الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعـــة محمد بوضياف

كليـــة الآداب واللغـــات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: ..... / .....

رقم التسجيل: **1335085249**

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: **أدب عربي حديث ومعاصر**

بعنوان:

الواقعي والتسجيلي في الكتابة النسوية رواية "غزالة" لحفيظة القاسمي "أنموذجا"

إعداد الطالبة:

أحلام شمي

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة والأساتذة :

– د. مفتاح خلوف	الرتبة: أستاذ محاضر – أ –	جامعة المسيلة	مناقشا
– د. محمد زعيتري	الرتبة: أستاذ مساعد – أ –	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
– د. عمر عليوي	الرتبة: أستاذ محاضر – ب –	جامعة المسيلة	رئيسا

السنة الجامعية (2018/2017)

شكر وتقدير

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم « مَنْ لمْ يشْكُر النَّاسَ لَمْ يشْكُر اللّه»

وبعد:

أتقدم بجزيل الشكر وخالص التقدير لأستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور

" محمد عبد اللطيف زعيتري "

على ما قدمه لي من توجيه وإرشاد، ومتابعته لي طوال مدة إعدادي للبحث، فقد كان مثال المشرف والموجه ولم يسأم من توجيهي وإرشادي ولم يتفان عن متابعتي في متابعة هذه المذكرة.

كما أتقدم بجزيل الشكر وخالص التقدير لأستاذي ''شيخ عبد الرزاق'' على ما أكرمني به من حسن ورعاية وتوجيه، أشكره على رحابة صدره، وتحمل المشاق التي تسببت له فيها خلال فترة كتابة البحث.

كما أتقدم بشكر الخاص لكل من الأستاذ ''شموري وليد'' والأستاذ ''بوديسة بولنوار'' اللذين لم يبخلا عليّ يوما بإرشاداتهما ونصائحهما.

عرفانا بالجميل أقدم شكري لأستاذي ''شموري ياسين'' على ما زودني به من علم ومعرفة بداية مسيرتي الدراسية وأسأل المولى عز وجل أن يجازيه عني خير الجزاء.

أحلام شمي

إهداء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى أعز ما لدي في هذا الوجود، إلى التي أخرجتني إلى النور بكل صورة، إلى من أوصى على طاعتها سيد الأنبياء وحث على الإحسان إليها في الفناء، إلى من واستني في الألم وزودتني بالأمل، إلى التي دعواتها رافقتني لتنير دربي إلى

.....أمي الحنونه.

إلى الذي أحمل إسمه بكل إعتزاز، إلى من صبر وتكبد المشاق، إلى من تحمل صعاب الدنيا وأشواكها، إلى من أفنى عمره ليراني أتقلد هذه الدرجات لأحيا حياة أفضل إلى

.....أبي العزيز.

إلى أعز وأروع أخوين اللذين أفتخر بهما إلى.....رمزي.....عادل.....

إلى من جعلهم الله قرة عين لي إلى شقيقاتي.....عفاف....عديلة.....لمياء.....نادية.

إلى أعذب الألحان التي تتحد لتزف أرق السمفونيات، لست إنساكم فكيف لي أن أنسى محبين أزروني في ساعة العسر واليأس، زرعوا في نفسي بذور الحياة والأمل، إلى كل من.... أيمن محامدية.....رابح محامدية....أنيس وكال....منير نابي.....إسلام بورزق....زيان بوشول....سيف ميناصرية....عبد الحق بحوري.....بوبكر بكري.....مهدي..... بوستاوي حمزة.....روفيدة بولشفار....ليندة بولحية....خديجه بحاش....أمال هلالي....ودود أمال....سارة بن عمر....فاطمة الزهراء مناصرية.....منصورة فاضلو....ريمة مجاهدي. بكيري مباركة.... بعداش عائشة .... سلمى شريف

إلى سمفونيات العائلة الكتاكيت الصغيرة....إياد.....يونس...يحي...أدم....نور الإيمان....سمية....بشرى.

إلى كل من وسعته ذاكرتي ولم تسعه مذكرتي أهدي ثمرة جهدي.

مقدمة

مقدمة:

تعد الرواية من أهم الأجناس الأدبية التي شغلت المساحة الأدبية والنقدية على مستوى الشكل والمضامين، برع فيها أدباء وأصحاب أقلام فياضة، كان لهم الفضل في الإبداع وإثراء هذا الجنس الأدبي، ومع الوقت ازدادت الكتابات الروائية وكثرت الإبداعات فيها إلى درجة يمكننا القول أن عصرنا هذا هو عصر الرواية، خاصة إذا نظرنا إلى الجمالية الفنية والأسلوبية التي اعتمدها معظم الروائيين.

والمتتبع لشأن الرواية العربية في المغرب العربي عامة وفي تونس بشكل خاص يرى أن هناك تأخرا في ظهورها مقارنة بنظيراتها في (المشرق)، ويرجع ذلك إلى الظروف التاريخية والسياسية وحتى الثقافية التي مرّ بها الشعب التونسي، وكان ذلك بفعل الاستعمار الفرنسي الغاشم وأساليبه المستبدة التي اتبعها ضد الشعب المغاربي عامة والتونسي خاصة ، والتي أدت إلى تأخر ظهور الكثير من الإبداعات لاسيما الروائية، وبشكل أخص الإبداع الروائي النسوي، و رغم هذا التأخر من حيث النشأة إلا أنها كانت سريعة التطور باعتمادها أساليب فنية وجمالية معاصرة عبرت عن أزمات المجتمع وطموحاته لأنها وعاء الاحتواء للمجتمع التونسي بفنياتها وجمالياتها، واستيعابها للوعي الفردي و رصد كل ما يخص المجتمع خاصة في مرحلة ما بعد التسعينات والتي تعد المرحلة الذهبية للكتابة النسوية؛ حيث اتخذت الواقع الاجتماعي التونسي مرجعية لإبداعها الروائي.

هذا الواقع الذي أدى إلى تعدد مداخل الخطاب الروائي ومظاهره في تونس وبالتالي يصبح ملتقى خطابات متنوعة أدبية أو غير أدبية (قصاصة الأخبار، اليوميات، المذكرات، الوثائق...)، الأمر الذي يجسد لنا خصوصية الرواية باعتبارها جنسا أدبيا مفتوحا على احتمالات إبداعية لا نهائية؛ حيث تخوض كل مرة غمار تجارب إبداعية جديدة ومتجسدة معها وبها، تحمي تطورها الحثيث من كل ترهل وتكرار غير محددين، فالخطابات المتنوعة ذات البعد التسجيلي تعد نوعا من أنواع التحديث الروائي الذي يعمل عل إدماج المادة التسجيلية المستمدة من الوثائق والصحف والتقارير وإحلالها في نسيج النص الروائي.

من هنا جاء عنوان بحثنا " الواقعي والتسجيلي في الكتابة النسوية رواية "غزالة" لحفيظة القاسمي أنموذجا، من أجل أن نلتمس هذا المظهر الفني الجديد، ويمكّن القارئ من الوقوف على أهمية البعد التسجيلي الذي يتعالق مع المادة الروائية ومن ثمّ توظيفها بنفس روائي خاص وأخاذ.

وفيما يخص اختياري لهذا الموضوع فالأمر جاء تلبية لأسباب بذاتية وأخرى موضوعية، فالذّاتية راجع إلى تسليط الضوء على الكتابة النسوية وأهميتها والدور الذي تلعبه فيتحقق التفاعل بين الأدب والحياة، أما الموضوعية فموصولة بالسعي للكشف عن عناصر تسجيلية من خلال رواية "غزالة"، وكيفية تطويعها من أجل فهم جديد للعمل ومعرفة الطرائق الفنية التي يتم بها تصعيد هذه العناصر ذات الطابع المرجعي لكي تصبح عناصر ذات بعد فني، من هنا نطرح إشكالية البحث كالتالي:

- ✓ **هل تمازج الروائي بالواقعي والتسجيلي لا يتعارض مع خصوصيات عالم الرواية؟**
- ✓ **وهل يبعد الرواية عن فنيتها وأدبيتها؟ وهل ساهم هذا التمازج في تطعيم بنية الرواية بعناصر جديدة تساهم في تجديد سماتها وتخلق استراتيجيات مضافة في آفاق الكتابة الروائية؟.**

وللإجابة عن هذه الإشكالية اعتمدت على خطة بحث تضمنت "مدخل" وفصلين، ثم خاتمة أدرجنا فيها النتائج التي توصل إليها البحث، فـ "**المدخل**" كان الولوج فيه عن النشأة والمراحل التاريخية التي مرت بها الكتابة النسوية التونسية، من مرحلة التأسيس إلى مرحلة التطلع وصولا إل مرحلة التحول و الإطار المفاهيمي للاتجاه الواقعي.

"**الفصل الأول**" خصصته لأشرح فيه لآليات التصوير الواقعي في رواية "غزالة" والتي تعطي الأبعاد الواقعية لها، وقد انطلقت من هذا العنصر من فكرة تشاكل الرواية مع الواقع وما يوفره هذا التشاكل من أبعاد واقعية، أما الآليات التي اندرجت ضمنه فتشمل: الوصف، الشخصيات، المكان الروائي.

أما "**الفصل الثاني**" فقد دخلنا فيه عالم التسجيلية في الرواية من خلال إعطاء مفاهيم لمصطلح التسجيلية وعلاقتها بالرواية، وبحثنا عن الخصائص المحددة للرواية التسجيلية في

"**غزالة**" عن طريق الحدث وحضور التاريخ فيها، لنختم البحث بحوصلة مجموعة نتائج كانت ثمار بحثنا هذا.

واعتمدت في دراستي على المنهج التاريخي من أجل تتبع مسار نشأة الرواية النسوية التونسية، والمنهج البنيوي للكشف عن عناصر التسجيلية داخل النص الروائي وفكّ شيفراتها.

أما بالنسبة لـ "**المصادر والمراجع**" التي اعتمدت عليها في البحث فلم يكن الأمر سهلا في جمعها ونذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: كتاب "الرواية النسائية التونسية" لبوشوشة بن جمعة، البنية الفنية والاجتماعية في الرواية التسجيلية رواية "خبر اختطاف" لغبريال غارسيا" للدزر فوزي، وغيرها من الدراسات النقدية التي أدرجناها في قائمة المصادر والمراجع.

ولم يخل إنجاز هذه المذكرة من بعض الصعوبات تعلق بعضها بتداخل موضوع الواقعي والتسجيلي وصعوبة الإلمام به من جهة، و من جهة أخرى قلة المراجع وخاصة ما تعلق بالرواية التسجيلية ؛ والحاجة الماسة لها لتساعد على فهم بنيتها وتمظهراتها في الرواية.

أقبلت على هذا البحث وأنا على وعي تام بتشعب الموضوع وبصعوبة إشكالياته، لكن حماسة موضوع "الواقعي والتسجيلي" وحيويته إضافة إلى مساعدة الأستاذ المشرف ودعمه، هوّن عليّ الكثير من المشاق والصعوبات التي اعترضت سبيل البحث، ونؤكد مرارا أن هذا العمل ما كان ليكون في المستوى لولا توجيهات أستاذي المشرف "محمد زعيتري".

فله مني كل الشكر والامتنان وإنّ كل كلمات الشكر لاتفي أستاذي حقه من التقدير والاحترام.

كما أشكر جامعة محمد بوضياف وكل أساتذة كلية الآداب واللغات وقسم اللغة والأدب العربي على ما قدموه لي طيلة ميسرتي الدراسية.

مدخل

الواقعية في الرواية النسوية التونسية

أولا: النشأة والمراحل التاريخية للرواية النسوية التونسية

ثانيا: مفهوم الواقعية

ثالثا: اتجاهات الواقعية

أولا: النشأة والمراحل التاريخية للرواية النسوية التونسية:

ما تزال الساحة النقدية العربية تطرح مجموعة من الإشكالات المتعلقة بالكتابة النسوية بشكل عام وفي الرواية بشكل خاص، خاصة فيما يتعلق بمشروعية المصطلح **(الأدب النسوي/ النسائي، الأنثوي/ أدب المرأة)** أو ما يتعلق الأمر بسؤال الخصوصية والحقيقة أنّ كليهما يصبّ في سؤال الهوية **(المرأة، الأنثى)**، خاصّة وأن معظم الأقلام النسائية ترفض هذا التصنيف الذي ترى فيه تهميش من نوع آخر يضيفه الرجل إلى قائمة المواصفات الدونية التي يلحقها بالمرأة: «وبذلك لابّد أن نعترف بأن منظور المرأة ذات الإيديولوجيات، النسوية في الدفاع عن حقوق المرأة و واجباتها، يختلف إلى حد بعيد عن منظور الرجال سواءًا أكانت هذه الكتابة بأقلام نسائية أم ذكورية»[1].

ولهذا فقد عملت المرأة الكاتبة جاهدة من أجل التخلص من أي صفة لحقت بها والتي أرادت أن تضعها في الهامش وسعت قدما نحو الصعود باتجاه المركز مثلها مثل الرجل الكاتب، ممّا دفع النساء المبدعات أن « يشكّلن أدبهنّ الخاص الذي يسعى إلى بناء ثقافة مغايرة تتمرد على الواقع الاجتماعي الظالم، وعلى الثقافة الذكورية السائدة سعيا إلى بناء المساواة بين الذكور والإناث في الواقع والتمثيل»[2]، فتوجهت نحو الرواية وجعلتها نوعا من أنواع التحدّي كون هذا الجنس يمزج مساحة من الحرية للمبدع من جهة، واعتبرته نوعا من التحرر من جهة أخرى، لتطلق العنان لقريحتها الإبداعية التي لم تستثمر بشكل كبير إلى يومنا هذا نظرا للرواسب الثقافية الذكورية المسكونة بها.

والحديث عن الرواية النسائية التونسية المعاصرة حديث عن مثيلاتها في المشرق أو المغرب العربيين، نظرا للانتماء المشترك إلى الأمّة العربية الإسلامية، وتقارب مجموعة من القيم والعادات والتقاليد التي تجمع في بوتقة واحدة يحكمها الخطاب الذكوري الأحادي لكن:

---

[1]– حسين مناصرة: **قراءة في المنظور السردي النسوي**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص09.

[2]– حسين مناصرة: **المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية**، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2002، ص07.

«الكاتبات خلال القرن العشرين حاولن أن يؤسسن من خلال إبداعهنّ أدبًا ونقدًا ما شكّل سياق الخطاب النسوي المختلف عن الخطاب السائد الذي تعامل فيه المرأة بوصفها أما مثالية، وزوجة مضطهدة، ومعشوقة باهرة الجمال، ورمزا متعدد الدلالات... وركز هذا الخطاب على تفعيل دور المرأة بوصفها الشخصية المتحررة، الثائرة ، والمثقفة، والمبدعة، والضحية، فكانت الكتابة النسوية من هذا المنطق مسكونة بعداء المجتمع غير الحضاري، والتقاليد الذكورية السلبية»[1].

تعتبر ممارسة الكتابة النسائية التونسية لجنس الرواية حديثة العهد إذا ما قورنت بالممارسة عند الكتّاب (الرجال)، وهذا عكس ما نجده عند الكاتبة في الغرب والتي احتكت بجنس الرواية بالموازاة مع الرجل فقد «وجدت الرواية النسائية منذ نشوء الرواية، عكس ما وجدت مع أجناس أخرى مثل المأساة والملهاة»[2]، أي أن هذه الكتابة نشأت مع الرواية عكس المأساة والملهاة التي في نشأتها سيطرة تامة للكتابة الرجالية.

ولقد تأسست الرواية النسائية التونسية على مجموعة من المرجعيات تشترك في أغلبيها مع الرواية الرجالية، والتي حصرها في المرجعية المشرقية الغربية والمرجعية المباشرة أو الواقع الذي شكل المرجعية الأكثر وضوحا في تشكيل الرواية النسائية التونسية، فالواقع الاجتماعي للمجتمع التونسي بشكل عام و واقع المرأة بشكل خاص يشكل المرجعية التي أسهمت بشكل فعال في بروز هذا الجنس الأدبي لدى المرأة الكاتبة في تونس، بل وفي المغرب العربي عامة باعتبار الانتماء المشترك في مجموعة من القيم والعادات والتقاليد، هذا الواقع وما أفرزه من تحولات في شتّى المستويات (سياسية، اجتماعية، ثقافية)، حيث أُقترن هذه الجنس الأدبي (الرواية) «باستقلال بلدان المغرب العربي، وما وفرته المرحلة التاريخية

---

[1]– حسين مناصرة: **المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية**، ص07.

[2]– نبيلة منادي: **الخطاب الروائي الأنثوي الجزائري (دراسة سيسوبنائية)**، رسالة ماجستير، 1998–1999، نقلا عن منى أبوسنة، إشكالية الإبداع في الأدب النسائي، مجلة إبداع، الهيئم لمصرية للكتاب، القاهرة، ط1، يناير 1993، ص24.

للمرأة من فرص التعليم وإمكانيات العمل، أسهم في تصنع البنيات الذهنية والسلوكية التقليدية للمجتمعات المغاربية»[1].

إنّ الاستعمار الغربي كان له الأثر البالغ في تشكيل وعي المرأة التونسية وخلخلة المفاهيم التي تبنتها عن ذاتها وعن الرجل ومكانتها بوجه عام، إذ يمكن القول أن وضعية المرأة «قد تغيرت بشكل قوي تحت تأثير وطأة الابتزاز الاستعماري، الذي يمكن من خلاله قلبه وزعزعته للمعطيات الساكنة، وإعادة توزيع المفاهيم التي كانت تحملها المرأة»[2]، فأعادت المرأة التونسية النظر في وضعيتها ودلالة كينونتها وطرح مجموعة من التساؤلات حول ذاتها (امرأة/أنثى) كيّانًا مستقلا يحمل خصوصيته وهويته، وقد «طرح الاستعمار الغربي نموذجا جديدا للمرأة المغاربية سواءًا تعلق بمظهرها، زادت هذه المظاهر تغيرا والمطالب حدّة بعد الاستقلال، نتيجة الاحتكاك المتواصل بالغرب ثقافيا واقتصاديا واعلاميا»[3]، بمعنى أن الاستعمار الغربي كان له أثر على المرأة بصفة خاصة حيث تلاحقت أفكارها بالأفكار الغربية، مما نراه تغييرا في مستواها الثقافي، والمرأة التونسية بطبيعة الحال كانت أوفر حظٍ من مثيلاتها في المغرب العربي والجزائر فيما يخص هذه الحقوق خاصّة قضية العمل إذ تعدّ «تونس من أكثر البلدان العربية تأثيرا بالغرب وسياستها اتجاه المرأة، وتعود هذه السياسة إلى الرئيس الراحل الحبيب بورقيبة، الذي عدّ موضوع المرأة موضوعه الشخصي فكان هذا الأخير رمز للدفاع عن حقوق المرأة»[4].

إنّ الاستحقاقات التي حازتها المرأة التونسية لا تزال حلما بنات جنسها في الأقطار الأخرى في المغرب العربي، كما أن طبيعة التركيبة البشرية الاجتماعية تختلف من قطر إلى آخر رغم انتماءها المغاربي الواحد فكانت المرأة التونسية في الرواية النسوية «أكثر فاعلية

---

[1]– بوشوشة بن جمعة: **التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي**، المغاربية للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2003، ص164.

[2]– علي أفرفار: **صورة المرأة بين المنظور الديني والشعبي والعلماني**، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1996، ص06.

[3]– المرجع نفسه، ص 97.

[4]– إبراهيم الحيدري: **النظام الأبوي وإشكالية الجنس عند العرب**، دار الساقي، بيروت، ط1، 2003، ص354.

في تعبيرها عن شخصيتها كما هي في الواقع، حيث أعلنت المرأة هنا تمددها على أنثويتها السلبية، كما بدت في عيون الذكور، وأعلنت أيضا تمردها عن الكتابة الذكورية عندما حاربت صورة المرأة فما فوق الواقع، وأحلت مكانها المرأة الواقعية بإيجابياتها وسلبياتها، ومن هنا بدت شخصية المرأة في بنية السرد النسوي تحمل دور البطولة في الحياة الاجتماعية، وفي بناء رؤاها للعالم من حولها »[1].

كما يمكن الإشارة أيضا أنه لم يكن الاستقلال كافيا بالنسبة للمرأة في المغرب بشكل عام و التونسية بشكل خاص ، لأنه يحقق طموحها وحلمها الذي يظل صوتا مكبوتا بداخلها، الحلم بكيان مستقل ، بهوية تحمل خصوصيتها، إمرأة وأنثى بإمكانها أن تقول، أن تفعل، أن تبدع مثلها مثل الرجل «فقد شملت الهوية و الاختلاف أحد أهم شواغل كتابات الرواية، سؤال هوية تعددت صورها و تجلياتها، وسؤال اختلاف يبقى مدار جدل نقدي بين من يقر بخصوصية إبداع المرأة الروائي و بين من ينفي وجود هذه الخصوصية»[2]؛ وهكذا أدركت المرأة بما فيها الكاتبة أنها لا تزال في نظر المجتمع تلك الأنثى التي تتغذى كونها موضوع جنس، ومتعة ووسيلة إنجاب، وحفظ النسل.

لقد رفضت الكاتبات التونسيات الاستسلام عكس الماكثات في البيوت اللواتي استسلمن للأمر الواقع، فتوجهن إلى الكتابة كوسيلة للتحرّر والانعتاق من قيود المجتمع لإثبات ذواتهنّ كهويات مستقلة، فاتجهنّ في بداية الأمر إلى الشعر والقصة القصيرة، لكن يبدوا أن الشعر لم يستطع استيعاب هموم المرأة وتجربتها المريرة الضاربة في العمق مسيرة طويلة من التهميش والتجاهل، كما أضحت القصائد أيضا عاجزة عن استيعاب هذا الوضع، فكانت الرواية وحدها الأقدر على لملمة كل آلام وانشغالات المرأة ولكون أيضا أن «الرواية

---

[1]– حسين مناصرة: **المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية**، ص09.

[2]– فاطمة مختاري, **الكتابة النسائية أسئلة الاختلاف.....وعلامات التحول(مقاربة تحليلية في خصوصية الخطاب الروائي النسائي العربي المعاصر)**, رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه, جامعة ورقلة, 2014, ص03

تصاحب الإنسان على الدوام بإخلاص منذ بداية الأزمنة الحديثة»[1]؛ فكان التحول من قيد القوافي إلى فضاءات الرّد اللامتناهية.

لقد لجأت الكاتبات التونسيات إلى ممارسة ما يسمى جنس الرواية ليقلن هويتهنّ الجريحة، باعتبار أن جنس الرواية هو المنفذ لاستيعاب همومهنّ وباعتبارها أيضا أن الرواية «كنوع تعبير حديث العمر، أقدر على استيعاب كل الأجناس الأدبية»[2]، وهنّ اللواتي مارسن فنون أجناسية أدبية سابقة لتجسيد كل تلك الهواجس والقضايا «فأغلب الكاتبات قد نظمنّ الشعر، ومارسن كتابة القصّة القصيرة أو جمعن بين الجنسين من قبل أن يخضن تجربة الرواية»[3].

وبالتالي ظهور الكتابة الروائية كان متأخرا وحديث عهد مقارنة بالأجناس الأدبية التقليدية إذ «بدأ تشكّله محتسما على مدى الخمسينيات من القرن الماضي، وتواصل بذات النسق الضعيف على مدى الستينيات والسبعينات، وذلك بظهور نماذج محدودة تنتهي إلى القصة أكثر من الرواية، وهي محاولات تعكس تحسّس كاتباتها لمسالك الرواية دون أن يمتلكن بالقدر الكافي الوعي النقدي بشروط كتابتها وما تقتضيه من أدوات فنية ورؤى فكرية وجمالية»[4].

والحقيقة أن غياب الوعي النقدي بشروط كتابة الرواية العربية، والجهل بمقوماتها الفنية وأبعادها الجمالية كان مشكلة عامّة تتعلق بهذا الشكل الأجناسي منذ ظهوره على الساحة الأدبية التونسية، فالجهل بفنيات وتقنيات جنس الرواية كان مطروحا عند الكتاب والكاتبات على حد سواء، فكانت ممارستهنّ إضافة لما سبق تندرج ضمن الرغبة في تجريب هذا الفن الأدبي الذي يعدّ حكرا على الرجل لهذا «كانت الأفكار النسوية لا تخلو من خلاف عميق

---

[1]– ميلان كونديرا: **فن الرواية**، تر، بدر الدين عرودكي، المجلس الأعلى للثقافة، دط، دت، ص08.

[2]– صدوق نور الدين: **العروي وحداثة الرواية (قراءة في نصوص العروي الروائية)**، المركز الثقافي الغربي، بيروت، ط1، 1994، ص110.

[3]– بوشوشة بن جمعة: **الرواية النسائية المغاربية، المغاربية للنشر والتوزيع**، تونس، ط1، 2003، ص07.

[4]– بوشوشة بن جمعة: **التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي**، ص165.

إشكالي يدور حول الاعتراف بالكتابة النسوية مصنفة جنسويا في سياق الصراع الاجتماعي بين الذكورة والأنوثة»[1]؛ فكان ذلك نوعًا من التحدّي من جهة ورغبة في خوض غمار تجربة أدبية حديثة من جهة أخرى، فكانت كتابة الرواية بالنسبة للأدبية التونسية عن هواية لا عن احتراف أو اقتدار إذ لم «تتجاوز ممارستها لها حدود المغامرة، وتخوض التجريب، فهي سرعان ما تتحول عنها تعود إلى سالف إبداعها الشعري أو القصصي، حتى وإن عادت إلى خوض كتابتها مجددًا، فإن ذلك يكون بعد مدّة زمنية طويلة نسبيّا وقد تكون في حدود العقد أو تتجاوزه»[2].

إن الإبداع الروائي التونسي بدأ يتشكل في فترة الثمانينات منذ القرن الماضي، حيث شكلت منعرجا حاسما في الكتابة النسائية، نجد بها نوعًا ما من الركود وشهدت بداية تراكم روائي نسوي، يزداد هذا التراكم في فترة التسعينات وتتوزع النصوص الروائية النسائية التونسية في تونس ما بين 1954 إلى 2007 كالتالي[3]:

الفترة	الخمسينات	الستينات	السبعينات	الثمانينات	التسعينات	ما بعد التسعينات
عدد الروايات	00	00	00	02	13	22

من خلال الجدول نلاحظ أن عدد الروايات النسائية في تونس قد بلغ (37) رواية خلال هذه الفترة وهو نتاج ضئيل إذ ما قورن بالكتابة عند الرجل، وهو لا يعكس بتاتا وضع المرأة في تونس، وما حققته من إنجازات وتحديات خلال سنوات الأخيرة من هذا القرن، سواء تعلق الأمر كما قلنا سابقا بمجال التعليم أو العمل.

---

[1]– حسين مناصرة: **المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية**، ص235.

[2]– بوشوشة بن جمعة: **الرواية النسائية المغاربية**، ص 37.

[3]– رسوكرام ومحمد يحي القاسمي: **ببيلوغرافيا المبدعات المغاربيات**، دار الأمان، الرباط، دط، 2006، ص207.

وبناءًا على الجدول السابق نجد أن التحولات التي شهدتها الرواية النسائية التونسية في سيرورتها مرّت بثلاث مراحل وهي في الحقيقة متداخلة مع بعضها البعض:

1/- المرحلة الأولى:

تمتد هذه المرحلة خلال فترة الخمسينات والستينات والسبعينات وخلال هذه الفترة كان الإبداع النسوي محصورا في الكتابة الشعرية والقصصية منها **"حسين"** للكابتة (زبيدة بشير) و **"آمنة"** للكاتبة (زكية عبد القادر).[1]

2/- المرحلة الثانية:

وتسمى مرحلة التأسيس، وتمتد زمنيا خلال الثمانينيات وتم إصدار روايتين فقط وهذا راجع إلى فترة الركود السابقة حيث يتعالق فيهما الميثاق الروائي المتخيل والميثاق السير ذاتي الواقعي وهما رواية **"آمنة"** لزكية عبد القادر و**"مراتيج"** لعروسية، إلاّ أن الكاتبتين لم تكونا على قدر كافي بالوعي بتقنيات وفنيات الكتابة الروائية، وكذلك نقص في معرفة الشروط النظرية لهذا الجنس الأدبي وآلياته الإجرائية.[2]

3/- المرحلة الثالثة:

وتسمّى مرحلة التحويل، تبدأ هذه المرحلة من بداية التسعينات، تم من خلالها إصدار 13 رواية، أي أن هناك تنامي في الإنتاج الروائي وهو دلالة على بداية إقبال الكاتبات التونسيات على التجريب وحبّ المغامرة في عالم الرواية، وانتشار الوعي بشروط الكتابة الروائية ،وتمكنهنّ من تقنيات وفنيات هذا الجنس الأدبي، وكذلك يرجع إلى «وعيهنّ بأنها الجنس الأدبي القادر بفضل انفتاحه ورحابته، وقدرته على إعادة صوغ تجارب وجودهنّ، ومن ثم إعادة تشكيل هويتهنّ الجنسوية كينونة وصيرورة، وإضفاء المعنى عليها من خلال الاحتفاء بها»[3] أمثال «عليا التابعي، وأمال مختار، وحياة بن الشيخ، ونتيلة التبانية، وفضيلة

---

[1]- بوشوشة بن جمعة: **الرواية النسائية التونسية**، المغاربية للطباعة والإشهار، ط1، 2009، ص 11.

[2]- المرجع نفسه، ص 11.

[3]- بوشوشة بن جمعة: **الرواية النسائية العربية**، أرشيف المجلات الأدبية والثقافية العربية، ص40، الموقع الإلكتروني: (http://Archive.sakhrite.com/authors Articles.aspx) على الساعة 10:00 يوم 25جانفي 2018.

الشابي، ومسعودة بوبكر، وحفيظة القاسمي، وفاطمة الشريف وغيرهنّ، وهو ما أغنى المدونة النصية لهذه الرواية ونوع أسئلة المنتهى الحكائي وجماليات إنشاءها»[1]، وبالتالي فإننا نلمح تفاوت في أدبيتها وانسحاب عدد من الروائيات نظر لقصر النفس الروائي وضيق أفق الإبداع.

4/-المرحلة الرابعة:

تسمى مرحلة التطلع مداها الزمني ما بعد التسعينيات وتميزت بإقبال الكثير من الكاتبات اللواتي مارسن كتابة الشعر والقصّة إلى عالم الرواية أمثال «حبيبة المحرزي ومنيرة الرزقي، وحفيظة قارة بيبان، سميرة القايد، أمال النيخيلي وفتيحة الهاشمي، وبسمة البوعبيدي، وغيرهنّ وهوما أسهم في تكريس حضور القلم النسائي في المشهد الروائي التونسي المعاصر»[2].

لقد تميزت هذه المرحلة بتنوع في الإنتاج الروائي واختلاف التجارب، إلاّ أن معظم الكاتبات إن لم نقل كلهنّ كانت غايتهنّ البحث عن مكانة لهنّ في الساحة الأدبية إذ «كنّ في موقع الدفاع عن مكانتهنّ بين عالم أدبي رجالي في الأصل، لذلك كانت روايات أغلبهنّ نوعًا من السرد على إحباطات ولدها في نفسية المرأة المبدعة في المجتمع الذكوري، بكتابة شجاعة ومنفتحة ومتحدّية، بل مهاجمة لأكثر المواقع التي انطلق منها (تابو) الكاتبة والجنس»[3].

فمن خلال تتبعنا للمراحل التي مرّت بها الرواية النسائية التونسية وتحولاتها نقف عند ثلاث محطات هامّة، **"فالأولى"** هي حداثة العهد، حيث لا يتجاوز عمر هذه الرواية ربع قرن، و**"الثانية"** هي إقبال الكاتبات على التجريب الروائي و**"الثالثة"** ضعف التراكم والإنتاج، حيث طيلة الربع القرن لم تتجاوز 37 رواية مقارنة بالإنتاج الروائي الرجالي ممّا دل على التهميش الأنثوي والمركزية الذكورية.

---

[1]- بوشوشة بن جمعة: **الرواية النسائية التونسية**، ص ص 11- 12.

[2]- بوشوشة بن جمعة: **الرواية النسائية العربية**، الموقع الإلكتروني, ص41.

[3]- المرجع نفسه، ص 41.

إنّ مسار الرواية النسائية التونسية لم يكن سهلا، خاصّة وإن المسالك التي يمتلكها لم تكن معبّدة، فهي مجتمع ظل ينظر للمرأة نظرة تقليدية، وأمام هذا المنظور الذكوري السائد، لم يكن من السهل على المرأة التونسية أن تكتب أو تبدع فالمرأة «بدت دوما في الكتابة النسوية ضحية في حياة الرجل، وفي الواقع المحكوم بالثقافة الذكورية، وداخل المجتمع الحريمي، وفي بنية الثقافة والثورة، وممّا يؤكد خصوصية الرواية النسوية في أنها تناولت معاناة المرأة في الحياة، وأيضا انزاحت إلى التمرّد على هذا الواقع السلبي، لترسم رؤية جديدة للمعاناة الساعية إلى التحرر والاختلاف».[1]

فالكتابة شبهة إذا ما ارتبطت بالمرأة وإن هي كتبت عن خصوصيتها وعالمها الأنثوي الخاص فهي ترتكب جريمة وخطيئة، فكان من الصعب أن تكتب في زمن كانت فيه الكتابة حكرا على الرجل وجزءا من ممتلكاته ومتعلقاته فالرواية الذكورية «تنطلق من ذات ذكورية مهيمنة»[2]؛ إلاّ أنه وفي ظل المعطيات رفعت راية التحدي وأيقنت أن الكتابة هي سلاحها للتحرر من هيمنة الفحولة العربية و وسيلة لتحقيق ذاتها وكيانها في مواجهة الآخر «حيث تسعى الكتابة النسوية إلى صياغة العالم ورسم أبعاده، سواء أكان متخيلا للواقع أو بديلا عنه من خلال منظور المرأة وصوتها وحركتها فتظهر الكتابة مغايرة وجديدة»[3].

وبالتالي جاءت كتاباتها انعكاسا للواقع الذي عاشته فسجلت ألمها وتوقها إلى الحرية، و وجدت في الرواية العالم الفسيح والأكثر حريّة في مقابل عجز القصيدة والقصة على استيعاب طموحهنّ وإيصال صوتهنّ إلى مجتمع ما تزال فيه النظرة التقليدية للمرأة فجاءت إبداعاتها محصورة بين المرأة والأنثى وعوالمها الحميمية.

---

[1]– حسين مناصرة: **المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية**، ص 12.

[2]– المرجع نفسه، ص 12.

[3]– المرجع نفسه، ص 12.

ثانيا: مفهوم الواقعية

عرف مصطلح الواقعية مفاهيم متعددة وواسعة الدلالة لدى كثير من الأدباء والنقاد والدارسين على حد سواء لأنه بطبيعة الحال «لا نكاد نعرف لفظا أو اصطلاحا حديثا في اللغة العربية إلاّ وقد اضطربت دلالته وتنوعت مفاهيمه مثل لفظة الواقعية»[1].

فكلمة (**الواقعية**) لها في كل نفسٍ مثقّف منا ردّة فعلٍ معينة، فما أكثر القضايا التي يثيرها معناها «منذ عُرفت الكلمة في فرنسا عام 1803، أثارت من المعارك النظرية واللفظية ما حوّلها إلى قضية لم يصل إلى حلّها لا الفن ولا الفرد بحد ذاته، مئات الصفحات كتبها النقاد في محاولات جديّة لطرح المشاكل ومعالجتها وقد أصبح الواقع في نظرهم أخصب وأعمق من مجرّد أمرٍ حاصل»[2].

1)- لغة:

جاءت كلمة الواقعية (Realisur) من كلمة (Realis) وتعني باللاتينية المحبوس، أمّا بالنسبة للتيار فتعني المعالجة الموضوعية للواقع الموضوعي دون تدّخل من الكاتب، ونجد أيضا في اللغة اللاتينية كلمة (Realismus)، وفي الفرنسية (Réalisme)، وهذه باللغة الإنجليزية (Realism) مأخوذة من الواقع ومعناها المنسوب على الواقع ويراد به الوجودي والحقيقي (Réel) والراهن (Actuel)، ويقابله الخيالي والوهمي، أنّ الرجل الذي يرى الأشياء كما هي عليه في الحقيقة ويتخذ إزائها ما يناسبها من التدابير دون التأثر بالأوهام والأعلام.[3]

---

[1]- محمد مندور: **الأدب ومذاهبه**، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، دط، دت، ص 09.

[2]- ليلى عنان: **الواقعية في الأدب الفرنسي**، دار المعارف- 1119، القاهرة، دط، دت، ص3.

[3]- آمنة طالب: **الواقعية في روايات نجيب الكيلاني "عذراء جاكرتا نموذجا"**، مذكرة مكملة لنيل درجة الماستر، مناقشة، جامعة المسيلة، 2016، ص12.

2)- اصطلاحا:

أ- **<u>عند الغرب</u>:** إذا أخذنا مفهوم الواقعية عند الغربيين بداية بطبيعة الحال، فهي تختلف عند العرب في تحديد مفهومها «ومن الطبيعي أن ينشأ اختلاف معنى واضح له مثل غيره من المذاهب، والاتجاهات الأدبية تبلورت ضمن ظروف خاصّة بالمجتمعات الأوروبية قبل أن تمتد تأثيراته في الأدب العربي»[1].

يجدر على دارس لتاريخ المدرسة الواقعية أن يرجع أولا وقبل كل شيءٍ إلى «بداية ظهور كلمة الواقعية (ريااليسم) بالفرنسية، بصورة رسمية في تاريخ الأدب، فلأول مرّة كان استعمالها مع الرسّام (كوربيه) 1855، حين كتبها وهو يعني بها وقت ذلك معنى محددًا وجديدًا يشير إلى نظرية فنية يومها تعتبر ثورية»[2].

إنّ مفهوم الواقعية الذي أطلقه (كوربيه) على نظريته الجديدة وعلى لوحاته في منتصف القرن التاسع عشر، نقول أنه «مفهوم مستحدث في القرن التاسع عشر نفسه، لذا كان حقنا أن نجزم بأن مفهوم الواقعية لفظا ومذهبا فنيّا مرتبط ارتباطًا عضويا بالقرن التاسع عشر نفسه، بل وبفلسفته أيضا وحياته الاجتماعية»[3].

ورأى البعض الآخر أمثال **"كارل مانهايم"** في مفهومه للواقعية أنها «تعني أشياء مختلفة في سياقات مختلفة»[4].

كما أشار "بنيديتو كروتشه" إلى أن مصطلح الواقعية يستخدمه بعض النقاد «لامتداح عمل ما، في حين يستخدمه آخرون كنقد واستهجان له...، ونتيجة ذلك يخلص بعض النقاد المحدثين إلى أن قصته إنما هي واقعية في بعض ظهورها، وغير واقعية في بعضها الآخر،

---

[1]- أسامة يوسف شهاب: **الاتجاه الواقعي في الرواية النسوية الأردنية**، مجلة جامعة دمشق، المجلد 29، العدد 02، 2013، ص ص 621-622.

[2]- ليلى عنان: **الواقعية في الأدب الفرنسي**، ص 04.

[3]- المرجع نفسه، ص ص 4-5.

[4]- أسامة يوسف شهاب: **الاتجاه الواقعي في الرواية النسوية الأردنية**، ص 622.

ويجب على النقد أن يقتصر تقويم نسبة الواقعية في كل عمل بمقارنة ما أجهد الكاتب نفسه في عرض بما يمكن أن نراه بالفعل وقد تحقق هذا العرض»[1].

أمّا في الفن، فقد كان غامضا ومجهولا وهو ما عبّر عنهُ "**أرنيست فيشير**" بقوله «من دواعي الأسف، أنّ مفهوم الواقعية في الفن غامض ومطاط، فهي تعرض أحيانا على أنها موقف أي الاعتراف بالواقع الموضوعي على حين تعرض أحيانا على أنها أسلوب ومنهج»[2].

كما تداخلت الواقعية مع المذاهب الأخرى، وأن ما كان عند الرومانسيين مثلا سخطا واحتجاجا تحوّل إلى نقد وتشريح عند الواقعيين «لذلك فليست الرومانسية والواقعية نقطتين متقابلتين بحال من الأحوال بل الأصول أن يقال أن الرومانسية مرحلة مبكرة من مراحل الواقعية الانتقادية، فالموقف لا يتغير جوهريا إنما الذي يتغير هو الأسلوب، إذا يصبح أكثر بروزا وموضوعية وينظر إلى الأمور على مسافة أبعد»[3].

وكتب "جوركي" أديب الثورة الروسية التي كانت معاصرة للثورة المصرية داعيا أن يكون «الأدب الثوري مزيجا من الرومانسية إديالیزم(مثالية) والواقعية (ديالیزم)، وإن كنّا لا نظن أن الكتاب والنقاد تعمقوا المدلول الفلسفي لهذين المصطلحين»[4]؛ فليس من شّك أنّ مفهوم الواقعية في نظر "ايميلا زولا" أو "فولبير" يختلف تماما عن مفهومها عند "جوركي" أو "فيشير" أو "جورج لوكاتش"، وبالتالي «يقع على عاتق الواقعي الكبير عمل ضخم مزدوج يتناول الناحية الفنية، كما يتناول ناحية النظرة إلى العالم، وهو يقوم أولا على الكشف الفكري

---

[1]– أسامة يوسف شهاب: **الاتجاه الواقعي في الرواية النسوية الأردنية**، المجلة، ص 622.

[2]– أرنسيت فيشير: **ضرورة الفن**، تر: أسعد حليم، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، دط، 1971، ص 137.

[3]– المرجع نفسه، ص 135.

[4]– شكري عبّاد: **المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 117، سبتمبر، 1993، ص127.

والصياغة الفنية لهذه الترابطات، وثانيا يقوم وهذا ولا ينفصل عن النقطة الأولى على التغطية الفنية للترابطات التي تعالج مجردة– أي على رفع التجريد»[1].

وفي النقد الغربي، توسع مصطلح الواقعية لدى كثير من النقاد الغربيين حيث أصبحت بمثابة «التمثيل الموضوعي للواقع الاجتماعي المعاصر»[2]، فمن واجب الأديب يكون ذا نظرة متكاملة إلى الواقع وإلى العالم الذي يحيى في داخله، نظرة تعبّر عن فهم مترابط لهذا الكون وأطوره وبشكل خاص ينبغي أن يتضح هذا جليا في فهمه لمجتمعه الخاص به وتجاوبه معه.

كما يوضح مؤرّخ النقد الغربي "رينيه ويلك" أنه «طبقا لتعريف الواقعية فإنها تحمل في ثناياها نزعة تعلمية، بالرغم من أن التمثيل الكامل الأمين للواقع تستعبد نظريا أي هدف دعائي أو اجتماعي، إلاّ أن هذا التناقض –في زعمه– يعتبر مشكلة الواقعية من الوجهة النظرية»[3].

وإذا كان الأدب بالفعل شكلا خاصًا لانعكاس الواقع الموضوعي فمن المهم جدّا له أن يستوعب هذا الواقع كما هو بالفعل، ولا يقتصر على التعبير عمّا يبدو مباشره، إذ يسعى الكاتب إلى استيعاب الواقع وعرضه كما هو بالفعل، أي أن يكون واقعيا تلعب مسألة الشمولية الموضوعية للواقع دورا حاسمًا[4].

وهو ما نجده عند الناقد الألماني "أويرباخ" إذ «يعتبر الواقعية موقفا في الأدب والفن، يعتمد على الاعتراف بالواقع الموضوعي والوصف الفني له، دون النقد بخصائص مذهبية محدّدة، أو الوقوف عند فترة آمنة خاصّة »[5].

---

[1]– جورج لوكاتش: **دراسات في الواقعية**، تر: نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1985، ص132.

[2]– صلاح فضل: **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1980، ص37.

[3]– شكري عباد: **المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين**، ص 24.

[4]– جورج لوكاتش: **دراسات في الواقعية**، ص 124.

[5]– صلاح فضل: **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، ص56.

واعتمادا على مبدأ الواقعية الأساسي في الانعكاس الموضوعي، وتمثل الأدب للواقع أيا كان موقفه وزمانه، فإنّما يتجاوز الحدود الإقليمية والتاريخية جميعا ويصبح في مقدور أي مجتمع اختمرت فيه مبادئ الجمالية أن يرى نفسه في مرآتها بطريقة مركزة والوعي بالعوامل الفعالة لوجودها التاريخي المحدد.[1]

وأضاف الناقد الفرنسي "**جوستاف بلانش**" أن مفهوم الواقعية عنده «لاتزال ترادف المادية، وتعني الوصف الدقيق للملابس والعادات خاصة في القصص التاريخي لمطابقة العصر الذي تدور فيه أحداثها»[2].

ويضيف أيضا قائلا «الواقعية تعنى بتحديد الترس الحربي المعلق على باب القلعة والشعار المنقوش وماهي الألوان التي يدافع الفارس عنها قبل أن يسقط صريع الحب»[3].

إنّ مفهوم الواقعية من خلال قول جوستاف بلانش سوى مجرّد اللون المحلي والوصف الطبيعي الدقيق «ولأنّ دارسي الأدب الفرنسي يعرفون جيّدا أن النظرة الواقعية في الحقيقة هي من أهم سمات الأدب الفرنسي كلّه، أي كانت طريقة التعبير عن تلك النظرة»[4].

وبلور "شانفلوري" وقرر هذا المصطلح، وقد عاب هذا الأديب الروائي على الروائيين السابقين في جنوحهم وميلهم إلى الخيال المفرط والخطابية والمبالغة الغنائية يقول "فليب فان تيغم" «لم تجد الواقعية إسمها ومذهبها إلاّ مع شانفلوري الذي تعود كتاباته الأولى عام 1843، إنّ شانفلوري يرفض جميع الأشكال المعاصرة للأدب الخيالي ماعدا روايات "بلزاك"، وفي سنة 1851 وضع مبادئ بطريقة إيجابية، فعلى الروائي قبل كلّ شيء، أن يدرس مظهر الأشخاص، وبنياتهم ويمحص أجوبتهم، ويدرس أماكنهم، ويستجوب الجيران ثم يدوّن

---

[1]– صلاح فضل: **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، ص 06.

[2]– الطيب بودربالة والسعيد جاب الله: **الواقعية في الأدب**، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد07، ص03.

[3]– المرجع نفسه، ص 25.

[4]– ليلى عنان: **الواقعية في الأدب الفرنسي**، ص 06.

حججه واضعا حدّا لتدخل الكاتب إلى أقصى درجة ممكنة فيكون المثال الأعلى نوعًا من اختزال مقاصد الأشخاص، وسلسلة من الصور لمظاهرهم المتنوعة، إن الملاحظة الدقيقة هي عمل الروائيين الأساس، فقد زال الهوى والوهم، إن الواقعية تهدف إلى أن تصبح تعبير عن التفاهة اليومية»[1].

ب- <u>عند العرب</u>:

إنّ أدباءنا عندما أخذوا الواقعية من الغرب «كانوا متحمسين للنهوض بالمجتمع وثائرين على ما يعوق تقدّمه فتوجهوا بها إلى الغايات الاجتماعية والتوجيهية»[2]، يذكر "محمد صايل حمدان" وهو يعرف الواقعية على أنّها «عرض للنثر والأساليب ليس سبب الإغراء ولكن يبرزها قصد الإصلاح وهو بذلك يتلقى مع الفلاسفة والعلماء في بناء المجتمعات»[3].

والأديب الواقعي أثناء الكتابة «لابد أن يلاحظ الأحداث والوقائع في الطبيعة ويرتبها ترتيبا يوجه بها الظاهرة التي يلاحظها لتنتهي إلى النتيجة التي يريدها، مع إخضاعها للتجربة أي إخضاع الحقائق المتوصل إليها لقانون المتكلم فيها ، إلاّ أن غاية الواقعين أن يصبح الإنسان سيّد الطبيعة في مجتمع عادل، ومن ثم كان الأديب أكثر أمانة في معالجة موضوعاته وتطوير بيئته»[4]، بهذا الصدد يقول "محمد صايل حمدان" «إنما المذهب الواقعي فقد قرّب القصص من الواقع مبدعا منهجا يقوم على البحث المنظم أو الاستقصاء، فيلجأ الكاتب إلى جمع المعارف من واقع الحياة اليومية، ويقوم بترتيب هذه الحوادث حتى يتمكن من تحريك الشخصيات من خلالها بحيث يتأثرون لهذه الأحداث ويأثرون فيها».[5]

---

[1]- الطيب بودربالة والسعيد جاب الله: **الواقعية في الأدب**، المجلة، ص15.

[2]- عمر الطالب: **الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية**، دار العودة، بيروت، ط1، 1971، ص06.

[3]- محمد صايل حمدان: **قضايا النقد الحديث**، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999، ص 77.

[4]- آمنة طالب: **الواقعية في روايات نجيب الكيلاني "عذراء جاكرتا أنموذجا"**، مذكرة ماستر، ص15.

[5]- محمد صايل حمدان: **قضايا النقد الحديث**، ص 77.

أمّا الدكتور "محمد مندور" عرّف الواقعية على أنها «الكشف عن الواقع الحقيقي لنفوس الأفراد وحياة المجتمع»[1]؛ وفي موضوع آخر يذكر أن «الواقعية تسعى إلى تصوير الواقع والكشف عن أسراره وإظهار قضاياه وتفسيره»[2]؛ فالواقعيين «شديدو الفطنة إلى ما يحيط بهم، وحريصون على تسجيله كما هو وتناوله بالنقد والتجريح وهم أميل إلى التشاؤم والحذر وسوء الظن الكوني»[3].

يضيف الدكتور "محمد مندور" أن «الواقعية لا تشير بشيء ولا تدعو إلى سلوك خاص في الحياة فكل هذا بعيد عن طبيعتها وإنما همّها هو فهم واقع الحياة وتفسيره على النحو الذي تراه، هو فهم وتفسير قد ينتج عنهما الخير وقد ينتج عنهما شر، فالخير يأتي من التعبير بالواقع حتى لا يقع الأخيار فريسة للأشرار أو حتى لا تقوم المثالية الساذجة إلى الفشل في الحياة...، أما الشر قد يأتي من التشكيك في القيم المثالية والأخلاقية»[4]؛ لأنه من السمات الأساسية للكتابة الواقعية إنّما تسجل الظواهر الاجتماعية من عادات وأخلاق فتعنى بالبشر العاديين سواء أكانوا أخيارا أم أشرارا ، وبالحوادث التي تقع من أمثالهم أو تقع لهم سواء أكانت عبارة مؤلمة، وإذا كانت عين الكاتب الواقعي مفتوحة غالبا على الأخطاء فهي لا تعرض مثلا للفضائل والرذائل والسعادة والشقاء والقدرة والعجز[5].

إنّ الواقعية «هي فلسفة خاصة في فهم الحياة من خلال منظار أسود، وترى أن الشر هو الأصل فيها وأن التشاؤم والحذر هو الأجدر هو بين البشر لا المثالية والشقاء»[6]، ويقول "عبد العاطي شلبي بهذا الصدد «أن المدلول الإصلاحي للفظة الواقعية كمذهب أدبي لا ينفصل كليّا عن المدلول الاشتقاقي المستفادة من كلمة الواقع، فالواقعية تسعى إلى تصوير

---

[1]– محمد مندور: **الأدب ومذاهبه**، ص 99.

[2]– المرجع نفسه، ص 93.

[3]– محمد مندور: **في الأدب والنقد**، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، دط، دت، ص108.

[4]– محمد مندور: **الأدب ومذاهبه**، ص 93.

[5]– شكري عباد: **المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين**، ص120.

[6]– محمد مندور: **الأدب ومذاهبه**، ص 94.

الواقع وكشف أسراره وإظهار خفاياه وتفسيره، ولكنّها ترى الواقع العميق شر في جوهره، وأن ما يبدوا خيرا إلا بريقا كاذبًا أو قشرة ظاهرية»[1]، وهذا يعد مفهوما آخر لمصطلح الواقعية يضاف إلى بعض المفاهيم التي أشرنا إليها آنفا.

لقد حرصت الواقعية على الارتباط بالواقع وتسجيل خباياه وأسراره، حيث تقوم «بمحاكاة آليا لزخم الحياة بإيجابياته وسلبياته، بل هي عملية ابتداع للواقع وصياغته صياغة واعية، لأنّ الكتابة الواقعية عملية ابتداعيّة تستند إلى الواقع وتستوعبه وتتمثّله، ثمّ تصبّه في معمارية فنيّة تقوم على التماسك والانسجام و التآلف الجدلي»[2].

ومن هنا يعرف الدكتور "عماد علي الخطيب" الواقعية على أنها «مذهب يستمد مضمونه من الواقع»[3].

في حين فهم البعض الآخر الأدب الواقعي بأنه « ذلك الأدب الذي يستمد مادته و موضوعاته من حياة عامّة الشعب وما يعني من التسلط والاضطهاد والبؤس والشقاء»[4].

ويتبين لنا من خلال استعراضنا لهذه الآراء، أن مفهوم الواقعية عندهم يقوم على ملاحظة الواقع وتسجيله، لا على صور الخيال وتهاويله، وكأنهم يفرقون بذلك بين هذا النوع من الأدب الرومانسي وأحيانا أخرى نفهم منه معنى الأدب الذي يستقي مادته وموضوعاته من حياة عامة الشعب، فكأنهم يعزلونه عن أدب الأبراج العاجية إلى أدب أرستقراطية الفكر التي تعزل حياة عامة الناس لتسبح في أبراجها في سماء الفكر والخيال، حيث تنافس معضلات ميتافيزيقية، أو تعرض أحداثها وبطولات تاريخية تستقيها من بطون الكتب، بدلا من أن تحاول قراءة الواقع المنشور أمامنا وحل طلاسمه.[5]

---

[1]– عبد العاطي شلبي: **فنون الأدب الحديث (بين الأدب الغربي والأدب العربي)**، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، ط1، 2005، ص45.

[2]– الطيب بودربالة والسعيد جاب الله: **الواقعية في الأدب**، المجلة، ص04

[3]– عماد علي الخطيب: **في الأدب الحديث ونقده عرض وتوثيق وتطبيق**، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط1، 2004، ص242.

[4]– حمدي الشيخ: **جدلية الرومانسية والواقعية في الشعر المعاصر**، المكتب الجامعي الحديث، ط1، 2005، ص78.

[5]– عبد العاطي شلبي: **فنون الأدب الحديث (بين الأدب الغربي والأدب العربي)**، ص ص 45–46.

ثالثا: اتجاهات الواقعية:

1/- الواقعية الاشتراكية:

كأي ظاهرة اجتماعية أو أدبية لم تنبع الواقعية الاشتراكية من الفراغ بل هناك ظروف اقتصادية وثقافية وتاريخية هذه الأخيرة التي تعتبر بمثابة «مرحلة بناء الكينونة الاجتماعية للبيروتاريا التي وقفت موقفا مضادًّا للبرجوازية»[1] توصلت هذه الفكرة القائلة أن ظهور الواقعية الاشتراكية مرتبط بشكل أساسي بالثورة الاشتراكية ونضال البيروليتارية، ومن هنا اكتسبت الواقعية الاشتراكية بعدها الإنساني لتصبح فيما بعد النتاج والفيصل الأساسي الشرعي للتاريخ البشري في تطوره ذلك أن هذا الوضع التاريخي الجديد «قد أدّى إلى ولادة الواقعية الاشتراكية والتي استجاب ظهورها إلى مقتضيات التاريخ عميق العضوية ولم تقتصر الثورة التي أحدثتها الواقعية الاشتراكية في الفن على مجرد ثورة جمالية بل أثرت في صميم المجالات الأساسية الحاسمة للفن»[2].

2/- الواقعية النقدية:

هي الشكل الذي أخذته الواقعية في القرن 19، أي أن الواقعية ولدت وهي نقدية لأن أوضاع المجتمع الصناعي الأوروبي في منتصف القرن التاسع عشر كانت تتحول دون تبلور فكري جماهيري مؤثر في الفن والأدب وقد عدّ الروائي "بلزاك" من أشهر من مثل للواقعية النقدية.[3]

والمتأمل لهذه الواقعية يرى أنها تقر بأن مهمّة الفن والأدب تتمثل في «نقد الحياة بمفهومها الواسع والمتأمل في صنف من الإبداعات يلتمس فيها التأكد على الدلالة

---

[1]- حميدي عبد الوهاب البدراني: **الشخصية الاشكالية (مقاربة سيسيوثقافية في خطاب أحلام مستغانمي)**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012، ص ص 14-15.

[2]- واسيني الأعرج: **تجربة الكتابة الواقعية عند الطاهر وطار** ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، دت، ص 10.

[3]- الطيب بودربالة والسعيد جاب الله: **الواقعية في الأدب**، المجلة، ص05.

الاجتماعية بالمفهوم الإنساني الواسع للكلمة وليس بالمفهوم العلمي لماركس كما يلمس كذلك اهتماما كبيرا بالقيم الجمالية والفنية»[1].

فبالرغم من الانتقادات الكثيرة التي وجهت لها خاصة من طرف تيار الواقعية الاشتراكية إلا أنها تزال مصدر إلهام بالنسبة للكثير من المبدعين.

3/- <u>الواقعية الطبيعية</u>:

هو مذهب يعتبر استمرار طبيعيا للواقعية إلاّ أنه في الواقع تقدم في نفس الاتجاه تقدما واسعا يكاد يجعل منه مذهبا فلسفيا وأدبيا قائما بذاته «فإن كانت الواقعية قد اعتمدت على الملاحظة المباشرة لكي تصوّر الواقع على النحو الذي آمنت بحقيقته فإن الطبيعية لا تكتفي بالملاحظ بل تستعين بالتجارب و الأبحاث العضوية لمعرفة حقائق الإنسان العميقة وحقائق الحياة»[2].

وهذا الاتجاه قد أصبح له أنصار عديدون ولعلّ أبرزهم "إيميل زولا" «فأصحابه يؤمنون بأنّ المسيطر على البشرية هو حقائق حياتها العضوية كالغرائز وحاجات البدن المختلفة، أمّا الروح فظاهرة ثانوية لا سلطان لها على البشر ومن هنا يردون تفرّقات الإنسان إلى عمل الغرائز الغامض»[3].

والطبيعية هي الأخرى أيضا تسعى إلى تصوير واقع الحياة أو طبيعية الحياة وتحاول فهمها وتفسيرها «لكنّها ترد هذه الطبيعية وهذا الواقع العميق إلى حقائق حياتنا العضوية وتأثر هذه الحقائق بل سيطرتها على كافة أفكارنا وأخلاقياتنا وسلوكاتنا في الحياة»[4].

---

[1]- الطيب بودربالة والسعيد جاب الله: **الواقعية في الأدب**, المجلة، ص05.

[2]- محمد مندور، **الأدب ومذاهبه**، ص 105.

[3]- محمد مندور، **في الأدب والنقد**، ص 111.

[4]- محمد مندور، **الأدب ومذاهبه**، ص 106.

الفصل الأول

آليات التصوير الواقعي في رواية غزالة

أولا: الوصف

1- تعريف الوصف

2- أنواع الوصف

ثانيا: الشخصيات

1- مفهوم الشخصية

2- أنواع الشخصية

ثالثا: المكان

1- القرية

2- البيت العائلي

تمهيد:

تعد الرواية من أكثر الأجناس الأدبية ارتباطا بالواقع، فقد حرصت منذ بدايتها الأولى بتصوير حياة الإنسان بمعظم جوانبها المختلفة، واهتمت بما يطرأ عليها من تحولات وتغيرات، فكل مرحلة يعيشها المجتمع تفرز نمطها الروائي الخاص بها، وهذا أدّى بطبيعة الأمر إلى تطورها وانفتاحها ورفضها لأي شكل من أشكال القيود التي تعيقها فهي كما أوضح النقاد «النوع الأدبي الذي مازال قيد التشكيل ولذلك فإنها تعكس بشكل أساسي وبعمق ودقة وسرعة، تطور الواقع نفسه، وما هو قيد التشكيل، يستطيع وحده أن يفهم ظاهرة الصيرورة»[1].

وعليه إذا كانت كل رواية تحمل ميزتها الخاصة وكذلك إيقاعها الخاص بها فإنّ هذا يقودنا بحال من الأحوال إلى التساؤل عن آليات التصوير الواقعي في الرواية.

وبناءًا على هذا التصور ارتأينا إلى تحديد مجموعة من الوسائل والتقنيات التي تكاد تكون مظاهر مشتركة في معظم الروايات، يتطرق البحث على ثلاث منها: (الوصف، الشخصيات، المكان)، ويرجع الاهتمام بهذه العناصر الثلاث إلى اعتقاد مفاده أنّها من أكثر الأدوات تجسيدا للواقعية.

---

[1]– مدحت الجبّار: **النّص الأدبي من منظور إجتماعي**، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط2، 2005، ص60.

أولا: الوصف

1- تعريف الوصف:

يعد الوصف دعامة أسياسية من الدعامات التي نقوم عليها في العمل الروائي إذ يمثل أحد مقومات وجودها وتأثيراتها، بحيث يولي فيه الروائي عناية كبيرة بمادة الوصف لينسج من خلالها بناءًا متلاحم العناصر ويعطي للرواية من خلاله نوعا من الجمالية، وعلى الرغم من تداول الناس لمفهوم الوصف وتعاملهم معه إبداعيا، فإن اللذين فكروا فيه معرفيا بأن لديه اصطلاحا هم قليلون، فالوصف لم يرقى إلى مستوى التنظير إلاّ مع "قدامى بن جعفر" في القرن 04 هجري فقد أسهم في عدد من التأصيلات الأولية المتعلقة بالوصف ففي البداية قدم له تعريف وتحديدا بقوله «الوصف إنما هو ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات».[1]

فهذا التعريف الذي بيّن طبيعة الوصف وغايته القائمة على عكس الصورة الخارجية لحال من الأحوال أو هيئة من الهيئات، كما يظهر أن مفهومه قد ارتبط «بمفهوم المحاكاة والتصوير، وذلك يتناول الأشياء في أحوالها وهيئاتها المختلفة بصورة صادقة».[2]

مما دفع "سيزا قاسم" إلى الإقرار بأنه «على الرغم من صعوبة تعريف الوصف إلا أن تعريف قدامى هو أفضل التعاريف»[3]؛ فالوصف حسبها هي «يتناول ذكر الأشياء من مظهرها الحسي، ويقدّمها للعين، وهو لون من التصوير، يمثل الأشكال والألوان والظلال...، فإذا تفرد الرسم في تقديم هذه الأبعاد بالإضافة إلى الحس فإن اللغة قادرة على استيعاب الأشياء المرئية وغير المرئية مثل الصوت والرائحة».[4]

---

[1]- قدامى جعفر: **نقد الشعر**، تر: محمّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت، ص 130.

[2]- نداء أحمد مشعل: **الوصف في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية**، منشورات جرش، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص21.

[3]- سيزا قاسم: **بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1984، ص110.

[4]- المرجع نفسه، ص 111.

فهذا التعريف ينطلق من نوعية محاكاته المختلفة عن سائر المكونات الروائية ونرى من هذه الفكرة ينطلق "عبد اللطيف محفوظ" في تعريفه للوصف وإظهار طبيعته، فالوصف عنده يعرف عادة بكونه «ذلك النوع من الخطاب الذي ينصب على ما هو جغرافي أو مكاني أو أي شيء مظهري أو فيزيونوقي...إلخ، سواء كان ينصب من الداخل أم من الخارج، ويمكن أن يحضر مجسدا في دليل منفرد أو مركب في كلمة أو جملة متتالية عن الجمل»[1].

من خلال هذه التعاريف يمكن اعتبار أنّ الوصف وسيلة الكاتب المهمة ليقدم شخصياته وذلك مظهرا أبعادها المادية والجسدية والاجتماعية وحتى النفسية متنقلا في عوالمها من شكلها الخارجي إلى شكلها الباطني وذلك لكشف أسرارها ومتابعة نموّها ومواقفها بالصورة التي يريد و بطريقة فهمه ومن خلال هذا يبني عالم الشخصية الخاص به «فقد يُبنى الوصف سواءًا بالنظر إلى الشيء الموصوف أو بالحديث عنه أو العمل عليه»[2]؛ أضف إلى ذلك ما يؤديه الوصف من وظائف داخل العمل الأدبي وتتميز هذه الوظائف بقدرتها على مواكبة تطور الفن الروائي في حد ذاته ومع ذلك كان يقوم بأدواره ليحقق التوازن في الكتابة وهو بدوره الآن «يحاول أن يؤكد وظيفته الخلاّقة»[3].

2- أنواع الوصف:

ينطوي الوصف على عدّة أنواع التي تجعل من العمل الروائي ذات منحنى يسير وقد اختلفت أنواعه من نوع إلى آخر، وارتأينا إلى تحديدها وفق الرواية التي قمنا بدارستها، فقد استغلت الروائية "حفيظة القاسمي" في روايتها "غزالة" أنواع من الوصف التي تجعل من عملها عملا إبداعيا بنكهة جمالية مثيرة وذلك جرّاء الخصوصية البحتة في وصفها الذي

---

[1]- عبد اللطيف محفوظ: **وظيفة الوصف في الرواية**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2009، ص13.

[2]- حسين بحراوي: **بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصيات)**، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، بيروت، ط1، 1990، ص 180.

[3]- حميد لحمداني: **بنية النص السردي**، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص80.

استخدمته في روايتها، ومن ثم يمكن الحديث عن عدّة أنواع من الوصف داخل هذا المتن الروائي الرائع ولعلّ أبرزها:

1.2-الوصف الرومانسي:

يوجد هذا النوع في الرواية « حينما ترتمي الشخصيات في أحضان الحب والهوى فتستسلم للخيال الممتع، وتنساق مع استرجاع ذكريات الماضي اللّذيذة، مع تدفقات الخواطر »[1].

كما في هذا المشهد الوصفي الذي تستشعر فيه غزالة لحظات الحب الجميلة مع عدوّها فرانسوا « كانت غزالة تختبئ في صدره، ترتعش كطائر مقرور... شمّ عطر قرنفلها، خذّره دفء حضنها... آوّاااه ما أجمل أن تأخذه بين ذراعيها.. يا لجسدها.. همسُ ورد أو رحيق.. نشوة خمرة مجهولة... سحر، مغناطيس... ضمّها إليه... ترنّحت خطواته.. تهدّجت أنفاسه...».[2]

أو في هذا المقطع الذي خاطت فيه حورية أحلامها مع المقاوم الجريح والذي غادرها فجأة تركتها وحيدة في هذا العالم القاسي تتحصر ممراتها التي باتت من ماضيها « وسهت حوريّة تستعيد وداعه. قال لها: "سنلتقي مرّة أخرى" ثم أمسك يدها... رأت وردة مزهرة تتراقص في عينيه... وصلها شذاها.. ما أدفأ اللحظة ... ما أروع اللحظة. خدر. نعاس لذيذ. حلم ليلة خرافيّة. يا لقلبها الراقص طربًا. بل يا لجنون المشاعر...

ضغط على يدها. هل تقدر على احتمال هذا الضغط الجميل؟ إنّها تودّ أن تصرخ أو تفرّ، تود أن تنام بين أحضانه، تودّ أن ترقص وتغني. تود... تود ... تودّ....

قالت له أخيرا:

سأنتظر لهذا اللقاء...

---

[1]– جميل حميداوي: **من الأدب التونسي الحديث والمعاصر**، منشورات مكتبة الألوكة، دط، دت، ص58.

[2]– حفيظة القاسمي: **غزالة**، دار ميّارة للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2015، ص107.

ثمّ حاولت أن تفكّ يدها الناعسة في كفّه. كم كان الانسحاب صعبًا. نشأ بين الكفّين حديث حميم. كره الكفّ فراق الوجيب. لحظة حارقة... يا لعذوبة هذا الشعور، يا لعذابه. بقيت أنامله رعشة حلوة، بقيت غطاء في ليل صقيع»[1].

تعبر هذه الصورة الوصفية الرومانسية عن حالة حورية الثملة وانسيابها مع مشاعرها الوجدانية والعاطفية شوقا وحنينا لتلك اللحظة وباتت هذه اللحظة من الماضي.

إنّ المتأمل لهذه المقاطع الوصفية يرى وكأن الوصف هنا مماثل ومزود بطاقات هائلة من الجمال الأدبي تكون غايته رسم تلك الصورة الشاعرية الرومانسية والإغراق في العاطفة القوّية، وبالتالي « يتطلب في جميع الأحوال كاتبا ماهرا يستطيع الإنتقال والتلاعب في العمل الأدبي»[2]؛ فغرض الكاتبة هنا لا تصف من أجل تقديم صورة رومانسية، أو مجرّد عرض الأحداث للشخصيات أو وصفها، لكنّه أهم من ذلك والتي تكمن في تلك اللّغة الواصفة التي هي سيدة مكونات الوصف وذلك كون أنّ النص الروائي بصفة عامة « نص لغوي في الأول، يتميّز بنسقه المتفرد في إيقاع التناسب بين السرد والوصف والحوار والمناجاة ونسيجه اللغوي البديع الساحر»[3].

لذلك فإن قراءتنا لتلك الصور الوصفية ذات القالب الرومانسي نلمس فيها هذا المنحى اللّغوي، لأنه كما نعرف فالصورة الوصفية ككل في الحقيقة تخلق اللغة وهذه اللّغة منسجمة بحيث تتولد الكلمات والعبارات عبر الأساليب الموجبة إلى فنياتها الجمالية المختلفة و الممنهجة.

---

[1]– حفيظة القاسمي: **غزالة**، ص 46.

[2]– نداء أحمد مشعل: **الوصف في تجربة ابراهيم نصر الله الروائية**، ص376.

[3]– بعطيش يحي: **خصائص النص السردي في الرواية العربية الجديدة**، مجلة كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة منتوري، قسنطينة، العدد الثامن، ص07.

2.2-الوصف التسجيلي:

ويقصد به ذلك الوصف « الذي يعتمد على التوثيق والإخباري، وتسجيل المعطيات الجغرافية ورصد العادات والأعراف والتقاليد التي ينشأ عليها الإنسان، ويتمسك بها في بيئته تمثلا واعتبارا ودفاعا عن أرضه ودينه وأصالته»[1]؛ ومن هذا المنطلق توظف الكاتبة حفيظة القاسمي صورًا وصفية تسير في مسار الوصف التسجيلي الاستطلاعي ونقصد هنا الروبورتاجي، فقد مالت إلى التوثيق كما في هذا المقطع الوصفي الذي فيه وصف تسجيلي لمكان (البحطاء) واعتمادهم على شجرة الزيتون باعتبارها شجرة مباركة وعادة من عادات وتقاليد القرية «هناك.. في مشرق الأرض، أقصد مشرق قرية أولاد دحمان... المسافة قريبة، بعيدة، والمنبع واحد. وراء غابة همس فيها الصنوبر للسنديان: "لا تعجب لما يحصل." تناثرت أكواخ قليلة على امتداد سهل أجرد. لكنّها في تناثرها، تتحلّق حول بحطاء كبيرة تتوسّطها شجرة زيتونة هرمة. ولقد كانت هذه البحطاء المجمع الوحيد لأهل القرية. تقام فيها الأعراس، وتتسابق فيها الخيول ، ويتحلّق فيها الرجال للتسامر والإستراحة...»[2].

تقدم الكاتبة من خلال هذه الصورة الوصفية تقريرا استطلاعيا تسجيليا للمكان (البحطاء)، وهذا الوصف للمكان يحمل دلالة أسطورية وهي الشجرة (شجرة الزيتون) لأن هذه الشجرة هي حكاية أسطورية مسجلة بذاكرة الشخصية وتعتبر زيارتها والتجمع بها من العادات والتقاليد لهذه القرية فهي سجلت بذاكرة أهل القرية.

3.2-الوصف الواقعي:

ونعني بالوصف الواقعي «ذلك الوصف الذي يرصد الواقع في مختلف تمظهراته المختلفة مع التعبير عنه إبهاما وتخيّلا، لإقناع القارئ بصدق المرجع المنقول، وإيهامه

---

[1]- جميل حميداوي: **من الأدب التونسي الحديث والمعاصر**، ص58.

[2]- حفيظة القاسمي: **غزالة**، ص 26.

بحقيقة الموصوف»[1]؛ كما في هذا المقطع الوصفي « تهيّأ الرجال، ثمّ خرجوا: شيوخا، كهولاً، شبابًا إلى الطّريق. وكنست النسوة ساحات أكواخهنّ. وغسلت الصّبايا شعورهن، وجدّلنه ظفائر تطول الثنايا، وتزيّن خفية. وخرج الأطفال إلى كلّ مكان: إلى الثنايا، إلى المرتفعات، إلى شغاف الأشجار»[2].

وكأن الوصف هنا أشبه بتلك اللوحة الفنية التي يرسمها الفنان من الواقع الخارجي الحقيقي ومتخيلا واقعا آخر، وهو واقعه الخاص الذي يراه من زاويته الإبداعية المطلقة على اعتباره أنه « لون من التصوير يشمل الأشكال والألوان والظلال... فإذا تفرّد الرسم في تقديم هذه الأبعاد بالإضافة إلى الحس، فإنّ اللغة قادرة على استيعاب الأشياء المرئية وغير المرئية مثل الصوت والرائحة».[3]

وانطلاقا من هنا فإن الكاتبة أبدعت في وصف الحالة التي كانت عليها القرية، ووصف طريقة استقبال أهاليها لتلك المناسبة التي لم تعهدها القرية من قبل أي (الزيارة)، وقامت برصد الواقع الذي كانت عليه ، حيث رصدت في وصفها حال شخوصها (أهالي القرية) وأخذت تصف ملامحهم وتصور الواقع بتناغم كما تراه.

كما نلتمس من جهة جانبا آخر لهذا النوع من الوصف (الوصف الواقعي) والفقرة الموالية تصور فيها الكاتبة الواقع البحت وتربطه بدلالة (الفقر)، صوّرت فيه حالة القرية (قرية أولاد دحمان) جرّاء سلبها لممتلكات أهاليها وتشريدهم حيث عم الفقر والجوع وكان التصوير فيها أقرب للواقع أو بالأحرى نقول كان تصويرا ونقلا واقعيا نلتمسه في واقع الحياة، تقول الساردة: «تمطّت الأيام، وتوالت رتيبة صفراء... بنى المشرّدون أكواخًا تفي ببعض الغرض، وحاولوا التأقلم، فقد سُدّت كل أبواب العودة. لا إشارة ولا خيط يعطيهم البشارة. لبس المدى أمامهم سواد الحداد. وقلّت الحركة. جاع الأطفال والنساء والشيوخ، فانتشرت الأيادي والأرجل في

---

[1]– جميل حميداوي: **من الأدب التونسي الحديث والمعاصر**، ص57

[2]– حفيظة القاسمي: **غزالة**، ص 15

[3]– نداء أحمد مشعل: **الوصف في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية**، ص22.

أنحاء المكان: تحت التراب، فوقه، بين الأشجار بجانب الأودية والصخور... تتلقف الفطريّات بفرح بائس لصيّاد أمهله رماد القمقم يوما آخر... فطر مسموم، أو صالح... لا يهمّ، حشائش مرّة أو مستساغة الطعم... لا يهمّ، جراد أو فئران أو حلزون... لا يهمّ.. كلّه أصبح طعاما قد يصدّ الموت حينا عن الأجساد. ونبح كلب ذات يوم بأطراف الغابة، فالتمعت الأعين .. لم يتكلّم أحد ولم يبرّر أحد.... لكنّ الفكرة كانت واحدة، والتنفيذ لابدّ أن يتمّ...»[1].

فهذا المقطع الوصفي الروائي خير دليل على الوصف الواقعي والصدق الموضوعي؛ لأن الواقع المعيش الحقيقي إذا ما وصف بطريقة متقنة كالصورة الفوتوغرافية التي تعرض الواقع ومثل هذا يظهر «سلطة الوصف ووجوده في كل مكان، ولجوء الكتاب إليه يساعدهم في ايصال أفكارهم»[2]؛ وبالتالي فالكاتبة بهذا الوصف وكأنها جسّدت الواقع المعيش الذي كانت عليه بعض المناطق التونسية جرّاء الإحتلال الفرنسي الطاغي، وقد استرسلت في أفكارها ودققت في وصفها لحال القرية وأهاليها وبالتالي « فالأفكار لا تأتي على مهل، تنساب إنسيابا، وما على الكاتب إلاّ أن يستلقي ويسترخي ويدوّن ما يعرض له»[3].

وعليه إن الوصف الواقعي هنا لا يشترط فيه ما يسمّى بالأمانة في النسخ وإنّما الشرط فيه الصدق الفني، ولهذا يتحول الكاتب إلى فنان مبدع وليس مجرّد متأمّل لصور واقعية كما يركّز هذا المقطع الوصفي على موضوع الفقر والشتات والضياع لتأكيده وإثبات وجوده على أرض الواقع وأثره على حياة قرية أولاد دحمان، لأنه كما نعرف أن «غالبية الأعمال الأدبية تحتاج إلى الوصف بصورة من الصور، أو بعض الإشارات لتوضيح أمرًا ما، أو ملامح شخصية أو مكان أو زمان»[4]؛ ومن ناحية أخرى ربما أرادت الروائية أن تربط المكان (القرية)

---

[1]– حفيظة القاسمي: **غزالة**، ص ص 98–99.

[2]– نداء أحمد مشعل: **الوصف في تجربة ابراهيم نصر الله الروائية**، ص33.

[3]– علي الطنطاوي: **فصول في الثقافة والأدب**، دار الكتاب للنشر والتوزيع، دط، 2008، ص 216.

[4]– نداء أحمد مشعل: **الوصف في تجربة ابراهيم نصر الله الروائية**، ص25.

وضعف سكانها جرّاء نهب المعمّر (فرانسوا) لأراضيهم، فتقدم لنا أسباب لها ألا وهي الفقر، الجوع، لتصف واقع عجزهم وكأنّ الوصف هنا وصف للواقع التونسي المستلم للفقر جراء فترة الاحتلال والخاضع له الذي أدّى بالتالي إلى تشرّد وضياع أهله وأرضه وقبوله بالأمر الواقع، وهو ما تظهره الساردة في وصفها لسيطرة الفقر وغلبته لأهل القرية: «الجوع كافر. الظلم كافر.. القهر كافر... الجنس كافر... استوى كل شيء أمام حبّ البقاء. لم يعد للفكر مجال خارج ذلك. نشرت اللامبالاة إزارها.. شُخد الذكاء للصيد... والصيد لم تعد له قيم وضوابط.. توقّدت الأعين للصورة... وتشهّى الأنف البخار... يا لهذا الجوع الذي يجعل الإنسان، كلّ الإنسان ... معدة..»[1].

وعليه يظهر من كل ما سبق أهمية الوصف في بناء العمل الروائي الذي أعطى جمالية فنية داخل العمل ليصبح ضرورة تقوم عليها كل رواية.

[1]– حفيظة القاسمي: **غزالة**، ص 99.

ثانيا: الشخصيات

إنّ الرواية في بناءها تقوم على مجموعة من الأحداث في مكان وزمان محدّد، هذه الأحداث تقوم بها مجموعة من الشّخصيات التي تكون بمثابة محرك لها حيث تعتبر الشخصية «أهم مكونات العمل الحكائي، إذ تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع باختلاف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي، لذلك عزّ وإن نجدها تحظى بالأهمية القصوى لدى المهتمين المشتغلين بأنواع الحكائية المختلفة»[1]، ونظرا للمكانة التي تحتلها داخل العمل الروائي لابد من عرض بعض المفاهيم المتناولة لها.

1/- مفهوم الشخصية:

إنّ الشخصية «كلمة لاتينية من (Personna) ومعناها القناع أو الوجه المستعار الذي يضعه الممثل على وجهه من أجل التنكر وعدم معرفته من قبل الآخرين، لكي يمثل دوره المطلوب في المسرحية فيما بعد»[2].

وقد شاع عند الرومان استخدام مصطلح الشّخصية وهي « تعني الشخص كما يظهر للآخرين، وليس كما هي حقيقته، على اعتبار أنّ الممثل يؤثر على عقلية المشاهدين من خلال الدور الذي يقوم به وليس بما يتصف به ذاتيّا»[3].

وعند علماء النفس «جملة الصفات الجسمية والعقلية والمزاجية والخلقية التي تميّز الشخص عن غيره تميّزا واضحا»[4]؛ وإذ أنّ الرواية اليوم أصبحت تتناول الشخصية من الداخل لأبعادها الجسمية والنفسية والاجتماعية وقد يرى «بعضهم كالبصير مثلا، أن القوة

---

[1]- سعيد يقطين: **قال الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص87.

[2]- علي عبد الرحمان فتاح: **تقنيات بناء الشخصية في رواية "ثرثرة فوق النيل"**، مجلة كلية الآداب، جامعة صلاح الدين، العدد 102، ص 46.

[3]- المرجع نفسه، ص 46.

[4]- عمر الطالب: **الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية**، ص ص 122-123.

في الرواية تعتمد على حشد كبير من الأشخاص فهو يحشرهم في روايته حشرا بيّنا ليس لأكثرهم فائدة»[1].

بينما الواجب أن تبقى للشخصية كيانها المشتغل، وأن تظل حيّة في حركاتها وأقوالها وأن يحسّ القارئ من أعمالها حرارة الحياة، ويتعرف من أفعالها ما تتميز به من شمائل وحقائق فلا تتكلم هذه الشخصيات إلاّ بأسلوب الطبيعي الذي يلائم نفسيتها، ولا تعمل إلاّ وفق منهجها المرسوم لها لذلك « فالشخصية مجمل السمات والملامح التي تشكل طبيعة شخص أو كائن حي»[2].

ولقد اهتم الكلاسيكيون بالشّخصية اهتماما كبيرا، وكانوا حرصين على الدقّة في تصوير شخصياتهم وقد «تميزوا بخلق نماذج بشرية خالدة، ولا أدُلّ على ذلك من أن نرى معظم مسرحياتهم تحمل كعنوان لها أسماء أبطالها، حتى اكتسبت تلك الشخصيات طابع النموذج البشري، وأصبح لها وجودها المستقل، وكأنّها شخصيات تاريخية لا مجرد شخصيات روائية محبوسة داخل الأعمال الأدبية التي صورت فيها»[3]؛ لأن الجانب الأهم من أفعال الشخصيات «يرتكز على الحرية، فإذا كانت الشخصيات قلقة تبحث عن مصيرها خلال رؤى الماضي أو في الأحلام المستقبل، فإنها لا تجد أمامها مثلا عليا تدفع تصرفاتها وتجعلها شرعية من وسائل إجرائية وخطوات منهجية دقيقة»[4].

من جهة أخرى ارتبط مفهوم الشّخصية في الشعرية الأرسطية ارتباطا وثيقا بالفعل الذي تؤديه، حيث كانت تأخذ موقفا ثانويّا وتقوم بدورٍ هامشي، لأن البعد الوحيد الذي تقوم فيه المأساة عند أرسطو هو الحدث والشخصية خاضعة خضوعا تامّا له « فالأحداث هي

---

[1]– عمر الطالب: **الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية**، ص ص 122–123.

[2]– مارية محمد شيكوش: **ملامح التجريب في الرواية الجزائرية "رواية التفكك" لرشيد بوجدرة أنموذجا**، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر، جامعة المسيلة، 2015، ص33.

[3]– علي عبد الرحمان فتاح: **تقنيات بناء الشخصية في رواية "ثرثرة فوق النيل"**، المجلة، ص47.

[4]– فيليب هامون: **سميولوجيا الشخصيات الروائية**، تر: سعيد بن كرّاد، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1، 2003، ص08.

المتمكنة في رسم صورة الشخصية وإعطاءها أبعادها الضرورية والمتحكمة، وتصبح المأساة لا تحاكي عملاً من أجل تصوير الشخصية لكنها بمحاكاتها للعمل تتضمن محاكاة الشخصية من حيث صفاتها الأخلاقية وما تعبر عنه من حقائق»[1]؛ أي أنه لما كان من المأساة عند أرسطو هي محاكاة لعمل ما، كان من الضروري لها وجود شخصيات بل هي التي تبرز أعمالها ومن ثمة فهي مضطرّة لأن تكون حرة.

أمّا الرومانسيون فلم يكن اهتمامهم بالشّخصية أقل من الكلاسيكية ونظروا إلى شخصياتهم التي خلقوها « نظرة ملؤها الإعجاب والتقدير، فوولترسكوت كان ينظر إلى بطلاته نظرة إجلال وتقديس، وقد تصل أحيانا إلى حد العبادة شأن أثر الكُتّاب الرومنطيقيين»[2].

في حين شك الشكلانيون بعكس الكلاسيكيين الرومانتيكيين في مفهوم الشخصية وأنكروا ضرورتها ونظروا إليها «على أنها كائن لغوي لا وجود له في خارج الكلمات، وهي تشبه العلاقة اللغوية المكوّنة من الدال والمدلول، إذ أن وجودها ليس منجزًا بشكل مسبق بل هو مرتبط بالتحليل وآلياته وبالقارئ من خلال فهمه وتأويله للعمل الروائي».[3]

وإذا توقفنا عند نقطة الدال والمدلول من خلال هذا التعريف فإنّ الشّخصية في الرواية لا ينظر إليها «على أنّها بمثابة دليل له وجهان دال والآخر مدلول، فهي تتميز عن الدّليل اللّغوي من حيث أنها ليست جاهزة سلفا، ولكنها تحول إلى دليل فقط ساعة ينكرها النص، وتكون الشّخصية بمثابة دال من حيث أنها تتّخذ عدّة أسماء أو صفات تلخص هويتها أما الشّخصية كمدلول، فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو تصريحات أقوالها وسلوكها»[4].

---

[1]– حسين بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص 208 .

[2]– علي عبد الرحمان فتاح: **تقنيات بناء الشخصية في رواية "ثرثرة فوق النيل"**، المجلة، ص47.

[3]–المرجع نفسه، ص 47.

[4]– جميل حميداوي: **بنية النص السردي**، ص151.

ويذهب تُدوروف إلى أنّ الشّخصية الروائية ما هي إلاّ «مسألة لسانية قبل كل شيء، لا وجود لها خارج الكلمات وكأنّها من ورق»[1].؛ وهو ما يؤكده "رولان بارت" الذي يرى «أنّ الشّخصية نتاج عمل تأليفي أو أنّها كائن من ورق من صنع الخيال»[2].

وعليه نستنتج أنّ للشّخصية بروز قوي في الأعمال الروائية وهذا ومن خلال تعاريفها لدى كثير من العلماء والأدباء لا يمنعنا من أن نتطرق إلى أهم أنواعها البارزة.

2- أنواع الشخصية:

إذا كانت الشّخصية هي التي تجذب القارئ أو المستمع لها فتحقق الاختيار الصحيح لها، فهي بهذا تجعل القارئ ينظر لها بحسب اهتمامها في الرواية والوظيفة التي تقوم بها وبناءًا على هذا قسّمت الشّخصية إلى عدّة أنواع نذكر أهمها: (الشخصية الرئيسية، الشخصية الثانوية)

1.2-الشخصية الرئيسية:

هي الشّخصية المحورية في العمل الأدبي وتكون شخصية مرنة قادرة على التّغيير وهي «تستأثر باهتمام السارد، حين يخصّها دون غيرها من الشّخصيات الأخرى بقدر من التمييز حين يمنحها حضورا طاغيا وتحظى بمكانة مرموقة، وهذا الاهتمام يجعلها في مركز اهتمام الشّخصيات الأخرى وليس السارد فقط»[3]؛ حيث تكون خاضعة لما يمليه عليها الراوي لأنها بطبيعة الحال الأداة الفعالة التي تعبّر عما يختلج داخله.

---

[1]- علي عبد الرحمان فتاح: **تقنيات بناء الشخصية في رواية "ثرثرة فوق النيل"**، المجلة، ص42.

[2]- المرجع نفسه، ص 47.

[3]- حياة مصطفاوي: **بناء الشخصية في رواية "ذكريات سوداء"** لنجيب الكيلاني، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر أكاديمي، مناقشة، جامعة المسيلة، 2017، ص 36.

وتمتاز الشّخصية الرئيسية بالدّينامية أو السكونية، «فالبطل هو متزعم اللّعبة السردية ،أي تلك الشّخصية التي تعطي للحدث انطلاقاته الدّينامية»[1]؛ وهذا بمعنى نجد لكل كاتب طريقته الخاصة أو المحبّبة في رسم شخصياته، والتي من خلال بناءها على شكل معيّن يستطيع أن ينير جوانب متعددّة في وظيفتها، وبالتالي يؤدي هذا الاختلاف في بناء الشّخصيات إلى تعدد أصنافها «فإستنادا إلى خاصيّة الثّبات أو التّغيير يمكّن توزيع الشّخصيات إلى شخصيات سكونية وإلى شخصيات ديناميّة تُختار بالتحولات المفاجئة، كما أنّ النظر إلى الدور الذي تقوم به في السرد يجعلها إمّا شخصيات ثانوية أو شخصيات رئيسيّة»[2].

لكن سرعان ما تغيّرت النّظرة ناحية الشّخصية الرئيسية أو البطلة، «فالرواية في مراحلها الأولى كان البطل فيها المحور الأساسي، وتأتي بقية شخصيات عوامل مساعدة له، ربّما تواصلا مع الأشكال القصصية القديمة مثل الأصّم والسير والحكايات الخرافية التي نجد فيها البطل يتحدّى كل الصعاب، والشخصيات الأخرى تساعد في هذا أو تنتظر أفعاله أما البطل في الرواية المعاصرة لا ينفرد بتلك الفضائل التي كانت أبطالها القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين يتحولون بها»[3].

وبناءا على هذا المنطلق يمكن أن نعدّد أهم الشّخصيات الرئيسية داخل الرواية المدروسة ولعلّ أهمها:

1)- <u>حوريّة</u>: هي إحدى الشّخصيات الأساس في هذه الرواية تحتل دورا كبيرا داخلها بل لها بروز محض في كل الأدوار سواء على مستوى الأحداث أو على مستوى الحوار ،وتطغى على الشخصيات الأخرى من ناحية حضورها، إذ تبدأ الرواية بهذه الشخصية

---

[1]- حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ،ص219.

[2]- بوراس منصور: **البناء الروائي في أعمال محمد العالي عرعار الروائية** (الطموح، البحث في الوجه الآخر، زمن القلب)، مقارنة بنيوية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة سطيف، 2010، ص33.

[3]- حياة مصطفاوي: **بناء الشخصية في رواية "ذكريات سوداء"** ، مذكرة ماجستير، ص36.

بوصفها "حورية" تتكاثر حولها الأحاديث أثناء زيارتها لقرية "أولاد دحمان"، فهذه الشخصية من الناحية الجسدية «امرأة قصيرة الشّعر، جميلة الهندام... »[1].

وهذا الوصف ينطبق تمامًا مع فكرة الكاتبة التي جعلتها "حوريّة"، أما من الناحية الاجتماعية كانت تنتمي إلى عائلة صغيرة تتكون من "أم" و "أخ"، وهي بهذا الشّخصية الصمود التي تكبّدت عناء الشقاء لما واجهته وعاشته في حياتها، حوريّة «الفتاة التي تنضح شبابا وخصوبة، والتي كانت تحلم مثل صبايا القرية بالحبّ والزواج والأطفال ترضعهم حليبها الصافي حتّى يكبروا... »[2]؛ استطاعت بفعل جاذبيتها أن تأثر على تفكير وإحساس الشّخصية "منصور" وأحدث جمالها الخارق كما وصفها فعله فيه وسحره:

«ياه.. ما أجملها.

ترى لماذا أشعر بخفقان شديد يكاد ينخلع له صدري؟ ولماذا أحسّ بشيء يتحرك داخلي.. أشعر أنّي أعرف هذا الوجه...

هراء...منصور...احذر الإغراء. إنّك محارب شريف...

ادخلي أيتها الحوريّة قبل أن تتلفي أعصابي...بل ابقي اتمّل من جمالك.. آآه... إنّي أشتهيك... »[3].

إنّ هذه الشخصية التي أقامت علاقة غير شرعية مع أحد المستعمرين يمكن بطبيعة الحال لأي قارئ أن يمقتها نظرا لهذا الفعل، كما أن الملاحظة على هذه الشخصية طغيان الجانب العاطفي على شخصيتها في الرواية فلا تخلو « رواية من تغلغل علاقات الحبّ والجنس في لغتها، بل يغدو هذا التغلغل أحيانا بنية الرواية كلّها، وبغية تكون هذه العلاقة

---

[1]– حفيظة القاسمي: **غزالة**، ص32.

[2]– المصدر نفسه، ص33.

[3]– المصدر نفسه، ص63.

رئيسية في بينة الرواية»[1]؛ وهنا تغيرت شخصية حورية تمامًا، « شعرت حوريّة بانقباض، بلعت ريقها مجهدة... إنّها تحسّ بالإهانة والذلّ... تحسّ بالتَّحشرُن. لم يبقى من حوريّة بعد تلك الليلة إلاّ تجويف الجسد. تاهت أحلامها، وضاع من لياليها النعاس»[2].

ما قيمتها الآن؟ وهل يحقّ لقدمها بعد ما حصل أن تطأ تربة الوطن»[3].

وقد عبّرت عن حالتها في وضع آخر وقالت بفحيح:

«دعيني هنا تأكلني الذئاب، ويمزّقني الرّصاص، وارحلي ... فلا خير من فتاة تحمل في أحشائها لوثة استعمار»[4].

إنّ الملاحظ لأي شخصية محورية أنه لا يختلف حاضرها عن ماضيها وذلك لما تختزنه هذه الشّخصية في ذاكرتها من ذكريات أليمة تعود إليها بكل عذاباتها، بحيث تستحضر فيه صورة الطفل القائمة في أعماق ذاتها وتطفوا بطبيعة الحال على سطح حاضرها البائس، فتضاعف من معاناتها، ولهذا «تحتضن الشخصية بإعتبارها عنصرا دائم الحضور، وبإعتبارها سندا لصفات معينة ولتحولات سردية»[5]؛ وفي رواية "غزالة" تعود شخصية "حورية" إلى مرحلة طفولتها بالقرية فتسرد الكاتبة على لسان حورية التي يراودها الحنين إلى مرحلة الطفولة بالقرية:

« عادت حوريّة صبيّة. لبست الملاءة، ومشت حافية. جدّلت ظفريتها الحلوتين، تكحلت بحياء متورّد، تاقت لسهرات الأعراس، لحكايا الفداوي، لغناء النسوة والرجال، للفتة الشباب المثيرة، لوشوشة الصبايا قرب النهر، لضحكاتهنّ... لأسرارهنّ الجميلة...

---

[1]– حسين مناصرة: **المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية**، ص438.

[2]– حفيظة القاسمي: **غزالة**، ص50.

[3]– المصدر نفسه، ص 50.

[4]– المصدر نفسه، ص50.

[5]– فيليب هامون: **سميولوجيا الشخصيات الروائية**، ص58.

عادت تلك الصبيّة الحالمة... ترتق مثل بنات القرية جهازها البسيط، وتتعلّم غزل الصوف ونسجه.. تضحك وتغضب، وتبكي وتغنّي، تحنّ وتتألّم ...

كم كانت حياتها حلوة. سكر شبابها بآمال الشباب. نسجت لياليها حكايا الود والقمر الخجول. وتغنّى الخطو نهارا بالدّلال»[1].

حيث تهرب هذه الشخصية من حاضرها إلى ماضيها الرائع بالقرية التي كانت فيها أيام طفولتها منسوجة بخيوط وألوان كثيرة، حيث أيضا يوجد الفرح والمشاعر الإنسانية من حياة الإنسان وما تكتنفهما من براءة وصدق فطريين.

وفي مواطن أخرى تعجز الشخصية الرئيسية أحيانا أن تتحرر من ذاكرته المتشبّعة بالحنين والأوجاع ويجبره الحاضر على الغوص فيها أكثر و أكثر، هو ما ظهر في شخصية حوريّة بعد أن «تذّكرت أخاها، فتنّهدت. طالما قاومت ذكراه. سدّت منافذها. كرهت التفاتة ماضيها. بنت حيطانا، وشمعت بوابا .. وبين الحين والآخر تمنّت أن تطلّ، ثم حرّمت نفسها الأمنية.

تعلّمت من واقعها الجديد. غيّرت قشورها جميعا فلم تتميّز عن شقراوات فرنسا... بدت بهيّة، بدت فتيّة، بدت ضحكة مشتهات... »[2] .

لقد عاشت حوريّة حياتها الجديدة. لها نشوة التقليد والانتصار، ولهنّ غربة الألوان. لها حزن الداخل وعمقه، ولهنّ خطفة اللحظة... هي، وهنّ، في تونس.. لكنّ الوطن لها. لها وحدها دونهنّ...»[3]؛ وبالتالي فالشّخصية الرئيسية وإن كانت كائنا تخييليا أو أنها عامل

---

[1]– حفيظة القاسمي: **غزالة**، ص ص 34–35.

[2]– المصدر نفسه، ص 34.

[3]– المصدر نفسه، ص 34.

محض يؤكد أهميتها بوصفها عنصرا من عناصر البناء في الرواية، فدراسة الشخصية عامة «لا ترتكز على عملية سيكولوجية معيّنة فحسب، بل على العلاقات بين عمليات مختلفة»[1].

2)- <u>غزالة</u>: هي الشّخصية الرئيسية (البطلة) التي تدور حولها أحداث الرواية، عملت كخادمة في منزل فرانسوا وقد كان محكوما عليها أن تقع في حب سجانها، وقد عبّرت عن ذلك بقولها متحصرة: «أوّاه يا أبتي... حَكَمت عليّ بسكناي قرية، أن أحبّ سجّاني، فلا أنا قدرت أن أهب نفسي، ولا هو كفّ عن غزل الأمنيات الجميلة.. »[2]

كما تتداخل و تتنامى هذه الشخصية مع الشخصيات الأخرى كشخصية "حوريّة" لارتباطهما بنفس الواقع ولعل أبرزها قضية الحب حين وقعت غزالة في شباك حب سيدها ابن رجل فرنسي تقول الساردة: «لن يعذر التاريخ فتاة عشقت عدوّها. لن ينظر إليها بعين الرّحمة أبدا. وله أن يقسو عليها.. فقد اقترفت ذنبا عظيمًا.»[3]، مثلها مثل شخصية "حورية" التي أقامت علاقة غير شرعية مع أحد المعمرين.

"غزالة" هذه الشّخصية كما وصفتها الكاتبة «نفحة من النرجس البرّيّ.. أو نسيم حرّ يحيا به الغزال.».[4]

بالفعل فإنّ للأسماء دورا فعالاً في وصف الشّخصيات وتبيان دورها ومكانتها وترميزها داخل الرواية «إذ لا أحد يجهل الهمّ الهوسي الذي يحمله جلّ الروائيين في اختيار أسماء وألقاب شخصياتهم، ثم يكون على التحليل إذن إبراز الحركية السيميائية للشّخصية»[5]، فغزالة إسم قد يكون دالاً على الأنوثة على السمة الروحية والخلقية لهذه الشخصية، قد يكون دالاً

---

[1]- حميد عبد الوهاب البدراني: **الشخصية الإشكالية في خطاب أحلام مستغانمي الروائي**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012، ص43.

[2]- حفيظة القاسمي، **غزالة**، ص104.

[3]- المصدر نفسه، ص 112.

[4]- المصدر نفسه، ص 110.

[5]- فيليب هامون: **سميولوجيا الشخصيات الروائية**، ص63.

على اللّطف والحنان ونلتمس هذا في تأثيرها على شخصية "فرانسوا" وظهر ذلك في قوله «غزالة... طالما أحببتك أيّتها الملعونة... طالما حاولت أن أتغيّر لأجلك... فأنت الأنثى الوحيدة التي زعزعتني. وغيّرت أحاسيسي، جعلتني أتذوّق معنى الحبّ الصادق...»[1].

وقد يكون دالاً على الحرية التي كانت تحلم بها، الحرية التي كانت متمسكة بها وطالما حاولت الفوز بها فـ «غزالة...غزالة.. وحده شعورها بالحرّية داخل سجن سيّدها كان المرهم والدواء.. وحده كان يخبرها أنّ يوم الخلاص آت لا محالة.. ملوّثا كان بالدماء أو مجلببا بالفرح... المهم أنه آن لا محالة...»[2].

ولربما أيضا يكون دالاً على التغيير والنمو سواءً كان نحو السلب أو نحو الإيجاب كما ورد في قول الكاتبة: « لقد تغيّرت غزالة كثيرا منذ دخلت المنزل الكبير... لم تعد تلك الفتاة المرحة، ألق الفكرة ونضارة الشباب... أخذت منها لمعة الفطنة... باتت الرموش منكسرة... أيتّها الرموش.. أيتّها الرموش الجميلة.. »[3].

فالكاتبة هنا قدمت هذه الشخصية بدلالة صريحة إذ أن هذا الإسم يختزل الكثير من الأوصاف والأعمال والأقوال التي تقوم بها هذه الشّخصية داخل الرواية.

لكن بالرغم ما تعانيه هذه الشخصية "غزالة" من صعوبات اجتماعية ونفسية بحته، ظلّت متفائلة بمستقبلها وأنها ستحيا حرّة رغم عبودية وعنف سيدها، فمن جهة صرخت من هول ضعفها: «ستظلّ غزالة حرّة أيّها الجبان... لن تملك منها النّفس، حتىّ وإن دلّلت عليها في سوق النخاسة. »[4]، ومن جهة أخرى ظلت متمسّكة بهدفها في تغيير أوضاع قريتها "أولاد دحمان" إلى الأحسن واسترداد ممتلكاتها التي سلبت منها أوراق عقد بيع وشراء سلبت الحب

---

[1]– حفيظة القاسمي، **غزالة**، ص 120..

[2]– المصدر نفسه، ص120.

[3]– المصدر نفسه، ص113.

[4]– المصدر نفسه، ص 120.

والطمأنينة لأهلها، وما إن أتمت مهمتها تنفست رددت قائلة «ها قد نجحت يا أبي»[1]؛ وبالتالي هنا تبرز أهمية الدور الفاعل في الشّخصية الرئيسية كعنصر أساسي في الرواية، إذ لا رواية بدون شخصية رئيسية تدفع بالحدث إلى زمن معين وإلى مكان محدّد وتكون هذه الشخصية «قوة ذات فاعلية، كما منحها القاص حريّة تتحرك وتنمو وفق قدراتها وإرادتها، بينما يختفي هو بعيدا يراقب صراعها وانصهارها وإخفاقاتها وسط المحيط الاجتماعي أو السياسي الذي رمى بها فيه، وأبرزُ وظيفة تقوم بها هذه الشخصية هي تجسيد معنى الحدث القصصي لذلك فهي صعبة البناء وطريقها محفوف بالمخاطر»[2]؛ لأنه بطبيعة الحال لأي كاتب أثناء رسمه للشخصية لابد أن يبرز عبرها مجموعة من القيم والعناصر والملامح النفسية والسلوكية التي يراها منحدرة من مجتمع لتصبح هذه الشخصية كنافذة أو كمعبر يمكن المرور عبره أو التطلّع إلى مساحات واسعة من واقع الحياة.

2.2-الشخصيات الثانوية:

وإذا كانت الرواية تركز على بطل أو بطلة فهناك شخصيات متعددة تكمل بناء الرواية وتسمى الشخصية المساعدة أو الثانوية، وقد تكون لها دور رئيسي لكنه أساسي وبدونه لن تكتمل الأحداث «حيث تشارك في نموّ القصصي وبلورة معناه والإسهام في تصوير الحدث»[3]، والملاحظ فيها أن دورها يختلف عن دور الشخصية الرئيسية رغم أنه في بعض الأحيان يمن أن تعمل الشّخصية الثانوية محل عمل الشخصية الرئيسية ولعل أبرز الشخصيات الثانوية الملاحظ فيها داخل رواية "غزالة" هي:

1)- <u>دحمان</u>: أخُ حوريّة، شاب تولّع بجنون بـ"أنديزا" ابنة رجل فرنسي فالحُب هو الصّفة الغالبة على هذه الشّخصية، أطلق عليه صفة "الولي" قال بعضهم «إنّه وليّنا عند الله....»[4]

---

[1]- حفيظة القاسمي، **غزالة**، ص 108.

[2]- شريبط أحمد شريبط: **تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة**، منشورات اتحاد الكتاب، دط، 1988، ص32.

[3]- المرجع نفسه، ص ص 32-33.

[4]- حفيظة القاسمي، **غزالة**، ص 52.

كونه وقف كالصقر أمام الجنود يطردهم ويدافع عن شرف عائلته عندما اقتحموا منزله «فدحمان أصبح بطلا... دحمان مات شهيد الدفاع عن الشرف...»[1].

وإذا تأملنا هذه الشخصية من الناحية الجسدية فدحمان «طفل ضخم بليد.»[2]، أمّا من الناحية النفسية فقد اهتمت الكاتبة «بتصوير الشخصية من حيث مشاعرها وسلوكها وطبائعها ومواقفها من القضايا المحيطة بها»[3]؛ فظهرت هذه الشخصية مضطربة بين الفنية والأخرى إذ نجده مرةً عاشقاً مفعما بالمشاعر رغم انطوائيته وهو ما ظهر عندما أقر الزواج من ابنة المعمّر "أنديزا" وأخبر أخته بالأمر:

«لقد قرّرت أن أتزوّج يا حوريّة.

صُعقت الفتاة. خاطت إصبعها ولم تنتبه:

تتزوّج يا دحمان.. أنت؟ ومن التي سترضى بك زوجا؟

سأتزوج ابنة الحاكم الجديد.. »[4].

ونجد هذا أيضا في موضع آخر في الرواية حين قال: «إنّ "أنديزا" تحبّني، إنّها تحيّيني كلما رأتني. واليوم.. قبّلت خدّي. أعجبت برائحته المسك فيّ... ههه...»[5].

ومن ناحية أخرى نجد هذه الشخصية متغيرة غير تلك شخصية دحمان الإنطوائية التي عرفناها سابقا ويكتم سر تغييره إذ نجد الساردة تقول: «تغيّرت حالة دحمان... أصبح ينهض باكرا. يجلس في ساحة البيت، ويسرح بخياله. لم يعد يأكل بشهيّة بغل، ولا يسأل عن الشاي

---

[1]– حفيظة القاسمي، **غزالة**، ص51.

[2]– المصدر نفسه، ص 36.

[3]– شريبط أحمد شريبط: **تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة**، ص35.

[4]– حفيظة القاسمي، **غزالة**، ص 37.

[5]– المصدر نفسه، ص ص 37–38.

والنفّة.. بات ساهما، مغرقا في الصّمت.. ثم اتّخذ شكله مع الأيّام لونا جديدا، حتى بدا غير دحمان الذي يعرفه الجميع.

ربّما طالت قامته. ربّما انفكّت عقدة لسانه. ربّما ضعف أو عرض... ربّما.. ربّما.. لاشيء واضح في تغيّره.. لكن الناظر إليه يلحظ لونه الجديد.»[1].

وما نستنتجه من ذلك أن هذه الشخصية تعيش حياة متناقضة مع نفسها أو ربما تبيّن الواقع الذي مرّت به شخصية دحمان وعجزه عن تغيير هذا الواقع، فكأنّ الشّخصية في الرواية عامة «كانت هي كل شيء فيها بحيث لا يمكن أن نتصور رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الروائي فيها»[2].

2)- فرانسوا: «شابّ رفيع، بعينه بريق يُسعد القلوب ويسبيها»[3]، وهو أحد أمثلة النموذج السلبي ومثل هذه الشخصيات لا ينظر إلى وراءه، إذ نجد هذا النوع من الشخصيات داخل الرواية قد أخذ صفة التسلّط، هذا النوع الذي يؤمن أن القوّة والسلطة هي كل شيء ولعلّ هناك مواقف كثيرة التي تصور سلبيته هذه أهمها ما جاء في حواره مع والدته إذ يقول: «الأخلاق، القانون، السلطة... كلها تحت قدميّ أدوس عليها متى أشاء ما دمتُ أمتلك المال و القوّة. إنّني أصنع الشّرف بمركزي وجاهي. »[4].

تميّز بولوعه الشّديد بـ "غزالة" أثّرت على شخصيته القوية «فسعى بكلّ الأسلحة التي يمتلك أن تضمّها جدران منزله خادمة، ثم عبدة... أجل عبدة... دفع ثمن ذلك أرض منصور، ومالاً كثيرة، وتأمينًا على حياة العائلة... إلا أنّ طريقه لا يزال طويلا... لقد استعمل جبروته، كلّ إغرائه، كلّ حيله وذكائه... لكنّه لا يتمكن من الإمساك بها... بدت

---

[1]- حفيظة القاسمي، **غزالة**، ص 44.

[2]- عبد المالك مرتاض: **في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، دت، ص76.

[3]- حفيظة القاسمي، **غزالة**، ص 32.

[4]- المصدر نفسه، ص 33.

كالزئبق، تنزلق منه كلّما تأكّد من القبض عليها، تنساب بشفافية مُرّة، لتترك له ألما وأحزانا كثيرة..»[1].

أما السّمات النفسية التي تتميز بها هذه الشخصية فهي النقمة والحقد الشّديد على أهالي قرية أولاد دحمان الذين وقفوا ضده عندما أقر سلب أراضيهم وأملاكهم عندما لم يقوموا بالتسديد، ولعلّ من أمثلة ذلك ما جاء في الرواية « فما كان من السيّد إلاّ أن استعان بالقوّة... فهدّمت الآلات المنازل والأكواخ، وجرفت الحدود، فتساوت الأراضي ببعضها... مساحة صالحة للتشتيل والتصنيع... وتجرّأ أحد فوقف أمام الآلة الهادمة ليمنع عملها، فانبسط سمادًا... فتشرّد السكّان... فرّوا إلى الجبال المحيطة، يراقبون الماضي يتحوّل إلى كارثة، ويناوشون الحديد. فأحضر السّيد حرّاسا حدّ الحدّ، وأطلقوا الرصاص يشريدا، فأُغرق السكّان في الغابة...»[2].

كما تبدوا شخصية "فرانسوا" مفرطة في الأنانية والإنحراف الخلقي ولذلك «نلقى كثيرا من الروائيين يركزون كل عبقريتهم وذكائهم في رسم ملامح الشّخصية، والتهويل من شأنها والسعي لإعطائها دورا ذا شأن خطير تنهض به»[3]، هو ما انطبق على شخصية فرانسوا و من أمثلة ذلك: «رسمت موجة هائلة من الغضب على وجه المرأة فجأة فقامت ثائرة وصفعت الشّاب وهي تردد:

إنك لا تعرف غضبي الحقيقيّ بعد، فاحذره... إنّه إعصارٌ يحطمّ كل جاهك، يا سليل القهر والرّذيلة... فمرر الشابّ يده يتحسّس الصفعة، وبصق فوق العجوز الممدّدة، وهو يعلق بصوت رهيب: لو لم تكوني أّمي....»[4]، وما نستنتجه من خلال هذا أن هذه الشّخصية

---

[1]– حفيظة القاسمي، **غزالة**، ص 111.

[2]– المصدر نفسه، ص 80

[3]– عبد المالك مرتاض: **في نظرية الرواية**، ص 76.

[4]– حفيظة القاسمي، **غزالة**، ص 33.

شخصية سلبية فماضيه مدنّس جرّاء قدومه نتيجة لعلاقة غير شرعية وحاضره مشوّه جرّاء النّهب والتظاهر المزيف بالإيجابية.

3)- منصور: والد غزالة، حيث تسعى ملامح شخصيته في بداية الرواية لتأكيد مجموعة من السمات الخلقية الخاصّة وتتمثل في الإعتزاز بالنّفس والشّجاعة والطموح والإرتباط الشديد بالأرض «لولا الأرض، الحقيقية الوحيدة التي تلمس اليد حميم طينها، وتسقيها وتزرعها، ما شعر منصور بانتماء الأرض.. لأجلها حارب، لأجلها بقى ثابتا... فما للحياة تفرّ منه وهو المتشبّث بالطين الحيّ. ما للغربة تلّفه لفّا ثقيلا؟ وما للمرارة لا تجافيه قليلاً»[1].

إننا نلتمس في شخصية منصور أنه « لم يكن متلهفّا على مال أو زعامة. كان أشبه بالزاهد. لكنّه حلم بالخير لأهل قريته. حلم بوضع أجمل، هو الذي عرف الكثير من الحقائق زمن الكفاح، عرف ثورة الوطن. عرف سياسية الزعماء.»[2]؛ وبالتالي كان لهذه الشّخصية وظهورها في رواية حفيظة القاسمي طابع منفرد وسلوك خاص ودلالة فنية، ومن ثم فإنّه تنهض قيمة معظم الروايات في الأثر الذي تحدثه الشّخصيات في تقديم الدور المنسوب لها وقدرتها على تجسيد تلك المواقف بصورة مقنعة، وتعطي للعمل الروائي حيوية لذا استوجب«على الشّخصية المساعدة أن تشارك في نموّ الحدث القصصي، وبلورة معناه والإسهام في تصوير الحدث»[3].

من جهة أخرى نلتمس في هذه الشّخصية نوعا من الإنتماء والوفاء، إذ نجده يتحصّر على حال المجاهدين الأحرار والشهداء اللذين كان يحنّ لذكراهم يقول:« فما أبعد الزّعماء

---

[1]- حفيظة القاسمي، **غزالة**، ص15.

[2]- المصدر نفسه، ص 14.

[3]- شريبط أحمد شريبط: **تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة**، ص ص 32-33.

عنّا. ما أبعد كلماتهم الرنّانة. وما أبعد ما وعدوا. لم يعد أحد يراهم بعد أيّام الكفاح. غابوا، وغاب حبرهم. جفّت ألسنتُهم، تاهت أقدامهم عن ثنايا الفقراء... انتهت المهمّة»[1].

كما نجده أيضا على مدار الرواية يتأسّف على ما يشهده واقع قرية أولاد دحمان من سقوط وتراجع ولاسيما فيما يخص اختفاء الأم المباركة «تنّهد منصور طويلا... إنّه عاجز مثلهم عن فهم حقيقة ما حصل»[2]؛ فقد كانت حكمته ورزانته وشجاعته مضطرب الأمثال فهذا منصور «قاهر الصعاب، صائد النمور والضباع، صنديد الجبال الملغومة... يشعر بالرهبة والعجز مثل أهله. لكنّه لا يغفر لنفسه ذلك الشعور. »[3].

ولاشّك أنّ هذه الأوصاف تعبر عن عراقه وأصالة هذه الشخصية وعن رفضه لما يسود من تعسف وظلم ومبادئ زائفة، إلاّ أنّه و بملاحظتنا لهذه الشخصية نلتمس فيه ازدواجية والمقصود هنا ازدواجية الأدوار ذلك فإن السّمات الموجودة في الشّخصية الروائية تقتضي «إكماله بدراسة الأدوار التي تضطلع بها كل شخصية»[4]، إذ نجد هذه الشّخصية في بداية الرواية قد أخذت صفة الرّجل النّزيه والمحارب الشّريف، حيث كان رافضا للوضع الذي تغير داخل القرية أثناء تلك الزيارة وما قدمه السّيد فرانسوا لأهالي القرية وتحسن أوضاعهم هو ما نلتمسه في هذا المشهد:

«بكت غزالة وأمّها كثيرا. قالتا لمنصور: الكل غيّر ملابسه وأسلوب عيشه إلاّ نحن..فردّ غاضبا: من أراد تقلّد غيره فاليرحل من هذا البيت»[5]، إلاّ أن منصور لم يصمد كغيره أمام كل هذا الإغراء « فقصد منزل السّيد، فوجد سخاء بلا حدود، فانقلب عداءه إلى حبّ، وبات ظلّه، مصلحة السّيد مصلحته، تعب السّيد تعبه. وسعادته لابدّ أن تتمّ.

---

[1]– حفيظة القاسمي، **غزالة**، ص 12.

[2]– المصدر نفسه، ص 24.

[3]– المصدر نفسه، ص 24.

[4]– برنار فاليط: **النص الروائي (تقنيات ومناهج)**، تر: رشيد بنحدو، منشورات nathan paris، دط، 1992، ص45.

[5]– حفيظة القاسمي، **غزالة**، ص 72.

لقد فني في خدمته إلى درجة أنّه وافق أن يبعث ابنته غزالة خادمة له عندما طلبها. وكلما تمرّدت منع عنها الأكل حتّى ذبلت. ثمّ حملها عنوة، وحرمها حليب أمّها إن هي عادت... قال لها:

إنّ المصلحة تقتضي أن تكوني هناك... فافهمي يا غزالة.... افهمي..»[1].

ولربما هو تحول مرفوض أو ربما خيانة « ثم إنّ الشّخصيات تمتاز بالوضوح والإنسجام مع الدور الذي رسم لها»[2]، كما وقد اقترن إسم هذه الشّخصية بلفظة الكلب بعد أن كان يحمل صفة النّزاهة والشّجاعة ونلمس هذا في قول أهالي القرية: « منصور الكلب زرع اليوم الجهة الشرقيّة بذورا، منصور الكلب سقى الغرس الجديد... منصور الكلب... منصور الكلب..»[3]

4)- <u>رحال الأعور</u>: بائع جوال حلّ بقرية أولاد دحمان قبل خمس سنوات من زيارة فرانسوا لها وعندما سُئل عن أصله قال: «أنا ابن الشّعاب و الثنايا، لذلك سُمّيت: رحّالاً»[4]، لقد كان اليد اليمنى لفرانسوا سبق قدومه له واحتفل بالزيارة مع المحتفلين، استقبله أهل القرية وفرحوا لقدومه إلاّ منصورا رغم محاولة الرحال التقرب منه إلاّ أن المسافة بقيت بعيدة عنه، وقد ظهر ذلك حتى قال منصور يوما لزوجته «احذري وابنتك ذلك الأعور... إنّه لغم موقوت.»[5] قام بتنفيذ جميع خططه المنسوبة إليه بسرية تامّة، ولم يتفانى في عمله وحين يعمّ يعمّ الهدوء وتسكن الحركة تبدأ حياة رحّال المخفيّة «لقد بات يعرف كلّ المسالك، وباتت الكلاب لا تنبح إذا مرّ بها بطيء أو مسرعا، في كوخ دحمان، قرب الجامع، كان يقضي لياليه كلّما حلّ بالقرية، ومن وراء زريبته، كان يلتقط جميع الأخبار. فإذا انتصف الليل تسلّل

---

[1]- حفيظة القاسمي، **غزالة**، ص 72.

[2]- شريبط أحمد شريبط: **تطورالبنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة**، ص 167.

[3]- حفيظة القاسمي، **غزالة**، ص 89.

[4]- المصدر نفسه، ص 57.

[5]- المصدر نفسه، ص 57.

داخل الجامع، وكدّس كرات حديدية سوداء، أو تتبّع خطى منصور، أو استقى من حقل المعمّر ما يجب القيام به، أو..»[1].

وكان تحت عمامته يخبئ أذنه المقطوعة لكنّه لا يزال يقتات منها ولم يستفد من تجربته السابقة مع قاطعها، ولم يستطع منصور كشف سره ولو حصل ذلك ونجح في الأمر ما كان سيحصل ذلك للقرية وبالتالي مثل هذه الشخصيات لا تحدّد إلاّ «من خلال وظيفة واحدة أو صفة واحدة»[2].

5)- <u>الأم المباركة</u>: والدة حورية، فهذه الشّخصية من الناحية الجسدية كما في وصف الكاتبة «عجوز تكاد تفنى.. »[3]، إلاّ أنّ لها حضورا ومكانة مقدسّة في قرية أولاد دحمان ولا قيمة لهذه القرية دون الأم المباركة، وأطلقت عليها هذه الصفة "الأم المباركة" لأنه إذا «تمرغّت ثياب الأمّ المباركة، نال ثوابا ومغفرة، ومن بكى اللّيل على ركبتيها حتّى ربّتت على رأسه تأثُّرا دخل الجنة.»[4]، وقد ظهرت قداسة هذه الشّخصية داخل الرواية وذلك أثناء اختفاءها من القرية وعمّ الحزن والخوف الشّديد على هيبة هذه القرية، ونلتمس هذا في قول الكاتبة: «ما قيمة القرية دون الأمّ المباركة تذبّ عنها الجنّ والعفاريت؟ ما القوّة دون سند؟ بل ما الحياة... لقد طغت بركتها، حتى أنّها إذا بصقت في الفم البخر تنّفس مسكا، وإذا مسّدت الرّجل، لم ينم الليل بطوله، وإذا رضيت على أحد، أخرجت الشيخ الحزين من أعماقه، لقد تضّخم اسمها، وتركّزت قداستها، حتّى طغت على الرّمز، وأصبحت هي الوليّ، هي الحارس والسّند... بل باتت الكون في باطنه وظاهره، باتت الحياة، وربّما كانت الموت أيضا ورهبة المجهول...».[5]

---

[1]- حفيظة القاسمي، **غزالة**، ص 58.

[2]- فيليب هامون: **سميولوجيا الشخصيات الروائية**، ص54.

[3]- حفيظة القاسمي، **غزالة**، ص 18.

[4]- المصدر نفسه، ص 19.

[5]- المصدر نفسه، ص 23.

ثالثا: المكان

يكتسب المكان أهمية كبيرة في الرواية بحيث لا تزال دراسته فيها نادرة والكتب التي صدرت في هذا المجال عديدة لأنه يمثل أحد عناصرها أو المكان الذي تجري فيه الحوادث وتتحرك من خلاله الشخصيات، ولأنه يتحوّل في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يشمل كل العناصر الروائية وقد اهتم دارسو الرواية بدراسة المكان مما نتج عنه مجموعة من المصطلحات الخاصة، كالمكان الروائي، الفضاء، الحيّز،...إلخ، وقبل أن نرصد أهم الأمكنة المتواجدة في رواية "غزالة" الخاصة بهذه الدراسة لابد أن نشير إلى مفهومه المكان الروائي.

لقد صرّح أفلاطون بأوّل استعمال اصطلاحي "للمكان" إذ عدّه «حاويا وقابلا للشيء، فأخذ أهميته في البحث الفلسفي بهذه الإشارة، وقسّم أرسطو المكان إلى قسمين: القسم العام وفيه الأجسام كلُّها، والقسم الخاص لا يحوي أكثر من جسم في آن واحد»[1].

كما أدرك أبو علي المرزوقي في حقيقته أنّ «المكان جوهري، وليس عرضي، وكشف مبكرا عن جدلية العلاقة بين الإنسان والمكان ومشيرا إلى اتصال المكان بالحركة كالانتقال من مكان إلى آخر واتصاله بالزمان بوصف الأخير شيئا لا بحركة الجسم، بينما المكان ثابت وغير متحرك»[2].

كما يمكننا النظر إلى أنّ المكان «شبكة من العلاقات والرؤى و وجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشيد الفضاء الروائي، فكأن يكون منظّما بنفس الدّقة التي نُظّمت فيها العناصر الأخرى في الرواية، لذلك يؤثر بعضها ويقوّي من نفوذها كما يعبر عن مقاصد المؤلّف»[3].

---

[1]– حميدي عبد الوهاب البدراني: **الشخصية الإشكالية في خطاب أحلام مستغانمي**، ص 43.

[2]– المرجع نفسه، ص 43.

[3]– حسين البحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص36.

من خلال هذا التعريف نفهم أنّ المكان الروائي يمثل محورا أساسيا من المحاور التي تدور حولها نظرية الأدب، فهو في الفترة الأخيرة لم يعد وعاءً تنصب فيه الأحداث ولا أنّه يسير وفق خط يوازي الشّخصية الروائية، ولكن أصبح يُنظر إليه كونه يشكّل عنصرا أساسي في العمل الفني وبعدا جماليا من أبعاد النص الأدبي ويعبّر عن فكرة المؤلف.

وهناك من يطلق على المكان بلفظة "الفضاء" حيث عمد المشتغلون بدراسة المكان في الرواية استخدام مصطلح الفضاء الروائي عن مصطلح المكان الروائي، حيث وجدوا في الأوّل "الفضاء" شمولية أوسع لكنه يشمُل المكان «فالمكان الروائي مكان معيّن تجري فيه أحداث الرواية، بينما يشير الفضاء الروائي إلى المسرح الروائي بأكمله ويكون المكان داخله جزءا منه»[1].

وقد حظي كل من الفضاء والمكان بإهتمام كبير من الدّارسين لأنّ المكان في النص الروائي يتجاوز كونه مجرّد شيء صامت أو خلفية تقع فيها الأحداث الروائية، وهو عنصر غالب في الرواية ويمثل أحد محاورها لذا يرى "غاستون باشلار" «أن العمل الأدبي حين يفتقد المكانية، فهو يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته»[2].

وبناءا على هذا سنحاول في دراستنا هذه رصد أهم الأمكنة المتواجدة في رواية "غزالة" ولعلّ من بينها:

1- القرية:

« لا يشكّل المكان الوعاء الروائي فحسب، بل يؤدي دوره في العمل كأي ركن آخر من أركان الرواية، ويخطئ من يفترض أنّه تكوين جامد أو محايد»[3].

---

[1]- حميد حميداني: ، **بنية النص السردي**، ص63.

[2]- غاستون باشلار: **جماليات المكان**، تر: غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط03، 1987، ص ص 5- 6.

[3]- صالح إبراهيم: **الفضاء ولغة السرد في رواية عبد الرحمان منيف**، المركز الثقافي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2003، ص 13.

من خلال هذا نرى أن للمكان في رواية "غزالة" أهمية عظيمة ، إذ تنطلق الرواية منذ بدايتها على عالم "القرية" (قرية أولاد دحمان) التي تجري داخلها أحداث الرواية، حيث تقف هذه "القرية" كمكان إطاريّا عاما من خلال طبيعتها وعمقها وحركة سكّانها اللذين يملؤون المكان بحركتهم، وقد أفصحت الرواية عن إسم القرية "أولاد دحمان" وذلك من خلال الحديث في الصفحة الأولى من الرواية عن حادثة "الزيارة" التي لم تعهد لها القرية من قبل «عندما تستفيق قرية "أولاد دحمان" على ذلك الخبر، تكون القصّة قد همّت بشرطها الثّاني. عندما تستفيق.. يكون الوقت قد أزف للرّحيل...»[1]، إضافة إلى ذكرها لمجموعة من الأماكن التي تبرز هذه القرية «وخرج الأطفال إلى كل مكان: إلى الثنايا، إلى المرتفعات، إلى شغاف الأشجار، وبين الصّفوف والعلّيق الدغليّ... لم يستثنوا هم أيضا الحدث. كانوا جزءا من القرية. بل كانوا القرية حين تشيب الهامات وتصفرّ التربة.»[2].

وهي في معظمها أماكن تستمد وجودها في الواقع المعاش وهو ما تؤكده الروائية في صفحات هذه الرواية وقد استعانت بها "الأماكن" «لأنّ عنصر المكان يحظى بالدراسة أكثر من غير من المكونات السردية وهذا راجع إلى تعدد دلالاته الفنية»[3].

كما تبرز "القرية" في رواية "غزالة" في بعض الصفحات منها وذلك من خلال وصف الكاتبة لحركة سكّانها إستعدادًا لتلك الزيارة الغير المتوقعة، ونلتمس هذا في قول الكاتبة: «لم تتجمّل القرية بجديد. عجز المعتاد عن تغيير لونه. لكن، هل كان يوجد غير ذلك المعتاد ليجدّد الصّورة؟ وحلّ اليوم المبارك. أشرقت ذلك الشمس الخريف باكرا، وابتسم الصباح. تهيّأ الرجال ثم خرجوا: شيوخا، كهولا، وشبابًا إلى الطّريق، وكنست النسوة ساحات أكواخهنّ. وغسلت الصّبايا شعورهنّ، وجدلنه ظفائر تطول الثياب...»[4].

---

[1]– حفيظة القاسمي، **غزالة**، ص 09.

[2]– المصدر نفسه، ص15.

[3]– مريم محمد عبد الله وتحشري محمد، **حداثة مفهوم المكان في الرواية العربية**، مجلة دراسات، جامعة بشار، جوان، 2016، ص141.

[4]– حفيظة القاسمي، **غزالة**، ص ص 14-15.

أما في موضع آخر من الرواية تبدو القرية مكان موحشا وكأنّها خالية من سكانها، يعمّ عليها الظّلام، فالقرية تغيّرت أوضاعها منذ اختفاء الأم المباركة ولم تنعم بفرح الاستقلال، «كانت أمسيات قرية أولاد دحمان تمرّ رهيبة. استبدّ الخوف بالجميع، وهيمن الظلام، باتوا لا يخرجون من بيوتهم إذا عادوا إليها، شُلّت حركتهم، فأهملوا حقولهم وحيواناتهم وجميع مصالحهم. لم يفكّر أحد الرجال في حلق ذقنه. امتزج الخوف بالحزن فاصفرّت الوجوه، وتمكّن الهزال، أو الخواء من أجسادهم، فبدوا هامات تتحرّك. صرخ الأطفال، فلم يجدوا الحليب.. انتشرت في الجوّ أسراب من الغربان تحوم، ثم تتناعق.»[1].

فلم تسلم القرية بالرغم من الدور الكبير والبطولي وكفاحها سابقا ضدّ الاستعمار من أن تنعم هي وسكانها بقسط من الطمأنينة والأمان بعد استقلالها، بل تغيّرت أوضاعها من خلال حال سكّانها والأطفال.

وفي مشهد آخر تأتي الكاتبة على وصف مكانة القرية من جهة أخرى ترصد وضعها الذي أثّر على الشّخصيات: «قرية أولاد دحمان التي تحترمها كل القرى، قرية أولاد دحمان التي ترفع هامتها عاليا بفضل جامعها المقدّس، باتت تزورّ من الضعف الذي يلوح قريبا. فأيّ عار سيلحقهم إذ تناقل الرّعاة الخبر؟»[2]؛ فلا شّك أنّ هذا المشهد لهذه الحالة يوحي بدلالات الضعف والعجز، هذه الدلالات بطبيعة الحال أثّرت على الشّخصيات فأصبحت تسلبها الطمأنينة، وهذه الدلالات السلبية للمكان تشير إلى رفض الكاتبة للوضعية التي أثرت على الشخصيات.

يرتبط كذلك تقديم المكان في رواية "غزالة" بشخصية (حورية) الشخصية الرئيسية التي أبرزت وجود المكان فيكشف عنها قبل أن تقوم هي بالكشف عنه من خلال ارتباط هذه

---

[1]– حفيظة القاسمي، **غزالة**، ص 60.

[2]– المصدر نفسه، ص 24.

الشخصية بالقرية وجلّ ما فيها فالمكان دائمًا « يكتسب ملامحه من خلال البشر الذين يعيشون فيه»[1].

وهو ما يبرزه هذا المشهد « ها هي القرية التي عرفت ذهول اللحظة، وعناد اللحظة، ومتعة الانتقال المفاجئ... تعيش عري الداخل والخارج... بدا حالها مثل ثمرة أُنْضجت قبل الأوان.، و سرعان ما فسدت... يا لتعاسة أهلها... ويا لهول الحادث...»[2].

تضعنا هذه الصورة أمام كل من المكان والشّخصية، تبدوا الملامح والصفات التي وصفت بها القرية لم تتعم بمتعة السعادة للوضع الذي آلت عليه بعد تحسن وضعها جرّاء ما قدمه "فرانسوا" لأهالي القرية من خدمات أصبحت تحيا عريّا وفقرا ومعاناة، إضافة إلى التعاسة والحزن الذي يخيّم على سكانها واللذان يحولان المكان إلى مكان مظلم وموحش، تبدوا صفاته منسجمة تماما مع الواقع الداخلي لشخصية "حورية" وما ينتابها من حيرة وقلق وضياع على ماضيها المظلم في القرية، فكل من المكان "القرية" والشّخصية "حورية" ذات علاقة تكاملية كلاهما يكمّل الآخر، فالمكان بكل الأحوال يكشف عن الأحاسيس والمشاعر التي تنتاب الشخصية وذلك من خلال تبيان الأماكن التي زارها أو تذكرها أو الأحداث التي وقعت له فيه، وعليه فإن حضور المكان هو حقيقة معاشه يؤثر في البشر والأشخاص نفس الوقت يؤثرون فيه «فالمكان في حركة أخذ وعطاء مع الشخصيات وأحداثها»[3].

وتستند الكاتبة في تبيان عتمة واقع الحياة في القرية "أولاد دحمان" ببعض الإشارات والدلالات الطبيعية التي تتناسب والمنحى العام للمكان، وقد أسهمت هذه الدلالات والإشارات في مساعدة القارئ على تصوّر هذه الحياة التي سادت هذه القرية وما عانته من قساوة تبدو من خلالها دلالة "القرية" وخاصة في اللّيل ويخيّم على أرجاءها الظلام، إنّها دلالة "الليل"

---

[1]– عبد الرحمان منيف: **سيرة مدينة**، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1994، ص05.

[2]– حفيظة القاسمي، **غزالة**، ص 79.

[3]– بوطوبة أمينة: **جماليات المكان الدرامي في النص المسرحي الجزائري**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير، مناقشة، جامعة وهران، 2016، ص81.

كما أوردته الكاتبة في هذا المشهد « أزّت الطائرات ليلا. حلّقت فوق سماء القرية.. أزّت وأزّت معها القنابل، أزّت معها الموت...حمل التحليق رائحة الدّم، فتات اللحم البشري، حقد الانتصار المؤقّت...كيف للتحليق أن يحمل معه العبوديّة، كيف له أن يحمل ظلمة الفجر؟»[1]، فظلام اللّيل الذي يحط على كاهل القرية يزيد من البؤس والشقاء والمعاناة التي تعيشها القرية كما يزيد أيضا من معاناة الشخصية سواء النفسية أو الاجتماعية مما يزيدها عرضة للشّتات والضغط النفسي.

والملاحظ أنّ غرض الكاتبة لعرضها للمكان (القرية)، وربطه بدلالات ورموز طبيعية (الليل) هو التشديد والتركيز على العنصر (الظلام)، فظلمة المكان في الرواية تساوي ظلمة الواقع الحي هذا الواقع الذي تكون فيه السيادة للأقوى ولا مكان للضعيف فيه، فتجلب (الظلمة) التي تخيمّ على القرية الموت والهلاك لإنسانها وحيوانها وهو ما وقفت عنده الكاتبة وهي تستعيد جانبا من هذا داخل القرية: «أزّت الطائرات مثل كلّ ليلة. رمت سمومها على أسنّة الجبال، وعلى بعض الأكواخ والحيوانات البريئة... ثم تباعد صوتها شيئا فشيئا... فأشعلت القناديل.»[2].

وبين علاقة الرواية (غزالة) بالمكان (القرية) فلهما تاريخا مشتركا، ذلك أن الرواية كما نعلم كتبت أثناء الثورة في تونس، والقرية (أولاد دحمان) على اعتبارها المكان الرئيسي التي جرت فيه أحداث الرواية، فقد كانت محتلّة أيضا من طرف فرنسا، لربما كان فيصلا لانبثاق هذه الرواية كفن نثري وهذه العلاقة القائمة على التداخل والتكامل ليست نتيجة الرغبة «بقدر ما تكون نتيجة التطور في طبيعة الروابط و أساليب المعيشة و النظرة، إضافة إلى الشعور بالأمن وهذه كلها أنماط جديدة من العلاقات والسلوك تؤدي إلى صفات تميّز الحياة في كل مكان»[3].

---

[1]– حفيظة القاسمي، **غزالة**، ص 40.

[2]– المصدر نفسه، ص 40.

[3]– عبد الرحمان منيف: **سيرة مدينة** ، ص 253.

2- البيت العائلي:

يعتبر البيت كما هو متعارف عليه المسكن الذي تأوي إليه جميع المخلوقات طلبا للراحة والإستقرار، وبالتالي فهو المبنى الأساسي للبشرية جمعاء والمتمثل في مجموعة القرى ومجموع المدن ولأن البيت ليس فقط المكان الذي نعيش فيه فإنّ "باشلار" جعل من البيت كإنسان بجسد وروح واعتبره الركن الأول في عالم الإنسان الذي يسفح له المجال بأن يحلم وبهذا يذهب إلى أنه «البيت هو ركننا في العالم ، إنّه كما قيل مرارً، كوننا الأول، كون حقيقي بكلّ ما تملكه الكلمة من معنى... وإذا طالعنا تأليفه فسيبدو اليأس بيتا جميلا»[1].

وتولي رواية "غزالة" اهتماما خاصا بهذا المكان، وبلغ اهتمام الروائية بأن اختارت له إسما "منزل المعمّر جيرار" وقد يلجأ العديد من الروائيين إلى «تسمية أمكنة الرواية، هذه التسميات تحيل إلى أماكن حقيقية في الواقع، لكن لابد من أن نعرف أنّ هذه الأمكنة ليست واقعية أو حقيقية»[2].

ويرتبط وجود البيت بعالم القرية (قرية أولاد دحمان) ويمثّل في رواية "غزالة" المكان الذي تركن إليه الشّخصيات الرئيسية "حورية" "غزالة" وكل من الشخصية الثانوية "فرانسوا" "الأم المباركة" ونلتمس هذا في "حورية" الشخصية الرئيسية أثناء زيارتها للقرية «ورأى الجميع وراء السائق شابّا أنيقا وامرأة كالحوريّة، لوّحت بيدها إليهم أو هكذا بدا لهم، ثمّ انحنت وكأنّها تجفّف دمعا، أو تزيل غبارا... تابعت السيّارة سيرها، وتعلّقت بها الأعين واسعة جديدة، حتّى توقّفت أمام منزل المعمّر (جيرار)، فنزل الضيفان وأنزلت الحقائب، ثم كرّ السائق إليهم.»[3].

ثم تبيّن الرواية (البيت) كعنصر أيضا من العناصر التي تقع فيه الأحداث والملاحظ أنّها لم تأتي على وصف له كوصف جدرانه ولا أثاثه ولا جلّ المكونات التي توجد فيه، وإنما

---

[1]- غاستون باشلار: **جماليات المكان**، ص 25.

[2]- روباش إيمان: **شعرية الفضاء في رواية الأمير واسيني الأعرج**، مجلة تاريخ العلوم، جامعة وهران، العدد 06، ص159.

[3]- حفيظة القاسمي، **غزالة**، ص ص 16-17.

أولت اهتمامها على الشخصيتين الرئيسيتين "حورية" "غزالة" إذ يبرز "البيت" مشاعر الحزن والأسى في شخصية "حورية" ويزيد من آلامها معاناتها كلما تفكرت ماضيها مما يضاعف إحساسها بالقهر والذنب «كان الصمت مخيّما على الغرفة. وبين الحين والآخر تنّهد المرأة بصوت عالي، ثم تعود إلى البكاء. فيعلّق الشاب:

كفا حزنا وغمّا أرجوك. يجب أن تتماسكي. يجب أن تتخلّصي من العواطف والماضي. فما تكبّدنا العناء لإقامة جوقة نديب وعويل هنا...»[1].

تربط هذه الرواية المكان بدلالات الحزن والحسرة، إذ أنّها تكشف الستار عن جانب من جوانب الماضي لهذه الشخصية وتراودها ذكريات التي حصلت لها مما زاد حياتها بؤسا وهمّا، وبالتالي فللمكان دور بارز في رسم الأبعاد النفسية للشخصيات حيث يكتسب الفضاء «أهمية قصوى في تشكيل الفرد وأحاسيسه وانفعالاته منذ مراحله المبكرة، ومن هذا الإرتباط يبرز الوعي والإحساس عند الفرد بالإنتماء إلى الفضاء المحدد»[2].

تتبع الروائية أيضا تفاصيل البيت من خلال تركيزها على دلالة (الصمت) التي تجسدت في أركان البيت فتقول: «كل ركن في أركان المنزل صامت.»[3]، فهذه الحالة التي آل إليها المنزل تجعله مكان لا يبعث على الراحة والسكون والإطمئنان، بل نجده يزيد من معاناة الشخصية وهو ما تجسّد في الشّخصية البطلة (غزالة) حيث تعيش البطلة في هذا البيت دوامة الصمت والإنقطاع عن العالم، تحاول التغلب على هذه الأجواء التي تزيد من معاناتها بالوحدة والضياع والرغبة في الهروب من هذا السجن ومعرفة ما وراء هذا الصمت «أيّتها الإرادة الحرّة هل أحببت أم كرهت قيدك؟ وهل كانت الغرف الضيّقة أجمل لسلاسل

---

[1]– حفيظة القاسمي، **غزالة**، ص ص 16–17.

[2]– روباش إيمان: ، **شعرية الفضاء في رواية الأمير واسيني الأعرج**، المجلة، ص160.

[3]– حفيظة القاسمي، **غزالة**، ص114.

الرّوح؟ قد لا نعجب عندما نعرف أن غزالة نفسها لم تكن تعرف الإجابة. وليس لها إلاّ أن تعيش الأيّام وهي تمرّ بين الغرف الصامتة، والأبواب المهملة، وتلاشي الرّوح...»[1].

في هذا المشهد «كانت غزالة كثيرا ما تقف أمام الصّمت المفروض. تتهجّى الحركة في السكون. تتهجّى الحياة الهاربة. لقد عاشت ترفض صمت الفرض، وموت الفرض، وحديث الفرض... لكنّها وجدت نفسها تحياه بكلّ وجوهه.».[2]

ومن خلال النموذجين السابقين الذكر ترتبط دلالة (البيت) بمعاني الضّياع والحزن والقهر والألم، وتبرز هذه الدلالات السلبية عندما تسترجع ذاكرة الشّخصية ما تحمله من أحداث وأحزان تدفعها إلى الشكوى وتشير إلى ضعفها ووحدتها، وفي كل هذا الفراغ الرهيب الذي تعيشه البطلة (غزالة) التي تحاول التواصل مع عالمها الخارجي وهو ما جسدته الروائية في (وردة الدّم) التي كانت موجودة بحديقة البيت «لقد أصبحت وردة الدّم صديقة غزالة: تحادثها، وتشكو لها همّها الثقيل. وتداعب أوراقها فتلين.. ولو انتبه سيّدها إلى شأنها معها، لو عرف أنها ربطت مصيرها بمصيرها في حديقته، كان له تصرّف آخر معها.

أيّتها الوردة، الضحكة... لمن سيكون الحديث؟»[3].

كما يرتبط البيت من جهة أخرى بدلالات الحب الحميميّة، ولحظات العشق والبوح بمكمونات النفس وهواجسها التي جمعت كل من الشخصيتين البطلة (غزالة) و(فرانسوا) ،وذلك كون أن المكان «يساهم في إبراز الأحداث، كما أنّه يعمل على تطويرها داخل العمل الروائي»[4]، تقول الساردة «كانت غزالة تختبئ في صدره، ترتعش كطائر مقرور... شمّ عطر قرنفلها، خذّره دفئ حضنها... أوّااه ما أجمل أن تأخذه بين ذراعيها... يا لجسدها.. همُس

---

[1]– حفيظة القاسمي، **غزالة**، ص 116.

[2]– المصدر نفسه، ص ص 105–106.

[3]– المصدر نفسه، ص97.

[4]–كلثوم مدقن: **دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال "للطيب صالح"**، مجلة الآداب واللغات، جامعة ورقلة، الجزائر، العدد 04، ص02.

ورد أو رحيق... نشوة خمرة مجهولة... سحر، مغناطيس.. ضمّها إليه.. ترنّحت خطواته... تهدّجت أنفاسه كاد ينسى أمّه... همست له من جديد:

سيّدتي... سيّدي...

باعدها عنه، ثمّ أعاد ضمّها.. لم يستطع أن يترك جنّة اللحظة، حلم اللحظة.. كاد يسقط..»[1]

نستنتج من خلال هذا أن هذه الأمكنة تمثل دورا عظيما، لأنها الواسطة التي تنقل الأشخاص من ضفّة إلى أخرى، وبالتالي تساهم في نموّ الأحداث وتطورها وتعطي للرواية قيمتها الحقّه على الرغم من سكون وانغلاق البيت، إلاّ أنّ لحظات الحب الحميميّة جعلت من بيت "المعمّر جيرار" مكانا مفتوحا على مكمونات النفس، ليتبادل فيه الشخصيات مشاعر الحب من جهة والألم والحزن من جهة أخرى وقد جاء في حديث الروائية: «لقد عاش قويّا. ترك له والده المعامل والمصانع. علّمته جدّته أنّ لا شيء يُحزن... لا شيء يُعكّر مادام المال معه، مادام قادرا على صنع مصائر الناس وأقدارهم... فأيّ النوافذ فتحتها غزالة ليعشّش الحزن عميقا بين جوانحه؟ أيّ الأبواب؟.. نظر إليها... رأى شفتيها ترتعشان. رأى الخوف والعرق والضعف، وشيئا آخر لم يفهمه... رأى وردة الحديقة تتوهّج... عضّ شفته السفلى، وأرخى يديه.. قال لها:

لن أضايقك بعد الآن... سأراقب نفسي ما استطعت...تطاولت بعنقها، وقبّلت خدّه، يا فرحة الشفتين بخدّه...وشوشت: شكرا لك سيّدي.. »[2]

---

[1]– حفيظة القاسمي، **غزالة**، ص107.

[2]– المصدر نفسه، ص111

كأنّ المكان هنا هو الذي يصف حالة الأشخاص والأحداث الروائية ويؤثر عليها، لأنّه في كل حال من الأحوال « لبنة حيوية في جسد الفضاء الروائي، وتجسيده ضمن صفحات العمل السرد يعطي أحداث القصّة المتخليّة واقعيتها، فتبدوا للقارئ شيئا متحمل الوقوع.»[1].

يتحول هذا البيت في نهاية الرواية من مكان يبعث على الراحة والإستقرار والطمأنينة إلى مكان خطر وفضاء للرعب والموت بعد النّهاية الأليمة للبطلة (غزالة) من أجل وثيقة حريتها التي طالما كانت تسعى لها وتسعى وراءها، الحرية التي أدّت بفنائها من أجل التخلّص من القيد الذي كبّلها، وتبين من خلال النّهاية حالة البيت «لقد استفاق الراقدون، وخُيّل إليهم أنّهم لم يروا المنزل الكبير. طُلسم، أو رفعته يد عملاقة. لم تبق إلاّ الوردة في المكان. عجبا أيمكن أن يختفي المكان، ولا يبقى إلاّ المكان؟»[2]، بالتالي نستنتج أن تأثير المكان سواء على الشّخصيات أو على حياة المبدعين تكشف عن وجود صلة قوّية بين كلا الطرفين بالمكان، ومنه تبقى مرتبطة به بالنسبة للشخصيات من خلالها تفاعلها مع الأحداث داخل المكان أما المبدع من خلال اختياره للمكان الذي يكتب فيه.

---

[1]– نصيرة زوزو: **بناء المكان المفتوح في رواية طوق الياسمين لواسيني الأعرج**، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد الثامن، 2012، ص 22.

[2]– حفيظة القاسمي، **غزالة**، ص 125.

التسجيلية في رواية "غزالة"

أولا: تعريف الرواية التسجيلية

1/- مصطلح التسجيلية

2/- تعريف الرواية التسجيلية

ثانيا: الخصائص العامة المحددة للرواية التسجيلية

1/- الرواية التسجيلية والحدث

2/- حضور التاريخ في الرواية التسجيلية

أولا: تعريف الرواية التسجيلية

يعد البعد التسجيلي في العالم الروائي نوعا من أنواع التحديث الروائي الذي يتمثل في إدماج المادة التسجيلية المستمدة من الوثائق والصحف والتقارير وإحلالها في النسيج النص الروائي، كما يمكن أن نلتمس هذا المظهر الفني الجديد في ذلك الجانب التفصيلي الذي قد يأتي فوتوغرافيا مسهبا في الوصف حيث يتمكّن القارئ من الوقوف على أهمية البعد التسجيلي الذي يرهن المادة الروائية بما فيها من طرائف ونوادر التي يتم توقيفها بنفس روائي خاص «إذ يستدخل الروائي في هذه المادة التسجيلية ويمنحها صياغة جديدة، يطبعها بمقاصده وتصوراته، إذ أنّ الدلالة المبتغاة من ذلك الإجراء الفني هي تحويل المتعيّن إلى الرمز الواقعي وهذا الرمز بدوره إلى منتوج مجاور للشروط الواقعية يعاين فيها الكاتب العالم من خلال منطق مجازي»[1].

واعتمادا على أقوال بعض النقاد ونظرياتهم، سنحاول وضع تعريف "للرواية التسجيلية" لإزالة اللّبس والغموض عن هذا النوع الروائي، ولذلك قبل التعريف لمفهوم الروائية التسجيلية، ارتئينا أن نتوقف عند مصطلح "التسجيلية".

---

[1]– عبد المالك أشهبون: **آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة**، دار ما بعد الحداثة، فاس، المغرب، ط1، 2005، ص50.

1/- مصطلح التسجيلية:

أ/- لغة:

التسجيلية مصدر صناعي من سَجَّلَ، يُسَجّلُ، تَسْجِيلاً، وهُو تقيّد الشّيء وتَدوينه[1] والمُسَجّلْ، هو المقيّد المُدوِنْ، والمُسجّلَ، المُدَونْ.

ب/- اصطلاحا:

هو ملاحظة زمنية تلتزم بالتسلسل الزمني كأساس لترتيب الأحداث، والتسجيلية في الرواية هي نقل للأصوات التاريخية[2].

تدل التسجيلية بهذا المعنى، على تدوين الشيء وتأريخه، وهي تتضمن ما يفيد التوثيق والتأريخ.

إنّ التسجيل وإن كان تسجيلا للواقع إلاّ أنه ليس نقلا له، وإذا كانت المسجّلة وهي إسم فاعل من سجّل تقوم على إلتقاط كل شيء وتسجيله بشكل أوتوماتيكي، فإنّ التسجيل في المجال الأدبي أبعد من ذلك فإنه يقوم على الاختيار والانتقاء وإعادة الكتابة[3].

فالطريقة التسجيلية «هي منهج خاص في تقديم معلومات معيّنة للناس عن العالم الواقعي»[4]؛ أي محاولة تقديم حقيقة أو واقع الحياة من حولنا، حيث تساعد الناس على فهم الحياة والمجتمع والعالم المحيط بهم.

وبعد كشف الغموض عن مصطلح التسجيلية وما يولي به، سنتناول على ضوئه وعلى ضوء آراء النقاد، تحديد مفهوم الرواية التسجيلية.

---

[1]- المنجد الأبجدي: **معاجم دار الشرق**، المطبعة الكاثوليكية، لبنان، ط8، 1990، ص539.

[2]- سعيد علوش: **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص110.

[3]- المنجد الأبجدي، ص949.

[4]- هاشم النحاس: **الروائي والتسجيلي، دار الحرية**، بغداد، دط، 1980، ص205.

2/- تعريف الرواية التسجيلية:

الرواية التسجيلية شكل من الأشكال الجديدة التي ظهرت لتواكب التطور الكبير الحاصل في المجتمعات الحديثة، ومعالجة قضاياها ومشاكلها، إذ تعتبر «الطابع الغالب على الرواية هذه الأيام، فهي أكثر الألوان تناولا لدى الروائيين»[1]، فالكاتب من خلال نزوعه لها يرغب في الاقتراب بعمق من فطرية الوقائع وصدقها الطبيعي وتعرف الرواية التسجيلية على أنّها: «تفاعل بنّاء بين رواية الحدث التي تقوم أساسا غلبة العنصر المكاني، أو الرواية الدرامية التي تقوم على غلبة العنصر الزماني»[2].

وقد تأخذ صيغة التشويق والإمتاع من أجل اضفاء بعد جمالي داخل النص الروائي فنقول أنّها «بنية معرفية عقلية، يجرى تأطيرها جماليا، ضمن بنية روائية أشمل غايتها الإمتاع الفني والجمالي وتحقيق البعد الشعري المتضمن للتوثيق الحدثي عبر المواءمة بين التأريخي والروائي»[3].

فالرواية التسجيلية إذن واحدة من الالتفاتات التي ساهمت في تسيّد الرواية على الرغم من أنّها بنية معرفية عقلية. استطاعت الرواية تأطيرها ضمن بنية أشمل ذات طابع جمالي ممّا منحها بعدا تكامليا في حين أنّ «المتأمل للرواية التسجيلية قد ترسم أمامه علامات استفهامية تقضي إلى الخوف على الجنس (الرواية) من أن تستهلكه التسجيلية وتحوله إلى شكل كتابي آخر»[4]، أو ربما «تعمل التسجيلية على نحو مقصود على هدم الخيال السردي»[5]؛ وذلك أنّ الرواية العربية بصفة عامة، حاولت أن تقدم نفسها في إطار التسجيلية وقد اتخذت سمات معينة.

---

[1]- إدوين موير: **بناء الرواية**، تر: ابراهيم الصوفي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ط1، 1965، ص113.

[2]- المرجع نفسه، ص 93.

[3]- المرجع نفسه، ص 74.

[4]- محمد قاسم نعمة: **الرواية العربية والمغامرة التسجيلية**، مجلة الخليج العربي، العدد 2.1، المجلد 44، 2016، ص 182.

[5]- الصادق قسومة: **طرائق تحليل القصة**، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 2000، ص24.

إنّ ما يبرّر للتسجيلية وقوفها خلف الرواية، هو كون الرواية بشكل عام تقدم للقارئ عالما يشبه عالمنا المألوف، كذلك فإنّ التسجيلية «تميل إلى الحدث الذي يمكن أن يتمظهر في أشكال مختلفة، ومهما قيل في أمرها وإمكانية هيمنتها على الجانب الفني، يبقى الأمر مناطا بالكاتب وقدرته على جعل التاريخ والوثائق مجرد خلفية، مما يجعل التسجيلية تشكل الجزء مقابل الكل»[1].

والمتأمل للرواية التسجيلية، يلاحظ أنّها تقوم بدمج اللغة التسجيلية لغة الوثائق والصحف والتقرير كنوع من الاستحداث التقني يقول إدوارد الخراط في هذا الصدد «نشير إلى الاستحداث التقني الذي يتمثل في دمج اللغة التسجيلية لغة الوثائق والصحف والتقرير المباشر، داخل تيار آن من هذه التيارات... وهي تقنية تستدعي الواقع استدعاءً يُعنى بمتطلبات العمل الفنّي، وينتهي في النهاية إلى الارتباط اللصيق بشكل خاص لهذا الواقع»[2].

فضلا عن هذا أنه يمكن تقفي عناصر المادة التسجيلية من خلال مجموعة من النصوص المقتطفة من مراجع ومجلات وتقارير سواء كانت اقتصادية، اجتماعية أو سياسية إضافة إلى الخطب والأحاديث الصحفية، وحتى المادة العلمية لم تستثني من هذا التوظيف لكي يتم تطويعها وإخضاعها في النهاية لمواصفات الجنس الأدبي الذي يحتضنها، فتطبع بخصوصيتها وتأخذ بسماته العامّة، كل هذا وغيره يلزمنا بفهم جديد للرواية ومعرفة بالطرق الفنية التي تمر بها، وتصعيد هذه الوقائع ذات الطابع المرجعي لكي تصبح وقائع ذات بعد فني بالأساس.

---

[1]– محمد قاسم نعمة: **الرواية العربية والمغامرة التسجيلية**، ص 182.

[2]– إدوارد الخراط: **إستجلاء لأفق الحساسية الجديدة**، جريدة القدس العربي، السنة الرابعة، العدد 1050، الأحد 27، أيلول/ سبتمبر، 1992.

بما أنّ الرواية التسجيلية لا تنشأ من فراغ فهي بهذا الأمر «ثمرة للبنية الواقعية السائدة الاجتماعية والحياتية والثقافية على السواء، وهي ثمرة بلغة التخييل لا بلغة الاستنساخ والانعكاس المباشرة، أي هي تعبير إبداعي صادر عن موقع وموقف وممارسة وخبرة حية وثقافية في قلب هذه البنية الواقعية»[1].

يمكن أن نخرج بنتيجة من خلال هذا التعريف أنّ الرواية التسجيلية تستطيع أن تختار الواقع واستنساخه إلى إعادة بناءه محملا بعناصر تخيلية، تمكن المتلقي من التقاط ما وراء الواقع واستطاعت أيضا أن تحتوي في بنيتها مختلف الأشكال التعبيرية الأدبية من (قصة، مسرح، شعر)، وأن تصبح ملتقى خطابات متنوعة سواءا أدبية كانت أم غير أدبية.

[1]– عبد المالك أشهبون: **آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة**، ص58.

ثانيا: الخصائص العامة المحددة للرواية التسجيلية

إنّ الرواية التسجيلية كما نعلم هي بحث بطبيعة الحال يستدعي التوثيق والتسجيل، إلاّ أنّ الإعتقاد بأنّ الرواية لا تقوم إلاّ بتسجيل لما يحدث في الواقع هو اعتقاد خاطئ نوعا ما، ذلك أنّ العمل الروائي ليس مرآة يقوم بعكس ما هو موجود في العالم الخارجي وإنّما هو ذاكرة يقوم بتخزين ما يراه ليعيد قياسه من جديد.

كما أنّ الرواية لا تقوم بتسجيل الظواهر الخارجية ونقلها مباشرة، وإنّما تقوم بالتعامل مع الواقع باعتباره جزءا لا ينفصل عن الحياة الداخلية للإنسان، فهي لا تعكس الواقع وإنّما تحيل على أن العالم يجب أن يكون شيئا آخر فـ «الكتابة لا تحاكي شيئا آخر سوى ذاتها».[1]

وعليه لابد من الانطلاق من الخصائص العامة والمحددة التي تساعدنا في تصنيف عمل ووصفه بأنه عمل تسجيلي ويظهر هذا من خلال اتكاء العمل بشكل عام على عنصرين أساسيين في الرواية التسجيلية، يجعلان كلّ تحديد للعمل التسجيلي متنوع ويمكن تحديد نوعين وهما:

1)- رواية تسجيلية مرتبطة بالأحداث.

2)- رواية تسجيلية مرتبطة بالتاريخ.

---

[1]- جان إيف ناديبه: **النقد الأدبي في القرن العشرين**، تر: قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ط1، 1993، ص323.

1/- الرواية التسجيلية والحدث:

يستطيع القارئ الملّم بعالم الرواية، أن يصف رواية معيّنة بأنها تحتوي على علامات تسجيلية إذ تمت ملاحظة أحداثها و وقائعها، من الخارج، أيضا عن طريق الإمعان في تحليل القضايا والإسهاب في عرض العديد من المشاكل الاجتماعية والمعطيات التاريخية، وبالتالي ترتبط الرواية التسجيلية بحدث ما، وهي بهذا الارتباط تشير إلى المساحة التي تأسست عليها كونها ارتبطت بما هو اجتماعي أو سياسي «لأن اختيار حدث في حد ذاته، هو نفي للأحداث الأخرى الممكنة، الأمر الذي يساعدنا على فهم موقف الروائي من شخوصه ومن ثمة وجهة نظره (فلسفته ونظريته الاجتماعية والسياسية).»[1]

كما أنّ التسلسل الصارم للأحداث في الرواية التسجيلية هو الذي يجعل التغيير ضروريا لأن التغيير كما نعرف هو من خصائص الحياة اليومية إذ أنّ «حقائق الزمان والمكان في الحياة اليومية مطلقة تماما، وكل ما فيها، إنّما هو تسلسل مستمر من التغيير والأحداث تتبلور هنا وهناك تبلورا ذا معنى ولكن دون أي تصميم»[2]

ويخلص أيضا ايطار الرواية التسجيلية في نظرياتها وفي رؤيتها للحياة الإنسانية عند بدايتها وعند نموها وعند نهايتها، فالحياة الإنسانية في الرواية التسجيلية تكمن في مواجهة التغيير الدائم لهذه الحياة «فالحياة أو التغيير ليس شيئا منظما قط، إنّما لشموله يتضمن كلّ شيء»[3].

---

[1]- خليل رزق: **تحولات الحبكة**، مؤسسة الأشرف للطباعة والنشر، ط1، 1998، ص46.

[2]- إدوين موير: **بناء الرواية**، ص 92.

[3]- المرجع نفسه، ص 95.

إنّ الحدث الذي تعتمد عليه الرواية يعرض بصفة عامة من خلال جانبه الراهن «لكن ومادام الحدث مرتبطا بالراهن، فإنه قد ترتب عنه بعض السلبيات أهمها، أن الأديب لا يمكنه تحقيق التباعد الكافي الذي يمكنه من أن يحافظ على المسافة اللازمة معه، إذ أنّ التقرير السريع لا فائدة تترجى منه مما يجعل البحث عن تجاوز هذه الصعوبة أمرا ملحا»[1].

ويمكن تجاوز هذه الصعوبة إذا كانت تقف وراء العمل عبقرية الأديب الحاذقة، فكثيرا ما نصادف طبائع قادرة على التفاعل مع الأحداث المتنوعة وتقديم أعمال رائعة.

وبالتالي، فإن نجاح أي عمل تسجيلي ككل يرتبط بالحدث بصفة خاصة وأيضا بأذواق الجمهور وفذّة الكاتب بصفة عامّة، لأن العمل الأصيل دائما يضيف عناصر جديدة تضفي جمالية فنية داخل العمل الروائي.

ولقد أبرزت الروائية "حفيظة القاسمي" في روايتها "غزالة" جملة من الأحداث المسجّلة وقد مالت الرواية إلى تسجيل الحدث الذي يمكن أن يظهر في أشكال مختلفة، وعليه فالرواية تستيقظ في الإنسان من خلال حدث غير متوقع سواءا، أكان داخليا أم خارجيا، وهو ما أسهمت الروائية في إظهاره، كما في المقطع التالي الذي يعتبر حدث مسجلا في ذاكرة الشخصيات وصفت فيه حالة أهل القرية أثناء اختفاء الأم المباركة التي كانت لها قداسة في القرية فكان حدث غير متوقع الحدوث تقول الساردة «القرية في استنفار أو في احتضار، الوجوه مصفرّة وكأنّها تنتظر الفناء. رائحة الخوف والرّعب والأفواه الصّامتة تفوح من الأنفاس والأعين والأدبار...

لم يعد النهار مضيئا. وكأنّه يستمد نوره من طمأنينة هؤلاء. واستحيت الشمس من الضّحك. أمّا الطيور فرف صامت وهديل.

---

[1]– لدزر فوزي: **البنية الفنية والإجتماعية في الرواية التسجيلية رواية "خبر إختطاف لغبريال غارسيا"**، مذكرة مكملة لنيل درجة ماجيستر، مناقشة، جامعة الجزائر، 2013، ص 19.

الأحمر ذابلة الآذان، منكسّة الرؤوس. الكلاب لا تنبح، والقطط لا تبارح رماد الكانون وسط الأكواخ. أطفال القرية أصابتهم العدوى، فلم يتصايحوا، لم يهزجوا، ولم يقيموا الأعراس، ولم يرسموا بالطين منازل الأحلام.. ظلّوا واجمين وكأنّهم الأقزام الهرمة، بعظهم ينظر إلى السّماء، يبحث في رزقتها عن عجوز ومجمرة»[1].

من هنا نفهم السرّ الكامن من وراء أهمية وتداعيات العجز واليأس في بناء الرواية، أيضا التركيز على المكان "القرية" في تسجيل و وصف الحدث بدقّة، وذلك لما يعبق به من قضايا وأحداث تساهم في بلورة أفعال الشّخصيات، وهنا تتجلى علاقة الروائي بالحدث بصفة مناسبة ينطلق منها ويشكل في الآن نفسه حافزا لكتابة أنواعه وهذا يستدعي الارتباط الحميم والانسجام بينهما.

يعد الحدث في الرواية: «بمثابة العمود الذي تقوم عليه بينيها، فالروائي ينتقي بعناية واحترافية فنيّة الأحداث الواقعية أو الخيالية التي يشكّل بها نصّه الروائي، وهو يحذف ويضيف من مخزونه الثقافي ومن خياله الفني الذي يجعل من الحدث الروائي شيئا مميزا مختلف عن الواقع في عالم الواقع »[2].

كما أنّ الأحداث التي ترتبط بتسجيل صفحات عن الذات ومعاناتها تعتبر جزءا أيضا من هذا النوع في الكتابة، فالحدث الذي تعتمد عليه الرواية بصفة عامة يعرض معاناة شخصياتها وقد أبرزت هذا الروائية في إحدى شخصياتها المحورية المدعوة "حورية" عندما بدأت تستحضر ذكرى أخاها "دحمان" الذي بقي مسجلا في ذاكرتها، حيث انطوت على خصوصيات وخبايا الماضي لتقع في مستودع الذاكرة ومن ثم ترميم الأشلاء المتناثرة للذاكرة لاستحضار الماضي، فاستعادت أحداثه وهذه العملية «تتضمن كل مظاهر الحياة المختلفة، أو كل شيء يحدث، وهي التي تتألف منها الرواية التسجيلية»[3]، تقول الروائية في هذا

---

[1]– حفيظة القاسمي: **غزالة**، ص22.

[2]– سيزا قاسم: **بناء الرواية**، ص42.

[3]– إدوين موير: **بناء الرواية**، ص 101.

الصدد «دحمان يحتّل عقلها. دحمان الآن يطفو، ويلّح. كلُّ المكان يذكّرها به، وهذه الصفعة التي ألقمتها خدّ ابنها كانت بفعل ذكراه.. أوّاه كيف تسربّت إليها كما الدخّان، كيف انسلّت بشفافيّة عبر الشروخ... وكأنّها تعيش اللّحظة، وكأنّ صراخ الأمس يخترق الذاكرة مثل البراغي... لم تنس. كان كلّ جرح فيها يتفتق. زفرت:

دحمان يا أخا أرضع أخته حليب العلقم.»[1]؛ وسترسل الروائية تسجيلها لتفاصيل هذا الحدث فتقول: «ها هي تتذكّر تفاصيل الحكاية دون أن تلوم نفسها على السطر الذي عثّر خطاها زمانا ولم يكتمل....

– قالت له يوما وهي تفرك ظهره بالطين:
– ما سرّ هذا التغيير يا دحمان، وقد كنت أحتال عليك لتغسل وجهك؟
– أجابها بعنف: هل... هل... هناك مشْشْكلة؟
– ضحكت وهي تُحرّك رأسها:
– لا... لا مشكلة يا أخي.
– ثم واصلت فرك ظهره. ».[2]

نلاحظ في كلا المقطعين سيطرة على الحدث أو الموضوع الذي تصوره الكاتبة، لا على الظروف المحيطة بالحدث وقد انصّب هذا البعد التسجيلي على الحنين والشوق الذي كانت تكابد تفاصيله "حورية" لأخيها "دحمان"، مما أضافت هذه السمة ميزة خاصّة، وقد وظفت التسجيل لتفسير الموضوع أو الحدث ولتقدمه في قالب جذاب يعتمد على (الذاكرة) كأساس لبناء الحدث، لذلك نرى أنّ هذين المقطعين السابقين الذكر قابضين على الحدث المسجّل في ذاكرة الشخصية، وذلك أنّ «الأدب التسجيلي كما هو نوع من أنواع القول الذي يصاغ بأسلوب أدبي روائي، هو في الغالب وصف لحدث اجتماعي أو اقتصادي أو سياسي، أو أي نوع آخر من الأحداث»[3].

---

[1]– حفيظة القاسمي: **غزالة**، ص34.

[2]– المصدر نفسه، ص36.

[3]– سامي قدوح: **منابت القصص في الأدب العربي الحديث**، دار المؤلف للنشر والتوزيع، دط، 2015، ص440.

كما يمكن الإشارة أنّ الروائي في تسجيل أحداثه يختار شخصيات من أناس قريبين منه، وهو يعرف الكثير عنهم وعن انتماءاتهم البيئيّة والاجتماعية، ويعرف جلّ التفاصيل المحيطة بهم «لذلك سهّل على الروائي أن يتعامل مع الغريب والمألوف والأزمات المحلية، بدلاً أن يخوض في معارك البشرية التي سمع عنها، أو قرأ تاريخها وبحث في سجلاّتها»[1].

وبالتالي تظهر رواية "غزالة" للكاتبة "حفيظة القاسمي" اهتماما ملحوظا بالمادة التسجيلية للأحداث وقد وردت بتناغم كون أنّ الشخصيتين المحوريتين "حورية"، "غزالة"، قد ألمتا بهذه المادة، وتعطي شخصيتها بعض الأحداث الاجتماعية والواقعية للمجتمع التونسي، كما تبرزه الكاتبة في هذا المقطع الذي بينت فيه كيف بقيت "غزالة" محفورة في ذاكرة أهاليها بفضل شجاعتها لتحرير قريتها من العبودية كما يبقى المناضلين والمجاهدين مسجلين في ذاكرتنا لنضالهم وكفاحهم من أجل الحرية تقول الساردة «ختمت فتاة رسالتها إلى حبيبها المهاجر بقولها: "... وبين الحين والحين يستفيق الإدراك على ومضه، أو على إحساس أشبه ما يكون بقناعة، وهي أنّ غزالة لا تزال تحيا بيننا، تنزرع وردة يفوح عطرها كلّ فصل، تعانق أيّامنا الحائرة، وتمدّنا بالأمل. وتوحي لنا أنّه بين الخريف والشتاء يولد ربيع عجيب من صراخ الشريان الحيّ يولد، ومن غناء الحقول... »[2].

ربّما نجد أنفسنا نتساءل لما اختارت الكاتبة تلك الشخصيات وأغفلت عن أسماء أخرى وذلك «كون النّص الروائي فنا أدبيّا، إلا أن شخوصه تبقى اختيارا محددا، وما دمنا نحتار إذ نحن نغفل المجموع العام لصالح ما اخترناه ضمن رؤية خاصة بالمختار»[3]؛ وهو هنا الكاتبة، ورؤية الاختيار هذه قد تكون مفهومة و واضحة، وهو ما يظهر في هذه الفقرة التي ركزت فيها الروائية على شخصيتها المحورية "حورية" واختارتها كونها سجلت في أحداثها

---

[1]– لدزر فوزي: **البنية الفنية والاجتماعية في الرواية التسجيلية**، مذكرة ماجيستير، ص 19.

[2]– حفيظة القاسمي: **غزالة**، ص126.

[3]– مروان سليمان: **إغراء الواقعي والتسجيلي للتخييل الروائي**

الموقع الإلكتروني: http://www.sahafi.jo/arc/art1. php?id=eca3bdf5f729e9d5e149a5c8032c9f

على الساعة 13:45 يوم 14 جانفي 2018

جلّ الوقائع المرتبطة بالواقع التونسي تقول « في الماخور... زارها اثنان.. تذكّرت في الأول مواجع كثيرة.. رأت ليلا ونارا ورصاصة... عرفتْه، ولم يعرفها قالت له:

– لم زرت المكان

– أفرغ كبتي... فقد حئت أبحث عن حوريّتي... أخبرتني أمّها أنّها تاهت... لم أجدها بين الأحراش والوديان والسّهول... فدخلت المدينة أسأل عنها الطريق، فخفت الفتنة، فدخلت أحصّن نفسي..

– إذا دخلتْ حوريتك المدينة... غرقتْ في الوحل.

– سأنتشلها..

– لا تغالط نفسك... فالوحل الذي قد تكون غاصت فيه لن يغسله إلاّ دم العاشق. ».[1]

إنّ الصورة التسجيلية لهذا الحدث تتجلى في كون أنّ ذاكرة "حورية" استحضرت قصتها مع "المقاوم الجريح" الذي أحبته، وأول ما رأته تذكرت لحظة جاءها محملا بدماء التضحية من أجل استقلال البلاد وهو ما عبرت عنه بدلالة (اللّيل، النار، الرصاص) كما نلتمس في هذا المقطع أنه لم يخلو من نفحات تسجيلية مرتبطة جوهريا بدفاتر الاستعمار، وما أفرزته من تحولات ونتائج، وقد استحضرت فيه الشخصية محطات زاخرة بالألم والويلات، وسجلت ذاكرتها معاناة الجبروت والسلطة الذكورية التي اغتصبت ضحكتها الحالمة، تستأنف الساردة قولها: «أمّا الثاني... جاءها متعتعا بالسّكر. عرفها ما إن دخل. قال لها:

– أنت العربية المتوحشة... لكنّني أحبّ هذا النوع من الوحّش.

– ماذا تريد منّي؟ لقد لطّخت شرفي، وسلبتني أهلي...

---

[1]– حفيظة القاسمي: **غزالة**، ص67.

– الشّرف... الشّرف... ها... ها... ها... كفى حديثا عنه أرجوك..».[1]

يظهر البعد التسجيلي لهذا الحدث في كون أنّ الكاتبة أرادت من خلاله أن تبيّن السلطة الذكورية، وسلطة القمع، وقمّة الوحشية التي يمتاز بها الرجل، لأنّ معظم النساء مجرد ضحايا لهذا الذكر، وكأنّ المرأة مجرد جسد بالنسبة له، وهنا ربطت وضعية المرأة كيف كانت في المجتمع التونسي، ومن جهة أخرى ربطت شخصية "حورية" وما جرى لها في الماضي عندما سلب شرفها من أحد المعمرين وبقى مسجلا في ذاكرتها، لتستدعي من خلاله صورة المجتمع التونسي سابقا للمرأة، لتشكل لنا بذلك رواية تستقي منها بعض الملامح الأنثى وموقفها من الرجل لأنه «من أهمّ القضايا التي تشغل الأنثى موقفها من الذكر، اتجاهاتها العاطفية نحو القبول أو الرفض سواء المطلق أو النسبي، أي التحيز له من أوله أو حتى الوقوف في المنتصف».[2]

وكأنّ الحدث المسجل هنا في هذا المقطع له موقف غير عادي نلتمس ملامحه من زاوية الصورة التي قدم الرجل بها.

وعليه يظهر من خلال ما سبق كلّه دور الحدث في تحديد أي عمل تسجيلي ويفتح المجال للبحث عن خصوصيات أخرى، تمكن بفضلها تحديد الأعمال التي تنتمي إلى هذا الصنف الروائي.

---

[1]– حفيظة القاسمي: **غزالة**، ص68.

[2]– مروان سليمان: **إغراء الواقعي والتسجيلي للتخييل الروائي**، الموقع الإلكتروني.

2/- حضور التاريخ في الرواية التسجيلية:

إنّ الحديث عن التسجيلية وحضورها في الأعمال الأدبية، لا يمنعنا بكل حال من الأحوال عن الحديث عن حضور التاريخ فيها، وذلك باعتبار أنّ التسجيلية حدث مضى وجرى تأريخه وتسجيله وبهذا لابد من ننطلق من خطين أساسيين ألا وهما الرواية والتاريخ معا.

فالرواية جنس أدبي ظهر في الغرب، وسرعان ما حظي بانتشار واسع وهذا الانتشار بقدر ما وضع الرواية في مقومات أجناسية متعددة «فالرواية جزء من ثقافة المجتمع والثقافة مثل الرواية مكوّنة من خطابات تغنيها الذاكرة الجماعية، وعلى كل واحد في المجتمع أن يحدد موضعه من تلك الخطابات[1]».

أمّا التاريخ الذي نتحدث، وهو التاريخ الذي لا نزال نتفاعل معه، فالتاريخ بكلّ مكوناته ورموزه بخاصة التاريخ العربي، أصبح مادة أساسية في بناء كثير من الروايات العربية مما يضفي عليها الحيوية والتفاعل في الأبعاد الثقافية والمعرفية.

وبالتالي فالتاريخ هو «تلك المادة المنجزة الصلاحية التي مرّ عليها زمن لا بأس به، يضمن حدود المسافة التأمينية بين (الكاتب) وبين المادة المحبّكة»[2].

في حين يرى آخرون أنّ التاريخ «محلّ يتقاطع فيه مفهومان، فهو من جهة جملة الأحداث والوقائع التي جرت في أزمنة ماضية، ومن جهة أخرى ذلك الخطاب الذي يصوغه شخص معيّن في إحداثيات زمنية ومكانية محددة، ليصف ما وقع من أحداث كبرى في

---

[1]-ميخائيل باختين: **الخطاب الروائي**، تر: محمّد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت، ص14.

[2]-واسيني الأعرج: **الرواية التاريخية أوهام الحقيقة**، أبحاث ندوة الرواية والتاريخ، دار الكتب القطرية، دط، دت، ص09.

الأزمنة الخوالي»[1]؛ وعليه وبعد تحديد مفهوم كل من الرواية والتاريخ يمكن تحديد التفاعل بينهما، وهو كونهما يشتركان في كون أن كل منهما يعدّ خطابا.

كما يمكن الفرق بين الرواية والتاريخ في طريقة تناول كل منهما للمادة نفسها فالأمر يتعلق بالوظيفة المرجعية والتخيلية في الخطاب التاريخي والروائي «فالمؤرخ وإن خُيّل يظل متحركا في مجال المريع، أمّا الروائي فإنه وإن يرجع إلى الواقع ماضيا أو حاضرا يظل خطابه مفتوحا في حقل المتخيل»[2]؛ بمعنى هنا أن طريقة الروائي في التعامل مع الأحداث التاريخية تختلف عن طريق المؤرخ الذي يهمش التاريخ، والذي يؤدي إلى إعدام الحقيقة، في حين أن الروائي يهدف إلى المزيج بين ما هو تاريخي وما هو متخيّل بغية بناء معمار روائي يضفي عليه بعدا جماليّا خاصًا.

وعندما تفتقد الرواية وقائع التاريخ خاصة عندما يقوم المتخيل وكأنّه واقع ملموس، فهذا يضاهي الواقع بكل تفاصيله، مثلما تفعله الرواية التسجيلية، فإنها تفقد صفتين، صفة الرواية لأنها تحاول أن تضاهي التاريخ هذا، وتفقد صفة التاريخ لأنها تنشأ جوهريا داخل نظام المتخيل، فتصير ذلك الجنس الذي يحدد هويتها الأساسية التي تنظم بنيتها وعوالمها.[3]

ويكمن خلاص الروائي في استخدام تقنية التحويل الروائي «فبفضلها تفقد المادة التاريخية الأولية زمنها عندما تفقد استقلالها الذاتي»[4]؛ بمعنى أنه عندما تحولها الكتابة الروائية إلى مادة جديدة ذات زمن جديد هو زمن الكتابة الروائية، وعليه يبقى عنصر المتخيل المكاني هو المتحكم في النسيج السردي، مما يؤكد حق الكاتب في تغيير حوادث التاريخ وترتيبها وتأويلها.

---

[1]– مجموعة من الباحثين: **الرواية والتاريخ**، تقديم/ د. عبد الله ابراهيم، المجلس الوطني للثقافة والتراث، قطر/ الدوحة، دط، 2006، ص53.

[2]– واسيني الأعرج: **الرواية التاريخية أوهام الحقيقة**، ص12.

[3]– لدزر فوزي: **البنية الفنية والاجتماعية في الرواية التسجيلية**، ص 134.

[4]– المرجع نفسه، ص 134.

وإذا وضعنا القضية التي تعالجها رواية "غزالة" في إطارها التاريخي، لوجدنا أنها تدخل في إطار الحرب في تونس في العهد الماضي، حيث انطوت الرواية على إشارات تاريخية ورموز سياسية التي شكلت الحدث في تلك الفترة من القرن الماضي، مما جعل المحتوى الروائي أسير لهذه النبرة التي لم تستطع الإفلات من قبضة النزوع التسجيلي الهادف إلى تصوير الواقع، وهو تصويري يكاد يتبرأ من نغمته الأدبية الفنية فكانت التسجيلية في هذه الرواية «هي نقل للأحداث التاريخية الواقعية»[1]؛.

لقد رصدت الكاتبة "حفيظة قاسمي" بداية الصفحة الأولى من الرواية حدثا تاريخيا مسجلا، وذلك من خلال الشروط التي وضعتها قبل أن ندخل عالم غزالة «أن تعتبر أنّ 1956+11=1967»[2]، قصدت الروائية من خلال هذا أنّ الأحداث قد دامت من 1956 إلى غاية 1967 لمدّة دامت 11 سنة، لكن المقصود بالعملية الحسابية أنّ الأحداث لم تنته بعد هذه المدّة بل تواصلت نتائجها.

ويمكن الإشارة أنّ الرواية كعمل فنّي مكتمل البناء هو الذي قام باستدعاء التاريخ ليس من أجل التاريخ ، وإنّما لتصبح الرواية تاريخا، أي أنّ هذا الاستدعاء «استدعاء من إيحاء لمعالجة واقعة أو مجموعة من الوقائع في حياة الأمّة العربية»[3]؛ فالروائية حفيظة القاسمي سجلت التاريخ ليكون محطّة «والتسجيل الحي الذي ينجح فيه الفنان كثيرا أو قليلا، في أن ينقل لنا قبح المحتوى إلى جمال الشكل»[4].

---

[1]– فليح مضحي أحمد السامرائي: **مستويات نقد السرد عند عبد الله أبو هيف**، دار المنهل للنشر والتوزيع، دط، 2016، ص165.

[2]– حفيظة القاسمي: **غزالة**، ص07.

[3]– أحمد بقّار: **الرواية والتاريخ عند "واسيني الأعرج" الاستدعاء والدلالة**، مجلة أصوات الشمال، الأحد 25 نوفمبر 2017 الموقع الإلكتروني: (http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p%3A988a=32291) على الساعة 15:00 يوم 12 فيفري 2018.

[4]– عبد المالك أشهبون: **آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة**، ص54.

من جهة أخرى لتبيّن لنا أن أحداث الرواية لم تصبح استثناء، بل أصبحت نمط عيش وأنه بالرغم من دوام الثورة التونسية لمدة 11 سنة فإنّ سنة 1967 ليست بنهاية كل آثار الاستعمار، وهو ما بيّنته هذه الفقرة من الرواية «لقد انتهت الحرب. لا خوف. لا فزغ. حمل الغرباء خطاطيفهم العملاقة. رحلوا مثل غول. حملوا ما نهبوا. وتركوا من قتّلوا وأبادوا حفرا للذاكرة...»[1].

إنّ الغرض من توظيف هذا الحدث التاريخي، أنّ الكاتبة أرادت أن تمازج بين ما هو واقعي وتسجيلي من خلال التواريخ التي وظفتها إذ أنّ «المهيمن التسجيلي هذا في صيرورة تطور التجربة الروائية»[2].

إنّ الرواية التي تحاور التاريخ، رواية تحاول إثارة الحاضر وذلك استنادا إلى حدث في الماضي، بعبارة أخرى يمكننا القول أنّ الرواية تهدف من خلال تعاملها مع التاريخ إلى إعادة بعث ذلك التاريخ وإحياءه وتسجيله، وعندما نتحدث عن التاريخ فإنّنا نتحدث عن علم يتحرى الدقة في تصوير واقعة معيّنة وارتباطه بتواريخ وأسماء وشخصيات، كما في هذا المقطع الذي سجّل فيه الحدث التاريخي بعد 11 سنة من الاستقلال إلاّ أنه لا يزال مسجلا في ذاكرة الشخصيات تقول الساردة «إن منصورًا لا يزال يتحدّث بلغة الحرب بعد إحدى عشر سنة من الاستقلال. ههه... لقد انتهت الحرب يا صديقي. رحل العدّو، ولم يبقى إلاّ الأحرار على هذه الأرض العزيزة، لم يبقى إلاّ الأحرار.».[3]

---

[1]– حفيظة القاسمي: **غزالة**، ص10.

[2]– عبد المالك أشهبون: **آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة**، ص56.

[3]– حفيظة القاسمي: **غزالة**، ص12.

فالحدث التاريخي هذا يعبّر عن إحساس التونسيين من أعماق صادقة نحو بلدهم أو بالأحرى رفضهم لكل المخططات الاستعمارية الدامية التي أدت إلى تمزيق كيان البلد، وقد بقيت مسجّلة في ذاكرة إحدى شخصيات الرواية "منصور" كدليل على رسوخ تلك المعاناة التي تعرض لها الشعب التونسي جرّاء الحرب.

كما تكشف رواية "غزالة" عن تسجيل لبعض الشخصيات التاريخية من الأقطاب الوطنية مثل "فرحات حشّاد"، الذين وهبوا أنفسهم من أجل التخلص من طغيان الاستعمار ونلتمس هذا في هذه الفقرة التي كانت الكاتبة تصف فيها رزانة وحكمة منصور «هو الذي عرف الكثير من الحقائق زمن الكفاح. عرف ثروة الوطن. عرف سياسة الزعماء. وسمع في مذياع أحد المقاومين الجزائريّين خطب فرحات حشّاد، فتوسّعت معارفه، وازداد حماسًا...»[1]؛ فهذا الحدث هو حدث واقعي ومسجّل في نفس الوقت في ذاكرة الشخصيات وذاكرة الكاتبة.

وفي نفس السياق وفي هذا المنحى التسجيلي الذي يؤرّخ لفترة من فترات التاريخ نجد أنّ رواية "غزالة" لا تخلو من نقل مباشر لبعض الصفحات والأحداث التي عرفتها تونس إبّان الاحتلال، فالفقرة التالية مثلا تحلينا الرواية على الجوّ الذي عاشته بعض المناطق في تونس وخاصّة النساء في فترة الاحتلال تقول الكاتبة «وستحدّثنا الأيام بكثير من الشّفقة، بعد أن يعبر الزّمن بهؤلاء، كيف كانت النساء والصبايا يطلين وجوههنّ وأجسادهنّ بروث الماعز والأبقار كلّما داهمت حملات التفتيش والترويع البيوت ليمنعنّ عنهنّ أنياب الوحوش. ستحدّثنا الأيّام عنهنّ وعن بعض الذين كانوا هنا ثمّ عادوا بجراح الحفاة. حفاة أبناء وطني، لكنّهم كتبوا بصمودهنّ وهن فرنسا على تربة هذا الوطن. »[2].

---

[1]– حفيظة القاسمي: **غزالة**، ص 14.

[2]– المصدر نفسه، ص 51.

يعبّر هذا المقطع عن صورة تاريخية مسجّلة هي صورة حقيقية للنسوة أيام فترة الاستعمار عندما كان يهجم عليهنّ، صورة فيها رحلة لمعاناة بلهيب الألم والقساوة الحارقة، لتكشف من خلال هذا المقطع بعض المشاهد التي تؤرخ لحالة نساء تونس، تؤرخ لألم الجسد الإنساني الذي يحاول المعمّر سلبه وتلطيخه دون رحمة وبذلك يتحول هذا الجسد معبّر لتمرير صورة لقساوة التي عانتها المرأة التونسية، ولقد استحضرتها لترصد الواقع البحت وبالتالي يمكن القول أنّ «استحضار التاريخ في هذه لأعمال يحاول من خلالها تصوير الواقع وإحياءه»[1].

ومن خلال كل ما تقدّم نستنتج أنّ حضور التاريخ في الرواية التسجيلية وامتزاجه بما هو واقعي وتسجيلي في آن واحد يشكل البنية العامة للرواية، ومن خلال هذا التلامس الذي يوجد بينهما يولد لنا حركة حيوية ونشطة تؤدي بكل حال من الأحوال إلى التفاعل مع هذه البنية كون أنّ «البنية التسجيلية لا تحتاج إلى شرح، فثمّة توظيف متوازن في بناء الرواية بين السرد والوقائع المنقولة».

[1]– لدزر فوزي: **البنية الفنية والاجتماعية في الرواية التسجيلية**، مذكرة ماجيستير، ص 134.

خاتمة

خاتمة:

إن البحث في موضوع الواقعية والتسجيلية في الرواية وعلاقته بخصوصية الكتابة النسوية موضوع جدير باهتمام الدارسين، فدراستنا لهذا الموضوع وتحديدا في رواية غزالة لحفيظة القاسمي أثمرت مجموعة من النتائج التي نراها مهمة في نهاية هذه الدراسة الأكاديمية والتي نعتبرها فاتحة لدراسات أخرى تركز على جوانب الواقعية والتسجيلية في الرواية النسوية التونسية، هذه الاستنتاجات الملمة بجوانب البحث نلخصها فيما يلي:

– أن الرواية النسوية التونسية قد عرفت عدة تحولات قبل أن تصل إلى مرحلة النضج، من مرحلة التأسيس، إلى مرحلة التطلع، ثم مرحلة التحول، بحيث حاولت التخلص من هيمنة الكتابة الذكورية المسيطرة إلى محاولة كتابة روائية نسوية تمتلك الحضور وتساهم في تطور المسار الروائي بكتاباتها.

– كما طرحت الدراسة الاتجاه الواقعي، فالرواية مرتبطة بهواجس الكاتب في انتمائه التاريخي إلى تيارات فكرية أو سياسية أو اجتماعية أو فنية أو إلى جميع ذلك، وظلت وفية للاتجاه الواقعي كونه أول اتجاه غربي تأثر به كتابنا في المشرق والمغرب، هذا الاتجاه الذي تكون من عدة أفكار جعلته يتفرع إلى كثير من الاتجاهات.

– ركزت هذه الدراسة على آليات التصوير الواقعي أبزرها الوصف إذ له أهمية كبيرة في إثراء النصوص الروائية، لأنه يعتبر مكونا هاما من مكونات الكتابة الروائية، وقد عمدت الكاتبة حفيظة القاسمي إلى توظيفه في الرواية للبرهنة على القدرة في التحكم في هذه التقنية من جهة، من جهة أخرى لتجعلنا نرى الأشياء أكثر وضوحا وتفتح أمام القارئ المجال ليكون تخيله دقيقا.

– أما بالنسبة للشخصيات فلم يكن ظهورها في الرواية على مسار واحد، ذلك كون الرواية قد أطلت على المجتمع التونسي لذلك نلمس فيها تنوعا في الشخصيات من (مناضلين،

معمرين، أطفال)، وقد ساهم حضور الشخصيات في تطوير أحداث الرواية فكانت هي المحرك الأساس لها.

– إن لحضور المكان الروائي في رواية غزالة دورا مهما، فهو ليس الإطار الوحيد الذي تدور فيه الأحداث فقط، وإنما هو العنصر الفعال لتلك الأحداث، وقد ارتبط حضوره فيها بالشخصيات مما ولد تلاحما داخل المتن الروائي، وهذا التلاحم بين المكان والشخصية كشف بدوره عن الحالة النفسية وأثرها في سلوك الشخصيات.

– تمكنت الرواية التسجيلية بفضل بنيتها الفنية الخاصة من أن تحتوي مختلف الأشكال التعبيرية، ومكنها من دمج وتوظيف اللغة التسجيلية؛ لغة الوثائق والصحف والتقارير كنوع من أنواع التجديد في الرواية الحديثة، مما أكسبها خصوصية وتميزا.

– خصوصية رواية غزالة المتمثلة في "التسجيلية" تتلخص في ثنائية (التاريخ، الحدث)، إذ يلاحظ حضور هذه الثنائية في هذا العمل الروائي.

– البعد التاريخي التسجيلي كان جليا في الرواية، وخاصة عندما تعلق الأمر بوقائع وآثار بقي أثرها محسوسا ودالا على وجوده.

– أما الحدث التسجيلي في رواية غزالة فقد اعتمد على مخزون الذاكرة والرجوع إلى الوراء، فوردت معظم الأحداث من الذاكرة وارتبطت بالشخصيات، وركزت الرواية في استعادتها للماضي على مقوم استرجاع شخصياتها للماضي البعيد كاسترجاع زمن الطفولة، أو الزمن التاريخي(الثورة)، وتهدف الاسترجاعات المذكورة إلى عمق التحول في الشخصيات وإبراز البعد التسجيلي المرتبط بها.

– تكشف رواية غزالة عن جملة من علاقات الصراع التي تعيشها الشخصيات الروائية لعل أبرزها(صراع الأرض بعد فترة الاستقلال، صراع القيم، صراع الحرية مع السلطة، وصراع الحب والحقد).

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- **المصادر :**

1. حفيظة القاسمي: **غزالة**، دار ميّارة للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2015.

- **المعاجم العربية:**

1. سعيد علوش: **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 1985

2. المنجد الأبجدي: **معاجم دار الشرق**، المطبعة الكاثوليكية، لبنان، ط8، 1990.

- **المراجع:**

1)- المراجع باللغة العربية:

1. إبراهيم الحيدري: **النظام الأبوي وإشكالية الجنس عند العرب**، دار الساقي، بيروت، ط1، 2003.

2. بوشوشة بن جمعة: **التجريب وارتجالات السرد الروائي المغاربي**، المغاربية للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2003.

3. بوشوشة بن جمعة: **الرواية النسائية المغاربية، المغاربية للنشر والتوزيع**، تونس، ط1، 2003

4. بوشوشة بن جمعة: **الرواية النسائية التونسية**، المغاربية للطباعة والإشهار، ط1، 2009.

5. جميل حميداوي: **من الأدب التونسي الحديث والمعاصر**، منشورات مكتبة الألوكة، دط، دت.

6. حسين بحراوي: **بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصيات)**، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، بيروت، ط1، 1990.

7. حسين مناصرة: **المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية**، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2002.

8. حسين مناصرة: **قراءة في المنظور السردي النسوي**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2013

9. حمدي الشيخ: **جدلية الرومانسية والواقعية في الشعر المعاصر**، المكتب الجامعي الحديث، ط1، 2005.

10. حميد عبد الوهاب البدراني: **الشخصية الإشكالية في خطاب أحلام مستغانمي الروائي**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012.

11. حميد لحمداني: **بنية النص السردي**، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991.

12. خليل رزق: **تحولات الحبكة**، مؤسسة الأشرف للطباعة والنشر، ط1، 1998.

13. رسوكرام ومحمد يحي القاسمي: **بيبلوغرافيا المبدعات المغاربيات**، دار الأمان، الرباط، دط، 2006

14. سامي قدوح: **منابت القصص في الأدب العربي الحديث**، دار المؤلف للنشر والتوزيع، دط، 2015.

15. سعيد يقطين: **قال الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.

16. سيزا قاسم: **بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1984.

17. شربيط أحمد شربيط: **تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة**، منشورات اتحاد كتاب العرب، دط، 1998

18. شكري عبّاد: **المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 117، سبتمبر، 1993.

19. الصادق قسومة: **طرائق تحليل القصة**، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 2000.

20. صالح إبراهيم: **الفضاء ولغة السرد في رواية عبد الرحمان منيف**، المركز الثقافي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2003.

21. صدوق نور الدين: **العروي وحداثة الرواية (قراءة في نصوص العروي الروائية)**، المركز الثقافي الغربي، بيروت، ط1، 1994.

22. صلاح فضل: **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1980.

23. عبد الرحمان منيف: **سيرة مدينة**، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1994.

24. عبد العاطي شلبي: **فنون الأدب الحديث (بين الأدب الغربي والأدب العربي)**، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، ط1، 2005.

25. عبد اللطيف محفوظ: **وظيفة الوصف في الرواية**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2009.

26. عبد المالك أشهبون: **آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة**، دار ما بعد الحداثة، فاس، المغرب، ط1،2005

27. عبد المالك مرتاض: **في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، دت.

28. علي أفرفار: **صورة المرأة بين المنظور الديني والشعبي والعلماني**، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1996.

29. علي الطنطاوي: **فصول في الثقافة والأدب**، دار الكتاب للنشر والتوزيع، دط، 2008.

30. عماد علي الخطيب: **في الأدب الحديث ونقده عرض وتوثيق وتطبيق**، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط1، 2004.

31. عمر الطالب: **الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية**، دار العودة، بيروت، ط1، 1971.

32. فليح مضحي أحمد السامرائي: **مستويات نقد السرد عند عبد الله أبو هيف**، دار المنهل للنشر والتوزيع، دط، 2016.

33. ليلى عنان: **الواقعية في الأدب الفرنسي**، دار المعارف– 1119، القاهرة، دط، دت.

34. مجموعة من الباحثين: **الرواية والتاريخ**، تقديم/ د. عبد الله ابراهيم، المجلس الوطني للثقافة والتراث، قطر/ الدوحة، دط، 2006.

35. محمد صايل حمدان: **قضايا النقد الحديث**، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999، ص 77.

36. نداء أحمد مشعل: **الوصف في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية**، منشورات جرش، عمان، الأردن، ط1، 2015.

37. هاشم النحاس: **الروائي والتسجيلي**، **دار الحرية**، بغداد، دط، 1980.

38. واسيني الأعرج: **الرواية التاريخية أوهام الحقيقة**، أبحاث ندوة الرواية والتاريخ، دار الكتب القطرية، دط، دت.

39. واسيني الأعرج : **تجربة الكتابة الواقعية عند الطاهر وطار** ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، دت.

2)- المراجع المترجمة:

1. إدوين موير: **بناء الرواية**، تر: ابراهيم الصوفي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ط1، 1965، ص113.

2. أرنسيت فيشير: **ضرورة الفن**، تر: أسعد حليم، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، دط، 1971.

3. برنار فاليط: **النص الروائي (تقنيات ومناهج)** تر: رشيد بنحدو، منشورات NATHAN PARIS، دط، 1992.

4. جان إيف ناديبه: **النقد الأدبي في القرن العشرين**، تر: قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ط1، 1993.

5. جورج لوكاتش: **دراسات في الواقعية**، تر: نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1985.

6. غاستون باشلار: **جماليات المكان**، تر: غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط03، 1987،

7. فيليب هامون: **سميولوجيا الشخصيات الروائية**، تر: سعيد بن كرّاد، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1، 2003.

8. قدامى جعفر: **نقد الشعر**، تر: محمّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت.

9. ميخائيل ياختين: **الخطاب الروائي**، تر: محمّد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت.

10. ميلان كونديرا: **فن الرواية**، تر، بدر الدين عرودكي، المجلس الأعلى للثقافة، دط، دت.

- **الأطروحات والرسائل الجامعية:**

1. آمنة طالب: **الواقعية في روايات نجيب الكيلاني "عذراء جاكرتا نموذجا"**، مذكرة مكملة لنيل درجة الماستر، مناقشة، جامعة المسيلة، 2016.

2. بوراس منصور: **البناء الروائي في أعمال محمد العالي عرعار الروائية** (الطموح، البحث في الوجه الآخر، زمن القلب)، مقارنة بنيوية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة سطيف، 2010

3. بوطوبة أمينة: **جماليات المكان الدرامي في النص المسرحي الجزائري**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير، مناقشة، جامعة وهران، 2016.

4. حياة مصطفاوي: **بناء الشخصية في رواية "ذكريات سوداء"** لنجيب الكيلاني، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر أكاديمي، مناقشة، جامعة المسيلة، 2017.

5. فاطمة مختاري، **الكتابة النسائية أسئلة الاختلاف.....وعلامات التحول(مقاربة تحليلية في خصوصية الخطاب الروائي النسائي العربي المعاصر)**، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة ورقلة، 2014

6. لدزر فوزي: **البنية الفنية والاجتماعية في الرواية التسجيلية رواية "خبر اختطاف لغبريال غارسيا"**، مذكرة مكملة لنيل درجة ماجيستر، مناقشة، جامعة الجزائر، 2013.

7. مارية محمد شيكوش: **ملامح التجريب في الرواية الجزائرية "رواية التفكك" لرشيد بوجدرة أنموذجا**، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر، جامعة المسيلة، 2015.

8. نبيلة منادي: **الخطاب الروائي الأنثوي الجزائري (دراسة سيسوبنائية)**، رسالة ماجستير، 1998-1999، نقلا عن منى أبوسنة، إشكالية الإبداع في الأدب النسائي، مجلة إبداع، الهيئم لمصرية للكتاب، القاهرة، ط1، يناير 1993.

- **المجلات والجرائد:**

1. إدوارد الخراط: **استجلاء لأفق الحساسية الجديدة**، جريدة القدس العربي، السنة الرابعة، العدد 1050، الأحد 27، أيلول/ سبتمبر، 1992.

2. أسامة يوسف شهاب: **الاتجاه الواقعي في الرواية النسوية الأردنية**، مجلة جامعة دمشق، المجلد 29، العدد 02، 2013.

3. بعطيش يحي: **خصائص النص السردي في الرواية العربية الجديدة**، مجلة كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة منتوري، قسنطينة، العدد الثامن.

4. روباش إيمان: **شعرية الفضاء في رواية الأمير واسيني الأعرج**، مجلة تاريخ العلوم، جامعة وهران، العدد 06.

5. الطيب بودربالة والسعيد جاب الله: **الواقعية في الأدب**، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد07.

6. علي عبد الرحمان فتاح: **تقنيات بناء الشخصية في رواية "ثرثرة فوق النيل"**، مجلة كلية الآداب، جامعة صلاح الدين، العدد 102.

7. كلثوم مدقن: **دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال "للطيب صالح"**، مجلة الآداب واللغات، جامعة ورقلة، الجزائر، العدد 04.

8. محمد قاسم نعمة: **الرواية العربية والمغامرة التسجيلية**، مجلة الخليج العربي، العدد 2.1، المجلد 44، 2016.

9. مريم محمد عبد الله وتحشري محمد، **حداثة مفهوم المكان في الرواية العربية**، مجلة دراسات، جامعة بشار، جوان، 2016.

10. نصيرة زوزو: **بناء المكان المفتوح في رواية طوق الياسمين لواسيني الأعرج**، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد الثامن، 2012.

- **المجلات الإلكترونية:**

1. أحمد بقّار: **الرواية والتاريخ عند "واسيني الأعرج" الاستدعاء والدلالة**، مجلة أصوات الشمال، الأحد 25 نوفمبر 2017.

الموقع الإلكتروني: http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p%3A988a=32291

على الساعة 15:00 يوم 12 فيفري 2018.

2. بوشوشة بن جمعة: **الرواية النسائية العربية**، أرشيف المجلات الأدبية والثقافية العربية.

الموقع الإلكتروني: http://Archive.sakhrite.com/authors Articles.aspx

على الساعة 10:00 يوم 25جانفي 2018.

- **المواقع الإلكترونية:**

1. مروان سليمان: **إغراء الواقعي والتسجيلي للتخييل الروائي.**

الموقع الإلكتروني: http://www.sahafi.jo/arc/art1. php?id=eca3bdf5f729e9d5e149a5c8032c9f

على الساعة 13:45 يوم 14 جانفي 2018

الملحق

❖ **التعريف بالكاتبة "حفيظة القاسمي":**

حفيظة القاسمي قاصة وروائية وكاتبة تونسية من مواليد 1965م، عاشت طفولة تعتبرها جميلة لأنها اندمجت فيها مع الطبيعة، زاولت دراستها بمسقط رأسها "طبرقة"، ثمّ زاولت تعليمها العالي بكلية الآداب منوبة ومنها تخرجت، تشتغل أستاذة لغة عربية، وعضوة باتحاد الكتاب التونسيين منذ 1997، بدأت الكتابة منذ طفولتها وخاصة أن والدها يقول الشعر حيث كانت تكتب الشعر كما لها تجربة في الرسم، لذلك عرفت بغزارة إنتاجها وتنوعه كما عرفت بأسلوبها المتنوع، كتبت مختلف الأجناس الأدبية، وابتدعت جنسا أدبيا خاصا بها سمته" **الرواقصّة**" وهو جنس اعتبرته الكاتبة عبارة عن نصوص متصلة منفصلة قد تكون مجموعة قصصية وقد تكون رواية.

نالت العديد من الجوائز الوطنية والدولية، وهي تعتبر أن الجوائز لا تعطي الرفعة الحقيقية للكاتب بل رفعته في سمو حرفه.

❖ **<u>بعض أعمال المؤلفة</u>:**

- البحث عن مدينة الريم: قصص، 1997م.
- دوامة المصير: رواقصة، 1998م.
- من يوميات فتاة بلهاء: قصص، 1999م.
- رُشُّوا النجم على ثوبي ج1: رواية، 2000م.
- مريم نذُر للمصلى ج2: 2001م.

- الطرح ج3: 2003م.
- حمامة البرج: رواقصة، 2003م.
- بلهاء أخرى تتحدث: قصص، م2003.
- أبعد من الشرق ج4: 2004م.
- صخرة الرّقيم: رواقصة، 2005م.
- عام عيشة: رواية، 2007م.
- هؤلاء: قصص بلإشتراك، 2007م.
- أبي هنا: قصص، 2010م.
- الإشارة في العبارة: كتاب، 2014م.
- غزالة: رواية، 2015م.

❖ **ملخص الرواية:**

تحكي رواية "غزالة" للكاتبة حفيظة القاسمي محطات تاريخية مرت بها تونس جسدتها الروائية في روايتها حيث تعرض قصة قرية (أولاد دحمان) من خلال تطرقها لمشاهد مختلفة من الحياة اليومية.

وركزت أساسا على قصة "غزالة" و"حورية"، وهما امرأتان عاشتا نفس قصة الحب، وتعلقن بعاطفة مشبوهة، لكنهما أصرتا على متابعة حياتهما بالمنظور الذي رآه جل من في القرية أنه خارج عن الأعراف، لكن الكاتبة في الأخير توضح لنا رمزية الشخوص في عملها فرمزت للوطن بـ "حورية" وللحرية المشتهاة بـ "غزالة" في ثنائية توظف الواقعي والتسجيلي.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

شكر وتقدير	
إهداء	
مقدمة.....	أ
المدخل: الواقعية في الرواية النسوية التونسية	
أولا: النشأة والمراحل التاريخية للرواية النسوية التونسية.....	**05**
ثانيا: مفهوم الواقعية.....	**14**
1)- لغة.....	**14**
2)- اصطلاحا.....	**15**
ثالثا: اتجاهات الواقعية.....	**22**
1/- الواقعية الاشتراكية.....	**22**
2/- الواقعية النقدية.....	**22**
3/- الواقعية الطبيعية.....	**23**
الفصل الأول: آليات التصوير الواقعي في رواية غزالة	
أولا: الوصف.....	**26**
1- تعريف الوصف.....	**26**
2- أنواع الوصف.....	**27**
1.2-الوصف الرومانسي.....	**28**
2.2-الوصف التسجيلي.....	**30**
3.2-الوصف الواقعي.....	**30**

ثانيا: الشخصيات.....	**34**
1/- مفهوم الشخصية.....	**34**
2- أنواع الشخصية.....	**37**
1.2-الشخصية الرئيسية.....	**37**
2.2-الشخصيات الثانوية.....	**44**
ثالثا: المكان.....	**52**
1- القرية.....	**53**
2- البيت العائلي.....	**58**
الفصل الثاني: التسجيلية في رواية غزالة	
أولا: تعريف الرواية التسجيلية.....	**64**
1/- مصطلح التسجيلية.....	**65**
أ/- لغة.....	**65**
ب/- اصطلاحا.....	**65**
2/- تعريف الرواية التسجيلية.....	**66**
ثانيا: الخصائص العامة المحددة للرواية التسجيلية.....	**69**
1/- الرواية التسجيلية والحدث.....	**70**
2/- حضور التاريخ في الرواية التسجيلية.....	**77**
خاتمة.....	**84**
قائمة المصادر والمراجع.....	**87**
الملحق.....	**97**
فهرس المحتويات	
ملخص	

ملخص:

تناولت الدراسة رواية "**غزالة**" لحفيظة القاسمي باعتبارها رواية واقعية تسجيلية تؤرخ لأحداث وقعت أثناء الاحتلال الفرنسي لتونس.

وقد ركزت الدراسة على تناول آليات التصوير الواقعي وهي الوصف، الشخصيات، المكان، وبينت أن الكاتبة أعادت كتابة هذا الواقع وصياغته بما يتطلبه فعل التخييل والكتابة الروائية للتأثير في المتلقي وإضفاء أسلوب التشويق.

كما كشفت الدراسة على أن التداخل بين الروائي المعتمد على التخييل والتسجيلي الذي يعتمد على الوثائق بكل أشكالها وانصهارها في بوتقة الإبداع، لا ينفي فنية الرواية ولا خصائصها مادام المبدع هو المعني باختيار النصوص لإنجاز عمل فني يرسم فيه ملامح الواقع المتغيرة.

الكلمات المفتاحية: الرواية – التصوير الواقعي – التخيل.

Résumé:

Cette étude a porté sur le roman « Ghazala » de l'écrivain « HAFIDHA AL-QASIMI » ; en tant que roman réaliste et documentaire en même temps , présente l'histoire des évènements survenus pendant l'occupation Française en Tunisie .

Et s'est basé sur les mécanismes d'illustration réaliste ; la description , les personnages et l'espace (l'endroit) ; et j'ai montré que l'écrivain a réécrit cette réalité selon le besoin de l'acte d'imagination et l'écriture narrative ,pour influencer le destinataire et donner un style de thrill .

L'étude a également révélé que l'interaction entre un romancier qui dépend de l'imagination et le documentaire , qui dépend des documents sous toutes les formes et la fusionnement de toutes ces arguments dans la creuset de la créativité ; n'annule pas l'artistique du roman et ses caractéristiques tant que l'auteur choisit ces textes pour réaliser un travail créatif ; traduit les caractéristiques changeantes de la réalité

Les mots clé: Le roman – d'illustration réaliste - Imagination