الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة جيلالي اليابس - سيدي بلعباس-
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

بنية الشخصية في الرواية الجزائرية الحديثة

قراءة في الخطاب النسائي أنموذجا

رسالة تخرج لنيل شهادة الدكتوراه في العلوم
تخصص نقد معاصر

إعداد الطالبة:
تابتي خديجة .

إشراف الدكتور:
– قندسي عبد القادر

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د فرعون بخالد	أستاذ التعليم العالي	جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس	رئيسا
أ.د قندسي عبد القادر	أستاذ التعليم العالي	جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس	مشرفا ومقررا
د.عشابي عبد القادر	أستاذ محاضر (أ)	جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
د. هامل الشيخ	أستاذ محاضر (أ)	المركز الجامعي عين تموشنت	عضوا مناقشا
د. فايد محمد	أستاذ محاضر (أ)	المركز الجامعي تيسمسيلت	عضوا مناقشا
د.كراش بن خولة	أستاذ محاضر (أ)	جامعة ابن خلدون تيارت	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1438– 1439 هـ/ 2017–2018م

قال الله تعالى:

﴿ يَا نِسَاء النَّبِيِّ لَسْتُنَّ كَأَحَدٍ مِّنَ النِّسَاء إِنِ اتَّقَيْتُنَّ فَلا تَخْضَعْنَ بِالْقَوْلِ فَيَطْمَعَ الَّذِي فِي قَلْبِهِ مَرَضٌ وَقُلْنَ قَوْلاً مَّعْرُوفًا﴾

سورة الأحزاب/32

شكر وعرفان

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات وبشكره تدوم النعم، والصّلاة والسّلام على نبيّه الكريم وعلى آله وصحابته أجمعين، وبعد...

إنّه لشرف عظيم _ بعد أن منّ الله عليّ بإخراج هذا البحث المتواضع _ أن أقدّم آيات الشّكر لمن تعهّد العمل بالرّعاية وخصّص له الكثير من جهده وعلمه ووقته، أقدّمه لمن توسّمت فيه التفاني في العمل، أستاذي الكريم الدّكتور **قندسي عبد القادر** المشرف على البحث، معترفا قبل جهدي بجهده، وأسأل الله تعالى أن يمنّ عليه بالصّحّة ودوام العافية، وأمدّ جزيل شكري إلى كلّ من كان عونا لي في إخراج هذا البحث، من **أساتذة كرام فضلاء، وأستاذات كريمات فضليات،** وأخصّ بالذّكر أساتذة قسم اللّغة العربيّة وآدابها بجامعة سيدي بلعباس، كما أمدّ شكري إلى الّذين كثيرا ما استشرتهم فأفادوني بإرشاداتهم وتوجيهاتهم فيما ساعدني على التوجّه الوجهة الصّحيحة وبلوغ ما كنت أصبو إليه، وأخص بالذكر الدكتور **عثمان بعباع**.

والشكر موصول للدكاترة الأفاضل أعضاء اللجنة الذين قبلوا مناقشة هذا العمل، وهم كل من: الأستاذ الدكتور: **فرعون بخالد،** الدكتور **العشابي عبد القادر،** الدكتور **هامل الشيخ،** الدكتور **فايد محمد،** والدكتور **كراش بن خولة،** وسنعمل – إن شاء الله –، بما سيتفضّلون به من ملاحظات، وبما سيبدونه من تصويبات مستقبلا.

تابتي خديجة

إهداء

إلى من تتسابق الكلمات لتخرج معبّرة عن مكنون ذاتها لطالما كانت دعواتها لي بالتوفيق تتبعني خطوة خطوة في عملي **أمي الغالية** جزاها الله عنّي خير الجزاء.

إلى الذي سهر على تعليمي بتضحيات جسام مترجمة في تقديسه للعلم، إلى مدرستي الأولى في الحياة **أبي الغالي** على قلبي أطال الله في عمره.

إلى توأم روحي.. **أختي**.

إلى سندي في الحياة.. **إخوتي**.

إلى الروح المفعمة بالبراءة.. **حذيفة**.

إلى من عرفت كيف أجدهم وعلموني أن لا أضيعهم.. **صديقاتي**.

تابتي خديجة

مقدمة :

تشهد الساحة الأدبية تدفقاً للنصوص الروائية على المستوى الكمي في الآونة الأخيرة، مسجلة بذلك حيوية أكيدة بالإنتاج الروائي، وتهافتاً للقراء على دور النشر؛ إذ سجلت الرواية الطلب الأول – محققة بذلك نسبة مقروئية عالية– في الوطن العربي بصفة عامة وفي الجزائر بصفة خاصة، لتتربع بذلك الرواية على عرش الأجناس الأدبية وتصبح المنافس الأول من دون منازع.

ما من شك أن هذا الإقبال الكبير على الرواية دون غيرها يعود لأسباب عديدة، لعلّ من أبرزها اقترابها من الواقع والحياة اليومية بشكل طبيعي، فيرى المتلقي ذاته من خلال الشخصيات، دون أن ننسى بطبيعة الحال حصول بعض الأعمال الروائية على جوائز للإبداع الأدبي التي افتكها عدد من الروائيين والتي أعطت هي الأخرى دفعاً قوياً للولوج إلى عالم الرواية.

وما يمكن ملاحظته من جهة ثانية هو تزايد عدد كتّاب الرواية الجزائرية رجالاً ونساءً؛ إذ بلغ عددهن في السنوات الأخيرة بمائة وستة وعشرين روائية بعدما كانت أعدادهن تحصى على أصابع اليد الواحدة بالمقارنة مع السنوات السابقة كالسبعينيات والتسعينيات – على سبيل المثال لا الحصر–، وهو ما حفزني للاطلاع أكثر على هذا الجنس الأدبي الذي حظي باهتمام كبير دون غيره، وهو ما أسهم في ظهور مصطلح نقدي جديد وهو الكتابة النسائية.

استقطب موضوع الكتابة النسائية اهتمام الدارسين والنقاد المهتمين بهذا اللون الأدبي، فتمت دراستهم بطرائق مختلفة، إلاّ أن اهتمامي انصب على الرواية النسائية

بالتحديد؛ إذ أصبح التوقف أمامها أمراً ضرورياً في ظل تزايدها المستمر بغية استقرائها، وعليه ركزنا على دراسة بنية الشخصية.

إن الهدف من خلال هذه الأطروحة هو الوقوف على بنية الشخصية بوصفها إحدى أهم المكونات السردية، التي لا يكاد يخلو منها أي عمل روائي، وهو ما يبين لنا قدرة الكاتبة على توظيف الشخصية وعلاقتها بالعناصر السردية الأخرى من حدث وزمن ومكان.

سيركز البحث إذن على الرواية النسائية الجزائرية، وما يُعنى دراسة بنية الشخصية تحت مراقبة المرأة المبدعة، بحكم أنّها استطاعت أن تخلق أسلوباً مغايراً يحسن استغلال اللّغة بكل ما تحمله من تداعيات وطرائق تعاملها مع الشخصية ضمن محاور عديدة.

أصبح النقاش حول الإبداع النسائي مشحونا بالالتباس؛ إذ تمحور الجدل حول إشكالية تصنيف الأدب على الأساس الجنسي، وهو ما يطرح جملة من التساؤلات أهمها:

- ما هو الداعي الذي دفع بالمرأة إلى اقتحام مملكة الإبداع الأدبي وتفردها بأدب خاص بها؟
- ما المقصود بالأدب النسائي؟ أهو أدب أبدعته أقلام نسائية بعيداً عن موضوعه؟ أم هو الأدب الذي تسعى فيه المرأة لإثبات ذاتها وتحقيق مساواتها مع الرجل؟ أم هو الأدب الذي يخوض في قضايا المرأة بغض النظر عن جنس كاتبه؟
- ما هي المقومات التي ترتكز عليها الكاتبات في بناء الشخصية؟ وهل الشخصية عندهن من وحي الواقع المعيشي؟ أم هي من صنع الخيال؟

وأهمية البحث تكمن فيما سنقدمه للدارس والقارئ والباحث من روئ جديدة للمصطلح الأدب النسائي لإزالة إبهامه وتيسير تعقيده وتذليل العقبات التي تعترض فهم خصوصية الخطاب النسائي مع إعطاء دفع جديد لقراءة المصطلح الوارد في حقل النقد الأدبي.

ولعله من الواجب قبل عرض خطة الدراسة الإشارة إلى موضوع البحث، والذي وسم بـ: ''بنية الشخصية في الرواية الجزائرية الحديثة''-قراءة في الخطاب النسائي أنموذجا-.

جاءت خطة البحث مكونة في بنائها من مقدمة ومدخل تلتهما ثلاثة فصول وخاتمة، ثم قائمة للمصادر والمراجع، وفهرس للموضوعات.

أشرنا في المقدمة إلى دوافع البحث، التي تضمنت اهتمامي بهذا الجنس الأدبي ومساهمة المرأة الجزائرية المبدعة في إثراء الساحة الأدبية، أسباب اختيار الموضوع وطرح الإشكالية التي تخص الخطاب النسائي، وخطوات البحث.

أمّا المدخل المعنون بـ: ''الرواية الجزائرية الحديثة-النشأة والتطور''، فاحتوى على ستة مباحث رئيسة، الأول والثاني تناولنا فيهما الحديث عن المفهوم اللّغوي والاصطلاحي للرواية كونها زئبقية المعنى، وذلك في ظل تطورها المستمر الذي تشهده، وتداخلها مع باقي الأجناس الأدبية، بحكم أن الرواية جنس أدبي غير مكتف بذاته، نُلفيها دوما في حاجة ماسة إلى الأجناس الأدبية الأخرى لتضمن تواجدها، إن هذا التداخل هو ما عقّد التحديد الدقيق لمفهوم الرواية.

عالج المبحث الثالث نشأة الرواية الجزائرية وتطورها والتي عرفت نموذجين مختلفين في اللّغة، الرواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية، وهذا راجع لأسباب تاريخية – وهو ما سيأتي الحديث عنه لاحقا– والرواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية والتي عرفت هي الأخرى ردود فعل مختلفة من قبل النقاد، فمنهم من حدد ظهورها بما قبل الاستقلال، ومنهم من كان له رأي آخر؛ حيث حدد ظهورها إلى ما بعد الاستقلال.

ووسم الفصل الأول بـ: "التجربة الروائية النسائية في الجزائر" تناولنا فيه ظهور مصطلح الأدب النسائي في الخمسينيات من القرن الماضي على الساحة العربية، وقبل التطرق إلى إشكالية المصطلح التي أثارها أثناء استقباله، وعلى الرغم من تداوله في العديد من الندوات والمؤتمرات الأدبية، كان لا بد من تحديد مفهوم دقيق للكتابة النسائية، حتى يتسنى لنا اختيار البّر الذي نرسى عليه وهو ما اشتمل عليه المبحث الأول من هذا الفصل، أمّا المبحث الثاني فتناول إشكالية مصطلح الأدب النسائي الذي عرف مسميات عديدة لمفهوم واحد؛ إذ تعد قضية ضبط المصطلح من أهم القضايا التي نالت نصيباً وافراً من الدراسة، هذا ما لم يمنع من تداول أهم ثلاثة مصطلحات على الساحة الأدبية، نذكر منها:الأدب النسائي، الأدب النسوي، والأدب الأنثوي.

وتناول المبحث الثالث تلقي الأدب النسائي في النقد العربي، الذي بقي يتأرجح بين مؤيد ومعارض، ومؤيد بشروط.

أمّا المبحث الرابع فخصصناه لتجربة الإبداع النسائي في الجزائر، الذي انصبّ الاهتمام به كثيرا في ظل تزايد الأعمال الروائية النسائية، وعلى الرغم من ظهورها المحتشم، استطاعت الأديبة الجزائرية أن تترك بصمة خالدة في مجال الإبداع الروائي العربي بصفة عامة

والجزائري بصفة خاصة، نذكر من بين الروائيات: زهور ونيسي، أحلام مستغانمي، فضيلة فاروق، ربيعة جلطي، عائشة بنور وغيرهن.

عالج المبحث الخامس بيبليوغرافيا الرواية النسائية الجزائرية وقراءة في التراكم الروائي بدءًا من سنة 1979م إلى غاية 2017م.

ووسم الفصل الثاني بـ''مفهوم الشخصية الروائية'' خضنا الحديث فيه عن الشخصية الروائية؛ إذ لا يمكن تصور أي رواية من دون شخصية، قبل البدء في الحديث عن أهمية الشخصية في العمل الروائي، استلزم ذلك منّا مبحثا تناول تحديد المفهوم اللّغوي والاصطلاحي للشخصية التي تعد من المصطلحات الزئبقية التي لا يمكن الإمساك بتلابيبها مع إبراز الفرق الكائن بين مصطلحي الشخصية والشخص.

ثم عرّجنا إلى مفهوم الشخصية عند بعض النقاد المعاصرين، الذين كان لهم الفضل في تأسيس أرضية السيميائيات السردية، ونذكر من بين هؤلاء النقاء: فلادمير بروب (Vladimir Propp)، ألجرداس غريماس(A. Greimas)، تزفيتان تودروف(Todorov Tzvitan) ، فليب هامون(Philippe Hamon)، وختمنا الفصل بمبحث حول دال ومدلول الشخصية، ومستوياتها عند فيليب هامون.

أمّا الفصل الثالث فوسم بـ:''بنية الشخصية في الرواية النسائية الجزائرية''، عالجنا فيه الشخصية وتصنيفاتها، بالإضافة إلى تقديم الشخصية من خلال البناء الداخلي والخارجي للشخصية، استعنا فيه بنماذج روائية نسائية.

ركزت الدراسة، على أربع روايات لكاتبات جزائريات، يمكن عرضها على النحو الآتي، معتمدة في ترتيبها على تاريخ إصدار أول طبعة من الرواية:

1- تاء الخجل ، فضيلة الفاروق، 2003م.
2- الأسود يليق بك، أحلام مستغانمي، 2012م.
3- عرش معشق، ربيعة جلطي، 2013م.
4- أحلام مدينة، فريدة إبراهيم ، 2013م.

ختمنا أطروحتنا بأهم النتائج المتوصّل إليها عبر أشواط هذا العمل، فكان لهذه النتائج علاقة وطيدة بالإشكالية المطروحة .

استعنا بما وسعني في ذلك على جملة من المصادر والمراجع التي لها علاقة بالبحث، نذكر من أهما: بنية الخطاب الروائي لشريف حبيلة، الرواية النسائية المغاربية لبوجمعة بوشوشة، المرأة واللّغة لعبد الله الغذامي، نقد الخطاب المفارق لهويدا صالح، ثقافة النسق، قراءة في السرد النسوي المعاصر لرشا ناصر العلي، الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية لباية غيبوب، بنية الخطاب السردي لحميد الحميداني، وفي نظرية الرواية لعبد الملك مرتاض، بنية الشكل الروائي لحسن بحراوي، بالإضافة إلى معجم السرديات وغيرها من المصادر والمراجع.

تنوع منهج البحث في هذه الأطروحة ، نذكر منه المنهج التاريخي في أثناء تتبعنا لميلاد الرواية الجزائرية، بالإضافة إلى الاستعانة بالمنهج الإحصائي – وإن كان قليلاً- خلال قراءة التراكم الروائي النسائي، أمّا الجانب التطبيقي فاستعانا بالمنهجين الوصفي والسيميائي.

كل بحث إلا ويتعرض لبعض الصعوبات ولكن المتعة تكون في تجوزها وتحديها وممّا وجهناه من بعض الصعوبات تعلق بعدم إجماع النقاد على مفهوم محدد للأدب النسائي، هذا ما تسبب في إشكالية شيوع مصطلحات عديدة، منها ما له علاقة بالمفهوم وما هو بعيد كليّةً عنه، بالإضافة إلى صعوبة البحث في بيبليوغرافيا للرواية، وعلى الرغم من الحرص الدقيق في تفادي النقص، نأمل أن نكون قد أسهمنا بإضافات جديدة في مجال الإبداع النسائي الجزائري.

لا يفوتنا في هذا المقام أن نقدّم آيات الشكر والعرفان للدكتور **قندسي عبد القادر** الذي أشرف على هذه الأطروحة وتقبلها بصدر رحب، ولم يبخل علينا بمساعدته وتوجيهاته ونشكر له صبره إلى لحظة اكتمال البحث وله منا عميق الشكر وخالص الدعاء، نسأل له الله دوام الصحة وخير الجزاء.

ولا يفوتنا أن نمدّ شكرنا لأعضاء لجنة المناقشة الموّقرة الذين تحمّلوا عناء ومشقّة القراءة ومنّا تقبل بصدر رحب ما سيقدمونه من ملاحظات وما سيبدونه من توجيهات نستفيد منها ونعمل بها –إن شاء الله– خدمة للعلم وأمانة نقدمها للأجيال.

وما توفيق إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب.

تابتي خديجة.

سيدي بلعباس يوم: 17نوفمبر2017م.

يلجأ الإنسان للتعبير عن مجمل عواطفه وأفكاره بالكتابة، فهي بوْح لآلام الرُّوح وإفصاح عن بعض مُعاناتنا، فالكتابة فن تتيح للكاتب وتساعده للتعبير والتنفيس عن ذلك الاحتقان المر المملوءة به أرواحنا، ومشاركة الآخرين ما يجول بخواطرنا والتفاعل معهم، فيتخذ من الأدب متنفساً لذلك.

وقد تعددت الأجناس الأدبية **Les genres littéraires** التي يعبر بها الكاتب عن تجاربه ومواقفه، ومن بين هذه الأجناس نجد الشعر بكل أنواعه، بالإضافة إلى الأجناس النثرية كالمقالة، المقامة، الملحمة والمسرحية والقصة والرواية التي تعد: «الشكل الأدبي الأقوى والتعبير عن واقع يتغير بسرعة»[1] وتضيف "روبير **Robert** " بأن الرّواية «إبداع في النثر، طويل يعرض ويحرك شخصياته في مستوى كأنّه الواقع، فيعرفنا على حالتهم النفسية، وقدرهم ومغامراتهم»[2] فالرواية تعد أكبر أنواع القصص، إذ تمتاز بالطول تحتوي على مجموعة من الشخصيات التي تقام عليها العديد من القضايا المختلفة قد تكون اجتماعية، دينية، أو سياسية وغيرها من المواضيع الكثيرة، وتتناول مشاكل الحياة ومواقف الإنسان فتهتم بقضايا الفرد بصفته عنصراً في المجتمع يؤثر ويتأثر بمجريات الأحداث التي ممّا يترك في نفسيته انطباعات كثيرة يود الإفصاح عنها، لذلك لجأ إلى هذا النوع الأدبي الذي يستوعب كل ما يدور في خاطره ويخالج نفسيته.

[1] – ميشال بوتور، **بحوث في الرواية الجديدة**، ترجمة:فريد أنطونيوس، مكتبة الفكر الجامعي، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1982م،ص23.

[2] -Marthe Robert , **Roman des origines et origines de roman** ,Ed Gallimard paris ,1992 ,p 23.

فكل ما يتعلق بالواقع الاجتماعي ونواحيه المختلفة بما هو خارج عن التجارب الشخصية للكاتب، وما يهم الآخرين في تعاملهم وتصرفاتهم، وكل ما يقع بينهم من صراع وتصالح وتوافق، نشأت هذه الأجناس الأدبية التي يعبر بها المبدع عن الآخرين.

وتعد الرواية **Roman** من أكثر الفنون النثرية التي أثارت اهتمام الدارسين، إذ أصبحت تتبوأ مكانة متميزة في الوقت الراهن عن باقي الأجناس الأدبية وهذا بخلاف الشعر والمسرحية، ممّا أسهم في إثراء مدونة السرد العربي، فما المقصود بالرواية؟

1- المفهوم اللّغوي للرواية:

إن الرواية من مادة روى ف: الراء والواو والياء: أصل واحد ثم يشتق منه، فالأصل «رويت على أهلي ولأهلي إذا أتيتهم بالماء»[1] فهم كانوا يطلقون على من يأتي بالماء راوٍ، وبالتالي مادة روى في اللّغة العربية تعني «جريان الماء، أو وجوده بغزارة أو ظهوره تحت أي شكل من الأشكال، أو نقله من حال إلى حال أخرى، من أجل ذلك ألفيناهم يطلقون على المزادة الرواية، لأن الناس كانوا يرتون من مائها والرجل المستقي أيضا رواية»[2].

بعدها أطلق على من يأتي القوم بخبر أو بعلم، فيرويه، ومنه «روى الحديث يروي رواية ترواه بمعنى المبالغة، ورويته الشعر حملته على روايته كروايته في الأمر نظرت وفكرت في الأمر

[1]- اسماعيل بن حماد الجوهري، **الصحاح، تاج اللّغة وصحاح العربية**، تر:أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم، بيروت ،6/6، دط.

[2]- ابن منظور، **لسان العرب**، دار نوبوليس للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2006م، ص 379 مادة (روى).

الرواية، ويوم الروي لأنهم كانوا يرتوون فيه الماء»[1] وكأنهم أتاهم بريهم، يقال «أنشد القصيدة يا هذا ولا تقل أروها إلاّ أن تأمره بروايتها أي باستظهارها والراية العلم، والرواية البعير الذي يسقى عليها»[2] على الرغم من تنوع مدلولات كلمة الرواية إلا أنّها تتفق معظمها على معنى واحد يفيد عملية النقل والجريان والارتواء، وبذلك فهو لا يمت بصلة على ما نحن نبحث عنه لأن ما نود أن نتحدّث عنه يتعلق بجنس أدبي، وهو ما يفرض علينا الوقوف عند مفهومها الاصطلاحي؟

2- المفهوم الاصطلاحي للرواية:

إنّ الظفر بمفهوم دقيق ومحدّد يسهم من دون شك إلى القلق فقد «تتخذ الرّواية لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكّل أمام القارئ، تحت ألف شكل ممّا يعسر تعريفها»[3] وبالتالي «يجد دارس الرواية صعوبات جمّة لوضع تعريف جامع مانع لهذا الجنس الأدبي يحيط بخصائصه الأجناسية والفنية، فينزلها منزلة القواعد المحدّدة لطرائق الكتابة في هذا الجنس»[4]. فعلى الرغم من انتماء الرواية للجنس الأدبي لها عناصرها الجوهرية إلاّ أن تقديم مفهوم لها ليس بالأمر الهيّن وذلك في ظل تداخلها في بعض الأحيان مع الأجناس الأدبية الأخرى، وهو ما يؤكد **"عبد الملك مرتاض"** من خلال مؤلفه **"في نظرية الرواية"** بـ«أنّنا

---

[1]- فيروز أبادي، **قاموس المحيط**، دار الجميل، بيروت، لبنان، دط، ص 337.

[2]- محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي، **مختار الصحاح**، بيروت، لبنان، 1995م، ص 111.

[3]- عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران،2004م، ص09.

[4]- مجموعة من المؤلفين، **معجم السرديات**، إشراف: محمد القاضي، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010م، ص 201.

نلفي الرواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخراة بمقدار ما تستميز عنها بخصائصها الحميمة، وأشكالها الصميمة، أمّا بالقياس إلى اشتراكها مع الحكاية والأسطورة، فلأنّ الرواية تغترف بشيء من النّهم والجشع من هذين الجنسين الأديّين العريقين، وذلك على أساس الرواية الجديدة، أو الرواية المعاصرة بوجه عام، لا تلغي أي غضاضة في أن تغني نصها السردّي بالمأثورات الشعبية، والمظاهر الأسطوريّة والملحمة جميعاً»[1] ونظراً لتشعب الرواية وتداخلها مع بعض الأجناس الأدبية الأخرى، كان من الصعب تحديد تعريف دقيق، فعدم القدرة على ذلك لا يمنعنا من تقديم بعض التعاريف لدى بعض النقاد.

فالرواية عند"**عبد المنعم خفاجي**" تعد «أكبر الأنواع القصصية حجما وترتبط بالفرار من الواقع، وتصوير البطولة الخيالية، وهي قصة مكتملة العناصر الفنية ووقائعها مستمدة من الخيال، وهي أقرب شبها بالملامح»[2] فالرواية تشغل جزاء أكبر وزمناً أطول، بالإضافة إلى أنّها أوسع من القصة في أحداثها وشخصياتها.

أمّا "**إبراهيم فتحي**"فيعرف الرواية من خلال مؤلفه"**معجم المصطلحات الأدبية**" بأنّها «سرد قصصي نثري يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد، والرواية شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى، نشأ مع بواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية وما صاحبها من تحرر الفرد ربقة التبعيات الشخصية»[3] ذلك أن

---

[1]- عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**، ص ص09، 10.

[2]- عبد المنعم خفاجي، **دراسات في الأدب الحديث ومدارسه**، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992م، ص 48.

[3]- إبراهيم فتحي، **معجم المصطلحات الأدبية**، المؤسسة العربية للناشرين المتحدثين، تونس، 1986م، ص 176.

الرواية من الأجناس النثرية التي لم تكن معروفة في العصور القديمة، إنّما ظهرت مع الطبقة البرجوازية التي دعت إلى تحرر الفرد.

ومثلما كان هناك تنوع في تعريف الرواية عند العرب، كذلك صاحب «مصطلح **Roman** هذه الكلمة قد حملت طوال تاريخ استعمالها في الغرب منذ الحضارات القديمة إلى القرن السابع عشر تقريباً، معاني ودلالات مختلفة تتفاوت بين التعميم والتدقيق وبين الاتصال بأدب القص والابتعاد عنه»[1] تماما مثلما استعرض بعض تعاريف الرواية عند العرب فبين اتصال أو ابتعاد إلى تنوع في الدلالات.

جعل "هيجل **Hegal**" مفهومه للرواية وفق رؤية فلسفية، فقد عد الرواية ابنة الملحمة، فهو بذلك « يضع (هيجل) الرواية في مقابل الملحمة، جاعلاً منها الصورة التعبيرية الملائمة لحالة الوعي في المجتمع القديم في مقابل الرواية بوصفها الوعي في المجتمع الحديث»[2] لا يتناسب هذا التعريف مع الرواية المعاصرة التي تسعى إلى تحقيق انتشار واسع جعلها تتصدر باقي الأجناس الأدبية.

والأمر ذاته نجده لدى "جورج لوكاتش **G. lukaces** " عند تعريفه للرواية بأنّها «ملحمة زمن لم تعد فيه الكلية الممتدة للحياة معطاة بكيفية مباشرة، زمن صارت فيه محادثة

[1]- مجموعة من المؤلفين، **معجم السرديات**، إشراف: محمد القاضي، ص 202.

[2]-بوعزة الطيب، **في تفسير نشأة الرواية، قراءة في التفسير الهيجيلي**، مؤسسة دراسات وأبحاث، مؤمنون بلا حدود،الرباط، المغرب، د ت، ص 03.

المعنى للحياة مشكلة مع ذلك، فإن الزمن لم يكف عن رؤية الكلية هدفاً»[1] فالرواية ملحمة هذه الطبقة البرجوازية التي استطاعت من خلالها أن تعبّر عن تلك الطبقة ونمط الحياة فيها.

ومن النقاد الغربيين من ركّز في تحديده لمعنى الرواية، على ربطها بالمجتمع كـ"لوسيان غولدمان **Lucien Goldmann** "، فالرواية في نظره «تعبير عن المجتمع الرأسمالي والفرد فيه يسعى إلى الكشف عن القيم والأخلاق داخل مجتمع منحط أخلاقيا، واهتم أكثر بالجانب السوسيولوجي، والذي يريد أن يسموا به إلى قيم أصيلة تكون مجتمعا متخلقا بعيدا عن قانون السوق، من العرض والطلب الذي أدى إلى الاغتراب والاستلاب»[2]

ونظراً«لتنوع التعاريف واختلاطها وغموضها إلى نزوع كثير من النقاد والباحثين إلى القول باستحالة تعريف الرواية وتحديد خصائصها الأجناسية»[3]، لأجل ذلك استبعد "مخائيل باختين **M. Bakhtine**" الوصول إلى تعريف دقيق وقد أرجع سبب ذلك إلى تطورها الدائم[4] وانفتاحها على باقي الأجناس الأدبية.

---

[1]– جورج لوكاتش، **الرواية التاريخية**، ترجمة: أمين العيوطي، دار المعارف، القاهرة، 1971م، ص200.

[2]– لوسيان غولدمان وآخرون: **الرواية و الواقع**، ترجمة :رشيد بن حدو، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م، ص36.

[3]– مجموعة من المؤلفين، **معجم السرديات**، إشراف: محمد القاضي، ص 202.

[4] – ينظر: مخائيل باختين، **الملحمة والرواية**، ترجمة: جمال شحيد، كتاب الفكر العربي، بيروت، 1982م، ص 66.

تبقى الرواية في أوسع تعريفها «انطباع شخصي مباشر للحياة وفي هذا بادئ ذي بدء تتلخّص قيمتها التي تعظم وتصغر تبعاً لحدة هذا الانطباع»[1]، وبذلك تبقى الرواية أهم الأجناس الأدبية تعبيراً عن الواقع، إذ تبقى العلاقة بين الرواية والواقع أقوى العلاقات، والأكثر استعاباً لمختلف التجارب الإنسانية.

[1]– هنري جيمس، **نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث**، ترجمة: إنجيل بطرس، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971م، ص 77.

3- الرواية الجزائرية النشأة والتطور:

تؤرخ غالبية العرب أن ميلاد الرواية العربية كان مع رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل الصادرة عام **1914**م، ولكننا وبعد قراءة شخصية لبعض المؤلفات،[1] تبيّن أنّ أول عمل روائي هو "**الحمار الذهبي**" * **لأبوليوس النوميّدي**** حوالي القرن الثاني قبل الميلاد، فـ«هوية أبوليوس جزائرية المولد، وأفريقية المنبت، وأمازيغية الأصل، ولكنها رومانية الجنسية، وإغريقية الثقافة والفكر وشرقية المعتقد»[2] فرواية "الحمار الذهبي" ليست كأوّل رواية جزائرية وإنّما أوّل رواية في التاريخ.

---

[1] – نذكر من بين تلك المؤلفات:

– آمنة بن لعلى، **المتخيل في الرواية الجزائرية، من المماثلة إلى المختلف**، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، 2006م، ص37.

– واسني الأعرج، **مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرّواية الجزائرية التأسيسية**، منشورات الفضاء الحر، الجزائر،2007م، ص04.

– الطيب ولد العروسي، **أعلام من الأدب الجزائري الحديث**، دار الحكمة، الجزائر، ط2، 2012م، ص22.

* تدور الفكرة العامّة للرواية حول شاب يسمى بنفس اسم المؤلف "أبوليوس"، أراد أن يتحول إلى طائر بواسطة السحر، إلاّ أنّه وعن طريق الخطأ في اختيار المرهم السحري الخاص بذلك تحول إلى حمار، لتنطلق بذلك رحلته الشاقة ومغامراته العديدة التي عرفها أثناء تحوله، لتنتهي بعد ذلك برجوعه لهيأته الآدمية أنظر: لوكيس أبوليوس، **الحمار الذهبي**، أول رواية في تاريخ الإنسانية، ترجمة: العيد دودو، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2001م.

** لوكيوس أبوليوس (125م – 180 م) ترعرع في مداوروش بولاية سوق أهراس، الجزائر هو كاتب لاتيني وخطيب أمازيغي نوميدي وفيلسوف وعالم طبيعي وكاتب أخلاقي وروائي ومسرحي وملحمي وشاعر غنائي.ينظر:**https://ar.wikipedia.org**

[2] – جميل حمداوي، **الحمار الذهبي أول عمل روائي في الفكر الإنساني والأمازيغي**، الحوار المتمدن، العدد 1924، 23-05-2007 الساعة 04:06/ **www.jamilh amdoui.net –consulté le: 12-02-2015à18:19**

إنّ الإشارة إلى "الحمار الذهبي" على أنّه أول رواية في تاريخ الإنسانية لا يعّد «ضرباً من العنصرية، بقدر ما هو لحظة للرجوع إلى الذات والحفر في الذاكرة الجزائرية التي استطاع أبناؤها أن ينفتحوا على العالمية دون عقدة نقص ولا كبرياء»[1]، بالإضافة إلى هذا فالرواية تعد مثلاً للأدب الحديث، وهذا لتأثيرها على الأعمال الحداثية، ولذلك فإننا «نعدّ الحمار الذهبي مفتاح السرد الجزائري»[2]، وبذلك تطرح الرواية نفسها كأول نص سردي عربي ظهر إلى الوجود، وليس مع رواية "زينب" لحسين هيكل كما هو متداول لدى أغلب النقاد المهتمين بالفن الروائي.

والمتتبع لميلاد الرواية الجزائرية، يجد محاولات أخرى ظلت مخطوطة ولم تنشر في وقتها كـ"**حكاية العشاق في الحب والاشتياق**" التي كتبها "**محمد بن براهيم**" المعروف باسم الأمير مصطفى سنة **1849**م، وقام بنشرها "**أبو القاسم سعد الله**" سنة **1972**م، بحيث «كتبت "**حكاية العشاق**" قبل رواية "**زينب**" لمحمد حسين هيكل، بستة وستين عام، وهي التي يؤرخ بها كبداية للرواية العربية»[3] أثارت "**حكاية العشاق في الحب والاشتياق**" ردود فعل متباينة–خاصة– فيما يتعلق بأنه نص روائي يشمل على أهم العناصر الأساسية للرواية.

[1] – آمنة بلعلى، **المتخيل في الرواية الجزائرية**، من المماثلة إلى المختلف، ص 37

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – الطيب ولد العروسي، **أعلام من الأدب الجزائري الحديث**، ص30.

من الأعمال الأخرى نجد "**غادة أم القرى**" لرضا حوحو، ويتعلق موضوعها بالمرأة العربية في البيئة الحجازية «مع ذلك فإن الكاتب أراد أن يلفت النظر إلى قضية المرأة في الجزائر، وما تتعرض له من اضطهاد وبؤس»[1] فالمرأة كانت من أهم المحاور التي يكتب عنها "رضا حوحو".

كُتبت «"غادة أم القرى" على الطريقة الكلاسيكية، يترجم ذلك شكلها المبني على الحبكة في مستوياتها التدريجية الثلاثة، المأخوذة عن الفكر الأرسطي القديم، الذي يرى أن الحركة الدرامية ينبغي أن تكون لها بداية (عرض)، ونقطة وسطى (عقدة)، ونهاية (حل)»[2].

ومع ذلك فإن «هذا العمل على الرغم من أهميته لم يرق لأن يكون عملاً روائياً متكاملاً رغم كونه يشتمل على بعض عناصر الرواية الحقيقية، فيما ترك الكاتب الحرية لعناصرها كي تتدفق وتنساب بطلاقة لتحقق نموّها السردي المطلوب، الذي ظل ملجوماً ومشدوداً بالحذر»[3] وعلى الرغم من ذلك استطاع هذا العمل أن يزاحم الشعر باعتباره أكثر الأجناس الأدبية بروزاً وانتشاراً.

---

1 – إدريس بودية، **الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار**، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط1، 1432هـ/2011م، ص 30.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– إدريس بودية، **الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار**، ص 29.

في هذا السياق يرى "إدريس بودية" أن «ما كان ينقص (رضا حوحو) هو الإمتلاك العميق لأسرار الصنعة الاحترافية التي تنسج العمل الروائي بريشة التّخييل والإيهام، الذي يوسع من فضاء المناورة الفنية المحتشدة بالتشكيلات الإبداعية الرفيعة»[1] وبذلك يرتقى العمل الروائي ويصبح ضمن الأعمال الناضجة فنياً.

بالإضافة إلى "غادة أم القرى" صدرت أعمال أدبية أخرى **كالطالب المنكوب** لعبد المجيد الشافعي سنة 1951م جرت أحداث هذه الرواية بتونس قبل الثورة المسلحة، غير أن هذا العمل هو الآخر «يعتبر خطوة إلى الوراء، بالنسبة إلى الدرب المتطور –نسبياً– الذي رسمته و أسّسته "غادة أم القرى" لرضا حوحو، هذا يعود دون شك إلى ضعف الأداة الفنية والتعليمية لدى الكاتب»[2] زيادة إلى نقص التجارب الروائية.

من الأعمال الأخرى " **الحريق**" لنور الدين بوجدرة 1957م والتي من خلالها «أفاض الكاتب بحماسة في تصوير مظاهر البؤس والاضطهاد، والقتل الجماعي الذي تعرض له الشعب الجزائري، والظاهر في كل ذلك، أن الكاتب لم يراع الجوانب الفنية والدرامية لنمو عمله الروائي»[3] وعلى الرغم من ذلك فإن رواية "**الحريق**" تبقى أكثر تطوراً من العملين الروائين السابقين لرضا حوحو وعبد المجيد الشافعي.

---

[1]– إدريس بودية، **الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار**، ص 32.

[2]– المرجع نفسه، ص ص 33،34.

[3]– المرجع نفسه، ص 34.

ليمرّ الأدب الجزائري بعد تلك المحاولات بفترة جمود، وهذا راجع للاستعمار الفرنسي الذي كان يسعى إلى تدمير كل مناحي الحياة خاصة الثقافية منها، فقد « تعرضت شخصية الأدب الجزائري إلى هزات عنيفة كادت تفقدها كل المقومات والملامح، لأنّها لم تستطع أن تواجه الغزو الثقافي بنفس العتاد الذي جاء به الاحتلال في عنفوانه وانتقامه، ولم تستطع أن تطور ذاتها بالطريقة التي يفترضها تخطيط العدو وبرامجه في الهدم والتسلط وإزالة المعالم القومية»[1] ليغيب بذلك الإنتاج باللّغة العربية ويحل محلّها باللّغة الفرنسية.

إن الحديث عن الرواية الجزائرية في شكلها الكامل يؤدي بنا إلى الوقوف على نموذجين مختلفين في اللّغة وهما الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية والرواية المكتوبة باللّغة العربية.

4- الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية:

[1] – أبو القاسم سعد الله، **دراسات في الأدب الجزائري الحديث**، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007م، ص22.

بالرغم من الظروف الاجتماعية والاقتصادية المزرية التي كان يعاني منها الجزائريون وما صاحب ذلك من انحطاط ثقافي وذلك بفعل الانتشار الواسع للجهل والأمية حال دون أي نتاج روائي.

و بعد تسعين عاما من الاحتلال ظهرت أعمال أدبية باللّغة الفرنسية لجزائريين، فقد شهدت الفترة ما بين **1920م** و**1930م** ميلاد أول جزائرية وبالتحديد عام **1925م** ظهرت رواية "**زهراء زوجة عامل المنجم Zohra la femme de minuer** " وقد ألفها الكاتب الجزائري "حاج حمو" وبعدها رواية "**مأمون بدايات مثل أعلى**" "**l'ébauche Mamoun, d'un idéal** لشكري خوجة التي صدرت سنة **1926 م**، ورواية "**العلج أسير بربروسيا Euladj, captif des brabresques** " للكاتب نفسه والتي صدرت سنة **1929م**[1] ويرجع ظهور هذه الرواية إلى عدة تغيرات شهدتها السياسة الاستعمارية، بالإضافة إلى ما خلفته الحرب العالمية الأولى.

يرى "إدريس بودية" أن «هذه الكتابات ليست سوى علامات تأريخية باهتة، لا ترقى إلى المستوى الفنّي أو الفكري الناضج حتى نعدّها نماذج قادرة على أن تكون تأسيساً حقيقياً»[2] إذا تبقى هذه الكتابات محاولات بسيطة أراد من خلالها الكتّاب الجزائريين أن يختبروا قدراتهم التعبيرية بهذه اللّغة.

[1] – ينظر: أحمد المنور، **الأدب الجزائري باللّسان الفرنسي**، نشأته وتطوره وقضاياه، دار التنوير، ط1، 2013، الجزائر، ص78.

[2] – إدريس بودية، **الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار**، ص 16.

لم يكتف الاستعمار الفرنسي باحتلال أراضي الجزائر ونهب خيراتها إنّما سعى إلى أكثر من ذلك أراد أن يطعن في عقيدتها ويقضى على اللّغة العربية التي تعد جزءاً مهماً من الهوية الوطنية، وبذلك وجد الروائيون الجزائريون أنفسهم في مواجهة المستعمر فاتخذوا من اللّغة الفرنسية وسيلة لمخاطبة المجتمع في ظل تلك الظروف، كما أنّه «لم يكن من السهولة على هؤلاء الكتاب الجزائريين التخلي عن لغتهم (العربية والقبائلية) واللجوء إلى لغة المستعمر، فتخلي مجتمع من المجتمعات عن لغته يقارب حالة الانتحار والموت المعنوي»[1].

إن استعمال اللّغة الفرنسية لم يكن إلاّ كوسيلة لإيصال صوت النضال للعالم لا كلغة تخدم المستعمر الفرنسي وما أراده وخطط له، في ظل ذلك «برزت كوكبة من المثقفين باللّغة الفرنسية، الذين اكتسبوا وعيهم عبر التّجارب القاسية مع المستعمر، الذي أذاق مواطنيهم ألواناً من الاضطهاد والتنكيل، وخاصّة أن هذا المستعمر لم يف بوعوده التي قطعها للجزائريين بنيل الاستقلال بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية»[2] تمثلت تلك النخبة في"مولود فرعون"، "محمد ديب"، و"مولود معمري"، و"كاتب ياسين"، و"مالك حداد"، و"أسيا جبار".

[1] – أم الخير جبور، **الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية**، دراسة سوسيو نقدية،دار ميم للنشر،ط1،2013م،الجزائر،ص51.

[2] – إدريس بودية، **الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار**، ص 17.

حتى وإن كانت هناك أعمال روائية كُتبت باللّغة الفرنسية «فإن الدّارسين يتفقون على أن أوّل رواية حقيقية في شكلها ومعايير الفنية، قد ظهرت عام 1950م مع (ابن الفقير) لمولود فرعون»[1] فهي بحق تعد باكورة الأعمال الروائية المكتوبة باللّغة الفرنسية.

كانت "ابن الفقير **Le fils du pauvre**" لمولود فرعون (1913م-1962م) «روايته الأولى ولا تزال أول عمل أدبي يبدأ به كل تلميذ جزائري اطلاعه على الأدب الوطني، كان فرعون يلفت انتباه مواطنيه كلما أصدر كتاباً جديداً وكان آنذاك معلّماً قروياً، انتقل للعمل في العاصمة قبيل هلاكه المأسوي على يد الاستعمار الغاشم وقد حاز إبداعه شيئاً فشيئاً على شهرة واسعة، ليس في وطنه فحسب بل في فرنسا كذلك وترك موت الكاتب أثراً في قلوب كل الناس من ذوي الإرادة الطيبة»[2] .

لجأ الروائي مولود فرعون في روايته إلى تصوير عادات وتقاليد البيئة القبائلية التي اهتم بها كثيراً، كما تعرض إلى حالة الشعب الجزائري ومعاناته في الفترة الاستعمارية.

تعد "ابن الفقير" بمثابة سيرة ذاتية تصف فترة من حياة الكاتب، فقد «كانت الرواية لفتى جزائري من منطقة القبائل يقول "ها أنا ذا" أتعلم في المدارس الفرنسية وأنال أكبر الشهادات الممكنة برغم الفقر والتمييز العنصري والعوائق المتعددة التي تحول دون أن يتعلم

[1]- ينظر: عايدة أديب بامية، **تطور الأدب القصصي الجزائري (1925م-1967م)**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982م، ص 376.

[2]- حفناوي بعلي، **أثر الأدب الأمريكي في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية**، دار الغرب للنشر، الجزائر، 2002م، ص163.

أطفال الجزائر»[1] كان فرعون من بين الذين أتيحت لهم فرصة التعليم في فرنسا، فعلى الرغم ممّا كان يتعرض له من تمييز وعوائق فلم يحط من عزيمته بل واصل وصمم على تحقيق النجاح.

بعد رواية "ابن الفقير" بعامين ينشر "محمد ديب" (1920م-2003م) روايته "الدار الكبيرة **La grande maison**" سنة 1952م «منددّاً بواقع الجزائريين الذين يتخبطون في ثلاثي الذل والمهانة: الفقر والجهل والظلم فينمو الوعي بحتمية التمرّد على الاستعمار»[2] فالرواية «تتحدث عن هموم الناس البسطاء من عامة الشعب، وتصف أحوالهم المعيشية القاسية، ومعاناتهم من الجوع والفقر والقهر، ولأول مرة تتحدّث عن النضال السياسي الجزائري وعن مناضلين يعشون في الخفاء، مطاردين من قبل البوليس الاستعماري، ولأول مرة تطرح تساؤلات محددة وصريحة عن الهوية الوطنية وعن مفهوم الوطن، وعن الهوية الحقيقية للجزائريين»[3] ترصد الرواية واقع الجزائريين إبّان الاحتلال الفرنسي فتنقل معاناة وبؤس البشر.

أمّا عن روايتي "الحريق **L'incedie**" سنة 1954م و"مهنة الحياكة **Le métier à tisser**" 1957م «اللتين تشكلان امتداداً وتكملة لـ"الدار الكبيرة"، فقد كشفت الأولى عن عالم البؤس في الريف، ومعاناة الفلاحين من الفقر المدقع والاستغلال الفاحش، وقهر المعمرين لهم كما حاولوا أن يحتجوا على وضعهم المزري، وصورت الثانية حياة الحرفين في

[1] – محمد ساري، **وقفات في الفكر والأدب والنقد**، ص 05.

[2] – المرجع نفسه، ص 06.

[3] – أحمد منور، **الأدب الجزائري باللسان الفرنسي**، ص 87.

المدن، التي لم تكن تختلف في شيء عن حياة الفلاحين البائسة، إلاّ في نوع المهنة ونوعية المستغل»[1].

إن القاسم المشترك بين روايات "محمد ديب" الثلاثة يكمن في رسم لوحة كاملة للمجتمع الجزائري في فترة الحرب العالمية الثانية وأهم الظواهر الاقتصادية والاجتماعية التي ميزتها.

بعدها ظهرت أعمال روائية لكتاب آخرين، سارت على نفس الدرب أعمال "محمد ديب" مثل رواية "الربوة المنسية **La colline oubliée**" لمولود معمري (1917م-1989م) التي يعود تاريخ كتابتها إلى سنة 1952م «هي قصة ضياع الفرد أمام صعاب الحياة وضياع الشّعب وآماله أمام الحرمان المتواصل، فهذه القرية تعيش حالة من الجمود، فلا أحد يسعى أو يحاول لتغيير الموجود إلى الأفضل، وكأن الأسوء يرضيهم ويعجبهم، هذه القرية الواقعة في فضاء تتوسطه الأنهار، على سفوح هضبة منسية»[2].

يصف "مولود معمري" من خلال روايته هذه الوضع الذي كانت عليه الجزائر قبل الحرب العالمية الثّانية فنقل لنا ما كان يعانيه أبناء الشّعب الجزائري من قمع وحرمان وتخلّف خاصة أولئك الذين يقطنون في الهضبة المنسية.

[1]- أحمد منور، **الأدب الجزائري باللسان الفرنسي**، ص 87.

[2]- أم الخير جبور، **الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية**، ص333.

أمّا رواية "نور العدل **Le sommeil du juste** " سنة 1955م، فتكشف «عن حالة التخلف والفقر والاستغلال والحرمان التي تعاني منها القرى القبائلية المنعزلة في رؤوس الجبال تحت وطأة الاستعمار واستغلاله لحالة الجهل والتخلف والخلاف فيما بينهم من جهة أخرى، لما يخدم مصالحه ويضمن له استمرار التحكم في مصائر العباد وأقواتهم»[1] فالرواية كانت شاهد عيان على اندلاع ثورة التّحرير بمآسيها وانتصاراتها وبطولات أبناء الوطن.

وبناءً على ذلك نستطيع القول أنّه «ومع انفجار الثورة المسلحة نجد أن هذا الأدب المكتوب باللّغة الفرنسية قد بلغ مستوى عالياً في محتواه وشكله وطموحاته الفنية، وخاصة على يد "كاتب ياسين" في روايته "نجمة" التي صدرت 1956م، وأثارت نقاشات واسعة لتمردها على خط الرواية الكلاسيكية، ودخولها مغامرة التجريب المفعم بالرموز والتراث الشعبي والمناخات الشعرية الرقيقة»[2].

تعرضت رواية "نجمة **Nedjma** " لـ"كاتب ياسين"(1929م-1989م) هي الأخرى لـ«حالة البطالة والفقر الذي يعيشه الجزائريون والاستغلال والمهانة التي يتعرض لها العاملون باليومية في وُرش المعمرين وضياعهم الواقعة على أطراف المدن، وهو ما يضاعف إحساسهم بالظلم، ويدفع بعضهم إلى التمرد وربما إلى ارتكاب جرائم قتل»[3] صور الكاتب فيها مظاهر

[1]- أحمد منور، **الأدب الجزائري باللسان الفرنسي**، ص 87 .

[2]- إدريس بودية، **الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار**، ص 21.

[3]- أحمد منور، **الأدب الجزائري باللسان الفرنسي**، ص88 .

الاستغلال والظلم وتحدث عن مجازر 08ماي 1945م التي قمع فيها المستعمر بوحشية المتظاهرين من أجل نيل الحرية.

بذلك شكلت الثورة «نقطة تحول أساسية في مسيرة التجربة الروائية الجزائرية حيث أصبح الحديث عن الثورة والنهل منها مطلباً ضرورياً في الكتابة الروائية، سواء بسرد بطولاتها أو بتشكيلها، حتى وإن شكلت توجيهات تنتقد منطقها ونتائجها وتطعن في انجازاتها بعض القائمين بها، فإنّها تجسد تصور البطل النموذجي وصناعة الوعي، ذلك لأن التعامل مع الثورة وصف بالسطحية والمثالية والاحتفالية التي لم تتجاوز حدود الانعكاس، أي أن التعامل مع الثورة لم يكن تعاملاً تاريخياً كما لم يكن هناك استغلال إبداعي للثورة بإعادة إنتاجاً أحداث ومواقف وبطولات تستمد مرجعيته من التاريخ الثوري لأن الرواية عمل تخييلي يوهم بالواقع ولا يعكسه، وإن كان يتجاوزه، ويتمثل التجاوز على مستوى الصياغة وبناء الشخصية ورسم الحدث وإقامة علاقات قائمة أساساً على عمليات لتعيين القيم التي ينطلق منها السارد »[1] وبهذا تكون معظم موضوعات الرواية الجزائرية دارت حول حياة الشعب الجزائري بمختلف فئاته وموقفه من الثورة.

أمّا "مالك حداد" (1927م-1978م) فقد«كان شاعراً، فطعّم رواياته بجمال الصور الشعرية إلى حدٍّ أربك النقاد في كيفية تصنيف نصوصه: أهي سرد بالمعنى المكرس أم شعر في ثوب متجدّد! وإن دلّ هذا على شيء، إنّما يدل على عبقرية الكاتب الجزائري»[2] فالكاتب

[1]- أمينة بلعلى، **المتخيل في الرواية الجزائرية، من المماثلة إلى المختلف**، ص ص 52،53.

[2]- محمد ساري، **وقفات في الفكر والأدب والنقد**، ص 06.

كان يستغني عن التقنيات الروائية المتعارف عليها ويولي أهمية كبرى للألفاظ الشعرية وهذا ما ميّز معظم أعماله الروائية.

كشف"مالك حداد"في روايته "الانطباع الأخير **La dernière impression**" الصادرة سنة 1958م عن «العلاقة المتناقضة والمعقدة بين فرنسا والجزائر، والخطر الماحق الذي تُعدُّه فرنسا للجزائر بمعاملاتها ودمارها للبلاد والعباد»[1] فصورت أبشع صور التعذيب والقتل.

أمّا عن روايته "سأهبك غزالة **Je t'offrirai une gazelle**" التي صدرت في عام 1959 م فـ« يتفق أغلب المهتمين بالأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسة على أنّها سيرة ذاتية للكاتب، الذي ولد تحت نير الاستعمار وجاء إلى فرنسا، ورأى المشاكل التي يتخبط فيه بلده وكيف ينادي الفرنسيون بالديمقراطية والمساواة والآخرة والعدالة، ولكنهم يدمّرون الجزائر، ويوزعون فيها الحقد والرعب والتشرد»[2] فالرواية تندد بالاستعمار وهي صرخة في وجه اللامبالاة و عدم المساواة.

واعتمد في روايتيه "التلميذ والدرس **L'élève et la leçon**"[3]عام1960م و"رصيف الأزهار لم يعد يجيب **Le quai aux fleurs ne répond plus**"[4] عام1961م، طريقة مغايرة تختلف عن"محمد ديب"، إذ ركز على جو القلق والتوتر الذي كان يسود الحياة العامة أكثر من أن يركز على الأحداث والوقائع.

---

[1]- الطيب ولد العروسي، **أعلام من الأدب الجزائري الحديث**، ص 131.

[2]- المرجع نفسه، ص ص 131،132.

[3] -Cf : Malek Hadad , **l'élève et la leçon** , Ed René Julliard , paris ,1960.

[4] - Cf :Malek Hadad , **le quai aux fleur ne répond plus** ,Ed René Julliard ,paris ,1961.

في المقابل «مارست "آسيا جبار"، في فترة العشرين والثلاثين، الكتابة معتقدة أنّها في وفاق مع تطور الوسط الثقافي وكذا المجتمع والثقافة الأم التي انطلقت منها أي الثقافة العربية، ولكنها اكتشفت بمرور السنين وبادراك مختلف الرهانات الناجمة عن تجربتها الحياتية، اكتشفت إلى أن الكاتبة تسعى إلى تحقيق نوع من التحدي والمقاومة ضد القوى الظلامية والتيارات التقهقرية»[1] فقد دخلت "أسيا جبار" مضمار الكتابة باكراً وهي لا تتجاوز العشرين من عمرها، إذ أعطت للمرأة أهمية كبرى في مواضيعها.

كتبت "أسيا جبار" (1939م-2015م) رواية "العطش **La soif** " سنة 1957م والتي تعد أوّل «ممارساتها للكتابة الروائية، وهي نص نسائي جاء بضمير المتكلم، تتحدث الرواية عن التنافس العاطفي والرغبة الشديدة في التحرر عند الشاب الجزائري»[2] على الطريقة الأوروبية.

بعدها تنشر رواية "القلقون **Les impatients** " عام 1958م إلاّ أن «النص فيها أقرب إلى الروايات الرومانتيكية، لأنها تمنحها انطباعاً وكأن الأوضاع في الجزائر مستقرة، والكل فيها ينعم بالحرية والاستقلال، فلم تُشر الكاتبة إلى الحرب أو إلى المستعمر الأروبي»[3] وهو ما عرضها لانتقادات فحاولت تداركه في أعمالها اللاحقة.

تنبني روايتها الثالثة "أبناء العالم الجديد **Les enfants du nouveau monde**" التي صدرت سنة 1962م «على ركيزتين: إحداهما تتناول فيها الكاتبة البعد الاجتماعي تمثله المرأة، والثانية حاولت فيها كشف حقيقة الأحداث التاريخية التي تعيشها

[1]- أم الخير جبور، **الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية**، ص 86.

[2]- المرجع نفسه، ص ص 328،329.

[3]- المرجع نفسه، ص 329.

البلاد»[1] توقفت "أسيا جبار" في روايتها هذه إلى الواقع النضالي للشعب الجزائري كما أشارت إلى مساهمة المرأة ومشاركتها في الكفاح المسلح مع الرجل ضد المستعمر.

شكلت الرواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية جدلاً واسعاً في الأوساط النقدية ولدى الدارسين المهتمين بهذا الأدب وبذلك «رُفض أدب المغرب العربي المكتوب بالفرنسية من أغلبية الشعب لأنه استخدم لغة الآخر وثمّن نظر الآخر إليه».[2] من هنا تعرض الأدب الجزائري الذي كتب باللّغة الفرنسية إلى إشكالية هوية هذا الأدب، أ هو أدب جزائري؟ أم يعد أدباً فرنسياً؟

وبهذا «لم يتمكن الكتاب الجزائريون بالفرنسية من إرضاء جمهورهم الفرنسي ولا الجزائري، فبعضهم أحس في خطابهم قسوة وعنفاً والبعض الآخر اعتبرها أعمالاً عاديةً تقليدية، ممّا جعل هؤلاء الكتاب يشعرون أنهم يقفون على الهامش في الضفة الأخرى بين المجتمع الفرنسي وكذا الجزائري»[3].

إن ظاهرة الكتابة بلغة المستعمر، لم تقتصر على الجزائر لوحدها بل عرفتها معظم دول شمال إفريقيا وغرب آسيا التي كانت خاضعة للاستعمار فتجربة الكتابة بلغة المستعمر«هي ظاهرة شائعة في المجتمعات العربية، إذ يزخر التاريخ الأدبي الحديث بنماذج عديدة من الكتاب الذين كتبوا بلغة غير لغتهم الأصيلة، إمّا طواعية منهم وإمّا لأنّها لغة مستعمر، وقد كتب بعضهم بالإنجليزية وكتب آخرون بالفرنسية، ولم ينظر إليهم كإنجليز أو فرنسيين، من بين هؤلاء

[1] – أم الخير جبور، **الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية**، ص 329.

[2] – المرجع نفسه، ص 50.

[3] – المرجع نفسه، ص 45.

"جبران خليل جبران" و"جورج شحاتة" من لبنان و"إدوار سعيد" و"جبرا إبراهيم جبرا" من فلسطين وغيرهم»[1] وبالتالي فما تعلق بإشكالية هوية الأدب الجزائري المكتوب باللّغة الفرنسية، تعرضت له آداب شمال إفريقيا وحتى غرب أسيا.

إن الكتابة باللّغة الفرنسية كانت نتيجة للأوضاع التي عرفتها الجزائر أثناء الاحتلال، وبالتالي فاستعمال اللّغة الفرنسية كان المنفذ الوحيد الذي لجأ إليه الكاتب الجزائري ليخرج كل ما كان مكبوتاً.

وعن الكتابة باللّغة الفرنسية، فمحمد ديب «يرى أن الأمر طبيعي جدّاً ولا يؤدي إلى التعجب والاندهاش، فالكتابة بلغة الآخر بلغة أخرى غير الأم يقارب المصيبة ولكنه أمر واقع، ولهذا لا تغيب العربية مطلقاً في أعماله، فاللّغة العربية كجزء من المؤسسة ثقافية متكاملة لم تكن غائبة على الساحة الأدبية فقط بل حتى المجتمع حُرم من لغته فلم يتعلم الكتابة والقراءة بها»[2] يؤكد "محمد ديب" بأنّ اللّغة الفرنسية كانت مجرد أداة لا غير، فهو كان متمسكاً بانتمائه وهذا ما نلمسه في مختلف أعماله.

أمّا عن استعمال "آسيا جبار" للّغة الفرنسية في كتابتها «فإن لجوء الكاتبة إليها كان اختيارياً، وليس لكونها مفروضة عليها كلغة مستعمر، إذ أنّها هي التي أقحمت الكتابة في عالم الرواية، فالكتابة باللّغة الفرنسية هي تقديم الذات بلغة الآخر، والمخاطرة بأن تُنتزع من الوطن

[1]- أم الخير جبور، **الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية**، ص52.

[2]- أم الخير جبور، **الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية**، ص 65.

الأم وأن تنفصل عن الأخوات اللواتي عدنا بعد غياب معنوي، فالتحدث عن الذات بلغة خارج حدود لغات الآباء هو انكشاف ليس رغبة في الخروج عن الطفولة ولكن النفي الأبدي-ثم تضيف- فالكتابة بلغة العدو تعد مشاركة في الكفاح وأسلوباً ذكياً لإخفاء المهم، إذ تؤكد آسيا جبار عن عدم رضاها في فترة كانت فترة حرب ضارية وبصدور روايتها الأولى سنة 1956م التي تجنبت فيها موضوع الحرب، فهي ترى أن على كتاب الأدب أن يبتعدوا عن الكتابات القريبة من الأحداث لأنها تتحول إلى نقل تصوري لا روح جمالية بداخلها، هذا من جهة ومن جهة ثانية فالكتابة باللّغة الفرنسية زادت الوضع حرجاً، ولهذا اكتفت بنقل ملامح عن الذات والمجموعة التي تنتمي إليها»[1] وبذلك تكون الكاتبة عرفت كيف تستثمر اللّغة الفرنسية، وما كانت تكتبه أسهم من دون شك في إثراء المدونة الأدبية.

وما إن استقلت الجزائر تغيرت الأوضاع فـ«قد انقطعت آسيا جبار عن الكتابة الرواية منذ 1967م، أي بعد إصدارها لروايتها "القبرات الساذجة" وانصرفت إلى مجالات تعبيرية أخرى فبدأت بكتابة الشعر، وأصدرت "قصائد للجزائر السعيدة"، لتنتقل إلى الإخراج المسرحي، فالكتابة المسرحية حيث أصدرت بالاشتراك مع وليد قرن مسرحية "إحمرار الفجر" ثم إلى التحقيقات الاجتماعية الشبيهة بالتحقيقات الصحفية، لتصدر"نساء مدينة الجزائر في بيوتهن" وأخيراً اشتغلت بالسينما، حيث أخرجت فيلماً بعنوان "نوبة نساء جبل شنوة" سنة

[1]- المرجع نفسه، ص87.

1979م، وشريطاً تلفزيونياً بعنوان "الزردة وأغاني النسيان" عرضه التلفزيون الجزائري سنة 1982م»[1].

أمّا "كاتب ياسين"«فالتزم باللجوء إلى اللّغة العربية كاختيار شخصي لأنّه لم يعد يمتلك سواه، فبقاؤه في إطار الكتابة باللّغة الفرنسية كان أشبه بكتابة الكتاب نفسه وهذا الانتقال هو نوع من التطور والسير إلى الأمام، لو دققنا النظر لوجدنا أن الكاتب لم يجد أمامه إلا أن يتبع هذا الطريق لأنه الطريق الصحيح في اعتقاده، فاختياره يشعره بالانتماء إلى الجزائر، الأرض التي يدافع عنها، في المقابل لا يطالب الكتاب أن يتخلوا عن اللّغة الفرنسية ويقلدوه في منهجه الجديد لأن تجارب الأدباء وتنوع وتختلف وتتقارب وتتباعد، وأفضل مثال على ذلك تجربة رشيد بوجدرة الذي بقي منتقلاً بين اللّغتين العربية والفرنسية»[2].

اعتمد "كاتب ياسين" على اللغة العربية كقرار شخصي، ذلك أن اللّغة العربية هي ما تشعره بالهوية الوطنية، في نفس الوقت نصح بعدم التقيد بالقرار الذي اتخذه وأشار إلى تجربة "رشيد بوجدرة" الذي زاوج اللغة في كتابته.

[1]- أحمد المنور، **الأدب الجزائري باللسان الفرنسي**، ص 134.

[2]- أم الخير جبور، **الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية**، ص84.

5- الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية:

تزامن ظهور الرواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية إلى سنوات ما بعد الاستقلال ذلك أن «حظّ نموها كان أبطأ وأقل نصيباً من التطور والنضج، الذي عرفته الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية، خلافاً لبقية الأجناس الأدبية الأخرى التي سبقتها كالشعر والمقالة وإلى حد ما القصة القصيرة والمسرحية»[1] فهي حديثة بالمقارنة مع باقي الأجناس الأدبية.

[1]- إدريس بودية، **الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار**، ص 23.

أمّا في فترة الستينيات فلا نكاد نعثر على أي عمل واحد كتب باللّغة العربية، وفي هذا المقام ترى " **عايدة بامية**" بأنّه «لم تظهر إلاّ رواية قبل الاستقلال فقد تأخر ظهور وهي "**الطالب المنكوب**" بقلم **عبد المجيد الشافعي**، أمّا بعد الاستقلال فقد تأخر ظهور هذا النوع الأدبي حتى عام 1967م حيث صدرت رواية "**صوت الغرام**" **لمحمد منيع**»[1] في حين يدرجها البعض ضمن الأعمال الغير ناضجة فنيا على العكس تماما ممّا تراه عايدة بامية.

يرى " **عبد الله الركيبي**" أن الرواية الجزائرية «من مواليد السبعينات بالرغم من أن هناك بذوراً ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية يمكن أن نلاحظ فيها بداية بعض الشيء كتبها أحمد رضا حوحو سماها "**غادة أم القرى**" ثم قصة كتبها "عبد المجيد الشافعي" وأطلق عليها عنوان "**الطالب المنكوب**"»[2] ما يمكن قوله في الأخير عن هذه الأعمال أنها تندرج ضمن البذور الجنينية لنشأة الرواية العربية في الجزائر.

يتفق أغلب النقاد والباحثين في الأدب الجزائري الحديث أن ميلاد الرواية العربية في الجزائر يرجع إلى فترة السبعينيات* وبالتحديد سنة 1971م مع رواية "**ريح الجنوب**" لـ"عبد

---

[1]- عايدة بامية، **تطور الأدب القصصي الجزائري**، ص 61.

[2]- عبد الله الركيبي، **تطور النثر الجزائري (1830م-1974م)**، ص ص 198،197 .

* من بين الذين أشاروا أن "**ريح الجنوب**" هي البداية الفعلية للرواية الجزائرية نذكر على سبيل المثال-لا الحصر-:

- بوشوشة بن جمعة، **سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية**، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس،ط1،2005م، ص 07.

- الطيب ولد العروسي، **أعلام من الأدب الجزائري الحديث**، ص 153.

- محمد ساري، **وقفات في الفكر والأدب والنقد، دار التنوير، الجزائر**، ط1، 2013م، ص 08.

الحميد بن هدوقة"، التي «تعد أول رواية جزائرية جادة ومتكاملة كتبت باللّغة العربية»[1] جاءت الرواية «في فترة كان الحدث السياسي جاريّاً بشكل جدّي عن الثورة الزراعية فأنجزها في 05نوفمبر 1970م تزكية للخطاب السياسي الذي كان يلوح بآمال واسعة للخروج بالريف من عزلته»[2] استطاعت "ريح الجنوب" بمكوناتها الفنية أن تثبت أسبقتها على الرغم من تلك المحاولات التي سبقتها وانعدمت فيها العناصر الفنية وبهذا يعد "عبد الحميد بن هدوقة" بحق المؤسس الحقيقي للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية.

تمكنت "ريح الجنوب" «بمرور أكثر من ثلاثة عقود على صدورها بطبعتها الأولى من كلاسيكيات الرواية العربية ومن أبرزها خلال القرن العشرين، وعلى الصعيد العالمي نالت هذه الرواية اهتماماً واسعاً فترجمت إلى حوالي عشر لغات عالمية بينها الفرنسية والألمانية والإسبانية والروسية، فيما حظيت باهتمام مضاعف بعد أن تحولت في أوساط السبعينات إلى فلم سينمائي بالاسم نفسه»[3] وبهذا استطاعت رواية "ريح الجنوب" لـ"عبد الحميد بن هدوقة" اختراق حدود الوطن العربي، وفرض نفسها على الساحة العالمية.

---

[1]– مصطفى فاسي، **دراسات في الرواية الجزائرية**، دار القصبة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000م، ص 07.

[2]– عمر بن قينة، **في الأدب الجزائري الحديث، تأريخاً وأنواعاً وقضايا وأعلام**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1997م، ص198.

[3]– محمد مظلوم، **ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة**، مجلة كتاب في جريدة، لبنان، العدد 115، الأربعاء 5 آذار 2008م، ص 03.

وبهذا تكون "ريح الجنوب" النموذج الأفضل، ولكنها لن تكون كذلك بالنسبة للتجارب التي ستأتي بعدها، وحتى بالنسبة لكاتبه نفسه نظراً لما حققه من تطور ملحوظ[1] لأن الرواية لم تظل محافظة على الشكل التقليدي الذي ما لبث أن مسّه التطور والتجديد.

ثم توالت الأعمال الروائية فصدرت رواية "اللاز" لـ"الطاهر وطار"سنة 1972م ثم "الزلزال" سنة 1974م، أراد وطار من خلال روايته «إخراج الفن القصصي بما فيه الرواية من التابوت اللّغوي والمضامين المستهلكة... فجاءت اللاز كإنجاز فني جريء وضخم، يطرح بكل واقعية وموضوعية قضية الثورة الوطنية»[2] فقد ألقت الثورة وأحداثها بظلالها على الكتابة الروائية وأصبحت مرجعاً أساسياً للروائيين.

يذهب "الطاهر وطار" في روايته "اللاز" «ليقارب مرحلة عاصفة من واقع الحياة السياسية في الجزائر، مكثف أحلام الخاص الاجتماعي التي تتشظى بفعل واقع مغاير في شخصيته الروائية البارعة اللاز.. وقد وصفت الرواية بأنّها إحدى ثلاث روايات مفصلية في تاريخ الأدب الجزائري»[3] ثم عاد «في روايته الثانية "الزلزال" إلى موضوع الثورة الزراعية، فجاءت روايته واقعية، بفضائها الذي تماهى مع مدينة قسنطينة وجسورها المعلقة، بهدف إيهام القارئ بأنّها قصة وقعت فعلاً»[4] سعى وطار على تطوير أعماله بشكل واضح.

---

[1]- أحمد المنور، **ملامح الرواية العربية الجزائرية** ، ص 90.

[2]- واسني الأعرج، **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م، ص 90.

[3]- زهرة ديك، **الطاهر وطار، هكذا تكلم، هكذا كتب**، دار الهدى، الجزائر، 2013م، ص 12.

[4]- محمد ساري، **وقفات في الفكر والأدب والنقد**، ص 09.

أمّا "مرزاق بقطاش" ومن خلال روايته " طيور في الظهيرة "التي صدرت عام(1976م)، أراد «أن يغطي فنياً انجازات الثورة الوطنية التي لم تتح فيها الظروف الصعبة للرواية العربية في الجزائر، أن تقوم بدورها التاريخي»[1] بالإضافة إلى "عبد العزيز عبد المجيد" الذي لم يخرج هو الآخر عن هذا المحور في روايته "حورية " (1976م)، فالمواضيع التي تناولها الكتاب في فترة السبعينيات لم تخرج عن موضوع الثورة، حتى أعمال عبد الملك مرتاض"نار ونور"(1975م) و"دماء ودموع" (1977م) لم تخرج عن مستوى الثورة الوطنية.

فيما «تميزت كتابات ما بعد الستينات بسيطرة هاجس التغيير والمخالفة والسعي للخروج من أنّماط السرد التقليدية المتداولة»[2] إذ لم يكن أمام هؤلاء الروائيين الجزائريين إلا الخوض في غمار التجديد، ذلك أن الشكل التقليدي للرواية لم يعد يتناسب وتطورات المجتمع.

شهدت فترة الثمانينيات «ظهور جيل جديد من كتاب الرواية، كان أكثر عنفاً في ملامسة الواقع الجزائري وأكثر إصراراً على اختراق السائد السردي من خلال نزعته التجريبية الباحثة عن أفق حداثي والمستفيدة من منجزات الرواية الغربية والعالمية خصوصاً، والرواية العربية الجديدة عموماً، فكان أن مثل هذا الجيل الذي خيب الاستقلال أمله، وقد كان يأمل أن يمثل الطليعة التحديثية لجزائر الاستقلال اتجاهاً تجديدياً في هذه الرواية العربية الجزائرية»[3] نتيجة

[1]– واسني الأعرج، **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**، ص 90.

[2]– رشيد قريبع، **الرواية الجديدة في الأدبيين الفرنسي والمغاربي**، دراسة مقارنة، رسالة دكتوراه دولة في الأدب المقارن، قسنطينة، 2003/2002،ص 151.

[3]– بوشوشة بن جمعة، **سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية الجزائرية**، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005م، ص 09.

التحولات التي شهدتها الساحة الجزائرية، شكلت السياسة حضور قوي في المتن الروائي وذلك في ظل وجودها واقترانها بالواقع الاجتماعي.

ومن بين تلك الأعمال التي صدرت في تلك الفترة «نذكر روايات"واسيني الأعرج" مثل "وقع الأحذية الخشنة" سنة 1981م، و"أوجاع رجل غامر صوب البحر"سنة 1983م، ورواية "نوار اللوز" أو تغريبية صالح بن عامر الزوفري"سنة1982م التي يستثمر فيها التناص مع تغريبية ابن هلال وكتاب المقري "إغاثة الأمة لكشف الغمة"»[1] وغيرها من الروايات.

حاولت الرواية في فترة التسعينات «أن تأسس لنص روائي يبحث عن تميز إبداعي مرتبط ارتباطاً عضوياً بتميز المرحلة التاريخية التي أنتجته وبالواقع الاجتماعي الذي شكل الأرضية، التي استطاع من خلالها الروائيين أن يستلهموا الأحداث والشخصيات من أجل قراءة الحادثة التاريخية قراءة مرهونة بالظرف التاريخي الصعب الذي مروا به، وما تردد في روايات التسعينات تصوير وضعية المثقف الذي وجد نفسه سجين بين نار السلطة وجحيم الإرهاب، سواءً كان أستاذاً أم كاتباً أم صحفياً أم رساماً أم موظفاً فإنهم يشتركون جميعاً في المطاردة والتخفي وهم يشعرون دوماً أن الموت يلاحقهم»[2] وقد ألقت هذه الأحداث بظلالها على معظم الأعمال الروائية الجزائرية في تلك الحقبة حتى وسم ذلك الأدب بأدب الأزمة.

[1]- بوشوشة بن جمعة، **سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية الجزائرية** ، ص09.

[2]– حسين خمري، **فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002م، ص 191.

فرضت تلك الأزمة «تيمات كتابة وأساليب سردية وطرائق بنائية اشتركت كلها في التنديد بالواقع وإدانة الأعمال الدموية»[1] ذلك هو الواقع الذي كان حاضراً بقوة، فلم يكن أمام الروائيين الخيار سوى الخوض فيه.

ومن الكتاب الذين جسدوا موضوع العنف في مختلف أعمالهم نجد: "الطاهر وطار" في روايته "الشمعة والدهاليز" بالإضافة إلى واسيني الأعرج في "سيدة المقام" فقد بحثوا عن جذور الأزمة وفضح الممارسات التي تبعتها، بالإضافة إلى آخرون كـ"إبراهيم سعدي" في "فتاوى الموت" و"محمد ساري" في "الورم" بشير مفتي زمن الموت "في المراسيم والجنائز"[2].

شكل الأدب الجزائري انعكاساً لما «يحدث من تحولات وتغيرات في المسارات التي تضع التجربة وأفق الترقب، في مسيرة الدولة الجزائرية، ولعل الغاية من هذا تكمن في الكشف عن الضعف والإرهاب الذي برز بشكل لافت في التسعينات وقد أثر بوجه أو بآخر على النص الجزائري، ويعني ذلك أن ينطوي على متغيرات جديدة في مسار الإبداع الجزائري وبخاصة في الجنس الروائي الذي تجسده النصوص الإبداعية الروائية التي تتفق على تسميتها من البداية بـ"أدب المحنة"، والواقع أن فترة التسعينات تجلت فيها المحنة، وفرضت حضورها بالقوة في الكتابة الأدبية»[3] ويكمن هذا جليّاً في الأعمال التالية:

---

[1]– عبد الله شطاح، **قراءة في الرواية الجزائرية ، متن العشرية السوداء بين سطوة الواقع وشاشة المتخيل**، مؤسسة كنوز للنشر والتوزيع، مجلة الحكمة، العدد 03، 2010م، ص151.

[2]– ينظر: أمينة بلعلى، **المتخيل في الرواية الجزائرية**، ص 77.

[3]– مزادي شارف، **أدب المحنة في الرواية الجزائرية المعاصرة، الأدبي والإيديولوجي في رواية التسعينات**، أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر، المركز الجامعي بسعيدة، 2008م، ص 82.

ولقد جسد هذا النوع من الكتابة مجموعة من الروائيين نذكر منهم: واسيني الأعرج في رواياته: ضمير الغائب (1989م)، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف:رمل الماية(1990م)، سيدة المقام(1991م)،ذاكرة الماء(1997م)، شرفات بحر الشمال (2001م)،حارسة الظلال(2001م)، أحلام مستغانمي في ثلاثيتها: ذاكرة الجسد(1993م)،فوضى الحواس(1996م)،عابرسرير(2003م)،رشيد بوجدرة في روايتيه: فوضى الأشياء(1990م)، تيميمون(1994م)، الطاهر وطّار في: الشمعة والدهاليز(1995م)، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي(1999م)، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء(2006م)، جيلالي خلاّص في: عواصف جزيرة الطيور(1998م)، الحب في المناطق المحرّمة(2000م)، الحبيب السائح في رواياته: ذاك الحنين(1997م) تلك المحبة(2002م)، تماسخت دم النسيان (2002م).

ومن الأصوات النسوية نذكر: زهور ونيسي في: لونجة والغول (1993م)، فاطمة العقون في: رجل وثلاث نساء (1997م)، فضيلة الفاروق في روايتيها: مزاج مراهقة (1999م)، وتاء الخجل (2002م)، زهرة الديك في نصيها: بين فكي وطن (1999م)[1]

سعت الرواية الجزائرية الحديثة إلى تجاوز القوالب المكرسة في الخطاب التقليدي وذلك بتجريب أشكال فنية جديدة والخروج عن كل ما هو سائد ومألوف.

[1]- ينظر: عمر بوذيبة، الأدب الأزمة على الموقع:

www.omrboudiba.blogspot.com –consulté le: 22–07–2016à19:20

لقد كانت بداية الرواية الجزائرية بالمتعثرة وذلك لارتباطها بالقصة، وهو ما عبّر عن قصورها الفني وعدم تمكن أصحابها من امتلاك آليات الكتابة التي تجعل من تلك الأعمال محكمة وناضجة فنياً، وعلى الرغم من ذلك فقد استطاع الروائيون الجزائريون أن «يوفروا لأعمالهم قدراً من الفنية يتفاوت بتفاوت زاد كل منهم ورصيده من الممارسة الروائية وقد اجتمع تراكم من النصوص الروائية (17) سبعة عشر نصّاً روائيّاً وهو النتاج الذي حدا ببعض الباحثين إلى اعتبار أن السبعينيات عقد الرواية الجزائرية وتبلور اتجاهاتها»[1]ويأتي هذا الكم كنتيجة من النضج الفني.

في حين شهدت فترة الثمانينيات ولادة جيل آخر من الكتاب يواصلون الكتابة في موازاة مع الجيل السابق، واتسم هذا العقد بوفرة في الإنتاج الروائي؛ إذ بلغت عدد الروايات بما يقارب (78) عملاً روائياً، ويرجع ازدياد الأعمال الروائية في هذه الفترة إلى «الزيادة المطردة في عدد الكتاب، بسبب انتشار التعليم، وتطور وسائل النشر ومساهمة الأجيال المتلاحقة منذ عقد السبعينيات إلى اليوم في الكتابة الروائية، يضاف إلى ذلك ما تلقاه الرواية من إغراءات كثيرة مثل المسابقات الأدبية التي تجري على المستوى الوطني وفي البلاد العربية الأخرى»[2]

[1]– حسان راشدي، **ظاهرة الرواية الجديدة**، مجلة التواصل، عنابة، الجزائر،العدد19، جوان 2006م، ص 30.

[2]–أحمد منور، **ملامح الرواية العربية الجزائرية، البدايات والتحولات**، مجلة الثقافة، العدد 18، نوفمبر 2008م، ص 91.

ليعود هذا الرقم إلى السقوط في فترة التسعينيات؛ إذ بلغت عدد الروايات (31) عملاً روائياً. ولعلّ مرجع ذلك يكمن في الأوضاع التي شهدتها البلاد آنذاك، فقد عبّرت الرواية الجزائرية عن طريق« نصوصها وبطرق مختلفة عن هذا الوضع المتأزم الذي بلغ ذروته مع بداية التسعينيات التي اتسمت باستعمال العنف الرمزي والمادي أي الاغتيال السياسي الفردي والجماعي إنّها مرحلة تداخل المفاهيم وزعزعة اليقين وغياب الأمن والاستقرار السياسي والاجتماعي»[1] كما عرفت هذه الفترة انضمام أسماء جديدة أغلبها نسائية فعلى سبيل المثال –لا الحصر–: زهور ونيسي، أحلام مستغانمي، فضيلة الفاروق، فاطمة العقون.

وقد ارتفع عدد الإصدارات الروائية من جديد ابتداءً من مطلع الألفية الثالثة إذ سجل انتعاشاً كمياً وكيفياً لا بأس به في الفترة مابين 2000م إلى 2010م حيث بلغ عدد النصوص الروائية (106) نصاً روائياً، مما يعني أن الإنتاج في تصاعد مستمر، وعلى الرغم من حداثة نشأة الرواية الجزائرية فإنها استطاعت أن تحقق تميزا يحظى باهتمام النقاد، كما استطاعت المرأة إظهار قدرتها على الإبداع ودخولها عالم الكتابة الروائية.

[1]– محمد داود، **الأدباء الشباب والعنف في الوقت الراهن**، مجلة دفاتر إنسانيات، مجلة الأنثروبلوجية والعلوم الاجتماعية، الجزائر، العدد الأول، ص 106

سعى الإنسان منذ أن خُلق إلى البحث عن التفرقة والتمييز، فاتخذ من ثنائية الذكورة والأنوثة نموذجاً للتعرف عن مدى التشابه والاختلاف، فمنذ أن «وجد الإنسان موضعاً للتفرقة بين الرجل والمرأة، فخلق لنفسه من ذلك مشكلة، وكان الرجل هو المسيطر، فتلبست المشكلة بالمرأة، ومن تم نشأت تلك القضية الخالدة، قضية المرأة لا الرجل»[1] فهي قضية قديمة منذ بدء الخليقة، وتعد أهم ثنائية قام على أساسها الكون، ودامت بفضلها الحياة، وبغيابها ينعدم التوازن الطبيعي للكون.

وبهذا أصبحت المرأة هي «الموجود الآخر أو الجنس الثاني الذي كتب عليه الدهر أن يبقى مغلفاً بالأساطير والتهاويل والخرافات! وارتبطت في أذهان الكثيرين –خصوصاً في بلاد المشرق– كلمة "الحريم"، فأصبحت أنثى الإنسان –دون غيرها من إناث المملكة الحيوانية– سراً منيعاً تتضارب حوله الأقاصيص والأمثال، دون أن يقوى أحد على إماطة اللثام عما أحاط به من سحر وشعر وخيال!»[2] فهذا هو حال المرأة في مجتمعاتنا العربية، في حين يحتل الرجل «المكان الأول في الأسرة فهو قوام الأسرة وربها المسؤول عن حياتها وعن رزقها والمطلب بالثأر والغرامات وهو المخاطب في المسؤوليات الاجتماعية المتنوعة، وهو صاحب الرأي والكلمة النافذة والمظهر البارز، ولهذا اعتبرت المرأة من حيث العموم تابعة للرجل ومنسوبة إليه، وتحت حمايته ومسؤوليته، ومسيرة بأمره وأنه هو الذي يمثلها في مصالحها والمسيطر سيطرة تامة على كافة مقتدراتها»[3] كانت المرأة تحت حماية الرجل،

[1]– زكريا إبراهيم، **سكولوجيا المرأة**، دار مصر للطباعة، د ت، مصر، ص 03.

[2]– المرجع نفسه، ص 04.

[3]– باسمة كبّال، **تطور المرأة عبر التاريخ**، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، 1401هـ/1981م، بيروت، لبنان، ص06.

مقترنة به وتابعة له، إذ بقيت لقرون راضخة أمام تلك العادات والتقاليد، فكان الرجل الغالب على أمرها لحقوقها.

كانت المرأة قديماً مستضعفة الحقوق، كما كانوا يتشاءمون لولادتها، مصداقاً لقوله تعالى﴿**وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِالْأُنثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ**﴾[1] معنى هذا أنّه إذا وُلد للرجل بنتا فإنه يقوم بدسها في التراب وهي حية، إلاّ أن جاء الإسلام وأعاد لها مكانتها، فلقيت الاحترام والتقدير وبالتالي صارت ((النساء شقائق الرجال)) رواه الترميذي، وبذلك رفع الإسلام من شأن المرأة وانتشلها من واقعها المرير الذي كانت عليه، ثم حثّ إلى الإحسان إليها، وأصبح لها حقوق وعليها واجبات، بالتالي فـ«ليس على المرأة أن تحاسب نفسها بنفسها لعلها تتمكن أن تجد أمامه فسحة من الأمل تخوّلها لأن تعيش حياة حرة تتساوى فيها مع شريكها الرجل وتقوم بواجباتها على أكمل وجه بدون كلل أو ملل»[2]، فقد تستطيع المرأة «أن تحقق آمالها وأحلامها مهما اعترضت دروبها عقبات، وتكوبت في مسالكها الأشواك، فبإرادتها الصلبة ووعيها الكامل يمكنها التقدم والصعود في سلم المثالية والتطور»[3] فقد أسهمت المرأة في مجالات عديدة كالسياسة، الطب، القضاء، والأدب بفروعه الشعر والنثر، فأسهمن بعطائهن في مجالات الإبداع، الكتابة والأدب.

[1]- القرآن الكريم ، **سورة النحل**، الآية 58.

[2]- باسمة كبّال، **تطور المرأة عبر التاريخ**، ص 09.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

اختارت بعض النساء أن تمارس حريتها عن طريق الكتابة، ولعلّ «أهم حقوق المرأة هو التعبير عن ذاتها وحقها في بلورة رؤيتها لذاتها عبر الإبداع »[1] لجأت المرأة إلى الكتابة للتعبير عن ذاتها فاختارت الرواية للبوح عن ما يجول بخاطرها.

تعد الرواية «الحيز الأكثر رحابة لإعلاء صوت النساء وإنطاقها بلسان حالهن ، إن خطاب النساء الذي يتمنطق بالسرد ورثته النساء عن جدتهن الأولى شهرزاد بوصفها أول تجل سردي يعبر عن الذات النسوية، لا شك أن الرواية هي المجال الذي يتسع للتأريخ عمّا تغفله السلطة الذكورية الأمر الذي يجعل الرواية فرصة سانحة لتمكين الذات النسوية من تحقيق إنسانيتها، وإثبات خصوصيتها وهويتها من خلال الإبداع، ممّا يمكنها من خلخلة ما هو سائد وقار من قيم تستبد على النساء وتهمشهن»[2] بدأت المرأة تشعر باضطهاد الرجل لها وإبعادها عن الساحة الأدبية، فلجأت إلى الرواية لتثبت وجودها كونها أكثر الأجناس استيعابا لما يجول في خاطرها.

[1] – زينب عسال، **مفهوم الكتابة النسوية وإشكاليته**، مجلة البيان، العدد 356، الكويت، مارس 2000م، ص 117.

[2] هويدا صالح، **نقد الخطاب المفارق، السرد النسائي بين النظرية والتطبيق**، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2014م، القاهرة، ص 176.

1- ماهية الكتابة النسائية:

تتفق أغلب الدراسات على موقف واحد، ألاّ وهو أنه بمجرد التفكير في إعطاء تعريف واحد ومحدد لأمر صعب؛ وترجع «صعوبة القبض على مفهوم محدد للكتابة النسائية إلى غياب تحديد مرجعيته النظرية وهذا لاختلاف منطلقات النقاد في تحديد إطار تشغيل هذا المصطلح، فهل يمكن أن نعتبر الإبداع النسائي كل ما تكتبه المرأة ؟ أم أن الأمر غير ذلك ؟ ومتعلق بخصوصية فنية أدبية قد يتوفر عليها الرجل كما المرأة»[1].

إن «وجود تعريف للأدب النسائي يعد مخاطرة، ولا يعني هذا أن نولي وجوهنا عن مسألة وضع الأدب النسائي ومرجعيته، ومن ثم إن العديد من الناقدات اللائي تعرضن للتعريف ينطلقن من التوافق مع رؤية المجتمع للمرأة التي تعتمد تقويض ثنائية أنثوي ذكوري أي خلخلة الفكر السائد والمسيطر »[2] فهل فعلاً هناك كتابة نسائية؟

لم يشأ "الأخضر السائحي" في مؤلفه "سرد المرأة وفعل الكتابة" الإجابة عن إشكالية: هل هناك أدب نسائي أم لا؟ باعتباره «موضوع أسال الحبر الكثير وتحول إلى حعجعة بلا طحين، ذلك أن معظم الدراسات التي اشتغلت على هذا الجانب، غلب عليها الجانب الإيديولوجي السياسي، في تناول موضوع المرأة، ومعها اتّسع السؤال إلى ندوات

[1]- ينظر: زهور كرام، **السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم**، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2005م، ص 65.

[2]- حسين نجمي، **شعرية الفضاء السردي، المتخيل والهوية في الرواية العربية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ص 173.

ومؤتمرات، تطالب بضرورة المساواة، والبعد في التفرقة في التفكير والتعبير والكتابة»[1] بذلك اهتم الكاتب أو اكتفى بالبحث عن المرأة كذات فاعلة لا كموضوع.

تعد الكتابة بالنسبة للمرأة أداة ووسيلة من أجل استعادة حريتها ومكانتها الضائعة، إذ «لا بد لها من أن تثبت ذاتها وتؤكد نفسها بأفكار ومشروعات فنية جديدة، هكذا يشد أزر المرأة في الرواية ليقف بجانبها ويعطيها من ضعفها قوة ومن هزيمتها انتصاراً»[2] فاختيار المرأة الرواية للتعبير عن ذاتها، كون الرواية أقدر الفنون الأدبية تصويراً للواقع والمرآة العاكسة له، والفضاء الأرحب الذي يستوعب خواطرها، خاصة وأن الأدب النسائي ارتبط بالرواية بشكل خاص.

إن ما يسجل عن الكتابة النسائية هو حضورها البارز، فمن المعروف أنّه «منذ فجر التاريخ والمرأة تكتب أنوثتها على لوح الوجود الملموس أينما تعيش حياتها اليومية، وحينما كان "أدم" كانت "حواء"، كانت هي البداية، لذلك ربّما يضّم التاريخ في أرشيفه شيئاً عن تلك المرأة الأولى التي كتبت يوميات الوجود والحياة عبر مخيالها الأنثوي»[3] فالمرأة العربية لم تغفل عن إثبات حضورها عبر الزمان ، إنّما كانت أشد الحرص على ذلك، غايتها تأكيد ذاتها، وتكريس وجودها.

---

[1]- الأخضر بن السائح ،**سرد المرأة وفعل الكتابة، دراسة سردية في السرد وآليات البناء**، دار التنوير، الجزائر،2012م، ص 11.

[2]- لوسي يعقوب، **لغة الأدب الشعر وفي كتابات المرأة العربية**، مكتبة الدار العربية للكتاب، ط1، 2002م، ص184.

[3]- رسول محمد رسول، **الأنوثة الساردة، قراءات سيميائية في الرواية الخليجية**، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، دار علي للنشر، تونس، ط1، 2013م، ص 09.

انطلاقا من هذا الوصف التمهيدي فقد «عانت المرأة طويلاً، وغابت أو غُيبت عن المشهد الإبداعي ووقعت تحت سطوة ثنائية الأنا والآخر، والأنثوي والمذكر، حاولت المرأة مقاومة التهميش، أعلنت بصوت عال أن لا فرق بين رجل وإمرأة في الإبداع، وجدت المرأة نفسها في وسط يقيّدها ويحاسبها على أنّها فرد فاقد الأهلية، فرد لا يحق له أن يمارس حرّيات المتنوعة والكاملة إلاّ ضمن الإطار الذي يحدده العُرف، هذه حقيقة، لكن ثمة حقيقة أخرى هي أن مفهوم الأنوثة مفهوم ثقافة كرّس له المجتمع طويلاً، لذلك أدركت ألا خلاص لها إلاّ بالإبداع الأدبي، صارت الكتابة فعل خلاص لها ووسيلة تمكنها من التخلص من القهر الذكوري وسلطته القامعة»[1].

تكتسب المرأة الكاتبة مكانة خاصة، ووسيلة تسمح لها من إثبات ذاتها وتأكيد هويتها وتحقيق حريتها من القيود التي لطالما فرضتها سلطة المجتمع، لتصبح عندئذ الكتابة انطلاقة لعملية تحرر والكشف عن كل مكبوت.

بالإضافة إلى أن المرأة أتت «إلى اللّغة بعد أن سيطر الرجل على كل الإمكانات اللّغوية وقرر ما هو حقيقي وما هو مجازي في الخطاب التعبيري، ولم تكن المرأة في هذا التكوين سوى مجاز رمزي أو مخيال ذهني يكتبه الرجل وينسجه حسب دواعيه البيانية والحياتية»[2] يعود فعل الكتابة بالنسبة للمرأة إلى زمن متقدم، إذ مارست الكتابة بمختلف أجناسها الأدبية الشعرية والنثرية منها منذ قرون خلت.

[1]- هويدا صالح، **نقد الخطاب المفارق، السرد النسائي بين النظرية والتطبيق**، ص 32.

[2]- عبد الله الغذامي، **المرأة واللّغة**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2006م، مقدمة.

فلا يخفى على بال أحد، بأن التاريخ الأدبي، حافل بإبداعات نسائية في مختلف الأجناس الأدبية، إذ بحثت المرأة عن منفذ، فكانت الكتابة وسيلتها إلى ذلك، فقد «خرجت الأنثى من عنق الزجاجة حيث الكلمة التي احتبست كتابتها؛ لتتجلى بأقصى ما تستطيع من قوة، كأنّها تريد أن تنتقم لذاتها بالإقبال الشّره عليها غير مبالية بمقصّات الرقباء مهما كانت مواقعهم؛ لأنّها على يقين من أن الكتابة الإبداعية شكل من أشكال التحرر، إن لم يكن أقواها على الإطلاق، لا يمكن أن ترضى عن نفسها فتشعر أنّها حرّة مادامت السلطة الذكورة ومقصاتها تمثل في ذهنها، أمّا حضورها كخلفية تاريخية في ذهن المرأة فهو أحد آليات الدفاع عن النفس ؛لدحضها؛ وإدانتها والتخلص من رواسبها التي مازلت عالقة»[1].

اتخذت المرأة الكتابة كونها «أداة أخرى لتأسيس علاقة جديدة مع العالم، واختارت المرأة الكتابة بناءً على المواجهة، المراوغة، والاحتيال على واقع وشخوص تصبح معها الكتابة أداة انتقام تصل حدود القتل وفي هذا كله تنطلق من مناطق يقوم على استعمال الحواس بدل العقل، لتعطي صورة علاقة المرأة بالكتابة كقيمة تجسد الكتابة كفعل مواجهة للاحتفاء بالذات وإثبات حضورها»[2] تجد المرأة الكاتبة في فعل الكتابة المتنفس، والحرية من أجل إثبات الذات وكسر قيود الصمت.

[1]- إبراهيم أحمد ملحم، **الأنوثة في الأدب، النظرية والتطبيق**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2016م، ص51.

[2]- محمد غرناط، **الهوية والتخييل في الرواية الجزائرية، قراءة مغربية**، رابطة أهل القلم، منشورات الثقافة، سطيف، الجزائر، ط1، 2008م، ص 127.

2-إشكالية الأدب النسائي:

لا يزال مصطلح "**الأدب النسائي**"إلى حدّ الساعة يثير العديد من الإشكالات كونه «شديد العمومية شديد الغموض وهو من التسميات الكثيرة التي لا تشيع بلا تدقيق... وإذا كانت عملية التسمية ترمي أساساً إلى التعريف والتصنيف وربّما إلى التقويم فإنّ على العكس تبدأ بتغيب الدقة وتشوش التصنيف وتستبعد التقويم، هذه التسمية تتضمن حكماً بالهامشية مقابل مركزية مفترضة»[1].

إن ما هو متعارف عليه في المجتمع العربي هو تجاهل العربي قديماً هو تجاهله للمرأة والانتقاص من قيمتها، وهو ما يجعلها في خانة التهميش مقابل مركزية الرجل.

على الرغم من شيوع مصطلح "**الأدب النسائي**" وتداوله بشكل لافت في العديد من المؤتمرات الأدبية والندوات، إلا أنّه لا يزال يكتنفه الكثير من اللبس والغموض.

تعدّ إشكالية المصطلح في الكثير من الأحيان عائقاً في فهم بعد الأمور، ذلك أن «المصطلح الذي تختلف حول دلالته وتعيين حدود واضحة لتلك الدلالة يفقد قيمته العلمية »[2] فالاختلاف في المصطلح يرمي من دون شك إلى فوضى في أوّل الطريق.

بالعادة يتحول المصطلح أثناء ترجمته إلى لغة أجنبية أخرى إلى لغة تفاهم تشترك فيها الشعوب والثقافات، ولكن يحدث عكس ذلك في الساحة العربية، فإن أهم مشكلة تواجه

[1]- ينظر: خالدة سعيد، **المرأة والتحرر والإبداع**، سلسلة نساء مغربيات، المغرب، 1999م، ص 86.

[2]- عبد العزيز حمودة، **المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية**، مطابع الوطن، الكويت،2001م، ص 91.

المصطلح تكمن في تشتت وتعدد المصطلح ولعل مرجع ذلك يكمن في ترجمة المصطلح الأجنبي الواحد إلى أكثر من مصطلح أو العكس.

والأمر ذاته ينطبق مع مصطلح "**الأدب النسائي**" الذي عرف هو الآخر مسميات عديدة و«صيغ ترادفية أثارت الكثير من الجدل عند ظهورها لما اكتنف مضمونها من تعميم وغموض، ولما أثارته من إشكاليات تتصل بمدى مشروعيتها وإمكان تصنيف الأدب على أساس الاختلاف الجنسي اعتباراً لكية الفعل الإبداعي الخلاق»[1] تتمثل هذه المصطلحات في:أدب نسائي، أدب نسوي، أدب أنثوي، أدب المرأة... أدب الأظافر الطويلة وغيرها، إلاّ أنّنا سنتوقف عند أكثر المصطلحات شيوعاً وتداولاً: الأدب النسائي، الأدب النسوي، الأدب الأنثوي، فأي هذه المصطلحات الأصح؟ وكيف تلقى النقد العربي مصطلح الأدب النسائي؟ وما موقف المرأة العربية من ذلك؟

[1]– بوجمعة بوشوشة، **الرواية النسائية المغاربية**، منشورات سعيدان، منشورات الثقافة، تونس، د ت، ص 26.

أ-الأدب النسائي:

يقصد بالأدب النسائي «منظومة النصوص التي تواجه المجتمع الذكوري ولغاته، وتعتلي من خلال تلك المنظومة مساحات اعتلاء رفض الأنوثة لتلك الذكورة، وتتشكل من خلالها حالة الرفض لعقدة التفوق "الدون" التي تسجل في المجتمع للرجل، في تعاطيه مع الأنوثة التي توصم بالدونية دوماً، فتلك الكتابات هي تخوم في حالة الرفض لتلك التماهيات الدونية من قبل الذكورة في حقل الأنوثة، وهي ذات مساحات واسعة الآن في واقعنا المعاصر، وتكاد تسيطر على الواقع الثقافي ابتداءاً والأدبي تباعاً»[1].

الأدب النسائي يحيل إلى جنس بيولوجي، فهو كل ما تكتبه النساء سواء أكان موضوعه عن المرأة أو عن أي موضوع آخر تسعى من خلاله إلى الانتصار من صفة الدونية التي ألحقها الرجل بإبداعاتها.

يعرّف "**محمود فوزي**" مصطلح "الأدب النسائي" بأنّه «هو الذي تكتبه المرأة كقاعدة عامّة، لأنّه بحسب طبيعتها أقدر على الغوص إلى ذلك البعد في حياة المرأة، وبذلك لا ينفي أنّ قلة من الرجال أتوا من الموهبة أن يغوصوا إلى جوهر الحقيقة الأنثوية، أمّا في أغلب الأحيان فإن جوهر الحقيقة الأنثوية، أمّا في أغلب الأحيان فإنّ الأدباء الرجال عندما يكتبون عن المرأة فإنهم لا يعبّرون عن المرأة بل يصورون ما يفتقدون فيها»[2] فالمرأة هي الأقدر على وصف عالمها الخاص.

---

[1]- سعاد جبر سعيد، **سيولوجيا الأدب، الماهية والاتجاهات**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1429هـ/2008م، ص 215.

[2]- ممحمود فوزي، **أدب الأظافر الطويلة**، دار النهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1987م، ص 14.

ب–الأدب النسوي:

يعدّ مصطلح "**الأدب النسوي** " من أكثر المصطلحات تداولاً وشيوعاً إلاّ أن «شيوع المصطلح ليّس دليلاً دائماً على أن مفهومه له حدوده المعرفية المحددة التي تجعل منه شفرة صالحة للتعامل بين جمهور المتعاملين »[1] مثله مثل باقي المصطلحات التي يتعامل بها الدارسون في مختلف المجالات.

يعرّف " **يوسف وغليسي**" الأدب النسوي بأنّه «أدب تكتبه المرأة أوّلاً، وتتأثر عادة رؤاه وأساليبه بالفارق "الجنوسي" بينها وبين الرجل، وتحكمه رؤية المرأة للعالم وكل ما حلق النص في سماوات إنسانية قصّية، كلما تضاءل ذلك الفارق، وتقلّص خصوصية الجنوسة، ولم يبق من نسويته سوى نسبته التألفية إلى المرأة»[2]. أي أنه هو ذلك الأدب الذي تكتبه المرأة.

وتعرف "**شرين أبو النجا**" النّص النسوي بأنّه «النّص الذي يأخذ المرأة كفاعل في اعتباره، وهو النّص القادر على تحويل الرؤية المعرفية والأنطوجية للمرأة إلى علاقات نصيّة، وهو النّص المهموم بالأنثوي المسكوت عنه، والأنثوي الذي يشكل وجوده خلخلة للثقافة المهيمنة، وهو الأنثوي الكامن في فجوات هذه الثقافة، وأخيراً هو الأنثوي الذي يشغل الهامش»[3] يُنظر إلى إبداع المرأة بشيء من الاستخفاف كما لو كان الإبداع فعلاً مقصوراً على الرجل لوحده.

---

[1]– رشا ناصر العلي، **ثقافة النسق، قراءة في السرد النسوي المعاصر**، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2010م، ص 09.

[2]– يوسف وغليسي، **خطاب التأنيث**، ص 35.

[3]– شرين أبو النجا، **نسائي أم نسوي**، مكتبة الأسرة العامة للكتاب، القاهرة، 2002م، ص 11.

فالرواية النسوية عند "**محمود طرشونة**" هي «رواية ملتزمة تحمل رسالة تتمثل في الدفاع عن حقوق المرأة وقد تتجاوز المطالبة بالمساواة بين الرجل والمرأة إلى إثبات التفوق والامتياز وفيها لهجة نضالية في أسلوب خطابي في أغلب الأحيان»[1].

انطلاقاً من هذا النّص، فالرواية النسوية لدى الكاتب ما هي إلاّ عبارة عن رسالة تقتضي الدفاع عن حقوق المرأة، ثم ما تلبث أن تأخذ بعداً آخر يتمثل في المساواة بينها وبين الرجل إلى التفوق عليها.

أمّا "**نزيه أبو نضال**" فإن الرواية النسوية –حسب رأيه– لا تتوقف على ما تكتبه المرأة فقط بل على ما يكتبه الرجل أيضا فـ«الرواية لا تكون نسوية لمجرد أن كاتبتها إمرأة، بل لا بد للرواية أن تحمل صفة النسوية أن تكون معينة لصورة جزئية أو كليّة بطرح قضية المرأة الجنوسي أو الجندري، وليس كتصنيف طبيعي لوجود شخصيات من الرجال أو النساء داخل النّص الروائي، ومن هنا فإن الكثير من الإبداع الروائي الذي كتبته المرأة لا يندرج تحت ما يسمى بالرواية النسوية»[2] وعليه وبحسب الكاتب فالرواية النسوية لا يعني بالضرورة أنها كتبت من طرف المرأة فلا يمكن أن نطلق عليها بالرواية اللنسوية إلاّ إذا وجدت معايير ، كأن تتحدث عن قضايا أو مميزات نسوية.

حدّد "**إبراهيم خليل**" من خلال مؤلفه "**بنية النص الروائي** " الشروط التي تتوفر عليها الرواية النسوية؛ ويمكن عرضها كالآتي:

---

[1]– محمود طرشونة، **الرواية النسائية في تونس**، ص 05.

[2]– نزيه أبو نضال، **تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية وبيبليوغرافيا الرواية النسوية العربية (2004،1885)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004م، ص 11.

«1- التحيّز للأنثى عوض التحيز للآخر، وهو الشيء السائد في الرواية غير النسوية.

2- تقديم صورة نزيهة ومجردة للمرأة على وفق الدور الذي تنهض به في الحياة اليومية.

3- نبذ الصورة النمطية السائدة للمرأة من حيث هي عاجزة ولا تعنى بغير التافه والمبتذل والعاطفي.

4-إبداء روح الثورة والتمرد والإفصاح عما يلحق بالمرأة من غبن عن طريق الأب والأخ والأسرة والعائلة وأخيراً المجتمع بتقاليده وعاداته الموروثة ومعتقداته التي تقلل من شأنها سواء باعتبارها نداً مساوياً للآخرأو بإعتبارها كياناً له من مطالب وحقوق.

5- التركيز على الدور الذي تستطيع أن تضطلع به المرأة إذا أعطيت الفرصة الضرورية المناسبة لذلك»[1]، تتسم الرواية النسوية بتحيزها للمرأة عوض التحيز للآخر كما يتم فيها التركيز على المسائل التي لها علاقة بالسلطة الذكورية.

تشير "**شرين أبو النجا**" في مؤلفها "**نسائي أم نسوي** " إلى أنّه «تلزم التفرقة دائماً بين نسوي أي وعي فكريّ ومعرفي، ونسائي أي جنس بيولوجي»[2] وهو ما يعني وجود فرق بين النسوي الذي يشير إلى وعي معرفي، بينما يحيل مصطلح النسائي إلى الجنس البيولوجي.

[1]- إبراهيم خليل، **بنية النص الروائي، دراسة**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م، ص ص 290،291.

[2]- شرين أبو النجا، **نسائي أم نسوي**، ص 11.

فيما يعقد "**رضا الظاهر**" مقارنة بين مفهومي الكتابة النسائية والنسوية، إذ يقصد بالنسوية «اصطفاف مصالح سياسية، يمكن أن يتبناها بعض النساء ولا يتبناها البعض الآخر، بمعنى أنّها ليست تجربة مشتركة بين جميع النساء، على أننا لا نستطيع أن نفصل، فصلاً كاملاً، بين النسوية مشروع سياسي وبين تجربة النساء، دون أن يعني بالضرورة، أن التأكيد على التجربة النسائية يجعل من العمل الأدبي نسوياً»[1].

فالفرق بين النسوية والنسائية يكمن في أن النسوية مصطلح سياسي يعني أن المرأة لا تعمل بقدر من المساواة مع الرجل ما يجعلها تطلب بذلك.

إلى جانب مصطلح "الأدب **النسائي**" و"**الأدب النسوي**" شاع في المقابل مصطلح آخر هو " **الأدب الأنثوي**".

ج–الأدب الأنثوي:

يقصد بـ" **الأدب الأنثوي**" عند " **محمد جلاء إدريس**" «كل ما كتبته المرأة من أدب، في مقابل ما كتبه الرجل، دون أن يحوي هذا المصطلح أحكاماً نقدية تلي أو تحط من قدره، فتلك قضية أخرى تخضع لها سائر صنوف الأدب»[2] ويعد من أفضل المصطلحات لدى الكاتب.

[1]– رضا الظاهر، **غرفة فرجينيا وولف، دراسة في كتابة النساء**، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ط1، 2001م، ص 10.

[2]– محمد جلاء إدريس، **الأنا والآخر في الأدب الأنثوي، دراسة حول إبداع المرأة في الفن القصصي**، مكتبة الآداب، القاهرة، 2003م، ص 15.

يبعث مصطلح "**الأدب الأنثوي**" لدى "**نازك الأعرجي**" الكثير من« الاضطراب والنفور لأنه يمس مواجع نعجز عن الإفصاح عنها، ومكان أدواء لا نجرؤ على الإعلان عنها ونقاط ضعف تراكمت فوقها المواقف اللفظية، ولأنه قبل ذلك يتطلب منا تحديد التساؤل تعليق المسلمات والبديهيات السائدة وهز الثوابت والحوامد»[1] بطريقة غير مباشرة، بالتالي فهي ترفض المصطلح "**الأنثوية**" لأنّها حسب رأيها «يستدعي على الفور وظيفتها الجنسية، وذلك لفرط ما استخدم اللّفظ لوصف الضعف والاستلام والسلبية»[2] ما جعلها تقترح بديلاً آخر، يتمثل في الكتابة النسوية، إلاّ أنّ لـ"**يوسف وغليسي**" رأي آخر حول لفظة "**الأنوثة**" و«التي يشمئز بعض النساء من سماعها، لا تدل على ما تدل عليه أذهانهن ولا ترتبط –آليا– بفتنة الجسد كما نعتقد عادة، بدليل أنّ القرآن الكريم قد اصطنعها في آية الودأ ﴿**وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِالْأُنثَىٰ**...﴾ ضمن سياق متعلق بمولود جديد في منأى عن الوصف الجسدي، بل تدل على معان أسمى وأعمق تبلغ درجة (الكمال)، فكأن الأنثى إنسانة كاملة (إذا قصدنا المعنى الصوفي لعبارة الإنسان الكامل المتداولة بين أهل العرفان)، وورودها في سياقات قرآنية مختلفة على أنّها طرف في ثنائية ضدية (أنوثة، ذكورة) كثيراً ما يخدم استعمالها المألوف في الدراسات النفسية والاجتماعية والثقافية وفي النقد النسوي نفسه»[3] فنجد أن لكل واحد وجهة نظره حول المصطلح.

---

[1]– نازك الأعرجي، **صوت الأنثى، دراسات في الكتابة النسوية العربية**، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1997م، ص 60.

[2]– المرجع نفسه ، ص 31.

[3]– يوسف وغليسي ،**خطاب التأنيث** ، ص44.

في حين يعدّ مصطلح "**الأدب الأنثوي**" لدى "**زهرة الجلاصي**" الأشمل والأدق، إذا ما قيس مع مصطلح الأدب النسائي، ذلك أن «حقل المؤنث لا يقف عند حد الأوحد، أي كصفة مميزة لجنس النساء، فالمؤنث حقل شاسع يمتلك عدة سجلات فإلى جانب المؤنث الحقيقي الذي يحيل مباشرة على جنس النساء، هناك المؤنث اللفظي والمجازي، وإضافة لما يمتلكه من قابلية الاشتعال في مستوى الرمز والعلامة»[1] فمصطلح الأدب الأنثوي يمتاز بالعمومية والشمولية عكس مصطلح الأدب النسائي.

ذهب "**لوسي يعقوبي**" من خلال مؤلفها "**لغة الأدب والشعر في كتابات المرأة العربية**" إلى أن "الأدب الأنثوي" «يكتبه الرجل والمرأة على سواء، ويستطيع الرجل أن يعبر فيه عن مشاعر المرأة، ولكن عندما تعبر عن هذه المشاعر بنفسها، تكون أقدر على التعبير عن نفسها وعن أحاسيسها، وأكثر من الرجل»[2].

انطلاقا من هذا النّص، ترى "**لوسي يعقوبي**" بأنّ الأدب الأنثوي هو ما يكتبه الرجل والمرأة على حدّ سواء، إلاّ أنّها ترى المرأة الأدرى بذاتها وبنات جنسها أكثر من الرجل.

[1]- زهرة جلاصي، **النص المؤنث**، دار سراس للنشر، تونس، ط1، 2000م، ص 13.

[2]- لوسي يعقوب، **لغة الشعر والأدب في كتابات المراة العربية**، ص 4.

3-تلقي الأدب النسائي في الساحة العربية النقدية :

ترجع «بدايات تجريب المرأة العربية الكتابة الأدبية عامّة والروائية خاصة في الأدب العربي الحديث والمعاصر إلى مطلع الخمسينات بظهور نصوص ليلى بعلبكي وكوليت الخوري وغادة السمان وليلى عسيران وغيرهن من رائدات هذا النمط من الإبداع الأدبي، هي نصوص مشحونة بالاحتجاج والرفض لوضع المرأة العربية المختلف في مجتمعات تكرّس سلطة الرجل وتستلب وجود المرأة وكيانها »[1].

ساهمت هذه الأعمال في جلب اهتمام النقاد خاصة لما توفرت عليه من معايير جمالية وبالتحديد التي نسجها قلم المرأة، وهو ما ساعد في ظهور مصطلح نقدي جديد يتمثل في "**الأدب النسائي**"، والذي وما إن دخل الساحة العربية حتى آثار جدلاً بين الدارسين، لتتوزع بذلك المواقف على ثلاثة، أوّلها: «فريق يرفض مقولات الكتابة النسوية جملة وتفصيلاً، ابتداءً من المصطلحات وانتهاء بأي دراسة نقدية تحاول البرهنة على وجود مثل هذه الكتابة المنفصلة عن كتابة الرجل على اعتبار أن الإخفاق التطبيقي في التقعيد الجمالي لهذه الكتابة التي قد تقرأ اجتماعياً ورؤيوياً وحوارياً في السياق النسوي المختلف عن السياق الذكوري كأفكار يجعل من الصعب أن تقرأ بوصفها فناً مختلفاً لكون اللّغة واحدة غير قابلة أن تجنس في لغتين»[2]

فلا جنس للكتابة، هي واحدة سواء أكان المبدع رجلا أم امرأة، بالتالي لا توجد خصوصية تميز الأدب الذي تكتبه المرأة عن الرجل، بحكم أن كلا من المرأة

---

[1]- بوجمة بوشوشة،**الرواية النسائية المغاربية**، ص 15.

[2]- حسين المناصرة، **المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، بحث في نماذج**،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1،2002م، ص 254.

والرجل تحكمهما نفس الظروف، وإنّما موطن الاختلاف يكمن في جمالية الإبداع لا في نوع الجنس.

أمّا الموقف الثاني، فيعترف بوجود أدب نسائي يتمتع بالخصوصية، فهو لا «يمانع في أن يكون للمرأة كتابة جمالية فنية خاصة بها، كما هو وضعها الخاص اجتماعياً، بحكم خصوصيتها التي تختلف عن خصوصية الرجل ولكونها تستطيع أن تطرح أدباً لا يستطيع الرجل إطلاقاً أن يطرحه لأنه ليس من صميم تجربته»[1] خاصة ما تعلق بخصوصيات المرأة، والتي ما من شك أنّها الأقدر على الخوض في غمارها، بالإضافة إلى الاختلاف الجنسي، بحكم أن المرأة تختلف عن الرجل بيولوجياً ونفسياً، وهو ما يجعلها تنتج أدباً يحمل فورقات تنقلها المرأة من خلال عالمها الخاص. وبين رفض وقبول، ثمة موقف ثالث يعتمد الوسطية.

أ-الموقف الرافض:

[1]- حسين المناصرة، **المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية**، ص 254.

من بين المواقف الرافضة نجد "**محمود فوزي**" والذي يرى من خلال مؤلفه "**أدب الأظافر الطويلة**" إلى أن «الأدب ليس له جنس، كما أن المشاعر الإنسانية ليست لها خريطة ولا توجد تفرقة بين ما يكتبه الرجل أو المرأة، وإنّما مناط التفرقة يكمن في هل الإبداع يدخل في عداد الإبداع الأدبي أولاً»[1].

لا يعترف "**محمود فوزي**" بتقسيم الأدب على أساس الجنس كون الأدب لا جنس له فليس هناك فروق بين الكتابتين، لتبقى جودة النّص الأدبي تتوقف على معاييره وليس على أساس الجنسين، فلكل منهما طابعه الخاص الذي يضفيه على الأدب.

يرى "**شمس الدين موسى**" أن عبارة "**أدب نسائي**" «لا أساس لها من الصحة، وهي بعيدة تماماً عن الموضوعية والعلمية، لأنه لا يمكن أن يكون هناك تقسيم ميكانيكي للأدب بوصفه أدباً للرجل أو أدباً للمرأة، وطبقاً للتقسيم الإيديولوجي بين الرجل والمرأة، لأن كليهما إنسان يخضع للشروط التي يخضع لها الآخر، مثل الظروف الثقافية والحضارية والاقتصادية والسياسية وعندما تعبر المرأة عن الظروف في عمل أدبي فإنّها لا تعمل قسراً على توظيف خصوصياتها النوعية بوصفها امرأة، هي تحاكي الإنسان بداخلها، وما يتخذ من موقف بحكم ثقافته أوّلاً، وموهبته ثانياً، ورؤيته الفكرية ثالثاً»[2] فهو ينفي وجود الأدب النسائي جملة وتفصيلاً، بالتالي لا مجال لازدواجية في اللّغة.

والموقف ذاته يعتمده "**حسن بحراوي**"، فهو لا يؤمن بوجود أدب نسائي يتمتع بتلك الخصائص، وبالتالي يقصيه، ثم يضيف «أنا لا أنكر أن هناك اضطهاداً خاصاً بالمرأة،

[1]– محمود فوزي، **أدب الأظافر الطويلة**، دار النهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1987م، ص 16.

[2]– شمس الدين موسى، **تأملات في إبداعات المرأة الكاتبة**، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1997م، ص 11.

لكن هذه المرأة الكاتبة لا يمكن أن تدرس في مجال النقد»[1] يعترف "**حسن بحراوي**" ما كانت تعانيه المرأة من اضطهاد، إلاّ أنّه لا يرى أنه من الداعي أن تدرس المرأة الكاتبة في مجال النقد.

ويظهر رفض تقسيم الأدب على أساس الجنس أيضا، عند الناقد "**بوشوشة بن جمعة**"، فهو يرى «أن التمييز بين أدب نسائي وأدب رجالي على أساس الجنس مرفوض من قبل جل من كتب في الموضوع، فلا معنى لقولنا إن هذه الرواية أو تلك نسائية لمجرد أن مؤلفتها امرأة، إن ليس من المناسب أن نصنّف الأدب على أساس الذكورة والأنوثة، إلاّ إذ اقتنعنا بوجود خصوصية ما تبرر إفراد الأدب النسائي بالنظر والدرس»[2] إن القول بأن الرواية نسائية لا يزيد الأدب شيئاً، إلاّ إذا اعترفنا بوجود خصوصية تميزه.

يرفض "**نزيه أبو نضال**" هو الآخر تقسيم الأدب على أساس الجنس، ذلك أن «الأدب لا يمكن أن يكون نسائياً أو ذكورياً، غير أن أديباً ما سواءً أكان رجلاً أم امرأة سيكون أقدر من غيره على تصوير جوانب من الحياة بحكم معرفته الحميمة أو الخاصة بها»[3] يرفض "**نزيه أبو نضال**" بتقسيم الأدب على أساس الجنس، إلاّ أنّه يؤمن بأن لكل منهما بصمته الخاصة التي يضفيها على الأدب.

---

[1]- حسن بحراوي، **هل هناك لغة نسائية في القصة**، مجلة آفاق، المغرب، العدد 12، 1983م، ص 135.

[2]- بوجمعة بوشوشة، **الرواية النسائية المغاربية، أسئلة الإبداع وملامح الخصوصية**، الملتقى الثالث للمبدعات العربيات ومهرجان سوسة الدولي، تونس، ط1، 1999م، ص 93.

[3]- نزيه أبو نضال، **تمرد الأنثى**، ص 11.

يرى "**محمود طرشونة**" بأن «البحث عن خصوصية مزيفة يحد من حرية الإبداع، وإذا أقررنا بوجود خصوصية في الرواية النسائية، فلا بد من الإقرار بوجود خصوصية رواية رجالية أيضا، معنى ذلك أن كل جنس يكتب بمواصفات خاصة لا يتجاوزها فيحتم البحث عنها... والواقع أن لا شيء يجمع من حيث المواضيع ولا من حيث الأشكال، فالمواضيع نفسها نجدها عند هؤلاء وأولئك، وكذلك الأشكال»[1] بالتالي نفى أن تكون هناك خصوصية تميز الرواية النسائية.

وحسب "**هويدا صالح**" فإن «الرافض للخطاب النسوي من الرجال يخشى أن يسلب ما كسبه على مر العصور من هيمنة ذكورية على الثقافة الجمعية وعلى الإبداع فقط»[2] إن رفض الرجل للخطاب النسائي، يكون ذلك قصد حفاظه على مكانته وقوامته التي سعى إليها منذ القديم.

وترفض الكثير من الأديبات مصطلح "**الأدب النسائي**"، فمثلاً "**زهرة جلاصي**" ترفضه في ظل «غياب المفاهيم الواضحة وطغيان التصنيفات الإيديولوجية المشبعة بنظرة دونية تميز بالإقصاء»[3] ولعل أبرزها تلك النظرة السائدة في المجتمع التي تعلي من قيمة الرجل وتهمش المرأة وتجعلها تتبعه في كل شيء.

[1]- محمد طرشونة، **الرواية النسائية التونسية**، ص 122.

[2]- هويدا صالح، **نقد الخطاب المفارق**، ص 123.

[3]- زهرة جلاصي، **النص المؤنث**، ص 09.

تستعرض "**هويدا صالح**" في مؤلفها "**نقد الخطاب المفارق**" [1] بعض الأصوات النسائية الرافضة لمصطلح الأدب النسائي في مجلة "**ألف**" التي صدرت عام 1999م في أثناء إعدادها لملف خاص بالمرأة الذي وسم بـ"**الجنوسة والمعرفة: صياغة المعارف بين التأنيث والتذكير**"، من بين هذه الأصوات تشير إلى رأي "**بثينة الناصري**" التي رفضت المصطلح من مبدأ لا تجنيس في الأدب، أمّا موقف "**سلمى الخضراء الجبوسي**"، لم يتحدد بعد فبعد أن آمنت بوجود المصطلح راحت تقدم رأيا آخر بأنها لا تنال التقدير ذاته مثل الرجل على الرغم مما تقوم به من مجهودات.

تعرب "**سهام بيومي**" قطعها التام في رفضها للمصطلح، وترى «أنّ من يقبلن ذلك من الكاتبات مجرد نساء يتعاطين الكتابة، وليس أديبات حقيقات، وهن فرض تلك القيود على أنفسهن قبل أن يفرضها أحد»[2] إن تقسيم الأدب على أساس الجنس من شأنه تقليل من قيمة إبداع المرأة.

تصرح "**غادة السمان**" في مؤلفها "**القبيلة تستجوب القتيلة**" بأن« المرأة الموهوبة قادرة على العطاء المبدع، لذا فإن تسمية الأدب "الأدب النسائي" تضحكني تذكرني بسؤال الناس باستمرار: بنت أم ولد؟ وحزنهم لولادة البنت وفرحهم بالولد وها هي الأفكار البالية التي تنسحب النقاد للأدب، وإذا كتبته امرأة صار نسائياً»[3] إن مصطلح "الأدب النسائي" يعيد للكاتبة تفكيرها الشرقية، لأجل ذلك ترفض تسمية الأدب النسائي.

---

[1]– هويدا صالح، **نقد الخطاب المفارق**، ص ص 113، 114.

[2] – سهام بيومي، **حوار جريدة الأدب**، 1995 م، ص19، نقلا عن: هويدا صالح، نقد الخطاب المفارق، ص 115.

[3]– غادة السمان، **القبيلة تسوجب القتيلة**، منشورات بيروت، لبنان،1999م، ص 202.

تتخذ الموقف ذاته "**أحلام مستغانمي**"، فترفض التصنيف، ثم تردف قائلة: «أنا لا أؤمن بهذا التصنيف إطلاقاً وأتبرأ منه تماماً، فالأديب بما يكتب وما يقدم للقارئ سواء أكان رجلاً أم امرأة... فأنا امرأة كتبت بذاكرة رجل، هل أعدّ كاتبة رجالية، في حين يعد يوسف السباعي وإحسان عبد القدوس كاتبيين نسويين لأنّهما يكتبان بذاكرة امرأة وعن المرأة؟ هذه التصنيفات لا تضيف شيئاً للأديب ولا تزيده وزناً أو قيمة لأن قيمته بما يكتبه وما يقدم من أحاسيس بشرية من خلال هذا الذي يكتبه فقط»[1].

لا يوجد اختلاف بين ما يكتبه الرجل والمرأة حسب ما تدلي به " **أحلام مستغانمي**" بالإضافة إلى أن قيمة الأدب في نظرها لا تتحدد من خلال جنس الكاتب إنّما من خلال ما يبدعه.

ويظهر هذا الرأي لدى " **جميلة زنير**"، إذ ترفض هذا التصنيف وترى بأنّه «ليس هناك أدب رجالي أو أدب نسائي، هناك أدب أو لا أدب، هناك أدب راقي الأحاسيس والخيالات، فنّ يعلو القارئ إلى فضاءات الضوء والإنعتاق، فما دخل الجنس هنا»[2] بالتالي لا أساس للجنس في الأدب.

[1]- محاورة مع أحلام مستغانمي، أجرتها حورية ميسوم، **الخبر الأسبوعي**، العدد03، من 24إلى 30 مارس 1999م، ص16، نقلا عن: يوسف وغليسي، **خطاب التأنيث**، ص ص31،32.

[2]- محاورة مع جميلة زنير، أجرتها فوزية لارادي، **جريدة صوت الأحرار**، العدد1368، 28 أوت 2002م، ص14، نقلا عن: يوسف وغليسي، **خطاب التأنيث**، ص 31.

يشير "**يوسف وغليسي**" إلى الندوة الأدبية[1] التي نظمها "**عبد العالي رزاقي**" بمجلة "جيل" سنة 1989م التي أجمعت فيها خمسة أصوات نسائية جزائرية رفضن المصطلح بحجة (ليس هناك أدب رجالي وآخر نسائي)، من بين هذه الأسماء: زينب الأعوج، ربيعة جلطي، إلهام بورابة، حياة غمدي، نصيرة بن ساسي.

يرجع "**بوجمعة بوشوشة**" أسباب «رفض الكاتبات لهذا المصطلح ونفورهن منه عن محدودية وعي وإدراك للمفهوم الصحيح للأدب النسائي والذي يفترض ألاّ يحدّد من ذات زاوية الرجل بل من منظور المرأة المبدعة حتى تتجنب المرأة الوقوع في نفس الفهم الذكوري لهذا اللون من الأدب الذي تنتجه ولكن خوفها من إلحاق صفة الدونية بها وبكتاباتها في الآن ذاته هو الذي يعلّل نزعة رفضها لتسمية "الأدب النسائي" وذلك رغم تأكيدها على توفر علامات خاصة فيما تكتبه، وهذا ما يوقعها في تناقض بين ما تؤمن به وتطمح إلى تحقيقه من إثبات هوية وتأكيد كيان متميز مستقل وبين ما تمارسه من مسعى لانتحال موقع الرجل بنفي الخصوصية وإثبات المساواة في حقل الكتابة الأدبية»[2] ففي ظل عدم وجود تعريف دقيق لمصطلح الأدب النسائي أسهم في شيوع مفاهيم مختلفة، وأن غموض ولبس المصطلح لدى النقاد جعله يتأرجح بين القبول والرفض.

إن ما يعلّل رفض الكاتبات تسمية الأدب النسائي يكون خوفاً من إلحاق صفة الدونية بها وبإبداعاتها.

[1]-يوسف وغليسي، **خطاب التأنيث**، ص 31.

[2]- بوجمعة بوشوشة، **الرواية النسائية المغاربية**، ص 23.

ب–الموقف المؤيد:

يعترف أصحاب هذا الموقف بوجود "**أدب نسائي**" يتمتع بالخصوصية، وهو ما يؤكده "**محمد معتصم**" بأن «المرأة لا تكتب من فراغ ولا تكتب عن ذات مريضة مهوسة بنفسها، إنّها تنتقد وتشرح وتحلل دقائق الأمور، ولا تخوض في السياسة بل تكتب روايات وقصص وأشعاراً لكن ما تنتجه نسخ الوقائع اليومية والشخصية والسياسية والأمور المصيرية التي تهم الشخصية العربية امرأة ورجل في آن واحد»[1].

أمّا "**حسين المناصرة**" فيرى أن المرأة ومن خلال كتاباتها أنّها «تسعى إلى أن تكون متمردة على الرؤى الذكورية وهيمنتهم في كتاباتهم»[2] بالتالي إثبات حضورها عبر كتابة تتمتع بالخصوصية.

يرى "**نور الدين أفاية** " أن المرأة «تصوغ كتابتها بشكل مختلف تماماً عن أشكال كتابة الرجل سواء تعلّق الأمر بالكتابة المخطوطة أو أشكال الكتابات التي لا تتوقف المرأة عن ممارستها في علاقتها بجسدها ، فالمرأة باعتبار تواجدها في مجتمع ذكوري تعمل على الدوام على إظهار جسدها بشكل مغاير»[3]

إن التأثير البيولوجي للمرأة الذي يختلف عن الرجل ينعكس لا محالة في الكتابة، عندها تغدو قيمة جسد المرأة الفنية من مكونات الهوية الأنثوية في الكتابة.

---

[1]– محمد معتصم، **بناء الحكاية والشخصية في الخطاب النسائي العربي**، دار الثقافة، الدار البيضاء ، ط1، 2003م، ص 24.

[2]– حسين المناصرة، **النسوية والثقافة والإبداع**، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 2007م، ص 66.

[3]– محمد نور الدين أفاية، **الهوية والاختلاف**،في المرأة والكتابة والهامش، ص 14.

تذهب "**بثينة شعبان**" من خلال مؤلفها "**100 عام من الرواية النسائية**" إلى أن «هدف دراسة الأدب النسائي تحت عنوان مستقل هو اكتشاف حجم هذا الأدب النسائي تحت عنوان مستقل هو اكتشاف حجم هذا الأدب والحكم على نوعيته خلال تطبيق المقاييس الأدبية المتعارف عليها عالمياً –وبعبارة أخرى– إن هدف هذا المشروع ليس إعطاء صوت لهؤلاء النساء اللواتي لم يكن لهن صوت أبداً، إنّما هو إعادة المكانة للكاتبات اللواتي تم إخماد أصواتهن أو التهميش أو التقليل من أهميتهن فقط لأنهن نساء»[1] إن الغاية من دراسة الأدب النسائي –حسب الكاتبة– هو إعادة للمرأة مكانتها التي همشت من زمن.

[1]– بثينة شعبان، **100عام من الرواية النسائية العربية (1899م،1999م)**، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، 1999م، ص 24.

4- التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر:

إن تجربة الإبداع النسائي في الجزائر مرتبطة بالوضع الذي آلت علية البلاد آنذاك، فقد مرت الجزائر كغيرها من البلدان العربية بمراحل تاريخية، أثرت في الفكر والأدب، بالتالي كان من الطبيعي أن تتأخر«نهضة المرأة الجزائرية في ظل هيمنة الجوّ المحافظ المتشدّد الذي كان يستنكر وجود المرأة في نص أدبي(لقصيدة غزلية مثلاً)، فضلاً عن أن تكون المرأة هي مبدعة ذلك النص إلى أن ناديّاً رياضياً إسلامياً حين أراد أن ينظم مسابقة(1939م) قصصية اشترط في نصوص المتسابقة أن تكون خالية من المرأة، وقد كرّس الاستعمار الفرنسي مثل هذا الوضع الثقافي المظلم الذي لا نصيب للمرأة فيه من العلم والثقافة»[1].

يصر المجتمع الجزائري أن ينفي عن المرأة صفات الإبداع والفاعلية، كما أن حضور المرأة كتيمة أو كذات فاعلة أمر مرفوض في المجتمع الجزائري الذي لطالما أثر عليه الاستعمار بذلك بالتالي كان يسعى إلى أن يجردها من صفات الإبداع.

لعلّ «غياب المرأة وتأخرها عن الرجل في مجال الإبداع القصصي والروائي في العقود السابقة، لم يكن نتيجة قصور ذاتي عندها بقدر ما كان قصوراً في الحياة العامة الثقافية والاجتماعية، التي لم تتح لها الظهور والتعبير عن ذاتها فنياًَ وأدبياً»[2] ويمكن تلخيص أسباب تأخر الكتابة النسائية في الجزائر إلى العوامل الآتية:

[1]- يوسف وغليسي،**خطاب التأنيث**، ص69.

[2]- حسين نجمي، **شعرية الفضاء السردي، المتخيل والهوية في الرواية العربية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ص 173.

-1- **العامل الاستعماري:** لقد كان الاستعمار الفرنسي يبذل أقصى ما في وسعه لطمس معالم اللّغة العربية، ممّا نتج عنه تأخر الأدب الجزائري خاصة -القصة القصيرة – بالتالي تأخر الحركة الأدبية النسائية نتيجة الحصار المضروب على الثقافة والأدب العربيّن، وهو ما شجع نشر لغته القومية، وساعد الكثير من الأسماء النسائية، اللاتي كنّ يتخذن من اللّغة الفرنسية وسيلة للكتابة بالظهور في الساحة الأدبية خارج الجزائر[1]، مثل آسيا جبار و مليكة مقدم.

-2- **التقاليد الاجتماعية:** وفقاً للتقاليد التي كانت تنظر إلى المرأة نظرة دونية تحمل لها الكثير من الاحتقار، وترى أن تواجدها في الحركة الاجتماعية يثير الفتنة، يشجع على الانحلال، لأجل ذلك فرضت عليها ظروف العزلة والتهميش وتجميد طاقاتها الإبداعية والفكرية[2].

تشير فترة ما قبل الاستقلال إلى ضعف في الإنتاج الأدبي النسائي الجزائري، إذ تتحدث تلك الفترة عن أزمة الكتابة، مرد ذلك إلى عاملي الاستعمار والعادات والتقاليد الاجتماعية.

لكن لم يدم ذلك طويلاً إلى أن «هبت طائفة من رواد النهضة الجزائرية ومجموعة من الشباب المتنور لأجل إخراج المرأة من هذا الوضع الثقافي المزري؛ إذ تأسست جمعية (الشباب الجزائريين لتثقيف المرأة المسلمة) داعية إلى تعليم المرأة المسلمة الجزائرية تعليماً إسلامياً ينهل من مناهل العلوم الحيوية وكل ما يراه نافعاً من المدينة الحاضرة، في حدود ما

[1]-ينظر: باديس فوغالي، **التجربة القصصية النسائية في الجزائر**، دار هومة، الجزائر،ط1، 2002م، ص 10.

[2]- المرجع نفسه، ص 11.

يخرجها من "معمعة الجهل والانحطاط" ويُعزَّ قوميتها العربية ويقيها فداحة "سفور المرأة الجاهلة"»[1].

لقد «كان لابن باديس دوراً رائداً في ترقية المرأة الجزائرية والاهتمام بشؤونها وفتح أقسام خاصة لتعليم البنات في مدرسة التربية والتعليم بمدينة قسنطينة وفي كل مدارس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين على مستوى التراب الوطني كدار الحديث بتلمسان، مدرسة الفلاح بوهران، مدرسة التربية والتعليم، مدرسة الإسلامية بالجزائرية العاصمة»[2].

نبّه ابن باديس على حق المرأة في التعليم وإخراجها ممّا كانت عليه من جهل، إذ عدّ قضية التعليم من أهم جوانب نهضة أي أمة، لذلك حث على التعليم، وذلك بفتح مدارس خاصة تتلقى فيها تعليمها، وكان الغرض من ذلك تكوين عدد كبير من البنات للتعلم، فسرعان ما أثمرت جهود ابن باديس، وبدأت أولى الإرهاصات للكتابة النسائية في الجزائر بالظهور، فقد بدأت الكثير من المثقفات بشر العديد من المقالات بالصحف والمجالات.

لعبت الصحافة دوراً هاماً في هذا المجال «فمن المؤكد أن الصحف التي ظهرت في هذه الفترات كانت لها الأثر الكبير بشكل ما على قيام النهضة الفكرية وترعرعها، هذا بالإضافة إلى الصحف التي فيما بعد، وكان بعضها مقتصراً على جوانب دينية إصلاحية بحتة، أعاقت تطور المجال أو على الأقل حصرته وحددته في الشعر مثل الشهاب والبصائر

[1]- يوسف وغليسي، **خطاب التأنيث**، ص 69.

[2]- يحي بوعزيز، **المرأة ابجزائرية وحركية الإصلاح النسوية**، دار الهجى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2001م، ص04.

الأولى والثانية»[1] أسهمت هذه الصحف في نشر الحركة الإبداعية كما أنّها اقتصرت على الجوانب الدينية والإصلاحات التربوية.

غير ما يمكن ملاحظته أن نشأة الكتابة النسائية في الجزائر، مرّت بمراحل عديدة، لعلّ من أبرزها:

المرحلة الأولى: والتي تبدأ سنة 1954م وهي مقترنة باندلاع الثورة التحرير الوطني، ومن خلال مساهمات نثرية تمثلت في مقالات اجتماعية تمحورت أغلبها حول قضية المرأة في المجتمع الجزائري، بالإضافة إلى مواضيع أخرى تتعلق بالتنشئة الاجتماعية السليمة والتربية الصحيحة للفرد الجزائري.

من بين المقالات: مقال لزهور ونيسي بعنوان (إلى الشباب) (نشر بجريدة البصائر) تدعو فيه إلى ضرورة الاهتمام بتربية وتعليمها، وإعدادها للمشاركة الإيجابية في حركة التنمية، بالإضافة إلى مقال آخر بنفس الجريدة، بعنوان (قيمة المرأة في المجتمع) لباية خليفة، والذي تناقش فيه موضوع المرأة ودورها في تثقيف المجتمع وضرورة اعتمادها على إمكاناتها الذاتية وتسخير قدراتها الفردية في تطوير المجتمع.

وتوالت بعدها العديد من المقالات «فنشرت لويزة قلال (وهي كاتبة من عين أزال) مقالاً حول (المرأة الجزائرية)؛ عبّرت فيه عن إعجابها البليغ بأختها الروحية –على حدّ تعبيرها– الكاتبة الداعية إلى الفضيلة الآنسة زهور ونيسي»[2]، بالإضافة إلى مقال آخر لفريدة عباس بعنوان (شكر وأمل) ضمّنته تشجيعها العميق لرفيقتي دربها زهور ولويزة [1].

[1]– عبد الله الركيبي، **القصة الجزائرية القصيرة**، الدار العربية للكتاب، الجزائر، 1983م، ص 31.

[2]– يوسف وغليسي، **خطاب التأنيث**، ص 71.

نشطت الحركة الثقافية لدى المرأة الجزائرية في أولى مراحلها إذ «أسهمت كاتبات أخريات في تدشين تلك البدايات الأولى منهن خديجة بوكثرة، والعالية لعلى، ليلى دياب، وربّما أيضا زليخا خربوش»[2].

أسهمت هذه الأعمال في دعم الكاتبات لبعضهن البعض، وتوالت بعدها ظهور أشكال نثرية أخرى تمثلت في القصة القصيرة، وهو ما كشفت عنه المرحلة الثانية.

المرحلة الثانية: عرفت ظهور المحاولات القصصية إذ «تبتدئ بالصورة القصصية المعنونة بـ (جناية أب) لزهور ونيسي، وقد نشرت في ركن تحت عنوان (من صميم الواقع)، بالإضافة إلى عمل آخر يحمل عنوان (الأمنية) تعالج موضوع الفقر والحرمان، أمّا (من الملوم) فتتناول موضوع آثار التخلي عن القيم والأخلاق بسب اللّغة الأجنبية والقيم الدخيلة»[3].

يتفق أغلب الباحثين على أن «أول مجموعة قصصية للكاتبة الجزائرية "زهور ونيسي" بعنوان (الرصيف النائم) في بداية الستينيات وهي تتناول موضوع الثورة وتركز على دور المرأة فيها، كما تتناول الكاتبة في قصة بعنوان (الثوب الأبيض) قضية التقاليد ووضع المرأة ين تحرم من التعلم، وتجبر على الزواج المبكر من شخص لا تعرفه ولا يتناسب معها، كما تمثل القصة عند "زليخة السعودي" مرحلة متطورة في القصة العربية الحديثة في الجزائر، بدأت الأديبة الكتابة القصصية في مرحلة الثورة التحريرية، إلاّ أن قصصها لم تعرف النشر إلاّ مع

---

[1]- يوسف وغليسي، **خطاب التأنيث**، ص 71.

[2]- المرجع نفسه، ص 72.

[3]- ينظر: باديس فوغالي، **التجربة القصصية النسائية في الجزائر**، ص ص 14،15.

بداية الستينيات، حيث بلغ عدد قصصها ثماني عشر قصة في فترة وجيزة، لم تتعدى العشر سنوات، تنوعت قصصها في الموضوع والصيغة المنظور»[1].

أمّا بخصوص الشعر، فإنّه «من الصعب (إن لم يكن مستحيلاً) أن يعثر الباحث على قصيدة نسوية جملة ما كان يُنشر من كمٍّ شعري كبير في صحافة ما قبل الاستقلال، لذلك من الصعب أن نُغامر بالقول إنَّ هذه القصيدة –أو تلك– هي أول قصيدة في تاريخ الشعر النسوي الجزائري، لكن مع بدايات الاستقلال (خلال منتصف الستينيات تحديداً) بدأنا نطالع البواكير الأولى التي يحق لنا أن نؤسسّ بها بدايات التأنيث في القصيدة الجزائرية التي بدأت تحتفي بأسماء نسوية قليلة تزرع نصوصها/قنابلها! في الخارطة الشعرية المذكّرة ، ثم تختفي خشية انفجار مفترض!»[2].

إن «من جملة الشاعرات المؤسِّسات اللواتي لم أجد ذكراً لهنَّ في دراسة ما (لا عند أحمد دوغان ولا ناصر معماش) ممّن تحفظ هذه الدراسة بحق الإشارة الأولى إليهن، بعد تنقيب مُضْنٍ في أرشيف الصحافة الوطنية، يمكنني أن أسمّي الشاعرة "سكينة العربي" التي نشرت قصيدة بعنوان (النجم الذي هوى)، وقد أرادتها أن تكون مرثية للفنان الراحل "ورّاد بومدين"، في شكل عمودي قوامه 21 بيتاً تتراوح حروف روّيه بين الهمزة والعين والدال، مع تفشي الكسور العروضية في كثير من الأبيات»[3].

---

[1]– شريبط أحمد شريبط، **الآثار الأدبية الكاملة للأدبية زوليخة السعودي،1943م،1972م**، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر،ط1، 1972م، ص 131.

[2]– يوسف وغليسي، **خطاب التأنيث**، ص 81.

[3]– يوسف وغليسي ،**خطاب التأنيث**، ص81.

إلاّ أنّه «أشهر البواكير وأشعرها، التي يحق لنا أن نؤرخ بها لبداية عهد جديد في مسار الخطاب الشعري الجزائري، هي براعم للشاعرة "مبروكة بوساحة" التي جمعت ما يقارب الأربعين قصيدة من قصائدها الوجدانية القصار في ديوان هو الأول من نوعه في تاريخ القصيدة النسوية الجزائرية»[1] وبذلك تعد (مبروكة بوساحة)رائدة الشعر النسائي في الجزائر.

ليبقى ديوان "مبروكة بوساحة " مسيطراً إلى غاية « مجيء "أحلام مستغانمي" التي هيمنت على الساحة الشعرية خلال السبعينيات بديوانيها (على مرفأ الأيام) 1972م، و(الكتابة في لحظة عري) 1976م، ومع أواخر السبعينيات وبداية الثمانينيات ظهرت أعمال أخرى للشاعرات "زينب الأعوج" (يا أنت من منّا يكره الشمس) 1979م، (أرفض أن يدجّن الأطفال)1981م، و"ربيعة جلطي" (لوجه غير باريسي)1981م، و"نادية النواصر" (راهبة في ديرها الحزين)1981م، و"وليلى راشدي" (متاهات الصمت) 1982م، و"نورة سعدي"»[2] وغيرهن من الشاعرات اللواتي تميّزن بعطائهن في مجال الشعر، وما إن تحسن وضع المرأة اجتماعياً وثقافياً حتى أصبحت تنافس الرجل في ميادين مختلفة منها كتابة الرواية

استطاعت المرأة الجزائرية أن تعبر عن طموحها من خلال: المقال، الشعر، القصة القصيرة، إلاّ أنّها كانت تبحث عن جنس أدبي آخر يتيح لها فرصة التعبير عن همومها أكثر ممّا تسمح به الأجناس الأخرى من الشعر والقصة، فاختارت الرواية للبوح على الرغم لم

[1]- المرجع نفسه، ص 86.

[2]- المرجع نفسه، ص 90.

تكن لها دراية بمكوناتها السردية وأسسها بالإضافة إلى عدم وجود روايات تنسج على منوالها.

الجدير بالذكر أن الأدب النسائي في الجزائر ظهر متأخراً، فهو «وليد الستينيات، وبصورة أدق هو من مواليد السبعينيات، عدا الرواية التي ظلت غائبة حتى عام 1979م لتطل علينا رواية (يوميات مدرسة حرة)، وكان هناك مشروع في أدب الراحلة "زوليخة السعودي" إلا أن رحيلها حال دون ذلك»[1].

شكلت فترة نهاية السبعينيات من القرن الماضي، مرحلة تأسيس لميلاد الرواية النسائية في الجزائر، ففي سنة 1979م صدرت أول رواية نسائية بقلم "زهور ونيسي"[*2]، لتظل بعدها الأعمال الروائية شحيحة إلى غاية التسعينيات، إذ ظهرت رواية (لونجة والغول) لزهور ونيسي سنة 1993م، وفي نفس السنة أطلت "أحلام مستغانمي" علينا بأول عمل روائي لها بعنوان (ذاكرة الجسد) وقد نالت هذه الرواية إعجاب الكثير من القراء و النقاد، ثم واصلت بعدها الجزء الثاني وهي تتمة لرواية ذاكرة الجسد فكانت (فوضى الحواس) سنة 1998م، ثم انظمت إليهما "فاطمة العقون" بعملها الذي يحمل عنوان (رجل وثلاثة نساء)

[1]– أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1982م، ص08.

[*]بهذا نستطيع القول بكل ثقة وعزم، أن "زهور ونيسي" هي بالفعل رائدة المرأة الجزائرية في مجال الإبداع، فقد سطع نجمها من خلال أعمالها التي لاقت الترحيب في القصة، المسرحية، والرواية؛ إذ تعد « زهور ونيسي بالذات أكثر الأسماء (الناطقة بالعربية) ألقاً، أذيعها صيتًّا، وأعماقها وعيًا، وأعظمها موهبة، وأشدّها إصراراً واجتهاداً واستمراراً... يكفي دليلاً على ذلك كله ما نشرته من نوع كمي كبير من المقالات والردود والانتقادات والقصص في (بصائر) الخمسينات، وهي لا تزال دون العشرين من عمرها»أنظر: يوسف وغليسي ،**خطاب التأنيث** ، ص 74.

سنة 1997م، وعرفت نهاية التسعينيات ظهور روايتي (مزاج مراهقة) لـ"فضيلة فاروف"، ورواية (عزيزة) لـ"فاطمة العقون".

من خلال تتبعنا لمسار الحركة الأدبية حول نشأة وتطور الأعمال الروائية النسائية في الجزائر، التي كانت ذا مخاض عسير، فقد بدا ظهورها محتشماً على شكل محاولات قصصية، ثم ما فتئ أن تطورت إذ أنجبت في الأخير أقلاما مميزة، فكانت "زهور ونيسي" رائدة الرواية الجزائرية، لتبرز بعدها أسماء جديدة أسهمت في إثراء الساحة الأدبية الجزائرية.

5- بيبليوغرافيا الرواية النسائية في الجزائر : (1979م -2017م)

هي بيبليوغرافيا[1] خاصة لتوضيح النسبة الكبيرة للإنتاج الروائي النسائي الجزائري، وقد ذكرنا ما تيسر جمعه بدءاً من سنة 1979م باعتبارها الانطلاقة الأولى لميلاد الرواية النسائية في الجزائر إلى غاية 2017م.

أسماء الروائيات	عنوان الرواية	السنة
زهور ونيسي	من يوميات مدرسة حرّة	1979
	لونجة والغول	1993
	جسر للبوح وآخر للحنين	2007
أحلام مستغانمي	ذاكرة الجسد	1993
	فوضى الحواس	1998
	عابر سرير	2003
	الأسود يليق بك	2012
فضيلة فاروق	مزاج مراهقة	1999
	تاء الخجل	2003
	اكتشاف الشهوة	2006
	أقاليم الخوف	2010
فاطمة العقون	رجل وثلاث نساء	1997
	عزيزة	1999

[1]- يمكن تحديد أهم المصادر لهذه البيبليوغرافيا في النقاط التالية:أ

أ- اجتهاد خاص دام قرابة سنوات البحث

ب- العودة إلى فهارس المكتبات والبحث من خلال ما هو متوفر من روايات نسائية.

ت- تتبع إصدارات القوائم السنوية لمختلف دور النشر

جميلة زنير	أوشام بربرية	2000
	أصابع الإتهام	2008
ياسمينة صالح	بحر صمت	2001
	أحزان إمرأة من برج الميزان	2003
	وطن من زجاج	2006
	لخضر	2006
حسيبة موساوي	حلم الضفاف	2001
سارة حيدر	زنادقة	2004
	لعاب المحبّرة	2006
	شهقة الفرس	2007
زهرة ديك	بين فكي وطن	2000
	في الجبّة لا أحد	2002
	قليل من العيب يكفي	2009
خديجة نمري	ذاكرة الدم الأبيض	2004
	سطوح لا تمحى	2005
	الذكريات الأخيرة	2006
	نسرين ستموت غدا	2009
ربيعة مراح	النغم الشارد	2003
	الشاذ	2003
عائشة بنور	السوط والصدى	2006
	سقوط فارس الأحلام	2009
	اعترافات المرأة	2007

	نساء في الجحيم	2016
حليمة مالكي	من وحي الألم	2007
	وداعاً أيتها العيون الوردية	2013
ربيعة جلطي	الذروة	2011
	نادي الصنوبر	2012
	عرش معشق	2012
	حنين بالنعناع	2015
	عازب حي المرجان	2016
شهرزاد زاغر	بيت من الجماجم	2000
هوارة سعيدة	الشمس في علبة	2001
سعيدة بيدة بوشلال	الحوريات والقيد	2001
	فضيلة، عنقاء القصبة	2005
حسيبة موساوي	حلم على الضفاف	2001
رشيدة خوازم	قدم الحكمة	2003
إنعام بيوض	السمك لا يبالي	2004
عايدة خلدون	وحده يعلم	2005
إملية فريحة	إلى أن نلتقي	2007
	أسول	2013
عتيقة سماتي	فراش من قتاد	2007
عائشة نمري	أجراس الشتاء – الجزء الأول –	2007
	أجراس الشتاء – الجزء الثاني –	2007
عبير شهرزاد زارب	مفترق العصور	2008

سميرة قبلي	بعد أن صمت الرصاص	2008
نبيلة حياهم	الثأر والأبرياء	2008
كريمة العمري	نقش على جدائل المرأة	2008
فتيحة أحمد بوروينة	الهجالة	2009
سعاد عويمر	أوراق الشجن	2009
زهرة مبارك	لن نبيع العمر	2010
نعيمة معمري	أعشباب القلب ليست سوداء	2010
شريفة فداج	الممثل	2011
صباح قداري	خريف الوفاء	2011
دويفي سهام	بختة	2012
صفاء عسيلة	جيناتهم جنوب	2012
عمارة ياقوت	عواصف عمر الزهور	2012
فايزة لعمامرة	عذاب الروح	2012
دهية لويز	جسد يسكنني	2012
	سأقذف نفسي أمامك	2013
هدى درويش	آمال حب يبحث عن وطن	2012
	نساء بلا ذاكرة	2015
سارة النمس	الحب بنكهة جزائرية	2012
	ملح وماء	2016
هاجر قويدري	نورس باشا	2012
	الرايس	2015
فاطمة الزهراء جلال	الجزيرة	2013
آسية مشري	بروج الغدر	2013

عبلة قدوار	قصة حياة في طي النسيان	2013
	اعتراف موجه الداء الذي يلتهم فتوة الوطن	2014
ليندة كمال	الغمريان	2013
	المطاردون	2014
نسيمة بولوفة	نبضات آخر الليل	2014
ضاوية كربوس	عودة برج إيفل إلى أية عجيبة	2014
عائشة قجام	الحب المتعفن	2014
زينب لوت	حصار المرايا	2015
فريدة إبراهيم	أحلام مدينة	2015
وهيبة الجموعي	قضية عمري	2007
	نانا ،قصة إمرأة فحلة	2009
	الذئاب والبحر	2013
سماح سمار	حلم الارتقاء	2013
شيماء غفار	يا من هواه أذلني	2015
صالحة العراجي	ما لم تقله التينة الهرمة	2015
مريم نريمان نومار	حب من أول نقرة	2016
أمينة عبد الوهاب	عناق مميت	2016
سامية بن دريس	شجرة مريم	2016
	رائحة الذئب	2015
فاطمة حمدي	تغريبية النار	2016
وافية بن مسعود	دوار العتمة	2016
بشرى بوشارب	حروف الدم	2015
	حوريات على حافة الجنة	2017

	المهاجرة	2017
جميلة مراني	تاج الخطيئة	2015
	تفاح الجن	2016
مليكة رافع	عقد التوت	2016
كريمة عساس	سرادب العار	2016
	أمشاج	2017
نورية	لسان قلمي بريء	2016
عائشة غولي	أميرة ونشريسية	2016
سهيلة قواسمية	لن يمس قلبي بشر	2016
أمينة مليكة	ظل الخيال	2016
فيروز رشام	تشرفت برحيلك	2016
آسيا بودخانة	زوايا الصفر	2016
	سلالم المنفى	2017
حواء حنكة	عايشة	
هاجر ميموني	في ظلال الأحلام الجميلة	2016
	حتى العصافير هاجرت	2017
مريم سبع	أجسام بلا أحلام	2017
	على شفا	
إيمان أسماء	خربشات على غشاء الشرف	2017
منال مزهود	اللعنة	2017
مريم ريان	بلقيس	2017
عائدة خلدون	وحده يعلم	2005

	رائحة الحب	2017
نجمة دزيري	أفيون وياسمين	2017
أحلام حجاز	عطر الماضي	2017
رزاد نور ف.لعزازي	إمرأة من تحت الرماد	2017
سهيلة لعمش	خلفيات حب	2017
هاجر عبد الباقي	كذبت وصدقت قارئة الفنجان	2017
رقية عباس	رياحين الذات	2017
فتيحة قداري	أغداً ألقاك	2017
شفيقة قبقوب	مكر حواء	2017
أمينة طلبيش	حطام الذاكرة	2017
رشيدة سعادة	من تحت الردّم	2017
هند أوراس	أشياء ليست سريّة جدّا	2017
أسماء زنايدي	الرهابين .. الملائكة المستترون	2017
جاودي إسمهان	غرفة غير معقمة	2017
غربي منى	قبلة الموت	2017
غزلان قنوش	الحب الأزرق	2017
فاطمة الزهراء بطوش	شغف أنوثة شرقية	2017
إيناس بن مبارك	خيبة	2017
شيماء كحلة	رحيل	2017
هديل عابي	وافترقنا	2017
فتيحة رحمون	أوزليم ورحى الذاكرة	2017
ليلى بن مهيرس	للشياطين جوانب بيضاء	2017

لطيفة قرناوط	واهتدت روحي إليك	2017
خديجة بوصوف	بيننا افتراض	2017
جميلة طلباوي	وادي الحنّاء	2017
خولة عجينة	بأي ذنب قتلت	2017
نور الهدى	على هامش رحم لا يرحم	2017
دليلة زيدان	القاعدة الواحدة والأربعون للعشق	2017
عزيزة بوقاعدة	البئر	2017
صبرينة غلمي	قلوب مكبلة	2017
مليكة رافع	حالة زهد تنتهي في النار	2017
فضيلة بودريش	شواطئ الثلج	2017
بوخلاط نادية	اليد اليمنى للكولونيل	2017
نور الإيمان عباس	براءة على قارعة الذنب	2017
لويزة بداوي	ذكرى الحاضرة الغائبة	2017
حواسنية خولة	أكابيلا	2017
سمية هجراس	في غيابك أنا أحتضر	2017
وسيلة ساني	المغارة الثانية	2017
سميرة منصوري	شياطين الجوف	2017
فاطمة بن شعلان	ذات القلبيين	2017
صباح روايسية	جرعة زائدة	2017
دليلة بوسامة	شيروفريا	2017
آمال بوشارب	سكرات نجمة	2017
وهيبة بوحنك	أحمر شفاه	2017

زكية علال	عائد إلى قبري	2017
حليمة شهد مرابط	ليلة بين الجسر والمنارة	2017
لويزة جبالي	الخطايا	2017
سلمى بوقرعة	وأنا أحتضر	2017
الخنساء عباس شهاب	على خطى مجهول	2017

استطاعت المرأة الجزائرية عن طريق الرواية تفجير كل مكبوت، ودليل ذلك الكم الهائل من الروايات، فقد حققت الرواية النسائية الجزائرية تراكماً نوعياً لافتاً؛ إذ بلغت حوالي مائة وثلاثة وسبعين رواية بقلم مائة وستة وعشرين روائية، وهذا ابتداءً من سنة 1979م وصولاً إلى يومنا هذا من سنة 2017م، كما عرفت أسماء روائية جديدة واعدة لكنها لم تنل بعد ما تستحقه من الدراسة والقراءة.

5- 1 الإحصاء: مائة وثلاثة وسبعون رواية هو هدد الإصدارات الروائية النسائية الجزائرية، تتوزع على السنوات كما يلي:

العقود	عدد الروايات
السبعينيات	01
الثمانينيات	00
التسعينيات	06
الألفية الثالثة–العقد الأول–	48
الألفية الثالثة– العقد الثاني–	118
المجموع	173

– جدول رقم (1): يوضح توزيع عدد الروايات على العقود.

ما يمكن ملاحظته انطلاقاً من –هذا الإحصاء– أن حصيلة ما أنتجته نساء الجزائر منذ سنة 1979م إلى غاية 2017م، قُدر بمئة وثلاثة و سبعين (173) رواية وهو عدد يثبت تطور في الإنتاج الروائي، فيما عرفت سنوات السبعينيات ميلاد نص روائي واحد لزهور ونيسي وهو "يوميات مدرسة حرة" كان ذلك 1979 م، بينما لم تعرف سنوات الثمانينيات أي وجود نص روائي في تلك الفترة.

شهدت سنوات التسعينيات ظهور ستة (06) أعمال روائية، حيث عادت زهور ونيسي بعملها الثاني لها كان ذلك سنة 1993م بعنوان "لونجة والغول"، وانضمت أحلام مستغانمي إلى عالم الرواية وأصدرت روايتها الشهيرة "ذاكرة الجسد"سنة 1993م، وأضافت بعدها الجزء الثاني للرواية الموسوم بـ"فوضى الحواس" سنة 1998م، وكشفت نهاية السنة عن تواجد ثلاثة أعمال روائية "رجل وثلاث نساء" لفاطمة العقون ، وأصدرت فضيلة فاروق روايتها مزاج مراهقة ونشرت فاطمة العقون روايتها " عزيزة" .

ضلت الأعمال الروائية شحيحة إلى غاية بداية الألفية الثالثة، ففي بدايتها بالتحديد سنة 2000م، صدرت ثلاث روايات لجميلة زنير، زهرة ديك، وشهرزاد زاغر، أفرجت سنة2001م عن ميلاد أربع روايات .

2- التراكم على مستوى الروائيات:

حجم التراكم	أسماء الكاتبات	عدد الكاتبات

حالة خمسة نصوص	ياسمينة صالح	01
حالة أربع نصوص	أحلام مستغانمي	05
	فضيلة فاروق	
	عائشة بنور	
	ربيعة جلطي	
	خديجة نمري	
حالة ثلاثة نصوص	زهور ونيسي	05
	زهرة ديك	
	وهيبة جموعي	
	سارة حيدر	
	بشرى بوشارب	
حالة نصيين	فاطمة العقون– دهية لويز– مريم سبع	17
	ربيعة مراح– حليمة مالكي	
	هاجر قويدري– عايدة خلدون	
	هدى درويش– ليندة كمال	
	سامية بن دريس– إميلية فريحة	
	جميلة مراني– سعيدة بيدة بوشلال	
	آسية بودخانة– عبلة قدوار	
	هاجر ميموني– كريمة عساس	
حالة نص روائي واحد	حسيبة موساوي – شهرزاد زاغر	
	رشيدة خوازم – إنعام بيوض– فاطمة حمدي	
	هوارة سعيدة – مريم نريمان نومار– سميرة قبلي	
	أمينة عبد الوهاب– عبير شهرزاد– أمينة طلبيش	
	وافية بن مسعود– عتيقة سماتي– فتيحة قداري	

حالة نص روائي واحد	كريمة العمري– فتيحة بوروينة– رقية عباس	98
	زهرة مبارك– نعيمة المعمري– أحلام حجاز	
	آسية مشري – مليكة رافع– سهيلة لعمش	
	نورية– خولة خوامسة – عائشة غولي	
	سهيلة قواسمية – أسية مليكة– هاجر عبد الباقي	
	فيروز رشام – حواء حنكة– نجمة دزيري	
	إيمان أسماء – مريم ريان– رزاد نور لعزازي	
	شفيقة قبقوب – رشيدة سعادة– هند أوراس	
	إيمان أسماء –– غربي منى– هديل عابي	
	أحلام حجاز–ف اطمة الزهراء بطوش	
	سهيلة لعمش – هاجر عبد الباقي	
	رقية عباس– فتيحة قداري– إيناس بن مبارك	
	شفيقة قبقوب – أمينة طلبيش– ليلى بن مهيرس	
	رشيدة سعادة – سهام دويفي – خديجة بوصوف	
	أسماء زنايدي – خلدون إسمهان– فتيحة رحمون	
	شيماء كحلة – غزلان قنوش – لطيفة قرناوط	
	جميلة طلباوي – خولة عجينة– دليلة زيدان	
	نور الهدى – صبرينة غلمي– نور الإيمان عباس	
	عزيزة بوقاعدة – فضيلة بودريش– مليكة رافع	
	بوخلاط نادية – لويزة بدوي– حواسنية خولة	
	سمية هجراس – وسيلة سناني– سعاد عويمر	
	سميرة منصوري–صباح روايسية– وهيبة بوحنك	
	فاطيمة بن شعلان– آمال بوشارب	
	زكية علال –سارة النمس– عائشة قجام	
	حليمة شهد مرابط– زينب لوت – عمارة ياقوت	

حالة نص روائي واحد	لويزة جبالي – فريدة إبراهيم- فايزة لعماري	98
	فاطة الزهراء جلال- سلمى بوقرعة	
	شريفة فداج–الخنساء عباس الشهاب	
	شيماء غفار- صالحة العراجي- صفاء عسيلة	
	صباح قداري- ضاوية كربوس- سماح سمار	
المـجموع:		126

لقد بلغ عدد الروائيات اللواتي أصدرن خمسة أعمال روائية إثنين وتتمثلان في ياسمينة صالح وربيعة جلطي رغم تأخرهما في دخول إلى عالم الرواية بالمقارنة مع وأحلام مستغانمي وفضيلة فاروق وعائشة بنور اللواتي سجلن في رصيدهن أربعة أعمال روائية، أمّا عن حالة ثلاثة نصوص فقد بلغت ستة وكانت من نصيب كل من زهور ونيسي، سارة حيّدر، زهرة ديك، خديجة نمري، وهيبة جموعي، بشرى بوشارب، في حين سجلت كل من فاطمة العقون، دهية لويز وربيعة مراح، هاجر قويدري، هدى درويش، سامية بن دريس، جميلة مراني، آسية بودخانة، وهاجر ميموني بالإضافة إلى مريم سبع وعايد خلدون، وليندة كمال ،وإميلية فريحة، سعيدة بيدة بوشلال ، عبلة قدوار،كريمة عساس في رصيدهن حالة نصين، أما بخصوص حالة نص روائي واحد، فهناك نقطتان، فأما الأولى فتعود إلى أن هناك كاتبات لا يزلن في بداية إنتاجهن وهناك الأخريات اكتفين بنص روائي واحد.

مما سبق، يمكن القول أن الرواية النسائية في الجزائر استطاعت أن تخلق لنفسها حضوراً مميزاً كشف عنه ذلك التراكم، بالإضافة إلى تمكنها من الاستفادة من تقنيات الرواية الحديثة.

تعد الشخصية تقنية أساسية للعمل الروائي، ويختلف مفهومها باختلاف الاتجاه الروائية، فهي شخصية حقيقية في النقد التقليدي، بينما هي كائنات من ورق في النقد الحداثي، انطلاقاً من هنا نسعى من خلال الفصل الثاني تحديد مفهومها عند النقاد المعاصرين.

لا يختلف اثنان على أن مقولة الشخصية من المقولات النّقدية الهامّة التي أولت المناهج باختلاف توجهاتها، سواء كان سياقية أو نصية، ما يدور حولها فتعدّدت الرؤى بين مساندين وناكرين لها، وتذبذب الوهج إزاء حظوتها، بين إيقاد وفُتور،كونّها مادة هلامية يصعب اختراقها، ومُراوغة يتعذر الإمساك بتلابيبها، فكان الثمن عزوف ونكوص تارة، وانقياد وإقدام عليها تارة أخرى، والشخصية مثلها مثل الألفاظ الأخرى، لها معنى لغوي ودلالة اصطلاحية.

1- المفهوم اللّغوي للشخصية:

اشتقت الشخصية من كلمة الشخص المأخوذة من الجدر اللّغوي العربي (ش،خ،ص) وقد وردت كلمة (الشخص) في "لسان العرب" «الشخص: جماعة شخص الإنسان وغيره، مذكر والجمع أشخاص وشخوص وشخصاص. والشخص سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد (...) وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه. والشخص كل جسم له ارتفاع وظهور والمراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظ الشخص»[1] يتجلى لنا من خلال تعريف ابن منظور أنّه قصر الشخص على الذات الظاهر للعيان.

والجدير بالذكر أن لفظة (الشخصية) لم ترد في لسان العرب والمعاجم اللّغوية القديمة كـ"كتاب العين "للخليل بن أحمد الفراهيدي و"معجم ما استعجم" لعبد الله البكري.

أما الشخصية في المعجم الوسيط فهي «صفات تميز الشخص عن غيره، ويقال فلان ذو شخصية قوية، ذو صفات متميزة، وإرادة وكيان مستقل»[2] تفرده عن غيره، فمقولة الشّخصية مقولة مُحدثة تحمل دلالات جديدة.

2- المفهوم الاصطلاحي للشخصية :

[1] – ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان، مجلد السابع، ط1،1997م، ص 45. مادة (ش،خ،ص).

[2] – ابراهيم مصطفى وآخرون، **المعجم الوسيط**، المكتبة الإسلامية، استنطبول، تركيا، مادة (ش،خ،ص)، د ت، دط، ص 475.

تحدث "عبد الملك مرتاض" عن مشكلة المصطلح النقدي، فرأى أننا «لو مضينا على تمثل الدلالة الغربية وفلسفة الاشتقاق في اللغة الفرنسية خصوصاً، لكان المصطلح يقابل (شَخْصَنَة) لا (شخصيّة)، ولكن المتداول مصطلح**Personnage** يقابل (شخصية)، وذلك على أساس المنطق الدلالي للّغة العربية الشائعة بين الناس يقتضي أن يكون الشخص هو الفرد الذي يولد ويموت فعلاً، بينما إطلاق الشخصية لا يخلو من عمومية المعنى في اللّغة العربية وزئبقية الدلالة»[1] فقد يشير إلى المكانة الاجتماعية أو الانطباع الحسن... إلى آخر، بالإضافة إلى أنّه «من البديهي أن تعرّف الشخصية في كل فنٍّ تبعاً لخصائص ذلك الفنّ ودعائمه وأنساقه، فقد صار لها في كل حالة كيانان: إنساني وقصصي، أو إنساني ومسرحي وهكذا إن ازدواجية الشّخصية قد عسّر تأصيل مفهومها»[2] فالشّخصية متعدّدة المفاهيم بتعدد وتشعّب العلوم وكثرة الفروع، حال دون الثبات على مفهوم واحد.

أمّا «في النظريات السيكولوجية تتّخذ الشّخصية جوهراً سيكولوجياً وتصير فرداً أي ببساطة (كائناً إنسانياً) وفي المنظور الاجتماعي تتحوّل الشّخصية إلى نمط اجتماعي يعبّر عن واقع طبقي ويعكس وعياً إيديولوجياً»[3] الناتج عن التفاعل مع الوسط، فهي تتغيّر وتتأقلم حسب ظروف الحياة، وعاداتها وسلوكاتها إنّما تتمخض عن تضافر عوامل بيولوجية واجتماعية وثقافية.

إن الشّخصية في الأدب هي «أحد الأفراد الخياليين والواقعين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية»[4] وهي أساس الحدث وعماده في بنية الشكل الروائي، بالإضافة إلى أن «الشّخصية تسخّر لإنجاز الحدث الذي وُكّل الكاتب إليها إنجازه، وهي تخضع في ذلك لصرامة الكاتب وتقنيات إجراءاته،

---

[1]– ينظر:عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية**، ص ص 109، 110.

[2]– الرقيق عبد الوهاب، **في السّرد ،دراسة تطبيقية** ، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، 1998م، ص 126.

[3]– بوعزة محمد، **تحليل النّص السردي، تقنيات ومفاهيم** ، الدار العربية للعلوم للناشرون، بيروت، ط1، 2010م، ص 39.

[4]– داوود حناء، **الشخصية بين السواء والمرض**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1991م، ص 07.

وتصوّراته وإيديولوجيته، أي فلسفته في الحياة»[1] كونها أداة ووسيلة للتّعبير عن رؤيته لا يسوّق أفكاره بعيداً عن الأحداث والوقائع التي تجريها الشخصيات، والتي يُخضعها الكاتب لمختبر القيم الإنسانية.

إن المتتبع للمراحل الكرونولوجية المختلفة التي مرّت بها الشخصية يدرك تمام الإدراك أنّها خضعت لتغيرات كثيرة منذ أرسطو، والفترات التي أعقبته «ففي الشعرية الأرسطية كانت الشّخصية تعتبر ثانوية بالقياس إلى باقي عناصر العمل التخييلي أي خاضعةً خضوعاً تاماً لمفهوم الحدث، وقد انتقل هذا التصوّر إلى المنظرين الكلاسيكيين الذين لم يعودوا يرون في الشّخصية سوى مجرد اسم القائم بالحدث»[2] أو الفعل الذي أوّلاه اهتماماً وشأواً على حساب الشّخصية متجاهلاً إسهامها في صنع الحدث.

لكنها بعد ذلك نالت حظوةً فـ«في القرن التاسع عشر عندما احتلت الشّخصية مكاناً بارزاً في الفنّ الرّوائي أصبح لها وجودها المستقلّ عن الحدث، بل أصبحت الأحداث نفسها»[3] فهما مترابطين ولا يجوز الفصل بينهما في أي حالٍ من الأحوال، حتى أنّه لا يمكننا أن نتصوّر حدثاً بدون شخصية تقوم بفعله وتُسيره، فالحديث عن الشّخصية يستلزم بالضرورة حديثاً عن الحدث.

تبوأت الشّخصية آنذاك منزلةً عظيمةً «فهي كل شيء في الرواية التقليدية بحيث لا يمكن أن نتصوّر رواية دون إقحام شخصية مثيرة فيها، ولهذا كنا نلفي كثيراً من الرّوائيين (بلزاك، إميل زولا، نجيب محفوظ) يستفرغون جهودهم في رسم ملامحها، ولعلّ ذلك مردّه النزعة التاريخية والاجتماعية والسياسية،

[1]– عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية**، ص 111.

[2]– حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص 208.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وكانت لهم بشخصياتهم ويسوقون الحدث سوقاً صارماً»[1] فكان للشخصية وجوداً فعلياً، أضحت ولازالت ذاتاً لها خصوصيتها، تعكس الواقع الذي ينهل منه الكاتب لرسمها ووصفها، فكان الإبداع.

علاوة على ذلك، يحرص«على أن يعرضها واضحة الأبعاد، وهذه الأبعاد هي:

أ–البعد الجسمي: ويتمثل في صفات الجسم المختلفة من طول وقصر، وبدانة ونحافة، ويرسم عيوبه وهيئته وسنّه وجنسه... إثر ذلك كله في سلوك الشخصية حسب الفكرة التي يحللّها»[2] فالملبس أكان رثّاً أو غالياً يكشف عن المكانة الاجتماعية للشّخصية، وسلوك رجل أربعيني يختلف عن سلوك مراهق عشريني.

«**ب–البعد الاجتماعي:** ويتمثل في انتماء الشّخصية إلى طبقة اجتماعية، وفي نوع العمل الذي يقوم به المجتمع، وثقافته ونشاطه وكلّ ظروفه، التي يمكن أن يكون لها أثر في حياته وكذلك دينه وجنسيته وهواياته...»[3] فالمراكز تُبرر سلوك الشخصيات شتان بين الطبقة البرجوازية والطبقة الكادحة.

أمّا « **ج–البعد النفسي:** يكون نتيجةً للبعدين السابقين في الاستعداد والسلوك، من رغبات وآمال وعزيمة وفكر، وكفاية الشخصية بالنسبة لهدفها ويشمل أيضا مزاج الشّخصية من انفعال وهدوء، وانطواء أو انبساط»[4] وهل هذه الشخصية سوّية أو مريضة، متسامحة أو انتقامية، فالغرائز هي التي تسيطر على سلوك الفرد كحبّ الذات، (الدفاع عن النفس)، وهذا يعدّ تصوير البعد النفسي من «أعقد أحوّال التصوير الفنّ، وأعسرها منالاً، ويحتاج من الأديب مواتياً، وخيالاً خصباً، وملكة خالقة، وبراعة (...)

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية**، ص 111.

[2]– عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزف، **مدخل إلى تحليل النص الأدبي**، دار الفكر، عمان، الأردن، ط8، 2008م، ص133.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزف، **مدخل إلى تحليل النص الأدبي**، ص133.

وعلى قدر براعة الأديب ومقدرته التصويرية يكون نجاح الشّخصية النموذج وإخفاقها وتفاوت درجات هذا النجاح أو الإخفاق»[1] وحرّي بالذكر أن الروائي التقليدي يتناول في روايته الأبعاد كلّها، لكن الروائي الحداثي لم يخلص لها إذ لا يهمّه عرضها جميعها، خاصة ما تعلق بالمظهر الخارجي إلاّ بقدر ما تتطلبه القصّة، فالرواية الجديدة تنماز بتمردّها على كل القواعد التي أرست عليها الرواية التقليدية.

لقد «كان ذلك هو العصر الذهبي للشخصية الروائية تمتعت بكل الامتيازات الفنّية التي جعلتها في كثير من الأطوار، تتفوّق على القدرات العقلية والبدنية والعاطفية للشخص نفسه... ولكن ذلك العصر المتوهّج ولّى ولم يعد قائماً»[2] إلاّ في الذاكرة وخلف وخلق ثاروا وتمردّوا وابتدعوا باسم الحداثة، فالرواية بشكلها البلزكي قد عداها الزّمن، ذلك لأن الزمّن لم يعد نفسه والناس لم يعودوا نفس الناس.

كما «أن الشّخصية لا يمكنها أن تظلّ مرتبطة بحياة مجتمع انتهى فقد تخلت الرواية عن "فكرة القوة العظمى للشخص" وهكذا انتقل خلل المجتمع إلى الشّخصية الروائية»[3] فأرادها ضائعة لها هوية لها، و«مع مطلع القرن العشرين، أصبح الروائيون يجنحون للحدّ من غُلواء الشّخصية والإضعاف من سلطانها»[4] فَخسف وَميضها« فإذا هي مجرد رقم، أو مجرد حرفٍ، أو اسم غير ذي معنى، وإذا هذه الشّخصية طوراً إنسان، وطوراً آلة، وطوراً شيئاً، وطوراً آخر عدم، وحطّوا من قيمتها أمام القارئ،

[1]- عبد الحميد علي عبد المنعم، **النموذج الإنساني في أدب المقامة**، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط1، 1994م، ص 09.

[2]- عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية**، ص 117.

[3]- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص 208 .

[4]- ينظر: عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية**، ص 112.

وجرّدوها من تاريخها ومن واقعيتها ووجودها»[1] وجاء ذلك كرّد فعل على المناهج السياقية التي استفزت المناهج النّصية التي نادت بالحدّ من غطرسة الشّخصية في العمل الرّوائي.

حيث أبدى "آلان روب غرييه" رأيه في هذه المسألة «أنّ رواية الشخصيات أصبحت ملكا للماضي»[2] وليس الحاضر قطيعة مع الرواية البلزاكية* التي تقدّس الشخصّ البرجوازي، وتتفننّ في رسم ملامحه إلى درجة المغالاة، فالرواية الجديدة تَسْتميز عن الرواية القديمة بالتخلّي عن القشور الظاهرة.

كما لا يفوتنا أن نستعرض المغالطات و«سوء التفاهات التي أبعدت النّقد عن تلمس حقيقة الشخصية الروائية هو ذلك الخلط الذي درج القراء والنقاد على إقامته بين الشخصية التخيلية كمكون روائي والشخصية بوصفها ذاتاً فردية أو جوهراً سيكولوجياً»[3] ولاسيما في روايات السيرة الذاتية والروايات التاريخية.

فالنقد القديم يُجبر القارئ على النظّر إلى الشخصية كما لو كانت شخصاً واقعياً من لحم ودم، عندما يعكس الكاتب الواقع المعاش الذي ينقله لروايته، مما يؤدي إلى المطابقة لا محالة بين الشخص الحيّ والشخصية التخيلية.

إن الشخصية الروائية تنهل مادتها من الواقع، وما إن تتشكّل في قالب لغوي حتى تنفصل عنه، وفي هذا الصدد يرى "عبد الملك مرتاض" أنّه «إذا كان المؤلّف شخصاً تاريخياً فيزيقياً: شخص من لحم ودم وعواطف وعقل يفكر به فإنّ الشخصيّة أداة فنية يبدعها المؤلف لوظيفة هو مشرئب لرسمها، فهي

[1]– ينظر: المرجع نفسه، ص 48.

[2]– آلان نروب جرييه، **نحو رواية جديدة ودراسات في الأدب الأجنبية**، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر،2003 م ،ص 36.

* الرواية البلزاكية نسبة إلى أونوريه دو بلزاك الذي يعد أحد أشهر الروائيين في التاريخ الأدبي الفرنسي .

[3]– حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص 210.

إذن شخصية ألسنية قبل كل شيء، بحيث لا توجد خارج الألفاظ بأي وجه، إذ لا تغدو أن تكون "كائناً من ورق"»[1] على حد تعبير بارت.

لاشك أن الأشخاص في الواقع يُلهم الكاتب في خلق شخصيّات وما إن تدخل عالم الورق حتى تنتفي من الواقع وتتحقق لها ذوات جديدة هي مخلوقة خيال الكاتب ، وليس بالضرورة أن تكون نماذج حية منقولة من الحياة فـ«الشخّصية كائن حركي حيّ ينهض في العمل السّردي بوظيفة الشخّص دون أن يكونه»[2]، وبذلك يرى "ميلان كونديرا" بأن «أشخاص الرواية لا يولدون من جسد، أو كما تولد الكائنات الحية إنّما من مواقف، من جملة، من استعارات تحتوي على بذرة إمكان بشري أساسي، يتصور المؤلف أنه لما يُكتشف، أو أنّه لم يقل فيه ما هو جوهري»[3] عندما يُسوق لفكرته.

انتقلت الشخصية من كائن حي، بدم ولحم في النقد القديم إلى مشارك في النقد الحديث، وفي هذا الصدد يرى بارت بـ« أن التحليل البنيوي، وهو يحرص على أن لا يحدد الشّخصية باعتبارها جوهراً سيكولوجياً قد عمل عبر فرضيات متباينة على تحديد الشّخصية، ليس باعتبارها كائناً، وإنّما بوصفها مشاركاً»[4] متجاوزاً المنظور السيكولوجي، فهي مجرد كائن ورقي بسيط، مثلها مثل باقي العناصر السردية الأخرى.

---

[1]- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[2]– عبد الملك مرتاض ، **تحليل الخطاب السرّدي:معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995م،ص 126.

[3]– لينة عوض، **تجربة الطاهر وطار الروائية بين الأيديولوجية وجمالية الرواية**، دار الأمانة، عمان، الأردن،2004 م، ص265.

[4]– رولان بارت، **التحليل البنيوي للسرد**، ترجمة:حسن بحراوي وآخرون، مجلة آفاق، اتحاد الكتاب المغرب، الرباط، العدد8،9، 1988م، ص 19.

وهناك من قلل من شأنها، وهناك من تدارك وأنصفها فتزفتان تودوروف يرى أن«الشخصية تشغل في الرواية بوصفها حكاية دوراً حاسماً، وأساسياً بحكم أنّها المكون الذي تنتظم انطلاقاً منه مختلف عناصر الرواية »[1] واللّغة والحدث والزمن... لما لها دور في المعمار الروائي.

وتأكيداً على ذلك، يرى"حسن بحراوي" أنه «لا رواية من دون شخصية تقود الأحداث، وتنظم الأفعال، وتعطي القصة بعدها الحكائي (...)،ثم إن الشخصية الروائية فوق ذلك تعتبر العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى، بما فيها الإحداثيات الزمنية والمكانية الضرورية لنمو الخطاب الرّوائي وأطراده»[2] فهو بمثابة القوة الدافعة تتحلق حولها كل مكونات السرد.

يرى "يوري لوتمان" أنها «وحدة تركيبة دلالية يقوم ببنائها النص ويفكك رموزها المتلقي»[3] أي أن دلالتها تستنبط من حقل توليدي (النص) وحقل استقبالي (القارئ) وهي تبنى وتتحدد هويتها تزامنياً مع نهاية القراءة.

والشخصية الروائية ذات طابع وظيفي فهي في المقام الأول «دور، والأدوار في الرواية متعددة ومختلفة، فالشّخصية تكون رئيسية أو ثانوية أو صورية، حاضرة أو غائبة؛ متطورة (تتغيّر أوضاعها ومواقفها) أو جامدة؛ متماسكة (لا تناقض بين صفاتها وأفعالها) أو غير متماسكة؛ (مسطّحة صفاتها

[1]- عبد الوهاب الرقيق، **في السرّد، دراسة تطبيقية**، ص 114.

[2]- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص 20.

[3]- محمد فليح جبوري، **الإتجاه السيميائي في نقد السّرد العربي الحديث**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2013 م، ص ص107، 108.

محددة وأفعالها مرسومة أو متوقعة) أو ممتلئة (مستديرة ومتعدّدة الأبعاد، قادرة على أن تفاجئ الآخرين بسلوكها) »[1] وتعتمد في ذلك على عدة معايير.

وتجدر الإشارة إلى أنّه من الصّعب بسط كل وجهات النظر التي تناولت الشخصية لنقاد تختلف جنسياتهم وتوجهاتهم، لذا سيقتصر الحديث عن بعض الأطروحات الشكلانية والبنيوية، بدءً بـ(فلادمير بروب) مروراً بـ(غريماس) و(تزفيتان تودوروف) وصولاً إلى (فليب هامون).

1- الشخصية عند فلاديمير بروب: (1895م-1970م)

يعد **فلاديمير بروب Vladimir Propp** من المنظرين الأوائل الذين اشتغلوا على بنية الحكايات الخرافية من خلال تبنيه لمنهج شكلاني صرفي في كتابه "مورفولوجيا الحكايات الشعبية" واسماً بذلك بصمةً في عالم السرد، أين اهتدى لرسم "نموذج وظيفي" له دور في فهم بنية الحكاية، ومما لاشك فيه أنّه يعد من أبرز الدراسات التي أولت اهتماماً بإشكالية الشخصية داخل المتن الحكائي، لقد «كان طموح "بروب" هو الوصول إلى الكشف عن العناصر المشتركة المشكلة للمتن المدروس، أي الوصول إلى عزل

[1]- لطيف زيتوني، **معجم نقد الرواية**، مكتبة لبنان ناشرون، دار للنشر، بيروت، 2002م، ص 114.

العنصر الدائم والثابت، عن التجليات المختلفة التي لا تشكل وفق تصوره سوى تنويعات لبنية واحدة»[1].

اعتمد "**بروب**" في تحليله للنصوص الحكائية على النموذج الوظيفي «حيث بحث عن الثابت والمتحول في النصوص ووجد أن الثابت هو الفعل والمتحول هو الشخصية، إلا أنّه ركز على الثابت الوظيفي بدل التوقف عند المتغير، ثم خلص إلى وجود إحدى وثلاثين وظيفة، والوظيفة عنده هي فعل الشخصية وقد حدده من وجهة نظر دلالته في سيرورة الحبكة»[2] .

أمّا الشخصية كفاعل في نظره لا أهمية لها في المشهد السردي إلا من خلال ما تقوم به من أفعال، فوجودها قائم على أساس ما تنجزه من وظائف، فهو يهتم بالفعل على حساب الفاعل، ومن ثمة يتساءل «عن ماذا تفعل الشخصيات مهمًا وحده، أمّا من يقوم بالفعل وكيف يفعله، فهما سؤالان لا يوصفان إلا بشكل تكاملي»[3] ركز "**بروب**" على الثوابت المتمثلة في الوظائف والأفعال الصادرة عن الشخوص وتجاهل المتغيرات التي تكمن في المعطيات الخارجية المكملة للمشهد الحكائي كأسماء الشخصيات وأوصافها.

اختزل "**بروب** " تلك الوظائف، نظراً لوجود تشابه أو تكرار بينها، وهذا «بضم كل مجموعة منها لخلق "دائرة الفعل "محددة لشخصية معينة، على أن لا يتجاوز مجموع الدوائر سبعاً:

1- دائرة الفعل المتعدي

2- دائرة الفعل الواهب

---

[1]- سعيد بن كراد، **السيميائية السردية، مدخل نظري**، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2001م، ص ص17،18.

[2] - ينظر: فلادمير بروب، **مرفولوجية الخرافة**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغاربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، 1986م، ص35.

[3]- فلادمير بروب، **مورفولوجية الخرافة**، ص 34.

3- دائرة الفعل المساعد

4- دائرة الفعل الأميرة

5- دائرة الفعل الموكل

6- دائرة الفعل البطل

7- دائرة الفعل البطل المزيف»[1]

وبالتالي يصبح دور الشخصية في كل دائرة الفعل لا يتعدى كونها أداة انجاز مهمة الاعتداء في دائرة المتعدي... إلى آخره، فالوظائف هي التي تفرض على الشخصية وجودها في الحكاية وليس العكس.

بعد توزيع "**بروب** " للوظائف على الشخصيات، قدم عملاً مرفولوجياً تكميلياً يتمثل في مقولة (المقاطع) أو (المتتاليات)، فـ« "بروب" يعرف الحكاية العجيبة بأنها متتالية من الوظائف تبدأ بالإساءة أو الشعور بالنقص(**manque**) وتنتهي بالزواج أو بأي وظيفة تمكن من حل العقدة »[2] فكل حكاية تتألف من عدة مقاطع تبدأ بنأي وحصول اعتداء ثم نهاية وحل، فهذا بمثابة مقطع ثم بدء صراع جديد ينتهي بحل العقدة وهكذا «اكتشف سلسلة من المتتاليات التي يمكن اعتبارها بنية مجردة لمجموع الحكايات المدروسة، وهذا يعني أن تلك المجموعة خاضعة لقانون واحد من حيث ترتيب الوظائف في بنائها»[3] بمعنى أنّه عند مقارنته لتلك المقاطع أو المتتاليات من خلال دراسته لمائة خرافة، لاحظ أن بعضها يتكرر ما جعل هذه الحكايات تخضع لقانون تركيبي وظائفي موحد في بنيتها، ولعل ذلك نتاج الخرافات التي حفظها الفلكلور الشعبي دون تحريف كبير.

---

[1]- ينظر: سعيد بن كراد، **السيميائية السردية، مدخل نظري**، ص22.

[2]- حميد حميداني، **بنية النص السردي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1991م، ص26.

[3] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

هذا و«تجدر الإشارة إلى أن النص الذي يحتوي على كل الوظائف يسميه بالنص المثالي، والوظائف داخل النص خاضعة لمنطق معين ولترتيب دقيق، بحيث لا يجوز لأية وظيفة أن تسبق وظيفة أخرى ولو تتأخر، ولا تأتي في مكانها، كما أنّه ليس حكماً مطلقاً (مثالية النصوص) فكثير منها لا يحتوي على كل الوظائف، وهذا ليس عيباً أو نقصاً، فقد تغيب بعض الوظائف، ولكن الأكيد والمؤكد أن نص الحكاية مهما كان، فإن بنيته التركيبية الشكلية لا تقوم إلا على هذه الوظائف التي تترجم حركات الشخصيات والأشياء والرموز»[1].

يبدو أن تسلسل الوظائف تشابه في المتون، وليس بالضرورة أن تتحقق إحدى وثلاثين وظيفة في كل الحكايات، قد تُتم هذا العدد أو تنقص عنه قليلاً، فلكل خرافة خصوصيتها، المهم أن الوظائف تتابع وتسلسل وفق نظام معين، وأن تتخذ مساراً واحداً في كل النصوص الحكائية، بينما كان بإمكانها أن تسلك اتجاهات مختلفة تخضع لاحتمالات عديدة مثلما لاحظ بذلك كلود بريمون.

على الرغم من أهمية المشروع البروبي، إلا أنّه لم يكن بمنأى عن الانتقادات الموجهة له، فـ"غريماس" يرى أنّه «احتفظ بالتحليل في المستوى السطحي والتسنين المضموني الذي يقود إلى استخراج الوظائف بقي في حدود المستوى التوزيعي مهملاً بذلك وجود إسقاطات استبدالية منظمة للسرد في مستوى عميق»[2] وهو ما جعل "غريماس" يشتغل على هذه النقطة بالذات.

توقف "كلود ليفي ستراوش" عند هذه الملاحظات، فرأى أن «الفصل بين المستوى التوزيعي والمستوى الاستبدالي، هو الذي قاد بروب إلى الفصل داخل المتن الحكائي بين المضمون والشكل،

[1] – سعيدي محمد، **الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998م، ص42.

[2] - سعيد بن كراد، **السيميائية السردية، مدخل نظري**، ص 25.

فالشكل وحده في نظر بروب قابل للإدراك، أمّا المضمون فلا يشكل عنصر زائد، ولا يملك أي قيمة تميزية»[1] وهذا ما رفضه "ستراوش" جملةً وتفصيلاً فالشكل والمضمون وجهين لعملة واحدة.

إن ما يصلح تطبيقه على الشكل، فهو كذلك على المضمون، ولا يجوز إهمال المضمون على أية حال، إذ يراهن "ستراوش" على «أن ما اعتبره بروب عنصراً عرضياً وغير وظيفي هو أساس الحكاية وأساس تلوينها الثقافي»[2] فالمضمون هو ما يمنحها خصوصية مقدما في ذلك مجموعة من الأمثلة منتقاة من الإرث الحكائي الأمريكي.

إن تقديم الشكلاني الروسي "**بروب** " لتيبولوجية بسيطة قائمة على منطق الوظائف، أضحت مرجعاً مهماً في التحليل البنيوي السردي، واللبنة الأساسية لانطلاق الباحثين في دراستهم السيميائية، إذ أنه كان ولا يزال ملهمهم، ولكن ما يعاب على المشروع البروبي هو إقصاؤه لأهم مكون في البناء الهيكلي للحكاية وهو الشخصية «وما يطرأ عليها من تحولات في مسمياتها وفي نعوتها وما يحيل عليه هذا التحول من تنوع وتعدد في الدلالات والأبعاد، ذلك أن السرد يقوم على التراوح بين الاستقرار والحركة والثبات والتحول في آن واحد»[3].

ف"**بروب** " رغم إقراره بأهمية الشخصية (أسمائها، وهيأتها، بنيتها) إلا أن توجهه كان وظيفياً بإمتياز، وجعل منها (الشخصية) عنصراً ثانوياً في تشكيل البنية الحكائية، ولم يوفها حقها باعتبارها عنصراً

[1]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2]– المرجع نفسه ، ص 27.

[3]– ينظر: أحمد طالب، **المنهج السيميائي من النظرية إلى التطبيق**، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ص19.

مساهماً في بناء الدلالة «وهذا ما أشار إليه "كلود ليفي ستراوش" من خلال دراسته لعمل "بروب"، أنّه لم يحتفظ من مدلول الشخصية سوى بوظيفتها السردية»[1].

فالفعل الصادر عنها يصنع حضورها، بذريعة تحولها وعدم استقرارها، مستلهما فكرته من تصور أرسطو للشخصية، بيد أنها مهمة في بناء وتحفيز الحكاية، ولا غنى عنها في المشهد السردي.

2- الشخصية عند غريماس: (1917م-1992م)

يحتل اسم **غريماس Greimas** مكاناً علياً ضمن قائمة الباحثين في علم الدلالة الذي نشأ في أحضان الشكلانية والبنائية، إذ انطلق رائد المدرسة السيميائية «استناداً إلى بعض المفاهيم النظرية التي

[1] - فليب هامون، **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، ترجمة: سعيد بن كراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2013م، ص39.

ضمنها كتابيه "في المعنى"* و"الدلالة البنيوية"** بهدف إقامة نموذج أو نظرية عامة تتناول قوانين التأليف القصصي باعتباره نظاماً دلالياً»[1] فعني بنظرية الدلالة ومشكلة المعنى من خلال التركيز على دراسة جوهر محتوى النص، فتعامل معه كفضاء لغوي يعبر عن نفسه، ورأى أن يكون تحليله «محايثاً مقتصراً على فحص الاشتغال النص لعناصر المعنى»[2] أي على المستوى العميق بتمفصل عناصره، ورصد الدلالات من خلال دراسة الشكل الداخلي للنص وإقصاء كل ما هو خارجي كظروف النص مثلا التعاطي وهذا ما يفرضه مع قضايا المعنى.

اعتبر "**غريماس** " أن«التحليل الوظيفي والتحليل الوصفي مقولتين مختلفتين ومتكاملتين »[3] بمعنى آخر أن الأفعال تتعانق وتتآلف مع الأسماء لتحديد الصفات، فمن خلال استقرائه للقصة "العالم الدلالي الصغير"[4]. وضع تصوره للعوامل الموجودة فيها مستقياً فكرته من الإرث الشكلي، خاصة النموذج الوظيفي الذي خطه "بروب"، وذلك بإعادة النظر في المفاهيم الوظيفية وصياغة النتائج المتوصل إليها.

---

* Greimas(A.J)**,Du Sens**, éd, seuil, paris,1983.

** Greimas(A.J) **,Sémantique Structurale**, éd, la rousse, paris,1976

[1] – عبد الحميد بورايو، **منطق السّرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994م، ص04.

[2] – عبد العالي بوطيب، **مستويات دراسة النص الروائي**، مطبعة الأمنية، الرباط، المغرب، 1999م، ص106.

[3] – جوزيف كورتيس، **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، ترجمة:جمال حضري، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2007 م، ص100.

[4]– ينظر: حميد حميداني، **بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي للطباعة، الجزائر، ط1، 1991م، ص33.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – سعيد بن كراد، **السيميائية السردية، مدخل نظري**، ص 39.

[4] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ثم «رأى أن هذا الباحث أوضح مفهوم العوامل دون أن يضع بالضرورة المصطلح نفسه»[1] حينما اختزل عدة وظائف وحدد سبعة أنماط من الشخصيات، واستبدلها "**غريماس** " بالعوامل، ورغم احتفاء "**بروب**" بالوظيفة، وربطها بالفعل، إلا أنه تعريفه لماهيتها، لم يكن صائباً إلى حد ما، كما أنّه لا يتناسب مع مقاسات بعض الوظائف وهو ما لاحظه "**غريماس**"، فـ«عوض الحديث عن الوظيفة يجب الحديث عن الملفوظ السردي، وبدل الحديث عن دوائر الفعل، يجب الحديث عن العامل كبؤرة للاستثمار الدلالي»[2] وهو كذلك، لأن العامل عنصر أساسي في عملية إنتاج السرد والخطاب والحوار... فاستحضاره يتولد المعنى.

اهتم "**غريماس**" بالنموذج الوظيفي من خلال «العمل على تعميق مفاهيمه وبلورتها في تصور منطقي شامل للأجناس السردية، كيفما كانت طبيعته الدلالية، وهذا هو الفارق الجوهري بينه وبين بروب الذي يُعر انتباهاً لتلك الأجناس، الأمر الذي جعل بحثه يدور في نطاق ضيق لا يتجاوز حدود الاشتغال بالحكاية الخرافية»[3] فمن خلال استجلاء مواطن القصور، وبالممارسة النقدية البناءة، نجح "غريماس" في شكلنة وتطويع المشروع البروبي، ليصلح تطبيقه على أنماط أخرى غير الحكاية، وهذا لا يعتبر انتقاصاً لـ"بروب" بل هو تطوير لمنهج رآه يفتقد إلى الدقة خاصة ما تعلق بهيمنة الوظائف.

يدرك "**غريماس Greimas** " جيدا «قيمة النموذج البروبي التي تكمن في خاصية الاستقرار، وفي قدرته على إثارة الفرضيات، إنّه التخطي بكل معانيه لخصوصية القصة العجيبة التي تطبع مسيرة السيميائية السردية»[4].

---

[4]- ينظر: جوزيف كورتيس، **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، ترجمة: جمال حضري، ص 23.

فلولاه لما أبصر مشروعه النور، لطالما استلهمته أفكاره بصورة واضحة، وخَلص باستنباط "**النموذج العاملي model actantiel** " الذي كان أيضا نتاج استثمار تصورات معرفية لباحثين آخرين، نذكر منهم:"**آتيان سوريو Étienne souriau**" في المسرح و"**لويس تنيير Louis tisanière** " في اللسانيات.

يرى "**غريماس**" أن سوريو تمكن من تطبيق النموذج العاملي على النصوص المسرحية في مؤلفه "200.000 موقف مسرحي" وفق تصور فلكي، بعد أن كان متداولاً تطبيقه على الخرافة، وإن كان يعد امتداداً لما قدمه " بروب"، وحصر الأدوار التي تقوم بها الشخصيات في ستة وظائف درامية:

- الأسد: لتمثيل القوة الموضوعية الموجهة .
- الشمس: لتمثيل الخير المرغوب فيه والقيمة الموجهة .
- الأرض: لتمثيل ما يحصل على الخير الذي يعمل من أجله الأسد.
- المريخ: لتمثيل المعارض أو العائق .
- الميزان: لتمثيل الحكم الذي يهب الخير.
- القمر: لتمثيل المساعد الذي يعزز إحدى القوى السابقة[1] كل اسم يحيل على سلوك معطى بشكل مسبق.

- يمكن تأويل هذه المصطلحات الفلكية، والتي تشبه إلى حد ما الشخصيات البروبية، إلى:

البطل ←→ الموضوع

المرسل ←→ المرسل إليه

[1] – Souriau E, **200.000 Setuaciones dramaticas** ,trad , mexico ,1959.

نقلا عن: صلاح فضل، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، دار الشروق، القاهرة، الجزائر، ط1، 1998م، ص ص 110،111.

-المساعد ←البطل المضار[1]، هكذا سار على خطاه "غريماس"، متفقاً معه على تقليص الوظائف إلى ستة، وما يؤخذ في هذا النموذج «هو الاستثمار الدلالي السابق لأوانه»[2] لأن ذلك لا يتأتى إلا من خلال المعاينة الفعلية للنصوص، كما أراد لهذه البنية العاملية أن تكتسب بعداً نسقياً وإجرائياً، وهو ما تكفل به "غريماس"، لتستوعب «مختلف أشكال النشاط الإنساني»[3] مهما كانت طبيعته ليضفي عليها صبغة الشمولية وتطبق على مختلف الأجناس: رواية، قصة، مسرح... إلى آخره.

تأثر "**غريماس**" كذلك بعالم اللغة "**تنيير tisanière** " الذي اقتبس منه مصطلح العامل واستفاد من مقارنته «للملفوظ بمشهد، والوظائف حسب النحو التقليدي ليست إلا أدواراً تؤديها الكلمات – الذات فيها (هي من تقوم بالفعل) و(الموضوع) فهو من يتلقى (الفعل)، والجملة في مثل هذا التصور ليست بالفعل إلا مشهداً يتعطاه الإنسان»[4] وهذا المفهوم النحوي جسده "غريماس" على مستوى القصة كونها مجموعة أفعال تقوم بها مجموعة من الفواعل أو العوامل (الشخصيات).

يرى "حسن بحراوي" أن «الجهود التي بذلها هذا الباحث لتطويق مفهوم الشخصية والمحافظة على تماسكه الشكلي وذلك وفق خطة وصفية رائدة تهيمن بدقتها واتساقها على ذلك المفهوم وتقدم له التأويل البنيوي المنتج»[5] ف"غريماس" قدم تصوراً جديداً لمفهوم الشخصية، جاعلاً منها عنصراً مساهماً في بناء وإنتاج الدلالة، متكئاً على النموذج العاملي.

---

[1]– جميل حمداوي ، **مستجدات النقد الروائي**، دار الألوكة، ط1، 2011 م ،ص 187.على الموقع:
www.alaloukah.net

[2]– سعيد بن كراد، **السيميائية السردية، مدخل نظري** ،ص 76.

[3]– المرجع نفسه، صفحة نفسها.

[4] – جوزيف كورتيس، **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، ترجمة: جمال حضري، ص 103.

[5] – حسين بحراوي، **بنية الشكل الروائي، الفضاء،الزمن، الشخصية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990م، ص220.

ولعل قبل الخوض في فحوى هذا النموذج، تجدر الإشارة إلى مصطلحين يحلان محل الشخصية عند "**غريماس**"، وهما العامل (**Actant**) والممثل (**Acteur**) وميز بينهما بحيث أن :« المستوى العاملي تتخذ فيه الشخصية مفهوماً شمولياً مجرداً يهتم بالأدوار، ولا يهتم بالذوات المنجزة»[1] أو بمعنى آخر، العامل كائن مجرد، عام وكوني، يُنظر إلى الدور الذي ينجزه دون اعتبار لماهيته، و«مستوى ممثلي (نسبة إلى الممثل) تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي، فهو شخص فاعل، يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد، أو عدة أدوار عاملية »[2] يمكن للممثل أو الفاعل – والفاعل يحيل على الإنجاز والفعل – القيام بدور عاملي واحد، كما يستطيع أن يتحمل أكثر من دور حسب تموقعه، ويكمن لعدة ممثلين أن يتشاركوا للقيام بدور عاملي واحد.

يشير "محمد الداهي" إلى أن«العوامل تتعلق بالتركيب الحكائي، أمّا الفواعل فتضطلع بوظائف دلالية، ونتعرف عليهما من خلال الخطاب الذي تتجلى فيه»[3] فأما المقولة الأولى فتنضوي تحت المكون التركيبي السردي للبنية السطحية، والثانية وحدة معجمية دلالية تجتنح تحت المكون الخطابي للبنية السطحية، كما أن «الممثل لا يختزل في المكون الخطابي فقط فاعتباره داخلاً في الحكاية فإنه يأخذ وضعه في التنظيم التركيبي أيضا»[4] أي أن الممثل يتمظهر مُعلق بين المكون السردي والمكون الخطابي.

يرى "**غريماس**" أن «الممثل كيان تصويري، قد يكون مؤنساً أو غير مؤنسن، حياً، غير قابل للتفرد، بمعنى يحيل على اسم علم، كل هذه السمات تخوله لأن يتحمل دوراً أو أثراً، فهو مكلف في نفس

[1]– حميد حميداني، **بنية النص السردي**، ص52.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[3]– محمد الداهي، **سيميائية الكلام الروائي**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2005م، ص 95.

[4]– جوزيف كورتيس، **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، ترجمة: جمال حضري، ص 150.

الوقت على الأقل بدور عاملي وعلى الأقل بدور غرضي»[1] لم يحدد طبيعة الممثل، فقد يكون آدمياً أن حيواناً، أو نباتاً أو جماداً، أو ربما فكرة، كما أنه يقوم بأدوار تركيبية على المستوى السردي وأخرى دلالية (معجمية) على المستوى الخطابي.

بهذا تصبح «نظرة البنائية المعاصرة للشخصية مستمدة في مجموعها من مفهوم الوظائف في اللسانيات، ذلك أن الكلمة في الجملة لم ينظر إليها على أنها تحمل دلالة ما خارج سياقها، بل إنها لا تأخذ دلالتها إلا من خلال الدور الذي تقوم به وسط غيرها من الكلمات ضمن النظام العام للجملة»[2] أو بتعبير آخر، يمكن القول بأن الشخصية أخذت مفهوماً لسانياً استبدلت بالفاعل، ويُنظر إليها كوظيفة نحوية تقوم بالفعل، ويُتحسب لذلك الفعل وفقط، فالمهم هو الدور الذي تنجزه في ثنايا القصة، دون أي اعتبار لماهيتها كذات لها ميولتها وصفاتها... إلى آخره .

هكذا قدم "**غريماس** " نموذجاً عاملياً، قوامه ستة عوامل، تتقابل مثنى مثنى:

الذات (**Sujet**) / الموضوع (**Objet**).

المرسل (**Destinateur**) /المرسل إليه (**Destintaire**) .

المساعد(**Adjuvant**) / المعرض(**Opposant**).[3]

إن كل ثنائية من هذه العوامل تجمعها علاقة تتمثل في:

[1]- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2]- حميد حميداني، **بنية النص السردي**، ص 52.

[3]- حميد حميداني، **بنية النص السردي**، ص 52.

1/ **علاقة الرغبة Relation de désir**: «تُشكل الفئة العاملية ذات/الموضوع الفقري داخل النموذج العاملي»[1] والعنصر الديناميكي فيه، فالذات يكون فاعلاً راغباً، يسعى لامتلاك الشيء المرغوب فيه وهو الموضوع «إنّها تحدد ما يسميه غريماس ملفوظ حالة»[2] فوجود أحدهما مرهون بوجود الآخر، أو«بعبارة أخرى العلاقة الذات /الموضوع هي علاقة ربط»[3] وقد تؤول هذه العبارة إلى الاتصال، لكن هذا الربط «يتمفصل في مصطلحين متناقضين: وصلة وفصلة»[4] أي أن الرابطة تكون إمّا اتصالاً **Conjonction**أو انفصالاً **Disconjonction**، فـ«من بين ملفوظات الحالة (**Les énonces d'état**) مثلاً ذات يسميها هنا ذات الحالة (**Sujet d'état**)، وهذه الذات إما أن تكون في حالة اتصال ∧، أو في حالة انفصال ∨ عن الموضوع °، فإذا كانت في حالة اتصال، فإنها ترغب في الانفصال، وإن كانت في حالة الانفصال فإنها ترغب في الاتصال»[5] أي أن الذات تتوق لنفي حالة، فتصبح في حالة أخرى وتستمر العلاقة سواء كانت بالإيجاب أو السلب .

إن مجرد «التفكير في الشخصيات هو تفكير في سيرورة إنتاج الدلالة، أي التفكير في المسار التوليدي الذي يسمح للمعنى بالتحول إلى شكل قابل للإدراك، وبناء عليه فإن ما اصطلح على تسميته بـ"النموذج العاملي" لا يشكل داخل المكون السردي تنظيماً استبدالياً لسلسلة من الأدوار تقوم بها كائنات ما فحسب، إن أكثر من ذلك، إنه مرحلة محددة داخل مسار يقود من المجرد إلى المحسوس»[6].

---

[1]– سعيد بن كراد، **السيميائية السردية، مدخل نظري**، ص 78.

[2]– جوزيف كورتيس، **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، ترجمة: جمال حضري، ص 105.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– حميد حميداني، **بنية النص السردي**، ص 34.

[5]– حميد حميداني، **بنية النص السردي**، ص 34.

[6]– سعيد بن كراد، **سميولوجيا الشخصيات السردية، رواية الشراع والعاصفة لحنا منة نموذجا**، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2003م، ص 70.

تقوم الدلالة على مفصلة عناصر المعنى، الذي يطرأ عليه التحول، ويشتغل العامل في السرد لتوليد دلالة ما من خلال تجسيد القيم، وإنجازه للأدوار وكذا العلاقات التي تجمعه وعوامل أخرى على مستوى البنية العاملية ممّا يسهم في انتقال النص السردي من الأعمق، أي من أغوار دلالية كامنة إلى التجلي والتمظهر في أشكال خطابية، أي من بنية مفهومية تجريدية إلى أخرى قابلة للتحقق والتجسيد، أو بتعبير آخر الأشكال الخطابية هي آخر مستوى في المسار التوليدي للنص، وهي المسئولة عن تحول بنية بالغة التجريد إلى تجل محسوس، مع منحها بعداً زمنياً.

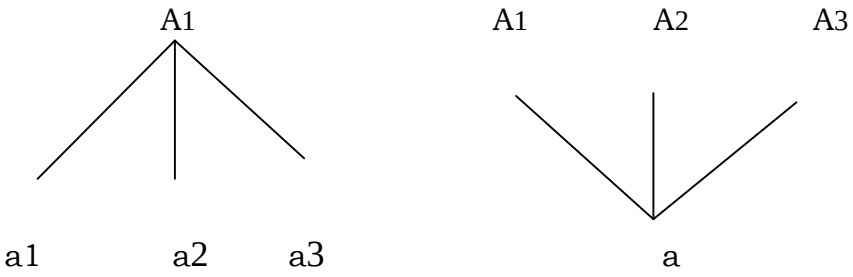
أمّا «ملفوظات الحالة هذه يترتب عنها تطور ضروري قائم فيه يسميه "غريماس" بملفوظات الإنجاز (**Enonces d faire**) وهذا الإنجاز يصفه بأنه الإنجاز المحُول (**transformateur Faire**) (...) الذي يفضي إل خلق (ذات الإنجاز) (**Sujet de faire**) وقد تكون "ذات الإنجاز" هي نفسها الشخصية الممثلة لذات الحالة وقد يكون الأمر متعلقاً بشخصية أخرى، ويصبح عامل الذات (**L'actant sujet**) في هذه الحالة ممثلاً في الحكي بشخصيتين يسميهما غريماس ممثلين (**Acteurs**)، والتطور الحاصل بسبب تدخل ذات الإنجاز يسميه غريماس: البرنامج السردي(**Programme narratif**)»[1].

يَرد الذات أو الفاعل في شكل حالات مختلفة في علاقته بالموضوع ممّا يوضح لنا أن النموذج العاملي مبني أساساً على منطق الحالات والتحولات والأدوار فـ«العامل في نظر "غريماس" ليس من الضروري أن يطابق الممثل (...) إذ يمكن لعامل واحد أن يكون ممُثلاً في الحكي بمُمَثلَّين أو أكثر،كما أن مُمَّثلاً واحداً يمكن أن يقوم بأدوار عاملية متعدِّدة، وفي المقابل قد تتعدد العوامل في ممثل واحد،

[1]- حميد حميداني، **بنية النص السردي**، ص 34.

ويوضح "غريماس" هذه المسألة على الشكل التالي مستخدماً الرمز A للدلالة على العامل، والرمز a للدلالة على الممثل»[1]،

الحالة الأولى: الحالة الثانية:



يبدو وبشكل جلي أن العامل والممثل مفهومين تجريديين وعميقين، كما أن «تعدد البرامج السردية بسبب وجود عدد من ذوات الحالة برغباتهم الموجهة نحو موضوعات متعددة (...) جعل النمط الحكائي في أنواعه المعاصرة على الخصوص شائك العلاقات، بحيث يتطلب تحليله كثيراً عن الدقة والحذر»[2]، ولا مانع من تعضيد هذا التصور بأفكار ناجعة لحلحلة هذا التعقيد.

إن«علاقة الرغبة بين الذات والموضوع تمر بالضرورة عبر ملفوظ الحالة الذي يُجسِّد الاتصال أو الانفصال، كما تَمُر بعد ذلك عبر ملفوظ الإنجاز الذي يجسد تحولاً اتصالياً أو انفصالياً»[3] وعلى ذلك يتبين أنه ثمة تعاقب بين الملفوظين بحيث يكون ملفوظ الحالة هو السابق ويليه ملفوظ الإنجاز كلاحق.

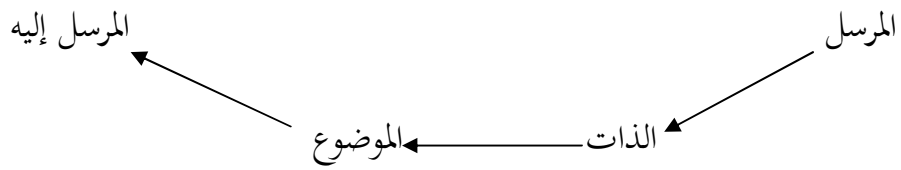
[1]- المرجع نفسه، ص 37.

[2]- حميد الحميداني، **بنية النص السردي**، ص37.

[3]- المرجع نفسه، ص 35.

هذا ويشير "**جوزيف كورتيس Josef cortes**" إلى حالة استثنائية «إنّها التعليق الذي يوافق حسب المربع السيميائي لا فصلة ولا وصلة، فمثلاً إذا كانت "الرغبة" تبدو وصلة مقابل "الخوف" (ذي طبيعية فصلية)، فإن اللامبالاة توافق المصطلح المحايد (تعليق) »[1] الذي لا ينتمي إلى هذا أو ذاك.

2/ **علاقة التواصل Relation de communication**: تربط المرسل بالمرسل إليه، ولمعرفة ماهية هذه العلاقة علينا أن نسلم بديهيا«أن لكل رغبة من لدن "ذات حالة"، لابد أن يكون وراءها محرك أو دافع يسميه غريماس مرسلاً (**Destinateur**) »[2] فالمرسل يحفز الذات لنيل موضوعها«كما أن تحقيق الرغبة يكون موجها أيضا إلى عامل آخر يسمى مرسلاً إليه(**Destinataire**)»[3] الذي يكون الطرف الأخير في المعادلة ليلتقي موضوع الرغبة «وعلاقة التواصل بين المرسل والمرسل إليه تمر بالضرورة عبر علاقة الرغبة أي عبر علاقة الذات بالموضوع»[4]:



والموضوع هذا هو الحلقة الوسطى، بحيث يأخذ مكانه في علاقة الرغبة كما في علاقة التواصل على حد سواء، باعتباره «غاية إبلاغية»[5] أو تواصلية، ومحط اهتمام المرسل والمرسل إليه، قد«يكون المرسل –في الغالب– متسامياً ذا سلطة، والمرسل إليه في موقع المأمور»[6] كأن قدرة المرسل على توجيه

[1]– جوزيف كورتيس، **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، ترجمة: جمال حضري، ص 106.

[2]– حميد حميداني، **بنية النص السردي**، ص 35.

[3]– حميد الحميداني، **بنية النص السردي**، ص ص 35،36.

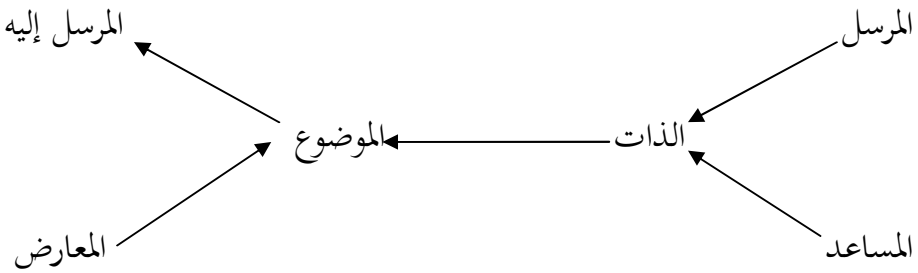
[4]– المرجع نفسه، ص 36.

[5]– سعيد بن كراد، **السيميائية السردية، مدخل نظري**، ص 82.

[6]– محمد مفتاح، **دينامية النص، تنظير وإنجاز**، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ص 170.

المرسل إليه، تبوئه سلطة القيادة والزعامة، وتخوله إصدار الأوامر والأحكام في حين أن المرسل إليه ينصاع ويخضع لأوامره، أو بمعنى آخر، المرسل يأمر والمرسل إليه ينفذ، وهذا شكل من أشكال التبعية.

3/ **علاقة الصراع Relation de lutte**: «تقوم هذه العلاقة على عاملين مختلفين مساعد (**Adjuvant**) ومعارض (**L'Opposant**)، فأما الأول يدعم ويساند الذات، والثانية يعرقل مساعيها من أجل الحصول على الموضوع»[1] فالمساعد يجعل الرغبة أو التواصل في حيز الإمكان، والآخر على العكس تماماً، يَحول دون وصول الذات إلى هدفها، فتُكبت الرغبة أو يجعل التواصل غير ممكن مع الموضوع، ومن خلال هذه تكتمل صورة النموذج العاملي[2] :



«وفي صياغة جديدة للنموذج العاملي، فإن المساعد والمعارض اعتبرا إلحاقيين»[3] أو تابعين لم يأت "غريماس" بنظرية من فراغ إذ يعتبر مشروعه وليداً ومكملاً لنظريات سابقة، عمل على تشذيبها وتطويرها، فأضاء مسائل لطالما كانت غائبة وأراد لنموذجه أن يوظف في مختلف الأنشطة البشرية.

---

[1]- ينظر: حميد الحميداني، **بنية النص السردي**، ص 36.

[2]- حميد الحميداني، **بنية النص السردي** ، ص 36.

[3]- جيرالد برنس، **المصطلح السردي ،معجم مصطلحات**، ترجمة: عابد خزندار، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003م ،ص17.

وفي هذا الصدد، يرى "محمد الناصر العجمي" في مؤلفه "في الخطاب السردي" أن «النموذج العاملي ليس تصوراً قبلياً جاهزاً نسقطه دون دراية بآلياته على كل النصوص مهما تكن نوعيتها، إنّما الدارس مدعو إلى انتخاب ما يراه منه وظيفياً صالحاً لدراسة هذا النوع أو ذاك من النصوص، وبوسعه أن يحقق ذلك لثراء النظرية وطاقتها الفذة على التوليد»[1] فالإحالة بآليات هذا الجهاز، تجعلنا نوظف الأنسب منها، خاصة إذا تعلق الأمر ببعض أشكال الرواية التي لا تتوسل بالتحليل العاملي في بعض الأحيان.

3- الشخصية عند تزفتان تودوروف: (1939م-2017 م)

يعد المفكر والناقد الفرنسي، البلغاري الأصل"**تزفتان تودوروف Tzvitan Todorov**" واحداً من أعلام البنيوية، الذي مارس تأثيراً حاداً على الثقافة الفرنسية المعاصرة فقد «كان أشد المساهمين في خلق علم جديد هو (علم السرد) إلى جانب الليتواني (غريماس) والنقاد الفرنسيين (جيرار جينات) و(كلود برلمون)، و(رولان بارت)»[2] وبسط بين أيدي المشتغلين في هذا المجال العديد من الحقول المعرفية.

عنون أول أعماله بـ"نظرية الأدب، نصوص الشكلانين الروس" فـ«على الرغم من أن حركة الشكلانين الروس ازدهرت بين عامي 1915م و1930م فإن أفكارها لم تصل إلى أوربا إلا بعد خمسة وثلاثين عاماً، حين ترجمها تودوروف إلى الفرنسية عام 1965م فأصبحت أحد مصادر البنيوية الفرنسية»[3] ودعامتها، واستفاد العالم برُمته من نظرياتهم النافذة.

---

[1]- محمد الناصر العجيمي، **في الخطاب السردي، نظرية غريماس**، الدار العربية للكتاب، تونس،1991 م، ص 109.

[2]- محمد عزام، **تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، دراسة في نقد النقد**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م، ص 28.

[3]- المرجع نفسه، ص ص20،21.

ومن مؤلفاته أيضا "قواعد الديكاميرون" عام1969م، بالإضافة إلى "مخائيل باختين"، المبدأ الحواري"سنة 1981م، كما اهتم بموضوع الشعرية، والأدب العجائبي... وتطرق للتاريخ والحضارات والأخلاق، الفلسفة، والثقافة، وانغمس في السياسة بمواقفه الإيديولوجية، فأصبح مرجعية فكرية لا محيد عنها في البحث الأكاديمي.

لا يكاد يختلف اثنان على أن الشخصية من المكونات التي يشوبها الغموض ما جعل النقاد يعزفون عن دراستها «ويرجع تودوروف هذا النكوص أو الإعراض، كون الشخصية ذات طبيعة مطاطية جعلتها خاضعة لكثير من الرؤى دون أن تثبت على واحدة منها، كما أن هذا الإعراض جاء كرد فعل لما نالته الشخصية من خطوة كبيرة والانقياد الكلي لها أواخر القرن التاسع عشر»[1] فتباينت المفاهيم وحدث لغط كبير وسط النقاد، الأمر الذي صعب الإلمام بأساسياتها.

في معرض حديثه عن الشخصية والشخص «أشار إلى القراءة الساذجة التي من شانها أن تخلط بين الشخصيات التخييلية والأشخاص الأحياء، فالشخصية مسألة لسانية قبل كل شيء، لأنه لا يوجد لها خارج الكلمات التي تدل عليها في النص فضلاً عن كونها "كائن ورقي"، ورَفض كل علاقة بين الشخصية والشخص ضرب من العبث، ذلك أن الشخصيات تمثل الأشخاص فعلاً بناءً على صيغة تخييلية»[2] لا صلة لها بالواقع، فالمسألة محسومة –عند هؤلاء النقاد– ذلك أن الشخصية الورقية مخلوقة ذهن الكاتب، تُبنى وفق ما يتخيله أو يتصوره القارئ، أي أنها« نتاج صياغات لغوية تخييلة»[3] فحسب

[1]– ينظر: تزفيتان تودوروف، **مفاهيم سردية**، ص 71.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– باية غيبوب، **الشخصية الأنثربولوجية العجائبية في رواية "مائة عام من العزلة" لـ غابرييل غارسيا ماركيز، أنماطها، مواصفاتها، أبعادها**، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، الجزائر، 2012م، ص 53.

أو شيء من الروائي، إلى درجة التي تتمثل شخصاً يتحرك كما في الواقع المادي أحياناً وهي لا تخرج عن نطاق الكلمات.

فتصور "تودوروف" عن الشخصية ليس منقطعاً عن المنجز اللساني، شأنه في ذلك شأن النقاد البنيويين، فراح «يجرد الشخصية من محتواها الدلالي ويتوقف عند وظيفتها النحوية فيجعلها بمثابة الفاعل في العبارة السردية لتسهل عليه بعد ذلك المطابقة بين الفاعل والاسم الشخصي (للشخصية)»[1] فالفاعل النحوي في الجملة هو الذي يقوم بالفعل، والأمر ذاته ينطبق على الشخصية الحكائية فضاؤها اللّغة، ذلك أن النقد البنيوي يدعوا إلى المقاربة الوظيفة للشخصية بدل المقاربة على أنّها كائن سيكولوجي.

وعن الشخصية والرؤيا، أشار "**تودوروف**" إلى محاولة «نقد القرن العشرين اختزال مشكل الشخصية في مشكل الرؤية أو في مشكل وجهة النظر»[2] وتوقف عند "هنري جيمس" الذي دعا إلى أن يعتمد الكاتب "وجهة نظر" ويتم من خلال هذه الصيغة التعبير عن أحداث السرد وقد حظي هذا المفهوم باهتمام العديد من النقاد من بينهم "تودوروف" الذي يدرك أن للرؤية أهمية بالغة «ففي الأدب لا نكون بإزاء أحداث أو وقائع خام إنما بإزاء أحداث تقدم لنا على نحو معين، فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين، ويتحدد كل مظهر من مظاهر موضوع واحد بحسب الرؤية التي تقدم لنا»[3] فقد عدها مكوناً خطابياً في العمل الأدبي، وهي التقنية أو الكيفية التي يتم بها الإخبار عن علاقة السارد بالأحداث والشخصيات في المقام الأول، فتباعاً للرؤية قد نحكم على موضوع واحد من زاويتين متباينتين.

---

[1]– حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي، الفضاء،الزمن، الشخصية**، ص 213.

[2]– ينظر: تزفيتان تودوروف، **مفاهيم سردية**، ص 72.

[3]– تزفتان تودوروف، **الشعرية**، ترجمة: شري مبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990م، ص51.

لاشك أن "**تودوروف** " أهم باحث قعد للسرديات بصفة عامة والرواية بصفة خاصة، حينما وضع بين أيدي المشتغلين بالفن الروائي، تصنيفه للرؤيات السردية، مستعيراً نماذج سابقيه وعلى رأسهم "جان بويون" للدلالة على طبيعة علاقة السارد بالشخصيات الحكائية، وقد أجرى عليها بعض التعديلات، لتصبح كما يلي:

«1 – الراوي > الشخصية أو "الرؤية الخلفية" حيث أن الراوي يعرف أكثر من شخصياته، ولا يهمه تفسير كيفية وصوله لهذه المعرفة وهذا النوع هو الشائع في السرد الكلاسيكي.

2–الراوي = الشخصية أو "الرؤية المحايثة"، حيث الراوي يعلم ما تعمله الشخصية ولا يتجاوزها، وهو واسع الإنتشار في الأدب، وخاصة في العصر الحديث.

3–الراوي < الشخصية أو " الرؤية الخارجية " في هذه الحالة الراوي يعلم أقل ممّا تعلمه الشخصية ولا يصف سوى ما يسمعه أو يراه، وتحدث تودوروف عن شكل آخر سماه "الرؤية المجسّمة"، التي يتابع فيها الحدث من قبل عدة شخصيات»[1].

نلاحظ أن "**تودوروف**" استخدم الصيغ الرياضياتية في تصنيفه وهي رموز معروفة، قصد التبسيط وإضفاء الشمولية،كما أن "الرؤية" استبعدت الزعامة المطلقة للسارد.

[1]– ينظر: تزفتان تودوروف، **الأدب والدلالة**، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، 1996م، ص ص78،79.

- **الشخصيات وعلاقاتها:**

استوقف **"تودوروف"** «أفكار توماشفيكي أهمية البطل في الحكاية، وباعتبار الحكاية كمنظومة من الحوافز، فبإمكانها أن تستغني تماماً عن البطل وقسماته المميزة بيد أن تودوروف يرى أن هذا الطرح ينطبق أكثر على قصص النوادر، أو قصص عصر النهضة أكثر من انطباقه على أدب الغرب الكلاسيكي منذ دون كيشوت حتى أبوليس، ففي هذا الأدب تلعب الشخصية الدور الرئيسي، لكن بعض الاتجاهات الأدبية الحديثة تعطي للشخصية مجدداً دوراً ثانوياً»[1] مهمشاً دورها كأهم مكون سردي.

لقد «رأى تودوروف أن العلاقات القائمة والمتغيرة بين الشخصيات في الأعمال السردية الروائية تبدو متعددة، لكن يمكن بعد الدراسة اختزال هذا التعدد وإرجاعه إلى ثلاثة حوافز أساسية هي:

1- **الرغبة** :وشكلها الأبرز هو الحب.
2- **التواصل**: ويجد شكلها تحققه في الإسرار بمكونات النفس إلى صديق.
3- **المشاركة**: وشكل تحققها هو المساعدة.

(...) يقابل هذه الحوافز الثلاثة الإيجابية ثلاثة حوافز ضدية أو سلبية هي:

1- **الكراهية:** تقابل الحب الذي هو الشكل الأبرز للرغبة.
2- **الجهر**: ويقابل الإسرار الذي يحققه حافز التواصل.
3- **الإعاقة**: ويقابل المساعدة التي يحققها حافز المشاركة»[2].

[1]- ينظر: تزفتان تودوروف، **الأدب والدلالة**، ص ص55،56.

[2]- يمنى العيد، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010م، ص78.

كما هو جلي فإن الحوافز الإيجابية الثلاثة تقرب بين الشخصيات عكس الحوافز السلبية تنافر وتباعد فيما بينها، بعدها « يشتق ستة علاقات أخرى استناداً إلى قاعدة السلب يصف بواسطتها الحكاية، ولكي يصف الحركية الموجودة بين العلاقات يدخل قاعدة جديدة يسمها قاعدة الفعل، يسمي من خلالها الشخصيات عواملاً ومن ثم يصل إلى النموذج العاملي الذي وضعه غريماس»[1] المكون من ستة عوامل.

هذا ويصل مجمل الحوافز عند "تودوروف" إلى إثنى عشر (12) حافزاً باعتماده الاشتقاق، وما يلاحظ أن المقاربات البنيوية دائما تستبدل مفهوم الشخصية بأدوات إجرائية.

يمكن القول أن "**تودوروف**" درس«علائق الشخصيات مع بعضها بواسطة ما يسميه بالمحمولات القاعدية، وقواعد الفعل والاشتقاق، ويرصد بدقة الوضع التنازعي لبنية الحكاية، والمحدد للوظائف الحكائية الرئيسية»[2]ففي رواية "العلاقات الخطيرة" أقر "تودوروف" بصعوبة دراسة الشخصية، وقد ركز اهتمامه على علاقاتها متكئاً على الحوافز**les motif**، وإنماز بحثه في هذا الموضوع بالدقة والتمحيص والتبويب، وخرج بالمجملات التي تحدد العلاقات الأساسية المتمثلة في«الرغبة، والتواصل، والمشاركة»[3] وأخضعها لقاعدتي الاشتقاق (الإيجاب والسلب) ليصل إلى اثنتي عشر علاقة في النص الحكائي، ولتطبيق هذا التحليل، لابد للباحث أن يكون ملماً بجميع تمفصلاته حتى لا يفقد البحث قيمته.

---

[1]– الشريف حبيلة، **بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكلاني**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2010م، ص18.

[2]– محمد سيف الإسلام بوفلاقة، **سيميائية الخطاب السردي العُماني، رواية "سيدات القمر" للأديبة جوفة الحارثي نموذجا**، دار الجنان للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2017م، ص39.

[3]– ينظر: تزفتان تودوروف، **الأدب والدلالة**، ص56.

4- الشخصية عند فليب هامون: (-1977 م)

لقد رام "**فليب هامون Philippe Hamon**" في مؤلفه "**سيميولوجية الشّخصيات الرّوائية pour un statut sémiologique des personnages**"سنّ بعض المبادئ العامّة لدراسة الشّخصية الرّوائية، متبرئاً من الدراسات التقليدية التي ركّزت في مجملها على ماهية الشّخصية من بناء نفسي أو علاقات اجتماعية أو مدّونة تاريخية ... بيد التحولاّت النّقدية، ولعل أوّل الفاتحين لها في ميدان السّرد كان "بروب"، ثم زخمت السّاحة بنقّاد آخرين يحملون وجهات نظر مختلفة، وصولاً إلى غريماس الذي انعطفت على يده مقولة الشّخصية ضمن تصّور سيميائي انعطافة كبيرة، ثم هامون العلامة الفارقة الذي لمع في سماء السيميائية، أين غدت أبحاثه من الدراسات الرّصينة ومنهلاً ينبغي لكل دارس الاستقاء من معارفه.

إذ «ينطلق هامون كغيره من النّقاد من المنجز اللساني لتحديد الشّخصية السّردية (...)، فتأخذ محدداتها عنده نمطين: الأول ينظر إلى الشّخصية من حيث وجودها بوصفها مكّوناً سردياً، والآخر ينظر إليها بكونها علامة سيميائية»[1] فهو لا يغفل التراكمات المعرفية أو الإرهاصات التي خلّفها كثير من النقاد من أمثال: (دوسوسير)، (بروب)، (سوريو) (غريماس)، (ليفي ستراوش)، (تودوروف)، (كلود بريمون)(رولان بارت)...وآخرين، لذلك نجده يتقاطع معهم في عديد من النقط والمرتكزات.

تعامل هامون مع الشّخصية «باعتبارها مورفيماً فارغاً، أي بياضاً دلالياً، وهي بذلك لا تحيل إلاّ على نفسها (...)إنّها تحتاج إلى بناء، بناء يقوم بإنجازه النّص لحظة (التوليد)، وتقوم به الذات المستهلكة للنّص لحظة (التأويل)»[2].

[1]- محمد فليح الجبوري ، **الاتجاه السيميائي في نقد السّرد العربي الحديث**، ص ص 95 ،96.

[2]- فليب هامون، **سميولوجية الشّخصيات الرّوائية**، ترجمة: سعيد بن كراد، ص15.

كونها دون محتوى دلالي فهي لا تحيل على معنى مسبق ولا مرجعية لها، وبما أنّها كيان فارغ، فامتلاؤها تحيّنها مرهون بمدى تفاعل القارئ بالإشارات التي يضيفها القاصّ في سياق الحكي، فالشخصية لا تتحدد هويتها إلاّ بالتناسب الطردي وكلّما تقدمنا في القراءة،كلّما إستشربت الشّخصية وبانت.

وقد« تميّز هامون بمقاربته العلامية للشّخصية، كونهّا رديف العلامة اللّسانية فهي تخضع للتقطيع المزدوج، وتندرج في شبكة العلامّات السياقية، لها وجه دال ووجه مدلول»[1] تمشياً مع نفس تصوّر الألسنية، فهم من ذرية دوسوسير.

إن الشّخصية العلامة ينظر إليها «هي الأخرى كإبلاغ»[2] أي أن وظيفتها التواصل شأنها في ذلك شأن العلامة اللسانية **Une Signe Linguistique** في اللّغة، لكن الاختلاف بينهما يكمن في«طبيعة العلاقة بين مكوني العلامة الدال والمدلول، فهي في اللسانيات اعتباطية وجاهزة مسبقاً، في حين أنّها في الشخصية تكون سببية وتتكون عن طريق سير أحداث النّص السردي»[3] أي أنّها ليست جاهزة سلفاً، ولبناء نظريته استهلها هامون بالمفاهيم العامّة فرأى أن «الشّخصية ليست حكراً على الميدان الأدبي، إنّما اشتغالها داخل الملفوظ مرتبط بالوظيفة النّحوية، أما وظيفتها الأدبية تتأتى حين يحتكم الكاتب إلى معايير الثقافة والجمالية وليست بالضرورة أن تكون مؤنسنة، بل تتعدى الإنسانية والحيوانية والمجردات فقد تكون مفهوماً كالرّوح أو الدّهر، أو أشيا مادية كالبيضة، والطّحين والغاز في المطبخ، حتى الفيروس شخصية في علم الأحياء، ولم يجعلها أيضا ترتبط بنسق سيميائي خالص، فالإيماءات والمسرح والفلم والطقوس والحياة

[1]– ينظر: عبد الوهاب الرقيق، **في السّرد، دراسة تطبيقية**، دار محمد علي الحامي، تونس، 1998م، ص138.

[2]– فليب هامون، **سميولوجية الشّخصيات الرّوائية**، ص 29.

[3]– محمد فليح الجبوري، **الإتجاه السيميائي في نقد السّرد العربي الحديث**، ص 97.

بشخصياتها والرسوم المتحركة كلها تصنع على الخشبة شخصيات»[1] وكل شّخصية تحيل إلى عالمها الخاص.

هذا وفي سياق بحثه، ميّز بين ثلاثة علامات: «1- العلامات التي تحيل على واقع العالم الخارجي أو على مفهوم ما، وتسمى بالعلامات المرجعية، ويمكن التعرف عليها في المعجم.

2-العلامات التي تحيل على بؤرة تلفظية (**énonciation**) إنّها ذات مضمون "عائم" ولا يتحدد معناها إلا من خلال مقام خطابي ملموس (هنا والآن) من خلال فعل تاريخي لا يتحدد إلا بتزامن مكونات (أنا ، أنت ، هنا، الآن) وهي علامات غير محددة في المعجم.

3-العلامات التي تحيل علامة منفصلة عن الملفوظ وظيفتها ربطية (الوصل والفصل) أو اقتصادية كونها تقلّص حجم أو طول الإرسالية، وتسمى بالعلامات الاستذكارية»[2] تتحدد هذه العلامات تباعاً إلى ما تحيل عليه، فهي تنوب أو تحل محل شيء ما، وترد في سياقات متعددة، وقد استغل هامون هذا التصنيف ووظفه في التمييز بين ثلاث فئات من الشّخصيات:

1- **فئة الشخصيات المرجعية:** لها خلفيات مرجعية مختلفة: تاريخية، اجتماعية، فكرية... فـ«هي تحيل على معنى ممتلئ وثابت حددته ثقافة ما، وعلى أدوار وبرامج واستعمالات ثابتة ومقروئيتها محكومة بمدى استيعاب القارئ لهذه الثقافة وغالباً ما تشارك هذه الشخصيات في التعيين المباشر للبطل»[3] تشغل المعطيات الخارج نصية مساحة، فهذه الشخصيات تنماز بمحمول إيديولوجي أو ثقافي معيّن، ولها أبعاد يدركها المتلقي لما له من خزين ثقافي.

---

[1]- ينظر: فليب هامون، **سميولوجية الشّخصيات الرّوائية**، ص ص 30،31.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص ص 34،35.

[3]- ينظر: فليب هامون، **سميولوجية الشّخصيات الرّوائية**، ص ص 35،36.

ونظراً لاختلاف المرجعيات، فالشّخصيات تتنّوع:

أ–الشخصيات التاريخية les personnages historiques: «تحيل على مرجع واقعي تاريخي متفرد»[1] أي أنّها تحيل على شّخصية واحدة كانت موجودة فعلاً ويستحضرها القاصّ، كشّخصية " **الأمير عبد القادر**" في رواية " **كتاب الأمير** " **لواسيني الأعرج**.

ب–الشخصيات الأسطورية les personnages mythologiques: «تميزها صفات غير صفات باقي الشّخصيات العادية، فهي تتفرد بابتعادها على ما هو واقعي»[2] فهو من نسيج الخيال كالمارد مثلاً.

ج–الشخصيات المجازية les personnages allégoriques: هي شّخصيات رمزية ترفع القارئ ليفتش عن ظلالها خارج النّص (الحكمة، العاطفة، الرّوح، الطبيعة، الحظ...) أفكار مجرّدة تُجسّد لها معنى رمزي.

د–الشخصيات الاجتماعية les personnages sociaux: التي تحاكي الواقع (طالب، إمرأة ريفية، موظفة، محتال).

2–فئة الشخصيات الإشارية (الواصلة)(une catégorie de personnages- embrayeurs): «إنّها دليل على حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النّص: شخصيات ناطقة باسمة، جوقة التراجيديا القديمة، المحدثون السقراطيون، شخصيات عابرة، رواة ومن شابههم (...) ويكون من الصّعب أحياناً الإمساك بهذه الشخصيات (...) الكاتب قد يكون حاضراً بشكل قبلي بنفس الدرجة وراء

1– سعيد جبار، **الخبر في السّرد العربي، الثوابت والمتغيرات**، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997م، ص199.

2– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الضمير الغائب "هو" وضمير المتكلم "أنا" أو وراء شّخصية أقل تميزاً، أو وراء شّخصية أكثر تميزاً»[1] والمطلوب هنا الإلمام بالمفترضات أو إدراك السياق النصّي لاستخراج تلك الوشائج.

3-فئة الشخصيات الاستذكارية (التكرارية)(une catégorie de personnages- anaphores) «ما يحدد هوية هذه الفئة من الشخصيات هو مرجعية النسق الخاص بالعمل وحده، فهذه الشخصيات تقوم داخل الملفوظ بنسيج شبكة من التداعيات والتركيز بأجزاء ملفوظية ذات أحجام متفاوتة (جزء من الجملة،كلمة، فقرة) وتكون وظيفتها من طبيعة تنظيمية، وترابطية بالأساس، إنّها علامات تنشط ذاكرة القارئ(...) إن الحلم التحذيري ومشهد الاعتراف والتمني والتكهن والذكرى والاسترجاع (...) أفضل الصور الدالة على النوع من الشخصيات»[2] يمكن القول، أنّها تحث ذاكرة المتلقي واسترجاع أحداث وربطها مع أحداث أخرى لتكتمل الصّورة والإرساء به على برّ تثبيت المعنى.

كما نوّه هامون على هامش هذا التصنيف «إمكانية انتماء شخصية واحدة إلى هذه الأنواع الثلاثة في نفس الوقت أو بشكل تتابعي، فكل واحدة تتميّز بأبعادها الوظيفية داخل السياق، ولعل أهم من ذلك، أنه رَجح الكفّة لصالح الفئة الأخيرة لأن بلورة نظرية عامة للشخصيات تقوم على المعادلة والاستبدال أو الاستذكار»[3].

وعن النمط الهجين الذي تجتمع فيه الشخصيات بمرجعيات متعددة، نشير إلى الكاتب "غابرييل غارسيا ماركيز" الذي « استطاع بفنياته السردية المتميّزة أن يجعل من روايته "مئة عام من العزلة" تتبنى

[1]- ينظر: فليب هامون، **سميولوجية الشّخصيات الرّوائية**، ص 36.

[2]- المرجع نفسه، ص ص 36،37.

[3]- ينظر: فليب هامون، **سميولوجية الشّخصيات الرّوائية** ، ص 37.

مزيجاً من الشخوص المرجعية: التاريخية، الميثولوجية، المجازية، الاجتماعية، الفانتاسيتكية»[1] وهو تزاوج ما بين ما هو تخييلي واقعي ولكن الأول سائد بحضور النمط الأنثروبولوجي.

إن هامون«لا يتوسّل بالتحليل السيكولوجي الذي ظلّ لصيقاً بالشخصية وجعل منها مصطلحاً عائماً، بل أسسّ لنظرية استوفت الأدوات الإجرائية والمقاييس لتحديد ماهيتها، ووصفها وتحليلها كونّها وحدة دلالية قابلة للتحليل والوصف أي من حيث هي دال ومدلول »[2] علاوة على ذلك، فهي لا تعدّ «وجوداً واقعياً بقدر ما هي مفهوم تخييلي تشير إليه التعابير المستعملة في الرواية للدلالة على الشّخص أي الكينونة المحسوسة الفاعلة التي نعاينها كل يوم، هكذا تتجسّد على الورق، فتتخذ شكل لغة وشكل دوال مرتّبةً منطقياً أو انزياحياً ينتج عنه انحراف عن القاعدة والمعيار في اتجاه توليد الدلالة في ذهن القارئ بعد فكّ شفرة العلامات الدّالة»[3] والتأويل من خلال استحضار المدلول الغائب للدال الحاضر.

إن الشّخصية «مورفيم ثابت ومتجل من خلال دال منفصل (مجموعة من الإشارات) يحيل على مدلول منفصل (معنى أو قيمة الشخصية)، وعلى هذا الأساس ستتحدد الشّخصية من خلال شبكة علائقية من التشابهات والتراتبية والانتظام (توزيعها) هي ما يشدها، على مستوى الدال والمدلول تزامنياً أو تعاقبياً، إلى مجموعة أخرى من الشخصيات»[4] وعلى الكاتب أو القارئ إدراك تلك الروابط التي تنشأ بين الشّخصيات، ومن هنا ارتأى فليب هامون بعض القضايا التي تشكل جوهرها: مدلول الشّخصية، مستويات وصفها، ودالها.

1/مدلول الشّخصية:

[1]– ينظر: باية غيبوب، **الشّخصية الأنتروبولوجية في رواية "مائة عام من العزلة " لغابرييل غارسيا ماركيز**، ص ص 95،96.

[2]– حسن بحراوي، **بنية الشّكل الروائي**، ص 213.

[3]– محمد سويرتي، **النقد البنيوي والنّص الرّوائي**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991م، ص 70.

[4]– فليب هامون، **سميولوجية الشّخصيات الرّوائية** ، ص 38.

يتحددّ مدلول الشّخصية استناداً إلى ما يحكي عنها نصّياً أو في سرد تصريحاتها وسلوكها وإيماءاتها وأيضا حواراتها مع الشّخصيات الأخرى، إذ «تعدّ الشّخصية وحدة دلالية، وذلك في حدود كونها مدلولاً منفصلاً، وسنفترض أن هذا المدلول قابل للتحليل والوصف، وإذا قبلنا فرضية المنطلق القائلة بأن الشخصية رواية ما تولد من وحدات المعنى، وأن هذه الشّخصية لا تبنى إلا من خلال جمل تتلفّظ بها أو يتلفّظ بها عنها، فإنّها ستكون سنداً لصيانة الحكاية وتحوّلاتها»[1] كما أنّه يستحيل بناء المعنى دون مدلول، بل بفتح أبواباً من التأويلات والقراءات المتعدّدة والشّخصية رهينة ذلك المعنى، تكتمل باكتماله.

كما أن « "السمة الدلالية " للشّخصية ليست ساكنة، وليست معطاة بشكل قبلي، يتعين علينا فقط أن نتعرف عليها، إنّها على العكس من ذلك تبني اطراداً زمن القراءة وزمن المغامرة الخيالية، أو هي "شكل فارغ" تقوم المحمولات المختلفة بملئها (الأفعال أو الصفات) بعبارة أخرى، تعد الشّخصية دائماً وليدة مساهمة الأثر السياقي ووليدة نشاط استذكاري وبناء يقوم به القارئ»[2] فالشّخصية كالمعنى تماماً، ليست معطاً منتهي البناء، فهي لا تَهب نفسها لحظة بداية السّرد، أي أنّها لا تعرض وفق تصوّر مسبق، بل تشيّد بالتزامن مع القراءة، ولا تكتمل دلالياً إلا مع نهاية النّص، أين يتدفّق سيل من الدلالات، فيُمسك بالمعنى من خلال السّياق النّصي العام.

وتحديدها متوقف على دور القارئ في استحضارها، سيلتقط جملة المحمولات السردية التي تتخلل النّص، لتبدأ عملية التأويل، إن«وعي القارئ بالشّخصية يتعمّق ويتجدد مع كل قراءة تمنحه دلالات وأبعاداً وعلاقات جديدة، يحدد بها طبيعة الشّخصية ومكانتها وفعاليتها في العملية السردية»[3] وبذلك

[1]- المرجع نفسه، ص ص 38،39.

[2]- فليب هامون، **سميولوجية الشّخصيات الرّوائية**، ص ص 39، 40.

[3]- باية غيبوب، **الشخصية الأنثروبولوجية العجائيبية في رواية مائة عام من العزلة**، ص 57.

يصبح طرفاً مشاركاً في العملية الإبداعية إلى جانب الكاتب المبدع الذي يستفرغ جهده في رسم ملامحها، ولكن ذلك يتم في حدود أيضا، فبناء«الشّخصية ليس عملية اعتباطية خاضعة لمزاج المبدع أو مزاج المتلقي، بل هي عملية واعية تخضع لمجموعة من القيود التي على إثرها تتشكل الشّخصية ككيان فنّي »[1] داخل النّص السردي.

علاوة عمّا سبق، فإن «مدلول الشّخصية لا يتشكل فقط من خلال التكرار (تكرار الإشارات، تكرار البدائل، البورتريه، اللاّزمة) أو من خلال التراكم والتحوّلات (من أقل تحديد إلى أكبر تحديد)، ولكن يتشكل أيضا من خلال التقابل، ومن خلال علاقة شخصية بشخصيات الملفوظ الأخرى... وفق روابط التشابه والاختلاف»[2] ويقصد بالتكرار إدراج وظيفة أو مواصفة ما في ثنايا النّص لأكثر من مرة، أما التراكم فيرد من خلال كثافة استعمال الكاتب لهذه الوظائف أو الصّفات، والتحّول «يعمل كمحك لاختبار مقدرة الشّخصية على التغير وقياس التأثيرات التي تمارسها الأحداث على بنية الشّخصية»[3] أو بتعبير آخر، ما يطرأ بفعل الأحداث، كما أن قيمة الشّخصية تنبني على علاقة التعارض مع شخصيات أخرى.

وفي معرض حديثه عن صفات الشّخصية، فقد صنّفها في أربعة محاور دلالية: «الجنس، الأصل الجغرافي، الإيديولوجي، الثروة»[4] وتُعتمد التصنيفات كمعايير للتمييز بين الشخصيات، أكانت ذكرانا أم إناثاً، حضرية أم بدوية، مؤمنة أم ملحدة، غنّية أم فقيرة... هي مواصفات قد تتطابق أو تتباين مع موصفات أخرى لشخصيات من نفس الحكاية مما يجعل التكرار وارداً داخل الملفوظ السّردي.

---

[1]- سعيد بن كراد، **السيميائية السردية**، ص 119.

[2]- فليب هامون، **سميولوجية الشّخصيات الرّوائية**، ص 42.

[3]- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص 245.

[4]- فليب هامون، **المرجع السابق**، ص 43.

وبشكل تكميلي حدّد مختلف الوظائف التي تنجزها الشّخصيات، في ستة محاور دلالية «الحصول على مساعدة، توكيل، قبول التقاعد، الحصول على معلومات، الحصول على متاع، مواجهة ناجحة»[1] للتمييز بين الشّخصيات الرئيسية والشّخصيات الثانوية مراعياً التراتبية في التصنيفين: الوصفي والوظائفي.

أمّا الحديث عن طرق تقديم هذه الشّخصيات فهو شأن الروائي هناك «من يقدم شخصياته بشكل مباشر، وذلك عندما يخبرنا عن طبائعها وأوصافها أو يوكل ذلك إلى الشّخصيات تخيليّة أخرى، أو حتى عن طريق الوصف الذاتي الذي يقدّمه البطل نفسه (**Auto– Description**) كما في الاعترافات»[2] التي يبوح بها الراوي عندما يكون حاضراً بنفسه الشّخصية رئيسية في العمل الروائي.

أمّا بنحو غير مباشر، فيفسح المجال واسعاً أمام القارئ، الذي عليه أن يستخلص صفات ومميزات الشّخصية من خلال الأفعال والوظائف التي تقوم بها،[3] من خلال مخيّلته على أن لا ينتظر من المؤلف أكثر حيال هذه الشّخصية، وأن يعطيه إياها بشكل جاهز.

كما أثار مشكل الشّخصيات "المترادفة" أي المتشابهة تماماً والتي تحمل نفس السمة الدلالية، وإزاء هذه المسألة لا مفر من إيجاد طريقة إجرائية تفصل في الأمر، تُمكّن من التعرف أكثر على الشّخصيات وتصنيفها دلاليا فاقترح مقياسين أساسين:

«أ/**المقياس الكمي**: يرصد كمية المعلومات المتواترة المعطاة بشكل صريح حول الشّخصية داخل النّص .

---

[1]– المرجع نفسه، ص 45.

[2]-Tomachevski , **In théorie de littérature** ,p293.

نقلا عن: حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص 223

[3]– ينظر:حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص 224.

ب/المقياس الكيفي (النوعي): ينظر إلى مصدر ذلك المعلومات المتعلّقة بكينونة الشّخصيات، فيما إذا كانت معطاة بطريقة مباشرة من طرف الشّخصية نفسها أو بطريقة غير مباشرة، من خلال تعليقات تسوقها شخصيات أخرى أو المؤلف، أم أن الأمر يتعلق بمعلومة ضمنية تم الحصول عليها من خلال فعل الشّخصية ونشاطها»[1] وتمكن أهمية هذين المعيارين في الفصل والتمييز الدقيق بين الشّخصيات، وأن لا يكون في الأمر التباس مدعاة للشك.

إن «هذا يشير عند كل تحليل للحكاية، ضرورة تمييز كينونة الشّخصيات عن فعلها، وما بين المواصفات والوظائف، وفي بعض الأحيان لا تتطابق الكينونة مع الفعل، أو من أجل وصف شخصيات متذبذبة، حيث إن مشروع تغيير الوضع لا يتبعه أي انجاز، أو بين الملفوظات السّردية »[2].

قد لا تتوافق كينونة الشّخصية مع فعلها وهذا وارد مثلاً: شخصية (مدرب تنمية بشرية) /فعل الإجرام (شخصية متذبذبة)، وفي حالة التطابق / مثلاً شخصية (شرطي) /فعل الاستجواب.

أمّا«الملفوظات السّردية هو ذكر للأحداث وإيراد للحركات، وأفعال تقوم بها الشخصيات، بينما الوصف تصوير الحالات ووضعيات تتعلق بهاته الشّخصيات والأمكنة التي وقعت بها الحركات»[3] مما يتوجب الفصل بينهما.

ثم صنّف الشّخصيات وفق ما إذا كان الإخبار عنها يتم من خلال شخصية واحدة أو شخصيتين؛ وتمثلت أنماط التحديدات في«وحيدة أو متكررة، محتملة أو محققة، مواصفات أو وظيفة»[4]

---

[1]– فليب هامون، **سميولوجية الشّخصيات الرّوائية**، ص 48.

[2]– فليب هامون، **سميولوجية الشّخصيات الرّوائية**، ص 48.

[3]– إبراهيم صحراوي، **تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية**، دار الأفاق، الجزائر، 1999م، ص 101.

[4]– فليب هامون، **المرجع السابق**، ص 49.

وخَلص بوضع « نظام تراتيبي أو سُلمية داخل الرواية، وحاول تحديد المواصفات السيكولوجية المبهمة (شخصيات متذبذبة، واعية، مهووسة) وأخذ بعين مجموع مسار الشّخصيات، دون المغالاة في تقدير المعايير الكيفية»[1] فأهمية الشخصية لا تتحقق بإنجاز وظيفة عدة مرات، مثلاً: (طبيب يعاين المرضى بصفة دورية) مواصفة مهنية.

2/مستويات وصف الشّخصية:

إن «اعتماد مقولة "مستويات الوصف" في تحليل الشّخصية هو الاعتراف بوجود مستويات متعددة في النّص، وأيضا وجود شبكة من العلاقات التي تحيكها الشخصية مع شخصيات أخرى، ومن هذا المنطلق، تتم دراسة الشّخصية في مستويين: مستوى أدنى (بنية الممثلين) ومستوى أعل (بنية عوامل)، وفي البنية الأولى يُدرس المستوى السّطحي من خلال الصّفات البارزة والمميزة، والأدوار الثيمية ما يفسر عن كشف واستخراج المحاور الدلالية، ويتم تحليل النموذج العاملي»[2].

وقد سبق ورأينا أنه يقوم على فهم المنطق المزدوج في السرد من خلال استنباط علاقات التقابل القائمة بين العوامل وأن عددها محصور في ستة أما عدد الممثلين لا يعد ولا يحصى.

قد كان مقصد هامون واضحاً في منهجه التحليلي الوصفي هو «إقامة نموذج عاملي منظم لكل مقطع سردي»[3] متأثراً بأعمال سابقيه: بروب، سوريو، وغريماس بشكل خاص الذي أسس نظرية العامل

[1]- ينظر: فليب هامون، **سميولوجية الشّخصيات الرّوائية**، ص 59

[2]- ينظر: فليب هامون، **سميولوجية الشّخصيات الرّوائية**، ص ص 18،17.

[3]- المرجع نفسه، ص 54.

على نحو سردي وكذلك فعل هامون بالشّخصية وقد استعان في سياق بحثه بالنموذج العاملي والمربّع السيميائي.

كما«ويتم تفعيل هذا النموذج عن طريق تحديد العامل أولاً، ويستعين هامون بمحور التواتر والمحور التوزيعي للوصول إلى البنية العاملية للمقطع، فعلى صعيد محور التواتر نلحظ أن أي موضوع يتضمن رغبة وبرنامجاً وإرادة في الفعل»[1] ثم تطرأ التحولات لنيل المرغوب فيه وأداء البرنامج.

أمّا توزيع العوامل يكون على النحو الآتي: «1/ توكيل (المرسل يقترح عل المرسل إليه موضوعاً، أي رغبة في الفعل)؛

2/ قبول المرسل إليه هذا العرض أو رفضه؛

3/ في حالة القبول، هناك تحويل للرّغبة التي ستجعل من المرسل ذاتاً ممكنة ويتبع هذا؛

4/ (أو لا يتبعه) إنجاز لهذا البرنامج، تتحول الذات على إثره من ذات ممكنة إلى ذات محققة»[2].

هكذا يتحقق البرنامج السّردي(**le programme narratif**) بصفة«تتابع الحالات وتحولاتها المتسلسلة على أساس العلاقة بين الفاعل والموضوع وتحوّلها، إن التحقيق الخصوصي للمقطوعة السردية في حكاية معطاة»[3].

يرى هامون أن « تحديد البنية العاملة لمقطع ما هو تحديد لانسجامه الاستبدالي (نسقه بالمعنى الضيق، أقسام شخصياته النمطية) وانسجامه التركيبي أيضا (التوزيعي، قوانين الإنجاز المقطعي) ومقرؤية

[1]– محمد فليح جبوري، **الإتجاه السيميائي في نقد السّرد العربي الحديث**، ص 100.

[2]– فليب هامون، **سميولوجية الشّخصيات الرّوائية**، ص 55.

[3]– رشيد بن مالك ، **قاموس مصطلحات التحليل السيميائي**، ص 148.

هذا المقطع متوقفة على عدم الإخلال بهذه البنية، ومرتبطة أيضا بالقارئ الذي يستطيع من خلالها وضع الشخصية داخل سلّمية (علاقات التقابل) ويتوقع بعض المسارات النمطية»[1] ما يجعله دوراً فاعلاً في بنائها.

وكحوصلة وضّح الناقد العناصر التي من خلالها تتحدد الشخصية:

«1- نمط علاقاتها مع الوظيفة أو الوظائف المنجزة (المحتملة أو المحيّنة).

2- خصوصية اندماجها في أقسام الشّخصيات النمطية أو العامل (تشابه،تأليف).

3- علاقتها مع العوامل الأخرى باعتبارها عاملاً.

4- علاقاتها مع سلسلة من الصيّغ (الرغبة، المعرفة، القدرة) المكتسبة أو غير المكتسبة.

5- بتوزيعها داخل الحكاية.

6- بشبكة المواصفات والأدوار "الثمينة " التي تعد سنداً لها »[2].

إن الوظائف والأدوار، والمواصفات والعلاقات... كل هذه الخيوط تُظفر لتشكل جديلة الشّخصية.

[1]- ينظر: فليب هامون، **سميولوجية الشّخصيات الرّوائية**، ص 55.

[2]- ينظر: فليب هامون، **سميولوجية الشّخصيات الرّوائية**، ص ص 57،58.

3/دال الشّخصية:

يعرّف هامون دال الشّخصية بأنه «مجموعة متناثرة من الإشارات التي يمكن تسميتها "سمة الشّخصية" وتتحدد الخصائص العامة لهذه السّمة في جزء هام منها، وبالاختيارات الجمالية للكاتب، فقد يقتصر المنولوج الغنائي، أو السّيرة الذاتية على جذع منسجم ومحدد من الناحية النحوية (**je, me ,moi**) مثلاً)، أما في حكاية مروية بضمير الغائب، فإن السمة ستركز على اسم العلم بعلامته الطبوغرافية المميّزة وحرف البداية ويتمّيز بتواتره كما يتمّيز بسكونيته وغناه وبدرجة تعليله (في قضية العلاقة بين دال ومدلول السمة)»[1] حتى يعلق في ذهن القارئ من بداية الرواية إلى نهايتها.

يسعى الرّوائي في تقديمه للشّخصيات إلى منح كل شخصية اسماً معيناً، ويحولّها من النكرة إلى المعرفة، فتتفرّد وتتميّز عن غيرها، ضمن هذا السياق يرى توماشفسكي أن «دعوة شخصية باسم خاص تشكل العنصر الأبسط من التمييز تماماً كما في الحياة الاعتيادية»[2] إذ تعدّ الأسماء أول المؤشّرات الدالة على هوية الشخصيات ولا سيما في المتّخيل السّردي، لما تحمله من إحالات دلالية ومرجعية، وإلى جانب وظيفتها (بتكثيف اقتصادي لأدوار سردية مُقولبة) في النّص.

[1]- فليب هامون، **سميولوجية الشّخصيات الرّوائية**، ص 58.

[2]- توماشفسيكي، **نظرية الأغراض ، نظرية المنهج الشّكلي، نصوص الشكلانيين الرّوس**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ص 205.

فالمبدع الذي يحسن اختيار أسماء شخصياته بالانسجام والتناغم مع أدوارها ينجع في «تحقيق مقروئية النّص ويزيد من فرصة احتمال وجود الشّخصية »[1] وبين الاعتباطية والقصدية، يصور هامون الهاجس الذي يعيشه الكتّاب، كونهم «يترددون كثيراً في اختيار اسم العلم زولا تردد كثيراً، وهو يُهيئ روايته "سعادة السّيدات"، بين اختيار لويز أو دونيز اسماً للبطلة»[2] والانتقاء لا يكون اعتباطياً دائماً، أي غير معلل، وإنّما يكون مقصوداً، مبنياً على أسس مدروسة، أي تخضع للسّببية والانتقائية «فمن المهم أن نبحث عن الحوافز التي يتحكم في المؤلف، وهو يخلع الأسماء عن شخصياته»[3] والأهداف وراء ذلك.

وقد أخذ «النّص العصري منحى جديداً حيث تعددت أسماء الشّخصيات الواحدة، وشّخصيات مختلفة تحمل الاسم ذاته، وتكون الشّخصية نفسها هي تباعاً امرأة ورجل، شقراء وسمراء، شخصيات مختلفة تقوم بالفعل نفسه أو تتلقى الأوصاف نفسها وأعمال (بيكيت، روب غرييه) خير مثال ذلك»[4] وقد اقتفى بهم بعض القاصّين العرب، نذكر منهم لمصطفى كليتي الذي اعتمد في رواياته اسم علم ذا طبيعة واحدة، الشخصية (س) في قصته "سلطة الأقنعة".

كما « قد تكون السّمة فنية، أو منسجمة أو متنافرة، وقد تعّوض بالضمائر وأسماء الإشارة (هو،هم ،هذا) وقد تختزل في حرف واحد (**k**) عند كافكا، والكونت (**p**)، مدام (**N**) في بعض نصوص القرن الثامن عشر، وصولاً إلى الأكثر غِنِي (البورتريه، الوصف) مروراً باسم العلم (الاسم، اللّقب، الكنية) وكل التنويعات التّوضيحية، العنونة الرّسمية، الرسم البياني، شجرة النّسب التي يلحقها زولا ببعض

[1]- ينظر: حسن بحراوي، **بنية الشّكل الروائي**، ص 247.

[2]- فليب هامون، **سميولوجية الشّخصيات الرّوائية**، ص 59.

[3]- حسن بحراوي ، **بنية الشّكل الروائي**، ص 247.

[4]- ينظر: حسن بحراوي، المرجع نفسه، ص 59 .

رواياته»[1]، ومن هنا فإن اختيار اسم العلم ليس عبثاً، فمن المفروض أن يتكأ الرّاوي على خلفيات في قسيمة الشّخصيات، واستخدام البدائل المتاحة ممّا يجعل العمل الأدبي أغنى وأثرى فنّيا، وأقرب للمتلقي الذي تشدّه تلك الشّخصيات التي تحمل أسماءاً إيحائية، فيتشوق ويتوق لمعرفتها، ويشتغل الرّاوي على مخيلته باستفزازه تارة، وإشباع وإرضاء فضوله تارة أخرى.

وعليه أن يراعي بعض المسائل «تحاشي أسماء العلم التي تتشابه من النّاحية الصوّتية، التنويع الدقيق في الأسماء إذا تعلّق الأمر بأفراد العائلة الواحدة، وتجنب الغرف من مادة صوتية ضئيلة، ودراسة الاسم نحويا مع مراعاة التوزيع وفق "زاوية الرؤية"»[2] فالكاتب يجتهد في دراسة اسم العلم دلالياً، صوتياً، نحوياً، وأيقونياً... ليكون ذا أبعاد ودلالات لضمان تحقيق أهداف أسلوبية وجمالية وفنّية.

يعدّ استعمال الضميّر من أغنى الأدوات المعّوضة للأسماء حيث «تنتقل الشّخصية على مستوى التجنيس الأدبي والأسلوبي من ضمير المتكلم الذي يرتبط بالمنولوج أو التذويب أو الحوار الداخلي، إلى ضمير الغائب القائم على السّرد والأسلوب غير المباشر، وذلك عبر ضمير الخطاب المبني على الحوار والأسلوب المباشر، وتساهم الضمائر المعّوضة لأسماء الأعلام في خلق غموض الشّخصية وخلق إبهامها، وازدياد التباسها فنّيا وجمالياً ودلالياً»[3]، كما أن الضمائر تتوّزع بشكل اختلافي داخل النّص ، وعلى الكاتب أن يحسن توظيفها لكي يخلق توازناً بينها، وهذا ويظل اسم العلم أرقى برمزيته، لأنه أحياناً الضمائر تُبَّهِت الشّخصيات.

[1]- فليب هامون، **المرجع السابق**، ص ص 59،60.

[2]- فليب هامون، **سميولوجية الشّخصيات الرّوائية**، ص ص 60،61.

[3]- جميل حمداوي، **مستجدّات النقد الرّوائي**، ص 229.

إن«المعلومات التي يقدّمها الرّوائي عن المظهر الخارجي للشّخصية وعن لباسها وتراتبها الاجتماعي، وعن سلوكها وطبائعها من شأنها تدعيم تلك الوحدة التي يؤشر عليها الاسم الشّخص بحيث تشكّل معها شبكة من المعلومات تتكامل مع بعضها، وتقود القارئ في قراءته للرّواية»[1] ولا شك أنّ هذه المحمولات السردية من أسماء ومواصفاتها، لها مردودية دلالية فالدال يعمل كوسيط للقبض على المعنى.

أمّا« التحليل يقوم بمهمة إبراز الحركة السيميائية للشّخصية التي تمتد من الأصوات المحاكية إلى المجاز مروراً بالرمز والنمط والتشخيص، وبطبيعة الحال فإن هذا التحليل يبنى حسب "قيمة" الشّخصية التي تعدّ سنداً لمجموعة من الأخبار المتوفرة في النّص، والتي تبنى بشكل تتابعي واختلافي واستعادي، وهذا التحليل يمكن أن يظهر من خلال دال الشّخصية بطرق مختلفة بحرية تتعلق بالقدرات الطّباعية، سمعية تباعاً للترخيم والإيقاع، تمفصلية بعزل جذر الكلمة، وصرفية وفق قواعد اشتقاقية»[2] فقد يخرج اسم العلم عن نطاق التشخيص والتفرّد والتّعيين، وأن يلبس حلّة استعارية مجازية حسب الاختيارات الأسلوبية والجمالية والثقافية التي يعتمدها الكاتب الجريء ولكن في حدود ما يمليه المنطق، ذلك تحسّبا للمقروئية.

علاوة على ذلك، استوقف فليب هامون موضوع تحديد الشّخصية الرئيسية أو المحورية (البطل)، فحدّد الضوابط البنيوية التي تميّزها عن غيرها من الشّخصيات وذلك من خلال الأساليب التالية «مواصفة خلافية أو تفاضلية تميّز البطل عن غيره، توزيع خلاقي يتعلق بحضور الشّخصية (التواتر)،

[1]– ينظر: حسن بحراوي، **بنية الشّكل الروائي**، ص 248.

[2]– فليب هامون، **سميولوجية الشّخصيات الرّوائية**، ص ص 64،63.

استقلالية خلافية وفيها إشارة للحركة والمكان، وظيفة خلافية كون البطل ذات واقعية دائماً في مواجهة مع المعيق، يتلقى أخباراً ومساعدة ويشارك في تعاقد بدئي للحصول على موضوع القيمة ويُلغي النقص البدئي، أمّا الشّخصية المقابلة تكون عكس ذلك، ومن الأساليب الأخرى التحديد العرفي المسبق ومن خلال التعليق الصّريح فالبطل "بطل"والخائن "خائن"»[1].

لمّح هامون إلى الغموض الذي يكتنفه مقولتي البطل والشخصية، متسائلاً عن المعايير التي تمكنّه من التمييز بينهما، فالبطل يتمتّع بمقياس اختلافي وتفاضلي مقارنة مع الشّخصيات الأخرى، يستقطب اهتمام القارئ ويتقاسم معه بعض القيم والأفكار، والبطل يمتلك مؤهلات لنيل موضوعه وكثيراً ما ينجح في ذلك، ومن خلال علاقة التقابل مع الشّخصيات الأخرى، يغالي الكاتب في وصفة ومنحه قيم تفاضلية، وتكرار لتلك المواصفات مثلاً: كأن يكون البطل نبيلاً، وسيماً، يملك جسماً رياضياً، غنّياً يشغل مركزاً مرموقاً، مستقلاً بشخصية، شهماً، كريماً تربطه علاقة غرامية مع البطلة... كما أن ظهوره مستمّر عكس الشّخصيات الأخرى التي تنماز بحضور فاتر.

وتحدّث وهو يصوغ نظريته عن أهمية الديكور والوصف الذي اعتبره «البؤرة المفضلة للاستعارة... يستعمل أساليب وعناصر تنظيمية الهدف منها هو تأكيد مركزية الإنسان في الحكاية، وتأكيد التداول الدلالي بين الوصف والسّرد»[2] وبهذا يُضفي لمسة وصفية على شخصياته.

لقد «كان لفليب هامون، الفضل الكبير في اقتراح دراسة بالغة الجدة للشّخصيات، وهي دراسة تنطلق من مجموعة من العناصر التي أغفلتها نظرية غريماس، ومع ذلك لا يمكن النظر إلى مقترحات هامون باعتبارها تشكّل نقيضاً لما جاء به غريماس، بل يجب النّظر إلى مقترحات هامون باعتبارها إغناء وإثراء

[1]- ينظر: فليب هامون، **سميولوجية الشّخصيات الرّوائية** ، ص ص 70،76.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

لتصوّرات "غريماس" وانطلاقاً من موقع تحليلي جديد»[1] حيث عمل تنقيح وتعضيد تلك الخطاطات التي تنماز بالتجريد والصورية بمفاهيم إجرائية، نظرية وتطبيقية، متخصصة وشاملة .

شكّل بناء الشخصية تقنية ضرورية للعمل الروائي، وذلك بغية تحقيق غاياتها الجمالية، نسعى من خلال الفصل التطبيقي الكشف عن منهج الروائية في بناء الشخصية انطلاقاً من جميع مستوياتها الجسدية والاجتماعية والنفسية مع إبراز طرائق تقديم الشخصية عند كل واحدة منهن.

[1]- سعيد بن كراد، **السيميائية السّردية، مدخل نظري**، ص 120.

تعد دراسة الشخصية من المواضيع التي أثارت اهتمام النقاد والدارسين، فهي تحظى بأهمية كبيرة، وهي من المكونات الأساسية التي تدخل في الإنتاج الروائي، وقد تعددت مفاهيمها من ناقد إلى آخر وذلك إثر التطورات التي عرفتها الساحة الأدبية، بالإضافة إلى الاختلاف في المناهج التي يعتمدها الدارسون.

لاقت دراسة الشخصية «محل اهتمام القارئ والكاتب على حد سواء فهي محط رحال للرؤية ومنبعها الرئيسي كمّا أنّها نقطة تقاطع عناصر البنية زمانياً، ومكانياً، ووصفاً ولغويّاً... فهي غيرها هو المولد للدلالات الإيديولوجية، والرابط للنص بسياقه التاريخي والاجتماعي في مستويي الإنتاج والقراءة»[1] بالتالي تعد الشخصية الروائية أهم مكون من المكونات السردية.

إن «القارئ لا تجذبه الرواية مهما كان موضوعها أو مضمونها مهماً ومشوقاً، إذ ما جذبته شخصياتها وذلك لأنه بحاجة إلى أن يتعاطف معها ويشعر بشعورها ويعيش نجاحاتها، وإخفاقاتها، وأفراحها وأحزانها، فبالأشخاص تحيا الرواية وبهم تتحرك»[2].

لا يخلو أي عمل سردي من وجود الشخصية وحضورها فيه يعد بمثابة العمود الأساسي الذي يقوم عليه، تلازم الروائية الشخصية فتلج إلى أعماقها، فتقوم بتحليل سلوكها وأفعالها قصد تقديمها لنا بأبعادها الجسدية والنفسية، فترتسم لدى المتلقي ببنائها الداخلي والخارجي لها مع إبراز علاقتها الاجتماعية.

---

[1]- حسن الأشلم، **الشخصية الروائية عند خليفة حسين مصطفى**، ص 10.

[2]- منى الشرافي تيّم، **الجسد في مرايا الذاكرة، الفن الروائي في ثلاثية أحلام مستغانمي**، دار الأمان، الرباط ، المغرب، ط1436،1هـ/2015م، ص 298.

1- بنية الشخصية في رواية "تاء الخجل" لـ"فضيلة الفاروق":

تتصف معظم كتابات "**فضيلة الفاروق**" بالجرأة، من "لحظة اختلاس الحب" (قصة) صدرت سنة 1997م التي نحت كلاماً في الأنوثة المقموعة، فـ"مزاج مراهقة" سنة 1999م، مروراً إلى "تاء الخجل "سنة 2003 م، التي صدرت عن دار الريس بباتنة، وتعد ثاني رواية لها، ثم أتبعتهما بـ"اكتشاف للشهوة" سنة 2006م المثيرة للجدل، ورواية "أقاليم خوف" سنة 2010م.

غرفت الروائية من ذكريات وطنها الجزائر لتجعل من نضالها الذكوري مادة أساسية لكتابة نصوصها التي تتسم بالجرأة التي أثارت ردود فعل وجدل لدى البعض، تثير معظم أعمالها جدلاً واسعاً ذلك لأن أغلبها مواضيع مسكوت عنها لدى المجتمع الجزائري، ولعل أبرزها تيمة الاغتصاب في روايتها **"تاء الخجل"**.

إن أول ما يشدّ المتلقي أمّام النص السردي، وهو العنوان كونّه عتبة النص فـ«تحيل التاء بوصفها مؤنثة على عالم الانغلاق والسجن، إنّها مشاكلة أيقونية بين علامة الأنوثة كما تبدي في رسم الحرف (التاء المربوطة) وبين واقع الأنثى المحكوم بالتقيد والسجن والحجب، بينما تستبطن علامة الخجل بوصفها مؤشراً دلالة مجاورة، فالأنوثة خطيئة تقتضي الخجل والانعزال»[1] شكلت الأنوثة بالنسبة للكاتبة عقدة بل أكثر من ذلك فهي كارثة،

[1]- رياض بن يوسف، **من تاء الخجل إلى اكتشاف الشهوة، قراءة سيميائية لعلامات وصيغ النسوية عند فضيلة الفاروق**، ملتقى الرواية عبد الحميد بن هدوقة، برج بوعريرج، الجزائر، أفريل 2012م، على الرابط: **https://ar.scribd.com consulté le: 10-10-2017à 18 : 30**

فهي ترى أنّها تقصى لأنّها أنثى، وترى أن كل حرياتها منتهكة، ولا يمكن أن يتغير العالم مادام تلك التقاليد لا تزال راسخة.

بتلقائية وجرأة كبيرة تبوح "**فضيلة الفاروق**" عمّا يجول في خاطرها إنّها تسعى إلى الحرية في زمن تنزع للإنعتاق من أسر التقاليد الرثة التي لا تزال راسخة.

صوّرت "**فضيلة الفاروق**" من خلال هذه الرواية واقع المرأة الجزائرية، في تسعينيات القرن الماضي وما عاشه الشعب الجزائري من الرعب والخوف في زمن عُرف بالعشرية السوداء ، فموضوع رواية "**تاء الخجل**" كان عن الفتيات المغتصبات؛ إذ يعد من المواضيع المسكوت عنها، كل ذلك كان يتم من خلال فتاوى تصرح له فعل ذلك، تعد البطلة "**خالدة**" نموذج للمرأة المتحررة من التقاليد، التحقت للعمل كصحفية «انغمست في العمل الإعلامي، انضممت إلى جريدة الرأي الآخر المعارضة، والتي كانت مزيجاً بين الإسلاميين والديموقراطيين والعلمانيين »[1].

امتهنت الصحافة كي تعري المجتمع الرجالي وممارساته من أجل تهميش المرأة وقهرها، وعبر هذا المقطع السردي، تثبت الروائية حالة المرأة المهمشة «منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة،

منذ أقدم من هذا،

منذ والدتي التي ظلت معلّقة بزواج ليس زواجاً تماماً،

[1]– فضيلة الفاروق، **تاء الخجل**، دار الريس، باتنة، ط1، 2003م، ص34.

منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن، إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخي زوجها وصفقت له القبيلة، وأغمض القانون عنه عينيه.

منذ القدم،

منذ الجواري والحريم،

منذ الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم، منّهن... إليّ أنا، تغيّر في وسائل القمع وانتهاك كرامة النساء »[1].

تصف "**فضيلة الفاروق**" حالة القهر الممارس ضد المرأة مقابل سلطة ذكورية، فمنذ قرون والمرأة تعاني من العنف والغبن والتمييز والقهر الاجتماعي والسياسي وحتى القانوني، إن ثقافة العنف متجذرة في المجتمع منذ عصور من الزمن؛ إذ يعد العنف أحد أسباب الرئيسية في النظرة الدونية للمرأة، كما أن تفضيل الذكر على الأنثى يبدأ من البيت من أول يوم لولادة البنت إذ يولد التمييز معها بالولادة والوراثة ليتحول فيما بعد إلى عادات وتقاليد تتوارثها الأجيال في المجتمع.

أوكلت للبطلة مهمة تحقيق حول تلك الفتيات المغتصبات المتواجدات بالمستشفى، وهو ما كشف عنه الحوار الذي جرى بينها وبين رئيس التحرير «قاطعني رئيس التحرير: – خالدة.. أريد أن تكتبي تجربة هؤلاء الفتيات؟

وقفت، تحركت في غرفة المكتب قليلاً:

–لقد كتبت في الموضوع سابقاً...

[1]– فضيلة الفاروق، **تاء الخجل**، ص ص 11،12.

-كتبت... قدمت إحصائيات

-نعم.. قلت إن خمسة آلاف امرأة اغتصبن منذ سنة 1994م وقلت... إن ألف وسبعمائة امرأة اغتصبن خارج دائرة الإرهاب...

-قاطعني بصوت مرتفع:

-نحن لسنا القانون؟ نحن صحافة.

-قاطعته أنا أيضا صارخة:

-نحن سخافة.. »[1] فالعنف ضد النساء يبلغ أعلى المستويات حينما تكون الحروب والصراعات في البلدان خاصة تلك التي تشهد اضطرابات أمنية.

[1]- فضيلة الفاروق، **تاء الخجل**، ص60.

1-1 البناء الخارجي للشخصيات:

يكاد يسقط البناء الخارجي في رواية "**تاء الخجل**" باستثناء بعض الشواهد السردية، فقد ركزت "**فضيلة الفاروق**" في بنائها للشخصية على الدواخل أكثر من الخارج،فـ«في الوصف الظاهري ينصرف المؤلف إلى رسم الصورة الخارجية للشخصية بكل مكوناتها، الهندام، الهيئة، العلامات الخصوصية، وما إلا ذلك»[1] إلا أنه وفي بعض الأحيان قد يلجأ «الكتاب إلى تقنيات مختلفة لتقديم الشخصيات إلى القارئ، فهناك من جهة، الروائيون الذين يرسمون شخصياتهم بأدق تفاصيلها، وهناك من يحجب عن الشخصية كل وصف مظهري»[2] ولعلّ هذا ما ميز رواية " **تاء الخجل**".

إنّ ما يمكن ملاحظته هو شُح معطيات الأفكار المقدمة عن الشخصية، والتي تظهر «تارة في شكل إحالات على المظهر الخارجي، وتارة أخرى مؤشرة على الطبائع والأمزجة التي تتسم بها الشخصيات»[3].

يتجلى البعد الفزيولوجي بصفة محتشمة فلم توليه " **فضيلة الفاروق**" أهمية بالغة، ولم تعطه الوقت الأوفر من حيث الوصف فقلما نجد وصفاً أو وصفيين لحالة فزيولوجية متعلقة بقامة مثلاً حين راحت البطلة تصف والدتها "**زهية** " « والدتي طويلة وجميلة»[4] أو في أثناء

---

[1]- إبراهيم صحراوي، **تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية**، دار التنوير، الجزائر،ط1، 2013م، ص 72.

[2]- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص 223.

[3]- المرجع نفسه، ص227.

[4]- فضيلة الفاروق، **تاء الخجل**، ص16.

وصف الشخصية الرئيسية "**خالدة**" «لأنني نحيفة وسقاي طويلتان مثل أمي»[1] ما يعني أنّها قد ورثت ملامح والدتها وقامتها.

ويظهر البناء الخارجي أيضا في أثناء وصف المغتصب «اغتصبها رجل في الأربعين، أحدب قصير يقطن بالحي نفسه، وله دكان صغير يبيع الحلوى والبسكويت والعلكة »[2] وهناك مقاطع سردية متعلقة باللباس وأخرى لذكر لملامح الوجه « سألته ورحت أتأمل فوضى ملامحه، شعره الجعدي الكثيف المبيض تقريباً، عينه الأصغر من الأخرى، ذقنه المزدوجة، شفتاه الزرقاوان من كثرة التدخين، أظافره غير النظيفة، خنصره ذات الظفر الطويل، كان يمكن أن يكون أي شيء إلاّ ناشراً، رغم بذلته المستورة والأنيقة»[3] يوحي هذا المقطع السردي بنفور البطلة "**خالدة**" من الناشر الذي لا يصلح لهذه المهنة.

وفي مقطع آخر، نلفي وصفاً للإرهابيين «كان الليل مخيفاً، وعيونهم شرسة، لحاهم طويلة، ورائحتهم لا تزال في أنفي، أشبه برائحة المرض عرق ووسخ»[4] يتضح من خلال هذا المقطع السردي صورة الإرهابيين المقززة والمنفرة والتي جرى الاعتماد فيها على حاستي البصر والشم إذ تم تحديد ملامحهم الخارجية اعتماداً على الرؤية البصرية التي ساعدت على إبراز تقاسيم الوجه.

---

[1]- فضيلة الفاروق، **تاء الخجل**، ص 20.

[2]-المصدر نفسه، ص40.

[3]- المصدر نفسه، ص 76.

[4]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

اعتمدت "**فضيلة الفاروق**" على البناء الداخلي للشخصية على حساب البناء الخارجي فركزت على إبراز البعد النفسي للشخصية كون الموضوع الذي آثرته كان حول الاغتصاب.

1-2 البناء الداخلي للشخصيات:

يعد الاغتصاب أحد أنواع العنف الموجه ضد المرأة، فهو مشكلة ذات أبعاد نفسية واجتماعية على المرأة والمجتمع الذي تعيش فيه ممّا قد يخلفه آثار سلبية، استطاعت "**فضيلة الفاروق**" من خلال روايتها "**تاء الخجل**" أن توظف عدداً ًلابأس به من الشخصيات النسائية والتي على الرغم من انتماءاتهم المختلفة إلاّ أنّهن يشتركن في نفس المعاناة والتي تتمثل في القهر والاضطهاد الاجتماعي في ظل غياب للرقابة الحكومية، ومن خلال نماذج نسائية صورت الروائية الحالة النفسية لهن وما عانينه.

الشخصية الرئيسية في الرواية هي "**خالدة**" نموذج المرأة المتمردة التي تسعى للتحرر من تلك الأعراف والتقاليد، فهي شخصية تتسم بالجرأة وقوة التحدي، ترفض أن تصنف في الدرجة الثانية، ويظهر ذلك جلياّ من خلال هذا المقطع السردي «كان يزعجني أن أرى سيدي إبراهيم في موقع السلطان وأعمامي وأبناءهم حاشيتهم المفضلة، يجلسون في غرفة الضيوف حول المائدة الكبيرة، ينتظرون خدمتنا لهم، كانت النسوة يبقين في المطبخ، يسكبن الصحون، ونحن الصبايا نقوم بتوصيلها، ولهذا كل يوم جمعة أصاب بالصداع، أتمارض»[1]

[1]- فضيلة الفاروق، **تاء الخجل**، ص 24.

توضح من خلال هذا المقطع أن المرأة وجدت من أجل خدمة الرجل، وتظاهرها بالمرض يشكل لديها نوع من الرفض.

أدركت أن ما تبحث عنه من عدل ومساواة لا وجود له في وطن استبيحت فيه أعراض النساء، ولم يعد أمامها سوى الفرار من ذلك الوطن الذي تعود على رائحة الموت«ها هي حقيبتي في انتظاري، حصتي من الوطن، ها هي أقلامي بانتظاري، وأوراقي في انتظاري، ها هو المجهول يصبح بديلاً للوطن»[1] لم يعد أمام "خالدة" مكان في وطن تحوّل إلى مقبرة، خصوصاً بعد أن استقر في قرارة نفسها أن البقاء هو بمثابة الانتحار.

جسدت "**فضيلة الفاروق**" صورة المرأة القوية من خلال شخصية "**للا عيشة**"، فوحدها «للا عيشة كان لها سلطة من نوع آخر.. كانت امرأة قوية.. وقد أخبرتني ذات يوم أنها كانت أول امرأة تنخرط في الحزب أيام الثورة.. كثيرا ما تمنيت أن أكون صبياً أو مثل للا عيشة»[2] وفي مقطع آخر «كانت امرأة قوية، إذ كانت تجالس الرجال وتشاركهم أحاديثهم السياسية»[3] فهي امرأة بنفحة ذكورية، لها القدرة على التواصل مع مختلف فئات المجتمع، تمتلك روح القيادة التي تجعل منها تترأس أي جلسة.

أمّا شخصية والدة البطلة "**زهية**" فيحيل هذا المقطع «منذ ذلك اليوم لم نعد نرى والدي إلا مرة أو مرتين في الأسبوع، وفيما بعد عرفت أنه تزوج امرأة بإمكانها أن تنجب له

[1]- المصدر نفسه، ص 94.

[2]- المصدر نفسه، ص22.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

أطفالاً ذكوراً، مادمت أمي غير قادرة على فعل ذلك»[1] وتظهر أم البطلة مضطهدة مغلوب على أمرها، ليس لها يد في ذلك.

أمّا شخصية "**كنزة** " فهي فتاة مولعة بالمسرح، تصور لنا الروائية كيف أرغمت للتخلي عن حلمها وعن من أحبت، فتحدثت عن المشاكل التي واجهتها، وأكدت أن الخروج عن العادات والتقاليد هو بالأمر مستحيل في مجتمع ذكوري، فتحجب صوتها وتطلعاتها للحرية، وترضخ لتلك التقاليد، وبدل من التمثيل يصبح لديها وظائف أخرى من إنجاب وتربية الأولاد ومسئولية البيت كلها وهو ما تكشف عنه من خلال الحوار الذي جرى بينها وبين البطلة الرئيسة "**خالدة**" «أنا عن نفسي وجدت الحل، سأترك المسرح، وسأتزوج ثم أعود إلى سكيكدة موطني الأصلي.

-كنت أنتظر أي شيء، إلا هذه المفاجأة.

-يزعجك أن أترك المسرح يا خالدة؟

-إنك موهبة يا كنزة.

-ربما، لكن ليس في هذا البلد.

-عندنا فقط تعتزل المواهب الفن قبل أن تبدأ.

-خمس سنوات وأنا أعطي وقتي وتفكيري وجهدي للمسرح، فهل أعطاني شيئاً؟ إنني أرشق بالحجارة من طرف الأطفال، والجمهور نفسه الذي يصفق لي ليلاً بعد العرض،

[1]- فضيلة الفاروق، **تاء الخجل**، ص20.

يصفني بالعاهرة نهاراً، فهل تضنين أنني سأواصل هذا النوع من الحياة؟»[1] وبهذا تكون "**كنزة**" أسيرة تلك العادات والتقاليد الشرقية القديمة.

وبسبب بعض العادات والتقاليد البالية أيضا سبب استفحال مثل هذه العادات هو ذلك الفهم الضيق للدين من قبل البعض والذي يؤدي بالنهاية إلى التخلف، صورت"**فضيلة الفاروق**"، نموذج فتاة هي الأخرى أسيرة للتقاليد، ويظهر ذلك من خلال هذا المشهد السردي «اقتربت مني سهام ابنة عمي ووشوشت لي: هل رأيت، العروس كانت مصفحة* لم أجبها، كنت قد كرهت نفسي، وكرهت منظر النساء فعدت إلى بيتنا، وحاولت أن أنسى ذلك العرس، كانت تلك الطقوس غريبة على عائلتنا»[2] ولعل خير وسيلة لمجابهة مثل تلك العادات السيئة هو الفهم الجيد للدين الذي لا يترك بدوره مجال لأي عادة سيئة حيث فيه نجد الحل لأي مشكل كان.

إثر تحرير تلك الفتيات من أيدي الجماعات الإرهابية لم يكن بإمكانهن مواجهة الواقع القاسي وعدم إتمام حياتهن بتلك الظروف، فكان لجنون بعضهن وهو ما حدث مع "**راوية**" التي «نقلت إلى مستشفى المجانيين»[3] وهي لم تستوعب ما جرى لها.

أمّا شخصية "**ريمة النجار**" فهي «فتاة في الثامنة من عمرها رمت بنفسها من على جسر"سيدي مسيد"، لم أصدق أن الأطفال ينتحرون، لهذا حققت في الموضوع وبعد أن

---

[1]- فضيلة الفاروق، **تاء الخجل**، ص ص 38،39.

*- التصفاح هدفه حماية المرأة من الاغتصاب.

[2]- المصدر نفسه، ص 26.

[3]- المصدر نفسه، ص 81.

رمتني تفاصيله في أكثر من متاهة اكتشفت أن الوالد هو الذي رمى بابنته من على الجسر، نسي الناس الاغتصابات الجماعية وصاروا يفكرون بريمة، قال إنّه خلصها من العار لأنها أغتصبت»[1] قتل الوالد ابنته بحجة أنّه غسل العار.

ومن الشخصيات الأخرى تبرز شخصية "**رزيقة**" التي تم اختطافها واغتصابها من قبل الجماعات الإرهابية، وهو ما كشف عنه هذا المقطع السردي «رزيقة كانت أجملنا، لهذا أخذها الأمير لنفسه، لكنها قاومته مثل وحشة، وخدشت وجهه، وكادت تعمي إحدى عينيه، لقد تركت له ندبة فوق العين تماماً، القذر استعان برجلين واغتصبها أمامهما»[2] كان خلاص "**رزيقة**" للدفاع عن نفسها الخدش بالأظافر من أجل مقاومة شراسته والقهر والعنف المسلط اتجاهها، وبعد رفض الطبيب إجهاضها بحكم أن التحقيق لم ينتهي بعد، تضع حدّا لحياتها فكان الانتحار كحل نهائي.

أوصت "**رزيقة**" في رسالة لها «بالتبرع بكل بأعضائها للمرضى»[3] من أجل إحياء نفس بشرية، فتصرف مثل هذا يبرز أنها متعلمة كونها أسهمت إنقاذ إنسان من آلام كان يتألم بها لسنوات.

أما "**يمينة**" فهي حكاية فتاة من الأوراس تم اختطافها واغتصبوها بوحشية وهو ما يثبته هذا المقطع السردي «انظري... ربطوني بسلك وفعلوا بي ما فعلوا، لا أحد منهم في

[1]- فضيلة الفاروق، **تاء الخجل**، ص 39.

[2]- المصدر نفسه، ص85.

[3]- المصدر نفسه، ص80.

قلبه رحمة»[1]، نقلت لنا "**فضيلة الفاروق**" من خلال هذه الشخصية مدى معاناتها والقهر الذي تعرضت له، فكانت خير كفيل لنقل وقائع ما جرى، وكلها حزن وأسى عمّا ألم بها «هل تعرفين ماذا يفعلون بنا؟ وواصلت الحديث: إنهم يأتون كل مساء ويرغموننا على ممارسة العيب، وحين نلد يقتلون المواليد، ونحن نصرخ ونبكي ونتألم ويمارسون معنا العيب، نستنجد، نتوسلهم، نقبل أرجل ألا يفعلوا ذلك بنا ولكنهم لا يبالون»[2] هي لا تدري ما حصل لها، ولماذا؟ كل ما تعلمه هو تخلي عائلتها لجريمة لم ترتكبها هي، لأجل ذلك وعندما جاءتها "**خالدة**" فرحت بها كونهما يعيشان من نفس البلدة، وهو ما كشف عنه هذا المقطع السردي «ابتسمت لها، واقتربت منها أكثر، حدثتها بالشاوية.

–وآنا أيضا من آريس

–قلت لها ذلك، فإذا بها تجهش بالبكاء، فسألتها:

–ما بك، لماذا تبكين؟

–تمنيت أن أرى أحداً من أهلي قبل أن أموت، فإذا بالله يستجيب لي، جئت أنت

سالت دموعي دفعة واحدة، وأنا أرى ذلك الفرح الأخير في عينيها، اقتربتُ منها أكثر وهمستُ لها:

[1]– فضيلة الفاروق، **تاء الخجل**، ص45.

[2]– المصدر نفسه، ص45.

–لن أتركك أبداً، سأظل بجانبك، وأي شيء تحتاجينه أطلبيه مني»[1] وبغض النظر عمّا كانت تعانيه **"يمينة"** إلاّ أن معاناتها الحقيقة تكمن في الوحدة القاسية بعد رفض أهلها لها .

قاومت **"يمينة"** إلا أن تمكن منها الموت لعدم تحملها لتلك الأزمة النفسية والجسدية، ويظهر ذلك من خلال هذا المقطع السردي «كم بكيتُ "يمينة"...كم بكيت ربيعها الذي غادر مستعجلاً.. نامي "يمينة" كانت "آريس" هادئة وحزينة، كانت جبالها تقيم الصلاة، أشجار الصفصاف ترتل، والبيوت في سجود خاشع

نامي "يمينة".. لو لم تموتي عضوا عضوا، لو لم تموتي بالتقسيط، لولم تنتحر "رزيقة"، لو لم تجن "راوية" لقلت أن الربيع في الجزائر بخير.

لا أزهار في الجزائر بعد اليوم.. لا حقول، الأرض مغروسة ببنادق "محشوة الماسورة"، الأشجار تنبت حبات من الرصاص، كل شيء في هذه الجبال تعوّد الحرب، والقتال، الجزائر منذ اليونان، منذ الرومان، منذ بزنطا، منذ الوندال... منذ فرنسا، وهي في حالة قتال، القتال صار فطرتها السيئة.. نامي "يمينة".. »[2].

انطلاقا من هذا المقطع السردي اعتمدت **"فضيلة الفاروق"** على المنولوج الداخلي وذلك رغبة منها في التحرر من تقنيات السرد التقليدي، فسمحت لشخصية **"خالدة"** البوح عما يختلج صدرها، فقد ترك موت **"يمينة"** أثراً بالغاً في نفسيتها، فكشفت لنا ما يدور في ذهنها من خلال العودة إلى الذات، ذلك أن الكشف عن الأبعاد الداخلية

[1]– فضيلة الفاروق، **تاء الخجل**، ص ص 47،48.

[2]– المصدر نفسه، ص93.

للشخصية من شأنه أن يكمل رسم اللوحة العامة للشخصية التي لم تكتمل أو التي لم تتضح كلية في الرسم الخارجي.

وما يمكن تدوينه من ملاحظة في رواية "**تاء الخجل**" لـ"**فضيلة الفاروق**" أن الحضور الفزيولوجي يكاد يختفي، لتبقى الصورة الداخلية للشخصية هي الطاغية على العمل الروائي.

2- بنية الشخصية في رواية "الأسود يليق بك" لـ"أحلام مستغانمي" :

تنتمي "**أحلام مستغانمي**" إلى الرعيل الأول المؤسس للرواية النسائية في الجزائر، إذ تعد روايتها "**ذاكرة الجسد**" ثاني رواية بعد رواية "**من يوميات مدرسة حرة**" لـ"**زهور ونيسي**" رائدة الرواية النسائية الجزائرية سنة 1979م، صدر لـ"**أحلام مستغانمي**" ثلاث دواوين شعرية: على مرفأ الأيام 1972م، الكتابة في لحظة عري سنة 1976م، وأكاذيب سمكة سنة1993م، بالإضافة إلى كتابين: نسيان com سنة 2009م، أمّا الثاني فهو عبارة عن مقالات " قلوبهم معنا وقنابلهم علينا " سنة 2009م.

أمّا الروايات ففي رصيدها أربعة: ذاكرة الجسد 1993م، فوضى الحواس 1998م، عابر سرير 2003م، والأسود يليق بك سنة 2012م.

لاقت رواية "**الأسود يلق بك** " نجاحاً جماهرياً كبيراً، واستحسان من قبل القراء مثلما حظيت به الثلاثية السابقة، وقد صدرت الرواية بالاشتراك مع دار نوفل ودار هاشيت أنطوان بلبنان، هي رواية من النوع المتوسط، مقسمة إلى أربعة حركات، تقدم قبل كل حركة أقوال أو حكم اقتبستها من الفلاسفة أو الحكماء.

استطاعت "**أحلام مستغانمي**" من خلال ثلاث مائة وواحد وثلاثين (331) صفحة أن تقدم لتلك الأفكار في قالب أدبي رفيع المستوى وبأسلوب شاعري مثير، سيطرت عليه مفردات موسيقية؛ إذ نلفيها تصف الشخوص بالآلات الموسيقية، فتصف الرجل العاشق مثل بيانو«كبيانو أنيق مغلق على موسيقاه، منغلق على سرّه»[1]، ووصفت البطلة بأنها «سيدة التانغو، حتى الأسود الذي ترتديه خلق لهذه الرقصة، رقصة الثأر»[2].

[1]- أحلام مستغانمي، **الأسود يلق بك**، دار نوفل للطباعة والنشر، لبنان، ط1،2012م، ص11.

[2]- المصدر نفسه، ص51.

صورت الكاتبة من خلال أناملها لمشهد غرامي، أو قصة حب تجمع بين امرأة ورجل من عالمين مختلفين تماماً، فأحياناً يحب المرء نقيضه ليمارس عليه سطوة ما يحب أو ما يملك ، "**هالة الوافي**" شخصية قوية وهشة أحياناً، كونّها أنثى اختبرت قساوة الحياة، عاشت حقبة العشرية السوداء، خسرت أباها وأخاها، تحدت ذاتها تمرّدت على التقاليد التي رأتها بالية، امرأة بنفحة ذكورية، أنثى بأخلاق رجالية، صبية عشرينية، جبلية، رصينة، جميلة، مرحة، اختارت الأسود عنوان لباسها، فهي ترى أن «الحداد ليس فيما نرتديه بل في ما نراه، إنه يكمن في نظرتنا للأشياء، بإمكان عيون قلبنا أن تكون في حداد.. ولا أحد يدري بذلك»[1].

كلها تفاصيل جعلت "**طلال هاشم** " ينجذب نحوها منذ رآها من خلال حوار تلفزيوني، جرّها نحو تجارب فريدة لم تعشه قبله، تتسارع الأحداث، وتتلاقى الأرواح، ولكن للقدر كلام آخر.

في حين "**طلال هاشم** "شخصية غامضة من الصعّب تعرية وجدانه، شخصية اختبرت الحياة والاغتراب والطبيعة والنساء، طموحه إرادته، ذكاؤه.. كلّها أسلحة مكنته من أن يضع له قدماً في عالم المال والأعمال، ربّما خبرته وطبيعته جعلتاه يفتش عن امرأة تختلف عن النساء اللواتي عاشرهن«إنها فصيلة من النساء لم يعهدها»[2]، نجمة في سماء الغناء، تمكّن من أن يصلها مع خلق مطبّات تسهم في صعوبة الطريق، كلما كانت أصعب والمسافة أطول كان الشوق والحنين أكبر، ولكن الحياة تتآمر عليهما فيكون الفراق عنوان

[1]- المصدر نفسه، ص16.

[2]- أحلام مستغانمي، **الأسود يلق بك**، ص175.

النهاية، لتقوم في الأخير بتغير اللون الأسود كونه «يمجد سوادها»[1] وتطل بثوبها اللازوردي الذي تثبت من خلاله انتصارها على انكساراتها وتمردها عليه.

وكعادتها **"أحلام"** وفي مختلف أعمالها تاريخ الجزائر دائماً جزء لا يتجزأ من أساسيات روايتها، بل يغدو تيمتها الأكثر حضوراً في المتن الروائي، بل تفرد مساحة للحديث عن وضع الجزائر في تسعينيات القرن الماضي وما عاشه الشعب الجزائري من رعب وخوف في زمن عُرف بالعشرية السوداء.

كما تعرضت إلى قضية الهجرة الغير شرعية وما ينتظر أولئك الشباب إمّا الغرق، أو السجن أو الموت، فتتبخر أحلامهم من دون أن تتحقق، وأثارت قضية الشعب العراقي وملايين اللاجئين في ميونخ.

أمّا من ناحية الغلاف «والذي تتصاعد فيه زهرات التوليب بلونها البنفسجي الغامق والتي تجاوز، وتتموسق مع الأسود الذي رآه البطل يليق بتلك الفتاة، إنه الأسود لونه المفضل، لونه المتفرد في الألوان والذي يدل على ذوقه الرصين المتفرد في اختيار الألوان والنساء، كما أن الأسود لونه المفضل كذلك زهور التوليب اختارها لتكون طريق الغواية»[2] وقد رافقتها باقة التوليب في أثناء تواجدها في أي مكان من العمل، سواءً أكانت في حفل أو في أثناء مقابلات تلفزيونية.

[1]- المصدر نفسه، ص330.

[2]- هويدا صالح، **نقد الخطاب المفارق**، ص 330.

ولعلّ سر زهرة التوليب يكمن في ما ورد على لسان البطل "طلال" فهي «زهرة لم يمتلك سرها أحد، لونها مستعصب على التفسير، يقارب الأسود في معاكساته للألوان الضوئية، إنّها مثلك وردة لم تخلع عنّها عباءة الحياء، ثمة ورود سيئة السمعة تتحرش بقاطفها... تشهر لونها وعطرها، هذه ستجد عابر سبيل يشتريها»[1] ربط **"طلال"** زهرة التوليب بحياء **"هالة"**، فالزهرة تلتف حول نفسها وهي منغلقة على نفسها مثل المرأة التي تحيط نفسها بهالة من الغموض كي لا تنكشف مشاعرها وذلك حياءً وخجلاً.

أمّا العنوان فهو «يجاوز زهور التوليب جملة **"الأسود يلق بك"** في تتالي من أعلى إلى أسفل حتى توازي الجملة طوليًّا الزهرات الصاعدة من أسفل وفي هذا التوازي ما يكشف بشكل دال عن رمزية اللون ودلالته على طبيعة البطلة التي تتسرب بالحزن والصمت، يعلو الخطين المتوازين من الزهور والعنوان اسم الكاتبة يحمل النص ويسوقه للقارئ مهما كان محتوى الرواية وجماليتها»[2].

ينقسم العنوان إلى جزئيين اثنين، فأمّا الأول**"الأسود** " فهو يرمز إلى الحزن والحداد، حداداً لوفاة والدها ثم آخاها،في حين يتمثل الثاني بـ **"يليق بك"** قد يشير إلى الطلة التي عهدتها البطلة، فقد لازمت ارتداء اللون الأسود كلباس لها، بالإضافة إلى أنّه إلى الزمن الذي عاشت فيه وهو زمن العشرية السوداء.

تنوعت شخصيات رواية " **الأسود يلق بك"** بين الشخصيات الرئيسية، وأخرى ثانوية، مع وجود شخصيات هامشية من كونها تضيف لمسة في بناء الرواية، فأمّا

[1]- أحلام مستغانمي، **الأسود يلق بك**، ص 139.

[2]- هويدا صالح، **المرجع السابق**، ص331.

الشخصيات الرئيسية فتتجسد في شخصية البطلة "**هالة الوافي**" ذات الحضور البارز، من جهتها يقابلها البطل "**طلال هاشم**"،بالإضافة إلى تواجد شخصيات أخرى ذات الحضور الباهت هذا بالقياس إلى الشخصيات الرئيسية، فتظهر شخصية "**هند**" والدة "**هالة**"، "**علاء الوافي**" أخوها، وشخصية "**نجلاء**" بنت خالتها وغيرها من الشخصيات الثانوية، وبالإضافة إلى شخصيات هامشية التي تدخل في بناء العمل الروائي.

2-1 البناء الخارجي للشخصيات:

تتجسد الشخصية الرئيسية من خلال "**هالة الوافي**" معلّمة ابنّة مغنّ، فصلت من العمل بذريعة كونّها مطربة، من مروانة بنت الأوراس شاوية شامخة، يتحدد البناء الخارجي لها

من خلال المقاطع السردية التالية: فتاة جزائرية «في السابعة والعشرين من العمر»[1]، هي«ليست طويلة»[2] توحي بأنّها متوسطة الطول، لعلّ ما يميّزها «ثوبها الأسود الذي كانت ترتديه مع عقد طويل بصفين من اللؤلؤ، منحها إطلالة تتجاوز سقف ميزانياتها»[3] ما يعني أنّها«ليست ثرية»[4]، «وشعر أسود مرفوع إلى أعلى إنّها الفتنة ببساطتها العصية»[5] .

فهذا الرسم الدقيق للشخصية يعطي صورة واضحة ومتكاملة عن شكلها ومظهرها الخارجي، والتي توحي بأن **"هالة"** لم تكن ذات جمال مبهر، إنّما كانت فتاة عادية.

تعتمد **"هالة الوافي"** على اللون الأسود في مختلف طلاتها وقد تكرر ذلك في أكثر من مقطع سردي: «تجلس بجواره في السيارة بكعب عالٍ، وشعر مبعثر، متفتح، وفستان أسود طويل»[6] وفي مقطع آخر «أطلت كبجعة سوداء من الموسلين»[7] يحيل اللون الأسود إلى المظهر الخارجي للبطلة لدى ارتدائها لهذا اللون، لكنه في الوقت ذاته يشير إلى دلالات عديدة، فهو يجمع بين الأناقة والبساطة، ويتميز بتناقض فقد يرمز إلى الحزن، وإلى الحداد، إلى العشرية السوداء.

---

[1]- أحلام مستغانمي، **الأسود يلق بك**، ص 13.

[2]- المصدر نفسه، ص 57.

[3]- المصدر نفسه، ص 32.

[4]- المصدر نفسه، ص 184.

[5]- المصدر نفسه، ص 107.

[6]- المصدر نفسه، ص73.

[7]- المصدر نفسه، ص147.

أمّا البطل "**طلال هاشم**" هو لبناني مغترب لربع قرن في البرازيل، رجل ثري يمتلك سلسلة مطاعم عصرية، تاجر في البن والعقارات، بعيداً عن الحرب الأهلية لينخرط في حزب الحياة.

يتجسد البناء المورفولوجي من خلال هذه المقاطع السردية «رجل خمسيني، بابتسامة على مشارف الصيف، وبكآبة راقية لم ترى لها سبب، وبشعر لم يقربه الشيب بفضل الصبغة»[1]، وفي مقطع آخر «كان رجلاً أنيق المظهر»[2]، ومن نحو ذلك«بأناقته الفائقة وبتفاصيله المنتقاة بعناية كلماته، بابتسامته الغامضة»[3]، وأيضا «لم يكن جميلاً بل أكثر»[4]. أكثر»[4].

توحي هذه المقاطع السردية بأن "**طلال هاشم**" يجمع بين الأناقة والوسامة، رجل أعمال من بيروت، دائم الانشغال حياته كلها سفر واجتماعات متواصلة، بلغ من الحكمة عمراً، هو ذكي صقلته تجارب الحياة لما هو عليه.

من صفاته الصرامة والإرادة فـ«الإرادة هي صفته الأولى، كان بإمكانه أن يأخذ قراراً ضد رغباته، وأن يلتزم به كما لو كان قانوناً صادراً في حقه، لا مجال لمخالفته، ذلك أنّه عنيد وصارم، صفتان دفع ثمنهما باهضاً، لكنها كانت خلف الكثير من مكاسبه، فهو في الأعمال كما في الحياة لا يقبل الخسارة»[5] يتجلى من خلال هذا المقطع السردي السمات التي يتحلى بها "**طلال هاشم**" والتي تكمن في الإرادة، الجزم في أخذ القرارات، العناد

[1]- أحلام مستغانمي، **الأسود يلق بك**، ص 119.

[2]- المصدر نفسه، ص 107.

[3]- المصدر نفسه، ص 140.

[4]- المصدر نفسه، ص 240.

[5]- أحلام مستغانمي، **الأسود يلق بك**، ص 20.

والصرامة، عدا عن ذلك يمتاز أيضا بالغموض «يبدو رصيناً وصارماً في قرارته بقدر مكر.. رجل في كل غموضه الآسر، غموضه المرعب»[1].

أمّا هواياته فكان «يمارس رياضة المشي السريع في زمن مفتوح بين طفولته العادية في بيروت ونجاحاته الخارقة في كبرى عواصم العالم»[2]، ومن عاداته فهو دائم التدخين «قبل سنوات كان يدخن علبة سجائر، بعد اليوم لم يعد أبداً إلى التدخين شفي من إدمانه كما بسحر»[3] في حين ينحصر النفوذ والثراء في الصور التالية «بلغها أن أحدهم إشترى كل البطاقات»[4]، ومن نحو ذلك«حضر أحدهم ودفع المبلغ باسم إحدى الشركات»[5] توحي بأن "**طلال**" شخص ثري جدّاً.

شكلت عبارة ((راح يحشو غليونه)) لدى البطل لازمة سردية إذ تكررت في أكثر من مقطع نحو: «راح يحشو غليونه شباكاً للإيقاع بها»[6]، وفي مقطع آخر«راح يحشو غليونه غليونه صبراً وتأهباً أثناء إنصاته إلى ذلك التمهيد الموسيقي»[7] ومثلما جاء في الصفحات (43، 283، 12،133)، وهو بذلك شبيه التكرار، ويعد «كالوصف من الخصائص اللغوية

---

[1]- المصدر نفسه ص 66.

[2]- المصدر نفسه، ص 45.

[3]- المصدر نفسه، ص 29.

[4]- المصدر نفسه، ص 104.

[5]- المصدر نفسه، ص 105.

[6]- المصدر نفسه، ص 18.

[7]- أحلام مستغانمي، **الأسود يلق بك** ، ص 31.

المحتوم لزومها للأعمال الأدبية، سردية كانت أم غير سردية، فقد ألفينا التكرار سمة من سمات الأعمال الأدبية الخالدة»[1] والغرض منه غاية فنية.

أمّا الشخصيات الثانوية، فيتجسد المظهر الخارجي لعم **"هالة"** من خلال الشواهد السردية التالية: «بينما كان عمّها قد سافر في السبعينيات للعمل في فرنسا، وعندما عاد إلى الجزائر ليتقاعد، بدا وكأن تلك السنين في أوروبا لم تترك أثراً في عقليته، فجأة طالت لحيته، واعتمد لباساً يقارب الزي الأفغاني وأصبح لا يتردد على بيتهم، دون أن يعلن ذلك، وكان واضحاً أنّه رأى في احتراف أخيه للغناء ارتكاباً لفعل مستهجن يقارب الحرام»[2] يوحي هذا المقطع السردي بأن عمّ **"هالة** "كان رجلاً متدين متشدد.

أمّا الجد يدعى أحمد من أولاد سلطان شاوي من الأوراس ابن العروبة، وهو ما تحيل إليه الشواهد التالية: «كان جدّها بسيطاً منسوب حكمته أعلى من منسوب حصاده»[3]،كان حكيماً، بسيطاً زاهداً مسالماً، فلاحاً، منشداً «عاش متصوفاً على طريقته، طريقته، لم يستهلك يوماً بذلات ولا ربطات عنق ولا أحذية جديدة، ولا حتى أدوية»[4]، بالإضافة إلى أنه «زاهدّاً في بهارج الحياة وقشورها»[5]، كان «يغني مع المغنيين ما يحفظ من التراث البربري الشاوي»[6].

1- عبد الملك مرتاض، **تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"**، ص 268.

2- أحلام مستغانمي، **الأسود يلق بك** ، ص 61.

3- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

5- المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

5- أحلام مستغانمي، **الأسود يلق بك** ، ص61.

6- المصدر نفسه، ص 68.

يتجسد المظهر الخارجي لـ"**علاء الوافي**" أخ "**هالة**" من خلال هذه المقطع السردية: «غير أن علاء كان بالذات في وسامته وحسن خلقه »[1] توحي بأن علاء كان وسيماً، حسن الخلق.

درس علاء الطب، إلاّ أن أصحاب اللّحى لم يغفروا له خطوته لدى بنات الجامعة في زمن العشرية السوداء، ذنبه الوحيد أنّه حبّه لـ"**هدى**" اعتقل في الصحراء، وبعد إخلاء سبيله، بعد مرور خمسة أشهر التحق بالجبال بصفة طبيب، كنّي (بأبي إسحاق) «قضى أكثر من عامين منتقلاً بين المخابئ في الجبال ليعالج الجرحى ويولد المغتصبات اللائي سابهن الإرهابيون بذريعة أنّهن بنات وزوجات موظفي أو عاملي في دولة الطاغوت»[2] أمّا بخصوص «ما جاء ليقتل بل ليعالج»[3] كان همه الوحيد تقديم العلاج بحكم دراسته الطب.

أمّا شخصية "**نجلاء**" فهي ابنة خالة "**هالة**"، تقوم بدور الأخت والصديقة التي لا تبخل بمدها النصائح ومشاركتها مختلف أحاسيسها من فرح أو حزن، وقد تجسد ذلك من خلال المقاطع السردية التالية: «كان الوقت قد تأخر كثيراً للذهاب إلى الحلاق، انتهى بها الأمر إلى الاستنجاد بنجلاء أيضا لتصفف شعرها في البيت، كانت فرصة نجلاء لتقدم لها آخر تعليماتها وهي تقوم بتلميس شعرها بالسشوار مستفيدة من وجودها تحت رحمتها على كرسي»[4]، وفي مقطع آخر«أما الحجز، فستتكفل به نجلاء، وكذلك إلغاء التزاماتها

[1]- المصدر نفسه، ص 68.

[2]- المصدر نفسه، ص 87.

[3]- المصدر نفسه، ص 88.

[4]- أحلام مستغانمي، **الأسود يلق بك**، ص 244.

الأخرى»[1]، وآخر«وحدها نجلاء شعرت بحزنها»، «خاصة وأن نجلاء اقترحت مرافقتها» تحيل هذه المقاطع السردية على الدور الذي تقوم به "**نجلاء**" .

يظهر البناء الخارجي لشخصية "**مصطفى**" زميل "**هالة**" في التدريس له من خلال هذا المقطع السردي «كانت تحب طلته المتميزة، أناقته، هيأته»[2]والذي يوحي على المظهر الجميل الحسن الذي كان يتسم به مصطفى.

اختزلت "**أحلام مستغانمي**" بعض الشخصيات في الأدوار المهنية التي يقومون بها، كشخصية "**هدى**"، "**عز الدين**"،"**نذير**"، و"**فراس**"، أما "**زوجة طلال**"و "**جمال**"، فلم تحظى بما حظيت به الشخصيات السابقة من وصف خارجي وقد اجتزأ النص في تقديمها في أقل من سطرين.

"**هدى**" صحافية مقدمة أخبار في التلفزيون الجزائري ثم في الجزيرة بالخليج «مقدمة أخبار في التلفزيون»[3] أمّا ما ورد من خلال هذا المقطع السردي «أن يغطي التراب عينيها الجميلتين»[4] فتوحي بأن "**هدى**" كانت جميلة.

في حين تميّز "**عز الدين**" بالدور الإنساني الذي يقوم به، والذي يتجلى في تقديم يد العون للاجئين الفارين من العراق «أعمل في الأمم المتحدة»[5]، ودّل هذا المقطع السردي

---

[1]- المصدر نفسه، ص 243.

[2]- المصدر نفسه، ص 24.

[3]- المصدر نقسه ، ص91.

[4]- أحلام مستغانمي ، **الأسود يلق بك**، ص96.

[5]- المصدر نفسه، ص 258.

«رجل أربعيني رصين، أنيق دون جهد واضح»[1] على أن "**عز الدين**" لا يبذل الكثير من الجهد لأجل الظهور بمظهر أنيق فهو معتاد دوماً على ذلك، فيما يوحي سن الأربعين على مرحلة القوة و الشدة و النضج عند الرجل.

أمّا "**نذير**" فهو شقيق "**هدى**" وصديق "**علاء**"، شاب عاطل عن العمل، تخرج وعلى الرغم من حصوله على مؤهلات علمية إلاّ أنّه لا يملك وظيفة ، وهو ما دفعه إلى الهجرة الغير الشرعية.

وقد تجلى من خلال هذا المقطع السردي «كان النذير في السابق سيد التأنق و البهجة»[2]وفي مقطع آخر « بحكم دراسته في مجال المعلوماتية، إنّه خريج الحياة الافتراضية، مسكينة.. هاذيك الزينة اللي تقدم الأخبار.. خوها مات مع الحراقة هاج عليهم البحر مساكين.. ما نجاو منهم غير زوج»[3] لينتهي به المطاف بالغرق بالتالي الموت.

أمّا "**فراس**" فقد تجل من خلال الدور الذي يقوم به «صديق يحترف العزف»[4]، هو صديق "**هالة**" من حلب، عاشق للموسيقى وآلتها.

تشير المقاطع السردية إلى أن "**زوجة طلال**" فتاة لبنانية عشرينية أنيقة ورصينة «تلك الفتاة اللبنانية اللافتة للجمال»[5]، وفي مقطع آخر«كانت تدرس حقوق وتحلم في الواقع أن تعمل في المسرح، فتاة أنيقة رصينة في بلاد السامبا»[6] تعرّف عليها طلال في

---

[1]- المصدر نفسه، ص 304.

[2]- المصدر نفسه، ص 92.

[3]- المصدر نفسه، ص 233.

[4]- المصدر نفسه، ص152.

[5]- أحلام مستغانمي ، **الأسود يلق بك**، ص 148.

[6]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

البرازيل، تزوجا عن حب، حين كانت إمكانياته المادية متواضعة، أمّا هي فمن عائلة عريقة، ورغم أن والدها عرض الزواج لكنه استسلم لرغباته حين رأى في ذلك الشاب المغترب حسن أخلاقه العربية.

أما "**جمال**" ابن عمّها «شاب عصري، أنيق، متفتح»[1] للحياة وهو مختلف عن أبيه.

إن الملامح الخارجية للشخصيات ليست مجرد ملامح قائمة بحد ذاتها، بل على العكس من ذلك فهي بمثابة مرآة تكشف أغوارها النفسية وحتى الفكرية، فهيئة ومظاهر الشخصية ما هي إلا مرآة لجوهر فلسفتها الإنسانية.

2-1 البناء الداخلي للشخصيات:

يقوم البناء الداخلي لشخصية "**هالة**" على النقص والدونية اتجاه "**طلال**" أثناء مرافقته في الأماكن الفاخرة، لأجل ذلك كانت تسعى للظهور بأبهى حلى ولو كلفها راتبها الشهري وقد تجسد ذلك من خلال هذا المقطع «استعادت عافيتها وهي ترى ذلك المنظر

[1]- المصدر نفسه، ص 73.

المفتوح على شساعة السماء، وأخيراً نجت من سطوة الفخامة المهيبة، وما أيقظت فيها من أسى لا تعرف له سبب، فكرت أن الطبيعة مهما كانت مبهرة وخرافيّة لا تشعرك بالنقص، ولا تحلق بك تشوّهات نفسيّة»[1] إن ثراء "**طلال**" كان يشعر "**هالة**" دائما بالنقص.

إن أهم ما تميزت به شخصية "**طلال**" هي عدم الثقة، خاصة وأنّه تعرض إلى خيانة من قبل المرأة الأولى التي تزوجت غيره، وهو ما يُظهره هذا المقطع «لا يفارقه إحساسه بالشك في عواطفها تجاهه، ليس هو من تحبّ، بل حبّه لها، تحبّ السحر ولا الساحر»[2]، وفي مقطع آخر«لأنني لا أثق في النساء، لا أمّي انتظرت أبي.. ولا الفتاة التي أحببتها انتظرتني يوم سافرت إلى البرازيل»[3].

فيما تحيل الشواهد التالية «تناهى إلى سمعه حديثها عل الهاتف بلهجة جزائرية، لم يفهم منها إلا الجملة الأخيرة، بقي واقفاً مكانه للحظات، كما لو أنّه أمسك بها بالجرم المشهود»[4]، فيما يتعلق بـ«ذهبت للقاء ذلك الرجل» فتوحي شعور "**طلال**" بأن "**هالة**" تخون.

أمّا بخصوص «راح يطلق عليها وابل رصاصه (...)، تتأمّل تدفّق حممه»[5]، و«راح يصرخ»[1] تحيل إلى الغضب الذي كان باد على "**طلال**" في انكشاف لحقيقة أن "**هالة**" تخونه رفقة رجل آخر.

---

[1]-أحلام مستغانمي، **الأسود يلق بك** ، ص 267.

[2]- المصدر نفسه، ص 221.

[3]- المصدر نفسه، ص270.

[4]- أحلام مستغانمي، **الأسود يلق بك** ، ص 283.

[5]- المصدر نفسه، ص285.

ويتجسد من خلال هذين المقطعين «ما كان يشعر بأنّه أخطأ في حقها»[2]، و«كان يكفي كلمة لإنقاذ الحب»[3] تشير إلى الألفة والمحبة التي جمعت بينه وبين **"هالة"** التي كانت نهايتها الفراق وكل ذلك أساسه الكذب والنفاق.

يتجسد البناء الداخلي لـ **"عم هالة"** بأنه «كان واضحاً في احتراف أخيه الغناء ارتكاب بالفعل مستهجن يقارب الحرام»[4] والتي تُظهر أن**"العمّ"** ذا شخصية عصبية، وعن الدور الأخلاقي والاجتماعي له، الذي يحاول السيطرة على الكل إذ يرى في الغناء فعل محرم وحسب رأيه هو تطاول على شرف العائلة.

ويظهر البناء الداخلي لـ**"والدة هالة"** من خلال المقاطع التالية: «طلبت أمها تطمئنها وإلا فلن تنام هي الأخرى وستؤلف كل سيناريوهات المصائب، هي هكذا ما عادت تتوقع خيراً من الحياة، أحياناً كثيرة ينتابها الإحساس أنها غدت والدة أمّها، لقد هدد الألم تلك المرأة»[5]، وفي مقطع ثان «لأنها لم تشأ أن تترك قبراً ثالثاً في الجزائر، أخذت ابنتها وغادرت الجزائر»[6] تصف هذه المقاطع السردية الحالة النفسية لشخصية الأم والتي تتعلق بالخوف والقلق.

---

[1]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2]- المصدر نفسه، ص 289.

[3]- المصدر نفسه، ص286.

[4]- المصدر نفسه، ص 61.

[5]- أحلام مستغانمي، **الأسود يلق بك** ، ص67.

[6]- المصدر نفسه، ص80.

أمّا الجد فقد «روي لها أنّه أثناء حرب التحرير، كان يصعد إلى أبعد مرتفع في الجبل، للقيام بنوبة حراسة للقرية، وعندما يرى من بعيد قوافل "البلاندي" والمدرعات الفرنسية مقبلة، ينادي منبهاً أبناء الدشرة بقدوم الفرنسيّين»[1]، وفي مقطع آخر«في بيته لا ينام إلا الضيوف يستقبلهم ثلاثة أيام حسب أصول الضيافة، وفي اليوم الثالث يُقسم ألا يغادروا بيته إلاّ محملين بالسمن والفريك والكسكسي، ذات مرة احتجت زوجته لأنه أعطى الضيوف جل مؤونتهم، ردّ عليها يا مرا.. الكرم يغطي العيوب.. يمكن شافوا منا شي ما شفناهش.. خلينا نستر حالنا بالجود»[2]، وبخصوص«لا يقبل المال من أحد ولا حتى أبنائه»[3].

تجسد هذه المقاطع السردية مدى الحكمة والجود وعزة النفس التي كانت يتحلى بها الجد بالإضافة إلى الشجاعة والدور البطولي الذي قام به أثناء حرب التحرير.

يتسم البناء الداخلي لشخصية "**مصطفى**" من خلال هذا المقطع «ذات مرة في زمن المذابح، كاد يقتلها ذعراً وهو يستقبلها في الصباح سائلاً:

-هل صادفت في طريقك سيّارة إسعاف؟

ردّت مرعوبة:

-لا.. لم ألحظ ذلك.. هل حدث شيء؟

[1]- المصدر نفسه، ص ص 64،65.

[2]- المصدر نفسه، ص62.

[3]- المصدر نفسه، ص 61.

أجاب بجدِّيّة:

-أتوقع أن تحدث أشياء.. لا بدّ أن تلحق بك سيارة إسعاف لجمع الجرحى من الطرقات وأنت تمشين هكذا..على صباح ربي!

مصطفى تمنّته زوجاً، الحياة معه لها خفّةُ دمه، والقلب لا تجاعيد له»[1] يحيل هذا المقطع إلى الجوهر الداخلي الذي إنماز به "**مصطفى**" والذي يتمثل في طرافة سخريته، وإلى المرح والهزل.

3- بنية الشخصية في رواية "عرش معشق" لـ"ربيعة جلطي" :

تنوع النشاط الأدبي لـ"**ربيعة جلطي**" بين الشعر والرواية، وقد صدر لها حتى الآن: تضاريس لوجه غير باريسي سنة 1981م، التهمة 1983م، شجرة الكلام 1991م، كيف الحال 1996م، حديث في السر 2002م، أمّا بخصوص الرواية ففي رصيدها خمسة روايات الذروة سنة 2010م، نادي الصنوبر 2012م، عرش معشق 2013م، حنين بالنعناع 2015م، بالإضافة إلى رواية عازب حي المرجان التي صدرت سنة2017م.

[1]- أحلام مستغانمي، **الأسود يلق بك** ، ص25.

لم تكن تسعى "**ربيعة جلطي**" « إلى المزيد من الشهرة والحضور الأدبي، حين اختارت أن تتجه من عالم الشعر إلى النثر، إنما كانت تحقق رغبة دفينة في رسم شخصيات وحيوات وأمكنة وأزمنة أخرى تتوازى مع عالم واقعي تعيشه فجاءت روايتها الأولى "الذروة" 2010م نذيراً بثورات عربية شعبية قد تشغل من غير أن تقود في النهاية إلى خاتمة مبشرة عن روايتها الجديدة التي انتقدت فيها تفاصيل مجتمعنا العربي ورأيها في القضايا الأدبية والسياسية الراهنة»[1] صدرت رواية "**عرش معشق**" عن منشورات الاختلاف بالجزائر سنة 2013م، وتعد ثالث الأعمال من رصيديها في الكتابة الروائية، تختلف رواية "**عرش معشق**" عن الأعمال التي سبقتها من حيث الشخصية التي أسندت لها الروائية دور البطولة، فالبطلة لا تتمتع بمقاييس الجمال التي اعتدنا عليها سابقاً بل على العكس، وهو ما جاء على لسان البطلة «أنا لست كذلك... ليس من باب التواضع الكاذب أقول هذا... بل أنا لست جميلة قط بل بشعة، ذميمة، قبيحة!»[2] تدور الأحداث حول فتاة بشعة، ذميمة الشكل، سيئة الحظ، تعاني من مجتمع يولي كل اهتمامه للمظاهر الخارجية.

تطرقت "**ربيعة جلطي**" من خلال عملها هذا إلى فكرة التعايش الديني بين المسلمين والمسحيين، وهذا من خلال رمزية هيكل العرش المعشق المصنوع من زجاج المساجد والكنائس الذي يشكل نقطة التوازن كما تسميه الروائية.

[1]- مايا الحاج، **ربيعة جلطي الكتابة.. الأدبية شهادة.. المرأة الجزائرية ليست معزولة**، جريدة الحياة، الثلاثاء 19 آب- أغسطس 2014م، العدد 18764 ص 14.

[2]- ربيعة جلطي، **عرش معشق**، ص 40.

ارتأت "**ربيعة جلطي**" أن تكون البداية لميلاد حياة جديدة، تسرد على لسان البطلة "**نجود**" وهي جنين، التي ترى أن الخروج إلى هذه الحياة هو بمثابة «أول اعتداء عليك وأول تطويع وأول كبح وأول ترويض، وأول تنبيه لك لست مليك أمرك، وتحذير لك لتتعلم أن الأشياء غالبا ما تأتي عكس هواك، وأنت مجير على الطأطأة والرضا والتقبل»[1].

أرادت الكاتبة أن تكون بطلة "**عرش معشق**" مختلفة عن ما عهدناه في السابق، فهناك بعض النصوص الروائية «تُعنى بإبراز الطابع المأساوي لحياة الإنسان المبتلى ونظرة المجتمع إليه، إذ تظلُّ الحواجز قائمة بينهم كاشفاً عن الهوة بين الإنسان المبتلى وسائر أفراد المجتمع وتُظهر تفكك العلاقات الاجتماعية وعيوب الأفراد»[2] ذلك أن شخصية "**نجود**" فتاة قبيحة الشكل تثير الانتباه لمن حولها ليس لجمالها وإنّما للبشاعة التي ميزتها، والتي كانت تسعى في كل مرة الاختباء، إلا أن المجتمع لم يترك لها ذلك «لا رغبة لي في إثارة انتباه أحد.. ليت لي طاقية إخفاء، كيف يمكنني أن أختبئ، كيف يمكنني أن أسلم من عيون الآخرين... أحاول جاهدة ألا أحدث حركة أو صوت ولكني بمجرد مروري أشعر أنني أوقع خللا في منطق الأشياء مثل ناقلة نفط طويلة حمراء أخطأت طريقها الصحراوي المزدوج فوجدت نفسها محصورة تحاول أن تقطع سوق خضار مأهول وسط المدينة»[3].

---

[1]- المرجع نفسه، ص 10.

[2]- فاطمة حسن السراحنة، **بناء الشخصية في نثر أبي العلاء المعري**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، عمان ،ط1، 2014م ، ص 108.

[3]- ربيعة جلطي، **عرش معشق**، ص 41.

تعالج "**ربيعة جلطي**" من خلال هذه الشخصية مسألة القبح ومقابلتها بمعنى الجمال عن طريق هيكل " **العرش المعشق**"«ذاك الهيكل العجيب... مصنوع من خشب منقوش، تتوسطه مرآة صغيرة حولها نجم ثماني الأضلاع وتملأ مساحته زجاجات معشقة بمختلف الأحجام والألوان»[1] والذي يحمل عنوان الرواية.

ومع التعمق في المتن الروائي يتضح معالم عنوان الرواية، فتكمن حقيقة هيكل الزجاج المعشق «في أصله من الهدايا الثمينة الرمزية التي قدمت للأمير عبد القادر، وأن الهيكل أعلى من كل تقدير، بل إن قيمته التاريخية والرمزية استثنائية وكبيرة جدّاً، فوق الأثمان، لأنّها هدية اشترك في صنعها المسيحيون والمسلمون معاً، اعترافاً من لدنهم بحكمة عبد القادر بن محي الدين الجزائري وجميله عليهم»[2] اعتمدته "**ربيعة جلطي**" كرمزية للتعايش المشترك في عالم يغلب عليه التعصب.

وتعود « أصل تلك الزجاجات التي ليست كباقي الزجاج، فتكاد تكون مقدسة بحيث تم انتقاؤها ببالغ الدقة والعناية من أماكن مقدسة وعالية القيمة الروحية والتاريخية، فبعضها أخذت من نوافذ أعرق المساجد مثل المسجد الأموي بدمشق، وبعضها الآخر من شبابيك الكاتدرائيات والكنائس ومنها كاتدرائية المريمية، وكل ذلك للدلالة على الصلح والتعايش الدائم بين المسلمين والمسحيين، ولتبيان توحد كلمتهم وقلوبهم بتوحد ربّهم منّزل كتابيهم»[3].

[1]- المصدر نفسه، ص 24.

[2]- ربيعة جلطي، **عرش معشق**، ص 34

[3]- المصدر نفسه، ص 35

تعد هذه الرواية الأقرب إلى قلب "**بوعلام**" زوج خالة "**نجود**"، بحكم أن هذا الهيكل اختلفت حكاياه، فهولا يرتضي غيرها ولا يود سماع شيء آخر. وتبقى نهاية أحداث هذه الرواية الرائعة مفتوحة لخيال القارئ تجعلك تفكر في الشخصيات.

3-1 البناء الخارجي للشخصيات:

تستحوذ شخصية "**نجود**" في رواية "**عرش معشق**" على حيز مهم، وعلى مساحة كبيرة من الأحداث في الرواية، فهي الشخصية الرئيسية، شخصية "**نجود**" فتاة قبيحة الشكل لا تتمتع بالجمال، وقد ثبت ذلك من خلال العديد من المشاهد السردية: «أتأمل قبحي في المرآة »[1]، وفي مشهد ثان «وجهي القبيح »[2]، ومن نحو ذلك «رؤية وجهي لا تسعدني»[3] ثم تضيف «لا شيء في سيعجب عبدقا، لن يغريه وجهي الخطأ هذا، الذي يشبه ثوباً مبلولاً، نسي معصوراً ملموماً، في ركن رطب حتى جف هكذا يبس بعد أن

[1]- ربيعة جلطي، **عرش معشق**، ص 40.

[2]- المصدر نفسه، ص 76.

[3]- المصدر نفسه، ص 40.

نشف مكموماً معوجاً.. هكذا »[1] وفي موقع آخر «جربت الابتسامة بكل أنواعها أمام المرآة إلاّ أنّها تجعل ملامحي تبدو أكثر غرابة بحيث إنني حين أفتح فمي فإن عظمي فكي يبدوان شديدي الضخامة والبروز، بينما تختفي شفتاي تحتهما إلى ما لا نهاية.. لا لا هناك خطأ ما.. هناك خطأ في التركيب.. ثم إن أنفي الكبير دقيق الأرنبة المعقوف يزيد الطين بلة»[2].

تحيلنا هذه المقاطع السردية على المظهر الخارجي، بالتالي يمكن أول اتصال بالشخصية الروائية "**نجود**"، فهي فتاة ذميمة الشكل سيطرت البشاعة على مختلف ملامحها، وعند التقدم في القراءة، يتم التعرف على المظاهر المتبقية.

عدا عن القبح الذي ميز ملامحها، فإن "**نجود** " تمتاز بطول خارق للعادة، وهو ما جاء على لسان حال البطلة «هذا الجسد المتناهي في الطول والبشاعة»[3]، وقد تكررت معاناة الطول لدى "**نجود**" في أكثر من نموذج «قامتي تطول فيصير مصدر توتري، بدأ الهلع يدب في قلبي يوم تبدي لي أنني صرت أطول من هيكل الزجاج المعشق، هذا يعني أنني أطول من خالتي بل أطول من بوعلام نفسه»[4] وفي نموذج ثان «وانحت منها الرقبة وما علا الظهر»[5].

[1]- المصدر نفسه، ص 104.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- ربيعة جلطي، **عرش معشق**، ص 129.

[4]- المصدر نفسه، ص 24.

[5]- المصدر نفسه، ص 72.

بحثت "**نجود**" عن طرق للحد من طولها فاستعانت بشرب الخل ظنا منها أنّه «يحد من استطالة العظام –ثم تضيف– لم أتردد أن أجربه فشربت منه لكن دون جدوى»[1] وهذا بغية الوصول إلى الطول المثالي وعلى الأقل تتمتع بمقياس واحد للجمال.

إن المرأة بطبيعتها تسعى للظهور في أجمل حال، صحيح أن الجمال نسبي ويختلف من شخص لآخر، إلاّ أن مقاييس الجمال عند المرأة تتباين وتختلف، فهناك صفات يتفق أغلب الناس ويعدونها مقياساً للجمال، مثل الشعر الطويل، العيون الواسعة، الجسم المليء، نبرة الصوت... وغيرها، إلاّ أن أي صفة من هذه الصفات لا تتجسد في شخصية "**نجود**" وهو ما ساهم في معاناتها.

إن قضية الطول ليست وحدها ما تزعج "**نجود**" بل ترى حظها من «الجمال مثل حظ الزرافة، بأقدام فيل، ورأس ضفدع، وأنف فيل»[2] ثم تصف نفسها في مشهد آخر معاناة حول كبر حجم رجليها « يتدحرج نظر بوعلام نحو رجلي الكبيرتين»[3]، وما زاد في بشاعتها أيضا تلك «الكومة من الشعر الأسود التي تزداد كثافة تحت ذقني»[4]، أمّا فيما يتعلق بالبشرة، فقد ورد في مقطع سردي «جلدها البني الغامق»[5] يستطيع المتلقي أن يتصور يتصور الشكل الخارجي لشخصية "**نجود**" التي توحي ما مدى بشاعة البطلة.

---

[1]– المصدر نفسه، ص 25.

[2]– ربيعة جلطي، **عرش معشق**، ص40.

[3]– المرجع نفسه، ص 44.

[4]– المصدر نفسه، ص 40.

[5]– المصدر نفسه، ص 72.

أمّا فيما يخص الشخصيات الثانوية، فقد كانت "**ربيعة جلطي** " منحت للمتلقي رسماً مقتضباً عن الشخصية، تتجسد شخصية "**حدهم**" المورفولوجية خصوصا في: «حاجبيها الرقيقين مثل هلالين أسودين في سماء بيضاء»[1] توحي السماء البيضاء إلى البشرة التي كانت تتمتع بها "**حدهم**" ثم تصف في مقطع سردي آخر«كان بيتنا مليئاً بالجمال، وأي جمال كل واحدة من أخواتي أجمل من الأخرى»[2] تعترف"حدهم "بأنّها لا تضاهي أخواتها جمالاً إلاّ أنّها ترى أن «كل من يهوى بصره علي يقع تحت جاذبيتي»[3] وهو تأكيد على الكاريزما التي تتمتع بها "**حدهم**".

أمّا فيما يتعلق باللباس، فإننا نلفي من خلال هذا المقطع « وأنا أخبئ وجهي قليلاً تحت الحائك، وأتظاهر بتسويته»[4].

صورت الكاتبة من خلال هذا المقطع اللباس الذي كانت ترتديه "**حدهم**"، وهو الحايك؛ إذ يعد من الألبسة التقليدية التي كانت شائعة في ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضي، كانت نساء الجزائر يلتحفن به أثناء خروجهن.

أمّا شخصية "**بوعلام**" زوج خالة "**نجود**" فهو «ابن شهيد ومجاهدة ميسورة الحال له ثروة لا يعرف في أي مقلع حفر عليها»[5] يحيل هذا المقطع بأن " **بوعلام**"رجل ثري.

---

[1]- المصدر نفسه، ص 50.

[2]- المصدر نفسه، ص 63.

[3]- المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[4]- ربيعة جلطي، **عرش معشق**، ص63.

[5]- المصدر نفسه، ص 60.

جاء وصف الملامح الخارجية لـ"**بوعلام**" على لسان البطلة "**نجود**"، والتي ترى بأنّه « ليس أكثر حظاً مني في الوسامة.. وهكذا نتساوى في كل شيء ما، حتى وإن لم نتساوى فإننا شركاء في المجال نفسه على الأقل»[1] ما يعني أنه ليس وسيماً، فيما يلي نورد شواهد تثبت ذلك: «عينيه الصغيرتين المحفورتين في جبهته الضخمة النافرة تشبهان مغارتين من عصر ما قبل التاريخ، تحتهما يربط أنفه الأفطس العريض يعيقه في التنفس»[2]، ثم يصف النص تارة أخرى لبعض هذه الصفات «ذي العينين الغائرتين والابتسامة الماكرة الساخرة»[3] وفي موضع آخر «حاجبيه الغزيرتين المتداخلين، نظرة توجس مع شبه ابتسامة ماكرة»[4].

أمّا الصوت فيصفه النّص بأنّه لا يرتاح الذوق لسماعه فـ «صوته يشبه ضجيج انزلاق صينية من النحاس على البلاطو العلي»[5]، وفي موقع آخر «أبشع صوت بوعلام»[6] بوعلام»[6] يتجلى من خلال هذا الوصف الخارجي بأن بوعلام يتسم هو الآخر بالبشاعة، بالبشاعة، أمّا «ساقاه؟ صلبتان مثل الركائز حاملات الجسور»[7] انطلاقاً من هذه المقاطع السردية، ترتسم لنا الصورة الخارجية لبوعلام والتي تبين بأنّه لا يتمتع بالوسامة، وتكمن عقدته على عيبين خلقين هما الصوت والأرجل.

---

[1]- المصدر نفسه، ص 40.

[2]- المصدر نفسه، ص 42.

[3]- ربيعة جلطي، **عرش معشق**،ص42.

[4]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5]- المصدر نفسه، ص 45.

[6]- المصدر نفسه، ص 44.

[7]- المصدر نفسه، ص 43.

بينما نجد النص السردي يصف " **عبدقا**" بأنّه «شاب وسيم، ومؤدب ولا أتصور البتة أنّه يشبه هذه الفصيلة»[1] ثم تؤكد بأنّه «وسيم جدّاً يسلم على الناس بكل أدب مبتسماً، يضيء مبسمه مثل مصباحاً، تتناطح سكرى مبتهجه.. آه.. لا تراه أو تسمعه يثرثر مثل الآخرين، ولا تراه آتياً وآبياً، إلاّ وهو بحضن كتباً أو محفظة جهاز الكمبيوتر»[2].

وفي مقطع سردي آخر«يبدو شاباً خجولاً ولطيفاً وخلوقاً»[3] وورد في وصف يديه «أسترق النظر إلى أصابعه المستقيمة النظيفة وإلى يديه الرجوليتين، يتخلل صفاء لونهما وشعيرات تكاد جذورها»[4] وفيما يتعلق بالقامة «الحقيقة كانت تبدو طبيعية لم يكن قصيراً أبداً»[5] ما يعني أنه يمتاز بطول طبيعي، إن هذه أهم المواصفات الخارجية التي جاءت بها الساردة عن "**عبدقا**".

ما يمكن استخلاصه فيما يخص البناء المورفولوجي لـ"**مهدية** " أنّها كانت تتمتع بالجمال، وهو ما يثبته المقطع السردي «مهدية جميلة جدّاً بل فاتنة وملامحها المتناغمة تدخل السرور في النفس وجسدها الأنثوي المتناسق يدعو كل ذكر قد يمر بالصدفة على بعد أمتار عديدة، فيربكه، ويجذبه انتباهه»[6] مهدية فاتنة وجميلة، تجمعها بـ"**نجود**" علاقة صداقة قوية .

---

[1]- المصدر نفسه، ص 80.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- ربيعة جلطي، **عرش معشق** ص 128.

[4]- المصدر نفسه، ص 94.

[5]- المصدر نفسه، ص 105.

[6]- المصدر نفسه، ص 88.

ترتسم الملامح الخارجية لـ"**نجود**" شقيقة "**زليخا**" رسماً مورفولوجياً كما اعتدنا على ذلك بالقياس إلى الشخصيات الأخرى، إذ تقدمها على أنّها «ذات ملامح ساحرة وربّما في جمال أمّها أو أكثر»[1] وفي مقطع سردي آخر«نجود الجميلة التي أحمل اسمها وعمرها وجودها ولا أجمل ووجهها وصفاتها.. نجود التي تفائل الجميع بها خيراً حين خرجت أمّها بسلام بعد وضعها رغم العسر الذي رافقته»[2]، ثم تنتقل وتصف لون شعرها والعيون والبشرة «شعرها الأشقر، وعيونها الخضر، بياضها الأنصع من الضوء»[3] كلها مشاهد توحي بجمال "نجود" شقيقة "زليخا".

أمّا الصوت فقد ورد بأن «صوتها الرخيم يتغلغل في كل كياني، فيؤكد لي أنني لا أحلم»[4] ما يعني أن صوتها لَيِّن ورَقِيق.

فيما يتعلق بالبناء الخارجي لشخصية "**نورة**" والدة "**عبدقا**"، فقد ثبت أنّها شخصية نسائية قوية «جمعت بين الجمال والذكاء والشجاعة»[5] وقد جاء وصف "**نورة**" على لسان "**بوعلام**" «كم كانت تبدو جميلة في كل الحالات في لباسها العسكري أو لباسها المدني، بشعرها الأسود القصير الذي يبدو غزيراً، تتمرد خصلاته مطلة من تحت القبعة»[6] ما يوحي يوحي أن "**نورة**" كانت امرأة غاية في الأناقة، لكن لم يدم ذلك طويلاً فقد تغيرت من

---

[1]- المصدر نفسه، ص 66.

[2]- ربيعة جلطي، **عرش معشق**، ص 52.

[3]- المصدر نفسه، ص 47.

[4]- المصدر نفسه، ص 49.

[5]- المصدر نفسه، ص 132.

[6]- المصدر نفسه، ص 57.

الأوضاع التي مرت عليها فـ«لم أعد أرى شعرها الأسود الجميل المقصوص على تسريحة مارلين مونو إلاّ مغموساً إلا خليط الحنة والحبة السوداء»[1].

أمّا "**يزيد**" زوج نورة، فلم يحظ بما حظيته الشخصيات السابقة من وصف، وقد اجتزأ النص بتقديمه في مكان واحد، وقد جاء وصفه هو الآخر على لسان "**بوعلام**" «رجل بمعطف طويل وشعر أسود غزير، وبشرة صافية»[2]، ثم يتساءل "**بوعلام**" «لماذا اختارته أمي.. ربّما لوسامته الشديدة، أو لأنّه من هؤلاء الرجال الرقيقين المتسامحين النازلين من الحضر»[3] ما يكشف لنا عن مدى وسامة يزيد ورقته في التعامل مع بوعلام وسائر الناس.

في حين اتصفت شخصية "**حليمة**" خادمة أم "**بوعلام** " بجسمها النحيل وقد ثبت ذلك من خلال هذا المقطع السردي « هذه المرأة النحيفة البيضاء الصموت»[4] ثم يضيف «كانت حليمة خجولة ونحيفة وجميلة على الرغم من كل ما مر عليها من ظروف قاسية فمازالت ملامحها تحتفظ بملاحة تختبئ، تقاوم الفقر الكافر الذي ما فتئ ينشب فيها مخالبه كل يوم»[5] على الرغم ممّا مر على"**حليمة** " إلاّ أنها لا تزال تحتفظ بجمالها كما بدا ذلك واضح.

---

[1]- المصدر نفسه، ص 156.

[2]- ربيعة جلطي، **عرش معشق**، ص 147.

[3]- المصدر نفسه، ص 134.

[4]- المصدر نفسه، ص 159.

[5]- المصدر نفسه، ص 160.

هناك شخصيات عرضية لا يأتي على ذكرها إلاّ مرة واحدة كشخصية جد "**نجود**"، إن أهم الملامح الخارجية التي خصت الحاج تقي تتمثل من خلال هذه الشواهد السردية « يدان حانيتان اقتربا مني بغتة، وحملتناني.. إنّه جدّي التقي، كان يبدو عليه الحزن العميق.. عيناه النديتان المتورمتان تؤكدان أن دمعاً غزيراً سال منها.. قربني من وجهه نظر إلي مليّاً، أجل أطال النظر.. ربما كان يبحث عن ابنته في.. ربما كان يريد أن يقول شيء ما أن يفضي بما في قلبه ولكنه لم يفعل»[1].

وفي مشهد ثان«غاب بؤبؤ عينيه البراقين بين ثنايا وتعضنات التجاعيد تحت نتوئتي حاجبيه»[2]، وآخر«كم كان يبدو وسيماً.. أحببت رائحته»[3] ترتسم الملامح الخارجية للشيخ "**صالح**" جد "**نجود**" من خلال المقاطع السردية التي بينت كم كان وسيماً.

إن ميز البناء الخارجي "**للقابلة** "يتمثل في هذا المقطع « الضخمة الشرسة»[4]، وفي وصف آخر «يصيح صوت القابلة المتهدرج بينما أصابعها الخشنة تطبق على مؤخرة رأسي»[5] صورت الكاتبة شخصية "**القابلة**" الغير محبّبة، التي تبعث بالانزعاج من خلال صوتها، ومعاملتها القاسية حيال "**نجود** ".

أمّا شخصية " **العجوز طيطمة**"، " **الدلالة هوارية**"، "**الجارة خيرة**"، " **الطالب حمو**" "**قاسم**"، "**الجارة مريم وكلثوم**"، "**والد ووالدة عبدقا**"... وغيرهم من الشخصيات

[1]- ربيعة جلطي، **عرش معشق**، ص 19.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

فلم يُبد لنا فيها شيء من الرسم والوصف الخارجي، أضربنا الخوض في أمرها، حيث أن النص ما توقف لدى رسمها إلى غاية فنية.

3-2 البناء الداخلي للشخصيات:

تتمثل أولى المعاناة النفسية لـ" **نجود**" يوم ولادتها، فهي ترى أنّها بعدما كانت تنعم بحياة هادئة قابلها الواقع الصادم أثناء ميلادها «هانئاً كان، مرتاحة كنت.. مرتاحة والله أستلقي بملئ أطرافي، وأحياناً أصغي للعالم الخارجي وضجيجه المبهم.. أعوم في سائلي أتقلب وألعب بأصابعي أمسك الحبل السري أنسي، أو أداعبه بقدمي.. أتقلب سابحة لاهية»[1]، ذلك أنّها لدى مجيئها لم يكن هناك أحد من أجل أن يستقبلها، توفيت أمها بعد ولادتها مباشرة، أمّا الأب فقد اغتيل وهو ما جاء على لسانها «اغتيل أبي الذي كان شرطياً آنئذ»[2]، وتوفيت أمها بعد ولادتها، فهي ترى في ذاتها أنّها نذير شؤم فقد عرف ميلادها أحزان كثيرة عادا عن وفاة والديها فـ"**نجود**" ولدت في زمن العشرية السوداء وهو ما يثبته هذا المقطع السردي «لو أنني خيرت اخترت أن أجيء في زمن جميل ولما أتيت في سنوات القتل والمحنة والإرهاب، سنوات كانت سوداء على البلاد والعباد»[3] فتظل تحمل عبئاً كبيراً طوال حياتها.

[1]- ربيعة جلطي، **عرش معشق**، ص 16.

[2]- المصدر نفسه، ص 21.

[3]- المصدر نفسه، ص 22.

أثرت البشاعة التي ميزت ملامح "**نجود**" على نفسيتها، وهو ما جعلها تعيش حالة من القلق والتوتر، فهي ترى أن للبشاعة سبباً في نفور عائلتها مثل خالتها وزوجها، وحتى معلميها ترى في علاقتها مع خالتها «لم تعد مثل سابق عهدها معي قريبة مني تنصحني وتغمرني بحنانها وعطفها ما هذه المسافة التي تحفرها بيني وبينها يا ربي»[1] تسترجع "**نجود**" حنينها الدائم إلى الماضي، وتبحث عن ذلك الحنان الذي كانت تمده لها خالتها وقد ثبت ذلك من خلال هذا المقطع السردي في«أتوق إلى حنانها الذي كان يلفيني إلى حضنها إلى عطفها الذي مازالت متعطشة له»[2] تحل البشاعة عائقاً فزيولوجيا أمامها ممّا يؤدي إلى اضطرابات، وهو ما يفسر أنّها تعيش حالة من الضياع وفقدان للأمل فهي دائمة التساؤل.

لم تسلم "**نجود**" من سخرية زوج خالتها لها، وهو ما جاء على لسان خالتها «نجود هاذيك مالها زايدة في الزين ...؟»[3] وفي مقطع آخر«ما تخليهاش تخرج بزاف والله العظيم تهبل الغاشي ثم لا يلبث أن يطلق قهقهة مخجلة»[4] فكل ذلك سببه المظهر الخارجي فلا خالتها ولا زوجها رجعا يعاملان كالسابق «لم يعد يعاملني مثلما كان يفعل أحياناً في طفولتي، لم يعد يبتسم في وجهي»[5].

[1]- المصدر نفسه، ص 42.

[2]- ربيعة جلطي، **عرش معشق**، ص 25.

[3]- المصدر نفسه، ص 71.

[4]- المصدر نفسه، ص 41.

[5]- المصدر نفسه، ص 62.

إن الشعور بالظلم يؤدي إلى إرهاق النفس وإلى الإحساس بالحسرة والمرارة، كما يؤدي إلى الاكتئاب، تجد "**نجود**" نفسها مقهورة مغلوب على أمرها غير قادرة على رد الظلم، بالتالي ظلت ضحية لقبحها وتتجرع مرارته ومأساته.

ربّما تكون "**نجود**" لم تنل حظها من الجمال الخارجي، ولكن هناك أشياء أخرى تعوض ذلك النقص فتكمله، تميزت "**نجود**" بنباهتها وفطنتها في الدراسة، لكن حتى هذا لم يدم طويلاً فسرعان ما تغير الوضع، فقد جاء على لسان خالتها «كل يوم تأتي باكية تشتكي من كلامهم القاسي ومعاملتهم السيئة»[1] عادة ما ينحاز المعلمون على كره منهم بالطبع، وينجذبون إلى التلاميذ ذوي المظهر الفزيولوجي الجذاب، ظلت تعاني بصمت من الاضطهاد الذي كانت تتلقاه من طرف أقرانها في الحي، وحتى زملائها في المدرسة، بحكم أنّها لا تملك مقياساً للجمال، أو على الأقل الحد الأدنى وهو ما جعلها تتوقف عن الدراسة.

استطاعت "**ربيعة جلطي**" أن تخلق لبطلتها فرصة التغلب على تلك المعاناة، عن طريق نعمة العقل التي لم تحرم منها، مثلما حرمت من الجمال، بذلك تتمرد "**نجود**" على واقعها، الذي ورثته عن أختها المتوفاة «خرجت من بطن أمي، وجدت اسماً جاهزاً، ظل حيّاً لعدة أشهر، وبعد أن توفيت مالكته حنطوه ثم أودعوه إلى ركن مظلم موجع كي ينتظرني خمسة أعوام.. اسم معتق بالأحاسيس المتضاربة»[2] فتسعى إلى تغيير اسمها فتختار "**زليخا**"، «سأسمي نفسي... زليخا، أنا الآن زليخا ولست نجود، زليخا... لا أريد أي

[1]- ربيعة جلطي، **عرش معشق**، ص 63.

[2]- المصدر نفسه، ص 51.

حرف يذكرني بأنني نجود، لا حرف منه يتشابه أو يتقاطع مع اسمي الجديد: زليخا!!! »[1] فهذا الاسم لا يتقاطع مع الاسم الأول الذي كانت تحمله والذي يعود لشقيقتها المتوفاة، التي كانت دائما محل مقارنة بينها كونها جميلة، فتختار لنفسها طريقاً جديداً ثم تصبح تقبل على الحياة أكثر من ذي قبل.

يكمن الجمال الداخلي لـ"**نجود**" في أنّها «طيبة ولطيفة وذكية»[2] والتي لم يتفطن لها أحد ما عدا "**عبدقا**"، والتي جعلته يُغرم بها على الرغم من بشاعة شكلها، وهو ما زادها ثقة بالنفس، وهو ما جاء على لسان البطلة « أصبحت أقبل على الحياة بنهم كبير»[3] ثم تضيف «أصبحت بين ذراعيه ملكة على عرش الجمال ملكة جمال قلبه وعمارتنا وحيّنا وبلدنا والعالم»[4].

تنماز شخصية "**بوعلام**" بالغموض والمزاجية، فقد عاش في دار الأيتام، بعد أن تركته أمّه والتحقت بصفوف الجيش، فطفولته لم تكن بالعادية، «أنت لست مثلي هل استشهد أبوك بعد سنتين من الجهاد قبل أن يراك، هل قررت أمّك أن تضعك في مأوى للأيتام سراً ثم تعود إلى الجبال ..قل.. هل جربت أو حتى رأيت مأوى الأيتام»[5]

إن تواجد الأبوين في حياة الشخص يبعث بالأمان ومن شأنه تعزيز الثقة بالنفس، فحرمانه منهما ينعكس بالسلب على حياة الواحد منا إذ يبعث بالقلق، إن حرمان

---

[1]- المصدر نفسه، ص 57.

[2]- ربيعة جلطي، **عرش معشق**، ص 63.

[3]- المصدر نفسه، ص 172.

[4]- المصدر نفسه، ص 175.

[5]- المصدر نفسه، ص 146.

"**بوعلام**" من حنان ورعاية أمه في الصغر وَلّد في نفسيته مشاعر الكره والانتقام سواءً اتجاه العائلة أو نحو المجتمع، لذلك كان يرى «أن يدفعوا ضريبة»[1] له، فيظهر القلق واضحاً في شخصية "**بوعلام**" إذ يتميز بالخوف والشعور بعدم الأمن فعدم القدرة على مواجهة الواقع كان يلجأ إلى حيل دفاعية وهذا نظراً لعدم تكيفه معه، نتيجة آثار الضغط النفسي، فمن بين السلوكيات التي كان يتصف بها "**بوعلام**" هي عادة الكذب يظهر ذلك جليّا من خلال هذا المقطع السردي «بدأت بكذبات صغيرة عجفاء، ولكن الآن الحمد لله اشتدت طاقتي الخيالية ودربتي على إنشاء ضرب من الكذب العظيم»[2].وفي مقطع آخر «أنا كذاب متمرس، أعشق الكذب»[3]بالتالي إن "**بوعلام**" يحتمي بالكذب من أجل الوصول لأهداف مليئة بالخداع.

أمّا شخصية "**عبدقا**" فليست اجتماعية، لا يبالي بإقامة علاقات كان دائما يتحاشى الناس عن طريق (التأتأ) مثلما يظهر من خلال هذا المقطع السردي «لا وقت لدي... لا أريد أن أفتح علاقات يقال أنّها توجع الرأس، أرأيتم؟ التأتأ نعمة أحياناً... فهي لا تضر أحداً، ثم إنّها تنفعني»[4].

[1]- المصدر نفسه، ص 145.

[2]- ربيعة جلطي، **عرش معشق**، ص149.

[3]- المصدر نفسه، ص 139.

[4]- المصدر نفسه، ص111.

يهتم "**عبدقا**" بمطالعة الكتب، فهو شخصية مثقفة وهو ما جاء على لسان حاله «لم أترك كتب الفلسفة ولا مؤلفات علم الاجتماع ولا علم ولا التاريخ ولا التصوف ولا الأدب ولا غيرها»[1] .

كان "**عبدقا**" دائم الحيرة اتجاه مستقبله المهني «فبقدر ثقافته ومعارف عبدقا الواسعة وأحلامه الكبيرة، يتنمى شعوره بالخوف على مستقبله إن هو بقي في البلاد»[2].

يظهر قلق المستقبل المهني لدى "**عبدقا**"، فبرغم من حصوله على مؤهلات علمية فهو دائم الترقب لما قد يحصل في الأيام القادمة، ممّا يشعره بعدم الارتياح ويدفع به إلى التفكير إلى مستقبل حياته المهنية في ظل ظروف الحياة المتغيرة، فالضغط على سوق العمل يغذي النزوح إلى الهجرة الغير الشرعية الذي كان الحل النهائي لـ"**عبدقا**" والذي مآله إمّا الغرق أو الموت.

في حين لم يرد أي وصف داخلي لشخصية "**نجود**" ذلك أنّها متوفاة، فالكاتبة كانت تستحضرها بين الفنية والأخرى من أجل بث روح الأمل لدى شقيقتها "**زليخا**".

ويأتي البناء الداخلي لـ "**مهدية**" بأنّها تنماز بمزاجية متقلبة، فقد ثبت من خلال هذا المقطع السردي «يحدث أن تضحك وتبكي في الوقت نفسه فلا تهدأ ملامح وجهها على شكل ولا تستقر... تتخاطر بين المرح والعبوس بين الدمعة والقهقهة»[3] هذه حالة عدم الاستقرار كانت نتيجة لما عرفته من تجارب فاشلة في الحب.

---

[1]- المصدر نفسه، ص11.

[2]- المصدر نفسه، ص176.

[3]- ربيعة جلطي، **عرش معشق**، ص85.

تظهر الصورة الداخلية "**للمجاهدة نورة**" بأنها امرأة تتمتع بالقوة «مجاهدة قوية وذات صيت لا يختفي على أحد»[1]، إلاّ أنّه ومع تطور في الأحداث تتبدل تلك الشخصية، وسرعان ما يتغير كل شيء وتدخل حالة من السكون، وهو ما يتجلى من خلال هذا المقطع السردي«أمي تتهيأ كي تغرق في بحر من الصمت والعزلة الصماء»[2] نلمس من خلال هذا المقطع أن المواصفات التي ذكرت حول شخصية "**نورة**" غير قارة سرعان ما تتبدل وهذا عندما تبدأ في دخول مرحلة الشيخوخة.

فيما تبعث شخصية "**يزيد**" بالارتياح، وهو ما جاء على لسان "**بوعلام**" «من النظرة الأولى ارتاحت نفسي لهذا الرجل، كان وقع نظره حنوناً»[3] فهو شخصية هادئة تُشعر كل من يتعامل معها بالارتياح.

يتجلى البناء الداخلي لـ "**حليمة**" بأنّها امرأة قليلة الكلام نادراً ما تتكلم، امرأة كتوم، ويتجلى ذلك من خلال هذا المقطع «لا تحدث أحد فكثيراً ما أباغتها تتحدث إلى نفسها وهي تقوم بالأعمال المنزلية»[4] تشتاح حياة "**حليمة**" بعض السرية والغموض، فمثل هذه الشخصيات تتصف بالغموض والهدوء وقلة الكلام إلا أنّها قد تشعر بك كثيراً وتشتاق وتتألم لألمك أو بعدك ولكنها لا تعبّر وتكتم مشاعرها وغالباً ما يُتهم أصحاب هذه الشخصيات بعدم الإحساس واللامبالاة، إلا أن هذا الاتهام يؤذيهم بشدة،لأجل ذلك هم يعانون من عدم فهم الآخرين لهم.

---

[1]- المصدر نفسه، ص 137.

[2]- المصدر نفسه، ص 161.

[3]- ربيعة جلطي، **عرش معشق**، ص145.

[4]- المصدر نفسه، ص 159.

ولعلَ أهم ما ميز طريقة تقديم "**ربيعة جلطي**" لشخصياتها في هذه الرواية هو جعل نهاية كل فصل بمثابة إعلان ضمني عن ظهور شخصية جديدة، وأفق للانتظار لما ستحمله من جديد أحداث الرواية.

حظيت الشخصية باهتمام واسع من قبل "**ربيعة جلطي**"، فوفرت معلومات كثيرة جداً، وقدمت لها وصفاً جسمانياً، ونفسياً، وفعلياً، وتتبعت مختلف انفعالاتها.

4- بنية الشخصية في رواية "أحلام مدينة" لـ"فريدة إبراهيم" :

تعد رواية "**أحلام مدينة**" أول الأعمال الروائية الجزائرية لـ"**فريدة إبراهيم**"[1]، صدرت الرواية عن منشورات الاختلاف بالجزائر، سنة 2013م، تقع الرواية في مائة وتسعة وتسعين صفحة من النوع المتوسط، وعبر ثلاث مسارات، قسمت "**فريدة إبراهيم**" روايتها، فكان المسار الأول موسوماً بـ:"**قبل الحضور.. وحده.. حضورهم يُبهرنا**" الذي جسدت من خلاله جانباً من سيرتها، وقد بدا ذلك واضحاً من خلال المقطع «وحدها الذاكرة تستطيع أن تكشف حيل الغياب والأشياء الأخرى التي تكتبنا بين سطور الصباحات المشرقة، لتعلن للجميع أن بين الحضور والغياب دائماً هناك قصة ما»[2].

---

[1]- فريدة إبراهيم بن موسى، من مواليد مدينة بسكرة، نالت شهادة الماجستير، بتقدير ممتاز، من معهد البحوث والدراسات العربية بالقاهرة، عن رسالتها الموسومة بـ:**السرد النسوي في الجزائر، زمن المحنة نماذج مختارة** ، وقد أشرف على هذه الرسالة الدكتور "**صلاح فضل**"، وفي سنة 2012م، تم تحويل تلك الرسالة إلى كتاب، عن دار غيداء للنشر والتوزيع بالأردن والذي وسم بـ: "**زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، دراسة نقدية**، وعالجت من خلاله أربع نماذج روائية نسائية جزائرية:(فوضى الحواس لأحلام مستغانمي)، و(وطن من زجاج لياسمينة صالح)، بالإضافة إلى(تاء الخجل لفضيلة الفاروق)، و(في الجبة لا أحد لزهرة ديك)، كلها روايات عالج ما يعرف بأدب المحنة أنظر:فريدة إبراهيم بن موسى، **زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، دراسة نقدية**، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، 2012م.

[2]- فريدة إبراهيم، **أحلام مدينة**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013م، ص 09.

ومن خلال بطلة الرواية "**مدينة**" تسرد تفاصيل حياتها، وكيف وجدت نفسها تعيش في قرية مع امرأة تدعى "**نانا مريم**" أحبتها واعتبرتها بمثابة ابنتها كونها امرأة عاقر، فقد فقدت "**مدينة**" والدتها أثناء ولادتها، وهو ما يعبر عنه هذا المقطع السردي «أقترب منها فتأخذني في حضن دافئ كما عهدته منذ جئتها قطعة لحم ملفوفة في قماش أبيض لا شيء يشي بوجودي غير صراخ متواصل على حليب حُرمت منه قسراً، احتضنتني كما تحضن الأم وليدها وأحبتني وكأنني المضغة التي ترعرعت في رحمها العاقر»[1].

تظل "**مدينة**" تائهة في أحلامها فبين الرجوع إلى أرض الوطن، وبغية معرفة الحقيقة تلاحقها الأسئلة، كونها وجدت ذاتها في بيت لم تحبه ولم تكرهه، وأب هو من يقرر مصيرها خوّفاً عليها لأن مصلحة الوطن تجعل منه يضحي بأقرب الناس، وهو ما جاء على لسان البطلة «كنت أدرك أن السرية التي حرص عليها منذ أن قرر أن يهجرني من مدينة إلى أخرى، توشي بوقوع خطر يحدق بي؛ لكنني لم أكن أعرف كنه، وحده يعلم كل شيء، لكنه صامت لا يسمح بالسؤال ولا يجيب عن الحيرة التي تعلو النظرات والإرباك الذي تخلفه تصرفاته الغامضة»[2]، ثم تسافر إلى إيطاليا، فتسرد "**فريدة إبراهيم**" معاناة "**مدينة**" في الغربة، فالعيش في وسط غربي راق، حيث ضرورات ومسرات الحياة متوفرة ومتاحة والحرية المفقودة في الوطن موجودة بوفرة، غير أن شيئا ما يبقى مفقوداً، فألم الفراق عن الوطن يعد من أصعب الآلام ومن أشدها على نفسية المغترب، إلا أن "**مدينة**" تستطيع الاندماج عن طريق صديقتها "**نتالي**".

[1]- فريدة إبراهيم، **أحلام مدينة**، ص 24.

[2]- المصدر نفسه، ص 23.

ثم تلتقي في الغربة من يشاركها نفس معاناتها، ورغم هروبها من الوطن يأتيها "**عادل**"ولقد بدا ذلك واضحاً من خلال هذا المقطع«في أوطان الآخرين نفرح بلقاء الوجوه التي تنتمي إلى وطننا، فيصبح الذي نعدُّه غريباً، إنّه شعور يعترينا ونحن نلتقط كلمة وسط جموع الناس.. مجرد كلمة تحمل نفس لَكْنَة لغتنا تجذبنا دون إرادة منا، وكأننا نعرف صاحب الكلمة من قبل نزيل كل الحواجز التي كنا نصطنعها ونحن داخل أوطاننا، نحادثه ونسأل عن أحواله وأخباره وعن كل شيء يخصه، وكأننا مسؤلون عن توفير الراحة وتلبية كل ما يمكننا فعله، وهو ما لا نفعله ولو كنا في ذات الوطن والمدينة»[1].

إن الإحساس بالغربة شعور مؤلمٌ والبعد عن الوطن محزن، إلا أن وجود بين الأقرباء والأصدقاء من شأنه أن يعطي دعمًا كبيرًا، فقد يحدث تجاهلنا لبعضنا في الوطن ذاته، وهو ما لا يحدث في ديار الغربة.

وضمن المسار الثاني الذي عنّون بـ: **قبل الغياب.. ليس كل غياب خيانة..؟**، كشفت الكاتبة عمّا كانت تبحث عنه "**مدينة**"، فتفسح المجال لـ"**والد مدينة**" الذي يتحدث عن حقيقة الغياب وهو ما كشف عنه هذا المقطع «كنت أقدم لك جزء من الحقيقة، فكرت مراراً.. ماذا لو قدمت لك كل الحقيقة؟ ماذا لو أفرغت جعبتي دفعة واحدة أمام طهرك وأمام شعلة الحياة المتقدة في عينيك؟ ماذا لو حكيت كل القصة من بدايتها إلى هذه اللحظة التي تسبق الغياب.. بغياب!؟ ماذا لو عرفت الوجه الآخر لمن تحملين اسمه؟ هل كنت ستسامحينه، تغفرين له خطاياه؟!»[2] ثم يوضح أسباب رحيل والدتها.

[1]- فريدة إبراهيم، **أحلام مدينة**، ص38.

[2]-المصدر نفسه، ص117.

ووسمت المسار الثالث بـ: **قبل الحب بقليل.. تبقى التفاصيل دوماً.. عناوين صغرى للحب** ، على الرغم فيما تسبب فيه الآباء يبقى الحلم وحده مقابل تلك الحقيقة المرّة فـ «في النهاية لا نملك إلا الحلم، الحلم في حضرة تحقيق كل الأمنيات، ولو لبعض الوقت، فقد ولى زمن البطر، لأن الغربة تُعلّمنا القناعة فنكتفي بفتات الأشياء وفتات الأحلام والأمنيات »[1].

أرادت "**فريدة إبراهيم**" من خلال هذه الرواية أن تصف لنا الحلم وعلاقته بالمدينة التي تعني العديد من الأشياء، كالهوية والأصل، تحمل أحلى اللحظات التي ترتبط بالمكان لتعلمنا أكثر عما خفي عنا في هذا الكون.

لا يمكن للمتلقي فك شفرات عنوان الرواية وما تطرحه من دلالة وإيحاء، وما يثيره من أسئلة في ذهنه، التي لا يمكن الإجابة عنّها إلاّ من خلال التوغل في كنه المتن الروائي؛ إذ «يعد مفتاحاً أساسياً يتسلح به المحلّل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها»[2] وحسب الأحداث المتجسدة داخل النّص، فإن الرواية تعالج موضوع الاغتراب عن الوطن؛ إذ بدا ذلك جليّاً من خلال العديد من المقاطع السردية، وجاءت صورة الغلاف مطابق للمتن الروائي، سيطر عليها اللون البني الذي يحيل إلى باطن الأرض ويزيد الشعور بالانتماء فتمثلت في صورة بنايات بها ظلام مطبقا وحتى البنايات تبدو صامتة بحزن.

[1]- فريدة إبراهيم، **أحلام مدينة**، ص184.

[2]-جميل حمداوي، **السيميوطيقا والعنونة**، مجلة عالم الفكر، المجلد25، العدد3، الكويت، 1997م، ص96.

4-1 البناء الخارجي للشخصيات:

تتجسد الشخصية الرئيسية من خلال البطلة "**مدينة**" إذ تعد الشخصية المحورية التي تدور معظم الأحداث عنّها، من جهتها تقابلها شخصية الأب"**وليد**"، بالإضافة إلى الشخصيات الثانوية، كشخصية "**عادل**"، "**نتالي**"، مع وجود شخصيات عابرة من شأنها أن تضيف لمسة في البناء الروائي، والتي تتفاوت أهميتها بحسب تواجدها داخل المتن.

ركزت "**فريدة إبراهيم**" في روايتها على البناء الداخلي أكثر من الخارجي، فالبناء المورفولوجي يتحدد بصورة قليلة.

يتجسد البناء الخارجي للشخصية الرئيسة "**مدينة**" من خلال بعض الشواهد السردية التالية: «فإذا جاء المساء وجدني عروساً تتباهى بقدها الممشوق وبحزن عينين لوزتين تعانقان غَبس سماءك في رحلة البحث خلفتها هناك»[1] ما يعني أن جسم"**مدينة**" طويل ودقيق ومتناسق، أما فيما يتعلق بالشعر فقد ورد «تلك الطفلة ذات الضفائر المخملية»[2]، ومن نحو ذلك أيضا «يمررها على شعرها المخملي»[3] غالبا ما تكون الألوان المخملية من ألوان

[1]- فريدة إبراهيم، **أحلام مدينة**، ص17.

[2]- المصدر نفسه، ص67.

[3]- المصدر نفسه، ص68.

غامقة، وكثيراً ما يعطي هذا اللون انطباع بالأناقة، وبالنسبة للعمر ورد«المزين برقم 36 عدد سنوات العمر الذي مضى دون رجعة»[1] توحي بأنها في سن الشباب.

أما فيما يخص البناء الخارجي لشخصية **"وليد"** والد **"مدينة"** «لمحت سيارة رباعية الدفع سوداء اللون، نزل منها شخصان، فتح أحدهما الباب الخلفي، نزل شخص بقامة أحفظها عن ظهر خوف؛ بدلة رمادية وكتفين عريضين، بدأ يقترب مني شيئاً فشيئاً.. ظهرت ملامح الوجه أكثر عمقاً»[2]، وفي موضع آخر«أدخلتني غرفة الضيوف لأجد رجلاً ضخم الجثة»[3] تحيل هذه المقاطع السردية بأن **"والد مدينة"** ثَخِين.

وبخصوص هذا المقطع«لأول مرة أتثبت من الشعر الأبيض الذي يغطي فروة الرأس ويكتسح شعر الشارب»[4] ومن نحو ذلك أيضا«نظرت إليه لأول مرة أرى لون عينيه، كانتا بلا لون!.. أرى الوجه وقد عبث به خطوط الزمن فتسابقت الغضون على الجبين وأسفل العينين»[5] توحي على علامات التقدم في السن التي تظهر على **"والد مدينة"**.

لا يكاد يخلو أي عمل روائي من وجود شخصيات ثانوية؛ إذ لعبت أدواراً متباينة داخل الرواية، والتي من شأنها إضاءة بعض الجوانب للشخصية الرئيسية، ولعل من أبرزها شخصية **"عادل"**، يتجسد البناء الخارجي له من خلال المقاطع السردية التالية«كان إلى

[1]- المصدر نفسه، ص92.

[2]- فريدة إبراهيم، **أحلام مدينة** ، ص 25.

[3]- المصدر نفسه، ص95.

[4]- المصدر نفسه، ص25.

[5]- المصدر نفسه، ص26.

جوارنا طاولة يجلس عليها شاب أسمر طويل»[1]، وفي مقطع آخر«رجل أسمر جميل»[2]، توحي هذه المقاطع بأن الرجل الأسمر غني بالجاذبية، ثم تنتقل إلى وصف الوجه«هذا الوجه الأسمر المشرب بحمرة تزيده جمالاً»[3] فالسمرة في ملامحه تضفي عليه الوسامة.

أمّا شخصية **"روزا"** والدة **"مدينة"** فهي من أصول فرنسية جزائرية «كانت هذه المرأة واحدة من هؤلاء المواليد الناتجين عن أصول مختلطة، فهي من أم فرنسية وأب ينتمي إلى هذا الوطن»[4] ويقصد به الجزائر، تحمل«ماجستير تمريض، نالتها في أكبر جامعات فرنسا»[5]، توحي بأنها شخصية مثقفة وفي مقاطع أخرى «شقراء فارعة الطول»[6]، بالإضافة بالإضافة إلى أنها «امرأة قوية ومتميزة»[7] تحيل هذه الشواهد بأن **"روزا"** امرأة رشيقة وجميلة بالإضافة إلى أنها تمتاز بالقوة والشجاعة.

يرتسم البناء المورفولوجي لشخصية **"نتالي"** انطلاقاً من الشواهد التالية«هذه الشقراء»[8]، وفي موضع آخر«شابة جميلة»[9]،ثم تضيف هي«امرأة مثقفة ومحبة للحياة تختصر

---

[1]- المصدر نفسه، ص49.

[2]- المصدر نفسه، ص50.

[3]- فريدة إبراهيم، **أحلام مدينة**، ص50.

[4]- المصدر نفسه ، ص130.

[5]- المصدر نفسه، ص128.

[6]- المصدر نفسه، ص 123.

[7]- المصدر نفسه، ص129.

[8]- المصدر نفسه، ص42.

[9]- المصدر نفسه، ص40.

تختصر سعادتها في كثير من الأحيان في تلك البحوث التي تجريها على الثقافة الشرقية في رحلاتها»[1] ما يثبت أن "**نتالي**" فتاة جميلة ومثقفة.

ومن الشخصيات الثانوية، "**حمزة**" «حارس الفيلا الواقعة في أطراف المدينة»[2] يشتغل حارساً في الفيلا التي يمتلكها والد"**مدينة**"، ويظهر أيضا من خلال هذا المقطع أيضا «كان حمزة يُشذبُ أغصانها، ويحرص على تنظيم الأزهار وتنسيقها، ثم يقطف أجملها، ليزين بها المكتب»[3] ما يعني أنه كان يهتم أيضا بحديقة الفيلا، لم يرد أي وصف مرفولوجي مرفولوجي لشخصية "**حمزة**" سوى عمله.

أما "**جميلة**" فقد أوكلت "**فريدة إبراهيم**" سرد حالتها أثناء تواجدها في المستشفى على لسان "**روزا**"، فوصفت حالتها وصراعها مع المرض «كان علي التوجه إلى الغرفة 870 لأجد امرأة سمراء يبدو على وجهها التعب، وقد رسمت على الوجه خطوط التجاعيد، والبقع البنية التي تتوزع على الخدين وأعلى الأنف»[4]، ثم تنتقل لتصف اللحظات الأخيرة لـ"**جميلة**" قبل الموت «كانت جميلة تزداد اصفراراً وشحوباً، ويداها تزدادان برودة، كنت أراقب حرارتها التي نزلت بصورة غير طبيعية... ساعتين، كانت المدة كافية لأرى فيها جميلة تغرق في صمتها الأبدي وهي تشد يدي بقوة راقبت نبضها كان يختفي تحت أصبعي شيئاً

[1]- المصدر نفسه، ص42.

[2]- فريدة إبراهيم، **أحلام مدينة**، ص121.

[3]- المصدر نفسه، ص120.

[4]- المصدر نفسه، ص 132.

فشيئاً إلى أن أيقنت أنها سلمت الروح»[1] أوضح هذا المقطع الحالة الأخيرة لجميلة بعد صراعها مع المرض إلى أن توفيت.

ولم يرد أي وصف جسماني لـ"**لطيفة**" في الرواية لها باستثناء هذا المقطع «رافقت طفولتي في المدرسة حتى الرابعة متوسط، وعندها افترقنا كل إلى طريقه»[2] ما يعني أن "**لطيفة**" كانت صديقة "**مدينة**" في الدراسة.

وتظهر المقاطع السردية على أن"**نانا مريم**" امرأة عاقر«أحبتني وكأنني المضغة التي ترعرعت في رحمها العاقر»[3] كانت المربية لـ"**مدينة**"، أحبتها وكأنها ابنتها.

أما فيما يخص البناء المرفولوجي للأستاذ الجامعي، فقد ثبت من خلال هذا المقطع السردي«أستاذ أنيق، طويل القامة، غائر العينين»[4] تحيل أن الأستاذ كان حسن المظهر، طويل الجسم، وبخصوص عيناه فهما غارزتان.

[1]- المصدر نفسه، ص 140.

[2]- فريدة إبراهيم، **أحلام مدينة**، ص 190.

[3]- المصدر نفسه، ص 24.

[4]- المصدر نفسه، ص46.

4-2 البناء الداخلي للشخصيات:

يتجسد البناء الداخلي للشخصية الرئيسة **"مدينة"** انطلاقاً من الشواهد الآتية: «ولأنني عنيدة، فضلت أن أبتعد عن أنفاسه المتلاحقة التي كانت تحاصر جسدي خفية، أضفت له بتحد يُخفي إعجاب أنثى برجل يبدو عليه الوقار»[1] ما يعني أن **"مدينة"** تتصف بالعناد.

في حين يحيل هذا المقطع«كبر الحزن مع سنين العمر الفارغ من حبه، وشيئاً فشيئاً صار الحزن هو الصديق الوحيد الذي أثق فيه وأحكيه كل الأحاجي التي لم أجرؤ على قولها لهو لما صار الصديق يكبرني بسنين عجاف تمرد عليّ، ولم يعد يجالسني إلا ليجلدني بسياط لا يحرم!»[2]. ومرت على **"مدينة"** أياما سوداء في ذلك البيت الذي رحل منه والدها وحزن دفين لا يفارقها.

وفي مقطع آخر«تمنيت أن أخبره عن حزني، حين يسألني الأطفال عن اسم أمي وشكل أبي الغائبين عن حياتي، تمنيت أن أقول له: أحتاجك أبي.. أحتاج أن تفهم تفاصيل الحزن الذي يكبر معي»[3] مدينة ابنة ذلك الأب الذي دفع بها للرحيل إلى بلد آخر،

[1]– فريدة إبراهيم، **أحلام مدينة**، ص46.

[2]– المصدر نفسه، ص97.

[3]– المصدر نفسه، ص96.

فغربة موجعة وقسرية وفقدان لأغلى الناس إليها أمها، فلا شيء يعادل استمرار شعورك باليتم منذ الصغر.

تتجلى الصورة الداخلية لـ **"وليد"** انطلاقاً من الشواهد الآتية: «انتصب أمامي كالعادة جباراً»[1]، وفي مشهد ثان«رجل غامض ولا يحب الكلام كثيراً ويمكنني أن أعُدّ جمله التي خاطبني بها منذ تعرفت عليه يُخيل إليّ أحياناً أنّه رجل قاس جداً»[2] يتسم **"والد مدينة"** بالغموض والقسوة التي مرجع الظروف التي عاشها.

أما بخصوص هذا المقطع« نصبوني على الكرسي الذي ظللت أحلم به كرئيس للجهاز، لكني فقدت كل أحلامي وحقدت على مصلحة الوطن، لم يعد يهمني ما يصيبه.. كان أكبر همي السعي للحفاظ على مكانتي كأقوى رجل في الجهاز، رحت بلا وعي أنفذ شكل انتقامي الجديد من الوطن بطريقتي الخاصة؛ كنت أنتقم من كل واحد كانت له أحلام تشبه أحلامي القديمة التي دُفنت قبل أن تبدأ بحجة مصلحة الوطن»[3] من أجل الحصول على مكاسب مالية كان يسعى للوصول إلى الكرسي والمنصب ويستمر في الحكم، إلا أنّه وبسبب الظلم المفضي لفقدانه أقرب الناس إليه ظلما ولّد لديه روح الانتقام من خصومه.

ويظهر**"عادل"** من خلال هذا المقطع يصف ذاته حينما راح يُعرب عن مدى سعادته أثناء اختياره لمهنة المحاماة «كنت وأنا أعتاب التخرج ألخص سعادتي في ممارسة

[1]– فريدة إبراهيم، **أحلام مدينة**، ص25.

[2]– المصدر نفسه، ص19.

[3]– المصدر نفسه، ص161.

مهنتي التي شغلتني دون أن أدرك أنها هي السعادة التي يبحث عنها كل العالم وأنني سعيد»[1] فمن المعروف أن من أحب مهنته إلا وأبدع فيها بعكس الشخص الذي يتجه إلى مهنته من باب الاضطرار.

في حين يحيل هذا المقطع «نحن ننجذب لمن يشبهوننا في ذات الوجع، لمن يحسون معاناتنا ببساطة لأنها معاناة واحدة إنه الصوت الخفي للوطن..! ذلك الصوت الذي يجذبنا في عيون أبناء الوطن، إنه انتماء نشتهيه رغم أنه يؤذينا أحياناً، وعادل ليس مجرد صوت قد يشبهني في الغربة واليتم أو يتقاسم مع أوجاع وطن تغتاله أيادي النصب والنهب بمباركة الدستور؛ إنه جرح يركض صوب القلب ليداوي باقي الجروح»[2]، يكشف هذا المقطع أن "**عادل**" و"**مدينة**" يشتركان في نفس الحزن وفي الوحدة والغربة، ويتضح أيضا« هل يمكن أن نسكت على جريمة في حق أقرب الناس إلينا»[3] فقد دفع عادل ثمن أخطاء والده.

أما فيما يخص البناء الداخلي لشخصية "**روزا**" فتثبت المقاطع السردية على أنّها امرأة تمتاز بالقوة«أنت بطلة حاولت إنقاذ إنسانة هذا يدل على أنك امرأة متميزة وقوية»[4] وفي مشهد ثان«كان ذلك أول يوم أرى فيه امرأة قوية وجميلة ومتميزة، كان اللقاء سريعاً لكنه مؤثر لأن هذه المرأة تملك من الصفات ما ينذر أن نجده في امرأة واحدة!؟»[5]، في حين يحيل هذا المقطع «لقد قمت بما أملاه علي ضميري الإنساني اتجاه المرأة المسكينة التي

---

[1]– فريدة إبراهيم، **أحلام مدينة**، ص57.

[2]– المصدر نفسه، ص39.

[3]– المصدر نفسه، ص 167.

[4]– المصدر نفسه، ص129.

[5]– المصدر نفسه، ص128.

اتخذت كفأرة تقام عليها التجارب المهنية لكرامة الإنسان»[1]على العمل الإنساني الذي قمت به "**روزا**" اتجاه "**جميلة**".

يظهر البناء الداخلي لشخصية "**نتالي**" على أنها امرأة محبة للحياة، وقد بدا واضحاً من خلال هذا المقطع«إذا كنت تسألين نتالي الباحثة فحلمي أن يكتب اسمي في التاريخ الإنساني، وما إذا كنت تسألين نتالي المرأة العادية، فحلمي أن يطلبني مارك للزواج وأن نؤسس عائلة وننجب طفلين، أريد أن تكون لي عائلتي الخاصة التي أخاف عليها وأهفو لقضاء الوقت الممتع معها وأخدمها كل مساء عند عودتي من العمل»[2] كان هم نتالي تكوين أسرة.

أما فيما يخص هذا المقطع «هذه مشكلتي ولا أدري كيف أحلها معه، أحياناً أتفاءل فأفكر في أنّه يغير رأيه، وفي كثير من الأحيان أفكر فيما هو أسوأ لعلاقتنا، لكنني أتراجع عن أفكاري السيئة، في المحصلة أنا وحدي من أعيش الفوضى الداخلية، كما أن علاقتنا أصبحت غير مستقرة والسبب جدالنا المستمر لإصراري على تطوير علاقتنا»[3] تعيش "**نتالي**" حالة من عدم الاستقرار ما يجعلها تعيش فوضى داخلية، ذلك أن مارك غير مستعد لذلك، فتعيش نتالي حالة من الحزن واليأس.

أمّا "**نانا مريم**" فتمتاز بالطيبة وهو ما يظهر من خلال المقاطع السردية التالية: «تسألها تلك المرأة الطيبة عن سبب صمتها في حضرة رجل يقال له "أبوها"، لم تكن تعلم

[1]– فريدة إبراهيم، **أحلام مدينة**، ص128.

[2] – المصدر نفسه، ص 43.

[3]– المصدر نفسه، ص 44.

أن الصمت يُولد من الخوف!»[1]، وفي موضع آخر«كان يتجه إلى بيت تلك المرأة الطيبة ليمده بما يكفيها من المال والهدايا لها وللطفلة الصغيرة»[2] هكذا كانت مواصفات "نانا مريم".

ويظهر البناء الداخلي للأستاذ الجامعي انطلاقاً من هذا المقطع«كان يبدو لي كمراهق كاذب أو كطفل صغير لا يعرف كيف ينتزع الأشياء، إنما يستجدي ليأخذها.. نعم كان كطفل صغير ورغم تعاطفي معه إلا أن ثقته الزائدة أزعجتني كثيراً»[3] فالثقة بالنفس والكذب من مميزات الشخصية.

يبدو جليا أن أسلوب الاعتراف أخذ بصمة واضحة في رواية **"أحلام مدينة"**؛ إذ نلفي بعض الشخصيات تعبّر عمّا لديها من مشاعر وأفكار، كما ركزت **"فريدة إبراهيم"** على المكان كونه مرآة عاكسة للحالات النفسية لمعظم الشخصيات الروائية.

[1]– فريدة إبراهيم، **أحلام مدينة** ، ص68.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المصدر نفسه، ص 47.

5- بنية أسماء الشخصيات وتواترها :

إن الهدف المرجو للروائية وهي تضع الأسماء دلالة لشخصياتها «أن تكون منسجمة بحيث تحقق للنص مقروئيته وللشخصية احتمالها ووجودها، ومن هنا مصدر التنوع والاختلاف الذي يطبع أسماء الشخصيات الروائية»[1]، ففي الروايات المدروسة، نجد منظومة من الأسماء المختلفة، فـ«كثيراً ما تختار الأسماء بدقة عند بعض الكتاب لتدل وتؤشر على دلالة معينة للرابطة المنطقية التي تصل الشخصية باسمها، وهذه الدلالة تتضح عند التحليل»[2].

انطلاقا من المتون الروائية المدروسة، سنلفي مجموعة من الأسماء المتنوعة، بالإضافة إلى أسماء قلما نجدها في الوقت الراهن، وهناك الأسماء ذات الطابع التقليدي، تعود إلى الماضي ومثال ذلك:

-العمة كلثوم، للا عيشة، مسعودة، حدة، خيرة، جوهرة، سعدى (**تاء الخجل**).

-حدهم، بوعلام، زليخا، المجاهدة نورة، صفية، حليمة (**عرش معشق**).

كما أننا نجد أن الروائيات استعملت أسماء معاصرة مطابقة للواقع:

-عز الدين، ندير، جمال، علاء، هدى (**الأسود يليق بك**).

-زهية، سهام، كنزة، راوية، رزيقة، ريحانة (**تاء الخجل**).

---

[1]- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص 247.

[2]- شهرزاد حرز الله، **الفن الروائي عند أحلام مستغانمي**، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2010م، ص ص 212، 213.

-عادل، وليد، جميلة، لطيفة (**أحلام مدينة**).

وأسماء أخرى ذات نكهة شرقية:

-هالة، نجلاء، فراس، طلال (**الأسود يليق بك**).

بالإضافة إلى تواجد بعد الأسماء الأجنبية في الرواية النسائية:

-مدام دبون (**عرش معشق**)،

-نتالي، روزا، ميشال لافوريه، كلود فنس (**أحلام مدينة**).

إن وضع اسم للشخصية ليس اعتباطياً، وإنّما تحرص الروائيات أن يكون ذات دلالة، ذلك أن «الاسم هو الذي يعين الشخصية، ويجعلها معروفة وفردية، وقد يرد الاسم للشخصية مصحوباً بلقب يميزه عن الآخرين الذين يشتركون معه في الاسم نفسه، كما يميز اللقب في تحديد التراث الاجتماعي للشخصية الذي تخبرنا عنه المعلومات حول الثروة، أو درجة الفقر»[1].

إن معظم الروائيات لا يلتزمن بمنح الشخصية ألقاباً، وإنّما يتركونها شخصيات بأسماء مفردة، ماعدا "**أحلام مستغانمي**" فقد منحت بعض الشخصيات ألقاباً تجعلها معروفة كالشخصيات الرئيسية "**هالة الوافي**" التي تعني الدائرة الضوئية التي تحيط بالقمر والوافي هو الاكتمال؛ إذ يتطابق هذا الاسم مع مواصفات الشخصية، أما "**طلال هاشم**" فهو من الأسماء العربية يشير اسم طلال إلى الأرض، فيما يقصد بهاشم الحاذق وهو اسم يكثر في

[1]- عالية محمود صالح، **البناء السردي في روايات إلياس خوري**، دار الأزمنة، شركة الشرق للطباعة والنشر، عمان، ط1، 2005م، ص 164.

المشرق بالتحديد شبه الجزيرة العربية ويتناسب هذا الاسم مع الشخصية خاصة من الناحية الاجتماعية التي تثبت ثراء هذه الشخصية.

أمّا بخصوص:"سوسو"،"نينا"، "العجوز طيطمة" في رواية (**عرش معشق**) هي أسماء خضعت للتصغير، بالإضافة إلى أن هناك أسماء مرتبطة بمكان، مثل شخصية "**تونس**" في رواية (**تاء الخجل**)، وشخصية "**مدينة**" في رواية (**أحلام مدينة**).

أثناء تعداد أسماء الشخصيات في الرواية النسائية، فإننا نلفي في المقابل شخصيات من دون أسماء، فعلى سبيل المثال–لا الحصر– في رواية "**أحلام مدينة**" مثل: (أستاذ الجامعة، أستاذ الفلسفة، السفير، الشيخ المسن) أو تحمل لقباً، أو اسماً مهنياً كـ(الدكتور كلود فنس، الدكتور ميشال لا فوريه، الطبيب ربيعي) أو (القابلة) في رواية "**عرش معشق**"، بالإضافة إلى (الناشر)، (رئيس التحرير)، و(العروس)في رواية "**تاء الخجل**".

تُبين الجداول الآتية إحصاءاً لتواتر الشخصيات الواردة في الروايات الأربعة المدروسة بدءاً بـ(**تاء الخجل**)، مروراً بـ(**الأسود يليق بك**)، فـ(**عرش معشق**)، وصولاً إلى(**أحلام مدينة**)، إن رصد نسبة تواتر أسماء الشخصيات يكمن من خلال«درجة ترددها في المتن الروائي ومعرفة إن كانت هناك بعض الأسماء تستعمل أكثر أو أقل من غيرها، وبالرغم من صعوبة هذا العمل وافتقادنا للوسائل الضرورية لإقامة جرد دقيق، قدر الإمكان، بأسماء الشخصيات في جميع المتن المدروس فقد بذلنا مجهوداً، لم يكن يسمح به لا الوقت ولا المجال، في إحصاء أسماء الشخصيات وترتيبها»[1] ويمكن القول إنّه من الصعب تتبع تواتر

[1]–حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص ص 248،249.

الشخصيات داخل المتن الروائي، وليس بالسهولة إعطاء إحصاء دقيق، وقد تم استبعاد ذكر الضمائر، على الرغم من ذلك فإن «مثل هذا السلوك قد يجر علينا انتقاداً يتمثل في أن الضمير في رتبته أو وظيفته النحوية هو عينه الاسم، فلما إذن أهملنا في اعتبار الإحصاء؟ وإذا انزلقنا إلى ذلك فإن السهو سيزداد، والصعوبة الإحصائية ستتضاعف»[1] لأجل ذلك تم التوقف فقط عند الألقاب الدالة على الشخصية والاسم الصريح.

-تواتر الشخصيات في رواية "تاء الخجل": وقد كانت النتائج هذا الإحصاء على النحو التالي:

الشخصية	ترددها في المتن الروائي	الشخصية	ترددها في المتن الروائي
العمة تونس	10 مرات	خليل	مـرة
العمة كلثوم	07 مرات	يونس	مـرة
جوهرة	مـرة	خيرة	مـرة
للا عيشة	08 مرات	عمي الحسين	مـرة
زهية	مرتان	رشيد	مـرة
خالدة	04 مرات	مسعودة	03 مرات
فريدة	مـرة	نصر الدين	09 مرات
سيدي إبراهيم	08 مرات	ياسين	مرتـان
خالي السبتي	مرتـان	سهام	مـرة
العمة نونة	03 مرات	محمد	مـرة
حفيظ	03 مرات	ريمة	مـرة

[1] عبد الملك مرتاض، **تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكة مركبة لرواية "زقاق المدق"**، ص 142.

يمينة	30 مرة	كنزة	05 مرات
راوية	05 مرات	ريحانة	مـرة
عمي بوبكر	03 مرات	سعدى	مـرة
رزيقة	07 مرات	محمود	03 مرات
أحمد	06 مرات	العروس	04 مرات

إن مجموع التواتر الكلي لشخصيات رواية **"تاء الخجل"** هو:136 مرة.

بلغ عدد تواتر الشخصيات المذكورة بـ:41 مرة؛

في حين سجل تواتر الشخصيات الأنثوية بـ: 95 مرة؛

بالتالي فإن نسبة الشخصيات المذكورة:= $\frac{100\times41}{136}$ = 30.14 % ،

-أما نسبة الشخصيات الأنثوية := $\frac{100\times95}{136}$ = 69.85 % ،

إن النسب المحصل عليها ليست بالمتقاربة، وما يمكن ملاحظته هو غلبة الشخصيات الأنثوية على المذكورة، ولعل مرجع ذلك يعود إلى طبيعة الموضوع المعالج في الرواية، وإلى انتصار الروائية للمرأة وتقديم حالها للدفاع عنها، وعن مختلف قضاياها.

-تواتر الشخصيات في رواية "الأسود يلق بك": توزعت النتائج المحصل عليها من خلال هذا الإحصاء على النحو التالي:

الشخصية	ترددها في المتن الروائي

هالة الوافي	11 مرة
طلال هاشم	03 مرات
نجلاء	47 مرة
علاء	34 مرة
مصطفى	08 مرات
أم هالة	28 مرة
أب هالة	17 مرة
جد هالة	12 مرة
عم هالة	04 مرات
جمال	05 مرات
عمّار	05 مرات
نصيرة	مـرة
هند(أم هالة)	مـرة
أحمد(جد هالة)	مـرة
فراس	08 مرات
ندير	11 مرة
هدى	14 مرة
عمّة هالة	05 مرات
كمال ساري	مـرتان
عز الدين	05 مرات

سجل مجموع تواتر الكلي لشخصيات رواية "**الأسود يلق بك**" بـ:222 مرة.

بلغ عدد تواتر الشخصيات المذكورةبـ:115 مرة؛

في حين سجل تواتر الشخصيات الأنثوية بـ: 107 مرة؛

بالتالي فإن نسبة الشخصيات المذكورة:= $\frac{100\times115}{222}$ = 51.80 % ،

-أما نسبة الشخصيات الأنثوية := $\frac{100\times107}{222}$ = 48.19% ،

إن النسب المحصل عليها متقاربة، ومن الواضح أن "**أحلام مستغانمي**" وهي تضع أسماء لم تكن مجبرة كي تمنح شخصياتها أسماء بل إننا نجدها تعيّنهم بألفاظ القرابة من نحو(الأب، الأم، الجد، العم، والعمة) وما يمكن ملاحظته أيضا أن تواتر الشخصيات الثانوية كشخصية (علاء ونجلاء) كان أكثر من الشخصيات الرئيسية ولعل مرجع ذلك إلى استخدام الروائية الضمائر النحوية للدلالة على أبطال الرواية.

-**تواتر الشخصيات في رواية "عرش معشق"**: كانت النتائج إحصاء تواتر الشخصيات على النحو التالي:

الشخصية	ترددها في المتن الروائي

القابلة	05 مرات
صفية	06 مرات
الحاج تقي	06 مرات
حدّهم	29 مرة
بوعلام	63 مرة
نجود	52 مرة
نجود (الأخت المتوفاة)	20 مرة
المجاهدة نورة	17 مرة
مصطفى	04 مرات
سفيان	04 مرات
حليمة	31 مرة
يزيد	41 مرة
مدام دوبون	05 مرات
مهدية	28 مرة
قاسم	12 مرة
عبدقا	163مرة
زليخا	62 مرة
ياسين	06 مرات
الحاجة كلثوم	08 مرات

بلغ مجموع التواتر الكلي لشخصيات رواية "**عرش معشق**" بـ:562 مرة.

بلغ عدد تواتر الشخصيات المذكورة بـ:299 مرة؛

في حين سجل تواتر الشخصيات الأنثوية بـ: 263 مرة؛

بالتالي فإن نسبة الشخصيات المذكورة:= $\frac{100\times299}{562}$ = 53.20 % ،

-أما نسبة الشخصيات الأنثوية := $\frac{100\times263}{562}$ = 46.79% ،

إن النسب المحصل عليها متقاربة، واعتماداً على المقياس الكمي تم تسجيل أن شخصية **"عبدقا"** تعد أكثر الشخصيات تواتراً في المتن الروائي، وهذا بالقياس مع الشخصية الرئيسية، إذ ورد اسم **"عبدقا"**بـ:163 مرة، في حين بلغ تواتر اسم **"نجود"** بـ: 52مرة، على الرغم من أنها تحتل مساحة كبيرة في المتن الروائي، ومرد ذلك يكمن في تغير الشخصية الرئيسية لاسمها **"زليخا"** الذي تردد بـ62مرة.

-تواتر الشخصيات في رواية "أحلام مدينة": وقد كانت النتائج هذا الإحصاء على النحو التالي:

الشخصية	ترددها في المتن الروائي

مدينة	13 مرة
نانا مريم	08 مرات
ناجي	مرتان
عادل	26 مرة
ربيعي	مـرة
لطيفة	مـرة
روزا	13 مرة
نتالي	12 مرة
وليد	مـرة
دكتور كلود فنس	10 مرة
جميلة	11 مرة
كارول	مـرة
الدكتور ميشال لافوتيه	مرتان
مارك	06 مرات
سهام	مرتان
حمزة	07 مرة

بلغ مجموع التواتر الكلي لشخصيات رواية "**أحلام مدينة**" بـ: 116مرة.

في حين سجل عدد تواتر الشخصيات المذكورة بـ:55 مرة؛

وبلغ تواتر الشخصيات الأنثوية بـ: 61 مرة؛

وعليه فإن نسبة الشخصيات المذكورة= $\frac{100\times55}{116}$ = 47.41% ،

-أما نسبة الشخصيات الأنثوية := $\frac{100\times61}{116}$ = 52.58 % ،

وما يمكن ملاحظته فإن النسب المحصل عليها ليست متباعدة، لتمثل بذلك"**فريدة إبراهيم**" نموذج الروائية التي تهتم بالقياس النوعي دون الكمي.

على مشرفة ما تقدم، تُظهر المعطيات التي تم تدوينها من خلال قراءة الجرد الإحصائي التي تخص أعداد الشخصيات وأسماءها، أن «هناك كتاب يتميزون باستعمال عدد كبير من الشخصيات في رواياتهم، وهناك آخرون يتصف تعاملهم مع الشخصيات بالاقتصاد وملازمة الحد الأدنى، أي الاقتصار على أقل عدد ممكن منها، وبين أولئك وهؤلاء تقوم طائفة من التنويعات على هذا المحور أو ذاك وتبرز الطابع المتغير للتعاطي الكمي الصرف مع الشخصيات»[1].

فقد استعملت "**فضيلة الفاروق**" قرابة (اثنين والثلاثين شخصية) في روايتها"**تاء الخجل**"؛ إذ تمثل أكثر الروائيات تعاملاً مع الشخصيات في حين استعملت "**أحلام مستغانمي**" (ثمانية عشرة شخصية)، وقريباً من العدد،بـ(تسعة عشرة شخصية) في رواية "**عرش معشق**"لـ "**ربيعة جلطي**"، لتبقى رواية "**أحلام مدينة**"لـ"**فريدة إبراهيم**" النموذج الأقل استخداماً للشخصيات إذ لا يتعدى عددها (الستة عشرة شخصية).

مما سبق؛ يمكن القول أن معظم الروائيات اعتمدت على التقديم المباشر في أعمالهن، ذلك أن هذا النمط يساعد المتلقي في فهم وتحديد ماهية الشخصية وبأدق تفاصيلها.

[1]- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص249.

في حين لم ينل الوصف المورفولوجي مساحة واسعة في رواية "**تاء الخجل**" بالمقارنة مع الأعمال الأخرى مثل "**عرش معشق**" و"**الأسود يلق بك**".

إن اعتماد بعض الروائيات مثل " **فريدة إبراهيم**" و"**فضيلة الفاروق**" على البناء الداخلي أكثر من الخارجي من شأنه أن يجعل الشخصية أقرب إلى الواقع الحقيقي، كونها تدرس جانب من جوانب حياتها فيحس المتلقي أنها تعبر عن الواقع.

يبدو جليّا أن أسلوب الاعتراف أخذ بصمة واضحة في رواية "**أحلام مدينة**"؛ إذ نلفي فيها بعض الشخصيات تُعرف بذاتها، كشخصية "**وليد**" مثلاً حينما راح يعترف بحقائق كانت مجهولة لدى "**مدينة**" كحقيقة والدتها مثلاً.

إن جلّ الأسماء التي اعتمدتها الروائيات واقعية، فهي لا تحتاج إلى تأويل، كونها متداولة في الوسط العربي.

خاتمة:

من طول قراءة لا يخفى على شريف علمكم ولطيف فهمكم أن لكل بداية نهاية، ولا يقصد بذلك النهاية الأبدية، إنما هي مجرد دعوة لفتح آفاق جديدة للبحث، وإن أهم النتائج التي توصلنا إليها، نجملها كالآتي:

شهدت الرواية الجزائرية منذ ظهورها إلى الآن مراحل تاريخية عديدة، انطلاقاً من مرحلة ما قبل الاستقلال وبعده وما رافق ذلك من تنوع في الخطاب الروائي فمن اشتراكية إلى إيديولوجية، فالأزمة الدامية، إلى مرحلة الاستقرار.

وقد عرفت الرواية الجزائرية بازدواجية في اللّغة، وهذا طبعاً راجع إلى أسباب تاريخية، ذلك أن المستدمر شجع على الكتابة باللغة الفرنسية وهي الميزة التي امتازت بها الرواية الجزائرية، والتي عرفت إثرها كوكبة من الروائيين.

استطاعت الأعمال الأولى التي ظهرت قبل الاستقلال كالحمار الذهبي، وحكاية العشاق في الحب والاشتياق، وغادة أم القرى، الطالب المنكوب... وغيرها في تهيئت الطريق لميلاد رواية فنية ناضجة ببنيتها السردية، فكانت السبعينيات الانطلاقة الفعلية لميلاد أول رواية جزائرية فنية، لتتوالى بعدها أعمال أخرى التي ظهرت على عاتق كبار الأدباء.

على الرغم ممّا عرفته الجزائر في فترة التسعينيات من أوضاع مأسوية، إلاّ أن ذلك لم يحط من عزيمة الروائيين وإنّما استمر الإنتاج الروائي، ممّا مكّن لهذه المرحلة ظهور ولمعان أسماء نسائية.

ومع عودة الاستقرار للبلاد، عرفت الرواية الجزائرية تنوعاً في الموضوعات في مختلف المناحي: السياسية، الاجتماعية وحتى الثقافية منها، بالإضافة إلى تنوع في أساليب الكتابة واستحداث آليات جديدة، وديناميةٍ في بناء عمل روائي متميز يثبت قدرة المؤلفين على اختراق المنجز والسائد.

استطاعت المرأة الجزائرية المبدعة كسر كل القيود التي كانت تعيشها في تلك الفترة وتحدت كل من وقف في طريقها وهذا بغية تحقيق حلمها، فوجدت في الكتابة متنفساً للهروب من حالة التهميش والعزلة ووسيلة للتواصل مع الآخرين والإطلاع على العالم الخارجي، إلاّ أنّها بدخولها عالم الإبداع أسالت حبرا كثيراً، ليثير بذلك إشكالية مصطلح، ظل فترة من الزمن يترنح على توظيف واستخدام معين، حتى فترة قريبة، حركت القراءة الواعية طريقة استعماله.

أسهمت مسألة لبس مصطلح الأدب النسائي وعدم تحديد تعريف دقيق له في طرح إشكالية المصطلح التي تأرجحت بين مؤيد ومعارض.

ترجع أسباب رفض الكاتبات لمصطلح "الأدب النسائي" –غالباً– إلى نعت إنتاجهن الأدبي بالدونية بالإضافة إلى الخوف من حماية الرجل بحكم أنّها تابعة له والغالب على أمرها، فالرجل هو صاحب السلطة والرأي الصارم، وتبقى المرأة هي المطيعة المؤيدة له في كل الأحوال إذا كان على صواب أو خطأ وفقاً للعادات والتقاليد.

حققت الرواية النسائية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية من السبعينيات إلى يومنا هذا تراكماً كمياً ونوعياً لا يستهان به، وظهور أسماء روائية جديدة واعدة تستحق الاهتمام.

ترجع أهمية الشخصية في بنية الشكل الروائي؛ من كونها أداة ووسيلة الروائي للتعبير عن رؤيته، فهي التي تتكفل بتدبير الأحداث، وتنظيم الأفعال، وهي المسؤو لة عن نمو الخطاب داخل الراوية بكل تقاطعاته الزمانية والمكانية.

عرف مفهوم الشخصية تبايناً لدى النقاد فقد اهتم (بروب) بالوظيفة باعتبارها عنصراً ثابتاً بدلاً من الشخصية باعتباره عنصر متغير، أما (غريماس)فقد تحولت الشخصية عنده إلى عامل أو ممثل، في حين لا وجود للشخصية لدى (تودوروف) وما هي إلاّ كائنات ورقية، وعدّ (هامون) الشخصية علامة لسانية لا قيمة لها إلاّ من خلال انتظامها داخل نسق معين.

اختلفت طرائق الروائيات في تقديم شخصياتهن، فهناك من رسمت الشخصية بأدق التفاصيل مثلما فعلت بذلك "ربيعة جلطي" في روايتها "عرش معشق" وبصورة أقل "أحلام مستغانمي" وروايتها "الأسود يليق بك"، من جهة أخرى هناك من يحجب كل وصف مورفولوجي للشخصية مثلما ورد بذلك في رواية "تاء الخجل" لـ"فضيلة الفاروق" وتم تركيزها على الجانب الداخلي، فيما اعتمدت بعض الروائيات مثل"فريدة إبراهيم" في بعض محطات الرواية على الوصف الذاتي والذي تقدم من خلاله الشخصية الرئيسة ذاتها تماماً مثل الاعترافات.

إن التقديم المباشر للشخصية لم يقتصر على الرواية التقليدية فقط، بل على العكس من ذلك فإننا نلفيه في عدد من الروايات الحديثة.

لجأت الروائيات الجزائريات إلى نمط التقديم المباشر، ولعل مرجع ذلك من كونه يساعد في عرض الشخصية وتقديم صفاتها الداخلية والخارجية.

كان البناء الخارجي لمعظم الشخصيات في الروايات المدروسة متسماً بنظام خاص ومميز وهو ما جعل من التركيبة الموروفولوجية والاستثمار الجيد لجمالية الجسد تسهم في خلق لذة فنية فاعلة باستطاعتها إنشاء مواقف معينة.

ففي رواية "أحلام مدينة" نلاحظ أن الوصف الخارجي كان قليلاً، ولعل الغرض من ذلك يعود إلى اهتمام الروائية بتحديد الملامح النفسية لمعظم الشخصيات.

إن قارئ هذه الروايات يجد شخصيات منها رئيسة وأخرى ثانوية بالإضافة إلى الشخصيات الهامشية والتي ساعدت كلها في بناء هذا الحدث وتعقيده.

سلطت معظم الروائيات الضوء على الشخصية الرئيسية من بداية الرواية إلى نهايتها، فجاءت مكتملة في العمل على مختلف الأصعدة الاجتماعية والنفسية وكذا الجسدية.

لم تهتم "فضيلة الفاروق" بالوصف الخارجي للشخصيات، بل جعلت كل اهتمامها على الجانب الداخلي للشخصية، ويعود السبب في ذلك إلى طبيعة الموضوع المطروح.

تميزت الرواية النسائية في مسألة تسمية الشخصيات، باستعمال أسماء تقليدية، وأخرى معاصرة مطابقة لواقع الحياة الاعتيادية، بالإضافة إلى أسماء أجنبية.

انطلاقاً من قراءتي المتواضعة، فإن هناك عدداً قليلاً من الدراسات، تناولت السرد النسائي، هذا بالموازاة مع ما يصدر من تراكم روائي، لذلك نرى أن عدداً من النصوص لم

تنل حظها بعد من الدراسة، ولعلّ ذلك راجع إلى الفكرة الطاغية التي تتجسد في أن المرأة دائما تبقى خاضعة للسلطة الذكورية .

وهناك كاتبات جزائريات رائعات، وإنّه من الإجحاف أن نتوقف على اسم واحد منهن، وبالمقابل هناك بعض الكاتبات قوبلن بالتنكر لهن، لذلك فإن أهم توصيات ما يلي:

-إمكانية دراسة الأدب النسائي الجزائري ضمن محاور عديدة:

- إشكالية الزمان والمكان في الرواية النسائية.
- صورة الآخر في الرواية النسائية.
- الكتابة النسائية.. اللّغة والخصائص.
- شعرية السرد النسائي العربي الحديث.

- وهذا ما يؤشر على أن الأدب النسائي عالم رحب يجعل الدارس أمام خيارات عديدة كي يختار أي جانب من أجل دراسة ما يريده.

في الختام نسأل الله التوفيق والسّداد، وأن يكون هذا البحث ثمرة مفيدة لنا ولغيرنا إن شاء الله ربّ العالمين.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

- القرآن الكريم، قراءة ورش عن نافع.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

1. أحلام مستغانمي، **الأسود يليق بك**، دار نوفل، هاشيت أنطوان، بيروت، لبنان،2012 م.
2. ربيعة جلطي، **عرش معشق**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013م.
3. فريدة إبراهيم، **أحلام مدينة**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1434هـ/2013م.
4. فضيلة الفاروق، **تاء الخجل**، منشورات الريس، باتنة، ط1، 2003م.

المعاجم:

1. إبراهيم فتحي، **معجم المصطلحات الأدبية**، المؤسسة العربية للناشرين المتحدثين، تونس، 1986م.
2. إبراهيم مصطفى وآخرون، **المعجم الوسيط**، المكتبة الإسلامية، استنطبول، تركيا.
3. اسماعيل بن حماد الجوهري، **الصحاح، تاج اللّغة وصحاح العربية**، ترجمة: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم، بيروت.
4. فيروز أبادي، **قاموس المحيط**، دار الجميل، بيروت، لبنان، دط.
5. لطيف زيتوني، **معجم نقد الرواية**، مكتبة لبنان ناشرون، دار للنشر، بيروت، 2002م.
6. مجموعة من المؤلفين، **معجم السرديات**، إشراف: محمد القاضي، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010م.
7. محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي، **مختار الصحاح**، بيروت، لبنان، 1995م.
8. ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان، 1975م.

9. ابن منظور، **لسان العرب**، دار نوبوليس للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2006م.

المراجع باللّغة العربية :

1. إبراهيم أحمد ملحم، **الأنوثة في الأدب، النظرية والتطبيق**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2016م.

2. إبراهيم صحراوي، **تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية**، دار الأفاق، الجزائر، 1999م.

3. إبراهيم صحراوي، **تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية**، دار التنوير، الجزائر،ط1، 2013م.

4. أحمد المنور، **الأدب الجزائري باللّسان الفرنسي، نشأته وتطوره وقضاياه**، دار التنوير، الجزائر، ط2013،1م.

5. أحمد طالب، **المنهج السيميائي من النظرية إلى التطبيق**، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران،

6. الأخضر بن السائح، **سرد المرأة وفعل الكتابة، دراسة سردية في السرد وآليات البناء**، دار التنوير، الجزائر، 2012م.

7. إدريس بودية، **الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار**، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط1، 1432هـ/2011م.

8. أم الخير جبور، **الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية**، دراسة سوسيو نقدية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2013م.

9. آمنة بن لعلى، **المتخيل في الرواية الجزائرية، من المماثلة إلى المختلف**، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، 2006م.

10. باديس فوغالي ،**التجربة القصصية النسائية في الجزائر**، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002م.

11. باسمة كبّال، **تطور المرأة عبر التاريخ**، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1401هـ/1981م.

12. باية غيبوب، **الشخصية الأنثربولوجية العجائبية في رواية "مائة عام من العزلة" لـ غابرييل غارسيا ماركيز، أنماطها، مواصفاتها، أبعادها**، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، الجزائر، 2012م.

13. بثينة شعبان، **100عام من الرواية النسائية العربية (1899م،1999م)**، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، 1999م.

14. بوشوشة بن جمعة، **الرواية النسائية المغاربية**، منشورات سعيدان، منشورات الثقافة، تونس، د ت.

15. بوشوشة بن جمعة، **سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية الجزائرية**، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005م.

16. بوعزة الطيب، **في تفسير نشأة الرواية، قراءة في التفسير الهيجيلي**، مؤسسة دراسات وأبحاث، مؤمنون بلا حدود،الرباط، المغرب، د ت.

17. بوعزة محمد، **تحليل النّص السردي، تقنيات ومفاهيم**، الدار العربية للعلوم للناشرون، بيروت،ط1، 2010م.

18. حسين بحراوي، **بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الدار البيضاء، ط1، 1990م.

19. حسين خمري، **فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002م.

20. حسين المناصرة، **المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، بحث في نماذج**،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1،2002م.

21. حسين المناصرة، **النسوية والثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث**، إربد الأردن، ط1، 2007م.

22. حسين نجمي، **شعرية الفضاء السردي، المتخيل والهوية في الرواية العربية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

23. حفناوي بعلي، **أثر الأدب الأمريكي في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية**، دار الغرب للنشر، الجزائر، 2002م.

24. حميد حميداني، **بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991م.

25. عبد الحميد بورايو، **منطق السّرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994م.

26. عبد الحميد علي عبد المنعم، **النموذج الإنساني في أدب المقامة**، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط1، 1994م.

27. جميل حمداوي ، **مستجدات النقد الروائي**، دار الألوكة، الرياض، ط1، 2011 م.

28. خاليدة سعيد، **المرأة والتحرر والإبداع**، سلسلة نساء مغربيات، المغرب، 1999م.

29. داوود حناء ، **الشخصية بين السواء والمرض**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،1991م.

30. رسول محمد رسول، **الأنوثة الساردة، قراءات سيميائية في الرواية الخليجية**، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، دار علي للنشر، تونس، ط1، 2013م.

31. رشا ناصر العلي، **ثقافة النسق، قراءة في السرد النسوي المعاصر**، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2010م .

32. رضا الظاهر، **غرفة فرجينيا وولف ، دراسة في كتابة النساء**، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ط1، 2001م.

33. الرقيق عبد الوهاب، **في السّرد ،دراسة تطبيقية**، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، 1998م .

34. زكريا إبراهيم، **سكولوجيا المرأة**، دار مصر للطباعة، مصر، د ت.

35. زهرة جلاصي، **النص المؤنث**، دار سراس للنشر، تونس، ط1، 2000م.

36. زهرة ديك ،**الطاهر وطار ،هكذا تكلم ،هكذا كتب**، دار الهدى، الجزائر، 2013م.

37. زهور كرام، **السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم**، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2005م.

38. زهور ونيسي، **على شاطئ الآخر**، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1988م.

39. سعاد جبر سعيد ،**سيولوجيا الأدب، الماهية والاتجاهات**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1429هـ/2008م.

40. سعيد بن كراد، **السيميائية السردية، مدخل نظري**، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2001م.

41. سعيد بن كراد، **سميولوجيا الشخصيات السردية، رواية الشراع والعاصفة لحنا منة نموذجا**، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1،2003م.

42. سعيد جبار، **الخبر في السّرد العربي، الثوابت والمتغيرات**، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997م.

43. سعيدي محمد، **الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998م.

44. شريبط أحمد شريبط،**الآثار الأدبية الكاملة للأدبية زوليخة السعودي**،(**1934، 1972**)، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، ط1،1977م.

45. الشريف حبيلة، **بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكلاني**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن،ط1، 2010م.

46. شرين أبو النجا، **نسائي أم نسوي**، مكتبة الأسرة العامة للكتاب، القاهرة، 2002م.

47. شمس الدين موسى، **تأملات في إبداعات المرأة الكاتبة**، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة،1997م.

48. شهرزاد حرز الله، **الفن الروائي عند أحلام مستغانمي**، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2010م.

49. صلاح فضل، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، دار الشروق، القاهرة، الجزائر، ط1، 1998م.

50. الطيب ولد العروسي، **أعلام من الأدب الجزائري الحديث**، دار الحكمة، الجزائر، ط2، 2012م.

51. عالية محمود صالح، **البناء السردي في روايات إلياس خوري**، دار الأزمنة، شركة الشرق للطباعة والنشر، عمان، ط1، 2005م.

52. عايدة أديب بامية ،**تطور الأدب القصصي الجزائري (1925م–1967م)**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982م.

53. عبد العالي بوطيب، **مستويات دراسة النص الروائي**، مطبعة الأمنية، الرباط، المغرب، 1999م.

54. عبد العزيز حمودة ،**المرايا المقعرة ، نحو نظرية نقدية عربية**، مطابع الوطن، الكويت، 2001م .

55. عمر بن قينة، **في الأدب الجزائري ،تاريخاً و أنواعاً وقضاياً وأعلاماً**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1997م.

56. غادة السمان، **القبيلة تسوجب القتيلة**، منشورات بيروت، لبنان،1999م.

57. فاطمة حسن السراحنة، **بناء الشخصية في نثر أبي العلاء المعري**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1، 2014م.

58. فريدة إبراهيم بن موسى، **زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، دراسة نقدية**، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، 2012م.

59. عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزف، **مدخل إلى تحليل النص الأدبي**، دار الفكر، عمان، الأردن، ط8، 2008م.

60. أبو القاسم سعد الله، **دراسات في الأدب الجزائري الحديث**، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007م.

61. عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 1997م، 2004م .

62. عبد الملك مرتاض، **تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكة مركبة لرواية "زقاق المدق"**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995م.

63. عبد المنعم خفاجي، **دراسات في الأدب الحديث ومدارسه**، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992م.

64. عبد الله الركبي، **القصة الجزائرية القصيرة**، الدار العربية للكتاب، الجزائر، 1983م.

65. عبد الله الغذامي، **المرأة واللّغة**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2006م.

66. لوسي يعقوب، **لغة الأدب الشعر وفي كتابات المرأة العربية**، مكتبة الدار العربية للكتاب، ط1، 2002م.

67. لينة عوض، **تجربة الطاهر وطار الروائية بين الأديولوجية وجمالية الرواية**، دار الأمانة، عمان، الأردن، 2004م.

68. محمد الداهي، **سيميائية الكلام الروائي**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1،2005م.

69. محمد الناصر العجيمي، **في الخطاب السردي، نظرية غريماس**، الدار العربية للكتاب، تونس، 1991م.

70. محمد جلاء إدريس، **الأنا والآخر في الأدب الأنثوي، دراسة حول إبداع المرأة في الفن القصصي**، مكتبة الآداب، القاهرة، 2003م.

71. محمد ساري، **وقفات في الفكر والأدب والنقد**، دار التنوير، الجزائر، ط1،2013م.

72. محمد سويرتي، **النقد البنيوي والنّص الرّوائي**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991م.

73. محمد سيف الإسلام بوفلاقة، **سيميائية الخطاب السردي العُماني ، رواية "سيدات القمر" للأديبة جوفة الحارثي نموذجا**، دار الجنان للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط1،2017م.

74. محمد عزام، **تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، دراسة في نقد النقد**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م.

75. محمد غرناط، **الهوية والتخييل في الرواية الجزائرية، قراءة مغربية**، رابطة أهل القلم، منشورات الثقافة، سطيف، الجزائر، ط1، 2008م.

76. محمد فليح الجبوري، **الاتجاه السيميائي في نقد السّرد العربي الحديث**، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1،2013م.

77. محمد مفتاح، **دينامية النص، تنظير وإنجاز**، المركز الثقافي، الدار البيضاء،المغرب، ط3، 2006م.

78. محمد معتصم، **بناء الحكاية والشخصية في الخطاب النسائي العربي**، منشورات دار الأمان، الرباط، ط1، 1428هـ/2007م.

79. محمد نجيب التلاوي، **الذات والمهماز،دراسة التقاطب في صراع روايات المواجهة الحضارية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1998م.

80. محمود فوزي، **أدب الأظافر الطويلة**، دار النهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1987م.

81. مصطفى فاسي، **دراسات في الرواية الجزائرية**، دار القصبة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000م.

82. منى الشرافي تيّم، **الجسد في مرايا الذاكرة، الفن الروائي في ثلاثية أحلام مستغانمي**، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1436،1هـ/2015م.

83. نازك الأعرجي، **صوت الأنثى، دراسات في الكتابة النسوية العربية**، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1997م.

84. نزيه أبو نضال، **تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية وبيبليوغرافيا الرواية النسوية العربية (1885،2004)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004م.

85. نهال مهيدات، **الآخر في الرواية النسوية العربية، في خطاب المرأة والجسد والثقافة**، عالم الكتب الحديث،وجدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2008م.

86. هويدا صالح، **نقد الخطاب المفارق ، السرد النسائي بين النظرية والتطبيق**، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2014م.

87. واسني الأعرج، **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م.

88. واسني الأعرج، مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرّواية الجزائرية التأسيسية، منشورات الفضاء الحر، الجزائر،2007م.

89. عبد الوهاب الرقيق، **في السّرد، دراسة تطبيقية**، دار محمد علي الحامي، تونس، 1998م.

90. يحي بوعزيز، **المرأة الجزائرية وحركية الإصلاح النسوية**، دار الهجى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2001م.

91. يمنى العيد، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010م.

92. يوسف وغليسي، **خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري**، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 1434هـ/2013م.

المراجع المترجمة:

1. آلان نروب جرييه، **نحو رواية جديدة ودراسات في الأدب الأجنبية** ، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر،2003 م ،ص 36.

2. تزفتان تودوروف، **الأدب والدلالة** ، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، 1996م.

3. تزفتان تودوروف، **الشعرية** ،ترجمة : شري مبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب،ط1990،2م.

4. جوزيف كورتيس، **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، ترجمة :جمال حضري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007 م.

5. جيرالد برنس ، **المصطلح السردي، معجم مصطلحات**، ترجمة: عابد خزندار، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1،2003م.

6. فرانسوا مورياك، **الروائي وشخوصه**، ترجمة وتقديم: علاء شطنان التميمي، دار المأمون للترجمة والنشر، العراق، بغداد، ط1، دت.

7. فلادمير بروب ، **مرفولوجية الخرافة**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغاربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، 1986م.

8. فليب هامون، **سيميولوجية الشخصيات الروائية**،ترجمة: سعيد بن كراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2013م.

9. لوسيان غولدمان وآخرون: **الرواية و الواقع**، ترجمة:رشيد بن حدو، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط**1**، 1988م.

10. لوكيس أبوليوس، **الحمار الذهبي ، أول رواية في تاريخ الإنسانية**، ترجمة: العيد دودو منشورات الاختلاف، الجزائر، 2001م.

11. مخائيل باختين، **الملحمة والرواية**، ترجمة: جمال شحيد، كتاب الفكر العربي، بيروت، 1982م.

12. ميشال بوتور، **بحوث في الرواية الجديدة**، ترجمة: فريد أنطونيوس، مكتبة الفكر الجامعي، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1982م.

13. هنري جيمس ، **نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث** ، ترجمة: إنجيل بطرس، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ،1971م.

المجلات والجرائد :

جريدة الحياة، السعودية، العدد 18764، أغسطس 2014م.

مجلة آفاق ، المغرب ، العدد 12، 1983م.

مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، العدد ،9،8، 1988م.

مجلة البيان، الكويت، العدد 356 ، مارس 2000م.

مجلة التواصل، عنابة، الجزائر،العدد19، جوان 2006م

مجلة الحكمة،الجزائر، العدد03، 2010م.

مجلة دفاتر إنسانيات، مجلة الأنثروبلوجية والعلوم الاجتماعية، الجزائر، العدد الأول،

مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد25، العدد1997،3م.

مجلة كتاب في جريدة، لبنان، العدد5،115،آذار2008م.

المراجع الأجنبية :

1. Greimas (A.J),**Du Sens**, éd, seuil, paris,1983.
2. Greimas (A.J),**Sémantique Structurale**, éd, la rousse, paris,1976
3. Malek Hadad , **l'élève et la leçon** , Ed René Julliard , paris ,1960.
4. Malek Hadad , **le quai aux fleur ne répond plus** ,Ed René Julliard ,paris ,1961
5. Marthe Robert , **Roman des origines et origines de roman**, Ed Gallimard paris ,1992.

الرسائل الجامعية :

1. رشيد قريبع ، **الرواية الجديدة في الأدبيين الفرنسي والمغاربي**، دراسة مقارنة، رسالة دكتوراه دولة في الأدب المقارن، قسنطينة، 2002/م2003.

الملتقيات :

1. أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر، المركز الجامعي، سعيدة، 2008م.

2. الملتقى الثالث للمبدعات العربيات ومهرجان سوسة الدولي ، تونس، ط1، 1999م.

3. ملتقى الرواية عبد الحميد بن هدوقة، برج بوعريرج، الجزائر، أفريل 2012م.

المواقع الإلكترونية:

https://ar.scribd.com:

https://ar.wikipedia.org

www.jamilhamdoui.net

www.omrboudiba.blogspot.com

الـملخـــص:

يسعى هذا البحث إلى تسليط الضوء على بنية الشخصية من خلال نماذج روائية نسائية جزائرية، في ظل ما اصطلح عليه بالأدب النسائي، الذي ارتبط ظهوره بحضور المرأة التي تركت بصمة واضحة في مجال الإبداع الأدبي فقد بدأت نصوصها تنافس نظيرها الرجل في خارطة الإبداع الروائي.

تُبين النماذج الروائية المدروسة ما مدى نجاح المرأة الجزائرية المبدعة وامتلاكها للتقنيات الفنية وتمكنها من المواجهة والتطرق لبعض الطبوهات المسكوت عنّها بحكم أن الرواية الحيز الأكثر رحابة للبوح عمّا يستوعب خواطرها، خاصة وأن الأدب النسائي ارتبط بالرواية بشكل واضح.

الكلمات المفتاحية: الأدب النسائي- الرواية الجزائرية-بنية الشخصية-الجندر-النسوية

Résumé:

Cette recherche vise à éclairer la structure de la personnalité à travers les modèles de la littérature féminine algérienne, dans le contexte de ce qu'on appelle la littérature féminine, dont l'apparition était associée à la présence de femmes qui ont laissé une empreinte nette dans le champ de la créativité littéraire.

Les modèles étudiés montrent à quel point les femmes créatrices algériennes ont réussi à posséder des techniques et à affronter certaines des méditations rejetées parce que le roman est l'espace le plus spacieux pour l'esprit, d'autant plus que la littérature féminine est clairement liée au roman.

Mots clé : Littérature féminine -Le roman algérien - Structure personnelle- Genre -Le féminisme