الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: .....

رقم التسجل ط1: 1535113345

رقم التسجيل ط2: 1535103190

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب جزائري

بعنوان

ملامح الشخصية

في رواية "سيدة المقام" لـ: "واسيني الأعرج"

إعداد الطالبتين:

- **خليفي راوية**
- **بلحوت صليحة**

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
.....	.....	جامعة المسيلة	رئيسا
دقة جلول	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
.....	.....	جامعة المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية: 2020/2019

شكر وعرفان

قبل كل شيء نشكر الله عز وجل الذي رزقنا من العلم ما لم نكن نعلم نحمده حمدا كثيرا يليف بعظمته وجلال قدره، وكثرة نعمه، ولما أعطاه لنا من القدرة والشجاعة والإرادة للوصول إلى هذا المستوى وإتمام هذا البحث المتواضع.

نتقدم بالشكر الجزيل على أستاذنا المحترم "دقة جلول" على إرشاداته القيمة وتوضيحاته اللازمة التي أفادنا بها، فنسأل الله عز وجل أن يرزقه بلذة النظر إلى وجهه الكريم.

كما نشكر أساتذتنا الكرام من الابتدائي إلى الجامعة الذين كان لهم الفضل الكبير

في الوصول إلى ما نحن عليه وكافة أعضاء لجنة المناقشة.

كما لا يفوتنا أن نشكر من كان سندا لنا وساعدنا في كتابة هذه المذكرة على لوحة المفاتيح ليصوره لنا في أحسن صورة "لعيدي حسين"

فنسأل الله العون والسداد والخير الموصول والصواب المأمون فهو نعم الولي ونعم النصير

مقدمة

مقدمة

يمكن أن تصـنف المناهج النقدية أو مناهج الدراسـات الأدبية إلى اتجاهين رئيسيين اثنين حسب موقع المدارس من العمل الأدبي الذي يقوم بدراسته .

فمن الدارسـين من يحاول أن يفسـر العمل الأدبي من داخل العمل ذاته، أو من داخل الأعمال التي تشـبهه والتي يدخل في نسـق معها، وتدخل في هذا الاتجاه كل المنهجيات الشكلانية والبنيوية.

ومنهم من يحاول أن يفسـر العمل الأدبي ليس من داخل العمل الأدبي ذاته، وليس من داخل الأعمال التي تشـــبهه، ولكن انطلاقا الحركية التاريخية للواقع الاجتماعي الثقافي الذي وجد فيه.

لقد تطرق أصـحاب التوجه الداخل النصـي عند دراسـتهم للأعمال الأدبية في تركيزهم على مظهرها الشـكلي والبنيوي، حيث راح بعضـهم يختزل الأعمال الأدبية إلى تاريخ مسـتقل للأشـكال، وراح بعضـهم الآخر يبحث في أنسـاق الوحدات اللغوية التي تشكل العمل الأدبي في عموميته .

ينطلق البنيويين في دراسـتهم للأعمال الأدبية من أطروحة أسـاسـية وهي أن العمل الأدبي شكل مستقل، بل هو عالم قائم بذاته ليست له علاقة مع ما هو خارج عنه وعن النسـق الذي يدخل فيه، ومن أن دلالة الأشـكال هي من نوع وظيفي فقط، معنى هذا أن الأعمال الأدبية في نظر هؤلاء تكتسـب دلالاتها من أشـكالها في حد ذاتها أنظمتها الداخلية.

وقد اهتم أصـحاب التوجه الداخل النصـي في مجموعهم بتحليل وحدات النص الدالة داخليا، تلك الوحدات التي تؤسس في نظرهم العمل الأدبي في كليته، ومحاولة إيجاد النسق الذي يربط بين الأعمال الأدبية التي هي من جنس واحد .

إن أصـحاب التوجه الداخل النصـي راحوا يركزون كل اهتمامهم على تحليل الوحدات الدالة التي تشـكل نظام العمل الأدبي بقوانينه الداخلية، كما راحوا يبحثون عن النسـق العام الذي يربط هذا العمل أو ذاك بالأعمال التي يدخل في نسـق واحد معها فجعلوا همهم الأكبر في تعاملهم مع الأعمال الأدبية، إما البحث داخل هذه الأعمال عن القواعد الثابتة فيها (النظام) كما فعل رولاند بارت والشـــكلانيون والسميائيون أو الكشف عن العلاقات الكلية الكامنة في المجتمعات البشرية كما فعل كلود ليفي ستراوس ومن تأثر منهجيته البنيوية الإنثروبولوجية .

انهم على اختلافهم وتشابههم معا لا يهتمون بالواقع وتأثيره في الواقعة الأدبية ابتداء المبدأ، وقد لاحظت إيديث كريزويل في سـياق حديثها عن البنيوية في فرنسـا بأنها كانت تتحرك على أسـاس من النموذج اللغوي عند سـوسـير وأن تنويعات هذا النموذج يمثل مهدا يضـل بين عدد من النظريات البنيون الفرنسـيين خصـوصـا بان الدالة اللغوية لا يكسـب معناها إلا داخل نسـق من العلاقات. إن منهجيئهم ترد كل شـــيء إلى النظام أو النســق أو البنية وتلغي الإنســان أو الذات المبدعة والحركية التاريخية وتأثيرها في الواقع ومن ضمنه الواقعة الأدبية.

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

لفتت انتباهي وأنا أطالع – بعض الآراء النقدية التي توصـــل إليها فيليب هامون حول مفهوم الشـخصـية الروائية، وما شـد انتباهي أكثر هو تمييزه للشـخصـية الحكائية عن الشـخصـية الواقعية وما أحدثه هذا الكشـف في حقل الدراسـات البنائية

النقدية لأنه مثل وجهة نظر أكثر شمولية واتساعا في حقل الرؤية النقدية فارتأيت أن أخذ بتصنيفية فيليب هامون لإبراز تلك الملامح، أو الخصائص.

إن الحقائق التي توصل إليها هامون بهذا الصدد جديرة بالدراسة، والتوسع فيها، وأعني التصنيفات الحديثة للشخصيات الروائية، والتي تضع قطيعة مع التصنيفات التقليدية.

ورغبة مني أيضا في إبراز خصوصية وتفرد شخصيات هاتين الروايتين على اعتبار أنهما مثلنا أدب التسعينات – أو العشرية السوداء وما قيل وما يقال عن هذه الفترة، وكيف ألقت بظلالها على النتاج الروائي، وتغير نظرة الروائيين التي مثلت منعطفا حاسما في مسار العمل السردي، وبالتالي تميز شخوص الروايتين بسمات تغاير تماما سمات شخوص رواية ما قبل التسعين. ومكون الشخصية من وجهة نظرنا يجب أن يولى اهتماما وعناية ودراسة وتحليلا كونه – من وجهة نظرنا – هو الركيزة الأساسية التي يستند عليها أي عمل روائي، فلا يمكن أن نتصور رواية من دون شخصيات تقوم بوظائف وأدوار وبرامج سردية ورؤى مستقبلية وأقوال وأفعال.

وجاءت دراستنا موسومة ب (ملامح الشخصية في رواية سيدة المقام الأعرج واسيني، ومتاهات ليل الفتنة لحميدة العياشي) والسبب وراء اقتصارنا المكون الشخصية وملامحه، وكذا رواية سيدة المقام ومتاهات ليل الفتنة.

نذكره فيما يلي:

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

ثانيا في الروايتين زخم من الشخوص ذات مواصفات مختلفة ومخالفة تماما لشخوص رواية ما قبل التسعينات.

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

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

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

- ✓ قلة المصادر والمراجع، وإن وجدت فهي تنحو منحى منهجيا وصفيا أو إحصائيا(مناهج ما قبل البنيوية)
- ✓ قلة الدراسات الحديثة المتناولة لهذا المكون الروائي / الشخصية / وإن وجدت فهي نظرية تفتقر لما يقابلها من تطبيق .
- ✓ صعوبة ترسم خطوات المنهج البينوئي السيميائي، فلولا ما جاء في دراسة رشيد بن مالك لبقينا نتخبط خبط عشواء من غير أن نمسك بالمراحل الإجرائية المتبعة في منهجنا.

وقد اعتمدنا خطة بحث نذكر مراحلها كالتالي:

– مقدمة قدمنا فيها للمنهج.

– فصل أول أضأنا فيه زوايا مهمة في عالم الشخصية وتطرقنا فيه للتعارض القائم بين الشخصية الواقعية والشخصية الروائية، وختمناه بعرض آراء فيليب هامون وتصنيفاته الشهيرة لشخوص الرواية.

– فصل ثاني تناولنا فيه الشخصية في رواية سيدة المقام، وصنفناها ثلاثة أصناف مرجعية، تكريرية، رمزية وواصلة، وتطرقنا بمزيد من التفصيل للشخوص التي تمتلك برنامجا سرديا / مريم او الحراس /

- خاتمة

أخيرا نشـكر كل من سـاعدنا على إنجاز هذا البحث آملين أن يكون خطوة أولى الألف خطوة تليه فيما بعد – في حقل الدراسات البنائية ونخص بالذكر أستاذنا المشـرف الذي لم يبخل علينا بوقته ونصـائحه ومعارفه وندعو الله أن يوفقنا ويسـدد خطانا إلى ما فيه خير ومنفعة وعلم.

الفصل الأول

آراء ومفاهيم حول الشخصية الروائية

1- ما الذي تضيئة دراسة الشخصية:

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

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

ينزع الفرد عموما خلال تجربة التثقيف إلى تبني الشخصية النموذجية التي ترسمها بيئته أو جماعته، ولذلك يمكننا تحليل الشخصية المتحققة في الواقع من الإشراف على مقادير من العناصر المجتمعية والبيئية التي ينتمي إليها الفرد / الشخصية موضوع التحليل، ويمكننا أيضا من الوقوف على مقادير من عناصر ما

[1] – صلاح صالح: سرد الآخر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، 2003، ص 99–100.

يســـمى بالعقلية الجماعية الســـائدة، وما يدعى (عقلية الجماهير) وإذا كان تحليل الشخصية الواقعية يمنحنا ذلك كله، فكيف ستكون الحال مع الشخصية الفنية؟ فأي فنان – روائي أو غير روائي – ومهما كانت سويته، يحاول أثناء الشخصية أن يحشد عبرها أكبر كمية من القيم والعناصر والملامح النفسية والسلوكية التي يراها متجذرة إلى الفرد من المجتمع، لتصـبح الشـخصـية بالتالي نافذة يمكن التطلع منها إلى مساحات واسعة من الواقع الحياتي، ويمكن أن تكون أيضا مسبرا يساعدنا في التعرف إلى التراكب الشاقولي لمحمل القضايا الأخرى التي يعجز عنها التجوال الأفقي.

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

وفيما يتعلق بالرواية، فإن الشخصية فيها تشكل بؤرة مركزية لا يمكن تجاوزها، أو تجاوز مركزيتها، فالرواية أكثر الأجناس الأدبية ارتباطا بالشخصية، لا يقاربا في ذلك سوى المسرحية التي سبقت الرواية إلى الظهور بمئات السنين، وبقيت حتى بدايات عهد الفن الروائي بالتبلور والانتشار تستأثر بتقديم الشخصيات، وبقيت تنوع أساليب تقديمها وتحسنها إلى أن أصبح إتقان رسم الشخصية معيارا رئيسيا للحكم على المســـرحية، وعاملا في نجاحها وانتشـــارها، ولا أدل على ذلك من التذكير

[1] – صلاح صالح، مرجع سابق، ص 101.

[2] – صلاح صالح، مرجع سابق، ص 101.

بشخصيات شكسبير في مسرحياته الخالدة (هاملت، مكبث، عطيل، الملك لير...)، ولكن المرونة الكبيرة للرواية بوصفها جنسا أدبيا، والحرية التي يمتلكها الروائي في تشكيل عوالمه ورسم شخصياته، جعلتا (الشخصية الأدبية) أكثر اقترانا بالرواية من المسرحية، فالرواية (جنس أدبي يلتهم كل ما يقدم إليه)[1]، وهذا ما يتيح للروائي بذل ما يريد من جهود واستثمار ما يشاء من وسائل معرفية وتقنية، في سبيل من تحقيق بعض التفوق في رسم شخصياته، بينما تضيع الشخصية المسرحية غالبا ضمن زحمة عناصر الفرحة والمؤثرات الأخرى المعتمدة في العرض المسرحي، لذا امتلأت الثقافة الإنسانية بشخصيات روائية عظيمة، تستطيع كل منها أن تكون تكثيفا، وعرضا لجملة من المفاهيم والأفكار والقيم وغير ذلك...

إن دراسة الشخصية الروائية من أهم الوسائط الرامية إلى إضاءة عوالم الرواية عبر مستويين:

الأول: في جمالي، إذ يدخل رسم الشخصية في صلب ما يعطي الرواية قيمتها الفكرية والجمالية، وبلغ من عناية الروائيين برسم الشخصية أنها اعتمدت أساسا لتصنيف بعض الأنماط الروائية، فعرف الاصطلاح الأدبي (رواية الشخصيات التي استخدم فيها الروائيون براعتهم الحرفية، وخبراتهم المعرفية لعرض شخصيات تمتلك قابلية الرسوخ في ثقافة الإنسان، فقد كان الروائيون (يشعرون أن في الشخصية دائما شيئا شيقا)، وفي هذا السياق ماهي هنري جيمس بين الشخصية والأحداث التي لا تصير الرواية رواية بدو ما (فما الشخصية سوى تمثيل للأحداث وما الحدث سوى تمثيل للشخصية)، وتذهب فرجينيا وولف إلى أبعد من ذلك إذ تعتقد أن جميع الروايات تعالج الشخصية، وأن الشكل الروائي- هذا الشكل الأخرق كثير الكلام،

[1] - صلاح صالح، مرجع سابق، ص 102-103.

غير الدرامي، الثري المرن الحي إلى هذا الحد– قد خلق من أجل التعبير عن الشخصية، وليس للتبشير بالعقائد أو التغني بأمحاد الماضي).

والثاني: فكري معرفي، وقد تقدمت الإشـــارة إليه عبر نفي الفردية عن الشخصية وعدها نافذة للإطلالة على البني المتجاورة في القطاع الإنساني الاجتماعي الذي تشمله الإطلالة ومسيرا يمكننا من معرفة التراكب الشاقولي في القطاع نفسه[1].

الشخصية بتعبير قريماس وتلامذته هي نقطة تقاطع والتقاء مستويين سردي وخطابي، فالبنى أو البرامج السردية تصل الأدوار العاملية بعضها ببعض وتنظم الحركات والوظائف والأفعال التي تقوم بها الشخصيات في الرواية بينما تنظم البني الخطابية الصفات أو المؤهلات التي تحملها هذه الشخصيات[2].

إن دراسة الشخصيات يتم بالتركيز على هويتها أي مكوناتا الوصفية التأهيلية ويكون أيضـــا ما بالتركيز على هويتها الوظيفية الحركية، هذه وتلك أي الوظائف والصفات أو المؤهلات عبارة عن مجموعة من العلامات المتفرقة عبر النص تشكل ما يمكن اعتباره "الســـمة المعنوية" أو "البناء الدلالي" Etiquette semantique للشخصية[3].

العمل السردي ينشأ عن فن السرد الذي هو إنجاز اللغة في شريط محكي يعالج أحداثا خيالية في زمان معين، وحيز محدد، تنهض بتمثيله شخصيات هندسية يصمم هندستها مؤلف أدبي فالعناصر هي إذا (مؤلف، لغة، حدث، زمان، مكان، وشخصية)[4] (إذا كانت الحبكة والشخصية تمثل النواة داخل الخلية الحية التي

---

[1] – صلاح صالح: مرجع سابق، ص 103.

[2] – إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، ط1، الجزائر، 1999، ص 154.

[3] – المرجع نفسه، ص 154.

[4] – محمد كراكي، خصائص الخطاب السردي في قصة وجهان لعذاب واحد للأعرج واسيني، التواصل، عدد 8، جوان 2001، ص 195.

تشكلها الرواية، فإن ما سميناه باسم المحيط يمثل السيتوبلازم الذي تسبح فيه تلك النواة)[1].

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

لذلك كثر الحديث عن مفهوم الشخصية الروائية أو الحكائية – ونشأ إلى جانب هذا المفهوم مفهوم آخر يقابله الشخصية الواقعية) وطرحت بشأن هذه الثنائية الإشكالية التالية: هل هناك فرق بين المفهومين؟، أو هل هناك فرق بين الشخص الواقعي والشخص الروائي...؟؟؟. وتباينت وجهات النظر بين النقاد فمنهم من لا يسلم بهذا الفرق – التمايز– (وحجته في ذلك أن الشخصية الورقية بعد أن تبلغ شأوا كبيرا من النضج الفني، وعندما تتساوى كينونتها مع ذلك النضج، غالبا ما تصبح ملازمة ومصادقة لنا، ثم مؤثرة فينا، سواء كان تأثيرا شعوريا أو غير شعوري مثلها مثل أي شخصية صادفناها في حياتنا، فأعطيناها صداقتنا أو أفرغنا عليها جام غضبنا)[2].

لا فرق إذن بين الشخصية الوجودية، والشخصية الورقية ذات البعد الفي الجمالي التي تعطى لها كامل الحرية في التعبير عن نفسها وعن نوازعها ... في

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

[2] – بشير بويجرة محمد: "بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري"، الجزء2، وهران، الجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2001، ص 37.

شـحناتهما الوجدانية والمنطقية المتمثلين في ذلك الشـيء الذي (ينعكس في كل ما يقوم به الإنسان من أعمال)[1].

وهذه الرؤية لما يزال يتمسك بما نقاد لأهم يصنفون الشخصيات إلى رئيسية وثانوية ويتحدثون عنها مستقلة عن الراوي والفضـاء والزمان ويطلقون عليها أحكام قيمية لأن تعاملهم هذا لا يسـتند على نحو النص ... إذ يعتبر الشـخصـية وحدة تشتغل في النص بوصفها ملفوظا.

والرأي الثـاني أفرزتـه البحوث التطبيقيـة التي ظهرت (ممثلـة في أبحـاث فلاديمير بروب، ونقد علم الدلالة المعاصـر ممثلا في أبحاث غريماس) وقد ظهر عندهما مفهوم الشـخصـية الحكائية مقابلا لمفهوم الشـخصـية الواقعية، فالأول مرتبط بوجهة نظر ألسـنية، والثاني بوجهة نظر أدبية جمالية التي تتحدد من خلال أفعالها ... وسماتها، ومظهرها الخارجي...

وهوية الشـخصـية الحكائية ليسـت ملازمة لذاتها، فحقيقتها لا تتمتع باسـتقلال كامل داخل النص الحكائي، وهذا لأن الضـمائر التي تحيل عليها في الحقيقة تحيل على ما هم وضد الشخصية –بنفنيست– أي على ما هو ليس بشخصية، ويقدم الناقد مثلا لذلك: ضـمير الغائب الذي هو في نظره ليس إلا شـكلا لفظيا وظيفته أن يعبر عن اللاشـخصـية، لأن القارئ نفسـه يسـتطيع أن يتدخل برصـيده الثقافي وتصـوراته القبلية ليقدم صورة مغايرة عما يراه الآخرون عن الشخصية الحكائية[2].

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

---

[1] – بشير بويجرة محمد، مرجع سابق، ص 38.

[2] – حميد لحمداني، مرجع سابق، ص 50.

وهي من وجهة نظر بنائية بمثابة دليل له وجهان دال ممثل في عديد الأسماء أو الصفات التي تلخص هويتها، ومدلول ممثل في مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها فصورتهما لا تكتمل إلا باكتمال النص الحكائي)[1].

لا يمكن أن تشكل الشخصية في النص الروائى معطى جاهزا فهي : "ليست في البداية سوى سناد (مشار إليه في الغالب باسم علم دون أي مضمون دلالي واضح) فارغ يسند له الكاتب بالتعاقب وعلى امتداد الرواية بعض الوظائف (أو الأفعال أو التأهيلات يأخذ البطل من خلالها شكلا ويتحدد"[2].

وهوية الشخصية هذه تحدد حسب بعض الباحثين اعتمادا على القارئ الذي يكون بالتدريج صورتها النهائية عن طريق القراءة ويرسم هذه الصورة انطلاقا مما يخبر به الراوي، أي الشخصيات ذاتها أو ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات، وبالتالي وجوه الشخصية الحكائية الواحدة بتعدد القراء واختلاف تحليلاهم وهذا من وجهة نظر بنائية مزية تجعل الحكي غنيا بالدلالات[3].

كما ظهر مفهوم آخر عند غريماس للشخصية مقترنا بنموذجه العاملي الشهير وهنا نجد الناقد يميز في هذا الحقل بين العامل والممثل – ويقدم بذلك هذا الناقد إضافة أو فهما جديدا للشخصية يمكن تسميته بالشخصية المجردة ... فليس من الضروري أن تكون الشخصية هي شخص واحد ... فالعامل يمكن أن يمثل ممثلين متعددين ... والعامل ليس بالضرورة شخص فقد تكون مجرد فكرة (كفكرة الدهر أو التاريخ) ... هكذا تصبح الشخصية مجرد دور ما يؤدي في الحكي بغض النظر

[1] – حميد لحمداني، مرجع سابق، ص 50–51.

[2] – رشيد بن مالك: السيميائية بين النظرية والتطبيق، رسالة دكتوراه، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1994، ص 217.

[3] – حميد لحمداني، مرجع سابق، ص 51.

عمن يؤديه ... فمفهوم الشـــخصـــية الحكائية عند غريماس يمكن التمييز فيه بين مستويين:

– المسـتوى العاملي الذي تتخذ فيه الشـخصـية مفهوما شـموليا بمجردا يهتم بالأدوار لا بالذوات المنجزة لها .

– ومستوى ممثلي (نسبة للممثل) تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي فهو شـخص فاعل يشـارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد أو عدة أدوار عاملية فالنظرة البنائية للشخصية مستمدة في مجموعها من مفهوم الوظائف في اللسـانيات فالكلمة في الجملة لا تأخذ دلالتها إلا من خلال موقعها وسـط غيرها من الكلمات ضمن النظام العام للجملة[1].

ويضيف غريماس في هذا الباب أن الشخصية الواحدة قد تمثل عدة عوامل[2]:

المخطط:

إن الكاتب إذ يقدم شخصية يكون حريصا على أن يعرضها واضحة الأبعاد، وهذه الأبعاد البعد الجسمي وأثره في سلوك الشخصية، البعد الاجتماعي وكيفية تأثيره في هوية الشخصية والبعد النفسي الذي يكون نتيجة للبعدين السابقين في الاستعداد والسلوك من رغبات وآمال وعزيمة وفكر، وكفاية الشخصية بالنسبة لهدفها ويشمل أيضـــا مزاج الشـــخصـــية من انفعال وهدوء وانطواء وانبســـاط، وإذا كانت الرواية الكلاسيكية قمتم بإبراز أبعاد الشخصية الثلاثة فان الرواية الحديثة قد أخذت تتخلص

[1] – حميد لحمداني، مرجع سابق، ص 52–53.

[2] – (ع) يرمز به للعامل، (ش) يرمز به للشخصية، (م) يرمز به للممثل.

من هذا الإسـار، فلم تعد قمتم بملابس البطل أو لون بشـرته أو ... بل ربما يظهر البطل دون أن يحمل اسما، وربما يشير له الكاتب بحرف، وربما يشير له بضمير الغائب فقط، وذلك لان كل هذه الأمور أصـــبحت حشـــوا في نظر الروائيين المحدثين[1].

يقول روب جرييه "لقد كان الاسم مهما جدا في زمن البرجوازية البلزاكية، كان الطابع مهما جدا، فقد كان سـلاحا يبارز به كان مهما أن يكون للمرء وجه في هذا الكون الذي كانت الشخصية تمثل فيه وسيلة كل بحث وغاية، أما اليوم فعالمنا اقل ثقة بنفسه وربما أكثر تواضعا ما دام قد تخلى عن فكرة القوة العظمى للشخص ولكنه أكثر طموحا ما دام يبحث عن ما بعد ذلك[2].

2- طرق تصوير الشخصية:

هناك طريقتان لتصـوير الشـخصـية ورسـمها أو مايسـمى بالتشـخيص Caracterization هما: الإخبار والكشف أو العرض.

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

التشـخيص بالاعتماد على المظاهر الخارجية، التشـخيص بالاعتماد على وصف القاص من ملامح وأحكام أخلاقية وهنا يبيح الكاتب لنفسه تقييم الشخصية فيقطع على القارئ لذة الاسـتنتاج ومتعة المشـاركة الانفعالية في سـبر أغوار الشخصية، ويكون التشخيص أيضا بعرض أفكار الشخصية فيتبنى القاص شخصا للتكلم عوضا عنه، فتكون الشخصية القصصية بمثابة الناطق بلسان المؤلف، وهناك

[1] – عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، عمان–الأردن، 2000، ص 133.

[2] – المرجع نفسه، ص 134.

أسـلوب حديث هو أسـلوب "تيار الوعي" الذي يقوم على اسـتجابات غير منظمة تتداعى بلغة داخلية لدى رؤية الشخصية لشيء يذكرها بشيء آخر.

أما الكشف ففيه لا يقدم القاص كل شيء، وإنما يترك عبء استنتاج صفات الشخصية من أقوالها ومواقفها المختلفة في القصة، وهناك طريقتان أساسيتان للكشف عن الشخصية.

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

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

3- أنواع الشخصية الروائية (تصنيف فيليب هامون):

و نورد فيما يأتي تصنيفية فيليب هامون للشخصية الروائية على اعتبار أن آراءه شكلت نقطة انعطاف حاسمة في حقل الشخصية الروائية، ومفهوم الشخصية لدى فيليب هامون تتجلى أبعاده من خلال أربعة معطيات.

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

2 - هذا المفهوم أيضا ليس مؤنسنا بصفة خالصة.

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

[1] - عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق: مرجع سابق، ص 135-136-137.

4 – والإشـكالية عند هذا الناقد هي كيفية التمييز بين أدبية الشـخصـية وحرفيتها، بين الاشـتغال في عمل والاشـتغال في نص؟ واهتدى الناقد إلى الأصـناف الآتية:

أ- شخصيات مرجعية:

(والمرجعية هي الوظيفة التي يحيل كما الدليل الألسـني على موضـوع العالم غير الألسن، الواقعي أو الخيالي)[1].

فالشـخصـية المرجعية إذن تحيل على الواقع غير النصـي Extra- textuel الذي يفرزه السياق الاجتماعي أو التاريخي ... ويرتبط وضوح هذه الشخصية المتميزة بالمعنى المليء والمثبت ثقافيا بدرجة إسـهام القارئ في الثقافة الاجتماعية والتاريخية التي ينتسب لها الروائي).

وتنقسم الشخصية المرجعية بدورها إلى أربعة أنواع :

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

2- شخصية أسطورية (بر ومثيوس في الزمن الموحش لحيدر حيدر)

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

4- شخصية اجتماعية (العمال، المتشرد، المناضل)

5- شـخصـية تناصـية تحيل على شـخصـيات أدبية أجنبية عن النص الروائي تؤدي وظيفة تناصية تتجسد في مختلف مستويات بنية النص[2].

الشـخصـيات الأدبية أو العادية على العكس من ذلك فهي رغم كونها مرجعية أيضـا مثل الشـخصـيات التاريخية " أي تحيل على معاني تامة وثابتة، وادوار وبرامج

[1] – رشيد بن مالك: مرجع سابق، ص 210.

[2] – المرجع نفسه، ص 210.

واستعمالات نموذجية مقننة[1]، فإنها من صنعا الأديب أي ليست سابقة للأثر، بل متزامنة معه، وناشئة عنه لأن علاماتها كلها من عند المؤلف، وبالتالي فإنها ليست مطابقة لشخصيات بعينها، حتى انبدى الأمر كذلك، لما تتحدد العوامل الدلالية التي تنتمي إليها شخصية ما، أو مجموعة شخصيات سلفا، ذلك أن هذه السمة" ليست من المعطيات الأولية أو الثابتة، بحيث لا يبقى سوى التعرف عليها، لكنها بناء يتشكل تدريجيا، وتسجيل في الذاكرة، وإعادة تركيب يقوم كما القاري"[2] ومعنى ذلك أن كيان الشخصية أو بناءها الدلالي لا يكتمل إلا في الصفحة الأخيرة من القصة أو الرواية.

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

ب- شخصيات واصلة:

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

---

[1] – إبراهيم صحراوي، مرجع سابق، ص 160.

[2] – المرجع نفسه، ص 161.

[3] – رشيد بن مالك، مرجع سابق، ص 210.

[4] – المرجع نفسه، ص ص210.

والواصلة تحتوي أنواعا (غائبة وحاضرة) – جيرار جينيت.

فالغائبة تتميز بحضـــورها القليل وبغياب برنامجها الســـردي، وتقوم بوظيفة مزدوجة فهي بالنسـبة للشـخصـيات الحاضـرة تمثل ماضـيها وتكمل معالمها وتفسـر وضـعيتها الراهنة (وتضـمن للقصـة الاسـتمرارية بين الماضـي والحاضـر وتلعب في النهاية دور المخبر) (informant)[1] وهذا البعد الزمن الذي يشكل الجذور التاريخية للقصة يعطي للرواية قوة ومصداقية.

أما الحاضـرة فهي تتموضـع زمنيا في حاضـر القصـة وتختلف وظائفها من شخصية الأخرى.

ج – الشخصيات التكريرية :

وهي التي يتشـكل منها شـكل الرواية في معظمه وهي عبارة عن دوال تتراوح بين الحرف والجملة والعبارة وكذا الفقرة والفقرات التي تتداخل فيما بينها في النســيج الروائي)[2].

وخصـائص هذا النمط من الشـخصـيات وصـوره المفضـلة هي الحلم ومشـهد الاعتراف والكشـف عن السـر وحكمة الأجداد والذكرى والوضـوح والمشـروع وتثبيت البرامج، وعن طريق ذلك كله ينبني النص بوصفه حشوا ويعبر عن ذاته بذاته.

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

إنها عناصـر ذات وظيفة إعدادية وإلحامية بالأسـاس كما تسـاعد القارئ على التذكر بتقوية ذاكرته، وهامون بهذا الصـــدد يقدم ملاحظة هامة وهي أنه يمكن

[1] – رشيد بن مالك: مرجع سابق، ص 215.

[2] – المرجع نفسه، ص 216.

للشخصية عن طريق التبادل أو التناوب أن تعد جزءا من هذه الأنماط الثلاثة، ذلك أن كل وحدة تتميز بتعدديتها الوظيفية في السياق[1].

4- أبعاد الشخصية

يجب على الدارس للشخصية في العمل الروائي النظر إليها من خلال ثلاثة أبعاد مهمة ألا وهي: "البعد الجسماني، البعد النفسي والبعد الاجتماعي، وهذه التقسيمات المكونات الشخصية الروائية واجهت بعض النقد، ولا سيما أن العناية توجهت إلى بنية الشخصية من الداخل، والاهتمام بنوازعها وأفكارها"[2]، فأبعاد الشخصية هي التي ترسم الملامح الحقيقية للخلفيات من بعد جسماني ونفسي واجتماعي.

فكل بعد من هذه الأبعاد الجسمية والنفسية والاجتماعية، يساهم في رسم صورة شبه ناضجة عن الشخصية الروائية وهذا ما ذهب إليه (جان إيف تاديه) Yves Tadeh –Jean بقوله: " إن العناية بالمظهر الجسدي لم يعد إلا سقط متاع متروك في خزانة التاريخ ويعين هذا الرأي بتشكيل عالم الشخصية النفسي الذي يمكن من خلاله تلمس كل ملامح الشخصية الأخرى"[3]، بمعنى أنه لم يعد يعطى للشكل الخارجي للشخصية تلك الأهمية مقارنة بالعالم الداخلي النفسي لها.

أ- البعد الجسماني للشخصية :

للبعد الجسماني أهمية كبيرة والذي يجب على الكاتب أن يعني به عناية خاصة ويتمثل ذلك في المظهر الخارجي وصفات الجسم والملامح، "حيث تقدم الشخصية من خلال الوصف الداخلي والخارجي، وكذلك من خلال الحدث والحوار

---

[1] – رشيد بن مالك: مرجع سابق، ص 217.

[2] - عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، تقديم إبراهيم الهوار، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2009، ص 68.

[3] - المرجع نفسه، ص 69.

والزمان والمكان ويقصد به تقديم الشخصية من خلال وصف تركيب جسم الإنسان وما أصابه من إعاقة"[1]. أي توضح لنا الشخصية من خلال تركيب الإنسان وإصابته بالإعاقة أو من تشوهات جسمانية " أن البعد الجسماني أو الخارجي هو الحالة الجسمانية التي يولد بها الإنسان وهو يتعلق بتركيب جسم الإنسان وما أصاب هذا الجسم من تغيرات سواء أكانت بفقد عضو من أعضاء الجسم أو إصابة مثل الأعور أو الأعرج أو الأخرس...، وكلها تؤثر في نفسية الإنسان، ويتعلق أيضا البعد المادي ينوع الإنسان هل هو رجل أو أنثى، أهو طويل أم قصير"[2]. أي أن البعد الجسماني يدرس حالة الشخص من ناحية ما إذا كان به تغيرات خلقية أعرجا أو أحرصا، أو ذكرا أو أنثى، أو بعده المادي مثل طويل أم قصير، وهل يعاني من إصابات.

ب- البعد النفسي:

البعد النفسي أثر داخلي خفي وعميق وهو أحد الأبعاد الشخصية الروائية والذي "يتمثل في الأحوال النفسية والفكرية للشخصية ويتجلى في التعبير عما تحمله الشخصية من فكر وعاطفة وفي طبيعة مزاجها من حيث الانفعال وأحاسيسها وطباعها وطريقة تفكيره"[3]. والمقصود به كل ما تعانيه الشخصية من أحاسيس وهواجس، واضطرابات داخلية "ولكل حالة نفسية دوافع وغايات، لأن سلوك الإنسان معلل بدوافع وحوافز وحاجات لابد من التعرف عليها فلا وجود للصدقة في تصرفات البشر، وإن كان الإنسان نفسه لا يعي أسباب سلوكاته فهذه الأحوال معللة بدوافع

[1] - حطيني يوسف، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999م، ص 23.

[2] - شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، 1997م، ص 54.

[3] - عبد المطلب زيد، أساليب رسم الشخصية المسرحية، قراءة في مسرحية (مسرح كليوباترا)، لشوقي، دار غريب، القاهرة (دط)، 2005ء، ص 28.

وحواجز سـواء أكانت ظاهرة للعيان أو مسـتترة تبدوا بالتأمل والمراجعة والتحليل"[1]. أي أن ما يصدر عن الإنسان من تصرفات وسلوكات ودوافع قد تعود عليه إما إيجابا أو سلبا.

ج- البعد الاجتماعي:

للبعد الاجتماعي دور كبير في بناء الشـخصـية الروائية حيث: "يتمثل البعد الاجتماعي في انتماء الشـخصـية إلى طبقة اجتماعية وكذلك في التعليم وملابسـات العصر وصلتها بتكوين الشخصية ثم حياة الأسرة في داخلها الحياة الزوجية والمالية والفكرية، ويتبع ذلك الدين والجنسية والتيارات السياسية والهوايات السائدة في إمكان وتكوين الشـخصـية حيث علاقة الشـخص بحياته الاجتماعية فللحياة الأسـرية والاجتماعية"[2]، دور هام في تكوين الشـخصـية وإبراز مقوماتها وسـلوكياتها داخل الأسرة والمجتمع.

5- علاقة الشخصية بالعناصر السردية

أ- علاقة الشخصية بالحدث:

"ترتبط الشـخصـية في الرواية بالحدث، إذ هي المؤدية والفاعلة له وهي التي تحدد مساره واتجاهاته، فلا توجد شخصية بدون حدث، أو حدث بدون شخصية، مما يؤكد أن العلاقة بينهما وطيدة، حيث تكون الشخصية متصلة به مشدودة إليه، فاعلة إياه، أو فيه"[3].

---

[1] - محمد عبد الغني المصـري، تحليل النص الأدبي بين النظري والتطبيق، الوارق للنشـر والتوزيع، عمان، ط1، 2005م، ص 158.

[2] - محمد غنيمي ملال، النقد الأدبي الحديث، فضة مصر، للطباعة والنشر والتوزيع، يناير 2004م، ص 573.

[3]- نادر أحمد عبد الخالق: الشخصية الروائية بين علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني، ص269.

"و تحدد معالم الشخصية الروائية عبر علاقاتها الوطيدة والمستمرة والواضحة بأحداث الرواية، على اختلاف المضامين التي تعبر عنها"[1].

"إن ارتباط الحدث بالشخصية والشخصية بالحدث يعني التفاعل بينهما بحيث يقدم الكاتب من خلال الحدث أبرز سمات الشخصية في أبعادها المختلفة.

نلاحظ مما تقدم حول العلاقة بين الشخصية والحدث أن لهما علاقة وطيدة، علاقة اتصال، ولا يمكن أن نفصل الشخصيات عن الحدث والعكس صحيح.

ب- علاقة الشخصية بالزمان:

"يمثل عنصر الزمن في الرواية بعدا بنائيا له خصوصيته في توضيح الحدث وإبراز سمات الشخصية، فالزمن يجعل الشخصية تتحرك في إطار محدد ومدرك"[2].

"و الكاتب مطالب بتحديد زمن هذه الشخصية من خلال تحديد البعد الاجتماعي والتاريخي للموضوع الروائي".

ج- علاقة الشخصية بالمكان:

"إن الفضاء الروائي يمكنه أن يكشف لنا عن الحياة اللاشعورية التي تعيشها الشخصية، فالبيوت والمنازل تشكل نموذجا ملائما لدراسة قيم الألفة ومظاهر الحياة الداخلية التي تعيشها الشخصيات"[3].

"إن خصوصية الأمكنة تعطي للشخصية قيمها ومكوناتها الاقتصادية والنفسية"[4].

---

[1]- المرجع نفسه، ص269.

[2]- نادر أحمد عبد الخالق: الشخصية الروائية بين علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني، ص417.

[3]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص43-44.

[4]- بتصرف، مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، دط، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص192.

و عليه يمكن القول أن علاقة الشـــخصـــية بالزمان والمكان علاقة اتصـــال وتكامل لأنهما عنصران أساسيان من عناصرها.

الفصل الثاني
ملامح الشخصية
في رواية سيدة المقام

ملخص رواية سيدة المقام لواسيني الأعرج:

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

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

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

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

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

1- البنية السردية وتجلياتها الدلالية (البرنامج السردي للشخصية البطلة):

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

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

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

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

تصارع وتتحدى / الرصاصة / ومن جاء بالرصاصة /الحراس/

تتحدى الوضع/ الكآبة والتغيير والتحول من الإيجاب إلى السلب /

تعمق علاقاتها ببعض الشخوص / أنا طوليا/

وتدخل في علاقة حب مع الأستاذ

---

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

وفي الأخير تسلم نفسها للموت أو للرصاصة

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

برنامج تسعى فيه للحصول على الحب

برنامج تسعى فيه للحصول على التغيير أو الحرية الفنية

برنامج تسعى فيه للحصول على الرقص وهو برنامج مركب.

هذا البرنامج مركب لأنه يمر بالمراحل الآتية :

فشل ⟵ في الفيغارو

نجاح ⟵ في البربرية

نجاح مبتور ⟵ في شهرزاد

ولأنه يمر عبر حصولها على الصالة

*** الشخصيات الأخرى تحدد منهجيا**

وتصنف من خلال ما يلي:

- الدور الموضوعاتي.
- الرغبات التي تحركها.
- العلاقات الداخلية القائمة بينها.

*** مقطوعة أولي:**

(يا سيدي بلعباس كانت أناطوليا الروسية جارتنا، كانت جديدة على البلاد، مصادفة الأعراس هي التي عرفتني بما طلبت مني الانخراط في باليه سيدي بلعباس

قالت لي ذات مرة إذا تحسنت سأخذك معي إلى موسكو)[1] (انتقلت أناطوليا إلى العاصمة بتدخل وزارة التعليم العالي ووزارة الثقافة، أقسمت لأمي أن تأخذي معها)[2].

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

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

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

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

* **مقطوعة ثالثة:** (لا خيار لك سوى التعايش معها)[4].

وتعود الرواية من جديد إلى نقطة التوازن مع اقتناع مريم بفكرة ضرورة التآلف مع الرصاصة، ومواصلة الرقص والإصرار عليه (لأنه الحياة) فتبدأ في التدرب على البربرية التي تكلل بالنجاح، ثم شهرزاد ولكن هذه الأخيرة لم تقدم أمام الجمهور رغم نجاح مريم في أدائها، والسبب الرصاصة التي وضعت حدا لحياة مريم وبالتالي ينتهي عالم الرواي بفقدان التوازن المعبر عنه . موت –مريم– وانتحار الأستاذ الذي

---

[1] – الرواية، ص 91.

[2] – الرواية، ص 93.

[3] – الرواية، ص 63.

[4] – الرواية، ص 9.

لم يعد يمتلك مبررا لبقائه (تنامين الآن داخل برادات الموت وحيدة بعد أن نزعت الرصاصة الطائشة روحك في ذلك المستشفى البارد القاسي)[1].

توازن ← اضطراب ← توازن ← اضطراب

(الرصاصة) (التآلف) (الموت)

البنية السردية

عالم مضطرب ↔ عالم متوازن

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

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

مريم تواجه بؤس الرصاصة ← والرصاصة من إفرازات الحراس .

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

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

(الإمام الناتئ، الواعظ، حمودة، عمها العباس)

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

الحراس يريدون السلطة – الموضوع قيمة –

مريم تريد الرقص – موضوع قيمة –

[1] – الرواية، ص 213.

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

إذن أين يتقاطع مشروع مريم مع الحراس ؟

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

المنظور الأول /منظور مريم/

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

المنظور الثاني / منظور الحراس/

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

---

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

[2] – الرواية، ص 217.

[3] – الرواية، ص 216.

[4] – الرواية، ص 216.

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

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

الحارس ← السلطة ← تتطلب طمس العقول

الفنان ← الحرية وممارسة فنه

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

الجدول (1):

الصفحات /المسارات	المسار أ	المسار ب
س5	يجب أن تعرفوا أني منهك .. لكنها فجأة سقطت	
س6	كيف تجرؤ المدينة على قتل مريم في هذا اليوم السيئ؟	
س7	خائف من النزول إلى المدينة	
س8	بعدما شعرت برعشة الموت تملأ صدري	
س9	قال لك الأطباء لا خيار سوى أن تتعايشي معها وتعايشت مخترقة كل طقوس الحذر	
س11	يا أخي ولكنها لا تسمع الأ لنفسها	
س13	عمي مزيان... جز رأس بندقيته وقال أنا هنا والبار مفتوح	
س14	العيون القليلة التي الممرات والشوارع في هذا الليل مدورة وبليدة خائفة	
س15	حاولت كل شيء سأعود إلى وحدتي	
س16		
س19	أتأمل الذين يلبسون ربطات عنق تكاثروا في البلاد إما حداثة وهمية أو أصالة بدائية	

س22	أتمنى أن أتدحرج ليلا في شوارع مدينتنا ... أن اسكر حتى العمى	
س25	الناس منافقون ينبحون ويكسرون ألسنة الآخرين	
س29	الطفل عمره لم يتجاوز العشر سنوات	اسمع يا ولد ماتخيرش لوالديك
س33	لا شيء تغير في هذه المدينة الحزينة التي تموت يوميا	قبل زمن قصير كانت مليئة بالحياة
س37	ماذا حدث لو نركب الآن قطارا لا يتوقف	
س35	كانت المرأة جزءا من سحر هذه المدينة	الوجوه التي تعودنا على إضـــاءتها صارت متسخة
س36		أحزاننا تتكاثر وهو يتطاحنون ويحدون أسناهم
س37		فشل في أن يكون رساما جيدا، فوضعه بنو كلبون في هذا المنصـب ويسـتغله حراس النوايا
س38	إذا دخلت معهم في نقاش يمر مدونك، يمرغونل أنت ومن معك	طلع الورقة وإلا تقلع لك.....
س39	تألقي معها فالدنيا تالف مع الكابات والأحزان	
س41	الله يكثر خيرك وخيرهم رالي مليح هكذا	
س42		فقهـاء الظلام يتحـدثون عن مختلف أشكال تحديد النسل
س48	قبل أن تتكفئ ذات مساء على فمها في البحر المنسي وأمام صالة الرقص	
س52	عمي موح .. كان ممتلئا بالتسـامح والحكمة .. انتحر بسبب حبه المطلق للحياة وسخائه العظيم	
س55	قبل أن تنكسر أحلامهم في أولى الموانئ	شـباب في عز عنفوانه،، ادخلوه عالم الجنة والجحيم
س59	و حين سكنت الرصاصة الطائشة دماغها، ، نزل سواد بشبه الظلام على عينيها	
س61	عندما قدمت العرض الأول من البربرية كانت السماء قد دخلت دفعة واحدة إلى قلبي	

س65	كانت مريم دافئة مثل اللحظات المدهشة التي تسكنها	
س68	رجل بسيط يملك حساسية كبيرة تجاه الأشياء التي تنبض بالحياة والعنفوان	
س72	لقد صرت الآن ممتلئة بشهرزاد .. رأيت في عينيها بريقا مشعا...	
س75	أمحو الميثاق والدستور، لازم لهم شيئا آخر ... هذه البلاد تربت على معاداة الثقافة	
س81	رأت كيف فصلوا رأس أخيها عن جسده .. أمي مسكينة مخلوقة وحيدة في وجدانها	
س85	أيام الثورة كنا على الأقل نحلهم : نحلم	
س91	مسكين مثل المنبه العطلان يوكل ليرن تخرجي معها إلى حفلات أصدقائها القليلين في المدينة	
س92		كل شيء تصدا، بدأ الحقد ملامح الناس ويعرش كاغصان الخروب
س93		قالوا لي يشهد واز دم، لكني وجدت نفسي وحيدا وخرجوا هم بالوساطات
س95	الله يلعن والديهم كلهم حركة وبياعين يقتلون الميت ويمشون في جنازته	
س104	سحب سكينا ووضعه على الطاولة هددني إذا لم انصع لأمره	
س110		أهله أصبحوا ينظرون إلي بعين العربية إلا سيما بعد شيوع خبر الأصبع المذبوح
س115	وبقدر ما كنت اشعر بالكراهية تزداد، كان ضوء ما يملأ قلبي	
س116		الراجل يا بنتي يحتاج إلى من يسايسه
س117		إذا كان الطلاق يريحك فأنت طالق. شعرت بشيء يشبه العذوبة والخوف
س118	كان قلبي ممتلئ... لم أناقش .. لم أناوش	

س125		يســـتأذن القلب.. للبحث عن أحلامه التي فقـدت ملامحهـا... تعبـت ... أتساءل في خفاء الموت
س126	ثم قلت : أحمق أنت تحبني وخلاص	
س129		صار كل شيء رخيصا إلا الرداءة التي صارت هي قانون المدينة
س131	أي صــوت يأتي الآن من الذاكرة ؟ أي مخلوق يولد الآن بين الأنين والخوف	
س138		حراس النوايـا بـدأوا يتحولون إلى جيش منظم يقتحم عنفوان المدينة
س146	المظلوم مجنون والجوع كافر، المظلوم مثل العاشـق لا يعرف العاقبة	يا محمد الإنسان عندما يظلم يتوحش
س152	صـديقتك الشـاعرة أخذت من بيتها ... وهل أنا خطيرة إلى هذه الدرجة ؟	
س153		ظلام الجمعة الحزين قادم.. قادم.. قادم
س158		أنهـا دقـات مســـتوردة من الخـارج البغض..التغريب ..التغريب
س162	هؤلاء الناس مظهر فقط، الوضع مزر في العمق	قتلو كلبتها التي أتت بها من موســكو، إذا بقي الوضـع هكذا سيعم الظلام هذا الوطن
س163		فتحوا حســـابات بنكيـة في البلـدان البعيدة..أغلبهم دخل السياسة من الباب الضيق
س164	وظلت تنبهي إلى دقائق مقطوعة رمسكي	
س169		لكنها تصر على الحكاية
س170	أريد أن أطير ... أن لا تحكمي الأرض عندما أرقص	
س171		يهددها قبل أن يلم برنوســه مثل النجمة السوداء

س173	العرق يملأ جســـدك ... يعطرك ... يدخلك طقوس العبادة	
س182		يجب أن لا تنام شـــهرزاد، فالنوم آخر الموت
س185	أن أرفع صوتي عاليا وأنطق بكل الكلمات البذيئة ضد رعب الجمعة الحزين	
س188	كان الفجر رائعا رغم الصداع	
س192	هي رقيقة وهذا الخراب مخيف	من العبث تضـــييع بقية اليوم داخل البيت، أو داخل وحام المدين وكآبات أهلها المقتنعين بقبحها
س202	وأنا ما حقليش حتى سكن في هذه البلاد	
س203		رأسي يؤلمني أشعر بالوهن، الرصاصة الملعونة
س207		روحي لبيتك اللـه يردك لطريق الخير والصواب
س208		هل هذا رزق والديه حتى يتصرف فيه
س209		هذا تواطؤ يا عمي سالم، تواطؤ سافر

الجدول 2

الصفحات /المسارات	المسار أ	المسار ب
س5	ألم وسقوط أ1	
س6	استفهام وحيرة أ1	
س7	خوف أ1	
س8	خوف أ2	

س9	خضوع	أ2		
س11	رفض	أ2		
س13	وفاء	أ3		
س14	خوف	أ3		
س15	استسلام	أ3		
س19	ثقافة	أ4		
س22	جنون	أ4		
س25	حقيقة	أ5		
س29	براءة	أ5	نفاق	ب1
س33	ثبات	أ5	تحول	ب2
س34	حلم	أ6		ب3
س35	ماضي	أ6	حاضر	ب3
س36		أ6	انتقام	ب4
س37		أ7	تزييف	ب4
س38	خضوع	أ7	سلطة	ب4
س39	تالف–خيبة	أ7		
س41	اكتفاء			
س42			جهل	
س48			انتشاء وحياء	
س49	موت وكآبة			

س52	عطاء			
س55	حقيقة	أ9	وهم–طمع	ب5
س59	يأس	أ9		
س61	فتنة	أ9		
س65	ذهول ودهشة	أ10		
س68	مسالمة	أ10		
س72	إصرار	أ10		
س75	لاحق–فنان	أ11		
س81	براءة	أ11		
س85	قبل	أ11		
س91	انقياد–أمل	أ12		
س92			وضع	ب5
س93			خداع	ب5
س95	حقيقة	أ12		
س104	مرأة	أ13		
س110			انحطاط	ب5
س115	تحدي	أ13		
س116			رجل	ب6
س117			انفراج	ب6
س118	ضيق	أ13		

س125			وضع قلق ب6
س126	حب	أ14	
س129			رداءة ب6
س131	ذاكرة	أ14	
س138			سيطرة-تحكم ب7
س146	مظلوم	أ14	ظالم ب7
س152	ثقافة	أ15	
س153			ظلام ب7
س158			تغريب ب8
س162	عمق	أ15	ظلام-عدوانية ب8
س163			استغلا-سياسة-انتقام ب8
س164	تفاني	أ16	
س169			قوة-ضغط ب9
س170	عظمة	أ16	
س171			عجز
س173	فن	أ16	
س177	كبرياء	أ17	

س179	جمال	أ17		
س182			طموح	ب9
س185	مقاومة	أ17		
س188	حب وطاقة للحياة	أ18		
س192	خراب	أ18	قبح	ب9
س195	تالف–فنان	أ18		
س199	ثبات	أ19	أمية–تقاليد	ب10
س202	حرمان	أ19		
س203			ضغط	ب10
س207			حراس	ب10
س208			تملك	ب11
س209			تواطؤ	ب11
س210	ضعف	أ19		
س213	صمت	أ20		
س215	فقدان	أ20		
س216	بناء	أ20		
س217			تدمير	ب11
س219	حزن	أ21		
س220			قوة–عنف	ب12
س224	تضحية	أ21		

س225			تهديد	ب12
س228	تغيير	أ21		
س229			تخريب	ب13
س231	ثورة	أ22		
س232	مطر	أ22	تصحر	ب13
س233	معاناة	أ22		
س241	كئابة	أ23		
س253	عذاب	أ23		
س256	انكسار	أ23		
س258	عجز	أ24		
س259	هروب	أ24		
س266	رفض–تشاؤم	أ24		
س267			الوضع	ب14
س269	أصالة	أ25		
س273	هوية	أ25		
س277	موت وفناء	أ25		
س280	اللاجدوى	أ26		
س281	كابوس	أ26		

ص210	يا عمي سالم، البلاد مشات، ضاعت	
ص213	الصمت يلف الأرصفة	
ص215	ماذا بقي لك أيها المســكين؟ اعضــامك تنزع منك	
ص216	مددمه للبلاد	
ص218		من غير المعقول كل هذا العفن
ص219	كنت مكدرا ومخزونا ومهزوما	
ص220		سـجيني باتجاهه بقوة من تلاييي التي مزق طرفا منها
ص224	تأسفي على استشهاد والدي...	
ص225		الدولة الإســلامية قادمة إما أن ترجع للطريق المستقيم وإلا يطير راسك
ص228	سرقوا استقلال هذا الوطن وما المدن بالكذب	
ص229		ما يحدث في هذه البلاد كارثة
ص231	يـأتي زاحفا بقوة ليغتال مـا تبقى من بحر هذه المدينة	
ص232	هو المطر يعيدني إليك بخوفي وقلقي	تعودين مثل الرياح الساخنة
ص233	أما تعبت!	
ص241	كنت انتظر اللحظة المفجرة، الكتابة	

ص253	كنت أتمنى ان أعرف إذا كان أبي قد شـــنق نفسه، أم استشهد حقيقة	
ص256	أحني رأسه بانكسار كبير	
ص258	أتمنى من اعماقي أن أصرخ باعلى صوت	
ص259	كنت مصـــمما على مغادرة المكان بأقصـــى سرعة	
ص266	قد تصير هذه الرقصة غدا جرما كبيرا	
ص267		شوارع المدينة كإشراة المرور
ص269	يريدون ان يدفنوا في قراهم	
ص273	قلبتها مزقتها ثم أكلتها (بطاقة التعريف)	
ص277	ربما يموت الغد وما بعده وأموت أنا	
ص280	وداعا يا مدينتي الجميلة، وداعا لسـير الأبطال والعظماء	
ص281	هل هي الحقيقة أم مجرد تفاصيل لكابوس	

إن للجدول (2) أهمية بالغة، لأنه يسـاعدنا على تأطير الكيفية التي تمرر ما الوحدات المعنوية شـبكة دلالية في صـلب النص، إذا دققنا النظر في هذا الجدول يمكن أن تكشـف عن علاقة التقابل الأسـاسـية التي تنبني عليها عناصـره من خلال تحديدنا لمفهوم السـيم séme (عنصـر دلالي لا يظهر على حقيقته إلا في علاقته

بعنصـــر آخر مغاير : وظيفته حلافية ليس إلا، وعليه لا يمكن أن يلتقط إلا في صلب مجموعة عضوية في إطار البنية)[1].

بناء على هذا التعريف، يستمد كل عنصر في الجدول (2) قيمته الدلالية من علاقته بالعناصـر الأخرى، وعليه يسـتحيل أن ندرك معنى السـيمات أ5، أ5، أ6، أ6،... (جدول(2) مسار أ) بصرف النظر عن علاقته التقابلية بـــ ب1، ب2، ب3، ب 4، ب 5 (جدول (2) مسـار ب) وتفسـر هذه العلاقات التقابلية والخلافية الثنائية الضدية بين المسار (أ) والمسار (ب): مسار (أ) عكس مسار (ب).

يبدأ المسـار (أ) بوضـع سـيمي يتسـم بالألم والخوف والسـقوط والخيرة، وكذا الوفاء والرفض والحقيقة.

لقد أمكننا أن نصـــنف هذه الســـيمات إلى مجموعتين، فليقل إن المجموعة الأولى سيماها تندرج ضمن حقل القيم السلبية، والمجموعة الثانية تندرج ضمن حقل القيم الايجابية، ويمكن أن تســتنتج أيضـــا أن المجموعة الثانية هي نتيجة منطقية للمجموعة الأولى، فإذا كانت شـخصـية فاعلة مثل مريم تعالي خوفا وانكسـارا وألما وحيرة فهذا يقودها للبحث عن (الحقيقة) – كمخلص دلم_ويقودها إلى رفض الوضـع السائد، ويقودها أيضا إلى التمسك بالقيم والوفاء للوطن .

هذا الوضـع الذي يحتل حيزا كبيرا من مسـاحة النص الروائي يمكن تصـنيفه إلى وضـعين (وضـع البلاد ووضـع العباد الذين قنعوا به فسـهلوا بذلك مهمة الحراس خوفهم أو عدم وفائهم ورفضهم)[2].

م1 ≠ م2 (م / مجموعة السيمات)

[1] – رشيد بن مالك، مرجع سابق، ص 176.

[2] – الرواتي، ص 129، 157، 190، 192.

هكذا تتأرجح الوحدات المعنوية الصغرى في المسار (أ) (جدول2) بين الألم والانكسار واليأس والمعاناة والحيرة والاستفهام / الحلم الوفاء الحب والأمل / الثقافة البناء التفاني والتضحية/ هذه السيمات تصنف قسمين: ألم وانكسار /حلم وبناء إنها وحدات ذات طبيعة تدرجية ينتج بعضها عن بعض

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

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

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

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

إذن فالرقص ليس موضوع رغبة بقدر ما هو موضوع قيمة

[1] – الرواية، ص 205.

[2] – الرواية، ص 205.

[3] – الرواية، ص 206.

وهنا لابد لنا من التمييز بين موضوع الرغبة وموضوع القيمة، وقد أشار إلى هذا غريماس بقوله: (الموضوع المستهدف ليس في الواقع إلا ذريعة، حيزا تستمر فيه قيم، ويفضي إلى توسيط العلاقة بين الفاعل ونفسه)[1].

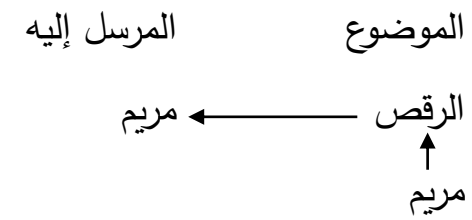
نستطيع هنا القول إن الرقص كموضوع قيمة تستثمر من خلاله قيم أخرى أو تتحقق من خلاله أشياء أخرى.

الرقص = حرية تعبير

الرقص = ثقافة

الرقص متنفس

الرقص = رسالة



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

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

- البحث عن شيء مميز لهذا الوطن
- العثور على هذا الشيء في رقصة البربرية
- الذهاب للجبال لتقصي حقيقة المرأة

[1] – رشيد بن مالك، مرجع سابق، ص 180.

- التوليف بين هذه السيرة وموسيقى ايقر بوشن
- تقديم العرض للجمهور
- التقويم الايجابي

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

خلافا للمسـار (أ) يبدأ المسـار ب بوضـع سـيمي (لعنف / القوة / التهديد / الضـغط والتزييف والجهل والنفاق) (جدول 2) الذي تربطه علاقة خلافية وتقابلية بـ أ2 (جدول 2) وعليه يكون لدينا:

حرمان / عكس/ نفوذ

ثقافة عكس/ جهل

بناء عكس / تدمير

وفاء عكس/ خيانة

حقيقة / عكس/ تزييف

مرأة / عكس/ رجل

ألم/ عكس/ ...

سقوط عكس/ ...

⇓ ⇓

المسار (أ)/ عكس المسار (ب)

تقترن الوحدات المعنوية في المسار (ب) بفئة لا تملك صورة اسمية Figure Nominal وغالبا ما ترد معرفة بالإضـــافة (حراس النوايا: (صـــيغة جمع) أو في صيغة ضمير (هم) وضمير (هم) يتعدد حسب العائد عليه، فهو تارة يعود على بني

كلبون، وتارة على حراس النوايا، وقد اختار الراوي هذا الضمير ليدل به على الاثنين لأن فعلهم واحد، وهو تخريب البلاد وهبها ومعاداة الثقافة والفن وتجهيل الشعب، لأن مصلحتهم تقتضي ذلك (قلنا خرج بنو كلبون وأصبحنا ديمقراطيين، وها فجأة نكتشف أهم غيروا اللباس فقط، ليصبحوا هم هم حراس النوايا، يدخلون من الأبواب على دمنا، .....)[1].

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

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

إن العلاقة التي تربط ضمير المتكلم (في ب جدول 1 أو 2) بضمير الغائب (هم) ذات طبيعة خلافية، لأن استعمال ضمير الغائب يعبر عن رفض مريم لهذه الفئة واحتقارها لمبادئها فكرت أن أعريهم وأخرج عقدهم من عيونهم مع صفرة القيح الذي يملأ داخلهم)[3] فهي ترفض الحوار معها لتعلن صراعها ضدها، وتمردها عليها، على هذا الأساس يجسد المساران (أوب) (جدول 1 و2) التقابل بين فئتين متاحرتين: فئة تبني / وفئة تقدم وتخرب وتنتفخ، فئة تعقل / وفئة تجهل، فئة عبرت عن حبها لوطنها الذي تراه جميلا (بحر وظلال مدينة وبيوت عتيقة وشوارع متلألئة بأسماء الشهداء الرائعين)[4] لقيت مصيرها في البؤس والشقاء والموت / وفئة عبرت

[1] – الرواية، ص 194.

[2] – الرواية، ص 216.

[3] – الرواية، ص 121.

[4] – الرواية، ص 121.

عن كرهها للوطن تستفيد وتحتكر المناصب الحساسية، بل وصل ما الأمر إلى امتلاك عقول الناس وقلوبهم بواسطة الخطب والشعارات.

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

← (هؤلاء الناس يكرهون الثقافة)[2]

← (شفاههم مهدلة تسيل لعابا على السلطة التي صارت على مرمى العين)[3]

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

لقد أعطى الكاتب تحديدا (تعريفا) لها في صلب النص من خلال أوصافها: (من صفاتهم أنهم يقرأون في عينيك ما تفكر به، ولا يهم إن كان صحيحا أو غير صحيح، المهم أهم فكروا أنك على خطأ)[4].

(اترك الفوضى تزداد فهذا يعجل بسقوط النظام)[5]

هذا المركب الإضافي يعكس بوضوح الدور الموضوعاتي الذي تقوم به هذه الفئة (إنما تحرس النوايا)، فهي فئة تتغلغل أفقيا في صلب النظام السياسي والاجتماعي (سوق إسلامية) (فوجئت بالزقاق مغلقا وبلا فتة عريضة كتب عليها سوق إسلامية)[6] (الإمام الناتئ) والإمام الناتئ كان يطل من فوق[7]/ (شرطة إسلامية) (شرطة إسلامية أوراقك شكون أنت أولا)[8] / (الدولة الإسلامية (الدولة

---

[1] – الرواية، ص 75.

[2] – الرواية، ص 75.

[3] – الرواية، ص 49.

[4] – الرواية، ص 220.

[5] – الرواية، ص 218–219.

[6] – الرواية، ص 218.

[7] – الرواية، ص207.

[8] – الرواية، ص221.

الاسـلامية قادمة)[1] محدثة بذلك خللا في موازين القوى إذ المخرب المسـتغل يملك القوة، والوفي المحب للوطن يهمش ويقصي بل وتمدد حياته.

(حراس النوايا عندما يأتون، يأتون بكل شـيء، بالريح السـاخنة، والشـموس الحارقة، والجفاف الصـحراوي والعيون البغيضـة والحيل المترهلة والسـيوف المعقوفة والرمال الآتية من تاريخ العواصـف المتكررة "حراس النوايا" القادمون الجدد عندما يأتون تسـبقهم القيامة التي يصـنعها فقر الناس وبؤسـهم، يجيئون زرافات ووحدانا ليسـتمعوا إلى دقات قلوب الناس ليقتنعوا في النهاية أنا دقات مسـتوردة من الخارج البغيض)[2].

(العداوة ازدادت والسـلطة لو تغسـل بالجافيل، لن تسـتعيد جزءا صـغيرا من مصداقيتها هي التي خلقت حراس النوايا، وهم الذين يأكلون رأسها، أو تأكل رأسهم)[3]

(لكن هذا البلد الجميل، يعود الآن بخطى حثيثة إلى القرون الوسطى)[4].

(الوجوه المستوردة تعلمنا ديننا وأخلاقنا كأننا فجأة نكتشف الإسلام)[5].

(ليصبحوا هم هم، حراس النوايا، يدخلون من الأبواب على دمنا، وعلى أنقاض الرصاصة التي تنام في دماغك)[6].

(الغريب الدنيا تغرق والدولة صامتة)[7].

---

[1] – الرواية، ص225.

[2] – الرواية، ص158.

[3] – الرواية، ص163.

[4] – الرواية، ص199.

[5] – الرواية، ص199.

[6] – الرواية، ص194.

[7] – الرواية، ص189.

(عمي موح الصياد كان مثلهم، اشتغل كثيرا على ظهر السفن، ثم استقر على أطراف المدينة واشتغل صيادا ...)[1].

(إنها الحرب غير المعلنة، صامتة قائمة ضد معالم المدينة، العفن صار قاعدة هذه البلاد)[2].

يحكم هذه الوحدات المضمونية عالمان دلاليان:

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

/سلبي/ /إيجابي /

(والتهديد والسلطة والجهل ...)

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

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

لا يلتقي الماضي بالحاضر إلا ليكرس فكرة اضطهاد الفنان / لأن بنو كلبون يعتبرون المثقف مشكلة والحراس كذلك، وهذا يقودنا للقول بأن المسار أو المسارب (جدول 1) لا يلتقيان أبدا، ويجسد توازيهما الصراع القائم بين الفئتين والحصار الذي ضربته الفئة السلطوية على المثقف (الفنان). غير أن هذا الحصار قد يبدو على صعيد الظاهر غائبا، ولكنه في الواقع مكرس تكريسا يعكس مدى جهل وعمى وسيطرة الفئة السلطوية، ومحاولتها لتبييض صورتها أمام الناس (أوقفنا رجل ملتح، قال إنه رئيس البلدية، لم يتركنا نمر قال: ممنوع لأن البلدية بصدد تلجيء المنكوبين

[1] – الرواية، ص123.

[2] – الرواية، ص 100.

من زلزال العاصمة، من سكان القصبة الذين فقدوا منازلهم، الدنيا مخلطة نرجو أن تتفهمونا، نحاول أن نفصل بين الرجال والنساء لتفادي كل الإحراجات)[1].

هذا الإجراء سيخلف، أو سيترك أثرين:

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

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

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

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

ويمكن أن نفترض أن غلق الصالة يتم بناء على:

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

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

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

1- تهديدات لمريم وأناطوليا

2- استمالة مدير المعهد

3- طرد المتعاقدة أناطوليا

[1] – الرواية، ص 206.

4- غلق الصالة

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

يمكننا هنا أن نسجل أن الحراس يعملون على محاور متعددة :

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

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

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

رابعا: يهددون بالقتل المثقف والفنان وكل كوادر الوطن. «نحن في مرحلة انتقالية الدولة الإسلامية قادمة، إما أن ترجع للطريق المستقيم وإما يطير رأسك، ويطير رأسك أفضل لنا ولك وللمجتمع »[4].

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

انطلاقا من المعطيات النصية (جدول 1 مسار ب) نلاحظ أن هذه الحالة كاذبة، فهي لا تعكس الوضع الحقيقي، ومع ذلك فإن الحراس استندوا إليها ليمارسوا

---

[1] - الرواية، ص206.

[2] - الرواية، ص206.

[3] - الرواية، ص13.

[4] - الرواية، ص 255.

فعلهم الإقناعي على الشعب ويوهموه بأنهم مؤهلين ويقومون بواجبهم كما ينبغي وعلى أسس أخلاقية من الأولى الفن، أم الإيواء؟).

إزاء هذا النشـاط المكثف (ترحيل – إيواء – تخصـيص جناح للرجال وآخر للنســاء – مواجهة مع شــباب الحي الهاوي) تحد مريم (الفنان) نفســها أمام أحد الخيارين:

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

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

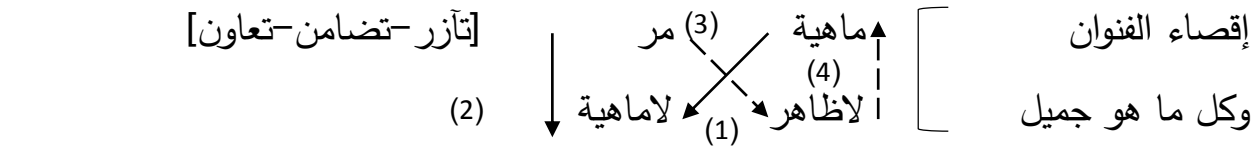
نلاحظ أن هذه الإمكانية السـردية واردة في النص، ويقدم الراوي وجهة نظر مريم التي يسـند لها في الملفوظ الآتي: «حتى صـالتنا كثر حولها القيل والقال ... وحق ربي يسيل فيها الدم لن تمر بسـهولة»[1]، مهمة المعارض للفاعل (الحراس في مشروعه (معاداة الثقافة) وكسب تأييد الشعب

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

يمكن صـياغة حالات وتحولات مسـاري (مريم) و(الحراس) انطلاقا من مربع سـيميائي نبين فيه الدورة الدلالية للعبة البناء والتخريب / الوفاء والخيانة، المتمفصـلة على صعيد الظاهر والماهية والتي تتبنى عليها وضعية كل فاعل في المسار السردي الذي ينتمي إليه:

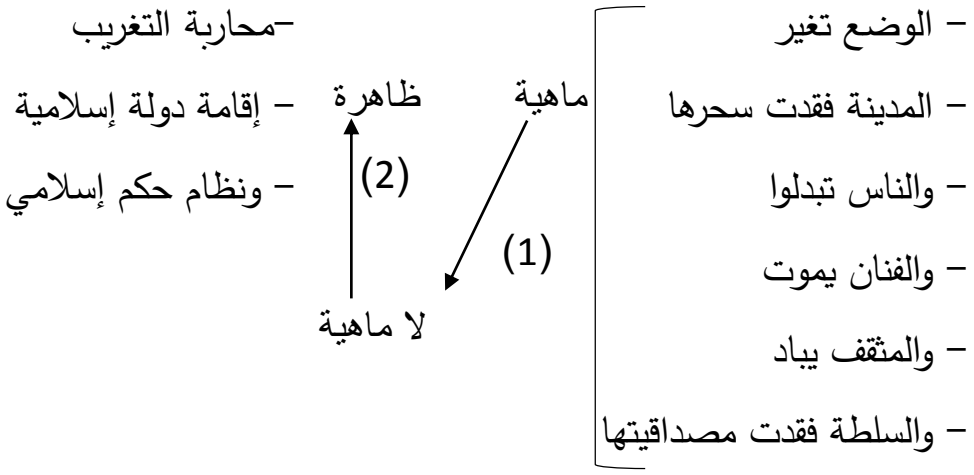
[1] – الرواية، ص 190.

المخطط



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

المخطط:

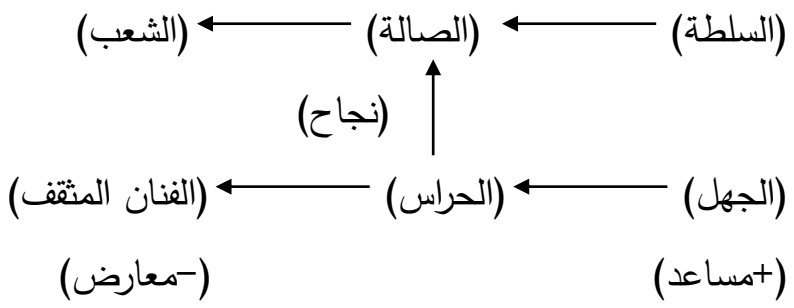


هذه النقلة من الماهية إلى الظاهر مرورا بنفي العنصر الوسيط (اللاماهية)

ماهية ⟵ لا ماهية ⟵ ظاهرة

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

المخطط: 4



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

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

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

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

بهذا الشكل يكشف المربع السابق والخطاطة (4) عن نظام اللعبة الذي تتبناه الفئة الحاكمة وقدرتها على التمويه والمخادعة في تعاملها مع المشاكل المعقدة.

بناء على ما سبق، يمكن أن نستنتج أن الوحدات المعنوية في (المسار ب) (الجدول 2) تلتحم دلاليا التحاما ندرك خلاله طبيعة النظام المتماسك لفئة الحراس، والحقيقة أن هذا النظام وإن كان لا يظهر كثيرا في النشاط السردي الصراعي للراوي أو المريم) فإنه حاضر وبقوة على الصعيد الخطابي التجليات الصورية المثبتة في

[1] – الرواية، ص 164.

[2] – الرواية، ص 190.

[3] – الرواية، ص 190.

المسـار (ب) وعبر مفعولاته على الصـعيد النظائري السـياسـي محدثا بذلك عالما مضطر با تتجانس فيه وحدات العنف والسلطة والقتل والتهديد والتخريب...

حضـوره على الصـعيد الخطابي تحده بالتدريج في (الوعظ في البار) (راح تشـوفوا وحق النبي والصـحابة تعلقكم من رجليكم)[1] تمديد أناطوليا (التهديدات تتكاثروا أناطوليا قد تعود لبلدها)[2]، اعتقال الأستاذ (سجله عندك في قائمة السكارى واطرده)[3]، وقبله المحكمة (الإمام الناتئ يتقدمهم، القاضـي لم يتأثر)[4]، وتعبر الهوة التي بلغت حد أهم (والآن يقتلون المدينة والجياد، أغلقوا كل شـيء حتى الأنفاس)[5]. عن هذا الحضـور القوي والمكثف والحقيقة أن العلاقة التي تربط (مريم) بالرقص عرفت تحولات كان لها عميق الأثر في تأطير الحدث السـردي وتوجيهه على النحو الذي لا يرغبه الفاعل (مريم)، بل الذي يرغبه الفاعل المضـاد (الحراس) وهو (موت الفنان).

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

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

م2 «آه لولا هذه الرصـاصـة الملعونة! لو تسـعفني فقط لتقديم باليه شـهرزاد، لرمسكي كورساكوف أريد أن أرقص على موسيقاه» ص 21

---

[1] – الرواية، ص30.

[2] – الرواية، ص160.

[3] – الرواية، ص224.

[4] – الرواية، ص121.

[5] – الرواية، ص245.

[6] – م1...م2... تشير إلى الملفوظات السردية.

م3 «الطبيب: لا أريد أن أكذب عليك يجب أن تتوقفي عن رقص الباليه» ص39.

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

م 5 «حين سكنت الرصاصة الطائشة دماغها تغيرت فيها أشياء كثيرة، لكن الأمر لم يكن مهما لأنها كانت مصرة حتى الموت على حقها في الحياة، وفي الرقص» س59.

م6 « الصحافة لم ترحمنا في فشل باليه زوج الفيغارو » 59

م7 « أناطوليا : مريم أجمل راقصة باليه » س 60

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

« أنت لست إنسانا . الموهبة الجسدية وحدها لا تكفي لابد من تعميق وجدانك» س 70

« مصادفة الأعراس عرفتني ما طلبت مني الانخراط في باليه سيدي بلعباس » س 91

« قلي ممتلئ بالموسيقى والنور والرقص والحركات » س 100

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

« ينصحوني بعدم التحرك كثيرا، وهل تتصور رقصا بدون انفعالات » ص138

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

« أنا أكبر من بوس هذه الرصاصة » ص140

« حتى البربرية أديتها في العروض التي تلت إصـــابتي بشـــكل مذهل » ص140

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

« سأرقصها ولو قطع رأسي » ص 158

« سندخل كما ربيع الجزائر الموسيقي » ص158

« حكت لي أناطوليا عن المشروع وهي الآن تعد اللوحات وتقوم بعملية قص للمناظر المهمة » س 158

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

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

في بلاد تؤخذ منها الحياة هناك، هناك امرأة لا تزال مصـرة على الموسـيقى وعليه » ص 177

م9 «لقد صار مؤكدا أن عرض شهرزاد لن يؤدي » ص187

« الرصـــاصـــة الملعونة منذ ليلة شـــهرزاد أشـــعر أن حركتها ازدادت وهذا يزعجني» 195

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

م11 (أديت شهرزاد كان هذا حلمي) 240

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

المخطط:

ملاحظة 1: كثرة موضوعات الجهة المضمرة (سأقدم – سأرقص – ستدخل –أريد ستبدأ)

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

يعكس الانتقال من المقطوعات السردية (1،2،3،4) إلى المقطوعة (5) تحولا أساسيا في بنية الجهات Modalités وتطور مريم من موقف سلبي إلى إيجابي، (من اضطرب إلى توازن)، من خضوع إلى إصرار وتحدي)، فهي آخذة في التقدم والتغلغل في صلب الحقيقة الثقافية والسياسية والخروج بالتدريج من لعبة نظام الإبادة للمثقف (حرب معلنة ضد الفن)[1]، ويبدو هذا النظام وعلى النحو الذي تقدمه مريم

[1] – الرواية، ص162.

مقترنا تارة بصورة العنف والسلطة والجهل، ومقترنا أو معادلا تارة أخرى لصورة الذل والخضـوع والقناعة بالقبح (القبيح) (زحام المدينة وكآبات أهلها المقتنعين بقبحها)[1] فهو في كل الحالات مشحن بقيم ذات إيحاء سلبي.

بناء على هذه المعطيات يتحول هذا النظام إلى موضوع رسالة يقدم مشروع الرقص في مواجهة الوضع (هذا اليوم العنيد الذي دفعني إلى مقاومة هذه السفالة)[2] (أشعر بالتصحر لا تحتاج إلا إلى قليل من الفرح لكي تحب)[3].

وهذا ما يفسر شعور مريم التعظيمي تجاه الرقص (لكنه حياتي يا سيدي)[4]، وتستطيع أن ندرك هذا الشعور في العلاقة التوافقية الموجودة بين الفاعل مريم وفعل الرقص (الذي يتركب من مؤتلف دلالي تتجانس فيه قيم الجمال والعطاء والبناء المحدثة لعالم الحياة (جدول 2 مسار أ)، حتى البنية الجسمية تساعد على الرقص)، (الموهبة الجسـدية وحدها لا تكفي)[5] (قلبي ممتلئ بالموسـيقى والنور والرقص والحركات ووجه أناطوليا الطيب وسـماحتك التي لا تفارقني وجسـد إيكاترينا مكسيموفا)[6].

في هاتين المقطوعتين تصـل مريم إلى حالة الانجذاب التام (التوافق الكلي) فهي لا تعرف نفسـها إلا في هذه القيم ولا ترغب إلا في الرقص، وفي الوقت نفسـه يجب أن تمارسه حتى تضمن وجودها، إما العناصر الأساسية التي تؤسس الفاعل،

[1] – الرواية، ص191.

[2] – الرواية، ص39.

[3] – الرواية، ص157.

[4] – الرواية، ص39.

[5] – الرواية، ص70.

[6] – الرواية، ص100.

أي تقوم بفعل التحريك في برنامج سـردي معطى، وهو بدوره يحدد الرغبة في محور الإرادة، وهنا يطرح السؤال التالي هل التحريك كاف لتحقيق فعل أداء الرقص؟

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

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

العقدContrat– الاختبار Epreuve– الاتصـال الانفصـال Conjonction disconjonction/ فالعمليات التعاقدية تحصـل كلما وقع تحويل شـيء من مرسـل إلى مرســل إليه، وهذا الشـــيء يمكن أن يكون ذا طبيعة كلامية أو مادية وقد قدم غريماس تصنيفا للأشكال المختلفة للعقود إذ لابد من اعتبار إرادة المتعاقدين ومراميها في كل الحالات :

فهناك **العقد الإجباري** وفيه يوجه المرسـل أمر للمرسـل إليه الذي يرغم على القبول لان علاقته بالمرسل علاقة مرؤوس برئيس .

وهناك **العقد الائتماني** يقوم فيه المرسل بفعل إقناعي يؤوله المرسل إليه، وإن كان الفعل الاقناعي كاذبا يكون الفعل التأولي واهما فيقيل المرســـل إليه خطاب المرسـل ولا يشـك في صـحته الحالات والرسـالة هنا تكون دائما ذات طبيعة كلامية وتظهر هنا القيمة الانجازية اللخطاب.

---

[1] – الرواية، ص60.

[2] – الرواية، ص70.

وهناك **العقد الترخيصي** وفيه يخبر المرسل إليه بإرادته للفعل فيكون موقف المرسل القيول والموافقة وفي هذه الحالة يعزم تلقائيا على الإنجاز[1].

إن تفحصنا لطبيعة العقد القائم بين مريم كفاعل يسعى للحصول ولتحقيق موضوع رغبة (شيء مميز لهذا الوطن)، وأناطوليا كمرسل يؤثر في كفاءة الفاعل ويحفزها، يشير بوضوح إلى هيمنة الصيغة الأخيرة على هذا العقد على اعتبار أن المرسل إليه هم أبناء الوطن المخلصين الأوفياء)

نسجل أيضا تحريكا من نوع آخر يمارسه الفاعل على نفسه أو ما بالتبليغ الانعكاسي حيث (المرسل المحرك والفاعل) هما ممثل واحد (مريم) (إيكاترينا عادت بإرادقا لماذا لا أكون مثلها ؟)[2].

التحريك مسار يسبق الكفاءة والكفاءة تحققها جهات الإضمار والتحيين.

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

« العمر يمضي والرصاصة لا تسهل الأمور »[3]

« أريد أن أملا أوبرا العاصمة »[4]

« وهل هو يعرف – كورساكوف أن في بلاد تؤخذ منها الحياة هناك امرأة ما تزال مصرة على الموسيقى وعليه »[5]

(نكاية فيهم كلهم سأرقص حتى الموت)[6]

---

[1] – سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر–تونس، 1985، ص 69–70–71.

[2] – الرواية، ص140.

[3] – الرواية، ص21.

[4] – الرواية، ص21.

[5] – الرواية، ص177.

[6] – الرواية، ص197.

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

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

(تحريك ← كفاءة ← أداء ← تقويم) (ينظر للمخطط السابق 4)

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

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

في المقطوعة (م4) يبدأ تحيين مع$_2$[2] (البربرية) وهو مشروع من الناحية السردية مكتمل:

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

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

---

[1] – الرواية، ص62.

[2] – (مع$_2$) يشار به لمشروع الرقصة الثانية (البربرية)

[3] – الرواية، ص59.

[4] – الرواية، ص61

(حتى مريم لم تكن راضـــية عن زواج الفيغارو وقالت جســـدي كان ثقيلا والشخصية لم تكن قريبة من قلبي)[1].

تمثل الملفوظات الســـابقة عناصـــر تحريك كافية لإنجاز (مع2) يقوم بها المرسـل المقوم وهو الصـحافة والمرسـل المحرك أنا طوليا والذات، تبليغ العكسـي، يقابله تبليغ متعدي (الصحافة أناطوليا)

لننظر الآن إلى كفاءة الفاع لإنجاز (مع $_2$) وما هي الجهات التي تحكمها :

بدأنا نحضـر للبربرية، سـأنتقل مع أنا طوليا إلى بلاد القبائل لدراسـة طبيعة المكان والألوان)[2]

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

ومع المقطوعة (م7) يظهر عنصـر جهة جدي في برنامج الرقص (ندخل في تدريب من أجل شـهرزاد)[3]، يترجم قدرتها على الفعل المقرون والمشـروط بأداء فعل جديد يفترض التحري عن (مع $_3$)[4].

و نسـجل هنا أن أداء (مع$_2$) قد تم (قدمنا العرض الأخير للبربرية كان مدهشا كتبت عنه الصحافة بإعجاب متحدثة عن إمكانية إحداث باليه وطني متطور)[5].

إن الأداء ما هو في حقيقته إلا وظيفة تسند للفاعل وعلى هذا الأساس تعرف الوظيفة من منظور بروب بفعل الشـخصـية المحدد من حيث دلالته من حيث تطور

---

[1] – الرواية، ص62.

[2] – الرواية، ص44.

[3] – الرواية، ص63.

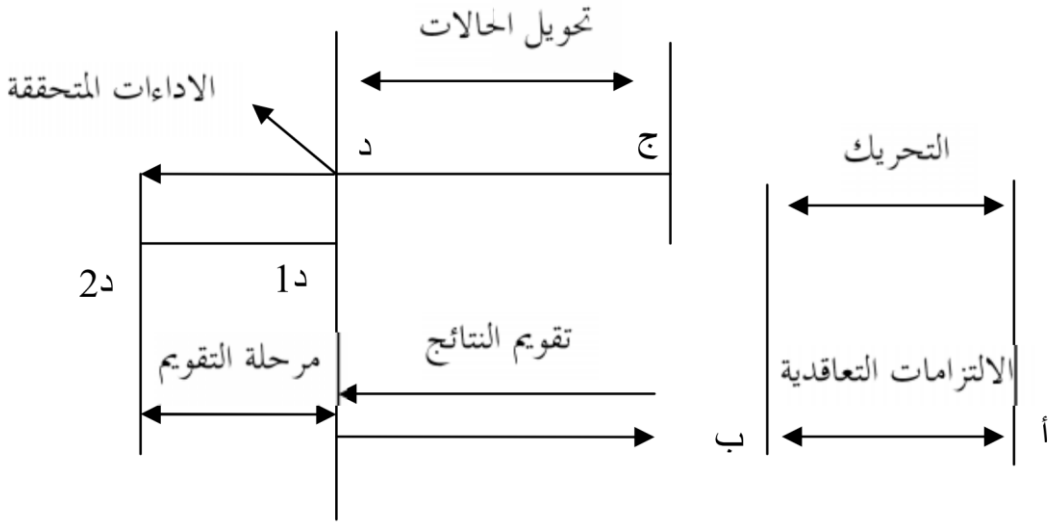
[4] – (مع$_3$) ياشر به لمشروع الرقصة الثالثة (شهرزاد)

[5] – الرواية، ص138.

الحبكة) وتحيل الحكاية ضـمن هذا المنظور على واقع مرهون بوصـفها وفقا لأجزاء محتواها وعلاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض ثم علاقتها بالمجموع[1].

لقد حصـل الفاعل على تقويم إيجابي لمشروعه (بإعجاب) من طرف المرسل المقوم (الصـحافة) و(الجمهور) (بعضـهم يحييني بالبربرية بنوع من الكبرياء، وتعاطفا معي الله يعطيك الصحة)[2].

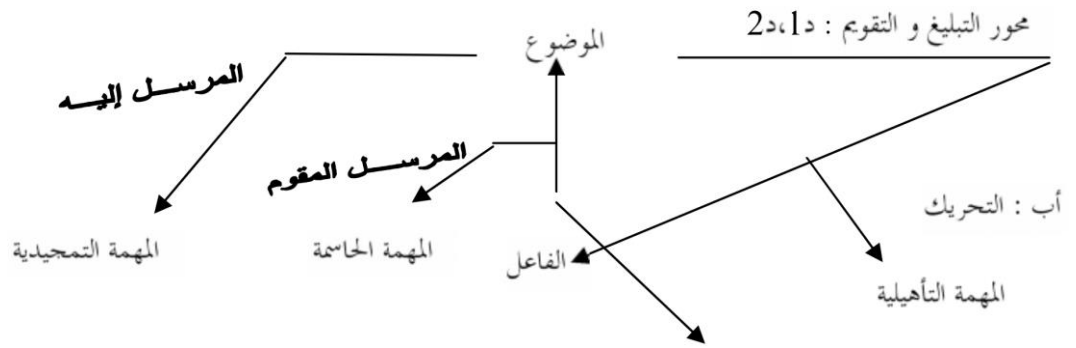
يعتبر التقويم Sanction المرحلة المتوجة للرسم السردي إذ فيه يتم النظر في البرنامج السردي المحقق وتقوم النتائج وفقا لالتزامات الفاعل التعاقدية مع المرسل في أثناء مرحلة التحريك.



حتي نوضـح الوضـع الحقيق الذي يحتله المرسـل المقوم /Destinateur Judicateur سـنلجأ إلى تطويق المواقع أ، ب، ج، د، د1، د2 في الرسـم العاملي الآتي:

[1] – رشيد بن مالك: الأصول اللسانية والشكلانية للنظرية السيميائية، مجلة اللغة والأدب العربين معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، عدد 14، 1999، ص 112.

[2] – الرواية، ص 97.



ج.د محور تحويل الحالات

مرسل مقوم آخر هو النقاد (هكذا يقول النقاد).[1]

في المقطوعة (م8) تقوى درجة إصـرار مريم على فعل الرقص في (الرقصـة الأخيرة) (شهرزاد)

إصـرار يعكس مدى تعلقها به داخل فضـاء موبوء يتسـم بالكآبة والقلق ويقود إلى الجنون والانتحار (تعال انظر بربك . ألا يدعو الأمر إلى الجنون؟ إننا نرجع إلى الوراء)[2].

(بلادنا مليئة بالحب والغناء والموسـيقى وثموت كمجنون معزول في قاعة خاصة)[3].

من خلال المركبات الفعلية (سـأقدم، سـأرقص، سـندخل تحسـم مريم في الموقف، وتتوفر شروط تحقيق إرادة الفعل والقدرة عليه بدون قيد إذ الرصاصة لم تعد تشكل عائقا (أنا أكبر من بؤس هذه الرصاصة)[4].

[1] – الرواية، ص 141.

[2] – الرواية، ص 155.

[3] – الرواية، ص156.

[4] – الرواية، ص140.

ويدل هذا دلالة قاطعة على أن مريم أصبحت ممتلكة العناصر الكفاية التي تؤهلها لتحقيق أداء فعل الرقصة الأخيرة (أقدم شهرزاد وليأت رب هذا الموت إذا شاء)[1].

في هذه التجربة الجديدة تتقدم الرصاصة كعامل مساعد / (جوليا تحتاج إلى كم كبير من الحزن وإلى رصاصة في الدماغ لتكون كذلك أي شهرزاد) /[2]

ينقل مريم إلى جهة الحياة.

إن الأداء يعمل على تحلية فعل الكينونة، إذ يفضي الحدث الذي يقوده الفاعل المنفذ إلى تحويل حالة ويرتبط فعل الفاعل على هذا الأساس بكينونة الوضعية بهذا الطور، يدخل الفاعل المنفذ بعلاقة مع تحويل بستند بدوره إلى علاقة بين فاعل حالة وموضوع معتبر هنا كموضوع قيمة، يسمى بموضوع قيمة لان امتلاكه أو فقدانه يمثل رهانا يتأسس عليه برنامج أساسي يشتغل داخل النص"[3].

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

إن هناك إمكانية دلالية تحققت في النص تجسد نحو مسار الجهات لمريم من الإضمار والتحيين (8) إلى الأداء في (9) من أين إذا حصل الفاعل على التقويم الإيجابي للمشروع (مع3)؟

من الأستاذ / الراوي / لأن العرض قدم له وحده .

---

[1] – الرواية، ص63.

[2] – الرواية، ص156.

[3] – رشيد بن مالك: السيميائية أصولها وقواعدها، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص 115.

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

هذه النقلة تمت بإلغاء الأداء أولا وتثبيت اللأداء ثانيا المعادل للموت. وهو ما تجسد في المقطوعتين : (9م) و(م10).

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

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

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

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

اتصالات المعطيات النصية تترجم هذه رغبة على الصعيد السردي في الملفوظين التاليين : (عندما وصلنا إلى الصالة شيء ما كان على غير عادته)[3]

---

[1] – الرواية، ص164.

[2] – الرواية، ص187.

[3] – الرواية، ص205.

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

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

– هم يريدون الصالة لطمس كل شيء يتعلق بالفن

– وهي تريد الصالة على اعتبار أهما فضاء تتنفس فيه (كانت رئتها الوحيدة)

في هذا البرنامج يخسر الفاعل موضوع رغبة حققه (حصل عليه) الفاعل المضاد (ب1U م4) و(ب2 ∏م) حيث (ب1) مريم، (ب2) الحراس م4 موضوع الرغبة (الصالة)، وتثير التياه الفاعل المضاد لذلك « كانت مجموعة شباب الحي بما فيهم مريم تريد استرجاع الصالة بالقوة، بينما مجموعات البلدية وحاشيتها تسن أسنانها» [2]

« والإمام الثاني الذي يطل من فوق »[3]

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

تودي هذه الوضعية المضطرية التي وصل إليها السرد في المقطوعة (م10) إلى ضعف مريم واختلال رؤيتها إلى العالم، ويترجم هذا على الصعيد الخطابي بالمسار الصوري المجسد لاهتزاز كيانها الناتج أصلا عن فعل الرصاصة التي

[1] – الرواية، ص206.

[2] – الرواية، ص210.

[3] – الرواية، ص207.

تمكنت منها ومن إرادتها وكفاءتها على الفعل ويمكن أن تؤطر هذا المسار في الحقل المعجمي الآتي :

أ «وضعت رأسها بين يديها وبدأت تتقيأ وتبكي وتعوي وتصرخ »[1]

ب « كانت درجة حرارتها مرتفعة بالرغم من سيول الأمطار »[2]

ج « قالت وهي تتنفس بصعوبة : أرجوك اقرأ، اقرأ » [3]

د« لم أتخيل أنهما يد مينة سرقتها رصاصة وطنية » [4]

يقدم هذا الحقل جردا عاما لمجموعة من الصور تشكل مسارا يؤدي في كليته إلى تيم واحد يعبر عن نهاية (موت) مريم يبدأ هذا المسار بوضع مضطرب يترجم حالة الألم التي تولدت بعد غزو الصالة، ويقوى هذا الألم ويتصاعد لتظهر أعراضه في (التقيؤ، البكاء، الصراخ، ارتفاع درجة الحرارة) ثم صعوبة التنفس التي ينجم عنها الموت .

هذه النتائج التي توصلنا إليها من خلال معاينة الإطار السردي الذي تولد مباشرة بعد انتقال مريم إلى منطقة الموت في المقطوعة (م10) كفيلة بإعطاء تفسيرات من جهة أولى حول خطورة فعل الحراس وقدرته على تدمير كفاية مريم وتحويلها عن مجرى التحري المشروع عن الحياة الرقص ومن جهة ثانية حول الجهات المحددة في سياق الصراع والتي أسهمت في صنع الوضع السردي الذي آل إليه الفنان في غاية المقطوعة (م1)

إن ضمير الغائب في حماية (م11) المضمر في الفعل المضارع الدال على الحال يومي من طرف خفي إلى أن هذه الفئة تمثل قوة إبادة تستهدف كل ما هو

---

[1] – الرواية، ص197.

[2] – الرواية، ص210.

[3] – الرواية، ص7.

[4] – الرواية، ص257.

أصـــيل وثابت وحرر، وشـــجاع إذا كانت مريم قد خرجت منهزمة نظريا (موت) فإما في الواقع حققت انتشارا (أديت شهرزاد) يتسم بمشروعية طروحتها وثبات رؤياها إلى العالم ويعد الهزامها الآن انتصارا مؤجلا للخير.

2- شخصيات أخرى (تصنيفها، وتأطير تركيبتها الشكلية والدلالية)

الشخصية المرجعية:

تحيل الشخصية المرجعية على الواقع غير النصي الذي يفرزه:

السياق الاجتماعي (صورة السكران أو صورة الصياد) أو السياق الفي (أكثر الشخصيات المذكورة تنتمي للوسط الفني العالمي أو المحلي نذكر منها ومسكي كورساكوف، صفية كتو)

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

تتفرع الشخصية المرجعية في نص الرواية إلى فنين متمايزتين:

فئة مستوحاة من الواقع الاجتماعي بكل إفرازاته وتناقضاته .

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

الملفوظات:

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

---

[1] – الرواية، ص168.

[2] – الرواية، ص169.

مريم التي تواجه حمودة (شـــوف يا ولد الناس إذا ما تبعدش أرمي نفســـي من الطابق الخامس، الله لعن بوك وبو والديك يا ولد الحرام)[1].

لأجل ذلك:

شهرزاد تحكي حكاية الموت الأخيرة تحت سيف شهر بار، ومريم ترقص رقصة الموت الأخيرة تحت ضغط الرصاصة (هل يموت الإنسان باستسلام ليلقي بنفسه من الطابق الخامس في باب الوادي هذا أفضل من الموت الرخيص، من أن يستسلم لحد السكين المعقوف الرأس)[2]

شهرزاد تؤكد تماثل التجربتين على الصعيد الاجتماعي (وضع المرأة)

شهرزاد : الجوف ⟵ الحكاية ⟵ الحب⟵ الحكاية

: العقل ⟵ الحيلة

مريم : الحب⟵ الرقص⟵ المواجهة

تماثل يدل دلالة قاطعة على أن مريم – كامرأة – في مواجهة الرجل (حمودة) وجدت نفسها في تجربة شهرزاد (يسمع صوت الكونترباس، يحضر بأصواته الجافة التي تسمع من بعيد لرقصة الموت الأخيرة)[3]

(يتدحرج الجمعة الحزين في أعماقها مثل الرصاصة الباردة ...)[4]

الملفوظ (1) "الحكاية يا سيدي ! يصم أذنيه ينزل صوتها كالصاعقة لا يريد أن يسمع شيئا آخر سوى الموت والدم، ولكنها تصر يسحب سكينه وهو ينظر إليها بعينين حمراوين. [5]

---

[1] – الرواية، ص180.

[2] – الرواية، ص176.

[3] – الرواية، ص168.

[4] – الرواية، ص172.

[5] – الرواية، ص240.

تأتي الشـخصـية التناصـية الثانية (إيكاترينا ماكسـيموفا) والتي لا ترد في كلام مريم إلا من خلال ما تعرفه عن (رقصها) واشتهارها في عالم الرقص.

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

" تصور كاتيا حركة تافهة في العمود الفقري أو في القدم أرجعتها إلى الأرض، أقعدها، هل كان من الأفضل أن تستسلم هذا الموت الناقه و المحاني؟ قاومت حتى قامت"....[1]

(وفجأة حدث ذلك في أحد التمارين الذي كان يراقصـها أمسـكها مسـكة غير محترفة، فاسـتدارت اسـتدارة غير موفقة، أحسـت بألم شـديد بعدها قال لها الأطباء عندما عادت إلى البيت صـعوبة كبيرة : أحمدي ربك أنك وصـلت إلى بيتك قالت: لكنني راقصـة باليه أموت ولا أركن في البيت، لم أخلق للموت بين الحيطان، قالوا: انسـي يا كاتيا مسـألة الباليه، الإصـابة كانت قاسـية، في الفقرات وبعض الأعصـاب واضـطرت إلى النوم في وضـعية غير مألوفة اسـتمرت عامين. وعندما قامت ظلت تتمرن بلا رأفة بنفسـها كانت تبكي من الألم ولكنها تفرح فول المقاومة اسـتعادت حركاها وعادت إلى الجمهور، اليوم عندما تطل ماكسيموفا في مسرح البولشوي تضج بالتصـفيق القاعة الحمراء ذات الأدوار الخمسـة عادت بارادقا، لماذا ألا أكون مثلها ليكن أنا أكثر هذه الرصاصة). [2]

في هذا الملفوظ تسحب مريم نشاطها التأويلي للوضعية المتميزة مقاومة إيكاترينا للمريض الذي سپينه مسكة غير موفقة خلقت ألما وعجزا عن الحركة نتج عنه مقاومة مستمية توجت بالانتصـار على العجز كذلك تفعل (مريم) بمقاومتها للرصـاصـة التي

[1] – الرواية، ص240.

[2] – الرواية، ص140-141.

تسكن دماغها وحين سكنت الرصاصة الطائشة دماغها، تغيرت فيها أشياء كثيرة ... لكن الأمر لم يكن مهما الألما كانت مصـــرة حتى الموت على حقها في الحياة، وفي الرقص) [1]

التماثل بين مريم وكاتيا مكســيموفا (كتب تحت الصــورة الجمعة الحزين، مريم اليربرية

جانبها صورة كاتيا بالمقاس نفسه تقريبا). [2]

صـديقك الفلسـطيني سـاعدني كثيرا بالنسـبة للتحاليل ينصـحونني كالعادة بعدم التحرك كثيرا، على الأقل بالتقليل من الانفعالات ؟ [3]

(أملأ حقيبتي بالأدوية وأخرج وعندما أصـل صـالة الرقص أنسـى كل شـيء ولا أتذكر إلا دهشة اللحظة التي أقف فيها)[4]

أحمدي الله أنك مازلت حية، لو صـــابتك رصـــاصـــة انفجارية في الرأس، لا ترحم)[5].

هذه الشـخصـيات التناصـية تتفاعل بشـكل واضـح مع الشـخصـيات المسـاندة لمشروع مريم، ولعلنا لا نبتعد عن الصواب إذا قلنا أن الرصاصة تنسجم انسجاما كليا إلى حد الذوبان مع برنامج الشـخصـية المعارضـة –حراس النوايا – وجهازها القمعي الذي تحيل عليه صورة / الرصاصة مرات عديدة في النص.

الرصاصة مقرونة بأكتوبر (لن تقتلني رصاصة أكتوبر العظيم)[6]

---

[1] – الرواية، ص59.

[2] – الرواية، ص143.

[3] – الرواية، ص138.

[4] – الرواية، ص141.

[5] – الرواية، ص140.

[6] – الرواية، ص139.

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

الرصاصة مقرونة بالتعيير (كان هذا قبل دخول الرصاصة في رأسها وقبل أن تصر على حقها في الرقصة الأخيرة)[1]

الرصاصة مقرونة بالمعارضة.

الرصاصية الطائشة والتغيير الذي تحدثه في الشخصية المستهدفة – الضحية الرصاصة المثبطة (كان هذا قبل أكتوبر 1988 وقبل أن تستقر الرصاصة في دماغها)[2]

الرصاصة مقرونة بالتحدي : (رصاصة في الرأس ومازالت حية)[3]

الرصاصة تصبح معلما زمنيا: منذ ذلك الحدث الرهيب عندما شقت رصاصة ما رأسي الرصاصة تصبح الوطن: هو ذا وطني يسكن رصاصة في دماغي في يوم داكن من أيام الخريفة)[4]

رصاصة تعني التمني «لولا هذه الرصاصة الملعونة! لو تسعفني فقط لتقديم بالبه شهرزاد) مولد الرصاصة وماهيتها: (لكن الرصاصة الملعونة التي كانت تنام في دماغك أعرفها جيدا قطعة المحاسبة صغيرة وتافهة محشوة بكتلة من الرصاص الثقيل ... هل كان من الضروري أن تصيبك لك الرصاصة الملعونة !؟! وأنت تحاولين إنقاذ الشاب)[5]

---

[1] – الرواية، ص75.

[2] – الرواية، ص51.

[3] – الرواية، ص39.

[4] – الرواية، ص22.

[5] – الرواية، ص15.

الرصاصة هي المقارمة : (أنا اكبر من بؤس هذه الرصاصة)[1]

الرصاصة مقرونة بالثبات: (لكنها في الدماغ وللأبد)[2]

الرصاصة مقرونة بالذكرى المؤلمة (عندما أتذكر أن في رأسي رصاصة)[3]

الرصـــاصـــة مقرونة بالموت: (لا أحد يعلم أن البربرية كانت تحمل في دماغها رصاصة الموت)[4]

الرصـــاصـــة مقرونة بالإقرار : (إنني أحمل في رأســـي رصـــاصـــة في هذا الدماغ المتعب)[5]

الرصاصة العائق : (لولا بؤس تلك الرصاص الطائشة وماساة الجمعة الحزينة)[6]

الرصـاصـة جزء من الذاكرة: (الجمعة الحزين صـار في الذاكرة والرصـاصـة التي في دماغك هي جزءهذه الذاكرة المجروحة). [7]

الرصاصة أحزان : (كلنا يحمل في الدماغ رصاصات) [8]

الرصاصة هي الطبش : (رصاصة طائشة) [9]

(الرصاص يملا السماء بالألوان الحمراء) [10]

---

[1] – الرواية، ص141.

[2] – الرواية، ص141.

[3] – الرواية، ص141.

[4] – الرواية، ص143.

[5] – الرواية، ص144.

[6] – الرواية، ص149.

[7] – الرواية، ص144.

[8] – الرواية، ص149.

[9] – الرواية، ص150.

[10]– الرواية، ص152.

سـمعت الناس يحكون عن الرصـاص الانفجاري الذي مزق الأجسـاد لو أصـابتك رصاصة انفجارية في الرأس لا ترحم الرصاصة الانفجارية التي ما تزال في الرأس). (1)

الرصـاصـة المسـاعدة : (جوليا تحتاج إلى كم كبير من الحزن وإلى رصـاصـة في الدماغ لتكون كذلك)[2]

الرصاصة العائق : (هل يجب أن أذكرك أن في رأسك رصاصة نحاسية)[3]

الرصاصة التماثل : (يتدحرج الجمعة الحزين في أعماقها مثل الرصاصة الباردة)[4]

الرصاصة هي الحياة : (الأطباء قالوا الرصاصة يجب أن تظل ثابتة)[5]

الرصاصة مقاومة : (رصاصة في الرأس كانت تقاوم السقوط)[6]

الرصـاصـة الذاكرة (لم أتذكر شـيئا سـوى باقة الورد التي كانت مجاني ورصـاصـة الجمعة الحزين)[7]

الرصـاصـة هي الوصـلة بين زمنين (قلنا خرج بنو كلبون وأصـبحنا ديمقراطيين، وها فجأة

تكتشـف أهم غيروا اللباس ليصـبحوا هم هم، حراس النوايا، يدخلون من الأبواب على دمنا،

وعلى أنقاض الرصاصة التي تنام في دماغك)[8]

1- الرواية، ص155.

2- الرواية، ص159.

3- الرواية، ص172.

4- الرواية، ص182.

5- الرواية، ص184.

6- الرواية، ص186.

7- الرواية، ص186.

8- الرواية، ص194.

الرصاصة هي الضغط (أه فقط لو يهدا هذا الألم . الرصاصة الملعونة)[1]

الرصاصة هي التآلف : (من قال إن الرصاصة في الرأس تقتل)[2]

الرصاصة الضغط والألم : (أرجوك سق أنت رأسي يؤلمني، أشعر بالوهن، الرصاصة الملعونة)[3]

الرصاصة القاتلة: (تنامين داخل برادات الموت، وحيدة بعد أن نزعت الرصاصة الطائشة روحك في ذلك المستشفى البارد القاسي)[4]

الرصاصة هي السخرية والتعجب: ماتت يا سيدي وهل تعرف معنى الموت برصاصة في الدماغ وأنت مازلت ممتلئا برغبة العيش، وعمرك عمر الورد ؟)[5]

الرصاصة تضحية بلا معنى: (تأسفت على مريم التي تحملت رصاصة، جاءت بهؤلاء الأقوام – بزمر حراس النوايا)[6]

الرصاصة الشؤم: (يا لطيف يبدو أن هذه الرصاصة الملعونة بدأت تتحرك بعنف)[7]

الرصاصة القلق: (رصاصة الجمعة الحزين كانت قد بدأت تتحرك في الدماغ)"[8]

الرصاصة الخوف: (في صورة السكانير وضعية الرصاصة تغيرت كثيرا)[9]

الرصاصة الألمم: (لكن مصيبة هذه الرصاصة)[10]

---

[1]– الرواية، ص195.

[2]– الرواية، ص198.

[3]– الرواية، ص203.

[4]– الرواية، ص213.

[5]– الرواية، ص223.

[6]– الرواية، ص224.

[7]– الرواية، ص240.

[8]– الرواية، ص242.

[9]– الرواية، ص244.

[10]– الرواية، ص246.

الرصاصة الملعونة أشعر بدوار يرهقني)[1]

الرصاصة التغيير (الرصاصة الملعونة التي فككت بني كلبون وجاءت حراس النوايا إلى الواجهة)[2]

هي تتحرك، ألمها فضيع الرصاصة صارت شبه ملفوفة داخل المخ). [3]

(لم أتخيل مطلقا أنها بد مينة سرقتها رصاصة وطنية)[4]

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

كل هذه الصور الملازمة للشخصية الفاعلة (مريم) تشكل بعضا من ملامحها (أي مريم) وصفاتها، وتتسع دلالة هذه الصور كلما اقترن ذكر الرصاصة بالجمعة الحزين (التحديد الزمان) إذن فالرصاصة المعتبرة كشخصية تناصية أساسية تشكل نقطة تلاقي زمنين أو فرتين تختلفان ظاهرا – ولكن لهما ما يجمعهما باطنا – زمين بني كلبون القائم على الاستغلال ومعاداة الثقافة بنو كبون سحقوا العقول قالوا رجل مثقف معناه مشكلة إضافية ولكنهم كانوا يعبدون الطريق الحراس النوايا الذين يقولون: رجل جاهل رجل مضمون)[5]، وزمن حراس النوايا القائم هو الآخر على السيطرة ومعاداة الثقافة أستاذ الفسق والخلاعة)[6] الرصاصة الملعونة التي فككن بني كلبون وجاءت بحراس النوايا).

---

[1]– الرواية، ص246.

[2]– الرواية، ص250.

[3]– الرواية، ص251.

[4]– الرواية، ص181.

[5]– الرواية، ص215.

[6]– الرواية، ص250.

ننتقل الآن إلى الشخصية التناصية الفنية ومسكي كورساكوف :

قلت صادقوا كورساكوف وفي لحظة الغفلة سرقوا إبداعاته هذا كله لا يهم كورساكوف فنان

عظيم) هي تحب كورساكوف لأنه أبجز شهر زاد ولو أنجزها فاغنر لأحبته)[1]

سيدخل في تدريب ميغلق من أجل تحضير شهرزاد لرمسكي كورساكوف الذي لم يكن مخطئا عندما قرأ ألمنا الشرقي في عيني هذه المرأة) [2]

* كورساكوف في كل مكان (حني صوت محركها غاب وسط إغفاءات موسيقى شهرزاد الرمسكى كورساكوف)[3]

(بدأ هذا الرجل كورساكوف يملأني بقوة .. أنت مبتل بأي ذكره في لحظات الحنين والتآلف والعنفوان)[4]. كورساكوف هو الأستاذ والموهبة والمعلم والقدوة.

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

إني أحب هذا الرجل رمسك كورساكوف رجل مذهل يكفي أن تعرف قدرته العظيمة النحبه، يكفي أن يكون هو مؤلف شهرزاد لكي يدخل قلبي ويحتجز جزءا مهما من ذاكرتي، عالمه مليء بالحب والشعر والأنوار والصلوات، ولذوقه الذي لا يقاوم مذاق الأشواق التي لا توقظها إلا الموسيقى الحنونة التي لا تعرف الموت – من يدبه

---

[1]– الرواية، ص60.

[2]– الرواية، ص61.

[3]– الرواية، ص63.

[4]– الرواية، ص69.

تصـــعد النار القدســـية الي تعيد الأشـــياء إلى طفولتها الأولى والنوايا إلى صـــدقها الأصـــلي، إلى الحنين البعيد، البعيد جدا (ليلة ماي) التي أخاها في 1879 تربية من قلبي، عبادة الصـفاء الذي لا يموت امتداده ... سـاكو الديك الذهبي، .، كلها تملأني مثل هذا اليوم العنيد الذي دفعني إلى مقاومة هذه الســـفالة التي صـــارت جزءا من يومياتنا الاعتيادية المســـكين ركب رأســـه عندما أنجز ليلة رأس الســـنة لم يكن يفكر سـوى في كاتاترينا الثانية، لكنه عان ما مارس الرقابة الذاتية ضـد نفسـه، كان يعرف تبعات الكلمات التي تخرج من القلب وإليه تعود، أو من تشظيات المقطوعة الموسيقية رجل لم يكن واقعيا، هكذا الأمه نقاد زمانه، لكنه هو المجنون بارتعاشـــات النوثة لم يندم لحظة واحدة على ســـخريته التي تســـحبه باتجاه جنون فاغنر وموزارت. وبرليوز كان مولعا بأصدائه، وعندما أراد أن يكتب طائر النار وضع أمام عينيه الديك الذهبي وبدأ يتلوى في مكانه كمن أصيب بسهم في قلبه)[1]

العظيم عظيم والبلاد العظيمة عظيمة !! طلعت وإلا نزلت فيها شـــيء يبقى عظيما أبدا)[2]

كلهم يســـرقون من هذا النبي العظيم الذي اســـمه كورســـاكوف، لقد ســـرقوا منه كل شيء)[3]

وهل هو يعرف أن في بلاد تؤخذ منها الحياة، هناك امرأة ما تزال مصـــرة على الموسيقى وعليه)[4]

سألقاه في كون وظلال وزوايا شهرزاد وسأكلمه طويلا حين يمل)[5]

---

[1]– الرواية، ص155.

[2]– الرواية، ص156.

[3]– الرواية، ص177.

[4]– الرواية، ص177.

[5]– الرواية، ص177.

(كورساكوف أهم، كان محبا للشعر والنور في زمن القتلة)[1]

يأتي ذكر هذه الشخصية التناصية الفنية مرتبطا بذكر شخصية تناصية أخرى شهرزاد (هو مؤلف شهرزاد) ولا يرد ذكره على لسان مريم إلا في لحظات الحنين والتألق والعنفوان متسما بسمات العظمة – والإلهام – والإبداع (أبدع شهرزاد) والتأصل (أليس غريبا أن يكون هو الرجل الغربي قادرا على فهم أم المرأة الشرقية[2]، وهذا ما تتوصل إليه مريم بعمق تفكيرها.

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

الوضع المتردي ← الانتحار ← الفنان

الفنان

وشخصية الأستاذ من بداية الحكي إلى نهايته تعلن عن هذه الرغبة متأسيا في ذلك بصفية تأتي صورتها مرتبطة بالتذكر (الذاكرة) (تذكرت صديقتي الشاعرة صفية كتو التي قتلتها المدينة فرمت بنفسها من أعلى قمة في جسر تليملي الذي يربط أسفل المدينة مرتفعاتها)[3]

بدأت أستعيد حالة حزبي الأولي وإصراري للذهاب حتى النهاية إلى مرتفعات – تليملي – أشعر بالرغبة الكبيرة للوقوف على الجسر الذي أكل شاعرة هذا البلد، وعندما ينتحر شاعر فهذا حدث لا يتكرر دائما ويعي حتما أن قنبلة مخبأة في جوف

---

[1]– الرواية، ص181.

[2]– الرواية، ص156.

[3]– الرواية، ص259.

المدينة الساحلية ستنفجر عما قريب، ولكن الحادث تسطح حتى صار شيئا مبتذلا وسط هذه الزحمة المقلقة). [1]

ذكر صفية يقترن هو الآخر أيضا بالجسر والانتحار ظاهرة التلازم بين الشخوص الحاضرة والأكثر تواترا (شهر زاد مع رمسكي) (صفية مع الجسر) الجسر مع الانتحار)

تلازم الثنائيات في الحضور

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

[1]– الرواية، ص231.

[2]– الرواية، ص217.

الخاتمة

الخاتمة

هذه الخاتمة ليست صياغة مائية لهذا البحث بقدر ما هي خطوة أولى لمشروع ما يزال يحتاج إلى عميق دراسة واستكشاف.

وبالرغم من ذلك، وفي ضـــوء النتائج الفرعية هذه الدراســـة يمكن أن تصـــوغ بعض الاستنتاجات:

أولا: على المستوي النظري

تشـــكل رواية ســـيدة المقام بحد ذاتها نموذجا نظريا مثاليا لدراســـات تطبيقية ونظرية في ظل مقاربات تصية تجعل البنية النصية والملفوظ السردي مبدأ دراستها.

إنهما رواية اسـتعمل فيها صـاحبها تقنيات سـردية عالية، مشـاهدها تتراوح بين الواقع والحلم الغتها أقرب للشعرية، شخوصـها مرسومة بعناية فائقة، أمكنتها وأزمنتها تعطي للرواية صـــيغة الواقعية، شـــخوصـــها تنتمي لعالم الفن والثقافة، فيها العظمة والتفرد والموهبة والإبداع والتحدي (كل ماهو جميل يمكن أن يكون قدوة)، لذا كان تطبيق المنهج..... عليها مواتيا كون شخصياتها الرئيسية تملك برنامجا سرديا، تسعي فيه للحصول على موضوع رغبة بشكل محور صراع بين الفاعل والفاعل المضاد.

ثانيا: على المستوي التطبيقي

1- من خلال تحليلنا لرواية "ســـيدة المقام" تعاين جلاء الائتلاف الدلالي للنص وانفتاحه علي أفق يرفض الوضـع القائم، ويتصـل بمرونة من المجتمع لإحداث توازن في النظام السياسي والاجتماعي المضطرب والذي من مهمته إضفاء عدم المشروعية على الممارسـات السـلطوية الحاملة القيم سـلبية تقت أفضـل ما في الإنسـان (حبه للوطن) فيما هي تزعم على ترقيته وتقدمه، وإنها تقدم له البديل فكانت الموجهة بين الفنان والحراس وقبلهم بنو كلبون من اجل تعليم هؤلاء أن هذا الوطن رائع ولا يستحق ســوى إن مواجهة من هذا النوع تشــكل خطوة إيجابية عمات على تغيير مفاهيمه ما

إلى لم يعد له حول دور وواجب الفنان، ليصـبح هذا الدور هو جوهر الأدوار الأخرى (أو الحياة)، وما يعطيها معناها أو جودها فتركيز مريم في مواجهتها لهذه الفئة علي قيم ايجابيـة (حب ووفاء وتفالي .....) ليس من قبيل المصـــادفة، بل الروايـة من بدايتها إلى نهايتها تحســد صــراعا حادا بين الفئتين (فنان – حراس)، فئة تتحرك من موقع رغبتها في الوجود والحب وفيه تتحرك من موقع رغبتها في اخضـاع البلاد لحكم تعسفي .

إذن فالرواية بحق تمثل معاناة بشـرية، وهي في تداخلاتها وتوتراتها وإيحاءاتها الدلالية كشـخوصـها أنفسـهم في لعبة الحياة والموت بحثا عن قيم جديدة، تمنح التغيير بعده الصحيح حتى وإن بدا ذلك الآن رجعا بعيدا.

قائمة المراجع

المصادر:

1. واسـيني الأعرج "سـيدة المقام"، رواية، منشـورات الفضـاء الحر، الجزائر، ط1، 2001.

المراجع:

1. صلاح صالح: سرد الآخر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، 2003.
2. إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، ط1، الجزائر، 1999.
3. محمد كراكي، خصائص الخطاب السردي في قصة وجهان لعذاب واحد للأعرج واسيني، التواصل، عدد 8، جوان 2001.
4. حميد لحمداني " بنية النص السردي"، ط3، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، 2000.
5. بشير بويجرة محمد: "بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري"، الجزء2، وهران، الجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2001.
6. رشيد بن مالك: السيميائية بين النظرية والتطبيق، رسالة دكتوراه، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1994.
7. عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، عمان–الأردن، 2000.
8. عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، تقديم إبراهيم الهوار، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2009.
9. حطيني يوسف، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999م.

10. شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، 1997م.
11. عبد المطلب زيد، أساليب رسم الشخصية المسرحية، قراءة في مسرحية (مسرح كليوباترا)، لشوقي، دار غريب، القاهرة (دط)، 2005.
12. محمد عبد الغني المصري، تحليل النص الأدبي بين النظري والتطبيق، الوارق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2005م.
13. محمد غنيمي ملال، النقد الأدبي الحديث، فضة مصر، للطباعة والنشر والتوزيع، يناير 2004م.
14. مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، دط، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011.
15. سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر–تونس، 1985.
16. رشيد بن مالك: الأصول اللسانية والشكلانية للنظرية السيميائية، مجلة اللغة والأدب العربين معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، عدد 14، 1999.
17. رشيد بن مالك: السيميائية أصولها وقواعدها، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

مقدمة .....أ

الفصل الأول: آراء ومفاهيم حول الشخصية الروائية

1- ما الذي تضيئة دراسة الشخصية..... 7

2- طرق تصوير الشخصية..... 15

3- أنواع الشخصية الروائية (تصنيف فيليب هامون)..... 16

أ- شخصيات مرجعية..... 17

ب- شخصيات واصلة..... 18

ج – الشخصيات التكريرية 19

4- أبعاد الشخصية..... 20

أ- البعد الجسماني للشخصية 20

ب- البعد النفسي..... 21

ج- البعد الاجتماعي..... 22

5- علاقة الشخصية بالعناصر السردية 22

أ- علاقة الشخصية بالحدث 22

ب- علاقة الشخصية بالزمان..... 23

ج- علاقة الشخصية بالمكان 23

الفصل الثاني: ملامح الشخصية في رواية سيدة المقام

ملخص رواية سيدة المقام لواسيني الأعرج 26

1- البنية السردية وتجلياتها الدلالية (البرنامج السردي للشخصية البطلة)..... 27

شخصيات أخرى (تصنيفها، وتأطير تركيبتها الشكلية والدلالية) 73

خاتمة.....87

قائمة المراجع.....90

الملخص:

يدرس هذا البحث ملامح وسمات وصفات ومؤهلات الشخصية الحكائية في العمل الروائي التي ألقي عليها الضـــوء في المرحلة التي مرت بها الجزائر (ما بعد الاســتقلال) مرحلة البناء وهي ســيد المقام لصــاحبها واســيني الأعرج، وقد حظيت بمكانة مرموقة في حقل الأدب الجزائري.

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

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

إن هذا العمل أرادت صاحبته من خلاله أن تخطو خطوة في مسار الدراسات النقدية للأعمال الروائية الجزائريين التي تمثل في نظرها حركة إبداعية منفردة في أدبنا العربين تفرد آت من كونها ابداعات لجيل من الأدباء تشـــبع من قريب أو من بعيد بمبادئ وقيم نضـــالية ثورية أثرت ولا زالت تؤثر في أجيال ما بعد الاســـتقلال، لتمثل بالنسبة لهم منبع إلهما إلهام وإبداع وابتكار.

الكلمات المفتاحية: سيدة المقام، فيليب هامون، سيمات الخطاب، البنية السردية، الشخصية الروائية، ملامح الشخصية.