي من القضايا الذاتية والموضوعية، وبخاصة إذا كانت هذه الدراسة تتناول مجمل أعمال الشاعر أو الأديب والمبدع بصفة عامة".

[1] عبد الله خلف العساف: قراءة في مصطلحي الرؤية و الرؤيا، مرجع سابق.

[2] المرجع نفسه.

الفصل الأول

البنية الكلاسيكية

في

روايات الطاهر وطار

➢ المبحث الأول: مرحلة السبعينات وتطور الرواية الجزائرية

1- أعلام الرواية الجزائرية:

شهد الفن الروائي في السبعينيات تطورا وتنوعا لم يعرف له مثيل من قبل، ومن أهم أقطاب الرواية الجزائرية في هذه الفترة الطاهر وطار، عبد الحميد بن هدوقة ورشيد بوجدرة. وقد جسدت بداية السبعينيات المرحلة الفعلية التي شهدت القفزة الحقيقية للنهوض الروائي الفني في الجزائر، حيث ظهرت تباعا عدة أعمال روائية مثل: مالا تذروه الرياح، ريح الجنوب واللاز، إضافة إلى رواية أخرى ذات أهمية متميزة وهي: الزلزال[1].

فبظهور أعمال الطاهر وطار بدأ النقاد في الجزائر والمشرق ينظرون بجدية إلى عناصر التفرد والتفوق التي طبعت أعماله الروائية، فتغيرت نظرة هؤلاء إلى الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية بعد أن كانت تنطلق من موقف الشفقة والدعم العاطفي -باعتبارها تجربة هشة تحتاج إلى المؤازرة- فأصبحت تنتزع الإعجاب والتقدير وذلك بهيمنتها على باقي الأجناس الأدبية في الجزائر فتصدرت مجال البحوث النقدية والتغطيات الصحفية و الإعلامية. فالسنوات العشر التي أعقبت الاستقلال مكنت الجزائريين من الانفتاح على العربية المعاصرة فلجأوا إلى الكتابة الروائية للتعبير عن الواقع الجزائري بكل تفاصيله وتعقيداته سواء بالعودة إلى مرحلة الثورة المسلحة أو بالغوص في الحياة المعيشية الجديدة التي بدأت ملامحها بالظهور عقب التغييرات الجديدة التي طرأت على الحياة السياسية والثقافية والاقتصادية. في هذه الفترة "السبعينيات" لم تكن الظروف العامة والذاتية مهيأة لكتابة نصوص روائية حديثة، وذلك لهيمنة النزعة المحافظة على كل مظاهر الحياة الثقافية فكان أقصى طموحها إعادة إنتاج الموروث الثقافي في أبسط صوره باستثناء بعض الصرخات التي أطلقها "رمضان حمود" الذي ظل يطالب بالتجديد والنهوض الأدبي، غير أنها لم تجد آذانا صاغية "وهذا لرفض أغلب الكتاب الانفتاح على التيارات المجددة إضافة إلى الفقر الثقافي العام وحالة الاغتراب اللغوي الذي يحسه المثقفون باللغة العربية، داخل مناخ تسيطر عليه اللغة الفرنسية، فكانت الكتابات في هذه المرحلة تخلو من الأناقة اللغوية، والظلال الشاعرية

[1] أحلام معمري: نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، مجلة الأثر، 20 جوان 2014.

المشعة، وهو أمر طبيعي فالكتابة الأدبية مرتبطة بعمق احتكاكها بالعلوم الإنسانية الأخرى وهو ما لم يتوافر لهؤلاء الكتاب الذين يتعاطون الكتابة باللغة العربية، ويجدون صعوبات عديدة في نشر نصوصهم الروائية في كتاب مستقل، فلجأوا إلى كتابة القصة القصيرة، مستفيدين من المساحات الصغيرة التي تخصصها الجرائد لنشر إبداعاتهم. أضف إلى ذاك القطيعة الموجودة بين الأدب المكتوب باللغة العربية، والأدب المكتوب باللغة الفرنسية التي ظلت قائمة، ولم يستفد الأدب المكتوب باللغة العربية من التجارب العالمية عبر الاحتكاك والمثاقفة قصد الوصول إلى امتلاك خطاب روائي ثري بإنجازاته وخصوصياته، لأن النقد كان غائبا وبخاصة النقد بمفهومه الرؤيوي، فكل الكتابات النقدية السائدة وقتئذ كان همها الأكبر هو ترصد المواقف الفكرية والزلات اللغوية من منظور ذاتي يفتقد إلى النظرة العلمية التي لا تنظر للعمل سوى من زواياه الضيقة. وعلى الرغم من الانتقادات التي وجهت للنصوص الأولى المشار إليها (قبل السبعينيات) إلا أنها تبقى اللبنات الأولى التي مهدت لتكريس الخطاب الروائي الجزائري في السبعينيات وهو ما يؤكده الباحث الروسي "روبرت لاندا"، الذي يؤرخ الرواية الجزائرية منذ ظهور "غادة أم القرى" سنة 1947 [1].

2- الطاهر وطار والتأسيس للرواية العربية الجزائرية:

قدم المؤلف لمحة تاريخية عن المسار التطوري الذي عرفه المشهد الثقافي في الجزائر، وذلك منذ أوائل القرن، وقد عرض من خلاله لمختلف التيارات الفكرية،والأحداث السياسية، وأكد على أن هذه الأحداث كان لها الفضل بشكل أو آخر في دفع الحركة الأدبية خطوات إلى الأمام[2].

وتحدث عن الاستعمار الفرنسي وسياسته المنتهجة في سبيل تدمير وتخريب كل ما له صلة بما هو عربي بغرض فصل الجزائر عن الوطن العربي، ومسخ هوية الشعب الجزائري، وسلب أفكاره الإسلامية، ولم يكتف الاستدمار الفرنسي بتجريد الإنسان الجزائري من أرضه، بل عمل على إفساد الأفئدة والعقول، وهذا ما تجلى في إغلاق المساجد، وتحويلها إلى كنائس، وإغلاق المدارس التي كانت تعلم العربية واستبدالها بمدارس فرنسية، وكذلك سعى إلى هدم الزوايا التي كانت تعمل على تثقيف

[1] أحلام معمري: نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، مرجع سابق.

[2] محمد سيف الإسلام بوفلاقة: الطاهر وطار في ميزان النقد –منظور إدريس بودية نموذجاً-، مقال دنيا الوطن، 02-03-2014

الشباب، وغرس روح المقاومة في نفوسهم، ولذلك فلا نعجب في أن تكون الرواية المكتوبة بالفرنسية هي الأسبق في الظهور من الرواية العربية، لأن كل ما هو عربي كان مُحارباً، ومكبوتاً من قبل الاستعمار الفرنسي، وقد بدأ الشعور الوطني يستيقظ بعد بروز الحركة الوطنية على الساحة، ولاسيما بعد طرح المسألة الثقافية والسعي من أجل تثبيت القيم الثقافية والحضارية للشعب الجزائري، وفي مقدمتها الإسلام، واللغة العربية، وقد تطور هذا الوعي بشكل كبير، واتسع مجاله بعد تأسيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين سنة 1931م، من قبل العلاّمة عبد الحميد بن باديس ورفاقه ومن هنا بدأت تظهر على الساحة اللغة العربية، وظهرت بعض الأعمال لمثقفين جزائريين باللغة العربية، كما أدت الصحافة الجزائرية دوراً عظيماً وأيقظت الشعب الجزائري، وهكذا ظهرت أولى المشاريع الروائية المكتوبة باللغة العربية مع أحمد رضا حوحو الذي كتب "غادة أم القرى" سنة 1947م، وكانت المحاولة الثانية مع عبد المجيد الشافعي في قصته المطولة "الطالب المنكوب"، والتي ظهرت سنة 1951م بتونس[1].

ويشير المؤلف إلى أن بداية السبعينيات هي المرحلة الفعلية التي عرفت قفزة حقيقية من الناحية الفنية في النصوص الروائية الجزائرية، ومن أهم الأعمال التي ظهرت: "ما لا تذروه الرياح" لمحمد عرعار، "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة و«اللاز» و«الزلزال» للطاهر وطار، وقد كان التحول الكبير مع الروائي الطاهر وطار.

فمنذ أن ظهرت أعماله "بدأ النقاد في الجزائر والمشرق ينظرون بجدية إلى عناصر التفوق والتفرد التي طبعت أعمال هذا الروائي الجديد، ومنذئذ لم يعد الحديث عن الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، ينطلق من موقف الشفقة أو الدعم التعاطفي –باعتبارها تجربة هشّة تحتاج إلى المؤازرة– ولكنها أصبحت تنتزع الإعجاب والتقدير وغطت بهيمنتها على باقي الأجناس الأدبية في الجزائر، وانتزعت الصدارة في مجال البحوث النقدية، والتغطيات الصحفية والإعلامية، ولأول مرة أمكننا الحديث عن تجربة روائية جزائرية جديدة متقدمة، لأن السنوات العشر الأولى التي أعقبت

[1] محمد سيف الإسلام بوفلاقة: الطاهر وطار في ميزان النقد، مرجع سابق.

الاستقلال مكّنت الجزائريين من الانفتاح الحر على العربية المعاصرة، وجعلتهم يلجئون إلى الكتابة الروائية للتعبير عن تضاريس الواقع بكل تفاصيله وتعقيداته، سواء أكان ذلك بالعودة إلى مرحلة الثورة المسلحة، أو الغوص في الحياة المعيشية الجديدة التي بدأت تظهر ملامحها في التغيرات الجديدة التي طرأت على الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية".

وقد أجمل المؤلف السمات الأساسية التي ميزت المسار الروائي للأديب الطاهر وطار، وأبرز الأسباب الرئيسة التي جعلته يتبوأ مكانة مرموقة، ويصبح أحد أهم الأسماء الأدبية في الرواية الجزائرية، والعربية في جملة من النقاط الرئيسة من أهمها[1]:

– يتمتع وطار بهاجس المغامرة الفنية، وتطويره المستمر لأدواته، والقدرة على تنويع بنيته الروائية، والانتقال من شكل إلى آخر بسهولة ويسر، مع الوفاء لموقفه الفكري العام، الذي يدعم رؤيته الشاملة لقضايا الكون والإنسان والحياة.

– قدرة وطار على الاستمرار في الممارسة الإبداعية، بطريقة شبه منتظمة، ليحتل بذلك الصدارة من الناحية الكمية والنوعية، ويتقدم كل الروائيين الجزائريين الذين يكتبون باللغة العربية.

– تتدرج أعماله في سياقاتها المختلفة، لتؤرخ لكل التحولات والسّيرورات الحاصلة في المجتمع الجزائري، منذ الثورة المسلحة إلى الاستقلال، مع التركيز على الألوان المحلية للجوانب الاجتماعية والسياسية والثقافية، وكأن الطاهر وطار أراد أن يكتب –روائياً– ملحمة الجزائر، ويحمل على عاتقه هذه المهمة التي لا تخلو من انحيازات ذاتية واضحة، ولكنها انحيازات مشروعة إبداعياً، فمن واجب الأديب أن يعيد صياغة العالم، وتشكيله وفق وعيه ورؤيته الخاصة.

– إن روايات وطار كانت باستمرار مصدر افتتان وغواية، في موضوعاتها بالنسبة لعدد كبير من الروائيين، الذين أعادوا صياغتها وفق منظوراتهم الفكرية والفنية المختلفة، ويعود هذا لقدرة هذه الروايات على استقطاب الأحداث الاجتماعية وامتلاكها

[1] محمد سيف الإسلام بوفلاقة: الطاهر وطار في ميزان النقد، مرجع سابق.

للوعي بالواقع والكشف عن نوعية العلاقات التي تتحكّم في سيره، وبلوغها درجة عالية من الانسجام.

وحسب منظور المؤلف فالإغراءات الإيديولوجية والفنية التي قدمتها مدرسة "الواقعية الاشتراكية" لوطار، كانت السبب الرئيس الذي صبغ أعماله بالحركة التلقائية والرؤية الشمولية، وهي التي منحته المقدرة على إدراك العلاقة الجدلية التي تربط الفرد وأفكاره، وعواطفه بالحياة وصراعات المجتمع، وذلك دون السقوط في الخطابات التبشيرية المسطحة التي تلتزم تمجيد البطل الإيجابي الذي يؤثر في الواقع ويغيره إلى ما هو أفضل باعتباره نموذجاً لبطل المستقبل.

➢ **المبحث الثاني: أزمة البطل الثوري من المنظور الواقعي في رواية "اللاز"**

يشير المؤلف في مبحثه عن أزمة البطل الثوري من المنظور الواقعي إلى أن الفرضية التي ينطلق منها في قراءته لرواية "اللاز" هي أنها رواية رائدة، خطت أولى خطوات التأصيل الحقيقي للنهوض بالخطاب الروائي الجزائري و ذلك في بحثه عن موضوع كلاسيكي رصين غني بمضمونه التاريخي المعاصر، ومحتشد بالشخوص وبمختلف الدلالات والوقائع الممكنة والمحتملة الحدوث، فالثورة الجزائرية هي الهاجس المركزي الذي يشكل فضاء "اللاز" ويحيل على مرجعية الأحداث[1].

إن هذه الرواية بشكلها الفني البسيط، تقدم لنا نموذجا أوليا للواقعية الملحمية في الرواية الجزائرية، وتسهم في تواتر الإنتاج الروائي في الجزائر خلال السبعينات، لأن وجود أي نص أدبي يفترض وجود نص آخر سبقه ومهد له[2].

وقد سعى المؤلف من خلال مبحثه هذا إلى الإجابة على مجموعة من الأسئلة من أبرزها:

- هل نجح "وطار" في صياغة عناصر ملحمته الروائية، والارتفاع بها إلى مستوى الإبداع الرفيع؟.
- وهل قدم لنا قراءة فنية جديدة لحقبة تاريخية معينة؟.
- أم اتخذ من الرواية مجرد قالب يبث فيه بعض المعارف، ويشحنه بالوقائع والأحداث التاريخية، ليعبر عما أثارته هذه الملحمة الثورية في نفسه من انفعالات وآراء؟[3].

رأى المؤلف أن الطاهر وطار قد تسلح برؤية خاصة، ينظر من خلالها للشخصيات وفعلها في الأحداث، وانفعالها وتفاعلها معها، أي أنه قام بعملية "تكييف" لها، وأن تصويره للشخصيات يتأثر بمنظوره الفكري والفني، وينعكس كل ذلك على بناء الرواية. وعلى هذا فإن الكاتب يقدم لنا رؤية من خلال بعدين: بعد ينسحب على موقفه من أحداث التاريخ (الماضي) وبعد ينسحب على موقفه من أحداث الحاضر[4].

---

[1] ينظر إدريس بودیبة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر، تصميم الغلاف الفنان عاطف بن عميرة، ط1، 2000، ص 49.

[2] مصدر البحث، ص 50.

[3] مصدر البحث، ص 50.

[4] مصدر البحث، ص 51.

1- الشخصيات الروائية

1-1- تعريف:

اشتقت كلمة الشخصية في اللغة العربية من شَخَصَ يشخَصُ "بفتحتين" شخوصاً، أي خرج من موضعٍ إلى غيره، والشخص سواد الإنسان تراه من بعيد[1]، ثم استعمل في ذاته، والشخص كل جسمٍ له ارتفاع وظهور، والشخوص: السير من بلدٍ إلى بلد، وشخص بمعنى ارتفع، وشخَص الشيء عينه وميزه مما سواه، والشخصية صفات تميز الشخص من غيره[2].

و"مصطلح الشخصية يضم أية سمة أو صفة لها صلة بشكلٍ أو بآخر بقدرة الفرد على التكيف في محاولته الحفاظ على احترامه لذاته. ومن هنا يمكن القول بأن أي وصفٍ لشخصية الفرد يجب أن يأخذ بعين الاعتبار مظهره العام وطبيعة قدراته ودوافعه، وردود أفعاله العاطفية وكذلك طبيعة الخبرات التي سبق أن مر بها ومجموعة القيم والاتجاهات التي توجه سلوكه. إن مفهوم الشخصية اصطلاح عام وشامل[3].

وفي اللغات الأوروبية اشتق اللفظ من كلمة *Person* وهو القناع الذي كان يلبسه الممثل في العصور القديمة ليظهر أمام الناس بمظهرٍ معين[4].

1-2- الشخصية في علم النفس:

هناك اتجاهان في النظر إلى الشخصية، يهتم أولهما بالتعريف المظهري للشخصية، بينما يهتم الثاني بالتعريف الجوهري للشخصية، وينظر علم النفس إلى الشخصية على أنها "ذلك المفهوم أو ذلك الاصطلاح الذي يصف الفرد من حيث هو كل موحد من الأساليب السلوكية والإدراكية معقدة التنظيم التي تميزه عن غيره من الناس ، وبخاصة في المواقف الاجتماعية"[5].

---

[1] أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، بيروت، دار صادر، د.ت. ج7، ص 45.

[2] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، المكتبة العلمية، طهران، د.ت. ج1، ص 478.

[3] عبد الرحمن عدس وآخرون: مدخل إلى علم النفس، نيويورك، جون وايلي وأولاده، ط2، 1986، ص 271.

[4] عزيزحنا داود: الشخصية بين السواء والمرض، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط1، 1991، ص7.

[5] لويس كامل وآخرون: الشخصية وقياسها، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1959، ص 13.

وقد عرف عزيز حنا داود الشخصية تعريفاً إجمالياً بأنها: «ذلك التنظيم المتكامل الديناميكي الذي يتميز به الفرد، وتتكون من التفاعل المستمر المتبادل بين المنظومات النفسية والاجتماعية»[1]، والمقصود بالتنظيم الديناميكي أن تكوين الشخصية لا يكون ثابتاً، بل إنه يتغير ويتبدل بمرور الوقت[2]، ويمكننا الحكم على شخصية الفرد من خلال ملاحظة سلوكه ومدى تأقلمه مع مواقف الحياة التي يتعرض لها[3].

1-3- أبعاد الشخصية:

تبنى الشخصية على ثلاثة أبعاد هي:

1-3-1- البعد التكويني:

وله الدور الحاسم في الشخصية من خلال العوامل البيولوجية وعوامل الوراثة والنضج.

1-3-2- البعد الثقافي:

حيث تطبع ثقافة ما، أفراد مجتمع ما، بمجموعة من خصائص وعادات ومفاهيم وأفكار وأنماط من السلوك تغاير خصائص وعادات ومفاهيم وأنماط من السلوك تكونت في ثقافة أخرى.

1-3-3- البعد الاجتماعي:

ويركز على التفرد الثقافي، وهو أحد أبعاد الثقافة، ويعتمد على التنشئة الاجتماعية داخل الأسرة، وعلى الخبرات الفردية التي يمر بها الفرد والتي تكمل صياغة شخصيته. وهناك خبرات عامة "يشترك بها كل الأفراد الذين يعيشون في ظل البيئة الحضارية، والخبرات الخاصة التي تخص كل فردٍ على حدة، ولا يسهل التنبؤ بها من خلال الأدوار التي تعرضها الثقافة المشتركة على الأفراد الذين يعيشون وفقاً لها"[4]. ولا ينتظر أن يكون تأثير الثقافة موحداً على جميع الأفراد لأن لكل فردٍ منا ميوله واتجاهاته الخاصة والتي تجعل منه فرداً متميزاً عن الآخرين.

---

[1] عزيز حنا داود: الشخصية بين السواء والمرض، مرجع سابق، ص 10-11.

[2] المرجع نفسه، ص 9.

[3] عبد الرحمن عدس: مدخل إلى علم النفس، مرجع سابق، ص 271.

[4] المرجع نفسه، ص 272.

فالشخصية إذن نظام متكامل من الصفات يميز الفرد عن غيره، والشخصية حين تتصرف، تتصرف بناءً على حوافز تدفعها إلى القيام بفعلٍ معين، والحوافز إما إيجابية كالرغبة وشكلها الأبرز هو الحب والتواصل، ويتحقق عن طريق الإفضاء بمكنونات النفس إلى صديق، والمشاركة وتتحقق عن طريق المساعدة، وإما سلبي تتمثل في الكراهية، وتقابل الحب في الرغبة، والجهر مقابل الإسرار في التواصل، والإعاقة وتقابل المساعدة في حافز المشاركة[1].

2- الإنسان وشخصيته:

الإنسان له أربع شخصيات مختلفة أو متباينة، كل اثنتين منها متقابلتان، فهناك شخصيته العامة -أو الظاهرية- التي يبدو بها أمام الناس ويتعامل بها معهم ويتصرف بها في علاقاته بالمجتمع، وتقابل هذه الشخصية العامة شخصيته الخاصة -أو السرية- التي لا تظهر إلا حين يخلو بنفسه "بمفرده أو بين القلة من خاصته" فيؤدي أفعالاً وأقوالاً تختلف كل الاختلاف عما يؤديه بشخصيته الأولى[2].

أما الشخصيتان الأخريان فتشملان الشخصية الواعية، وتقابلها الشخصية غير الواعية (الشخصية الشعورية والشخصية اللاشعورية)، والشخصية الشعورية إرادية يتصرف الفرد فيها بكامل رغبته وإرادته، أما في الشخصية اللاشعورية فيكون مرغماً على تقمص شكلٍ معين، أو الانخراط في مسلك ضد إرادته، دون إدراك لما يقوم به[3].

والشخصية إما فردية تمثل فرداً في خصائصه وسماته الشكلية والنفسية وسلوكه في حياته الخاصة والعامة، بحيث لا ترقى إلى تمثيل طبقةٍ اجتماعيةٍ في خصائصها الفكرية الاجتماعية والنفسية، والشخصية النموذجية تمثل طبقةً اجتماعيةً بكل خصائصها وتطلعاتها الطبقية وتقاليدها وطريقتها في الحياة، فهي شخصية نمطية أو نموذج يصدق على أفرادٍ كثيرين يمثلون تلك الطبقة بكل قيمها واتجاهاتها، وهذه الشخصية تتجاوز المألوف، ولكنها لا ترتفع لتكون شخصية نادرة لا نجدها في الواقع

[1] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ط1، بيروت، دار الفارابي، 1990، ص 51-52.

[2] محمود ذهني: تذوق الأدب، ص 147.

[3] المرجع نفسه، ص 149.

والشخصية النموذجية تتصل في جوهرها بالعوامل الموضوعية التي تحدد بعض الملامح الأساسية في تطور المجتمع[1].

3- الشخصية في الأدب:

أما في الأدب فالشخصية ركن أساسي من أركان الرواية، وهي العنصر الفاعل الذي يساهم في صنع الحدث، يؤثر فيه ويتأثر به، ودون الشخصية العاقلة المدركة يفقد كل من الزمان والمكان معناهما وقيمتهما، فعلى الرغم من وجود الزمان والمكان مستقلين عن الإنسان، فإنهما يظلان بلا قيمة حقيقية خارج وعي الإنسان والشخصية في الأدب تؤخذ من الواقع، ومع ذلك فإنها تختلف بطريقة أو بأخرى عمن نألفهم أو نراهم، فالكاتب القصصي يهتم باستبطان شخصياته، وهو حين يخلق شخصياته من الواقع إنما يستعين بتجاربه التي عاشها أو عاناها أو لاحظها، والكاتب وإن كان يعرف كل شيءٍ عن شخصياته فإنه لا يفضي بكل شيء، فلا يحق له أن يذكر تفصيلات الحياة اليومية إذا لم تكن على صلة بأحداث القصة أو فكرتها، ولا تدل على الحالة النفسية للأشخاص، أو على عاداتهم وتقاليدهم، والأشخاص في القصة هم مدار المعاني ومحور الأفكار والآراء العامة[2].

والشخصية يمكن أن تظهر في العمل الفني على ثلاثة أشكال: "شخصية الفنان وشخصية من يجري تصويره، أو الإنسان بطل العمل الفني، وشخصية ذلك الذي يوجه إليه العمل الفني. هذه الشخصيات الثلاثة، تقف وكأنها ثلاث مرايا متواجهة وكل منها تعكس المرآتين الأخريين[3].

والشخصية لا يكون لها معنى في بنية العمل الروائي إلا إذا كانت لها وظيفة تمارسها في علاقتها مع الشخصيات الأخرى والحوادث.

والنقد المعاصر يعطي الشخصية أهميةً خاصة، حيث يعتبرها النقاد أساس بناء الرواية وسبب نجاحها، فالشخصية تلعب دوراً كبيراً في بناء الرواية، فهي مركز الأفكار، ومجال المعاني التي تدور حول الأحداث.

---

[1] عبد الفتاح عثمان: بناء الرواية، مكتبة الشباب، 1982، مصر، ص 121.

[2] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1973، ص 564.

[3] هورست ريديكر: الانعكاس والفعل، دارالفارابي، بيروت، 1977، ص 62.

"والشخصية الروائية تستمد أفكارها واتجاهاتها وتقاليدها وصفاتها الجسمية من الواقع الذي تعيش فيه، وتكون عادةً ذات طابعٍ مميز عن الأنماط البشرية التقليدية التي نراها في حياتنا اليومية، فلا تشدهنا بثرائها غير المألوف، فهي ذات ثراء دلالي، وغنية في جوانبها النفسية والاجتماعية والجسمية ، وتمثل نماذج متفردة يضمها الواقع الإنساني. وهي أيضاً تحفل بالعمل والحركة..."[1].

وكل شخصية أسيرة عوامل خمسة لا تستطيع الفكاك منها، فكل إنسان مرهون بمولده وموته، وبالغذاء والنوم والحب، هذه العوامل هي أكثر العوامل أهمية وتأثيراً في حياة الإنسان وتكوين شخصيته.

والحب كما يرى "فورستر" يدفع الإنسان إلى بدء نشاطاتٍ ثانويةٍ متنوعة، فحب الإنسان لأسرته قد يدفعه إلى قضاء وقتٍ طويلٍ في المتجر، بينما يدفعه حبه لله إلى قضاء وقتٍ كافٍ في العبادة.

والشخصية الروائية هي تلك الشخصية التي تحقق أهدافها بدلالة الرواية (أي من خلال العمل الروائي بحيث يكون تطورها طبيعياً)، وليس عن طريق كونها نموذجاً أو قالباً يصب فيه الكاتب أفكاره مما يجعلها شبحاً ذهنياً[2].

وقد قسم النقاد الشخصيات من حيث الثبات والتطور إلى:

- شخصيات بسيطة أو مسطحة:

وتتسم بالثبات على وجه واحدٍ من أول القصة إلى آخرها، وتقوم حول فكرةٍ واحدةٍ، أو صفةٍ دائمةٍ لا تتغير طوال القصة، فلا تؤثر فيها الحوادث، وللشخصيات الثابتة فائدة كبيرة لكل من الكاتب والقارئ، فالكاتب يستطيع بلمسةٍ واحدةٍ أن يقيم بناء هذه الشخصية، فهي لا تحتاج إلى تقديم أو تفسير، ولا إلى التحليل والبيان، وخاصةً في قصص الشخصيات، أما القارئ فإنه يجد في مثل هذه الشخصيات بعض أصدقائه ومعارفه الذين يقابلهم كل يوم[3].

---

[1] عبد الفتاح عثمان: بناء الرواية، مرجع سابق، ص 108.

[2] حنا مينه: حوارات وأحاديث، دار الفكر الجديد، بيروت، 1992، ص 311.

[3] محمد زغلول سلام: دراسات في القصة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص 17.

والشخصية البسيطة أو ذات المستوى الواحد، تخلو من التعقيد والمفاجأة، فلا نتوقع تغييراً جوهرياً في موقفها من الأحداث أو الشخصيات الأخرى، وهي لا تصور نمو الإحساس الإنساني وتطور الفرد إزاء قضايا الحياة وصراعه المستمر في سبيل تأكيد وجوده، ويسمى هذا النوع من الشخصيات "الشخصيات المسطحة"، وتتميز بطابعها الفكاهي وتساعد على حركة الشخصية المستديرة[1].

ومن أمثلة الشخصية البسيطة، شخصية "الفارس" و"الراعي" في قصص الفروسية، فإذا قدم الكاتب الشخصية البسيطة في حالة استغراق، فإنها تتعقد في عاطفتها، وتنمو داخلياً وترتبط بصراعٍ مع المجتمع، فتبدأ في التحول إلى شخصيةٍ من الشخصيات النامية[2].

يتقمص دور البطولة في رواية "اللاز" أشخاص رئسيون، وآخرون ثانويون:

1- زيدان:

يمثل صورة المناضل العقائدي، الحامل للقناعات السياسية الصارمة، هاجر إلى فرنسا عندما كان شابا وهنالك تلقفته (سوزان) المناضلة الشيوعية، التي قادته إلى الفكر الماركسي بعد أن تغلب على أميته، وأخذ قسطا من التعليم، وبلغ به سلم التدرج في مجال الترقية العلمية والحزبية حدا كبيرا، إلى أن وجد نفسه في مدرسة الكوادر بموسكو، بعد ذلك عاد إلى الجزائر، والتحق بالمقاومة المسلحة في إطار الحزب الشيوعي الجزائري، ليحظى بمكانة قيادية كبيرة[3].

3- اللاز:

شخصية عنيدة متمردة ومنبوذة اجتماعيا، فهو لا يهادن أحدا، ولا يستكين للراحة أو الهدوء، ينظر إليه الناس بازدراء وحذر، لأنه لقيد، ويتمنون موته والتخلص من شروره الكثيرة، التي أدخلته السجن عدة مرات، وكأنه يريد أن ينتقم لنفسه من الجميع[4].

---

[1] عبد الفتاح عثمان: بناء الرواية، مرجع سابق، ص 116.

[2] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص 565.

[3] مصدر البحث، ص 51.

[4] مصدر البحث، ص 51-52.

3- بعطوش:

ينحدر هذا الشاب من جذور اجتماعية فقيرة، و لكنه مفعم بالطموحات والأحلام المريضة، فقد ظل يبحث عن السبيل لطمس عقد النقص لديه، فقد تحل من راعي عجول، إلى مجند في الثكنة، وسيرتقى -كما يقول- من رتبة (سارجان) إلى ملازم إلى ضابط كبير. لذلك فهو من أجل تحقيق أحلامه لا يتورع عن ارتكاب أفضع الجرائم، ليرضي ضباطه، فهو"ليس فرنسيا، ومع ذلك يأتي أعمالا لا يأتيها إلا فرنسي مخلص"[1].

4- حمو:

إنه صديق قدور، وأخ زيدان، وهو يعمل في فرن الحمام وسط ظروف شاقة ليعيل أمه وزوجة أخيه وأطفاله الثمانية، مقابل أجر زهيد، وإلى جانب فهو لا يكاد يستريح من عناء عمل حتى يتجه لتمضية ما تبقي من الوقت مع بنات المعلم هذا الثلاث: دايخة، مباركة وخوخة، ولكن حمو لم يلبث أن طلق هذه الحياة التعيسة بكل ضنكها آلامها، والتحق بأخيه زيدان لينضم إلى صفوف الثورة، أصبح قائدا لإحدى الفرق الفدائية، ولكنه عاد بعد الاستقبال إلى القرية، ليصبح مجرد مجاهد بسيط بدون عمل، لا يملك شيئا غير شرف الانتماء للثورة .

5- قدور:

ابن الشيخ الربيعي، شاب ميسور الحال. وكل طموحاته تتمثل في جمع المال. والزواج بفتاة أحلامه زينة، لذلك فهو مرتاح البال في دكان والده، يبيع المواد الغذائية ولا يلتفت كثيرا لما يدور حوله من آثار الاستعمار، ولكن مع مرور الوقت يضطر لاختيار موقعه، فلا مجال للحياد، فإن أن يكون مع فرنسا أو مع جبهة، فاختار الانضمام إلى هذه الأخيرة، ليخدمها بوسائله الخاصة، حيث كان ينظم العلاقات بين الملتحقين بالجبال وأولئك الذين لم يكتشف أمرهم بعد في القرية، وحين أفشى سره أحد الخونة، التحق بالثورة إلى أن استشهد على الحدود وهو ينقل "اللاز" جريحا[2].

[1] مصدر البحث، ص 52-53.

[2] مصدر البحث، ص 53.

–هذه هي الشخصيات الرئيسية الفاعلة في النسيج الروائي، أما الباقي فثانوية وتأثيرها في تحريك المركبة السردية محدود.

وقد وظفت لخدمة المسار السردي العام لحبك الرواية ومن الشخصيات الثانوية نذكر: "سي الفرحي" صاحب البغلة الشهيرة، التي حملت على ظهرها العشرات، دون أن يكشف العدو سرها... و"آخمري" صاحب الإسطبل الذي يأوي المناضلين الذين يجيء دورهم للالتحاق بالجبال.

و"الكابران رمضان" والضابط الفرنسي وغيرهم ...[1].

[1] مصدر البحث، ص 54.

2- الحدث الروائي المفهوم والعلاقات:

إن الحدث هو "الموضوع الذي تدور حوله القصة، ويعد العنصر الرئيسي فيها إذ يعتمد عليه في تنمية المواقف وتحريك الشخصيات"[1]، فهو بمثابة اللبنة الأولى أو الركيزة الأساسية التي تتمحور حولها بقية العناصر السردية الأخرى، وترتبط بها ارتباطاً وثيقاً "كارتباط الخيوط معاً في نسيج يشكل قطعة قماش"[2].

وقد يكون (الحدث) واقعياً، يصور الواقع تصويراً فوتوغرافياً مستقياً مادته من عادات المجتمع وتقاليده كما قد يكون (الحدث) مشاكلاً للواقع، وقد يكون من صنع الخيال"يبتعد عن التسجيل الحرفي للأحداث"[3]، وهذا النوع من الحدث نجده -عادة- في النصوص الروائية الجديدة، لأن الحدث في الرواية الكلاسيكية يكون عبارة عن جملة الأفعال والوقائع المستمدة من بحر التجارب الواقعية اليومية والخاضعة للترتيب السببي والتسلسل المنطقي "بحيث تسير في خط مستقيم حتى تبلغ غايتها"[4].

ولا بد لجريان الأحداث من توفر بيئة مكانية وإطار زمني ذلك "أن الحدث هو اقتران الفعل بالزمن، وهو عنصر الحركة والتشويق" في الرواية، والذي يسعى الروائي إلى تحقيقه في النصوص الكلاسيكية -خاصةً- لأن عنصر التشويق يعتبر من أهم الوسائل التي تعمل على إدارة الأحداث فيلجأ الروائي إلى اعتماد جملة من الشروحات والتساؤلات مما يجعل طبيعة الحدث تتسم بالسطحية والبساطة حيث "يلتزم الروائي التسلسل المنطقي والتدفق الطبيعي للأحداث" ليحقق ما يسمى "بالحبكة".

كما يلجأ إلى التدخل المباشر الذي لا يترك فرصة للقارئ لخلق المعنى داخل النص، فهو بهذه الطريقة يدعو إلى القراءة الاستهلاكية، وهذا يعد "عيباً من عيوب الرواية الفنية"[5].

---

[1] عزيزة مريدن: القصة والرواية، دار الفكر، دمشق، د ط، 1980م، ص 26.

[2] عبد القادر أبو شريفة: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 2000م، ص 142.

[3] نبيل راغب: فنون الأدب العالمي، لونجمان: الشركة المصرية العالمية للنشر، ط 1، 1996م، ص 176.

[4] محمد زغلول سلام: النقد الأدبي، أصوله واتجاهاته ورواده، منشأة المعارف بالإسكندرية، د. ط، 1981م، ص 117.

[5] صبري مسلم حمادي: أثر التراث الشعبي على الرواية العربية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980م، ص 98.

بالإضافة إلى التدخل المباشر، نجد الروائي يعتمد الأسلوب التعليمي مما يجعل الحدث يتصف بالوضوح والانكشاف، ذلك أن الرواية الكلاسيكية ذات الاتجاه الواقعي تلزم الروائي اعتماد الأسلوب المباشر في عرض الأحداث بصورة تعاقبية وسطحية بعيداً عن كل رمز أو إيحاء، لأن "سيطرة النزعة التاريخية والاجتماعية وحتى الإيديولوجية يولد ذلك لأن الرواية الكلاسيكية ذات مرجعية تاريخية أو اجتماعية أو سياسية، وفي ذلك تقول الدكتورة "فاطمة الزهراء سعيد": «فهو يقدم الشخصيات ويسرد الوقائع والأحداث بالطريقة التقليدية للفن الروائي دون أن يكون هناك غموض في الشخصيات أو في الأحداث»[1].

أما في الرواية الكلاسيكية، فالأمر غير ذلك، لأن الروائي يعتمد التسجيل الدقيق مما يجعله يتورط في انغلاقية المعنى وجموده على حد قول "بارث": «تعتمد الرواية الكلاسيكية على ما يشترك فيه الكاتب والقارئ من أعراف، فالمعنى فيها متجمد نسبياً ومغلق»[2].

إلا أن مفهوم الحدث في الرواية الجديدة تغير عما كان عليه في الرواية الكلاسيكية. شأنه شأن باقي العناصر السردية الأخرى، فلا نلفي مراعاةً لذلك التسلسل والتتابع الكرنولوجي المنطقي للأحداث واعتماد مبدأ التطور التدريجي، فقد تبدأ الرواية من النهاية، وقد ينطلق السارد من الحاضر ليعود إلى الماضي ثم المستقبل وذلك يتبنى تقنيات سردية مدمرة لخطية الزمن.

فالحدث في الرواية الجديدة قائم على التفكك والتشويش، قائم على الصراع مع الواقع، مما يجعل الأحداث في الرواية الجديدة تكتسي الطابع الفكري والفلسفي التأملي، وهذا لا يعني أن الرواية الجديدة خلو من الأحداث التاريخية والاجتماعية، فلو بحثنا في الرواية الجديدة ذات الاتجاه الفكري أو الفلسفي، لوجدناها تعالج قضايا المجتمع واهتماماته بأسلوب مغاير لما جاءت به معالجة الروايات التقليدية، إذ تضفي طابعاً رمزياً غامضاً يحتاج إلى التأويل وإعادة النظر والقراءة المعمقة للوصول إلـــى

[1] فاطمة الزهراء سعيد، الرمزية في أدب نجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، القاهرة ، ط 1، 1981م.، ص: 12.

[2] سيد إبراهيم: في نظرية الرواية، دراسة مناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة والنشر، القـاهرة، د. ط، 1998 م ص 213.

الهدف المنشود من وراء هذه الأعمال السردية، وهذا ما نجده في نصوص روائية جديدة ومنها الرواية التي نحن بصدد دراستها.

☆ أحداث رواية "اللاز" من منظور الناقد:

تدور بعض الأحداث في القرية، عبر المواجهات اليومية للمواطنين مع المستعمر وتدور أحداث أخرى في الجبال حيث المعارك الدائرة بين جيش التحرير والجيش الفرنسي، ويهيمن "اللاز" بشخصيته القوية على أغلب الأحداث، منذ أن كان طفلا إلى أن أصبح فتى يافعا متمرسا، يمتلك علاقات وطيدة مع ثكنة الجيش الفرنسي وتحديدا مع الضابط، مما زاد في كره السكان له، و اتهامهم له بالخيانة ولكنهم مع ذلك لم يتمكنوا في أي يوم من تأكيد ولو تهمة واحدة يلصقونها به، إلى أن جاءت المفاجأة الكبرى حين ألقى القبض عليه جنود الاحتلال، وهم يجرونه في شوارع القرية ليدلى باعترافاته ضد السكان، فكان خلال طوافه بالأزقة يتوعد ويهدد بصوت مسموع "حانت ساعتكم كلكم".

وينتقل الحدث إلى رواية أخرى، حيث التوتر والاضطراب، الذي أصاب قدور خشية أن يبوح "اللاز" باسمه ويشفي سره تحت التعذيب، فهو الوحيد الذي يعرف علاقته بالثورة، خاصة أنه سمعه يردد كلمة "حانت ساعتكم كلكم"، فهذا تحذير مسبق وعليه أن يأخذه بجد قبل فوات الأوان، فليس أمامه سوى ساعات معدودة للالتحاق بالجبل والانضمام إلى صديقه حمو الذي قام بتجنيده واستخلافه داخل القرية، بالقيام بمهمة التجنيد، وأن حمو بدوره قد جنده شقيقه زيدان.

بعد هذا يعود الروائي للتركيز على معاناة "اللاز" الذي انكشف أمره، ووقع في قبضة الضابط الفرنسي، وما يتعرض له من تعذيب بشع للإدلاء بأسماء من يتعاونون معه وفي الأخير يقرر "اللاز" أن يلعب لعبة تضييع الوقت ، ليتيح أمام قدور فرصة الهروب، وفجأة وعن طريق المصادفة يدخل "الشامبيط"، معلنا فرار قدور من القرية فيطمئن "اللاز" عندئذ، ويبدي نوعا من الاسترخاء، فيظن الضابط أنه قد انهار وسيدلي بكل شيء، فيأمر بتقديم الخمر له، ليسهل ابتزازه والحصول منه على كل المعلومات، وعند انصراف الضباط تتدخل شخصية جديدة هي "السرجان رمضان" الذي يجئ كالمخلص دونما تمهيد، فيقتحم غرفة "اللاز"، ويبادر بقتل الضابط الفرنسي

"ستيفان" ويخرج معه "اللاز"، بعد أن ألبسه ثياب الضابط المقتول، وينجحان في الهروب مع مجموعة من الجنود الجزائريين، ويتمكنان من مغادرة الثكنة، بعد القيام بسلسلة من العمليات القتالية عند نقاط الحراسة[1].

في الجانب الآخر من الفصول الأخيرة للرواية، يكون زيدان غارقا في تفكيره مع جنده، إلى أن قدمت فرقة من المجاهدين يقودها الشيخ مسعود المسؤول الكبير الموفد من قيادة الولاية، فأحس زيدان أن المسألة جادة، خاصة حين رأى أن الفرقة جاءت ببعض الأوروبيين الذين يعرفهم كمناضلين معه في الحزب الشيوعي.

ويجري نقاش طويل بين زيدان والشيخ، فيطلب منه هذا الأخير الانسلاخ عن حزبه والانضمام إلى الجبهة وإلا فسيعدم هو ورفاقه ذبحا، إذا لم يعلنوا تخليهم عن انتمائهم جهرا.

ولكن الشيخ مسعود، كان حازما في نقاشه مع زيدان ورفاقه، فطلب منهم للمرة الأخيرة الإعلان عن موقفهم النهائي، ولكنهم ظلوا مصرين على قناعتهم، فاعدموا ذبحا، وهم يرددون النشيد الأممي.

وقبل تنفيذ الحكم الإعدام كان زيدان قد طلب منهم أن يبعدوا "اللاز"، حتى لا يراه ولكن الشيخ أرسل أحد مساعديه لإحضار "اللاز" كي يحضر مشهد الذبح، وعندما رأى المنظر ظل "مشدوها لا يصدق عينيه، وعندما انفجرت الدماء من قفا أبيه في رعب: ما يبقى في الواد غير حجاره، ثم ارتخت عضلاته ودارت به الأرض، ومد يده يحاول التشبث بشيء ما ثم هوى"، ومنذ تلك اللحظة فقد "اللاز" وعيه، لينتقل من حالة اللاوعي إلى حالة روحانية جديدة، نتعرف عليها في الجزء الثاني من الرواية.

وهكذا تنتهي الرواية بحادثتين تتمثلان في موت البطلين الرئسيين: "زيدان" و"اللاز"، أي الأب والإبن، الأول يموت جسديا، والثاني يموت موتا معنويا بفقدان وعيه وعقله.

[1] مصدر البحث، ص 57-58.

ومن نقطة الموت والعجز تلتقي الأحداث في خط دائري، وكأن "اللاز" يظل مشدودا إلى ماضي الثورة، هروبا من صدمة الاستقلال، وكما جاء على لسان الشيخ الربيعي: «إنك الآن أفضلنا جميعا يا "اللاز"، لأنك لا تحس بشيء، لأنك ما تزال تعيش الثورة بل لأنك الثورة»[1].

☆ بعض السمات الفنية:

لقد جعل وطار أحداث الثورة الجزائرية فضاء لروايته، وإن ارتبط التغير في علاقة هذه الأحداث، بالتجارب الخاصة لشخصيات الرواية، وهو نقطة أساسية في مجمل التحولات التي كانت ترافق الأحداث، وعلى غرار الرواية الكلاسيكية، فقد اختار الكاتب شخوصا مركزية ملائمة (اللاز، زيدان، بعطوش) لبلورة الصدمات الاحتدامية حيث أن الأزمات التاريخية هي العناصر المباشرة التي تتألف منها المصائر الفردية للشخوص الرئيسية، وعلى ذلك فهي تؤلف جزءا لا يتجزأ من الحدث نفسه، وبهذا فإن الفردي والاجتماعي متصلان اتصالا لا ينفصل، فيما يتعلق بكل من خلق الشخوص والحدث[2].

يعتقد المؤلف أن وطار يتمتع بحس ورؤية تاريخية ثاقبة، فهو حتى وإن أعطى لشخصية زيدان صفة البطولة والمثالية المطلقة، وبخاصة في نهاية الرواية، فقد ظل متمسكا بحاسته المتشككة في الإيديولوجية الماركسية، وشرعية استمرارها وتواصلها سواء داخل جبهة التحرير أثناء الثورة أم بعد الاستقلال، و"اللاز" هو الميراث غير الشرعي المتبقي من رماد التجربة المخفقة لهذا الحزب المفتقد للمنظور التاريخي الرؤيوي، الذي يسبق الأحداث ويغير من مجراها في الوقت الحاسم، بدل التفرج على قطار التاريخ وهو يمخر عباب الحياة[3].

---

[1] مصدر البحث، ص 59.

[2] مصدر البحث، ص 60.

[3] مصدر البحث، ص 70-71.

وكثيرا ما يسعى الروائي لرصد الواقع التاريخي بذاتية حارة، لا تخلو من موقف فكري مستتر وراء الشخوص والأحداث، مما جعل الرواية تبدو لنا وكأنها ذات بنية مغلقة خالية من الترميزات الإستعارية المفتوحة على مختلف الاحتمالات الفنية المتعددة[1].

وكيفما يكن فإن الرواية منذ صدورها جعلت النقاد يلتفتون إلى كاتبها وينظرون إليه بعين التقدير، ويدل ذلك على امتلاكه لموهبة الحكي، والقدرة العجيبة على توليد الأحداث والأفكار واستلهام الواقع وتركيب الشخوص[2].

[1] مصدر البحث، ص 73.

[2] مصدر البحث، ص 77.

➢ المبحث الثالث: المتكأ الإيديولوجي في رواية العشق والموت في الزمن الحراشي

1- في مفهوم الإيديولوجيا:

من الطبيعي أن تكون وسائل الإعلام محددة بالبناء الفوقي للنظام الاجتماعي الذي تعمل فيه. ففي أجهزتها تتمركز المصالح الإيديولوجية، إذ أنها الوحيدة التي تستطيع أن تنقل بصورة وافية إلى جميع فئات الناس وفي الوقت المناسب المعرفة المطلوبة التي تمكنهم من الإطلاع على الأحداث المعاصرة في كل العالم. وكذلك تمكنهم من استيعاب التفاعلات داخل مجتمعاتهم بالذات والتفاعل مع الرموز والأهداف التي يوحي بها البناء الفوقي من خلال منظومة الأفكار والآراء التي تمثل إيديولوجيته. فما هي الأيديولوجيا؟.

يتضح من مجمل التعاريف غير الماركسية التي تناولت الإيديولوجية أن المضمون يبقى دائما محددا بالأفكار والآراء والمواقف والعقائد والقيم، منها ما يأخذ طبيعة نظام متناسق ومنها ما يظل في إطار نماذج مختلفة. أما دور هذه الأفكار والآراء والمواقف والعقائد والقيم فهو تحديد شخصية الجماعة والفرد والمرحلة التاريخية وكذلك تحديد قواعد السلوك والأهداف والشعارات وحماية السلطة بما فيه استعمال العنف، أي أن الإيديولوجية يمكن أن تتحول إلى وسيلة قمع واضطهاد وكذلك فإن من وظائف الإيديولوجية في الممارسة تبرير المكاسب المادية والمعنوية لمن ينشرونها متمسكين بمبدأ ما يجب أن يكون تبعا لتوجهاتهم.

وأما التعاريف الماركسية فإنها تعترف بالأهداف والسلوك والأفكار والقيم إلا أنها تؤكد أن الشروط الحياتية هي الأساس وأن تفسير الحياة تبعا لكل هذا يتوقف على مصالح الفئة الاجتماعية أو الطبقية التي تعبر عنها هذه الإيديولوجية أو تلك. ولذلك فإن الإيديولوجية تفهم من خلال هذه الأفكار، فإما أن تكون مع الحقيقة تصورها وتعكسها، و إما أن تكون ضد الحقيقة تخفيها أو تشوهها ولا تهتم بالوسيلة التي تحقق غايتها فكل شيء مبرر مادام يحقق تلك المصالح[1].

[1] نبيل السمالوطي: الأيديولوجية وأزمة علم الاجتماع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، 1975، ص 220.

وفي سياق دراسته للبنية الكلاسيكية في روايات الطاهر وطار قدم لنا الباحث دراسة عن الارتكاز الإيديولوجي ورؤية الواقع في رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" فهي تعد الجزء الثاني من المشروع الروائي الذي بدأه "وطار" برواية "اللاز"، وهي إحدى المؤشرات الهامة التي تحيل على المرجعية الفكرية والإيديولوجية للكاتب، في المرحلة الأولى للكتابة الروائية على الأقل، إن لم نقل أنها، أي رواية "اللاز"، هي المادة الخام للكتابات التي ظهرت فيما بعد جميعها، لأن "الطاهر وطار" من الكتاب الذين تأثروا بالوضع التاريخي وعايشوه، فكانت كتاباته صورة له وهذا ما يفسر هيمنة الجانب الإيديولوجي والفكري على الجانب الفني، في بعض أعماله الروائية، وبخاصة العملين الأولين "ثنائية اللاز".

إن هيمنة الإيديولوجية على الخصائص الفنية في رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي"، تجعلنا نصنفها فنيا ضمن الكتابات الواقعة، التي ميزت مرحلة نشأة الرواية العربية الجزائرية في السبعينات، التي استفاد كتابها من المدرسة الواقعية الإشتراكية، و"تحليها لعلاقة الأشكال الذهبية بالمحيط الاجتماعي والرؤية الجمالية المنبثقة عنها"، وعلى هذا الأساس فإننا سندرس ونحلل هذه الرواية في ضوء البنية للروائية التقليدية التي كانت تركز أساسا على البحث الاجتماعي، بهدف تشكيل رؤية فكرية تجاه الوضع التاريخية، في خضم الصراعات الفكرية الإيديولوجية، التي عاشها المجتمع الجزائرية بعد الاستقلال، ومن خصوصيات هذه الرؤية أنها: "تعتمد على تركيب فني واقعي، أي تركيب يهم بالمجرى الطولي للأحداث، من خلال سرد قصصي وتسجيلي للحياة الاجتماعية"[1].

حاول الطاهر وطار إذن أن يصور واقعا تاريخيا ارتبط ارتباطا وثيقا بفكره وهذا دليل واضح على إيمان الكاتب برسالة الأدب التي لا تعني التسلية والمتعة، وفي هذا يقول الكاتب نفسه: «وإذا كنت لجأت إلى المباشرة في رواية العشق والموت في الزمن الحراشي، فبحكم ضرورات مرحلية»[2].

[1] مصدر البحث، ص 79-80.

[2] مصدر البحث، ص 80.

وقد قام المؤلف بتحليل رواية "الع والم في الز الح" بوصفها عالما روائيا متكاملا في بنيته ومتنه من حيث الأحداث الزمان و المكان[1].

2- الشخصيات:

يرى المؤلف أن عالم رواية "العشق والموت في الزمن والحراشي" متعدد الشخصيات، وتؤدي فيه كل شخصية دورا وظيفيا، يسهم في بناء هذا العالم، إلا أنه يصعب أن نحدد صفة البطولة فيه، كما هو الشأن في الروايات الواقعية التقليدية فالبطولة في هذه الرواية هي عبارة عن مجموعة من الشخصيات، يسجل حضورها طوال الحبكة الروائية، فكل شخصية تمثل بطلا في حدود الوظيفة التي تؤديها و"جميلة" بطلة تلعب دور المدافع عن رؤية الكاتب، و"مصطفى" بطل يلعب دور الإيديولوجية المضادة لرؤية "جميلة" وأتباعها و"اللاز" بطل يؤدي مجموعة من الوظائف والأعراض و"بعطوش" بطل يلعب دورا أساسيا في الحفاظ على المبادىء الثورية، وهذا ينطلق على غيرها من الشخصيات.

يقول المؤلف: «إن "رواية العشق الموت في الزمن الحراشي" رواية تعبر عن رؤية فكرية، وتطرح إشكالية الصراع الإيديولوجي، مما جعلها توزع البطولة على مجموعة من الشخصيات الذين يشكلون عالم الرواية، ويتم بروز أو اختفاء الشخصية وفق تطور الأحداث، أو بناء على معطيات الصراع».

يتضح من كل هذا، إن الرواية ذات المغزى الاجتماعي والتاريخي تختلف عن روايات البطولة الفردية التي تؤدي فيها الشخصيات الثانوية أدورا مساعدة لمغامرات البطل الرئيسي[2].

[1] مصدر البحث، ص 82.

[2] مصدر البحث، ص 98.

3- بناء الزمن في الرواية:

بين المؤلف إن الإطار الذي تجري داخله أحداث الرواية يتشكل من بنيتين زمنيتين:

1-البنية الزمنية الخارجية:

يسمى كذلك زمن القصة، وهذا الزمن لا يخضع إلى بنية أو متداخلة بل يخضع إلى التسلسل المنطقي للأحداث، ورواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" تجري أحداثها في مرحلة السبعينيات من هذا القرن، زمن الثورة الزراعية، وهي المرحلة التي حاول فيها النظام الجزائري تطبيق سياسة الاقتصاد الاشتراكي[1].

2-البنية الزمنية الداخلية:

لقد رويت الأحداث التاريخية التي أشرنا إليها أعلاه ضمن نظام داخلي لم يخضع إلى ضرورة التسلسل المنطقي للأحداث، بل جاء هذا البناء الزمني الداخلي متشابكا متداخلا بين الأزمنة الثلاثة، الماضي، الحاضر والمستقبل وذلك من متطلبات الحبكة الروائية.

2-1- الماضي:

لقد رويت أحداث الرواية بصيغة الفعل الماضي، لكن يجب أن نفرق هنا، وهذا شيء أساسي، بين زمنية الفعل النحوي، وبين الفعل الروائي، على الرغم من الزمنيين تخضعان للماضي، إن زمن النحوي يشير إلى أن أحداث الرواية وقعت في زمن مضى، مثل "ألقت بنفسها وأسندت ظهرها... وتمنت لو أنها، إلخ..." كل هذه الأفعال تدل دلالة صريحة بأن هذه الأحداث قد وقعت وانتهت.

2-2- أما زمن الفعل الروائي فإنه "الحاضر"، لأن الأحداث تتجدد مع القراءة، هذا بغض النظر عن الزمن الحقيقي الخارجي، الذي يلعن عن انتهاء هذا الزمن، وزمن الفعل الروائي "يحدث ما يسمى مفارقة زمن السرد مع زمن القصة" والمقصود بزمن السرد هنا هو زمن الفعل الروائي، الذي يحتاج إلى تقنيات تستدعيها ضرورة السرد وقد حددها "جيرار جنيت"، في (الخلاصة، الوقفة، الحذف والمشهد). ففي كل هذه الحالات يخرج الزمن عن تطوره، إما أن يتوقف تماما،أو يتسارع،تبعا للضرورة السردية[2].

---

[1] مصدر البحث، ص 102.

[2] مصدر البحث، ص 102-103.

أ- **الخلاصة:** نجد الكاتب يوظف التلخيصات كثيرا، لأن الرواية تتضمن جملة من الأحداث ليست من صميم القصة أو الموضوع، بل هي أحداث مساعدة، مما استلزم تلخيص الفترات الزمنية، والتركيز على فكر أو فعل الشخصية، لقد لجأ الكاتب إلى التلخيص عندما سرد الروائي قصة "الشباح المكي" التي جعلها على شكل مذكرات احتفظ بها الشيخ "مبارك" مدير التكملية[1].

ب- **الوقفة:** إن أسلوب الطاهر وطار في "اللاز" الثانية لم يكن أسلوبا وصفيا، إنما تخللت بعض المقاطع الوصفية القليلة صيرورة أحداث الرواية، ونجدها في الأغلب جملا وصفية بحيث لا يشعر القارئ بتوقف الزمن كما في هذه الجملة "الزمن عنده واحد، الشمس مجرد كرة من النور الدخيل على الظلمة"[2].

جـ- **الحذف:** إن الحذف الزمني الذي نجده في الرواية، يكون عند استعراض الماضي المتعلق بشخصية من الشخصيات، كما في هذا المقطع الذي يتحدث فيه الرواي عن "عيسى بوعين"، كاتب القسمة الذي يتعاون مع الطلبة، "نال الشهادة الأهلية وواصل التعليم بعدها سنتين، ثم انقطع عندما لم ينجح في شهادة البكالوريا"[3].

د- **المشهد** : لا يكاد يخلو فصل من فصول الرواية، من مشهد يشعر القارئ فيه بأنه ليس هناك فارق زمني بين الحدث/المشهد، والفعل الروائي فيه، إلا أنها مشاهد لا تمتد زمنيا، ويمكن أن نشير هنا إلى عدة مشاهد منها مثلا مشهد التجمع الطلابي، الذي وضع الإنتماء الفكري لكل طالب ،إلى غير ذلك من اللوحات المشهدية التي تزخر بها الرواية، وهي ذات طابع تعليمي مباشر[4].

[1] مصدر البحث، ص 104.
[2] مصدر البحث، ص 111-112.
[3] مصدر البحث، ص 105.
[4] مصدر البحث، ص 106.

2-3-المستقبل: الزمن المستقبلي الذي وظفه الطاهر وطار في هذه الرواية كان غرضه الإعلان عن بعض الآفاق أو الآمال أو التوقعات، أو لمجرد الإعلان عما تفكر فيه الشخصية، واللحظة الزمنية التي تستوقف القارئ هنا هي ما تضمنته خواطر "جميلة" التي تعد في الحقيقة تنبؤا حملته الرواية، كما جاء في هذا المقطع "إذا ما قدر وتناول هذا الشعب الذي لم يتعود على التنازل، وبرز في بلادنا سادات، فسيكون سادات الجزائر أكثر وقاحة ألف مرة من سادات مصر، وستكون مأساة الجزائر، أكثر رعبا مائة مرة من مأساة مصر".

بالفعل شهدت فترة الثمانينات في الجزائر نفس الأحداث والتحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي كانت قد حدثت في مصر أثناء كتابة الطاهر وطار لروايته، لتنفجر بشكل أكثر ضراوة، وخسارة أكبر في الجزائر، مما يحقق نبوءة الكاتب بشكل يكاد يتطابق والحقيقة[1].

4- بناء المكان في رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي"

إن أهمية المكان، وبناء العالم الروائي، لا تختلف عن أهمية الزمان أو الشخوص لأنه لا يمكن أن نتصور أحداثا تقع خارج المكان بل لابد أن تقع في فضاء مكاني حقيقي، أو يصوره الكاتب بواسطة اللغة، أما فيما يتعلق بالرواية فإن المكان فيها بارز وواضح، فالأحداث في أماكن حقيقية، وذلك عائد لما يتطلبه موضوع الرواية.

الحقل هو المكان الذي يتناسب مع موضوع التطوع الطلابي، ثم التكميلية، وهو المكان الذي يتناسب كذلك مع موضوع إقامة هؤلاء الطلاب، وإلى جانب هذين المكانين نجد أماكن أخرى تقع فيها الأحداث المساعدة التي تسهم في الحبكة الروائية كالمقهى الذي يجتمع فيه سكان القرية للعب الورق[2].

[1] مصدر البحث، ص 108.

[2] مصدر البحث، ص 110.

رأى المؤلف أن دور المكان في رواية العشق والموت في الزمن الحراشي ليس له تزييني بحت، لأنه لم يعتمد الوصف ورسمه بل خضع إلى طبيعة الأحداث فالقارئ يستطيع أن يحدد المكان من خلال متابعه للحدث، لأن الكاتب لا يقدم له المكان جاهزا أي موصوفا، المكان في هذه الرواية "ليس حقيقة مجردة، وإنما يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيز".

لا شكل المكان في هذه الرواية عنصرا جماليا هاما، لأن الكاتب لم يعطه دورا وظيفيا كبيرا، بل يذكر المكان كضرورة موضوعية يتطلبها الحدث أو الشخصية فالمكان الطبيعي الذي يظهر فيه الطلبة المتطوعون هو الحقل، أين يقومون بزرع بذور البطاطا[1].

[1] مصدر البحث، ص 112.

4- الأحداث :

رأى المؤلف أن أحداث رواية العشق والموت في الزمن الحراشي مستوحاة من الواقع التاريخي الذي اتخذه الكاتب كعينة، وصاغه في شكل فني، لقد أعاد الكاتب تشكيل الأحداث في قالب أقرب إلى الواقع المعيش[1].

إن رواية العشق والموت في الزمن الحراشي هي عبارة عن حدث واحد/موضوع واحد، يتشعب إلى مجموعة من الأحداث الفرعية، التي ترتبط ببعضها البعض بواسطة حبكة تبرر العلاقة الموجودة بين هذه الأحداث جميعها.

تدور الأحداث الرواية حول موضوع الثورة الزراعية وما صاحب هذا الموضوع من أفعال، أهمها التطوع الطلابي، الذي صاحب كل (الثورات) التي دعت إليها السلطة الجزائرية بعد الاستقلال، وبخاصة في السبعينات، أما الأحداث الجزئية التي أسهمت في تشكيل عالم الرواية فتمثل في الصراع الفكري/الإيديولوجي القائم بين التيارين المتناقضين، الطلبة (التقدميون) الذين يسعون جاهدين لنشر الفكر الإشتراكي في وسط الفلاحين، الطلبة (الرجعيون) الذين يحاربون هذا الفكر، ويدعون إلى العودة إلى السلف الصالح، يصل هذا الصراع درجة العنف اللفظي أحيانا، والعنف الجسدي حينا ويظهر ذلك عندما حاول مصطفى التسلسل إلى غرفة جميلة، بهدف تشويه وجهها بالحامض...

تبرز خلال هذا الصراع الإيديولوجي أحداث أخرى تسهم في تشكيل عالم الرواية، من أبرزها ظهور "اللاز" الذي يعد لغزا محيرا بالنسبة للطلبة الذين لا يعرفون ماضيه النضالي، كما أن الفلاحين يظهرون في الرواية أحيانا، غير أن حضورهم كان ضعيفا وخافتا، على الرغم من أن الموضوع الأساسي للرواية هو "الأرض"، ويعد هذا الحضور المحتشم للفلاحين من العيوب الأساسية لهذه الرواية.

يتضمن عالم هذا الرواية كذلك الصراع الفكري القائم بين مناضلي حزب "جبهة التحرير الوطني" أنفسهم المؤيدين للنظام الإشتراكي وبين المعارضين له، وقد كان هذا الصراع موازيا لصراع الطلبة، إذ يوجد ضمنهم المؤيد والمعارض[2].

---

[1] مصدر البحث، ص 113.

[2] مصدر البحث، ص 82.

ويرى المؤلف أن هناك أحداث ثانوية، إلى جانب الأحداث التي ذكرناها تتعلق أساسا بالحيوات الخاصة للشخوص، وقد صور الكاتب على الخصوص حياة الطالبات وما يعانينه بوصفهن إناثا، يعيش في مجتمع ذكوري، غير أنهن استطعن التغلب على هذه المعاناة النفسية بفضل قوة إيمانهن بالمبادئ والقيم الفكرية التي تبنتها "جميلة"، هذه الشخصية الأكثر بروزا في الرواية تتغلب على معاناتها الفيزيولوجية، مؤمنة بأن من واجبها القيام بالمهمة التي جاءت من أجلها، وهي مهمة مساعدة الفلاحين في غرس بذور البطاطا، ونشر الوعي في أوساط النساء.

إن هيمنة وسيطرة الفكر الإيديولوجي على الخطاب الروائي في هذه الرواية جعل بنيتها السردية تبدو عادية، مما جعل القارئ يشعر بأنه يتتبع عدسة كاميرا تنقل له الأحداث حدثا حدثا، في تسلسل منطقي-شريطي.

ولو وجود شخصية "اللاز" التي توقف أحيانا الزمن الحاضر، لتعيد مجرى الماضي لما قلنا بأن "العشق و الموت في الزمن الحراشي" عمل فني[1].

[1] مصدر البحث، ص 83-84.

5- المنظور السردي:

يرى المؤلف رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" أنها تنتمي إلى الرؤية الغير المحددة، فالرواي يقوم بسرد الأحداث ويخضعها إلى منظوره، إنه يعرف كل أسرار "اللاز" وأحاسيس "جميلة" كما أنه يتدخل للتعقيب أو التعليق على الأحداث، أو إطلاق بعض الصفات على الشخصيات، فهو الذي يخبرنا عن الفتاة "ثريا" بأنها "يسارية" وهي "تؤمن بالعنف الثوري، وبسيل الدماء، لتطبيق الإشتراكية، فتاة غير جميلة، سمراء، لكنها تبهر بكلامها وبعينيها السوداوين"[1].

رأى المؤلف أن "العشق و الموت في الزمن الحراشي" تمتلك كل خصوصيات الرواية الواقعية، بما في ذلك المنظور السردي، وإن تحيز الكاتب وتعاطفه مع بعض الشخصيات في الرواية كان واضحا، ففضاء النص يزخر بالأحكام والتعاليم والقيم الإيديولوجية المبثوثة، المنطلقة من منظور الراوي المهمين المتتبع لحركة الشخوص والأحداث[2].

وقدم المؤلف في ختام دراسته إلى أن الرؤية الوطارية في هذه الرواية، تعتمد على ملامسة اللحظة التاريخية، التي تقدم بديلا آخر، ليسأل النظام السياسي القائم نفسه من خلالها، لأنها تنطلق من الأبعاد الافتراضية، السويسو- تاريخية المشكلة للواقع، والطامحة إلى تخطيه وخلق زمنية تخيلية أخرى مقترحة.

ولكننا نرى أن "وطار" قد قدم رؤية منحازة ومباشرة، ولذلك انطوت روايته على دلالات محددة الأبعاد، ولم تترك مجالا لانفتاح النص على مختلف الأسئلة الممكنة والمشرعة على الآخر والمستقبل، ويعود هذا أيضا، لغياب الرمز المتعدد المستويات الذي يندمج في التواشجات التأويلية، ويغني الخطاب الروائي الذي يعلو على الواقع الفعلي، ويتماشى معه دون أن يكونه[3].

---

[1] مصدر البحث، ص 84-85.

[2] مصدر البحث، ص 117.

[3] مصدر البحث، ص 118.

وقد اتجه المؤلف بروايته وجهة تسجيلية وقائعية، تعتنق التأريخ، وتعتبره مهمتها الأساسية، وكأن هذه الرواية هي نوع من التدوين لحقبة تاريخية من استقلال الجزائر. فحتى اللغة تخلو من الجرعات الشعرية، والشطحات الفنية التي تشعرنا وكأننا أمام عمل توثيقي، يستنطق الشخوص، لتقويلهم ما يريد الكاتب قوله، لذلك برزت بقوة هيمنة "وطار" على النص بوسائل فكرية، وهذا على حساب التراجع الواضح للوسائل التقنية، وما تحمله من أبعاد جمالية وفنية.

وعلى الرغم من كل المآخذ، فإن هذه الرواية ستظل وثيقة أدبية هامة، مكتنزة بمختلف الأحداث والسلوكات، والظواهر السياسية والاقتصادية التي أنجبتها السبعينات بكل إيجابياتها وسلبياتها[1].

[1] مصدر البحث، ص 119.

➢ المبحث الأول: مرحلة السبعينات وتطور الرواية الجزائرية

1- أعلام الرواية الجزائرية:

شهد الفن الروائي في السبعينيات تطورا وتنوعا لم يعرف له مثيل من قبل، ومن أهم أقطاب الرواية الجزائرية في هذه الفترة الطاهر وطار، عبد الحميد بن هدوقة ورشيد بوجدرة. وقد جسدت بداية السبعينيات المرحلة الفعلية التي شهدت القفزة الحقيقية للنهوض الروائي الفني في الجزائر، حيث ظهرت تباعا عدة أعمال روائية مثل: مالا تذروه الرياح، ريح الجنوب واللاز، إضافة إلى رواية أخرى ذات أهمية متميزة وهي: الزلزال[1].

فبظهور أعمال الطاهر وطار بدأ النقاد في الجزائر والمشرق ينظرون بجدية إلى عناصر التفرد والتفوق التي طبعت أعماله الروائية، فتغيرت نظرة هؤلاء إلى الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية بعد أن كانت تنطلق من موقف الشفقة والدعم العاطفي -باعتبارها تجربة هشة تحتاج إلى المؤازرة- فأصبحت تنتزع الإعجاب والتقدير وذلك بهيمنتها على باقي الأجناس الأدبية في الجزائر فتصدرت مجال البحوث النقدية والتغطيات الصحفية و الإعلامية. فالسنوات العشر التي أعقبت الاستقلال مكنت الجزائريين من الانفتاح على العربية المعاصرة فلجأوا إلى الكتابة الروائية للتعبير عن الواقع الجزائري بكل تفاصيله وتعقيداته سواء بالعودة إلى مرحلة الثورة المسلحة أو بالغوص في الحياة المعيشية الجديدة التي بدأت ملامحها بالظهور عقب التغييرات الجديدة التي طرأت على الحياة السياسية والثقافية والاقتصادية. في هذه الفترة "السبعينيات" لم تكن الظروف العامة والذاتية مهيأة لكتابة نصوص روائية حديثة، وذلك لهيمنة النزعة المحافظة على كل مظاهر الحياة الثقافية فكان أقصى طموحها إعادة إنتاج الموروث الثقافي في أبسط صوره باستثناء بعض الصرخات التي أطلقها "رمضان حمود" الذي ظل يطالب بالتجديد والنهوض الأدبي، غير أنها لم تجد آذانا صاغية "وهذا لرفض أغلب الكتاب الانفتاح على التيارات المجددة إضافة إلى الفقر الثقافي العام وحالة الاغتراب اللغوي الذي يحسه المثقفون باللغة العربية، داخل مناخ تسيطر عليه اللغة الفرنسية، فكانت الكتابات في هذه المرحلة تخلو من الأناقة اللغوية، والظلال الشاعرية

[1] أحلام معمري: نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، مجلة الأثر، 20 جوان 2014.

المشعة، وهو أمر طبيعي فالكتابة الأدبية مرتبطة بعمق احتكاكها بالعلوم الإنسانية الأخرى وهو ما لم يتوافر لهؤلاء الكتاب الذين يتعاطون الكتابة باللغة العربية، ويجدون صعوبات عديدة في نشر نصوصهم الروائية في كتاب مستقل، فلجأوا إلى كتابة القصة القصيرة، مستفيدين من المساحات الصغيرة التي تخصصها الجرائد لنشر إبداعاتهم. أضف إلى ذاك القطيعة الموجودة بين الأدب المكتوب باللغة العربية، والأدب المكتوب باللغة الفرنسية التي ظلت قائمة، ولم يستفد الأدب المكتوب باللغة العربية من التجارب العالمية عبر الاحتكاك والمثاقفة قصد الوصول إلى امتلاك خطاب روائي ثري بإنجازاته وخصوصياته، لأن النقد كان غائبا وبخاصة النقد بمفهومه الرؤيوي، فكل الكتابات النقدية السائدة وقتئذ كان همها الأكبر هو ترصد المواقف الفكرية والزلات اللغوية من منظور ذاتي يفتقد إلى النظرة العلمية التي لا تنظر للعمل سوى من زواياه الضيقة. وعلى الرغم من الانتقادات التي وجهت للنصوص الأولى المشار إليها (قبل السبعينيات) إلا أنها تبقى اللبنات الأولى التي مهدت لتكريس الخطاب الروائي الجزائري في السبعينيات وهو ما يؤكده الباحث الروسي "روبرت لاندا"، الذي يؤرخ الرواية الجزائرية منذ ظهور "غادة أم القرى" سنة 1947 [1].

2- الطاهر وطار والتأسيس للرواية العربية الجزائرية:

قدم المؤلف لمحة تاريخية عن المسار التطوري الذي عرفه المشهد الثقافي في الجزائر، وذلك منذ أوائل القرن، وقد عرض من خلاله لمختلف التيارات الفكرية،والأحداث السياسية، وأكد على أن هذه الأحداث كان لها الفضل بشكل أو آخر في دفع الحركة الأدبية خطوات إلى الأمام[2].

وتحدث عن الاستعمار الفرنسي وسياسته المنتهجة في سبيل تدمير وتخريب كل ما له صلة بما هو عربي بغرض فصل الجزائر عن الوطن العربي، ومسخ هوية الشعب الجزائري، وسلب أفكاره الإسلامية، ولم يكتف الاستدمار الفرنسي بتجريد الإنسان الجزائري من أرضه، بل عمل على إفساد الأفئدة والعقول، وهذا ما تجلى في إغلاق المساجد، وتحويلها إلى كنائس، وإغلاق المدارس التي كانت تعلم العربية واستبدالها بمدارس فرنسية، وكذلك سعى إلى هدم الزوايا التي كانت تعمل على تثقيف

[1] أحلام معمري: نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، مرجع سابق.

[2] محمد سيف الإسلام بوفلاقة: الطاهر وطار في ميزان النقد –منظور إدريس بودية نموذجاً-، مقال دنيا الوطن، 02-03-2014

الشباب، وغرس روح المقاومة في نفوسهم، ولذلك فلا نعجب في أن تكون الرواية المكتوبة بالفرنسية هي الأسبق في الظهور من الرواية العربية، لأن كل ما هو عربي كان مُحارباً، ومكبوتاً من قبل الاستعمار الفرنسي، وقد بدأ الشعور الوطني يستيقظ بعد بروز الحركة الوطنية على الساحة، ولاسيما بعد طرح المسألة الثقافية والسعي من أجل تثبيت القيم الثقافية والحضارية للشعب الجزائري، وفي مقدمتها الإسلام، واللغة العربية، وقد تطور هذا الوعي بشكل كبير، واتسع مجاله بعد تأسيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين سنة 1931م، من قبل العلاّمة عبد الحميد بن باديس ورفاقه ومن هنا بدأت تظهر على الساحة اللغة العربية، وظهرت بعض الأعمال لمثقفين جزائريين باللغة العربية، كما أدت الصحافة الجزائرية دوراً عظيماً وأيقظت الشعب الجزائري، وهكذا ظهرت أولى المشاريع الروائية المكتوبة باللغة العربية مع أحمد رضا حوحو الذي كتب "غادة أم القرى" سنة 1947م، وكانت المحاولة الثانية مع عبد المجيد الشافعي في قصته المطولة "الطالب المنكوب"، والتي ظهرت سنة 1951م بتونس[1].

ويشير المؤلف إلى أن بداية السبعينيات هي المرحلة الفعلية التي عرفت قفزة حقيقية من الناحية الفنية في النصوص الروائية الجزائرية، ومن أهم الأعمال التي ظهرت: "ما لا تذروه الرياح" لمحمد عرعار، "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة و«اللاز» و«الزلزال» للطاهر وطار، وقد كان التحول الكبير مع الروائي الطاهر وطار.

فمنذ أن ظهرت أعماله "بدأ النقاد في الجزائر والمشرق ينظرون بجدية إلى عناصر التفوق والتفرد التي طبعت أعمال هذا الروائي الجديد، ومنذئذ لم يعد الحديث عن الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، ينطلق من موقف الشفقة أو الدعم التعاطفي –باعتبارها تجربة هشّة تحتاج إلى المؤازرة– ولكنها أصبحت تنتزع الإعجاب والتقدير وغطت بهيمنتها على باقي الأجناس الأدبية في الجزائر، وانتزعت الصدارة في مجال البحوث النقدية، والتغطيات الصحفية والإعلامية، ولأول مرة أمكننا الحديث عن تجربة روائية جزائرية جديدة متقدمة، لأن السنوات العشر الأولى التي أعقبت

[1] محمد سيف الإسلام بوفلاقة: الطاهر وطار في ميزان النقد، مرجع سابق.

الاستقلال مكّنت الجزائريين من الانفتاح الحر على العربية المعاصرة، وجعلتهم يلجئون إلى الكتابة الروائية للتعبير عن تضاريس الواقع بكل تفاصيله وتعقيداته، سواء أكان ذلك بالعودة إلى مرحلة الثورة المسلحة، أو الغوص في الحياة المعيشية الجديدة التي بدأت تظهر ملامحها في التغيرات الجديدة التي طرأت على الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية".

وقد أجمل المؤلف السمات الأساسية التي ميزت المسار الروائي للأديب الطاهر وطار، وأبرز الأسباب الرئيسة التي جعلته يتبوأ مكانة مرموقة، ويصبح أحد أهم الأسماء الأدبية في الرواية الجزائرية، والعربية في جملة من النقاط الرئيسة من أهمها[1]:

– يتمتع وطار بهاجس المغامرة الفنية، وتطويره المستمر لأدواته، والقدرة على تنويع بنيته الروائية، والانتقال من شكل إلى آخر بسهولة ويسر، مع الوفاء لموقفه الفكري العام، الذي يدعم رؤيته الشاملة لقضايا الكون والإنسان والحياة.

– قدرة وطار على الاستمرار في الممارسة الإبداعية، بطريقة شبه منتظمة، ليحتل بذلك الصدارة من الناحية الكمية والنوعية، ويتقدم كل الروائيين الجزائريين الذين يكتبون باللغة العربية.

– تتدرج أعماله في سياقاتها المختلفة، لتؤرخ لكل التحولات والسّيرورات الحاصلة في المجتمع الجزائري، منذ الثورة المسلحة إلى الاستقلال، مع التركيز على الألوان المحلية للجوانب الاجتماعية والسياسية والثقافية، وكأن الطاهر وطار أراد أن يكتب –روائياً– ملحمة الجزائر، ويحمل على عاتقه هذه المهمة التي لا تخلو من انحيازات ذاتية واضحة، ولكنها انحيازات مشروعة إبداعياً، فمن واجب الأديب أن يعيد صياغة العالم، وتشكيله وفق وعيه ورؤيته الخاصة.

– إن روايات وطار كانت باستمرار مصدر افتتان وغواية، في موضوعاتها بالنسبة لعدد كبير من الروائيين، الذين أعادوا صياغتها وفق منظوراتهم الفكرية والفنية المختلفة، ويعود هذا لقدرة هذه الروايات على استقطاب الأحداث الاجتماعية وامتلاكها

[1] محمد سيف الإسلام بوفلاقة: الطاهر وطار في ميزان النقد، مرجع سابق.

للوعي بالواقع والكشف عن نوعية العلاقات التي تتحكّم في سيره، وبلوغها درجة عالية من الانسجام.

وحسب منظور المؤلف فالإغراءات الإيديولوجية والفنية التي قدمتها مدرسة "الواقعية الاشتراكية" لوطار، كانت السبب الرئيس الذي صبغ أعماله بالحركة التلقائية والرؤية الشمولية، وهي التي منحته المقدرة على إدراك العلاقة الجدلية التي تربط الفرد وأفكاره، وعواطفه بالحياة وصراعات المجتمع، وذلك دون السقوط في الخطابات التبشيرية المسطحة التي تلتزم تمجيد البطل الإيجابي الذي يؤثر في الواقع ويغيره إلى ما هو أفضل باعتباره نموذجاً لبطل المستقبل.

➢ **المبحث الثاني: أزمة البطل الثوري من المنظور الواقعي في رواية "اللاز"**

يشير المؤلف في مبحثه عن أزمة البطل الثوري من المنظور الواقعي إلى أن الفرضية التي ينطلق منها في قراءته لرواية "اللاز" هي أنها رواية رائدة، خطت أولى خطوات التأصيل الحقيقي للنهوض بالخطاب الروائي الجزائري و ذلك في بحثه عن موضوع كلاسيكي رصين غني بمضمونه التاريخي المعاصر، ومحتشد بالشخوص وبمختلف الدلالات والوقائع الممكنة والمحتملة الحدوث، فالثورة الجزائرية هي الهاجس المركزي الذي يشكل فضاء "اللاز" ويحيل على مرجعية الأحداث[1].

إن هذه الرواية بشكلها الفني البسيط، تقدم لنا نموذجا أوليا للواقعية الملحمية في الرواية الجزائرية، وتسهم في تواتر الإنتاج الروائي في الجزائر خلال السبعينات، لأن وجود أي نص أدبي يفترض وجود نص آخر سبقه ومهد له[2].

وقد سعى المؤلف من خلال مبحثه هذا إلى الإجابة على مجموعة من الأسئلة من أبرزها:

- هل نجح "وطار" في صياغة عناصر ملحمته الروائية، والارتفاع بها إلى مستوى الإبداع الرفيع؟.
- وهل قدم لنا قراءة فنية جديدة لحقبة تاريخية معينة؟.
- أم اتخذ من الرواية مجرد قالب يبث فيه بعض المعارف، ويشحنه بالوقائع والأحداث التاريخية، ليعبر عما أثارته هذه الملحمة الثورية في نفسه من انفعالات وآراء؟[3].

رأى المؤلف أن الطاهر وطار قد تسلح برؤية خاصة، ينظر من خلالها للشخصيات وفعلها في الأحداث، وانفعالها وتفاعلها معها، أي أنه قام بعملية "تكييف" لها، وأن تصويره للشخصيات يتأثر بمنظوره الفكري والفني، وينعكس كل ذلك على بناء الرواية. وعلى هذا فإن الكاتب يقدم لنا رؤية من خلال بعدين: بعد ينسحب على موقفه من أحداث التاريخ (الماضي) وبعد ينسحب على موقفه من أحداث الحاضر[4].

---

[1] ينظر إدريس بودیبة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر، تصميم الغلاف الفنان عاطف بن عميرة، ط1، 2000، ص 49.

[2] مصدر البحث، ص 50.

[3] مصدر البحث، ص 50.

[4] مصدر البحث، ص 51.

1- الشخصيات الروائية

1-1- تعريف:

اشتقت كلمة الشخصية في اللغة العربية من شَخَصَ يشخَصُ "بفتحتين" شخوصاً، أي خرج من موضعٍ إلى غيره، والشخص سواد الإنسان تراه من بعيد[1]، ثم استعمل في ذاته، والشخص كل جسمٍ له ارتفاع وظهور، والشخوص: السير من بلدٍ إلى بلد، وشخص بمعنى ارتفع، وشخَص الشيء عينه وميزه مما سواه، والشخصية صفات تميز الشخص من غيره[2].

و"مصطلح الشخصية يضم أية سمة أو صفة لها صلة بشكلٍ أو بآخر بقدرة الفرد على التكيف في محاولته الحفاظ على احترامه لذاته. ومن هنا يمكن القول بأن أي وصفٍ لشخصية الفرد يجب أن يأخذ بعين الاعتبار مظهره العام وطبيعة قدراته ودوافعه، وردود أفعاله العاطفية وكذلك طبيعة الخبرات التي سبق أن مر بها ومجموعة القيم والاتجاهات التي توجه سلوكه. إن مفهوم الشخصية اصطلاح عام وشامل[3].

وفي اللغات الأوروبية اشتق اللفظ من كلمة *Person* وهو القناع الذي كان يلبسه الممثل في العصور القديمة ليظهر أمام الناس بمظهرٍ معين[4].

1-2- الشخصية في علم النفس:

هناك اتجاهان في النظر إلى الشخصية، يهتم أولهما بالتعريف المظهري للشخصية، بينما يهتم الثاني بالتعريف الجوهري للشخصية، وينظر علم النفس إلى الشخصية على أنها "ذلك المفهوم أو ذلك الاصطلاح الذي يصف الفرد من حيث هو كل موحد من الأساليب السلوكية والإدراكية معقدة التنظيم التي تميزه عن غيره من الناس ، وبخاصة في المواقف الاجتماعية"[5].

---

[1] أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، بيروت، دار صادر، د.ت. ج7، ص 45.

[2] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، المكتبة العلمية، طهران، د.ت. ج1، ص 478.

[3] عبد الرحمن عدس وآخرون: مدخل إلى علم النفس، نيويورك، جون وايلي وأولاده، ط2، 1986، ص 271.

[4] عزيزحنا داود: الشخصية بين السواء والمرض، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط1، 1991، ص7.

[5] لويس كامل وآخرون: الشخصية وقياسها، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1959، ص 13.

وقد عرف عزيز حنا داود الشخصية تعريفاً إجمالياً بأنها: «ذلك التنظيم المتكامل الديناميكي الذي يتميز به الفرد، وتتكون من التفاعل المستمر المتبادل بين المنظومات النفسية والاجتماعية»[1]، والمقصود بالتنظيم الديناميكي أن تكوين الشخصية لا يكون ثابتاً، بل إنه يتغير ويتبدل بمرور الوقت[2]، ويمكننا الحكم على شخصية الفرد من خلال ملاحظة سلوكه ومدى تأقلمه مع مواقف الحياة التي يتعرض لها[3].

1-3- أبعاد الشخصية:

تبنى الشخصية على ثلاثة أبعاد هي:

1-3-1- البعد التكويني:

وله الدور الحاسم في الشخصية من خلال العوامل البيولوجية وعوامل الوراثة والنضج.

1-3-2- البعد الثقافي:

حيث تطبع ثقافة ما، أفراد مجتمع ما، بمجموعة من خصائص وعادات ومفاهيم وأفكار وأنماط من السلوك تغاير خصائص وعادات ومفاهيم وأنماط من السلوك تكونت في ثقافة أخرى.

1-3-3- البعد الاجتماعي:

ويركز على التفرد الثقافي، وهو أحد أبعاد الثقافة، ويعتمد على التنشئة الاجتماعية داخل الأسرة، وعلى الخبرات الفردية التي يمر بها الفرد والتي تكمل صياغة شخصيته. وهناك خبرات عامة "يشترك بها كل الأفراد الذين يعيشون في ظل البيئة الحضارية، والخبرات الخاصة التي تخص كل فردٍ على حدة، ولا يسهل التنبؤ بها من خلال الأدوار التي تعرضها الثقافة المشتركة على الأفراد الذين يعيشون وفقاً لها"[4]. ولا ينتظر أن يكون تأثير الثقافة موحداً على جميع الأفراد لأن لكل فردٍ منا ميوله واتجاهاته الخاصة والتي تجعل منه فرداً متميزاً عن الآخرين.

---

[1] عزيز حنا داود: الشخصية بين السواء والمرض، مرجع سابق، ص 10-11.

[2] المرجع نفسه، ص 9.

[3] عبد الرحمن عدس: مدخل إلى علم النفس، مرجع سابق، ص 271.

[4] المرجع نفسه، ص 272.

فالشخصية إذن نظام متكامل من الصفات يميز الفرد عن غيره، والشخصية حين تتصرف، تتصرف بناءً على حوافز تدفعها إلى القيام بفعلٍ معين، والحوافز إما إيجابية كالرغبة وشكلها الأبرز هو الحب والتواصل، ويتحقق عن طريق الإفضاء بمكنونات النفس إلى صديق، والمشاركة وتتحقق عن طريق المساعدة، وإما سلبي تتمثل في الكراهية، وتقابل الحب في الرغبة، والجهر مقابل الإسرار في التواصل، والإعاقة وتقابل المساعدة في حافز المشاركة[1].

2- الإنسان وشخصيته:

الإنسان له أربع شخصيات مختلفة أو متباينة، كل اثنتين منها متقابلتان، فهناك شخصيته العامة -أو الظاهرية- التي يبدو بها أمام الناس ويتعامل بها معهم ويتصرف بها في علاقاته بالمجتمع، وتقابل هذه الشخصية العامة شخصيته الخاصة -أو السرية- التي لا تظهر إلا حين يخلو بنفسه "بمفرده أو بين القلة من خاصته" فيؤدي أفعالاً وأقوالاً تختلف كل الاختلاف عما يؤديه بشخصيته الأولى[2].

أما الشخصيتان الأخريان فتشملان الشخصية الواعية، وتقابلها الشخصية غير الواعية (الشخصية الشعورية والشخصية اللاشعورية)، والشخصية الشعورية إرادية يتصرف الفرد فيها بكامل رغبته وإرادته، أما في الشخصية اللاشعورية فيكون مرغماً على تقمص شكلٍ معين، أو الانخراط في مسلك ضد إرادته، دون إدراك لما يقوم به[3].

والشخصية إما فردية تمثل فرداً في خصائصه وسماته الشكلية والنفسية وسلوكه في حياته الخاصة والعامة، بحيث لا ترقى إلى تمثيل طبقةٍ اجتماعيةٍ في خصائصها الفكرية الاجتماعية والنفسية، والشخصية النموذجية تمثل طبقةً اجتماعيةً بكل خصائصها وتطلعاتها الطبقية وتقاليدها وطريقتها في الحياة، فهي شخصية نمطية أو نموذج يصدق على أفرادٍ كثيرين يمثلون تلك الطبقة بكل قيمها واتجاهاتها، وهذه الشخصية تتجاوز المألوف، ولكنها لا ترتفع لتكون شخصية نادرة لا نجدها في الواقع

[1] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ط1، بيروت، دار الفارابي، 1990، ص 51-52.

[2] محمود ذهني: تذوق الأدب، ص 147.

[3] المرجع نفسه، ص 149.

والشخصية النموذجية تتصل في جوهرها بالعوامل الموضوعية التي تحدد بعض الملامح الأساسية في تطور المجتمع[1].

3- الشخصية في الأدب:

أما في الأدب فالشخصية ركن أساسي من أركان الرواية، وهي العنصر الفاعل الذي يساهم في صنع الحدث، يؤثر فيه ويتأثر به، ودون الشخصية العاقلة المدركة يفقد كل من الزمان والمكان معناهما وقيمتهما، فعلى الرغم من وجود الزمان والمكان مستقلين عن الإنسان، فإنهما يظلان بلا قيمة حقيقية خارج وعي الإنسان والشخصية في الأدب تؤخذ من الواقع، ومع ذلك فإنها تختلف بطريقة أو بأخرى عمن نألفهم أو نراهم، فالكاتب القصصي يهتم باستبطان شخصياته، وهو حين يخلق شخصياته من الواقع إنما يستعين بتجاربه التي عاشها أو عاناها أو لاحظها، والكاتب وإن كان يعرف كل شيءٍ عن شخصياته فإنه لا يفضي بكل شيء، فلا يحق له أن يذكر تفصيلات الحياة اليومية إذا لم تكن على صلة بأحداث القصة أو فكرتها، ولا تدل على الحالة النفسية للأشخاص، أو على عاداتهم وتقاليدهم، والأشخاص في القصة هم مدار المعاني ومحور الأفكار والآراء العامة[2].

والشخصية يمكن أن تظهر في العمل الفني على ثلاثة أشكال: "شخصية الفنان وشخصية من يجري تصويره، أو الإنسان بطل العمل الفني، وشخصية ذلك الذي يوجه إليه العمل الفني. هذه الشخصيات الثلاثة، تقف وكأنها ثلاث مرايا متواجهة وكل منها تعكس المرآتين الأخريين[3].

والشخصية لا يكون لها معنى في بنية العمل الروائي إلا إذا كانت لها وظيفة تمارسها في علاقتها مع الشخصيات الأخرى والحوادث.

والنقد المعاصر يعطي الشخصية أهميةً خاصة، حيث يعتبرها النقاد أساس بناء الرواية وسبب نجاحها، فالشخصية تلعب دوراً كبيراً في بناء الرواية، فهي مركز الأفكار، ومجال المعاني التي تدور حول الأحداث.

---

[1] عبد الفتاح عثمان: بناء الرواية، مكتبة الشباب، 1982، مصر، ص 121.

[2] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1973، ص 564.

[3] هورست ريديكر: الانعكاس والفعل، دارالفارابي، بيروت، 1977، ص 62.

"والشخصية الروائية تستمد أفكارها واتجاهاتها وتقاليدها وصفاتها الجسمية من الواقع الذي تعيش فيه، وتكون عادةً ذات طابعٍ مميز عن الأنماط البشرية التقليدية التي نراها في حياتنا اليومية، فلا تشدهنا بثرائها غير المألوف، فهي ذات ثراء دلالي، وغنية في جوانبها النفسية والاجتماعية والجسمية ، وتمثل نماذج متفردة يضمها الواقع الإنساني. وهي أيضاً تحفل بالعمل والحركة..."[1].

وكل شخصية أسيرة عوامل خمسة لا تستطيع الفكاك منها، فكل إنسان مرهون بمولده وموته، وبالغذاء والنوم والحب، هذه العوامل هي أكثر العوامل أهمية وتأثيراً في حياة الإنسان وتكوين شخصيته.

والحب كما يرى "فورستر" يدفع الإنسان إلى بدء نشاطاتٍ ثانويةٍ متنوعة، فحب الإنسان لأسرته قد يدفعه إلى قضاء وقتٍ طويلٍ في المتجر، بينما يدفعه حبه لله إلى قضاء وقتٍ كافٍ في العبادة.

والشخصية الروائية هي تلك الشخصية التي تحقق أهدافها بدلالة الرواية (أي من خلال العمل الروائي بحيث يكون تطورها طبيعياً)، وليس عن طريق كونها نموذجاً أو قالباً يصب فيه الكاتب أفكاره مما يجعلها شبحاً ذهنياً[2].

وقد قسم النقاد الشخصيات من حيث الثبات والتطور إلى:

- شخصيات بسيطة أو مسطحة:

وتتسم بالثبات على وجه واحدٍ من أول القصة إلى آخرها، وتقوم حول فكرةٍ واحدةٍ، أو صفةٍ دائمةٍ لا تتغير طوال القصة، فلا تؤثر فيها الحوادث، وللشخصيات الثابتة فائدة كبيرة لكل من الكاتب والقارئ، فالكاتب يستطيع بلمسةٍ واحدةٍ أن يقيم بناء هذه الشخصية، فهي لا تحتاج إلى تقديم أو تفسير، ولا إلى التحليل والبيان، وخاصةً في قصص الشخصيات، أما القارئ فإنه يجد في مثل هذه الشخصيات بعض أصدقائه ومعارفه الذين يقابلهم كل يوم[3].

---

[1] عبد الفتاح عثمان: بناء الرواية، مرجع سابق، ص 108.

[2] حنا مينه: حوارات وأحاديث، دار الفكر الجديد، بيروت، 1992، ص 311.

[3] محمد زغلول سلام: دراسات في القصة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص 17.

والشخصية البسيطة أو ذات المستوى الواحد، تخلو من التعقيد والمفاجأة، فلا نتوقع تغييراً جوهرياً في موقفها من الأحداث أو الشخصيات الأخرى، وهي لا تصور نمو الإحساس الإنساني وتطور الفرد إزاء قضايا الحياة وصراعه المستمر في سبيل تأكيد وجوده، ويسمى هذا النوع من الشخصيات "الشخصيات المسطحة"، وتتميز بطابعها الفكاهي وتساعد على حركة الشخصية المستديرة[1].

ومن أمثلة الشخصية البسيطة، شخصية "الفارس" و"الراعي" في قصص الفروسية، فإذا قدم الكاتب الشخصية البسيطة في حالة استغراق، فإنها تتعقد في عاطفتها، وتنمو داخلياً وترتبط بصراعٍ مع المجتمع، فتبدأ في التحول إلى شخصيةٍ من الشخصيات النامية[2].

يتقمص دور البطولة في رواية "اللاز" أشخاص رئسيون، وآخرون ثانويون:

1- زيدان:

يمثل صورة المناضل العقائدي، الحامل للقناعات السياسية الصارمة، هاجر إلى فرنسا عندما كان شابا وهنالك تلقفته (سوزان) المناضلة الشيوعية، التي قادته إلى الفكر الماركسي بعد أن تغلب على أميته، وأخذ قسطا من التعليم، وبلغ به سلم التدرج في مجال الترقية العلمية والحزبية حدا كبيرا، إلى أن وجد نفسه في مدرسة الكوادر بموسكو، بعد ذلك عاد إلى الجزائر، والتحق بالمقاومة المسلحة في إطار الحزب الشيوعي الجزائري، ليحظى بمكانة قيادية كبيرة[3].

3- اللاز:

شخصية عنيدة متمردة ومنبوذة اجتماعيا، فهو لا يهادن أحدا، ولا يستكين للراحة أو الهدوء، ينظر إليه الناس بازدراء وحذر، لأنه لقيد، ويتمنون موته والتخلص من شروره الكثيرة، التي أدخلته السجن عدة مرات، وكأنه يريد أن ينتقم لنفسه من الجميع[4].

---

[1] عبد الفتاح عثمان: بناء الرواية، مرجع سابق، ص 116.

[2] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص 565.

[3] مصدر البحث، ص 51.

[4] مصدر البحث، ص 51-52.

3- بعطوش:

ينحدر هذا الشاب من جذور اجتماعية فقيرة، و لكنه مفعم بالطموحات والأحلام المريضة، فقد ظل يبحث عن السبيل لطمس عقد النقص لديه، فقد تحل من راعي عجول، إلى مجند في الثكنة، وسيرتقى -كما يقول- من رتبة (سارجان) إلى ملازم إلى ضابط كبير. لذلك فهو من أجل تحقيق أحلامه لا يتورع عن ارتكاب أفضع الجرائم، ليرضي ضباطه، فهو"ليس فرنسيا، ومع ذلك يأتي أعمالا لا يأتيها إلا فرنسي مخلص"[1].

4- حمو:

إنه صديق قدور، وأخ زيدان، وهو يعمل في فرن الحمام وسط ظروف شاقة ليعيل أمه وزوجة أخيه وأطفاله الثمانية، مقابل أجر زهيد، وإلى جانب فهو لا يكاد يستريح من عناء عمل حتى يتجه لتمضية ما تبقي من الوقت مع بنات المعلم هذا الثلاث: دايخة، مباركة وخوخة، ولكن حمو لم يلبث أن طلق هذه الحياة التعيسة بكل ضنكها آلامها، والتحق بأخيه زيدان لينضم إلى صفوف الثورة، أصبح قائدا لإحدى الفرق الفدائية، ولكنه عاد بعد الاستقبال إلى القرية، ليصبح مجرد مجاهد بسيط بدون عمل، لا يملك شيئا غير شرف الانتماء للثورة .

5- قدور:

ابن الشيخ الربيعي، شاب ميسور الحال. وكل طموحاته تتمثل في جمع المال. والزواج بفتاة أحلامه زينة، لذلك فهو مرتاح البال في دكان والده، يبيع المواد الغذائية ولا يلتفت كثيرا لما يدور حوله من آثار الاستعمار، ولكن مع مرور الوقت يضطر لاختيار موقعه، فلا مجال للحياد، فإن أن يكون مع فرنسا أو مع جبهة، فاختار الانضمام إلى هذه الأخيرة، ليخدمها بوسائله الخاصة، حيث كان ينظم العلاقات بين الملتحقين بالجبال وأولئك الذين لم يكتشف أمرهم بعد في القرية، وحين أفشى سره أحد الخونة، التحق بالثورة إلى أن استشهد على الحدود وهو ينقل "اللاز" جريحا[2].

[1] مصدر البحث، ص 52-53.

[2] مصدر البحث، ص 53.

–هذه هي الشخصيات الرئيسية الفاعلة في النسيج الروائي، أما الباقي فثانوية وتأثيرها في تحريك المركبة السردية محدود.

وقد وظفت لخدمة المسار السردي العام لحبك الرواية ومن الشخصيات الثانوية نذكر: "سي الفرحي" صاحب البغلة الشهيرة، التي حملت على ظهرها العشرات، دون أن يكشف العدو سرها... و"آخمري" صاحب الإسطبل الذي يأوي المناضلين الذين يجيء دورهم للالتحاق بالجبال.

و"الكابران رمضان" والضابط الفرنسي وغيرهم ...[1].

[1] مصدر البحث، ص 54.

2- الحدث الروائي المفهوم والعلاقات:

إن الحدث هو "الموضوع الذي تدور حوله القصة، ويعد العنصر الرئيسي فيها إذ يعتمد عليه في تنمية المواقف وتحريك الشخصيات"[1]، فهو بمثابة اللبنة الأولى أو الركيزة الأساسية التي تتمحور حولها بقية العناصر السردية الأخرى، وترتبط بها ارتباطاً وثيقاً "كارتباط الخيوط معاً في نسيج يشكل قطعة قماش"[2].

وقد يكون (الحدث) واقعياً، يصور الواقع تصويراً فوتوغرافياً مستقياً مادته من عادات المجتمع وتقاليده كما قد يكون (الحدث) مشاكلاً للواقع، وقد يكون من صنع الخيال"يبتعد عن التسجيل الحرفي للأحداث"[3]، وهذا النوع من الحدث نجده -عادة- في النصوص الروائية الجديدة، لأن الحدث في الرواية الكلاسيكية يكون عبارة عن جملة الأفعال والوقائع المستمدة من بحر التجارب الواقعية اليومية والخاضعة للترتيب السببي والتسلسل المنطقي "بحيث تسير في خط مستقيم حتى تبلغ غايتها"[4].

ولا بد لجريان الأحداث من توفر بيئة مكانية وإطار زمني ذلك "أن الحدث هو اقتران الفعل بالزمن، وهو عنصر الحركة والتشويق" في الرواية، والذي يسعى الروائي إلى تحقيقه في النصوص الكلاسيكية -خاصةً- لأن عنصر التشويق يعتبر من أهم الوسائل التي تعمل على إدارة الأحداث فيلجأ الروائي إلى اعتماد جملة من الشروحات والتساؤلات مما يجعل طبيعة الحدث تتسم بالسطحية والبساطة حيث "يلتزم الروائي التسلسل المنطقي والتدفق الطبيعي للأحداث" ليحقق ما يسمى "بالحبكة".

كما يلجأ إلى التدخل المباشر الذي لا يترك فرصة للقارئ لخلق المعنى داخل النص، فهو بهذه الطريقة يدعو إلى القراءة الاستهلاكية، وهذا يعد "عيباً من عيوب الرواية الفنية"[5].

---

[1] عزيزة مريدن: القصة والرواية، دار الفكر، دمشق، د ط، 1980م، ص 26.

[2] عبد القادر أبو شريفة: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 2000م، ص 142.

[3] نبيل راغب: فنون الأدب العالمي، لونجمان: الشركة المصرية العالمية للنشر، ط 1، 1996م، ص 176.

[4] محمد زغلول سلام: النقد الأدبي، أصوله واتجاهاته ورواده، منشأة المعارف بالإسكندرية، د. ط، 1981م، ص 117.

[5] صبري مسلم حمادي: أثر التراث الشعبي على الرواية العربية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980م، ص 98.

بالإضافة إلى التدخل المباشر، نجد الروائي يعتمد الأسلوب التعليمي مما يجعل الحدث يتصف بالوضوح والانكشاف، ذلك أن الرواية الكلاسيكية ذات الاتجاه الواقعي تلزم الروائي اعتماد الأسلوب المباشر في عرض الأحداث بصورة تعاقبية وسطحية بعيداً عن كل رمز أو إيحاء، لأن "سيطرة النزعة التاريخية والاجتماعية وحتى الإيديولوجية يولد ذلك لأن الرواية الكلاسيكية ذات مرجعية تاريخية أو اجتماعية أو سياسية، وفي ذلك تقول الدكتورة "فاطمة الزهراء سعيد": «فهو يقدم الشخصيات ويسرد الوقائع والأحداث بالطريقة التقليدية للفن الروائي دون أن يكون هناك غموض في الشخصيات أو في الأحداث»[1].

أما في الرواية الكلاسيكية، فالأمر غير ذلك، لأن الروائي يعتمد التسجيل الدقيق مما يجعله يتورط في انغلاقية المعنى وجموده على حد قول "بارث": «تعتمد الرواية الكلاسيكية على ما يشترك فيه الكاتب والقارئ من أعراف، فالمعنى فيها متجمد نسبياً ومغلق»[2].

إلا أن مفهوم الحدث في الرواية الجديدة تغير عما كان عليه في الرواية الكلاسيكية. شأنه شأن باقي العناصر السردية الأخرى، فلا نلفي مراعاةً لذلك التسلسل والتتابع الكرنولوجي المنطقي للأحداث واعتماد مبدأ التطور التدريجي، فقد تبدأ الرواية من النهاية، وقد ينطلق السارد من الحاضر ليعود إلى الماضي ثم المستقبل وذلك يتبنى تقنيات سردية مدمرة لخطية الزمن.

فالحدث في الرواية الجديدة قائم على التفكك والتشويش، قائم على الصراع مع الواقع، مما يجعل الأحداث في الرواية الجديدة تكتسي الطابع الفكري والفلسفي التأملي، وهذا لا يعني أن الرواية الجديدة خلو من الأحداث التاريخية والاجتماعية، فلو بحثنا في الرواية الجديدة ذات الاتجاه الفكري أو الفلسفي، لوجدناها تعالج قضايا المجتمع واهتماماته بأسلوب مغاير لما جاءت به معالجة الروايات التقليدية، إذ تضفي طابعاً رمزياً غامضاً يحتاج إلى التأويل وإعادة النظر والقراءة المعمقة للوصول إلـــى

[1] فاطمة الزهراء سعيد، الرمزية في أدب نجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، القاهرة ، ط 1، 1981م.، ص: 12.

[2] سيد إبراهيم: في نظرية الرواية، دراسة مناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة والنشر، القـاهرة، د. ط، 1998 م ص 213.

الهدف المنشود من وراء هذه الأعمال السردية، وهذا ما نجده في نصوص روائية جديدة ومنها الرواية التي نحن بصدد دراستها.

☆ أحداث رواية "اللاز" من منظور الناقد:

تدور بعض الأحداث في القرية، عبر المواجهات اليومية للمواطنين مع المستعمر وتدور أحداث أخرى في الجبال حيث المعارك الدائرة بين جيش التحرير والجيش الفرنسي، ويهيمن "اللاز" بشخصيته القوية على أغلب الأحداث، منذ أن كان طفلا إلى أن أصبح فتى يافعا متمرسا، يمتلك علاقات وطيدة مع ثكنة الجيش الفرنسي وتحديدا مع الضابط، مما زاد في كره السكان له، و اتهامهم له بالخيانة ولكنهم مع ذلك لم يتمكنوا في أي يوم من تأكيد ولو تهمة واحدة يلصقونها به، إلى أن جاءت المفاجأة الكبرى حين ألقى القبض عليه جنود الاحتلال، وهم يجرونه في شوارع القرية ليدلى باعترافاته ضد السكان، فكان خلال طوافه بالأزقة يتوعد ويهدد بصوت مسموع "حانت ساعتكم كلكم".

وينتقل الحدث إلى رواية أخرى، حيث التوتر والاضطراب، الذي أصاب قدور خشية أن يبوح "اللاز" باسمه ويشفي سره تحت التعذيب، فهو الوحيد الذي يعرف علاقته بالثورة، خاصة أنه سمعه يردد كلمة "حانت ساعتكم كلكم"، فهذا تحذير مسبق وعليه أن يأخذه بجد قبل فوات الأوان، فليس أمامه سوى ساعات معدودة للالتحاق بالجبل والانضمام إلى صديقه حمو الذي قام بتجنيده واستخلافه داخل القرية، بالقيام بمهمة التجنيد، وأن حمو بدوره قد جنده شقيقه زيدان.

بعد هذا يعود الروائي للتركيز على معاناة "اللاز" الذي انكشف أمره، ووقع في قبضة الضابط الفرنسي، وما يتعرض له من تعذيب بشع للإدلاء بأسماء من يتعاونون معه وفي الأخير يقرر "اللاز" أن يلعب لعبة تضييع الوقت ، ليتيح أمام قدور فرصة الهروب، وفجأة وعن طريق المصادفة يدخل "الشامبيط"، معلنا فرار قدور من القرية فيطمئن "اللاز" عندئذ، ويبدي نوعا من الاسترخاء، فيظن الضابط أنه قد انهار وسيدلي بكل شيء، فيأمر بتقديم الخمر له، ليسهل ابتزازه والحصول منه على كل المعلومات، وعند انصراف الضباط تتدخل شخصية جديدة هي "السرجان رمضان" الذي يجئ كالمخلص دونما تمهيد، فيقتحم غرفة "اللاز"، ويبادر بقتل الضابط الفرنسي

"ستيفان" ويخرج معه "اللاز"، بعد أن ألبسه ثياب الضابط المقتول، وينجحان في الهروب مع مجموعة من الجنود الجزائريين، ويتمكنان من مغادرة الثكنة، بعد القيام بسلسلة من العمليات القتالية عند نقاط الحراسة[1].

في الجانب الآخر من الفصول الأخيرة للرواية، يكون زيدان غارقا في تفكيره مع جنده، إلى أن قدمت فرقة من المجاهدين يقودها الشيخ مسعود المسؤول الكبير الموفد من قيادة الولاية، فأحس زيدان أن المسألة جادة، خاصة حين رأى أن الفرقة جاءت ببعض الأوروبيين الذين يعرفهم كمناضلين معه في الحزب الشيوعي.

ويجري نقاش طويل بين زيدان والشيخ، فيطلب منه هذا الأخير الانسلاخ عن حزبه والانضمام إلى الجبهة وإلا فسيعدم هو ورفاقه ذبحا، إذا لم يعلنوا تخليهم عن انتمائهم جهرا.

ولكن الشيخ مسعود، كان حازما في نقاشه مع زيدان ورفاقه، فطلب منهم للمرة الأخيرة الإعلان عن موقفهم النهائي، ولكنهم ظلوا مصرين على قناعتهم، فاعدموا ذبحا، وهم يرددون النشيد الأممي.

وقبل تنفيذ الحكم الإعدام كان زيدان قد طلب منهم أن يبعدوا "اللاز"، حتى لا يراه ولكن الشيخ أرسل أحد مساعديه لإحضار "اللاز" كي يحضر مشهد الذبح، وعندما رأى المنظر ظل "مشدوها لا يصدق عينيه، وعندما انفجرت الدماء من قفا أبيه في رعب: ما يبقى في الواد غير حجاره، ثم ارتخت عضلاته ودارت به الأرض، ومد يده يحاول التشبث بشيء ما ثم هوى"، ومنذ تلك اللحظة فقد "اللاز" وعيه، لينتقل من حالة اللاوعي إلى حالة روحانية جديدة، نتعرف عليها في الجزء الثاني من الرواية.

وهكذا تنتهي الرواية بحادثتين تتمثلان في موت البطلين الرئسيين: "زيدان" و"اللاز"، أي الأب والإبن، الأول يموت جسديا، والثاني يموت موتا معنويا بفقدان وعيه وعقله.

[1] مصدر البحث، ص 57-58.

ومن نقطة الموت والعجز تلتقي الأحداث في خط دائري، وكأن "اللاز" يظل مشدودا إلى ماضي الثورة، هروبا من صدمة الاستقلال، وكما جاء على لسان الشيخ الربيعي: «إنك الآن أفضلنا جميعا يا "اللاز"، لأنك لا تحس بشيء، لأنك ما تزال تعيش الثورة بل لأنك الثورة»[1].

☆ بعض السمات الفنية:

لقد جعل وطار أحداث الثورة الجزائرية فضاء لروايته، وإن ارتبط التغير في علاقة هذه الأحداث، بالتجارب الخاصة لشخصيات الرواية، وهو نقطة أساسية في مجمل التحولات التي كانت ترافق الأحداث، وعلى غرار الرواية الكلاسيكية، فقد اختار الكاتب شخوصا مركزية ملائمة (اللاز، زيدان، بعطوش) لبلورة الصدمات الاحتدامية حيث أن الأزمات التاريخية هي العناصر المباشرة التي تتألف منها المصائر الفردية للشخوص الرئيسية، وعلى ذلك فهي تؤلف جزءا لا يتجزأ من الحدث نفسه، وبهذا فإن الفردي والاجتماعي متصلان اتصالا لا ينفصل، فيما يتعلق بكل من خلق الشخوص والحدث[2].

يعتقد المؤلف أن وطار يتمتع بحس ورؤية تاريخية ثاقبة، فهو حتى وإن أعطى لشخصية زيدان صفة البطولة والمثالية المطلقة، وبخاصة في نهاية الرواية، فقد ظل متمسكا بحاسته المتشككة في الإيديولوجية الماركسية، وشرعية استمرارها وتواصلها سواء داخل جبهة التحرير أثناء الثورة أم بعد الاستقلال، و"اللاز" هو الميراث غير الشرعي المتبقي من رماد التجربة المخفقة لهذا الحزب المفتقد للمنظور التاريخي الرؤيوي، الذي يسبق الأحداث ويغير من مجراها في الوقت الحاسم، بدل التفرج على قطار التاريخ وهو يمخر عباب الحياة[3].

---

[1] مصدر البحث، ص 59.

[2] مصدر البحث، ص 60.

[3] مصدر البحث، ص 70-71.

وكثيرا ما يسعى الروائي لرصد الواقع التاريخي بذاتية حارة، لا تخلو من موقف فكري مستتر وراء الشخوص والأحداث، مما جعل الرواية تبدو لنا وكأنها ذات بنية مغلقة خالية من الترميزات الإستعارية المفتوحة على مختلف الاحتمالات الفنية المتعددة[1].

وكيفما يكن فإن الرواية منذ صدورها جعلت النقاد يلتفتون إلى كاتبها وينظرون إليه بعين التقدير، ويدل ذلك على امتلاكه لموهبة الحكي، والقدرة العجيبة على توليد الأحداث والأفكار واستلهام الواقع وتركيب الشخوص[2].

[1] مصدر البحث، ص 73.

[2] مصدر البحث، ص 77.

➢ المبحث الثالث: المتكأ الإيديولوجي في رواية العشق والموت في الزمن الحراشي

1- في مفهوم الإيديولوجيا:

من الطبيعي أن تكون وسائل الإعلام محددة بالبناء الفوقي للنظام الاجتماعي الذي تعمل فيه. ففي أجهزتها تتمركز المصالح الإيديولوجية، إذ أنها الوحيدة التي تستطيع أن تنقل بصورة وافية إلى جميع فئات الناس وفي الوقت المناسب المعرفة المطلوبة التي تمكنهم من الإطلاع على الأحداث المعاصرة في كل العالم. وكذلك تمكنهم من استيعاب التفاعلات داخل مجتمعاتهم بالذات والتفاعل مع الرموز والأهداف التي يوحي بها البناء الفوقي من خلال منظومة الأفكار والآراء التي تمثل إيديولوجيته. فما هي الأيديولوجيا؟.

يتضح من مجمل التعاريف غير الماركسية التي تناولت الإيديولوجية أن المضمون يبقى دائما محددا بالأفكار والآراء والمواقف والعقائد والقيم، منها ما يأخذ طبيعة نظام متناسق ومنها ما يظل في إطار نماذج مختلفة. أما دور هذه الأفكار والآراء والمواقف والعقائد والقيم فهو تحديد شخصية الجماعة والفرد والمرحلة التاريخية وكذلك تحديد قواعد السلوك والأهداف والشعارات وحماية السلطة بما فيه استعمال العنف، أي أن الإيديولوجية يمكن أن تتحول إلى وسيلة قمع واضطهاد وكذلك فإن من وظائف الإيديولوجية في الممارسة تبرير المكاسب المادية والمعنوية لمن ينشرونها متمسكين بمبدأ ما يجب أن يكون تبعا لتوجهاتهم.

وأما التعاريف الماركسية فإنها تعترف بالأهداف والسلوك والأفكار والقيم إلا أنها تؤكد أن الشروط الحياتية هي الأساس وأن تفسير الحياة تبعا لكل هذا يتوقف على مصالح الفئة الاجتماعية أو الطبقية التي تعبر عنها هذه الإيديولوجية أو تلك. ولذلك فإن الإيديولوجية تفهم من خلال هذه الأفكار، فإما أن تكون مع الحقيقة تصورها وتعكسها، و إما أن تكون ضد الحقيقة تخفيها أو تشوهها ولا تهتم بالوسيلة التي تحقق غايتها فكل شيء مبرر مادام يحقق تلك المصالح[1].

[1] نبيل السمالوطي: الأيديولوجية وأزمة علم الاجتماع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، 1975، ص 220.

وفي سياق دراسته للبنية الكلاسيكية في روايات الطاهر وطار قدم لنا الباحث دراسة عن الارتكاز الإيديولوجي ورؤية الواقع في رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" فهي تعد الجزء الثاني من المشروع الروائي الذي بدأه "وطار" برواية "اللاز"، وهي إحدى المؤشرات الهامة التي تحيل على المرجعية الفكرية والإيديولوجية للكاتب، في المرحلة الأولى للكتابة الروائية على الأقل، إن لم نقل أنها، أي رواية "اللاز"، هي المادة الخام للكتابات التي ظهرت فيما بعد جميعها، لأن "الطاهر وطار" من الكتاب الذين تأثروا بالوضع التاريخي وعايشوه، فكانت كتاباته صورة له وهذا ما يفسر هيمنة الجانب الإيديولوجي والفكري على الجانب الفني، في بعض أعماله الروائية، وبخاصة العملين الأولين "ثنائية اللاز".

إن هيمنة الإيديولوجية على الخصائص الفنية في رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي"، تجعلنا نصنفها فنيا ضمن الكتابات الواقعة، التي ميزت مرحلة نشأة الرواية العربية الجزائرية في السبعينات، التي استفاد كتابها من المدرسة الواقعية الإشتراكية، و"تحليها لعلاقة الأشكال الذهبية بالمحيط الاجتماعي والرؤية الجمالية المنبثقة عنها"، وعلى هذا الأساس فإننا سندرس ونحلل هذه الرواية في ضوء البنية للروائية التقليدية التي كانت تركز أساسا على البحث الاجتماعي، بهدف تشكيل رؤية فكرية تجاه الوضع التاريخية، في خضم الصراعات الفكرية الإيديولوجية، التي عاشها المجتمع الجزائرية بعد الاستقلال، ومن خصوصيات هذه الرؤية أنها: "تعتمد على تركيب فني واقعي، أي تركيب يهم بالمجرى الطولي للأحداث، من خلال سرد قصصي وتسجيلي للحياة الاجتماعية"[1].

حاول الطاهر وطار إذن أن يصور واقعا تاريخيا ارتبط ارتباطا وثيقا بفكره وهذا دليل واضح على إيمان الكاتب برسالة الأدب التي لا تعني التسلية والمتعة، وفي هذا يقول الكاتب نفسه: «وإذا كنت لجأت إلى المباشرة في رواية العشق والموت في الزمن الحراشي، فبحكم ضرورات مرحلية»[2].

[1] مصدر البحث، ص 79-80.

[2] مصدر البحث، ص 80.

وقد قام المؤلف بتحليل رواية "الع والم في الز الح" بوصفها عالما روائيا متكاملا في بنيته ومتنه من حيث الأحداث الزمان و المكان[1].

2- الشخصيات:

يرى المؤلف أن عالم رواية "العشق والموت في الزمن والحراشي" متعدد الشخصيات، وتؤدي فيه كل شخصية دورا وظيفيا، يسهم في بناء هذا العالم، إلا أنه يصعب أن نحدد صفة البطولة فيه، كما هو الشأن في الروايات الواقعية التقليدية فالبطولة في هذه الرواية هي عبارة عن مجموعة من الشخصيات، يسجل حضورها طوال الحبكة الروائية، فكل شخصية تمثل بطلا في حدود الوظيفة التي تؤديها و"جميلة" بطلة تلعب دور المدافع عن رؤية الكاتب، و"مصطفى" بطل يلعب دور الإيديولوجية المضادة لرؤية "جميلة" وأتباعها و"اللاز" بطل يؤدي مجموعة من الوظائف والأعراض و"بعطوش" بطل يلعب دورا أساسيا في الحفاظ على المبادىء الثورية، وهذا ينطلق على غيرها من الشخصيات.

يقول المؤلف: «إن "رواية العشق الموت في الزمن الحراشي" رواية تعبر عن رؤية فكرية، وتطرح إشكالية الصراع الإيديولوجي، مما جعلها توزع البطولة على مجموعة من الشخصيات الذين يشكلون عالم الرواية، ويتم بروز أو اختفاء الشخصية وفق تطور الأحداث، أو بناء على معطيات الصراع».

يتضح من كل هذا، إن الرواية ذات المغزى الاجتماعي والتاريخي تختلف عن روايات البطولة الفردية التي تؤدي فيها الشخصيات الثانوية أدورا مساعدة لمغامرات البطل الرئيسي[2].

[1] مصدر البحث، ص 82.

[2] مصدر البحث، ص 98.

3- بناء الزمن في الرواية:

بين المؤلف إن الإطار الذي تجري داخله أحداث الرواية يتشكل من بنيتين زمنيتين:

1-البنية الزمنية الخارجية:

يسمى كذلك زمن القصة، وهذا الزمن لا يخضع إلى بنية أو متداخلة بل يخضع إلى التسلسل المنطقي للأحداث، ورواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" تجري أحداثها في مرحلة السبعينيات من هذا القرن، زمن الثورة الزراعية، وهي المرحلة التي حاول فيها النظام الجزائري تطبيق سياسة الاقتصاد الاشتراكي[1].

2-البنية الزمنية الداخلية:

لقد رويت الأحداث التاريخية التي أشرنا إليها أعلاه ضمن نظام داخلي لم يخضع إلى ضرورة التسلسل المنطقي للأحداث، بل جاء هذا البناء الزمني الداخلي متشابكا متداخلا بين الأزمنة الثلاثة، الماضي، الحاضر والمستقبل وذلك من متطلبات الحبكة الروائية.

2-1- الماضي:

لقد رويت أحداث الرواية بصيغة الفعل الماضي، لكن يجب أن نفرق هنا، وهذا شيء أساسي، بين زمنية الفعل النحوي، وبين الفعل الروائي، على الرغم من الزمنيين تخضعان للماضي، إن زمن النحوي يشير إلى أن أحداث الرواية وقعت في زمن مضى، مثل "ألقت بنفسها وأسندت ظهرها... وتمنت لو أنها، إلخ..." كل هذه الأفعال تدل دلالة صريحة بأن هذه الأحداث قد وقعت وانتهت.

2-2- أما زمن الفعل الروائي فإنه "الحاضر"، لأن الأحداث تتجدد مع القراءة، هذا بغض النظر عن الزمن الحقيقي الخارجي، الذي يلعن عن انتهاء هذا الزمن، وزمن الفعل الروائي "يحدث ما يسمى مفارقة زمن السرد مع زمن القصة" والمقصود بزمن السرد هنا هو زمن الفعل الروائي، الذي يحتاج إلى تقنيات تستدعيها ضرورة السرد وقد حددها "جيرار جنيت"، في (الخلاصة، الوقفة، الحذف والمشهد). ففي كل هذه الحالات يخرج الزمن عن تطوره، إما أن يتوقف تماما،أو يتسارع،تبعا للضرورة السردية[2].

---

[1] مصدر البحث، ص 102.

[2] مصدر البحث، ص 102-103.

أ- **الخلاصة:** نجد الكاتب يوظف التلخيصات كثيرا، لأن الرواية تتضمن جملة من الأحداث ليست من صميم القصة أو الموضوع، بل هي أحداث مساعدة، مما استلزم تلخيص الفترات الزمنية، والتركيز على فكر أو فعل الشخصية، لقد لجأ الكاتب إلى التلخيص عندما سرد الروائي قصة "الشباح المكي" التي جعلها على شكل مذكرات احتفظ بها الشيخ "مبارك" مدير التكملية[1].

ب- **الوقفة:** إن أسلوب الطاهر وطار في "اللاز" الثانية لم يكن أسلوبا وصفيا، إنما تخللت بعض المقاطع الوصفية القليلة صيرورة أحداث الرواية، ونجدها في الأغلب جملا وصفية بحيث لا يشعر القارئ بتوقف الزمن كما في هذه الجملة "الزمن عنده واحد، الشمس مجرد كرة من النور الدخيل على الظلمة"[2].

جـ- **الحذف:** إن الحذف الزمني الذي نجده في الرواية، يكون عند استعراض الماضي المتعلق بشخصية من الشخصيات، كما في هذا المقطع الذي يتحدث فيه الرواي عن "عيسى بوعين"، كاتب القسمة الذي يتعاون مع الطلبة، "نال الشهادة الأهلية وواصل التعليم بعدها سنتين، ثم انقطع عندما لم ينجح في شهادة البكالوريا"[3].

د- **المشهد** : لا يكاد يخلو فصل من فصول الرواية، من مشهد يشعر القارئ فيه بأنه ليس هناك فارق زمني بين الحدث/المشهد، والفعل الروائي فيه، إلا أنها مشاهد لا تمتد زمنيا، ويمكن أن نشير هنا إلى عدة مشاهد منها مثلا مشهد التجمع الطلابي، الذي وضع الإنتماء الفكري لكل طالب ،إلى غير ذلك من اللوحات المشهدية التي تزخر بها الرواية، وهي ذات طابع تعليمي مباشر[4].

[1] مصدر البحث، ص 104.
[2] مصدر البحث، ص 111-112.
[3] مصدر البحث، ص 105.
[4] مصدر البحث، ص 106.

2-3-المستقبل: الزمن المستقبلي الذي وظفه الطاهر وطار في هذه الرواية كان غرضه الإعلان عن بعض الآفاق أو الآمال أو التوقعات، أو لمجرد الإعلان عما تفكر فيه الشخصية، واللحظة الزمنية التي تستوقف القارئ هنا هي ما تضمنته خواطر "جميلة" التي تعد في الحقيقة تنبؤا حملته الرواية، كما جاء في هذا المقطع "إذا ما قدر وتناول هذا الشعب الذي لم يتعود على التنازل، وبرز في بلادنا سادات، فسيكون سادات الجزائر أكثر وقاحة ألف مرة من سادات مصر، وستكون مأساة الجزائر، أكثر رعبا مائة مرة من مأساة مصر".

بالفعل شهدت فترة الثمانينات في الجزائر نفس الأحداث والتحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي كانت قد حدثت في مصر أثناء كتابة الطاهر وطار لروايته، لتنفجر بشكل أكثر ضراوة، وخسارة أكبر في الجزائر، مما يحقق نبوءة الكاتب بشكل يكاد يتطابق والحقيقة[1].

4- بناء المكان في رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي"

إن أهمية المكان، وبناء العالم الروائي، لا تختلف عن أهمية الزمان أو الشخوص لأنه لا يمكن أن نتصور أحداثا تقع خارج المكان بل لابد أن تقع في فضاء مكاني حقيقي، أو يصوره الكاتب بواسطة اللغة، أما فيما يتعلق بالرواية فإن المكان فيها بارز وواضح، فالأحداث في أماكن حقيقية، وذلك عائد لما يتطلبه موضوع الرواية.

الحقل هو المكان الذي يتناسب مع موضوع التطوع الطلابي، ثم التكميلية، وهو المكان الذي يتناسب كذلك مع موضوع إقامة هؤلاء الطلاب، وإلى جانب هذين المكانين نجد أماكن أخرى تقع فيها الأحداث المساعدة التي تسهم في الحبكة الروائية كالمقهى الذي يجتمع فيه سكان القرية للعب الورق[2].

[1] مصدر البحث، ص 108.

[2] مصدر البحث، ص 110.

رأى المؤلف أن دور المكان في رواية العشق والموت في الزمن الحراشي ليس له تزييني بحت، لأنه لم يعتمد الوصف ورسمه بل خضع إلى طبيعة الأحداث فالقارئ يستطيع أن يحدد المكان من خلال متابعه للحدث، لأن الكاتب لا يقدم له المكان جاهزا أي موصوفا، المكان في هذه الرواية "ليس حقيقة مجردة، وإنما يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيز".

لا شكل المكان في هذه الرواية عنصرا جماليا هاما، لأن الكاتب لم يعطه دورا وظيفيا كبيرا، بل يذكر المكان كضرورة موضوعية يتطلبها الحدث أو الشخصية فالمكان الطبيعي الذي يظهر فيه الطلبة المتطوعون هو الحقل، أين يقومون بزرع بذور البطاطا[1].

[1] مصدر البحث، ص 112.

4- الأحداث :

رأى المؤلف أن أحداث رواية العشق والموت في الزمن الحراشي مستوحاة من الواقع التاريخي الذي اتخذه الكاتب كعينة، وصاغه في شكل فني، لقد أعاد الكاتب تشكيل الأحداث في قالب أقرب إلى الواقع المعيش[1].

إن رواية العشق والموت في الزمن الحراشي هي عبارة عن حدث واحد/موضوع واحد، يتشعب إلى مجموعة من الأحداث الفرعية، التي ترتبط ببعضها البعض بواسطة حبكة تبرر العلاقة الموجودة بين هذه الأحداث جميعها.

تدور الأحداث الرواية حول موضوع الثورة الزراعية وما صاحب هذا الموضوع من أفعال، أهمها التطوع الطلابي، الذي صاحب كل (الثورات) التي دعت إليها السلطة الجزائرية بعد الاستقلال، وبخاصة في السبعينات، أما الأحداث الجزئية التي أسهمت في تشكيل عالم الرواية فتمثل في الصراع الفكري/الإيديولوجي القائم بين التيارين المتناقضين، الطلبة (التقدميون) الذين يسعون جاهدين لنشر الفكر الإشتراكي في وسط الفلاحين، الطلبة (الرجعيون) الذين يحاربون هذا الفكر، ويدعون إلى العودة إلى السلف الصالح، يصل هذا الصراع درجة العنف اللفظي أحيانا، والعنف الجسدي حينا ويظهر ذلك عندما حاول مصطفى التسلسل إلى غرفة جميلة، بهدف تشويه وجهها بالحامض...

تبرز خلال هذا الصراع الإيديولوجي أحداث أخرى تسهم في تشكيل عالم الرواية، من أبرزها ظهور "اللاز" الذي يعد لغزا محيرا بالنسبة للطلبة الذين لا يعرفون ماضيه النضالي، كما أن الفلاحين يظهرون في الرواية أحيانا، غير أن حضورهم كان ضعيفا وخافتا، على الرغم من أن الموضوع الأساسي للرواية هو "الأرض"، ويعد هذا الحضور المحتشم للفلاحين من العيوب الأساسية لهذه الرواية.

يتضمن عالم هذا الرواية كذلك الصراع الفكري القائم بين مناضلي حزب "جبهة التحرير الوطني" أنفسهم المؤيدين للنظام الإشتراكي وبين المعارضين له، وقد كان هذا الصراع موازيا لصراع الطلبة، إذ يوجد ضمنهم المؤيد والمعارض[2].

---

[1] مصدر البحث، ص 113.

[2] مصدر البحث، ص 82.

ويرى المؤلف أن هناك أحداث ثانوية، إلى جانب الأحداث التي ذكرناها تتعلق أساسا بالحيوات الخاصة للشخوص، وقد صور الكاتب على الخصوص حياة الطالبات وما يعانينه بوصفهن إناثا، يعيش في مجتمع ذكوري، غير أنهن استطعن التغلب على هذه المعاناة النفسية بفضل قوة إيمانهن بالمبادئ والقيم الفكرية التي تبنتها "جميلة"، هذه الشخصية الأكثر بروزا في الرواية تتغلب على معاناتها الفيزيولوجية، مؤمنة بأن من واجبها القيام بالمهمة التي جاءت من أجلها، وهي مهمة مساعدة الفلاحين في غرس بذور البطاطا، ونشر الوعي في أوساط النساء.

إن هيمنة وسيطرة الفكر الإيديولوجي على الخطاب الروائي في هذه الرواية جعل بنيتها السردية تبدو عادية، مما جعل القارئ يشعر بأنه يتتبع عدسة كاميرا تنقل له الأحداث حدثا حدثا، في تسلسل منطقي-شريطي.

ولو وجود شخصية "اللاز" التي توقف أحيانا الزمن الحاضر، لتعيد مجرى الماضي لما قلنا بأن "العشق و الموت في الزمن الحراشي" عمل فني[1].

[1] مصدر البحث، ص 83-84.

5- المنظور السردي:

يرى المؤلف رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" أنها تنتمي إلى الرؤية الغير المحددة، فالرواي يقوم بسرد الأحداث ويخضعها إلى منظوره، إنه يعرف كل أسرار "اللاز" وأحاسيس "جميلة" كما أنه يتدخل للتعقيب أو التعليق على الأحداث، أو إطلاق بعض الصفات على الشخصيات، فهو الذي يخبرنا عن الفتاة "ثريا" بأنها "يسارية" وهي "تؤمن بالعنف الثوري، وبسيل الدماء، لتطبيق الإشتراكية، فتاة غير جميلة، سمراء، لكنها تبهر بكلامها وبعينيها السوداوين"[1].

رأى المؤلف أن "العشق و الموت في الزمن الحراشي" تمتلك كل خصوصيات الرواية الواقعية، بما في ذلك المنظور السردي، وإن تحيز الكاتب وتعاطفه مع بعض الشخصيات في الرواية كان واضحا، ففضاء النص يزخر بالأحكام والتعاليم والقيم الإيديولوجية المبثوثة، المنطلقة من منظور الراوي المهمين المتتبع لحركة الشخوص والأحداث[2].

وقدم المؤلف في ختام دراسته إلى أن الرؤية الوطارية في هذه الرواية، تعتمد على ملامسة اللحظة التاريخية، التي تقدم بديلا آخر، ليسأل النظام السياسي القائم نفسه من خلالها، لأنها تنطلق من الأبعاد الافتراضية، السويسو- تاريخية المشكلة للواقع، والطامحة إلى تخطيه وخلق زمنية تخيلية أخرى مقترحة.

ولكننا نرى أن "وطار" قد قدم رؤية منحازة ومباشرة، ولذلك انطوت روايته على دلالات محددة الأبعاد، ولم تترك مجالا لانفتاح النص على مختلف الأسئلة الممكنة والمشرعة على الآخر والمستقبل، ويعود هذا أيضا، لغياب الرمز المتعدد المستويات الذي يندمج في التواشجات التأويلية، ويغني الخطاب الروائي الذي يعلو على الواقع الفعلي، ويتماشى معه دون أن يكونه[3].

---

[1] مصدر البحث، ص 84-85.

[2] مصدر البحث، ص 117.

[3] مصدر البحث، ص 118.

وقد اتجه المؤلف بروايته وجهة تسجيلية وقائعية، تعتنق التأريخ، وتعتبره مهمتها الأساسية، وكأن هذه الرواية هي نوع من التدوين لحقبة تاريخية من استقلال الجزائر. فحتى اللغة تخلو من الجرعات الشعرية، والشطحات الفنية التي تشعرنا وكأننا أمام عمل توثيقي، يستنطق الشخوص، لتقويلهم ما يريد الكاتب قوله، لذلك برزت بقوة هيمنة "وطار" على النص بوسائل فكرية، وهذا على حساب التراجع الواضح للوسائل التقنية، وما تحمله من أبعاد جمالية وفنية.

وعلى الرغم من كل المآخذ، فإن هذه الرواية ستظل وثيقة أدبية هامة، مكتنزة بمختلف الأحداث والسلوكات، والظواهر السياسية والاقتصادية التي أنجبتها السبعينات بكل إيجابياتها وسلبياتها[1].

[1] مصدر البحث، ص 119.

الفصل الثاني

الأنساق الدلالية ونظام بنائها
في رواية "الزلزال"

➢ المبحث الأول: الأنساق الدلالية ونظام بنائها

رأى الناقد في دراسته للأنساق الدلالية ونظام بنائها في روايـــة "الزلـــزال" أن البطل في هذه الرواية يقوم باستدعاء الأمكنة وأسمائها بطريقة استرجاعية، متيحا بذلك المجال للخبر الروائي لينمو عبر التفاصيل السردية.

وتتولد المعاني عبر بلاغة التكرار التي تعزز استئناس القـــارئ، وكأننـــا إزاء شكل أدبي ينتمي إلى رواية الأطروحة التي تتميز بنزوعها الدائم إلى مزج الملامـــح الثقافية العامة بالخصوصيات الأيديولوجية المتميزة، ليكشف النص عن شبه خطـــاب بيداغوجي ينفتح على النص بشكل تدريجي واستدراكي ليعيد إنتاج المنظورات الفكرية وتوسيع مجالاتها وتكييف خطاباتها، وكل هذا لا يختص في الحقيقة برواية الأطروحة وحدها بل يطبع النصوص التي يطلق عليها "بارت" النصوص "المقروءة".

وإن رواية "الزلزال" تحاول تجسيد "التحولات الزراعيـــة التـــي حـــدثت فـــي الجزائر، لا بشكل السياسي التهريجي المباشر، ولكن بكل ما يمكـــن أن يمنعـــه الفـــن الاشتراكي من إمكانات فنية للتعبير التي تسهم في الكشف عن خلفية كل الصـــراعات الدائرة على الساحة، "وطار" يحاول أن يستوعب جماليا واقعه المتحرك بكل تناقضاته الثانوية والجوهرية"[1].

1- البنية الزمنية:

إنّ أيّ عمل سردي لا بدّ أن يتوفر على عنصرين هامين، هما الزمان والمكـــان وخاصة الرواية، إذ يؤديان دوراً هاماً وفعالاً، لأنّ أيّ عمل سردي عبارة عـــن نقـــل لأحداث وتصوير لشخصيات، ولا يتأتّى هذا إلاّ بوجود هذين العنصـــرين المتفـــاعلين المشكلين "بنيتين تشاركان أبنية أخرى في تحقيق إمكانيات الرواية"[2].

فما مفهومه "الزمن"؟، "عندما لا يطرح على أحد هذا السؤال فإنيّ أعرف وعندما يطرح علي فإني آنذاك لا أعرف شيء، بهذه الصرخة عبر القديس "أوغسطين" عـــن موقفه من الزمن، وهو على عتبة تأملاته التي ضمنها الاعترافات"[3].

---

[1] مصدر البحث، ص 123-124.

[2] عبد الحميـــد بـــورايو: منـــطـــق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، د. ط، 1994، ص116.

[3] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 6.

إنها صرخة مدوية تحمل في طياتها معان موحية ودلالات وأبعاد عميقة تبحث في خبايا الزمن ومكنوناته.

فلقد كان الزمن ولا يزال نقطةً تثار حولها الكثير من القضايا والاهتمامات في مختلف المجالات المعرفية.

فلقد تعامل معه الإنسان عبر العصور من زوايا مختلفة، فمنهم من تناوله من زاوية تقديسية الآلهة ومنهم من تناوله من زاوية فلسفية أمثال: "غاستون باشلار" و"برجسون"، و" بروست " "*Proust*" و"هيدجو" و"كانط"، و منهم من تناوله من زاوية فنية جمالية أمثال "فوكنر" و"فرجينيا وولف"، و"جوس"، "ولذا تصبح عملية تعريفه وتحديد معالمه عملية لا تخلو من المبالغة و التهويل"[1]، حيث "ظل الفكر يؤصل للزمن مفاهيم مختلفة سعياً منه إلى أدراك ماهيته، فلعّله أن يفلح يوماً في استكناه حقائق ما فوق العقل، وكانت التصنيفات من قبيل الزمن الميتافيزقي، والواقعي والوجودي والنفسي، الذاتي والخارجي، تخريجات إجرائية ما فتئ العقل يستنبطها، محاولةً منه لاستيعاب إشكالية الزمن ببعدها الغيبي"[2].

فلقد أحس الإنسان منذ القديم بهاجس الزمن وكابد معاناة و مآس من أجل الوصول إلى حقيقة ذلك، ولهذا أدرك الروائيون أهميته في الأعمال الروائية، لأنه "يعتبر من أهم التقنيات التي تؤثر في البنية العامة للرواية"[3]. فمن خلاله تتحدد السمات الأساسية للرواية، لأن أي عمل سردي لا يستقر على حال، ولا تقوم له قائمة في ظل غياب هذا العنصر، فهو بمثابة الروح للجسد.

إلاّ أنّ الزمن يختلف من بنية سردية إلى أخرى، حيث إن الزمن في الرواية التقليدية خطي لا يعرف التكسر والتجزؤ، فهو يبدأ من البداية ليصل إلى النهاية، ذلك "أنّ البنية السردية التقليدية التي تحترم التسلسل الزمني في صورته الرتبية، وتتقيد به"[4].

---

[1] بشير بويجرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ص 4.

[2] سليمان عشراتي: الخطاب القرآني، مقاربة توصيفية لجمالية السرد الإعجازي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط3، 1998 م، ص 35.

[3] عبد الحميد المحادين: التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن مني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999م ص61.

[4] بشير محمودي: نظرية الرواية في النقد الجزائري الحديث، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، 2001-2002 م.

تختلف عن البنية السردية في الرواية الجديدة، حيث إنّ الزمن في الرواية التقليدية يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتاريخ، وفي هذا الصدد يرى "طه وادي": "أن التاريخ حين يصبح مادة للرواية يصير بعثاً كاملاً للماضي يوثق علاقتنا به ويربط الماضي بالحاضر في رؤية فنية شاملة فيها من الفن روعة الخيال ومن التاريخ صدق الحقيقة"[1]. "حيث يعمد الروائي إلى حصر أشكال الزمن وتمظهراته كلها في الزخم التاريخي الذي تكون فيه الأحداث مرتبة بحسب الزمان حدثاً بعد آخر دونما ارتداد في الزمان و هو أبسط أشكال النثر الحكائي"[2].

فالسارد يلجأ إلى التقيد بالحقب التاريخية الكبرى التي أفرزت أحداثاً تاريخيةَ كبرى في الوقت نفسه كثورة التحرير المباركة، فعلى سبيل المثال لا الحصر نجد ذلك عند كل من الروائي "عبد الحميد بن هدوقة" في روايته "ريح الجنوب" ورواية "نهاية الأمس" وكذا الروائي "الطاهر وطار"الذي يراه الدكتور "بشير بويجرة محمد" وفياً للزمن التاريخي أو السياسي "حتى توهم الطاهر وطار نفسه سلطة حاكمة تضاهي السلطة السياسية"[3].

إنّ الزمن في الرواية الكلاسيكية ينطلق من عملية قص للماضي متتبعاً ذلك بأمانة و صدق على سبيل الإرتداد أو التذكر، وفي ذلك يقول "ميشال بوتور" "*Michel Bittor*": «لست قادراً على رواية قصة بحسب تسلسلها الزمني إن لم تكن قصة من الماضي، وهذه طريقة لا يمكن تطبيقها على حاضر لا يتوقف أبداً»[4].

فالروائيون الكلاسكيون اهتموا "اهتماما خاصاً بالزمن التاريخي الذي يمثل المقابل الخارجي الذي يسقطون عليه عالمهم التخييلي"[5].

فالزمن في الرواية التقليدية "يسير نحو المستقبل مؤكداً حتمية مصير البشرية وهي مآل الإنسان للموت"[6]، لأنه يملك خاصية التوازن والسير في اتجاه متواز

---

[1] طه وادي: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، القاهرة، دار المعارف، ط2، 1980م، ص 169.

[2] عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص 98.

[3] بشير بويجرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ع. س، ص 70.

[4] ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ع. س، ص 98.

[5] سيزا قاسم: بناء الرواية، ع.س، ص 64.

[6] م. ن، ص 66.

مع الأحداث، لأنه مرتب ترتيباً زمنياً أصلاً"[1]. فهو بمثابة المصير الذي تعبره الأحداث وعلى هديه تسجل الوقائع، ولذلك اهتم به العديد من القصّاصين والروائيين وعدّوه عنصراً فاعلاً ومحركاً للأحداث، كقصة الحرب والسلام "لتولستوي" الشهيرة، ورواية "البحث عن الزمن الضائع" "*à la recherche du temps perdu*" لـ"بروست" "*Proust*"، ورواية "استعمال الزمن" "*L'emploi du temps*" لـ "ميشال بوتور" "*Michel Bittor*".

فهو –إذن– بمثابة الهيكل الذي "تشيّد فوقه الرواية"[2]، لأنه يعتبر "حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلاّ من خلال مفعولها على العناصر الأخرى".

إلاّ أنّ عنصر الزمن يتغير"من رواية إلى أخرى بنوعية الطريقة التي يتّبعها الكاتب"[3]، فإذا كان في النصوص الروائية الكلاسيكية بهذه الخصائص، فإنه يختلف في البناء الروائي الجديد، إذ يتسم بالتعقيد والعمق، لأنّه يفاجئنا بانتقاله من زمن لآخر، فقد ينتقل من زمن الحاضر ليعود إلى الماضي ثم المستقبل وذلك بتبني تقنيات سردية مدمرة للحركة السردية الخطية"[4]، ومن ثّم أصبح الزمن في الرواية الجديدة يشكل شبكة من العلاقات "لأنه نسج ينشأ عنه سحر، ينشأ عنه عالم، ينشأ عنه وجود ينشأ عن جمالية سحرية، أو سحرية جمالية ... فهو لحمة الحدث وملح السرد وصنو الحيز وقوام الشخصية"[5].

وهو الزمن الذي يقدم فيه السارد رؤيته في سياق جديد، لأنه يستطيع من خلاله التأثير في خطية الزمن وارتباطه فيجعله زمناً متجزءاً متكسراً.

وإنّ عملية كسر الزمن ناتجة عن تقنيات يمتلكها الروائي يستطيع من خلالها التلاعب بالأزمنة، وذلك تماشياً مع أهدافه كالتذكر، والمونولوج، والإيجاز والمشهد وقد يختفي الزمن أحياناً كما في تيار الوعي، حيث "يصبح شيئاً ذاتياً بحتاً، وحيث الكون الأكبر الذي يعيش فيه الإنسان، يصبح عقله ووجوده الداخلي"[6].

---

[1] وليد نجار: قضايا السرد عند نجيب محفوظ، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ط1، 1985م، ص 37.

[2] سيزا قاسم: بناء الرواية، مرجع سابق، ص 34.

[3] محبة حاج معتوق: أثر الرواية الغربية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 94.

[4] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 199.

[5] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 207.

[6] ألان روب غرييه: نحو رواية جديدة، مرجع سابق، ص 11.

ولنأخذ مقطعاً سردياً من رواية جزائرية جديدة لنستدل على ذلك ولتكن رواية "صوت الكهف" للروائي "عبد المالك مرتاض".

"ما هذا الغد الطويل الليل؟"[1].

فالروائي لم يعبر عن الزمن حقيقة، وإنما أسقطه على الذات المتألمة من جرّاء الاستعمار، والتواقة إلى الحرية، ولذا نرى أنّ زمن الحرية بطيء، ليس كالزمن الميقاتي الطبيعي.

وعموماً فإن الزمن في الرواية الجديدة يبتعد عن الطابع التاريخي الذي يلتزم التسلسل الزمني وفي ذلك يقول "عبد المالك مرتاض": «فإذا المسار الزمني لا يمضي في مساره التسلسلي المألوف، بحيث قد يرتدّ إلى الماضي فيديره من الحاضر، وقد ينطلق إلى المستقبل مديراً إياه من الماضي، وقد لا يتجسد الزمن أصلاً إلاّ في السياق ضارباً صفحاً عن اصطناع الأدوات الزمنية المألوفة»[2].

كما أنّ أهمية الزمن تتجلى من خلال استحضار زمنين متجادلين في الرواية هما: زمن القصة وزمن الخطاب، إذ يخضع زمن القصة إلى التتابع المنطقي للأحداث، بينما لا يخضع زمن السرد لهذا التتابع المنطقي"[3].

زمن القصة: "وهو الزمن الذي وقعت فيه الأحداث حقيقةً أو تخييلاً، يحدد بنقطة وينتهي بنقطة، له طول محدد فعلياً أو اعتبارياً وقد يرتبط بالواقع، وقد يرتبط بالتخييل، ويظهر هذا الزمن في المادة الحكائية ذات بداية و نهاية إنها تجري في زمن سواء كان هذا الزمن مسجلاً أو غير مسجل، كرونولوجياً أو تاريخياً"[4]، وهو "سابق على عملية الكتابة"[5].

أما عن الزمن الثاني، وهو زمن الخطاب الذي هو من صنع الراوي، حيث يتصرف في زمن القصة –حسب أهدافه– فيغير ويبدل.

---

[1] عبد المالك مرتاض: صوت الكهف، مرجع سابق، ص 204.

[2] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 11.

[3] عبد الحميد الحمداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991م، ص 72.

[4] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ع. س، ص 89.

[5] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، ط2، 2001م، ص .22

ويقصد به زمن الخطاب –أيضا– "تجليات تزمين زمن القصة و تمفصلاته و فق منظور خطابي متميز يفرضه النوع ودور الكاتب في عملية تخطيب الزمن أي إعطاء زمن القصة بعداً متميزا وخاصاً"[1].

ومجمل القول "إنّ الزمن في الخطاب يختلف عنه في القصة، فزمن القصة يكون متوازناً، أي من الممكن أن يقع حادثان في وقت واحد، ولكن حين تحويل هذا إلى خطاب، فإن الخطاب لا يكون إلا متوالياً مهما تجزأ أو تكسر، بينما هو في القص يكون متوازياً إذا كانت الأحداث متزامنةً"[2].

1-1- الزمن في الرواية:

يتفق النقاد على أن الرواية في فن زمني، ونحن هنا لا نقصد بالزمن الروائي ذلك الزمن المقترن براهن الأحداث الواقعية، ولكننا نهدف لإبراز كيفية تعامل الروائي مع منظور الزمن في عمله وكيف اشتغل عليه في سياقه وتعاقبه[3].

1-1-1- الأزمنة الخارجية:

أ- زمن الكاتب:

لقد كتب "وطار" روايته عام 1973 كما جاء في الصفحة الأخيرة من روايته أي بعد سنتين من صدور قانون الثورة الزراعية التي ظهرت سنة 1971، وهذا يدل على أن الكاتب قد تأثر بالظروف السياسية والاجتماعية السائدة في عصره، فكتب هذه الرواية التي جسدت مرحلة كاملة من تاريخ التحولات الاجتماعية والاقتصادية في جزائر ما بعد الاستقلال بل كتبها تحت تأثيرات سياسية معينة لكي يصور مرحلة ازدهار الاتجاه الاشتراكي في الجزائر، "وهي مرحلة الشروع في تطبيق الثورة الزراعية التي هي بدون شك مرحلة ازدهار البومدينية".

ب- زمن القارئ:

إن القارئ بدوره يعيش تحت تأثير عصر، ويتفاعل مع سنه ولحظة اكتشاف النص المقروء، فالقارئ الذي عاش في القرن الثامن لا يمكن أن يكون انفعاله إزاء رواية رومنسية هو نفس الانفعال الذي يحس به قارئ يعيش الآن في نهاية القرن العشرين، كما أن الإحساس الذي كان يشعر به طالب متطوع يؤمن بمشروع الثورة

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ع. س، ص 11.

[2] عبد الحميد المحادين: التقنيات السردية في روايات عبد الرحمان منيف ، ع. س، ص 61.

الزراعية وهو يقرأ رواية "الزلزال" ليس هو نفس الإحساس الذي يستشعره قارئ شاب يعيش الآن عصرا انقلابيا مضادا للمفاهيم التي بشرت بها رواية "الزلزال" منذ ربع قرن[1].

جـ- الزمن التاريخي:

إن طغيان الزمنية الخارجية هو الذي يفسر لنا سقوط بعض الروايات في هوة النسيان، لأنها اعتمدت السرد الواقعي التسجيلي خلافا لبعض النصوص الروائية الأخرى التي امتلكت القدرة على التجدد ومواكبة أذواق القراء في كل العصور، لأنها أمسكت بما هو إنساني وجوهري في السياق الإبداعي الممكن أو المحتمل الحدوث بعيدا عن التقريرية والمباشرة.

وعليه يعتقد الناقد أن رواية "الزلزال" إذا وضعت فوق المحك النقدي فإنها ستفقد الكثير من أهميتها لولا أن الكاتب قدم لنا في الحقيقة شخصية إشكالية بملامح نموذجية متميزة، وما موضوع الثورة الزراعية سوى خيط رفيع متماه وسط المتن الروائي الزاخر بتقنيات السرد الحديث وخاصة مسالة التخلص من منظور الراوي العليم، كما هو الشأن في الآخر، والانتقال إلى منظور الراوي المتكلم أو الأنا المشارك الذي يتحول إلى شخصية محورية في رواية "الزلزال" التي تعد من أهم ما ألف في الأدب الجزائري بعد الاستقلال[1].

1-1-2- الأزمنة الداخلية:

إن زمن القصة المتخيل أو الزمن المحكي، يحتوي على ديمومة الحدث كعامل أساسي تمر عبره التحولات السردية، وقد يمتد في الرواية ليغطي فترة زمنية تعد بالساعات أو الأيام أو السنين أو القرون (رواية الحقبة)[2].

إن رواية "الزلزال" تبدأ في انطلاقتها السردية من لحظة تغير حاسمة ومن نقطة فاصلة بين مرحلتين متأرجحتين بين الغياب والحضور هما الماضي والحاضر لتعد في الوقت ذاته بالمستقبل واحتمالاته المفتوحة على المفاجآت، فالبطل يستحوذ في

[1] مصايف محمد: الرواية العربية الجزائرية الحديثة -بين الواقع والالتزام-، الدار العربية للكتاب، تونس.

[2] مصدر البحث، ص 166.

شخصيته على أمجاد الماضي ويسعى في ذات الوقت للمحافظة عليها في الزمن الحاضر من خلال برنامجه المضاد لقانون التأميمات الذي أصدرته الدولة[1].

ويمكن القول أن "بو الأرواح" نموذج لصورة الإقطاعي الذي لا نستطيع عزل تاريخه الفردي عن امتدادات المرحلة الاستعمارية.

فالزمن الماضي هو ملاذه السعيد، أما الزمن الحاضر فهو رمز لشقائه وتعاسته وهو ضد المستقبل، لأنه يرى فيه العدو اللدود والخصم العنيد الذي يفتك منه أرضه، لذلك كرر دعواته متمنيا لو أن زلزالا يدمر المدينة لنسف حاضرها المشوه الذي تحكمه علاقات جديدة مضادة لبرنامجه وهدفه الشخصي.

إن شخصية "بو الأرواح" تنشر فوق ثلاثة أزمنة ، زمن ما قبل الثورة المسلحة، زمن الثورة المسلحة وزمن الاستقلال، ويقع الصدام والمواجهة بين الواقع والذاكرة، فالواقع ليس ثابتا فهو متحرك ومربك، كما أن الذاكرة تجيء مجزأة أو مسترسلة وتتكيف مع مختلف أشكال المواجهة وتتوزع توزيعا تصاعديا كلما التحم البطل بالواقع وبالأحداث المسترجعة التي يستشيرها الزمن الراهن[2].

2- المكان الروائي في الرواية:

في رواية "الزلزال" يتحرك البطل فوق رقعة جغرافية ومرسومة بدقة، غير أن هذا الانغلاق المكاني قد ينفتح عبر التداعيات والتصورات الخيالية، التي تكسر الجدران السميكة وتمنح البطل فسحة لولوج حيز متخيل ومنفتح على آفاق واسعة مستحضرة عبر أحلام اليقظة التي تقهر الواقع وتعطي للمكان أبعاده الحية.

بينما تختار بعض الروايات لأحداثها مجالا ماديا واسعا منفتحا غير محدد، فالبطل يتحرك بحرية وينتقل من مدينة إلى أخرى دون مشقة أو قيد.

وكما أن للزمن خصائص، فكذلك الشأن أيضا بالنسبة للمكان الذي توزع بين مجالين: (المكان الإطار) و(المكان الفعل).

فالمجال الأول يتحدد من خلال المظاهر الخارجية التي تحتوي على الوهاد الترابية والمائية وحركة الشخوص والأشجار والأنهار والتضاريس، وبرز هذا في

---

[1] مصدر البحث، ص 170.

[2] مصدر البحث، ص 172.

رواية "الزلزال" حين قدم لنا المؤلف صرة أفقية شاملة عن المدينة (جسور، بنايات أزقة ... إلخ).

أما المجال الثاني (المكان الفعل) فهو مركز الحدث منه تستمد الشخصيات هويتها والتي تسعى من خلال فعل القص لتستقر فيه، وغالبا ما يكون مكانا تتجمع في الظلمة والأسرار، وتبوح الشخصية بمكنوناتها وتخاطب نفسها.

ففي "الزلزال" كانت حركة "بو الأرواح" فوق جسور المدينة هي بؤرة المكان الفعل لأنه منها يحدد هدفه وينطلق للبحث عن أقاربه واحدا واحدا ... وعموما فالمكان الإطار هو ديكور الحدث الذي يهيئ له شروط وجوده، والمكان الفعل هو لحظة التنوير المقترنة بمركزية الحدث الروائي[1].

وفي الأخير قدم الناقد هذه النقاط التي توجز بنية المكان في الرواية:

1- لقد وجد الكاتب مادة خصبة في البيئة الاجتماعية المليئة بالأشياء التي تناولها بالعرض والوصف.

2- للزمن تأثير واضح في المكان لذلك فإن مظاهر التغير والتدهور والتحول واضحة ومحسوسة.

3- بنية المكان منغلقة ومضغوطة، بفعل الاكتظاظ والحرارة والضغط النفسي الذي يعانيه البطل بطريقة تبعث على الدوار والذهول رغم الاتساع الواضح لرقعة المكان الذي يوحي بالانفتاح، فإن أرض وسماء المدينة تكاد تطبق على الكائنات تطحنها طحنا.

4- اقتصر الكاتب على الوصف البراني للمدينة ولم يصف لنا المنازل والبيوت من داخلها، وطرق المعيشة، والأكل والشرب والأثاث والتحف ... ألخ.

علما أن مظاهر الحياة الاجتماعية هي المؤشر العام الذي يعكس مزاج الشخصيات وطباعها وسلوكها ومشوارها الحضاري والثقافي.

5- المزج بين طريقة الوصف الساكن والوصف السردي مع الاقتصار على أسلوب الوصف العام الخالي من المصطلحات الفنية التي تستقصي التفاصيل الدقيقة وتلاحق الأجزاء المهملة.

[1] مصدر البحث، ص 181.

وبهذا يمكن القول أن هذه الأبعاد الفنية التي حاولت رواية "الزلزال" أن تنهض بها سواء على مستوى الشكل أو المضمون أو في نسيج علاقاتها أو قدرتها على التقاط الأجواء من داخلها، تقوم عمليا بإرساء الدعائم الأولى لمظاهر التحول والتخلخل في شكل السرد التقليدي للرواية الكلاسيكية عند "الطاهر وطار"[1].

3- الأحداث في "الزلزال":

تتوزع الرواية على سبع فصول وكل فصل يحمل اسم جسر من جسور قسنطينة وسنوجز ملخص الفصول فيما يلي:

3-1- باب القنطرة:

تبدأ الرواية بوصول "بو الأرواح" بسيارته الخاصة إلى مدينة قسنطينة مستعيدا بعض ملامحها القديمة ومتأملا في جسر باب القنطرة قائلا: «هذا الجسر أفضل جسور قسنطينة السبعة، عريض وقصير سرعان ما ينسى الإنسان الهوة التي بينه وبين الوادي».

ثم يحدق في المارة بفضول ظاهر ويبدي تقززه منهم ومن اندفاعهم وسط الشوارع واحتلالهم المدينة التي انقلبت في نظره رأسا على عقب، ولم تعد كما كانت في الماضي زمن الاحتلال تزينها الأنوار[2].

استمع إلى خطبة الإمام المستغرف فيشرح الزلزال وعظمته[3]، بعد انتهاء صلاة الجمعة انطلق باتجاه حي (الرصيف) ليأكل لقمة ويستريح من عناء السفر، وبينما هو يطوف الأزقة الضيقة ناداه صوت فإذا هو "بالباي" بدمه ولحمه الذي تحول إلى مجرد شخص يدير مطعما بسيطا، ويدور حديث بين الرجلين اللذين تعرفا على بعضهما بعضا ليخبر "بو الأرواح" عن نفسه بأنه قد تغيب عن قسنطينة ست عشرة سنة وهو الآن مدير لإحدى الثانويات بالعاصمة[4].

---

[1] مصدر البحث، ص 196-197.

[2] مصدر البحث، ص 124-125.

[3] مصدر البحث، ص 125.

[4] مصدر البحث، ص 126.

ويكاشف "بو الأرواح" "بالباي" بأمر مجيئه إلى قسنطينة في هذا الحر الشديد ويخبره أنه بعد صدور قانون الثورة الزراعية القاضي بتأميم أراضي المتغيبين، فد جاء من الجزائر العاصمة لتقسيم أراضيه (فوق الورق) أي بشكل صوري على أقاربه حتى إذا جاؤوا لتأميمها لم يجدوا شيئا، وخرج "بو الأرواح" من المطعم باحثا في رحلة شاقة عن الورثة لأنه لم ينجب أبناء ومعلنا تذمره عبر هذا الدعاء: «اقض على الحكومة وعلى الفقراء والعمال والنقابيين، أعد بعث أمة جديدة ليس فيها سوى نحن السادة والأشراف»[1].

3-2- سيدي مسيد:

ظل "بو الأرواح" ينتقل في الشوارع، يشتم ويلعن الاكتظاظ الذي وصلت إليه المدينة وترى من أجل أي شيءكافح هؤلاء الناس؟ أمن أجل أن يتركوا قراهم وجبالهم و .... سواقي قسنطينة؟.

ثم قرر أن يجلس في إحدى المقاهي ليتذكر أسماء أقاربه وأماكن تواجدهم، لينطلق في إنجاز مهمته الرئيسية وبدأ يسترجع الملامح والأسماء والذكريات وفتح دفتره القديم مقلبا صفحاته إلى أن عثر على اسم صهره "عمار" الذي لم يره منذ تسعة عشر عاما.

رجع إلى الوراء مستغرقا في الماضي البعيد إلى أن تذكر اسم ابن عمه "عبد القادر" الذيرفض قرضه مبلغا من المال ولم يره منذ ثلاثين عاما، تذكر بعد ذلك اسم "عيسى" هذا الفتى الذي حفظ الستين وهو في الرابعة عشر من عمره وقرأ الأجرومية والرسالة في الزاوية[2].

وجاء دور ابن عمه "الطاهر بو الأرواح" الذي أصبح ضابطا وهو لا يدري الآن عنه شيئا من قريب أو بعيد[3].

3-3- سيدي راشد:

نهض "بو الأرواح" من المقعد تاركا المقهى ليجد نفسه في مواجهة زحم الشارع وهو ذاهل عن نفسه ومسكون بهاجس الزلزال، في حالة حدوث الزلزال ستكون هذه الطرقات وهذه الساحات أخاديد وشقوقا عظيمة.

---

[1] مصدر البحث، ص 126.

[2] مصدر البحث، ص 127.

[3] مصدر البحث، ص 127.

لم يلبث أن قرر التوجه نحو (السباط) لرؤية صهره "عمار" متسائلا عما إذا كان ما يزال في مكانه يمارس مهنة الحلاقة فوق منضدة في الشارع أم أن أوضاعه قد تحسنت واشترى صالون حلاقة كبير؟، عندما وصل إلى أزقة (السباط)، دلف إلى دكان أحد الحلاقين وسأله:

- "عمار" الحلاق، هل تعرف أين صار يحلق؟

- لا يا بويا لم أعرف حلاقا بهذا الاسم منذ جئت إلى هنا[1].

واكتشف "بو الأرواح" أن "عمار" قد استشهد وأنه خلف ابنا في السادسة عشرة من عمره.

قرر الانتقال بعدئذ إلى رحبة الجمال ليسأل عن "الطاهر النشال" ثم إلى زاوية سيدي عبد المؤمن لعله يلتقي بـ"عيسى المتصوف" لكنه فضل البحث أولا عن "الطاهر"[2].

3-4- مجاز الغنم:

قطع الشيخ "بو الأرواح" نهج بوناب ليجد نفسه مواجها لدار النقابة التي خرج منها أحد الضباط، ففكر أن يسأله عن ابن عمه "الطاهر بو الأرواح" الذي يأمل أن يتدخل لدى السلطة لإنقاذ أرضه[3].

قطع الطريق في اتجه نزل "سيرتا" مرورا بدار الفلاحة منحدرا نحو "باردو"، فشاهد أمامه إحدى القاعات السينيمائية التي قام صاحبها بتحويلها إلى مسجد حتى لا تقع تحت طائلة قانون التأميمات فأعجب الشيخ بهذا التحايل واعتبر أن صاحبها بطلا حقيقيا.

وحين توغل في حي "باردو" سأل صاحب مطعم عن "عبد القادر بو الأرواح" ولكن الإجابة كانت بالسلب، غير أنه اقترح عليه التوجه نحو "حمانة البرادعي" الذي لم يغير مهنته منذ سنوات طويلة، وبالفعل فلقد أخبره هذا الأخير أن عمه قد أصبح أستاذا بالثانوية ويسكن في حي الأساتذة بسيدي مبروك، فشعر الشيخ "بالثقل يشده إلى الأرض وبالانتفاخ في قلبه يقع أنفاسه ومطارق ضخمة تهوي على جمجمته، سال العرق من كامل بدنه، اصفر وجهه، ازرق، اخضر، تنهد من أعماقه".

---

[1] مصدر البحث، ص 128.

[2] مصدر البحث، ص 128-129.

[3] مصدر البحث، ص 130.

ترك "باردو" راكبا الحافلة المتجهة إلى باب القنطرة، إلى أن توقف قرب مقهى النجمة، قائلا: «سألحق برحبة الصوف لأن مصير البرادعي، لم أعد أشعر بالحاجة إليهم بقدر ما أشعر بالرغبة في معرفة مآلهم»[1].

3-5- جسر المصعد:

ينكفئ "بو الأرواح" على نفسه مرتميا وسط المناجاة مسترجعا شريط الذكريات، وهو يعبر رحبة الصوف بحثا عن قريبه (الرزقي البرادعي) وقد أخذ قرار بألا يبيت في المدينة ، ثم عاد بخياله إلى الماضي مسترجعا صورة أبيه زعيم قبيلته وقومه الذي تواطأ مع الفرنسيين ومكنهم من دخول المنطقة، فقتلوا كل قادر على حمل السلاح وبذلك ازدادت خطوة والده لدى الفرنسيين الذي "ألبسوه برنسا أحمر، ونصبوه "قايدا" وبقي الوحيد الذي يملك أرضا وسط المعمرين".

ويتذكر زواجه وهو فيسن الخامسة عشر من عمره، ثم سفره إلى تونس حين قال والده: «أخوك الكبير يلتحق بالجيش وأنت تذهب إلى جامع الزيتونة».

ويستعيد صور زوجات أبيه الأربع اللواتي تخلى عنهن ليتزوج في الأخير من يهودية في قسنطينة، ويغوص في أعماق الماضي المفعم بالجرائم والدماء، ويسير في نفس الطريق الذي سلكه والده، فيتزوج بدوره أكثر من مرة.

3-6- جسر الشياطين:

قطع بسيارته الجسر ليمر بحي اليهود ومعهد عبد الحميد بن باديس ليصل إلى ثانوية رضا حوحو، متذكرا موقف اليهود من الثورة التحريرية الذين كانوا منحازين إلى الفرنسيين وبذلك يكونون قد "احتقروا التاريخ في الحقيقة خانهم الذكاء، ففي حين حافظوا على شخصيتهم في فرنسا سلموا فيها في الجزائر، وتقمصوا الشخصية الفرنسية، الشخصية الاستعمارية المتعجرفة"، ولذلك رحلوا مع المستعمر ولم يبقوا في الجزائر[2].

اقترب أكثر من سوق العصر الذي اقتحمه بسيارته ليرى زاوية الكتانية التي تحولت إلى مدرسة تكميلية، وتساءل من جديد عن مصير "الزرقي البرادعي" الذي تركه فيسن الأربعين وهل مازال يكسب قوته عن طريق البرادع، تمنى أن لا يكون قد أصبح

[1] مصدر البحث، ص 130-131.

[2] مصدر البحث، ص 131-132.

موظفا بدوره لدى الحكومة، واستقر به الرأي على التوجه إلى رحبة الصوف إلى أن أخذ منه العياء كل قوته، ولم يعد يدري أين هو ولكنه خمن أن يكون "الرزقي" قد أصبح إماما في المسجد، غير أنه في نهاية المطاف لم يعثر له على أثر[1].

3-7- جسر الهواء:

قطع الشيخ "بو الأرواح" المسافة الفاصلة بين جسر الشياطين وجسر الهواء راكضا عندما وجد نفسه على الجسر، كانت الحرارة المنبعثة من جسمه مرتفعة، وحين اجتازت سيارة الجسر الذي بدأ يتحرك تحت أقدامه، دق قلبه وتناهت إلى أذنيه صيحات الأطفال الذين كانوا يطاردونه ويهتفون في مدخل الجسر: يا عمار، يا عبد القادر، يا الطاهر، يا عيسى، يا الرزقي، يا بو الأرواح.

اختلطت في ذهنه الصور ولم يكن يدري أهو في حلم أم في يقظة، تراءت أمامه صور الماضي البعيد، التفت حوله مذعورا، خيل إليه أن هؤلاء الأطفال سيقذفون به من فوق الجسر إلى قعر الوادي السحيق، وقد انضم إليهم كل أقاربه الذين لم يعثر لهم على أثر في هذه المدينة[2].

عادت إلى مخيلته صور زوجاته اللواتي أجهز عليهن خنقا وهاهن الآن يتحدينه، بينما الأطفال يواصلون صراخهم "بو الأرواح .. بو الأرواح"، اقتربمن الجسر وقذف إلى الوادي بسترته، بقميصه، بحذائه، بسرواله، لكي يقذف بعدئذ بنفسه قبل أن يدركه هؤلاء الأطفال، غير أن الشرطة تدخلت وألقت القبض عليه لتمنعه من الانتحار وحملته سيارة الإسعاف إلى المستشفى[3].

---

[1] مصدر البحث، ص 132.

[2] مصدر البحث، ص 132.

[3] مصدر البحث، ص 133-134.

➢ **المبحث الثاني: الوظائف الدلالية:**

عندما ينتهي المدقق لرواية "الزلزال" يجد نفسه مرغما على معالجتها وفق مناهج نقدية معينة، تقوم أولا على نظرية الأغراض التي بلورها في البداية "توماشفسكي" التي توجت فيما بعد بوظائف "رولان بارت" والرؤى أو وجهات النظر كما طورها "تودوروف"، أما النظم بوصفه وسيلة مبدئية لوصف التراكيب فإننا نعتمد على مقولات "قريماس".

تتميز رواية "الزلزال" بأنها تظهر للقارئ وكأنها تقدم له غرضا واحدا، مما يجعله يصنفها في البداية ضمن الأعمال ذات الغرض الوحيد وهو "مقاومة التأميم" والبحث عن الحيل المختلفة لتفادي السقوط فيه، إلا أن هذا الغرض يعد خيطا واهيا يمتد من بداية الرواية إلى نهايتها، وكأنه جبل تعلق عليه القضايا المهمة التي يهدف الروائي إلى تحليلها، ولعل هذا ما دفع الكاتب للقول في "الزلزال": «لا أرى خطابا سياسيا وإنما بلورة لعاطفة الإقطاع تجاه مدينة صغيرة وجميلة (قسنطينة)، وأعالج من خلال ذلك وضع الناس (عالم الفلاحة والبطالة) في عالم غير مصنع، فالرواية تضم سبعة فصول، منها أربعة فصول عن واقع المدينة بينما الباقي تشكل رموزا يختلط فيها الماضي بالحاضر والواقع بالوهمي والخيالي»[1].

رأى المؤلف أن لفهم الرواية فهما نقديا دقيقا يجب رصد بعض المظاهر التي يتكئ عليها هذا العمل ويحاول أن يمتاز من خلالها.

1- طبيعة القارئ:

قارئ "الزلزال" قارئان مختلفان، يحرص المؤلف أن يقدم لهما لذتين مختلفتين.

1-1- القارئ الحيادي:

وهو الذي يكتفي بتحليل الوحدات الدالة أو الوظائف إلى بعدين أساسيين فقط وهما الدال والمدلول، ويترك لنفسه الحرية في تحديد عناصر البعد الثالث وهو المرجع أو المراجع التي تشكل مفاصل الرواية أو المواقف التي تقوم عليها، ونحن نركز هنا على هذا العدد.

[1] مصدر البحث، ص 135-136.

1-2- القارئ العالم:

استعمل هذا المصطلح للدلالة على القارئ العارف للهندسة الفعلية لأمكنة الروايـــة، إذ يلاحظ بوضوح أن الرواية تتمسك بنظامية المكان أكثر من أي عامـــل آخـــر وبهـــذا يتدخل البعد الثالث للدليل وهو المرجع فيجعل نفسه محل الشرح والتفسير.

2- أغراض الرواية:

"يشكل الغرض وحدة، فهو مؤلف من عناصر غرضية قد وضعت في نظام معين"[1].

وقد حاول الناقد تحت هذا العنوان حصر الأغراض الأساسية التي تشـــكل المفاصـــل الكبرى للرواية وبالتالي فإنها تحدد نظام سيرورتها.

إن مفهوم الغرض -كما يقول- "توماشفسكي": «هو مفهوم شكل يوحد المادة اللغويـــة للعمل الأدبي، فالعمل يمكن أن يكون لع غرض معين، وفي نفس الوقت فإن كل جزء من أجزائه يتوفر على غرضه الخاص»[2].

2-1- الغرض الأول: باب القنطرة

يبدأ من لحظة الوصول إلى باب القنطرة والاندماج في عالم متغير مليء بالمتناقضات ثم منذ الوهلة الأولى يحدد لنا المؤلف منهجية القراءة، التي هي ذاتها منهجيـــة كتابـــة الرواية وهي "التقابل" الذي يشكل عنصرا بارزا يميز طبيعة هـــذه الرايـــة، فالجدليـــة الثنائية تحكم الرواية من أولها إلى آخرها، فهي تقوم على الشيء وضده، وأول تقابـــل يتجلى لنا هو ما يحمل البطل "بو الأرواح" من نظرة إلى الماضي يسترجعها كل مـــرة ليقابلها بما تمليه الملاحظة الآنية، وتمتد الرواية وتتوالد عـــن طريـــق تفجيـــر هـــذا التناقض الجدلي بين الصورتين، ليتجلى بوضوح عنـــد مقابلـــة البطـــل بـــين زمـــن الفرنسيين، حيث كان الهدوء سائدا والنظام قائما، وزمن الاســـتقلال حيـــث التـــداخل والتمازج الذي لا يراعي حدودا ولا يقف عند معلم أو إشارة.

ويستعين المؤلف بتناص تاريخي يستلهم من خلاله مقولة "ابن خلدون" عن البدو، وقيام العمران أو الأعراب والحضارة.

---

[1] توماشفسكي: "نظرية الأغراض" ضمن نصوص الشكلانيين الروس"، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسســـة الأبحـــاث العربيـــة، بيـــروت 1981، ص192.

[2] المرجع نفسه، ص 180.

مما يجعل الصرع الداخلي يحتدم قويا بين ماض هادئ يتحكم في زمانه عدو غاشم وبين حاضر هب الجميع للدفاع عنه وهو الاستقلال[1].

يمكننا بشيء من التدقيق أن نعد هذا المقطع "غرضا" مستقلا،لأنه يقدم لنا فكرة مكتملة أو تصورا واضحا عن موقف ما، ولكن بما أنه لا يمكن أن يفكك إلى أصغر من ذلك فإن "توماشفسكي" يطلق عليه مصطلح (حافز) (*Motif*) وكل جملة -كما يقول-: «تتضمن في العمق حافزا خاصا بها»[2].

2-2- الغرض الثاني: الموقف من الاشتراكية

ويتعلق بموقفه من الاشتراكية، وككل مصطلح جديد فإنه يقوم على الثنائية الضدية، فهناك الاشتراكية (الجذر اللغوي) الذي يعني فيما يعنيه المساواة، ثم الاشتراكية الكلمة المملوءة بروح الشعارات المنفوخة من قبل الآخرين[3].

أما مرجعها فهو زئبقي لغاية، إنه باختصار شيء يتحدد انطلاقا من المتوجه لقضايا الأمة، ثم فجأة أصبحت شيئا يحمل دلالة: «خدعونا، خدعونا، بدأوا بالاشتراكية حروفا ثم فجأة أصبحت حروفا ثم راحوا يبحثون فيها الروح حتى صارت كلمة تعني -لا محالة- شيئا».

2-3- الغرض الثالث: الموقف من العلم

ويخص موقفه من العلم، فالعمل عمل والفكر خادم له وليس مجرد موقف صوري للتمظهر وجلب الوقار.

2-4- الغرض الرابع: الموقف من الأشراف

يبرز مع ظهور "بالباي" في مسرح أحداث الرواية، ويكشف هذا الغرض عن موقف هام جدا، وهو موقف البطل من الباشاغوات والأغوات[4].

بهذا الغرض القصصي ينتهي الغرض الكبير الأول، ليقف القارئ الحيادي لحظة يستعيد الأحداث، فيتخيل أو يستنتج أن هؤلاء السبعة اليتامى لو كتب للرواية أن تنتهي عند هذا الغرض لكانوا هم الذين يستحقون وراثة "بو الأرواح"، وبالتالي فلا داعي

---

[1] مصدر البحث، ص 137-138.

[2] توماشفسكي: المرجع السابق، ص 181.

[3] مصدر البحث، ص 138-139.

[4] مصدر البحث، ص 139.

للبحث عن أقرباء، تكتب الأرض لهم ولكن سرعان ما يبدأ المفصل الثاني من الرواية أو الغرض الكبير الثاني بالدعاء عليهم،ليبعث موقفا جديدا تابعا للمواقف الأربعة السابقة، وهو التناسل غير المنظم في إطار البؤس والفقر «تلدن مع كل قمرة مثل الأرانب، خنافيس تلتقطهن من حيث صادف ثم ترحن تشكين منهم، أنتن عمرتن العالم بالشياطين، وأنتن سبب الخراب والزلزال».

– الموقف الجزئي هاهنا يحدد الاتجاه العام للحكم في الجزائر ويلخصه قول الراوي: «عندما خرج إلى شارع زيروت يوسف المتمم لشارع يوغسلافيا التفت إلى الخلف وتأمل الثكنة»[1].

بعد تقديم فاصلة من الوصف الجغرافي، يقدم الروائي غرضا جديدا يوجز فيه للقارئ أن شرب الخمر قضية شعبية طالب بها وهو يمارسها عن رضى أو غير رضى[2]، ثم يكشف عن غرض آخر يبين من خلاله الانحلال الخلقي الذي أصاب المجتمع كل شيء يوحي بالسأم والملل، فلماذا لا نغمض أعيينا لنسرح بأذهاننا إلى الماضي الجميل متجاوزين مزبلة "بولفرانس" وعفونة سوق الخضر والغلال، ومن خلال التداعيات يبوح لنا البطل بهذا الموقف: «ما الفائدة من أصدقائنا الروس إن لم يسووا لها الجبال ويبنوا لها السدود».

وكما فعل في المفصل الروائي الأول، يختم سوء تسيير الدولة وانتشار الفقر والمجاعة، فالناس قد تهالكوا على المصبرات الفاسدة في محاولة للحصول على أكبر عدد منها[3].

أما الغرض الآخر الذي استقبله القسنطينيون بارتياح ولم يرض "بو الأرواح" هو مسجد الأمير عبد القادر الذي بني –كما يقول أحدهم– بتبرعات الشعب.

الغرض الموالي الذي يشكل إحدى الطبقات الدلالية، من هذه الفقرة، هو موقف "بو الأرواح" من التعليم الذي لا يراه مؤديا إلى الغاية المرجوة منه وهو العمل، ويقول: «هذا هو النفاق، هذا هو إفساد الشعب، لا يعطونهم العمل، ويعطونهم الدواء والتعليم».

---

[1] مصدر البحث، ص 140–141.

[2] مصدر البحث، ص 142.

[3] مصدر البحث، ص 142–143.

إن للدلائل إذن دلالات ضمنية، ولكنها هنا ذات معطيات مجردة ومعانيها مباشرة وكثيرة ما تمنح القارئ المعرفة الجاهزة (يعطونهم معلومات واحدة)، وهذا بسبب طبيعتها التكميلية،ولكي تكون وظيفة من الوظائف أساسية فإنه يكتفي الفعل الذي تحيل إليه أن يفتح بابا من أبواب التعاقب المنطقي، لتتابع السرد القصصي، فالوظيفة عادة ما تقدم بتدشين أو خلق موقف جديد يؤدي بالحكاية إلى السير في طريق مختلف[1]، وهذا ما يحيل على بعض الأغراض التي تكشف مثلا عن بعض مساوئ البطل الرئيسي في الرواية هو تبرمه من ارتقاء أبناء الشعب البسيط سلم العلم والعرفان[2].

وكعادة الروائي في أغلب الأغراض يختم الفقرة بمشهد معين يلخص من خلاله موقفا معينا، ويقدم لنا ها هنا طبيعة "عمل الدوريات العسكرية" التي ذهبت تفرض سلطتها في توزيع المبيعات تبعا للمحسوبية والعلاقات الشخصية، تقمع كل محتج أو معبر عن رفضه لمثل هذه التصرفات".

وبهذه المتوالية تعكس حالة الظلم كتتابع منطقي للوظائف السردية السابقة، وتشكل دوما في نهاية كل فصل، الموقف الأكثر وعيا ودقة في نسيج السرد.

نترك جسر المصعد لأنه يقدم لنا أغراضنا تتعلق بشخصية البطل، ونتجاوزه إلى جسر الشياطين الذي نكتفي فيه بغرضين أساسين يستكمل بهما الروائي اللوحة الفنية لمحتويات الرواية العامة وهما:

– لوحة عن اليهود وطريقة حياتهم، يقول: «مباني اليهود في كل مكان من العالم واحدة، ذات طابع واحد، تتميز بالتقشف في الزخرفة، وبالتصاق ألواح النوافذ مع الجدران».

لا نتعمق هنا في تحديد طبيعة الشخصية اليهودية المتميزة التي يريد الكاتب أن يجعل منها مقابلا إيجابيا للشخصية الجزائرية، التي تتميز بالتداخل في كل شيء[3].

---

[1] بارث رولان: وظائف القصة، ترجمة منذر عياشي، مجلة الآداب الأجنبية، دمشق، عدد 70، ربيع 1992، ص 60.

[2] مصدر البحث، ص 144.

[3] مصدر البحث، ص 145.

– لوحدة مشهدية عن ظاهرة الاختلاط والآثار السلبية التي تحدثها في المجتمع من زوال التقاليد والتراتب الاجتماعي الذي يحفظ بنيان هذا المجتمع من الانحلال والتدهور، يقول: «كانت الأمور لا تختلط مثل هذا الاختلاط، مقهى مرتبة بنجمتين أو ثلاث، أو قاعة شاي يجلس فيها الشاب أو شابة يتغازلان، وشيخ يقرأ في مصحف وآخر يذكر الله بسبحته، إلى جانب بائع بيض أو شيء من هذا القبيل، إلى جانب صاحب الملايين، إلى جانب الفقير، كان الناس يحافظون على الأقل على الحدود الفاصلة بينهم، مقتنعين بأن الله عز وجل خلق الناس درجات ومراتب»[1].

بعد تقصي أغلب عناوين الرواية، نقدمها ها هنا فيشكل عناوين مختصرة تشكل ما اصطلح "توماشفسكي" على تسميته بالمتن الحكائي الذي يعرفه بقوله: «إنما نسمي متنا حكائيا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل، إن المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية (*Pragmatique*) حسب النظام الطبيعي بمعنى النظام الوقتي والسببي للأحداث، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها (تلك الأحداث)، أو أدخلت في العمل»[2].

فالمتن الحكائي الذي خلص إليه الناقد لرواية "الزلزال" هو كما يأتي:

– عروبة الجزائر.

– الاشتراكية (المعنى الحرفي) لأنه يرادف المساواة.

– العلم التطبيقي العملي المجرد عن طلب الوقار في ذاته.

– احترام رجال العلم والصالحين، وتفضيلهم عن الأغوات، الباشغوات ..

– التناسل غير المنظم.

– النظام الشيوعي المنبوذ.

– الثكنة كمركز للحكم المركزي الموجه.

– الإسلام الحقيقي هو الذي يقوم في أوساط الجماهير وليس ذلك التمظهر الشكلي الذي تتملق به السلطة شعبها.

– الغرب هو سبب الفساد (الغزو الثقافي).

---

[1] مصدر البحث، ص 145.

[2] توماشفسكي: المرجع السابق، ص 180.

– الفقر المدقع، ودليله تهافت الشعب على المصبرات الفاسدة المرمية في المزابل، ودلالة ذلك أيضا عدم التوزيع العقلاني للمنتوجات الزراعية والصناعية على الشعب.

– التأميم شر لا بد من محاربته بكل الوسائل والحيل.

– العمل الملائم لطبيعة البلد، "معمل الجرارات" بقسنطينة.

–العلم المؤسس على فلسفة شعبية، "مسجد الأمير عبد القادر" الذي بني بفضل التبرعات وبتشجيع من السلطة.

– العلم منهاج منظم لا يقوم على الصدفة أو العصامية الفردية، (تبرم "بو الأرواح" من "عبد القادر الغرابلي" الذي أصبح أستاذا).

– المحسوبية المتسببة في خلق الحقد الشعبي، (الدورية العسكرية التي تحول أفرادها إلى باعة، ينتقون المشترين ويعتدون على المحتجين منهم).

– توحد اليهود في مقابل تشتت المسلمين.

– التداخل الطبقي الذي كسر قيم المراتبية الاجتماعية.

يلاحظ القارئ أننا أهملنا الحديث عن غرضين من أغراض الرواية، وهما "جسر المصعد" و"جسر الهواء"، وذلك لأنهما يقدمان معلومات من نوع مغاير، فجسر المصعد يقدم بطاقة مفصلة عن حياة البطل الذي تحولت الأنظار إليه، بعد أن كان هو الذي ينقل لنا الأحداث كما يراها هو، مما يجعل القارئ الحيادي يغير من وجهة نظره حول مسار الرواية المتعلق بالمبنى الحكائي أو نظام الرواية، أمت جسر الهواء فهو عملية من عمليات الاسترجاع التي يقوم بها البطل بعد أن كشف الروائي حقيقته الاجتماعية والنفسية على وجه الخصوص[1].

[1] مصدر البحث، ص 146–148.

الفصل الثالث

البنية الحداثية بين الرؤية الواقعية والإيقاع الروائي الجديد

➢ **المبحث الأول: المنظور والإسقاط التاريخي في رواية "الحوات والقصر"**

عندما بدأت الرواية تتخلص من تجربة السرد الخارجي وتتجه إلى منطق السيرورة الداخلية بدأ الاهتمام بعنصر جديد في النقد الأدبي وهو ما يسمى بـ (وجهة النظر) (*Point de Vue*) أو المنظور الروائي (*Perspective Narrative*) ويرى الدارسون أن الأمريكي "هنري جيمس" هو أول من استعمل هذا المصطلح[1] في المقدمات النظرية التي كتبها لرواياته ما بين سنة 1907 و1909.

وإذا كان المنظور يعني الإدراك الروائي للعالم، فإن الإدراك يعرفه بأنه: «فعل معرفة تدرك عبر العقل والحواس»[2]، والخاصية الإدراكية للمنظور لا تتوقف عند مركز التوجيه البصري فقط أي السؤال: من يرى؟ ولكنها تتضمن أيضا مركز التوجيه السمعي واللمسي والذوقي والشمي، ومن هنا فإن الإدراك الروائي للعالم، يمر عبر المركز التوجيهي للعقل وبالتالي فإن المنظور يتأثر بنفسية المتلقي.

وقد رافق ظهور كتابات "هنري جيمس" تهجم كبير على الروايات الواقعية التي وصفت بهذه الحملة الساخرة: "" إنها الوحوش الحقيقية الفضفاضة"[3]، واتجه النقاد لدراسة أدق المسائل التي تتحكم في المسار السردي مكون الروائي وطرحت عدة تساؤلات منها:

- ما العلاقة بين الواقعي والتخيلي؟.
- من الذي يتكلم في النص.
- هل الراوي هو الكاتب نفسه؟.
- من هو صاحب(وجهة النظر) في الرواية؟.

يقول "رولان بارت": «إن الذي يتكلم في القصة ليس الذي يكتب، والذي يكتب ليس هو الكائن الحي»[4].

وإن أدق المساءلات النقدية بدأت تطرح من هنا، للتعرف على المنظور الروائي الذي يستنطق مختلف المراجع وبالتالي فإن الرواية لا تقدم بشكل حيادي مجرد، ولكنها تخضع

[1] بطرس أنجيل: وجهة النظر في الرواية المصرية، مجلة فصول، القاهرة، العدد 2، عام 1982، ص 104.

[2] مصدر البحث: ص 201.

[3] بطرس أنجيل: المرجع السابق، ص 105.

[4] مصدر البحث: ص 201-202.

لزاوية الرؤية التي تقدم من خلالها، بالإضافة إلى المرتكزات الجمالية، بحواملها الوجدانية والذهنية التي تؤسس للرواية تعبيرها الفني وللكاتب عمله الروائي.

كما أسهمت دراسات أخرى في بلورة هذا المفهوم، أهمها كتاب (صنعة الرواية) الذي عدته دائرة المعارف البريطانية المصدر الأول في نقد الرواية، وقد مؤلفه مجموعة من الأطروحات النقدية الجديدة مثل: (المشهد البانورامي، ضمير المتكلم، نظرية الدراما في الرواية ... إلخ)، وتعاقبت أبحاث ودراسات أخرى حول هذا الموضوع في فرنسا على الخصوص، مثل أعمال "جان بويون" و"تودوروف" و"جيرار جينات" وفي ألمانيا أبحاث "ستان زيل" و"كايزر" وفي روسيا أعمال "بختين" و"أوسبنسكي" وغيرهم ...

وجميع هذه الدراسات تعرضت إلى قضايا عديدة منها العلاقة التي تربط بين الكاتب والقارئ وبين الكاتب والراوي وغيرهم ...[1].

ومع ذلك فإن الذي يهمنا هو "التمييز بين الراوي والكاتب، فالراوي هو خلق العالم التخيلي، وهو الذي اختار الأحداث والشخصيات والبدايات والنهايات لكنه لا يظهر ظهورا مباشرا في النص القصصي (...)، ولا شك أن هناك مسافة بين الروائي والراوي، فهذا لا يساوي ذلك، إذا كان الراوي قناع من الأقنعة العديدة التي يتستر وراءها الروائي لتقديم عمله"[2].

وهناك بعض الحالات التي ينصهر أو ينفصل فيها شخص المؤلف مع الصوت السردي (*La Voix Narrative*) ويمكننا تقسيم ذلك على ما يلي:

1- حدوث الذوبان والانصهار الكامل بين الروائي والمؤلف خاصة في الأعمال الأتوبيوغرافية (السيرة الذاتية).

2- حدوث نوع من التقاطع التناوبي في زوايا مختلفة بين المؤلف والراوي.

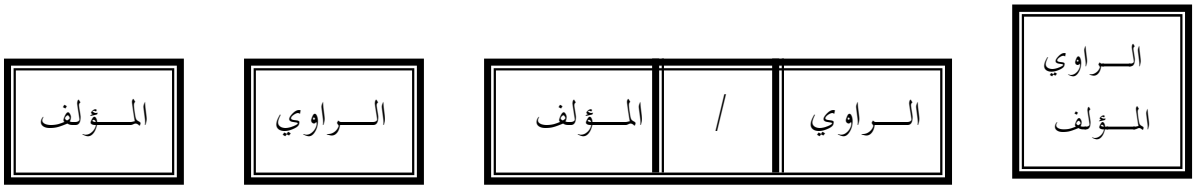
ونوضح ذلك من خلال التخطيط الآتي[3]:

---

[1] مصدر البحث: ص 202.

[2] قاسم سيزا أحمد: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العلمية للكتاب، 1984، ص 131.

[3] زرافا ميشال وآخرون: الأدب والأنواع الأدبية، ترجمة الطاهر حجار، دار طلاس، دمشق، 1985، ص 201.



شكل (1) شكل (2) شكل (3) شكل (4)

لقد اهتم النقاد بتحديد العلاقة التي تربط بين الراوي والشخصية، وقسموها إلى ثلاثة أقسام[1]:

1- الراوي > من الشخصية (الراوي يعلم أكثر مما تعلم الشخصية).

2- الراوي = الشخصية (الراوي يعلم ما تعلمه الشخصية)

3- الراوي < الشخصية (الراوي يعلم أقل مما تعلمه الشخصية)

وقد تبني "تودوروف" هذا التقسيم[2]، وبالطبع فإن كل علاقة تؤدي إلى إنتاج صياغة روائية مختلفة من حيث المنظور والرؤية الفنية، أما أصناف الرؤية فهي:

1- الرؤية من الخلف:

ويكون الراوي عالما بكل الأحداث ملما بنفسية الشخصيات، خبيرا بما يجري في ضمائرهم، بل إنه يعلم عن شخوص الرواية أكثر مما تعلم هي عن نفسها، وإن وجود الراوي نحسه ملموسا في التعليقات التي يقدمها هنا أو يبديها هنالك، فهو يتحرك دون عناء ويغوص إلى الأعماق ويعلم الخفايا وهذا المنظور يمثل أساليب السرد غير المبتر (*Non Focalisé*)، وإن الانتقال غير المبرر من مكان إلى مكان أو من شخصية إلى أخرى هو الذي يربك العمل ويخرجه في صورة مفككة، ولهذا ينبغي أن تتوفر السيرورة السردية على بؤرة مركزية تنطلق منها الإشاعات المختلفة أو تنعكس عليها.

2- الرؤية مع:

هذه الرؤية ظهرت في الرواية الحديثة، وتهدف إلى تحطيم هيمنة الراوي حيث أن الراوي يحرك الأحداث لتسير تدريجيا، وهو في هذا يتساوى مع القارئ، وعموما فإن (الرؤية مع) لا تصف الشخصية من الخارج، والمنظور هنا لا يتعالى عن القارئ، وكأنه هو

[1] قاسم سيزا أحمد: المرجع السابق، ص 132.

[2] بن ضياف: محسن، دراسة يوسف إدريس، دار بوسلامة، تونس، 1979، ص 104.

العليم وحده بكل الأسرار لأن القارئ حاضر مع الراوي يرى (معه) بعينه في نفس الوقت[1].

3- الرؤية من الخارج:

الراوي لا يعرف شيئا عن أفكار الشخصية أو يتظاهر بذلك، والرؤية الخارجية تتجلى في مظاهر الإدراك الخارجي للمواضيع المتلقاة، وهي لا تهتم سوى بأعمال المنظور الروائي وبالتالي بحسب "جان بويون" يمكن تصورها على أنها "سلوك في مظاهره المادية يكون مشاهدتها وهي المظاهر الفيزيقية للشخصية والوسط الذي تعيش فيه"[2]، ومقارنة مع الجهاز المفهومي والاعلامي الذي يتوفر عليه الراوي، فإننا نكشف هذه الأنماط من الرؤية التي شرحناها سابقا، وهي الرؤية من الخلف (*Vision Par d'arrière*)، الرؤية مع (*Vision Avec*)، الرؤية من الخارج (*Vision Par De Hors*).

☆ بناء المنظور الروائي:

يقسم الناقد "يوريس أوسبنسكي" المنظور الروائي إلى أربعة أقسام أو مستويات[3].

- المستوى الأيديولوجي: ويهتم بالجانب المتعلق بمنظومة القيم العامة لرؤية العالم ذهنيا.

- المستوى النفسي: ويشمل المنظور الموضوعي والذاتي حيث يقدم المنظور من خلال شخصية من الشخصيات (أو عدة) شخوص وفق المظاهر السلوكية المختلفة.

- مستوى الزمان والمكان: أن عنصري الزمان والمكان يتفاعلان ويتبادلان التأثير، وهما عنصران أساسيان في عملية السرد القصصي، وإن زمن الرواية ليس هو زمن الساعة وكذلك فإن مكان الرواية ليس هو المكان الجغرافي، وهذان المستويان مرتبطان بالطبيعة التخيلية للعمل الفني.

- المستوى التعبيري: وهو الأسلوب التعبيري الذي يصاغ به العمل الروائي، وتبرز من خلاله الشخصية ذاتها، وهو يشتمل على مستويات عدة منها: المستوى السردي والحواري، والكيفيات والتقنيات التي ينسج بها الروائي كلام الشخصية داخل مستوى السرد، والتداخلات الصوتية والمونولوج الداخلي، وغير ذلك من مختلف تقنيات التعبير المتبعة القص الحديث.

---

[1] انظر قاسم سيزا أحمد: المرجع السابق، ص 133.

[2] مصدر البحث: ص 207.

[3] مصدر البحث: ص 207.

☆ المنظور والإسقاط التاريخي في رواية "الزلزال"

قدم المؤلف ثلاثة أبحاث وذلك في إطار تجليته للبنية الحداثية في روايات "الطاهر وطار"، في بحثه الأول سلط الضوء على المنظور والإسقاط التاريخي في رواية "الزلزال" حيث قدم هذا التحليل لرواية "عرس بغل"، تبدأ الرواية بهذه الجملة: "عندما اجتاز الحاج كيان سياج الصبار المحيط بالمقبرة، وجد نفسه يتسلل بين القبور في دربه المعتاد ...".

إن المفتاح الأول الذي ندخل به إلى عوالم هذه الرواية هو اعتماد الكاتب على تقنية "الضمير الغائب" حيث اتبع أسلوب (الرؤية مع)، وأحيانا (الرؤية من الخارج)[1].

وقد توصل الباحث إلى أن "وطار" من خلال "عرس بغل" قد بدأ في حركة الهدم لأدواته الفنية التي استنفذها في الأعمال السابقة أو على الأصح فإن "وطار" لا يحدق فنيا في أي عمل روائي ينجزه، ففور انتهائه من كتابته ينفض يده منه ويتجه صوب مغامرة جديدة تناهض في أدواتها تجاربه السابقة.

فالبطولة مثلا في هذه الرواية التي يصور بها بطله "الحاج كيان" هي نوع من "البطولة المميزة على المستوى الفردي، والنمطية الصارمة على المستوى الاجتماعي"[2].

إن بطل الرواية منخرط في البحث عن زمن يوازي به زمنه ليعطي معنى الاستغراق فيه لذاته، والكاتب وظف هذه الرؤية لينقل للقارئ الحس المأساوي الممزوج بالسخرية إزاء الحاضر وإخفاقاته.

إن روح "الحاج كيان" تهيمن على الأحداث التي تزخر بها الرواية، فهذا البطل الزيتوني الثقافة الجزائري الأصل، انسلخ عن الجذور الأولى ودخل صدفة ميدان الفتوة و (الهزية) لتبدأ تجربته في إحدى المواخير بتونس[3].

وأشار المؤلف أن "وطار" يقوم في هذه الرواية بتشريح البنية الفكرية لفئة مثقفة من نوع خاص، والمتمثلة في شخصية "الحاج كيان" الذي أخفق في تحقيق مشروعه وتخلى عن دوره، وانقاد إلى التي الذي جرفه معه.

---

[1] مصدر البحث: ص 207.

[2] مصدر البحث: ص 208.

[3] مصدر البحث: ص 209-210.

وتبدى للناقد في دراسته للتناص السردي في رواية "الحوات والقصر" أن "الطاهر وطار" اشتغل على النص التراثي بكل تجلياته الأسطورية، والخرافية وذلك حتى يتمكن من إبداع نص روائي جديد ومنفتح على الواقع السياسي والاجتماعي بهدف التعبير عن موقفه ورؤيته كما جاء في تصريحه:

«في رواية الحوات والقصر، عالجت موضوع الصراع على السلطة بتعبير رمزي لأنني لا يمكنني أن أواجه السلطات وأقول للحاكمين أنكم عصابات لصوص».

إن رواية "الحوات والقصر" بالإضافة على كونها نص فني يستلهم عوالم الحكاية الأسطورية بغيةتفجيرها كأداة فنية للتدليل على معنى في الواقع الاجتماعي فإنها أيضا عمل أدبي يحمل روح الحداثة وهموم العصر، وقد خلق "الطاهر وطار" في هذه الرواية مجالا أسطوريا مكتنزا بالأحداث والخوارق العجائبية[1]، كما استخدم اللغة الأسطورية المحملة بالدلالات الرمزية قصد تصوير الشروط الاجتماعية والسياسية لأهل القرى السبع[2].

وحسب الناقد فإن رؤية الكاتب تظهر لنا في هذه الصورة المحكومة بوضعيتين هما:

- الأولى: صورة الطبقة المهيمنة المتمثلة في: القصر، السلطة، الفرسان الملثمون، إخوة علي الحوات الثلاثة.
- الثانية: صورة الطبقة الخاضعة الممثلة في القرى السبع والمحكومة بالقوة والبطش[3].

إن الرؤية السردية تتصاعد وتحتدم بإيقاع اللحظات المشكلة للزمن الأسطوري، الذي يصب في لغة التمجيد للبطل وكأنه البديل المخلص الحقيقي[4].

والخلاصة أن "وطار" ترك شخصيته تنمو عبر الصراعات اليومية لا لكي يفسر لنا حركة التاريخ في سيرورته المحايدة، ولكن ليفسر روح العصر، انطلاقا من موقع أبطاله ومواقفهم ونموهم مبتعدا في تشخيصه عن معاني التجريد والتعميم[5].

---

[1] مصدر البحث: ص 254.

[2] مصدر البحث: ص 268.

[3] مصدر البحث: ص 272.

[4] مصدر البحث: ص 274-275.

[5] مصدر البحث: ص 275.

لقد أدت الرؤية الأسطورية لعالم "الحوات والقصر" إلى ازدواجية جمالية ودلالية تستعير كل ما يساعد على خلق حالة أسطورية ينبجس منها عالم جديد هو المجاز والحقيقة معا وفي وقت واحد، وإننا نواجه أحداثا مشبعة بالرمز وتقنيات تمزج كل هذا في بنية متجادلة ومتوحدة[1].

إن الرؤية الأسطورية تتجلى في هذه العوالم الغرائبية، التي ترافق البطل في رحلته لتضفي عليها عمقا إنسانيا وترسم في الوقت ذاته خطا موازيا تتكئ عليه، وهو خط التصوف الذي يلبسها مناخاته الشفافة.

كما استخدم الكاتب أسلوب (الرؤية من خلف)، حيث أن الراوي يعرف أكثر من الشخصيات، ويظهر ذلك في غلبة الوصف والسرد على التعبير، ما عدا المقاطع التي يناجي فيها البطل نفسه، كتعبير عما يمكن تسميته بتراكم الوعي الذاتي الذي يمثل خطا تتصاعد فيه مواقفه، كما تنهض بالموازاة حركة وعي الجماهير التي تبلور موقفها باتجاه قفزة نوعية تغير مصيرها بشكل نهائي وبصورة يبدو معها هذا التغيير وكأنه خاضع لمنطق التجادل، الذي يسود البناء كما يحكم الرؤية[2].

[1] مصدر البحث: ص 275.

[2] مصدر البحث: ص 276.

➢ **المبحث الثاني: مظاهر التناص السردي في رواية "الحوات والقصر"**

عندما نتعامل مع نص ما فإننا نأخذ مسارين مختلفين، يمثل المسار الأول اعتبار النص بغير عالم وبغير مؤلف، ونأخذ في تفكيك علاقاته الداخلية، انطلاقا من معرفة بنيته الخاصة ويمثل المسار الثاني إدخال النص بما هو خارج عنه، وبمعنى موجز محاولة تفسيره.

وهذان المساران ينتميان كلاهما إلى عملية القراءة التي تشكل جدلية معينة بين القارئ والنص المقروء، ولكننا نحاول من خلال دراسة التناص (*Intertextualité*) في رواية "الحوات والقصر" فتح قناة جديدة للتواصل والحوار، تختلف في جوهرها عن المسارين السابقين.

فمن ناحية فهي لا تخرج عن النص الروائي، ولكنها لا تكتفي به، بل تتفاعل معه وتسعى إلى استحضار عوالم أخرى، أو لنقل مراجع ثقافية أخرى، تجد جذورها في أعمال فنية أخرى أو في مدلولات مسننة بطريقة فنية، وهذا ما يعطي لهذا العمل جدية الطرح فالتناص إذا نظرنا إليه من زاوية النصوص في ذاتها هو استعارة نص سابق لاستكمال نص آني حاضر، مما يشكل في النهاية قطبا دلاليا يعني بتقديم الخبر المقصود ويحيل بعد ذلك إلى منطقة محددة من الجغرافية الثقافية التي يقصد إليها النص الجديد.

فالتناص على مستوى الكتابة، نص تراكبي يكون الجزء المنصوص كالمشبه به، لا تفهم طبيعة المشبه إلا به، لأن "النص المعين (المقروء) لا يمكن فهمه دون الرجوع إلى عشرات النصوص التي سبقته وأسهمت في خلقه"[1]، أما إذا نظرنا إليه من زاوية النص أو الكاتب، فالتناص يصنع للقارئ الناقد معالم بارزة، يعرف من خلالها ماذا يقرأ الكاتب وماذا لا يقرأ، وماذا يحب وماذا يكره...، فالتناص في هذه الحالة لا يكتفي بعملية ملء الفراغات النصية بقصص من متون مغايرة بل يتحول إلى ميتولوجيا موحدة تتداخل فيها عناصر الماضي والحاضر تداخلا يجعل الكاتب ذاته لا يفصل بين هذه الميتولوجيات، مما يجعل الناقد كاتبا جديدا يشرح للكاتب الأول نصه ويحدد له معالم جديدة لم تكن في الحسبان، أما النقاد القدامى فقد نظروا إلى هذه الظاهرة بعين الريبة والشك وأدخلوها في باب "السرقات الأدبية"، أما في البلاغة العربية فسميت بمصطلح "الاقتباس" أو "التضمين"

[1] ثامر فاضل: من سلطة النص على سلطة القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، العدد 49/48، ص 92.

أو "الأخذ" إذا ما أخذ الأديب معنى من المعاني أو صورة من الصور ثم تجاوزها إلى صورة أحسن منها، فهو أحق بذلك من غيره[1].

فالتناص تداخل لمجموعة من النصوص في رقعة كتابية واحدة، وهي ظاهرة مفروضة على الكاتب، وقد طرحت هذه المسألة لسانيا عندما حاول "دوسوسير" التمييز بين ما هو آني وما هو تاريخي اللغوية ولكن المسألة عندما ينظر إليها من ناحية الموضوع الذي هو اللغة، فالتاريخي والآني يصيران شيئا واحدا.

فعندما ندرس نصا آنيا فإننا في الحقيقة بصدد دراسة لغة اجتماعية هي ملك للجميع، وهذه السمة تجعلها تاريخية، بمعنى آخر فهي في هذه الحالة بمثابة مجموعة من الدلالات التي قطعت مراحل عبر نصوص متعددة، لتصل إلينا، فكل دراسة هي في الواقع دراسة تناصية، ولكن العمل الأكاديمي يبعد شبح المشترك العام، ويركز على الخاص المميز وهذا ما جعلني أتمسك بما أراه بارزا في ذاته قرائن معنوية أو لفظية لا تقبل الرد تاركا جانبا ما يمكن أن يتسرب إلى صحته "الشك في بنية التناص" (كسورة يوسف عليه السلام) ومساره المتطور عبر القرائن القرآنية[2].

وإن هذا النص الذي نحن بصدد تحليله، يحيلنا من خلال عنوانه "الحوات والقصر" على عتبة نصية ترسم عوالم ملحمية وصراعية بين "البطل" و"القصر" مع ما يحيط بهما من سياقات متعددة التركيب، فالأحداث تدور بين سبع قرى وسبعة مراكز وقصر[3].

إلى هذا العالم السفلي، حتى وهو في لحظات استرجاعه لبعض الرموز التاريخية العربية الإسلامية: (المتنبي، المعتصم، خولة ... إلخ) فهو ينطلق من المدركات المجردة المتتالية في صور الغياب والحضور ولا ينطلق من الواقع اليومي الذي يستنفر هذه العناصر ويحيلها على مرجعتيها الراهنة[4].

---

[1] حبار مختار: قراءة تناصية في قصيدة الياقوتة، مجلة تجليات الحداثة،جامعة وهران، العدد الأول، عام 1992، ص 59.

[2] مصدر البحث: ص 255.

[3] مصدر البحث: ص 226.

[4] مصدر البحث: ص 212.

ويشير المؤلف إلى أن بطل الرواية يعود إلى الماضي من خلال الاسترجاعات التأملية لبعض المشاهد أو الشخصيات الفاعلة في التاريخ العربي الإسلامي، وهي ليست عودة عفوية، ولكنها محاولة لرؤية العالم من منظور يختزل الواقع ويقفز عليه، للدلالة على عبث المحاولة الانتقائية التي تنتشل من ركام التاريخ بعض جوانبه لبعثها أو الاستنجاد بها[1].

إن "وطار" قد روايته من خلال تعددية الرؤى والمعانين وحاول أن يضفي الطابع الشمولي على شخوصه، إذ أننا نحس بتوافق سلوك الأبطال مع صفاتهم الذاتية، وإن الكون الروائي يؤخر بنسوج فنية عديدة، فمن الإسقاطات التاريخية إلى توظيف الثقافة الشعبية، إلى الكشف عن العوالم الداخلية لأسرار النفس الإنسانية بكل تقلباتها وضياعها في متاهات التهميش، إلى تلك المونولجات العميقة العابقة بالحزن والمحصنة في إطار تعبيري متماسك لكأنما أراد "الحاج كيان" أن يتوسل العالم بهذه البلاغة الشعرية العارمة[2].

كما استخدم الروائي الأساليب الشعرية على مستوى بعض العبارات، بحيث يتم إغراق ما هو تاريخي فيما هو شعري[3]، وتتداخل اللغة الصوفية المكثفة في ثنايا السرد عير الشطحات والتهويمات العديدة لـ "الحاج كيان"[4].

لذلك نعتقد أن الكاتب قد تفوق في الصياغة الفنية لهذا النص الروائي المليء بالترميزات، واستطاع أن يتجنب الخطابات المباشرة، فرغم أن الأحداث تجري في مبغى إلا أننا "لا نجد صورة جنسية عارية، ويدخل الإنسان وكأنه في ورشة من ورشات العمل يشعر بمشاكل الناس وهمومهم".

ونعتقد أن الذي يشدنا لهذه الرواية هي التوهجات التي تنضج بها شطحات "الحاج كيان" أحيانا بنوع من المونولوج المنغم، وأحيانا أخرى على إيقاع التراث المحلي وخاصة تلك المقاطع من الغناء الشعبي "عينيك والشمس بي الاثنين طلبوا هلاكي"، وفي مواضع أخرى يحلق الروائي داخل النص، عبر أسلوب صوفي يعانق الأعطاف الداخلية

[1] مصدر البحث: ص 214.
[2] مصدر البحث: ص 217.
[3] مصدر البحث: ص 218.
[4] مصدر البحث: ص 218.

لنفسية "الحاج كيان" المكلومة، مقدما وجهة نظر في الكون والوجود عبر أنساق لغوية شفافة كأنما البطل يحاول أن يتصالح مع ذاته في لحظات التشكل والإشراق والمصارحة[1].

أخيرا، لقد كان همي أن أركز في هذه الدراسة على شخصية "الحاج كيان" كبطل مركزي، واستخرج منظورها ورؤيتها ومختلف الإسقاطات التاريخية التي رافقتها، وقد وقع اتياري على هذه الشخصية لأنها تمثل إيديولوجيا النص الروائي، ولا أقول إيديولوجيا الكاتب، فأنا ممن يؤمنون بأنه "ينبغي أن نفرق بين الكاتب والعمل الأدبي، إذا أننا ننظر إلى العمل الأدبي على أن له استقلالية عن المؤلف، ونحرص على عدم الخلط بينهما ويجب أن ينسب المنظور الأيديولوجي هنا إلى العمل نفسه، لا إلى المؤلف سواء وافقه في الواقع أم خالفه" وبالتالي فالنص الأدبي يعبر عن نفسه بذاته، ويبدع توازنه الخاص به.

وقد توصل الباحث إلى أن الطاهر "وطار" في هذه الرواية اتجه أكثر للاهتمام بمسألة الشكل والبناء والإيهام ومسرحة الأحداث واستعمال الحوار السردي والتناوبي، مع إبراز العوالم الداخلية للشخوص والاعتماد على الوصف، لا باعتباره وظيفة تزيينية (*Décoratif*)، ولكن يؤدي دورا موحدا بين وجهة نظر المحمولات والموضوعات، كما يقوم بوظائف تبئيرية (*Focalisatrice*) كما أن المؤلف لا يتدخل ليدلي بآرائه بشكل مباشر ولكنه يترك وعينا ومن خلال السرد، يستقبل الحدث الذي تعبر عنه الحركات والإشارات الملفوظ اللغوي[2].

[1] مصدر البحث: ص 220.

[2] مصدر البحث: ص 221-222.

➢ **المبحث الثالث: تحولات الاتصال والانفصال في رواية "تجربة في العشق"**

إن علم القص (*Narratologie*) يندرج ضمن الدراسات الحديثة التي يسعى أصحابها لعلمنة المناهج التي تتناول الفنون الإبداعية بالنقد والتحليل بعيدا عن المحاكاة اللفظية الهادرة بالملاسنات الجوفاء.

وعلم القص هو فرع من فروع علم النص (*Textologie*) الذي تمخض بدوره من علم العلامات (*Sémiologie*)، وبتطور الدراسات ظهر علم النحو التوليدي الذي لم يكتف فقط بدراسة البنية الخارجية بل أعطى أهمية كبيرة للاعتناء بالبنية العميقة، وطرح مختلف الجوانب المتعلقة بالجملة وعلاقتها بالخطاب، وكما يقول "شابيول": «إن الجملة ليست مجموع مكوناتها اللفظية، وكذلك معنى الخطاب، وكذلك معنى الخطاب ليس مجموع الجمل التي يتألف منها».

واتسعت مجالات تحليل السرد القصصي تحليلا علاميا، ويمكننا أن نشير إلى بعض الاتجاهات النقدية في تحليل السرد القصصي كما يقول:

- طريق تحليل فنيات الخطاب "رولان بارث".
- طريقة تحليل القوانين والضوابط التي تتحكم في الكون السردي "بريموند".
- طريقة تحليل منطق العمل السردي"تودوروف".
- طريقة تحليل العلاقات الممكنة بين الشخصيات "قريماس".
- طريقة تحليل العلاقات بين الوحدات السردية وكيفية ظهورها في الخطاب "شميدات".

وداخل المجال الأخير للتحليل نجد "ميك بال""*Mieke Bal*" التي عرفت علم القص بأنه عمل السردية (*Narrativité*) أو العلم الذي يروم صياغة نظرية النصوص في سرديتها، كما لاحظت "ميك بال" أنه يمكن أن نميز في النص القصصي بين مستويات ثلاثة:

النص السردي (*Texte Narratif*)، القصة (*Le Récit*) والحكاية (*L'Histoire*).

ولعلها تقترب في هذ التوجه –إلى حد ما– من "فلاديمير روب" الذي يرى أن: "سردية نص ما هي الطريقة التي تتيح للنص فك رموزه باعتباره سرديا، وعلى هذا النحو يمكن القول إن السردية محددة بالعلاقات الرابطة بين النص السردي والحكاية".

ونشير إلى أن عددا من الباحثين قد انساق إلى تطبيق منهج "بروب" تطبيقا ميكانيكيا دونما التفات إلى نقائصه المتمثلة في إهماله للبنية العميقة التي تنظم الخطاب.

وقد انتبه إلى هذه النقائص على الخصوص الباحثان "دوموزيل" "*Dumézil*" و"ليفي ستروس" "*Levis Strauss*".

وقد اقتصر الناقد في هذه الدراسة على تقدم بعض الاقتراحات التحليلية لمستويات السرد المختلفة مركزا على بعض الجوانب ومهملا لجوانب أخرى أي بحسب ما تسمح به الإمكانات التطبيقية، وما يتيحه النص من تأويلات واحتمالات وما يبرزه من تتابع وتغير، وبدأ بالمستوى السطحي للبنية وكل ما يتعلق بالمركبة السردية ويمكننا أن نميز في النص بين نوعين من الملفوظات:

❖ **ملفوظات الحالة:** وتعني امتلاك ذات لموضوع ما أو عدم امتلاكها له.

❖ **ملفوظات التحول:** وتعني طبيعة العلاقة التي تربط بين الذات والموضوع في تطورها داخل سياق النص السردي أي تعاقب الحالات والتحول حيث ينشأ تحول رئيسي من الانفصال والاتصال أو العكس[1].

ونهتم بحالات التحول التي نجملها في هذه العناصر:

– الإنجاز (*Performance*): ونعني به العملية التي يتم بها التحول من الانفصال إلى الاتصال والعكس.

– الكفاءة: (*Compétence*): ونقصد بها ما تحتاج إليه الذات الفاعلة من قدرات لإنجاز برنامجها عبر هذه العناصر الأربعة:

وجوب الفعل، إرادة الفعل، استطاعة الفعل ومعرفة العقل.

– الإيعاز: (*Manipulation*): وهو جملة العمليات السرية التي تسلط على الذات الفاعلة في مسيرتها داخل سيرورة النص.

– الحكم (*Sanction*): ويتمثل في النهاية التي يؤول إليها الناقد "بودييبة" الاقتراب من البنية السردية لرواية "تجربة في العشق" لـ "الطاهر وطار".

[1] مصدر البحث: ص 279.

1- الإنجاز:

لدى قراءتنا لرواية "تجربة في العشق" نستطيع أن نغامر بتحديد برنامجها السردي المتمثل في قطبي الاتصال والانفصال.

- "اتصال" تعززه الهذيانات المتواصلة التي تهيمن على فضاء النص وتطبعه بنوع من الحلولية الصوفية البارزة.
- "انفصال" يعززه الإحساس بالاغتراب والجنون وصعوبة التكيف مع المحيط والواقع والتاريخ،والسقوط فوق حافة الانقطاع والانهيار، فتبدو لنا حالات الانفصال والاتصال كظواهر مهيمنة على الحركة السردية، منذ الصفحات الأولى للرواية، حين يفاجئنا الراوي البطل بإسقاطاته "الشيزوفرنية" الساخرة، وكأنه يعيد تفكيك الأشياء وتركيبها من خلال المنظورات الحلمية المداهمة[1].

وإذا نظرنا إلى عنوان الرواية ذاته، فهو يعبر عن "تجربة" الاتصال المتحقق والمفقود في الآن نفسه، فالعشق هو المكابدة وشدة الوجد والنزوع لملاقاة الذات الحاضرة بظلالها، الغائبة بقطوفها، وبهذا فإن عنوان الرواية كسلطة رمزية ودلالية منسجم تماما مع المتن الروائي، ومع الاستهلال الذي يبدأ بالدوار والجنون والتساؤلات الفلسفية العارمة بالدهشة والاستفزاز، ورصد التاريخ الداخلي لسيرة ذاتية تكتبها خلجات النفس وأفعال الرغبة.

إن المتن الروائي يحيلنا باستمرار على مرجعية التمزق المتراكمة، زمننا بشكل غير تسلسلي، كما أغلب التبدلات والتنوعات الإيقاعية، تؤكد وتمهد لوحدات "الانفصال" التي يقع ضمن الترتيب العام لنسق حكائي بطيء ومتقطع[2].

إن هذه المناجاة الداخلية ذات وظيفة إضائية لوحدات نصية متعددة، يبوح بها البطل في هذيانه الصوتية مع دوران الشريط[3].

---

[1] مصدر البحث، ص 279-280.

[2] مصدر البحث، ص 281.

[3] مصدر البحث، ص 282.

2- الكفاءة:

إن الذات الفاعلة تتمتع بقدرات وتطمح إلى تحقيق غايتها وتتمثل هذه الكفاءة في امتلاك بطل الرواية لموهبة الفن، فهو ممثل مسرحي كبير، سخر كل عبقريته المسرحية لخدمة بلده وهو يزال يحن إلى الركح وأنواره المتلألئة ولكنه قد أقيل من المسرح وتحول إلى مستشار ثقافي للوزير، ولكن بدون إدارة أو ميزانية فهو يقول عن نفسه بمرارة:
«أنا مستشار الوزير، الذي لا يشاورني في شيء، إيه يا زمن! لقد كان سعادته ممثلا عاديا في الفرقة المسرحية التي كنت أرأسها وأقودها لتجوب العالم وتقدم صورا عن بطولات الشعب وعاداته».

هذه صورة أولى لشكل الكفاءة المغتصبة التي سلبت منه وتحول فجأة بعد عزله من المسرح إلى مجرد بيروقراطي بلا قرار تنفيذي وبلا وضع قانوني يحميه من الإهمال والتهميش[1].

إن كفاءة المستشار لا تحقق فعليا، إلا من خلال العوالم الموازية التي يصفها بنفسه والمؤكدة بالمقابل على هشاشة الواقع المدان والمحكوم سياسيا بهرمية مزيفة ومقولبة.

وبهذا فإن "وطار" قد قدم لنا شخصية اجتهد في صياغتها وإضفاء أبعاد حقيقية عليها، وسط نص تتفاعل فيه منظورات أدبية عديدة، تتكئ على علاقات فنية متميزة، نحكي حركية الواقع وتتجاوزه إلى المجاز الأيديولوجي المنسوج وسط المشهد الروائي العام.

3- الإيعاز:

لئن كان "الإنجاز" و"الكفاءة" ينتميان إلى البعد العملي الذي تختص به المركبة السردية، فإن "الإيعاز" و"الحكم" يندرجان في سياق البعد المعرفي.
والإيعاز يفترض علاقة بين الذات الفاعلة القادرة على الإنجاز وبين الطرف الآخر الذي تكون مهمته استنفار أو إقناع الذات الفاعلة بالانفصال أو الاتصال.

من خلال الخطاب المسرود نلاحظ صورة الراوي المتنقلة عبر المعاينات والمشاهدات والأحداث التي في ذاته، وتؤثر التحولات الصيغية المتناسلة في تقديم الحكي وإضاءة التعابير بذاتية المتكلم في علاقتها بالمحيط الحدثي، ولذلك فإن ذاتية المستشار

[1] مصدر البحث، ص 283.

تتجر خطاباتها وأفعالها بتمركزات مباشرة عبر الغوص في الذاكرة، وتقديم التلخيصات المشهدية، حيث تختلط الأفعال والجمل القصيرة بالجمل الطويلة محدثة توترا حادا وغنائية عالية لا تنتهي إلا بانتهاء الحدث[1]. ونرى أن عالم "وطار" في هذا العمل ليس مجرد بناء روائي تخيلي، يعكس أو يوازي فقط حركة الواقع، بل أن حركة الواقع الفعلي تدخل في نسيج هذا العالم الروائي عبر أحداث التاريخ الواقعية، هذه الأحداث التي تشارك في نسج أحداث العالم الروائي وتكوينه، وتصنع التشابك بين العالم الروائي والعالم المعيش، وبهذا يكون مثل هذا المنظور الروائي تأملا في التاريخ وهو يتحقق في الزمن وهو يتحرك في الواقع وهو يتشكل[2].

4- الحكم: يمكننا أن نلخص عناصر الحكم في ما يأتي:

☆ التأكد على المرجعيات الأسطورية والتاريخية وتماشي شخصية البطل مع أسطورة "بروميثيوس" البطل اليوناني المتمرد، الذي يقود الآلهة من أجل مساندة الجنس البشري ويتعرض نتيجة ذلك للعقاب الشديد.

☆ الوفاء في نهاية المطاف لفجرية كمركز تأويلي للارتباط بالوطن والهوية والذاكرة، وإن احتفاء البطل بالعودة إليها يفجر في ذاته الإحساس بالتواصل والتكامل ويحصنه ضد الانشطار والانفصام.

☆ غلبة ملفوظات الحالة على ملفوظات التحول.

☆ اقتصار الذوات المرسلة على القيام بأداة محدد.

☆ وجود شخصيات ذات دلالات مؤثرة وتشكل بمفردها موضوعات سردية موازية مثل: علاقة البطل بأولغا عمود الهاتف وما يحيط به من أسرار التعلق بفجرية الشاعر اليمني البردوني ...

☆ إسناد أدوار غرضية لذات واحدة تتعدد عبر توصيفات متحولة ومنتقلة مثل: الراوي هو البطل، هو الفنان القدير، هو مدير المسرح، هو المستشار والعاشق والمناضل ... إنه ذات فاعلة ويمتلك كل هذه الصفات ككفاءة وإيعاز.

[1] مصدر البحث، ص 284-285.

[2] مصدر البحث، ص 288.

☆ التمظهر الواضح للبعد الصوفي في تأكيد الشيء ونفيه وذلك الاختلاء والانطواء الذاتي ببيت الحكم، حيث يمارس عشه للكلمة ويؤلف نصوصه التي تتباين فيها الآراء وتختلف[1] كما تتدخل الترميزات الزاخرة بالتناص، مما يجعل الرواية تمثل بحق الجاذبية نحو بلوغ لحظة عوالم الإشراقات والحالات التي تنفذ على اللب من غير تصنع اجتلا بتنفذ مفعمة بالطرب والحزن، إلى أن تتحول إلى صفات ثابتة للنفس التواقة للمزيد من العلو[2].

ننتقل الآن إلى مستويات البنية العميقة، ونحدد بعض المكونات التي تتحكم في المركبة الخطابية مثل:

➢ **الأدوار الغرضية (*Rôles Thématiques*) -مستويات الرواية والتأويل-**

1- الأدوار الغرضية:

ونعني بها مختلف المجالات التصويرية التي تقدم لنا جانب آخر من جوانب الشخصية (أي ترجمة ما للمستوى العميق من محتوى دلالي، إلى ما يقابله في السلوك الاجتماعي)، وبالتالي فإن رواية "تجربة في العشق" تكتسي أبعادا رمزية، فالبطل رغم انتمائه للطبقة الوسطى بكل ميراثها الثقافي والاجتماعي، فإنه لا يمارس وعيه إلا عبر التداعيات الهذيانية، التي تصبح بدورها واقعا آخر موازيا يرمز للوعي المقموع والمثل المكتوب.

وهنا يتشكل النزوع التجريدي للبطل وسط الشاعرية اللغوية المضمرة، فإذا هو يؤثر في الأحداث ولا يتأثر بها، وبهذا تتجادل مختلف الأفكار لتؤسس مرجعها الداخلي المفتوح على التأويلات غي الخطية لنستعيد قراءة مرحلة تاريخية كاملة من تاريخ الجزائر.

كما نلاحظ أن الراوي -البطل- يجمع فيذاته عددا كبيرا من الأدوار الغرضية، محتكرا بذلك دور البطولة في هذه الرواية، لنتذكر ملامح أبطال الروايات السابقة للمؤلف مثل "بو الأرواح" في "الزلزال"، "الحاج كيان" في "عرس بغل" وعلي الحوات في" الحوات والقصر"...

وعلى العموم فإن شخصيات "وطار" تبدو لنا ذات اتجاه ودوافع إنسانية عميقة وبذلك فهي غير مرتبطة بالأحداث الآنية المحددة أو الثابتة بقدر ما هي مرتبطة بمنظور نفاذية ووعيا من قبل الكاتب.

---

[1] مصدر البحث، ص 291.

[2] حمادي عبد الله: مساءلات في الفكر والأدب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص 456.

2- مستويات الرواية والتأويل:

تبتدئ الرواية بمونولوج يستنبط ما يدور في أعما الراوي، الذي يقدم لنا النص بصيغة ضمير المتكلم، ومنذ المشاهد الأولى نحس أن الراوي يبدأ في الانفتاح على المحكي التراثي واستنهاض الذاكرة.

وأحيانا نجد في الرواية روائيين أحدهما خفي عليم بكل التفاصيل في أدق صورها، بينما الراوي الآخر حاضر وفاعل وكثيرا ما تنمحي الحدود بينهما ليتبادلا الأدوار بالتناوب ولكن شخصية -البطل- هي التي تطغى على سيرورة القص وتحتل مكانة كبيرة من الحيز العام للرواية[1].

ألقى الناقد "بودبية" الضوء على شخصيات الرواية، وأشار إلى أن شخصيات هذه الرواية ليست كلها من صنع الخيال المطلق فهي شخصيات محتملة وممكنة الوجود ، وهو لا يهتم فقط بالكشف عن مظاهرها الخارجية، وإنما يسعى للكشف عن حقيقتها الداخلية وأسرارها وتقباتها النفسي والروحية[2]، ولاحظ أن الاتصال في رواية "تجربة في العشق" غائب في الواقع ولكنه متحقق في الهواجس وملذات الوهم، وهكذا تتبني الرواية على فضاء مزدوج يتدفق أحيانا بملفوظات الاتصال، وأحيانا أخرى ينفتح على مستويات أخرى للانفصال وإن الكاتب لم يعتمد في روايته المفهوم المدرسي للمذهب الواقعي الاشتراكي، فلقد لجأ باستمرار إلى توظيف البطل المضاد، وخاصة في هذه الرواية التي تتزع نحو التشكيل والتخييل والإنكفاء التأملي المكتنز بالخيبات دون الوقوع في النزعة التفاؤلية السطحية.

يمكن القول أن هذه الرواية تنطوي على مفهوم واضح للإنسان وقدراته التغييرية فهو بدراسته للواقع الدائم التطور والتحول وتحليله للعلاقات الاجتماعية قد صاغ لوحة صادقة لحياة عصره الخاصة والاجتماعية[3].

---

[1] مصدر البحث، ص 295.

[2] مصدر البحث، ص 296.

[3] مصدر البحث، ص 298.

فرواية "تجربة في العشق" ذات مرجعية حسية كثيفة بغناها الاجتماعي والإنساني وهي تحيلنا باستمرار على ملامح الأبطال الذي يحملون التأويل وينفتحون على حقائق عديدة، والروائي في هذا العمل –بالذات– لم يكن يبحث عن حدث معين يتكئ عليه في تحريك مركبته السردية بل كان يبني الأفكار المجردة ويلبسها شكل الحدث،الذي يتقاطع مع الامتدادات الثقافية لأفكاره المتمثلة في بطل روايته، وكأنه بصدد البحث عن رواية جديدة تدعو إلى واقع جديد ولم تكن الرواية في هذا المشروع إلا علاقة محدودة في فضاء يتجاوزها باستمرار، وبهذا فقد كان "وطار" يعرف م يرفض ويفتش باجتهاد مذهل عن البديل المطلوب المتجاوز للوعي البسيط.

ونلاحظ في الأخير أن شخصية البطل قد أخضعت البطل للتصميم والاختيار الأمر الذي جعلنا نحس بنوع من الافتعال، كما أن الكاتب قد ألجم تلقائية التدفق السردي في بعض الصفحات ليستسلم للوصف، وبالتالي فقد أحسسنا بنوع من التعسف في مستوى السرد (*Niveau Diégétique*).

وعموما فإن النص محتشد بكثير من الرموز والتأويلات، فقد خلق لنا "وطار" شخصية واقعية بملامح أسطورية، وكأنه يدفع بها لتحقيق ذاتها الصغرى في الذات الكلية الكبرى –بتعبير يونغ– وهو في نهاية الرواية ينهيها كما ابتدأها، مقدما لنا صورة نموذجية للشخصية الأسطورية المعاصرة التي تبحث عن التوازن من خلال عشقها للذات الكونية[1].

[1] مصدر البحث، ص 298–299.

خاتمة

وما يمكن أن نختم به بحثنا هذا:

✓ أن الناقد إدريس بوديبة قد تعامل مع البنية على أساس أنها ليست كيانا مغلقا، بل على أساس أنها ذات دلالة وظيفية وغير معزولة عن الذات الفاعلة والتاريخ، عكس ما يرى النقاد البنيويون الشكليون في فصل البنية عن الذات والتاريخ وعن كل البنى الاقتصادية والاجتماعية.

وهم في ذلك يتعاملون مع الأدب تعاملا يستمد أدواته ومفاهيمه الإجرائية من اللسانيات، مما يؤدي إلى اعتبار النص كيانا لغويا مغلقا تنعدم علاقته مع البنية الاقتصادية والاجتماعية.

✓ انطلق الناقد في دراسته للبنية الدلالية من تصور مفاده أن وحدة الأجزاء ضمن كلية والعلاقة الداخلية بين العناصر، بل يفترض في نفس الوقت الانتقال من رؤية سكونية إلى رؤية دينامية، أي وحدة النشأة مع الوظيفة بحيث نكون أمام عملية تشكل للبنيات متكاملة مع عملية تفككها.

✓ يتبنى الناقد منظور واسع، لا يغفل التحليل الداخلي للنتاج واندراجه ضمن البنيات التاريخية والاجتماعية ولا يغفل كذلك دراسة السيرة الذاتية ونفسية الفنان، كأدوات مساعدة. كما دعى إلى إدخال النتاج في علاقة مع البنيات الأساسية للواقع التاريخي والاجتماعي تتبع الناقد خطوات المنهج البنيوي التكويني في النقد الأدبي، وذلك بمحاولته الولوج في البنيات المشكلة لنصوص الطاهر وطار من البنية الداخلية مرورا بالبنية الثقافية أو الايدولوجية ثم البنية الاجتماعية فالبنية التاريخية.

✓ قدم الناقد في دراسته لروايات وطار تحليلا أكاديميا مؤسسا لجملة من الإجراءات المنهجية في تحليل النصوص الروائية، وطريقة أخرى لقراءة الرواية قراءة تستند على الشمولية والإيديولوجية انطلاقا من الواقع.

✓ استطاع الناقد أن يعطينا تفسيرات منطقية وتأصيلا فلسفيا وجماليا لنشأة وتطور الرواية الجزائرية من خلال روايات الطاهر وطار.

✓ كما استطاع وضع أسس ثابتة، ومشروعا حداثيا يمكن من خلاله التعامل مع النصوص الروائية.

قائمة المراجع

قائمة المصادر والمراجع

1- إبراهيم الحاوي: حركة النقد الأدبي الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، د/ط، سنة 1984.

2- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط.1

3- أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب.بيروت: دار صادر، د.ت. ج7 .

4- أحلام معمري، نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، مجلة الأثر، 20 جوان .2014

5- إدريس بودیبة:الرؤية والبنية في روايات الطاهر،تصميم الغلاف الفنان عاطف بن عميرة،ط 1، 2000.

6- أدونس ، خواطر حول الشعر، مجلة الثقافة و الثورة، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ع.ع.د ت، د.س.

7- أدونيس ، زمن الشعر، دار العودة، بيروت،ط1978،2.

8- أدونيس ، صدمة الحداثة،دار العودة بيروت،ط1983،4 .

9- أسماء أحمد معيكل، رؤيا العالم و تصويرها في الرواية، مجلة الموقف الأدبي،إتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 369،31 كانون الثاني2002.

10- أسماء أحمد معيكل، رؤيا العالم و تصويرها في الرواية، مجلة الموقف الأدبي،إتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 369،31 كانون الثاني2002.

11- بارث رولان: وظائف القصة، ترجمة منذر عياشي، مجلة الآداب الأجنبية، دمشق، عدد 70، ربيع .1992

12- باقر جاسم محمد ، نقد النقد أم الميتانقد، محاولة في تأصيل المفهوم، مجلة عالم الفكر، العدد 3، المجلد 37، مارس 2009.

13- بطرس أنجيل: وجهة النظر في الرواية المصرية، مجلة فصول، القاهرة، العدد 2، عام 1982.

14- بن ضياف: محسن، دراسة يوسف إدريس، دار بوسلامة، تونس، 1979.

15- بوشزمة بوجمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر، ط1، 1999.

16- توماشفسكي: "نظرية الأغراض" ضمن نصوص الشكلانيين الروس"، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1981

17- ثامر فاضل: من سلطة النص على سلطة القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، العدد 49/48.

18- حبار مختار: قراءة تناصية في قصيدة الياقوتة، مجلة تجليات الحداثة،جامعة وهران، العدد الأول، عام 1992.
19- حمادي عبد الله: مساءلات في الفكر والأدب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.
20- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، سنة 1999.
21- حنا مينه، حوارات وأحاديث، دار الفكر الجديد، بيروت ،1992.
22- زرافا ميشال وآخرون: الأدب والأنواع الأدبية، ترجمة الطاهر حجار، دار طلاس، دمشق، 1985.
23- سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي. بيروت، لبنان:المركز الثقافي العربي، ط 2،2001م.
24- سليمان عشراتي، الخطاب القرآني، مقاربة توصيفية لجمالية السرد الإعجازي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط3، 1998 م.
25- سمير سعيد حجازي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، سنة 2007.
26- سيد إبراهيم ، في نظرية الرواية، دراسة مناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة والنشر ، القاهرة، د، ط1998
27- صاحب الربيعي: تقنيات وآليات الإبداع الأدبي، دار صفحات، سوريا، 2011.
28- صبري مسلم حمادي، أثر التراث الشعبي على الرواية العربية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1980م.
29- طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، القاهرة : دار المعارف، ط 2، 1980م.
30- عبد الحميد الحمداني، بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1،1991م.
31- عبد الحميد المحادين ، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن مني ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط 1، 1999م.
32- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، د، ط، 1994 م.
33- عبد الرحمن عدس وآخرون، مدخل إلى علم النفس ، نيويورك، جون وايلي وأولاده، ط2،1986 .
34- عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 2005.
35- عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، مكتبة الشباب،1982 مصر.

36- عبد القادر أبو شريفة ، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 2000م.
37- عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة "بحث في البنية السردية للموروث الحكائي"، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 2005.
38- عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د/ط، سنة 1981.
39 عبد الله خلف العساف، قراءة في مصطلحي الرؤية و الرؤيا، مجلة أقلام الثقافية شاملة و متنوعة، فلسطين، موقع منتديات مكتوب.
40- عبد المنعم زكريا: البنية السردية في الرواية، الناشر عن الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2009.
41- عبدالحميد بن هدوقة، كتاب المتلقي الرابع، بحوث وأعمال وزارة الاتصال والثقافة، ط1، سنة، 2001.
42- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ملتزم الطبع والنشر، دار الفكر العربي، مصر، 1412هـ/1992م.
43- عزيزة مريدن، القصة والرواية، دار الفكر، دمشق ، د ط، 1980م.
44- عزيزحنا داود، الشخصية بين السواء والمرض، مكتبةالأنجلو مصرية ط1، القاهرة ،1991.
45- علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، سنة 1988.
46- فؤاد مرعي: مقدمة في علم الأدب، دار الحداثة، بيروت، ط1، سنة .1981
47- فاطمة الزهراء سعيد، الرمزية في أدب نجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، القاهرة ، ط 1، 1981م.
48- قاسم سيزا أحمد: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العلمية للكتاب، 1984.
49- لويس كامل وآخرون، الشخصية وقياسها ط1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،1959 .
50- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط. المكتبة العلمية، طهران، د.ت. ج1 .
51- محمد زغلول سلام، النقد الأدبي، أصوله واتجاهاته ورواده، منشأة المعارف بالإسكندرية، د، ط، 1981م.
52- محمد ساري: النقد الأدب –منهجه وتطبيقاته عند الدكتور محمد مصايف.
53- محمد ساري: النقد الأدبي - مناهجه وتطبيقاته عند الدكتور محمد مصايف-، مخطوط جامعة الجزائر، سنة 1993/1992.

54- محمد سيف الإسلام بــوفلاقــة، الطاهر وطار في ميزان النقد -منظور إدريس بودية نموذجاً- مقال دنيا الوطن، 02-03-2014
55- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة ، بيروت ،1973.
56- محمد غنيني هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د/ط، سنة، 1973.
57- محمد ميزغني ، نقد النقد، في المفهوم والمقارنة المنهجية، مقال ، مجلة علامات في النقد، العدد 3، المجلد 16، جزء 64، فبراير 2008.
58- محمود الربيعي: في النقد الأدبي وما إليه، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د/ط، سنة .2001
59- محمود أمين العالم: الثقافة والثورة مقالات في النقد ، دار الأدب، بيروت، ط1، سنة 1980.
60- مخلوف عامر: تطلعات إلى الغد مقالات ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د/ط، سنة 1983.
61- مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنسر، بيروت.
62- مصايف محمد: الرواية العربية الجزائرية الحديثة -بين الواقع والالتزام-، الدار العربية للكتاب، تونس.
63- نبيل السمالوطي، الأيديولوجية و أزمة علم الاجتماع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، 1975.
64- نبيل راغب، فنون الأدب العالمي، لونجمان: الشركة المصرية العالمية للنشر، ط 1،1996م.
65- نبيل سليمان، مساهمة في النقد الأدبي، دار الحوار والنشر والتوزيع، سوريا، سنة .1986
66- نجوى الرياحي القسنطيني ، في الوعي بمصطلح نقد النقد وعوامل ظهوره، مجلة عالم الفكر، العدد 1، المجلد 38، يوليو- سبتمبر 2009.
67- نظمي عبد البديع محمد: في النقد الأدبي، منشورات جامعة الأزهر، الاسكندرية،د/ط، سنة 1987.
68- النقد السوسيولوجي: وقائع المتلقي الدولي الثاني حول الخطاب النقدي الأدبي المعاصر، باريس، 2006، ط1.
هورست ريديكر، الانعكاس والفعل دار الفارابي، بيروت، 1977.
69- وليد نجار ، قضايا السرد عند نجيب محفوظ ، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ط1985،1م.
70- يمنى العيد . تقنيات السرد الروائي ط1؛ بيروت: دار الفارابي،1990.
71- يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات، منشورات مخبر السرد العربي، 2007.

72- بشير محمودي ، نظرية الرواية في النقد الجزائري الحديث،رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، 2001، 2002 م.

73- مجموعة من الكاتب الروس: المدخل إلى الأدب، ترجمة: أحمد علي الهمذاني، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان الأردن، ط1، سنة 2005.

الفهرس

الفهرس

مقدمة أ

الفصل التمهيدي: النقد الأدبي النظري للرواية

مفهوم النقد الأدبي **06**

عند الغرب **06**

عند العرب **07**

في الجزائر **09**

نقد النقد الأدبي المصطلح والمفهوم **12**

تعريف نقد النقد الأدبي **12**

مهام الناقد **13**

البنية السردية **14**

مفهوم البنية السردية **14**

مفهوم البنية **14**

اصطلاحا **14**

مفهوم السردية **15**

مفهوم البنية السردية **16**

السرد في الرواية الجزائرية **17**

واقع السرد الجزائري **17**

خصائص النص السردي الجزائري **18**

مفهوم الرؤية **19**

بين الرؤيا والرؤية **19**

الفصل الأول: البنية الكلاسيكية في روايات الطاهر وطار

مرحلة السبعينات وتطور الرواية الجزائرية **23**

أعلام الرواية الجزائرية **23**

لطاهر وطار والتأسيس للرواية العربية الجزائرية **24**

أزمة البطل الثوري من المنظور الواقعي في رواية اللاز **28**

الشخصيات الروائية **29**

تعريف **29**

الشخصية في علم النفس **29**

الإنسان وشخصيته **32**

الشخصية في الأدب	**33**
شخصيات بسيطة أو مسطحة	**34**
الحدث الروائي المفهوم والعلاقات	**38**
بعض السمات الفنية	**42**
المتكأ الإيديولوجي في رواية العشق والموت في الزمن الحراشي	**44**
في مفهوم الأيديولوجيا	**44**
الشخصيات	**46**
بناء الزمن في الرواية	**47**
البنية الزمنية الخارجية	**47**
البنية الزمنية الداخلية	**47**
بناء المكان في رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي	**49**
الأحداث	**51**
المنظور السردي	**52**
الفصل الثاني: الأنساق الدلالية ونظام بنائها في رواية "الزلزال	**55**
الأنساق الدلالية ونظام بنائها	**55**
البنية الزمنية	**55**
الزمن في الرواية	**61**
الأزمنة الخارجية	**61**
الأزمنة الداخلية	**62**
المكان الروائي في الرواية	**63**
الأحداث في "الزلزال	**65**
الوظائف الدلالية	**70**
طبيعة القارئ	**70**
القارئ الحيادي	**70**
القارئ العالم	**71**
أغراض الرواية	**71**
الغرض الأول: باب القنطرة	**71**
الغرض الثاني: الموقف من الاشتراكية	**72**
الغرض الثالث: الموقف من العلم	**72**
الغرض الرابع: الموقف من الأشراف	**72**

المنظور والإسقاط التاريخي في رواية "الحوات والقصر"	**78**
الرؤية مع	**81**
الرؤية من الخارج	**81**
بناء المنظور الروائي	**82**
المنظور والإسقاط التاريخي في رواية "الزلزال"	**83**
مظاهر التناص السردي في رواية "الحوات والقصر"	**85**
تحولات الاتصال والانفصال في رواية "تجربة في العشق"	**90**
الإنجاز	**90**
الكفاءة	**92**
الإيعاز	**93**
الحكم	**94**
الأدوار الغرضية – مستويات الرواية والتأويل	**95**
الأدوار الغرضية	**95**
مستويات الرواية والتأويل	**96**
خاتمة	**99**
قائمة المصادر والمراجع	**102**
الفهرس	

الملخص:

تتناول هذه الدراسة الموسومة بالبنية والرؤية في روايات الطاهر وطار لإدريس بودیبة جانبا من التأسيس والرؤية النقدية من جانب بنيوي، ويعد الطاهر وطار مؤسسا للرواية الجزائرية الحديثة التي مرت بمراحل متعددة حتى آلت إلى ما هي عليه الآن فقد ركز هذا البحث على دراسة هذه المراحل مرحلة بمرحلة بإجراءات بنيوية وبمنظور بنيوي وخلصت إلى مجموعة من الرؤى والملاحظات، تصلح أن تكون أسسا للنقد بصفة عامة والنقد البنيوي بصفة خاصة.

Résumé :

Note étude qui a comme objectif la vison et le structure les écritures de *Tahar OUATTAR* de la part d'*Idriss BODIBAH* d'un coté de construction ou la vue critique d'une vue structural.
Tahar OUATTAR est le fondateur du roman algérien qui suivi plusieurs étapes jusqu'à l'arrivée à maintenant on a concentré notre étude. Etape par étape avec des observations structurales ou a conclu que les observations et les visions peuvent être des fondations critiques en générale, et critique structurale dans le cas spéciale.

تم بحمد الله