الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الأمير عبد القادر
للعلوم الإسلامية
قسنطينة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية
شعبة اللغة العربية والدراسات القرآنية

الرقم الترتيبي:.....

رقم التسجيل:.....

أثر الواقعية الاشتراكية في روايات الطاهر وطار

بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية والدراسات القرآنية

إعداد الطالب:

باسم بسطال

إشراف الأستاذ الدكتور:

حسن كاتب

لجنة المناقشة:

	الإسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية
الرئيس	محمد العيد تاورته	أستاذ محاضر	جامعة منتوري
المقرر والمشرف	حسن كاتب	أستاذ محاضر	جامعة منتوري
العضو	جمال شوالب	أستاذ محاضر	جامعة الأمير عبد القادر
العضو	عبد القادر داخي	أستاذ محاضر	جامعة باتنة

المناقشة يوم: 22/ 05 / 2004 م

الموافق لـ: 02 / 04 /1425 هـ

السنة الجامعية2004/2003

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الأمير عبد القادر
للعلوم الإسلامية
قسنطينة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية
شعبة اللغة العربية والدراسات القرآنية

الرقم الترتيبي:.....

رقم التسجيل:.....

أثر الواقعية الاشتراكية في روايات الطاهر وطار

بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية والدراسات القرآنية

إعداد الطالب:
باسم بسطال

إشراف الأستاذ الدكتور:
حسن كاتب

السنة الجامعية 2004/2003

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الإهداء

إلى والدي الكريمين عرفانا لهما بمودتهما لي وحبهما إياي وتقديرا لمجهوداتهما

المبذولة رعاية وعناية

إلى جدي وجدتي وعمتي وإخوتي كافة

إلى روح الدكتور نجيب الكيلاني طيب الله ثراه

" قد نحاول على ضوء الشمعة فنحصر نورها، ولكننا لا نستطيع أن نذهب

ضوء الشمس، ولو أقمنا له ستائر من حديد "

"الموقع الطبقي لبطوش، هو الذي يمنع من الخيانة المطلقة أو التردي النهائي"

الطاهر وطار. العشق والموت في الزمن الحراشي. ص 198.

" إن أكبر دعليز، تواجهه الفلسفات والأيديولوجيات هو الطبيعة البشرية "

الطاهر وطار. الشمعة والدعاليز. ص 25.

شكر وتقدير

"رب إني لما أنزلت إلي من خير فقير"

أشكر كل من ساعدني في إنجاز هذا البحث سواء أكان ذلك من قريب أم من بعيد، وأجمع عناء المحاماي وتردده عليه، أساتذة وطلبة وعمال مكتبات ودور نشر وغيرها، وأخص الأستاذ الدكتور محمد العيد تاورته بالذكر لأنه أكمل حلقتين من الخطاب الروائي الذي كان ينقصني، وإني شاكر له فضله و عطاءه. إضافة إلى كونني استفدت كثيرا من مناقشاتي معه بجامعة منتوري. كما لا أنسى عون أستاذتين فاضلتين هما: الأستاذة آمال لوائي و الأستاذة سكينة قدور اللتان ساعدتاني على البحث في هذا الموضوع منذ كان فكرة حتى استوى بحثا، وقد فتحتا لي مكتبتيهما، لآخذ منهما ما أحتاج إليه. وهناك أيضا أساتذة كرماء كانوا دائما يشجعانني و يحثانني على الإكثار من القراءة، لتحصيل الأدوات اللازمة و الضرورية لإنجاز هذا البحث وهما: الأستاذ الدكتور [illegible] الأستاذ ناصر لوحيشي، فكانا يدعوانني إلى بذل الوقت و النفس في القراءة، كلما أخلدت إلى الراحة.

فلهم جميعا مني جزيل الشكر والتقدير.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مقدمة

جامعة الأزهر عبد القادر للعلوم الإسلامية

مقدمة

قليلة هي البحوث الأدبية التي تناولت علاقتنا مع الآخر، تأثيرا وتأثرا، ولعل أفضلها هي تلك الدراسات التي تكشف عن قيمة الذات في معرفة الآخر؛ حيث تبين مكانة هذه الذات عند الآخر، والعكس، كما تقيم فعالية الذات وحوارها مع الآخر في المثال الأدبي الروائي خاصة. أين نحن من الآخر؟ وما هو تأثيره علينا؟

من هنا تأتي أهمية هذا البحث، من جهة كونه يكشف عن غائب مسكوت عنه كفيل بأن يعطينا درجة الإتباع والابتداع. ومدى سيطرة أحدهما علينا دون الآخر في الخطاب الأدبي الروائي الذي أصبح يحتل المنزلة الرفيعة أمام باقي الأجناس الأدبية الأخرى.

إذا تنطلق هذه الدراسة لإعادة النظر في جدلية العلاقة بين الخطاب الروائي العربي والخطاب الروائي الغربي، بوصف هذا الأخير قد مارس تأثيرا على الأول. ولما كان تتبع هذا الأثر في الأجناس الأدبية كلها من خلال دراسة واحدة ضربا من المستحيل، ارتأينا أن نجعل الرواية نموذجا لهذه الدراسة، لكونها تمتاز عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى بعدة خصائص:

أولا: تمثل الرواية مجتمعا بكامله يتحرك ويتكلم، نقرأ وعي أشخاصه في تقنياته (السرد، الزمن ، الفضاء، الأبعاد الفكرية و الاجتماعية)، وهو ما يتيح لنا فرصة أكبر لملاحظة هذا التأثير. على العكس من ذلك في المسرحية التي لا تكاد تبرح مكانها، بل تظهر فيها أنواع الوعي من خلال الكلام، لكن مكانها ثابت غير متحرك، وهو مما ينقص من منزلتها؛ من حيث كونها مدونة للدراسة. أما القصة فلا تتناول قطاعا بشريا عريضا، وإنما تكتفي بضيق المساحة المخصصة للكتابة، فتنتج وجود اجتماعيا محدودا يؤثر بدوره على الوعي بأشكاله. الشيء نفسه يقال عن الشعر، بل هذا الأخير يكتفي بالإشارة والإيحاء دون التفصيل والتفسير، وهو الأمر الذي يجعل الشعر بعيدا عن الوصف، ويؤدي ذلك إلى عدم ظهور بوادر التأثير والتأثر.

ثانيا: السيطرة التي تمارسها الرواية على باقي الأجناس الأدبية الأخرى من حيث الشيوع والتأثير؛ حيث إننا لو بحثنا في علاقتنا مع الآخر الغربي لوجدنا أنفسنا أكثر تأثرا به في مجال الرواية خاصة إذا ربطنا هذه الأخيرة بالمذهب الواقعي الذي نشأ في أوربا كخلاصة أفكار تبلورت و تحددت مفاهيمها من الواقع المعيش.

فبعد سيادة المذهب الكلاسيكي- الذي ارتبط بالمسرحية والشعر خاصة- مرحلة زمنية غلب فيها العقل في حكمه على الأشياء، ضاقت نفوس بعض الأدباء بهذه الحدود المنطقية الجافة، أرادوا بعدها التخلص من سيطرة العقل وربقته، فكانت الرومانسية بديلا ارتضاه بعضهم يعنى بالوجدان أكثر من العقل.و نتيجة لإفراط الرومانسية في بحثها النفس وانكفائها على نفسها بعيدا عن الواقع المؤلم؛ حيث لم تعن بمشاكل المجتمع، و لم تحاول سبر أغواره والاعتناء بمشاكله نادى بعضهم بضرورة دخول الفن إلى المجتمع والتخلص من الرؤية الأحادية الفردية.

من هنا أخذت إرهاصات المذهب الواقعي تتحدد شيئا فشيئا؛ إذ دعا بعدها الأدباء إلى تناول القضايا الاجتماعية برؤية فنية جمالية، وهذا ما أدى إلى تنوع تصورات الأدباء ورؤاهم حول بعض القضايا. لذلك كان للواقعية اتجاهات ومذاهب باختلاف الرؤى والتصورات؛ فنادى الأديب الفرنسي "بلزاك" بالواقعية الأوربية (النقدية) التي تعرض قضايا المجتمع

برؤية فنية نقدية، تكتفي بتصوير المشاكل ونقدها دون الثورة عليها. كما نادى الأديب الروسي" مكسيم غوركي" بضرورة ربط الأدب بالمشاكل الاجتماعية خدمة للطبقات الفقيرة الكادحة.

خلافا لما سبق نجد الروائي الفرنسي الآخر "إميل زولا" قد ربط الأدب والفن بالوراثة والبيولوجيا، بوصف الإنسان ميدانا للأدب الواقعي، فهو يرث الخصائص الوراثية من والديه؛ حيث لهذه الأخيرة دور في توجيه الأدب.

فالأبعاد السياسية والاجتماعية التي كانت سببا في ظهور الواقعية النقدية هي المشاكل التي نتجت وبرزت في المجتمع الأوروبي الـــذي واكبته الثورة الصناعية، وتلتها الواقعية الاشتراكية التي جسدت مأساة الإنسان نتيجة لهذه الثورة الصناعية واستغلال الإنسان لأخيه، وارتبطت بالواقع المادي والطفرة المالية التي حاقت بالمجتمع الأوروبي.

أمـــا الواقعـــية الطبيعية عند "إميل زولا" فلم يكن لها صدى كبير في المجتمع الأوروبي، لأنها ارتبطت بتطور العلوم البيولوجية في حياة الإنسان، وتأثير ذلك على تصرفاته وسلوكه إزاء مجتمعه. وقد برزت الواقعية الاشتراكية من بين الواقعية النقدية والطبيعية لارتباطها بمشاكل الإنسان المادية، وتعبيرا عن روح الحضارة الغربية، وانتشرت انتشارا واسعا، وتبناها كثير مـــن الأدبـــاء والنقاد في أقطار أوروبا في بادئ الأمر، ثم انتقلت إلى العالم العربي والإسلامي، وأثرت فلسفتها الاشتراكية في تصـــورات الأدبـــاء، فانطلقوا يبدعون داخل هذه الفلسفة، وهذا ما شجعني لطرق هذا الموضوع، ليس من جانبه النظري الوصفي التاريخي؛ وإنما من جانبه النقدي التحليلي وأثر هذه الرؤية في العمل الأدبي.

إذا كان السبب السابق واحدا من مجموعة أسباب كثيرة دعتني إلى طرق هذا الموضوع، فإن دواعي اختياري للرواية من بين الأجناس الأدبية الأخرى هو ارتباطها أكثر من غيرها بالواقع؛ حيث نجد الأديب فيها نفسا طويلا لطرق مشكلات الحـــياة والغوص في تحليلها، هذا من جهة. إضافة إلى أسباب أخرى منها سيادة المذهب الواقعي في أغلب النصوص الروائية لكونـــه يعتمد على الواقع المعيش لتحليل بعض المظاهر الاجتماعية المرضية التي تغزو المجتمع، ومع دخول الفلسفة المادية إلى مجتمعات العالم العربي بعد حصولها على استقلالها انبثقت حركة ثقافية تبنت هذه الأيديولوجية.

كمـــا أن هذا المذهب الأدبي (أي الواقعية الاشتراكية) الذي شاع ودرس -في معظمه- دراسة وصفية تاريخية لا دراسة موضوعية جادة، وذلك بتحليل بعض النصوص ونقدها.

بعـــد اطلاعي على الرواية الجزائرية التي تبنت هذا الخط وقراءتي المركزة لها وجدت أثرا بارزا لهذا النوع من الواقعية في أغلب النصوص الروائية، وغدا تأثيره على تصورات روائيينا واضحا وبارزا منذ مطلع السبعينيات.

هـــذا -ربما- يكون مبررا موضوعيا لدراسة هذا النوع من الواقعية، وكان من الممكن أن تكون دراستي شاملة لأثر الواقعية الاشتراكية في الرواية العربية المعاصرة، إلا أن أسبابا دعتني لأن أكتفي بحصر هذا التأثير في الرواية الجزائرية ومن أهمها:

أولا: صـــعوبة دراســـة هذا التأثير في كل الأقطار العربية والإسلامية ؛ حيث نجده ممتدا ومتفرقا في معظم الإنتاج الـــروائي العربي، فكان أثره واضحا وبارزا في أعمال عبد الرحمن مجيد الربيعي وغائب طعمة فرمان في العراق، وحنا مينة في سوريا، ويوسف القعيد في مصر، والطاهر وطار في الجزائر على سبيل المثال.

ثانيا: سهولة الاتصال بالأعمال الروائية الجزائرية لتوافرها ووجودها دونما عناء تقريبا، فكان تأثيرها بسبب انتشارها.

ولو رجعنا إلى تاريخ الواقعية الاشتراكية وانتشارها و[illegible] لوجدنا شخصية بارزة أسست -مع [illegible] لهذه الواقعية هي "الطاهر وطار".

من هذا المنطلق، وبعد قراءة رواياته انصب عليه اهتمامي، وارتضيته موضوعا لدراستي دون غيره، ويرجع ذلك إلى:

أولا: كون الطاهر وطار رائدا للواقعية الاشتراكية في الجزائر، وإن سبقه من حيث المجال الزمني عبد الحميد بن هدوقة، إلا أن هذا الخط لم يتبلور فنيا إلا بأعمال الطاهر وطار الروائية، وكأن ولادة الواقعية الاشتراكية مقرونة بأعماله

ثانيا: بروز الخصائص الفنية لهذا المذهب في روايات الطاهر وطار أكثر من سابقه، وبذلك عد مؤسسا في هذا المجال

ثالثا: التزام الطاهر وطار بهذه الواقعية في جميع أعماله؛ حيث سعى لتجسيد هذه الواقعية أكثر من غيره.

رابعا: يكون خطاب الطاهر وطار الروائي قد حقق سعة زمنية كبيرة؛ من حيث طوله الذي تجاوز به كل منافسيه الذين حاولوا معه الدخول في هذه الفلسفة؛ إذ لم يعمر خطاب ابن هدوقة طويلا موازاة مع صاحبه، و لم يكن له امتداد إلى هذه السنوات -سنوات التسعينيات خاصة-، وهو ما يجعله مبتورا منها، الشيء الذي يجعلنا نتوقف في اتخاذ روايته نموذجا لدراستنا، خصوصا أن هذه الروايات تعبر عن إبداع السنوات الأولى من السبعينيات وتقف عندها ولا تتجاوزها، مما يمنع حكمنا النقدي في ظل هذه المتغيرات التي عرفها المجتمع الجزائري شيئا غير ذي بال.

إضافة إلى أن خطاب عبد الحميد بن هدوقة وجد من يأخذه بالتناول؛ وهو ما قام به عمرو عيلان في رسالته للماجستير تحت عنوان " الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي" تعرّض فيها لقيمة بنية الرواية في تشكيل الوعي وتأثير ذلك على السرد والزمن والفضاء.

إذا كان عبد الحميد بن هدوقة قد أرسى خطابه على سنوات السبعينيات وتأثير إبرازاتها، فإننا نجد روائيا آخر هو: واسيني الأعرج" الذي اتكأت أعماله على السنوات الأخيرة تحديدا (التسعينيات)، الشيء الذي يجعلنا نهتم بهذه السنوات وننسى بداية بروز الخطاب الواقعي ونموه وسط المجتمع. أضف إلى ذلك أن خطابه الروائي درس دراسة مستفيضة من قبل الباحث "نور الدين سليني" في رسالته للماجستير بعنوان"تيمة الجنس في خطاب الروائي واسيني الأعرج بين الوعي الفائق والممكن والزائف"؛ حيث تعرض لجوانب كثيرة ذات أهمية بالغة في ظل تحولات المجتمع وتغيراته التي طرأت عليه.

هذا الأخير كان سببا في عدم تطرقنا لخطابه. كما لا ننسى روائيا آخر هو "رشيد بوجدرة" الذي واكب التغيرات الأولى في سنوات السبعينيات، لكننا نشهد غيابه في سنوات التسعينيات، زيادة على كون إبداعاته مكتوبة باللغة الفرنسية كتبها بعيدا عن المجتمع وملابساته المعيشية.

من الأسباب السابقة لم يبق لنا ممن نتخذه نموذجا لهذه الدراسة إلا الطاهر وطار الذي يعد خطابه قائما على مرحلتين متغايرتين من حياة الشعب الجزائري، بين السبعينيات وهي ما تشكل انطلاق الخطاب، ونهاية التسعينيات وتعبر عن ذروة الخطاب الواقعي.

من كل ما تقدم، خالجتني أسئلة متعددة، وساورتني دوافع كثيرة لم أجد لها تفسيرا عند أكثر النقاد، وتتمثل في أن أثر المذهب الواقعي الاشتراكي واضح، وبصماته جلية في روايات الطاهر وطار، وهذا لا ينكره أحد. فهل هذا التأثير انعكس

سلبا أم إيجابا؟ وإذا كان الجانب الإيجابي منه برز في كونه تجديدا ورؤية إبداعية، فهل الجانب الإبداعي والوعي معا أم لا؟ وما هي نتائج هذا التأثير؟ ورأينا إنما للفائدة جعل نموذجين اثنين لدراسة هذا التأثير وهما

الأول: هو رواية "الأم" للروائي الروسي "مكسيم غوركي" والذي كان رائدا لهذه الواقعية وداعيا إليها.

الثاني: هو رواية" لمن تقرع الأجراس" للروائي الأمريكي "أرنست همنجواي " بوصفه جسّد ملامح هذه الواقعية هذه الرواية وغيرها من رواياته.

ولا يكون اختيارنا لهذين الروائيين مجرد انتقاء اعتباطي وترف فكري، بل نزولا عند رغبة ملحة تتمظهر في شيئين اثنين:

الأول: تصريح الطاهر وطار بأنه تأثر بهما، وأنه لم يكتب إلا بعد أن قرأ لهما إنتاجهما.

الثاني: رغبتي الملحة للكشف عن هذا التأثير وجوانبه وقيمته العلمية، ومحاولة ربط خطابه بأحد الواقعين: الو الروائي أو الواقع الاجتماعي.

لكن رغم هذا، اعتورت البحث مشاكل كثيرة جدا، لعل أهمها ما يتعلق بمدونة البحث التي تدور حولها الدراسة. كانت تنقصني منها روايتان، وقد حاولت الحصول عليهما من المكتبات، فلم أفلح في ذلك، وظللت أياما، بل شهورا عنهما لأكمل الحلقة المفقودة من هذه السلسلة، ثم جددت اتصالي بزملاء الروائي لعلي أتم أجزاء الخطاب الروائي، فلم أ عليها. و لم يبق لي بعد ذلك إلا الطاهر وطار صاحب الخطاب المعني بالدراسة، فاتصلت به لأجبر الخلل الذي مازال موجو في تاريخ الخطاب الروائي، وكانت بيني وبينه اتصالات حثيثة لضبط موعد اللقاء. وعندما سافرت إليه حدث لي معه ما أتوقعه، فقد كان في كل مرة أذهب إليه يؤخر موعد اللقاء بحجة أن له لقاءات كثيرة، وبعد السعي إلى إعادة ضبط مو اللقاء، تم الاتفاق، وبعدها اللقاء، وكنت على أمل أن أجد عنده الروايتين، وخاب ظني، فلم أجدهما عند المؤلف نفس وطلبت منه أن آخذ نسخا طبق الأصل فقال لي: "لا أملك الأصل ولا الفرع، ابحث عنهما في جهة أخرى، وجلس معي م قدرها ثلاثون دقيقة على مضض، وخرجت من عنده منكسر الشعور، كاسف البال، لا ألوي على شيء.

لكني لم أفقد الأمل في العثور عليهما، والتمست من بعض أساتذة قسم اللغة العربية بجامعة منتوري، فسعفني الإعانة، وكتب لي التوفيق أن وجدت صدرا رحبا قدمه لي الأستاذ الدكتور محمد العيد تاورته، وإني شاكر له لما أولاني من عناية واهتمام، خاصة عندما أكمل لي الحلقة المفقودة من خطاب " الطاهر و طار" الروائي.

غير أن هذه الصعوبة لم تتوقف عند هذه المرحلة الأولى، وإنما استمرت أثناء البحث والنقد، بوصفي طالبا في قسم اللغة العربية بجامعة الأمير عبد القادر؛إذ لم ندرس مقياسي الأدب العربي المعاصر وصنوه النقد المعاصر، و لم نتعرف إلى مناهج النقد وكان لزاما علي مضاعفة الجهود لإدراكها ومعرفة أسسها لتوظيفها في البحث، لاسيما في ظل قانون الدراسات العليا الجد الذي ضيق من حيز الوقت المعطى للباحث، وبين ضيق الوقت المخصص للبحث و تشعب هذه المناهج وتفرعها، حاولت الابتعاد عن القصور الذي قد يصيب الدراسة من جراء عدم الإلمام بجزئيات هذه المناهج.

يبدو توافر الدراسات عن خطاب الطاهر وطار الروائي مهما في إثراء البحث، لكن في الوقت نفسه حجر عثرة في طريقه، لأننا مطالبون بالحصول عليها، والاستفادة منها، لكن ذكرها عند الإطلاع عليها وجدناها لا تخدم البحث في شيء، واكتفينا بعناء توفيرها، كما كان شيئا معيقا من حيث تحتم نزاهة البحث العلمي وموضوعيته قراءة كل

ما يتصل بالبحث سواء أكان ذلك من قريب أم من بعيد في إطار ضيق الوقت، كما قلنا ذلك سابقا. إذ نريد التعامل مع خطاب روائي تشكل في عقود زمنية طويلة، وليس مع متن روائي واحد؛ إذ الاستقراء في هذا الموضوع يصدر أحكاما تعميمية خاطئة، ولابد في هذا الأمر من دراسة الإطار الاجتماعي والاقتصادية والنفسية [illegible] وهو ما تطلب منا إلماما بكليات علم الاجتماع وعلم النفس.

وليس هناك من سبيل إلى إنكار فضل الدراسات السابقة على هذا البحث، حتى وإن اختلف منهج هذا الأخير، فهو ينطلق من فراغ. بل اعتمد على مجموعة دراسات قام بها باحثون آخرون في هذا المجال، سواء أكان ذلك من قريب أم بعيد بل يمكن تصنيفها إلى مراجع درست المذهب الواقعي نشأة وتطورا وتأثيرا، وبخاصة تلك التي اهتمت بالواقعية الاشتراكية وكشفت عن نظرتها إلى حقائق الوجود (الكون ، الإنسان، الحياة)، ومراجع درست الأيديولوجية الاشتراكية، وقد ساعدت لمعرفة أصول هذه الأيديولوجية ومنطلقاتها الفكرية.

فمما يدخل ضمن القسم الأول كتاب محمد مندور" الأدب ومذاهبه "؛ حيث تعرض فيه لنشأة مصطلح الواقعية وقسمها إلى اتجاهاتها الثلاثة (النقدية، الطبيعية، الاشتراكية)، ثم أشار إلى أن هذا المصطلح دخيل، لا قبل للعرب به من قبل ويعد كتاب مندور رائدا في هذا الميدان، لذلك طغت عليه الوصفية والتقريرية بطريقة نمطية، فهي دراسة نظرية لا تطبيقية.

ثم تلا مندورا في ذلك باحثون قدموا وأسهموا، إلا أنهم في دراساتهم تبع لمندور، بل له فضل عليهم؛ فكتاب سيد حامد النساج "بانوراما الرواية العربية الحديثة" يذكر فيه الرواية العربية وتصنيفها حسب التقسيم الجغرافي للوطن العربي، فيخصص قسما للرواية العربية في مصر، ثم في سورية وبلاد الشام، وبعدها العراق ويختمها ببلاد المغرب، فنجده يذكر التأثير، ويكتفي ببعض النقدات السنقدية، والإشارات التي ضاعت في مجال الوصفية والسردية. فكتابه قائم على الرقعة الجغرافية لا على المذاهب.

عكس الدراسة السابقة نرى كتاب السعيد الورقي "اتجاهات الرواية العربية المعصرة" قائما على المذاهب وتأثيرها على الرواية الجزائرية والعربية بصفة عامة؛ فيذكر هو الآخر الرواية العربية بدءا من الإرهاصات الأولى من رواية "حديث عيسى بن هشام" للمويلحي، ثم ينتقل إلى تأريخ اتجاهات الرواية العربية المعاصرة التي تأثرت بالمذاهب الأدبية الغربية. مع بعض الخصائص الفنية لكل اتجاه، ومحاولته حصر الروائيين العرب داخله، فهو كسابقه وإن اختلف منهج الدراسة.

أما أحمد إبراهيم الهواري في كتابه "نقد الرواية في الأدب العربي المعاصر في مصر"، فيذكر أيضا تأثير الواقعية الاشتراكية، ويحاول المقارنة بينها من جهة، والواقعية النقدية من جهة أخرى، لكن دراسته كانت مقصورة على الرواية المصرية، إلا أني -والحق يقال- قد استفدت منها كثيرا، خاصة وأنها دراسة تطبيقية أكثر منها نظرية.فكل الدراسات التي سبقت حول الموضوع جاءت من زاوية عامة.

وإذا أتينا إلى دراسات تناولت الطاهر وطار روائيا، فإننا نجد اهتماما به أكثر انصب عند الباحثة هوارة سعيدة؛ حيث قدمت بحثا-وهو رسالة ماجستير- عن روائيين اثنين وهما عبد الحميد بن هدوقة والطاهر وطار وقد عنونت دراستها بـ" الواقعية في روايات عبد الحميد بن هدوقة والطاهر وطار"، فدرست بصمات الواقعية في إنتاج هذين الروائيين دون أن تتجه إلى نقد هذا الإنتاج بالتعرض إلى الأشكال و المضامين.وهناك دراسة لا تفوقها نقدا، بل هي أكثر عموما، ونعني بذلك دراسة الباحث الطاهر روابنية الموسومة بـ" اتجاهات الرواية العربية في بلدان المغرب العربي" (تونس، الجزائر، [illegible]

مـــن 1945 إلى 1975)؛ إذ ركزت على الاتجاهات والدراسات النظرية، و لم تتناول كل أعمال الطاهر وطار، فتناولت الـــروايات الأولى فقـــط. كما أن هناك بحوثا ودراسات تناولت الطاهر وطار روائيا، وأفردت له بالدراسة منها: بحث قدمه موســـى بن جدو -وهو رسالة ماجستير- بعنوان" الشخصية الدينية في روايات الطاهر وطار"، برزت فيها هذه الشخصية مدروســـة مـــن خلال الروايات الخمسة الأولى، بسبب كونها أنجزت في سنوات الثمانينيات بعيدا عن دراسة الطاهر وطار كروائي في ظل المناهج الوصفية، نجد دراسات أخرى تناولتها من زوايا معاكسة مخالفة في المنهج؛ فقام إدريس بودية ببحث -قدمه كرسالة ماجستير- عنوانه "الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار"، وعالجها من منظور بنيوي اجتماعي، وكنت قبل الاطـــلاع عـــلى هذه الدراسة أعلق عليها آمالا كبيرة خاصة وأن عنوانها يظهر لنا أنه تعرض لرؤية الطاهر وطار وأثرها في روايته، إلا أن شيئا من ذلك لم يكن، فقد أهمل الرؤية، وغمضت البنية، واستحالت عن الشرح والتفسير والتحليل.

هـــذه بعـــض الدراسات التي تناولت الواقعية الاشتراكية وتأثيرها في روايات الطاهر وطار.لذلك فإن هذه الدراسات السابقة تشترك في مميزات وخصائص:

أولا: كونها دراسات نظرية وصفية تاريخية، وهي أكثر الدراسات، لم يجاوز أصحابها دراسة التأثير والتأثر بين الشرق والغرب، و لم يحاولوا دراسة ذلك التأثير هل كان إيجابيا أم سلبيا.

ثانيا: كانت هذه الدراسات تطفو على السطح دون تعميق الرؤية والنظر في هذه التأثيرات الوافدة.

ثالـــثا: تـــأثير المناهج المختارة للدراسة؛ حيث كانت هذه الأخيرة تقوم بعملية خنق لكثير من الظواهر الفنية وعدم إظهارهـــا، وتتراوح هذه المناهج بين الوصفية في ظل المنهج الواقعي والعلامية في المنهج البنيوي، وهو ما جعلنا نجد صعوبة بالغـــة في اختيار المنهج، إذا علمنا أن كل منهج كان يركز على جزئيات دون أخرى، ومهما تكن العلامية في المنهج البنيوي فإنهـــا تقوم بعملية وصفية شكلية في المنهج دون أن تمس جوهر الخطاب الروائي، وهذا العجز هو الذي دعانا إلى الاستفادة أكثر من المناهج المطروحة في أرضية النقد الأدبي. وبجعل منهج الدراسة يختار تبعا للغايات المرجوة والأهداف المراد تحقيقها. لذلـــك فقـــد غلب عليها طابع المنهج التحليلي الذي يجمع الوصفية والعلامية مع الوعي وتلك العلاقة بينهما، ومدى تأثير أحدهمـــا على الآخر، مع الاستفادة من مناهج أخرى لا تقل أهمية عن المنهج السابق، كمنهج البنيوية التكوينية عند لوسيان غولدمان، وهو ما ينفي تقوقعنا في هيكل منهج واحد.

تتكون الرسالة من مقدمة وأربعة فصول وخاتمة مذيلة بفهرس للمصادر والمراجع، وملحق لتراجم الأعلام و فهرس للجداول والأشكال،موشاة بالمقابلة التي أجريناها مع الطاهر وطار.

أما مقدمة البحث فتضم التصور التمهيدي للمشروع، مع ذكر أسباب طرق مثل هذه المواضيع، كما أشرنا فيها إلى دوافـــع إعداد الدراسة، وأهم الصعوبات التي واجهتنا أثناء مرحلة إنجازه، ثم بعده جعلنا الفصل الأول شيئا نظريا يقوم بتهيئة الأرضـــية للفصـــول التطبيقية الثلاثة، فقد عمدنا فيه إلى تحليل بعض المصطلحات مفهوما ونشأة وتطورا؛ حيث عرضنا فيه -حســـب الدراســـة العمودية من القمة إلى القاعدة- لمفهوم الواقعية ومصطلحها، ثم أشرنا إلى أهم أنواعها، بدءا بالواقعية الـــنقدية الـــتي كانت سابقة غيرها لظروف مرت بها أوربا، ثم تلتها الواقعية الطبيعية التي كانت هي الأخرى وليدة ظروف اجتماعية واقتصادية، وانطلقت من فلسفة كانت نتاج هذه الظروف.

أمـــا المبحث الثاني فقد خصصناه للواقعية الاشتراكية جوهر هذا البحث؛ إذ ذكرنا أسباب نشوئها وخصائصها الفنية وركـــزنا عـــلى أهمهـــا دون كلها.وخلصنا في المبحث الثالث إلى ترجمة وجيزة لحياة الطاهر وطار، مع جعل قائمة لمؤلفاته الإبداعية، و التنبيه إلى الأخطاء التي ظهرت في جهود بعض الدارسين، والتي تتعلق بالطاهر وطار ومؤلفاته.

بعد هذا الفصل الأول التمهيدي، يأتي الفصل الثاني الذي ينقسم بدوره إلى ثلاثة مباحث، فالمبحث الأول يتعرض إلى ظاهرتين أو سببين مهمين في تشكيل الخطاب الروائي وهما: الفقر والإقطاع، وأوضحنا بمقاطع من الروايات تدخلهما في بناء الخطاب، وعندما نستوفي هذا المبحث حقه، ننتقل إلى المبحث الثاني؛ إذ يتناول الصراع الطبقي ومظاهره، ويعد هذا المبحث الـــثاني نتـــيجة حتمية للمبحث الأول، كما يظهر المبحث الثالث خلاصة للمبحث الثاني، وتعرضنا فيه لنقطتين اثنتين هما: الدعايـــة السياسية للمذهب الأيديولوجي، والصيغة الأدبية لهذه الدعاية، وهذا الفصل خاص بالوجود الاجتماعي في الواقع الروائي.

يتلوه الفصل الثالث الخاص بالوعي الذي يرتكز على الوجود الاجتماعي، فقسمناه هو الآخر إلى ثلاثة مباحث:

الأول: تعرضنا فيه لحامل الوجود الاجتماعي وهو الشخصية الروائية، وتحدثنا فيه عن أنماط الشخصية، ثم تناولنا في المبحث الـــثاني عنصر الحوار الدرامي الروائي الذي من دونه تتوقف عجلة السرد والزمن، وهو ما يفضي بنا إلى المبحث الثالث الذي خصصـــناه للحوار والمعجم اللغوي؛حيث يكون هذا الأخير ناتجا عن الصراع الدائر بين الشخصيات، ومن ثمة يكون الحوار معبّرا عن شكل الوعي، واللغة علامة على هذه الأشكال.

ونختم هذه الرسالة بالفصل الرابع وهو الأخير، وضبطنا فيه العوامل المشكلة للوعي فتقدم هذه الأخيرة المبحث الأول الذي يخص السرد، وقسمناه إلى ثلاثة أقسام:

القســـم الأول: يختص بالتقييم السردي، والقسم الثاني: تعرضنا فيه للسرد الاستذكاري، أما في القسم الثالث فتناول السرد الاستشرافي وعلاقة كل من هذه بالوعي.

أما المبحث الثاني: فخصصناه لعنصر الزمن الذي يصبح اللبنة الثانية بعد السرد، وجزأناه إلى ضربين هما:

الضرب الأول: ويضم تسريع وتيرة الزمن ويحوي عنصرين اثنين هما: الحذف والخلاصة، فقد أعطينا مفهوم كل منهما وسقنا علـــيهما نمـــاذج من الروايات. أما الضرب الثاني: فيتعلق [illegible] وتيرة الزمن ويتعرض لأمرين هما: المشهد السردي والوقفة الوصفية، وعلاقة هذا الزمن بالوعي.

كما يتطرق المبحث الثالث لأثر العنصرين السابقين في تشكيل فضاء الوعي، وهو "المكان"، وأدرجنا تحته قسمين اثنين همـــا: الأمـــاكن المغلقة والأماكن المفتوحة، وعلاقتهما بالوعي، وجدليتهما مع بعضهما، ويعد هذا المبحث اللبنة الثالثة التي يكتمل فيها شكل الوعي.

وكانت الخاتمة عرضا لبعض النتائج التي توصلنا إليها بعد هذه الدراسة،وحاولنا اختصارها في نقاط رئيسية ليستفيد منها القـــارئ من غير أن يتشتت فكره،و لم نجعلها تلخيصا لمحتويات البحث؛إذ الخاتمة هي ما أضافه من جديد وما توصل إليه من نتائج.وعلى الرغم من جوانب القصور التي اعتورت البحث بسبب قلة التجربة في الدراسة الأكاديمية فإني سأحاول تلافي هذه النقائص في البحوث القادمة إن شاء الله.

الفصل الأول

الواقعية دراسة في المفهوم والمصطلح

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

تمهيد:

يتـــناول هذا المدخل ذكرا لمجموعة مفاهيم ومصطلحات شغلت الكثير من النقاد، وبرزت على الساحة النقدية بما أثارته من جدل لما نقلت من ميدان الفلسفة وعلم الأفكار إلى ميدان الأدب والفن. وبفعل هذا النقل، فقد عرفت بعض هذه المصطلحات استيلابا فكريا وأيديولوجيا، وشهدت مفاهيمها ضبابية بسبب الاستعمال النقدي الهش الذي لم يجعل لها أساسا واحدا في تعامله معها، مما أحدث اضطرابا يجعلنا نعيد النظر في بعض هذه المفاهيم والمصطلحات.

كما نبدأ هذا الفصل بمبحث أول، نتعرض فيه لبيان الواقعية لغة واصطلاحا عند العرب والغرب، ثم تحولها التاريخي وحمـــلها للمفاهيم الفكرية التي يعرفها هذا المصطلح عند تقلبه على مراحل تاريخية، من بيئة إلى أخرى، الشيء الذي يجرنا حتما إلى الكلام عن الواقعية النقدية والواقعية الطبيعية اللتين سبقتا الواقعية الاشتراكية.

ونحاول لذلك ضبط بعض المسائل التي تتعلق بالواقعية واتجاهاتها، وخصائص كل منها.

وتكون الواقعية الاشتراكية موضوع دراستنا في المبحث الثاني؛ إذ نذكر مسائل تخص هذه الواقعية ونكشف عنها، بدءا من مفهومها ومصطلحها وعمادها في نظرية الالتزام، ثم محاولة تقويمها مع جوهرها مصطلح الانعكاس ومفهومه الجدلي وهو يجسد حقيقة هذا الالتزام.

وسنحرص في هذا التمهيد على ربط بيئة الواقعية بما أنتجته من مذاهب وإفرازات حددت مسار كل اتجاه من هذه الاتجاهات؛ إذ بصياغة ظروف نشأة كل اتجاه يعرف إطاره، ويسهل استيعاب جوانبه الفكرية والعلمية، مما يحقق تطبيقا سويا ومثمرا في الحقل الأدبي.

ويختم هذا الفصل بمبحث ثالث يكون ترجمة موجزة لحياة الظاهر وطار، وثبتا لأعماله الفنية والأدبية، مع ذكر أهم المراحل التاريخية والثقافية التي عملت على صياغة تجربته، من بداية تكونها إلى نضجها واستوائها، حتى نلمس مكونات الخطاب الواقعي عنده، مما يعطي دراستنا التطبيقية وزنا وقيمة. وتكون الخدمة التي يقدمها هذا المبحث بمثابة عملية جرد لجميع خطابه الأدبي سواء أكان قصصيا أم روائيا أم مسرحيا أم نقديا وهو مايساعدنا على قراءة الخطاب الروائي خاصة؛إذ يظهر لنا مراحل تشكله، ويعيننا في ملاحظة التغيرات التي طرأت عليه خلال هذه السنوات العديدة ، منذ بدايته إلى سنوات فتوره، وانتهاء بسنوات وصوله وتوقفه.لذلك لم يكن هذا الفصل سوى مدخل تمهيدي يجعل لهذا البحث قاعدة أساسية تبرر الفصول القادمة .

المبحث الأول: الواقعية نشأتها وخصائصها

1- مفهوم الواقعية:

يحسن بنا تقديم مفهوم الواقعية للوقوف على حقيقة هذا المصطلح الفضفاض، والذي يحتاج إلى ضبط منهجي حتى لا يعتري دراستنا لبس وغموض، ولكي يسهل علينا تتبع نشأة هذا المصطلح وتطوره.

1.1- المفهوم اللغوي:

نقرأ في معاجم اللغة العربية أن أصل اشتقاق كلمة الواقعية في العرف اللغوي من مادة وَقَعَ فنقول:"وَقَعَ عَلَى الشيء ومنه يقع وقعا ووقوعا: سقط، ووقع الشيء من يدي كذلك، وأوقعه غيره، ووقعت من كذا، وعن كذا وقعا، ووقع المطر بـــالأرض ...ومواقع الغيث: مسا قطه... ووقع منه الأمر موقعا حسنا أو سيئا: ثبت لديه... وأوقع به الدهر: سطا، وهو منه... والوقعة والوقيعة: الحرب والقتال"[1].

الشيء الملاحظ من خلال هذه المعاني اللغوية لمادة وقع أنها تذكر صنفين من معاني هذه المادة:

الصنف الأول: معان تختص بالأشياء المادية كوقوع المطر بالأرض، وتعني الوقوع الحسي الفعلي لشيء محسوس على الأرض.

الصنف الثاني: معان تختص بالأشياء المجردة أو المعنوية التي ليست بأشياء محسوسة كوقوع الهموم و الأحزان على قلب الإنسان، بحيث يكون هذا الوقوع مجازيا تشبيها لها بالأشياء المحسوسة.

وأياما كان هذا التفريق بين أصل مادة وقع وهو الأشياء المحسوسة وبين استعمالها في الأشياء المعنوية، فإن الفعل "وقع" اشتمل على المعنيين معا، إلا أننا نستنتج من ذكر معاني هذه المادة اللغوية "وقع" أنها جاءت وصفا عاما بريئا من المفاهيم الفكرية والأيديولوجية، على الرغم من أننا نجد بعض المعاجم اللغوية تذكر شيئا شبيها لكلمة الواقـــــعية؛ حيـــث " يقال: أمر واقع والواقع: الحاصل "[2]

وخلاصة القول في الأصل اللغوي إنّ هذه الكلمة اشتملت على معان لغوية و لم تشهد معاني اصطلاحية، وإنما اكتسبتها بفعل التطور والاستعمال الحاصل في أوروبا، و لم يكن للعرب قبل بها، وهذا ما يدعونا إلى البحث عن مفهومها الاصطلاحي في موطنها الأصلي الذي نشأت فيه.

2.1- المفهوم الاصطلاحي:

الشيء الذي لمسناه من قبل في المفهوم اللغوي للواقعية أنه لم يكن هناك اضطراب في تحديد معناها عند العرب، إلا أن مفهومها الاصطلاحي عند الغرب – موطن نشأتها – يشهد اضطرابا في تحديد المفهوم النقدي لهذه الكلمة، وهذا ما جعل ناقدا كبيرا **كرينيه ويليك** يقول في ضبط هذا المصطلح : "الواقعية هي التمثيل الموضوعي للواقع الاجتماعي المعاصر"[3].

والقول بأن مصطلح الواقعية هو التمثيل الموضوعي للواقع يلقي بنا في أوهام ومغالطات كثيرة، تجعلنا نعيد النظر في المفهوم السابق ، وتؤكد عسر ضبط فضاءات هذه الكلمة وذلك في نظرنا لأسباب عديدة:

الســـبب الأول:هو أن هذا المصطلح عام له دلالة واسعة، ويستحيل أن يصور الأدب المجتمع المعاصر لحظة فلحظة، لذلك جاءت النعوت الأخرى تخصص هذا الواقع.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب . مادة وقع ج 4894/6.

[2] مجموعة من المؤلفين: المعجم الوسيط : مادة وقع ج 105/1.

[3] رينيه ويليك، مفاهيم نقدية . ص 197.

فالواقعية النقدية مثلا، وصفت واقع الطقية البورجوازية في أوربا، ومفاسدها وانهيارها، وطبيعي أن واقع الطبقة البورجوازية ليس هو واقع الطبقة الفقيرة الكادحة، فالأولى بنا تخصيص هذا العموم بالضبط والبيان.

والسبب الثاني: هو ما ذكره **رينيه ويليك** – تعقيبا على المفهوم المنقول سابقا عن الواقعية– وهو حيرة بعض النقاد إزاء الواقعية؛ حيث إنها (أي الواقعية)" تدعي أنها متفتحة على كل المواضيع، وتهدف إلى أن تكون موضوعية في طريقتها رغم أن الموضوعية لا تكاد تتحقق عند التطبيق أبدا "[1].

إذا كانت الموضوعية لا تكاد تتحقق في مفهوم الواقعية – حسب **رينيه ويليك** طبعا– فإننا نجد بعض النقاد يذكرون الموضوعية بجوار الواقعية، وكأنهما شيئان متلازمان إذا ذكر أحدهما ناب عن الآخر، وبذلك تزداد الحيرة النقدية كلما أوغلنا في ضبط هذا المصطلح ومفهومه، وخاصة فيما يخص النقد الروسي الحديث الذي يصر رائد من روّاده الكبار المنظرين له "**بيلينسكي**" على كون الأدب الواقعي، وهو يقصد الواقعي الاشتراكي الثوري" يصور الحياة في الأدب بصورة سليمة وموضوعية "[2].

من هنا نحس بثقل مصطلح " الواقعية "؛ فإذا كان المصطلح عاما وقبل تخصيصه لم نستطع ضبطه فكيف بالمصطلح وهو يحمل مفهوما أيديولوجيا فكريا خاصا بطبقة معينة من الناس، ناضلت في مرحلة زمنية معينة ؟.

من هنا يتبين أن هذا المصطلح يخضع لمفاهيم طبقية فكرية، كانت هذه المفاهيم نتاج ظروف تاريخية واجتماعية واقتصادية هي التي أوجدت هذا المفهوم المحدد وصنعت المصطلح، إلا أن الشيء الملاحظ في كلام " **بيلينسكي** " هو أنه أطلق المصطلح العام على المفهوم الخاص النابع من رؤية أيديولوجية لهذا الواقع، وهو الشيء الذي يلقي بنا في مساءلة جديدة:

هل الأدب الواقعي الذي يحمل الموضوعية ويكون [illegible] يخص طبقة الكادحين في روسيا كما ذكر بيلينسكي دون سائر الطبقات الأخرى، وهو ما يزيد المصطلح مجافاة للموضوعية وخضوعا للآراء الأيديولوجية الشخصية ؟! أم أن الواقعية تبقى مصطلحا عاما يحوي مضامين ومفاهيم واسعة، ينبغي تخصيصها بإطلاق صفة تحددها ولا تجعلها من الإبهام والغموض بمكان ؟! .

والظاهر أن المساءلة الثانية هي التي تقربنا إلى ضبط مفهوم الواقعية شيئا فشيئا، خصوصا وأن هذه الواقعية التي كان مفهومها فلسفيا ضد المثالية كانت تعرف بأنها "مذهب فلسفي لا أدبي،و إن ترك آثاره في المذاهب الأدبية والنقدية الحديثة"[3].

وإذا كانت الواقعية – من خلال كلام **محمد غنيمي هلال** السابق الذكر – متأثرة بالفلسفة الوضعية الواقعية التي أنشأها الفيلسوف الفرنسي " **أوغست كونت** "، يبدأ هذا المصطلح يظهر واضحا جليا يستند إلى الفلسفة الواقعية؛ "إذ قيّض للواقعية أن تخرج من مواطن الفلسفة إلى الحقل الأدبي "[4]

ولو رجعنا إلى مصطلح الواقعية – لنؤكد أكثر فأكثر بأنه يخص شيئا بعينه دون آخر – فإننا نجد حتى المذهب المناوئ لها وهو المذهب الرومانسي – قد عبر عن واقع فئة معينة،و لم تذهب إلى التجريد والمثالية كما يزعم بعض النقاد، " لأن الفن لا يمكنه إلا أن يتعامل مع الواقع مهما ضيقنا معناه، ومهما أكدنا على قدرة الفنان الخلاقة المشكلة،فالواقع

---

[1] المرجع السابق: ص 207.

[2] لولا فريتسكي: في سبيل الواقعية (بيلينسكي: تشير تشيفسكي، دوبرليوبون)ص 103.

[3] محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث . ص 291 .

[4] محمد الصادق عفيفي : النقد التطبيقي و الموازنات . ص 131 .

كالحقيقة أو الطبيعة أو الحياة، هو في الفن كما في الفلسفة و الاستعمال اليومي، كلمة مشحونة بالقيمة. وقد هدفت كل الفنون في الماضي إلى تصور الواقع حتى ولو تكلمت عن واقع أعلى: واقع الماهيات أو واقع من الأحلام والرموز. "[1]

وفي ضـــوء هذا الكلام يكون مفهوم الواقعية مضبوطا بحسب استعماله ؛ فهو مذهب أدبي متأثر بالفلسفة الوضعية الواقعـــية، يخصـــص بصفة تقيده، ليكون واضح الهياكل والمعالم الفكرية التي ينطلق منها، ولو تركناه دون هذه القيود عاما فضفاضا لدخل دائرة الغموض، هذا من جهة.

ومـــن جهة أخرى، نجد تاريخ هذه الواقعية يشهد اتجاهات داخل الواقعية نفسها، مما يقوي القيود التي ذكرناها في ضـــبط مفهوم الواقعية؛ إذ إن مصطلح " الواقعية " نفسه قد تم تبنيه من قبل دروس الفلسفة التي وضعته هناك في إطار محدد ثابـــت، بحيث لا يخلط بغيره، وهاهو في دروس الأدب والنقد يتحول إلى مصطلح هش فضفاض يأخذ معه كل ما يمكن أن يكـــون موجودا في الطريق، وهذا قاده بالضرورة إلى موقف التعارض الذاتي، بحيث تصبح الواقعية ضد الواقعية في أكثر من سياق ."[2]

ونتيجة لما سبق بحثه من تعارض في مفهوم الواقعية ودلالتها الفضفاضة – كما قلنا – والتي لا تكاد تستقر على حال واحـــدة، بل استعمالها هو الذي يحدد مفهومها انطلاقا من توظيفها للعناصر الفكرية التي يحملها هذا المصطلح،و زيادة على هـــذا، فنعتها بصفة معينة تقيها العموم والوقوع في الغموض واللبس، وهذا ما جعل نقاد الأدب عندما يتكلمون عن الواقعية في الأدب – كمذهـــب نشـــأ في ظروف معينة وملابسات تاريخية قرينة الواقع الذي ولدت فيه – يتكلمون عن الاتجاهات الأدبية والفنية التي تحويها هذه الواقعية الأم، والتي تفرع عنها بعد ذلك الأدب الواقعي ذو الأصول الفلسفية والفكرية.

بعـــد إزالـــة ذلـــك الغموض الذي صاحب الواقعية عقودا كثيرة،و الذي ربما مازال يبسط سلطانه على بعض نقاد الأدب، نـــود الـــتعرض إلى اتجاهات ثلاثة أثرت في ميدان الأدب والتي تركت بصماتها جلية – إلى حد الآن – في كثير من النـــتاج الأدبي العـــالمي الواقعي، بوصفها مذاهب أدبية كبرى داخل الواقعية الأم، وعلى الرغم من أن هناك اتجاهات كثيرة تدخل تحت الواقعية الأم، إلا أننا استغنينا عنها وذلك لدوافع عديدة:

الدافع الأول: هو أن بعض الاتجاهات الأدبية التي تدخل تحت الواقعية تستقي بعض خصائصها من هذه المذاهب الأدبية الكبرى؛ فمثلا نجد الواقعية السحرية لدى غابريال غارسيا ماركيز في أمريكا اللاتينية تستقصي عناصرها الفكرية من الواقعية الاشـــتراكية بمفهومهمـــا الواسع، وما استعماله للأساطير وذلك الجو السحري المفعم بالخيال إلا "تنويعات إقليمية ليس في حقـــيقة الأمر – وفي أسعد حالاته – سوى نقد خصب يتدارك الجوانب التي أغفلتها المبادئ الأولى ويثريها بالعناصر المحلية الخاصة بكل إقليم ."[3] هذا من جهة الواقعية الاشتراكية.

أما من جهة الواقعية النقدية التي لها خصائصها وعناصرها الفكرية، فإننا نجد بعض اتجاهاتها الواقعية من مثل " الواقعـــية التشاؤمية "[4] ، تأخذ من الواقعية النقدية تشاؤمها بمصير الإنسان، وهي عادة ما تنتهي إلى مأزق حقيقي يقع فيه الأبطال في الجو الروائي المحيط بالشخصيات ، والتي تمثل طبقة معينة يئست من مصيرها هي الطبقة البورجوازية.

---

[1] رينيه ويليك: مفاهيم نقدية .ص 36 .وينظر محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث. ص 291.

[2] السيد فضل: الواقع والنص-دراسة في طبيعة الأدب- ص 84 .

[3] صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي .ص 292.

[4] السيد فضل: الواقع والنص-دراسة في طبيعة الأدب- ص 83 .

وشبيها بهذه الواقعية المتشائمة – المذكورة سابقا- نجد خصيصة أخرى من خصائص الواقعية النقدية تظهر في شكل اتجـــاه مســـتقل هو الواقعية الساخرة"[1]، والتي لا تحفظ لها كتب النقد إلا المصطلح، هذا فضلا عن مؤسسها؛ فالسخرية من دعائم الحياة البورجوازية التي سخرت من حياتها الروتينية الرتيبة، وهذا ما أثقل نفوسهم وجعلها ميتة لا تحس بالزمن وكأنهم في جوف تنور، حياة ملؤها السعير والبغضاء والحقد والقتل.

قد يسأل أحدنا: إذا كانت هذه الاتجاهات الفنية لمذهب الواقعية من صنع الحياة البشرية، وهي تتداخل مهما كانت الظـــروف الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية مختلفة، أفلا تتداخل هذه الاتجاهات الفنية؟ ولماذا نلجأ إلى ظاهرة الاختزال في الفن فنلحق مذهبا فنيا مغمورا بمذهب فني مشهور؟ !

الواقـــع أنـــنا عـــندما نذكر الدافع الثاني من اقتصار دراستنا على ذكر الاتجاهات الفنية الكبرى للواقعية (النقدية، الطبيعية، الاشتراكية)نلمس الإجابة عن ذلك ، وهو أن هذه الاتجاهات الفنية كان لها امتداد واسع، وطفقت تجول في الحياة الأوروبية؛ بحيث تحددت أطرها الفكرية وصيغها الفنية، وأصبحت تذكر كلما قرأنا المذهب الواقعي نجد تفصيلا لها، وذكرا لأهـــم معتنقيها ومؤسسيها، ونقرأ حتى تأثيرها في أدبنا العربي الحديث والمعاصر، وأشهر من يبدع استنادا إلى هذا المذهب، يظهر ذلك جليا واضحا،دون لبس ولا غموض.

أمـــا الدافع الثالث الذي حدا بنا إلى هذا العمل، هو أن هذه الاتجاهات الفنية الأخرى، والتي قلنا عنها إنها مغمورة، قـــد أصبحت تذكر للاستئناس فحسب؛ إذ إن هذا المذهب الواقعي الأم تنوعت مشاربه، وتعددت رؤاه الجمالية الداخلية في إطار المذهب الواحد، إلا أن الزمن كفيل بمحو هذه الاتجاهات القليلة التي لم تشهد شهرة واسعة.

لهـــذه الدوافـــع والأسباب مجتمعة، والتي نحسبها كافية سنقتصر_ كما قلنا _على الاتجاهات الثلاثة الكبرى وعلى الـــرغم مـــن الـــتداخل الذي يجمع هذه الاتجاهات الثلاثة، إلا أننا سنعرض لكل اتجاه من هذه الاتجاهات الثلاثة بشيء من الاختصـــار، إلا فيما يخص الواقعية الاشتراكية- موضوع بحثنا- سنقدمها بشيء من التفصيل؛ إذ" كانت الواقعية تعبيرا عن ذلك الروح الجديد الذي سيطر على الحياة في ذلك الوقت، وهو (الروح العلمي)، فقد ترك الواقعيون خيالات الرومانتيكيين وأحلامهم، وراحوا يلتمسون الحقيقة في الواقع الملموس"[2].

وهـــذه الروح العلمية التي كانت إطارا يجمع الاتجاهات الثلاثة سيكون مزدوج التأثير؛ بحيث تكون الآثار سلبية في المجتمعات الغربية ذات النزعة الفردية، وستكون بادرة انعتاق بالنسبة إلى المجتمعات الاشتراكية ذات النزعة الشعبية ، وسيبقى تجســـيد الـــروح العلمـــية التكنولوجية في الواقعية الطبيعية أكثر من الاتجاهين الآخرين، بوصفها قائمة على محتويات المخابر ومستشفيات المجانين.

3.1- الواقعية النقدية:

يعـــتقد بعـــض النقاد أن الواقعية في الأدب ليست جديدة في الحقل الفني، بل هي قديمة قدم الإنسان، نشأت معه، وكانـــت تعـــبيرا عـــن واقعـــه، سواء أكان ذلك التعبير شعرا أم نثرا أم رسما أم فلكورا، وهذا كلام له أساسه من الصحة والصواب.

---

[1] المرجع السابق: ص 83.

[2] عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه .ص 35.

ولو نظرنا في مفهوم الواقعية لوجدناه يحوي مسميات كثيرة – كما وجدناه من قبل فضفاضا لا يستقر على مفهوم واحد– فالواقعية النقدية يسميها بعض النقاد "الواقعية الغربية" وهي "ميالة إلى التشاؤم لأن الإنسان ذو شرور، فالشجاعة مردها الخوف من الموت، ومظاهر الكرم تغطية للبخل. وهي تبتعد عن التاريخ لأنه لا يصور الواقع وخير منبع لفنهم ملفات القضاء ، ورداه المستشفيات،و الأقبية الرطبة، وخير من مثل الواقعية **إيميل زولا في قصصه**"[1].

ولعل الشيء الملاحظ في الكلام السابق هو ذلك الخلط الواضح بين واقعيتين، وإن كانتا تنتميان إلى بيئة واحدة؛ إذ إنه أعطى مفهوما شمل به الواقعية النقدية والواقعية الطبيعية، و لم يوضح مفهوم كل من الواقعتين.

ربما السبب في ذلك هو كون اتجاهي الواقعية قد نشآ في فرنسا، وهي من مجموعة الدول الغربية، ولهذا فضل هذا الباحث اختزال الاتجاهين تحت مصطلح واحد، إلا أننا نجد باحثين آخرين يفصلون الكلام أفضل من سابقه، فيسميها بعض النقاد 'الواقعية الانتقادية '[2] ، وبعضهم الآخر يسميها 'الواقعية الأوروبية'[3] ،كما يطلق عليها أيضا مصطلح 'الواقعية القديمة'[4].

وأيا ما كانت هذه المسميات لهذا الاتجاه من الواقعية، فهي مصطلحات لمفهوم واحد عبر عنه كل ناقد بمصطلح خاص به؛ فمصطلح الواقعية الانتقادية هو نفسه مصطلح الواقعية النقدية، وإنما الخلاف لغوي فحسب، وهو في أصل اشتقاق مادة 'نقد'، ونقلها من الفعل إلى المصدر، أما مصطلح الواقعية الأوروبية فواضح من تسميتها أنها نتاج المجتمعات الأوربية، وقد دعا إليها **'بلزاك وفلوبير** في فرنسا، **وتشارلز ديكنز** في إنجلترا، وكانت رواياتهم تعبيرا عن أزمة الحضارة الأوربية، وتركيزها على الرفاهية المادية وتجاهلها للعناصر الإنسانية"[5].

وأما مصطلح الواقعية القديمة فقد أطلق عليها تمييزا لها عن الواقعية الاشتراكية التي سميت فيما بعد بالواقعية الجديدة. هذا من ناحية، ومن زاوية أخرى لأن المذهب الواقعي كان مولده في فرنسا على أيدي الفرنسيين، والذين سميناهم عربيين، فمذهب الواقعية النقدية كان أقدم ظهورا قبل ظهور الواقعية الاشتراكية في روسيا بمدة زمنية طويلة. هذا في أصل تسمية المصطلح 'الواقعية النقدية'.

أما من حيث كونها مذهبا فنيا، فإن" الواقعية النقدية في الفن Réalisme Critique – Critical Realisme in Art en Art' ،هي مدرسة ومنهج اجتذب منذ القرن التاسع عشر كثيرا من الفنانين والكتاب التقدميين في العصر الرأسمالي،ويلعب نزوعها الرئيسي_الذي يتجه نحو كشف شرور المجتمع البورجوازي والتغلب على تناقضاته _دورا هاما في تطوير فكرة تحرير الإنسان اجتماعيا وروحيا"[6].

وقد برزت هذه الواقعية بعد أحداث اجتماعية ومار[illegible] تاريخية مرت بها فرنسا، والتي تمخضت عنها أحداث

---

[1] محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب. ج 877/2.

[2] نسيب نشاوي: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر (الاتباعية،الرومانسية،الواقعية،الرمزية) .ص327 .وينظر كذلك زينب الأعوج: السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزا[illegible] .ص 65.

[3] نسيب نشاوي: المرجع نفسه. ص364. وينظر أيضا في هذا المصطلح كتاب الناقد المجري جورج لوكاتش" دراسات في الواقعية الأوربية" ؛ حيث يتخذ هذا المصطلح عنوان كتابه.

[4] محمد زكي العشماوي: الأدب وقيم الحياة المعاصرة .ص177.

[5] محمد حسن عبد الله: مقدمة في النقد الأدبي. ص132.

[6] روزنتال ويودين: الموسوعة الفلسفية .ص 576 .

دموية أعقبتها"الثورة الفرنسية سنة 1730"[1]، وهو ما هيأ الجو المناسب لمثل هذا المذهب.

غـــير أنـــنا ونحـــن نذكر الأجواء التي صنعت هذه الواقعية، لا ننسى ما حل بأوربا من ثورة تكنولوجية هيأت هي الأخرى المناخ اللازم لانتشار هذا المذهب. والمفارقة اللافتة [illegible] هذه الثورة العلمية كان تأثيرا مزدوجا غريبا بعض الشـــيء،فنجده متفاوت التأثير؛ ففي أوربا الغربية كان هذا التأثير سلبيا في عمومه ؛ حيث تجلى في فقدان التوازن بين الفرد والآلـــة، وتحول فيها هذا الأخير من روح بشرية إلى مجرد ماكنة لا روح فيها، وهذا بسبب الطفرة المالية التي حصلت عليها هـــذه الـــدول وعاش أفرادها في ظلها، مما سبب لها رتابة معيشية أورثها السأم والملل، وأصبحت ضحية لكثير من المشاكل الاجتماعية كالانتحار والقلق الدائم، وارتكاب الجرائم من سرقة وقتل وغيرها.

وأوضـــح روائـــي يمثل هذا الاتجاه من الواقعية" **أنوره دي بلزاك** (1899-1850)؛ إذ سيطر على كل الإنتاج الـــروائي في القـــرن التاسع عشر بقوة عبقريته الخالقة. ورواياته الرئيسية الخمس والعشرون، المكتوبة من سنة 1829 حتى وفاته، جمعها بنفسه تحت عنوان عام هو'الملهاة الإنسانية'[2].

ولئن كانت الواقعية النقدية هي وريثة الرومانسية؛حيث يجمعهما أصل واحد وهو المجتمع البورجوازي الذي نشأت فـــيه، والـــذي يعتمد أساسا على الفرد وإمكانياته الرأسمالية لم تستطع الواقعية في هذه المجتمعات أن تخرج من قوقعتها، بل كانـــت لهـــا خصائص مترسبة نتجت عن بقايا الرومانسية في أعماق أفراد هذا المجتمع، ولهذا استطاعت الواقعية النقدية أن تكون جسرا للعبور من الرومانسية إلى الواقعية.

ولما كانت الرومانسية أكثر احتفاء بالشعر منها بالنثر، فقد طغا عليها الإحساس بالأمور الإنسانية والمواضيع الفردية وغيرهـــا،" فهـــناك عامل جديد يلعب دور الحب في الروايات السابقة، وهو المال، وليس هناك واحدة من روايات **بلزاك** لم يكن المال هو الحكم فيها"[3].

وكمـــا أن المثاليـــة في العواطـــف الإنسانية والإسراف فيها جعل الرومانسية بعيدة عن واقع الناس، ليس لها إلا نفوس أصـــحابها، فهم في انفصال وتناء ونأي عن مادية العصر؛ حيث كانوا "ينقمون من المجتمع ما فيه من مظالم، ولا يدعون من وراء هذا إلى الفوضى الفردية، ولا إلى الرجوع إلى حياة الغابات والكهوف،...ولكنهم يدعون إلى خلق فطري سمح، تتوافر بـــه ســـعادة لأبـــناء وطـــنهم أو لأبناء الجنس البشري، ولا يتلقون هذا الخلق من مواصفات المجتمع وطبيعة بنائه، ولكنهم يســـتمدونه من عواطفهم الإنسانية التي مردها إلى ما فطروا عليه من الهام بحسن الأفعال وقيم الفضائل، فهي عندهم عواطف الآلهـــة"[4]، وهذه الأشياء السابقة المذكورة هي التي أثارت على الرومانسيين حفيظة الواقعيين؛ إذ إنهم لما كانوا ينادون بواقع مـــثالي أفضل من واقعهم، يختلف هذا الواقع عن حمأة المجتمع الذي تردت أوضاعه، اتهمهم الاشتراكيون بالهروب من سعير الواقـــع وتضارب مصالح فئاته وطبقاته. إضافة إلى اعتدادهم بأنفسهم؛إذ كانوا يعدون أنفسهم مرآة –إن صح التعبير– يجب أن يحـــاكم الواقـــع من خلالها، ربما لأن هذه الرومانسية قد قامت على أكتاف النخبة المثقفة التي حكمت على المجتمع الذي يعيشون فيه بأن صلاحه رهين بتطبيق آراء مثقفيه وصفوة رجاله.

---

[1] احمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب .ج 877/2.

[2] فان تيغم: الرومنطقية. ص 103.

[3] المرجع نفسه: ص 107 .

[4] احمد غنيمي هلال: الرومانتيكية. ص 125.

والشـــيء الوحيد الذي أغرى الاشتراكيين بتشديد النكير على الرومانسيين --إضافة إلى ما قيل- هو الفلسفة الفردية الرأسماليـــة الـــتي تقـــوم عليها البورجوازية ؛حيث يتهمونهم بأن " الأدب الرومانتيكي يعتمد -- كما سبق أن أشرنا- على العاطفة، والعاطفة في طبيعتها فردية ذاتية... وقد اندفع بعض الرومانتيكيين في ثورتهم واتجاهاتهم الفردية إلى تطرف ومغالاة بلغا أحيانا حد الإسفاف والهدم، شأن الثورات التي عمادها الإحساس والشعور"[1].

وعلى الرغم مما قيل عن الرومانسية وسليلة فلسفتها الواقعية النقدية، إلا أن محاسن هذه الواقعية أنها أحدثت هزة في أوروبا، وخاصة في فرنسا وانجلترا وأمريكا؛ إذ استجابت الروايه هذه الثورة الفكريه التي كانت نتيجة ثورة تكنولوجية -كمـــا ظهـــر ذلك سابقا -وخلفت الكثير من النصوص الروائية التي إن دلت على شيء، فإنما تدل على بداية زوال عرش البورجوازية، وكان عدم ثبات عرشها ناقوس خطر يدق على أعتاب هذه الواقعية.

ولم تمـــر هذه المرحلة دون تجسيد روائي يذكر، بل حفظت لنا هذه المدة- أضف إلى روايات **بلزاك** التي تكلمنا عنها سابقا-كثيرا من النصوص الروائية وكان على رأس هؤلاء الروائيين **فلوبير** الفرنسي "**وديكنز** (1821-1870) الإنجليزي، **وتولستوي** (1828-1910) القصصي الروسي، **ودوستويفسكي** (1827-1918) الروائي الروسي، **وكافكا وابسن** (1828-1906) الـــنرويجي، وربمـــا أيضا **وليم فوكنر** (1897-1962) الأمريكي، **ورتشارد رايت** الزنجي الألماني، **وأرنســـت همنجواي** (1898-1964) الأمريكي واقعيون انتقاديون في جزء كبير من انتاجاتهم"[2] ، وغير هؤلاء كثير ممن تحفـــظ روائعهم الأدبية التي عندما نقرأها نلمح فيها حياة الناس في ذلك العصر، والذين تعصف بهم أنانيتهم فينتهون إلى هوة لا قرار لها، وينتهون تاركين وراءهم دمارا نفسيا في أحسن الأحوال، والجنون والانتحار في أخس الأحوال وأسوئها.

ولا تفوتنا هذه المحطة التاريخية حتى نثبت بأن هذه الصدمة التي أصابت أوروبا الغربية وجسدها هناك بلزاك وفلوبير و ديكـــنز وهمـــنجواي في بعـــض إنتاجه، أصابت أوروبا الشرقية أيضا كحالة مر بها المجتمع البورجوازي ومن قبله المجتمع الإقطـــاعي، وقـــد تجسدت في المجتمع الروسي أيضا" وقد كان الأدب الروسي بدوره يتحرك في هذا الإطار النقدي أيضا، وبخاصـــة في أدب **جوجول وديستويفسكي**، فقد عبر أولهما في' النفوس الميتة' عن جشع الثراء وفظاعة الفوضى في نظام وما يستهدف له عبيد الأرض من إذلال، وعبر الآخر في 'الجريمة والعقاب' عن الحرمان الذي يعانيه طالب نابغة، وانحرافه وتحوله إلى قاتل بدافع طموحه وحقده الاجتماعي معا"[3].

ولـــو أردنا أن نفسر هذه النمطية في الخطاب الروائي الواقعي الغربي لوجدناها ناتجة عن ظروف تاريخية واجتماعية واقتصـــادية لمرحلة معينة واحدة، كان فيها القهر قرين الطبقة البورجوازية التي عبثت بباقي فئات الشعب،و تركتها في دوامة الفقر تعيش مأساة حقيقية.

ومهمـــا اختلفت البيئات الاجتماعية التي ضمت هذه الطبقة البورجوازية إلا أن دافعها كان واحدا، لكونها خرجت مـــن مواطـــن الجشـــع.والذي يزيد كلامنا وضوحا هو تلك النهاية المشؤومة التي ما فتئت تلازم كل حالة من حالات هذه الطبقة؛ إذ لا تخلف إلا الويل والثبور والهلاك،" وجميع طبقات المجتمع في هذا التصوير الواسع تجد نفسها مرسومة: النبلاء

---

[1] المرجع السابق: ص 13.

[2] نسيب نشاوي: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر .ص 327.

[3] محمد حسن عبد الله: مقدمة في النقد الأدبي. ص132.

في صـــالوناتهم الباريسية في حي سان جرمان، أوفي قصورهم الريفية، أوفي فنادقهم في المقاطعات، والبورجوازيون من جميع الأنـــواع، أصـــحاب مصارف أثرياء ، تجار، مستخدمون متواضعون، أما الشعب فأثره قليل، لا صانع ولا عامل، بل بعض الفلاحين، ذلك مشوهون." [1]

وقـــد كـــان العرض السريع للواقعية النقدية يحمل بعض اللمسات والبصمات التي كونت عناصرها الجمالية والفنية مـــتخذة من الفلسفة الرأسمالية الليبرالية سندها، لذلك ظهر موقف الروائي جليا من هذه الطبقة؛ إذ كانت النصوص الروائية تصـــور جحـــيم هـــذه الحـــياة، فهي كون مصغر لكون كبير وهو الحياة البورجوازية بكل عفنها، والتي اتكأت على بقايا الرومانسية في فلسفتها، فانتهى بها الأمر إلى الانهيار.

ولم نـــرد مـــن هـــذا العرض السريع لهذا الاتجاه تاريخا يخلد الواقعية النقدية، بل كل هدفنا هو وضع نقاط جوهرية نستخلصها لتكون عونا لنا للوقوف على أرضية صلبة تكشف عن حقيقة هذا الاتجاه، وهي التي نود ذكرها.

1.3.1- خصائص الواقعية النقدية:

الـــنقطة الأولى: هو كون هذه الواقعية النقدية قد انبثقت من العالم الرأسمالي الذي يحتفي بالفرد ويطلق العنان له ليقوم بالاحتكار والانتهازية، فلا غرو إذاً أن نجد رائد هذه الواقعية'بلزاك' أكثر "ولوعا بالصفقات التجارية، تنقصه الخبرة العملية، فلم ينجح في غير الاستدانة غير أن هذا الخيال الخطير في الحياة الواقعية أصبح ميزة أدبية كبرى، فاستخدمه في روايته لتصوير النفوس العارية المنحلة، وأخلاق الطبقة الشعبية والوسطى."[2]

وفي ضـــوء الحياة الرأسمالية التي خلفت جحيما بين أفراد المجتمع البورجوازي، نستطيع أن نلمح العنصر الثاني الذي يتعلق بالأول وهو النزعة السوداوية التي سادت في المجتمعات الثرية؛ بحيث يبرز هذا اللون من الواقعية عند ديستويفسكي في رواياتـــه'الاخوة كرامازوف''والجريمة والعقاب' و'الأبله '، وليس هناك من كاتب أكثر تصويرا لما لحق بهذه المجتمعات وحاق بهـــا من بلزاك، "فقد جمع ما يقرب من مائة وخمسين قصة اطلق عليها جميعا اسم'الكوميديا البشرية'، وذلك على الرغم من غلبة التشاؤمية التي سادت فنه وخضوعه للفلسفة الاجتماعية المعاصرة له"[3].

و مـــن هذيـــن العنصرين المذكورين سابقا تتبين لنا الحتمية الرأسمالية التي وضعت الفرد الغربي في مأزق حقيقي لا فكـــاك له منها، بل هو يعيشها ليل نهار، وهذا ما أوقع الروائيين ضمن هذه الواقعية والذين يؤذنون بزوال هذا المجتمع الذي يحمـــل بـــذور موته بين يديه في 'نمطية فنية' لا تكاد تتجدد صور هذا المجتمع، وبذلك لا نلمح شخصيات فنية من الطبقات الأخرى، بل المجتمع كما يصوره الروائي طبقة واحدة مسيطرة، ولهذه النمطية التي يصنع رحاها المجتمع الطبقي على الأرض، ويصـــنعها من جهة ثانية الروائي داخل الرواية، فقد" تنبأ بلزاك في قصته 'الفلاحون' بأنهم سيحلون محل البورجوازيين كما حل هؤلاء محل نبلاء الإقطاع."[4]

ومـــن خـــلال هذا الضياع والحيرة اللذين يصنعان في الجو القاتم المفعم بالسوداوية، لا نعجب إذا قلنا بأن الواقعية النقدية هي مرآة الحياة البورجوازية الفاسدة التي مهما أعجبنا بها فهي خالية من النفوس السليمة التي لم تعبث بها الأهواء، بل كلها تظهر مشوهة يطحنها اليأس والملل.

---

[1] فان تيغم: الرومنطيقية. ص 104 .

[2] الطاهر أحمد مكي: الأدب المقارن أصوله وتطوره ومناهجه.ص 558.

[3] محمد زكي العشماوي: الأدب وقيم الحياة المعاصرة .ص 178.

[4] رجاء عيد: فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق .ص 133.

إضـــافة إلى المكونات الجمالية التي تحدثنا عنها ـــ [illegible] الحتمية النمذجية، فإن أزمة النمط الاجتماعي كانت آثارها أكـــثر حـــدة على المجتمع الأوربي، وجعلها تدور في حركة دائرية لا تتقدم إلى الأمام، ولا تتأخر إلى الوراء، وهذا ما أعطى الواقعية النقدية هناك شرعية النمط الأدبي الذي يصنع هذه الواقعية، " لأن الواقع يتطلب فيما يفترض تصويرا أمينا للظروف النمطية المتكررة إلى جانب الدقة في التفاصيل "[1].

والآن نتســـاءل هـــل بقي بعد هذا الابتذال والإسراف من مسوغ، يتحول فيه الفن والخيال إلى السطحية الجافة، فيصـــبح الـــروائي من خلالها مؤرخا لا قيمة لفنه، بل كل همه عرض الأزياء والألبسة والألوان و المباني .إضافة إلى التقاليد والعـــادات في عصـــر مـــن العصور؟، فلو كان الأدب تاريخا لاكتفينا بهذا الأخير دون مشقة التأليف وعناء التعب ومكابدة النفس في قراءة هذه الروائع التاريخية التي تبدأ بنمطية وتنتهي بأ[illegible] تنتقد فيها حرارة النفس وإصغاء ات الوجدان؟ ولهـــذا كـــان حريا بمن ثاروا على هذه النمطية الأدبية أن يسعوا إلى التجديد والثورة بغية تحرير الأدب من أسر هذه القيود التاريخية، لكن السؤال الذي يفرض نفسه : هل ثورتهم كانت ضد نمطية أدبية أم ضد نمطية اجتماعية؟.

4.1- الواقعية الطبيعية:

لم يعرف النقاد لهذا الاتجاه من الواقعية مصطلحا واحدا،بل تعددت مصطلحاته شأنه في ذلك شأن الواقعية النقدية -كما عرفنا ذلك سابقا- ؛ إذ لم يوحد لها النقاد مصطلحا بعينه دون آخر.

والمعروف عن الواقعية الطبيعية أنها قرينة هذا المصطلح- أي الطبيعية- لأنها احتفت بطبيعة الإنسان" وليست سوى طـــريقة، أو هي على الأقل تطور، إنها من جهة نهاية المطاف لبعض أعمال السابقين، ومن جهة أخرى النتيجة الطبيعية لحالة جديدة للتمدن "[2]، كما أننا نجد نقادا آخرين يصطلحون عليها ' الواقعية التسجيلية'[3] ،وآخرين يسمونها 'الرواية التجريبية'[4] ونجد حتى **إيميل زولا** مؤسس هذا المذهب يعطي مذهبه مصطلح 'المذهب الطبيعي في المسرح'[5].

وإذا رجعـــنا إلى هـــذه المصـــطلحات المتنوعة لمفهوم الواقعية الطبيعية لظهر لنا أنها لا تختلف في كثير ولا قليل عن مصـــطلحها الشائع المشهور، فالواقعية التسجيلية تجربة أو هي' تقدم تجربة أقرب إلى تجربة الملاحظ المجرب الذي تحدث عنها إميل زولا"[6]، ولا أدل على هذا المصطلح من روايات إميل زولا نفسها.

فلو أخذنا روايته مثلا"**تيريز راكان**"لألفيناه قد طبق مذهبه حرفيا على شخصيات هذه الرواية؛ فقد وفر جوا ملائما للـــتجربة، ثم أخـــذ يسجل ردود أفعال القائمين عليها. أقام إ يميل زولا شخصياته في شارع من شوارع باريس، داخل قبو رطـــب تفوح منه رائحة العفونة، وجعل إحدى شخصيات الرواية وهو"كاميل" ضريرا، ولم يكن له إلا أمه بائعة الخردوات التي كانت تنفق عليه وعلى ابنة أخيها التي تعيش معها، فما كان من هذه الأم الرؤوم –خوفا على ضياع ابنها وابنة أخيها – إلا أن زوجتهما.

---

[1] السيد فضل: الواقع والنص – دراسة في طبيعة الأدب – ص 89.

[2] مان تيغم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا. ص 249.

[3] السعيد الورقي: اتجاهات الرواية العربية المعاصرة .ص 78.

[4] إميل زولا: تيريز راكان. ترجمة سليمان عقيقي وفي آخر الرواية هناك ترجمة لحياة إميل زولا وأهم أعماله. ص 370.

[5] إميل زولا : المرجع نفسه .ص 371. وهو عنوان كتاب لإميل زولا و يعد أهم أعماله. ص 370.

[6] السعيد الورقي: اتجاهات الرواية العربية المعاصرة .ص 78.

وكان لعائلة الأم"راكان" زوار يزوروهم و يأتونهم في أيام العطل، ويلفت إميل زولا نظرنا إلى وجود زائر قديم أراد أن يضم ابنة الأخ تيريز إليه لحسنها وجمالها، ولما لم يجد طريقة مناسبة يتسنى له بها ذلك، قرر أن يقوم بجريمة قتل الابن "كاميل" الضرير، والذي لا يستطيع أن يدافع عن نفسه، فحاول إغراء تيريز لتساعده على فعل جريمته، وكان إغراؤه لها عن طريق فتوته. وفعلا نفذا جريمة القتل عن طريق إلقاء "كاميل" في نهر السين، ليغرق ثم يموت بعدها، ليتزوج هذا الزائر"تيريز"، فتحولت حياتهما إلى سعير بفعل الوساوس التي تداهمهما ليلا، بأن جثة "كاميل" تقف حائلا بين متعتهما، وتطورت هذه الوساوس إلى مرض عصبي بفعل الزمن ، أرداهما قتيلين بين يدي الأم"راكان" التي شارفت على نهايتها حزنا على ولدها كاميل الذي مات غرقا، و لم تعلم الجاني إلا بعد أن رأت تصرفات تيريز وزوجها الزائر القديم، فأدركت أنهما القاتل.

وليست هذه الرواية إلا وصفة واحدة من مجموع الوصفات الطبية التي كتبها إميل زولا ؛حيث طفق يؤكد على مذهبه في الرواية الطبيعية بعدة روايات أخرى ،مثل"خطأ الأب موريه"،و"الخانة المربية"،و"الوحش البشري"،و"الملل" و"لاديباكل"، وغيرها كثير. وربما الشيء الذي لم يحسب له إميل زولا حسابه هو كون خصومه كانوا يترصدونه ويتربصون به، بعد أن نقمت عليه الرقابة الفرنسية "، وكانت مناسبة خصبة للنقاد والناقمين الذين دبجوا مقالات ملؤها الرياء والخشونة، تفضح تلقائيا لا أخلاقية صاحبها"[1].

وإذا كان إميل زولا صاحب فضل بروز مذهب الطبيعيين في الأدب وفي الرواية، خصوصا بتطبيقاته الكثيرة فإن لعالم أخر فضلا على إميل زولا نفسه أسهم بتجاربه العلمية في تأسيس هذا المذهب هو "**كلود برنار**" الذي" أثبت أن الطريقة العلمية الصارمة المطبقة على الأجسام الخام يجب أن تطبق على الأجسام الحية ويجب كذلك —حسب زولا– أن تطبق هذه الطريقة على الحياة العاطفية الفكرية،و أن غاية الطريقة التجريبية هي إيجاد العلاقات التي تربط ظاهرة ما بسببها القريب... و إيجاد الشروط الضرورية لإبراز هذه الظاهرة ،وحتى الوقت الحاضر فإن بلزاك و **ستاندال** وفلوبير قد استعملوا الملاحظة وحدها في الأدب" [2].

وقد يعتقد بعضنا من الكلام عن إميل زولا وحده في هذا المجال الطبيعي ألا وجود لغيره ،بل هناك كثيرون من أمثال زولا والذين ربما يفوقون إميل زولا في هذا الميدان، غمطتهم الأيام والمطابع والشهرة حقوقهم ،حتى أصبحنا لا نسمع عنهم إلا لماما مقرونين بزولا ويأتون في مرتبة ثانية بعده .

لقد حفظت لنا الكتب النقدية أسماء بعض هؤلاء الروائيين الذين تمثلوا المذهب التجريبي (الطبيعي)، بل وصلتنا بعض رواياتهم ،فإن كان إميل زولا في فرنسا قد بسط نفوذه على تلابيب هذا المذهب مع الأخوين "**غونكور**" ، فإن بريطانيا قد شهدت هي الأخرى بروزا في هذا النوع الروائي الذي كان لصيق دراسة الوراثة، والتي "كانت متصلة بنظرية الشخصية التي صورتها تلك الكاتبة الإنجليزية من دعاة الواقعية "Réalisme" أعني **جورج إليوت** "Géorge Eliot" ، فكانت أول كاتبة في أوربا في سنتي(1856–1859) تصوغ مبادئ مذهب الطبيعيين "Naturalism" [3].

وعلى نحو ما فعل "إميل زولا"في فرنسا،و"جورج إليوت" في بريطانيا، نجد كتابا آخرين ساروا على المنهج نفسه،

---

[1] إميل زولا :تيريز راكان. ص 371.

[2] فان تيغم :المذاهب الأدبية الكبري في فرنسا. ص 201 .

[3] فالنتينا ايفاشيفا: الثورة التكنولوجية والأدب. ص 172.

وخاصـــة في الدول الغربية التي كانت تعنى بالفلسفة الرأسمالية ،وهو ما سهل عمل هؤلاء؛ بحيث لم يجدوا معارضين يمنعونهم من إقامة جسور الأدب على علم الوراثة، بل ازداد نشاطهم الأدبي بتقدم الكشوفات العلمية حول أعضاء الجسم."ولقد كانـــت روايـــة **كولـــن ولسون** التي عنوانها "شك لا بد منه "(1966) انعكاسا مباشرا للتحارب التي أجريت على المخ البشـــري في الـــدول التي تطورت بعد الثورة الصناعية، وهذه الرواية يمكن اعتبارها رواية من اللون الأدبي الفلسفي ، فهي تشـــتمل في الجانب الأكبر منها على انعكاسات المؤلف عن النتائج المحتملة لتجارب العلماء الذين يخترعون باستمرار عقاقير جديدة لتنبيه أو تخدير عمليات المخ "[1].

والشـــيء اللافت للنظر في هذا النوع الروائي ، وعلى الرغم مما قدمه روائيون عالميون كبار، بما أسهموا من كشف الحـــياة الإنســـانية وخبايا تطورها وزوايا تأثرها بالحياة الطبيعية ، قلنا وعلى الرغم من ذلك ، نجد جانب الخطورة في هذه الـــروايات يـــبدو واضحا؛ فحالات الجنون و الصرع والانهيارات العصبية جعلت الإنسان يرزح تحت حتمية مرضية مكبلة إحساسه وشعوره، وهذا ما جعل الواقعية الطبيعية لم تكن أفضل من سابقتها-الواقعية النقدية-؛ إذ كانت هذه الأخيرة تمثل نهايـــتها الجشـــع والطمـــع والأنانية والدمار الجاثم على أبطال الروايات وهي حتمية ولا شك في ذلك، فأصبحت الطبيعية تشـــاركها في هذه الحتمية، ولكنها من نوع آخر، وهي حتمية المخابر والمستشفيات والأقبية الرطبة المعزولة وحالات الخيانة الزوجية.

ولـــئن كـــان هجوم الاشتراكيين على الواقعية النقدية عنيفا بسبب الحياة البورجوازية الفاسدة، فإن هجومهم على الطبيعـــيين "لم يكن بأقل من هجومهم على الواقعيين ونظرتهم إلى الحياة، ذلك أن الطبيعية امتداد للواقعية باستمرار ، بطريقة أو بأخـــرى، لـــنفس الاتجاه، فالإنسان عند الطبيعيين حيوان في جوهره، وكل الاختلاف بينهم وبين الواقعيين، أن الطبيعيين يرجعون وحشية الإنسان إلى سيطرة غرائزه ... وهو في جملته عاجز عن التغلب عليها والتخلص من سيطرتها"[2].

وقـــد نجد إنكارا عند بعض النقاد لهذا الكلام السابق الذي ربما يحمل بقايا التطرف في الأحكام؛ إذ كيف نجعل كلا المذهبين في سلة واحدة، على الرغم من كون كل مذهب يتميز بخصائص معينة؟و لم لا يجعل النقاد كلا المذهبين مذهبا واحدا إذا كانا ذا أصل واحد؟.

ويـــزيد تساؤلنا وضوحا، وكلام الاشتراكيين يقينا تلك الثورة التي حملها علماء آخرون على هؤلاء الطبيعيين الذين أسرفوا في إخضاع النفس البشرية لمقصلة المخابر؛" حيث أصبح اليوم كثير والكثير من الناس المفكرين في أنحاء العالم يحسون بفـــزع لما يشاهدونه من تهديد للفرد، هذا الفزع يمكن الإحساس به أبلغ إحساس في المجتمع الذي أعقب الثورة الصناعية في العالم البورجوازي"[3].

مـــن هـــنا يـــتأكد كلام الاشتراكيين أكثر فأكثر، فحتى ولو اختلفت الطبيعية عن النقدية في بعض أصولها الفنية والخصـــائص الجمالـــية إلا أن أصلهما الفكري والفلسفي واحد، هو "فلسفة الفرد الرأسمالية" التي ظهرت جليا في المضامين الروائية لكلا المذهبين: النقدية صورت عبادة الفرد لرأس المال والموت في سبيله، والطبيعية قامت بمحاولات الكشف عن آثار الوراثة والإفرازات الداخلية لبعض أعضاء الجسم، وكان ضحاياها أفراد عادة ما يلقون حتفهم.

---

[1] المرجع السابق: ص 226.

[2] محمد زكي العشماوي:دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن. ص 283 .

[3] فالنتينا ايفاشيفا: الثورة التكنولوجية والأدب .ص206.

ولم يـــبق هـــذا الاستنكاف على مستوى العلماء المفكرين، بل جاوزهم إلى ذوي القلوب الحساسة من النقاد الذين استبشعوا هذا الوصف المثير للقرف حتى إن **هيبوليت تين**" لم يكن يعجبه الإستشباح ولا الكوابيس التي وجدها في الحساسية مـــن تيريـــز راكان "، وقد وجد في الموضوع والصياغة التي كتبت بها ما سماه "التشنج الكزازي"، وهذا ما يرهق الأعصاب ويعطل الإحساس"[1].

1.4.1-خصائص الواقعية الطبيعية:

ومن خلال هذا العرض السريع للمذهب نقف أخيرا عند بعض خصائصه الفنية والفكرية لنتبين أصوله العامة –كما تحدثنا سابقا عن الواقعية النقدية– وقد نذكر بعض هذه العناصر الفنية دون بعضها الآخر لأهميتها من جهة، وطلبا للاختصار مـــن زاويـــة أخـــرى. فأولى هذه الخصائص التي تتكئ عليها الواقعية الطبيعية:هو المستند الفكري والأصل الفلسفي عقيدة الفـــرد.ويمكـــن أن نستشف هذا العنصر المكون لجوهر الروايات التي تنتمي إلى هذه الواقعية عن طريق مجموعة المواضيع التي تمثل صراع شخصياتها وعقدة أحداثها" كالعزلة وعدم القدر[illegible]صال الحقيقي بالآخرين . وهو موضوع نواجهه كثيرا جدا في نبرة أكثر فأكثر إحباطا في آداب العالم الرأسمالي بأسره، ويبدو هذا في المسرحيات أو الروايات بل وحتى في المقالات في الصحف والمجلات"[2].

وثانـــيها:هـــي تلـــك"الصـــورة النمطية" التي تتكرر في الروايات، بحيث تغدو شخصيات رواية معينة هي نفسها شخصـــيات رواية أخرى، وإن تغيرت أسماء الروايات أو فضاءات المكان ودلالات الشخصيات؛ إذ إن الموقف من الأحداث كفيل بكشف هذه النمطية؛ فخضوع الأشخاص خضوعا أعمى لتلك الغرائز، إضافة إلى كون الأفراد من طبقة واحدة وهي الـــبورجوازية النـــبلاء...يجعـــلها في محل عسير،"ويكاد يكون الموضوع الرئيسي لكل قصة هو الموت، وحيث لا يملي (أي الكاتـــب) مباشرة المضمون والنهاية، فإن دافع الموت أمر مسلم به بطريقة أو بأخرى ويفرض كيانه على القصص من البداية إلى النهاية"[3].

أما ثالثها: وهي التي ترتبط بسابقتها من حيث وجود الصورة النمطية؛ إذ إن هذه الأخيرة تشكلت في مجتمع واحد، وخضـــعت لمواضيع تكاد تكون واحدة ، كل هذه الصور النمطية داخل المجتمع قد كانت مرتبطة" بلحظة معينة من لحظات الـــتاريخ، وكما تبدو في مجموعة معروفة من النصوص"[4] ؛ حيث إن العالم التكنولوجي والتقدم العلمي كانا بيئتين خصبتين لحضور مواضيع هذا المذهب ومادته.

الخصيصـــة الجوهـــرية في كل الأدب الذي يحوي عناصر المذهب هو فقدانه الخيال الأدبي وسيطرة الجفاف العلمي والســـطحية؛" إذ إن العمـــل يصـــبح محضرا ليس إلا، والمؤلف كاتبا في محكمة، ومما لا شك فيه أيضا أننا نشهد في الأدب انحطاطا في الخيال حقيقيا"[5]بسبب الحتمية التي قلنا إنها ظهرت في شكل فني هو "النمطية".

---

[1] إميل زولا: تيريز راكان. ص 380.

[2] فالنتينا ايفاشيفا:الثورة التكنولوجية والأدب. ص 259 .

[3] المرجع نفسه:ص 296 .

[4] رينيه ويليك: مفاهيم نقدية .ص 184.

[5] فان تيغم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا. ص 251.

وأبـــرز خصيصـــة تجمـــع الطبيعية والنذدية هي التشاؤم الذي يبدأ في مطلع الروايات؛ حيث" تناولت هذه الواقعية التسجيلية في الغالب مشكلة فرد يعيش في المجتمع، ويغلب ... وانهياره واكتئابه المزاج الرومانسي... كما سيطر عليها بأن النهاية المنتظرة معروفة ومحدودة بمعرفتنا للشخصية المقدمة في تقارير المؤلف التسجيلية منذ البداية."[1].

ولم يـــبق لـــنا بعـــد هذا العرض الموجز لهذه النقاط الأيديولوجية والفنية التي ارتكز عليها المذهب الطبيعي ،إلا أن نتســـاءل: إذا كان هذا المذهب يرتكز على المنجزات العلمية والتكنولوجية لما سمي بعصر الثورة الصناعية الذي – لا شك– أنـــه يـــزيد الإنسان ثقة واستبصارا بهذا الواقع ويعطيه أملا بانتهاء وساوسه وتوجساته من هذا الغموض.فلماذا نقرأ نحن أو أشـــياء غـــير هذه؛ إذ لا نلمس في رواية نقرأها أو نسمع عنها تنتمي إلى هذا المذهب إلا الويل والجنون والانتحار، مما يزيد الحياة قتامة ويلون الكون بتلك السوداوية التي تفرض على الشخصيات فرضا، حتى إننا نستطيع أن نقول عنها إنها جاهزة قد أعدت سلفا.

مـــن هـــذه النقطة يمكن لنا أن نشك في مصطلح الواقعية ومفهومها، لكون "الكلمة قاصرة في الحقيقة، وقد أشار الكـــتاب إلى عدم اطمئنانهم إلى سلوكها...وقد استهلكتها العديد من أصحاب الفلسفة حتى لم يعد فيها ولاء شامل أو غير مشروط نحو واحد منهم دون سواه"[2]. ولتلك الخصائص المذكورة آنفا عن المذهب الطبيعي والتي ورثت بعضها عن الواقعية النقدية عجل بانهياره وفساده وأقام عليهم خصومهم الحجة، وخاصة من قبل المذهب الاشتراكي.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

---

[1] السعيد الورقي: اتجاهات الرواية العربية المعاصرة .ص140.

[2] عبد الواحد لولوة: موسوعة المصطلح النقدي .ج 17/3.

المبحث الثاني:الواقعية الاشتراكية نشأتها وخصائصها

1- مفهوم الواقعية الاشتراكية:

إذا كانت الواقعية النقدية وبعدها الطبيعية لم تثبتا على مصطلح واحد في الدرس النقدي ، و لم يعمرا زمنا طويلا ، فإن الواقعية الاشتراكية التي اعتنقها أكثر الفنانين والأدباء بوصفها مخلصة الشعوب من الحيف والظلم -على رأي أصحابها- قد حصدت خلال نموها و شيوعها في الأوساط الأدبية كثيرا من المصطلحات مع بقاء مفهومها واحدا .

فقد أطلق عليها بعض النقاد مصطلح "الواقعية الشرقية ، كما سميت بالواقعية الاشتراكية.وسبب هاتين التسميتين ظهورها في الدول الشرقية ذات الاتجاه الاشتراكي "[1]، ولعل هذه التسمية جاءت نابعة من التقسيم الجغرافي للحضارة الغربية، فكما أن التقسيم الجغرافي هو الذي أوحى إلى بعض النقاد بأن يسموا الواقعيتين (النقدية والطبيعية) واقعية غربية، على الرغم من كونهما متمايزتين فنيا، فكذلك هنا كان الدافع واحدا في تسميتها واقعية شرقية.

غير أن هذا المنظور الذي نظر به بعض النقاد إلى هذه الواقعية لم يحفل بكبير اهتمام عند آخرين؛ إذ إن بعضهم الآخر يسميها "الواقعية المحولة "[2]، نظرا إلى طبيعتها لكونها تحاول أن تستنهض الشعوب الفقيرة التي حرمت ماديا وعاشت في فقر تحت هيمنة الإقطاع والكنيسة .و لم تكن موجهة إلى إصلاح النفوس، بل كل همها أن تقوم بالنضال لأجل سعادة هذه الشعوب المحرومة فكأن المصطلح هنا يدل على معناه، فغايتها تحويل واقع وإجراء تغيرات عليه، إلى واقع أفضل وأحسن لهذه الشعوب.

وبعيدا عن هاتين التسميتين يفضل بعضهم تسميتها "بالواقعية الحديثة"[3] التي جاءت لتناهض الواقعية القديمة التي ظهرت في أوروبا الغربية؛ حيث كانت أسبق ظهورا من الواقعية الحديثة، ونستطيع القول بأنه لولا الواقعية القديمة لما كان للحديثة ظهور؛ إذ اهتمت الأولى بطبقة معينة وأهملت طبقات كثيرة، وكان هذا الإفراط هو الذي أدى إلى ظهور الثانية. إضافة إلى عامل الزمن الذي كان عاملا حاسما في بروز الواقعية الحديثة .كما نشهد مصطلحا آخر قريبا هو"الواقعية الجديدة"[4]..

ويعبر عنها نقاد آخرون غير السابقين من زاوية أخرى، وهي ناحية الغرض والهدف بأنها"واقعية بانية تتحدد بأنها تتجاوز نطاق الهدم إلى البناء، فترفع الإنسان فوق مستوى الحالات الخارجية في الحياة وتحرره من أغلال الواقع"[5].

كما تشهد هذه الواقعية مصطلحات أخرى لا تقا[illegible] سابقتها"كالأدب الهادف أو الملتزم"[6].في مقابل الأدب الهادم الذي يطلق عادة على الأدب الوجودي الذي يقوم بعملية هدم للقيم الإنسانية عن طريق العبثية التي تفسر بها الحياة. إضافة إلى مصطلح آخر يتداوله النقاد هو "الأدب الهامد"، ويطلقونه على الواقعية النقدية التي ما فتئت تبين الفساد الذي

---

[1] محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب .ج 878/2.

[2] محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث. ص156.

[3] إحسان عباس: فن الشعر. ص 121.

[4] حسين مروة:دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي.ص70 .

[5] إحسان عباس: فن الشعر .ص29.

[6] محمد زكي العشماوي: الأدب وقيم الحياة المعاصرة.ص177 .

انتشر في المجتمع الرأسمالي البورجوازي، ولا تقوم بالثورة عليه اكتفاء بإنكار الواقع دون تغييره، وهو ما يجعلها جامدة هامدة لا تتحرك.

إذا لم يعـرف النقاد مسمًّى واحدا لهذه الواقعية، خاصة بين معتنقيها"وقد اقترح **فيشر** بناء على خلافاته مع منظري الواقعـية الاشـتراكية المتزمتين بما فيهم **لوكاتش** أن تسمى أعمال الكتاب الاشتراكيين"الفن الاشتراكي" بدلا من الواقعية الاشتراكية؛ إذ يشير هذا المصطلح الجديد إلى موقف الفنان لا إلى أسلوبه ويبرز الرؤية الاشتراكية لا المنهج الاشتراكي" [1].

وهناك مصطلحات أخرى كثيرة، مما لم نحص لها عدا"كالأدب الثوري والأدب البروليتاري"[2]، هذا وإن دلت كثرة المصـطلحات للمسـمى الواحد"الواقعية" على التنوع والتعدد، إلا أنها كشفت من جانب آخر عن أزمة الواقعية الاشتراكية كمـا رأيـنا أزمـة الواقعية النقدية والطبيعية من قبل؛ إذ عدم قدرة النقاد على ضبط مصطلحها جعلها تتردد بين محاولات أيديولوجـية لتفسـيرها؛ حيـث حـاول أصحابها بيان الوجه الحسن منها بأن أعطوها مصطلحا يدل على القوة والثورية والشمولية، وحاول خصومها تقزيمها واختزالها في أدوار حزبية ضيقة.

ومهمـا يكـن هـذا أو ذلك، فحسبنا دليلا على ما جاءت به كونها جاءت لنصرة الطبقة الفقيرة على مستغليها وأعدائها.

وإذا كـنا قد اكتشفنا بأن الواقعية الاشتراكية قد اضطرب النقاد في توحيد مصطلحها، فإن مفهومها لم يشهد هذا، فهـي " منهج فني يتطلب القيام بعملية عكس صادق ومعين بالمعنى التاريخي للواقع مأخوذا في تطوره الثوري. وقد نشأت في بداية القرن العشرين في ظروف أزمة الرأسمالية واندلاع الصراع البروليتاري والإعداد للثورة الاشتراكية في روسيا"[3].

نسـتطيع أن نستنتج من الكلام السابق بأن الواقعية الإشتراكية هي منهج فني تقوم على أسس فكرية وأيديولوجية، نشـأت في مـرحلة زمنية تاريخية معينة على أنقاض الاهيارات الفكرية للرأسمالية ومنهجها الفني الواقعية النقدية، وسنحاول بسط أسباب نشوء هذه الواقعية لتكون وعاء لما سيذكر، لكونها نقطة ارتكاز دراستنا التطبيقية فيما بعد.

2- أسباب ظهور الواقعية الاشتراكية:

لم تـأخذ الواقعـية الاشـتراكية أبعادها وتشكلها الحقيقي من فراغ*،بل كانت تستفيد من كل حدث داخلي أو خارجي؛ حيث كان الراغبون في المنهج الجديد يرقبون كل مصيبة تحل بالرأسماليين الذين أرغموا أنوف الناس على خدمتهم وحمايتهم ، وهذا مما زاد من عداوة الشعوب الفقيرة للسيطرة والاحتكار .ولذلك يمكن أن نقسم أسباب ظهور هذه الواقعية إلى نوعين اثنين:

1.2- الأسباب الداخلية :

1- لقـد طرأت ظروف عسيرة على المجتمع الروسي قبل بروز هذه الواقعية ، وكانت في عمومها متنوعة تضافرت لتخلف ثورة الشعب الروسي ،ولم تكن واحدة ، بل منها السياسي والاجتماعي والثقافي والاقتصادي، أما الأسباب السياسية فتكفيـنا إطلالة سريعة على الدولة آنذاك لنتعرف إلى القبضة الحديدية التي كانت تشد الشعب الروسي إليها؛وهو " أن بنية

---

[1] السيد فضل : الواقع والنص – دراسة في طبيعة الأدب-.ص94.

[2] نبيل سليمان: أصئلة الواقعية و الإلتزام.ص 50.

[3] روزنتال ويودين: الموسوعة الفلسفية. ص 574.

*وسنرى فيما بعد بأن الواقعية الاشتراكية لم تنطلق من فراغ،لذلك لم تبق نظرية منصوصا عليهافي البيان الشيوعي فحسب،بل صاغ زعماؤها مبدأ الإلتزام الذي يتكيء على نظرية الانعكاس في الأدب والفن.

روسيا السياسية كانت صورة مثالية للاستبداد الشرقي، فقد كان القيصر حاكما مطلقا، مفوضا من العناية الإلهية، لا حدود لسلطته (غير إرادته).وإذا ما خطر له أن يتخاذل أو يتسامح، فقد كان هناك دوما، في قمة الهرم البيروقراطي، من يذكره بواجباته الأوتوقراطية"[1].

وإذا لم يكن لنا الحق في أن نفصل الواقع السياسي عن باقي الميادين الأخرى في ظل هذه الظروف القيصرية –إن صح التعبير–فإن الظروف الاجتماعية والاقتصادية لم تكن أحسن من سابقتها، فكيف وهي تخضع لسياسة واحدة تخنق الشعب و تستأثر بالثورة؛ حيث" كانت بنية الاقتصاد الروسي بنية إقطاعية عريقة، نصف مليون من ملاك الأراضي، وثمانون مليون من الفلاحين الأقنان أو أشباه الأقنان"[2].

في ظل هذه الظروف الاقتصادية والسياسية الحرجة التي كانت تعصف بهذا الشعب، كان هناك جمود وقنوع لدى الشعب الروسي، وكل أمله أن يخدم سيده أجيرا أو خماسا في أراضيه؛ إذ اللقمة تأتي وتمر بين يديه، ولا أمل في الثورة أبدا.

ولما عمرت هذه الأفكار في ذهنية الشعب، لم يكن هناك بد من تركها، حتى الأولاد الذين يولدون هناك كانوا لا يشبون عن الطوق، فكيف وهم يشهدون "سياسة تجهيل مقدسة ، متوارثة، لم يتحرر من قيدها حتى أكثر القياصرة انفتاح فكر ...وحتى في بداية القرن الثامن عشر لم يكن في روسيا العريضة كلها مدرسة ابتدائية واحدة، وبعد إصلاحات بطرس الأكبر وكاترين الثانية، بلغ عدد طلاب المعاهد الثانوية والجامعات حوالي تسعة آلاف، ولكن المدارس الابتدائية ظلت نادرة في المدن، عديمة الوجود في الأرياف "[3].

وطبيعي بعد هذه المرحلة العسيرة التي لم يكن بوسعها القيام بتغييرها،أن تشهد روسيا ظهور طبقة المثقفين التي ما انفكت هي أيضا تحلم بالإنعتاق من نير الإقطاع، والتي أرادت أن تأخذ هي أيضا حقها من أغلال السلطة الروسية، فكان أن تعاونت مع طبقة الفلاحين الشعبية التي تشكل أكثر روسيا، والتي (أي طبقة المثقفين) لم يكن لها وجود بين الشعب الروسي إلا من وجود العناصر التي وطنتها الأجهزة القمعية، والإرهاب العسكري لصالحها، فلم تقو على أن تغلق فمها عن امتيازات القيصر آنذاك، حتى مجرد الجمع بين الطبقتين أصيلة ودخيلة اللتين لم تكونا على وفاق من قبل، ليس بالأمر السهل، بل لابد من إذابة ذلك الجليد القائم بينهما، وضرورة تلاحمهما وجمعهما على أساس المصلحة المشتركة والمنفعة العامة.

وفي الحين الذي كان فيه لكل طبقة قوة، الشعب الروسي الفقير الذي كان يملك القوة الجماهيرية الحقيقية والأذرع المفتولة التي تكون خير معوان لنصرة الثورة الروسية، كانت الطبقة المثقفة من جهتها تملك الأفكار التنويرية لتحريك ذلك الشعب،"ولم يكن الفلاح الروسي (الموجيك) يمثل أي طاقة ثورية، بل كان بترعته المحافظة وتعلقه العميق بالطقوس الدينية وخموله الدهري، خير دعامة للاستبداد الأوتوقراطي، ولم يكن هناك من أمل في أن يستيقظ ويصحو من تلقاء نفسه"[4].

في هذا الوقت الذي كان الشعب كما قلنا يعيش في سبات عميق، كانت أصداء الثورة تدور رحاها بين المثقفين، وكيفية الإطاحة بالنظام الإقطاعي أصبح هاجس كل فكر تنويري يريد الخير لهذا الشعب.وضمن هذه الظروف العصيبة

---

[1] جورج طرابيشي: الاستراتيجية الطبقية للثورة .ص41.

[2] المرجع نفسه: ص41.

[3] المرجع نفسه: ص41.

[4] المرجع نفسه: ص43.

تظهـــر شخصية تاريخية بارزة والتي كان لها دور خطير في صياغة الثورة والبيان الشيوعي ؛" إذ إن هذا التاريخ لم يكف عن أن يكون فاجعا إلا من اللحظة التي أمكن فيها للصيغة الثورية المناسبة أن توجد أخيرا على يد لينين "[1].

وبعد انتصار الثورة الروسية على الإقطاع بفضل هاتين الطبقتين- الشعب والطبقة المثقفة الروسية- ، شاءت المقادير ألا ينال هذا الشعب حريته كاملة ، بل الصديق القديم أصبح عدوا ؛ إ ذ كانت طبقة المثقفين هذه متأثرة بالغرب الرأسمالي ، "وقد استوحت الأنتلجنسيا الروسية مصادر إلهامها من الليبرالية الفرنسية والرومانسية الألمانية "[2].

و لم تفـــلح هذه الأفكار الدخيلة مع عقلية الشعب الروسي الذي يقرر المشاعة والابتعاد عن سلطة الفرد ، و لم يرد تكرار مأساة الحكم الإقطاعي للقياصرة ، وكل أمله الاتصال الجماهيري والالتحام الشعبي، وأدى هذا التناقض في الأفكار إلى غلـــبة فكرة المثقفين الليبراليين الرومانسيين على العقلية الروسية البسيطة التي لم تكن تعي وتفكر بما سيحدث لما رفضت هذا التفكير، والذي يريد أن يعيد خطيئة الإقطاع، ولكن من زاوية مغايرة —في نظرهم-.

وإذا كـــان هـــذا الـــرفض سهلا في نظرهم، فقد كانت عواقبه وخيمة؛ إذ كلفه تسلطا آخر، لكن هذه المرة كان بورجوازيـــا لا إقطاعيا، ومن قبل هذه الفئة لا من قبل القيصر، و"لقد قدم النظام البورجوازي للبشرية منجزات تقدمية هائلة خـــلال عدة قرون، لكن طبقته القائدة ما لبثت أن أدارت فوهات مدافعها إلى الخلف، إلى صدور الجماهير التي حملتها على أكتافها، لتحول كل هذه المنجزات التي لم تتحقق إلا بدماء وجهود الملايين من الأجيال المسحوقة المتلاحمة إلى قوى تدميرية هائلة"[3].

وطبـــيعي أن ينشأ بعد سطوة البورجوازيين على الحكم بعد ذهاب الإقطاعيين أدب يساير ذلك الخدر الرومانسي، يمالـــئ السلطة الحاكمة أسوة بالبورجوازيين الغربيين، لأنهما من طبقة واحدة، وأصحاب حلم واحد، فظهر أدب شبيه بأدب "بلـــزاك"، و"فلوبـــير"، و"استاندال" في فرنسا،و"جورج إليوت"، و"ويلكي كولنز" في بريطانيا، فكان الثاني يقلد الأول وينسج على منواله، فكان نسخة واحدة ذات صورتين، الأولى في أوربا الغربية، والثانية في روسيا.

وهكـــذا يُنسى الشعب الروسي مرتين، الأولى من خلال الأدب الروسي الكلاسيكي في العهود الإقطاعية، والأدب الرومانسي في عهد البورجوازيين خلفاء الإقطاع، و لم يكن لهم نصير إلا بعض الأدباء الروس الذين خلدوا الشعب في آدابهم كـــ "ليو تولستوي" في روائعه الروائية "الحرب والسلم"، "آناكارينينا"، "البعث"،"قصص سيباستوبول" وغيرها، إلا أن هذا عد شذرات إذا ما قيس بالأدب الذي يصور الطبقة الوسطى(البورجوازية) التي تمثلها"الواقعية النقدية في بعض مواقفها تقف فقـــط على الجانب المظلم من الحياة الإنسانية ولا تتخطاه، وإن كنا نستطيع القول بأنها من ناحية استكشاف عيوب المجتمع ومثاليته وشروره قد أدت نوعا من المشاركة الفنية الجادة. ..... وقفت عند هذا الحد بدون أن تحاول مد الإنسان بخيال الأمل أو مراكب الإتقان"[4].

عـــلى أن هذا الأدب الواقعي الآتي من أوربا الغربية لم يلق استجابة لدى الشعب الروسي وزعمائه؛ إذ هو من جهة يصـــور طـــبقة لا تحظى بالقبول عند الشعب، ومن جهة ثانية وكأن هذا الأدب — وهو يصور التشاؤم والملل — لا يناسب أحلام الشعب لأنه يريد الانعتاق من هذا التشاؤم والقلق والميل إلى الدعة .

---

[1] المرجع السابق :ص43.

[2] المرجع نفسه : ص44.

[3] يوري كاتشا نفسكي: عبودية إقطاعية أم أسلوب إنتاج آسيوي؟ .ص 06.

[4] رجاء عيد: فلسفة الإلتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق .ص134.

ولـــو تأملنا هذا الأدب لوجدناه يعبر عن رحيل الطبقة – إن عاجلا وإن آجلا –، فكيف بأدب نهاية صانعيه(ونعني بذلك أبطال الروايات وشخصيات القصص) مأساوية تثير الشفقة وتتقزز منها النفوس.

مـــن هـــنا أراد زعمـــاء الثورة الروسية أن يقدموا بديلا ناجحا لهذا الشعب؛ حيث أصبح الشعب في غنى عن تلك الكلاسيكية الإقطاعية أو الرومانسية البورجوازية، بل أرادوا:

"1. أن الفن سلاح في الكفاح الطبقي ولابد من استخدامه في إحداث الثورة.

2. أن الحقيقة والحرية أمران لا يستطيع الفنان العثور عليهما، إلا حين يكون في الحزب أو معه...

3. الفن مريح لأبناء الطبقات العاملة بعد كفاحهم الشديد، وهو ثروة يجب أن تقدم للطبقة العاملة، فالفن للشعب ويجب أن يكون بحيث يفهمه الشعب."[1]

مـــن هذه المعطيات السابقة كان على الذين صاغوا من قبل البيان الشيوعي وعلى خلَفِهم من رواد الحزب الشيوعي أن يتخذوا خطوات عملية جادة لصالح الطبقة العاملة ؛ فأعـــلن لينين – وهو القائد آنذاك – عن قرار " تحزيب الفـــن سنة 1905"[2]، ثم تلـــتها خطـــوات عملية بعد ذلك، وخاصة في عهد **ستالين**، وكانت هذه المرة عنيفة؛ حيث عرّف مصطلح الواقعـــية الاشـــتراكية و "صادق عليه المؤتمر الأول للكتاب السوفيات سنة 1934، لتحديد المذهب الأدبي الذي يجب على الأدباء أن يستوحوه في جمهوريات الاتحاد السوفياتي على اختلاف لغاتها."[3]

وانتهت رحلة الأدب الروسي بعد شقاء دام قرونا، وكان الشقاء قرين شقاء آخر هو شقاء الشعب الروسي، وكأن أحـــلام الأدب انتهـــت عـــند أحلام الشعب، وبعد أن كانت الواقعية الاشتراكية غاية للخلاص، أصبحت وسيلة للتعسف وفرض المذهب الأدبي فرضا ليخدم طبقة الشعب.

2.2- الأسباب الخارجية:

لم تكـــن أعـــين الشعب الروسي وزعامته مغمضة عما يحدث في أوربا الغربية، بل كانت نوافذه مفتوحة يطل منها ليرى ما يحدث هناك، وقد ساعدهم هذا في صياغة تجربتهم؛ إذ كانت تنبني على مكاسب الداخل وإخفاقات الخارج.

وأولى هـــذه الإخفاقـــات نابعـــة من الفلسفة التي صاغتها وهي عقيدة الفرد؛ حيث إن "الثورة تسيطر عليها الفئة الرأسمالـــية في ظـــل الاقتصـــاد المطلق، والحريات الفردية، وتتصرف فيها بعقليتها المادية."[4] وهو الشيء الذي تهابه الدولة الشيوعية الفتية أن يحدث لها، ويتكرر مع تجربتها فيوقعها في مآسي الماضي، ويغرق الشعب في مقبرة البورجوازية التي كانت ســـببا في ضـــياع الإنسان الغربي بين جشع المال وحب الأثرة وسيد الملكية الخاصة الذي أورثه التسلط وجعله بين سقوط وانحدار نحو الهاوية.

وطبـــيعي أن ترفض بعد هذا واقعيتهم؛ إذ لا تمثل واقع الشعب الروسي، بل يريد زعماؤه أن ينفضوا عنه آخر أوزار البورجوازية وغبارها.

وقـــد ساعدهم في ذلك تجربتان: تجربة الواقعية الروسية التي كانت نتاج البورجوازية التي يمثلها "ديستويفسكي" في رواياتـــه، وتجـــربة الواقعية النقدية في أوربا الغربية، وخاصة في فرنسا على يد "إميل زولا"، و"بلزاك". فقد شن "جوركي"

---

[1] إحسان عباس: فن الشعر .ص 126.

[2] واسيني الأعرج: الطاهر وطار. تجربة الكتابة الواقعية(الرواية نموذجا). ص12.

[3] محمد برادة: محمد مندور وتنظير النقد العربي .ص 208. يراجع أيضا كتاب واسيني الأعرج السابق .ص 12.

[4] محمد باقر الصدر: فلسفتنا .ص35.

علـــيها هجوما قاسيا لاذعا، ذلك لإيمانه بغلبة الخير على الشر في روح الإنسان، وتمجيده لكفاح العامل واعتقاده بأن الدور الذي تقوم به الشعوب المتطورة دور هام في تطوير العلاقات الاجتماعية وخلق حياة إنسانية أفضل"[1].

والأساس الذي رفضت الواقعية النقدية عليه هو كونها لا تتطلع إلى المستقبل، بل تنتهي بانتهاء الحاضر، ولا أمل في الحياة، وهو ما يبرره تشاؤمها دون تحويله إلى ثورة تخدم المستقبل،" فالسخط الذي لا يصاحبه أمل مستمد من الواقع، ينتهي حتما إلى اليأس، واليأس يوصل صاحبه إلى البرج العاجي بانفراديته وانعزاليته"[2].

وبدهـــي أن يـــنقطع هذا الأمل؛ بحيث لا يكون له وجود على الإطلاق وأوروبا في نكبة إثر نكبة. وبذلك يشهد الواقع الأدبي أفول الواقعية الأوربية وبزوغ الواقعية الاشتراكية، غير أن الملاحظات التي أبديناها حول الواقعية الأوروبية تجعلنا نقـــول بأن هذه الواقعية لم تنطلق من مفهوم واضح ونظرية [illegible] الفن، صحيح أنها انطلقت من مبدأ فلسفي هو الفلسفة الليـــبرالية الرأسمالية التي تعنى بالفرد -كما قلنا- إلا أن هذه الأخيرة لم تضع نظرية جمالية فنية بارزة المعالم، ظاهرة التقاسيم، بل تعبر عن الفرد وكفى.

وهذا ما دفع الواقعيين في روسيا إلى أن يصوغوا نظرية محددة، بل أخذوها من رواد الفلسفة الاشتراكية من **ماركس وإنجلز** حتى لينين و**بليخانوف** هي نظرية "الانعكاس"، التي يقوم عليها مبدأ الالتزام الواقعي عند الاشتراكيين، والذين حاولوا أن يربطوا الأدب بالحياة الاجتماعية، وخاصة صراع الطبقات والتناقضات والفروق المادية بين هذه الفئات.

والشيء الواضح من هذا كله، أنها أرادت أن تخضع النظرية الفنية تحت النظرية الفلسفية ولذلك:

"1- فإن الواقعية الحديثة لا توجد قبل أن يوجد المجتمع الاشتراكي، لأنها واقعية قوم يبنون العالم من جديد.

2- إنها لا تكون إلا انعكاسا للحقائق المتصلة بالكفاح العمالي في ذلك النظام نفسه.

3- إنها إيجابية دائما، منغرسة في أسس الحقيقة السوفيتية"[3].

وإذا كانت هذه الصياغة للواقعية الاشتراكية قد حددتها أكثر فأكثر، فإن هناك جانبا آخر قد أوقعها في مأزق وأزمة تديـــن هـــذه الواقعية؛ إذ إن هذه الأخيرة تختزل الأدب الروسي بإبعاد قسم كبير منه كتب قبل هذا القرار الحاسم، من مثل روائـــع تولستوي -التي تكلمنا وأشرنا إليها سابقا- والتي ألفها وتوفي قبل أن يدرك هذا القرار، وهي بحق قد صورت الحياة الروسية الشعبية و لم تلتزم بهذه القيود فهي أقرب إلى المثالية منها إلى الواقع، ولذلك عد بعض النقاد "تولستوي غير واقعي في رواياته"[4].

وتبقى هذه المبادئ عامة إذا لم نتعرض لمبدأ الالتزام عند هؤلاء، بل هي النظرية التي تصوغ عمليا الواقعية الاشتراكية وتفصلها على نحو جلي واضح وهو ما يقودنا إلى التعرض إلى هذا المبدأ النظري الجمالي.

---

[1] محمد زكي العشماوي: الأدب وقيم الحياة المعاصرة .ص 182.

[2] عبد العظيم أنيس و محمود أمين العالم: في الثقافة المصرية. ص 32.

[3] إحسان عباس: فن الشعر .ص 129. ويراجع كذلك الطاهر أحمد مكي: الشعر العربي المعاصر - روائعه ومدخل لقراءته. ص68.

[4] رينيه ويليك: مفاهيم نقدية .ص 206.

3- الالتزام في الواقعية الاشتراكية:

1.3- المفهوم اللغوي للالتزام:

تذكر معاجم العربية في اشتقاق مادة "لَزِمَ" أو مصطلح الالتزام من "الفعل لَزِمَ يَلْزَمُ، وَالفَاعِلُ لَازِمٌ، وَالمَفْعُولُ مَلْزُومٌ، لَزِمَ الشَّيْءَ يَلْزَمُهُ لَزْمًا وَلُزُومًا، وَلَازَمَهُ مُلَازَمَةً وَلِزَامًا وَالْتَزَمَهُ وَأَلْزَمَهُ إِيَاهُ فَالْتَزَمَهُ. وَرَجُلٌ لُزَمَةٌ: يَلْزَمُ الشَّيْءَ فَلَا يُفَارِقُهُ... وَاللُّزَامُ: مَصْدَرُ لَازَمَ، وَاللِّزَامُ بِفَتْحِ اللام: مَصدَرُ لَزِمَ، كَالسَّلَامِ بِمَعْنَى سَلِمَ... وَاللِّزَامُ...وَهُوَ فِي اللغة المُلَازَمَةُ لِلشَّيْءِ وَالدَّوَامُ عَلَيْهِ...وَالالْتِزَامُ: الاعْتِنَاقُ"[1].

وإذا كان المفهوم اللغوي للالتزام يعني الاعتناق- كما هو واضح من المعاني اللغوية السابقة – فإن التطور التاريخي قد أضفى عليه معاني أيديولوجية وفكرية واجتماعية، يتعلق كل معنى بمذهب أيديولوجي معين، ولا ينبغي الكلام عن هذا المصطلح إلا بحذر وتدقيق شديدين.

والغريب في هذا الأمر أن المصطلح "الالتزام" يشهد ممارسة أيديولوجية من دون قيد، مما يجعلنا نسقط في الخطأ نفسه عند تعاملنا مع مادة وقع ومصطلح الواقعية؛ حيث إن بعض النقاد يطلقون مصطلح "الأدب الملتزم"[2] على الواقعية الاشتراكية، وعلى الكاتب الملتزم بأصول هذه الواقعية "الكاتب الملتزم"[3].

والشيء الذي يعيد علينا عسر هذه العملية هو إعادة ضبط هذا المصطلح فكل الآداب هي من قبيل الأدب الملتزم، لكن لكل أدب التزامه؛ قد يكون الالتزام فنيا محضا كما يظهر في مذهب "الفن للفن" وقد يكون حسب "الضرر الأخلاقي والتربوي الذي نشأت عنه فكرة الالتزام الاجتماعي والأخلاقي، وأضيف إلى بعديها البعدان الآخران، الأدبي و اللغوي" [4].

وأضف إلى هذه الالتزامات السابقة الذكر، الالتزام السياسي والاقتصادي والالتزام الوجودي وغيرها، لذلك فالمفهوم اللغوي للالتزام هو الاعتناق عامة لأي مذهب ولأي فكرة، ولم يكن يحمل شحنة فكرية أو سياسية إلا إذا قيدناه ولم نرسله كيفما اتفق.

ومما يضيف إلى كلامنا السابق معنى لصيقا بمعنى الاعتناق، هو الدفاع عن هذا الشيء المعتنق، وكون "الالتزام في أساسه هو الشعور بالمسؤولية، فإن هذا الشعور نشأ من شعور آخر بأن الشيء الملتزم له وظيفة معينة، فإذا كانت هذه الوظيفة اجتماعية صار الشعور بالمسؤولية اجتماعيا"[5].

وإذا كان المفهوم اللغوي لمصطلح الالتزام قد شهد مماحكات كثيرة، بأن استغله بعضهم لربطه بمذهبه، حتى يكون نقيض الأدب الملتزم الأدب غير الملتزم، وذلك لدوافع عديدة، فإن المفهوم الفكري يعرف الاستقرار والوضوح داخل الواقعية الاشتراكية بعد ذلك الاضطراب، وهذا ما يجعلنا نورد مفهوم الالتزام داخل هذه الواقعية.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب .ج 4027/5.

[2] محمد زكي العشماوي: الأدب وقيم الحياة المعاصرة .ص 177. وقد ذكرناه في تحقيق معاني الواقعية الاشتراكية .ص21.

[3] عزيز شكري الماضي: في نظرية الأدب .ص 94.

[4] علي شلش: نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث. ص 53.

[5] علي شلش: المرجع نفسه.ص 53.

2.3- المفهوم الاصطلاحي للالتزام:

يفرق النقاد الواقعيون بين مفهومهم للالتزام ومفهوم المذاهب الأدبية الأخرى ويحددونه أكثر فأكثر بقولهم:

"إن الكاتب والفنان ليسا معلقين في فراغ المجتمع الطبقي، بل ينتميان بالضرورة إلى طبقة اجتماعية محددة، برغم قدرة الكاتب مجاوزة وضعه، وكذلك الفنان، ولذا فإنهما غير محايدين، بل ينحازان إلى أفكار ومصالح محددة، ووفقا لذلك فهما بالضرورة يلتزمان بمواقف محددة تنبع من الأيديولوجيا التي يلتزم كل منهما بها"[1].

وقد مر بنا الحديث عن الواقعيتين النقدية والطبيعية، ولم نشهد تحديدا وموقفا من الفن والفنان مثل هذا الضبط والقيد، مما يفسر لنا أن أصحاب هذه الواقعية كانوا أكثر ضبطا لمفاهيمهم من خصومهم؛ بحيث شددوا النكير على كل فنان يخالف هذا، بل جعلوا الفن والفنان قسمين: فن تقدمي يناصر الطبقة الفقيرة ويضيء مستقبلها، وفن رجعي بورجوازي يخدم خصوم الطبقة الفقيرة، ويساعد على اضطهادهم، وهو ما يبدو من "أن **دوبروليوبوف** (1836-1861) كان أول ناقد في روسيا أو في أي مكان آخر يبين أن الأنماط الاجتماعية تكشف عن رؤيا الكاتب الخاصة بمعزل عن نواياه الواعية"[2].

ولا يصح كلامنا عن الالتزام في هذه الواقعية إذا لم نتعرض إلى جوهر هذا الالتزام، وهو نظرية الانعكاس، بل يصبح عاما فضفاضا؛ بحيث يدخل في تماس مع المذاهب الأدبية الأخرى، لذلك فحديثنا يتركز أكثر على "نظرية الانعكاس" حقيقة وطبيعة.

4- نظرية الانعكاس في الواقعية الاشتراكية:

تقوم نظرية الانعكاس في عرض هذه الواقعية على مصطلح"المرآة"، "وهو ما يعني التطابق بين حركة الفن وحركة الحياة"[3]؛ بحيث يغدو كل أدب يدل على منبته الاجتماعي وظروف نشأته، فعندما نقرأ الأدب الكلاسيكي الإغريقي، نقرأ انعكاس الحياة الإغريقية في ذلك الأدب، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الأدب الرومانسي الذي يميل إلى العزلة ومحاولة التحرر من قيود المجتمع، ويصدق الانعكاس أيضا على الأدب الواقعي الأوروبي، وعلى أدب الواقعية الاشتراكية في روسيا. هذا هو مفهوم الانعكاس وحقيقة المرآة وطبيعتها.

لكن الانعكاس الذي يريده الجماليون الواقعيون هو أن تقوم على "الفلسفة الواقعية المادية"[4]فقط، وهذا ما يوقعنا في التناقض مع حقيقة هذه المرآة. والتساؤل الذي يعرض لنا ويبقى موقفا حرجا هو كيف تعكس هذه المرآة واقعا دون واقع، أو تعكس حقيقة واقعية وهو ما يقوم به جزء منها، ثم تعكس مرة أخرى شيئا زائفا لا أصل له في الواقع؟ وأين هي هذه المرآة التي تجمع بين الزيف والصدق؟ أم أن الأمر يتجاوز مرآة واحدة إلى مرآتين، مرآة سليمة صادقة تعكس الواقع فعلا، ومرآة مهشمة تظهر الزيف وتختزل الواقع إلى صور زائفة خادعة تحثم على بقية الصور الواقعية فلا نراها؟ وهل يتجاوز كل هذا إلى المرايا السوية والمقعرة والمحدبة فتظهر الأشياء على حسب المرآة التي تقف بجانب الواقع؟!!

والظاهر أن نظرية الانعكاس وجدت من ينظر لها ويشرحها ويفسرها، ولم تجد من يسقطها على الواقع الاجتماعي، فعند التطبيق يظهر الفرق بين النظري والعملي.

---

[1] رمضان الصباغ: بين الفلسفة والنقد-الماركسية والالتزام- فصول/ المجلد الخامس/ العدد الرابع1985 .ج 111/2.

[2] رينيه ويليك: مفاهيم نقدية. ص 200.

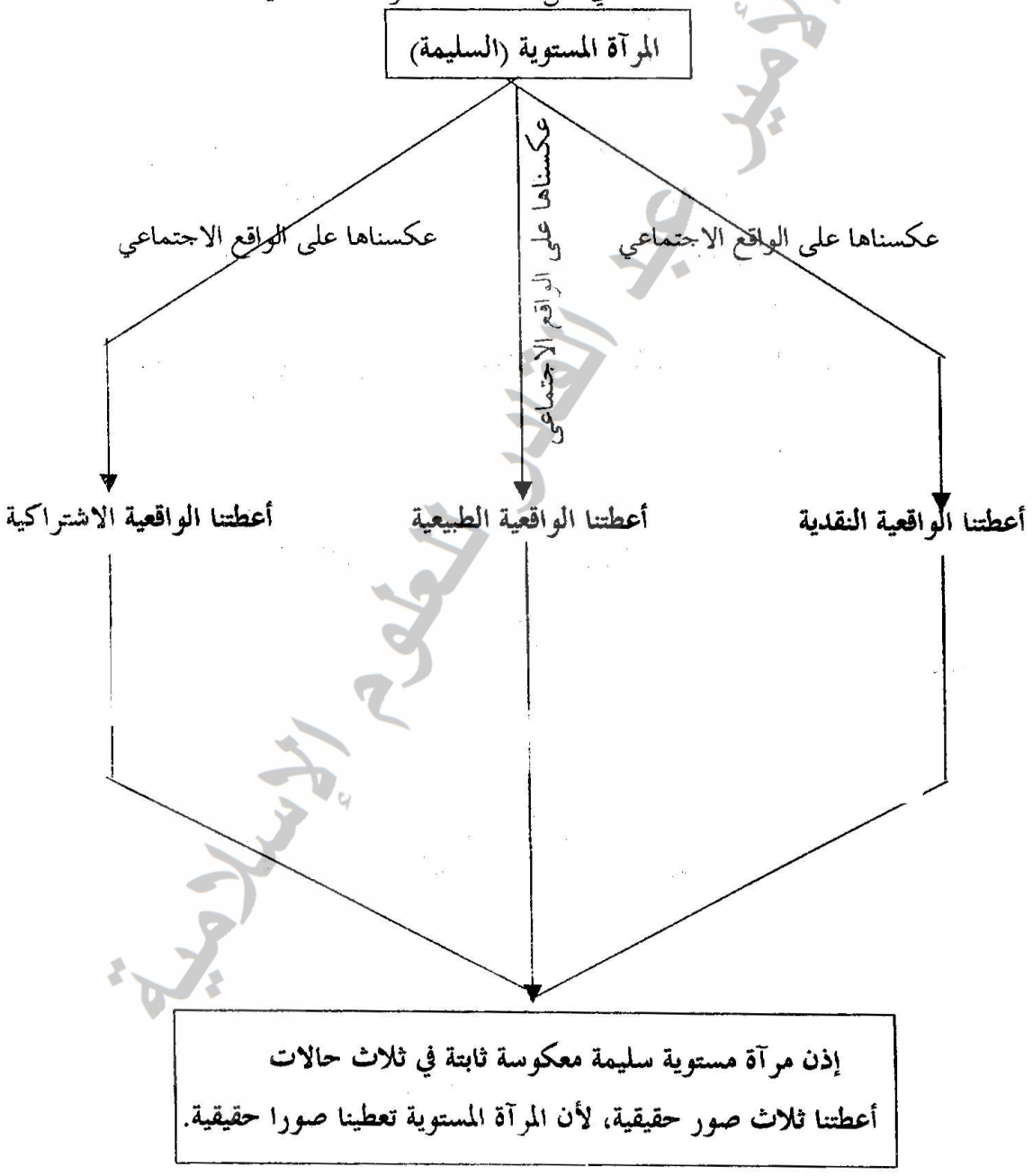
[3] السيد فضل: الواقع والنص- دراسة في طبيعة الأدب- .ص 102.

[4] عزيز شكري الماضي: في نظرية الأدب. ص 95.

وحـــين "يســـتعمل **كودويل** مصطلح المرآة لا تبدو لنا مرآة مستوية، و لم يكن الفن لديه هو المرآة كما تعودنا أن نسمع وإنما الكون هو المرآة غير المستوية"[1].

وإذا حاولنا تطبيق"نظرية الانعكاس" على اتجاهات الواقعية الكبرى السابقة (النقدية والطبيعية والاشتراكية)، وأردنا أن نطبق المرآة السليمة سنحصل على الصور الواقعية الآتية، وحتى يسهل إدراك هذا الانعكاس سنوضح هذا عن طريق مخطط أو رسم بياني:

المرآة المستوية (السليمة): وهي المرآة التي تعطينا وتعكس لنا صورة الواقع الاجتماعي كما هو؛ إذ هي ثابتة في كل الحالات المعكوسة لأنها سليمة



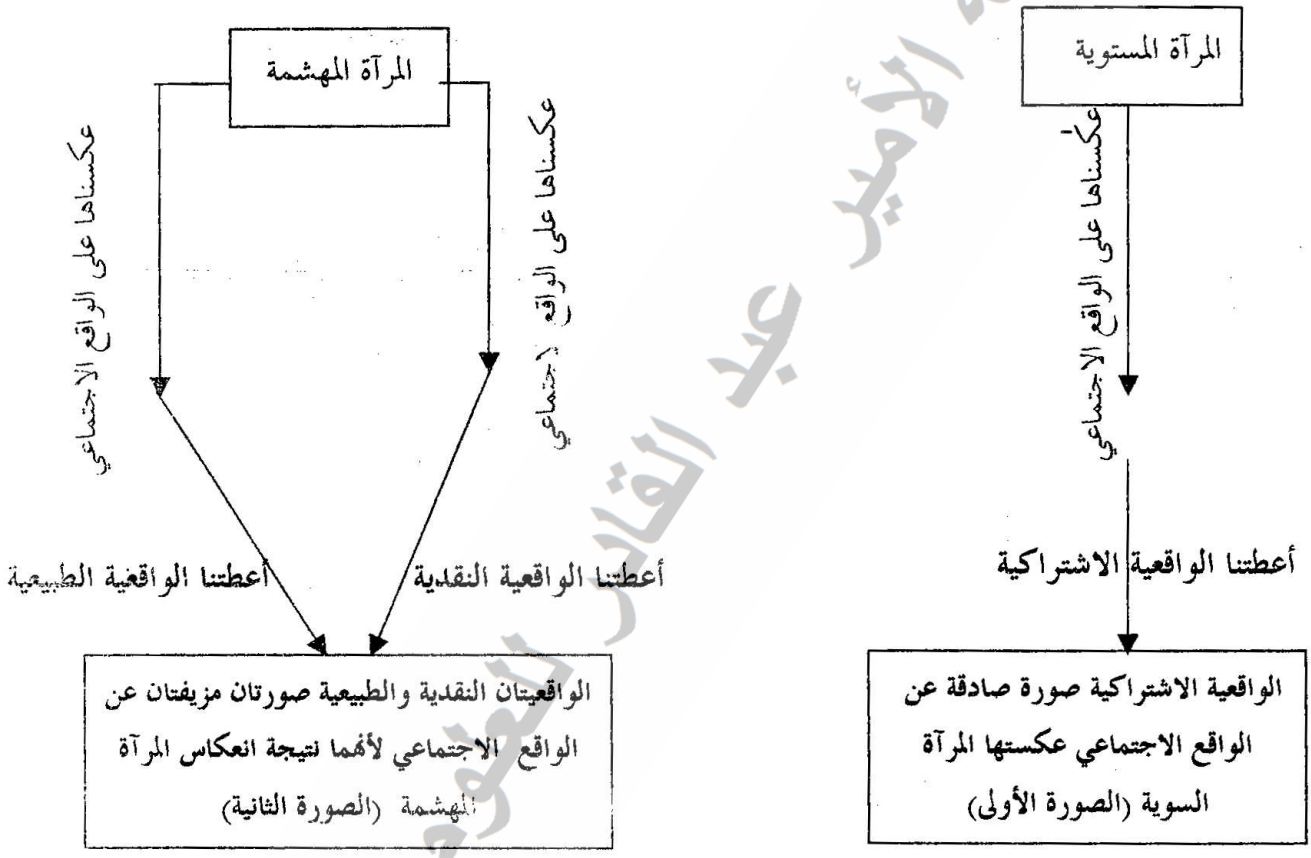
شكل رقم (1) يوضح انعكاس المرآة المستوية على الواقع الأوروبي المختلف.

[1] السيد فضل: الواقع والنص-دراسة في طبيعة الأدب-. ص 93.

وهذا ما لم يرض عنه أصحاب "نظرية الانعكاس"؛ إذ هم يصفون الواقع الأوروبي غير واقع الطبقة العاملة بأنه واقع زائف لا يمثل الواقع الاجتماعي الحقيقي، بل هو بريق خادع.

لذا يظهر بأن الحكم النقدي لم يأت من مرآة واحدة"أي أن بعض الأعمال تنطوي على رؤية ممتثلة تصالحية وأخرى تنطوي على رؤية تجاوزية، وهنا يصبح الانعكاس أنواعا، فهناك انعكاس طبيعي (مزيف) وانعكاس واقعي (صادق)"[1]

في هذه الحالة الثانية نحن أمام مرآتين ولسنا أمام واحدة، الأولى مستوية سليمة والثانية غير سليمة بأن تكون مهشمة أو محدبة مثلا، وتطبيقا للمثال السابق لكن من طريق استعمال مرآتين نجد:



شكل رقم (2) يوضح انعكاس المرآة المهشمة على الواقع الأوربي المختلف.

[1] عزيز شكري ماضي: في نظرية الأدب. ص 87.

وطبيعي أن يحدث هذا الانعكاس المخالف، لأنه ليس نتيجة عملية واحدة، بل الصورة الحقيقية الصادقة عكست لنا في المرآة المستوية، والصورة المزيفة عكست لنا في المرآة غير المستوية أو المهشمة.

إذاً الحكم النقدي في الصورة الأولى على الواقعية الاشتراكية جاء بمعيار مخالف للحكم النقدي على الواقعيتين النقدية والطبيعـــية في الصورة الثانية: وهو ما يجعلنا نتساءل: ما الفائدة من مصطلح الانعكاس الذي صنعته المرآة إذا لم يخضع لمرآة واحدة تظهر الواقع كما هو؟ وهو ما يعني عندهم" أن الأعمال الأدبية لها صلة بالواقع لكنها ليست كلها واقعية"[1].

ودفعـــا لهـــذا الـــتعارض وتطبيقه السافر بمرايا كثيرة ومتنوعة في مصطلح الانعكاس، فقد فضل بعض النقاد عدم استعمال"مصطلح الانعكاس"وضربوا عنه صفحا، وقدموا مفهوما جديدا له "فليس في هذه النظرية ما يعني الانعكاس المرآوي كما توحي كلمة الانعكاس، بل هي تتضمن ببساطة أن الأدب والفن ليسا منبتين عن الواقعين الاجتماعي والتاريخي اللذين نشآ فيهما ومنهما، بل هما ثمرة لهما لا ثمرة مباشرة، بل ثمرة ممارسة حية في هذين الواقعين الاجتماعي والتاريخي"[2]، وهو ما يزيد نظرية الانعكاس غموضا ومثالية، إذ إن كلمة انعكاس تدل على عكس الشيء في صورته الحقيقية أي" رَدّك الشيء إلى أوّلِـــهِ"[3]، دون نقص أو زيادة، وهو ما يناقض الفهم السابق من أنه ليس ثمرة مباشرة، ولذلك نعجب من مفهوم الانعكاس الـــذي يعكس مرة ولا يعكس مرات أخرى، ويطبق حينا ويعدل في أحيانا أخرى؟ وهو يريد أن يقنعنا بوهم لا وجود له، وبشـــيء ليس له ظهور في الواقع، إلا أننا عندما نتعمق هذه النظرية نجدها تخضع لقانون مهم بالنسبة للماركسيين هو قانون الجـــدل أو الديالكتيك*، الخاص بهم، من ذلك الشعر داخل" نظرية الانعكاس التي تتعامل مع الأدب باعتباره صياغة جمالية لموقف محدد يتخذه الشاعر من قضية الصراع الطبقي"[4].

وأيا ما كانت نظرية الانعكاس خاصة بالالتزام الواقعي الاشتراكي، فإن انعكاسا على الأعمال الأدبية يكون قد قادها إلى القيام بعمليتين:

1. إما باختزال الواقع الأدبي في صورة الصراع الطبقي وهنا قامت بتصغير الواقع الاجتماعي في صورة نمطية واحدة.
2. وإما بإسقاط الواقع الأدبي لواقع اجتماعي معين على البيئات الاجتماعية المتنوعة فقامت بعملية التهام.

وفي كلتا الحالتين نرى الصورة واحدة نمطية ثابتة.

واستنادا إلى الكلام الذي قيل عن الانعكاس والذي خضع لمفهوم أيديولوجي خاص، ولم يكن عاما-كما أوضحنا من قبل- فإن الالتزام في عرف الواقعية الاشتراكية يعني باختصار:

"الموافقـــة الأساسية من جانب الكاتب أو الشاعر أو الفنان على أهداف الطبقات العاملة والعالم الاشتراكي، وهي تتمسك بهذا الموقف لأنها تعتبره أساس الالتزام ودليلا على تبني الكاتب أو الشاعر أو الفنان وجهة النظر التاريخية في صراع الطبقات، وتقبله للمجتمع الاشتراكي"[5].

---

[1] المرجع السابق: ص 87.

[2] محمود أمين العالم و نصر حامد أبو زيد: وجها لوجه. العربي/العدد 43 سبتمبر 1994 .ص 78.

[3] محمد بن أبي بكر الرازي: مختار الصحاح. مادة عكس. ص 395.

*الديالكتيك هو كلمة يونانية (دياليكو) التي تعني فن المناظرة... ويعنون به فن الوصول إلى الحقيقة في النقاش عن طريق كشف التناقضات في أقوال الخصم ودحضها. عبد الرزاق مسلم الماجد: مذاهب ومفاهيم في الفلسفة والاجتماع. ص 48.

[4] جابر عصفور: اطلالة على ناقد كبير محمد مندور... ومتغيراته النقدية. العربي /العدد 514 سبتمبر 2001 .ص 80..

[5] أحمد أبو حاقة: الالتزام في الشعر العربي .ص 33 نقلا عن أرنست فيشر: الاشتراكية والفن .ص 173.

إذا النتيجة المعكوسة والصادقة التي تظهر لنا إذا وضعنا ركني الفن أو الأدب (الأديب والأدب) في مرآة هذه الواقعية، هي أن الأدب يناضل في سبيل الطبقة الفقيرة على غيرها من الطبقات، والأديب ملزم بتسخير قلمه للذود عن هذه الطبقة أو"الحزب البروليتاري، جاعلا من الواقعية الاشتراكية قاعدته الأساسية ، و مرتكزه الجمالي، وناظرا إلى خروج الكاتب على هذا بوصفه خيانة للأدب والفن، فهل يمكن ان يكون الفنان الذي يتبع هذا النهج صادقا ؟ "[1].

تنبع من الكلام السابق قضية معقدة وهي مسألة الالتزام. هل الأديب الملزم بخط هذه الواقعية حر، وبذلك صادق في التعبير عن نفسه وعن واقعه، أم أن الأمر يتجاوز هذا إلى الالـتزام؛ حيث تملي عليه ما يقوله، وهو إذا ناقد لذاته، وما هو إلا عملية تحويل تبدأ من الحزب لتخرج مسطرة في شكل أدبـيات لا تأثير للأديب فيها إلا كتأثير المداد الأحمر على لون الماء ؟ أم يمكن للأديب أن يجمع بينهما؛ إذ هو ملتزم وملزم في الوقت نفسه ؟!!.

ويغدو الاحتمال الثاني أكثر استواء من الأول،" فأن يكون الكاتب مضطرا إلى الالتزام بالحزب وإلا عد خائنا للحزب والفن معا، وفي الوقت نفسه أن يبدو كما لو كان مريدا لموقفه، فإن ذلك يعبر عن تناقض جلي"[2]؛ فكيف يجمع الأديب بين القيد والحرية في الآن نفسه ؟ أم يجب النظر إلى الحزب على حد وهو الطبقة المحرومة المعدمة التي تناضل ضد الحرمان والاستغلال، فيكفي هذا العمل أن يكون مبررا للالتزام، لأن الأدب في ضوء هذه الواقعية"هدف اجتماعي"[3]، وقلم الأديب" مسؤول اجتماعي"[4] ؟.

وهنا تزداد القضية غموضا وصعوبة؛ فالأدب يهدف إلى خدمة الإنسانية جمعاء، وكون اجتماعية الأدب قضية 'خاصة' بهذه الواقعية ضرب من اختزال المذاهب الاجتماعية الأدبية الأخرى، وهو ما رأيناه عند إشارتنا إلى الواقعية النقدية؛ حيث قلنا إنها تهدف إلى خدمة المجتمع ونقده ببيان عيوبه ومثالبه لتداركها وإصلاحها والنهوض بالمجتمع بغد تلافيها.

بعد هذا الإلحاح المثمر في التساؤل يظهر أن الواقعية الاشتراكية نظرت أمامها، وكان نظرها قاصرا؛ حيث وجدت العدو التقليدي عملة ذات وجهين:

الوجـــه الأول: ويمثله مذهب الفن للفن، لا يهتم بالجوانب الاجتماعية، بل كل همه الصور الفنية الجمالية التي تزداد غرقا في التجريد والغموض، فأرادت أن تستأثر بالدلالة الاجتماعية، ونسيت المذاهب الأخرى دونها التي تحتفي بهذه الدلالة سواء أكان ذلك الاحتفاء قليلا أم كثيرا !.

والوجـــه الـــثاني: خصمها العنيد الذي أرهق طبقتها تاريخيا وجعلها محرومة معدمة وناصبها العداء الطبقي "الطبقة الـــبورجوازية" فأصـــابها هوس منه، فهي تتكلم عنه ليل نهار،ولا تتوانى في نعت كل أدب لا يقف إلى صفها بالبورجوازية والرجعية. وقد نجد إجابتنا عند أعظم منظري هذه الواقعية؛ إذ "إن العديد من التصورات التي فقدت حقيقتها الكلية في نظرنا كانت تعتبر في زمنها دون شك خطوة نحو الواقع، فإذا كان يوجد اليوم فنان لا يزال يعمل أو يعمل من جديد، انطلاقـــا

---

[1] رمضان الصبّاغ: المرجع السابق ص 112.

[2] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[3] ناصر عبد الرحمان الحنـــين: الالتزام الاسلامي في الشعر . ص 52.

[4] رئيف خوري: الأدب المسؤول.ص44 .

مـــن هـــذه الوضـــعية اللامشروعة، فهل المنهج هو المسؤول عن النتيجة، أم أن الخطأ هو الذي يتموضع في لحظة ســـابقة عن النسق الإبداعي ؟!!"[1].

هـــذا إذا قلنا بأن الأدب انعكاس جدلـــي للصراع الطبقي الحاصل في الواقع الاجتماعي، أما من يحد الأدب غير هذا، وهو لفيف من النقاد، فلماذا نريد طمس الدلالة الاجتماعية من الآداب التي تخلو من هذا الانعكاس المادي للطبقات؟؟ حيث "إن المجتمع جزء لايتجزأ من الوجود الذي هو – كما قلنا عنه سابقا – موضوع الأدب والفن بعامة، إلا أن الأديب هو الذي يرى الوجود من خلال ذاته، يحاول إدراكه وتفسيره والتعبير عنه، والوجود هنا الوجود بكل نواحيه طبيعية كانت أو اجتماعية أو نفسية أو فكرية "[2].

ونفوس الأدباء تختلف ورؤاهم إلى الكون ليست واحدة، وكل أديب يعكس في أدبه تجاوبه مع هذا المجتمع، ويدون مـــا علق بنفسه وصاغه قلمه وانطبع في خَلَده، وطبيعي ألا يعكس الأديب في أدبه إلا الأشياء التي تأثر بها لأنه فنان، "والفن انتقاء وتركيز واستهداف ... ولو كان الفن هو الحياة فحسب، لما كان ثمة مبرر لوجوده، ولكان مجرد إضافة عديمة النفع، لكان عبثا لا حاجة بنا إليه : مجرد تكرار لحكاية " [3].

ونكاد ننفض كلامنا من الحديث عن الواقعية الاشتراكية لنؤكد بأن مجرد وضع أسس نقدية فنية أدبية تتعارض مع الواقـــع الاجتماعي للإنسان وطموحاته في هذا الكون، ثم تعميمها عن طريق الانعكاس الجدلـــي يوقعنا في الصدام مع سنن الإنسان وعيشه باختلاف بيئاته ؛ إذ نحصل على أدب مشوه بعيد عن ذلك التنوع الفني الذي هو انعكاس لطبيعة الإنسان في تنوعها، أما وضع الإنسان على مشرحة الاختبار بفرز عينة ثم استقراء النتائج، فهذا مما يخالف الطبائع والأنفس، وإن المأزق الحقيقي للواقعية الاشتراكية هو أنها "احتمال أكثر منها فعلا، والتحقق الفعال للاحتمال مسألة معقدة " [4].

ونخـــتم بحوصلة وجيزة لما يمكن أن يقال عنه " الانعكاس" الذي يبقى هشا فضفاضا، شأنه في ذلك شأن مصطلح الواقعـــية ومفهومهـــا، ولم نعرف له وجها سليما يتفق عليه النقاد، فطرح مفهومه الآلي الطبيعي يبقي على الوجه الفكري المذهبي الذي ألحق بالمرآة وركب في أجزائها ؛ فإذا استعملنا مصطلح الواقع للدلالة على الواقعية "فإن الواقع في الواقعية غير محدد "[5]، وإذا أفضنا الكلام عن الانعكاس فإن مفهومه "بوجهيه الآلي الطبيعي والفكري المذهبي يجعل القلق يساور الواقعية في الحـــالين لقيام مفهوم الانعكاس ذاته على خرافة الواقع ومحاكاته "[6]، فمحاولة تحصيل شيء حاصل ضرب من العبث إذا أردنـــا تبرير الواقع وإثبات وجوده، وهل يحتاج هذا الواقع إلى إثبات ؟ وإذا أردنا انعكاسه في الحقل الأدبي بوجهه الطبيعي، نكون قد ألغينا تلك المسافة الجمالية التي تقع بين الواقع الأدبي والواقع الخارجي، وإذا سقنا وجهه المذهبي الفكري وقعنا في وهم المرآة الأيديولوجية التي تحتاج هي أيضا إلى إثبات وقوعها على الأماكن والأنماط الاجتماعية المختلفة.

---

[1] حسن المنيعي: نفحات عن الأدب والفن. الكتاب مجموعة مقالات: فيه مقال عنوانه: صراع حول الواقعية في الأدب والفن (رسالة من آنّا سغيرز إلى جورج لوكاتش) ص 110.

[2] محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث. ص 22.

[3] جبرا إبراهيم جبرا: الأديب وصناعته. دراسات في الأدب والنقد(يوجد به مقال عنوانه: زيف الواقعية. لستوثرز بيرت) .ص 143.

[4] ك. م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين. ص 93.

[5] السيد فضل : الواقع والنص – دراسة في طبيعة الأدب- ص 84 .

[6] السيد فضل : المرجع نفسه. ص 83.

5-خصائص الواقعية الاشتراكية:

و كما قمنا بذكر خصائص الواقعيتين النقدية والطبيعية من قبل، بعد الإشارة إلى أصول كل اتجاه. نقوم بتلخيص مهم نخرج به من دراستنا للواقعية الاشتراكية بعد دراسة أصولها ودوافع الالتزام وحقيقة الانعكاس وطبيعته وأثره في توجيه كل من الأدب والأديب.

وأولى هذه الخصائص وأشدها تمسكا بهذه الواقعية هي الأيديولوجية، ونعني بها "ربط الأدب بالمذهب السياسي. فعلى الأدب أن يقضي على ما تبقى من أعمدة الهيكل القديم لبقايا البورجوازية الآيلة إلى السقوط ... وعلى ذلك، فليس للفنان رأي خاص في ذوقه، فليس الفن مصدرا للمتعة، بل إن له نزعة دينامية ترتبط بالوضع الاجتماعي المعيشي وبالصراعات الطبقية "[1]. فالفلسفة الاشتراكية هي أصل هذه الواقعية.

وثانيها: ولما كان هذا النضال من الأدب والأديب في سبيل تحقيق انتصار الطبقة الفقيرة على أعدائها هو المراد فإن هذه الواقعية طبقية مادية، "فقد اهتم جوركي بالطبقات الدنيا من المجتمع "[2]، وهو المؤسس لها؛ حيث دافع عن حقوقها ضد الطبقات الأخرى، وآمن بانتصارها التاريخي.

وثالثها: ومن الخصيصتين السابقتين (الأيديولوجية، والطبقية) نستنتج خصيصة ثالثة تتكون من اجتماعهما وهي خصيصة فنية "النمطية "؛ حيث لا نرى في هذه الواقعية ولا نقرأ إلا صورا و مشاهد مكررة، حتى إن القارئ يظن ألا وجود لأنماط اجتماعية في المجتمع إلا هذه. فنمطية اجتماعية أعطتنا "نمطية أدبية "* ويتلخص ذلك في سببين:

"السبب الأول : إنه يعبر عن طبقة ويدافع عنها، فهو من أجل ذلك مجرد أدب خاص بمجموعة معينة من المجتمع وليس المجتمع بكامله. السبب الثاني: إنه يكرس أدبياته لخدمة مبادئ الحزب الذي لا يمثل سوى القلة من بين قطاع واسع من الجماهير. وهذا يعني أنه إبداع فني بعيد كل البعد عن الأدب الجماهيري "[3].

ورابع هذه الخصائص تخرج من نقيضتها الأولى التي وجدناها عند الواقعية النقدية؛ إذ إن هذه الأخيرة تشاؤمية في تعاملها مع الإنسان، فقد "كان محور الواقعية الاشتراكية وهي فردية تنمو في ظروف العمل الجماعي، وتتميز بأنها فردية ايجابية متفائلة ترمي إلى تحرير الإنسان من هيمنة الرأسمالية وتشويهها للإنسان"[4].

أضف إلى ذلك الخصيصة الخامسة، والتي تتداخل مع الخصيصة السابقة في كون الأخيرة (أي الرابعة) متفائلة، أي يجب أن تكون النهايات متفائلة، وهي"القسرية"، ونقصد بها النهايات السعيدة، مما يوقعنا في المثالية، وكأن الإنسان رجل مثالي لا يخضع لتقلبات الواقع ولا يتعب ولا يكل، والسبب في ذلك -كما قلنا - من قبل" فمنذ البدء ولدت الواقعية (الواقعية الاشتراكية) ولادة افتراضية وتصورا ذهنيا لا وجود له إلا في رؤوس كتابها، إنها واقعية مقطوعة الصلة بالواقع، تغذت بعاملين: الدمغة السياسية والتظاهرات القلمية"[5]. وهو ما يعبر عنه بالتفاؤل التاريخي الذي توطنه أكثر فأكثر حتمية الانتصار.

---

[1] رجاء عيد: فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق. ص 127.

[2] المرجع نفسه ص 124.

* أعني بالنمطية الإجتماعية هو وجود نمط معين من الناس كالطبقة الفقيرة مثلا في النص يجعلها تتكرر في النصوص ذات المذهب الّذي يدافع عن الطبقة.

[3] " فوزي الطاهر البشتي : نحو منهج جماهيري في النقد الأدبي. ص 204.

[4] أحمد إبراهيم الهواري: نقد الرواية في الأدب العربي في مصر. ص 223.

[5] محي الدين صبحي: دراسات ضد الواقعية في الأدب العربي. ص 12.

على أن تركيز هذه الواقعية على حياة الطبقة الفقيرة ومحاولة تصويرها والمبالغة والدقة و الإيغال في وصف "مشاكل المجتمع، ومظاهر البؤس والفاقة التي ترزح تحتها طبقات [illegible] العامة بسواعدها أو بعقولها"[1]، يورثها "مبالغة" ظاهرة. فتصبح حلقة في عقد "النمطية" التي تثبتها أكثر فأكثر بإظهار وجهها الكالح.

غير أن النزول إلى دركات الواقع وإبراز طبقة المعتوهين والمجانين دون صور أخرى تنبو عنها في الطيش والنزق ليزل بالفن إلى سطحية فجة؛ إذ إن هذه الواقعية تترع إلى تحليل هذه المظاهر التي تحرم "الحياة من شعرها والهبوط بها إلى مستوى النثر"[2]، وكل هذا يوصلنا إلى أزمة النمذجة (الشخصية النموذج) وهي أزمة خطيرة؛ "حيث أن بعض الكتاب يقوم بتحليل مشكلته نظريا، ثم يفكر في شخصيات ملائمة ليدلل عليها ...وتكون النتيجة كارثة فادحة من الناحية الجمالية و مضمون هذه الكارثة تزييف الواقع"[3]، فالأيديولوجية خلقت الطبقية والثانية أوجدت النمطية التي من صورها المبالغة والتكرار، وتكون النهاية: سطحية فجة تسعى إلى النموذج المزيف.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

---

[1] محمد مندور: الأدب ومذاهبه. ص 83.

[2] السيد فضل: الواقع والنص – دراسة في طبيعة الأدب – ص 104.

[3] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

المبحث الثالث: الطاهر وطار نشأته وحياته

1- ترجمة موجزة لحياة الطاهر وطار:

لسنا نريد بهذه الترجمة المختصرة سيرة لشخصية الطاهر وطار ولا تأريخا لوقفاته الأدبية والفنية، وإنما هي وقفات أو محطات نتعلق بها بقدر تعلقنا بالأعمال الفنية والأدبية للطاهر وطار. إضافة إلى سبب وجيه هو كون هذه الدراسة بحثا علميا أكاديميا يقتضي منا ذكر هذه الترجمة.

1.1- الولادة والنشأة:

"ولد الطاهر وطار في 15 أوت سنة 1936 بقرية صغيرة تدعى "مداوروش" الواقعة ببلدية صدراتة، وهذه الأخيرة تقع بين مدينتي عين البيضاء وسوق أهراس، وهو من أسرة بربرية متزوج وله بنت واحدة.

وطبيعي أن تكون نشأته بسيطة تقليدية كما كانت حال جيله آنذاك، إبان الاستعمار الفرنسي للجزائر؛ حيث درس في الكتاتيب، ثم في مدارس جمعية العلماء المسلمين بمسقط رأسه.

تنقل بعدها إلى معهد عبد الحميد بن باديس بمدينة قسنطينة التي كانت آنذاك قبلة العلماء والمتعلمين، ولكن هذا المعهد لم يكن الأخير في حياة الطاهر وطار، بل سافر إلى تونس لطلب العلم بجامع الزيتونة، ليتوقف بعدها بسبب الظروف التاريخية والاجتماعية والمتغيرات الوطنية التي تشهد ميلاد الثورة التحريرية الكبرى.

التحق بالثورة المسلحة مناضلا في جبهة التحرير الوطني، وبعد الاستقلال تفرغ إلى مهام أخرى وخاصة الأدبية منها"[1].

2.1- حياته الأدبية وأعماله الفنية:

ولم تكن انطلاقة الطاهر وطار الأدبية بُعيد الثورة التحريرية ، ولا بعد الاستقلال، وإنما كانت أثناء الثورة بعد أن أكب على قراءة الأدب العربي المعاصر، مثل كتب طه حسين، العقاد، المازني، جبران خليل جبران، الرافعي، وكان ذلك بنهم، حتى إنه كان يحفظ مقاطع شعرية ونثرية عن ظهر قلب. حاول كتابة الشعر للتعبير عن خلجات نفسه في مطلع مسيرته الأدبية، ولم يكن يعجبه ما يكتب من الشعر.

عند اتصاله ببعض إخوانه في تونس وسفره إلى هناك، كانت أولى بداياته القصصية، وذلك عن طريق مجلة مصرية قرأها وتأثر بنتاجها القصصي المنشور على صفحاتها هي مجلة 'القصة' (وهي مجلة تنشر قصص الأدب العربي والمترجم من العالمي)، وبعد أن قرأ أعدادا كثيرة من هذه المجلة، كتب أولى قصصه التي فوجئ بنشرها في جريدة ' الصباح' التونسية.

وبعد بداياته القصصية الأولى حاول أن يقرأ الآداب العالمية المترجمة إلى اللغة العربية، فقرأ الأدب الروسي الكلاسيكي (غوركي وغيره)، والأدب الأمريكي همنجواي وفوكنر وبعض الشيء من الأدب الإنجليزي (تشارلز ديكنز).

وفي تونس كتب مسرحيتين اثنتين هما"الهارب" و"على الضفة الأخرى"، وأثناء مكوثه بتونس كتب رواية أخرى لم ينشرها"* ولم يجعلها بدايته الأولى في الكتابة الروائية.

حاول توجيه قدراته الفنية والأدبية لكتابة القصة والرواية، وانصرف عن الشعر الذي كان الجذوة الفنية الأولى التي أخذ منها الفن، وفي سنوات الخمسينيات كتب نحو ثمانين أو مائة قصة جمع منها قصصا قليلة، وهي المنشورة الآن في مجموعاته القصصية:(دخان من قلبي سنة 1962، الطعنات سنة 1970).

---

[1] هذه الترجمة الموجزة أخذت من حوار أجريناه مع الطاهر وطار. وكان ذلك يوم الأربعاء 2002/01/16 كما أخذت من بعض المراجع الأخرى وهي مثبتة في أماكنها.

* وسبب عدم نشرها كما ذكر لنا الطاهر وطار أنها لم تعجبه فآثر إلغاءها؛ حيث سماها الخبز الحافي.

كانت المحاولة الروائية الأولى الناجحة، هي رواية "اللاز" ، التي أخذت منه وقتا كثيرا، وشريطا زمنيا طويلا؛ حيث فكر في كتابتها سنة 1958 بعد الإعلان عن التشكيلة الأولى للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية، وشرع في كتابتها في شهر ماي من سنة 1965... وأنهاها سنة 1972"[1].

و لم يكتب هذه الرواية دفعة واحدة، وهو الظاهر من المدة الزمنية الطويلة التي كانت وعاء هذه الرواية(أربعة عشر سنة منذ بداية التفكير فيها إلى سنة الفراغ منها)، بل كانت كتابتها على مراحل متقطعة، لظروف سياسية واجتماعية قد غيرت الواقع الجزائري حينئذ، وهي بمثابة نقد ذاتي لأخطاء الماضي أثناء الثورة .

ولما لقيت هذه الرواية استجابة نقدية واسعة، بوصفها تعد نقلة نوعية من جهة؛ إذ كانت الرواية المكتوبة باللغة العربية في الجزائر غير موجودة آنذاك، باستثناء الرواية الأولى لعبد الحميد بن هدوقة "ريح الجنوب"؛ حيث إن السيطرة الكلية في الخمسينيات والستينيات للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، كأعمال محمد ديب، آسيا جبار، مولود فرعون، مولود معمري... وغيرهم.

ومن جهة أخرى، وجدت هذه الرواية نقادا يحتفون بها، ويترجمونها إلى لغات عالمية كثيرة، وأصبح بعض الزعماء والقادة في حركات التحرر العالمية يدرسونها للناشئة، وهي تدرس في المدارس الأيديولوجية للأحزاب الشيوعية العالمية.

وإلى جانب رواية" اللاز" التي تشهد ميلاد روائي جديد، كانت مرحلة السبعينيات غنية بعطائها الروائي للطاهر وطار؛ " فبعد صدور هذه الرواية سنة 1974 بقليل، صدرت الرواية الثانية " الزلزال" في السنة نفسها، وفي هذه المدة الزمنية كتب رواية "الحوات والقصر"، ولكن صدورها تأخر إلى سنة 1980، و لم يمر عن هذا وقت طويل حتى نشرت رواية "عرس بغل" سنة 1978، يختم بعدها المرحلة الخصبة الغنية برواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" أو الكتاب الثاني من رواية اللاز"[2] . وكانت أغلب إبداعاته في هذه المرحلة روائية سوى مجموعتين قصصيتين هما:

"الطعنات" و"الشهداء يعودون هذا الأسبوع" سنة 1971. انقطع الطاهر وطار بعدها عن إصدار إبداعه الأدبي، وتوارى نشاطه الفني لمرحلة طويلة تقدر بنحو عقد من الزمن، لتكون هناك مدة مبتورة مفصولة بين النشاط الأول الذي تقف على قمته سنوات السبعينيات ونشاط نهاية الثمانينيات، لتصدر له رواية "تجربة في العشق"سنة 1989، ثم تتلوها رواية "الشمعة والدهاليز" سنة 1995، ويختم آخر دائرة – إلى حد الآن – ضمن حلقاته الروائية، ويضيف رواية" الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"؛ حيث صدرت سنة 1999.

و لم يمنع الطاهر وطار جهده الأدبي وسعيه الفني من الممارسة اليومية والمتابعة الصارمة لما يحدث في الجزائر وخارجها: حيث تشده حركة التحرر العربية والعالمية إليها. وأما داخل الجزائر فقد " عمل بعد الاستقلال مشرفا على الملحق الثقافي لجريدة "الشعب"، ورئيسا لتحرير صحيفة "الجماهير" الأسبوعية النقدية الساخرة، وأصدر ثلاث صحف." [3] وأصدر مع صديقه الأستاذ البهي فضلاء سنة 1988 كتابا عنوانه" دقات الساعة"، وله أيضا شذرات نقدية إلا أنها قليلة لأنه يفضل الإبداع على النقد.كانت نواياه في إنشاء جمعية ثقافية أدبية تعنى بنشر الثقافة في أوساط الشعب الجزائري والمثقفين خاصة،

---

[1] الطاهر وطار: اللاز . ص 07.

[2] يمنى العيد: حوار مع الروائي الجزائري الطاهر وطار مجلة الطريق العدد 3 و4 سنة 1981. ص 190(بتصرف يسير).

[3] عمر روحي الفيصل: معجم الروائيين العرب . ص 225.

واستطاع أن يؤسس جمعية ثقافية تسمى"جمعية الجاحظية"، وكان ذلك في إطار التعددية وإطار تحمل المجتمع المدني لبعض مهامه سنة1989، وأنشأوها انتماء فكريا فسموها"الجاحظية"، واختاروا لها شعارا "**لا إكراه في الرأي**" [1].

تقوم هذه الجمعية بإصدار مجلتين الأولى :"التبيين،" وهي مجلة ثقافية فكرية يكتب فيها كثير من المثقفين العرب، ومجلة أخرى "للشعر المغاربي"، كما تضم هذه الجمعية مطبعة صغيرة، وقاعة محاضرات، تمارس فيها الموسيقى وتدرس للطلبة من جميع فئات العمر، كما يتلقى فيها بعض الموهوبين فنون الخط العربي. أضف إلى ذلك، لهم مكتبة صغيرة تباع فيها مجلاتهم. وأخيرا حصل الطاهر وطار على موقع في الشبكة المعلوماتية (INTERNET)، يوجد به كل ما أصدره من كتب وروايات ومطبوعات، مترجمة إلى لغات محلية كالأمازيغية والعربية، وإلى لغات عالمية أخرى.

جدول رقم (1)يوضح الروايات والأعمال الأدبية للطاهر وطار:

الأعمال الأدبية والفنية	الجنس الأدبي	سنة الفراغ من تأليفه	سنة النشر
اللاز	رواية	1972	1974
الزلزال	رواية	1973	1974
الحوات والقصر	رواية	1974	1980
عرس بغل	رواية	1975	1978
العشق والموت في الزمن الحراشي	رواية	1978	1980
تجربة في العشق	رواية	1989	1989
الشمعة والدهاليز	رواية	1994	1995
الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي	رواية	1999	1999
دخان من قلبي	مجموعة قصصية وتضم	لم تكتب دفعة واحدة	1962
حبة اللوز	قصة	/	1962
صحراء أبدا	قصة	/	1962
زنوبة	قصة	/	1962
دخان من قلبي	قصة	/	1962
القبعة الجليدية	قصة	/	1962
ممر الأيام	قصة	/	1962
نوة	قصة	/	1962
محو العار	قصة	/	1962
الطعنات	مجموعة قصصية وتضم	لم تكتب دفعة واحدة	1967
الطاحونة	قصة	/	1967

[1] الطاهر وطار وجهاد فاضل:وجها لوجه. مجلة العربي. العدد 446 .يناير 1996 . ص 70. (بتصرف يسير)

الأبطال	قصة	/	1967
الطعنات	قصة	/	1967
من يوميات فدائي	قصة	/	1967
الدروب	قصة	/	1967
السباق	قصة	1960	1967
البخار	قصة	1966	1967
رسالة	قصة	1961	1967
اليتامى	قصة	1965	1967
الخناجر	قصة	1963	1967
الشهداء يعودون هذا الأسبوع	مجموعة قصصية وتضم	لم تكتب دفعة واحدة	1974
رقصات الأسى	قصة	/	1974
الزنجية والضابط	قصة	/	1974
الحوت لا يأكل	قصة	/	1974
اشتراكي حتى الموت	قصة	/	1974
زوجة الشاعر	قصة	/	1974
الشاعرة الناشئة والرسام الكبير	قصة	/	1974
الشهداء يعودون هذا الأسبوع	قصة	/	1974
رمانة	قصة طويلة	1969	1974
الهارب	مسرحية	/	1960
على الضفة الأخرى	مسرحية	/	1958
الربيع الأزرق	شعر مترجم عن الفرنسية	/	/
دقات الساعة	دراسة فكرية	/	/
يوم مشيت في جنازتي ومشى الناس	قصة	الحلقة الأولى	2002/09/07
		الحلقة الثانية	2002/09/08
		الحلقة الثالثة	2002/09/10
		الحلقة الرابعة	2002/09/11

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ملاحظات وتنبيهات:

تجدر الإشارة في هذا القسم من ترجمة الروائي الطاهر وطار إلى عدة قضايا تتعلق بإنتاجه الأدبي عامة، ومما كتب عنه من دراسات؛ حيث لاحظنا كثيرا من الأخطاء التاريخية و الفنية و التقنية التي ربما تقدم رواية نشرت قبل لاحقتها، أو تضع هذه في مكان تلك،وكان من الضروري التنبيه إلى هذه المسائل لأجل:

الأول: في مثل هذه الدراسات يجب مراعاة الجانب التاريخي وإعطاؤه حقه من العناية والدراسة، لأن المسيرة الفنية والأدبية للروائي متعلقة أساسا بالمرحلة التاريخية التي كتب فيها إنتاجه.

الثاني: الزمن التاريخي أو المرحلة التاريخية تبرز جوانب النطور في العمل الأدبي فنيا؛ إذ بوساطتها نعرف مدى امتلاك الروائي للقوالب الفنية والأشكال الأدبية ، لـــ " أننا نعتمد الأدب على أنه من موضوعات المعرفة التاريخية، وبدلا من أن نرى في الأدب أحد العوامل المساعدة –كما هي الحال في التاريخ الكلاسي– فإننا نراه أهم العوامل المساعدة في الكشف عن قوانين الحركة التاريخية وتطورها "[1].

للسببين السابقين ولأسباب أخرى نود أن نصحح بعض الأخطاء التاريخية:

الأول: "في الجدول الذي جعله مصطفى عبد الغني"[2] للأجيال الروائية ذكر بأن الطاهر وطار ينتمي إلى جيل الأباء مع مجموعة كبيرة من الروائيين العرب.

جدول رقم (2) يوضح البداية الأدبية للطاهر وطار:

المؤثرات / الروائي	مكان الميلاد وزمانه	مؤثرات فكرية	مؤثرات اجتماعية	مؤثرات قومية	أول كتاب	الانتماء المذهبي
الطاهر وطار	الجزائر 1936	عربية	متوسطة	إسلامية	دخان من قلبي مجموعة قصصية 1985	مسلم

المصدر: مصطفى عبد الغني. الاتجاه القومي في الرواية. ص30.

نلاحظ في هذا الجدول أن الدارس ذكر أن أول مجموعة كتبها الطاهر وطار هي "دخان من قلبي"، وكان ذلك سنة 1985، وهذا تاريخيا خطأ وقع فيه؛ إذ أول كتاب صدر للطاهر وطار هو مسرحيته "على الضفة الأخرى" سنة 1958. وليس المجموعة القصصية "دخان من قلبي"، ثم إن هذه الأخيرة صدرت سنة 1962 وليس سنة 1985*.

الثاني: حدث خلط عند الدارس السابق في ترتيب روايات الطاهروطار:

---

[1] مصطفى عبد الغني: الاتجاه القومي في الرواية. ص 11.

[2] المرجع نفسه: ص 30.

* يراجع الجدول المرفق في آخر الترجمة. ص 32.

جدول رقم (3) يوضح سنوات نشر كل رواية:

الروائي	الرواية	سنة الطبعة الأولى
الطاهر وطار	الزلزال	1974
	اللاز (ج1)	1974
	اللاز (ج2)	
	عرس بغل	
	العشق والموت في الزمن الحراشي	1980

المصدر: مصطفى عبد الغني. الاتجاه القومي في الرواية. ص30.

ذكر الدارس أن الرواية الأولى من حيث زمن النشر والصدور هي رواية " الزلزال" التي صدرت سنة 1974، بينما الواقع أن الرواية الأولى التي صدرت للطاهر وطار هي رواية "اللاز" سنة 1974، أي قبل صدور رواية "الزلزال"؛ إذ تناول فيها الروائي الثورة الجزائرية وأثر الانقسامات في تثبيت صفوف الوحدة الوطنية.

إضافة إلى أن الدارس ذكر جزئين من رواية "اللاز" الجزء الأول والثاني، وكلاهما صدر في سنة واحدة 1974، ثم ذكر أن رواية العشق والموت في الزمن الحراشي" صدرت سنة 1980، وهذا صحيح، لكن الدارس نسي أن الجزء الثاني من رواية"اللاز" هو نفسه رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" وهذا تناقض؛ إذ أضاف الدارس جزءا آخر للروائي، ولا ننسى أيضا أن رواية "عرس بغل" صدرت قبل الجزء الثاني من رواية اللاز والذي هو نفسه رواية "العشق والموت في زمن الحراشي".

وقد أصبح الروائي الطاهر وطار يملك موقعا ضمن الشبكة المعلوماتية(Internet)؛ حيث أنشأه ليسهل على الباحثين الاتصال بأعماله الأدبية، ومعرفة سيرته الأدبية، إلا أننا لاحظنا على هذه الأخيرة خلطا في الترتيب الزمني للروايات والغريب في الأمر أن صفحة سيرته الذاتية موجودة بالشبكة المعلوماتية قد نقلت على إحدى الجرائد اليومية "[1] وقد جاء فيها : "ألف حتى الآن ثماني روايات وثلاث مجموعات قصصية ومسرحيتين هي حسب الترتيب الزمني لنشرها : الروايات : اللاز، الزلزال، الحوات والقصر، رمانة، تجربة في العشق، عرس بغل، العشق والموت في الزمن الحراشي، تجربة في العشق. الشمعة و الدهاليز ، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي." [2].

يلاحظ في المعلومات السابقة خلط كبير وخطأ جسيم؛ حيث ذكر أن عدد الروايات التي ألفها الطاهر وطار هي ثمانية، لكن عند عدها تصبح عشرة، لذكر رواية " تجربة في العشق "مرتين، زيادة على قصة "رمانة" التي عدها رواية مع أن الطاهر وطار نفسه توقف في هذا عندما قال: " لا أزعم أن رمانة رواية، ولا أثق في أنها قصة قصيرة... لكنني متأكد من أنها بالنسبة إلي فترة الانتقال من لون أدبي إلى لون آخر تمثل نفسا جديدا وتطلعا جديدا، وهيكلية فنية جديدة" [3].

---

[1] الشروق اليومي: ع 400. س 2002 .ص 23.

[2] المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

[3] الطاهر وطار : رمانة. ص 05 (كلمة المؤلف).

إذاً الطاهـــر وطـــار توقـــف عن إصدار حكم فني على قصته بكونها رواية أو قصة، وإنما تشكل مرحلة انتقالية بين الممارســـة الأدبـــية للقصة والرواية، وفي الوقت نفسه لا نستطيع وصفها بأنها رواية قصيرة أو قصة طويلة استنادا إلى مقياس الطول والقصر وعدد الصفحات.

الشيء الثاني الذي يكون مستندا لنا في هذه المسألة هو أن قصة "رمانة" كانت ضمن المجموعة القصصية التي كتبها الطاهـــر وطـــار في سنوات الستينيات " الطعنات"[1]؛ إذ كانت واحدة من مجموعة قصصية تتكون من إحدى عشر قصة، ثم انتقلت من هذه المجموعة وبدأت " تستقل بنفسها، وتخرج من مجموعة الطعنات. لقد اقترح ذلك كل من كتب عن المجموعة تقريبا، بل إن بعضهم وصف رمانة بالاضطهاد، عندما اعتبرت قصة قصيرة"[2].

يحدث هذا في الطبعة الثانية، أما الطبعة الثالثة لمجموعة "الطعنات"[3]، فإننا نجد هذه المجموعة تضم القصص الأخرى من غير قصة"رمانة". أما الدليل الثالث الذي يضيف إلى قصصية رمانة حجة وبرهانا هو اتفاق النقاد الجزائريين على أن أول رواية جزائرية مكتوبة بالعربية هي رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة صدرت سنة 1971 ، ولو وضعنا قصة "رمانة" في مكانهـــا لما صدرت في سنوات الستينيات لقلنا عنها إنها رواية لاتهدم بيت الرواية الجزائرية، وأعدنا بناءه من جديد، وجعلنا حجر الأساس فيه رواية "رمانة"، وتكون بذلك أول رواية جزائرية مكتوبة بالعربية.

إذاً يوقعـــنا الترتيب المذكورسابقا في الاضطراب؛ حيث يؤدي إلى خلط كثير من الأوراق الأدبية الخاصة ببيت الرواية الجزائرية.إضافة إلى أن مثل هذه الأخطاء التي لا يراعى فيها الجانب التاريخي توقعنا في مطبات كثيرة إذا علمنا أن هذا الجانب يترتب عليه الحكم النقدي.

---

[1] الطاهر وطار : الطعنات. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. ط 2 .د ت.

[2] الطاهر وطار رمانة .ص 05.

[3] الطاهر وطار: الطعنات. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر .ط 1981/3.

خلاصة:

نستطيع القول بأن مفهوم الواقعية ومصطلحها قد خضعا للتداول الفلسفي الأيديولوجي الفكري الذي كان نتيجة حتمية ونقلة نوعية للتطورات العلمية التكنولوجية والإنجازات البشرية التي تدفق بها القرن التاسع عشر، ولذلك وجدنا لها مفهوما آخر غير الذي عهدناه لها عند العرب.

ومن النادر والطريف في آن واحد والغريب أيضا، أن يتنوع تأثير هذه الإنجازات التي حفل بها هذا القرن - بسبب الفلسفة والعلم كما قلنا - سلبا وإيجابا، بحسب اختلاف البيئات التي حاق بها أو ببعضها دمار فكري، وأخرى استفادت من مصائب الآخرين لتكون الدعامة الرئيسية لبناء صرحها.

والملاحظ على استعمال المصطلحات النقدية ومفاهيمها من جراء هذا التطور الكبير أنها أحدثت فوضى نقدية وأدبية بسبب:

1 - تسابق كل مذهب أدبي ونقدي على اختلاف مشاربه الفكرية ودعائمه الفلسفية للظفر بهذا المصطلح (الواقعية)، وتوظيفه لمعنى معين دون توضيحه ، الشيء الذي يوقعنا في وهم يعسر معه ضبطه، لذلك ألححنا على توضيح إطاره حسب مقتضيات الاستعمال الفكري (تخصيص العام).

2- الأمر الذي حاول ذلك العصر أن يدخله في وهج ذلك التقدم أن أعطى هذه المذاهب التي واكبت العلم التكنولوجي مصطلحا فلسفيا تستجير به؛ إذ لم يكن من حل سوى استعارة المصطلح من التراث الفلسفي، ومع ذلك حاولنا الحذر في التعامل مع هذه الضبابية الواضحة.

ورغم نشوء هذه الواقعية في ظرف زمني واحد، إلا أن تسميات كل اتجاه من الأدب الواقعي قد تنوعت وتعددت، بحسب رؤية كل ناظر إليها، حقيقة وطبيعة.

واستطاعت الواقعية النقدية أن تظفر بقصب السبق في ذلك، بوصفها حلقة ربط بين بقايا الرومانسية وبداية العصر الواقعي، ولكونها تتبنى الخط الفلسفي الذي عمد نهاية البورجوازية في أوروبا، وهو الأمر الذي حاولنا تبيانه قدر الإمكان و الإشارة إلى الأثر السلبي الذي قادها إلى الانهيار، بفعل عوامل برزت جلية أثقلت كاهلها وهي : التشاؤم والنمطية والطاقة الفتاكة للإنسان، ببعث نوازعه الشريرة، ويظهر ذلك واضحا من خلال النصوص الروائية لهذا الاتجاه الواقعي.

و لم تكن الواقعية الطبيعية هي الأخرى بمعزل عن هذا التأثير الذي أحدث زعزعة في تركيبة الإنسان، رغم ما حققه من مكاسب كانت لصالحه، فقد حدث تأثير مماثل في توجيه الإنسان ودراسته؛ حيث كشفت هي الأخرى عن الوجه الساخر في هذا التأثير الغربي. و في الوجه المقابل لهذا حدث تأثير معاكس في أوربا الشرقية؛ إذ بفضله استفادت الثورات الشعبية التي هزت كيان الإقطاع وخليفته البورجوازية التي كان نجمها قد بدأ في الأفول بفعل الهزتين الأولى في موطنها والثانية في مستعمراتها، و استفادت كما قلنا من انهيارات العدو وشكلت لنفسها واقعا معيشيا.

وقد كانت محاولاتنا مركزة على الواقعية الاشتراكية مصطلحا ومفهوما، وحتى هذه الأخيرة لم تسلم من تلك الضبابية والغموض، وهو ما أحدث وهما في جوهرها؛ حيث تحول الفن معها إلى دعاية لمذهب سياسي، وحاولت الاستئثار بكل حسنة ورمي من خالفها بالجمود والقصور.

ومن كل ما سبق نخلص إلى:

- أصـــبحت الحياة في ظل هذه الواقعية ميدانا للتحليل والملاحظة والتجربة، فأسهم هذا في سقوط الفن إلى درجات الواقعية اليومية.

- ظروف نشأة كل اتجاه في الأدب الواقعي مما سبق عرضه كانت متميزة ووليدة لحظة تاريخية معينة.

-كـــل اتجـــاه واقعـــي حـــاز على طبقة اجتماعية معينة، مما جعلها تدور في نمطية اجتماعية، فجة وسطحية تتجمع صورها وأحداثها.

- كل اتجاه حاول بيان وجه معين من الإنسان الغربي، ولكنها تلتقي في وجه شاحب واحد:

1- الواقعية النقدية: أظهرت جشع الإنسان وحبه للمال.

2- الواقعية الطبيعية: أسهمت في إظهار الجانب الغريزي الحيواني التدميري.

3- الواقعية الاشتراكية: بعثت الأمل في الشعوب بادئ الأمر، ثم ما لبثت أن ركزت على الجانب القمعي، وبادرت إلى خنق الأدب والأديـــب بـــلحظة تاريخـــية، بقيـــت خطيئة على جبينها عن طريق تحزيب الفن، وضرورة الالتزام بها (أي الواقعية الاشتراكية).

ثم أهيـــنا المدخـــل بترجمة موجزة تبين من خلالها أثر التكوين التاريخي والثقافي للطاهر وطار على الخطاب الواقعي الاشتراكي وعمق تجربته في هذا الخطاب. غير أننا لا ننسى ما وقع فيه بعض الدارسين من أخطاء تاريخية تسببت في خلط بيت الـــرواية الجزائرية،وأحدثت اضطرابا في بنيانه، وهو ما جعلنا ننبه إلى مثل هذه الأخطاء مصححين إياها بأدلة تاريخية واقعية ،لأن من شأن هذه الأخطاء أن توقعنا في مطبات تؤثر على البناء التاريخي للخطاب الروائي، وتخلط ملاحظاتنا بالنسبة إلى فهم جوانب الخطاب واستنباط مكوناته.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الثاني

الوجود الاجتماعي في الواقع الروائي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

تمهيد:

يعد الفصل الثاني الفصل التطبيقي الأول، لأن الفصل الأول كان نظريا، بسط كثيرا من المفاهيم التي اكتنفها الغموض فحاولنا توضيحها، لذلك نستطيع أن نقول إنه يشكل أرضية بحث جذور الوجود الاجتماعي داخل الواقع الروائي، ومن دون هذه العلاقات الاجتماعية لن نميز بين أشكال الوجود الاجتماعي. ويتعرض المبحث الأول لعنصرين اثنين، يشكل كل واحد منهما طبقة اجتماعية:

أما العنصر الأول: فيمثل مظاهر الفقر التي ترمز إلى طبقة اجتماعية تقع في آخر السلم الاجتماعي، وحاولنا أن نعرض لها، ونبرز قيمتها كدافع من دوافع التغيير الذي تقوم به هذه الطبقة.

ويكون العنصر الثاني مكملا للأول، ومن دونه لا نعرف طرفي الصراع؛ حيث يبقى الصراع مبهما مبتورا لا يعرف نقيضه، وهو الإقطاع الذي يرمز إلى الطبقة المستغلة.

عندما يوضح هذا المبحث طبيعة الجذور الاجتماعية لشخصيات الرواية يكون قد بلور المبحث الثاني وهو ما يخص الصراع الطبقي؛ إذ أعطينا مفهومه وكيفية نشأته، ثم قمنا بعملية تحديد مميزات التركيب الطبقي في كل رواية عن طريق استخدام جداول وتحليلها و تفسيرها، لاستخراج السمات الطبقية التي تلعب دورا في بناء الطبقة الاجتماعية، مع ملاحظة الخصائص المشتركة بين كل رواية تطرح هذا الصراع، وهو ما يسلمنا إلى المبحث الثالث الذي يبرز مظاهر الصراع الطبقي وصور الأيديولوجيا في الواقع الروائي.

يأتي المبحث الثالث تتويجا للمبحثين الأولين، من حيث كونه يظهر ماهية الصراع الطبقي ويظهر بوادره فيما يخص عناصر الوجود الاجتماعي قبل أن ينتقل إلى صورته الحقيقية ويتجسد في الشخصيات.

ينقسم هذا المبحث إلى قسمين اثنين:

القسم الأول: ويتناول المظهر الأول من المظاهر المشتركة التي تتميز بها روايات الطاهر وطار، وهو البعد الأيديولوجي والدعاية السياسية، كنقطة من نقاط تأثير خطاب غوركي وهمنجواي على خطاب الطاهر وطار، من جهة المضامين الفكرية.

أما القسم الثاني:فيقف على جانب غاية في الأهمية، ويعد صورة لتوظيف المضامين الفكرية، وهو غلبة قسم من الشخصيات على قسم آخر مناوئ له في الوجود الاجتماعي، كما نحاول الوقوف على مدى وجود هذه الظاهرة في جميع روايات الطاهر وطار، مبرزين في ذلك تأثره بغوركي وهمنجواي ومواضع هذا التأثير، ورصده من خلال الجداول التي أحصينا فيها شخصيات كل طبقة.

كما أننا لم نغفل العلاقة بين كل من العنصرين؛ إذ إن أحدهما يخدم الآخر، ويبدو صورة مصغرة منه. إضافة إلى كون العنصر الثاني يعد تمهيدا للدخول إلى الفصل الثالث الخاص بأشكال الوعي في صورة أدبية، متجسدة في الشخصيات الروائية التي تتحرك على أرضية الواقع الروائي.

المبحث الأول:عناصر تشكيل الوجود الاجتماعي في الواقع الروائي

1- مظاهر الفقر في الواقع الروائي:

يتناول هذا الفصل الجانب التطبيقي المهم من الدراسة؛ حيث يعد الفصل الأول السابق مفتاحا لهذا القسم الثاني. وهنا نحاول رصد عناصر تكوين الوجود الاجتماعي التي تعد قاعدة مهمة في صياغة الوعي وتحديده، وبيان قيمته وأقسامه، انطلاقا من المتن الروائي المراد دراسته في هذا البحث، وهو روايات الطاهر وطار، مع الاستئناس ببعض النماذج الروائية لروائيين عالميين تأثر بهما هما "مكسيم غوركي" الروائي الروسي صاحب رواية "الأم"، و"أرنست همنجواي" الروائي الأمريكي صاحب رواية "لمن تقرع الأجراس". و لم نكن نستأنس بهذين الروائيين فيما كتبا لو لم يشر الطاهر وطار إلى تأثره بهما في حواره مع أحد الكتاب ردا على سؤال طرح عليه: " أنا لا أكتب اللاز إلا بعد أن قرأت غوركي وهمنجواي "[1].

لعل الإشارة السابقة لا تدل دلالة صريحة على تأثر الطاهر بهذين الروائيين، فهناك نص أدبي كتبه الطاهر وطار ينص فيه على التأثر الشديد له بهما وهو قوله على لسان شخصية توفيق المناضل وهو يخاطب صفية في مسرحية الهارب: "ستنضمين إلينا، وتفهمين الأم لغوركي ، وتبرعين في التحليلات العلمية وتلهبين الاجتماعات بالنقاش، وتوزعين المناشير، وتشكلين خلايا نسوية، وتحتدم المعركة، وتدخلين الحياة السرية، وتشتد ضراوتك "[2].

كما نجد في النص السابق نفسه – أي مسرحية الهارب –، كلاما يثبت تأثره بهمنجواي. وهو ما جاء على لسان الشخصية السابقة نفسها وهي توفيق، يخاطب صفية قائلا لها: " وقد نعيش قبل ذلك تلك اللحظات التي عاشها روبرت وماريا في قصة " لمن تقرع الأجراس"، بل وقد لا يكون عملنا كله في نتائجه، سوى تلك القصة الرائعة "[3].

بعدما تطرقنا إلى بعض النصوص التي تبرز الغاية من جعل هذا البحث يشتمل على روايتين ليستا للطاهر وطار، نتعرض لبعض النقاط المهمة التي تشكل المبحث الأول من الفصل الثاني وهي نقطتان:

الأمر الأول: وهو مظاهر الفقر البارزة بقوة في روايات الطاهر وطار وروايتي"الأم"و"لمن تقرع الأجراس".

الأمر الثاني: ويكون معاكسا للأمر الأول، وهومظاهر الإقطاع في الروايات السابقة.

عكس الفصل الأول النظري، حيث بدأناه انطلاقا من مصطلح الواقعية العام إلى أن وصلنا إلى الطاهر وطار بوصفه أحد الكتاب الواقعيين، وهو ما يشق ؛ لدراسة من القمة إلى القاعدة. أما في الدراسة التطبيقية فيكون الانطلاق من القاعدة إلى القمة، وهي الفقر الذي يمثل الطبقة الفقيرة بوصفها ترزح في مؤخرة المجتمع وتقبع في آخر السلم الاجتماعي؛ إذ يكون هذا الحافز – الفقر – محركا هذه الطبقة للصعود اتجاه الطبقة المستغلة (الإقطاعية والبورجوازية)، وهو ما يجعل دراستنا تتبع هذا المسار الذي ينحو منحنى السلم الاجتماعي والصراع الطبقي الموجود في الرواية، لكون الطبقة الفقيرة هي التي تبدأ بالثورة على الطبقة الأخرى.

1.1- مظاهر الفقر في رواية اللاز:

تبدو مظاهر الفقر بارزة من أول رواية كتبها الطاهر وطار، وتظهر محركة الصراع بين قطبين يمثلان خط سير الرواية وجذوة العمل الروائي. ومن هذه المظاهر في رواية اللاز، ما جاء على لسان الشيخ الربيعي يصف فيه المجاهدين أثناء الثورة

---

[1] حوار مع الطاهر وطار : يمنى العيد، مهدي عامل، محمد دكروب ، نزار مروة .مجلة الطريق .ع.3 و4 . س 40 .م 40 .ص 200.

[2] الطاهر وطار: الهارب .ص 51.

[3] المرجع نفسه : ص 51 .

التحريرية، "إننا، كما عرفنا أنفسنا، منذ خلقنا، الشيشان على رؤوسنا تكاد تقطر وسخا، البرانس مهلهلة، رثة متداعية، والأحذية مجرد قطع من الجلد أو المطاط، تشدها أسلاك صدئة، والأوجه زرقاء جافة..." [1].

يأتي اعتراف الشيخ الربيعي بهذا الكلام بعد الثورة؛ إذ يحاول عن طريق استذكار الماضي استدعاء صور الفقر التي كانت تحيط برجال العمل الثوري، ومايعانونه من المعيشة المتدنية التي أجبرتهم على ارتداء تلك النعال البالية والبرانس القديمة الممزقة، والعمائم الوسخة، كل هذه العوامل لم تزد المجاهدين إلا عزما وثباتا.

و لم تكن مخلفات الفقر السابقة الوحيدة الموجودة في متن الرواية، بل كانت نقطة البداية؛ حيث إن زمن الثورة لم يكن يجلب إلا الحياة الصعبة التي تركت آثارها على الشعب الجزائري، وتبرز لنا شخصية حمو وهي تحاور قدور عن الظروف المعيشية الصعبة التي يتخبط فيها البحث عن لقمة العيش وسط عدد أفراد العائلة الكثيرين، فهما "يتجاذبان أطراف حديث طويل، يبدؤه عادة حمو، بالتشكي من وضعه العائلي، ومن عمله المرهق في كهف ضيق وسط الزبل والأدخنة، يصارع الفرن ليسخن ماء الحمام:

-يا ابن عمي هذه والله ما هي بخبزة. أربعون دورو في اليوم، وأربعة عشر فما مفتوحة، الدقيق بعشرين دورو الكيلو..والزيت بأربعين، والصابون بخمسة عشر للقالب، وزد ، وزد.."معيشة" كلاب والله"[2].

يظهر لنا المقطع السردي السابق الحالة المزرية لشخصية حمو؛ فهو إضافة إلى فقره وعدم وصوله إلى مرتبة تسمح له برفع كاهل الفقر عنه، يعمل ليعيل أربعة عشر نفسا، وهذا ما يزيد من تذمره اتجاه هذه الحياة، وكأننا به يشكو ذلك إلى قدور صاحب المستوى المعيشي المرتفع، لكونه صاحب متجر آنذاك، يبيع حاجيات للناس، ويكسب من ورائها مالا وفيرا يسمح له بالإنفاق على نفسه والتوسعة عليها، بخلاف حمو الذي يفتقر إلى ما في يدي قدور.

2.1- مظاهر الفقر في رواية الزلزال:

لم تخل رواية"الزلزال" هي الأخرى كسابقتها –رواية اللاز– من مظاهر الفقر المدقع الذي يحيق بأكثر فئات المجتمع، والتي حرص السارد على إبرازها بقوة في هذه الرواية. وتعد رواية الزلزال متفردة من بين روايات الطاهر وطار في هذا المجال. وسنلاحظ من خلال النماذج تركيز السارد عليها في أكثر من موضع .

تظهر بعض المظاهر التي توحي بذلك في هذا المقطع الوصفي؛ حيث يتنبه الشيخ بو الأرواح إلى دعوة المنادي الذي يريد منه الجلوس على مصطبة مع بعض المتسخين، " أيقظه الصوت الذي وجد له دعوة متخاذلة، غير واثقة، من أن هذا الشيخ الوقور صاحب البذلة الصيفية والحذاء الأسود اللماع، يتفضل، ويجلس على مصطبة أمام رف زنكي، و إلى جانب هؤلاء المتسخين، من باعة ثمرة الصبار، وحمالين ونشالين، ومعيني سائقي الشاحنات، وصناع المقاهي الرديئة، ليتناول قطعة خبز، بفلفلة مقلاة منذ يومين، أو ببيضة مسلوقة منذ أسبوع، أو بكأس لبن حامض مخلوط بالدقيق.

تأمل صاحب الدعوة المترددة فألفاه، شيخا بلحية كثة، ونظارات صغيرة شفافة، وعراقية بيضاء متسخة على رأسه، وقميص ممزق مرقع على صدره، وسروال حوكي في عجزه، وبلغة متهرئة في قدميه"[3].

---

[1] الطاهر وطار : اللاز. ص 10.

[2] المصدر نفسه : ص 25.

[3] الطاهر وطار : الزلزال .ص 23.

الملاحظ في المقطع السابق هو دقة الوصف وتنوعه، خاصة بعد أن وصف السارد شخصية بو الأرواح بشيء من الإيجاز، أمعن كثيرا في وصف نقيضه ليظهر لنا الفروق الاجتماعية بين الفئتين،وكانت دقته في وصف الفقراء أبلغ وأكثر تمييزا، وهو ما يدل على الحياة الصعبة التي يرزحون تحتها.

ولئن كان وصف السارد في المقطع السابق دليلا على الفقر الشديد، فإن مقطعا آخر يوضح مظاهره، بل يوغل في توضيحها، بحيث تزيد الوصف السابق بيانا وتأكيدا. و يأتي هذا في معرض وصف مزبلة بو لفرايس، "خلق كثير من سكان الأكواخ. شيوخ وكهول وأطفال، ذكور وإناث يحومون طوال السنة حول مزبلة بولفرايس، يلتقطون الفضلات والمرميات، العظام التي يلقيها الناس، يعيدون هناك طبخها في الماء، لتطلق لهم رائحة الادام، عالم آخرهناك، بتجاره، سماسرته، وزعمائه، ومستغليه، ونظامه وأمنه، يقيمه العراة، هذا في مزبلة بولفرايس؟" [1].

ولا أدل على توضيح هذه المظاهر من المقطع السابق نفسه عن طريق وصف المزبلة وصفا دقيقا.

3.1- مظاهر الفقر في رواية عرس بغل:

تحتوي رواية "عرس بغل" على بعض مظاهر آفة الفقر - وإن كانت قليلة - إذا ما قورنت بباقي روايات الطاهر وطار، لأن السارد أراد أن يبين لنا من خلال هذه الرواية نتيجة الفقر وعواقبه، وهو السقوط في عالم البغاء، وعلى الرغم من السبب المذكور سابقا والذي حدا بالسارد لأن ينحو مذهبا في التقليل من هذه المظاهر نجد مقاطع وصفية توضح هذا الأمر.

تظهر بوادر الفقر ومظاهره في هذه الرواية من خلال ما جاء على لسان حمود الجيدوكا، عندما غادر ماخور العنابية، وخرج من تحت سيطرتها وقهرها؛ إذ يعطينا السارد وجهة نظره على لسان هذه الشخصية، "واحد هنا يبيع الخبز، آخر يبيع الزيت والملح، آخر يبيع الجنس، آخر يبيع الكل، ويشتري الكل، ولا يقبض شيئا ماذا يفعل؟ من لا يجد ما يبيع؟ من ليس له مكان يبيع فيه؟

يموت. يموت إن كان ضعيفا، أو يمد يده يبيع البكاء والاستعطاف والدعوات، إن لم يكن ضعيفا يجد مكانا له، يدحس برجليه ويديه، حتى يجد فراغا يحتويه "[2].

يؤكد المقطع السابق طغيان آفة الفقر وسيطرتها على حياة الناس، وهو ما أدى إلى نزول فئات اجتماعية إلى دركات السقوط، واستغلال آخرين يجعلهم يرتقون في السلم الاجتماعي درجات وتبعا لهذا تبرز الفوارق الاجتماعية بين الفئتين المتصارعتين.

قد يكون المقطع السابق أقل دلالة على الفقر، لأن مظاهره كانت قليلة، وبذلك لم يكن مقطعا وصفيا تمام الوصف، وهو ما يدعونا إلى إيراد مقطع وصفي ثان يستحيل وصفا قائما بذاته.

ولا نكاد نغادر هذه الرواية إلى غيرها حتى نعثر على بعض هذه المظاهر وهو ما ترويه حياة النفوس عن صغولتها. "تذكرت أباها الذي سافر إلى فرنسا و لم يعد، وأخاها المشلول الرجلين الذي يعيل أمها وزوجها، تذكرت الليلة التي طلبتها أمها، وأمرتها بالنوم في فراشها...

- إما أن تفعلي، وإما أن يهجرنا.

---

[1] المصدر السابق : ص 67.

[2] الطاهر وطار : عرس بغل. ص 163.

- هذا كلام كبير يا أمي، ليهجرنا ولتلحقه اللعنة. سيموت جوعا إن هجرنا"[1].

يسهم هذا المقطع في بلورة خطورة آفة الفقر؛ من حيث كونها سببا في احتراف حياة النفوس للبغاء، لتسد رمق أسرها وتعين أفراد أهلها على الحياة ومقوماتها المعيشية الصعبة.

4.1- مظاهر الفقر في رواية الحوات والقصر:

تتضافر بعض المعطيات الروائية التي يوظفها السارد في النص لتوضح لنا مظاهر الفقر في هذه الرواية، وتتنوع طرق ورودها من السارد العليم إلى الشخصية المشاركة في الأحداث عبر مختلف وجوهها، وإن كانت هذه المظاهر في رواية "الحوات والقصر" تأتي من طريق مباشر وواضح على لسان شخصيات الرواية.

وتبرز بعض هذه المظاهر من خلال هذا الحوار بين علي الحوات وقرية التصوف؛ إذ يخاطبه المتصوفون "...نحن فقراء يا علي الحوات. قريتنا هذه قرية تصوف وعبادة...أثمن ما نملكه هو عذراؤنا هذه. ونحن نقدمها هدية لك"[2].

ولا تكف أحداث الرواية عن كشف المزيد من مظاهر الفقر التي يرزح تحتها أكثر شخصيات الرواية المشاركة في أحداثها، من مثل بطلها علي الحوات الذي واجه حراس القصر عندما بلغ هذا الأخير، فدار بينه وبين هؤلاء الحراس حوار كشف عن يُتم علي الحوات وفقره. "سأله رئيس الحراس:

- هذه هدية القصر، وأين هديتنا نحن؟ أتعتقد أننا نسمح لك بالمرور بهذه البساطة.

- أو نعم، كلكم، كل من له صلة بالقصر يستحق، لكن تعلمون أنني عبد فقير، أنا علي الحوات اليتيم، لم يدخل قرش يوما جيبي، لن أنساكم على كل حال "[3].

من المقطعين الحواريين السابقين نلمس آفة الفقر بارزة بوضوح، بوصفها عمودا مقابلا للعمود الثاني، وهو الغنى الذي يمثله القصر وما يحويه من لصوص يعملون على إفساد هذا القصر بأكل أموال الناس، وما يتعاملون به من رشوة وانتهازية، والتي كانت سببا في سقوطه وإجباره على ذلك الكم الهائل من ملكه على إبعاد الرعية والتسلط عليهم.

ولم نلف هذه المظاهر الاجتماعية المكونة لآفة الفقر في هذه الرواية الوحيدة فحسب، بل كانت كثيرة ومتعددة، ونتبين في مقطع ثالث الفقر الذي يلف هؤلاء الناس، ونعود إلى مقطع آخر يكمل فيه علي الحوات كلامه مع سكان القرى ليجمع هدية القصر، فيقول لهم:

"- يا قومي، الإعانة لي أنا، أريدكم أن تزودوني ببعض المال، وهذا كل ما في الأمر، علي الحوات اليتيم، الذي لم يدخل قرش جيبه قط، يطلب منكم بعض نقود..."[4].

والشيء الملاحظ في هذه المقاطع أنها جاءت بلغة صريحة ومباشرة من غير رمزية، مع كونها صادرة من أصحابها ونعني بهم شخصيات الرواية.

5.1- مظاهر الفقر في رواية العشق والموت في الزمن الحراشي:

حظيت مظاهر الفقر هي الأخرى باهتمام السارد في رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي"، ونراها تطغى على طبيعة

---

[1] المصدر السابق: ص 115.

[2] الطاهر وطار : الحوات والقصر. ص 65.

[3] المصدر نفسه: ص 123.

[4] المصدر نفسه: ص 214.

الوصف الموجود في الرواية، وكثرت هذه المظاهر والتجليات، حتى أصبحت صفة ملازمة لوصف السارد، بل أضحت تعد جزءا من بناء عملية الوصف عنده.

تلوح لنا بوادر ظاهرة الفقر في هذه الرواية من خلال وصف السارد للفلاحين، فـ "بعض الفلاحين، يرتدي معطفا عسكريا، تغير لونه عدة مرات على ما يبدو، ممزقا في مواضع متعددة، وبعضهم يرتدي قميصا أزرق مهترئا، يغطي ألبسة لا يدري أحد ما هي، بعضهم يضع على رأسه خرقا بيضاء، وأخر صفراء، تشترك كلها في الاتساخ"[1].

ونمضي مع السارد من وصف إلى آخر، فنجده يركز على هذه المظاهر التي لا تخفى على عين الدارس، بل يلفت نظرنا إليها كثرتها وتنوعها من مكان إلى آخر، ومن شخصية إلى أخرى، ويتخذ السارد لإبراز هذه المظاهر وسائل عديدة ومتنوعة، لكنها تعمل لإيضاحها، وتكاد تشترك هذه الرواية مع رواية "الزلزال" في كثرة الوصف على حساب السرد.

ومن النماذج المعبرة عن هذه الآفة والأزمة ما نجده في متن الرواية، ويسوقه السارد برهانا على الحالة المزرية التي تعصف بمجتمع الزمن الحراشي، "هنا بقايا الأحذية، هناك بقايا أفران ومطابخ، إلى جانبها بقايا مفاتيح، ثم بقايا مجلات وكتب، بكل لغات العالم. يأتي بعدها صف من الحلاقين، يقفون خلف صناديق، يجلس عليها رجال من مختلف الأعمار، تواجههم صناديق أخرى، عليها شظايا ومرايا، وبعض أدوات حلاقة بدائية، وهنا وهناك حلقات تنبعث من وسطها أصوات وأنغام.

اتجهنا نحو واحدة، أطلنا أعناقنا، وأقحمنا رأسينا، لنتبين ما هنالك، كانت امرأة في الخامسة والعشرين سمراء جميلة مكتحلة العينين مستاكة، تتسربل جالسة في لحاف أبيض متسخ"[2].

يكون النموذج الثاني السابق أدل على مظاهر الفقر المدقع الذي يلف بعض شخصيات الرواية من النموذج الأول لما يحويه من كثرة النعوت والأوصاف البارزة والتي تزيد المشهد الموصوف بروزا وإيضاحا، وتعمق مظاهر آفة الفقر في البناء الروائي؛ إذ إنه يشكل دعامة أساسية في هذه الرواية، لأنها ستكون دافعا وسببا للثورة على الأوضاع الاجتماعية المتردية.

6.1- مظاهر الفقر في رواية تجربة في العشق:

تتخذ مظاهر الفقر في رواية "تجربة في العشق" صيغا عديدة، ويخص السارد بها عدة شخصيات إظهارا للفروق الاجتماعية بين الأشخاص التي تحدد نوعية الطبقة التي ينتمي إليها كل شخص ويلجأ في ذلك إلى عناصر البناء الروائي من حوار وسرد ووصف.

تكون هناك صورة تدعو إلى التأمل بالموازاة مع شخصية المستشار البورجوازية، ويحاول السارد دائما أن يقرنها بشخصية البطل ليبين وضعين مختلفين، "وهاهي أصوات الأولاد والبنات، يحكون أحلام الليل، وهم في طريقهم بالسطول، من الأكواخ إلى الفيلات، لملئها بالماء، البعض يحث على التمهل، حتى تمر شاحنة القمامة، فحينها تكون على الأقل الخادمات مستيقظات"[3].

تتضح من المقطع السردي السابق ظروف الحياة الاجتماعية التي يرزح تحتها السكان، متمثلين في أطفالهم، حينما يذهبون إلى مساكن الأغنياء لجلب الماء؛ حيث ينتظرون شاحنة القمامة التي تحمل فضلات الأغنياء عسى أن يجدوا فيها بعض

---

[1] الطاهر وطار : العشق والموت في الزمن الحراشي. ص 35.

[2] المصدر نفسه : ص 47.

[3] الطاهر وطار : تجربة في العشق . ص 196.

ما يقتاتون به من شدة الحاجة والفقر والعوز الذي حاق بهم، ودعاهم إلى اللجوء راغبين أو مدفوعين إلى بيوت البورجوازيين. وهو مما سعى السارد إليه لكي يجمع بين مستويين اجتماعيين وبذلك ينشأ الصراع.

يبرز السارد موضعا آخر يحوي مظاهر الفقر مجسدة في عناصر تركيب خطابه الروائي، وهو ما جمعه في هذا الحوار، "استمع أخوها بتلذذ إلى الحكاية، وعندما انتهت منها تماما، إنتبه إلى أن من واجبه أن يحتج...

-- تهزأون منا لأننا فقراء.

- لا أحد هزأ منك، أو من فجرية، أو قال إنكم تعيشون بنقود حضرة المستشار.

- لو كانت فجرية جنية، لما اضطرت إلى الشغل. كي تعيلهم، ولكان بإمكانها أن تغرقهم في الذهب"[1].

يأتي هذا المقطع ليفضح الحالة المتردية التي تعيشها أسرة فجرية خادمة حضرة المستشار؛ إذ يظهر سبب وجود فجرية في بيت المستشار، وحالتها الاجتماعية التي دفعتها إلى فعل ذلك، كما أوضح الفروق الطبقية من جهة أخرى، وحدد الهدف من مكوث فجرية في بيت المستشار؛ حيث تقوم برعاية شؤونه مقابل المال الذي تعيل به أهل بيتها، والشيء الذي يوضح شدة وطأة الفقر على عائلتها هو كونها كفيلة ومسؤولة عن أفراد أسرتها، مما يضفي مسحة زائدة وإضافية على هذه المظاهر.

7.1- مظاهر الفقر في رواية الشمعة والدهاليز:

لا يفوت السارد تشكيل بعض شخصياته وردها إلى أصولها الطبقية التي تنتمي إليها، أو التي أراد لها السارد أن تنتمي إليها، ويكون ذلك من خلال إبراز مهنته وظروف عيشه ووسطه الذي نشأ فيه، وبمثل هذه التحديدات الاجتماعية يكون السارد قد بدأ يغذي الصراع برسم الحدود الفاصلة بين طبقة اجتماعية وأخرى.

تستأثر شخصية البطل الشاعر بكثير من المقاطع السردية في الرواية، بوصف هذه الأخيرة السيرة الذاتية لحياة الشاعر؛ حيث يعلمنا السارد بطبقته (أي الشاعر البطل) بإبراز مكانته، "هناك في الثلاجة بقية من لوبياء بيضاء، مطبوخة من يومين أو ثلاثة يحمّيها، ويضيف إليها قليلا من زيت الزيتون، وإذا ما كانت لقست فعلا، فهناك خبز شعير يابس، يغليه، كعادته كل صباح في الماء ويصب عليه، إما الزيت، وإما الحليب، ويكون قد تعشى عشاء الملوك"[2].

يورد السارد هذا المقطع ليكون لبنة في بناء شخصية الشاعر الثوري، وذلك برده إلى أصوله الفقيرة، وقد ذكر جزءا من تركيبته المعيشية؛ حيث يقطن بيتا متواضعا، لا تستقيم فيه شروط الحياة. إضافة إلى حالته المادية؛ إذ لا يكاد يجد ما يسد به رمقه إلا من بقايا الأكل القديم الذي فقد شروط الجودة.

إذا كانت الصورة التي أعطانا إياها السارد عن شخصية البطل الشاعر غير كافية، لكونها تغطي مجالا واحدا من الأبعاد الثلاثة التي تقوم عليها الشخصية (البعد الاجتماعي، البعد الجسمي، البعد النفسي)، فإن مقطعا آخر يعطي قيمة إضافية لـــهذه الشخصية، "تناول من على السرير، قميصا أبيض طويلا، وراح يفتح حقيبة قديمة، زاملته منذ أيام الثانوية...إنها الشيء الذي فلت من دهليز الماضي، و لم يعترضه تغير، ما عدا تآكل طفيف في أحد أركانها نتيجة الترحال المتواصل"[3].

---

[1] المصدر السابق: ص 139.

[2] الطاهر وطار : الشمعة والدهاليز. ص 62.

[3] المصدر نفسه: ص 62.

يضيف المقطع الثاني مميزات وخصائص لم يذكرها السارد في المقطع الأول؛ إذ خصص الأول للبعد الاجتماعي المتعلق بالمأكل، وأعطى الثاني جانب الملبس، وتكون محصلة هذه العملية أن تكامل الجانبان، وظهرت الشخصية من هذا البعد ذات صلة وثيقة بطبقتها، وهو ما يكوّن علاقة بين طرف الوعي في سلوكها وتصرفاتها وطرف وجودها الاجتماعي، وسينعكس ذلك حتما على مزاجها وبيئة تحركها، فكل لوازم الشاعر تبدو قديمة مهترئة لازمته منذ مدة طويلة، من عهود الطفولة، و لم يستطع إبدالها لحالته الاجتماعية الفقيرة.

8.1- مظاهر الفقر في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي:

ليس لمظاهر الفقر في الرواية شكل معين لا توجد إلا به، وإنما تأتي هذه المظاهر على أشكال متنوعة لذلك يجب التركيز على جميع عناصر الرواية لاستخلاص سمات الفقر التي كانت سببا في نشوء الصراع الطبقي. ولقد أسهم البناء اللولبي للرواية، إضافة إلى كون البطل مضادا في عدم وضوح مظاهر الفقر في هذه الرواية. ورغم هذه الصعوبة استطعنا أن نلمح بعض هذه المظاهر. "لكنها (أي مدينة الجزائر) في العمق، وفي أسفل الملهى الكبير، هي كهف مدلهم، لا آخر لطوله، ولا نهاية لعرضه، تملأه الدواب من كل نوع ومن كل حجم.

بعضها ديناصورات.

بعضها تماسيح.

بعصها ثعالب.

بعضها ضفادع وقمل.

بعضها يقضم أيدي بعضه.

بعضها يقضم أرجل بعضه.

بعضها ينهش صدور أو بطون أو أرحام بعضه.

يتحركون في الظلمة الحالكة بسرعة الخفافيش، ويأتون كل ما يريدون دونما صعوبة تذكر.

يزحفون حتى يصلوا ما يبدو لهم أنه منتهى النفق، ثم ينقلبون "[1].

يأتي وصف السارد لمدينة الجزائر ذا شقين. الأول: تكلم عن الملاهي التي يقيمها الأغنياء، لما فيها من ترف معبرا عن ذلك بالآلات الموسيقية وظهور الراقصين والراقصات، وهو ما يمثل الطبقة الغنية المترفة. الثاني: وهو ما أوردناه في المقطع السابق؛ حيث عبر عن هذا المجتمع الذي يعيش أسفل الملهى الكبير، وهو ما يضم أنواعا كثيرة وأصنافا عديدة موجودة في المجتمع الذي يعيش أسفل الملهى وفئاته التي يتجاور بعضها إلى بعض، وتناحرهم من شدة العوز والفقر.

يقف السارد أيضا موقفا آخر يوضح فيه بعض مظاهر الفقر في الرواية، من خلال المشهد الذي يعرضه علينا." إنهم يغنون. يزفون عروسا. الطبول والدفوف، تزأر. المزامير والزرنات، تصدح. الزغاريد، تلتهب رانة.

العرس في الطابق الأرضي. لا. فوق في الطابق الذي يليه. لا. فوق، في الطابق الذي بعده. فوق. فوق في كل طابق يقوم نفس العرس، تجري نفس الزفة، ولعل العروس هي هي" [2].

---

[1] الطاهر وطار : الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي. ص 97.

[2] المصدر نفسه: ص52.

يظهر السارد مظاهر الفقر في هذا المقطع من خلال الرسم التشكيلي الذي أعطاه لهذا البيت؛ إذ نستخلص هذه الوجود الاجتماعي لأهل هذا البيت. وقد عرفنا ذلك عن طريق وصف السارد للآلات الموسيقية التي يستعملها هؤلاء. على العكس من وصفه للبيت الذي يقام فيه عرس آخر؛ حيث [illegible] آلات موسيقية حديثة، وهو ما يعطينا انطباعا أوليا بأن أهل البيت الأول فقراء، وتمثل ذلك في إستعمال آلات لهو تقليدية.

9.1- مظاهر الفقر في رواية الأم:

تتجلى مظاهر الفقر في رواية "الأم" لمكسيم غوركي في أشياء كثيرة، بداية من الإنسان نفسه إلى ما يحيط به من بيئة عملت على إيجاد هذه الظروف والعوامل التي شكلت هذه الأزمة؛ إذ يمكن أن نلمس هذه المظاهر في نماذج نسقيها من الرواية تبرز لنا هذه الأزمة مجسدة في الشخصيات الروائية التي تكون دائما مرآة لهذه المظاهر وتعمل على توطينها؛ بحيث تكون دافعا مهما إلى الطاقة الثورية.

ومن ضمن هذه النماذج التي يصرح لنا بها السارد على لسان شخصية من شخصياته، ما جاء على لسان الأم في وصف ساشا لما جاءت لتحضر الاجتماعات السرية في كوخ الأم؛ حيث قالت عنها هذه الأخيرة، "لا ريبة أنها فقيرة جدا فلباسها سيء للغاية، وهي لا تحتاط لنفسها من البرد"[1].

بعدها يطالعنا السارد بعدة مقاطع أخرى سردية ووصفية، تظهر الأصول الفقيرة لشخصيات روايته؛ إذ يأتي التصريح هذه المرة من الشخصية نفسها بإظهار حالتها المهترئة وهو يتكلم عن الثورة، "كي نيسر لها سبيل النجاح، من أن أشتري لنفسي زوجا جديدا من الأحذية، وكذلك فإن جزمتي قد بلغت حالة من الاهتراء تتحدى كل إصلاح، بحيث تنفذ الرطوبة إلى قدمي كل يوم"[2].

ولئن كان النموذج الأول جاء عن طريق شخصية تصف شخصية أخرى،وقد قامت الأولى مقام السارد في ذلك؛ وأتى النموذج الثاني توضيحيا أكثر، وخاصة لما كان من الشخصية نفسها، فإن هناك نماذج أخرى توضح مظاهر الفقر التي شاركت فيها عدة شخصيات، كمثل هذا المقطع الحواري الذي يمهد له السارد. "والحق فوق رجل أغناطيوس، وشرع يرفع بسرعة قماطاتها الوسخة التي تعيض عن الجوارب...وصاح الفتى، وهو يمد رجله ويتطلع دهشا إلى الأم:

- لا !

فقالت دون أن تلاحظ نظرته:

- يجب أن نمسد قدميه بالفودكا.

فأجاب نيقولاي:

- بالطبع"[3].

ومن خلال هذه المقاطع السابقة تظهر لنا بعض الأصول الطبقية لهذه الشخصيات داخل متن الرواية.فالقماطات الوسخة والفودكا كلها مظاهر تدل على فقر هذه الشخصيات وانتمائها إلى الطبقة الفقيرة.

---

[1] مكسيم غوركي: الأم .ص 72.

[2] المصدر نفسه: ص 212.

[3] المصدر نفسه: ص 477.

10.1- مظاهر الفقر في رواية لمن تقرع الأجراس:

كما تغدو مظاهر الفقر في شكل تصريحات من السارد أو من إحدى شخصيات رواياته، وهو ما يأتي في صياغة مباشرة، فإنه قد تبرز أيضا مظاهرها في صورة أشياء أخرى تكون نتيجة لآفة الفقر، وهو ما نلاحظه جليا في هذه الرواية، حيث سعى السارد إلى بيان نتائج الفقر مجسدة مرة في شكل أمراض تصيب عناصر الشعب، وقد تودي بحياة بعضهم، وتارة أخرى في مواقف تنبئ باستطالة هذه الآفة على قطاع واسع من الشعب.

وأحسن مقطع يوضح مظاهر الفقر هو ما وجده السارد في المقاطع الحوارية، ويمثله هذا المقطع"فهتفت بيلار، التدرن الرئوي؟ ومن لا يصاب بالتدرن إذا لقي العقاب الذي تعرض له؟ في هذه البلاد حيث لا يطمع الفقير في أن يجمع مالا إلا إذا أصبح مجرما كجوان مارش، أو مصارعا للثيران، أو مغنيا في الأوبرا ؟ إذن لم لا يصاب بالتدرن الرئوي؟ في هذه البلاد حيث يتخم البورجوازيون أنفسهم ومعدهم بالطعام... وإذا كنت قد انتقلت تحت المقاعد في عربات الدرجة الثالثة لتخلص من الأجر، وأنت تلحق بالمعارض لتتعلم المصارعة في صباك، فتجلس في الوحول والأقذار، مع البصاق، ألا تصاب بالتدرن الرئوي، إذا كانت قرون الثور قد مزقت رئتيك"[1].

وواضح من المقطع السابق أن ذلك المرض الذي يصاب به الإنسان ناتج عن فقره والعمل اليدوي الذي يمتهنه؛ إذ يشيب وهو يتنقل بين الحرف الخطيرة متقلبا بين الأوحال والقاذورات باحثا عن لقمة العيش، فلا يجدها إلا بين هذه المهن التي لا تصلح إلا لمثل مستواه خدمة لأسياده من المرابين والإقطاعيين.

ولا نعدم وجود مقاطع أخرى تضاف إلى المقطع السابق؛ حيث تعززه وتكون دليلا على ما ذكرناه، فلقد"مات بالنسبة إلي(الكلام لماريا)، فهو لم يكن يحسن تصريف شؤونه، وكان يمتهن قيادة حافلات الترام، وهي ليست بالمهنة التي تؤهله لحياة الجبال، وأشك في أنه يستطيع البقاء أكثر من عام ولاسيما وقد كان مريضا في صدره"[2].

من المقطعين السابقين الأول والثاني نلاحظ مدى وطأة آفة الفقر على الفقراء أو الناس الجياع، وخاصة العمال والفلاحين؛ إذ إنهم يعيشون تحت طائل الحاجة والعوز، فيكونون عرضة للاستغلال حتى يحيق بهم دمار يخرب أبدانهم، ثم يلقوا بعدها حتوفهم ضحية المرض الذي سحقهم، وظاهر مما ورد في المقطع الأول والثاني أنهما أتيا من طريق مباشر وصريح؛ حيث جاء على لسان شخصيتين مشاركتين في الأحداث.

2-مظاهر الإقطاع في الواقع الروائي:

كنا قد استعرضنا في العنصر الأول من المبحث مظاهر الفقر الموجودة في الواقع الروائي، وعرفنا كيف كانت دافعا إلى الثورة، يضاف إليه الجزء الثاني الذي يتعلق بالأول وهو الإقطاع؛ إذ هذا الأخير كان نتيجة لظروف الفقر التي تقاسيها بعض الشخصيات وهو مما يظهر لنا جليا.

فظاهرة الإقطاع هي "نظام اقتصادي اجتماعي ظهر إلى حيز الوجود بعد تفكك وسقوط النظم العبودية والمشاعية البدائية، وقد وجد في جميع البلاد تقريبا، وكان الملاك الإقطاعيون والفلاحون الطبقتين الرأسماليتين في المجتمع الإقطاعي،

---

[1] أرنست هنجواي: لمن تقرع الأجراس .ص 230.

[2] المصدر نفسه: ص 173.

وكانت الطبقة الإقطاعية الحاكمة المستغلة تشمل النبلاء وكبار رجال الكنيسة، وكان يوجد في إطار الطبقة الحاكمة تقسيم هرمي إلى مراتب اجتماعية وخضوع من الإقطاعيين الصغار للإقطاعيين الكبار"[1].

إذاً من خلال التعريف تبرز لنا ظاهرة الإقطاع نظاما اجتماعيا يقوم على الاستغلال؛ حيث يستغل فيه طبقة النبلاء والأرستقراطيين ورجال الكنيسة باقي الطبقات الاجتماعية الضعيفة وتستأجرها لتخدم أرضها، ولذلك يرتبط الإقطاع بالأرض والعقارات، وهو ما يدل على خطورة هذا النظام الذي يملك وسائل الإنتاج ويسخرها لصالح الملكية الخاصة للأفراد المسيطرين. و طبيعي أن يظهر هذا الإقطاع كمرحلة تمهيدية في القرون الأولى الميلادية لطبيعة الحياة البدائية التي كان يعيشها الناس في الإمبراطورية الرومانية، ثم بدأ يكتسح أقطارا كثيرة من أوربا، فقد " أدت احتكاكات الجرمان والسلاف القدامى بإمبراطورية روما الرقية إلى ولادة العلاقات الإقطاعية لديهم من المشاعة البدائية بصورة مباشرة، وكان الانشقاق إلى طبقات قد بدأ لدى تلك الشعوب في مرحلة انحطاط الإمبراطورية "[2].

تبدو هذه النظرة التاريخية السريعة إلى نشوء الإقطاع في الإمبراطورية الرومانية، وانتقاله إلى أوروبا وغيرها من القارات واضحة، وتبرز لنا الكثير من المقاطع المبهمة داخل الرواية، وقد تقل هذه المظاهر فتصبح ظاهرة الإقطاع خفية لاتدرك معالمها بسهولة، بل تحتاج إلى نظر. وفي مقابل هذا قد تتضح معالم هذه الظاهرة وتشكل حجر الأساس في الرواية، كما سنشاهد ذلك في رواية "الزلزال"، وماهذه الإضاءات التاريخية إلا جزء من آليات تحليل الخطاب الروائي الأيديولوجي الذي يعتمد على هذا العنصر كحلقة من سلسلة الحلقات [illegible] بناءه، بوصفه نقيض العنصر الأول الذي تكلمنا عنه وهو الفقر. لكن السؤال الذي يثير الانتباه: هو ما مدى تأثير ظاهرة الإقطاع على بناء الرواية ؟ وما قيمتها في تحديد شكل الوعي ودرجته؟ كيف تحكمت في سير الخطاب الروائي للطاهر وطار عبر سنوات عديدة ؟ ما هي إفرازاتها في مجال تكوين الوجود الاجتماعي في الواقع الروائي الذي سيكون صورة عاكسة لأنواع الوعي؟ هذا ما نراه بعد تحليل مقاطع الرواية الدالة على هذه الظاهرة.

1.2- مظاهر الإقطاع في رواية اللاز:

طغت أحداث الثورة الجزائرية على رواية اللاز بشكل لافت للنظر، حتى إنها لم تترك لنا فرصة للبحث عن مظاهر الإقطاع من خلال المقاطع السردية، وعلى الرغم من ذلك أشيء بسارد يلمح إلى هذه المظاهر عبر إشارات خفية، تتطلب حرصا ويقظة لاكتشافها، خاصة وأن السارد لم يتوقف عندها، بل جاءت عرضا في سياق الكلام.

وطبيعي- وفي زمن الثورة الجزائرية - أن يكون المعمرون أصحاب نفوذ يسيطرون على الأرض ويملكون منها مساحات واسعة مسخرين الشعب لخدمتها، وهو ما أومأ السارد إليه في جملة عابرة، "ريمون شيخ بلدية، وجان جون وموريس في ضيعاتهما وحماراتهما، والحاج الطاهر وكل الحجاج في قصورهم "[3].

واضح من إشارة السارد إلى بعض المعمرين- وإن لم يفصل ذلك- أنهم يملكون أراضي- ضيعات- وعقارات؛ إذ كانت الأرض تنتزع من الجزائريين وتعطى لأبناء الكولون.

---

[1] روزنتال ويودين : الموسوعة الفلسفية. ص 43.

[2] زوبرينسكي و آخرون: المشاعة، الرق، الإقطاع، التشكيلات الاجتماعيةو الاقتصادية ما قبل الرأسمالية. ص 88.

[3] الطاهر وطار: اللاز .ص 46.

ولما لم تكن قضية الإقطاع الهم الرئيسي للسارد في هذه الرواية لم يشأ التوقف عندها، فالاستعمار الفرنسي كله في الجزائر مجموعة معمرين وإقطاعيين، لذلك فهم إقطاعيون لأنهم سلبوا الشعب أرضه وشردوه وجعلوه خماسا في فلاحة الأرض.

يوضح مقطع آخر الإقطاعيات التي يملكها عملاء الإقطاع، والبورجوازيون الكبار ممن نالوا مساحات واسعة من الأرض عن طريق عمالتهم لفرنسا، وهو ما نطق به حمو يخاطب به قدور، "أنا فقير، فقير جدا، أقل من الفقير...وأنت متوسط الحال، بل غني، دكانكم يعمر شيئا فشيئا، وأراضيكم صرتم تفلحونها وحدكم، بعد مدة تشترون شاحنة وبعد مدة أخرى تشترون جرارا، وتكبرون، تكبرون حتى لا يبقى في امكانكم تمييز من تحتكم"[1].

ينبئنا كلام حمو لقدور بأن هذا الأخير يملك هو وأسرته مساحة من الأراضي، وهي في ازدياد متواصل؛ حيث استغنوا عن تشغيل الفلاحين- وهو ما يدل على صورة من صور الإقطاع- بل أموالهم تتضخم، وإقطاعياتهم تزداد، وأصبحوا يحتاجون في فلاحتها إلى الجرارات والشاحنات، ورفضوا اليد العاملة البسيطة والفقيرة؛ حيث ورث قدور عن طريق عمالته الأرض من المعمرين الفرنسيين، وتكون ظاهرة الإقطاع قد انتقلت من الإستعمار وأنشأت لها أنصارا من الجزائريين.

وسنجد توضيحا لقضية الإقطاع في رواية "الزلزال" قرار التأميم لإزالة هذه الإقطاعيات الواسعة والكبيرة التي خلفها المعمرون وعملاؤهم بعد خروجهم، لذلك نقرأ تفصيلا للإقطاع والإشارات العابرة في هذه الرواية(الزلزال).

2.2- مظاهر الإقطاع في رواية الزلزال:

خصص السارد روايته"الزلزال" للإصلاحات التي قامت بها الثورة الزراعية، وتأميم الأراضي للوقوف ضد الإقطاع وأعوانه، وإذا أردنا أن نبحث عن مظاهر الإقطاع في هذه الرواية، فإننا سنجدها قليلة.

وقد يتناقص كلامنا الأخير مع السابق لكون هذه الرواية تبحث في قضية الإقطاع، وإنما يزول هذا الوهم عندما نعرف أن الإقطاع المذكور في الرواية قائم في شخص بو الأرواح، وجاءت الثورة الزراعية لتتخذ منه موقفا صارما.

وعلى الرغم من ذلك، إلا أننا نجد مظاهر الإقطاع مبثوثة في متن الرواية، وهو ما يعبر عنه هذا المشهد السردي:

"هناك مشروع إلحادي خطير، يهيأ في الخفاء:

- تقول !؟.

- نعم ينتزعون الأرض من أصحابها.

- ينتزعون الأرض من أصحابها؟

- استمع إلي، يؤممونها.

- وماذا يفعلون بها؟

- مثلما فعلوا بالأراضي التي خلفها الفرنسيون، تصور، الحقد، الحسد،...كل إناء بما فيه يرشح.

- ولكن قلت: جئت تسبقهم.

- نعم المسألة بيننا، ولا بأس أن تخبر بها أصحاب الأرض الكبار والصغار...

---

[1] المصدر السابق: ص 50.

وأقسّم في الورق الأرض على الورثاء، حتى إذا ما جاءوا لانتزاعها، لم يجدوا بين يدي الشيء الكثير"[1].

وظاهر من المقطع السابق أن الشيخ بو الأرواح إقطاعي كبير، يملك مساحات واسعة من الأراضي، فأراد أن يحتال على قرار تأميم الأراضي بتوزيعها على أفراد أقاربه وأهله لتسلم أراضيه من سطوة غيره، وحفاظا على مكاسبه الاستغلالية.

وهناك مقطع ثان يوضح وجود ظاهرة الإقطاع -[illegible] السارد- ومنها ما ذكره بخصوص الإقطاعي الحاج بولعبايز، "المنجل في يدها، وصدارة باشية في صدرها، وهن في أرض الحاج بولعبايز، قاطعها لعمل الصيف بصاع قمح، وصاعي شعير، ومائتي دورو"[2].

يبين المقطع السردي الأخير ما ذكره المشهد الأول؛ حيث نقرأ مظاهر الإقطاع من خلال ما توضحه هذه المشاهد، وما توقفنا عند حقيقته يشير إلى وجود الإقطاع وبروز مظاهره.فالمشهد الأول أظهر حقيقة الإقطاع في شخصيةمتحركة ،أما المقطع السردي فأشار إلى الإقطاع في صورة شخصية غائبة عن مسرح الأحداث، وهي الحاج بولعباز.

3.2- مظاهر الإقطاع في رواية عرس بغل:

ما وجدناه في رواية "الزلزال" مفصلا فيما يخص الإقطاع وقرار التأميم، نجدله ضمورا وانكماشا في رواية "عرس بغل"؛ إذ السارد بلغ به الاهتمام في هذه الرواية إلى طرح المواضيع الاجتماعية الأخرى كآفة الفقر ودورها في عملية الاختلال الاجتماعي والصراع الطبقي بين الفئات المختلفة، وكان طغيان هذه المسائل على الرواية حدا لم يجعل معه للإقطاع مكانا أو حيزا يستأثر به.

يلفت السارد نظرنا إلى الإقطاع عن طريق سرد استذكاري يخص حمود الجيدوكا وماضيه التعيس، "ولعله يتذكر عشرينته في الأشغال الشاقة، وسط أكوام الملح في الصيف الحار، والسلاسل في قدميه، أو وسط الأحراش، يقص الأشجار العملاقة والثلج يلسعه في الشتاء، على أية حال، إنه مقتنع بأن هذا التصرف ينسجم مع هذا المكان ويكسبه فوق ذلك هيبة هو في حاجة إليها "[3].

يمثل المقطع السردي السابق ماضي حمود الجيدوكا وهو يعمل في الأحراش وأراضي الإقطاعيين، والجهد الذي سبق وأن بذله في قص أشجار الأراضي الواسعة، وهو مما لا يدع مجالا للشك في وجود قضية الإقطاع، حتى في هذا الفضاء الضيق الذي لا يسمح بظهور قضية الإقطاع واضحة جلية.

ولعل هناك مقطعا آخر يوضح هذه القضية - أكثر من ذي قبل-، وهو كلام العنابية عن القروي الذي دخل المأخور، "سرق قناطير قمح من أبيه، باعها وجاء لينفقها، أتراه في أول الطريق أم في آخرها "[4].

الشيء الملاحظ في المقطع السابق هو أن القروي الغني صاحب أصول طبقية إقطاعية؛ حيث يُومئ كلام العنابية إلى ذلك، وهو أن والده إقطاعي كبير يملك أراضي واسعة، وقد استطاع أن يجمع منها كثيرا من القمح تعد بالقناطير.

من المقطعين السابقين نستطيع أن نلمح قضية الإقطاع تلوح ملامحها عن طريق قراءة شخصيات الرواية وتقصي مراتبها الاجتماعية، وهو ما يفهم من وصف السارد وحوار الشخصيات. إضافة إلى أن لفظة قروي تفتح أعيننا

---

[1] الطاهر وطار: الزلزال. ص 31.

[2] المصدر نفسه : ص 36.

[3] الطاهر وطار : عرس بغل. ص 21.

[4] المصدر نفسه : الصفحة نفسها.

على ملاحظات كثيرة، وتجعلنا نعيد مساءلة المقاطع السردية، لعلنا نظفر بالجديد، وإذا كانت المقاطع المذكورة سابقا في روايات الطاهر وطار الأخرى ناطقة لسانيا بذكرها لعفن الإقطاع، فإن هذين المقطعين المذكورين في هذه الرواية ناطقان دلاليا.

4.2- مظاهر الإقطاع في رواية الحوات والقصر:

تبدو قضية الإقطاع في رواية "الحوات والقصر" غير جلية بالنسبة إلى القارئ والدارس عموما، وربما يرجع سبب غموضها إلى كون السارد لم يصرح بها، وإنما بث في خطابه الروائي شيئا يتميز به الإقطاع، ويلحق بالأسر الإقطاعية، و لا يمكن لنا أن نكشف عنه إلا بالرجوع إلى التاريخ والبحث في ثناياه.

يفتتح السارد روايته بحوار يدور بين مجموعة من الحواتين عن حادثة غابة الوعول التي تعرض لها السلطان، إلى أن يعلن حوات أمام أصحابه عن موقف السلاطين والأمراء من الصيد والهدف منه :

"- موقف الملوك والسلاطين والأمراء، وكل العظماء واضح من الصيد، إنهم بطبعهم ميالون إلى الجري وراء الأشياء...

- هذا التفسير سياسي.

- نعم سياسي القنص فروسية ورياضة، بينما الاصطياد صنعة ومهارة يدوية وهذا من اختصاص الرعية "[1].

ينم كلام الصياد الواقع في المقطع السابق عن وجود فرق واضح بين معنيين من معاني الصيد:

أحدهما: يسمى القنص، ويكون لصيد الحيوانات البرية، ويستعمل في ذلك الطيور الجارحة كالصقور والبوازي والأسلحة النارية. أما الآخر:فيسمى الصيد، ويختص بالحيوانات البحرية كالأسماك وما يوجد في البحر عادة "وبالرغم من عدم وجود فاصل لغوي صريح ودقيق، فقد استخدمنا مصطلح الصيد للإشارة إلى الصيد المائي، وقصرنا مصطلح القنص على الصيد البري"[2].

انطلاقا من الفارق الموجود في الاستعمال بين هذين اللفظتين تبين أن الفرق حددته ظروف تاريخية واجتماعية واقتصادية، كان لها دخل في اقتصار كل لفظ بفئة معينة من الناس، أو بطبقة دون أخرى، فيكون القنص من الألفاظ الموجودة في قواميس الإقطاعيين، وهذا ما ذكره السارد على لسان أحد الحواتين من أن القنص فروسية ورياضة، وتكون هذه الأخيرة غاية يجنيها الإقطاعيون من القنص. إضافة إلى منافع أخرى مرموقة هي " بنظر زعماء الإقطاع توشك أن تكون محصورة بما يلي:

1. بالتسلية والترفيه عن النفس.
2. بالرياضة البدنية وملء الفراغ.
3. الاستجابة لدواعي العظمة وتقاليدها في التنافس على تربية الكلاب المميزة من السلوقية، وترويض الطيور"[3].

تتضح مسألة الإقطاع إذا من خلال الربط بين الحدث التاريخي والحدث الروائي، ويكون الإقطاع الموظف في الرواية مستعارا من بعض التقاليد التي تعتني بها الأسر الإقطاعية وتخلدها كمآثر.وهو ما يبين تدخل البنية التاريخية في صناعة الخطاب الواقعي.

---

[1] الطاهر وطار: الحوات والقصر. ص 12.

[2] زوبريتسكي وآخرون : المشاعة ، الرق ، الإقطاع، التشكيلات الاجتماعية — الاقتصادية ما قبل الرأسمالية. ص 19 (في الهامش).

[3] علي الزين : العادات والتقاليد في العهود الإقطاعية. ص 132.

5.2- مظاهر الإقطاع في رواية العشق والموت في الزمن الحراشي:

إذا كان السارد أعطانا رأي الإقطاع في قرار التأميم، وهو مناقض تماما لأهداف التأميم، لكون الأول (الإقطاع) يسعى إلى توطين الاستغلال وبقائه في المجتمع، فإن الثاني يريد كسر شوكة الإقطاع والقضاء على النهب، وهو ما تحدث عنه في رواية "الزلزال" فإن رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" جاءت لتقوم بالعملية الفعلية لهذا القرار الحاسم .

يذكر السارد بعض المقاطع السردية التي تنم عن هذه الظاهرة وهو ما ذكر مقترنا بالمناضل شباح المكي الذي وقف ضد الإقطاعي ابن قانة "يستسلم لجر الحصان خمسة وسبعين كيلومترا كاملة، من بسكرة إلى أولاد جلال، ثم يقضي ما يقضي في السجن، مقتاتا بإحدى عشر تمرة وزجاجة ماء في اليوم، وعندما يطلق سراحه يشن معركة حكيمة ضد الإقطاعي فرعون العرب، ويمكن من استصدار الحكم ضده، ليموت في نفس الأسبوع، غما "[1].

لئن خصص السارد روايته هذه لتنفيذ قرار التأميم، فإننا نجد مقاطع سردية كثيرة تذكر الإقطاع والقائمين عليه، وكأنه بهذه الكثرة في المقاطع يريد القضاء على مظاهرها بدفع حركة الثورة الزراعية إلى الأمام، ومحاولة تصوير المسهمين فيها ونشاطهم عبر كامل التراب الوطني .

هناك مقطع آخر يبرز هذه الظاهرة وجذورها في المجتمع آنذاك، وهو ما نستشفه من كلام جميلة عن أمها " الزوج الذي اخترته لك غني، يملك عقارات وأراضي، وفنادق في أوربا وهو فوق كل ذلك قريب لسي أحمد، كما تعرفين.

سيشتري لك قبل الزواج سيارة مكشوفة رائعة، سيثقل يديك اللطيفتين بالأساور،واللؤلؤ والياقوت سيطوف بك العالم"[2].

تتعدد مظاهر الإقطاع في هذه الرواية وتكثر على ألسنة شخصيات كثيرة، للسبب المذكور آنفا، ونقرأ في هذه المقاطع الكثيرة توجه الثورة الزراعية إلى مناطق كثيرة من الوطن، لمحو آثار المعمرين والقضاء على مخلفاتهم من أصحاب الأراضي الواسعة الذين احتكروا الأرض لأنفسهم، وهم كثيرون لتعدد المناطق التي توزعوا عليها. إضافة إلى تجنيد هذه الثورة للحركة الطلابية الجامعية، والنقابات ودفعها إلى غرس الأرض والتطوع لخدمتها. وهي إشارة من السارد إلى كثرة وباء الإقطاع وانتشار جذوره، ولما كان غرض السارد محاربة هذه الآفة جند لها شخصيات كثيرة تقوم بحصرها للقضاء عليها.

6.2- مظاهر الإقطاع في رواية تجربة في العشق:

تأتي قضية الإقطاع في رواية "تجربة في العشق" مجرد إشارات عابرة، ولمحات خاطفة، وربما لا تشكل اهتمام الدارسين، لكن المبدأ الفني الذي يعطي كل شيء حقه في الرواية - الدراسة والتحليل والاهتمام يلغي هذه الاعتباطية التي يقول بها بعض الباحثين، وتعيد النظر في أحكامنا النقدية المتسرعة، ويقومها حسب معطيات جديدة مبنية على أسس سليمة.

يبرز الإقطاع في تقويم السارد لشخصية المستشار على لسان أولغا" فيه كل صفات وخصال المثقف الثوري المعاصر- كما لاحظت ذلك أولغا منذ اللحظة الأولى – باستثناء راسبين اثنين، ظهرا لأولغا أساسين في تركيب شخصيته، وفي كل دراسة للثقافة والفكر في هذا البلد لباقة الفرنسي الراسخة المتوارثة، - كما يقول ديستويوفسكي-أبا عن جد،

---

[1] الطاهر وطار: العشق والموت في الزمن الحراشي. ص 184.

[2] المصدر نفسه: ص 81.

والتي ليست سوى قناع شكلاني يكسو الشخصية الفرنسية، ولكنها مع ذلك تسحر الفتيات الروسيات وتغويهن، ثم هذه الأنفة العربية ذات الجذور الإقطاعية "[1].

قد تبدو الجملة الأخيرة من المقطع السابق زائدة عنه، إلا أنها في الواقع تؤكد قضية مهمة: هي وجود الأنا الإقطاعية في بعض شخصيات الرواية، كما تدل على قلة ورود مقاطعها على سيطرة الطبقة البورجوازية التي كانت سليلة فكر الإقطاع؛ إذ إن جو الوزارة الذي نشأ فيه المستشار ينبئنا بهذا، ويؤكد صراع البورجوازية مع الإقطاع.

يغدو ذكر الإقطاع في الرواية – ولو بإشارة سريعة– محل نظر وتدبر؛ حيث لا يمكن أن تشكل شيئا لا قيمة له، بل تعبر عن وعي دقيق أراد الكاتب أن يلقيه إلى السطح، "سيكون المسرح ولا شك – مثلما هو جار في القطاعات الأخرى – مرتعا للأميين، ووكرا للخونة، يحظون من الذوق العام، وبقدر الإقطاع والبورجوازية، والفئات الطفيلية "[2].

تضيف هذه اللمحة الخاطفة لذكر الإقطاع كلامنا السابق بيانا، فتظهر مقاطع الإقطاع شاحبة نوعا ما، أو قاتمة إلى درجة لا تكون حدتها صارخة كما وجدنا ذلك في رواية "الزلزال"، ويرجع سبب ذلك إلى أن الطبقة التي أولاها الكاتب اهتمامه هي الطبقة البورجوازية، عن طريق اظهار بيان فسادها وفضائها العفن، بينما كانت طبقة الإقطاعيين تأتي عرضا، وكأنها لا تشكل إلا نقطة في البحر، وتكون القاعدة الأساسية في البورجوازية، ويستحضرها الكاتب عبر رد البورجوازية إلى الإقطاع.

7.2– مظاهر الإقطاع في رواية الشمعة والدهاليز:

تشهد بعض المقاطع السردية في "رواية الشمعة والدهاليز" على وجود رواسب إقطاعية بقيت آثارها لم تمح، وعلى الرغم من كون هذه المقاطع قليلة في الرواية إلا أنها تدل دلالة واضحة على تعرض حياة البطل الشاعر لمظاهر الإقطاع، واحتفاظ ذاكرته ببقاياها.

تظهر مسألة الإقطاع في هذا المقطع السردي الذي يرويه السارد فيما يخص حياة البطل وأماكن مروره "قطع الطريق غير المعبد، والذي لا أمل أبدا في أن يعبد ذات يوم، لا لشيء سوى لأنه لا يستعمل إلا من طرف كمشة من السكان انزوت في ضيعة سابقة لمعمر فرنسي، وحولتها إلى حي قروي صغير"[3].

الشيء اللافت للنظر هو أن المقطع السابق يمثل ظاهرة الإقطاع عبر سرد استذكاري قصير، تبرز فيه الإقطاعيات الكبيرة التي كانت موجودة في الماضي الذي يخص هذا المكان بعينه.

شيء بدهي أن يكون هذا المقطع ذا دور كبير في بناء هذه الرواية؛ حيث يعطينا مساحات الأراضي التي أخذت من المعمرين الإقطاعيين غداة الاستقلال، وأعطيت لورثتهم من الجزائريين أصدقاء الاستعمار الفرنسي الذين خدموا مصالحه، ومازالوا يخدمونه بالاستيلاء على الأرض وإهانة الشعب.

---

[1] الطاهر وطار: تجربة في العشق، ص 157.

[2] المصدر نفسه: ص 169.

[3] الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص 16.

من هذا نلمح تواصلا لظاهرة الإقطاع عبر خط جامع بين الإقطاعيين الفرنسيين والإقطاعيين الجزائريين، و يضاف إلى المقطع السابق مقطع آخر يسند ما قلناه سابقا، وهذا ما يرويه السارد البطل نفسه، " قررت القرية، والدوار، أن تجمع لي المبلغ اللازم لشراء الجهاز العجيب، كان واضحا أن تشكيلته أعدت في القرن التاسع عشر، لأولاد الأمراء والإقطاعيين"[1].

يفهم من المقطع الثاني أيضا ظهور بقايا الآثار الإقطاعية التي عبرت عنها إحدى وسائلهم، وهي اللباس وبذلك تكون ذاكرة البطل مرآة ترى فيها الطبقات الاجتماعية من خلال عملية التذكر التي يقوم بها.

ومهما كانت الصيغة السردية التي أتى بها كل من المقطعين مختلفة عن الأخرى؛ في المقطع الأول صيغة الغائب، وفي المقطع الثاني صيغة المتكلم، فإن كلا المقطعين يشير إلى علاقة الإقطاع بالأرض. إضافة إلى تواصل الإقطاع بعضه ببعض عبر الأجيال التي يخلف بعضها بعضا، في السيطرة والحكم، وهذا ما يميزهم عن غيرهم من حيث اللباس والمأكل والمشرب والتصرفات ونمط التفكير.

8.2- مظاهر الإقطاع في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي:

هناك شيء يلح علينا في المساءلة عن وجود قضية الإقطاع في خطاب التسعينيات. لقد تكلم خطاب السبعينيات الذي أتى لمناصرة الثورة الزراعية والقضاء على الإقطاع عن هذه الحقيقة، و لم يبق يعيرها اهتماما، بل تجاوزها إلى غيرها من المسائل الجوهرية الراهنة، والتي ألغت الإقطاع من اهتمامها. فما بالنا نبحث عن شيء أو أشياء غير موجودة في خطاب لفظ كل أوزار الإقطاع وراءه منذ زمن بعيد؟. قد يفاجئنا هذا السؤال بحقيقته لكن هذه المفاجأة تزول عندما نرجع إلى متن الرواية، ونقرأ كلاما في مطلعها؛ حيث يقول الولي الطاهر عن نفسه "بحول الله وحمده ها نحن من جديد، نرجع إلى أرضنا"[2]. ولا نكاد نفهم هذا المقطع إلا بتفكيك هذا الكلام وربطه بغيره من كلام بعض الروايات السابقة في خطاب السبعينيات، والشيء الذي ينبهنا أكثر هو المقطع اللاحق من كلام السارد "شدد على كلمة أرضنا، كأنما يريد أن يؤكد أنه لم يكن يدري بالضبط أين كانت غيبته هذه كل هذا الوقت"[3].

وكأن كلام الولي الطاهر وكلام السارد يرجعان بنا إلى شيء سابق محذوف يتصل بهذا الكلام، وهو موجود في رواية من الروايات السابقة التي أنتجت في وقت متقدم.

يمكن لنا العودة في ذلك إلى رواية" الزلزال" التي عالجت قضية الإقطاع وقرار التأميم، وتحديدا إلى آخر الرواية، عندما فضل السارد ترك نهايتها مفتوحة، وذلك بمحاولة عبد المجيد بو الأرواح الانتحار، لأنه فقد أرضه بفعل التأميم، وقبل فعل الانتحار ألقت عليه الشرطة القبض "هتف الأطفال، في حين كانت الشرطة تلقي عليه القبض، وتمنعه من الانتحار"[4].

وهو ما جعل السارد يبعث شخصية الإقطاعي بو الأرواح في صورة الولي الطاهر وهيئته، بعثه بعد أن فقد عقله ودخل المستشفى، ثم زالت عنه تلك الصدمة وهاهو يعود إلى إقطاعياته بعد ذهاب التأميم، وقد ذهب بعض النقاد إلى أن نهاية الزلزال المفتوحة تشي بنوع من الإقطاع اللاحق، "وكان الزلزال الآخر الذي كان لابد أن يقع بعد سنوات من نشر

---

[1] المصدر السابق: ص 45.

[2] الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي. ص 11.

[3] المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[4] الطاهر وطار: الزلزال .ص 223.

رواية الطاهر وطار، خصوصا بعد أن تزايدت العناصر السلبية التي أشارت إليها الرواية، والمظاهر التي جعلت سوس الفساد ينخر البنيان الذي سرعان ما انهدم فيما يشبه الزلزال، مفسحا السبيل لعودة أمثال الشيخ بو الأرواح كالطوفان"[1].

مما تقدم تبين لنا أن مسألة الإقطاع عادت إلى الظهور في هذه الرواية، و لم يكن عبد المجيد بو الأرواح هو صاحبه، وإنما تجلى في صورة الولي الطاهر صاحب المقام الزكي.

9.2- مظاهر الإقطاع في رواية الأم:

احتوت رواية "الأم" على بعض مظاهر الإقطاع التي تعبر عن أصول طبقية فقيرة لبعض شخصياته، لذلك نجد ذكرا أيضا لظاهرة الإقطاع بوصفها أسهمت في إيجاد الطبقة الفقيرة بالاستغلال وسلب الحقوق وتجريد الفقراء من حصصهم. ولو أننا لا نجد مظاهر الإقطاع هذه واضحة جلية، بل تندر الإشارة إليها وعلى الرغم من ذلك هناك بعض الالتفاتات تدل على وجود هذه الظاهرة كعادة من تقاليد الإقطاعيين.

من ذلك ما ذكره السارد عن الحوذي الذي كان يسوق عربته وهو يوصل الأم إلى المحطة، وما جرى بينه وبين هذه الأخيرة (ونعني بذلك الأم) "وتابع الحوذي حديثه قائلا:

- وهكذا راح يجردني من حصتي، فإذا بي أجد نفسي خاوي الوفاض"[2].

والظاهر من المقطع السابق الذي جاء تذييلا لمقطع حواري كان بين الأم والحوذي أدركت من خلالها جشع الإقطاع أن هذه العادة استنزفت خيرات الشعب الروسي، وجعلته يثور ضد القائمين عليها.

ويوغل بنا السارد شيئا فشيئا في المجتمع لبيان هذه الظاهرة وعواقبها وما خلفته من آثار على هذا الشعب؛ إذ يذكر مقطعا آخر من حوار جرى بين فيودور وساشا وهما من شخصيات الرواية البارزة، "فاستدارت ساشا إليه ومدت له يدها:

- إني أعرف فيودور و اسمي ساشا.
- واسم أبيك ؟.

فتطلعت في وجهه وأجابت:

- ليس لي أب.
- هل مات؟
- كلا لم يمت.

ورن في صوت الفتاة شيء عنيد صارم، وانعكس في تقاطيع وجهها أيضا:

- إنه إقطاعي، ورئيس ناحية الآن يسرق الفلاحين "[3].

واضح أن هذه الشخصيات السابقة التي تكلمت عن الإقطاع عانت منه مدة زمنية طويلة، لذلك جاء التصريح بهذه الآفة مباشرا من الشخصيات نفسها، وهو ما عبرت عنه دون تدخل من السارد، لكي يكشف لنا عن الوجه الكالح للإقطاعيين.

---

[1] جابر عصفور : "الإرهاص بزلزال التطرف". العربي. ع 491 – أكتوبر 1999. ص 79.

[2] مكسيم غوركي: الأم .ص 421.

[3] المصدر نفسه : ص 540.

10.2- مظاهر الإقطاع في رواية لمن تقرع الأجراس:

تظهر ظاهرة الإقطاع في هذه الرواية واضحة جلية، وتبرز ملامحها من خلال حديث الشخصيات فيما بينها؛ حيث يتخذ السارد المقاطع الحوارية صورة فنية ومشهدا روائيا تلوح منها آثاره (الإقطاع).

لئن كانت هذه المقاطع قليلة، إلا أنها شغلت حيزا لا بأس به من مجموع القضايا الاجتماعية الأخرى التي طرحها السارد في هذه الرواية.

يمثل هذا المقطع الحواري هذه الظاهرة ويعطيها مكانة مهمة لكونها آفة يريد أن يتخلص منها هذا الشعب"أو ليست عندكم إقطاعيات كبيرة يجب تجزئتها؟

- أجل ولكن كثيرين يعتقدون أن في وسع الضرائب أن تتولى هي عملية التجزئة .
- وكيف؟.
- وأخذ روبرت يشرح لهم طريقة تنفيذ ضريبة الدخل وضريبة الإرث.ثم قال...ومع ذلك، فهناك إقطاعيات كبيرة لا تزال قائمة، وهناك أيضاضرائب على الأرض.

وقال بريمتيفو: ولكن كبار الملاكين والأغنياء سيثورون حتما على هذه الضرائب، فهذه الضرائب في نظري من النوع الثوري. وبالطبع سيثورون على الحكومة عندما يرون أن مصالحهم مهددة تماما كما فعل الفاشيون هنا"[1].

يتجاوز الكلام الدائر بين هاتين الشخصيتين حد [illegible] إلى البحث عن وجود علاقة بين الإقطاع والطبقة المسيطرة على الحكم؛ حيث إن هذه الأخيرة بتسلطها تفرض نظامها على الفلاحين، وتثقل كاهلهم، لذلك كان الهدف من هذا الحديث هو البحث عن خطة لمحاربة الإقطاع.

تضطر الأحداث التي أثارها الفلاحون بقيادة بابلو السارد إلى ذكر العلاقة بين ذلك الرجل الذي وقف ينظر إلى الدون بنيتو عندما هوى في النهر و هذا الأخير نفسه؛ إذ لم يكن بينهما سوى علاقة أجير مع سيده، "ووقف الرجل يطلع إليه وهو يهوي في الهواء...ويقول الوغد ! الوغد، لقد كان هذا الرجل يعمل أجيرا في أرض الدون بنيتو، و لم يكن في يوم ما على وفاق معه. وكان هناك خلاف على قطعة أرض قرب النهر كان بنيتو قد اغتصبها من هذا الرجل وأعطاها لغيره. وبدأت الكراهية منذ ذلك اليوم"[2].

يكون إذا الإقطاع سببا رئيسيا في العداوة الناشئة بين الدون بنيتو والرجل الأجير، وهو ما يجعل الإقطاع حاضرا فنيا في الواقع الروائي، ودافعا أساسيا إلى النزاع الطبقي بين كل من الرجلين، وكان استحضاره من قبل السارد مضيئا لهذه الكراهية وعلاقة كل منهما بالآخر.

نستطيع أن نستنبط أشياء كثيرة من خلال عرض عنصري الواقع الروائي اللذين يؤلفانه منها:

أولا: كل من الفقر والإقطاع يشكلان حجر الزاوية في كل رواية؛ حيث يعتمد بناء الخطاب الروائي على هذه اللبنة، ولا تخلو أي رواية منهما.

ثانيا: تتنوع مظاهر الفقر الموجودة في الخطاب الروائي، فتظهر من خلال تصريح الشخصيات، أو تبرز في شكل نوعية الملابس، أو هيئة الشخصية أو وصف المكان، كما نلاحظ أيضا ظهور الإقطاع في صور متباينة، فقد تكون خفية

---

[1] أرنست همنجواي:لمن تقرع الأجراس. ص 258 .

[2] المصدر نفسه: ص 141.

لا يدركها القارئ إلا بجهد كبير وقراءات مستفيضة مثلما ظهر لنا في الروايات الآتية: "الحوات والقصر"، "عرس بغل"، "الشمعة والدهاليز"، "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي".

ثالثا: تكون مظاهر الفقر موجودة في الخطاب الروائي على درجات مختلفة، فقد تكثر في رواية وتقل في أخرى، ويعرف الوجود الاجتماعي للشخصية بمكان عيشها، كما يعرف بالإشارة الخاطفة كالكلمة والسلوك المعين والتصرفات.

رابعا: يقل التركيز من قبل السارد على مظاهر الفقر والإقطاع في الروايات الأخيرة وتعوض بإشارات، وهو ما يجعلها تتبع طبيعة المرحلة التي ألفت فيها هذه الروايات، حتى إننا لا نكاد نعثر على غزارة هذه المظاهر التي وجدناها في الروايات الأولى.

خامسا: يتبع خطاب الطاهر وطار الروائي خطاب غوركي وهمنجواي في هذا البناء؛ إذ يعتمد خطاب هذين الأخيرين على هذين العنصرين، ويشكلان جوهر خطابهما. وإذا كان اعتماد خطاب الطاهر وطار على جوهر خطاب غوركي وهمنجواي الغربي فإنه يكون بذلك قد تعلق بجهتين:

الجهة الأولى: تعلقه بخطاب غوركي وهمنجواي وهو ما يجعل بنيته ترتبط بخطابيهما.

الجهة الثانية: تعلق بعضه ببعض؛ حيث تكررت بعض هذه المظاهر في أكثر من رواية، مما يجعل مكونات رواية تعيش على مكونات رواية أخرى.

سادسا: هيمنة هذين العنصرين على بنية الخطاب الروائي تجعل الوجود الاجتماعي حبيس ظروف اجتماعية معينة، غير متجدد وغير مساير للواقع الاجتماعي المتطور.

سابعا: تأسيس وجود اجتماعي واحد في واقع روائي مختلف انطلاقا من واقع اجتماعي ليست له صورة واحدة تدل على أن الوجود الاجتماعي للواقع الروائي يأخذ طابع النسخ وله وجه وهمي مزيف، ولا يستقي مبرره من الواقع الاجتماعي بل يستند إلى واقع روائي.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

المبحث الثاني : الصراع الطبقي في الواقع الروائي

1- مظاهر الصراع الطبقي في الواقع الروائي:

كنا قد أهينا في المبحث السابق الكلام عن سبـــبي الصراع بين الطبقات الاجتماعية من خلال العداء التاريخي الذي تكنه كل طبقة للأخرى. ومن خلال النماذج الروائية اللاحقة يتبين لنا أن الواقع الروائي يحركه الصراع الطبقي؛ إذ جسدت الشخصيات هذا الحقد، وهو ما تلخصه هذه العبارة: " فالتاريخ خطيئة لا افتداء لها"[1].

لذلك يترتب على هذا المبدأ أن تقوم الشخصيات بتحريك هذا الصراع، ويصبح بعدها الفن منحازا إلى فئة معينة؛ حيث تعد الخطيئة التي ارتكبها التاريخ الأوروبي في حق بعض الطبقات المحرومة عندما استغلت جهودها لخدمة الطبقات المسيطرة عارا لطخت جبين هذا التاريخ. وانطلاقا من هذه الفكرة يصبح الفن منفذا لهذه الحتمية التي قيد بها التاريخ الواقع الروائي،" فالفن بالنسبة إلى البروليتاريا (الطبقة الكادحة) بوصفها طبقة صاعدة(أسوة بالطبقة البورجوازية الصاعدة والثورية في القرن الثامن عشر)، لابد أن يكون فنا طبقيا سافرا، فنا ملتزما، شاهرا لأهداف الكفاح الطبقي. لكن من منظور الطبقة البورجوازية، فإن تلك النزعة تكشف عن بداية سيرورة انحلال أيديولوجي"[2].لكننا ما بالنا نتكلم عن صراع طبقي حدث في التاريخ الأوروبي ونحن نحلل خطابا روائيا عربيا، بل جزائري ولد في بيئة مخالفة للبيئة الأوربية؟ أم أن التاريخ يحكم الفن الأوروبي والعربي على حد سواء؟ أم أن الواقع الاجتماعي العربي شيء، والواقع الروائي شيء آخر؟فكل الاحتمالات واردة للإجابة عن السؤال، وإنما تبقى الدراسة النقدية والنظر في النصوص هو الحكم في هذه المسألة، مبتعدين في ذلك عن إطلاق الأحكام الجاهزة واصدار المواقف النقدية على عواهنها. من هنا يبدو هذا المبحث الثاني مهما لأنه نتيجة وملخص لما تقدم ذكره في المبحث الأول، وتبدأ البوادر النقدية من خلال الوقوف على النصوص، وسيظهر لنا جليا " أن هذه هي الأسس التي تقوم عليها فكرة التركيب الطبقي، أما كيف تتحرك طبقة العمال وتقوم بثورتها الدموية، فهذا ما يشير إليه الماركسيون بمبدأ الإثارة وذلك بإيغار صدور العمال بإيهامهم أن المال الذي بيد الرأسمالي هو من حقهم، فضلا عن إثارة كوامن الحقد والكراهية"[3].ولغرض بيان مظاهر الصراع الطبقي في الخطاب الروائي استعنا لتوضيح أبرز ملامح هذا الصراع بالجداول المرفقة مع كل رواية؛ تبرز الأشياء التي تختص بطبقة دون أخرى، وتظهر في هذه الطبقة وتغيب من تلك الطبقة، وليكون هذا الفارق والحد الفاصل بارزا أوردنا مثالين من كل رواية على كل طبقة ليفهم القارئ دور هذا المظهر في تكوين وعي الطبقة وتصورها، وهو ما يفهم من الشرح والتفسير.

1.1-مظاهر الصراع الطبقي في رواية اللاز:

تشكل مظاهر الصراع الطبقي في رواية "اللاز" علامة فارقة بين طبقتين اجتماعيتين، أو بين مجتمعين أحدهما يمثل قمة سلم الهرم الاجتماعي، والآخر يمثل قاعدة الهرم في المجتمع، وهو ما يجعل جذوة الصراع تتقد في نظر السارد طبعا؛ إذ تنمو أحداث الرواية وتحقق فعاليتها عندئذ من خلال المفارقة التي تحدثها أهداف كل منهما.

لئن كانت مظاهر هذا الصراع تتنوع، فلقد عمل السارد على بثها في خطابه الروائي؛ بحيث تحقق الهدف المراد. وتنم بعض المقاطع السردية عن هذا الصراع، وذلك في معرض موازنة السارد بين اللاز والضابط في الثكنة "نطق اللاز أخيرا،

---

[1] هربرت ماركوز: البعد الجمالي .ص 85.

[2] جورج لوكاتش: الأدب والفلسفة والوعي الطبقي. ص 60.

[3] سعد الدين السيد صالح : المهار الشيوعية أمام الإسلام – عقيدة وفكرا ونظاما- ص 180.

رافعا رأسه في تحدي متخاذل، التقت عيناه بعيني الضابط الذي ارتسمت على شفتيه ابتسامة متداعية تقزز لها اللاز، وود لو كان في يده مطرقة ليهوي بها على تلك الأسنان البيضاء التي تطل من فمه"[1]. هذا وصف السارد للضابط، أما وصف النقيض له –وهو حالة اللاز– فقد جاء على الطريقة الآتية "وقهقه مكشرا عن أسنانه السود"[2].

فالعلاقة التي تفرق بين الانتماء الطبقي لهاتين الشخصيتين هي المقابلة بين لون أسنان الضابط البيضاء التي تدل على الاعتناء والترف والاهتمام، ولون أسنان اللاز السود التي تنبئ بعدم الاهتمام بنظافة الأسنان كجزء من البدن، وترجع بنا هاتان العلامتان إلى الرواسب الطبقية لكل من الضابط واللاز؛ حيث ينتمي الأول إلى الطبقة البورجوازية، أما الثاني فهو من الطبقة الفقيرة الكادحة.

كما يتخذ السارد معلما آخر في سلسلة الفروق الجوهرية بين الطبقات الاجتماعية، ويعطي العلاقات الاجتماعية بعدا طبقيا، وهو ما نجده في العلاقة الجنسية بين بعطوش وخالته حيزية "تقدم خطوات، صعد العتبة، مد يده يدفع الباب، كان مفتوحا، تقدم خطوة أخرى ..كانت خالته حيزية تجلس القرفصاء وسط الحوش...

– خالتي حيزية عليها اللعنة، وماذا يهم؟من طلب منها أن تكون خالتي؟ البارحة كانت في الأول باردة كالميتة، وفجأة غمرها دفء عجيب، أنّت طوقتني وتجاوبت معي بشكل فظيع"[3].

على الرغم من أننا اختصرنا هذا المشهد السردي إلا أنه يجسد الصراع الطبقي بين بعطوش الخائن الذي أصبح في صف الخونة وهو بذلك طبقيا ينتمي إلى العملاء والبورجوازيين، وخالته التي تعيش تحت القهر الطبقي للضابط وطبقته، عندما أمر بعطوش بهذه العلاقة الجنسية.فتكون هذه الأخيرة وسيلة من وسائل تجسيد الصراع الطبقي.

جدول رقم (4) يوضح بعض مظاهر الصراع الطبقي في رواية اللاز:

الطبقة الإقطاعية والبورجوازية	الطبقة الفقيرة
– ليهوي بها على تلك الأسنان البيضاء (يعني به الضابط).	– وقهقه مكشرا على أسنانه السود (اللاز).
– سيجارة أمريكية تترنح بين شفتيه الرقيقتين الحمراوين.	– وفي لفافة من التبغ الأسود القوي.
– بانت العمامة في الظلمة بيضاء ناصعة.	– الشيشان على رؤوسنا تكاد تقطر وسخا.
– الشامبيط ..ما أضخم بطنه، وما أغلظ شفتيه، وما أذل عينيه.	– هذا النحيف المعروق الساهم، قد يكون قضى نصف عمره في منجم من المناجم.
– ليس بيننا غني أو حاج (فرنسيون، أعيان، قياد، خوج...).	– اعترف بأنه يبلغ عنا، لأننا حفاة عراة.
– التجار والعسكريين المحترفين ذي الرتب والنياشين.	– العاطلين والمزارعين.
– الثكنة. المتجر.	– الكوخ والإسطبل.
– الضابط لن يقتنع بهذه الخدمة المتواضعة(في عنقه صليب ذهبي).	– الشيشان على رؤوسنا تكاد تقطر وسخا، البرانس مهلهلة.
	– تتاجر بأعراض البئيسات الفقيرات.
	– شخصية اللاز غير شرعية.

[1] الطاهر وطار: اللاز .ص 76.

[2] المصدر نفسه: ص 77.

[3] المصدر نفسه: ص 190 .

– الدبابات و المدافع.	– البغال.
– هذه الفتاة، الربعة ممتلئة، البيضاء العذبة.	– عمله مرهق، في كهف ضيق، وسط الزبل والأدخنة.
–شعرها الفاحم، عيناها الدعجاوان الكبيرتان،شفتاها الصغيرتان، أسنانها اللؤلؤية.	– ويده ستقبل يدا صلبة جافة ضخمة.
– أحضرت قارورة عطر.	– أحمر/الرفاق.
–فأبوه لا يصلي الصبح في الجامع، لا يذهب إليه إلا يوم الجمعة.	– قال الربيعي في هدوء: خالتك يا بعطوش.
– ريمون شيخ البلدية، وجان جون وموريس في ضيعاتهما.	– لكن ننتخب حين يكون التعيين نهائيا.
– تحمل صينية عليها إبريق وكأسان.	– أرشف وهاتها حتى تواتينا الفرص.
– يتشمم شعرها، يلثم وجهها وعنقها، ويداعب أناملها.	– فقال زيدان بالعربية.
– لباسهم أوروبي، رؤوسهم حاسرة، حديثهم في الغالب بالفرنسية.	– الخيوط الزرق في جبهته تؤكد أنه فحام.
– ثم قال بلهجة متوددة لينة، واحمرت وجنتاه.	– وجه هذا الكهل، الحيوية تتدفق من عينيه، أكيد أنه نقابي.
– استوى الضابط على المقعد، خلف مكتبه الحديدي.	– إن الرسائل والعرائض الجماعية ممنوعة.
– ويده تقذف بالمنفضة النحاسية لترتطم بالخزانة الحديدية.	– وهو متكئ على مقعد حجري بالمحطة.
– امتلاك وسائل التخابر العصرية(أجهزة اللاسلكي).	– انحنى زيدان بكتفيه الغليظتين.
– نظرت إلى زوجته وجدها هادئة غير مبالية بما حولها.	
– قائد الوحدة الثالثة سيصوت بـــ لا لأنه ابن ضرة، وأخ لخمسة وعشرين.	
– فقال الشيخ باللغة الفرنسية.	

2.1- مظاهر الصراع الطبقي في رواية الزلزال:

يعمل السارد في رواية "الزلزال"–خاصة– على إبراز مظاهر الصراع الطبقي من خلال وصف الأشخاص ونفسياتهم وطبقاتهم الاجتماعية، حتى يستشف القارئ تلك الفروق الاجتماعية ويستطيع التمييز بينها بسهولة، فهو يلجأإلى أسلوب المقابلة كثيرا؛ حيث يذكر حديثا بين شخصيتين من طبقتين مختلفتين أو يصف هيئتين لهما لكي يظهر الفارق بينهما.

ينقل السارد حوارا بين صبي فقير وعبد المجيد بو الأرواح؛ حيث يواجه هذا الأخير في طريقه صبيا فقيرا، ثم يعلق بو الأرواح في نفسه على منظر ذلك الطفل:

"– بابا هيا تمسيحة أو تلميعة لحذائك.

– لا. أغرب عن وجهي. دعني.

رد الشيخ عبد المجيد بو الأرواح، على صبي في الثالثة عشر حافي القدمين، ممزق السروال عليه مريـــول باهت رسمت في صدره وظهره صورة غيفارة، عيناه زرقاوان، وجهه جميل، شعره على كتفيه، أصفر لامع...، لو كان ولدي

لألبسته الدمقس والديباج، ولأسكنته السرايا، ولزوجته بسبع نساء، وعشرين جارية، ووهبته الأرض، فلا تطمع فيها الحكومة...تجري الرياح بما لا تشتهيه السفن"[1].

يظهر لنا جليا من المقطع السابق الفرق بين الشخصيتين، الصبي من جهة وهو من طبقة الفقراء كما هو من وصف السارد له، وكلام الشيخ بو الأرواح عن ابنه -لو كان له ابن طبعا- الذي صرح به؛ حيث يتخذ الابن اجتماعيا طبقة أبيه -كما هو واضح من كلام بو الأرواح- ويمثل أبوه الرجل الإقطاعي.

تبدو لنا بعض المظاهر الأخرى التي تنم عن الفروق الاجتماعية لكونها تشكل جوهر الصراع الطبقي بارزة للعيان، من ذلك ما يمثله ماضي قسنطينة بالنسبة إلى بو الأرواح، "تجار الأغنام والأبقار والخيول ببلوزاتهم السوداء، وكبار الملاك والفلاحين ببرانسهم السوداء والبيضاء الوبرية، وبعمامات الحرير الصفراء المزدانة بالخيوط الوبرية، وكبار السماسرة ورجال الأعمال بالغباريات الرمادية والطرابيش الحمر، والعجوز "إيدير" ملك الأرض والأنعام والنقود، امبراطور العثمانية وقسنطينة، يجلس في الوسط، كأنما هو يتربع على العرش"[2].

وبين ما يشكله حاضرها إلى بو الأرواح؛ إذ "التفت الشيخ عبد المجيد قبل أن يغادر ساحة رحبة الجمال، فقابله صف طويل من الحفاة العراة المتسخين، في أيديهم أواني قصديرية مشدودة بخيوط وخرق متسخة. قرأ على الجدار المطبخة البلدية الشعبية"[3].

هناك بون شاسع بين المقطعين الوصفيين؛ إذ الأول يمثل جماعة الإقطاع والسماسرة والثاني يشكل طبقة الفقراء،وذلك من خلال نوعية الملابس التي يرتديها كل من أفراد الطبقتين.

جدول رقم (5) يوضح بعض مظاهر الصراع الطبقي في رواية الزلزال:

الطبقة الإقطاعية و البورجوازية	الطبقة الفقيرة
- يقررون عدد الأسنان الذهبية. - تنطلق العطور من الغادات الأوروبيات والإسرائيليات اللائي يملأن الشوارع كالحوريات. - شيخ حضري بطربوشه الأحمر الطويل. - قرر ودفع بعنف يد متسولة تعترض طريقه ورفع حذائه. - راح يحتضن بطنه المنتفخة بذراعيه، وهو يحاول انتعال الحذاء، عيناه كبيرتان بارزتان. - عطر الياسمين. - الثكنة / المتجر. - صاحب البذلة الصيفية والحذاء اللماع. - الباشاغوات والأغوات/التجار والخونة والمفلسون.	- كان يأكل بنهم، ويتحدث بلا مبالاة وباطمئنان. - اقتحمت أنفه رائحة التراب منبعثة من أجسامهم. - زلابية حامضة مقلاة عدة مرات إلى جانب قشور ثمرة الصبار. - المقاعد اختفت وحلت محلها مصاطب خشبية متداعية. - المناضد مستديرة، حلت محلها رفوف زنكية. - باعة ثمرة الصبار، وحمالين ونشالين، ومعيني سائقي الشاحنات. - نتوء العظام. - العمال والخماسة والرعاة. - بو الفنارة وبو الشعير وبو الفول وبو الطمين.

[1] الطاهر وطار: الزلزال ص 62.

[2] المصدر نفسه: ص 75.

[3] المصدر نفسه: ص 114.

– أنوار ثرية منعكسة على ملاعق الفضة، كؤوس البلور مزهريات النحاس.	– المنجل في يدها، وصدارة باشية في صدرها.
– بالباي وبالفقون وبن جلول وبن تشيكو وبن كرارة.	– الطلاء متحلل.
– كان الحب والغرام والحبور والمرح يشع من عيون الغادات الأوروبيات.	– دقات الحجر تنبعث من الداخل قوية.
– روائح العطر والياسمين وعطر حلم الذهب وعطر اللبان.	– الموسى القديمة رميتها اليوم، ستة أشهر وأنا أحلق بها، لم تعد تقص حتى الزبدة.
– وعلى كامل الجدار كتبت العبارة الفرنسية.	– ارتفعت فجأة نغمة الزرنة تهتف إلى السماء.
–صوت فريد الأطرش: بساط الريح بساط الريح جميل ومريح.	– غلف رخصة السياقة، التغليف بسرعة وإتقان وثمن زهيد.
– حانات تنطلق منها أصوات العساكر مع أصوات الغواني بالقهقهات.	– في أيديهم أواني قصديرية مشدودة بخيوط وخرق بالية.
– ستائر البلور والحرير ترفرف، وروائح عطور باريس.	– [illegible] البلدية الشعبية.
–صاحب المقهى كهل تخطى الخمسين، لكنه لا يزال يتمتع بالصحة أبيض طويل، طريقة عصب عمامته تدل على أنه قسنطيني حر.	– المصحة البلدية.
– في السابق من لم يتلق تعليمه الابتدائي بمدرسة أراغون يعتبر أميا في أواسط المثقفين بالفرنسية.	– صدراهما منتصبان، عضلاتهما بارزة، بطناهما ضامرتان.
– لظلت الحديقة مأوى العشاق والمحبين.	– لا باعة الشاي بكوانينهم الفحمية، وباعة التمر الحامض أو الحمص المتعفن.
– جبة بيضاء، شاشية تونسية، عمامة حريرية، تركب كاليشا بحصان أبيض.	– نظراتهم عميقة ثابتة، أصواتهم رصينة، حركاتهم هادئة.
– اضطر أبي إلى بيع جميع أنعامه ليدفع الرشاوى والجعالات.	– الجدران مائلة إلى المنحدر، دور كثيرة متصدعة، دور مهجورة، زربية قديمة متآكلة مقلوبة.
	– شخص مقصوص الذراع الأيمن.

3.1- مظاهر الصراع الطبقي في رواية عرس بغل:

نستطيع أن نلاحظ مع السارد مجتمع الرواية هذا الذي أقامه في فضاء شبه مغلق هو الماخور، وقد رسم حدود هذا المجتمع، سواء الداخل إليه أم المقيم فيه. ومن خلال التنقلات الوصفية للسارد بين هؤلاء المشكلين للمجتمع، تبرز الفروق الاجتماعية؛ حيث تتميز بعض الشخصيات عن بعضها بانتمائها الطبقي إلى فئة معينة من المجتمع.

وعبر مضينا مع السارد إلى هذا المجتمع، نتبين بعض هذه المميزات الطبقية؛ إذ يذكر السارد شخصية العنابية معلمة الماخور والقائمة على تصريف شؤونه "ارتفع صوت من الطابق الأول بمقطع الأغنية، وفي لهجة ساخرة، أثار القهقهات من جميع البيوت وانتزع ضحكة من العنابية ذاتها فبانت أسنانها المذهبة"[1]. إضافة إلى دقة السارد في بيان شخصية المعلمة التي بيدها زمام الماخور واعتنائها بهيئتها، كانت تملك محلات وسكنات جراء استغلالها لأجساد الفقيرات، وهذا بارز من كلامها

[1] الطاهر وطار: عرس بغل .ص 16.

لذلك القروي الذي جاء ليأخذ حياة النفوس فنطقت قائلة لا

"إن لم يرقك جناحي هنا، أعطيك مفتاح فيلتي في الضاحية. كم يوما تفكر أن تبقى ضيفا علينا؟"[1].

من هنا تتجلى لنا الملامح الطبقية المشكلة لشخصية العنابية، فهي ذات أصول بورجوازية، مادامت تدير الماخور وتتحكم في أعناق البنات الموجودات هناك، تملك ما لا تملكه مجموع الفتيات المذكورات. وهو ما يبرز الطبقة الاجتماعية لهن؛ إذ تعبر حالتهن عن أصول طبقية فقيرة يفسر الشيء الذي دفعهن إلى التجارة بأعراضهن.

ولئن لم يستعمل السارد هنا أسلوب المقابلة كما استعمله في مواضع كثيرة يظهر مظاهر الصراع الطبقي، فإن مشهدا آخر لم يستغن فيه عن هذا الأسلوب الذي يضمن فيه توضيح الصراع. وهو ما كان بين القروي الداخل إلى الماخور والخادم حمود الجيدوكا. "كان الداخل قرويا في الثلاثين. على راسه عمامة صفراء جديدة، وعلى بدنه بدلة زرقاء ضيقة بعض الشيء، وفي عنقه قميص أوسع منه كثيرا، تسده ربطة صارخة اللون ينتعل حذاء أبيض. أسمر قصير الأنف..."[2]، وهو ما تبرزه الأصول الطبقية البورجوازية لهذا القروي، وحمود الجيدوكا، إضافة إلى كونه خادما فهو ذو أصول فقيرة، الشيء الذي دفعه إلى العمل في الماخور. "ولعله يتذكر عشرينته في الأشغال الشاقة، وسط أكوام الملح في الصيف الحار، والسلاسل في قدميه، أو وسط الأحراش يقص الأشجار العملاقة والثلج يلسعه في الشتاء"[3]. وواضح الفرق بين هيئة القروي التي تنم عن الثراء وموقع حمود الجيدوكا في سلم المراتب الاجتماعية؛إذ يعبر كل واحد منهما عن طبقته ومميزات شخصيته.

جدول رقم (6) يوضح بعض مظاهر الصراع الطبقي في رواية عرس بغل:

الطبقة الإقطاعية والبورجوازية	الطبقة الفقيرة
– افتقد خاتم عشيقته.	– ينتصب المغني والقصابان وسط البهو.
– فبانت أسنانها المذهبة / أسنان فمها الذهبية.	– يتذكر عشرينته في الأشغال الشاقة وسط أكوام الملح.
– الحاج كيان ككبار الموظفين.	– السلاسل في قدميه أو وسط الأحراش والثلج يلسعه في الشتاء.
– اعتدلت في مقعدها تدخن سيجارتها بالتذاذ.	– أسرع حمود الجيدوكا يشعل الكانون الغازي، ويضع فوقه الغلاية.
– أخرج علبة حلوى الترك، وقارورة العسل وغليون الحشيش الطويل.	– طلب القروي ما إن جلس، رمقه حمود الجيدوكا بنصف نظرة.
– الحاج كيان لا يزال يحب العنابية.	– جاء حمود الجيدوكا يركض بفنجان قهوة.
– المعلمة / رسمت صورتها بأربعين ألف فرنك على كتفي.	– تبدلت نغمة القصبة، ارتفعت نقرات البندير.
– أضيفي بعض المساحيق إلى وجهك.	– كان زمردة يتجلى من خلال العينين التعبتين في الأربعين.
– عمامة صفراء جديدة، بدلة زرقاء ضيقة بعض الشيء.	
– قميص أوسع منه. تسده ربطة صارخة اللون. ينتعل حذاء أبيض، قصير الأنف.	

[1] المصدر السابق : ص 54.

[2] المصدر نفسه: ص 20.

[3] المصدر نفسه : ص 21.

- سرق قناطير قمح من أبيه، باعها وجاء ينفقها.	- قصيرا نحيفا، زاخرا بالأعصاب والعروق الزرق، في عينيه قحة ممتزجة بذلة.
- ليس عليها سوى حمالة الصدر والتبان، بيضاء مع حمرة، لدنة ممتلئة.	- في حزامه هراوة غليظة ثبتت في رأسها عدة مسامير.
- السيد يطلب بيرتين يا حمود الجيدوكا.	- أسرعت علجية تجره إلى المشرب وظلت تزمجر.
- أريد أن تتزوجي مني، عندي نقود كثيرة، خلف لي أبي تركة.	- خاتم ملقى على الأرض، موثق اليدين والرجلين بمناديل، والبنات ينهلن عليه ضربا.
- أخت سيف الدولة تطبع على جبينه قبلات، ثم تعانقه وتستسلم له.	- فإن من واجبها أن تنقذه إنها ملأى بحبه، إنها تعلم أنها آخر ملجأ ومأوى له.
- ربعا ممتلئا كالعجل، شعر رأسه أصهب، ووجهه أحمر جميل، أنفه طويل بعض الشيء، يسير بكلكله كالخنزير.	- كان الذباب يطن، وكانت رائحة البول تنبعث من كل زاوية.
- أشار القروي بيده إلى العنابية، فأسرعت نحوه.	- هل شبعت مني هكذا فأردت أن تمسخني إلى زوجة.
- صار الهزي اليوم يتظاهر بتعلقه بمعشوقته.	
- أعطيك مفتاح فيلتي في الضاحية.	
- وقفت العنابية على المشرب، قدمت سيجارتها إلى حمود الجيدوكا فأشعلها.	
- أسرعت إلى جناحها، أحضرت هراوة وقفت خلف حمود وهوت على رأسه.	
- نهض من السرير، أمسك بكتفيها، وهوى عليها بصفعة.	
-لو أنه احتسى كأس نبيذ أحمر.	
-السيجارة الأمريكية.	

4.1- مظاهر الصراع الطبقي في رواية الحوات والقصر:

كانت رواية "الحوات والقصر" هي الأخرى كغيرها من روايات الطاهر وطار حافلة ببعض مظاهر الصراع الطبقي الذي يتجسد في متن الرواية، والتي تنبئ بالفارق الجوهري بين طبقتين اجتماعيتين متناحرتين تسعى كل واحدة منهما للتفوق على الأخرى.

وهناك مقطع حواري طويل نسبيا يظهر هذه الفروق الطبقية،ويقوم على ربوة يجلس فوقها بعض الصيادين؛ حيث يدور بينهما حوار حول حدث غابة الوعول والليلة الثامنة وما حدث فيها لجلالة السلطان، فقد "أسرع علي الحوات يرفع القصبة إلى فوق غير واثق من أمرها، وعندما قابلته سمكة صغيرة تتخبط في آخر الخيط همس:

-كان هذا رأي من الأول، عبث سمك صغير، لايهم . خير من لا شيء...أن تمسك ولو سمكة صغيرة خير من أن لا تمسك.

وواصل في سره:

لولا حكاية الليلة الليلاء،وجلالة السلطان واللصوص والأعداء هذه،لتهفوا :علي الحوات هو الأول،علي الحوات دائما يصطاد أكثر.

التفت فجأة إلى الحوات الأول يواصل حكايته:

-بعد اليوم السابع من رحلته في الغابات، يواصل قنص الوعول.

- لست أدري ما موقف جلالته من اصطياد السمك، لم نسمع به قط في الوادي، قاطعهم أحدهم، فانبرى آخر يرد:

- موقف الملوك والسلاطين والأمراء، وكل العظماء، واضح من الصيد. إنهم بطبعهم ميالون إلى الجري وراء الأشياء ولا يواجهون الأمور مثلنا. ثم يروحون يحاولون التغلب عليها.

- هذا التفسير سياسي.

قال آخر:

- نعم سياسي القنص فروسية ورياضة، بينما الاصطياد صنعة ومهارة يدوية، وهذا من اختصاص الرعية. هذا كل ما في الأمر، فلم الجري والمواجهة وغير ذلك من العبارات السياسية؟"[1].

يوضح المقطع السابق بما لا يدع مجالا للشك الفروق الطبقية بين حرفة السلاطين هي القنص والجري وراء الحيوانات وحرفة الصيادين التي تكون الصيد في أعماق البحر، وتعبر عن الشجاعة ومواجهة الأهوال في مقابل حرفة السلاطين، وتدل على الترف والنعمة.

جدول رقم (7) يوضح بعض مظاهر الصراع الطبقي في رواية الحوات والقصر:

الطبقة الإقطاعية والبورجوازية	الطبقة الفقيرة
- جلالة السلطان.	- قال حوات يقف على صخرة منبسطة مخاطبا بقية الحواتين المنبثين على حافة الوادي.
- رحلته في الغابات يواصل قنص الوعول.	- ويداه ترشان نخالة فاسدة فوق الماء المتطاول على صخرته المنبسطة.
- القنص فروسية و رياضة.	- الاصطياد صنعة ومهارة يدوية.
- الحاجب ورئيس الحرس وكبير المستشارين.	- وإن تجرأ الحواتون، وبعض العجائز والشيوخ والعاطلون عن العمل.
- حمل ساطورا وخنجرا واقتحم متجر الشيخ ابن داود.	- طعامه من الماء، يشوي سمكة ليتغذى أو يتعشى بها .
- يجب اعتباري سيد القرية.	- كشف اليتامى الأربعة عن مواهب وإمكانيات.
- وكل ما في متجرك من ذهب وفضة ومجوهرات.	- يا سكان القرية، أيها الكلاب التعساء.
- جلالته أعلم حتى من الرعية بحال الرعية، إنه سلطاننا وملكنا ورئيس قصرنا.	- واتجه مباشرة إلى كوخه حيث قضى بقية ليلته.
- حرس جلالته، يقتلون ويأثمون ويفحشون.	- موقف القرية من القصر واضح.
- ارتدت عجوز شمطاء ثياب عروس وأتت بكرسي وراحت تطلبه بيدها.	- القرية بلا رئيس وبلا مسؤول، وبلا ناطق رسمي ولا حاجة بها لحاكم أو شيخ.
- افتضوا جميع الأبكار، و لم تنج سوى عذراء واحدة.	- أكل هؤلاء شاكون متظلمون.
- راحت النساء يمزقن ثيابهن، كاشفات عن صدورهن وعن بطونهن وعن كل ما استتر منهن ويسدلن شعورهن.	- لن يبقى في السلطنة فقيرا أو جائعا حتى الشرور
- أن تفتقد الرجولة، وأن تحتاج الأنوثة، فتأكل النساء لحم بعضهن نيئا و شربن دماءهن.	

[1] الطاهر وطار: الحوات والقصر .ص 11.

-هجم عليه الشيوخ فأكلوه و نهشوه بأسنانهم أولا ثم مزقوا لحمه بالمدى وراحوا يسرطونه سرطا.	تنقص.
- في حين رفعت النساء أصواتهن ينادين بالرغبة في الجنس.	- واديكم الخير المعطاء، وتظل الأراضي المحيطة به قاحلة جرداء.
- القصر بليد، وهو لا يتفطن إلى أخطائه إلا في آخر الأمر.	- مكلفا بشؤون الوديان والأنهار والبحار والمحيطات.
- القصر قائم على كاهل جميع اللصوص وقطاع الطرق والقتلة والسفاكين والمجرمين.	- قرية الأعداء يبدون في صحة جيدة، وفي ثياب حسنة.
- لقد سيطرت عليهم الذات، فغرقوا في عشقها، والذات عندهم تعني الحيوانية المتوحشة.	- الهدوء يطبع حركاتهم ونظراتهم.
-الغلمان والجواري والبهلوانيين، وبرك المياه المذهبة، وأقفاص الطيور الزبرجدية.	- أنا علي الحوات اليتيم، لم يدخل قرش يوما جيبي.
- إن السلطانة اختلفت مع السلطان في وضع السمكة.	- أما وإنك تركب جوادا لهم، وتحمل هديتك على بغلة من عندهم.
- إن مسألة علي الحوات، ينبغي ألا تفصل عن مسألة تحول السلطانة ومسألة الجنس في القصر، ومسألة استيلاء اللصوص ومسألة تردي الرعية.	- فحصوا أسنانه، وأنبوه، ثم أعطوه ملحا ونخالة وليفا وأمروه بتنظيفها جيدا.
- لن أضطر هذه المرة لا إلى انتظار طويل، ولا إلى استنطاقات مطولة.	- تقدم سبعة فتيان، يحملون ربابا وطبلا ونايا...
- كان يروي لكم حديث الحمامات الطوبيات الطالعات فوق المنخلات.	- ارتفع صوت الناي يرسل حنينا نحو الوديان والشعاب والروابي.
	- الرعاع فكوا الأسوار، شلوا الحراسة.

5.1-مظاهر الصراع الطبقي في رواية العشق الموت في الزمن الحراشي:

يلجأ السارد إلى بث بعض مظاهر الصراع الطبقي في هذه الرواية، وذلك من طرق كثيرة ومتعددة، وقد يكون أسلوب المقابلة هو الغالب دائما على هذه الطرق، ليضمن السارد وضوح هذه الفروق الاجتماعية من جهة، وتكتسب الموازنة أهمية كبيرة لدى القارئ؛ بحيث لا يتشتت ذهنه في جمع هذه المظاهر، بل تعد هذه الطريقة سبيلا مباشرا لفهم هذا الصراع.

تلوح بعض مظاهر الصراع الطبقي من خلال هذه الرواية، ومما يذكره لنا السارد على لسان بطلته جميلة وهي تتحدث عن طبقة أبيها الاجتماعية، "أبي وقتذاك، كان موظفا متوسطا، يعمل لحسابه أكثر مما يعمل لحساب الدولة، استطاع بإمكانياته الخاصة، أن يبني لنا منزلا ذا طابقين بالقرية.كان الثاني أو الثالث من ذلكم النوع ،كما استطاع أن يشترى فيللا، في ضواحي المدينة، أجرها لسفارة، وأن يحصل على شقة تابعة لأملاك الدولة وسط مدينة الجزائر، وأن يشترى سيارة، من أحدث طراز، وأن ينفق علينا دائما بسعة كبيرة "[1]. وفي نظير هذا المقطع السردي نجد مقطعا آخر يوضح حالة اجتماعية تخالف هذا الترف والثراء، " بعد مرض الربيعي، توحدت العلاقة من جديد بينهما(أي بين بعطوش وحمو). كان بعطوش يزور عمه مرتين في الشهر، وأحيانا أكثر، وفي كل مرة كان يصادف حمو يقوم بخدمته، وحده أو مع أمه وزوجته. يغيره من فراشه، يغير الفراش المبتل، يغسل أوساخه، يحلق ذقنه، ويطهره ، يأمره بالشهادة ، ويطرد الذبـــاب و البعوض بعد

[1] الطاهر وطار: العشق والموت في الزمن الحراشي .ص 80.

أن يرش الحجرة بالدواء المضاد لهما، يطعمه ويسقيه الأدوية المسكنة للألم"[1].

الفرق واضح بين الشخصيتين، والد جميلة صاحب المنزلة الاجتماعية المترفة، و الشيخ الربيعي صاحب الطبقة الفقيرة المريض الذي لا يجد من يعتني به، إضافة إلى منزله وحالته المادية. وتوجد بعض المظاهر الأخرى التي تكون علامة على هذا الصراع، حين يتحدث السارد عن عيسى بوعين؛ "إذ كانت عشيقته مسلمة، ابنة تاجر كبير في حيدر آباد"[2]؛ حيث لا تستعمل هذه اللفظة عشيقة إلا عند الأثرياء وهو ما يبين طبقتها وهي ابنة تاجركبير. إضافة إلى ألفاظ أخرى "كسي منصور"[3] و"سي رضوان"[4] و"شيخ البلدية"[5] و"سيدي الشيخ"[6]، أصحاب المراتب الاجتماعية العالية، بينما لا نجد هذا في صف الطالبات أو الشريف أو بلقاسم أو حمو المناضلين، بل كلهم رفاق.

جدول رقم (8) يوضح بعض مظاهر الصراع الطبقي في رواية العشق والموت في الزمن الحراشي:

الطبقة الإقطاعية والبورجوازية	الطبقة الفقيرة
– كانت عشيقته مسلمة.	– داهمتها رائحة التبغ الأسود.
– ألفاظ سي منصور وسيدي الشيخ وسي رضوان.	– الكوخ.
– نزل الشيخ...يحمل بندقيته ويقود كلبا ألمانيا أسود.	– كان مستورا بقشابيته الحمراء النصف البالية.
– إنهم مرضى ولا يستحقون أية شفقة كهتلر وموسوليني أو أي رأسمالي أو إقطاعي أو فاشي.	– ترنم بالأناشيد، ومقاطع الأغاني الشعبية.
– تبييض أسنانهم واختيار مودة بذلاتهم.	– ثمة نداءات لا علاقة لها بالحب إطلاقا.
– السجائر الأمريكية.	– اهتياج العواطف في الصدور هو من صفاء إنسانية الإنسان.
– قد تستسيغ مذاق الويسكي أو لا تستسيغه.	– بعض الفلاحين يرتدي معطفا تغير لونه عدة مرات، ممزقا في مواضيع متعددة/قميصا أزرق مهترئا/ على رأسه خرقا بالية.
– إعتاق الجزائر من هيمنة الإقطاع وتسلط الاستغلاليين.	– الثورة الزراعية (التطوع).
– هتف مصطفى بنبرة منفعلة غاضبة، وهو يلوح بقبضة يده.	– إن هؤلاء الفلاحين ليسوا سوى أجراء موسميين.
– منطقتنا لا تبخل بدفع الرشاوى لأتفه الأسباب وأبي لا يمتنع عن طلبها.	

[1] المصدر السابق: ص 99.

[2] المصدر نفسه: ص 60.

[3] المصدر نفسه: ص 64.

[4] المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[5] المصدر نفسه: ص 103.

[6] المصدر نفسه: ص 107.

- تزوج ثلاث مرات، و لم يفلح في زواجه. - كل الزوجات التي اقتناها لي أبي أميات جاهلات. - جمع مصطفى أصحابه الستة وأمرهم... فهددهم بنظرات. - شيخ البلدية الذي لم يقصد المسجد إلا عندما تقرر له قرب إجراء الانتخابات البلدية. - المعهد الإسلامي داهمته السنة الدراسية قبل أن يجمع العدد الكافي من التلاميذ. - بينما القائد والدوائر الذين يصطحبوننا يمتطون أفراسا وأحصنة. - القس.	- في الأسفل أخدود عريض تتجمع فيه مياه آسنة. -هل تعشيت؟ المقرونة في الخزانة. - استخرجت من حقيبتها خنجرا، يستعمله عادة صيادو السمك. - الرفاق. - استظهار بطاقة التفرغ للعهر. - غرفة حجرية مغطاة بالقرميد،ومطبخا ترابيا مغطى بالصفائح. - نظام الخماسة والرعي. -ثريا ضاربة إلى السمرة، نحيلة قوية العضلات، وجهها طويل أنفها دقيق. - إنها في المقاهي تلعب الحجر. - ساقونا إلى آريس راجلين. - الخادم. - إن الأولاد والنساء لا يجدون ما يسترون به عوراتهم، الناس هنا يسرقون أكفان الموتى من شدة الحاجة.

6.1-مظاهر الصراع الطبقي في رواية تجربة في العشق:

تكثر مظاهر الصراع الطبقي في هذه الرواية، وتتخذ هي الأخرى طرقا كثيرة، ويعمل السارد عن طريق الأساليب التقنية على عرضها؛ حيث نجدها متفرقة في متن الرواية، وتكون دائما محركة الصراع حين يخبو وتتضاءل حدته.

يظهر هذا المقطع السردي طبقتين اجتماعيتين لفئتين من الناس، " الصيادون في ميناء قوراية المهجور لا يرمون شباكهم سوى مرتين في الأسبوع، خشية تآكلها، تمزقها، والعجز النهائي في الأخير عن التقوت من البحر، في حين توهب أموال وثروات الأمة، إلى فئة خاصة، تسمى المجاهدين، ليستوردوا بواخر صيد حديثة، من فلندة، وإيطاليا، اسبانيا، تونس، ومن كل مكان في الدنيا، فينتقلوا من صف الشعب، إلى صف خصومه ومصاصي دمه، وتعمد بذلك الرأسمالية الوطنية"[1].

لا يحتاج منا المقطع السردي السابق إلى كبير عناء حتى نكشف عن الموقعين المتناقضين بين طرفي هذه المعادلة الاجتماعية؛ الطرف الأول يعاني أزمة خانقة، حتى إنه لا يجد ما يسد به رمقه من شدة الفقر، والطرف الثاني مستغل يعاني أزمة تضخم رأس المال، لذلك أصبح يصرفها لإرضاء رغباته على حساب الشعب.

ويضعنا السارد أمام مشهد سردي نستشف منه بعض مظاهر الصراع الطبقي؛ حيث يدور الحديث بين أشخاص حول شخصية فجرية الخادمة التي تعمل عند المستشار في بيته، بما يشي بطبقتهـــا الاجتمـــاعية، " استمع أخوهـــا بتلذذ

[1] الطاهر وطار: تجربة في العشق .ص 126.

إلى الحكاية، وعندما انتهت تماما، انتبه إلى أن من واجبه أن يحتج:

- لقد اتفقنا أن ندع أخواتنا وأمهاتنا، حيث هن.

- إنه لم يقل كلاما يسيء إلى فجرية.

- تهزأون منا لأننا فقراء.

- لا أحد هزأ منك، أو من فجرية، أو قال إنكم تعيشون بنقود حصة المستشار.

- لو كانت فجرية، جنية، لما اضطرت إلى الشغل كي تعيلهم، لكان بإمكانها أن تغرقهم في الذهب"[1].

لا نكاد ندرك حقيقة هذا الصراع الطبقي حتى نعلم عن طريق مقطع سردي أو مشهد وصفي الفريق الآخر الذي يعيش على التوسعة: "تحلقوا جماعات، حول الموائد المنتظرة دائما، والقناني التي اصطحبوها، كلٌ والمشروبات التي يفضل، إلى جانب اللحوم والأجبان و الكوامخ المختلفة، ومن حين لآخر يخرج واحد أو أكثر، لاستحضار إناء أو ثلج أو كأس أو يذهب إلى الكنيف"[2].

جدول رقم (9)يوضح بعض مظاهر الصراع الطبقي في رواية تجربة في العشق:

الطبقة الإقطاعية والبورجوازية	الطبقة الفقيرة
- رأتني في حالة عشق، سيسافر العاشق على ظهر العشق، ولن يحتاج إلى وصول.	- وإني لطليعي، وأجيء إلى المسألة من باب العلم.
- وقارهم المصطنع، وبذلاتهم المكوية، ورباطات أعناقهم ذات العقد الصغيرة، أحذيتهم اللماعة.	- يمانيا كفيفا، يرتدي جبة بيضاء، بدون سروال أو حتى تبان عليه سترة رمادية.
- يا معالي الوزير، حضرة المستشار.	- مقاومة الزحف الروسي، أو ما اصطلح عليه عالميا الزحف الأحمر.
- وسمح له بإطفاء غليله الصحراوي بالويسكي.	- حيث ما يزال الناس يرعون مثل الحيوانات أوراق شجر يسمى القاط.
- فيلسوف القاهرة ينطلق يسبح في فضاء القرون، لم تكن زوجته فرنسية وإنما كانت باريسية.	- ناقوس الساعة الحائطية الروسية.
- الكاتب العام، سيادة المراهق، يدخن سيجارة أمريكية.	- الرفاق.
- عادت الأجرام الفضائية الأمريكية وراحت أعينها في منطقة الشرق الأوسط.	- راح يشمت بتبجح اليوم أستريح منكما.
- أطراف القميص الحريري.	- كان السائق يقود السيارة في طريق العودة.
- ألا يجوز إخفاء هذه الوثيقة، حرقها أو إتلافها على الأقل.	- البطاطس من يقف في الصف الساعات الطويلة من أجلها.
- بأموال الشعب يستوردون أفخم السيارات، يملأونها مجانا بالبترين.	- كيف أتغلب على التسعة، وعليهم الزمن لولا الاستعانة ببعض بناءات أو ترميمات من حين لآخر.
- ويحب كثيرا الويسكي والبورتو، والكونياك الفرنسي.	- قال إنه البيرة والنبيذ والفودكا.
- توزع بركاتها بالبطاقات والملفات، واللجان، والرشى	- يا مؤمنين، المرأة مريضة، وعليَّ ديون، راتب الأولاد

[1] المصدر السابق: ص 139.

[2] المصدر نفسه: ص 246.

والمساكن والأراضي.	يا مؤمنين.
- نجاة تعرف دورها، تصبغ وجهها كل نصف ساعة بالمساحيق، وتتلفن إلى باريس تسأل في الوطن العربي عن نزار.	- في جيبـــي مناشير سرية علي أن أتخلص منها، قبل بلوغ مركز الشرطة.
- ربت على حافة حافظة نقوده المتورمة، فابتسمت له ثم قالت له اشتر لنا شمبانيا.	- صالح يلعب ، صالح يرشم.
- أمعك دولارات أم دوتشات؟ مائة وعشرون دولارا ما دام الأمر كذلك.	- الصيادون في ميناء قوراية لا يرمون شباكهم سوى مرتين في الأسبوع خشية تآكلها وتمزقها، والعجز عن التقوت من البحر.
- اهتموا بلغة النحل والطير والأسماك والنمل، وتمكنوا من أن موجات تحمل الخطاب، و لم يهتموا بالإنسان.	- استعمال الحافلة العمومية، الوقوف في الصف الطويل.
- مغازلة شاعر ما بنجاة، يقول لها أنت ممتلئة، قبل أن يقول أنت جميلة أو أنت لطيفة أو رقيقة حب نفطاني.	- الوجه المستدير ذوالشفتين المكتنزتين، الأنف القصير المنحدر بانسجام مع الجبهة والوجنتين والذقن، فيجعلهما لبؤة سوداء.
- أموال الأمة في أيدي فئة خاصة يستوردونها بواخر صيد حديثة.	- هل التحقت بالاتحاد العام للعمال الجزائريين؟ وباتحاد الطلبة؟ باتحاد النساء؟ باتحاد التجار.
- ركوب السيارة الوظيفية، واستعمال السائق.	- و ها هي أصوات الأولاد والبنات، يحكون أحلام الليل، وهم في طريقهم بالسطول من الأكواخ إلى الفيلات لملئها بالماء.
- كنت ملكا على رأسي تاج، وعلى كتفي برنس مطرز بالذهب والحرير.	- عندما انغلقت أبواب المسرح وجدتني أمام مترلنا، أكاد أموت جوعا.
- أغلقوا الصحف اليسارية وحلوا النقابات.	- باب السويقة، بجدرانه المتهرئة وأبوابه المتآكلة الحزينة.
- خيل إلي أنه عار، تتقاذفه أيدي السمار في غرفة موحو الملأى بالحشيش والبخور.	- ليجد نفسه في درب الدغلاء ثم في الطريق الملتوي الضيق الموازي المزدوج.
- تحلقوا جماعات حول الموائد المنتظرة، كلّ والمشروبات التي يفضل إلى جانب اللحوم والأجبان و الكوامخ المختلفة.	- من زير شعبك شعبنا، أردت أن أقول يا رايس إن المجتمع الريفي بقيادة الفلاحين، الثقافة بالنسبة إليه لا تعني شيئا.

7.1- مظاهر الصراع الطبقي في رواية الشمعة والدهاليز:

تتطرق رواية "الشمعة والدهاليز" إلى قضية الصراع الطبقي، وتطرحها في شكل مظاهر يلحظها الدارس، و لم تكن منهجية السارد تختلف عن سابقتها، بل كان يكرر أسلوب المقابلة دائما، وفي غالب الأحوال كأفضل طريقة وأيسرها لطَرْق هذه القضية.

ونجد لها بروزا(أي قضية الصراع الطبقي) في هذه الرواية، ومجسدة في عدة مظاهر، من ذلك ما ذكره السارد البطل عن نفسه، "في مدرسة، كانوا يتساءلون، عما ألزم علي متابعة الدروس، وأنا في تلكم الحالة المزرية، حذائي مرقع من كل جهة، ومع ذلك، لا يمانع من افساح المجال للمياه تقتحمه، من حيث شاءت. سروالي بدوره، صمد عدة سنوات، ثم راح

يستنجد بالإبرة والخيط، وأصابع أمي، قميصاي الأسود والأزرق، تشبث لوناهما بالبقاء سنوات، ثم تساويا في لون واحد، لا هو بالأزرق ولا هو بالأسود، ولا بأي لون آخر، أما سترتي ، فقد كانت أفضل حالا من جميع ما لدي؛ إذ كان لها وجهان، وجه من القماش السميك، الذي يمنع مرور الماء، ووجه من جلد خرفان، صوفها بنية، أخايل على الطقس، فأقلب السترة ، كذا مرة في اليوم"[1].

لسنا في حاجة إلى شرح هذا المقطع السردي السابق، فهو يعبر عن الظروف المعيشية الصعبة التي عاشها الشاعر، فهي تنم عن أصول طبقية فقيرة تقلب فيها الشاعر سنوات طفولته؛ إذ كان لا يعرف إلا مرارة العيش. في مقابل هذا نقرأ مقطعا آخر للبطل نفسه، نلمس فيه نوعا من الموازنة بين حياته السالفة الذكر، و معيشة آخرين، "استحضرت صورة قايد الدوار قبل أن يذبحه المجاهدون، ببرنسيه "السوستي" الأبيض و"الملف" الأحمر، وعمامته الحريرية الصفراء، المحوطة بخيط وبر مطرز، وخيزرانته ذات اليد الفضية، كلما كان في مكان، التفت حوله عدة أعيان، وكلما قال كلمة صدقوه، أو ضحكوا متعجبين"[2].

مع ذكر هذا المقطع يتضح الفرق بين شخصية الشاعر من حيث المنبت الاجتماعي، و القايد صاحب الأصول الطبقية البورجوازية العميلة للاستعمار؛ فبينما لا يستطيع الشاعر أيام طفولته القيام بأبسط ضروريات الحياة، يتفنن بعضهم- مثل هذا القايد — في اللباس والأناقة وهو ما وضحه الوصف السابق.

وعلى مستوى آخر تتضح مظاهر الصراع الطبقي، وهو ما يخص الفولكلور الشعبي الذي ينم عن الأصول الشعبية، " بقيت الموسيقى لا أحد في الثانوية يحسن العزف لا على القصبة، ولا على الزرنة، أو يعزف إيقاع اللحن جزائريون صوريا، أولاد أغنياء، أولاد موظفين من مختلف الرتب والدرجات في الإدارة الفرنسية. لا شيء فيهم جزائري، عدا شعورهم بالتضايق من ارتباطهم العرقي بنا"[3]. فالصراع هنا بين تقاليد طبقة وعادات طبقة أخرى.

جدول رقم (10) يوضح بعض مظاهر الصراع الطبقي في رواية الشمعة والدهاليز:

الطبقة الإقطاعية والبورجوازية	الطبقة الفقيرة
-الإنسان المفترس.	– ولقد كانت أمنيتي أن أكون قصابا.
– كان روميا عسكريا فرنسيا.	– بانت أسنانها، لم تكن بيضاء كانت صغيرة مسوسة.
– كلهم أبناء موظفين في الإدارة الفرنسية.	– العزف على القصبة، على الزرنة.
– برنوسه السوستي الأبيض والملف الأحمر وعمامته الحريرية.– خيزرانته ذات اليد الفضية.	– الإنسان المزارع والإنسان الحداد.
– تزوج يقول في المغرب،في تونس، في كولن بألمانية، وفي حلب.	– حذائي مرقع من كل جهة.
– حقول الكروم التي تقتلع في ضيعات المعمرين.	– ... والي بدوره، صمد عدة سنوات ثم راح يستنجد بالإبرة والخيط.
– ضايقني مرة شاب فرنسي.	– أقتات كامل النهار بـــ" دورو" تمرا.
– موسيقى دي بيسي.	– قال لي عمي المختار بالعربية.
	– الأحذية القديمة، الأقفال المكسورة، آلة الغسيل المعطلة

[1] الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز .ص 42.

[2] المصدر نفسه: ص 43.

[3] المصدر نفسه: ص 65.

– يقول بالفرنسية.	مع نضجها الفكري.
– قليل من الأوروبيين أولياء التلاميذ يصطحبون زوجاتهم.	– في الثلاجة بقية من الحلويات بيضاء مطلية بطبقة سكر.
– يصمت بعد أن وضع يديه الاثنتين على بطنه، التي يحس بثقلها.	– راح يفتح حقيبة قديمة تزاملته مثل أيام الثانوية.
– حصل في كل مدينة كبيرة على محل أنشأ فيه تجارة.	– شهيات خبز شعير يابس يغليه كعادته كل صباح.
– واقع النساء العاريات اللاتي يعرضن في واجهة ميهرجة كل محتويات أجسامهن.	– انطلق يرقص على اللحن الفولكلوري الذي يجسده أساطير عادة.
– مضيقات إلى أوجههن المساحيق والأصباغ.	– بقيت أمي مع ثلاث بنات، تعاني العزلة والمرارة وضيق ذات اليد، فما كان يلقمه لها قليل جدا، وكثيرا ما ينسيانا عادة أشهر.
– امتلكوا أرقه الأثاث وأفخم السيارات، تولوا أعلى المناصب دون كفاءة.	– الخبيزات سبيت من الجزائر وأحلت إلى القصر العباسي لتتجب هارون الرشيد.
– كل ما هنالك أنه غسل بقنينات بيرة "دمار العرب".	– تجلى وجهها في المرآة بدون مساحيق، أزرق على عكس باقي بشرتها التي تضرب إلى بياض.
– الآخر يقضي الوقت كله بين دخول المطعم وطلب الأكل والانتهاء منه، في الحديث عن شقته التي حصل عليها.	– على حوض ممتلئ في غير ما سمنة.
– كما اشترى أحدهم قنينة عطر لحبيبته .	– استلقى في السرير بثيابه، بسروال الجينز الخشن، اللذي يسع علة أجسام في مثل جسمه.
– تحية تستكين للفرنسية وللسلطة والمال.	– الجوربان الممزقان يستوجبان عمليات عديدة أقلها الغسل والرتق.
– يباع الله بدولار، ويباع لينين وماركس وانجلز بالورقة الخضراء وبحية عنك أمريكية.	– وجعلته يعيتك وزيرا للفلاحة.
	– هذا الشخص الماثل أمامكم كان أبوه وعمه المختار وابنة خالته العارم، يهدمون ويخربون انضمامه إلى الأهالي العصاة.

8.1– مظاهر الصراع الطبقي في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي:

تلقي بنا قضية الإقطاع السابقة إلى وجود صراع طبقي بين فئتين، تفتقد إحداهما موضع الأخرى، لذلك فهي تناضل لتحقق مكتسباتها وتنتزعها من الطبقة التي تحتكر هذه المميزات. ولما كانت قضية الإقطاع حقيقة في متن الرواية، أصبحت مظاهر الصراع الطبقي هي الأخرى لا تستخرج بسهولة ويسر، بل بإمعان النظر ودقة كشف المقاطع السردية الموجودة في الرواية.

يوضح هذا المقطع الذي بين أيدينا مظهرا من مظاهر الصراع الطبقي" وتلا الفاتحة والمعوذتين وآية الكرسي وراح ينادي بأعلى صوته:

– يا من هنا، يا من هناك، أنتم يا معشر المريدين والمريدات، أنا شيخكم، الولي الطاهر صاحب المقام الزكي، أعلمكم بعودتي.

–أنتم يا من هنا، إنسا أم جنا، كنتم أنا شيخكم، أنا الولي الطاهر صاحب المقام الزكي"[1].

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 36.

نستطيع أن نتبين ملامح الصراع الطبقي في المقطع السابق من خلال الآتي:

– النقطة الأولى:وتتمثل في النداء الذي وجهه الولي الطاهر إلى مجتمع مقامه، من جهة كونه صادرا من ذات عليا إلى ذات دنيا، ومعنى ذلك أن طرفيه بينهما فرق واسع، الولي الطاهر ومكانته لأنه صاحب المقام، والمريدون والمريدات خدمه وسدنته، وهم دونه مرتبة؛ حيث يأتمرون بأوامره وينتهون عن نواهيه. ومن هنا ندرك البون الشاسع بين المخاطَب والمخاطِب.

– النقطة الثانية: وهي ما يعبر عنه الولي الطاهر فيما يخص نفسه، عندما قال أنا شيخكم؛ إذ تدل هذه العبارة على شيء أساسي هو أن الولي الطاهر يتحكم في جميع مخلوقات مقامه من جن وإنس. وبيده الحل والعقد والأمروالنهي.

تبرز إذاً قيمة مثل هذه الفوارق الطبقية بين الفئات الاجتماعية الموجودة في المقام جلية تغطي معظم المقاطع الروائية،"سيدي ومولاي تعلم، أنه لا يوجد في هذا الفيف غير الجوهر، أنا وأنت وماعدا ذلك من قناديز وأخوات، ومقدم وشيوخ عرض من صنعي عندما أريد، ومن صنعك عندما تريد"[1].

تتجلى الملامح الطبقية في المقطع السابق فيما يأتي:

– الأمر الأول: هو مخاطبة بلارة للولي الطاهر بكلمة مولاي وسيدي.

– الأمر الثاني: ثم يشير بعد ذلك إلى جهتين اثنتين: الجوهر وهو الطرف الأساسي، ويمثله الولي الطاهر مع بلارة وطبقتهما الاجتماعية، والعرض. وهو الطرف الثانوي، ويشكله القناديز والأخوات والمقدم والشيوخ، ولا يصنع العرض شيئا إلا بإشارة من الجوهر نفسه.

جدول رقم (11) يوضح بعض مظاهر الصراع الطبقي في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي:

الطبقة الإقطاعية والبورجوازية	الطبقة الفقيرة
– بحول الله وحمده ها نحن من جديد نرجع إلى أرضنا. – عندما يسقط الولي الطاهر مغميا عليه، في حضرة طيبة، لا حد لا لمكانه ولا لزمانه، ومحاولة معرفة ذلك إفساد للحالة. – راعه أن القصور تضاعفت على مد بصره. – ظل بصر الولي الطاهر عالقا بالقصر غير مبال بحرارة الشمس. – تطلي وجهها بكل مكوناته بمختلف المساحيق والألوان. – تبذل مختلف الوسائل لتبيين تشكلات خصرها وعجزها. – بثوا أجهزة سموها بالتلفزات يملأونها ببنات مسلمات عاريات متبرجات. – يحمل كما أوصيته في صندوق مغلق مفاتيح المقام الزكي. – يا جناب الولي الطاهر يا مولانا. – لقد كان خالد عسكريا، يتصرف كما يتصرف كل	– المقام الزكي. – الذكر ينتزع العمامة والمرأة تحسر رأسها. – رفع القناديز إلي عريضة يطلبون فيها طرد مقيمة. – انطلقت دقات البندير ثم شنشنات الطار ثم تغريدة الرباب. – إن مالكا الجفول كان شاعرا شريفا وفارسا بارزا. –بعضهم يرتدي الزي العربي المميز بعقاله الأسود. – أمرها بنزع النقاب عن وجهها. – سمعها تتمتم وهي تخفض رأسها تظهر الخجل. – انحنت على كتفه تتمسح عليه، انحنت وتناولت يده الكبيرة وراحت تلثمها. – نفس الجلباب الذي يغطيهن، نفس الأحذية التي في أقدامهن.

[1] المصدر السابق: ص 85 .

عسكري لا يهمه من أمر الحرب سوى كسبها. - بعض الرجال الأغراب لا يسترهم سوى تبانات قصيرة. - عندما خرج المغني، وكان قصيرا لدنا وسيما ربعة يرتدي البياض من الحرير البراق. - نصفي ممتلئ بالقرآن الكريم والحديث الشريف ونصفي الآخر ممتلئ بماركس وانجلز ولينين. -دخل الولي الطاهر إلى مكتبه ثم أمر المقدم أن يدخل البنات. - المقدم/رئيس الشيوخ/المريد/سيدي. -كانت هي هي،لكن تمضغ علكة في وقاحة بينة. - طرحت جلبابها ثم قميصا حريريا ورديا، ثم سروال جيتر بعضه مبيض وبعضه يحتفظ بالزرقة. - قذفت بحذائها ذي الكعب العالي. -كانت مستغرقة تعلك كالنعجة ما في فمها، وتلقي بين الحين والآخر قطعة من ثيابها. - عليه شماغ أبيض، وعقال أسود، أنفه معقوف وحاجباه كعينيه تشعان بالسواد. - عليه بذلة افرنجية، داكنة اللون، وفي قدميه حذاء يشع بالسواد بدوره. - ابتنى لي قصرا منيفا سماه باسمي. - أمهرني الناصر بأربعين ألف دينار.	-التلة الرملية. -العضباء.

9.1- مظاهر الصراع الطبقي في رواية الأم:

لا تغيب عن نظر الدارس بعض مظاهر الصراع الطبقي في رواية "الأم"، بل تظهر تلك الفروق الاجتماعية واضحة بين فئتين، وهو ما اهتمت به المقاطع السردية الوصفية بجلاء هذا الصراع وإبرازه في شخصيات الطبقتين.

يقوم مقطع سردي من قبل السارد على وصف الأب "ميخائيل فلاسوف" وبيان هيئته وطبقته الاجتماعية، وهو ما يعطي الشخصية بطاقة فنية، " كان يضيع في أعدائه بصوت أجش، وأسنانه الصفر تلمع من خلال لحيته"[1].

لا تقوم معرفتنا بميزة الأب فلاسوف الطبقية حتى ندرك ميزة خصمه، وهي التي تعطينا الرمز الطبقي أو الصفة الملازمة للشخص؛ حيث نجده يصف رئيس الدرك بصفة معاكسة لصفة الأب،" طلبت(أي الأم) السماح لها برؤية بافل ثلاث مرات، وفي كل مرة كان رئيس الدرك وهو رجل عجوز، أشيب الشعر، متورد الخدين، كبير الأنف، يردها

[1] مكسيم غوركي: الأم .ص 38.

خائبة...كان ممتلئ الجسم، مستديره يذكرها بثمرة ناضجة قطفت منذ زمن بعيد، حتى اكتست بعفن وبري ناعم، وكانت تجده أبدا، يحفر في أسنانه الحادة البيض الصغيرة بعود أصفر اللون"[1].

فرق بين المقطعين، الأول يظهر أسنان الأب فلاسوف صفراء عفنة غير مهتم بها، لأنه لا يجد لها مكانا في سلمه الاجتماعي، بل كل همه هو البحث عن لقمة العيش مهما كان الحال، أما الثاني فيوضح الاهتمام المبالغ فيه؛ إذ بلغت به درجة الاهتمام حدها الكبير، وأصبح يخصص وقتا لأسنانه التي ما انفك ينظفها حتى أمست بيضاء و لم يتركها تتسخ وتصفر.

يجمع السارد في مقطع واحد بين متناقضين يمثلان طرفي الصراع الطبقي على لسان إحدى شخصياته، "إن كنائس المدن مليئة بالذهب والفضة التي لا حاجة لهم بها، في حين ترتجف على أبواب الهياكل عدد لا يحصى من المتسولين ينتظرون بفارغ الصبر، هبات نحيلة تلقى في أيديهم المفتوحة. ولقد شاهدت فيما سبق هذا كله: الكنائس الغنية وثياب الكهنة المطرزة بالذهب المتناقضة بصورة هائلة مع مزراب المتسولين وأسمالهم المخجلة"[2]، وهو ما يدعونا إلى التأمل في هذين الطرفين، طرف يعيش من عرق الشعب ويكتنز الذهب والفضة ويبالغ في الاعتناء بثيابه ومظهره، وطرف ثان يقف على أبواب هؤلاء الكهنة يتكففونهم ليلقوا لهم من فتات موائدهم، ومما هم في غنى [illegible] يتضح لنا الفرق بين الفئتين، وهو ما يشكل طبقتين اجتماعيتين متناقضتين.

جدول رقم (12) يوضح بعض مظاهر الصراع الطبقي في رواية الأم:

الطبقة الإقطاعية والبورجوازية	الطبقة الفقيرة
- القيصر(الإمبراطور) /المفوض.	- على شيء من الانحناء إلى الأمام (الأم).
- الكنائس الغنية (الكهنة).	- مزراب المتسولين وأسمالهم.
- أسنانه الحادة البيض الصغيرة.	- أسنانه الصفر (ميخائيل فلاسوف).
- صوت صارخ.	- صوت الأم الناعم.
- يتفحص بعينيه الواسعتين الرماديتين الجاحظتين.	- رفع يده يتمعن في راحتها الثخينة، وفي ظهر أصابعها الضخمة المكسوة بشعر أصفر اللون.
-كان رئيس الدرك متورد الخدين، ممتلئ الجسم، مستديره، كبير الأنف.	- وقف الأكراني طويل القامة نحيل القوام.
- الدفء ورغد العيش.	- وقد أهكته الفودكا بمفعولها.
-كان الضابط يختطف الكتب بأصابع يده البيضاء الصغيرة.	- ينطلقون من بيوتات صغيرة غبراء اللون.
- الضابط القصير الأحمر المنتفخ.	- الشوارع الوسخة.
- القاضي البدين وهو يغطي فمه بيده السمينة.	-كان ميخائيل فلاسوف ذا عينين صغيرتين.
-رئيس المحافظة الذي استلقت معدته فوق ركبتيه.	- الابن غير الشرعي الذي يحمل اسم ناخودكا.
-كان الناس يتبادلون القبل وعبارات الإكرام ويستمرون يعضون بعضهم بعضا مثل الكلاب الجائعة.	-كانت رائحة القطران الممتزجة برائحة أوراق الشجر تحاصر المرأتين وتكاد تفقدهما الوعي.
- إن ظهرك لكثير الاستقامة من المرأة العاملة.	- لا يتبادلان القبل ولا بأسماء تحبب.

[1] المصدر السابق: ص 183.

[2] المصدر نفسه: ص 366.

– إنك ترتعشين وتكشرين إذا ما وقع مرفقك على سائل أهرق على المائدة.	– وعيناه تبرقان في حمى شديدة، وهما تغوصان في محجريهما الغائرتين.
– إن رجلا أفنانى في العمل حتى يستطيع تسلية عشيقته	– كان يرتدي معطفا مهترئا، من تحت قبعة مستديرة ممزقة.
– إن مديرنا قد أهدى لإحدى المغنيات طستا وإبريقا من الذهب.	– لقد كان الحداد رجلا طيبا للغاية – الرفاق.
–كان هناك مدير ناحية يجبر الفلاحون على تحية جواده.	– قال السمكري وانطوى يسعل بشدة، حتى إذا انتهت نوبة السعال وقف يفرك صدره.
– الأسياد.	– في الأرض دلاء مبعجة، وصفائح متساقطة من السقف وجو الحجرة يعبق برائحة الصدأ أو العفن والدهان.
–كان يصعب على الأم كثيرا اعتياد فوضى صوفيا.	– عروقهم المتصلبة، وعضلاتهم المهترئة.
– تلقي بأعقاب السجائر ورمادها في كل مكان.	– امتشقوا المذاري في وجوههم.
–رئيس المقاطعة.	– أبناء العاهرات / الرعاع.
–كانت صوفيا بكثرة وبلا انقطاع تقريبا.	

10.1– مظاهر الصراع الطبقي في رواية لمن تقرع الأجراس:

لا تخفى على الدارس لرواية "لمن تقرع الأجراس" مظاهر الصراع الطبقي، بل نقرأها من المقاطع السردية والوصفية التي يقوم بها السارد. ويختلف وجودها في متن الرواية؛ فقد يجمعها السارد في مقطع واحد، وقد يثبتها هنا وهناك؛ حيث يستلزم منا هذا الأمر جمعها ودراستها ومحاولة تفسيرها وتوجيهها الوجه الصحيح.

يلجأ السارد في هذه الرواية إلى أسلوب المقابلة لإيضاح هذه الفروق، وقد نلمح هذه الفروق عن طريق السارد المهيمن أو بعض شخصياته. وفي المقاطع الآتية من الطريق الثانية ما ترويه بيلار، "في هذه البلاد حيث يتخم البورجوازيون أنفسهم ومعدهم، بالطعام فيستعملون المهضمات (كربونات الصودا)، بعد كل وجبة، بينما يعيش الفقراء جياعا منذ اليوم الذي يولدون فيه إلى اليوم الذي يموتون فيه، لم لا يصاب مثله بالتدرن الرئوي ؟ "[1].

ينبئنا هذا المقطع السردي بواقعين متناقضين؛ الأول: يجمع أناسا أكلوا حتى فاقوا الشبع إلى التخمة، لذلك لا يتوانون في استعمال الأدوية لإزالة عسر الهضم الذي سببه كثرة الأكل والإفراط فيه.و الثاني:ليس لهم عسر الهضم هذا ،لأنهم لا يجدون أصلا ما يقتاتون به لكونهم فقراء.

توضح لنا مقاطع أخرى وجوها تضاف إلى الفرق السابق بين الطبقتين، " وشرعا يهبطان الخندق الضحل القائم وراء قمة التل، وشم أندريه في الظلام الروائح الكريهة المنبعثة من براز المدافعين عن هذا التل، إنه لم يحب هؤلاء النـــاس الذيـــن لا يختلفون عن أطفال خطرين قذرين ووسخين ومفتقرين إلى النظام وجهلاء وسمجاء"[2].

لا يغني هذا المقطع وحده إذا لم نأت بنقيضه مما يدل على وجود فارق اجتماعي ينم عن صراع طبقي، "وبينما تقوم أنت بزيارة المعرض، سأشتغل أنا(الكلام لماريا) في إعداد شقتنا، قل لي أيتوفر لنا المال للحصول على خادمة.؟.

– طبعا في وسعي أن آخذ بيترا الموجـــودة في الفندق إذا كانت ترضيـــك إنها تتقن الطـــهي، وهي نظيفة جـــدا، وقد أكلت هنـــاك مع عـــدد مـــن الصحفيـــين الذيـــن تتـــولـــى الطبخ لـــهم ، ولـــديهم أفـــران كهربائيـــة

[1] أرنست همنجواي : لمن تقرع الأجراس.ص 230.

[2] المصدر نفسه: ص 462.

في مساكنهم"[1]، ومن خلال هذين المقطعين ورسم السارد للمشهدين يتضح الفارق؛ فبينما يحاط المكان بالأوحال والقاذورات والأوساخ، وهو ما يدل على قذارة أصحابه وفقرهم يجعلهم في منزلة اجتماعية متدنية، نجد الفندق في المقطع الثاني بنظافته وشققه يمثل جانبا مقابلا للخندق في المقطع الأول.

جدول رقم (13) يوضح بعض مظاهر الصراع الطبقي في رواية لمن تقرع الأجراس:

الطبقة الإقطاعية والبورجوازية	الطبقة الفقيرة
– فقد عرفت عددا من الإنجليز لا يشربون إلا الويسكي.	– إنه يلمس شيئا كالثعبان.
– الفاشيون.	– وقد انكسر أحد أسنانه الصفراء النحرة.
–كان الرجل الذي تحدثت إليه بيلار قصيرا بدينا وعينين رماديتين واسعتين.	– وقد غدا خادما في مطعم الضباط.
–كسل الفاشيين وبلادتهم.	– فلا يحب القتل لأنه صياد لا جندي .
– سأتعلم من بيلار طريقة العناية بالرجل.	– وقد كان مريضا في صدره(زقيق الصوت، مصاب بالتدرن الرئوي).
– يتخم البورجوازيون أنفسهم ومعدهم، فيستعملون المهضمات(كربونات الصودا).	– ثم قتلوا زوج إحدى الأختين، فقد كان عضوا في نقابة الترام.
– الغاليون ينعمون بالدفء داخل البلاد.	– أتريدين نبيذا؟.
– تلاوة الصلوات والانتماء إلى الكنيسة.	– الجمهوريون الحمر.
– الأراضي ملك لمن يفلحونها (الإقطاع).	– لقد كان بابلو أذكى واحد في المجموعة كلها.
–كبار الملاكين والأغنياء يثورون على ضريبة الحكومة.	– الشيوعيون في إسبانيا يقدمون أحسن أنواع التنظيم.
– وقد حدثتني أنها كانت في يوم ما في قوامي، نصحتني بعدم الإكثار من الأكل.	– يعيش الفقراء جياعا.
– ولديهم أفران كهربائية في مساكنهم.	– أنا أتجمد، وأعيش في ثقب من الصخور كما تعيش الوحوش.
– زيارة المعرض، والحصول على خادمة من الفندق.	– عدم تلاوة الصلوات، وعدم الانتماء إلى الكنيسة.
– سأبتاع لك قميصا نظيفا.	– الأراضي ملك للدولة (الإصلاح الزراعي).
–كانت أمي سيدة فاضلة، وكان والدي رئيس بلدية القرية.	– أحمر خرج من بطن عاهرة.
– لقد مارست الحب مع هذه الفتاة.	– عدم وجود شئ يُسمى بالحب.
– التكفير الديني.	– وشم روبرت جوردان رائحته القذرة.
– حشد جميع الفاشيين في قاعة المدينة وهو أكبر بناء في البلدة.	–كيف أنت أيها الراعي.
– حانوت يملكه فاشي يبيع الأدوات الزراعية.	–كان يحمل وجها فلمنكيا أحمر، ويدين ضخمتين.
–كان الدون فيدريكو غونزاليس، صاحب المطحنة ومخزن الأطعمة.	– التكفير المدني.
	– وكان الهدوء يخيم على الكهف، حتى إنه استطاع أن يسمع اشتعال الحطب.

[1] المصدر السابق: ص 427.

-كان فوستينو ريفيرو رجلا طويلا، ذا شعر أشقر، قد صفف بشكل أنيق، مخنث يزعج الصبايا وجبان. -كان ريكاردو رجلا قصير القامة أشيب الشعر، ذا عنق ضخم.	-إنني جمهوري متحرر مثلك. -وكان الآخرون يحملون هراوات ومساحي ومحاريث ومداري.

القراءة الأولية لهذه الجداول تعطيناحقائق كثيرة تتلخص فيما يأتي:

أولا: تتوزع مظاهر الصراع الطبقي على جوانب كثيرة تبدو بارزة في الرواية، فتظهر في الحركات والكلام وأنواع الأطعمة والمشروبات، وتمتد حتى تتناول الألبسة وأعضاء الجسم .كل هذه تكون الوجود الاجتماعي للشخصية وتموضعه داخل الطبقة التي ينتمي إليها.

ثانيا:يتخذ هذا الصراع شكلا ثابتا، يبدأ في رواية "اللاز" بين الطبقة الفقيرة والطبقة الإقطاعية التي يمثلها الاستعمار وأعوانه من الخونة والقياد،وتنتهي برواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"؛ حيث تبين لنا بقاء طرفي الصراع كما هوَ على طول السنوات التي تشكل فيها الخطاب.والشيء الذي يؤكد لنا هذا هو ارتكاز روايتي "الأم" و"لمن تقرع الأجراس" على هذا النمط من الصراع .

ثالثا:تظهر أبعاد الصراع خاصة في أسلوب المقابلة لتوضيح جوهر انطلاق الرواية، وهو وسيلة سهلة لإدراك عناصر الوجود الاجتماعي التي يميز أنواع الوعي، لكن هذه الأداة لم يستعملها الروائي إلا قليلا، وبقيت المكونات الأخرى مبثوثة في الرواية، لا نستطيع معرفتها إلا بعد جمعها وتحليلها وربطها بالشخصية التي أظهرت وجودها الاجتماعي في سلوك معين.

رابعا:هذا الصراع عادة ما يحسم بانهيار طبقة أمام أخرى، لكن الملاحظ هو انهيار الطبقة الإقطاعية البورجوازية أمام الطبقة الفقيرة، وهو ما يجعل هذا الخطاب الروائي محكوما بحتمية اجتماعية تجعل حركية الخطاب لا تسير جنبا إلى جنب مع حركية المجتمع، وهذا ما يجرنا إلى شيء آخر يتعلق بهذا الأخير.

خامسا: اعتماد الخطاب على مفهوم الطبقة في عملية البناء، الشيء الذي أحدث لها شرخا في تناسخ بعض الشخصيات لبعض الصفات وتبادلها، بل " اقتصرت على تلك الطبقات الاجتماعية التي هي في أشد الحاجة إلى الاختفاء وراء أقنعة سميكة، التي هي بحكم -وضعيتها التاريخية والاجتماعية- غير قادرة على أن تدرك وسوف لا تدرك، نظام العلاقات والروابط الحقيقية كما يتمثل في الواقع، فإنها تقع بالضرورة ضحية تلك الخبرات الخادعة"[1].

سادسا: من الاستنتاج السابق نفهم أن " الماركسية بتأكيدها على التركيب الطبقي للمجتمع، أهملت في المقابل ذلك التركيب الطبقي للنفس البشرية، فضحت من أجل الطبقية الاجتماعية، وأخذت تتعامل مع القشرة الخارجية للإنسان بعيدا عن طبقاته الأشد عمقاوتعقيدا"[2].

لذلك يكون الاعتماد على مفهوم الطبقة في بناء الخطاب الروائي جعل هذا الأخير يقـــوم بعملية استنساخ وتـــآكل؛ إذ يعتمد بعضه على بعض، فنجد بعض المميزات المشتركة بين الشخصيات في روايات متنوعة.

---

[1] مسلك ميمون: الأدب والنقد والأدلوجة. فصول/ ع4 م5 .س 1985 .ص 106.

[2] عماد الدين خليل: الرؤية الإسلامية .ص 55.

المبحث الثالث:صورالأيديولوجيا في الواقع الروائي

1- الدعاية السياسية للمذهب الأيديولوجي:

يكون هذا المبحث الثالث عبارة عن الآثار المستخلصة والناتجة عن الصراع الطبقي الذي عرضنا له في المبحث الثاني. ومن خلال تتبع أثار هذا الصراع وجدناها تظهر في شكلين اثنين:

أما أحدهما: فهو فكري أيديولوجي، ويتمثل في بروز دعاية أيديولوجية لمذهب معين؛ حيث يسعى إلى إبراز تفوق وعي على آخر، لكن بلغ درجة من الوضوح والسطحية والخطابية؛ إذ"لا يريد النقاد للأدب أن يتزل منازل الدعاية والتمويه، ولا أن يتزل منازل الوعظ والإرشاد، لأن ذلك من خصائص الزيف الذي أفاض فيه المحدثون"[1].

أما الآخر: فهو ذو صبغة أدبية يعزز الشكل الأول، لكن يظهر على مستوى الشخصيات، من حيث عددها وتوافرها ووجودها في الخطاب الروائي، ولا يمكن معرفة طرف دون طرف آخر؛ إذ الأول يحيل إلى الثاني، ويكون الثاني مؤشرا على وجود الأول. وإذا كان الشكل الأول يظهر بسهولة ويسر، فإن الثاني يكاد يكون خفيا، لا ينتبه إليه إلا ذو بصر نقدي، لأنه يتعلق بالجانب الأدبي من الرواية.

إذاً سنسعى في هذا المبحث إلى توضيح الجانب الأيديولوجي وما يختص به من الجانب الأدبي، وسنبدأ بالجانب الأول وهو الجانب الأيديولوجي الذي يمثل وعي الشخصيات التي تتحرك داخل الرواية.إضافة إلى أن البداية بالعنصر الأول تكون موافقة للهرم الذي نسير عليه وهو الانطلاق من القاعدة إلى القمة.

1.1- مفهوم الأيديولوجيا:

يمكن لنا أن نعرف مصطلح الأيديولوجيا، "بأنها نسق من الأفكار والعادات والأخلاق والمفهومات والفنون...إلخ تتشكل في مرحلة تاريخية محدودة، أو على قاعدة نمط إنتاجي، أو نمط حياة معين. إن النمط الإنتاجي هذا يقوم، وهو يتشكل بالمساهمة الأولى في إنتاج هذا النسق الأيديولوجي كتعبير عن علاقاته وروابطه وقواه الإنتاجية"[2].

تبين لنا إذا مفهوم الأيديولوجيا بأنه مجموعة من الأفكار، هذه الأخيرة نتجت عن طريق علاقات إنتاجية قامت بين أفراد يشكلون مجتمعا يركز على هذا النسق من العادات والتقاليد والأخلاق، وهذه الأشياء بدورها تشكل مذهبا يعتنق أيديولوجيا معينة، لكنها " قد تكون الأيديولوجيا علمية أو غير علمية، أي قد تكون انعكاسا صادقا أو زائفا للواقع"[3]، وهذه العبارة الأخيرة التي استدركنا بها على مفهوم الأيديولوجيا هي التي ستخضع هذا النسق من الأفكار للتجربة، ليس في مجال فلسفي، وإنما في حقل الرواية، وهو ما يثبت صدقها أو زيفها انطلاقا من الممارسة النقدية، وتتبع خطوات تكوين الخطاب الروائي وعلاقته بالأيديولوجيا السائدة وأثرها في توجيه الواقع الروائي ومدى انعكاسها على الواقع الاجتماعي.

---

[1] حلمي مرزوق : الرومانتيكية والواقعية في الأدب .ص 10.

[2] محمد كامل الخطيب: الرواية والواقع .ص 105.

[3] روزنتال ويودين: الموسوعة الفلسفية .ص 68.

2.1- الدعاية السياسية للمذهب الأيديولوجي في رواية اللاز:

تعلو النبرة السياسية والدعوة إلى المذهب الأيديولوجي على لسان بعض الشخصيات فاضحة كل رمزية يمكن أن تحتفظ بفنّيتها داخل الرواية، وتعبر بعض المقاطع عن خطب وعظية سياسية خلت من الأدوات الجمالية؛ حيث تحولت إلى مباشرة يسهل من خلالها كشف المواقف الفكرية والأيديولوجية لأصحابها.

تؤكد بعض المقاطع كلامنا السابق- وهي كثيرة في هذه الرواية –عن هذه الدعاية في وضوح، ومن أشدها بروزا قول زيدان:" المسؤول الكبير سألني في المرة الأخيرة هل مازلت شيوعيا أحمر..أفهمته بأن الشيوعية ليست رداء نترعه في الوقت الذي نشاء، وأنها عقيدة تقوم أول ما تقوم على الاقتناع المدرك للحياة"[1].

يظهر من المقطع السردي الذي يرويه زيدان عن مذهبه السياسي موقف الشيخ المسؤول الكبير منه ومن اعتناقه لهذا المذهب، وهذا ما يذهب بنا إلى كون الصراع بينهما حزبيا حول قيم أيديولوجية تجسدت في مظهر سافر دون فنية تذكر.
ومن شأن مثل هذه المباشرة أن تقضي على البناء الفني الجمالي للرواية؛ إذ إن شيوع هذه القيم السياسية يحول جو الرواية إلى فضاء تلقى فيه المواعظ الأيديولوجية هنا وهناك.

هناك مقطع ثان يعزز المقطع الأول ويؤكد النبرة الأيديولوجية الحادة، وخاصة لما يسند السارد الحديث إلى بعض شخصياته، " آلامنا لن تمحى بسرعة..(الكلام لزيدان) حتى المحيطات لن تغسل قلوبنا، حتى السماوات لن تحوي نفسنا...إذا ما استقامت انطلاقتنا هذه، فسنكون عمالقة العمالقة كالسوفياتيين، كالصينيين، سنبقى وحدنا، لأننا الكثرة، وسنعمل حتى النهاية على محو آلامنا، ولن نمحوها أبدا...لن يكفينا برنار، ولن تكفينا جمهورية، ولن تكتفينا الاشتراكية، حتى الشيوعية ستكون قليلة علينا"[2].

غالبا ما تأتي هذه الوقفات الأيديولوجية عن طريق الاستذكار في أوقات الاستراحة، كما هي المقاطع الخاصة بزيدان، وهـــو ما يفسح لها المجال لأن تتجشأ المذهب الفكري، بوصفه(أي زيدان) بطل الرواية. إضافة إلى أن اهتمام السارد به جعل المواقف السياسية تزداد وتطغى وتكون حاضرة دائما مع البطل، ولن نعدم مقاطع أخرى تشير إلى الأفكار الأيديولوجية، وإنما الشيء اللافت للنظر في هذه الرواية هو أن المقاطع المذكورة والمصرح بها تمثل لونا واحدا من المذهب الفكري.

3.1- الدعاية السياسية للمذهب الأيديولوجي في رواية الزلزال:

لئن كانت الدعاية الأيديـــولوجية للمذهب السياسي في رواية "اللاز" قد برزت واضحة لأسبـــاب قد ذكـــرت في موضعها، فإن رواية"الزلزال" هي الأخرى لم تخل من هذه الدعاية، لكن سبل السارد إلى ذلك كانت مختلفة لعوامل حددت هذا المسار، منها كون البطل مضادا لهذه الدعوة، وهذا ما يجعل هذه الأخيرة على لسان البطل المضاد لها شيئا مستحيلا أو غير ممكن.

اتخذ السارد طريقة عكسية تتمثل في أن المحاورين لشخصية البطل المضاد(الشيخ بو الأرواح) كلهم يتقلدون المذهب السياسي الواحد، أو تقوم لافتات أمام بو الأرواح تنبه بأن خصمه حاضر معه، "خدعونا، خدعونـــا بدؤوا بالاشتراكـــية، حروفا، ثم راحوا يبعثون فيها الروح، حتى صارت كلمة تعني -لا محالة- شيئا، ثم هاهم وفجأة"[3].

---

[1] الطاهر وطار: اللاز .ص 105.
[2] المصدر نفسه: ص 104.
[3] الطاهر وطار: الزلزال .ص 12.

يأتي كلام بو الأرواح هذا عن الاشتراكية عندما رأى كثرة الناس الغادين والرائحين من أهالي القرى يجوبون شوارع قسنطينة، وهو ما جعله يتنبه إلى فكرة الاشتراكية المضادة للإقطاعية؛ حيث إن تغير أهل قسنطينة من اليهود والأوروبيين الذي ينم عن سيطرة غربية استعمارية إلى سكان الأرياف والفقراء النازحين منها إلى المدينة ينبئ بهذا التغير المفاجئ.

على أننا لو بحثنا في متن الرواية لوجدنا مقاطع أخرى تدعو إلى المذهبية الأيديولوجية في قالب مباشر، "قضوا على الكسابين الذين بارك الرسول في عملهم، وأحلوا محلهم الزرناجية والطبالين، يا جهنم افتحي أبوابك، وابتلعي هؤلاء القوم واجعليهم وقودا أبديا لك.

لم يكفهم ذلك، بل ذهبوا بهم إلى أبعد حد، إلى الشيوعية الحمراء، فأنشأوا لهم النقابات.

النقابة ضد من؟ إن لم تكن ضد الحياة نفسها.

اللهم لطفك ورحمتك"[1].

تقف شخصية عبد المجيد بو الأرواح أمام خصمها الذي يمثل الأيديولوجيا التي صرح بها بو الأرواح، وكلا المقطعين ينم عن أيديولوجيا واحدة. إضافة إلى أن هذه الأخيرة – كما جاءت في المقطع – تقوم مقام الند والنظير، ويكون البطل عبد المجيد بو الأرواح قد أخذ عملية السرد من تلقاء نفسه، وناب عن السارد غير المتضمن في الرواية، ونستشف من تذمر هذا البطل اتجاه الشيوعية خصوم هذا الأخير إلى البطل البارز وهو في حالة الهذيان التي أحدثها رنين المذهب الفكري المخالف له؛ حيث لا يكاد تصحو منه نفسه حتى يعاودها هذا السهوم والضيق.

5.1 – الدعاية السياسية للمذهب الأيديولوجي في رواية الحوات والقصر:

تختص رواية "الحوات والقصر" من حيث بناؤها الروائي بميزة تجعلنا ربما نقرر عدم وجود فكرة الدعوة إلى المذهب الأيديولوجي، وهذه الميزة تتمثل في الطابع الأسطوري الذي يبعدنا قليلا عن الواقع المباشر، ويدخل بنا إلى عالم موغل في القدم، مما يستبعد المصطلحات السياسية العالمية المعاصرة، لكن نظرتنا الفاحصة تلغي هذا الحكم الجاهز، وتحيلنا إلى مقاطع خطابية.

يتخذ السارد المقاطع الحوارية وسيلة لبث الأفكار الأيديولوجية الواضحة، من ذلك هذا المقطع، " المسألة فيها شيء من السياسية، إذا كان لكل عصر في هذه القرية سمة، فإن هناك عصرا، لم ينته بعد، سمته اللاسياسة، عليك أن تفهم القرية يا علي الحوات، مهما كان أمر شريريها، ومهما كان أمر لصوصها، وخيريها وفضلائها، فإن هناك شيئا أكبر من الأفراد ومن طبائعهم، ومن العصر ومن سمته، ومن المجتمع وتكوينه... وهناك الشيء الأساسي.الشيء الذي لا تحاول أن تفهمه فتفهم القرية بالتالي، وبمعنى آخر ماضيها وحاضرها ومستقبلها.

–إن القصر نفسه وأنا هنا لا أذم ولا أقدح ولا أذكر بالخير ولا بالشر القصر وأصحابه. القصر نفسه يا علي الحوات يضع القرية في موضعها التاريخي فكيف تسمح لنفسك اليوم. ادعاء تمثل التاريخ"[2] .

يحاول السارد في هذا المقطع أن يكشف عن دعوة علي الحوات، من خلال خطاب الشيخ الموجه إليه، وأنها دعوة سياسية لمحاربة القصر– الذي يمثل سلطة الأشرار– فيقف هذا الشيخ ليعلن مباشرة فساد هذه السلطة، ناصحا علي الحوات بعدم المغامرة لئلا يلقى حتفه.

---

[1] المصدر السابق: ص 79.

[2] الطاهر وطار: الحوات والقصر .ص 36.

تبلغ قمة الخطابية والدعوة الأيديولوجية عندما يباشرها السارد بنفسه، وهو ما جاء مختصرا حديث الرجل الغريب الذي استوقف علي الحوات، "يشير الغريب إلى مسائل داخلية تجري في القصر، ويذكر أنه ليس من صالح الرعية أن يقحموا أنفسهم فيها، وربما أن صاحب الجلالة عاجز عن التخلص من الأسر، فإنه يمكن أن تتوحد الرعية بقيادة علي الحوات. يساعده أنصار الظلام، إذا ما رغب بدوره في مساعدتهم. الرعية مشتتون، مبعثرون في قرى لا تربط بينها صلة، كل قرية على دين...ما ينقص السلطة هو الوحدة هو فكرة الوطن، لو اتفق الربوب في السماوات بينهم وتنازلوا لواحد منهم، لتوحدت الرعية، ولو تمكن جلالته من أن يكون سلطانا حقيقيا، لتوحدت الرعية ولفرضت إرادتها"[1].

لا تخفى علينا كم في هذا المقطع الأخير من إشارة أيديولوجية إلى مذهب القرى في مواجهة القصر وأعوانه؛إذ هي دعوة سافرة للاطاحة بالقصر والسلطة اللذين يقومان بسحق الرعية والشعب.

6.1 – الدعاية السياسية للمذهب الأيديولوجي في رواية العشق والموت في الزمن الحراشي:

تفوق رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" [illegible] من روايات الطاهر وطار من حيث ورود التصريحات السياسية، حتى اتخذت كل شخصية تقريبا منبرا لها تخطب عليه في الناس، وهو ما جعلنا نقرأ دفترا لأعمال تخص خلية سرية، وجاء هذا باعتراف المؤلف بأن "الجزء الثاني ينبه -بالرغم مما يقال عن خطابيته التي تعمدتها ومباشرتها التي تقصدتها -إلى الخطر الحقيقي الذي يمثله الإخوان المسلمون"[2].ربما يعود هذا إلى طبيعة المرحلة التي كتبت فيها هذه الرواية والصراع الدائر آنذاك بين فريقين، اتخذ كل منهما منابر لإرضاء الجماهير الشعبية.

تكتسي المقاطع السردية طبيعة وعظية من كمية الخطب التي احتوتها الرواية، وهذا المقطع يعبر عن ذلك "...أرسلني إليك سي رضوان. الشيخ .كيف حاله...قال لي اسأله هل نسي كش ..لا. لا أبدا. لم أنسه الشيوعي الكلب...مرة كتفناه، ومددناه وأشبعناه ضربا، ثم تغوطنا [illegible] وجهه، أنا وسي رضوان بالتناوب. سي رضوان قال لك الأفعى لم تمت، المتطوعون الذين تعودوا الحضور إليكم، حمر كشيون، والخطر يهدد بلادنا..هذا أيضا ما أكده مسؤول الدائرة ونائب المحافظ...أنا والإخوان الذين معي، وعددنا سبعة، وسي رضوان وكثير من الجزائريين النزهاء نظمنا تجمعا سياسيا، اسمه حزب الله ،قائما على قهر الشيوعيين وإقامة حكم الكتاب والسنة...لكن في السنة الأخيرة برز عندنا واحد أخطر بكثير من زيدان...من هو؟..مدير التكميلية، كان في قريته مدير مدرسة ما يزيد عن عشرين سنة، واحد العناصر العالمية المرتبطة مباشرة بموسكو، تصور. يحكى لنا أنه لم يكتف بصبغ داره وسيارته باللون الأحمر، بل توصل إلى حفر المطرقة والمنجل على شاهد قبر أخيه..الكلب..الكلب. وتركوه حيا..؟ إن مسؤول الحزب شبه موقف عن العمل كما تعرف، وهو ضد الشيوعية والشيوعيين والثورة الزراعية"[3].

واضح من المقطع السردي الذي اختصرناه – وقد تجاوز في أصله صفحتين – التدفق الخطابي للأفكار الأيديولوجية، حتى ولو أتت هذه التصريحات على لسان مخالفها، فإن العمل الروائي ينبو عن مثل هذه المباشرة والدعوة إلى فكر معين، بل تقربنا أكثر إلى المسودات السياسية وتبعدنا عن جماليات الفن الروائي.

---

[1] المصدر السابق: ص 76.

[2] حوار مع الطاهر وطار .مجلة الطريق. ع 3 و4 آ ب (أغسطس) 1981 .س 40 م 40 .ص 194.

[3] الطاهر وطار: العشق والموت في الزمن الحراشي .ص 64.

نضيف إلى المقطع السابق مقطعا آخر يبرز هذه الدعاية والمباشرة فيها "...أنه أول مكسب ثوري تحصل عليه بلادنا بعد الثورة الزراعية، كأحد نتائجها الإيجابية... البورجوازية الصغيرة تتخوف منه، والرجعية تعمل على ضربه... مهمتنا العاجلة تتمثل في تحقيق الشرعية للتطوع، وفي خلق قيادات طلائعية، تضمن له الاستمرارية، والفعالية، والصفة النضالية...محاولين التجنيد الواسع، لكل أنصار الثورة الزراعية"[1].وليس هناك من كلام يقال عن هذا المقطع،فهو ينشيء الخطابية والمباشرة التي تبعد عن الفن الروائي،وتفقده المسافة الجمالية التي ينبغي أن تكون بين الواقع الروائي والواقع الاجتماعي،إضافة إلى تجنب الانعكاس الآلي المأخوذ من محاكاة الواقع.

7.1- الدعاية السياسية للمذهب الأيديولوجي في رواية تجربة في العشق:

تقودنا رحلة بطل رواية "تجربة في العشق" إلى العودة في عملية استذكارية لاستكناه الماضي، ومعرفة تاريخ شخصية المستشار وكيفية تحوله من بطل مضاد لا هم له سوى نفسه، وتحقيق رغباته، إلى بطل ثوري ضد الواقع القائم الفاسد، ومحاولة تغييره وتجنيد كل السبل لذلك.

لا نعجب إذا رأينا أكثر هذه المقاطع متعلقة بشخصية البطل، وفي أحايين كثيرة تجري هذه المقاطع على لسانه أو تنطق بها شخصية تحاوره، " هذا دورنا يا صالح، أما الاجتماع في الخلايا السرية والمواعيد بعد الغروب، وتلقي الأوامر والتعليمات، وتوزيع المناشير، فهذا قليل علي. قليل جدا أقول الحق. وأرجوك يا صالح، أن لا تحرجني مرة أخرى. اتهمني بالسلبية الثقافية وباليسارية والانتهازية. لم يقل، وإنما راح يسرد رأي لينين في الانتهازية الشريفة...همس لي مرة، بأن الحزب يباركني، ويبارك نشاطي. ليس هدفنا أن ننفرد بالعمل الثوري، أو نحتكر الثورية، والمهم، أن يعمل كل منا في ميدانه، من أجل المصلحة العليا للوطن...أعرف العمل السري،ومعنى أن يتنقل عضو قيادي من مكان إلى آخر.الخروج من المخبأ،التنكر بأقصى ما يمكن، شق الشوارع المظلمة والمضيئة، المرور أمام الشرطة..."[2].

يمتد هذا الحوار إلى صفحات طويلة – وقد اختصرناه في هذه الأسطر–؛ حيث يضيء مساحات الحياة السرية، ويكشف عن طبيعة العمل فيها، حتى يبلغ الحوار إلى مداه وينتهي إلى المباشرة، وكأننا نقرأ مسودات التخطيط العسكري للحياة الثورية، وهو مما يفسد الآلية التي استخدمها السارد لبناء روايته؛ خاصة في الشطر الثاني من تحول المستشار إلى مناضل ثوري وجلوسه بين الثوريين؛ إذ طغت عليه المسحة الخطابية.

يوضح مقطع ثان النزعة الوعظية السياسية فيما يأتي، "ها أنت بدورك رجل نسيت"موحو" والطريقة، ونعمة ربك...اسمع يا مجيد. عندما تمر على بناية ساهمت، عاملا أو مهندسا في بنائها، ألا يجب عليك أن تقول: ها هنالك شيء مني، شيء من ذاتي وكياني...

عليوات !كيف حالك، عليوات، يا رفيق الدرب والساعد الأمين؟ لم يبق من التينة غير عرقين حيين .أنت وأنا...عندما كلفت بإنشاء الفرقة الفنية للثورة، كنت أول من لبى النداء، هجرت مونبارناس ونهج لاقيتي، وسلمت في مكاسب منتج بالتلفزة..."[3].

---

[1] المصدر السابق: ص 71.

[2] الطاهر وطار: تجربة في العشق .ص 231.

[3] المصدر نفسه: ص 175.

يظهر هذا المقطع – مما لا يدع مجالا للشك – المذهب الفكري لهذه الشخصيات التي ذكرها السارد البطل،مذكرا إياهم بالتخطيط الحزبي السري الذي يقومون به إظهارا [illegible] إنما هو نشاط سياسي بحت.

8.1- الدعاية السياسية للمذهب الأيديولوجي في رواية الشمعة والدهاليز:

تظهر لنا شخصية البطل (الشاعر) في هذه الرواية مؤطرة عن طريق راويين اثنين؛ الأول وهو السارد الغائب الذي افتتح الرواية موضحا هذه الشخصية ومبرزا ملامحها الخارجية، والثاني الراوي البطل الذي يكشف عن نفسه وتكوينها من الداخل، ويعطينا تفاصيل حياته الماضية وهو ما يسرده في شبه سيرة ذاتية.

تبدأ المقاطع الخاصة بالخطب والمواعظ الأيديولوجية في الظهور من الصفحات الأولى، وأخطر هذه المقاطع على تقنية الرواية وعلى لسان السارد نفسه،"حركة التحرر الوطني، و رغم أن وقودها كان الجماهير الشعبية من الريف والقرى الصغيرة، ومن فقراء المدن والناس، إلا أن قيادتها، كانت من النخبة التي تثقفت في مدارس ومعاهد وجامعات الاستعمار... لم يتعربوا هم كقادة، و لم يفرضوا على الإدارة التي ورثوها من المستعمر ، أن تتعرب، وبينما راحت الروح الوطنية تشحب ، راح روح التقليد للسيد السابق يقوى من طرف المسود.وراح الشعب بفئاته المختلفة، يرفض أن يكون مرة أخرى مسودا لنفس السيد، أو بالأصح للسيد المزيف...

في بلدنا شعبان:

شعب سيد، لا يجد وسيلة لفرض سيادته غير الأوراق والأوامر، وشعب مسود قرر أن لا داعي للخضوع والامتثال لأقلية لم ترضه و لم تلب رغباته وطموحاته في أي ميدان من الميادين..."[1].

يستغرق السارد في شرح مواقفه وآرائه صفحات وصفحات، وهو واضح من المقطع السابق؛ حيث يخوض في بيان أهداف حركة التحرر الوطني وزعمائها وتقسيم الشعب الجزائري إلى قسمين: سيد ومسود، وهي كلها آراء ما كان ينبغي للسارد أن يوردها هنا، وإنما تقرأ من خلال الرواية وأحداثها، أما التصريح بها فيفضي إلى المباشرة والسطحية في المعالجة.

يؤكد مقطع آخر هذه النزعة بوضوح، "قدموا من خلال قناة الحزب الواحد، خطاب كل الأحزاب. تحدثوا باسم الاشتراكية. تحدثوا باسم الرأسمالية، تحدثوا باسم الإسلام والإيمان. تحدثوا باسم اللائكية والالحاد... هكذا هيء لهم، لكن المرضى تبينوا أنهم مصابون بمرض واحد، هو هذا الخطاب الكاذب هذا النفاق الذي فقد كل مذاق وطعم له.

قال الاشتراكيون، كفى إما أن نتمركس وإما أن نترسمل.

قال الرأسماليون كفى، إما أن تحررونا، وإما أن تقضوا علينا ...أيكفي ذلك لكل هذا التذبذب؟ أم لأنهم أنانيون إلى حد تقمصهم لكل الفئات والشرائح، والأحزاب..."[2]، نمضي مع كثير من المقاطع الأيديولوجية والأفكار السياسية من خلال صفحات الرواية التي توضح ذلك.ولعل السارد يستغل عنصر السرد لتطغى شخصيته على الخطاب ويورثه مقاطع مباشرة تسيء إلى فن الرواية وجماليته.

---

[1] الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز .ص 19.

[2] المصدر نفسه: ص75.

10.1- الدعاية السياسية للمذهب الأيديولوجي في رواية الأم:

اتجهت رواية"الأم" إلى تأسيس النزعة الثورية، وذلك من خلال بنائها الفني، وبلغت بها هذه النزعة حد الإفراط في الخطب السياسية والمواعظ الأيديولوجية، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى كون هذه الرواية مؤسِّسة لمذهب الواقعية الاشتراكية، لذلك لم تخل من نقائص وعيوب أدت بها إلى أسلوب المباشرة والابتعاد قليلا عن الخط الفني.

تكثر مقاطع الدعاية السياسية كثرة تثير الانتباه وتلفت النظر، وأكثر هذه المقاطع مباشرة ما نقرأه، "كانت (ساشا) هي أول من أعلن ذات يوم في صوت جاف قاسي النبرات:

- نحن...اشتراكيون !

- وعندما سمعت الأم شخصت إلى الفتاة في ذعر ساكن، فلقد بلغها ذات يوم أن الاشتراكيين اغتالوا القيصر، وكان ذلك في أيام صباها، عندما هب الملاكون يريدون، كما تقول الرواية، أن ينتقموا لأنفسهم من القيصر، الذي حرر عبيدهم، وأقسموا أن لا يقصوا شعورهم حتى يقتلوه فلقبوا بالاشتراكيين"[1].

تظهر هذه النبرة المتعالية والمباشرة في الإعلان عن المذهب الأيديولوجي واضحة، وهو مما يفضي بنا إلى عد بعض المقاطع خطبا ليست خليقة بأن تقال في فضاء الرواية الفني؛ إذ إن ورودها ينقص من درجة العمل الفني، ويجعله أداة للدعاية أكثر منها وسيلة جمالية.

يكشف مقطع ثان عن هذه المباشرة التي تلازم الدعاية في أغلب أحوالها، ولا يدع مجالا للشك، بل يتأكد ذلك عندما يقف الأوكراني موجها خطابه إلى شخصية الأم معبرا عن إخوانه قائلا: "من أجلهم جميعا، يا أميمة، جميعا ودون استثناء. نحن لا نعرف فرقا وأمما ... بل نعرف رفاقا فحسب، أعداء فحسب، سائر العمال رفاق لنا، وجميع الحكومات والأغنياء أعداء لنا، عندما تلقين بصرك على الأرض، وترين ما أكثر عددنا نحن العمال، وما أعظم قوانا... إن الفرنسي والألماني يحس ذات الشعور عندما يريان الحياة، وكذلك الإيطالي يا أميمة، نحن جميعا أبناء أم واحدة، وتلك هي عقيدة أخوة العمال في العالم أجمع، العقيدة التي لا تغلب...إن الاشتراكي كائنا من كان، وبأي اسم يدعى، هو أخ لنا في الروح حتى آخر الزمن، البارحة واليوم وإلى الأبد !... "[2].

لم يبق من شك في أن هذه الخطابية التي صاحبت الدعوة إلى المذهب الأيديولوجي قد شحنت شخصيات الرواية بمزيد من الفعالية والثورية، لكنها أثرت على الجانب الأساسي [illegible] فقدان الأداة الفنية في أداء الغرض، وطغيان الحماسة الوعظية التي ألغت الإحساس الفني.

11.1- الدعاية السياسية للمذهب الأيديولوجي في رواية لمن تقرع الأجراس:

تعج هذه الرواية هي أيضا بالنصائح الأيديولوجية، وذلك من خلال حديث الشخصيات بعضها مع بعض، وتبرز مقاطع كثيرة تنبئنا بهذه الدعاية في شكل واضح مباشر يخل بفنية الرواية، وينقلب جوها الفني إلى حماس فياض، ومناقشات تدور حول مصير مذهب معين وإنجازاته، وكأننا نقرأ تاريخا لا فنا؛ حيث تكثر الإشارة إلى استشرافات المستقبل والتفاؤل بانتصار طبقة العمال وفوزها على أعدائها الفاشيين.

---

[1] مكسيم غوركي : الأم .ص 78.

[2] المصدر نفسه: ص 81.

تدلنا مقاطع سردية على بعض هذه الاستشرافات التي كانت مباشرة، وعاطفة قوية لم تبن على فنية تخفي الصراحة، ومثال ذلك ما نقرأه في متن الرواية من حديث بين شخصيتين عن ثالث قائلا أحدهما للآخر: "فأمامه واجبات كثيرة يجب أن يعملها بعد الانتهاء من هذه الحرب، إنه يخوض غمارها الآن لأنها نشبت في بلاد يحبها، ولأنه يؤمن بالجمهورية، ويؤمن أنها إذا لحق بها الدمار و الخراب، فستضحي الحياة شاقة على كل من يؤمن بها، وهو يخضع طيلة هذه الحرب للنظام الشيوعي، والشيوعيون في إسبانيا يقدمون أحسن أنواع التنظيم،وأصحها شكلا، وأسلمها واقعا للمضي في الحرب، وقد قبل بهذا النظام مدة الحرب، لأن الشيوعيين في تسيير دفتها هم الحزب الوحيد الذي في وسعه أن يحترم برنامجه ونظامه."[1].

تقوم مثل هذه المقاطع مقام الخطب السياسية، وخاصة في المواقف التي تكون فيها تجمعات لشخصيات كثيرة؛ إذ يقف واحد منهم لإلقاء خطبة في بيان صحة هذا المذهب أوفساده، وإيضاح صلاحية نظام معين في الحياة أو عدم صلاحيته، مثلما هو موجود في المقطع الأول السابق الذي يتكلم عن نظام الشيوعية، وحسن تنظيم أعمالهم.

يضيف مقطع آخر شيئا من الصراحة والإعلان عن اعتناق بعض شخصيات الرواية لمذهب أيديولوجي، بل يعمل على كشف كل الأوراق، "لقد كانت أسرتي(الكلام لماريا)من اليساريين كغيرهم من أهل فالادوليد، وعندما شرع الفاشيون في تطهير المدينة، قتلوا أولا أبي بإطلاق النار عليه، إذ اقترع إلى جانب الاشتراكيين، ثم أطلقوا النار على أمي أيضا فقتلوها، لأنها اقترعت مع الاشتراكيين، وكانت المرة الأولى التي تقترع فيها، ثم قتلوا زوج إحدى الأختين، فقد كان عضوا في نقابة سائقي الترام، وكان من الواضح أنه لا يستطيع أن يضمن سائقا للترام، إلا إذا أصبح عضوا في النقابة، ولكنه لم يكن يعمل في السياسة."[2]، والذي يزيد من هذه الخطابية والوعظية شيئان، كثرة مثل هذه المقاطع.إضافة إلى طولها وسعة حيِّزها النصي.

2- الصيغة الأدبية للمذهب الأيديولوجي:

1.2- الصيغة الأدبية للمذهب الأيديولوجي في رواية اللاز:

يظهر لنا تأثير الآراء الأيديولوجية على مستوى الشكل الروائي عند الطاهر وطار في عدد الشخصيات التي تتحرك على مسرح الأحداث، بدءا من الجزء الأول من رواية اللاز؛ حيث نلاحظ كثرة شخصيات في جانب وقلتها في جانب آخر، مما يبرز لنا عدم التكافؤ بين الجانبين، فنرى مجتمعا كاملا -إن صح التعبير- يقاوم شخصيات قليلة، وربما شخصية واحدة،وهو الشيء الذي ينبهنا إلى ظاهرة معينة،وهي انعكاس الدعاية السياسية في الشكل الفني.

تقوم شخصية البطل زيدان بعملية تنسيقية بين جهات عدة، وتعمل جهدها لنشر الوعي الأيديولوجي داخل الشعب، ومن ورائه اللاز الذي يرمز إلى الشعب فهو أي "اللاز والشعب شيء واحد"[3].

إذا كان اللاز يمثل الشعب الجزائري، فيكفي أن يكون هذا الأخير ضد شخصيات قليلة مثل الضابط الذي يرمز هو نفسه من جانب آخر إلى الجيش الفرنسي وطغيانه.

---

[1] أرنست همنجواي: لمن تقرع الأجراس. ص 204.

[2] المصدر نفسه: ص 172.

[3] الطاهر وطار: اللاز .ص 248.

لكن الشيء الملاحظ هو أن مساعدي البطل في ازدياد ونمو نحو الكثرة دائما، وهو تغير إيجابي تظهر بصماته في شخصيتين اثنتين. احداهما: شخصية قدور الذي يناوئ الثورة؛حيث انقلب على أفكاره الأولى التي كانت تشكل شخصيته "أنا ذاهب، مفاتيح الدكان في مكانها.

- ماذا ؟ ماذا؟ .. إلى أين أنت ذاهب؟..
- ستطلع فيما بعد"[1].

أما الأخرى فهي شخصية بعطوش، " آه، هذه الدبابات الدكناء، الرابضة كالأفاعي، انفجارها يكون أكثر دويا من انفجار العربات."[2]، وتكون بعض الشخصيات بموتها قد ساعدت على تكريس هذه الكثرة الموجودة في طرف واحد.

جدول رقم (14) يوضح الصيغة الأدبية للمذهب الأيديولوجي في رواية اللاز:

المساعد	البطل	المناوئ
-اللاز،مريانة(أمه)،سي الفرحي،آحمزي، الشيخ الربيعي، حيزية،الكابران رمضان،القبطان الإسباني،المزارع الفرنسي، بعطوش(في المرحلة الثانية)، حمو، قدور(في المرحلة الثانية)، خوخة، مباركة.	زيدان الشيوعي (البطل الاشتراكي)	الشيخ(المسؤول الكبير)، الضابط، الملازم ستيفان، الشامبيط، الشايب السبتي، زينة، الحاج، زوجة الحاج، حارس الثكنة.

2.2- الصيغة الأدبية للمذهب الأيديولوجي في رواية الزلزال:

تتكثف الشخصيات الروائية في رواية "الزلزال" في جانب واحد تقريبا، مناوئة للبطل المضاد الشيخ عبد المجيد بو الأرواح، بينما لا نرى معه من الشخصيات إلا بعضها التي تشاركه وعيه، ويكاد يفقد كل مساعدة؛ إذ جرده الروائي من مساعديه وتركه يواجه المجتمع وحده، خاصة لما أحس أن بعضها قد تراجعت عنه، ورغبت عن وعيه، وهو ما يمثله الشيخ نينو، " ارتكبنا أخطاء،وأثمْنَا في حق الناس وحق أنفسنا، ولكن كل شيء مرَّ وولّى. الحمد لله على طول الأعمار وسلامة الأنظار يا سي بو الأرواح، من كان يظن أن هذا يحصل. أنا شخصيا كنت أؤمن إيمانا جازما، بأن إرادة فرنسا أقوى من إرادة الله..."[3].

ليست شخصية نينو هي الشخصية الوحيدة التي فقدت وعيها وانضمت إلى وعي الشعب والمجتمع، بل هناك شخصية أخرى أشد التصاقا بوعيها القديم،ثم انفصلت عنه هي شخصية عيسى بو الأرواح، "لقد تحول إلى نقابي إلى شيوعي، فيما بيننا.

عيسى مقدم الشاذلية، يتحول إلى نقابي، إلى شيوعي"[4].

في الوقت نفسه الذي كان يخسر فيه البطل المضاد أنصاره بانفصالهم عنه والتحاقهم بوعي غيره، لم يكن يتصل بوعيه ويحاول الانتماء إليه أحد، ويشكل هذا الانسحاب ضمورا واضمحلالا لوعي الإقطاعي الذي لم يستطع أن يقنع من معه بنجاعة فكره ووعيه، حتى يبقى وحده دون نصير، فنقف في الأخير أمـــام وعي تتبناه شخصية واحدة وهي شخصية

---

[1] المصدر السابق: ص 17.
[2] المصدر نفسه: ص 234.
[3] الطاهر وطار: الزلزال .ص 90.
[4] المصدر نفسه: ص 118.

بو الأرواح، ووعي تسانده كثرة الشخصيات التي تمثل الشعب، ويتمظهر وعي هذا الأخير أيضا في هذه الأشياء. "إلى اليسار معمل متسخ، يبدو أنه كان للكهرباء، ثم ينهض فوقه متخللا بطريق يبدو رغم البعد أنه مهمل، مثلث يضم حوالي مائتي مسكن من مبان أرضية، ترابية الجدران، قرميدية السقوف"[1].

جدول رقم(15) يوضح الصيغة الأدبية للمذهب الأيديولوجي في رواية الزلزال:

المساعد	البطل	المناوئ
الشيخ بو لعبايز، الشيخ صاحب الطربوش الأحمر.	الشيخ عبد المجيد بو الأرواح(البطل المضاد).	الشيخ نينو(في المرحلة الثانية)، نعناعة، الطفل الصغير، الأطفال الذين حاصروا الشيخ بوالأرواح في مدخلي الجسر، زوجات بو الأرواح، المتسولون والمتسولات، المتسولة التي اعترضت طريقه، الطالب الذي درس عند الشيخ بو الأرواح، البنية التي منعها من أخذ النقود، الحمالون والنشالون وسائقو السيارات، الشيخ بالباي وابنه، الخماس وابنته وزوجته، الدولة، صاحب أكياس النقيع،عيسى بوالأرواح.

3.2- الصيغة الأدبية للمذهب الأيديولوجي في رواية عرس بغل:

لا تغادرنا صورة البطل المضاد في رواية "عرس بغل"، بل تتوسع أكثر فأكثر، وتتلبس رمزية وعيه بالفكر الصوفي وغلوه في العزلة والإفراط فيها؛ حيث يعيش الحاج كيان على هامش المجتمع، وهو دليل على انفصال وعيه عن وعي المجتمع ولا يشاركه همومه "عندما اجتاز الحاج كيان، سياج الصبار المحيط بالمقبرة، ووجد نفسه يتسلل بين القبور في دربه المعتاد"[2]. وهذا يحكم السارد على فكر الحاج كيان ووعيه بالموت،فهو يعيش مع الأموات الفاقدين للإحساس؛إذ هو دائما بمنأى عن المجتمع ومشاكله.

من خلال المجتمع الصغير الذي ترمز فيه كل شخصية إلى فئة معينة من الناس تبين مكانة كل شخصية، وتكاد كثرة هذه الأخيرة من جهة واحدة تظهر واضحة، وبذلك تطغى بعض الشخصيات على بعضها الآخر، وتستأثر بالحديث والمشاهد.

يقوم نضال البطل على أساس التقريب بين طرفين متضادين، طرف مستغل(بكسر الغين) يتمثل في العنابية وخاتم والقروي، وطرف مستغل(بفتح الغين) تجمعه الفاقة والحاجة في الماخور ليكون فريسة للمستغِل، ونلمس من خلال سلوك بعض الشخصيات النزعة الثورية ودورها في تخليص هذه الشخصية من السيطرة، ويمثلها باباي البوكسور، "تحامل البوكسور على النهوض، تسلل منحنيا، واختفى نهائيا."[3]

كما أنه هناك شخصية أخرى تعرضت لمثل ما تعرض له باباي البوكسور هي حمود الجيدوكا الذي كان عاملا في ماخور العنابية،وذلك في قوله مخاطبا هذه الأخيرة: " [illegible] وأغادر المحل، لن تجدي يا معلمة من يخدمك بأمان وإخلاص مثلي، ستندمين، إن اليوم وإن غدا"[4]، وهو الشيء الذي يبين تطورا فنيا بداية من اتصال كلتا الشخصيتين بالعنابية

---

[1] المصدر السابق: ص 44.

[2] الطاهر وطار: عرس بغل .ص05.

[3] المصدر نفسه :ص39.

[4] المصدر نفسه :ص 145.

إلى انفصالهما عنها، وذلك يحدث باقتراب الرواية من نهايتها، وتكثر الشخصيات ذات الوعي المضاد للحاج كيان والعنابية وخاتم.وهو ما يوضحه هذا الجدول الذي يبين اتجاه الصيغة الأدبية نحو المذهب الأيديولوجي.

جدول رقم(16) يوضح الصيغة الأدبية للمذهب الأيديولوجي في رواية عرس بغل:

المساعد	البطل	المناوئ
العنابية، خاتم، القروي.	الحاج كيان (البطل المضاد).	حمود الجيدوكا، حياة النفوس، باباي البوكسور، علجية، الوهرانية، الجماعة التي تحمل العصي والهراوات، الجماعة التي تحمل الخناجر والمسدسات.

4.2- الصيغة الأدبية للمذهب الأيديولوجي في رواية الحوات والقصر:

يقوم صراع البطل في رواية"الحوات والقصر" ضد القصر نفسه؛حيث يتخذ من "شكل الأسطورة، أي الوظيفة المتناهية قناعا جماليا يتواري خلفه اصطراع العلاقات الأيديولوجية المتعارضة قيم الخير المطلق، ممثلا في "علي الحوات" وقيم الشر المطلق ممثلا في القصر"[1].

انطلاقا من هذا الصراع الدائر بين قيم الخير المطلق المتمثلة في علي الحوات وقيم الشر المطلق المتمثلة في القصر ومن معه من أعوانه، نلاحظ أن مسيرة علي الحوات تحركها شخصيات كثيرة، وهذا ما يساعدها في إنجاز مهامها، بل من الشخصيات من أصبحت معه واتصلت بوعيه بعد أن كانت منفصلة عنه وتعمل ضده، "تعرت صبية في الثانية عشر،ووثبت تقف في طريقه، تدعوه لمضاجعتها، فرفع إصبعه، وحركه حركات متعددة، وإذا بها تستعيد ثيابها وتقفز إلى الصف لتسير في الإيقاع العام"[2].

لعل هذا الانفصال الذي قامت به هذه الصبية يدخل ضمن تجسيد هذه الصيغة؛ إذ قامت بالسير في الإيقاع العام، والمقصود هو الوعي الذي جابه به علي الحوات سكان قرية بني هرار، لأنهم كانوا تحت تأثيره عندما مر بهم، وليس هذا المثال ببعيد عن تحول المتصوفة، وهم من أشد الأعداء بالنسبة إلى علي الحوات، إلى وعي علي الحوات وتفكيره، عندما ساقتهم العذراء واقتلعت عيونهم، وعرفوا حقيقة القصر الذي كانوا يمالئون بطانته ويكنون له كل احترام.

كما أن هناك شخصيات أخرى أسهمت وكان لها دور فعال في انتصار علي الحوات وهي تلك الجنية الشبقة التي أرادت أن تتزوجه، والسمكة التي اصطادها من وادي الأبكار "صارت السمكة التي كانت في إحدى برك القصر، حصانا بسبعة أجنحة، امتطاه علي الحوات وطار به إلى وادي الأبكار، وأن الجنية الشبقة أعادت له كل الأعضاء التي فقدها وتزوجته."[3]

جدول رقم(17) يوضح الصيغة الأدبية للمذهب الأيديولوجي في رواية الحوات و القصر:

المساعد	البطل	المناوئ
العذراء، قرية الأعداء، قرية التحفظ، مجموعة الحواتين الجالسين على ضفاف الوادي، الرعاع، الشاب الذي وقف في وجه فرسان القصر، سمكة علي الحوات، الجنية الشبقة، هتافات البارود، صياح جوار وغلمان.	علي الحوات	المتصوفة، قرية بني هرار، إخوة علي الحوات الثلاثة، الجلادون، الحراس.

[1] ليندة حزاب: تناص التراث الشعبي في الرواية العربية الجزائرية (الجازية والدراويش، الحوات والقصر، نوار اللوز نموذجا) .ص 182.

[2] الطاهر وطار: الحوات والقصر .ص 57.

[3] المصدر نفسه: ص 265.

5.2- الصيغة الأدبية للمذهب الأيديولوجي في رواية العشق والموت في الزمن الحراشي:

لا تختلف رواية"العشق والموت في الزمن الحراشي" عن سابقتها رواية "الحوات والقصر"، من حيث كثرة الشخصيات في جهة وقلتها في جهة أخرى، وهذا ما يعطي انطباعا أوليا بوجود الصيغة الأدبية للصراع الأيديولوجي الذي يحدث بين هذين الطرفين، وتظهر معالمه منذ البداية، وذلك في ابتعاد بعض الشخصيات عن مصطفى، كشخصية بوزيد الذي رد على سؤال مصطفى عندما أمره بالذهاب إلى المسجد، فأبى وتخاصم معه وانفصل عن وعيه واتصل بوعي الطالبات المتطوعات.

" لم أصلّ يوما في حياتي، ولم يطرح علي هذا الموضوع قبل اليوم، لا أعرف حتى كيف أتوضأ أو أؤدي الصلاة يالله من مشكل.

قال بوزيد طالب العلوم السياسية الذي أعلن في النهار عن ولائه لثريا، وأنه غرر به فخرج مع مصطفى في تطوع مشبوه وأنه هو وعلوان مستعدان للانضمام إلى التطوع الحقيقي والتخلي عن جماعة حزب الله." [1].

لم يكن بوزيد وعلوان وحيدين في هذا التحول والانفصال عن جماعة مصطفى والاتصال بجميلة وثريا وغيرهما، بل كان هناك طالب آخر اتصل أيضا بجميلة هو إبراهيم؛ إذ همس بوزيد في أذنه:

"- أين الجماهير الشعبية؟

كان ابراهيم، طالب الآداب وخريج أحد المعاهد الإسلامية متشبعا بالعلوم الدينية، لكنه لم يتخذ موقفا بعد من الكلام الحماسي، الذي يسمعه، هذه الأيام من مصطفى" [2].

ظاهر من تلك التحولات التي حدثت من طرف واحد أن الجهة التي ينتمي إليها مصطفى هي دائما في حالة استنزاف؛ إذ انفصل عنه بوزيد، وأثار غضبه إبراهيم، وشك علوان في ماهية دعوته، وبذلك يكون الطرف الثاني المقابل يشكل مجتمعا لكثرة عدد الشخصيات به التي لم نشهد لها انفصالا، بل كان الطلبة السابقون يتصلون به أو ببعض شخصياته كما فعل علوان؛ حيث كان، "طيلة الطريق، يفكر في ثريا، لقد أحبها، أحبها لسبب لا يدريه" [3].

جدول رقم(18) يوضح الصيغة الأدبية للمذهب الأيديولوجي في رواية العشق والموت في الزمن الحراشي:

المساعد	البطل	المناوئ
ثريا، بلقاسم، الشريف، إبراهيم،حمو، الشيخ الربيعي، بعطوش، كش، الشباح المكي، الشبان، الخادم، عيسى بوعين، برهما(الطاهر وطار)، عبد القادر، اليامنة، اللاز، فاطنة، علوان، بوزيد.	جميلة (البطل الاشتراكي)	سي رضوان، سي منصور، مصطفى، القائد بن قانة، القسيس، عشيقة عيسى بوعين الهندوسية.

[1] الطاهر وطار: العشق والموت في الزمن الحراشي .ص 102.

[2] المصدر نفسه: ص104.

[3] المصدر نفسه: ص 103.

6.2- الصيغة الأدبية للمذهب الأيديولوجي في رواية تجربة في العشق:

يمثل البطل في حد ذاته في رواية "تجربة في العشق" أزمة حقيقية يعيشها البطل المضاد؛ حيث تعود شخصيته إلى جذورها الأولى التي تنتمي إليها طبقيا (الطبقة الفقيرة)، هذا بعد أن قامت بتجربة قصيرة في مجتمع آخر مخالف لها طبقيا(الطبقة البورجوازية) وعرفت عداء هذه الأخيرة لشخصيته، فيكون هذا الانفصال بعد الاتصال الأول سببا كافيا لكثرة الشخصيات في جهة، وقلتها في جهة أخرى، وتضحي عودة المستشار إلى رفاقه الأولين أكيدة بعد أن ناوأهم كثيرا "إستعدت وعيي لأجد نفسي أفكر، في ما مر بي..كان يوم تعقل كبير. يحسب في أيام العمر، ما يذهل، ويفوق الحدود القصوى المتصورة عن العقل، وقوته. المصاب في حادث، ما إن يستفيق، حتى يروح يحصي ما تبقى، وليس ما ضاع، ضياع ذراع أهون من ضياع اثنين" [1].

واضح من المقطع السابق أن البطل المضاد بعد أن استعاد وعيه الاجتماعي الأصلي أصبح لا يخاف ولا يهاب شيئا، كل هذا يحدث بعد أن شعر بالخوف والأسى لما كان في ظل مجتمع الوزارة، تغير اسمه كما هو ملاحظ في الرواية إلى كلمة"رايس" وهو رئيس البحارة، يخوض البحر وأهواله، وهو ما يعبر عنه هو نفسه، "لقد فقدت الخوف والغضب منذ مدة طويلة، وأحس أن سيري إلى الخلف في كل مرة يجب أن أسير فيها إلى الأمام مواجها متحديا، قد تكرر، وأنني لم أعد أغضب، و لم أعد أخاف، و لم أعد أخيف كذلك" [2].

لم تكن هذه الرغبة في الانفصال لدى المستشار فقط بل كانت من شخصيات أخرى، "مجيد. أنت يا مجيد كيف الحال؟ سبحان مغير الأحوال...كنت في حجر موحو تتظاهر بخدمة ولي الله...استدرجتك فخرجت معي، قبل أن تزطل شربنا شايا في مقهى التلمساني، ورحنا نتمشى ساعات على الرصيف" [3].

جدول رقم(19) يوضح الصيغة الأدبية للمذهب الأيديولوجي في رواية تجربة في العشق:

المساعد	البطل	المناوئ
فجرية، السائق، الأطفال، أولغا، عليوات، فطوم، بوعلام، مجيد(نعمة ربك) في المرحلة الثانية، الجيورجي، صالح.	البطل المضاد البطل الاشتراكي	الوزير، نجاة، الشرطة، وداد، سلوى

7.2- الصيغة الأدبية للمذهب الأيديولوجي في رواية الشمعة والدهاليز:

ارتكزت رواية "الشمعة والدهاليز" هي الأخرى على مجموعة كبيرة من الشخصيات، منها ما ساعد الشاعر البطل في مهمته أو عارضه وناوأه وعرقله في مهمته. لكن الشيء الملاحظ هو كثرة الشخصيات المساعدة للبطل، لكونه من أصول طبقية فقيرة، إلا أن الشيء الذي يصرح بانفصال شخصيات عن وعيهم واقتناعهم بوعي الشعب هو هذا المقطع، " أيها الشهيد. أيها الشاعر الشهيد. أيها الوزير الشهيد. أيها الشهيد الأول في تاريخ الجمهورية الإسلامية.

كان عمار بن ياسر يجلجل حانقا، لا يدري أية عبارات يستعمل، وأي موقف يتخذ، وأية جهة يتهم.قدمه إلى المجلس، واستعرض كفاءته العلمية وعمق ثقافته، وماضيه النضالي في الحركة الإسلامية..." [4].

---

[1] الطاهر وطار: تجربة في العشق .ص 238.

[2] المصدر نفسه: ص 242.

[3] المصدر نفسه: ص 174.

[4] الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز .ص 188.

حيث نجد شخصية عمار بن ياسر المناوئة لوعي الشاعر تصبح فيما بعد معه، بعد أن اقتنعت بأفكاره المناصرة له، ورفعت احتجاجها في وجه من قتله؛ إذ هو أكبر دليل على اتصال الشخصية بوعي البطل الشاعر، ومقتها للجهة الفاعلة، وهذه الأخيرة تنتمي إليها شخصية عمار بن ياسر.

رغم ما يظهر من قلة اتصال بعض الشخصيات بوعي الشاعر البطل وانفصالهم عن وعيهم، إلا أن هذا يظهر في مستوى آخر، تبدو فيه هذه الشخصيات مساندة للشاعر البطل رغم ما يحمله هذا المقطع الدائر بين البطل وأبيه، "إذن دعونا نتحمل مسؤولياتنا مثلما تحملتم مسؤولياتكم. للتاريخ وحده الحق في محاسبة الرجال. أفحمه، فيكفي بأن يدعو الله لي بالهداية فأقول صادقا آمين، رب العالمين." [1].

اكتفينا بخاتمة المقطع السابق عن المقطع كله لنبين أثر وعي الشاعر البطل على أبيه، مما يعطينا استنتاجا بأن البطل يقوم بعملية القضاء على الوعي المخالف له، و يكتسب كل مرة تتناقش فيها معه شخصيات أخرى، وقد لاحظنا هذا حتى أثناء مناقشته للخيزران وإقرارها له بالجدية والسعة والرزانة" [2].

جدول رقم(20) يوضح الصيغة الأدبية للمذهب الأيديولوجي في رواية الشمعة والدهاليز:

المساعد	البطل	المناوئ
الخيزران، جيران الشاعر، أم الخيزران، أخوات الخيزران، المختار، مريم، القرية كلها، جد الشاعر، جدته، دنيازاد، شريفة، العالية، رجاء.	الشاعر (البطل الاشتراكي)	عمار بن ياسر(في المرحلة الثانية)، المسلحون، بول، الجنود.

8.2- الصيغة الأدبية للمذهب الأيديولوجي في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي:

تبدو ملامح الصراع الأيديولوجي من أول وهلة غائبة، لكننا نلمس هذا حين ندقق النظر في طرفي الصراع والشخصيات الممثلة لكل طرف، بداية من البطل نفسه الذي يتخذ من المقام والقصر مقرا له ينطلق منهما عندما يحكم سيطرته على المقام المؤلف من الشيوخ والمريدين والفتيان والفتيات، نراه في الجهة المقابلة يفقد هذه السيطرة فيما يخص القصر الذي تسكنه بلارة "إبنة الملك تميم بن المعز، زوجة الناصر بن علناس بن حماد" [3].

إضافة إلى مجتمع المقام من بنات وبنين، نرى جهات أخرى تنتمي إلى الوعي المضاد لوعي الولي الطاهر، والتي هاجمها هذا الأخير، منها الأحياء التي عاث فيها الولي الطاهر فسادا قتلا وتشريدا، وهتكا للأعراض وكل هذه الجهات تشكل طرفا مناوئا للولي الطاهر، "لا أنبت الله لكم زرعا، ولا در لكم ضرعا، يا أولاد الخونة، يا لقطاء عسكر فرنسا، أنا امرأة ولكن لا أخافكم ولا أخاف سواطيركم، أو بنادقكم، أو فؤوسكم اقتلوا، اقتلوا النساء والأطفال والعجزة والمرضى" [4].

يصل إذا عدد الشخصيات المناوئة للبطل إلى حد كبير، مما يصعب معها إحصاؤها وعدها وهو ما يلخصه لنا هذا المقطع، "يا أولاد الرايس، يا أولاد ولاد علال، يا أولاد الجزائر، يا أولاد العرب المسلمين، هبوا لقتل الخوف." [5].

---

[1] المصدر السابق: ص 91.

[2] المصدر نفسه: ص 105.

[3] الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي .ص 91.

[4] المصدر نفسه: ص 105.

[5] المصدر نفسه: ص 106.

كما سجلنا أيضا تحولات من جهة واحدة، وهو انفصال بعض الشخصيات عن وعي الولي الطاهر واتصالها بالوعي المضاد له، مما يعطينا نتيجة مهمة في هذا الإطار، ألا وهي ازدياد الشخصيات المناوئة لوعي الولي الطاهر بتسارع الأحداث. "وقد كان لنا طيلة سنوات نعم السند والمعين، فأمدنا بكل ما نحتاج إليه، واستجلب لنا من مالطة كميات هائلة من السلاح...صاهر صاحب مصنع كان سندا لنا هو الآخر، وقتا طويلا"[1].

جدول رقم (21) يوضح الصيغة الأدبية للمذهب الأيديولوجي في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي:

المساعد	البطل	المناوئ
بلارة، المريدين، الشيوخ،الرجال الأغراب، أصحاب التبانات القصيرة، الفرقة الموسيقية.	الولي الطاهر (البطل المضاد)	مالك بن نويرة، كل فتيان المقام، كل فتيات المقام، المرأة التي تبلغ الثلاثين مع رضيعها، صاحب المنزل الذي يتاجر بين الداخل والخارج، عضو منظمة المجاهدين وابنه وربيبه عضو منظمة أبناء الشهداء، أولاد علال، حي الرايس.

9.2- الصيغة الأدبية للمذهب الأيديولوجي في رواية الأم:

إذا كانت الروايات السابقة تمثل نموذجا للصيغة الأدبية المعبرة عن الأيديولوجيا، فإن رواية "الأم" تقف في قمة هذا الهرم الأيديولوجي، بما تمتاز به من خصائص؛ حيث اشتملت على ما يزيد عن ستين شخصية وما يقرب من السبعين، وهو ما يشكل مجتمعا قائما بذاته، لكن الشيء الذي يجعلها تبقى في الخط نفسه هو العقد الفكري الذي تنتظم فيه الروايات السابقة.

لم تخل رواية "الأم" هي الأخرى من تحولات بعض الشخصيات وانفصالها عن وعيها، وهو مؤشر يوحي ببداية غلبة وعي على آخر وهو ما نجده في الصفحات الأولى من الرواية فيما يخص شخصية ساشا التي انفصلت عن وعيها، "إن والدها غني جدا، وهو مساهم في شركة الفولاذ ويملك عدة أبنية، ولكنه طردها لأنها اختارت هذه الطريقة في الحياة، لقد شبت في الدفء ورغد العيش، واعتادت الحصول على كل ما ترغب فيه، أما الآن فهي تمشي سبعة فراسخ، في الليل وحدها دون رفيق"[2].

ثم تمضي بنا أحداث الرواية إلى الأمام لتكشف بعض أحداثها عن شخصية صوفيا التي اتصلت بطبقة العمال بعد أن انفصلت عن طبقة النبلاء، "فقالت صوفيا بصوت مرتفع، وبلهجة من يأتمن الآخر سرا، إننا واثقون من الفوز لأننا متحدون مع العمال. إن قوة كبرى تكمن فيهم، وكل شيء يمكن تحقيقه معهم، ينبغي فقط أن نجعلهم يدركون قيمتهم الخاصة، حتى يكونوا أحرارا"[3].

تعبر هذه الانفصالات من جهة، والاتصالات من جهة أخرى عن موقف هذه الشخصيات من وعيها؛ حيث اتخذت من هذا الأخير موقفا مضادا دعاها إلى النفور منه والاستكانة إلى غيره؛ إذ "توحدوا في جسد واحد يصغون بانتباه عميق إلى هذه الكلمات اللاهية التي ربما فتش عنها طويلا عدد كبير من تلك القلوب"[4].

---

[1] المصدرالسابق: ص 100.

[2] مكسيم غوركي: الأم .ص 72.

[3] المصدر نفسه: ص 328.

[4] المصدر نفسه: ص 566.

جدول رقم (22) يوضح الصيغة الأدبية للمذهب الأيديولوجي في رواية الأم:

المساعد	البطل	المناوئ
بيلاجيا نيلوفنا، ساشا، ناتاشا، فيزو فشيكوف، إيجور، صوفيا، نيقولاي، الأكراني، ريبين، ييفيم، السمكري، أغناطيوس، فيدور مازين، ميخائيل فلاسوف، لوميلا سيزوف، ساندرين، إيناس، تاتيانا، سيكافين، بيير، فاغانوف، ايتيين، ياكوف، نقولا.	بافل فلاسوف (البطل الاشتراكي)	الكهنة، أشعيا، مدير المصنع، رئيس الدرك، القاضي البدين، رئيس البلدية، رئيس المحكمة، أحمر سالفاه، مارشال النبلاء.

10.1- الصيغة الأدبية للمذهب الأيديولوجي في رواية لمن تقرع الأجراس:

تدخل رواية "لمن تقرع الأجراس" تحت الخط الأيديولوجي المذكور سابقا، ويمكن أن نلحظ هذا مع نمو خط السرد الروائي، عندما تتخذ الشخصيات التي تمثل الجمهوريين من الجبل مقرا لها ومستقرا ومركزا؛ إذ يظهر الفارق بين الجمهوريين والفاشيين من حيث عدد الشخصيات، بينما تدور أغلب أحداث الرواية بين الجمهوريين في الكهف، لا نكاد نعثر على حديث بين الجنود الفاشيين.

على العكس من ذلك نجد الشخصيات التي تمثل الجمهوريين تتكون من عدة جنسيات إسبانية(أغلبها) ،وإنجليزية، وسوفياتية(كاركوف)، وأمريكية(روبرت جوردن)، وغيرها. إضافة إلى عملية الاتصال التي تقوم بها بعض الشخصيات المنفصلة عن وعيها، كشخصية ماريا التي عادت إلى وعيها الطبقي بعد أن عاشت مدة زمنية في حضن الفاشيين، "ولكنني لن أحدثك عن الأمور السيئة التي حلت بي وضحك الرجل بعد أن قطع ضفيرتي بموساه، ثم وقف أمامي وضربني في وجهي وهو يقول...هذه طريقتنا في تحويل الحمراوات إلى راهبات، وسيعلمك هذا كيف ستتحدين مع إخوانك من العمال"[1].

بعد أن أمضت شخصية الإنجليزي مدة طويلة مع رفاقها في الكهف وفي حضن ماريا جاءت لحظة الموت التي يكون قد تطهر خلالها من بقايا وعيه الذي عبرت عنه العلاقة بينه وبين ماريا، "وكان يدرك أن الوقت من ذهب، وقد تصبب العرق من وجهه، ولكنه يجب أن يقول لها ما يريد قوله، ويجب أن تفهمه...اسمعي يا أرنبتي، ستذهبين الآن ولكنني معك. فما دام أحدنا حيا، فالآخر حي معه، هل فهمت؟"[2].

تكون إذا هذه الشخصيات بهذه التصرفات قد غيرت مجال وعيها، و لم يبق لها وعيها السابق، بل أسهمت في بلورة وعي تميل إليه وتتبناه أغلب الشخصيات، وهو ما يؤكد عملية الانزياح التي تمارسها الشخصيات داخل الخطاب الروائي.

جدول رقم (23) يوضح الصيغة الأدبية للمذهب الأيديولوجي في رواية لمن تقرع الأجراس:

المساعد	البطل	المناوئ
بيلار، العجوز، ماريا، روبرت جوردن، هانز، أغسطين، إنجليزي، انسيلمو، غونزاليس، الغجري، كاركوف، أندريه، بيب، بريمتيفو، ايل سوردو، وبرييتو، جواكين، غراسيا، فيرناندو، باسيوناريا.	بابلو (البطل الاشتراكي)	الفاشيون، الضابط، الملازم، الكاثوليكي، العريف.

[1] أرنست همنجواي: لمن تقرع الأجراس .ص 432.

[2] المصدر نفسه: ص 559.

من خلال العرض السابق للعنصرين اللذين يكونان المبحث الثالث نخلص إلى النتائج الآتية:

أولا: يؤكد العنصر الثاني بما لا يدع مجالا للشك أن الدعاية الأيديولوجية قد تكون خفية، وقد ترد ظاهرة؛ فعندما تكون خفية فالصيغة الأدبية المتمثلة في الجداول والطريقة الإحصائية كفيلة بفضحها، وهي ما تظهر في الروايات الأخيرة التي ظهرت في التسعينيات، وأما إن كانت ظاهرة جلية فالمباشرة جديرة برفع مستوى هذا الخطاب إلى الدعاية والترويج للمذهب وتظهر في روايات السبعينيات.

ثانيا: إذا العنصران يتكاملان، ولا نستطيع أن نعتمد على أحدهما ونلغي الآخر، بوصف خطاب الطاهر وطار إنتاجا أيديولوجيا*، وكأن "الأيديولوجية قناع لمصالح فئوية إذا نظرنا اليها في إطار مجتمعي آني، وهي نظرة إلى العالم والكون إذا نظرنا إليها في إطار التسلسل التاريخي"[1]، لكن الروائي يلجأ إلى الصيغة الأدبية عندما يريد إسقاط تصور معين مناوئ يثقله بكل العيوب، فهنا تنتفي الدعاية السياسية المباشرة على لسان البطل المناوئ، ولو فعل هذا تصبح دعاية سافرة مناقضة لبناء البطل المضاد.

ثالثا: مثلما استنتجنا من المبحث الثاني، لاحظنا أن هذه الدعاية بصيغتيها السياسية والأدبية تتخذ منهجا ثابتا في جميع الروايات، و لم تغير مسارها، وهو ما يجعل هذه الدعاية محكومة بحتمية اجتماعية أنتجت حتمية سياسية.

رابعا: نلاحظ ضمور الدعاية السياسية في الروايات الأخيرة (في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) وهذا راجع إلى أن الروائي ركز على البطل المضاد الذي لا تتفق هذه الدعاية ونظرته إلى الحياة، وإنما ينتقل إلى الغوص في رؤية هذا البطل وبيان معرفته بالحياة، انطلاقا من وجوده الاجتماعي الذي بني عليه وعيه.

خامسا: يشكل اللعب على هاتين الجهتين(الدعاية المباشرة، الصيغة الأدبية) أزمة يتخبط فيها الخطاب الروائي، من حيث كون هذا الأخير لم يستطع الإفلات من قبضة هذه الثنائية، بل ألزمته العزلة، دون مسايرة حركة المجتمع وتطوره، وهو ما يؤكد غياب بعض عناصره عن الواقع الاجتماعي، ولا يكفي حضور بعضها الآخر، ليكون صورة معكوسة عن هذا الواقع الروائي لا الواقع الاجتماعي.

سادسا: عملية الانفصال التي تمارسها بعض الشخصيات عن وعيها، والتحاقها بوعي الآخر واتصالها به، ثم بشكل رتيب في اتجاه واحد، وفي جميع الروايات، مما يجعل هذه الدعاية ذات الجانبين تميل إلى الدعاية الجاهزة، الشيء الذي يفقد هذه الأخيرة مبرر وجودها واستمرارها.

سابعا: انتقال الخطاب من الدعاية المباشرة إلى الصيغة الأدبية هو فرار من السطحية الفجة التي تعلق بها في سنوات ظهوره (السبعينيات) مشيا مع غيابها في السنوات الأخيرة، وهو ما ينقلنا من المضمون إلى الشكل.

---

* ونعني بالأيديولوجيا هنا: بما استعمله **لوسيان غولدمان**، أي عن رؤية كونية وتصور معين للكون والحياة.

[1] جي بويللي : اجتماعية الأدب حول اشكالية الانعكاس .فصول ع 2.م1 يناير 1981 .ص 80.

خلاصة:

تبدو المباحث الثلاثة السابقة مهمة في هذا الفصل الثاني، من جهة كونها ترسي الوجود الاجتماعي للواقع الروائي الذي تتحرك فيه الشخصيات، فقد استقل المبحث الأول بعنصرين مهمين هما: الفقر والإقطاع(عناصر تشكيل الوجود الاجتماعي في الواقع الروائي)؛ إذ تبين لنا بأن كليهما متلازم مع الآخر، مهما خفيت علينا مظاهر أحدهما، فالبحث والنظر الدائم يبديان علامتيهما، وقد أوضحنا ذلك في كل رواية؛ فمظاهر الفقر كانت بارزة في خطاب الروايات الأولى وذلك تلاؤما مع طبيعة المرحلة، وخفيت في خطاب الروايات الأخيرة، خاصة في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي".

هذه الثنائية التي ينبني عليها المبحث الأول تشكل نمطية يسير عليها المبحث الثاني؛ حيث عرضنا نموذجين من كل رواية تمثلان مظاهر الصراع الطبقي، وشرحناهما ليتبين لنا المقصود منهما، وكيفية دلالة هذا المظهر على وجود اجتماعي، ثم على وعي اجتماعي موجود داخل الواقع الروائي.

كما حاولنا تنويع هذه المظاهر وتصنيفها في جداول، ليسهل علينا تفسيرها وتحليلها، فوجدناها غير ثابتة في كل الروايات، بل يختلف وجودها من رواية إلى أخرى، وتعمدنا هذه المظاهر لنصل إلى نتيجة هي مجرد إشارة بسيطة قد تعطينا وعيا طبقيا ينسجم مع طابع الكلمة التي تحمل هذه الدلالة، في الوقت نفسه خرجنا بنتيجة مؤداها أن الخطاب الروائي يعتمد على بنية ثابتة مكررة، فهو إذا يتآكل من داخله، ولا يستطيع تجديد هذه البنية.

لما كان هذا الصراع الطبقي يظهر في علامات معينة، ودلالات واضحة، فقد أبرز عنصرين متلازمين يمثلان المبحث الثالث، هما الدعاية الأيديولوجية للمذهب السياسي، والصيغة الأدبية للوعي الأيديولوجي(صور الأيديولوجيا في الواقع الروائي).

فقد لاحظنا بأن الدعاية الأيديولوجية للمذهب قد ظهرت في الروايات ضمن خطاب السبعينيات، وهو ما أدى به إلى المباشرة والسطحية، كما رافقته الصيغة الأدبية أيضا، إلا أن طغيان الدعاية أضفت على هذا الخطاب مسحة معينة أصبح يعرف بها.

أما الروايات التي تمثل خطاب التسعينيات فقد غابت عنه الدعاية، وبقيت الصيغة الأدبية، تكييفا للخطاب مع المرحلة الراهنة التي ولد فيها، واختزالا لبعض بنياته، وفتح آفاق جديدة لقراءة حديثة تغوص في أعماق الخطاب.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الثالث

أشكال الوعي في الواقع الروائي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

تمهيد:

يبدأ البحث مرحلة جديدة في هذا الفصل الثالث، بعدما وضع أرضيته التي تتمثل في الوجود الاجتماعي الموجود في الواقع الروائي(وهو المضمون الذي تكلمنا عنه في الفصل الثاني)؛ حيث تأتي الصياغة الأدبية لهذا المضمون بارزة في الشكل أو من يحمل عناصر الوجود الاجتماعي، ونعني به الشخصيات.

إذا يستطرق المبحث الأول لهذه الأوعية التي تحمل أنواع الوعي، فحاولنا تعريف الشخصية وإعطاء مفهوم لها، ثم قسمناها إلى عدة أقسام حسب ورودها في روايات الطاهر وطار، فأعطينا موضع الصدارة لشخصية البطل وصورته، بوصفه الشخصية الرئيسية في كل رواية يهتم بها السارد ويوغل في بنائها، وإبراز جوانبها النفسية والاجتماعية والفكرية، لذلك فهي محل اهتمام كبير لديه.

ثم نتدرج بعدها إلى إيضاح صورة الشخصية الدينية التي عني بها السارد كثيرا؛ إذ برزت في كل رواية، ولكن دورها يقل مرتبة عن الأولوية التي حظيت بها شخصية البطل، فبيّنا حجم الشخصية الدينية وتأثيرها سلبا و إيجابا، وتكون بعدها شخصية المرأة وصورتها ذات دور فعال، وهو ما برز لنا جليا من خلال تتبع تكوينها الاجتماعي؛ حيث ظهرت أنواعها وتجلى دورها حسب مكانتها في الرواية، فقد تشكل رمزا للبطل، وقد تقل فعاليتها إلى شخصية مساعدة ثانوية فحسب.

ولا تقل أهمية الشخصية الإقطاعية والبورجوازية عن نظائرها من قبل، بل تسهم هي الأخرى في تشكيل الخطاب الروائي، مما يتفق ووعيها بالمجتمع الذي تتحرك فيه.

حتما بعد ذلك لا بد من وجود أداة فنية تحرك جو الشخصيات، ويكون المبحث الثاني مخصصا للحوار الدرامي الذي لولاه لا نعدم السرد، ومن غيره لا يصدق وصف الرواية على المجتمع، بوصفها مجتمعا مصغرا. وأعطينا مفهومه ومدى خطورته في تكوين خطاب الطاهر وطار؛إذ يعبر عن صراع أشكال الوعي وتصادم المصالح.وهو ماطرحناه في المبحث الثاني،فأعطيناه مفهوما أدبيا فنيا،ثم تتبعنا أطراف الحوار وألمحنا إلى وظائفه ومنها اللغة.

إثر هذا الصراع ينتج لدينا مواجهات لشخصيات اختلفت أهدافها ومصالحها،و يكون هناك حوار يخلف لغة بوصف هذه الأخيرة وعاء لغويا من ورائه وعي اجتماعي فكري تحمله هذه الشخصية، لذلك فهذا المبحث الثالث يتحدث عن أثر الحوار في صياغة المعجم اللغوي.

ويعد هذا الأخير خلاصة الحوار؛ حيث بينا -عن طريق الجداول التي جعلناها لأجل هذا الغرض- إحصاء المعاجم اللغوية التي يحتوي عليها خطاب الطاهر وطار، ومقارنتها مع المعاجم التي وجدناها في خطاب غوركي في رواية "الأم" وخطاب هيمنجواي في رواية "لمن تقرع الأجراس"،ثم اجتهدنا في استخلاص النتائج التي توصل إليها هذا المبحث ومعرفة الأشباه والنظائر بين هؤلاء الثلاثة.

المبحث الأول: الشخصيات

بعـــد أن تكلمنا عن عناصر تكوين الوعي في الواقع الروائي، وجب علينا حتما الحديث عن الشخصية التي تحمل هذا الوعـــي بواقعها الاجتماعي، وليس لنا أن نتوقع أحداثا روائية أو نتصورها من دون الشخصية، فهي تلعب "دورا أساسيا في بـــناء الـــرواية؛ إذ أنهـــا مركز الأفكار، ومجال المعاني التي تدور حولها الأحداث، وبدونها تضحي الرواية ضربا من الدعاية المباشـــرة، والوصف التقريري، والشعارات الجوفاء الخالية من المضمون الإنساني المؤثر في حركة الأحداث، فالأفكار تحيا في الشخصية، وتأخذ طريقها إلى المتلقي عبر أشخاص معينين لهم آراؤهم واتجاهاتهم وتقاليدهم في مجتمع معين"[1].

قـــد يختلف وصف الشخصية في الرواية من روائي إلى آخر، حسب الطريقة الفنية التي يختارها لتقديم شخصيته وفق الغرض الذي تهدف إليه من خلال حركتها ووعيها، لذلك فوسائل عرض الشخصية متنوعة، وخاصة عندما تكون رئيسية؛ حيث يعمد الروائي إلى أساليب كثيرة لإظهار جوانبها ووجوهها الممكنة من طرق "مباشرة (الطريقة التحليلية) وأخرى غير مباشرة (الطريقة التمثيلية)"[2].

لكـــن الطريقة المثلى التي تظهر الشخصية على أحسن وجه، وتبرز قسماتها جيدا هي المزج بين هذه الوسائل الفنية، لكـــي يســـتخدم الروائي أكبر عدد ممكن من التقنيات ويجربها. إضافة إلى أن الطريقة التحليلية تجهد الروائي بكثرة النعوت والأوصـــاف، وتطغى هذه الأخيرة على العناصر الأخرى مما يضيع بعض الجوانب التمثيلية من حوار ومشاهد، تبرز مواقف الشخصيات وكيفية تعاملها بوعيها مع الأحداث.

تـــبدو قـــيمة الشخصـــية في الرواية إذًا لها أهمية كبيرة، حتى إننا نعد الرواية هي فن الشخصية، لما لهذه الأخيرة من مكانـــة، قـــد نجد فارقا بين بعض الشخصيات بقدر دور كل واحدة وهدفها من وجودها، لذلك فقد خصصنا هذا المبحث لأنواع الشخصيات التي توجد في خطاب الطاهر وطار، محاولين من خلال ذلك تحليلها وربطها بوعيها الذي أعطاها الروائي إياه وهي الآتية:

1- شخصية البطل وصورته.

2- الشخصية الدينية وصورتها.

3- شخصية المرأة وصورتها.

4- شخصية الإقطاعي والبورجوازي وصورتهما.

فـــالملاحظ مـــن خـــلال هذا التقسيم هو وجود عدد كبير من الشخصيات داخل الرواية، وهو ما يبدو متعبا عند الدراســـة. زيادة على أن هذه الشخصيات نفسها بينها تداخل؛ إذ البطل قد يكون شخصية دينية أو إقطاعية، فيكون لزاما علينـــا أن نفصل هذا التكثيف الذي قام به الروائي، ونحاول أن نبدأ الحديث عن الشخصية بشخصية البطل متبعين في ذلك الطريقة الفنية التي يوليها الروائي للبطل ووزنه في بناء الرواية.

---

[1] عبد الفتاح عثمان: بناء الرواية -دراسة في الرواية المصرية، ص107.

[2] محمد يوسف نجم: فن القصة، ص98.

1- شخصية البطل وصورته:

1.1- البطل في رواية اللاز:

يشـــير بعض النقاد إلى أن بطل رواية اللاز هما "اللاز وزيدان"[1]، إلا أننا عن طريق تتبع أحداث هذه الرواية نجد أن زيـــدان هـــو البطل الرئيسي، لكونه قام بكثير من الأحداث، بينما كانت شخصية اللاز تذكر دائما بذلك "العنوان الشعبي لدلالاتـــه القوية ويسر سيرورته بين الناس في الجزائر خاصة، ينضاف إلى ذلك من حيث المضمون الخالص أن الناس ألفوا هنا يطلقـــون على كل شخص، كما أسلفنا لبق شرير أو ذي أطمار بالية أو كل شاطر ظريف أو ذكي خبيث، أو متطير به في المـــآقط والمقامـــات الـــلاز"[2]. إضافة أن شخصية اللاز غابت خلال الفصل الثاني للرواية، وليس مجرد أخذه عنوان الرواية يوجب له كونه بطلا لها.

انطلاقـــا من المناقشة السابقة، يتبين أن زيدان هو البطل الرئيسي في الرواية،واللاز شخصية ثانوية يرتكز إليها زيدان في نضاله ضد الاستعمار الفرنسي، بوصفه ابنا غير شرعي له من ابنة عمه مريم، بعدها يسافر زيدان إلى فرنسا بحثا عن العمل ولقمـــة العـــيش جراء الحياة الاجتماعية الصعبة التي كان يعيشها؛ إذ ينتمي إلى الطبقة الفقيرة المعدمة التي كانت ترزح تحت كاهل السلطة الاستعمارية.

يرينا بعدها السارد ذلك النمو الروائي لشخصية ز[illegible] ادثة تعرفه "على سوزان الموظفة الفرنسية التي ساعدته فـــيما بعد للدخول في مدرسة تعلم القراءة والكتابة، ثم دخل الجامعة الشعبية ودرس فيها الاقتصاد السياسي، ثم أصبح عضوا في (حلقـــة ماركسية) ثم في (خلية شيوعية)، ثم انتخب لمدرسة (إطارات الحزب)، وبعد تخرجه رحل مع سوزان إلى موسكو للدخـــول إلى مدرســـة القيادة الوطنية، وعندما اندلعت الحرب العالمية الثانية عاد إلى الجزائر ليصبح عضوا دائما في الحزب الشيوعي، ثم تطوع في جيش التحرير"[3].

مـــن كـــل ما سبق يتبين أن زيدان هو محرك هذه الأحداث، لذلك ركز عليه السارد عدسته ورسم شخصيته رسما دقـــيقا، ابتداء من جذوره الاجتماعية إلى هيئته الجسمية وآفاق تفكيره ونفسيته التي كانت حقدا طبقيا على المسؤول الكبير وقدور والشيخ السبتي وابنته زينة، لكون هؤلاء من طبقة استغلت اللاز وزيدان وأكلت حقوقهم وامتصت دماءهم وعرقهم.

لكن الشيء الملاحظ في شخصية زيدان أنها "لا تخلو من نزعة نحو المثالية عندما سلم زيدان رقبته لشفرة السكين من دون أن يـــتردد أو أن يخـــاف، أو يـــراجع حساباته، ولقد ضن الكاتب حتى بمونولوج داخلي يعبر فيه زيدان عن إنسانيته بالـــتراجع أو التردد أو الخوف"[4].ولاغرابة في مثل هذه الشخصيات الفنية ذات الأيديولوجية الشيوعية؛ إذ تظهر دائما جسرا لسعادة الإنسانية، تضحي بحياتها من أجل عامة الشعب ولا تحمل بذور الخيانة، بل تكن لها الشخصيات الأخرى الود والحب والاحترام، الذي يلقي بظلاله على حقيقة هذه الشخصية. زيادة على الحث للاقتناع بهذه الأيديولوجية.

2.1- البطل في رواية الزلزال:

خلافـــا لما سبق ذكره عن البطل الاشتـراكي في رواية "اللاز" وهو زيدان، نجد بطلا آخر مضادا لفكر الأيديولوجية الشـــيوعية في روايـــة "الزلزال" وهو الشيخ عبد المجيد بو الأرواح، فإذا كان زيدان ينمو نحو الأعلى بتحقيق مكاسب لصالح

---

[1] عبد الحميد بورايو: منطق السرد . ص 112.

[2] عبد الملك مرتاض: عناصر التراث الشعبي في اللاز (دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية) ص11.

[3] زهير علاق" الشخصية الثورية في الروايه الجزائرية، مجلة الثقافة ع 46 س 8 شعبان رمضان 1398 هـ/أغسطس سبتمبر 1978 ص 88.

[4] المرجع نفسه: ص89.

وعيه فإن عبد المجيد بو الأرواح ينمو نحو الأسفل؛ حيث تكون بدايته بداية النهاية بالنسبة إليه، وذلك بفعل " كاتب مهيمن نسبيا على السرد، في فضاء مغلق وملعون وقيامي، وكأنه بيدق فوق رقعة شطرنج، أو فأر تجربة أيديولوجية في متاهة مجتمعية، لا حدود لانقلاقها أو دسائسها، ينحدر أو لنقل يتطور نحو الأسفل، وفق حركة تأزيمية جنونية حددت مساره ومصيره البئيس، تحلل وانعزال فئة أو طبقة برمتها"[1].

أحسن مقطع يوضح نهاية الشيخ عبد المجيد بو الأرواح ما ذكره السارد في بداية الرواية" تنهد(أي بو الأرواح) وهو يسوي سترته، وينظر في بطء إلى ساعته، ليقرر بعد طول تأمل:

– الأربع.تسع ساعات من العاصمة حتى هنا، مشية طبيعية مع هذه الحرارة"[2].

يشي هذا المقطع – لما نظر بوالأرواح إلى ساعته – إلى اقتراب موعد انهزامه طبقيا؛ حيث كان يمثل الإقطاع، والنظر إلى الساعة رمزيا يعطينا ملمحا فنيا هو أن ساعة سقوط الإقطاع حانت. إضافة إلى تلك الجدلية التي تمثلها رؤية بو الأرواح لساعته ونظره إليها؛ إذ بداية تنفيذ بو الأرواح لمشروعه يحاول من خلالها سباق الوقت حتى لا يفقد عقاراته وأراضيه، في الوقت نفسه الذي تكون الحركة المعاكسة له (وهي التأميم) تعد آخر لحظاته وأنفاسه، وتكون هذه الشخصية ماضية إلى حتفها.

الحالة المأساوية التي مرت بالبطل المضاد عبد المجيد بو الأرواح كانت بعض مقاطعها وأحداثها مفتعلة، لا مبرر فنيا لها، فينسى الكاتب " أحيانا كثيرة بأن شخصية بو الأرواح هي التي تفكر وهي التي تتكلم، فيفكر هو (الكاتب) ويتكلم من خلالها وفي مكانها، وذلك عندما ينتقد أوضاعا معينة تدل على فوضى المجتمع وعلى التخلف كالبطالة والسوق السوداء واللهو بلعب الدومينو وما شابه ذلك ...وهذا كثير في الرواية. فالكاتب يوفق عندما يجعل بو الأرواح يفكر أو ينطق بما يتفق مع شخصيته، ولكن يخفق أحيانا عندما يفعل العكس"[3].

تأتي هذه الشخصية إذاً محملة بأوزار تاريخية يثقل كاهلها الإقطاع، فهي تطرق الباب لحظات قليلة، ويبقى هاجسها الأول والأخير ضياع مصالحها، فهو ينتسب إلى الماضي التليد الذي يمثل بالنسبة إليه الممتلكات والسيطرة على الأراضي والفلاحين والخماسة. وقد استغل السارد ضخامة جسم بو الأرواح ليقوم بتحريكه كدمية في أزقة قسنطينة وشوارعها ليفقد توازنه وتنهار قواه، ويرى الناس ويسمع كلامهم وحوارهم إلا أن "القارئ يحس بشكل واضح بأن هذه الحوارات التي يسمعها عبد المجيد بو الأرواح قد أقحمت إقحاما على النص الروائي الأصلي، وذلك بسبب جانبيتها بالنسبة إلى مسار الرواية الرئيسي وسبب مباشرتها"[4].

3.1– البطل في رواية عرس بغل:

يبرز البطل المضاد الذي ظهر في رواية "الزلزال"في صورة عبد المجيد بو الأرواح شخصية أخرى تشبه سابقتها وهي المتمثلة في "الحاج كيان"، والشيء اللافت للنظر هو تلك المشابهة الغريبة بين بطل كلتا الروايتين؛ حيث إن كليهما بطل

---

[1] عمار بلحسن: صراع الخطابات – القص والإيديولوجيا في الزلزال للطاهر وطار مجلة التبيين.ع 1993/7.ص 110.

[2] الطاهر وطار: الزلزال .ص 09.

[3] مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية ص 45.

[4] المرجع نفسه: ص 44.

مضـــاد يرتكـــز إلى وعـــي يســـعى الســـارد إلى تحطيمه وإسقاطه، إضافة إلى أن الحاج كيان قد برزت شخصيته في قصة مـــن مجموعـــة "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"*، وهو مما جعل شخصيته جاهزة وليست نامية، وإنما جرى تمطيطها وتوسيع دائرة نشاطها لا غير، الشيء الذي يجعل شخصية الحاج كيان أقرب إلى الاستنساخ الفني منه إلى الخلق الفني.

إذا كان هذا هو حال الحاج كيان الذي عجز عن تطبيق معتقده في أرض الواقع -- كما أوضح السارد- فإن الشيخ بـــو الأرواح الإقطـــاعي أيضـــا قد خابت مساعيه في الاحتفاظ بأراضيه حتى ولو استدل على ذلك بالقرآن الكريم "فيكون صياغة هذا البطل الإشكالي دلالة واضحة على خيبته الواقعية والنفسية أمام مثله العليا فيرتكب جريمة قتل، يقضي من جرائها عشـــرين عامـــا في ســـجن الأشغال الشاقة من أجل امرأة ما لبثت أن جرته بعد عودته لتستخدمه وسيطا ومديرا لأعمالها، وليغدو عنصرا حيا من عناصر الصراع الشرس في مجال هذا العالم الموبوء بالاستغلال.

إن الحاج كيان مثال للازدواجية، والتناقض الذي يتبلور على محك التجربة المباشرة كغيره من شيوخه وزملائه"[1].

بداية من التناقض الموجود بين ظاهر "الحاج كيان" الديني الذي يظهر التدين ويتشدق بكلمات يلقي بعضها من غير تفكير،وباطـــنه الذي يعيشه ويريد تغييره بوهم، وهو الأمر الذي يجعل صراعا بين الداخل وهو معتقد "الحاج كيان" وظاهره الـــذي يـــنم عن مخالفة باطنه ؛ إذ تنعزل هذه الشخصية في المقبرة وتقوم ببعض الأفعال التي تعودت عليها، ثم يسمع "الحاج كيان" صوتا يناديه "أنت هيكل عظمي بين الهياكل في جب عظيم وسط المقبرة المهجورة.

اللحم يعود إليك شيئا فشيئا. الهياكل الأخرى تختفي واحدا إثر آخر.

المرحلة الثالثة تبتدئ.

حشا الغليون، وأضرم فيه النار، ثم تناول كمية من الحشيش، مزجها بالعسل ووضعها تحت لسانه"[2].

هـــذه هـــي صورة البطل المضاد الذي لم يحقق حلما واحدا، من أول يوم دخل فيه إلى الماخور ونشر دعوته إلى أن أصبح شريكا للعنابية في ماخورها، ليصل بنا الطاهر وطار "من خلال بطله الإشكالي إلى أن الدين غير قادر على حل مشكلة المرأة"[3]لنخلص في الأخير إلى أن الحاج كيان صورة للبطل الذي يفقد مصالحه وأنانيته غير مستعد لمواجهة قضايا المجتمع، بل مشاريعه سريعة الانهيار عند خروجها إلى سطح الواقع وميادينه.

4.1- البطل في رواية الحوات والقصر:

يحـــاول الكاتـــب في روايـــة "الحوات والقصر" طرق موضوعه من ناحية أخرى، لعلها تمزج الواقعي بالأسطوري، وبذلك تكون أول محاولة له في مجال مزج التراث الشعبي الأسطوري بالواقعي؛حيث يحقق الروائي قفزة نوعية- من خلالها- قوامها:

أحدهما: جعل الأسطوري قناعا للسياسي وغطاء له.

الآخر: تجريب القالب الروائي ومحاولة صب المضمون داخله.

---

* من مجموعة الشهداء يعودون هذا الأسبوع.قصة رقصات الأسى. كما ذكرت في رواية الزلزال؛حيث اتخذت اسم مكان(كيان)،ص 179 .

[1] عبد النبي حجازي: الرواية العربية واقع وآفاق ص 163.

[2] الطاهر وطار: عرس بغل ص 10.

[3] عبد النبي حجازي: الرواية العربية واقع وآفاق ص 162.

تبرز شخصية علي الحوات بين الحواتين الذين يتناقشون فيما بينهم حبر جلالة السلطان وتعرضه لمحاولة اغتيال، ومن ثم تبدأ شخصية علي الحوات رحلتها، ونتعرف أكثر فأكثر إليها، و "تحيل (أي الرحلة) علي الحوات شخصا آخر، فالخير المطلق الذي تمثله شخصية الصياد يبدأ بالامتزاج بالمعرفة الواقعية، ويتحول الصياد الفقير من إنسان عادي إلى ما يشبه الأسطورة الشعبية".[1]

ينتمي إذاً البطل علي الحوات إلى الطبقة الفقيرة التي تضم سائر الصيادين معه الذين يرتزقون من الوادي، ويعيشون على الكفاف من الرزق، فيكون بذلك بطلا ثوريا ثائرا على سلطة القصر وتعسفه، مانحا الثقة للقرى التي كانت تتحفظ من القصر أو التي كانت تهابه وتخالفه،بل كانت "مبادرته بنذر نذره لصاحب الجلالة نوعا من خرق المألوف وكسر ما جرى عليه العرف من سلوك، وهذا ما يفتح الباب أمام احتمالات متناقضة، لأن الفعل في حد ذاته عمل طيب صادر عن شخص يشهد الجميع على طيبته التي صارت مضرب الأمثال." [2]

يذهب السارد في تبيان مناقب علي الحوات مذاهب أخرى؛ إذ يصفه كل الناس بحسن السلوك والسريرة النقية، ولذلك أينما يذهب تجد أعوانا له، وكأن الخير فطرة فيه، لأنه " مهما كان الأمر، رعية مخلص، وسيثبت صفته هذه. من عاهد وفى، ولقد ألزم نفسه، اختيارا بعهد، وسيفي به، بكل صفة."[3]

كل هذا الخير الذي نشأ عليه علي الحوات وترعرع فيه، جعله يتم رحلته عبر القرى السبع ليأخذ معه التظلمات والشكايات إلى جلالة السلطان من دون أن يخفق، تسانده في ذلك النزعة الأسطورية التي جعلت قناعا وقالبا روائيا. لكن على الرغم من عملية البناء هذه التي بذلها السارد خاصة لإضفاء طابع خاص على شخصية علي الحوات إلا " أننا نجد ظاهرة غريبة، فشخصية عادية كشخصية "علي الحوات" تلجأ [illegible] في الذاكرة والاستبطان، والرواية تمزج بين الراوي وبين البطل الرئيسي هنا يختلط الرمزي بالسياسي، وتتفكك شخصية الحوات، على الرغم من المجهود الذي حاوله وطار من أجل الإبقاء على صيغة تماسكها العامة." [4]

ينتهي بنا السارد في تأكيد قوة علي الحوات وخيريته إلى إعادة الكرة للدخول إلى القصر بعد المحاولة الأولى التي لقي فيها مصرعه، ثم يعود مرة أخرى عن طريق عملية بعث أسطورية.وهو ما يجعل صفات علي الحوات خزانا لا ينفد، فالسارد يحاول دائما إظهار جانب معين من خيرية هذه الشخصية.

5.1- البطل في رواية العشق والموت في الزمن الحراشي:

رغم أن رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" جاءت تحمل عنوان اللاز أو الكتاب الثاني منه إلا أن الشخصية الرئيسية فيه أو البطل هو شخصية جميلة؛ "حيث ترمز جميلة إلى الثورة، تتلقى أفكارا ثورية أو ضغطا يمينيا، وتتلقى تأثيرات من التراث الثوري(شباح المكي)، وتكون في حالة استعداد للاخصاب كأنثى وباختصار ترمز إلى الحركة الوطنية الجزائرية، ليرتبط اسمها "بالجميلات" السابقات، بوحيرد، بوعزة، وغيرهما وقد حاولت بقدر الإمكان أن أكشف عن الضغط الأيديولوجي الذي تعرضت له جميلة والذي يقودها في النهاية إلى أن تختار أن تكون مناضلة ثورية عمالية"[5].

---

[1] إلياس خوري: الذاكرة المفقودة ص 168.

[2] صبري حافظ: الحوات والقصر- البنية التكرارية وتعرية المقموع السياسي. مجلة الطريق ع 12 تموز- يوليو 1993 .ص 153 .

[3] الطاهر وطار: الحوات والقصر. ص 218.

[4] إلياس خوري: الذاكرة المفقودة.ص 170.

[5] يمنى العيد وآخرون: حوار مع الروائي الجزائري الطاهر وطار – مجلة الطريق ع 3 و4/ سبتمبر/ أكتوبر. ص 40 - 40. ص 192..

مـــن هنا يظهر لنا أن الشخصية الرئيسية هي "جميلة" الطالبة المتطوعة لأجل الثورة الزراعية، وقد اختار السارد هذه الشخصية لتكون بطلا لروايته، لأن الثورة الزراعية آنذاك في سنوات السبعينيات كانت فتية في مرحلتها الأولى، فأراد أن يعبر عن قبولها في الأوساط الجماهيرية، بأن هيأ لها طالبة واعية ثورية تقاوم الفساد، وتهدم الماضي العفن، وتبني المجتمع على أسس علمـــية.إضـــافة إلى أن فئة الشباب هي التي تحمل الحماسة والقوة لنشر أفكار هذه الثورة خلافا للشيوخ، ففتوة جميلة وثريا وغيرهن دالة على فتوة الأفكار ومدى صلابتها.

إذا كانت الأحداث الروائية يدور أكثرها على شخصية "جميلة"، فإن السارد يبين ما تمتاز به "جميلة" عن سواها من مواقـــف؛ " إذ تناولـــت جميلة معطفها الصوفي ووضعته على كتفي اللاز، ثم مررت يدها على رأسه وعلى صدره وركبته، وتمتمت:

- يا أختي إنه مبتل كله."[1]

تؤثـــر جميلة اللاز على نفسها؛حيث غطته بمعطفها في ذلك البرد القارس، وهو من مميزات البطل الاشتراكي الذي وجدنـــاه يجســـد شخصـــية زيدان في رواية "اللاز الأولى" وعلي الحوات في رواية "الحوات والقصر"، ولم تقتصر خصائص شخصـــية جميلة على هذا فقط، وإنما تعددت صفاتها الثورية التي تنم عن التغيير؛ إذ يتكلم أناها الداخلي مادحا لها، "إنك يا جمـــيلة منتصـــرة. قهرت الظروف والمحيط والذات. انعتقت تماما تماما.حتى بلغت حد النضال من أجل اعتاق غيرك، اعتاق الجزائـــر مـــن هيمـــنة الإقطـــاع وتســـلط الاســـتغلاليين، اعـــتاق الإنســـان الجزائري،من الاستغلال والظلم والعسف. مناضلة.إنك مناضلة. مناضلة رفيقة ياجميلة واحدة من نخبة قليلة، لها الشجاعة الكافية، لترفع عقيرتها بلا تردد ولا خوف ولا خجل."[2].

يهيـــئ السارد إذًا شخصية جميلة للمواقف التي تواجهها، وعبأها بالأفكار الأيديولوجية اليسارية، لكن الشيء الذي يبعـــث فينا الإحساس بعدم إنسانية هذا النموذج من الشخصية هو أن الرواية نفسها، "رواية موجهة إلى جمهور معين لفترة نضـــالية معينة"[3]وهذا ما يعطي الشخصية ثباتا فنيا كما كان لها ثبات زمني، وهو ما يجعل عملية انزياح شخصية جميلة غير ممكنة،لأن ما أضفاه عليها السارد من هالة الخصوصية والرمزية المفضوحة عملت على تسطيح هذه الشخصية.

6.1- البطل في رواية تجربة في العشق:

الشـــيء اللافـــت للنظر في رواية "تجربة في العشق" من جهة البطل هو وجود وعيين مختلفين متناقضين في مرحلتين مختلفـــتين: أما إحداهما وهي الانسلاخ من وعيه الطبقي لما كان ينتمي إلى الفقراء، وهذه المرحلة جعلها السارد البطل مرحلة استذكارية تساعده على العودة إلى وعيه الأول.

أمـــا الأخـــرى: فهي الانسلاخ من مجتمع الوزارة الذي يشكل وعيا آخر يخالف جذوره الطبقية الأولى والعودة إلى هذه الأخيرة.

إذًا نحـــن أمـــام شخصية نامية، عوّض بها السارد شخصيتين فنيتين، وخاصة عن طريق الاستبطان الفني الذي قام به المثقف؛ "حيث عمد وطار عبر هذا النسيج التخييلي الاستعاري إلى ممارسة لون من ألوان الهذيان الواعي الذي مكنه

---

[1] الطاهر وطار: العشق والموت في الزمن الحراشي،ص 25.

[2] المصدر نفسه: ص 33.

[3] يمنى العيد وآخرون: حوار مع الروائي الجزائري الطاهر وطار. ص 197.

من ممارسة دور المثقف الناقد الداعي إلى التغيير والتجاوز؛ حيث نجده من خلال تبعثر آرائه عبر مجرى النص ما يفتأ يشـــرح وينتقد ويحكم على الظواهر والأصوات الأيديولوجية، ولا يترك موقفا يمر دون أن يسجل رغبته العارمة في المعارضة والنقد والادعاء، وقد سمح له هذا الأسلوب الهذياني أن ينتقل بحرية عبر تموجات الوعي من موضوع إلى آخر"[1].

تكـــاد هذه المرحلة الهذيانية تغلب على جو الرواية، وخاصة في المرحلة الأولى التي صعد فيها البطل إلى وعي مجتمع الـــوزارة، فأصبح يعيش همومه وحيدا، تغلب عليه النزعة الذاتية لا يكلم أحدا من الناس سوى فجرية التي تقوم بتنظيف بيته وســـائق سيارته الخاصة، وزملائه في الوزارة، لذلك نرى الزمن النفسي للبطل في هذه المرحلة يأخذ حيزا كبيرا من مساحة الرواية، فوجدناه ينطق بما يخالف وعيه في قوله:

"هم الأصل.

أنت واحد من الهم.

وأنا ! هذا الأجنبي تماما، عن هم، لا هم لي إلا أنآي بشكل نهائي عن هم"[2].

يقصد السارد بالبطل بـــ"هم الأصل" عامة الشعب وسواده، والأصل في الوعي هو الوعي الجمعي الذي ينبذ الذاتية والفردية، وانطلاقا من هذا الكلام يعطينا البطل جذوره الطبقية، وهو في الواقع لا يشكل إلا ذرة واحدة من مجموع الذرات التي تدخل في تكوين الشيء "والكون الأول، بالنسبة للمجرة، والمجرة الأولى بالنسبة للمجموعة الشمسية، وثم بالنسبة للكون كله، كما يمكن الحديث عن الشعاع الأول، في ضوء الشمس من صباح يوم صيف ما"[3].

لم يـــبق شك في كون البطل فقيرا ثم ارتقى إلى طبقة منافسة مستغلة لأصله، ثم العودة إلى الأصل وهو ما يشبه البناء اللولـــبي؛ حيث خرج من طبقته وعاد إليها، وكانت هذه الرحلة عبر نوعين من الوعي، رحلة كشف الآخر ومعرفة تفكيره ونمـــط حياته، بعدها يعقد مقارنة بين مرحلة الفقر ومرحلة الغنى (مكوثه في مجتمع الوزارة)، وقد هيأ له السارد الخارج عن الـــرواية عـــدة أساليب فنية منها: وجود الساعة الروسية في بيته، واستعماله خادما من الطبقة الفقيرة. إضافة إلى استذكاره الماضي في رحلة سفره إلى موسكو.

7.1- البطل في رواية الشمعة والدهاليز:

البطل في رواية "الشمعة والدهاليز" هو رجل مثقف، أعطانا السارد مراحل زمنية مفصولة من حياته، بدءا من قريته الصـــغيرة. أين نشأ إلى أن واجه أزمة خطيرة في حياته ضد قمع المثقف، وهو ما أراده السارد بالشمعة "فهي العنصر الوضاء الـــذي ينير الدرب للإنسان، ويزيح عنه كابوس الظلام ويبعث التفاؤل في نفسية المتلقي... ودلالية الشمعة تشير إلى الأفكار النيرة الخيرة والطبيعة البشرية الطيبة"[4]. إذاً لم يكن اغتيال المثقف البطل الشاعر أول شخصية يتناولها الطاهر وطار، بل كانت امـــتدادا لـــرواية اللاز، عندما اغتيل زيدان بأمر من المسؤول الكبير، وفضل الموت في سبيل مبادئه على حساب العيش مع الخضـــوع والخـــنوع، وقـــد لاقى بطل رواية "الشمعة والدهاليز" أهوالا ومصائب كثيرة، "وقد اختار الروائي الطاهر وطار

---

[1] الطاهر رواينية: الكتابة وإشكاليات المعنى -قراءة في بنية التفكك في رواية تجربة في العشق للطاهر وطار، مجلة التبيين .ع6. س1993. ص 89 .

[2] الطاهر وطار : تجربة في العشق.ص 12.

[3] المصدر نفسه: ص 5.

[4] عبد الناصر مباركية: الصراع بين الخيانة والتقليد في رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار، ص 241

شخصية الشاعر، وذلك كون الشاعر أكثر إحساسا وشعورا ووعيا بالأمور من الإنسان العادي، وقد تجلى ذلك واضحا في البدايات الأولى من الرواية، وقد شبهه الكاتب بالمفكر والمناضل والمثقف الهندي غاندي"[1].

كمـــا ورد على لسان جيران الشاعر الكلام الذي ذكره السارد؛ حيث نعته الرجال والنساء على السواء بالاحترام "قال الرجال، الرجل يحترم نفسه ويحترم جيرانه، وقالت النساء، الرجل أمره أمر، وشأنه شأن."[2]

إضـــافة إلى الصفات السابقة التي ذكرها السارد، سواء ماجاء منها على لسانه أم على لسان شخصيات أخرى، فإن السارد لم يغفل انتماء الشاعر البطل، ونشاطه الفكري الأيديولوجي؛ إذ ألمح إلى مرحلة زمنية معينة، كان فيها البطل يساريا، يمـــارس تحـــركاته داخل جامعة قسنطينة، مع مجموعة من زملائه وأصدقائه في الفكر. ومن ذلك ما ذكره عن كيفية اتصاله بالفكر الماركسي،"بشكل ما كان صديقي، أقرأ عليه من حين لآخر أشعاري وأناقشه في آخر كتاب قرأته، لفت انتباهي إلى كتب قال إنها مهمة وقيمة، فكان أول اتصالي بالفكر الماركسي، وتعرفي على الاشتراكية." [3].

تبدو معظم الأحداث مرتبطة بشخصية الشاعر البطل، لكثرة ما عاينه السارد بعدسته وتتبعه من خلال الجوانب التي أبرزها في حياته، لهذا الأمر ظهرت بعض الثغرات الفنية التي سقط فيها الروائي، "وقد عني الطاهر وطار لكل هذا من منظور بطلـــه – الشاعر – غير أن البطل كان يضطره دائما إلى معاينة الوقائع دون تفسيرها على النحو الذي يضيء قسمات هذه الأوضـــاع، وقـــد بـــدا نقد الخطاب السياسي الرسمي منه والمعارض شاحبا لأن الراوي – الشاعر – اكتفى بعرض عواطفه وأحاسيسه تجاه هذا الزحف القادم على وتيرة واحدة"[4].

تتبين لنا بعض الأخطاء الفنية التي وقع فيها الروائي في بناء شخصية البطل الشاعر، فقد أرّخ في مرحلة طويلة لكثير من الأحداث، وذلك لقيامه بعملية حشو بعض المواقف التي لم يستدعها الحدث الفني، ولا الموقف النقدي.

8.1- البطل في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي:

يصـــل البطل الروائي عند الطاهر وطار في روايته الأخيرة "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" إلى إشكالية كبيرة؛ حيـــث يغـــادر عالمه الواقعي إلى عالم آخر يبتعد فيه بنظراته الصوفية عن مشاكل الناس، ويتحرر من سلطان عقله متمسكا بأحلامـــه وطموحاته، "ويتطرق الطاهر وطار في روايته إلى قتل خالد بن الوليد مالك بن نويرة، في جو تغلب عليه الصوفية، لأن بطل الرواية صوفي"[5].

يعـــيش البطل دائما بين الحلم واليقظة، ويركن أكثر إلى تحليلاته الصوفية يستلذ بها، وعندما يفتح عينيه على الواقع الاجـــتماعي يصـــاب بصدمة، فيلجأ إلى التغيير بالقتل والتخريب والفساد "المدخل الرئيسي لَغْمُوه، واكمنوا حوله، كل من يقدم، اصلوه نارا، المنافذ الأخرى للحي سدوها بكل الوسائل،لا داخل ولا خارج.

ولاحيَّ في الحي.

توزعوا على كل بيت، ولا تبقوا على من جرت عليه الموسى ولا من لم تجر عليه."[6]

---

[1] المرجع السابق: ص 246.

[2] الطاهر وطار: الشمعةو الدهاليز.ص 16.

[3] المصدر نفسه: ص 56.

[4] قلولي بن ساعد: المنظور السردي في رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار، جريدة الشروق اليومي .ع257. س 2001. ص 14.

[5] لطيفة.ب: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي –تحرر من سلطة العقل للوصول إلى الحقيقة- جريدة الشروق اليومي.ع191. س2001. ص 15.

[6] الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي.ص 99.

كمـــا توحي أيضا الدلالة اللغوية للولي الطاهر باختياره واصطفائه؛إذ تعطينا كلمة الولي الطاهر دلالة خاصة تترتب علـــيها مكانـــة خاصة، فالولي الطاهر هو ذلك الرجل الصالح الذي يجعل له قبة معينة، يبجل ويحترم ويزار، كما زادته كلمة الطاهـــر معـــنى إضـــافيا تجعله في أعيننا يسمو، وهذا الظاهر من عنوان الرواية، إلا أن أفعال الولي الطاهر تناقض ما وسمه به الـــروائي؛ حيث نراه يمارس الجنس ويدمر كل من يقف في طريقه، "ارتمت في أحضانه، تراءت له أم متمم، تضع القدر على رأس زوجها، تراءت له سجاحا، تختلي بمسيلمة، فتمنحه نبوتها، ثم تحاربه. تذكر المائتي بنت المسحورات اللائي، تنفي بلارة هذه وجودهن ووجود غيرهن، تذكر زفاف الليلة الذي به.
غضة لدنة دافئة دفاقةكانت بلارة بين يديه"[1].

ويخفـــي اسم الولي الطاهر تحت هذا العنوان معاني كثيرة وأفعالا خطيرة تنبئ بقتامة شخصيته وسوداويتها، فهي لا تكـــاد تفـــيق مـــن غيبوبة التهويمات الصوفية، فتجد الواقع أشد اضطرابا، فلا ملجأ لها إلا النفور من المواجهة والعمل على الـــرجوع إلى التصـــوف، واهتم السارد أيضا بجذوره الاجتماعية في قوله: "أعرف المترل ومن فيه، فقد كان مأوى لنا عدة ســـنوات، صاحبه شاب يتاجر بين الداخل والخارج، في رحلات الصيف والشتاء والربيع والخريف وكل شهر وكل أسبوع نحـــو إيطالـــيا وتركيا وبريطانيا وبعض بلدان جنوب آسيا، تجارته ورأسماله وبيعه وشراؤه يقومان على أموالنا... أضاف إلى الطابق الأرضي الذي خلفه أبوه طابقين، وصاهر صاحب مصنع كان سندا لنا"[2].

لا يبقي هذا المقطع شيئا نقوله؛ فالولي الطاهر ممن أنعم الله عليهم ينتمي إلى الأغنياء والتجار وأصحاب الأموال، فهو يملك القصر الذي يعيش فيه مع بلارة، زيادة على وجود أعوان له.

9.1- البطل في رواية الأم:

يهيـــئ السارد الجو لنمو شخصية "بافل فلاسوف" في رواية "الأم"؛ حيث يعيش مرحلة اجتماعية متأزمة من خلال معانـــاة والـــده في المصـــنع، وما يلف هذا الأخير من استغلال يرزح تحته العمال في الضاحية. في هذه الظروف ولد "البطل الأساسي في الرواية وهو الثائر "بافل فلاسوف"، ممثل الطبقة العاملة الذي كان على ثقة كاملة بأن نضاله هذا كان من أجل العدالـــة والحـــرية والقضـــاء عـــلى الاستغلال والاضطهاد سوف يكلل بالنجاح، وأن قضية البروليتاريا سوف تحقق النصر الـــنهائي"[3]. هـــذا على الرغم من أن الأم "بيلاجيا نيلوفنا" تتقاسم الأدوار مع ابنها بافل، فقد برزت كثيرا وبدأ وعي التغيير يســـكنها بدايـــة مـــن رؤيـــة الحلقات السرية التي كان يقيمها ابنها مع رفاقه في الكوخ الذي كانت تسكنه مرورا بحمل المنشورات إلى المصنع لتوعية العمال هناك.

تنقلـــب حـــياة البطل فجأة رأسا على عقب وينمو لديه الوعي النضالي؛ "إذ بدأ يجلب كتبا إلى الدار، كان يقرؤها خفـــية ويخبئها عندما ينتهي في حرز أمين، وفي بعض الأحيان كان ينسخ شيئا من أحد تلك الكتب ثم يخفي الورقة... كانا يتكـــلمان قلـــيلا، ولا يلتفـــتان إلا في فترات قصيرة جدا، فإذا عاد بعد انتهاء العمل اغتسل وتناول عشاءه ثم قعد يقرأ مدة طويلة"[4].

---

[1] المصدر السابق: ص 91.
[2] المصدر نفسه: ص 100.
[3] ماجد علاء الدين: الواقعية في الأدبين السوفييتي والعربي،ص46.
[4] مكسيم غوركي: الأم،ص 47.

لما ظهر التغير على شخصية "بافل فلاسوف"، تبدأ ملامح التمييز بين سلوكه وتصرفاته القديمة وتحركاته الجديدة التي اكتسبها من خلال القراءة والجلوس مع رفاقه، فيهتم به السارد أكثر "ويزداد كلام بافل بساطة وهدوءا كلما انطلق فيه، بينما الحشد يزداد منه اقترابا، ويذوب في جسد وحيد يعيش بألف رأس ويحملق في وجه بافل بآلاف الأعين، ويتلقف بلهفة العطشان كل كلمة من كلماته"[1].

تتجلى إذًا شخصية البطل "بافل فلاسوف" ذات نشأة فقيرة، وهو ما يؤدي بنا إلى القول إن السارد قد عمل على إيجاد البطل الاشتراكي ونموه في ظروف اجتماعية قاهرة، ويسعى السارد من وراء ذلك إلى إقناع القارئ بتوافر هذه الصفات الفنية في بطله.لكن بالرجوع إلى متن الرواية نرى مرحلة زمنية غائبة من حياة البطل؛حيث يفاجئنا السارد بتغير البطل بعد وفاة أبيه، بعد أن كان خاملا خائفا لا يكاد يسمع له صوت، وتكون الفترة الزمنية التي أحدثها السارد هي السبب في ذلك، فانقطاع بافل عن عاداته القديمة وغياب الألفاظ القاسية التي كان يوجهها إلى والدته، وقلة كلامه، وعدم الإكثار من التأنق في ثيابه،كل هذه الأفعال التي كان يأتيها انقطعت من حياته وانفصلت عنه، تجعلنا نجهل عوامل التغيير في حياته، ربما يكون الدافع إلى ذلك سرعة نمو البطل وأحداث التغيير. إضافة إلى أن اسم بافل هو صديق "الكاتب الكبير مكسيم غوركي وهو الذي كان له الأثر الحاسم في مسيرة الفنان وتوجيه خطاه في مراحل التكون والنشأة والنضج الفني، ولوحة الأب والإبن أنجزها عام 1931 وهي لوحة ضخمة أبعادها 24 × 14...واستغرق إنجازه ثماني سنوات"[2].

10.1- البطل في رواية "لمن تقرع الأجراس":

يعتمد بطل رواية "لمن تقرع الأجراس" على مساعدة الجمهوريين الموجودين معه في ساحة المعركة ضد الفاشيين، لذلك فهو بطل اشتراكي يخدم قضية مهمة، هي محاولة دحض الفاشيين والتخلص من ربقتهم ونيرهم، وحتى يقوم هذا البطل بدوره كاملا أضفى عليه السارد بعض الصفات التي ترفعه إلى [illegible] الإقناع الفني، ولجعله خليقا بأن يعد بطلا.

تبرز صفة الخيرية في شخصية "بابلو" من خلال ما جرى بينه وبين روبرت في المقطع الآتي:

" وقال روبرت: لقد سمعت الكثير عنك من الأمور الطيبة.

- ماذا سمعت عني؟

- سمعت أنك من خيرة قادة حرب العصابات، وأنك مخلص للجمهورية، وأنك تبرهن على إخلاصك بأعمالك، وأنك رجل صارم وشجاع، وقد حملت إليك تحيات القيادة العامة"[3].

غير بعيد عن هذا الكلام الذي ذكره السارد فيما يخص شخصية "بابلو"،يدور حديث بين رفاقه في الكهف عنه،"كلانا ذكي، ولكن بابلو، هو الموهبة الفائقة.

- ومع ذلك فمن الصعب الإفادة من مواهبه.فأنت لا تدري إلى أي حد قد تحطم.

- أجل ولكنه مازال موهبة خارقة"[4].

---

[1] المصدر السابق: ص 125.

[2] صلاح صالح: ملامح الواقعية في لوحة الأب والإبن لكورين -مجلة العربي ع527/أكتوبر 2002 ص 114- وهذا ما يدل على أن أصل هذه الشخصية هي منحوتة من صديق مكسيم غوركي بافل كورين، وتلك الأوصاف أخذها من لوحته الأب والإبن.

[3] أرنست همنجواي: لمن تقرع الأجراس ص 20.

[4] المصدر نفسه: ص 129.

بعد هذه الصفات الذهنية والخلقية التي يحملها "بابلو" من خيرية وصرامة وموهبة ظهرت من السرد والوصف، يقف السارد عند مجموعة من الصفات المهنية المميزة ل "بابلو" تنم عن سيطرة كاملة لهذا الأخير على ميادين شتى، "وبابلو يجيد التنظيم، وإلا فإنه سيتعرض لهجمات على أجنحته، وفي مؤخرته، عندما يهاجم الثكنة، وبابلو إنسان ذكي، ولكنه متوحش، فقد أجاد الخطة التي وضعها لاحتلال القرية، وبعد أن نجح الهجوم، واستسلم رجال الحرس الأربعة، فقتلهم."[1]

من خلال هذه النعوت التي وصف بها السارد شخصية "بابلو" نستنتج عدة أشياء:

أولا: هو كون "بابلو" بطلا لرواية لمن تقرع الأجراس، لا يغني عنه هذا شيئا من الوقوع في أخطاء تخدش فنيا شخصيته؛ إذ حاول السارد المتضمن في الحكاية والسارد غير المشارك في الأحداث كلاهما رفعه إلى مستوى البطل الأسطوري الذي لا يقهر، وخاصة لما كان كلاهما ينتمي أ[illegible] إلى وعي البطل.

ثانيا: البطل الذي يحوي صفات يندر وجودها، مثل ما جاء في بناء شخصية "بابلو"؛ حيث يكون ذا أصول اجتماعية طبقية فقيرة، يحمل فكرا ثوريا غير خانع ولا قانع بالنظام الذي يعيش تحته حتى وصف بأن "بابلو" كفء وقدير"[2]، لا تعجزه محاولة الفاشيين ولا قوة عتادهم ولا ضخامة عددهم.

2- الشخصية الدينية:

تعد الشخصية الدينية من ضمن الشخصيات الروائية التي يقوم القاص أو الروائي بنقلها من الواقع الاجتماعي إلى الواقع الروائي، ولا تخلو رواية واحدة من روايات الطاهر وطار من هذه الشخصية الأساسية، بوصفها ذات مكانة مهمة، لكن الشيء الذي يميز رواية عن أخرى هو طريقة تناول هذه الشخصية وبنائها داخل الخطاب الروائي ومدى فعاليتها فيه؛ إذ عن طريق تشخيصها ورسمها تظهر ملامحها ويبرز دورها، وتكون بذلك قد اتخذت أبعادها واستكملت خصائصها ومميزاتها التي أسندت لها داخل الرواية.

وبما أن الطاهر وطار واحد من مؤسسي الرواية الجزائرية "لم تخل رواياته ككل الروايات الجزائرية من الشخصيات الدينية الإصلاحية التي احتلت أدوارا أساسية في الكثير من هذه الروايات"[3]، وهو ما يدعونا إلى أن نلقي الضوء على هذه الشخصية لنرى مدى قربها أو بعدها عن الواقع الاجتماعي، سلبيتها أو إيجابيتها، ليتسنى لنا معرفة دورها الذي يناط بها.

ونحاول في هذا الجزء المخصص لدور الشخصية الدينية أن نتتبع نموها من أول رواية كتبها الطاهر وطار إلى آخر رواية صدرت له، لنكوّن بذلك رؤية شاملة تجاه ما تفعله هذه الشخصية من أفعال وسلوك يؤطرها ويضيء صورتها.

وقبل أن نلج هذه الصورة ونبين مكانتها، يحسن بنا أن نقدم هذه الدراسة بمساءلة تكون لنا بمثابة مفتاح الكشف الروائي لهذه الشخصية، ما حدود الشخصية الدينية التي رسمها الطاهر وطار؟ وكيف كانت أبعادها وملامحها؟ وبم يفسر سلوكها الذي تقوم به؟ وما هي أجواؤها النفسية وخصائصها الجسمية ومميزاتها العقلية والفكرية؟

---

[1] المصدر السابق: ص 138.

[2] المصدر نفسه: ص 139.

[3] موسى بن جدو: الشخصية الدينية في روايات الطاهر وطار. ص 20.

1.2- الشخصية الدينية في رواية اللاز:

تطالعنا أول شخصية دينية في رواية الطاهر وطار في منتصف رواية "اللاز"، وهي شخصية "المسؤول الكبير"[1] الذي اتخذ موقفا سلبيا-كما تصوره الرواية- من شخصية المناضل الشيوعي زيدان الذي برغم كونه ثوريا إلا أن الشيخ (المسؤول الكبير) أبى إلا أن يحاكمه ويخيره بين التخلي عن الشيوعية أو الإعدام ذبحا وعلى يديه.

وقد تجسد هذا من زيدان نفسه عن طريق "تيار الوعي"* الذي قام به السارد ليبين موقف المسؤول الكبير. يقول: "ارتشف مرة ثانية، وأغلق القارورة، ووضعها على صدره بين راحتيه، وراح يسبح في بحر زاخر بالخواطر والذكريات. المسؤول الكبير، الشيخ تلقى الجواب من الخارج على تقريره المنصرم بي، وهاهو يرسل لي. لو كان الرد في صالحي، أو على الأقل لا يعير أهمية كبيرة للمسألة، لما أرسل لي أبدا.."[2]، ثم يطول هذا السرد الاستذكاري الذي تقوم به شخصية زيدان، ومن خلال الحوار الذي تم بينها وبين شخصية المسؤول الكبير تظهر لنا بعض أبعادها الجسمية والنفسية والاجتماعية.

أما أبعاد هذه الشخصية الدينية فقد صورها السارد من الناحية الاجتماعية على لسان زيدان عندما يروي ذلك لأخيه حمو"المسؤول السياسي...كان مجرد معلم بسيط للقرآن، يسرد الآيات دون فهم، وينسب كلاما تافها إلى الرسول، أو الصحابة، ويصلي بمناسبة وبدونها، يرى أن كل ما يقوم به البشر لا يعدو التمثيل لرواية مكتوبة على اللوح المحفوظ منذ الأزل، يستشهد في كل حديث بقول سيده علي بن الحفصي...فرنسا تخرج ويداها في الطين..."[3].

ولئن كان البعد الاجتماعي الذي ذكره السارد على لسان زيدان تافها ويدعو إلى الخيبة والقرف والنفور من هذه الشخصية الدينية، فإن إبراز البعد الجسمي الذي يعنى "برسم أوصاف الشخصية من الخارج..طولا أو قصرا، بدانة أو نحافة، كما يصف لون البشرة وملامح الوجه وما إلى ذلك من خصائص خلقية مميزة"[4]، يزيد هذه الشخصية غيوبا أخرى تنقل كاهلها وتجعلها محل ازدراء القارئ، "فالمسؤول السياسي، ضعيف البنية، هزيل، تعوّد المجاملة، ومعاملة الجنود بغير صرامة المسؤول"[5].

والشيء الذي يضخم هذه الشخصية أكثر فأكثر الجانب النفسي الذي امتازت به، فبعد أن رسم السارد شخصية المسؤول الكبير من جانبيها الخارجي (أي الجسمي) والاجتماعي، ومدى تفاعلهما في رسم أبعاد هذه الشخصية، رسم جانبها النفسي الذي يميزها، والذي يشكل ملامح هذه الشخصية ويكمل مميزاتها وخصائصها.

وأفضل موقف يوضح فيه السارد الأبعاد النفسية لشخصية المسؤول الكبير هو ما دار بين هذا الأخير وزيدان ورفاقه أثناء الرواية بخصوص موقف الثورة من الشيوعية؛ حيث يقول "أخرج زيدان الورقة من جيبه، واعتدل ليقرأ، غير أن الشيخ رفض الاستماع إلى المقدمة والحيثيات والاعتبارات، وصيغة القرار، وطلب الاكتفاء بتوضيح موقف زيدان شخصيا"[6].

---

[1] **الطاهر وطار**: اللاز، ص 169.

* **تيار الوعي في الحقيقة مصطلح يفيد علماء النفس، وقد ابتدعه وليم جيمس، ومن الواضح أن هذا التعبير أكثر ما يكون فائدة عندما يطبق على العمليات الذهنية ، ويستخدم للدلالة على منهج** لتقديم الجوانب الذهنية للشخصية في القصص "روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة" ص 21.

[2] الطاهر وطار: اللاز، ص 200.

[3] المصدر نفسه: ص 173.

[4] عزيزة مريدن: القصة والرواية، ص 79.

[5] الطاهر وطار: اللاز، ص 174.

[6] المصدر نفسه:ص 169.

1.2- الشخصية الدينية في رواية اللاز:

تطالعنا أول شخصية دينية في رواية الطاهر وطار في منتصف رواية "اللاز"، وهي شخصية "المسؤول الكبير"[1] الذي اتخذ موقفا سلبيا-كما تصوره الرواية- من شخصية المناضل الشيوعي زيدان الذي برغم كونه ثوريا إلا أن الشيخ (المسؤول الكبير) أبى إلا أن يحاكمه ويخيره بين التخلي عن الشيوعية أو الإعدام ذبحا وعلى يديه.

وقد تجسد هذا من زيدان نفسه عن طريق "تيار الوعي"* الذي قام به السارد ليبين موقف المسؤول الكبير.يقول: "ارتشف مرة ثانية، وأغلق القارورة، ووضعها على صدره بين راحتيه، وراح يسبح في بحر زاخر بالخواطر والذكريات. المسؤول الكبير، الشيخ تلقى الجواب من الخارج على تقريره المفصل بي، وهاهو يرسل لي. لو كان الرد في صالحي، أو على الأقل لا يعير أهمية كبيرة للمسألة، لما أرسل لي أبدا.."[2]، ثم يطول هذا السرد الاستذكاري الذي تقوم به شخصية زيدان، ومن خلال الحوار الذي تم بينها وبين شخصية المسؤول الكبير تظهر لنا بعض أبعادها الجسمية والنفسية والاجتماعية.

أما أبعاد هذه الشخصية الدينية فقد صورها السارد من الناحية الاجتماعية على لسان زيدان عندما يروي ذلك لأخيه حمو"المسؤول السياسي...كان مجرد معلم بسيط للقرآن، يسرد الآيات دون فهم، وينسب كلاما تافها إلى الرسول، أو الصحابة، ويصلي بمناسبة وبدونها، يرى أن كل ما يقوم به البشر لا يعدو التمثيل لرواية مكتوبة على اللوح المحفوظ منذ الأزل، يستشهد في كل حديث بقول سيده علي بن الحفصي...فرنسا تخرج ويداها في الطين..."[3].

ولئن كان البعد الاجتماعي الذي ذكره السارد على لسان زيدان تافها ويدعو إلى الخيبة والقرف والنفور من هذه الشخصية الدينية، فإن إبراز البعد الجسمي الذي يعني "برسم أوصاف الشخصية من الخارج..طولا أو قصرا، بدانة أو نحافة، كما يصف لون البشرة وملامح الوجه وما إلى ذلك من خصائص خلقية مميزة"[4]، يزيد هذه الشخصية غيوبا أخرى تنقل كاهلها وتجعلها محل ازدراء القارئ، "فالمسؤول السياسي، ضعيف البنية، هزيل، تعوّد المجاملة، ومعاملة الجنود بغير صرامة المسؤول"[5].

والشيء الذي يضخم هذه الشخصية أكثر فأكثر الجانب النفسي الذي امتازت به، فبعد أن رسم السارد شخصية المسؤول الكبير من جانبيها الخارجي (أي الجسمي) والاجتماعي، ومدى تفاعلهما في رسم أبعاد هذه الشخصية، رسم جانبها النفسي الذي يميزها، والذي يشكل ملامح هذه الشخصية ويكمل مميزاتها وخصائصها.

وأفضل موقف يوضح فيه السارد الأبعاد النفسية لشخصية المسؤول الكبير هو ما دار بين هذا الأخير وزيدان ورفاقه أثناء الرواية بخصوص موقف الثورة من الشيوعية؛ حيث يقول "أخرج زيدان الورقة من جيبه، واعتدل ليقرأ، غير أن الشيخ رفض الاستماع إلى المقدمة والحيثيات والاعتبارات، وصيغة القرار، وطلب الاكتفاء بتوضيح موقف زيدان شخصيا"[6].

---

[1] الطاهر وطار: اللاز، ص 169.

* تيار الوعي في الحقيقة مصطلح يفيد علماء النفس، وقد ابتدعه وليم جيمس، ومن الواضح أن هذا التعبير أكثر ما يكون فائدة عندما يطبق على العمليات الذهنية ، ويستخدم للدلالة على منهج لتقديم الجوانب الذهنية للشخصية في القصص "روبرت هنفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة" .ص 21.

[2] الطاهر وطار: اللاز .ص 200.

[3] المصدر نفسه: ص 173.

[4] عزيزة مريدن: القصة والرواية. ص 79.

[5] الطاهر وطار: اللاز. ص 174.

[6] المصدر نفسه:ص 169.

لهذه الرواية، فهي شخصية معقدة إذا ومركبة، أسند إليها السارد عدة أدوار فنية، فمهمتها تتداخل بين الشخصية الإقطاعية من جهة، والشخصية الدينية من جهة ثانية، وشخصية البطل من جهة ثالثة، "ولهذا فإننا عندما نركز هنا على شخصية بـــو الأرواح فذلك لأن هذه الشخصية هي الرواية نفسها"[1]، وهو ما يجعل هذه الرواية بحق تنتمي إلى نموذج رواية البطل التي تعنى أحداثها بالبطل أكثر مما تهتم بالأحداث، فالغرض هو معرفة موقف البطل من مجموعة الأحداث التي تعترضه.

تـــبرز لنا ملامح شخصية عبد المجيد بو الأرواح بوصفه شخصية دينية في الصفحات الأولى من الرواية؛ حيث يتركه الســـارد يقص علينا أبعاده الثقافية والاجتماعية، فيوردها على لسان الشيخ بو الأرواح قائلا "قرأنا العلم الشريف، وجالسنا العـــلماء، وكافحـــنا مـــع الشـــيخ ابن باديس تغمده الله برحمته الواسعة، وتفقهنا في المذاهب الأربعة ..."[2]، فتكوين هذه الشخصية هو تكوين ديني من خلال مصاحبة الشيخ عبد المجيد بو الأرواح للشيخ ابن باديس وملازمته وحضور مجالسه.

ويظهـــر لـــنا جانب من تكوينه الديني في حديثه مع عمر البنائي لما استدعاه إلى بيته ليشرب معه القهوة؛ حيث يرد عليه قائلا: "أتقول هذا الكلام لي أنا، لا حول ولاقوة إلا بالله لي أنا شيخ الستين، وحافظ كلام الله، وخريج الزيتونة، يقال مثل هذا الكلام في مدينة ابن باديس ويوم الجمعة"[3].

بعـــد أن تحـــدث عـــبد المجيد بو الأرواح عن نفسه مبرزا ثقافته الإسلامية، يتدخل السارد ليعطينا أوصافه الجسمية ولـــيحدد لـــنا هـــذه الشخصية أكثر حتى تستوي فنيا بأبعادها المطلوبة "أسند ظهره إلى جدار المسجد، وراح يحتضن بطنه المنتفخة بذراعيه، وهو يحاول انتعال الحذاء، والعرق يتصبب من وجهه، وعيناه الكبيرتان البارزتان، تتسعان أكثر فأكثر، بينما شفتاه تتمتمان بتلاوة دعاء، وعضلات وجهه، تتقلص، وترتخي"[4].

ويـــزيد الســـارد من وصفه الساخر لشخصية عبد المجيد بو الأرواح، فيصوره في وضع محرج بعد أن يصيبه الدوار بســـبب تلـــك المـــادة الداكنة المتراكمة في أعماقه، والتي خنقته وسببت له صعوبة التنفس، "تدافع يحرك قدميه في خطوط مـــتقاطعة، وصـــدره وعجـــزه في حركة لولبية، ورأسه يرسم تارة نصف دائرة، وأخرى دائرة كاملة، بينما ذراعاه تطوقان بطنه"[5].

بعـــد أن تتضح الأبعاد الاجتماعية والثقافية لبو الأرواح من هذا الوصف، يترح بنا السارد إلى داخل هذه الشخصية ليكشف لنا عن صفاتها ومميزاتها النفسية، وما تخفيه وراء الثقافة الدينية التي أخذتها من جامع الزيتونة ومجالسة ابن باديس هذا من جهة، وذلك البطن المترهل المنتفخ الذي اندلق بين يديه.

فمن بين المزايا النفسية التي تخضع لها هذه الشخصية "الغضب" الذي صاحبها طيلة زمن الرواية، فنقرأ في الصفحات الأولى مـــن الـــرواية تعليق بو الأرواح على الاشتراكية،"خدعونا خدعونا بدأوا بالاشتراكية، حروفا، ثم راحوا يبعثون فيها الـــروح، حتى صارت كلمة، تعني -لا محالة- شيئا، ثم هاهم وفجأة لا.لا الحرية حرية، الاستقلال استقلال، الحكم حكم، السلطة سلطة، لكن إعمال المبضع في الحياة، حتى حد المنكر.لا."[6].

---

[1] مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية. ص 81.

[2] الطاهر وطار: الزلزال. ص 13.

[3] المصدر نفسه: ص 54.

[4] المصدر نفسه:ص 19.

[5] المصدر نفسه: ص 21.

[6] المصدر نفسه: ص 12.

وإذا كان موقف الحدة والغضب الذي اتخذه بو الأرواح من الاشتراكية -كما هو وارد في النص السابق- قد رسم بعض الشيء تصرفات هذه الشخصية اتجاه المواقف الحساسة، فإن مواقف أخرى قد زادت تشخيصا وتصويرا لها، فمن مثل ذلك ما قاله بو الأرواح ردا على تلك اللافتة التي تحمل عبارة قصر العدالة "عليهم اللعنة في الليل إذا يغشى والنهار إذا تجلى، إن كانوا يعرفون معنى للعدالة هم الذين يخططون للاستيلاء على أراضي الناس"[1].

وتكثر هذه الصفات المذمومة عند بو الأرواح حتى لتكاد تغطي عليه ما كنا قد عرفنا عن تكوينه الديني والشرعي، وتكثر خلاله(صفاته) السيئة التي بيّنها السارد عبر الأحداث التي واجهها بو الأرواح أثناء تجواله في شوارع قسنطينة، يكشف مرة أخرى عن بخل وشح،" الله ينوب أعلن لبنية، وهو يعيد النقود إلى جيبه، بعد أن بحث عن "دورو" بينها و لم يجد سوى قطعات العشرين والعشرة والأربعة"[2].

أما الموقف الثاني الذي يزيد شخصية بو الأرواح بيانا وإيضاحا لسلوكها وتثبيتا لفسادها، هو ذلك الذي يرويه هو نفسه عن صهره الذي أتاه يقترض منه نقودا ليفتح محل حلاقة؛ حيث"ظل يفكر، أول من يقابلني حتى الآن، صهري، أخو زوجتي، آه، ما اسمه، ما اسمه؟ لم أره منذ تسع عشرة سنة، آخر مرة، كانت يوم جاءني يستقرضني مبلغ عشرة آلاف فرنك قديم، قال ليشتري بها، لوازم الحلاقة،فقد قرر أن يكون حلاقا في سباط الرصيف ينصب بين المقاهي منضدة وكرسيا، ويتكل على الله مثله مثل غيره، حملت العصا، وصرخت فيه: اسمع، يكفي أنني أعيل أختك لا أريد أن أراك عندي مرة أخرى أغرب عن وجهي، يا وجه النحس، كان في العشرين. احمر وجهه اضطرب حتى رأسه"[3].

وآخر شيء نتحدث عنه قد يكون بمثابة جريمة ارتكبها بو الأرواح هو عندما قتل زوجات أبيه، زوجة، زوجة وعجل بنهايته، و لم يترك له فرصة الحياة، بل زاد من مقت القارئ عليه، "دخل عريسا يفوح منه العطر، وفي مشيئته كانتا على السرير في انتظاره..أمرهما بالنزول نزلتا، أنت انزعي الحذاء الأيمن وأنت الأيسر، هيا قال بصوت غليظ امتثلتا عندما أنهتا عملهما. ركلهما معا. أنا الشيخ بو الأرواح زواجي هذا بكما هو الخامس. "أناربكما الأعلى"، ما أبيحه مباح، وما أحرمه حرام، تعريا امتثلتا أنتما رغبة واحدة. أنا صاحب الرغبة المطلقة ناما امتثلتا"[4].

وبهذه الخاتمة التعيسة التي انتهى إليها عبد المجيد بو الأرواح تكتمل صورته الفنية التي أعطاه إياها السارد عن طريق إبراز قسمات شخصيته وملامحها النفسية خاصة والتي كانت تختفي تحت قناع الدين، "ومن أجل استكمال هذا النقص علم ابنه (أي أن عبد المجيد بو الأرواح تعلم من أبيه) لا حبا في الدين والتعلم، ولكن لأن العلم وسيلة عظيمة أخرى إلى جانب المال والجاه، فبواسطته ينال تقدير قومه الخاضعين له، وتقدير الفرنسيين الذين يحتاجون إليه في إخضاع السكان والتمكن من حكمهم"[5].

وبعد هذه الصورة التي بينها السارد عن طريق الوصف والسرد لشخصية عبد المجيد بو الأرواح، يمكن تلخيص هذه الصفات السلبية والتي ناءت بحملها هذه الشخصية الروائية في النقاط الآتية:

أما الصفة الأولى التي أظهرها عبد المجيد نفسه عن طريق ضمير المتكلم، وهي أنه رجل متدين قرأ العلم الشرعي، وتتلمذ

---

[1] المصدر السابق: ص 51.

[2] المصدر نفسه :ص 20.

[3] المصدر نفسه: 58.

[4] المصدر نفسه: ص 220.

[5] موسى بن جدو: الشخصية الدينية في روايات الطاهر وطار ص 22.

على يدي ابن باديس، وتخرج من جامع الزيتونة، بعد أن درس فيها وأكمل علمه الشرعي هناك.

وتعـــد باقي الصفات مناقضة لما ذكر في الصفة الأولى وهو ما يخص بناء هذه الشخصية ومنها الغضب الذي سيطر على عبد المجيد بو الأرواح أكثر مراحل زمن الرواية، وذلك القلق الذي كان يساوره خوفا على مصالحه.

إضـــافة إلى الصفة السابقة والتي كانت أساسية في تكوين بو الأرواح، ذلك البطن المترهل المنتفخ، والعينين البارزتين الكبيرتين المتسعين، والشيء الذي زاد هذه الشخصية حدة وشذوذا الغلظة والتطرف في الأحكام الصادرة منه؛ بحيث يلزم بها غيره، وبخله الذي لم يتوان السارد عن كشفه ورفع قناع الزيف الذي ألقاه بو الأرواح على نفسه عن طريق الثقافة الإسلامية والدينية التي زخرفت منظره وملفه التاريخي.

ونحـــس مـــن خلال رسم السارد لهذه الشخصية الدينية أنه نحتها من عيوب كثيرة، منها ما ظهر على الصعيد الفني كالإقطـــاع، وأخرى ظهرت في شكل عيوب خلقية كالغضب والحدة والغلظة والترهل وغير ذلك كثير، حتى "نستطيع أن نشـــيح بوجوهنا عن شخصيته القصصية حينما يقوم بخنقها والقضاء عليها تحت وطأة إثقال كاهلها بأوصاف ظاهرية تجافي الحياة أو أعماق باطنية"[1].

ونخـــرج بحوصـــلة قصيرة عن شخصية بو الأرواح؛ حيث إن السارد نحت هذه الشخصية الدينية من مواطن كثيرة عفنة، فظهرت سلبيتها أكثر من شخصية المسؤول الكبير في رواية اللاز، فالصفات التي امتاز بها المسؤول الكبير سلبية ولكنها قلـــيلة إذا مـــا قورنت بشخصية بو الأرواح، فمنذ بدايتها ظهر تشوهها وفسادها، و لم تنقص عيوبها عن طريق الوصف، بل زادت طفرة بذلك الحيز النصي* المخصص لها داخل إطار الرواية.

3.2- الشخصية الدينية في رواية عرس بغل:

يعود بنا السارد في رواية "عرس بغل" إلى بيان صورة الشخصية الدينية المركبة التي منحها أدوارا فنية أخرى. إضافة إلى دورهـــا الرئيســـي في الواقع الروائي، وقد رسمها مثل ما رسم باقي الشخصيات الدينية السابقة، وتظهر هذه الشخصية المتمـــثلة في صورة الحاج كيان غامضة في بداية الرواية، ثم يجلوها لنا السارد عن طريق السرد الاستذكاري ليعطينا تفاصيل تحدد لنا هذه الشخصية وتؤطرها فكريا واجتماعيا، مع بيان أبعادها الجسمية والنفسية.

تـــبرز لنا أولى علامات الوصف التي تشكل المستوى النفاقي الذي بلغه الحاج كيان من خلال العودة إلى ماضي هذه الشخصية، فمن خلال تحديقه في المرآة برزت له قسمات انصيرته عندما "وجد نفسه أخيرا في رحاب جامع الزيتونة الأعظم، توضأ، صلى الفجر، أخرج من الإضبارة ديوان المتنبي، وراح يتلوه..."[2]، ويطيل السارد في تقصي الحياة العلمية التي عاشها الحـــاج كيان في جامع الزيتونة في حضرة العلماء ودروس العلم من فقه وشعر وبلاغة وغيرها؛ حيث نجد العلم الذي أخذه الحـــاج كيان كان يلملم فروعا كثيرة منه، فبعد أن التحق بجامع الزيتونة "أذن لصلاة الصبح، أقيمت الصلاة، بعدها أمسك شـــيخ الـــتجويد بيده وقاده إلى سارية بزاوية مظلمة، وراح يعلمه القراءات السبع"[3]، وكان كلما" حلت الثامنة حان شيخ البلاغة"[4].

---

[1] صبري مسلم حمادي: الفن القصصي وبناء الشخصية .ص 42..

* لم نشأ أن نتكلم عن دور الحيز النصي الذي خصصه السارد لهذه الشخصية، والذي أسهم بشكل واضح في تكوين نظرة عبد المجيد بو الأرواح السلبية، وإنما تركنا ذلك إلى حينه في الفصل الرابع المخصص للمكان الروائي.

[2] الطاهر وطار: عرس بغل. ص 27.

[3] المصدر نفسه: ص 28.

[4] المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

ويكـــثر اتصال الحاج كيان بمجلس العلم في جامع الزيتونة فيدرس "مآثر أبي الحسن علي الأشعري، وأياديه البيضاء على الإسلام"[1]، ويظهر الحاج كيان أكثر وضوحا من قبل في كونه"كان يلمح بين عينيه، تارة أبا الطيب المتنبي وتارة حمدان قـــرمط، وتارة زكرويه الدنداني"[2]، فهو لم يكن بذلك بسيط الثقافة الإسلامية، بل كان متعمقا في شعرها ونثرها وعقائدها ومللها ونِحَلها، مستوفيا شروط الشخصية الدينية ذات الثقافة التراثية.

وإذا كـــان هذا النموذج "الحاج كيان" ذا حافظة تراثية عريقة، فإن سلوكه من خلال الحدث الروائي يبدو شاذا في تصـــرفاته، لم تعطه ثقافته زادا يستطيع به إنارة فكره وأخلاقه، فهذه الأخيرة منافية تماما لعلمه، فهو منعزل عن الناس، فأثناء ذهابـــه إلى المقـــبرة لخلوتـــه هناك يكون قد بسط المنديل الأصفر، ثم أخرج علبة حلوى الترك، وقارورة العسل ، وغليون الحشـــيش الطويل، وعلبة أخرى تحوي تحت طبقة حلوى الترك، كتلة متراصة من الحشيش. فتح العلبتين والقارورة، وتناول الغليون، وراح يفحصه بدقة، كأنما يراه للمرة الأولى،الخيط. الطريق.الجسر.السلطة التي منحتني الهوية. قال، ثم قبّله، وشحنه بالمادة وأوقد النار، وراح يمتص في ظمأ الرضيع"[3].

وعلى الرغم من كون هذا المقطع السردي يدين بشدة شخصية "الحاج كيان" لما يجمع من عدة صفات قبيحة يأتيها هذا الأخير، إلا أن السارد لا يتوقف عن رسم حدود هذه الشخصية التي تزور ماخور العنابية كل يوم اثنين، ليقضي حاجته ووطره هناك، كل مرة مع بنت من بنات الماخور، ثم يعود بعدها إلى القبرة،" الحاج كيان لا يظهر يومي السبت والأحد.

- الحاج كيان ككبار الموظفين.

- الحاج كيان يبغض العسكر وزبائن السبت والأحد.

- اعرفن ما تقلن عن الرجل يا عاهرات"[4].

إضافة إلى الأفعال الشنيعة التي يقترفها الحاج كيان و التي أنبأنا بها السارد، نرى الاضطراب والضعف في الإرادة لديه واضحة،وخاصـــة عندما أراد أن ينشر دعوة الإسلام في الماخور، وصعد ليخطب في الجمهور المتحلق حوله هناك، طافت به العنابـــية وأخذتـــه إلى غرفـــتها وعبثت به، ففقد بذلك المباديء التي كان ينادي بها بمجرد أن احتوته بين ذراعيها، وهو ما نلاحظـــه في هـــذا المقطع من الحوار الذي دار بينه وبين العنابية "قالت العنابية، وتقدمت منه، تفتح ذراعيها وتطلبه. لم يرها كان يرى ملايين الملايين من الأجساد العارية والأثداء المتدلية والفروج المكشوفة، كان يحاول أن يستر هذه الأجساد العارية أن يعيد إلى الأثداء والفروج حرمتها.

- أيتها المرأة لقد خلقت لتكثري أمة محمد.لتعمري الكون بالمسلمين، فيتباهى بنا المختار يوم الدين.

- هيا أعينوني عليه...

- كان لايزال يخطب.

- لقد وعد الله الشهداء بالجنة، لا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون.

- إلى غرفتي، إلى غرفتي، سأريه جنته إلى غرفتي سيعرف رحمة ربه.

---

[1] المصدر السابق: ص 29.

[2] المصدر نفسه: ص 133.

[3] المصدر نفسه:ص 6.

[4] المصدر نفسه: ص 16.

- أمرت العنابية ووجد نفسه يستسلم"[1].

ومـــن كل المقاطع السردية السابقة تتبين لنا جليا وتتضح صورة "الحاج كيان" المتناقضة التي تجمع بين الشيء ونقيضه، ممـــا يظهـــرها شخصية سلبية تتاجر بالدين، "فاستيعابه للثقافة الإسلامية استيعابا جامدا، هو الذي يعيقه عن إمكانية التطلع الســـليم لتصور مجتمع إنساني منسجم"[2]، وتكون بذلك صفات "الحاج كيان" تعاكس تكوينه الثقافي، و لم تكن مرآة عاكسة لها. فإضافة إلى تناوله الحشيش والغليون وانصرافه إلى همومه الشخصية وعزلته عن المجتمع، ولا يحاول الاقتراب منه إلا بقدر مـــا يـــنال لذتـــه منه، نجده ضعيفا ومهزوز النفس لا يستطيع المقاومة بدليل ما جرى له مع العنابية، فسقوطه من غير دفاع واستسلامه علامة خوره وبعد شيئين عن بعضهما، بعد سلوكه وتصرفاته عن ثقافته و محفوظاته الدينية.

4.2- الشخصية الدينية في رواية الحوات والقصر:

وعلى غرار الشخصية الدينية التي ذكرت في الروايتين السابقتين "اللاز" و"الزلزال"؛ حيث ظهرت في الأولى محدودة الـــدور، بسيطة لم تقم بأدوار فنية كثيرة سوى ما نيط بها، وهو ما يمثل البعد الديني الذي تذكر من أجله، وبرزت في الثانية مركـــبة ومعقدة تقلدت أدوارا فنية كثيرة (دور البطل، الشخصية الإقطاعية، الشخصية الدينية...)، نرى بأن هذه الأخيرة في رواية "الحوات والقصر" كانت ممثلة من طرف جماعة الصوفية، حتى وإن برزت من بينها شخصية الشيخ الملتحي الذي يعبر عن رأي الصوفية، وكان يتقدمهم دائما وهو ما يدل على ذلك.

ونحاول في هذه المحطة من دراستنا للشخصية الدينية أن نوضح أبعادها كما رسمها السارد في رواية "الحوات والقصر".

لم تظهر الشخصية الدينية في رواية "الحوات والقصر" -هي الأخرى- منذ بداية الرواية كشأنها في رواية ا"للاز"، بل كانت في خط رحلة البطل علي الحوات عبر القرى السبع إلى القصر، وخصها السارد بقرية كاملة مر بها علي الحوات وتوقف فيها ليعطينا موقف الصوفية من علي الحوات وقضية القصر وحادثة غابة الوعول التي تعرض فيها لأهوال كثيرة.

وأولى علامـــات الشخصـــية الدينية ما ينبئنا به السرد في هذا المقطع، بعد أن يقص علينا السارد حادثة تعرض قرية التصوف لاعتداء خطير من طرف عدد من الفرسان؛ "حيث افتضوا جميع الأبكار، و لم تنج سوى عذراء واحدة، أطلق عليها مـــن يومها اسم العذراء استطاعت أن تتخفى تحت غربال فنجت، لم يرها المعتدون فظلت عذراء. من يومها قرر المتصوفون أن تفتض بكارة كل وليدة، من طرف الشيخ الملتحي، قبل أن تبلغ أربعة أسابيع"[3].

تـــبدأ الشخصـــية الدينـــية في هذه الرواية بالاتضاح والبروز أكثر من خلال مواقفها من علي الحوات، وتأتي هذه الحادثـــة التي تكون بمثابة إبراز آخر لوجه من وجوه الصوفية، وهو الغزو الذي تعرضت له قريتهم، وطلب منهم دفع ضريبة نجـــاتهم؛ إذ "ابتهج سكان قرية التصوف عندما فهموا أن المسألة تتعلق بدفع الضريبة، فقد استعدوا لذلك قبل اليوم ووفروا لكل شهر ضريبته، بل لكل أسبوع، بل لكل يوم"[4].

وكـــلما تقـــدم بـــنا السرد الروائي تزداد صورة الصوفية وضوحا، والشيء الغريب اللافت للنظر هو كون هؤلاء الصوفية "ينامون النهار ويقومون الليل"[5]، وهو ما يدل على تقواهم وتفانيهم في العبادات والتقرب إلى الله، ثم يكونون

---

[1] المصدر السابق: ص 49.

[2] ادريس بودية: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار. ص 211.

[3] الطاهر وطار: الحوات والقصر. ص 71.

[4] المصدر نفسه: ص 69.

[5] المصدر نفسه: ص 71.

مـــع القصر والملثمين على أبناء قريتهم الضعفاء، وهو تناقض صارخ بين أفعالهم بينهم وبين ربهم ومع مجتمعهم، "فافتضاض الـــبكارات شكل من أشكال الهروب إلى الأمام والابتعاد عن القضية الجوهرية وهي تردي أوضاعهم الاجتماعية، فهي فشل مقنع بهالة من القداسة في مواجهة تفاصيل الحياة المعقدة التي تحتاج إلى وعي كبير للتعامل معها"[1].

ولا تفتأ تغادرنا هذه الصورة المشوهة للصوفية حتى نتأكد من فسادها –حسب تصوير السارد طبعا– وغلبت الخيانة علـــيها، وغـــيابهم عـــن واقع مجتمعهم، وهو الذي تجسد في تحية الشيخ الملتحي للفارس الملثم الذي كان أحد الغازين لقرية التصـــوف؛ حيـــث قـــال الأول للـــثاني "تقـــدم الشيخ الملتحي وقال: أيها الفارس النبيل، ما أنت أول ولا آخر غاز لقرية التصـــوف... لـــنمارس بـــه عادتنا، ولنعلن فيه عن تصوفنا... نحن متصوفون ولن نكون غير ذلك. أيها الفارس الملثم، أيها الشهم النبيل، لقد جئت تطلب منا السر، أو أعيننا"[2].

ونجد في باقي المشاهد السردية الأخرى ظلالا لتكوين الشخصية الصوفية نفسيا وجسميا، حيث تقتلع عيونهم (وهو دلالـــة رمـــزية على غيابهم عن واقعهم الاجتماعي، مفضلين الانكفاء والانفصال عن المجتمع وابتعادهم عن مشاكل قريتهم، وهـــو الشيء الذي يودونه حفاظا على مصالحهم تجاه القصر)، ولكي تكون لهم إمكانية السكوت عما يجري لسكان القرية. "أمـــر الفـــارس الملثم أتباعه، بالشروع في اقتلاع العيون. تقدم الشيخ الملتحي، وأعقبه من والاه، وتواصلت العملية، رفضوا اقـــتلاع عيني العذراء، و لم يتبادلوا عبارة مع علي الحوات، الذي قال في سره: ستتولى العذراء قيادتهم عندما أعود أساعدها على ذلك"[3].

ويصـــل بـــنا السارد إلى مواقف أخرى للصوفية الذين يمارسون حرفة الطاعة للقصر، واعتداء ملثميه الذين يمثلون السياسة القمعية ضد الشعب وعلى رأسهم هذا الأخير، علي الحوات، ونعرف صفة أخرى من صفات الشخصية الدينية هي الولاء الكامل للقصر. وهو ما توضحه الحادثة التي جرت للشاب الصغير الذي وقف في وسط أهل قريته وأعلن بغضه للقصر وأعوانه،"فيبقى أن السلطان يستغني عن الرعية، وأن الرعية تستغني عن إقامة الدلائل والبراهين على ولائها تصير الحياة آلية، كل واحد فيها يعرف مقامه وموقعه"[4]. و لم يمر تصريح الفتى الشاب عن نيته في فصل الشعب عن الحاكم بخير، بل ثار ضده الشيوخ وأرادوا الفتك به جراء هذا التصريح الذي لا يخدم مصالحهم وعلاقتهم مع الحاكم؛ إذ بمجرد أن أنهى الشاب كلامه أعطانـــا السارد موقفهم منه"يقال أنه، ما إن قطع الشاب الخطوة الأولى نحو علي الحوات، حتى هجم عليه الشيوخ، وأكلوه، نهشوه بأسنانهم، أولا ثم مزقوا لحمه بالمدى، وراحوا يسرطونه سرطا، يقال إن النساء اعترضن طريق الشيوخ، وحمين الشاب منهم، إلا أنهن لم يتمكن من عدم خنقه بأثدهن .لينطلقن في مناحة دامت عدة أشهر"[5].

مـــن هذه الأحداث الروائية التي بسطها السارد داخل الرواية يمكن أن نلخص صورة هذه الشخصية الدينية وصفاتها وأبعادها فيما يأتي:

الملامـــح الظاهـــرية للصوفية تدل على صلاحهم؛ حيث كانوا ينامون النهار ويقومون الليل ساجدين لله زاهدين في الدنـــيا، إلا أن السارد يكشف القناع ويزيل الستار عن زيف هذه التقوى، فهم الذين يمارسون الجنس ويفتضون بكارة كل

---

[1] واسيني الأعرج: الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية (الرواية نموذجا).ص 125.

[2] الطاهر وطار: الحوات والقصر .ص 72.

[3] المصدر نفسه:ص 73.

[4] المصدر نفسه: ص 94.

[5] المصدر نفسه: ص 95.

فـــتاة. إضـــافة إلى ذلك مسارعتهم لإجابة أمر القصر أو الحاكم، ودفع الناس لتحقيق ذلك قضاء لمصالحهم، فهم مستعدون دائمـــا لخدمة السلطان والمثمين مهما كلفهم ذلك، حتى ولو كان على حساب حقوق الشعب، وتضاف إليهم مزية أخرى وهـــي بعدهـــم عن الواقع الاجتماعي وعزلتهم وانعزالهم عن مشاكله، مع استهتارهم، وهو ما عبر عنه السارد رمزيا بحادثة اقتلاع العيون.

ولا نعـــدم مزية أخرى أو مزايا كثيرة يتخلق بها الصوفية —وإن كانت سيئة — تتمثل في الغلظة والشدة في تعاملهم، بحيث لا يقبلون رأي الآخر أبدا.

ونخـــرج بذلك من خلال هذا الوصف السابق بنتيجة هي أن صورة الشخصية الدينية التي ارتدت حلة الصوفية في هذه الرواية كانت تعمق لدينا إحساسا بالنفور والازدراء والخيبة، وذلك في تناقضها داخليا وخارجيا بين سلوكها والواجب توفره فيها، وأفعالها اتجاه أهل القرية وعلي الحوات والقصر.

5.2– الشخصية الدينية في رواية العشق والموت في الزمن الحراشي:

يواصـــل السارد في رواياته عرض نموذجه المتمثل في الشخصية الدينية، ويصل بنا إلى الشخصية الخامسة التي يوظفها هـــذه المرة في رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي"، أو الجزء الثاني من رواية "اللاز" التي كنا قد عرضنا لها عندما تناولنا شخصية المسؤول الكبير وأبعادها الفكرية وملامحها الفنية والنفسية.

والشـــيء الملاحظ من خلال الشخصية الدينية عند السارد (الطاهر وطار) أنه يزاوج بين الشخصيات الدينية المركبة فنـــيا، وبين الشخصيات البسيطة التي أعطيت دورا فنيا واحدا، فشخصيته في هذه الرواية تدعى مصطفى*، وسنحاول بيان أفكارها وتطلعاتها وأبعادها كي نعطيها صورة ملائمة كما رسمها السارد.

تظهـــر شخصية مصطفى في الصفحات الأولى من الرواية وهي تحاول إفشال مخطط الثورة الزراعية الرامي إلى تأميم الأراضـــي، والمشاركة في إنجاح هذه الثورة بالتطوع في أعمالها، فعبر حدث ألقاه السارد تبرز شخصية مصطفى؛ إذ لما سمع هـــتاف الطلبة الذين جاءوا ليشاركوا في هذا العمل الثوري "هتف مصطفى، طالب كلية العلوم، بنبرة منفعلة وغاضبة، وهو يلوّح بقبضة يده، يهدد عبد القادر رئيس التعاونية"[1].

إذًا شخصية مصطفى تحمل ثقافة لا بأس بها؛ حيث نجده يدرس في كلية العلوم، وهو — لاشك في ذلك —يكون قد حصّل قدرا لا يستهان به من العلم، مما يجعله مثقفا كأغلب الشخصيات الفنية الموجودة في الرواية (جميلة، اليامنة، ثريا ...). ويســـتمر الســـارد في إعطائنا صورة عن شخصية مصطفى الذي يعد بمثابة الخط المناقض لجبهة الطلبة المتطوعين؛ إذ "كان رقـــيقا، طويـــلا. نحـــيفا. محوق العينين. جاف الشفتين. كما لو أنه لم يذق طعما للنوم، هذه ليال عديدة"[2]. فهذه الأبعاد الجســـمية التي رسمها السارد لشخصية مصطفى تثير فنيا ملامح شخصية المسؤول الكبير الذي وصفه هناك بالهزال والضعف والمجاملة، وليس ببعيد أن يكون الوريث الشرعي للمسؤول الكبير، "فالوجود الثقافي والاجتماعي الرجعي المتجسد من خلال

---

* الملاحظ من خلال اسم هذه الشخصية أنها تحمل اسما من أسماء النبي صلى الله عليه وسلم.

[1] الطاهر وطار: العشق والموت في الزمن الحراشي. ص 38.

[2] المصدر نفسه: الصفحة نفسها..

ممارسات مصطفى وجماعته، ليس غريبا أبدا، فهو يدخل في التركيبة الكلية للفكر الرجعي، وليس إلا الوجه الثاني للشيخ (في اللاز الأولى) الذي عمل بجد إبان الثورة الوطنية لخلق البدائل الدينية والرجعية على الصعيدين الثقافي والاجتماعي"[1].

ولم يتوقف السارد عند هذا الحد من النعوت الخارجية التي أضفاها على مصطفى،بل "يترع...إلى تتبع الشخصية (أو الشخصيات)، فيكون تركيزه عليها في البداية خارجيا، ثم يتدرج شيئا فشيئا ليصبح داخليا"[2]. وتبدأ حالته النفسية تسوء ويسقط من عين القارئ لما نجده لا يلوي على شيء، بل يكون في قمة السلبية حينما "وقف حائرا، كانت الأصوات قوية. كانت ثابتة رصينة. واضحة تتميز بالصدق، أكثر من ذلك، هل يعقل ذلك، هل يعقل هذا، هؤلاء الخمر الملاحيد يهتفون بحياة الإسلام؟ وماذا بقي لنا نحن بعد ذلك؟

التفت إلى أصحابه الستة الذين كانوا قد وزعوا بترتيب على كامل الصف الطويل، حتى يتسنى لهم تأطير الوضع. كانوا بدورهم واجمين مشدوهين...ألقى نظرة على المجرفة التي كان يتهدد بها فألفاها أصغر من ملعقة، مرر لسانه على شفتيه الجافتين، ثم هوى بالمجرفة على الأرض"[3].

وحتما إذا كانت هذه هي شخصية مصطفى المضطربة الحائرة الضعيفة أمام المواقف الواقعية الاجتماعية، فهي ستنهار لما وصفت به من نعوت من قبل السارد في بنائها؛ حيث تتطور هذه الصفات وتزداد قوتها وحدتها، ونرى هذه الشخصية تفقد اتزانها وتبرز عيوبها، حينما ينمو الصراع بينها وبين جبهة الطلبة المتطوعين، ويكون همه إسقاط هذه الثورة الزراعية وإفشالها، فيتحول دأبه إلى فشل ذريع عندما يجتهد لا بطال هذه الحملة التطوعية، ويتعاون مع أصدقائه لقتل هذه الفكرة وتغيب شخصية مصطفى عن جو الرواية أثناء مراحل زمنية ثم تعود بعد ذلك لتظهر في نهاية دورها، عندما أراد أن يشوه وجه جميلة بحامض الأسيد، "وجمد فجأة،كان واضحا أنه في حالة صرع، استند إلى الجدار، وراح يتأوه متوجعا، كأنه جريح، وبعد لحظات، هدأ دفعة واحدة، واستأذن في الانصراف إلى دورة المياه، كانت مقدمة سرواله مبتلة، وكان البلل بلغ فخده اليسرى، عجب أصحابه للأمر، وتساءل علوان بصوت منخفض: أية جنية كانت تركبه...؟.

كتم بوزيد ضحكة، عندما تصور، أنه قد أمني هذا المساء في المسجد عدة مرات منفعلا وهو يفسر سورة العصر "والعصر إن الإنسان لفي خسر" "[4].

ولا يتوانى السارد في إسقاط هذه الشخصية الضحلة التي برزت مشوهة من خلال الوصف والسرد، بل انهيارها كان طبيعيا بعد كل الذي فعلته من محاولات دنيئة، ونراه يلقى حتفه بين أحضان طالبة من الطالبات المتطوعات، وهو رمز لنهاية فكره وانحطاط أخلاقه، "ولم تطل المعركة أكثر. لقد قذف مصطفى بنفسه على الأرض مغمض العينين، وسط ضحك الطلبة الصاخب.

لم يجد إبراهيم بدا من الابتسام بدوره، انقضت لحظات غير قصيرة، قام على إثرها مصطفى ليسرع إلى الكنيف، أشعل النور، أغلق على نفسه الباب. تجرد من ثيابه. فتح الحنفية، وترك الماء البارد ينساب على كامل بدنه."[5].

---

[1] واسيني الأعرج: الطاهر وطار . تجربة الكتابة الواقعية (الرواية نموذجا). ص 72.

[2] ابراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي. ص 157.

[3] الطاهر وطار: العشق والموت في الزمن الحراشي .ص 40.

[4] المصدر نفسه: ص 131.

[5] المصدر نفسه: ص 138.

وإذا كانـــت هذه هي أفعال مصطفى وتصرفاته اتجاه بعض المواقف التي واجهته، فإن هناك تفاوتا وتناقضا يدب بين أفكـــاره وثقافته وسلوكه إزاء القضايا من خلال الأحداث التي مرت به، مما يجعلنا نخرج من هذا الوصف الذي قدمه السارد بفســـاد هذه الشخصية الدينية لكونها متوترة قلقة غير متزنة داخليا بين الفكرة والواقع بين الحلم والفعل في الميدان، وتكون بذلك قد بقيت مثالية، وأن هناك انفصاما بين الإحساس والتبني للأفكار وتجسدها على أرض الواقع، " و لم يستطع أن يوصل رســـالته الفكرية لأيٍّ كان، حتى الطلبة الذين كانوا ينتمون إلى صفه تراجعوا فيما بعد وبقي وحده"[1]، وهو ما عجل بنهايته وعفته وسارع إلى موت فكره.

6.2- الشخصية الدينية في رواية تجربة في العشق:

بعد الشخصية الدينية ذات البعد الفني الواحد في رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي"، تواجهنا هذه الشخصية بأبعاد فنية مختلفة، مرة أخرى في رواية "تجربة في العشق" وهي الرواية السادسة للطاهر وطار؛ حيث التحمت الشخصية الدينية بشخصية البطل في شخص المستشار مع صورة الرجل البورجوازي، وسنحاول معرفة أبعادها الفكرية والنفسية وكيفية تأطير السارد لها.

لم تـــبرز صورة الشخصية الدينية في شخص المستشار من البداية، بل نحس أنها ولدت بعد مضي زمن سردي ليس باليســـير؛ إذ يحـــدث السارد حوارا بين شخصياته يتبين من خلالها موقف هذه الشخصية، وهو ما دار بين حضرة المستشار وتلك المرأة حين ركوبهما الحافلة:

"-باريس وعشرة ملايينها، في إمكانهم أن يظلوا دهرا كاملا راكبين، بكل سعة.

- لا حياء في الدين يا الوالدين، اسحب يا أخي دوزانك عني.

- لو كانت أمك أو أختك، هي التي تقف أمامك -ولا شك أنها تقف الأن أمام أحدهم، في حافلة ما- ماذا تفعل؟.

- الله غالب. فوق إرادته المسكين. كلمة قلناها. تشبثتم بها...

- يخل دار أمك الهجالة، سروالك مبتل من الخلف،وأنت تنشغل بغيرك"[2].

لا شك أن المقطع السردي السابق الذي يتخلله الحوار يظهر تبرم شخصية المستشار من الناس، وهي إحدى صفاته الـــتي يكشف عنها هذا الحوار، وتزداد صورته تشويها وزيفا في المقاطع الحوارية اللاحقة لما يظهر علمه بالدين، لكن سلوكه يجافي ذلك العلم، وتبدو في أخس لحظاتها وأحط درجاتها.

"- الداب يركب مولاه.

- آهآه. آهآه. أحيح. أحيح.. تقدمي يا امرأة قليلا إلى الأمام.

- آخ يا معزة ما فيك حليب. قضيت عجالتك، فعرفت معنى الضيق، دع المكان لغيرك إن شئت...

- والطاهر الطهور...الذي لم يتغير لونه ولا طعمه؟"[3].

وعلى الرغم من كون المستشار شخصية دينية في الرواية تتكلم لغة فقهية، إلا أن أخلاقه مفارقة لعلمه، وذلك عندما تبلغ به المواقف المضطربة لأن يتخذ من قوامة الرجل على المرأة حبسها في البيوت.ومنعها من الخروج، وبذلك يكون

---

[1] إدريس بودية: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار. ص 92.

[2] الطاهر وطار:تجربة في العشق .ص91.

[3] المصدر نفسه :ص 92.

قـــد تعسف في حقها "الرجال قوامون على النساء، لو أننا مسلمون بحق ولو أنها ليست الساعة التي تقترب، ماذا تفعل المرأة في الشوارع أو في الحافلات"[1].

وهناك شواهد كثيرة في الرواية تعطينا وعي هذه الشخصية بين حلمها وواقعها، فهي تفكر في شيء وتجسد خلاف مـــا يحويه تكوينها الفكري والاجتماعي، لذلك تكون هذه الشخصية الدينية ممزقة سلبية إلى حد التفاهة؛ بحيث لم تستطع أن تقنعنا بأفعالها، وبقيت في مواجهة بيئتها وما تحمله هذه الأخيرة من أشكال الوعي.

7.2- الشخصية الدينية في رواية الشمعة والدهاليز:

تلوح الشخصية الدينية عند الطاهر وطار في رواية "الشمعة والدهاليز"، بوجهها الفني الواحد، وكأن هذه الشخصية تظهر بأقنعة متعددة، مرة يسند لها السارد دورا واحدا، وأخرى أدوارا متمايزة وكثيرة.

ولـــئن اتخـــذت شخصية المستشار الدينية في الرواية السابقة وجوها كثيرة، فإنها (أي الشخصية الدينية)، في رواية الشمعة والدهاليز كانت مسطحة إلى أبعد الحدود، على الرغم من كونها ظهرت في الصفحات الأولى من الرواية.

يســـتيقظ الشـــاعر (بطـــل الرواية) على هدير قوي يمزق سكون الليل الهادئ، وينبئنا السارد بأن هذا الصوت هو لـــلجماعة الدينـــية التي تريد قيام الدولة الإسلامية، ثم ينبهنا إلى بعض خصائص هذه الجماعة التي يتمثل زعيمها في شخص عمار بن ياسر*، وهو الذي يجري الحوار مع الشاعر في عدة مقاطع من الرواية.

ويســـتمر بنا السرد داخل الرواية إلى أن تتجلى بعض المواقف تؤطر الشخصية الدينية؛حيث يعلن أمير الجماعة عمار بـــن ياســـر عن فرقته فيقول: "آه.لو أن الخطر يأتيني من الخصوم وحدهم، جماعتنا بدورهم شتات، شعوب وقبائل، الجهل وضيق الأفق.

تنهد بعد طول صمت، بصوت عال، فراح يستغفر الله."[2]

وإذا كانت هذه الشخصية الدينية هي التي كشفت عن تلك الفرقة السائدة بين أطرافها، فإن موقفا آخر يعمق هذه الـــنظرة السلبية إلى تلك الشخصية، فهي لا تقوى على النقاش الحر، بل يزداد جهلها بما تحمل كلما أو غل الشاعر معهم في الجدال. "قرر أن يواجههم بسؤال يمكنه من التعرف على هويتهم بدقة:

- و هل هناك فرق بين الجمهورية وبين الخلافة؟ أليس المهم أن الدولة اسلامية؟.

سكت عمار بن ياسر، بينما انبرى الشاب قائد السيارة.

- الجمهورية كلمة مستوردة من الفرنسيين.

- قد استعملها أفلاطون قبل ظهور الإسلام وظهور الفرنسيين كذلك.

أضاف الشاعر، فقال الشاب، بنوع من التضايق:

- لم نضح كل هذه التضحيات، من أجل مجرد جمهورية، لا ميثاق لا دستور قال الله قال الرسول.

وانهمك يورد آيات وأحاديث محرفة مكسورة، مكثرا من عبارة إن شاء الله ."[3]

---

[1] المصدر السابق: ص 93.

* كما استعمل السارد اسم مصطفى في العشق والموت في الزمن الخراشي ليعطيها صفة من صفات النبي صلى الله عليه وسلم أعطاها أيضا اسم الصحابي عمار بن ياسر للشخصية الدينية الموجودة في الرواية.

[2] الطاهر وطار: الشمعة و الدهاليز. ص 92.

[3] المصدر نفسه: ص 92.

ولا يتوقف السرد عند هذا الحوار الذي كشف عن بلاهة الشخصية الدينية وفقرها فكريا ونفسيا، بل تكون حادثة قتل المسلحين للشاعر بمثابة سقوط قناع الزيف عنها وظهورها على حقيقتها، عندما قال أحد الملثمين الذين طرقوا باب بيته وأســـاءوا معاملته، بل جاءوا ليحاكموه، ونصبوا له مشنقة تنم عن وحشيتهم: " قلت في حق أحمد بن حنبل رضي الله عنه وأرضـــاه، ما معناه، يموت الجاحظ يموت واصل بن عطاء، يموت ابن رشد، يموت ابن الهيثم، يموت البيروني، يتربع أحمد بن حنبل من جديد على العرش، لا يقول شيئا سوى أن الله أراد ذلك، او أن الرسول عليه الصلاة والسلام لم يفعل ذلك.

تموت أنت.

أي نير سيزول من على كتفيك،أو أي نير جديد سيوضع عليهما؟.

وأنت إنما بهذه الزندقة، تنتصر للمعتزلة، وللقول بخلق القرآن، وبحدوثه.

لكأنما السنة في نظرك، هي سبب تخلف المسلمين بهذا وبهذا وحده، يكفي أن تموت عدة مرات"[1].

وبهذه الفعلة الشنيعة تقضي هذه الشخصية على الشاعر بالموت، ونفذت فيه هذا الحكم، وتظهر نواياها الدنيئة التي تستعمل الدين للقتل عن غير وعي وبجهل مطبق بتعاليم الإسلام.

وهـــناك نموذج آخر للشخصية الدينية في هذه الرواية، لكن له بعد فني آخر مع هذه الشخصية لكن آثرنا أن تذكره في مبحث الشخصية البورجوازية وموقفها من الدين.

8.2- الشخصية الدينية في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي:

بمـــا أن روايـــة "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"هي آخر رواية كتبها الطاهر وطار إلى حد الآن، فهي الأخرى تحـــوي الشخصـــية الدينية كعنصر بشري واقعي لها أبعادها الفنية وخصائصها ومميزاتها، وتتطلب منا دراستها معرفة كيفية توظيفها من خلال الإطار الذي صنعه السارد.

الشـــيء الملاحظ في هذه الشخصية الدينية -على خلاف ما وقع في باقي الروايات السابقة- هي كونها ظهرت من بدايتها إلى نهايتها في شخص الولي الطاهر ومقامه الزكي، وهي بذلك تشد الانتباه إليها، إضافة إلى عنصر التكثيف والتداخل بينها وبين الأدوار الفنية الأخرى، كشخصية الإقطاعي أو البطل وغيرها.

للأسباب السابق ذكرها، نجد صعوبة بالغة في قراءتها عبر العناصر الفنية أو الأدوار، ويصعب مع ذلك تمييز سلوكها وتصرفاتها بوصفها -في نظرنا- أعقد شخصية دينية ذكرت في روايات الطاهر وطار.

تـــبرز لنا بعض الملامح النفسية والجسمية والأبعاد الثقافية والفكرية من خلال الوصف الكائن في الرواية؛حيث نجد شـــخص الـــولي الطاهـــر قد "رفع رأسه يطلب اتجاه الشمس، واتجاه القبلة بالتالي من خلال الظل، لكن الشمس كانت في منتصف السماء لا تنم عن أي توجه لها.

- أينما تولوا فثم وجه الله.

قرأ سورة الفاتحة، وسورة الأعلى، وتوقف عند الآية "سيذكر من يخشى ويتجنبها الأشقى الذي يصلى النار الكبرى ثم لا يموت فيها ولا يحيا"، وفي الركعة الثانية وجد نفسه يتلو "ألم تر إلى ربك كيف مد الظل ولو شاء لجعله ساكنا ثم جعلنا

[1] المصدر السابق: ص 197.

الشـــمس علـــيه دليلا..."، وفرح لعودة ذاكرته إلى هذه الآية، بعد أن امحى القرآن من صدره، وباءت محاولاته المتكررة في تذكر سور أخرى غير الفاتحة وسورة الأعلى"[1].

كمـــا هو معلوم، تظهر لنا هذه الشخصية الدينية -كغيرها من الشخصيات الدينية- ذات ثقافة دينية بدليل حفظها للقرآن الكريم، مع ذلك كانت قد نسيته إلا من سورتين اثنتين، وهو ما قد يشينها.

وتـــبدأ شخصـــية الـــولي الطاهر في الضمور أمامنا من خلال التشخيص الذي يقدمه السارد؛ إذ إنه لا يدري "كم استغرقت هذه الغيبة، فقد تكون لحظة وقد تكون ساعة، كما قد تكون قرونا عديدة"[2].

وتكثر هذه الصور الصوفية لشخصية الولي الطاهر بحيث يعيش خلالها حالة مزرية لا يستطيع الاتزان معها، ويداخله هـــوس مـــن هذه الحالة، فيفقد السيطرة على نفسه، ويحاول ألا يقع تحت طائل هذه النزعة، "ينبغي ألا أستسلم لهذه الحالة، أكانت امتحانا ربانيا أم خدعة شيطانية لعرقلة العودة إلى المقام الزكي، قرر الولي الطاهر، بينما تتواثب إلى ذهنه ومضات من صـــور باهـــتة، لا يـــدري أهي حالات في الزمان أم أخرى في المكان"[3]، و لم تخل هذه الشخصية من صفة لازمتها في باقي الـــروايات السابقة وهي ممارسة الجنس؛حيث إننا نجد الولي الطاهر -كما أنبأنا السارد بذلك- قريبا من هذه العملية .وتزداد صـــورة الولي الطاهر قتامة عندما يسيطر على مقامه، وبفعل هذا، وذلك عندما أتته تلك المرأة وحاورته وراودته عن نفسه، "كانـــت مســـتغرقة تعلك كالنعجة ما في فمها، وتلقي بين الحين والآخر قطعة من ثيابها، كأنما هي في إحدى غرف منزلها، بيـــنما الـــولي الطاهر يتأملها، ويقرأ ما يجول في خاطرها مما تريد أن تقوله، ألقت عليه نظرة فبان لها شابا يافعا، على رأسه "شمـــاغ أبيض وعقال أسود" لحيته تنحدر من اليمين كراء، ومن اليسار كراء أيضا لكنها مقلوبة. الراءان يلتقيان عند نقطة كـــبيرة... كانت شبه عارية، طرحت جلبابها، ثم قميصا حريريا ورديا، ثم سروال حينتر بعضه مبيض وبعضه يحتفظ بزرقته الدكناء، وقذفت بحذائها ذي الكعب العالي بعيدا عنها غير مبالية بموقعه"[4].

ويكـــون بذلـــك الولي الطاهر هو الشخصية الدينية التي تنزع هذا المنزع، فهي على الرغم من كونها حافظة للقرآن الكـــريم وعالمـــة به لا تتوانى في اقتراف مثل هذه الأعمال، فهو ذو وعي غائب. إضافة إلى ذهوله في صوفيته التي أبعده عن الواقـــع، وجعلته يعيش عزلته وانكفاءه دون مخالطة الناس، مع ممارسة القتل فيمن يجدهم يعارضونه، وهو ما ورد على لسان الولي الطاهر، "لم أكن أعرف القوم، لكن يكفي أنهم كانوا يشنون حربا، ضعوا حول كل شجرة برتقال عدة ألغام. موهوا، فقد يسلكون سبيلا غير متوقع، دعوا جزءا هاما من الطريق غير ملغم، ثم ازرعوها، خاصة على الأطراف، حيث ستتوزعون مفرقعين حيث يصيبهم غضب الله، المدخل الرئيسي لغموه، واكمنوا حوله كل من يقدم، اصلوه نارا"[5].

من هنا تتبين لنا أن شخصية الولي الطاهر -كما رسمها السارد- تبلغ قمة الإجرام والفساد والعنف.

9.2- الشخصية الدينية في رواية الأم لمكسيم غوركي:

وردت الشخصـــية الدينية في رواية "الأم" لمكسيم غوركي كما وردت في روايات الطاهر وطار السابقة-أي مثلما ذكـــرت في روايـــات الطاهر وطار ذكرت في رواية الأم-، واكتست تأطيرا من قبل السارد وظهرت لها ملامح وأبعاد فنية

---

[1] الطاهر وطار:الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي. ص 12.

[2] المصدر نفسه: ص 13.

[3] المصدر نفسه: ص 19.

[4] المصدر نفسه: ص 85.

[5] المصدر نفسه:ص 98.

رسمها داخل جو الرواية، وحظيت بمكانة بوصفها شخصية مثل باقي الشخصيات التي تحرك الأحداث الروائية، وعنصرا هاما يقوم عليه هيكل الرواية.ونحاول معرفة صورة هذه الشخصية الدينية حتى نستطيع أن نتبين مكانتها في الخطاب الروائي.

تبرز صورة الشخصية الدينية أو صورة الدين بعد مضي زمن ليس باليسير من الرواية؛ حيث نقرأ حوارا بين بافل وربين حول صورة الدين والكنيسة: فيقول بافل: "فتدع الكلام عن الشيوخ والفتيان جانبا، ولنر الحق في أي صف يقف.

– إذن فأنت تعتقد أنهم حاولوا أن يخدعونا فيما يتعلق بالله أيضا؟ هو ذلك، فأنا أعتقد أن ديانتنا لا تنفع شيئا"[1].

والظاهر من الحوار السابق الذي دار بين هاتين الشخصيتين أن الدين الذي يتكلمان عنه كان لا يناسب جموع الجماهير، لأنه استغل لصالح الفئة الحاكمة وإسكات هذا الصوت الثوري كي لا يعصف بهذا الفساد المنتشر، بل أصبحت السلطة الحاكمة تعمد الناس باسم المسيح كي لا يترعوا حقوقها ولا يكشفوا احتكارها، "فهتف بافل في حماسة:هناك المسيح.

– المسيح لا يملك جرأة روحية، لقد قال: لو ترفع عني هذه الكأس ثم هو اعترف بقيصر، كيف يمكن له أن يعترف بسلطة دنيوية على مخلوقاته؟هو نفسه القوة المهيمنة الوحيدة: يستحيل أن يقسم نفسه أجزاء – هذه حصة الله، وتلك حصة الإنسان، ولكن المسيح قبل بالتجارة، وكذلك الزواج، ثم إنه كان مخطئا عندما لعن شجرة التين – أكانت شجرة التين تستحق اللوم لأنها لم تحمل ثمرا ينوعا؟ كذلك النفس البشرية لا تستحق اللوم إن لم تحمل ثمرا صالحا، أأنا الذي بذرت هذا الشر في نفسي"[2].

من هنا نلاحظ بأن الشعب كان يورد المهالك وتهضم حقوقه باسم المسيح الذي كانت تعتقد كتب الكنيسة بأنه المخلص لهذه البشرية من عذابها، وفلاح البشر في أقواله وتعاليمه، ولكننا نلاحظ مع هذا أن صورة الدين الحقيقي شيء، والصورة التي يحملها الشعب في ذهنه شيء آخر؛ إذ غابت الأولى التي تدعو إلى الحق والنضال في سبيله، وحضرت الثانية بوصفها تدعو إلى قبول اللحظة الراهنة والانكسار، وهو ما يوضحه كلام بافل للأم، "أنا لم أكن أتحدث عن الله الطيب الرحيم الذي تؤمنين به، بل عن ذلك الإله الذي يحاولون باسمه جعل الشعب بأسره ينحني أمام إرادة البعض الشريرة.

فصاح ريبين، وهو يضرب الطاولة بقبضة يده:

– تلك هي القضية !بل قد استأجروا من أجلنا إلها كاذبا، وهم يحاربوننا بكل ما تقع عليه أيديهم دون تفريق."[3]

وقد ظهر لنا جليا أن صورة الدين غير صورة الشخصية الدينية، فهذه الأخيرة احتكرت الأولى وطفقت تتكلم باسم الدين، وهي بعيدة عنه، وكل هذا بينته النصوص السابقة.

وهناك مواضع أخرى مطردة أظهرت المقطع الحواري السابق، كقول ريبين: "سأقول ذلك بكلماتي الخاصة، كلمات الوقاد، إن الله لهيب خالص، وهو يعيش في القلب، وقديما قيل: "في البدء كان الكلمة، والكلمة كان الله"، وهكذا فإن الكلمة هي الروح.

---

[1] مكسيم غوركي : الأم .ص 113.

[2] المصدر نفسه: ص 16.

[3] المصدر نفسه: ص 114.

- فعقب بافل يقول بإصرار:

- الكلمة هي العقل.

- حسنا، فالله في القلب والعقل معا، وليس في الكنيسة. الكنيسة هي لحد الله"[1].

والنتيجة التي نخرج بها من صورة هذه الشخصية هي أنها لم تكن تمثل الدين حقا، بل تخدم مصالح الفئة الحاكمة ضد طموحات الشعب، وكان صوتها قمعيا للآراء الثورية الشعبية، ومن ثمة تتاجر بالدين لأغراض دنيوية هي نيل القربى والتزلف إلى الحكـــام، وهو ما كشفت عنه المقاطع الحوارية وأجلت عنه كل شك، واستأثرت الكنيسة بأحكام وهيمنة زائفة نسبتها إلى الله، وبذلك قبرت الدين الصحيح واستحضرت الوجه الكالح لرجال الدين.

10.2- الشخصية الدينية في رواية لمن تقرع الأجراس لأرنست همنجواي:

وردت الشخصية الدينية في "رواية لمن تقرع الأجراس"،لأرنست همنجواي مثل باقي الشخصيات الروائية، وقد كان ظهورهـــا بعـــد مضي زمن سردي حاول أثناءه السارد رسم الفضاء الذي يضم الأحداث، وتقديم أبطال روايته وأدوارهم الفنية، وما يدور بينهم من حوار وحديث.

تظهـــر صورة القس — وهو الذي يمثل الدين - في أبشع صورة؛ حيث يقف في موقف حرج مع مجموعة من الناس يؤدون حركات آلية، لإقامة الصلاة والتراتيل، وغضب الجمهور يكاد يعصف بهم؛ إذ " كانوا يركعون جميعا في نصف دائرة في القاعـــة الكـــبرى يصـــلون، وقد ركع القس معهم يصلي أيضا، وكان بابلو، يقف منهم على مقربة، ومعه ذو الأصابع الأربعة، ورجلان آخران، وتطلع بابلو إلى القس وقال: "ولمن الدور الآن "ولكن القس مضى في صلاته دون أن يجيب"[2].

وواضح من المقطع السردي السابق أن القس كان في حالة لا يحسد عليها، بدليل سكوته وعدم إنصاته لحديث بابلو وكلامه. ومما يزيدنا نفورا من هذه الشخصية هذا المقطع السردي اللاحق للمقطع السابق: "وقال بابلو للقس بصوته الأجش .. اسمع يا هذا، من دوره الآن؟.

من على استعداد؟...ولكن القس لا يجيب، كأنه لم يسمع ما قاله بابلو، ورأيت الغضب يبدو في محياه."[3]

ويـــتواتر ذكر شخصية القس في متن الرواية وفي مواضع أخرى، تبرز هذه الأخيرة سلبية هذه الشخصية وعزلتها عن المجتمع، بحيث تلزم مكانها في المصلى ولا تبرحه، مما يظهرها في وضع غير لائق، يستوجب المقت والازدراء.

على أن الشيء الذي يعطينا حقيقة هذه الشخصية — كما يصورها السارد طبعا — هو طلب الشعب خروج القس ليتـــناقش معهـــم، وتلك اللهجة التي شددها أحدهم في طلبه، مما يعني تدني مكانة القس في مجتمعهم، "وهتف أحدهم ... لـــيخرج القس، فتسير العملية بشكل أسرع ... وتجاوب الجمع مع هتافه ... وانطلقوا صارخين ... لقد انتهينا من ثلاثة لصـــوص، فهاتوا لنا القس ... وصاح فلاح قصير القامة ... لصان والرب، فرد عليه آخر ... إنه ليس ربي، حتى ولا على سبيل المزاح، ومن الخير لك أن تضبط لسانك إذا كنت لا تريد أن يكون مصيرك كمصيرهم." [4].

---

[1] المصدر السابق: ص 116.

[2] أرنست همنجواي:لمن تقرع الأجراس. ص 143.

[3] المصدر نفسه: ص 143.

[4] المصدر نفسه: ص 144.

وبذلك نشمل بنظرنا صورة القس – ممثلا للشخصية الدينية – ؛إذ يساق مع المجرمين واللصوص والقتلة. إضافة إلى أنـه يظهر في ذلة بين أفراد الشعب، وهو الذي كان يمثل السلطة الحاكمة التي أطاح بها الشعب، ويساعد القائمين عليها في الاستمرار للإطاحة بالثورة الأهلية التي تزيل نير الحكم الجائر، "ورأينا فوستينو يعود ثانية وقد سار بابلو خلفه، وفوهة بندقيته في ظهـره، لقد ذابت شجاعته وتبخرت الآن ...وكان يرسم علامة الصليب على صدره، ويصلي ثم وضع يديه على عينيه، وهـبط الدرجات ليصل الصف ... وقال أحدهم ... اتركوه ... لا تلمسوه، وفهم الناس ما عناه الرجل فتركوه وشأنه، ومضى الدون فوستينو في طريقه وقد وضع يديه المرتجفتين على عينيه، وتحركت شفاهه، بعبارات غير مفهومة، ثم أخذ يدب بين الصفين"[1].

من النصوص السابقة المستقاة من متن الرواية نستطيع أن نخرج بصورة موجزة عن صفات الشخصية الدينية في رواية "لمـن تقـرع الأجـراس"، والمتمـثلة في شخصية القس؛ حيث قدمت لنا مميزات هذا الأخير، ولم نخرج منها إلا بما يسيء الأخلاق ويشينها.

ومـما يؤكد المشهد الأخير لموقف القس من الثورة ضد الحكم الجائر الذي هزم الشعب؛ حيث تعاون مع الفاشيين الذيـن أرادوا فرض سيطرتهم على البلاد، واستعملوا الدين كأداة لتبرير قهرهم؛ "إذ نزل بابلو من مكانه، ومضى إلى مقعد رئـيس الـبلدية الكـبير فوق المنصة حيث جلس عليه، وأخذ لفافة تبغ جديدة شرع يدخنها. وهو يرقب الفاشيين يصلون للقـس، ولم يـبد على وجهه أي تعبير، أما المفتاح، فعلى المائدة أمامه، واستدعى بابلو أحد الحرس، فمضى هذا إلى الباب ورأيت الفاشيين يصلون جميعا، وبسرعة، وأدركت أنهم فهموا الموقف الآن"[2].

3- شخصية المرأة وصورتها:

تشـكل صورة المرأة في البناء الروائي لبنة من لبناته، بوصفها أحد العناصر المكونة لتركيبه؛ إذ لا يعقل أن نجد رواية لا تحـوي ضـمن شخصياتها صورة المرأة، ولا يمكن لنا حذفها من الواقع الروائي وهي موجودة في الواقع الاجتماعي، لأن الأول هـو صـورة يشكلها الروائي انطلاقا من الواقع ثم [illegible] من الأشكال الفنية حسب رؤيته إلى الكون الإنسان والحياة.

ولما كان الطاهر وطار أحد الروائيين البارزين على الساحة العربية عموما و الساحة الوطنية خصوصا؛ حيث أسهم في بناء صرح الرواية الجزائرية كانت له نظرته الخاصة اتجاه المرأة ومن خلا ل هذه النظرة استطاع أن يوظفها في تشكيله الروائي بمقاييس ومعايير محددة ضبط وفقها صورة المرأة عنده.

والسؤال الذي يلح علينا في الطلب: هو كيف تعامل الطاهر وطار مع المرأة كشخصية روائية فنية ؟وهل استطاع أن يعطـيها أبعادها الواقعية الاجتماعية الموجودة على الساحة الجزائرية ؟وهل اتخذت صورا عديدة ومتنوعة حسب تنوع الواقع الاجتماعي أم كانت في قالب نمطي لا تنم عن الشكل المتنوع؟

ومن هذه الأسئلة المفتاحية وغيرها من الأسئلة الأخرى نود بداية معرفة نظرة الطاهر وطار إلى المرأة وكيفية تعامله معها.

---

[1] المصدر السابق: ص 146.

[2] المصدر نفسه: ص 155.

1.3- شخصية المرأة وصورتها في رواية اللاز:

تظهـــر صـــورة المرأة في رواية "اللاز" منذ البداية مؤطرة في إطارها القروي؛حيث تقوم أحداث الرواية أثناء الثورة الـــتحريرية الكـــبرى بإبرازها في صورة مريانة أم اللاز؛ إذ يقوم هذا الأخير بإهانة أمه وسبها وشتمها ولا يتوانى عن ضربها وأخـــذ مالها وهي وحيدة لا تملك من يأويها؛ فقيرة ليس لها من يعولها ولا ناصر لها من عقاب ابنها وزجه في السجن سوى الشـــامبيط ،" أما اللعينة أمه فيبدو أن العقاب الذي كان ينتظرها في الآخرة قد ضوعف، شرط أن تناله في الحياة، وعلى يد الـــلاز، ابـــنها، كـــامل يومها، تقضيه في تتبعه، وتقصي أخباره، حتى إذا ما بلغها أنه في غمار معركة حامية،سارعت إلى الشامبيط، لتأتي به، وتقتحم الميدان وتصدر له الأوامر المشددة بإلقاء القبض عليه والزج به في السجن حتى إذا ما فعل تندم، وتركض إلى زوجته، تقبل يدها، راجية أن تتوسط في إطلاق سراح ابنها، ثم تأتى باب مخزن قديم، جعله الشامبيط سجنا لا يستقبل عادة إلا اللاز وتسترسل في النواح، بينما يزمجر من الداخل:

- اسمعي يا خزيرة بنت خزير.. لو أخرج ولا أجد مانه زرز عظم رأسك..
- لماذا يا اللاز يا ابني، لماذا..أ لست أمك ؟ تسعة أشهر وأنا أعاني..
- وهل اقترفت أنا ذاك يا عاهرة."[1]

مـــن المقطع السردي السابق الذي يتخلله حوار -وعلى الرغم من طول ذلك نسبيا- تظهر لنا صورة المرأة مريانة أم الـــلاز امرأة فقيرة لا حول لها ولا قوة، كل همها أن ترضي ابنها اللاز الذي يضربها ويجلب لها الأذى من الشامبيط . إضافة إلى أنه يسلبها ما يجد عندها من مال ويلح في طلبه.

ولـــئن كانـــت هـــذه صورة المرأة المتمثلة في مريانة أم اللاز فإن السارد يضيف إليها ملامح أخرى توضح أبعادها الفكـــرية والجســـمية أكثر، "فإن اللعينة تتاجر بأعراض البائسات الفقيرات بواسطة ابنها...ويقين أن الضابط لن يقتنع بهذه الخدمة المتواضعة من اللاز"[2].

وإذا كانـــت المرأة في الصورة السابقة قد وقعت تحت الحتمية الاجتماعية من السيطرة والتسلط من قبل ابنها اللاز، فإنها قد وقعت في بعض سلوكها تحت الفقر المادي، لذلك فهي تتاجر بأعراض النساء الفقيرات اللواتي يكن مثلها من حيث المستوى المادي و الاجتماعي.

ونرى الوجه الآخر للمرأة الواقعة تحت الحتمية الاجتماعية وهي" الجنس"،و المتمثلة في شخصية حيزية زوجة الشيخ الربـــيعي، عندما وقعت تحت اعتداء ابن أختها بعطوش، وذلك بأمر من الضابط في المرة الأولى ، ثم بمبادرة من نفسه في المرة الثانية،" تقدم نحو الباب، لكن الضباب الرمادي الداكن، سرعان ما غمر كل شيء، لم يكن هناك جدار، أو منزل،أو باب أو زيـــنة، أو زواج. التفت إلى اليسار،هناك لا يوجد ضباب.تقدم خطوات،صعد العتبة،مد يده يدفع الباب .كان مفتوحا،تقدم خطـــوة أخـــرى..كانت خالته حيزية تجلس القرفصاء وسط الحوش، رأسها مطأطأ، وشعرها يتدلى عاريا على غير عادته،لا ترتدي سوى قميص قماشي داخلي ..صدرها نصف عاري...ذراعها يضمان ثدييها، بصرها مطرق في ذهول، كانت خالته حيزية في هذا الوضع منذ البارحة.

- خالتي حيزية . خالتي حيزية...

---

[1] الطاهر وطار: اللاز: ص 13.

[2] المصدر نفسه: ص 15.

– خـــالتي حـــيزية. عليها اللعنة. وماذا يهمّ؟ من طلب منها أن تكون خالتي؟ البارحة كانت في الأول باردة كالميتة، وفجأة غمرها دفء عجيب، أنّت وطوقتني وتجاوبت معي بشكل فظيع...

تمـــتم وهو يترع ثيابه في هستيرية. قذف بالحزام و الغدارة، ثم فك أزرار السترة والقميص والسروال،وتعرى،ركض يميـــنا إلى المطبخ، ثم جرى إلى الكنيف ، كانت خالته حيزية في وضعها ما تزال...عاد إلى المطبخ، ثم اقتحمه ثم ولى بسرعة، قابلته فأس قرب كومة الحطب، دخل غرفة المؤونة وخرج، اقتحم غرفة قدور وولى، ارتمى على خالته حيزية، ألقت بنفسها بـــين ذراعيه، احتضنها واقتحم بها غرفة عمه، ألقاها على سريره وارتمى عليها كالوحش..كانت تئن وتطوقه وتتجاوب معه بشكل فظيع..." [1].

ومـــن الـــنموذجين السابقين الأول الذي يوضح رضوخ المرأة تحت سلطة الفقر والقهر والتسلط الاجتماعي، وذلك لكونها تعاني من غيرها الذي يقهرها للأسباب السابقة، وأهم سبب فيها كما لاحظنا هو سبب الفقر، لأنه حسب المشهدين المذكورين أسهم بشكل فعال في إحالة المرأة إلى ذلك التسلط.

وأمـــا الثاني فيظهر فيه عامل الجنس كسبب أو نتيجة، أفضى إليها عامل الفقر وبذلك تكون المرأة في هذه الصورة وجهين لعملة واحدة.

وفي مقـــابل الصورة الأولى التي تكلمنا عنها وهي المرأة الفقيرة المتواضعة الواقعة تحت سلطة الفقر، تبرز صورة المرأة المترفة التي تنعم بغير قليل من الخيرات، ولكن سلوكها وتصرفاتها تنم عن اختلاف جوهري بينها وبين الصورة الأولى وتتمثل في صورة امرأة ذلك الشيخ المسن الخائن، " فبعد أن سرد القائمة ابتسم في شبه اطمئنان، وعلق.

– في الحرب العالمية الثانية. خدمت مع الألمان وحينما اكتشفني عسكر ديغول.. سامحوني، لأنني صرت أعمل معهم أيضا. وعندما نزل الأمريكان، وسكنوا كل هذه المنطقة كان في هذه المطمورة ألمانيان، و لم ينصرفا إلا بعد رحيل الأمريكان. في الشعبة، وقبل أن نذبحه، هتف من أعماقه: هاي هتلر.

وقبل أن ننطلق إلى الرابع خطر لي أن أمر على الزوجة وأسألها:

– لماذا قامت بهذا الدور، وكشفت عن مخبأ زوجها..

ترددت بعض الشيء ثم امسكتني من يدي.. كانت يدها دافئة وناعمة كالحرير...طأطأت رأسها وهمست:

– وشى بابن عمي،وبخالي.

سكتت لحظات...تأملتني جيدا وهي تحتفظ بيدي، ثم أجهشت وغمغمت:

– يـــتركني مـــع ســـرجان الحركة كلما جاء، ويخرج في الصباح...يسألني هل سأنجب له ولدا أم بنتا..إنه نذل. ألحت أن نصطحبها معنا، ولما طمأنتها بالعودة، أخرجت من ثقبة بالجدار ورقة، وأعطتنا نصيبا من المال"[2].

الظاهـــر مـــن هذه الصورة الآنفة الذكر أن زوجة الشيخ –إضافة إلى ترفها وبذخها– كانت خائنة لزوجها عندما كشفت للمجاهدين عن مكان وجوده، والشيء الذي يزيد من فساد هذه المرأة مضاجعة الخونة والحركة لها.

على أن هذه الصورة تبرز في شخصية المرأة الأخرى وهي زينة ابنة الشيخ السبتي؛حيث نجدها على اتصال بقدور بن الشـــيخ الربيعي قبل أن يصعد إلى الجبل ويلتحق بالثورة التحريرية، فيقول السارد: " بعد ساعتين، انفرج الباب ثانية، فنهض

---

[1] المصدر السابق: ص 19.

[2] المصدر نفسه: ص 154.

قـــدور حســـب تعليمات صديقه، وتقدم بالصينية، وركبتاه ترتجفان، وقلبه يخفق ويخفق...أمسكت زينة يده بدل الصينية، وجذبته في رفق، وانقاد لها كالمخدر...انغلق الباب فسارت به إلى مخدعها..

ما أروع أن نعيش أمانينا وأحلامنا و حقائقنا في الظلمة..ما أروع أن نسبح في عالم بلاحدود،كالملائكة،ظل قدور، يعلق في نفسه، وهو يتذواب في أحضان زينة، يتبشمم شعرها، يلثم وجهها وعنقها، ويداعب أناملها،ويهمس من حين لآخر في أذنيها.

- زينة.زينة.

لتسارع بوضع يدها اللطيفة بين شفتيه.

- أس.أس.

وإلى أن توضـــأ أبوها وخرج لصلاة الفجر، تخلصت من ذراعيه و أحضرت قارورة العطر، صبتها على رأسه، وقادته إلى الباب.

- بعدما يرقد سيدي "[1].

عـــندها ننظر في شخصية زينة نجدها مثل سابقتها زوجة الشيخ الخائن المترفة متنعمة، تشتري لذتها بمالها، نزقة، لا تفـــتأ تـــنال رغبـــتها من كل شخص يعطيها إياها، ولا تتوانى عن الخيانة إذا كانت فيها مصلحتها الشخصية، لذلك نخرج بانطباع نلخص فيه صورة المرأة من خلال هذه الرواية وهو أن رواية اللاز تتضمن صورتين للمرأة:

1- صـــورة المرأة الواقعة تحت تسلط الفقر و الضغط و الإكراه (شخصية مريانة ؟أم اللاز)، و الواقعة تحت خطيئة الجنس (شخصية حيزية زوجة الشيخ الربيعي)؛حيث وقعت هذه الأخيرة جنسيا فريسة للقهر الطبقي الذي مارسه بعطوش.

2- صورة المرأة المترفة الواقعة هي أيضا تحت سلطة نزواتها لا سلطة خارجية تدفعها إلى ذلك وتمثلت في صورة زوجة الشيخ الخـــائن واكتملـــت ملامحهـــا وأبعادها الاجتماعية أكثر فأكثر في شخصية زينة ابنة الشيخ السبتي الخائن، وذلك واضح من علاقتها بقدور الذي وهبته كل شيء من أجل لذتها ومتعتها الشخصية.

2.3- شخصية المرأة وصورتها في رواية الزلزال:

لم تخل رواية "الزلزال"هي أيضا شأنها في ذلك شأن روايات الطاهر وطار الأخرى من تجسيد لشخصية المرأة ودورها في الواقـــع الروائي، ولقد كانت لها مكانتها في هذه الرواية ولكن الأحداث الروائية التي صنعتها مختلفة عن سابقتها في رواية اللاز.

وحـــتى نخـــرج باستنتاج عام عن شخصية المرأة وصورتها في هذه الرواية ينبغي لنا فحص النماذج التي صنعتها،فقد وردت بعـــض الـــنماذج الروائـــية لشخصية المرأة في مشاهد من صنع الأحداث؛حيث تبدو كاملة نستطيع من خلالها بيان الملامح النفسية والجسدية والمكانة الاجتماعية.

فمما يذكر لنا السارد هذا المقطع السردي الذي ينم عن المرأة الفقيرة، " كنت عندها المغبونة يومها. كانت الشمس ســـاطعة،ولكنها لم تكن في حرارة شمس اليوم.طفلها السابع على ظهرها تركه أبوه في الشهر الرابع وذهب إلى فرنسا، وعد أن يرسل النقود حالما يصل، لكن لم يفعل حتى ذلك الوقت.

لعله لم يكن يشتغل بعد.

---

[1] المصدر السابق: ص 31.

قلـــت لك...كانت المغبونة، تشد ولدها على ظهرها بخرقة، وكنت أحمل على ظهري ولدها السادس الذي لم يكن يمشي بعد.

المـــنجل في يدهـــا، والصدارة الباشية في صدرها، وكنا في ارض الحاج بو لعبايز. قاطعها لعمل الصيف بصاع قمح وصاعي شعير، ومائتي دورو.

الولـــد نائم على ظهرها، والعرق يتصبب من كامل بدنها، نفسها يصعد وينزل والمنجل يروح ويجئ في يدها اليمنى، بينما يدها اليسرى تلتف سنابل القمح. كانت قد تقدمت صف الحصادين، بعدة خطوات، وفجأة صرخت.

– آه يا يمة الحنانة يتمت أطفالي.

ركضت وركض الرجال والنساء نحوها، وإذا بالزرقة تصعد مع رجلها اليمنى الحافية حتى ركبتها، حتى سرتها، حتى أتت على كامل بدنها.

المغبونة شاطها عفريت كافر.

" شلطنا ". عالجنا.لكن ما إن حل المساء حتى لفظت المغبونة نفسها الأخير وبقي السبعة يجرون خلفي.

– نانة يا نانة "[1].

يأتي هذا السرد عن طريق هذه المرأة العجوز التي يروي السارد على لسانها حال هذه المرأة؛حيث تظهر هذه الأخيرة في شخصـــية المرأة الفقيرة التي تملك أطفالا لا يجدون من يؤويهم بعد أن فارقهم والدهم وتركهم نهبا للعوز و الفاقة، وهو ما جعـــل حال هذه المرأة تزداد سوءا بعد أن خرجت إلى العمل في ثياب رثة قديمة لا تستر كامل بدنها، وهي تحت إلحاح الفقر والحاجـــة لكســـب الرزق، لقيت مصرعها وتشرد أطفالها. وإذا وجدنا صورة المرأة الفقيرة تحت سلطة الفقر تعمل ليل نهار لـــتعول أبناءها، فإن وجها لها آخر نجده في تلك المرأة الواقعة تحت سلطة الجنس لعوزها، فدفع بها هذا لتطلب رزقها وتتاجر بجســـدها، وهو ما نراه في شخصية زوجة الخماس التي أخذها بو الأرواح هي وابنتها،"لفتت انتباهي زوجة الخماس، جميلة. أدخلتها الحوش هي وابنتها وأغلقت عليهما.

حام الزوج أياما، ثم جاءني ذات مساء...

- أريد أن أقول إن الناس...
- ما بهم الناس ؟
- يتحدثون .
- وهل في وسعي أن أمنع أحدا عن الحديث؟
- أقصد.
- ماذا تقصد؟هيا أغرب عن وجهي...
- في الحقـــيقة يـــا ســـيدي الشيخ إنني خجلت منك.جدي خدم جدك، وأبي خدم أباك. وأنا خدمت إياك وأخدمك، كانت المرحومة أمك تعطف علي، وهي التي زوجتني.
- اختر بين الأمرين، إما أن ترحل إلى فرنسا وإما أن أرسلك إلى كيان.
- خذ البنت وأعد لي أمها.

---

[1] الطاهر وطار: الزلزال .ص 36.

-- إما أن تسافر إلى فرنسا أو إلى المنفى.

-- أمرك يا سيدي الشيخ.

في اليوم التالي وسقته في باخرة إلى مرسيليا.

انتظرت أن تحبل زوجة الخماس... "[1].

ويكـــون إذا في الحوار السابق الذي جاء في شكل سرد استذكاري معنى في الجنس الموظف الذي ظهر في شخصية زوجة الخماس؛ حيث استغلها بو الأرواح واستغل سطوته ومنزلته الاجتماعية ليقهر هذه المرأة جنسيا، وتكون بذلك زوجة الخماس الوجه الآخر للمرأة الفقيرة الواقعة تحت سلطان الفقر الذي جر زوجها إلى الموافقة على هذا الفعل.

ونجـــد في مقابل صورة المرأة الفقيرة كما في الأمثلة السابقة صورة المرأة المترفة التي ينمّ سلوكها عن زهوها،وتعطينا ملامحهـــا ومكانتها الاجتماعية "النساء السافرات أكثر من المتحجبات بهذه الملايات السوداء.عيون النساء وخاصة الشابات والأوانس نهمة ، ونظراتهن مشحونة بالفضول والتطفل .

يقين أن الزواج متوقف في قسنطينة "[2] .

تظهـــر صورة المرأة المتطفلة في مخيلة شخصية عبد المجيد بو الأرواح باحثة عن الشوق والغرام من خلال عينيها اللتين تبحث بهما عن مرادها ،وهو استراق النظرات إلى الرجال.وتكون بذلك غير حاضرة روائيا ،ولم يسند لها دور تقوم به ،وإنما جـــاءت صورتها عابرة عن طريق وصف السارد لها ، وينم هذا عن غياب دورها في الواقع الروائي؛حيث يعطيها ترفها بعدا زائدا عن مكانتها في المجتمع.

3.3- شخصية المرأة وصورتها في رواية عرس بغل:

إذا كانـــت صـــورة المرأة في روايات الطاهر وطار السابقة قد احتلت حيزا صغيرا في متن الرواية، فإن رواية" عرس بغل"هي رواية المرأة عند الطاهر وطار، تجسد مشكلتها في نطاق واسع، بل هي الرواية الوحيدة التي أعطت المرأة متنفسا لأن تعبر عن نفسها وآلامها ودورها في المجتمع.

ولنحاول إذًا أن نتفحص صورة المرأة في هذه الرواية،ونتبين موقفها من القضايا الاجتماعية التي تطرح أمامها ومدى استجابتها للقضايا العامة التي تثار حولها .

ينفـــتح جـــو الـــرواية على صورة البطل "الحاج كيان" وهو في المقبرة التي يقيم فيها ويرسم لنا السارد ما يجول في خاطـــره، ثم ينـــتقل إلى تشريح قضية المرأة المقيمة في الماخور وظروف عيشها، ولدى ملاحظتنا لشخصية المرأة وجدناها لا تخرج عن صورتين أو وجهين اثنين.

تـــبرز صـــورة المرأة الفقيرة في عدد غير قليل من الفتيات اللاتي يعملن في الماخور، لأنهن فقدن شرفهن بسبب الفقر الـــذي رمـــاهن في هذا المكان بحثا عن لقمة العيش،أصبحن يتاجرن بأعراضهن فمن" خلال عينة اجتماعية الماخور تواجهنا مشاهد عنيفة تشكل لوحدها عالما دراسيا، تتخذ المأساة أشكالها القصوى من الألم والأحزان لدرجة اليأس. فالعالم الصغير

---

[1] المصدر السابق: ص 179.

[2] المصدر نفسه: ص33.

المتناقض المطروح من خلال الماخور ليس بديلا أبدا للعالم الكبير، إنه محاولة للإفصاح عن الجرح ومسبباته"[1].

اختار السارد نماذج وعينات من مجتمع الماخور تمثلت في حياة النفوس والوهرانية وعلجية وغيرهن،بوصفهن شخصيات رئيسية.يكثر السارد الحديث عنهن، بل بين سبب مجيء حياة النفوس إلى ذلك الماخور وهو اجتماعي بحت " قبل اليوم كانت تستعذب الضرب.كانت تجد فيه لذة غريبة، لا تجدها وهي بين أحضان أي رجل، تستفز باباي البوكسور أو خاتم بعده، حتى تنال صفعة أو أكثر، لكن اليوم،وقد جاءتها صفعة مجانية،شعرت بإهانة شديدة، و باحتقار كبير، تذكرت أباها الذي سافر إلى فرنسا و لم يعد ، وأخاها المشلول الرجلين الذي يعيل أمها وزوجها، تذكرت الليلة التي طلبتها أمها،وأمرتها بالنوم في فراشها "[2].

قلة ذات اليد أو انعدامها هي التي دفعت حياة النفوس إلى أن تلقي بنفسها في هذا الجحيم الذي لا يرحم،بل دفعها دفعا من غير تفكير في المقاومة لما كان مصدر الرزق الوحيد لها هو بيع نفسها بأبخس الأثمان كي تحافظ على أسرتها.

أما الصورة الثانية للمرأة في هذه الرواية هي شخصية المعلمة (العنابية صاحبة الماخور التي تديره وتعمل فيه بأعراض الفتيات المومسات)،وتبرزلنا قسمات ملامحها وأبعادها الجسمية وخصائص نفسها.فهي كما وصفها "الحاج كيان " رغم تجاوز الأربعين، لا تزالين لبؤة. عيناك الكبيرتان قاتلتان. بسمتك السحرية آسرة. لو لا بعض التجاعيد، ونتوء غير متوقعة للأنف، لكنت ابنة عشرين.كم أفتنت رجال بعنقك الطويل، وصدرك العريض. أضيفي بعض المساحيق إلى وجهك، إلى وجنتيك وعنقك خاصة،وزيدي أيضا إلى عينك كحلا وأزرق. لن تعدمي، أنت أيضا، هواة مريدين الليلة"[3].

إضافة إلى الأبعاد الخارجية التي ظفرت بها المعلمة أو العنابية من خلال وصف السارد وتأطيره لها، نجد أشياء أخرى تزيد صورتها إيضاحا وبيانا "فالعنابية إذن تقاوم الزمن، تتزين وتبحث دوما عن مريدين، ولذلك فهي مثار تعليق النساء في المعهر، لكن ذلك لم يكن يهمها بقدر ما تهتم بتحقيق رغبتها في الاتصال بمن تحب، وإشباع الظمأ إلى المال والى الحنان "[4].

ولكن رغم ما تملكه العنابية من مال بسبب إدارة الماخور، إلا أنها تعيش حالة نفسية مزرية،لأنها تفتقد إلى الحنان اللازم، فكل النساء يمقتنها رغم كونها معلمة، وهو ما جعلها تنادى دائما ذلك اللحن الشعبي " ياجاري يا حمود يا جاري دبر علي. الناس تبات رقود وأنا النوم، حرام علي.يا عمي الخياط.خيط لي جبة سورية "[5].

كما تمتاز العنابية أيضا بتلك الغلظة في المعاملة؛ بحيث إنها لا تتكلم إلا بالصفقات ولا تنعت أعراض النساء المومسات إلا بالبضائع. "رفعت صوتها، تكشر عن أسنان الذهب، ورفعت كأس الفتى فأفرغتها في جوفها. همست:

- لم هذا السؤال؟

- أريدها يوما أويومين.

- إن لم يرقك جناحي هنا، أعطك مفتاح فيلتي في الضاحية. كم يوما تفكر أن تبقى ضيفا علينا ؟

- هذا يتوقف على كرم المضيف.

- ثلاثين ألفا لليلة.

---

[1] واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر(بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية.ص 556. وينظر واسيني الأعرج كذلك 'الطاهر وطار: تجربة الكتابة الواقعية (الرواية نموذجا) ص 99.

[2] الطاهر وطار: عرس بغل .ص 115.

[3] المصدرنفسه: ص 19.

[4] صالح مفقودة: صورة المرأة في الرواية الجزائرية. ص 145.

[5] الطاهر وطار: عرس بغل. ص 75.

– هي ذي مائتان عربونا. الحساب يوم تعود." [1].

وإذا كانت العنابية معلمة لهذا الماخور، فليس من شك أن يكون لها جناح خاص بها، و تصدر الأوامر، ويلجأ إليها كل زبون يريد أن ينال لذة من إحدى النساء، وتظفر هي الأخرى بعشيق أو خدين تتمتع به، لما فقدته من مكانة بين الضيوف والزوار، ويكون هذا العشيق مترفا مثلها " هتفت العنابية، وهي خارجة من جناحها، تتأبط ذراع خاتم، وتتظاهر بالسكر،حتى يشدها،أكثر،فلا تقع.

كانت جد راضية عن نفسها، وعن صانعاتها، وعن المغني والقصابين اللذين يرافقانه. وعن حمود الجيدوكا وباي تونس، وعن كل الزبائن. كل سبت وبركته، وكل أحد خيره،هذه البنت، حياة النفوس، كلها خير وبركة... الولد لي،سيلبس الحرير، ويركب السيارة، ويسكن الفيلة،ولن يذهب إلى كيان.ولن يرهن ذهب أمه مرة أخرى. قال، ان أمه في حاجة إلى مليون، سيكون المليون في متناوله. ماقيمة المليون؟لاشيء،خمسة قرويين،وخمس صانعات جميلات وهذا كل ما في الأمر"[2].

الشـــيء الذي يضيف إلى العنابية معاني أخرى تفسر سلوكها مع خاتم وحده دون غيره من الرجال هو معنى الجنس عندها؛ إذ لم تكن تحفل به،بل عوضه الشيء الآخر بدلا منه، ويشبه إلى حد كبير، بل يتطابق معه الأدب الرومنسي، "حيث انزوى الجنس منه إلى الهوامش، لأنه لم يصدق أن المرأة هذه القديسة الملائكية يمكن لجسدها أن يحتوى هذه "الحاجة الملحة." وهكذا صورت لنا فنون ذلك العصر شيئا براقا لامعا أعطته (اسم الحب)" [3].

من خلال المحطات السابقة التي رسمها السارد لشخصية العنابية،نستطيع أن نميزها عن غيرها من نساء الماخور اللاتي يخدمـــنها كزبونات عندها، فهي على كبر سنها مازالت تحفظ جمالها،وتضع المساحيق ،ولها عمارات ومحلات تتاجر فيها. إضـــافة إلى أنها تعيش حالة نفسية سيئة بسبب عدم استقرار أوضاعها، ولا تفتأ تذكر هذا من خلال ذلك النداء الذي تطلقه دومـــا في باحة الماخور؛إذ ينم عن عزوف الرجال عنها، وتفضيل من في الماخور عليها، لذلك لجأت إلى إقامة عرس، وهو ما أنـــبأنا به السارد، لتستفيد من مداخيله لصالح الأطفال الفقراء، ثم نتبين أكثر سلوكها من خلال معاملتها مع خدمها، "خمس ســـنوات، وأنـــا مـــع العنابية.آخر الأمر،أجبرتني على الخروج،جوعتني،ثم طردتني.عندما كان القياد والشنابيط،والجندرمة، يشربون معي صناديق البيرة، كنت عزيزة،وعندما بدأت البنات الصغيرات يتهافتن على محلها، أجبرتني على الخروج.جوعتني وطردتني"[4]، ولذلك نرى سلوك العنابية سلوكا قهريا تسلطيا تلزم به كل من يكون أسفل منها طبقيا،وواقعا تحت يدها.

4.3– شخصية المرأة وصورتها في رواية الحوات والقصر:

يتضاءل دور المرأة وبروزها في رواية "الحوات و القصر"، وتبلغ صورتها في هذه الرواية ذات المنحى الأسطوري حد الـــتقزيم، إلا في صور قليلة، وتظهر لنا ملامحها الجسدية والنفسية والقسمات الاجتماعية من خلال وصف السارد لها وطريقة بنائها.

تقع المرأة الفقيرة في هذه الرواية تحت سلطان غزو القصر لقريتها، بحيث ينجر عن هذا الغزو فض بكارة كل مولودة تولـــد من قبل المتصوفة ومن طرف الشيخ الملتحي، كما عبر عن ذلك السارد على لسان الشيخ الملتحي: "نحن فقراء يا علي

---

[1] المصدر السابق: ص 54.

[2] المصدر نفسه :ص 72.

[3] غالي شكري: أزمة الجنس في القصة العربية .ص 27.

[4] الطاهر وطار: عرس بغل. ص 177.

الحـــوات، قريتـــنا هـــذه قرية تصوف،وعبادة..أثمن مانملكه هو عذراؤنا هذه. ونحن نقدمها هدية لك"[1].ولذلك سطا عليها الملثمون وعلى نسائها، وشايعهم في ذلك المتصوفة الموالون للقصر والسلطة.

وقـــد بـــدا هذا جليا في الرواية، لكون القصر ورجاله أغنياء، فهم يقهرون قرية التصوف الفقيرة؛ إذ "افتضوا جميع الأبكـــار، ولم تنج سوى عذراء واحدة، أطلق عليها من يومها اسم العذراء.استطاعت أن تتخفى تحت غربال فنجت. لم يرها المعتدون فظلت عذراء.

من يومها قرر المتصوفون أن تفتض بكارة كل وليدة، من طرف الشيخ الملتحي، قبل أن تبلغ أربعة أسابيع"[2].

مـــن خلال هذا المقطع السردي نرى أن الفقر عقبة المرأة؛ إذ اعتدى الملثمون والمهاجمون على النساء وهن فقيرات، فأصـــبحت نساء قرية المتصوفة واقعات تحت سلطة الجنس بسبب الفقر والقهر الطبقي.في مقابل صورة المرأة الفقيرة الواقعة تحـــت ســـلطة الفقـــر والجنس معا صورة المرأة المترفة الموالية للقصر مع قومها، تعيش حالة شاذة نزقة، فهي حبيسة نزواتها وملذاتها، ذات شخصية فاسدة عفنة، لا هم لها إلا بلوغ تحقيق أقصى ما تصبوا إليه.

وتتضح هذه الصورة أكثر فأكثر عندما يمر علي الحوات بقرية الطاعة والولاء، "عطس الرجال دفعة واحدة عطسة، بدا لعلي الحوات أنها مفتعلة، شعر في الأول بشيء من الاستياء، ثم نسي الأمر، لقد أتت النساء حركة عجيبة، استدرن جميعا في حركة واحدة نحو الأرض ورحن يلعقن الشوك، والأعشاب اليابسة، ويتحككن بأثدهن وفروجهن على الأرض"[3].

فلما كانت نساء قرية الطاعة في هياج، وكان رجالها في حالة عقم، فهن يأتين هذه الحركات للتعبير عن طلب اللذة ودفع الثمن لجلبها،وهو تلك الحركة التي عبرن بها عن الجنس واشتياقهن إليه.

وأوضح صورة لهذه التروات والمتعة التي يريدها نساء قرية الطاعة هو ابتعاد رجالها عن نسائها، بفعل عقار الحكـــيم الذي شربوه؛إذ "الرجال لم يعودوا رجالا، والنساء في اهتياج أنثوي للرجولة.فما العمل؟،ما العمل؟

قال حكيمنا: ليس أكثر عبادة وطاعة، وولاء لجلالته، مما نفعله.أقوى التعبير،عن الولاء والطاعة، أن تفتقد الرجولة،وأن تهتاج الأنوثة، فتأكل النساء لحم بعضهن نيئا ويشربن دماءهن .

يـــا عـــلي الحـــوات، من ولائك وإخلاصك لمولاك، أن تبصق على الرجال الذين يجلسون قبالتك، وأن تضاجع ما استطعت من النساء"[4].

والخلاصـــة التي نخرج بها من دراسة صورة المرأة في هذه الرواية تتلخص في شيئين اثنين: الشيء الأول وهو أن المرأة الفقـــيرة عـــادة ما يوظفها السارد خاضعة لسلطان الفقر الذي يجعلها تحت الحتمية الاجتماعية القاسية، فهي تسعى بكل ما أوتيت من جهد لخلع هذه الحتمية المتمثلة في الفقر، فتسقط في خطيئة الجنس، بفعل تجارتها بعرضها.

الشـــيء الـــثاني: هو الوجه المقابل للوجه الأول، وهو وجه عفن فاسد، لكن من نفسه؛حيث نجد نساء قرية الحظة يبحـــثن عن المتعة والتروة بين الرجال وفي وجه كل قادم، ولكنهن لا يجدنها لأن رجالهن فاقدو الإحساس بهذه المتعة، فهم لا يبالون بنسائهم وولاؤهم للقصر، فأفقدهم هذه الخصيصة.

---

[1] الطاهر وطار :الحوات والقصر. ص 65.

[2] المصدر نفسه: ص 69.

[3] المصدر نفسه: ص 83.

[4] المصدر نفسه: ص 86.

فكلتا الصورتين، أو كلا الوجهين فاسد، لأنه يقع تحت حتمية يرزح تحتها:

الأولى:فساد الواقع بفعل فاعل أو المتسلط (وهو ما يشكله القهر الطبقي بين الشخصيات).

الثانية:بفعل البذخ والترف (وهو ما يكون من تركيبة الشخصية نفسها).

5.3- شخصية المرأة وصورتها في رواية العشق والموت في الزمن الحراشي :

أقـــام الطاهـــر وطار بناءه الروائي على عنصر المرأة كما وضعه من قبل، واتخذت شخصيتها لديه أبعادا وملامح فنية يســـتطيع الـــدارس من خلالها تصنيف دورها اعتمادا على المعطيات الفكرية والاجتماعية التي جسدتها، ولقد كان لها بروز واضح في رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي."

خاصـــة وأن المـــرأة في هذه الرواية كان لها حضور قوي أيضا بعد رواية "عرس بغل؛ إذ إن دورها لم يقتصر على الـــتدخل الباهـــت في بعض المواقف القليلة،بل أصبحت شريحة فعالة في بناء مجتمع الثورة الزراعية الذي أقامته شريحة الطلبة الجامعيين ومنهم ،جميلة، وثريا، غيرهم.

تتضح صورة المرأة الفقيرة في هذه الرواية وبشكل لافت للنظر في كوخ اللاز. أين يتخذ مقامه وتزوره النساء توقدن الشـــموع هناك؛حيـــث أصبح مزارا لكونه شهد الثورة الجزائرية، فهن لا يتوانين في زيارة مقامه طلبا للصفح، وسعة الرزق وطلـــب الولـــد ممن لم يكن لها أولاد،فنلتقي بصورة المرأة العاقر التي" صبرت، وصبرت،وهاهي تغتنم ،فرصة زيارتها لأمها، وتخرج في الليل البارد لتتبرك بالسيد الجليل...

كانـــت المـــرأة قد انتزعت اللحاف عن هيكلها،بدت جميلة عذبة مثيرة. لا تتعدى الثامنة عشر على أقصى تقدير. رفعت بكلتا يديها قشابية اللاز، معرية عن فخذيه. أدخلت رأسها تتلمس شيئا .سارعت المرأة إليها، راحت تعينها.

-هـــاهو هنا. تلمسي. البركة هنا. بمائة ألف. أمكنك من المبيت معه.خيرة وصالحة وهنية، لم ينجبن سبع سنوات كاملة، وبمجرد ما إن نمن معه. امتلأت بطونهن.

كانـــت يدا المرأة منشغلتين،وكأنها تحلب بقرة. وكانت مصرة على أن تنال مرغوبها في التو.- مسكينة. يحسن عون الولية. العباد لا ترحم.ومن خانه الزمن، لن يرحمه أحد "[1].

وتكـــثر مثل هذه النماذج في الرواية مقترنة بكوخ اللاز والاستغاثة به،ويظهر ذلك من النساء الفقيرات اللواتي غدر بهـــن أزواجهن، ولم يتركوا لهن شيئا يتعففن به، ويرتزقن منه بعدما أخذوا كل ما يمتلكنه " فتح الله عليه بسببي ،وبسبب الأولاد، وبســـبب الحـــرب، كان يتاجر مع ثكنة عسكر الفرنسيين. ولما صار بعد الاستقلال ما صار هرب علي وتركني أنا والسبعة،للشـــر و الـــبؤس يـــا سيدي. لم يتزوج بعد.لكن بلغني أنه يخرج من دارها.زوجة الحركي الخائن، الذي هرب إلى فرنسا.بعد أن قتل ما قتل من إخوانه.

زوجهـــا الخبيـــث هـــرب علـــيها دون أن يفـــك عصـــمتها،وزوجي الخسيس دخل عليها بلا فاتحة، ولا عقد هـــذه سنة لم أر فيها حذاء أو قميصا أو منديلا. وها أنني كما تراني عارية، لا يسترني سوى هذا اللحاف الممزق.أما أبنائي وبناتي يا سيدي العزيز...وكيل الدولة طردني يا سيدي. كنت أتحدث وكان ينظر إلى يدي، وعندما فرغت،

[1] الطاهر وطار: العشق والموت في الزمن الحراشي .ص 87.

قال لي اغربي ولا تعودي"[1].

والمؤكـــد مـــن المثالين السابقين أن صورة هذه المرأة هي شخصية ضعيفة فقيرة لا ناصر لها، وإلا لما لجأت إلى اللاز ليعينها بوصفه وليا من أولياء الله،تتقرب إليه الفقيرات بأعراضهن ليزيل عنهن هذه الحالة المزرية التي تؤكدها ملامحها الجسمية الفقيرة بارتدائها خرقا بالية وثيابا ممزقة و هي <ات مستوى معيشي متدن.

فالصـــورة السابقة لشخصية المرأة تؤكدها الصورة المقابلة للمرأة المترفة التي لا هم لها سوى جلب عشيق أو خدين وتـــبادل الغـــرام والعواطف، وقد ذكر السارد نماذج من ذلك " وكانت عشيقته مسلمة، ابنة تاجر كبير في حيدر آباد،ومع ذلـــك تميل،كما تقول له، إلى غير الإسلام من العبادات...لا أخفي عليك يا حبيبي،حتى إذا ما قدر والتقينا، لا تندهش، إنني صرت أميل كثيرا إلى العبادات الهندوكية، و إنني أردد في سري "أون"، كلما شرعت في الكتابة إليك أو انتهيت منها حتى لا أنساك، كما أن رسالتك لا أفتحها إلا بعد أن أتطهر الطهارة الهندوكية "[2].

وتـــأتى إدانـــة السارد لهذه الشخصية النسوية التي تستعيض بالحب عن الجنس في موقف آخر، ولكنه يتخذ شكلا عكســـيا مضادا للفكرة على الرغم من كونها تمارس أو مارست هذا الفعل لتبين لنا صورتها العكسية.ويظهر ذلك من خلال كـــلام جميلة " استخرجت رزمة الرسائل الغرامية التي يوجهها إليها أستاذ معيد بكلية الآداب، أسبوعيا تقريبا. وضعتها على صدرها و لم تقو على فتحها.

لاأحـــبه ولاأعطـــف علـــيه حتى.بل،انني أحتقره،لأنه لا يهتم بشيء فعال في هذه الحياة إطلاقا، خيالي رومانسي. غبي.مثالي.خجول. لا هم له منذ عرفني في لقاء عابر سوى كتابة الرسائل المتأججة "[3].

ومـــن خـــلال هذين المثالين تكون صورة المرأة المتهافتة على الحب و الرسائل الغرامية سلبية، فهي لا هم لها سوى تسويد الصفحات في الأحاسيس العاطفية، ولا تعيش حالة المجتمع والظروف الاجتماعية،بل الإنكفاء على الذات مع الاهتمام الزائد بالجسد و الاعتناء بما يزينه من بريقه مع فراغ الروح.

6.3- شخصية المرأة وصورتها في رواية تجربة في العشق:

تطل علينا مشكلة المرأة في البناء الروائي بما تحمله من أبعاد وعناصر فنية، يتعامل معها السارد حسب نظرته و تأطيره لها عن طريق الآليات الفنية و الأدوات الجمالية، وقد وصف الطاهر وطار المرأة في روايته " تجربة في العشق"؛إذ استعمل فيها المرأة لأغراض فنية لا تقل أهمية عن دورها في الروايات السابقة.وسنحاول معرفة كيفية توظيفه لها في هذه الرواية، والأدوار التي أخذتها على عاتقها.

تواجهـــنا نماذج كثيرة من صور المرأة،فلعل أحدها ما يصوره لنا السارد في هذا المقطع الذي يضم حوارا "يتهيأ لي أنها كانت جريحة، يسكن قلبها خنجر أو سهم، وهي تناديني :بقبلة منك، حتى ببسمة حتى نظرة .أقهر الموت وأشفى.

... لعلها نسرين، ابنة جاركم التي كانت تغني.

- لم لا تكون أمك يا عطاي؟.

- وما الذي أغضبك أنت ؟ .

---

[1] المصدر السابق: ص 85.

[2] المصدر نفسه: ص 60.

[3] المصدر نفسه: ص 189.

– البنات مثل الأولاد، ولنا كلنا أخوات.الأطفال يحبون بعضهم، ثم إنه لكل واحد أن يختار زوجته من الآن.

– ونسـرين لماذا لم تتزوج ؟ أ لأن حموش ضحك عليها، وأسكن في بطنها جنينا بعد أن بعجها؟"[1].يقدم لنا هذا المقطع السابق نموذجا لشخصية المرأة الواقعة تحت سلطة الجنس، ويحاول السارد أن يغوص في الواقع ليعطينا نظرة بعض الفئات الاجتماعية إلى المرأة،فليست إلا متعة جنسية مؤقتة ذات [illegible]. فدورها يقتصر على هذا الفعل دون أن يعدوه.

تكـثر مـثل هـذه النماذج من صور المرأة ذات المسترق السابق، وهي ترزح تحت الوطأة الاجتماعية والأعراف والتقاليد البالية التي تطوق عنق المرأة، و لا تدع لها مجالا تتحرك فيه وتتنفس منه.

ويـتأكد هـذا النموذج أكثر فأكثر عندما تسقط المرأة ضحية الفقر والعوز بفعل إغراء أصحاب الجاه والمال الذين يشـترون أعـراض الفقـيرات كأسهم في الأسواق " قولي له إن غنية تلفنت من باريس، وهي الآن مع واحد ممن يخيفون ويرعـبون.إمـا أن يعـترف بابـنه، و يتزوجني،وإما أن يستعد لخراب بيته. فاقو. فولي له، فاقو. يعبث ببنات الرجال ثم يصطحبهن إلى باريس،ويهرب عنهن"[2].

واضـح من المثالين السابقين أن المرأة لا تعيش إلا حالة واحدة كما أطرها السارد –طبعا– هي حالة التروة الجنسية الـتي لا تكاد تكل ولا تتعب منها، بل هي ملازمة لها من نموذج إلى نموذج آخر،وكأنها أشبه بالحتمية ،فهي قد وضعت في قمقم الجنس، لا تفارقه ولا تبارح مكانه ،وتجد نفسها مدفوعة إليه.

وخلافـا لصورة المرأة السابقة تبرز صورة أخرى لا تقل تجسيدا لشخصية المرأة في الصورة المقابلة، وهو ما نقرأه في هذا الحوار "اسمي المهني ماري".

– عاشت الأسماء.سيكون عنوان الديوان " ماري السمكة السابحة في القلب ".

– يا له من حبس ضيق.

– إن قصري أوسع بكثير،من هذا المكان فتعالى معي وستسبحين فيه بكل راحة .

– وكم سمكة عندك ؟.

– لـيس عندي من نوعك يا حبيبتي!قومك عديمو الذوق.لو أنك في بلادنا، لكنت في حريم وزير الخارجية أو وزير الشؤون الداخلية،ولحصلت بسببك انقلابات سياسية .أيعقل أن يهمل كل هذا الزين ؟.

– ربما لأن نساءكم غير جميلات!

– لسن شقراوات. هذا صحيح"[3].

يظهـر من خلال الحوار السابق أن شخصية المرأة المترفة لا تجد ملاذا و مأوى إلا في كنف القصور وأريج الزهور، ولا تحسـن غـير لغـة العواطـف السابحة في لجج الجواري والإماء،ولم يكتف السارد بهذا النموذج الذي بقي حبيس ذاته وملذاتـه،بل سـعى إلى إدانته في مواضع أخرى ؛حيث كانت نظرته جنسية "يقولون نظرة فابتسامة فكلام فموعد فلقاء يا حبيبتي، يا ملاكي العزيز، يا رسول الرحمة.

– يا لها من طريقة مطولة لا تفضي إلى غاية،كم هم رومنسيون هؤلاء الفراعنة لقد أهملوا العملية الجنسية تماما.

---

[1] الطاهر وطار : تجربة في العشق .ص 147.

[2] المصدر نفسه: ص 150.

[3] المصدر نفسه: ص 109.

– في رأيـــك يـــا حبيبتي،أنه كان المفروض أن يقال فلقاء فإغلاق للباب فتزع الثياب ؟ ألا بهمك يا مارني أن تتماهى مع النار النفط، في ليل الصحراء،إنها تبدو من بعيد غيلانا ذات رؤوس نارية تتصارع بينها الظلمة، على الفضاء"[1].

إذا نستطيع أن نخرج بنتيجة مؤداها أن توظيف السارد للمرأة في هذه الرواية كان على نمطين:نمط المرأة الواقعة تحت ســـلطان الجـــنس وهى المرأة الفقيرة التي أكلها العوز وقلة ذات اليد. ونمط المرأة العاشقة الولهانة المتهافتة على العشق والحب وهما صورتان سلبيتان.

7.3– شخصية المرأة وصورتها في رواية الشمعة و الدهاليز:

اتخذت المرأة في رواية "الشمعة و الدهاليز"صورا قائمة بذاتها أوكلت لها أدوار فنية تحرك من خلالها الأحداث وتحتل مكانتها داخل الرواية وفضائها.

تواجهـــنا صورة شخصية المرأة في العلاقة الجنسية بين الضابط الفرنسي"بول"و"العارم" ابنة عم بطل الرواية " كانت جمـــيلة، بضـــة حمـــراء مكتملة في العشرين من عمرها.راودها عسكري، هامّا بها، وهى بالوادي مع بعض الأطفال تغسل الصـــوف.قـــدرت أن قدرها أن تستسلم، أو أن تنتحر. أن تتنازل عن الشرف الذي أوصاها به زين شباب الدوار المختار خطيبها، أو أن تجد سبيلا آخر.

قـــررت أن تخـــوض مـــن الأول المغامرة. لم تمتعض، و لم تجد أية ممانعة،بل نهضت من مكانها. نشفت يدها. ومدتها لتصافحه.

"فاتمة..فاتمة. "

كان ذلك كل ما عرف من العربية، فراحت ترد عليه بالكلمة الوحيدة التي تعرفها، دون أن تدرك معناها.

"صافا.صافا."

أمسك يدها فتركتها، تستقر في راحته، تنبعث منها الحرارة والرعشة.

اقـــترب مـــنها، فراحـــت تقـــوده نحـــو الشعبة، تبتعد به عن رفاقه. تناول خصرها بذراعه،فالتصقت به أكثر... هل من المعقول، أن تستسلم العارم بمثل هذه السهولة،هل من المعقول أن يهدر شرف المختار،وشرف الدوار..." [2].

يوضـــح الســـرد الـــذي يتخلـــله الحوار السابق صورة المرأة تحت خطيئة الجنس؛ إذ ترزح هذه المرأة تحت ضغط اجتماعي،وخاصـــة لمـــا كانـــت ضعيفة أمام ذلك العسكري المدجج بالسلاح،ومراودته لها عن نفسها حتى وقعت في لحظة جنسية بئيسة.

وكما عبرت لحظة الجنس السابق ذكرها في المقطع السردي عن صوت المرأة المفجوعة في جسدها، عبر موقف آخر لها عن وقوعها تحت سيطرة اجتماعية أخرى، وهى الفقر و[illegible] المرأة الفقيرة من ضيم وحيف "ضاع كل شيء في أشهر قلـــيلة، عرفـــت البلاد آلاف المطلقات، أضفن إلى آلاف نساء الشهداء، لم يبق سوى حقدهن الذي رحن يزرعنه في أفئدة أبـــنائهم وبناتهم و سخريتهن من البطولات الزائفة التي لم تستطع الصمود في وجه إغراءات بنات الأغنياء الخونة كما يقلن وظلت دعوات الشر،تنطلق من أعماق أعماقهن، تغسل دعوات الخير،التي كانت،بالأمس القريب،تحمي الأبطال في الجبال.

---

[1] المصدر السابق: ص 110.

[2] الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز .ص 31.

ربنا انجه وانج كل من معه.ربنا أنظر إلي أنا الولية الفقيرة،وإلى أطفاله الأبرياء هؤلاء،رب اجعل ملائكتك،تحميه من رصاص العدو وشظايا قنابله أينما كان.

كل تلك الدعوات انقلبت،إلى ضدها.رب انزع الشبع من قلبه. رب اكشف جميع عوراته،وأذله مثلما أذلني وأذل أبناء الأبرياء هؤلاء،رب اجعله مضحكة بين الناس، كبارا وصغارا حقيرين وشرفاء، أغنياء وفقراء، مجاهدين وخونة، كما جعلني وجعل أبنائي، مضحكة بين بنات الخونة.

رب اجعل المال الذي يكسبه يتحول إلى عطش دائم،والهناء الذي ينشده يصير شقاء خالدا"[1].

تستوي هذه الصورة إذًا مع الصورة السابقة في كون المرأة الواقعة تحت الجنس ضعيفة لا نصير لها، فقد سقطت بين براثن ذلك الضابط الفرنسي وإغراءاته وقوته، وبين المرأة في المقطع السردي السابق؛حيث إنها تشارك الأولى في ضعفها، وتنفرد عنها بتخلي الرجل عنها وعن أولادها وتركها طريحة الفقر لا تجد من يأويها ويأوي أولادها و يعولهم.

ونقرأ شيئا مقابلا من وصف السارد للمرأة العاشقة التي تحوز كثيرا من الملذات" هذا الثوب الفضفاض الذي يشوق النفس إلى معرفة ما يخفيه ، والذي ينتزعها من واقع النساء العاديات اللائي يعرضن في واجهات مبهرجة كل محتويات أجسامهن ، مضيفات إلى أوجههن المساحيق والأصباغ ، متسولات لنظرات معجبة ، من أي رجل يصادفنه ، أو يتبجحن على أية امرأة يقابلنها "[2].

إذا تبرز صورة هذه المرأة ذات قناع مزيف ؛ إذ تضع الأصباغ والمساحيق لتعجب الرجال ،وليس لها من دور سوى التسكع في الطرقات والشوارع وغواية الرجال .إضافة إلى حب الظهور وعقدة النقص .وهذا يدل على غياب دورها وحضور فعاليتها كشخصية فنية تحمل ملامح فكرية أيديولوجية.

8.3- شخصية المرأة وصورتها في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي:

تبدو آخر رواية كتبها الطاهر وطار -إلى حد الآن- وهي رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"كغيرها من رواياته، في كونها استعملت عناصر الواقع الاجتماعي في الواقع الروائي من شخصيات وأحداث.

ولما كانت شخصية المرأة لها مكانة في الواقع الروائي فقد استعملت لوظائف وصور فنية يحاول توضيحها من خلال هذه الرواية.

تبرز ظاهرة وجود المرأة في هذه الرواية جلية،وتثير ملمحا يجلب النظر إليه، وهي تواجدها في مقام الولي الطاهر وقصره."دخلت الأولى.أمرها بنزع النقاب عن وجهها، ترددت قليلا ثم مدت يدا في بياض الشمس، وكشفت عن روعة اهتزّ لها كيان الولي الطاهر.

ياخافي الألطاف نجنا مما نخاف.

بيضاء مستديرة الوجه، عيناها كبيرتان كالحتا السواد، فمها صغير مستدير مكتنز الشفتين، أنفها الأفطس يضفي على ملامحها مسحة هرة أو لبؤة.

- ماذا حدث لك البارحة؟.

- أولا تعلم يا مولاي؟.

---

[1] المصدر السابق: ص 80.

[2] المصدر نفسه: ص101.

- كيف لي أن أعلم، وأنا كنت في الحضرة، ثم إن الأبواب موصدة دونكن"[1].

لعـــل صورة المرأة التي برزت في المقطع السابق تكتسب ملامحها وأبعادها الفنية من خلال هذا التأطير الذي أعطاها إياه السارد؛حيث نجد الولي الطاهر يأمر الفتاة الأولى بترع نقابها والكشف عن زينتها وهي في خضوع وخنوع دون امتناع، وكأنهـــا تقـــع تحت سيطرته وسيطرة كرامات الأولياء،فهي لا تمانع ولا تناقش، وكأن السارد يدين هذه النظرة الضيقة إلى المرأة، بوصفها متعة ترزح تحت حتمية لا مناص منها.

وتظهـــر إدانة السارد لهذه الصورة في مقطع آخر يشبه سابقه؛ من حيث كونه ينظر إلى المرأة كآلة للجنس، تحبس داخـــل قمقم المقام الزكي للولي الطاهر الذي يمارس هذا الإ[illegible] الأفعال، ويستغل مركزه وسلطته على هذا المقام. "كان يتحاشـــى الـــنظر إليها، وكانت تتأمّله متلهفة، أسمر اللون، مستطيل الوجه، مقوس الأنف، مكتنز الشفتين، كث الحاجبين. ماضي العينين، أكحلهما، لحيته يتراوح لونها بين حمرة وسواد، عريض المنكبين، ينسدل على كتفيه شعر رأسه الأسود الغزير. طويل مستقيم القوام.

- والذي قدر فهدى.

أضاف ثم قال في إلحاح،وقد لعن الشيطان الرجيم:

- لتفرغ من المسألة، ماذا يحدث لكنّ عند منتصف كل ليلة..؟.

- أنت يا مولانا؟.

- أنا؟ ما بي أنا ؟.

- تقتحم على الواحدة منا فراشها،فتظل تأتيها إلى أن تصرخ بأعلى ما تملك، "يا خافي الألطاف،نجني مما نخاف""[2].

واضح من المقطع السابق أن الولي الطاهر -من حواره مع تلك المرأة- يظهر تسلطه خاصة على من في مقامه،سلطة تخضـــع لـــه المرأة تحتها خضوعا أعمى؛ بحيث ينادي من شاء منهن في أي وقت شاء، يقرر هو، وتخضع هي، أشبه ما يكون بـــالأعمى، الـــذي يكون في يد مقوده يسوقه أين شاء. وتضاء صورة المرأة من جهة أخرى - نظير الصورة الأولى- وهي شخصـــية المرأة الخائنة التي لا عهدلهاولا ميثاق حتى مع زوجها."تقول البنات، يا مولانا الولي الطاهر، لماذا لم تحزن أم متمم على زين الرجال وأشرفهم، الشاعر الذي لا شك أنه استلهم معظم شعره من جمالها؟ لقد انسجمت أم متمم بسرعة حسب ســـياق الأحداث التاريخية مع سابيها قاتل زوجها وميتم ابنها متمم.فماذا في أمر هذه المرأة ؟هل قضت فترة العدة كما يقول الشيخ أم لا.

إن تصـــرف أم متمم تجاه مجاعة تصرف انتهازي، لم تجره على أنه احتمى بها، أو لأنها واثقة من إسلامه ومن براءته، أو على أنه ضيف خالد الذي يقتسمه طعامه رغم أنه أسيره "بين القتل والترك"،أو على أنه سيد أهل اليمامة وشريف قومها شأنه شأن مالك بن نويرة.

قايضته حياتها بحياته،وظلت وفية لأنها لا تدرى لمن تكون الغلبة.

كيف أبدت أم متمم كل هذا الاستسلام وهذه اللامبالاة، تجاه ما جرى لها أو على الأقل ما جرى حولها؟

---

[1] الطاهر وطار : الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي. ص 69.

[2] المصدر نفسه: ص 71.

ما كان رد فعلها،وهي ترى رأس مالك أثفية لقدر..." [1].

تكون بذلك شخصية المرأة من خلال المقطع السابق تمثل أبعاد المرأة الخائنة التي رضيت بشيء وتخلت عن زوجها في أحلك لحظات حياته،حينما رأت رأسه في القدر، فلم تبال و لم تعط الأمر أهمية كبيرة، واستبدلت آخر به دون أن تعبأ به،وهو تصرف فيه مصلحة لها، مما جعلها تبقى رهينة ذاتيتها غير مراعية مصالح الآخرين.

وشبيه بهذه الصورة الآنفة الذكر شخصية هذه المرأة التي تعيش في القصور، ولا تبحث إلا عن دغدغة عواطفها وأحاسيسها " وبينما كان يتساءل عما بقي أن يفعله تراءت له تملأ الأفق الكبير،بيضاء مستديرة الوجه، عيناها كبيرتان حالكتا السواد،فمها صغير مستدير مكتنز الشفتين،أنفها الأفطس يضفي على ملامحها مسحة هرة أو لبؤة.

تبتسم. ابتسمت بلارة.

آه بلارة.

ملأت ذاكرته كما ملأت الأفق،بيضاء مستديرة الوجه، عيناها كبيرتان حالكتا السواد، فمها صغير مستدير مكتنز الشفتين، أنفها الأفطس يضفي على ملامحها مسحة هرة أو لبؤة، تمضغ علكة وترمي بثيابها كما صادف قطعة فقطعة، تلهب الصدر فتنة وغواية.

يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف.

بلارة الفتنة الأمازيغية، لم تكن ساحرة،لاو لم تكن،جنية من جنيات الفيف الخالي،ولا شيطانا رجيما.

بلارة.

آه. إنني ألهث بحثا عنك في الفيف منذ رميتني من داخل المقام إلى تيه بني إسرائيل هذا....

مولاي الولي الطاهر يا روح الفيف الأعظم الغربة تكوي قلبي الوحشة تمزق صدري.

آه يا مولاي "[2].

تتبين لنا من الحوار السابق شخصية المرأة الشبقة التي تطلب الجسد و المتعة الترقة،تثير في جوانح الولي الطاهر عواطفه، وما جبلت عليه من الجمال و الفتنة،فهي لا تفتأ تهتم بجسدها وأعضائها.

من هنا تتضح صورة هذه المرأة في المثال الأول: أم متمم الخائنة لزوجها التي لم تبال بمكانتها عنده،وأرادت أن تتزوج سابيها و قاتل زوجها و لم تبق وفية لزوجها، وصورة بلارة في المثال الثاني التي ألهبت عواطف الولي الطاهر حتى استجاب لها ولإغرائها.

9.3- شخصية المرأة وصورتها في رواية الأم لمكسيم غوركي:

ما صدق على الروايات السابقة بخصوص المرأة بوصفها عنصرا من عناصر المعمار الفني للرواية يصدق على رواية "الأم"، و الشيء الذي يزيدها يقينا على وجود صورة المرأة في هذه الرواية هو عنوانها نفسه؛إذ يعبر عن الأم ودورها في الحياة. ولكن المفارقة التي تجعلنا نفحص صورتها من خلال وصف السارد لها هو أنها لا تقوم على مستوى واحد من الوعي و النضج الفني والفكري،بل تتعدد شخصيتها بتعدد الأدوار التي أوكل السارد إليها القيام بها.

---

[1] المصدر السابق: ص 49.

[2] المصدر نفسه: ص 117.

تطالعـــنا صـــورة شخصـــية الأم "بيلاجيا نيلوفنا" وهي تعيش مع زوجها "ميخائيل فلا سوف" في كوخ حقير وفقر مدقـــع، ونـــرى معاملته لها بما أنبأنا به السارد من خلال هذا الحوار الدائر بين الأب ميخائيل وابنه بافل " كان يتكلم قليلا وكلمتا " ابن الكلبة " أكثر على لسانه من أقوال، ينعت بهما رجال الشرطة ورؤساؤه وأقرانه في المصنع. أما زوجته فلا يدعوها إلا بالكلبة،فيقول لها مثلا:

- انظري هنا، أفلا ترين أن سراويلي ممزقة، أيتها الكلبة ؟...

فسأل الأب، متقدما من ابنه الطويل النحيل، مثل خيال يقترب من شجرة فارعة:

- ماهذا ؟

- فقال الفتى بهدوء،رافعا الهراوة في يده:

- لقد اكتفيت، و لم أعد أطيق مزيدا!

فنظر إليه الأب برهة، ثم أخفى يده الكثة الشعر وراء ظهره، قائلا في ضحكة قصيرة:

- حسنا !

وأضاف بعد أن صعد زفرة حري.

-إنك ابن كلبة على أية حال.

وبعد فترة قصيرة من ذلك الحادث عالن امرأته:

-لا تسأليني مالا بعد اليوم.إن بافل سيقوم بأودك من الآن فصاعدا. فوجدت المرأة الجرأة على الجواب بقوله:

- وأنت ستسكر بكل أجورك، على ما أظن ؟

- هذا ليس من شأنك، أيتها الكلبة سأتخذ خليلة إن راقني ذلك"[1].

يتضـــح من الحوار السابق – على الرغم من طوله – صورة الأم "بيلاجيا نيلوفنا"،وهي ترزح تحت حتمية اجتماعية (الفقـــر)،وسيطرة زوجها "ميخائيل فلاسوف"،فهي لا تستطيع أن تقرر حكما أو تخالف شيئا قرره زوجها،بل عليها السمع والطاعة. إضافة إلى ضربه إياها ومحاولة تهديدها وتركهاخائفة طول الوقت مع ابنها بافل.وهذا ما يعيد علينا صورة اللاز مع أمه مريانة،عندما كان يضربها ويشتمها ويسرق منها النقود.

وتظهر سيطرة الرجل على المرأة في شخصية الضابط، وتبلغ غايتها عندما نقرأ صورة المرأة "الأم" تحت قبضة الرجل المتسلط " صاح الضابط راميا بالورقة على المنضدة:

- وقّعوها.

راحت الأم ترقبهم يوقعون،وقد استكنت حميّاها وتلاشت جرأتها، وغصت عيناها بالدموع،دموع الأذية التي لا مرد لهـــا.لقـــد ذرفـــت مثل هذه الدموع خلال عشرين عاما من حياتها الزوجية،ولكنها كانت تنسى، خلال السنوات القليلة الأخيرة، معنى تلك الدموع ولذتها المؤلمة الحارة.

حدّجها الضابط بنظرة طويلا،ثم قال مكشّرا في ازدراء وترفع :

[1] مكسيم غوركي: الأم . ص 39.

– الأفضل أن توفري دموعك،أيتها المرأة،وإلا لم يبق لك منها شيء للمستقبل القريب."[1]

تعطيـــنا الأبعاد الوصفية السابقة التي قام بها السارد من خلال الحوار والسرد و الوصف ملامح المرأة الفقيرة المظلومة الواقعة تحت سيطرة الظروف الاجتماعية من جهة،فهي وحيدة تعاني فراق ولدها الذي أدخل إلى السجن.إضافة إلى كونها لا تملك زوجا يحميها تتعرض إلى مضايقة الضباط والجنود،والشيء الذي تركها تذل أكثر فأكثر كبر سنها.

وفي نظـــير ذلك نجد صورة أخرى للمرأة في مجتمع آخر تحظى بالثراء و الغنى " تناولت المرأة علبة سجائر جلدية من جيبها، ثم أشعلت لفافة منه سألت وهي تجوس الغرفة في غدوة ورواح:

–أأنت خائفة كثيرا من أجله ؟...

وسألت المرأة عن اسمها، وهي تحدق في وجهها.فأتاها الجواب:

–صوفيا.

فتمعنت بيلاجيا فيها مليا، ثمة شيء فيها يستحيل وصفه، وإن أمكن أن يقال إنه كثير الجرأة و الاندفاع والهوس أيضا... ونظرت الأم إلى صوفيا في تردد.كانت تفتش عن شيء تضع فيه عقب لفافتها. وعندما سحقته أخيرا في تراب أحد أحواض الورد قالت الأم بالرغم منها:

–هذا يضر الزهور ويتلفها.

فقالت صوفيا:

– أرجو المعذرة.إن نيقولاي يقول لي ذلك دائما."[2]

وخلافا للأم "بيلاجيا نيلوفنا" تبرز "صوفيا" شقيقة نيقولاى امرأة غنية،لا تعبأ ببعض الأشياء، فهي تدخن وتتكلم بفضاضة. إضافة إلى سلوكها وتصرفاتها،وهو ما لمحناه في الحوار السابق؛حيث أطفأت عقب السجارة في حوض الزهور،و لم تستنكـــر هذا،حتى أنكرت منها الأم ذلك الموقف والفعل.

ويـــتأكد ســـلوك "صـــوفيا"هذا من خلال هذا الموقف مع ريبين؛إذ يكشف لنا السارد عن الطبقة التي تنتمي إليها "واستدار ريبين بغتة إلى صوفيا و سألها :

– أأنت سيدة من طبقة النبلاء ؟

فسألت صوفيا بسرعة وهي تنتفض دهشة:

– لم من طبقة النبلاء ؟

فقال ريبين ضاحكا:

–لم؟ لأنك ولدت هكذا فيما أعتقد. إنه نصيب كل إنسان أن يكون ماولد حسنا،أتظنين أنه في استطاعتك إخفاء خطايا الأســـياد تحـــت هذا الوشاح القطني الذي تغطين به رأسك؟ إننا نعرف الكاهن ولو رأيناه محزوما في كيس من الخيش.إنك ترتعشين وتكشرين إذا ما وقع مرفقك على سائل أهرق على المائدة.وإن ظهرك لكثير الاستقامة بالنسبة لامرأة عاملة."[3]

---

[1] المصدر السابق: ص 105.

[2] المصدر نفسه: ص 312.

[3] المصدر نفسه: ص 337.

إذاً مـــن المثالين السابقين نلخص صورة المرأة الغنية كما وصفها السارد وأطرها وأعطاها أبعادها،فهي تعتني بنفسها وثـــيابها مهملـــة غيرها،ولا تسعى إلى شيء إلا إذا كان فيه مصلحتها.زيادة على ملامحها الجسمية وأبعادها الفنية التي تنبئ بـــأغوار نفسها ودخيلة قلبها،تتعامل مع الأمر الذي يعيش لأجله العمال بشيء من التفاهة وعدم المبالاة .لذلك تبرز الملامح والأبعاد مغطية الجوانب النفسية والجسمية والاجتماعية.وهو ما ظهر بارزا في الحوار و الحديث .

10.3- شخصية المرأة وصورتها في رواية لمن تقرع الأجراس لأرنست همنجواي :

وظف أرنست هنجواي صورة المرأة في روايته هذه موزعها على عدة أدوار فنية حسب حاجة أحداثه إلى المرأة، و لم تبق شخصية المرأة الفنية حبيسة قالب واحد،بل تجاوزته إلى قوالب وأشكال أخرى.وسنحاول بيان صورتها من خلال عرض بعض النماذج الموجودة داخل متن الرواية.

تظهـــر لـــنا صـــورة المرأة العجوز الطاعنة في السن؛حيث نقرأ من خلال وصف السارد لها أنها ذات ملامح قاسية لقساوة الحياة ومعيشتها و الظروف الاجتماعية المحيطة بها " ورفع روبرت نظره ، ليرى المرأة في نحو الخمسين من عمرها، لا تقل ضخامة عن بابلو، طويلة القامة، عريضة المنكبين، ترتدي قميصا أسود،ورداء يعلو زوجين من الجوارب الصوفية الخشنة، تختـــفي وراءهمـــا ساقان غليظتان،وفي قدميها خف من الحبال،ويعلو قامتها وجه أسمر، أشبه ما يكون بوجوه تماثيل الصخر. ورأى يديها الكبيرتين، لا تخلوان من جمال، كما رأى شعرها الأسود الغزير معقوصا في عقدة تقف على عنقها... "[1].

تبرز قسمات هذه المرأة السابقة الذكر واضحة من خلال تأطير السارد لها؛حيث تكون كبيرة السن، ضخمة ... إلخ من الأوصاف الجسمية التي أضفاها عليها وصف السارد. كما تشير إلى نوع الحياة أو الظروف الاجتماعية الصعبة ، وهو ما يدل عليه ثيابها ولباسها الخشن الذي ترتديه مع الغلظة والفضاضة.

كمانستطيع أن نكتشف سلوكها وأبعادها النفسية من وراء هذا الحوار الدائر بينها وبين مجموعة الرجال المعتصمين بالكهف "وقالت موجهة حديثها إلى الغجري،ومتجاهلة الآخرين...أجبني أيها القذر...

– أعرف ذلك، قم الآن من هنا،خذ مكان أندريه الذي يقوم بالحراسة في المرتفع...

فردت المرأة قائلة...حتى لا في المنام...لقد أكلت ثلاث مرات اليوم، اذهب الآن وليأتي اندريه.

وقالت: لروبرت وهي تمد يدها إليه..هو لا..كيف أنت،وكيف تسير الأمور في الجمهورية؟"[2].

باجتماع الملامح الخارجية والداخلية للمرأة العجوز(بيلار) تتبين لنا شخصيتها جيدا؛إذ إن تطابق الخارج مع الداخل أعطانا صورة واضحة،فمع الغلظة والطول في الجسم، تكون الغلظة و الفضاضة في السلوك والكلام،ومع الضخامة والخشونة تكون القسوة والمواجهة. إضافة إلى البيئة الجبلية البدوية الفقيرة التي صنعت مثل هذه المرأة.

وعلى النقيض من صورة المرأة العجوز (بيلار) نجد شخصية المرأة المتنعمة"ووضعت الفتاة الوعاء الضخم أمامه فرأى يديها السمراوين الجميلتين،ووقفت الآن تتطلع إليه وهي تبتسم...كانت أسنانها بيضاء تشرق في وجهها الأسمر الدافئ.بينما كانـــت عيناها الرماديتان الضاحكتان في منتهى الروعة والجمال، وفمها الدقيق مستقيم تلفه شفتان ممتلئتان، أما الشعر فبني أســـود لفحـــته الشـــمس،فزادته سمرة على سمرته الطبيعية.وقد قص بشكل غريب، جعله قصيرا أشبه ما يكون بفراء صغير،

---

[1] أرنست همنجواي: لمن تقرع الأجراس .ص 45.

[2] المصدر نفسه: ص 45.

وتطلعـــت إلـــيه الفتاة وهي تبتسم ثم رفعت يديها إلى رأسها لتعدل شعيرات خرجت من موضعها.وخيل إليه أنها في منتهى الجمال.لو لم يجزوا لها شعرها على هذا النحو"[1].

ومـــا يستفاد من وصف السارد هو كون هذه المرأة غير سابقتها؛إذ هي تتمتع بشباب الفتيات الغض القسمات التي توحي بطراوة الجسد وأثر النعمة من بياض الأسنان والوجه الأسمر الدافئ،إلى طريقة قص الشعر ولونه، وغيرها من الأوصاف التي أضفاها السارد على هذه الفتاة.

وتـــتعمق صـــورة هـــذه المرأة، أكثر فأكثر من خلال الوصف المتتابع الذي يلي الفقرة السابقة،فليس لهذه المرأة من ماضـــيها القريب إلا الترف "وجلست أمامه، تتطلع إليه...فرفع نظره إليها، ابتسمت ثم بسطت يديها،على ركبتيها وامتدت ســـاقاها،طويلتين نظيفـــتين،من الســـروال الذي ترتديه،ورأى ثدييها الناهدين يكادان يندفعان وراء القميص الرمادي الذي تلبسه،وكان روبرت كلما تطلع إليها أحس بشيء ثقيل في حلقه"[2]. لقد أضفى السارد صفات أخرى على هذه المرأة، وهو مـــا جعل صورتها تتحدد أكثر من ذي قبل،ويزداد تأطيرها وضوحا بوصف أعضاء جسمها وتصرفاتها، الشيء الذي يجعلنا نفسر بيئتها بأنها ذات وزن ثقيل ومكانة مرموقة في السلم الاجتماعي.

4- شخصية الإقطاعي والبورجوازي وصورتهما:

1.4- شخصية الإقطاعي والبرجوازي وصورتهما في رواية اللاز:

اعتمدت صورة الشخصية الإقطاعية في بنائها على مراحل تشكل هذا الخطاب عبر تاريخه، ومن هنا كانت البدايات الأولى تعبر عن إشارات وايحاءات فقط،ولم تكن تظهر بشكل بارز،فقد كان حضورها في الخطاب وفعاليتها فيه قليلة،لذلك تطالعناصورتها في رواية اللاز باهتة غير واضحة،لسبب كون الروائي لم يسند لها دورا معينا، وإنما خفيت الشخصية الإقطاعية لخفاء الظاهرة نفسها.فهذا مقطع يوضح فيه السارد هذه الشخصية "ريمون شيخ البلدية، وجان جون وموريس في ضيعاتهما، وحماراتها، والحاج الطاهر وكل الحجاج في قصورهم"[3].

جاء هذا على لسان حمو الشخصية الفقيرة التي كانت تتحدث مع قدور الذي يمثل هو أيضا جزءا من الشخصية الإقطاعية.لكن الظاهر من هذه الإشارة السريعة أنه لم تتضح لنا من معالم هذه الشخصية سوى جشعها المتمثل في هذين المعمرين اللذين يمتلكان ضيعتين ترمزان إلى الإقطاع.ولا تكفي هذه الإضاءة الخفية لمعرفة الأبعاد الفكرية والاجتماعية والنفسية.

ورد مقطع آخر يعطينا تفصيلا ينم عن بعض الشخصيات التي تحمل وعي الإقطاع،ويظهر ذلك أكثر نموا في الشخصية الموالية للمعمرين الفرنسيين، وهو ما يمثله قدور [illegible] وجه إليه حمو كلاما فقال له: "لا أنا ولا أنت.الظروف تغيرت،أنا فقير جدا، أقل فقير،وأنت متوسط الحال،بل غني.دكانكم يعمر شيئا فشيئا،وأرضكم صرتم تفلحونها وحدكم.بعد مدة تشترون شاحنة، وبعد مدة أخرى تشترون جرارا، وتكبرون،وتكبرون حتى لا يبقى في ا مكانكم تمييز من تحتكم..."[4]

---

[1] المصدر السابق: ص 35.

[2] المصدر نفسه: ص 35.

[3] الطاهر وطار: اللاز. ص 46.

[4] المصدر نفسه: ص 50.

فقدور هو الشخصية الوحيدة التي نالت حظا وافرا من الوصف والخصائص الفكرية والمميزات الاجتماعية،فهي تتربع على ثروة طائلة، وأرض واسعة، وعتاد كبير لا يملكه آنذاك واحد من الجزائريين، كما يملكون دكانا يبيعون فيه الحاجيات التي يحتاج إليها المواطنون.

لكن في مقابل هذين البعدين الفكري والاجتماعي يكون البعد النفسي نتيجة حتمية لهما،فنرى قدور يعيش حالة مزرية، يطول معها صراعه النفسي"ويخيل لقدور أنه غائص في الأعماق، أعماق الأعماق، في بئر عميقة القرار..ينادي بالإنقاذ،ويمتد له حبلان...وينادي بالإنقاذ،ويمسك الحبلين،ويتكوران عند قدميه،ويحتار بأيهما يحتفظ وأيهما يختار...الذبح من جهة والرصاص من جهة، ومع ذلك يجب أن يخرج من هذه البئر.

ويعاوده الاستيقاظ، فيجد نفسه تحت الجدار بجانب حمو المستغرق في فتل سيغارته..."[1].

تظهر حالة قدور سيئة أكثر من المعمرين،وذلك من خلال الوصف السابق؛ فهذه الحيرة التي يتخبط فيها قدور قد اربكته،وليس قدور هو الشخصية الوحيدة في هذه الرواية التي تمثل هذا الشكل من الوعي،وإنما هي الشخصية البارزة،فهناك شخصيات أخرى تنتمي إلى هذا الوعي كالشيخ السبتي وابنته زينة، وزوجة الشيخ الذي أراد المجاهدون ذبحه.

2.4– شخصية الإقطاعي والبورجوازي وصورتهما في رواية الزلزال:

أما في رواية"الزلزال"فتتقلص هذه الشخصيات الممثلة لهذا الوعي في شخصية "الشيخ عبد المجيد بو الأرواح"، فتتجمع لديه الصفات،وتتميز خصائصها أكثر فأكثر.إضافة إلى ميزة أخرى هي لعبها لدور البطل. فكان لزاما على السارد أن يظهر كل تقاسيمها وأبعادها الاجتماعية والفكرية والنفسية، وهو ما يظهر من خلال هذا الحوار.

"– نعم ينتزعون الأرض من أصحابها.

– ينتزعون الأرض من أصحابها؟

– استمع إلي. يؤمونها.

– وماذا يفعلون بها؟

– مثلما فعلوا بالأراضي التي خلفها الفرنسيون،تصور،الحقد، الحسد .. كل إناء بما فيه يرشح...

– أقسم في الورق الأرض على الورثة، حتى إذا ما جاءوا لانتزاعها، لم يجدوا بين يدي الشيء الكثير..."[2].

يظهر الشيخ عبد المجيد بو الأرواح خائفا على أرضه من التأميم،متلهفا إلى المحافظة عليها،وهو ما جعله يريد تقسيمها على ورثته وأقربائه؛إذ يملك منها مساحات واسعة، تنم عن سيطرته وجشعه،على أن بنية وعيه كان لها تأثير على سماته وأوصافه،وأسهمت في بناء هيئته الجسمية،"تخلص من الحشد المتجمهر حوله،بعد أن سكت،وسارع إلى داخل الساحة،قدماه ترسمان خطوطا متقاطعة، وبطنه وعجزه يتلولبان،ورأسه يرسم مرة نصف دائرة،ومرة دائرة كاملة،وذراعاه تتدليان، بينما العرق يتصبب من وجهه والغضب يرقص عضلاته"[3].

تكون إذًا صورة الجسم صورة للطبقة التي ينتمي إليها عبد المجيد بو الأرواح، فبطنه الضخم المندلق أمامه،يكشف تضخم طبقته الإقطاعية وما يملكه من أراض كثيرة.ومن هنا يأتي وعيه نتيجة لما في يديه من عقارات يريد إبقائها تحت سلطته

---

[1] المصدر السابق: ص 46.

[2] الطاهر وطار: الزلزال .ص 31.

[3] المصدر نفسه: ص 55.

وهيمنته، ويكون أدنى شعور منه باقتراب أحد منها إدراكا منه لخطورة ضياعها،فينتج عن هذا الأخير تصرفات تعبر عن نفسية قلقة،تنقبض لمجرد الوهم،بَلْهَ الحقيقة الواقعية،"عليهم اللعنة في الليل إذا يغشى، والنهار إذا تجلى، إن كانوا يعرفون معنى العدالة،هم الذين يخططون للاستيلاء على أراضي الناس"[1].

عندما يتصرف عبد المجيد بو الأرواح هذه التصرفات تصبح حالته النفسية تدعو إلى الإشفاق، فيشعر بدوران، ويكثر كلامه مع نفسه،وتزداد كثافة المادة السائلة في صدره،فيفقد صبره وتحمله،ويغشاه الغثيان،"تقلصت المادة السائلة في صدر الشيخ بو الأرواح فجأة، ثم تمددت بسرعة عجيبة.يشعر بالرعشة تهز كيانه،ثم بالحمى تعتريه.قضقض أسنانه،وشبك أصابع يديه، وأحس بالحاجة إلى الجلوس، قابله مقعد خال فارتمى عليه، واستسلم للأنظار تنصب عليه، مستغربة اقتحامه لهذا العالم"[2].

لم يبق لهذه الشخصية سوى السقوط والانهيار، من خلال ما هيأه لها السارد من الحتمية الاجتماعية، وقد انهارت فعلا في ختام الرواية.وهذا ما أشار إليه السارد في بداية الرواية لما نظر عبد المجيد بو الأرواح في ساعته.

3.4- شخصية الإقطاعي والبورجوازي وصورتهما في رواية عرس بغل:

تستيقظ الشخصية البورجوازية في رواية"عرس بغل"بعد أن ضمرت ملامحها،وكادت تمحى تقاسيمها في رواية"الزلزال"،وتعود إلى البروز والظهور متمثلة في وعي خاتم والعنابية،وهذه الأخيرة التي كانت تملك ماخورا تتاجر فيه بأعراض الفقيرات"حياة النفوس"،"الوهرانية"،"علجية"وغيرهن،وهي تظهر سيدة الماخور كله،"وقفت العنابية على المشرب. قدمت سيكارتها إلى حمود الجيدوكا فأشعلها هذا بسرعة، التفت خاتم إليها،بانت له خلال عينيه المضيئتين،أصغر بكثير مما هي عليه، انحنى قليلا،حملها بين ذراعيه وراح يطوف بها البهو"[3].

إذا كانت هذه هي بعض صفات العنابية التي تنم عن شخصية مترفة،كل الشخصيات تحت تصرفها،فإن نفسية أخرى تشارك العنابية وعيها وهي شخصية "خاتم" التي تنجذب دائما إلى العنابية،فتكون حالتها الداخلية مضطربة،قلقة، تلتف النظر،وتدعو إلى الحيرة والوجوم،"أعيديني إلى صدرك يا أمي.أعيديني إلى رحمك. احتفظي بي هناك، فلا أتعرض لبؤس أو ألم،هذا العالم الذي أنا فيه لا يلائمني.إنه مليء بالتعاسة والشقاء .السيارات والقصور والفتيات،للأغنياء،وأنا ليس لي سوى دم فائر.حياة النفوس، ينتزعها مني كل من يقوى على شراء بدلة اتصال،لو كنت سلا،لسكنت صدرها، ولأذويتها، أذويها بسرعة،حتى تدفن وأدفن معها"[4].

تظهر شخصية "خاتم"من خلال هذا المقطع ذات نفسية حزينة متشائمة،تود الفرار من هذا العالم،وليس هذا فحسب، ومن شدة أثرته لنفسه يتمنى لو يأخذ معه حياة النفوس ولا يتركها لأحد،وتجسد هذه المعاناة سلوكا يقوم به خاتم اتجاه العنابية يشبه تصرفات الطفل الصغير، وهو رغم ما يسيطر عليه من فتيات وخدم،حتى العنابية صاحبة الماخور نفسها.

غير أن هذه الحالة المزرية التي يعيشها كل من خاتم والعنابية تبرزها الشخصية الإقطاعية المتمثلة في شخص"القروي"الداخل إلى الماخور،"كان الداخل قرويا في الثلاثين.على رأسه عمامة صفراء جديدة،وعلى بدنه بذلة زرقاء

---

[1] المصدر السابق ص 51.

[2] المصدر نفسه: ص 78.

[3] الطاهر وطار: عرس بغل. ص 55.

[4] المصدر نفسه: ص 66.

ضيقة بعض الشيء، وفي عنقه قميص أوسع منه كثيرا، تسده ربطة صارخة اللون، ينتعل حذاء أبيض، أسمر، قصير الأنف. ضيق العينين بعض الشيء، حليق الذقن"[1].

فهذه الشخصية الإقطاعية القادمة من الريف تبدو مترفة، من خلال ثيابها وصفاتها التي أضفاها عليها السارد، خلافا لما ورد من وصف للشخصيات الأخرى،فالسارد لم يصرح بإقطاعية هذه الشخصية،وإنما رمز لها بشيء آخر هو كونه قرويا، جاء من البادية يريد شراء عرض إحدى الفتيات يوحي بذلك.

تتبع هذه الصفات مميزات أخرى نجدها في مقطع آخر، "رن جرس الباب، دخل القروي، اتجه مباشرة إلى البهو، دق بعصاه على المنضدة، أتاه القائم على المشرب يتبختر، أمر أن يحضر إليه قبل أن يصله"[2].

تكمل الصفات الأخيرة المذكورة في هذا المقطع بناء شخصية القروي؛فهو إضافة إلى ثرائه وجاهه،تحركه العنجهية والقوة، ولا يعرف غيرها، وذلك من خلال العصا التي يدق بها المشرب القائم في الماخور. إضافة إلى أنه قد ضرب بها خاتما، مما يبين أنها لم تخرج عن كونها صورة طبق الأصل لشخصية بو الأرواح، إلا أن الفارق بينهما هو أن شخصية القروي بسيطة تحمل دورا فنيا واحدا، وشخصية بو الأرواح مكثفة تحمل عدة أدوار فنية كدور الشخصية الدينية، والأهم من ذلك هو دور البطل وحركاته، وهو مما أدى إلى بروز هذه الظاهرة لكون هدف السارد هو إبطالها ومحاربتها.

4.4- شخصية الإقطاعي والبورجوازي وصورتهما في رواية الحوات والقصر:

لكن لا تفتأ تخبو هذه الظاهرة في رواية "الحوات والقصر"من جديد، وبذلك تكون الشخصية الممثلة لها غير بارزة، وهو ما نلاحظه في شخصية السلطان الذي يحترف مهنة كبار الإقطاعيين والأمراء، وهو اللعب والترف والصيد، "فموقف الملوك والسلاطين والأمراء، وكل العظماء، واضح من الصيد، إنهم بطبعهم ميالون إلى الجري وراء الأشياء ولا يواجهون الأمور مثلنا، ثم يروحون يحاولون التغلب عليها"[3].

فهذه الصفات تجعل الشخصية الإقطاعية التي ما ذكرت هنا إلا إشارة تحب اللهو والفروسية والرياضة، ثم يكتفي السارد بهذا المقطع ليوضح صورة الشخصية الإقطاعية، وهو مما يجعلها مبتسرة غير واضحة المعالم، لذلك تبدو غائبة من النص، لكن الإشارة إليها تظهر قيمتها في صنع الخطاب ومكوناته، وتسهم في تركيب بنية الخطاب، الشيء الذي يعيد إلينا صورة الإقطاعي في رواية "اللاز"؛حيث لم تبرز شخصيته كما ينبغي، بل كان الإيحاء إليها فقط.

إذا لم يكن للشخصية الإقطاعية حيز نصي كبير من الرواية، فإن الشخصية البورجوازية قد حازت مكانها؛ إذ تمثلت في شخصيات كثيرة أبرزها اخوة علي الحوات وهم: جابر وسعد ومسعود والحراس الذين يحمون القصر، "قال الحارس، مبتسما،وعيناه عالقتين بيد علي الحوات، وتتبعان كل حركة منها، كان علي الحوات قد قسم المبلغ سبعة أقسام، قسم لكل مركز.

أدخل يده إلى صدره وأخرج صرة صغيرة، بها نصيب المركز الأول، وناوله لرئيس الحرس، فتحه وعده جيدا، ثم وضعه في جيبه"[4].

---

[1] المصدر السابق: ص 20.

[2] المصدر نفسه: ص 170.

[3] الطاهر وطار: الحوات والقصر. ص 12.

[4] المصدر نفسه: ص 221.

تظهر صورة الشخصية البورجوازية المتمثلة في الحراس متلهفة إلى طلب المال، تسعى إلى أخذ الرشوة وابتزاز الأموال من علي الحوات الفقير، وهو ما يدل على فسادهم وعنفهم، وسطوتهم على الناس؛ إذ لم يقبلوا مرور علي الحوات إلى السلطان حتى يجازي كل واحد منهم، ويعطيه مبلغا ماليا.هذا إضافة إلى سلوكهم في معاملة علي الحوات، عندما قطعوا لسانه وحزوا يده.

على أن مقاطع أخرى تضيف صفات توضح صورة هذه الشخصية التي تخدم السلطان،وتقع بينه وبين الرعية المتمثلة في الشعب، "هذه القرية لا يدخلها إلا حرس جلالته، يقتلون ويأثمون ويفحشون، وفي آخر المطاف، يهتف السكان، بأن حرس جلالته، لم يرتفع إلى مستوى كبائرهم"[1].

كلما أضفنا مقطعا آخر تجلت صورة هذه الشخصية أكثر فأكثر، وهي مما بينت نمطا من أنماط الشخصية التي تدخل في تركيب خطاب رواية "الحوات والقصر".

5.4- شخصية الإقطاعي والبورجوازي وصورتهما في رواية العشق والموت في الزمن الحراشي:

ولا تخلو رواية"العشق والموت في الزمن الحراشي" هي كذلك من الشخصية الإقطاعية والبورجوازية، بل كان لها حضور لكنه باهت؛حيث نلاحظ تمزقها من خلال ما رسمه لنا السارد، فنشهد ذكرا لكثير من هذه الشخصيات، دون بناء يعتمد على حركية هذه الشخصية، ونستطيع بعدها قراءتها من الداخل، وإنما كانت دائما تقرأ من الخارج، دون الكشف عن باطنها من خلال سير الأحداث، وهو ما نقرأه في حديث الأم لجميلة، "الزوج الذي اخترته لك.غني .يملك عقارات وأراضي، وفنادق في أوربا.وهو فوق ذلك، قريب لسي أحمد، كما تعرفين.

سيشترى لك قبل الزواج سيارة مكشوفة رائعة، وسيثقل يديك اللطيفتين بالأساور،وباللؤلؤ والياقوت.سيطوف بك العالم"[2].

تبدو هذه الشخصية الإقطاعية تملك كثيرا من الضيعات والأراضي.إضافة إلى كونها تتصل بكثير من الشخصيات المرموقة لأجل المحافظة على مصالحها وثرائها من الضياع، ورغم هذا الوصف فإنه يحتاج إلى تفاصيل كثيرة تضيف إلى هذه الشخصية خصائص أخرى تبين وضعية هذه الأخيرة في المجتمع ووعيها الذي تنطلق منه،"كان في الأربعين.أسمر.ممتلئا.أخضر العينين. غليظ الحاجبين. حيويا. طليق اللسان. يتحدث عن العواصم والمدن الغربية، أكثر مما يتحدث عن الجزائر التي تبدوله بعد هجرة الفرنسيين لها، مقبرة لا شيء يشد الإنسان، أو يجذبه إليها.

تزوج ثلاث مرات، ولم يفلح في زواجه"[3].

لاشك أن هذا الوصف قد زاد في بناء الشخصية،خاصة لما أضفى عليها إطارا فنيا لملامحه وطبقته الاجتماعية؛ إذ هو أقرب إلى لغة أعداء الشعب الذي ينتمى إليه من لغته، ومن شدة الإفراط في تبذير المال والثراء، وفساد وعيه الذي يفكر به، ويصبح بعد ذلك وعيه صورة من وجوده الاجتماعي الذي لم يستقر على حال واحدة. في ظل هذا البناء الهش لوعي الشخصية الإقطاعية التي تظهر في ملامح الطبقة الاجتماعية نجد سلوكا لإقطاعي آخر هو "ابن قانة" ينم عن حقد راجع

---

[1] المصدر السابق: ص 55.

[2] الطاهر وطار: العشق والموت في الزمن الحراشي. ص 81.

[3] المصدر نفسه: ص 81.

إلى جشعه وحب نفسه،"وعندما يطلق سراحه،يشن معركة حكيمة،ضد الإقطاعي فرعون العرب، ويتمكن من استصدار حكم ضده.ليموت في نفس الأسبوع غما"[1].

يأتي هذا في معرض الحديث عن شباح المكي ووصف بطولاته، وكفاحه ضد الإقطاعي ابن قانة الذي مات حسرة لما فقد ممتلكاته. كل هذه الخصائص قد وزعها السارد على عدة شخصيات، وهو الشيء الذي جعل جوانب كثيرة تختفي من الشخصية الواحدة. إضافة إلى أن ذكر هذه الشخصية كان إشارة عابرة؛حيث خصص لها حيزا صغيرا، وذلك بعد أن خص السارد هذه الشخصية برواية كاملة هي "الزلزال"، فلما أسقط الإقطاع فيها، تناثرت هذه الشخصية وتمزقت وأصبحت مشتتة في شخصيات عديدة، مع أن هذه الشخصية لم تكن تلعب دور البطل كما لعبته هناك في "الزلزال"، والشيء الذي يؤكد هذا هو اضمحلال الشخصية الإقطاعية في رواية"تجربة في العشق".

6.4- شخصية الإقطاعي والبورجوازي وصورتهما في رواية تجربة في العشق:

تكاد تغيب شخصية الإقطاعي عن مكونات الخطاب الروائي إلا ما يشير إليه السارد في مقطع أو اثنين، ولا تشكل هذه الإشارة شيئا ذا بال، وإنما تجعل المنزلة الأولى في هذه الرواية للشخصية البورجوازية.ويعد هذا المقطع الذي سنورده توضيحا لمسألة الإقطاع، أما تجسيدها في شخصية فنية فلم يستو ذلك في الرواية، إلا ما ثبتت نسبته إلى شخصية المستشار من خلال هذا الحديث العابر،"ظهر لأولغا أساسين في تركيب شخصيته وفي كل دراسة للثقافة والفكر في هذا البلد لباقة الفرنسي الراسخة المتوارثة، - كما يقول ديستويوفسكي – أبا عن جد، والتي ليست سوى قناع شكلاني يكسو الشخصية الفرنسية، ولكنها مع ذلك تسحر الفتيات الروسيات وتغويهن، ثم هذه الأنفة العربية ذات الجذور الإقطاعية"[2].

تدخل هذه الميزة في تركيب شخصية المستشار التي تشكل دور بطل الرواية، وإن كان ذكرها جاء عرضا؛ فاهتم السارد بجانب آخر من المستشار،وهو كونه ينتمي إلى فئة حاملة سايلة فكر الإقطاع، وإن لم تكن مثلها في الطبقة الاجتماعية، وهي طائفة البورجوازيين الذين يعيشون في جو الوزارة المحيط بها. لذلك فالشخصية الإقطاعية تتعلق أصلا بالأرض والريف، أما المكان الذي تتركز فيه أحداث هذه الرواية فهو المدينة وفضاؤها المتنوع الذي لا يسمح – غالبا- بوجود الإقطاع وبروزه، وإنما يسمح بما دون ذلك وهو الطبقة البورجوازية، وهذه الأخيرة قد استولت على حيز الرواية.

يتعرض السارد لسلوك بعض الشخصيات التي تحمل الوعي البورجوازي،وأكثر تركيزه قد انصب على شخصية المستشار الذي يعيش حالة نفسية مضطربة قلقة من جراء محاصرة الأطفال له،"سيبوني يا ناس، سيبوني... ما بلغت الاستغاثة أذن أحد، ولم تعد أن تكون خاطرة ذاتية، في ظرف جد ذاتي، تصدر أو لا تصدر، تلك المنفرجات بين الجبال الصخرية المتأهبة من يوم خلقت لاستقبال سيل ما، في أية لحظة، والتي تضيع فيها الصرخة منكسرة مرتدة بين صخرة وأخرى، حتى تستقر في قلب صاحبها، فاترة حزينة يائسة...وا..وا لا مغيث واجه قدرك منفردا"[3].

كما يضاف إلى هذا السلوك السابق الناتج عن التردد والحيرة اللذين صحبتا شخصية المستشار شيء آخر نجده في شخصية تنطلق من وجود اجتماعي واحد، لكن هذه الشخصيات تبدو صماء، لأن حضورها كان باهتا، ولم يكن لها دور

---

[1] المصدر السابق: ص 184.

[2] الطاهر وطار: تجربة في العشق. ص 157.

[3] المصدر نفسه: ص 124.

أساسي في الرواية، "لم يخف خبثه، لم يتمكن من ذلك حين أن وجهه اعترته حمرة، وبدا عليه الاضطراب، ما جعل الاستشارة تتحرك إلى استنطاق، مهما كان لبقا، فإنه غير ذكي، إطلاقا"[1].

يتكفل هذا المقطع بإظهار سلوك من تصرفات شخصية الوزير الذي يظهر المستشار خبثه من خلال الحوار الدائر بينهما، فالعلاقات التي تبرز وعيه هي اعتلاء الحمرة وجهه، وسيطرة الاضطراب عليه، وهو الشيء الذي يكون صورة لوعي هذا الوزير، مما يجعله كثير الاضطراب والانفعال، بعيدا عن الاتزان والروية والهدوء. إضافة إلى أن هذه الصورة جاءت ممزقة ومفرقة بين شخصيات كثيرة، وهي طريقة السارد في تشتيت وعي الشخصية وتوزيعه. ومن ثم يطغى السرد على الحركة، ويكون الخطاب الخاص بهذه الشخصية خطابا تاريخيا أكثر منه خطابا واقعيا، وإذا غابت الشخصية الإقطاعية وبقي ظلها فإن ميراثها المتمثل في الشخصية البورجوازية كان حاضرا بقوة.

7.4- شخصية الإقطاعي والبورجوازي وصورتهما في رواية الشمعة والدهاليز:

إذا كانت رواية"تجربة في العشق" نزولا هرميا للشخصية الإقطاعية وظهورا للشخصية البورجوازية،فإن رواية "الشمعة والدهاليز"قد سارت في الخط نفسه، ولم يذكر شيء يدل على وجود شخصية إقطاعية محكمة البنيان، وإنما ذكر ظلها فقط، وذلك عندما يتكلم السارد عن شخصية البطل الشاعر "قطع الطريق غير المعبد، والذي لا أمل أبدا في أن يعبد ذات يوم، لا لشيء سوى لأنه لا يستعمل إلا من طرف كمشة من السكان، انزوت في ضيعة سابقة لمعمر فرنسي، وحولتها إلى حي قروي صغير"[2].

تظهر هذه الشخصية البرجوازية جشعة؛حيث حولت ما ورثته عن الإقطاعي الفرنسي إلى حي قروي صغير لصالحها دون سائر أفراد الشعب، وهو مما يوضح صفة من مميزات تكوين هذه الشخصية، الشيء الذي يعيد صورة الشخصية الإقطاعية في رواية "اللاز"، وهي ذلك المعمر الفرنسي وصديقه الآخر لما كانا يملكان ضيعتين متشابهتين. وهو مما يدل على وجود علاقة بين المقطعين المشكلين لهذه الشخصية.

غيرأن هناك مقطعا آخر يضيف صفة أخرى لهذه الشخصية تعين على إبراز الصورة أكثر فأكثر،وهو ما حدث في طفولة البطل؛عندما قرروا أن يشتروا له لباسا تشبه ثياب الأمراء وكبار الإقطاعيين"قررت القرية،والدوار،أن تجمع لي المبلغ اللازم لشراء الجهاز العجيب، كان واضحا، أن تشكيلته أعدت في القرن التاسع عشر لأولاد الأمراء والإقطاعيين"[3].

يربط هذا المقطع بين البعد الفكري والبعد الاجتماعي للشخصية الإقطاعية؛ إذ يتناسق الجشع مع الثراء الفاحش الذي يزخر به أولاد الأمراء وكبار ملاك الأراضي، فذكرت هذه الصفات المشكلة لصورة هذه الشخصية بهامش السرد الاستذكاري، ولم يخصص لها السارد حيزا ولو صغيرا تتحرك فيه، وهو ما عبر به عن وعي الإقطاعيين الضيق ومكانته من المجتمع. إضافة إلى أن مرحلة بروز خطاب هذه الرواية لم يحفل بهذه الشخصية كثيرا، وإنما اهتم بما دونها من الشخصيات التي اتسع حيزها على حساب وعي الإقطاع. وإذا ما قورنت الشخصية الإقطاعية بالشخصية البورجوازية فإن هذه الأخيرة ظهرت في شكل بارز،وعلى هيئة شخصية تعبرعن وعيها من خلال حركتها ونموها داخل خطاب الرواية، وإن كان

---

[1] المصدر السابق.ص76.

[2] الطاهر وطار : الشمعة والدهاليز.ص16.

[3] المصدر نفسه:ص45.

الأسلوب السردي ما زال يسيطر على مثل هذه الشخصيات "لم يتمكن أبي من أن يكون سوى واحد منهم، كان التيار قويا فانساق في الدهاليز المظلمة،يمتصه سرداب ثم يقذفه لسرداب آخر.

انكب على مشاكله وقضاياه الخاصة، واحتفظ بلقاءات دورية مع بعض قادة الثورة شبه المهمشين،يلعن الحاضر، وينغنى بالماضي، ماضيه الشخصي، ليس غير. ويتشاءم من المستقبل الذي يراه مدلهم الظلام."[1]

تكتمل صورة الشخصية الإقطاعية والبرجوازية عندما يظهر السارد نفسية كلتيهما، فرغم ما تملكه هذه الشخصية إلا أنها متشائمة محبطة لا تستطيع الصمود أمام وعي المجتمع.

8.4- شخصية الإقطاعي والبورجوازي وصورهما في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي:

تعود الشخصية الإقطاعية مرة ثانية للسيطرة على حيز الرواية؛حيث اضمحلت الشخصية البورجوازية وانكمشت، وتركت فضاءها للشخصية الرئيسية في الرواية، وهي البطل الإقطاعي صاحب الملامح الدينية، فتتداخل صفات كل هذه الأدوار الفنية فيما بينها، لذلك تكون بعض الصفات والمميزات التي تبني صورة الشخصية الإقطاعية هي نفسها التي شكلت شخصية البطل أو الشخصية الدينية.

تغشى الولي الطاهر حالة ذهول، فترتعد لها فرائصه "ينبغي أن لا أستسلم لهذه الحال، أكانت امتحانا ربانيا أم خدعة شيطانية لعرقلة العودة إلى المقام الزكي.

قرر الولي الطاهر، بينما تتواثب إلى ذهنه ومضات من صور باهتة، لا يدري أهي "الحالات" في الزمان أم لأخرى في المكان"[2]

يعتري الولي الطاهر اضطراب وقلق من جراء ما حدث له لما رأى القصور تتضاعف أمام عينيه، فلم يدرك على وجه الحقيقة أهي حقيقة أم حلم، وهو ما جعله يبدأ رحلته لمعرفة حقيقة القصور، وتصاحبه حالة الإضطراب هذه في كل تحركاته حتى بينه وبين نفسه، تراوده شكوك وتكثر الأخيلة عليه، فيشرد ذهنه، ويعيش حالة الماضي أكثر مما تنفتح عيناه على مآسي الواقع التي تنتظره. وتتراكم المآسي والأحزان على الولي الطاهر فيفقد بذلك ذاته، ويخونه وعيه فهو لا ينتمي إلى أي جهة "نصف الروح لي ونصفها الآخر يسكنها غيري.

أما جسمي ومظهري الخارجي، فلم يبق منه سوى شبح بطل في المسلسلات والأفلام،وبعض سكان الفلوات. حاولت استعادة أنا، نصف أنا الضائع، فما أفلحت، حاولت التخلص من الآخر، فأخفقت."[3]

يعلن الولي الطاهر في صراحة ضياعه وتفرقه بين عدة ثقافات، فكان في كل مرة يريد التخلص من الآخر وثقافته يخفق،ويبقى رهين هذا الآخر ووعيه،وهو ما يجعل صفة الاضطراب السابقة الذكر تتجلى أكثر فأكثر في هذا الكلام.على أن هناك ملامح أخرى تدخل بقدر قليل أو كثير في بناء هذه الشخصية، منها الخشونة والغلظة والقوة في الإغارة وعدم الشفقة "ضربت الباب الحديدي الذي كان شديد الانغلاق. لم ينفتح.كان أهل الدار يتصايحون في الداخل. انفتحت نافذة. أبصرته من فتحتها، كان يطل وفي يده قارورة، أدركت في الحين ما هي، صوبت نحوه "الكلاش". أنّ وأطلق القنينة. كنت قد أسرعت إلى الوراء، فلم يؤثر انفجارها سوى في الباب،الذي اهتز مبتعدا عن الحائط"[4].

---

[1] المصدر السابق. ص 81.

[2] الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي. ص 19.

[3] المصدر نفسه. ص 57.

[4] المصدرنفسه: ص 99.

لم يبق من كلام آخر يقال عن هذه الشخصية، فالأبعاد الفكرية والاجتماعية والنفسية التي أضفاها السارد عليها تشكل دورها في خطاب الرواية، كما أن هذه الحركات التي تأتيها هذه الشخصية تعطي خصائص أخرى لها؛ فبعض الأبعاد ذكرها السارد،وبعضها الآخر أخذناها من الطريقة التمثيلية التي وظفها السارد وزاوج بينها وبين غيرها من الوسائل الفنية لإبراز تقاسيم هذه الشخصية.

9.4- شخصية الإقطاعي والبورجوازي وصورتهما في رواية الأم:

غير أن هذا الحضور القوي لدور هذه الشخصية في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" لا نجد له مثيلا في رواية "الأم"، لأن بروز دور الإقطاع لم يكن كثيرا، ناهيك عن الشخصية التي تحمل هذا الوعي نفسه؛ فجاءت ظلالها في الرواية باهتة، ودورها ضعيفا، لذلك فإن المقاطع التي توضح بناء هذه الشخصية لا تقوم بتغطية كامل الجوانب الداخلية والخارجية لها،بل أصبح العثور على شخصية إقطاعية ناضجة شيئا عسيرا، ولا نجد بسطا في أبعادها المختلفة والمتنوعة.

من ذلك ما ذكره السارد عن الحوذي الذي أوصل الأم "بيلاجيا نيلوفنا" إلى المحطة "وتابع الحوذي -حديثه قائلا:

- وهكذا راح يجردني من حصتي، فإذا بي أجد نفسي خاوي الوفاض ..."[1]

تظهر هذه الشخصية الإقطاعية -كما يصورها هذا الحوذي- جشعة مستغلة،تستولي على أراضي العمال والفلاحين،ولاتدع لهم نصيبا منها .فهذا المقطع يوضح بعدا من أبعاد هذه الشخصية،وجاء هذا السرد عن طريق مناوئه في الوعي. فمثل هذه الإشارات ليست كفيلة بالكشف عن شخصية تؤدي غرضها، فإذا كانت الصفة السابقة قد حددت نوعا من الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها هذا الإقطاعي،فإن صفة أخرى يرتكز عليها السارد في بناء هذه الشخصية هي موالاته للسلطات القيصرية الظالمة للشعب والعمال، وهو ما نتابعه في كلام الحوذي "وهو يتأرجح فوق مقعده:

- إن الفردوس نفسه يضيق عن الإنسان الثري، وهكذا فقد شرع يضايقني...وكانت السلطات كلها تقف بجانبه،فهم أصدقاء له" [2].

تبرز الصفة الثانية التي جاءت على لسان الحوذي مؤثرة على شخصية الإقطاعي ومؤكدة لطبقته؛ فهو يستعمل جميع الوسائل للحفاظ على مصالحه، حتى ولو كان ذلك باستعمال القوة، وهو ما يوضح هذه الصورة أكثر؛ إذ تجمع هذه الشخصية بين الجشع والبطش والقوة دون هوادة، و لم يكن دورها فعالا وحضورها أساسيا كشخصية البطل بابلو مثلا، وإنما كانت سببا للثورة التي يقوم بها العمال فيما بعد، مما يوضح التركيبة المشابهة للخطاب الروائي للأم بخطاب الطاهر وطار. وكما كانت المقاطع التي تلقي الضوء على هذه الشخصية قليلة فإن عملية البناء كانت مبتسرة تخلو من جوانب نفسية وحركية.

يستمر السارد في تبيان بعض خصائص الشخصية الإقطاعية، ولكن بإشارات موحية دون تفصيل يذكر، لذلك يلزمنا جمعها لتفسير الشخصية "وهناك ذات الفرق بين الموجيك والملاك، فإن معدة السيد تصاب بسوء الهضم إذا وجد الموجيك كفايته من الطعام، وطبيعي أن يكون لكل طبقة أنذالها"[3] ، فصفة الترف تعطينا الوضع الاجتماعي لمالك الأرض؛

---

[1] مكسيم غوركي: الأم. ص 421.

[2] المصدر نفسه :والصفحة نفسهما.

[3] المصدر نفسه: ص 243.

حيث أصبح يستعمل المهضمات لمساعدة بطنه ومعدته على سحق الطعام، لأن معدته أضحت غير قادرة على القيام بدورها من كثرة الأكل والإفراط فيه.

10.4- شخصية الإقطاعي والبورجوازي وصورتهما في رواية لمن تقرع الأجراس:

يعطي السارد حيزا صغيرا لحركة الشخصية الإقطاعية في رواية "لمن تقرع الأجراس"،و لم يجعل لها دورا رئيسيا تقوم به،بل كان ظهورها بشكل مؤقت، وسرعان ما اضمحل دورها وانكمش، وهو ما يدل على أهمية هذه الشخصية ووعيها في تكوين خطاب هذه الرواية.وتبدأ أول شخصية إقطاعية في الظهور عندما تقف بيلار (زوجة بابلو) لتعيد أمام رفاقها ذكريات محاكمة بابلو والشعب كله للفاشيين أعدائهم.فتقول "وكان هناك خلاف على قطعة أرض قرب النهر كان بنيتو قد اغتصبها من هذا الرجل وأعطاها لغيره."[1]

تظهر بعض الصفات النفسية والخلقية للدون بنيتو؛ فهو يسرق الفلاحين أراضيهم ويحقد عليهم، وكل هذا دافعه الطمع والجشع، وهي صفات أنشبت كراهية وسوء تفاهم بين الدون بنيتو والأجير. فهذا السرد السريع أغفل جوانب مهمة من هذه الشخصية، وخاصة الأبعاد الخارجية الجسمية من طول وقصر،لغياب الشخصية نفسها.

لعل الجوانب السابقة توضح شخصية هذا الفاشي البورجوازي عندما تكلم مع بابلو يلتمس منه الصفح والغفران "وقال الدون ريكاردو مونتالغو، من أصحاب الملاك، إلى بابلو، وقد رفع رأسه، دعونا نذهب سوية"[2]، فتكون الشخصية السابقة (الدون ريكاردو) عندما التمست من بابلو الصفح والمعذرة قد كشفت عن صفة أخرى هي الجبن والخوف وعدم القدرة للدفاع عن النفس، وهو ما أظهرها عاجزة يشيها عن ذلك ما كانت تحمله من أبعاد جسمية؛إذ كان"رجلا قصير القامة أشيب الرأس، ذا عنق ضخم"[3]، وهو ما يدل دلالة بينة على ترف الشخصية؛ فقصر القامة مع ضخامة الجسم أو الرقبة تجعل هذه الأخيرة تظهر في رسم ساخر، فحركتها بطيئة ومزاجها بليد، لا يعير أي أهمية لشيء سوى مصالحه واهتمامه بشخصه. على أن هناك شخصية الدون فوستينو ريفيرو الولد الأكبر للدون سيليستينو ريفيرو أحد كبار أصحاب الأملاك، وهي التي أظهر السارد أكبر تقاسيم وعيها وما تشكله من صفات وأبعاد "كان رجلا طويلا، ذا شعر أشقر، وقد صفف بشكل أنيق؛ إذ أنه يحمل مشطا في جيبه دائما، فهو مخنث يزعج الصبايا، وجبان قد رغب دائما في أن يكون من مصارعي الثيران، وكان يكثر من رفقة الغجر والرعيان، ويميل إلى ارتداء ملابسهم الأندلسية، ولكنه كان بعيدا عن الشجاعة،وكثيرا ما اعتبر أضحوكة رفاقه"[4]. فليس هناك أشنع من المقطع الوصفي لشخصية الدون ريفيرو فوستينو؛ إذ تضمن الأبعاد الجسمية التي تنم عن صورة ساخرة.إضافة إلى أن سلوكه وتصرفه يفضح ما في تركيبته الاجتماعية من لين وضعف وجبن، سواء أكان ذلك بينه وبين نفسه أم في تعامله مع أصدقائه. وهو ما يعطينا تصورا عاما بأن الشخصية الإقطاعية تتخذ صورة نمطية لا تتغير عبر هذا الخطاب،ابتداء من رواية اللاز وانتهاء إلى رواية لمن تقرع الأجراس. وهو ما يدعونا إلى القول مع أحد الباحثين "إن السلوك الإنساني تحكمه الحتمية لا الحرية"[5] داخل هذا الخطاب الروائي، وهو الشيء الذي يجعل الشخصية غير قابلة للنمو والتغير.

---

[1] أرنست همنجواي: لمن تقرع الأجراس. ص 142.

[2] المصدر نفسه: ص 143.

[3] المصدر نفسه: ص 144.

[4] المصدر نفسه. ص 145.

[5] السيد يس: التحليل الاجتماعي للأدب. ص 150.

المبحث الثاني: الحوار في الواقع الروائي

تقر حركة الصراع التي تطرقنا لها حوارات بين عدة شخصيات، سواء أكانت متماثلة في الوعي أو مختلفة فيه. ويخلف هو الآخر لغة تتعامل بها هذه الشخصيات. وهو ما نود الكلام عنه في هذا العنصر الخاص بالحوار في الواقع الروائي. بوصفه يعبر عن أشكال الوعي . و قبل ذلك نود أن نعطي مفهوما فنيا للحوار الذي نتكلم عنه في هذا المبحث.

1-الحوار في الرواية:

1-1مفهومه:

يعرف بعض النقاد تقنية الحوار بأنه" الجزء الذي يقترب فيه الروائي أشد الاقتراب من الناس، ويزيد في حيوية الرواية المكتوبة"[1] .

من المفهوم السابق للحوار نستنتج أن تفاعل أشكال الوعي يخلف لغة هي تعبير عن هذا الوعي و نواحي صراعه؛ إذ لا نتصور حركة السرد الروائي من دون لغـــــة تتخاطب بها شخصيات الرواية التي تعبر عن واقع متخيل معين لدى الروائي . و سنتطرق إلى ذلك عبر بحثنا عن ذلك في ثنايا روايات الطاهر وطار و مقارنتها لما وجدناه في روايتي " الأم" لمكسيم غوركي و "لمن تقرع الأجراس " لأرنست همنجواي.

1-1-1 الحوار في رواية اللاز:

طغى الأثر الإيديولوجي على الحوار هو أيضا، وكان له وزن في ترجيح الكفة إلى جانب دون جانب آخر، وهو ما يفسر طغيان السارد العليم، حيث أصبح يظهر لنا الحوار مفتعلا، ولا قيمة له، بل تظهر صنعته، ويبرز تكلفه، ولا يزيد هذا الأخير الرواية إلا بعدا عن الحوار المتزن الذي ينم عن المستويات الفكرية والاجتماعية لدى الشخصيات.

يجري حوار بين اللاز و الملازم و هو في قاعة التعذيب بالثكنة مع الجنود؛ حيث نراه يأمر و ينفي وكأنه في موضع سلطة، مع أن الواقع غير ذلك." والمحنى يلتقط ثيابه، ويرتديها قطعة قطعة، حذرا من أن تحتك بجراحه. قابله المقعد الخشبي الذي كان يتربع عليه الضابط فأسرع إليه وترامى متأوها من الآلام، وقال بلهجة آمرة للملازم الذي عاد بجندي لحراسته:

- لا تنسى ما أوصاك به حضرة الضابط، الخمر، الخمر، حتى الصباح، أفهمت؟ لا تكفيني قرورة واحدة، أسرع أيها اللعين، فآلام جراح سوطك تشتد .

- لست أدري لماذا يبالغ حضرة الضابط في تدليلك، حتى في أسوأ الظروف؟

قال الملازم وهو يتأهب للخروج. فرد عليه اللاز ساخرا:

- لا تتدخل في الشؤون السياسية العليا، وأسرع لتنفيذ أوامري. الخمر، ثم الخمر، المقطرات. أعني الويسكي أو الكونياك، أو الروم، هل فهمت وإلا شكوتك. أريد أيضا شرائح أو أي شيء من الكوامخ. فإنني جائع .

- لكن كيف ؟ إنه لم يوصني سوى بالشراب. أما الأكل فلا..

- وهل يشرب بدون أكل أيها المغفل؟ أضن أنه لم يوصك بالكأس، وهذا أشرب من القارورة مباشرة.وبينما غادر الملازم القاعة وهو يبتسم لهذا المنطق، ألقى اللاز رأسه إلى الخلف واستغرق في التفكير" [2].

---

[1]- أحمد أمين: النقد الأدبي .ص 141 .

[2]- الطاهر وطار: اللاز . ص 91 .

يبدو هذا المقطع ـ على الرغم من طوله ـ مظهرا لجوانب كثيرة، ومن عدم التوازن الحاصل بين اللاز والملازم: حيث ينم حديث الأول مع الثاني سيطرة وتحكم في زمام الأمر، مع أن الواقع غير ذلك، وبعيد تماما، فاللاز وهو في قاعة التعذيب مضطهد، لا يملك من القوة والشدة ما يظهر سيطرته. إضافة إلى أن الحيز الكلامي أو المساحة الورقية لا تناسب مع واقعه كما قلنا؛ فاللاز عندما ينطلق في الكلام لا يكاد يتوقف وتظهر نبرته ساخرة، عكس الملازم الذي لا يكاد يقيم لسانه على مقطع كامل ونبرته ضعيفة، وهو مما يخالف واقعه. كما أن ذكاء اللاز وحمق الملازم يظهران قيمة هذا المقطع في بناء وعي على حساب وعي آخر، وتدخل الحوار في سيطرة الوعي الأيديولوجي.

1-1-2 الحوار في رواية الزلزال:

إذا كانت المقاطع الحوارية في رواية "اللاز" تكاد تشارك فيها جميع الشخصيات بنسب متفاوتة، دون وجود محاور رئيسي، فإن رواية "الزلزال" تنفرد من هذه الناحية بمحاور رئيسي؛ حيث يشارك في أغلب المقاطع، وذلك لطبيعة البطل الحركية التي تتخذ من شوارع قسنطينة فضاء لتنقلاتها، فهي أشبه بآلة تصويرية تترصد سكان قسنطينة، تشي سرائرهم باستجوابات وتحقيقات.

عندما يقوم مقطع حواري بين الشيخ بوالأرواح و صبي وجده في طريقه، نستنشق من خلاله غلبة الفزع والقلق على شخصية بوالأرواح. "عمار صهري، لا بد أنه صاحب محل الحلاقة هذا. لأذهب وأجلس عنده أفضل. لا شك أنه سيطل لي مبردا يطفئ اللهب الذي في صدري. لا لأسأل عن أولاد.

- أجئت من العاصمة يا أبي ؟
- نعم. لماذا تسأل ؟
- ألست من الاتحادية ؟
- أية اتحادية ؟
- اتحادية الفنون الشعبية. إننا في انتظار ممثلها لإجراء انتخابات الفرع.
- لا.

قال الشيخ والارواح في صرامة، ثم تمتم:

- لا وحد الله لكم شملا، ولا أبقى لكم سمعا، تركتم الرعي والخماسة، وأشغال الحلفة والصبار، وحفظتم ألحان الشياطين، واقتحمتم المدن تغرون النساء والرجال بالفجور والمنكر." [1]

أقل ما يقال عن هذا المقطع الحواري أنه يسجل موقفين متضادين، مع تركيز السارد على موقف واحد واهتمامه به؛ إذ يتمثل هذا الموقف في رد فعل الشيخ عبد المجيد بوالارواح على هذا الفتى في غضب وحنق، وفق من خلاله اتزانه وتحكمه في أعصابه لما سمع هذه الكلمات "اتحادية، شعبية، انتخابات الفرع" ؟؛ حيث أثارت فيه عداءا تاريخيا موجها لطبقته، الشيء الذي جعل الحوار ينقض بسرعة، مع أن الفتى يفهم بوالأرواح بشيء مقنع ، وإنما دخول التاريخ في صلب الحوار جعله يحسم بسرعة لصالح الموقف المضاد له الذي ارتكز على البنية التاريخية التي عمد إليها الفتى وأحضرها من بطن التاريخ. والنتيجة هو ظهور تعسف الحوار وعدم جديته مما يجعلنا نتساءل عن قيمة مثل هذه المقاطع الحوارية وفائدتها في صناعة الخطاب الروائي، وخاصة هذه البنية التي تزيد الهدف من الحوار غموضا، وتسهم في الحوار الجاهز المعد سلفا.

---

[1] – الطاهر وطار : الزلزال . ص 80 .

1-1-3 الحوار في رواية عرس بغل:

يـــنفرد المقطع الحواري الدائر بين الحاج كيان ومجتمع المخور وخاصة المعلمة العنابية في رواية "عرس بغل" بعدة أشياء تجعلنا نـــورده نموذجـــا في هذا الباب؛ إذ لكونه مقطعا حواريا طويل يحمل أيضا شخصية الحاج كيان وسبب ورودها إلى المخور إضافة إلى أنه يضيء لنا جوانب من هذه الشخصية المتناقضة في بنائها.

يبدأ هذا الحوار منذ وقف الحاج كيان أمام باب الماخور مقرر تبليغ دعوته بوصفه طالبا زيتونيا " يا إماء الله، أيتها اليائســـات، لا أتحـــدث إليكن بالصفة التي ينعتكن بها المجتمع، عاهرات، أو مومسات، ولا بالصفة التي تشعرن بها في قرارة أنفسكن، أنا صوت الله، صوت الإسلام ... أتحدث إليكن أولا وقبل كل شيء. كمسلمات.

- ولكن معنا يهوديات.
- ومسيحيات أيضا.
- ها ها ها.
- لو تحدث إلى مشائخه وزملائه الذين لا يفتأون يترددون هنا لكان أفضل...
- وما تنفع الصلاة و نحن هكذا ؟
- إننا هنا نصوم أفضل مما تصوم حرائركم.
- نعم نحن مسلمات. ولكن قل الذين يأتوننا أيضا مسلمون ...
- لا هاتوه لي. هاتوه. أنا أعرف ما افعل به...
- هيا أعينوني عليه.

أمســـكته مـــن رجليه. حاول أن يتخلص، سقط إلى الخلف. أمسكته واحدة. تناولت ذراعه الأيمن. تناولت أخرى ذراعه الأيسر. احتضنته إحداهن من وسطه. تقدمت أخرى تتناول إحدى ركبتيه ...

- لقـــد وعـــد الله الشهداء بالجنة. لا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل إحياء عند ربهم يرزقون.
- إلى غرفتي. إلى غرفتي. سأريه جنته. إلى غرفتي. سيعرف رحمة ربه.

أمرت العنابية، ووجد نفسه يستسلم."[1]

جرى هذا الحوار بين شخصية الحاج كيان من جهة كونه ذا وعي يخالف وعي البنات الموجودات في الماخور و هذه الأخـــيرات، و لم يكن مقنعا ما آل إليه هذا الحوار إذ جمله لم تسفر عن مناقشة. فالحاج كيان قال كلاما، وبقية البنات قلن كلاما ولما كانت البنات كثيرات تغلبن عليه، وأنهى السارد الحوار بقوله: " ووجد نفسه يستسلم".

1-1-4 الحوار في رواية الحوات والقصر:

تلفـــت هـــذه الرواية منذ البداية نظرنا إلى عنصر الحوار، كمحرك للسرد، وأداة تطوير الصراع، وخاصة في هذه الرواية؛ إذ اتخذت عدة أشكال ومستويات بين الشخصيات حسب دورها في مجرى الأحداث. وهناك مقاطع حوارية أضفى عليها السارد نوعا من عدم الاتزان، وهموما بعمق الأثر الإيديولوجي، ويظهر غلبة السارد المهيمن على مراحل الصراع.

---

[1]– الطاهر وطار : عرس بغل . ص 48 .

مـــن المقـــاطع الحوارية الموجودة في هذه الرواية ما ذكره السارد حديثا بين مسعود أخي علي الحوات والشيخ ابن داود مسعود أخوه الثالث: حمل ظهر اليوم الرابع ساطورا وخنجر واقتحم متجر الشيخ ابن داود.

- يـــا الشـــيخ بن داود يا شيبة الذل، أعطني كل ما تملك من نقود، كل ما في متجرك من ذهب وفضة ومجوهرات أنا مسعود اليتيم، أخ جابر وسعد ولص اللصوص.

امتثل الشيخ بن داود، وأسرع يقدم كل ما عنده ويضعه في جراب قدمه له مسعود.

- لا شك أنك أخفيت الأثمان ياشيبة الكلب.

- أقسم بالله والأولياء وبكل ما تريد ...

- تعالى. أخرج هنا ياشيبة الكلب...

امتثل الشيخ مذعنا وظل بصره عالقا بالساطور. حدق فيه مسعود مليا، ثم رفع يده إلـــى فوق.

- أقسم برأس مسعود اليتيم أنك لم تخلف شيئا دون أن تسلمه لي.

- أقسم برأسك.

- قل برأس مسعود اليتيم أخ جابر وسعد وحتى علي الحوات.

- أقسم برأس مسعود اليتيم أخ جابر وسعد وعلي الحوات، إنني ما خلفت أغلى مما سلمته لك.

- يا كلب. يا كلاب.

هم أن يهوي على رأسه بالساطور، ضغط أسنانه، أغلق عينيه، ورفع يده إلى الأعلى، أكثر.

- لا لن أقتلك اليوم، ينبغي أن تبكي المجوهرات والنقود كما يجب."[1]

يكشـــف هذا الحوار عن غلبة وعي شخصية مسعود أخ علي الحوات الذي ينم عن وعي الطبقة الفقيرة. في مقابل وعي الشيخ ابن داود الذي يخالفه في الانتماء الطبقي. ويظهره لك من خلال التوجيهات التي يوجهها مسعود إلى بن داود مهـــددا إياه، وهو شيء طبيعي، إذ يحمل معه الخنجر، مع أن ابن داود لا يستند إلى شيء من ذلك. فالحوار لم يسر فكريا بالحجة والإقناع، إنما اتخذ وسيلة التهديد و الوعيد، لكن نتيجته كانت فكرية، تتمثل في غلبة وعي مسعود على وعي نقيضه الشيخ بن داود.

1-1-5 الحوار في رواية العشق و الموت في الزمن الحراشي:

تعرضت الشخصية الدينية لضغط السارد فيما يخص عنصر الحوار في هذه الرواية، وبدت ضعيفة مستكينة لا تنطق إلا بما يزيد صورتها سلبية وقتامة، وبذلك يظهر وعيها بقضايا المجتمع مختلا وفاسدا، لا يستوي مع متطلبات الواقع والمنطق، وهو ما يخلق إظطرابا في فهم هذه الشخصية للأمور التي تطرح أمامها قصد إبداء الرأي فيها.

ينم كلام مصطفى في هذا المقطع الحواري عن خور وضعف، مؤداه ضعف شخصيته في السيطرة على نفسه. " فقر إبراهـــيم مـــن ســـريره. كان في أوج غضبه... قصد جرابه. حمله وراح يعفش أشياءه البسيطة. صبونة صغيرة. آلة حلاقة صدئة.. ديوان بشارة الخوري، وكتاب دعاء الكروان لطه حسين...

[1]- الطاهر وطار: الحوات و القصر، ص 90

- ماذا تفعل ؟

- لا دخل لأحد في شأني. أنا متطوع ولست مجندا لأي نازي.

- ولكنك كنت معنا.

- لقـــد اتفقنا، أول أمس بمحضر السلطات المحلية، على أن نلتئم في تطوع واحد كانت معركة، خضتها وحدك دون إشراكنا، فاوضت وبعت واشتريت ...

كـــان ممكنا أن يتوقف الأمر عند هذا الحد ولعل ذلك كان لصالح مصطفى، فقد بدأ غضب إبراهيم يتضاءل، بعد أن تفقد محتويات جرابه، وفكر في أن الخروج في مثل هذا الوقت لا داعي له...

هجم لينتزع الجراب من بين يدي إبراهيم، دفعه هذا بكتفه دفعة قوية، أعاد الكرة في حماسة أكثر، دفعه بقوة أكبر، ارتمى عليه يريد عضه، ألقى إبراهيم الجراب فوق السرير، والتفت إليه أمسك بخناقه جيدا. ضغطت اليد اليمنى بكل ما تملك من قوة. أسنده إلى الجدار. هم أن يصفعه، لكنه تردد...

تخبط مصطفى، محاولا التخلص. عض شفته السفلى حتى أسال دمها. ضرب برجله اليمنى ثم اليسرى. أنّ مصطفى. تأوه، توجع. ارتعدت فرائصه. أدخل يديه إلى جبته، وأسرع بهما إلى فخذيه. صرخ كالمجنون:

- فك خناقي، أطلقني. آه آه."[1]

يـــبرز هذا الحوار صراعا بين وعيين اثنين: وعي مصطفى الذي يظهر ضعيفا، و وعي إبراهيم الجديد الذي يخالف وعـــي مصطفى؛ إذ أظهر حجة وبرهانا على مصطفى، وهو ما جعل هذا الأخير ينهزم أمامه. لكن الشيء اللافت هو تلك المعركة التي خاضها إبراهيم مع مصطفى وانتهت بغلبة الأول على الثاني. هذا من جانب. أما من جانب آخر يبرز هذا الحوار صـــراعا إيديولوجيا فكريا بينهما، وهو ما يجعل الحوار يشكل مادة مهمة من عوامل الصراع أشكال الوعي وبناء الخطاب الروائي.

1-1-6 الحوار في رواية تجربة في العشق :

يتخذ السارد المقاطع الحوارية وسيلة لكشف شخصية المستشار في هذه الرواية خاصة وأنه يعيش في فضاء شبه مغلق، حيث لا اتصـــال له بالـــناس غالبا، بل له محيط خاص به غير وسط بقية الناس. وهناك أوقات يستغلها السارد حينما تتصل هذه الشخصية بغيرها ليوضح لنا نمط تفكيرها.

تتجسد فكرة السارد عندما يركب المستشار حافلة عمومية تعج بالناس، وتضيق نفسه من هول ذلك، ويجري بينه وبين إحدى النساء هذا الحوار.

"- لمـــاذا تقولـــون إن الصلاة في هذا العصر حرام يا وحد الحلوف. نمتم على الإسلام عشرة قرون، ثم استيقظتم يعميكم الجهل، والتبجح، تنهشون من أقوال العجائز كل بدعة. ألا لعنكم الله ولعن أئمتكم...

- أنظر حولك! بأموال الشعب، التي يسمونها أموال الثورة، يستوردون أفخم السيارات...

- سنة الله في خلقه، حتى في الدول الاشتراكية المتطورة، أزمة النقل لم تحل بعد...

- الـــرجال قوامون عن النساء، لو أننا مسلمون بحق، ولو أنها ليست الساعة التي تقترب، ماذا تفعل المرأة في الشوارع والحافلات.

---

[1]- الطاهر وطار : العشق و الموت في الزمن الحراشي. ص 136 .

- لا ترفع صوتك أكثر، فقد سمعناك. لكن قل لي البطاطس من يقف في الصف الساعات الطويلة من أجلها...

- احترمي قدرك يا امرأة.

- الفم المغلق لا يدخله ذباب.

- إما أن يمركسونا، وإما أن يرسملونا. المهم أن يترعوا عنا حالة المترلة بين المترلتين هذه.

- الكلب الأحمر يحسب نفسه من العجول."[1]

تحاط هذه الشخصية بمجموعة من الركاب الذين يخالفون وعيه مستغلين في ذلك دخوله إلى عالمهم بعد أن انفصل عن عالم طبقته (الوزارة)؛ حيث تجتمع عليه مجموعة الركاب وتحاول حواره، فلا يستطيع الإجابة على أسئلتهم، وإنما اختل توازن المستشار لما كانت أكثر من شخصية تلزمه الحجة، في الوقت نفسه يقف منفردا من طبقته ليس له سوى نفسه. لذلك لم يأتي هذا الحوار مفتوحا وإنما كان شبه عراك بين شخصيات، المهم فيها هو انتصار شخصية على أخرى، وهو واضح من كـــلام المرأة التي تبدو منفعلة وقلقة، بينما يظهر المستشار هادئا رزينا، ولا يكاد يجيب عن أسئلة المرأة حتى تنفجر في وجهه شاتمة إياه، وهو ما يجعل الحوار مفتعلا لا ينم عن درامية حقيقية إضافة إلى تدخل البنية التاريخية التي كسرت الحوار الفكري الإيديولوجي بين الشخصيتين.

1-1-7 الحوار في رواية الشمعة والدهاليز:

يتناوب في سرد أحداث رواية" الشمعة والدهاليز " راويان،راو غير مشارك في الأحداث و قد استحوذ على عدد من المقاطع جاءت روايتها بضمير الغائب، و راو مشارك في صنع الأحداث وهو بطل الرواية، وشغل هو الآخر الشطر الثاني من المقاطع المروية. وقد تداخل هذان النمطان السرديان ليشكلا لحمة الرواية وصيغتها السردية.

لمـــا كان للراوي المشارك يد في صنع بعض المقاطع الحوارية، فقد اثر في توجيهها. من ذلك هذا المقطع الدائر بين البطل (الشاعر) ووالده " قال أبي يعضني:

إنكم تخلطون السياسة بالدين. فسألته:

- ألم تفعلوا ذلك قبلنا، في الخمسينات وما قبل الستينات؟

- بلى.

- ولماذا تريدون حرماننا من إتباع خطاكم، أم أنكم تخافون من تطبيق الدين؟

لم أشأ أن أعمق معه الحديث، فأقول له إننا لا نافق مثلما كانوا يفعلون...

يقحمني بحديثه هذا البسيط والعفوي، فأتخلص منه بسؤال لا يتمكن عادة من الإجابة عليه:

- إلى أين أنتم ذاهبون ؟ هل أنت راضي على الوضع الذي نحن عليه...

- بالطبع لا.

- لكن يا أبي، هل قبلتم يوم كنتم تخططون للجهاد، وتتدافعون إلى الموت، تدبير الجيل الذي سبقكم...

- أبدا لا، فقد كانوا يعترضون سبيلنا، قائلين لنا لا تلقوا بأنفسكم إلى التهلكة.

- مثلما تفعلون أنتم الآن.

- لا أبدا.

---

[1]— الطاهر وطار : تجربة في العشق . ص 92.

- إذن دعونا نتحمل مسؤولياتنا مثلما تحملتم مسؤولياتكم. للتاريخ وحده الحق في محاسبة الأجيال.

- أفهمه فيكفي بأن يدعو الله لي بالهداية، فأقول صادقا آمين. ربي العالمين."[1]

1-1-8 الحوار في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي:

لا تخلو رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" هي الأخرى من الأثر الأيديولوجي البارز في الحوار، حيث نقرأ مقاطع كثيرة تجسد هذا الأثر، وخاصة بين شخصيتين لا تنتميان إلى وعي واحد، وهو مما يجعل الحوار وسيلة للتفوق الإبديولوجي لوعي على حساب وعي آخر، إذ يمثله هذا المقطع الدائر بين الولي الطاهر وفتاة المقام التي دخلت عليه.

"- ما يحدث كل ليلة عند منتصف الليل يا مولاي الولي الطاهر.

- وما يحدث كل ليلة عند منتصف الليل يا أمة الله ؟.

خفضت رأسها، ضلت صامتة فبادرها:

- لا حياء في الدين. لقد كلفني الله برعايتكن، فيجب أن أعلم بكل صغيرة أو كبيرة في حياتكن بالمقام الزكي.

- ولكن يا مولانا ؟

- لكن ماذا ؟ ثم ما اسمك ؟

- أم متمم ؟

- أم متمم تقولين ؟

- لقد قررنا أن نتسمى كلنا بهذا الاسم.

- قررتن ؟! هكذا..

- لتكون المناحة التي نقيمها على روح مالك ابن نويرة في مستوى الحزن الذي كان يجب أن يصيب قلب زوجته. هم أن يقول لها إنكن تتدخلن في شؤون التاريخ إلا أنه عدل، قال في سره. ما أفعله، وفعلته، ويفعله أولياء الله لا يعدو أن يكون كذلك، وما حدث هو مصير ما سيحدث، حياتنا مقام، والأحداث فيها أبواب، تفضي بنا إليها دون غيرها."[2]

يشبه هذا المقطع الحواري مقطعا آخر توقفنا عنده في رواية "الزلزال"، وتقوم هذه المشابهة بينهما من جهة تدخل البنية التاريخية، فاندهاش الولي الطاهر أمام الحقيقة التاريخية يسبب له عقدة وملمحا بارزا، لا يستطيع الجواب عنه، فشخصية الولي الطاهر التي استنسخت من شخصية خالد ابن الوليد وقفت حيال ما فعلته غير منكرة له. وما كان من مقام الفتاة التي مثلت أم متمم زوجة مالك ابن نويرة إلا أن ذكرته بما عمل وهو ما جعل الحوار ينفض بسرعة مظهرا انتصار فتاة المقام على وعي الولي الطاهر، فمجرد ذكر اسم أم متمم أمام هذا الأخير يورث له خطيئة خالد ابن الوليد؛ إذ ظل الواحد منهما صورة للآخر.

1-1-9 الحوار في رواية الأم لمكسيم غوركي:

تضفي المقاطع الحوارية على رواية" الأم" مسحة لافتة للنظر، بحيث نجدها أحيانا تتفوق على المقاطع السردية في بعض الفصول، بل تشكل جوهر الصراع وبناء الأحداث، وخاصة المقاطع الحوارية التي تكشف عن الصراع بين طرفين متناقضين في الطبقة الاجتماعية، والشيء الذي يزيد هذه المقاطع فعالية ما فيها من تناقض في بنائها.

---

[1]- الطاهر وطار: الشمعة و الدهاليز. ص 89 .

[2]- الطاهر وطار يعود إلى مقامه الزكي. ص 69 .

يوضـــح هذا المقطع الحواري تناقضا بين مكانة فيزوفشيكوف وكلامه الآمر للضابط؛ إذ "قال فيزوفشيكوف مرة ثانية:

- هيه، أنت أيها الجندي! التقط الكتب من الأرض!

واســـتدار رجـــال الدرك جميعا، وشخصوا إليه. ثم انحرفوا بأبصارهم جهة الضابط. فرفع الآخر رأسه وغمر وجه نيقولاي العريض بنظرات فاحصة ثاقبة، ثم حـــمحم من أنفه:

- هم.م.م التقطوها!

فأكب الدركي على الأرض، وراح يجمع الكتب المبعثرة...

همست الأم في أذن بافل:

يجدر نيقولاي أن يمسك لسانه ؟

فهز كتفيه، ونكس الأوكراني رأسه ..."[1]

لا شـــك أن تـــوازن مقـــاطع الحوار مع وعي الشخصيات تتدخل في صنعه الظروف التي تؤطر هذه الشخصيات والشيء اللافت للنظر هو أن شخصية فيزوفشيكوف ليست في لحظة تستطيع معها الكلام أمام الجنود، وتفعل أكثر من هذا عندما تأمر الدركي بالتقاط الكتب الموضوعة على الأرض من غير خوف أو وجل. وكيف استطاع أن يتجرأ ويفتح حوارا مع هذا الدركي وهو في موقف ضعف و هوان ؟!!

تظهـــر مـــن هـــذه الملابســـات المحـــيطة بسياق الحوار اثر التصنع الذي أبداه السارد عندما أراد إثبات شجاعة فيزوفشـــيكوف ووعيه إلى التغيير أمام وعي تسلطي مريض للجنود وخاصة الدركي الذي أمره بذلك. إضافة إلى السكينة والثبات اللتين أظهرهما فيزوفشيكوف ورفاقه (الأم وبافل و الأوكراني)مع أن العكس كان من الممكن أن يحدث لأن هؤلاء الرفاق هم في موقف ضعف والآخرون في موقف قوة. إلا أن النتيجة تكون عكسية تماما. وهذا ما يجعلنا نطرح السؤال :

هل المقدمات والمعطيات تفضي إلى نتائج وحقائق أم أن المفاجأة هي التي تصنع القرار الأخير النهائي ؟!!.

1-1-10 الحوار في رواية لمن تقرع الأجراس:

لا شك أن الحوار هو أيضا فعالية استخدمها الروائي لبيان صراع الوعي في رواية "لمن تقرع الأجراس" و خاصة لما تكون هناك شخصيتان متضادتان في الوعي، عندها يكون ملفوظ الشخصية بحسب وعيها ، فنرى مدى تعبيره عن أشكال الوعي في هذه الرواية."وقال بابلو للقس بصوته الأجش : اسمع يا هذا، من دوره الآن ؟ من على استعداد ؟ . و لكن القس لايجيـــب و كأنـــه لم يسمع ما قاله بابلو ، و رأيت الغضب يبدو في محياه. و قال الدون ريكاردو مونتالغو ، من أصحاب الأملاك ، إلى بابلو وقد رفع رأسه ، دعونا نذهب سويا ... فرد بابلو ... لا ، ستذهبون واحدا إثر آخر.

و قال الدون ريكاردو: إذن سأذهب أنا .. و باركه القس، ثم نهض هذا فقبل الصليب الذي قدمه القس..ثم عاد يقول.. هيا أيها الوغد."[2]

---

[1]– مكسيم غوركي : الأم . ص 101 .

[2]– أرنست همنجواي: لمن تقرع الأجراس. ص 143 .

يظهـــر من المقطع الحواري غلبة وعي الجمهوريين المتمثلين في بابلو و رفاقه ؛ حيث عبر عن سقوط وعي الدون ريكاردو و انهـــزامه، و يظهـــر ذلك من خلال تضرعه لبابلو لكي يذهب مع أصحابه سوية. و الشيء اللافت للنظر هو كون الدون ريكـــاردو فاشيا ، فأراد السارد اسقاط وعيه من وراء محاصرته ببابلو ومن معه ، فساقوهم إلى الهاوية فلقي كل واحدمنهم حتفه.

ويمكن لنا فهم مقاطع الحوار في الخطاب المعني بالدراسة عن [illegible] أسسه وضوابطه التي تتحكم فيه:

أولا: يعتني الحوار بالأثر الإيديولوجي من تحاور شخصيتين متضادتين في الوعي لكن الشيء البارز هو انتصار وعي واحد دائما على وعي آخر مهزوم دائما، وهو ما يطرح علامة استفهام عن الوسائل الأدبية والفكرية التي يستعملها السارد لتحقيق هذا.

ثانـــيا: تتمثل المعطيات الجديرة بالكلام عنها في تدخل التاريخ أو ما نستطيع تسميته بالبنية التاريخية، وهو رجوع السرد إلى الحادثة التاريخية وإحضارها وجعلها تتكلم؛ حيث تقوم مقام الحكاية الواقعية فتحسم الأمر لصالح وعي معين.

ثالثا: صراع الوعي هذا الذي يتخذ الحوار وسيلة له يجري بين شخصيتين، أحداهما تمثل الواقع القائم وتكون عادة شخصية كبيرة في السن، كما لاحظنا ذلك عبر مجموع الروايات التي درسناها، انطلاقا من رواية "اللاز" وتوقفا عند "الولي الطاهـــر يعود إلى مقامه الزكي" ونزولا عند رواية "لمن تقرع الأجراس" لآرنست همنجواي، وشخصية تبادر إلى تغيير ذلك الواقع القائم، وتكون عادة صغيرة في السن.

رابعـــا: هـــذه المعطيات السابقة تجعلنا نستنتج أن البنية التاريخية بالطريقة التي استعملها السارد في خطابه تسهم في الحوار الجاهز الذي يكون سببا في بناء الخطاب الروائي الجاهز أيضا، إضافة إلى أن المقاطع تصبح تحت سيطرة السارد الذي يستطع إيقاف وتيرة الحوار عن طريق هذه البنية، مما يجعل هذا العمل فنيا غير سائغ مؤثرا على بناء الخطاب كله.

خامســـا: تقـــف أحيانا شخصيات في طرف واحد ممثلة الوعي لوعي معين ضد شخصية واحدة ذات وعي مضاد لـــلأول وهـــو ما يجعل الوعي الأول يسكت الوعي الثاني. مثلما رأينا ذلك في "عرس بغل" و"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" ورواية "لمن تقرع الأجراس" وهو صورة لما لاحظناه في صور الأيديولوجيا عند كل رواية.

سادســـا: هناك صورة ثانية لانتصار وعي على آخر، الأولى: هي الصورة الفنية الفكرية، أما الصورة الثانية فتكون عـــن طريق استعمال القوة لإسقاط الوعي الآخر، كما عرفنا ذلك في الحوار الدائر بين الحاج كيان والعنابية وبنات الماخور من جهة، والحوار الدائر بين بابلو والجمهوريين من جهة والفاشيين من جهة أخرى.

ســـابعا: يظهر تأثير خطاب كل من غوركي في رواية "الأم" وآرنست همنجواي في "لمن تقرع الأجراس" واضحا، فمقـــاطع هاتين الروايتين لهما تأثير؛ حيث لاحظنا البناء الفني والفكري للمقاطع بارزا وجليا على المقاطع الحوارية لروايات لطاهـــر وطـــار السابقة. وقد تكلمنا عنه في النقاط المذكورة آنفا. ولا تشتد وتيرة الحوار ولا تظهر جذوته إلا عند حوار شخصيتين متضادتين في الوعي أما في المقاطع الدائرة بين شخصيتين من وعي واحد فلا تزداد هذه الجذوة، بل تكون حرارة الحوار ضعيفة هادئة.

المبحث الثالث :المعجم اللغوي في الواقع الروائي

يمـــثل هذا المعجم اللغوي قراءة مركزة لمجموع روايات الطاهر وطار ومقارنتها مع رواية " الأم " لمكسيم غوركي وروايـــة "لمن تقرع الأجراس" لأرنست همنجواي. و لما كانت الدراسة الإحصائية تحقق الهدف من هذه المقارنة وتوصلنا إلى هذه الغاية المرجوة، – وهي معرفة نوعية هذا الخطاب– اتخذنا بعض المعايير في رسم هذه الجداول التي تبين المعجم اللغوي في كل رواية وتوضحه، نود ذكرها لننبه إليها:

أولا: آثرنا – وذلك طلبا للاختصار– ذكر الكلمة التي تذكر في رواية معينة وعدد مرات ذكرها، حتى لا يتعرض المعجـــم اللغـــوي في كل مرة للتضخم، لأننا لو أوردنا الكلمة وذكرناها في كل صفحة، لأخذ هذا المبحث حيزا كبيرا من البحث .

ثانيا: كل كلمة تمثل أصلا لمشتقاتها الأخرى مثل كلمة: الرأسمالية، أدخلنا تحتها كلمات أخرى أخذت منها مثل: الرأسماليين، يرسملونا، الرأسمالي... إلخ.

ثالـــثا: بعض المصطلحات أوردناها بجانب بعض الأسماء والأعلام لاشتراكهما في الدلالة الواحدة سواء أكانت هذه الدلالة سياسية أم اجتماعية أم دينية مثل: كارل ماركس تدل على معنى فلسفي سياسي نجده في مصطلح الطبقات أو الطبقية وهناك أيضا شيء آخر يرتبط بهذا الأخير وهو أن بعض الكلمات أخذناها بسياقها، كما أوردها الرواتي، لذلك فهي تحمل قـــيمة معيـــنة حسب سياقها الذي وردت فيه،لأنها تمثل اتجاها معينا يهدف الكاتب إلى بنائه أو هدمه، الشيء الذي يعطينا مفاتيح أخرى لقراءة الخطاب؛ حيث توزع بناؤه على عدة وحدات لا بد من قراءتها لفهم رسالته، و تحديد نوعيته، انطلاقا من هذه الجزئيات.

رابعـــا: نقوم بجمع هذه المصطلحات والأسماء والأعلام، ونضم بعضها إلى بعض بحسب دلالتها، وبعدها نفسرها ونحللها مستخرجين نوعية الخطاب في كل رواية، ثم نوعيته من مجموع الروايات، موضحين تأثير واقعية غوركي وهمنجواي على الطاهر وطار، ولا يمكن أن نصدر حكما بناء على لفظة واحدة.

تبقى هذه الملاحظات عاملا مهما في قراءة الجداول اللاحقة، بوصف المعلومات التي يوظفها الخطاب تسهم في بنائه، ولا تعد لغوا بأية حال من الأحوال، وخاصة بعض روايات الطاهر وطار التي تعتمد على بعض الشفرات الموجهة للخطاب. لذلـــك ليســـت مهمة هذا العنصر إحصائية فحسب، بل تحليلية تفسيرية، وهو ما أدى بنا إلى استعمال عدة مناهج متنوعة لنحقق الغرض المراد من قراءة المعجم اللغوي، لأن مجرد البيانات ليس شيئا كافيا، بوصفها معلومات صماء تحتاج إلى استنتاج و استنباط.

جدول رقم (24) يوضح المعجم اللغوي في رواية" اللاز ":

الكلمة	عدد المرات	الكلمة	عدد المرات	الكلمة	عدد المرات	الكلمة	عدد المرات
سبعة	20	جمهورية	01	موسكو	01	شيوعية	01
المناضل	09	الرفيق	05	السوفياتيون	01	قس	03
أحمر	16	اشتراكية	01	الصينيون	01	كنيسة	02
معيشة كلاب	02	القبطان الإسباني	01	اللاز	10	هيلولة	01

يبدو من خلال هذا الجدول أن هناك عدة معاجم موجودة في خطاب هذه الرواية، لكن الغالب عليها معجم بارز هو:

1- **المعجم السياسي:** ويتمثل هذا المعجم في الكلمات التي استعملها السارد مثل: موسكو، السوفياتيون، جمهورية، شيوعية، اشتراكية، المناضل، الأحمر...إلخ وغيرها من الكلمات والمصطلحات التي تعبر عن تضخم خطاب الرواية بالمعجم السياسي.

2- **المعجم الشعبي:** وهو الذي يضم الرقم سبعة والكلمات العامية مثل: اللاز، هيلولة، الأمثال الشعبية.

3- **المعجم الاقتصادي:** حيث يعبر عن الوجود الاجتماعي الذي ينطلق منه الواقع الروائي، ونلاحظه في إضفاء الصبغة التي تكون الطبقات الاجتماعية متناحرة ، و قد ساعد في بناء الخطاب.

جدول رقم (25) يوضح المعجم اللغوي في رواية الزلزال:

الكلمة	عدد المرات	الكلمة	عدد المرات	الكلمة	عدد المرات	الكلمة	عدد المرات
الكعبة	02	الإسرائيليات	05	خلدون	05	الفيلسوف	01
يوم الجمعة	03	الحوريات	02	الاشتراكية	04	رأس النبي	02
فوضوية	05	الغادات	02	الحرية	02	الدورو	02
السبعة	22	الفرنسيين	03	الاستقلال	03	أحباب الله	01
فلاحية	03	الآذان	02	الحكم	04	الاستعمار	03
القديسة	03	يوم الحشر	02	السلطة	03	الجمود	01
جان دارك	02	الأوروبي	06	العلم الشريف	01	المثالية	01
بدعة	02	فيئه	01			الإخلاص	02
ضلال	02	ابن باديس	10	المذاهب الأربعة	01	السلف	01
الملاعين	03	سيدي قموش	03	بشامقه	01	الله ينوب	01
المروق	04	الدين	03	الصالحين	02	فسقهم	02
يا ربي سيدي	05	عملاء فرنسا	02	الحرفيون	04	الباشاغا	07
الآغوات	07	الغرارة	03	التجار	05	الحفاة	04
الباشوات	06	الغدارة	02	العراة	05	التبسي	01
الإبراهيمي	03	الخونة	04	المفلسون	02	الخماسة	03
الرعاع	05	الأسياد	05	قياد	04	ضابط	02
خطاب	02	فحام	01	الاسكافيين	03	سيدي راشد	07
الكفار	05	الحنانة	02	شلطنا	02	نانة	01
يوغسلافيا	02	يتسابقون	01	ينهبون	02	عفريت	01
يمة	07	بن تشيكو	02	بن كرارة	03	المونوبري	01

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

يمة	07	بن تشيكو	02	بن كرارة	03	المونوبري	01
سيدي الطالب داوني	05	تتارا	01	[illegible]ولا	01	بربرا	01
أقباطا	02	روسا	05	القرآن الكريم	01	الرهج	02
عوينة الفول	03	شاوية	01	المزبلة	05	جدار برلين	01
سيبيريا	02	زبناؤها	04	اليابان	01	أشرافه	02
كلب بن كلب	02	الحنيف	02	فيلات	02	أخياره	02
وجه النحس	03	اليمين	02	اليسار	04	شمالا	01
مالك الأرض	02	هاجوج و ماجوج	01	[illegible]بوثا	02	عجوزتي	01
الرقى	02	نشال	02	بقرات إبليس	01	الاضطهاد	01
الزيارات	01	إيه	01	آهاه	01	الثورة	02
الآجرومية	01	المعمرين	02	الزندقة	01	مسيلمة الكذاب	01
الطريقة	02	الأكواخ	02	الاكسبريس	01	عمال ماشا	03
الزاوية	02	السبابيط	02	أصحاب رؤوس الأموال	01	ينتخب	01
الزهد	01	كاف شكارة	02	الاستنطاق	01	الضريح	02
الخرافات	01	الزرناجية	02	الصفقة	01	الغرابلي	02
البرادعي	04	الطبالين	02	السياسة	01	الارتقاء	01
على وجه ربي	02	الفاجر ابن الفاجرة	01	جواسيس	01	المعتزلة	01
السماسرة	02	بويا	01	مهرب	01	أبو موسى الأشعري	01
الزعماء	02	نينو	02	الشاذلية	01	السويقة	01
مستغليه	02	الحانوت	01	المسبلين	01	علي	01
العسكر	01	مربوحة	01	الإضراب	03	معاوية	01
الجندرمة	01	العاهرة	02	المناشير	02	كتبة الحروز	01
الزيتونة	02	ماديا	02	العملة الصعبة	02	الكدية	01
ضاربو خط الرمل	01	قارئو الطالع	01	قرار التأميم	02	قهواجي	02
الأزلي	01	الدعاية و الأخبار	01	حق ربي	01	المراتب الاجتماعية	01

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

القدرات الشرائية	01	وعدة	01	التحرير	01	تابعة	01
قطاع عام	02	الرامبلي	01	الرشوة	01	مبايعة	01
الضامة	01	الإتحاد السوفياتي	02	إرهابيون	01	سفير	01
وزير	01	الدومينو	01	الأغنياء	03	الفقراء	03
جنان تشينة	02	تكنولوجيا	01	قريش	01	إبراهيم الخليل	01
الأنصار	01	النياشين	01	رأس البومة	01	ألحان الشياطين	02
عمر	01	الزعامة	01	السنة	01	البدعة	02
عثمان	01	فينيقيون	01	بابليون	01	بيزنطيون	01
عاربة	01	بائدة	01	تاج	01	التوراة	01
أخبارهم	01	معهر	01	الكنيست	01	الكتانية	01
شعوبيتهم	01	الأشراف	02	المتعجرفة	01	استيطانيا	01
كنائف	01	دشرة	01	الاغتيال والإعدام	01	كيان	01
مباول	01	الانتحار	01				

يتصدر المعاجم اللغوية الموجودة في رواية "الزلزال"ما يأتي:

1- **المعجم السياسي:** ويتنوع محتواه من مصطلحات إلى أسماء وشخصيات. مثل: الشيوعية، الرأسمالية، الاتحاد السوفياتي، شي غيفارا، يوغسلافيا...إلخ حتى حدث تضخم في الرواية من خلال تكرار ألفاظ كثيرة.

2- **المعجم الاقتصادي:** ويعد ثاني معجم بعد المعجم السياسي، لكونه يبنى عليه الوجود الاجتماعي للخطاب الروائي، مثل: متجر، فيئه، مالك الأرض، الديباج...الخ وغيرها من المصطلحات الدالة على ذلك. فيبدو أن هذا المعجم يتناسب مع موضوع الرواية وهو "الإقطاع"؛حيث يكون موضوعا اقتصاديا ذا صبغة سياسية.

3- **المعجم الشعبي:** ويتمثل في الكلمات العامية والرموز التراثية التي تلعب دورا في بناء الخطاب مثل: نانة، يمة، بشامقه، وجه النحس، الزرناجية، السبابيط، إيه...الخ وغيرها، ولعب دورا هاما هو الآخر في إعداد بنية الخطاب.هذا إضافة إلى المعجم الديني الذي يشكل هو أيضا خطاب الرواية مثل: الكعبة، المذاهب الأربعة، التوراة، أبوذر الغفاري وغيرها من المصطلحات.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

جدول رقم (26) يوضح المعجم اللغوي في رواية عرس بغل:

الكلمة	عدد المرات	الكلمة	عدد المرات	الكلمة	عدد المرات	الكلمة	عدد المرات
السبع	06	بضاعة	10	تجارة	05	الأموال	01
الكفرة الملحدون	05	يحرمون	01	المحل	15	تهريب	01
الجاحد	01	زبون	07	الهدية	02	النقود	04
الجملة	02	عربون	01	الرهن	05	الدراهم	03
التقسيط	02	شراء	05	التوزيع	01	الفيلا	01
احتكار	01	بيع	08	خراج	01	انتهازي	02
العرض	01	الضرائب	02	جباة	01	الدنانير	01
الحلي و الجواهر	03	الخزينة	02	رخصتي	01	مكدسة	01
بولغانين	01	سجلي التجاري	01	المؤسسات	01	البنوك	01

يفرز هذا الجدول مصطلحات تكون نوعية الخطاب الموجود في هذه الرواية، وهو ما يؤلف المعجم الغالب فيها، عن طريق هذه القراءة:

1- **المعجم الاقتصادي:** يغلب على الخطاب الموجود في رواية "عرس بغل" المعجم الاقتصادي المتمثل في هذه الكلمات: ضريبة، بيع، شراء، خزينة، جباة ، الرهن، الجملة، و التقسيط...إلخ.

2- **المعجم الشعبي التراثي:** ويظهر في توظيف الروائي للعدد سبعة (7) الذي يعد رمزا شعبيا عالميا موجودا في التراث العالمي، لما لهذا العدد (7) من تأثير وعمق في الثقافة العالمية.

3- **المعجم الديني:** وهو ما ذكره الروائي في بعض الكلمات القليلة الواردة في الخطاب الروائي مثل: الكفرة، الملحدون، الجاحد ... إلخ.

كما يقل المعجم السياسي، ويكاد ينعدم، ويظهر في توظيف أسماء بعض الأعلام: بولغانين.ولعل مرد غلبة المعجم الاقتصادي في هذه الرواية على بقية المعاجم الأخرى هو أن الروائي عالج موضوع المرأة تحت الحتمية الاجتماعية للجنس بدافع اقتصادي، مما يظهر أن المرأة أصبحت فريسة لفقرها، الشيء الذي جعلها ضريبة وتجارة،يتقدم لأخذها كل زبون بأمواله ونقوده.

جدول رقم (27) يوضح المعجم اللغوي في رواية " الحوات والقصر "

الكلمة	عدد المرات	الكلمة	عدد المرات	الكلمة	عدد المرات	الكلمة	عدد المرات
سبعة	99	فقراء	03	متجر	04	التفسير السياسي	03
رفيق	01	جلالة السلطان	03	الرعاع	03	الصوفية	10

أثـــر الجـــو الأسطوري على إنتاج المعجم اللغوي الموجود في الرواية، وهو ما جعل معجما واحدا يطغى على ح الرواية:

1-**القـــاموس الشعبي التراثي:** يكون الرجوع من الروائي ومحاولة العودة منه إلى أعماق التراث الشعبي مؤثرا على الكلمات والمصطلحات؛ حيث يغلب على الرواية المعجم الأسطوري الرمزي الذي استعمله، فتداخلت الأسطورة مع الواقع الروائي، وأخذت الرواية أبعادا تاريخية أكثر منها أبعادا واقع... خاص الخطاب الروائي في الخطاب التاريخي.

لم يبق إذًا مجال لنمو المعجم السياسي في هذه الرواية وبروزه بقوة، بل ظهرت بعض بوادره في مثل قوله: "الرفيق" التي لم تتكرر. أما المعجم الاقتصادي والاجتماعي فقد انمحت بوادرهما، و لم يظهر لهما أثر بارز، بل كان محدودا غير بين، وتعد هـــذه الـــرواية الوحيدة التي سيطر عليها القاموس الشعبي.وكذلك يصدق القول بالنسبة إلى المعجم الديني الذي لم تسجل حضوره بقوة إلا من بعض المصطلحات ككلمة الصوفية ومشتقاتها.

جدول رقم (28) يوضح المعجم اللغوي في رواية "العشق و الموت في الزمن الخواشي":

الكلمة	عدد المرات	الكلمة	عدد المرات	الكلمة	عدد المرات	الكلمة	عدد المرات
سبعة	28	جميلة بوحيرد	01	الفئات الكادحة	02	طلائعي	01
رومنسية	02	تشي غيفارا	03	الإقطاع	09	أسقف نصراني	01
مناضلة	17	الإمبريالية	01	يسارية	02	بدعة	01
رفيقة	18	كاتب ياسين	01	النقابة	02	قس	09
الهواري	35	لينين	01	التقدميين	02	كنيسة	02
زيدان	15	الانتهازية	03	سانتوز	01	الطبقة العاملة	01
بابلو نيرودا	06	الاشتراكية	11	سادات	03	المفهوم المادي للتاريخ	01
الطاهر وطار	01	الملحدين	04	صراع الطبقات	05	الكادحة	02
الرجعية	22	حر	16	ماركس	04	إيديولوجية	01
البورجوازية	06	المطرقة و المنجل	01	الثورية	10	ماكبث	01
أراغون	01	موسكو	02	البناء الفوقي	01	أوديس	01
الشيوعي	19	الرأسمال الخاص	02	الأرستقراطية	01	ستالين غراد	01
نرجسية	01	عطيل	01	كفرة	01	بروميثيوس	01
الإضراب	03	مناشير	02				

تعطينا القراءة المركزة لهذا الجدول حقائق أولية عن المعجم اللغوي الروائي حسب الإحصاء السابق:

أولا: سيطرة المعجم السياسي سيطرة شبه تامة؛ حيث بلغ الخطاب الروائي درجة عالية من التوظيف السياسي لبعض الكلمات والمصطلحات المتمثلة في: رفيقة، مناضلة، الشيوعي، الاقطاع، الاشتراكية، الثورية، الهواري...إلخ. وكل كلمة من هذه الكلمات - وغيرها كثير- تكررت مرات عديدة .

ثانيا: يأتي المعجم الديني في الدرجة الثانية، ويشكل نسبة ضئيلة في بناء خطاب الرواية، وهو ما يظهر في مثل هذه الكلمات: أسقف نصراني، بدعة، كنيسة، و لم تكرر كل واحدة منها إلا مرات قليلة.

ثالثا: يضاف إلى هذا المعجم التراثي الشعبي الذي يضم الرقم سبعة (7)، زيادة على الألفاظ الشعبية والأساطير الموجودة في الرواية: أسطورة بروميثيوس، أسطورة جميلة بوحيرد.

جدول رقم (29) يوضح المعجم اللغوي في رواية "تجربة في العشق":

الكلمة	عدد المرات	الكلمة	عدد المرات	الكلمة	عدد المرات	الكلمة	عدد المرات
ثورة	10	الاشتراكية	05	الويسكي	02	الإغريق	02
مليكة	05	أممي	03	الأعداء	02	الرومان	02
جمهورية	06	النقابة الملاحية	03	السبعة	12	اليسار	05
إمبراطورية	03	أسخيلوس	01	بروتستانيا	01	المهدي المنسيح	02
الهيكلية الثقافية	02	بروميثيوس	06	عثمان	01	ديمقراطية	08
ستالين	02	زيوس	05	علي و بنوه	01	جورج مارشي	01
القومية	03	ايزيس	04	طبقيا	01	موريس توريز	01
الصين	02	أرغيس	03	تيمورلنك	01	غارودي	01
الاتحاد السوفياتي	04	آب أفوس	03	الوجودية	01	ميزان القوى	01
المناضلين	08	تورغنيف	02	طلحة	01	الكونفيدرالية	01
البنيوية	02	معاوية	01	الزبير	01	الأرض المحتلة	02
الحركات	03	يزيد	01	باقي الصحابة	01	الإقليمي و الدولي	02
السياسية	05	طليعي	02	فرنسية	01	المستشار	18
الحزب	04	ميكيافيلي	01	الصهيونية	01	صواريخ نووية	01
الشيوعي	05	هتلر	02	لوساي	01	البوارج	01
فيدال كاسترو	03	الشخصية الاستعمارية	03	ماسبيرو	01	حاملات الطائرات	01
اتماتوف	01	القيادة	02	السيدة	01	الأطباق العملاقة	01
تشيخوف	01	النظام	03	كارل بروكلمان	01	العسكرية القديمة	03

اللاز	02	الاقتصادي	05	شكسبير	02	غواصات	02
الغراب الأحمر	02	اللامركزية	02	سعد الله ونوس	02	قاذفات	02
الولايات المتحدة الأمريكية	03	البعث	01	ألفريد فرج	02	اللاجئين	02
أوربيين	04	الفيتنام	01	أليخندرو كاستونا	01	الألوهية	01
معمدة	02	الزحف	01	سهيل إدريس	02	جورج حبش	01
امبريالية	03	سوء التسيير	01	غالي شكري	01	نايف حواتمة	01
العاهرة مريانة	02	الروسي	08	عبد الوهاب البياتي	02	أبو نضال	01
تفوه	03			الأسهم	01	أبو عمار	03
مزبلتي الأمينة	01	كارل ماركس	01	البورصة	01	الرفاق	10
بورجوازيتنا	04	نيتشه	01	لينين	03	تل أبيب	01
الطاهر وطار	02	تروتسكي	02	الكنائس	02	ضباطه و موظفيه	01
الأمراء	02	ماويا	01	ملائكيا	01	عبد المحسن طه بدر	01
العنجهية	01	مليشيا	01	عطيل	01	حميدة خميس	01
العملة الصعبة	03	ربي ربك	01	هاملت	01	محمود أمين العالم	01
الخدمات التطوعية	02	ابن المجرابة	01	الرقية	01	جمال الشرقاوي	01
قصر	01	فاقوا	01	بلغراد	01	غائب طعمة فرمان	01
استنطاق	01	الفيلات	02	بيكين	01	ألفريد سمعان	01
المتزمتين	01	ربطة العنق	01	برلين	01	فريدة النقاش	01
الاخوان المسلمون	02	الله	02	بيده بيست	01	سعدي يوسف	01
برلمان	01	غير الكولونيالية	01	الفئات الطفيلية	01	ممدوح عدوان	01
حرية التعبير	01	المفاهيم الرجعية	02	الوكر للخونة	01	حرب الردة	01
عبد الله البرذوني	01	المحافظة	01	الفدائي	01	عمر بن الخطاب	01
انتهازيون	04	انجلز	01	الديماغوجية	01	خالد بن الوليد	01
جمال عبد الناصر	01	الانتماء الأيديولوجي	02	كاتب ياسين	01	النضال	11
القذافي	01	معاداة	01	الحشاشون	01	اتحاد التجار	04
السفير	01	الإقطاعية	02	موحو	01	استفزازيون	02
رومنسيون	03	ديستويفسكي	02	زطلة	01	تولستوي	01

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أصحاب الأمر والنهي	01	السيطرة	03	أفخاض الحشيش	02	الشرطي	01
أصحاب الحل والعقد	01	أولغا	05	ولي الله	01	المؤامرة	03
أولاد الزنا	02	جدلية الشكل والمضمون	01	سويقة	01	الإضراب	02
كوبا	01	بليخانوف	01	عليس	01	بوشكين	01
المجاهدين	05	جدانوف	01	شتروت	01	إميل حبيبـــي	01
المعمرين	03	شيلر	01	فائض القيمة	01	حلقات سرية	02
السجون	02	فيشر	01	حتمية الانتصار	01	كحلوشة	01
قوراية	01	بلينسكي	01	عقدة أوديب	01	نيلسون مانديلا	01
مسيحي	03	المادية التاريخية	02	برئخت	01	احتجاج	01
يهودي	02	وقار الكرملين	01	الريميتي الغيليزانية	01	الانقلاب	01
موسكو	02	الواقعية	02	أثرياء	02	اليمين	05
اعتزالية	01	غوغول	01	حواري	01	شي غيفارا	01
بومدين	01	ابن بلة	01	كريم بلقاسم	01	بن خدة	01
بيت يورك	01	بيت لانكستر	01	الاستقلال	03	رويشد	01
ولد كاكي	01	موح التعبان	01	الميجر	01	الكواليس	01
القانون	02	اسرافيل	01	القرار	01	رئيس الدائرة	01
البايلك	01	بيرم التونسي	01	لوقا	01	أشعيا	01

نلاحظ على المعجم المكون لخطاب الرواية غلبة المعجم السياسي على المعاجم الأخرى وهو ما نلخصه فيما يأتي:

1-**المعجـــم السياسي**:ويتمثل في المصطلحات والأسماء الأتية.مثل:السياسي،الكريملين،ماوتسي تونغ، الطاهر وطار،سعد الله ونوس، سعدي يوسف، وغيرها من المصطلحات ذات الطابع السياسي والأيديولوجي.

2-**المعجـــم الاقتصادي**:وعلى الرغم من سيطرة المعجم السياسي على خطاب الرواية إلاأن هناك اشارات لبعض الكلمات الإقتصادية.مثل: الصراع الطبقي، اتحاد التجار، فائض القيمة، العملة الصعبة، انتهازيون.

3-**المعجم الديني**:وردت بعض الألفاظ والمصطلحات التي تنم عن بعد ديني.مثل:ولي الله، حرب الردة، الكنائس، الملائكي، عمـــر بـــن الخطاب،خـــالد بـــن الوليد...إلخ.إضافة إلى ذلك نقرأ بوادر المعجم الشعبي في الكلمات الأتية:ربي ربك، ابن المجرابة،وأخرى تعبر عن ملامح أسطورية: بروميثيوس، زيوس.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

جدول رقم (30) يوضح المعجم اللغوي في رواية "الشمعة والدهاليز":

الكلمة	عدد المرات	الكلمة	عدد المرات	الكلمة	عدد المرات	الكلمة	عدد المرات
دهليز	63	الشمعة	12	كادحة	05	الاتحاد السوفياتي	03
آجدار	02	سبعة	04	المناضلين	06	الجمهوريات الاشتراكية	05
تاهرت	02	محتكر	02	جامع الزيتونة	01	غورباتشوف	01
سراديب	21	ثوري	05	جامع الأزهر الشريف	01	عمار بن ياسر	05
العاهرة ابنة العاهرة	02	يا ولد الزانية	04	دورو	04	الفكر الماركسي	06
غاندي	03	الفقير	03	الغني	07	ماوتسي تونغ	01
ماسياس	02	خير الدين بربروس	01	الأمير عبد القادر	01	تينهينان	03
يوغرطة	02	عقبة بن نافع	01	راؤول جورنو	01	الرأسمالية	07
اللائكية	03	الإلحاد	03	رفيق	08	مسجد البسنة	01
السودان	02	أفغانستان	01	الشيوعي	10	البورجوازية	10
اليساريين	02	الشعبيون	01	النقابات	04	العمال	09
ولد الهجالة	02	اليمينيين	01	الحكام	03	المحكومين	04
زبيدة	02	أبو نواس	01	الخيزران	10	الجيوكوندة	01
ابن زيدون	02	كيليو باترة	04	المؤمن	02	نفرتيتي	05
الإمبراطورية	01	الغزالي	01	فيكتور هيجو	01	أحمر شفاه	02
لامارتين	01	راسين	01	مونتيسكيو	01	أزميرالدة	02
هارون الرشيد	05	ألف ليلة و ليلة	01	أبو فراس الحمداني	01	كعب بن زهير	02
امرؤ القيس	01	القرضاوي	01	الصراع الطبقي	03	القديسين	02
رجال الدين	02	يمة	08	تاجر	03	موظف	03
الكاهنة	03	بولزمان	07	شاهيناس	04	تـــفوه	04
التجاري	02	الجيلاني	01	الحومة	07	كانش ما كان	01
شوفي	06	ابن عربي	02	[illegible]وردي	02	الخيام	01
العدوية	01	الحلاج	02	الموريسكيون	01	واصل بن عطاء	01
المالطي	01	الليبرالية	03	أندونيسيا	02	أزمة اقتصادية	02

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الجاحظ	02	التشيلي	01	الأفغاني	01	حمدان قرمط	02
الحداثة و التراث	02	بلغاريا	01	الطهطاوي	01	أحمد بن حنبل	02
انجلز	03	بولونيا	01	مضاربين	02	ابن هيثم	01

تتبين لنا المعاجم السائدة في خطاب هذه الرواية؛حيث يظهر بارزا سيطرة المعجم السياسي ،إضافة إلى المعجم الديني الذي يسير جنبا إلى جنب مع الأول،لأن:

1-المعجم السياسي: وتكون المرحلة الحرجة التي عاشتها الجزائر- في سنوات التسعينيات-- هي الدافع الرئيسي لسيادة هذا المعجم الذي أراد الروائي من خلاله تغطية الأحداث مثل:اليمينيين، الاشتراكية، اللائكية، الشيوعية، رفيق. وغيرها.

2-المعجم الديني: وتمثله المصطلحات والأسماء الأتية.مثل:جامع الأزهر، الغزالي، القرضاوي، أحمد بن حنبل، المعتزلة، واصل بن عطاء، رجال الدين.

3-**المعجم الشعبي**: فقد استعمل الروائي أيضا بعض الألفاظ العامية التراثية نحو:الحومة، كانش ماكان، تفوه، يمة.

4-المعجم الاقتصادي: تضمنت الرواية بعض المصطلحات الاقتصادية نحو: العمال، النقابات، محتكر، البورجوازية، تاجر.

جدول رقم (31) يوضح المعجم اللغوي في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي":

الكلمة	عدد المرات	الكلمة	عدد المرات	الكلمة	عدد المرات	الكلمة	عدد المرات
السبع	19	انتهازي	01	المولوطوف	01	سجاح	04
الظل	06	الإخوان المسلمين	01	موسكو	01	مسيلمة	04
الفيف	23	الشيوعيين	01	باريس	01	السهروردي	01
يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف	26	الأهرامات	01	كوبنهاقن	01	محمد بن عبد الوهاب	02
القصر	20	الملاحدة	01	الدجال	01	الهاشمين	01
مسكين الدارمي	01	بلادن	01	العراق	01	يناضلوا	01
الثورة	02	الأحمر	02	فتح دمشق	01	حصار بيت المقدس	01
عيسى لحيلح	01	الخميني	01	بدر	01	أحد	01
السقيفة	01	الأمويين	01	الفيافي	12	الدجال	01
الأنصار	01	طارق بن زياد	01	بلارة ابنة الملك المعز	05	أم متمم	01
المهاجرين	01	عبد الرحمن الداخل	01	مالك بن نويرة	10	الطالبان	01
البوسنة و الهرسك	01	عيينة	01	مسعود (شاه)	01	مجيب الرحمن	01
الشيشان	01	كوسوفو	01	الخليل	01	الكلاش	01
كابول	01	الأمير عبد القادر	01	صفين	01	الجمل	01

عند قراءة هذا الجدول الخاص بهذه الرواية يتبين لنا ما يأتي:

يستوي في هذه الرواية – تقريبا – معجمان اثنان هما: المعجم السياسي، والمعجم الديني الصوفي.

1- المعجم السياسي: ويتمثل هذا المعجم في الأسماء التي وظفها الروائي في بناء خطاب هذه الرواية: الشيوعيين، الإخوان المسلمين، موسكو، باريس، الملاحدة، الأحمر، يناضلوا، وغيرها كثير؛ **إذ تدل على أن خطاب الرواية** ينحو نحو انتهاك المسكوت عنه في الخطاب السياسي.

2-المعجم الديني الصوفي: وهو ورود الألفاظ الدينية الصوفية مثل: **يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف**، السبهللة، الدجال، المهاجرين، الأنصار؛ حيث لاحظنا طغيانها على خطاب هذه الرواية.

أما المعجم الشعبي التراثي المتمثل في الرقم سبعة (7) فهو الذي استعمله الروائي لنقل الزمن من الخطاب التاريخي إلى الخطاب الروائي، وبذلك يتماس المعجمان السياسي والديني الصوفي في هذه النقطة.

جدول رقم (32) يوضح المعجم اللغوي في رواية "الأم":

الكلمة	عدد المرات	الكلمة	عدد المرات	الكلمة	عدد المرات	الكلمة	عدد المرات
رفاق	111	روسيا	03	عيماس	01	راهبة	02
سبعة	10	العبودية	01	الأغنياء	04	دير	01
الاشتراكيون	10	حمراء الرأس	28	البورجوازيون	04	الفقراء	03
دهليز	01	خترير	02	الصليب	04	الأثرياء	01
رجال الدرك	01	الكنيسة	08	النبلاء	05	الاقتصاد السوفياتي	01
المناضل	10	الطبقة العاملة	01	بغائهم	01	السياسيين	03
ضريبة	01	الديمقراطي	03	الحكومة	01	ابن الكلبة	08
البضاعة	01	الرب	02	التوراة	01	ابن الساحرة	01
موسكو	03	الراية الحمراء	03	الكتاب المقدس	01	السلطة	01
يسوع	03	اليمين	05	الملاك	03	الشيطان القذر	01
المسيح	09	اليسار	06	الشماس	01	ثائرون	01
الموجيك	21	الكاهن	06	الثوري	04	القيصر	04
كفرة	02	متمردون	01	الناقوس	01	عالم جديد	01
عالم قديم	01	بروليتارية	01	مارشال النبلاء	01	العدالة التاريخية	01
إقطاعي	01	مجرم سياسي	01	الحزب	01	بزة	01
المتخمين	01	العمال الروسيون	01				

الناظر إلى هذا الجدول يلمح مصطلحات وأسماء طغت كثرها حتى أصبحت لا تخفى بمكان وهي:

1- المعجم السياسي: وهو ما يكون معظم المعجم الروائي المتمثل في هذه الكلمات - على سبيل التمثيل لا الحصر - : رفاق، الاشتراكيون، رجال الدرك، الراية الحمراء، اليمين، اليسار، وغيرها كثير؛ إذ شكلت كثرتها وتكرارها مظهرا لافتا للنظر.

2- المعجـــم الديـــني: و يتمثل في الأسماء الآتية: الكنيسة، دير، راهبة، الصليب، المسيح، يسوع... إلخ. وهو الشيء الذي يجعل المعجم الديني يأتي في المرتبة الثانية بعد المعجم السياسي، لقلة ورود هذه الكلمات وعدم تكرارها كثيرا.

3- المعجـــم الشعبي التراثي: ويقتصر هذا الأخير على الرغم أو العدد سبعة (7). إضافة إلى بعض الكلمات الشعبية العامية: ابن الكلبة، ابن الساحرة، ويتساوى – تقريبا - هذا المعجم مع المعجم الاقتصادي المعبر عنه بهذه الكلمات: الأغنياء، الفقراء، الضريبة، البورجوازيون.

جدول رقم (33) يوضح المعجم اللغوي في رواية لمن تقرع الأجراس:

الكلمة	عدد المرات	الكلمة	عدد المرات	الكلمة	عدد المرات	الكلمة	عدد المرات
الرفيق	84	إنجليزي	104	الوبرجوازيون	02	مريم العذراء	03
الرأسمالية	01	أمريكاني	05	العاهرات	16	الصليب	02
السجائر الروسية	01	نقابة	04	الضرائب	05	الخنازير	06
الروس	26	الاشتراكيون	02	التجزئة	01	النازيون	01
انكار وجود الله	01	الجمهورية	46	الإقطاع	03	الاتحاد السوفياتي	02
شيوعي	18	اليساريين	04	بيروقراطية	03	مجري	01
رجال الكنيسة	01	سبعة عشر	11	المسيحيين	03	القديسين	02
الملائكة	01	المخطط الحزبي	06	الكاتدرائيات	07	الحزب الكاثوليكي	01
ذم الدين	01	مايا كوفسكي	02	كوادا لا جارا	01	ستالين	02
الفاشي	91	الجيش الأحمر	23	يسوع	02	عيار 47	01
توكاشيفسكي	01	التروتسكيين	02	الجدليات	02	موسكو	03
لينين	01	عبد الكريم المغربي	01	رهينة دينية	02	الانضباط	02
الكومنترن	02	الدبلوماسية	01	الاغتيال السياسي	02	الفوضويون	02
الرعاع	02	أولاد الزانية	03	أحمر	23	الماركسي	03
الحواريين	01	ديمقراطية	02				

المتأمل في هذا المعجم اللغوي الخاص بخطاب هذه الرواية يلحظ فيه ما يأتي:

1- غلبة المعجم السياسي على خطاب هذه الرواية؛ حيث طغت المصطلحات السياسية عليه مثل: الرفيق، الروس، شيوعي، الجمهورية، المخطط الحزبي، وغيرها من الألفاظ الأخرى – هذا على سبيل التمثيل لا الحصر- وهو دليل على أن خطابها يتوجه خاصة إلى كسر المحرم السياسي وانطاق المسكوت عنه.

2-كما يحتوي خطاب الرواية على المعجم الاقتصادي المتمثل في المصطلحات الآتية: الضرائب، نقابة، التجزئة، البورجوازيون، إلا أنه يشكل درجة ثانية في بناء الخطاب.

3 - يضم خطاب الرواية معجما دينيا، ولوكان صغيرا إذا ما قورن بالمعجم السياسي، لأنه يشكل حيزا ضيقا في صناعة هذا الخطاب مثل: رهينة دينية، يسوع، الكاثوليكي، الصليب.

نستطيع أن نستنبط عدة أشياء نجعلها خاتمة لدراسة المعجم اللغوي في روايات الطاهر وطار:

أولا: نلاحظ أن الخطاب الروائي للطاهر وطار يسيطر عليه المعجم السياسي؛ حيث يغلب عليه توظيف الكلمات السياسية، ذات الأبعاد الأيديولوجية.

ثانيا: يتأثر خطاب الطاهر وطار الروائي بجهتين:

الجهة الأولى: تتأثر رواية برواية أخرى، وتنقل معجمها الروائي، خاصة وأن الخطاب يسيطر عليه معجم واحد، مما يجعله دائما في حالة عجز عن التنويع، ويبقيه في حالة استنساخ.

الجهة الثانية: تأثر مجموع خطابه بخطاب "غوركي" و "همنجواي" اللذين أبقيا خطابه متأثرا بهما لتشابه معجم هؤلاء الثلاثة؛ إذ لاحظنا بأن خطاب كل واحد منهم يسيطر عليه المعجم السياسي، وهو ما يجعلنا نلمح ملاحظة واحدة على كل خطاب.

ثالثا: الخطاب السياسي لكل واحد من الثلاثة الطاهر وطار، غوركي، همنجواي يستند إلى المعجم الاقتصادي الذي يشكل الوعي الطبقي المنتج للبعد الأيديولوجي.

رابعا: هذا المعجم السياسي لا يتمثل في مصطلحات تدل على شحنة فكرية، بل يتعدى ذلك إلى ذكر شخصيات أيديولوجية، بمجرد ورودها في الخطاب تلحق بمذهب معين.

خامسا: يقيم هذا المعجم السياسي نموه حسب التسلسل الزمني بداية من أول رواية، ثم يزداد تصاعده إلى آخر رواية.وهو في هذه المدة يتضخم، وتتسع دائرة معانيه، مثلما لاحظنا ذلك من خلال روايات السبعينيات وبداية التسعينيات.

سادســـا: تظهر بعض الكلمات والمصطلحات بصفة غير منتظمة، فمن مثل ذلك كلمة "سبعة" التي ترمز إلى البعد الشعبي في الرواية، وتبرز في رواية "الحوات والقصر" بشكل لافت للنظر، بينما نراها في روايات أخرى لا تحتل الحجم الذي أخذته في رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي".

سابعا: تأتي هذه النتائج السالفة الذكر تتويجا لما قاله الطاهر وطار: " أنا فخور بأنني كاتب سياسي شبه متخصص في حركة التحرر العربية عامة والجزائرية خاصة "[1]، وهو ما يؤكد ما قلناه سابقا، من أن طغيان المعجم السياسي قد أثر على نوعية الخطاب وإنتاجه.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

[1] – الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 08 (في المقدمة).

الخلاصة:

عملت الشخصيات دور القناع الذي يضعه الإنسان على وجهه؛ من حيث كونها ناقلا للوجود الاجتماعي داخل الرواية ومتمثلة إياه؛ فقد كان البحث الأول الذي خصصناه للشخصيات بمثابة قفزة نوعية من المضمون إلى الشكل. وقد لاحظنا بأن شخصيات الخطاب الروائي للطاهر وطار تتداخل فيما بينها، فقد تتقمص شخصية واحدة عدة أدوار فنية كما رأينا ذلك وخاصة في الروايات الأخيرة، مما يجعل دراسة كل شخصية حسب الدور المنوط بها شيئا صعبا وعملية معقدة. وهي تنحو نحو التكثيف الروائي لبناء الشخصية. ويكون هذا الأخير خاضعا لحتمية اجتماعية، ويظهر ذلك جليا فيما يخص شخصية المرأة وصورتها التي ظهرت عليها؛ إذ أن الواقع يبرز أنها كانت تعيش في مجتمع ذكوري يسيطر عليها الرجل. ضمن مجموع ثمانية روايات خصها الروائي برواية واحدة هي "رواية العشق والموت في الزمن الحراشي".

إذ تكمن حتمية الوجود الاجتماعي قد فرضت نفسها على الشخصيات، وهو ما أثر سلبا وترك خطاب الشخصيات يعيش في دوامة النمطية وقد أثر خطاب غوركي و[illegible] على خطاب الطاهر وطار في هذا المجال.

يأتي مبحث الصراع الدرامي نتيجة حتمية لاختلاف المصالح بين الشخصيات، ولما كانت هذه الأخيرة رهينة الحتمية، فإن الصراع بين الطرفين في كل رواية واضح ومعروف وهو ما جعل الصراع يسير في فلك الشخصيات ويصيبه ما أصابها؛ إذ هم إنتاج بنائها.

كما برز عنصر المعجم اللغوي في المبحث الثالث لافتا للنظر، خاصة في المقاطع الحوارية التي جمعت كثيرا من المصطلحات و الأسماء ذات الأبعاد الأيديولوجية وهو مما أبرز دور الوعي في تشكيل الحوار ومظهرته، بوصفه مجسدا لعملية الصراع التي تعرضنا لها في المبحث الثاني، وبدت هي الأخرى تحمل شحنات إيديولوجية كثيفة أثرت على دور هذا الحوار الفني، وجعلته يسير في رتابة مملة لصالح وعي آخر، الشيء الذي يدل على عدم حيوية هذا العنصر، بل ظهر مصطنعا غايته بيان سيطرة وعي على آخر.

يتوج هذا المبحث الثالث بعنصر اللغة والمعجم الروائي، وهو ما حاولنا حصره في جداول ليسهل تحليله وتفسيره، ثم قراءته واستنباط نتائجه، فكانت هذه الأخيرة مركزة وكاشفة في آن واحد.

مركزة لأنها تطلبت منا الحيطة والدقة والموضوعية والحذر في أخذ عينة القاموس الروائي وجمعها، خاصة وأننا أخذنا من كل رواية المعجم خاص بها، ثم جمع المعاجم الروائية وضمها إلى بعضها آخذين المعجم الإجمالي بالمقارنة بينها وبين معجم رواية "الأم" و"لمن تقرع الأجراس"، إذ تبين لنا أن الرواية التي يسيطر عليها القاموس السياسي يقوم بعضه على بعض، وأصبح عاجزا عن القفز فوق أسوار هذا القاموس، وهو ما أدى به إلى اقتباس واستنساخ من معجم "الأم" و"لمن تقرع الأجراس". إضافة إلى سيطرة المعجم الواحد أورثت الخطاب الروائي نمطية.

الفصل الرابع

انعكاس أشكال الوعي في السرد والزمن والمكان

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

تمهيد:

يأتي هذا الفصل الرابع وهو الأخير متمما لما بدأته الفصول الثلاثة الأولى؛ إذ يحاول التعرض لانعكاس أنواع الوعي في صـور وتقنيات روائية ثلاثة من سرد وزمن ومكان. وقد خصصنا لكل واحد من الثلاثة مبحثا مستقلا. فيتقدم السرد على الـزمن والمكان، لأنه يكون مادة خاما يركز عليها الزمن، ومن دونه لا نستطيع تحديد نوعية الزمن ولا معرفة تأثيره، إضافة إلى أن الزمن هو الذي يتحكم في سير السرد ويوجه مساره.وقد قسمنا هذا المبحث الأول إلى ثلاثة عناصر:

أما العنصر الأول: فقد تكلمنا فيه عن التقييم السردي الذي يقوم به السارد بمختلف أشكاله ويمارس فيه عملية تقييمية لسلوك الشخصية، وذلك من خلال خطاب روائي طويل، محاولين في ذلك تحليلها وتفسيرها، ثم تصنيفها، مستنتجين قيمة هذه العملية في توجيه الوعي.

أمـا العنصـر الثاني: فيتحدث عن السرد الاستذكاري او عملية الاستذكار التي تقوم بها الشخصية في لحظة استرخاء لاسترجاع ذكريات الماضي، من غير أن ننسى طبعا بيان قيمته في بناء الوعي وعلاقته به.كما يسعى العنصر الثالث إلى إبراز مكانة السرد الاستشرافي ومضمونه وعلاقته أيضا بأشكال الوعي؛ حيث يقوم بوضع لبنة لسد ثغرة تتعلق بالخطاب الروائي أولا، ثم بالشخصية ثانيا.

بعـد هذا المبحث الأول يأتي الزمن ليغطي مساحة السرد ويشكل دائرة تبرز معالمه، وقد نظرنا إلى السرد -من حيث الزمن- فألفيناه ينقسم إلي قسمين:

القسـم الأول: وهو ما نجد فيه عنصر الزمن سريعا، لا يكاد يتوقف عند بعض الحوادث السردية، بل يخترلها متجاوزا إياها فأطلقـنا عليها الحذف، أو مسقطا بعضها فسميناه الخلاصة. ويتجلى القسم الثاني عن توقف الزمن عند بعض الحوادث، وذلك بإعطائها أهمية كبيرة، فترى الزمن يتمطط، ويقل تسارعه، وهو ما يشكل نوعين اثنين منه، الأول:عندما يريد السارد أن يستريح من عناء التحليل فيلجأ إلى الوقفة الوصفية التي تمكنه من رصد الشخصيات وبعض الأمكنة، أما الثاني فيكون عند محاولة نقل مشهد سردي بين شخصيات.

ونختم هذا الفصل الذي هو اللبنة الأخيرة في البحث بهذا العنصر الذي يتدخل فيه كل من السرد والزمن في بنائه، وهو علاقة الوعي بالمكان. وجعلناه فرعين:

الفرع الأول:وهو ما يمثل علاقة الوعي بالأماكن المغلقة، ودور هذه الأخيرة في تشكيل الوعي وبناء الشخصية سلبا وإيجابا.

الفـرع الـثاني: يبين تأثير الأماكن المفتوحة على وعي الشخصية، وتأثر هذه الأخيرة به، كعامل من عوامل كشف التأثير المباشر على خطاب الطاهر وطار الروائي من قبل مكسيم غوركي و أرنست همنجواي ؛ وذلك بالنظر إلى الدلالات المجازية الـتي تنتج عن احتضان المكان للشخصية،وهو ما نستطيع أن نعبر عنه بالفضاء؛ إذ يقيس درجة وعي الشخصية من خلال استجابتها أو نفورها منه.

المبحث الأول: السرد في الخطاب الروائي

1- التقييم السردي:

نتحدث في هذا المبحث عن ثلاثة عناصر مهمة تشكل بناء السرد عند الروائي الطاهر وطار:

أولا: عملية التقييم السردي والجهة التي تقوم بها.

ثانيا: السرد الاستذكاري وأهدافه ودلالته اللغوية والأيديولوجية وعلاقته باللوعي.

ثالثا: السرد الاستشرافي وأهدافه ودلالته اللغوية والأيديولوجية وعلاقته باللوعي.

1.1-مفهوم التقييم السردي:

لعل من المحاولات الجادة التي أضافها البحث اللساني الجديد هو النظرة إلى مكونات الخطاب الروائي على أن كل جزء منها يمثل ناقلا لغويا صادرا عن وعي اجتماعي معين يرتكز على الجهة المقيمة "وبصورة إجمالية يمكن تعريف التقييم بأنه عبارة عن حكم قيمة يحق عنصر أو أكثر من عناصره "[1]، وهو ما يمكن أن نسميه بمصطلح آخر هو التعليق الذي يصدره السارد،سواء أكان متضمنا في الرواية أم كان غير متضمن فيها على شخصية معينة أو علة شخصيات قصد تقييم فعلها. وهو الذي يجعل هذا التقييم مسهما في بناء هذه الشخصية و مظهرا لصورتها؛ إذ يعد احتواء للغة اجتماعية تحمل وعيا أيديولوجيا يتصارع مع وعي آخر.

انطلاقا من المفهوم السابق للتقييم السردي نحاول أن نتفحص جزئيا التقييم، والشيء الذي يجعل هذه العملية صعبة هو تدخل أطراف أخرى في بنائها، بداية من السارد غير المتضمن في الرواية بوصفه متكلما يمكن أن يصدر عنه هذا الفعل؛ حيث إن "المتكلم في الرواية هو دائما، وبدرجات مختلفة، هو منتج أيديولوجيا وكلماته هي دائما عينة أيديولوجية، واللغة الخاصة برواية ما. تقدم دائما وجهة نظر خاصة عن العالم تنزع إلى دلالة اجتماعية. تدقيقا باعتبار الخطاب نصا أيديولوجيا، فإنه يصبح موضوعا للتشخيص في الرواية"[2].

سيكون إذا جهدنا في فرز مقاطع التقييم مضنيا، وذلك بتفسير العوامل المتدخلة في التقييم، بداية من الملفوظات اللغوية المقيمة والحكم الصادر في حق الشخصية، مع التركيز على دور هذه الملفوظات في تحديد نوعية الوعي الاجتماعي التي تضاف إلى العناصر اللفظية الأخرى. كما ركز هذا العنصر – التقييم– على أنواع التقييم بعد تفسير المقاطع طبعا، والجهات المختلفة القائمة عليه، وتوضيح مراتبها، واستنتاج العلاقة بينها، وهو ما يمكن أن نسميه الأسلبة وهي "تشخيص وانعكاس أدبيين للأسلوب اللساني لدى الآخرين، وفيها يقدم إلزاميا، وعيان لسانيان مفردان: وعي من شخص (الوعي اللساني المؤسلب) ووعي من هو موضوع للتشخيص والأسلبة."[3] وسيتضح هذا من خلال التطبيق على النصوص والمقاطع الروائية.

2.1- نماذج التقييم السردي:

1.2.1- التقييم السردي في رواية اللاز:

تدخل مقاطع السارد عن كلام شخصياته ضمن عوامل بناء هيكل الخطاب الروائي وتشكيل ملامحه الأيديولوجية. وهو مما يعنيه داخل الرواية،ولايأتي غير ذي فائدة ، بل بعد [illegible] رسم الشخصيات وطرق توضيح قسماتها.

---

[1] زياد التوف: الأثر الأيديولوجي في النص الروائي – ثلاثية حبيب عطوط- ص 41.

[2] ميخائيل باختين:الخطاب الروائي. ص102.

[3] المرجع نفسه. ص 122.

هذا علاوة على وظيفتها الجمالية والبنائية التي يقصدها السارد من وراء ذلك.

يبدأ السارد تقديم شخصية قدور المضطربة بكلام اللاز لهذا الأخير؛ حيث تظهر ذات طابع اهزامي يعتريه الخوف الذي ينهك أعصابه ويفقدها توازنها، مما يجعلها تعيش حالة قلقة "اندفع قدور، يتقاذف في الشارع، نحو المنزل، وأمواج صاخبة من الخواطر تتصارع في ذهنه."[1]

يتقدم كلام السارد هذا كلام قدور إثر الحادثة التي جمعته باللاز؛ ولا يأتي هذا الكلام في موضع واحد، بل في مواضع مطردة كثيرة، تبين سيطرة السارد على كلام قدور؛ إذ لم يبد أية شجاعة أمام هذا الموقف، وكان كلام السارد هو الذي زاده يأسا وخوفا، مع أن قدور في إمكانه أن يواجه اللاز ويقف في وجهه، لكون هذا الأخير ضعيفا منهوكا، وهو(أي قدور) يملك الكثير من المال والجاه،إضافة إلى عدم وجود سبب كاف لتهديد اللاز له.

خلافا للمقطع السابق المتعلق بشخصية قدور، نجد مقطعا آخر يبين فيه السارد شخصية القبطان الإسباني المرافق لزيدان، والذي جاء يشاركه في الثورة. "علق زيدان، ثم أطرق الجميع لحظات. وأخيرا رفع القبطان الإسباني رأسه وقال في هدوء تام "[2].

تظهر شجاعة هذا القبطان الإسباني أمام الموت فائقة للتصور، وهو مما قام به السارد؛ حيث أظهره في كامل اتزانه، مع أن الموقف يتطلب غير ذلك. فالموت مهما تكن طبيعة الإنسان يرهب البشر، ويؤثر في نفسياتهم. هذا مع الفارق بين المقطعين؛ ففي معرض الحديث عن قدور، قام السارد بتضخيم صورة قدور، وتلوينها بمسحة الفزع حتى أحدث خللا في نفسه، وبذلك تهاوت شخصيته أمام تهديد بسيط من شأنه أن يمر دون أن يحدث اضطرابا كالذي أحاطه به السارد. لكن في سياق ذكر القبطان الإسباني – والذي كانت درجة موته محققة تقريبا– لم يظهر عليه أثر صدمة الموت؛ إذ واجه الموقف بروية.وكلا الموقفين من صنع السارد، بأن أعطى في كلامه عن قدور درجة عالية من الخطورة تركته في حيرة. مع أن المقام لا يستحق ذلك. ورفع عن القبطان هيئة الهلع و القلق، وكأن الموت لا يعنيه. ولذلك نرى أن الوظيفة الجمالية لهذا التقييم حاءت أيديولوجية، أحدثت اضطرابا في القيمة الفنية له.

2.2.1– التقييم السردي في رواية الزلزال:

لا تفارقنا الصورة الساخرة التي رسمها السارد لشخصية عبد المجيد بو الأرواح في رواية "الزلزال". ويكون بذلك السارد قد أتى هذه الشخصية من كل الجهات ليطلعنا على كل زواياها وموقفها وينتهي بها هذا الرسم إلى تشكيل موقفها الذي أراده السارد لها مؤطرة عبر هذه الأساليب والتقنيات الروائية.

تجوب شخصية البطل (بو الأرواح) شوارع قسنطينة الكثيرة، ومن خلال الأحداث نعرف مواقفها المكللة بتقييم السارد "ظل الشيخ بو الأرواح ينتصب في ذهول، بينما راح عمر البناني يقدم له نفسه بسرعة، ولما حاول أن يجره من يده. انحنى متسائلا."[3]

يبرز موقف السارد الموجه لكلام عبد المجيد بو الأرواح كعملية لتلوين موقفه بلون خاص. فهو الذي يمثل الجهة المقيمة لأفعال البطل المضاد –إضافة إلى كون السارد مهيمنا على أفعال شخصيات روايته– الشيء الذي يجعل فعل التقييم

---

[1] الطاهر وطار: اللاز .ص18.

[2] المصدر نفسه: ص254.

[3] الطاهر وطار: الزلزال.ص 54.

شحنة أيديولوجية يقوم بها؛حيث يكون هذا الفعل جزءا من سيطرته على شخصياته، ويحقق تقييما سلبيا يضاف إلى مجموعة الأحكام التقييمية الأخرى.

إذا كان السارد قد قام بعملية تقييمية لأفعال بو الأرواح؛ حيث وجدناه تقييما سالبا، فإنه من جهة أخرى يقابل هذا السلب بتقييم إيجابي يجعل منه موقفا أيديولوجيا. وذلك في هذا التقييم الذي يقدمه للشاب الذي يحاور بو الأرواح."ابتسم الشاب، كأنما يشعره بأنه على علم بالكمين المنصوب له، بأنه سيتفضل بإشباع فضوله ثم أجابه."[1]

خلافا للتقييم الذي يخص أفعال بو الأرواح، يأتي تقييم سلوك الشاب وأفعاله إيجابيا ومما يوضح هذا الشاهد جيدا، هو كون الشاب خصما لشخصية بو الأرواح، وهذا الأخير خصه السارد بتقييم سلبي.فيضحي تقييم الشاب أيديولوجيا معارضا بو الأرواح. وبما أن السارد المهيمن هو الجهة المقيمة، فيكون بذلك قد عارض من حيث الأيديولوجيا شخصية بو الأرواح التي تحمل وعيا تخالفه، وينشأ عن هذا الصراع بين جهة مقيمة تتحكم في إبداء الآراء حول بو الأرواح، وذات مقيمة ترزح تحت التقييم الأيديولوجي للسارد شحنة أيديولوجية. من هنا تتبين تلك الثنائية التي يتعامل بها السارد المهيمن، مما يجعل طرف هذه الثنائية ينمو ويزداد على حساب الطرف الآخر، [illegible] درجة كبيرة في صنع مصير شخصية بو الأرواح، وتتجلى "بوضوح هيمنة الصوت الذي هو صوت السارد نفسه"[2].

3.2.1- التقييم السردي في رواية عرس بغل:

يسعى السارد إلى الممارسة الأيديولوجية عن طريق التقييم بوصفه فاعلا يحمل شحنة غير يسيرة من الأيديولوجيا. وتزداد هذه الشحنة بقدر سلطة السارد وهيمنته على سلوك شخصياته ونوعية التقييم، ووزنه في بناء الشخصية الروائية.

نقرأ مقطعا تقييميا لسلوك العنابية وخاتم يقوم به السارد عن طريق هذا المشهد.

"هأ. هأ.

قهقهت العنابية، وتبعها خاتم، وهو يشعر بإهانة كبيرة توجه اليه، بالأمس حياة النفوس أجمل واحدة في مواخير الجزائر، عشيقة لي،لي أنا قاهر الهزيين..."[3].

اتخذ السارد موقفا سلبيا في عملية التقييم التي شملت سلوك العنابية وخاتم، وهو ما جعل مادة التقييم تأتي إضافة إلى فعل العنابية وخاتم السلبي، والذي يمثله السارد في كلماته التي عبر بها عن موقفه "وهو يشعر بإهانة كبيرة ". والشيء اللافت للنظر هو أن السارد قد قام بتقييم سلوك شخصيتين اثنتين في عملية واحدة وفي مقطع واحد، لكون كلتا الشخصيتين العنابية وخاتم تنتمي إلى وعي واحد المتمثل في الطبقة البورجوازية.

لو انتقلنا مع السارد إلى مقام آخر؛ حيث يقوم بعملية التقييم لوجدناه ينحو إلى التقييم الإيجابي اتجاه سلوك شخصية حمود الجيدوكا. "العنابية بدأت تعشق. استولى عليه الضحك. يسلم نفسه للضحك.كان يضحك ويشير بإصبعه إلى الكانون، عجوز مثلها، في الخمسين، تعشق طفلا في العشرين، الغريب أن الطفل أيضا يعشقها "[4]؛ إذ جمع السارد بين شخصيتين اثنتين في مقطع تقييمي واحد للأسباب المذكورة آنفا، فإن عملية التقييم في هذا المقطع قامت بها جهتان.

---

[1] المصدر السابق: ص83.

[2] عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي - معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق- ص29.

[3] الطاهر وطار: عرس بغل .ص143.

[4] المصدر نفسه: ص178.

الأولى: جهة السارد العليم لفعل حمود الجيدوكا وهو ما ورد في قوله "استولى عليه الضحك...كان يضحك ويشير بإصبعه." وهـــو ما يشكل تقييما إيجابيا للسارد ينم عن موافقته لحكم الجيدوكا على العنابية. أما الجهة الثانية فقام بها الجيدوكا نفسه اتجاه سلوك العنابية الذي كان قد ضحك منه واستسلم [illegible] الذي يدل عليه اجتماع جهتين مقيمتين في مقطع واحد هو توافق كل من السارد المقيم والشخصية المقيّمة في الأيديولوجيا. فالحكم الذي قيم به حمود الجيدوكا سلوك العنابية يقوي حكم السارد الإيجابي لسلوك حمود الذي قيم هو بدوره العنابية التي تخالفه في الطبقة الاجتماعية.

4.2.1- التقييم السردي في رواية الحوات والقصر:

لم تخـــل روايـــة الحوات والقصر هي الأخرى من فعل التقييم الذي قام به السارد المهيمن، وخاصة لما كانت الرؤية الســـردية (الـــرؤية من الخلف) تعطي هذا الأخير حق التدخل في رسم الشخصيات، بل تخول له العلم بشخصياته؛ بحيث يستطيع الظهور والبروز في كامل عناصر الخطاب الروائي،حتى وإن لمسنا بعض المقاطع التقييمية التي قام بها السارد الشخصية المشارك في الأحداث.

قـــد شـــاهدنا في المقطع السابق الموجود في رواية "عرس بغل" اجتماع جهتين مقيمتين في مقطع واحد – السارد والشخصية–، بينما نلاحظ في المقطع الآتي ساردا يقيّم ذاتين ويصدر عليهما حكمين مختلفين.

"إخلاصا وولاء وطاعة لجلالته، أبصق على حكيمكم.

تقـــدم عـــلي الحوات من الحكيم،فجمع كل ريقه واستجمع أنفاسه، وقذفه ببصقة ضخمة وراح ينتظر رد فعله. احمر وجه الحكيم أولا ثم ازرورق، ثم اصفر ثم استعاد لونه الطبيعي، وابتسم وأحنى رأسه لعلي الحوات، شكرا وامتنانا.

تشـــجع عـــلي الحوات، ورأى أن من واجبه، أن يكرم وجوه القوم الجالسين في المقدمة، فراح يبصق عنهم واحدا واحدا. ويتلقى آيات الرضى والثناء "[1].

يظهر من خلال عملية التقييم التي قام بها السارد في هذا المقطع حكمان يصنعان موقفا أيديولوجيا، بالنظر إلى حال الشخصية وموقفها من الحدث.

الحكـــم الأول: تقييم سلبي بعد فعل علي الحوات الذي أراد أن يمتحن به حكيم قرية المخصيين؛ إذ بصق عليه، و لم يكن رد فعل الحكيم إيجابيا، بل كان سلبيا.وهو طرف أسهم في تجسيد الطرف الثاني، حين قال السارد احمر وجه الحكيم. ... ابتسم و أحنى... شكرا و امتنانا.

أمـــا الحكم الثاني: فكان من صنع السارد نفسه، وكان إيجابيا خالصا لصالح علي الحوات ؛حيث لم يجد له السارد سوى عبارات الشكر والتشجيع. وهو مما يجسد الموقف الأيديولوجي للسارد اتجاه بعض شخصياته.

يبدي مقطع آخر عملية التقييم بشكل واضح في حكم السارد على شخصية علي الحوات.

"أنذر لجلالته، أحسن سمكة اصطادها خلال هذا الأسبوع، احتفاء بنجاحه.

هتف علي الحوات، يسكت الجميع ووضع الطعم في صنارته، و قذف بها إلى أعماق الوادي مطمئنا مرتاحا"[2].

يكـــون عنصر التقييم في هذا المقطع البسيط إيجابيا؛ حيث جعل السارد البطل يسكت الجميع في اطمئنان وراحة. إضافة إلى أنه جعل كلام علي الحوات آخر حديث في المقطع الحواري مكلل بتقييمه هو.

---

[1] الطاهر وطار: الحوات و القصر، ص 87.

[2] المصدر نفسه، ص 15.

5.2.1- التقييم السردي في رواية العشق والموت في الزمن الحراشي :

تـــبلغ مقـــاطع التقييم مداها من حيث الكثرة والرؤية الأيديولوجية في رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي". وتتنوع فيها جهات التقييم والذوات المقيمة. وتتخذ هذه العملية زوايا معينة.

عـــندما تشتعل جذوة الصراع بين جميلة ورفاقها الممثلين للثورة الزراعية من جهة، ومصطفى وزملائه تكون عملية التقييم من جهة السارد مهمة في إبراز الأثر الأيديولوجي الموجود في ثنايا هذه العملية.

"يحيا الإسلام. تسقط الرجعية.

وقف مصطفى حائرا. كانت الأصوات قوية، كانت ثابتة رصينة واضحة تتميز بالصدق، أكثر من ذلك. هل يعقل ذلك. هل يعقل هذا. هؤلاء الحمر الملاحيد يهتفون بحياة الإسلام، وماذا بقي لنا نحن بعد ذلك؟

التفـــت مصـــطفى حائرا إلى أصحابه الستة الذين كانوا قد وزعوا بترتيب على كامل الصف الطويل، حتى يتسنى لهم تأطير الوضع. كانوا بدورهم واجمين"[1].

يأتي تقييم السارد في هذا المقطع مزدوجا لذاتين فاعلتين في الخطاب الروائي. وهو مما يعطينا الحكم الآتي:

الحكم الأول: كان سلبيا، وهو موجه من قبل السارد إلى مصطفى وجماعته والمتمثل في العبارات الآتية:

"حائرا...واجمين، مشدوهين" إضافة إلى الاستفهام.

أما الحكم الثاني:كان إيجابيا، وهو موجه إلى جميلة ورفاقها، ومظهره العبارات الآتية:

"الأصوات قوية ثابتة...واضحة تتميز بالصدق".

لعل مقطعا آخر يوضح قضية الأيديولوجيا أكثر فأكثر. وهو ما نقرأه في تقييم السارد لسلوك ثريا اتجاه اليامنة.

"دعينا من الشعر يا طالبة كلية الآداب التي لا يتطوع منها سوى البنات.

لم تكـــن تفكـــر في شـــيء. قالت ثريا، ترد على اليامنة فابتسمت هذه وغمزت جميلة التي كانت أشعلت سيجارة جديدة وتمـــددت بثيابها وحذائها فوق السرير، تتأمل شقوق السقف المتشعبة، في خطوط منكسرة تلتقي وتتوازى وتتباعد. لم تكن تفكر في شيء أكيد أنها لم تكن تفكر في شيء إطلاقا باستثناء طعم تبغ سيجارتها الأسود، الذي له الآن نكهة خاصة"[2].

يظهر السارد في هذا المقطع مقيما لسلوك عدة شخصيات تقييما إيجابيا يخص اليامنة، ثريا وجميلة. وذلك من خلال موقفـــه من أفعالهن؛ حيث عدها جميعا سلوكات إيجابية، مع اختلاف المواقف، وبالتحديد سلوك جميلة، الذي لم يعلق عليه السارد، بل شملته إيجابيته وهو تتويج لأيديولوجية السارد في التقييم.

6.2.1- التقييم السردي في رواية تجربة في العشق:

تشـــهد رواية "تجربة في العشق" مشاركة البطل الراوي للسارد المهيمن في مقاطع التقييم، بوصفه سارد ا ثانيا قام بـــرواية عدة أحداث.ويعد بذلك ظلا للسارد العليم.ومهما اختلفت مقاطع التقييم بين الراوي المهيمن والراوي الشخصية، فإن العبرة في ذلك بجهة التقييم ونوعيته، ومدى تدخل الأيديولوجيا في تحديد بناء الشخصية الروائية.

يستغل السارد بعض مقاطع الحوار ليقوم بعملية تقييم سلوك المستشار وإعطاء وجهة نظره في تصرفاته.

"جانب المرآة، بعد أن قابله نصفه السفلي العاري، وراح يشمت بتبجح في الحذاء والسروال:

---

[1] الطاهر وطار: العشق و الموت في الزمن الحراشي .ص39.

[2] المصدر نفسه: ص70.

– اليوم أستريح منكما: كان يعني ما يقول وعلى وعي تام بالفرق بين عبارتي: أستريح، وتستريحان، بل إن في ذلك قدرا غير قليل من الانتهازية، أو بالأصح، من مجاملة للمحبوب."[1]

انقسم تقييم السارد المذكور إلى قسمين، حتى وإن كان تقييما سلبيا يمهد الأول للثاني:

القســـم الأول: وهـــو ما أتى قبل قول الشخصية (المستشار)، ويكون من حيث المحتوى يتضمن كلام الشخصية،ويعد من صلب كلامها، وذلك عن طريق فعل يشمت، يتبجح.

القسم الثاني: وهو ما أتى بعد كلام الشخصية، وكان ملحقا به، ويعد تعليقا على موقف المستشار من ثيابه التي نوى خلعها كرمز لنزع السلطة والانتهازية عنه.

يـــبرز الأثـــر الأيديولوجي مسيطرا على عملية التقييم؛ إذ استطاع السارد أن يمهد لعملية التقييم التي أتت فيما بعد بكـــلام ســـاقه قبل كلام الشخصية، والذي شكل جنس كلامها، ويكون التقييم حينها سهلا وموجها بيسر، يتخذ البطل الراوي خلالها جهة مقيمة لسلوك أولغا معه، ويكون لهذا التقييم قسمان مثل الشاهد السابق.

"تنازلت أولغا عن وقار العلماء، فضحكت كثيرا، وفي الفندق غنت لي، أنت عمري، نزعت معطفها وتأملت ساعة يدها.

لا مجـــال للعودة، الوقت متأخر جدا ولن أجد سيارة. أتأذن لي بقضاء الليلة في غرفتك؟ طارت السكرة وزال كل أثر لكرم الجورجي الأصلع، توهج بياض جسدها، مستني رعشة المغامرات الفائرة"[2].

القســـم الأول: وهو تمهيد لكلام أولغا تنازلت...فضحكت... فغنت؛ إذ يمثل قاعدة التقييم التي أراد السارد أن يبني عليها تقييمه، بوصفه أساسا للحكم الآتي، ثم يسوق كلام أولغا من جنس القاعدة السابقة فما يكون من التقييم إلا أن يأتي موافقا ولاحقا لما أعده سابقا.

7.2.1– التقييم السردي في رواية الشمعة والدهاليز:

يـــبدي السارد تعاطفا مع بطل روايته "الشمعة و الدهاليز"؛ حيث تظهر عدسات آلته التصويرية منصبة على كامل تحـــركاته في ماضيه وحاضره، في همومه وآفاق مستقبله، لذلك كان يهتم برسم مشاهد وجوده مع الآخرين. ومن خلالها يقوم بعملية التقييم لسلوكه أو كلامه وسلوك محدثه وأفعاله. وعند تأمل هذا المقطع الآتي، تلقي السارد يقيم سلوك الشاعر (البطل) وردود أفعال خصومه.

"توقفت السيارة، راح يبحث عن قفل الباب في الظلمة، فمد أحدهم يده وفتحه.

ـ السلام عليكم.

قال الشاعر، فبادر الثلاثة برد التحية بصرامة وكأنهم عساكر، يلبون أمرا بينما قال الرابع، في لهجة متعاطفة، كأنه يقدم للشاعر رجاء.

ـ ماذا تقول لنا ؟"[3]

واضح أن المقطع السابق يحتوي على تقييمين اثنين أحدهما إيجابي والآخر سلبي(تقييم مزدوج).

---

[1] الطاهر وطار: تجربة في العشق .ص72.

[2] المصدر نفسه: ص179.

[3] الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز .ص24.

أما التقييم الإيجابي فيتعلق بشخصية الشاعر؛ حيث لم يعلق السارد على كلامه، بل اكتفى بالتعليق على سلوك من معه في السيارة، فدل سكوته على إيجابية موقفه من الشاعر.

أمـــا التقيـــيم السلبي: فخص به الشبان الملتحين المحاورين للشاعر؛ إذ كان السارد دائما يرفق كلامهم أو سلوكهم بحركة تدل على موقفه منهم (بصرامة، كأنهم عساكر، لهجة متعاطفة، رجاء...) مع أن حال هذه الملفوظات لا تعطينا مثل هـــذه الكلمات، فيكون بذلك تدخل السارد منتجا للأيديولوجيا نسبته هذه الأفعال إلى الشبان الملتحين عن طريق ضمير الغائب.

يمكـــن إضـــافة مقطع آخر يبين صياغة الأيديولوجيا لعملية التقييم وصنعها له."قالت متحفظة وكأنها خشيت أن تتمادى في الانسجام مع هذا الغريب، غريب الأمر.

- للخيزران.

شكرا لك على هذا التشبيه الرائع، لو قلت عمود التيلفون لكان أحسن..

قالت تبتسم، دون أن تخفي امتعاضا ما، فقد أحست بأن هناك نوعا من الشذوذ، خافته منذ اللحظة الأولى"[1].

يقـــوم الســـارد المهـــيمن بإضفاء أحكامه التقييمية على سلوك كل من الشاعر ورفيقته الخيزران. أما نوعية الحكم التقيـــيمي فقـــد كان إيجابيا بالنسبة إلى الشخصيتين كلتيهما، فالخيزران استعمل معها هذه الكلمات(متحفظة، الانسجام، شـــكرا)، أمـــا بخصوص الشاعر فلم يستعمل معه كلمة تنفر بسلوكه اتجاه الخيزران مما دل على أن التقييم الإيجابي يشمل تصرفات الشاعر نفسه.

8.2.1- التقييم السردي في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي:

انصب اهتمام السارد في رواية"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" على شخصية الولي الطاهر،بوصفه بطل الرواية. فـــلا غـــرو إذا أن نجد صيغ التقييم تظهر لافتة للنظر؛ حيث يكون أكثرها دالا على هذه الشخصية، مسلطا عليها الضوء، ومحللا نفسيتها،ومظهرا وعيها الأيديولوجي الذي تحمله.

تمـــتاز هـــذه المقاطع التي تقيم شخصية الولي الطاهر بالطول؛ إذ لا يكاد السارد يترك شيئا من سلوك هذا الولي إلا قـــيمه" أنتم يا من هنا، إنسا أم جنا، كنتم، آمركم باسم الذي يعلم الجهر وما يخفى، أن تفتحوا الأبواب، وأن تكشفوا عن هوياتكم.

أرغـــى الولي الطاهر وأزبد. جحظت عيناه، وازرورق لونه، ارتفعت العمامة من على رأسه، مقدار ذراع، انتصب شعره الكث كشوك قنفذ. تقلصت عضلاته، وتخشبت أصابع يده وهتف:

يا من خلقت وسويت وقدرت فهديت اعطني من علم ما تعلم، مما تخفي هذه الجدران"[2]

يـــأتي هذا المقطع من طرف السارد سلبيا لسلوك الولي الطاهر. و هو بارز من مجموعة الأفعال التي استعملها (أرغى وأزبـــد، جحظت، ازرورقت، تقلصت عضلاته، تخشبت...إلخ). على الرغم من أن حال هذه الملفوظات السابقة لا يعطينا الصـــورة الحقيقـــية، بل العكس هو الصحيح. فالولي الطاهر في حالة إصدار الأوامر إلى من في المقام الزكي ليخرجوا إليه و يفتحوا الأبواب. فالمقام مقام قوة، و ليس مقام ضعف، مما يجعل فرقا بين مقطع التقييم و حال موقف الولي الطاهر.

---

[1] المصدر السابق: ص109.

[2] الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي.ص52.

مـــن هـــنا تبرز قيمة الأيديولوجيا كمعيار في تقييم أفعال الولي الطاهر و تصرفاته دون مراعاة للموقف، كما نورد مقطعا ثانيا نقرأ فيه سلطة الأيديولوجيا وما ينجر عنها من تقييم ، سواء أكان سلبيا أم إيجابيا .

"نهـــض شـــاب لم يبلغ العشرين. وقف في الظلمة، رفع رأسه و راح ينادى بأعلى صوته: يا أولاد الرايس ، يا أولاد أولاد عـــلال ، يا أولاد الجزائر ، يا أولاد العرب و المسلمين ،هبوا لقتل الخوف"[1] يلجأ السارد إلى مجموعة أفعال ليعلن بها تقييمه الإيجـــابي الخاص بسلوك الشاب الذي أراد أن يقطع حبل الخوف و يتشجع لكي يهزم الرعب الذي أحاط بقومه من طرف الولي الطاهر و أعوانه؛ ففي خضم هول المعركة التي تحيط بالمشهد السردي تبرز شخصية الشاب مظهرة وعيها الذي يخالف وعـــي الـــولي الطاهـــر ، و يكون هذا الظهور معارضا للأحداث التي صنعها الولي الطاهر، و يعد فعله هذا احتجاجا على سلوكات الولي الطاهر و من معه.

9.2.1- التقييم السردي في رواية الأم:

قـــد تظهر لنا الرؤية السردية للراوي مسألة شكلية فحسب، تخلو من مظاهر أيديولوجية ، أي الأمر كله يتمثل في حضـــور نمط سردي مهيمن(الرؤية من الخلف)، و غياب نمط آخر(الرؤية مع) و هذا على سبيل التمثيل . لكن القضية تعدو ذلك إلى ما يتبع الرؤية السردية من لواحق، كسيطرة السارد العليم عل شخصياته، لأنه يعرف عنها كل شيء وتقتصر السيطرة في حالة الراوي البطل على شخصيته فقط.

نسوق مقطعا تقييميا يقوم فيه السارد المهيمن ببث الأيديولوجيا التي تنهض عنصرا في بناء الشخصية.

"و قرع سمع الأم صوت صارخ ظل يتردد في أذنيها مدة طويلة دون انقطاع:

يثورون ضد جلالة الإمبراطور،ضد جلالة القيصر ؟ ينظمون عصيانا"[2].

يأتي هذا التقييم السردي للصوت الذي أزعج الأم وأفزع سمعها مشيرا إلى أن الأم فاجأها هذا الصراخ؛حيث يكون تقيـــيما للـــذات التي أصدرت هذا الصوت، ولما كانت الأم تخالف هذه الجهة التي صدر عنها هذا الصوت فإن السارد قام بعملـــية تقييمـــية تربط الصوت بالشخصية التي نفذت هذا الفعل،خاصة أنه استعمل لفظ قرع وصوت صارخ للتنفير من الشخصية.

يقـــوم السارد بتقييم آخر لشخصية البطل و تصرفاته و سلوكه، فيستعمل ألفاظا و عبارات تصنف من خلاله نوع التقييم وبعده في بناء الشخصية وذلك في قوله:

"وانـــثال يتكـــلم بحماسة، يبتسم تارة،و يعبس تارة أخرى،وترن كلمات في بعض الأحيان بكثير من الحقد.

فتجفل الأم لدى سماعها هذه الكلمات القاسية الرنانة و تمز رأسها إذ تسأله بنعومة :

- أحق ما تقول يا باشا ؟

فيجيبها بثبات:

نعم،إنه كذلك؟"[3]

---

[1] المصدر السابق: ص106.

[2] مكسيم غوركي: الأم .ص273.

[3] المصدر نفسه: ص54.

تقييم السارد لأفعال الشخصيتين يأتي مزدوجا؛إذ قام بالحكم على شخصيتين هما : الأم بيلاجيا نيلوفنا وولدها بافل فلاسوف، محاولة منه إبراز تصدي الأم وولدها و ثباتهما و عزمهما على محاربة الاستغلال،وهذا ما تجلى في هذه العبارات: وانثال يتكلم بحماسة، إذ تسأله بنعومة، وماأوحت به هذه الكلمات تنثال، نعومة، حماسة، وتكون هذه الأخيرة مسهمة في رسم صورة الأم وولدها، ومدى التوافق بينهما في الكلام. إضافة إلى أن هذا التقييم جاء بلغة السارد المهيمن على السرد، وهو ما يزيد من سيطرة الأيديولوجيا على هذا المقطع التقييمي.

10.2.1- التقييم السردي في رواية لمن تقرع الأجراس:

كثيرا ما يلجأ السارد المهيمن إلى العمليات التقييمية في رواية "لمن تقرع الأجراس".و على الرغم من القيمة الفنية التي يحملها هذا التقييم إلا أنه يبرز جانبا آخر لا يقل أهمية عن الجانب الفني ، ألا و هو الجانب الأيديولوجي في الخطاب الروائي. ويكون ذلك عن طريق فرز هذه العمليات و تحديد مستوى الخطاب فيها.

يركز السارد عدسته على صورة وجود الضباط الفاشيين في الجبل وهم يلاحقون بابلو ورفاقه؛ حيث يطيل اللحظة الزمنية في هذا الموقف، ونعرف من خلاله نفسية الضابط الذي يطوق رفاق بابلو.

"ووقف الضابط الأول ويده على مسدسه يسب ويشتم، فلا تسمع ردا ثم خرج عن الصخرة ووقف في العراء وهو يقول: أطلقوا النار أيها الجبناء، إذا كنتم أحياء: أطلقوا النار على رجل لا يخاف أي أحمر خرج من بطن عاهرة."[1]

نتوقف عند هذا المقطع الذي يورده السارد؛ إذ يعطينا تجليات أيديولوجية تسيطر على كلام هذا الضابط؛فقد قدم السارد كلامه على كلام الضابط،وضمنه شحنة أيديولو[illegible] تنم عن عجز الجنود والضباط عن متابعة الجمهوريين المحتمين بالكهف، إضافة إلى كون هذا المقطع يوضح الانفعال الذي سيطر على الضابط، وجعله مضطربا ليس له من حل سوى السب والشتم كوسيلة لتبرير العجز والضعف اللذين بديا عليه.

في مقابل هذا كله، نجد هذه القيمة الفكرية الأيديولوجية تختلف في زاوية أخرى، وتتجلى معانيها واضحة في هذا المقطع"و مضى روبرت إلى المكان الذي تقف فيه بيلار، كانت تترع حمولة أحد الجياد بمعونة بريمتيفو فقال لها بنعومة:

- اسمعي يا امرأة "[2].

يؤكد الكلام المروي في المقطع السابق نوعية التقييم الذي قام به السارد؛ إذ قيم هذا الأخير كلام روبرت واصفا إياه بنعت النعومة، وهو ما يعطينا حكما إيجابيا اتجاه روبرت وما يفعله مع رفيقيه بيلار و بريمتيفو.

وليس في هذين المقطعين السابقين الأول والثاني من شك في أن أحدهما يرسم اتجاها أيديولوجيا نقيضا لما يصوره الثاني. ويكون هذان المقطعان يسعيان إلى تكريس تفوق خطاب على آخر، وهو مما يدخل تحت عناصر تكوين الخطاب الروائي الذي يتجه السارد إلى تشكيل ملامحه، ونراه مبثوثا في تضاعيف كلام الشخصيات. والشيء الذي أسهم في بروز هذا التقييم و ظهوره واضحا هو الموضع الذي يحتله السارد من رواية الأحداث؛ حيث تخول له رؤيته للشخصيات وما تفعله من تحركات إبراز التقييم ونوعه وأهميته في بناء الخطاب.

نستخلص عدة نتائج من خلال عرض أسلوب التقييم نلخصها فيما يأتي:

أ- يأتي التقييم -كأداة فنية- محققا لوظيفتين:

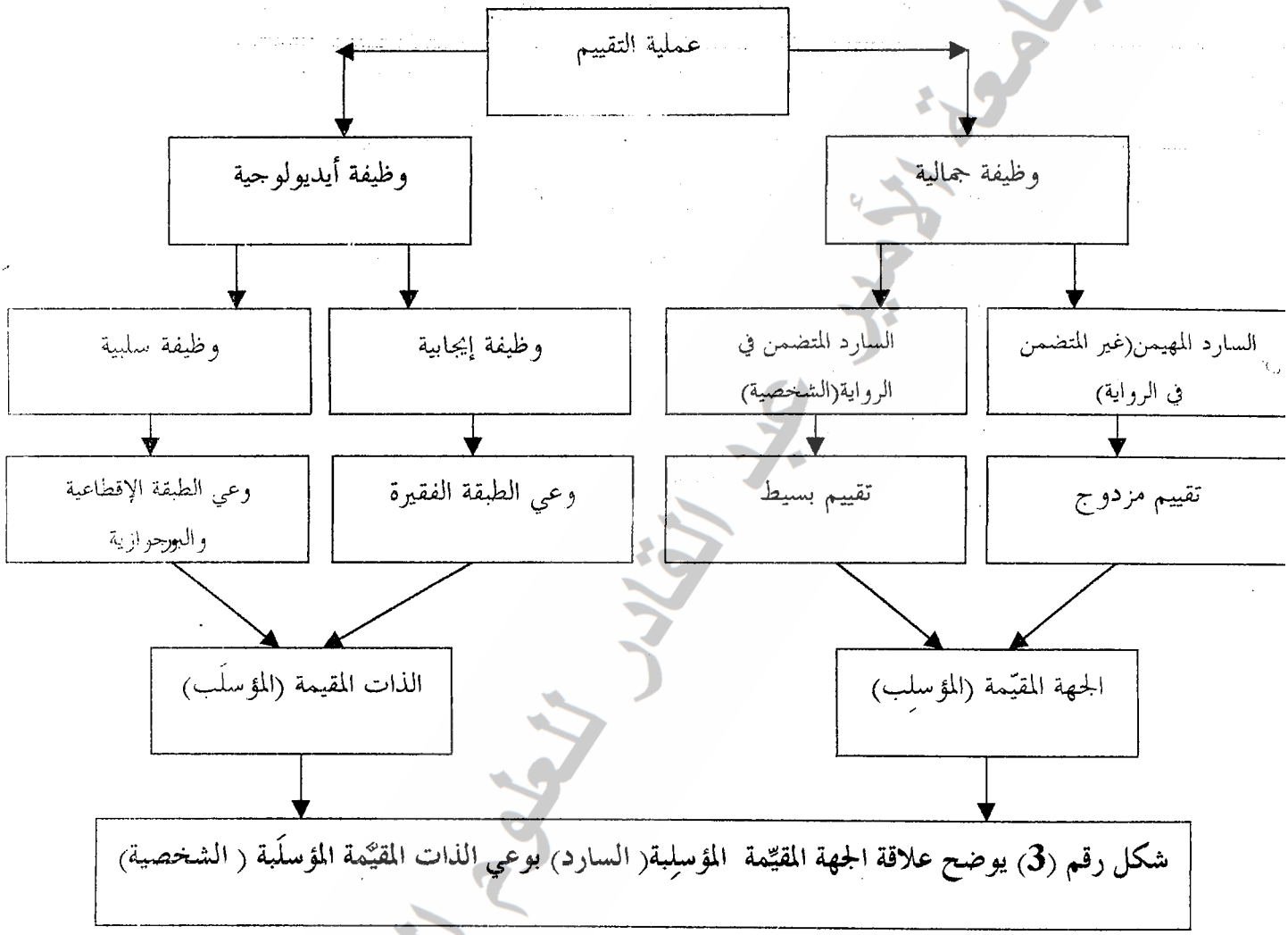
---

[1] أرنست همنجواي: لمن تقرع الأجراس .ص389.

[2] المصدر نفسه: ص493.

الأولى: وظيفة جمالية تمهد للأحداث، وتقوم بعملية تنسيقية بين كلام السارد وكلام الشخصيات، ومحاولة ضم البنى الواقعة بين أجزاء النص.

الثانـــية:وظـــيفة أيديولوجية تعبر عن وعي الشخصية، سواء أكان ذلك منها إذا كانت ساردا شخصية أم من السارد المسيطر على السرد (السارد غير المتضمن في الرواية).



شكل رقم (3) يوضح علاقة الجهة المقيّمة المؤسلِبة(السارد) بوعي الذات المقيّمة المؤسلَبة (الشخصية)

مـــن خـــلال هذا المخطط التقريبي يظهر لنا بأن السارد في عملية التقييم يقوم بإفراز الوظيفة الأيديولوجية، سواء أكانـــت إيجابـــية أم سلبية، وعن طريق إحدى الوظيفتين يمكن لنا ربطها بشكل الوعي لدى الذات المقيمة. وهو ما يعطينا استنتاجا بأن التقييم له علاقة وطيدة بشكل الوعي، ويكون إفراز التقييم بحسب وعي الشخصية.

2- السرد الاستذكاري:

تمـــتاز الرواية من حيث السرد الروائي بتداخل الأزمنة؛ إذ الزمن الذي ينظم خط السرد ليس شيئا مستقيما، وإنما تخضع للتقنيات الروائية التي يستعملها السارد، وبذلك لا نجد السرد واحدا عند كل الروائيين، بل قد نجده متنوعا في الخطاب الـــروائي لـــدى الـــروائي الواحد، لأن من " تقاليد الرواية أن تأخذ البعد الزمني مأخذا جديا "[1]إلا أن الزمن الذي نريد أن نتحدث عنه هنا هو ما يتعلق بسرد حادثة ماضية لها علاقة وطيدة بحاضر السرد هدفا وغاية.

[1] أوستن وارين ورينيه ويليك: نظرية الأدب، ص 224.

يمكـــن أن نعرف هذا النوع من السرد بأنه "عملية سردية تتمثل بالعكس في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغهـــا الســـرد، وتســـمى كذلك هذه العملية الاستذكار Rétrospection "[1] ويسميه بعض النقاد "الارتداد لأنه ترجمة للمصـــطلح السينمائي (Flash-Back) الذي يعني" خشبة التذكير بالماضي" وهو في النقد الروائي يعني الارتداد نحو حكاية كـــان يمكـــن أن تذكر في موضعها من السياق السردي فأرجيء تقديمها لغاية من الغايات الفنية التي منها حب المزج بين الحاضر والماضي وإدماج أحدهما في الآخر بطريقة تتوخى الحيوية والحركة المتجددة للسرد"[2].

يظهـــر مـــن النص السابق الهدف من استعمال الاستذكار، وهو هدف فني يتمثل في تكسير خط السرد في الرواية وتفادي الرتابة التي يمكن أن تسبب مللا، لذلك يسعى السارد إلى الاحتفاظ ببعض الأحداث التي تضيء الحاضر في ذاكرته، ثم يذكـــرها في حينها ليفسر جانبا مهما من الشخصية القائمة بالفعل أو ليبرر سلوكا من سلوكها؛ إذ الرواية تعبر عن شيء متطور حيوي يستحضر ماضيه ليبني مستقبله.

إذا لا يمكـــن حصر أهداف الاستذكار في الغايات المذكورة سابقا، وإنما تتعدد وتتنوع حسب الزاوية التي يغطيها السارد أثناء عرضه لأحداث الرواية، فقد تكون وظيفته "إعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية (شخصية- إطـــار - عقدة). أو سد ثغرة حصلت في النص القصصي أي استدراك متأخر لإسقاط سابق مؤقت، ويسمى هذا الصنف اللواحـــق المتممة أو الإحالات Analepses Complétives ou Renvois أو تذكير بأحداث ماضية وقع إيرادها فيما ســـبق مـــن الســـرد ، أي عودة السارد بصفة صريحة أو ضمنية وردت من قبل، ويسمى هذا الصنف باللواحق المكررة أو التذكير"[3].

ســـنلاحظ بعض هذه الغايات الفنية؛ حيث تتركز بعضها في رواية، وتتنوع أخرى في روايات الطاهر وطار، حسب الحـــدث الذي رسمه السارد، إضافة إلى غايات أيديولوجية عميقة تكمن وراء الوظيفة الجمالية، ولا يمكن لنا معرفة ذلك إلا بعد التفسير والتحليل والدراسة.

1.2- نماذج السرد الاستذكاري في الخطاب الروائي:

1.1.2- السرد الاستذكاري في رواية اللاز :

تبرز لنا ملامح الشخصيات الروائية مؤطرة عن طريق أساليب السرد بأنواعه المختلفة والمتنوعة،و يكون الاستذكار أحد أنواع السرد التي يستعملها الراوي ليبين ماضي شخصية معينة، أو ذكر حدث سابق يرتكز عليه بناء الرواية.

تشـــكل الشخصية الدينية في رواية "اللاز" نقطة حاسمة في تطور الحدث ونمو الصراع عبر استرجاع حادثة ماضية؛ حيـــث لا يغيـــب عنا وجه من وجوه هذه الشخصية التي ذكرت في الرواية،و تتمثل هذه الشخصية في صورة المشعوذ؛ إذ ترجع بنا إليها ذاكرة أحد المسخرين الجزائريين في الجيش الفرنسي، وذلك عبر نكتة ذكرها لجنود معه " استمعوا إذن شيخ مشعوذ قهر القرية بادعائه الاطلاع على الغيب والكشف عن الأسرار مهما كانت. يقال أنه متزوج مع جنية مسلمة. ويقال أنه صديق عدة شياطين يهود...حاول يوما بعض شبان القرية أن يختبروه...وضعوا برتقالة تحت قصعة خشب، وأحضروه، طالبين منه أن يعطيهم البرهان الأخير بالكشف عما تحت القصعة. احمر واصفر، تصبب عرقا، حدّق مليا في السماء متمتما

---

[1] جميل شاكر وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا. ص 80.

[2] عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق. ص 217.

[3] جميل شاكر وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة. ص 82.

ثم قال:

- مدورة مكورة.

- الحلوف.

- آه سيدي الشيخ. زد. زد...

تساءل الرابع فقال صاحبهم:

- عندما استعان الشيخ بفكره. قال:"رحى حجرية "

انفجر الشبان ضاحكين من أعماقهم فملأوا القاعة لحظات بالضجيج والصخب،والتفت إليهم من هناك وشاركهم البعض بالابتسامات "[1].

يظهر المقطع السردي السابق صفة الجهل والحمق المتجلي في شخصية هذا المشعوذ، والذي كشف عنه من دونه سنا. كما تلوح منه أيضا بوادر التناقض بين ادعاء هذه الشخصية للغيب وخوفها أمام القضايا الواقعية وهو ما تجسد في هذا الامتحان، وكونه مقياسا على صحة نبوءة هذا المشعوذ أو كذبه. وهو ما عمل هذا الاستذكار على بيانه وتوضيحه.

ومن جهة ثانية عمل هذا الاستذكار على بيان [illegible] بعض المناضلين وتوضيح صورهم، واحتفاء بانتصاراتهم. ومثال ذلك ما ذكره السارد عن الكابران رمضان حيث قال: "تململ، وتفقد رشاشه، وسوى قبعته، وتمنى لو ينام.

جاءوا بالأول، كتفوه بالحبل.كانت الظلمة فلم أتبين تعابير وجهه، مددوه،وانحنى واحد يمسكه من رجليه، ووضع آخر رجله على صدره، سألاه:

- إن لم تصدق ذبحتك. كم مرة أوصلت الأخبار للعسكر. فبادر:

- ورأس القرآن الكريم، ورأس القبلة ما خنت إلا مرة واحدة كنت خائفا وفي حاجة إلى النقود...كان الخنجر حاد الشفرة، قلبته على ظهره وهويت على قفاه بكل ما أملك من قوة تطاير رأسه، حملته على راحتاي...وانصرفنا إلى الثاني ...كان يردد كلما سألته:

- وحق بيت الله الحرام.

اعترف بأنه يبلغ عنا.لأننا حفاة عراة، نعجل بقيام الساعة...ليس بيننا غني أو حاج و لم يتم الجملة. هويت عليه بقوة. طار رأسه بعيدا. وبانت العمامة في الظلمة بيضاء ناصعة. وضعنا المنشور على الجثة، وانطلقنا نبحث عن الثالث.

كان اللعين قد اشتم رائحة الموت من بعيد. لم نجده فتشنا المترل جيدا فلم نجده...حين يئسنا، وقررنا الانصراف، تقدمت مني زوجته وسحبتني من ذراعي إلى زاوية الغرفة: ... ماذا تريدون من زوجي؟

- أن نذبحه.

- لما لم تقل من الأول إنكم تريدون ذبحه..؟

- أين هو؟

- فوق المدخنة تحت الرماد، غطاء حديدي لمطمورة، إنه هناك، دخل في المساء.

في الشعبة، وقبل أن أذبحه هتف من أعماقه:

---

[1] الطاهر وطار: اللاز. ص 239.

- هاي هتلر... انطلقنا للبقية... لم نطل معهم... جمعنا الثلاثة في حفرة وهويت عليهم واحدا بعد الآخر"[1].

على الرغم من كون هذا المقطع السردي طويلا؛ إذ خصص له السارد أكثر من خمس صفحات لنقل الأعمال البطولية التي قام بها الكابران رمضان، إلا أننا استطعنا اختيار بعض مقاطع جوهرية تمثل شجاعة هذا المناضل وترسم الماضي البطولي المشرق لهذا الرجل بوجه مشرف، بخلاف الشخصية الدينية في المقطع الأول.

2.1.2- السرد الاستذكاري في رواية الزلزال:

فاقت المقاطع السردية الاستذكارية في رواية " الزلزال " من حيث مداها وسعتها رواية " اللاز "؛ إذ إن السارد ركز على البطل المضاد (عبد المجيد بوالأرواح)، وأراد أن يحفر في ذاكرته الماضية، لعله يجد ما يرسم به خيوط هذه الشخصية. والظاهر أنه وجد ماضيها حافلا بأشياء كثيرة، وهو ما جعل الاستذكار يطول لصفحات وصفحات.

لما حانت ساعة بو الأرواح ودنت نهايته، وهو على جسر الهواء، أخذ يتذكر أفعاله الماضية ولسان حاله يروي ذلك "هؤلاء أبناء عائشة، أبناء سارة، أبناء حنيفة، أبناء زوجة الخامس أو ابنتها، أبناء مليون امرأة وعشرة ملايين رجل...

...هذا شأن كل ماض، لا، هذا شأن كل الشعب، كل الرعاع...

- يا عائشة، يا زوجتي التي لم أتزوجها وأختي التي لم تلدها أمي أو ينجبها أبي، يا ابنتي التي لم تخرج من صلبي. لماذا بقيت آثار أصابع أبي على عنقك المزرورق؟

انحنى، تناول عنقها بين يديه، ضغط عليه وضغط، أسلمت أنفاسها، بدل أن يتركها وشأنها، حملها من عنقها، رفعها إلى فوق، مدد ذراعيها، تدلت رجلاها في الفضاء أطلقها...خيل إليه أنه يسمع صوته:

-- يا حنيفة، يا زوجة أبي وزوجتي، كنت هي، كنت عائشة في كل شيء، لماذا ارتسمت أصابعي على عنقك المزرورق مثلما ارتسمت أصابع أبي على عنق عائشة ؟..

راحت حنيفة تهوي وتهوي متكورة في ثوب نومي شفاف، قبل أن تسلم نفسها إلى الأسفل التفتت نحوه هامسة:

- ذاك أنك مثل أبيك...

دخل عريسا يفوح منه العطر وفق مشيئته كانتا على السرير في انتظاره...أمرها بالنزول... أنت انزعي الحذاء الأيمن وأنت الأيسر، هيا. قال بصوت غليظ. امتثلتا. عندما أنهتا عملهما ركلهما معا.

أنا الشيخ بو الأرواح زواجي هذا بكما هو الخامس " أنا ربكم الأعلى"، ما أبيحه مباح وما أحرمه حرام...

أيتها البسكرية، يا ابنة عقبة بن نافع أعيريني صرعك، خذي عني صرعك.ابكيني قبل أن أقذف بنفسي من أعلى الجسر. ابكي كل آل بو الأرواح "[2].

امتد هذا المقطع السردي الخاص باستذكار عبد المجيد بو الأرواح لتاريخه وتاريخ عائلته الإقطاعية أكثر من عشر صفحات، تذكر فيها أعماله الماضية والتي تنم عن مرحلة سوداء؛ حيث كانت كلها أعمال قتل وبطش بالناس ممن ليسوا في طبقته الاجتماعية، وخاصة أبناء الفقراء الكادحين الذين عبث بهم خلال تاريخه الطويل، وهو ما عجل بنهايته في آخر الرواية.

يأتي هذا المقطع على لسان الشيخ بو الأرواح دالا على أوزاره التاريخية، وقد اختصرناه ليوفي بالغرض، و لم نستطع

---

[1] المصدر السابق: ص 150.

[2] الطاهر وطار: الزلزال. ص 211.

نقله كما هو.وقد استغنينا عن غيره من المقاطع السردية الأخرى، لأنه أوضح أشياء كثيرة؛ إذ رسم تاريخ الإقطاع، وحال الشخصية الدينية المتلبسة بالدين، والتي تتاجر به، إضافة إلى كونه يجمع المقاطع السردية الاستذكارية الخاصة بهذه الشخصية وزيـــادة.كما تستقل شخصية عيسى بو الأرواح بسرد استذكاري يبين من خلاله السارد تحول هذه الشخصية من الجانب السلبي. وهو العمل كمقدم في الزاوية إلى مناضل في النقابة ضد الاستغلال والظلم.

" عيسى مقدم الشاذلية، يتحول إلى نقابي إلى شيوعي.

- جاءه في اليوم الأول، شخص مقصوص الذراع الأيمن، ويرتدي بدلة زرقاء، جلس أمامه وقال له:

- يا سيدي بو الأرواح. ماذا أفعل. فقدت ذراعي في الشغل عند "ماشا". المفروض أن أنال تعويضا عن ذلك. فقد كنت أشتغل. لكن "ماشا" يا سيدي كما تعلم، صديق حميم لكل أولي الأمر. كلما كونا فرعا نقابيا، تدخلوا وحلوه ليضعوا على رأسه من يشاؤون...

أنت يا سيدي بماذا تنصحني ؟ ماذا أفعل حسب رأيك ؟ أعيل سبعة وأ مهم، وأمي، ماذا تقول في المسألة يا سيدي بو الأرواح ؟

- استأنف الحكم ؟...

- على أية حال. هذا كله لا يدل على أن عيسى تحول إلى نقابي.

- انتظر. بعد سبعة أيام تماما. أصبح سيدي بو الأرواح يقص علي، إن أبا ذر الغفاري، - وأنا لا أعرف من يكون أبو ذر هـــذا- وقف على رأسه في المنام ثلاث مرات. في كل مرة كان يقول له: طريق الله أن تخدم عباد الله. طريق الله أن تقاوم أعداء الله. طريق الله أن تكافح الاضطهاد و الاستغلال.

توضأ وصلى يا سيدي، وغادر الزاوية.

بعـــد ساعات جاء رجال الشرطة يسألون عنه. ومنذ ذلك اليوم، وهو يتخفى. ينظم الاضرابات ويوزع المناشير. ويتصل بالطلبة والعمال كما بلغنا... أنا واثق من أن الجرثومة دخلته قبل اليوم من الثورة"[1].

واضح أن السارد أراد تقديم سر عدم وجود عيسى بو الأرواح في الزاوية عن طريق هذا الحوار الدائر بين الشيخ بو الأرواح ومحدثه، إضافة إلى الموقف الذي اتخذه عيسى ضد السلطة الموجودة في الاستغلال.

3.1.2- السرد الاستذكاري في رواية عرس بغل:

بنى السارد روايته هذه على بعض الارتدادات الماضية واسترجاع أحداث خلت؛ حيث إن ماضي كثير من شخصياته ينبئنا به بوساطة السرد الاستذكاري، ومن دونه نجهل كثيرا من أسباب مجيء هذه الشخصيات ومآلها إلى ماخور العنابية.

الشـــيء الملاحـــظ في مقـــاطع السرد الاستذكاري أنها جاءت متنوعة من حيث السارد، فمن السارد المهيمن على الشخصيات و الأحداث، إلى السارد الشخصية المشاركة في الأحداث.

من المقاطع السردية المروية بضمير السارد المهيمن ما يكشف عن نفسية خاتم وفسادها." تأمله حمود الجيدوكا جيدا، حـــاول أن يـــتعرف عليه.ربعا ممتلئا كالعجل،شعر رأسه أصهب، وجهه أحمر...يسير بكلكله كالخنزير.يوم اصطدم بباباي البوكسور كشف عن جنون لا حدود له.حمل حياة النفوس بيد واحدة من خصرها.أبعدها من بين ذراعي الزنجي الملاكم. ووقـــف بينهما. اغتاظ البوكسور فبادره باثنتين قرر أن ينتصر عليه في الجولة الأولى.قهقه خاتم، ووضع يديه خلف ظهره،

[1] المصدر السابق: ص 118.

وقدم وجهه وصدره لتلقي الضربات.بذل البوكسور جهدا لإسقاطه إلا أنه لم يسقط.قهقه مرة أخرى وهجم كالعجل عليه. حاول البوكسور أن يثبت إلا أنه اضطر للتراجع. ضربه برأسه عند صدره، فتحشأ الزنجي، كال له اثنتين قويتين، استقرتا في وجهه، فاضطرب، ركله بين فخذيه فصرخ كالثور وهوى. وثبت عليه العجل واستل خنجره وضع رجله على عنقه وراح يفتح سرواله بالخنجر، عندما عراه، رسم على إليته خطوطا متعامدة، بصق عليه وتركه، تحامل البوكسور على النهوض، تسلل منحنيا، واختفى نهائيا "[1].

دور هذا المقطع السردي الذي يعبر عن ماضي شخصية خاتم هو إيضاح عدة نقاط مهمة في بناء الرواية؛ إذ يفسر سر مهابة أهل الماخور وخوفهم منه، إضافة إلى قوته وفتوته التي جعلته يصرع باباي البوكسور، وسبب بغض حمود الجيدوكا لخاتم، مع كونه مسيطرا على الماخور؛حيث بيده الأمر والنهي وتسيير شؤون الزبائن والقادمين إليه.

سلط السارد الضوء على شخصية حمود الجيدوكا، وأراد أن يعطيها أبعادها الماضية على لسان العنابية(السارد المشارك في الأحداث) "إنها تعرف أن كل الهزية الذين يقضون فترة طويلة في السجن أو في الأشغال الشاقة، يلينون، ما إن يذكروا العذاب الذي لحقهم. حمود هذا، لم يرتكب حماقة طيلة السنتين اللتين قضاهما معي.ما باله اليوم.لقد أحبني رغم اللقاء السريع الذي كان بيننا قبل أن يلقى عليه القبض."[2]

من هنا ندرك أهمية السرد الاستذكاري في بناء شخصية حمود الجيدوكا؛ حيث تبرز لنا ملامحه من عدة أشياء: نفسيته اتجاه الأشخاص الآخرين ومعايشته لهم، هذه الأخيرة نابعة من صلاح ماضيه ونقاوة سريرته.

4.1.2- السرد الاستذكاري في رواية الحوات والقصر

إذا كان السرد الاستذكاري يعد عصبا رئيسيا في سد الثغرات السردية في رواية " عرس بغل "، فإنه في رواية "الحوات والقصر" يشكل العمود الفقري فيها، ومن دونه لا تقوم قائمة للرواية، بل تركيب شخصياتها ونمو أفعال هذه الأخيرة كلها ترتكز على حادثة أراد السارد أن يستذكر خيوطها وردود أفعال الناس حولها. وهو ما رسم هيكل الرواية من آراء الناس المختلفة.

يبرز هذا المقطع ليبدي لنا سطوة القصر وأعوانه على السلطان ومحاولة الاعتداء عليه، واغتياله للوقوف ضد مصالح الرعية.وهو ما جاء على لسان أحد الحواتين (بوجمعة)؛إذ يروي حادثة الليلة الثامنة وغابة الوعول."في اليوم الثامن من رحلة جلالته تصدى له مجهولون قيل إنهم كمنوا له، وقيل إنهم هاجموه في المخيم مع طلوع الشمس، مات عدد كبير من حراسه. وبعض أفراد حاشيته الحاجب ورئيس الحرس وكبير المستشارين. اقترب المهاجمون من خيمة جلالته يهتفون بسقوطه وبموته. ولم يبق بينهم وبينه إلا عدة أمتار.في تلك الأثناء برز ثلاثة فرسان ملثمون* ، يهتفون بحياة جلالته، وبسقوط أعدائه، ويعملون السيف، في رقاب المهاجمين الذين لم يلبثوا أن ولوا هاربين، وفي الحين تولى الفرسان الثلاثة مناصب الحجابة ورئاسة الحراسة، والاستشارة ، وعاد الموكب إلى القصر".[3]

يشكل المقطع السردي السابق طرفا أساسيا في بناء الحكاية التي يبنى عليها الخطاب الروائي، ومن دونها تتوقف عجلة

---

[1] الطاهر وطار: عرس بغل. ص 39.

[2] المصدر نفسه: ص74.

* ملثمون : ولعله خطأ مطبعي . والصحيح ملثمين.

[3] الطاهر وطار : الحوات والقصر. ص 14.

السرد، بل لا تقوم الرواية أصلا.وواضح أن هدف هؤلاء المارقين هو الاستيلاء على الحكم وقتل جلالة السلطان وهو ما أثار حفـيظة علي الحوات ودفعه إلى ذلك النذر الذي يقدمه هدية لنجاة السلطان كما كشف المقطع عن قسوة المتسلطين على القصر وخبث نواياهم، وهدفهم إخضاع رقاب الشعب.

مـوازاة لـلمقطع السابق يورد السارد مقطعا آخر يخص شخصية علي الحوات، وما يجللها من ماض حافل بمكارم الأخلاق؛حيث "كان مثال الشاب المستقيم. ولع بالصيد منذ صباه فلم يكن يفارق الوادي، يحمل قصبته وعدته على كتفه، يتسرب مع الشعاب قبل طلوع الشمس، ولا يعود إلا بعد غروبها. وأحيانا كثيرة يبيت هناك.

يصطاد كامل اليوم ولا ينقطع إلا ليشوي سمكة جياد يتغذى أو يتعشى بها، طعامه من الماء -كما يقال- يترقبه كل سكان القرية ليوزع عليهم باسما صيده، هذا سمكة وذاك اثنتين وذاك ثلاثة.

" لقد أكلنا جميعا من سمك علي الحوات".

هذا ما كان يقوله كل من يتحدث عنه. حتى إن الناس نسوا كبائر اخوته، اللصوص المجرمين و لم يعودوا يذكرون ما كان حديثهم طيلة الشهر.منذ أربع سنوات خلت...

حاول أحد أن يدفع له نقودا فغضب وانتزع منه السمكات:

- الزيت من الزيتونة والحوت من البحر، ولا حاجة لنقودكم "[1].

لـيس وراء هذا المقطع من تعليق آخر حول شخصية علي الحوات. فكل الناس راضون عنه، وهو ما أراد السارد ذكـره ليكون الاستذكار صورة توضيحية لشخصية علي الحوات؛ حيث يسهم هذا في تهيئة السارد للمكان الروائي حتى يتقبل القارئ هذه الشخصية ويقتنع بها.

5.1.2- السرد الاستذكاري في رواية العشق والموت في الزمن الحراشي :

لم تخل رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي"هي الأخرى من طريقة السرد الاستذكاري، بل كانت موجودة؛ إذ تشكل مستويات الرواية المختلفة، خاصة وأن هذه الرواية جسدت طريقة بناء الدولة بفعل الثورة الزراعية. فنقرأ من خلالها تقييم الماضي بوساطة استحضاره ونقده بإبراز عيوبه التي عرقلت نمو الدولة نحو الأفضل والأحسن.

يواجهـنا السارد في مقطع سردي برسم شخصية سي منصور وكشف النقاب عن حياته السياسية الماضية، وذلك بتعرية سلوكه الانتهازي. "شغلت رسالة سي رضوان الشفوية، التي حملها مصطفى، سي منصور كثيرا، بل إنها استحوذت على كامل تفكيره.

استولى عليه الأرق، و لم ينم، طيلة الليل، قليلا ما يحدث له ذلك. وفي الحقيقة لا يحدث له إلا مرة أو مرتين في عدة سنوات، في المناسبات الكبرى، الانتخابات البلدية، أو انتخابات القسمة والخلايا، أو بعض الأزمات التي تحدث بين القسمة والبلدية، وبالأصح بينه وبين شيخ البلدية، أو بعض المناوشات بينه وبين بعض المشوشين من قدماء المجاهدين...

يعالج أمرهم - عادة- قبيل الانتخابات بقليل، وخاصة في فترة الترشيحات.

يشـكل مجلـس طاعة، يرأسه بنفسه، ويستدعيهم واحدا إثر الآخر، غالبا ما يحضرون، سواء مدفوعين بالتحدي، أو بالتعنت؛ حيث يسمعونه كلاما جارحا يظلون يتشدقون به في المقاهي، بينما يكتفي هو بإعلان قرار الفصل، طبقا للمادة الرابعة من القانون الداخلي المؤقت للحزب...

---

[1] المصدر السابق : ص 17.

وما إن تنتهي الانتخابات، وينجح من ينجح ويسقط من يسقط ...يشرع سي منصور في عملية التراجع الاستراتيجي المنظم لتسكين الوضع سنوات أخرى...

يلقي على كل واحد خطابا في الأخوة، والتضامن النضالي وفي الالتزام، بمعانيه الصحية...

تنقضي ليالي السهاد، ظن الانتصار على الخصوم السياسيين، و يعود الرضا إلى النفس المطمئنة...

الاختيار طبيعي بالنسبة إليه فقد كان في سجن البرواقية، يحصر كل نشاطه في مقاومة الشيوعيين "[1].

يقدم المقطع السردي هذا العفن التاريخي لشخصية سي منصور المزدوجة، فهو مع مصالحه أينما كانت منفعته، وليست له مبادئ يدافع عنها سوى انتهازيته التي يستعمل فيها مكانته لإخضاع رقاب الناس له.مع كون هذا المقطع يشكل خطا موازيا لحركة بطل الرواية ومساعديه والمناقض لأفعالهم والمعرقل لبلوغ هدفهم .

يتخذ مقطع سردي آخر استذكارا لشخصية عيسى بوعين المناوئ لفعل مصطفى وأعوانه التخريبي؛ إذ لا يكاد السارد يترك وصفا إلا نعت به عيسى الذي سيكون له دور أساسي في نمو الصراع وتدفقه. "عيسى بوعين، أسمر اللون، دقيق الأنف...انخرط في شبيبة الحزب، فترة ، ثم انقطع عندما اختير كاتبا إداريا للقسمة، بعد أن أعجب في المستويات العليا للحزب بخطه الجميل، أيما إعجاب .

قام بوظيفته أحسن قيام، ثم تعرض لمؤامرة دنيئة، كما يقول، استطاع أن يتغلب عليها بعد سنتين كاملتين من الكفاح المرير...كان عضو الاتحادية مداوما سياسيا بالقسمة ، مستواه الثقافي ضعيف جدا ، ولكنه يستميت في الإصرار على أنه أعظم مثقف، ورجل سياسة لا في القرية فحسب بل في الناحية كلها.

استعار من عيسى بوعين، مرة مبلغا زهيدا...ليستعين به على شراء كبش العيد... إلا أنه بعد أن اختير، ليدعم الاتحادية في المدينة المجاورة للقرية، انتظر ألا يتذكر عيسى موضوع الاستعارة ...وعندما حان أوان تصفية الحسابات في آخر السنة بين القسمة والمحافظة، نبه عيسى منسق القسمة، وسلمه الوصل، فلم يجد هذا بدا من الكتابة إلى عضو الاتحادية ...

كان أعد مرافعة قيمة، سهر لا عدادها ليالي عديدة، كما أنه أوكل الدفاع عنه إلى حمو، منسق قسمة المجاهدين، إلا أن العملية تمت في غيابه... لذا صدر الحكم غيابيا ...

انكفأ مع جملة المنكفئين، وانزوى في المخزن الذي خصه له أبوه، مسكنا، يكتب التقارير والعرائض..."[2].

يضفي هذا المقطع من السرد الاستذكاري على فضاء الرواية جوانب عديدة، فهو ينبئنا بشريط مهم من حياة عيسى بوعين وتنقلاته ومواقفه من الأحداث التي مرت به، إضافة إلى وظيفة بنائية تتمثل في سد فراغ مهم في الخطاب الروائي، ووظيفة أخرى أيديولوجية تسعى إلى إضفاء جانب النشاط والحركة وصفات الخير والنضال على هذه الشخصية.

6.1.2- السرد الاستذكاري في رواية تجربة في العشق:

تتميز رواية "تجربة في العشق" بكثرة الارتدادات الماضية واسترجاعات الأزمنة السالفة عن زمن السرد، كما تعبر سعة هذه الاستذكارات عن مدى ارتكاز هيكل الرواية على حجم المعلومات الآتية من هذه الطريقة في السرد.

تتدخل شخصية السارد المشارك في الأحداث المتمثلة في شخص المستشار وتروي حادثة جرت له مع سيادة الوزير. وهو ما يكشف عن خبث نواياه وفساد طويته؛ إذ " لفت انتباه حضرة المستشار، أول مرة هذه ثلاث سنوات. كان يومها

---

[1] الطاهر وطار: العشق والموت في الزمن الحراشي . ص. 152.

[2] المصدر نفسه:ص57.

عائدا من الوزارة، وبالضبط ، إثر استشارة خاصة، طلبها سعادة الوزير.

– بين يدي، وثيقة مرعبة، تحوي أسماء الطلبة والطالبات، والأساتذة الشيوعيين، وأماكن وجداول اجتماعاتهم وتخطـــاتهم في الزحف على الأرياف الجزائرية. لا يعلم سواي بهذه الوثيقة...أريد رأيك... مهما كانت إمكانياتي، ومؤهلاتي، فتجربتي السياسية قليلة، ثم إن الجو الذي نحياه يفرض الحيطة من كل شيء.

– الحل الوحيد يا سعادة الوزير أن تبلغها لسيادته، في لقاء عاجل، مسؤولية وثيقة كهذه...

– لسيادته مباشرة !

– فرصة أيضا ، للتفرد به، والرد على بعض الخصوم، بأنك ما تزال في أوج قوتك...

لم يخـــف خبثه. لم يتمكن من ذلك، حتى إن وجهه اعترته حمرة، وبدا عليه الاضطراب. ما جعل الاستشارة تتحول إلى استنطاق، مهما كان لبقا، فإنه غير ذكي إطلاقا.

– مع أنه ممثل بارع، لم يتمكن من إخفاء بعض الافتعال. خانته التلقائية. وذلك أنه لم يكن صامدا...هذا الرجل لن يصدق أبدا.هكذا يجب أن تؤخذ الأمور."[1]

واضح من المقطع الحواري أن المستشار قد وقف على حقائق كثيرة من خلال السرد الاستذكاري الذي ذكره السارد؛ حيـــث تـــبين فساد هذا الوزير، وعدم مبالاته بأمور غيره. إضافة إلى قصر باعه في السياسة. وعلى الرغم من ذلك إلا أنه يـــتحكم في مراكز عليا، ويحاول أن يعرقل كل ما يخدم المصلحة العامة.كما يمثل هذا المقطع سبب هروب المستشار وعلة خروجه من وسط الوزارة وجوّها العفن. وهو ما يشكل جانبين اثنين في الخطاب الروائي:

الأول: جانـــب فني يتمثل في سد ثغرة تخص خط الهروب الذي ابتدأه المستشار في مثل هذه الحوادث، والثاني تعميق الوعي الأيديولوجي لدى هذه الشخصية وضرورة انفصالها عن مجـــ - الـــة ونبذ تقاليدها.

بيـــنما يشـــير المقطع السابق إلى التحول عن طريق السنطة إلى صف الشعب، يعمق المقطع الآتي إلزامية الالتحام مع الجماهير و نصرة أفرادها؛ إذ يضفي الشجاعة الثورية على مجهوداتها، ويثني على بطولاتها "عندما كلفت بإنشاء الفرقة الفنية الثورية،كنـــت أول مـــن لـــبى الـــنداء، هجـــرت مونـــبارناس ونهج لاقيتي وسلمت في مكاسب منتج بالتلفزة الفرنسية، واستحيت. طلبت عطلة مرضية، وركبت الطائرة، باريس، جنيف، رومة تلفنت من هناك...

حـــاولوا ســـجنك، بمجرد وصولك، فقد سبقك ملفك، عليه باللون الأحمر، وبالخط البارز "عضو بالمركزية العامة للعمـــال. أحمـــر"... لم تتغير، عليوات. الشيب وحده يلفت الانتباه، إلى مرور السنين، وضخامة التجربة، أما القلب، أما الـــروح فما تزال فتية... أنت جزء من التينة يا عليوات لن تموت. لن أموت سأضل مولانا، بروميثيوس، حيا. لن نذوب ولن يرعبونا.

صـــالح، مهندس الضوء العظيم. أهلا بك... بدأت تخترع، بدأت عبقريتك تتفتق. حتى في هذه الجلسة، وفي كل مثيلاتها.كلامك، يلعب دور الإضاءة، لكل الزملاء، تستر عيب هذا، تخفف وطأة ملاحظة في غير محلها..."[2]

يعمل هذا المقطع الثاني من الناحية الوظيفية كعلامة على أسباب اتصال المستشار بهذه الشخصيات الشعبية الثورية (عليوات، صالح، أولغا...وغيرهم)، لكونها قامت بأعمال جليلة تستحق الذكر، وهو ما كشف عنه هذا الاستذكار الذي

---

[1] الطاهر وطار: تجربة في العشق . ص75.

[2] المصدر نفسه: ص175 .

تطول سعته.وخاصة عندما يسرد المستشار قائمة رفاقه الذين عملوا معه على إنارة الدرب. لذلك فهو يخص كل أحد منهم بما فعله في ماضيه العتيق.

لئن كانت الارتدادات إلى الوراء التي تخص السرد الاستذكاري في المقطع الأول قد ساعدت المستشار على وعي الانفصال، فإن هذه الارتدادات في المقطع الثاني قد عملت على تقريب المستشار من رفاقه المناضلين ويكون الاستذكار سلاحا ذا حدين يوجه طرفي النقيض إلى التصادم وتشكيل الصراع الأيديولوجي.

7.1.2- السرد الاستذكاري في رواية الشمعة والدهاليز:

الطابع المميز لرواية "الشمعة و الدهاليز" هو ارتكازها على نمطين بارزين من أنماط السرد. النمط الأول هو السرد بضمير الغائب، ويمثله السارد المهيمن العليم بكل شيء. والنمط الثاني هو السرد بضمير المتكلم ويأتي في صورة البطل. لهذا كان الأخير يلجأ كثيرا إلى الماضي ليؤرخ طفولته، وما جرى في هذه المرحلة.

بين السارد البطل مواقفه من خلال سيرته الذاتية مع بعض أقاربه، وهو ما نقرأه في هذا المقطع "قلت لقريبي، عله يشاركني الحيرة، فنخرج بنتيجة مشتركة، إلا أنه، راح يتحدث عن أعمدة الهاتف والكهرباء المقطوعة. وعن الجسور المنسوفة، والسكك الحديدية التي تخرب من ليلة لأخرى، وحقول الكرم التي تقتلع في ضيعات المعمرين.

- لقد قال حقا، فمن تريد أن يعيد غدا بناء الجزائر، أم هل نستبقيهم، بعد كل العيب الذي حدث بيننا.

- طبعا لا.

كان قريبي يقارب السبعين، يفهم اللغة الفرنسية، ويتحدث بها مكسورة ملحونة، تعلمها في الجيش الفرنسي؛ حيث خاض عدة حروب ... تزوج، يقول، في المغرب وفي تونس وفي كولن بألمانية، وفي حلب...سمح له وحده بشرب الخمر، وبالاقتراب من الفرنسيين..."[1].

يوضح هذا المقطع سيرة هذا القريب وموقفه من الثورة المناوئ لها، وهو ما يعد لبنة في بناء شخصية هذا القريب، وبالمقابل يبين تلك الفجوة الموجودة بين البطل والشاعر وقريبه، ويشكل حجر الزاوية في إيقاظ وعي البطل للاتجاه نظير اتجاه قريبه، ويوقد الصراع الأيديولوجي بين الطرفين. إضافة إلى أنه يعطي صورة عن الأغنياء المضادين للثورة بوصفهم ظل الاستعمار الفرنسي من خلال وعيهم وتفكيرهم.

يضيف استذكار آخر أمورا كثيرة تسهم هي الأخرى في تنمية الوعي الأيديولوجي، فبينما كان السارد البطل يروي مقطعا من حياة قريبه الغني المتعاون مع فرنسا ضد بلاده، نقرأ له مقطعا يسرد فيه بطولاته وأعماله "ضايقني، مرة شاب فرنسي، في السنة النهائية، فهمست في أذنه، إنك لا تريد أن تذبح من طرف"الفلاقة " ؟ لم أستعمل عبارة الذبح، لكن حركة إصبعي الذي كان يروح و يجيء على عنقي جعلته يفهم جيدا أن المسألة تتعلق بالذبح.

أشاع ذلك وسط كل زملائه، فصار أحدهم إذا ما التقى بي في مكان خال، يطلق ساقيه للريح وهو يلتفت يمنة وشمالا "[2].

---

[1] الطاهر وطار: الشمعة و الدهاليز . ص50.

[2] المصدر نفسه: ص 55.

إذا كان المقطع الأول المذكور في هذه الرواية يفيد أن السارد ضليلة في رسم شخصية البطل، فإن المقطع الثاني يكون قد خط آثارا بارزة حتى ندرك قضية الصراع الأيديولوجي، ويكون طغيان السارد في كلا المقطعين أثرا من هيمنة الرؤية السردية له.

8.1.2- السرد الاستذكاري في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي:

لم تفارق مقاطع السرد الاستذكاري في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" هي الأخرى وظيفتها البنائية، وتشكيل الوعي الأيديولوجي؛ حيث تدخل في تكوين الشخصيات، وضرورة معرفة جانب من ماضيها، يضيء حاضرها ويستشرف مستقبلها.

يدور نقاش بين الولي الطاهر و المقدم مع الطلبة الذكور المقيمين في المقام الزكي؛ حيث "اتفق الذكور بعد بحث وتنقيب، على أن مالكا بن نويرة الجفول، كان شاعرا شريفا وفارسا بارزا ممتعا بالجمال"...بعض الذكور اهتم بمالك الشاعر، وهل حفظ الرواة شعره، أم تجاهلوه، وهل كان شعره شعرا يستحق أن يعد ضمن الديوان العربي أم لا.

بعضهم اهتم بإسلامه وهل كان إسلاما صادقا، إلى درجة أن يكون محل ثقة رسول الله صلى الله عليه وسلم فيبعثه من جملة المصدقين في العرب..."[1].

يأتي هذا المقطع على ذكر جملة من صفات مالك بن نويرة التي تخلد آثاره، وتجعله ذا مكانة مرموقة، وسمعة طيبة، وهو ما أنبأنا به هذا المقطع ؛ حيث سبب مأزقا أيديولوجيا من جهة خالد بن الوليد الصحابي، رضي الله عنه الذي قتله وتزوج أم متمم زوجه.

يشي المقطع الأول ببعض صفات خالد بن الوليد. من خلال ما ذكر من صفات مالك بن نويرة؛ على أن السارد لا يكتفي بهذا، بل يورد استذكارا يخص خالدا نفسه " قالوا مهما كانت بطولة خالد، فليس فيها فتوة، لقد كان عسكريا، يتصرف كما كان يتصرف كل عسكري، لا يهمه من أمر الحرب سوى كسبها، وسيحكم الله بينه وبين مالك بن نويرة "[2]

تتضح الصورة الآن التي أراد الراوي أن يرسمها، فخيرية مالك بن نويرة تتجلى في أعماله التي قام بها، مما انجر عنها اصطفاء النبي صلى الله عليه وسلم له، وهو ما يزرع الشك في حادثة قتل خالد له ، ويبعثنا على التساؤل عن شخصية خالد القاتل، وماضيه قبل هذه الحادثة. والشيء اللافت للنظر هو تدخل السارد في صناعة مقطعي الاستذكار. فالأول الذي يخص مالكا كان نتاج اتفاق الطلبة الذكور. والثاني الخاص بخالد كان أيضا من الطلبة أنفسهم.

9.1.2- السرد الاستذكاري في رواية الأم:

تكتسي مقاطع السرد الاستذكاري في رواية "الأم" أهمية خاصة، من حيث كونها تشكل نواة الأبعاد الثورية لشخصيات الرواية التي تناضل ضد الاستغلال، هذا من جهة، ومن جهة أخرى نسجل كثرة هذه المقاطع، مع تفاوت في سعتها و مداها، إلا أن الغالب على مداها هو الطول، وهو مما ينبئنا بالواقع الاجتماعي المرير الطويل الذي رزح تحته الشعب الروسي.

يعتمد السارد في دفع تطور الصراع الروائي وتنوعه على بعض الاستراحات الماضية التي تضخم الشخصيات وفسادها، وتبنيها انطلاقا من الماضي. مثلما وقع لشخصية مدير المصنع. "كان مستنقع كبير مكسو بشجر الشوح والبتولا

---

[1] الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي . ص47 .

[2] المصدر نفسه: ص48.

يمتد حول المعمل حتى يكاد أن يحيط به في شبه حلقة منفرجة. وكان هذا المستنقع ينشر في الصيف أبخره سفرا كثيفة. وسحبا عظيمة من بعوض يبذر الحمى في طول المؤسسة وعرضها.

ولما كان ملكا للمعمل فقد قرر المدير الجديد تجفيفه بحيث يستخرج منه الوقود ويستفيد من الأرض في الوقت ذاته. فأصدر أمره أن يحسم كوبيك واحد من كل روبل من أجور العمال ليخصص لمصاريف تجفيف المستنقع، متذرعا بأنه إنما لجأ إلى ذلك في سبيل تحسين شروط معيشة العمال"[1].

يوضح هذا المقطع شخصية المدير ويميط اللثام عن وجهه حتى تعرف حقيقته، ويكون بمثابة لبنة تضيء جانبا من جوانب هذه الشخصية، ومدى سطوتها على أجور العمال والتفنن في نسج الحيل لإيقاع العمال في شركها. وهو ما يشكل وظيفة بنائية في الرواية.

لم يكن هذا المقطع وحده كافيا بالنسبة إلى السارد لبناء الصراع الأيديولوجي وكشفه لكي يتضح للقارئ، وإنما يورد مقاطع أخرى تضيء ماضي شخصيات تناوئ هذا المدير. "وتذكرت (أي الأم) كلمات صلوات منسية. انبعثت من صدرها كالشرر تشعل فيها إيمانا جديدا:

- أبناؤنا يسلكون طريق الحقيقة والعقل، يحملون المحبة إلى قلوب البشر، يغطون الأرض بسماء جديدة وينيرون الأرض بنار جديدة، نار الفكر التي لا تنطفئ ومن لهبها العظيم تنبثق حياة جديدة، تولد من محبة أبناءنا للجنس البشري بمجموعه ومن يملك القدرة على إطفاء هذا اللهيب ؟ من ؟ أية قوة تستطيع أن تدمره ؟ أية قوة تستطيع أن تعترض سبيله ؟ من الأرض هم انبثقوا، والحياة بأسرها تتلهف إلى انتظارهم، الحياة بأسرها "[2].

محتوى هذا المقطع هو أنه يضيف حلقة في ثورية الزحف الجماهيري، كما أضاف المقطع لبنة ضلوع المدير اتجاه الشعب في تخريبه، وبذلك أصبح هدف كل من المقطعين الأول والثاني مختلفا وزاد من اتساع الهوة بين الفريقين، فريق المدير وفريق الشعب. وانطلاقا من هذا التقابل بين المقطعين يتضح [illegible] الاستذكار في بلورة الصراع الأيديولوجي؛ حيث لم تقتصر أهميته في الوظيفة البنائية، بل تعدته إلى ما هو أهم من ذلك، وهو ابراز قيمة الاستذكار في تشكيل الوعي.

10.1.2- السرد الاستذكاري في رواية لمن تقرع الأجراس:

تكثر التفاتات السارد في رواية "لمن تقرع الأجراس" إلى الماضي وتداعيات الأحداث السابقة، وكانت هذه الارتدادات كثيرا ما تفسر تصرفات بعض الشخصيات الغامضة، وتزيل الغموض واللبس الحاصلين من جراء هذه التصرفات، والتي هي امتداد لماض يجهله القارئ من ذلك وجود "ماريا"- وهي المرأة المترفة - في كهف الجمهوريين المناضلين ضد الفاشيين " وبعد أن فرغ الرجل من عمله، تناول زجاجة من اليود من الرف، وكانوا قد قتلوا الحلاق لأنه عضو في نقابة، وأخذ يضع اليود على رأسي فأشعر بالنار تحرقني، وبعد أن فرغ شرع يكتب على رأسي باليود حروف (U.H.P) بشكل بارز بينما كنت أنا قد توقفت عن البكاء؛ إذ تجمد فؤادي مما حل بي وبأمي وأبي"[3].

يكون ظهور "ماريا" في الكهف إلى جانب باقي الشخصيات معللا، ويرتفع ذلك الغموض عندما نعلم أنها تعرضت هي وأسرتها إلى سطوة الفاشيين، ودمرت هذه الأسرة عن طريق قتل الأبوين وسبي البنت. ولذلك نجد السارد دائما عندما

---

[1] مكسيم غوركي: الأم. ص119.

[2] المصدر نفسه: ص558.

[3] أرنست همنجواي : لمن تقرع الأجراس . ص432.

يتحدث عن "ماريا" يعود إلى الماضي لإثارة الحاضر، ويحاول ربط الزمنين عن طريق شريط متواصل من الأحداث، كما يعد هـذا المقطع دليلا على شراسة الفاشيين وعنفهم في التنكيل، وهذا ما يعطي مقدمة بالنسبة إلى القارئ ليكون على علم بهذا الخصم.

يتجه السارد إلى سبيل أخرى ليوضح بمقطع استذكاري بسالة الطرف الآخر في مواجهة خصومهم الفاشيين "فقد غدا غونزاليس، يصدق هالة الدعاية التي نثرها حول نفسه في الماضي ويؤمن بأنه فلاح، إنه رجل شجاع وقاس، وليس في العالم من هو أشجع منه، ولكنه يكثر من الحديث وعندما يثور يتدفق الكلام منه، مهما كانت نتائج أقواله أو الأسرار التي يبوح بها ولقد كانت هذه النتائج كثيرة فعلا، إنه قائد كتيبة من الطراز الأول على الرغم من قيادته في وضع يبدو أقرب إلى اليائس، وهو لا يستطيع فهم الفشل، فإذا خسر معركة تمكن من القتال حتى يشق طريقه ناجيا منها "[1].

يشكل هذا المقطع بناءً لجانبين اثنين، الجانب الأول يخص الخطاب الروائي عامة؛ حيث يعد لبنة في الرواية، بحذفها تحدث ثغرة تضعضع هيكل الرواية، والجانب الثاني ويهم الشخصية الروائية ومدى معرفة ماضيها، ومع هذا الجانب الثاني تتوحد وظيفة أخرى هي بيان الصراع الأيديولوجي ومحاولة إرساء جذوره انطلاقا من تحديد السارد لموقفه اتجاه كلتا الشخصيتين وطريقة بنائها.

نخلص بعد دراستنا للسرد الاستذكاري إلى نتائج يمكن لنا أن نستنبطها مختصرة فيما يأتي:

أولا: يتدخل السرد الاستذكاري في بناء الشخصية جماليا وأيديولوجيا؛ حيث يسد ثغرة في الخطاب لم يعللها السارد من قبل، ويكون لبنة في بناء وعي الشخصية وشكله، كما قد يكون هذا السرد متنوعا تارة من طرف السارد المهيمن وتارة من قبل السارد الشخصية.

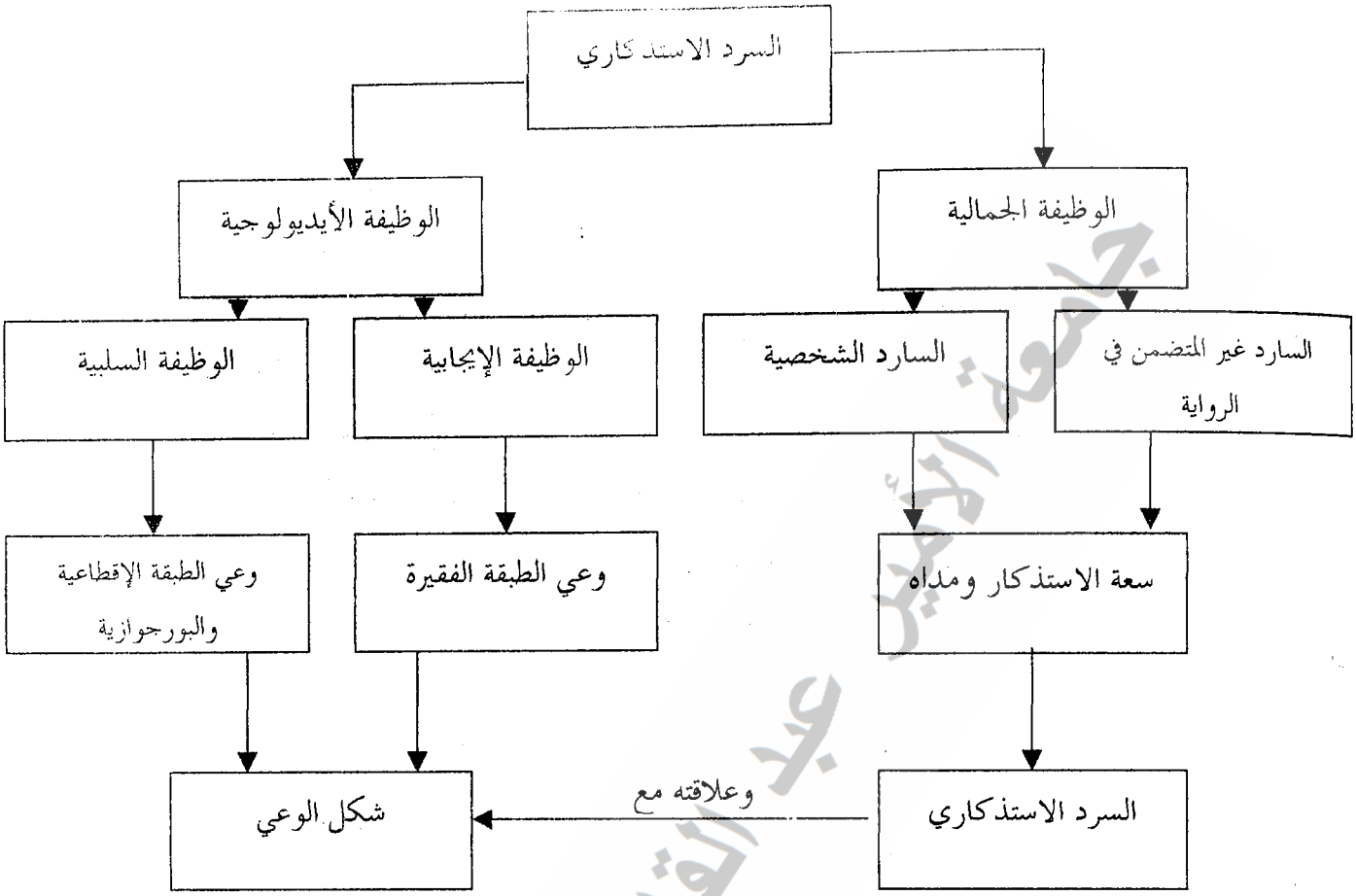
ثانيا: يلزم أسلوب السرد الاستذكاري نمطا واحدا من الوظائف الإيجابية والوظائف السلبية فتكون الأولى خاصة بوعي الطبقة الفقيرة، والثانية خاصة بوعي الطبقة الإقطاعية و البورجوازية.

ثالثا: تفضي بنا هذه الرتابة والنمطية في السرد الاستذكاري إلى هيمنة السارد وسيطرته على مادة السرد؛ حيث تتحدد الوظيفة الأيديولوجية للسرد في ثنائية (الإيجابية والسلبية).

رابعا: نمطية السرد الاستذكاري تبرز علاقة السرد بالوعي وشكله.

خامسا :يتناوب كل من الشخصية السارد (المتضمنة في الرواية) والسارد غير المتضمن في هذا العمل، مع الاحتفاظ بالنمطية السابقة في عملية السرد نفسها.

[1] المصدر السابق : ص285.



شكل رقم (4) يوضح.علاقة السرد الاستذكاري بالوعي.

3- السرد الاستشرافي:

خلافـــا لعنصر السرد الاستذكاري الذي عرفناه، وأبرزنا غاياته وأهدافه، وأعطينا نماذج عنه تطبيقا على الروايات، ننـــتقل إلى عنصر السرد الاستشرافي الذي لا يقل هو أيضا أهمية عن الاستذكار، بوصفه وسيلة فنية يلجأ إليها السارد عند الضرورة، وتختلف أهدافها وغاياتها عن أهداف السرد الاستذكاري وغاياته.فهو"عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشـــارة إلـــيه مسبقا، وهذه العملية تسمى في النقد التقليدي بسبق الأحداث Anticipation"[1] كمـــا يسميه بعض النقاد بـــ" المؤشر الحدثي الذي ليس إلا ضربا من الإعلان المبكر لحدث لمّا يقع، ولكنه واقع لا محالة قريبا"[2].

يكون السرد الاستشرافي عملية صياغة لمصطلح قديم هو سبق الأحداث، وإنما أضفى عليها النقد الحديث صبغة السرد، لأن الشيء المستقبلي الذي لم يأت بعد، ويخبرنا به السارد، بوصفه خبرا سرده علينا يدخل ضمن الأخبار المذكورة، ولا ننظر إلى صدقها أو كذبها بقدر ما ننظر إلى وجودها في الرواية. كما تتعدد الغاية منه والهدف من وراء استعماله، لكن الشيء الذي يميزه عن السرد الاستذكاري هو لفت الانتباه إلى حدوث شيء مستقبلي، وهو ما يجعل القارئ يتشوق إلى هذا الطارئ الذي سيغير مسار الرواية أو يعدّل منه،و يتيح فرصة لانفراج العقدة أو زيادة في تعقيدها، وليست الغاية السابقة من وراء السرد الاستشرافي محصورة فيها فقط، فقد ترد هذه "السوابق prolepses complétives لتسد مسبقا ثغرة لاحقة

---

[1] جميل شاكر وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا. ص80.

[2] عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق. ص199.

... والسوابق المكررة تلعب دور أنباء Annonce ويرد الأنباء غالبا في هذا الضرب من السوابق في العبارة المألوفة "سنرى فيما بعد"ووظيفته في نظام الأحداث تتمثل في خلق حالة انتظار عند القارئ"[1].

تـــأتي قيمة هذه الغايات المقصودة من هذا السرد متنوعة كما رأينا ذلك في النوع السابق - السرد الاستذكاري- وعند تحليلنا للنماذج سنقف على الأدوار البنائية الفنية والدلالة الفكرية الرمزية التي يمكن أن تنبثق عن الاستشرافات، لكوننا نتعامل مع خطاب يمثل وعيا، ويقدم تصورا فكريا أيديولوجيا، لكن يظهر على شكل لغوي وفني، لذلك تكون دراسة السرد الاستشـــرافي أو الســـوابق من حيث الشكل مدى وسعة غير ذات قيمة علمية، فهي ممتدة إلى الجذور التي تكون الخطاب، وصرف الدراسة من العمق إلى السطح توقع هذه الأخيرة في التحليل الشكلي البعيد عن أهداف ا لبحث؛ حيث يبقى عمق الخطاب من دون تفسير و لاتقويم.

1.3- نماذج السرد الاستشرافي في الخطاب الروائي:

1.1.3- السرد الاستشرافي في رواية اللاز:

إذا كـــان الســـرد الاستذكاري هو عملية استرجاع حادثة أو تبرير لموقف آني لم يقم به السارد حينه لدواع فنية وموضوعية، فإن نظيره من السرد الاستشرافي هو "مجرد استباق زمني، الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع ومحتمل الحدوث في عالم الحكي"[2].

تكون إذا صفة الشك في صيغة الاستشراف واردة في أحد جانبي هذا السرد، بينما تأتي في جانبه الثاني ضعيفة، بل يطـــبعه الـــيقين، وإذا لفت السارد إلى شيء سيحدث في المستقبل فإن هذا الأسلوب يكون جازما مؤكدا حدوث الشيء؛ حيث يعلن عنه صراحة، ويكون دور الإعلان هو"خلق حالة انتظار في ذهن القارئ، هذا الانتظار الذي يحسم فيه بسرعة"[3].

يقـــوم كل من التمهيد والإعلان بعملية تشويق القارئ ونقل اهتمامه من حاضره إلى مستقبله؛ إذ يسهم بفكره في معـــرفة مصير الأحداث ونهاية الصراع، انطلاقا من إدراك ما يقوم في الحاضر، وهو ما يجعل القارئ دائما يشارك في خلق علاقة وطيدة بين الأزمنة.

تعطـــي دلالـــة التمهـــيد في المقطع الآتي ما قد يحدث لشخصية الضابط الموجود بالثكنة، عندما فر اللاز من هذه الأخيرة، وتفطن بعطوش الخائن إلى وعيه، وصحا ضميره، واغتال الضابط الذي طلب منه أن يبيت معه، وقد جاء هذا على لسان الضابط نفسه "ثم هذا الشاب القروي الذي تلفه البذلة العسكرية الفرنسية الشريفة..بالأمس قدم خدمة كبرى لوطني، وصباح اليوم أمضيت قرار ترقيته..القذر لو كان واعيا للبث مع إخوانه. الانتهازي القذر لا يدرك تماما أنه ليس فرنسيا، ومع ذلك يأتي أعمالا لا يأتيها إلا فرنسي مخلـــص، الخائن القذر، قد يستيقظ ضميره، ذات يوم ويهوي علي بخنجر، أو يضـــع في مكتبي قنبلة، ثم يفر نحو الغابة "[4].

يفهم من المقطع السابق أن شخصية الضابط بعد مقتل السارجان ستيفان قد أشارت إلى مصيرها، لكن حدث هذا بصورة غير جازمة، مما قد يوحي بعدم التأكد من وقوع هذا الحدث مستقبلا.والغريب في الأمر هو أن هذا التمهيد جاء على لسان الضابط نفسه؛ حيث ذكر السلاح الذي يمكن أن ينفذ به الجريمة، ولا يحدث هذا إلا بعد أن يرجع إلى أصوله، ويترع

---

[1] جميل شاكر وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا. ص84.

[2] Gerrard Genette : figuresIII. P.82.

[3] حسن نجمي: بنية الشكل الروائي. ص130.

[4] الطاهر وطار: اللاز. ص130.

عـــنه وعي الخيانة، وقد يغدو هذا نزعة جمالية تترك أثرا في نفس القارئ، وتحاول أن تشده إلى تحقق التمهيد أو عدمه، وقد يغدو هناك بعد ثان يضيفه هذا المقطع، هو الدلالة الأيديولوجية، والتي غالبا ما تتجاور مع الدلالة الجمالية.

يهدد التمهيد الضابط بالزوال عن طريق القتل من طرف شخصية بعطوش في حالة استرداد وعيها؛ حيث إن الأول – وهو المستعمِر – يخالف نمط تفكيره الثاني – وهو المستعمَر – صاحب الأصول الطبقية الفقيرة، وتكون نهاية الأول بعد الثاني انتصارا لوعي هذا الأخير وطبقته على الأول، وإيذانا بحسم صراع أيديولوجي لصالح طرف على طرف آخر.

عـــندما تـــزداد درجة اليقين في تحقق الشيء المستقبلي وإبراز الحدث له، يصبح إعلانا، سواء أكان ذلك من طرف الســـارد الشخصية أم من السارد غير المشارك في الأحداث. ونلمح هذا في كلام الشيخ الربيعي موجها إياه إلى اللاز الذي شـــارك معـــه في الـــثورة، والتقى به بعدها يردد الكلام نفسه " إيه، إيه عندما تستيقظ يا اللاز أروي لك كل التفاصيل، وســـتحدثني بدورك عن تفاصيل استشهاد قدور ابني، إنك الآن أفضلنا جميعا يا اللاز، لأنك لا تحس بشيء، لأنك ما تزال تعيش الثورة، بل لأنك الثورة. ما يبقى في الوادي غير حجاره، ما يبقى في الوادي غير حجاره"[1].

يأتي هذا الكلام من طرف شخصية الشيخ الربيعي التي عانت من ويلات الثورة، و لم تجد من يقاسمها آلامها غير اللاز الذي كان شاهدا على استشهاد قدور، فيعلن بصراحة ووضوح من غير شك أن اللاز يستيقظ في المستقبل من حالة ذهوله التي أصابته بعد مشاهدته مقتل أبيه زيدان، وسيروي له الشيخ الربيعي ما حدث و لم تسبقه إليه معرفته.

تكون هذه الإشارة إلى حدث لاحق ذات بعدين أساسيين:

أما أحدهما: فينحو منحى جماليا؛ إذ يثير فينا الرغبة لمعرفة هذا اللاحق ونتيجته وما يترتب عنه من أحداث. يفضي إلى حضور الزمن المستقبل في زمن الحاضر.

وأمـــا الآخـــر: فيشارك في بنائه الشخصية الراوية والمقصودة بهذا الاستشراف ومدى تأثيره في هذا المعنى؛ حيث يكون هذا اللاحـــق مـــن الربيعي تفاؤلا بعودة الوعي الثوري إلى اللاز الذي ينتمي إلى الطبقة الفقيرة مع الشيخ الربيعي، و يسهم في الانتظار لوعي هذه الطبقة و تحقيق قفزة أيديولوجية إلى جانب القفزة الجمالية.

2.1.3- السرد الاستشرافي في رواية الزلزال:

تظهر بوادر الإعلان عن زوال عائلة بو الأرواح الإقطاعية عندما تشتد وطأة طبقة الرعاع على كاهل بو الأرواح، لأنـــه لاحظ وجودهم بكثرة في مدينة قسنطينة، حتى غصت بهم شوارعها وأحياؤها، وهم الذين كانوا لا يجدون مكانا بين أهـــلها الأصليين من الفرنسيين واليهود الذين سكنوا المدينة – حسب كلام بو الأرواح نفسه- قبل مجيء أصحاب القرى والبوادي إليها واحتلالها "الزلزال إحساس، يتقدم أو يتأخر أو يكون في حينه. بالباي أحس به، سعدان يحس به.

وأنا؟

أنا انتظره..."[2].

يشير المقطع السابق إلى حدث مستقبلي ينتظره الشيخ عبد المجيد بو الأرواح هو انهيار الإقطاع المتمثل في شخصيـــة بـــو الأرواح و عائلته عامة، وذلك بعد أن التقى برموزه القديمة المنهارة: الشيخ بالباي، والشيخ نينو اللذين جعلهما السارد

---

[1] المصدر السابق: ص 277.

[2] الطاهر وطار: الزلزال.ص113.

نموذجـــا واقعيا لمصير الإقطاع؛ إذ بعثت صورتهما الجديدة التي أضحيا عليها في نفس بو الأرواح الرهبة والخوف من وقوعه فريسة الزلزال الذي يزيل عرشه وعرش آل بو الأرواح.

إضافة إلى ذلك، يأتي هذا الإعلان على لسان شخصية بو الأرواح نفسها، والتي تتوقع هذا من غير شك، لورودها بصيغة المضارع "انتظره" الذي يدل على الحاضر القريب من زمن الكلام.

يعـــبر إذا كـــلام بو الأرواح عن انهيار سابق لأوانه يخص عائلته عما قريب سيلحق بها، بوصفها طبقة مهيمنة على المجتمع، ويؤذن هذا بشيئين يتأسس عليهما هذا الاستشراف:

أحدهمـــا: توقع الشيخ بو الأرواح المصير نفسه الذي كان قد مر بالشيخ بالباي والشيخ نينو؛ حيث صارا ينتميان إلى الطبقة الفقـــيرة، وهـــو مـــا يعطينا قرب نهاية الإقطاع، ويسهم هذا بشكل كبير في زوال طبقة، وقيام طبقة أخرى، ويفرز هذا أيديولوجيا جديدة وموت أيديولوجيا قديمة.

الآخـــر: يدعونا إلى معرفة طريقة نهاية الإقطاعي بو الأرواح، ويجعلنا نحدد معالم هذا التحول الذي سيطرأ في المستقبل، وقد وقع هذا الأخير "ابكيني قبل أن أقذف بنفسي من أعلى الجسر ابكي كل آل بو الأرواح"[1].

تكـــثر بـــوادر سقوط طبقة بو الأرواح الإقطاعية عن طريق الاستشراف بنوعيه "الإعلان والتمهيد"، ويحضر هذا الأخير هو أيضا في متن الرواية ليفرز بداية الشك التي تساور شخصية بو الأرواح في زوال أملاكه وأرضه "أقسم في الورق الأرض على الورثاء، حتى إذا ما جاءوا لانتزاعها، لم يجدوا بين يدي الشيء الكثير"[2].

تـــبدو هذه الصيغة التي ورد بها هذا المقطع ضعيفة يعتريها الشك في مجيء الحكومة والطبقة الفقيرة بما فيها الشعب وانـــتزاع هذه الأرض، لذلك أراد بو الأرواح أن يأخذ احتياطه من هذا القرار بتقسيمه الأرض على الورثة خوفا من التأميم الذي لا يدري بو الأرواح، حسب ما هو وارد في المقطع، هل ينال منه أم لا.

يكـــون هذا الشك في مجيء التأميم داعيا جماليا يحثنا على مواصلة قراءة الرواية قصد البحث عن إجابة فاصلة لهذا الـــتردد، في الوقـــت نفسه نلتمس عمق هذا المبعث الجمالي، فنلفيه فكريا أيديولوجيا يسارع إلى طرح زوال طبقة الإقطاع وفقدها لممتلكاتها.

يسعى إذا التمهيد السابق إلى إيضاح وجهين: الأول وجه جمالي يظهر قيمة التمهيد في بناء الرواية، ووجه أيديولوجي يلوح من خلال المعاني الإضافية التي تصنع عمق الخطاب الروائي، ويؤكد الوجه الثاني أن الصيغة الجمالية غير كافية لفهم طبيعة المقطع الاستشرافي وإدراك كنهه وحقيقته.

3.1.3- السرد الاستشرافي في رواية عرس بغل:

يختلف ورود الاستشراف في رواية "عرس بغل" حسب تطور الأحداث وأفعال الشخصيات، وينم محتواها ومضمونها عن حسم كثير من المواقف الروائية، وقد تأتي هذه الأخيرة من الشخصية نفسها التي تصنع المواقف، وقد يبرز السارد نفسه موقفها بتدخله ورواية هذا الحدث المستقبلي بضمير الغائب.

يستبق السارد المستقبل ويشير إلى تمهيد يكشف عن زوال شخصية خاتم وذلك ما ورد على لسان الحاج كيان وهو يخاطب الوهرانية؛ إذ" قال لها إن مجرى التيار، يتوجب، أن لا يكون له أي وزن، وإن هذه هي الحكمة، وإن اليأس إيمان غير

---

[1] المصدر السابق: ص 223.

[2] المصدر نفسه: ص 31.

صحيح، بأن الزمن يتوقف، لقد سيطر الولد بخنجره، وبفرد [illegible]، ولكن لا شيء يعني أن سيطرته نهائية، كل قوي، وراءه أقوى منه، وكل حال لابد أن تعقبها حال أخرى، في كيان كل ضابط حديد، يتولى مسؤولية الجزيرة، ويهيأ له أن ما يتصوره من التصريف، ومن الضبط والربط، هو آخر، ما تفتقت عنه عبقرية الإنسانية لحل أزمة كيان"[1].

نلمس في هذا المقطع من كلام الحاج كيان أفول سيطرة خاتم على ماخور العنابية؛ حيث هزم في الماضي عدة أشخاص وأخرجهم من الماخور، لذلك حانت ساعته هو أيضا ليهزم، ويترك مكانه لغيره، كما ترك غيره مكانهم له، والواضح أن هذا المقطع لا يخلو من تفسير آخر يضاف إلى البعد الجمالي، هو التفسير الأيديولوجي الفكري؛ إذ يعد سقوط خاتم سقوطا لطبقته البورجوازية المتعفنة التي أرهقت كاهل الطبقة الفقيرة ممن وجدوا في الماخور كحياة النفوس وعلجية الوهرانية وحمود الجيدوكا وباباي البوكسور وجعلتهم يرزحون تحتها، فرحيل خاتم وانهزامه إيذان بانتصار الطبقة المغلوبة الفقيرة على الطبقة الغالبة.

إذا هذا التمهيد أبرز شيئين اثنين، نزول خاتم وطبقته من مقام السيطرة وصعود طبقة الكادحين وتخلصهم من نير الهوان والذل.

لا نكاد نفارق الطبقة البورجوازية حتى نجد السارد يعلن في صراحة عن أن مصيرها إلى الهاوية، وجاء هذا على لسان العنابية سليلة خاتم في الطبقة "إنني عمياء، أعلم أنني أسير نحو الهاوية، ولكني مع ذلك لا أريد أن أفتح عيني لأتجنبها، الهزي لا يحب من أمثالك يا ابنتي، لأنه شخص مجنون، ينحدر إلى الهاوية، إن الفتى، مثل هذا لا يحب إلا من عجوز، تودع الحياة مثلي، إلا من جرة ملآى بالقطران، تنحدر من قمة جبل ومعرضة مثلي، في كل لحظة للارتطام بصخرة"[2].

يزيل هذا الإعلان شك التمهيد السابق، ويقضي على عدم إمكانية وقوع حدث انحطاط البورجوازية وزوالها، وخاصة لما أتى الإعلان على لسان العنابية، وهو ما يجعل سقوطها وخاتما أمرا مسلما به، وهي تتوجه إلى حياة النفوس - غريمتها في الطبقة - بهذا الكلام، وكأنها تعدها بالحصول على حريتها.

4.1.3- السرد الاستشرافي في رواية الحوات والقصر:

تؤثر شخصية البطل علي الحوات في رواية "الحوات والقصر" تأثيرا كبيرا، وبذلك تنشأ أغلب الاستشرافات متعلقة به؛ حيث يسهم في تكوينها ولو بقسط قليل، ويستوي في ذلك التمهيد مع الإعلان في إبراز الأبعاد المستقبلية للأحداث، وقد استعمل السارد وسائل كثيرة من حوار وسرد ووصف لإبراز المستقبل وحضوره في لحظة آنية.

يدور حوار بين رئيس قرية الأعداء وعلي الحوات، وذلك عندما مر هذا الأخير بها، وسمع فيها أخبارا حول القصر وما فيه من فساد، "القصر يا علي الحوات يأكل أيامه. إنه ينهش يوما فيوما،حتى يفرغ منها، فيبقى بلا زمان، لقد سيطرت عليهم الذات، فغرقوا في عشقها، والذات عندهم يا علي الحوات، تعني الحيوانية المتوحشة.

النهش فالنهش ثم لا شيء غير النهش... كان القصر مصدرا لأمن الرعية، فتحول إلى مصدر رعب وذعر"[3].

يقف التمهيد مؤشرا على بداية وقوع أحداث آتية في المستقبل، وتكون هذه إشارة من السارد تقريبا لزمن المستقبل من زمن الحاضر، لكن تظهر هذه الصيغة غير جازمة، وهو ما جعل حدوث هذا الفعل يبقى بعيدا، ربما لأن علي الحوات

---

[1] الطاهر وطار: عرس بغل. ص 150.

[2] المصدر نفسه: ص 117.

[3] الطاهر وطار: الحوات والقصر. ص114.

استقبل هذا النبأ وهو بعيد عن القصر لم يعرف أحواله بعد. إضافة إلى أن هذا الاستشراف جاء من شخصية تمثل ندا للقصر وخصما له، الشيء الذي يعطينا بعدا أيديولوجيا متمثلا في سقوط القصر وانهياره وانتصار الرعية والقرى المناوئة له.

على أن هذا التمهيد سينمو ويصبح بعد تسارع الأحداث إعلانا سافرا يكشف عن سيطرة سردية أيديولوجية متحكمة في سير الأحداث، ودالة على توجيه نحو وجهة واحدة ملغية الوجهة الأخرى "سيرهن(أي علي الحوات) إن اليوم، وإن غدا على أنه العبد الأكثر طوعا والأكثر ولاء لسيده، وعلى أنه..آه، على أنه الإنسان الأوفى"[1].

يأتي هذا الإعلان من السارد المهيمن صورة واضحة على تدخل السارد غير المشارك في الأحداث؛ إذ لا يدع مجالا للشك في انتظار علي الحوات، حتى ولو لم يعط المدة الزمنية لهذا الفعل، إلا أن ذلك لا يؤثر في قيمة هذا الإعلان الخاص بشخصية علي الحوات وقرب انتصاره على القصر والوفاء لسيده الذي نذر له أحسن سمكة يصطادها احتفالا بنجاته من حادثة غابة الوعول.

إذا يسهم هذا الإعلان في بناء شخصية علي الحوات أيديولوجيا، ويجعل توجهاته دائما نحو الأحسن، مما يجعلنا نتوقع أحداثا متلاحقة ولو كانت بعيدة تخص هذه الشخصية.

5.1.3- السرد الاستشرافي في رواية العشق و الموت في الزمن الحراشي:

يلجا السارد إلى صيغة تداخل الأزمنة وإزالة الحواجز بينها عبر نقل حوادث مستقبلية إلى الزمن الحاضر الذي يشكل زمن السرد، قصد الإشارة إلى تغيير يطرأ على شخصية معينة أو يكون مفصلا في تحولها من حالة إلى أخرى. وهو ما يثير – جماليا– رغبة القارئ في معرفة أثر هذا التغيير على بناء الرواية، وإضفاء طابع جديد يكون علامة على ظهور شيء أو نهايته أو تغيير في بعض جوانبه.

يمهد السارد للأحداث التي ستقع لقافلة التطوع التي تضم الطالبات وبلقاسم والشريف وهم في السيارة، وذلك عندما اصطدمت هذه الأخيرة بشبح اللاز المنتصب في الطريق، وهو ما جاء في كلام بلقاسم:

"– يا لمصيبتي.من أين خرج.لا حول ولا قوة إلا بالله...

قال بلقاسم، وهو يضغط على أسنانه، ويتتبع صفير العجلات المترلقة فوق الجليد. ويتأكد من أن الشبح الأسود الذي يأبى التحرك من مكانه لن يرتطم بالسيارة ويثب إلى الواجهة الزجاجية. السرعة ليست عالية، والرجل انساقت إلى الحباس في الوقت المناسب، لكن من يدري. السيارة ثقيلة، والطريق مكسوة بقشرة سميكة من الجليد، ودعوات الشر كثيرة، تم هدا الضحك من الصباح ليس فأل خير"[2].

يتخذ السارد في المقطع السابق التطير من الضحك تمهيدا لأشياء تقع لفرقة التطوع، واعتمادا على المضمون المتشائم للمثل الشعبي، والذي يبعث الشك في نفس القارئ ويجعله دائم الترقب من بعض الحوادث التي تواجه هذه الفرقة؛ حيث لا تمر جولات كثيرة حتى تتصادم عناصر التطوع في الثورة الزراعية مع الفرقة التي أنشأها مصطفى وتعمل ضد هذا التطوع، فيغدو هذا التشاؤم منبها أيقظ رفاق بلقاسم وجعلهم يستعدون للمعركة.

من الإشارة السابقة المتضمنة للتمهيد الذي ينم عن بداية الصراع بين فرقتين القائمة على التطوع والمناوئة له، ينشأ

---

[1] المصدرالسابق: ص 138.

[2] الطاهر وطار: العشق والموت في الزمن الحراشي. ص 07.

إعلان عن النصر الذي سيحققه التطوع مستقبلا، ويأتي من عبد القادر المنظم إلى فرقة التطوع، وهو إيذان لحسم صراع لم يبدأ بعد، مما يعلي النبرة الأيديولوجية ويجعلها محل نظر.

"دعونا من هذا.سينطلق قطارنا ذات يوم إن شاء الله الرحمن الرحيم، وسيرفس كل البورجوازيين.

- والرجعيين يا عمي عبد القاء . لا تنساهم"[1].

لا يدع هذا الإعلان مجالا للشك بأن حسم المعركة مع البورجوازيين أعداء الثورة الزراعية سيكون لصالح هذه الأخيرة. إلا أن الشيء الغريب في هذا الإعلان هو مجيئه قبل ظهور طرفي الصراع، مما يجعله مؤشرا على صراع أيديولوجي، ظهر طرفه الأول، وغاب طرفه الثاني، ويجعل هذا الإعلان ينطلق من فراغ، غير مرتكز على معطيات واقعية تعطيه قيمة فنية جمالية.

6.1.3- السرد الاستشرافي في رواية تجربة في العشق:

تبدأ الرغبة في انفصال المستشار عن مجتمع الوزارة في رواية "تجربة في العشق" من حادثة جرت بين بطل الرواية وسعادة الوزير، أحس البطل من خلالها قسوة هذا الأخير وود لو تفك هذه ا لقيود عنه ويصبح حرا طليقا، يمارس نشاطه من غير إكراه بعيدا عن الفساد الموجود في وسط الوزارة، في هذه الظروف الصعبة التي يعيشها المستشار المصحوبة بالقلق، يأتي التمهيد لهذا الانفصال بصيغة غير جازمة ماثلة للحالة المتردية الموجود فيها."حادثة بروميثيوس مع الوزير، تعود إلى أسباب شتى، تفرعت كلها على ما يبدو من سبب رئيسي، هو أن يخرج المرء، ذات يوم، ذات مرة، لسانه، للعالم كله، مجسدا في شخص أو هيئة أو جماعة، قائلا والزبد يتطاير من فمه:

- في هذا القدر كفاية، في هذا القدر من الامتثالية المغتصبة، والجدية الكاذبة، والوقار المصطنع،كفاية"[2].

يخلق هذا الاستشراف نوعا من عزم المستشار ونيته في قطع الصلة مع الوزير وأصدقائه المتواجدين في الوزارة، ويكون تركه هذا المكان بوصفه فضاء لوعي طبقة معينة بداية انتصاره مع طبقته الأصلية وهي طبقة الفقراء، ويعطي من جهة معاكسة التغيير الذي يصيب الهرم الاجتماعي؛ حيث لا يأتي هذا الصراع الأيديولوجي من فراغ، بل تكون حركة المستشار الثورية دافعا إلى سلسلة من الاستشرافات سواء أكانت تمهيدا أم إعلانا، تتعلق بضرورة احداث قطيعة مع طبقة الوزير.

بعد هذا التمهيد الوارد في الصفحات الأولى من الرواية، يتطور ليصبح إعلانا عن نشوة الانتصار التي سيحققها المستشار آجلا، ويرقب هذا بفارغ الصبر."ألم يكن من المفروض أن يثور حضرة المستشار، قائلا: أن للإهانة حدودا، وأنه يمكن أن يستشار في كل شيء، إلا في مثل هذه المسائل، حتى من باب المجاملة واللباقة، لماذا أبدى بلادة حس، تجاه الجرح الذي أوجع به القلب؟ الثمن الذي يطلبونه، أخذوه، هذه سنوات، فلماذا كل هذا التلاؤم والامتثال؟ أليست هذه خيانة، تجاه رفاق الأمس البعيد، ورفاق الغد المرتقب؟ هل من المعقول أن يبدي كل هذه الحيادية تجاههم"[3].

يشير كلام المستشار السابق إلى عدة أشياء تتعلق بنفسه وبرفاقه الذين يناضل معهم؛ حيث انفصل عنهم مدة ليست باليسيرة، والتحق بقطاع الوزارة الذي مكث به زمنا طويلا، ومارس خلالها عمله بين أفراد هذا السلك، ورأى انتهازية

---

[1] المصدر السابق: ص 38.

[2] الطاهر وطار: تجربة في العشق. ص 28.

[3] المصدر نفسه: ص 47.

عناصرها. لذلك فهو يرتقب اليوم الذي يعود فيه إلى طبقته الأصلية، ويترع عنه هذه الحالة، ويكون اتصاله بها هذه المرة عودة إلى وعيه الأول ورؤيته الأيديولوجية.

لذلك يأتي التمهيد والإعلان كلاهما داعيا إلى وعي طبقة، وتنفيرا من وعي آخر كان له حضور في مخيلة المستشار، انطلاقا من تجربة أفضت به إلى العودة، وهو مما لا نعجب له، لكون التمهيد والإعلان جاءا على لسان المستشار نفسه.

7.1.3- السرد الاستشرافي في رواية الشمعة والدهاليز:

يلعب الاستشراف هو الآخر دورا مهما في رواية "الشمعة والدهاليز"؛ حيث نلفي التمهيد يعمل كحد فاصل بين مستويين من مستويات التطور الروائي، على الرغم من كونه مشيرا غير أكيد.

لما استيقظ الشاعر وجد هدير أصوات مختلطة كثيرة حوله، أدرك أن هناك تحولا خطيرا أصبح يلف المنطقة، لذلك أراد أن يحصن نفسه وبيته من مغبة الوقوع في شرك هذا التحول "أزاح السلك ثم أعاده مع ذلك، كأنما في هذه الليلة بالذات شعر بضرورة الائتمان على داره"[1].

لم يأت هذا التمهيد الخاص بالشاعر البطل دون فائدة تذكر، وإنما جاء نتيجة لإحساسه بهول الصدمة التي أصابته من رؤيته الجماهير الشعبية تردد في الشوارع نداءات عالية، وهو ما جعله يحترس ويضع سلك الحديقة الذي يؤمن مدخل بيته.

لعل هذا الإشعار المسبق من السارد هو بداية جديدة تعرفها حياة الشاعر البطل، لكن في المقابل تصنع خوفه مما هو آت في المستقبل القريب، ويخص هذا الأمر خصومه من أولئك الملتحين الذين تتعالى أصواتهم.و يمسي هذا التنبيه ذا وزن من جهتين اثنين:

الجهة الأولى: وتخدم الشاعر البطل في حياته من ضرورة الحفاظ على نفسه والاحتساب للطارئ الجديد.

أما الجهة الثانية: وتعطينا أبعاد أزمة هؤلاء الملتحين، ودهاليزهم التي ولجوها.

إذا كان الشاعر طرفا مشاركا في التمهيد، بل المعني به، فإن الإعلان كذلك،و خلال طفولته في مرحلة الثورة التحريرية؛ إذ جاء على لسان مدير المدرسة التي كان يدرس بها "إنك الآن الوحيد في دواركم الذي باستطاعته أن يقرأ ويكتب بالفرنسية، وغدا يوم تستقلون، لا تندهش، إني أؤمن مثلكم بأنكم طال الزمن أو قصر ستستقلون غدا يوم تستقلون، تكون أحد أعمدة الإدارة الجزائرية، وستكون مدخل بلدكم نحو العصرنة، ستتذكر دائما وأبدا أن فرنسا مهما قست فإنها علمتك..وإذا ما كنت في سلك التعليم، فستوقد في بيوت عديدة شمعات العلم والمعرفة، ستعيد بناء ما هدمه عمك وأبوك"[2].

يلفت هذا المقطع انتباهنا إلى عدة إعلانات موجودة تخص شخصية الشاعر البطل؛ فقد أثارت شخصية المدير الفرنسي انطلاقا من واقع البطل مستقبل هذا الأخير، بأنه سيصبح أحد أعمدة الإدارة الجزائرية، إضافة إلى كونه رمزا من رموز العصرنة، توقد شمعات العلم في كثير من البيوت ولا يتحقق كل هذا إلا بعد أن بشره بالاستقلال طال الزمن أو قصر، وهو ما يشكل مجموعة القضايا التي توجه خطاب هذه الرواية إلى جانبين:

الأول: هو التفاؤل للشاعر البطل (ذي الأصول الطبقية الفقيرة) بمستقبل زاهر في كثير من المجالات.

---

[1] الطاهر وطار: الشمعة و الدهاليز. ص 14.

[2] المصدر نفسه: ص 48.

الثاني: نهاية زمن الاستعمار وسقوطه، وقد جاء هذا على لسان الفرنسي نفسه (ذي الأصول الطبقية البورجوازية آنذاك)؛ حيث يعبر هذا عن زوال وعي وانتصار آخر.

8.1.3- السرد الاستشرافي في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي:

تستأثر شخصية الولي الطاهر بكثير من الاستشرافات التي تضيء خط التطور الروائي، وترسم المستويات المختلفة لنشاط الشخصية في رحلاتها بدءا من المقام والقصر إلى غيرهما من المناطق التي سافر إليها.

ينتقل الولي الطاهر من المقام؛ حيث مريدوه وطلبته ذكورا وإناثا إلى القصر مكان وجود بلارة، فتأتيه هذه الأخيرة بفتنتها فيعرض عنها، فتلح في الطلب، ثم تحس بأن الولي الطاهر يريد بها شرا، لكن يحدث هذا في صيغة شك غير جازمة "تريد بي شرا يا مولاي، أقرأ ذلك في كل حركاتك وسكناتك، وفي لون وجهك الذي ما فتئ يزرورق، قلت لك أني لست البنية الكاذبة سجاح، كما أنك لست مسيلمة.

لو أني متأكد مما تقولين أيتها الجنية، لتزوجتك على بركة الله"[1].

تتوقع بلارة في هذا المقطع شرا من الولي الطاهر، وذلك من خلال السلوك الذي يبديه نحوها مشدوها دهشا من تصرفاتها قبل أن يهم الولي الطاهر بفعل هذا الشيء، لكن يبقى خوف بلارة احتياطا من شيء يتربص بها، حتى وإن وقع هذا الأمر في المستقبل، فإن صيغة الفعل هي التي تحدد نوعية الاستشراف.

أما فيما يخص كنه هذا التمهيد ومفهومه فإنه يوضح ما هو مقدم عليه الولي؛ حيث إن الراوي الذي ألمح إليه هو بلارة، لكن المخصوص به شخصية الولي الطاهر؛ من حيث علاقته بنوعية هذا الفعل لما كان هذا التمهيد في عمقه سيكشف عن باطن الولي الطاهر، فإنه بذلك يكون قد حدد أكثر فأكثر وعي الولي اتجاه من هم دونه أو سواه.

من ثمة نستطيع أن نربط بين التمهيد والوجود الاجتماعي، لنستنتج بعد ذلك الدور المهم الذي يلعبه الاستشراف في إضفاء الطابع الأيديولوجي وتحديد أطره كعامل من عوامل تشكيل الخطاب.

يمكن أن نتجاوز هذا التمهيد إلى الإعلان، لنحصل على علاقة مشابهة للسابقة تخص ارتباط الإعلان بالوجود الاجتماعي في بناء صرح الأيديولوجيا "هم أن يقول لها (الولي الطاهر لصاحبة النقاب) إنكن تتدخلن في شؤون التاريخ، إلا أنه عدل، قال في سره، ما أفعله، وفعلته، ويفعله أولياء الله لا يعدو أن يكون كذلك، فما حدث، هو مصير ما سيحدث، حياتنا مقام والأحداث فيها أبواب، تفضي بنا إليها، دون غيرها"[2].

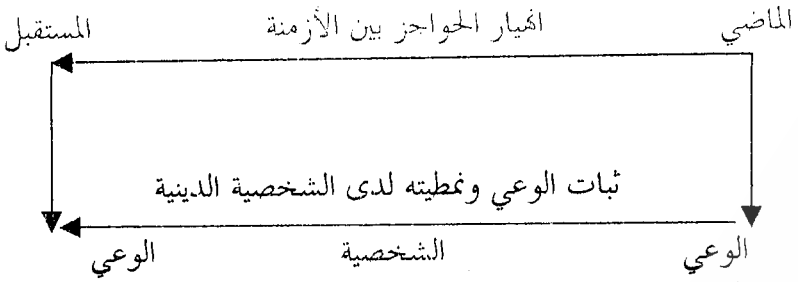
يأخذ هذا الإعلان شكل الديمومة الزمنية؛ حيث تنكسر الحواجز الفاصلة بين الأزمنة، ويأتي الحدث خطا طويلا يمتد من الماضي ويبعث آفاقه إلى المستقبل، وبذلك تتمطط شخصية الولي الطاهر لتلحق هي الأخرى بالزمن وتأخذ شكله، عن طريق عبارتين اثنتين "فما حدث،هو مصير ما سيحدث".

تكون إذا هذه الوتيرة الزمنية الممتدة من الماضي إلى الحاضر محملة بوعي أيديولوجي ثابت لدى هذه الشخصية، من دون أي خروج عن هذا الوعي الذي ينم عن نمط أيديولوجي واحد للشخصية الذهنية التي صنعت الماضي والتي تصنع الحاضر والتي ستصنع المستقبل، وهو ما يمكن أن نمثله بهذا الشكل التالي:

---

[1] الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي. ص 90.

[2] المصدر نفسه: ص 70.



شكل رقم (5) يوضح علاقة الأزمنة بوعي الشخصية الدينية.

9.1.3- السرد الاستشرافي في رواية الأم:

تكثر الإعلانات الاستشرافية في رواية "الأم" أكثر من التمهيد، ويكون عدم استواء نوعي الاستشراف إيذانا بطغيان أحدهما على الأخر، خاصة إذا علمنا أن صيغ الاستشراف كإعلان قد جاءت أغلبها من الشخصيات التي تمثل الأيديولوجية المنتصرة دالة على المضارع الذي يفيد المستقبل القريب.

بعد وضع بافل في سجن مع مجموعة من زملائه، و لم تعد الأم تراه، واشتاقت إلى ذلك، اعتراها خوف من أن ينسى بافل مهمته التي يناضل من أجلها، وتتغير نظرته إلى قضيته وقضية الشعب الروسي "وانكسر صوتها (أي الأم)، ثم تابعت بعد برهة في هدوء وتفكر:

إنـــه يـــتربى على أيدي عدو واع لسائر الناس الذين أحبهم والذين اعتبرهم أروع أناس على وجه البسيطة ولربما يشب ابني عـــدوا لي إنه لا يستطيع عيشا معي، فأنا أحيا تحت اسم مستعار وأنا لم أره منذ ثماني سنوات. ثماني سنوات يا له من زمن طويل"[1]. ويخص هذا التمهيد جانبين اثنين:

الأول:هو بافل الذي يمثل الشعب الروسي، وإمكانية رضوخه لعدو هذا الشعب.

والثاني: مجيء هذا التمهيد موضحا خطر هذا العدو الذي يفرق بين الأم وولدها.

وكلا الجانبين يعطي تفسيرا للشخصية المقابلة التي تلعب دور الدافع والحافز لثورة الشعب، لذلك فهو يعمق الإحساس بكراهية الشعب للعنصر الذي خذلهم وأحكم السيطرة على البلاد والعباد.

يتطور هذا التمهيد من زاوية أخرى ليصبح إعلانا عن انتصار الشعب على ذلك العدو، مهما بالـــغ هذا الأخيـــر في إغـــراء عناصـــر الشعب وتطويعها لإرادته "ورفع (بافل) ذراعه وراح يقول، وهو يلفظ كل كلمة على حدة، وبصورة شديدة الوضوح.إن الموت سينتصر على الموت، وبكلام آخر: مت كي يبعث الشعب، وليمت الألوف منا كي يبعثوا ملايين الناس في العالم كله. تلك هي القضية، إن الموت لأمر سهل...في سبيل قضية الشعب القائم من الموت"[2].

يفتح هذا الإعلان الباب على مصراعيه للسلطة الأيديولوجية قصد رصد مضامين التمهيد والإعلان في الكشـــف عن السرد الاستشرافي وعملية البناء الروائي؛ إذ إن الإعلان عن انتصار جماهير الناس على مستغليهم أكيدة وحتمية دون شك، ومما يزيد الأيديولوجيا تحكما في توجيه مثل هذه المقاطع هو كونها مروية بلسان شخصية تتبنى هذه الأيديولوجيا وتسعى إلى إبرازها على حساب الجانب الأيديولوجي الآخر الذي يأمل إلى وضع حد لطغيانه والتنبؤ بنهايته، وهنا يظهر الإعلان مستويين اثنين:

---

[1] مكسيم غوركي: الأم. ص 556.

[2] المصدر نفسه: ص 244.

مستوى: هو في تقدم، يكسب حقوقه ويحرز الانتصارات مهما طالت أيادي عدوه.

ومستوى آخر: دائما في نزول، إلى أن يفقد موقعه وينهار تماما، تحت ضربات المستوى الأول.

10.1.3- السرد الاستشرافي في رواية لمن تقرع الأجراس:

يقف التمهيد في رواية "لمن تقرع الأجراس" مؤذنا ببداية حصول تغير ولو طفيفا في خط الأحداث الروائية، كما هو الشـــأن بالنســـبة إلى الإعلان، وإن كانت صيغة هذا الأخير تختلف عن صيغة التمهيد؛ حيث يدور حوار بين الشخصيات الموجـــودة في الكهف فيتدخل بابلو لينبه زوجته بيلار إلى نقطة مهمة قبل نسف الجسر، وهي إمكانية الموت في هذه العملية "وقـــال بابلو -بمرارة- وهل تظنين بعقلك الصغير وقلبك العاهر، أنه سيكون لدينا وقت بعد هذا الجسر، وهل فكرت بما سيقع بعد نسف الجسر.

- فليأت أي شيء، فكل ما هو آت آت.

- ولا يهمـــك أن يطاردونـــا بعد ذلك كالوحوش. بعد أن ننسف الجسر الذي لا يجدينا نفعا. ولا يهمك أننا قد نموت في الحادث "[1].

يطـــرح السارد على لسان بابلو احتمال تراجع نصر هؤلاء الجمهوريين على الفاشيين، وانقلاب فوزهم إلى هزيمة، وقد ورد هذا الخبر تمهيدا للأحداث اللاحقة، لكنه أتى بصيغة تحتمل الوقوع لا بصيغة الجزم، وهو مما يعطينا نسبة قليلة من عـــدم وقوع هذا الانهزام، إضافة إلى ورود الكلام مسبوقا بـــ- قد- التي تأتي قبل الفعل المضارع وتفيد التقليل من حدوث الشيء وتحمل معنى التذبذب والاضطراب في تحققه.

إذا كـــان التمهـــيد يقوم بعملية التقليل من وقوع الشيء وفعاليته، فإن الإعلان تأتي صيغته ذات تصريح مباشر بما ســـيقع في المستقبل عن طريق صيغة الفعل "سنمضي قدما لإصلاحه، بعد أن نكون قد اكتسحنا المضيق، إنها عملية جميلة ومعقدة في آن واحد، لقد وضعت الخطة وهي من الخطط غير الناجحة التي يضعها فيسنتو روجو، وسأقوم بالهجوم وأحققه كمـــا أ فعل دائما، حتى ولو بقوات قليلة، ومع ذلك فالعملية ممكنة، وأنا مرتاح إليها هذه المرة أكثر من المعتاد ، والشرط الأساسي لنجاحها هو نسف ذلك الجسر، في وسعنا أن نحتل سيغوفيا، انظـــر، سأريك كيف أنفذ الخطة، هل ترى؟ إننـــا لا نهاجم قمة المضيق، بل سنحتفظ به، ولكن ما سنهاجمه أبعد من ذلك انظر...هنا...مثل هذا"[2].

يقوم هذا المقطع على عدة استشرافات مستقبلية ملخصها وقوع عمليات عسكرية وهجومات قصد نسف الجسر، وقد وردت بصيغة الفعل المضارع المسبوق بحرف "السين" الذي يفيد المستقبل القريب، إضافة إلى كون هذه الاستشرافات المستقبلية المعلن عنها (الاعلان) تفيد شيئين اثنين:

الشيء الأول: هو انتصار الجمهوريين على الفاشيين، وقد جاءت هذه البشارة من شخصية جمهورية، مما يقوي الطابع الأيديولوجي لهذا الإعلان.

الشيء الثاني: هو انهزام الفاشيين وفشلهم وانقلابهم على أعقابهم خاسرين. وهو ما يجعل الإعلان ذا شقين: الفوز بالنسبة إلى الجمهوريين و الانهزام بالنسبة إلى الفاشيين.

يمكن لنا تمييز عدة أشياء تتحكم في السرد الاستشرافي وتسيره وتنظم نموه نختصرها فيما يأتي:

---

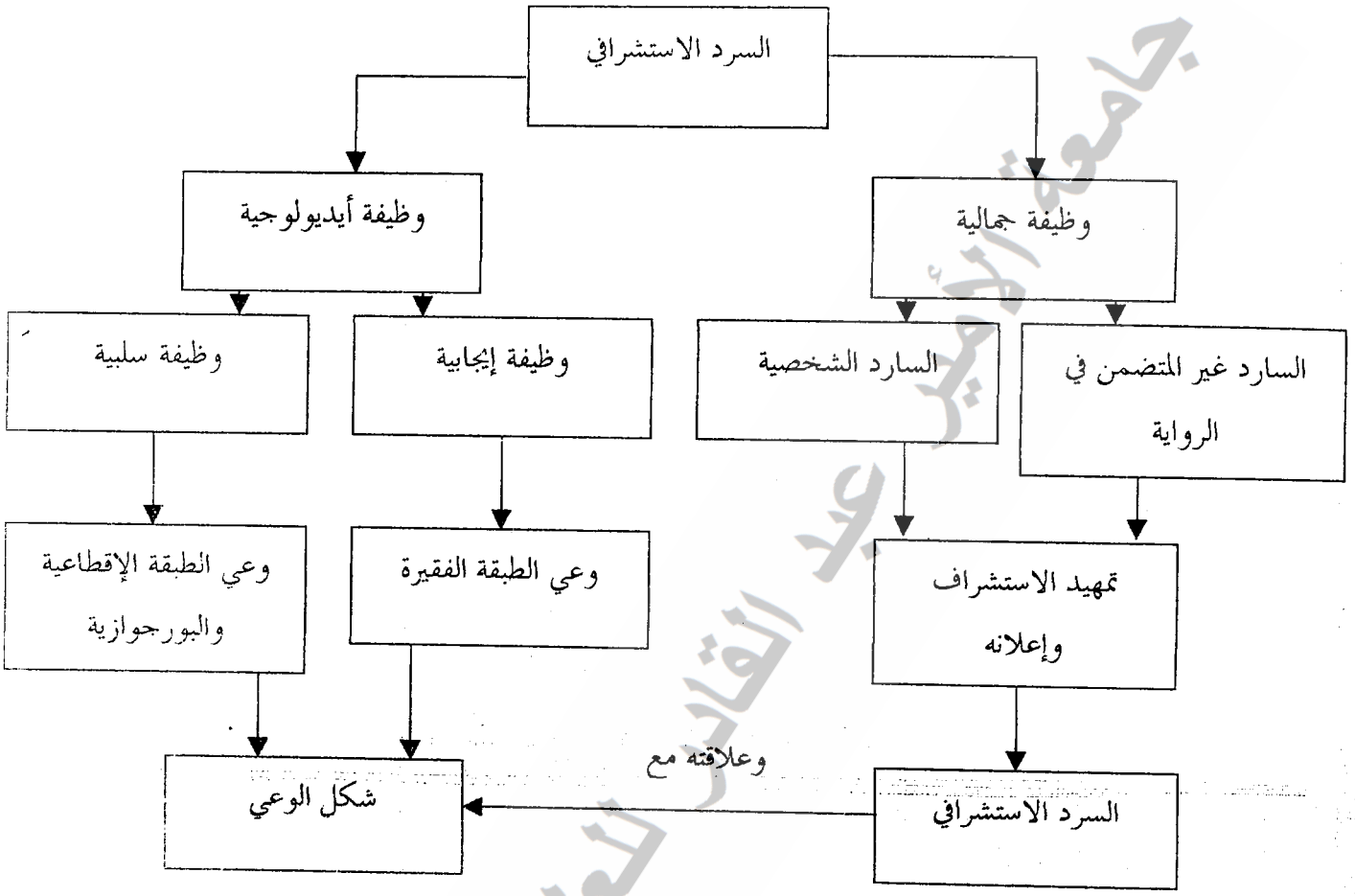
[1] ارنست همنجواي: لمن تقرع الجراس، ص 74.

[2] المصدر نفسه: ص 15.

أولا: السرد الاستشرافي كغيره من السرد الاستذكاري له وظيفتان:

الأولى: وظيفة جمالية، تتمثل في كسر رتابة السرد المستقيم الذي يأخذ منحى طوليا.

الثانية: وظيفة أيديولوجية؛ حيث تربط هذه الوظيفة بين الوعي ونوعية السرد إيجابيا وسلبيا.



شكل رقم (6) يوضح السرد الاستشرافي وعلاقته بالوعي.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

يتناول هذا المبحث ظاهرة من ظواهر تشكيل الخطاب الروائي وهي عنصر الزمن، ونعني به "هذه المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل الحياة وحيز كل فعل وكل حركة والحق أنها ليست مجرد إطار، بل إنها لبعض لا يتجزأ من كل الموجودات وكل وجوه حركتها ومظاهر سلوكها. لذلك دق مفهوم الزمن في كل الفلسفات تقريبا عن التعريف الشامل الشافي النهائي ولكن مظاهره رغم ذلك بينة جلية"[1] .

كما درسنا في المبحث السابق علاقة الوعي بالسرد ودلالته، نحاول كذلك بحث علاقة الوعي بالزمن الذي وظفه السارد في النص.فلم تقتصر دراستنا على التوظيف الشكلي لهذه المادة الحيوية التي لاشك أنها تحمل وراءها خلفية فكرية داخل الخطاب الروائي،لأن "تقنيات التأليف الفني ليست بريئة بل دائما على خلفية ميتافيزيقية معينة، ورؤية فكرية خاصة... ولذلك فإن الانزياح الذي تعرفه أحداث القصة، بابتعادها على المسار الخطي للحكاية، هو العنصر المشحون بالدلالة"[2]، لذلك قد لا يجري بحثنا عن تقنيات الخطاب الروائي من حيث الزمن على منجزات الشكلانيين الروس وتطوير البنيويين لهذه العناصر الزمنية فحسب ، بل يقوم عملنا أساسا على تشريح الوعي انطلاقا من الزمن ونوعيته الذي أسهم في تقديره.

ربما هذا ما يجعل هذه الخطوات نظرة جديدة بوصف الخطاب الروائي كلا لا يتجزأ،فعلاقة الشخصية ووعيها لهما دور في تحديد نوعية العنصر الزمني الذي يتحدد أكثر فأكثر أثناء احتكاكه بالوعي الممثل لشخصية معينة ،ولا حاجة بنا إلى القول إن دراسة الزمن فلسفيا- وخاصة ونحن نتعامل مع نص مادي يمثل رؤية اجتماعية- ضرب من العبث ، تبقي الزمن شيئاً مجردا كما هو ولا تكون له أية خصيصة مميزة له عن ميدانه الفلسفي .

عندما طالعنا الخطاب الروائي للطاهر وطار عبر امتداداته التاريخية خلال سنين طويلة لاحظنا أن تقنيات الزمن النصي تقوم بإضفاء دلالات رمزية مجازية أسهمت في بناء هذا الخطاب. وهو ما دعانا إلى عملية تفسير الدلالات و إعادة قراءتها مع سياقاتها الحديثة، وربطنا هذه الأخيرة بالشخصية التي تقوم بدور الفاعل المتحرك "ولا يهمنا الزمن وحده بقدر ما تهمنا دلالاته فهي غايتنا الأولى منه"[3].

من هذا التصور السابق لمفهوم الزمن في بناء جوانب الرواية؛حيث يسمح للقراءة الفعالة طرق كشف كل الدلالات الفنية والفكرية، يدور بخلدنا هذا السؤال الذي يطرح نفسه: ما قيمة الزمن في تكوين خطاب الطاهر وطار الروائي؟وكيف كان مساره عبر التغيرات الاجتماعية للمجتمع الجزائري ؟وهل مثل هذا الأخير في ضموره وامتداداته ؟

1- مفهوم تسريع السرد ووتيرة الزمن (الحذف والخلاصة):

يضم هذا النوع من السرد المتعلق بالزمن نوعين اثنين: هما الخلاصة والحذف.وتعد هاتان الأخيرتان من التقاليد السردية التي يستعملها الروائي قصد طي مراحل زمنية تخص بعض شخصياته، حيث لا تؤثر في بناء الرواية ، وإذا حذفها أوقعته في خطأ فني ،ولو أضافها لم تسبب حشوا لا طائل من ورائه .وتأتي الخلاصة "عندما نريد أن نطوي مراحل من الزمن

---

[1] عبد الصمد زايد: مفهو م الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة. ص 07.

[2] عمرو عيلان: الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي. ص 303.

[3] عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة. ص 08.

قد تكون الإشارة مباشرة وغير مباشرة".

أمـــا الحذف فهو قفز الروائي على مرحلة زمنية، قد تقصر وقد تطول،إلا أن الفرق بين الخلاصة والحذف في كون الأولى تعـــتمد على تلخيص الأحداث المهمة بإعطاء نتيجتها والتركيز على مضمونها من دون تفصيل في حواشيها، كما تهمل بعـــض الأحـــداث تختفي دون أخرى .أما الحذف فهو عدم ذكر مرحلة زمنية كاملة من دون الإشارة ولو إلى عدد سنينها "ويفترض نظريا حذوث هذه التقنية داخل الخطاب الروائي امتداد الحدث الروائي على فترة طويلة لا يستطيع السارد ان يلم بها جميعا فيلجأ إلى استعمال هذه التقنية بتجاوز فترة زمنية من زمن الحكي للأحداث دون الإشارة الصريحة إلى الوقائع التي جرت خلال هذه الفترة الميسورة في الخط الزمني"[1].

تظهر تقنية الخلاصة في كثير من العلاقات القائمة بين شخصيات الرواية، وتبرز أكثر فيما يخص العلاقات الجنسية؛ إذ الـــروائي يقوم بتلخيص بعض هذه العلاقات مشيرا إلى عناصرها المهمة غير مفصل في جزئياتها. وقد تشمل هذه التقنية أيضا علاقات أخرى غير العلاقات الجنسية، لكنه ذكر قليل إذا ما قورن بهذه الأخيرة.

إذا مـــا رجعـــنا إلى المتن الروائي المدروس – روايات الطاهر وطار – فإننا نجد نماذج كثيرة من تلخيص الأحداث وحذفهـــا في أحايين كثيرة . وينم هذا الاستعمال الروائي عن شيئين اثنين. الأول:هو تخلص الروائي من الأحداث التي ليس هناك داع فني لوجودها.والثاني: هو الانتقاء الذي شمل هذه الأحداث الملخصة والمحذوفة من زاوية أخرى.

1.1– الحذف والخلاصة في رواية اللاز:

وردت حادثة وجود اللاز ومجيئه إلى الحياة عن طريق العلاقة الجنسية بين زيدان و مريم ابنة عمه ملخصة دون ذكر تفاصـــيلها الدقيقة "وبعد أن أعاد زيدان باختصار مشوب قصة اغتيال القائد، والهروب إلى الغابات والتشتت في الأصقاع، وكل ظروف وجود اللاز، أردف وكأنما يناجي نفسه:

– ولو لم يكن شرعيا..ابني، ابن كامل الدوار..ابن جميع الناس، ابن ذلك الزمن، ابن ماضينا كله يا حمو يا ولد أمي"[2].

يورد المقطع السابق العلاقة الجنسية بين زيدان ومريم إشارات عابرة وهو ما يفهم منه تسريع الروائي لوتيرة السرد ولا يكاد يفهم لجوء الروائي إلى هذه التقنية في هذا الموضع إلا بالرجوع إلى علاقة التلخيص بنوعية الحدث وشخصيـــاته التي صنعته. مما يظهر لنا كثيرا من الأسباب التي كانت دافعا إلى استعمال هذه التقنية .

ينتمي كل من زيدان ومريم ابنة عمه إلى الطبقة الفقيرة التي عاشت اضطهادا استعماريا نجم عنه اضطهاد اجتماعي، جعـــلها في قـــرار المجتمع؛حيث تبدو العلاقة بينهما عاطفة إنسانية لم يعطها السارد كبير أهمية ولم يضخمها، وهو ما جعل السرد يمضي بوتيرة سريعة فيفقد هذا الحدث قيمته.

إذا كـــان التلخيص يذهب مذهب اختزال الأحداث فإن الحذف يسقط بعضها،وقد ورد هذا في شأن العلاقة التي قدمها السارد عن طريق السرد الاستذكاري بين زيدان وفرانسواز في باريس "وفي المساء طلبت مني أن أصحبها ،سارت إلى جـــانبي بكـــل بساطة ،وبدون أي حرج وكأنها أختي ،مسافات طويلة ثم اقتحمت بي بناية داكنة اللون...ثم ما تنبأت به سوزان. كنت أقرأ من أجلي ومن أجلها ،خاصة عندما اصطحبتني إلى منزلها ،لأصبح واحدا من الأسرة"[3] .

---

[1] نور الدين سيبيج: تيمة الجنس في خطاب الروائي واسيني الأعرج بين الوعي القائم والوعي المضمر (دراسات – دراسة سوسيوبنائية – ص 18.

[2] الطاهر وطار: اللاز، ص 102.

[3] المصدر نفسه: ص 205.

يغيـــب شيء مهم بالنسبة إلى هذه العلاقة بين زيدان وفرانسواز وهو تجسيد الوصف الجنسي لهذه العلاقة، على الرغم مـــن طول الوصف والاستذكار للحظات التاريخية التي استحضرها السارد.وتخلو الحيرة النقدية من هذا المقطع عندما نبحث عن الأسباب التي كانت وراء الحذف.

تجمع بين كل من زيدان وفرانسواز رابطة اعتناق المذهب الواحد؛ إذ اتخذ السارد هذه الرابطة معيارا لتفصيل العلاقة القائمـــة بينهما، ونسي ذكر مسألة الجنس حتى إنه أشار إليها بما يدل على حذفها "مرت الأمور بسرعة فائقة ،وساعد عدم إنجابنا للأبناء على أن لا أشعر أبدا بأننا زوجان ،وإنما رفيقان لا غ ".[1]

مـــن هنا تنمحي التفصيلات الجنسية وتطغى صفات أخرى على هذا اللقاء نازعة في ذلك أخلاقا إنسانية مجردة من الشـــهوات الماديـــة الحيوانية، بل الجامع بين زيدان وفرانسواز هو التكاليف الحزبية والمهمات السرية التي تنبع من الأطراف السياسية و الأيديولوجية التي يتقلدها مذهبهما.

2- الحذف والخلاصة في رواية الزلزال:

يســـوق السارد في "رواية الزلزال" نماذج أخرى غير مختلفة عن النماذج التي ساقها في رواية "اللاز"، وتتركز أغلب هـــذه المظاهر حول شخصية البطل "الشيخ عبد المجيد بو الأرواح" الذي يمثل قضية جوهرية وهي الإقطاع؛اذ التقطت أذنا الشيخ بو الأرواح كلاما جرى بين شخصين يلوكان حديثا عن أحوال الناس ممن ينتمون إلى الطبقة الفقيرة، وكيف تجبرهم أوضاعهم الاجتماعية على الخصام والقتال فيما بينهم، إلا أن الأحداث تأتي ملخصة غير مفصلة.

-"الناس يتقاتلون على السكر، الواحد يشتري عشرين كيلو ولا يزال يبحث عن السكر.

-حـــال يـــا الطاهر بن علي.إنهم يكدسون. يكدسون هكذا مع اقتراب كل رمضان. الزيت لا توجد منه قطرة في المتاجر. حولوه كله إلى بيوتهم.

- والسميد والصابون. تحولت البيوت إلى مخازن.

- حال يا الطاهر بن علي".[2]

تأتي هذه الأحداث الملخصة مشيرة إلى أن هناك حدثا روائيا عبر عنه السارد بهذه الإشارات السريعة قصد إيقاظ وعي الشيخ بوالأرواح ومعرفة رد فعله على هذا الحديث. و لم يهتم بالأحداث التي جرت بين أفراد طبقة الناس الآخرين، لذلك نرى سرعة زمن الأحداث، وعوض عنه بالوصف العام للحالة الاجتماعية التي يعيشها هؤلاء زيادة في إيضاح الأبعاد الاجتماعية. و في نظير ذلك، لم يقف عند العراك والتناحر الذي جمع أبناء الطبقة الواحدة. يظهر مقطع آخر-إضافة إلى ما ذكر-تقنية الحذف مع كونه تلخيصا لأحداث كثيرة، وتبرز في سرد بو الأرواح للحدث الذي جرى بينه وبين نينو "رغم مبالغته في ا لتنكر، عرفته، تبعته من هنا إلى السويقة إلى باب الجابية، ولج البيت الثالث في المعهر، وأغلقت نعناعة خلفه الباب، كان الوقت ظهرا، وكان الثلج يغطي المدينة، ماذا أفعل؟ هل أعود وأتلفن إلى الضابط، أم هل أبقى في انتظاره حتى أجد مخبأه النهائي؟ بقائي هكذا في المعهر لا معنى له، إلاّ التعرض للافتضاح مع بعض المعارف، قد يخرج حالما ألتفت فأتورط مع الضابط."[3]

---

[1] المصدر السابق: ص 206.

[2] الطاهر وطار: الزلزال. ص 96.

[3] المصدر نفسه: ص 92.

يرتكز هذا المقطع السّردي على تلخيص أحداث من جهة، وتتمثل في الحوادث التي جرت بداية من مكان وجود نينو إلى دخوله المعهر،حيث لخصها السّارد،ثم أعقبها بحذف العلامة التي تجمع نينو بنعناعة، ورغم أنّ مكان وجود هذين الأخيرين دال على مدلول مفهوم من المكان نفسه ،إلاّ أنّ السّارد آثر حذف العلاقة الجنسية بين كل من شخصيتي نينو ونعناعة،و يبقى هذا الحذف غامضا ما لم ننظر إلى ارتباطه بالطرف المهم فيه؛ إذ ينتمي كل من نينو ونعناعة إلى الطبقة الفقيرة التي جعلت من المعهر مصدر رزقها. فعن طريق فحص العناصر المكونة لهذا الحذف تظهر أهمية النظر في الشخصيات المعنية به.

3.1- الحذف والخلاصة في رواية عرس بغل:

إذا كان المعهر في رواية "الزلزال"يشكل مساحة صغيرة من فضاء الرواية، فإنه في رواية "عرس بغل" يكاد ينفرد بجميع الأحداث التي تضم الرواية، إذا استثنينا بعضها التي جرت في المقبرة مع الحاج كيان.

يضم هذا المكان(المعهر)شخصيات كثيرة، بعضها وجودها ثابت وأساسي فيه، وبعضها الآخر ثانوي، فهي في حركة بين الداخل والخارج، ولا تستقر على حال واحدة في هذا المقام،ويلفت السّارد نظرنا إلى شخصيتين بارزتين تشكل طبقة واحدة،هما حمود الجيدوكا وحياة النفوس؛ إذ نجد الأول يريد الحصول على الثاني ،فيلخص السارد ذلك في كلمات معدودة "أشار القروي ،بيده صراحة بأن تجلس قربه (أي حياة النفوس)، فتجاهلته مبادرة:

- رأسي يا حمود خويا راسي.أنا مريضة.

- أحبابنا يا عيني بالروح جارو علينا.

- لحظة هاهي قهوة تركية، تحيي النفوس.

جاء حمود الجيدوكا يركض بفنجان القهوة، سبقه القروي إلى منضدة الفتاة، مد يده ليحييها، فطلبت منه سيجارة

- هات بيرتين هات.

وضع حمود الفنجان. تأمل الفتاة بنهم. دقق النظر في القروي..."[1].

يعيش كل من حمود الجيدوكا وحياة النفوس في ماخور العنابية، فالأول يرزح تحت سيطرة العنابية وخاتم، فهو يعمل ساقيا عندها، يقدم الخدمات للداخل إلى الماخور، أما الثاني فيبيع عرضه مقابل توفير لقمة العيش، فكلاهما ينتمي إلى طبقة واحدة. و لم يبرز السارد العلاقة الجنسية بينهما، وإنما انصرف إلى توضيح الصراع الطبقي بين الجهتين: إحداهما بين حمود الجيدوكا والقروي بوصف هذا الأخير ينتمي إلى طبقة الإقطاعيين، تسخر الضعفاء لمصالحها. والأخرى تجمع بين القروي وحياة النفوس، وتمثلت في العلاقة الجنسية بينهما؛ حيث فصله السارد تفصيلا لذلك نرى اضمحلال المشهد الجنسي بين حمود الجيدوكا وحياة النفوس ولخص لنا ذلك في نظرة حمود النهمة التي أيقضت وعي القروي الطبقي، ولخصت مشهد حمودالجيدوكا وحياة النفوس الذي كان من الممكن أن يمتد إلى صفحات.

تستهوي السارد شخصية الحاج كيان فيركز عليه منظوره في لحظة اتصاله بماخور العنابية، فيتسارع زمن السرد للوصول إلى اللحظة الحرجة التي كان السارد يعمل لأجلها "اتجه (الحاج كيان) إلى المعلمة في منصتها قرب الباب، حاول أن يفتح معها حوارا، إلا أنها تجاهلته. قدمت له بدلة اتصال، ناطقة بالثمن،...وجد نفسه يدفع الثمن، ويتجه إلى البهو، تعرف على بعض

[1] الطاهر وطار: عرس بغل. ص 24.

طلبة زملاء له، وآخرين في سنوات أعلى من سنته. كانوا يتحدثون بانطلاق، لكن بأصوات خافتة. بينما كان هو يشعر بالضيق".[1]

الشيء اللافت للنظر في هذا المقطع هو تسارع نبض السرد الروائي، وإرادة السارد للوصول إلى نقاط معينة من حياة بطله، فأوقعه هذا في حذف محطة مهمة من حياة هذا الأخير.مما جعلنا لا نفهم سر سرعة وقوع الحاج كيان في شرك العنابية وانسياقه إلى رغبتها، وعبر عنه بعبارة "وجد نفسه يدفع الثمن "ويكون هذا الحذف قد اقتطع شريطا زمنيا مهما من الحكاية. إلا أن ذلـــك السر سرعان ما ينجلي غموضه عندما نربط الحذف بالشخصية المعنية به.وندرك بعدها أن مراد السارد وهدفه هـــو إيصاله في أسطر قليلة إلى نقطة جوهرية، وحذف منها مرحلة مهمة من دون أي مبرر فني، يقيل به هذه العثرة ويحفظ خط الأحداث وسيره سيرا طبيعيا من غير تكلف.

4.1- الحذف والخلاصة في رواية الحوات والقصر:

يجـــنح السارد في رواية"الحوات والقصر" إلى استعمال تقنيتي الخلاصة والحذف أيضا، قصد طي أزمنة لاتخدم البناء الروائي؛ حيث تشوش على القارئ تتبع خيط الأحداث وتحدث ضبابية في رؤية الأشياء المهمة دون غيرها.

يدور حوار بين مجموعة من الصيادين حول قصة اليوم السابع التي تعرض لها جلالة السلطان، وكانت أحداثها على وشك أن تودي بحياته. فيلجأ السارد إلى تلخيص ما جرى من شجار وهمة بينهم واختلافهم حول أساس هذه القصة "هتف صياد يقف إلى جانب علي الحوات فراح هذا يحتج.

- لو تركتم"بوجمعة "يعطينا تفاصيل ليلة جلالته في الغابات.

فهتف الحوات الأول:

- أرأيت يا علي الحوات كيف يقاطعونني...مع أن الأمر يتعلق بليلة ليلاء،عانى فيها جلالته الأهوال العظام ،فإنهم لا يبدون أي اهتمام.

- إنك تتهمنا يا بوجمعة.

تساءل أحدهم فرد عنهم:

- أريد أن أقول، إن المسألة على جانب من الأهمية، فجلالته تعرض لمحاولة قتل."[2]

كان من الممكن أن يمتد هذا السجال في الكلام، ويأخذ منعرجا خطيرا يحدث خلافا حادا بين مجموعة الصيادين، لولا أن السارد تدخل لقطع المناوشات بينهم، و لم تكن دواعي هذا التلخيص سوى دواع فنية أيديولوجية؛ فمن الجهة الأولى: لا يشكل اختلاف الصيادين فيما بينهم سوى اختلاف مجموعة من الناس حول ماهية حدث معين سيكون علة لرحلة علي الحوات. أما الجهة الثانية: فالصيادون ينتمون إلى طبقة واحدة تكن الحقد للطبقة المستغلة. فموقعها واحد اتجاه هذه الأخيرة.

يلفـــت الســـارد نظرنا إلى حادثة زواج علي الحوات بالعذراء، لكنه يشير من دون تفصيل ولا تلخيص لظروف هذا العرس، وهو مما يفاجئنا به فيما بعد، بأنه قد تزوج العذراء، وأصبحت تشاركه همومه. "إنه حاول (أي القصر) أن يفصل علي الحوات عن قريته الأولى حتى لا يزداد قومه تحفظا عن تحفظهم ليلحقه بالمتصوفين، ليكون هو وزوجته قادة لهم،

---

[1] المصدر السابق: ص 46.

[2] الطاهر وطار: الحوات والقصر. ص 13.

حتى ينجبوا المبصرين"[1].

يأتي هذا الذكر من السارد إخبارا بأن هناك ارتباطا بين علي الحوات والعذراء قد تم. وفي الوقت نفسه لجأ السارد إلى عمليـــة الحذف؛ فبعد أن كان بعيدا عن العذراء وقرية المتصوفين، فبمجرد اتصاله بالقرية أهدوه عذراءهم ليتزوجها. ومن جهة أخرى نراه يفصل في علاقات جنسية ومشاهد كثيرة لا تحتاج إلى تفصيل، مثل افتضاض المتصوفة لبكارة كل الفتيات اللاتي يولدن، وحادثة نساء بني هرار.

5.1-الحذف والخلاصة في رواية العشق والموت في الزمن الحراشي:

تلـــوح بـــوادر الأحداث الملخصة في رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" في الصفحات الأولى؛حيث يتعرض السارد لحادثة التطوع الصيفي الذي تسهم فيه الطالبات ومنهن جميلة؛ إذ تعرضت هذه الأخيرة إلى نظرات بلقاسم الذي كان يسترق النظر إليها وهي تغير قطع القطن " لم تنتبه إلى أن بلقاسم كان يسترق النظر إليها من خلال فلقة "الباش" الفاصل بين المقدمة والخلف.كانت ستشعر بالإهانة. ذلك أنها تثق فيه وفي كل سكان القرية كثيرا، تعلم أنه يتشهاها، وأنه من حين لآخر يغتنم الفرص ليرشقها ببعض كلمات موحية لكنها كانت تثق فيه.

لا يدري بلقاسم سر هذا الالتفات التلصصي. يقينا أنه ليس سوى الإشفاق عليها. إنها جميلة المسكينة"[2].

يتم تلخيص ما جرى بين بلقاسم وجميلة من قبل السارد عن طريق السرد الاستذكاري، فأحاط بظروف الحادثة وملابساتها، لكن من غير تفصيل فيها. لذلك فغرض السارد من ذكر هذه الحادثة هو إثارة شفقة القارىء على جميلة المريضة، التي رغم مرضها تسهم في خدمة الثورة الزراعية. إضافة إلى أن كلا منهما (جميلة وبلقاسم) ينتمي إلى طبقة واحدة وهي طبقة الفقراء الذين يخدمون الأرض. فهو لم يعطنا تفاصيل اللحظة الحرجة، بل لخص الحادثة و لم يطل زمنها .

في حـــوار بـــين السارد المشارك في الأحداث مع جميلة، يكشف السارد عن الحذف الذي شمل قصة "كيو وماي" المذكورة من قبل السارد "هل قال برهما ذلك ؟بل هل اتصلت به حقا ؟هل أبحرت معه كما يخيل إلي؟ أهو فعلا من قال لي: إنني أفكر فيك كما يفكر "كيو" في "ماي" هذه علاقتنا، عاطفية وغير عاطفية لكنها على آية حال ثورية...

"مـــاي "طبيـــبة ثورية، مع أنها تحب "كيو" زوجها، فإنها لا ترى مانعا من إخباره بأنها انتهت منذ ساعة من مضاجعة أحد الأصدقاء. تقول له ثمة نداءات خاصة حين يكون المرء قريبا إلى هذا الحد من الموت، لا علاقة لها بالحب إطلاقا."[3]

يقوم الحذف الموجود في هذا المقطع على إلغاء تلك العلاقة الجنسية التي جرت بين ماي وأحد الأصدقاء؛ حيث أسرع السارد زمن هذه العلاقة، و لم يقف عندها. ويلجأ السارد إلى مواطن الحذف في مواضيع دون أخرى، وخاصة في العلاقات الجنسية، قد تكون أغراض الحذف فنية، إلا أنها تخفي أهدافا أيديولوجية.فلو رجعنا إلى التركيبة الاجتماعية "لكيو"و "ماي" وصديقهما فإننا نجدهم ينتمون إلى الثوريين الفقراء ذوي الأصول الطبقية الكادحة، ولكونهم ثوريين ليسا في حاجة إلى علاقة عاطفية مثلما يمارسها الرومانسيون البورجوازيون الذين يجدون الوقت الكافي للقيام بها، أما " كيو" و"ماي" فلا يجدان الوقت لذلك.

---

[1] المصدر السابق: ص 143.

[2] الطاهر وطار: العشق والموت في الزمن الحراشي. ص 19.

[3] المصدر نفسه: ص 29.

لـــتوقعه في الفـــخ، وتشد وثاقه من غير أن يفصل السارد في ذلك، بل لخص حادثة إعداد الفخ، حتى وجد "بول نفسه قد استسلم قال إنه سيطلب منها بدورها أن تتعرى. ستكون لحظات حب، سرمدية، مع هذه القروية الجميلة:

مدد ذراعيه إلى الخلف، يساعدها على انتزاع السترة، و لم يدر، كيف لوت على زنديه، بحزامها الصوفي وتوثقه. حصل ذلك في لحظات قلائل، وكأنه في حلم، تجري فيه الأحداث بلا زمان. حاول أن يخلص ذراعيه ويستعيد المبادرة، إلا أنه لم يفلح. كانت قد قفزت وتناولت الرشاش، وطعمته بخرطوشة وأمرته"[1].

أثر هذا التلخيص على بعض الجوانب الفنية لهذه الحادثة، وجعل ثغرات تظهر بارزة في متن هذه القصة:

وأولى هـــذه الهنات والثغرات عندما قال: استسلم و لم يبين لنا كيف استسلم هذا الملازم لإغراءات العارم.أما الموضع الثاني: فقولـــه "لم يدر كيف لوت..."؛ حيث أسرع السارد زمن الفعل مما جعلنا نحصل على النتائج من دون تفصيل، عبر عنه في الأخـــير بقوله :"حصل ذلك في لحظات قلائل .."و هو مما يدعونا إلى القول بأن هذا الحدث قد ذهب فيه السارد مذهب التلخيص، فحذف أشياء أخرى ليصل إلى جوهر القصة ونتيجتها.

كما نزع السارد إلى طريقة تلخيص الأحداث للوصول إلى النتيجة، ذهب أيضا إلى الحذف لإسقاط بعض المشاهد التي رآها غير مفيدة فنيا لخدمة المسار الجمالي،من مثل هذا المشهد "خطبها (أي جدتي) جدي وتوسل، بجميع الوسائل والمعارف، إلا أن أهلها رفضوا. أصروا على الرفض، بحجة أنها "مسماة" على ابن عم لها، انقطعت أخباره منذ حرب الشام، ورغم أن بابانا آدم، يؤكد لهم في كل مرة أنه دفنه بيده، فقد فضلوا الانتظار قائلين "إن الغائب في حكم الله.

ما كان من جدي، إلا أن تنكر في هيئة بياع متجول على الحمار، وطلب المبيت في دار أهلها، الذين استيقظوا في الصباح فلم يجدوهما.

"مقادير رب العالمين، العظام تنادي بعضها والمكاتيب تلاقي"

أجمع الجميع بعد ستة أشهر من التخفي، وتمت المصالحة"[2].

يروي هذا المقطع حادثة ماضية جرت لجد الشاعر البطل؛ حيث شرح ظروف زواج جده بجدته مع حذفه شيئا مهما وأغفل جوهر الحادثة، وهو كيفية اتفاق الجد والجدة وهروبهما من بيت الجدة لأجل الزواج، بل أنهاها السارد بسرعة زمنية، وصرف النظر عنها و لم يهتم بتفصيلها مع أن هذه الحادثة جوهرية في لب هذه القصة، وعبر عن العلاقة الجنسية بالمثل الشعبي "مقادير رب العالمين، العظام تنادي بعضها والمكاتيب تلاقي" واكتفى بمعنى هذا المثل عن إيراد الحادثة الجنسية والعلاقة العاطفية بينهما (أي الجد والجدة).

8.1- الحذف والخلاصة في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي:

تركز أغلب الأحداث في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"على شخصية الولي الطاهر بوصفه بطل الرواية، إضافة إلى كونه ساردا متضمنا داخل الحكاية يشارك السارد الغائب عن أحداث الرواية في عملية السرد.

يلفت السارد نظرنا إلى حوار يجري بين شخصية الولي الطاهر وتلك الفتاة في المقام الزكي؛ حيث تذكر هذه الأخيرة حادثة مجيء الولي الطاهر كل ليلة وممارسة الجنس مع فتيات المقام، ويذهب في هذا مذهب التلخيص وإجمال تفاصيل الحادثة "أضاف (أي الولي الطاهر) ثم قال في إلحاح، وقد لعن الشيطان الرجيم:

---

[1] الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز .ص 36.

[2] المصدر نفسه: ص 59.

- لنفرغ من المسألة، ماذا يحدث لكن عند منتصف كل ليلة..؟

- أنت يامولانا .

- أنا ؟ ما بي أنا ؟

- تقتحم على الواحدة منا فراشها، فتظل تأتيها، إلى أن تصرخ بأعلى ما تملك "يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف".

- وكيف علمتن أن من يفعل ذلك هو أنا ؟

- نراك في الظلمة يا مولانا جسدا نورانيا، كما أنت الآن بما فيك، سوى أنك عار.

- سبحان الله العلي العظيم، هل تصدقن أنتن، أنني أتجزأ في الوقت الواحد إلى كل هؤلاء الرجال ؟

- لا يمكن أن نشك في كرامة صاحب الكرامات.

- هكذا إذن انصرفي و ادخلي التي بعدك" [1].

على الرغم من طول هذا المقطع الحواري إلا أنه يلقي إلينا تلخيصا قام به السارد على لسان الولي الطاهر وهو الظاهر من كلامه "لنفرغ من المسألة"؛ إذ أراد الولي الطاهر صرف النظر عن هذه الحادثة. والتخلص منها بأسرع وقت ممكن، فخضعت لتسريع الزمن، مع احتفاظ هذا المقطع ببعض التفصيلات التي تنم عن وقوع حدث ملخص مخلص من جزئياته الدقيقة، مما يحملنا على القول إن سبب هذا التلخيص لم يكن فنيا فحسب، وإنما كانت بواعثه فكرية أيديولوجية أيضا، لكون الولي الطاهر لا ينتمي إلى طبقة الفتيات الاجتماعية التي تخالف نظرة الولي الطاهر إليهن. بعد الحدث السابق الذي جرى بين الولي الطاهر وفتاة المقام، ينقلنا السارد إلى حدث آخر هو مسألة زواج فتيان المقام بفتياته وذلك في قول الولي الطاهر "زوجوهم. الطيبات للطيبين لينكح كل ذكر منا أنثاه، الطيبات للطيبين."[2]

ينطلق السارد فور هذه الإشارة إلى أمر الولي الطاهر الموجه إلى مريديه والقائمين بتزويج الفتيان بالفتيات من غير تفصيل، بل نجد حذفا لمشهد الزواج هذا مما يجعلنا نتساءل عن قيمة هذا الحذف الفكرية والفنية في هذا المقام.

تبرز لنا الأحداث الظروف الاجتماعية لشباب المقام من بنات وفتيان؛ حيث نجدهم تحت سلطة الولي الطاهر، يأتمرون بأمره وينتهون عن نواهيه، وهو الشيء الذي يجعلهم أقل مرتبة منه، و دونه منزلة و لم يحتف بهذه العلاقة، بل كان كل اهتمامه تتبع أثار الولي الطاهر وإغفال حادثة الزواج وليلة الزفاف.

10.1- الحذف والخلاصة في رواية لمن تقرع الأجراس:

ليس من المستبعد أن يتخذ أرنست همنجواي في روايته "لمن تقرع الأجراس" تقنيتي الخلاصة والحذف وسيلة لاختزال شريط زمني طويل من الحكاية، بل وجدنا هاتين التقنيتين مبثوثتين في ثنايا الرواية، ومما يزيدنا إدراكا ومعرفة بهذه الوسائل الفنية قيمتها في بناء الخطاب الروائي الأيديولوجي.

تصبح العلاقة بين روبرت وماريا مدار الحديث بين الرفقاء الآخرين في الكهف، ويستغل السارد فرصة هذا اللقاء ليلخص لنا مضمون الفعل القائم بين كل من روبرت وماريا.

"وقال أوغسطين، وهو يقترب...أين تذهب بحق الجحيم؟

- إلى واجبي.

---

[1] الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي. ص 71.

[2] المصدر نفسه: ص 80.

- إلى واجبك؟ لعنة الله على واجبك..ثم التفت إلى المرأة قائلا.. وأين تلك القذارة التي يتحتم علي أن أحرسها؟

- إنها في الكهف - في كيسين، وقد مللت من قذارتك في تعبيرك.

- وقال أوغسطين - أنني أسفه ملللك.

- إذن اذهب واعمل بنفسك ما تشاء.

- بأمك...

- لم تكن لك أم... وهنا وصل الشاب حده.. وقال أوغسطين وماذا يفعلان في الكهف الآن ؟

- لاشيء يا رجل، ثم لا تنس أننا في الربيع يا حيوان.

- حيوان حيوان، وأنت! إنك ابنة سيدة العاهرات"[1].

تتسارع نبضات السرد في هذا المقطع؛ حيث يطرح المتحدثون عدة قضايا تهمهم، قضية القنابل، والعلاقة بين روبروت وماريا، ويعتمد السارد على الخلاصة للتعرض للأحداث المهمة دون تفصيل، مستعملا في ذلك نقاط الحذف حينا، وإيجاز الحدث حينا آخر. فنبرة الخطاب الموجه من أوغسطين [illegible] عالية حتى وصلت إلى حد الشتم والسب، مع الكناية التي أطلقتها بيلار على الفعل الجنسي بين روبرت وماريا يلخص هذا الحدث الذي لو أراد السارد تفصيله لفعل، لكن لذلك دوافع أيديولوجية حافظت على وحدة الجمهوريين وعدم التعرض لما يفسد وحدتهم ويعكر صفوهم مع الوفاء بالغرض بذكر الحدث الروائي ملخصا.

تبدو عملية الخلاصة محتفظة ببعض العناصر الجزئية للحادثة، لكن في عملية الحذف تغيب حتى هذه التفصيلات الجزئية، بل تنعدم تماما في مثل هذا المقطع "ونمت تلك الليلة مع بابلو، وليس لي من حاجة في أن أقول لك هذا أيها العزيز"[2]. يتخذ السارد المتضمن في الحكاية وهو "بيلار" موطن السارد الراوي للحدث الذي تعرض له مع بابلو ورفاقه الآخرين؛ ويمكن تلخيص ماقلناه في هذا العنصر بخصوص الزمن بأن"التغير والتجديد Renouvellement حقيقة تتأصل في عمق العقلية الحديثة، أما الثبات فهو قانون جوهري في السجل الداخلي للعقلية التقليدية"[3] .

ثانيا: الزمن السردي متوقف عند شكل الوعي ونوعه، ولا يمكن أن يفسر الا بقراءة الوعي الحاضـــر أثناء الحذف أو الخلاصة، وإبقاء الوعي منفصلا عن الزمن (الحذف، الخلاصة) دعم لبقاء الدلالة الغامضة، وإضفاء للبنية الشكلية دون وظيفتها العميقة (الأيديولوجية).

ثالثا:أثناء تسريع وتيرة الزمن يحدث شيئان بحسب وظيفة الحدث في الخطاب.الحذف: وتكون درجة إقصاء الحدث من الخطاب كاملة، فلا تخلف وراءها سوى إشارة لها دلالتان تتعلق إحداهما بوعي، والأخرى بوعي آخر، وسواء أكان هذا الحذف من السارد غير المتضمن في الرواية أم كان ساردا شخصية تشارك في وضع الأحداث.وكذلك هي الخلاصة.

رابعا: الحذف أو الخلاصة لا ينبغي أن نقرأهما منفصلين عن الوعي،بل التركيز على الجانبين هو عين الصواب.

خامسا:تدخل الوعي في زمن الخطاب؛ إذ أثر تدخل الراوي في صناعة الخبر،و أدى إلى حذف ما وقع في تلك الليلة،بين بيلار وبابلو.وهو الشيء الذي يزيد من سيطرة الرؤية الأيديولوجية لسارد هذا المقطع؛ حيث آثر عدم التفصيل

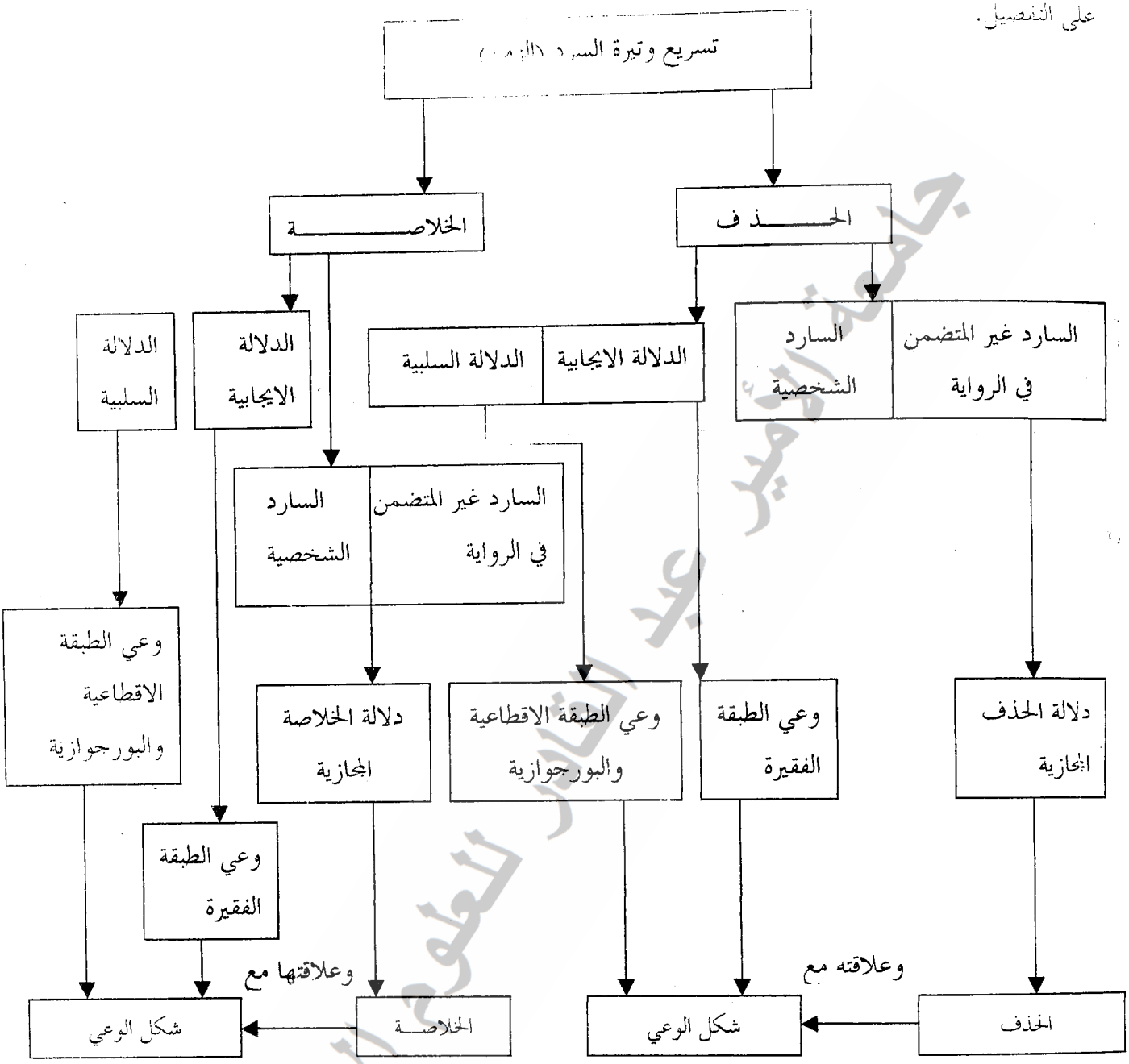
---

[1] أرنست همنجواي: لمن تقرع الجراس. ص 125.

[2] المصدر نفسه: ص 157.

[3] علي أسعد وطفة: إشكالية الزمن ومازق الثقافة العربية. مجلة العربي .ع 529. رمضان 1423/ ديسمبر 2002. ص 16.

على التفصيل.



شكل رقم (7) يوضح علاقة كل من الحذف والخلاصة مع شكل الوعي.

2- مفهوم تبطيء وتيرة الزمن (الوقفة الوصفية والمشهد السردي):

بعد أن أنهينا الحديث عن الخلاصة و الحذف كنمطين من أنماط تسريع السرد، نحاول الكلام عن نمط آخر يعد مخالفا للنمط السابق من حيث مدة الزمن التي تتدخل في صنعه؛ إذ يجنح فيه الروائي مذهبا آخر. و يضم هذا النوع قسمين اثنين من علاقة السرد بالزمن هما: الوقفة الوصفية و المشهد السردي.

أما الوقفة الوصفية فهي" التوقف الحاصل من جراء المرور من سرد الأحداث إلى الوصف، أي الذي ينتج عنه مقطع من النص القصصي تطابقه ديمومة صفر على نطاق الحكاية"[1].

[1] جميل شاكر و سمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة- تحليلا و تطبيقا- ص 90.

يمكن إذا أن نشبه عناصر الزمن النصي في استطلاب الروائي لرجل يمشي في الشارع، فتمثله حركاته أمام أشياء هذه العناصر الأربعة؛ فكل شيء مر بجانبه و لم يلق إليه نظره يكون هذا حذفا، على الرغم من أن الرجل قد مر فعلا عليه. أما إذا رفع إليه نظره والتقط من مكوناته عنصرا واحدا أو عناصر قليلة دون أخرى فيعد هذا تلخيصا أو خلاصة اكتفى بها.

لكن في المقابل عندما تخف حركة هذا الرجل فنراه يصف شيئا أو رجلا آخر بدقة وهو ما يعطينا الوقفة الوصفية التي يتوقف فيها الزمن طبقا لتوقف الرجل السارد أو الناظر.وقد يمر هذا السارد برجال يتناقشون فيما بينهم فيلهيه هذا عن مواصلة رحلته فيلتقط ما يدور بينهم من حوار فيعد هذا مشهدا سرديا. أما وقد تعرضنا للعناصر الثلاثة بالتعريف، فإن هذا الأخير- المشهد السردي- فهو " الفترة الحاسمة، فبينما يقع غالبا تلخيص الأحداث الثانوية يصاحب الأحداث والفترات الهامة تضخم نصي فيقترب حجم النص القصصي من زمن الحكاية ويطابقه تماما في بعض الأحيان فيقع استعمال الحوار وإيراد جزئيات الحركة و الخطاب"[1] ؛ فلكل هذه العناصر النصية في متن الرواية غرض فني يتمخض عنه هدف فكري أيديولوجي من خلال قراءة دلالة الوصف أو المشهد. فالوصف له وظائف كثيرة منها: بيان مكان وقوع الأحداث لأنه جزء مهم في صناعة الأحداث، أو تصوير هيئات الأشخاص التي تقوم بتحريك الأحداث، فلا يعقل أن نجد شخصيات قصصية أو روائية تخلو من الوصف، فالهدف من هذا الأخير هو بناء نفسية الشخصية، فلا يكتمل نموها بالسرد فقط، وإنما حضور الوصف أكيد، فقد يغيب السرد ولا يغيب الوصف.أ ما المشهد فيعطينا "إحساسا بالمشاركة الجادة في الفعل... لا يفصل بين الفعل وسماعه سوى البرهة التي يستغرقها صوت الروائي في قوله. لذلك يستخدم المشهد للحظات المشحونة ويقدم الراوي دائما ذروة سياق من الأفعال وتأزمها في المشهد " [2].

نحاول في هذا العنصر الثاني معرفة قيمة الوقفة الوصفية والمشهد السردي في روايات الطاهر وطار.

1.2- الوقفة الوصفية والمشهد السردي في رواية اللاز:

إثر صعود قدور إلى الجبل بعد أن ترك ثروة أبيه ومتجره، يلتقي ببطل الرواية المناضل زيدان، وعند التقاء قدور بهذا الأخير وجها لوجه، يرسم لنا السارد عن طريق وقفة وصفية ما يجول في خاطر قدور اتجاه زيدان"وحدق فيه جيدا... لم يتغير سوى لباسه...هو هو، بطوله الفارع، إنه ينحني حتى لا يلامس السقف؛ هو هو بوجهه الأسمر المائل إلى الزرقة،وذقنه الطويلة، وجبهته العريضة المخددة وأنفه الطويل الحاد، وفمه المستطيل كأنه بدون شفتين، وعينيه السوداوين العميقتين، الجادتين، الرهيبتين، كأنه سجن أو سور روماني هزم بعناده الدهر."[3]

يقوم هذا المقطع الوصفي على مجموعة من الجمل التي تصف المميزات الجسمية لشخصية زيدان، وهي إضافة إلى كونها تدل على القوة والشجاعة والتحدي، تخدم غرضا أيديولوجيا، وهو موازاة الأوصاف الجسمية للأحاسيس الداخلية للبطل، وقد ارتسم هذا في الجمل الآتية: "وعينيه السوداوين العميقتين"؛ حيث تدل على الإصرار، والنعوت الآتية: " الجادتين الرهيبتين...هزم بعناده الدهر" تدل على التحدي و المقاومة. وهو مما يؤدي بنا إلى القول إن هذه الوقفة الوصفية زادت من بروز أيديولوجي معين وسيطرته هو الوعي الطبقي للبطل ذي الأصول الفقيرة.

---

[1] المرجع السابق: ص93.

[2] سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية- دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ- ص90.

[3] الطاهر وطار: اللاز ص58.

يفـــتح المشهد السردي مجالا لصراع أنواع الخطاب داخل النص الروائي، ويعبر عادة عن غلبة وعي على حساب وعـــي آخر. ونجد لذلك نموذجا في مثل مشهد اللاز مع قدور"بذل اللاز، آخر جهده، حتى تمكن من التوقف، ثم نظر إليه وبصق في وجهه مزمجرا:

- راقكم المنظر، يا خنازير. حانت ساعتكم كلكم.

أضاف بصقة أخرى، واستسلم للدورية، قد هدأ ضجيجه، كما لو أنه أنهى مهمته كلها، وبلغ رسالته لكل سكان القرية، في شخص قدور، الذي التفت إلى أبيه قائلا في ذعر:

- أنا ذاهب، مفاتيح الدكان في مكانها.

- ماذا ؟ ماذا ؟...إلى أين أنت ذاهب؟ "[1]

تتصارع القيم في هذا المشهد من خلال تقابل شخصيتين متضادتين طبقيا، تحمل كلتاهما وعيا أيديولوجيا شديد النفور مـــن الآخر.و يعد المشهد السردي وسيلة فنية تبرر ظهور وعي فكري أمام آخر. فالوعي الذي نستنبطه من الجذور الطبقية التي ينتمي إليها اللاز ينتصر على وعي قدور البورجوازي عبر النظرات التي صوبها الأول اتجاه الثاني، وهو ما دعا هذا الأخير إلى الخروج من وعيه الضيق إلى وعي أوسع هو وعي الشعب المكنى عنه بالجبال وضرورة المشاركة في الثورة.

2.2- الوقفة الوصفية والمشهد السردي في رواية الزلزال:

اهـــتم السارد في رواية " الزلزال "بشخصية البطل عبد المجيد بو الأرواح كثيرا، بل لقد اتسم تركيزه هذا بنوع من الكـــثافة الفنية حتى تركزت أنواع عدسات آلته التصويرية على كل جوانب هذه الشخصية، ومن ثمة وقف كثيرا واصفا لها داخليا وخارجيا، وذلك في مثل هذا الرسم الساخر التهكمي.

"تدافع يحرك قدميه في خطوط متقاطعة وصدره وعجزه في حركة لولبية، ورأسه يرسم نارة نصف دائرة، وأخرى دائرة كاملة، بينما ذراعاه تطوقان بطنه"[2].

نخلص من خلال تدقيق النظر وإدامة الفكر في هذه الوقفة الوصفية إلى كون هذه المميزات تساعد في تشويه هذه الشخصية وتنال منها؛ إذ كل وصف منها يثقل كاهل عبد المجيد بو الأرواح ويجعله يسير من الأحسن إلى الأسوأ، وبذلك تبرز عيوبه الجسمية و الفكرية ويمضي إلى حتفه ونهايته.

إذا مضمون الوصف السابق يدعونا إلى استنباط الشفرات الأيديولوجية التي بثها السارد، ويكون ذلك عن طريق النظر إلى طبقة الشخصية الموصوفة ومدى دلالة النعوت عليها؛ حيث بدا واضحا أن الإقطاعي عبد المجيد البطل يسعى إلى تدمير خط المواجهة وتحطيمه للطرف الآخر وهو الطبقة الفقيرة المتمثلة في الخماس وزوجه. بينما أسقط السارد وعي الإقطاعي بأداة فنية وهي الوقفة الوصفية.

يقف السارد في آخر الرواية عند مشهد وجود عبد المجيد بو الأرواح فوق جسر الهواء، ومحاصرة الأطفال له، وهم يتجمعون عند مدخل الجسر." أطفال المدينة كلهم يتجمعون عند مدخلي الجسر، ابن باديس أيضا معهم...الحرارة، الاختناق، المادة السائلة، اللون الداكن. الطرق على الجسر. على الباب. من هناك ؟ من هناك ؟...

- إنهم يقتربون.

---

[1] المصدر السابق: ص16.

[2] الطاهر وطار: الزلزال .ص21.

كانوا يقتربون فعلا.

كان جسر الهواء يمتلئ من جانبيه. البعض أطفال. البعض كبار. بعضهم في لباس مدني، وبعضهم في لباس عسكري. الشيخ ابن باديس معهم...

لقد قذفت سترتي، لقد قذفت قميصي. حذائي.سروالي.إنهم وصلوا قبل أن أقذف بنفسي...

هتف الأطفال، في حين كانت الشرطة تلقي عليه القبض، وتمنعه من الانتحار..."[1]

يـــأتي هـــذا المشهد ملخصا؛ إذ يحاول السارد أن يعطينا حالة بو الأرواح وهو يعتلي جسر الهواء محاصرا من طرف أطفال المدينة، وليس هؤلاء إلا وعي الطبقة الفقيرة الذي يريد أن يلتهم فكر بو الأرواح ويقضي عليه، ويلقي به في أعماق الأخدود حتى يصبح مثل الآخرين يخالطهم ويساير ظروفهم الاجتماعية.وقد خلف هذا المشهد أثرا نفسيا على بو الأرواح، كما أوضح نهاية مأساوية لأيديولوجيته أمام أيديولوجية الشعب.

3.2- الوقفة الوصفية والمشهد السردي في رواية عرس بغل:

تنم المقاطع الوصفية التي ذكرها السارد في رواية " عرس بغل" عن اهتمامه ببعض الشخصيات على حساب بعض، خاصة الشخصيات الرئيسية التي أخذت حيزا واسعا من مساحة الرواية، كالحاج كيان، العنابية، حمود الجيدوكا، وخاتم؛ حيث اهتم السارد بهذا الأخير واصفا إياه بالصلف والكبر والغلظة " تأمله (أي خاتم) حمود الجيدوكا جيدا، حاول أن يتعرف عليه، ربعا ممتلئ كالعجل، شعر رأسه أصهب، وجهه أحمر. جميل. أنفه طويل بعض الشيء، لا يخيل للمرء أنه ينظر في اتجاه معين، عينه اليسرى حولاء. يوم اصطدم بباباي البوكسور كشف عن جنون لا حدود له. حمل حياة النفوس بيد واحدة من خصرها "[2].

تكشف هذه الوقفة الوصفية عن صفات خاتم الجسمية؛ إذ نعته بصفات حيوانية، كضخامة الجسم، وطول أنفه، وحول عينه اليسرى، إضافة إلى صفة التهور وحب السيطرة. والشيء اللافت للنظر في هذه الوقفة هو أنها جاءت عبر ناقل يخالف خاتما في الطبقة الاجتماعية. ونقصد بذلك حمود الجيدوكا، لذلك كانت هذه القناة ممن أسهم في إضفاء طابع التشويه على شخصية خاتم، وما تشويه السارد لهذا الأخير إلا تشويه لوعيه الطبقي الذي انجرت عنه تصرفاته السيئة اتجاه الشخصيات الموجودة في الماخور.

يـــنهي السارد روايته بمشهد مقتل خاتم والبورجوازيين المسيطرين على الماخور؛ حيث تدخلت جماعة تحمل العصي والهراوات تريد القضاء على القائمين عليه، عساهم أن يفكوا قيد العاملين فيه، وذلك عندما وقف خاتم مخاطبا:

"- اسمعوا. القاعة ممتلئة بنا، هذه خناجرنا، وهذه أسلحتنا. كل ما نطلبه هو أن يضع الجميع، رجالا ونساء، كل ما يمتلكون مـــن نقود وحلي، بما في ذلك العنابية. وخزانتها، وما جمعته منذ أول أمس من مال وذهب. لم يكد خاتم يتم عبارته، حتى هـــوت الهراوة على قفاه بضربة قوية.ترنح. سقط. برزت جماعة متفرقة هنا وهناك، تحمل العصي والهراوات، بينما برزت جماعة أخرى تحمل الخناجر والمسدسات.

- المسألة كما قدرت.

---

[1] المصدر السابق: ص221.

[2] الطاهر وطار: عرس بغل .ص39.

قـــال الحـــاج كيان ثم أصدر صرخة كان اتفق عليها مع جماعة أخرى، برز عدة رجال في ألبسة مختلفة وراحوا يطمئنون الجميع.

- كل شيء مرتب على أحسن ما يرام. لا تخشوا شيئا. أنتم في الأمان التام. "[1].

يقـــوم هذا المشهد بدور عملية القضاء على وعي خاتم المسيطر؛ إذ انهزم عن طريق ضربة هوت على رأسه من أحد خصومه الذي يريد القضاء على نيره، وموت خاتم يعني نهاية أيديولوجية على أيدي العاملين عنده ممن يخالفون فكره ونظرته إلى الوجـــود. وهنا نخلص إلى " أن بؤرة عالم الطاهر وطار مادية تاريخية وهو يعالج موضوعه من منظور ماركسي مشوب بالوجودية والفرويدية لأنه غير قادر على التحرر من الكبت التاريخي والجنس إلا إذا اقتحمهما".[2]

4.2- الوقفة الوصفية والمشهد السردي في رواية الحوات و القصر:

يمتزج الوصف الحقيقي بالصفات الأسطورية في رواية " الحوات والقصر"، وخاصة نعوت شخصية "علي الحوات"، وتـــبرز هذه الأخيرة خليطا من الرموز الأسطورية والتراث الشعبي، في مثل وصفه للعذراء زوجة الحوات، "كانت العذراء جميلة، زادها الخفارة جمالا وروعة تأملها علي الحوات، فبدت له وهج شمس الضحى، حورية ساحرة طويلة رشيقة، عنقها يصـــعد من صدرها عريضا طويلا، شفتاها قرمزيتان ممتلئتان، وجهها مستدير عيناها خضراوان شعرها أسود فاحم مضفور جداول رقيقة تتدلى على جبهتها ووجنتيها وقفاها وعنقها"[3] .

دقق السارد الوصف الخاص بشخصية العذراء، بما أفاض عليها من صفات الحسن الجسمية، حتى إنه لم يترك عضوا من جسمها إلا وصفه بالنضرة و البهاء، وهو ما يعطينا دافعا إلى الوقوف للكشف عن هذه الوقفة الوصفية في بناء الشخصية والعـــالم الفكـــري والأيديولوجي الذي تعمل له وتنتمي إليه؛ حيث تؤثر هذه الصفات على فرقة المتصوفة، فيبهرون بفتنتها وجمالها وتقودهم بعد أخذها أبصارهم منهم، فتكون بذلك قد عملت هذه الوقفة على توضيح شيئين:

الشـــيء الأول: هو كون العذراء تنتمي إلى الطبقة الفقيرة، وزوجة علي الحوات فيما بعد، يعد مبررا كافيا لظهورها بهذا الجمال الأخاذ.

الشـــيء الثاني: ويتعلق بالأول، وهو أن هذه الفتنة سبب في إسقاط المتصوفة في فخ الجنس والتعلق به، فكانت هذه الواقعة ذات طابع أيديولوجي بإظهار العذراء الفقيرة، وانتصارها على المتصوفة وقيادتها لهم.

في مقابل الوقفة الوصفية التي ركز فيها السارد على العذراء، تقوم ريشته برسم مشهد مرور علي الحوات بقرية بني هرار وما أثاره هناك من فتنة بين الرجال."رد الآخرن فهجم عنه غريمه وكان في يد كل منهما ساطور اصطدم الساطوران ببعضهما أولا فأحدثا قرقعة قوية، سال الدم من يد أحدهما تأخر إلى الخلف، استعاد أنفاسه، قدم رجلا آخر رجلا وهوى بالساطور، لم يصب غريمه، راحت ضربته في الفراغ، كانت سهلة في متناول خصمه قهقه وهوى عليه، خرج اثنان آخران أعادا نفس الدور، خرج اثنان آخران قاما بنفس العمل، خرج أربعة، خرج ستة، هاج القوم وماجوا وارتطمت السواطير ببعضها، وسالت الدماء، ومر علي الحوات بسلام وتواصل الاقتتال، ولا أحد يعرف عدد الضحايا "[4].

---

[1] المصدر السابق: ص206.

[2] عبد النبي حجازي: الرواية العربية واقع وآفاق .ص163.

[3] الطاهر وطار: الحوات والقصر .ص62.

[4] المصدر نفسه: ص58.

يظهر هذا المشهد عداوة قرية بني هرار – الموالية للقصر – لعلي الحوات ؛ حيث حاولت منعه من المرور وقتله قبل أن يصـــل إلى القصر، وينجو علي الحوات بطريقة أسطورية، بينما يركز السارد عدسته على الاقتتال الذي جرى بين رجال هـــذه القرية، حتى سقط منهم ضحية ذلك كثيرون، وهو في مصلحة علي الحوات الذي يكون بذلك قد تخلص من خصم يناوئه في الوعي والطبقة، فسلامته تعني انتصاره، واقتتالهم يؤدي إلى انهزام وعيهم.

5.2– الوقفة الوصفية والمشهد السردي في رواية العشق والموت في الزمن الحراشي:

تنتهي رغبة مصطفى في رواية "العشق و الموت في الزمن الحراشي" إلى وضع حد لهذا التطوع الصيفي الذي يقوم به الطلـــبة عندما عجز عن ذلك إلى محاولة تشويه وجه جميلة بالحامض لما اقتحم عليها الغرفة وهي مريضة "انحنى فعلا، وضع قارورة جانبا، وراح يعالج الأخرى بكلتا يديه، بينما عيناها جاحظتان، كان بصره مركزا فيها، كالذئب، ولا تدري ما إذا كان يستطيع رؤيتها وسط هذا السعار أم لا"[1].

تظهر صورة مصطفى من خلال الوقفة الوصفية التي أعطاه إياها السارد مرتبكة، خائفة، ودليل ذلك جحوظ عينيه وبـــروزهما، واخـــتلال توازنه وهو ما جعله لا يسيطر على نفسه، بل يفقد السيطرة تماما، رغم كونه يهاجم طالبة مريضة حاملا قارورات الحامض، وهو ما يدعونا إلى النظر في علاقة الوقفة الوصفية بالشخصية الموصوفة مع مراعاة الطرف الآخر الذي يناوئ مصطفى.

تمـــتد جـــذور هذا الأخير إلى الرجعية التي تختلف تماما مع شخصية جميلة الفقيرة التي تساند التطوع الصيفي لصالح الثورة الزراعية، فقد ركز السارد وصفه على اضطراب مصطفى وغض الطرف عن خوف جميلة، مع أنها هي المقصودة بهذه العملـــية. ويـــأتي مشهد الشيخ الربيعي وهو يهذي من شدة المرض موضحا لقسمات الأيديولوجيا؛ حيث يجلب شفقة القارئ عليه،" أفاق الربيعي من غيبوبة كانت اعترته، مصحوبة بحمى وهذيان، تأمل حمو، جيدا أشار بإصبعه إلى الباب وهو يتمتم (ابن أخي في الطريق) .

أغفى مرة أخرى طويلا ثم فتح عينيه:

– اليوم الدم يسيل.

ذكر عبارة الأحباب، وردد اسم اللاز أكثر من مرة، وغاب...كانت هناك خمس جثث، مضرجة بالدم القاني، نعرف على واحدة منها، إنها لزيدان، بل إنه زيدان بالذات.

كان مبطوحا، وكان رأسه غير عالق بجسده، إلا بقطعة جلد، عند الحلقوم المقطوع.

طار شيء مجنح من بين الجثث الخمس، تمسك بنجمة حمراء وطار، قبل أن يختفي كان وجهه يملأ السماء."[2]

يعلـــن السارد في هذا المشهد شفقته على مأساة الشيخ الربيعي يتخبط بين حلم وحقيقة، بين إغفاءة ويقظة، من شدة التعـــب والنصب والحمى، وقد كان الشيخ الربيعي مجاهدا أيام الثورة، ورجلا فقيرا محافظا على المبادئ التي مات من أجلها زيـــدان ورفقـــاءه، كمـــا كان هذا المظهر ممعنا في عدم اهتمام المسؤولين بهذا المجاهد وتركه في حالة مزرية، وتكون هذه الاستطالة الزمنية ذات دلالة مأساوية توحي بما تعانيه هذه الشخصية من إهمال، لم تلق من يستجيب لها ويقدم لها يد العون والمساعدة.

---

[1] الطاهر وطار: العشق و الموت في الزمن الحراشي .ص213.

[2] المصدر نفسه: ص194.

6.2- الوقفة الوصفية والمشهد السردي في رواية تجربة في العشق:

اهتم السارد بمجتمع الوزارة الذي كان ينتمي إليه المستشار؛ حيث ركز على عدة شخصيات روائية رافقت المستشار مدة إقامته في الوزارة وانتمائه إليها، ومن هذه الشخصيات نجاة التي كانت تعمل سكرتيرة هناك،" كانت نجاة، تحسن اللغتين الفرنسية والعربية، وبإمكانها أن تفهم ما يقال حولها بالإنجليزية، كما بإمكانها استعمال بعض العبارات منهـــا، لا يمكن القول أبدا أنها ليست بالجميلة، كما لا يمكن القول أيضا أنها جميلة، صحيح ضخمة الجثة، إلى حد يلفت الانتباه، ربما تبلغ مترا و ثمانين سنتيما طولا، وتزن ما لا يقل عن تسعين كيلو غراما، يكال خدها بالشبر، وردفها بالمتر، على حد تعبير **بيرم التونسي**، لقد كان بإمكانها أن تكتفي بكل هذا، إلا أنها بالغت في شحن وجهها الكبير بالمساحيق والألوان "[1]

يتضح من الوقفة الوصفية أن السارد رسم صورة فوتوغرافية ساخرة لنجاة؛ إذ نعتها بأوصاف لا تليق بالمرأة، بل تنفر منها وتقدح في جمالها وشخصيتها، فصفات المرأة الجميلة تخالف هذا تماما، فهي عند العرب ما كانت رشيقة القوام، متوسطة الطول، ضامرة الخصر، خفيفة الوزن. إضافة إلى السخرية التي نعت بها السارد شخصية نجاة، مجيء هذا الوصف من سارد تخالف أيديولوجيته طبقة نجاة ووعيها الفكري، فهو بذلك قد أوغل في نقد مميزاتها ووعيها المشوه المقنع بالمساحيق والألوان.

قـــبل أن يتجاوز البطل مرحلة الهذيان التي عاشها في مقر الوزارة لفت السارد نظرنا إلى عدة مشاهد، كشفت عن وعي المستشار وطريقة عيشه وهدفه منه، وهو نقله ملخصا لما جرى بين المستشار وسائقه. "وظل يحدث السائق، على غير العـــادة، في مواضيع لم يكن يطرقها أصلا، الأمر الذي لفت انتباه السائق وجعله يتأمله من حين لآخر، كأنما ليتأكد من أن حضـــرته على أحسن ما يرام، طلب منه أن يذكر له أسماء أبنائه التسعة، وأن يصف له كيف يتمكنون من العيش في غرفة واحـــدة، ثم سأله، وهذا ما آثار تعجب السائق أكثر، كم مرة يجامع زوجته في الشهر، سكت السائق قليلا، وعندما أعاد حضرة المستشار السؤال، ابتسم وقال، نحن نحسب بالليلة، وليس بالأسبوع أو الشهر، إنها تقول لي يجب أن تتعب معي حتى لا تطمع في غيري،...ما كاد يضحك وما كادت السيارة تخرج من الجسر، حتى طلب منه التمهل."[2]

يختزن هذا المشهد طاقة أيديولوجية هائلة، خاصة وأنه منقول بخطاب السارد غير المباشر، مما يزيد من تشويه المستشار ووعيه الذي يفكر به وهو السبب الذي جعل سائقه الخاص يضحك من تفكيره؛ حيث يشكل السائق وعيا مضادا لوعي المستشار الذي يعيش "نوعا من الكتابة الهذيانية الاستفزازية، وقد تسلح بالمونولوج كوسيلة لإنجاز خطابه وتوصيله عبر رؤية أحادية مشوشة، هي رؤية الراوي/البطل ".[3] الشيء الذي يجعلنا نقول إن المشهد السردي عمل على إحباط وعي المستشار فنيا وفكريا.

7.2- الوقفة الوصفية والمشهد السردي في رواية الشمعة و الدهاليز:

يتعرف الشاعر البطل إلى فتاة خلال ركوبه الحافلة فينشأ بينهما حبل من الود والوصال، ويعجب كل منهما بالآخر، فيستغل السارد الفرصة ليقف واصفا جمال الخيزران الجسمي والخلقي "قالت بينما أنفها الأفطس، يصعد ويترل متمسكا، بوقار ابتسامة، فلتت منها، أو أطلقت لها ما تريد من عنان.

---

[1] الطاهر وطار: تجربة في العشق .ص.261.

[2] المصدر نفسه: ص.80.

[3] الطاهر روابنية: الكتابة و إشكاليات المعنى .قراءة في بنية التفكك في رواية تجربة في العشق للطاهر وطار. مجلة التبيين ع 6. س 1993 .ص.88.

أحـــس بأنها جد قريبة منه، أقرب مما كان يتصور، لقد خرجت الجيكوندة حبيبة جميع الناس من لوحتها، لتترجم ابتساماتها المبتورة إلى كلمات إنسانية رقيقة، في صوت رقيق يميل إلى الانطلاق من الأنف قليلا، فيضفي ألفة عائلية:

أعجب شديد الإعجاب بطلاقة لغتها العربية، وبابتعادها كلية عن أية مفردة فرنسية، وثار فضوله كعالم اجتماع ليعرف من أي منطقة هي أو أهلها، شعر بسعادة عظمى، واعتراه سرور كبير."[1]

وصل إعجاب الشاعر البطل بشخصية الخيزران إلى حد وصف السارد إياها بكونها تشبه تلك المرأة المبتسمة في لوحة الجيكوندة في رقتها وجمالها، وقد عدد لها صفات كثيرة وكلها كانت حسنة وإيجابية: من أنفها الأفطس إلى وقار ابتسامتها، ومن طلاقة لغتها العربية إلى ابتعادها عن استعمال المفردات الفرنسية، كل هذا زاد من سرور البطل وضاعف من حبوره.ولا تخلو هذه الوقفة الوصفية من نظرة انتقائية ناتجة عن عملية إدماج وصف شخصيتين تنتميان إلى طبقة واحدة، وهي طبقة الفقراء، لذلك تبرز هذه الوقفة صعودا أيديولوجيا وتفوقا فكريا، من جهة كونه وعيا فكريا يمثل الرقة والود والوقار، كما تسببت هذه الوقفة الوصفية في تفوق أيديولوجي لطبقة معينة.

و يبرز المشهد السردي هو الآخر ضحالة طبقة أخرى وتفاهتها، وذلك في محضر جلوس الشاعر بين عمار بن ياسر وأصحابه "تنهد بعد طول صمت بصوت عال، فراح يستغفر الله ويتأمل المكان من حولهم ليتعرف على الموقع...

- أخشى أن تتأخر. الأمر يتعلق بالجمهورية الإسلامية.

- بالخلافة الإسلامية...

لاحظ الشاعر، أن كلمة الدولة، عوضت العبارتين السابقتين، الجمهورية والخلافة.وأن ذلك كان متعمدا، فرغم منزلة هذا الأمير عمار بن ياسر، فإنه تفادى الخلاف مع هذا الشاب، الذي لا يعلم إلا الله من يكون؟ الدولة ليست تنظيما موحدا، وإنما هي عدة فصائل، وربما هؤلاء الشبان من الفصيل المتطرف المسلح، هاته إحدى إشكاليات الحركة الداخلية."[2]

يضفي هذا المشهد صبغة خلافية بين عناصر الجماعة الإسلامية، وذلك بما أظهره من صراع بين هذه الشخصيات التي تمثل كل واحدة منها فرقة معينة، وهو الشيء الذي يزيد من حدوث الشقاق بينها، مما يوضح فساد وعي هذا الخطاب الديني الذي تنادي به هذه الشخصيات، وفي مقدمتها شخصية عمار بن ياسر التي تظهر من خلال وصف السارد "شخصية محبطة لا تملك كل القناعات الموضوعية والأدلة المنطقية، بل يظل عمار يؤمن في قرارة نفسه بأن الشخوص الذين انضموا إلى الحركة لا يملكون كل الشروط الثقافية والعلمية والحضارية لقيادة المجتمع، بل أصبح الانضمام لكل من هب ودب مما جعله يفقد الثقة في مختلف العناصر."[3]

من هنا ظهر لنا-من المشهد- قتامة هذه الأيديولوجية التي يحملها عمار بن ياسر وأصدقاءه؛ حيث تنبه الشاعر البطل إلى ذلك من خلال الحديث.

8.2- الوقفة الوصفية والمشهد السردي في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي:

تشكل صورة الولي الطاهر وقفة وصفية يتمطط عندها الزمن، فنلفي السارد يتتبع آثار الولي الطاهر، ولا يتوانى في إلقاء عدسته عليه عندما يواجه مواقف تستدعي الوقوف عند شخصيته، وذلك في مثل الموقف الذي وقفه اتجاه مقامه الزكي

---

[1] الطاهر وطار: الشمعة و الدهاليز. ص106.

[2] المصدر نفسه: ص92.

[3] عبد الناصر مباركية: الصراع بين الحداثة و التقليد في رواية الشمعة و الدهاليز .ص244.

يطلب من ساكنيه فتحه "أرغى الولي الطاهر وأزبد جحظت عيناه، وازرورق لونه، ارتفعت العمامة من على رأسه، مقدار ذراع، انتصب شعره الكث كشوك قنفذ، تقلصت عضلاته، وتخشبت أصابع يديه. هتف:

يا من خلقت وسويت، وقدرت فهديت، اعطني من علم ما تعلم، مما تخفي هذه الجدران".[1]

نستكشف من هذه الوقفة الوصفية الوصف القبيح الذي ظهر على ملامح الولي الطاهر(البطل المضاد)، من جحوظ العيـــنين وازروراق الوجه، وانتصاب الشعر كالشوك، وتقلص العضلات، كل هذه الصفات تضاف إلى وعي الولي الطاهر الوهمي بالواقع، مما يدفعنا إلى القول إن الوقفة الوصفية أسهمت في تكون الوعي الذي تعتقده هذه الشخصية.

يقودنـــا السارد إلى مشهد استيلاء الولي الطاهر على العاصمة وما فعله هناك مع رجاله. "بدأت المواقع تهتز بسبب، ودونما سبب.

توجب إعادة رسم خريطة الحركة والناس، والأحياء وحتى الزمن.

ينبغي المراهنة على الرعب، إما أن يأتوا وإما أن لا يأتوا فيأتي غيرهم، إما أن تتفتح وإما أن تنغلق.

- إذا لم تفتحوا الباب ألهبنا فيكم النار، لقد صببنا البترين...

ارتفعت صرخته:

- أمي، أمي، أبي.

هوى الفأس على المائدة وعلى من تحتها، انفجر الدم في كل مكان؛ وفي الزاوية الأخرى تنكفئ على نفسها امرأة في الثلاثين...هوى الساطور يسم الرأس المغطى بمنديل برتقالي اللون، وقع الطفل في الأرض، امتدت قدم تدوسه".[2]

يلخص هذا المشهد بعض الأعمال الإجرامية التي يفعلها الولي الطاهر داخليا(نفسيا وفكريا) كما قرأناها فيزيولوجيا (الأبعاد الجسمية والوصفية)، فيتبين لنا غايته و مهمته من وراء كل هذه الأعمال؛ إذ بهذه الأخيرة يسقط أيديولوجيا، وتسهم أيضا في سقوط مرجعيته الدينية التي تشكل وعيه بالواقع.

9.2- الوقفة الوصفية والمشهد السردي في رواية الأم:

يتوقف السارد في رواية " الأم" أمام أحداث معينة منها، ويطيل المكوث أمامها، وهو ما يجعلنا نحس أن خط الزمن يقـــوم ببناء الأحداث والشخصيات من خلال إعطاء قيمة دلالية وفكرية، وبما أن المكان له دور في صنع أبطال الرواية فإن الســـارد أعطـــاه أهمية كبيرة، ويتمثل ذلك في مثل هذا المقطع؛ إذ "يتقيأ المصنع أولئك الفوم من أحشائه، الحجرية وكأنهم فضـــلات لا حاجة به إليها، فيتسلقون-من جديد- الشوارع الوسخة، متعفرة وجوههم و مسودة بالدخان، متألقة أسنانهم الجامعة، فائحة من أجسادهم رائحة زيت الآلات اللزجة".[3]

يأتي المقطع الذي يستطيل فيه الزمن ويتمطط ليكشف عن قيمة فنية تتجلى في بناء شخصية العمال الذين يخرجون كل مساء من المصنع في حالة مزرية، توحي بقيمة فكرية و أيديولوجية تمهد لثورة هؤلاء العمال على هذا الاستغلال والحرمان الظاهر على وجوههم وأجسادهم وما تطلقه من رائحة عفنة، وهو ما ينيء بحجم المأساة الاجتماعية التي ترزح تحتها هذه الطبقة من خلال الوصف المركز على هيئاتهم.

---

[1] الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي .ص52.

[2] المصدر نفسه: ص100.

[3] مكسيم غوركي: الأم .ص33.

لا تكاد تخفى قيمة المشاهد السردية في رواية " الأم"، بل يكون مدلولها واضحا ذا أثر أيديولوجي كبير، وهو ما نقرأه في الحوار الذي جرى بين ريبين وصوفيا لما كانت في أول عهدها بطبقة العمال." واستدار ريبين بغتة إلى صوفيا ،وسأل:

- أأنت سيدة من طبقة النبلاء؟

فسألت صوفيا بسرعة، وهي تنتفض دهشة:

- لم من طبقة النبلاء؟

فقال ريبين ضاحكا:

- لم؟ لأنك ولدت هكذا فيما اعتقد... أتظنين أنه في استطاعتك إخفاء خطايا الأسياد..."[1]

يظهـــر المشهد السردي صراعا بين وعيين اثنين هما: وعي ريبين العامل الذي ينتمي إلى الطبقة الفقيرة، ووعي مناوئه الممـــثل في صوفيا، وهو وعي الأسياد وطبقة النبلاء المسيطرة، فالملاحظ هنا أن هذا المشهد خلف وراءه انتصار وعي ريبين (الذي يمثل الطبقة الفقيرة) وذلك عندما أسكت صوفيا وأبرز [illegible] طبقتها.

10.2- الوقفة الوصفية والمشهد السردي في رواية لمن تقرع الأجراس:

تستحيل الوقفات الوصفية لبعض المقاطع التي يتناولها السارد نماذج طويلة يتوقف عندها الزمن وتخدم غرض السارد. من ذلك ما وقف عنده هذا الأخير ووصف(الدون فوستينو ريفيرو) عند خروجه من قاعة الصلاة "ورأينا منظرا مخزيا، فقد خرج من الباب الدون فوستينو ريفيرو الولد الأكبر للدون سيليستينو ريفيرو، أحد كبار أصحاب الأملاك، كان رجلا طويلا، ذا شعر أشقر، وقد صفف بشكل أنيق ؛ إذ إنه يحمل مشطا في جيبه أبدا، فهو مخنث يزعج الصبايا، وجبان وقد رغب دائما في أن يكون من مصارعي الثيران، وكان يكثر من رفقة الغجر ومصارعي الثيران...، وكثيرا ما اعتبر أضحوكة رفاقه "[2].

تصـــدر هـــذه الوقفة الوصفية من السارد المتضمن في الحكاية، والذي يخالف الشخص الموصوف من حيث الوعي الأيديولوجي، لذلك يأتي الوصف تهكميا من شخصية الدون سيليستينو ريفيرو، لكون هذا الأخير أدعى للسخرية من خلال النعوت التي استحضرها السارد لهذه الشخصية؛ إذ كان هذا الوصف ثقلا على الدون فوستينو، جاء عبر ناقل غير من الجمل الوصفية لخدمة الوعي الفكري، وانتصارا للنبرة الأيديولوجية.

يســـوق الســـارد مشهد مثول الفاشيين الموجودين في قاعة الصلاة بين أيدي الجمهوريين والشعب كافة، فينقل لنا الســـارد المشهد برمته، ويمتد هذا الأخير إلى صفحات كثيرة، وعن طريق السرد الاستذكاري، مما ينسينا المشهد الأصلي في الكهـــف." وسرعان ما سمعت أحدهم يهتف قائلا:...ها هو الفاشي الأول...كان الدون بنيتو غارسيا، رئيس البلدية وقد خرج من الدار عاري الرأس، وأخذ يسير ببطء وهدوء، بين الصفين، والرجال يحملون المدقات دون أن يعلموا شيئا...كان يسير بين الصفين وقد رفع رأسه، وشحب وجهه البدين، وعيناه تنظران إلى الأمام، وهو يخطو بثبات عجيب.

وارتفع صوت من إحدى الشرفات يقول...ماذا دهاكم أيها الجبناء!... ووصل الدون بنيتو أمام رجل، فرفع مدقته وضربه بها في رأسه وهو يقول: هذه لك أيها الوغد، ثم عاد فضربه بها من جديد، وبدأ الرجال ينهالون عليه بمدقاتهم، إلى أن سقط

---

[1] المصدر السابق: ص.337.

[2] أرنست هنجواي: لمن تقرع الأجراس .ص145.

أرضا، ثم جاء ذلك الرجل، يعاونه آخرون فحملوه إلى أن وصلوا به إلى الجرف و قذفوا به في النهر.."[1]. يتضمن هذا المقطع مشهدا سرديا، جمع السارد جزئياته من حادثة الجمهوريين مع الفاشيين في قاعة الصلاة. وقد اقتصر نقلنا على جزء واحد من المشهد الذي يخص الدون بنيتو. وحالته بين مجموعة الفلاحين؛ حيث انهالوا عليه ضربا بمدقاتهم حتى طرحوه أرضا ثم ألقوا به في الـــنهر، وكما عبر هذا المشهد عن موت الفاشي الدون بنيتو، أرانا أيضا وعي هؤلاء الفلاحين المنتصر على وعي الدون بنيتو، خاصة إذا علمنا أن السارد لهذا المشهد ينتمي إلى وعي هؤلاء، مما يعطينا القناة الناقلة لهذه الأيديولوجية وصراعها مع الآخر.وتأتي هذه النتائج خاتمة لدراسة تمطيط الزمن في الخطاب من حيث المشهد السردي والوقفة الوصفية:

أولا: عكس ما لاحظناه في عنصر تسريع السرد، فإن الزمن في المشهد السردي والوقفة الوصفية يأخذ حيزا كبيرا من الحدث والشخصية، ويكاد يلم كل منهما بهما.

ثانـــيا: بطء وتيرة السرد يعمل على تأطير الوعي والتركيز عليه، ومحاولة إظهاره بجوار الدلالة الرمزية المجازية، فينبغي التنبـــيه إليها، ومحاولة تفسيرها وتحليلها.إضافة إلى أن هذه الدلالة تابعة للوعي، وهذا جزء من تحكم الوعي وسيطرته على الزمن في الخطاب.

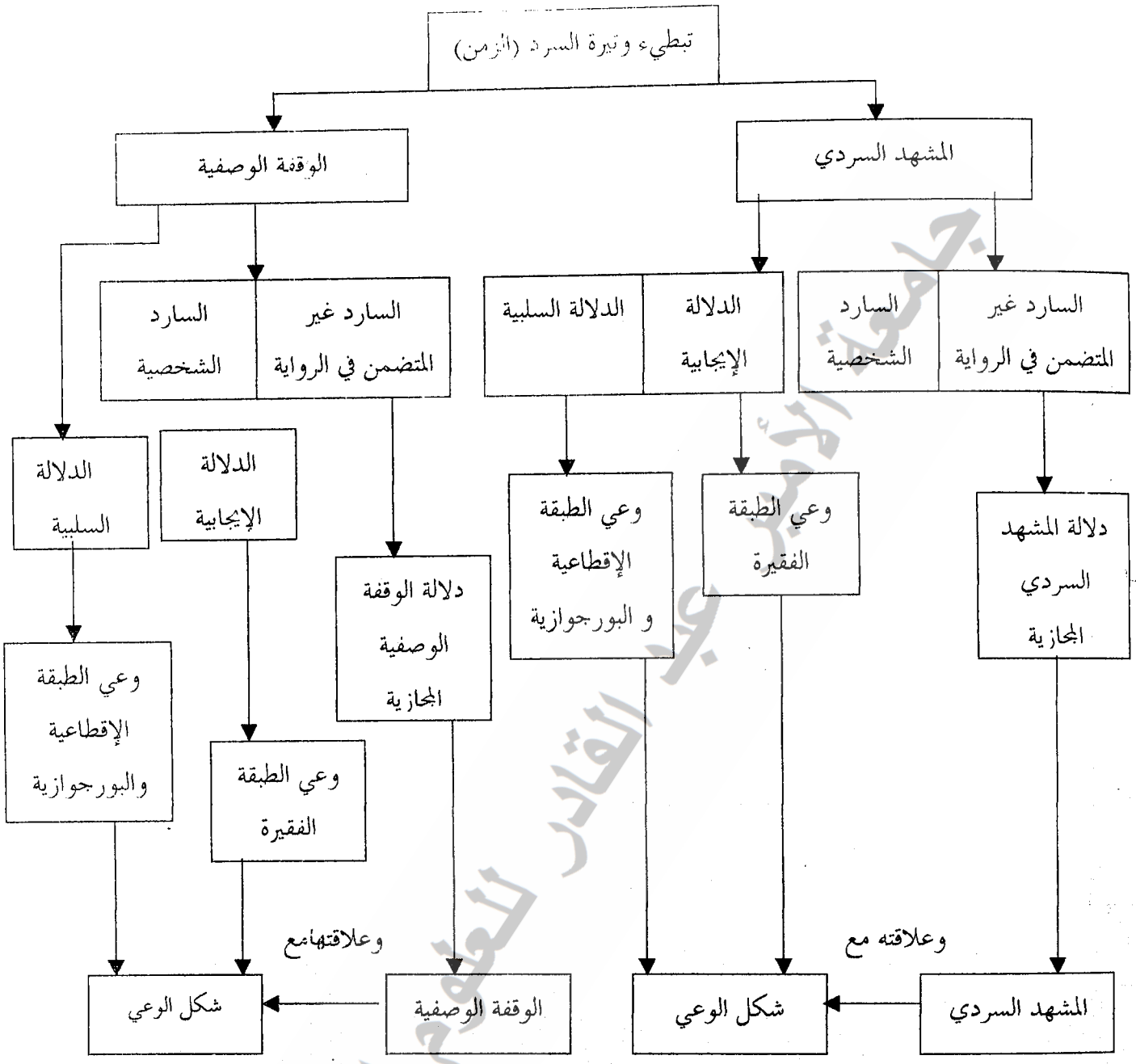
ثالثا: تدخل الوعي في بناء الزمن داخل خطاب الطاهر وطار الروائي، نجم عنه تحديد لنوعية الزمن ودلالاته المجازية.

رابعـــا: بما أن الوعي هو الذي يؤطر الزمن، وقد استنتجنا بأن الأول يخضع إلى نمطية فجة، فإن الزمن بدوره يستحيل دائرة مفصولة عن الزمن التاريخي والحقيقي يسبح هو الآخر في نمطية.

خامسا: لا قيمة لدراسة المشهد السردي أو الوقفة الوصفية دون الإشارة إلى وعي الشخصية المعينة والمقصودة.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

[1] المصدر السابق: ص 141.



شكل رقم (8) يوضح علاقة كل من الوقفة الوصفية والمشهد السردي بالوعي.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

المبحث الثالث: المكـــــان في الخطاب الروائي

1- الأماكن المغلقة ودورها في تشكيل الوعي:

بعـــد أن انهينا الكلام عن الزمن ودوره في بناء أشكال الوعي الموجودة في خطاب الطاهر وطار الروائي، نختم هذا الفصل الأخير بالحديث عن علاقة المكان بالوعي وانعكاس هذا الأخير في المكان من خلال انجذاب الشخصية أو نفورها من المكان الموجودة فيه وسنخص هذا المبحث بشيئين اثنين:

الأول: الأماكن المغلقة ودورها في بناء أشكال الوعي.

الثاني: الأماكن المفتوحة ودورها في بناء أشكال الوعي.

إذا تمتاز الرواية الحديثة بإسهام الهندسة الجغرافية في توضيح وعي الشخصية وكيفية تعامل هذه الأخيرة مع جغرافية المكـــان، ويكون رد فعلها عنيفا شديدا أولينا حكيما على حسب نوعية المكان "وهكذا فإن تعارضا هندسيا بسيطا يصبح مشوبا بالعدائية، إن التعارض الشكلي لا يستطيع أن يظل ساكنا "[1].

عـــند عرضنا لنماذج من الأماكن التي قام بتشكيلها الطاهر وطار سنبين كيفية استعارة المكان للوعي المعين، إلا أن دراســـتنا هذه لم تعتمد على كثرة الأسماء المكانية التي قام بتفريعها بعض النقاد حتى تخلص المكان من قيمته الفنية ونحا نحو القيمة المنطقية الصماء التي ليس لها من هم سوى كثرة التقسيمات وتساعها؛ إذ أوصلها بعضهم إلى تسع وعشرين نوعا من المكـــان*. و لـــو بحثنا جيدا لوجدنا أن مجموعة من الأماكن يمكن أن تعطي- عند اجتماعها - دلالة رمزية مجازية لشخصية معينة. لذا حاولنا أن نستغني عن هذه التقسيمات التي لا تخدم هدف البحث، بل تضيع الغاية منه في ثنايا هذا التقسيم.

حاولنا أن نبدأ من الأماكن المغلقة انطلاقا من القاعدة إلى القمة، وتتمثل هذه الأماكن في عدة أشياء منها البيـــت أو القصـــر؛ حيـــث إن وصف البيت "يستطيع أن يقدم لنا معطيات وتحديدات تفيد في التعرف على المعنى الإقليدي الذي يتشـــكل منه فضاء البيت كما يساعدنا عندما ينكب على الأثاث والأغراض في تكوين فكرة عن وضع العينة البشرية التي تأهله وتجد ألفتها فيه"[2].

مـــن خلال نفسية الشخصية داخل المكان المغلق وعوامل لجوئها إليه، تبرز معاداة الشخصية ومجافاتها له أو حنينها إليه، لذلك نسعى دائما إلى البحث عن المكان الذي ينتج دلالات مجازية رمزية تعيننا على بناء ما بقي من الوعي الاجتماعي الـــذي تحياه الشخصية. وأثناء البحث في خطاب الطاهر وطار الروائي نرى بروز المكان كفاعل بوصفه يمثل وعيا موافقا أو مناقضا للشخصية.

كما أن بعض النقاد يرفض مصطلح الفضاء بديلا عن المكان أو الحيز، لأن "مصطلح الفضاء من منظورنا على الأقل قاصـــر بالقـــياس إلى الحـــيز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النشوء والوزن والثقل والحجم.. والمكان نريد أن نقفه.. على مفهوم الحيز الجغرافي وحده. "[3]

---

1 غاستون باشلار: جماليات المكان . ص 191 .

* وهو ما قام به شاكر النابلسي في دراسته: جماليات المكان في الرواية العربية ـ عن روايات غالب هلسا ـ ص15.

2 حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي .ص 44 .

3 عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد- ص141.

1.1- نماذج الأماكن المغلقة:

1.1.1- الأماكن المغلقة في رواية اللاز:

لم تصبح قضية المكان في الرواية مجرد شكل هندسي أو مساحة جغرافية طبيعية تقوم عليها أحداث الرواية، بل أضحت وعاء يحمل وعيا معينا يشكل حدود التفكير بالنسبة [illegible] شخصياته، كل حسب الظروف الاجتماعية والفنية التي هيأها لها السارد "وهذا ما يعزز مفهومنا للمكان باعتبارنا له دلالات تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسط يؤطر الأحداث، إنه يتحول في هذه الحالة إلى محاور حقيقي وعنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الأدبي. "[1]

سنتخذ لمعرفة دور المكان المغلق في تشكيل الوعي نموذجين تطبيقيين من كل رواية؛ إذ إن المكان المغلق يحمل وعيا يختلف عن الوعي الذي يشكله المكان المفتوح.

عندما نتتبع شخصية قدور في رواية اللاز نجد وعيها يختلف من مكان إلى مكان، ففي حين نجد تفكيرها البورجوازي يتعلق بالمتجر وما فيه من سلع، وبيت الشايب السبتي مع ابنته زينة، يتحول وعيه إلى ثوري عندما يبدأ في التخلص من تلك الرواسب البورجوازية، ويلتصق أكثر فأكثر بالأماكن المفتوحة، الجبل وشعابه.

يطالعنا مشهد اللاز مع الجنديين الفرنسيين - وهو يرغي ويزبد- حيث يتوجه بكلام إلى شخصية قدور الموجودة في المتجر "بذل اللاز، آخر جهده، حتى تمكن من التوقف، ثم نظر إليه وبصق في وجهه مزمجرا:

- راقكم المنظر، يا خنازير حانت ساعتكم كلكم...

وبلّغ رسالته لكل سكان القرية، في شخص قدور، الذي التفت إلى أبيه قائلا في ذعر:

- مفاتيح الدكان في مكانها.

- ماذا؟ ماذا ؟.. إلى أين أنت ذاهب ؟

- ستطلع فيما بعد..."[2]

تظهر شخصية قدور هادئة مطمئنة لا يعكر صفوها شيء، إلا أن مجيء اللاز حوّل ذلك الهدوء وتلك السكينة إلى اضطراب وهيجان وذعر وهو ما يدعو إلى التساؤل خصوصا وأنّ قدورا تملكته الرّهبة لّما أراد الخروج من دكّان والده الشيخ الرّبيعي !!!

تزول تلك الكلفة والحيرة، عندما يتبين لنا أن ارتباط قدور بمتجره، هو ارتباط في الحقيقة بمصالحه -وهو البورجوازي - لذلك كان المتجر لا يمثل سوى تفكيره الضيق حول الحفاظ على مكاسبه. وما قدوم اللاز إليه إلاّ محاولة لإخراجه من عباءته الضيقة التي تشكلت في الدكّان، فلما أراد قدور مفارقة دكّانه أصبح يخاف على نفسه ومصالحه من الضياع، وهو ما يشكل ملاذا آمنا لقدور صاحب الذهن الضيّق بفكره البورجوازي.

خلافا لما يشكله الدكان من مكان للاحتماء والتصدّي، نجد مكانا مغلقا آخر يسهم في بناء وعي مفتوح عن طريق معاناة الشخصية من ضيقه ومحاولة الخروج من جدره وأسواره، "استدار الشيخ، وانصرف دون أن يترك الفرصة لأحد في الرد أو التعليق، بينما شهر سي مسعود بندقيته في وجوههم وطلب منهم أن يصطحبوه:

إلى أين؟

---

[1] نور الدين سيليني: تيمة الجنس في خطاب الروائي واسيني الأعرج بين الوعي القائم والممكن و الزائف -دراسة سوسيو بنائية - ص56.

[2] الطاهر وطار: اللاز ص16.

تساءل زيدان فرد عنه:

- إلى حيـــث يتســـنى لكـــم أن تفكروا بهدوء، لدينا مغارة واسعة نحتفظ فيها بالمؤونة والعتاد...ستقضون فيها ساعتكم الأخيرة"[1].

يعمل المكان المغلق (المغارة) على تقزيم الفكر المفتوح لدى زيدان ورفقائه؛ حيث يشعر هؤلاء بالضيق والقرف من دخول المغارة، لكونها تحبسهم عند الانطلاق، وتضع طاقتهم الثورية في أوعية ضيقة مغلقة أرادها لهم الشيخ - المسؤول الكبير الذي جاء لإعدامهم ذبحا- وتكون المغارة التي أبغضها زيدان ورفقاءه تعبر عن فكر الشيخ الضيق؛ إذ رفضوا المكوث فيه لولا تدخل قوة السلاح والضغط المفروض عليهم.

نستنتج أن المغارة هنا كانت لها دلالة مجازية تدل على الجمود وضيق الأفق، وهو ما دعا زيدان ورفقاءه إلى النفور منها والاشمئزاز اتجاهها. عكس ما دلت عليه الدلالة المجازية في الحالة النفسية لقدور داخل المتجر، وبذلك تكون الدلالة المجازية للمكان المغلق مزدوجة.

2.1.1- الأماكن المغلقة في رواية الزلزال:

إذا كانـــت الأماكن المغلقة في رواية "اللاز" تكاد تتساوى مع الأماكن المفتوحة، فإن رواية "الزلزال" تتميز بكثرة الأمـــاكن المفـــتوحة وقلة غيرها من الأماكن. وهو ما يدعونا إلى البحث عن المكان المغلق عبر جسور قسنطينة وشوارعها وأروقتها.

يقـــوم الســـارد برصد أماكن تجول شخصية عبد المجيد بو الأرواح فيلفت نظرنا إليها "تتالت صرخات العجلات، أعقبـــتها ضجة اصطدامات متعاقبة، وتجمهر الناس وارتفع صياح الأطفال. التفت هنا وهناك، لمح فجوة قذف بدنه المترهل فيها، ثم مرق مجتازا التجمهر، وأخرج ساعة جيبه ليتفقد في لامبالاة."[2]

يبرز المقطع السابق شخصية بو الأرواح وهي بين جمهور الناس لا تستطيع أن تقاوم كثرتهم ولا صراخهم الذي يسبب لها إزعاجا، لذلك فهي تهرب من هذه الأماكن المفتوحة (الشوارع) إلى أماكن مغلقة (الفجوة).

قد تبدو هذه الحركة السابقة مجرد انتقال بريء من مكان إلى مكان، ولكننا نعلم معنى الدلالة المجازية الموجودة خلف هذا الانتقال، عندما نتأمل هذا الشاهد؛فالشيخ بو الأرواح الإقطاعي لا يستطيع أن يثبت أمام الواقفين في الشارع، والذين يمثلون خصومه، وبذلك يحتلون مكانا مفتوحا يشكل وعيهم، أما هو فذو مصالح شخصية ضيقة انتهازية. فقفزته من الشارع إلى الفجوة التي توجد به، هي محاولة الحفاظ على مكاسبه كي لا يشاركه فيها أعداء وعيه وينال منه.

تنمو الدلالة المجازية في سياق مخالف حسب الحالة النفسية للشخصية والظروف الاجتماعية لها؛ حيث يركز السارد على شخصية نينو الفقيرة التي تلجأ إلى الماخور خوفا من رجال الشرطة مدفوعة إليه، غير راغبة فيه "رغم مبالغته في التنكر، عرفته، تبعته، من هنا إلى السويقة إلى باب الجابية، ولج البيت الثالث في الماخور، وأغلقت نعناعة خلفه الباب...

اقتربت من الباب، تظاهرت بربط حذائي وضبط خيوطه.

- نعناعة هل قمت بكل ما أمرتك به؟

- نعم على أحسن ما يرام...

---

[1] المصدر السابق: ص227.

[2] الطاهر وطار: الزلزال .ص13.

تحركـــت الشاحنات العسكرية، تحركت السيارات المدنية، حوصرت قسنطينة، سدت منافذ سيدي راشد، وقفت دورية في أسفل نهج باب الجابية، وأخرى في مدخله".[1]

تقف الدلالة الرمزية في مثل هذا الشاهد صارخة تعبر عن ازدواجيتها بين الداخل والخارج، فالشيخ نينو يكون مجيئه إلى المـــاخور هـــروبا من ملاحقة الشرطة وأعين الجنود. ويرسم مثل هذا المكان المغلق حالة نفسية مزرية، خلفتها الظروف الاجتماعـــية لـــه من فقر وعوز، بينما تكون همته عالية في المكان المفتوح، وعرفنا ذلك من المفهوم المخالف للمكان المنغلق بالنسبة إلى هذه الشخصية، وتأتي محاولة العساكر لإخراجه من الماخور طريقة لرده إلى مكانه الأصلي ومنعه من الدخول إلى المكان المغلق، وهو ما يشكل وعي الشيخ بو الأرواح، تصبح بعدها هذه المحاولة صراعا بين وعيين يحاول أحدهما تعرية الآخر والكشف عن خفاياه.

3.1.1- الأماكن المغلقة في رواية عرس بغل:

تســـيطر الأماكن المغلقة في رواية"عرس بغل"سيطرة شبه كاملة؛ حيث تدور أحداث هذه الرواية في ماخور العنابية (المعـــلمة)، ونعـــلم خلالها دلالات هذا المكان عبر سياق نفسي تولد عن ظرف اجتماعي واقتصادي، نلتمس نتائجه عبر الصراع الروائي بين الداخل والخارج.

يطالعنا السارد في الصفحات الأولى بشخصية الحاج كيان الذي يركن دائما إلى المقبرة بعد أن ينهي زيارته إلى ماخور العنابية يوم الاثنين، وليت هذه الشخصية ركنت إلى المقبرة فحسب، بل إلى الجبة* الموجودة في المقبرة "أنزل سلته بخيط إلى القعر، وراح يستعين بأغصان التينة الهرمة على النزول، مؤكدا لنفسه أن الحذر مطلوب، وأن النهار لا يزال طويلا. تناول سلته، بعد أن لف الخيط وربطه بالعروة، واتجه نحو الصخر[illegible] أقحم نفسه بينهما وسحب السلة إليه وراح يفرغها، بسط المنديل الأصفر ثم أخرج علبة حلوى الترك، وقارورة العسل، وغليون الحشيش الطويل... ليس في الجبة سواي "[2].

الظاهر أن المكان الذي يأوي إليه الحاج كيان مجرد شكل هندسي طبيعي تلجأ إليه هذه الشخصية، لكن تنمحي هذه السطحية عندما نكتشف الدلالة الرمزية المجازية للمقبرة التي تحوي جبة، تكون مرتعا جيدا للحاج كيان.

فهذا الأخير يخرج يوما واحدا إلى الماخور - صورة مصغرة عن المجتمع- وسائر الأيام يمضيها في المقبرة ذات السياج المادي والمعنوي، ثم إلى مكان أضيق (الجبة)؛ حيث يتناول الحشيش وحلوى الترك، وتكون نفسه مطمئنة هادئة، وخاصة عندما يعيش في الأماكن المتخيلة الماضية، مع المتنبي وسيف الدولة وزكرويه الدنداني وغيرهم؛ إذ إن الحاج كيان بورجوازي يعيش في رغد، وهو ما صنعه له المكان (الظرف الاجتماعي هو الصانع لمكان الشخصية الروائي). وخلافا للشخصية السابقة، تظهر شخصية أخرى نفورها من المكان المغلق، وتود لو ينفتح عليها هذا السياج لتخرج إلى غيرها من الأماكن وتمارس حريتها ونشاطها وهو ما عنى به السارد شخصية "زمردة" الخادم في ماخور العنابية؛ إذ كان يعيش حياة صعبة تحت مهانة خاتم؛ حيث تبين السياقات النفسية الدلالة الرمزية المجازية "تقدم زمردة منه مزمجرا. اعترض سبيله، راح يحدق فيه بعينيه الصفراوين، وحاول أن يتجنبه، تشجع زمردة...هوى زمردة... وانفرجت رجلا زمردة في الدرج، وانفتحت ذراعاه... شمخ

---

[1] المصدرالسابق: ص92.

* الجبة: وهي البئر التي لم تطو أي لم تبن بالحجارة.

[2] الطاهر وطار: عرس بغل .ص5.

برأسه، مر غير مبال. تجمعت النساء، راح أنصار زمردة يتأكدون مما جرى انفتح الباب. خرج "[1].

وتكون عاقبة زمردة بعد هذا العراك مع خاتم أن "عثر على زمردة والعين الزرقاء، وغلام مطعونين بخنجر واحد، لم يتعرف على القاتل؛ حيث لم تكن هناك أية بصمات"[2].

نلاحظ معاناة زمردة في ماخور العنابية من ضيم خاتم، وهو ما جعل حالته النفسية تسوء كلما تعرض للإهانات المتتالية. لذلك كانت نفسه تتوق دائما إلى الخروج من هذا القمقم الصغير الذي ضاق بآفاقها؛ إذ كان أمل زمردة هو التحلص من خاتم رمز الاستغلال مع العنابية، ولما أراد أن يتحرر من هذه الشخصية تلقى عقابين:

أما أحدهما: هو انهزامه أمام خاتم في الماخور وعلى مرأى من القائمين فيه، ولم ينهزم خارجه وبما أن الماخور يمثل مكانا مغلقا إذا ما قورن بخارجه، فحدوده الضيقة هي حدود وعي خاتم الانتهازية.

أما الأخر: هو موته إثر حادثة قتل مع غيره، وكان ذلك خارج الماخور في مكان مفتوح مباشرة وبعد مرور مدة وجيزة (أسبوعين)، وخاصة عندما عصى خاتما ورفض طاعته تعرض لعدوان الاعتداء لأنه أبى الوعي الضيق وطلب وعيا مفتوحا واسعا.

4.1.1- الأماكن المغلقة في رواية الحوات والقصر:

تسير معنا جدلية الداخل والخارج كذلك في رواية " الحوات والقصر"، ويأتي التصاق شخصيتها بالأماكن المغلقة ونفورها منها محددا بالوعي الفكري الناتج عن الوجود الاجتماعي، ويكون هذا الأخير عاملا أساسيا-عند السارد- في بلورة الدلالة الرمزية المجازية للمكان.

يهتم السارد بشخصية الشيخ ابن داود، ويبرز حواره مع مسعود أخ علي الحوات في هذا المقطع"مسعود أخوه الثالث. حمل ظهر اليوم الرابع ساطورا وخنجرا واقتحم متجر الشيخ بن داود.

- يا الشيخ بن داود يا شيبة الذل. أعطني كل ما تملك من نقود وكل ما في متجرك من ذهب وفضة ومجوهرات أنا مسعود اليتيم، أخ جابر وسعد ولص اللصوص.

امتثل الشيخ بن داود، وأسرع يقدم كل ما عنده ويضعه في جراب قدمه له مسعود...

خرج الشيخ ابن داود متسائلا عما يريده به مسعود الذي أمسكه من صدره وقاده نحو الباب".[3]

تقوم شخصية الشيخ ابن داود بعملية اللجوء إلى المتجر خوفا من سطو مسعود أخ علي الحوات، الذي يعد نفسه لصا من اللصوص، وعندما نلتفت إلى حركة مسعود وهو يجلب الشيخ بن داود نجد هذا الأخير يزداد خوفا ورعبا كلما اقترب من المكان المفتوح، بينما كان في طمأنينة وسكينة عندما ضمه المتجر. والخوف الناتج من المكان المفتوح هو في الحقيقة خوف من انكشاف وعيه فيصبح مثل وعي الآخرين، فيفقد مكانته، وهو الذي أراد أن يستأثر بجاهه ومجوهراته دون الآخرين. والواقع أن حركة الجذب هذه التي قام بها مسعود - هي في حد ذاتها- تمثل صراعا بين وعيين؛ حيث جاءت ممن ينازعه طبقيا (شخصية مسعود اليتيم والفقير)، وهي محاولة من هذا الأخير لإنزال الشيخ من وعيه الطبقي البورجوازي إلى وعي طبقي لعامة الناس.

---

[1] المصدر السابق: ص66.

[2] المصدر نفسه: ص67.

[3] الطاهر وطار: الحوات و القصر .ص20.

يتأكد عكس الكلام السابق عندما تطرح شخصية علي الحوات وعيها، ويكون نفورها من بقية الشعب "تردد علي الحـوات قليلا، ثم أخرج المبلغ وسلمه، وهو يحاول اخفاء امتعاضه وتخوفه، لا أستطيع أن أفعل غير ذلك. إنه كان الأقوى كـان بإمكانه أن ينتزعه منك، وأن يعيدك من حيث قدمت...لو أنني أعلم هذا من قبل لاتخذت احتياطاتي، فلا أضطر إلى المرور على مسعود الكلب اللص المجرم..حسنا فعلت ياعلي الحوات، بالاحتفاظ ببعض المبلغ، ربما تضطر في القصر ذاته إلى الدفع لبعض الغلمان أو الجواري أو الحراس. من يدري.صاحب الجلالة محاصر باللصوص."[1]

تـبدو شخصية علي الحوات ذات نفسية قلقة، وهي تجوب أروقة القصر لتقديم نذره احتفالا بنصر صاحب الجلالة ونجاتـه، ويتبين ذلك جليا من خلال الامتعاض الذي أبداه علي الحوات لما طلب منه بعض حرس القصر مالا مقابل دخوله القصر. وتجدر الإشارة إلى أن علي الحوات لم يبد قلقا قبل دخوله القصر، وإنما ذهب إلى هذا الأخير رغبة في الاحتفاء بمقام جلالـة السـلطان؛ حيث يلاقي ما يلاقي هناك من قطع يده ولسانه. ولا تذهب عنه هذه الحالة إلا بعد رجوعه من القصر ومشاركته للناس همومهم، في مكان مفتوح.

5.1.1- الأماكن المغلقة في رواية العشق والموت في الزمن الحراشي:

تحـتل قيمة المكان أهمية متميزة وإضافية في رواية " العشق والموت في الزمن الحراشي"، وذلك من جهة كون هذه الـرواية تنفـتح على أماكن كثيرة ومتعددة، وهو راجع إلى طبيعتها الدرامية، وحضور هذا المكان في البناء الروائي بشكل لافـت للنظر.و مثال ذلك وصف السارد للمسجد "قصدوا الصف الأمامي والوحيد تقريبا، فقد كان المسجد شبه فارغ. الإمام بعمامته الصفراء وجبته الزرقاء يواجه المحراب الخشبي، ويتمتم في سره بالذكر. شيخ البلدية، الذي لم يقصد المسجد إلاّ عندما تأكد له قرب إجراء الانتخابات البلدية، خلفه بعض التجار، هنا وهناك يتخللهم شيوخ، يبدو أنهم لم يغادروا أمكنتهم منذ صلاة العصر على أقل تقدير، همس بوزيد:

- أين الجماهير الشعبية ؟"[2].

لا يكتفي المقطع السابق بإظهار المسجد كمكان مغلق له وظيفة جمالية، بل يعطينا وظيفة ثانية مجازية يحددها الظرف الاجـتماعي للشخصـيات الروائية الموجودة فيه، وتكون عندئذ العلاقة بين الشخصية والمكان علاقة انعكاس، فبينما تأخذ الشخصـية وعـيها من انغلاق فضاء المسجد على ما حوله، تضفي نوعية هذه الشخصية- والتي تنتمي كما هو واضح إلى الطبقة البورجوازية – مسحة الانغلاق على فضاء المسجد. إضافة إلى أن هذه الشخصيات السابقة المذكورة في المقطع تفرع إلى المسجد وتستكين إليه أكثر من خروجها إلى المكان المفتوح حيث الجماهير الشعبية، وتصبغ الدلالة المجازية للمسجد بعدا أيديولوجيا يكمن في محاولة الإبقاء على أطماع هذه الطبقة الضيقة المغلقة فوجدت حدا لآفاقها هو المسجد.

تتخذ هذه الدلالة الرمزية صيغة مقابلة ومخالفة لما ورد في المقطع الأول، وذلك في المقطع الذي يوضح مكانا مغلقا هـو غرفة الطالبات المتطوعات. "ما ذنب الطالبة المناضلة إن كانت جميلة؟ هل تقف ضد الغريزة، فتقضي على كل مشاعر الأنوثة فيها. أم هل تشوه وجهها بالحامض؟

تلمست وجهها. تأملت الباب المغلق. ألقت نظرة على النوافذ الزجاجية الكبيرة التي لا تكسوها الأخشاب. إذا ما هجم مصطفى حاملا قنينات الأسيد في يديه، فسيجد المنفذ. يكفيه أن يحطم زجاجة ليجد نفسه في الداخل. سأشج رأسه

---

[1] المصدر السابق: ص223.

[2] الطاهر وطار: العشق و الموت في الزمن الحراشي .ص103.

بهذه المقاعد الحديدية، ولن أتركه أبدا يقترب مني".[1]

تبرز صورة مكان الغرفة المغلق ذات بعدين رئيسيين:

الـــبعد الأول: تصنعه شخصية جميلة؛ حيث تظهر قلقلة من خطر اعتداء مصطفى عليها، لذلك فهي تحتمي بالغرفة وجدرانها ونوافذها خوفا منه، وهي التي أقعدها المرض عن الخروج مع زميلاتها إلى الحقل، وإلا لما مكثت فيه، وكانت دائما تـــنفر منه، وتود لو تشارك المتطوعات في عملهن.هذه النفسية تعطينا وعيا مفتوحا اتجاه الآخرين؛ حيث أبت أن يبقى هذا الوعي دفين أطماعها الشخصية، رغم انتمائها إلى الطبقة الاجتماعية الفقيرة.

أمـــا البعد الثاني: فتمثله شخصية مصطفى الذي أراد أن يقوم بالجريمة في الغرفة التي تأوي إليها جميلة- فمصطفى ينتمي إلى طبقة تخالف طبقة جميلة-؛ حيث ينطلق عادة من الأماكن المغلقة (المسجد، الغرفة) التي يخطط فيها، ويريد تنفيذها في الأمـــاكن المغلقـــة (غرفة جميلة)، وهو ما يدل على انعكاس هذه الأماكن على وعيه الضيق، وآفاقه المحدودة، وبدا من أعماله أنه يخالف التطوع الذي يخدم الصالح العام.

6.1.1- الأماكن المغلقة في رواية تجربة في العشق:

تبحث شخصية البطل المضاد في رواية تجربة في العشق عن كثرة وجود الأماكن المغلقة، ومهما تنوعت هذه الأخيرة (مـــبنى الوزارة، السيارة، الغرفة، الحافلة)، فإن تنقل شخصية المستشار بينها يدل على وعي ثابت ينتقل بين هذه الأماكن، وتكون دلالته ضيقة لضيق هذه الأماكن.

يـــتوقف السارد عند شخصية المستشار والأطفال يحومون حوله "الأذرع تمتد نحو السيارة، شظايا الزجاج الخلفي تتطاير، السيارة تهرب، حتى أنا قدرت أن موازين القوى المختلفة لا تسمح بإعلان الاشتراكية العلمية، الماركسية اللينينية في مثل بلدنا، تهور وطني وقومي وأممي. قلت لهم هذا الكلام قبل أن أنفصل عنهم، فاتهموني بالتخاذلية والتوفيقية. الانفصال لا يعني أكثر من رفض الارتباط بهم"[2].

لا يجد البطل (شخصية المستشار) مفرا ومهربا من أطفال حيه وسكانه إلا فضاء سيارته ليعتصم به خوفا من بطشهم؛ حيث حاصروه، وودوا لو يضفرون به، إذا امتدت إليه أيديهم محاولة جذبه إلى خارج السيارة، ليعود إلى ارتباطه بهم من جديد.

تـــبدو هـــذه الحركة من خارج السيارة إلى داخلها من قبل الأطفال بريئة، وكذلك العكس، حركة رد الفعل من المستشار نحو الانزواء أكثر في السيارة عديمة الدلالة، إلا أن مدلول الفعلين في هذا المقطع مختلف.

أما أحدهما: مدلول حركة الأطفال كانت من الخارج إلى الداخل، وهي محاولة منهم لرد المستشار إلى حضيرتهم بعد أن انفصل عنهم، ويحدد هذه الحركة الوعي الاجتماعي لدى هؤلاء الأطفال؛ إذ بإخراجه من السيارة واتصاله بهم يعود إلى وعيهم، وانفصاله عن وعيه الضيق المعبر عنه بفضاء السيارة.

وأما الآخر: مدلول حركة المستشار، وهو الاختفاء داخل السيارة، وعدم خروجه إليهم، ليحافظ على وعيه الضيق، و إصراره على هذا، ينم عن رفضه الالتحاق بوعي الجماهير كي لا يفقد امتيازاته.

وكلتا الحركتين يحددها الظرف الاجتماعي: المستشار البورجوازي، والأطفال ينتمون إلى الطبقة الفقيرة.

---

[1] المصدر السابق :ص 191.

[2] الطاهر وطار: تجربة في العشق .ص132.

عندما ينفصل المستشار عن وعي الوزارة ومكانها الضيق ويتصل بوعي الناس ومكانه المفتوح، وذلك عبر تغير المكانة الاجتماعـــية، نرى نفسيته تتجه نحو الداخل يشوبها شيء من القلق والاضطراب. "لقد كانوا يتآمرون على إدخاله السجن، فموعـــد هذا المساء كان مؤامرة، دبرها من دبرها، ليلقي عليه القبض. كانت هناك سيارات مخابرات كثيرة تحاصر المكان، وقد حضر فعلا شخص يستجيب للأمارات التي أعطيت لك، انتظر أكثر من ربع ساعة ثم انصرف، تبعته فقصد إحدى تلك السيارات، ركبها وأعطى أوامر الانطلاق، كانوا يريدون أن يوقعوك بكل صفة"[1].

ينفصل المستشار عن وعي الوزارة ويتصل بوعي الناس والجماهير، فتتغير الدلالة المجازية والرمزية إلى حالة ضيق يشعر بها المستشار، فتصبح بمثابة سجن يوضع فيه، بعد أن يقبض على هذه الشخصية من طرف الوزير، ويحاصر بالسيارات ورجال المخابرات.ويكفي دليلا على أن رجال المخابرات انتظروا مجيئه إلى مبنى الوزارة ليحكموا قبضتهم عليه، وهم الذين ينتمون إلى وعي الوزير الضيق ومكانه المغلق، لذلك نستنتج من الكلام السابق ما يأتي:

أولا: جاءت انطلاقة المستشار من الخارج إلى الداخل، لما حوصر في مبنى الوزارة شعر بالضيق وتمنى الخروج منها، ومن كل مكان مغلق يمت إليها بصلة(السجن، السيارة....الخ).

ثانيا: يكون القبض على شخصية المستشار وسيلة لإبقائه في مكان مغلق حفاظا على وعيهم (وعي الوزارة ورجال المخابرات) ومكاسبهم وانتهازيتهم، وخوفا على مصالحهم من الضياع ووقوعها في يد الصالح العام.

7.1.1- الأماكن المغلقة في رواية الشمعة و الدهاليز:

تحـــافظ الأمـــاكن المغلقة في رواية "الشمعة والدهاليز "على دلالتها المجازية الرمزية، ولا تكاد تفارقها هذه الدلالة، خاصـــة إذا علمنا أن هذه الأخيرة قائمة على وعي الشخصيات بطبقتها الاجتماعية، تزول دهشتنا لهذه العلاقة بين المادي (المكـــان) والمعـــنوي (الوعي) عندما نتأمل هذا المقطع. "الآخر...يقضي الوقت كله بين دخول المطعم، وطلب الأكل، والانـــتهاء منه، في الحديث عن شقته التي حصل عليها، بعد جهاد طويل، وأثثها على مدى سنوات، و لم يصادف بعد بنت الحلال، التي تملأ عينيه فتملؤها، كم أكون سعيدا لو تتفضلين بزيارتها، وتعطيني رأيك فيها، وفي محتواها.[2]

يأتي كلام الخيزران (زهيرة) في هذا المقطع لافتا نظرنا إلى عدة أشياء:

الشيء الأول: هو ورود أسماء لأماكن مغلقة (المطعم، الشقة...)

أما الشيء الثاني: مجيء هذا الكلام من شخص ينتمي إلى طبقة اجتماعية غير الطبقة التي تنتمي إليها الخيزران.

الشيء الثالث وهو الأخير: هو حركة الآخر التي تتجه نحو الداخل داعيا إليها الخيزران بلباقة.

كـــل هذه الأشياء مجتمعة تعطينا الدلالة الرمزية الموجودة في هذه الأماكن المغلقة، وهو ذلك الوعي المادي الضيق لدى هذه الشخصية وتفكيرها البورجوازي الذي يحدد أيديولوجيا انتهازيتها؛ حيث كانت حركته نحو الداخل (من المطعم إلى ما يوجد في المطعم من أكل).

يقابل الوعي الضيق السابق للأماكن المغلقة وعي آخر لا تستطيع هذه حمله وسعته، لكون هذا الوعي الآخر مفتوحا على الآخرين، ولا يشكل بالنسبة إليه إلا هما ينبغي، بل يجب التخلص منه.

---

[1] المصدر السابق: ص257.

[2] الطاهر وطار: الشمعة و الدهاليز .ص131.

تعود [illegible] وحدات من الجيش السويقة، من أولها إلى آخرها، وراحت تنقب عنه، لا أقول لك بيتا بيتا، إنما في كل ركن من أركان كل البيوت، حتى دار الفساد قلبتها غرفة فغرفة، وسريرا فسريرا، وسط احتجاج السات وشتائمهن"[1].

تتقرر معرفة الدلالة المجازية لبيوت السويقة- وهي الأماكن المغلقة- عندما تقترن بحال الشخصية التي تتحدد منها وملاذا، وعند فحص المقطع السابق يظهر بأن شخصية الحملاوي التي نفذت حكم الإعدام في الآغا لا تنتمي إلى الطبقة نفسها التي ينتمي إليها هذا الأخير؛ فالحملاوي عندما يهرب إلى [illegible] وبيوتها تكون عاصما له من نتائج جريمته، ولذلك نفسيته مضطربة، وما اتخذها ملجأ إلا هربا من وحدات الجيش. إضافة إلى أن طبقته الاجتماعية -كما يوضح السارد-هي طبقة الفقراء والشعب.

من خلال التحليل السابق يتضح أن شخصية الحملاوي لم تركن إلى فضاء البيت المغلق إلا لما تعرضت لملاحقة رجال الجيش، وظهرت إثرها شخصيته مضطربة لمخالفة المكان المغلق لوعيه.

8.1.1- الأماكن المغلقة في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي:

تقوم رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" على مجموعة من الأماكن المغلقة (المقام، القصر...) إذا ما قورنت ببعض الأماكن المفتوحة كالفيف الموجود في الصحراء، وتكون انعكاسا لوعي أصحابها.

نجد شخصية الولي الطاهر دائما تبحث عن المكان المغلق، وتحاول الرجوع إليه، ويعد مكانا أصليا لها.

"- يـــا من هنا، يا من هناك. أنتم يا معشر المريدين والمريدات، أنا شيخكم، الولي الطاهر، صاحب المقام الزكي، أعلمكم بعودتي"[2]. وبذلك تكون حياته بحثا عن المكان المغلق وعودة إليه. "خفضت العضباء أذنيها أو بالأصح آذانها، وراحت تخب بحماســة وبلطف، كأنما هي تشفق على حمولتها الثمينة، تواصل طريقها، نحو القصر الذي ظلت طوال الوقت تتوجه نحوه، واثقة من أنه المقام الزكي.

ظـــل بصر الولي الطاهر عالقا بالقصر، غير مبال بحرارة الشمس فوقه، وبحرارة الرمل من تحت أرجل العضباء، ولا بموجات الرمل التي تتحرك من كثبان لأخرى، تدفعها ريح لافحة، ليس لمصدرها هي الأخرى جهة."[3]

يلفـــت المقطـــع السابق نظرنا إلى أشياء كثيرة، تكون لنا بمثابة قراءة لدلالة المكان المغلق المجازية، حتى نعرف علاقة وعي الولي الطاهر واتصاله بالمكان الزكي أو القصر، وكلاهما مكان مغلق.

تحددت لدينا سابقا المكانة الاجتماعية للولي الطاهر- وهو ذلك الإقطاعي- الذي له خدمه داخل المقام من مريدين وشيوخ وطلبة، يأمر وينهى، يشرف على فض النزاعـــات بين عناصر مقامه الزكي، ويتطلع دائما إلى إحكـــام غلقـــه حتى لا يدخل إليه أحد يشوش على أهله حياتهم، أو يخرج منها أحد فيفلت من قبضة الولي الطاهر وانتهازيته واحتكاره - وخير دليل هو سبي أم متمم زوجة مالك بن نويرة، وبلارة ابنة الملك تميم بن المعز- ومحاولة المحافظة على الأولى في المقام والثانية في القصر ويكون رفض الداخل إليها إبقاء على مصالحه ومكاسبه خشية تعرضها للضياع، ومنع الخارج منها للاتصال بالفضاء

---

[1] المصدر السابق: ص53.

[2] الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص36.

[3] المصدر نفسه: ص19.

المفـــتوح، وينقلب ضد الولي الطاهر- كما تدل عودته إلى قمقم المقام عودة إلى الماضي الضيق- وبذلك يعبر كل من المقام والقصر على بعد أيديولوجي ضيق.

تنشأ دلالة المكان المغلق في سياق آخر مخالفة لما كنا قد عرفناه في المقطع الأول، وتتدخل في إنجازها عوامل كثيرة في مـــثل هـــذا المقطـــع "ضربت الباب الحديدي الذي كان شديد الانغلاق. لم ينفتح. كان أهل الدار يتصايحون في الداخل. انفتحت نافذة.. أبصرته من فتحتها، كان يطل وفي يده قارورة، أدركت في الحين ما هي، صوبت نحوه الكلاش. أنّ وأطلق القنينة. كنت قد أسرعت إلى الوراء، فلم يؤثر انفجارها سوى في الباب، الذي اهتز مبتعدا عن الحائط."[1]

يشكل مكان البيت المغلق حالة نفسية مرعبة، لما يتعرض له سكان البيت وأهله من خطر آت من قبل الولي الطاهر وجنوده، ويكون المكوث في البيت والاحتماء بجدرانه وأسواره شيئا اضطرت إليه العائلة خوفا من البطش والقتل الذي يهدد حياتها.

إذا كانـــت حركة أهل البيت نحو المكان المغلق قد خلقت حالة نفسية من الذعر استوجبت بقاءهم في هذا المكان؛ حيـــث إن أحدهـــم حاول الفرار من هذا المكان لتزول عنه هذه الحالة، فإن الولي الطاهر قد تصدى لهم وأراد تصفيتهم في سكنهم المغلق .ولعل هذه العملية تدعونا إلى التأمل أكثر، محاولين الكشف عن دلالة المكان المجازية في تشكيل نوعية الوعي.

تخلـــق حركة الفعل لدى أهل البيت واعتصامهم ببيتهم حالة مرعبة أسهمت في تشكيل وعيهم بضرورة اتقاء هذا الشر الماحق بهم، وكان ذلك في لحظة عابرة ومتأزمة. فتكون هناك مفارقة بينهم وبين حركة الولي الطاهر الذي كان دائما يبحـــث عن الأماكن المغلقة، بينما غيره من مناوئين لم يدفعهم إليها إلا الخوف والقتل، بل إن الولي الطاهر حاول قتلهم في البيت و لم يخرجهم خارجه، وهي محاولة لإبقائهم داخل الوعي الضيق له، والذي تمثل من قبل في المقام والقصر.

إلى هنا تكون المحاولات الجادة لأهل البيت قصد الخروج من المكان المغلق هي عدم البقاء داخل انتهازية الولي الطاهر، وطلبا للوعي المفتوح عن طريق الاتصال بالأماكن المفتوحة كالشوارع والغابات.

كل هذا يسهم في إعطائنا بعدا أيديولوجيا يناقض الفعل الذي كنا قد لمسناه في المقطع الخاص بالولي الطاهر.

9.1.1- الأماكن المغلقة في رواية الأم:

تبعث بعض المقاطع المذكورة في رواية "الأم" على التأمل والنظر، خاصة مقاطع ذكر الأماكن المغلقة ودلالتها المجازية الرمزية وما توحي به، عن طريق فهم سياق ورود هذه الدلالة، والجهة التي صدر منها هذا الفعل الذي أنتج هذه الدلالة التي ستتبين لنا من خلال الأمثلة التطبيقية.

يصـــف السارد الناس وهم متواجدون في الكنيسة؛ حيث نقرأ دلالة هذا المكان المغلق بالنسبة إلى الكهنة. "وكان الـــناس يقيمون فيها مأتما، والنعش كبيرا جدا، أسود اللون، مغلقا بإحكام تام، وكان الكاهن والشماس يتجولان في أرجاء الكنيسة، مرتدين ثيابا بيضاء، وهما يرتلان:

هللويا المسيح قادم... هللويا المسيح قادم...

وصاح الكاهن فجأة، وهو يقف في وسط الكنيسة:

- القوا القبض عليهم"[2].

---

[1] المصدر السابق: ص99.

[2] مكسيم غوركي: الأم .ص298.

نستطيع أن نقرأ الدلالة المجازية لفضاء الكنيسة المغلق، وذلك عن طريق فحص العوامل السابقة الذكر، والتي تعطينا جدلية المكان والأبعاد الأيديولوجية المترتبة عن هذا التوظيف الجمالي؛ فالكاهن مع شماسه يقوم بتسيير هذا المأتم وهما يزهوان في ثيابيهما البيضاء، ويرتلان الصلوات الكنسية. إضافة إلى ذلك يأمر الكاهن غيره بالقبض على الشبان الثوريين الذين جاءوا ليفسدوا عمله. بينما بقية الناس جاءوا مضطرين إلى الكنيسة للصلاة على الميت ومواساة أهله، واستغلال الكاهن هذه الفرصة للقبض على الشبان داخل الكنيسة وهو ما ينتج لنا وعيين:

الوعي الأول: ويمثله الكاهن الذي لا تستقر نفسه ولا يهنأ باله إلا داخل الكنيسة، زيادة على اتخاذه الشماس خادما له ويكون هذا الوعي البورجوازي ناتجا عن المحافظة على مكاسبه، والكنيسة تعبير عن ذلك.

أما الوعي الثاني: فوعي الناس القادمين إلى الكنيسة في حالة نفسية مزرية، بل اضطروا إلى ذلك للصلاة على روح الميت، وإلا لما ذهبوا إلى هناك، فيكون اتخاذ الكاهن الكنيسة مكانا مغلقا لنشر دعوته دليلا على ضيق فضائه وزيف وعيه، ودائما يحن إلى هذا الفضاء المغلق، والعكس بالنسبة إلى الناس؛ إذ تعبر حالتهم النفسية عن المكان المفتوح للتنفيس عن هذا الشعور القلق الذي انتابهم، و لم يستطيعوا أن يضعوا آفاقهم في مكان مغلق كالكنيسة.

تعكس صورة أخرى للمكان المغلق المتمثل في المصنع حالة ذهاب العمال إلى هذا الأخير، والدلالة المجازية المصاحبة لهذا الفعل. "كانت صفارة المصنع تدوي بعنف كل صباح، في الجو الدبق المثقل على الضاحية العمالية، فيخرج في تلبية صاغرة لندائها المرتجف، أناس انقبضت وجوههم و تجهمت"[1].

ينبئنا هذا المقطع الوصفي بحالة العمال النفسية وهم في طريقهم إلى المصنع، ولا أدل على ما نقول من الكلمات والعبارات التي استعملها في سياق هذا الوصف (الجو الدبق، صاغرة، المرتجف، انقبضت...)، وهي تدل على الذل والمهانة والنفور؛ حيث إن الاتصال بالمصنع من قبل العمال يصبح ثقيلا عليهم، لما يشكله هذا الجو الرطب الذي صنعته الكلمات السابقة لديهم من وعي سابق، بأن المصنع وفضاءه المغلق لا يعطينا سوى انتهازية صاحب المصنع واحتكاره لجهود العمال، وهو ما يكوّن وعيه من خلال هذا التعامل. وفي المقابل تأبى نفوس العمال أن تبقى في المصنع لما يعبر عنه المصنع وفضاءه المغلق من استغلال وهضم للحقوق.

من هنا ينشأ صراع بين وعيين اجتماعيين، وعي المستغِل (صاحب المصنع)، ووعي المستغَل (العمال)، وعملية البحث للخروج من وعي صاحب المصنع، وعدم العودة إلى هذه الصورة المجازية.

10.1.1- الأماكن المغلقة في رواية لمن تقرع الأجراس:

كما اتخذت الأماكن المغلقة في باقي الروايات السابقة دلالات مجازية أضفت على هذه الأماكن نوعا من الأيديولوجيا، تضاف إلى القيمة الجمالية التي تكتسبها من خلال توظيفها في الرواية، كذلك قامت هذه الأماكن بدورها في رواية "لمن تقرع الأجراس"، جماليا وأيديولوجيا.

يبرز هذا المقطع الآتي دلالة المترل في بناء الحدث الروائي وبيان آفاق الصراع الأيديولوجي.

"فهناك الغاليون ينعمون بالدفء، داخل المترل، في صميم بلادنا، وأنا أتجمد وراء الشجرة، وسيموت هؤلاء الناعمون الآن بالدفء والراحة، وهم في فراشهم"[2].

---

[1] المصدر السابق: ص 33.

[2] أرنست همنجواي: لمن تقرع الأجراس. ص240.

تتبين لنا ملامح أصحاب المنزل والظرف الاجتماعي [illegible] من خلال توظيف السارد لهذا المكان المغلق، إضافة إلى الحالة النفسية التي تشي بدلالة هذا المكان المغلق، وتسهم عملية اتخاذ الفاشيين لهذا المنزل مكانا مريحا في اضفاء دلالة نفسية تصاحب هذا الدفء، مما يجعلهم يركنون إليه، وهو ما ينتج دلالة مجازية تعبر عن ضرورة التمسك بهذا الرخاء الذي يشكل وعيهم الضيق القاضي باحتفاظهم بسيطرتهم ومنع هذا الدفء عن غيرهم، فيظهر فضاء وعي الفاشيين مغلقا برفض الآخرين، كما أن المنزل مكان مغلق لا يحوي غيرهم.

يبلغنا مكان مغلق آخر بدلالة تخالف ما لاحظناه في دلالة المقطع الأول، ويكون فضاء الفندق تعبيرا عن حالة نفسية مغايرة "وكانت ثمة قصة أخرى لم يكتبها كاركوف، فقد كان عنده في فندق بالاس ثلاثة من الجرحى الروس، كان عليه أن يعنى بهم، وكان من المهم جدا ألا يسقط هؤلاء الجرحى في أيدي العدو، مخافة إقامة الدليل على التدخل الروسي لتبرير التدخل المكشوف من جانب الدول الفاشية "[1].

يتنفس فضاء الفندق المغلق بدلالة رمزية، لا نعرف محتواها من خلال قراءة أولى لهذا المقطع، إنما تكتشف انطلاقا من معطيات مذكورة في هذا الأخير، والتي تكوّن زوايا الدلالة الرمزية.

يلجأ هؤلاء الجرحى إلى الفندق هروبا من ملاحقة الفاشيين، وهو ما يعطينا الحالة النفسية القلقة لهم؛ حيث يكون المكان حالة عارضة دفعتهم إليها الظروف الاجتماعية والحربية، ولولاها لما استكانوا إلى الفندق بوصفه يجعلهم تحت رقابة وعي الفاشيين بضرورة احتواء الجمهوريين، وجعلهم تحت السلطة للحفاظ على مصالح الأقلية من سواد الجمهوريين؛ إذ توقظ هذه الحالة النفسية وعيا يتوارى خلف الدلالة المجازية ويكمن في المكان المغلق.

يسعى المكان لتأطير فضاء الوعي الذي تحمله الشخصيات والأماكن المتعلقة بها، وهو ما يعطينا عدة نتائج من خلال طرح الدلالة المجازية للوعي في المكان:

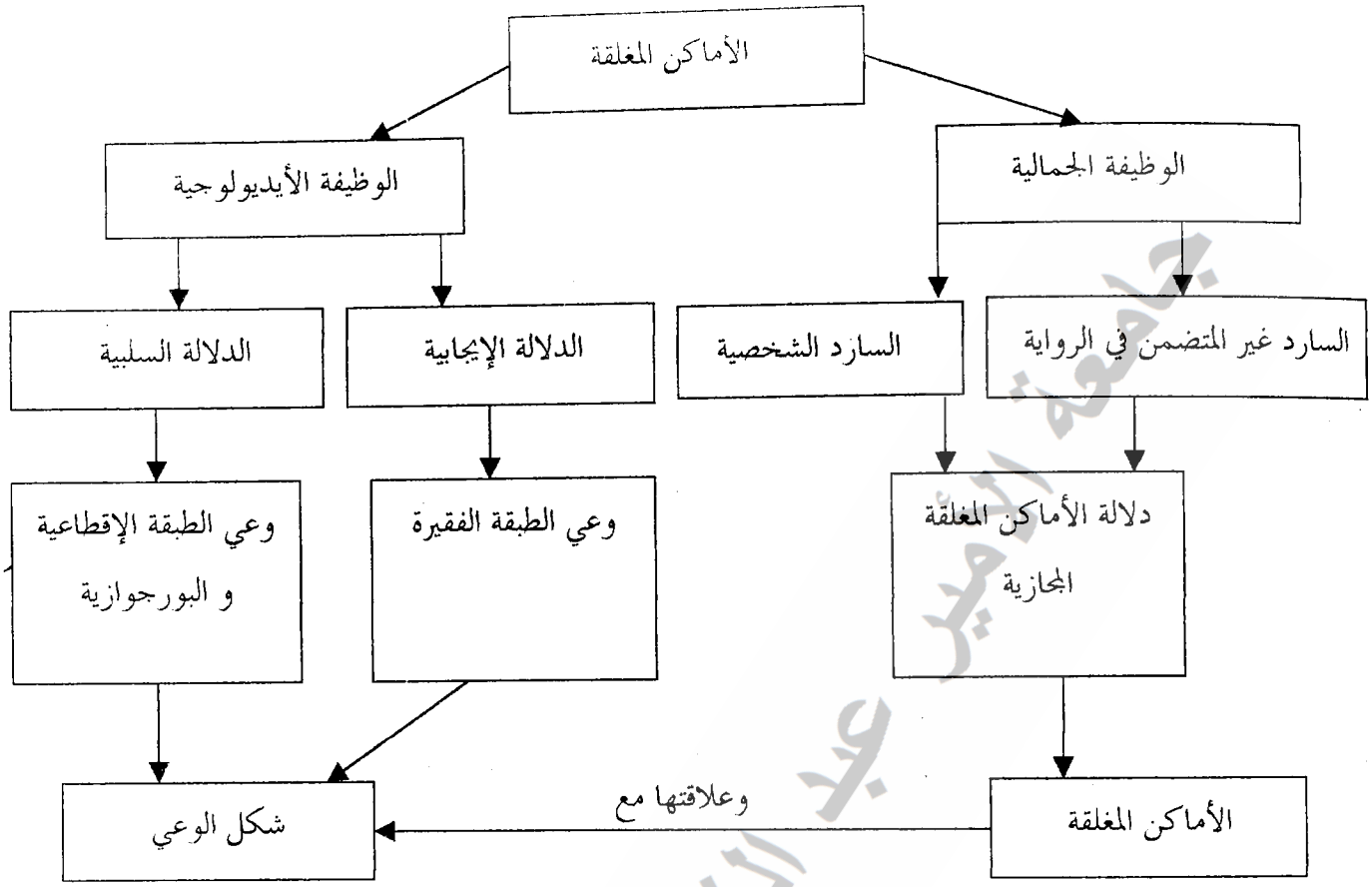
أولا: علاقة الوعي بنوعية المكان وشكله الهندسي ببعضهما علاقة استجابة أو نفور، بحسب وعي الشخصية وملاءمة الشكل الهندسي لها.

ثانيا: تنشأ عن عملية الانزياح من الخارج إلى الداخل حالتان أو نفسيتان تترجمان الوعي في سلوك معين أو تصرفات معينة كالفرار منه أو اللجوء إليه والإحساس بالراحة والاطمئنان.

ثالثا: الأماكن المغلقة في خطاب الطاهر وطار الروائي ليست مجرد شكل هندسي، بل تعد عاملا مهما، سواء أكان سلبيا أم إيجابيا، ويكون مظهرا من مظاهر بناء الشخصية.

رابعا: تكون دلالة نفور الشخصية أو استجابتها للأماكن المغلقة غامضة، وتعرف عن طريق اللجوء إلى الخطاب التاريخي الوهمي الذي يرتكز عليه الخطاب الروائي.

[1] المصدر السابق: ص294.



شكل رقم (9) يوضح دور الأماكن المغلقة في بناء أشكال الوعي

2- الأماكن المفتوحة و دورها في تشكيل الوعي:

إذا كانت الأماكن المغلقة في العنصر السابق قد أنتجت دلالات كبيرة تتصل بوعي الشخصية، فإن الأماكن المفتوحة قد ولّدت -هي الأخرى- دلالات كثيرة تحتاج إلى تفسير وتحليل واستنباط؛ فالدلالة تتماثل وحجم المكان الذي ينتجها؛ إذ تعطينا دراستها "مادة غزيرة من الصور والمفاهيم لتساعدنا على تحديد السمة أو السمات الأساسية التي تتصف بها تلك الفضاءات. وبالتالي الإمساك بما هو جوهري فيها أي مجموع القيم والدلالات المتصلة بها"[1]. وتتمثل الأماكن في الشوارع والجسور والجبال وغيرها.

من هنا يتبين لنا أن الأماكن المفتوحة لم تكن مسرحا لأحداث جرت بين الشخصيات الروائية فحسب، وإنما عامل ثنائي الدلالة، تكون إحداهما ثابتة والأخرى متغيرة، يحددها سياق الأحداث.

على أننا لو عدنا إلى روايات الطاهر وطار لوجدنا أكثر الأماكن الموجودة في رواياته من هذا القبيل، من فضاء القرية المفتوح على الجبل والأحداث التي جرت فيه إلى فضاء المدينة وشوارعها وجسورها في رواية " الزلزال" إلى فضاء الماخور والمقبرة في رواية "عرس بغل "، ثم نعود بعدها إلى فضاء القرية في رواية "الحوات والقصر"، وما يمثله من القرى السبع والوديان والشعاب وغيرها. وتبلغ ذروة الفضاء المفتوح والمزاوجة بين القرية والمدينة في رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي"؛ حيث تنفتح الرواية على حملات التطوع في المزارع، وينفتح بعدها إلى الجسور والأسواق والأماكن العمومية. وتسير الأماكن المفتوحة في المدينة جنبا إلى جنب مع الأماكن الموجودة في القرية في رواية "تجربة في العشق"من الجبل

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي. ص79.

إلى البحر إلى الشوارع. كما لا ننسى انتقال البطل من فضاء القرية والوديان والشعاب إلى الشوارع والأزقة في "الشمعة والدهاليز"، ونختمها بفضاء الصحراء والفيافي والشوارع في "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي". في كل هذه الأماكن المذكورة سابقا نحاول تتبع الدلالات التي تنتجها مع مقارنتها بالأماكن المفتوحة في كل من روايتي "الأم" و"لمن تقرع الأجراس" واستخراج دلالتها.

تبقى المسألة الشكلية التي تخص أنواع الأماكن المفتوحة-كما ذكرنا سابقا- لن يجد لها القارئ تفصيلا، لأن اهتمامنا انصب على إنتاج الدلالات الرمزية المجازية لا على التقسيمات الشكلية المنطقية. إضافة إلى أن بعض الأماكن المفتوحة أخذت أسماءها من حالات نفسية واجتماعية وحنينية، وهو ما أردنا بيانه في هذا العنصر، وهذه دلالات وليست أسماء لأماكن، لأننا لا نكاد نجد كل هذه التقسيمات عند باقي النقاد أو تشكيلا لها عند الروائيين.

1.2- نماذج الأماكن المفتوحة:

1.1.2- الأماكن المفتوحة في رواية اللاز:

يحتل المكان في رواية "اللاز" منزلة مهمة في بناء الحدث الروائي؛ حيث نلاحظ وجود عدة أماكن مغلقة ومفتوحة. وإذا كنا خصصنا العنصر الأول من هذا المبحث للأماكن المغلقة ودورها في خلق دلالات مجازية تحقق أبعادا أيديولوجية، فإن العنصر الثاني من هذا المبحث نخصصه لأثر المكان المفتوح في صنع هذه الدلالات، "لأن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا."[1] وطبيعي أن يكون هذا المكان منحازا إلى جهة معينة ليهيء الجو الروائي لينمو الصراع بين طرفين: أحدهما مستعمَر وهو الشعب الجزائري زمن الثورة التحريرية، والآخر مستعمِر فرنسي أراد البطش بهذا الشعب لذلك "يكون الزمان والمكان عبارة عن شكلين لانفعالات ذاتية"[2].

تتعرض شخصية بعطوش الخائن- الحركي- لضغط المكان المفتوح الذي يشكل له هوسا يمكن أن يقضي عليه، أو يسبب له الكثير من الضيق و الحرج. وهو ما نلمسه في أثر الزقاق رقم ثلاثين الذي يسكنه الربيعي على شخص بعطوش. "ما إن نفح الصقيع ببرودته وجه بعطوش، حتى شعر بالتبلد...إن ضبابا كثيفا في لون دخان التبن يلفه..عيناه لا تريان سوى الضباب..قدماه لا تطآن غير الضباب..صدره لا يتنفس غير الضباب، الضباب الرمادي الداكن، يلفه..يشعر به حتى داخل بطنه ورأسه...لا يرى أحدا ولا يسمع صوتا، كأنه في العدم، رغم أنه قبل لحظات كان يسترق النظر إلى الأطفال والرجال، ينظرون إليه، ويبصقون، ويردد في قلبه كلمة الضابط، وحوش، الوحوش"[3].

تتجلى علامات الضغط الذي مارسه مكان الزقاق على شخصية بعطوش في عدة أشياء أهمها:

الأول: هو البلادة التي سببها ذلك الصقيع الذي هب على وجه بعطوش، وضاعف من اضطراب رؤيته، وجعل حالته النفسية تزداد سوءا؛ بحيث خشي على نفسه من الأطفال الذين وجدهم في الزقاق وهم يرمقونه مستخفين به وببلاهته.

الثاني: كون بعطوش خائنا، وهو الذي كان في خمارة موريس يشرب مع الجنود والضباط، يشي بانتمائه إلى طبقة ثرية بورجوازية كانت تعمل مع المستعمِر، وبذلك تكون دلالة هذا الخوف من فضاء الزقاق المفتوح دلالة رمزية، وهو تفكك

---

[1] غاستون باشلار: جماليات المكان .ص31.

[2] حسام الألوسي: الزمان في الفكر الديني الفلسفي القديم.ص52.

[3] الطاهر وطار: اللاز .ص 183 .

وعي بعطوش وتضعضعه عندما خرج من الخمارة. وهو دليل على عدم صمود وعيه أمام سواد الشعب لزيفه، وضياع امتيازاته الضيقة، وعملية انزياحه من الخمارة إلى الفضاء الخارجي هي فقدان تواصله مع قيمه ومبادئه.

في مقابل الصورة السابقة التي أوضحت قيمة المكان المفتوح وأثره في صناعة الجو النفسي والدلالة المجازية للشخصية، يتنفس المكان المفتوح بحالة نفسية مغايرة، تجعل [illegible] تختلف عن قراءة سابقتها. وهو ما نلاحظه في استجابة اللاز مع فضاء الشارع بعد أن كان داخل الثكنة "لم يكن اللاز يفكر في شيء معين، ولا حتى في من خلفه..كان يشعر بالحركة من حوله، و لم يتساءل أبدا عن سببها، ويبدو أنه مستعد لأن يظل في نفس الهيئة يسير بخطوات مستعجلة إلى الأمام، إلى ما لا نهاية له.. الشعور الوحيد الذي ظل يميزه، هو هذا الالتذاذ الذي يغمره وكأنما هو في حلم جميل. انعطفت الدورية، التي اختلط أفرادها، إلى اليمين أولا، وبعد مسافة قصيرة إلى اليسار، وإن هي إلا خطوات حتى تراءت في الظلمة، السيارات، رابضة في ساحة صغيرة".[1]

تظهر شخصية اللاز فرحة مسرورة إثر خروجه من الثكنة بعد أن لاقى فيها ما لاقى من التعذيب والتنكيل على يد الجنود والضابط. وهو ما جعل خروجه من الثكنة يبدو سريعا مع التماش في مشيه واستعجاله نحو الأمام. إضافة إلى شعوره بالالتذاذ يغمره.

استنادا إلى هذه المعطيات، نكون قد حصلنا على الحالة النفسية لشخصية اللاز والتي تسندها الوضعية الاجتماعية له؛ حيث ينتمي إلى الطبقة الفقيرة التي ترزح تحت كاهل الاستعمار والطبقة البورجوازية، وهروبه من الثكنة يعني خروجه من وعي المستعمر الضيق المتمثل في الخضوع لأطماع الجيش الفرنسي المرموز له بالثكنة إلى وعي التحرر وفضائه الأوسع.

2.1.2-الأماكن المفتوحة في رواية الزلزال:

تنفتح مدينة قسنطينة في رواية "الزلزال" على أماكن كثيرة كالشوارع والجسور والمزابل، وكان لهذه الأخيرة دور في إنتاج دلالات مجازية، تكون بمثابة صدى لنفسية البطل عبد المجيد بو الأرواح ورجع لها داخل هذه الأشكال الهندسية التي جعل السارد علوها وارتفاعها وانفتاحها تخالف البطل المضاد " التفت الشيخ عبد المجيد قبل أن يغادر ساحة رحبة الجمال فقابله صف طويل من الحفاة العراة، في أيديهم أواني قصديرية مشدودة بخيوط وخرق متسخة.قرأ على الجدار المطبخة البلدية الشعبية، يطعمونهم أيضا أيضا.يصرون على أنهم في حاجة إليهم طبعا طبعا.كل إناء مما فيه يرشح...ظل يجتر في سره، وهو يتقاذف في الزقاق وسط الروائح، مسترقا النظر في كل خطوة إلى المطاعم والمتاجر حوله، ويعجب من الحركة التي تدب فيها".[2]

يبدأ فضاء المكان المفتوح بالتجلي عندما ندرك الحالة النفسية التي تصاحب شخصية بو الأرواح؛ إذ تستثيره روائح الزقاق وتجعله في حالة عياء وقلق، وهو ما يخلق حالة نفور لديه من المكان المفتوح، لاجتماع عدة عوامل صنعت هذه القيمة الدلالية.بعد أن يلتفت الشيخ بو الأرواح إلى الساحة التي تضم الفقراء ومن دونه مرتبة اجتماعية، يشعر بضيق، ويود لو تزول هذه الطبقة المتمثلة في هؤلاء الحفاة العراة، ورمزهم المطبخة البلدية الشعبية، ويترتب عن ذلك خوفه من هذا المكان المفتوح، لأن عناصر وجوده وتكوينه تخالف مكانة بو الأرواح الاجتماعية- وهو الإقطاعي الذي يقف في قمة الهرم الاجتماعي- لذلك يستوجب هذا الشيء من الشيخ ابتعادا وعدم مخالطة مثل هؤلاء. فأصبح المكان المفتوح علامة

---

[1] المصدر السابق : ص118.

[2] الطاهر وطار: الزلزال.ص114.

على تواجد أعدائه الفقراء هناك. والنتيجة أن بو الأرواح "كوعي" يخرج من المكان المفتوح كحامل لوعي أعدائه ويصاب بالمادة الثقيلة في صدره كلما رأى وعي مخالفه أو رمزه الدلالي.

يقـــف المكان المفتوح مشكلا لوعي الآخر ومنتجا الدلالة المجازية التي تأخذ لحمتها من الحالة النفسية التي تصاحب الأطفال في مدخلي الجسر"أبناء الشهداء يحاصرونني، أبناء عمال "ماشا" وعمال السكك الحديدية وعمال جامع الأمير عبد القادر يحاصرونني...

بو الأرواح. يا بو الأرواح.

انبعث الهتاف من مدخلي الجسر، التفت يمينا، التفت شمالا، إنهم مسلحون. الطاهر بو الأرواح معهم عبد القادر بو الأرواح معهم، عمار أيضا، عيسى يحمل لافتتهم، الرزقي البرادعي يصلي بهم إنهم يهجمون إنهم يتقدمون".[1]

يقـــوم الجسر في هذا المقطع بعملية جذب لطبقة العمال ويعطيهم دفعا إلى الأمام وإحداث الهتاف وهدير الأصوات، وهو ما يضفي حالة نفسية فرحة بالنسبة إلى هؤلاء وهم فوق الجسر؛ حيث سدوا عليه منفذيه وأرادوا الإيقاع به؛ إذ يدل خوف بو الأرواح منهم انعكاسا على هجومهم عليه، ويشارك المكان المفتوح في بلورة هذا الصراع بين وعيين اجتماعيين؛ وعـــي الشيخ الذي لم يستطع تحمل ضغط الأماكن المفتوحة لما يحس به من تفكك في وعيه وضياع لإقطاعياته، وفي المقابل يكون انتصار طبقة العمال عليه سحقا لوعيه الانتهازي.

3.1.2- الأماكن المفتوحة في رواية عرس بغل:

ربما تكون طبيعة رواية "عرس بغل" وفضاءها المغلق سببا في ندرة وجود الأماكن المفتوحة كالشوارع والأزقة وغيرها، إلا أن هذه الندرة كان لها دور فعال في إضفاء بعض الدلالات المجازية "عندما وجد الحاج كيان نفسه خارج الباب، بصق خلفه، كان الشعور بالتفاهة والحقارة يملأ قلبه، البضاعة في الداخل، مكدسة، شرائح شرائح. لا أحد يشعر بعفونتها ولا بنتانتها مادامت تدر نقودا فهي جيدة..

قصد رأسا المستشفى حيث الأطفال يختنون، كانوا صفا طويلا مع آبائهم وأمهاتهم وبعض ذويهم.. يتعشون الليلة، كسكسا بالدجاج، سيشبعون كلهم، لحما ومرقا، بعضهم سيثني على المحسن أو المحسنة ... ستنبعث زغاريد من أربعين بيتا في حي الفقراء، معلنة أن الكسكسي بالدجاج يعد للعشاء. فرح صاحب الحشيش الواقف قبالة الصف، ممسكا قائمة الأطفال المتفق عليهم، عندما رأى الحاج كيان.ناداه، قصد إليه بخطوات متثاقلة، وسلم عليه، راح يحاول أن يعطيه الأرقام".[2]

تبدو شخصية الحاج كيان ضائعة عندما تخرج من الماخور؛ حيث تشعر بالتفاهة والحقارة، فهي تجد في المقبرة وخاصة الجبة –تحديدا- عزاءها وسلواها، وهو ما يجعل المكان المفتوح يسبب له نوعا من الإحباط، لكونه مستغنيا عن الآخرين ولا يريد منهم أن يشاركوه في وعيه القائم على الأ[illegible] وتناول الحشيش وممارسة الجنس.

إذا كـــان هـــذا هو تفكير الحاج كيان، فإن أية محاولة للخروج منه تسبب له الحرج والمهانة والحقارة، لأن المكان المفـــتوح خاص بوعي الآخرين ممن هم دونه طبقة (ينتمي الحاج كيان إلى الطبقة البورجوازية). فمجال الصراع: بين وعي الحاج كيان الضيق والمكان المفتوح الدال على سواد الشعب.

---

[1] المصدر السابق: ص215.

[2] الطاهر وطار: عرس بغل.ص 191.

تتكشف الدلالة المجازية للحالة النفسية لباباي البوكسور الذي طرد من ماخور العنابية لتعطينا وعيا يتمثل بعض بالمكان المفتوح ورفضه العودة إلى هذا الماخور في مثل هذا المقطع."غادر الموضع (حمود الجيدوكا غادر رئيسة الملاح المقيمة في ماخور عصفور الجنة) دون أن يوقظها. بحث على باباي البوكسور. وجده لبانا في حي فقير، عرض عليه مشروع الاستيلاء على عرس بغل العنابية، أجابه:

- الطائر الحر، لا يتخبط حين يقع ".[1]

نقف من خلال حركة حمود الجيدوكا وانفصاله عن ماخور العنابية وخروجه إلى غير رجعة على بعض الملامح الدالة على إشارات تفضي بنا إلى معرفة وعي باباي البوكسور وسر رفضه لهذا الماخور.

من خلال معرفتنا السابقة بالظرف الاجتماعي الذي كان يعيشه باباي البوكسور وهو في خدمة العنابية، وخضوعه لخاتم ندرك سر هذا الأمر؛ حيث يغدو رجوعه إلى الماخور عودة إلى وعي العنابية البورجوازية، فيذكره هذا بخصيصة المثخن بالجراح، لما كان ذليلا تحت سلطة العنابية ووعيها. فيكون بذلك المكان المفتوح علامة على خروجه من الوعي الضيق المغلق إلى وعي آخر يكون مفيدا لهذه الشخصية؛ إذ تتحرر فيه من ضغط الماضي. إضافة إلى أن هذه الشخصية تنتمي إلى وعي الطبقة الفقيرة، وهي تخالف وعي البورجوازية (العنابية). ويمسي الخروج منه عودة إلى أصوله الأولى المفتوحة على سواد الشعب.

4.1.2-الأماكن المفتوحة في رواية الحوات والقصر:

يتكون فضاء القرى التي يطوف بها علي الحوات ويمر عليها في رواية "الحوات والقصر" من شعاب ورواب ووديان؛ حيث تصاحبه حالة نفسية مريحة، على الرغم من الصعاب التي تعرض لها، والمخاطر التي جرته إلى المهالك بقطع يده اليمنى ونصف لسانه. وندرك الأمر من خلال دلالة التواصل التي ترتسم على الحوات مع النـــاس في الأماكن المفتوحـــة."استقبـــل في مدخل القرية الثالثة بهتافات الأطفال، وعندما اقتحم أول نهج ارتفعت الزغاريد تستبشر بمقدمه. كان الناس يقفون على طول الشارع، في صفين صف للرجال وصف للنساء.

لم يندهش علي الحوات لهذا الاستقبال ورده إلى غرابة سمكته، وحب الناس للإطلاع على كل ما هو غريب، ثم إن مرور واحد من الرعية بقريتهم قاصدا القصر، يبدو أنه بدوره أمر غريب".[2]

ينتقل علي الحوات من قرية إلى أخرى، ليجمع آراء سكان القرى في القصر ورجاله، بوصفه مسافرا يريد أن يقوم برحلة إلى القصر، يقدم من خلالها مشاريع الناس للنهوض بالسلطنة التي غدت جرداء منذ سيطر عليها الفرسان الملثمون، وتكون حركة علي الحوات هذه عبر الأماكن المفتوحة التي يسكنها الناس في حالة نفسية جيدة، يشارك الناس همومهم وشكاواهم، مما يخلق دلالة مجازية توحي باستجابة علي الحوات لفضاء القرية. وهذا ينتج وعيا مفتوحا، يكون صادرا عن الظروف الاجتماعية التي تجمع كلا من علي الحوات وجمهور الناس، فيضحي الفضاء المفتوح متناسقا مع هذا الوعي. يخلق المكان المفتوح دلالة أخرى مغايرة، لما كان يوحي به من تجاوب لوعي علي الحوات مع الناس؛ إذ يستدعي أحيانا النفور والضيق." انتبه علي الحوات من سهوه، وقبل أن يجيل بصره في المتجمهرين حوله ارتفعت الأصوات تعلن عن حضور فرسان القصر.

---

[1] المصدر السابق: ص 181.

[2] الطاهر وطار: الحوات والقصر. ص 45.

ارتفـــع صهيل الخيل، ووقع حوافرها، وشششة ألجمتها، وإن هي إلا لحظات، حتى كان فرسان ملثمون مدججون بالسلاح يحاصرون الجميع...

- هـــناك من ألقى أسئلة على علي الحوات، ووجه له نصائح، تتضمن كلها الثلب بالقصر وأهله. لن نمهلكم، إما أن تعلنوا عنه، وإما أن نفتك بأربعين نفرا، دون تمييز، نعمل السيف كما صادف حتى يترل القصاص هنا.

- أنا هنا. أنا هنا. لقد شتمت القصر، وما زلت مستعدا لشتمه، إنه ظالم وجائر...

طارت رقبته، قبل أن ينهي جمله. تفرق الفرسان. تفرق الناس...".[1]

يعمـــل المكـــان المفتوح في مثل هذا المقطع على إيجاد حالة نفسية قلقة؛ حيث يكون ضغط هذا المكان على بعض الشخصيات التي يخالف وعيها دلالة المكان المفتوح واضحا: إذ إن القصر وفرسانه الملثمين يعيشون في رغد، بينما بقية الناس يعيشون تحت سيطرة هؤلاء الملثمين، لا يملكون قوت يومهم فقراء تعوزهم الحاجة. من هنا تحدث هذه المفارقة الاجتماعية نوعا من الاستجابة لدى علي الحوات وجماهير الناس، فنجدهم في ألفة مع المكان المفتوح الذي يمثل وعيهم. لكن في المقابل يجعل القصر ورواده في هروب وانزواء منه لأنه يخالف وعيهم، ومن ذلك تنشيء جدلية الاستجابة والنفور وعيين اجتماعيين متناقضين.

5.1.2- الأماكن المفتوحة في رواية العشق والموت في الزمن الحراشي:

إذا كانت رواية " الحوات والقصر" تنفتح أماكنها على القرى والوديان والشعاب والروابي، وتجري أحداثها في الريف،فإن رواية " العشق والموت في الزمن الحراشي" تشترك مع رواية "الزلزال" في انفتاحها على المدينة وفضائها كالشوارع والجسور. ومن ثمة تنشأ بعض الدلالات المشتركة، والعلامات الجامعة، بين الأماكن المفتوحة في الروايتين، وإن اختلفت أحداث كل منها.

يتخذ الجسر الحديدي بالحراش دلالة متميزة "عندما نزلنا اتكأ على سور الجسر الحديدي، وراح يمهس * كأنما يخاطب أحدا، ولعله يخاطبني أنا، رغم أنه يبدو أنه نسيني لحظتها تماما.

أظلت بدوري فلم أتمالك نفسي عن الانمهاك** في تأمل المنظر.

في الأسفل أخدود عريض، تتجمع فيه مياه آسنة، خضراء داكنة، تنبعث رائحة كريهة. وعلى سفح مثلث، يمتد من الماء، يمر تحت الجسر، حتى طريق علوية ، تفصل بنايات معوجة، من كل جانب، تجري حركات ذهاب وإياب، ولف ودوران، ونهوض وقعود، وانحناءات واستقامات وينبعث هدير الأصوات"[2].

تأتي الدلالة المجازية من الحالة النفسية التي تسود الشخصيتين الكاتب السارد(الطاهر وطار) وجميلة؛ حيث نجدهما يتجولان في الأماكن المفتوحة، ويتطلعان إلى معرفة ما يوجد داخل الحراش من جسور وأسواق، وهو ما يدعونا إلى تأمل هذا الفعل، وهذه الحركة. ما الشيء الذي يجعل هاتين الشخصيتين تقصدان الأماكن الشعبية وتغرقان فيها، رغم ما تمثله من روائح كريهة تكون سببا إلى النفور؟

تستدعي الإجابة عن هذا السؤال استحضار عدة معطيات وردت في المقطع السابق.

---

[1] المصدر السابق: ص 52.

* يمهس: وأصله خطأ مطبعي والصحيح يهمس.

** الانمهاك: وهو أيضا خطأ مطبعي والصحيح الانهماك.

[2] الطاهر وطار: العشق والموت في الزمن الحراشي.ص44.

تـــدل الدلالـــة المجازية لهاتين الشخصيتين على حالة نفسية ترتبت عن إقبالها على الجسر؛ حيث يضم شتى بنايات تحـــوي الفقراء، وإذا رجعنا إلى الأصول الطبقية للكاتب وجميلة فسنعلم بأنهما ينتميان إلى طبقة الفقراء. ويكون إذا المكان المفـــتوح (الجسر) تمثيلا لانفتاح هاتين الشخصيتين على واقع الطبقة التي تمثل سواد الشعب. ويغدو وعيها مفتوحا انعكاسا لصورة الجسر المفتوح على المدينة.

تتحول الدلالة المجازية للحالة النفسية إلى عكس ما وجدناه سابقا. وذلك في شخصية مصطفى مع الطلبة في الساحة. " لم يتسن له أن يتابع ماكان الشريف يقوله، حتى أثار تصفيق الطلبة والطالبات.كان مصطفى في حالة انفعال، أثارها الحيرة من تعقد الموقف. خاصة عندما تدنت ثريا منه وسألته في صراحة: هل معك نسخة من المرسوم الرئاسي وميثاق الثورة الزراعية؟...

راح يفـــتعل حديـــثا مع بوزيد، ليهديء بعض الشيء أعصابه. لكن زميله المخلص عكر الجو...اختلطت الأصوات، علا الهزيج، اختنق صوته. ذاب صوت زميله. اصطكت فرائصه، لم تعد ركبتاه تقويان على حمله.

تـــناول ذراع ثـــريا وراح يضـــغط عليه بقوة، هاتفا بما لا يدري. في حين كانت هي تنشد غير مبالية به. انتهى الأمر ابتل سرواله. داهمه الانحلال. أسرع إلى قاعة النوم. ولم يكن في وسعه سوى أن يسارع إلى قاعة النوم"[1] .

تظهر حالة مصطفى المتأزمة وهو بين المتطوعين من الطلبة؛ حيث يشعر بالخوف والاختناق، خاصة بين الطالبات اللاتي يخترقنه، ويسعى هو جاهدا للقضاء عليهن، بوصفه عاملا من عوامل بناء الثورة الزراعية، ويعد هو عنصرا من عناصر هدم هذه الثورة والوقوف ضدها وإحباطها.

تحدث هذه الحالة النفسية موقفا معاديا للواقفين في الساحة التكميلية، فينتج بعد ذلك هروب مصطفى إلى الغرفة، مـــن عـــدم قدرته على المواجهة والصراحة. ويكون ضغط المكان المفتوح بدلالته الرمزية عاملا من عوامل هذا الهروب؛ إذ تكويـــنه البورجوازي -كما هو وارد في الرواية- ولقاؤه مع أعيان القرية، من مثل شيخ البلدية والتجار يدل على أن طبقته هي طبقة هؤلاء. لذلك فهو يحمل وعيهم، بينما وعي الطالبات هو من وعي الشعب والفلاحين المنعكس في المكان المفتوح. ونســـتخلص من ذلك أن تشتتا حصل لوعي مصطفى نتيجة تصادمه مع وعي مخالفيه المتمثل في المكان، وتكون عودته إلى الغرفة عودة إلى وعيه الضيق.

6.1.2-الأماكن المفتوحة في رواية تجربة في العشق:

تعمل الأماكن المفتوحة في رواية " تجربة في العشق" كعامل دلالي يوضح حالة نفسية تخص شخصية المستشار ورد فعله على هذا الانفتاح. في الوقت نفسه تؤكد فيه هذه الشخصية صمودها أمام الوعي المفتوح داخل المكان أو هروبها منه. " ما بلغت الاستغاثة أذن أحد، و لم تعد أن تكون خاطرة ذاتية، في ظرف جد ذاتي، تصدر أو لا تصدر، تنبعث أولا تنبعث، ما دام الأولون ضربوا مثلا بالصرخة في الوادي...هاهم يتجمعون هنالك. أعينهم الممتلئة شماتة ووقاحة مصوبة نحوي. الكلاب. أطفال الحي. من قال لهم إن النظرة حصلت وإن البسمة اندلعت... "[2]

تتكثف الدلالة المجازية للوادي كمكان مفتوح عندما نعلم أن القائم فيه هو المستشار نفسه؛ بحيث يكون وعيه الضيق مخالفا لفضاء هذا المكان.ولذلك حدث هذا النفور بين المكان والشخصية، لأن كل واحد منهما يخالف الآخر. المستشار

---

[1] المصدر السابق:ص171.

[2] الطاهر وطار: تجربة في العشق ،ص124.

لكونه ينتمي إلى طبقة ثرية مع الوزير وسعادة أصدقائه البعيدين عن طبقة الشعب. وهو ما سبب له حالة نفسية سيئة،عملت على إحداث النفور والهروب. إضافة إلى أن المحيطين به، والذين يريدون الإيقاع به هم ممن لا ينتمون إلى طبقته.

يكـــون بذلـــك الأمر اجتماع فاعلين معبرين عن وعي واحد، ضد مفعول به معبر عن وعي واحد. وعي الأطفال الدال على سواد الشعب، يساعده في ذلك دلالة انفتاح المكان (الوادي)؛ حيث يستجيب الأطفال للوادي، بينما يكون وعي المستشـــار دالا على طبقته، فلا يستجيب للوادي بل يخاف منه، لكي لا يفقد امتيازاته ومكانته، فيصبح مع غيره من طبقة الشعب.

بعد أن ينزل المستشار من طبقته الثرية، لما وجد فيها من تعفن سياسي وتلف اجتماعي، إلى طبقة الشعب، ويشاركه همومه وآلامه، تتغير دلالة المكان المفتوح بالنسبة إليه، ويصبح هذا الأخير منطلقا له، بل دائما يهرع إليه."لا يا فجرية نركب الســـيارة، ونصعد إلى جبل الشريعة. نتعشى هناك نعمد حبنا، ثم نتزل إلى ميناء قوراية، نأخذ قارب صديق لي، ونخرج إلى الـــبحر، ننـــتظر استهلال القمر من خلف القمم التي مهما أحصيت، ومن أي موقع كنت، تجدي أن عددها سبع تشعرين بالبرد، تقضقضين، فأدثرك بسترتي".[1]

يظهـــر المقطع السابق استجابة هذا المستشار الذي أصبح يسمى رايسا (اسم يطلق على رئيس الصيادين) للأماكن المفـــتوحة، ويحـــاول أن يمـــارس فيها نشاطه من غير أن تكون له الحالة النفسية عينها التي كانت له قبل أن ينزل إلى طبقة الشعب.

من هنا يتأكد أن تنقل الرايس من الجبل، إلى الميناء ثم البحر، تصاحبه حالة نفسية مريحة، دليل على تغير الوعي الذي كـــان يحمله سابقا؛ إذ انفصل عن وعي طبقة واتصل بوعي طبقة أخرى. لذلك لا تسبب هذه الأماكن المفتوحة حرجا، بل أصبحت دافعا، لكونها تضيف إلى دلالة وعيه فاعلا آخر يستفيد من انفتاح الأماكن.

7.1.2-الأماكن المفتوحة في رواية الشمعة والدهاليز:

إذا كانت رواية " تجربة في العشق" تنفتح أماكنها على كثير من الدلالات الرمزية والمجازية التي تخص شخصية المستشار، فإن رواية "الشمعة والدهاليز" تحتفظ بالأماكن المفتوحة التي تبقى عالقة بذاكرة البطل الشاعر، فيشكل المكان المفتوح (الشعبة) في طفولة البطل فاعلا أيديولوجيا بالنسبة إلى شخصية الملازم بول.

" انطلقوا نحو الشعبة، بينما النداءات تتواصل.

- بول.وابول.

بلغوا الشعبة، وراحوا يجيلون أبصارهم في أسفلها.

الشـــعبة أصبحت أعمق مما كانوا يتصورون، إنها واد جاف، ينحدر من الجبل الذي تنحدر منه، أين أخذته اللعينة؟ أسرعوا إلى ســـيارة الجيب وإلى الراديو، وانطلق صوت أحدهم، يتصل ببقية القافلة التي خلفوها في القرية على بعد عشرين كلمترا، وبقيادتها بالذات.

"حضرات"، لقد اختطف الملازم الأول بول، ولا نستطيع ملاحقة من اختطفه. أوامركم."[2]

---

[1] المصدر السابق:ص241.

[2] الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز.ص34.

تظهـــر الحالة النفسية للجنود وهم يبحثون عن الملازم بول مضطربة، يشوبها القلق لفقدهم إياه، وهو ما ينتج دلالة رمـــزية تنبيء عن خوف هؤلاء الجنود على الملازم وضياعه، رغم وجود عدد كبير من الجنود في مقابل شخصية العارم التي جرت الملازم إلى الكمين الذي نصبته له.

لا ريـــب أن هذا التداخل بين طبيعة المكان وانفتاحه ومكانة الجنود الاجتماعية هو الذي صنع هذه الحالة؛ إذ وزن الجنود الاجتماعي محدد بقيمة المستعمِر الذي ينتمي إليه الإقطاعيون والأثرياء.

تـــبنى إذا الدلالة الرمزية على العلاقة بين الظرف الاجتماعي والمكان، ويكون هذا الأخير عاملا أساسيا في تشتيت وعـــي الجـــنود، وهو ما يحملنا على القول بأن المكان عمل عملا مضادا لشخصية الجنود. في الوقت نفسه الذي يعمل فيه المكـــان المفـــتوح عـــلى خلق جو التوتر، يكون عمله إيجابيا؛ إذ يحمل الشخصية على اتخاذه مكانا آمنا، وملاذا تركن إليه "المختار وأبي، ومن معهم، في حمأة وطيس. الدبابات تنفث من تحت. نيران مدافعها. العسكر يصعد الجبل متسلقا المتر وراء المتر. الطائرات من فوق، تقذف قنابل النابالم، وترسل توجيه القاء الدبابات، وللزاحفين...

الليل يهبط. الصاعدون، بقاياهم، يتسللون نازلين. النازلون يسلكون يمينا وشمالا قاصدين موقعا آخر تواعدوا فيه، شأنهم إثر كـــل اشتباك. غدا يتكرر الحصار والتمشيط، فلا يجد الزاحفون سوى بعضهم.أمه، أخته، خالته.كل نساء وأطفال وشيوخ الـــدوار، يـــنطلقون مع الفجر، هاربين إلى المناطق المعاكسة لمنطقة المعركة. يعلمون علم اليقين أن الصبح سيتنفس بدبابات وشاحنات، تملأ الدنيا ضجيجا."[1]

تـــأتي حركة الأهالي المنبثقة عن خوفهم من المستعمِر وبطشه خلفية تبدأ من الداخل أي من القرية إلى الخارج، (أي إلى الغابـــات)، وتكـــون هذه الحركة معبرة عن حالة نفسية مريحة تضمن لها الأمان الذي يعطينا بدوره دلالة رمزية تدخل الملابسات الاجتماعية والظروف الزمنية التاريخية في بلورتها.

يبرز الإطار التاريخي لهذا المقطع مكانة الأهالي الاجتماعية؛ إذ يشكلون الطبقة الفقيرة التي تتألف من سواد الشعب؛ حيث يتلاءم فضاء الغابة الواسع مع كثرة هذه الطبقة، ولو بقوا في القرية لأبادهم المستعمِر، فتكون القرية حيزا يعد مكسبا له، ويعبر عن نياته في إبقاء الشعب تحت وعيه وسيطرته. من هنا يدل هذا المكان على مفارقة جمالية ذات أبعاد أيديولوجية، وهي محاولة وعي الشعب الهروب من وعي المستعمِر الضيق إلى وعيه، والالتصاق به ما أمكن.

8.1.2-الأماكن المفتوحة في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي:

يقوم السارد الشخصية بعملية تمهيدية؛ يتضح من خلالها بجلاء فضاء المكان المفتوح الذي يكون داعيا الولي الطاهر إلى الهـــروب منه، واستبداله؛ حيث تنم هذه الحركة عن خوف هذا الولي من فضاء المجتمع الخارجي"عندما دب اليأس بعد محاولات متواصلة، بلغت حد المواجهات المسلحة، والحروب الطاحنة، ما تزال تتواصل، ارتأيت أن الهروب بدين الله، عنصر مهم في المواجهة، نقيم في هذا الفيف نتضرع للمولى، عساه يفرج الكرب، فيضع حدا لهذا الاكتساح للوباء لأمم الإسلام، وفي نفـــس الوقـــت نهرّب ما نقوى عليه من الشبان إناثا وذكورا، نلقنهم دينهم، ونزوجهم ونعمر بهم الفيف، منشئين أمة محصنة."[2]

---

[1] المصدر السابق:ص.71.

[2] الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي.ص.23 .

يضـــع المقطـــع السابق أذهاننا أمام حقائق وردت [illegible] أن تشكل لنا تصورا عن علاقة شخصية الولي الطاهر بفضاء الفيف الذي يحوي المقام الزكي موطن العبادة والتضرع [illegible].

أول شـــيء نلاحظه هو تلك الحالة النفسية التي رافقت الولي الطاهر وهو لصيق المجتمع؛ إذ كانت مضطربة سيئة، لذلك فقد خاض حروبا أثرت على معنوياته وجعلته يتراجع تاركا فضاء المجتمع، ويلجأ إلى المقام كحل لتفادي خطر الوباء. لكن هذه الحالة النفسية لا تؤخذ بمعزل عن الوجود الاجتماعي الذي ينتمي إليه الولي الطاهر؛ حيث يشارك الحالة النفسية في صـــنع الدلالة الرمزية للفيف والمقام الزكي. ولما كان الولي الطاهر ثريا وهو ما تركه يبني المقام والقصر قائما على تصريف شـــؤونهما، نخرج بصيغة هذه الدلالة هو أنها مخالفة لما هو مفتوح في التعامل، بل تجد هذه الشخصية راحتها في الفيف – في المقام والقصر تحديدا– ويكون السياق معبرا عن رمزية الدلالة. وينحصر إذا وعي الولي الطاهر في المقام والقصر ولا يتعداه، وهـــو بهذا العمل يضيف بعدا أيديولوجيا هو انحصار اهتمامه في هذين المكانين، ولا يهمه غير هذا، ويدل على وعيه الضيق الخاص بممتلكاته وقيمه وامتيازاته.

في مقابل الدلالة السابقة للمكان المفتوح، تنمو دلالة أخرى تشير إلى استجابة الشخصية لفضائه الواسع "نهض شاب لم يبلغ العشرين.وقف في الظلمة، رفع رأسه وراح ينادي بأعلى صوته:

– يا أولاد الرايس، يا أولاد ولاد علال، يا أولاد الجزائر، يا أولاد العرب والمسلمين.هبوا لقتل الخوف. ثم بيم.

طارده أحدنا بمنجل يريد حذم رأسه، لكنه حاول الهرب، فانطلقت، الكلاش." [1]

يحـــاول الـــولي الطاهـــر الإيقاع بهذا الشاب اليافع لقتله، والتخلص منه لكي لا يكون سببا في إفساد خطة الولي وجـــنوده، وهـــي إبادة جمهور الناس، ويسعى هذا الشاب إلى الفرار والنجاة؛ بحيث لو يبقى في مكانه يلقى جزاءه، وهو موجـــود بمكـــان مفتوح كالشارع؛ إذ يصبح هذا الأخير مكانا مستهدفا من قبل الولي وفضاء لوعيه، لذلك يريد أن تنفتح حركـــته أكـــثر فأكثر على المكان الآمن والواسع، وهو في بحثه عن الأمان يرجو الابتعاد عن سيطرة الولي الطاهر، فتنقله حركـــته إلى قفـــزة تبحث عن دائرة أوسع. يضاف إلى ذلك الحالة النفسية، وهو تحت سيطرة الولي وبعد فراره؛ إذ تختلف الأولى عن الثانية:

الأولى تعـــبر عـــن الخوف والهلع، والثانية عن الاطمئنان. كما لا ننسى عنصرا آخر يدخل في تكوين الدلالة الرمزية، هو الوجـــود الاجـــتماعي الذي ينتمي إليه هذا الشاب، بوصفه فردا من سواد الشعب الذي يتحكم فيهم الولي الطاهر المضاد لوعيهم، وما جاء إلا ليتلفه، ويبقيه مأسورا داخل تصوره.

تخلق كل هذه العوامل دلالة أيديولوجية تتمثل في التصاق الوعي الواسع بالمكان المفتوح، وملازمته إياه عند هذا الطفل.

9.1.2–الأماكن المفتوحة في رواية الأم:

تخـــترق أحداث رواية" الأم" بعض الأماكن المفتوحة التي تحمل وعيا بالمهمة الأيديولوجية، وإن اختلفت هذه الأخيرة حسب الشخصية وطبيعتها ووجودها الاجتماعي، مما يؤكده مرة أخرى خصوصية المكان في بناء وعي معين "ومرت رعشة عـــلى وجه رئيس الشرطة، فضرب الأرض بقدمه، ثم انطلق نحو رييس وهو لايني عن شتمه. و تردد صدى صفعة ترنح لها

[1] المصدر السابق،ص 106

ريـــبين، فرفع ذراعه، ولكن صفعة أخرى عاجلته ورمته أرضا، وإذا رئيسهم يهجم عليه، ويروح يرفسه في صدره وعطفه ورأسه" [1].

يظهـــر على ملامح رئيس الشرطة من خلال تصرفاته القلق والاضطراب؛ حيث وجه إلى ريبين صفعتين، ثم ضرب الأرض بقدمـــيه غضبا عليه وعلى سلوك العمال الآخرين الذين أثاروا حفيظته وسببوا له المشاكل. هذه الحالة النفسية التي صاحبت رئيس الشرطة دلت على ضيقه بمكان هؤلاء العمال المفتوح على الشوارع والساحات. إضافة إلى كون هذا الرئيس ممن ينتمون إلى الطبقة الحاكمة ذات الوعي الضيق بمصالح الشعب الذين ينتشرون في هذه الأماكن المفتوحة؛ إذ تتسع لهم من حيث كثرة العدد.

مـــن هنا تتضح الأبعاد الدلالية المجازية التي تحمل وعيا أيديولوجيا خاصا بشخصية رئيس الشرطة، وتبدو العلاقة بين الحالـــة النفســـية والمكان علاقة نفور، مما يجعل هذه الشخصية في حالة صراع معه، وتنتهي بانسحاب هذه الأخيرة. و بهذا الفعل تكون الشخصية قد مارست وعيها وجسدته عن طريق هذا السلوك. ويتحدد وعي رئيس الشرطة بكونه لا يستطيع الصـــمود أمـــام انفـــتاح المكـــان الذي يرمز إلى انفتاح أفراد الشعب بعضهم على بعض، بينما هو يريد الاحتفاظ بمكانته الاجتماعية دون هذا الشعب.

يقـــف المكان المفتوح على ضفة أخرى ليصنع وعي شخصية تختلف ظروفها وحالتها النفسية وآفاقها عن الشخصية السابقة. "فتحت الأم ذراعيها واسعتين، وراحت تقول: اسمعوا، محبة للمسيح ! أنتم جميعا أيها الناس الطيبون، أنتم جميعا أيها الناس الأعزاء والمحوا عيونكم جيدا وانظروا دون ذعر إلى ما حدث اليوم، إن أولادنا، فلذات أكبادنا، قد خرجوا إلى العالم باسم العدالة لسائر الناس. وخرجوا في سبيلهم جميعا...وفي سبيل أولادكم الذين لم يولدوا بعد... إنهم يريدون حياة أخرى، الحياة الحقيقية والعدالة، وإنه الخير العميم للشعب بأسره ما يطلبون "[2]. تتحدد دلالة المكان المفتوح (فضاء الشارع) الذي تلقـــي فـــيه الأم هذا الخطاب أمام جمع غفير من العمال مع نفسيتها التي تظهر مغتبطة فرحة، على الرغم من العذاب الذي يســـلط عليها وعلى غيرها من قبل القيصر وجنوده. وهو ما جعل الأم تستجيب لفضاء هذا المكان وتتخذه عاملا مساعدا لإضفاء الحماسة بين العمال؛ حيث يعد فاعلا ثانيا يعطي دلالة مجازية موافقة لوعي الشخصية الذي ينتمي إلى الطبقة الفقيرة الـــتي تعـــيش ظروفا اجتماعية صعبة، وهي تشكل سواد الشعب. ويبدو المكان المغلق غير كاف لهذا الشعب، فهم سواسية كلهم، لذلك يلزمهم مكان مفتوح لانفتاح وعيهم، لمواجهة ... المصنع الضيق عندما أراد إبقاءهم تحت الاستغلال.

عبر هذه المحطات يبرز جليا أثر المكان المفتوح في صنع الوعي والتعبير عنه.

10.1.2-الأماكن المفتوحة في رواية لمن تقرع الأجراس:

استفادت الأماكن المفتوحة في رواية "لمن تقرع الأجراس" من دلالات متباينة صنعتها ظروف محيطة بهذه الأماكن، وفاقت هذه الدلالات الشكل الهندسي لها، بل أوحت بأشكال الوعي التي يمكن أن تخفيها هذه الأماكن.

يســـتدعي فضـــاء "الجبل" عامة دلالات ودلالات، إلا أن كونه خاصا في هذه الرواية، يلقي علينا تبعة البحث والتقصي، لنكشـــف عـــن مـــدى فعالية المكان مع الوعي ودلالته المجازية. "وعاد الرئيس إلى شتائمه وسبابه، دون أن يترك تعبيرا من

---

[1] مكسيم غوركي: الأم .ص 434.

[2] المصدر نفسه: ص 286.

السباب بالإسبانية لم يستخدمه، أما الملازم، فكان كاثوليكيا تقيا، وكذلك شأن الجندي، وكان كلاهما يعتبران السباب خطيئة، يعترفان للقس إذا اقترفاها لينالا الغفران.

وعندما أقعى الرجلان وراء الصخرة، فصما كل ما يربطهما برئيسهما؛ إذ لم يرغبا في أن يتحمل ضميراهما وزر هذه الشتائم التي ينهال بها في يوم كهذا قد يموتان فيه".[1]

يستحيل هذا الفضاء المفتوح إلى دلالة تؤخذ من صياغة السارد لهذا المكان وتشكيله له. غير أن هذا الأخير يبقى ثانويا حتى تتدخل الحالة النفسية، ونعلم بالظروف الاجتماعية للشخصيات التي قامت بالحدث، ومدى تفاعلها مع المكان، وما انطبع في نفسيتها منه.

تكون هذه الألفاظ مؤشرا على نوع من الوعي (الرئيس، الملازم، القس)، وهو ما يبعثنا على البحث في المكانة الاجتماعية لهذه الشخصيات؛ وإذا علمنا أنها تنتمي إلى الفاشيين الحاكمين، تكون بذلك مدعاة إلى رصد الحالة التي هم عليها؛ إذ يشي بالقلق والحيرة، لما يتعرض له هؤلاء من مجابهة من قبل الجمهوريين، خوفا من فقد مكانتهم، ولذلك ينكشف وعيهم الزائف ويفقدون امتيازاتهم وسيطرتهم، ويكون خروجهم من المكان المغلق إلى المكان المفتوح وما يسبب لهم من حرج، هو خروج هذه الاحتكارات من أيديهم واستفادة سواد الشعب منها.

إذا كان المكان المفتوح في المقطع السابق عبر عن نوع من الوعي، فإن المقطع الآتي يصنع هو الآخر وعيا مناقضا للأول." استلقى بابلو على أرض الغابة، التي تغطيها أوراق الصنوبر الصفراء الذابلة، وقد أسند ذقنه إلى ذراعيه الذين ضمهما إلى بعضهما بينما أخذت الريح تئن في الأعالي، متلاعبة بهامات أشجار الصنوبر، وكان الجبل ينحدر بهدوء، في المنطقة التي استلقى فيها، ولكن في الناحية الثانية، امتداد واد عميق، وكان يرى في غوره الطريق الملتوية، وهي تختار المضائق الجبلية."[2]

يتخذ هذا المكان المفتوح على الطبيعة شكلا هندسيا جماليا يزيد من ثراء الخطاب الروائي، إضافة إلى كونه يوحي بدلالات رمزية تسفر عن وعي اجتماعي أيديولوجي.

على الرغم من أن بابلو (بطل الرواية) كان مقيما مع رفاقه الجمهوريين في الكهف خوفا من بطش الفاشيين، إلا أنه يستغل بعض الفرص ليخرج إلى فضاء الغابة، وهو ما ينم عن وعي خاص أو يريد أن ينفتح على باقي فئات الشعب، ولا يبقى حبيس فضاء الكهف المغلق، فتكون تطلعاته دائما هي تطلعات نحو غد أفضل، أما محاولته للخروج من الكهف إلى أرض الغابة، فهي محاولة نقل آفاق تفكيره من وعي ذاتي ضيق مغلق إلى وعي جماعي يعد بالخير لجميع الناس.

لا تختلف النتائج المتعلقة بدور الأماكن المفتوحة في توضيح قيمة الوعي عن سابقتها، بل تكاد تكون واحدة:

أولا: تبرز علاقة النفور بين الشخصية الروائية والأماكن المفتوحة واضحة، وهو ما يظهر في حالة نفور تصحبها سلوك وتصرفات تنبيء بذلك، إضافة إلى أن المكان المفتوح لا يدخل في تشكيل وعي هذه الشخصية، ويكون رفض هذه الأخيرة لهذا المكان علامة على ذلك، وكأنها ترفض دخول شيء غريب إلى جسمها.

ثانيا:دخول المكان المفتوح في تشكيل الوعي، يدخل تحت النمطية التي أصابت الوعي وهو ما يسهم في جمود المكان. لا لكونه شكلا هندسيا، بل لأنه أصبح عاملا ثابتا ينظم الوعي ويهيكله.

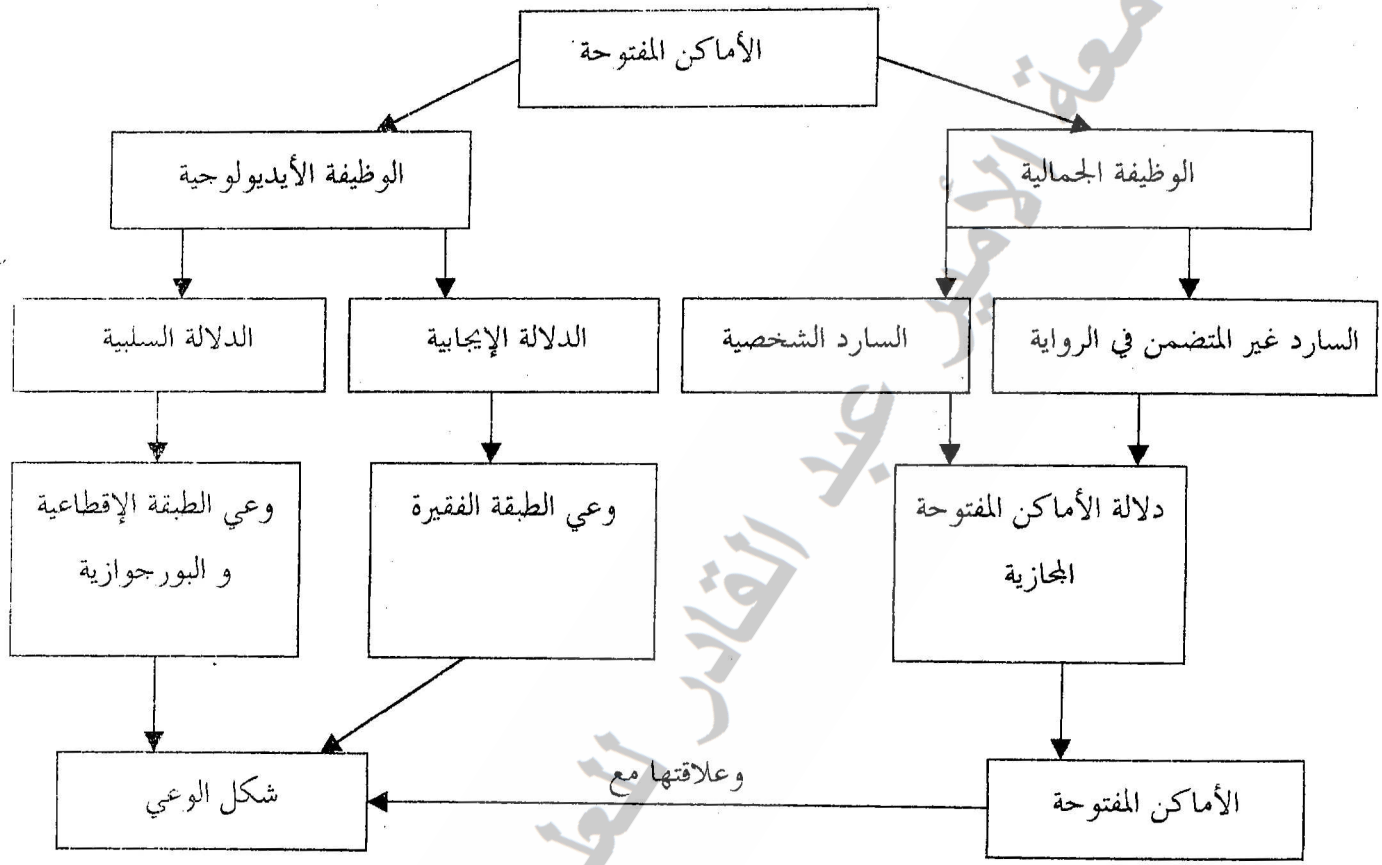
---

[1] أرنست هيمنجواي:لمن تقرع الأجراس .ص 392.

[2] المصدر نفسه:ص07.

ثالثا: تقوم الأماكن المفتوحة بوظائف كثيرة تبرز من خلال تأمل مكونات الخطاب؛ حيث تبدأ مهمتها من الشكل الجمالي إلى العامل الإضافي للشخصية على حساب شخصية أخرى، مع كونها علامة على وزن الوعي وقيمته ماديا في المجتمع.

رابعا: الدراسة الصماء الشكلية لحيز المكان وحدها غير كافية، كما أن مجرد وجودها في الخطاب الروائي لاطائل من ورائها، كذلك الإشارة إليها وعدم قراءتها من الداخل تحيل إلى جفاف الدراسة و بترها من وسط مكوناتها.



شكل رقم (10) يوضح علاقة الاماكن المفتوحة مع شكل الوعي.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

خلاصة:

يكون الفصل الرابع خاتمة هذا البحث؛ إذ نصل إليه بعد ثلاثة فصول كاملة. مررنا مع كل فصل خطوة حتى وصلنا إلى تجسيد وجود الشخصيات في هذه الأشكال الثلاثة(السرد، الزمن، المكان).

فعند تعرضنا للمبحث الأول الذي يخص التقييم السردي، والسرد بنوعيه الاستذكاري والاستشرافي، فقد وجدناه يأخذ بعدين اثنين أو وظيفتين اثنتين هما: الوظيفة الجمالية الشكلية، و الوظيفة الأيديولوجية .وتسير كل منهما بجانب الأخرى، و تتضافر إحداهما مع الأخرى لتنميط الوعي جماليا. فقد استخلصنا أن عملية التقييم قد يتدخل فيها السارد غير المتضمن في الرواية عن طريق نوعين من التقييم. تقييم بسيط: وهو الذي يتجه إلى سلوك شخصية واحدة، وتقييم مزدوج وهو ما ينصب على تصرفات شخصيتين اثنتين، سواء أكانتا متشابهتين في الوعي أم مختلفتين فيه. كما لاحظنا بأن هذا التقييم يأتي على صورتين ؛إحداهما تكون بعد ذكر سلوك الشخصية، وهي الصورة الشائعة، والأخرى تأتي قبل عرض تصرفات الشخصية، وهي أقل شيوعا من الأخرى.

بعدها يكون السرد الاستذكاري متساوقا مع نوعية الوعي الذي يعبر عنه؛ إذ لا يشتمل على أكثر من الوظيفتين المذكورتين سابقا، وشكل اللبنة الأولى في تشكيل وعي الشخصية، وأكمل اللبنة الثانية السرد الاستشرافي الذي يقدر درجة وعي الشخصية انطلاقا من ماضيها.

لكن الشيء الذي يحدد السرد بنوعيه الخاص بوعي الشخصية هو عنصر الزمن الذي تناولناه في المبحث الثاني. عندما توقفنا عند وتيرة السرد فألفيناها تتكون هي الأخرى من قسمين:

القسم الأول: ويضم شيئين: الأول: هو الحذف في بعض المشاهد الروائية، ولا يخلو من الوظيفتين السابقتين، إضافة إلى عنصر الخلاصة الذي يهتم هو أيضا بالزمن ، من جهة كونه يشير إلى الحدث، ولا يحذفه تماما، وسميناه بـ " تسريع وتيرة الزمن".

أما القسم الثاني: فيكون نقيض القسم الأول، ودوره يكمن في تبطيء وتيرة الزمن؛ حيث نتج عنه المشهد السردي، ويعبر عن صورة مؤطرة للوعي ، فرغم استطالة الزمن فيه إلا أنه يكشف جزئيا عن جانب مهم في الشخصية.

والوقفة الوصفية تضيف شيئا تغاضى عنه المشهد السردي؛ حيث يكون زمنها أقل حركة، وتضاف إلى وعي الشخصية ويكون هذا المبحث صورة فوتوغرافية جامدة جاهزة عن واقع اجتماعي متحرك ومتطور.

ونختم هذا الفصل بتأثر السرد المؤطر بالزمن سلبا وإيجابا بوعي الشخصية؛ إذ تختار هذه الأخيرة الأماكن المغلقة أو المنفتحة تبعا لوعيها؛ فقد رأينا بعض الشخصيات تختار الأماكن المغلقة وتنفر من الأماكن المفتوحة، وصاحبها هذا الوعي طيلة مسيرة الخطاب الروائي، كما ظهرت طائفة أخرى من الشخصيات تنفر من الأماكن المغلقة وتستريح للمكان المفتوح. ويكون بذلك استجابة الشخصية لنوعية المكان أو نفورها منه صورة لوعيها مجسدة في هذه العلاقة الجدلية بين كل من المكان والشخصية في خطاب الطاهر وطار.الشيءنفسه لاحظناه عند كل من غوركي وهمنجواي ،وهو ما يعطينا تلك المشابهة بين هؤلاء الثلاثة.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

خاتمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

خاتمـــــة

ليس هناك من حاجة إلى إبراز أهمية هذا البحث من حيث كونه كشف عن ارتباط الخطاب الروائي بالواقع الروائي، و لم يرتبط بالواقع الاجتماعي، وقد ظهر هذا في تعلق الخطاب بشكل معين من الوعي دون سواه. وهو ما جعل هذا الأخير يمارس نوعا من الهيمنة، ولا يترك مجالا معينا لبروز أنواع أخرى من الوعي، وهو ما برهنا عليه في الفصل الرابع؛ إذ ارتبطت وسائل تمثيل الوعي (السرد والزمن والمكان) بوعي نمطي معين ، فالدراسات السابقة كانت تدرس الوعي منفصلا عن الشكل، الشيء الذي سبب عقما في الدراسة غالبا.

كما أن الخطاب الروائي للطاهر وطار قد تعلق بنؤه بنقطتين أساسيتين هما:

الأولى: وتخـــص خطابه الروائي في داخله؛ حيث إننا لا نكونات خطابه تعيش على بعضها، وذلك أنه بعيد عن الانفـــتاح، ممـــا سبب له تآكلا، لأنه فقد القدرة على التجدد، فتكررت شخصياته بأبعادها المختلفة، كما لاحظنا ذلك في مبحث الشخصيات، وبروز الشيخ عبد المجيد بو الأرواح في صورة الحاج كيان والولي الطاهر.

الثانية: وما يشكله تعلق خطاب الطاهر وطار ببنية روائية خارجية، وهو ما شاهدناه عند تحليلنا لخطاب غوركي في " الأم " وخطـــاب همنجواي في " لمن تقرع الأجراس"، والتزامه بهذه البنية الثابتة في مجتمع متطور ومتحرك يباعد بين كون الواقـــع الـــروائي صـــورة منعكسة عن الواقع الاجتماعي، وهذه المفارقة تلغي ذلك الانزياح للتوظيف الروائي من الواقع الاجتماعي إلى الواقع الروائي.

تنشـــأ عن هذه المفارقة ملاحظة أخرى هي دخول الحتمية في تركيب بنية الخطاب الروائي، وقد أثرت كثيرا على الواقـــع الاجـــتماعي لـــلخطاب الروائي، بل جمدته، وجعلته يعيد نسخ واقع ثابت، وكانت صورته قد ظهرت في الوجود الاجـــتماعي، وازدادت في الشخصـــيات بوصفها ناقلا لهذا الوجود، وهو ما كرس توقف الزمن، ونتج عنه صورة جاهزة مستهلكة بعيدة عن الواقع الاجتماعي.

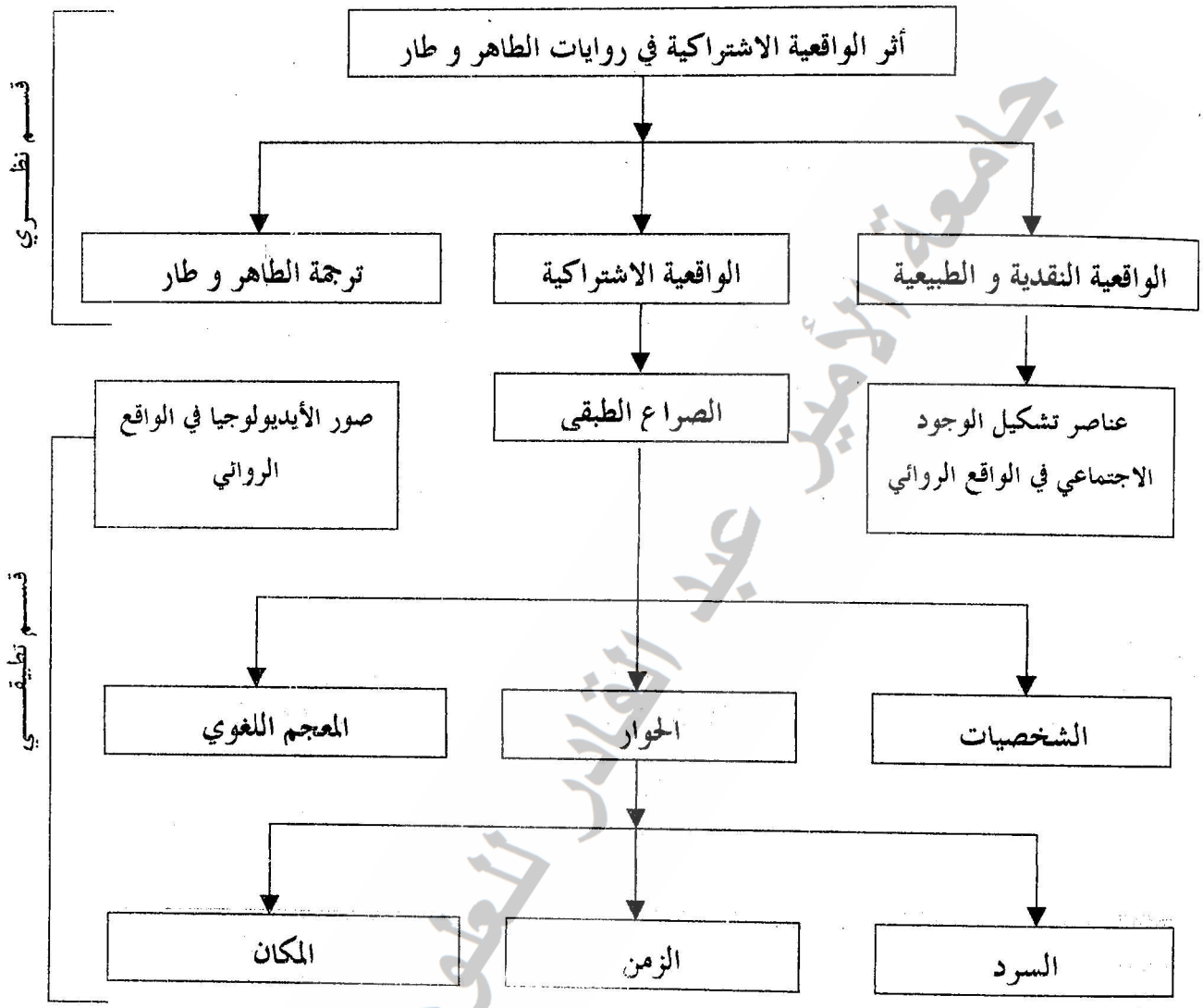
في خضـــم هـــذه البنـــية الثابتة، يلجأ الخطاب إلى التقليد وينصرف عن الإبداع، بوصفه ينتج صورة واحدة، يعيد تكرارها، مما يسهم في اضفاء وعي زائف وهمي، تكون علاقة واقعه الروائي بواقعه الاجتماعي المنتج فيه بعيدة، لا يجعلها بنية واحـــدة، وهذا ما طرحناه فرضية في الفصل الأول التمهيدي عند تعرضنا لمفهوم الانعكاس المعبر عنه بالمرآة. وقد أجبنا عنه مـــن خلال البحث، انطلاقا من دراسة التأثير الواقع على خطاب الطاهر وطار الروائي. حتى إننا وجدنا شخصيات الرواية نمطية، وهو ما يعطينا علاقة مماثلة؛ حيث تعطينا انطباعا أوليا بتأثير الحتمية الاجتماعية في صناعة الواقع الروائي النمطي ،وقد حاولنا أن تكون هذه الدراسة لولبية الشكل، تبدأ في فصلها التمهيدي من مصطلح الواقعية (أي من القمة)وتنهي عملها عند واحد من ممثلي الواقعية الاشتراكية وهو الطاهر وطار (إلى القاعدة)، وتنطلق في الفصول التطبيقية الثلاثة من قاعدة الوجود الاجتماعي إلى تشكيل الأدوات الفنية (السرد، والزمن، والمكان) وهو ما نعبر عنه بقمة الهرم.

والشـــيء الذي أضافه البحث هو أنه جاء دراسة تطبيقية بعيدة عن التنظير؛ إذ استعملنا فيه تقنيات كثيرة، حاولنا توظيفها إثراء للبحث، ودفعا للقوالب الجاهزة التي تهيمن علىأكثر الدراسات السابقة. لذلك فقد استفاد البحث من مناهج متعددة، بعيدا عن المنهج الواحد الذي كثيرا ما يقصي جوانب مهمة في الموضوع. وهو ما سعينا إليه، فلما بات معروفا أن الموضـــوع يخضع للمنهج، آثرنا نحن أن نخضع منهج البحث لموضوع الدراسة، فهذا الأخير هو الذي يكيف المناهج ويأخذ منها ما يفيده.

على أني اتخذت من روايتي " الأم" لمكسيم غوركي، و"لمن تقرع الأجراس" لأرنست همنجواي نموذجا لدراسة هذا التأثير في ضوء المجتمع الجزائري، وصيرورته وتحولاته، وهو ما كنا نعبر عنه بالواقع الروائي نظير الواقع الاجتماعي. وهو ما أعطانا نتيجة بأن هيمنة الخطاب الروائي الغربي لهذين الروائيين أثر على الواقع الروائي لخطاب الطاهر وطار الروائي، وفصله عـــن واقعه الاجتماعي؛ إذ المقارنة كانت بينهما، لمعرفة عناصر كل منهما. فتبين أن الخطاب الروائي الزائف يعتمد على بنى ثابتة، فتظهر منه بعضها وتضمحل منه أخرى و تنمكش، فيغري هذا الحضور والغياب بتغيير الخطاب وتبدل بناه، وإنما يعمد الخطـــاب إلى التركـــيز على بعضها، حسب طبيعة المرحلة، وهو ما لمسناه من الوجود الاجتماعي الذي درسناه في الفصل الـــثاني؛ حيث لاحظنا قراره، وقد برزت بنى(أي في سنوات التسعينيات) لم يكن لها شأن كبير في سنوات السبعينيات، مثل بروز البطل المضاد بشكل سافر؛ إذ من مجموع الروايات الثلاث التي صدرت في أواخر الثمانينيات ونهاية التسعينيات، استأثر بروايـــتين همـــا (تجربة في العشق) و(الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي)، بينما كان هذا البطل، قد نال روايتين فقط من مجمـــوع خمـــس روايات صدرت في السبعينيات وهما (الزلزال) و(عرس بغل)، مما يمكننا معه أن نسجل انطباعا أوليا بأن الانكماش الذي حصل لهذه الشخصية في خطاب السبعينيات ناتج عن هيمنة بنىأخرى كانت سائدة في تلك المرحلة، وهي البطل الاشتراكي، وما ينتجه من خطابية و مباشرة، وما يبشر به من خير في ظل المجتمع –حسب الخطاب الروائي طبعا–.

إضـــافة أن عناصـــر تكوين الوجود الاجتماعي كانت تبدو بارزة في خطاب السبعينيات واضحة من غير عسر في معرفـــتها، لكنها في خطاب سنوات التسعينيات أصبحت غامضة تنحو نحو الخفاء، إلا أن الشيء الذي يجمع بينهما هو أنه يـــتكيء كل منهما على الوجود الاجتماعي كعامل أساسي في بلورة وعي الشخصيات. كما أن تدخل دور الحتمية في بناء الخطـــاب جعل بعض تصرفات الشخصيات غير معللة، الشيء الذي يدعونا إلى قراءة التاريخ كبنية تدخل في تركيب هذه الحتمية، وتملأ الفراغ، ومن دونها يبقى الخطاب غامضا.

في ظـــل هـــذه النتائج التي خرج بها البحث نستطيع أن نتساءل: ما هو مستقبل الخطاب الروائي الذي يعتمد على هيمـــنة الوعي الزائف الوهمي، خاصة وقد علمنا بأن زمنه تقليدي ثابت؟ وما وظيفة الزمن في أدلجة الخطاب ومنحه سلطة الهيمـــنة؟ لعـــل باحثا يتم ما بدأناه نحن في هذا البحث، مستندا على النتائج التي توصلنا إليها، مستقريا ذلك من خصائص المجتمع الجزائري.



شكل رقم (11) يوضح المخطط العام للبحث.

يمثل هذا المخطط رسما بيانيا لفصول البحث ، بداية من الفصل الأول التمهيدي إلى الفصل الرابع؛ حيث نقرأ التناسق الفني لمادة البحث؛ إذ خضعت لإطار موحد، انطلاقا من القمة إلى القاعدة في الفصل الأول، وعودا بطريقة عكسية من القاعدة إلى القمة، وتوزعت المباحث في الفصول بطريقة متساوية، مما يلغي النشوز الذي قد يظهر أثناء البحث.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

فهرس
المصادر والمراجع

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

فهرس المصادر والمراجع:

أولا: الروايات والقصص والمسرحيات:

1- أرنست همنجواي. لمن تقرع الأجراس. ترجمة خيري حماد. ط4. بيروت: دار مكتبة الحياة، 1983.

2- الطاهر وطار. اللاز. ط3. الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، دت.

3- الطاهر وطار.الزلزال. ط1. بيروت: دار العلم للملايين، 1974.

4- الطاهر وطار. عرس بغل. الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1982.

5- الطاهر وطار. الحوات والقصر. ط1. قسنطينة: دار البعث، 1980.

6- الطاهر وطار. العشق والموت في الزمن الحراشي. الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1982.

7- الطاهر وطار. تجربة في العشق. الجزائر: مكتبة الاجتهاد، دت.

8- الطاهر وطار. الشمعة والدهاليز. الجزائر: منشورات التبيين، 1995.

9- الطاهر وطار. الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي. الجزائر: 1999.

10- الطاهر وطار. الهارب. الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، دت.

11- الطاهروطار. الشهداء يعودون هذا الأسبوع . ط3. الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984.

12- الطاهر وطار. رمانة . الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، دت.

13- مكسيم غوركي. الأم. ترجمة: فؤاد أيوب وسهيل أيوب. دمشق: دار اليقضة العربية، دت.

ثانيا: المراجع العربية (كتب):

14- إبراهيم صحراوي. تحليل الخطاب الأدبي - دراسة تطبيقية-. ط1. الجزائر: دار الآفاق، 1999.

15- إحسان عباس. فن الشعر. ط2. بيروت: دار الثقافة، 1959.

16- أحمد إبراهيم الهواري. نقد الرواية في الأدب العربي في مصر. ط2. القاهرة: دار المعارف، 1983.

17- أحمد أبو حاقة. الالتزام في الشعر العربي. ط1. بيروت: دار العلم للملايين، 1979.

18- أحمد أمين. النقد الأدبي. ط4. بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1967.

19- إدريس بودية. الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار-دراسة نقدية- ط1.قسنطينة: منشورات جامعة منتوري،2000.

20- الأعرج واسيني. الطاهر وطار. تجربة الكتابة الواقعية(الرواية نموذجا)- دراسة نقدية-. الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب، 1989.

21- الأعرج واسيني. اتجاهات الرواية العربية في الجزائر. بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية. الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986.

22- إلياس خوري. الذاكرة المفقودة - دراسات نقدية- بيروت: دار الآداب، دت.

23- جبرا إبراهيم جبرا. الأديب وصناعته. دراسات في الأدب والنقد. ط3. دمشق: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1983.

24- جميل شاكر وسمير المرزوقي. مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا. تونس: الدار التونسية للنشر، د.ت.

25- جورج طرابيشي. الاستراتيجية الطبقية للثورة. ط2. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1979.

26- حسام الآلوسي. الزمان في الفكر الديني الفلسفي القديم. ط1. دمشق: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980.

27- حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ط1. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1990.

28- حسن المنيعي. نفحات عن الأدب والفن. ط1. بيروت: دار الآفاق الجديدة، 1981.

29- حسين مروة. دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي. بيروت: مكتبة المعارف، د.ت.

30- حلمي مرزوق. الرومانطيقية والواقعية في الأدب. بيروت: دار النهضة العربية، 1983.

31- حميد لحمداني. أسلوبية الرواية. ط1. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1989.

32- رجاء عيد. فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق. الاسكندرية: منشأة المعارف، 1988.

33- رئيف خوري. الأدب المسؤول. ط1. بيروت: دار الآداب، 1968.

34- زياد العوف. الأثر الأيديولوجي في النص الروائي -ثلاثية نجيب محفوظ-. ط1. دمشق: مؤسسة التوري للطباعة والنشر والتوزيع، 1993.

35- سعد الدين السيد صالح. التيار الشيوعية أمام الإسلام عقيدة وفكرا ونظاما. الجزائر: دار رحاب، د.ت.

36- السعيد الورقي. اتجاهات الرواية العربية المعاصرة. الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 1989.

37- السيد فضل. الواقع والنص -دراسة في طبيعة الأدب-. الاسكندرية: منشأة المعارف، 1993.

38- السيد يس. التحليل الاجتماعي للأدب. ط2. القاهرة: مكتبة مدبولي، د.ت.

39- سيزا أحمد قاسم. بناء الرواية -دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ-. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

40- صلاح فضل. منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. ط3. بيروت: منشورات دار الآفاق الجديدة، 1986.

41- الطاهر أحمد مكي. الأدب المقارن أصوله وتطوره ومناهجه. ط1. مصر: دار المعارف، 1987.

42- عبد الحميد بورايو. منطق السرد. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، 1994.

43- عبد الصمد زايد. مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة. دار الكتاب العربي، 1988.

44- عبد الرزاق مسلم الماجد. مذاهب ومفاهيم في الفلسفة والاجتماع. بيروت: منشورات المكتبة العلمية، د.ت.

45- عبد الفتاح عثمان. بناء الرواية -دراسة في الرواية المصرية- القاهرة: مكتبة الشباب، 1982.

46- عبد الملك مرتاض. تحليل الخطاب السردي -معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق-. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، د.ت.

47- عبد الملك مرتاض. عناصر التراث الشعبي في رواية اللاز «دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية». الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، د.ت.

48- عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية -بحث في تقنيات السرد-. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998. (سلسلة عالم المعرفة؛ 240).

49- عز الدين اسماعيل. الأدب وفنونه. القاهرة: دار الفكر العربي، دت.

50- عزيز شكري الماضي. في نظرية الأدب. ط1. بيروت: دار الحداثة، 1986.

51- عزيزة مريدن. القصة والرواية. دمشق: دار الفكر، 1980.

52- علي الزين. العادات والتقاليد في العهود الإقطاعية. ط1. بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1977.

53- علي شلش. نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث. القاهرة: مكتبة غريب، دت.

54- عماد الدين خليل. الرؤية الإسلامية. الدوحة: دار الثقافة، دت.

55- عمرو عيلان. الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي-دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة-. قسنطينة: مطبوعات جامعة منتوري، 2001.

56- غالي شكري. أزمة الجنس في القصة العربية.ط1.القاهرة:دار الشروق،1991.

57- فوزي الطاهر البشتي. نحو منهج جماهيري في النقد الأدبي. ط1. طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، 1983.

58- ماجد علاء الدين. الواقعية في الأدبين السوفييتي والعر[illegible]شق: دار السؤال للطباعة والنشر، 1984.

59- محمد باقر الصدر. فلسفتنا دراسة موضوعية في معترك الصراع الفكري القائم بين مختلف التيارات الفلسفية وخاصة الفلسفة الإسلامية والمادية الديالكتيكية الماركسية. ط15. بيروت: دار المعارف للمطبوعات، 1989.

60- محمد برادة. محمد مندور وتنظير النقد العربي. ط2. بيروت: منشورات دار الآداب، 1979.

61- محمد حسن عبد الله. مقدمة في النقد الأدبي. ط1. الكويت: دار البحوث العلمية، 1975.

62- محمد زكي العشماوي. الأدب وقيم الحياة المعاصرة. بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1980.

63- محمد زكي العشماوي. دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن. بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1983.

64- محمد زكي العشماوي. قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث. بيروت: دار النهضة العربية، 1979.

65- محمد الصادق عفيفي. النقد التطبيقي والموازنات. القاهرة: مكتبة الخانجي، 1978.

66- محمد عبد المنعم خفاجي. مدارس النقد الأدبي الحديث. ط1. مصر: الدار اللبنانية المصرية، 1995.

67- محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. بيروت: المكتبة العصرية، دت.

68- محمد غنيمي هلال. الرومانتيكية. بيروت: دار العودة، 1973.

69- محمد كامل الخطيب. الرواية والواقع. ط1. بيروت: دار الحداثة، 1981.

70- محمد مندور. الأدب ومذاهبه. مصر: دار نهضة مصر، دت.

71- محمد نجيب التلاوي. الذات والمهماز. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

72- محمد يوسف نجم. فن القصة. بيروت: دار الثقافة، دت.

73- محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس. في الثقافة المصرية.ط3.القاهرة:دار الثقافة الجديدة.1989.

74- محي الدين صبحي. دراسات ضد الواقعية في الأدب العربي.ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980.

75- مصطفى عبد الغني. الاتجاه القومي في الرواية. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1994 . (سلسلة عالم المعرفة؛ 188).

76- مصطفى فاسي. دراسات في الرواية الجزائرية. الجزائر: دار القصبة، 2000.

77- ناصر عبد الرحمن الخنين. الالتزام الإسلامي في الشعر. ط1. الرياض: دار الاصالة للثقافة والنشر والإعلام، 1987.

78- نبيل سليمان. أسئلة الواقعية والالتزام. ط1. سورية: دار الحوار للنشر والتوزيع، 1985.

79- نسيب نشاوي. مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر.الاتباعية-الرومانسية-الواقعية-الرمزية. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، 1984.

ثالثا: المراجع الأجنبية:

80- Gerrard Genette: Figures[illegible]Edition . seuil .

رابعا: المراجع المترجمة:

81- إيميل زولا. تيريزراكان. ترجمة: سليمان عقيقي. ط1. بيروت: منشورات عويدات، 1983.

82- جورج لوكاتش. الأدب والفلسفة والوعي الطبقي. ترجمة: هنريت عبودي. بيروت: دار الطليعة للطباعة،دت.

83- زوبريتسكي وكيروف ومتروبولسكي. المشاعة. الرق. الإقطاع- التشكيلات الاجتماعية والاقتصادية ما قبل الرأسمالية. ترجمة: جورج طرابيشي. ط1. بيروت: دار الطباعة للنشر والتوزيع، 1978.

84- روبرت هنفري. تيار الوعي في الرواية الحديثة.ترجمة: عبد الرحمن الربيعي.

85- رينيه ويليك. مفاهيم نقدية. ترجمة: محمد عصفور. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1987 . (سلسلة عالم المعرفة).

86- رينيه ويليك وأوستن وارين. نظرية الأدب. ترجمة: محي الدين صبحي.مراجعة حسام الخطيب. ط3. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987.

87- غاستون باشلار. جماليات المكان. ترجمة: غالب هلسا. ط3. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1987.

88- فالنتينا إيفاشيفا. الثورة التكنولوجية والأدب. ترجمة: عبد الحميد سليم. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985.

89- فان تيغم. الرومنطيقية. ترجمة: هيج شعبان. بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، 1956.

90- فان تيغم. المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا.ترجمة: فريد أنطونيوس.ط3.بيروت: منشورات عويدات،1983.

91- ك.م.نيوتن. نظرية الأدب في القرن العشرين. ترجمة: عيسى علي العاكوب. ط1. دمشق: دار اليقظة العربية، 1996.

92- أ.و. لاقريتسكي. في سبيل الواقعية(بيلنسكي. تشيرنيشيفسكي. دوبرليوبوف). ترجمة: جميل نصيف.مراجعة حياة شرارة بيروت: عالم المعرفة.

93- ميخائيل باختين. الخطاب الروائي. ترجمة: محمد برادة. ط1. القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، 1987.

94- هربرت ماركيوز. البعد الجمالي. ترجمة: جورج طرابيشي. ط2. بيروت: دار الطليعة، 1982.

95- يوري كاتشانفسكي. عبودية إقطاعية أم أسلوب إنتاج آسيوي؟. ترجمة: عارف دليلة. ط1. بيروت: دار الطليعة، 1980.

خامسا: الأطروحات والرسائل الجامعية:

96- صالح مفقودة. "صورة المرأة في الرواية الجزائرية". (أطروحة دكتوراه. قسم اللغة العربية. كلية الآداب واللغات. جامعة قسنطينة. 1996/1997).

97- ليندة حزاب. "تناص التراث الشعبي في الرواية العربية الجزائرية.الجازية والدراويش. الحوات والقصر.نوار اللوز". (رسالة ماجستير. قسم اللغة العربية. كلية الآداب واللغات. جامعة منتوري-قسنطينة. 1995/1996).

98- موسى بن جدو. "الشخصية الدينية في روايات الطاهر وطار". (رسالة ماجستير. معهد اللغة والأدب العربي. جامعة الجزائر. 1989/1990).

99- نور الدين سيليني. "تيمة الجنس في خطاب الروائي واسيني الأعرج بين الوعي القائم والوعي الممكن والوعي الزائف. دراسة سوسيوبنائية". (قسم اللغة العربية. كلية الآداب والعلوم الإنسانية. جامعة الأمير عبد القادر. قسنطينة. 2001/2002).

سادسا: الدوريات:

100- جابر عصفور. "إطلالة على ناقد كبير. محمد مندور.." .ومتغيراته النقدية. العربي. الكويت: العدد 514

101- جابر عصفور. "الإرهاص بزلزال التطرف". العربي. الكويت: العدد 491 (أكتوبر1999).

102- جي بويللي. "اجتماعية الأدب-حول إشكالية الانعكاس-". فصول. القاهرة: العدد2. المجلد1. (يناير 1981)

103- رمضان الصباغ."بين الفلسفة والنقد-الماركسية والالتزام-".فصول. القاهرة: العدد 04. (يوليو/ أغسطس/ سبتمبر 1985).

104- زهير علاف. "الشخصية الثورية في الرواية الجزائرية". الثقافة. الجزائر: العدد 46. (سبتمبر 1978).

105- صبري حافظ. "الحوات والقصر- البنية التكرارية وتعرية المقموع السياسي". الطريق. بيروت: العدد 02 (تموز/ يوليو 1993).

106- صبري مسلم حمادي. "الفن القصصي وبناء الشخصية. -مدخل تنظيري-". اليرموك. عمان: العدد 53 (تشرين الأول/ 1996).

107- صلاح صالح. "ملامح الواقعية في لوحة الأب والابن لكورين" العربي. الكويت: العدد 527 (أكتوبر 2002).

108- الطاهر روابنية."الكتابة وإشكاليات المعنى-قراءة في بنية التفكك في رواية تجربة في العشق للطاهر وطار-". التبيين. الجزائر: العدد06. (1993).

109- الطاهر وطار وجهاد فاضل.وجها لوجه.العربي .العدد.446.يناير 1996.

110- علي أسعد وطفة. "إشكالية الزمن ومأزق الثقافة العربية". العربي. الكويت: العدد 529. (ديسمبر2002).

112- محمود أمين العالم ونصر حامد أبو زيد. "وجها لوجه" العربي. الكويت: العدد 430 (سبتمبر 1994).

113- مسلك ميمون."الأدب والنقد والأدلوجة" فصول. القاهرة: العدد 4 المجلد 5.يوليو/أغسطس/سبتمبر (1985).

114- يمنى العيد. مهدي عامل. محمد دكروب. نزار مروة. "حوار مع الروائي الجزائري الطاهر وطار". الطريق. بيروت: العددين 3-4 (آب/أغسطس 1980).

سابعا: الجرائد:

115- الطاهر وطار. "يوم مشيت في جنازتي ومشى الناس". الجزائر: الخبر.2002/09/07. (الحلقة الأولى).

116- الطاهر وطار. "يوم مشيت في جنازتي ومشى الناس". الجزائر: الخبر.2002/09/08. (الحلقة الثانية).

117- الطاهر وطار. "يوم مشيت في جنازتي ومشى الناس". الجزائر: الخبر.2002/09/10. (الحلقة الثالثة).

118- الطاهر وطار. "يوم مشيت في جنازتي ومشى الناس". الجزائر: الخبر.2002/09/11. (الحلقة الرابعة).

119- قلولي بن ساعد. "المنظور السردي في رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار".الجزائر: الشروق اليومي. العدد 257.

120- لطيفة. ب. "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي. تحرر من سلطة العقل للوصول إلى الحقيقة". الجزائر: الشروق اليومي. 06/23 /2001. العدد 191.

ثامنا: الموسوعات و المعاجم والمناجد:

121- روزنتال ويوديـن. الموسوعة الفلسفية. ترجمة: سمير كرم.مراجعة جورج طرابيشي وصادق جلال العظم .ط3. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1981.

122- عبد الواحد لؤلؤة. موسوعة المصطلح النقدي. ط1. دمشق: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1983.

123- حسن عطية"وآخرون". المعجم الوسيط. ط2. دمشق: دار الفكر، دت.

124- محمد بن أبي بكر الرازي. مختار الصحاح. تحقيق: [illegible]. لبنان: دائرة المعاجم، 1989.

125- محمد التونجي. المعجم المفصل في الأدب. ج2. ط1. بيروت: دار الكتب العلمية، 1993.

126- ابن منظور. لسان العرب. تحقيق عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي. القاهرة: دار المعارف، دت.

127- سمر روحي الفيصل. معجم الروائيين العرب. ط1. طرابلس لبنان: دار جروس برس، 1995.

128- منجد اللغة والأعلام. ط29. بيروت: دار المشرق، 1986.

تاسعا: الملتقيات:

129 - عبد الناصر مباركية. "الصراع بين الحداثة والتقليد في رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار". في: مطبوعات الملتقى الوطني الثالث: عبد الحميد بن هدوقة. ط1. الجزائر: رابطة كتاب الاختلاف،2001.

130- عبد النبي حجازي. "أنماط رؤية العالم في رواية السبعينات". في: مطبوعات الملتقى العربي: الرواية العربية واقع وآفاق. بيروت: دار ابن رشد للطباعة والنشر، 1981.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

فهرس المحتويات

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الرقم	المحتويات	الصفحة
	الإهداء	
	شكر وتقدير	
	مقدمة	
	الفصـــل الأول: الواقعية دراسة في المفهوم والمصطلح	
	تمهيد	1
	المبحث الأول: الواقعية نشأتها وخصائصها	2
	مفهوم الواقعية	2
1.1	المفهوم اللغوي	2
2.1	المفهوم الاصطلاحي	2
3.1	الواقعية النقدية	5
4.1	الواقعية الطبيعية	10
	المبحث الثاني: الواقعية الاشتراكية نشأتها وخصائصها	15
1	مفهوم الواقعية الاشتراكية	15
2	أسباب ظهور الواقعية الاشتراكية	16
1.2	الأسباب الداخلية	16
2.2	الأسباب الخارجية	19
3	الالتزام في الواقعية الاشتراكية	21
1.3	المفهوم اللغوي للالتزام	21
2.3	المفهوم الاصطلاحي للالتزام	22
4	نظرية الانعكاس في الواقعية الاشتراكية	22
5	خصائص الواقعية الاشتراكية	2٤
	المبحث الثالث: الطاهر وطار نشأته وحياته	30
1	ترجمة موجزة لحياة الطاهر وطار	30
1.1	الولادة والنشأة	30
2.1	حياته الأدبية وأعماله الفنية	30
2	ملاحظات وتنبيهات	34
	خلاصة	37

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

	الفصل الثاني:الوجود الاجتماعي في الواقع الروائي	**39**
	تمهيد	**40**
	المبحث الأول:عناصر تشكيل الوجود الاجتماعي في الواقع الروائي	**41**
1	مظاهر الفقر في الواقع الروائي	**41**
2	مظاهر الإقطاع في الواقع الروائي	**49**
	المبحث الثاني:الصراع الطبقي في الواقع الروائي	**60**
1	مظاهر الصراع الطبقي في الواقع الروائي	**60**
	المبحث الثالث: صور الأيديولوجيا في الواقع الروائي	**81**
1	الدعاية السياسية للمذهب الأيديولوجي	**81**
1.1	مفهوم الأيديولوجيا	**81**
2	الصيغة الأدبية للمذهب الأيديولوجي	**88**
	خلاصة	**98**
	الفصل الثالث: أشكال الوعي في الواقع الروائي	**99**
	تمهيد	**100**
	المبحث الأول: الشخصيات	**101**
1	شخصية البطل وصورته	**102**
2	الشخصية الدينية وصورتها	**111**
3	شخصية المرأة وصورتها	**128**
4	شخصية الإقطاعي والبورجوازي وصورتهما	**147**
	المبحث الثاني: الحوار في الواقع الروائي	**157**
1	الحوار في الواقع الروائي	**157**
1.1	مفهومه	**157**
	المبحث الثالث: المعجم اللغوي في الواقع الروائي	**166**
	المعجم اللغوي في الواقع الروائي	**166**
	خلاصة	**181**

	الفصل الرابع: انعكاس أشكال الوعي في السرد والزمن والمكان	182
	تمهيد	183
	المبحث الأول: السرد في الخطاب الروائي	184
1	التقييم السردي	184
1.1	مفهوم التقييم السردي	184
2.1	نماذج التقييم السردي	184
2	السرد الاستذكاري	193
1.2	نماذج السرد الاستذكاري في الخطاب الروائي	194
3	السرد الاستشرافي	206
1.3	نماذج السرد الاستشرافي في الخطاب الروائي	207
	المبحث الثاني: الزمن في الخطاب الروائي	218
1	مفهوم تسريع السرد ووتيرة الزمن(الحذف والخلاصة)	218
1.1	نماذج تسريع السرد ووتيرة الزمن (الحذف والخلاصة)	219
2	مفهوم تبطيء السرد ووتيرة الزمن (الوقفة الوصفية والمشهد السردي)	228
1.2	نماذج تبطيء السرد ووتيرة الزمن(الوقفة الوصفية والمشهد السردي)	229
	المبحث الثالث:المكـــــان في الخطاب الروائي	240
1	الأماكن المغلقة ودورها في تشكيل الوعي	240
1.1	نماذج الأماكن المغلقة	241
2	الأماكن المفتوحة و دورها في تشكيل الوعي	252
1.2	نماذج الأماكن المفتوحة	253
	خلاصة	265
	خاتمة	266
	فهرس المراجع	270
	فهرس المحتويات	277
	فهرس الملاحق	
	فهرس تراجم الأعلام	

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

فهرس الملاحق

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

فهرس الجداول

رقم الجدول	عنوان الجدول	الصفحة
01	يوضح الروايات والأعمال الأدبية والفنية للطاهر وطار	32
02	يوضح البدايات الأدبية للطاهر وطار	34
03	يوضح سنوات نشر كل رواية	35
04	يوضح بعض مظاهر الصراع الطبقي في رواية اللاز	61
05	يوضح بعض مظاهر الصراع الطبقي في رواية الزلزال	63
06	يوضح بعض مظاهر الصراع الطبقي في رواية عرس بغل	65
07	يوضح بعض مظاهر الصراع الطبقي في رواية الحوات والقصر	67
08	يوضح بعض مظاهر الصراع الطبقي في رواية العشق والموت في الزمن الحراشي	69
09	يوضح بعض مظاهر الصراع الطبقي في رواية [illegible] العشق	71
10	يوضح بعض مظاهر الصراع الطبقي في رواية الشمعة والدهاليز	73
11	يوضح بعض مظاهر الصراع الطبقي في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي	75
12	يوضح بعض مظاهر الصراع الطبقي في رواية الأم	77
13	يوضح بعض مظاهر الصراع الطبقي في رواية لمن تقرع الأجراس	79
14	يوضح الصيغة الأدبية للمذهب الأيديولوجي في رواية اللاز	89
15	يوضح الصيغة الأدبية للمذهب الأيديولوجي في رواية الزلزال	90
16	يوضح الصيغة الأدبية للمذهب الأيديولوجي في رواية عرس بغل	91
17	يوضح الصيغة الأدبية للمذهب الأيديولوجي في رواية الحوات والقصر	91
18	يوضح الصيغة الأدبية للمذهب الأيديولوجي في رواية العشق والموت في الزمن الحراشي	92
19	يوضح الصيغة الأدبية للمذهب الأيديولوجي في رواية تجربة في العشق	93
20	يوضح الصيغة الأدبية للمذهب الأيديولوجي في رواية الشمعة والدهاليز	94
21	يوضح الصيغة الأدبية للمذهب الأيديولوجي في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي	95
22	يوضح الصيغة الأدبية للمذهب الأيديولوجي في رواية الأم	96
23	يوضح الصيغة الأدبية للمذهب الأيديولوجي في رواية لمن تقرع الأجراس	96
24	يوضح المعجم اللغوي في رواية اللاز	166
25	يوضح المعجم اللغوي في رواية الزلزال	167
26	يوضح المعجم اللغوي في رواية عرس بغل	170
27	يوضح المعجم اللغوي في رواية الحوات والقصر	170
28	يوضح المعجم اللغوي في رواية العشق والموت في الزمن الحراشي	171

29	يوضح المعجم اللغوي في رواية تجربة في العشق	172
30	يوضح المعجم اللغوي في رواية الشمعة والدهاليز	175
31	يوضح المعجم اللغوي في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي	176
32	يوضح المعجم اللغوي في رواية الأم	177
33	يوضح المعجم اللغوي في رواية لمن تقرع الأجراس	178

فهرس الأشكال

رقم الشكل	عنوان الشكل	الصفحة
01	يوضح انعكاس المرآة المستوية على الواقع الأوربي المختلف	23
02	يوضح انعكاس المرآة المهشمة على الواقع الأوربي المختلف	24
03	يوضح علاقة الجهة المقيمة (المؤسلبة) بوعي الذات المقيمة(المؤسلبة)	193
04	يوضح علاقة السرد الاستذكاري بالوعي	206
05	يوضح علاقة الأزمنة بوعي الشخصية الدينية	215
06	يوضح علاقة السرد الاستشرافي بالوعي	217
07	يوضح علاقة كل من الحذف و الخلاصة مع شكل الوعي	228
08	يوضح علاقة كل من الوقفة الوصفية و المشهد السردي بالوعي	239
09	يوضح دور الأماكن المغلقة في بناء أشكال الوعي	252
10	يوضح دور الأماكن المفتوحة مع شكل الوعي	264
11	المخطط العام للبحث	269

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ملحق خاص بنص المقابلة المجراة مع الروائي الطاهر وطار

السؤال:

بداية الروائي الطاهر وطار، نود أن تحدثنا عن مسيرتك الأدبية؟

الجواب:

على كل حال، فالمسيرة الأدبية للطاهر وطار معروفة وغريبة وشاذة في العالم وفي العالم العربي بصفة خاصة. فعادة ما تجد بعض الأدباء يقولون لك:نحن خريجو جامعة كذا ومعهد كذا وأنا ابن مدينة كذا. أما أنا فابن بادية. وعائلة بربرية، درست في المدارس الدينية كمدرسة جمعية العلماء بمداوروش، ثم في معهد عبد الحميد بن باديس، ثم بجامع الزيتونة، ولم أكمل تعليمي بسبب الثورة التحريرية الكبرى. وفي مطلع حياتي تعرفت على الأدب العربي المعاصر يومها مثل جبران خليل جبران، ميخائيل نعيمة، طه حسين، العقاد، الرافعي وغيرهم كثير. فانكببت بنهم على هذا الأدب ،وكنت أحفظه عن ظهر قلب، وكنت أريد التعبير عن نفسي فكتبت الشعر في مدينة قسنطينة. ونصبت نفسي شاعرا في إطار رومانسي، ولم يعجبني ما كتبت من شعر، فكان شعرا تافها، ولم يكن شيئا يستحق الذكر، ولا يدعو إلى الطموح والتشجيع.

ولما سافرت إلى تونس في شهر ديسمبر 1954 بالصدفة اكتشفت مجلة مصرية هي مجلة القصة، وكانت تنشر قصصا عربية وأخرى مترجمة، وبمجرد ما قرأت العدد الأول والثاني والثالث وجدتني أكتب القصة الأولى، وما إن كتبتها وأرسلتها إلى جريدة الصباح التونسية حتى فوجئت بنشرها. ومن يومها قلت لنفسي: هذا هو النوع الأدبي الذي ينبغي أن أتفرغ له. فعملت على تكوين نفسي فثابرت على المطالعة فقرأت الأدب الروسي الكلاسيكي، والأدب الأمريكي "هيمنغواي" و"ديكتر" و"غوركي". واستمرت قراءتي للأدب المترجم، وعملت على التنظير للأدب، وهكذا نشرت مسرحيتين في مجلة الفكر التونسية هما: الهارب، على الضفة الأخرى، وبقيت في تونس إلى غاية سنة 1961، وكتبت رواية ألغيتها من حياتي لأنها لا تعبّر عن طموحاتي، وعلى الإنسان أن يحكم ذوقه، وعليه أن يقتنع ويؤمن بأننا لا نكتب بماء الذهب، وأن ما نكتبه هو محاولات بشرية إنسانية لبلوغ هدف جمالي، قد نبلغه، وقد نتعثر في الطريق، وعلينا أن نكون عسيرين مع أنفسنا، لأننا عندما نريد أن نكتب فإننا بذلك نريد اقتحام جبل مقدس من نور، جبل عبقرية البشر.

السؤال:

إذا الروائي الطاهر وطار، ميولك كانت نثرية أكثر منها شعرية؟

الجواب:

نعم، كان تأهيلي نثريا وليس شعريا، وهذا ما ينبغي أن يكتشفه الإنسان الموهوب من نفسه، أين يتجه تكوينه وقدراته.

السؤال:

الـــروائي الطاهـــر وطار، نحن نقرأ لك منذ سنوات، وربما كان لك أكثر من أربعة عقود زمنية، ما هي أول قصة كتبتها وهي الآن ضمن مجموعاتك القصصية ؟.

الجواب:

لم تنشر لي أول قصة كتبتها، وكان ذلك في جريدة الصباح التونسية تحت عنوان"الحب الضائع" لما كنت شابا آنذاك، وهو الموضوع الذي يتبادر إلى الشباب، ولكن كتبت أكثر من ثمانين قصة أو مائة قصة، جمعت منها فقط ما هـــو لائق لأن يخرج إلى الناس، جمعت منها ما يقرب من أحد عشر قصة سنة 1961 تحت عنوان"دخان من قلبي"، وأنا بهذه المناسبة أقول للشباب: عليهم أن ينتقوا ما يخرجوا به إلى الناس، وأن يجعلوه محترما لافتا للنظر.

السؤال:

بعـــد أول قصة كتبتها، ما هي أول رواية كتبتها ؟ و ما هي الظروف التاريخية والملابسات الاجتماعية التي كتبت فيها هذه الرواية؟

الجواب:

كتبت رواية وأهملتها، ثم كتبت الرواية الأولى التي تشكل أولى رواياتي الآن وهي اللاز، بدأت التفكير فيها في الخمســينيات، وشـــرعت في كتابتها قبل سنة الخمسة والستين، أي قبل الانقلاب العسكري، وبعد الانقلاب توقفـــت عـــن كتابتها نحو خمس سنوات، ثم عدت إليها بعد سنة واحد وسبعين 1971، وكانت ظروفها سياسية، وهـــي ظروف جزائر جديدة تبني نفسها، والمؤسف أن القليلين هم الذين ينظرون إلى المستقبل، وفي الوقت نفسه ينظرون إلى الماضي، وأنا واحد من هذه القلة؛ حيث كانت رواية اللاز عبارة عن نقد ذاتي لأخطائنا في الماضي(أثناء الثورة التحريرية).

السؤال:

أثـــناء هـــذه المرحلة التي كتبت فيها رواية اللاز؛ حيث نستطيع أن نقول عنها إنها كانت مبتورة، كتبت ثم توقفت، هل كان هناك عطاء قصصي؟

الجواب:

كان هناك عطاء قصصي قليل، والسبب في ذلك هو أنه كان علي أن أفهم ما يجري في الجزائر، فقد نشرت لي بعض القصص الجميلة التي تخص استقبالنا للاستقلال مجموعة "الطعنات"، وفي رواية كتبتها و لم أنهها، تعرضت فيها لهروب المرحوم مصطفى بن بو العيد والطاهر الزبيري من سجن الكدية؛ حيث كان الطاهر الزبيري يملي علي مذكراته، وعندما افترقنا لم أعد إلى هذا العمل، وكانت هذه الرواية بعنوان "معجزة القرن"، وكلما تغير الوضع في البلاد توقفت عن الكتابة مدة ثلاث سنوات أو أربعا لإعادة ربط ما أكتبه بالقضية الجزائرية وبحركة التحرر الوطني.

السؤال:

كم طبعة صدرت من رواية اللاز؟ وهل لهذه الرواية صدى في دور النشر الوطنية والعربية؟

الجواب:

رواية اللاز طبعت مرات كثيرة، في الجزائر نحو ثلاث طبعات، وطبعت في الأرض المحتلة(فلسطين) وفي بيروت، وترجمت إلى نحو عشر لغات عالمية، و هي الآن تدرس في المدارس الأيديولوجية لكل الأحزاب الشيوعية العالمية.

السؤال:

في مرحلة السبعينيات ألفت خمس روايات على ما أظن. ماهي؟

الجواب:

ألفـــت رواية"اللاز" سنة سبعين أو واحد وسبعين لا أذكر جيدا، ثم رواية "الزلزال" سنة 1973، ثم "الحوات والقصر" سنة 1974، ثم"عرس بغل" سنة 1975، وبعدها "العشق والموت في الزمن الحراشي" سنة 1978، وتوقفت قليلا بعد موت الهواري بومدين، وعدت إلى كتابة رواية تجربة في العشق" ثم جاءت "الشمعة والدهاليز"، و"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، وأنا بوصفي مختصا في تتبع حركة التحرر الوطنية والعربية والعالمية لا أصنع أحداثا، وإنما إذا كانت هناك أحداث في الساحة ومتغيرات أكتبها، وإذا لم تكن هناك متغيرات فأنا بانتظار الزمن والمستقبل.

السؤال:

بعـــد مرحلة الفراغ التي كانت بين السبعينيات والتسعينيات؛ إذ توقفت فيها عن الكتابة و لم يبرز لك عمل أدبي أثـــناءها ودامت نحو عقد من الزمن، هل أصبح هذا التوقف تقليدا أدبيا مثل ما فعل نجيب محفوظ؛ فقد توقف عـــن الكـــتابة لما أتت ثورة 23 يوليو 1952، ثم لم يكتب بعدها إلا بعد سبع سنوات إلى سنة 1959 تحديدا، أم أن ظرفك خاص ؟

الجواب:

لـــربما هذا أمر متروك للنقاد والدارسين أمثالكم، ولكن أنا كلما حدث تغيير في الساحة السياسية في الجزائر أتوقف عن الكتابة، لا أتوقف عن قصد، ولكن أجدني لا أكتب.

السؤال:

قد يكون هذا التوقف للمراجعة أو لشيء شبيه بها؟

الجواب:

لا، لا، لا أراجع، وإنما أتوقف هكذا، لا غير.

السؤال:

الروائي الطاهر وطار، بعد هذا العطاء الروائي والقصصي، ما هي أفضل رواية أو قصة كتبتها؟

الجواب:

يصعب القول كما يصعب الحكم عما أنجزه شخص ورضي عنه، وإنما ما يشدني عندما أعيد القراءة هو بعض الـــروايات مـــثل: الحـــوات والقصر، عرس بغل، تجربة في العشق، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، والشمعة والدهالـــيز، هذه تشدني إليها عندما أعيد قراءتها، وللتذكير لا أعيد قراءة أعمالي، فكل عمل يصدر مني أعده غريبا عـــني، وأقول دائما في نفسي بأن هذا العمل ناقص، ولو كان كذا لكان أحسن، ولا يرضي، وإنما أسعى إلى عمل قادم، وإلى تطوير أدواتي.

السؤال:

الـــروائي الطاهـــر وطار، بعد هذه المسيرة الأدبية الحافلة بالإنجازات على مدى نصف قرن، هل لك مشاريع مستقبلية تريد أن تنشرها أو ترى النور؟

الجواب:

لا، المشـــاريع هي التي لديها الطاهر وطار، ولعلمك أنا أعايش الكتابة بأنواعها يوميا، عندما أستقبل الناس، عـــندما أفرح وأغضب، وتبقى قضية التحرير فقط تحتاج إلى الصياغة الجيدة، فبعض الناس يسميها مرحلة الكتابة، وأنـــا أسمـــيها مرحلة التحرير، فعلاقتي مع كل الناس ومعايشتي لهم هي تأليف كبير، ولا أعتبر نفسي متوقفا عن الكتابة، فأنا في الحقيقة دائم الكتابة، أعالج الخواطر، أعالج الخيال الفكري، وأساليب التعامل مع الناس، أقيم علاقة حميمية متواصلة مع القراءة.

السؤال:

الـــروائي الطاهر وطار، إضافة إلى كونك روائيا وقصصيا، هل لك إسهامات نقدية، أو دراسات فكرية يمكن أن تضاف إلى جهودك الأدبية و الإبداعية ؟

الجواب:

أحاول قدر الإمكان أن أتخصص في الإبداع رواية وقصة، وأخشى دائما عندما يطلب مني الكتابة في غير هذا المجـــال أن أطفـــئ شحني العاطفية، وأن أجعلها في متناول الناس، كما أرفض التكسب من الكتابة؛ فقد قدمت لي عـــروض من كبريات المجلات والصحف في العالم العربي، في حين أن غيري يسعى إلى هذا الامتياز، ويحث السعي إليه.

السؤال:

الملاحظ على رواياتك ومجموعاتك القصصية بأنك أحيانا تكتب مقدمات لهذه الروايات أو المجموعات القصصية، وأحيانا لا، هل من الممكن أن نعرف السبب في ذلك؟

الجواب:

ما عدا القصة القصيرة، كل رواياتي وضعت لها مقدمات.

السؤال:

فرواية تجربة في العشق لا توجد بها مقدمة. لم فعلت ذلك؟

الجواب:

رواية تجربة في العشق توجد بها مقدمة، لقد قلت فيها: فرض علي المجنون جنونه.

السؤال:

كيف تقيم الإبداع الأدبي على الساحة الجزائرية والعربية عموما ؟

الجواب:

ليس هذا التقويم من اختصاصي، وإنما هو من تخصص النقاد وهم الذين يقومون بهذه العملية.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

فهرس
تراجم الأعلام

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ملحق خاص بالترجمة للأعلام الذين وردوا في نص البحث :

1- **إيميل زولا Emill Zola** (1840 – 1902) مؤلف قصصي فرنسي، زعيم المدرسة الواقعية الطبيعية،وتميز بنزعة اجتماعية اشتراكية، اشتهر برواية تاريخية مسلسلة، "آل روغون ماكار"، وله روايات أخرى "تيريز راكان"[1].

2- أوغست كونت Auguste Compte: فيلسوف فرنسي ولد سنة 1798م، مؤسس الفلسفة الوضعية، كان سكرتيرا ورفيقا لسان سيمون، وكانت القضية الأساسية في الفلسفة الوضعية La philosophie positive عند كونت هي مطلبه أن يقتصر العلم على وصف المظهر الخارجي للظواهر، كما أن الرأسمالية عند كونت تتوج تاريخ تطور الإنسان، توفي سنة 1857م. من أشهر كتاباته "دروس في الفلسفة الوضعية"[2].

3- بروميثيوس: إله النار في الميثولوجيا اليونانية اختطف النار المقدسة من السماء ونقلها إلى البشر، فعاقبه زقس وقيده على جبل القوقاس؛ حيث كان ينهش كبده المتجددة باستمرار عقاب كاسر خلصه هيراكليس. ألهمت الأسطورة عدة أعمال أدبية، منها مأساة أسخيليس 467 ق.م"[3].

4- بلزاك هونوره دي Belzac: (1799 – 1850) قصصي فرنسي له "الكوميديا البشرية" و"أوجيني غراندة" درس أخلاق عصره"4 .

5- بلنسكي: هو فيساريون غريغوريفيتش، ولد سنة 1811 ديمقراطي ثوري روسي، وناقد أدبي ومؤسس علم الجمال الواقعي الروسي، ويعد ظهوره بشيرا بالتقويض النهائي لطبقة النبلاء، درس في جامعة موسكو، تولى تحرير عدة مجلات، تلسكوب، موسكو فسكي نابليوداتيل، أو تتشستفتي رابسكي، توفي عام 1848م"[5].

6- بيرم التونسي: هو أديب تونسي، دعا إلى النهضة الاجتماعية من مؤلفاته "صفوة الاعتبار بمستودع الأنصار" ولد سنة 1840 وتوفي سنة 1889 "6 .

7- تشارلز ديكنز Dickens: من مشاهير القصصيين الإنجليز ولد سنة 1812م، أبدع في وصف حياة البسطاء والأولاد البائسين توفي سنة 1870 له "دافيد كوبر فليد" و"أولفير تويست"7 .

8- ديستويفسكي: هو فيدور ميخايلوفيش ولد سنة 1821م، كاتب روسي، واحد من أعظم الممثلين البارزين للواقعية النقدية، انحدر من أصل ثقافي من الطبقة الوسطى أو المتوسطة، وارتبط اسمه باسم بيلنسكي، وقد مكنته عبقريته الهائلة وإحساسه بالصدق الفني من رصد تحليل نقدي مرير للحياة الروسية، توفي سنة 1881م، من رواياته "الإخوة كرامازوف"، "الجريمة والعقاب"، "مذلون مهانون "8 .

---

[1] – روزنتال و يودين: الموسوعة الفلسفية.ص 281 .

2- المرجع نفسه : ص397 .

3 – المنجد في اللغة و الأعلام: ص125 .

4 - المرجع نفسه : ص134 .

5– الموسوعة الفلسفية: ص86 .

6 – المنجد في اللغة و الأعلام: ص157 .

7 – المرجع نفسه : ص 254 .

8 – المرجع نفسه : ص200 .

9- وليم رايت: ولد سنة 1830 وهو مستشرق إنكليزي ع[illegible] السريانية [1].

10- زكرويه بن مهرويه: هو زعيم قرمطي، خلف مؤسس البدعة حمدان قرمط، قتله جند المكتفي سنة 284 هـ/906م[2].

11- ستالين جوزف: 1879 - 1953سياسي روسي من رجال الثورة، أمين عام الحزب الشيوعي 1922 خلف لينين في زعامة الحزب والدولة السوفياتية 1924حتى وفاته،أبعد تروتسكي1927وقضى على مناوئيه في محاكمات صورية،واستبد بالسلطة...هوجم تسلطه بعد موته ودانه مؤتمر الحزب 1956.من أكبر قادة الحلفاء في الحرب العالمية الثانية [3].

12- ستاندال (هنري بيل): (1783 - 1842) روائي فرنسي، أحب إيطاليا وعاش فيها وقتا طويلا، اشترك في حروب نابليون، من كبار الأدباء العالميين، لم ينل اهتمام الأدباء إلا بعد وفاته بزمن طويل، من رواياته "مذكرات سائح"، "شارتروز بارم"، "ذكريات إيطاليا"، وصدرت بعد وفاته "لوسيان لوين"، "لامبال" سنة 1889م، "سيرة هنري برولار" 1890م برع في رسم الشخصية بدقة، وامتاز بالتحليل النفسي في أسلوب فني ورقة عاطفية"[4].

13-سيف الدولة: هو علي بن عبد الله (303هـ -356هـ /915م -967 م) أكبر ملوك الحمدانيين، ولد في ميافارقين ملك دمشق وانتزع حلب من الأخشيديين سنة945م ، ومد نفوذه على شمالي سورية، حارب البيزنطيين، حمى الشعراء والأدباء فتمتع في بلاطه المتنبي وأبو فراس والسري الرفاء والببغاء والوأواء الدمشقي والفارابي الفيلسوف وغيرهم"[5] .

14- غابريال غارسيا ماكيز: Garcia Marquery أديب كولومبي ولد سنة 1928، لجأ إلى المكسيك اشتهر بكتابه "مائة عام من العزلة" في التعريف بأميركا اللاتينية، نال جائزة نوبل 1982م " [6].

15- غاندي موهانداس كرامشاند: 1869- 1948فيلسوف ومجاهد هندي، ولد في "بور بندر"،اشتهر بلقب "المهاتما"أي النفس السامية،دعا إلى تحرير الهند من الإنجليز بالطرق السلمية والمقاومة السلبية بعيدا عن العنف.وكان سلاحه الأقوى الاضراب عن الطعام. أدت جهوده إلى استقلال الهند سنة 1947 اغتاله برهمائي متعصب.من أبرز دعاة السلام المشهورين في العالم" [7].

16-غونكور إدمون: Goncourt: ولد سنة 1822م وتوفي سنة 1896م، أديب فرنسي اشتهر مع أخيه جول (1830 - 1870) بحبهما للأدب والفنون، واشتغلا معا بالنقد والكتابة والتاريخ والقصة، برعا في رسم الحياة بمظاهرها العاطفية والواقعية وتطور فنهما من الطبيعية إلى انطباعية متأنقة، وتميزا بأسلوبهما الأدبي، من رواياتهما "ريته موبرين" و "مدام جرفيزية"، "الفتاة اليزا"، بعد وفاة جول تابع إدمون كتابة مذكراتهما وأوصى بإنشاء " أكاديمية غونكور" التي تمنح منذ سنة 1903 جائزة السنة لأفضل إنتاج أدبي " [8] .

---

[1]- المنجد في اللغة و الأعلام: ص262 .

[2]- المرجع نفسه: ص 279 .

[3]- المرجع نفسه: ص296 .

[4]- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[5]- المرجع نفسه: ص321 .

[6]- المرجع نفسه: ص385 .

[7]- المرجع نفسه: ص387 .

[8]- المرجع نفسه: ص 297 .

17- فلوبير غوستاف: (1821 - 1880) أديب فرنسي وروائي كبير، امتاز بالواقعية والصياغة الفنية في إطار منطقي، من رواياته "مدام بوفاري"، "صالامبو"، "التربية العاطفية"، "تجربة القديس أنطونيوس"، "ثلاث قصص" و"بوقار وبيكوشيه"[1] .

18- فوكنر وليم Faulkner : (1897- 1962) روائي أمريكي ولد في نيوالباني، عالج مشكلات الإنسان في جنوبي الولايات المتحدة الأمريكية، تميز أسلوبه بالرمزية والتحليل النفسي من رواياته "الصخب والعنف"،"معبد"، "نور آب" و"جنازة راهبة" تحصل على جائزة نوبل عام 1949م"[2] .

19- كافكا F.Kafka : فرانتز ولد سنة 1883م أديب تشيكي كتب بالألمانية عالج في رواياته تفاهة الحياة وسخفها. توفي سنة 1924م منها، "المحاكمة" و"القلعة" [3]

20- ليف نيقولايفيتش: كاتب ومفكر روسي عظيم ولد سنة 1828م، تعكس كتاباته الأدبية وتعاليمه معظم جوانب الحقبة الممتدة من 1861 إلى 1904م، أي حقبة النمو المتسارع للرأسمالية ودمار الطبقة الفلاحية البطريركية، ولقد تمتع تولستوي بنفوذ كبير، توفي سنة 1910 باعتباره مؤلف روايات "الحرب والسلام"، و"أناكارينينا"، "البعث"، وله مؤلفات أخرى " فحص اللاهوت القطعي "، " اعتراف"و "درب الحياة"[4].

21 - لينين فلادمير:1870-1924زعيم الثورة الروسية ومؤسس الحزب الشيوعي في روسيا السفياتية.أعاد تنظيم الحزب البلشفي بمساعدة ستالين 1917 ،من كبار منظري الماركسية.من كتبه:"ماالعمل، الاستعمار قمة مراحل الرأسمالية"، "الدولة والثورة "[5] .

22- مالك بن نويرة: (ت 12هـ /634م) شاعر من فرسان الجاهلية أسلم وارتد فقتله خالد بن الوليد"[6] .

23- المتنبي أبو الطيب: (915 م- 965م) من كبار شعراء العرب ولد في كندة بالكوفة وقتل في طريقه من فارس إلى بغداد، امتدح سيف الدولة ثم كافورا ثم عضد الدولة البويهي، كان شجاعا طموحا محبا للمغامرات، له ديوان شرحه ابن جني والواحدي والعكبري وعبد الرحمن البرقوقي وابراهيم اليازجي "[7].

24- نفرتيتي: امرأة أخناتون (أمينو فيس) القرن 14 ق.م شجعت عبادة آتون لها تماثيل خلدت جمالها الرائع "[8] .

25- هنريك ابسن Ibsen: (1828 - 1906) شاعر ومسرحي نرويجي له مسرحيات أحيا فيها ملحمة أبطال النرويج وشدد على تأثير الظروف الاجتماعية في الحد من تقدم الفرد، منها " بيت الدمية"، "الراجعون" و"البطة البرية"[9] .

---

[1]- المنجد في اللغة و الأعلام : ص417 .
[2]- المرجع نفسه: ص 420 .
[3]- المرجع نفسه: ص 452 .
[4]- المرجع نفسه : ص148 .
[5]- المرجع نفسه : ص 506 .
[6]- المرجع نفسه: ص 515 .
[7]- المرجع نفسه : ص 519 .
[8]- المرجع نفسه : ص 576 .
[9]- المرجع نفسه: ص 02 .