

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الحاج لخضر - باتنة -



قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب واللغات

سيمولوجية الشخصيات الروائية في رواية "إلهة الشدائد" لياسمينه خضرا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي
تخصص: الأدب العالمي الجزائري باللسان الفرنسي

إشراف الأستاذ الدكتور:

محمد منصوري

إعداد الطالب:

فيصل نوي

لجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
عيسى مدور	أستاذ التعليم العالي	باتنة	رئيسا
محمد منصوري	أستاذ التعليم العالي	باتنة	مشرفا ومقررا
عبد الله خنشالي	أستاذ محاضر	باتنة	عضوا مناقشا
بلقاسم دكدوك	أستاذ محاضر	أم البواقي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1435/1436هـ - 2014/2015 م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

شكر وتقدير

لا يفوتني بعد شكر الله تعالى أن أتوجّه بالشكر إلى:

الأستاذ الفاضل: محمد منصوري على تفضله بالإشراف على هذه الرسالة وعلى ما بذله من نصح وتوجيه، وما أسداه من معلومات طيلة مدة الإشراف، فجزاه الله كل خير وأطال الله عمره.

كما لا يفوتني أن أشكر كل من يعمل في جامعة باتنة التي فتحت لنا باب الدراسة وعلى رأسهم عميد كلية الآداب واللغات الأستاذ: "عبد السلام ضيف"، وأشكر كل الأساتذة الذين تعلمت منهم طيلة هذه المدة ولا زلت أتعلم.

ثم الشكر موصول للأسرة الكريمة: أمّا، زوجة، أخوة، وأبناء على صبرهم ودعمهم لي طيلة مسيرة البحث الشاقة.

كما أتقدّم بالشكر إلى كل من أعانني في إخراج هذا البحث إلى النور وبخاصة أصدقائي وزملائي الذين تقاسمت معهم حجرة الدراسة وغيرهم ممن لا يسعني ذكر أسمائهم فجزى الله الجميع خير الجزاء والحمد لله من قبل ومن بعد.

القدمة

المقدمة:

تميّز النصّ الروائيّ عن غيره من الأجناس الأدبيّة، كونه ارتبط أشدّ الارتباط بالحياة المجتمعيّة، هذا ما خلق له إمكانيّة تصوير الواقع الكائن والواقع الممكن ضمن سيرورة المجتمع، لهذه الأهميّة حظي بمكانة هامة ضمن الحركة النقديّة المعاصرة باعتباره الديوان الثاني بعد الشعر ولجماليّته السرديّة الفنيّة التي يتمتع بها ويمتّع بها قراءه؛ ومن أجل إدراك تلك الأبعاد الجماليّة والكوامن نبحت في قوانين ووظائف النصّ الروائيّ لنصل إلى رؤية شاملة للأدب والثقافة والحياة والكون. وقد كثر الجدل بين الدراسات النقديّة القديمة والحديثة حول آليات الكشف عن القوانين التي تحكم النصّ الروائيّ، ولكي نفهمه يجب أن نقف عند كل علامة في بنيتها السطحيّة والعميقة؛ دالها ومدلولها ومرجعيتها.

من بين تلك العلامات اخترنا الشخصية باعتبارها نبض النصّ والحركة التي تجري في شرايينه، وهي الأكثر أهميّة والأكثر إثارة للجدل باعتبارها مكوّنًا سرديًا هامًا وقد تعددت الكتابات حولها، وذهب النقاد مذاهب متباينة بخصوص بنيتها وفعاليتها في الخطاب السرديّ.

فخلافًا للمناهج التقليديّة ذات الأسس الاجتماعيّة والنفسية والتي وقعت في النظرة الأحاديّة للشخصيّة عندما اهتمت بمضمونها، نجد أن المناهج النصائيّة انصرفت بطريقة جذريّة للاهتمام بهويّة الشخصيّة من خلال شكلها ووظيفتها، ويمكن الحديث في هذا المجال عن نظريات السرد الحديثة التي تتجاذب دراسة الشخصيّة بوصفها جزءًا لا يتجزأ من العمليّة السرديّة، ومن هنا يمكننا الحديث عن سيميائيّة السرد الخاصة بهذا المكوّن.

وعليه فإننا سنحاول في إطار بحثنا هذا سبر أغوار الشخصية في الرواية، وبحث
الممكنات السردية من قبل المؤلف في تصوير الشخصية، على أن نربط تلك الصور الدالية
والدالية بالمرجع الواقعي والاجتماعي والتدولي، والتساؤل عن الجديد فيم تقدمه هذه الشخصية
الروائية على المستوى الفلسفي والواقعي والإنساني.

أما سبب اختيارنا لهذا الموضوع فلم يكن وليد الصدفة وإنما جاء بعد قراءتنا لعدد من
المؤلفات المتعلقة بالسيمياء وخاصة تلك التي تعنى بسيمياء السرد، إذ لفت انتباهنا تعدد
الدراسات حول الشخصية قديماً وحديثاً، وتباينها عند السيميائيين الغربيين والعرب، لذلك حاولنا
أن نطرق هذا المجال لعلنا نستفيد ونخرج بشيء يكسر خط الرتابة الذي فرضته الدراسات
التقليدية ويثري النقد الجزائري المتعلق بالرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، خاصة في مجال
السيمياء السردية.

وأما سبب اختيارنا رواية "إلهة الشدائد" فإنه يعود إلى قناعة شخصية، ورغبة منا في
دراسة مظهرات الشخصية الروائية في مدونة لم تتناولها أقلام الباحثين، وحيث إنّ أدب
"ياسمينه خضرا" يجنح إلى عرض قضايا فكرية وأخلاقية وأدبية، ويتطرق إلى مواضيع تهزّ
أفكار الغربيين عن العالم العربي، حيث ينتقد الحماقات البشرية وثقافة العنف، ويتحدث عن
جمال وسحر وطنه الأم الجزائر، كما يتحدث - أيضاً - عن الجنون الذي يكتسح كل مكان بفعل
الخوف وبيع الضمائر متدرّجاً بالدين ومخلفاً وراءه حمامات من الدّم. وهو ذلك الأديب الذي
يتناول الإنسان المتألم غنياً كان أم فقيراً، فالقارئ لكل رواياته يكتشف أن رسالته هي محاربة
اليأس وتتجاوز معنى الصمود في وجه الأهوال وتصل درجة البحث عن مخرج يحرّر الإنسان
من ربة الضائقة النفسية والوجودية.

أما الأسباب الموضوعية فهي مرتبطة أساساً بقيمة الموضوع العلميّة، وإيماننا منذ دائماً بأنّ الدراسات الجزائرية حريّ بها أن تنصبّ على الأدب الجزائريّ حتى تؤسس له ونجعل منه أدباً عالمياً في ظلّ هذا التقدم الباهر، وبذلك نفتح على الآخر أخذاً وعطاءً.

ثم إنّ قلة الدراسات المهمّة بالرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسيّة محليّاً وعربيّاً، مقارنةً بمثيلتها المكتوبة بالعربيّة، خاصة وأنّ روايات "ياسمينه خضرا" وصلت إلى العالميّة تبعث فينا نوعاً من الشك بالانتقاص، فالقول بانعدام الدراسة حول رواية "إلهة الشدائد" يكاد يكون مؤكّداً.

وتتأسس إشكاليّة البحث الأساسيّة وفق الطرح التالي:

ماهي الحلول الإجرائيّة الناجعة لمقاربة الشخصيات الروائيّة في رواية "إلهة الشدائد" من جميع جوانبها؟ وما طبيعة الفضاء الذي تتحرك فيه؟ وماهي وظائفها؟ وفيما تتجلى منازعها الإنسانيّة؟ وما علاقتها بالمرجع الواقعيّ والاجتماعيّ والتداوليّ؟

إنّ غاية ما نتوخاه هذه الدراسة هي محاولة الوصول إلى إجابة على عدة تساؤلات وفرضيات وأسعى بالفعل إلى اختيار بعض الفرضيات التي أضعتها ألامي من خلال هذه الدراسة والتي تتمثل فيما يلي:

- إثراء المكتبة الجزائرية بالدراسة والتحليل لرواياتنا الجزائرية المكتوبة بالفرنسيّة.
- محاورّة المنهج السيميائيّ ومحاولة الإمساك به وتطويره في مجال الدراسات العربيّة على الرغم من صعوبته، قصد إنتاج نظام معرفيّ يتجه نحو البناء.

إن طبيعة الموضوع تفرض علينا منهج الدراسة، ولهذا كان علينا أن نتبع في هذه الدراسة شكلين من المناهج منها سياقية، وأخرى نسقيّة.

فمن المناهج السياقية، اتّباعنا المنهج التاريخي الذي فرض نفسه، والذي بدأ واضحاً في المدخل حيث تتبعنا نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، إذ إنّ النشأة مرتبطة بالزمن، وتتبع هذه الظاهرة تاريخياً يستلزم اتباع المنهج التاريخي.

أما عن المناهج النسقية، فقد اعتمدنا المنهج السيميائي، الذي يعطينا الآليات اللازمة للكشف عن هيكل الشخصية ودلالاتها ومرجعيتها في بنية هذا الخطاب الروائي "إلهة الشدائد". وفي الأخير ذيلنا هذا البحث بقائمة للمصادر والمراجع وفهرس للموضوعات.

ويأتي البحث موسوماً بـ: "سيميولوجية الشخصيات الروائية في رواية "إلهة الشدائد" لياسمينه خضرا".

وقد تشكلت الدراسة من مقدمة، مدخل، وثلاثة فصول، واحد منها نظري واثنان تطبيقيان، وخاتمة.

تضمنت المقدمة الإشارة إلى أهمية الدراسة وأسباب اختيار الموضوع، مع إبراز الإشكالية التي ينهض عليها، والآفاق التي يصبو اليها البحث إلى تحقيقها، ثم تفصيل المراجع الأولية التي اعتمدنا عليها في البحث، إلى جانب إبراز منهج الدراسة المعتمد في الإجابة عن معظم الأسئلة المنبثقة عن الإشكالية. تناولنا مجموعة من العناصر بالبحث والعرض، وما يستوجب الدراسة والتحليل على النحو التالي:

أما المدخل، فكان إطلالة على الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية خاصة الرواية المعاصرة التي لم تعد تطرق موضوعات الثورة والاشتراكية، كما عرفنا بالروائي الجزائري

"ياسمينة خضرا" الذي وصل إلى العالمية بفضل إنتاجه الروائيّ كما عرفنا بروايته موضوع البحث "إلهة الشدائد".

عالج الفصل الأول - في دراسة نظرية - تقديم الشخصية الروائيّة، وقد تناول تعريف الشخصية لغة واصطلاحاً، ومفهوم الشخصية الروائيّة في النقد المعاصر، خاصة عند الذين عنوا بدراسة الشخصية وأبرزهم "فيليب هامون"، الذي جاءت دراسته جامعة بين مقترحاته وآرائهم. كما تعرض لعلاقات الشخصية الروائيّة بدءاً بعلاقتها بالراوي، ثم علاقتها بالزمان وعلاقتها بالمكان، كون هذه العلاقات تجعل مكونات العمل السرديّ مكتملة لبعضها البعض، في النهوض بحيويته. وتناول محدّدات الشخصية الروائيّة عند فيليب هامون. وهي محاور ثلاثة، دال الشخصية، مدلولها ومستويات وصفها، مع الإشارة إلى تصنيف الشخصيات وذلك حينما صنّف الشخصيات السردية سيميائيّاً إلى الشخصيات المرجعيّة، والشخصيات الواصلة، والشخصيات التكراريّة.

أما الفصل الثاني فقد انفتح على فضاء الشخصية الروائيّة في رواية "إلهة الشدائد"، ليتوزّع إلى أربعة أفضية، حيث عالج في البداية فضاء الشخصية الجغرافيّ، وانتقل إلى فضاءها النصّيّ، ثم فضاءها الدلاليّ، ليصل إلى الفضاء كمنظور أو كروية. إذ بحثنا في دلالة هذه الأفضية وتمظهراتها وحركة الشخصيات الروائيّة ضمنها.

وفي الفصل الثالث أجرينا مقارنة الشخصية إذ ركزنا اهتمامنا على عملية التصنيف العلاماتيّ للشخصيات الروائيّة كما فعل فيليب هامون حين صنفها على مستوى الدال والدلالة.

حيث اهتم هذا الفصل ببنية الشخصية الروائيّة في رواية "إلهة الشدائد"؛ لذلك انصرف إلى وصف الشخصية الروائيّة من خلال أبعادها الخارجيّة وما تعلّق بمظهرها ولباسها، وأبعادها

الداخلية وما يدور في أعماقها، وتفكيرها. وتطرق الفصل أيضا إلى تحديد اسم العلم الشخصي من خلال ثلاث مسارات: أولها المرجعية الحقيقية الفعلية للاسم، وثانيها: مدى تطابق الدلالة اللغوية لهذا الاسم مع الدور التخيلي أو معارضتها له وثالثها: تحولات الاسم من تبديل، تحوير، أو تصغير؛ وانتقل إلى طرائق تقديم الشخصية الروائية، حيث رصد طبيعة المنظور السردى الذي شغله الراوي في تقديم الشخصية داخل الرواية، وذلك بغية معرفة أهميتها البؤرية، وتبيان قيمتها الوظيفية والوجودية.

وتناول هذا الفصل - كذلك - وظائف الشخصية الروائية حيث تمّ الاعتماد على مقياسين أساسيين: المقياس الكمي والمقياس النوعي وهذا الأخير يعتمد على نوعين من التقديم، المباشر وغير المباشر للشخصيات.

وقد خلاص البحث إلى خاتمة استعرضت مجمل النتائج التي انتهى إليها التحليل، بقصد الكشف عن مكون الشخصية الروائية في "إلهة الشدائد".

وفي الأخير ذيلنا هذا البحث بقائمة للمصادر والمراجع وفهرس للموضوعات.

واعتمدنا في دراستنا هذه على مراجع عدة، منها أعمال بعض الباحثين السيميائيين الذين اهتموا بدراسة الشخصية، خاصة كتاب "فيليب هامون" الموسوم بـ: سيميولوجية الشخصيات الروائية والتي كانت أعماله أساس هذه الدراسة، إذ رأينا أنها الأقرب لتحليل الشخصيات الروائية نظرا لإمكانية هذه الإجراءات الإحاطة بكل ما يتعلق بتقديم الشخصية بمختلف أنواعها بشكل دقيق، بعيدا عن الغموض والالتباس الذي كان يلحق دراسة الشخصيات في التحليلات التقليدية، ولكن لا يعني ذلك تطبيقا آليا للإجراءات، وإنما يعني استيعابا واستلهاما لروحها، وحاولنا تجنب الغوص في الفروقات الدقيقة التي تقدّمها اقتراحات "هامون".

وقد اعترضت هذه الدراسة جملة من الصعوبات منها مشكلة التعامل مع المصطلحات والنصوص النظرية، حيث نجد مصطلحا واحدا له العديد من المسميات، تختلف باختلاف الدارسين، بالإضافة إلى صعوبة اختيار التعامل مع المدونة الأصل المكتوبة بالفرنسية، أو المترجمة إلى العربية، وذلك يعود إلى طبيعة التخصص، إضافة إلى ظروف محيطية تفرض على الدارس قيودا تحدّ من حرية حركته في فضاء البحث.

هذه محاولة للولوج إلى ميدان البحث العلمي ربما تفتح بابا واسعا أمام الدارسين والمتخصصين في هذا المجال للإدلاء بآرائهم، فالدراسة لا يمكن أن تكون نهائية، إذ يمكن لقارئ آخر أن يعيد دراسة وتحليل هذه الشخصيات، كما لا يمكن لحال من الأحوال استيعاب جميع إمكانات النصّ الأدبيّ وحصر جميع أبعاده.

وفي الأخير أتوجّه بالشكر الجزيل إلى أستاذي الفاضل "محمد منصوري" الذي تفضل بالإشراف على هذا البحث، فكان له بالغ الأثر في توجيهي، فضلا عن صبره واهتمامه وتواضعه، كما أتوجّه بخالص شكري إلى كلّ الذين ساعدوني في إنجاز هذا البحث من أساتذة وأصدقاء، كل حسب استطاعته.

وبالله التوفيق.

المدخل

- أولا : نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية.
- ثانيا : عن المؤلف والمؤلف.

أولاً: نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية:

إن الحديث عن الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية، والرواية بصفة خاصة باعتبارها أهم جنس أدبي اتخذته الجزائريون وسيلة للتعبير عن آرائهم وأحاسيسهم، لذلك يمكن أن نعتبر أن الإشكالية في هذا المجال متعلقة في الأساس بهوية هذا الأدب وأصله، هل هو جزائري أم فرنسي؟ وفي رؤية موالية سنناقش نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، ونتتبع أبرز المراحل التي مرت بها منذ ظهورها والمواضيع التي عالجتها.

إن اللغة التي كتب بها الأدب الجزائري هي التي أوهمت البعض أن هذا الأدب هو أدب فرنسي، وهذا ما أوقع الخلط بين الروائيين الجزائريين ونظرائهم الأوروبيين مواليد الجزائر، والذين اتخذوا الجزائر موضوعاً لإبداعاتهم مثل ألبير كامو، وجون سيناك وإيمانويل روبلس، وجان بيليجري، وجول روا...، حتى أن بعضهم «تناولوا مواضيع جزائرية وأبدوا من خلالها اهتماماً أصيلاً بمشاكل الجزائريين»¹، ولكن الفرق بقي شاسعاً بين الفئتين «فاستعمال لغة مشتركة وهي الفرنسية لم يوجد وحدة وتماثلاً بين الكتاب الجزائريين والكتاب الفرنسيين، ولا يكمن هذا الاختلاف في الأساس أو الخلفية التعليمية التي تعتبر متماثلة غالباً بالنسبة لكلا الفئتين، بل يرجع لعوامل جغرافية واجتماعية وتاريخية تخضع لها كل منهما، فالجزائريون هم الثمرة المباشرة لأرضهم (...) في حين أن الفئة الأخرى متعلقة بالأرض فقط»²، ولذلك كان لزاماً علينا أن نقصر عبارة "الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية" على ذلك الأدب الذي كتب من طرف أدباء جزائريين يحملون في أعماقهم هموم الأمة الجزائرية، أما ما تكتبه الفئة الأخرى فهو أدب فرنسي كتب في الجزائر يعبر

¹ - عائدة بامية أديب، تطور الأدب القصصي في الجزائر (1925-1967). تر: محمد صقر، الديوان الوطني للطباعة الجامعية،

الجزائر، (د.ط)، 1982، ص. 53.

² - المرجع نفسه، ص. 53.

في أغلبه عن العقلية الكولونيالية، ومن هنا فإنّ «الفرق يتمثل في الرؤية، رؤية الكتاب الفرنسيين تختلف تماما عن رؤية الكتاب الجزائريين ذوي اللسان الفرنسي»¹.

كما يجب أن نشير إلى أن الثقافة الفرنسيّة للأغلبية الساحقة من الروائيين الذين يكتبون بالفرنسية لا تعني على الإطلاق أن توجههم فرنسيّ، وخاصة إذا علمنا أن تلك الثقافة كانت مفروضة عليهم فرضا، باعتبار إتقانهم للغة واحدة وهي اللغة الفرنسية، يصدق هذا الطرح على الجيل الأول من الروائيين الجزائريين خاصة، الذين عاشوا في ظل الاستعمار وتعلموا في مدارسهم، وكان إتقانهم اللغة العربية شبه منعدم، ما حرّمهم من فرصة الاطلاع على الكتب التي ترسخ الطابع العربيّ الإسلاميّ للأمة الجزائريّة، وهذا لا يعني طبعا أنهم كانوا يجهلون تماما هاذين الطابعين، أما أدباء الجيلين الثاني والثالث، وعلى الرغم من كتابتهم باللغة نفسها التي كتب بها الجيل الأول، فإن الوضع مختلف، بدليل أن بعض الأدباء من الجيلين اللاحقين من يكتب باللغتين نظرا لازدواج المورد؛ «أي أن الترسّخ الأوليّ للبنية الثقافية كان تشخيصا مزدوجا»²، إلا أن استقرار أغلبهم في فرنسا بعيدا عن الوطن شكل أيضا سببا هاما من أسباب اكتسابهم للثقافة الفرنسية بينما تظل روحهم جزائرية، وقد أشاد بعضهم بهذه الازدواجية «فعندما تندمج الروح الشرقية للجزائر بالثقافة الفرنسية التي يستخدمها الكتاب الجزائريون تكون النتيجة أدبا أصيلا؛ فالأدب الجزائري مع ما له من خصائص عربية عديدة تميزه، يختلف عن الأقطار العربية، حيث لم يكن للاستعمار تأثير مشابه على التعليم والثقافة...»³، بل ويميز الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية عن نظيره المكتوب بالعربية في الجزائر.

¹ - عبد الله الركبي، قصة الجزائرية القصيرة. دار الكتاب العربي، الجزائر، (د.ط)، 2009، ص. 211.

² - بوبكر بوسكين، حوار مع واسيني الأعرج، مجلة المحتوى الأدبي، (شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب) السنة الخامسة والثلاثون، العدد 434، دمشق، سوريا، حزيران 2007، ص. 160.

³ - حفناوي بعلي، أثر الأدب الأمريكي في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية. دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2004، ص 156.

إذا تتبعنا مسار نشوء الرواية عند الغرب نجد أنها تعود إلى عدة قرون سابقة، وأنها كانت تتطور بشكل مستمر، وما إن وصل القرن العشرون حتى بلغت كمالها الفني خاصة في فرنسا.

الفرنسيون كانوا يتقنون هذا الفن بشكل لافت في المرحلة التي احتلوا فيها الجزائر، لذا يمكن اعتبار بعض الجزائريين خاصة أولئك المتصلين بالفرنسيين، كانوا يعرفون هذا الفن، ولكن السياسة الفرنسية آنذاك لم تكن تسمح للأهالي بالتعبير عن آرائهم، تضاف إليها الظروف الاجتماعية والاقتصادية القاهرة التي كان يعاني منها الجزائريون مع ما رافقها من انحطاط ثقافي بفعل الانتشار الواسع للجهل والامية في أوساط الشعب. كل هذه الأسباب أخرت ظهور أي إنتاج روائي جزائري سنوات عديدة إلى غاية عشرينيات القرن العشرين لتشهد بعض الحراك الأدبي، حيث «ظهرت أول رواية جزائرية ألفها الكاتب الجزائري "حاج حمو" فقد نشر أولا "أخ الطاووس" " Le Frère d'attahous"، وفي سنة 1926م نشر كتابه "زهراء زوجة المنجمي" "Zohra la femme de mineur"، وبعد ذلك ظهرت روايات أخرى كما ظهر روائيون آخرون»¹، والأكيد أن ظهور الرواية في هذه الفترة بالذات يعود لمجموعة من التغيرات التي طرأت على السياسة الاستعمارية آنذاك خاصة بعد مخلفات الحرب العالمية الأولى، «وكان هناك عامل سياسي آخر له تأثيره أيضا في اتخاذ تلك الإجراءات الإصلاحية في بداية استعداد المحتلين للاحتفال بالذكرى المئوية لاحتلال الجزائر، وكان لا بد من إظهار شيء أمام الرأي العام العالمي، والفرنسي نفسه، يبرر استمرار احتلال البلد ويظهر ثمار "الرسالة الحضارية"... فكان لابد من تشجيع الأدب ونشر أعمال إبداعية من "الأهالي"...»²، وكان طبيعيا أن تكتب الرواية في هذه المرحلة باللغة الفرنسية على اعتبار أن كل هؤلاء الروائيين كانوا من خريجي المدرسة الفرنسية، لهذا فلا نستغرب إذا علمنا أنهم «نظروا إلى مجتمعهم من

¹ - عائدة بامية أديب، تطور الأدب القصصي في الجزائر، ص. 60.

² - أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص 93.

وجهة النظر الأوربية مقدمين بذلك إنتاجا محليًا بالمعنى الإزدرائي للكلمة¹، فتأجباتهم الأدبية لم تكن موجهة للشعب الجزائري الذي كان غارقا في الأمية والمشاكل الحياتية بقدر ما هي موجهة للفرنسيين، ومحاولة استعراض القدرات اللغوية، والروح الحضارية أمامهم، وكانت هذه الأعمال نتيجة منطقية للظروف التي عاشها الروائيون الجزائريون آنذاك، والذين كانوا يمثلون الفئة المحضوة التي حصلت على فرصة التوغل في مجتمع المعمرين الفرنسيين، وحاولت الاندماج فيه على الرغم من أنها كانت تحس بالمنفى، وهذا ما جعل معظمهم لا يقدم - على غرار المنفيين الحقيقيين - «ثقافته وقضيته كما هي في الواقع، وإنما كان يجب أن يراها الآخر "الأوربي"، وكما يوحي له، خاصة ضمن مواصفات معينة»². ومن جهة أخرى فإن هذه الأعمال كانت تقدم لدور النشر الباريسية التي لا يمكن أن تنشر أعمالا تناهض السياسة الفرنسية في الجزائر، ومن خلال هذه الخصائص التي ميزت هذه المرحلة «يفسر لماذا لا تعتبر الفترة المبكرة الأولى ممثلة لبداية أدب جزائري حقيقي»³.

ولم تحمل فترة الثلاثينيات والأربعينيات أي تغيير يذكر في مجال الرواية رغم صدور بعض الأعمال خاصة بعد الحرب العالمية الثانية مثل رواية "الزنبقة السوداء" "la Jacinthe noire" للكاتبة "ماجريت طاموس عمروش" والتي نشرتها عام 1947م، وهي بمثابة سيرة ذاتية، وتبقى كل هذه الأعمال التي امتد ظهورها من بداية العشرينيات إلى نهاية الأربعينيات لا تعتبر بحق أدبا أصيلا، حيث أنها لم تنغمس في الواقع الاجتماعي الجزائري، وهذا راجع إلى أن هذه «الموجة من الكتاب متوجهة إلى الآخر، تريد أن تشعره بأن الأنتلجنسيا الأدبية الأهلية قادرة على الكتابة التي هي

¹ - عائدة بامية أديب، تطور الأدب القصصي في الجزائر. ص 60.

² - عبد الرحمان منيف، الكاتب والمنفى. دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص. 100.

³ - عائدة بامية أديب، مرجع سابق. ص. 60.

ظاهرة حضارية، لكن المشكلات والهموم المطروحة في النصوص لا تتعدى أن يكون هذا الجزائري إطارا وموضوعا للتسلية والفلكلور بمفهومه الاستهلاكي التحقيري¹.

واستنادا إلى هذه الاعتبارات يكون الأدب الجزائريّ الأصيل بالمعنى الحقيقيّ للكلمة قد بدأ في فترة الخمسينيات، وبالضبط سنة 1950م، حين نشر مولود فرعون روايته الأولى "ابن الفقير" "le fils du pauvre"، وهي أقرب ما تكون إلى السيرة الذاتية للكاتب يحكي من خلالها معاناة الأهالي بمنطقة القبائل وكما يظهر من عنوانها فإن الموضوعة الرئيسة المتناولة في الرواية هي موضوعة الفقر الذي كان يتخبط فيه الجزائريون. ثم ظهرت بعدها روايتان مهمتان الأولى للروائي مولود معمرى "الهضبة المنسية" "la Coline oublier" (1952)، والثانية لمحمد ديب عنوانها "الدار الكبيرة" "la grande maison" (1952)، إذ «شكل ظهور رواية الدار الكبيرة منعطفا حاسما في تطور الأدب الروائي الجزائري المكتوب الفرنسية على مستوى المضمون، فلأول مرة تتجاوز فيه هذه الرواية صالونات المثقفين ومناقشاتهم الفوقية عن العدالة والمساواة، في ظل الحكم الاستعماري، ووهم التعايش السلمي بين الأهالي والمعمرين... لتنزّل إلى الطبقات الدنيا من المجتمع»².

وتتابع بعده صدور الأعمال الروائية سواء للكتاب المذكورين أم لكتاب آخرين أمثال كاتب ياسين، مالك حداد، آسيا جبار،...

وبذلك كانت فترة الخمسينيات منعرجا حقيقيا في مسار الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، ولئن بقيت هذه الفترة أيضا موجهة بالدرجة الأولى إلى الفرنسيين سواء أولئك الذين في فرنسا أو المعمرين في الجزائر، فإنها طورت نوعية النظرة وكيفية المعالجة للموضوعات وأصبحت أكثر تعبيرا عن الواقع المعيش وأعمق غوصا في حياة الطبقات الدنيا من المجتمع الجزائري، بفعل

¹ - حفناوي بعلي، أثر الأدب الأمريكي في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، ص. 160.

² - أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص. 106.

انتمائية الروائيين وحسهم الوطني الذي يختلف اختلافا واضحا عن روائي المرحلة السابقة، يرجع هذا إلى طبيعة الظرف الذي يفترض أدبا مواكبا للثورة، باعتباره صوتها المقروء الموجه للشعب الفرنسي وللعالم قاطبة، حيث نشرت تلك الأعمال خارج الجزائر، وفي فرنسا بالضبط، «حيث وجدت تعاطفا معها من قبل متقفي اليسار الفرنسي خاصة المتقفين المتنورين بوجه عام، ووجدت رواجاً لدى جمهور القراء الفرنسيين وهذا ما عجل بظهور أعمال روائية أخرى ... تعززت بهم هذه النزعة الاحتجاجية التي عرف بها الأدب الجزائري الفرنسي اللسان في فترة الخمسينيات»¹.

وتحولت تلك النزعة الاحتجاجية لدى كتاب هذه الفترة إلى نزعة نضالية ثورية توافقت مع الأحداث السياسية التي تحولت إلى كفاح مسلح مع بداية 1954م حيث لا هدنة ولا مصالحة مع المستعمر إلا بانفصال الجزائر عن فرنسا واستقلالها عنها استقلالاً تاماً.

وبمجرد حصول الجزائر على استقلالها عام 1962م لاحظنا أن الأوضاع تغيرت قليلاً بالنسبة للروائيين الجزائريين، فأحجم بعضهم عن الكتابة باللغة الفرنسية مثل مالك حداد، وتحول بعضهم إلى فنون أخرى كال مسرح مثل كاتب ياسين، أما من بقي فقد قل إنتاجهم خلال السنوات اللاحقة للاستقلال، نستثنى من هذا الحكم حالة واحدة، وهي حالة محمد ديب الذي ظل ينتج بغزارة أعمالاً روائية، وفي المقابل ظهر جيل جديد من الروائيين الذين يكتبون باللغة الفرنسية، وكانت أعمالهم الروائية توصف بالاتجاه الملتزم المنحاز للثورة، نذكر من هؤلاء آسيا جبار بروايتها "أطفال العالم الجديد" "les Enfants du nouveau monde" (1962) و "مولود معمري بروايته "الأفيون والعصا" "l'Opium et le Paton" (1965) وحسين بوزاهر بروايته "أصابع النهار" "Les

¹ - أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص. 108.

"Doigts du jour" (1967) وصالح فلاح بروايته "أسلاك الحياة" (1969)، ورشيد بوجدره بروايته "التطليق" "la Répudiation" (1969).

بعد منتصف الستينيات، بدأ يظهر توجه جديد ضمن رواية الجزائريين المكتوبة بالفرنسية، غلبت عليه النزعة السياسية الانتقادية، «ولذلك أسماه أحد الباحثين بأدب النزعة الاحتجاجية، الاجتماعية والسياسية، ونشر معظم هذا النوع الاحتجاجي في فرنسا»¹، وتمتد هذه الفترة ما بين 1968 و 1973 ونذكر منها رواية محمد ديب "رقصة الملك" "la dance du roi" و رواية مراد بوربون "المؤذن" "Le Muezzin" والتطليق "la Répudiation" و "ضربة شمس" "L'Insolation" لرشيد بوجدره، فما كان يجمع بين هذه الأعمال هو الانتقاد الشديد للأوضاع الاجتماعية والسياسية في الجزائر.

وقد استمر هذا التوجه الانتقادي إلى نهاية الثمانينيات ونجد ذلك في رواية "النهر المتحول" "Le Fleuve détourné" (1982) و "طومبيزا" "Tompiza" (1984) لرشيد ميموني، وروايات الطاهر جاووت نذكر منها "الباحثون عن العظام" "Les Chercheurs d'os" (1984)، ولعل أبرز عمل روائي في هذه المرحلة هو "شرف القبيلة" "L'Honneur de la tribu" (1989) لرشيد ميموني.

إن التوجه العام الذي ساد كتابات الجزائريين باللغة الفرنسية بعد منتصف الستينيات كان الانتقاد والمعارضة، لكن مظاهر هذا التوجه تعددت وتتنوع وطرقت مسائل أخرى أهمها مسألة الهوية الوطنية.

تلك الأعمال الانتقادية كلها نشرت خارج الجزائر، في حين نشرت أعمال روائية مهادنة للسلطة صدر معظمها بالجزائر، نذكر منها "المغارة المتفجرة" "la Grotte éclatée" (1979) لليمينة

¹ - أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص. 120.

مشاكسة، والتمزق (1980) والامتحان الأخير (1983) لمحمد شايب، وعصابة الأطلس (1983) وأسود الليل (1985) و"الأطلس يحترق" (1987) لعز الدين بوغور.

كما عرفت الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية موضوعا حاضرا دائما يرصد التحولات الاجتماعية والسياسية ويصور الواقع المعيش، «ونعني به موضوع السيرة الذاتية للمؤلفين، نذكر منها رواية "الشمس تحت الغربال" "Le Soleil sous le tamis" (1982) و"النظرة المجروحة" "Regard blessé" (1987)، وكلاهما لرابح بلعمري، و"رأس المحنة" "Ras Elmihna" (1991) لعبد الرحمان الوناس»¹.

لنصل إلى مرحلة التسعينيات لتجد الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية نفسها أمام واقع مرير بعد أحداث أكتوبر 1988م، إذ انبرت أقلام لتكتب وتسجل ما كان يحصل من أحداث في قالب سرديّ زوّج بين فنية الأدب وبين واقعية الأحداث، وفي هذا السياق ظهر مفهوم الرواية الاستعجالية أو الرواية السوداء أو الرواية الصحفية «هذه التسمية التي وردت من فرنسا، أين كان الاهتمام برواية المحنة الجزائرية المكتوبة بالفرنسية خاصة سلسلة روايات ياسمينة خضرا»².

في هذه الفترة التي شهدت صعود المدّ الإسلاميّ ودخوله معترك السياسة، حيث ظهرت أعمال روائية تنتقد هذا المدّ وتصوره في شكل خطر يهدد الديمقراطية والحريات العامة، من الأعمال نذكر رواية "اللجنة" "la Malédiction" (1993) التي تشرح الظاهرة الإسلامية، وتدعو إلى وجوب التصدي لها ومحاربتها، ورواية "رأس المحنة" "Ras Elmihna" (1991) لعبد الرحمان الوناس التي رصدت التحولات السياسية التي حدثت في الجزائر، كما ركزت الرواية السوداء على إبراز شخصية المثقف الجزائري بمختلف انتماءاته المهنية، والملاحظ أن الرواية الاستعجالية كانت

¹ - أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص. 124.

² - زهرة ديك، ياسمينة خضرا، هكذا تكلم.. هكذا كتب، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2013، ص. 111.

حاضرة بقوة في ساحة الإبداع السردي، إذ ظهر جيل تناول ظاهرة العنف بكل جرأة ولامس الحقيقة الجزائرية بكل موضوعية، وأبرز عمل نذكره هنا رواية ياسمينه خضرا "بم تحلم الذئاب" " A quoi rêvent les loups" (1999).

بقي أن نشير إلى إنتاج أسماء كتاب جدد من أصول جزائرية ظهوروا في فرنسا مؤخرا، وهم أبناء العمال المهاجرين «الذين أصبح يطلق عليهم "البور: les Beurs" أو الجيل الثاني، نذكر منهم: زليخا بوقرط، علي غانم، مهدي شارف، جانيت لشمط، آكلي تاجر، محمد كنزي، وناصر كنان وغيرهم»¹.

¹ - أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص 125.

ثانيا: عن المؤلف والمؤلف:

• المؤلف: ياسمينه خضرا

ولد ياسمينه خضرا (محمد مولسهول) في 10 جانفي 1955م بمنطقة القنادسة الصحراوية التابعة لولاية بشار التي تقع في الجنوب الغربي الجزائري، والده كان يشتغل ممرضا، أما أمه فكانت من البدو الرحل، وفي سن التاسعة دخل المدرسة العسكرية - أشبال الأمة -، وفي عام 1975م انتسب إلى الأكاديمية العسكرية بشارال التي تخرج منها بعد ثلاث سنوات برتبة ضابط، واثّر ذلك خاض ضمن وحدات الجيش القتال على الجبهة الغربية إلى غاية سبتمبر 2000م، أمضى "ياسمينه خضرا" قرابة 36 سنة في صفوف الجيش الذي غادره ليكرّس بقية حياته للأدب والكتابة، وفي العام الموالي سافر إلى المكسيك رفقة زوجته وأبنائه الثلاثة، حيث مكث هناك مدة من الزمن قبل أن يستقرّ به الحال بمدينة (إيكس أونبرفانس) بفرنسا حيث يقيم إلى غاية الآن. عين مديرا للمركز الثقافي الجزائري بباريس. كل كتاباته باللغة الفرنسية، وقد ترجمت إلى عدة لغات.

• ياسمينه خضرا ليس سوى محمد مولسهول:

اسم "يامينا خضرا" الذي كتب خطأ على الغلاف "ياسمينه خضرا"، أديب يكتب باسم أنثويّ يخفي وراءه رجلا عسكريا وضابطا وطنيا شريفا، يفجر أحاسيسه دون رقيب، لقد كتب ياسمينه خضرا باسم مستعار حتى لا يخرج المؤسسة العسكرية، وانتظر إلى غاية سنة 2001، أي عند صدور روايته "الكاتب" "L'Ecrivain"، ليكشف للعالم أن اسم "ياسمينه خضرا" الذي يوقع به كتاباته ليس سوى محمد مولسهول اسمه الحقيقي، وهو ضابط سابق في هيئة أركان الجيش الجزائري.

وقد أثارت أول رواية لياسمينه خضرا المعنونة "موريتوري" "Morituri" عام 1997م تساؤلات في فرنسا وأوربا والعالم العربي حتى أن بعض النقاد شكّوا في أن يكون الكاتب امرأة بالفعل، لكن الكاتب أكد بعد سنتين أن ياسمينه خضرا هي في الواقع رجل.

وفي مقابلة مع صحيفة "لوموند" "Le Monde" الفرنسية، أوضح الكاتب أن زوجته هي التي أوصته بتقمص اسم مستعار. «قالت لي: أعطيتي اسمك لأحمله مدى الحياة، وها أنا أعطيك اسمي لتحمله إلى الأبد»¹.

وشدّد محمد مولسهول على أنه يريد الاحتفاظ بالاسم المستعار "ياسمينه خضرا" إلى النهاية.

• مؤلفاته:

- أمين "Amen" (1984)
- حورية "Houria" (1984)
- بنت الجسر "La fille du pont" (1985)
- القاهرة، "El Kahira" (1986)
- من الناحية الأخرى للمدينة "De l'autre côté de la ville" (1988)
- امتياز العنقاء "Le Privilège du phénix" (1989)
- الجنون المبضع "Le Dingue au bistouri" (1990)

¹ - زهرة ديك، ياسمينه خضرا هكذا تكلم.. هكذا كتب، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2013، ص 19.

- معرض الأوباش "La Foire des Enfoirés" (1993)
- موريتيري "Morituri" (1997)
- خريف الوهم "L'Automne des chimères" (1998)
- أبيض مزدوج "Double Blanc" (1998)
- أغنام السيد "Les Agneaux du Seigneur" (1998)
- بم تحلم الذئاب "A quoi rêvent les loups" (1999)
- الكاتب "L'Écrivain" (2001)
- دجل الكلمات "L'Imposture des mots" (2002)
- سنونات كابل "Les Hirondelles de Kaboul" (2002)
- القرية كاف "Cousine K" (2003)
- حصّة الموت "La Part du mort" (2004)
- الصدمة "L'Attentat" (2005)
- صفارات إنذار بغداد "Les Sirènes de Bagdad" (2006)
- وردة البلدية "La Rose de Blida" (2007)
- فضل الليل على النهار "Ce que le jour doit à la nuit" (2008)

- إلهة الشدائد "L'Olympe des Infortunes" (2010)
- المعادلة الإفريقية "L'Équation Africaine" (2011)
- هتافات المتوحشين "les Chants cannibales" (2012)
- الملائكة تموت من جراحنا "Les Anges meurent de nos blessures" (2013)
- ماذا تنتظر القردة "Qu'attendent les singes" (2014)

• **المؤلف:** "إلهة الشدائد" "L'Olympe des Infortunes"

"L'Olympe des Infortunes" رواية كتبها ياسمينه خضرا باللغة بالفرنسية، وقامت بترجمتها إلى العربية "ترمين العمري"، فصار العنوان بعد الترجمة: "إلهة الشدائد".

الرواية من الخارج ونقصد الغلاف، مقسم إلى نصفين، في الأعلى دُونَ اسم المؤلف وتحت عنوان الرواية وفي النصف السفلي رسمٌ يجسد رجلا حافيا جالسا على إحدى العجلات المرمية في مكب النفايات، خلفه هيكل قديم لإحدى العربات، كما يظهر خلف هذا المشهد خيال لشخص واقف تحاصره النفايات هو أيضا.

تمتد الرواية على مائتين واثنين وثلاثين صفحة، مقسمة إلى قسمين، يحوي القسم الأول تسعة فصول، أما القسم الثاني فيحوي ستة فصول. يمتد كل فصل على المدى المتوسط إلى تسع صفحات.

تدور أحداث رواية "إلهة الشدائد" في أرض مقفرة تتحصر بين مكب النفايات والبحر، حيث تتحلل تلك النفايات تحت الشمس، وحيث تعيش شخصيات الرواية: "عاش" الأعور، "جونيور" الفتى الساذج، "ماما" التي تشبه الشبح، "الباشا" وأفراد حاشيته المشردين، إلى شخصيات أخرى يلفها الغموض بقدر ما هي جذابة... إننا في بلد السراب والعزلة الموحشة حيث ترتكب أعمال الخزي والعار في الظلام الدامس، وتبقى الأسرار الأكثر خطورة طيّ الكتمان. وحيث يقترح علينا المؤلف المبتكر "ياسمينه خضرا"، بأسلوبه الممتع والشفاف أن نتوقف في عالم البؤساء، في عالم يغمره الحنان كما يملؤه السخف والأحلام العجيبة.

الفصل الأول

الشخصية الروائية

- المبحث الأول: تعريف الشخصية لغة واصطلاحاً.
- المبحث الثاني: مفهوم الشخصية في النقد المعاصر.
- المبحث الثالث: علاقات الشخصية الروائية.
- المبحث الرابع: محددات الشخصية عند فيليب هامون

المبحث الأول: تعريف الشخصية لغة واصطلاحاً:

كلمة الشخصية كلمة عربية مشتقة من كلمة الشخص المأخوذة من الجذر اللغوي العربي (ش خ ص) الذي يعني: ظهر وبرز وارتفع. جاء في لسان العرب: «وشخص بالفتح شخوصاً: ارتفع»¹. و«شخص الرجل ببصره عند الموت يشخص شخوصاً: رفعه فلم يطرف»². وفي «التهذيب: وشخصت الكلمة في الفم تشخص إذا لم يقدر على خفض الصوت بها»³. و«الشخوص ضد الهبوط»⁴. جاء في تاج العروس من جواهر القاموس: «شخص الرجل، ككرم، شخاصة: فهو شخيص (بدن وضخم)»⁵. وفي «المحكم: شخص الشيء يشخص شخوصاً: انتبر. وشخص الجرح: ورم» يُقال: شخص «بصره» فهو شاخص إذا فتح عينيه وجعل لا يطرف»⁶. قال الله تعالى: ﴿... فَإِذَا هِيَ شَاخِصَةٌ أَبْصَارُ الَّذِينَ كَفَرُوا...﴾⁷ 98. جاء في كتاب العين: «الشخص سواد الإنسان من بعيد وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه وجمعه: الشخوص والأشخاص»⁸. وجاء في (مختار الصحاح): «الشخص سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد وجمعه في القلة أشخاص وفي الكثرة شخوص وأشخاص»⁹. وجاء في (المصباح المنير): وقال الخطابي: «ولا يُسمى شخصاً إلا جسم مؤلف له شخوص وارتفاع»¹⁰.

1 - ابن منظور، لسان العرب. المجلد السابع، دار صادر، بيروت- لبنان، 1975، ص. 45.

2 - المصدر السابق، ص. 46.

3 - المصدر نفسه، ص. 46.

4 - المصدر نفسه، ص. 45.

5 - الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس. تحقيق: د. حسين نصار، ج18، سلسلة التراث العربي، مطبعة حكومة الكويت، 1969م، ص. 8.

6 - المصدر السابق، ص. 8.

7 - المصدر نفسه، ص. 8.

8 - الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين. تحقيق: د. مهدي المخزومي ود. إبراهيم السامرائي، ج4، دار الهلال ومكتبة الهلال، ص. 165.

9 - الرازي، مختار الصحاح. تحقيق: محمود خاطر، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، طبعة جديدة، 1995م، ص. 140.

10 - المقرئ، المصباح المنير. ج1، المكتبة العلمية، بيروت - لبنان، ص. 306.

والشخصية مرتبطة في معناها اللغويّ بـ "النسبة" إلى الشخص: ف(هو) شخصيّ و(هي) شخصية؛ لكن حقيقة الوضع وطريقة الاستعمال قد تجاوزت ذلك، فلا أثر للفظ (الشخصية) في الكتب والمعاجم العربية القديمة لا في كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي (100-175هـ)، ولا في (معجم ما استعجم) لعبد الله البكري (ت.487هـ)، ولا في لسان العرب لابن منظور الإفريقيّ (ت.711هـ)، ولا في مختار الصحاح لمحمد الرّازي (ت.721هـ)، ولا في (المصباح المنير) لأحمد المقري (ت.1058هـ)، ولا في (التعريفات) لعلي الجرجاني (ت.816هـ) ولا في (القاموس المحيط) للفيروز آبادي (ت.817هـ).

وقد ظهرت كلمة (الشخصية)، أول ما ظهرت، للدلالة على مجموع الصفات التي تجعل إنسانا ما بارزا متميزا عن غيره، جاء في (المعجم الوسيط) الذي وضعه «إبراهيم مصطفى» بالاشتراك مع "أحمد حسن الزيات" و"حامد عبد القادر" و"محمد علي النجار" سنة (1960م)، أن كلمة (الشخصية) تطلق على «الصفات التي تميز الشخص من غيره، مما يقال معه فلان لا شخصية له، أي ليس له ما يميزه من الصفات الخاصة»¹. وجاء في (المعجم الوسيط) مجمع اللغة العربية بمصر (1972م): «الشخصية: صفات تميز الشخص من غيره. ويقال فلان ذو شخصية قوية: ذو صفات متميزة وإرادة وكيان مستقل (محدثة)»². وجاء في (معجم الرائد) الذي وضعه "جبران مسعود" (1986م): الشخصية: الخصائص الجسميّة والعقليّة والعاطفيّة التي تميّز إنسانا معيّنا من سواه»³. أما (المنجد في اللغة) الذي وضعه مجمع اللغة العربية ببيروت (1991م)، فقد أهمل إيراد لفظ (الشخصية) بالمرّة. وجاء في (الموسوعة العربية العالمية) التي وضعها نخبة من

¹ - أحمد حسن الزيات وحامد عبد القادر ومحمد علي النجار وإبراهيم مصطفى، المعجم الوسيط. ج2، مطبعة مصر، القاهرة - مصر، 1960، (الشخصية).

² - مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط. دار المعارف، مصر، 1972م، ص. 475.

³ - جبران مسعود، الرائد (معجم لغوي عصري). المجلد الثاني، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، ط5، كانون الثاني، 1986م ص. 869.

الأساتذة والمتقنين العرب بالرياض (1999م): الشخصية مصطلح لكثير من المعاني العامة، إذ يشير أحيانا إلى القدرة على التعامل مع الناس اجتماعيًا، مثلاً نتحدث أحيانا عن تجارب أو علاقات يقال إنها تضيف على شخص ما مزيداً من الشخصية، وقد نشير إلى أوضح انطباع يخلفه الشخص لدى الآخرين، فنقول مثلاً: شخصية محبوبة، نعني أنه شخص محبوب»¹.

وكلمة (Personnage) هي المقابل اللغوي الفرنسي للكلمة العربية (الشخصية)، ويمكن قول الشيء نفسه - تقريباً - عن التطور الدلالي لهذه الكلمة. ظهرت كلمة (Personnage) في اللغة الفرنسية سنة (1250م) وكانت تعني "المنصب الديني" أو "صاحب المقام الديني". وهي مأخوذة من كلمة (Personne) التي يعود ظهورها إلى أوائل القرن الثاني عشر الميلادي (ق12م)، وهي التي اشتقت من الكلمة اللاتينية "الأترورية" الأصل (Persona) التي كانت تعني "القناع الذي يُلبس في المسرح"، أي أنها كانت تطلق على الوجه المستعار الذي يظهر به الممثل في المسرح في ذلك الوقت (المسرح الروماني القديم)، وكان ينبغي أن يحمل ذلك الوجه ملامح الشخص المعبر عنه. ومنذ العصر اللاتيني القديم، أصبحت كلمة (Personne) تطلق على الشخص، في حين أخذت كلمة (Personnage)، منذ القرن الخامس عشر الميلادي (ق15م)، دلالة جديدة².

وهناك اتفاق بين المعاجم اللغوية الفرنسية في عرض كلمة (Personnage)، يتجلى ذلك في خمس نقاط رئيسية، وهي:

1- أطلقت سنة (1403م) على كل شخص يؤدي دوراً في عمل أو إبداع مسرحي يجسده

فنانون.

¹ - نخبة من الأساتذة والمتقنين، الموسوعة العربية العالمية. ج14، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض - المملكة العربية السعودية، 1999م، ص. 84.

² - ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص. 110.

2- أطلقت سنة (1422م) على الشخص المتخيّل الذي يظهر في عمل أو إبداع فني بما في ذلك الأدب.

3- تطلق على الشخص الذي نقيّمه لمظهره أو سلوكه.

4- منذ سنة (1470م) أصبحت تطلق على من يشغل مكانة اجتماعيّة مرموقة، وعلى الشخص ذائع الصيت.

5- أطلقت كذلك على الدور الذي يؤديه الناس في الحياة.

المبحث الثاني: مفهوم الشخصية في النقد المعاصر.

1- الشخصية في الكتابة الروائية:

تقوم الرواية التقليدية على طائفة من الخصائص والتقنيات والعناصر والمشكلات؛ كالشخصية والحبكة والزمان والمكان والحدث، والشخصية هنا تُسخر لإنجاز الحدث الذي وكل الكاتب إليها إنجازها، وهي بذلك تخضع لتصورات الكاتب وفلسفته وإيديولوجيته. والملاحظ أن الشخصية في الرواية التقليدية تعامل على أساس أنها كائن حي له وجود فتوصف ملامحها وقامتها وصوتها وملابسها... إلخ، ذلك بأن الشخصية تؤدي دورا كبيرا في العمل الروائي القديم وهو ما لا يتوافق مع النظرة الأرسطية للشخصية في المأساة اليونانية، هذه النظرة التي امتد تأثيرها إلى الفترة التي تلت اندثار الكلاسيكية في الآداب الأوروبية؛ فلقد رأى أرسطو أن المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية¹، وهكذا ففي الشعرية الأرسطية عدت الشخصية ثانوية بالقياس مع باقي عناصر العمل الروائي، أي خاضعة تماما لمفهوم الحدث، وهو ما يخالف مكانة الشخصية في الرواية التقليدية عندما احتلت مكانا بارزا في الفن الروائي وأصبح لها وجودها المستقل عن الحدث، بل أصبحت الأحداث نفسها مبنية أساسا لإمدادنا بمزيد من المعرفة بالشخصيات لتقديم شخصية جديدة²، وقد ظل ذلك سائدا إلى بداية القرن العشرين؛ إذ تغيرت الرؤية إلى الشخصية، فبادر الروائيون إلى الحد من غلوها والإضعاف من سلطانها، ولم تعد إلا مجرد كائن ورقي بسيط وكلمة تقدم الزمن ازدادت قسوة الروائيين على شخصياتهم، نتيجة لذلك لم يعد ممكنا دراسة الشخصية نفسها، بل اتجهت الأفكار نحو تحليلها تحليلًا دلاليًا، وبهذا تصبح الشخصية مجرد عنصر شكلي وتقني للغة الروائية مثلها مثل الوصف والسرّد والحوار.

¹ - ينظر: حسن الأشلم، الشخصية الروائية عند خليفة حسين مصطفى. مجلس الثقافة العام، ليبيا، ط1، 2006م، ص. 23.

² - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية). المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان/ الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص. 208.

2- الشخصية في النقد المعاصر:

لعلّ انصراف الشكلايين الروس* إلى النصوص النثرية بعدما كان اهتمام رواد التجديد يكاد يكون منحصرا في النصوص الشعرية سبب في ظهور الدراسات الأولية للقصة دراسة علمية¹.

أحدثت هذه الدراسات ثورة على جملة من المفاهيم التي تتعلق بعناصر النص السردية، فأكثر العناصر التي اُشتدّ حولها النقاش، هو عنصر الشخصية الروائية و قد يعود سبب تلك الثورة التي أحدثتها الدراسات إلى هذا العنصر الهام في النصّ الروائي.

ونتيجة هذا النقاش أظهرت مفاهيم مختلفة للشخصية، فبعدما كان التصور التقليدي، يعتمد أساسا على الصفات، مما جعله يخلط بين الشخصية الروائية، والشخصية في الواقع الحياتي².

فظل التركيز عليها كونها كائننا إنسانا مليناً بالحياة وعلى تجاهل للقصدية وراء خلقها وتشكيلها. وبناء الشخصية يحكمه المفهوم المثالي القائم على مقولة الإلهام³.

أهمّ ما يميّز الاتجاه الجديد في نقد الشخصية، هو الانتقال من داخل الشخصية إلى خارجها أي إلى وظيفتها، والأدوار التي تقوم بها، والاستعمالات المختلفة التي تكون موضوعا لها.

* - طوماشفسكي: 1957/1890 من أشهر مقالاته الغرضية (THEMATIQUE) 1925.

- إخبناوم: 1959/1886 من مقالاته المشهورة "حول نظرية النثر" 1925، كيف أنشئ معطف غوغول 1918.

- فينوغرادوف: 1969/1885 من أشهر أعماله مقال عنوانه "من مهام الأسلوبية" 1922.

- شكوفسكي: 1984/1893 من أشهر أعماله "انبعاث الكلمة" 1914 ومقال عنوانه "الفن من حيث هو طريقة نسقية" 1917.

- رومان جاكسون: 1982/1896 من أشهر أعماله في الواقعية الفنية 1921.

¹ - ينظر: الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة. ص. 30.

² - ينظر: حميد لحداني، بنية النص السردية، من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان/ الدار البيضاء، المغرب،

ط3، 2000.

³ - المرجع السابق، ص. 211.

1-2 - الشخصية عند فلاديمير بروب:

يعد "فلاديمير بروب" أحد أعلام الاتجاه الجديد في النقد الأدبي، الذي اعتمد على الوظائف في دراسته للقصة بصفة عامة، ولتحديد الشخصيات بصفة خاصة. فهو يرى أن الشخصية تحدد بالوظيفة التي تسند إليها وليس بصفاتها، واستنتج من دراسته لمجموعة من القصص: أن الثوابت في السرد هي الوظائف (الأفعال) التي يقوم بها الأبطال، والعناصر المتغيرة هي أسماء، وأوصاف الشخصيات، واستخلص من ذلك ما يلي:

«إن ما هو مهم في دراسة الحكاية هو التساؤل عما تقوم به الشخصيات، أما من فعل هذا الشيء، أو ذاك، وكيف فعله. فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلا باعتبارها توابع لا غير»¹.

مفهوم الشخصية عند "بروب" هو التقليل من أهميتها وأوصافها. إن الأساس هو الدور الذي تقوم به. وهكذا لم تعد الشخصية تحدد بصفاتها، وخصائصها الداخلية بل بالأعمال التي توظف من أجلها، ونوعية هذه الأعمال.

إن ما قام به "فلاديمير بروب" هو محاولة الفصل بين الحدث والشخصية، وكان يسعى إلى تعريف الخرافة من خلال ترتيب تسلسل الأحداث. إلا أنه عمليا اضطر إلى تعريف تلك الأحداث بإسنادها إلى الشخصيات، فوزعها إلى سبع دوائر: دائرة المعتدي، دائرة المانح، دائرة المساعد، دائرة الأميرة وأبيها، دائرة المرسل، دائرة البطل، ودائرة البطل المزيّف.

وهذا التوزيع لا يخدم في نظرية "بروب" مفهوم الشخصية، وإنما تصنيف مختزل للأحداث².

¹ - حميد لحداني، بنية النص السردي، ص- ص. 23-24.

² - عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دراسات تطبيقية. دار محمد علي الحامي، تونس، (د.ط)، 1998، ص. 148.

2-2- الشخصية عند إتيان سوريو:

يعتبر "إتيان سوريو" أول من وضع توبولوجية خاصة بالشخصية المسرحية شبيهة بتلك التي أعدها بروب عن الحكاية الشعبية، «فانطلقا من الدراما أعطى "سوريو" أول نموذج عن العلاقات بين الشخصيات»¹.

ويتكون نموذج سوريو من ستة وحدات هي: البطل، البطل المضاد، الموضوع، المرسل، المستفيد والمساعد، وقد أطلق على هذه الوحدات اسم الوظائف الدرامية "وتمتاز هذه القوى أو الوظائف بقدرتها على الاندماج مع بعضها فهناك البطل، وهو مترجم اللعبة السردية أي تلك الشخصية التي تعطي للحدث انطلاقته الدينامية التي يسميها سوريو بالقوة التيماتيقية، وإلى جانب البطل هناك البطل المضاد، وهو القوة المعاكسة التي تعرقل تحقق القوة التيماتيقية، أما الموضوع فهو تلك القوة الجاذبة التي تمثل الغاية المنشودة لدى البطل ويمكن لهذا الموضوع أن يتطور وأن يجد لنفسه حلا بفضل تدخل المرسل وهو تلك الشخصية الموجودة في وضع يسمح لها بالتأثير على اتجاه الموضوع، ويكون هناك دائما مستفيدا من الحدث هو المرسل إليه، وهو الذي سيؤول إليه موضوع الرغبة أو الخوف، وكل هذه الأنواع من القوى المذكورة يمكنها أن تحصل على المساعد من قوة سادسة يسميها سوريو بالمساعد².

نلاحظ مما سبق، أن سوريو استفاد كثيرا من النموذج البروبي، ويظهر ذلك في الدوائر الست التي تعتبر تعديلا لدوائر فعل الشخصية، كما تظهر استفادته من نموده من خلال استعارة مصطلح الوظيفة التي ارتبطت هذه المرة بالمسرح، عكس ارتباطها بالحكاية العجيبة في نموذج بروب.

¹ – Voir: Tzvetan Todorov, les catégories du récit littéraire. Édition du seuil, Paris, 1981, P. 139.

² – ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص. 219.

والجديد في ترسيمة سوريو هو التركيز على الدور التيمي للشخصية من خلال علاقاتها المختلفة مع بقية الشخصيات، فالشخصية الواحدة يمكنها القيام بدور أو أكثر.

ولم ينجح سوريو من الانتقادات فقد وُصف نموذجُه العامليّ بالعموميّة، وهذا لا ينفي أهميته فقد كان منطلقاً حقيقياً لأعمال غريماس و بريموند.

2-3 – الشخصية عند الجيرداس جوليان غريماس:

عرف مفهوم الشخصية الروائية تطوراً ملحوظاً، بمجيء "الجيرداس جوليان غريماس" الذي اعتمد على التحليلين اللذين قاما بهما كل من "بروب" وبعده بعشرين سنة "إتيان سوريو"، ليؤسس "غريماس" أول نظام عاملي للشخصيات، وهي محاولة لإقامة تناسب بينهما، ومن جهة أخرى أراد أن يوجد القرابة بين جدول الأدوار عندهما، والوظائف في اللغة¹. وقد استفاد من اللغوي "ل. تسنيار" "L.TESNIERE" في قول له (كل قول يشترط فعلاً وفاعلاً وسباقاً) في تحديد العوامل².

إن العوامل عند "غريماس" هي الذات، والموضوع، المرسل، المرسل إليه، المساعد، المعارض.

العلاقات التي تقوم بين هذه العوامل، هي التي تشكل الترسيمة العاملية. الملفت للملاحظة في عمل "غريماس" الدقة في تمييز بين العامل والممثل، حيث قدم وجهاً جديداً للشخصية في السرد. هو ما يصطلح عليه بالشخصية المجردة فهي قريبة من مدلول "الشخصية المعنوية" في الاقتصاد. فعنده ليس من الضروري أن تكون الشخصية هي شخص واحد، وذلك أن العامل في تصور "غريماس"

¹ – Voir: Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. P. 291.

² – ينظر: عبد الوهاب الرقيق، في السرد، ص. 151.

يمكن أن يكون ممثلاً بممثلين متعددين. كما أنه ليس من الضروري أن يكون شخصاً. فقد يكون فكرة ككرة الدهر، أو التاريخ، وقد يكون جماداً، أو حيواناً...¹

هذه المجهودات التي بذلها "غريماس" لتحديد مفهوم الشخصية وفق خطة وصفية رائدة ضمن الترسيمة العاملة مكنته من الوصول إلى القول: «إن الشخصية الروائية هي نقطة تقاطع والتقاء مستويين سرديّ وخطابي. فالبنى (أو البرامج) السردية تصل الأدوار العاملة بعضها ببعض وتنظم الحركات والوظائف، والأفعال التي تقوم بها الأشخاص في الرواية. بينما تنظم البنى الخطابية الصفات، أو المؤهلات التي تحملها هذه الشخصيات»².

ويمكن التمييز بين العامل والممثل لتوضيح مفهوم الشخصية بما يلي:

- مستوى عاملي تتخذ فيه الشخصية مفهوماً شمولياً مجرداً، يهتم بالأدوار ولا يهتم بالذوات التي تقوم بها.

- مستوى ممثلي تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في السرد. فهو شخص فاعل يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد، أو عدة أدوار عاملية³.

يبين "غريماس" من خلال المستوى الثاني، أنّ لكل ممثلي دورين: دور حدثي من حيث هو يقوم بعمل ما. أو أكثر في الرواية، ودور معنوي من حيث مُسند إليه تأدية دور معين، وبعبارة أوضح أن لكل ممثل دوراً في مستوى تقدم الأحداث، ودوراً في مستوى بناء المعنى⁴.

¹ - ينظر: حميد لحداني، بنية النص السردية، ص. 52.

² - إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية. دار الأفاق، ط1، الجزائر، 1999، ص. 154.

³ - ينظر: حميد لحداني، المرجع السابق، ص. 52.

⁴ - ينظر: الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص. 99.

ومفهوم العوامل عند "أ.ج غريماس" يصف ويصنف الشخصيات في الرواية ليس وفقاً لما تكون بل لما تفعل ليبحث في الوظائف. والعوامل الستة من ترسيمة "غريماس" يشاركون في ثلاثة محاور كبرى هي:

1. محور الإرادة (الرغبة) الذات (الفاعل) ⇔ الموضوع

2. محور المعرفة (التواصل) المرسل (الدافع) ⇔ المرسل إليه (المستفيد)

3. محور القدرة على العمل (المشاركة) المساعد ≠ المعارض¹.

من خلال هذه المحاور وما يقابلها من العوامل تكون ترسيمة "غريماس" أقرب من ترسيمتي "بروب" و"سوريو" إلى حقيقة العمل السردي على اختلاف أجناسه.

في كل القصص تتوفر قوة الدفع، وقوة الجذب، قوة الرغبة وقوة الرغبة المضادة، لكي يتحقق مسار التحول، إذ بدون التحول ينتفي البعد السرد في الرواية (الانفصال والاتصال)، ولذا لابد أن تُشبع، أو تُكبت الرغبة وينشأ هذا الصراع في السرد كما هو في الواقع.

فالموضوع المطلوب واحد والذوات الراغبة جمع. فيؤدي هذا التشبث والإصرار إلى المواجهة وبالتالي إلى نشأة الحكاية².

وهكذا يتضح أن الميزة الأساسية للترسيمة العاملية التي وضعها «غريماس» أنها قادرة على استيعاب خطابات أخرى غير الخرافة والمسرح والأسطورة.

¹ - ينظر: دليلة مرسل، والأخريات، مدخل إلى التحليل البنيوي. دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص-ص. 97-98.

² - ينظر: الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص. 99.

2-4 – الشخصية عند تزفيتان تودوروف:

إن الأسس العلمية التي انطلق منها "ت. تودوروف" في تعريفه للشخصية الروائية هي اللسانيات. حيث يقول: «إن قضية الشخصية الروائية هي قبل كل شيء قضية لسانية، فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات، لأنها ليست سوى كائنات من ورق»¹.

إنّ هذا التعريف ينسجم مع المفهوم اللساني للشخصية الذي لقي استحساناً من قبل النقاد البنيويين. فـ"تودوروف" يجرّد الشخصية من محتواها الدلالي، ويتوقّف عند وظيفتها النحوية فيجعلها بمثابة "الفاعل" في العبارة السردية، لتسهيل عملية المطابقة بين الفاعل والاسم الشخصي (للشخصية)². لا شك أن هذا الرأي يتفق إلى حدّ بعيد مع قول "بول فاليري" «الشخصيات تحولت إلى كائن من الكلمات أي إلى (السيم) أصغر وحدة معنى»³.

وفي هذا المجال يؤكد "محمد ساري" الخلفية اللسانية لمفهوم الشخصية نقلاً عن "دوسويسير" بأن بعض الفقرات السردية الصغيرة غير المستقرة هي التي ستحوّل إلى شخصيات، مثل الغني الذي يتحول إلى فقير. الأعزب الذي يتزوج، ويتم الانتقال من شخصية إلى أخرى أو من شخصية إلى كائن جامد، يمكن للأوصاف (بارد، أخضر، مرتفع) أن تتحول إلى شخصية، والعكس صحيح من وجهة نظر لغوية، يمكن لاسم الشخصية أن يحتوي على برنامج سردي...⁴. فعلى الرغم من هذه الخلفية اللسانية في تعريف "ت. تودوروف" إلا أنه عند دراسته للشخصية الروائية ركز على

¹ – Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. P. 286.

² – ينظر: حسن بحراوي، المرجع نفسه، ص. 213.

³ – محمد ساري، التحليل البنيوي للسرد. المبرز، مجلة أدبية فكرية، ع11، 1998، ص. 21.

⁴ – ينظر: المرجع السابق، ص. 21.

استخدام نموذج العلاقات بين الشخصيات الذي قدمه "غريماس" وتتماهى هذه العلاقات في محاور ثلاثة كبرى وهي: — الرغبة — التواصل — المشاركة¹.

تقول "يمنى العيد" توضيحاً لاتجاه "تودوروف" في دراسته للشخصيات:

«أنّ هناك صعوبة فصل دراسة الشخصيات والعلاقات فيما بينها عن الحوافز، وذلك أن الشخصيات حين تقوم بأفعالها، وتنشئ علاقات فيما بينها، فيتم ذلك بناء على الحوافز التي تدفعها إلى عمل ما».

وقد أشارت إلى المجهودات التي بذلها "تودوروف" في توضيح وتدقيق الحوافز حيث اعتبرته أحسن من تحدث في الحوافز. فهو يرى أن العلاقات القائمة والمتغيرة بين الشخصيات في الأعمال السردية الروائية تبدو كثيرة ومتعددة. إلا أنه يمكن اختزالها إلى حوافز أساسية وهي المحاور الكبرى التي تتمثل في الرغبة، التواصل، المشاركة.

أ- الرغبة وشكلها الأبرز الحب.

ب- التواصل: الإصرار بمكونات النفس إلى صديق.

ج- المشاركة وشكل تحققها هو المساعدة.

وتواصل "يمنى العيد" في توضيح هذه الحوافز الأساسية وكيفية اشتقاق حوافز فرعية، والعلاقات فيما بينها. أن الحوافز الأساسية هي حوافز إيجابية بمعنى تدفع إلى علاقات التقارب بين الشخصيات الروائية، وتقابل هذه الحوافز الإيجابية حوافز ضدية وهي الكراهية، والجهر،

¹ - ينظر: رشيد بن مالك، السيميائية بين النظرية والتطبيق، رواية نوار اللوز نموذجاً. تلمسان، 1995، رسالة دكتوراه لم تنشر، ص.

والمعارضة وهي حسب هذا التعريف أنها تدفع إلى علاقات التباعد بين الشخصيات. ونلاحظ في هذا الصدد أن الحوافز الإيجابية والضدية تعتبر حوافز نشطة لأنها تدفع إلى فعل ما. الأولى تقرب والثانية تبعد، ومن ناحية أخرى أن الحوافز النشطة التي تقوم بها الشخصيات. إنما هي أفعال تقع على شخصيات أخرى، وبمعنى آخر أن هناك من يفعل وهناك من يقع عليه الفعل، وهذا يؤدي بالضرورة إلى مقابل كل حافز نشط حافز سكوني، وبذلك يصبح عدد الحوافز اثني عشر حافزاً، غير أن الشخصية التي يقع عليها الفعل تكون في وضعية مهياة لتحفز نشط (سلبي أو إيجابي) فالشخصية في هذه الحالة فاعل وموضوع في الوقت نفسه.

هذا ما حمل الباحثين على تسمية الشخصيات (من حيث هي فاعلة وموضوع فعل) وكذلك الأفعال من حيث هي تحفز سكوني وتحفز نشط¹.

وقد انتهى "ت.تودوروف" إلى خاتمة في حديثه عن الحوافز و العلاقات بين الشخصيات ومجمل قوله: أننا نحتاج إلى ثلاثة مفاهيم لوصف عالم الشخصيات:

أولاً: بدءاً بالحوافز وهو مفهوم وظيفي من قبل «أحب»، «أسر» وأرغب.

ثانياً: مفهوم الشخصية (الشخصيات الروائية مثل "فالمون"، "مارتوي" وهي أسماء لشخصيات روائية) والشخصيات عنده إما فواعل أو مفعولات وأطلق عليها تودوروف مصطلح عام وهو (العون) الذي يمثل الفاعل والمفعول وبذلك يرى أن الحوافز والفواعل وحدات قارة في العمل السردي.

¹ - ينظر: يمى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي. دار الفارابي، بيروت، ط2، 1999، ص- ص. 52-53.

ثالثاً: مفهوم قواعد الاشتقاق التي تصف العلاقات بين الحوافز المتباينة، وينتهي خاتمته بقوله: «إن العرض الذي يقوم على هذه المفاهيم الثلاثة يبقى جامداً جافاً» ولتفادي ذلك، يقترح سلسلة جديدة من القواعد يطلق عليها اسم قواعد الفعل تميزاً عما يسمى بقواعد الاشتقاق «إن منطلق قواعد الفعل هي العلاقات بين الأعوان والحوافز حسب المحاور المذكورة: - الرغبة - التواصل - المشاركة»¹.

2-5 - الشخصية عند كلود بريمون:

انطلق "كلود بريمون" في دراسته لمفهوم الشخصية من مفهوم الوظيفة عند "بروب" حيث لاحظ نقصاً وغموضاً في نظرية "بروب" وخاصة تتكرر هذه النظرية للشخصية، و"ك. بريمون" يرى أن الوظيفة في الحكاية تترابط بالشخصية. فالانتصار مثلاً لا يمكن أن يرتبط بصراع إلا إذا كان كل منهما متعلقاً بالشخصية ذاتها، فالوظيفة تعرف بكونها ترابطاً بين الشخصية من جهة وعمل من جهة أخرى. وبهذا تصبح تركيبة الرواية قائمة لا على سلسلة أعمال، وإنما على نظام أدوار، فالقصة في نظرية "بريمون" دائرة حول شخصية أو أكثر، وأن نمو الحكمة يعني تغييراً يمس شخصية واحدة أو شخصيات عديدة، وهنا - يرى - يستوجب النظر في هيكل الرواية باعتباره مجموعة أدوار يعبر كل منها عن تطور وضعية ما تكون فيها الشخصيات فاعلة أو مفعولاً بها. فكل قصة - في النهاية - قصة الشخصية أو أكثر فالشخصية بهذا المعنى مدار القصة ومادتها².

إن اتجاه "كلود بريمون" في مفهوم الشخصية يتمثل أساساً في أعمال الشخصيات.

¹ - عبد الوهاب الرقيق، في السرد، ص. 146.

² - ينظر: الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص- ص. 75-76.

يقول رشيد بن مالك «إن اتجاه بريمون يهدف إلى معالجة الشخصية من حيث الإسهامات التي تقوم بها في مقطوعة سردية تأخذ في الأعم الأغلب منحنيين»¹.

فأحداث السرد في نظر "بريمون" ترتب وفق نمطين أساسيين وهي حسب الشروط المهيأة الملائمة لتنفيذ العمل أو تعمل ضد التنفيذ وهذان النمطان هما نمط التحسين، ونمط الانحطاط.

قد يكون تصور الأحداث بهذا الشكل نتيجة تفكيره المنطقي للأمور بحيث يرى أن انتهاء البطل حتما إلى الانتصار أمر غير مقبول في واقع الحياة، فالمنطق أن الانتصار ليس حتميا، باعتبار صراع البطل فعلا إنسانيا، قد يؤول إلى الانتصار، وقد يؤول إلى الفشل فهو معرض للمال وضده. وذلك حسب الشروط المهيأة، وعزيمة الشخصية².

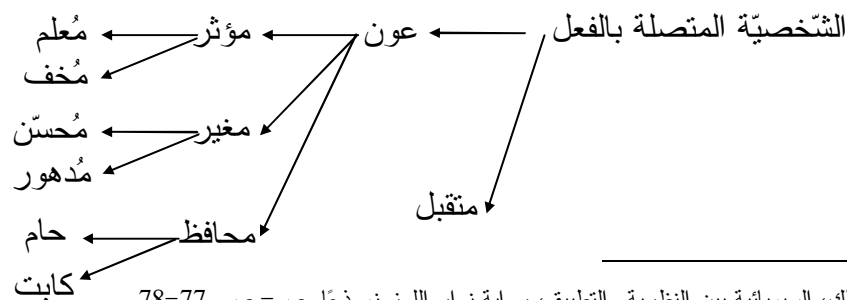
أما فيما يتعلق بعلاقات الشخصيات في مستوى الأدوار يضع "بريمون" جدولا يقوم المتدخل قبل وقوع الفعل وهو (المؤثر).

- المؤثر هو الذي يؤثر في الشخصيات يدفعها إلى القيام بالفعل.

- العون هو الفاعل أو القائم بالفعل.

- المتقبل هو الذي يقع عليه الفعل.

المخطط التالي يوضح ذلك:



¹ - رشيد بن مالك، السيميائية بين النظرية والتطبيق، رواية نوار اللوز نموذجا. ص-ص. 77-78.

² - ينظر: عبد الوهاب الرقيق، في السرد، ص 150.

وقد أنجز "ك. بريمون" تصور الأطراف المتصلة بالفعل على هذا الشكل، بناء على ما لاحظ من نقص عند "بروب" في هذه النقطة كما أن "غريماس" حسب بريمون أسرف في التجريد والتعميم، خلال دراسته للفواعل. لذلك يرى ضرورة وضع تصورات قائمة على الاضطلاع الفعلي بالأدوار يراعى فيها تحول الأدوار والعلاقات عبر الرواية¹.

فالأدوار التي تؤديها الشخصية ثنائية الضحية والفاعل، الأولى تقوم بدور المفعولية فيمارس عليها نوعان من الأفعال: التأثيرات التي تخاطب فيها الوعي الذاتي، ومن خلالها تحصل الشخصية الضحية على أخبار خاصة بمصيرها. فإذا هي تشعر بالرضا أو السخط. والأحداث التي تمارس بشكل موضوعي على مصيرها، فإما تحسنه أو أن تزيده تدهورا. وإما تبقى الوضع على حاله تكبت عزيمة الشخصية وتعوقها، قد يؤدي المسار إلى النجاح أو إلى الفشل. والطرف الثاني في الثنائية الفاعل الذي يتابع مساراً لتحقيق هدف معين وذلك حسب الظروف².

إن ما قام به "كلود بريمون" يقترب كثيرا مما توصل إليه "غريماس"³ وصاغه في ترسيمته. وهو يستخدم مصطلحات كثيرة وغير ثابتة لتحديد الأدوار الأساسية في السرد في كتابه "منطق السرد" فهو يستخدم ستة مصطلحات، تتعلق بالأدوار الرئيسية، يمكن مقارنتها مع تلك عند غريماس وعند "بروب"، إن "بريمون" لا يبتعد كثيرا عن التحديدات التي سبق إليها⁴.

إن ما فعله "كلود بريمون" فيما يتعلق بالأدوار التي تقوم بها الشخصيات، سمح له بوضع ترسيمة تتجاوز ترسيمة "بروب" إلى منطق قصصي قابل للاستعمال في الأعمال الأدبية السردية

¹ - ينظر: الصادق قسومة، المرجع السابق، ص. 109.

² - ينظر: عبد الوهاب الرقيق، في السرد، ص. 150.

³ - الأسس العلمية التي انطلق منها كل من غريماس (السيمائية) وتودوروف (اللسانيات) وبريمون (المنطق) إنهم جميعا يجمعون على أن للقصة في معناها البسيط أو المعقد بنية سردية هرمية أو ثلاثية الأضلاع.

⁴ - ينظر: حميد لحداني، بنية النص السردية، ص. 42.

مطلقاً. تمكّن من إضافات، مثل مفهوم الدور، ومفهوم السيرورة، فالقصة بهذه المفاهيم تتقدم في جملة من المنعطفات يحصل في كل منها تأزيم أو انفراج¹.

ولكن على الرغم من هذه النتائج التي توصل إليها، إلا أنه لم يسلم من انتقادات أغلب النقاد حيث لاحظوا عليه بعض النقائص في دراسته للأدوار، لأن ترسيمة الأدوار عنده قد شكّلت على أساس جدول لا على أساس سياقي، فمفهوم الدور تمثله من خارج النص لا من داخله، فعمله نظري أكثر منه تطبيقي، ولذلك يصعب على الدارس اعتماد ترسيمة «بريمون» لتحليل الأعمال الأدبية².

2-6 - الشخصية عند فيليب هامون:

إنّ ما ميز فيليب هامون عن غيره من النقاد، والدارسين في موضوع «مقولة الشخصية الروائية» هو تخصيصه مقالاً خاصاً شاملاً، كاقترح لمفهوم الشخصية، وإجراءات تحليلها، كما أنه استفاد من آراء مختلفة، محاولاً في ذلك التوفيق بينها، حيث أشار في مقاله إلى اتجاهات عديدة تطرقت إلى مقولة الشخصية بالدراسة والتنظير.

ففي المقال المعنون "من أجل قانون سيميولوجي للشخصية" ومن خلال الإحالات التي أعقبت مقاله، قدم توضيحات كافية ودقيقة للمسائل التي استفاد منها، ولم يكتف بالإشارة إلى المراجع وأرقام الصفحات كما جرت العادة.

من بين النقاد والدارسين الذين أشار إليهم على الخصوص "دوسوسير" في "دروس في اللسانيات العامة" "موضوع السيميولوجية" و"ت.تودوروف" "في الشعرية" و"غريماس" "التحليل

¹ - ينظر: الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص. 84.

² - ينظر: عبد الوهاب الرقيق، في السرد. ص- ص. 150-151.

السيمائي للخطاب القانوني "في المعنى" "الدلالة البنيوية" "النموذج العاملي" و "كلود بريمون" "منطق السرد" و "فلاديمير بروب" "بنية الحكاية العجيبة" و "رولان بارت" "تحليل القصة تحليلاً هيكلياً" من آرائه (اسم العلم أمير الدوال إحياءاته غنية إنها اجتماعية ورمزية) وكذلك صاحب المقولة (إن المعنى لا يوجد في نهاية الحكاية إنه يتخللها) و "إتيان سوريو" "الأدوار الدرامية" و "ل. سبيتر" "دراسات في الأسلوب" فهو يعرف الاسم (الأمر المطلق للشخصية) و "ميشال زيرافا" "الشخص والشخصية" و "لوري لوتمان" "بناء النص الفني" (يقابل بين الشخصية الأوفى والشخصية المتغيرة) و "قاموس علوم اللغة الموسوعي" لـ "دكرو" و "ت. تودوروف" "موضوع الشخصية" و "جيرار جينات" "المحتمل والتعليل" و "رومان جاكسون" "مستويات تحليل اللسانيات" و "إميل بنيفست" "المشكلة اللسانية العامة" و "والك" و "وارين" "النظرية الأدبية" و "ب. إسبنسكي" "أحوال العلاقة بين تسمية الشخصيات" و "ج. باتيني" (في الجذور المعجمية النحوية أو الثقافية قد تلعب دور عنصر "إيحائي" للشخصية، وغير هذه الأسماء كثيرة¹).

لذلك كثيراً ما يجد الدارس، في حديث فيليب هامون عن مفهوم الشخصية يتقاطع مع عدد من النقاد الذين استفاد منهم. إلا أن مفهوم الشخصية عنده إلى تحديد اللسانيات أقرب. فهو يحدده بأنه يلتقي بمفهوم العلاقة اللغوية. حيث ينظر إليه كمورفيم فارغ في البداية سيمتلئ تدريجياً كلما تقدمت القراءة.

ونظر إلى الشخصية الروائية على «أنها علامة تقوم ببناء الموضوع، وذلك من خلال دمجها في الإرسالية المحددة، هي الأخرى كإبلاغ مكونة من علامات لسانية»².

¹ – Voir: Philippe Hamon, pour un statut sémiologique de personnage. (de la page 168 à 180).

² – Ibid, P. 117.

ذلك أن النص الأدبي ما هو إلا مدونة كلامية وعلاقته بلغة التداول علاقة مرحلية، ثم تفسح المجال للتشكيل الأسلوبي، الأمر الذي يجعل الكتابة الأدبية أكثر إحياء ورمزية بدلالاتها، وتراكيبها، عما هو تقرير مباشر. فالشخصية عند "فيليب هامون" تمتد لتشمل جميع بنيات النص إذ أن مفهوم الشخصية لديه ليس:

أ- مقولة أدبية محضة، إنما هو أمر مرتبط أساسا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص، أما وظيفتها الأدبية فتأتي حين يحتكم الناقد إلى المقاييس الثقافية والجمالية.

ب- كما أن الشخصية ليست مؤسنة بشكل خالص فقد تكون بعض المفاهيم المعنوية كالفكر في عمل "هيجل" شخصية، وكذلك الشخصية الاعتبارية في النصوص القانونية، كالمدبر العام، والشركة المجهولة الاسم والسلطة، وكذلك الدقيق، البيض، الزبدة، الغاز، هذه المواد تشكل شخصيات تبرز في النص المطبخي... إلخ.

ج- إن الشخصية قد يعيد بناءها القارئ كما يقوم النص بدوره ببنائها¹.

وقد تميز "فيليب هامون" في هذا الباب عن مقاربات التاريخية والنفسية والاجتماعية بمقاربتة العلامة للشخصية، عنده رديف العلامة اللسانية تخضع للتقطيع المزدوج، وتندرج في شبكة العلامات السياقية، لها وجه دال ووجه مدلول².

ويقول أيضا إن أشكال تجليات الشخصية عسيرة المحاصرة أحيانا لتعددتها، وتنوعها، فالشخصية ليست هوية قبلية وثابتة بل تتكون بعملية بناء من خلال القراءات وصيرورة الحكاية.

¹ - ينظر: فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية. ص- ص. 18-19.

² - ينظر: عبد الوهاب الرقيق، في السرد. ص. 138.

يقول في هذا المعنى: فالظهور الأول للشخصية في السرد يشكل شيئاً شبيهاً ببياض دلالي، أو شكل فارغ، ستقوم التحولات المعنوية التي كانت الشخصية فاعلاً فيها بملئها. إلا أن مدلول الشخصية. إذا أخذنا بمفاهيم "فردناند دي سوسير" لا يتكون فقط من تكرار النعوت والأوصاف التي تخضع لها، أو من خلال التراكم والتحولات، ولكن يتشكل أيضاً مدلول الشخصية من التعارضات والعلاقات التي تقيمها مع الشخصيات داخل الملفوظ الروائي¹.

ويظهر من خلال هذه النصوص الارتكاز على المفهوم اللساني للشخصية الروائية في اقتراحات "فيليب هامون"، شأنه في ذلك شأن النقاد الحدائين الذين بنوا أسس دراساتهم على المفاهيم اللسانية الحديثة التي ظهرت بعد انتشار الأفكار الدوسوسيرية.

¹ – Voir: Philippe Hamon, pour un statut sémiologique de personnage, P. 128.

المبحث الثالث: علاقات الشخصية الروائية:

تقوم بين الشخصية الروائية وعناصر السرد الأخرى علاقات، تجعل مكونات العمل السردى مكملّة لبعضها البعض، في النهوض بحيويته. ومن بين هذه العلاقات نذكر:

أ- الشخصية والراوي:

يقوم السرد على راو يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن، وتقديم الشخصيات ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها، وفي هذه الحالة فالراوي «يقوم بوظائف تختلف عن وظيفتها [الشخصية] ويسمح له بالحركة في زمان ومكان أكثر اتساعاً من زمانا ومكانا»¹، فهو واحد من شخوص الرواية، ينتمي إلى عالم غير العالم الذي تتحرك فيه الشخصية الروائية، فبينما تقوم الشخصيات بصناعة الأفعال والأقوال والأفكار التي تحرك العالم الخيالي، فإن دور الراوي أوسع وأشمل يتمثل في عرض هذا العالم كله من زاوية رؤية معينة، «متعلقة بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة»². فالشخصيات تعمل وتتحدث وتفكر، والراوي يرصد ما تفعله الشخصيات وما تقولُه وتفكر فيه ثم يعرضه.

فالراوي إذن غير الشخصية وغير المؤلف «بل هو موقع خيالي ومقالي يصنعه المؤلف داخل النص»³، فهو أوسع مجالا من المؤلف وأكثر مرونة، لأنه قد يتعدد ويتنوع ويتطور في النص الواحد، حسب الصورة التي يقتضيها العمل القصصي. كما قد يظهر ظهورا قويا يعلو صوته على جميع الأصوات، كأن يتحدث بضمير المتكلم (أنا) معبرا بذلك عن موقفه صراحة. فالمؤلف

¹ - عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي. دار النشر للجامعات، القاهرة، ط2، 1996، ص. 17.

² - حميد لحداني، بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبي). ص. 46.

³ - عبد الرحيم الكردي، المرجع السابق. ص. 17.

والراوي والشخصيات هي الجهات الثلاث التي لها حق القول في الرواية، فكلما اقترب الراوي من المؤلف ارتفع صوته، وانخفضت أصوات الشخصيات، حتى يصبح هو المتكلم الوحيد في القصة.

«وكلما ابتعد الراوي عن صوت المؤلف والتحم بأصوات الشخصيات ارتفعت أصوات الشخصيات، وتميزت لهجاتها وأصبحت تتحدث هي بما تريد قوله دون وساطة أو وصاية من الراوي»¹، أو السارد.

وظهور الراوي ما هو إلا طغيان للذات الساردة ولرؤيتها، فهو بصورته المتكاملة عبارة عن «ذات، رؤية خيالية وقولية، وموقع وسلطة مستقلة عن المؤلف والشخصيات»².

وبالتالي فهو يتخذ موقعا أو مواقع تتشكل من خلالها زاوية الرؤية التي تحدد دلالة الرواية ومسارها، وبذلك فإن الصورة التي يضعها الراوي لنفسه هنا أوضح من الصورة التي يضعها للشخصية التي تدور القصة حولها، وصوته يطفو تماما على صوتنا، «لأنه لا وجود لهذه الشخصية دون وجود شخصية الراوي ورؤيته وصوته»³. لأن الراوي الظاهر ذات وموقع ورؤية، وظيفته التنسيق بين الأحداث والشخصيات الأخرى وفواعلها، لنصل إلى أن رؤية الراوي هي «ذلك المفهوم الذي جاء ليحل محل وجهة النظر، أو المنظور في الدراسات ما قبل السردية»⁴، فقد يكون الراوي في ذاته واحدا من الشخصيات الفاعلة داخل العالم الروائي، وبالتالي تتعدد الأصوات في غيبة العلامات الدالة على ملامح صورة الراوي ولهجته، ومنه «لا يضطلع المنتج الفعلي للملفوظ بهذا الملفوظ، أي لا يشعر بأنه مسؤول عنه»⁵. وفي ظل هذا الراوي غير الظاهر لا نلمح ذات الراوي فهو

¹ - عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص. 25.

² - المرجع السابق، ص. 26.

³ - المرجع نفسه، ص- ص. 81-82.

⁴ - سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي). المركز الثقافي العربي، بيروت/ المغرب، ط1، 1997، ص. 255.

⁵ - دومينيك مونقانو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب. تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص. 90.

موقع ورؤية فقط، ويكتفي المؤلف هنا بتحديد الموقع الذي ترصد منه الأحداث والأقوال والأفكار، فالراوي هنا بمثابة كاميرا خفية في زاوية من زوايا العالم المصور. تلتقط ما يقع في محيطها وما يمتد إليه مرماها، فيسود أسلوب العرض المعتمد على الحوار «وتبرز صور الشخصيات من خلال أفعالها وكلامها وأفكارها، وتقوم الموضوعية القائمة على العرض»¹، كما أن هذا الراوي لا يأتي بهذه الصورة مستقلاً منفرداً بالرواية، بل لابد من وجود مواضيع يطل فيها برأسه، لأن الرواية لا يمكن أن تكون حواراً فقط.

وتعدد أصوات الشخصيات لا يعني بالضرورة تعدد أنماط الرؤية، كون صوت الراوي يختلف عن صوت الشخصيات، «فهو راو عالم بكل شيء يتشخص في أي شخصية أراد، فتكون على إثره بمثابة الناطق الرسمي بلسانه»². ويستخدم الناقد الفرنسي جان بويون (Jean Pouillon) معياراً آخر لقياس درجة علم الراوي هو: «درجة اتساع المنظور أو الرؤية التي تبناها الراوي»³. فكلما كانت رؤية الراوي أكثر اتساعاً كانت معرفته أكثر وأشمل والعكس، ونجد أن الرؤية «متعلقة بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة، وأن الذي يحدد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي»⁴، فالغاية المرجوة للكاتب تبرر تقنية الرؤية.

يميز الشكلائي الروسي توماتشفسكي (Tomachevski) بين نمطين من أنماط السرد «سرد موضوعي (Objectif)، وسرد ذاتي (Subjectif). ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعاً على كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال. أما في نظام السرد الذاتي فإننا ننتبع الحكي من خلال عيني الراوي (أو طرف مستمع)، متوفرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه الراوي أو

¹ - عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص. 89.

² - عبد القادر أبو شريفة وآخرون، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للطباعة والنشر، دمشق، سورية، ط3، 2000، ص. 136.

³ - عبد الرحيم الكردي، المرجع السابق، ص. 103.

⁴ - حميد لحداني، بنية النص السردية، ص. 46.

(المستمع) نفسه¹، ففي النوع الأول يكون الكاتب مقابلاً للراوي المحايد، الذي لا يتدخل ليفسر الأحداث، أما السرد الذاتي فالأحداث لا تقدم إلا من زاوية نظر الراوي فيخبر بها ويعطيها تأويلاً ويدعو إلى الاعتقاد به. وقد تتعدد مواقع الرؤية حول حدث واحد، مما يؤدي بدوره إلى تعدد الرواة، أو تغيير أصوات راو واحد.

ونستطيع في الأخير أن نصل إلى تحديد بنية الرواية، من خلال تحليل العلاقات التي تربط بين الراوي والشخصيات والقارئ، وهي «علاقات تتصل بقضية فلسفية أساسية، هي قضية المعرفة وتكشف في جملتها عن قوانين الرؤية الفنية في القصة»². تطلق تسمية مظاهر الحكي على مجموع زوايا الرؤية السردية التي تتصل بعلاقة الراوي بشخصياته، والتي قد تتخذ واحداً من أشكال ثلاثة وضعها الناقد "جان بويون" تصنيفاً لمظاهر السرد وهي كالآتي:

الراوي > الشخصية الروائية (رؤية من خلف La vision par derrière) :

ويستعمل هذه الصيغة السرد الكلاسيكي، عندما تكون الرواية على لسان راو عليم «أي أنه يلم بكل ما يتعلق بالشخصيات، من ماض وأفعال وأحاسيس داخلية»³، فهو يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية «إنه يرى ما يجري خلف الجدران، كما يرى ما يجري في دماغ بطله»⁴، وشخصياته لا تملك دونه سرا، ولا تعرف عن مصيرها شيئاً.

الراوي = الشخصية الروائية (الرؤية مع - La vision avec) :

¹ - ينظر: الشكلاونيوس الروس، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلايين الروس). تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للنشر المتحدين، الرباط، المغرب/ مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص. 182.

² - صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي. دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص. 291.

³ - بسام بركة وآخرون، مبادئ تحليل النصوص الأدبية. الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان، دار نوبار للطباعة، القاهرة، 2002، ص. 96.

⁴ - تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي. تر: الحسين سحيان وفؤاد صفا، ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1998، ص. 58.

في هذه الحالة يعرف الراوي بقدر ما تعرفه الشخصية الروائية، «ولا يستطيع أن يمدّها بتفسير الأحداث قبل أن تتوصل إليه الشخصيات الروائية»¹، ويستخدم في هذا الشكل ضمير المتكلم أو ضمير الغائب، ولكن دائماً بحسب الرؤية التي تكونا نفس الشخصية عن الأحداث، وقد يكون الراوي هنا إما شاهداً على الأحداث، أو شخصية مساهمة في الرواية يقول ما تعلمه الشخصية .

الراوي < الشخصية الروائية (الرؤية من خارج - La vision de dehors):

هنا يعرف الراوي أقل مما تعرفه أي شخصية من الشخصيات الروائية، لتقتصر مهمته على وصف الأشياء والعالم الخارجي «لكن هذه الترة الحسية الخالصة لا تعدو أن تكون مزعماً أدبياً، إذ أنا لو طبقت حرفياً لاستعصى علينا فهم القصة»²، فتبدو فيها الأحداث وكأننا تجري تلقائياً، وتعطي للقارئ الانطباع بأن السرد موضوعي .

ومن هذا كله نصل إلى نتيجة مفادها أن دور الراوي هو تشخيص أصوات الشخصيات، وحمل إيديولوجياتها، إضافة إلى إيديولوجيته «ومهما تكاثرت الأصوات والضمائر في الرواية، فإن الفصل بين المؤلف والراوي والشخصية وتحليل العلاقات بينهم، كفيل بالوصول إلى درجة عالية من اليقين في البحث الأدبي»³، وهذا ما يطمح إليه كل بحث.

ب - الشخصية والزمن:

يعد الزمن أكثر هواجس القرن العشرين وقضاياها بروزاً في الدراسات الأدبية والنقدية، إذ شغل معظم الكتاب والنقاد أنفسهم بمفهوم الزمن الروائي، لأن «الزمن محور الرواية وعمودها الفقري الذي

¹ - ترفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي. تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي، ص. 58.

² - صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص. 292.

³ - المرجع السابق، ص. 293.

يشد أجزاءها، كما هو محور الحياة ونسيجها، والرواية فن الحياة»¹، فهو وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة.

فالروائي المبدع يخلق في كل عمل إبداعي رواية متميزة في نمطها الزمني بما تجسده من رؤى وقيم، فكل رواية نمطها الزمني الخاص، حيث «تستمد أصالتها من كفاية تعبيرها عن ذلك النمط وتلك القيم، وإيصالها إلى القارئ، وجميع طرائق القصة وأدواتها تنتهي في التحليل الأخير إلى المعالجة التي توليها لقيم الزمن، وسلاسل الزمن وكيف تضع الواحدة في مواجهة الأخرى»². فالعلاقات المركبة بين قيم الزمن المختلفة عند الكاتب، والقارئ وأبطال الرواية تنتج بنية شديدة التعقيد، فالانتقال خياليا من الحاضر إلى الماضي القصصي الذي كتبت فيه الرواية، والذي ترجم عكسيا إلى حاضر متخيل، يعتمد على قدرة الروائي على معالجة هذه القيم وإبقاء توازن بينها.

ويعدّ الزمن بوجوهه المختلفة عاملا أساسيا في تقنية الرواية، فلو انتفى الزمن لانتفى الحكي في الرواية كونها فنا زمنيا، كما أن الذي يعن النظر لا يستطيع أن ينكر أن هناك علاقة بين الزمن الفني والزمن الواقعي، بمعنى أن تقنيات الزمن وآلياته الموجودة في الواقع نفسها تستخدم في الرواية، فمثلا نقول التسلسل الزمني المنطقي في الرواية التقليدية، أو التداخل الزمني في الرواية الحديثة فهذان البناءان الزمانيان يمكن تمثيلهما في الحياة، «فنحن نعيش التسلسل الزمني الموضوعي، حيث الماضي ثم الحاضر والمستقبل، كذلك يمكن أن يعيش الإنسان في لحظة حاضرة آنية أزمنة عدة في الماضي والمستقبل، من خلال انفتاح الذاكرة والحلم»³. إلى جانب أن رؤية الشخصية الروائية تجاه الزمن تعبر عن رؤية الإنسان. أما أوجه الاختلاف بين الزمنين فيمكن في أن الزمن الروائي ليس زمنا واقعا

¹ - مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2004، ص. 36.

² - أ. أ. مندلاو، الزمن والرواية. تر: بكر عباس، مر: إحسان عباس، دار صادر للطباعة والنشر، لبنان، ط 1، 1997، ص. 75.

³ - مها حسن القصراوي، المرجع السابق. ص. 39.

حقيقياً، يتحرر فيه الروائي من قيوده، فهو الخالق لزمّنه الذي يتسع ويتقلص ويتميز بأنه غير منسق ومنظم. أما الزمن الواقعي فيتقدم بصورة خطية مباشرة من الماضي إلى الحاضر ثم المستقبل، «فالروائي لا يطلب منه أن يجسد شكل الزمن الواقعي وصيرورته، وإنما مهمته تتجلى في خلق الإحساس بالمدة الزمنية الروائية، والإيهام التام بأن ما يعرضه هو الواقع الحقيقي»¹، مما يتطلب مقدرة فنية عالية.

والفارق الأساسي في صورة الزمن في الرواية الحديثة وفي الرواية التقليدية، يكمن في التشكيل إذ لم تعد الحبكة الروائية قائمة على السببية والتسلسل الزمني. إنما انفتحت على أزمنة عدة تتداخل وتتكاثر، وتستغني عن استمرارية الحركة إلى الأمام من خلال تيار الوعي. إذ «قد يجعل الساردون كتاباتهم بمعزل عن الواقع عبر الزمان، وصيغة الفعل في جمل معينة»²، حيث يقوم السارد بقطع تسلسل الأحداث ليعود إلى الوراء، فيقدم حدثاً من الماضي يفسر غموضاً في الوقت الحاضر، أو يستشرف المستقبل فيحرك على إثره الزمن حركة فنية لتغطية حياة الشخصية والحدث، حسب ما يتطلبه العمل الروائي. وبهذا تكون شخصيات الرواية قد تأثرت بعامل الزمن، لتظل باتصال دائم بالماضي أو المستقبل عن طريق التذكر والحلم.

هذه العملية تعرفنا بحقيقة الشخصية من خلال ذكرياتها وآمالها في المسار الروائي، لتكون العلاقة بين الزمن والشخصيات علاقة جوهرية، لما لها من دور في وحدة الرواية وتحديد نظامها الداخلي، فتشكل الشخصية يتم عبر الزمن، وكل ما يحدث في الرواية من داخلها وفي خارجها يتم عبر الزمن ومن خلاله. كما لا يمكن تخيل زمن خال من الأحداث، لأنه أداة لوعي هذه الأخيرة وتتابعها

¹ - مها حسن القصرراوي، الزمن في الرواية العربية، ص. 40.

² - والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة. تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1998، ص. 191.

الخطي، والزمن «أداة تساعد السارد على فهم شخصياته ودوافعها ومنطقاتها»¹، كما يقترب السارد «بوجهة نظر هذا السارد واقتربنا بعدة شخصيات تتيح لوعي هذا السارد أن يتتبع عدة خطوط في آن واحد»²، فيعرض الأحداث المترامنة في أكثر من مكان ولأكثر من شخصيّة.

فالرواة يعتمدون على كسر زمن قصصهم ليفتحوه على زمن ماض أو مستقبل، ليتفننوا في مداخلة عدة أزمنة خالقين بذلك فضاءات واسعة لعالم قصصهم، فبفضل ألعاب السارد «يوهم القاص أن الكلام يتجه إلى الوراء، في حين أن الكتابة تبقى في الحقيقة خطية متقدمة باتجاهها على الورق إلى الأمام»³، فالنص الروائي يعتمد أساساً على أحداث ماضية، إلا أن هذه الأحداث يتم تحيينها داخل الخطاب في اللحظة الحاضرة لاستشراف المستقبل، فالرؤية الجديدة للزمن الروائي تتكرر أي تماثل أو انعكاس للزمن الطبيعي. «وليس هناك أي زمن إلا الحاضر (زمن الخطاب)، أما اللاحاضر سواء كان قبل أو بعد فهو غير موجود»⁴، فالماضي والمستقبل يتجهان نحو الحاضر معاً ليصبح المؤسس الأول لعلاقات الشخصيات بعضها مع بعض في إطار السيرة، لهذا راح الروائيون يغوصون في رواياتهم في عمق شخصياتهم الروائية، من أجل الكشف عن صدى الأشياء عندهم.

فالرواية «إنتاج لوجود الماضي في حاضر الشخصيات»⁵، فالاسترجاعات والاستباقات أزمنة منفصلة عن الحاضر السلبي، و من خلالها يتم الرجوع إلى المكان والزمان الإيجابيين، ولجوء الراوي لهذه التقنية يساعد على إعطاء رؤية واضحة عن الشخصيات، فيعرف ماضيها، ويرسم آمالها وأحلامها. «ويضطلع الزمن بتحريك ما كان ثابتاً مبهماً في غيابات المستقبل، الذي نجهله دوماً ليتجلى ويتعري من كل غموض مباشرة عندما يلامس لحظة الآن (الحاضر)، كما يفعل الزمن في تثبيت ما

¹ - هيثم الحاج علي، الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردية. مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص. 30.

² - المرجع السابق، ص. 33.

³ - يمني العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي. دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص. 75.

⁴ - سعيد بقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التخييل). المركز الثقافي العربي، بيروت/ المغرب، ط3، 1997، ص. 68.

⁵ - مها حسن القصرائي، الزمن في الرواية العربية، ص. 47.

كان متحركاً فقط، لأنه صار ماضياً لا نستحضره إلا بقوة الذاكرة»¹، فيصبح الزمن قوة فاعلة في تحريك الأحداث.

وقد يلجأ السارد إلى الاسترجاع فيهرب من الحاضر إلى الماضي، لينتقد اللحظة الراهنة أو ليربط به الأحداث، فيكون هذا الزمن انعكاساً لحالة البطل النفسية التي تريد أن يخفف عنها ثقل الزمن الحاضر. فنصل إلى أن الاسترجاع هو «استعادة موجزة للأحداث التي وقعت من الحكاية قبل تلك التي اختيرت من أجل الحكاية»²، غير أن هذا الماضي يتميز بمستويات مختلفة متفاوتة من ماض بعيد وقريب، ومن ذلك نشأت أنواع مختلفة من الاسترجاع حسب سيزا قاسم هي:

- استرجاع خارجي: «يعود إلى ما قبل بداية الرواية، واسترجاع داخلي: يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص، واسترجاع مزجي: وهو ما يجمع بين النوعين»³. فالاسترجاع الخارجي يلجأ إليه الكاتب «عند ظهور شخصية جديدة، للتعرف على ماضيها وطبيعتها علاقاتها بالشخصيات الأخرى»⁴، أو بالعودة إلى شخصيات ظهرت بإيجاز في الافتتاحية ولم يتسع المقام لتقديمها.

- الاسترجاع الداخلي هدفه ترتيب القص في الرواية، وبه يعالج الكاتب الأحداث المترامنة «حيث يستلزم تتابع النص أن يترك الشخصية الأولى، ويعود إلى الوراء ليصاحب الشخصية

¹ - عبد الحميد ختالة، التحكم في السرد بين وهم الزمن وواقعية المكان. مجلة المعنى، العدد 2، منشورات المركز الجامعي، خنشلة، الجزائر، جويلية 2009، ص. 121.

² - رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة. تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 1998، ص. 32.

³ - سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ). مكتبة الأسرة، القاهرة، (د.ط)، 2004، ص. 58.

⁴ - المرجع السابق، ص. 58.

الثانية»¹، كما يستخدم لربط حادثة بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة لها، وبالتالي فبفضل الزمن لا يعود الواقع غامضاً ولا عبثياً، بل يكون واضحاً وقريباً من المؤلف.

ولا نستطيع الحديث عن الزمن إلا من خلال استحضار فعالية القص، لأن «السرد هو فن أدبي يتعامل بالدرجة الأولى مع الزمن، من خلال تعامله مع مكونات هذا الزمن»²، الذي يعتبر الخيط الذي تسير عليه الأحداث، التي تساعد على رسم الشخصيات وأفعالها بواسطة عمليتي الاسترجاع والاستباق، فيتشكل بذلك زمن نفسي يعطي للنص حيويته وفاعليته.

فالروائي حين يبدع إنما يسرد ما يجري في مخيلته، واستخدامه للزمن الماضي ليس سوى خدعة فنية، فزمن السرديات المكتوبة غير حقيقة الماضوية، «وذلك على أساس أن الكاتب السارد يسجل ما يجري في مخيلته لخطّة الإبداع لحظة إفراغ اللغة، فهي لحظة الصفر الزمني، فكأنه ينطلق من اللازم، ومن ثم من اللاماضي، ومن اللاشيء إلا اللغة، فالماضي في السرد المكتوب يعني الحاضر على الحقيقة، لأنّ السرد يتعلّق باللحظة التي الكاتب فيها»³، وبالتالي فماضي السرد المكتوب هو عكس ماضي الحقيقة. وتعد اللغة أداة الإيهام بالحاضر، بواسطتها يتحكم الروائي في بناء العلاقات الزمنية في إطار روائي، فهي تجعل الماضي واقعا معيشا، وتمتد بالحاضر إلى رؤية مستقبلية مشحونة بالتوقعات وتجعل الشخصيات تنمو مع حركة الزمن. ومنه فالزمن السردى حسب جيرار جينيت «نوع من الزمن المزيف»⁴، تتشابك فيه أزمنة عديدة، تهدف إلى إثارة اللذة الفنية في العمل الإبداعي.

¹ - سيزا قاسم، بناء الرواية، ص - ص. 60-61.

² - هيثم الحاج علي، الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردى. ص. 25.

³ - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد). ص. 233.

⁴ - حسن بحر اوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن - الشخصية)، ص. 116.

ج - الشخصية والمكان:

اهتم السيميائيون بدراسة المكان اهتماماً شديداً، وجعلوه من العلامات التي ينبغي أن ينظر إليها وإلى تفاعلها مع العناصر السردية الأخرى، فهو ضروري جداً «لإحساس بمرور الحوادث ومرور الوقت»¹، فهو فضاء تتحرك فيه الشخصيات، وهو الذي يؤسس الحكى لأنه يجعل الرواية المتخيلة ذات مظهر مشابه لمظهر الواقع، فيجعل من الأحداث بالنسبة للقارئ شيئاً محتمل الوقوع، إذ يوهم بواقعيتها كما يحدد تسلسلها وترتيبها، فهو يلعب دوراً مهماً في خلق وحدة الرواية، ونظامها الداخلي لصلته الوثيقة بالشخصيات الروائية، إذ لا بد لهذه الأخيرة من بيئة مكانية تمارس عليها وجودها، فهو ذلك الوسيط الطبيعي الذي تجري ضمنه الوقائع، ويكمن دوره في «تلوين الأحداث وإظهار مشاعر الشخوص والمساعدة على فهمها»². فانتقال البطل مثلاً من مكان إلى آخر يهيئ القارئ لأحداث جديدة، والمكان الجميل يوحي بالسعادة والمنظر الكئيب يوحي بالحزن.

ولما احتاجت الشخصيات في كل عمل سرديٍّ إلى حياة وحركة في فلك النص، كان لزاماً على الكاتب من تحديد ملامح المكان انطلاقاً من خياله الفني، حتى يجسد الأحداث في ذهن القارئ، حيث نجد «الزمن يرتبط بالإدراك النفسي، أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي»³، عن طريق الصور المجسدة في العمل السردية.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن دارسي الرواية اهتموا بدراسة المكان، فنتج عنه مجموعة من المصطلحات الخاصة بدراسة هذا العنصر مثل: المكان الروائي والفضاء والحيز والفضاء الجغرافي والفضاء النصي والفضاء الدلالي، والفضاء بوصفه منظوراً، وقد أثر المشتغلون بدراسة عنصر

¹ - إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكير، دار المسيرة، الأردن، (د.ط)، 2003، ص. 84.

² - عبد القادر أبو شريفة وآخرون، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص. 138.

³ - سيزا قاسم، بناء الرواية، ص. 106.

المكان في الرواية استخدام مصطلح الفضاء الروائي بدلا من مصطلح المكان الروائي، لأنّ الأول في نظرهم أوسع وأشمل، لأنه يشمل المكان، «فالمكان الروائي مكان بعينه تجري فيه أحداث الرواية، بينما يشير الفضاء الروائي إلى المسرح الروائي بأكمله، ويكون المكان داخله جزءا منه»¹، فالفضاء الروائي أشمل وأوسع من المكان الروائي.

وتظهر قيمة المكان في أنه عنصر غالب في الرواية، حامل لدلالة تدور حولها، وهو لا يظهر فيها ظهورا عشوائيا وإنما يتم اختياره بعناية، ويمكن أن يكون المكان غرفة أو بيتا أو مدرسة أو مسجدا أو مقهى. وقد تصاحب وصف الكاتب له مشاعر بالنسبة للأشخاص، فيكون لدى شخصية أو أخرى مكانا أليفا يشبه المنزل، فيتوق إلى العودة إليه، وعليه فالسارد في حاجة دائمة إلى التأطير المكاني لأنه «يساهم في خلق المعنى داخل الرواية»²، فأى حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين، فهو الذي يؤسس الحكي، لأنه قد يخلق فضاء شبيها بالفضاء الواقعي.

وقد نبّه العديد من النقاد إلى أن «للمكنة قيمة رمزية»³، فهي تعبر عن أفكار وعلاقات لا صلة لها بواقعية الحدث، فيكون البيت مثلا رمزا للأمان، والريف رمزا للبراءة، والصحراء رمزا للحرية. كما يساهم المكان في تحديد نوعية النص، فالعلاقة بين الأحداث والأمكنة ليست اعتباطية «فالمدن الكبرى تكون مسرحا للروايات الاجتماعية والصراعات الفكرية، في حين تكون الطبيعة بصفة عامة إطارا للقصص الغرامية»⁴، كما أنه يساهم في تشكيل موضوع النص، وفي تحديد العلاقات بين الشخصيات ولغتهم.

¹ - عبد الحميد ختالة، التحكم في السرد بين وهم الزمن وواقعية المكان. مجلة المعنى، ص- ص. 130-131.

² - حميد لحداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص. 131.

³ - بسام بركة وآخرون، مبادئ تحليل النصوص الأدبية، ص. 70.

⁴ - بسام بركة وآخرون، مبادئ تحليل النصوص الأدبية، ص- ص. 82-83.

إذ يمكن أن يعبر عن الشخصية بواسطة العلاقة المجازية، فيدل بطريقة غير مباشرة على نفسية إحدى الشخصيات، فوصف بيت البطل مثلاً يبين لنا شخصية صاحبه، كما أن تحديد المكان داخل النص قد يمكننا من فهم العلاقات بين شخصيتين مثلاً: حي الغني وحي الفقير فكلاهما يدل على عقلية ونفسية معينتين، وعلى مستوى اجتماعي معين، مرتبط بخاصية هذا المكان أو ذاك.

كما يمكن أن يعبر عن مراحل السرد أو عن مراحل من حياة الشخصيات، كأن يكون الحيز المكاني مرتبطاً بفترة معينة من حياة إحدى الشخصيات، فيؤثر تأثيراً مباشراً على مجرى الأحداث بمعنى أنه يمكن أن يعرقل أو يساعد الشخصيات في أدوارها الروائية، ففي رواية "السد" للكاتب التونسي محمود المسعدي يقف المكان (وهو السد هنا) في وجه البطل (غيلان)، مانعاً إياه من تحقيق إرادته وبلوغ هدفه في التحرر من الآلهة، ونجد أن مكونات المكان تقوم بأهمية كبيرة في الرمز إلى الأشياء والشخصيات وطبيعتها داخل النص السردية¹.

الحال أن المكان لا يعيش منعزلاً عن باقي عناصر السرد، وإنما يدخل في علاقات متعددة معها، تساعد على فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد، فهو لا يوجد إلا من خلال فضاء لغوي، كما أنه «لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه، وليس لديه استقلال إزاء الشخص الذي يندرج فيه»²، فنمو الأحداث وظهور الشخصيات هو ما يساعد على تشكيل البناء المكاني في النص باختراق الأبطال له، وهو بدوره يقوم على مساعدة القارئ على فهم الشخصية، حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر كل طرف فيها على الآخر، «والفضاء

¹ - ينظر: بسام بركة وآخرون، مبادئ تحليل النصوص الأدبية، ص - ص. 83-84.

² - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن - الشخصية)، ص. 32.

الروائي ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة لأنه يعاش على عدة مستويات¹، من طرف الراوي ومن خلال اللغة، ثم من طرف الشخصيات التي يحتويها المكان، وأخيراً من طرف القارئ.

إنّ كلّ عمل أدبيّ يفتقد إلى المكانية يفقد خصوصيته وتفرده. فالنصّ بفضل اعتماده على المكانية في السرد يكتسب صفته العالمية، ذلك أن المكان جزء هام من الذاكرة الفردية والجمعية، هذه الذاكرة التي أرقها فقدان المكان. فالقراءة بحث عن الذات وجمع لشتاتها الممزق.

إذ «يأخذ المكان فنيته من تلك المرجعية النفسية لحقيقة البيت في ذاتنا»²، ذلك البيت الذي يشكل الخيال لدى كل واحد منا، وحميمية المكان تكمن في المزج بين الواقعي والتخييلي، اللذين يعيشهما المتلقي في لحظة يقظة وهو مشدود إلى النصّ.

ومن النقاد المعاصرين من يرى أن حضور المكان في العمل السردّي أصبح يأخذ شكلين، مثل الذي يراه "حميد لحداني"، الأول يهمل حقيقة المكان «ويقتصر على إشارات عابرة تدعو إليها الضرورة لإقامة الحكّي»³، ونجده في هذه الحالة تابعا من توابع الزمن يمتد بامتداده ويتقلص بتقلصه، والثاني «يبالغ في وصف التفاصيل»⁴، ليصبح من خلالها المكان الفاعل في تحريك السرد وتوليد المعاني.

ويرتبط المكان في الرواية بالزمان ارتباطاً وثيقاً، وهذا هو ما دعا "باختين" إلى أن يدرسها على أنها قضية واحدة تحت مصطلح (الزمكانية). فلا يمكن عزلهما عن السياق وعملية الكتابة فالمكان

¹ - طه وادي، الرواية السياسية. دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة، ط1، 1996، ص. 93.

² - عبد الحميد ختالة، التحكم في السرد بين وهم الزمن وواقعية المكان. مجلة المعنى، ص. 127.

³ - حميد لحداني، بنية النص السردّي (من منظور النقد الأدبي)، ص. 69.

⁴ - المرجع السابق، ص. 69.

ثابت على خلاف الزمان المتحرك، إنه المجال الذي تُبعث منه الشخصيات الروائية، أو تتحرك إليه بعد عجز أو إخفاق، وهو الحيز والفضاء والفراغ والخيال.

نصل إلى أن المكان في السرد يحتل موقعا هاما، نظرا لهندسته التي قد تساهم أحيانا في تقريب العلاقات بين الأبطال، أو في خلق تباعد بينهم.

المبحث الرابع: محددات الشخصية الروائية عند فيليب هامون:

ينطلق هامون كغيره من النقاد من المنجز اللساني لتحديد الشخصية السردية، على الرغم من أنها لا تخضع لمحددات هذا المنجز المتمثلة باللفظة والجمله، فتأخذ عنده نمطين: الأول ينظر إلى الشخصية من حيث وجودها بوصفها مكونا سرديا، والآخر ينظر إليها بكونها علامة سيميائية.

ففي النمط الأول يذهب هامون إلى أن «الشخصية في الحكى هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص»¹، وأن «مقروئيتها محكومة بدرجة مشاركة القارئ»²، ثم جعلها «ببساطة دلالية تسهم في بنائه الذات المستهلكة للنص أثناء التأويل»³، فضلا عن كونها بناء يقوم النص بتشبيده أكثر مما هي معيار مفروض من خارج النص⁴. ومما يدخل في تحديدات الشخصية، هي أن وظيفتها الأدبية والجمالية مستقاة من المنظومة الثقافية التي تتصوي داخلها مما جعلها نقطة إرساء مرجعية تحيل على النص الإيديولوجي العام⁵، فمحدد الشخصية وفقا لهذا النمط يأتي من طريقتين: الأول هو القارئ، والثاني هو ما يعرضه المبدع عن طريق الأفعال والصفات التي تبدو في النص⁶، وكأن هامون يتبنى أطروحات بارت الذي ذهب فيها إلى أن الشخصية الحكائية هي نتاج عمل تأليفي⁷، أما النمط الثاني من محددات الشخصية عند هامون فهو ينظر إليها بوصفها «مفهوما سيميولوجيا... ووحدة دلالية»⁸، وهي عنده «على غرار العلامة اللسانية ووحدة متمفصلة بشكل مزدوج، وتتجلى في دال منقطع يحيل على مدلول منقطع ... فالدال يتحدد

¹ - Dumortier, JL et Plasanet Fr, Pour lire le récit, Ed Ducolot, Paris, 1980, P. 12.

² - فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار، سورية، ط1، 2013، ص. 122.

³ - المرجع السابق، ص. 15.

⁴ - ينظر: المرجع نفسه، ص. 61.

⁵ - ينظر: المرجع نفسه، ص. 122.

⁶ - ينظر: المرجع نفسه، ص- ص. 18-19.

⁷ - حميد لحداني، بنية النص السردى، ص. 50.

⁸ - فيليب هامون، المرجع السابق، ص. 38.

من خلال اسم العلم، ومن خلال مجموع التحديدات الأخرى، ويستخرج المدلول من شبكة من المسارات الدلالية التزامنية التي تحيل على هذه الشخصية¹، فمفهوم هامون للشخصية ليس منقطعاً عن المنجز اللساني بل نجده يستمد مقوماته من هذه المفاهيم، ولا سيما في قضية الدال والمدلول، ولعل تأثيره بغريماس يأتي من هذا الفهم، فإذا كان هدف غريماس من تبني النحو السردّي هو إقامة نظرية للعامل في دراسة السرد، فيبدو أن هدف هامون هو التوصل إلى نحو سردي خاص بالشخصية، وهذا تجلّي لاحقاً في نظريته الخاصة بالشخصية عندما استعار مخطط غريماس الخاص بالمربع السيميائي.

يرى فيليب هامون أن «بنية الشخصية تقوم على الأفعال والصفات التي ترد في النص الإبداعي، ولا تكتمل إلا بعد نهاية النص»²، ولبناء مقترحاته بدأ بالمفاهيم العامة، إذ رفض أن تكون حكراً على الميدان الأدبي، وأن تمثل الجنس البشري فحسب، بل دفع بها إلى خارج نطاق الجنس، فالفكر عنده شخصية، والشركة شخصية، والمناصب الإدارية شخصيات، كذلك مواد المطبخ كالبيض والدقيق، فكل شيء هو شخصية في الحقل الدلالي الذي ينتمي إليه³، ونفى عنها أن تكون مختصة بنسق سيميائي أو لساني خالص.

حاول الناقد أن يجد علاقة بين اللسانيات والنحو السردّي، أو بما يسميه لسانيات الخطاب، ويرى كما اللسانيات فيها من المكونات الليكسمات والمورفيم، فإن نظرية الشخصيات التي تتطوي تحت لسانيات الخطاب تأخذ فكرتها من هذه المفاهيم، إلا أن السمة الدلالية للشخصية متحركة وتختلف عن المورفيم اللساني، من كون بنائها يتم بواسطة تتابع زمن القراءة، فهي وليدة الأثر

¹ - فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص. 38.

² - المرجع السابق، ص. 30.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص. 30.

السياقي¹، فحاول استثمار ما توصلت إليه اللسانيات الحديثة فعد الشخصية علامة، كالعلامة اللسانية إلا أن الاختلاف بينهما يعود إلى طبيعة العلاقة بين مكوني هذه العلامة: الدال والمدلول ففي اللسانيات اعتباطية وجاهزة مسبقاً، في حين أنها في الشخصية تكون سببية، وتتكون عن طريق سير أحداث النص السردي، وقسم هامون العلامات إلى ثلاثة أنواع:

- 1- العلامات التي تحيل على واقع في العالم الخارجي وقد أطلق عليها العلامات المرجعية.
 - 2- العلامات التي تحيل على محفل موضوعاتي وتمثلها الإحالات على الشخصيات عن طريق الضمائر (هو، أنا، أنت ...) وغيرها من الألفاظ التي تنوب عنها.
 - 3- العلامات التي تحيل على علامة منفصلة عن نفس الملفوظ، وتكون وظيفتها وظيفة الربط وتسمى الاستنكارية وتسمى تكرارية².
- وذهب هامون إلى تصنيف العلامات على هذه الأنواع إذ يمكن لسيميولوجيا الشخصية أن تستثمره في تقسيم الشخصيات إلى ثلاث فئات:
- 1- فئة الشخصيات المرجعية: وتتمثل في الشخصيات التاريخية والشخصيات المجازية والشخصيات الأسطورية والشخصيات الاجتماعية.
 - 2- فئة الشخصيات الإشارية أو (الواصلة): وتتمثل في حضور الألفاظ التي تنوب عن الشخصيات (الضمائر) مثلاً.
 - 3- فئة الشخصيات الاستنكارية (التكرارية): وتتمثل في التمني والتكهن والذكرى

¹ - ينظر: فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص. 40.

² - ينظر: المرجع السابق، ص. 34.

والاسترجاع وكل ما يخص نوع الشخصيات السردية لا يخرج عن هذه الفئات¹.

ويناقش فيليب هامون في نظريته المقترحة ثلاث قضايا تشكل جوهرها، وهي: مدلول الشخصية، مستويات وصف الشخصية، ودال الشخصية.

1- مدلول الشخصية:

يصف هامون مدلول الشخصية، بأنه مدلول متواصل قابل للتحليل والوصف، ويتولد مدلول الشخصية من الجمل التي تتلفظ بها الشخصية أو من الألفاظ التي تقال عنها من قبل شخصيات أخرى في النص الروائي². فصفات الشخصيات ووظائفها من أهم الموضوعات التي تحدد مدلول الشخصية، وحدد هامون صفات الشخصية بأربعة محاور هي: الجنس والأصل الجغرافي الإيديولوجيا والثروة³. ويمكن وصف هذه المحاور بأنها معايير يمكن عن طريقها دراسة صفات الشخصية أما وظائفها فإنها تستقى عن طريق محاور ستة: الحصول على مساعدة، توكيل قبول التعاقد، الحصول على معلومات، الحصول على متاع، مواجهة ناجحة⁴. فهاتان الترسيميتان تعالجان الصفات والوظائف ومجموعهما يمثل مدلول الشخصية.

2- مستويات وصف الشخصية:

يسعى هامون من وقوفه عند مستويات وصف الشخصية إلى استنباط نموذج عاملي لكل مقطع سردي في النص الإبداعي⁵، ويتم تفعيل هذا النموذج عن طريق تحديد العامل أولاً، ويستعين

¹ - ينظر: فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص. 37، محمد سويرتي، النقد البنوي والنص الروائي، ص - ص. 110 -

111، سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصية الروائية، ص. 110.

² - ينظر: سعيد بنكراد، المرجع السابق، ص. 26.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص. 32.

⁴ - ينظر: المرجع نفسه، ص. 45.

⁵ - ينظر: فيليب هامون، سيميولوجية الشخصية الروائية، ص. 48.

هامون بمحور التواتر نلاحظ أن أي موضوع يتضمن (رغبة وبرنامجاً وإرادة في الفعل)¹، أما على مستوى توزيع العوامل فيتمثل في:

- 1- توكيل (المرسل يقترح موضوعاً)، رغبة في الفعل على المرسل إليه.
 - 2- قبول أو رفض من المرسل إليه.
 - 3- في حالة القبول، هنالك تحويل للرغبة التي ستجعل من المرسل ذاتاً محتملة.
 - 4- انجاز لهذا البرنامج تتحول الذات على أثره من ذات محتملة إلى ذات محققة².
- ويبدو أن ما عرضه فيليب هامون من محاور ومستويات تمثل نواة للبنية العاملة للمقطع السردى المنفرد في أي نصّ سرديّ، ثم ينتهي الناقد إلى تعيين العناصر التي يمكن أن تحدد عن طريقها:

- 1- علاقات الشخصية مع الوظيفة أو الوظائف.
- 2- علاقة خصوصية اندماجها.
- 3- علاقة مع سلسلة من الصيغ الفطرية المكتسبة وغير المكتسبة.
- 4- توزيعها داخل الحكاية.
- 5- علاقتها بشبكة المواصفات والأدوار.³

3- دال الشخصية:

يعرف هامون دال الشخصية على أنه «مجموعة متناثرة من الإشارات التي يمكن تسميتها بـ (سمة) الشخصية»⁴، وهذه السمة تختلف من كاتب إلى آخر بحسب اختياراته الجمالية والأسلوبية،

¹ - ينظر: سيميولوجية الشخصيات السردية: <http://www.saidbengrad.net/ouv/spn/spn4.htm>

² - ينظر: فيليب هامون، المرجع السابق. ص. 55.

³ - ينظر: المرجع نفسه. ص. 57.

⁴ - فيليب هامون، سيميولوجية الشخصية الروائية، ص. 58.

ويدخل في دوال الشخصيات أسماؤها وألقابها، فاسم الشخصية يسهم في تركيز مدلول الشخصية، ويعبر عن هويتها ولا سيما في المتخيل السردى، ولذا نجد بعض الروائيين يدققون في اختيار أسماء شخصياتهم وفقا لدراسة مسبقة لهذا المدلول من حيث مدلولاتها الصوتية والنحوية¹، والتركيبية والطول والقصر، ولعل الغاية من التدقيق في اختيار الأسماء هو مشاركة القارئ في استجلاء مدلولات هذه الشخصية، فالسم غالبا ما يعلن عن الخواص التي تنسب إليه.

ومن الموضوعات التي استوقفت فيليب هامون، وهو يصوغ نظريته في سيميائية الشخصية الروائية، موضوع تحديد الشخصية الرئيسية في النص الإبداعي وحدد أساليب عدة، منها بصرية تتعلق بتقنيات الطباعة، وشكل الحروف والصيغ الصرفية وغيرها، ومنها ما يتعلق بالجوانب الأسلوبية، مثل المواصفات الاختلافية وفيها تمتاز شخصية ما عن غيرها من شخصيات النص، أو التوزيع الاختلافى، ويعني أن تسجل شخصية ما حضورا مهيما في أحداث النص، أو الاستقلالية الاختلافية، فحضور الشخصية يأتي مستقلا وليس تابعا، وكذلك يتمثل في هذا التحديد بالوظيفة الاختلافية وفاعليتها في الحدث، ومن الطرق الأسلوبية الأخرى: التحديد العرفي السبقى، فهناك توافق عرفي بين الباحث والمتلقي².

هذه نظرة موجزة مقتضبة على الاشتغال سيميائيا على ضوء تصورات فيليب هامون لمحاولة الوصول إلى وضع مبادئ عامة يمكن بواسطتها تحديد الشخصية، التي اعتبرها علامة لها دال ومدلول ويصنفها إلى شخصيات مرجعية وشخصيات واصله، وشخصيات تكرارية.

يتضح مما سبق أن فيليب هامون، قد أخضع الشخصية السردية لمختبرين الأول مختبر اللسانيات وتجلى بإخضاعها لقضية الدال والمدلول بوصفها علامة على غرار العلامة اللسانية،

¹ - ينظر: فيليب هامون، سيميولوجية الشخصية الروائية، ص. 60.

² - ينظر: المرجع السابق، ص- ص. 63-67.

فحاول تطبيق ما جاءت به اللسانيات على الشخصية السردية عن طريق مفهومي دال الشخصية ومدلولها، على الرغم من الاختلاف الشاسع بين العلامة اللسانية والعلامة السردية (الشخصية)، ولا سيما فيما يخص ماهية العلاقة بين الدال والمدلول، فهي اعتباطية في العلامة اللسانية، وتعليلية سببية في علامة الشخصية السردية، ثم أخضع الشخصية مرة أخرى لمختبر السيميائيات وهو ذاته الذي انطلق منه بكونه غاية وهدفاً، فاستحضر واستعان بما قال به غريماس في البنية العالمية ومخططة المعروف المربع السيميائي. فضلا عن هذين المختبرين، نجده يلمح إلى المرجعيات الخارجية للشخصية، وكذلك إلى أثر المتلقي في صياغة مدلولات الشخصيات المتنوعة، فالنظرية التي اقترحها هامون حاولت أن تلم بكل ما يتعلق بهذا العنصر السردى مع مراعاة المنطلقات الأساسية، وهي المنطلقات السيميائية التي تبناها، فجاءت هذه الدراسة متخصصة وشاملة بكل ما يتعلق بالشخصية.

الفصل الثاني

فضاء الشخصية في رواية إلهة الشدائد

- المبحث الأول: الفضاء الجغرافي.
- المبحث الثاني: الفضاء النصي.
- المبحث الثالث: الفضاء الدلالي.
- المبحث الرابع: الفضاء بمنظور أو حرؤية.

المبحث الأول: الفضاء الجغرافي

شهد مصطلح الفضاء اتساعاً كبيراً إذ يتجلى الفضاء في كل ما يحيط بالإنسان، ويحدد المكان بوجوده المحسوس، هذا التوسع الذي شهده مصطلح الفضاء، قابله استعمال آخر أكثر تحديداً، قيّد الفضاء بالمكان فقط أو بمجموعة من العلاقات القائمة بين الأمكنة وباقي عناصر الخطاب الروائي¹، حيث يجسد المكان الحاضنة الاستيعابية والإطار العام الذي تتحرك فيه الشخصيات وتتفاعل معه. وتزخر "إلهة الشدائد" بالفضاءات والأماكن التي تتوزع إلى فئات متنوعة من حيث الوظيفة والدلالة، ويمكن أن نميز في الرواية مجموعة من الأماكن تشكل ثنائيات ضدية يمكن حصرها في الآتي:

1- أماكن الانتقال العامة: المدينة، الأرض المقفرة، الجسر العائم.

2- أماكن الإقامة: وتتفرع إلى نوعين:

♦ اختيارية: فضاء البيوت (العربات)، قصر الباشا، الخيمة.

♦ إجبارية: السجن، الزنزانة.

1- أماكن الانتقال العامة: ونركز هنا على أهم الأماكن التي تتحرك فيها كل الشخصيات من

أبرزها نذكر:

المدينة: هذا المكان منبوذ بالنسبة لـ(عاش)، حيث ظل ينصح من هو في كنفه (جونيور)

بعدم البقاء فيه لأنه لا يناسبه، حيث أورد "ياسمينة خضرا":

¹ - ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص. 62.

«— Alors, ramène ta carcasse par ici et fais attention à ne pas regarder derrière toi. La ville, Junior, c'est un sortilège. Quand on lui claque la porte au nez, c'est pour de bon.»¹

بالرغم من أن هذا المكان غير مرغوب فيه إلا أن بعض الشخصيات تحركت فيه وفرت إليه مثل: (جونيور)، (بيبو)، (عاش)، (الأب عويد)، (البومة العصماء)، و(باباي)، وهذا يدلّ على أن هذا المكان وبرغم مساوئه فلا مفرّ لهم منه، لأنه يشكل جزءاً من حياتهم ولا يمكن محوه أو تناسيه. وفي مقابل هذا المكان الذي ينظر إليه قاطنو الأرض المقفرة نظرة تشاؤم، يتراءى لنا مكان فضل أولئك المشردون العيش فيه وبدء حياة جديدة هناك، مليئة بالحرية إنه:

أرض الحر: نجد هذا المكان المفضل لـ (عاش) وصديقه (جونيور):

«— C'est ici ton bled, Junior. Ici, tu es chez toi».²

«— On est ici... Ici, sur la terre des Horr. Ici, où tout est permis, où rien n'est interdit...»³

إلى جانب (عاش) وصديقه (جونيور) وجدنا الكثير من الشخصيات تنتقل في هذا المكان وتشعر بالحرية المطلقة، على عكس ما لاقته في المدينة، حيث القيود والعقبات التي لا تنتهي حسب زعمهم.

الجسر العائم: أحد أماكن الانتقال العامة، إنه المكان الذي يجتمع فيه قاطنو الأرض المقفرة وسيطر عليه (الباشا)، مكان تدور فيه الحوارات المتعلقة بالمدينة والأرض المقفرة، وتعالج فيه الكثير من القضايا التي تخص هؤلاء المشردين، إنه بمثابة المقهى، فكثيراً ما يكون هذا المكان

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 15.

² - Ibid, P. 19.

³ - Ibid, P. 21.

مراقبا من طرف (الباشا)، الذي يعطي دلالة على السلطة التي عادة ما تفرض رقابة سرية على مثل هذه الأماكن، من أجل ردع المناهضين لنهجها السلطوي المتبع، من أن تعم معارضتهم وتمتد أفكارهم للإطاحة بنظام الحكم السائد.

2- أماكن الإقامة:

ينطلق مكان الإقامة من مبدأي الاختيار والإجبار بالتناوب، حسب طبيعة الموقف السردي وكيفية حضوره الفضائي في الرواية، فيمثل "البيت" المرتكز الأول والمؤشر الدال على الطبيعة الاختيارية للإنسان لتحقيق وجوده البشري في المكان إذ «الوجود الحقيقي للإنسانية الخالصة التي تدافع عن نفسها دون أن تهاجم. هذا البيت هو المقاومة، إنه المقاومة الإنسانية وعظمة الإنسان»¹.

والبيت في "إلهة الشدائد"، هو بيت من نوع آخر في تلك الأرض المقفرة، إذ نجد له عدة أشكال (عربة قديمة، خيمة، تابوت، كهف، مغارة) فكل شخصية من شخصيات الرواية بيت يأويه، قد يكون عربة قديمة، أو خيمة بالية، حيث تتخذ هذه الشخصيات من تلك العربات المرمية في مكب النفايات بيوتا لها تأوي إليها، ونجد بيت الصديقين (عاش) و(جونيور) في هذا المقطع:

«Il a plu durant la nuit, et le toit du panier à salade qui sert de taudis à Ach et à Junior a cédé, déversant sur les deux dormeurs des trombes d'eau»².

نجد في هذا المقطع أن (عاش) و(جونيور) يسكنان عربة يتخذانها ككوخ قذر، سقفه يمر من خلاله الماء، إنه بيت يبعث على التذمر، غير آمن على الأقل من مياه الأمطار، إنه يشبه عربة الأموات كما عبر عنه الراوي.

¹ - غاستون باشلار، جماليات المكان. تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط2، 1984، ص. 79.
² - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 35.

بيت آخر لم يكن أفضل حالا من بيت (عاش) و(جونبور)، إنه تلك العربية ذات الدولاب الوحيد، حيث تسكن (ماما) وصديقها (ميموزا)، يقع هذا المأوى خلف مستودع القمامة:

«Le matin, Mama, qui fait bande à part derrière le dépotoir, a quitté sa réserve, Mimosa, son vieux compagnon, entassé sur une brouette»¹.

هذه الأماكن تمتاز بالانغلاق، والأماكن المغلقة «أماكن ترمز للنفي والعزلة والكبت»². هنا تعتزل (ماما) الناس كعادتها، إنه مكان يسترها وصديقها (ميموزا)، الذي كان يتغوط على نفسه باستمرار.

الخيمة: وهي صنف آخر من البيوت في "إلهة الشدائد" حيث نجد خيمة (الباشا)، التي تعد بمثابة "القصر" أو "البلاط" مثلما يحلو لجماعة المشردين ورؤيسهم تسميتها، إنه مكان يعادل المملكة، فيها الملك وحاشيته، حيث تنتظم العلاقات بين الشخصيات، الكل تحت سلطة الرئيس:

«Dans ses « quartiers » – une vaste guitoune à base de sacs de jute et de bâches que l'on appelle pompeusement le Palais –, le Pacha, qui est le chef parce qu'il gueule plus fort que le tonnerre, est couché sur le dos, son souffre-douleur Pipo tendrement blotti contre lui. Les autres se recroquevillent çà et là, plus morts que vrais...»³

في هذا المكان الذي يعدّ أكثر اتساعا مقارنة بتلك العربية التي يسكنها (عاش) وصديقه (جونبور)، ورغم تواضعه وخرابه إلا أن ساكنيه يفتخرون به ويعتبرونه مملكتهم الخاصة.

ونجد خيمة أخرى نُصبت إلى جانب عربية (عاش) وصديقه، إنها تعتبر بيتا جديدا يتسع لشخصين، إنه مكان إقامة اختياري:

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 58.

² - التبيين، مجلة ثقافية إبداعية تصدر عن الجاحظية، العدد 10، الجزائر، 1999، ص. 44.

³ - Yasmina Khadra, Op. Cit, P. 36.

«— Wahou ! s'écrie Junior en découvrant une petite tente presque intacte dressée à l'ombre du fourgon ; une belle tente de camping à deux places, toute jaune, joliment déployée dans la « cour ».

— Ce sera notre résidence d'été, décrète Ach avec fatuité. Quand il fait beau, on peut s'y installer »¹.

لقد أعطى هذا المكان للساد شعورا قويا بالحرية والراحة، حيث يتم الانتقال من حال إلى حال أفضل.

في المقابل نجد فضاءات أنسب للمكان الإجباري، مثل السجن والزنازة، حيث لا تختار الشخصيات قدرها في هذا الوسط، بل تجبر على العيش فيه، هذا الفضاء يحتم نوعا من العلاقة ونمطا من التفاعل والحساسية بين قاطنيه، فهو يشكل «نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل، ومن العالم إلى الذات بالنسبة للنزيل بما يتضمنه ذلك الانتقال من تحول في القيم والعادات وإتقال لكاهله بالالتزامات والمحظورات، فما إن تطأ أقدام النزيل عتبة السجن مخلفا وراءه عالم الحرية، حتى بدأ سلسلة العذابات التي لا تنتهي سوى بالإفراج عنه...»².

فنجد في "إلهة الشدائد" إحدى الشخصيات، (جونيور) الذي غادر الأرض المقفرة إلى المدينة، الذي نام في أحد شوارعها ليستيقظ ليجد نفسه في مكان كئيب لا يشبه المدينة، ولا الأرض المقفرة، إنه السجن:

«— T'as été au bain, Junior ? s'étrangle Bliss.»³

وقد عانى (جونيور) الويلات في هذا المكان نتيجة الممارسات السلبية الفجة التي يقوم بها القائمون على هذا المكان، فهذا المكان يمتاز بالانزواء والانغلاق فـ (جونيور) السجن لا يجد في

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 44.

² - حسن بحراوي، بنية النص الروائي. ص. 55.

³ - Yasmina Khadra, Op. Cit, P. 222.

نفسه أي حميمية تجاه هذا النوع من الأماكن، عكس ما كان يعيشه في الأرض المقفرة التي توحى بالدفء والبساطة والاستقرار.

ويمكننا أن ندرك طبيعة العلاقة الجدلية القائمة على التناقض بين صفات العربة القديمة في مكب النفايات التي تمثل البيت لكل متشرد، وصفات السجن، إنَّ هذا التضاد يدل على قبح كل تلك الممارسات البشعة من ظلم وبطش ورعب التي تتوارى خلف بذخ الأنظمة السياسية المزينة بمظاهر الجمال والارتقاء الذي يغلف أجواءه العامة من الخارج، في حين أنه يظم داخله إهانة وإذلال الشعوب واستلابهم المطلق من كل المعايير الاجتماعية، وأهمها الحرية التي تجرد الإنسان بافتقاده إياها من الإحساس بوجوده في الحياة فعلا.

داخل ذلك المكان (السجن) المقيد للحريات، نجد مكانا آخر، إنه (الزنزانة)، التي تعد أكثر وأشد قهرا وعذابا من السجن:

«Vous savez ce qu'est le mitard ? Eh bien, ça n'a rien à voir avec ce que l'on imagine, car il dépasse l'imagination. Toucher le fond, ça a du sens, au mitard.»¹

إذن، ففضاعة ما يجري داخل هذا المكان والتي لا تتزاح عن دلالة الظلم والجور، يمكن أن نقيس على ذلك مأساة الشعوب من دلالات وأزمات معاناتها من أنظمة الحكم السلطوي الجائر في مختلف أزمنة التاريخ القديم والحديث.

هذه حزمة من الأمكنة التي اقتصرنا على ذكرها، وغضينا الطرف عن بعضها الآخر من جملة الأمكنة المذكورة في الرواية، وذلك نظرا لأهميتها، وذلك لا يعني أن الأماكن التي لم نذكرها لا طائل من ورائها وإنما باعتبارها أماكن ثانوية.

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 227.

المبحث الثاني: الفضاء النصي

إن محاولتنا إلقاء نظرة على الفضاء النصي في رواية "إلهة الشدائد" يجعلنا نقدم حوصلة حول هذا العمل الأدبي المتناول كله، وخاصة أن الوصف الخارجي له علاقة بمضمون الرواية. وفيه نتناول تصميم الغلاف، عدد الفصول ونظامها، وتحديد عدد الصفحات، والكشف عن نظام الكتابة من خلال تشكيل السطور، وحجمها، وقد أشار الناقد حميد لحداني إلى تلك النقاط في قوله: «ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة - ذاتها - باعتبارها أحرفاً طباعية على مساحة الورق، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطابع، وتنظيم الفصول، وتغيرات كتابة مطبعية وتشكيل العناوين وغيرها».¹

تصميم الغلاف: إن تصميم الغلاف في رواية "إلهة الشدائد" له علاقة وطيدة بمضمون الرواية فهو يعطي فكرة عن شخصيات الرواية والمكان الذي تدور فيه أحداثها. فالرواية تحمل اسم مؤلفها مكتوباً بخط سميك وبلون أسود ليذل على الهموم والأحزان التي تعانيها الشخصية الرئيسية في الرواية وما تعانيه هذه الشخصية تهميش.

تحت اسم المؤلف نجد عنوان الرواية "L'Olympe des infortunes" كتب بخط أسود أقل سمكا من اسم المؤلف، والتسمية في حد ذاتها تحمل اسم مكان "L'olymp" "أولمب" تحتها نجد "des infortunes" التي ترجمت: الشدائد أو المحن.

بالإضافة إلى وجود كلمة (Roman) لتطلعنا على الجنس الأدبي المصنفة ضمنه، لكنها مكتوبة بخط أقل سمكا من سمك العناوين السالفة الذكر، بالإضافة إلى وجود كلمة (Média-Plus)

¹ - إبراهيم عباس، تقنيات الكتابة السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، (د.ط)، 2000. ص. 75.

لتشعرنا بالدار التي تكفلت بنشر هذه الرواية، أضف إلى ذلك تلك المعطيات المتفق عليها، في التصنيف ترد شروحات أخرى تجعل القارئ يقف على مضمون الرواية، وتلمح إلى بعض أحداثها دون قراءتها، فالصورة الموجودة على الغلاف توحى بالمكان الذي تدور فيه أحداث الرواية وتتحرك فيه شخصياتها، إنها صورة لمكبّ نفايات حيث يجلس شخص صورته قريبة إلى المتشرد، حافي القدمين لا يغطي جسده النحيل سوى سروال قديم، يجلس على إحدى العجلات المرمية هناك، هذه الصورة تمثل شخصية من الشخصيات التي تعيش في هذه الأرض المقفرة، وخلف ذلك الشخص الجالس يظهر هيكل سيارة قديمة بلون سماوي باهت ممزوج ببعض الصدأ والتشققات، وفي البعيد يظهر خيال شخص لا تكاد تظهر ملامحه، شخص مجهول يبدو أنه من قاطني هذا المكان. كل هذا يعطينا فكرة ولو بسيطة عن المكان الذي تجري فيه الأحداث.

نظام الفصول: إنّ الفصول في هذه الرواية تتوزع إلى قسمين، حيث يحوي القسم الأول ثمانية فصول والقسم الثاني يحوي سبعة فصول يفصل بين هذه الفصول بياض إذ «يعلن البياض عادة على نهاية فصل»¹.

نظام الكتابة: إنّ ما نلاحظه على هذه الرواية أنها مكتوبة أفقياً، ذات سطور قد تطول أحياناً، وهذه الأخيرة تسمى الكتابة الأفقية لأنها تخلل الصفحات ويبدأ من اليسار إلى اليمين، «وقد تعطي هذه الطريقة في الكتابة الانطباع بتراحم الأحداث أو الأفكار في ذهن البطل الرئيسي في النص الروائي»².

¹ - حميد لحمداني، بنية النص السردي. ص. 58.

² - المرجع نفسه، ص. 56.

إن هذه الخاصية ميزت رواية "إلهة الشدائد"، خاصة عندما يتعلق الأمر بسرد أحداث تخص شخصية من الشخصيات، إذ يطول الحديث عن هذه الشخصية وتصرفاتها ومكانها وتخيلاتها ونظرتها للحياة.

كما نجد في الرواية نوعاً آخر من الكتابة وهي الكتابة العمودية، وهي عبارة عن نظام يخترق الرواية عمودياً، قد يمثل الحوار وخاصة تلك الحوارات السريعة بين الشخصيات التي تقدم في شكل جمل قصيرة، تتفاوت في الطول بين بعضها البعض.

كما وجدنا هذا النوع من الكتابة عندما ضمّن الروائي روايته أشعاراً، إذ توسّطت الكتابة الصفحة، تمثلت تلك الأشعار في أغنية أداها "عاش" الموسيقار لمن هو تحت رعايته "جونور"، تتعلق هذه الأغنية بحياة المشردين إذ وردت في نهاية الجزء الأول من الرواية:

«Ils ne sont pas assez cocus

Pour se mettre la corde au cou

Ils ne sont pas assez fous

Pour avoir un patron au cul

Les clodos

Ils sont libres comme le vent

Du reste, ils n'en ont rien à cirer

Ils vivent au gré des saisons

Comme des fauves éclairés

Les clodos

Qu'ils crèvent la dalle hiver été

Ou qu'ils se soûlent à mort

Qu'ils aient raison ou tort

Ils se foutent du monde entier

Les clodos».¹

كما ظهرت الكتابة العمودية عند تضمين الروائي روايته مثلا من الأمثال المتداولة في الجزائر القائل: "عاش ما كسب مات ما خلى" وقد ورد في وسط الصفحة بخط سميكة:

Il a vécu sans rien posséder

Il est mort sans rien laisser.²

كما تضمنت الرواية الكتابة المائلة، «ويستعمل هذا النوع من أشكال الكتابة عندما يراد تمييز فقرات بكاملها داخل الصفحة أو عند الاستشهاد».³

ونلاحظ ذلك في بداية الرواية عندما ضمن الروائي روايته قولاً لعمر الخيام:

Si tu veux t'acheminer

Vers la paix définitive

Souris au destin qui te frappe

Et ne frappe personne.

Omar Khayyam⁴

«On le surnomme le Sourd parce qu'il *n'écoute pas*»⁵

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 106.

² - Ibid, P. 82.

³ - حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص. 59.

⁴ - Yasmina Khadra, Op. Cit, P. 9.

⁵ - Ibid, P. 27.

¹ «Junior n'a pas de famille, encore moins de situation. Il est là, et c'est tout(...)»

ونجد أطول امتداد لهذا النوع من الكتابة في نهاية القسم الأول من الرواية على طول خمس صفحات (من الصفحة 103 إلى الصفحة 107).

كما نجده في بداية القسم الثاني من الرواية حيث أورد الكاتب نصا من إنجيل 'يوحنا':

«Il était dans le monde et le monde fut par lui et le monde ne l'a pas connu.

Il est venu chez lui [...] et les siens ne l'ont pas reçu.

Jean, 1,10-11»²

ونجده أيضا في نهاية القسم الثاني من الرواية:

³ «Demain, lorsque Junior se réveillera, Ach sera (...)»

نهاية الفصول: إنّ نهاية كل فصل في الرواية يحتوي بياضا يتجاوز نصف الصفحة، إلى صفحة كاملة، وهذا ليذل على نهاية فصل.

علامات الترقيم: «يعلن البياض عادة على نهاية فصل أو نقطة محددة في الزمان أو المكان، وقد يفصل بين اللقطات بإشارة دالة على الانقطاع الحدثي والزمني كأن توضع في بياض فاصل ختمات ثلاث كالأتي (***) على أن البياض يمكن أن يتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر»⁴.

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P.P. 81-82.

² - Ibid, P. 109.

³ - Ibid, P.P. 231-232.

⁴ - حميد لحداني، بنية النص السردي، ص. 58.

«— Qu'est-ce que t'as dit à propos de Pipo, raclure ?

¹. — ...»

ومجمل القول إنّ فضاء الكتابة نعني به «طريقة توزيع الكتابة في الصفحات وما تشمله من

فراغات أو مساحات بيضاء، ورسوم الغلاف»².

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 72

² - ثناء أنس الوجود، قراءات نقدية في القصة المعاصرة، ص. 73.

المبحث الثالث: الفضاء الدلالي

إن دلالة الفضاء في نصنا هذا تحمل فكرة الوجود، إذ إنه تؤطره النفس البشرية في صراعها مع الواقع، حيث إنها ترسم عالما ناتجا عن رؤيتها وأفكارها حول هذا العالم المجهول في الواقع المعيش، ولكن الروائي لجأ إلى ذلك ليدل على معنى وهو التشاؤم من الحياة والخوف من المجهول فجعل منه وسيلة لطرح الأفكار، وهذا ما يؤكد "رولان بورنوف" في سياق حديثه عن أهمية الفضاء في البنية السردية أن «الفضاء بإمكانه أن يصبح محددا أساسيا للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث والحوافز، أي أن يتحول في النهاية إلى مكون روائي جوهري، يحدث قطيعة مع مفهومه كديكور بتحوله هذا يصير عنصرا متحكما في الوظيفة الحكائية والرمزية للسرد، وذلك بفضل بنيته الخاصة والعلائق المترتبة عنها»¹.

والحكم نفسه يؤكد "حميد لحداني" في قوله: «إن المكان يساهم في خلق المعنى داخل الرواية، ولا يكون دائما تابعا أو سلبيا بل إنه أحيانا يمكن للروائي أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن مواقف الأبطال من العالم»².

ولأن «الفضاء المكاني في العمل الروائي لا يتأتى في الغالب منفصلا عن دلالاته الحضارية، بل حاملا معه جميع دلالاته الملازمة له، والتي تكون في العادة مرتبطة بالعصر الذي تنتمي إليه، حيث تسود ثقافة معينة»³.

فالمدينة في رواية "إلهة الشدائد" هي المكان المنبوذ الذي يجب هجره وعدم العيش فيه وتتضح هذه الفكرة في المقطع التالي:

¹ - إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغربية، ص. 34.

² - حميد لحداني، بنية النص السردية، ص. 70.

³ - المرجع السابق، ص. 54.

«Après un soupir, il dit en écartant les bras:

— Combien de fois je dois te répéter que cet endroit est maudit ?»¹

فالمدينة مكان ملعون يجب الابتعاد عنه قدر الإمكان، فحت مجرد المزحة في الحديث عنه يوقع بصاحبه ويجد نفسه قد حل في هذا المكان فدائماً ما نجد (عاش) ينصح (جونيور) بالابتعاد عن المدينة لأنها ليست موطنهم، بل موطنهم الحقيقي هو الأرض المقفرة وهناك منزلهم، ذاك الموطن حيث الحرية، والسعادة فكل شيء مسموح:

«— C'est ici ton bled, Junior. Ici, tu es chez toi. Tu n'erres pas dans les rues. Tu ne geins pas au fond des portes cochères. Tu ne lapes pas dans la soupe populaire. Et personne ne te montre du doigt comme si tu étais une salissure»².

«T'es un Homme Libre, Junior. T'es un Horr»³.

إن (عاش) ذلك الموسيقار هو الذي صنع من هؤلاء المشردين أحراراً، يعيشون على طريقة الإنسان البدائي، في ظل هذه الحضارة، يعيش هؤلاء في الأرض المقفرة، لن يدهم (عاش) يذهبون إلى المدينة فهي بالنسبة إليه بمثابة "المسلخ" الذي يوحى بتعرية الإنسان من جلته ومبادئه وخصاله، فهي عالم مليء بالمظاهر الخداعة، ويتضح ذلك في المقطع التالي:

«— Je suis le Musicien, explose Ach. C'est moi qui ai fait de vous des Horr – c'est-à-dire des hommes authentiques, qui vivent en marge de la société, des vaccins et des recensements, qui ne reçoivent pas de courrier et qui n'entendent parler ni d'impôts, ni de redevances, ni d'autres saloperies... Des hommes qui vivent comme les premiers hommes de la préhistoire»⁴

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 13.

² - Ibid, P. 19.

³ - Ibid, P. 20.

⁴ - Ibid, P. 194.

من جهة أخرى نجد الروائي يضمن روايته مكانا له دلالاته في حياته وهو التكنة العسكرية، هذا الفضاء الذي تتحرك في شخصية (نيغوس) الحالم بالانضمام إلى الجيش، ليقابل طلبه بالرفض بسبب قامته القصيره، إذ تعد هذه الأخيرة شرطا من شروط الانضمام إلى صفوف الجيش، ليؤول به الأمر إلى الأرض المقفرة، فيخصص لنفسه فضاء هناك بمثابة تكنة عسكريّة، وما تتميز به حيث النظام في كل شيء:

«Négus n'est pas commode pour un sou. Autrefois, il rêvait de s'engager dans l'armée, brûler les échelons de la hiérarchie à la vitesse d'une météorite...»¹.

«Hormis Négus, qui monte la garde dans le cercueil qui lui sert de guérite le jour et de plumard la nuit, les autres s'interdisent les moindres faits et gestes, guettant un signe de leur chef pour se remettre à respirer normalement»².

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 37.

² - Ibid, P. 66.

المبحث الرابع: الفضاء كمنظور أو كروية

أفضل ما نوردته في هذا المبحث ما أشار إليه حميد لحداني «الفضاء كمنظور يشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح».¹

فالفضاء هنا هو تلك النظرة الموجهة إلى العلاقة بين الراوي والعالم الذي يشخصه، فنظرة الراوي ملازمة لكل ما يرويّه، فالرواية لا تروي نفسها، فلا بد من وجود شخص متوقع خارج النص يقوم بسرد الأحداث ويعرف الشخصيات ويطلع القارئ عليها.

فلا تكاد تخلو أي رواية من هذه التقنية، فالمنظور الروائي أو وجهة النظر أو التنبؤ، كل هذه التسميات تشير إلى مفهوم واحد.

وقد حدد جون بويون "Jean Pouillon" المنظور أو الرؤية وفقاً لمواقع ثلاثة، فهي تستطيع أن تكون:

- رؤية خلفية: الراوي يعرف أكثر من الشخصيات، وهو المتحكم والمسيطر عليها.
- رؤية مع الشخصية: فالشخصية هي التي تعي وتعرف، ومعرفتها تبقى محدودة ضمن حدود ذاتها فتقدم للقارئ تلك المعرفة.

- الرؤية من الخارج: تقل معرفة الراوي عن معرفة الشخصية لأن المنظور مادي.

ونجد مفهوم "تودوروف" يتفق مع مفهوم "بويون" بخصوص المنظور، بينما تختلف التسميات:

¹ - حميد لحداني، بنية النص السردي، ص. 62.

-الراوي < الشخصية: ويطابق هذا الرؤية الخلفية.

-الراوي = الشخصية: ويطابق الرؤية مع

-الراوي > الشخصية: (الرؤية من الخارج).¹

1- الراوي < الشخصية: ويطابق هذا الرؤية الخلفية:

إن الرؤية من خلف لا تتحقق تحققاً تاماً إلا في الرؤية ذات المونولوج الداخلي، إذ يكون الراوي عليماً بكل شيء، ومحيط بالأحداث، وفي هذه الحالة يتحول الراوي إلى الفاعل الذاتي، فيلجأ إلى ضمير المتكلم.

وهذا ما نجده في "إلهة الشدائد"، إذ ينتقل الراوي إلى الفاعل الذاتي خلال الخطاب المعروض، ويحاول إعطاءنا وجهة نظره حول المدينة على لسان (عاش):

«— Le bon Dieu m'avait prévenu, moi aussi : « Prends tes cliques et tes claques, Ach, et barretoï.

La ville, c'est pas un endroit pour toi. Va-t'en et ne te retourne pas»².

من هذه الرؤية الخلفية يحاول الراوي الداخلي أن ينقل تلك الصورة المشوهة للمدينة، حيث يسعى تصوير الأحداث من خلال تأطير الفضاء الخارجي المفعم بالمحن السائدة في المدينة والأسباب التي جعلت جماعة المشردين يهجرونها إلى الأرض المقفرة "أرض الحر".

وفي مقطع آخر:

¹ - ينظر: محمد عزام، شعرية الخطاب السردي. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005، ص. 96.

² - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 15.

«— Parce que tu as choisi de vivre parmi nous. C'est-à-dire : Ici... Dans notre patrie»¹.

فمن هذه الرؤية التي تعتمد على ضمير المتكلم، ينبعث صوت الراوي الداخلي الذي يجعلنا نعيش هاته التجربة بكل أسبابها ويظل الموضوع الرئيس هو هجر المدينة والعيش في الأرض المقفرة (مكب النفايات)، فيظل يتسع ليمتد إلى البعد الداخلي، وتظهر هذه الرؤية في موضوع ظهور شخصية (ابن آدم)، الذي يعرف هؤلاء المشردين، وكيف آل بهم الأمر إلى هذا المكب:

«— Moi, je vous connais, tous comme vous êtes, dit l'intrus. Toi, Aït Cétéra, ancien convoyeur (...). Je te connais. Et toi, Pipo. Tu avais le rêve au bout des doigts (...). Je te connais, mon vieux. (...). Et vous, les frères Zouj, deux bêtes foraines nées de l'inceste et de la misère qu'aucun cirque, (...). Je vous connais. Et toi, le Pacha...»².

من خلال الراوي الداخلي تتراءى لنا تلك الرؤية السردية الداخلية النابعة من نصائح (ابن آدم) لهؤلاء الجماعة ودعوتهم إلى العودة إلى رشدهم، فالمدينة برغم مساوئها إلا أننا لا نستطيع هجرها، فعلينا أن نعيش الواقع كما هو، لا كما نتخيله ونتصوره.

من هذه الإشارات إلى الرؤية الخفية، نجد أن الراوي الداخلي قد كشف عن وقائع معاناة شخصيات من المادية المفرطة والمشاكل التي تدفع الإنسان إلى هجر الواقع المعيش.

2- الراوي = الشخصية: الرؤية المصاحبة (مع):

وفيها يعتمد الراوي الخارجي الذي يحاول أن يقدم لنا الفضاء العام الذي ستدور فيه الأحداث السردية والامكنة التي تتحرك فيها الشخصيات، حيث يختص الراوي بمهمة التأطير الخارجي للأحداث المتوقعة، فيظهر حضوره قبل دخول أصوات الشخصيات.

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 20.

² - Voir: Ibid, P. 147.

يحضر الراوي الخارجي في "إلهة الشدائد" ليقدم المكان من زاوية نظره:

«Junior rejoint le Borgne en trébuchant sur les ordures du dépotoir. Il n'est pas content d'avoir été surpris de l'autre côté du terrain vague et il subit cela comme un cas de conscience»¹.

إن الراوي الداخلي في هذا المقطع يرسم لنا حال الأرض المقفرة ومستودع النفايات، ويبرز لنا ملامحها وذلك عبر تدخلاته الوصفية لقاطني هذا المكان (الأرض المقفرة):

«Du côté du dépotoir, Négus s'offre une parade militaire»².

«Un peu à l'écart, le vieux Haroun le Sourd essaye, jour après jour, de déterrer un énorme tronc d'arbre à moitié enseveli sous le sable»³.

«Plus loin, au milieu d'une barrière rocheuse protégeant la plage des reptations envahissantes de la décharge, Ach le Borgne a planté sa canne à pêche».⁴

وحيث يكشف الراوي الخارجي ضرورة التصوير الإبداعي:

«On a cherché Pipo partout, en vain.

Bien sûr, on est restés à la périphérie de la ville pour éviter les rafles, car au-delà de la ligne de démarcation, c'est le non-retour, mais on n'a ménagé aucun effort ni aucune piste pour retrouver le disparu. On a demandé aux biffins, aux diseuses de bonne aventure, aux foldingues enténébrées et aux marmots faunesques croisés sur les chemins ; inspecté les baraquements désaffectés, les ruines, les décharges, les anciens chenils ouverts aux quatre vents par où transitent les trimardeurs et les malfrats en rupture de ban : aucune trace de Pipo».⁵

في هذه الرؤية السردية يقدم لنا الراوي الخارجي صورة الجانب الآخر من الأرض المقفرة،

وتتوالى المشاهد السردية والرؤية الخارجية تواصل في رصد الأحداث إذ تصف سعي جماعة

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 15.

² - Ibid, P. 25.

³ - Ibid, P. 27.

⁴ - Ibid, P. 28.

⁵ - Ibid, P.P. 65-66.

الأرض المقفرة في البحث عن الفارّ (بيبو) إلى المدينة ذلك المكان غير المرغوب فيه، فبحثهم توقف عند طرف المدينة، وحتى هذا الطرف لا يروق لهم لما فيه من مظاهر تزعجهم (الشرطة، العرافات، جامعو النفايات، المباني المشبوهة، البيوت القذرة،...).

لا يزال الرّاي يوطر الأحداث الجارية بالأرض المقفرة:

«Cela fait deux jours que le Pacha ronge son frein, aussi immuable qu'un totem.

La bande ne sait où donner de la tête. Elle se déploie autour de son patron, perplexe et désespérée».¹

يقدم الرّاي الخارجي صورة الأرض المقفرة من خلال سرد الحدث الرئيس (هروب بيبو إلى المدينة) ومدى انعكاس ذلك على الآخرين وخاصة رئيس الجماعة (الباشا)، إذ كانت الرؤية السردية الخارجية واضحة في التفاف جماعة المشردين حول رئيسهم وحزنهم معه.

ويواصل الرّاي في مقطع آخر في تقديم رؤية خارجية عن حال الأرض المقفرة وقاطنيها وفرحتهم بعودة (الهارب) إليهم:

«Sur la jetée, Einstein, Aït Cétéra et les autres se mettent à se relever, les uns après les autres, et à se regrouper près du Palais. Personne n'ose hasarder un cri ou un mot. Ils regardent en silence s'approcher le «déserteur» en se rangeant significativement derrière leur patron».²

ويقدم الرّاي أيضا رؤية سردية خارجية تصوّر زعر جماعة المتشردين بالأرض المقفرة بحضور الرجل المجهول (ابن آدم) الذي ظهر لهم في صورة مارد:

«Il s'approche du groupe, effleurant à peine le sol, la robe aussi remplie de vent qu'une voile.

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 65

² - Ibid, P. 100.

Les uns après les autres, les compagnons du Pacha se mettent à émerger de leur ébriété».¹

يصور الراوي حالة المشردين بحضور هذا الوافد الجديد، الذي كان رمزا للناصح ومرشد هؤلاء، وخير دليل على تأثرهم به هو قرار (جونيور) الهروب إلى المدينة هو الآخر بعد سماعه نصائح ومواظ (ابن آدم).

وفق هذه الرؤية الخارجية لاحظنا أن الشخصيات تخلت عن دورها، في حين قام الراوي بتحليل الصفات الخارجية لها من منظور سطحي لا يسمح له بالغوص في أعماقها في مرحلة معينة من مراحل السرد، فيقوم الراوي بالمشاهدة من بؤرة سردية خارجية لا توضح مقاصد الراوي، ولا تكشف عن النوايا الذاتية للشخصيات.

3- الراوي > الشخصية: (الرؤية من الخارج)

يظهر الراوي كناظر داخلي، حيث يقف الراوي في مكان قريب من الشخصيات، ويحاول أن يقرب منها، فيرتبط بها بعلاقة حميمة، ويقدم الأحداث حسب منظوره الخاص.

وفي "إلهة الشدائد" يصور الراوي شخصية (عاش) من البداية وهو في حالة من الغضب ممن يتولاه بالرعاية (جونيور) الذي كان في طرف المدينة:

«Ach le Borgne se tient derrière lui, debout sur un amas de détritus, les poings sur les hanches, outré. Sa grosse barbe s'effrange dans le souffle de la brise».²

إذ جاء الوصف معللاً مسوغاً، ويقترب الراوي من شخصية (جونيور) ويشاهدها عن كثب:

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 140.

² - Ibid, P. 11.

«Junior rejoint le Borgne en trébuchant sur les ordures du dépotoir».¹

يتضح في هذه المقاطع ومع هذه الرؤية السردية أن الأمكنة محددة في ثياب الشخصيات وفي حركتها بحيث يبقى إطار الحركة واضحاً، وترى الشخصيات بقدر ما يسمح لها تموضعها أن ترى:

«Les deux hommes redressent la tête. Ach vient de surgir sur le Grand Rocher. Il agite ses bras à la manière d'un moulin à vent».²

«Il débouche sur la crique et, là, il surprend Clovis juché sur un énorme galet en train de regarder tranquillement Haroun le Sourd barbotant dans les flots tumultueux».³

كما يرصد الراوي وضعيّة (الباشا) وينقل لنا صورته الحزينة بسبب هروب عشيقه (بيبو) إلى المدينة، فهو يرصده من مكان قريب:

«Le Pacha boxe dans le vide, shoote dans les cailloux, soulève de la poussière, étrangle une multitude de cous invisibles, renverse un madrier planté sur son chemin. Ses mâchoires roulent dans sa figure comme des poulies. Finalement, las de se dépenser inutilement, il se rabat sur son Palais».⁴

يتحرك الراوي في هذا المقطع ليصف لنا حالة (الباشا) الرئيس، يصف حركاته وتصرفاته، وهذا الوصف يعطينا فكرة عن سلوك الحاكم أو الرئيس الذي يغضب لخروج الرعيّة عن طاعته، ليسود الحزن وتتعلّط المصالح العامّة، بسبب غضب وحزن الرئيس.

وتظهر رؤية أخرى يحاول من خلالها الراوي الاقتراب من شخصيتي (الأخوان الانطوائيان زوج)، في هذا المقطع:

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 15.

² - Ibid, P. 42.

³ - Ibid, P. 61.

⁴ - Ibid, P. 74.

«Aux pieds de Clovis, la bouche ganguée de bave, se morfondent les frères Zouj, une paire d'autistes blafards, jumeaux à choper la berlue. Vieillards cacochymes, jalousement tapis dans leurs ombres, les frères Zouj n'ont pas d'âge et pas d'histoire. Ils ont échoué sur le terrain vague bien avant le reste de la bande, et nul ne saurait dire de quelle planète ils sont tombés».¹

بهذه الرؤية يأخذنا الراوي إلى عالم هذين الأخوين، ويحاول أن يكشف سبب مآلهما إلى الأرض المقفرة، وسبب تبنيهما من طرف (الباشا)، ويطلعنا على بعض صفاتهما، فهما لا يزعجان الرئيس، ويأكلان من فتات زملائهم...)، هذه الرؤية تعطينا فكرة عن أولئك الذين لا يسببون قلقاً وصداعاً للسلطة الحاكمة، حتى وإن تعلق الأمر بلقمة العيش.

ويحاول الراوي أن يربط بين قرارين مختلفين لشخصية (عاش) الذي كان ينبذ المدينة، وينصح من يراه (جونيور) بعدم الاقتراب منها، هاهو اليوم يرحل تاركا (جونيور) في الأرض المقفرة الذي فر يوما ما إلى المدينة وعاد يحمل صورة سلبية عنها:

«Demain, lorsque Junior se réveillera, Ach sera parti. Sans un mot, sans un bruit il aura juste brisé son banjo contre le rocher avant de se hasarder dangereusement vers la ville».²

من خلال هذه الرؤية السردية في هذا المقطع، يتضح أن القرار الذي اتخذه (عاش) بهجره المدينة لم يكن صائبا، لأنه فرّ من الواقع، لكنه أدرك فيما بعد أنه على خطأ، بعد تجربة حياة العزلة في الأرض المقفرة، ورأى أنه لا بد أن يعود إلى رشده.

نخلص في نهاية هذا الفصل إلى أن مختلف الأفضية في الرواية هي أفضية مؤسنة غالبا تنحسر فيها الأشياء لحساب عالم الأفكار، كما أن كل الأفضية في الرواية ذات أدوار تيمية تندمج

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 67.

² - Ibid, P. 231.

بواستطها في صميم بنية السرد، والغالب عليها أيضا أنها مؤسسة على تقابلات ضدية، تتخلل السرد، وقد أفضت إلى كثير من الدلالات منها الشعور بالحرية حيال بعض الأفضية، وشعور بالضيق والانعزال حيال أفضية أخرى. وهكذا تبدو علاقة الإنسان بالفضاء علاقة حميمة جداً، فالفضاء معطى سيميائي مشحون بالقيم، والدلالات الروحية، وحضوره يتغلغل في أعماق الشخصية.

الفصل الثالث

بنية الشخصية الروائية في رواية إلهة الشدائد

- المبحث الأول: وصف الشخصية الروائية.
- المبحث الثاني: اسم العلم الشخصي.
- المبحث الثالث: طرائق تقديم الشخصية الروائية.
- المبحث الرابع: وظائف الشخصية الروائية.

المبحث الأول: وصف الشخصية الروائية

إنّ الوصف هو الآلية التي ترسم ملامح الشخصية، وتجسدها في الواقع وتكسبها هويتها الخاصة، إذ يرى جان ريكاردو أن «الوصف هو مجموعة من العلامات التي يمكن أن تصور دلالاتها بصرياً»¹، ويرى فيليب هامون أنه «يمكن أن يعتبر الوصف دائماً عاملاً جماعياً، وعلينا دراسة هذا العامل بدقة. فهو ليس مجرد صنو للشخصية، ولكن يشكل شخصيته بشكل تام»²، فالوصف يعطي الشخصية تميزها وتفرداً داخل مجال الشخصيات الأخرى.

1- الوصف الخارجي للشخصيات: ويخص هذا الشكل الملامح الخارجية للشخصيات، ويميز كل شخصية عن الأخرى.

يطلعنا الكاتب في بداية الرواية عن شخصية (عاش):

«Ach le Borgne se tient derrière lui, debout sur un amas de détritus, les poings sur les hanches, outré. Sa grosse barbe s'effrange dans le souffle de la brise»³.

حيث حدد بعض المظاهر الخارجية لشخصية (عاش)، فهو أعور ولحيته كثيفة، لينتقل إلى الشخصية الأخرى الأكثر تواتراً في الرواية، وهي شخصية (جونيور):

«C'est un petit bonhomme asséché, (...), et des épaules si étroites que les bras disparaissent presque contre les flancs. Ses yeux brouillés ont du mal à refléter ce qu'il a derrière la tête et semblent effleurer le monde sans vraiment s'attarder dessus. Il doit avoir moins d'une trentaine d'années, malgré un corps d'adolescent et une cervelle d'oiseau»⁴.

¹ - جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح الجهم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سوريا، (د.ط)، 1977، ص. 40.

² - فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، ص. 81.

³ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 11.

⁴ - Ibid, P. 12, 13.

أوصاف خارجية تتعلق بقامته، جسمه، وملامح وجهه، هذه الأوصاف تعطينا فكرة عن حالته الجسمية التي توحى بالهزال والضعف بالرغم من صغر سنه.

وينتقل إلى جهة مستودع النفايات ليصف شخصيتين أخريين من شخصيات الأرض المقفرة،
إنهما (نيغوس) و(كلوفيس):

«Du côté du dépotoir, Négus s'offre une parade militaire. Roide sous son casque d'assaut, un sifflet imaginaire au bec, il fait marcher au pas Clovis, un gaillard dégingandé, grand comme une tour, aussi dénué de cervelle qu'une tête d'épingle».¹

في هذا المقطع الوصفي، حدد الراوي الأوصاف الخارجية لنيغوس الشبيه بالعسكري في مشيته ولبسه، وصفات (كلوفيس) القوي البنية، الطويل، لكنه يخضع لسيطرة (بيغوس)، للإشارة فالكل يخافه حتى رئيسهم (الباشا).

ثم ينتقل الراوي إلى وصف شخصيتين أخريين، هما (بليس) و(هارون الأصم):

«Encore un jour qui se débîne sur la pointe des pieds, songe Bliss debout sur le récif. Et son visage se contracte telle une crampe».²

«Un peu à l'écart, le vieux Haroun le Sourd essaye, jour après jour, de déterrer un énorme tronc d'arbre à moitié enseveli sous le sable. Haroun n'est pas atteint de surdité».³

هذه الأوصاف الخارجية لـ (بليس)، الذي يفضل الانعزال والبقاء لوحده، مستأنسا بكلبته وحاويته القديمة، وإلى جواره (هارون) العجوز الملقب بالأصم وهو ليس كذلك لأنه لا يحب الاستماع لأحد.

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 25.

² - Ibid, P. 26.

³ - Ibidem

ليصل الراوي إلى شخصية (الباشا):

«Le Pacha, qui est le chef parce qu'il gueule plus fort que le tonnerre»¹.

«C'est un grand hurluberlu émacié, encombré d'une gueule édentée à la limite de l'obscénité et d'un corps asséché recouvert de tatouages cauchemardesques»².

وتظهر صورة (ماما) لأول مرة في الرواية، وهي تخرج من موقعها خلف مستودع القمامة

حيث يتواجد معها صديقها (ميموزا) الذي يصفه الراوي بالسكير الذي يصحو من سكره أبداً:

«Le matin, Mama, qui fait bande à part derrière le dépotoir, a quitté sa réserve, Mimosa, son vieux compagnon, entassé sur une brouette. Mimosa est un souillard permanent qui fait régulièrement sur lui. Mama est obligée de le transporter jusqu'à la plage pour le nettoyer»³.

يصف الراوي ميموزا بأنه بسبب ثمالة يتغوط على نفسه باستمرار، حيث تظهر لنا هذه

الصورة بعض القذارة وفساد الرأي في المجتمع، والمنفذ دائماً هو (ماما) المرأة الوحيدة في

الرواية، فلا أحد يقترب منها، بسبب سوء ظنها بالناس، حيث يلقبها (عاش) بصندوق المصائب.

وهذا وصف آخر لشخصيتي (الأخوين زوج):

« (...) les frères Zouj, une paire d'autistes blafards, jumeaux à choper la berlue. Vieillards cacochymes, jalousement tapis dans leurs ombres, les frères Zouj n'ont pas d'âge et pas d'histoire. Ils ont échoué sur le terrain vague bien avant le reste de la bande, et nul ne saurait dire de quelle planète ils sont tombés»⁴.

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 36.

² - Ibid, P. 69.

³ - Ibid, P. 58.

⁴ - Voir: Ibid, P. 66.

الحزن يخيم عليهما، مظهر وجهيهما الشاحب واللعب الذي يغطي فمهما، غامضان، لا يعرفهما أحد، يعيشان في قصر الباشا الذي تبناهما لأنهما مسالمان، وردود أفعالهما متطابقة، يتأثر أحدهما بسبب ما يحدث للأخ الآخر ولو لأتفه الأسباب.

وفي الجانب الأيسر من القصر، يصور لنا الراوي شخصية (ديب):

«Sur le flanc gauche du Palais, Dib, un grand échalas au nez crochu, a le visage dans les mains et feint le catastrophé»¹.

هذا الرجل يظهر بأنه متأثر، وبيالغ في الحزن، لكن كل من يقطن هناك يعرف أن يتصنع الحزن أمام الرئيس (الباشا)، فهو يمثل شخصية المنافق، وما أكثرهم في واقعنا المعيش أولئك الذي يتقمصون أدوارا خادعة.

وغير بعيد عن شخصية ديب يصور لنا الراوي شخصية (آيت سترا)، صاحب الذراع الواحدة، وهي صفة تميّز بها حتى أصبحوا يلقبونه بـ (الرافعة):

«En face de lui, Aït Cétéra – que l'on surnomme le Levier parce qu'il n'a qu'un bras – rumine l'écœurement que lui inspire l'hypocrite»².

وغير بعيد من القصر، يعطينا الراوي صورة (أينشتاين) الذي يقف خلف الدغل غارقا في أفكاره بسبب اليأس الذي أصاب (الباشا) الذي فقد صديقه.

(أينشتاين) كما صوره الراوي هو كيميائي متحمس، سمين، قصير القامة، شعره واقف في

قمة رأسه:

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 67.

² - Ibidem

«Einstein est une sorte d'alchimiste forcené. Rondouillard et court sur ses pattes, les cheveux dressés sur le sommet du crâne, il passe le plus clair de son temps à mijoter des élixirs, penché du matin au soir sur un chaudron bouillonnant»¹.

بالإضافة إلى مجموعة من المشردين المترامين هناك، حيث يصفهم الراوي بالأشباح الرمادية، دخلاء على الأرض المقفرة:

«Puis, il y a les Autres, les clodos de passage – une grappe de fantômes cendreaux dont on ne retient ni les noms ni le nombre. Intrus itinérants, trimballant leur déchéance de terrains vagues en sentiers battus, (...). Ils sont là juste pour se sentir moins seuls et espérer qu'un regard leur rende un soupçon de visibilité»².

ليصف الراوي في الأخير شخصية وافدة على هؤلاء المشردين، هي شخصية (ابن آدم)، هذا الوافد الجديد أثار دعر ودهشة الجميع، بدءا بالرئيس (الباشا)، كان بمثابة المارد في نظرهم، فهو يختلف عنهم، حيث يقدم لنا الراوي وصفا مختلفا عما وصف به الشخصيات الأخرى، من حيث المنظر والملبس، فهو حسن المنظر، نظيف اللباس، غزير المعرفة، صاحب تجارب في الحياة، يعرف هؤلاء الأشخاص، ويعرف كيف آل بهم الحال إلى هذه الأرض المقفرة:

«L'homme est un géant emmitouflé dans une sorte de soutane d'une blancheur immaculée. Ses longs cheveux lactescents lui cascadenent sur la poitrine, semblables à une coulée de neige. Il a un visage massif diaphane à travers lequel on peut entrevoir les nervures bleues qui le parchementent, et des yeux si clairs que les rayons du jour ricochent dessus comme sur un miroir»³.

ويضيف الراوي وصفا لهذا الرجل المجهول (ابن آدم) في مقطع آخر، فيصف لحيته، لون عينيّه، ذراعيه، وصوته:

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 68.

² - Voir: Ibidem.

³ - Ibid, P. 140.

«L'inconnu passe une main seigneuriale sur sa barbe avant de laisser son regard azuré taquiner les nuques et défroncer les sourcils autour de lui. Sans crier gare, il rouvre ses bras qui paraissent interminables et s'élance sur un ton homérique qui ne tarde pas à tétaniser l'ensemble de l'auditoire»¹.

تعددت ملامح هذا الرجل المجهول عند جماعة المشرد، فكان رمزا للناصح ومخلص هؤلاء من محنتهم وهيئتهم الجنائزية التي تنذر بالموت، يدعوهم إلى التعلم من فشلهم والعودة إلى رشدهم، فهو سيساعدهم على التوبة.

إن الوصف الخارجي للشخصيات في رواية "إلهة الشدائد" لياسمينه خضراء، وصف اعتمد فيه الراوي على الهيئة واللون، والمميزات المختلفة لكل شخصية من حيث الطول والقصر والنفاعة والضخامة، والعيوب الخلقية وقد كان الوصف مرتبطا بالمكان والزمان والحدث الروائي، فقد نقل لنا صورة خارجية تتناسب مع شخصية المشردين، وخاصة ما تعلق بمظهرهم، لأن المظهر الخارجي هو أول انطباع نأخذه عن حالة المشرد، بالإضافة إلى مكان تواجدهم (مكبّ النفائيات)، والذي يعيش في هذا المكان فلا بد أن يكون مظهره مثيرا للتقزز.

2- الوصف الداخلي:

نتنقل من الملامح الخارجية للشخصية إلى البحث عن أهم الملامح الداخلية لها، وما يدور في أعماقها، وتفكيرها.

الراوي في "إلهة الشدائد" يصف شخصية (جونيو) إذ يشعر بالندم والخجل ممن يراه:

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 141.

«Junior s'essuie le nez sur le poignet. Chaque cri de son protecteur l'enfoncé d'un pouce dans le remords. Il a honte de mettre en rogne la personne qu'il chérit le plus au monde»¹.

حدد لنا الراوي في هذا المقطع بعض الملامح الداخلية لشخصية (جونيور)، وهي شعوره بالندم، وخجله من صديقه الذي يرهقه، لأنه وجه له العديد من النصائح بعدم الوقوف على طرف المدينة، لكنه لم يصنع لها بسبب حساسيته المفرطة لذلك التوبيخ الذي يصحب النصائح، معتبرا ذلك نوعا من الشتائم، وهنا يظهر الراوي مدى مكانة شخصية (عاش) لدى (جونيور)، فهو صاحب فضل عليه لكن طيشه وسذاجته تدفعانه أحيانا إلى ارتكاب مثل هذه الحماقات التي غالبا ما تغضب من يتولاه بالرعاية.

وفي المقابل يقدم لنا الراوي وصفا داخليا لشخصية (عاش):

«Il y a une telle misère dans le ton de Junior qu'Ach sent son cœur fondre comme un bloc de glace sous la flamme d'un chalumeau. Sa pomme d'Adam remue douloureusement dans sa gorge lorsqu'il déglutit».²

في هذا المقطع يقدم لنا شعورا داخليا لشخصية (عاش)، فقلبه يكاد يتفطر ويذوب، بسبب شدة الكلمات التي وجهها لـ(جونيور) التي كانت جارحة في معظمها، جعلته يشفق عليه.

ويعود الراوي ليضيف ملمحا داخليا آخر لشخصية (جونيور):

«Junior a soudain peur de la ride singulière qui vient de balafrer le front du Musicien, peur de ces dents qui avancent au milieu d'une barbe inextricable, peur de ce filament de salive qui pendouille parmi les poils grisonnants et qui rappelle un fil d'araignée mortellement oint de rosée»³.

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 17.

² - Ibid, P. 18.

³ - Ibid, P. 32.

هذا الملمح الداخلي هو الخوف الذي يمتلك (جوننيور) أحيانا ممن يرهه (عاش) خاصة عندما يغضب هذا الأخير، وهو يعلم أن (جوننيور) لن يهدأ له بال بخصوص تلك الأسئلة التي يطرحها عليه حتى يحصل على إجابات مفصلة تشفي فضوله.

ويضيف الراوي وصفا داخليا آخر لـ(عاش):

«Ach était fou furieux. Il a râlé à s'arracher la glotte sans pour autant chercher à se mettre à l'abri»¹.

يتضح من هذا المقطع أن (عاش) انتابه غضب شديد، بسبب العربة التي يسكن فيها، وما سببت له من ضجر بسبب تلك المياه التي تسربت إليهم ليلا أثناء تساقط الأمطار، وهنا تتراءى الحالة النفسية المتدهورة لهذه الشخصية التي تعود لتأثير المكان بحكم أنه غير لائق، هذه العربة المتقوبة، زادتهم تدمرا.

وينتقل الراوي إلى شخصية أخرى، وهي شخصية (نيغوس) ليزودنا بلمح داخلي يحس به هذا الرجل الذي كان يحلم بالتطوع في الجيش:

«Négus n'est pas commode pour un sou»².

إحساسه بعدم الراحة، هو انعكاس لما قوبل به من رفض عندما تقدم بطلب للتكنات، وكان السبب هو قامته القصيرة، كما رفضت طلباته التي تقدم بها إلى مكتب التوظيف المتعددة، هذه الصورة تعكس البيروقراطية التي تعرضت لها هذه الشخصية، مما جعلها تفقد اعتبارها لنفسها، وتغرق في الفساد وشرب الخمر، ليؤول بها الأمر في الأخير إلى الأرض المقفرة.

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 35.

² - Ibid, P. 37.

ويعود الراوي مع تتالي الأحداث إلى شخصية (عاش)، الذي كان من البداية غاضبا ممن يتولاه بالرعاية، بسبب اقترابه من المدينة، وهو المكان الذي لا يحبذه، هاهو تتغير ملامحه من الغضب إلى الفرح والسعادة:

«Attendri et heureux à la fois, Ach prend son protégé à bras-le-corps et le serre fortement contre lui»¹.

ذلك التغير في الملامح نتج عن قرار (جونيور) الذي أقسم على ألا تطأ قدماء المدينة أبداً، إحساس ناتج عن موقف لطالما انتظر (عاش) تحققه.

وينتقل الراوي إلى وصف الملامح الداخلية لتلك الشخصيات التي تعيش في قصر (الباشا)، وما طرأ عليهم بسبب هروب (ببيو) عشيق (الباشا)، فهذان (الأخوان زوج):

«Aux pieds de Clovis, (...), se morfondent les frères Zouj»².

إنهما يشعران بالسأم.

ويصف الراوي شخصية أخرى كانت تقف في الجانب الأيسر من القصر، وهي شخصية (ديب)، الذي يظهر ما لا يخفي، فهو منافق يتظاهر بأنه مفجوع يتظاهر بالألم ويوحي بالتأثر، ولكنه في حقيقة الأمر يتصنع المواقف، والجميع يعلم ذلك:

«Chaque fois qu'une lueur de tristesse fulgure dans les yeux du chef, il se trémousse douloureusement pour montrer combien il compatit»³.

هذا النفاق الذي يمارسه (ديب) يجعل (آيت سترا) يجتر الاشمنزاز، وهذا وصفه:

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 48.

² - Voir: Ibid, P. 66.

³ - Ibid, P. 67.

«En face de lui, Aït Cétéra – que l'on surnomme le Levier parce qu'il n'a qu'un bras – rumine l'écœurement que lui inspire l'hypocrite»¹.

ويصف لنا الراوي الملامح الداخلية لشخصية (أينشتاين) الذي كان يقف خلف الدغل، وقد كدّره اليأس، بسبب ما يمر به الرئيس (الباشا)، ذلك اليأس جعله ينعزل على غير عادته:

«Un peu en retrait, dissimulé derrière un buisson, Einstein broie du noir. Le désespoir du Pacha l'indispose»².

بعد وصف الراوي الملامح الداخلية لكل شخصية من الشخصيات التي تعيش بالقرب من الرئيس (الباشا) على حدا، ينتقل إلى وصف ملمحهم كلهم، إذ ينتابهم الخوف من الرئيس، فالكل يحبس أنفاسهم عندما يتحرك (الباشا):

«Le Pacha remue, et toute la bande retient son souffle. Quand le Pacha est mal, c'est à peine s'il laisse une marge de manœuvre au bon Dieu»³.

الراوي في المقاطع السابقة يصف الملامح الداخلية للشخصيات المحيطة بالرئيس (الباشا)، وما انتابهم من يأس وخوف في آن واحد، إلا أنه يفرد شخصية واحدة من هؤلاء المشردين، فيصفها بالثبات وعدم الانهزامية أمام هذا التافه في نظره، هذا الذي استولى بسلطته على الأرض المقفرة نظرا لغياب المنافسين:

«Seul Négus demeure imperturbable, bien rangé dans sa guérite. Il n'a jamais pris pour argent comptant les fanfaronnades pétaradantes de ce chat-huant qui se prend pour un foudre de guerre et qui s'est autoproclamé roi du terrain vague, faute de postulants»⁴.

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 67

² - Ibid, P. 68.

³ - Ibid, P. 69.

⁴ - Ibid, P. 70.

بعد أن وصف الراوي جماعة المشردين الذين يحيطون بالرئيس، هاهو ينتقل إلى وصف الحالة النفسية لهذه الشخصية التي تسيطر على هذه الأرض، (الباشا) في حالة من الغضب وقلبه مفعم بالغضب الكبير لفراق عشيقه:

¹. «Le Pacha remue donc, le cœur gros comme un orage».

ولم يلبث الراوي أن عاد وقدم لنا وصفاً آخر لشخصية (الباشا) الذي تحول من حالة نفسية إلى حالة أخرى:

«Au fur et à mesure que l'apparition se précise, le Pacha passe de l'incrédulité au ravissement, ensuite, de la joie à la colère car plus il revient à la réalité des choses, plus le chagrin subi durant des jours et des nuits remonte à la surface avec son lot de douleur et de rancune»².

لقد تحول غضب (الباشا) وسخطه إلى فرح وسعادة بسبب عودة ذلك الهارب (بيبو) الذي تركه وحيداً لأيام، ولكن فرحته كانت ممزوجة بالحزن كلما تذكر تلك الأيام التي قضاها وحيداً.

أزمة أخرى تحل بإحدى شخصيات الأرض المقفرة، هارون يمرض، فيصور لنا الراوي معاناة هذا الأخير بسبب الألم الذي أصابه من جراء تناوله معلبات فاسدة التقطها من المزبلة، ولأنه لم يأخذ بنصيحة جاره (بليس) الذي نصحه برميها:

«Haroun est couché sur des chiffons, la chemise ouverte sur la crevasse ocre qui lui tient lieu de ventre et la tête ceinte d'un foulard. Son visage est une boule de papier mâché, effrayant dans son martyre»³.

مرض (هارون) أقلق (بليس)، فعجز عن إيجاد حل، فوصف الراوي حالته في المقطع التالي:

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 70.

² - Ibid, P. 100.

³ - Ibid, P. 115.

«Devant l'inquiétude épouvantable de Bliss et l'état alarmant de Haroun, et n'ayant aucune solution à proposer»¹.

مات (هارون) وصلى عليه الجماعة، ليعود الحزن من جديد ويظهر ذلك في وصف الراوي حالة (عاش) النفسية، الذي تأثر لموت (هارون)، فهو محبط وقد بالغ في صمته، حتى أنه أثر سلبا على من هو في كنفه (جونيور):

«Junior ne se souvient pas de l'avoir vu aussi abattu. C'est vrai, la mort de Haroun a été brutale, (...). Junior est embêté car il a le sentiment que l'homme en face de lui est un inconnu»².

ويصف الراوي الحالة النفسية لجماعة المشردين، إذ أصابتهم الدهشة والذهول بحلول الوافد الجديد (ابن آدم)، بينما هم مجتمعون يتحدثون عن أمور السياسة والانتخاب، وما يخص الأرض المقفرة:

«L'auditoire est hébété. Bouche bée. Hypnotisé. Dans le silence sidéral du Grand Rocher, conjuguée aux roulements des vagues, la voix de l'inconnu rappelle un chant de sirène»³.

لقد قام الراوي في هذا الوصف (الداخلي) بالولوج إلى أعماق الشخصيات، ونقل للقارئ أحاسيسها ومشاعرها الداخلية، فكل شخصية تحمل بداخلها كما من العواطف والخلاجات التي تختلف عما تحمله الشخصية الأخرى، فالراوي بذلك ينقلنا إلى عالم النفس الإنسانية، ويعطينا صورة متكاملة، إضافة إلى تلك الملامح الخارجية، عن شخصيات الرواية.

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 117.

² - Voir: Ibid, P. 126.

³ - Ibid, P.P. 145-146.

المبحث الثاني: اسم العلم الشخصي:

منذ ظهور الرواية والمشوار الطويل الذي قطعت، ارتكزت على معايير وضوابط فنية وموضوعية رسمت مسارها.

فخضعت لهذه المعايير بدءاً بشكلها الخارجي وإن حاولت التخلص من تلك المعايير، لكنها بقيت تحت سيطرتها، ومن أبرز تلك المعايير، حتمية تسمية شخصياتها.

فالاسم يقيم «دلالة أولية، يمكن أن تكون مهمة إلى حد كبير، إذا أحسن الكاتب التقاءه، إذ من الممكن أن يقيم الاسم علاقة أولية من خلال معناه المعجمي، أو تركيبه الصوتي، أو من خلال رصيده التاريخي، ويمكن للاسم أن يوحي بجزء من صفات الشخصية النفسية الجسدية»¹.

وما دام الاسم كذلك، فمن المعلوم أن أي روائي لا يسمي شخصياته عبثاً أو اعتباطاً، بل يسعى إلى إيجاد أسماء تدل عليها والسعي إلى ذلك واضح، مثلما يذكر فيليب هامون أن «الهم الهوسي الذي يحمله جل الروائيين في عملية اختيار أسماء وألقاب لشخصياتهم»².

والاسم في "إلهة الشدائد" يلعب الدور البارز في الكشف عن الشخصيات، والتمييز بينها. وسنتبع الطريقة التي استخدمها الروائي في توظيفه لاسم العلم، وما يحمله هذا الاسم من إحالات دلالية ومرجعية من خلال ثلاث مسارات وهي:

1- المرجعية الحقيقية الفعلية للاسم: فالعلامة تُعرف «من خلال علاقاتها بمراجعها»¹,

وهذه المرجعية غالباً ما تعمل على تفسير طبيعة الاسم.

¹ - يوسف حطيني، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 1999، ص. 15.

² - فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية. سعيد بنكراد، دار الحوار، سورية، ط1، 2013، ص. 63.

• المرجعية الثقافية سواء أكانت دينية أم تاريخية أم أسطورية، ونجد في "إلهة الشدائد" أسماء

لشخصيات دينية مثل:

• **هارون**: فهذا الاسم ذو المحمولات الدينية الدال على النبوة وفصاحة اللسان ولكن عند تقاطع المتخيل مع هذه المرجعية الدينية، تتغير دلالات الاسم إلى الإصرار والصمم، حيث جعل له الروائي هذه العاهة، ولكن هذه الصفة لا تنطبق على الشخصية حقيقة ولكن لأنها لا تحبذ السماع للآخرين، فهي على العكس من ذلك فهي مرفهة السمع إلى درجة أنها تسمع العنكبوت وهو ينسج بيته.

وبذلك يعمل المتخيل مع الديني على إعادة صياغة الشخصية وشنح الاسم بدلالات مختلفة ومغايرة لمرجعياتها.

• **بليس**: هذا الاسم أيضا ذو محمولات دينية حيث يدل استنادا إلى المرجعية الدينية على التمرد والعصيان ونشر الفساد ولكن الروائي شح هذه الشخصية بدلالات مغايرة، فهي لا تحب التدخل في حياة الآخرين، وقد سعت هذه الشخصية إلى فعل الخير بكل ما أوتيت عند مرض (هارون) ومحاولة إنقاذه، وعارض إرسال (جونبور) إلى المدينة.

• **الباشا**: اسم لشخصية ذات مرجعيات تاريخية الدال على (الملك، القوة) يتماهى كل مقاطع الرواية مع شخصية (الباشا) الذي حكم الأرض المقفرة بالقوة وسيطر على ساكنيها.

• **كلوفيس**²: هذا الاسم أيضا يرتبط بمرجعية تاريخية، إذ يدل على (القوة، عدم الاهتمام بصغائر الأمور)، وهذه الدلالات نجدها تنطبق على هذه الشخصية في فصول الرواية، حيث وصفه

¹ - السيمياء والتأويل، روبرت شولر، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص. 241.

² - ملك من ملوك الفرنجة (466-511م)، هزم أكبر الجيوش الرومانية في بلاد الغال (فرنسا، بلجيكا، وجزء من ألمانيا)

الروائي بالعملاق، قوي البنية، لم يهتم لغرق هارون ولم يهتم أيضا لفرار (بيبو) إلى المدينة، الشيء الوحيد الذي أحنه هو حال الرئيس (الباشا).

• **ابن آدم:** هذا الاسم يرتبط بمرجعية دينية، حيث كرم الله سبحانه وتعالى بني آدم وسواهم وخلقهم في أحسن صورة وزودهم بالعلم وجعلهم خلائف في الأرض، أناط بهم المسؤولية والتكليف. قال الله تعالى: «وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِي آدَمَ وَحَمَلْنَاهُمْ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ...»¹.

وهذه الدلالات نجدها تنطبق على (ابن آدم) الشخصية، التي حلت على جماعة المشردين، بلباسه النظيف وشكله الجميل إنه يختلف كلياً عن هؤلاء، صاحب تجربة وعالم ناصح ومرشد، إنها صورة الرجل الصالح فعلى هؤلاء (المشردين) أن يتخلوا عن أفكارهم وسلبيتهم ويعودوا إلى رشدهم ويمارسوا حياتهم كبشر مكرمين، وهبهم الله عقلاً وميزهم عن الحيوان.

• **أينشتاين:** اسم لمرجعية ثقافية تاريخية، وهو اسم آخر يتم من خلاله التطابق بين الدال والمدلول، إذ يشير الدال إلى العلم والمعرفة والتجريب والكيمياء ومدلول الشخصية (أينشتاين) في الرواية يوافق الدال تماماً:

«Einstein est une sorte d'alchimiste forcené»².

ولكن ما يتعارض فيه الدال والمدلول أن المرجعية الثقافية التاريخية تدل على إضافة علمية للبشر، لكن في الرواية نلاحظ أن شخصية (أينشتاين) قد أضر بالأرض بسبب أخطائه في مجال تخصصه، فقد تسبب في قتل كافة حيوانات المنطقة بأدوية فاسدة:

¹ - سورة الإسراء: 70.

² - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 68.

«— Il a tué toutes les bêtes de la région avec ses saloperies de breuvages. Einstein n'est qu'un fieffé tueur de chiens et de chats sans défense»¹.

2- مدى تطابق الدلالة اللغوية لاسم العلم مع الدور التخيلي أو معارضتها له:

• **عاش:** إن الدلالة اللغوية لهذا الاسم هي العيش أي الحياة وهذه الدلالة اللغوية تنطبق مع الدور التخيلي للشخصية (عاش) الذي عاش التجريبتين، الحياة في المدينة والحياة في الأرض المقفرة، وأخذ من عيشه تجارب كثيرة فالحياة تجارب، إذ نصح جونيور بالتجريب:

«— Qui ne tente rien n'a rien, décrète Ach avec philosophie»².

وحدثه عن معنى امرأة والأسرة والحب، فالإنسان لا يستطيع العيش بعيداً عن ذلك لأنه سيخرج من سلالة البشر.

وقد أضاف الروائي صفة (عاهة) إلى (عاش) وهي أنه (أعور) وهذه العاهة تميّز بها عن بقية الشخصيات، وأحياناً يلقبه بالموسيقار وذلك ينطبق على هوايته التي يمارسها:

«T'es musicien, Ach. T'es une fête à toi seul, quand tu veux t'en donner la peine.

— J'suis d'accord, s'enthousiasme Ach en cherchant à tâtons son banjo»³.

ومن النماذج الأخرى التي يتطابق فيها الدال مع المدلول:

• **جونيور:** إن الدلالة اللغوية لهذا الاسم ذي الأصل اللاتيني والذي يستخدم بكثرة عند الغرب، تعني الأصغر، الطفل، المراهق، وهذه الدلالات اللغوية تتماشى مع شخصية (جونيور) في الرواية، ذلك الصغير الذي يحتاج إلى رعاية بسبب قلة خبرته في هذه الحياة فهو يعيش في كنف

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 117.

² - Ibid, P. 203.

³ - Ibid, P. 105.

(عاش) الذي يظل يُسدي إليه النصائح، لأنه ساذج، بالرغم من مرور ثلاثين ربيعاً من عمره إلا أنه يبقى في حاجة إلى رعاية:

«Il doit avoir moins d'une trentaine d'années, malgré un corps d'adolescent et une cervelle d'oiseau»¹.

وهذا الصغير الذي أحياناً يقبل على فعل أشياء قد تضره بالرغم من النصائح الموجه إليه بعدم الذهاب إلى المدينة، لكنه ذهب هناك فتعرضت للضرب والسجن ليعود إلى "الأرض المقفرة" وهو يحمل صورته سلبية عند المدينة كتلك التي رسمها له راعيه (عاش).

3- تحولات الاسم: تبديل، تحوير، تصغير...

• **ماما:** هذا الاسم مأخوذ من الكلمة الفرنسية (Maman) التي تعني: الأم وتم تحويره ليصبح (ماما)، ويكثر استعماله كثيراً في لهجات العرب، وعلى الرغم من هذا التحوير في الاسم إلا أنه مدلوله في الرواية يتطابق مع الشخصية (ماما) المرأة الوحيدة المذكورة في الرواية، التي تؤدي دورها كأم (الرعاية)، فهي ترعى صاحبها القديم (ميموزا) الذي يتغوط على نفسه فتضطر إلى تنظيفه، وتعامله كطفل صغير:

«Mimosa est un souillard permanent qui fait régulièrement sur lui. Mama est obligée de le transporter jusqu'à la plage pour le nettoyer»².

كما يضيف لها الروائي صفة أخرى من صفات النساء وهي الثثرة وكثرة الحديث، حيث يدعوها (عاش) بـ "صندوق المصائب":

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 13.

² - Ibid, P. 58.

«Ach l'appelle "la boîte de Pandore". La meilleure façon de la garder fermée est de ne pas lui adresser la parole»¹.

و(ماما) هي المرأة التي تنثير غرائز سكان "الأرض المقفرة" وهذا ما قاله (ابن آدم) لـ(جونبور):

«Ils fantasment sur elle. Parce qu'ils ne voient pas la voisine du dépotoir ; ils voient une femme»²

ومن الأسماء الأخرى التي تدخل ضمن مسار تحولات الاسم نذكر اسم:

• **ديب:** هذا الاسم من حيث الدلالة اللغوية حدث فيه تحوير عن الأصل (ذئب) ليصبح (ديب)، ثم استعمله غير الناطقين بالعربية الذين هم على اتصال بالعرب، وصعب عليهم نطق الذال، فنطقوها دالا، أي (ديب)، ودلالة هذا الاسم لغويا مرتبطة باسم "الذئب" إذ «يعكس سيم الحيوانية: animalité»³، والمعروف بالمكر والخداع (مدلولا) وهذه الدلالة تتطابق مع سيم الشخصية في الرواية حيث ذكره الراوي بأنه يتصنع الألم والتأثر أمام الرئيس (الباشا):

«Dans son hypothétique repli, tandis que tous les yeux se détournent pour l'isoler et le livrer pieds et mains liés à la furie du patron»⁴.

ويضيف الراوي بأن الجميع في الأرض المقفرة يدرك بأن (ديب) مخادع، يحاول الوصول بكل ما أوتي من حيل إلى حجز مكان عشيق (الباشا):

«Il essaye d'attendrir Aït Cétéra dans l'espoir de s'accrocher à quelque chose. Aït Cétéra lui décoche un rictus dédaigneux, ravi de le voir pris à son propre jeu»⁵.

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 59.

² - Ibid, P. 162.

³ - رشيد بن مالك، السيمياء السردية، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط2، 2011، ص. 145.

⁴ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 72.

⁵ - Ibid, P. 73.

من خلال ما سبق تناوله لما يتعلق باسم العلم الشخصي وجدنا أن شخصيات الرواية تنزع هذا المنزع في اقترانها باسم علم، يضاف إلى ذلك الاسم صفة في الغالب تدل على "عاهة" أو عيب تميز الشخصية الواحدة عن بقية الشخصيات: (عاش: الأعور)، (جونبور: الساذج)، (هارون: الأصم)، (ماما: صندوق المصائب)، (الأخوان زوج: الانطوائيان)، (آيت سترا: الرافعة: يده مبتورة)، (ميموزا: السكير)، (ديب: المنافق)، فكل الأسماء التي تحملها الشخصيات تسفر عن صفة التمايز.

المبحث الثالث: طرائق تقديم الشخصية الروائية:

نظرا لما تلعبه الشخصية من دور كبير في النص الروائي من تفعيل سيرورة السرد داخل فضاء الرواية، اهتم النقاد السرديون اهتماما كبيرا بطرق تقديم الشخصية وعرضها في النص الروائي.

ونعني بطرائق تقديم الشخصية الروائية، الكيفية التي يتم بها خلق الشخصيات الروائية في العمل الروائي، وعملية خلق الشخصية هي: «منهج يقدم به المؤلف شخصية ما في القصة أو المسرحية، وهذا المنهج يكون عادة بإحدى الطريقتين: إما أن يصف المؤلف الشخصية وصفا دقيقا، وإما أن تظهر الشخصية من خلال أحداث الرواية نفسها، وتفاعل الشخصية نفسها...»¹.

أمام هذا التصور حول طرق تقديم الشخصية من طرف الراوي، يطرح علينا "قريب هامون" مقايسين أساسيين يفيدان في القيام بهذه المهمة على أحسن الوجوه. هذان المقياسان هما:

أ- **المقياس الكمي:** كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية.

ب- **المقياس النوعي:** ويخص مصدر تلك المعلومات وكيفية ورودها في الخطاب.²

ونبدأ بالمقياس الأول:

أ- **المقياس الكمي:** وهو كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية، وتحديد الشخصية الروائية لا يتم من خلال الاسم الشخصي وحده، بل يحتاج إلى كمّ وافر من المعلومات التي توضح طبيعة الشخصية العامة أمام المتلقي قبل الولوج في الأحداث.

¹ - مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. مكتبة البيان، بيروت، ط2، 1984، ص. 65.

² - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، لبنان/ المغرب ط2، 2009، ص. 224.

ومن خلال تتبعنا لتلك المعلومات في ثنايا الرواية عثرنا على كمية من المعلومات التي لم ترد دفعة واحدة، بل جاءت مبنوثة مع تتالي عملية السرد:

فعن شخصية (عاش) وهو الشخصية الأكبر تواترا وجدنا هذه المعلومات:

• عاش: الأعور: ¹ «Ach le Borgne»

بلحية كثيفة: ² «Sa grosse barbe»

متزوج: ³ «— Sais-tu que j'ai été marié?»

له طفلة: ⁴ «J'ai même été papa d'une adorable petite gosse mignonne à ravir»

موسيقار: ⁵ «— Je suis le Musicien, explose Ach»

أخطأ مع ابنة عمه: ⁶ «Ma femme nous avait surpris dans la chambre...»

وانتقلنا إلى الشخصية الثانية الأكثر تواترا في الرواية:

• جونيور: صغير وساذج: ⁷ «C'est un petit bonhomme asséché»

ثم وجدنا معلومات متعلقة ببقية الشخصيات:

• الباشا: الرئيس: ¹ «le Pacha, qui est le chef»

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 11.

² - Ibidem.

³ - Ibid, P. 190.

⁴ - Ibid, P. 191.

⁵ - Ibid, P. 194.

⁶ - Ibid, P. 193.

⁷ - Ibid, P. 12.

صوته المرعب: « parce qu'il gueule plus fort que le tonnerre »².

الشاذ: « Le Pacha, il aime les hommes »³.

• بليس: التعاسة: « Bliss ignore l'origine de cette tristesse »⁴.

لا يهتم للغير: « Les autres, c'est pas mes oignons »⁵.

له كلية:

« Il a réussi à se créer un territoire bien à lui où seule une chienne a accès »⁶.

• هارون: الأصم: « Un peu à l'écart, le vieux Haroun le Sourd »⁷

أصله وأهله:

«Ils se font passer pour des parents. J'ai jamais eu de parents. Je suis né de rien, me suis nourri de chienneries et d'eau de pluie»⁸.

• ديب: مظاهره الخارجية ونفاقه:

«En réalité, il surveille sournoisement le patron à travers ses doigts écartés ; chaque fois qu'une lueur de tristesse fulgure dans les yeux du chef»⁹.

• ابن آدم: تجاربه:

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 36.

² - Ibidem.

³ - Ibid, P. 98.

⁴ - Ibid, P. 26.

⁵ - Ibid, P. 85.

⁶ - Ibid, P. 27.

⁷ - Ibidem.

⁸ - Ibid, P. 119.

⁹ - Ibid, P. 67.

«Moi, je sais : j'ai mené des armées jusqu'au bout de leurs forces»¹.

المنقذ: «Je suis venu vous sauver de mêmes»².

صوت خلاص الجماعة: «Je suis la voix de votre salut»³.

فرصتهم الثانية: «— Je suis votre seconde chance»⁴.

الرجل الأبدي: «— Je m'appelle Ben Adam, l'homme éternel»⁵.

• بيبو: كبش المحرقة: «Pipo tendrement blotti contre lui»⁶.

• نيجوس: العسكري: «Négus s'offre une parade militaire»⁷.

— أحلامه:

«Négus n'est pas commode pour un sou. Autrefois, il rêvait de s'engager dans l'armée»⁸.

• آيت سترا: ملقب بالرافعة، له يد واحدة،:

«Aït Cétéra – que l'on surnomme le Levier parce qu'il n'a qu'un bras»⁹.

• ماما: صندوق المصائب: «Ach l'appelle "la boîte de Pandore"»¹⁰.

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 141.

² - Ibid, P. 148.

³ - Ibidem

⁴ - Ibid, P. 150.

⁵ - Ibid, P. 151.

⁶ - Ibid, P. 36.

⁷ - Ibid, P. 25.

⁸ - Ibid, P. 37.

⁹ - Ibid, P. 67.

¹⁰ - Ibid, P. 58.

• ميموزا: طبعه (سكير)، يتغوط على نفسه باستمرار:

«Mimosa est un soûlard permanent qui fait régulièrement sur lui»¹.

• كلوفيس: العملاق: «Clovis, un gaillard dégingandé»².

• أينشتاين: عمله: «Einstein est une sorte d'alchimiste forcené»³.

الافتخار والاعتزاز بتجاربه:

«— C'est une découverte révolutionnaire, annonce Einstein»⁴.

• الأخوان زوج: انطوائيان، لا يعرف لهما عمر ولا تاريخ:

«les frères Zouj, une paire d'autistes blafards, jumeaux à choper la berlue. Vieillards cacochymes, jalousement tapis dans leurs ombres, les frères Zouj n'ont pas d'âge et pas d'histoire»⁵.

• باباي: (عمله):

«Le plus gentil cordonnier de la Terre»⁶.

• بابيون: وشم على فمه، مخلوق الرأس كالحجر:

«Il avait des tatouages sur la gueule et un crâne tondu comme une pierre ponce»⁷.

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 58.

² - Ibid, P. 26.

³ - Ibid, P. 68.

⁴ - Ibid, P. 87.

⁵ - Ibid, P.P. 66-67.

⁶ - Ibid, P. 206.

⁷ - Ibid, P. 226.

• الأعرج: فذّ، مراهن:

«Tu t'rappelles le Boiteux. C'était un numéro, çui-là. Il se payait notre tronche sans déboursier un sou. Il n'est pas revenu»¹.

• الأب عويد: ملك النصابين، يحسن الحساب غادر بسبب ديب:

«Et Papa Awid, le roi des filous. Y avait pas plus calculateur que lui»².

• البومة الصمعاء: كان قاسيا:

«Et la Chouette ? C'était un coriace, la Chouette»³.

وباعتمادنا على المقياس الكمي وجدنا أن شخصية (عاش) أكثر حضورا في الرواية من الشخصيات الأخرى، وذلك ما تؤكدّه المعلومات المتواترة عن هذه الشخصية، حيث ورد اسم (عاش) في الرواية (492 مرة)، وتلي هذه الشخصية، شخصية (جونيور) التي (392 مرة)، تليهم في ذلك شخصية (الباشا) الذي حضر اسمه (101 مرة)،...

ما لفت انتباهنا أن شخصيتي (عاش) و(جونيور) لهما الحضور الأوفر في المتن الروائي، وذلك لأهميتهما البالغة من بداية الرواية إلى نهايتها.

لكن المقياس الكمي لا يستطيع لوحده أن يعطينا صورة كاملة عن بنية الشخصية لأن «الاعتماد على المعلومات الكمية وحدها لا يؤدي إلى رؤية متكاملة للشخصية من جميع جوانبها،

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 206.

² - Ibidem.

³ - Ibidem.

وإنما يخبرنا عن بعضها ويحجب عنا بعضها الآخر، لهذا يأتي المقياس النوعي ليدقق في مصدر المعلومات المقدمة حول الشخصيات والطريقة المختارة لعرضها في السرد»¹.

لننتقل إلى المقياس النوعي ولنرى ما يقدمه لنا من معلومات حول الشخصية:

ب- المقياس النوعي: ويتم الاعتماد في هذا المقياس في تقديم الشخصيات على نوعين:

1- **التقديم المباشر:** ومنه يكون مصدر المعلومات هو الشخصية نفسها دون وسيط، باستعمال ضمير المتكلم ومن أمثلة ذلك ما نجده في "إلهة الشدائد" ومن البداية نجد شخصية (عاش) يقدم لنا معلومة عن نفسه:

«Je crevais d'envie de jeter un coup d'œil par-dessus mon épaule, mais j'ai tenu bon. Puis, un camion s'est arrêté. J'ai sauté dans la cabine. J'ai pensé, à cet instant, pouvoir faire le malin et regarder une dernière fois la ville dans le rétroviseur. Mais le bon Dieu, il se contente pas de donner des ordres, il veille au grain aussi : paf ! le rétroviseur me pète à la figure. C'est comme ça que j'ai perdu mon œil»².

حيث أخبرنا (عاش) بنفسه كيف انتقل إلى الأرض المقفرة وكيف فقد عينه ليصبح أعور.

يعترف (عاش) بشعوره بالسرور وهو مع من هو في كنفه (جونيور):

«— Eh bien, si t'es content, je le suis aussi. Il faut que tu te visses ceci dans le crâne : ici, c'est notre Olympe, et t'es ma part d'éternité. À nous deux, nous sommes le monde. T'es l'œil qui me manque, je suis la raison qui te fait défaut»³.

فكل منهما يشعر بالسعادة والسرور وهو مع الآخر، إنهما يشكلان شخصا واحدا يكمل أحدهما

الآخر.

¹ - سمر روجي الفيصل، الرواية العربية البناء الرؤي، مقاربات نقدية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق (سوريا)، (د.ط.)، 2003، ص. 134.

² - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 15.

³ - Ibid, P. 47.

ويضيف في مقطع آخر استمرار ذلك الإحساس:

«Toi et moi, nous sommes une et indivisible personne. C'est pas la même chose. Est-ce que t'as déjà vu un corps se séparer de son âme et continuer de vivre ? Eh bien c'est pareil pour nous. On est faits pour être ensemble jusqu'à la fin des temps»¹.

(عاش) و(جونيور) ليسا كالأخرين، لا يفترقان، يلزم أحدهما الآخر إلى الممات.

ويفصح (بليس) عن عقلية:

«— J'ai toujours été clair sur certains points, le Borgne. Les autres, c'est pas mes oignons. Qu'ils foutent le bordel ou qu'ils se tiennent à carreau, c'est du pareil au même. Qu'ils s'entretuent ou qu'ils crèvent de mort naturelle, c'est kif-kif. Je veux rester en dehors de ce qui ne me concerne pas»².

فهو لا يهتم للغير وما يفعلونه حتى وإن قتلوا بعضهم البعض، يريد أن يبقى بعيداً عن كل

شيء، يمارس العزلة والإنفراد.

أما (هارون) فيقدم لنا بعض التفاصيل عن أصله وأهله، وهو يحتضر:

«J'ai jamais eu de parents. Je suis né de rien, me suis nourri de chienneries et d'eau de pluie. Je suis le fils de personne. Qu'on me fñche la paix»³.

فهؤلاء الأشخاص الذين ينتحلون صفة أهله، هم ليسوا كذلك، فهو لم يكن له أهل، وقد تغذى

على أشياء قذرة وشرب ماء المطر، وهو ابن لا أحد.

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 80.

² - Ibid, P. 85.

³ - Ibid, P. 119.

أما (ابن آدم)، فيقدم نفسه بكل، التفاصيل، ونجد ذلك في الكثير من المقاطع في الرواية، فمجرد حلوله على الجماعة الذين دهشوا لرؤيته فهو مجهول بالنسبة إليهم، وظل منذ ظهوره وهو يعرف بنفسه، وهو الشخصية الأكثر تعريفا بنفسها في الرواية:

«Moi, je sais : j'ai mené des armées jusqu'au bout de leurs forces. J'ai goûté aux saveurs des triomphes, et je leur ai trouvé un arrière-goût amer...»¹.

في هذا المقطع عرف (ابن آدم) الجماعة بتجاربه في الحياة وخاصة ما تعلق بتلك الانتصارات التي حققها في كل الحروب التي خاضها ثم ينتقل ليعرفهم بنفسه:

«— Je m'appelle Ben Adam, l'homme éternel. J'ai connu tous les âges, tous les royaumes, les siècles d'or et ceux de la décadence»².

أفصح عن اسمه ورحلاته التي قام بها في كل مكان وعرف كل القصور.

ثم أخبر بأنه قدم إلى هؤلاء الجماعة، ليس بصفته جاسوسا إنما هو بمثابة المنقذ:

«— Je ne suis pas un espion. Je ne vous veux pas de mal. Je suis venu vous sauver de vous mêmes»³.

وبأنه صوت خلاصهم:

«— Puisque je vous dis que je viens en ami, dit l'intrus d'une voix fraternelle. C'est la providence qui m'envoie. Je suis la voix de votre salut»⁴.

وبأنه فرصتهم الثانية:

«— Je suis votre seconde chance, mes frères»¹.

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 141.

² - Ibid, P. 35.

³ - Ibid, P. 148.

⁴ - Ibidem.

وبأنه الرجل الأبدي:

«— Je suis l'homme éternel, celui par qui les drames et les miracles arrivent»².

وتعود شخصية (عاش) لتضيف لنا بعض المعلومات إضافة إلى تلك التي قدمتها في البداية

هاهو يسرد ماضيه:

«— Le passé, Junior, le passé. J'ai revu le patelin où je créchais autrefois, les voisins, les boutiques, l'agent du coin, les jeunes qui frimaient avec leurs bagnoles la stéréo à fond la caisse, les jours de fête et les jours d'enterrement. Je me suis rappelé les détails si minuscules que ça a failli me fissurer le crâne... Puis j'ai revu, un à un, les membres de ma famille»³.

كشف جانباً من حياته قبل وصوله إلى الأرض المقفرة. لقد تبناه الشارع بعمر متقدم،

ويواصل إعطاء معلومات عن حياته لمن هو في كنفه (جوننيور)، بأنه متزوج وله طفلة ويسكن في

حي هادئ، وله عربة وحديقة تطل على الشارع:

«— Sais-tu que j'ai été marié ?»⁴.

«— Et pourtant, c'est la vérité. J'ai même été papa d'une adorable petite gosse mignonne à ravir. J'avais une maison dans un quartier peinard, et une guimbarde, et un jardin qui donnait sur la rue»⁵.

نفهم من حكاية (عاش) أنه لم يكن يحيا حياة القصور، ورغم ذلك كانت تغمره السعادة وهو

يلعب ابنته.

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 150.

² - Ibid, P. 151.

³ - Ibid, P. 189.

⁴ - Ibid, P. 100.

⁵ - Ibid, P. 191.

ويخبر (جونيوور) عن خطئه الذي ارتكبه من ابنة عم زوجته والذي جعل زوجته تحمل ابنها وتغادر بلا رجعة، بحث عنها لكن لم يجد بحثه نفعاً، فاغتاظ وسبقه رأسه إلى المرأة التي كان يشاهد صورته فيها بأنه قد تحول إلى حقير:

«— Une cousine à ma femme venait régulièrement passer ses vacances chez nous. Elle était belle,(...) ma femme nous avait surpris dans la chambre..., elle était ressortie avec la gosse, et plus jamais je n'ai réussi à retrouver leurs traces(...) La glace, dans la chambre, me renvoyait l'image du minable que j'ai été. J'ai détesté mon reflet. Je m'étais jeté dessus la tête la première. C'est comme ça qu'un bris de verre m'a éborgné...»¹.

ويضيف بأنه الموسيقار الذي صنع من هؤلاء المشردين أحراراً:

«— Je suis le Musicien, explose Ach. C'est moi qui ai fait de vous des Horr – c'est-à-dire des hommes authentiques, qui vivent en marge de la société, des vaccins et des recensements, qui ne reçoivent pas de courrier et qui n'entendent parler ni d'impôts, ni de redevances, ni d'autres saloperies... Des hommes qui vivent comme les premiers hommes de la préhistoire»².

(عاش) جعل منهم رجالاً حقيقيين، إنه عاش في المدينة وجاء ليعيش بين الأحرار والمضطربين عقلياً والعجزة، فهو في موقف يجعله يحكم أي العالمين أفضل.

لقد مدت هذه الشخصيات جسوراً بينها وبين المتلقي حتى يفهم التغيرات النفسية والاجتماعية التي صاحبت هذه الشخصيات.

ما ذكرنا سابقاً بخصوص التقديم المباشر، تلك بعض الشخصيات التي كانت هي بنفسها مصدراً للمعلومات، ولكن تلك المعلومات تبقى قليلة مقارنة بما قدمه الراوي عن الشخصيات

¹ - Voir: Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 193.

² - Ibid, P. 194.

الأخرى وحتى تلك الشخصيات التي تحدثنا عنها، وحتى نبحث عن معلومات أكثر، ذلك ما سنتناوله في التقديم الموالي.

2- التقديم غير مباشر: إذ يتولى الراوي تقديم المعلومات عن الشخصيات أو يوكل ذلك إلى

شخصيات أخرى داخل الرواية، فـ « الراوي يعدّ من بين أهمّ مصادر العملية الإخبارية»¹.

لقد لجأ الروائي في "إلهة الشدائد" إلى توظيف سارد أجنبي عن الحكاية يتم من خلاله تقديم الشخصيات وسرد الأحداث، إذ يسجل الراوي حضوراً كثيفاً:

• تقديم شخصية (عاش): ويبدأ الراوي بتقديم (عاش)، وهو الشخصية الأكثر تواتراً في

الرواية:

«Ach le Borgne se tient derrière lui, debout sur un amas de détritrus, les poings sur les hanches, outré. Sa grosse barbe s'effrange dans le souffle de la brise»².

الراوي في هذا المقطع ركز على المظهر الخارجي لشخصية (عاش) فوصفه بالأعور، ذو لحية كثيفة،... هذه الملامح توحى بالتشرد.

وينتقل الراوي إلى وصف (جونبور)، وهو ثاني أكثر شخصية تواتراً في الرواية:

«C'est un petit bonhomme asséché, avec une trogne de Pierrot crayeuse que des poils follets grignotent sur le bout du menton, et des épaules si étroites que les bras disparaissent presque contre les flancs. Ses yeux brouillés ont du mal à refléter ce qu'il a derrière la tête et semblent effleurer le monde sans vraiment s'attarder dessus. Il doit avoir moins d'une trentaine d'années, malgré un corps d'adolescent et une cervelle d'oiseau»³.

¹ - حميد لحداني، بنية النص السردى، ص. 51.

² - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 11.

³ - Ibid, P. 12.

قدم تفاصيل دقيقة عن هذه الشخصية، مظهره، قامته، لونه، عمره، وغاص إلى عمق هذه الشخصية، وقال بأن رأسه فارغ، بالإضافة إلى أنها توحى بالتشرد.

وقدم الراوي شخصية (نيغوس):

«Du côté du dépotoir, Négus s'offre une parade militaire. Roide sous son casque d'assaut, un sifflet imaginaire au bec»¹.

أعطانا بعض الملامح التي توحى بأن (نيغوس) يشبه العسكري من خلال مظهره الخارجي (الوقفة، القبة، الصفرة، الاستعداد) إنه نموذج الشخصية المنضبطة.

إلى جانب (نيغوس) يقدم الراوي شخصية (كلوفيس):

«Clovis, un gaillard dégingandé, grand comme une tour, aussi dénué de cervelle qu'une tête d'épingle»².

قدمه في صورة العملاق، فلامحه توحى بذلك من حيث البنية والطول ولكن في الحقيقة هو ذلك الشخص الذي يخضع لسيطرة ذلك الضعيف (نيغوس).

ويقدم الراوي شخصية (بليس) في المقطع التالي:

«Encore un jour qui se débîne sur la pointe des pieds, songe Bliss debout sur le récif. Et son visage se contracte telle une crampe.

Bliss aime voir le jour se noyer au fond de la mer»³.

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 25.

² - Ibidem.

³ - Ibid, P. 35.

في هذا المقطع يصرح الراوي بأنه لا يعرف الكثير عن هذه الشخصية سوى ملامح وجهها التي توحى بالتعاسة وهو يتأمل البحر كل مساء ينتظر شيئاً مجهولاً حتى ينسى نفسه هناك، فيضطر أحدهم إلى إحضاره.

وينتقل إلى تقديم شخصية (هارون الأصم) الذي يقيم بالقرب من (بليس):

«Un peu à l'écart, le vieux Haroun le Sourd essaye, jour après jour, de déterrer un énorme tronc d'arbre à moitié enseveli sous le sable. Haroun n'est pas atteint de surdité. On le surnomme le Sourd parce qu'il n'écoute pas. Le torse nu hiver été, Haroun est un Sisyphe valétudinaire aux côtes saillantes sous la fine pellicule cendrée qui lui sert de peau»¹.

يقدم لنا الراوي معلومات عن شخصية (هارون الأصم) وسبب تسميته بالأصم، والعمل المضني الذي يقوم به يومياً إنه يشبه (سيزيف)².

وأضاف الراوي بعض المواصفات الخارجية لـ(هارون) فهو عجوز سقيم، أضلاعه بارزة.

ويعود الراوي ليضيف معلومات أخرى عن الملامح الخارجية (لعاش):

«Junior a soudain peur de la ride singulière qui vient de balafrer le front du Musicien, peur de ces dents qui avancent au milieu d'une barbe inextricable, peur de ce filament de salive qui pendouille parmi les poils grisonnants et qui rappelle un fil d'araignée mortellement oint de rosée»³.

في هذا المقطع يعطينا الراوي الصورة المخيفة لـ(عاش) عندما يغضب.

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 27.

² - تروي الأسطورة أن سيزيف هو ملك كورنثيا، حكم عليه بدرجة صخرة إلى قمة الجبل، حيث تسقط مجدداً، فيعيدها، كناية عن العمل المضني... (ينظر: إلهة الشدائد، ياسمينه خضرا. ترجمة نرمين العمري، دار الكتاب العربي بيروت - لبنان، 2011، ص. 25)

³ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 32.

ثم ينتقل إلى تصوير شخصية (الباشا) ومن يحيط به:

«le Pacha, qui est le chef parce qu'il gueule plus fort que le tonnerre, est couché sur le dos, son souffre-douleur Pipo tendrement blotti contre lui. Les autres se recroquevillent çà et là, plus morts que vrais...»¹.

يعطينا ملمحا عن (الباشا)، إنه صوته المرعب، وأمامه عشيقه (بيبو) الملقب "بكباش المحرقة"، وبقية الجماعة الشبيهة بالموتى.

ويعود الراوي إلى شخصية (نيغوس) فيزودنا بمعلومات أخرى عنها:

«Seul Négus se tient droit sur ses pattes de gnome, la tronche à moitié avalée par un casque de combat, promenant un œil écœuré sur la porcherie»².

«Négus n'est pas commode pour un sou. Autrefois, il rêvait de s'engager dans l'armée, brûler les échelons de la hiérarchie à la vitesse d'une météorite, faire sauter quelques cervelles récalcitrantes pour calmer la concurrence puis, à la tête d'un état-major aussi dévoué que terrorisé, créer une situation de guerre à partir de n'importe quel fait divers et lancer ses troupes à la dévastation du monde. (...) Il avait même élevé un chiot au rang de caporal avant de le limoger pour insubordination caractérisée»³.

في هذا المقطع الطويل يطلعنا الراوي على أحلام (نيغوس) الذي رُفض طلبه في الالتحاق بالجيش بسبب قامته، لينتقل إلى الأرض المقفرة ويمارس أمنيته، فيجعل منها ثكنة ويطبق فيها طموحاته الاستبدادية. ويضيف بعض الملامح الخارجية الأخرى:

«D'ailleurs tout le monde craint Négus. Maigre et noir comme un clou, moche comme un pou, Négus est malin à tenir à distance un contingent de singes. Lorsqu'il a une dent contre quelqu'un, il ne le lâche plus. La rancune tenace, les coups bas

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 36.

² - Ibid, P. 37.

³ - Ibid, P. 35.

imparables, malheur à l'imprudent qui se mettrait en travers de son chemin. Le Pacha en personne le redoute»¹.

إنه هزيل الجسم، أسود اللون، ذميم الخلقة،... بالإضافة إلى سرد بعض الملامح الداخلية كالضعف والحقد الذي يخفيه.

إن الراوي هنا يكشف عن معرفة كبيرة لما يجري داخل الجيش، مما يوحي لنا بأن الراوي هو نفسه الروائي، وهنا يُظهر جانب من السيرة الذاتية "لياسمينة خضرا"، الذي كان (عسكرياً) فصور لنا الحياة العسكرية بكل تفاصيلها من خلال شخصية (نيغوس).

ثم ينتقل إلى شخصية (ماما) المرأة الوحيدة المذكورة في الرواية، فيحدثنا عن طبعها الانعزالي:

«Le matin, Mama, qui fait bande à part derrière le dépotoir, a quitté sa réserve»².

ويضيف لنا معلومة أخرى تدخل ضمن طبائعها وهي الظن السيء وتأويل الكلام:

«Mama est un bout de sucre ; on la mettrait dans un verre d'eau qu'elle fondrait, sauf qu'elle est un peu parano. On lui demanderait l'heure qu'il est qu'elle y décèlerait une insinuation désobligeante et, après, on ne pourrait plus l'arrêter. Ach l'appelle "la boîte de Pandore" »³.

ولم يزودنا الراوي بمعلومات كثيرة حول شخصية (ماما) فلا نكاد نعرف ملامحها الخارجية ومظهرها، ماعداً طبعها.

ويطلعنا على (ميموزا) صديق ماما:

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 35.

² - Ibid, P. 58.

³ - Ibid, P.P. 58-59.

«Mimosa, son vieux compagnon, entassé sur une brouette. Mimosa est un sôlard permanent qui fait régulièrement sur lui»¹.

ولم نعرف عن هذه الشخصية سوى عن طبعها المقزز، فلا يكاد (ميموزا) يصحو من سكره، مما يجعله يتغوط على نفسه باستمرار.

وينتقل الراوي إلى الأخوين (زوج) ليعطينا بعض الملامح القليلة أيضا عن هذين الشخصين:

«Aux pieds de Clovis, la bouche ganguée de bave, se morfondent les frères Zouj, une paire d'autistes blafards, jumeaux à choper la berlue. Vieillards cacochymes, jalousement tapis dans leurs ombres, les frères Zouj n'ont pas d'âge et pas d'histoire. Ils ont échoué sur le terrain vague bien avant le reste de la bande, et nul ne saurait dire de quelle planète ils sont tombés»².

فهما انطوائيان مسالمان، متقدمان في السن، متلاحمان ببعضهما، لا يتكلمان كثيرا، ردود أفعالهما متطابقة.

وينتقل إلى شخصية (ديب):

«Sur le flanc gauche du Palais, Dib, un grand échalas au nez crochu, a le visage dans les mains et feint le catastrophé. En réalité, il surveille sournoisement le patron à travers ses doigts écartés ; chaque fois qu'une lueur de tristesse fulgure dans les yeux du chef, il se trémousse douloureusement pour montrer combien il compatit»³.

إذ قدم لنا بعض المظاهر الخارجية لـ(ديب)، بالإضافة إلى طبعه المميز وهو النفاق إذ يُظهر التأثر والحزن ويُخفي الفرح والسرور.

وينتقل إلى شخصية (آيت ستر):

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 59.

² - Ibid, P.P. 66-67.

³ - Ibidem.

«En face de lui, Aït Cétéra – que l'on surnomme le Levier parce qu'il n'a qu'un bras – rumine l'écœurement que lui inspire l'hypocrite»¹.

إذ يخبرنا بأنه له يدا واحدة لذلك يلقبونه بالرافعة ويظهر الاشمئزاز من ذلك المخادع (ديب).

ويمرّ إلى شخصية (أيتشتاين):

«Einstein est une sorte d'alchimiste forcené. Rondouillard et court sur ses pattes, les cheveux dressés sur le sommet du crâne, il passe le plus clair de son temps à mijoter des élixirs, penché du matin au soir sur un chaudron bouillonnant»².

فيزودنا بمعلومات عن عمله ومظهره، هذه المعلومات توحى بأنه العالم والطبيب في هذه

الأرض المقفرة.

ويضيف مدى افتخاره واعتزازه وهو يقوم بإحدى التجارب بحضور جماعة المشردين:

«Einstein s'apprête à tester sa dernière trouvaille scientifique. Exhibant d'une main sa seringue remplie d'un liquide nauséabond et, de l'autre, retenant au sol un misérable lézard effarouché, il prie ses témoins d'assister en silence à l'opération. Sont conviés à l'événement historique les frères Zouj, Clovis et Aït Cétéra, dit le Levier, déployés en cercle autour d'un gros galet sur lequel s'agite la bestiole sacrificielle»³.

ويوكل الراوي المهمة لشخصيته (ديب) ليزودنا بمعلومات عن (ميموزا):

«Ah ! Mimosa. Quelle énigme ! Nul n'est en mesure de confirmer s'il était le compagnon, le père, le frère ou le fils de Mama. Ce que l'on sait de lui est strictement ce que l'on voit : un reliquat existentiel insoluble ; un produit social non identifiable. Petit, déshydraté, le teint terreux et l'œil opaque, il doit peser une quarantaine de kilos, toutes tares comprises. Pas un chicot dans la bouche, pas d'ongles à ses doigts, le visage

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 67

² - Ibid, P. 68.

³ - Ibid, P. 87.

tailladé par l'usure des peines perdues – bref, une épave à la dérive indissociable des désolations ambiantes»¹.

ويصفه بالمجهول، مجهول الهوية ومراحل التطور، ويصف لونه ووزنه وفمه وأصابعه الخالية من الأظافر، إنه بقايا إنسان.

ويتولى الراوي المهمة أيضا فيضيف أوصافا ظاهرية لـ(ميموزا):

«Mimosa est certes sobre – ce qui est, en soi, une sacrée performance –, mais il garde ses réflexes de soûlard. Il retient son pantalon trop grand pour lui d'une main fiévreuse et s'essuie machinalement le nez sur le revers de l'autre. Son tricot déchiqueté et crasseux flotte sur son torse famélique telle une vieille serpillière. Il est pieds nus, avec une épaisse croûte craquelée sur les talons, et ses yeux rongés rappellent deux incisions maladroites dans sa face de spectre»².

مظهره يعكس صورة المشرّد (لباس متسخ، قدمان مشققتان، وعينان غائرتان، ...) ويتولى

(ديب) أيضا مهمة تقديم المعلومات عوضا عن الراوي حول (الباشا)، وهي معلومة جديدة:

«Le Pacha, il aime les hommes, sauf que c'est lui qui a le vent en poupe, si tu permets l'expression. C'est vrai qu'il cogne comme une massue, mais quand il s'agit de ce genre de relations, il est plutôt récepteur qu'émetteur»³.

(الباشا) يحب الرجال بدل النساء، إنه الشاذ.

ويضيف الراوي بعض المعلومات عن شخصية (ابن آدم)، إضافة إلى ما قدمته الشخصية

بنفسها:

«L'homme est un géant emmitouflé dans une sorte de soutane d'une blancheur immaculée. Ses longs cheveux lactescents lui cascaden sur la poitrine, semblables à

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 90.

² - Ibid, P. 91.

³ - Ibid, P. 98.

une coulée de neige. Il a un visage massif diaphane à travers lequel on peut entrevoir les nervures bleues qui le parchementent, et des yeux si clairs que les rayons du jour ricochent dessus comme sur un miroir»¹.

المعلومات الواردة في هذا المقطع حول (ابن آدم) تخص شكل شعره، ملامح وجهه،

نظرته...

«L'inconnu passe une main seigneuriale sur sa barbe avant de laisser son regard azuré taquiner les nuques et défroncer les sourcils autour de lui. Sans crier gare, il rouvre ses bras qui paraissent interminables et s'élance sur un ton homérique qui ne tarde pas à tétaniser l'ensemble de l'auditoire»².

له عيني زرقاوين، وصوت جهوري.

وتولى (نيغوس) السرد ليضيف معلومات للجماعة عن ابن آدم بأنه جاسوس:

«C'est un espion. Si ça se trouve, il a des dossiers sur chacun de nous. Je crois pas aux coïncidences, encore moins aux histoires de voyant. Je suis sûr que c'est un agent. À ta place, je le passerais par les armes sur-le champ»³.

ويعود الراوي إلى وصف (جونبور) الذي أذهله هذا الرجل الوافد (ابن آدم) وأعجب به أيما

إعجاب برائحته الطيبة ومظهره الجميل:

«Junior est estomaqué. De nouveau, il se demande si le bonhomme, qui fleure bon le pré au printemps, n'était pas cette vision qu'il avait eue la nuit où Haroun a rendu l'âme.

Junior fait « wahou ! » en son for intérieur. Il est charmé, séduit, conquis»⁴.

وينقل الراوي حالة (جونبور) في مقطع آخر:

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 140.

² - Ibid, P. 141.

³ - Ibid, P. 148.

⁴ - Ibid, P. 158.

«Toute la nuit, assis sur un baril, Junior a attendu le retour du Musicien en se rongant les ongles. Plus le temps passe, et plus il fléchit sous le poids des mauvais pressentiments. Il s'imagine déjà orphelin. Livré à lui-même. Sans personne avec qui parler. Imperceptible au milieu de ce terrain vague qui lui tourne le dos. Atrocement démuné face à cette ville-ogresse qui, de loin, le nargue»¹.

(جونيور) يحس بالوحدة في انتظار عودة (عاش)، سيطر عليه الهم في هذه الأرض التي أدارت له ظهرها، لقد شعر بالعجز وهو يراقب المدينة التي تتحداه.

يختم الراوي الرواية بسرد معلومات عن (جونيور)، وهو يغرق في ذكرياته، و(عاش) الذي كان يبعده، يرحل إلى المدينة، لن ينساه (جونيور) ذلك - الرجل الأعور - بلحيته الكثيفة وآلة البانجو، وتعود به الذاكرة إلى المدينة وتترأى له صورتها الكاملة ليغرق في بحر من الخيالات عن ذلك الجحيم الذي لا تشبه المدينة ولا يشبه الأرض المقفرة:

«Demain, lorsque Junior se réveillera, Ach sera parti. Sans un mot, sans un bruit il aura juste brisé son banjo contre le rocher avant de se hasarder dangereusement vers la ville. Junior n'oubliera jamais ce borgne avec une grosse barbe et un banjo vieux comme le monde. Il gardera de lui le souvenir d'un type bien, d'un musicien sans âge et sans facéties. Il observera inlassablement la ville; un pays pire que l'enfer, pire que la folie, et Junior ne songera jamais plus à refaire sa vie»².

إن ما لفت انتباهنا، هو سيطرة الطريقة غير المباشرة على التقديم في رواية "ياسمينه خضرا" فمعظم المعلومات المقدمة حول الشخصية وسرد الأحداث مصدرها الراوي، حيث هيمن الراوي على السرد برمته حتى أنه سرد ما يتعلق بعالم الشخصيات.

فقدّم لنا وصفا خارجيا وداخليا للشخصيات، مع التركيز على العالم الخارجي حيث أعطى لبعض الشخصيات ميزات ظاهرية متمثلة في عاهات وعيوب، فألصق الأعور بـ(عاش)، والرافعة

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 186.

² - Ibid, P. 231.

بـ(آيت سترا)، والأصم بـ(هارون)، الانطوائيان بـ(الأخوين زوج)، والمنافق بـ(ديب)، العملاق بـ(كلوفيس...)، صندوق المصائب بـ(ماما)، السكير بـ(ميموزا)، ...

نستخلص أن "ياسمينه خضرا" وظف راويًا من خارج الرواية لسرد الأحداث وتقديم شخصياتها، وانتهج الأسلوب غير المباشر في تقديمه لعالم (عاش) الشخصية الرئيسية. وانتهج الأسلوب المباشر فيما يتعلق بشخصية (ابن آدم) الذي أحدث تغييرا في قرار (عاش) الذي كان ينبذ المدينة وهاهو في الأخير يعود إليها.

وقد أعلن الراوي عن موقفه في الرواية كشخصية من شخصياتها والمتمثلة في شخصية (نيغوس) ذلك الذي يمثل شخصية "العسكري" الحازم المتقاني، الوفي للمكان الذي يتواجد فيه بالحماية والرعاية.

المبحث الرابع: وظائف الشخصية الروائية:

إن الشخصية الروائية تحدد بأفعالها ووظائفها، لهذا يقول فيليب هامون: «فئة من الشخصيات محددة بمجموعة من الوظائف الدائمة، والمواصفات الأصلية، وكذا بتوزعها على النص الروائي بأكمله»¹. والبحث عن وظيفة الشخصية هو الباحث عن منجزاتها داخل المتن الروائي.

وسنحاول تتبع الشخصيات في "إلهة الشدائد" من خلال وظائفها وأفعالها.

نجد الراوي قد أسند وظيفة الرعاية للشخصية الرئيسة في الرواية، حيث تكفل (عاش) صاحب الخبرة والتجربة في الحياة برعاية (جونيور) الساذج، حيث يظل يسدي إليه النصائح ويزجره وأحياناً يوبّخه، حتى يمنعه من الاقتراب من المدينة:

«— Combien de fois je dois te répéter que cet endroit est maudit?»².

«Méfie-toi, Junior. Te laisse pas aller à ce petit jeu»³.

لا يغفل عاش عن متابعة من هو في كنفه، حتى لا يدخل تلك اللعبة القذرة، وهي الاقتراب من المدينة.

وكشف لنا الراوي عن وظيفة (جونيور) في الرواية، حيث أوكّل إليه وظيفة مرافقة الرجل الأعور، صاحب الخبرة (عاش)، ورغم سذاجة (جونيور) إلا أنه يظل يطرح الأسئلة على من يرعاه بخصوص المدينة، ويبدو في صورة الشاب الطموح المتطلع إلى اسكناء المدينة، فضوله يدفعه إلى معرفة كل ما يجري في الجهة الأخرى للأرض المقفرة:

¹ - ينظر: فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص. 51.

² - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 13.

³ - Ibid, P. 13.

«Junior rejoint le Borgne en trébuchant sur les ordures du dépotoir. Il n'est pas content d'avoir été surpris de l'autre côté du terrain vague et il subit cela comme un cas de conscience»¹.

ويضيف الراوي إسناد دور الفضولي إلى (جوننيور) الذي يظل يسأل عن حقيقة الأشياء، إذ ذهب إلى مكان يراقب فيه ذلك الرجل المجهول (ابن آدم)، وهو يجتمع بالناس، ويحاول معرفة سرّ قدومه إلى الأرض المقفرة، ليلتقي به في الأيام المولية وفرحته بذلك:

«C'est avec infiniment d'enjouement qu'il s'est dépêché de rejoindre la plage pour observer l'Homme éternel qui a jeté son dévolu sur un bout de crique, derrière le vieil appontement»².

كما أسند له وظيفة التمرد، الذي مارسه (جوننيور) على من ظلّ يرعاه دوماً، حين هرب إلى المدينة ليترك صديقه وحيداً في همّ ووحشة، إن الذي دفعه إلى التمرد هو الحصار الذي ضرب عليه من جهة، وما سمعه من مواعظ من ذلك الرجل المجهول من جهة ثانية، الذي حل فجأة على الجماعة وعكر صفو أفئدتهم وقلوبهم، لقد أثر هذا الوافد على (جوننيور) ليفرّ من الأرض المقفرة:

«Junior parti, Ach a comme un ver vorace dans la conscience»³.

«Ach s'affaisse alors sur le sable et, les tempes dans les mains, il maudit le jour où ce diable de Ben Adam était venu parmi les Horr troubler les cœurs et les esprits»⁴.

أما وظيفة السلطة فقد أسندت لشخصية (الباشا) الذي بسط سيطرته على الأرض المقفرة:

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 15.

² - Ibid, P. 154.

³ - Ibid, P. 211.

⁴ - Ibid, P. 212.

«le Pacha, qui est le chef parce qu'il gueule plus fort que le tonnerre, est couché sur le dos»¹.

هذه السيطرة والتجبر ازدادت أكثر عندما فقد (الباشا) عشيقه (بيو)، فالكل يحزن لحزن (الباشا)، ولا صوت يعلو فوق صوته:

«— Pourquoi il me fait ça ? geint-il.

La question va talocher l'ensemble des têtes basses sans trouver preneur. Depuis le temps qu'on le subit, on a appris à ne jamais saisir au vol la perche qu'il tend. Le Pacha est capable de prendre n'importe quelle preuve de compassion pour un acte d'insubordination»².

ويضيف الراوي بعض التصرفات التي توحى بسيطرة (الباشا) على جماعة المشردين بالأرض المقفرة:

«Le Pacha boxe dans le vide, shoote dans les cailloux, soulève de la poussière, étrangle une multitude de cous invisibles, renverse un madrier planté sur son chemin. Ses mâchoires roulent dans sa figure comme des poulies»³.

وأسند الراوي وظيفة الحراسة بالأرض المقفرة وفي قصر الرئيس (الباشا) إلى ذلك المشرد (نيغوس) الذي أخفق في الالتحاق بصفوف الجيش بسبب قامته، وآل به الأمر إلى الأرض المقفرة، ليجعل منها مكانا يمارس فيه هواياته العسكرية، فالكل أصبح يهابه:

«Seul Négus demeure imperturbable, bien rangé dans sa guérite»⁴.

«En marchant sur la falaise, avec l'horizon en guise de théâtre opérationnel, Négus a le sentiment de conquérir une contrée à chaque foulée ; son ombre court devant lui telle une garde prétorienne»¹.

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 36.

² - Ibid, P. 71.

³ - Ibid, P. 74.

⁴ - Ibid, P. 70.

«— Hey ! crie Négus en faction dans sa guérite»².

في هذه المقاطع تظهر وظيفة (نيغوس) في حماية القصر، حتى أن جماعة المشردين اقترحوا له منصب رئيس القوات المسلحة، التي تعنى بحراسة الوطن من الأعداء الخارجية، بالإضافة إلى المؤهلات التي تتوفر فيه (الانضباط، الصمود والثبات، التقاني، الصبر).

أما وظيفة الإغواء فقد أسندت إلى شخصية (ماما) المرأة الوحيدة في الرواية، تعيش إلى جانب هؤلاء المشردين بالأرض المقفرة، إنها تثيرهم خاصة عندما تستحم عارية، عندما يرونها يسيل لعابهم، وقد شاهدتهم (جونيور) عدة مرات، وصادف أن كان معه هذه المرة الرجل الحكيم (ابن آدم) ليشرح له معنى المرأة ودورها في هذا المجتمع الرجالي، وإن كان مشهد ماما لا يثيره فإنه ميت:

«... Devine pourquoi ces voyeurs, là-haut, sont en train de se gratter... C'est pas à cause de la gale, et c'est pas à cause des morpions... C'est à cause de Mama. Ils fantasment sur elle. Parce qu'ils ne voient pas la voisine du dépotoir ; ils voient une femme. Si cette femme n'éveille rien en toi, c'est la preuve que tu es mort»³.

أما وظيفة البحث العلمي فأسندت لشخصية (أينشتاين) الذي يظل يبحث في القمامة عن العقاقير الفاسدة، ليجتهد في تكرارها داخل كهفه الذي حوله إلى مختبر، كان يظن أن تلك الخططات هي وصفات مدهشة، ولكنها في حقيقة الأمر تسببت في إبادة الكثير من الكلاب في الأرض المقفرة:

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 135.

² - Ibid, P. 162.

³ - Ibidem.

«Un peu en retrait, dissimulé derrière un buisson, Einstein broie du noir. Le désespoir du Pacha l'indispose. À cette heure-ci, il serait en train de farfouiller dans les poubelles à la recherche de médicaments périmés qu'il s'évertue à recycler dans sa grotte-laboratoire»¹.

وفي مقطع آخر يواصل (أينشتاين) ممارسة إجراء الاختبارات على آخر اختراع علمي

توصل إليه:

«Einstein s'apprête à tester sa dernière trouvaille scientifique. Exhibant d'une main sa seringue remplie d'un liquide nauséabond et, de l'autre, retenant au sol un misérable lézard effarouché, il prie ses témoins d'assister en silence à l'opération»².

إنّ وظيفة (أينشتاين) في الرواية وما شابها من أخطاء أدت إلى قتل الكثير من الحيوانات في الأرض المقفرة، نجد ما يقابل ذلك في واقعنا، إذ يمثل (أينشتاين) نموذجاً لأولئك الأطباء الذين يتسببون في أخطاء طبية قد تؤدي إلى قتل الناس، أو تسبب لهم عاهات مستديمة.

وأُسندت وظيفة الوعظ والإرشاد إلى شخصية (ابن آدم) الذي جاء إلى الأرض المقفرة، وهو صاحب الخبرة والعارف بأحوال المشردين الضالين هنا، جاء ليعيدهم إلى رشدهم ويخلصهم من الحالة المزرية التي هم عليها:

«Je suis venu vous sauver de vous mêmes, vous dire que l'échec relève de la mort, et que tant qu'on est en vie, on a le devoir de rebondir. Regardez ce que vous êtes devenus: des ombres malodorantes, tristes à crever»³.

ويضيف الراوي على لسان (ابن آدم) بأنه صوت خلاصهم:

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 68.

² - Ibid, P. 84.

³ - Ibid, P. 148.

«Je suis la voix de votre salut. Je vous dirai comment remonter la pente, comment vous défaire de cette camisole qui vous retient captifs de la déchéance et du mépris de votre propre personne»¹.

وهو فرصتهم الثانية التي لا تعوض فإن سافر فإنه لن يعود:

«Je suis votre seconde chance, mes frères. Je ne force la main à personne. Je lui dirai comment reprendre goût à la vie»².

مواعظ (ابن آدم) لجماعة المشردين تتعلق بنصحهم بترك الفشل ومعاودة النهوض بعد السقوط، فالفشل منوط بالموت، وبتفكيرهم الذين هم عليه قد أشرفوا على الموت.

سيعلمهم كيفية النجاة من الهوة السحيقة، عليهم أن يواجهوا الواقع وعدم تقبل البؤس لأن ذلك عمل ضد الطبيعة، عليهم أن يقضوا على تقلبات الدهر والانطلاق بخطى ثابتة إلى غزو أحلامهم المصادرة وآمالهم المقصاة، وبفعلهم ذاك سيطوعوا العالم لصالحهم.

وأسندت وظيفة الانعزال لشخصية (بليس) الذي لا يعرف أحد كيف آل إلى الأرض المقفرة، لقد جهز منطقة خاصة به، لا يدخلها أحد، وحصر نفسه فيها وغير مستعد أن يتنازل عنها مهما كان البديل:

«Personne ne sait comment Bliss a échoué sur le terrain vague. Une fois installé, il n'est plus parti nulle part. Il a réussi à se créer un territoire bien à lui où seule une chienne a accès ; un huis clos qui l'enserme avec la voracité d'une camisole et qu'il n'échangerait pas contre un palace»³.

إنّ الانعزال الذي يمارسه (بليس) هو في الواقع يريد أن يحمي حياته بحكم ما تظهر عليه من ملامح توحى بمعاناته الكثيرة في حياته:

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 149.

² - Ibid, P. 150.

³ - Ibid, P. 27.

«Bliss est quelqu'un de secret. Il vivote en marge de tout. Ach, qui a horreur des solitaires, le trouve buté, imprévisible et ingrat. En vérité Bliss n'est pas comme ça, et s'il ne s'implique pas dans la vie des autres, c'est juste pour préserver la sienne»¹.

ويواصل (بليس) ممارسة انزاله حيث لا يريد التدخل في حياة الآخرين فأمرهم لا تخصه

حتى وإن تعلق الأمر بقتل بعضهم البعض:

«— J'ai toujours été clair sur certains points, le Borgne. Les autres, c'est pas mes oignons. Qu'ils foutent le bordel ou qu'ils se tiennent à carreau, c'est du pareil au même. Qu'ils s'entretuent ou qu'ils crèvent de mort naturelle, c'est kif-kif. Je veux rester en dehors de ce qui ne me concerne pas»².

ويوضح انزاله للأعور (عاش) في مقطع آخر:

«— M'en contrefiche, Ach. Moi, j'ai un coin à moi. J'suis peinarde. Si le malheur étend ses vacheries jusqu'à moi, tant pis. Je ramasse mes chiens et j'vais ailleurs. Je ne veux rien, n'exige rien, n'attends rien. Ce que je possède, je l'ai emprunté au dépotoir. S'il me faut le restituer, y a pas de problème. Les routes sauront me rendre ce que les jours me prennent»³.

إنّ وظيفة (بليس) في الرواية تنطبق على فئة من واقعنا حيث أصبح كل شخص يعيش

لنفسه، هروبا من المشاكل ومخالطة الناس، لأن الثقة تراجعت بسبب المادية التي غرقت فيها

المجتمعات الحديثة، حيث ضاعت المبادئ والقيم الإنسانية الرفيعة.

وأُسندت وظيفة النفاق لشخصية (ديب) الذي يضمّر الحقد والشر ويظهر عكس ذلك، خاصة

في ذلك الموقف الذي اصطنعه أمام الرئيس (الباشا) وبحضور الجماعة الذين كانوا يعرفون نفاقه،

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 53.

² - Ibid, P. 85.

³ - Ibidem.

حيث تظاهر بالحزن والتأثر لهروب (بيبو) عن عشيقه (الباشا)، ولكنه في حقيقة الأمر، هو فرح وسعيد بذلك:

«Sur le flanc gauche du Palais, Dib, un grand échalas au nez crochu, a le visage dans les mains et feint le catastrophé. En réalité, il surveille sournoisement le patron à travers ses doigts écartés ; chaque fois qu'une lueur de tristesse fulgure dans les yeux du chef, il se trémousse douloureusement pour montrer combien il compatit. Tout le monde sait qu'il n'a pas plus de cœur qu'un scorpion»¹.

إن ذلك النفاق والتصنع الذي يظهره (ديب) أمام الباشا ما هو إلا حيلة ورغبة منه في الحصول على مكان (بيبو) لدى (الباشا):

«C'est qui, Pipo ? La mer à boire ? La fin du monde ? La catastrophe du siècle? C'est qu'une brebis galeuse pas foutue de se torcher seule. Pourquoi on est obligés d'être malheureux parce que Pipo s'est barré ?... Il est parti ? Bon débarras !...

— Et nous, tiens ? On compte pour des prunes ? Le Pacha ne trouvera pas meilleur sujet que moi»².

إن النفاق الذي نجده عند شخصية (ديب)، ينطبق على شريحة من المجتمع، حيث تقتصر دور الولاء المزيف، خاصة إذا تعلق الأمر بالمسؤولين، ويحاول أولئك بنفاقهم التقرب من الرئيس بشتى الوسائل حتى ولو كان ذلك على حساب أعراضهم.

وأسندت وظيفة السكرير لشخصية (ميموزا) صديق (ماما)، الذي بسبب فعله هذا، ظل ينال سخرية جماعة المشردين في الأرض المقفرة، بالإضافة إلى حالته المزرية التي آل إليها بسبب سكره المتواصل إلى حد الإدمان:

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 67.

² - Ibid, P.P. 95-96.

«Mimosa est un soûlard permanent qui fait régulièrement sur lui»¹.

«Mimosa est certes sobre – ce qui est, en soi, une sacrée performance –, mais il garde ses réflexes de soûlard»².

وأُسندت وظيفة الإسكافي لشخصية (باباي) الذي كان مع جماعة المشردين في الأرض المقفرة، يصلح لهم أحذيتهم، ولكن لسوء حظهم، غادر (باباي) إلى المدينة، ذهب إلى هناك لإحضار بعض مستلزمات مهنته، إلا أنه لم يعد:

«Aujourd’hui, Babay est cordonnier. La dèche a ses héritiers aussi»³.

«— Et Babay, tiens. C’était un chic type, Babay. Le plus gentil cordonnier de la Terre. Il était allé en ville chercher de la glu et des clous pour nos chaussures. Juste de la glu et des clous. Il ne demandait pas la lune, putain ! Il est pas revenu, et depuis nos savates prennent l’eau et on est obligés de rafistoler nos semelles avec des bouts de lacet...»⁴.

ومما سبق تناوله يمكن القول إن هذه الوظائف مهما اختلفت فهي صادرة من الشخصيات الروائية، لأن الشخصيات حتى تقوم بأفعالها، إنما تقوم بذلك بسبب تدفعها إلى فعل ما تفعل⁵.

لاحظنا توافق مختلف الوظائف مع الملامح الداخلية للشخصيات، حيث ساهمت تلك الأحداث المتعددة في تحديد الدلالات والأبعاد الفنية والجمالية للبنية السردية، كما كشفت عن علاقة الشخصيات بواقعها وزمانها ومكانها، وباحت الشخصيات بعذاباتها وتطلعاتها.

ونخلص في نهاية هذا الفصل إلى أن الشخصية الروائية، لا تسلم نفسها للقارئ من بداية القصة، بل هي عملية تجميع لعناصر التجلي النصي (الاسم، الموصفات، الوظائف)، وهي وحدات

¹ - Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes, P. 58.

² - Ibid, P. 90.

³ - Ibid, P. 81.

⁴ - Ibid, P. 207.

⁵ - ينظر: بمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي. دار الفارابي، بيروت، ط2، 1999. ص. 51.

مبنوثة على امتداد المتن الروائي، تملك القدرة على خلق مستوى أعلى يرتقي بها إلى مستوى الصورة المتكاملة لدى المتلقي.

الخلافة

الخاتمة:

تتصرف خاتمة هذا البحث إلى ترصد النتائج المتوخاة لهذه الدراسة التي تستهدف الكشف عن ماهية الحلول الإجرائية الناجعة لمقاربة الشخصيات الروائية في رواية "إلهة الشدائد" من جميع جوانبها. ولهذا السبب تعاملنا مع النص بشيء من الحذر في تطبيق مقاربات "فيليب هامون"؛ إذ يوشك الالتزام الحرفي بتعاليمها أن يسلب الرواية تألقها الفني، وروحها الإبداعية، ويختزلها في مجموعة من الوظائف والعوامل والمفارقات، ولهذا اعتمدنا على مبدأ عدم الفصل بين الشكل والمضمون، واعتبار الرواية وحدة فنية منصهرة في بنية فنية متكاملة.

أوصلتنا هذه الدراسة لرواية "إلهة الشدائد" لياسمينه خضرا إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- يمكن القول أن "إلهة الشدائد" نموذج روائي متميز من حيث المتن الحكائي، ومن حيث البنية السردية. فقد اختار الكاتب شخصياته بإتقان، فعلى الرغم من إيديولوجيته الحاضرة والمكتشفة، إلا أن عناصر التخيل الفني في الرواية كانت أقوى.

- فضاء الشخصيات في "إلهة الشدائد" لم يكن مجرد أبعاد فراغية، بل تحول بوساطة الانزياح اللغوي إلى طاقة شعرية ودلالية تسهم في إبراز رؤى الكاتب.

- كما أن فضاء الشخصية اتسم بالسكونية، ولم تتأثر حركيته وديناميته إلا بوجود علاقة حميمة أنتجها عنصر الاحتكاك والتواصل بين الشخصيات المتحركة داخله، والتي ترتقي إلى فعل لغوي منتج، يفسر طبيعة الشخصية في تفكيرها ونمط حياتها.

- لقد اتخذت "إلهة الشدائد" من ثنائية (الأرض المقفرة، المدينة) المرتكز الذي أقيمت عليه مختلف الأحداث والوقائع.

- لم تبرز فضاءات الإقامة الاختيارية بشكل مكثف، مما يوحي للقارئ بدلالات التشرّد التي أصبحت قيمها لصيقة بكل فضاء نستقرئ بنيته، وهذا ما يفسر خضوع الوصف لمنظور الراوي من جهة وإلى طبيعة النص المقروء من جهة أخرى، حيث يتنافى الشعور بالحماية والألفة التي بإمكان (البيوت) توفيرها في ظل زمن المادية الزائفة.

- أما الوصف بنوعيه الداخلي والخارجي، فقد كشف معالم واضحة في ظاهرها، ومعقدة من داخلها، إذ ساهم في استبطان الذات والوجدان الإنساني، وفهم ملامحه العميقة التي تظهر جمالياته في هذه المفارقة، والتي يبرز من خلالها الجمال الروحي الحقيقي الذي تعكسه الصورة الخارجية. إذ كوّناً صورة عن فئة تعيش الجوع والتشرّد في زمن طغت المادة على الأخلاق والمبادئ والقيم الإنسانية.

- في تسمية الروائي للشخصيات انكشفت لعبة اختيار الأسماء، فالروائي لم يسم الشخصيات اعتباطاً أو عبثاً، بل سماها انطلاقاً من فكرة اعتبار أسمائها دوالّ تحيل على مرجعيات تدخل في بناء الشخصيات، فجاء بعضها محمّلاً بدلالات دينية، وأخرى ذات محمولات تاريخية، وأخرى ذات دلالات ثقافية، إذ ألفينا أن بعض الأسماء لا ينطبق دالّها على مدلولها، كما ألفينا أن بعض الأسماء لا تتطابق دلالاتها اللغوية مع دورها التخيلي بل تعارضه، وتلك عملية مقصودة من المؤلف لينقل إلينا من خلال هذا التعارض ما نعيشه في هذا الزمن ومع هذه المدنية التي على الرغم من تطورها إلا أنها شرّدت الإنسان وجردته من إنسانيته، بل قتلته بسلاحه.

- أمّا التقديم المباشر الذي تم عن طريق الشخصيات فكان تعريفاً بتغيراتها النفسية والاجتماعية وفق أبعاد التجربة التي تمنحنا قوة إدراك الذات لذاتها، مع التقديم الغيري من طرف

الراوي الذي ميز في تقديمه شخصيات بسيطة ذات سلطة متجذرة في ماضيها تبحث عن وجودها في هذا العالم الرحب، أما في تقديم الشخصيات لبعضها البعض فكشفت لحدّ بعيد عن أعماق التجربة الإنسانية التي تفيض حضوراً وغياباً.

- لا تتحقق بنية الشخصية لحظة بداية المسار السرديّ، بل تتشكل من وحدات سردية مبنوثة على طول المتن الروائيّ، يتكفل القارئ بتجميعها حتى تكتمل الشخصية الروائية تركيباً ودلالة.

- سمحت لنا عناصر التجلّي النصّي [الأسماء، الموصفات، الوظائف] بتشكيل السمة الدلالية للشخصية ضمن سياق النصّ الروائيّ.

- كانت الوظائف المسندة للشخصيات متعددة الأوجه، متباينة الأبعاد، لكن هذه التعددية استقطبت قيماً كثيرة في فهم ماهية الشخصية، توجهاتها، أحلامها، أبعادها السيكلوجية والسوسيولوجية، وحوارها مع الآخر انطلاقاً من ذاتيتها، إذ شكلت الشخصية بكل هذه الأبعاد غاية جمالية تحققت في انصهار الوجود مع الذات، الأنا مع الآخر لتجسد مفارقات الحياة.

أخيراً وبعد هذا الجهد المتواضع، الذي حاولنا من خلاله توضيح بنية الشخصية داخل الرواية والتفاعل القائم بينها وبين المكونات الأخرى وخاصة الفضاء، وما مدى مساهمتها في عملية الشكّنة لخلق انسجام وتكامل يؤدي إلى تشكيل معمارية العمل الروائيّ.

فأنا لا أزعّم أنّي قد أحطت بهذا العنصر البنائيّ علماً، وهو غاية في الدقة والتعقيد والصعوبة وإنما أرى أنّ باب البحث فيه مازال مفتوحاً، ويظلّ مفتوحاً بقدر عدد النصوص الروائية المتواجدة في الساحة الأدبية.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم، برواية ورش.

أولاً: المصادر

- 1) Yasmina Khadra, l'Olympe des infortunes. Ed Média-Plus, Constantine, Algérie, 2010.
- 2) ياسمينه خضراء، إلهة الشدائد (رواية)، ترجمة نرمين العمري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2011.

ثانياً: المراجع

- 3) إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الأفاق، الجزائر، ط1، 1999.
- 4) إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، (د.ط)، 2000.
- 5) إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، عمان، الأردن، (د.ط)، 2003.
- 6) أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي: نشأته وتطوره وقضاياها، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 2007.
- 7) بسام بركة وآخرون، مبادئ تحليل النصوص الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، القاهرة، ط1، 2002.

- 8) ثناء أنس الوجود، قراءات نقدية في القصة المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 2000.
- 9) حسن الأشلم، الشّخصيّة الروائيّة عند خليفة حسين مصطفى، مجلس الثقافة العام، ليبيا، ط1، 2006.
- 10) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشّخصيّة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان/ الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009.
- 11) حفناوي بعلي، أثر الأدب الأمريكي في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، (د.ط)، 2004.
- 12) حميد لحمداني، بنية النص السردية، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان/ الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000.
- 13) دليلة مرسلتي، وأخريات، مدخل إلى التحليل البنيوي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
- 14) رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط2، 2011.
- 15) زهرة ديك، ياسمينه خضراء، هكذا تكلم.. هكذا كتب، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2013.
- 16) سعيد بنكراد، سيمولوجيّة الشخصيات الروائيّة (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة نموذجاً)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003.
- 17) سعيد يقطين، الكلام والخبر، (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان/ الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.

- (18) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التنبؤ)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان/ الدار البيضاء، المغرب ، ط3، 1997.
- (19) سمر روجي الفيصل، الرواية العربية البناء الرؤية، مقاربات نقدية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، (د.ط)، 2003.
- (20) سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، مكتبة الأسرة، القاهرة، (د.ط)، 2004.
- (21) الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، (د.ط)، 2000.
- (22) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.
- (23) طه وادي، الرواية السياسية، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة، ط1، 1996.
- (24) عبد الرحمان منيف، الكاتب والمنفى، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1992.
- (25) عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط2، 1996.
- (26) عبد القادر أبو شريفة وآخرون، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط3، 2000.
- (27) عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، دار الكتاب العربي، الجزائر، (د.ط)، 2009.
- (28) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، دار الغرب للنشر والتوزيع، (د.ط)، وهران الجزائر، (د.ت).
- (29) عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس، (د.ط)، 1998.

- (30) محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.
- (31) محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، (د.ط)، 2005.
- (32) المقري (أحمد بن محمد علي الفيومي) المصباح المنير، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، 1987.
- (33) مها حسن القصراري، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.
- (34) هيثم الحاج علي، الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
- (35) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1999.
- (36) يوسف حطيني، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، (د.ط)، 1999.

ثالثاً: المراجع المترجمة

- (37) أ. أ. مندلاو، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1997.
- (38) تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1998.

- (39) جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح الجهم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سورية، (د.ط)، 1977.
- (40) دومينيك مونقانو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.
- (41) رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 1998.
- (42) روبرت شولر، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1994.
- (43) الشكلاونيوس الروس، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب/ مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982.
- (44) عائدة بامية أديب، تطور الأدب القصصي في الجزائر (1925-1967)، تر: محمد صقر، الديوان الوطني للمطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1982.
- (45) غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط5، 2000.
- (46) فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار، سورية، ط1، 2013.
- (47) والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، (د.ط)، 1998.

رابعاً: المراجع الأجنبية

- 48) Dumortier, JL et Plasanet Fr, Pour lire le récit, Ed Ducolot, Paris, 1980.
- 49) Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in poétique, Edition du seuil, Paris, 1979.
- 50) Tzvetan Todorov, les Catégories du récit littéraire, Edition du seuil, Paris, 1981.

خامساً: المعاجم والموسوعات:

• العربية:

- 51) ابن منظور، لسان العرب، المجلد السابع، دار صادر، بيروت- لبنان، 1975.
- 52) أحمد حسن الزيات وحامد عبد القادر ومحمد علي النجار وإبراهيم مصطفى، المعجم الوسيط، ج2، (الشخصية)، مطبعة مصر، القاهرة - مصر، 1960.
- 53) جبران مسعود، الرائد (معجم لغوي عصري)، المجلد الثاني، دار العلم للملايين، بيروت ، لبنان، ط5، 1986.
- 54) الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق: د. مهدي المخزومي ود. إبراهيم السامرائي، ج4، دار الهلال ومكتبة الهلال، مكتبة المعاجم والغريب والمصطلحات، قرص مدمج.
- 55) الرّازي، مختار الصحاح، تحقيق: محمود خاطر، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، طبعة جديدة، 1995.

(56) الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: د. حسين نصار، ج18، سلسلة

التراث العربي، مطبعة حكومة الكويت، 1969.

(57) مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة

البيان، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

(58) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، دار المعارف، مصر، 1972.

(59) نخبة من الأساتذة والمتقنين، الموسوعة العربية العالمية، ج14، مؤسسة أعمال

الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض - المملكة العربية السعودية، 1999.

• الأجنبية:

(60) Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Ed du seuil, Paris, 1972.

سادسا: الدوريات والمجلات والرسائل الجامعية:

• الرسائل الجامعية:

(61) رشيد بن مالك، السيميائية بين النظرية والتطبيق، رواية نوار اللوز نموذجًا، تلمسان،

1995. رسالة دكتوراه لم تنشر.

• المجلات:

(62) التبیین، مجلة ثقافية إبداعية تصدر عن الجاحظية، العدد 10، الجزائر، 1999.

(63) المبرز، مجلة أدبية فكرية، ع11، الجزائر، 1998.

(64) مجلة المحتوى الأدبي، (شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب) السنة الخامسة

والثلاثون، العدد 434، دمشق، سورية، حزيران 2007.

(65) مجلة المعنى، العدد 2، منشورات المركز الجامعي، خنشلة، الجزائر، جويلية 2009.

سابعا: المواقع الإلكترونية:

(66) <http://www.saidbengrad.net/index.htm>

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

أ/د	المقدمة
9	المدخل
10	أولاً: نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية.....
19	ثانياً: عن المؤلف والمؤلف.....
24	الفصل الأول: الشخصية الروائية.....
25	المبحث الأول: تعريف الشخصية لغة واصطلاحاً.....
29	المبحث الثاني: مفهوم الشخصية في النقد المعاصر.....
29	1- الشخصية في الكتابة الروائية.....
30	2- الشخصية في النقد المعاصر.....
31	1-2 - الشخصية عند فلاديمير بروب.....
32	2-2 - الشخصية عند إتيان سوريو.....
33	3-2 - الشخصية عند الجيرداس جوليان غريماس.....
36	4-2 - الشخصية عند تزفيتان تودوروف.....
39	5-2 - الشخصية عند كلود بريمون.....

42	 6-2 - الشخصية عند فيليب هامون
46	 المبحث الثالث: علاقات الشخصية الروائية
46	 أ. الشخصية والراوي
50	 ب. الشخصية والزمن
56	 ج. الشخصية والمكان
61	 المبحث الرابع: محددات الشخصية عند فيليب هامون
64	 1- مدلول الشخصية
64	 2- مستويات وصف الشخصية
65	 3- دال الشخصية
68	 الفصل الثاني: فضاء الشخصية في "إلهة الشدائد"
69	 المبحث الأول: الفضاء الجغرافي
75	 المبحث الثاني: الفضاء النصي
81	 المبحث الثالث: الفضاء الدلالي
84	 المبحث الرابع: الفضاء كمنظور أو كرؤية
85	 1- الراوي < الشخصية
86	 2- الراوي = الشخصية
89	 3- الراوي > الشخصية

93	الفصل الثالث: بنية الشخصية في "إلهة الشدائد".....
94	المبحث الأول: وصف الشخصية الروائية.....
94	1- الوصف الخارجي.....
99	2- الوصف الداخلي.....
106	المبحث الثاني: اسم العلم الشخصي.....
106	1- المرجعية الحقيقية الفعلية للاسم.....
109	2- مدى تطابق الدلالة اللغوية للاسم مع الدور التخيلي.....
110	3- تحولات الاسم.....
113	المبحث الثالث: طرائق تقديم الشخصية الروائية.....
113	أ- المقياس الكمي.....
119	ب- المقياس النوعي.....
119	1- التقديم المباشر.....
124	2- التقديم غير المباشر.....
135	المبحث الرابع: وظائف الشخصية الروائية.....
145	الخاتمة.....
149	قائمة المصادر والمراجع.....
158	فهرس الموضوعات.....