الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجيلالي بونعامة –بخميس مليانة

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

التحليل البنيوي للزمكانية في رواية

"الأرض والدم" لـ"مولود فرعون"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر في اللغة والأدب العربي

التخصص: أدب جزائري

إعـداد الطالبتين:
- زهيـــة بن حركـــات
- فاطمة الزهراء بن حركات

إشـــــراف الأستاذ(ة):
صليحة بردي

السنة الجامعية: 2015 /2016

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

نحمد الله و نشكره على جزيل نعمه، وعظيم فضله ومنّته.

فلو كان يستغني عن الشكر سيد *** لعزة ملك أو علو مكان لما أمر الله العباد بشكره *** فقال اشكروا لي أيها الثقلان

نشكر أستاذتنا الكريمة المشرفة الأستاذة صليحة بردي على صبرها و أناتها ، لقد كانت منهلا ومعينا لا تنضب خلقا وعلما جزاها الله كل خير.

ونشكر أساتذة قسم اللغة العربية في جامعة الجيلالي بونعامة بخميس مليانة .

كما نشكر كل من ساندنا و لو بكلمة طيبة، جزاكم الله كل خير.

إهداء

نهدي هذا العمل المتواضع إلى من أمر الرحمن ببرها والرسول بصحبتها، ووضعت الجنة تحت أقدامها ورمز التضحية والعطاء والنبل والوفاء، إلى من حبَها يغمر القلب ودعاؤها ييسر الدرب، وإلى من نعجز عن شكرها أطال الله في عمرها، الأم الحبيبة.

إلى تاج الرأس وقرة العين، إلى من مهد لنا طريق النجاح ولم يدخر الجهد والمال من أجل تعليمنا وتربيتنا فهو رمز العطاء ،حفظه الله وأمد في عمره، الأب العزيز.

إلى كل من تقاسمنا معهم آلام الحياة الجامعية .

إلى كل من عرفناهم ،إلى كل من يسعهم قلبنا ولم تسعهم صفحتنا .

مقدمة

فرضت البنيوية نفسها في الفكر العربي المعاصر بطريقة أو بأخرى في السنوات الأخيرة، وقد أصبح لها وأنصارها،وخصومها، وآثارها اللافتة في مجالات العلوم الإنسانية المختلفة؛ حيث لا نعدم أن نرى، والحال هذه، من يثور على هذه المناهج لأنها لا تجعل النصوص هدفها وغايتها و إنما تحولها إلى وسيلة لخدمة حقلها المعرفي الذي تشتغل فيه، ومن هنا ظهرت مناهج نقدية أخرى تجعل النصوص هدفا لها، ولا تتوسل من أجل تحقيق هذا الهدف بوسائل من خارج النصوص؛ فقد بدت المناهج التقليدية طرقا مسدودة أمام الكشوفات التي توصلت إليها السرديات المعاصرة وخاصة في السرديات اللسانية التي تُعنى بدراسة الخطاب السردي في مستواه البنيوي، والعلاقات التي تربط الراوي بالمتن الحكائي، وعلى هذا الأساس احتلت الرواية الجزائرية مكانة رفيعة بين الفنون النثرية بصفة خاصة ، والأدبية بصفة عامة حيث استقطبت العديد من النقاد والدارسين، وعرفت اهتماما كبيرا من طرف القراء، والمتأمل للنتاج الروائي الجزائري، يلاحظ مدى التطور الكبير الذي شهدته الرواية على صعيدي الشكل والمضمون.

إن أهم ما امتازت به الرواية الجزائرية المعاصرة، هو تبنيها لأسلوب الرمز، حيث أصبحت تجمل، ولا تفصل، وتشير ولا تفصح، ليصبح القارئ _ بذلك_ طرفا ثانيا في العملية الأدبية، إذ يسهم في عملية إنتاج النص، بفك طلاسمه، وتأويل دلالاته، ولأن الساحة الروائية الجزائرية أصبحت ثرية بإبداعات مكتملة فنيا، و روائيين مشبعين بالثقافة العربية، ومدركين لمقومات العمل الأدبي، كان من الصعوبة بمكان اختيار رواية دون أخرى لدراستها دراسة علمية أكاديمية، ولكن كلما احتكمنا إلى الموضوعية في اختيارنا، كلما كانت المهمة أسهل وأبسط؛ وقد تم اختيارنا لرواية كانت شاهد عيان بل صورة عن المجتمع الجزائري في فترة الأزمة الجزائرية، هي رواية "الأرض والدم" لـ "مولود فرعون، وقد جاء اختيارنا لهذا الموضوع

استجابة لدواعي فكرية ونقدية، لعل أبرزها وطأة الإحساس بالهوية الجزائرية، كون رواية "الأرض والدم" واحدة من النماذج الروائية التي تعكس حياة الفرد القبائلي ومدى تعلقه بهويته.

ويبقى حب الإطلاع والرغبة في إثراء الرصيد المعرفي حول الرواية الجزائرية بصفة خاصة الدافع الأساسي الذي قادنا للغوص في أعماق هذا الموضوع، إلى جانب أن رواية"الأرض والدم" رواية استلهمت أسباب الأزمة الجزائرية _ السياسية، الاجتماعية، والثقافية.

انطلاقا من ذلك، ومحاولة منا الابتعاد عن المناهج التقليدية التي تربط النص بكاتبه وتبحث عن علاقة المضمون الروائي بالظروف الخارجية لإنتاجه، عمدنا إلى تبني المنهج البنيوي.

وبناء على ما أثبت هذا المنهج من فعالية ونجاعة في مقاربة النصوص الروائية من جهة وما ناله من اهتمام كبير على الساحة النقدية المعاصرة من جهة أخرى، حاولنا تطبيقه على النص "الأرض والدم" _دون أن نحمل هذا الأخير مالا طاقة له به_ في محاولة لاستكناه مضامينه وغاياته القريبة والبعيدة، بالاعتماد على الشكل المؤطر لهذه المضامين.

وسعيا منا إلى إحداث توافق منهجي بين الرواية مما تنطوي عليه من مضامين، وترمي إليه من غايات وأهداف، والمنهج البنيوي بما يحمله من إجراءت، انفتحت دراستنا على بحث المكونات السردية التي وظفها الكاتب، و هو بصدد تصوير أحداث الرواية، في محاولة لكشف العلاقة الرابطة بين هذه المكونات.

انطلاقا من هذا المسعى كان البحث إجابة عن أسئلة تجسد محتواها في:

- ما هي المفاهيم الأساسية للمنهج البنيوي؟ وفيما تتجلى خلفياته؟.

- إلى أي مدى استطاعت الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية أن تفرض نفسها في الساحة الأدبية؟.
- كيف كانت التجربة الروائية عند الروائيين الجزائريين ونخص بالذكر الكاتب "مولود فرعون"؟.
- كيف تعامل السارد مع الزمن؟
- ما هي التقنيات التي اعتمدها السارد في بناء الفضاء الروائي؟، وما هي الدلالات الجغرافية والنصية التي أوحت بها هذه الفضاءت؟.

كان هذا التصور العام الذي تمحورت حوله دراستنا، والهاجس الأساس الذي اقتضى منا تقسيم الموضوع إلى ثلاثة فصول: فصلان نظريان، وفصل تطبيقي؛ بحيث يتوزع كل فصل على ثلاثة مباحث، وينتهي بخاتمة.

أما الفصل الأول فقد خصصناه للبنيوية في حدود المفهوم، تطرقنا فيه إلى أهم مفاهيم البنيوية و إلى خلفيات المنهج البنيوي وما احتوى عليه من ثنائيات "دي سوسير " والمدرسة الشكلانية،إلى جانب الأصل الفلسفي للبنيوية، هذا بالإضافة إلى المبحث الثالث الذي عنوناه بالتحليل البنيوي للرواية، إذ يرمي إلى الإسهام في تحديث الدراسات النقدية المنصبة على النصوص القصية و إسباغ هالة علمية ثابتة على الفن القصصي الذي يشمل الحبكة والعقدة و التسلسل الزمني وتقاطع مؤشرات الأحداث والشخصيات والأماكن.

واعتمدنا في الفصل الثاني على الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية؛ حيث انطلقنا من محاولة تصنيف الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، لنعرض فيما بعد أهم ما قام به الكاتب الروائي "مولود فرعون" الذي كان من بين الروائيين الجزائريين الذين اختاروا الكتابة باللغة الفرنسية، وذلك راجع إلى مستوى العلاقات التي أقامها مع شخصيات أجنبية، وكذلك مطالعاته للمنجز الغربي في مجال الأدب والفكر.

أما الفصل الثالث كان فصلا تطبيقيا تحت عنوان الزمكانية في رواية "الأرض والدم"، إذ مهدنا له بمدخل نظري عند كل مبحث لنتطرق للقسم التطبيقي بعده، بحيث عالجنا فيه أهم التقنيات السردية التي تخص بنية الزمن وبنية الفضاء؛ وككل بحث أكاديمي بدأناه بمقدمة، وأنهيناه بخاتمة تجمل نتائجه في شكل نقاط محددة، لتليها قائمة المصادر والمراجع وفهرس الموضوعات.

ينصب بحثنا هذا على مرجع مترجم شكل محور الدراسة التطبيقية، تمثل في رواية "الأرض والدم"، وقد اعتمدنا أيضا على عدة مراجع تنوعت بين ما اهتم بالتنظير وما اهتم بالتطبيق؛ نذكر على سبيل المثال، "البنيوية" لجان بياجيه، "الأسلوبية منهجا نقديا" لمحمد عزام، "بنية الشكل الروائي" لحسن بحراوي، "بنية النص السردي" لحميد لحميداني.

وقد أسهمت هذه المراجع بطريقة مباشرة في إضاءة طريق بحثنا، وكانت بمثابة شموع أنارت درب الدراسة، ومفاتيح ساعدت في فك مستغلقاتها.

كما واجهتنا في إعداد هذا البحث مجموعة من الصعوبات والعراقيل، على رأسها تداخل المعلومات نتيجة كثرة المراجع المتعلقة بالجانب النظري وصعوبة التنسيق بينها، نظرا لاختلاف آراء النقاد والباحثين، غير أننا حاولنا جاهدين تذليل هذه الصعوبات وتخطيها بفضل جهود الأستاذة المشرفة.

وفي الأخير، نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذة المحترمة "صليحة بردي"، التي منحتنا شرف الإشراف على هذه المسيرة العلمية، ولا يسعنا في هذا المقام إلا أن نقول لها: أمدك الله بالصحة، والعافية، وسدد خطاك إلى ما فيه الخير والصلاح، وشكرنا موصول أيضا للجنة المناقشة التي ستثري هذا البحث بتصويبها لأخطائه وتقويمها لاعوجاجه.

وصلى الله على سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه وسلم تسليما كثيرا.

الفصل الأول:

البنيوية في حدود المفهوم

1) مفاهيم البنيوية.
2) خلفيات المنهج البنيوي.
3) التحليل البنيوي للرواية.

عرفت الحداثة ظهور البنيوية التي سبقتها في ظهور الشكلانية كل الحقول المعرفية، التي تأثرت بالمد البنيوي، حيث حاولت أن تغير مجرى الحياة الإنسانية، ففي مرحلة الحداثة لم تعد الذوات معرفة في ذاتها و إنما معرفة في علاقتها مع الآخرين.

المبحث الأول: مفاهيم البنيوية

تعد البنيوية طريقة وصفية في قراءة النص الأدبي تستند إلى خطوتين أساسيتين: التفكيك والتركيب، كما أنها لاتهتم بالمضمون المباشر، بل تركز على شكل المضمون وعناصره وبناه التي تشكل نسقية النص في اختلافاته وتآلفاته، ويعني هذا أن النص عبارة عن لعبة الاختلاف ونسق من العناصر البنيوية التي تتفاعل فيما بينها وظيفيا داخل نظام ثابت من العلاقات و الظواهر التي تتطلب الرصد المحايث والتحليل السانكروني الواصف من خلال الهدم والبناء أو تفكيك النص الأدبي إلى تمفصلاته الشكلية وإعادة تركيبها من أجل معرفة ميكانيزمات النص ومولَداته البنيوية العميقة قصد فهم طريقة بناء النص الأدبي، ومن هنا، يمكن القول: "إن البنيوية منهجية ونشاط وقراءة وتصور فلسفي يقصي الخارج والتاريخ والإنسان وكل ماهو مرجعي و واقعي، ويركز فقط على ماهو لغوي ويستقرئ مصطلح الداخلية للنص دون الانفتاح على الظروف السياقية الخارجية التي قد تكون قد أفرزت هذا النص من قريب أو من بعيد"[1].

كما يمكن إرجاع أصول البنيوية بوصفها مدرسة فكرية إلى عدة جذور: أحدهما يمتد إلى الأنثروبولوجيا البريطانية والفرنسية والآخر يشكل جزءا أساسيا من تراث علم الاجتماع الفرنسي ممثلا "بأوجست كونت" في أوائل القرن التاسع عشر، و "دور كايم" في بداية القرن

[1]– عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة . دراسة بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال، المغرب، د.ط.ت، ص 8.

العشرين، وخصوصا من فكرة وجود المجتمع باعتباره كيانا مستقلا عن أفراده، وفكرة الحقائق الاجتماعية باعتبارها مكونة من تصورات جماعية، وهناك حط ثالث فلسفي يعود إلى الفيلسوف الألماني "كانط"، بفكرته المهمة عن امتلاك الإنسان لملكات عقلية يخفي بواسطتها النظام على العالم بيدا أن مصدر آخر للبنيوية وهو أهمها جميعا تعود إلى مدرسة علم اللغة البنيوي، و أعمال "فريدينان دي سوسير" Ferdinane Desoussurوالمدرسة الشكلية الروسية في النقد الأدبي[1].

يبدو أن إجماعا قائما على رتبة "دي سوسير" في أول الصفوف من حيث تأصيل البنيوية، فقد حولت أفكاره الدراسات اللغوية نحو نقطة لا عودة منها لسابق عهدها.

وتعتبر أفكار "دي سوسير" صاحبة الدور الأكثر فاعلية في بلورة البنيوية واتجاهاتها، حيث سيطر هذا النموذج اللغوي السويسري باعتباره المعالجة المثلى كل النتاجات الإنسانية، والمثال المعتدى في تطبيق المنهج البنيوي[2].

ظهرت البنيوية أول الأمر، كمنهج علمي تحليلي في حقل الألسنية، أتاحت للغة فرصة الدخول إلى الميدان العلمي التجريبي، قبل أن تصبح منهجا عاما تستخدمه العلوم الإنسانية، إن أية فعالية معرفية لا بد أن تستند في تشكيلها وتحديد خصائصها تجذير محتواها وتعميقه، كما تسهم في تنظيم حركتها وعلاقاتها، والبنيوية باعتبارها "منهجا نقديا شاملا، أول لنقل طريقة بحث في مكونات الواقع وكشف علائق هذه المكونات وتفاعلاتها، تطمح لكي

[1]– ينظر: إيان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، تر: محمد حسين،سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع244 ، 1999، ص 196.

[2]– ينظر : ر.هـ.روبنز، موجز تاريخ علم اللغة (في الغرب)، تر: أحمد عوض، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 277، 1997، ص 319.

تسجل إضافية حقيقية في مضمار المعارف الإنسانية "[1]، وعلى أية حال ،" فلئن كانت البنية شمولية، متحولة، ذاتية الإنضباط، تعتمد على السياق، مرنة، تعتمد على علاقتها الداخلية، فإن البنيوية بما هي إدراك يرد التكثر في العالم إلى وحدة، والتشتت إلى قواعد منظمة، والتجرؤ إلى عناصر علائقية، فهو إدراك ينطوي على نوع الإستطيقا العقلانية التي ترى الجمال في النظام، والعالم نفسه من وجهة النظر البنيوي مجموعة من الأنساق مشكلة للإنسان أبنية مجاوزة للفرد، لا تنطوي على مركزية الذات الفاعلة فمركز البنية هو تعامد علاقتها الرأسية على الأفقية في غيبة من الفاعل و دون تدخل من الذات"[2].

إنما البنيوية بما هي كذلك فهي "بحث دائم دائب متصل عن بنية الأشياء المثبتة، فالبنيوية تسعى إلى توحيد جميع العلوم في نظام واحد، وأن تفسر علميا كل الظواهر الإنسانية، ومن ثمة فهي بحث شمولي استوعب واستقطب اهتمام المجالات المعرفية كافة"[3].

كما تعد أيضا أنها محاولة تطبيق نموذج اللغة البنيوي الذي قدمه "سوسير" وآخرون في بداية القرن العشرين على العلوم الإنسانية بوجه عام[4]، وتعتبر بدورها "القيام بدراسة ظواهر مختلفة كالمجتمعات، والعقول، واللغات، والأساطير، بوصف كل منها نظاما تاما، أو كلا مترابطا، أي بوصفها بنى، فتتم دراستها من حيث أنساق ترابطها الداخلية، لا من حيث

---

[1]– جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنة و بشير أوبري، منشورات دار عويدات، بيروت،باريس، ط3، 1982، ص81.

[2]– جابر عصفور، نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1998، ص 215.

[3]– إديث كريزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، ط 1، 1993، ص391.

[4]– ينظر: ليونارد جاكبسون، بؤس البنيوية. الأدب والنظرية البنيوية، تر: ثائر ديب، دار الفرقد، دمشق، سوريا، ط 2، 2008، ص 31.

هي مجموعات من الوحدات أو العناصر المنعزلة ولا من حيث تعاقبها التاريخي"[1]، هذا بالإضافة إلى أن أحد الأدباء يقر بأن البنيوية "ليست مذهبا بل هي منهج"،[2] لقد استغلت البنيوية في ميادين شتى، الرياضة، الأنثروبولوجيا، الفيزياء، علم الاجتماع، الفلسفة، الأدب، وكان توجهها شاملا إدماجيا يعالج العالم بأكمله بما فيه الإنسان، ولعلَ حقل (الأدب) بما هو لغة أكثر الحقول إخصابا وتطبيقا لتوجه المنهج البنيوي[3]، والتحليل البنيوي للأدب "يعتبر النص (بنية ذات دلالة)، فيحصر موضوع دراسته في تحليل النص وحده مستبعدا عنصرين أسهما كثيرا في الابتعاد عن أدبية الأدب هما المبدع والظرف الاجتماعي، وهذا يعني أن البنيوية تقوم على مبدأ (المثولية) الذي يقتصر على دراسة النص بمعزل عن أية مؤثرات كانت تستهلك الأبحاث النقدية و التقليدية، من مثل الأبحاث السوسيولوجية و السيكولوجية، والبيوغرافية، والتاريخية "[4].

وقد أكدت البنيوية وصف العمل الأدبي، بدلا من الاهتمام بالأحكام المعيارية، وانطلق "بارت" رائد النقد البنيوي من ضرورة إيجاد نظرية تمكن من وصف وتحليل الرواية، معتمدا الألسنية نموذجا أساسيا في هذا المجال[5]، ومن هذا فإن البنيوية منهج يتخذ من علم اللغة أساسا له.

---

[1]– ليونارد جاكبسون، بؤس البنيوية. الأدب والنظرية البنيوية، مرجع سابق، ص 51.

[2]– المرجع نفسه، ص 68.

[3]– ينظر : فنسنت ب.ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينات، تر: محمد يحي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة،د ط، 2000، ص 259.

[4]– محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د ط، 1989، ص 117.

[5]– ينظر: المرجع نفسه، ص 113.

وعلى كل الأحوال فقد استطاعت البنيوية بنزعتها المتعمقة الكلية أن تبرز حقولا معرفية هائلة في هيئات جديدة تماما[1]، وكان أعظم إنتاجها في حقل الأدب لصلته الوثقى بعلوم اللغة، بحيث أنها كانت استراتيجية بحث عقلاني، لكنها تصدعت وفقدت ميزتها هذه بسبب قصورها وعيوبها المنطقية المتعلقة بنموذج اللغة البنيوي.

المفاهيم الأساسية للبنيوية:

إن أية فعالية معرفية لابد أن تستندفي تشكيلها وتحديد خصائصها والإطار العام لها إلى أسس تعطي هذه الفعالية سماتها العامة، وتعمل على تجذير محتواها وتعميقه، كما تسهم في تنظيم حركتها وعلاقاتها .

تعتبر البنيوية منهجا نقديا شاملا، أو لنقل طريقة بحث في مكونات الواقع وكشف علائق هذه المكونات وتفاعلاتها، بحيث تطمح لكي تسجل إضافة حقيقية في مضمار المعارف الإنسانية، وهي بذلك، تستند إلى مفاهيم أساسية تحدد طبيعتها ومنطلقاتها، وترسم حركتها ومساراتها، ويمكن أن نجد ثلاثة مفاهيم أساسية، تشكل في علاقاتها وتفاعلاتها الإطار العام للبنيوية هي، البنية، النظام، الوظيفة.

أولا: البنية

لم تنل أية ظاهرة معرفية من الاهتمام والدراسة قدر ما ناله مفهوم البنية في القرن الحالي، حيث أصبح هذا المفهوم يحتل مكان الصدارة في مختلف الدراسات الإنسانية الحديثة، سواء كانت هذه الدراسات نفسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو لغوية أو رياضية

[1] –ينظر: محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، مرجع سابق، ص 115.

وغيرها، مما يشير إلى أن مفهوم البنية لم يعد يقتصر على الدراسات اللغوية وتشعباتها وإنما امتدَ ليشمل مختلف العلوم الإنسانية دون استثناء.

إن مفهوم البنية كما فهمه بعض علماء اللسانيات والبنيويون ومنهم عالم النفس السويسري جان بياجيه "أن البنية نظام تحويلات له قوانينه من حيث إنه مجموع، وله قوانين تؤمن ضبطه الذاتي"[1]، فالبنية هي علاقات العناصر الداخلية في إطارها، ودخولها في نظام هو الذي يحفظ لها استقرارها، ويضمن لها حركتها وتفاعلاتها داخل النظام ذاته، ويتيح لها أن تتوازن وتتعالق مع بنى أخرى تحكمها أنظمة خاصة بها.

إن العناصر المشكلة للبنية محكومة دائما بقوانين صارمة ترسخ نظام هذه العناصر، وتضفي على هذا النظام خصائص كلية، والبنية لا يمكن التعرف عليها إلا من خلال العلاقات التي تحكم عناصرها ذاتها، وليس من خلال هذه العناصر المنفصلة، وهذا ما يؤكد ضبط البنية استنادا إلى حركتها الذاتية وإلى تحوَلاتها، فعلى الرغم من وجود بعض الاختلافات بين البنيويين وعلماء اللسانيات حول تصور البنية ومعرفة نظامها وخصائصها، غير أنهم يتفقون حول الخطوط العامة التي تندرج البنية في إطارها، بمكوناتها وعلاقاتها.

حيث تعرف الجملة بأنها مجموعة أصوات تجمع بينها علاقات قواعدية ، وهي مكتفية ذاتيا ولا تتعلق بأية مجموعة أخرى قواعديا[2]، وهي بنية قادرة بعلاقاتها الذاتية أن تستمر وتتواصل وتتفاعل بطريقة تحفظ لها فعاليتها، وقد تبع هذا التعريف تعريفا آخر للجملة يتقاطع وإياه بحيث أن كل جملة هي تركيب لغوي مستقيم لا يحتويه تركيب لغوي أكبر

---

[1]– ينظر: جان بياجيه، البنيوية، مرجع سابق، ص 81.

[2]–ينظر: جورج مونان، علم اللغة في القرن العشرين، تر: نجيب غزاوي، وزارة التعليم العالي، دمشق، سوريا، ط 3، د ت، ص44.

بموجب علاقة قواعدية معينة[1]، فالجملة مكون البنية الأساس، واستقلاليتها يؤكد قدرتها على الثبات والتواصل داخل أطرها الخاصة، وداخل قوانينها الخاصة أيضا، ونجد أيضا أن البنية كيان خاص ذات ارتباطات داخلية[2]، وهذا ينفي عنها أيضا أية علاقة مع عناصر خارجية لا تنتمي إليها، أولا تنضوي في نظامها وهذا ما دفع إلى استقلالية البنية، وهذه الاستقلالية تؤكد على أن عملية تحليلها يجب أن تتم من خلال علاقات عناصرها دون أية اهتمامات خارج هذا الإطار وهذا ما يدفعنا إلى الحديث عن خصائص البنية التي تسمح لها بالاحتفاظ بقدراتها الذاتية داخل نظامها الداخلي المحكم[3]، ومن هنا يتبين لنا أن تحولات البنية لا توجد أبدا إلا عناصر تنتمي للبنية ذاتها، وتخضع لقوانينها وتحافظ عليها، ولا تعود إلى ماهو خارج حدودها، وبهذا المعنى نجد أن البنية تنغلق على ذاتها.

ثانيا: النظام

يأتي هذا المفهوم ملازما لمفهوم البنية باعتبارها نظام تحولات ويكفي أن نتفهم البنية ونعي خصائصها ونكتشف قوانينها،حيث نتفهم النظام ذاته، ونعي حقيقته باعتباره الإطار الذي تنتظم من خلاله علاقات عناصر البنية، فالنظام إذن، يتشكل من العلاقات القائمة بين عناصر البنية، فإن مثل هذا التغير سوف يشمل عناصر البنية كلها، بسبب أن أيا من هذه العناصر لا يتمثل داخل البنية على هيئة ساكنة، وإنما يمارس فيها فاعلية قوية بالعلاقة التي ينشأها مع غيره من العناصر الأخرى الداخلة معه في تركيب البنية، بما يحافظ على البنية ذاتية، وبما يجعلها تثرى بهذه العلاقات، وحتى في حالة توالد بنيات جديدة من بنية رئيسية،

---

[1]–ينظر: جورج مونان، علم اللغة في القرن العشرين، مرجع سابق، ص 45.

[2]–ينظر : جان بياجيه البنيوية، مرجع سابق، ص 67.

[3]–ينظر : المرجع نفسه، ص 8.

فإن عناصر البنية الجديدة لا تشكل حرقا لقوانين البنية الأساسية، بقدر ما تشكل إضافات جديدة تنتمي إلى عناصر البنية ذاتها وتدخل في علاقاتها وتخضع لقوانين، وفي هذا الإطار يشير "سوسير" إلى أن التبدلات التي يمكن أن تطرأ على البنية لا تؤثر على بعض عناصرها التي سرعان ما تندرج في إطار نظامها الخاص[1].

وربما مرت فترة التبس فيها مفهوم البنية مع مفهوم النظام، وقد كان "سوسير" أطلق على هذا التنظيم الدقيق الذي يلازم اللغة، اسم "النظام" في الوقت الذي أطلق عليه بعض تلاميذه اسم "البنية"، وقد يعود هذا الاختلاف الدقيق في التسمية إلى طريقة البرهان على هذا الطابع اللغوي، المنظم، فهم ينطلقون من فكرة أن معرفة العناصر اللغوية المتعالقة ليست شيئا معطى، أي ليست شيئا تم استقدامه من خارج البنية، وقد يعود السبب في ذلك، كما يقول "سوسير" إلا أنه في تحديد وحدة ما في إطار بنية ما فإننا نفترض دائما وجود علاقة بين هذه الوحدة والوحدات الأخرى، إن هذه الوحدة تأخذ مكانها ضمن تنظيم كلي، وهذا هو ماعناه لأتباع "سوسير" بالنظام أو البنية باعتبار أن العناصر اللغوية لا قيمة لها ولا واقع لها بشكل مستقل عن علاقاتها بالمجموع فالبنية لا يمكن أن تنفصل عما تبنيه[2].

وقد أشار "بياجيه" إلى مثل هذا الفهم، ولفت إلى أن النظام، بحد ذاته، إنما يعني البنية بخصائصها وعلاقاتها، عندما قال: "فبمقدار ما نتذكر أن البنية هي قبل كل شيء، مجموعة تحويلات، فإننا ننفي بنفس الوقت انفصالها عن العمليات الفيزيائية والبيولوجية الموجودة في

---

[1]–ينظر : كلود ليفي شتراوس، الأنثروبولوجيا البنيوية ، تر: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق، سوريا، د ط، 1977، ص 328.

[2]–ينظر : فردينان دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي و آخرون، دار النعمان للثقافة، جونية، لبنان، د ط، 1984، ص 109.

باطن الموضوع وعن العمليات التي تمارسها الذات والتي لا تمثل منها البنيوية إلا قانونا للتركيب أو شكلا للتوازن وبالفعل فمن خصائص العمليات أن تتنسَق وتنتظم في أنظمة بعكس أية أفعال أخرى، وفي هذه الحال تصبح هذه الأنظمة، بفعل بناءها، بنيات بكل ما للكلمة من معنى وليس كما قيل إن البنيات سابقة الوجود على الأفعال والبناءات التي تحدَدها مسبقا"[1]، وتصبح قوانين البنية هي ذاتها قوانين النظام، النسيج الذي يبني البنية ويشكل بنيتها القواعدية فتحولات البنية مستمرة، وهي تقوم دائما بتوليد عناصر جديدة تثري البنية، لذلك فهي تحتاج إلى توازن جديد باستمرار، ومن هنا فإن العناصر الجديدة المتولدة عن البنية لا تخرج في علاقاتها عن نظام هذه البنية وإنما تخضع له وتسهم في المحافظة على قوانينه.

فإذا كنا نتحدث_ الآن _عن البنيوية باعتبارها منهجا في البحث وطريقة في الكشف عن علاقات النص وقوانينه، والنص الأدبي تحديدا بكونه نظاما متكاملا يتشكل من اللغة والبنيوية تعني نظام الأنظمة[2]، على حد تعبير "رومان جاكبسون"R.Yakupson فإن ذلك يسمح لنا أن نشير إلى أن البحث عن وجود نظام داخلي يعد من أهم الركائز التي انبنت عليها الدراسات البنيوية المعاصرة، والنظام في النص لا يمكن في ترتيب عناصره، وإنما يكمن في شبكة من العلاقات تنشأ بين الكلمات، ومتى كانت هذه العلاقات متكاثرة مكثفة كان النص أوغل في الأدبية،[3] وقد أشار بعض الدارسين إلى وجود أكثر من نظام لهذه اللغة دون أن يعني ذلك خروج أي من هذه الأنظمة على القوانين العامة التي تحكم هذه الأنظمة المتكاملة جميعها، وكما تدخل البنية في علاقة مع بنية أخرى فتعتني كلتا البنيتين بمثل هذه

[1]–ينظر : جان بياجيه، البنيوية، مرجع سابق، ص 117.

[2]–ينظر : أمينة غصن، بنيوية جاكبسون، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد المزدوج، 18.19.1982، ص 108.

[3]–ينظر : حسين الواد، قراءات في مناهج الدراسات الأدبية، دار سراس للنشر، تونس، د ط، 1985، ص 45.

العلاقة، كذلك فإن نظاما ما قد يصير أحيانا جزءا من نظام آخر أوسع منه، دون أن يلغي أيضا أي من النظامين، وإنما يصبح النظام الثاني امتدادا للأول وتوسعا له، وهكذا نجد أمامنا نظامين يتداخل الواحد منهما للآخر ويتشابك، غير أنهما في الأصل منفصلان بعضهما عن بعض، ويمكن تمييز كل واحد منهما عن الآخر[1].

وقد حددت طبيعة التحليل اللغوي بالتمييز بين نظامين من القواعد نحو أية لغة كانت، فمن جهة هناك نظام الأساس الذي يولد التراكيب العميقة، ومن جهة أخرى، النظام التحويلي الذي يجعلها تتحول إلى تراكيب سطحية، كما أن قواعد التركيب هي قواعد اللغة ذاتها التي تشمل على إمكانية صياغة جمل لا حصر لها[2].

مما لاشك فيه أن علاقات البنية التي كنا قد أشرنا إليها، تشكل نظاما متزامنا، غير أن هذا النظام ليس ثابتا بالمفهوم الجوهري، وإنما هو مهيأ لابتكار بنى جديدة يتسع لها هذا النظام، فيصبح أمامنا في هذه الحال مجموعة أنظمة، نظام أساسي يتخذ شكلا ثابتا تتوازن فيه عناصر بنية التي تحكمها علاقة تزامن، وأنظمة أخرى تتفرع عن النظام الأول، لتقوم بتكوين بنية أو بنى جديدة تغني البنية الأساسية الأولى .

وهذه تحولات النظام التي هي تحولات للبنية، لأن اللغة بحد ذاتها غير ثابتة وإنما خاضعة دوما للتطور وفقا لمتطلبات التواصل، وما النظام التزامني الذي نشير إليه، إلا عملية قطع لتطور اللغة يتم استحداثه من أجل ضبط عملية وصف اللغة وآلية عملها وفهمها، ضمن مرحلة معينة، وداخل علاقات محددة وإطار محدد، وفي هذه الحال، يمكن

---

[1]–ينظر : رولان بارت، مبادئ في علم الأدلة، تر: محمد البكري، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط 2، 1987، ص135.

[2]–ينظر : ماري زيادة، اللسانيات وخطاب التحليل النفسي عند جاك لاكان، تر: فاطمة طبال بركة، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 23، 1983، ص 68.

القول، إنه لا توجد تزامنية دون تزمَنية، طالما أنه لا يوجد سكون أو ركود في اللغة، فالَتزامَنية هي عملية تتابع للتزامنية، والتزامنية هي نقطة وقوف على مسار التزمَنية، وما التحول إلا حالة تزَمنية من بنية تزامنية إلى بنية تزامنية أخرى، تتم وفقا لقواعد وقوانين محددة[1]، فالنظام لا يفرض على اللغة من الخارج، فهو ليس رداء نلبسه هذه الفعالية أو تلك، فهذا هو نظامها لأن النظام يبنى مع الفعالية التي يتم البحث في مكوناتها.

ثالثا: الوظيفة

البنية، كما أشرنا، نظام تحولات، والتحولات علاقات لعناصر البنية، أي دخول عنصر في البنية مع عنصر آخر في علاقة متبادلة، أو دخول جملة مع جملة، أو نص مع نص، هذه العلاقة هي ما يمكن أن نطلق عليه تسمية "الوظيفة"، إذن، هي التي تحدد، ليس طبيعة العلاقة بين مكونات البنية فحسب، وإنما فعالية هذه المكونات بالنظر إلى نشاطها الذي يمارسه كل عنصر منها داخل المجموعة التي ينتمي إليها، وليس هناك أية قيمة يمكن لأي عنصر أن يمتلكها بشكل منعزل، وإنما يكتسب مثل هذه القيمة بالعلاقة التي يشكلها مع عنصر آخر، فيكون الكشف عن هذه العلاقات التي تتواصل من خلالها عناصر البنية هو كشف عن وظائف البنية ذاتها[2].

يعمل التحليل الوظيفي على ربط النظام اللغوي بالوظائف التي يمكن لهذا النظام أن يؤديها من خلال التراكيب المختلفة التي تشكل بنية هذا النظام وأساسه، مع النظر إلى أن كل تركيب أو بناء لغوي يمكن أن يؤدي وظيفة مختلفة، ومن هنا يمكن بأية حال من

---

[1]–ينظر : فردينان دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، مرجع سابق، ص 80.

[2]–ينظر : المرجع نفسه، ص 88.

الأحوال النظر إلى الوظيفة بمعزل عن النظام الذي تندرج في علاقاته، فالنظام هو تنظيم لعلاقات البنية وضبطها، وليس هذا التنظيم سوى علاقات قواعدية محكمة للعناصر المتشكلة والمتفاعلة فيه، والتي هي وظائف ذاتها، يمكن الكشف عنها من معرفة طرق الاستخدام اللغوي وغاياته[1].

يمكننا أيضا أن نشير إلى مسألة التفاعل بين مفهومين أساسين من مفاهيم اللغة، هما مفهوم الشكل ومفهوم الوظيفة، وتنبه إلى استحالة قيام علاقة وحيدة الاتجاه بين الوظيفة والشكل، فنظام الأشكال، واستعمال هذا النظام (لتحديد الوظائف) شيئان آخران الوظيفة (أن يكون لدينا شيء نقوله) تسبق الشكل (قول هذا الشيء بطريقة ما)[2]، ومن هنا فالعملية اللغوية تسمح للمرسل بتوصيل ما يرغب فيه للآخر، وأي شكل لغوي يسود وظيفة مغايرة للوظيفة التي يمكن أن يؤديها بشكل لغوي آخر كما يمكن للشكل نفسه أن يحتوي مجموعة وظائف تكشف عنها عناصر هذا الشكل وعلاقاته بالاستناد إلى البنية القواعدية لهذا الشكل، وقد يعود بعض هذه الوظائف إلى وظيفة مركزية يكون منوطا بها هدف مركزي، يتولى الإفصاح عن هذه الوظيفة، إذ نرى مثلا، داخل شكل لغوي معين وظيفة للصوت يكشف عنها علم الأصوات، ووظيفة للصيغة واشتقاقاتها وتصريفها يكشف عنها الصرف[3] وهكذا.

وقد ساد لدى بعض البنيويين الاهتمام بتحليل المعنى، وذلك بالكشف عن الوظائف التي تحدده، حيث أن دخول الشكل اللغوي في إطار علاقات بنية معينة هو الذي يحدد

[1]–ينظر : يحي أحمد، الاتجاه الوظيفي ودوره في تحليل اللغة، مجلة عالم الفكر، ع 3 ، 1989، ص 72.

[2]–ينظر : جورج مونان، علم اللغة في القرن العشرين، مرجع سابق، ص 169.

[3]–ينظر : المرجع نفسه، ص 169.

وظيفته ويعطيه معناه[1]، كما أن مفهوم اللغة يجب أن يدرس بوصفه نظاما وظيفيا، وأن الكشف عن هذا النظام إنما يتم من خلال وظيفة العناصر الداخلة فيه، وقد ارتأت ست وظائف للاتصال كانت قد صنّفت على الشكل التالي[2]:

1) الوظيفة التعبيرية La fonction experssive.
2) الوظيفة النزوعية La fonction conative أو(الأمرية).
3) الوظيفة الإدراكية La fonction cognitive أو الإرجاعية المركزة على السياق.
4) الوظيفة التو كيدية La fonction phatique .
5) الوظيفة مابعد اللغوية La fonction métalora.
6) الوظيفة الشعرية La fonction poetique المركزة على الرسالة بالذات .

إن هذه النظرية تعتبر من حيث شموليتها، من أبرز النظريات التي تعالج وظائف اللغة من خلال وصف استعمالاتها وشرحها.

ومن هنا نستنتج أن البنيوية منهج فكري نقدي مادي ملحد غامض، يذهب إلى أن كل ظاهرة إنسانية كانت أم أدبية تشكل بنية، لا يمكن دراستها إلا بعد تحليلها إلى عناصرها المؤلفة منها.

[1]–ينظر : تمام حسان، اللغة بين المعيارية والوصفية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، د.ط.ت، ص 121.

[2]–ينظر : جورج مونان، علم اللغة في القرن العشرين، مرجع سابق، ص 132.

المبحث الثاني: خلفيات المنهج البنيوي

يجدر بنا قبل البحث في السياق النقدي الروائي العربي الذي اتخذ الإجراء البنيوي منهجا، التوقف أولا عند الخلفيات التي اعتمدتها البنيوية في تثبيت تصوراتها ومفاهيمها، ففي خمسينيات القرن العشرين وستينات هذه الأخير، شغلت البنيوية حيزا كبيرا في مختلف الظواهر الثقافية في فرنسا، وسرعان ما امتد تأثيرها إلى الدول الأوروبية الأخرى، لتصبح المنهج الأكثر حضورا في تلك الفترة، فقد تنوعت مجالاتها النظرية والتطبيقية لتشمل أصعدة مختلفة أغرت الكثير من الباحثين بالأخذ بها في حقول معرفية شتى، منها، الأنثروبولوجيا التي تأسست بنيوية البحث فيها على يد "كلود ليفي شتراوس"، والتحليل النفسي الذي اتخذ البنيوية منهجا على يد "جاك لاكان"Jak Lakane، وعلم الأدب الذي كان أكثر الحقول اهتماما بهذا المنهج، على يد "رومان جاكبسون" و"رولان بارت" Rolane Partو"تودوروف" T.Todorov، على حين تصدَت دراسات "ميشيل فوكو" Michil Vocoالبنيوية إلى المجال الثقافي ومقولاته الفكرية، وعلى الرغم من أن هؤلاء وغيرهم كانوا جميعا يعملون تحت خيمة المنهج البنيوي، لم يشكلوا معا ملامح مدرسة معينة[1]، بل لم يعلن بعضهم بنيويته على الرغم من إفادته من معطياته فكريا ومنهجيا.

نشأت البنيوية في الأصل من خلال تعارضها مع ما سبقها من مدارس ومناهج، دون إلغاءها، كالماركسية والظاهراتية والوجودية، وعمدت بعد تحليلها لعجز هذه المدارس إلى طرح نفسها بديلا منها[2]، أكثر علمية في معالجة ما عجزت عنه تلك المدارس، وقاد

---

[1]–ينظر : جونثان كلر، مدخل إلى النظرية الأدبية، تر: مصطفى بيومي عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، د ط، 2003، ص 168.

[2]–ينظر : نهلة فيصل الأحمد، التناص و التناصية . النظرية والمنهج، مؤسسة اليمامة، د ط، 1423 هـ، ص49.

الجدل المثير الذي صاحب ظهورها إلى تصدَيها للزعم بأنها الطريقة الوحيدة الجديرة بالإتباع والممارسة، وهكذا قالت الكاتبة "فوزية لعيوس": "وقد كان لها فيما تقوله من آراء منبعان: الأول نظرية "دي سوسير" في علم اللغة التي أسست البحث الألسني على مبادئ جديدة، والآخر أفكار الشكلانيين الروس"[1].

ولذا يعدها بعض الدارسين ظاهرة خمسينية لكونها "ذات جذور فكرية عميقة ترجع إلى بداية القرن العشرين"[2]، ومنه فهي ذات أصول عريقة .

1. ثنائيات "دي سوسير":

لقد أحدث التصور المنهجي الذي قدمه"دي سوسير" عام 1916م انقلابا في منهج البحث اللغوي وفي نمط التفكير اللساني، فكان تعريفه اللغة على أنها نظام وبنية، الشرارة التي انطلقت منها الأفكار البنيوية اعتمادا على "أن اللغة نظام من العناصر المعتمدة من بعضها على بعض، تتبع قيمة كل عنصر من وجود العناصر الأخرى في وقت واحد"[3]، وتجلت أهم مفاهيم "دي سوسير" في تفريقه الشهير بين اللسان والكلام، فاللسان" نظام لغة ما، أي اللغة بوصفها من الصيغ، في حين الكلام هو الحديث الفعلي "[4] ومنه يفصل بين

---

[1]–فوزية لعيوس غازي الجابري، التحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفاء، عمان، الأردن، ط 1، 1432هـ. 2011م، ص 36.

[2]–ديجورج فرناند، من الشكلانية الروسية إلى البنيوية الفرنسية، تر: محمد الخزعلي ، مجلة الثقافة الأجنبية، ع 3، السنة6، 1986، ص 145.

[3]–فردينان دي سوسير، أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات، تر: عزالدين اسماعيل، د.ط.ت، ص 59.

[4]–المرجع نفسه، ص 85.

ماهو جماعي و ماهو فردي، وقد عدَ هذا التمييز الأكثر جوهرية في ثنائيات "دي سوسير"[1]، وهذا يعود إلى أهميته الكبيرة في الكشف عن أنظمة معرفية، ولأنه في الأصل يوجد فرق بين النظام الأساسي وهذا الأخير له قابلية القيام بعدة أنماط مختلفة من السلوك، والأمثلة الفعلية لهذا السلوك، وتقود دراسة النظام "إلى بناء النماذج التي تمثل الصيغ، وإلى علاقاتها بعضها ببعض في حين تؤدي دراسة السلوك الفعلي إلى بناء النماذج الاجتماعية"[2]، لقد أفضى مفهوم النظام عند "دي سوسير" إلى مفهوم البنية عند "جاكبسون" الذي حدد العمل الأدبي بأنه ليس إلا بنية.

وإلى جانب ثنائية اللسان والكلام أعاد "دي سوسير" صياغة ثنائية أخرى عند ما ميز عنصري العلامة اللغوية: الدال وهو الشكل الدال عليها، والمدلول وهو الفكرة التي تدل عليها العلامة.

ويحدد "دي سوسير" طبيعة العلاقة التي تربط بينهما على أنها اعتباطية، وهو يشبه اللغة بلعبة الشطرنج، إذ لا قيمة لأحجار هذه اللعبة إلا من خلال الوظيفة التي تؤديها كل قطعة داخل النظام، وأي تغيير في مواقع هذه الأحجار سيقود إلى تغيير في العلاقات، ويؤسس نظاما علائقيا مختلفا عما كان عليه قبل التغيير، و كذلك هي حال اللغة إذ " ليس هناك سوى اختلافات لا وجود معها لألفاظ ثابتة الدلالة "[3]، فلا يتحدد المدلول في أي كلمة بالأصوات التي استخدمت للتلفظ به، ومن نتائج هذه الاعتباطية التي أكد عليها "دي

---

[1]–ينظر : فرديناند دي سوسير، علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار الشؤون الثقافية، بغداد ،العراق، ط 2، 1986، ص 134.

[2]– فرديناند دي سوسير، علم اللغة العام، مرجع سابق، ص 89.

[3]–المرجع نفسه، ص 84.

سوسير" في محاضراته تمييزه بين منظورين لدراسة الظاهرة اللغوية: التزامنية والتعاقبية، حيث يبحث هذا المنظور الآخر التطور التأريخي لهذا النظام، وعلى حذو "دي سوسير" تحذو البنيوية في تمسكها بالتزامن في اللغة وإهمالها المعرفة التأريخية بحجة كونها جزئية ومنحازة دائما فضلا عن كونها خارجية على النص وافتراضية لا ينطق به النص بل المحيط الخارجي الذي لا سبيل إلا التأكد من مصداقيته ودقة تفسيره للظاهرية النصبية، ويمكن التمثيل على هذه القناعة البنيوية بدراسات "كلود ليفي شتراوس" للمجتمعات البدائية[1]، إذ لم يكن التأريخ عنده سوى "أسطورة خلقها الناس إرضاء لقناعاته"[2].

انشغلت البنيوية، لا بوصفها أداة للتعبير، بل بوصفها غاية لذاتها، بناء على وعيهم بأصالة هذه الظاهرة في الوجود الإنساني حتى قال"تودوروف" "إن الإنسان قد انبنى انطلاقا من اللغة"[3]، وليست الثقافة في منظور الأنثروبولوجيا البنيوية في أبحاث "شتراوس" سوى مجموعة من الأنساق الرمزية، توجد في مقدمتها اللغة"[4]، كما أنه جهد لجعل الأنموذج اللغوي مقياسا في مختلف أبحاثه، فسعى لإيجاد تطابق بين اللغة والأسطورة، واللغة وبنية المجتمعات البدائية، واللغة والموسيقى، كما امتد البحث البنيوي إلى الكشف عن البنى المشتركة في كل أنواع القص و الأساطير، كما أن القواعد اللغوية على اختلاف تجلَياتها تمتلك بنى ثابتة ومشتركة، بحيث أن كل نظام يحتوي في داخله بنية تمتلك ثلاث ميزات: ميزة الجملة، وميزة التحويلات، وميزة الضبط الذاتي، وانطلاقا من هذا المفهوم، ينظر الدرس

---

[1]–ينظر: كلود ليفي شتراوس و آخرون، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، دار الطليعة ، بيروت ، لبنان، دط، 1992، ص 103.

[2]–روبرت شولز، البنيوية في الأدب، تر : حنا عبود، منشورات اتحاد كتاب العرب، د ط، 1984، ص 218.

[3]–أحمد المديني، في أصول الخطاب النقدي الجديد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط 1، 1987، ص 33.

[4]– كلود ليفي شتراوس و آخرون، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، مرجع سابق، ص 85.

البنيوي إلى القصة على أنها جملة كبيرة افتراضا من كونها نظاما وليست مجموعة أو سلسلة من الكلمات[1].

لقد وقعت البنيوية أسيرة النسق والنظام، لا سيَما وهي تجرَد النص الإبداعي من كل مرجعياته، بحجة عزل بناه الأساسية وربطها مع البنى الأساسية للقواعد والمنطق، ويظهر جليا تأثرهم بـ "دي سوسير" في أصل رؤيتهم، ولكنهم كانوا أكثر إتباعا لمقولات الشكلانيين الروس ومفاهيمه، لأن الشكلانيين كانوا أكثر إغراء لأن أعمالهم كانت أكثر التصاقا بالأدب ونظريته، على الرغم من أن الشكلية الروسية، وحلقة براغ، ومدرسة كوبن هاجن[2]، كان لكل منهم تشعباته القوية في تأصيل البنيوية، غير أن أثر لم يبلغ شأن ما كان لأثر تعاليم سوسير اللغوية، ويلخص "روبنز" أفكار "دي سوسير" في ثلاثة عناوين:

أولا: صاغ وأوضح ما اعتبره اللغويون السابقون أمرا مفروغا منه أو تجاهلوه، وهو البعدان الأساسيان الضروريان للدراسة اللغوية، والبعد الأول هو الدراسة التزامنية التي تعالج فيها اللغات بوصفها أنظمة اتصال تامة في ذاتها في أي زمن بعيد، والبعد الثاني هو الدراسة التعاقبية التي تعالج فيها تاريخيا عوامل التغيير التي تخضع لها اللغات في مسيرة الزمن.

ثانيا: ميز بين المقدرة اللغوية للمتكلم وبين الظواهر الواقعية أو مادة علم اللغة وبينما يشكل الكلام المادة التي يمكن الحصول عليها مباشرة.

---

[1]–ينظر: بيتر مونز، حين ينكسر الغصن الذهبي. بنيوية أم طبولوجيا، تر: صباح السعدون، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، د ط، 1986، ص 73.

[2] –ينظر: بيتر مونز، حين ينكسر الغصن الذهبي. بنيوية أم طبولوجيا، مرجع سابق، ص 75.

ثالثا: أوضح "دي سوسير" أن أي لغة يجب أن ترى و توصف تزامنيا بوصفها نظاما من العناصر المترابطة وليس بوصفها مجموع الكيانات مكتفية بذاتها.

و المصطلحات اللغوية يجب أن تعرف بالنسبة لبعضها البعض و ليس بشكل مطلق، وهذه هي النظرية التي عبر عنها بقوله: إن"اللغة عبارة عن صيغة وليست مادة وهذه العلاقات المتبادلة في اللغة تقوم على كل من البعدين الأساسين للتركيب اللغوي التزامني: البعد الأفقي المنطبق على تتابع المنطوق، والبعد الرأسي المتمثل في أنظمة العناصر أو الفئات المتقابلة"[1].

يوضح "صلاح فضل" أهم الثنائيات السويسرية كما يلي[2]:

1) ثنائية اللغة الكلام.
2) ثنائية المحور التوقيتي الثابت و الزمني المتطور.
3) ثنائية النموذج القياسي والسياقي.
4) ثنائية الصوت والمعنى.

ثالثا: أوضح "دي سوسير" أن أي لغة يجب أن ترى و توصف تزامنيا بوصفها نظاما من العناصر المترابطة وليس بوصفها مجموع الكيانات مكتفية بذاتها.

لقد ابتدأ "سوسير" بسؤاله عن ماهية اللغة ليحدد هذا التقسيم (اللغة و الكلام) فاللغة في نظره تعد نظام من الرموز المختلفة التي تشير إلى أفكار مختلفة، وتعتبر أيضا مجموعة

[1]– روبنز، موجز تاريخ علم اللغة (في الغرب) ، مرجع سابق، ص 319.

[2]–صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط 1، 1998، ص 19.

من المصطلحات التي تتخذها هيئة المجتمع بأكمله، لإتاحة الفرصة أمام الأفراد لممارسة ملكاتهم[1].

أما الكلام فهو "التحقق الفردي لهذا النسق في الحالات الفعلية من اللغة"[2]، فاللغة هي العنصر الاجتماعي للكلام، والكلام هو المظهر الفردي للغة، واللغة رموز تعبر عن أفكار ولا علاقة للغة بأخطاء الكلام، فهي الهياكل التي تخضع لها عمليات التنفيذ الكلامية.

يبدو الخلط بين مفهومي اللغة والكلام ممكنا، حيث الخلط بين النظام وتجلياته حينما ننظر إلى أن ما نتج من تلفُظات لا يعدو أن يكون استخداما لمجموعة القواعد والمعايير التي تعلمناها، إن التفريق بين اللغة والكلام يستدعي التمييز بين القاعدة والسلوك من جهة، وبين الوظيفي وغير الوظيفي من جهة ثانية.

إن القاعدة والسلوك أو الكفاءة والأداء تمييزهم، فالسلوك الذي هو تحقق ما للقاعدة قد يتطابق معها تماما ويوافقها، وقد ينحرف عنها دون أن يؤدي انحرافه هذا إلى إلغاء القاعدة الأساس، أما مطابقة السلوك للقاعدة لا يعبر بأي حال عن الكفاءة القارة في اللغة، من حيث أنه لم يستنفذ مجمل إمكانيات اللغة، أما المتكلم نفسه فإن كفاءته تفوق أداءه بشدة، حيث يمكنه فهم جمل لن تصادفه أبدا أو التعبير عن وجود غموض أو خطأ أو حسن في الجملة، إن الكفاءة تظهر في الحكم على التَلفظات ومن ثم فإن أداء الشخص لا يسمح بكل إمكانيات اللغة أو كفاءتها ولا يعبر بصدق عن كفاءته هو نفسه، إن وصف اللغة أو الكفاءة هو التمثيل الصريح الذي ينهض به نظام من القواعد أو المعايير للمعرفة الضمنية التي

---

[1]–ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 20.

[2]–رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر : جابر عصفور، سلسلة آفاق الترجمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط2، 1996، ص 109.

يمتلكها أولئك الذين يعملون بنجاح من داخل النظام، أما التمييز بين الوظيفي وغير الوظيفي، فهو يشدد على التمييز بين اللغة والكلام، فاستخدم معين للفظة ما إذا أداه عدد من الأشخاص المختلفين دون تغيير لحروفها سوى ما يتعلق بالتفخيم والترقيق وارتفاع الصوت وانخفاضه، فإن مثل هذا النطق لا يغير من معنى اللفظة، وليست فكرة التفريق بين اللغة والكلام بعيدة الصلة بالبنية فهذا الفرق الحاسم بين التصورات الذهنية للغة وتطبيقات الكلام عمليا هو الذي أعان على إضفاء صفة النظام التجريدي المترابط على المجموعة الأولى ونماذجها التي تحتذي في العمليات الثانية[1].

العلامة إذن هي الدال والمدلول، والعلاقة بينهما عند "دي سوسير" اعتباطية أو عشوائية، وهكذا تعتبر أن "اللغة مؤسسة جماعية ذات قواعد تفرض نفسها على الأفراد، وبالاختصار تشكل اللغة كونها مستقلة عن القرارات الفردية، وحاملة تقاليد ألوف السنين، وبالإضافة إلى كونها أداة ضرورية لتفكير أي واحد، تشكل فئة ذات امتياز في الحقائق الإنسانية"[2].

لقد كانت الخلاصة الشهيرة والمتداولة التي وضعها "سوسير" لهذا الاكتشاف الجوهري هو أن"اللغة للكل وليست جوهرا"[3]، فالبنيوية تتمسك بهذه الفرضية الجوهرية، وهي أنها تدرس العلاقات القائمة بين عناصر في نظام.

---

[1]–ينظر : صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 22.

[2]– جان بياجيه، البنيوية، ص 63.

[3]–جون ستروك، البنيوية و ما بعدها، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1996، ص 15.

2. المدرسة الشكلانية:

تتمثل منهجية الشكلانيين في "وصف عمل النظام الأدبي، وتحليل عناصره البنائية، والواضح الحي لقوانينه أو بمعنى أكثر تحديدا، الوصف العلمي لنص أدبي، ومن هذا المنطلق، إقرار العلائق بين هذه العناصر"[1]، مثلت المدرسة الشكلانية الروسية (1915م_1930م) نواة صلبة لرؤية النقد البنيوي، إذ تركت مفاهيمها أثرا واضحا في طبيعة تشكل هذا النقد، ولقد تأثرت المدرسة الشكلانية بأفكار المنهج اللساني عند "دي سوسير"[2]، في مختلف مراحل تطورها، فضلا عن جهدها الخاص، ولا سيما التطبيق البارع لمقولاتها ومقولات "دي سوسير" على النظرية الأدبية وتجلياتها النصية، وتذكرنا عبارة (تينيانوف) التي تمثل التصور النقدي الشكلاني "الأثر يمثل نظاما من العناصر المترابطة، وترابط كل عامل بالعوامل الأخرى هو وظيفة هذا العامل بالنسبة للنظام وظيفة كل أثر كامنة في ترابطه مع الآثار الأخرى "[3]، تذكرنا هذه العبارة بمفهوم دي سوسير عن اللغة .

لقد أظهر النقد الشكلاني مقتا شديدا للنزعة التأريخية السائدة في دراسة الأدب، ونبذوا المناهج السياقية، وعدوا العاملين عليها مؤرخي أدب أكثر من كونهم نقادا، في نظر الشكلانيين أشبه "بالشرطة التي تفكر باعتقال شخص"[4]، وهدف الشكلانيون هو خلق علم أدبي قائم على العلوم الألسنية، بل إنهم رأوا الأدب نظام باللغة، وبهذه الرؤية سعت

---

[1]–تزفيتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، تر: ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، د ط، 1982، ص 9.

[2]–ينظر : ديجورج فرناند، من الشكلانية الروسية إلى البنيوية الفرنسية، مرجع سابق، ص 146.

[3]–نهاد التكرلي، اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر، وزارة الثقافة و الفنون، بغداد، العراق، د ط، 1979، ص108.

[4]–تزفيتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، مرجع سابق، ص 35.

الشكلانية إلى البحث عن أشكال جديدة من الدراسة الأدبية، فهي كما يرى أحد نقادها أنها شددت على خصوصيات موضوعها.

ويحدد جاكبسون طبيعة التصور الشكلاني بالقول أن الأدب ليس هو "موضوع علم الأدب، إن موضوعه هو الأدبية، أي ما يجعل من أثر ما أثرا أدبيا"[1]، وهذه الآراء التي مهدت لمفهوم الشعرية الذي اشتغل عليه بكفاءة "تودوروف" وتابعه فيها الكثيرون في الغرب ومن العرب أيضا، كما ألهمت تحليلات "بروب" للحكاية إلى أقسام و وظائف البنيويين، ولا سيما "غريماس " Grimasإنشاء نظرية دلالية تقوم على مفاهيم ألسنية ومنهجية بنيوية، حيث أحيت البنيوية المفاهيم الشكلانية بصيغة أكثر تشددا في اتجاهها التجريبي، واعتمادها الطابع العقلي في البحث عن بنية عامة قد تمكن لكل أنواع القص[2]، ولم ترع البنيوية للتطور الروائي أهمية بعد أن ركنت التأريخ جانبا، بقدر اهتمامها بالسرد الروائي ممهدة بذلك لظهور علم السرد فيما بعد، والذي كانت بداياته مرتبطة بكتابات "ليفي شتراوس" و "تودوروف" و"غريماس" .

يقوم المفهوم البنيوي على محاولة تأسيس نقد جديد قائم على العلمية، مناهضا أحكام القيمة المعيارية ومختلف الأيديولوجيات التي رزح النقد تحتها طويلا، إذ يرى البنيويون "أننا نمتلك تأريخا للأدب، وليس علما للأدب"[3]، "وكانت غاية الطموح البنيوي العمل للعثور على الشفرات والقوانين والأنظمة التي تختفي تحت جميع الممارسات الاجتماعية والثقافية

[1]– ديجورج فرناند، من الشكلانية الروسية إلى البنيوية الفرنسية، مرجع سابق، ص 14.

[2]–ينظر : دايان مكدونيل، مقدمة في نظريات الخطاب، تر: عزالدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، دط، 2001، ص 77.

[3]– أحمد المديني، في أصول الخطاب النقدي، مرجع سابق، ص 54.

والبشرية"[1]، و إيغالا في تحقيق هذه الغاية، عمد البنيويون إلى عزل النص الإبداعي عن كل ما هو خارجي عنه.

3. الأصل الفلسفي للبنيوية:

تسحب البنيوية كل امتياز من المؤلف، فإنها تغالي أيضا بتغييبه تماما، ليصبح النص بعد إماتة مؤلفه لقيطا مجهول الأصل، عثر عليه فجأة تام الخلقة واضح المعالم، وبذلك لا يفرق الناقد البنيوي بين نص مبدع متمرس، وبين محاولة ناشئ في الكتابة، مادام النص، يكتب نفسه بمعزل عن إرادة مبدعة، فهو قائم بذاته بوصفه لغة إبداعية ليس بها من حاجة إلى سواها، والناقد البنيوي بهذا يتجاهل أيضا التطور الإبداعي لمؤلف بعينه بين نص وآخر من نصوصه، ومن هنا عد الناقمون على البنيوية نزعتها غير الإنسانية بدعوتها إلى إلغاء الذات المبدعة، وتتويج اللغة، وهي ذات لا تعقل ذاتها بذاتها، بديلا من الإنسان، بحجة أن اللغة تبقى والإنسان يذهب، وبكونها أصل الإبداع[2].

إن مفاهيم البنيوية، عند تدقيق النظر فيها، تكشف عن الأصل الفلسفي لها، على الرغم من أن دعاتها لا يعدونها فلسفة، و إن ارتبطت بالفلسفة[3]، بل إن من اليسير لمن يتبع المقولات البنيوية أن يجد أصولها في الفكر الأوروبي المادي وصولا إلى مقولات الظاهراتية والوجودية وهي فلسفات يجمعها في العمق إنكارها، أو أسبقية المادة على الفكر والسعي إلى تثبيت الهشاشة الإنسانية المتمثلة بالفناء والموت على أنها الحقيقة الوحيدة، وهي ما يجعل

---

[1]–رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: سعيد الغانمي، دار الفارس، عمان، الأردن، د ط، 1996، ص 105.

[2]–ينظر : روجيه غارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، تر: جورج طرابيشي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 3، 1985، ص 42.

[3]–ينظر : ميشيل فوكو، البنيوية والتحليل الأدبي، مجلة العرب و الفكر العالمي، ع 1، 1988، ص 15.

من اللغة أبقى، وأن الأنظمة الحاكمة في الوجود تبدو اعتباطية وليس للإنسان من أثر فيها، و لذا فعلى الإنسان أن يتخلى عن مركزيته في هرم الوجود لمن هو أبقى منه: اللغة والمادة والبنية[1].

يبرز الاتكاء الفلسفي جليا في أبحاث "ليفي شتراوس" الذي تضمنت دراسته الظاهرتين الاجتماعية والثقافية وفق المنهج اللساني، مضامين فلسفية واحدة، كما ضم كتاباه: (مدارات حزينة) و (الفكر المتوحش)، طروحات عميقة عن العقل البشري والسلوك العام للإنسان ومكانه داخل التنظيم الاجتماعي، ولقد مهَدت أفكار "شتراوس" و "فوكو" و"رولان بارت" أن يصغ هذا الأخير فكرة موت المؤلف على أنها خلاصة فلسفية بنيوية، وقد كان لهذه المقولة أثر كبير في طروحات التفكيكية عند "جاك دريدا"Jak Drida، إعلانا لنهاية التأريخ وعدم جدواه وعدمية الوجود الإنساني و تشظيه قيميا و مصيرا، لقد صب "شتراوس" غضبه على الفلاسفة الذين مازالوا يؤمنون بقدرة الإنسان على الخلق في المجال اللغوي قائلا :"نحن في الحقيقة خاضعون لبنيات وجدت قبل فكرنا ذاته "[2]، وإذ يسلب "شتراوس" من الإنسان حرية التفكير وقدرته الإبداعية، يصل "فوكو" إلى سلبه رسوخه التأريخي بالقول: "لم يكن هناك وجود للإنسان قبل نهاية القرن الثامن عشر إنه مجرد مخلوق حديث أبدعه العلم منذ أقل من مائتي سنة "[3].

---

[1] –مشيل فوكو، البنيوية والتحليل الأدبي، مرجع سابق، ص 20.

[2]–كلود ليفي شتراوس و آخرون، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، مرجع سابق، ص 113.

[3]–ميشيل فوكو، الكلمات و الأشياء، تر :مطاع صفدي و آخرون، مركز الإنماء القومي، بيروت ، لبنان، د ط، 1990، ص 257.

كشفت البنيوية عن تزمت بالغ في طرحها لأفكار، وقد أغراها الوجه العلمي لما تقدمه، واستثمارها المعطيات التجريبية والإحصائية في إثبات مقولاتها، التي عدتها مسلمات علمية ينبغي للناقد الأخذ بها، وهي في هذا وقعت في المحنة التي قتلت المناهج السياقية قبلها: الأحادية والتحول إلى أيديولوجيا بكل ما تعنيه الإيديولوجيا من صرامة وشمولية وانغلاق على الذات، وكان أن قاد هذا الأمر البنيوية إلى المتحف الأدبي سريعا[1]، فلم تصمد مقولاتها العلمية أمام الهزة التي شهدتها فرنسا أولا و أوروبا من بعدها والعالم الغربي، في أثناء ثورة الطلاب في آذار 1968م التي رافقت إضرابا عمَاليا يعد "أعظم إضراب عمالي في تاريخ العالم"[2] وكان من المفارقات أن يرفع الطلاب شعارا دالا على ما تمثله البنيوية من مركزية وانغلاق .

لقد اهتزت النظرية البنيوية من جوانب شتى: فقد انهار يقينها باللغة وثباتها وأسبقيتها على الإنسان وتحكمها في مصيره أمام رياح الشك التي أثارتها التفكيكية في قضية مركزية البنية، والتمركز حول الذات، مناقضة مقولة البنيوية فيها مستبدلة إياها بالقول بتعدد المراكز وإعادة الاعتبار للهامش على حساب المركز الأوروبي[3]، وكذلك انهارت دعوى البنية انغلاق النص على ذاته وعدم احتياجه إلى ما سواه، فقد ثبت للبنيويين أنفسهم أنه لا يمكن إماتة المؤلف أو إلغاءه أو عزل مرجعياته عن النص أو عزل السياق الثقافي العام، وهو بمثابة مجموعة مؤلفين عن النص الذي يبقى جزءا من فكر المؤلف السابق على النص في الوجود، والسبب الأوحد في إيجاده، وقد لاقت البنيوية هجوما عنيفا بسبب إلحاحها على التمسك

---

[1]–ينظر : تيري ايغلتون، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د ط، 1993، ص333.

[2]– دايان مكدونيل، مقدمة في نظريات الخطاب، مرجع سابق، ص 81.

[3]–ينظر : عبد الغني بارة، المسارات الإبستمولوجية المعاصرة، قراءة في الأصول المعرفية، مجلة فصول، ع 64، 2004، ص 52.

بنظرية "دي سوسير" على الرغم من ظهور علم اللغة التحويلي والتوليدي الذي يناقض الرؤية الدي سوسيرية، فيما يخص القدرة الإنسانية على الابتكار والإبداع باللغة غير سابق معرفة أو سماع، كما اتهم البنيوية أعداءها بتحريف آراء "دي سوسير"[1]، وتحميلها مالا تحتمل، ولم يبق للبنيوية إلا طابعها المنهجي المغري، ولكن هذا لم يترك لها أيضا، إذ تصدى "ريفاتير" لهذا الأمر مبنيا ما تعانيه منهجية البحث البنيوي من قصور وتعقيد، فقد قال في اعتراضه على أشهر أنموذج تحليلي بنيوي وهو الدراسة المشتركة التي قام بها "جاكبسون" و "شتراوس" لسوناتة القطط ل"بودلير" نشرت عام 1962م[2]، إن بعض البنى التي حددها جاكبسون وليفي شتراوس لم يكن ليدركها حتى القارئ الأشد يقظة "[3]، وقد جاهد "ريفاتير" في نقض المفاهيم التي تبنتها البنيوية بالقول: "إن طريقة المؤلفين تقوم على افتراض أن أي نظام بنيوي يمكن أن يطبقوه على القصيدة هو بالضرورة بنية شعرية، ألا يمكن أن نفترض العكس أي أن كل قصيدة يمكن أن تشتمل على بنى لا تلعب دورا في وظيفتها وتؤثر فيها كعمل أدبي"[4]، وهاجم أيضا تحريم البنيوية الرجوع إلى ماهو خارج النص لتحليل النص مثبتا تفاهته بالقول إن سوناتة (القطط) تحتوي كلمات تنطوي على إشارات ومعان لا سبيل إلى إدراكها "إلا بالانتقال خارج النص ذاته إلى السنن الثقافية والاجتماعية التي يتكئ عليها"[5].

---

[1]–ينظر : ليونارد جاكبسون، بؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية، مرجع سابق، ص 43.

[2]–ينظر: دراسة جاكبسون وشتراوس، القطط لشارل بودلير، تر:مي عبد الكريم ، مجلة الثقافة الأجنبية،ع 1، 1940، ص40.

[3]– تيري ايغلتون، نظرية الأدب، مرجع سابق، ص 200.

[4]– روبرت شولز، البنيوية في الأدب، مرجع سابق، ص 45.

[5]– تيري ايغلتون، نظرية الأدب، مرجع سابق، ص 201.

وهكذا انتهت البنيوية إلى أن تكون صرخة عابرة وموضة أدبية، حيث كان دعاتها من أوائل من تنكروا لها بعد أن طالتها معاول النقد وثبت خواء كثير من مقولاتها.هذا وقد ودع "رولان" أدواته البنيوية منفردا عن غيره كما كان في بنيويته، أما "تودوروف" فبعد أن أعلن "إننا ندين للشكلانية بنظرية أدب متحضرة "[1]، بحيث أخذ يوجه سهام النقد بحدة صوب معلمه البنيوي "رولان بارت"، فلقد أسدل الستار على المنهج البنيوي، الذي بدا في ستينات القرن العشرين منهجا عالميا حاكما، نادى بأفكار نقدية استمت بالجدة والجرأة والصرامة، وأثار حركة فكرية ونقدية واسعة، وإذا كان الغرب قد أعلن موت البنيوية في أوائل العقد السبعيني من القرن العشرين فقد ظلت، ولو من حيث هي عنوان نقدي، حاضرة في النقد الغربي الذي شطرته مقولاتها إلى شطرين: ما قبل البنيوية وما بعدها، وهو ما يكشف بجلاء قوة التأثير المنهجي للبنيوية الذي تمكن من التغلغل في الثقافة الغربية في لحظة مصيرية من تأريخها وغير تصوراتها عن العالم ولو لفترة وجيزة في تأريخ الفكر[2].

المبحث الثالث: التحليل البنيوي للرواية

ظهرت البنيوية أول الأمر، كمنهج علمي تحليلي في حقل الألسنية، أتاحت للغة فرصة الدخول إلى الميدان العلمي التجريبي، قبل أن تصبح منهجا عاما تستخدمه العلوم الإنسانية.

والتحليل البنيوي مقولة منهجية، تأخذ مسارها العلمي والمنطقي عندما تحدد لتحليل مادتها أو موضوعها، فلا بد من وحدات تشكل موضوع التحليل وعند مستوى يتألف من

[1]– تزفيتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، مرجع سابق، ص 15.

[2]–ينظر : فوزية لعيوس غازي الجابري، التحليل البنيوي للرواية العربية، مرجع سابق، ص 46.

أبعاد معينة، تفرضها طبيعة مادة التحليل والمنهج الملائم، إن العناصر البسيطة التي يقررها التحليل وعند مستوى معين تكون غير قابلة للتحليل عند ذلك المستوى، إلا إذا تم الانتقال إلى مستوى آخر من التحليل. عند ذاك فقد يكون البسيط كما لو كان مركبا قابلا للتحليل، يعرف "السيد الشريف الجرجاني"، البسيط بأنه "لا يكون مركبا من الأجسام المختلفة الطبائع"[1].

إن وحدات التحليل هي محور عملية التحليل، فدون وحدات ملموسة أو ممكنة التشخيص على مستوى التصور تتعطل عملية التحليل، فقد جوَز "فريدينان دي سوسير" لنفسه القول "إذا لم يكن لعلم وحدات ملموسة يمكن تشخيصها من الوهلة الأولى، فإن سبب ذلك هو أن مثل هذه الوحدات ليست ضرورية "[2]، إن تعبيري (الملموسة) و(الوهلة الأولى) قد ينفي تهمة إمكانية إجراء التحليل دون ذكر لوحدات الموضوع من وجهة نظره، إلا أن التصريح بعدم ضرورتها يربك مفهوم التحليل جذريا .

إن المنهج أيا كان نوعه واسمه، يتبنى طريقة في التحليل، والعلاقة بين التحليل والمنهج لا تسمح بعزل أحدهما عن الآخر، فهي علاقة تضايق، وتداخل، وتضامن.

بدت المناهج التقليدية طرقا مسدودة أمام الكشوفات التي توصلت إليها السرديات المعاصرة، وخاصة في السرديات اللسانية التي تعنى بدراسة الخطاب السردي في مستواه البنيوي، والعلاقات التي تربط الراوي بالمتن الحكائي، وقد استفاد هذا التيار من البحوث اللسانية المعاصرة، فما الرواية سوى جملة كبيرة تحتوي أهم مميزات الفعل؛ وتتجه اللسانيات

---

[1]–أبو الحسن علي بن محمد بن علي الجرجاني (السيد الشريف)، التعريفات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، دط، 1986، ص 31.

[2]– فردينان دي سوسير، علم اللغة العام، مرجع سابق، ص126.

نحو دراسة هذه الجملة الكبيرة بذلك أن فهم الرواية وتحليلها، لا يكون بمتابعة تسلسل الخبر فحسب، بل وأيضا في بيان طبقات الرواية، وفي إسقاط الترابطات الأفقية الخيط السردي على محور عمودي ضمنيا، فقراءة رواية ما لا تكون فقط بالانتقال من كلمة إلى أخرى، بل بالانتقال من مستوى إلى آخر[1].

إن أساس التحليل البنيوي، هو النظر إلى النتاج الأدبي، باعتباره كلا عضويا متكاملا، فالنص في ضوء هذا التحليل، لا يتلقى كحاصل جمع آلي للعناصر التي تؤلفه، بل إن تفتيت هذه العناصر كل على حدة، يترتب عليه فقدان قوام العمل بأكمله، فكل عنصر لا يتحقق له وجود، إلا في علاقته ببقية العناصر، ثم في علاقته بالكل البنيوي للنص الأدبي، ولا يتحتم أن يدخل في حقيقة النص، كل ما يميزه ماديا، ذلك أن حقيقة النص، لا يبدعها إلا نظام من العلاقات والتقابلات ذات الدلالة، وبعبارة أخرى، لا يبدعها إلا ما يندرج تحت بنية النجاح الأدبي[2]،

وقد بدأ التحليل البنيوي للسرد منذ أواسط الستينات، مع ظهور العدد الثامن من مجلة تواصلات 1966م، الخاص بالتحليل البنيوي، والذي يعد المنطلق الأساسي الذي استندت إليه كل الدراسات التالية، والتي حققت تطورات هامة في هذا المجال[3]، وفي هذا العدد نجد دراسة "تودوروف" T.todorovعن (مقولات السرد)، وفيها يتحدث عن صيغ السرد، رابطا إياها بجهاته، وزمنه، فالجهات أو الرؤيا تتعلق بالطريقة التي يتم من خلالها إدراك القصة

[1]–ينظر : محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، مرجع سابق، ص 117.

[2]–ينظر : يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، تر: محمد فتوح أحمد، منشورات النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، دط، 1999، ص 10.

[3]–ينظر : محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، مرجع سابق، ص 8.

من قبل الراوي، وفي كتابه (أبجديات الدي كاميرون) وضع "تودوروف" ثلاثة مظاهر يتصف بها النص الروائي هي: (المعنوي) الذي يعبر، و(النحوي) الذي يركب وحدات الكلام، و(البلاغي) الذي يقدم العبارات.

لقد جاء "تودوروف" بعد الشكلانيين الروس وانطلق من أعمالهم، مطورا إياها في الوقت نفسه، فأظهر أن كل سرد أدبي مظهرين متكاملين هما: القصة، والخطاب، فالقصة تعني الأحداث في ترابطها وتسلسلها بين الفعل والفاعل، أما الخطاب فيظهر من خلال وجود الراوي الذي يقوم بتقديم القصة إلى القارئ الذي يتلقى السرد، وما يهم الباحث هو الطريقة التي بوساطتها يجعلنا الراوي نتعرف على الأحداث[1].

وأول من قام بالتحليل السردي: حسب الوظائف، هو "فلاديمير بروب" في كتاب (مورفولوجية الحكايات الخرافية الروسية) 1929م، وفيه يحدد الوحدة الحكائية غير القابلة للتفكيك بأنها الوظيفة .

عرف "بروب" التحليل المورفولوجي بأنه وصف للحكايات وفقا لأجزاء محتواها، وعلاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض، ثم علاقتها بالمجموع، ولكي يحقق "بروب" هذا الغرض، فقد اكتشف الوحدة الأساسية في الحكايات، وسماها الوحدة الوظيفية، وهو فعل من أفعال أشخاص الحكاية، بغض النظر عن اختلاف شكل هذه الشخوص من حكاية إلى أخرى، وهذه الوحدات الوظيفية تعد من وجهة نظر "بروب"، المحتوى الأساسي للحكايات. ومن

[1]–ينظر : محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، مرجع سابق، ص 187.

واجب الباحث أن يستخلصها أولا، لأنها العناصر الثابتة في الحكايات الشعبية، بغض النظر عن اختلاف طبيعة الشخوص، والوسيلة التي تنفذ بها[1].

وقد اهتدى "بروب" من خلال دراسته للحكايات الروسية دراسة استقصائية، إلى عدد الوحدات الوظيفية التي تتحكم في جميع الحكايات الروسية، وهو إحدى وثلاثون وظيفة، لا ترد جميعها في كل حكاية، وإنما ما يرد منها في كل حكاية لا يخرج عن حدود هذه الوظائف، وهذه الوظائف هي: الابتعاد، المنع، الانتهاك، (خرق المنع)، التحري(الاستفهام) الإخبار، الخداع، الخضوع (التواطؤ ألقسري)، الإساءة (الإثم)، التكليف(الوساطة)، قرار البطل، الذهاب، الإختبار، تلقي الشيء السحري، الانتقال في المكان، الصراع، العلامة، الإنتصار، الإصلاح، (تعويض النقص أو الإساءة)، عودة البطل، المهام المنجزة، التعرف على البطل، اكتشاف البطل الزائف، تغيير هيئة البطل، عقاب البطل الزائف، (أو المهاجم) مكافأة البطل، مطاردة المهاجم للبطل، ردة فعل البطل على الإختبار، النجدة المقدمة للبطل، الوصول المتستر للبطل، المزاعم الكاذبة للبطل المزيف، المهام الصعبة المفروضة على البطل[2].

ثم يحدد "بروب" (دوائر العمل السبع)، حيث تتجمع عدة وظائف بصورة منطقية وفقا للدوائر التي تتطابق مع الشخصيات التي تنجز هذه الوظائف وهي[3]:

1) دائرة موضوع الالتماس، وهو الشيء الجاري البحث عنه، ويمكن أن يكون كنزا أو أميرة، أو سوى ذلك (الوظيفة 25 و 31).

---

[1]–ينظر: محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، مرجع سابق، ص 206.

[2]–ينظر : المرجع نفسه، ص207.

[3]–ينظر : محمد عزام، النقد والدلالة. نحو تحليل سيميائي للأدب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د ط، 1944، ص215.

2) دائرة الموكل: وهو الذي يرسل البطل في مهمة البحث (الوظيفة9).

3) دائرة البطل الذي يمضي باحثا (الوظيفة 12و13و27)، ويصلح الإثم (الوظيفة 17 و18) ويتم مكافأته (الوظيفة 25).

4) المهاجم: ويقترف الإثم (الوظيفة 8)، فيصارع البطل (الوظيفة 15)، ويطارده (الوظيفة 25) .

5) الواهب: يخضع البطل، والبطل الزائف للإختبارات (الوظيفة 12)، قبل أن يسلمه المساعد الشيء السحري (الوظيفة27).

6) المساعد: هو الشيء السحري الذي يسلمه الواهب للبطل، فيساعده على الانتقال السريع (الوظيفة14)، وعلى النصر (الوظيفة15)، وعلى إصلاح الإثم (الوظيفة 18)، وعلى التخلص من المهاجم (الوظيفة 26)، وعلى إنجاز مهمته الصعبة (الوظيفة20).

7) البطل الزائف: وهو يتابع مسعى موازيا لمسعى البطل، ولكن رد فعله سلبي (الوظيفة 13)، ويتميز بادعاءاته الكاذبة (الوظيفة 30).

إن المنهج البنيوي، عندما يكتفي باكتشاف وتحليل بنيات العمل الأدبي، وأنساقه، ومستوياته، وعلاقاته، فإنه يعزل النص عن واقعه، ومبدعه[1]، واعتبار الأدب نبتة نمت وازدهرت في وسط بيئي احتضنها ورعاها، فلها عليه واجب الرعاية، وله عليها حق التعبير الصادق عنه.

[1] –محمد عزام، النقد والدلالة. نحو تحليل سيميائي للأدب، مرجع سابق، ص 217.

الفصل الثاني:

الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية

1)إشكالية تصنيف الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية.

2)مؤثرات عامة على الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية.

3)مولود فرعون الكاتب.

إن الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية حافل بعطاءت جمة ومتميزة، تعرض بصورة أو بأخرى وقائع الاستعمار والكفاح، وإذا كان الشعر قد رافق ثورة التحرير وسجل بطولات المجاهدين، فإن الرواية الجزائرية أيضا لم تكن بمعزل عن تأثيرات الفعل الثوري.

المبحث الأول: إشكالية تصنيف الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية

إذا كان الاستعمار قد استقر ببعض البلاد العربية حيث نقل إليها الطباعة والصحافة والمجالس العلمية ونحو ذلك فإنه في الجزائر كان على عكس ذلك تماما، إذ لم يأت لينشر حضارة وإنما جاء ليسلب أفكار الشعب ويزود تاريخه ويحطم كيانه ويستغل ثرواته، وبذلك تعرضت شخصية الأدب الجزائري إلى هزات عنيفة كادت تفقدها كل المقومات والملامح، لأنها 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] ،لقد مثلت الانتكاسة السياسية ثم الثقافية والفكرية والأدبية فترة انكماش ثقافي أشبه بالغيبوبة، شعر فيها الإنسان الجزائري بالغبن والانكسار المادي والمعنوي وهو ما شمل الكتاب والأدباء الذين هم بطبيعتهم أكثر إحساسا بالمعاناة الوطنية بكل امتداداتها،[2] لكن مجموعة الأحداث الكبيرة التي ظهرت في الجزائر متخذة لها من السياسة عنوانا، ومن الوطنية شعارا ومستهدفة جميع الشعب تحت راية واحدة، نحو تحقيق آماله في الاستقلال والحرية هي التي أدت إلى حركة نشطة في الأدب الجزائري سيما في الرواية المكتوبة بالفرنسية.

[1]–ينظر: أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط 5، 2007، ص22.

[2]–ينظر: عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث تأريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، 1994، ص 41.

يتميز الأدب الجزائري الحديث عن بقية آداب اللغة العربية بخاصية منفردة قلما نجدها مجتمعة في أدب العروبة قديما وحديثا ويتمثل ذلك التمايز في جملة الخصائص المركبة المعقدة، أنبتتها صيرورة تاريخية لا مناص منها فقد تدخلت في تشكيل الأدب الجزائري على مر العصور ثلاثة عناصر: العنصر المحلي، العنصر العربي، والعنصر اللاتيني الفرنسي وانصهرت العناصر الثلاثة لغة وحضارة عبر التاريخ وأثمرت في النهاية أدبا جزائريا قبل أن يكون لاتينيا فرنسيا، وإن نطق بالفرنسية، وقبل أن يكون عربيا أو محليا وإن نسج أحداثه وشخوصه من عبقرية الأرض والعروبة، وبناء على هذا التركيب العجيب توحدت عناصر اللغة و الفكر و البيئة والتاريخ و الإنسان الجزائري في صورة شديدة التعقيد والثراء.

لقد شكلت الكتابة باللغة الفرنسية محورا هاما في الأدب الجزائري الحديث والمعاصر، وتاريخ الأدب العالمي يزخر بأمثلة عديدة من الكتاب الذين كتبوا بلغة غير لغتهم الأصلية إما طواعية منهم أو أنهم كانوا مضطرين لذلك فرنسيين أو إنجليز[1].

في عام 1953م قامت مجلة الأخبار الأدبية باستفتاء حول هذا السؤال: هل هناك مدرسة أدبية في شمال إفريقيا؟، وواضح من السؤال أن واضعه يتصور أن الأدب الذي ينتجه كتاب شمال إفريقيا باللغة الفرنسية إنما هو جزء من الأدب الفرنسي، ولكنه يتميز بطابع خاص يجعله خليقا بأن يعد مدرسة قائمة بنفسها في مدارس الأدب الفرنسي، وكانت الأجوبة التي أجاب بها كتاب شمال إفريقيا عن هذا السؤال تشير جميعها إلى أن تسمية الأدب بأنه مدرسة جديدة من مدارس الأدب الفرنسي هو إطلاق اسم خطأ على واقع لا شك فيه، وهو هذا الازدهار في أدب المغرب العربي عامة، وفي أدب الجزائر خاصة، ومعنى ذلك أن الأدب المغاربي ومن الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية ليس من الأدب الفرنسي

[1]–ينظر: نوال بن صالح، الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية وثورة التحرير صراع اللغة والهوية، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة،الجزائر، ع7، 2001، ص220.

في شيئ وإنما هو أدب عربي كان مضطرا إلى استعارة اللسان الفرنسي، لظروف يعلمها الفرنسيون قبل غيرهم[1].

وإلى هذا أشار محمد ديب في حديثه عن ثلاثية: "بل قولوا أدبا قوميا يظهر الآن في المغرب عامة وفي الجزائر خاصة، غير أن هذا الأمر له دلالة بليغة هو أن هذا الأدب يكتب باللغة الفرنسية في بلاد ذات تراث إسلامي لا تزال تحاول ولو في كثير من العناء أنتقدم إنتاجا أدبيا باللغة العربية "[2] ،فهؤلاء الكتاب العرب قد عرفوا فرنسا بأساليب التجهيل التي اتبعتها في الجزائر وهي أم تنتزع منهم أداة التعبير باللغة الأم، وأن تضع بين أيديهم أداة أخرى هي اللغة الفرنسية، لا حيلة لهم في الإعراض عنها إذا أرادوا أن تدور ألسنتهم بكلام أو أن تجري أقلامهم بكتابة، يقول سامي الدروبي في مقدمة ترجمته لثلاثية محمد ديب: "فلا عجب و الأمر كذلك أن يكون أبرز وجوه المأساة التي يحسها أدباء الجزائر أنهم محمولون على الكتابة بلغة ليست هي اللغة التي خلقت لتعبر عنهم، وليس يغريهم عن ذلك أن يكونوا قابضين على ناصية هذه اللغة الفرنسية، وإنها بين أيديهم طيعة طواعية تشبه أن تكون طواعية المذلة"[3] ،هكذا يحس أدباء الجزائر الذين أراد الاستعمار أن يكون في لسانهم عقدة، يقول مالك حداد: "لقد أراد الاستعمار ذلك، لقد أراد الاستعمار أن يكون عندي هذا النقص، لا أستطيع أن أعبر بلغتي "،[4] فهو يحس بعجز وغربة كلما أراد أن يعبر عن أفكار وآمال جزائرية بلغة فرنسية، وإذا كان مالك حداد يشعر بهذا النقص تجاه الفرنسية فإن غيره ينظر إليها سلاحا فتاكا بيده وليست انتماء للثقافة الفرنسية، ومن هؤلاء محمد ديب.

---

[1]–ينظر: من مقدمة ثلاثية محمد ديب: النول. الحريق الدار الكبيرة، تر: سامي الدروبي، الوحدة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د ط، 1998، ص 5.

[2]–المرجع نفسه، ص 6.

[3]–المرجع نفسه، ص 6.

[4]–محمد خضر سعاد، الأدب الجزائري المعاصر، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، د.ت.ط، ص 205.

المثير في الكتابة الروائية هذا التباعد بين المكتوب باللغة العربية والمكتوب باللغة الفرنسية سواء في الجانب التعبيري الصف أم في القيم والمحمولات اللغوية الثقافية، هذا إلى جانب انتشار الرواية المكتوبة باللسان الفرنسي في العالمين العربي والغربي أكثر من الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، هذه الأسبقية التاريخية في الظهور أثرت على البعد الجمالي والفني إلى جانب ما تضمنته الرواية باللسان الفرنسي من تراكم ثقافي، أكسبها القوة التواصلية مع الآداب الغربية والمغاربية، من هذا اكتسبت الرواية باللغة الفرنسية قيمتها الإعلامية والدعائية.

لقد شكلت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية ظاهرة ثقافية ولغوية متميزة، أثارت حولها جدلا كبيرا بين النقاد والدارسين، منهم من عدها رواية عربية باعتبار مضامينها الفكرية والاجتماعية وغالبية النقاد اعتبروها رواية جزائرية مكتوبة بالفرنسية، باعتبار أن اللغة هي الوسيلة الوحيدة التي يكتسب بها الأدب هويته، ثم إن الكتابة الروائية بالفرنسية قد ساهمت في نمو الأدب الفرنسي أكثر مما ساهمت في إخصاب الأدب العربي[1].

وهكذا فإن الأدب الجزائري المكتوب باللسان الفرنسي ساهم كثيرا في إثراء الأدب الجزائري على الرغم من حداثة تجربته الأدبية، وخصوصيته الثقافية، على غرار الآداب الأجنبية المتجذرة في تاريخ الأدب العالمي.

[1]– ينظر: نوال بن صالح، مجلة المخبر، مرجع سابق ،ص 221.

مرت الجزائر بظروف استعمارية قاسية منذ احتلالها، وكان للاحتلال الفرنسي تأثير كبير على الحياة، بمختلف ميادينها وعلى الحياة الأدبية بصفة خاصة، لأن الاحتلال الفرنسي للجزائر كان غزوا استيطانيا كان يهدف إلى طمس معالم الهوية الجزائرية بشتى وسائله والطعن في عقيدتها وتشويه قيمها وتراثها.

المبحث الثاني: مؤثرات عامة على الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية

1/أثر الثورة الجزائرية في الكتابة الروائية:

لقد كان للاستعمار الفرنسي على الجزائر والذي امتد من عام 1930 إلى 1962، أثر على المجتمع الجزائري بنواحيه المختلفة السياسية والاقتصادية والثقافية، وهكذا كان الأدب الجزائري والرواية على وجه الخصوص رهينة هذا الواقع الذي سيطر عليه الاستعمار طويلا فكان الروائيون الجزائريون شهودا على أوضاع مجتمعهم متفاعلين مع ما يجري حولهم، شكلت الثورة نقطة تحول أساسية في مسير التجربة الروائية الجزائرية، حيث أصبح الحديث عن الثورة والنهل منها اعتبارا ضروريا في الكتابة الروائية، سواء بسرد بطولاتها أم بتشكيلها وحتى وان شكلت توجها تنتقد منطقها ونتائجها وتطغى في انجازات بعض القائمين بها، فإنها تجسد تصور البطل النموذجي وصناعة الوعي على الرغم من أن التعامل مع الثورة وصف بالسطحية أحيانا والمثالية والاحتفالية التي لم تتجاوز حدود الانعكاس[1] ،أي إن التعامل مع موضوع الثورة لم يكن تعاملا تاريخيا، كما لم يكن هناك استغلال إبداعي للثورة بإعادة إنتاج أحداث ومواقف وبطولات تستمد مرجعيتها من التاريخ الثوري باعتبار أن الرواية عمل تخييلي يوهم بالواقع ولا يعكسه، وان كان يتجاوزه، ويتمثل التجاوز علة مستوى الصياغة

[1]–ينظر: آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ط2، 2011، ص 52.

وبناء الشخصية ورسم الحدث وإقامة علاقات قائمة أساسا على عمليات لإحياء القيم التي ينطلق منها السارد.

وهكذا وجد الروائيون الجزائريون أنفسهم في مواجهة لغة الجانب الأقوى آنذاك، فكانت اللغة الفرنسية سبيلهم لمحادثة هذا الطرف في ظل الظروف التي فرضها هذا المستعمر على اللغة العربية بصفتها اللغة الأم ولأن اللغة تعتبر الجزء الأهم من مقومات هوية الأمة، فقد استعملت فرنسا جميع الأساليب للقضاء على اللغة العربية، فقد كان غزو فرنسا للجزائر غزوا شاملا كان يهدف إلى التغلغل في أرض الجزائر واحتلالها احتلالا شاملا ودائما، ولم يكتف منه الغزاة بالسيطرة على أراضيها ونهب خيراتها وإذلال أهلها فحسب، وإنما يذهبون فيه إلى أبعد من ذلك بالنيل من الأسس المعنوية والمميزات الحضارية للشعب الجزائري والطعن في عقيدته وتشويه قيم تراثه وطمس معالم شخصيته، كان على منتجي الرواية باللغة الفرنسية خلق مسافة لتأمل التاريخ ونقد الذات ونقد الآخر، فمن خلال هذه المسافة وفي ظل هذه المساحة بدأ الإعلان عن نص روائي جديد يبشر بإنسان جديد وبعقل جديد ؛قلب موازين البطولة الروائية .[1]

ولقد كانت الثورة حاضرة بقوة في جل الأعمال الأدبية المكتوبة بالفرنسية وسجلت حضورها بقوة، فكانت هي الإلهام القوي الذي حفز الكتاب الجزائريين للالتفاف حولها بقوة قلمهم، ومنه تعد الرواية الجزائرية المكتوبة باللسان الفرنسي تجسيد لواقع الإنسان الجزائري أثناء الاحتلال الفرنسي، وتعد في نفس الوقت السلاح الذي واجه به الأدباء الجزائريون المستعمر.

[1] –ينظر: نوال بن صالح، مجلة المخبر، مرجع سابق ،ص 223.

2/موضوعات الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية:

سجلت الرواية الجزائرية حضورا قويا في فترة الثورة التحريرية، فكانت أكثر الأجناس الأدبية بروزا وانتشارا، لكونها الوعاء الذي يحوي القضية الجزائرية بكل معالمها وأبعادها حيث وجد فيها الأديب الجزائري الشكل الملائم للتعبير عن قضية شعبه ووطنه وآماله الكبيرة في تحقيق الحرية والاستقلال، لتشكل الثورة بذلك نقطة تحول أساسية في مسيرة التجربة الروائية الجزائرية، حيث أصبح الحديث عن الثورة والنهل منها مطلبا ضروريا في الكتابة الروائية سواء بسرد بطولاتها أو بتشكيلها، حتى وإن شكلت توجهات تنتقد منطقها ونتائجها وتطعن في انجازات بعض القائمين بها، فإنها تجسد تصور البطل النموذجي وصناعة الوعي، ذلك لأن التعامل مع الثورة وصف بالسطحية والمثالية والاحتفالية التي لم تتجاوز حدود الإنعكاس أي أن التعامل مع الثورة لم يكن تعاملا تاريخيا كما لم يكن هناك استغلال إبداعي للثورة بإعادة إنتاج أحداث ومواقف وبطولات تستمد مرجعيته من التاريخ الثوري، لأن الثورة عمل تخييلي يوهم بالواقع ولا يعكسه وإن كان يتجاوزه، ويتمثل التجاوز على مستوى الصياغة وبناء الشخصية ورسم الحدث وإقامة علاقات قائمة أساسا على عمليات لتحيين القيم التي ينطلق منها السارد[1].

وهكذا تمحورت موضوعات الرواية الجزائرية في مجملها حول حياة الشعب الجزائري بمختلف فئاته وطبقاته وموقفه من الثورة، كما شهدت هذه الفترة أيضا ميلاد الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية التي أسستها جماعة من المثقفين الجزائريين خريجي المدارس الفرنسية، أمثال محمد ديب، مولود فرعون وآخرون، الذين حاولوا التعبير عن القضية الوطنية باللغة الفرنسية لغة المستعمر والمتتبع للحركة الإبداعية في الجزائر يجد نفسه أمام

[1]–ينظر: آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص 52.53.

الكثير من التجليات العميقة لمرادفات الإبداع الروائي على مستوى الكتابة واللغة في حد ذاتها، لقد تأسست الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية على أبعاد وآفاق متعددة لا يمكن حصرها في البعد الإيديولوجي أو السوسيولوجي فقط، فهي تعد تجربة فريدة ومتميزة مرت بمراحل هامة ساعدت في بلورة هذا الأدب بشكل عام، هذا ما ناقشه أحمد منور في كتابه الأدب الجزائري باللسان الفرنسي: الذي حدد فيه أربع مراحل هامة أسهمت في معظم التطورات التي عرفها هذا الأدب هي: مرحلة ما بين الحربين، مرحلة ما بين الحرب العالمية الثانية وأول نوفمبر 1954، مرحلة الثورة، مرحلة ما بعد الاستقلال.[1]

إذ تمتد جذور الكتابة في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية لفترة ما قبل الحرب العالمية الثانية حيث كان تعليم اللغة الفرنسية إجباريا ومفروضا، فرفض الجزائريون تعلمها في البداية لأنها لغة المستعمر، لكن انبهار بعض المثقفين الجزائريين بهذه اللغة الجديدة وإعجابهم بها دفعهم لتعلمها والسعي لإتقانها كمصدر الهام جديد يمثل طريقة جديدة أو أسلوبا جديدا في الكتابة "وبناء على هذا التركيب العجيب، توحدت عناصر اللغة والفكر والبيئة والتاريخ الإنسان الجزائري، في صورة شديدة التعقيد والثراء، تولدت عنها صورة الأدب الجزائري المعاصر، الذي تعددت منابعه وتباينت أصوله ومشاربه، لكنها تصب جميعا في محيط أشمل يصب في كل الروافد، محيط الثورة الجزائرية التي انصهرت فيها كل التيارات الفكرية واللغوية، وتخضبت فيها كل الكفوف الجزائرية بالدماء، مثلما تخضبت في عرس الاستقلال ونيل الحرية."[2]

[1]–ينظر: أحمد منور، الأدب الجزائري المكتوب باللسان الفرنسي نشأته وتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، دط،2007 ، ص 127.128.

[2]–غالي شكري، أدب المقاومة، دار الآفاق الجديدة، ط 2، 1979، ص 144.

ظهر هذا النوع من الكتابة الروائية ردا على بعض الروائيين الفرنسيين الذين حاولوا تزييف حقيقة الوضع في الجزائر، حيث جعلوا منها رقعة جغرافية جميلة أبهرت الفرنسيين فقرروا القدوم إليها، لذلك حاول الأدباء الجزائريون نقل الصورة الحقيقية للواقع الجزائري آنذاك بلغة يقرؤها ويفهمها هذا الآخر والعالم ككل وسعوا إلى تحسين صورة الجزائري أمام الرأي العام العالمي، لأن "الصورة المقدمة عن الجزائر خلال المراحل الأولى من الاستعمار، هي صورة تعكس قبل كل شيئ استيهامات المحتل وإرادة القوة ونزعة القتل وروح الإبادة، حين عمد المستعمر إلى رسم صورة فلكلورية ومقيتة عن الجزائري بصفته إنسانا متوحشا تحكمه الغرائز والنزوات و الذهنية الأسطورية، إنها صورة تعكس قبل كل شيئ رغبات المحتل الدفينة ومكبوتاته العنصرية"[1] ،حيث صور الكتاب الجزائريون سياسة القمع والقهر والدمار الذي مارسته فرنسا في الجزائر، كما عالجوا قضية انتشار العادات والتقاليد الفاسدة في أوساط الجزائريين بسبب سياسة التجهيل والأمية التي مارستها فرنسا عليهم "لقد كانت هذه الموجة من الكتاب متوجهة إلى الآخر"[2] ،لذلك بدأت الحركة الروائية الجزائرية باللغة الفرنسية تخط مسارها وتحدد موضوعها انطلاقا من الواقع وتعبيرا عن طموح الجماهير الشعبية وتوقها إلى التحرر من القيود الاستعمارية وحقها في تقرير مصيرها، بالرغم أن الكتابة في ذلك الوقت كانت بمنزلة المقامرة، وعدد من يرتكب هذه الحماقة كان قليلا في زمن تكمم فيه الأفواه وتعمى الأبصار، بسبب ممارسة سلطات الاحتلال كافة أساليب القوة والقمع لمحاربة كل أشكال الثقافة والوعي، التي تؤدي إلى فضح السياسة الاستعمارية التعسفية ضد الجزائريين أمام المجتمع الدولي، بفضل أعمال هؤلاء الأدباء الجزائريين الذين حاولوا من خلال هذه الكتابات إيصال القضية الجزائرية إلى العالم ككل، بوصفها قضية احتلال شعب

[1]–الطيب بودربالة، صورة الجزائر في الرواية الفرنسية، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي الجزائر، منشورات الوادي، مطبعة منصور،ع2، 2010 ، ص 8.

[2]–حفناوي بعلي، أثر الأدب الأمريكي في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، دار الغرب للنشر، د ط،2002، ص 160.

يريد الحرية ويسعى إليها بشتى الطرق السلمية، لكن الكفاح المسلح كان خيارها الأخير بعد فشل الطرق الأخرى.

هكذا وجد الأدباء الجزائريون أنفسهم في مواجهة لغة الجانب الأقوى فكانت سبيلهم لمحادثة الطرف الآخر خاصة في ظل القيود التي فرضها المستعمر على اللغة العربية بصفتها لغة الجزائر الأم، ولأن اللغة تشكل جزءا مهما من هوية الأمة فقد استعملت فرنسا كل الأساليب للقضاء على العربية وبالتالي طمس معالم الهوية الجزائرية، التي رفضها الشعب الجزائري عامة والمثقف الجزائري خصوصا جملة وتفصيلا.

لقد أثارت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، بوصفها ظاهرة ثقافية ولغوية متميزة جدلا ونقاشا كبيرا بين النقاد والدارسين الذين اختلفوا حول هوية هذا الأدب، منهم من عده أدبا عربيا استنادا إلى مضمونه وأفكاره المستمدة من الواقع العربي والجزائري تحديدا فيما عده الكثيرون أدبا فرنسيا انطلاقا من اللغة التي كتب بها، وذلك على أساس أن اللغة تعد الوسيلة الوحيدة التي تحدد هوية الأدب، إضافة إلى أن هذا النوع من الكتابة الروائية أسهم بشكل أو بآخر في تطور الأدب الفرنسي أكثر مما أضاف إلى الأدب العربي.

في عام 1953 قامت مجلة الأخبار الأدبية بطرح سؤال حول: حقيقة وجود مدرسة أدبية في شمال إفريقيا[1] ،في إشارة واضحة من واضعه إلى أن الأدب الذي ينتجه كتاب شمال إفريقيا باللغة الفرنسية، إنما هو جزء من الأدب الفرنسي ولكنه يتمتع بطابع خاص يجعله خليقا بأن يعد مدرسة قائمة بنفسها في مدارس الأدب الفرنسي، وكانت الأجوبة التي أجاب بها كتاب شمال إفريقيا تشير جميعها إلى أن تسمية الأدب بأنه مدرسة جديدة من

[1]–ينظر: من مقدمة محمد ديب: الدار الكبيرة. الحريق. النول،مرجع سابق، ص 50.

مدارس الأدب الفرنسي هو إطلاق اسم خطأ على واقع لا شك فيه، وهو هذا الازدهار في أدب المغرب العربي عامة، وفي أدب الجزائر خاصة.

ومعنى ذلك أن الأدب المغاربي ومنه الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية ليس من الأدب الفرنسي في شيئ، وإنما هو أدب عربي كان مضطرا إلى استعارة اللسان الفرنسي، لظروف يعلمها الفرنسيون قبل غيرهم[1].

ولعل أهم ما يميز الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية يعود لعدة عوامل تاريخية كون الكتاب الذين يكتبون بالفرنسية استفادوا من التراكم والإرث الذي سجلته الرواية الفرنسية علما أن الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية بدأت منذ بداية العشرينات، أما في الخمسينات عرفت تطورا كبيرا، كتلك التي كتبها جيل جديد من الشباب أمثال: محمد ديب ومولود فرعون وغيرهم والقائمة طويلة من جيل الرواد الذين أبدعوا بلغة راقية فجابهوا المستعمر بلغته وتفوقوا عليه أحيانا، بعدها جاء الجيل الجديد من الكتاب الجزائريين، وقد استغل هؤلاء الكتاب هذه المدونة الغنية بالتجارب والاتجاهات، وكتبوا بكثير من الحرية فلم يكن المقدس عائقا أمامهم، ولم تكن الرقابة الذاتية أو المؤسساتية و الاجتماعية تمنعهم من مقاربة موضوعات حساسة وخطيرة مثل طابو الجنس والسياسة والدين، فمنح هذا التحرر النسبي لرواياتهم الامتياز.

بذلك شكلت الكتابة باللغة الفرنسية محورا مهما في الأدب الجزائري، إنها لغة المستعمر الذي استوطن الجزائر وسعى إلى محو وجودها، ورغم الكم الهائل من الأعمال المكتوبة بالفرنسية فإننا نقف أمام مشاعر أولئك الكتاب وآرائهم المختلفة حول الكتابة بلغة ليست لغتهم، منهم من شعر بالنقص تجاه لغة المستعمر كمالك حداد الذي يقول: "لقد أراد

[1]–ينظر: من مقدمة محمد ديب: الدار الكبيرة. الحريق. النول، مرجع سابق، ص 05.

الاستعمار ذلك، لقد أراد الاستعمار أن يكون عندي هذا النقص، لا أستطيع أن أعبر بلغتي"[1] ،فهو يحس بعجز وغربة وبألم قاس كلما أراد أن يعبر عن أفكار وآمال ومشاعر جزائرية بلغة فرنسية.

أما الروائي محمد ديب فيؤكد أن الكتابة بالفرنسية سلاح للتعبير عن آلام الشعب، وليست انتماء للثقافة الفرنسية والأدب الفرنسي، فيقول: "إن كل قوى الخلق والإبداع لكتابنا وفنانينا بوقوفها في خدمة إخوانهم المظلومين تجعل من الثقافة سلاحا من أسلحة المعركة ولأسباب عديدة فإنني ككاتب كان همي الأول هو أن أضم صوتي إلى صوت المجموع"[2].

وإذا كان هذا موقف محمد ديب فإن الروائية آسيا جبار ترى أنها تكون في مشكلة كلما أرادت التعبير عن عواطف وأفكار عربية باللغة الفرنسية، لكنها مع ذلك لا تنكر فضل هذه اللغة أما الروائي مراد بربون فيرى أن اللغة ليست ملكا لأحد "إن اللغة الفرنسية ليست ملكا خاصا للفرنسيين، وليس سبيلها سبيل الملكية الخاصة، بل إن أية لغة إنما تكون ملكا لمن يسيطر عليها ويطوعها للخلق الأدبي أو يعبر بها عن حقيقة ذات القومية"[3] ،فاللغة عنده أداة تعبير لا أكثر.

كما أن الكاتبين مولود معمري وكاتب ياسين، لا يشعران بحرج أو ازدواج في كتابتهما باللغة الفرنسية، فكلاهما يرى بأن إتقانه لهذه اللغة إثراء للثقافة الجزائرية وليس انتقاضا من شأنها أو إعراضا عنها.

[1] –سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص 205.

[2] –المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] –واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية، المطبعة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط.ت، ص 71.

ولعل الظروف الصعبة التي كان يعيشها الشعب الجزائري من جوع بؤس وجهل، هي ما جعلته يخوض معركته الشاملة، فالمتصفح لتاريخ كفاح الشعب الجزائري يدرك أن مواجهته للمحتلين الفرنسيين كانت شاملة في جميع الجبهات:المقاومة المسلحة، المواجهة الفكرية والجهاد السياسي[1] ،هذه المعركة الشاملة التي مكنت الشعب الجزائري من مواجهة الاحتلال الفرنسي والتفوق عليه، وقد انعكس ذلك على الأدب الجزائري ككل، تبعا لذلك عاش الجزائريون جنبا إلى جنب مع الفرنسيين، لكن كخطين متوازيين على حد تعبير الأديب وبحكم هذا التعايش والزحف المتزايد للفرنسيين المستوطنين، ظهرت مجموعة من الأدباء الفرنسيين ولدوا وعاشوا بالجزائر، إلا أن الفرق بين الأدب الذي كتبه الجزائريون وبين ما كتبه الفرنسيون ظل واضحا وإن كان بلغة واحدة وفي بيئة واحدة، هذا الفرق يتمثل في الرؤية، فقد "أثارت الرواية الاستعمارية رد فعل قوي لدى المثقفين الجزائريين الذين تخرجوا من المدارس الفرنسية وتشبعوا بقيم الثورة الفرنسية، لكنهم اصطدموا بجرائم فرنسا في الجزائر وخيانتها للقيم الإنسانية، لذلك أحسوا بالاغتراب الناتج عن النفاق والازدواجية، وأبو إلا مواجهة هذه المغالطات وحملات التشويه التي مست الجزائريين في مقدساتهم وهويتهم"[2] ،وعن طريق قلمهم واجهوا المستعمر لكي يحافظوا على هوية وطنهم.

فالكتاب الفرنسيين مواليد الجزائر لم يتعرضوا لأساليب القمع والتعذيب والإهانة التي عرفته الجماهير الجزائرية، لذلك لم يستطع أيا منهم أن يعكس الصورة الحقيقية للجزائر، وكتاباتهم وأبطالهم شاهدة على ذلك، لأنها لم تصور سوى حياة تلك الفئة الأوربية التي استوطنت الجزائر، وتمتعت بجمالها وسحر طبيعتها، لتشكل بذلك هذه الكتابة امتدادا للأدب الاستعماري، وترسيخا للسياسة الاستعمارية في الجزائر.

[1] –ينظر: حفناوي بعلي، أثر الأدب الأمريكي في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، مرجع سابق، ص90.

[2] – الطيب بودربالة، صورة الجزائر في الرواية الفرنسية،مرجع سابق، ص 17.

هذا ما جعل الحركة الروائية الجزائرية باللغة الفرنسية تؤسس لنفسها نصا جديدا هو مرآة لذاتها ولطموح الإنسان الجزائري والشمال الإفريقي، في هذا النص الروائي الجديد تشكلت روية جديدة تبشر بميلاد إنسان جديد، قلب موازين البطولة الروائية، فإذا كان "الآخر"هو البطل في الرواية الكولونيالية و"الأنا " أو الذات الجزائري هو الهامش، فإن الوضع أصبح مختلفا، حين تصدر الأنا المركز ومثل دور البطولة، ليهمش الآخر الفرنسي ويحقق قتله الرمزي روائيا ثم واقعيا بعد طرد المحتل من كل ربوع الوطن وتحقيق الحرية والاستقلال بذلك أطاح الروائيون الجزائريون بالجدلية الاستعمارية وعلى أساسها قاموا بإرساء قواعد لرؤية جديدة تحقق القتل الرمزي للاستعمار وذلك بإقصائه من الكلام واللعبة الدرامية وظهر ذلك خاصة جيل الخمسينيات الذي أسس لأدب جزائري مكتوب بالفرنسية لكنه يحمل في طياته روح جزائرية ومشروع جزائري حضاري[1].

نتيجة لهذه الظروف ظهرت مدرسة شمال إفريقيا المعبرة باللغة الفرنسية، وتتكون هذه المدرسة من فئتين من الكتاب: أما الأولى فهي تمثل جزائريين من أصل فرنسي ولدوا وعاشوا بالجزائر، أما الفئة الثانية فكانت من الكتاب الجزائريين من أصل جزائري والذين تمكنوا من فرض أنفسهم في مجال الأدب بعد أن اتخذوا اللغة الفرنسية وسيلة للتعبير، ومن بين هؤلاء مولود فرعون وآخرون.

لقد منحت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية منذ بداياتها الأولى بعدا إنسانيا وأولوية خاصة للمسألة الوطنية والهوية الجزائرية، وعدتهما جزءا لا يتجزأ من كيانها والتزمت بهما ما قدرت على ذلك، وتظل أعمال مولود فرعون كأنها أعمال كتبت بالعربية ثم ترجمت

[1]–المرجع السابق، الطيب بودربالة، صورة الجزائر في الرواية الفرنسية، ص 17.

إلى الفرنسية لأنها حملت بصدق آلام شعبهم، كما سجلت معاناته وأحلامه وكانت شاهدا على همجية الاستعمار وجرائمه.

هكذا ولد الأدب الجزائري حاملا بذور الثورة والحرية، مدافعا عن القيم الإنسانية، وولدت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية في ظروف خاصة، أسهمت في صبغ الأدب الجزائري بروافد أدبية أخرى، وهو ما حاول أحد الكتاب قوله عندما أعلن بأن أية لغة تكون ملكا لمن يسيطر عليها ويطوعها للخلق الأدبي، فهذا الأدب قد خدم القضية الجزائرية وأوصل صوت الجزائر إلى الرأي العام العالمي نظرا لمكانة اللغة الفرنسية وانتشارها على نطاق واسع، ممهدا بذلك الطريق إلى أدب الثورة الذي ازداد تطورا فيما بعد[1].

[1]–ينظر: الطيب بودربالة، صورة الجزائر في الرواية الفرنسية، مرجع سابق، ص 20.

جعل الإصرار على تداول إبداعات الروائيين الجزائريين باللغة الفرنسية الهوة تتسع بين المبدعين الجزائريين، فقد عانى الأدب الجزائري باللسان الفرنسي وبخاصة الرواية من مشكلة الترجمة، وبقي حبيس الدرس النقدي باللغة الفرنسية إلا فيما ندر، في حين كان من الممكن الاستفادة من الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية لتطوير الرواية المكتوبة بالعربية نفسها بترجمة إبداعات الروائيين الرواد، لكن الغريب أن الاتجاه إلى ترجمة هذه الأعمال الرائدة إلى العربية لاحضناه في السنين الأخيرة فقط.

المبحث ا لثالث: مولود فرعون الكاتب

1/التجربة الروائية عند الروائيين الجزائريين:

كان الأدب الجزائري والرواية على وجه الخصوص رهينة الواقع الجزائري الذي يسيطر عليه الاستعمار لما يزيد عن القرن والثلاثين عاما، وصبغه بكل ألوان الظلم والبؤس، وهكذا كان الروائيون الجزائريون شهودا على أوضاع مجتمعهم متفاعلين مع أحداثه.

وانطلاقا من هذا الواقع فقد ارتبط الأدب الجزائري بالاستعمار بدءا من كتابات الإصلاحيين بريادة جمعية العلماء المسلمين وعلى رأسهم عبد الحميد بن باديس والبشير الإبراهيمي وغيرهم وصولا إلى الذين واصلوا المعركة الأدبية بعدهم باللسانين العربي والفرنسي[1] ،ومنه فقد ولد الأدب الجزائري حاملا بذور الدفاع عن الوطن، بكل القيم الإنسانية في مفهومها العام، وولدت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية في زمن تحكمه أوضاع خاصة أسهمت في تزويد الأدب الجزائري بروافد أدبية متعددة، وبحكم هذا عاش الجزائريون جنبا إلى جنب مع الفرنسيين ولكن كخطين متوازيين على حد تعبير الأديب عبد الحميد بن

[1] –ينظر: نوال بن صالح، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، الجزائر، ع 9، 2013، ص 392.

هدوقة وبحكم هذا التعايش والزحف المتزايد للفرنسيين كمستوطنين، ظهرت مجموعة من الأدباء الفرنسيين ولدوا وعاشوا بالجزائر[1].

كما أبرز الصراع بين الثقافتين المحلية والاستعمارية اتجاهين رئيسيين:[2] اتجاه محافظ يرفض التجديد والإقبال على الثقافة الاستعمارية حتى لا يكون ذلك انتصارا للمستعمر.

اتجاه مجدد، مثلته مجموعة من الكتاب أقبلت على الثقافة الاستعمارية وعلى رأسها الأدب وتبعا لهذه الظروف، فقد ظهرت مدرسة شمال إفريقيا المعبرة باللغة الفرنسية، ولقد ضمت هذه المدرسة فئتين من الكتاب، أما الأولى فهي تمثل جزائريين من أصل فرنسي ولدوا وعاشوا بالجزائر.

أما الفئة الثانية فكانت من الكتاب الجزائريين من أصل جزائري والذين تمكنوا من أن يفرضوا أنفسهم في مجال الأدب بعد أن اتخذوا اللغة الفرنسية وسيلة للتعبير، ومن هؤلاء مولود فرعون.

ليس الربط بين الأم واللغة الأم من باب الجموح والخيال، فاللغة التي خاطبت بها الأم ابنها أول عهده بتفتح الوعي وانبجاس المشاعر واغتناء العواطف تظل هي اللغة التي تتصل بالقلب والفكر و الخيال جميعا، اتصالا لا انفصام له، إن عواطف الطفولة موصولة الأسباب الشخصية كلها كما يعلمنا علم النفس، فلا عجب والأمر كذلك، أن يكون أبرز وجوه المأساة التي يحسها أدباء الجزائر أنهم محمولون على الكتابة بلغة ليست هي اللغة التي تعبر عنهم[3].

---

[1]–ينظر: نوال بن صالح، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، مجلة المخبر، مرجع سابق، ص393.

[2]–ينظر: المرجع نفسه، ص 394.

[3]–ينظر: من مقدمة ثلاثية محمد ديب: النول. الحريق. الدار الكبيرة، مرجع سابق، ص 6.

ومنه يرى بعض الدارسين أن اللغة ليست مجرد أداة للتعبير بل هي عنوان شخصية الأمة وأن الاختلاف في اللغة بين أبناء الشعب الواحد يؤدي إلى اختلاف شخصياتهم، وقد اعتبر أبو القاسم سعد الله: "أنه من الخطأ الفادح فصل الوطنية الجزائرية عن اللغة العربية واعتبر أن القول الذي يرددهم بعضهم بأن الجزائريين يتحدثون ويكتبون بالفرنسية ولكنهم يفكرون بالعربية، فلا يمكن أن الفصل بين الوطنية والعربية في الجزائر، ولا يمكن فهم أحدهما بدون الآخر مثلما لا يمكن أن تفهم الجزائر بدون حدودها ورايتها وسيادتها"،[1] ومنه نفهم بأن الجزائريون متعلقون بالعربية حتى وإن لم يعبروا بها.

وهو الرأي نفسه الذي ذهب إليه عبد المجيد مزيان فيرى: "أن اتخاذ لغة أخرى للتعبير هو مسح وتشويه واستلاب واغتراب"[2] ،والحقيقة أن النقاش الدائر حول العلاقة بين الأدب الجزائري واللغة الفرنسية تطغى عليه السياسة ونزعة التخوين والمحايثة لها، أو على الأقل نزعة منح صكوك الوطنية لهذا وسحبها من ذلك بكثير من التجني.

من المسلم به أن اللغات كألفاظ ونحو صرف وبلاغة ليست استعمارية في حد ذاتها لأنه إذا صح أنها استعمارية، فإن لغة الفيزياء الكيمياء ولغة الرياضيات هي استعمارية فقط وهذا غير صحيح.

إن طريقة ومضامين اللغة هي التي تجعل منها لغة الدكتاتورية أو الاستعمار، وهنا تعلو بعض الأصوات القائلة بأن الاستعمار الفرنسي لم ينزل الجيوش فقط في البلدان المحتلة والمستعمرة، بل فإنه أنزل أيضا ثقافته وأيديولوجيته ولغته وقيمه وأسلوب إنتاجه[3].

---

[1]–أبو القاسم سعد الله، منطلقات فكرية، الدار العربية للكتاب، د.ط.ت، ص 15.

[2]–المرجع نفسه، ص 32.

[3]–ينظر: نوال بن صالح، مجلة المخبر، مرجع سابق، ص 75.

لقد بقي معظم الكتاب الجزائريين باللغة الفرنسية على تمزقهم بسبب الولاء المزدوج لحضارتين وثقافتين[1].

إن هذا صحيح ظاهريا وواقعيا ولكن الأدباء الجزائريين لم يحملوا اللغة الفرنسية التي كتبوا بها، فالذي نجده في كتاباتهم هو التجربة الوطنية كفعل مقاوم للاستعمار، وهذا الذي دعاه عمر أزراج بالهوية التاريخية المتجذرة في الوطنية الجزائرية، فالأدباء الجزائريون باللغة الفرنسية لا يعكسون الهوية الفرنسية ولا يمجدونها إنما هم في صراع معها، ومن جهة أخرى فإن هؤلاء الأدباء قد تمكنوا من جعل اللغة الفرنسية تتحدث عن الكفاح الجزائري وبذلك جعلوها تتقلب على أهلها المستعمرين، بل وقد سمى أزراج هذه التجربة بتحرير اللغة الفرنسية ذاتها من الاستعمار.

2/لمحة عن حياة مولود فرعون:

هو من الذين واجهوا الاستعمار باللغة، ولد الروائي مولود فرعون بقرية تيزي هيبل بولاية تيزي وزو يوم 18 مارس 1913 من عائلة فقيرة التحق بالمدرسة الابتدائية في قرية تاوريرت في سن السابعة، فكان يقطع مسافة طويلة يوميا بين منزله ومدرسته سعيا على قدميه في ظروف صعبة، مثالا للطفل المكافح الذي يتحدى الصعاب المختلفة، ويصارع واقعه المؤلم الذي امتزج فيه الفقر بالحرمان والاستعمار، وبهذا الصراع استطاع التغلب على جميع الصعاب التي وقفت في وجهه مما أهله للظفر بمنحة دراسية للثانوي بتيزي وزو ثم فاز بمسابقة الدخول لمدرسة المعلمين ببوزريعة بالجزائر العاصمة، ثم تخرج منها ليعود إلى قريته بتيزي هيبل التي عين فيها مدرسا سنة 1935، ليتزوج قريبته ذهبية التي أنجبت سبعة أطفال.

[1]–ينظر: حفناوي بعلي،أثر الأدب الأمريكي في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية ،مرجع سابق، ص 198.

في الوقت الذي بدأ يتسع فيه عالمه الفكري، وأخذت القضايا الوطنية تشغل اهتمامه ثم التحق بمدرسة قرية تاوريرت موسى سنة 1946[1] ،وهي المدرسة نفسها التي استقبلته تلميذا قبل ذلك،وفي سنة 1952 عين مديرا لمدرسة الناظور تاركا منطقة القبائل، وفي 15 جويلية 1953 أتم روايته "الأرض والدم "التي حاز بفضلها على جائزة الرواية الشعبية[2] ،ويذكر كاتب من الجزائر من أصل فرنسي كان صديقا لفرعون ودرس معه في معهد بوزريعة كما قدم له دعما ومساعدة ثمينتين حين أجبره على الشروع في الكتابة، ويذكر أن فرعون لم يكن إنسانا طيبا وهادئا فحسب، بل أهم من ذلك "كان مثقفا كان يقرأ أكثر منا جميعا، وكان يلتهم الكتب ببساطة، كان يضمر الإجلال للكتاب الروس ويحب فرنسي القرن الثامن عشر ثم بعد ذلك كشفت له الأمريكيين."[3]

3/حادثة الاغتيال:

يوم 15 مارس 1962 اغتيل الأديب الجزائري مولود فرعون على يد العصابات الدموية للمنظمة السرية الإرهابية الفرنسية، بالقرب من شاطو روايال ببن عكنون بالجزائر العاصمة رفقة خمسة مفتشين في التعليم، لماذا مولود فرعون بالذات؟، لأنه ببساطة تجرأ على حكي طفولته الفقيرة وبلده وأصدقائه ووطنه، وهذه الحرية مثلت لهذه العصابة استفزازا،[4] ورغم هذه المسيرة الأدبية التي تم وأدها مبكرا بوفاته إلا أن مولود فرعون يبقى بالنسبة للكتاب المغاربيين مرجعا محترما، إذ علمنا أنه واحد ممن فتحو للأدب في شمال إفريقيا أبواب العالمية، فطيلة الحرب التي أدمت أرض الجزائر نقل مولود فرعون إلى أعين العالم

[1]–ينظر: نوال بن صالح، مجلة المخبر، مرجع سابق، ص 396.

[2]–ينظر: المرجع نفسه، ص 396.

[3]–حفناوي بعلي، أثر الأدب الأمريكي في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية، مرجع سابق، ص 189.

[4]–ينظر: نوال بن صالح، مجلة المخبر، مرجع سابق، ص 396.

على غرار مولود معمري ومحمد ديب وكاتب ياسين وآخرون المعاناة العميقة و الآمال التي طالما تشبث بها شعبه[1].

4/مولود فرعون وتهمة معاداة ا لثورة:

خرج الروائي مولود فرعون من رحم الجمهورية الفرنسية الثالثة، فهي التي مكنته من تحقيق القفزة المحظوظة من وضعية مزرية كابن فلاح معدوم إلى أخرى مقبولة اجتماعيا تحققت بفعل العمل كمدرس، لقد تماهى أولا مع المنظومة الاستعمارية وإن كان بشكل ذكي على سبيل التغلغل، لكنه سرعان ما تخلى عن يوتوبيا الإيمان بالتعايش في ظل منظومة عنصرية نسج خيوطها كبار المعمرين لتتحول إلى إيديولوجيا لا بد أن يؤمن بها الأقدام السوداء إن رغبوا في العيش بالجزائر.

بعد رواية ابن الفقير التي استغرقت كتابتها ثمانية عشر عاما، نشر فرعون "الأرض والدم " ثم رواية "الدروب الوعرة " وتناول كلا العملين مسائل متعلقة بصعوبة تحقيق التواصل بين الشخصيات من ديانات مختلفة، لكن مولود فرعون لم يتناول موضوع الثورة بشكل صريح، وتتساءل، حنان موسى: "هل معنى هذا أن مولود فرعون لم يكن صاحب ميول وطنية"،[2] يبدو مولود فرعون بدون قراءة اليوميات ككاتب لم يقدم أي أعمال تشيد بالثورة وترفض الوضعية الكولونيالية إلى درجة أنه يبدو ككاتب مجامل للاستعمار ويتمتع بمزايا العمل في الإدارة الفرنسية، تشير حنان موسى إلى أن هذا ما يمكن أن نستنتجه إذا قرأنا أعماله الروائية فقط قراءة سطحية غير معمقة مدون الالتفات لليوميات التي نشرت بعد اغتياله.

---

[1]–ينظر: نوال بن صالح، مجلة المخبر، مرجع سابق، ص 396.

[2]–المرجع نفسه، ص 390.

فصحيح أن فرعون كان متحفظا من جبهة التحرير الوطني، لكن هذا لم يمنعه من التطور نحو الإيمان باستقلال الجزائر، هذا ما تقوله روايته مدينة الورود التي نشرها أبناؤها منذ بضع سنوات، وتقوله اليوميات كذلك، فقد تطور مولود فرعون نحو الرغبة في الاستقلال لكن دون معاداة فرنسا، وهذا ما فسره قبوله العمل بالمراكز التربوية الاجتماعية.

5/تقديم رواية الأرض والدم:

تناول فرعون في رواية "الأرض والدم " مرحلة من عملية هجرة شمال إفريقيا للعمل بسبب الوضع الشاق للعمال والفلاحين في المستعمرات، التي بدأت بشكل مكثف من العشرية الأولى من القرن العشرين، وإذا كانت الهجرة الاضطرارية مرتبطة في البداية بالمعاناة الشاقة لفراق الأرض الأصلية فإن الأمر أصبح شيئا فشيئا عاديا، أملا في الكسب السهل في فرنسا، وحدث أن العودة إلى القرية كانت مرفوقة بصدمة نفسية، فقد كان الإحساس بالفرق بين العالم المهجور (عالم الغرب) والعالم التقليدي (الوطن) وهكذا يعود عامر في رواية "الأرض والدم " إلى موطنه رفقة الفرنسية الشابة، بعد أن اشتغل سنوات عديدة في فرنسا، وجرب كل أنواع الحرمان التي كانت من نصيب المغتربين في أوروبا لكنه لا يستطيع مدة طويلة أن يتأقلم مع حياة قريته الصغيرة، التي بدت له متخلفة ومتوحشة واحتاج إلى عامين كي يصبح قبائليا من جديد وكأنه لم ير الكثير في حياته ولم تحنكه الصعاب ولم يواجه الموت، تقع أحداث الأرض والدم في الفترة الواقعة ما بين الحربين العالميتين، وتعد هذه الرواية الرواية الثانية لمولود فرعون بعد روايته الشهيرة "ابن الفقير "[1].

بطل الرواية هو عامر أوقاسي وكان قد غادر بلاده الأم القبائل، وهو بعد صغيرا جدا ليعمل في مناجم الفحم بفرنسا، وعندما حل ببلد المنفى قرر ألا يعود أبدا لقريته وأن ينسى

[1]–ينظر: مولود فرعون، الأرض والدم، تر: عبد الرزاق عبيد، دار تلانتيقيت، بجاية، د ط، 2013، ص 93.

والديه، بالرغم من كل ذلك وعملت في شتى الأعمال البسيطة كي تسد رمقها، بعودته المفاجئة إلى قريته يجد عامر نفسه أمام تحديات كبيرة، إنه الآن يجب أن يدفع ثمن هذه الهجرة وهذا النسيان، خاصة أنه في أثناء غربته قد تورط في قتل عمه رابح بغير قصد، ليجد أهله في انتظاره راغبين في الأخذ بالثأر سيما أخو القتيل سليمان.

في البداية يؤكد الكاتب على واقعية أحداث القصة يقول: "إن القصة التي سوف نقصها عليكم قد وقعت فعلا في زاوية صغيرة من بلاد القبائل"[1] ،حتى يهرب عامر من فنادق باريس المظلمة البائسة من الذكريات السيئة في المهجر، يقرر مع ماري التي تزوجها في فرنسا أن يستقرا في بلاد القبائل، جاء بكل ما وفراه في فرنسا من أجل الاستقرار في هذا المكان الفقير، يقرر عامر شراء جميع الأراضي التي باعها والده قبل موته من أجل العيش الكريم، يكتشف عامر لدى عودته إلى قريته حجم التحديات التي يواجهها: رفض القرويين له، غيرة الجيران منه خاصة أنه جاء ليحتل مكانة مرموقة بينهم، لم تكن عودته مقبولة من الجميع، لأنه عندما رحل قطع الروابط بينه وبين الأرض ولذلك كان من الصعب أن يتصالح معها، لقد اعتبر مجيء عامر إلى القرية كأنه انتهاك لحرمتها، لقد جاء حاملا معه أثاثه الباريسي حاملا معه عالما غريبا على القرية كأنه اغتصب حرمة القرية لكن أكبر انتهاك أقدم عليه عامر كان دون شك زوجته ماري الفرنسية، وفي غمار الأحداث تنشأ علاقة بين شابة زوجة سليمان وعامر وهي علاقة آثمة محكوم عليها بالنهاية المأساوية فتنتهي القصة بجريمة عاطفية حيث يفجر سليمان المنجم ليقضي على عامر ويموت سليمان بدوره تحت صخرة كبيرة[2].

[1]–مولود فرعون، الأرض والدم، مرجع سابق، ص 3.

[2]–ينظر: المرجع نفسه، ص 23.

لقد منحت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية منذ بداياتها الأولى بعدا إنسانيا وأولوية خاصة للمسألة الوطنية والهوية الجزائرية، وعدتهما جزءا لا يتجزأ من كيانها والتزمت بهما ما قدرت على ذلك، وتظل أعمال مولود فرعون كأنها أعمال كتبت بالعربية ثم ترجمت إلى الفرنسية لأنها حملت بصدق آلام شعبهم كما سجلت معاناته وأحلامه وكانت شاهدا على همجية الاستعمار وجرائمه.

هكذا ولد الأدب الجزائري حاملا بذور الثورة والحرية مدافعا عن القيم الإنسانية في مفهومها العام، وولدت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية في ظروف خاصة، أسهمت في صبغ الأدب الجزائري بروافد أدبية أخرى، وهو ما حاول مراد بربون قوله عندما أعلن بأن أية لغة تكون ملكا لمن يسيطر عليها ويطوعها للخلق الأدبي أو يعبر بها عن حقيقة ذاته القومية، فهذا الأدب قد خدم القضية الجزائرية أوصل صوت الجزائر إلى الرأي العام العالمي نظرا لمكانة اللغة الفرنسية وانتشارها على نطاق واسع، ممهدا بذلك الطريق إلى أدب الثورة الذي ازداد تطورا فيما بعد.

هكذا كانت الكتابة باللغة الفرنسية عاملا حاسما في بلورة الهوية الوطنية في صراعها المستمر مع الاستعمار، باقتراب المحاولات الروائية والقصصية الأولى لمولود فرعون وغيره من الأدباء من البعد العميق في الهوية الجزائرية التي ظلت طي النسيان[1].

ومنه نستنتج أن الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية قد ملأ فجوة كبيرة في الساحة الأدبية الجزائرية، وقدم في الوقت نفسه خدمة هامة للقضية الوطنية بتعريف الرأي العام الفرنسي بها.

[1]–ينظر: نوال بن صالح، مجلة المخبر، مرجع سابق، ص 126.

الفصل الثالث:

الزمكانية في رواية "الأرض و الدم"

1)مفهوم الزمن.

2)بنية الزمن في الرواية.

3)بنية الفضاء (المكان) في الرواية.

إن تشكيل النص الروائي لا يمكن أن يتم بمعزل عن عنصر الزمن الذي يعد بحق من أهم التقنيات السردية التي ينهض عليها العمل الأدبي، إذ من خلاله يتحدد الخط العام الذي تسير فيه الأحداث وتتحدد عن طريقه حركة الشخصيات، لذلك فإن العمل الروائي هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن.

المبحث الأول: مفهوم الزمن

يعد الزمن أحد المفاهيم الفلسفية التي أولاها كثير من الفلاسفة والمفكرين والنقاد اهتماما خاصا، قصد الكشف عن كنه، هذه الظاهرة التي لا لون لها ولا شكل، بالرغم من شعورنا بها وفعلها فينا وفي الأشياء من حولنا فالزمن حسب لأنه: "ينساب برشاقة وصمت في حين ينهمك الرجال والنساء في الحديث والعمل، وينسون الزمن ذلك الذي نقرأه في وجوههم وحركاتهم وفي التغير الذي يصيب جوهر أفكارهم، بينما هم فقط يستفيقون في اكتشاف صيرورة الزمن في وقت يكون قد مضى منه أفضله"[1]، يقودنا هذا التصور إلى القول بأن معضلة الزمن الحقيقية تكمن في وضعه بين حدي العدم /الوجود، لقد ظلت هذه المعضلة تتحكم في رؤيته وتصوره وجعلته من أدق المفاهيم الفلسفية وأكثرها تعقيدا.

وقد حقق النص الروائي كفاءة في التقرب من الزمن وتطويعه، بحيث شكل أحد البنى الأساسية التي تسهم في تشييد معماره فنيا وجماليا، وتعود بداية الاهتمام بعنصر الزمن وكيفية تعامل النقد الروائي معه إلى الشكلانيين الروس، الذين بنو تصورهم انطلاقا من التمييز بين ما سماه تشو ماسكي المتن الحكائي والمبنى الحكائي، حيث يقول: إنَنا نسمي متنا حكائيا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل، وفي مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث بيد أنه يراعي

[1]–بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، بغداد، العراق، د ط، 1972، ص 56.

نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا، "[1] تظهر العلاقة الزمنية بين طرفي هذه الثنائية في أي نص روائي، بحيث يمنح المتن الحكائي مجموعة من الأحداث تتلاحق على محور الزمن تلاحقا خطيا، إذ لا يلجأ الراوي في أي موضع من القصة إلى تشظي النسق الأفقي للزمن، فضلا إلى الوقائع التي ترتبط فيما بينها ارتباط السبب بالنتيجة في حين يسعى المبنى الحكائي لإعادة إنتاج القصة وتشكيلها فنيا، فقد ظلت خاصية الزمن في العمل السردي تشد اهتمام لفيف من الباحثين باعتباره أشد المباحث السردية استعصاء، أضف إلى ذلك كونه مشكلا جوهريا ومحوريا لا يمكن التنصل من قيوده وبذلك لا يمكن كشف تلابيب المجز السردي إلا بالنظر إلى وجوده الفعلي.

و لربما تتجلى إشكالية النص السردي في الجوهر في إشكالية زمن بالأساس، طالما أن مغامرة الكتابة متواصلة ومتجددة باستمرار لذلك تكاد مكونات السرد جميعها تلتف حول هذا العنصر، من حيث "إنه نسيج ينشأ عنه سحر ينشأ عنه عالم، ينشأ عنه سحرية جمالية، فهو لمحة الحدث وملمح السرد، وصنو الحيز وقوام الشخصية"[2] ،على هذا النحو تنبني خصوصية العمل الروائي انطلاقا من أهمية الزمن كعنصر بنائي "فأهمية هذا العنصر بالنسبة للرواية يتأتى من كونه يمثل روحها المتفتحة وقلبها النابض، فبدون عنصر الزمن تفقد الأحداث حركيتها"[3] ، إذ يستحيل تجريد الأحدث الروائية من الزمن الذي يبقى لصيقا بها على طول المسار السردي للرواية، ومحددا هويتها وعلاقتها داخل بنية هذا المسار، كما انه يساهم في "تصميم شخصيات العمل الأدبي وبناء هيكلها وتشكيل مادتها وأحداثها"،[4] وبذلك

---

[1]–تشومسكي، نظرية الأغراض.نظرية المنهج الشكلي.نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين، الدار البيضاء، ط 1، 1982، ص 180.

[2]–عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1998، ص 207.

[3]–عباس ابراهيم، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية: دراسة في بنية الشكل، الجزائر، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، د ط، 2002، ص 98.

[4]–سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي "الزمن.السرد.التبئير "، بيروت، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط.ت، ص 10.

يرتبط هذا الجهاز بجهاز الشخصية باعتبارها النواة التي تتأسس حولها الحبكة، والوسيط الذي تنبني عليه تطورات الحدث الروائي.

وربما كانت علاقة الزمن بالمكان أكثر العلاقات أهمية في تحليل الخطاب السردي ذلك "أن الزمن يعد من أبعاد المكان، ولا معنى له إلا بانخراطه في الظاهرة المكانية"[1]، وهو ما يبرز نحت العنصرين في عنونة واحدة، تجعل الوعي بالحركة الزمانية "لا تتجسد إلا من خلال المكان فالعلاقة بين الزمان والمكان جدلية لأن وجود أحدهما يشترط وجود الآخر"[2]، ومن ثم تتلاحم المؤشرات الزمنية مع المؤشرات المكانية مشكلة بذلك فضاء زمكانيا تتكشف من خلاله المصائر والتناقضات ذات القيم البعدية، الضاربة بجذورها في أعماق الواقع الجزائري.

فالتعالي عن نمطية الصوغ الكلاسيكي التي حددت زواياه الروايات الكلاسيكية، هو ما جعل طرائق التشكيل الزمني تبدو أكثر تعقيدا وتعميقا في متون السرد الجديد، تلك المدونات التي عملت على تكسير عمودية السرد متجاوزة بذلك البعد النحوي لمفهوم الزمن، حتى تضفي على النص الروائي طابع الأدبية وجماليات التشكيل الفني لهذا العنصر.

المبحث الثاني: بنية الزمن في الرواية

1- المفارقة الزمنية: تتجلى قيمة هذه الوحدة من خلال تتابع الحوادث الحكائية المروية في النص، بحيث تتفاوت زمنية انتظامها مع أحداث الرواية بناء على قدرة الراوي في تشكيل جزئيات المادة القصصية خطابيا، إذ يعمد في كثير من الأحيان إلى إحداث نوع من التبادل بين المواقع الزمنية "فإذا الحاضر قد يرد في مكان الماضي، وإذا المستقبل قد يجيء قبل الحاضر، وإذا الماضي قد يحل محل المستقبل على سبيل التحقيق أو التقييم

[1]–فرحان اليحي، تجليات المكان في أقاصيص جولانية (دراسة نقدية بنيوية)، الموقف الأدبي، ع382، 2003 ، ص 150.

[2]–المرجع نفسه، ص 150.

السردي...إلى ما لا نهاية من إمكان أطوار التبادل في هذه المواقع الزمنية"،[1] وعليه فالسارد يتلاعب بالزمن حسب تسلسل الأحداث في الرواية، ومنه يدير الراوي اللعبة الزمنية بين الماضي والحاضر ترسيما للحوادث وتصويرا للشخصيات.

وعليه قد تكون المفارقات استرجاعا لأحداث ماضية أو استباقا لأحداث لاحقة، وعلى هذا النحو يمكن تحديد المفارقات الزمنية كالتالي:

أ. **الاسترجاع (العودة الاستذكار):** وهو إلى الوراء ويقصد به«عملية سردية تتمثل بالعكس في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية يبلغها السرد وتسمى كذلك عملية الاستذكار"،[2] فكثيرا ما يعمد السارد إلى توقيف سرد الأحداث حتى يسلط الضوء على ماضي شخصياته تقديما لخلفياتها أو تبريرا لمواقفها أو تحديدا لرغباتها ومساعيها لذلك يتراجع إلى الوراء ليستدعي لنا وقائع الماضي عن طريق قوة الفعل الاستذكاري المرتكز أساسا على الذاكرة ما دام الاعتماد "على الذاكرة يضع الاسترجاع في نطاق منظور الشخصية ويصبغه بصبغة خاصة، ويعطيه مذاقا عاطفيا"[3] فالاستذكار هو لحظة سردية يتم فيها إيراد حدث سابق أي العودة إلى الوراء، وهذا الاسترجاع يكون على نوعين خارجي وداخلي.

1) **الاسترجاع الخارجي:** يفسره جنيت على أنه مقاطع استرجاعية تعود بالذاكرة إلى ما قبل بداية الرواية، وعموما هو الاسترجاع الذي يبقى في جميع الأحوال، ويوظف عادة قصد تزويد القارئ بمعلومات تكميلية تساعده على فهم ما جري ويجري من أحداث ولذلك يحتاجها الكاتب، مثلا كلما قدم شخصية جديدة على مسرح الأحداث، "ليعرف بماضيها وطبيعة علاقتها بباقي الشخصيات الأخرى، أو عندما تعلق الأمر بشخصية اختفت أو غابت عن

---

[1]–عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)،مرجع سابق، ص 320.

[2]–جميل شاكر.سمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، دار التونسية للنشر، د.ط.ت، ص 80.

[3]–سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية (دار مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1984، ص43.

مسرح الأحداث لفترة زمنية، ويود السارد استحضار ما مر بها أثناء هذا الغياب"[1] ،ومنه فهذا الاسترجاع هو ما كانت مدته أكثر من سنة، ومن أمثلة هذا النوع المجسدة في رواية الأرض والدم نذكر بعض المقاطع منها:

-**المقطع الأول:** «وكان والده قاسي شيخا كذلك، ولكنه شيخ قوي منتصب القامة، ينظر في عيني هذا الابن الذي يدفعه للمغامرة والمجهول دون أن يحرك حاجبيه، ويبقى محافظا على نبرات صوته ويريد أن يذهب ولده مذهب الرجال»[2].

-**المقطع الثاني:** «لقد كانت سنوات ما بعد الحرب سنوات رخاء لا نظير له بالنسبة للقبائل فكانوا يقبلون في العمل بسهولة تامة، ولم يعودوا عرضة للإقصاء وكانت أجورهم تتضاعف مرة تلو المرة، أما الباعة المتجولون منهم، أو ألئك الذين اختاروا الأعمال المربية فقد نجحوا بسرعة وكونوا ثروات صغيرة، عادوا بها إلى قراهم وصرفوها وسط هرج ومرج ثم رجعوا مسرعين إلى فرنسا أما عامر فلم يفعل شيئا، ولم يكن هناك ما يدعوه للسرعة ولا للعودة إلى إيغيل نزمان»[3].

فهذه المقاطع التي استوقفنا عندها الراوي كلها تعود إلى سرد أحداث ماضية، فالمقطع الأول يشير إلى ماضي شخصية قاسي ووصف حالته وهو في ريعان شبابه، بحيث كان يتمتع بالقوة والصرامة، كما ذكر في المقطع الأخير الراوي أحداثا وقعت بعد الحرب العالمية كما تطرق إلى حالة سكان القرية في تلك الفترة.

2) **الاسترجاع الداخلي:** هو خلافا للاسترجاع الأول حيث تقع الأحداث ضمن الإطار الزمني للمحكي الأول وهو أيضا الذي يكون الارتداد فيه إلى نقطة مضت وتجاوزها السرد، لكنها واقعة داخل الزمن القصصي أي متنزلة في زمن يعقب بداية القصة، وعموما هو ما

---

[1]-عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية، الأمنية، الرباط، (د.ط.ت)، ص 156.

[2]- مولود فرعون، الأرض والدم، مرجع سابق، ص 57.

[3]-المرجع نفسه، ص 83.

كانت مدته أقر من سنة ولذلك تسمى "مثلية القصة."[1] وفيه أيضا يتوقف تنامي السرد صعودا من الحاضر نحو المستقبل، ليعود بذاكرته إلى الماضي، ومن الأمثلة المجسدة لهذا النوع في الرواية نذكر:

-**المقطع الأول:** «لقد كانت كمومة مسرورة لرؤية كل أولئك النسوة، وكانت تترجم بكيفيتها الخاصة ما كانت تتفوه به ما دام من الضروري أن يتكفل أحدهم بالترجمة»[2].

-**المقطع الثاني:** «نجد أن سلوكها معه في البداية قد كان سلوكا مريبا، يتذكر عامر أنها ماطلته مدة شهر كامل، ظلت خلاله بدون شك تدرسه، أكانت تحذره أو ترتاب منه»[3].

-**المقطع الثالث:** «وفي أمسية من الأمسيات التقطه رمضان ابن قريته بعدما وجده ممددا على مقعد سكرانا ودون نقود، وكان رمضان أكبر أفراد إيغيل نزمان سنا وأرجحهم عقلا فقاده إلى الغرفة كما يقاد الأطفال وتركه ينام»[4].

فمن خلال المقطع الأول يذكر الراوي بحالة كمومة وهي مسرورة بنسوة قريتها، أما في الثاني يسترجع الراوي أيضا سلوك أم عامر مع ابنها الوحيد الذي كانت تدرسه لمدة شهر حتى تتأكد من أنه رجع وفي عقله بعض ملامح أصوله القبائلية، أما المقطع الأخير يسرد أحداثا ماضية تمثلت في إسعاف رمضان لإحدى أبناء قريته بعدما وجده في حالة مزرية ورافقه إلى منزله.

وظائف الاسترجاعات: تميل الرواية أكثر من غيرها من الأنواع الأدبية إلى استدعاء الماضي واستحضاره لتوظيفه بنائيا عن طريق استعمال الإستذكارات والتي تأتي دائما لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي، وتحقق هذه اللواحق السردية وظائف لا

---

[1]- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، مرجع سابق،ص 62.

[2]-مولود فرعون، الأرض والدم،مرجع سابق، ص 39.

[3]-المرجع نفسه، ص 88.

[4]- المرجع نفسه، ص 76.

يمكن قصرها على نص دون آخر، إذ أنها تمنح القارئ معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية، وتسد ثغرات يكون الراوي قد أسقطها عمدا خلال السرد، ويمكننا تلخيص أهم المقاصد الحكائية التي تنهض بها الإسترجاعات في:[1]

1.ملء الفجوات التي يخلفها السرد سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة أو بإطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد.

2.الإشارة وسيلة لتدارك الموقف وسد الفراغ الذي حصل في القصة.

3.العودة إلى أحداث سبقت إثارتها برسم التكرار الذي يفيد التذكير، أو حتى لتغيير دلالة بعض الأحداث الماضية سواء بإعطائنا دلالة لما لم تكن له دلالة أصلا، أو لسحب تأويل سابق واستبداله بتفسير جديد.

عموما هذه التقنية تقدم خلاصة عن ظروف وملابسات الموقف القصصي، مما يجعل وظيفتها إخبارية وتفسيرية بالدرجة الأولى.

ب.**الاستباقات:** إن موقع الراوي العلم بتفاصيل حياته يمنحه مشروعية التلاعب بالقص عن طريق تقديم أحداث لاحقة، دون خلخلة التسلسل الزمني، ما دامت البداية والنهاية محددة قبل أن ينتج النص الروائي،[2] ويقصد بها "كل عملية سردية تورد حدثا آت في مستقبل الأحداث سواء بذكره أو الإشارة إليه"،[3] بمعنى آخر حكي شيئ قبل وقوعه.

---

[1]–حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء.الزمن. الشخصية)، المركز الثقفي العربي، بيروت، ط 1، 1990، ص82.83.

[2]–ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص 44.

[3]–جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، ط 3، 2003، ص 51.

ويذكر جيرار جنيت أن الاستباق الزمني "أقل ورودا بكثير من اللواحق كما نلاحظ على الأقل في التقليد السردي الغربي، ويرى بالناسبة أن الاستباق لا يخدم الإثارة السردية التي يتمسك بها الأدب خاصة في مفهومه الكلاسيكي"[1] ،لأن السارد الذي يقدم مسبقا النهاية يقضي على التساؤلات التي قد تطرح في البداية، وتبدو عملية القراءة بالتالي عبثا، ولهذا النوع من المفارقة الزمنية قسمان هما خارجي وآخر داخلي.

1. **الاستباق الخارجي:** تقع الإستباقات الخارجية على مقربة من زمن السرد أو الكتابة أي "خارج حدود الحقل الزمني للحكاية الأولى، وتكون وظيفتها ختامية في أغلب الأحيان، بما أنها تصلح للدفع بخط عمل ما إلى نهايته المنطقية"[2] ،وعموما هو ما كانت مدته أكثر من سنة، ومن الأمثلة القليلة التي توضح هذا النوع في الرواية هي: "ما من أحد سوف يستغرب وجوده هنا لقد أخذ يتردد عليهم أطول من سنة فقد أهمله أولاده نسبيا"[3] ،هنا الراوي يذكرنا بحالة قاسي التي كان عليها بعد سفر ابنه عامر إلى فرنسا الذي دام مدة طويلة ومدى معاناته في تلك الفترة.

2. **الاستباق الداخلي:** إذا كان الاستباق الخارجي نادر الوجود بين ثنايا النصوص الروائية فإن الاستباق الداخلي أكثر توظيفا ويتميز بكونه "يقع داخل المدى الزماني للمحكي الأول والحكاية التي يتولاها المقطع الإستباقي"،[4] و يبرز هذا النوع في الأحداث التي مرت عليها فترة قصيرة من الزمن أي لا تتجاوز السنة، وهذا النوع من الاستباق هو الأكثر حضورا في رواية الأرض والدم، وعليه سنذكر بعض المقاطع التي تجسد هذا النمط.

---

[1]– جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، مرجع سابق، ص 76.

[2]–المرجع نفسه، ص 77.

[3]– مولود فرعون، الأرض والدم،مرجع سابق، ص 181.

[4]– جيرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص 79.

-**المقطع الأول:** «نعم لقد فقدنا أحد أخيارنا، وهذا ما سنلقنه لأهل إيغيل نزمان، وسيعلمون بأنك أنت ابن أخته الذي لم يجرؤ على الشهادة لدمه الذي لون المنجم باللون الأحمر، إن ذلك الدم يصرح بالانتقام وأنت أقرب الناس إليه»[1].

-**المقطع الثاني:**

«سترين بأن الكل سوف يهرع لمساعدتهم، وسنستمع للزغاريد طيلة الأسبوع وسوف يستدعون رجال البارود، ويأكل أفراد القرية كلهم الكسكسي واللحم يوم الجمعة القادم»[2].

-**المقطع الثالث:** «أكيد سوف لن ننتظر حتى نكون تحت التراب لكي ننتفع بمالها، كنت أخشى فقط أن لا نجد شار يأخذها بهذا الثمن الجميل»[3].

فهذه المقاطع الإستباقية عموما تتنبأ بحدث ممكن أن يقع في المستقبل أو لا، ويتجلى في هذه النماذج من خلال القرائن التالية: (سوف، السين،...) فكلها أحداث متوقعة من قبل الراوي ذكرها حتى يترك القارئ يتعرف على مدى تحققها من خلال قراءته المتواصلة لبقية أحداث الرواية.

-**وظائف الاستباقات:**

1-الاستباقات الداخلية: تأتي على شكل عملية سردية تسبق درجة السرد لكن تقع داخل المدى الزمني المرسوم للمحكي الأول ولا تتجاوزه، وتعد بمثابة متممات للحذوف التي تعاقب على السرد، وهي بذلك تنهض بوظيفتين تندرجان ضمن نوعين من الإستباقات:[4]

---

[1]-مولود فرعون، الأرض والدم، مرجع سابق، ص 77.

[2]-المرجع نفسه، ص 181.

[3]-المرجع نفسه، ص 21.

[4]-جيرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص 79. 80.

1-1/استباقات تكميلية: وهي التي تسد مقدما ثغرات لاحقة.

1-2/استباقات تكرارية: وهي التي تكرر مقدما بعض المقاطع المهمة التي تشير إلى أحداث لم يصل إليها الحكي بعد.

2-الاستباقات الخارجية: يعني بها حكي حدث لاحق للحدث الذي يحكى الآن، ولكن مستوى الحكي يخرج عن الحكي الأول ويتجاوزه، ويتم استعمال الإستشرافات الخارجية تمهيدا أو توطئة لأحداث لم يحن زمن وقوعها بعد، إذ تساعد هذه العملية القارئ على تمثل مستقبل الشخصيات والتكهن بحدوث طارئ سردي أثناء السرد، كما أنها قد تؤدي وظيفة إعلان مثل إشارة السارد إلى مرض شخصية مصيرها سيكون الموت، أو زواج بعض الأفراد مما سيؤثر حتما على مسار القصة المحكية، ويمكننا توضيح هذين الوظيفتين فيما يلي:

2-1/الاستباق باعتباره تمهيدا: يكون الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع ومحتمل الحدوث في العالم المحكي، إذ يهدف الكاتب من خلالها تحقيق مشاركة القارئ وتحفيزه على المساهمة في بناء السرد وإنتاج المتعة الروائية "فالاستباق الزمني قد حقق غايته في التمهيد لكشف المخبوء واستطلاع الآتي عبر الانتقال التدريجي بالتطلع من المحتمل إلى الممكن"،[1] ولكن إذا رغب الكاتب في تمويه خطته السردية وتضليل القارئ فسيلجأ إلى إستشرافات.

2-2/الاستباق باعتباره إعلانا: يحدث عندما يخبر الكاتب صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق، لأنه إذا أخبر عن ذلك بطريقة ضمنية يتحول الاستشراف إلى تمهيد، ونرصد نوعين من الإعلانات:[2]

الإعلانات ذات المدى البعيد: تتصف باتساع المسافة بين موضع الإعلان ومكان تحقق ما يشير إليه بالفعل.

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 134.

[2]-المرجع نفسه، ص 139.

الإعلانات ذات المدى القصير: تكون بمثابة إشارة صريحة لقيام حدث وشيك أو ولوج شخصية جديدة عالم الرواية، تساهم في تنظيم السرد وتجنب القارئ الوقوع في الالتباس وسوء الفهم.

ويؤكد العديد من الباحثين أن أهم خاصية تميز الإستشرافات بكل أنواعها هي مبدأ الشك كون المعلومات التي تقدم من خلالها لا تتصف باليقينية، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله، وهذا ما يجعل الإستشرافات نوعا من أنواع الانتظار.

2-المدة: اصطلح عليها البعض المدة أو الاستغراق الزمني، ويقوم تحليل ديمومة النص على ضبط العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهر، والسنوات وطول النص الذي يقاس بالأسطر والصفحات والفقرات والجمل، وتقود دراسة هذه العلاقة إلى "استقصاء سرعة السرد والتغييرات التي تطرأ على نسقه من تعجيل أو تبطئة له"[1]، ومنه نستنتج أن دراسة هذه العلاقات ترتبط باستقصاء "التفاوت النسبي بين زمن القصة وزمن السرد"[2] ،هذا التعريف يقر لنا بصعوبة البحث في مثل هذه العلاقات وهذا راجع لكون هذه الحركة صعبة القياس، فهي غالبا ما تخضع لتقييم الذات القارئة، وفي هذا الصدد يقول جيرار جنيت: "إن مقارنة مدة حكاية ما بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية عملية أكثر صعوبة فما يطلق عليه هذا الاسم تلقائيا لا يمكن أن يكون غير الزمن الضروري لقراءته، لكنه من الواضح كثيرا أن أزمنة القراءة تختلف باختلاف الحدوثات الفردية"[3]، ففي بعض الحالات مثلا يمكننا القول إن هذا الحدث قد دام ساعة واحدة، وذلك الحدث الآخر دقيقة واحدة، ونظرا لهذه الصعوبة التي تكتسي دراسة المدة وقياسها، حاول العديد من الدارسين إيجاد ضوابط لهذه العلاقات من خلال التمييز بين أربع حركات سردية.

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،مرجع سابق، ص 89.

[2]-حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3، 2000، ص 76.

[3]-جيرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص 101.

هذه الحركات "فئة من الأشكال التي يتوسل بها الخطاب الروائي لنظم خلايا الأزمنة التخييلية والقصصية تؤدي بنيته التركيبية دلالة الأثر الكلية"[1] ،فالراوي قد يختار السياق المناسب ليمدد في حبل الكلام أو ليقصره أو أخيرا ليبتره، وهو إلى ذلك يبتر ويقصر ويمدد بناء على خطة تأخذ بعين الاعتبار عديد المعطيات، أبرزها معمار العمل الفني وبلاغة المحكي وجمالية التلقي.

لذلك فإن وحدة قياس السرعة تتعين فعليا من خلال علاقة زمن الوقائع وطول النص بالنظر أساسا إلى المحددات الزمنية التي لخصها علماء السرد ونقاد القص في أربع تقنيات لها علاقة بوتيرة سرعة سير الأحداث الروائية من حيث التعجيل والتبطئة، وهي على التوالي:

1-تسريع السرد: يشمل تقنيتي الخلاصة والحذف، حيث مقطع صغير من الخطاب يغطي فترة زمنية طويلة من القصة.

1-1/المجمل: هي اختصار لأيام أو شهور أو سنوات من أحداث عاشتها الشخصية دونما شرح أو تفصيل لدقائق وجزئيات تلك الأحداث وهي بهذا تعني "سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات"[2]، فاختزال الراوي دقائق الواقع اكتفاء الإشارة إلى الوحدات الزمنية المعلومة والمحددة في مقاطع السرد، تعبيرا عن تعاقبية الزمن قفزا إلى رد الأحداث الآتية.

بناء على ذلك نستنتج أن المجمل يتعلق بطول النص، الذي يتقلص حجمه مقارنة بزمن الأحداث المروية، ويشير جنيت إلى العلاقة الوظيفية بين المجمل والاسترجاع، حيث اعتبر معظم المقاطع الإسترجاعية تنتمي إلى هذا النمط من السرد المجمل أي لاستعراض السريع لفترة من الماضي، فالراوي بعد أن يقدم لنا شخصياته ويستعرض ما تقوم به من

[1]-عبد الوهاب الرقيق، في السرد دراسات تطبيقية، تونس، ط 1، 1998، ص 48.

[2]- حميد لحميداني، بنية النص السردي ،مرجع سابق، ص 76.

أفعال، يعود بنا فجأة إلى الوراء ليقدم لنا ملخصا مجملا وقصيرا عن سوابق شخصياته الماضية.

وما يجب لفت الانتباه إليه هو أن السارد لا يلجأ إلى الخلاصة اعتباطا، بل لهذه التقنية وظائفها السردية على مستوى النص تتمثل في:[1]

1. المرور السريع على فترات زمنية طويلة.
2. تقديم عام للمشاهد والربط بينها.
3. تقديم عام لشخصية جديدة.
4. عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية.
5. الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث.
6. التكثيف، حيث تسمح على الاسترجاع بالضغط على ماضي الشخصيات.

انطلاقا من هذه الوظائف نصل إلى نتيجة مفادها أن أدبية القصة لا تكمن في الأسلوب باعتباره زخرفا لغويا أو تنغيما بالإيقاع واللحن، إنما تكمن خاصة في تجانس أنساق القص الزمنية، وتفاعل حركاته السردية وانسجام الموقع السردي مع المادة التخييلية وتعبيرية معماره الهندسي، لذلك "فبلاغة المجمل ليست مرتبطة بأسلوبه...بل بقدرته على تنظيم قطع السرد وتنويع منظوراتها، وكنتيجة لذلك إثراء معناها"[2] ،ومنه فالمجمل يركز على الحدث البارز ومعناه الجلي.

ولتوضيح الصورة في هذا المقام نستدل ببعض الأمثلة من الرواية والمتمثلة في المقاطع التالية:

---

[1]–سيزا قاسم، بناء الرواية،مرجع سابق، ص 56.

[2]–عبد الوهاب الرقيق، في السرد، مرجع سابق، ص 58.

-**المقطع الأول:** «إثنى عشر شهرا كانت كافية لعامر كي ينسى ماضيه، ويحس بالسعادة التي ظن لمدة طويلة أن لن يتذوقها أبدا».[1]

-**المقطع الثاني:** «قضت ماري ثلاث سنوات مع عامر في نزل السيدة غاريت».[2]

في المقطع الأول لخص الروائي حدث نسيان عامر لماضيه الذي استغرق سنة بأكملها في سطر واحد وفي كلمات معدودة فقط، أما المقطع الثاني فقد جعل الروائي من ثلاث سنوات التي قضاها عامر في فرنسا وفي فندق السيدة غاريت في نصف سطر تقريبا.

1-2/الحذف: يعرف الحذف في النقد الروائي بأنه "يتجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها ويكتفي عادة بالقول مثلا: مرت سنتان أو انقضى زمن طويل فعاد البطل من غيبته ويسمى هذا قطعا"[3] ،والحذف باعتباره تقنية سردية مظهر تكاد لا تخلو منه رواية، لأن السارد يجد نفسه عاجزا عن الالتزام بتتبع نظام التدرج الذي يفر منه تسلسل الأحداث، ومن ثم فهو مضطر إلى القفز بين الحين والآخر على فترات زمنية والسكوت على وقائعها.

يمكننا القول إن هذه التقنية لها أهمية كبيرة في تسريع السرد، كما لها أهمية في فتح باب التأويل بالنسبة للقارئ وجعله يشارك في إنتاج النص وتفعيله.

ويمكن التمثيل على هذه التقنية السردية ببعض النماذج المجسد في الرواية المدروسة وهي:

---

[1]- مولود فرعون، الأرض والدم، مرجع سابق، ص 208.

[2]-المرجع نفسه، ص 119.

[3]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 77.

-**المقطع الأول:** «في صبيحة يوم من نهاية شتاء عام 1910 وجد عامر نفسه رفقة ثلاثة من مواطنيه قضوا نحبهم جميعا يرافقهم ذووهم إلى ذلك المكان بعيون دامعة».[1]

-**المقطع الثاني:** «وفي مساء يوم من الأيام لم يجد أحدا في المسكن، فقد فر بقية مواطنوه دون أن يأخذوا أمتعتهم، وبقيت أيفون بمفردها مع ابنتها».[2]

ففي المثال الأول تعمد الراوي إسقاط كل الأحداث التي وقعت في عام 1910 وذكر فقط ما حدث في صبيحة يوم من نهاية الشتاء، بحيث ركز على هذا الحدث ولم يذكر جل ما صاحبها من وقائع في تلك الفترة، أما في المثال الآخر فقد حذف أحداث كامل اليوم ماعدا التي وقعت في المساء من ذلك اليوم فقد خصها بالذكر.

2-تعطيل السرد: ويشمل تقنيتي المشهد والوقفة، حيث مقطع طويل من الخطاب يقابل فترة قصصية محدودة.

2-1/المشهد: يقوم المشهد أساسا على الحوار الذي يحقق عملية التواصل، يقول جنيت: "إن المشهد حواري في أغلب الأحيان، وهو يحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصة تحقيقا عرفيا"[3] ،ويمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق، ويحتل المشهد موقعا متميزا ضمن الحركة الزمنية للرواية، وذلك بفضل قدرته على كسر رتابة الحكي بضمير الغائب، لأن الراوي سيغيب ويتقدم الكلام على أنه حوار بين صوتين.وللمشهد مجموعة من الوظائف نذكر منها:[4]

- يمكن من وصف البنية اللفظية لكلام الشخصيات، أي يسمح للكاتب بممارسة التعدد اللغوي وتجريب أساليب الكلام واللهجات.

---

[1]- مولود فرعون، الأرض والدم، مرجع سابق، ص 57.

[2]- مولود فرعون، الأرض والدم،مرجع سابق، ص 80.

[3]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص 108.

[4]-ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 166.

• له دور حاسم في تطور الأحداث، وفي الكشف عن الطبائع النفسية والاجتماعية للشخصيات.

ومنه نخلص إلى أن المشهد يتميز بنمطية الزمن حيث نرى الشخصيات وهي تتحرك وتمشي وتتكلم وتتصارع وتفكر وتحلم وما نلاحظه في رواية الأرض والدم أنها جد غنية بهذه التقنية السردية، ويمكن استحضار بعض المقاطع من ذلك.

-**المقطع الأول:** «قالت كمومة:

هل سلمك الثمن نقدا؟

نعم، هاهي القطع النقدية.حسنا فعلنا.الآن نحن مرتاحان، خبزنا مضمون.

هذا رأيي أيضا، في مستوى عمرنا، المال أهم من الأرض، إنه يسمح بالعيش آنيا، غدا الجمعة سأذهب إلى السوق، فكري جيدا في كل ما ينبغي شراؤه، سنبدأ باللحم».[1]

-**المقطع الثاني:** «قالت للشيخ:

يمكنك أن تكون مسرورا، أحب كثيرا ابنتك غير أن هذه الطعنة قد أصابت قلبي مباشرة لن يكون أقاربنا فخورينا بنا لما يحدث لك، أليس كذلك يا ابن العم؟

رد سليمان قائلا:

أنت يمكنك أن تسكتي، إن شعرك الأبيض شعر جهنم.

لم أمت بعد، للبنات الثلث.

حق الانتفاع يا أختي، ما عدا اللواتي ليس لهن منزل شخصي».[2]

---

[1]– مولود فرعون، الأرض والدم، مرجع سابق، ص 20.

[2]–المرجع نفسه، ص 297.

وهكذا فالمشهد يظهر جليا في هذه المقاطع، حيث غاب الراوي وتقدم الكلام كحوار بين شخصيتين، وهذا ما يجعل سرد الأحداث مرئيا، ويعطي للقارئ انطباعا بأنه يراها مباشرة فالحوار في المقطع الأول يدور بين شخصيتين هما كمومة وقاسي اللذين باعا الأرض من أجل سد حاجياتهما المنزلية ، وحتى في المثال الأخير يجسد حوارا بين شخصيتين أيضا.

2-2/الوقفة: يتعلق هذا العنصر الزمني بالوصف، حينما تتوقف عجلة السرد بقطع السارد سير الأحداث إلى الأمام، ليستأنف قصها من جديد، بحيث "على الراوي المحايد أن يوقف الأبطال على بعض المشاهد ويخبر عن تأملهم فيها استقراء تفاصيلها، ففي هذه الحالة يصعب القول بأن الوصف يوقف سيرورة الحدث، لأن التوقف هنا ليس من فعل الراوي وحده

ولكنه فعل طبيعة القصة نفسها، وحالات أبطالها"[1] ،وهكذا تكون الاستراحة توقفات معينة في مسار السرد الروائي، يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف.

وإذا حاولنا تتبع مواقع انقطاع السيرورة الزمنية وتعطيل حركاتها بين صفحات رواية "الأرض والدم"، نجد يتوقف ليفسح المجال أمام العملية الوصفية التي تعمل على تقديم أوصاف إحدى الشخصيات الروائية، أو المحيط الذي تعيش فيه، وفي هذا الصدد نذكر بعض الأمثلة.

-**المقطع الأول:** «كانت كمومة تبتسم ملء فيها الأدرد إنها سمراء مشربة بحمرة مدهشة عجفاء طويلة، ولكنها منحنية الظهر وهشة مثل قصبة جوفاء، ظهرت من تحت منديلها الممزق خصلات شعرها الصوفي وعيناها السوداوان الكبيرتان المرتجتان، وبصرها الغامض وجفناها الحمراوان العاريان، قبضت وجهها المجعد بالقرب من وجه السيدة الجميل المبتسم».[2]

---

[1]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 77.

[2]- مولود فرعون، الأرض والدم، مرجع سابق، ص 7.

-**المقطع الثاني:** «وهو في ريعان الشباب: ضخم أشقر، ذو وجه عريض وعينان داكنتان وشعر أسود، وشوارب مقلمة باستمرار».[1]

ومنه فالوصف بارز في هذه المقاطع، بحيث في المثال الأول وصف الكاتب ملامح كمومة الجسمية، ونفس التقنية استعملها السارد في النموذج الثاني.

3-التواتر: وتسمى أيضا علاقات التكرار بين الحكي والقصة، وهذه العلاقة هي في حقيقة الأمر مظهر من المظاهر الأساسية للزمنية السردية، وينطلق في تحديد هذه العلاقات من كون الحدث ليس له فقط إمكانية الوقوع فحسب، بل يمكنه أن يقع مرة أخرى أو عدة مرات في النص الواحد، والتكرار من منظور جنيت "بناء ذهني يقصي من كل حدث كل ما ينتمي إليه خصيصا لئلا يحافظ منه إلا على ما يشترك فيه مع كل الأحداث الأخرى التي من الفئة نفسها"،[2] وقد افترض أربعة ضروب من علاقات التواتر:[3]

أ-التواتر الإنفرادي: وفيه نجد خطابا وحيدا يحكي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، وهذا التواتر هو قاعدة التواترات وهو دون شك الأكثر استعمالا في النصوص القصصية.

وهذا النوع موجود بكثرة في الرواية المدروسة نذكر مثلا "وتحررت فرنسا فعاد مع الآخرين إلى باريس"، فتحرر فرنسا حدث مرة والراوي ذكره مرة واحدة، وهذا النوع يسمى بالقصة المفردة.

ب-التواتر التكراري: نجد فيه خطابات لا متناهية تحكي ما وقع مرة واحدة، سواء كان ذلك بتغيير الأسلوب أو باستعمال وجهات نظر مختلفة، أو باستبدال الراوي الأول للحدث بغيره من شخصيات الحكاية.

---

[1]- مولود فرعون، الأرض والدم، مرجع سابق،ص 64.

[2]-جيرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص 129.

[3]-المرجع نفسه، ص 130.

ومن الأمثلة على ذلك نذكر حادثة انفجار القنبلة، والتي حدثت مرة واحدة لكن السارد ذكرها في عدة مواضع بحيث قال: "فقد انفجرت القنبلة بجانبه وبشكل مباشر"[1] ،ووردت أيضا في موضع آخر «وفجأة وقع الانفجار، قفزوا قفزا».[2]

ج-التواتر التكراري المتشابه: ويجسده الخطاب الواحد الذي يحكي مرة واحدة ما وقع أكثر من مرة، أي أنه يروي مرة واحدة أحداثا عديدة متشابهة ومتماثلة، وهذا النمط من التواتر لا يوجد في رواية "الأرض والدم ".

د-التواتر التكراري المختلف: بمعنى أن تروي خطابات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية وهو في الحقيقة تنويع للتواتر الانفرادي، لأن تكرار المقاطع النصية يطابق فيه تكرار الأحداث في القصة، ولا يوجد لهذا النوع مثال يجسده في الرواية المدروسة.

ونخلص إلى أن الزمن شكل محورا رئيسيا في الرواية، ولذلك نجد الكثير من النقاد والباحثين يؤكد على أن "الرواية هي ملحمة زمن لم تعد فيه الكلية الممتدة للحياة معطاة بكيفية مباشرة، زمن صارت فيه محايثة المعنى للحياة مشكلة، لذلك فإن الزمن لم يكف عن رؤية الكلية هدفا، تتوزع الرواية على زمن مغترب وآخر يطارد رغبة لا زمن لها، تتوسل الشكل الفني ملاذا، بعد أن أوصد المجتمع في وجه الرغبة بوابته الحديدية"[3] ،لأن التغير الذي نعيش فيه هو الزمن، وبدون التغير ينعدم الزمن.

---

[1]- مولود فرعون، الأرض والدم، مرجع سابق، ص 309.

[2]-المرجع نفسه، ص 314.

[3]-الفيصل سمر الروحي، الرواية العربية.البناء والرؤيا.مقاربات نقدية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 20، ص 16.

إن العنت الذي قدر للباحث في مجال الفضاء الروائي أو الشعري أن يتكبده، لا ينسب إلى قلة الدراسات المنجزة في هذا الموضوع، بقدر ما يغرى إلى ذلك الكم الهائل من المفاهيم التي عدلت عن التجانس والاتساق، إلى التباين و الاختلاف، فحتى الآن لم يستطع الباحثون، أن يتواضعوا على مفهوم واحد لمصطلح الفضاء، يمكن للباحث أن يطمئن إليه ويحتكم، إذا ما عن له عائق في معرض القراءة الفضائية للنصوص.

المبحث الثالث: بنية الفضاء (المكان) في الرواية

يحتل الفضاء الروائي مكانة هامة في الدراسات النقدية المعاصرة، بوصفه عنصرا بنائيا جوهريا مرتبطا بالمادة الحكائية، والمعاصرة منها خاصة، فلا يمكن أن يتجسد حدث ما إلا من خلال لحظة زمنية تستوعب حركة الشخصيات داخل حيز مكان معين، وقد يكون اهتمام النقاد بهذا العنصر الحكائي رد فعل على انصراف النقد التقليدي إلى دراسة المضامين الفكرية و الاجتماعية و الأيديولوجية للنصوص[1].

وقد اختلف الدارسون في معالجتهم للفضاء الروائي، اختلافهم في تحليل الزمن ودراسته وإذا كانت الدراسات اللسانية قد حققت أرضية خصبة لتطور دراسة زمن الحكي فإن الفضاء ظل مجالا مفتوحا للتصورات المتعددة التي لم تصل حد بلورة نظرية عامة للفضاء.

ولعل أول اختلاف يبرز على السطح هو تعدد المصطلحات، حيث تصادفنا عدة مصطلحات مثل: المكان (dace/ Lieu)، الحيز(champ/ Zone)، الفضاء(Com/ Espace)، الفراغ الموقع.

[1]–ينظر: نادية بوفنغور، رواية "كراف الخطايا " لـ "عبد الله عيسى لحيلح " مقارنة سيميائية .الشخصية . الزمن . الفضاء، إشراف د. يحي الشيخ صالح، جامعة منتوري قسنطينة، 2009. 2010، ص 344، (رسالة ماجستير).

فهناك اختلاف بين الباحثين حول تبني مصطلح موحد، فنجد مثلا الباحث "عبد المالك مرتاض"يستغني عن مصطلح "الفضاء"مفضلا استعمال مصطلح "الحيز" مبررا ذلك بأن مصطلح "الفضاء " قاصر بالقياس إلى مصطلح الحيز، وأن الفضاء من الضروري أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز ينصرف استعماله إلى النتوء و الوزن والثقل والحجم والشكل"[1].

لكن إذا استقصينا المعنى اللغوي للمصطلحين نجد أن الحيز: مشتق من حاز حوزا والحوز، فهو الموضع إذا أقيم حواليه سد أو حاجز، والحوزة، الناحية: المكان وهو مأخوذ من الحوز أي الجمع، يقال: "هذا في حيز التواتر" أي وجهته ومكانه[2].

أما الفضاء فمشتق من فضو، فضا، فضاء، فضاء المكان: اتسع، والفضاء جمع أفضية: ما اتسع من الأرض يقال "مكان فضاء" أي واسع[3].

وبذلك يكون "الحيز " محدودا، في حين يكون الفضاء أكثر اتساعا وشمولية، أما مصطلح "المكان" فقد كان أكثر تداولا وشيوعا مقارنة بمصطلح الحيز.

وهناك من النقاد من جعله مرادفا (Synonyme) لمصطلح "الفضاء" ومنهم من فرق بينهما وأعطى للمكان طابع المحدودية والجزئية، وللفضاء طابع الشمولية و الاتساع.

لا شك أن مصطلح الفضاء الذي هيأته لنا الدراسات النقدية المعاصرة بشيء من الدقة والتحديد، مع اختلاف نسبي، يدين ببعض الفضل في تشكله لإسهامات قديمة تقدم بها

---

[1]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 141 .

[2]–المرجع نفسه، ص 138.

[3]–ينظر: بطرس حرفوش، المنجد في اللغة و الأعلام، جزء اللغة، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط 28، 1986، ص587.

مؤلفون من فئة الفلاسفة والمتكلمين، ولا نقول النقاد، لأن العثور على استعمال نقدي مؤسس للفظ الفضاء ولو كان عفويا وغير مقصود أبعد ما يرجى في نقدنا القديم، لهذا كان لزاما على كل باحث عن جذور المصطلح أن يلوَذ بمصنفات الفلسفة وعلم الكلام، لا من أجل التأصيل طالما أن الأمر يتعلق بتصور فلسفي لا نقدي، بل من أجل إحداث مقاربة منهجية من شأنها أن تعزز موقع الفضاء في الدراسات العربية المعاصرة، وتمنحه مشروعية التواجد على حساب مصطلحات أخرى قد تنازعه على موقعه ذاك امتثالا لأصول علم المصطلح الذي يحبَذ المصطلحات ذوات الأصول في التراث[1]، ولا يشترطها أن يكون استعمالها التراثي مطابقا للمفهوم المعاصر الدقيق، "فبمضي الوقت يتضاءل الأصل اللغوي لتصبح الدلالة المعرفية الاصطلاحية دلالة مباشرة على المفهوم كله"[2].

ولتحديد وظيفة الفضاء وأهميته في الرواية، يذهب أحد الأدباء إلى إعطائه دورا مميزا في بناء النص الحكائي، فبالإضافة إلى كونه الأساس الأول الذي تتركز فيه وترتكز عليه أحداث الرواية يتخذ أبعادا ومعاني متعددة قد تصبح هي المحور الأول لوجود العمل الأدبي ككل، "فالفضاء في الرواية يتخذ أشكالا متعددة تفتحه على آفاق تشكيل الفكرة في النص"[3].

حيث يقودنا إلى البحث عنه في ثنايا الإنتاج الحكائي وطرق تمظهره و وسائط تقديمه فطبيعة النص الروائي تختلف كليه عن لفنون البصرية الشكلية التي تسهل عليه الإدراك الحسي للمكان، مثل اللوحة والفيلم السينمائي، "فالوسيلة الموظفة في الأعمال الأدبية تجعلها أكثر الفنون تمثلا للفضاء، لأننا ونحن نطالع الرواية تقابلنا اللغة الواصفة بكل حيثيات

---

[1]–ينظر: محمود فهمي حجازي، الأسس اللغوية لعلم المصطلح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، دط، 1981، ص 251.

[2]–المرجع نفسه، ص 16.

[3]–عمرو عيلان، الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2008، ص 217.

المكان، فنرى ونسمع ونشم ونلمس ونشعر بالمؤشرات الخارجية الطبيعية كالبرد والحرارة وغيرها"[1].

هكذا نستنتج أن الفضاء في النصوص الأدبية هو أكثر من أن يكون مجرَد تشكيلات هندسية و أبعاد فراغية مسطحة، بل يتحول إلى إشارات محمَلة بقوة إبلاغية قادرة على تقديم الرؤية الفكرية و الأيديولوجية بصورة تحدث الأثر الجمالي في القارئ.

نحوى تمييز نسبي بين الفضاء والمكان:

يؤكد أغلب الدارسين على وجود صلة وثيقة بين مصطلحي "الفضاء والمكان " حتى وإذ اختلفا في مفهومهما، فإذا اعتبرنا "المقهى أو البيت أو الشارع" أمكنة محددة فإن"مجموع هذه الأمكنة ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية، لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكوَن الفضاء"[2]، بمعنى، هو مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر، أم تلك التي تدرك بطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية.

بناء على ما تقدم يمكننا إيجاز الفرق بين المكان والفضاء في النقاط الآتية:

1) يطلق مصطلح (المكان) على كل حيز جغرافي حقيقي، أما الفضاء فيطلق على كل فضاء خرافي أو أسطوري _فضاء الحلم، الموت، الذاكرة، الهوية_ أو على كل ما يدل

[1]– عمروعيلان، الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 217.

[2]– حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 63.

على المكان المحسوس مثل الخطوط و الأبعاد و الأحجام والأثقال و الأشياء المجسمة، مثل الأشجار والأنهار وما يعتور هذه المظاهر الفضائية من حركة أو تغيَر[1].

2) إن الفضاء مفهوم شمولي، إنه يشير إلى المسرح الروائي بكامله، والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي[2].

3) إن الحديث عن مكان محدد في الرواية يفترض دائما توقفا زمنيا لسيرورة الحدث، لهذا يلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزمني، في حين أن الفضاء يفترض دائما تصور الحركة داخله، أي يفترض الاستمرارية الزمنية[3].

4) إذا كان للمكان حدودا تحده ونهاية ينتهي إليها، فإن الفضاء لا حدود له ولا انتهاء فهو المجال الفسيح الذي يتبارى في مضطربه كتَاب الرواية فيتعاملون معه، بناء على ما يودون من هذا التعامل.

وصفوة القول إن الفضاء أوسع و أشمل من المكان، وبموجب هذا الاتساع يتحول هذا الأخير إلى "شبكة من العلاقات والرؤيات و وجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي الذي ستجرى فيه"[4]، وبالتالي يصبح الفضاء الروائي "ليس فقط ذلك المحيط الطبيعي الذي تألَفه الشخصية، ولكنه أيضا المحيط الحيوي الذي تتحقق فيه كل مطالبها

[1]–ينظر: عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي . معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق "، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1995، ص 245.

[2]–ينظر: حسن نجمي، شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، د.ط.ت، ص 57.

[3]–ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 63.

[4]– سعيد يقطين، قال الراوي. البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1990، ص 242.

ورغباتها، وهي تتفاعل مع شخصيات أخرى، لذلك يصبح الفضاء فقط عالما تتحرك فيه الشخصيات، أو ديكور يقع في الخلفية لأفعال الفاعلين، كما يمكن أن يتقدم إلينا ذلك في العمل المسرحي ولكنه يغدو كذلك موضوعا للفعل"[1].

بناء على ما تقدم صنف الفضاء إلى عدة أشكال نذكر منها:

أ. الفضاء النصي: L'espace Textuel

هو الفضاء الطباعي، وهو فضاء مكاني أيضا، غير أنه متعلق فقط بالمساحة التي تشغلها مستويات الكتابة النصية، بداية بتصميم الغلاف مرورا بالحروف الطباعية والعناوين وتتابع الفصول ونهاية بالتصفيح، أي أن تضاريس هذا الفضاء لا تعنى بالمكان الطبيعي أو الرمزي أو التخييلي في داخل النص، لكنها تعنى بالمكان الذي تشغله الكتابة في النص الروائي أي "جغرافية الكتابة النصية باعتبارها طباعة مجسَدة على الورق"[2].

ونفهم من ذلك أن هذا الفضاء يشتغل على مستوى رؤية القارئ، ويتحقق من خلال إدراكه البصري لتنويعاته المختلفة، لذلك لا يرتبط هذا الفضاء ارتباطا كبيرا بمضمون الحكي لكنه مع ذلك لا يخلو من أهمية إذ أنه يحدد أحيانا طبيعة تعامل القارئ مع النص الروائي، وقد يوجَهه إلى فهم خاص للعمل.

ب. الفضاء الجغرافي: L'espace géographique

[1]– سعيد يقطين، قال الراوي. البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، مرجع سابق، ص 242.

[2]–مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبوتيكا النص الأدبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط 1، 2002، ص 123 .

إن مفهوم الجغرافيا يعني كما يدل عليه أصله الإغريقي "وصف الأرض" إن هذا اللفظ مركب من جذرين اثنين: سابقة(Gé) ومعناها الأرض، ولاحقة(Graphie) ومعناها الكتابة، فكأن لفظ الجغرافيا، انطلاقا من أصله الإغريقي القديم يعني (علم المكان أو مثول المكان في مظاهر مختلفة وأشكال متعددة: الجبال، السهول، والهضاب، غير أن الجغرافيا أصبحت تنصرف إلى تحديد أمكنة بعينها ذات حدود تحدها، وتضاريس تتسم بها "ولما كان الفضاء الروائي يعكس مثول الإنسان في صورة خيالية (الشخصية) فإن هذه الشخصية ما كان لها لتضطرب إلا في حيز جغرافي، أو في مكان "[1]، وعليه يكون الفضاء في هذا التصور معادلا لمفهوم المكان الروائي، وهو الحيز الذي تتحرك فيه الأبطال، أي مجموع الأمكنة التي تنتقل الشخصيات منها و إليها في المتن الحكائي.

ت. الفضاء الدلالي: Sémantique L'espace

يتجاوز هذا الفضاء الحدود الطبيعية المكانية المألوفة، ليشمل الأبعاد المجازية والإيحائية والدلالية التي يعبر عنها المكان الروائي، سواء المكان الطبيعي أو المساحة المكانية للكتابة في صفحات الرواية " لأن لغة الأدب بشكل عام لا تقوم بوظيفتها بطريقة بسيطة إلا نادرا فليس للتعبير الأدبي معنى واحد، إنه لا ينقطع أن يتضاعف، ويتعدد، إذ يمكن لكلمة واحدة مثلا أن تحمل معنيين، تقول البلاغة عن أحدهما بأنه حقيقي، وعن الآخر بأنه مجازي معنى ذلك أن الفضاء الدلالي يتأسس بين المدلول المجازي، والمدلول الحقيقي، وهذا الفضاء من شأنه أن يلغي الوجود الوحيد للامتداد الخطي للخطاب"[2].

[1]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 143.

[2]– مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبولوتيكا النص الأدبي، مرجع سابق، ص 167.

بعد هذه العتبة النظرية، لزم علينا الانتقال إلى فضاء الرواية _موضوع الدراسة_ ومحاولة الإجابة عن الأسئلة: ماهي أشكال الفضاء التي ضمَنتها خطاب الرواية؟، كيف تعامل الكاتب مع كل شكل من أشكال الفضاء؟.

إن الرواية لا تحتوي على فضاء واحد على خلاف السينما والمسرح "لأن الفضاء الروائي، مثل المكونات الأخرى للسرد لا يوجد إلا من خلال اللغة"[1]، لذلك فهو يتحقق من خلال تقنيتين، الأولى تتمثل في "الفضاء الموضوعي للكتاب"[2]، وهو فضاء يتعلق بالتقنيات الطباعية بشتى أنواعه التي تعمل على تكثيف الفضاء السردي وتقويته جماليا وفنيا.

أما التقنية الثانية، فتتحقق داخل الخطية اللفظية للخطاب أو بعبارة أوضح داخل خطية الأحداث السردية، حيث ينتج لنا المظهر التخييلي أو الحكائي للمكان الذي تنقله اللغة، فيتم الاستعانة بها عن المشاهد والصور المكانية المختلفة، وخصائصها: الجغرافية، الاجتماعية والحضارية.

انطلاقا من ذلك، تتمحور دراستنا للفضاء داخل الرواية حول مستويين: المستوى الأول: يتعلق بالفضاء النصي، ونعمد من خلال مقاربته إلى دراسة التقنيات الطباعية المرتبطة بالنص والموزعة على مساحته، وما تنفتح عليه من دلالات سطحية وعميقة، المستوى الثاني: ويتعلق بالفضاء الجغرافي، بعبارة أخرى _المكان الروائي_ ونعمد من خلاله إلى تحديد الأماكن الجغرافية التي تؤطر الأحداث، والتي تتحرك فيها الشخصيات وتنتقل منها وإليها ودراسة علائق هذه الأمكنة مع عناصر السرد الأخرى، ويتبين مدى أهميتها في السياق السردي من خلال ذكر الوظائف التي تؤديها، وما دامت الرواية تحتوي على أمكنة

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،مرجع سابق، ص 27.

[2]–المرجع نفسه، ص 28.

متعددة الأبعاد مختلفة الأنواع، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا، لأن الفضاء "وفق هذا التحديد شمولي إنه يشير إلى المسرح الروائي بكامله"[1].

الفضاء في الرواية:

إن أول محطة لنا في دراسة فضاء الرواية هي استقراء تضاريس الفضاء النصي المرتبط بالغلاف والعنوان والصفحة انطلاقا من الشكل الخارجي للرواية باعتبارها كتابا، وصولا إلى شكل الصفحة باعتبارها محتوى، فهل استغل الكاتب هذه التقنيات الحداثية أم لم يستغلها؟.

I. الفضاء النصي:

قبل الولوج إلى أغوار النص، واستقراء المكان الطبيعي الذي شغله وجب علينا طرح أسئلة تكون الإجابة عنها تحديدا للجغرافية الطباعية للنص الروائي، مفادها: ما مدى "مولود فرعون" لمثل هذه التقنيات الطباعية؟، كيف كان توظيفه لها، هل كان بشكل اعتباطي عشوائي، أم حمل بين طيَاته دلالات عميقة؟، وما هي الوظائف الفنية التي نهضت بها؟، هل أضفت هذه الكيانات بأشكالها الثبوغرافية وصورها قوة وكثافة وجمالية على النص الحكائي، أم كانت مجرد أشكال تزيينية لا أكثر؟.

للإجابة عن هذه الأسئلة وأخرى، ننطلق من العتبة الأولى التي تلفت انتباهناو تشحذ أذهاننا بأفكار و دلالات، وتشوَقنا المعرفة مضامين النص و أهدافه وهي: الغلاف.

[1]– حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 63.

الغلاف: بدأ كثير من الروائيين في العصر الحديث _مع تقدم الشكل الطباعي للغلاف ومتن النص الأدبي _يبدعون في جماليات صورة الغلاف الأمامي ودلالته، وهو ما سمَاه البعض "العتبة الأولى للنص "، إذ يمكن مقارنة دلالاتها بدلالات المتن الحكائي، وجدير بنا في هذا المقام أن نتساءل عن مدى تقاطع دلالات غلاف الرواية مع متنها.

يشكل الغلاف المظهر الخارجي للرواية، إذ يعد أول العلامات النصية التي تقع عليها عين القارئ أثناء اقتنائه للرواية _الكتاب_ "ويمكن اعتبار العناوين وأسماء المؤلفين وكل الإشارات الموجودة في الغلاف الأمامي داخلة في تشكيل المظهر الخارجي للرواية"[1]، فالمتتبع للوحة الغلاف يكتشف دلالة هذه الرسومات، والأشكال، والألوان، دون أن ننسى تلك التيمات الكتابية التي توزعت على سطح الغلاف، وأكسبته رونقا فنيا وجمالا و أضفت على الواجهة الأمامية للغلاف طابعا من الإيحاء والدلالة، وأنارت للقارئ درب الانتقال إلى متن النص، و شوَقته لاستكناه مكنوناته، إذ أن رواية "الأرض والدم" احتوى غلافها الخارجي على لوحة تجريدية شكلتها طائفة من الألوان (أخضر ، بني، ...) إنها لوحة باهتة المعالم مجهولة الأبعاد، تكتسي أهمية خاصة، كونها تشوَق القارئ وتدعوه إلى فك طلاسمها، وتأويل دلالاتها، فقراءة هذه اللوحة ومشاهدتها التي توحي على دلالات معينة فهي كما تبدو قرية بسيطة تحيطها أشجار ونباتات، إلا أن في ذلك أبعاد عميقة تخفيها بين ثناياها، فعند رؤية اللوحة يلفت لدى انتباه القارئ أن هناك وقائع و أحداث اجتماعية حدثت في هذه القرية، وهذا ما يجعله يرغب في معرفة مضمون و المتن الحكائي للرواية، وعلى خلاف ما تراءى لنا من خلال الواجهة الأمامية للغلاف، تتبدى لنا الواجهة الخلفية خالية من التيمات الكتابية واللوحات التجريدية والعناوين الرئيسية، والأشكال الثبوغرافية، الرسومات والألوان، حيث نجد

[1]– حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 60.

أن "مولود فرعون" قد جسّد في الجهة الوسطى للواجهة تقديم للرواية ويمثل في آخر التقديم بمثال انصب داخل الرواية «وهكذا أيضا نزلت الباريسية في ظهيرة يوم ربيعي جاعلة كل القرية في هرج ومرج.... كانت السيدة الجميلة تبتسم لهم ابتسامة ملكة تتنازل لمن هو أدنى منها»[1]، هذا وأن الكاتب أراد أن يطبع روايته بطابع الواقعية، واستطعنا استنتاج ذلك انطلاقا من محاولته إسقاط سماته وخصائصه الفيزيولوجية التي تتضح لنا من خلال الصورة_ القرية_ إذ يسعى لا ريب إلى تمرير أفكاره وخطاباته عن طريق هذه القرية بفعل ما يسنده لها من أقوال و أفعال وسلوكات وبرامج سردية.

1. اسم الكاتب:

يتوضّع اسم الكاتب _مولود فرعون_ في أعلى الصفحة، و وجود الاسم في هذا الموضع بالذات، يوحي بعدة دلالات منها: الرفعة و السمو، و كأنه يقف أمام القارئ قائلا: هذا أنا "مولود فرعون " مؤلف هذه الرواية، لأن "وضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل "[2]، و بتموضعه هذا يعلن عن رسالته ويعترف بها، ويلتزم بمضامينها.

بالإضافة إلى هذا التموضع الفوقي أضفى اللون الأسود القاتم _على هذا الاسم_ طابع الخصوصية والغموض والأسى، فهو لون له دلالة عن الحزن والمأساة والمعاناة.

2. العنوان:

[1]– مولود فرعون، الأرض والدم، مرجع سابق، ص 4.

[2]– حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 60.

بعد _اسم الكاتب_ يتوضَع مباشرة عنوان الرواية مكتوبا بخط أحمر داكن _الأرض والدم_ وفي ذلك إيحاء بإصرار الكاتب على هذا العنوان وإلحاحه على دلالته وثباته على مكنوناته، وكأنه كتب باللون الأحمر تبعا للون الدم الطبيعي وهذا يوحي بالتشبث بهذه الأرض، والدم رمز للدفاع عن الأرض والتشبث بها، حيث أن هذه الرواية اتخذت من المأساة الجزائرية حالة للبوح السردي، وتروي حكاية زمن من الصعب أن تكون فيه حرا.

ونخلص في الأخير إلى أن المظهر الخارجي للرواية كان بمثابة أيقونة دالة لأن "الأيقونة هي في حقيقتها وشائحية توحي بما تنطوي عليه ثنايا الرواية من أبعاد"[1].

من المظهر الخارجي ننتقل إلى المظهر الداخلي، أي من تضاريس الغلاف، إلى جغرافية الصفحة وأبعادها لنكتشف الطريقة التي تعامل بها الكاتب مع الفضاء الطباعي للصفحة.

وفي سياق تقديم المظهر الخارجي، أصبحت " العناية بحجم النص المدروس، ووصف مساحته عبر صفحات الكتاب المنشور فيه، من السيميائيات المطلوب الكشف عنها في أي دراسة حداثية "[2]، من أجل ذلك نقدم وصفا لمساحة النص المدروس، حيث تم النشر من دار تلانتيقيت ببجاية سنة 2013 م، بلغ عدد صفحاتها: ثلاثمائة و ثلاثة وعشرون، بمقاس (20*11)، وتؤرخ هذه الرواية لخلفيات الأزمة الجزائرية.

[1]–ذوبي خثير .الزبير، سيميولوجيا النص السردي. مقاربة سيميائية لرواية "الفراشات والغيلان " لـ"عز الدين جلاوجي "، ط 1، 2006، ص 37.

[2]– عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص 245.

كما نلاحظ أنها كتبت بخط متوسط الحجم، كما أنها تخلو تماما من العناوين الفرعية والرسومات، والأشكال الثبوغرافية[1]، بالإضافة إلى ذلك تبدو الفسحة المكانية بين السطور ضيقة (ما يعادل 0,5سم) وكل ذلك يضع الورقة الرابحة في صف السواد على حساب البياض، وتكلل الصفحة بسواد كثيف يطغى على البياض، حتى لا يكاد القارئ يجد فسحة مكانية، أو فراغا يجعله يستريح من ضغط السواد _الذي تشكله الكلمات بتراصها وتسلسلها والعبارات بتتابعها، والفقرات بانتظامها ونمثل لذلك بصفحة من صفحات الرواية تفتقر إلى الفراغات الدلالية والأشكال الثبوغرافية، يجسدها الشكل (1):

الشكل (1)

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ص29

[1]– عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص 250 .

واستعانة الكاتب بهذه العملية مبرر دون شك، كون الرواية تعاني التقلص المساحي مقارنة بحجم القضايا التي تحتضنها، وتهدف إلى إيصالها للقارئ وتلقين ذهنه بخباياها _السياسية والاجتماعية والثقافية .

II. الفضاء الجغرافي:

إذا كان الفضاء النصي يعنى بالمساحة التي تشغلها مستويات الكتابة النصية _طريقة تصميم الغلاف، الحروف الطباعية، العناوين، تتابع الفصول_ فإن الفضاء الجغرافي لا يتعلق بالمكان الذي تشغله الكتابة في النص الروائي وإنما يعنى بالمكان الذي يؤطر الأحداث و تتحرك فيه الشخصيات، إذ تغدو "جمالية الحنين إلى المكان هي جمالية استعادة الذات والهوية ومعنى الانتماء"[1]، حيث لا يمكننا أن نتصور نصا سرديا دون تأطير مكاني للأحداث والشخصيات.

1)فضاء القرية:

أ. فضاء محدود:

اختار "مولود فرعون" القرية_بمفاتيح عليه من أمكنة_ فضاء لتأطير أحداث قصته وقالبا لتمرير العديد من القضايا و الأفكار، وحبلا للتواصل مع المتلقي، حيث تسري فوقه وقائع القصة و تخترقه الشخصيات، وتتداخل فيه الأزمنة، وعلى مستواه يتم إنجاز البرامج

[1]– يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1998، ص 118.

السردية، فقد رسم الكاتب الشخصيات وحدد سماتها الفزيولوجية والنفسية، كما أطرها بأمكنة شهدت حضورا متباينا على امتداد صفحات الرواية، إذ تكمن هذه في، "الشارع"[1]،"المقهى"[2].

وهذه الأماكن رغم تعددها وتباين وظائفها إلا أنها لا تستطيع تمرير أفكار معينة دون تفعيل لهذه الأماكن، وهذه الأماكن لن تفعل إلا باحتضانها لشخصيات معينة تمثلها، فإذا قلنا " المقهى " مثلا، نتذكر مباشرة "عائلة آيت حموش " بطيبتها وكرمها، وكذا شخصية "علي " الطيبة، صاحب المقهى، وصاحب العلاقات الكثيرة، ومثله "المسجد " الذي تمثله شخصية "الشيخ "، إنه فضاء الشخصية الدينية، فيه تؤدي صلاتها وفيه ننشر العلم والمعرفة.

وعليه يمكننا القول إن أحداث القصة جرت في حيز مكاني ضيق _القرية_ لكن هذا الأخير رغم مميزات المحدودية التي تطبعه إلا أنه استطاع أن يمرر عدة دلالات فكرية أيديولوجية، اجتماعية.

ب. فضاء متسع:

بعد عودتنا إلى متن الرواية، تطالعنا الكثير من القرائن الدالة على الفضاء العام الذي تؤطره _الرواية_ ولا ضير من الإشارة إلى البعض منها على سبيل المثال لا الحصر: مثل قول السارد: "يجب القول بأن هذه الفترات البطولية التي سبقت الحرب العالمية الأولى كان القبائل في بداية اكتشافهم لفرنسا، وقبل هذه المدة اكتفى بعضهم بالذهاب للعمل في مستثمرات الفلين بسكيكدة وبجاية، والبعض الآخر انخرط في حفر مناجم الفوسفات

[1]– مولود فرعون، الأرض والدم، مرجع سابق، ص 5.

[2]–المرجع نفسه، ص 95.

بالضواحي القسطنطينية وقفصة، والأغلبية منهم كان المعمرون يكترونهم زمرا زمرا بالمتيجة مقابل عشرين في آخر النهار"[1].

حيث حملت هذه الملفوظات معينات لغوية_ فرنسا، سكيكدة، بجاية، القسطنطينية، قفصة ومتيجة_ أوحت لنا بملامح الفضاء المتسع، فهي لا تشير إلى عالم القرية المحدود المعالم، الضيق الأفق، إنما ترمز إلى أن الكاتب جعل هذا الفضاء الضيق ينفتح على عوالم أخرى، ليدلل بالقرية على المجتمع الجزائري، لأن هذه القرائن كانت عبارة عن إشارات مباشرة إلى أن الفضاء هنا هو فضاء وطن، بكل ما ينطوي عليه من مؤسسات ومنظومات اجتماعية وسياسية وما يدور فيها من صراعات داخلية.

ومن ثم لم تكن القضية مقتصرة على أزمات قرية احتضنت حملة من الأمكنة، إنما هي قضية وطن شهد أزمات حادة على كافة الأصعدة _سياسية، واجتماعية، وعقائدية، وفكرية_ حولته إلى مستنقع للخطايا، ومشنقة للمثقفين، ومدقن للأبرياء وموقع لسفك الدماء، والقرية ما هي إلا صورة مصغرة للوطن.

2)فضاء البيت:

نظرا للمكانة الخاصة التي يحتلها هذا الفضاء بين الفضاءت الأخرى، حظي باهتمام كبير من طرف الروائيين، حيث لا نكاد نعثر على رواية (عربية أو غربية) خالية من توظيف العنصر البيت، فالبيت هو عالم الإنسان الأول إذ منه تبدأ الحياة بدايتها الجيدة الدافئة في صدر من يحبه ويحبونه، إذ يقول "باشلار" Bachelard: "حين نحلم بالبيت الذي ولدنا فيه، وبينما نحن في أعماق الاسترخاء القصوى ننخرط في ذلك الدفء الأصلي

[1]– مولود فرعون، الأرض والدم، مرجع سابق، ص 58.

في تلك المادة لفردوسنا المادي، هذا هو المناخ الذي يعيش فيه الإنسان المحمي في داخل"[1]، فالمكان الأليف حسب فكرة "باشلار" هو مكان العيشة المقترنة بالدفء والشعور، إذ ثمة حماية لهذا المكان من الخارج المعادي وتهديداته، ومنه يشكل فضاء البيت (لعائلة عامر) مكانا أساسيا في الرواية، فهو يجذب إليه معظم الأحداث التي تتصارع بشكل معقد، وتتحرك فيه أغلب الشخصيات ليكون مسرحا لتحولاتها وصراعاتها وأفعالها، وفي هذا الصدد نجد الكاتب ممثلا لذلك في الرواية، «وبما أن نساء أخريات قادمات، تتبعهن جارتان، سارعت كمومة إلى جر السيدة، فتناولت حصيرا من الدوم، ورمت فوقه، بلا نظام، بعض البطانيات الصوفية المسودة بالدخان، و وسادة لا شكل لها، ثم قالت: الآن، يمكننا أن نستقبل أيا كان»[2]، حيث خصص الكاتب بيت "عامر أوقاسي" بمعظم الأحداث التي سردها في الرواية منذ مجيئه من باريس إلى غاية وفاته المفاجئ، فلقد «كان منزل كمومة يكتظ بالأشخاص، بدأ استعراض الزائرين عند مجيء الجثة مباشرة»[3]، فموت الشخصية البطلة كان أهم حدث من بين الأحداث التي جرت في الرواية بما جعل بيت البطل يطغى على إجراء أحداث أغلب الشخصيات فيه، فهو البيت الذي ولد فيه بطل الرواية عامر وترعرع بين أحضانه قبل مغادرته إلى باريس و أثناء عودته، رغم وضاعة هذا البيت وقدمه إلا أنه كان الملجأ الوحيد المفضل لـ"عامر" .

وبالتالي فإن "البيت " بوصفه فضاء مغلقا، يعتبر المكان الأكثر أمنا لأي إنسان بصرف النظر عن نوعه (قديم، جديد، واسع، ضيق، وضيع، فخم)، فهو الملجأ الذي ما بعده ملجأ لأي مخلوق.

---

[1]–غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، وزارة الثقافة و الإعلام، بغداد، العراق، ط 2، 1984، ص 38.

[2]– مولود فرعون، الأرض والدم، مرجع سابق، ص 9.8.

[3]–المرجع نفسه، ص 318.

3) فضاء المقهى:

يحتل هذا الفضاء مكانة خاصة، تجعله مادة أساسية في الرواية، كونه ينفتح على الفضاء الخارجي، فمنه تتأمل الشخصية الشارع العربي، قد منحه بعدا جماليا جديدا، فقد أتاح المقهى للروائي والفنان أن يتأمل الشارع جيدا ما يدور فيه، وبكل بساطة كان المقهى هو كرسي التأمل للشارع، وكان هو كرسي الفرجة على الشارع"[1]، وقد يشكل المقهى داخل الرواية، فضاء لتحرك الشخصيات و التقائها، واطلاعها على ما يجري في الفضاءت الأخرى من أحداث متنوعة، لكن كان هذا يحدث قبل أن تتحول هذه المقهى إلى أطلال فالملفوظ السردي الآتي يؤكد ذلك: «وهو أول مقهى في القرية، شيده "علي" على ضفة الطريق بمدخل "إيغيل نزمان"، وجعل فيه قاعة كبيرة تطل على الحديقة، ولا يزال المقهى موجودا غير أنه قد تحول إلى أطلال، لقد كانت قاعته في ذلك الزمن كبيرة جدا»[2]، إنه كان فضاء للتواصل بامتياز.

هكذا كان لفضاء المقهى حضور في شحذ الخطاب الروائي _الأرض والدم_ "فالمقهى هو المكان الوحيد الذي يتحول فيه الفضاء الروائي إلى خطاب اجتماعي و أخلاقي عن طريق ترجمة الصفات الطبوغرافية إلى نظام من القيم تقرره الممارسة الاجتماعية، وتبرمجه ضمن تفضية محكمة"[3].

---

[1]–شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات، ط 1، 1994، ص 65.

[2]– مولود فرعون، الأرض والدم، مرجع سابق، ص 94.

[3]– شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 68.

ونخلص في الأخير إلى أن فضاء المقهى عند "مولود فرعون " كان مؤشرا على طيبة أصحابها وعلى الجود والكرم، كما أنه كان فضاء كالمنزل المجاني والمأوى الخيري يقصده الغرباء والعابرين والمضطرين لسبب من الأسباب.

4)فضاء الشارع:

اهتم الروائيون العرب اهتماما كبيرا بهذا الفضاء، حيث اعتبروه "المصبَ الذي يصبَ فيه الليل والنهار أشغالهما وتخلياتهما"[1]، وإذا تساءلنا عن جماليات هذا الفضاء التي أكسبته هذه الأهمية، نجدها تتجلى في كونه يصل سائر الفضاءت الأخرى ببعضها فالشوارع تعتبر "أماكن انتقال ومرور نموذجية، فهي التي ستشهد حركة الشخصيات وتشكل مسرحا لعدوَها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها"[2]، ونظرا للوظائف المميزة التي يؤديها الشارع العربي، والتي تجعله ينزاح عن كونه مكان انتقال فحسب، ليتبنى جزءا كبيرا من الممارسات اليومية التي يقوم بها الفرد.

والفرد العربي لا يستطيع الاستغناء عن هذا الفضاء، إذ لا يمكنه التقوقع داخل بيت أو داخل مسجد، أو داخل مقهى، دون الانتقال أو المرور عبر الشوارع إلى فضاءت أخرى، هذا وأن الفرد الجزائري يمارس جزءا كبيرا من حياته اليومية في الشارع، لهذا شهد هذا الأخير حضورا معتبرا في ثنايا الرواية، لأنه فضاء مفتوح يمكن بالاعتماد عليه رصد تحركات الشخصية وتنقلاتها، وقد صور لنا الراوي، الحال المأساوي الذي يغلف القرية، إذ ينظر إلى الشارع نظرة سوداوية، ويعتبره مكانا مظلما وموحشا يوحي بالتضايق وعدم الرضا عن الأوضاع السائدة، وهذا ما يوضحه قوله: «زاوية متوحشة، ومظلمة ومتسخة يختفي بها

[1]– شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 65.

[2]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ، مرجع سابق، ص 65.

أشخاص يعرفهم، ويرثي لحالهم، ويزيد الخيال في قبحهم إلى حد يصيرهم مسخرة»[1]، إذ يعد هذا الفضاء سوى رمز للخطأ والانحراف، وحيز للفوضى والعبث، ومأوى للناس الضالين.

من خلال ما سبق نلاحظ أن "مولود فرعون" في توظيفه للفضاء المكاني استطاع أن يؤطر الأحداث ويقدم الشخصيات داخله، فتعددت الفضاءت المكانية وتنوعت في الرواية مما أتاح مجالا أوسع للشخصيات في التحرك والتفاعل مع الأحداث.

[1]– مولود فرعون، الأرض والدم، مرجع سابق، ص 14.

خاتمة

ارتأينا أن تكون خاتمة هذا البحث حوصلة شاملة ومختصرة لأهم النتائج التي توصلنا إليها:

- إن موضوع اللسانيات أصبح دراسة للقوانين البنيوية للمنظومات اللغوية، أي دراسة العلاقات المتبادلة بين العناصر الفردية.

- لقد حل مفهوم البنية محل النظام عند دي سوسير والشكل والأداء عند الشكلانيين حيث تتضمن البنية كل أوجه النص.

- لقد حقق المنهج البنيوي من التراكم في البحوث والدراسات العربية وما يجعل منه مادة للبحث والمراجعة والنقد، وهو ما ابتغيناه في هذه الدراسة المتواضعة .

- تشتق البنيوية وجودها الفكري والمنهجي من مفهوم البنية أصلا، وعلى ضوء هذا المفهوم فإن الجزء لا قيمة له إلا في سياق الكل الذي ينتظمه، وبوصف مصطلح البنيوية موضعا اصطلاحيا من أبرز المواضع الخلافية بين الباحثين، يلخص مجمل الإشكالات المتعلقة بموضوع النسبة، وبذلك فإن البنيوية نسبة غير قياسية إلى كلمة البنية .

- كما يعد الأدب الجزائري باللغة الفرنسية ظاهرة أدبية، لها خصوصيتها الفنية والفكرية وقد عكست بالدرجة الأولى تلك التجربة الثقافية الخطيرة، التي عاشتها الجزائر بسبب خضوعها للاحتلال الفرنسي زمنا طويلا، في حين استغرقت حرب تحريرها بضع سنوات، وهي مدة غير كافية لتحقيق استقلال تام في جميع النواحي .

- إن التأثر بالثقافة الفرنسية خاصة والغربية عامة، كان في أول أمره محتشما، لأنه لم يجد الاستجابة المأمولة ولمن ما لبث أن تسارعت وتيرته، وهذا التأثر تجسد بوضوح

في هذا الأدب الذي واجه إشكالية على مستوى الهوية، فلا يمكن لمقاربة تعنى بما هو خارجي بالنسبة لجوهرها أن تناقش شكله اللغوي بكل بساطة، وتقر بأنه أدب فرنسي أو جزائري، أو ذو هوية مزدوجة أو غير ذلك من الأحكام، بل من الضروري اختراق ظاهرة الكتابة الأدبية الجزائرية باللغة الفرنسية من الداخل حتى وإن تعذر التواصل إلى حكم نهائي يفصل في هذه المسألة.

- إن الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية قد حمل وجهة نظر جديدة، مفعمة بروح التحدي والتمرد، والثورة ورفض وصاية التقاليد والأطر الجامدة في التشكيل الأدبي كما سعى جاهدا إلى إسقاطها من منظومته الفنية، وبذلك كان تأثره بالأجنبي ناجحا ومثمرا، مكنه من امتلاك طاقة أدبية كامنة أهلته لتقديم نصوص جيدة فرضت حضورها في الآداب العالمية.

- إن حالة اللاتوازن واللااستقرار التي تعانيها الشخصية البطلة، توحي في مداها البعيد بحالة اللااستقرار التي عاشها المثقف الجزائري في فترة التسعينات، حيث أصيبت هذه الأخيرة بالخيبة والإحباط نتيجة ملاحظته من غياب القيم وتلاشي المبادئ وتفشي الفقر والأنانية والتطلع للسلطة، وهذه هي المفاهيم السلبية للإنسان، وهي التي مهدت للعنف بنوعيه المادي والمعنوي، ما أدى إلى (الهروب، الموت، الضياع الفكري).

- إن عمليتي تسريع السرد وإبطائه كان لهما دور فعال في بناء الرواية، ففي حالة تسريع السرد استعان السارد بتقنيتي (الخلاصة والحذف)، حيث كان الخطاب اختزالا للأحداث واختصارا لموضوعاتها، أما في حالة تعطيل السرد وإبطائه، فلجأ إلى تقنيتي الوصف والحوار ما أدى على امتداد زمن القصة مقارنة بزمن الأحداث.

- وظف الكاتب اللغة الفصحى، بحيث تراوحت بين المباشرة والمنمقة وغير المنمقة، ولا نكاد أن نعثر بين ثنايا الرواية على اللغة العامية.

- كان العنوان بمثابة أيقونة دالة، حيث أجمل مضمون النص دون أن يفصّل، ونوّه بمكنوناته دون أن يفصح، وشكل جسرا للعبور إلى ثنايا الرواية فاتحا أمام القارئ باب التأويل، ومحفزا له لاكتشاف المضمون، وهذا ما يفسر اهتمام الكتاب باختياره وعنايتهم الفائقة بإحداث توافق بينه وبين النص.

- يكشف لنا تعامل الكاتب مع الفضاء الروائي وبالتحديد الفضاء الجغرافي استبعاده عن الحديث عن فضاء المدينة، وتركيزه على إبراز ملامح القرية بما انفتحت عليه من فضاءت عامة وخاصة.

- يوحي عدم اهتمام الكاتب بالتقنيات الحداثية التي أصبحت ميزة النصوص المعاصرة (البياض، وشكل الكتابة، ورسومات، وألواح، وعناوين فرعية) بتشعبه بالمرجعية التقليدية وتمسكه بالطابع الكلاسيكي.

لقد كانت هذه أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال دراستنا المتواضعة، والتي أردنا أن تكون رحلة في أقاصي رواية "الأرض والدم" سعيا لفك شفراتها واستلمنا أسرارها وتبقى الآفاق مفتوحة أمام رؤى مختلفة ومحاولات أخرى لدراسة وكشف ما تبقى فيها من بنى سردية غامضة، في ضوء رِؤية نقدية جديدة بتقنيات تكشف عن جماليتها وبنياتها ودلالاتها.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

الكتب العربية:

1) ابراهيم (عباس)، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية: دراسة في بنية الشكل، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر و الإشهار، الجزائر، د ط، 2002.

2) أحمد قاسم (سيزا)، بناء الرواية (دار مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1984.

3) بحراوي (حسن)، بنية الشكل الروائي (الفضاء.الزمن.الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

4) بعلي (حفناوي)، أثر الأدب الأمريكي في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، دار العرب للنشر، دط، 2002.

5) بلعلى (آمنة)، المتخيل في الرواية الجزائرية. من المتماثل إلى المختلف، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ط 2، 2011.

6) التركلي (نهاد)، اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، العراق، د ط، 1979.

7) الجرجاني (أبو الحسن علي بن محمد بن علي)، التعريفات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، د ط، 1986.

8) حرفوش (بطرس)، المنجد في اللغة والأعلام، جزء اللغة، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط 28، 1986.

9) حسان (تمام)، اللغة بين المعيارية والوصفية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، د.ط.ت.

10) خثير (ذوبي)، سيميولوجيا النص السردي.مقاربة سيميائية لرواية " الفراشات والغيلان " لـ"عز الدين جلاوجي "، ط1، 2006.

11) خضر سعاد (محمد)، الأدب الجزائري المعاصر، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، د.ط.ت.

12) الرقيق (عبد الوهاب)، في السرد. دراسات تطبيقية، تونس، ط 1، 1998.

13) ستروك (جون)، البنيوية وما بعدها، عالم المعرفة الكويت، د ط، 1996.

14) سعد الله (أبو القاسم)، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2002.

15) سعد الله (أبو القاسم)، منطلقات فكرية، الدار العربية للكتاب، د.ط.ت.

16) سمر الروحي (الفيصل)، الرواية العربية.البناء والرؤيا.مقاربات نقدية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2003.

17) شاكر (جميل) وآخرون، مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، ديوان المطبوعات الجامعية، دار التونسية للنشر، الجزائر، د.ط.ت.

18) شتراوس (كلود ليفي) وآخرون، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، لبنان، د ط، 1992.

19) شكري (غالي)، أدب المقاومة، دار الآفاق الجديدة، ط 2، 1979.

20) طيب (عبد العالي)، مستويات دراسة النص الروائي. مقاربة نظرية، الأمنية، الرباط، د.ط.ت.

21) عبد الرحمن مبروك (مراد)، جيوبوتيكا النص الأدبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط 1، 2002.

22) عزام (محمد)، الأسلوبية منهجا نقديا، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، دط، 1989.

23) عزام (محمد)، النقد والدلالة.نحو تحليل سيميائي للأدب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د ط، 1944.

24) عصفور (جابر)، نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998.

25) العيد (يمنى)، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998.

26) عيلان (عمر)، الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2008،

27) فضل (صلاح)، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1، 1998.

28) فهمي حجازي (محمود)، الأسس اللغوية لعلم المصطلح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط ، المغرب، د ط، 1981.

29) فيصل الأحمد (نهلة)، التفاعل النصي التناصية. النظرية و المنهج، مؤسسة اليمامة، دط، 1423 هـ.

30) بن قينة (عمر)، في الأدب الجزائري الحديث تأريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د ط، 1994.

31) كليطو (عبد الفتاح)، الأدب و الغرابة. دراسة بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال، المغرب، د.ط.ت.

32) لحميداني (حميد)، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3، 2000.

33) لعيوس غازي الجابري (فوزية)، لتحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفاء، عمان، الأردن، ط 1، 1432 هـ.2011م.

34) المديني (أحمد)، في أصول الخطاب النقدي الجديد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط 1، 1987.

35) مرتاض (عبد المالك)، تحليل الخطاب السردي.معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1995.

36) مرتاض (عبد المالك)، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1998.

37) منور (أحمد)، الأدب الجزائري المكتوب باللسان الفرنسي نشأته وتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، 2007.

38) النابلسي (شاكر)، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات، ط1، 1994 .

39) نجمي (حسن)، شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، د.ط.ت.

40) الواد (حسين)، قراءت في مناهج الدراسات الأدبية، دار سراس للنشر، تونس، د ط، 1985.

41) يقطين (سعيد)، تحليل الخطاب الروائي "الزمن. السرد. التبئير "، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، د.ط.ت .

42) يقطين (سعيد)، قال الراوي.البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

الكتب المترجمة:

43) ايغلتون (تيري)، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د ط، 1993.

44) ب.ليتش (فنسنت)، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينات، تر: محمد يحي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، د ط، 2000.

45) بارت (رولان)، مبادئ في علم اللغة، تر:محمد البكري، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط2، 1987.

46) باشلار (غاستون)، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، العراق، ط 1، 1984.

47) بياجيه (جان)، البنيوية، تر: منيمنة وبشير أوبري، منشورات دار عويدات، بيروت، باريس، ط 3، 1982.

48) تشومسكي، نظرية الأغراض، نظرية المنهج الشكلي. نصوص الشكلانيين الروس، تر: ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين، الدار البيضاء، ط 1، 1982.

49) تودوروف (تزفيتان)، نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، تر: ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، د ط، 1982.

50) جاكبسون (رومان)، بؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية، تر: ثائر ديب، دار الفرقد، دمشق، سوريا، ط 2، 2008 .

51) جنيت (جيرار)، خطاب الحكاية. بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، ط 3، 2003.

52) دي سوسير (فردينان)، أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات، تر: عزالدين اسماعيل، د.ط.ت.

53) دي سوسير (فردينان)، علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط 2، 1986.

54) دي سوسير (فردينان)، محاضرات في الألسنية العامة، تر:يوسف غازي وآخرون، دار النعمان للثقافة، جونية، لبنان، د ط، 1984.

55) ديب (محمد) من مقدمة ثلاثية: النول. الحريق. الدار الكبيرة، تر: سامي دروبي، الوحدة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د ط، 1998.

56) سلدن (رامان)، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، سلسلة آفاق الترجمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط 2، 1996.

57) سلدن (رامان)، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: سعيد الغانمي، دار الفارس، عمان، الأردن، د ط، 1996.

58) شتراوس (كلود ليفي)، الأنثروبولوجيا البنيوية، تر: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، د ط، 1977.

59) شولز (روبرت)، البنيوية في الأدب، تر: حنا عبود، منشورات اتحاد كتاب العرب، د ط، 1984.

60) غارودي (روجيه)، البنيوية فلسفة موت الإنسان، تر: جورج طرابيشي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 3، 1985.

61) فرعون (مولود)، الأرض والدم، تر: عبد الرزاق عبيد، دار تلانتيقيت، بجاية، د ط، 2013.

62) فوكو (ميشيل)، الكلمات والأشياء، تر: مطاع صفدي وآخرون، مركز الانتماء القومي، بيروت، لبنان، د ط، 1990.

63) كريب (إيان)، النظرية الاجتماعية من بارسوتر إلى هابرماس، تر: محمد حسين، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، ع244، 1999.

64) كريزويل (إديث)، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، ط1، 1993.

65) كلر (جونثان)، مدخل إلى النظرية الأدبية، تر: مصطفى بيومي عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، د ط، 2003.

66) لوبوك (بيرسي)، صنعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، بغداد، العراق، دط، 1972.

67) لوتمان (يوري)، تحليل النص الشعري، تر: محمد فتوح أحمد، منشورات النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، د ط، 1999.

68) مكدونيل (دايان)، مقدمة في نظريات الخطاب، تر: عزالدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، د ط، 2001.

69) مونان (جورج)، علم اللغة في القرن العشرين، تر: نجيب غزاوي، وزارة التعليم العالي، دمشق، سوريا، ط 3، د ت.

70) مونز (بيتر)، حين ينكسر الغصن الذهبي. بنيوية أم طبولوجيا، تر: صباح السعدون، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، د ط، 1986.

المجلات والدوريات:

71) أحمد (يحي)، الاتجاه الوظيفي ودوره في تحليل اللغة، مجلة عالم الفكر، ع3، 1989.

72) بارة (عبد الغاني)، المسارات الإبستومولوجية المعاصرة. قراءة في الأصول المعرفية، مجلة فصول، ع 64، 2004.

73) دراسة جاكبسون وشتراوس، القطط لشارل بودلير، تر: مي عبد الكريم محمود، مجلة الثقافة الأجنبية، ع 1، 1940.

74) بودربالة (الطيب)، صورة الجزائر في الرواية الفرنسية، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي، الجزائر، منشورات الوادي، مطبعة منصور، ع 2، 2010.

75) زيادة (ماري)، اللسانيات وخطاب التحليل النفسي عند جاك لاكان، تر: فاطمة طبال بركة، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 23، 1983.

76) بن صالح (نوال)، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، الجزائر، ع 9، 2013.

77) بن صالح (نوال)، الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية وثورة التحرير صراع اللغة والهوية، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع 7، 2001.

78) غصن (أمينة)، بنيوية جاكبسون، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد المزدوج 18.19، 1982.

79) فرناند (ديجورج)، من الشكلانية الروسية إلى البنيوية الفرنسية، تر: محمد الخزعلي، مجلة الثقافة الأجنبية، ع 3، السنة6، 1986.

80) فوكو (ميشيل)، البنيوية والتحليل الأدبي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع 1، 1988.

81) اليحي (فرحان)، تجليات المكان في أقاصيص جولانية (دراسة نقدية بنيوية)، الموقف الأدبي، ع 382، 2003.

الرسائل والمخطوطات:

82) بوفنغور (نادية)، رواية "كراف الخطايا" لـ "عبد الله عيسى لحيلح". مقارنة سيميائية. الشخصية. الزمن. الفضاء، إشراف د. يحي الشيخ صالح، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009.2010، (رسالة ماجستير).

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

المقدمة:.....أ

الفصل الأول: البنيوية في حدود المفهوم.

المبحث الأول: مفاهيم البنيوية.....ص6

المفاهيم الأساسية للبنيوية.....ص10

المبحث الثاني: خلفيات المنهج البنيوي.....ص19

ثنائيات دي سوسير.....ص20

المدرسة الشكلانية.....ص27

الأصل الفلسفي للبنيوية.....29ص

المبحث الثالث: التحليل البنيوي للرواية.....ص33

الفصل الثاني: الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية.

المبحث الأول: إشكالية تصنيف الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية.....ص40

المبحث الثاني: مؤثرات عامة على الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية.....ص44

أثر الثورة الجزائرية في الكتابة الروائية.....ص44

موضوعات الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية.....ص46

المبحث الثالث: مولود فرعون الكاتب.....ص55

التجربة الروائية عند الروائيين الجزائريين.....ص55

لمحة عن حياة مولود فرعون.....ص58

حادثة الاغتيال.....ص59

مولود فرعون وتهمة معاداة الثورة.....ص60

تقديم رواية "الأرض و الدم".....ص61

الفصل الثالث: الزمكانية في رواية "الأرض و الدم".

المبحث الأول: مفهوم الزمن.....ص65

المبحث الثاني: بنية الزمن في الرواية.....ص67

المفارقة الزمنية.....ص67

المدة.....ص75

التواتر.....ص82

المبحث الثالث: بنية الفضاء (المكان) في الرواية.....ص84

1. نحو تمييز نسبي بين الفضاء والمكان.....ص87

2. أشكال الفضاء:.....ص89

أ. الفضاء النصي.....ص89

ب. الفضاء الجغرافي.....ص89

ج. الفضاء الدلالي.....ص90

3. الفضاء في الرواية.....ص92

خاتمة.....ص105

قائمة المصادر و المراجع.....ص109

فهرس الموضوعات.....ص119