A-PDF Merger DEMO : Purchase from www.A-PDF.com to remove the watermark

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

جامعة المسيلة

كلية الآداب والعلوم الاجتماعية

قسم اللغة العربية وآدابها

الرقـــم التسلسلي: .....

العنـــوان :

ملامح الشخصية في روايتي "سيدة المقام" و"متاهات ليل الفتنة" لواسيني الأعرج، واحميدة العياشي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير

تخصص : أدب عربي — فرع : أدب جزائري حديث

إعـــداد الطالبة :

بن ناصر علجية

تحت إشراف الدكتور:

– عقـــاب بلخيـــر

تاريخ المناقشة: 2012/02/14

أمام لجنة المناقشة المكونة من الأساتذة :

- د . حسان راشدي أستاذ محاضر جامعة سطيف رئيسا .
- د . عقاب بلخير أستاذ محاضر جامعة المسيلة مشرفا ومقررا .
- د . شنان قويدر أستاذ محاضر جامعة المسيلة ممتحنا .
- د . بن يطو عبد الرحمان أستاذ محاضر جامعة المسيلة ممتحنا

السنة الجامعية : 2011/2010

مقدمة

يمكن أن تصنف المناهج النقدية أو مناهج الدراسات الأدبية إلى اتجاهين رئيـــسيين اثنين حسب تموقع الدارس من العمل الأدبي الذي يقوم بدراسته .

فمن الدارسين من يحاول أن يفسر العمل الأدبي من داخل العمل ذاته، أو من داخل الأعمال التي تشبهه والتي يدخل في نسق معها، وتدخل في هذا الاتجاه كـــل المنـــهجيات الشكلانية والبنيوية.

ومنهم من يحاول أن يفسر العمل الأدبي ليس من داخل العمل الأدبي ذاته، ولـــيس من داخل الأعمال التي تشبهه، ولكن انطلاقا من الحركية التاريخية للواقع الاجتمـــاعي – الثقافي الذي وجد فيه.

لقد تطرق أصحاب التوجه الداخل النصي عند دراســـتهم للأعمـــال الأدبيـــة في تركيزهم على مظهرها الشكلي والبنيوي، حيث راح بعضهم يختزل الأعمال الأدبيـــة إلى تاريخ مستقل للأشكال، وراح بعضهم الآخر يبحث في أنساق الوحدات اللغويـــة الـــتي تشكل العمل الأدبي في عموميته.

ينطلق البنيويين في دراستهم للأعمال الأدبية من أطروحة أساسة وهي أن العمـــل الأدبي شكل مستقل، بل هو عالم قائم بذاته ليست له علاقة مع ما هو خارج عنه وعـــن النسق الذي يدخل فيه، ومن أن دلالة الأشكال هي من نوع وظيفي فقط، معنى هـــذا أن الأعمال الأدبية في نظر هؤلاء تكتسب دلالاتها من أشكالها في حد ذاتها ومـــن أنظمتـــها الداخلية.

وقد اهتم أصحاب التوجه الداخل النصي في مجموعهم بتحليل وحدات النص الدالة داخليا، تلك الوحدات التي تؤسس في نظرهم العمل الأدبي في كليته، وبمحاولـــة إيجـــاد النسق الذي يربط بين الأعمال الأدبية التي هي من جنس واحد .

إن أصحاب التوجه الداخل النصي راحوا يركزون كل اهتمـــامهم علـــى تحليـــل الوحدات الدالة التي تشكل نظام العمل الأدبي بقوانينه الداخلية، كما راحوا يبحثون عـــن النسق العام الذي يربط هذا العمل أو ذاك بالأعمال التي يدخل في نـــسق واحـــد معهـــا فجعلوا همهم الأكبر في تعاملهم مع الأعمال الأدبية، إما البحث داخل هذه الأعمال عـــن

القواعد الثابتة فيها (النظام) كما فعل رولاند بارت والشكلانيون والسميائيون أو الكشف عن العلاقات الكلية الكامنة في المجتمعات البشرية كما فعل كلود ليفي ستراوس ومن تأثر بمنهجيته البنيوية الإنثروبولوجية .

إنهم على اختلافهم وتشابههم معا لا يهتمون بالواقع وتأثيره في الواقعة الأدبية ابتداء من المبدأ، وقد لاحظت إيديث كريزويل في سياق حديثها عن البنيوية في فرنسا بأنها كانت تتحرك عل أساس من النموذج اللغوي عند سوسير وأن تنويعات من هذا النموذج يمثل مهدا يضل بين عدد من النظريات البنيويين الفرنسيين خصوصا بان الدالة اللغوية لا يكسب معناها إلا داخل نسق من العلاقات. إن منهجيتهم ترد كل شيء إلى النظام أو النسق أو البنية وتلغي الإنسان أو الذات المبدعة و الحركية التاريخية وتأثيرها في الواقع ومن ضمنه الواقعة الأدبية.

إن دراسة العمل الأدبي تتطلب من الدارس وضعه في علاقة متعددة الأبعاد أو الاتجاهات؛ علاقته مع التاريخ ، علاقته مع المجتمع، وعلاقته مع الإنسان أو الفرد المبدع، وهذه هي العوامل التي تتفاعل فتنتجه مجتمعة ولذلك لا ينبغي الاكتفاء بفحص نسيجه الشكلي أو البنيوي ومقاربتهما لأعمال أخرى التي تشبهه ويرتبط معها في النسق.

لفتت انتباهي وأنا أطالع- بعض الآراء النقدية التي توصل إليها فيليب هامون حول مفهوم الشخصية الروائية، وما شد انتباهي أكثر هو تمييزه للشخصية الحكائية عن الشخصية الواقعية وما أحدثه هذا الكشف في حقل الدراسات البنائية النقدية لأنه مثل وجهة نظر أكثر شمولية واتساعا في حقل الرؤية النقدية فارتأيت أن آخذ بتصنيفية فيليب هامون لإبراز تلك الملامح، أو الخصائص.

إن الحقائق التي توصل إليها هامون بهذا الصدد جديرة بالدراسة، والتوسع فيها، وأعني التصنيفات الحديثة للشخصيات الروائية، والتي تضع قطيعة مع التصنيفات التقليدية. ورغبة مني أيضا في إبراز خصوصية وتفرد شخصيات هاتين الروايتين على اعتبار أنهما مثلتا أدب التسعينات — أو العشرية السوداء— وما قيل وما يقال عن هذه الفترة، وكيف ألقت بظلالها على النتاج الروائي، وتغير نظرة الروائيين التي مثلت منعطفا حاسما في مسار العمل السردي ، وبالتالي تميز شخوص الروايتين بسمات تغاير تماما سمات شخوص رواية

ما قبل التسعين. ومكون الشخصية من وجهة نظرنا يجب أن يولى اهتماما وعناية ودراسة وتحليلا كونه – من وجهة نظرنا – هو الركيزة الأساسية التي يستند عليهـــا أي عمـــل روائي، فلا يمكن أن نتصور رواية من دون شخصيات تقوم بوظـــائف وأدوار وبـــرامج سردية ورؤى مستقبلية وأقوال وأفعال.

وجاءت دراستنا موسومة بـــ (ملامـــح الشخصية في رواية سيدة المقام للأعـــرج واسيني، ومتاهات ليل الفتنة لحميدة العياشي) والسبب وراء اقتصارنا لمكون الشخـــصية وملامحه، وكذا رواية سيدة المقام ومتاهات ليل الفتنة.

نذكره فيما يلي:

أولا– أن الشخصية تمثل الباب الذي نلج منه لعالم الرواية، فلا يمكن تصور رواية بـــدون شخوص تتحرك في فضاء الزمان والمكان والحدث.

ثانيـــا– في الروايتين زخم من الشخوص ذات مواصفات مختلفة ومخالفة تماما لـــشخوص رواية ما قبل التسعينات.

ثالثـــا– أن كلتا الروايتين بينهما أواصر تشابه فشخوصهما تبحث عن الأمان والهـــدوء لتحب وتخدم الوطن الرائع .

وقد اعتمدنا اعتمادا كبيرا على ما قدمه الدكتور رشيد بن مالك من آراء نظريـــة ومفاهيمية وحتى تطبيقية إجرائية في رسالة دكتوراه الموسومة (بالسيميائية بـــين النظريـــة والتطبيق – رواية نوار اللوز أنموذجا) فاتبعنا منهجه في الدراسة والتحليل.

أما عن الصعوبات التي اعترضتنا – ونحن بصدد البحث – فهي كثيرة نذكر منها:

- قلـــة المصـــادر والمراجـــع، وإن وجدت فهـــي تنحو منحى منهجيـــا وصفيـــا أو إحصائيـــا (مناهج ما قبل البنيوية)
- قلة الدراسات الحديثة المتناولة لهذا المكون الروائي / الشخصية / وإن وجدت فهي نظرية تفتقر لما يقابلها من تطبيق .
- صعوبة ترسم خطوات المنهـــج البينوئي السيميـــائي، فلولا ما جاء في دراســـة رشيد بن مالك لبقينا نخبط خبط عشواء من غير أن نمسك بالمراحـــل الإجرائيـــة المتبعة في منهجنا .

وقد اعتمدنا خطة بحث نذكر مراحلها كالتالي :

- مقدمة قدمنا فيها للمنهج .
- فصل تمهيدي أضأنا فيه زوايا مهمة في عالم الشخصية وتطرقنا فيه للتعارض القائم بين الشخصية الواقعية والشخصية الروائية، وختمناه بعرض آراء فيليب هـــامون وتصنيفيته الشهيرة لشخوص الرواية
- فصل أول تناولنا فيه الشخصية في رواية سيدة المقام، وصنفناها ثلاثـــة أصـــناف مرجعية، تكريرية، رمزية وواصلة، وتطرقنا بمزيد من التفصيل للشخوص التي تمتلك برنامجا سرديا / مريم / و الحراس /
- فصل ثان تناولنا فيه الشخصية في رواية المتاهات ، فصنفناها في جدول إلى مرجعية تكريرية ، وواصلة ، وأرفقنا الجدول بتعليق .
- خاتمة

أخيرا نشكر كل من ساعدنا على إنجاز هذا البحث آملين أن يكون خطـــوة أولى لألف خطوة تليه فيما بعد – في حقل الدراسات البنائية ونخص بالذكر أستاذنا المـــشرف الذي لم يبخل علينا بوقته ونصائحه ومعارفه وندعو الله أن يوفقنا ويسدد خطانا إلى ما فيه خير ومنفعة وعلم.

الفصل التمهيدي:

آراء ومفاهيم حول الشخصية والروائية

ما الذي تضيئه دراسة الشخصية:

يحسن التفريق في دراسة الشخصية بين دراستها من وجهة نظر الفلسفة وعلم النفس، وبين دراستها في الإطار الفني، وتقتضي الدراسة أو العلمية ألا يكثر اللجوء إلى المناظير غـــير الفنية على الرغم من قوة التواشجات بين الفلسفة والفن.

فالشخصية قبل كل شيء (مقولة من مقولات القيمة وهي تحقيق لغاية وجودية، أمـــا الفرد فلا يفترض بالضرورة مثل هذه الغاية، وهي أيضا رمز على التكامل الإنـــساني والقـــيم الدائمة، وهي شاملة إذ تستوعب الروح والنفس والجسم جميعا)[1]. إن نزع الصفة الفردية عن مفهوم الشخصية أهم ما يمنح دراسة الشخصية ، فلسفيا وفنيا قيمتها، فالشخصية إضافة إلى ما سبق ذكره مركب إنساني اجتماعي، يحكمه اتساق – ليس متجانسا بالضرورة – عـــضوي وبيئي وثقافي شامل، فتنضوي تحت "العضوي" الملامح الشكلية والنفسية، والبنيـــة الجـــسدية والجنس، وتنضوي تحت "البيئي" مجمل العناصر الجغرافية والتاريخية والانتماء القومي والعرقي، وما إلى ذلك، ويشمل "الثقافي" كل البنى التي ينطبق عليها مفهوم (ما فـــوق العـــضوي) في السلسلة التصاعدية التي اقترحها سبنسر لتوصيف الوجود وتسييره: (اللاعضوي – العـــضوي – ما فوق العضوي) وبتعبير آخر: يشكل (الثقافي) كامل كتلة القيم والمعـــارف والعـــادات والتقاليد والأعراف التي تتضافر لطبع الشخصية بمقادير متفاوتة من كل منها.

يترع الفرد عموما خلال تجربة التثقيف إلى تبني الشخصية النموذجية التي ترسمها بيئته أو جماعته ، ولذلك يمكننا تحليل الشخصية المتحققة في الواقع من الإشراف على مقادير مـــن العناصر المجتمعية والبيئية التي ينتمي إليها الفرد / الشخصية موضوع التحليل، ويمكننا أيضا من الوقوف على مقادير من عناصر ما يسمى بالعقلية الجماعية السائدة، ومـــا يـــدعى (عقليـــة الجماهير) وإذا كان تحليل الشخصية الواقعية يمنحنا ذلك كله، فكيف ستكون الحـــال مـــع الشخصية الفنية؟ فأي فنان – روائي أو غير روائي – ومهما كانت سويته، يحاول أثناء رسم الشخصية أن يحشد عبرها أكبر كمية من القيم والعناصر والملامح النفسية والـــسلوكية الـــتي يراها متجذرة إلى الفرد من المجتمع، لتصبح الشخصية بالتالي نافذة يمكن التطلـــع منـــها إلى

[1] –صلاح صالح (سرد الآخر) الدار البيضاء ، المغرب ، المركز الثقافي العربي 2003 ، ص99-100.

مساحات واسعة من الواقع الحياتي، ويمكن أن تكون أيضا مسبرا يـــساعدنا في التعـــرف إلى التراكب الشاقولي لمجمل القضايا الأخرى التي يعجز عنها التجوال الأفقي.

فالشخصية على هذا الأساس تتجاوز الفرد وتتضمنه في آن واحد إنها (التحقق الذي يتم داخل الفرد لفكرته)[1] ومن الطبيعي أن تشكل الفكرة – الفردية أو العامة – من عدد من الأفكار الجزئية التي تتقاسمها الجماعة التي ينتمي إليها الفرد بأنصبة متفاوتة ، فحين نتحدث عن الشخصية ، فمن المهم أن (ندركها على أنها كل وليست جزءا، بل ولا يمكن أن تكون جزءا في لحظة من اللحظات، وهي لا يمكن أن تكون جزءا بالنسبة للمجتمع، أو بالنسبة لأي كل عام، إنها تمثل أعلى مكان في سلم القيم، غير أن قيمتها العليـــا تفتـــرض مـــضمونا كافيـــا يتجاوزها).[2]

وفيما يتعلق بالرواية ، فإن الشخصية فيها تشكل بؤرة مركزية لا يمكن تجاوزها ، أو تجاوز مركزيتها، فالرواية أكثر الأجناس الأدبية ارتباطا بالشخصية، لا يقاربها في ذلك ســـوى المسرحية التي سبقت الرواية إلى الظهور بمئات السنين، وبقيت حتى بدايات عهد الفن الروائي بالتبلور والانتشار تستأثر بتقديم الشخصيات، وبقيت تنوع أساليب تقديمها وتحـــسنها إلى أن أصبح إتقان رسم الشخصية معيارا رئيسيا للحكم علـــى المـــسرحية، وعـــاملا في نجاحهـــا وانتشارها، ولا أدل على ذلك من التذكير بشخصيات شكـــسبير في مـــسرحياته الخالـــدة (هاملت، مكبث، عطيل، الملك لير...)، ولكن المرونة الكبيرة للرواية بوصفها جنسا أدبيـــا، والحرية التي يمتلكها الروائي في تشكيل عوالمه ورسم شخصياته، جعلتا (الشخصية الأدبيـــة) أكثر اقترانا بالرواية من المسرحية، فالرواية (جنس أدبي يلتهم كل ما يقدم إليه)[3]، وهذا مـــا يتيح للروائي بذل ما يريد من جهود واستثمار ما يشاء من وسائل معرفية وتقنية، في ســـبيل تمكينه من تحقيق بعض التفوق في رسم شخصياته، بينما تضيع الشخصية المسرحية **غالبا ضمن** زحمة عناصر الفرجة والمؤثرات الأخرى المعتمدة في العرض المسرحي، لذا امـــتلأت الثقافـــة الإنسانية بشخصيات روائية عظيمة ، تستطيع كل منها أن تكون تكثيفا، وعرضا **لجملة مـــن** المفاهيم والأفكار والقيم وغير ذلك...

[1] – صلاح صالح : مرجع سابق ، ص**101** .
[2] – صلاح صالح :مرجع سابق ، ص**101**
[3] – صلاح صالح :مرجع سابق ، ص**102 - 103**

إن دراسة الشخصية الروائية من أهم الوسائط الرامية إلى إضاءة عـــوالم الروايـــة عـــبر مستويين:

الأول: فني جمالي، إذ يدخل رسم الشخصية في صلب ما يعطي الروايـــة قيمتـــها الفكرية والجمالية، وبلغ من عناية الروائيين برسم الشخصية أنها اعتمدت أساســـا لتـــصنيف بعض الأنماط الروائية، فعرف الاصطلاح الأدبي (رواية الشخصيات) الـــتي اســـتخدم فيهـــا الروائيون براعتهم الحرفية، وخبراتهم المعرفية لعرض شخصيات تمتلك قابلية الرسوخ في ثقافـــة الإنسان، فقد كان الروائيون (يشعرون أن في الشخصية دائما شيئا شيقا)، وفي هذا الـــسياق يماهي هنري جيمس بين الشخصية والأحداث التي لا تصير الرواية روايـــة بـــدونهما (فمـــا الشخصية سوى تمثيل للأحداث وما الحدث سوى تمثيل للشخصية)، وتذهب فرجينيا وولف إلى أبعد من ذلك إذ تعتقد أن (جميـــع الروايات تعـــالج الشخصية، وأن الشكل الروائـــي- هـــذا الشكل الأخرق كثيـــر الكلام، غير الـــدرامي، الثري المـــرن الحـــــي إلى هـــــذا الحد_قد خلق من أجل التعبير عن الشخصية، وليس للتبشير بالعقـــــائد أو الـــتغني بأمجـــاد الماضي).

والثاني: فكري معرفي، وقد تقدمت الإشارة إليه عبر نفي الفردية عن الشخصية وعدها نافذة للإطلالة على البنى المتجاورة في القطاع الإنساني الاجتماعي الذي تـــشمله الإطلالـــة، ومسبرا يمكننا من معرفة التراكب الشاقولي في القطاع نفسه.[1]

الشخصية بتعبير قريماس وتلامذته هي نقطة تقاطع والتقاء متسويين سردي وخطابي ، فالبنى أو البرامج السردية تصل الأدوار العاملية بعضها ببعض وتنظم الحركـــات والوظـــائف والأفعال التي تقوم بها الشخصيات في الرواية بينما تنظم البنى الخطابية الصفات أو المـــؤهلات التي تحملها هذه الشخصيات.[2]

إن دراسة الشخصيات يتم بالتركيز على هويتها أي مكوناتهـــا الوصـــفية التأهيليـــة، ويكون أيضـــا بالتركيز على هويتـــها الوظيفيـــة الحركـــية، هـــذه وتـــلك أي الوظائف

[1] – صلاح صالح :مرجع سابق ، ص**103** .

[2] –إبراهيم صحراوي (تحليل الخطاب الأدبي) دراسة تطبيقية، نقلا عن (**Entrevernes «groupe d'analyse sémiotique des textes » p.99**) ، دار الآفاق، ط**1**، الجزائر، **1999**، ص**154**.

والصفات أو المؤهلات عبارة عن مجموعة من العلامات المتفرقة عبر النص تشكل مـــا يمكـــن اعتباره "السمة المعنوية" أو "البناء الدلالي" Etiquette sémantiqueللشخصية.[1]

العمل السردي ينشأ عن فن السرد الذي هو إنجاز اللغة في شريط محكي يعالج أحداثا خيالية في زمان معين، وحيز محدد، تنهض بتمثيله شخصيات هندسية يصمم هندستها مؤلف أدبي فالعناصر هي إذا (مؤلف، لغة، حدث، زمان، مكان، وشخصية)[2] (إذا كانت الحبكـــة والشخصية تمثل النواة داخل الخلية الحية التي تشكلها الرواية، فإن ما سميناه باسم المحيط يمثـــل السيتوبلازم الذي تسبح فيه تلك النواة).[3]

والشخصية في كل هذا تمثل حيزا مهما لأنها السناد الأساسي الذي ترتكز عليه بـاقي العناصر، فالشخصية تتكلم والشخصية تصنع الحدث، والشخصية تتحرك في فـــضاء زمـــاني ومكاني، وأخيرا الشخصية تنطق بلسان الكاتب وتحمل أفكاره، فهي همزة الوصل بين الكاتب والقارئ.

لذلك كثر الحديث عن مفهوم الشخصية الروائية -أو الحكائية – ونشأ إلى جانـــب هذا المفهوم مفهوم آخر يقابله (الشخصية الواقعية) وطرحت بشأن هذه الثنائيـــة الإشـــكالية التالية: هل هناك فرق بين المفهومين؟ ، أو هل هناك فرق بين الشخص الواقعي والـــشخص الروائي...؟؟؟. وتباينت وجهات النظر بين النقاد فـــمنهم من لا يسلم بهذا الفرق – التمايز – (وحجته في ذلك أن الشخصية الورقية بعد أن تبلغ شأوا كبيرا من النضج الفني، وعنـــدما تتساوى كينونتها مع ذلك النضج ، غالبا ما تصبح ملازمة ومصادقة لنا، ثم مؤثرة فينا ، سواء كان تأثيرا شعوريا أو غير شعوري مثلها مثل أي شخصية صادفناها في حياتنـــا، فأعطيناهـــا صداقتنا أو أفرغنا عليها جام غضبنا).[4]

[1] –إبراهيم صحراوي ، المصدر السابق نقلا عن (p142, Paris , la Rousse (collectif) « Poétique du récit » in, « pour un statut sémiologique des personnages » (Hamon Philipe) ص 154.

[2] –محمد كراكبي ، " خصائص الخطاب السردي في قصة وجهان لعذاب واحد للأعرج واسيني " التواصل ، عدد8 جوان 2001 ص 195.

[3] –حميد لحمداني " بنية النص السردي " ، ط3 ، الدار البيضاء ، المغرب ، المركز الثقافي العربي 2000 ، ص81.

[4] –بشير بويجرة محمد " بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري " الجزء 2، وهران ، الجزائر ، دار الغرب للنشر و التوزيع 2001 ، ص37

لا فرق إذن بين الشخصية الوجودية، والشخصية الورقية ذات البعد الفني الجمالي التي تعطى لها كامل الحرية في التعبير عن نفسها وعن نوازعها ... في شحناتها الوجدانية والمنطقية المتمثلين في ذلك الشيء الذي ((ينعكس في كل ما يقوم به الإنسان من أعمال)).[1]

وهذه الرؤية لما يزال يتمسك بها نقاد لأنهم يصنفون الشخصيات إلى رئيسية وثانوية ويتحدثون عنها مستقلة عن الراوي والفضاء والزمان ويطلقون عليهـــا أحكـــام قيميـــة لأن تعاملهم هذا لا يستند على نحو النص ... إذ يعتبر الشخصية وحدة تشتغل في النص بوصفها ملفوظا.

والرأي الثاني أفرزته البحوث التطبيقية التي ظهرت (ممثلة في أبحاث فلاديمير بـــروب، ونقد علم الدلالة المعاصر ممثلا في أبحاث غريماس) وقد ظهر عندهما مفهوم الشخصية الحكائية ـمقابلا لمفهوم الشخصية الواقعية، فالأول مرتبط بوجهة نظر ألسنية، والثاني بوجهة نظر أدبية جماليةـ التي تتحدد من خلال أفعالها ... وسماتها، ومظهرها الخارجي ...

وهوية الشخصية الحكائية ليست ملازمة لذاتها، فحقيقتها لا تتمتع باستقلال كامـــل داخل النص الحكائي، وهذا لأن الضمائر التي تحيل عليها في الحقيقة **تحيل على ما هـو ضـد** الشخصية –بنفنيست– أي على ما هو ليس بشخصية، ويقدم الناقد مثلا لـــذلك: ضـــمير الغائب الذي هو في نظره ليس إلا شكلا لفظيا وظيفته أن يعبر عن اللاشخصية، لأن القارئ نفسه يستطيع أن يتدخل برصيده الثقافي وتصوراته القبلية ليقدم صورة مغـــايرة عمـــا يـــراه الآخرون عن الشخصية الحكائية.[2]

وهوية الشخصية الحكائية موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تـــستند إلى اسم علم يتكرر ظهوره في الحكي –رولاند بارت–.

(وهي من وجهة نظر بنائية بمثابة دليل له وجهان دال ممثل في عديد الأسماء أو الصفات التي تلخص هويتها، ومدلول ممثل في مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في الـــنص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها فصورتها لا تكتمل إلا باكتمال النص الحكائي).[3]

---

[1] –بشير بويجرة محمد ،مرجع سابق ، ص38

[2] –حميد لحمداني ، مرجع سابق ، ص50 نقلا عن " Roland Barthes, S/Z , seuil 1976 , P74 "

[3] – حميد لحمداني ، مرجع سابق ، ص50-51

لا يمكن أن تشكل الشخصية في النص الروائي معطى جاهزا فهي : "ليست في البدايـــة سوى سناد (مشار إليه في الغالب باسم علم دون أي مضمون دلالي واضح) فارغ يسند له الكاتب بالتعاقب وعلى امتداد الرواية بعض الوظائف (أو الأفعال) أو التأهيلات يأخذ البطل من خلالها شكلا ويتحدد".[1]

وهوية الشخصية هذه تحدد حسب بعض الباحثين اعتمادا على القارئ الـــذي يكـــون بالتدريج صورتها النهائية عن طريق القراءة ويرسم هذه الصورة انطلاقا مما يخبر به الراوي، أي الشخصيات ذاتها أو ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخـــصيات، وبالتـــالي تتعدد وجوه الشخصية الحكائية الواحدة بتعدد القراء واختلاف تحليلاتهم وهذا من وجهة نظر بنائية مزية تجعل الحكي غنيا بالدلالات.[2]

كما ظهر مفهوم آخر عند غريماس للشخصية مقترنا بنموذجه العاملي الشهير وهنا نجد الناقد يميز في هذا الحقل بين العامل والممثل ــ ويقدم بذلك هذا الناقد إضافة أو فهما جديدا للشخصية يمكن تسميته بالشخصية المجردة ...فليس من الضروري أن تكون الشخصية هـــي شخص واحد ... فالعامل يمكن أن يمثل بممثلين متعددين ... والعامل ليس بالضرورة شخص فقد تكون مجرد فكرة (كفكرة الدهر أو التاريخ) ...هكذا تصبح الشخصية مجرد دور مـــا يؤدى في الحكي بغض النظر عمن يؤديه ... فمفهوم الشخصية الحكائية عند غريماس يمكـــن التمييز فيه بين مستويين .

– المستوى العاملي الذي تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجردا يهتم بالأدوار لا بالـــذوات المنجزة لها .

– ومستوى ممثلي (نسبة للممثل) تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكـــي، فهو شخص فاعل يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد أو عدة أدوار عاملية ...

فالنظرة البنائية للشخصية مستمدة في مجموعها من مفهوم الوظائف في اللسانيات فالكلمة في الجملة لا تأخذ دلالتها إلا من خلال موقعها وسط غيرها من الكلمات ضمن النظـــام العـــام للجملة.[3]

[1] –رشيد بن مالك " السيميائية بين النظرية و التطبيق " رسالة دكتوراه ، معهد اللغة و الأدب العربي ، جامعة الجزائر 1994 ، ص 217

[2] –حميد لحمداني ، مرجع سابق ،ص 51.

[3] –المرجع نفسه، ص 52-53.

ويضيف غريماس في هذا الباب أن الشخصية الواحدة قد تمثل عدة عوامل.[1]

المخطـ ـط:

إن الكاتب إذ يقدم شخصية يكون حريصا على أن يعرضها واضحة الأبعـــاد، وهـــذه الأبعاد هي البعد الجسمي وأثره في سلوك الشخصية، البعد الاجتماعي وكيفية تأثيره في هوية الشخصية والبعد النفسي الذي يكون نتيجة للبعدين السابقين في الاستعداد والـــسلوك مـــن رغبات وآمال و عزيمة وفكر، وكفاية الشخصية بالنسبة لهدفها ...

ويشمل أيضا مزاج الشخصية من انفعال وهدوء وانطواء وانبساط، وإذا كانت الرواية الكلاسيكية تهتم بإبراز أبعاد الشخصية الثلاثة فان الرواية الحديثة قد أخذت تتخلص من هذا الإسار، فلم تعد تهتم بملابس البطل أو لون بشرته أو ... بل ربما يظهر البطل دون أن يحمـــل اسما، وربما يشير له الكاتب بحرف، وربما يشير له بضمير الغائب فقط، وذلك لان كل هـــذه الأمور أصبحت حشوا في نظر الروائيين المحدثين.[2]

يقول روب جرييه "لقد كان الاسم مهما جدا في زمن البرجوازية البلزاكية، كـــان الطابع مهما جدا، فقد كان سلاحا يبارز به ... كان مهما أن يكون للمرء وجـــه في هـــذا الكون الذي كانت الشخصية تمثل فيه وسيلة كل بحث وغاية، أما اليوم فعالمنا اقل ثقة بنفسه وربما أكثر تواضعا ما دام قد تخلى عن فكرة القوة العظمى للشخص ولكنه أكثر طموحا مـــا دام يبحث عن ما بعد ذلك.[3]

[1] - (ع) يرمز به للعامل ، (ش) يرمز به للشخصية ، (م) يرمز به للممثل

[2] –عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق (مدخل إلى تحليل النص الأدبي) نقلا عن (روب جرييه ، "نحو رواية حديثة" ص **36**، و نظرات في مستقبل الرواية ترجمة حسن جمعة ص**41** ، قضايا الرواية الحديثة ،جون ريكاردو ترجمة صياح الجهيم وزارة الثقافة و الإرشاد القومي دمشق **1977** ،ص **95**) دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع ، ط**3** ، **2000**، عمان الأردن ،ص**133**

[3] –عبد القادر أبو شريفة ، حسين لافي قزق ، مرجع سابق ، نقلا عن (قضايا الرواية الحديثة ، جون ريكاردو ص **95**) ص **134**.

طرق تصوير الشخصية:

هنـــاك طريقتـــان لتـــصوير الشخـــصية ورسمهـــا أو مـــا يـــسمى بالتـــشخيص Caractérization هما: الإخبار والكشف أو العرض

الإخبار: يقدم القاص كل ما يلزم عن الشخصية بوضوح ومباشرة، والإخبار يكون بطـــرق عديدة **منها:**

التشخيص بالاعتماد على المظاهر الخارجية ، التشخيص بالاعتماد على وصف القاص من ملامح وأحكام أخلاقية وهنا يبيح الكاتب لنفسه تقييم الشخصية فيقطع على القارئ لذة الاستنتاج ومتعة المشاركة الانفعالية في سبر أغوار الشخصية، ويكون التشخيص أيضا بعرض أفكار الشخصية فيتبنى القاص شخصا للتكلم عوضا عنه، فتكون الشخصية القصصية بمثابـــة الناطق بلسان المؤلف، وهناك أسلوب حديث هو أسلوب "تيار الوعي" الذي يقـــوم علـــى استجابات غير منظمة تتداعى بلغة داخلية لدى رؤية الشخصية لشيء يذكرها بشيء آخر.

أما الكشف ففيه لا يقدم القاص كل شيء، وإنما يتـــرك عـــبء اســـتنتاج صـــفات الشخصية من أقوالها ومواقفها المختلفة في القصة، وهناك طريقتان أساسيتان للكـــشف عـــن الشخصية.

أ-التشخيص باستخدام الحوار: والحوار يكشف عن شخصية صاحبه وطريقـــة تفكـــيره أو أسلوب تعامله مع الأشياء، أو أفكاره أو قيمه، كما أنه يكسر رتابة السرد وينبه القارئ

ب-التشخيص بتصوير الأفعال : و هذه الطريقة من احدث الطرق لان القارئ يحكم على الشخصية من خلال العمل، فما تفعله الشخصية القصصية أو تخفق في عمله أو ما تختـــار أن تفعله دلالات واضحة على نفسيتها وتركيبها العقلي والعاطفي.[1]

[1] -عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قرق، مرجع سابق ،ص135-136-137.

أنواع الشخصية الروائية (تصنيف فيليب هامون):

ونورد فيما يأتي تصنيفية فيليب هامون للشخصية الروائيـــة علـــى اعتبـــار أن آراءه شكلت نقطة انعطاف حاسمة في حقل الشخصية الروائية، ومفهوم الشخصية لـــدى فيليـــب هامون تتجلى أبعاده من خلال أربعة معطيات.

1 – فهذا المفهوم ليس أدبيا صرفا لأنه يتسم – من وجهة نظر ألسنية – بالحرفية التي تـــؤول إلى نحو النص.

2 – هذا المفهوم أيضا ليس مؤنسنا بصفة خالصة.

3 – هذا المفهوم ليس مرتبطا بنسق سيميائي بحت فالمسرح يعرض شخصيات

4 – والإشكالية عند هذا الناقد هي كيفية التمييز بين أدبية الشخصية وحرفيتها، بين الاشتغال في عمل والاشتغال في نص؟ واهتدى الناقد إلى الأصناف الآتية:

أ– **شخصيات مرجعية**: (والمرجعية هي الوظيفة التي يحيل بها الدليل الألسني على موضـــوع العالم غير الألسني، الواقعي أو الخيالي).[1]

(فالشخصية المرجعية إذن تحيل على الواقع غير النصي Extra-textuel الـــذي يفـــرزه السياق الاجتماعي أو التاريخي ... ويرتبط وضوح هذه الشخصية المتميـــزة بـــالمعنى المللـــيء والمثبت ثقافيا بدرجة إسهام القارئ في الثقافة الاجتماعية والتاريخية التي ينتسب لهـــا الـــنص الروائي).[2]

وتنقسم الشخصية المرجعية بدورها إلى أربعة أنواع :

1– شخصية تاريخية (كخالد بن الوليد في ألف ليلة وليلتان لهاني الراهب مثلا)

2– شخصية أسطورية (برومثيوس في الزمن الموحش لحيدر حيدر)

3– شخصية رمزية (الحب، الكراهية، العدالة ...)

4– شخصية اجتماعية (العمال، المتشرد، المناضل)

5– شخصية تناصية تحيل على شخصيات أدبية أجنبية عن النص الروائي تؤدي وظيفة تناصية تتجسد في مختلف مستويات بنية النص.[3]

---

[1] –رشيد بن مالك ، مرجع سابق ، نقلا عن "**Dictionnaire de la linguistique , La Rousse ; Parise , 1973 , P414**" ص **210**.

[2] –رشيد بن مالك، مرجع سابق، نقلا عن "**Julia Kristiva, le texte de roman montant Publisher Great Britain, 1970, P 12**" ص **210**.

[3] –رشيد بن مالك ، مرجع سابق، ،ص **210**.

الشخصيات الأدبية أو العادية على العكس من ذلك فهي رغم كونها مرجعية أيـــضا مثل الشخصيات التاريخية " أي تحيل على معاني تامة وثابتة، وادوار وبرامج واستعمالات نموذجية مقننة "[1]، فإنها من صنع الأديب أي ليست سابقة للأثر، بل متزامنة معه، وناشئة عنه لأن علاماتها كلها من عند المؤلف، وبالتالي فإنها ليست مطابقة لشخصيات بعينـــها، حـــتى انبدى الأمر كذلك، لما تتحدد العوامل الدلالية التي تنتمي إليها شخصية مـــا، أو مجموعـــة شخصيات سلفا، ذلك أن هذه السمة" ليست من المعطيات الأولية أو الثابتة، بحيث لا يبقى سوى التعرف عليها، لكنها بناء يتشكل تدريجيا، وتسجيل في الذاكرة، وإعادة تركيب يقوم بها القارئ"[2] ومعنى ذلك أن كيان الشخصية أو بناءها الدلالي لا يكتمـــل إلا في الـــصفحة الأخيرة من القصة أو الرواية.

وهذا النمط من الشخصية المرجعية مفهومه حافل بالدلالات القارة ووظيفته إذا مـــا اندمج في ملفوظ هي التثبيت المرجعي ولا يكون ذلك إلا بإحالته على نـــص الإيـ ديولوجيا الكبير والأقوال السائرة أو الثقافة، (وهذا النمط أيضا يسميه بارت بأثر الواقعي ويـــسهم في التعيين الآلي للبطل).[3]

ب– شخصيات واصلة: يعد هذا النمط من الشخصيات من العلامات الدالة علـــى وجـــود الكاتب والقارئ أو من ينوب عنهما في النص، إنها الشخصيات الناطقة بلسانهما، وغالبا مـــا يتعذر العثور على هذه العلامات في النص لما يكتنفه في أحيان كثيرة من غموض يحـــول دون تفكيك شفرة (أي معنى) شخصيات من هذا النمط، ويتطلب ذلك معرفة بعض الافتراضات إلى جانب السياق، وبصفة مسبقة، فإن حضور الكاتب – مثلا – وراء ضمير الـــ (هـ ـو) لا يقل عن حضوره وراء ضمير (الأنا)، كما أن حضوره وراء شخصية أقل كفاءة لا يعتبر أدنى من حضوره وراء شخصية أكثر كفاءة.[4]

والواصلة تحتوي أنواعا (غائبة وحاضرة) – جيرار جينيت –

---

[1] –إبراهيم صحراوي ، مرجع سابق نقلا عن

(Hamon Philipe « pour un statut sémiologique des personnages p 126 » ص **160**

[2] –إبراهيم صحراوي ،مرجع سابق ، نقلا عن **(Hamon Philipe, p126)** السابق ،ص**161**.

[3] – رشيد بن مالك ، مرجع سابق، ص **210**

[4] – رشيد بن مالك ، مرجع سابق، ص **210**

فالغائبة تتميز بحضورها القليل وبغياب برنامجها السردي، وتقوم بوظيفة مزدوجة فهي بالنسبة للشخصيات الحاضرة تمثل ماضيها وتكمل معالمها وتفسر وضعيتها الراهنة (وتـــضمن للقصة الاستمرارية بين الماضي والحاضر وتلعب في النهايـــة دور المخـــبر) (informant)[1] وهذا البعد الزمني الذي يشكل الجذور التاريخية للقصة يعطي للرواية قوة ومصداقية .

أما الحاضرة فهي تتموضع زمنيا في حاضر القصة وتختلف وظائفهـــا مـــن شخـــصية لاخرى.[2]

ج – **الشخصيات التكريرية** : (وهي التي يتشكل منها شكل الرواية في معظمه وهي عبـــارة عن دوال تتراوح بين الحرف والجملة والعبارة وكذا الفقرة والفقرات التي تتداخل فيما بينـــها في النسيج الروائي).[3]

(وخصائص هذا النمط من الشخصيات وصوره المفضلة هي الحلم ومشهد الاعتراف والكشف عن السر وحكمة الأجداد والذكرى والوضوح والمشروع وتثبيت البرامج ،وعـــن طريق ذلك كله ينبني النص بوصفه حشوا ويعبر عن ذاته بذاته).

وهذا النمط ينسج داخل الملفوظ شبكة من الاستدعاءات والاسترجاعات ذات مقاطع ملفوظ منفصلة وذات طول متغير (عبارة، كلمة، شرح ...).

إنها عناصر ذات وظيفة إعدادية وإلحامية بالأساس كما تساعد القارئ على التـــذكر بتقوية ذاكرته، وهامون بهذا الصدد يقدم ملاحظة هامة وهي أنه يمكن للشخصية عن طريـق التبادل أو التناوب أن تعد جزءا من هذه الأنماط الثلاثة، ذلك أن كل وحدة تتميز بتعدديتـــها الوظيفية في السياق.[4]

---

[1] – رشيد بن مالك،مرجع سابق، نقلا عن "R. Barthes, analyse structurale des récites in communication 8, P11"، ص215

[2] – رشيد بن مالك ، مرجع سابق ، ص 216

[3] – رشيد بن مالك ، مرجع سابق ، ص 216

[4] – السابق، ص 217.

الفصل الأول:

ملامح الشخصية في رواية سيدة المقام

ملخص الراوية الأولى :

مريم راقصة الباليه المولعة بالرقص حتى الجنون، تخترق رأسها رصاصة وطنية ذات خريف من سنة 1988، تشل إرادتها وعزيمتها وينصحها الأهل والأصدقاء والأطباء بعدم الرقص، ولكنه الحياة بالنسبة لها فكيف لها أن تتوقف؟؟؟ وتصر حتى الموت على الباليه ... فترقص البربرية وشهرزاد، تساعدها في ذلك أناطوليا مدربة الرقص الكلاسيكي القادمة من روسيا وتمنحها الدعم الكافي وهي التي كانت تؤمن بقدراتها وتقول لها دائما (أنت موهبة لا تتكرر) .

رصاصة أكتوبر 88 كانت الفاصل بين زمنيين، زمن بني كلبون الذين يعتبرون المثقف مشكلة، وزمن حراس النوايا الذين يعتبرون المثقف والثقافة تغريبا، كلاهما يحارب الفنان ويحاول إقصاءه من الحياة.

ليس لها صديق في هذا الزمن الموحش سوى أناطوليا التي تتلقى التهديد(مريم) من القادمين الجدد(الحراس) فتغادر البلاد ولا يبقى لها سوى الأستاذ(أستاذ النقد الكلاسيكي) وهو راوي القصة بعد موتها وانكفائها على فمها ذات مساء في البحر المنسي، لم يعد له أمل في الوجود (الأستاذ) ولا مبرر للبقاء، فيقرر وضع حد لحياته التي لم يعد فيها ما يربطه بها ، فيتجه إلى جسر تليملي ليرمي نفسه من أعلاه ذات أمسية مطيرة مثلما فعلت شاعرة هذا البلد صفية كتو.

مريم ما هي إلا الجزائر ابنة سي لحسن المجاهد الثائر الذي تركها في بطن أمها جنينا في بداية التكوين، لتتزوج أمها من أخيه العباس العقيم الذي يظن لوهلة أنه والدها لكن سرعان ما يعرف الحقيقة المرة.

مريم الجزائر ابنة الزمنين، ابنة الثورة والثوار، يتلقفها من لا يحافظ عليها، فتعيش ولكن الحراس أنهوا حياتها.

البنية السردية و تجلياتها الدلالية (البرنامج السردي للشخصية البطلة):

تعد مشروعية أطروحة مريم تغيير الوضع قاعدة أساسية انبنى عليها عالم رواية (سيدة المقام).[1]

يتميز هذا العالم بحضور مريم القوي والمكثف في النص وقدرته على اختراق فضاءات دلالية متعددة ، فهي حاضرة في كل النقاط الإستراتيجية :

- في الاغتصاب
- في الجمعة الحزين
- في الجنون العظيم – شهر زاد –
- في فضاءات المكان (المستشفى)
- في البحر المنسي

بعض هذه النقاط يندرج ضمن المجال الإيجابي، وبعضها ضمن المجال السلبي

تصارع وتتحدى / الرصاصة / ومن جاء بالرصاصة /الحراس/

تتحدى الوضع/ الكآبة والتغيير والتحول من الإيجاب إلى السلب /

تعمق علاقاتها ببعض الشخوص / أنا طوليا/

وتدخل في علاقة حب مع الأستاذ

وفي الأخير تسلم نفسها للموت أو للرصاصة

هذه الشخصيات التي التقت بها، أو نقلتها عبر ذاكرتها ما كان لها أن توجد لولا غنى بطاقتها الدلالية وتنوع برامجها السردية.

برنامج تسعى فيه للحصول على الحب

برنامج تسعى فيه للحصول على التغيير / أو الحرية الفنية

برنامج تسعى فيه للحصول على الرقص ــو هو برنامج مركب

[1] (سيدة المقام) (مرثيات اليوم الحزين لكاتبها واسيني الأعرج، من مواليد 1954 بقرية سيدي بوجنان، ولاية تلمسان، جامعي وروائي، يشتغل منصب أستاذ كرسي بجامعتي الجزائر المركزية والسربون الجديدة، يعتبر احد أهم الأصوات الروائية في الوطن العربي، تنتمي أعماله الروائية إلى المدرسة التجريبية التي لا تستقر على شكل واحد بل تبحث دائما عن التجديد و الدينامية من داخل اللغة التي ليست معطى جاهز، ولكنها بحث دائم ومستمر، لم يتوقف عن الكتابة منذ نصه الروائي الأول " وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر" الذي نشر لأول مرة في دمشق سنة 1981 وأثار اهتمام نقديا كبيرا قبل أن يصدر ببيروت روايته المعروفة " نوار اللوز" التي تدرس اليوم في العديد من الجامعات العربية، ترجمت بعض أعماله إلى العديد من اللغات الأجنبية من بينها الفرنسية، الألمانية، الايطالية، الانجليزية والاسبانية.

هذا البرنامج مركب لأنه يمر بالمراحل الآتية :

فـشل ⟵ في الفيغارو

نجـــاح ⟵ في البربرية

نجاح مبتور ⟵ في شهرزاد

ولأنه يمر عبر حصولها على الصالة

*** الشخصيات الأخرى تحدد منهجيا**

وتصنف من خلال ما يلي :

-الدور الموضوعاتي.

-الرغبات التي تحركها.

-العلاقات الداخلية القائمة بينها.

*** مقطوعة أولى:**

(يا سيدي بلعباس كانت أناطوليا الروسية جارتنا، كانت جديدة على البلاد، مصادفة الأعراس هي التي عرفتني بها طلبت مني الانخراط في باليه سيدي بلعباس قالت لي ذات مرة إذا تحسنت سآخذك معي إلى موسكو)[1] (انتقلت أناطوليا إلى العاصمة بتدخل وزارة التعليم العالي ووزارة الثقافة، أقسمت لأمي أن تأخذني معها).[2]

* إن هناك توازن أولي يعبر عنه بسلسلة من الملفوظات المتتالية تحدد وحدتها المضمونية (**مريم** طالبة في معهد الفنون وراقصة باليه ناجحة ، تتلقى دروسا على يد أناطوليا، صديقتها في هذا الزمن المر –كما تقول مريم-) (والمستمعة الحرة لأستاذ النقد النقد الكلاسيكي) (والمتمتعة بقدر من الحرية يجعلها ترفض تقاليد اجتماعية تسلب المرأة حريتها وهي الزواج الفاشل من حمودة).

***مقطوعة ثانية:** (لولا بؤس تلك الرصاصة ومأساة الجمعة الحزين)[3]

وينتهي هذا الوضع إلى حالة اضطراب جاءت نتيجة لرصاصة الجمعة الحزين التي سكنت رأس مريم ومنعتها من تحقيق موضوع رغبتها – الذي هو موضوع قيمة -/الرقص/ وخلقت توترا

[1] -الرواية ، ص91.
[2] -الرواية ، ص93
[3] -الرواية ، ص63

على صعيد دائرة المساعدين (لمريم) (الأستاذ، أناطوليا، الطبيب) الذين أقنعوها بضرورة التوقف حتى تحافظ على حياتها، ولكن الرقص هو الحياة.

*مقطوعة ثالثة: (لا خيار لك سوى التعايش معها).[1]

وتعود الرواية من جديد إلى نقطة التوازن مع اقتناع مريم بفكرة ضرورة التآلف مع الرصاصة، ومواصلة الرقص والإصرار عليه (لأنه الحياة) فتبدأ في التدرب على البربرية التي تكلل بالنجاح، ثم شهرزاد ولكن هذه الأخيرة لم تقدم أمام الجمهور رغم نجاح مريم في أدائها، والسبب الرصاصة التي وضعت حدا لحياة مريم وبالتالي ينتهي عالم الرواي بفقدان التوازن المعبر عنه بموت –مريم– وانتحار الأستاذ الذي لم يعد يمتلك مبررا لبقائه (تنامين الآن داخل برادات الموت وحيدة بعد أن نزعت الرصاصة الطائشة روحك في ذلك المستشفى البارد القاسي).[2]

توازن ⟵ اضطراب ⟵ توازن ⟵ اضطراب

(الرصاصة) (التآلف) (الموت)

البنية السردية

عالم مضطرب عالم متوازن

من خلال ضبط المحاور العامة للرواية يمكن أن نلاحظ أن البنية السردية، وفي بعض جوانبها الأساسية، تبرز منذ البداية مواجهة بين عنصرين متضادين:

الفاعل مريم، والفاعل المضاد (الحراس) وهي مواجهة غير مباشرة لأن:

مريم تواجه بؤس الرصاصة ⟵ والرصاصة من إفرازات الحراس .

مريم تواجه الوضع الموبوء المتسم بالكآبة وتريد التخفيف من وطأته ⟵ والوضع من صنع الحراس .

مريم تواجه الحراس ⟵ (في صالة الرقص، في البار، في زواجها، في بيتها)

(الإمام الناتئ ، الواعظ، حمودة، عمها العباس)

[1] –الرواية ،ص 9.
[2] –الرواية ،ص213.

تقودنا صياغة البنية بهذا الشكل إلى التساؤل عن طبيعة موضوع القيمة الذي تتصارع من أجله هذه القوى، بعبارة أخرى، ما هو الموضوع الذي يملكه الفاعل ويريد الفاعل المضاد تملكه، وهنا نقع في الإشكالية التالية :

الحراس يريدون السلطة – لموضوع **قيمة** –

مريم تريد الرقص – موضوع قيمة –

وموضوع القيمة يختلف عن موضوع الرغبة (الموضوع ليس إلا ذريعة وحيز تستثمر فيه قيم ويفضي إلى توسيط العلاقة بين الفاعل ونفسه / الموضوع لا يدرك في استقلاليته بل في تحديداته، والتحديدات تؤسس القيمة).[1]

إذن أين يتقاطع مشروع مريم مع الحراس ؟

إن الإشكالية غاية في التعقيد،وحتى نستطيع أن نفك الإشكال سنلجأ إلى المنظور الذي يتبناه كل طرف:

المنظور الأول /منظور مريم/

وجهة النظر التي تتبناها مريم لا تظهرها كفاعل مضاد، فهي تمارس حقوقها كمواطنة لها الحرية الكاملة في الرقص، وارتياد البار، والحب والتكلم في السياسة ويتجسد موضوع القيمة من خلال هذا المنظور في (الرقص) غير أن الراوي لا يركز كثيرا على هذا الطرح ويميل إلى التركيز على إمكانية سردية أخرى كما سنرى ذلك في المنظور الثاني (إنهم يقتلون الجياد في هذه البلاد ..؟).[2]

المنظور الثاني/منظور الحراس/

السلطة تعني النفوذ ولن يتحقق ذلك إلا إذا كان الشعب غير واع _(أغرقهم في عالم والجن والملائكة فينسون السياسة)[3]_ أي غير مثقف، والفن والفنان جزء من الثقافة، **لذلك** يجب محاربة الفنان وإفشال مشروعه قدر الإمكان (تحويل دور الثقافة إلى مراكز إيواء، وكذا صالة الرقص) إذن فالسلطة تعي جيدا أن الفنان يهدد مصالحها (بنو كلبون قالوا رجل يفكر معناه مشكلة، وحراس النوايا...)[4].

[1] –رشيد بن مالك ،" مقدمة في السيميائية السردية" ، مقال

[2]–الرواية ،ص 217

[3] –الرواية ،ص 216

[4] –الرواية ،ص 216

يستدعي وجود الصراع بين الفاعل والفاعل المضاد تبريرا مناسبا، بعبارة أخرى يتطلب تأسيس الاختلاف بينهما برنامجا سرديا يضيء الأسباب الحقيقية التي تدفع مريم للإصرار على حقها في الرقص الذي يراه الحراس ممارسة ضد /عائقا / لمشروعهم .

بعبارة أخرى ما الذي يجعل محور الحراس يتقاطع مع محور الفنان (مريم)

الحارس ← السلطة ← تتطلب طمس العقول

الفنان ← الحرية وممارسة فنه

الحارس ← تجهيل الشعب ← حجب طرق الوعي (الفن) ← السلطة

الجدول (1):

الصفحات /المسارات	المسار أ	المسار ب
س5	يجب أن تعرفوا أني منهك .. لكنها فجأة سقطت	
س6	كيف تجرؤ المدينة على قتل مريم في هذا اليوم السيئ؟	
س7	خائف من النزول إلى المدينة	
س8	بعدما شعرت برعشة الموت تملأ صدري	
س9	قال لك الأطباء لا خيار سوى أن تتعايشي معها و تعايشت مخترقة كل طقوس الحذر	
س11	يا أخي و لكنها لا تسمع الأ لنفسها	
س13	عمي مزيان ..حز رأس بندقيته و قال أنا هنا و البار مفتوح	
س14	العيون القليلة التي تعبر الممرات والشوارع في هذا الليل مدورة وبليدة خائفة	
س15	حاولت كل شيء سأعود إلى وحدتي	
س16		
س19	أتأمل الذين يلبسون ربطات عنق تكاثروا في البلاد إما حداثة وهمية أو أصالة بدائية	
س22	أتمنى أن أتدحرج ليلا في شوارع مدينتنا ... أن اسكر حتى العمى	
س25	الناس منافقون ينبحون و يكسرون ألسنة الآخرين	
س29	الطفل عمره لم يتجاوز العشر سنوات	اسمع يا ولد ماتخبرش لوالديك
س33	لا شيء تغير في هذه المدينة الحزينة التي تموت يوميا	قبل زمن قصير كانت مليئة بالحياة
س34	ماذا يحدث لو نركب الآن قطارا لا يتوقف	
س35	كانت المرأة جزءا من سحر هذه المدينة	الوجوه التي تعودنا على وضاءتها صارت متسخة
س36		أحزاننا تتكاثر و هو يتطاحنون و يحدون أسنانهم

ص37		فشل في أن يكون رساما جيدا ، فوضعه بنو كلبون في هذا المنصب و يستغله حراس النوايا
ص38	إذا دخلت معهم في نقاش يمر مدونك ، يمرغونك أنت و من معك	طلع الورقة و إلا نقلع لك.....
ص39	تألقي معها فالدنيا تالف مع الكابات و الأحزان	
ص41	الله يكثر خيرك و خيرهم راني مليح هكذا	
ص42		فقهاء الظلام يتحدثون عن مختلف أشكال تحديد النسل
ص48	قبل أن تنكفئ ذات مساء على فمها في البحر المنسي و أمام صالة الرقص	
ص52	عمي موح .. كان ممتلئا بالتسامح و الحكمة .. انتحر بسبب حبه المطلق للحياة و سخائه العظيم	
ص55	قبل أن تنكسر أحلامهم في أولى الموانئ	شباب في عز عنفوانه.. ادخلوه عالم الجنة والجحيم
ص59	و حين سكنت الرصاصة الطائشة دماغها ..نزل سواد يشبه الظلام على عينيها	
ص61	عندما قدمت العرض الأول من البربرية كانت السماء قد دخلت دفعة واحدة إلى قلبي	
ص65	كانت مريم دافئة مثل اللحظات المدهشة التي تسكنها	
ص68	رجل بسيط يملك حساسية كبيرة تجاه الأشياء التي تنبض بالحياة و العنفوان	
ص72	لقد صرت الآن ممتلئة بشهرزاد ..رأيت في عينيها بريقا مشعا...	
ص75	أمحو الميثاق و الدستور ، لازم لهم شيئا آخر ... هذه البلاد تربت على معاداة الثقافة	
ص81	رأت كيف فصلوا رأس أخيها عن جسده .. أمي مسكينة مخلوقة وحيدة في وجدانها	
ص85	أيام الثورة كنا على الأقل نحلهم = نحلم	
ص91	مسكين مثل المنبه العطلان يوكل ليرن تخرجني معها إلى حفلات أصدقائها القليلين في المدينة	
ص92		كل شيء تصدا ، بدأ الحقد ملامح الناس و يعرش كأغصان الخروب
ص93		قالوا لي يشهد وازدم ، لكني وجدت نفسي وحيدا وخرجوا هم بالوساطات
ص95	الله يلعن والديهم كلهم حركة و بياعين يقتلون الميت و يمشون في جنازته	
ص104	سحب سكينا و وضعه على الطاولة هددني إذا لم انصع لأمره	
ص110		أهله أصبحوا ينظرون إلي بعين الريبة إلا سيما بعد

		شيوع خبر الأصبع المذبوح
س115	و بقدر ما كنت اشعر بالكراهية تزداد ، كان ضوء ما يملأ قلبي	
س116		الرجل يا بنتي يحتاج إلى من يسايسه
س117		إذا كان الطلاق يريحك فانت طالق .شعرت بشيء يشبه العذوبة و الخوف
س118	كان قلبي ممتلئ ... لم أناقش .. لم أناوش	
س125		يستأذن القلب ..للبحث عن أحلامه التي فقدت ملامحها ...تعبت...أتساءل في خفاء الموت
س126	ثم قلت : أحمق أنت تحبني و خلاص	
س129		صار كل شيء رخيصا إلا الرداءة التي صارت هي قانون المدينة
س131	أي صوت يأتي الآن من الذاكرة ؟ أي مخلوق يولد الآن بين الأنين والخوف	
س138		حراس النوايا بدأوا يتحولون إلى جيش منظم يقتحم عنفوان المدينة
س146	المظلوم مجنون و الجوع كافر ، المظلوم مثل العاشق لا يعرف العاقبة	يا محمد الإنسان عندما يظلم يتوحش
س152	صديقتك الشاعرة أخذت من بيتها ...و هل أنا خطيرة إلى هذه الدرجة ؟	
س153		ظلام الجمعة الحزين قادم ..قادم...قادم
س158		أنها دقات مستوردة من الخارج البغيض .. التغريب ... التغريب
س162	هؤلاء الناس مظهر فقط ، الوضع مزر في العمق	قتلوا كلبتها التي أتت بها من موسكو ، إذا بقي الوضع هكذا سيعم الظلام هذا الوطن
س163		فتحوا حسابات بنكية في البلدان البعيدة ..أغلبهم دخل السياسة من الباب الضيق
س164	وظلت تنبهني إلى دقائق مقطوعة رمسكي	
س169		لكنها تصر على الحكاية
س170	أريد أن أطير ... أن لا تحكمني الأرض عندما أرقص	
س171		يهددها قبل أن يلم برنوسه مثل النجمة السوداء
س173	العرق يملأ جسدك ... يعطرك ... يدخلك طقوس العبادة	
س182		يجب أن لا تنام شهرزاد ، فالنوم أخر الموت
س185	أن أرفع صوتي عاليا وأنطق بكل الكلمات البذيئة ضد رعب الجمعة الحزين	
س188	كان الفجر رائعا رغم الصداع	
س192	هي رقيقة و هذا الخراب مخيف	من العبث تضييع بقية اليوم داخل البيت ، أو داخل

		زحام المدينة و كآبات أهلها المقتنعين بقبحها .
س202	و أنا ما حقليش حتى سكن في هذه البلاد	
س203		رأسي يؤلمني أشعر بالوهن، الرصاصة الملعونة
س207		روحي لبيتك الله يردك لطريق الخير و الصواب
س208		هل هذا رزق والديه حتى يتصرف فيه
س209		هذا تواطؤ يا عمي سالم، تواطؤ سافر

الجدول 2

الصفحات /المسارات	المسار أ	المسار ب
س5	ألم و سقوط أ1	
س6	استفهام و حيرة أ1	
س7	خوف أ1	
س8	خوف أ2	
س9	خضوع أ2	
س11	رفض أ2	
س13	وفاء أ3	
س14	خوف أ3	
س15	استسلام أ3	
س19	ثقافة أ4	
س22	جنون أ4	
س25	حقيقة أ5	
س29	براءة أ5	نفاق ب1
س33	ثبات أ5	تحول ب2
س34	حلم أ6	
س35	ماضي أ6	حاضر ب3
س36		انتقام بَ3
س37		تزييف
س38	خضوع أ6	سلطة ب4
س39	تالف- خيبة أ7	
س41	اكتفاء أ7	
س42		جهل بَ4
س48		انتشاء و حياة ب4
س49	موت و كآبة أ7	
س52	عطاء أ8	
ص 55	حقيقة أ9	وهم –طمع ب5

س59	يأس	أ9			
س61	فتنة	أ9			
س65	ذهول و دهشة	أ10			
س68	مسالمة	أ10			
س72	إصرار	أ10			
س75	لاحق- فنان	أ11			
س81	براءة	أ11			
س85	قبل	أ11			
س91	انقياد- أمل	أ12			
س92			وضع	بَ5	
س93			خداع	بً5	
س95	حقيقة	أ12			
س104	مرأة	أ13			
س110			انخطاط	بً5	
س115	تحدي	أ13			
س116			رجل	ب6	
س117			انفراج	بَ6	
س118	ضيق	أ13			
س125			وضع- قلق	بً6	
س126	حب	أ14			
س129			رداءة	بَ6	
س131	ذاكرة	أ14			
س138			سيطرة-تحكم	ب7	
س146	مظلوم	أ14	ظالم	بَ7	
س152	ثقافة	أ15			
س153			ظلام		
س158			تغريب	بً7	
س162	عمق	أ15	ظلام-عدوانية	ب8	
س163			استغلال-سياسة-انتقام	بَ8	
س164	تفاني	أ16			
س169			قوة-ضغط	بً8	
س170	عظمة	أ16			
س171			عجز	ب9	
س173	فن	أ16			

س177	كبرياء	أ17			
س179	جمال	أ17			
س182			طموح	بً9	
س185	مقاومة	أ17			
س188	حب و طاقة للحياة	أ18			
س192	خراب	أ18	قبح	بً9	
س198	تالف–فنان	أ18			
س199	ثبات	أ19	أمية –تقاليد	ب10	
س202	حرمان	أ19			
س203			ضغط	بَ10	
س207			حراس	بً10	
س208			تملك	ب11	
س209			تواطؤ	بَ11	
س210	ضعف	أ19			
س213	صمت	أ20			
س215	فقدان	أ20			
س216	بناء	أ20			
س217			تدمير	بً11	
س219	حزن	أ21			
س220			قوة – عنف	ب12	
س224	تضحية	أ21			
س225			تمديد	بَ12	
س228	تغيير	أ21			
س229			تخريب	ب13	
س231	ثورة	أ22			
س232	مطر	أ22	تصحر	بَ13	
س233	معاناة	أ22			
س241	كتابة	أ23			
س253	عذاب	أ23			
س256	انكسار	أ23			
س258	عجز	أ24			
س259	هروب	أ24			
س266	رقص –تشاؤم	أ24			

س267		الوضع ب 14
س269	أصالة	أ25
س273	هوية	أ25
س277	موت و فناء	أ25
س280	اللاجدوى	أ26
س281	كابوس	أ26

ص 210	يا عمي سالم، البلاد مشات، ضاعت	
ص 213	الصمت يلف الأرصفة	
س 215	ماذا بقي لك أيها المسكين؟ اعضامك تترع منك	
ص 216	مددمه للبلاد	
ص 218		من غير المعقول كل هذا العفن
ص 219	كنت مكدرا ومحزونا ومهزوما	
ص 220		سجيني باتجاهه بقوة من تلابيبي التي مزق طرفا منها
ص 224	تأسفي على استشهاد والدي ...	
ص 225		الدولة الإسلامية قادمة إما أن ترجع للطريق المستقيم وإلا يطير راسك
ص 228	سرقوا استقلال هذا الوطن وما المدن بالكذب	
ص 229		ما يحدث في هذه البلاد كارثة
ص 231	يأتي زاحفا بقوة ليغتال ما تبقى من بحر هذه المدينة	
ص 232	هو المطر يعيدني إليك بخوفي وقلقي	تعودين مثل الرياح الساخنة
ص 233	أما تعبت !	
ص 241	كنت أنتظر اللحظة المفجرة، الكتابة	
ص 253	كنت أتمنى أن أعرف إذا كان أبي قد شنق نفسه، أم استشهد حقيقة	
ص 256	أحنى رأسه بانكسار كبير	
ص 258	أتمنى من أعماقي أن أصرخ بأعلى صوت	
ص 259	كنت مصمما على مغادرة المكان بأقصى سرعة	
ص 266	قد تصير هذه الرقصة غدا حرما كبيرا	
ص 267		شوارع المدينة كإشارة المرور
ص 269	يريدون أن يدفنوا في قراهم	
ص 273	قلبتها مزقتها ثم أكلتها (بطاقة التعريف)	
ص 277	ربما يموت الغد وما بعده وأموت أنا	
ص 280	وداعا يا مدينتي الجميلة، وداعا لسير الأبطال والعظماء	
ص 281	هل هي الحقيقة أم مجرد تفاصيل لكابوس	

إن للجدول (2) أهمية بالغة،لأنه يساعدنا على تأطير الكيفية التي تمرر بها الوحدات المعنوية شبكة دلالية في صلب النص، إذا دققنا النظر في هذا الجدول يمكن أن نكشف عن علاقة التقابل الأساسية التي تنبني عليها عناصره من خلال تحديدنا لمفهوم السيم séme (عنصر دلالي لا يظهر على حقيقته إلا في علاقته بعنصر آخر مغاير: وظيفته خلافية ليس إلا ، وعليه لا يمكن أن يلتقط إلا في صلب مجموعة عضوية في إطار البنية).[1]

بناء على هذا التعريف، يستمد كل عنصر في الجدول (2) قيمته الدلالية من علاقته بالعناصر الأخرى، وعليه يستحيل أن ندرك معنى السيمات أ5 ، أ5 ،أ6 ، أ6،... (جدول (2) مسار أ) بصرف النظر عن علاقته التقابلية بـــ ب1 ،ب2 ، ب3،ب4 ،ب5 ..... (جدول (2) مسار ب) وتفسر هذه العلاقات التقابلية والخلافية الثنائية الضدية بين المسار (أ) والمسار (ب): مسار (أ) عكس مسار (ب).

يبدأ المسار (أ) بوضع سيمي يتسم بالألم والخوف والسقوط والخيرة، وكذا الوفاء والرفض والحقيقة.

لقد أمكننا أن نصنف هذه السيمات إلى مجموعتين، فلنقل إن المجموعة الأولى سيماتها تندرج ضمن حقل القيم السلبية، والمجموعة الثانية تندرج ضمن حقل القيم الايجابية، ويمكن أن نستنتج أيضا أن المجموعة الثانية هي نتيجة منطقية للمجموعة الأولى ، فإذا كانت شخصية فاعلة مثل مريم تعاني خوفا وانكسارا وألما وحيرة فهذا يقودها **للبحث** عن (الحقيقة) **_كمخلص** للألم_ويقودها إلى رفض الوضع السائد، ويقودها أيضا إلى التمسك بالقيم والوفاء للوطن ..... هذا الوضع الذي يحتل حيزا كبيرا من مساحة النص الروائي يمكن تصنيفه إلى وضعين (وضع البلاد ووضع العباد الذين قنعوا به فسهلوا بذلك مهمة الحراس بخوفهم أو عدم وفائهم ورفضهم).[2]

م1 ≠ م2 **(م / مجموعة السيمات)**

[1] –رشيد بن مالك ، مرجع سابق ، نقلا عن " جوزيف كورتيس " ص 176

[2] –الرواية ، ص 129 ، 157 ، 190 ، 192

هكذا تتأرجح الوحدات المعنوية الصغرى في المسار (أ) (جدول2) بين الألم والانكسار واليأس والمعاناة والحيرة والاستفهام / الحلم الوفاء الحب والأمل / الثقافة البناء التفاني والتضحية / هذه السيمات تصنف فسمين: ألم وانكسار /حلم وبناء

إنها وحدات ذات طبيعة تدرجية ينتج بعضها عن بعض

تأتي وحدات الألم والسقوط والحيرة والخوف لتشكل مسارا صوريا يغطي فكرة (مأساة الفنان أو المثقف بصورة عامة) وتجد هذه الوحدات ما يمثلها في النص، أي امتدادها الطبيعي في صالة الرقص، أو في معهد الفنون أو حتى في الخرجات الفنية والعروض التي تقام بين الحين والآخر لتحس /مريم/ بقيمة ما تبذله أو تعطيه للجمهور والبلاد وهي امتدادات معادلة لفضاء الحياة بالنسبة للفنان.

(عندما وصلنا إلى القاعة شيء ما كان على غير عادته) [1](ذئبة هرمة تدافع عن أبنائها عن غارها : شكون أنتم ؟ من أعطاكم هذا الحق هذه الصالة ملك للطلبة).[2]

(كانت مجموعة شباب الحي بمن فيهم مريم تريد استرجاع الصالة بالقوة ، بينما مجموعات البلدية وحاشيتها كانت تسن أسنانها وسكاكينها).[3]

إن الوحدات المعنوية المشكلة للمسار (أ) (جدول 2) تتقدم لتعطي مبررا لفعل/ الرقص/ المؤسس على نظيره/ التدمير / إذن فمريم لا تريد من خلال هذا الفعل إلا إثبات الذات (ذات الفنان) المعتبرة كرهان للصراع .

إذن فالرقص ليس موضوع رغبة بقدر ما هو موضوع قيمة

وهنا لابد لنا من التمييز بين موضوع الرغبة وموضوع القيمة، وقد أشار إلى هذا غريماس بقوله: (الموضوع المستهدف ليس في الواقع إلا ذريعة، حيزا تستثمر فيه قيم، ويفضي إلى توسيط العلاقة بين الفاعل ونفسه).[4]

نستطيع هنا القول إن/ الرقص/ كموضوع قيمة تستثمر من خلاله قيم أخرى أو تتحقق من خلاله أشياء أخرى .

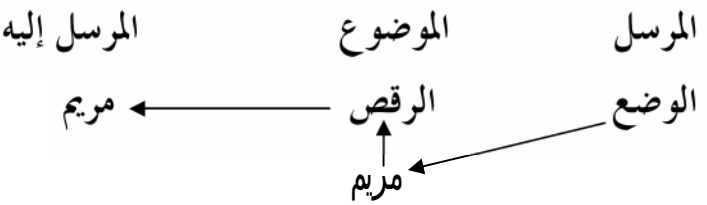
[1] –الرواية ، ص205
[2] –الرواية ، ص205
[3] –الرواية ، ص 206
[4] –رشيد بن مالك ، مرجع سابق ،نقلا عن(غريماس سيميائية التحليل P.U.F باريس 1986) ص 180

الرقص = حرية تعبير

الرقص = ثقافة

الرقص = متنفس

الرقص = رسالة



ومع ذلك فإن محور التواصل (المرسل←——الموضوع ←——المرسل إليه) يشتغل في أغلب الأحيان، وقلما يشتغل في عكس اتجاه رغبة مريم، وذلك بفعل عدم وجود قوى (الحراس) بعد، التي تحاول إفشال مسعاه .

يعكس محور الرغبة (التوتر) الموجود بين مريم وموضوع الرغبة (الرقص) المستهدف وتنقل هذا في اتجاه ذاك ، ويتجسد هذا المحور في الوحدات السردية المكونة لبرنامج الرقص:

- البحث عن شيء مميز لهذا الوطن
- العثور على هذا الشيء في رقصة البربرية
- الذهاب للجبال لتقصي حقيقة المرأة
- التوليف بين هذه السيرة وموسيقى ايقربوشن
- تقديم العرض للجمهور
- التقويم الايجابي

وتنتهي هذه الوحدات عموما بنجاح مريم في البربرية وفشلها في الفيغارو قبلا، ويؤدي فعل الحراس (غلق الصالة وتحويلها إلى مكان لإيواء المنكوبين) إلى تكريس وضعية متردية ينتهي بها المسار (أ) وهي النهاية أو الموت.

خلافا للمسار (أ) يبدأ المسار ب بوضع سيمي (العنف / القوة / التهديد / الضغط والتزييف والجهل والنفاق) (جدول 2) الذي تربطه علاقة خلافية وتقابلية بـــ أ2 (جدول 2) وعليه يكون لدينا:

حرمان / **عكس** /نفوذ

ثقافة/ عكس/ جهل

بناء/ **عكس** /تدمير

وفاء/ **عكس/ خيانة**

حقيقة/ عكس/ تزييف

مرأة/ **عكس** /رجل

ألم/ عكس/...

سقوط **/عكس/ ...**

المسار (أ)/ **عكس** /المسار (ب)

تقترن الوحدات المعنوية في المسار (ب) **بفئة** لا تملك صورة اسمية Figure Nominal وغالبا ما ترد معرفة بالإضافة (حراس النوايا) (صيغة جمع) أو في صيغة ضمير (هم) وضمير (هم) يتعدد بحسب العائد عليه، فهو تارة يعود على بني كلبون، وتارة على حراس النوايا، وقد اختار الراوي هذا الضمير ليدل به على الاثنين لأن فعلهم واحد، وهو تخريب البلاد ونهبها ومعاداة الثقافة والفن وتجهيل الشعب، لأن مصلحتهم تقتضي ذلك (قلنا خرج بنو كلبون وأصبحنا ديمقراطيين، وها فجأة نكتشف أنهم غيروا اللباس فقط، ليصبحوا هم هم حراس النوايا، يدخلون من الأبواب على **دمنا، .....**) [1]

(بنو كلبون قالوا رجل يفكر معناه مشكلة إضافية ، ولكنهم كانوا يعبدون الطريق لحراس النوايا الذين يقولون: رجل جاهل، رجل مضمون، أغرقهم في الإيمان وفي عالم الشياطين والجن وأهوال القيامة، ومرر أرزاق السوق السوداء).[2]

ضمير الغائب هذا (هم) يثبت القيم السلبية التي تؤمن بها هذه الفئة، غير أن الصورة الاسمية لهذه الفئة تتحقق من خلال الرواية في (العباس / الشيخ الناتئ / حمودة / الحارس الشرطي) الذين يعتبرون رمزا من رموزها.

[1] -الرواية ، ص 194.
[2] -الرواية ، ص 216.

إن العلاقة التي تربط ضمير المتكلم (في ب جدول 1 أو 2) بضمير الغائب (هم) ذات طبيعة خلافية، لأن استعمال ضمير الغائب يعبر عن رفض مريم لهذه الفئة واحتقارها لمبادئها (فكرت أن أعريهم وأخرج عقدهم من عيونهم مع صفرة القيح الذي يملأ داخلهم)[1] فهي ترفض الحوار معها لتعلن صراعها ضدها، وتمردها عليها، على هذا الأساس يجسد المساران (أ و ب) (**جدول 1 و2**) التقابل بين فئتين متناحرتين: فئة تبني / وفئة تهدم وتخرب وتنتفخ، فئة تعقل / وفئة تجهل، فئة عبرت عن حبها لوطنها الذي تراه جميلا (بحر وظلال مدينة وبيوت عتيقة وشوارع متلألئة بأسماء الشهداء الرائعين)[2] لقيت مصيرها في البؤس والشقاء والموت / وفئة عبرت عن كرهها للوطن تستفيد وتحتكر المناصب الحساسة، بل وصل بها الأمر إلى امتلاك عقول الناس وقلوبهم بواسطة الخطب والشعارات.

هم 1 ⟵ الحراس ⟵ معادون للثقافة ⟵ (هذه البلاد تربت على معاداة الثقافة)[3]

⟵ (هؤلاء الناس يكرهون الثقافة)[4]

⟵ (شفاههم مهدلة تسيل لعابا على السلطة التي صارت على مرمى العين)[5]

لنقف قليلا عند هذه التسمية (حراس النوايا) ولنبحث في أصلها.

لقد أعطى الكاتب تحديدا (تعريفا) لها في صلب النص من خلال أوصافها: (من صفاتهم أنهم يقرأون في عينيك ما تفكر به، ولا يهم إن كان صحيحا أو غير صحيح، المهم أنهم فكروا أنك على خطا).[6]

(اترك الفوضى تزداد فهذا يعجل بسقوط النظام) [7]

هذا المركب الإضافي يعكس بوضوح الدور الموضوعاتي الذي تقوم به هذه الفئة (إنها تحـــرس النوايـــا)، فهي فئة تتغلغل أفقـــيا في صلب النظام السياسي والاجتماعي (سـوق

[1] -الرواية ،ص 121.
[2] -الرواية ، ص 121.
[3] -الرواية ، ص 75.
[4] -الرواية ، ص 75.
[5] -الرواية ، ص 49.
[6] -الرواية ، ص 220
[7] -الرواية ، ص 218-219.

إسلامية) (فوجئت بالزقاق مغلقا وبلا فتة عريضة كتب عليها سوق إسلامية)[1] (الإمام الناتئ) (والإمام الناتئ كان يطل من فوق)[2]/ (شرطة إسلامية) (شرطة إسلامية أوراقك شكون أنت أولا)[3] / (الدولة الإسلامية) (الدولة الاسلامية قادمة)[4] محدثة بذلك خللا في موازين القوى إذ المخرب المستغل يملك القوة، والوفي المحب للوطن يهمش ويقصى بل وتهدد حياته.

(حراس النوايا عندما يأتون، يأتون بكل شيء، بالريح الساخنة، والشموس الحارقة، والجفاف الصحراوي والعيون البغيضة والخيل المترهلة والسيوف المعقوفة والرمال الآتية من تاريخ العواصف المتكررة "حراس النوايا" القادمون الجدد عندما يأتون تسبقهم القيامة التي يصنعها فقر الناس وبؤسهم، يجيئون زرافات ووحدانا ليستمعوا إلى دقات قلوب الناس ليقتنعوا في النهاية أنها دقات مستوردة من الخارج البغيض).[5]

(العداوة ازدادت والسلطة لو تغسل بالجافيل، لن تستعيد جزءا صغيرا من مصداقيتها هي التي خلقت حراس النوايا، وهم الذين يأكلون رأسها، أو تأكل رأسهم)[6]

(لكن هذا البلد الجميل، يعود الآن بخطى حثيثة إلى القرون الوسطى)[7]

(الوجوه المستوردة تعلمنا ديننا و أخلاقنا كأننا فجأة نكتشف الإسلام)[8]

(ليصبحوا هم هم، حراس النوايا ، يدخلون من الأبواب على دمنا ، وعلى أنقاض الرصاصة التي تنام في دماغك).[9]

(الغريب الدنيا تغرق والدولة صامتة)[10]

(عمي موح الصياد كان مثلهم، اشتغل كثيرا على ظهر السفن، ثم استقر على أطراف المدينة واشتغل صيادا ...) [11]

---

[1] -الرواية ، ص 218.
[2] -الرواية ، ص 207
[3] -الرواية ، ص 221
[4] -الرواية ، ص 225
[5] -الرواية ، ص 158
[6] -الرواية ، ص 163
[7] -الرواية ،ص 199
[8] -الرواية ، ص 199
[9] -الرواية ، ص 194.
[10]- الرواية ، ص 189.
[11] -الرواية ، ص 123

(إنها الحرب غير المعلنة، حرب صامتة قائمة ضد معالم المدينة، العفن صار قاعدة هذه البلاد)[1]

يحكم هذه الوحدات المضمونية عالمان دلاليان:

(عالم الخوف واللأمن، واليأس والألم)، (البناء والوفاء والحب)

/سلبي/ /إيجابي/

(والتهديد والسلطة والجهل ...)

بهذا الشكل تضع مريم، في سياق هذا الملفوظ، الفئة التي تنتمي إليها –فئة الفنانين ومحبي الوطن الأوفياء الذين خدموه سابقا ومازالوا– طرفا في الصراع مع الفئة الخائنة التي همها السلطة (بنو كلبون والحراس)، كما لاحظنا ذلك، في السياق التحويلي المؤسس على ثنائية (البناء والتخريب / الوفاء والخيانة).

الفاعل الجماعي في كلتا الحالتين واحد والنتيجة واحدة: نهب واستغلال.

لا يلتقي الماضي بالحاضر إلا ليكرس فكرة/ اضطهاد الفنان/ لأن بنو كلبون يعتبرون المثقف مشكلة والحراس كذلك، وهذا يقودنا للقول بأن المسار أ والمسار ب (جدول 1) لا يلتقيان أبدا، ويجسد توازيهما الصراع القائم بين الفئتين والحصار الذي ضربته الفئة السلطوية على المثقف (الفنان). غير أن هذا الحصار قد يبدو على صعيد الظاهر غائبا، ولكنه في الواقع مكرس تكريسا يعكس مدى جهل وعمى وسيطرة الفئة السلطوية، ومحاولتها لتبييض صورتها أمام الناس (أوقفنا رجل ملتح ، قال إنه رئيس البلدية، لم يتركنا نمر قال: ممنوع لأن البلدية بصدد تلجيء المنكوبين من زلزال العاصمة، من سكان القصبة الذين فقدوا منازلهم، الدنيا مخلطة نرجو أن تتفهمونا، نحاول أن نفصل بين الرجال والنساء لتفادي كل الإحراجات).[2]

هذا الإجراء سيخلف، أو سيترك أثرين :

أ- من جهة هو حل لأزمة – عمل إنساني – يكتسي مصداقيته.

ب- من جهة أخرى هو قضاء أو إقصاء لآخر معاقل الثقافة في البلاد.

[1] -الرواية ، ص 100، 53

[2] -الرواية ، ص 206

تشتمل الوحدات السردية في هذا الملفوظ على الحل والاهتمام لمشاكل الناس (ويكون الهدف منها إقامة التواصل مع الشعب أو معالجة المشاكل التي يتخبطون فيها).

بناء على المعطيات النصية، يستند البرنامج الجديد إلى ضمير الجمع (هم) (يهددون، يغرون، يخادعون) المعتبر كفاعل جماعي يقتصر دوره على خدمة الشعب/ ظاهريا/ ويفترض هذا الدور وجود آنية سردية (فاعلة) تتحكم في ميكانيزمات تحويل (غلق الصالة) **من عمل قبيح** /أو ضد/، إلى عمل جميل أو/ **مع**/.

ويمكن أن نفترض أن غلق الصالة يتم بناء على:

أ- غلقها قصد معالجة الأوضاع المتردية الناتجة عن الزلزال وعدم وجود أماكن تأوي المنكوبين.

ب- رغبة الحراس في طمس معالم الفن حتى لا يبقى منها شيء.

يبدو أن الفاعل (الحراس) فاعلا في التحولات التي تتناولها الوحدات السردية الآتية:

1- تهديدات لمريم وأناطوليا

2- استمالة مدير المعهد

3- طرد المتعاقدة أناطوليا

4- غلق الصالة

5- وأخيرا توعد بغلق معهد الفنون الجميلة (هذا ما قاله الشرطي الإسلامي للأستاذ).

يمكننا هنا أن نسجل أن الحراس يعملون على محاور متعددة :

أولا: من جهة يتغلغلون أفقيا في صلب النظام السياسي عن طريق الإمكانات أو الجهات السابقة (أوقفنا رجل ملتح قال إنه رئيس البلدية) [1]

ثانيا: من جهة يحاولون أن يظهروا للناس بمظهر الخائف على مصالحهم «تلجيء **المنكوبين من** زلزال العاصمة».[2]

ثالثا: يغرون أصحاب التجارات «جاءتهم جماعات الهداية وحراس النوايا، قالوا لهم غيروا ونساعدكم على تغيير تجارتكم. نعوض الخسارات».[3]

[1] -الرواية ، ص 206
[2] -الرواية ، ص 206
[3] -الرواية ، ص 13

رابعا: يهددون بالقتل المثقف والفنان وكل كوادر الوطن. «نحن في مرحلة انتقالية الدولة الإسلامية قادمة، إما أن ترجع للطريق المستقيم وإما يطير رأسك، ويطير رأسك أفضل لنا ولك وللمجتمع ».[1]

بناء على الاستنتاجات السابقة (جدول 1 و2 المسار أ) يتقدم موضوع (غلق الصالة) كقناع يخفي ماهية الحراس، ويوحي في الظاهر بمدى حرص الحراس على مصلحة الشعب وإيجاد الحلول لمشاكله، يسعى الحراس إذا إلى تثبيت الحالة الآتية: **لا ماهية + ظاهر** = غش أو كذب أو تمويه.

انطلاقا من المعطيات النصية (جدول 1 مسار ب) نلاحظ أن هذه الحالة كاذبة، فهي لا تعكس الوضع الحقيقي، ومع ذلك فإن الحراس استندوا إليها ليمارسوا فعلهم الإقناعي على الشعب ويوهموه بأنهم مؤهلين ويقومون بواجبهم كما ينبغي وعلى أسس أخلاقية (من الأولى الفن، أم الإيواء؟).

إزاء هذا النشاط المكثف (ترحيل – إيواء – تخصيص جناح للرجال وآخر للنساء – مواجهة مع شباب الحي الهاوي) تجد مريم (الفنان) نفسها أمام احد الخيارين:

1 – فهي إما أن تستسيغ اللعبة، وتخضع لقواعدها، ولا تبدي مقاومة، ويحقق الفاعل المضاد رغبته، ويخضع لتقويم إيجابي من طرف الشعب .

2 – وإما أن ترفض اللعبة، وتسقط القناع، وتقوم بعملية تحقيق، من خلال الاتصال المباشر مع الشعب وإقناعه بأن هذا الحل خاطئ، ويتولد في هذه الحالة برنامج سردي يتأكد عبره الشعب إذا كان الظاهر مطابقا فعلا للماهية.

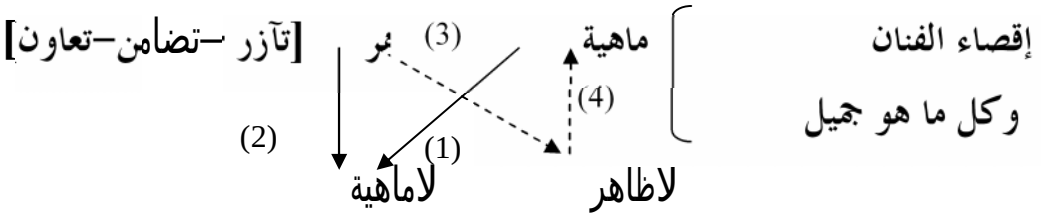
نلاحظ أن هذه الإمكانية السردية واردة في النص، ويقدم الراوي وجهة نظر مريم التي يسند لها في الملفوظ الآتي: «حتى صالتنا كثر حولها القيل والقال ... وحق ربي يسيل فيها الدم **لن تمر بسهولة** »[2]، مهمة المعارض **للفاعل** (الحراس) في مشروعه (معاداة الثقافة) وكسب تأييد الشعب .

[1] -الرواية ، ص 255
[2] -الرواية ، ص 190

هذا الدور العاملي الذي تحتله (مريم) لا يؤهلها لإحداث تغيير أو أثر وتكتفي بالتقويم السلبي لنشاط الحراس .

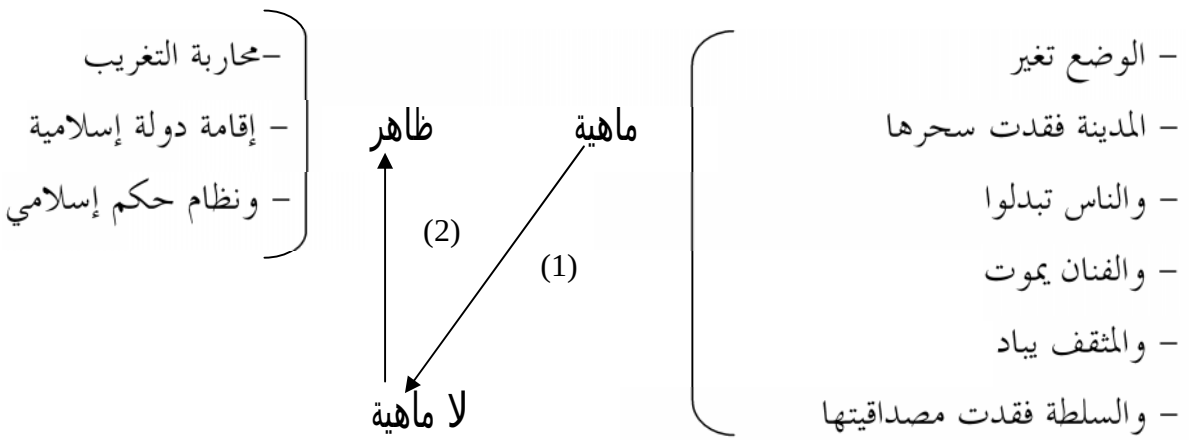
يمكن صياغة حالات وتحولات مساري **(مريم)** و(الحراس) انطلاقا **من مربع سيميائي نبين فيه** الدورة الدلالية للعبة البناء والتخريب / الوفاء والخيانة، المتمفصلة على صعيد الظاهر والماهية والتي تنبني عليها وضعية كل فاعل في المسار السردي الذي ينتمي إليه:

المخـ ـطـ ـط:



يصف الراوي في البداية (جدول 1 المسار أ) وضعا يتسم بالانكسار والألم الذي يعانيه الراوي (الفنان)، مما يضفي جوا من السوداوية، غير أن هذا الوضع يعرف تحولات سطحية نظرا لنشاط الذاكرة الذي يكشف عن ذكريات سعيدة عاشها الراوي مع مريم، وتظهر هذه الرسالة التي يريد الراوي تبليغها في المربع السيميائي على النحو التالي:

المخطط:

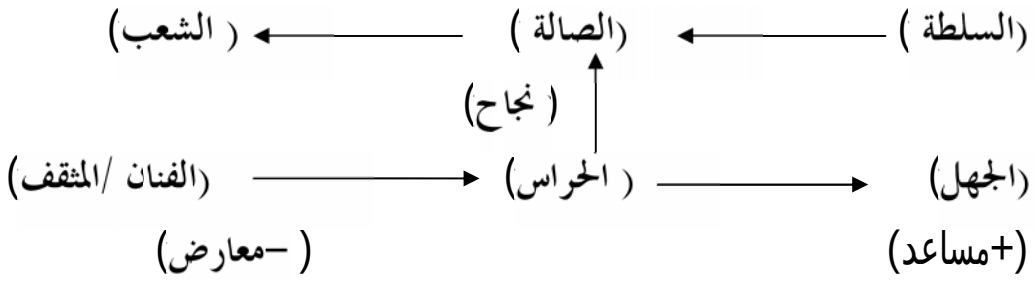


هذه النقلة من الماهية إلى الظاهر مرورا بنفي العنصر الوسيط (اللاماهية)

ماهية ← لا ماهية ← ظاهر

هي في الواقع إقصاء للفنان ، إقصاء بفضله يستطيع الحراس أن يظهروا الحالة الكاذبة على أنها صادقة ويفتكوا منهم التقويم الإيجابي لبرنامجهم (الحراس تهمهم مصلحة الشعب)

المخطط:△



(الصالات تقل، بعضها أعطي إلى جمعيات خيرية)[1]

«أسكنوا المنكوبين في دور الثقافة، وقاعات المسرح، وصالات الرقص، يحلون مشكلة الزلزال الذي ضرب المدينة على حساب الثقافة والفن » [2]

والحقيقة أن هذا التقويم يطرح لمريم لغزا مكشوفا وتساؤلا مشروعا: كيف يمكن أن تحل الأزمة على حساب الفن ؟ (ومع ذلك فالناس يتدافعون على الصالة) [3]

إن مريم مدركة لهذا التناقض الموصوف، ومدركة أيضا بأن الشعب لا يرقى إلى معرفة ماهية اللعبة .

بهذا الشكل يكشف المربع السابق والخطاطة (△) عن نظام اللعبة الذي تتبناه الفئة الحاكمة وقدرتها على التمويه والمخادعة في تعاملها مع المشاكل المعقدة .

بناء على ما سبق، يمكن أن نستنتج أن الوحدات المعنوية في (المسار ب) (الجدول 2) تلتحم دلاليـــا التحاما ندرك من خلاله طبيعة النظام المتماسك لفئة الحراس، والحقيقة أن هذا النظام وإن كان لا يظهر كـــثيرا في النشاط الســـردي الصراعي للراوي أو (لمريم) فإنه حـاضر وبقـــوة على الصعيد الخطابي عبر التجليات الصـــورية المـــثبتة في المســـار (ب) وعبر

[1] -الرواية ، ص 164.
[2] -الرواية ، ص 190
[3] -الرواية ، ص 190

مفعولاته على الصعيد النظائري السياسي محدثا بذلك عالما مضطربا تتجانس فيه وحدات العنف والسلطة والقتل والتهديد والتخريب ...

حضوره على الصعيد الخطابي نجده بالتدريج في (الوعظ في البار) (راح تشوفوا وحق النبي والصحابة نعلقكم من رجليكم)[1] تهديد أناطوليا (التهديدات تتكاثروا أناطوليا قد تعود لبلدها)[2]، اعتقال الأستاذ (سجله عندك في قائمة السكارى واطرده)[3]، وقبله المحاكمة (الإمام الناتئ يتقدمهم، القاضي لم يتأثر)[4]، وتعبر الهوة التي بلغت حد أنهم (والآن يقتلون المدينة والجياد، أغلقوا كل شيء حتى الأنفاس)[5]. عن هذا الحضور القوي والمكثف .

والحقيقة أن العلاقة التي تربط (مريم) بـــ(الرقص) عرفت تحولات كان لها عميق الأثر في تأطير الحدث السردي وتوجيهه على النحو الذي لا يرغبه الفاعل (مريم)، بل الذي يرغبه الفاعل المضاد (الحراس) وهو (موت الفنان).

لنرى الآن من خلال الملفوظات السردية الآتية كيف بدأت هذه العلاقة وتطورت بشكل تصاعدي من بداية القصة على نهايتها :

م1« كنت حزينا من أجلك بعد غلق صالة الرقص » ص 17 [6]

م2 «آه لولا هذه الرصاصة الملعونة! لو تسعفني فقط لتقديم باليه شهرزاد، لرمسكي كورساكوف أريد أن أرقص على موسيقاه » ص 21

م3 « الطبيب: لا أريد أن أكذب عليك يجب أن تتوقفي عن رقص الباليه » ص 39

م4 « بدأنا نحضر لباليه البربرية ، بعد أيام سأنتقل مع أناطوليا لبلاد القبائل لدراسة طبيعة المكان والألوان » ص 44

م5« حين سكنت الرصاصة الطائشة دماغها تغيرت فيها أشياء كثيرة ، لكن الأمر لم يكن مهما لأنها كانت مصرة حتى الموت على حقها في الحياة ، وفي الرقص » ص59

---

[1] -الرواية ، ص30
[2] -الرواية ، ص 160
[3] -الرواية ، ص 224
[4] -الرواية ، ص 121
[5] -الرواية ، ص 245
[6] -م1 ...م2 .... تشير إلى الملفوظات السردية.

م6 « الصحافة لم ترحمنا في فشل باليه زواج الفيغارو » س59

م7 « أناطوليا : مريم أجمل راقصة باليه » س60

« عندما ننتهي من البربرية ندخل في تدريب من أجل شهرزاد » س6

« أنت لست إنسانا . الموهبة الجسدية وحدها لا تكفي لابد من تعميق وجدانك » س70

« مصادفة الأعراس عرفتني بها طلبت مني الانخراط في باليه سيدي بلعباس » س91

« قلبي ممتلئ بالموسيقى والنور والرقص والحركات » س100

« راقصة الباليه الفاشلة في كل شيء إلا في حبها للرقص » ص 129

« ينصحونني بعدم التحرك كثيرا ، وهل تتصور رقصا بدون انفعالات » ص 138

«قدمنا العرض الأخير للبربرية، كان مدهشا، كتبت عن الصحافة بإعجاب»ص 138

« أنا أكبر من بؤس هذه الرصاصة » ص 140

« حتى البربرية أديتها في العروض التي تلت إصابتي **بشكل مذهل** » ص 141

م8 « وحياتك سأقدم حياتي من أجلها، شهرزاد » ص 156

« سأرقصها ولو قطع رأسي » ص 158

« سندخل بها ربيع الجزائر الموسيقي » ص 158

« حكت لي أناطوليا عن المشروع وهي الآن تعد اللوحات وتقوم بعملية قص للمناظر المهمة » س158

« شهرزاد الآن شبه جاهزة ، ولا تنتظر سوى التدريب الجماعي » ص 161

« تريد أن تكون شهرزاد لا كما قرأتها في الكتب ولكن كما تشعر بها، كما تحياها لحما ودما وعنفوانا » ص 167

«في بلاد تؤخذ منها الحياة هناك، هناك امرأة لا تزال مصرة على الموسيقى وعليه» ص 177

م9 « لقد صار مؤكدا أن عرض شهرزاد لن يؤدى » ص 187

« الرصاصة الملعونة **منذ** ليلة شهرزاد أشعر أن حركتها ازدادت وهذا يزعجني» س195

م10 « أشعر بالوهن، الرصاصة الملعونة» « خذني لصالة الرقص » ص 203 « تنامين الآن داخل برادات الموت، وحيدة بعد أن نزعت الرصاصة الطائشة روحك في ذلك المستشفى البارد القاسي » ص 240

م11 (أديت شهرزاد كان هذا **حلمي**) ص240

« والآن يقتلون المدينة و الجياد ، أغلقوا كل شيء حتى الأنفاس » ص 240

المخطط:

	تحريك	**كفاءة**	**أداء**	**تقويم**
المحرك **مما يفعله**	إغراء بحكم سلبي أو ايجابي تهديد يؤدي إلى (رفض) ترغيب يؤدي إلى (قبول)	إضمار ← أريد و يجب تعيين ← قادر و أعرف	فعل	ايجابي أو سلبي يدفع لبرنامج آخر
		تؤهل الفاعل	تحقق الفاعل	
تدخل ← منع ← عدم تدخل ← إبقاء على حرية الفاعل		تسمى كفاءة جهات أو موضوعات جهة		
يقوم به المرسل المحرك أناطوليا – الوضع				
تؤسس الفاعل				يقوم به المرسل المقوم **صحافة** جمهور نقاد

ملاحظة 1 : كثرة موضوعات الجهة المضمرة (سأقدم - سأرقص- **سندخل**-أريد-سنبدأ)

ملاحظة 2 : موضوع القيمة مركب ، و المعارض كذلك (الرصاصة ← جاء بها الحراس ← الحراس جاء بهم ← بنو كلبون ← بنو كلبون جاء بهم تردي الأوضاع واقتناع الشعب بالقبح والتزييف.

يعكس الانتقال من المقطوعات السردية (1،2،3،4) إلى المقطوعة (5) تحولا أساسيا في بنية الجهات Modalités وتطور مريم من موقف سلبي إلى إيجابي، (من اضطرب إلى توازن)، (من خضوع إلى إصرار وتحدي)، فهي آخذة في التقدم والتغلغل في صلب الحقيقة الثقافية والسياسية والخروج بالتدريج من لعبة نظام الإبادة للمثقف (حرب معلنة ضد الفن)[1]، ويبدو هذا النظام وعلى النحو الذي تقدمه مريم مقترنا تارة بصورة العنف والسلطة والجهل، ومقترنا أو معادلا تارة أخرى لصورة الذل والخضوع والقناعة بالقبح (القبيح) (زحام المدينة وكآبات أهلها المقتنعين بقبحها)[2] فهو في كل الحالات مشحن بقيم ذات إيحاء سلبي .

بناء على هذه المعطيات يتحول هذا النظام إلى موضوع رسالة يقدم مشروع الرقص في مواجهة الوضع (هذا اليوم العنيد الذي دفعني إلى مقاومة هذه السفالة) [3](أشعر بالتصحر لا تحتاج إلا إلى قليل من الفرح لكي تحب)[4]

وهذا ما يفسر شعور مريم التعظيمي تجاه الرقص (لكنه حياتي يا سيدي)[5]. ونستطيع أن ندرك هذا الشعور في العلاقة التوافقية الموجودة بين الفاعل مريم وفعل الرقص (الذي يتركب من مؤتلف دلالي تتجانس فيه قيم الجمال والعطاء والبناء المحدثة لعالم الحياة (جدول 2 مسار أ)، (حتى البنية الجسمية تساعد على الرقص)، (الموهبة الجسدية وحدها لا تكفي)[6] (قلبي ممتلئ بالموسيقى والنور والرقص والحركات ووجه أناطوليا الطيب وسماحتك التي لا تفارقني وجسد إيكاترينا مكسيموفا).[7]

في هاتين المقطوعتين تصل مريم إلى حالة الانجذاب التام (التوافق الكلي) فهي لا تعرف نفسها إلا في هذه القيم ولا ترغب إلا في الرقص، وفي الوقت نفسه يجب أن تمارسه حتى تضمن وجودها، إنهـــا العناصر الأســـاسية التي تؤســـس الفاعـــل، أي تقـــوم بفـــعل التحريك في

[1] -الرواية ، ص 162.
[2] -الرواية ، ص 191
[3] -الرواية، ص 39
[4] -الرواية ، ص 157
[5] -الرواية ، ص39
[6] -الرواية ، ص 70.
[7] -الرواية ، ص 100.

برنامج سردي معطى، وهو بدوره يحدد الرغبة في محور الإرادة، وهنا يطرح السؤال التالي هل عنصر التحريك كاف لتحقيق فعل أداء الرقص؟

ثم ما هي عناصر التحريك ومن المرسل المحرك وما هي وسائله التي يمارسها عل الفاعل؟ أناطوليا تغري بحكم إيجابي يؤدي إلى ترغيب الفاعل (مريم) في موضوع القيمة المعطى (الرقص) (مريم أجمل راقصة باليه)[1](أنت لست إنسانا عاديا)، الموهبة الجسدية وحدها لا **تكفي لابد من** تعميق وجدانك).[2]

بهذا الصدد حاول غريماس شكلنة المثال الوظائفي لبروب ليصبح قابلا للتطبيق على كل الأنماط القصصية فميز ثلاثة أنواع من الوظائف تقوم بين المرسل، والمرسل إليه وهي:

العقدContrat- الاختبارEpreuve- الاتصال/الانفصال Conjonction /disconjonction فالعمليات التعاقدية تحصل كلما وقع تحويل شيء من مرسل إلى مرسل إليه ، و هذا الشيء يمكن أن يكون ذا طبيعة كلامية أو مادية و قد قدم غريماس تصنيفا للأشكال المختلفة للعقود إذ لابد من اعتبار إرادة المتعاقدين ومراميها في كل الحالات :

فهناك **العقد الإجباري** وفيه يوجه المرسل أمرا للمرسل إليه الذي يرغم على القبول لان علاقته بالمرسل علاقة مرؤوس برئيس .

وهناك **العقد الائتماني** يقوم فيه المرسل بفعل إقناعي يؤوله المرسل إليه، وإن كان الفعل الاقناعي كاذبا يكون الفعل التأولي واهما فيقبل المرسل إليه خطاب المرسل ولا يشك في صحته في جميع الحالات والرسالة هنا تكون دائما ذات طبيعة كلامية وتظهر هنا القيمة الانجازية للخطاب.

وهناك **العقد الترخيصي** وفيه يخبر المرسل إليه بإرادته للفعل فيكون موقف المرسل القبول والموافقة وفي هذه الحالة يعزم تلقائيا على الانجاز.[3]

إن تفحصنا لطبيعة العقد القائم بين مريم كفاعل يسعى للحصول ولتحقيق موضوع رغبة (شيء مميز لهذا الوطن)، وأناطوليا كمرسل يؤثـــر في كفـــاءة الفاعل ويحفزها، **يشـير**

[1] -الرواية ، ص **60**.

[2] –الرواية ، ص **70**

[3] -سمير المرزوقي،جميل شاكر "مدخل الى نظرية القصة" الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،تونس،**1985**، ص **69- 70- 71**

بوضوح إلى هيمنة الصيغة الأخيرة على هذا العقد على اعتبار أن المرسل إليه هم (أبناء الوطن المخلصين الأوفياء)

نسجل أيضا تحريكا من نوع آخر يمارسه الفاعل على نفسه أو ما **يسمى بالتبليغ** الانعكاسي حيث (المرسل المحرك والفاعل) لهما ممثل واحد (مريم) (إيكاترينا عادت بإرادتها لماذا لا أكون مثلها ؟).[1]

التحريك مسار يسبق الكفاءة والكفاءة تحققها جهات الإضمار والتحيين.

استنادا إلى المقطوعات (م1 ، م2 ، م3) وإلى الملفوظات السردية الآتية :

« العمر يمضي والرصاصة لا تسهل الأمور »[2]

« أريد أن أملأ أوبرا العاصمة »[3]

« وهل هو يعرف ـكورساكوف ـأن في بلاد تؤخذ منها الحياة هناك امرأة ما تزال مصرة على الموسيقى وعليه » [4]

(نكاية فيهم كلهم سأرقص حتى الموت)[5]

نستنتج أن عنصر الواجب الفعل يقترن ضمنيا بالقدرة على الفعل والمعرفة للفعل ، ويظهر ذلك جليا في إصرار مريم على تحقيق مشروعها رغم وجود المعارض (الرصاصة) ورغم معرفتها الدقيقة لفضاءات أداءاتها الزمنية (حتى الموت)

ندرج هنا الجهات التي تتحكم في ضبط آلية البرنامج السردي الخاص بمشروع الرقص في الجدول التالي :

(تحريك ← كفاءة ← أداء ← تقويم) (ينظر للمخطط السابق ⏏)

[1] –الرواية ، ص **140**.

[2] –الرواية ، ص **21**.

[3] –الرواية ، ص**21**.

[4] –الرواية ، ص **177**

[5] –الرواية ، ص **197**

يبدو تمرد مريم على الوضع الذي آلت إليه البلاد مشروطا بإعادة النظر في مشروع الرقص/ (نحتاج لشيء يتحول إلى دم وهواء داخل عروقنا حتى نستطيع أن نبدع .... يجب أن نكون نحن أولا) [1]/ المشحن بقيم تعرف نفسها فيها.

فهي إذا أمام مشروع صعب ومهمة أساسية فهي تتصارع مع قوة مستقلة عن كيانها (وضع، حراس، رصاصة) قوة تقوي رغبتها في الرقص وتعزز قناعتها بأنه ليس في نهاية الأمر سوى المعادل الموضوعي للحياة .

في المقطوعة (م4) يبدأ تحيين مع2 [2] (البربرية) وهو مشروع من الناحية السردية مكتمل :

(الصحافة لم ترحمنا في فشل باليه زواج الفيغارو).[3]

خصوصا بعد خيبة تجربة زواج الفيغارو التي دفعت بأناطوليا إلى إعادة النظر في كل شيء ، حتى في ذاتها وموهبتها).[4]

(حتى مريم لم تكن راضية عن زواج الفيغارو وقالت جسدي كان ثقيلا والشخصية لم تكن قريبة من قلبي).[5]

تمثل الملفوظات السابقة عناصر تحريك كافية لإنجاز (مع2) يقوم بها المرسل المقوم وهو الصحافة، والمرسل المحرك أناطوليا والذات، تبليغ انعكاسي، يقابله تبليغ متعدي (الصحافة أناطوليا)

لننظر الآن إلى كفاءة الفاعل لإنجاز (مع2) وما هي الجهات التي تحكمها :

(بدأنا نحضر للبربرية، سأنتقل مع أناطوليا إلى بلاد القبائل لدراسة طبيعة المكان والألوان)[6]

هنا تتشكل إرادتها على الفعل تدريجيا مع توافر المحفز والكفاءة ويبدأ الفاعل في تحيين مشروعه.

---

[1] –الرواية ، ص62

[2] –(مع2) يشار به لمشروع الرقصة الثانية (البربرية)

[3] –الرواية ، ص59

[4] – الرواية ، ص 61 .

[5] – الرواية ، ص 62 .

[6] –الرواية ، ص 44.

ومع المقطوعة (م7) يظهر عنصر جهة جدي في برنامج الرقص (ندخل في تدريب من أجل شهرزاد)[1]، يترجم قدرتها على الفعل المقرون والمشروط بأداء فعل جديد يفترض التحري عن (مع3).[2]

ونسجل هنا أن أداء (مع2) قد تم (قدمنا العرض الأخير للبربرية كان مدهشا كتبت عنه الصحافة بإعجاب متحدثة عن إمكانية إحداث باليه وطني متطور). [3]

إن الأداء ما هو في حقيقته إلا وظيفة تسند للفاعل وعلى هذا الأساس تعرف الوظيفة من منظور بروب بـــ(فعل الشخصية المحدد من حيث دلالته من حيث تطور الحبكة) وتحيل الحكاية ضمن هذا المنظور على واقع مرهون بوصفها وفقا لأجزاء محتواها وعلاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض ثم علاقتها بالمجموع.[4]

لقد حصل الفاعل على تقويم إيجابي لمشروعه (بإعجاب) من طرف المرسل المقوم (الصحافة) و(الجمهور) (بعضهم يحييني بالبربرية بنوع من الكبرياء، وتعاطفا معي الله يعطيك الصحة).[5]

يعتبر التقويم Sanction المرحلة المتوجة للرسم السردي إذ فيه يتم النظر في البرنامج السردي المحقق و تقوم النتائج وفقا لالتزامات الفاعل التعاقدية مع المرسل في أثناء مرحلة التحريك.

---

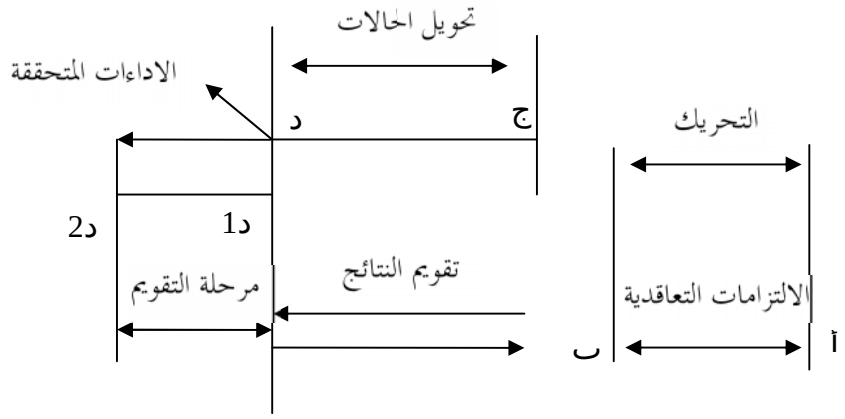
[1] –الرواية ، ص63

[2] –(مع3) يشار به لمشروع الرقصة الثالثة (شهرزاد)

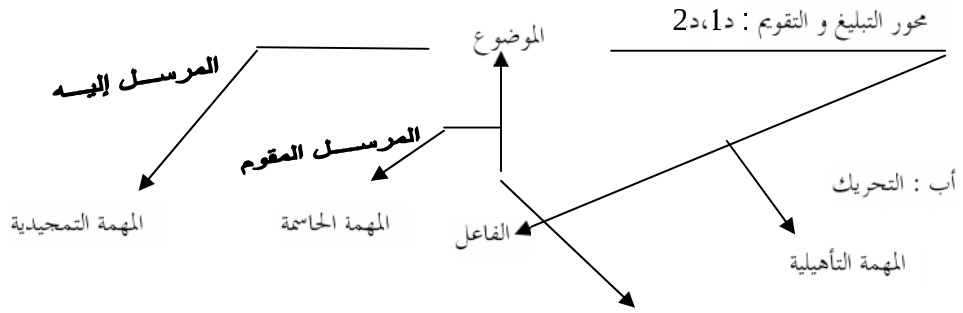
[3] –الرواية ، ص 138

[4] –رشيد بن مالك "الأصول اللسانية و الشكلانية للنظرية السيميائية" مجلد اللغة و الأدب العربي،معهد اللغة العربية و آدابها ، جامعة الجزائر،عدد14، 1999، ص112.

[5] –الرواية ، ص 97.



حتى نوضح الوضع الحقيق الذي يحتله المرسل /المقوم Destinateur/ Judicateur سنلجأ إلى تطويق المواقع أ، ب، ج، د، د1، د2 في الرسم العاملي الأتي :



ج.د محور تحويل الحالات

مرسل مقوم آخر هو النقاد (هكذا يقول النقاد)[2]

في المقطوعة(م8) تقوى درجة إصرار مريم على فعل الرقص في(الرقصة الأخيرة) (شهرزاد)

[1] –رشيد بن مالك، مرجع سابق، ص29-30-31

[2] –الرواية، ص 141

إصرار يعكس مدى تعلقها به داخل فضاء موبوء يتسم بالكآبة والقلق ويقود إلى الجنون والانتحار(تعال انظر بربك .ألا يدعو الأمر إلى الجنون؟ إننا نرجع إلى الوراء).[1]

(بلادنا مليئة بالحب والغناء والموسيقى وتموت كمجنون معزول في قاعة خاصة)3.[2]

من خلال المركبات الفعلية (سأقدم، سأرقص، سندخل) تحسم مريم في الموقف ،وتتوفر شروط تحقيق إرادة الفعل والقدرة عليه بدون قيد إذ الرصاصة لم تعد تشكل عائقا (أنا أكبر من بؤس هذه الرصاصة).[3]

ويدل هذا دلالة قاطعة على أن مريم أصبحت ممتلكة لعناصر الكفاية التي تؤهلها لتحقيق أداء فعل الرقصة الأخيرة (أقدم شهرزاد وليأت رب هذا الموت إذا شاء)[4]

في هذه التجربة الجديدة تتقدم الرصاصة كعامل مساعد / (جوليا تحتاج إلى كم كبير من الحزن وإلى رصاصة في الدماغ لتكون كذلك أي شهرزاد) /[5]

ينقل مريم إلى جهة الحياة.

إن الأداء يعمل على تجلية فعل الكينونة ، إذ يفضي الحدث الذي يقوده الفاعل المنفذ إلى تحويل حالة ويرتبط فعل الفاعل على هذا الأساس بكينونة الوضعية بهذا الطور، يدخل الفاعل المنفذ بعلاقة مع تحويل يستند بدوره إلى علاقة بين فاعل حالة وموضوع معتبر هنا كموضوع قيمة، يسمى بموضوع قيمة لان امتلاكه أو فقدانه يمثل رهانا يتأسس عليه برنامج أساسي يشتغل داخل النص.[6]

إذا كان هذا الأداء يعني بكل بساطة الحياة، فإنه في مستوى آخر من السرد في المقطوعة (م9) سيظهر ما يعيق تقديم العرض أمام الجمهور ويكتفي الفاعل بأداء مبتور، فيصبح الفاعل في موضع ضعف ويظهر المعارض ممثلا في جماعة البلدية وحاشيتها (الحراس).

---

[1] –الرواية ، ص 155

[2] –الرواية ، ص 156

[3] –الرواية ، ص 140

[4] –الرواية، ص 63

[5] –الرواية ، ص156

[6] –رشيد بن مالك" السيميائية أصولها و قواعدها" منشورات الاختلاف ، الجزائر ،ط1، 2002، ص115.

إن هناك إمكانية دلالية تحققت في النص تجسد نمو مسار الجهات لمريم من الإضمار والتحيين (م8) إلى اللاأداء في (م9) من أين إذا حصل الفاعل على التقويم الإيجابي للمشروع (مع3)؟ من الأستاذ / الراوي / لأن العرض قدم له وحده .

(أريد أن أرقص لك الليلة – رقصتي تحتاجك أنت بالذات – لك وحدك) [1]

هذه النقلة تمت بإلغاء الأداء أولا وتثبيت اللأداء ثانيا المعادل للموت. وهو ما تجسد في المقطوعتين : (م9) و(م10).

في (م9) تتبدد أحلام مريم بفعل قرار الجهات المسؤولة عن عدم تقديم عرض شهرزاد ، وتعود إلى وضعيتها الأولى المتسمة بالاضطراب بين اللاحياة والموت (حياة ←لا حياة ←الموت)

كيف تتبدى هذه الوضعية المجسدة في البنية العميقة على الصعيد السردي ؟ وكيف يكون قرار كهذا /(لقد صار مؤكدا أن عرض شهرزاد لن يؤدى ، بعد التهديدات بغلق الصالة من طرف رئيس البلدية الإسلامية).[2]

من القوة على زعزعة أركان القدرة والإرادة على فعل الرقص ، وضرب فعل الكينونة، **عناصر** تشكلت تدريجيا، ووصلت إلى درجة أهلتها إلى بداية التخلي عن الرقصة (الحياة)، إذا كان قرار رئيس البلدية (الذي ما هو إلا ممثل من بين عدة ممثلين لعامل واحد وهو الحراس)[3] **قد فعل** فعله في كفاية مريم وحولها من مجراها الطبيعي، فلأنه يجسد صراعا بينهم وبينها انتهى بضعف مقاومتها.

من حقنا أن نتساءل عن الجهات التي أسهمت في صنع هذا الصراع ولأية غايات؟ للإجابة عن هذه التساؤلات سنقوم بمعاينة الإطار السردي الذي تولد مباشرة بعد إعلان **مريم عن** رغبتها في الانتقال إلى منطقة الحياة في الملفوظين التاليين :

انطلاقا من المعطيات النصية تترجم هذه رغبة على الصعيد السردي في الملفوظين التاليين :« عندما وصلنا إلى الصالة شيء ما كان على غير عادته » [4]

---

[1] –الرواية ، ص164.

[2] –الرواية ، ص187

[3] –العمل ليس شخصية ، و يمكن أن يتفرغ العامل الواحد إلى عدة ممثلين ع ← م1 كما في العامل (الحراس) ، و قد يقوم بعدة أدوار عاملية ممثل واحد
م2
م3

[4] –الرواية ، ص 205

« ذئبة هرمة تدافع عن أبنائها، عن غارها، شكون أنتم؟ من أعطاكم هذا الحق، هذه الصالة ملك للطلبة».[1]

بانتقالها إلى فضاء الصالة وعزمها على الدخول في وصلة بموضوع تحريها وبمجرد وصولها تبدأ المواجهة بينها وبين الحراس ، تعلق على إثرها برنامجها الأصلي (الرقص) ويولد مشهد الصالة وغزوها برنامجا جديدا يتحدد فيه موقع كل فاعل وعلاقته بموضوع رغبته :

- هم يريدون الصالة لطمس كل شيء يتعلق بالفن
- وهي تريد الصالة على اعتبار أنها فضاء تتنفس فيه (كانت رئتها الوحيدة)

في هذا البرنامج يخسر الفاعل موضوع رغبة حققه (حصل عليه) الفاعل المضاد (بU_1م4) ⟵(ف 2 ∩ م4) حيث (ب1) مريم، (ب2) الحراس م4 موضوع الرغبة (الصالة)، وتثير انتباه الفاعل المضاد لذلك « كانت مجموعة شباب الحي بما فيهم مريم تريد استرجاع الصالة بالقوة ، بينما مجموعات البلدية وحاشيتها تسن أسنانها » [2]

« والإمام الناتئ الذي يطل من فوق »[3]

تكتسي صورة الإمام الناتئ الذي يطل من فوق أهمية بالغة باعتبارها رمزا لسلطة سطوة الحراس وسيطرتهم .

تؤدي هذه الوضعية المضطربة التي وصل إليها السرد في المقطوعة (م10) إلى ضعف مريم واختلال رؤيتها إلى العالم ، ويترجم هذا على الصعيد الخطابي بالمسار الصوري المجسد لاهتزاز كيانها الناتج أصلا عن فعل الرصاصة التي تمكنت منها ومن إرادتها وكفاءتها على الفعل ويمكن أن نؤطر هذا المسار في الحقل المعجمي الآتي :

أ « وضعت رأسها بين يديها وبدأت تتقيأ وتبكي وتعوي وتصرخ » [4]

ب « كانت درجة حرارتها مرتفعة بالرغم من سيول الأمطار » [5]

[1] –الرواية ، ص 206
[2] –الرواية ، ص 210
[3] –الرواية ، ص 207
[4] –الرواية ، ص197
[5] –الرواية ، ص 210

ج « قالت وهي تتنفس بصعوبة : أرجوك اقرأ ، اقرأ » [1]

د« لم أتخيل أنها يد ميتة سرقتها رصاصة وطنية » [2]

يقدم هذا الحقل جردا عاما لمجموعة من الصور تشكل مسارا يؤدي في كليته إلى تيم واحد يعبر عن نهاية (موت) مريم

يبدأ هذا المسار بوضع مضطرب يترجم حالة الألم التي تولدت بعد غزو الصالة ، ويقوى هذا الألم ويتصاعد لتظهر أعراضه في (التقيؤ ، البكاء ، الصراخ ، ارتفاع درجة الحرارة) ثم (صعوبة التنفس) التي ينجم عنها الموت .

هذه النتائج التي توصلنا إليها من خلال معاينة الإطار السردي الذي تولد مباشرة بعد انتقال مريم إلى منطقة الموت في المقطوعة (م10) كفيلة بإعطاء تفسيرات من جهة أولى حول خطورة فعل الحراس وقدرته على تدمير كفاية مريم وتحويلها عن مجرى التحري المشروع عن الحياة /الرقص/ ومن جهة ثانية حول الجهات المحددة في سياق الصراع والتي أسهمت في صنع الوضع السردي الذي آل إليه الفنان في نهاية المقطوعة (م 11).

إن ضمير الغائب في نهاية (م11) المضمر في الفعل المضارع الدال على الحال يومئ من طرف خفي إلى أن هذه الفئة تمثل قوة إبادة تستهدف كل ما هو أصيل وثابت وحرر، وشجاع إذا كانت مريم قد خرجت منهزمة نظريا (موت) فإنها في الواقع حققت انتصارا (أديت شهرزاد) يتسم بمشروعية طروحتها وثبات رؤياها إلى العالم ويعد انهزامها الآن انتصارا مؤجلا للخير.

[1] –الرواية ، ص7

[2] –الرواية ، ص257

شخصيات أخرى

الشخصيات : تصنيفها ، و تأطير تركيبتها الشكلية و الدلالية :

الشخصية المرجعية :

تحيل الشخصية المرجعية على الواقع غير النصي الذي يفرزه :

السياق الاجتماعي (صورة السكران أو صورة الصياد)

أو السياق الفني (أكثر الشخصيات المذكورة تنتمي للوسط الفني العالمي أو المحلي نذكر منها رمسكي كورساكوف ، صفية كتو)

يرتبط وضوح صورة هذا النوع من الشخصيات المتميزة بدرجة إسهام القارئ وسعة ثقافته الاجتماعية والفنية التي ينتسب لها النص الروائي .

تتفرع الشخصية المرجعية في نص الرواية إلى فئتين متمايزتين :

فئة مستوحاة من الواقع الاجتماعي بكل إفرازاته وتناقضاته .....

وفئة تحيل على شخصيات أدبية أجنبية عن النص الروائي نطلق عليها مصطلح الشخصية التناصية personnage intertextuels التي تقوم بوظيفة تناصية تتجسد في مختلف مستويات بنية النص ، ويمكن أن نحصر هذا النوع من الشخصيات المتفاعلة على مستويات عدة من خلال تماثل تجاربها مع تجربة الشخصية الفاعلة (مريم والتي سيأتي الحديث عنها لاحقا) إنها تقود إلى عالم دلالي مشترك (مواجهة شهرزاد للموت – ومواجهة مريم للموت)(كانت مريم قد تداخلت مع إحساسات شهرزاد) [1]

الملفـوظـات :

1–شهرزاد المرأة التي واجهت غطرسة الرجل شهريار (تضع شعرها في النار ،يصعد اللهب إلى أنفها و تقسم لشهريار أنه لن يلمسها)[2]

مريم التي تواجه حمودة (شوف يا ولد الناس إذا ما تبعدش أرمي نفسي من الطابق الخامس،الله يلعن بوك و بو والديك يا ولد الحرام)[3]

[1] –الرواية ، ص168

[2] –الرواية ، ص 169

[3] –الرواية ،ص180

لأجـــــل ذلـ ـك :

شهرزاد تحكي حكاية الموت الأخيرة تحت سيف شهريار،ومريم ترقص رقصة الموت الأخيرة تحت ضغط الرصاصة (هل يموت الإنسان باستسلام ليلقي بنفسه من الطابق الخامس في باب الوادي هذا أفضل من الموت الرخيص ،من أن يستسلم لحد السكين المعقوف الرأس)[1]

شهرزاد تؤكد تماثل التجربتين على الصعيد الاجتماعي (وضع المرأة)

شهرزاد : الخوف ←الحكاية ←الحب ←الحكاية

: العقل ← الحيلة

مريم : الحب ←الرقص ← المواجهة

تماثل يدل دلالة قاطعة على أن مريم – كامرأة – في مواجهة الرجل (حمودة) وجدت نفسها في تجربة شهرزاد

(يسمع صوت الكونترباس، يحضر بأصواته الجافة التي تسمع من بعيد لرقصة الموت الأخيرة)[2]

(يتدحرج الجمعة الحزين في أعما قها مثل الرصاصة الباردة ...) [3]

الملفوظ (1) "الحكاية يا سيدي ! يصم أذنيه يترل صوتها كالصاعقة لا يريد أن يسمع شيئا آخر سوى الموت والدم ، ولكنها تصر يسحب سكينه وهو ينظر إليها بعينين حمراوين "[4].

تأتي الشخصية التناصية الثانية (إيكاترينا ماكسيموفا) والتي لا ترد في كلام مريم إلا من خلال ما تعرفه عن (رقصها) واشتهارها في عالم الرقص

ومن خلال اتخاذها نموذجا أعلى في الرقص – ونموذجا في الإصرار على الرقص رغم العوائق ولا يتحدد وجودها سوى بنشاطها التأويلي الممارس على تجربتها

" تصور كاتيا حركة تافهة في العمود الفقري أو في القدم أرجعتها إلى الأرض ، أقعدتها ، هل كان من الأفضل أن تستسلم لهذا الموت التافه و المجاني ؟ قاومت حتى قامت" ...[5]

(وفجأة حدث ذلك في أحد التمارين الذي كان يراقصها أمسكها مسكة غير محترفة ، فاستدارت استدارة غير موفقة ، أحست بألم شديد بعدها قال لها الأطباء عندما عادت إلى البيت

---

[1] –الرواية ، ص 176

[2] –الرواية ، ص168

[3] –الرواية ، ص 172

[4] الرواية ، ص 240

[5] – الرواية ، ص 240

بصعوبة كبيرة : أحمدي ربك أنك وصلت إلى بيتك ! **قالت** : لكنني راقصة باليه أموت و لا أركن في البيت . لم أخلق للموت بين الحيطان .**قالوا**:انسي يا كاتيا مسألة الباليه ، الإصابة كانت قاسية، في الفقرات وبعض الأعصاب واضطرت إلى النوم في وضعية غير مألوفة استمرت عامين ... وعندما قامت ظلت تتمرن بلا رأفة بنفسها كانت تبكي من شدة الألم ولكنها تفرح لهول المقاومة استعادت حركاتها وعادت إلى الجمهور، اليوم عندما تطل ماكسيموفا في مسرح البولشوي تضج بالتصفيق القاعة الحمراء ذات الأدوار الخمسة عادت بارادتها، لماذا ألا أكون مثلها ليكن أنا أكثر من بؤس هذه الرصاصة).[1]

في هذا الملفوظ تسحب مريم نشاطها التأويلي للوضعية المتميزة بمقاومة إيكاترينا للمـــريض الذي سببته مسكة غير موفقة خلقت ألما وعجزا عن الحركة نتج عنه مقاومة مـــستمية **توجـت** بالانتصار على العجز كذلك تفعل (مريم) بمقاومتها للرصاصة التي تسكن دماغها

(وحين سكنت الرصاصة الطائشة دماغها، تغيرت فيها أشياء كثيرة ... لكن الأمر لم يكن مهما لأنها كانت مصرة حتى الموت على حقها في الحياة ، وفي الرقص) [2]

- التماثل بين مريم وكاتيا مكسيموفا (كتب تحت الصورة الجمعة الحزين ، مـــريم البربريـــة بجانبها صورة كاتيا بالمقاس نفسه تقريبا).[3]

(صديقك الفلسطيني ساعدني كثيرا بالنسبة للتحاليل ينصحونني كالعادة بعدم التحـــرك كـــثيرا ، على الأقل بالتقليل من الانفعالات ؟)[4]

(أملأ حقيبتي بالأدوية وأخرج وعندما أصل صالة الرقص أنسى كل شيء ولا أتذكر إلا دهشة اللحظة التي أقف فيها)[5]

أحمدي الله أنك مازلت حية ، لو أصابتك رصاصة انفجارية في الرأس، لا **ترحم**).[6]

هذه الشخصيات التناصية تتفاعل بشكل واضح مع الشخصيات المساندة لمشروع مريم ، ولعلنا لا نبتعد عن الصواب إذا قلنا أن الرصاصة تنسجم انسجاما كليا إلى حد الـــذوبان مـــع برنـــامج

[1] –الرواية ، ص140- 141
[2] –الرواية ، ص59
[3] – الرواية ،ص 143
[4]– الرواية ، ص 138
[5]– الرواية ص 141
[6]- الرواية ص 140

الشخصية المعارضة – حراس النوايا – وجهازها القمعي الذي تحيل عليه صورة / الرصاصة / مرات عديدة في النص.

الرصاصة مقرونة بأكتوبر (لن تقتلني رصاصة أكتوبر العظيم)[1]

*التماثل (كتب تحت الصورة (الجمعة الحزين. مريم البربرية) بجانبها صورة كاتيا مكسيموفا بالمقاس نفسه تقريبا)

الرصاصة مقرونة بالتغيير (كان هذا قبل دخول الرصاصة في رأسها وقبل أن تصر على حقها في الرقصة الأخيرة).[2]

الرصاصة مقرونة بالمعارضة .

الرصاصة الطائشة و التغيير الذي تحدثه في الشخصية المستهدفة – الضحية

الرصاصة المثبطة (كان هذا قبل أكتوبر 1988 وقبل أن تستقر الرصاصة في دماغها)[3]

الرصاصة مقرونة بالتحدي : (رصاصة في الرأس ومازالت حية)[4]

الرصاصة تصبح معلما زمنيا: منذ ذلك الحدث الرهيب عندما شقت رصاصة ما رأسي

الرصاصة تصبح الوطن : هو ذا وطني يسكن رصاصة في دماغي في يوم داكن من أيام الخريف)[5]

رصاصة تعني التمني (لولا هذه الرصاصة الملعونة ! لو تسعفني فقط لتقديم باليه شهرزاد)[6]

مولد الرصاصة وماهيتها: (لكن الرصاصة الملعونة التي كانت تنام في دماغك أعرفها جيدا قطعة نحاسية صغيرة وتافهة محشوة بكتلة من الرصاص الثقيل ..... هل كان من الضروري أن تصيبك تلك الرصاصة الملعونة ! ؟ ! وأنت تحاولين إنقاذ الشاب)[7]

الرصاصة هي المقارمة : (أنا اكبر من بؤس هذه الرصاصة)[8]

الرصاصة مقرونة بالثبات: (لكنها في الدماغ وللأبد)[9]

الرصاصة مقرونة بالذكرى المؤلمة (عندما أتذكر أن في رأسي رصاصة)[9]

---

[1]- الرواية ، ص 139

[2]- الرواية ، ص 75

[3]- الرواية ، ص 51

[4]- الرواية ، ص 39

[5]- الرواية ، ص 22

[6]- الرواية ، ص 15

[7]- الرواية ، ص 141

[8]- الرواية ، ص 141

[9]- الرواية ، ص 141

الرصاصة مقرونة بالموت : (لا أحد يعلم أن البربرية كانت تحمل في دماغها رصاصة الموت)[1]

الرصاصة مقرونة بالإقرار : (إنني أحمل في رأسي رصاصة في هذا الدماغ المتعب)[2]

الرصاصة العائق : (لولا بؤس تلك الرصاص الطائشة وماساة الجمعة الحزينة)[3]

الرصاصة جزء من الذاكرة :(الجمعة الحزين صار في الذاكرة والرصاصة التي في دماغك هي جزء من هذه الذاكرة المجروحة).[4]

الرصاصة أحزان : (كلنا يحمل في الدماغ رصاصات)[5]

الرصاصة هي الطيش : (رصاصة طائشة)[6]

(الرصاص يملأ السماء بالألوان الحمراء)[7]

(سمعت الناس يحكون عن الرصاص الانفجاري الذي مزق الأجساد لو أصابتك رصاصة انفجارية في الرأس لا ترحم الرصاصة الانفجارية التي ما تزال في الرأس).[8]

الرصاصة المساعدة : (جوليا تحتاج إلى كم كبير من الحزن وإلى رصاصة في الدماغ لتكون كذلك)[9]

الرصاصة العائق : (هل يجب أن أذكرك أن في رأسك رصاصة نحاسية)[10]

الرصاصة التماثل : (يتدحرج الجمعة الحزين في أعماقها مثل الرصاصة الباردة)[11]

الرصاصة هي الحياة : (الأطباء قالوا الرصاصة يجب أن تظل ثابتة)[12]

الرصاصة مقاومة : (رصاصة في الرأس كانت تقاوم السقوط)[13]

الرصاصة الذاكرة (لم أتذكر شيئا سوى باقة الورد التي كانت بجانبي ورصاصة الجمعة الحزين)[14]

---

[1] - الرواية ، ص 143
[2] - الرواية ، ص 144
[3] - الرواية ، ص 149
[4] - الرواية، ص 144
[5] - الرواية ، ص 144
[6] -الرواية ، ص 149.
[7] -الرواية ،ص 150
[8] -الرواية ، ص 152
[9] -الرواية ، ص 155
[10] -الرواية ،ص 159
[11] - الرواية ،ص 172
[12] - الرواية ،ص 182
[13] - الرواية ص 184
[14] - الرواية ،ص 186

الرصاصة هي الوصلة بين زمنين (قلنا خرج بنو كلبون وأصبحنا ديمقـــراطيين ، وهـــا فجـــأة نكتشف أنهم غيروا اللباس ليصبحوا هم هم ، حراس النوايا ، يدخلون من الأبواب على دمنـــا ، وعلى أنقاض الرصاصة التي تنام في دماغك) [1]

الرصاصة هي الضغط (آه فقط لو يهدا هذا الألم . الرصاصة الملعونة)[2]

الرصاصة هي التآلف : (من قال إن الرصاصة في الرأس تقتل ؟)[3]

الرصاصة الضغط والألم : (أرجوك سق أنت رأسي يؤلمني ، أشعر بالوهن ، الرصاصة الملعونة)[4]

الرصاصة القاتلة : (تنامين داخل برادات الموت ، وحيدة بعد أن نزعت الرصاصـــة الطائـــشة روحك في ذلك المستشفى البارد القاسي)[5]

الرصاصة هي السخرية والتعجب : ماتت يا سيدي وهل تعرف معنى الموت برصاصة في الدماغ وأنت مازلت ممتلئا برغبة العيش ، وعمرك عمر الورد ؟)[6]

الرصاصة تضحية بلا معنى : (تأسفت على مريم التي تحملت رصاصة ، جاءت بهؤلاء الأقوام – بزمر حراس النوايا)[7]

الرصاصة الشؤم : (يا لطيف يبدو أن هذه الرصاصة الملعونة بدأت تتحرك بعنف)[8]

الرصاصة القلق : (رصاصة الجمعة الحزين كانت قد بدأت تتحرك في الدماغ)[9]

الرصاصة الخوف : (في صورة السكانير وضعية الرصاصة تغيرت كثيرا)[10]

الرصاصة الألم : (لكن مصيبة هذه الرصاصة)[11]

(الرصاصة الملعونة أشعر بدوار يرهقني)[12]

---

[1] - الرواية ،ص 194

[2] – الرواية ،ص195

[3] – الرواية ،ص198

[4] – الرواية ،ص 203

[5] – الرواية ،ص 213

[6] – الرواية ،ص 223

[7] – الرواية ،ص224

[8] – الرواية ،ص240

[9] – الرواية ،ص242

[10] – الرواية ،ص244

[11] – الرواية ،ص246

[12] – الرواية ،ص 246

الرصاصة التغيير (الرصاصة الملعونة التي فككت بني كلبون وجاءت بحراس النوايا إلى الواجهة) [1] (هي تتحرك ، ألمها فضيع الرصاصة صارت شبه ملفوفة داخل المخ).[2]

(لم أتخيل مطلقا أنها يد ميتة سرقتها رصاصة وطنية)[3]

تدل الصورة التي رافقت ظهور الرصاصة على الألم والضغط والقلق والخوف من تحركها في دماغ (مريم) وعلى صورة التآلف معها إذ هي العائق وربما كانت العامل المساعد فهي تبعث على الصمود والإصرار والمقاومة

كل هذه الصور الملازمة للشخصية الفاعلة (مريم) تشكل بعضا من ملامحها (أي مريم) وصفاتها، وتتسع دلالة هذه الصور كلما اقترن ذكر الرصاصة بالجمعة الحزين (التحديد الزماني) إذن فالرصاصة المعتبرة كشخصية تناصية أساسية تشكل نقطة تلاقي زمنين أو فترتين تختلفان ظاهرا – ولكن لهما ما يجمعهما باطنا – زمن بني كلبون القائم على الاستغلال ومعاداة الثقافة (بنو كلبون سحقوا العقول قالوا رجل مثقف معناه مشكلة إضافية ولكنهم كانوا يعبدون الطريق لحراس النوايا الذين يقولون: رجل جاهل رجل مضمون)[4]، وزمن حراس النوايا القائم هو الآخر على السيطرة ومعاداة الثقافة(أستاذ الفسق و الخلاعة)[5] (الرصاصة الملعونة التي فككت بني كلبون وجاءت بحراس النوايا) .

-ننتقل الآن إلى الشخصية التناصية الفنية **رمسكي كورساكوف** :

(قلت صادقوا كورساكوف وفي لحظة الغفلة سرقوا إبداعاته هذا كله لا يهم كورساكوف فنان عظيم)[6] (هي تحب كورساكوف لأنه أنجز شهرزاد ولو أنجزها فاغنر لأحبته)[7]

(سندخل في تدريب مغلق من أجل تحضير شهرزاد لرمسكي كورساكوف الذي لم يكن مخطئا عندما قرأ ألمنا الشرقي في عيني هذه المرأة)[8]

* كورساكوف في كل مكان (حتى صوت محركها غاب وسط إغفاءات موسيقى شهرزاد لرمسكي كورساكوف).[9]

---

[1] – الرواية ،ص 250

[2] – الرواية ،ص 251.

[3] – الرواية ،ص 181.

[4] – الرواية ،ص 215.

[5] – الرواية ،ص 250.

[6] – الرواية ،ص 60.

[7] – الرواية ،ص 61.

[8] – الرواية ،ص 63.

[9] – الرواية ،ص 69.

(بدأ هذا الرجل كورساكوف يملأني بقوة . أنت مبتل يأتي ذكـــره في لحظـــات الحـــنين والتآلف والعنفوان)[1].كورساكوف هو الأستاذ والموهبة والمعلم والقدوة .

شخصية كاتيا أو إيكاترينا في هذا الملفوظ تظهر على الصعيد الأيكوني (صورة إيكاترينا معلقة) ويحقق حضورها التماثل القائم بينها وبين مريم (بالمقاس نفسه) فهما في نظر الأستاذ (الراوي) بنفس العظمة وإن كانت إحداهما نموذجا – إيكاترينا والأخرى مقتبسا أو تلميذا – فإن هذا لا يقلل من قيمة مريم لأن الأخذ في هذه الحالة هو أمر جيد

(إني أحب هذا الرجل رمسكي كورساكوف رجل مذهل يكفي أن تعرف قدرته العظيمة لتحبه ، يكفي أن يكون هو مؤلف شهرزاد لكي يدخل قلبي ويحتجز جزءا مهما من ذاكرتي ... عالمه مليء بالحب والشعر والأنوار والصلوات ، ولذوقه الذي لا يقاوم مذاق الأشواق التي لا توقظها إلا الموسيقى المجنونة التي لا تعرف الموت – من يديه تصعد النار القدسية التي تعيد الأشياء إلى طفولتها الأولى والنوايا إلى صدقها الأصلي، إلى الحنين البعيد ، البعيد جدا (ليلة ماي) التي أنهاها في 1879 قريبة من قلبي، عبادة الصفاء الذي لا يموت امتداده ... ساكر ... الديك الذهبي ... كلها تملأني مثل هذا اليوم العنيد الذي دفعني إلى مقاومة هذه السفالة التي صارت جزءا من يومياتنا الاعتيادية المسكين ركب رأسه عندما أنجز ليلة رأس السنة لم يكن يفكر سوى في كاتاترينا الثانية ، لكنه سرعان ما مارس الرقابة الذاتية ضد نفسه، كان يعرف تبعات الكلمات التي تخرج من القلب وإليه تعود ، أو من تشظيات المقطوعة الموسيقية رجل لم يكن واقعيا ، هكذا لامه نقاد زمانه ، لكنه هو المجنون بارتعاشات النوتة لم يندم لحظة واحدة على سخريته التي تسحبه باتجاه جنون فاغنر و موزارت.وبرليوز كان مولعا بأصدائه ، وعندما أراد أن يكتب طائر النار وضع أمام عينيه الديك الذهبي وبدأ يتلوى في مكانه كمن أصيب بسهم في قلبه)[2]

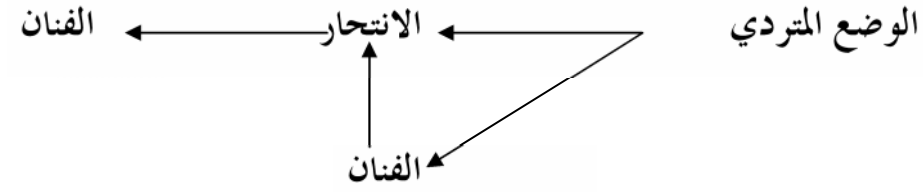
(العظيم عظيم والبلاد العظيمة عظيمة !! طلعت وإلا نزلت فيها شيء يبقى عظيما أبدا)[3]

[1] - الرواية ،ص 69
[2] - الرواية ، ص 155
[3] - الرواية ،ص 156

(كلهم يسرقون من هذا النبي العظيم الذي اسمه كورساكوف ، لقد سرقوا منه كل شيء)[1]
(وهل هو يعرف أن في بلاد تؤخذ منها الحياة ، هناك امرأة ما تزال مصرة على الموسيقى وعليه)[2]
(سألقاه في كون وظلال وزوايا شهرزاد وسأكلمه طويلا حتى يمل)[3]
(كورساكوف أهم ، كان محبا للشعر والنور في زمن القتلة)[4]

يأتي ذكر هذه الشخصية التناصية الفنية مرتبطا بذكر شخصية تناصية أخرى شهرزاد(**هـو** مؤلف شهرزاد) ولا يرد ذكره على لسان مريم إلا في لحظات الحنين والتألق والعنفوان متسما بسمات العظمة – والإلهام – والإبداع (أبدع شهرزاد) والتأصل (أليس غريبا أن يكون هو الرجل الغربي قادرا على فهم ألم المرأة الشرقية)[5]وهذا ما تتوصل إليه مريم بعمق تفكيرها.

الشخصية المرجعية الفنية الثانية بعد رمسكي هي صفية كتو وهي شخصية مأخوذة من الواقع الفني الجزائري – صفية شاعرة البلد – يأتي ذكرها كثيرا على لسان الأستاذ يدفعها الوضع السياسي إلى الانتحار – وضع يمارس ضغوطاته على الفنان ليضيق عليه الخناق ويدفعه إلى الموت



وشخصية الأستاذ من بداية الحكي إلى نهايته تعلن عن هذه الرغبة متأسيا في ذلك بصفية .
تأتي صورتها مرتبطة بالتذكر (الذاكرة) (تذكرت صديقتي الشاعرة **صفية كتو** التي قتلتها المدينة فرمت بنفسها من أعلى قمة في جسر تليملي الذي يربط أسفل المدينة بمرتفعاتها)[6]

[1] - الرواية ،ص177
[2] - الرواية ص177
[3] - الرواية ،ص177
[4] - الرواية ،ص181
[5] - الرواية ص 156
[6] -الرواية ،ص259

(بدأت أستعيد حالة حزني الأولي وإصراري للذهاب حتى النهاية إلى مرتفعات – تليملي – أشعر بالرغبة الكبيرة للوقوف على الجسر الذي أكل شاعرة هذا البلد، وعندما ينتحر شاعر فهذا حدث لا يتكرر دائما ويعني حتما أن قنبلة مخبأة في جوف المدينة الساحلية ستنفجر عما قريب، ولكن الحادث تسطح حتى صار شيئا مبتذلا وسط هذه الزحمة المقلقة).[1]

ذكر صفية يقترن هو الآخر أيضا بالجسر والانتحار

* ظاهرة التلازم بين الشخوص الحاضرة والأكثر تواترا (شهرزاد مع رمسكي) (صفية مع الجسر) (الجسر مع الانتحار)

تلازم الثنائيات في الحضور

* (إنهم يقتلون جياد المدينة)[2] والجواد هو الفنان .

1 – الرواية ص 231
2 - الرواية ،ص217

الفصل الثاني:

ملامح الشخصية في رواية متاهات ليل الفتنة

ملخص الرواية الثانية :

(حميدو-أحميدة-عمر) ثلاثة صحفيين يبحثون عن الحقيقة في زمن الفتنة و المتاهات، و الدم و الرصاص و الموت و..و...و...

حميدو يروي له والده تفاصيل المجزرة التي وقعت في ماكدرة التي لم تعد آمنة على أبنائها –و التي قام بها جماعة أبي يزيد (المنبعث من تاريخ الفتنة) الذين قتلوا وبجروا وذبحوا من جاؤوا من اجلهم، ماكدرة تلك البلدة الآمنة التي شهد فيها احميدو أجمل أيام **طفولتهما** تتحول في ظل سلطة حزب الشيخ إلى المدنية المنورة، أثرياؤها الجدد أمثال محمد هارون يقدمون الجزية لحزب الشيخ وجماعاته الناشطة، ويقدمون فدية أخرى للسلطات حتى يضمنوا بقاءهم وفي ظنهم أنهم امسكوا العصا من وسطها، لسوء تقدير في حساباتهم، ومسرحيات ومذكرات (وكوابيس عن الزمن الموحش) تخدم موضوع الرواية و فكرتها.

عمر يلقى حتفه على يد أشخاص مجهولين وضعوا حدا لحياته لان جل ما قاله (أيها السلم تجل) وهو مصير يلقاه كل صحفي تكلم فيما لا يعنيه في نظرهم؟؟ !!...

أحميدة العياشي

يعد أحميدة العياشي من الروائيين المجددين في الحقل الروائي الجزائري استطاع أن يخرج الرواية من التأثيرات الأيديولوجية الرسمية، ويضعها على الوجه الصحيح ، لتصبح مرادفة للعمل الفني المستقل عن الخطاب الرسمي المدجن، يمتاز عالمه الروائي بالقدرة على الغوص في عمق الذاكرة الشعبية الجزائرية التي ظلت ترزخ تحت وطأة التهميش من جراء ثقافة رسمية لا تقبل بالتعددية، كما يمتاز في الوقت نفسه بالإحالات إلى الثقافة العرفانية، الإسلامية العقلانية بالأخص في محاولة منه الكتابة رواية جديدة تضع مشراط الجراح على الجرح الآني، مع سفر عبر التاريخ والذاكرة .

ولد أحميدة العياشي سنة 1958 بما كدره بالغرب من سيدي بلعباس (الغرب الجزائري)، درس العلوم السياسية، وخاض تجربة طويلة في المسرح إلى جانب كاتب ياسين ، فترجم بعضا من مسرحياته إلى اللغة العربية ، اشتغل في الصحافة منذ عام 1988 ، وتخصص في الحركة الإسلامية، ونشر كتابا بعنوان "الإسلاميون بين السلطة والرصاص" ظهر عن منشورات دار الحكمة بالجزائر، وقامت السلطات بمصادرته ، كما كتب سلسلة من المقالات حول أغنية الرأي كتراث غنائي محلي لم يكن معترفا به من قبل السلطة السياسية آنذاك ، يعيش حاليا في الجزائر التي لم يغادرها رغم عنف الإرهاب مثلما فعل الكثيرون ، يدعو إلى المصالحة الوطنية ، وتجاوز خطاب العنف من أجل خطاب العقل ، وهو الآن مدير تحرير جريدة (الجزائر نيوز).

1- إضاءات على عالم الرواية:

في مقال نشر على صفحات الانترنت بعنوان "الرواية الجزائرية والمتخيل السردي ، وهل ضاعت آمنة بلعلا في متاهات العياشي؟ " جاء ما يلي : كثيرة هي الدراسات التي تناولت الرواية الجزائرية في العشرية السوداء، لكن أغلبها نحا أو فضل تناول الموضوعات الرئيسية أي العنف والحرب والفتنة كذا البنية الشكلية والدراسة الداخلية ، وقليلة هي تلك التي حاولت الجمع بين المحورين السابقين، كتاب الباحثة آمنة بلعلا (المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف) (منشورات الأمل– الجزائر) يركز على حقبة من التسعينات حتى نهاية الألفية، لكن من زاوية المتخيل السردي وعلاقته بالواقع والكتابة، في مدخل البحث تقدم آمنة بلعلا المفاهيم النظرية الإجرائية حول الخيال والتخيل والمتخيل الروائي لتبدأ من أول رواية جزائرية كتبت في التاريخ

وهي (الحمار الذهبي) لأبوليوس، بعدها تعرج على مرجعيات أخرى فتدرس المظاهر الشفهية من خلال بنيتها الحكائية الخرافية حيث تركز على أنواع المتخيل في رواية السبعينات قبل أن تصل إلى ما تسميه "سرد المحنة".

وتعزو الباحثة ذلك التحول إلى تحول أكبر في البنية الاجتماعية على مستوى الأشكال السردية ، استجابة للتحولات الاجتماعية التي عاشها و كذا السياسية : (إن تحول القيم الجمالية في الرواية الجزائرية جاء استجابة للتحولات السياسية وما نتج عنها من إعادة نظر في تطبيقـــات المجتمـــع الجزائري السياسية التي عاشها خلال الثمانينات ... وكان نتيجتها ذلك الشرخ الذي حدث في أكتوبر 1988 وما تبعه من اهتزاز القيم) .

تدرس الباحثة في هذا المضمار رواية الحبيب السائح (ذاك الحنين) ورواية عبد المالك مرتاض (مرايا متشظية) مركزة على عناصر جمالية متوافرة في هذه الأعمال ... كالحوارية التي أشار إليها باختين ، أو تركيب التهجين والباروديا الساخرة ، وخصوصا الأسلبة التي رأت الباحثة أنها تقوم على تغيير الصيغة أو التقليص والتمطيط والإيحاء ، ثم تنتقل بلعلا إلى ما تسميه تجليات الـــصناعة الظرفية للمتخيل ، حيث تدرس الروايات التي يقل فيها التخيل وتكثر فيها التسجيلية المباشـــرة ، وهكذا نجدها تعالج بعض الأعمال مثل (متاهات ليل الفتنة) لأحميـــدة العياشـــي ، (المـــوت لإبراهيم سعدي) ، (الورم) لمحمد ساري) (ودم الغزال) لمرزاق بقطاش ، ثم تنتقـــد هـــذه الأعمال على اعتبار أن العمل الروائي ضد التسجيلية بمعنى التسجيل الحرفي ؟) ، لكن الباحثـــة تتناسى أن الرواية التي عملت على تحليلها لم تكن تسجيلية بالمعنى السلبي للتسجيلية ، إذ أن رواية (المتاهات) تتكون من مستويات لغوية عدة ، بما فيها لغة البرقيات الـــصحفية ، ولا نعلـــم إن كانت الباحثة اطلعت على تجربة أميركية مهمة وظفت هذه التقنية للتأريخ روائيا لمسيرة الولايات المتحدة الأمريكية هي رواية (ذوس باسوس) إذن هناك فرق ينم عن ضعف في القدرات الجمالية ، وآخر يهدف إلى فتح الرواية على الواقع ، كما أنَ الباحثة قد تكون غير مطلعة على روايـــة الكاتب الأولى (ذاكرة الجنون والانتحار) التي كانت بداية التحوَل ، بعد ذلك تنتقل بلعلا إلى دراسة (الميتا سرد) (ما وراء السرد) في الرواية الجزائرية تحت عنوان هو (صراعات المتخيل) مستحضرة ثلاثة نماذج أساسية هي (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي ، (سيدم المقام) لواسيني الأعرج ، (أرخبيل الذباب) لبشير مفتي ... تطرح صاحبة (المتخيل في الروايـــة الجزائريـــة)

علاقة الكاتب بالكتابة داخل النص السردي ، وتجليات التداخل بين الوهم والحقيقة ولعبة الرواية داخل الرواية ، الكاتب كشخصية محورية ، ثم تنتقل إلى دراسة المشروع الروائي للحبيب السائح الذي يقوم على كتابة التناص مع التراث ، كتابة تحتفي بالصحراء وتمثل تمايزها عن باقي الروايات الجزائرية .

وعلى رغم أهمية كتاب آمنة بلعلا ، فهو لا يعكس فعلا ما يحدث اليوم في الروايـــة الجزائريـــة الجديدة ، لكنَه يفتح أفقا لمقاربات ونقاشات وأسئلة ستتناسل يوما بعد آخر مادام هناك إنتـــاج روائي يجد طريقه للنشر

عدد الثلاثاء 28 آب 2007

كتب المقال بشير مفتي .

2-تصنيف شخوص الرواية إلى مرجعية ، تكريرية ، واصلة

شخصيات مرجعية					شخصيات واصلة		شخصيات تكريري
تاريخية	اجتماعية	أسطورية	تناصية	رمزية	حاضرة	غائبة	
المنصور	المتسولون	سيدي بلعباس	أبو يزيد	السيف	حميدو	والد حميدو (مولاي إبراهيم)	الدم
ديدوش مراد	الفقيه سي المختار	سيدي عبد	يوسف	المسخ	عمر	دلهوم	الذاكرة
حمد الخامس	المؤذن مصران	القادر يابوعلام	سعدي	رصاص	أحميدة	المنصور خال حميدو	القتل
مصالي الحاج	الصحفي		فوزي	الرشاش	هم	وردة زوجة حميدو	الرمال
الكولونيل	الجندي		كريم	البوم	(أشباح ملثمون)	أم حميدو - جيلالي – رئيس التحرير	الحرب
الشاذلي	رئيس الحكومة		ديدوح	الثورة	الطاغوت	عائشة زوجة أحميدة	الموت
الأمير عبد القادر	وزير الداخلية		جيلالي	الشبح	أليكساندرا	جدتي خديجة بنت المعلم	ذبابة زرقاء
ابن تومرت	وزير الإعلام		مامية	الظل	علي خوجة	أخو بومدين النقراش	الزمن
المعصوم وتلميذه	البوليس السياسي		أنيسة	الخنجر		سكرتير التحرير (الجماهير)	الكلمات
البيذق	المقدمة		عباسية	(أحمر،أبيض		حبيبة زوجته – السائق	الفتنة
أبو بكر	الفقيرات		المتنبي	أخضر)		مولاي إسماعيل والد مولاي إبراهيم	الحرب
عمر	مسؤول الأمن		المعري	النسور		علال الشلحي - بدرة زوجة علال	السلم
النبي	العسكري		بلزاك	الحمائم		مبروكة جدة حميدو	
الهواري بومدين	الوالي		طه حسين	أكتوبر 88		حميدو – الشيخ الكولونيل الطاغوت	
سي الشريف	مسؤول الدرك		محمود	الغذاء		محمد بن هارون - بختي بن عودة	
حمدان خوجة	-الصحفي بوسهام		درويش			المعلم حرشاوي – الأستاذ سمير	
– إبراهيم آغا	قدور					الجار خليفة وفاطمة أخته	
المخزنجي	الأمير أبو هريرة					عباسية – أنيسة - جيلالي كارلوس – بوجليدة	
-الداي حسين	المشنق					- بوحلاط – المرأة البدينة	
حسن البنا	بلحاج					برينو – الجنرال المتقاعد – سليمان * سواد	
سيد قطب	عبد الرزاق رجام					أولاد عمر – لالة فتحية الذباحة – رشيد أخو	
عائشة	نصر الدين ديني					عمر (أبو تراب) – شيشى مصور الجريدة	
عبد الرحمان بن ملجم	سليمان بن إبراهيم					شاهناره زوجة عمر – الإرهابي المنتقم –	
علي	الطاغوت					الشرطي المتقاعد - كمال منصور – أسماء	
عثمان	القايد					خطيبة كمال - جمال فوزي - رضوان –	
عمر	أبوعمر					السياف	
أبوبكر	أبو صهيب					أبو إبراهيم – مرقوص – هيصم – عكرمة -	
	موسى					لضحاك – عبد الرحمان	
						- عائشة	

نظرة متأنية ودقيقة لهذا الجدول تقودنا إلى الملاحظات التالية :

1 – حشد الراوي لذلك الكم الهائل من الشخصيات المرجعية سواء كانت تاريخيـــة أو اجتماعية أو رمزية أو تناصية أو حتى أسطورية .

لقد رأينا فيما سبق أن الشخصية المرجعية مفهومها حافل بالدلالات القارة ، وأن وظيفتها هي التثبيت المرجعي ، وذلك بالإحالة على نص الايدولوجيا[1] الكبير و الأقوال السائرة أو الثقافة .

الثقافة (هي مدى سعة ثقافة الراوي) الذي يؤمن بأنَ في التاريخ أشياء حققـــت كيـــان المجتمع ، لا يمكن التفريط فيها كما يصرح بذلك مقتبسا كلام نجيب محفوظ (لـــيس في التاريخ أشياء حلوة).

2 – ما نلاحظه أيضا هو ذاك الكم الهائل – بدوره – من الشخصيات الواصلة الغائبـة والتي كما أشرنا سابقا تتميز بحضورها القليل ، وبغياب برنامجها السردي ، كما أنَها تمثل ماضي الشخصيات وتكمَل معالمها وتفسَر وضعيتها الراهنة ، وتلعب دور المخـــبر (أي تشكل الجذور التاريخية للقصة) .

بالفعل فكل شخصية من هذه الشخصيات حاضرة / أو منتضمَنة / في ماضي الـــشخوص الحاضرة ، تشكَل إما أصولها ، أو تدور في محيط طفولتها الزماني أو المكـــاني ، أو هـي موجودة عبر آنيتها الزمنية (في محيط العمل أو الحياة الأسرية) .

3 – الشخصيات المرجعية التاريخية مأخوذة ومستوحاة من التاريخ الثوري ، أو التـــاريخ الإسلامي (عصر الفتنة) .

4 – الشخصيات المرجعية الاجتماعية تنتمي للوسط الإعلامي ، أو السياسي

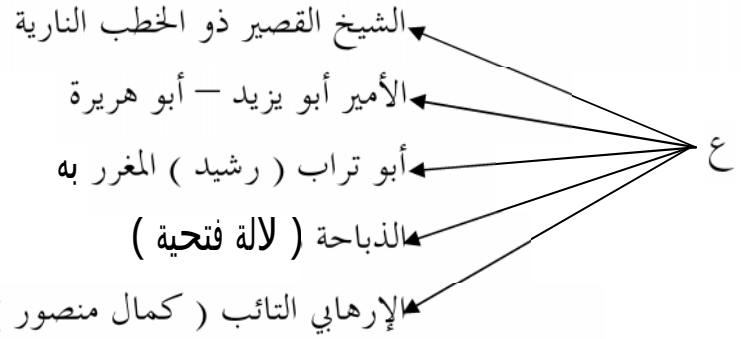
5 – الشخصيات المرجعية الأسطورية قليلة مقارنة بباقي الأصناف

6 – الشخصيات التناصية التي تحيل على شخصيات أدبية أجنبية عن النص الروائي والتي تؤدي وظيفة تناصية تتجسد في مختلف مستويات بنية النَص ، نجد أنَها في الغالب مأخوذة من نص روائي سابق للمؤلف (ذاكرة الجنون والانتحار) .

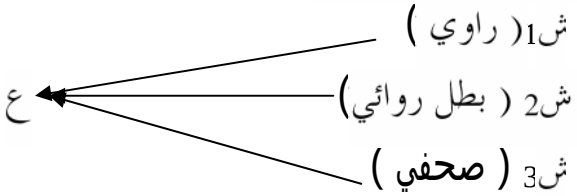
[1] –الأيديولوجيا (غرض الرواية)

7 – الشخصيات المرجعية الرمزية تتراوح بين : (السيف – الرصـــاص – الرشـــاش – والخنجر) وهي كلها عوامل ذات دلالة طبعت أو ميزت زمن الرواية .

8 – الشخصيات الحاضرة ما يميزها أن بعضها إن جاز أن نطلق عليه تسمية عامل (1) فسنجد هذا العامل له عدة ممثلين ولنأخذ كمثال عن ذلك ، العامل (ع) الذي نشير به إلى الفئة التي تنادي بحكومة إسلامية وتقف في وجه الطاغوت ويشار إلـــيهم في الغالـــب الأعم بضمير الغائب (هم) إذا نحصل على :



وبالمقابل نجد أنَ بعض العوامل تمثل عدة شخصيات فمثلا العامل أحميـــدة يمثـــل عـــدة شخوص فهو الراوي الناقل للأحداث ، وهو أحد أبطال الرواية عندما يتكلم عن نفـسه (كان أحميدة وحميدو يقطعان الطريق)[1] وهو الصحفي الذي ينقل لنا من حين إلى آخر أخبارا صحفية ، إذا نحصل على :



9 – ملاحظة أخرى فيما يخص الشخصيات التكريرية والتي قال عنها هامون أنها تعطـــي شكلا للرواية في معظمها وأنها عبارة عن دوال تتراوح بين الحرف والجملة والعبارة وكذا الفقرة والفقرات .

والجدول يوضح لنا أن هذا النوع كانت صوره المفضلة ألفاظ مثل (الدم – الـــذاكرة – القتل – الحرب – الموت – الزمن –الفتنة – السلم ...) تتكرر داخل النسيج الروائي وجمل مثل (بينس الجنرال – أبيض أخضر أحمر) و(جنرالات بدون أحذية .....)

[1] . الرواية ص **10**.

10 – ملاحظة أخرى يمكن أن نقيدها في هذا السياق على النص الروائـــي (هـــي أن الشخصيات الواصلة الغائبة حتىَ وإن أسند لها اسم علم في الرواية فإنها تبقـــى في الأعـــم الأغلب مقرونة باسم موضوع sur nom مستمد إما مـــن الوظيفـــة الـــتي تـــسند للشخصية داخل النسيج الروائي (لالة فتحية الذباحة) أو من الأصول التي تنحدر منـــها الشخصية (علال الشلحي)/ و هي (لغة مزيج من الشلحية العربية والمغربية)/ ،

في صلب العمل الحكائي ، أو من الألقاب التي تطلقها شخوص الرواية على بعضها البعض (سكرتير التحرير الملقب بالجماهير)[1] (قال أحدهم أنه سمي كذلك منذ سنوات عندما كان يشتغل مركبا بأسبوعية الجماهير)[2] ويـــشكل هـــذا المـــنحنى في نظـــام التـــسمية système de nom indentions ظاهرة فريدة من نوعها في الرواية الجزائريـــة على العموم من حيث هيمنته وغناه الدلالي وتثبيته لدور الشخصية الموضوعاتي وتأثيراته في سلوكاتها وأفعالها .

لعل أول شخصية تفرض نفسها على قارئ رواية (متاهات ليل الفتنة) شخصية أبي يزيد وهي بدورها تتفرغ إلى شخصيتين ، وهذا من خلال اللقب أو الوصف الذي يسند لها في صلب الملفوظ السردي (أبو يزيد الأمس وأبو يزيد اليوم أي فرق)[3]

1- أبو يزيد صاحب الحمار كشخصية تناصية تاريخية يستقي الراوي أخبارها من كتاب الكامل لصاحبه (ابن الأثير) (ينبعث أبو يزيد من ق 9) [4](حارب صاحب المار المنصور أمير الفاطميين ، وشق عصا الطاعة عليه ، و قام على حد زعمه مصلحا لأمور الناس)[5] و لما واجهه المنصور بجرائمه أنكرها –مدعيا – انها(من صنيع قوم سوء اتبعوه)[6] ، تكون جنده (من كل داعرو مفسد وقاطع طريق وسارق ومارق)[7] ، فعلوا

[1] – الرواية، ص 187.
[2] – الرواية، ص 188.
[3] –الرواية ،ص 59
[4] – الرواية ،ص56
[5] – الرواية ،ص59
[6] – الرواية ،ص60
[7] – الرواية ،ص20

المنكرات (فافتضوا في المساجد الأبكار)[1] (شقوا بطون الرجال وأرحام النساء)[2] ، (يأخذون بأرجل الأطفال يضربون عمد الجامع)[3]

هذه الملفوظات المأخوذة من بنية نصية مغايرة (الكامل في الأدب لصاحبه ابن الأثير) يوردها الراوي بخط عريض في صلب الملفوظات السردية ، و هو ما يسميه "سعيد يقطين" بالميتانص و هو بنية نصية مستقلة و متكاملة سواء جاءت بعد البنية النصية الأصل أم عن طريق العرض الذي تتحدث من خلاله شخصية من الشخصيات ، أي انه يأتي متخللا كلام شخصية أخرى... و يأتي الميتانص نقديا عن طريق تفاعله مع بينة نصية أخرى سواء كانت أصلية كما نجد في الحوارات بين الشخصيات حول قضية معينة من صميم أحداث القصة أو كانت البنية النصية متفاعلا نصيا ...إذن فالميتانص يتفاعل مع النص من خلال موقفه منه و انتقاده إياه، و عبر هذا التفاعل يكون النص و هو ينتج ذاته ينتج نقيضه أيضا ، يتجلى هذا النقيض في مختلف أنواع الميتانص التي يأخذها سواء كانت اجتماعية أو ثقافية أو أيديولوجية أو تاريخية كما في الملفوظات السابقة...إن الميتانص يمكننا من تبين المواقف و وجهات النظر التي تحملها الشخصية [4].

لا يورد الراوي أخباره (أي أبو يزيد) إلا ليقارن بين أفعاله وأفعال صاحب الحصان بوصفه شخصية تنتمي لحاضر الرواية، وينتهي الراوي إلى نتيجة مفادها أن بينهما تشابها كبيرا في:

أ – الفعل

ب – في موضوع القيمة الذي يسعى كل واحد منهما إلى تحصيله .

وكلاهما يريد السلطة عن طريق نشر الفتنة وكلاهما افتعل الجرائم

2-وهاهو التاريخ يعيد نفسه ليظهر أبو يزيد ثانية في شخص (دلهوم المدعو أبا يزيد صاحب الحصان الأشهب – ابن البلدة)[5]

[1] – الرواية ،ص20

[2] – الرواية ،ص56

[3] – الرواية ،ص21

[4] –سعيد يقطين "انفتاح النص الروائي " المركز الثقافي العربي ، ط2 ، الدار البيضاء،المغرب، 2001 ،ص120-121

[5] – الرواية ،ص09

يقدم له الراوي (حميدو) وصفا فيزيولوجيا (أعرج ، ضخم الجثة ، غليظ الصوت ، يمتطي حصانا أشهب ، مكشوف الوجه ، يتطاير الشرر من عينيه ، قصير القامة ، جاحظ العينين ، ناتئ الأنف ، طويل الشعر) [1](يلبس زيا أفغانيا مدججا بالسلاح يشد رأسه بحاشيه سوداء)[2]

إنه وصف يشير إلى عدوانيته وسطوته ووحشيته وهي ملامح تؤهله لمهمته وتشكل عناصر كفاءته للقيام بفعله

عنصر التحريك في برنامج أبي يزيد السردي يقوم به الفاعل المرسل على الفاعل المنفذ ، وإذا افترضنا أن المرسل هو (محاربة الطاغوت) (نذبحكم كلكم لو تتعاملون مع الطاغوت) [3]

أما الفاعل المنفذ فهو يمتلك كل مؤهلات القيام بالفعل (أو ما يطلق عليها مواضيع الجهة)

- مواصفات فيزويولوجية تشير إلى العدوانية والسطوة والوحشية .
- سن مناسبة (لم تتجاوز 25 سنة) [4].
- (تلقى صدمة في صغره)[5].
- يتحقق الأداء من خلال الملفوظات التالية بخطواته الإجرائية :

1 – (تلا الفتوى على مسامعنا)[6]

2 - (كان الأمير يتقدمنا يمتطي حصانه الأشهب) [7].

3 – (خطب فينا وهددنا)[8]

4 – (ذبحوا بجروا ..... ذبحوا 17 معلمة)[9]

5 – (طرحوه أرضا)[10]

---

[1] – الرواية ،ص09

[2] – الرواية ،ص10

[3] – الرواية ،ص09

[4] – الرواية ،ص14

[5] – الرواية ،ص14

[6] – الرواية ،ص277

[7] – الرواية ،ص236

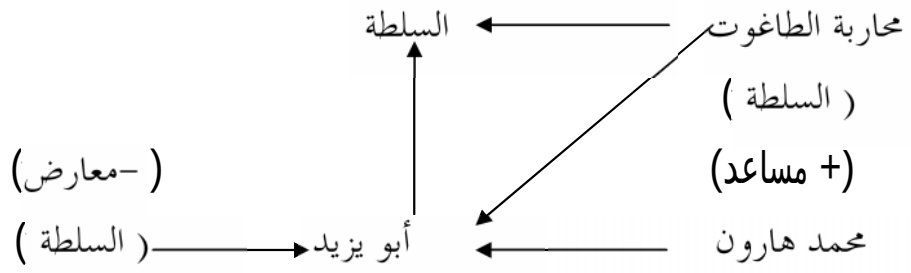
[8] – الرواية ،ص252

[9] – الرواية ،ص09

[10] – الرواية ،ص14

تقويم برنامج أبي يزيد سلبي من طرف والد حميدو (رآهم يعوون كأنهم الذئاب الساغبة ، ينقضون كالكواسر)[1]

المساعد في هذا البرنامج هو أثرياء المدينة المنورة وعلى رأسهم محمد هارون (مزارع محمد هارون تحولت إلى معاقل للأمير أبي يزيد)[2] ، وهكذا نحصل على ما يلي:



لعل ثاني شخصية تستوقفنا شخصية (حميدو) (عمله – ذاكرته – والده ....) باعتباره احد الممثلين الأربعة (أحميدة – عمر – علي – حميدو) لفئة الصحفيين الذين أصبحوا مستهدفين من قبل فئة تسعى للسلطة .

من خلال الملفوظات السردية التي تلفظ لصالح هذه الشخصية نرى أن الراوي الذي يعلن عن نفسه حاملا لقب الكاتب نفسه (أحميدة) يميل كثيرا إلى التركيز على ماضي الشخصية الطفولي (لم يكن حميدو يتجاوز الثماني سنوات عندما حدث الانقلاب)[3] (ظل حميدو مسكونا بالديوان والفقيرات)[4] ، (حميدو و أحميدة يسكنان نفس الحي حي الزنوج)[5]، لينتقل بعد ذلك إلى محيط العمل (كان ينتظر موضوعك سيحتل نفس الصفحة مع موضوع حميدو حول الذباحة ....كان مع حميدو ..... قبل أن يذهب

[1] – الرواية ،ص09
[2] – الرواية ،ص90
[3] –الرواية ،ص 73
[4] – الرواية ،ص83
[5] – الرواية ،ص97

حميدو إلى سان جورج)[1] ومحيط الأسرة (روى حميدو لزوجته وردة كل تفاصيل الحادث) [2]

إن الراوي ينتقل عموديا وأفقيا عبر الزمن .

حميدو المولع بأخبار أبي يزيد صاحب الحمار يقرأ لزوجته وردة عنه كل يوم (ما وجده في كتاب الكامل) (الشبه بين أبي يزيد صاحب الحمار ، وأبي يزيد صاحب الحصان اكتشفه حميدو)[3].

إن حميدو من هذا المنظور ما هو إلا شخصية واصلة ناطقة بلسان الراوي وتحمل أفكاره ، ولئن أراد له الكاتب هذا الدور فلأنه يعلم ومتيقن تمام اليقين أن اختفاءه وراء شخصية أخرى (من نفس الفئة) ، أو وراء ضمير (هم) لا يعد أقل شأنا من اختفائه وراء ضمير (أنا).

ترتب الشخصيات حسب أهميتها التي تبرز من خلال :

توزيع الشخصية على مدار النص أي فترات ظهورها على مسرح الأحداث و يكون هذا الظهور مرتبطا بـــ :

- وظيفتها في مسار هذه الأحداث و تأثيرها فيها و تتحدد وظيفة الشخصية طبقا لـ : صفاتها و مؤهلاتها التي تمكنها من القيام بهذه الوظيفة أو تلك[4].

لعل من طرق عرض الأحداث الرئيسية ما يسمى بوجه نظر الراوي Point of view، و يقصد به من يقص علينا القصة ، فقد يكون الراوي شخصا غير شخوص القصة و قد يكون واحدا من الشخصيات و هذا الراوي أيا كان يقدم لنا معلومات على درجات كلية أو جزئية كما يلي:[5]

أ-الراوي كلي العلم : و يقصد به الراوي الذي يملك حرية التنقل من شخصية لأخرى ، و من حدث لآخر ،و يملك القدرة على إعطاء المعلومات أو حجبها،والتعليق على

---

[1] – الرواية ،ص189

[2] – الرواية ،ص10

[3] – الرواية ،ص11

[4] –إبراهيم صحراوي ، مرجع سابق ،نقلا عن (Hamon p142نفسه) ص166.

[5] –عبد القادر أبو شريفة ، حسين لافي قزق (مدخل إلى تحليل النص الأدبي ،دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع ،ط3، 2000،عمان ،الأردن ،ص126 نقلا عن (التحليل التطبيقي لعدنان خالد ،دار الشؤون الثقافية العامة ،ط1 ،بغداد ،1986 ،ص86- 90))

الشخصيات و الحكم عليها بالإيجاب أو السلب،أي هو الراوي الذي يملك كل المعلومات حول كل ما في قصته.

ب–الراوي محدود العلم: يكون هذا الراوي أحد شخوص الرواية، و من الواضح أن هذا الراوي يقدم معلومات منتقاة من زاويته الخاصة ، و لا يصلح لتقديم كافة المعلومات، و على القارئ أن يكون حذرا أمام هذا الراوي فقد يكون غير صادق أو دقيق لأنه يقدم تحليلا للأحداث من ثقافته.

ج–الراوي بصيغة الأنا: الراوي هنا أيضا يروي الأحداث من زاوية خاصة تحتمل الصواب و الخطأ ،و قد يعاب على هذه الطريقة أن القراء قد يظنون أن الأحداث قد جرت للمؤلف نفسه ، و من عيوبها أيضا أن الراوي الأنا لا يستطيع تصوير مشاعر و انفعالات الشخصيات الأخرى لأنها بعيدة عن التأثير في شخصية الراوي،أو لأن الراوي الأنا لا يمكنه التدخل في الشخصيات الأخرى حتى لا تلتبس شخصيته بشخصية المؤلف.

د–و قد لا يكون في القصة راو أو قاص فيستخلص القارئ الأحداث و التفاصيل من خلال كلام الشخصيات و السياق.[1]

– و قدم سعيد يقطين منظورا آخر لموقع الراوي في صلب العمل الروائي :

اعتبر تودوروف أن قراءة عمل حكائي لا تجعلنا مباشرة أمام إدراك أحداثه و قصته إلا من خلال الراوي ، و تبعا لذلك فجهات الحكي تعكس العلاقة بين الهو (في القصة) و الأنا (في الخطاب) ، أو بمعنى آخر علاقة الشخصية و الراوي.

يستعيد تودوروف تصنيف بويون مع إدخال تعديلات طفيفة و يحافظ على تقسيمها الثلاثي هكذا :

1–الراوي< الشخصية (الرؤية من الخلف) : حيث يعرف الراوي أكثر من الشخصيات.

2–الراوي = الشخصية (الرؤية مع) : و هذه الرؤية سائدة نظير الأولى و تتعلق بكون الراوي يعرف ما تعرف الشخصيات.

3–الراوي>الشخصية (الرؤية من الخارج): معرفة الراوي هنا تتضاءل و هو يقدم الشخصية كما يراها و يسمعها دون الوصول إلى عمقها الداخلي، و هذه الرؤية ضئيلة

[1] –عبد القادر ابو شريفة،حسين لافي قزق،مرجع سابق،ص126- 127.

بالقياس إلى الأولى و الثانية ... و هذه الرؤيات الثلاث ليست إلا الإطار الأكثر تعميما و إلا فكيف يمكن التمييز ضمن كل منها بين أنواع فرعية ،كما أنها يمكن أن تتداخل أو تتعدد حول الحدث الواحد)[1].

و يشير أيضا إلى أن بوث يميز بين نوعين من الرواة :

-المشاركون في القصة المحكية كشخصيات من جهة و غير المشاركين من جهة ثانية، و على أساس هذا التمييز يوضح نوعية الرواة انطلاقا من علاقتهم الترابطية مع القصة على هذا الشكل :

1-الكاتب الضمني (الذات الثانية للكاتب) : و يتواجد في أي رواية كيفما كان نوعها حتى و إن كانت سيرة ذاتية ، و حتى لو كان هناك راو آخر مشارك ، إنه الكاتب الضمني المختفي في الكواليس ، و هو ليس الكاتب الإنسان، أو كما يقول بارت انه من ورق و ليس من لحم و دم .

2-الراوي غير المعروض(غير الممسرح) : و هو الراوي الذي يشتبه علينا ، و الكاتب الضمني إذا لم يبد لنا أن الرواية تعتمد ذلك الكاتب، فلأنه من الضروري أن تكون هناك وساطة بيننا كقراء و أحداث القصة.

3-الراوي المعروض (الممسرح): و هو كل شخصية مهما بدت متخفية ، و تتداول الحكي و تعرض نفسها، بمجرد ما إن تتحدث بضمير المتكلم المفرد أو الجمع أو **باسم** الكاتب ، و ضمن هذا النوع سنجد أنواعا من الرواة:

أ-الراصد(كما يسميه جيمس) : و هو المرآة التي **تعمل على عكس** الأحداث بوضوح ، و يستعمل لتقريب بعض الأشياء إلى القارئ ليعرفها بجلاء.

ب-الراوي الملاحظ(أو الشاهد):الذي يسرد عن طريق المشهد أو التلخيص .

ج-الراوي المشارك : الذي ينفعل و يفعل في مجريات الأحداث **كشخصية من** الشخصيات [2].

إن تفحصنا لموقع راوي المتاهات قادنا لتسجيل آه أحد شخصيات الرواية (**فهو** أحميدة صديق طفولة حميدو و زميل عمر و علي **خوجة** كصحفي) يجري عليه ما يجري

[1] -سعيد يقطين "تحليل الخطاب الروائي" المركز الثقافي العربي ،ط3 ، الدار البيضاء المغرب، 1997، ص293.

[2] - سعيد يقطين، مرجع سابق ،ص291- 292

على باقي الشخصيات (حميدو و عمر) يقدم ماضيه و يعرض بعضا من تفاصيل حياته اليومية و أحيانا يختفي وراء شخصيات أخرى فيتكلم بضمير الغائب .

فأحميدة شخصية احتلت حيزا كبيرا من مساحة النص الروائي ، أحميدة كعامل له عدة ممثلين " أحميدة الكاتب " " أحميدة الراوي " أحميدة الشخصية الروائية ".

كثير الكوابيس ، شخوص روايته الأولى (ذاكرة الجنون والانتحار) (مامية ، ديدوح ، عباسية ، أنيسة ، العجوز الشمطاء) تظهر له في الحلم مشوهة بالرصاص (يرى جسدا متعددا منقوشا بالرصاص)[1] خائفة مفزوغة تنتحر بفعل الراوي (أنا ديدوح الذي انتحر حتى لا ينتحر فعلا وعاد)[2] ، وهنا يفتح أحميدة الراوي نافذة كبيرة على الماضي نستكشف من خلالها أن شخصيات روايته الأولى لها امتدادها الواقعي (مأخوذة من الواقع ،فديدوح صديق الطفولة (عاد أحميدة إلى ماكدرة والتقى بديدوح)[3] وأنيسة حب المراهقة (كانت ذات يوم أنيسة حبنا الأول)[4]

ويسرد أحميدة ماضيه ويعوض في الذاكرة ، وهو تلميذ مولع بالقراءة (أقرأ للمتبني ، المعري ، بلزاك ، طه حسين ، العقاد ، سارتر ، تجيب محفوظ ، ألبير **كامو ، نيتشه.)** [5]

ويورد مواصفات أساتذته السلوكية والمعنوية وانتماءاتهم وهوياتهم (الأستاذ سمير مصري ... التاريخ عراقي ...)[6] ، (بوغرارة أستاذ الفرنسية هو سبب رسوبي)[7]ويأتي حدث لعبة الرسوب ليغير مسار أحميدة (لابد أن أكون un bon élève)[8] ، ويكشف أحميدة اليوميات (تسجيل اليوميات نضال دائب ضد اللاذاكرة)[9]طفولة أحميدة مليئة بالعنف (العنف رجولة)[10]، عنف الصغار (وحروب الفيلاجات التي تثير انحيازات وعواطف

[1] – الرواية ،ص104
[2] – الرواية ،ص106
[3] – الرواية ،ص106
[4] – الرواية ،ص107
[5] – الرواية ،ص109
[6] – الرواية ،ص109
[7] – الرواية ،ص110
[8] - الرواية ،ص113
[9] - الرواية ،ص114
[10] -الرواية ،ص115

الكبار)[1]، أبطالها (جيلالي كارلوس الذي أطاح بجدار الخوف ، وانتقم من عائلة معزوزي بخطف ابنتهم واغتصابها)[2] وغيرهم كثير بوجليدة العين الزرقة ، بوحلاط ....

ويكبر أحميدة ليرى الموت سافرا أمامه مكشرا عن أنيابه (رأيت الموت كل يوم يحصد ، موت هنا وموت هناك في كل مكان يرقص الموت) [3]

يحوله الموت من الضد إلى الضد ..(أترقب الرصاص، أرى السيف،أتحسس الخنجر)[4] وتنتابه الكوابيس في كل حين (أمد يدي ولا يسمعني أحد الطين، الحفرة الماء الأزرق) [5]

وتحاصره النار التي لا يعرف مصدرها (وتلك النار من تكون؟ من أين جاءت؟)[6] والأشباح تحاصره من كل جهة ، ويصير الكابوس خبرا في الجريدة اليومية (الخبر : مجزرة جديدة ببوفاريك قتل فيها 41 شخصا ... وكان ما بين الإرهابيين أبناء الدوار) [7]

وتداعب الذاكرة المشرقة من حين لآخر مخيلة أحميدة ويستعيد صورة حبه الأول (أنيسة) التي ضاعت في سراديب الإدمان (ويقول حميدو لأحميدة: دعك منها يا أحميدة هذه مجنونة لا أمل من شفائها).[8]

لكن عائشة على النقيض منها تماما (هذا الوجه رآه أكثر من مرة في معهد التاريخ)[9] ويجمعهما المسرح (قالت عائشة ، أحب المسرح)[10]

وتأتي شخصية عمر لترسم بصدق ووضوح صورة الصحفي الذي يتمزقه أمران ، فهو من جهة أخو رشيد الإرهابي المدعو أبو تراب (رشيد بعد عودته من أفغانستان لم يتزوج وأصبح يكنى أبو تراب .... أفكار عمر لم تكن لتعجب رشيد)[11]

يبدي رشيد رأيه في عمر وزوجته شاهيناز (نعته بالمنحل المائع، وشاهيناز بالمتبرجة)[12] وهو من جهة أخرى مناهض للإرهاب (أنابين نارين اعترف عمر) [13]

---

[1] - الرواية ،ص 115
[2] - الرواية ،ص 116
[3] - الرواية ،ص 122
[4] - الرواية ،ص 123
[5] – الرواية ،ص 124
[6] – الرواية ،ص 126
[7] – الرواية ،ص 127
[8] – الروايـ ،ص 126
[9] – الرواية ،ص 130
[10] – الرواية ،ص 131
[11] –الرواية ،ص 209
[12] – الرواية ،ص209
[13] – الرواية ،ص221

ويتساءل عمر حائرا عن وضع الصحفي في زمن الفتنة ونار الإرهاب (لماذا أصبح الصحفي فجأة ضحية مزدوجة ، ضحية السلطة والجماعات في نفس الوقت).[1]

(هل هو المسؤول عما يحدث ، أم هو كبش فداء لابد منه ؟).[2]

لكن عمر يهزه مشهد (أبي تراب وهو جثة مرماة وسط جثث أخرى).[3]

و(بكى عمر في أعماقه و لم يلحظ أحد دموعه).[4]

عمر الذي يصفه زملاؤه بالشره الذي يحب الكلام (أنت شره يا عمر تحب الكلام حتى الشراهة)[5] ويصفونه أيضا (أنت رأسك خشن ويابس مليء بالحجر).[6]

ويغرق عمر في كابوس القبح المنبعث من عالم ممالك الشر، والذي يضع على وجهه عددا لا يحصى من الأقنعة (قناع الحاكم، العسكري، الجلاد، السجان، الذباح، المخبر، القاضي، السياسوي، المعارض، الداعية، المناضل الغربي، الكراهية، البغض، الضغينة، الخضوع، الخروج عن القانون، التذمر، الكارثة، الصمت).[7]

كلهم يحاكمونه لأنه ببساطة صحفي يبدي رأيه في المثقفين ورجال الحكم (المثقفون نظرتهم فيها غطرسة وحول)[8]، (لو لم يكونوا أذكياء ، لما استمروا كل هذه السنوات في الحكم وحافظوا على مواقعهم) [9]، ويكتب آخر عمود له (أيها السلم تجل) [10]

وتكون نهايته الموت (طلقات في الرأس، في الظهر، صرخات، الناس يركضون)[11]، لأنه في نظر البعض ينتمي لفئة هي سبب البلوى (**قلت** صحفي فقال الجندي، **أنتم سبب** البلوى).[12]

---

[1] – الرواية ،ص **220**

[2] – الرواية ،ص **220**

[3] – الرواية ،ص **209**

[4] – الرواية ،ص **222**

[5] – الرواية ،ص **222**

[6] – الرواية ،ص **223**

[7] – الرواية ،ص **223**

[8] – الرواية ،ص **214**

[9] – الرواية ،ص **214**

[10] – الرواية ،ص **251**

[11] – الرواية ،ص **225**

[12] – الرواية ،ص **49**

تحتل الملامح الجسمانية و المظهر الخارجي حيزا مهما في السمة المعنوية للشخصية نظرا للخطوط المميزة التي نلمسها في هذا المجال[1] فالتعارض على المستوى الجسماني الفيزيولوجي من حيث الجمال والقبح(أبو يزيد مثلا) يجد امتدادا له على المستوى الوظيفي الحركي من حيث عمل هذا الأخير فالأوصاف الغير مباشرة هي تلك المتعلقة بالأخلاق أي الصفات السلوكية و الأمزجة و الطبائع و على خلافها تكون الأوصاف المباشرة هي الملامح الجسمية [2].

من كل ما سبق نورد فيما يلي بعضا من الملاحظات حول الملامح العامة للشخصيات في رواية " متاهات ليل الفتنة "

1 – كلما قدم الكاتب شخصية من الشخصيات إلا وأرفقها بوصف دقيق لملامح الوجه والقامة والشعر ، ويتضح ذلك من خلال وصفه للشخصيات النسائية – **خصوصا – مثل (عائشة)** (أنيسة) (وردة) (شاهيناز) ... ونورد كمثال عن ذلك (وكالوحش الوديع جاءت أنيسة ، كانت تشبه اليابانية عيناها ضيقتان ، ضحكتها طفولية ، وجهها متفتح وساطع، شعرها الحريري غابة) [3]

2 – شخصيات أحميدة لها امتدادها في الواقع كعمر (عمر رثيلان)، وعلي خوجة، وحميدو وأحميدة ، ووردة، وعائشة وشاهيناز، وهذا ما يجعل روايته اقرب للسيرة الذاتية منها للرواية، وما يؤكد هذا أنها لا تتطور في صلب العمل السردي ، ولا تملك ما **يؤهلها** لتكون محورية (البرنامج السردي)، تشبه في نسيجها رواية "ألف ليلة وليلة" **من حيث** احتوائها على قصص متضمنة (قصة حميدو وزوجته وأسرته ووالده) (قصة عمر وأسرته وأخوه رشيد وزوجته شاهيناز)، (قصة أحميدة وحبه الأول وطفولته المليئة بالإخفاقات وحبه للمسرح وعائشة فيما بعد ويومياته بين العمل واللقاءات الصحفية)، (قصة ماكدرة مسقط رأس حميدو و أحميدة بين الماضي والحاضر، من هيمنه الحزب الواحد وسياسة الكولونيل إلى سلطة أبي يزيد ومحمد هارون والشيخ)

[1] –إبراهيم صحراوي ، مرجع سابق ،ص174

[2] –إبراهيم صحراوي ، مرجع سابق ،ص175-176

[3] - الرواية ،ص158

3- تحاول شخصيات "أحميدة" التنصل من الواقع من خلال سردها لشريط الذكريات ، لأن حاضرها (الذي يمثل حاضر السرد) تملؤه الأحزان والمخاوف ،ويلفه السواد،فيتذكر أحميدة مثلا (أعياد سيدنا والقرقابو)[1] ، ويتذكر حميدو (الفقيرات) ، (فقدكانت روايات ما قبل التسعين تبرز صورة البطل المناهض للثورة الزراعية... و التحولات الاجتماعية حينما يستنكر ارتقاء بعض معارفه [2])، (كذلك فان البحث عن الشخصية ميز أيضا رواية ما قبل التسعين فدائما دانت الشخصيات تتساءل من نحن؟ من أنا؟...و هذا لان الاستعمار الفرنسي منذ البداية كان يشك في كيان الأمة الجزائرية و يحاول إتلافها [3])(عن طريق محاربة اللغة العربية التي هي سلاح القومية ، و عمليات التمثيل الرامية إلى ذوبان الشخصية الجزائرية في المحيط الفرنسي و سياسة الإفقار و التجهيل التي هي من أبرز صفات المستعمر)[4]، إن بطل ما بعد التسعين تهمه موضوعات الأمن ،الاستقرار و الحرية).

4 – شخوص المتاهات تلهج بالرصاص، والدم، والجثث، والذعر، والرعب (البلد تمطر رصاصا،دما وجثثا،تمطر ذعرا ورعبا ومتاهات وحماقات) [5]

5- تكثر شخوص " المتاهات" من ترديد أسئلة لا تجد لها إجابة مثل (لماذا يا ربي؟ لماذا؟ لماذا؟)[6]، (لم كل هذا الموت؟ الموت الفائض؟)[7] (ولكن ياربي لحظة المحبة في زمن الكوابيس والمتاهات من أين تنبثق ؟)[8]، (ماذا يعني أن تكون بيني وبينك محبة)[9]، فهي يائسة مكتئبة لا تشعر بالاطمئنان والسكينة(أشعر بالاختناق)[10] تنتابها الكوابيس في النوم واليقظة (حبات الرمل اكتسحت المكان، رأيت صورة بوم ، تحول البوم إلى بقعة دم).[11]

6 – نعثر في رواية المتاهات على نوع من الشخصيات نطلق عليه مصطلح "الشخصيات المؤنسنة" وهي في الغالب مجرد فكرة أو معنى أو مفهوم، تكتسب ملامح إنسانية (في

---

[1] – الرواية ،ص118

[2] –شريبط أحمد شريبط" دراسات و مقالات في الأدب الجزائري الحديث" المكتبة الوطنية الجزائرية ، الجزائر ، 2000،ص79- 80

[3] -شايف عكاشة " نظرية الأدب"ج1، قسم2، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، 1987،ص52.

[4] –شايف عكاشة" مدخل إلى عالم الرواية الجزائرية" ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1990، ص104.

[5] – الرواية ،ص151

[6] – الرواية ،ص10

[7] – الرواية ،ص52

[8] – الرواية ،ص143

[9] – الرواية ،ص143

[10] – الرواية ،ص52

[11] – الرواية ،ص54

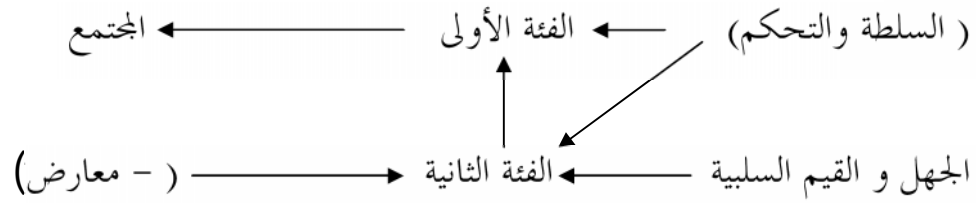
المحتشد تعرف من خلال تلك الوجوه والأصوات على أسطورة جميلة، تلبس ثوبا سحريا فاتنا ، لها عيون عميقة ، مليئة بالصفاء المقدس الذي يطل من خلف شرارات الحنق والغضب ، لها صدر طافح بالوجد والرقة والدفء ، وشعر فاحم طويل يشبه شعر الغولة، وليست هذه الأسطورة سوى الثورة) [1]، الحذاء (قال الحذاء الذي كان مقلوبا على ظهره، لم لم تتركني وشأني ،هل قلت لك يا أحميدة ردني إلى وضعي الطبيعي الكريه) [2]

7 – بعض الشخصيات يستوحيها الكاتب من نصوص دخيلة عن العمل السردي

(مسرحية ، قصيدة ، خبر صحفي) (من مذكرات كمال منصور ..... وصلت جموع الهاربين من سجن لامبيز الروماني إلى قمة الجبل الوعر...)[3]

8-نعثر في رواية المتاهات على صورة لشخصية (الشيخ) (و جاء الشيخ إلى ماكدرة ألقى خطبة نارية في مسجدها ، بكى الناس و انتحبوا)[4]و هي نفس الشخصية التي ترد على لسان بطلة (سيدة المقام) (الإمام الناتئ يطل من فوق يلوح بيديه القصيرتين) إنها شخصية مستوحاة من الواقع يمكن أن نجعلها نقطة تقاطع بين العملين السرديين.

9-نقطة تقاطع أخرى تتمثل في أن كلا الروايتين ترسم صراعا بين فئة أو فاعلين (المثقف /الصحفي) و (الحراس / الطامحون إلى السلطة) تحرك الفئة الأولى (حب الوطن /رغبتها في توعية الشعب) و تحرك الفئة الثانية (الرغبة في السلطة / محاربة المثقف) و بالتالي يكون تحرك الفئة الثانية تجاه الأولى واضحا(إبادة المثقف و الصحف و اعتبارهما رمزا من رموز التغريب أو هو الطاغوت الذي يجب محاربته) و تكون الفئة الثانية مستهدفة من هذا الموقف.



[1] – الرواية ،ص68

[2] – الرواية ،ص54

[3] – الرواية ،ص238

[4] – الرواية ،ص86

و يكلل هذا البرنامج بالنجاح و تحصل الفئة الثانية على مبتغاها (التصفية الجسدية لعمر و علي خوجة مثلا)(علي خوجة قتلوه ، عمر قتلوه ، و عثروا على علي خوجة جثة بدون رأس ، و عمر رصاصات رعناء في الرأس ذات صباح كالح) .[1]

10- صورة الأجنبي حاضرة في الروايتين ففي رواية سيدة المقام تظهر شخصية (أناطوليا) مدربة الرقص القادمة من موسكو ، و المتعاقدة مع وزارة الثقافة و معلمة مريم ، و مساعدتها في مشروعها (أناطوليا هددت بالقتل كسرت سيارتها و عندما قدمت شكوى إلى الشرطة سجلوها ثم قيدوها ضد مجهول)[2].

أما في رواية المتاهات فتأتي شخصية (أليكساندرا) و هي صحفية أجنبية (تعرف عليها أحميدة في جوان 1991 ... قالت له في المرة الأولى التي جئت فيها إلى الجزائر كانت رائعة و مثيرة)[3].

11- إن هناك ملاحظة يمكن تقييدها في سياق النص الروائي (متاهات ليل الفتنة) و هي أن بعض الشخصيات تملك صيغة اسمية **مكونة** من جزأين ، الاسم الأصلي الذي يشير إلى الهوية الروائية، واسم الكنية الذي تكتسبه هذه الشخصيات من خلال انتمائها لفئة تطمح إلى السلطة و تحارب الطاغوت من وجهة نظرها .

و إذا كان اسم الكنية من صنع فاعل جماعي فإننا سننظر إليه من المنظور الثقافي الفكري و نعتبره دليلا ثقافيا و اجتماعيا بالدرجة الأولى.

أن هذا الفاعل(هم) في عملية إسناده كنية لشخصية ما من هذه الشخصيات يتقيد بالكود الثقافي و يحترم قواعد تسمية الجماعة التي ينتمي إليها .

لقد أحصينا بهذا الصدد عددا من الأسماء مرفقة بكنيتها التي هي من صنع أو ابتداع الجماعة(الفاعل الجماعي هم) و هي :

كمال منصور المدعو أبو تراب الأفغاني

عبد النور المدعو أبو **عمر**

زيتوني المدعو أبو أيمن

[1] -الرواية ،ص 151
[2] - الرواية ،ص161
[3] - الرواية ،ص143

دلهوم المدعو أبو **يزيد**

أبو مصعب

الدكتور أبو إبراهيم

أبو هريرة.

إن هذه الكنيات مستمدة من مرجعية دينية ، إنها كنيات لصحابة رسول الله (ص) الذين كانوا (خير أمة أخرجت للناس) فقلبوا التاريخ و بعثوا امة جديدة للحياة، فحكموا بشرع الله وانتقاء هذه الكنيات وإطلاقها على شخصيات تنتمي لهذه الفئة **(هم) يرمي من** وجهة نظرهم إلى :

-إعادة **بعث** أمجاد الأمة الإسلامية.

-الاقتداء بسيرة من يحمل هذه الكنيات.

و في نظرهم أن هذه خطوة أو مبدأ من مبادئهم لإنجاح مشروعهم.

ويعد البرنامج السردي الذي تندرج ضمنهم أفعالهم امتدادا وتوسعا لهذا الدور، يكفي أن نضبط الأفعال والصور التي جاءت ملحقة بهذا البرنامج لنتأكد من رغبتهم الحادة في محاربة الطاغوت، والقضاء **على عملائه.**

المقطوعة الأولى :

الملفوظات

1- (**عندما نصل سند**خل إليهم ونذبحهم)[1]

2-(سنقضي على كل من أراد أن يكون حليفا الطاغوت)[2]

3-(القوائم عندنا لابد أن تطير الرؤوس)[3]

4-(لابد أن نقضي على عملاء الطاغوت)[4]

5-(**سانتقم...ساقضي عليهم كلهم**)[5]

6-(والدها الشرطي المتقاعد سأبدأ به)[6]

[1] -الرواية،ص235

[2] - الرواية،ص235

[3] - الرواية،ص235

[4] - الرواية،ص235

[5] - الرواية،ص237

[6] - الرواية،ص237

المقطوعة الثانية:

الملفوظات:

1-(هل سيكتب لي أن ألتحق بالمعسكر وأنضم إلى الجماعة،أم سألقى حتفي)[1]

2-(سأصل إلى المعسكر وسيكون الأمير أبو يزيد شخصيا في انتظارنا)[2]

3-(فتحت عيني على شتات من كتابات الإمام حسن البنا،والمودودي وسيد قطب)[3]

4-(الهدف قلب نظام الحكم وإقامة دولة إسلامية)[4]

5-(خطب فينا أبو يزيد وهددنا بأشنع العقوبات إذا **ما سولت لأحدنا نفسه بشق** عصا الطاعة)[5]

6-(لم يجد زملاؤه في الجامعة تفسيرا لالتحاقه بالجبل وهو دكتور جامعي)[6]

7-(لم يكن راضيا على انتهاج طريق السلاح)[7]

8-(لم تعد كمال منصور أنت من اليوم أبو جمانة)[8]

(ارتديت زيا أفغانيا وأنا الذي لم أرى أفغانستان، وسلمت لي بندقية مقطوعة الماسورة)[9]

(أول عملية هجوم لي على قطار)[10]

(أمرني أبو مصعب بذبح خمسة مسافرين)[11]

(مختلف عناصر هذه السرية من المعلمين والأساتذة الجامعيين)[12]

في الملفوظين(1)و(2)مقطوعة أولى تعبر القرينة (س) المقترنة بالفعل في **(سندخل)** (سنقضي) عن ثقة الفاعل (ف1)[13]* في نفسه وتصميمه على تنفيذ برنامجه الذي يرمي من خلاله إلى بسط سيطرته وفرض إرادته على كل من يتعامل مع الطاغوت أو السلطة، أو

---

[1] – الرواية،ص238

[2] – الرواية،ص238

[3] – الرواية،ص244

[4] – الرواية،ص246

[5] – الرواية،ص251

[6] – الرواية،ص258

[7] – الرواية،ص257

[8] – الرواية،ص252

[9] – الرواية،ص253

[10] - الرواية،ص254

[11] - الرواية،ص254

[12] - الرواية،ص237

[13] – ف1: يرمز به للفاعل الأول و هو إرهابي مشارك مع جماعة أبي يزيد

يستفيد منهما (والدها الشرطي المتقاعد سأبدأ به)[1]،هذه الإرادة التي تتموضع على مستوى كفاية الفاعل (ف1) ملحقة بقدرته على الفعل المستمدة من السلطة في الملفوظ (3) مقطوعة أولى، تعد القدرة و الإرادة عنصرين أساسيين إذ عليهما يتأسس مشروع (ف1)،وما يمكن أن نلاحظه في هذا السياق هو أن هذين العنصرين جاءا نتيجة منطقية لدوافع ذاتية.

فقد سبق (ف1) أن شعر بالإهانة عندما خطب خديجة ابنة الشرطي الذي أصبح متقاعدا (أنت جاهل وفقير...كانوا ينعتون والدي بالغريب)[2]،(نظرت إلي خديجة وكأنها ابنة السلطان ...وأنا كنت أموت في حبها)[3].

يمكن أن نستنتج أن القدرة والإرادة عملية انتقامية تؤكدها نوايا(ف1) الخفيّة التي تتخذ غطاء لها المجموعة المسلحة الطامحة إلى السلطة، هنا يظهر لنا أنّ النوايا الخفية لا **تعكس** الظاهر :

الظاهر ⟵ إقامة دولة إسلامية وإعادة أمجاد الماضي .

اللأظاهر ⟵ انتقام،أو تنمية ثروة، أو مطاردة حلم وهمي، أو الحصول على مكانة وسلطة في ظلّ الدولة الجديدة.

طموح هذه الفئة في(إقامة حكم إسلامي) يمتد وتتوسع دلالته تدريجيا وبنائيا في ملفوظات المقطوعة الثانية و عبر/ الهدف/ (قلب نظام الحكم وإقامة دولة إسلامية) /وتتجسد القرينة **الدلالية في الثنائية الضدّية :**

تزيف/عكس/حقيقة

على الصعيد العمودي لتعكس الطابع التقابلي والخلافي بين فئتين :

(فئة تطمح لسلطة) ↑

(فئة تريد كشف الحقيقة) ↓

يدل/التزييف/على اللاحقيقة والخداع والكذب والتمويه.

وتدل/الحقيقة/على كل ما هو أصيل وثابت وجوهري.

[1] –الرواية،ص237

[2] – الرواية،ص237

[3] – الرواية،ص238

ويتقاطع هذا الوضع على الصعيد الأفقي من خلال الملفوظين(6)و(7) مقطوعة ثانية، إنه تقاطع يعكس عدم اقتناع هذه الفئة المثقفة بضرورة انتهاج طريق السلاح، ستظهر تجليات القيم التي تؤمن بها هذه الفئة بشكل واضح في برنامج الفاعل الثاني(ف2)

والمحفز عليه (لولا زميلي جمال فوزي لما كنت عرفت طريق الدعوة إلى الله)[2]

(فتحت عيني على شتات من كتابات الإمام حسن البنا وسيد قطب)[3].

إن التحريك هنا في برنامج (ف2) يكون بالتهديد الذي يؤدي إلى قبول عبر الملفوظ (5) مقطوعة ثانية ويقوم به المرّسل المحرك /أبو يزيد/ويكون أيضا بالترغيب عبر الملفوظ (3)و(4) مقطوعة ثانية .

لننتقل إلى عنصر الكفاءة المتحقق عبر الملفوظ (2) في المقطوعة الثانية (سأصل) ، حيث يتم الأداء بالتدريج و بخطواته الإجرائية في ملفوظات المقطوعة الثانية :

ملفوظ (8) منح الثقة .

ملفوظ (9) تحيين البرنامج

[1] –(ف2) يرمز به للفاعل الثاني كمال منصور السجين الهارب و المنضم لجماعة ابي يزيد ، و هو طالب جامعي

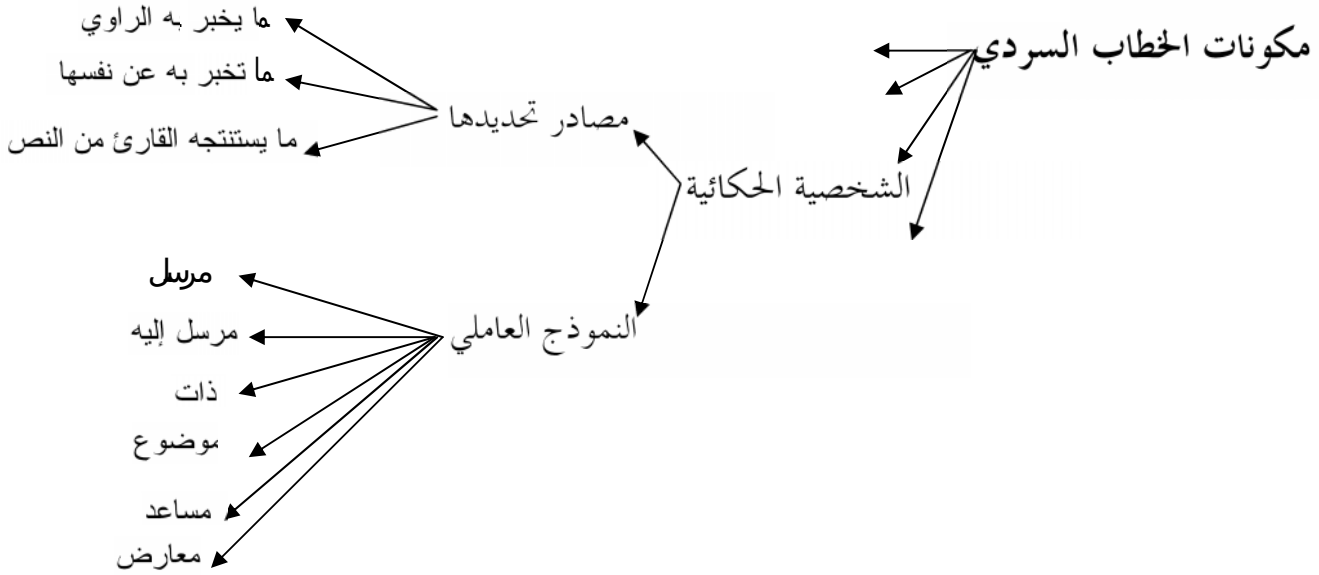
[2] –الراوية،ص 244

[3] –الرواية،ص244

ملفوظ (10) و (11) تنفيذ البرنامج

ويكون التقويم إيجابيا ويحصل عليه (ف2) من المرسل المقوم/أبو يزيد/عبر الملفوظ (12) مقطوعة ثانية،وهنا يكسب(ب2) ثقة/أبي يزيد/ ويضمه لسرية تتشكل من مثقفين وجامعيين،ولكن الفاعل (ف2)لم يكن راضيا عن أدائه (وصورة رضوان ظلت تلاحقني...أسماء ضاعت مني للأبد)[1].

لقد أشار نور الدين السد إلى مكونات الخطاب السردي و التي منها مكـــون الشخـــصية الحكائية التي نحددها داخل العمل السردي من خلال ما تخبر به عن نفسها ،أو ما يخبر به الراوي ،أو ما يستنتجه القارئ كما أشار إلى أهميـــة النمـــوذج العـــاملي في التعريـــف بالشخصية الروائية



2

يكتسي النموذج العاملي أهمية بالغة إذن في التعريف بالشخصية الحكائية وتحديد مصادرها لذلك ارتأينا اعتماده في التعرف على خصائص المسار السردي لشخصيات رواية متاهات ليل الفتنة .

[1] –الرواية،ص253

2 . نور الدين السد " الأسلوبية وتحليل الخطاب " دراسة في النقد الأدبي الحديث ، دار هومة ، الجزائر ، ج 2 ، ص 182 .

نسلم مبدئيا أن هناك صراعا في الرواية قائما بين الفاعل (الصحفي) والفاعل المضاد (السلطة أو الإرهاب)، والصراع يستدعي موضوع قيمة يسعى كل طرف للحصول عليه لذا يتقاطع محور (الجماعات) مع محور (الصحفي).

الجماعات ←——— السلطة كتم الأصوات

الصحفي ←——— الحرية في التعبير + الأمن.

استناد إلى الملفوظات التالية :

(يهددون نقتلكم كلكم نذبحكم لو تتعاملون مع الطاغوت) ص 9 .

(روى حميدو لزوجته وردة كل تفاصيل الحادث) ص 10 .

(لم يقاوم، لم يصرخ، تعلقت والدته برجله، بصقوا في وجهه كان باردا كالتمثال طرحوه أرضا، وبجروه أمام زوجته وأولاده) ص 14 .

(الصحفي بوسعد عبديش كان من الضحايا في عملية التفجير) ص 16 .

(قال المنصور خال حميدو .. كل الناس في ماكدره تعرف أنك صحفي في العاصمة لا يعرفون كلهم) ص 23 .

(حميدو قال أصبح الناس يخشون الحواجز المزيفة ، القتل ينتصب في الطريق) ص 24 .

(وقعت اشتباكات بين مصالح الأمن ومناضلي جبهة الإنقاذ لترع شعار من الشعب إلى الشعب واستبداله بحكومة إسلامية) ص 38 .

(قلت صحفي، قال الجندي: أنتم أسباب البلوى) ص 49 .

(لم كل هذا الموت ، الموت الفائض) ص 52 .

(بعد أن توفي الكولونيل ، أحس مولاي علال بالفاجعة ... وأن عهدا من الطمأنينة قد انتهى ، باع حوشه ورحل إلى حارة جديدة أطلق عليها اسم المدينة المنورة) ص 84 .

(شعر بنوع من الزهو عندما أصبح ابنه حميدو صحفيا معروفا) ص 84 .

(انهار الحزب الواحد وتمرغ في الأرض .... أقدام وأصوات جديدة وفدت من كل حدب وصوب) ص 85 .

(توارى وجه الكولونيل وبزغ وجه الشيخ داعيا للعودة للإسلام) ص 86 .

(وعدهم أن لا ضرائب ، الدولة الإسلامية قاب قوسين) ص 86 .

(في أوج صعود نجم حزب الشيخ لم يبخل أثرياء المدينة المنورة بأموالهم) ص 86 .

(أثرياء المدينة لم يعرفوا كيف يتخلصون من جماعة أبي يزيد... وقصد التغطية على تورطهم مع الجماعة كانوا يقدمون جزية من طراز آخر إلى مسؤولي العسكر) ص 87 .

(كارثة جماعة أبي يزيد ذبحوا 17 معلمة) ص 91 .

(اختطفت كتيبة الشهداء الصحفي بوسلهام قدور) ص 92 .

(يلقي رئيس الجمهورية الشاذلي بن جديد خطابا .... دعا المواطنين إلى الدفاع عن أنفسهم) ص 100 .

(رحلت إلى بوفاريك ورأيت رقصة الموت ، رأيت الموت كل يوم يحصد ، موت هنا وموت هناك ، في كل مكان يرقص الموت) ص 119 .

(كل ليلة أشباح ملثمون وغير ملثمين على متن عربات مجنونة يتزلون كالقضاء) ص 126 .

(في الصباح تفتح بوفاريك عيونها على الفاجعة ... الخبر مجزرة جديدة ببوفاريك قتل فيها 41 شخصا ، وكان بين الإرهابيين أبناء الدوار ، واختطف الإرهابيون عشر فتيات) ص 127 .

(لا يوجد وقت أنا مثلا اشتغل تقريبا كل الوقت في الصحافة) ص 130 .

(البلد تمطر رصاصا ، دما وجثثا ... علي خوجة قتلوه ، عمر قتلوه) ص 151 .

(أيها السلم تجل ،آخر عمود لعمر) ص 151 .

(برينو قال : الكل يريد أن يناور ويكسب ولو على حساب ما يمكن أن يثيره البركان ... كلهم بزغوا إلى سطح سوق السياسة كالعفاريت) ص 154 .

(كتبت أليكسندرا أن علي خوجة التقى جماعة أبي يزيد وتحدث إليهم في الجبل ، وفي طريق العودة قتلوه) ص 156 .

(في الصباح يريد عمر أن يتمشى ، لم يكن يدري أنهم ينتظرونه ، فتحوا الزجاج وافرغوا النار في رأسه) ص 167 .

(انقضت عليهم فرق التدخل السريع ... تشتت الطلبة : كالطيور ... حاصروهم أمام ساحة الأمير) ص 167 .

(السلطة شجعت التناحر الداخلي ... وراحت تلغم فضاءات المعارضة القديمة) ص 173 .

(الجنرال: مهنتكم لم تصبح مهنة المتاعب، بل أصبحت مهنة الموت) ص 185 .

(الصحفيون يدفعون حياتهم ثمنا لسذاجتهم ، الصحفي في هذا البلد أصبح ضحية، **ضحية** نفسه ، وضحية الوهم والحسابات الخاطئة وضحية مسارات التاريخ) ص 176 .

(كانت حوادث أكتو بر 88 شيئا يتأسف عليه الإنسان) ص 186 .

(إيديولوجية الجهاد تحولت عنده – "أي الإرهابي "- إلى عقيدة مقدسة ، لكن الجهاد **ضد ...**) ص 193

(إرادتي تعرضت إلى شلل مهول) ص 196 .

(نهجم في عز الليل على مواطنين عزل) ص 196 .

(من أجل أي هدف كانت تقترف تلك البشائع والفظائع التي يقشعر لها البدن) ص 198 .

(لكن عمر يأبى أن يستسلم بهذه السهولة لوحش العياء) ص 202 .

(أفكار عمر لم تكن لتعجب رشيد) ص 208 .

(المثقفون نظرتهم فيها غطرسة وحول ... رجال الحكم يفتقرون إلى الدهاء) ص 214 .

(أصبح الصحفي فجأة ضحية مزدوجة ، ضحية السلطة والجماعات في نفس الوقت) ص 220 .

(أنت يا عمر تحب الكلام حتى الشراهة) ص 222 .

(أنت رأسك خشن ويابس مليء بالحجر) ص 223 .

(قتلوا عمر ... و وجدوا في جيبه ورقة : الدم ، الدم ، الهدم ، الجيا .. أبو **يزيد نقتلكم كلكم**) ص 225 .

(اليقظة ، اليقظة ، فعدو الله ليس فقط من هو في المعسكر الآخر ، بل قد يتسرب إلينا وينفذ ونحن في غفلة من أنفسنا) ص 241 .

(الهدف قلب نظام الحكم وإقامة خلافة إسلامية) ص 248 .

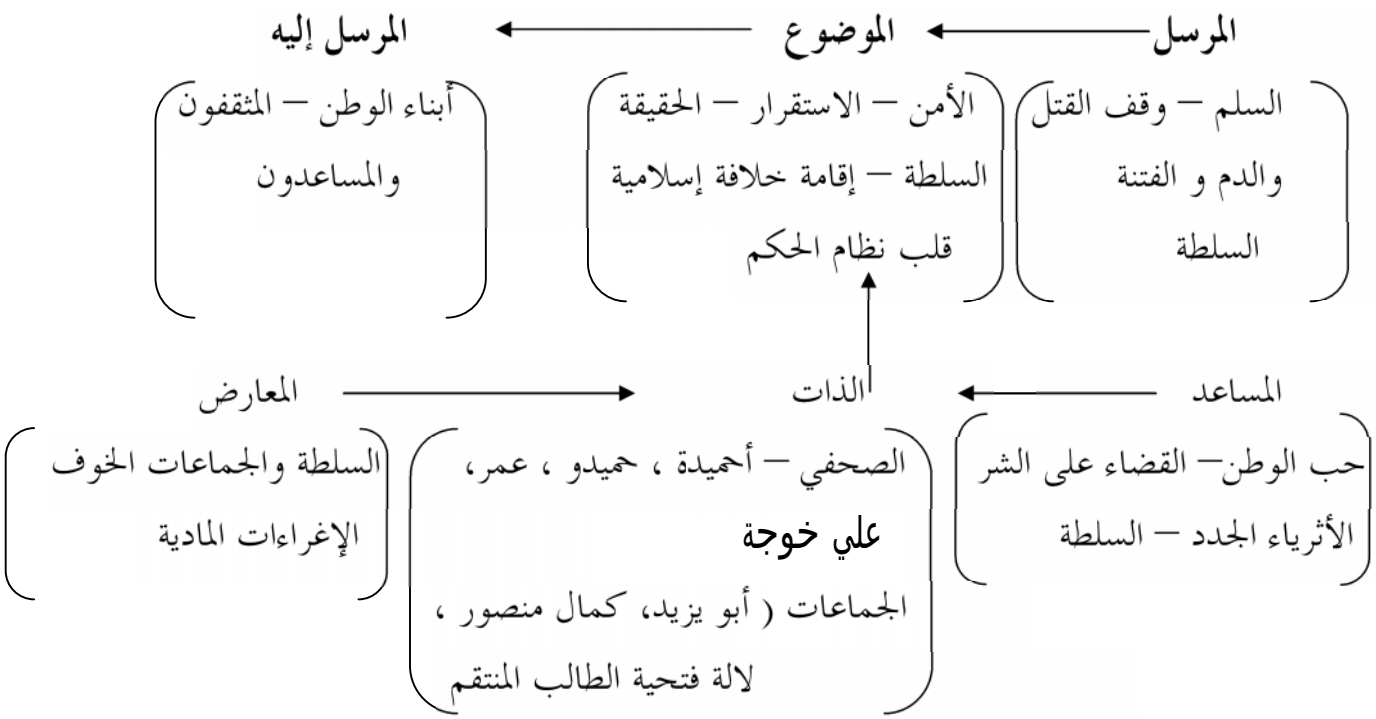
(خطب فينا أبو يزيد وهددنا بأبشع العقوبات إذا **ما سولت لأحدنا نفسه بشق عصا** الطاعة) ص 251 .

(مختلف عناصر هذه السرية من المعلمين والأساتذة الجامعيين والمثقفين) ص 256 .

(كان من الذين نجحوا في الدور الأول في الانتخابات التشريعية الملغاة) ص 257 .

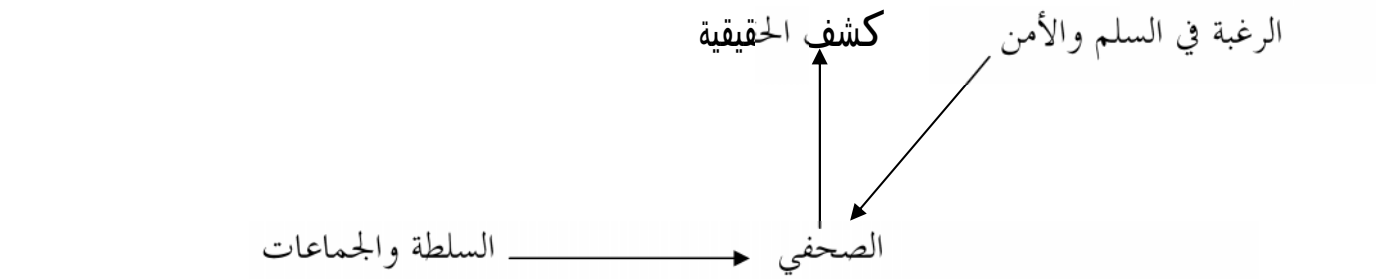
(لكنه كان من أنصار الشرعية ومن خصوم الإرهاب والنشاط المسلح) ص 257 .

على ضوء الملفوظات السابقة يمكن إذن أن نصوغ الترسيمة العامة للعوامل في الرواية كما يلي :

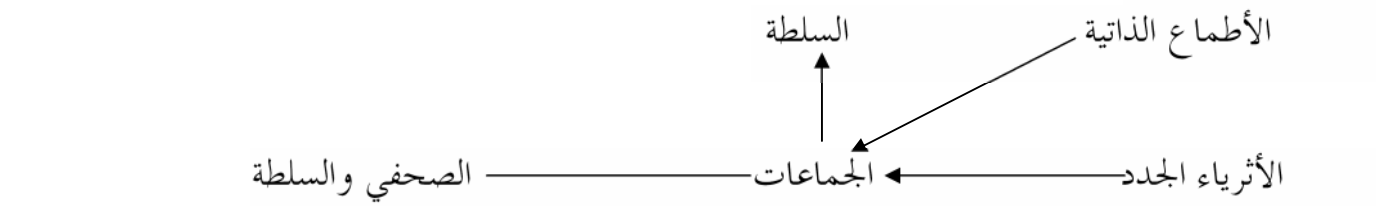


–ويمكن أن نجزئ هذه الترسيمة إلي بنيتين :

البنية الأولى :



البنية الثانية :



(محمد هارون)

إن استعمالنا للنموذج العاملي قادنا إلى تسجيل ملاحظتين :

الأولى : العامل الذات (الصحفي) يستحوذ على عدة ممثلين : **منهم عمر (يسعى** للحصول على السلم) (أيها السلم تجل) أحميدة (الذي تؤرقه الكوابيس والبحث عن الحقيقة) ، حميدو (الذي يسعى لكشف الحقيقة التاريخية وراء انتشار الفتنة) ....

الثانية : العامل الذات (الجماعات) هو بدوره يستحوذ على عدة ممثلين **منهم** (الشيخ ذو الخطب النارية) (كمال منصور صاحب المذكرات)، (أبو إبراهيم الأستاذ الجامعي) (الإرهابي المنتقم الذي قتل الشرطي المتقاعد انتقاما)

بفضل ترسيمة العوامل تبدو بنية النص سهلة الحضور بسيطة التركيب وتستدعي عدة **ملاحظات** :

فيما يخص **الترسيمة الأولى** : تبدو البنية بنية (توتر واضطراب وموت) (الصحفي يلقى حتفه) (عمر رصاصات في الرأس) (علي خوجة قتلوه) ....

ولو نظرنا إلى مختلف الموضوعات التي يهدف الصحفي للحصول عليها سواء كباحث عن سبب للفتنة ، أو ككاشف لحقيقة الخراب والدمار ، أو كمتفحص للتاريخ **ليكشف** الحقيقة التاريخية ، فإننا نلاحظ توسعا في هذه الموضوعات التي تنتقل من الحقيقة إلى السلم كقيم معنوية عليا ، إلى الحيرة والبحث عن حل للأزمة .

هذه التوسع معاكس لذلك الذي تعرفه المساحة المتوازنة في إطار حكاية السرد ، ومعاكس أيضا لذلك المتعلق بالمبادرات التي يمكن للذات المعنية (الصحفي) اتخاذها .

(فالعلاقة بين الذات و الموضوع تأخذ فيها الذات الدور الأساس بناء على فهمها للواقع مما يجعلها تحيله إلى شيء معطى ، و يفضي ذلك إلى فهم الموضوع فهما نفعيا يحيله إلى الخارج المتقرر قبله ... فالموضوع هو الواقع المبين للعملية-أي العلاقة بين الذات و الموضوع- و ليس هو الواقع المعطى ، أما الذات فهي تلك المالكة للآلة ، و المالكة للقدرة على إعمال هذه الآلة ،و ليست مجرد الذات الراغبة ، و امتلاك الذات للآلة مع القدرة الإجرائية عليها ترفع الذات عن مواصفات الظرف وحدود الغاية الشخصية).[1]

يضاف إلى ذلك أنه لم يعد هناك أحد غير هذه الذات (الصحفي) ممثلا للقيم ومختلف الأدوار التي أنيطت لها، كذلك نجد أن عدد **المساعدين** قليل إن لم نقـل معـــدوما إمـا

[1] –نور الدين السد، مرجع سابق ،ص**131**.

(لا مساعد) ، أو (–مساعد)) للسلطة التي تعتبره سبب البلوى ، وضحية للجماعات التي تعتبره معارضا لمشروعها لأنه يملك ما يؤهله لكشف نواياها وأطماعها .

إن هذا يستلزم تحولا في الأدوار العاملية فخط المساعدين يتناسب عكسا مع خط المعارضين (-مساعد) ⟵ (+ معارض) ليزداد هذا الأخير بالقدر الذي تجري فيه الحكاية وتتقدم نظميا مما يتيح لنا بأن نستنتج أن هناك اختلالا عميقا يتحقق خلال سير الحكاية لصالح موقع العامل المعارض (الجماعات) وضد جميع مواقع العوامل الأخرى ومن ضمنها بل وفي مقدمتها العامل الذات (الصحفي) ، محددا بذلك اضطراب هذا الأخير الذي يوصله للموت .

إن هذه الترسيمة تشير بوضوح إلى أننا إزاء رواية اضطراب واختلال توازن وفناء وتغيير .

لم يبق إذن لهذه الذات من مساعد غير القيم التي تنبع منها (الإرادة ، حب الوطن ، السلم ، الوفاء ، الإصرار ، ..)

مع دفع التحليل إلى مستوى أكثر تقدما وبعـــدا ، يمكننـــا أن نلاحـــظ أن التحـــول (الانقلاب) الذي يصيب أدوار العوامل (المساعدين والمعارضين) في الرواية ويحدد هـــذا الاضطراب المشار إليه ،ناتج عن تحول آخر ، ذاك الذي يحدد الوضع الاجتماعي والثقافي لهؤلاء الممثلين والشخصيات الذين تجمعهم العوامل المشار إليها فالمـــساعد (الـــسلطة) (الذي كان من المفترض إن يكون كذلك) أي (متعاطفا على الأقل مع هذه الفئـــة)- (الجنرال يؤكد أن مهنة الصحفي هي حقيقة مهنة الموت) – يصبح معارضا ولا يقدم دعما ومساندة كافيين .

لكنه يشكل معارضا قويا للذات الفاعلة (الجماعات) في مشروع حصولها على موضوعها (السلطة) مما يؤدي إلى عديد التصادمات بين الممثلين و في الكثير من المواقع

و في هذا الوضع تقف الذات الفاعلة الأولى (الصحفي) موقف المحايد الذي لا يشغل أية خانة (دور) في الترسيمة الثانية ، و يبقى الصراع قائما بين عاملين (الجماعـــات ، السلطة) و يتقاطع المحوران في موضوع الرغبة ذاته (السلطة) .

هذا الموضوع تتبدى أوجهه في (استبدال الشعار) – (قلب نظام الحكم وإقامـــة خلافـــة إسلامية).

إذن: الجماعات ←——— تريد السلطة

السلطات ←——— الحفاظ على السلطة و إلا لما ألغت الانتخابات التشريعية في 90 و فتحت المجال للفتنة و الفوضى و شجعت التناحر الداخلي و مع المـــساعد " الأثريـــاء الجدد" و ممثليهم (محمد هارون) يبدو الوضع أكثر وضوحا ضد (جماعـــة أبي يزيـــد) فاشتغاله لموقعين(مساعد) و (معارض) في الوقت نفسه نفسره بسبب خوفه على مصالحه ، و من اجل الحفاظ على مكانته.

و بالمقابل آجل فقد حافظ العامل (الأثرياء الجدد) على الوضع نفسه خلال الحكاية ، بل يمكن القول أنه قد عرف بعض التعديل في دوره ، و هو تعديل تتفق وجهته مـــع مـــدى الدور الإيجابي الذي يشغله كمساعد بالنسبة للجماعات كذات .

و هنا يلعب المساعد دورا مزدوجا (مساعد) للذات(الجماعات) في مشروع حصولها على موضوعها و هذا الدور يعرضه و يجلب له عداء و شكوك العامل المعارض(السلطات) مم يدفعه لاسترضائه ن فوظيفته في هذه الترسيمة تتمثل في (دفع المال) .

يدفع للذات التي مارست عليه تحريكا :

*بالترغيب (مكاسب أكثر في ظل الدولة الجديدة القادمة حيث لا ضرائب)

*بالتهديد(إن لم تدفع يطير رأسك)

يدفع للمعارض من أجل يبقى دوره كمساعد للجماعات مخفيا أو سوها.

هذه الوظيفة تضمن له الأمن ظاهريا وتمكنه من مواصلة نشاطاته ، و ضمان اســـتمرارية موقعه ، فهو الكاسب و المستفيد في نهاية الأمر ، سواء حصل الفاعـــل الـــذات علـــى **موضوعه أم انتهى الأمر لصالح المعارض :**

(مساعدة الذات الفاعلة)خفي ← ظاهر (الولاء المادي للسلطة)

(حماية المصلحة) لا ظاهر ← لا خفي (تقديم المال للطرفين السلطة و الجماعات)

غير أن هناك عنصرا آخر يلعب دورا أكثر تحديدا في هذا التغيير الذي يصيب الشخصيات ومجرى الحكاية إنه (الوفاء للقيم والقناعات) التي تحتل موقع المرسل من طـــرف الـــذات الفاعلة الأولى والثانية، سواء في الترسيمة الأولى أو الثانية، وهو عنصر غالب التحديـــد في سياق الحكاية، ويشكل تغيير الوضع الاجتماعي والسياسي للشخصيات أحـــد مظـــاهره (بروز أثرياء جدد)، (استبدال شعار البلدية)، (إقامة حواجز مزيفة) **وهو يفسر كـذلك** استمرار أحد العوامل، وما يطرأ عليها من تعديلات أي (الذات) الممثلة بالجماعات التي تتبنى أدوار عدة ممثلين، هذا العنصر يشكل مفتاح جميع التغيرات المشار إليها آنفا، **فلـيس** وضع (كمال منصور) (الطالب الذي لم يجد ضالته الفكرية و المعرفية في معهد الأدب) **هو** الذي يحدد انتقاله من موقع احد الممثلين للذات الفاعلة إلى موقع المعارض (فاض بداخلي صوت مرعب ومهووس نذل، نذل، نذل)[1] إذ بتسليم نفسه واعترافه يكون بـــذلك قـــد أبدى معارضة فعلية لما لاقاه في ظل حياة الأمراء (من أنا؟ ماذا حدث لي بالفعل ، و كيف وصلت إلى هنا ، ثم ها أنا أنا؟)[2].

بقدر ما يدفعه لهذا الانتقال اقتناعه بعدم جدوى ما يحصل، و كذلك رغبتـــه في العـــودة لممارسة حياته العادية (ماذا تراهم يقول عني الزملاء؟ و خطيبتي أسماء ... مـــن أنـــا في نظرهم ... ضحية ؟بطل ؟ مجاهد؟ إرهابي؟؟؟)[3]

هكذا فان المستوى السياسي يبدو في الحكاية وكأنه المحدد في نهاية الأمـــر لخـــط ســـير الرواية وعلاقات شخصياتها بعـــضها بـــبعض (بالنـــسبة للترســـيمة الثانيـــة) وبالتـــالي بنيتها العامة، بينما يبدو البعد الأخلاقـــي أو الشخـــصي أو مـــستوى البنـــاء الفـــوقي والأيديولوجي المحدد الرئيسي لها.

إن هذه الملاحظات تصبح أكثر دقة و غنى إذا درسنا الحكاية في تفاصيلها ، و لذلك علينا مجددا تفحص بنيتها الأولى و الثانية ،و هنا نركز على خانة (المرسل) الذي يقول **بـشانه** أمبرتو إيكو(أنه في أي مسار تواصلي نجد باثا و رسالة و مرسلا إليه... و النص ما هو إلا رسالة يتجلى فيها الباث و المرسل إليه نحويا ، و حين ينظر إلى النص باعتباره كذلك و لا سيما في حالات تكون فيها النصوص المرتاه لمخاطبين أوسع مدى كالرواية يكون المرسل

[1] – الرواية ص 252

[2] – الرواية ص 245

[3] – الرواية ص 240

والمرسل إليه حاضرين في النص ، ليس باعتبارهما قطبي فعل التلفظ فحسب بل منظـــورا إليهما على أنهما دوران فاعليان من أدوار اللفظ) [1]فنجد أن ما يمثلها عوامل معنوية ، ففي الأولى (السلم ، وقف القتل، الدم) و في الثانية(القناعة و الرغبة في التغيير) يضاف إلى ذلك أن هذه العوامل المعنوية تشكل جزءا من موضوع الرغبة لدى كل ذات فاعلة ســـواء في الترسيمة (الأولى) أو (الثانية) .

دور المرسل ينحصر في فعل التحريك و هو فعل إقناعي بالدرجة الأولى ، فيحمله على تبين مشروع معطى و تنفيذه مشيرا في ذلك إلى المعيقات التي قد تعتـــرض ســـبيله [2]و إذا كان للتحريك أربع إمكانات (تدخل ←——→ لا تدخل) (منع ←——→ إبقاء حرية الفعـــل) فإن الإمكانية الأولى متحققة بالنسبة للذات(الجماعات) (أبو يزيد يخطب مهددا متوعـــدا كل من تسول له نفسه شق عصا الطاعة) ،أما الإمكانية الرابعة فهي حاضـــرة بالنـــسبة للذات(الصحفي) (فالصحفي قد اختار هذه المهنة رغم علمه بمدى خطورتها)(النـــاس في ماكدرة يعرفون انك صحفي، ماكدرة لم تعد آمنة عد إلى العاصمة)[3].

ننتقل إلى خانة أخرى ربما أهملناها في سياق التحليل و هي خانة المرســـل إليـــه الـــذي يمثله(أبناء الوطن و كذا المساعدون)و من المعلوم أن المرسل إليه نوعان :

مرسل محرك هو الذي يختفي بمجرد إتمام العقد بين المرسل و الفاعل و بدايـــة الفاعـــل في تحيين مشروعه.

مرسل مقوم يتأكد من تطابق القيم الممتلكة مع ما ألزم الفاعل بتنفيذه ربما المرسل إليه في الترسيمة الأولى لا يؤدي دورا .

و لكنه في الثانية يكتفي بأن يحكـــم علـــى نـــشاط الجماعـــات بالـــسلب (فعملـ ـهم إجرامي)(وحوش، عقبان ينقضون في عز الليل على مواطنين عزل)

في ضوء هذا يمكن أن نحكم على البرنامج الأول بالفشل، انه فـــشل نعـــزوه إلى غيـــاب المساعد (- مساعد) ووجود المعارض (+ معارضين).

---

[1] – امبرتو ايكو(القارئ في الحكاية ، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية) ترجمة أنطوان أبو زيد ، المركز الثقافي العربي،ط1، 1996 ، بيروت لبنان، ص75-76

[2] –رشيد بن مالك ، البنية السردية في النظرية السيميائية ،مرجع سابق ،ص 24

[3] – الرواية ص 23

إذ تقف الإرادة مشلولة في وجه معارضين لهما من القوة ما يؤهلهما لبتر أي مشروع يقوم به الصحفي، وتكون النتيجة (موت الصحفي عمر، على خوجة) (تـــوتر و اضـــطراب أحميدة...)

بينما نحكم على البرنامج الثاني بالنجاح،الذي نرجع سببه مـــن جهـــة إلى وجـــود المساعد الذي يملك ما يؤهله لقلب موازين العملية لصالح من يدعمه(الأثرياء الجدد) الذين يطوعهم الفاعل(الجماعات) لخدمة مصالحه مستخدما سلطته الترهيبية(القتل) والاغرائيـة (مساعدة-لا ضرائب).

و من جهة أخرى نرجعه إلى ضعف المعارض(السلطات)،و إذا تفحصنا العمليات التي تمثل انعطافا حاسما في سير الحكاية (أو كما يسميها بارت الوظائف(النواتية) فإننا نلاحظ بأن الفشل يسمها ، و هذا لأن المعارض موجود و المساعد غائب (و إن وجد فهناك من يحد من سلطته ، أو أنه ليس بالقوة التي تؤهله للقيام بدوره).

لابد أن نشير في هذا السياق إلى ما يسمى بالأدوار الغرضية أو الموضوعاتية فـــأي صـــفة كانت تلتصق بأية شخصية عن طريق التواتر و التكرار اللذين ينتجان تراكما لفظيـــا أو صوريا لألفاظ أو كلمات تـــصب في حقـــل دلالي واحـــد ، و تتكـــاتف لأداء معـــنى ما...بالإمكان اختصار هذا التراكم في صورة تجمع الصفات السابقة،أي لفظـــة تختـــصر السابقات فيما يمكن أن نسميه الدور الغرضي Rôle Thématiques الذي يقابل الـــدور العاملي ،فان كان هذا الأخير -كما يظهر من تسميته-يوضح وضعية الشخصية من حيث وظيفتها السردية ضمن القصة أو الرواية ،أي ما تفعله و تقوم به ضمن السير العام للحدث ، فان الدور الغرضي يوضح الوضعية الدلالية أو المعنوية للشخصية عبر العناصر المكونـــة لهذه الوضعية الدلالية ، و التي تتمظهر كما سبقت الإشارة إلى ذلك ،عـــبر الـــصفات أو المؤهلات المسبغة عليها[1].

فمثلا عمر كأحد ممثلي الفاعل الذات (الصحفي) يؤدي أدوارا غرضية في صلب العمـــل القصصي فهو الزوج الحنون،و هو الصحفي المثابر المصر كثير الكلام،و هو الباحث عـــن الحقيقة أو السلم . [2]

[1] -إبراهيم صحراوي،مرجع سابق ،ص184-185.

* استقينا هذه الدراسة من مقال لسامي سويدان(مقاربة سيميائية قصصية لرواية اللص و الكلاب لنجيب محفوظ،دار الفكر العربي المعاصر ، مجلة فصول ،عدد ، ص216-217-218.)

الخـ ـ ـ ـاتمـة

هذه الخاتمة ليست صياغة نهائية لهذا البحث بقدر ما هي خطوة أولي لمشروع مايزال يحتاج إلي عميق دراسة واستكشاف .

وبالرغم من ذلك ،وفي ضوء النتائج الفرعية لهذه الدراسة يمكن أن نصوغ بعض الاستنتاجات :

أولا: علي المستوي النظري

1. رواية "**سيدة المقام** " تشكل بحد ذاتها نموذجا نظريا مثاليا لدراسات تطبيقية ونظرية في ظل مقاربات نصية تجعل البنية النصية والملفوظ السردي مبدأ دراستها.

إنها رواية استعمل فيها صاحبها تقنيات سردية عالية ،مشاهدها تتراوح بين الواقع والحلم ،**لغتها** أقرب للشعرية ،شخوصها مرسومة بعناية فائقة ، أمكنتها وأزمنتها تعطي للرواية صبغة الواقعية ،شخوصها تنتمي لعالم الفن والثقافة، فيها العظمة و التفرد والموهبة والإبداع والتحدي(**كل** ماهو جميل يمكن أن يكون قدوة)، لذا كان تطبيق المنهج.....عليها مواتيا كون شخصياتها الرئيسية تملك برنامجا سرديا، تسعي فيه للحصول علي موضوع رغبة يشكل محور صراع بين الفاعل والفاعل المضاد.

2. رواية "**متاهات ليل الفتنة** ": أقرب للتسجيلية منها للعمل السردي الذي تحكمه ميكانزيمات فنية وجمالية ، إنها مزيج من أخبار وحوادث صحفية ، وقصائد شعرية ، مقاطع مسرحية ، ولا نحصل علي شخصياتها في هذا الركام المتناثر بسهولة ، والإمساك ببرنامج سردي في كل هذا من الصعوبة بما كان، إذ يتماهى ماهو تاريخي تناصي مع ماينتمي لحاضر الرواية.

ثانيا: علي المستوي التطبيقي

1. من خلال تحليلينا لرواية "**سيدة المقام**" نعاين بجلاء الائتلاف الدلالي للنص وانفتاحه علي أفق يرفض الوضع القائم، ويتنصل بمرونة من المجتمع لإحداث توازن في النظام السياسي

والاجتماعي المضطرب والذي من مهمته إضفاء عدم المشروعية علي الممارسات السلطوية الحاملة لقيم سلبية تقتل أفضل ما في الإنسان(حبه للوطن) فيما هي تزعم علي ترقيته وتقدمه، وإنها تقدم له البديل فكـــانت الموجهة بين الفنان والحراس وقبلهم **بنو كلبون** من اجل تعليم هِؤلاء أن هذا الوطن رائع ولا يستحق سوى العظمة .

إن مواجهة من هذا النوع تشكل خطوة إيجابية عمات علي تغـــيير **مفاهيمنـا** إلي **حـد بعيـد** حول دور وواجب الفنان ، ليصبح هذا الـــدور هـــو جـــوهر الأدوار الأخـــرى (أو الحيـــاة) ،وما يعطيها معناها أوجودها فتركيز مريم في مواجهتها لهذه الفئة علـــي قـــيم ايجابيـــة (**حـب**، ووفاء **وتفانى** .....) ليس من قبيل المصادفة، بـــل الروايـــة مـــن بدايتـــها إلي نهايتـــها تجـــسد صراعا حادا بين الفئتين (فنان–حراس)، فئة تتحرك من موقـــع رغبتـــها في الوجـــود والحـــب و فئة تتحرك من موقع رغبتها في اخضاع البلاد لحكم تعسفي .

إذن فالرواية بحق تمثل معاناة بـــشرية ، وهـــي في تـــداخلاتها وتوتراتهـــا **وايحاءتهـــا** الدلاليـــة كشخوصها أنفسهم في لعبة الحياة والموت بحثـــا عـــن قـــيم جديـــدة ، تمـــنح التغـــيير بعـــده الصحيح حتى وإن بدا ذلك الآن رجعا بعيدا.

2. تحليلينا لرواية "**المتاهات**" يبرز صراعا من نوع آخر ، صراعا بين التاريخ والحاضر، فالتاريخ يلقي بظلاله (إنه يعيد نفسه)(نار الفتنة من جديد) وتأزم أخر بين السلطة والفهم الخاطئ لدي البعض إنها النار التي تلتهم كل شئ .

3. **ما يميز** شخوص الروايتين أنها شخوص متوترة، مكتئبة من الوضع، أصبحت **مكممة** الأفواه، **قانعة بالوضع، تبحث** عن الأمان فقط وهو أقصي **ما** تصبو إليه.

كما أنها تتساءل دوما وتقع في حيرة (لم يحصل هذا ؟)، (لماذا هذه الدماء والمجازر؟)، (لماذا الفتنة تنتشر بسرعة هكذا؟).....الخ.

إنها شخوص مخالفة تماما لمرحلة ما قبل التسعينات التي كانت تبحث عن التوازن بين طبقات المجتمع والعدالة الاجتماعية، والتطبيق الفعلي للثورة الاشتراكية علي أرض الواقع.

ثبت ببعض المصطلحات و الألفاظ المأخوذة

من اللغات الأجنبية و المستعملة في البحث

Référence

مرجعية

و هي العلاقة التي تكون بين علامة و "مرجعها" (الشيء الواقعي من العالم إذ تدل عليه)

[غريماس، كورتيس –رموزية-ص 310]

Rôle actantiel

دور فاعلي

أو أدوار فعلانية ، و هي(الحالات الحكائية المتعددة التي يمكن أن يكون فيها الفاعل(Actant) داخل المجرى الحكائي ...و عليه تكون الأدوار الحكائية معتبرة بمثابة فئة(بحسب هيا لمسلاف) وهي تشكل جذرا تكون عناصره مبينة من الموقع الذي يمكن أن تتخذه في المجرى الحكائي..)

Sémème

سيمية

و هي الكلمة ،)> بحسب السيميائية البيرسية وب–بوتيه)، التي تعني مجموع السيمات التي تنطوي عليها العلامة الدنيا (Morphème)

[غريماس، كورتيس -ص 344]

Stimulus

منبه، مثير

و يكون إما "عاملا طبيعيا يحدث ردود الفعل في كائن حي ذي جهاز حسي،(المعجم الفلسفي ،ص 427،جزء2) ، أو عاملا مصنوعا في النسيج الحكائي يحدث ردود فعل في قارئ النص، بحسب إيكو ، تقتضي استجابات متفاوتة من هذا الأخير (القارئ)

Structures actantielles

بنى فاعلية

و هي ، بحسب إيكو ، البنى التي تستوضح في الخطاب أو النص ، و التي تتخذ بمقتضاها الأدوار الحكائية مواقع منتظمة و ذات دلالة و بمعنى آخر ، يمكن أن تشكل أدوار الفاعل(Actant) في النص الحكائي بمجملها بنية أو بنى ذات دلالة متفاوتة العمق ، و تستوجب التأويل

Message

رسالة

و هي بمثابة المضمون الذي تنطوي عليه عملية التواصل الكلامي بين باث و متلق

Méta-textuel

ما وراء - نصي

و يعني به المؤلف، إيكو ما يتعدى النص، من علامات و رموز و أشياء تعود إلى العالم المرجعي و تكون على صلة شارحة بالنص نفسه، و غير خفي أن هذا المفهوم اتخذه المؤلف من ميدان علم التداول

ع ـ ا م ـ ل

Opérateur

و يعني به إيكو التعبير أو أحد أشكال اللغة ، داخل الخطاب أو النص –طبعا–الذي يتم بفضله تحويل عبارة أو سياق من فئة دلالية معينة إلى أخرى ، إذا ، يكون ضامنا للتحويل الدلالي ، بصورة أو بأخرى ، على المثال الذي أعطاه إيكو إذ أورد :"لنحلل أحد هذه العوامل ، الكلمة بالعكس(Invece)..." ص23

عامل نصي

Opérateur textuel

و هو العامل ، السابق وصفه ، الذي يكون مجال فعله محصورا في النص دون غيره من أشكال الكلام

مرسل ، باث

Emetteur

و هو الاسم الذي يطلقه علماء التواصل على أحد طرفي العملية التواصلية و يكون مرسل الرسالة إلى متلق ما

لفظ

Enoncé

أي كل كلام ، شفهي و مكتوب،يصير ملفوظا ، من قبل متكلم أو كاتب ، و يكون ذا دلالة معطاة ، حتى قبل أن يجرى التحليل اللساني عليه

تلفظ

Enonciation

و هو يعني ، من المنظور السيميائي ، الكيفية التي يتم بها إحداث التسييم ، كما قد يعني اللفظ الذي اتخذ له ' القصيدة' بمثابة الوظيفة –الإسناد

حكاية

Fabula

و هو النسيج الداخلي الذي يجعل من السرد ، أو القصة ، أو الرواية ، أو المثل(أي كل أنماط القص) ، قابلة لأن تحدث التشويق (لدى قارئها) في مسار أحداثها المترابط و المطرد ، و من نافل الكلام ، أن مفهوم الحكاية هو في صلب نظرية أمبرتو ايكو السيمائية

موصلية أو بلوغية

Accessibilité

أي أن تكون بعض الصفات القائمة في عالمين(مرجعيين) كامنين في كلمتين أو لفظين داخلين في علاقة دلالية ، قابلة للتداخل أو الوصول ، بعضها إلى بعض

فاعل

Actant

هو من يؤدي عملا أو يتلقى أثره، بلغة السيمياء ، و من جهة قواعد الحالات فإن " الفاعل" هو الطرف الذي يقوم ضمن علاقة مبينة(أو مضمرة) في نص حكائي أو تحادثي.

Adjuvant	المساند –المساعد–الظهير
Axe de la lutte	محور الصراع
Carré sémiotique	المربع العلامي
Conjonction	اتصال
Contrat	عقد
Contrat injonctif	عقد إجباري
Contrat permissif	عقد ترخيصي
Contrat fiduciaire	عقد ائتمائي
Dénotation	المرسل إليه
Destinataire	المرسل
Disjonction	انفصال
Enoncé	الملفوظ
Faire interprétatif	فعل تأويلي
Faire persuasif	فعل إقناعي
Fonction	وظيفة
Fonction commentative ou idéologique	وظيفة إبلاغية
Idéologie	الإيديولوجيا
Narrateur homodiégétique	السارد المتضمن في الحكاية
Narrateur hétérodiégétique	السارد الغريب عن الحكاية
Non-personne	شخص غائب
Personnage victime	الشخصية الضحية
Pouvoir-faire	القدرة على الفعل
Récit	حكاية
Relation de contradiction	علاقة تناقض
Relation de contrariété	علاقة تضاد
Etiquette sémantique	بنية، بنية سردية

Structure, Structure narrative	بنية خطابية
Programme , Programme narratif	برنامج ، برنامج سردي
Programme d’usage	برنامج استعمال،مرحلي،رديف
Programme complexe	برنامج معقد
Rôle , rôle actantiel	دور ، دور عاملي
Rôle thématique	دور غرضي،موضوعاتي
Désir	رغبة
Vision	رؤية
Narrateur	سارد ،رواية
Narrataire	مسرود له
Personnage	شخصية
Personnage historique	شخصية تاريخية
Personnage littéraire	شخصية أدبية
Personnage référentiel	شخصية مرجعية
Opération de communicative	عملية إبلاغية
Role actantiel	عامل،دور عاملي
Schéma actantiel	نموذج عاملي
Action	فعل
Sujet	فاعل
Sujet d’état	فاعل وضعي
Sujet de faire/Opérateur	فاعل منجز
Sujet compétent	فاعل كفء
Sujet virtuel	فاعل محتمل
Sujet actuel	فاعل متمظهر
Sujet réalisé	فاعل متحقق
Monsenge	كذب

Axe	محور
Axe de communication	محور تبليغ
Axe du pouvoir	محور القدرة
Axe de désir	محور الرغبة
Axe sémantique	محور دلالي
Opposant	معارض
Adjuvant	مساعد
Destinataire	مستفيد
Acteur	ممثل
But, objet, thème	هدف ، موضوع
But atteint	هدف متحقق
Position syntaxique	وضعية تركيبية
Objet désir	موضوع رغبة
Relation d’orientation	علاقات توجيهية
Destinateur judicateur	المرسل المقوم
Destinateur manipulateur	المرسل المحرك
Sanction	التقويم
Enonce de faire	ملفوظ الفعل
Enonce narratif conjonctif	ملفوظ سردي اتصالي
Enonce narratif disjonctif	ملفوظ سردي انفصالي
Schéma narratif	رسم سردي
Manipulation	تحريك
Compétence	كفاءة
Performance	أداء
Hiérarchisées articulées	تحويلات متدرجة مفصلة
Virtualisation	مقطوعات الإضمار

Réalisation	مقطوعات التحقيق
Caractère polémique	الطابع الجدالي
Anti-programme	برنامج ضديد
Programme complexe	برنامج معقد
Acquisition	الامتلاك
Manque	الافتقار
Actants	العوامل

المصـــــــادر و المــراجـــــع :

أ-المصـــــادر :

1-أحميدة العياشي " متاهات ليل الفتنة " ، رواية، منشورات البرزخ ، 2000

2--رشيد بن مالك " السيميائية بين النظرية و التطبيق " ، رسالة دكتوراه جامعة الجزائر ، 1994.

3-واسيني الأعرج"سيدة المقام " ، رواية ،منشورات الفضاء الحر ، ط1 ،2001

ب-المراجـــــع :

-إبراهيم صحراوي" تحليل الخطاب الأدبي ، دراسة تطبيقية" دار الآفاق،ط1، الجزائر ،1999

-بشير بويجرة محمد " بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري " ج2 ، وهران ، الجزائر ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، 2001.

-حميد لحمداني " بنية النص السردي " ط3 ، الدار البيضاء ، المغرب ، المركز الثقافي العربي ، 2000.

-رشيد بن مالك " قاموس مصطلحات التحليل السيميائي" دار الحكمة، الجزائر ،ط1

- رشيد بن مالك" السيميائية ،أصولها و قواعدها"منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1 ،2002

- رشيد بن مالك" البنية السردية في النظرية السيميائية" دار الحكمة ،الجزائر،2001.

-سعيد يقطين" تحليل الخطاب الروائي" المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3،1997.

-سعيد يقطين"انفتاح النص الروائي" المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء المغرب،ط2، 2001

-سمير المرزوقي" مدخل إلى نظرية القصة" الدار التونسية للنشر،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،تونس، 1985.

-شايف عكاشة " نظرية الأدب " ديوان المطبوعات الجامعية ، ج1، قسم2، الجزائر ، 1987

-شايف عكاشة" مدخل إلى عالم الرواية الجزائرية" ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1990

-شريبط أحمد شريبط" دراسات و مقالات في الأدب الجزائري الحديث" المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر،2000.

-صلاح صالح " سرد آخر "، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، 2003

-عبد القادر أبو شريفة ، حسين لافي قزق"مدخل إلى تحليل النص الأدبي"دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع ،ط3، 2000، عمان ،الأردن.

-نور الدين السد" الأسلوبية و تحليل الخطاب"ج2، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر،1997.

ج-المقـــالات :

-البشير مفتي " هل ضاعت آمنة بلعلا في متاهات العياشي" مقال في الانترنت ، تم نصفح الموقع في 28 آب 2007.

-رشيد بن مالك " مقدمة في السيميائية السردية " ، مصدر مجهول .

- رشيد بن مالك" الأصول اللسانية و الشكلانية للنظرية السيميائية" مجلة اللغة و الأدب العربي ،معهد اللغة العربية و آدابها،جامعة الجزائر،عدد14،1999.

-محمد كراكبي " خصائص الخطاب السردي في قصة وجهان لعذاب واحد"، مجلة تواصل ، ع8 ، جوان 2001.

- سامي سويدان(مقاربة سيميائية قصصية لرواية اللص و الكلاب لنجيب محفوظ،دار الفكر العربي المعاصر ، مجلة فصول ،عدد)

فهـــــــــرس المحتويـــــــــــات :

العنـــــــــوان	الصفحـــــة
مقدمـ ـة	
الفصل التمهيدي : آراء و مفاهيم حول الشخصية الروائية.	01
ما الذي تضيئه دراسة الشخصية.	02
أنواع الشخصية الروائية (تصنيف فيليب هامون).	10
الشخصية المرجعية .	10
الشخصية الواصلة .	11
الشخصية التكريرية .	12
الفصل الأول : ملامح الشخصية في رواية سيدة المقام .	13
البنية السردية و تجلياتها الدلالية (البرنامج السردي للشخصية البطلة).	15
شخصيات أخرى (تصنيفها وتأطير تركيبتها الشكلية و الدلالية) .	51
الفصل الثاني : ملامح الشخصية في رواية متاهات ليل الفتنة .	61
إضاءات على عالم الرواية .	63
تصنيف شخوص الرواية إلى مرجعية ، تكريرية ، واصلة.	65
ملاحظات و أوصاف حول التصنيف .	67
الملامح العامة للشخصيات رواية المتاهات .	79
خاتمـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـة .	98
مصطلحـــــات التحليل السيميائي باللغة الأجنبية	100

ملخص البحث:

يدرس هذا البحث ملامح وسمات وصفات ومؤهلات الشخصية الحكائية في عملين روائيين ألقيا الضوء على مرحلة مرت بها الجزائر في مرحلة ما بعد الاستقلال (مرحلة البناء) وهما "سيدة المقام" لصاحبها واسيني الأعرج، و"متاهات ليل الفتنة" لصاحبها أحميدة العياشي، وإن كان الأول له مكانة مرموقة في حقل الأدب الجزائري، فإن الاسم الثاني سجل حضوره في عالم الرواية الجزائرية من خلال كتاباته التي واكبت أحداثا هامة مرت بها جزائرنا.

يمثل هذا العمل دراسة بنيوية انطلقت من بنية الروايتين مركزة على مكون الشخصية باعتباره أهم ركائزها ونواتها الرئيسية، إذ لا يمكن تصور رواية من دون شخصيات يسند لها الراوي وبالتتابع سلسلة أفعال ووظائف ومؤهلات تشكل كفاءتها بالنسبة لهدفها وموضوع رغبتها، لذلك كان اعتبار البرنامج السردي الفاصل بين الشخصيات وتصنيفها وموقعها في البناء العاملي.

واستقرأنا في الروايتين كما هائلا وأنواعا عدة للشخصية منها الواصلة والمرجعية والتكريرية، منها ما ينتمي لحاضر السرد، ومنها ما ينتمي لماضيه، منها ما يحيلنا على عالم الإيديولوجيا الكبير للروايتين، منها ما هو تناصي ينتمي لفضاءات نصية أخرى. ... واستطعنا من كل هذا الزخم أن نتبين سمات هامة للشخصية في مرحلة التسعينات، إذ كلها تبحث عن الأمن والأمان لتحب وتخدم وطنها الجميل والذي لا يستحق إلا كل جميل.

إن هذا العمل أرادت صاحبته من خلاله أن تخطو خطوة في مسار الدراسات النقدية للأعمال الروائية الجزائرية التي تمثل في نظرها حركة إبداعية متفردة في أدبنا العربي، تفرد آت من كونها إبداعات لجيل من الأدباء تشبع من قريب أو من بعيد بمبادئ وقيم نضالية ثورية أثرت ولا زالت تؤثر في أجيال ما بعد الاستقلال، لتمثل بالنسبة لهم منبع إلهام وإبداع وابتكار.

Le contenu du travail:

Ce modeste travail étudie les signes, les caractéristiques et les capacités du personnage narratif dans deux ouvrages ayant dévoiler une période de l'Algérie après l'indépendance (la période de construction), ces deux romans sont (سيدة المقام) de son auteur (واسيني الأعرج) et (متاهات ليل الفتنة) de son auteur (أحميدة العياشي), le premier occupe une place privilégiée dans le champ littéraire algérien et le deuxième nom a marqué à son tour sa présence dans le monde du roman à travers ses écrits qui ont côtoyé des évènements marquants dans l'histoire de notre pays.

Ce travail représente une étude structurelle partant de la structure des deux romans en donnant une grande importance au personnage comme l'élément primordial et le noyau principal car on ne peut pas imaginer une roman sans personnages que le narrateur charge successivement une chaine d'actions et de fonctions formant sa compétence par rapport à son objectif et au soyer de son désir.

C'est pour ça qu'on a utilisé le programme narratif séparant les personnages et leurs classifications ainsi que leurs positions dans la structure actancielle.

Nous avons remarqué à travers l'étude des deux romans plusieurs types de personnages (accessibles, référentiels, répétitifs). Ces personnages font partie au présent narratif et d'autres à son passé, certains nous amenant au vaste monde idéologique des deux romans et d'autres textuels appartiennent aux autres espaces textuels.

Nous avons ainsi pu de tous ce qui précède d'identifier des caractéristiques très importantes du personnage dans les années 90 qui vise la paix et le bien de son beau pays "l'Algérie" qui mérite tout ce qui est beau.

A travers ce modeste travail nous avons essayé de faire un pas vers l'itinéraire des études critiques des œuvres littéraires algériennes qui représentent un mouvement créateur exceptionnel dans notre littérateur arabe.

Cette créativité provient d'une génération d'hommes ont influencé et influence les générations d'après l'indépendance, ces principes représentent pour eux une source d'inspiration et de créativité.

Contents:

In this work, we study features, characteristics and abilities of the narrative character in two novels. Those novels have highlighted two main steps by which Algeria passed during the post-independency term: the first "the prestige lady" written by Wassini Al-A'raj, the second "the charming night mazes" whose writer is Hmida Al Ayashi.

Although the former nas very significant in the Algerian literature field; the latter has well done concerning the Algerian novel history through his works that convoyed the Algerian history.

The structural study herein started from the two novels structures themselves, it focused on what do characters consist of. Because characters are the main element in any novel. Novelists choose firstly characters then they give them functions, acts and abilities in order to animate them. Therefore, we took the narrative break into consideration.

The two novels above – mentioned shoved up various characters including the conjunctive, the referential and frequent ones. Some are present, some are absent, some are inspired from the big ideological universe of those novels and the other belong to another spaces outside.

… as a conclusion, we could find out features of the character in the 1990's. all of them are seeking for their mother-land that deserves more than we can offer.

The owner of this work attempted to step ahead in the track of Algerian critical studies that represent a real innovative movement. All is serving our Arabian literature, giving proofs that our novelists are inspired by the revolutionary principles, and reminding the post-independency.

Generations of their history. It is, finally, an inspiration resource of every great innovation.

مفتاحية الرسالة :

المحاور الأساسية تدور حول مصطلاحات ثلاثية ملامح الشخصية رواية (سيدة المقام لواسيني الأعرج) ورواية (متاهات الفتنة لأحميدة العياشي)ملامح مستخلصة من الدراسة السيميائية لروايتين والشخصية صنفت بناء على تصنيفية فيليب هامون النتيجة المتواصل إليها ان الروايتين ترسمان بدقة ووضوح سيمات الخطاب في مرحلة السبعينات .

Message de S:

Principaux thèmes tournent autour de Mustlahat trois caractères, roman (Notre-Dame de place pour Uasina GIMP) et roman (labyrinthe d'intrigues Hamida Ayachi) caractéristiques extraites de la sémiotique de l'étude de deux romans et personnels classés à la suite taxonomique Philippe Hamon a continué à avoir deux versions de dessin une précision et une clarté du discours CIEMAT dans les années septante.

S Message:

Main topics revolve around Mustlahat three-character, novel (Our Lady of place to Uasina GIMP) and novel (maze of intriguing Hamida Ayachi) features extracted from the study semiotics of two novels and personal classified at the taxonomic Philippe Hamon result continued to be two versions drawing a precision and clarity of CIEMAT discourse in the seventies