الجـمهـوريـة الجـزائـريـة الديـمقراطيـة الشعبـيـة

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة وهـران

كلية الآداب و اللغات و الفنون

قسـم اللغة العربـية آدابها

الدراسـات السردية

في النقـد الجزائـري المعاصـر

بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي الحديث و المعاصر

مشروع "واقع النقد الأدبي الحديث و المعاصر في الجزائر"

رئيس المشروع: أ.د/ عز الدين المخزومي

إعـداد الطـالبـة :

بارودي سميرة

إشـراف الأستاذ الدكتور:

عز الدين المخزومي

لجـنة المناقشة

1- أ.د عبد الوهاب ميراوي .....رئيسا .

2- أ.د عزالدين المخزومي ....مشرفا ومقررا.

3- أ.د عزالـدين بـاي ..... عضوا مناقشا.

4- أ.د طـاهر بـلحيـا ..... عضوا مناقشا .

السنة الجامعية 2010-2011

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى من تركني أكابد مشاق الحياة لوحدي... إلى روح أبي رحمه الله.

إلى من واصلت المسيرة من بعده أمي الحبيبة

إلى جميع أخواتي وإخواني

الشكر والتقدير

أتقدم بأسمى آيات الشكر والإخلاص وعبارات الامتنان إلى الذين ساعدوني بإتمام هذه المحاولة المتواضعة وعلى رأسهم أستاذي الدكتور عزالدين المخزومي وجميع من ساعدني وخاصة عمال مكتبة الباحث بجامعة وهران

المقدمة

يسلط هذا البحث الضوء على الدراسات النقدية المعاصرة في الجزائر في إطار السرديات، إذ ينطلق من متصورات جوهرية، تحاول أن تبين التحولات التي طرأت على القراءة النقدية عبر التغيرات التي لحقت تتابع المناهج المستقاة من الآخر، التي جاءت ثمرة لأفكار فلسفية تشعب معطياتها المعرفية، و تضمنت مناهج متعددة، وهو يقوم باستقراء الدراسات التي اختصت بنقد الرواية والقصة القصيرة التي اتخذت المناهج النسقية مرجعية أساسية لها، من أجل توضيح الرؤي للقارئ المتطلع لمجال الدراسات السردية.

تأتي أهمية هذا الموضوع في أنه لا يعتمد على الدراسة التأريخية، بعرض كل ما درج في النقد الجزائري المعاصر، بل حرصنا على اختيار نماذج من الدراسات النقدية المعاصرة للكشف عن اتجاهها النقدي، ومناقشة رؤاها، ومدى تمثلها للاتجاهات النسقية، وعليه جاءت إشكالية هذا البحث في صورة تساؤل هو:
هل استطاع نقادنا تطبيق المناهج النسقية على دراساتهم السردية؟ و كيف تعاملوا مع هذه المناهج؟ وما هي حدود توفيقهم وإخفاقهم؟

بناء على هذه الأسئلة التي شكلت عماد هذا البحث، ودفعت بأطره للتقولب على أساسها كونها قد أفضت بنا إلى الولوج في مجاهيل الانعكاسات النقدية الغربية على النقد الجزائري المعاصر للرواية والقصة القصيرة .

من هذا المنطلق حددت عنوان بحثي هذا ب" الدراسات السردية في النقد الجزائري المعاصر" وقد تعرضنا فيه إلى البعد السردي في الرواية و القصة.

كان لابد للباحث من جمع المادة العلمية، فذهبنا إلى المكتبة الوطنية، وقمنا بزيارة مقر الجاحظية، حيث اضطلعنا على مجلات التبيين وكتب في مكتبة المقر وكذلك ذهبنا إلى المتحف الوطني بالعاصمة، وبعض المكتبات في ولايات أخرى منها ولاية تيارت وتلمسان، والبحث في مجلات المكتبات الجامعية بالعاصمة ووهران، حيث اعتمدنا على مجلة اللغة والأدب، ومجلة العلوم الإنسانية، ومجلة المختبر، ومجلة الحداثة.... وبعد جمع المادة وتصنيفها، توصلنا إلى بناء خطة البحث على مقدمة، ومدخل، وثلاثة فصول، وخاتمة على النحو الآتي:

تعرض المدخل إلى الوقوف عند واقع الدراسات السردية في النقد الجزائري الحديث، وذلك للتعرف على القيم الفكرية والفنية والأسلوبية التي قام عليها.

في حين جاء الفصل الأول تحت عنوان" الشخصية في الدراسات السردية المعاصرة " حيث قسمناه إلى مبحثين: الأول خاص بالشخصية في الرواية والثاني الشخصية في القصة القصيرة، حيث تطلعنا إلى الشخصية من منظور الاتجاهات النسقية كالبنيوية والسميائية.

أما الفصل الثاني فعنوناه ب" الحدث في الدراسات السردية " حيث قمنا بدراسة بنية الحدث، وحركيته، وبرامجه السردية، وعلاقته مع العناصر الفنية الأخرى كاللغة، والحوار، والوصف...

أما الفصل الثالث فجاء موسوما ب" الزمان والمكان" وقسمناه إلى مبحثين خصصنا الأول للزمن وفيه درسنا الزمن الداخلي والخارجي والاستباق والاسترجاع وتداخل الأزمنة، أما المكان فجاء بعدة صور متنوعة بين الثنائية المكان، والرمزية وصورة المدينة في الدراسات السردية.

من أهم الصعوبات التي اعترضت سبيل هذا البحث، ندرة المصادر والمراجع وصعوبة الحصول عليها، أما الصعوبة الثانية تتمثل في طبيعة موضوع البحث في كونه عملية تدخل في مجال الدراسات السردية، التي تعالج النص من منظور نسقي ولا تزال حقلا معرفيا مفتوحا على الاجتهادات.

قد اعتمدنا في بحثنا هذا المنهج الوصفي التحليلي النقدي الذي استعنا به في استقرائنا لهذه الدراسات النسقية في دراسة الرواية والقصة القصيرة، متقفين بذلك خطوات نقد النقد، انطلاقا من اعتماد متنوع للنصوص والأفكار.

يبقى في الأخير أن أتقدم بأسمى آيات الشكر و أخلص عبارات الامتنان إلى أهل الفضل الذين لولاهم لما كان لهذا البحث أن يرى النور، و على رأسهم المشرف الأستاذ الدكتور عز الدين المخزومي الذي لمست فيه مشرفا جادا صارما، فلم يبخل علي بالنصيحة الصادقة و التوجيه الذي يصل إلى درجة اللوم أحيانا كلما رأى مني تقصيرا مخلا بأخلاقيات الباحث الأكاديمي، و كما أتوجه بالامتنان و الشكر إلى كل

الذين احتضنوا هذه المحاولة المتواضعة بالنصيحة والمناقشة والتتبع فجزاهم الله عنا خير جزاء.

الطالبة: سميرة بارودي

المـــــــــدخـــــل

واقـــــــع الدراســـــات الســـــردية في ا لنقـــــد الجـــــزائـــــري الحـــــــديث

1 ـ المنـــــــــهج التاريخي

2 ـ المنـــــــــهج الاجتماعي:

ـ الاتجاه المـــــاركسي

ـ الاتجاه الإنساني

3 ـ المنـــــــــهج النـــــفسي

إن الدراسات السردية في النقد الجزائري الحديث استفادت من المناهج النسقية ومنها: المنهج التاريخي، والمنهج الاجتماعي، والمنهج الماركسي، والمنهج الإنساني، والمنهج النفسي، وجعلتها وسيلة لنقد الرواية والقصة القصيرة في الجزائر.

تعرض نقادنا الجزائريين إلى دراسة المنهج التاريخي ضمن دراساتهم النقدية التطبيقية لصنف الرواية، فتطرقوا إلى منهج التأريخي لنشأة الفن الروائي، ومن أبرز هؤلاء نجد : واسيني الأعرج في كتابه" اتجاهات الرواية العربية في الجزائر" وعبد المالك مرتاض في كتابه" فنون النثر الأدبي في الجزائر(1931 ــ 1954) " وعمر بن قينة في كتابه" في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا، قضايا، وأنواعا أعلاما ....) " .

اعتبر واسيني الأعرج أن أول رواية جزائرية مكتوبة باللغة العربية هي " غادة أم القرى" للكتاب أحمد رضا حوحو" [1] مبينا أن الرواية « شهدت قفزة نوعية وكمية في رواية الجزائرية باللغة الفرنسية، في وقت لم تظهر فيه إلا روايتين باللغة العربية» [2] الأولى " طالب المنكوب" لعبد المجيد الشافعي، والثانية "الحريق" لنور الدين بوجدرة.

أما عبد المالك مرتاض فيبين أن «النثر الأدبي الجزائري، لم يعرف إلا محاولة روائية واحدة هي"غادة أم القرى" لأحمد رضا حوحو، وهذه الرواية من النوع القصير إن صح التعبير ــ لكنها جاوزت في حجمها مفهوم القصة القصيرة بكثيرــ ناهيك أن الكاتب نشرها وحدها مستقلة في مجلد واحد » [3] .

تطرق عبد المالك مرتاض في دراسته للرواية إلى عرض أحداثها ، ووقائعه فحاول مقاربة الجانب الفني فيها إذ يقول وأحسب أن الحبكة أقوى ما تكون في "غادة أم القرى" وهي في نظره تستوفي كل شروط الفنية التي يتطلبها هذا الفن الروائي من

1- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر(بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، صص: 17- 18.

2-مر، ن، الصفحة نفسها.

3- عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر(1931-1954)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1983، ص: 191.

حيث كونها طويلة فيما يخص الحجم، كما أنها نشرت مستقلة وتوفرت على عنصر التشويق، إضافة إلى تعدد الحوادث وتسلسلها مما أدى إلى تقوية الحبكة فيها، أما فيما يخص عنصر الأحداث فيها فقد«..ربطت برباط منطقي، فإن كل حركة لها علة، وإن كل سلوك له غاية، وإن كل خلجة نفس لها هدف تسعى إليه»[1] وهي بذلك متقنة وتستوفي كل الشروط الفنية التي يتطلبها جنس الرواية .

يرى واسيني الأعرج أن رواية" غادة أم القرى" لرضا حوحو « ما تزال غارقة في طروحاتها الإصلاحية عن حرية المرأة، والطرقية، والشعوذة، وغيرها، غير أنها كانت مقدمة طيبة لتطور الفن القصصي والروائي المكتوب باللغة العربية في الجزائر» [2] إلا أنها كانت من جهة الثانية، وفي ظل ظروف الجزائر فتحا جديدا ومقدمة طيبة لتطور الفن القصصي، وباكورة الجنس الروائي بالجزائر، لكن تظل مفتقدة لمعايير الاكتمال .

يعلق عمر بن قينة على رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة التي يعتبرها النواة الفعلية لميلاد الرواية الجزائرية، حيث يقول « وهي الرواية التي تكاد تجمع ــ قطعيا ــ آراء النقاد والباحثين على أنها البداية الفعلية للرواية الجزائرية بلسان حالة الأمة : اللغة العربية »[3] .

يشير الناقد ــ عمر بن قينة ــ إلى أن النثر الجزائري قد عرف « محاولات قصصية مطولة في شكل حكايات، أو رحلات، أو قصص تنحوا نحوا روائيا، طولا شخصيات، وفنا كذلك »[4] وفي ضوء ما سبق يعتبر عمر بن فينة رواية " ريح الجنوب" أول رواية جزائرية ناضجة .

نستخلص من خلال كل ما سبق أن الدراسات التاريخية في نقد الرواية قد تغلب عليها جانب التأريخ الذي جعل نقادنا يهيمون في متاهات النقاشات والتأويلات في إطار السبق الروائي، وظهور الرواية الفنية الناضجة .

---

1 – عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر(1931–1954)، ص:191.

2– واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص: 226.

3–عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث(تاريخا، وقضايا، أنواعا، وأعلاما...)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 04 – 2009، ص: 196.

4–مر، ن، ص: 196.

أما المنهج التاريخي في القصة القصيرة، فتعامل معه نقادنا بالرصد والتصنيف والتقويم، ليبنوا خطوط تطوره وتأصيل نشأته ومن بينهم نجد: عبد الله الركيبي في كتابه" القصة الجزائرية القصيرة "، وعبد المالك مرتاض في كتابه "فنون النثر الأدبي في الجزائر"، وعايدة أديب بامية في كتابها" تطور الأدب القصصي" ، وعمر بن قينة في كتابه" في الأدب الجزائري الحديث" .

بدأ عبد الله الركيبي في دراسة القصة القصيرة من حيث النشأة والتطور باستقصاء الخلفية التاريخية، والنظر في أهم الأحداث والوقائع التي حركت كتابة القصة، في متابعته لتطورها، إذ انطلق من البحث على الأسس ومصادر نشأته، أي من تلك البدايات المتمثلة في المقال القصصي والصورة القصصية، وهي تعد الأسس التي انبنت عليها القصة الفنية « فلا يحق إذن، لأي باحث أن يغفل عن هذا التسلسل لأنه في غاية التناسق والربط المطلوب بين النتائج والأسباب »[1] .

شرع عبد الله الركيبي في تتبع مراحل تطور فن القصة، بدءا من المقال القصصي والصورة القصصية إلى قصة الفنية، فيبين مميزات كل عنصر، إذ يرى «أن كاتب المقال القصصي، يبتدئ بمقدمة خطابية وعظية، ويتبعها بسرد للحوادث وقد يعكس هذا فيبدأ بسرد وبوصف للمناظر أو للحوادث، ثم يعقب ذلك بخطبة أو بمقال قصير، يؤكد فيه الهدف والفكرة التي يكتبها من أجلها، وقد يعمد الكاتب إلى أسلوب المحاضرات والمحاورات »[2] أما مضمونه ــ في نظر الناقد ــ فتبلور في أفكار الحركة الإصلاحية، أما شكله الأدبي فقد قسمه الناقد إلى مرحلتين :

– المرحلة الأولى: سجل حولها الملاحظات التالية التي قامت على تتبعه لبناء مقال القصصي شكلا ومضمونا.

– المرحلة الثانية : التي تدخل في إطار تتبع التطور الفني عبر المسار التاريخي فإن ناقدنا يشمل عنها ملاحظات أكثر تقدما من المرحلة الأولى، لأن نطاق المقال القصصي قد اتسع، بحيث أصبح الكتاب لا يتقيدون فيه بموضوع محدد، أو بفكرة معينة، وإنما طرقوا عدة موضوعات، ذلك لأن كتاب المقال القصصي، قد وعوا

1 – أحمد مديني، فن القصة القصير بالمغرب، دار العودة، بيروت، ص : 06 .

2– أنظر عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص : 55.

أهمية الأدب وضرورة وجود القصة وقد أدى هذا إلى وضوح شخصية الكاتب أكثر في المقال القصصي وإخفاء المقدمة الإنشائية والإكثار من أسلوب الحوار وقلة السرد والوصف .

أما الصورة القصصية في نظر الناقد فقد اهتمت بالحدث لذاته دون محاولة تطويره وإغفاله عن رسم المعالم الشخصية التي تظل ثابتة فيها، وكذا افتقادها لعنصر الصراع، فضلا عن كثرة الاستطراد، الميل إلى الوعظية، أما الحوار فيعبر عن أفكار الكاتب لا عن آراء الشخصيات، إذ يؤكد الناقد أن الصورة القصصية ذات صلة وثيقة بالواقع[1] .

يرى عبد الله الركيبي فيما يخص القصة الفنية، أنها اتسمت ببقاء تأثير الصورة القصصية عليها، تأثيرا غير قوي وغير كامل، ومثال على ذلك نجد: رضا حوحو في" ثري الحرب" و"خولة " و" فتاة أحلامي" وقصة " ليلة واحدة " لسعد حكار وقصة "السعفة الخضراء" لأبي القاسم سعد الله، وبعدها سارت القصة نحو النمو والتطور، إذ نجدها اتجهت اتجاهين هما: الاتجاه الرومانسي[2] والاتجاه الواقعي[3] وذكر في كل اتجاه عدد من القصص، ونجده ركز على الجانب الفني لكل قصة من حيث العناصر البنائية: الحوار، والشخصيات، والحدث، والمكان و إظهار المضمون الواقعي..

أما عبد المالك مرتاض فقد ركز في كتابه" فنون النثر الأدبي في الجزائر" على عنصرين اثنين: أولهما تحديد أوليات القصة وثانيهما تحديد موضوعاتها، لم يكن تحديده لأوليات القصة تحديدا تعسفيا، وإنما درس القصص متبعا لعامل الزمن والبيئة والمكان .

1- عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، ص :103.

2- مر، ن، ص : 176 .

3 – مر، ن، الصفحة نفسها.

فيرى الناقد أن قصة" فرانسوا ورشيد" لمحمد سعيد الزاهري، التي نشرت في جريدة الجزائر مثيرة ضجة أدبية كبرى لموضوعها الجريء الذي يعالج قضية المساواة بين الجزائريين والفرنسيين[1] .

يرى الناقد أن هذه القصة تدل على مدى الوعي السياسي والوطني، ويذكر بعض القصص للكاتب عينه مثل قصة "عائشة " التي يعتبرها أقرب إلى الفنية، و" الكتاب الممزق" و" إني أرى في المنام " و" الفتح " محيي الدين الخطيب [2] نلاحظ أن الناقد قد اعتمد في دراسته على عامل الترتيب التاريخي، إذ يحدد زمن ظهور الفن القصصي في الجزائر صيف(1925)- ويعد محمد العابد الجيلالي الذي تعتبر جل محاولاته حكايات وليست قصصا- وبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، انتشرت الصحافة ووجدت القصة نفسها تسير نحو الأسلوب السهل البعيد عن التعقيد، إضافة إلى عامل أخر ساهم في تطوير موضوعاتها وهو الواقع المعيش، وعلى أساسه صنف الناقد القصص والموضوعات، ورتبها حسب قيمتها الفنية فنجد: الموضوعات العاطفية[3]، والموضوعات الاجتماعية[4]، والموضوعات النفسية[5] ، والموضوعات الأخلاقية[6]، والموضوعات الإصلاحية ، نلاحظ أن الناقد قد ركز على المضمون دون الشكل ليبرز مواقف الكاتب الفكرية.

عالجت عايدة أديب بامية الظاهرة الأدبية في كتابها" تطور الأدب القصصي الجزائري" أنها نتاج محدد في الزمان والمكان، وفسرت الأثر القصصي بتتبع اتجاهه العام، الذي يعبر عن وجهة نظر الأديب، أو موقفه من الحياة، وقد يكون هذا الموقف اجتماعيا، أو سياسيا، أو إنسانيا، أو ذاتيا.

1- عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص : 163.

2- مر، ن، ص: 165.

3-مر، ن، ص : 176.-175.

4- مر، ن، ص : 177- 182.

5 – مر، ن، ص : 182-184.

6 – مر، ن، ص : 184-186.

يتضح من خلال دراسة الناقدة للقصة القصيرة، أنها لم تقتصر على دراسة اتجاه واحد، لأن موضوعاتها جاءت متباينة تخضع لحركية الواقع والتاريخ، الأمر الذي جعلها تقسم الفترة الأولى إلى اتجاهات: اتجاه متشائم نهجه أحمد رضا حوحو وترى الناقدة أنه نابع من الظلم الذي شهده حوحو[1]، أما الاتجاه التفاؤلي فهو يضم كتاب آخرين خلافا لحوحو، وقد « كانوا يثــقون بالحياة والطبيعة البشرية وتكلموا عن الحب والسعادة، وعن الصداقة والإخلاص » [2] .

نجد الناقدة تذكر اتجاها آخرا هو صراع الأجيال، فصنفت ضمنه ابن عامر الطاهر في قصة "بين جيل وجيل" وكذلك السائحي حكر الذي تناول الفساد في المجتمع في قصته" القاتلة "[3].

ترى الباحثة أن القصص التي كتبت بعد الحرب العالمية الثانية كانت تعكس الشعور بالتشاؤم للكتاب الذين أرادوا تجاوز التقاليد السائدة وظلم الإدارة الاستعمارية، وعملت الناقدة على تحديد العوامل الأساسية المؤثرة في سير الوقائع التاريخية والقوانين العامة المسيطرة على المجتمع الجزائري وتطور القصة، كما شرحت بعض القصص بعودتها إلى التاريخ، وكأن القصة تفصح عن أحوال عصرها فتكشف عن وقائعه وعاداته وأخلاقه، فقد استنبطت ذلك مثلا من قصة "عروس تزف إلى قبر" لمحمد شريف الحسيني، وقصة" الشيخ زروق " لرضا حوحو[4] .

انطلاقا مما سبق فإن عايدة قد درست علاقة التاريخ بالقصة القصيرة التي هي نتاج جماعي تاريخي، وهذا الطرح اضطرها إلى البحث عن علاقة القصة بالواقع المعيش في حقبة زمنية محددة من خلال التطور التاريخي للقصة.

اعتمد عمر بن قينة في تتبعه لنشأة ومسار القصة القصيرة الفنية على منهجية ترتكز على ثلاث خطوات: أولا تعريف القصة وذكر بنائها العام، وثانيها ذكر

1- عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص : 315.

2- مر، ن، ص : 318.

3- مر، ن، ص : 325.

4- مر ، ن، ص : 312.

القصص التي سارت على وتيرة الشكل القديم" حكاية ــ مقالة قصصية" مع ذكر سنوات ظهورها، ثالثا ذكر القصص التي تدرجت في مسار القصة الفنية إلى أن أصبحت قصصا كاملة النضوج الفني.

قسم عمر بن قينة القصة القصيرة إلى فترتين، فاعتبر القصص التي ظهرت في الفترة الأولى، محاولات متعثرة، وهي أكثر ارتباطا بالحكاية، والمقالة القصصية منها بالقصة الفنية الناضجة، ويدرج ضمن هذه الفترة محاولات محمد العابد الجيلالي بقصصه و" السعادة البتراء "[1]" في القطار" و" بعد الملاقاة "[2]، ومحاولات أحمد رضا حوحو في مجموعته " نماذج بشرية " وأهمها قصة " الشيخ زروق" ويرى الناقد أن هذه الحكايات والمقالات القصصية بلغت أعلى مستوياتها فبدت بذرة جادة طموحة لنشأة الأولى في حكاية القصصية[3] .

يذهب عمر بن قينة إلى أن عمل رضا حوحو بتقديم المحاولات الأولى التي شرعت لتأسيس فن قصصي ناضج في الأربعينيات، وهذه السمة بدت غالبة في مجموعته القصصية" صاحبة الوحي" التي تضمنت تسعة قصص، وقد اختار قصتي "صاحبة الوحي" و" فتاة أحلامي" ولخص مضمونهما وعلق على بنائهما الفني وتحدث عن " السعفة الخضراء" لأبي القاسم سعد الله(1954) التي تقدمت خطوة إلى الأمام، فاعتبرها بؤرة تحول القصة من شكلها القديم إلى شكلها الفني[4] ثم تأتي الفترة الثانية لتكون بداية جادة لنشأة القصة الفنية، وقدر الناقد بدايتها من أواخر الخمسينيات، فتتبع فيها مدى تأثر العمل القصصي بأوضاع السياسية والاجتماعية، وذكر جملة من الأسباب السياسية، التي أدت بالكتاب إلى تقديم رؤى جديدة أشد قوة في القصة القصيرة[5] .

المستخلص من كل ما سبق هو أن نقادنا انتهجوا اتجاها نقديا تاريخيا في نقدهم للقصة القصيرة شكلا ومضمونا، فابتعدوا عن خلق أي رؤى أو اقتحام أي

1– عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ص: 166

2– مر، ن ، ص : 188.

3– مر،ن ، صص : 169–172.

4– مر، ن ، صص : 180–185.

5– مر، ن، ص : 180.

ظروف و أحوال على النص، منطلقين في ذلك مما يفرضه النص من السياق، فكان عملهم بمثابة القاعدة التي تقوم عليها دراساتهم التاريخية.

المنهج الاجتمـــــــــاعي :

إن العمل الأدبي هو حاضن الأمزجة، والأنظمة، والأفكار، والتحولات لذلك يأتي معبرا عن واقع الخارجي وعاكسا لخوالجه وبواطنه، وقد يتداخل المنهج التاريخي مع المنهج الاجتماعي، لكون هذا الأخير يتعامل مع محورين أساسيين هما: الزمان والمكان، ويرتبط الأدب بالمجتمع ارتباطا وثيقا فهو لسان حال المجتمع يرصد انكساراته وطموحاته وانعطافاته، وقد نهج نقادنا المنهج الاجتماعي في الدراسات السردية فيما يخص الرواية والقصة القصيرة، فعلى صعيد الرواية نجد مقاربة محمد مصايف في كتابه" الرواية الجزائرية بين الواقعية و الالتزام "، أما في مجال القصة الجزائرية القصيرة فنجد كلا من محمد مصايف في كتابه " النثر الجزائري الحديث"، وعبد المالك مرتاض في كتابه" القصة الجزائرية المعاصرة " وشايف عكاشة في كتابه "مدخل إلى عالم القصة القصيرة " .

لقد اهتم النقاد الجزائريون بالجانب المضمون في مقارباتهم للأعمال الأدبية مركزين في ذلك على دراسة طبيعة المضمون المعالج في الرواية، وانتسابها إلى نوع معين انطلاقا من رؤية إيديولوجية معينة ترجمتها مواقفهم المتباينة، من الابداعات الأدبية والمتتبع لإسهامات محمد مصايف يلفي منذ البداية أنه يفصح عن المنهج الذي اعتمده في تصنيفه للرواية حيث يقول : « هو منهج يقوم أساسا على الموضوعية في البحث والاعتدال في الحكم واحترام شخصية الكاتب ومواقفه الفنية والإيديولوجية»[1] لقد عمد محمد مصايف إلى تقسيم الرواية الجزائرية إلى عدة أنواع منها :

1 ــ الرواية الإيديولوجية : و تضمنت روايتي"اللاز" و "الزلزال"للطاهر وطار.

2 ــ الرواية الهادفة : واشتملت على ثلاث روايات هي"نهاية الأمس" لعبد الحميد بن هدوقة ورواية"الشمس تشرق على الجميع" لإسماعيل غموقات، رواية"نار ونور" لعبد المالك مرتاض.

1ــ محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، 1983، ص: 05.

3 ــ الرواية الواقعية: وأورد فيها روايتين هما رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة، و رواية"طيور في الظهيرة" لمرزاق بقطاش.

4 ــ رواية التأملات الفلسفية: وتضمنت رواية "الطموح" لمحمد عرعار.

يعد التصنيف الذي اعتمده محمد مصايف ذا طابع موضوعاتي، فقد سمى الرواية الإيديولوجية بهذا الاسم لأنها تحمل في طياتها إيديولوجية معينه، يمكننا أن نتحسسها ونكشفها، ونرصد الدعوة إليها بجلاء داخل الرواية ف « ما من أحد يقرأ روايتي "اللاز" و"الزلزال" إلا ويحس أن صاحبها ينطلق من رؤية إيديولوجية واضحة، رؤية اشتراكية العلمية والشيوعية العالمية، التي تنادي بوحدة الحركة العمالية في العالم »[1]، وقد لا يخفى على الدارس المتأني حينما يقرأ روايات الطاهر وطار، أن يدرك أنها تنطلق من مرجعية إيديولوجية يؤمن بها الأديب انعكست على نصوصه وإبداعاته فتركت بصماتها على المتون السردية ، يعتبر محمد مصايف أن الرواية الجزائرية يتجاذبها موقفان إيديولوجيان« موقف الواقعية الاشتراكية الذي يمثله الطاهر وطار، و موقف الواقعية النقدية الذي يمثله معظم الكتاب الآخرين » [2].

أما الرواية الهادفة فيمثلها محمد مصايف ــ التي سبقنا الإشارة إليهاــ بالدراسة لأنها « تعالج آثار الثورة الاجتماعية والنفسية التي عانى منها الشعب الجزائري بعامة وطبقاته المحرومة بخاصة » [3]، وهذا الاختيار للنصوص كثيرا ما يتم بدافع اجتماعي وإيديولوجي .

لقد صنف محمد مصايف روايتي" ريح الجنوب " لعبد الحميد بن هدوقة و"طيور في ظهيرة " لمرزاق بقطاش ضمن الروايات الواقعيةــ كما ذكرنا سلفا ــ حيث يرى الناقد أن رسالة الأديب تتماشى مع « النظرة القائلة بأن الأدب صورة صادقة للمجتمع الذي يظهر فيه »[4] .

1- محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام ، ص : 11.

2- مر، ن، الصفحة نفسها.

3 - مر، ن، ص : 09 .

4- محمد مصايف، ، دراسات في النقد والأدب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص : 62.

حدد محمد مصايف رواية التأملات الفلسفية برواية "الطموح" لمحمد عرعار كون أن هذا الأخير يتجه اتجاها آخرا يبعد كل البعد عن المحاور السابقة بحيث اهتم « بالانسان الجزائري في علاقته الروحية والنفسية والأخلاقية وفي حيرته أمام سر الوجود وتساؤلاته حول مصيره ومصير العالم أجمع »[1] ينطلق التقسيم الذي عمد إليه محمد مصايف من تصور مبدئي وهو« ألا يغفل الجانب الاجتماعي في أعمال الأدباء، فيبين العلاقة التي تربط بين الأعمال وبين تطلعات المجتمع »[2] .

اتجه محمد مصايف في كتابه" النثر الجزائري الحديث" إلى البحث عن مدى تعبير القصة القصيرة الجزائرية عن الإنسان في مختلف مجالاته وأوضاعه الاجتماعية متتبعا مجموعة من القصص من خلال البنية الفنية التي تساعدنا في إظهار المضمون العام بكل ما يضم من وقائع وأحداث.

يرى محمد مصايف أن معظم القصاصين الجزائريين يجيدون وصف الواقع الاجتماعي للشخصية ومعاناتها وكل آلامها، ويكادون يتفقون في وصفهم لملامح الشخصية[3]، وعلى سبيل المثال قصة" الأميرة وماسح الأحذية" لأبي العيد دودو في وصفه لملامح البطلة ، أما وصف الطبيعة والأبناء فقد قدمه من خلال قصة" أخاديد على شريط الزمن" لبشير خلف « الذي لم يكتف بوصف السطحي والاجتماعي للمشهد، بل اهتم بدقائقه اهتماما شديدا »[4] .

أما الوصف الشكلي للمكان فمثله الناقد في وصف وطار للصحراء ورمالها في قصته" الزنجية و الضابط " ، وفي قصة" فاطمة " لزهور ونيسي التي قدمت وصفا للبيئة المكانية وعبرت عن حياة بئيسة.

يرى الناقد لجوء القصاصين إلى أسلوب التقابل والتضاد، لتعميق الإحساس بالفوارق الاجتماعية، أو الفكرية، أو النفسية في تشكيل صورة مزدوجة يتعارض طرفاها من حيث الدلالة الاجتماعية، أو الفكرية، أو النفسية ووجده الناقد عند

1- محمد مصايف ،الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام، ص : 241.

2 – محمد مصايف، دراسات في النقد و الأدب، ص : 22 .

3- محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، ط1، 1983، ص : 62 .

4 – مر، ن، ص : 63 .

الشريف الأذرع في قصته" هوامش غير مفيدة " التي عبر من خلالها « عن حالة البؤس النفسي الذي عانى منه المعتقل » [1].

تطرق عبد المالك مرتاض إلى موضوع الهجرة في كتابه " القصة الجزائرية المعاصرة " فيرى أنه عولج في أربعة قصص لابن هدوقة، و اثنين لمصطفى فاسي وقصة واحدة لأحمد منور، وقصة واحدة بصورة غير مباشرة من قصص الحبيب السائح[2].

الملاحظ أن عبد المالك مرتاض يبين في دراسته للقصص ابن هدوقة التي اشتملت على مواضيع الهجرة برؤية انطباعية، يرى فيها أن أرقى هذه القصص هي"الرسالة" ثم " ثمن المهر" أما قصة "المغترب" فيقول فيها « أنها غير صادقة الإحساس، فكأن الكاتب فرض على نفسه ذلك الموضوع فكتب حوله[...] فعلى الرغم من أحداث أي عمل سردي لا يكون بالضرورة واقعا فوتوغرافيا[....] يقتضي حبك الأحداث بواقعية، وإنصاف فمثل هذا الموقف يتيح للعمل السردي الاقتراب من الواقع والحقيقة » [3] .

أما شايف عكاشة فقد تناول ظاهرة" الهجرة " التي شكلت في الخمسينيات موضوعا خصبا للقصة القصيرة، إذ انطلق في دراسته لقصتي"رحلة الذهاب" و"رحلة العودة " لحرز الله محمد صالح في مجموعته القصصية" الابن الذي يجمع شتات الذاكرة " قام الناقد بجمع هاتين القصتين في قصة واحدة، مبررا ذلك « الأولى تصور رحلة البطل إلى فرنسا بل هي تشخيص ما جاء في نفسية البطل، وهو يتأهب للسفر، ثم في ما دار في خلده...» [4]، أما الثانية ــ عكس الأولى ــ فهي تصور رحلة العودة من فرنسا وما أحاط بهذه العودة من وساوس، وأفراح وأحزان[5].

لقد اعتمد الناقد في دراسته على أسلوب تقابلي بين القصتين ليبرز سلوك الشخصية عبر رحلتين، وما نجم عنها من وقائع حول الظاهرة الاجتماعية المتمثلة

1 – محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث ، ص : 67 .

2 – عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، صص : 20–23 .

3– مر، ن، ص : 20.

4– شايف عكاشة، مدخل إلى عالم القصة القصيرة ، ديوان المطبوعات الجامعية، 1988، ص : 68 .

5– مر، ن، ص : 69 .

في "الهجرة" فجعل التقابل على مستوى النفسي، والتقابل في الصورة والتقابل في الإشارات الإيحائية، حيث أنه قدم لنا ذلك بدون أي تحليل أو تفسير مبرر« من حق كل قارئ، أن يقرأ هذه القصة قراءات مختلفة، كما يبقى من حقه أن يحمل هذه القصص على وجوه متنوعة »[1] وترك فسحة من الحرية للمتلقي في الحكم على القصتين.

نجد أن عبد المالك مرتاض تناول الموضوعات الاجتماعية في القصص التي اختارها ومنها موضوع الأرض، وموضوع السكن، فاستحال بحثه إلى دراسة مضمونية، وأصبحت القصة لديه عبارة عن وثيقة اجتماعية.

الاتجـــــاه المـــــاركسي :

يعتبر أنه انعكاس موضوعي للواقع، تتخلله علاقة جدلية بين البنى التحتية والبنى الفوقية، ومن هنا يمكن القول، إن الغاية الاتجاه الماركسي هي البرهان على وجود نموذج الصراع الطبقي، وإدراك الواقع لتحسينه لأن « الأديب عندما يعكس الواقع بخلق الرؤية التي تشخص هذا الواقع كما يبعث الرغبة في تحسنه »[2] لعل الذي جعل النقد ينطلق من الفكرة هو اهتمامه الكثير بواقع الاجتماعي المعيش وتناولنا في هذا المجال دراستين لكل من مخلوف عامر في كتابه" تجارب قصيرة وقضايا كبيرة "، وفاطمة زهراء وآخرون في " صورة المثقف في القصة القصيرة "

لقد انطلق مخلوف عامر في دراسة المجموعة القصصية" القرار" لحبيب السائح التي تضم عشر قصص، استهلها بتقسيم المجموعة إلى نوعين على أساس تطور رؤية الكاتب أدرج ضمن النوع الأول، ثمان قصص رأى أنها« تعكس واقعا يحمل في رحمه تناقضات صارخة » [3] وسجل عدة ملاحظات :

1ــ انتقال القاص بين صور مختلفة للواقع الجزائري، إذ يميل إلى الفئات البسيطة من الشعب واشتغال بهمومها.

1- شايف عكاشة، مدخل إلى عالم القصة القصيرة، ص : 73 .

2- شايف عكاشة، نظرية الأدب في النقد الواقعي العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، ج2، 1992 ص:07 .

3- مخلوف عامر، تجارب قصيرة و قضايا كبيرة،(مقالات نقدية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984 ص: 36.

2ــ التعاطف الزائد حتى إثارة الشفقة، يضفي على هذا العمل القصصي في نظر الناقد موجه من الانسياج الرومانسي [1] .

من خلال هذه الملاحظات يرى مخلوف عامر، أن الكاتب قد صور الجانب المأساوي من المجتمع لكن بدون « أن يكون لنفسه رؤية متكامل »[2] يستطيع من خلالها أن ينقد هذا الواقع، بل اكتفى بعرضه كما هو، ولم يحاول أن يولد الرغبة في تحسينه.

3ــ اعتماد الوصف بكثرة أدى إلى السكونية والثبات، في حين أن الناقد يحبذ التركيز على حركية الأحداث لإبراز الصراع وتصوير التناقض .

4ــ استعمال الكاتب اللغة العربية بفصاحتها، العامية ببسطتها .

5ــ الربط عن طريق تكرار بعض الأسماء الموصولة أدى إلى ثقل التعبير[3] .

أما النوع الثاني من القصص فيرى الناقد أن الطبقة العامة فيها لم تكن كمثل التي تناولها في نوع الأول، بل تحولت إلى طبقة ثائرة تطالب بحقوقها، تتخذ في صراعها مع الطبقة الإقطاعية، وأهم الملاحظات التي سجلها الناقد على هذا النوع من القصص: 1ــ البحث الجاد في اتخاذ المواقف .

2ــ جو التعاطف تحول إلى فاعل دفع حركة القصصية.

3ــ التركيز على الحدث والابتعاد على الوصف الإنشائي .

4ــ الاعتماد على الجمل القصيرة ذات الإيحاء الشعري .

5ــ أسلوبها مباشر و تقريري[4] .

نلاحظ أن رضى الناقد على هذه القصص، لا يكمن في القالب الفني الذي صيغت على منواله وإنما يكمن في اهتمام القاص بصراع الطبقي، فلم يتحدث عن بناء الفني كقالب جمالي لمضمون القصصي، إنما استغله في إبراز هذا الصراع.

1- مخلوف عامر، تجارب قصيرة و قضايا كبيرة ، ص : 36 .

2- مر، ن، ص : 37 .

3- مر، ن، صص : 37-38 .

4- مر، ن، ص : 41.

أما فاطمة الزهراء وآخرون، فقد استهلوا دراستهم للقصة" اشتراكي حتى الموت" بتلخيص لمضمونها[1]، إذ اعتبروا الراوي هو البطل، وما يبرر هذا الارتباط في نظرهم هو استعمال القاص، لضمير الغائب، وتقتصر هذه الدراسة على إيضاح الأفكار التالية:

1ــ التناقض الموجود على مستوى شخصية البطل، الذي يزعم« أنه يمثل الفكر الاشتراكي لكنه على مستوى السلوك والتطبيق، يقوم بما يناقض ذلك »[2] أي أن هناك تناقضا بين الفكرة الشخصية المنتمية إلى الاشتراكية وسلوكها البورجوازي.

2ــ ممارسات الراوي تعرف بالبورجوازية، بأنها«....هي عقلية وسلوك أكثر مما هي قوة مالية، وقد يمكنك أن تقضي على قوتها المالية بالوسائل والقرارات المناسبة غير أن القضاء عليها كرؤية حياتية شيء يعسر تحقيقه »[3].

3ــ تبرز مميزات المناضل الاشتراكي .

4ــ توضح الصراع المتواجد بين الاشتراكية والرأسمالية، من خلال ذلك تشير الناقدة وآخرون إلى أن أساس واقعية القصة، هو توفر بنائها على الصراع بين الرأسمالية والاشتراكية، وتضيف أيضا أن ملامحها لا تخلو من الواقعية النقدية .

تواصل الناقدة في إبراز بعض الملاحظات حول البناء الفني للقصة فتقول:

1ــ السرد كان فيه طرح الفكرة ونقضها وتبريرها في الأخير، كما تميز أيضا بتهكم المأساوي واللاذع والساخر.

2ــ الاعتماد على الوصف الداخلي والخارجي للشخصية، وصف المكان والأشياء .

3ــ الراوي وظف التقنيات فنية مثل: تيار الوعي.

4ــ وظف الحوار، والحوار الداخلي[4].

---

1 – باحثي معهد اللغات الأجنبية(فاطمة الزهراء زيراوي، منى علام، عبد الله تزوني، حسن قحام) فرقة بحث معهد اللغات الأجنبية، صورة المثقف في القصة الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، ص : 55 .

2– مر، ن، ص : 57.

3ــ مر، ن، الصفحة نفسها.

4– مر، ن، ص : 58.

من خلال هذه الملاحظات، يتجلى لنا المعيار الماركسي في تقسيمه للقصة فتركيزهم على النزعة البورجوازية التي اتسم بها " البطل الراوي" ومدى تناقض أفكاره مع سلوكه، ثم ترتيبها ضمن سرد موفق يوجه ذهن القارئ ، وفي ضوء هذا نجد أن الدراسات كل من مخلوف عامر، وفاطمة الزهراء وآخرون، قاموا بتحديد طبيعة الأدب، على أنه تصوير للصراع، بين الطبقات العاملة والارستقراطية وبين البورجوازية والطبقة الكادحة .

الاتجـــــاه الإنســـــاني :

فقد جاء كرد فعل على الاتجاه الماركسي، من أجل تحرير مفهوم الأدب من الضغوطات السياسية للحزب الماركسي(الاشتراكي) داعيا إلى إنسانية الأدب وعلى هذا الأساس نجد دراستين: لكل من أحمد طالب في كتابه "الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة "، وعمر بن قينة في كتابه "دراسات في القصة الجزائرية القصيرة و الطويلة " .

إن دراسة أحمد طالب تحاول تحديد ماهية النص القصصي من حيث خصائصه، والحضارية، والاجتماعية، والإنسانية وحيث ركز على خصائص وسمات أبطالها وانتهى إلى أنها ذات سمات متشابهة من حيث التزامها بالخط الواقعي للمجتمع، فالبطل « يتخذ وجها إيجابيا، يتفاعل بحرارة مع التطور الاجتماعي والنفسي والتاريخي » [1] .

يرسم لنا أحمد طالب الشخصيات والأحداث التي تعيشها من حيث الصراع والتحولات الاجتماعية، فالشخصيات لا تتحرك بإرادة خارجية، بل تتفاعل تفاعلا ذاتيا صادقا مع الواقع الذي تعيشه، أي أنها شخصيات ملتزمة، وهو يتناول الشخصيات من المستويين: المستوى التعبيري والمستوى المقصدي، أي المستوى البناء الفني والمستوى المضموني الاجتماعي، وهذا ما لاحظه الناقد في وصف وطار « لمشكلات الضغوط المختلفة التي واجهها، وما زال يواجهها الشعب

1ــ أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية الجزائر، 1989، ص: 160.

الجزائري »[1] باستعماله شخصيات ذات طابع رمزي مثل" الزنجية و الضابط" و"رمانة" وتمثل هذه الأخيرة الأمة التي عانت ويلات الاستعمار ومختلف ألوان الظلم.

بعد تتبع الناقد للمستوى التعبيري من خلال الرموز الدلالية، يحدد المستوى المقصدي من خلال قصة "رمانة"، حيث يعتبر أن دعوة الشخصية الثورية "رمانة" إلى معرفة السياسة، لا يتجاوز أن تكون معادلا موضوعيا لفكرة الكاتب الذي يسعى إلى إبراز أهمية العنصر السياسي في حياة الفرد لأنه جزء من الواقع، لا يمكننا الاستغناء عنه[2] .

أما عمر بن قينة فتجلت ملامح الاتجاه الإنساني في دراسته للمجموعة القصصية "الصداع" لأحمد منور، فتتبعها ليرى إلى أي مدى استطاع الكاتب بأداته الفنية في تصوير المضامين الوطنية والاجتماعية والإنسانية [3]، ولم يقتصر على دراسة قصة واحدة، وإنما تتبع كل قصص المجموعة مع تلخيص كل قصة وتفسير المستوى التعبيري الذي تحمله كل شخصية، فمثلا في قصة " الذيب" ــ حسب رأي الناقدــ تصور حياة الإنسان في تشرده ومعاناته، إلا أن الناقد يرى طرح هذا الموضوع الإنساني في هذه القصة، كان ذا صيغة مباشرة وفيه افتعال « للموقف من الحياة ومن المجتمع الذي بدأ غير طبيعي في رفضه لإطعام فم جائع، تشوق إلى ملاذه في السجن حيث يضمن الطعام، كأن الهم الوحيد للبطل في هذه الحياة أن يأكل[فقط] » [4] بنفس المنهجية يدرس الناقد بقية القصص محاولا من خلالها التوسيع من الدلالات الاجتماعية إلى لدلالات الإنسانية مع التركيز على تجارب الذاتية العاطفية وإبراز لأهم المميزات التي ميزت قصة" المجنونة" أهمها أنها توضح الجانب العاطفي الخالص وطرح معاناة تجاه ظلم الطبيعة وظلم الإنسان .

1ــ أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ص : 163.

2ــ مر، ن، ص : 164.

3– عمر بن قينة، دراسات في القصة الجزائرية(القصيرة و الطويلة)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986، ص : 34.

4ــمر، ن، ص : 46.

من خلال تتبع الناقد[1] لتلك القصص لاحظ أن الكاتب لم يرق في تناوله الفني إلى مستوى القضايا الإنسانية، ورغم اهتمام الكاتب بالشكل.

المنهج النفسي :

من خلال بحثنا عن الدراسات النقدية الجزائرية التي اتخذت المنهج النفسي فإننا نلفي نقصا فادحا في الدراسات النفسية المتخصصة، فلا نكاد نعثر سوى على بعض الإشارات التي تصف الشخصيات الروائية دون ربطها بشخصية الأديب ومن نقاد الجزائريين الذين اتسمت دراساتهم بالمنهج النفسي نجد محمد مصايف في كتابه " الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام "وفي كتابه " القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال" .

لقد عالج محمد مصايف في مقاربته لرواية" الطموح " لمحمد العالي عرعار المنهج النفسي، بسبب الآثار النفسية والاجتماعية التي خلفتها ثورة التحرير الوطنية متطرقا إلى عدة قضايا منها قضية الضياع التي يراها قد تشكلت نتيجة التمرد المتصل بذات خليفة، وتأثيره على الأشخاص مما جعلهم يعيشون « حياة غير مطمئنة » [2].

تعرض الناقد في مقاربته للمتن الروائي لعقد أوديب، حيث نجد ذلك واضحا في تأويله لشخصية" خليفة " وتتبع عقدها من طفولة، وعبر مراحل حياته ليكشف لنا هذا الخلل الذي يعاني منه و« الذي عاش في شك من جهة أبيه في خوف دائم من سطوته » [3].

توجه محمد مصايف إلى التحليل النفسي للشخصية في القصة الجزائرية لمعرفة مدى تعبير هذه القصص عن مشاعر ومطامح وآلام الإنسان، وهي أمور كلها تعود إلى جانب النفسي والذهني للإنسان، بعد تقديم تعريفه للتحليل النفسي للشخصية المتمثل في تعرض القاص أبي العيد دودو في قصة" الرحلة " وقصة "يدي على صدري " من مجموعته " دار الثلاثة" لجانبين العاطفي والفكري لدى

1 ــ عمر بن قينة، دراسات في القصة الجزائرية(القصيرة و الطويلة)، ص : 60-61.

2ــ محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية و الالتزام، ص : 243.

3 ــ مر، ن، الصفحة نفسها .

الإنسان وأشار إلى « أن الأسلوب الهادئ المتأني هو أسلوب الأنسب للتحليل النفسي، فهذا التحليل ينبغي أن يقوم على عناصر نفسية واضحة وموضوعية بقدر الإمكان » [1] .

يرى الناقد أن الميزة الأساسية للأسلوب دودو في هاتين القصتين هي التدرج الواضح في التحليل بحيث يورد لنا نصا من قصة "رحلة" لشرح ذلك، ويعقب الناقد على هذا النص أن كل عبارة فيه" تهدف إلى وصف الحالة النفسية "[2] وبنفس الطريقة يتناول محمد مصايف القصص التي وصفت المجتمع بتحليل شخصياتهم حيث تبقى منهجيته رهينة الوصف السطحي لما عرضه القاص من التحليل النفسي للشخصية، فالدارس عندما يتطلع إلى عنوان الفرعي " التحليل النفسي للشخصية" يتوقع تحليلا نفسيا لكل شخصية مبني على أساس الاتجاه النفسي، لكن الواضح أن الناقد كان يصف وصفا عرضيا، إضافة إلى عدم استعماله لمصطلحات التحليل النفسي.

يتضح لنا مما سبق أن الرؤية النقدية التي يتعامل بها محمد مصايف مع نص القصصي والروائي في إطار التحليل النفسي، لم ترق وسائلها إلى دراسة العلمية النفسية، وخلوها من المصطلح النقدي النفسي، باستثناء ملاحظات عابرة تفسر ظاهرة معينة، استنادا إلى مدلولاتها النفسية.

هذه نظرة شاملة عن مسار النقد الحديث في الجزائر الذي تبنى المناهج السياقية التي وقفنا عندها، ظهرت بعدها مرحلة عرفت وجها جديدا للنقد، برز فيه نقاد جدد عملوا على إرساء مفاهيم جديدة للنقد المعاصر متأثرين باتجاهات النقد الغربي بابعاده النسقية، وهذا ما ستعمل الفصول الثلاثة اللاّحقة على إبرازه بصورة تحليلية.

---

1 ــ محمد مصايف، القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال، الشركة الوطنية لنشر و التوزيع الجزائر، 1982، ص: 99 .

2 ــ مر، ن، ص : 100.

الفصـــل الأول

الشخصية في الدراسات السردية المعاصرة

1ــ الشخصية في الرواية الجزائرية:

1-1- الشخصية من المنظور البنيوي:

- بنية الشخصية.
- الصيغة السردية.
- الرؤية السردية.
- الشخصية الساردة.
- فضاء الشخصية.

2-1-الشخصية من المنظور السيميائي:

- صراع الفاعلين.
- التناص.
- تحديدات البرمجة العاملية.
- الهندسة السردية.
- الهيمنة السردية.
- السيميائية التسمية والعنوان.

2-الشخصية في القصة القصيرة الجزائرية :

2-1-الاتجاه الفني.

2-2-الاتجاه البنيوي.

2-3-الاتجاه السيميائي.

تعد الشخصية أهم ركيزة في البناء السردي للقصة القصيرة والرواية، وتعتبر ذلك «العالم المعقد، وشديد التركيب، والتنوع والتباين، وتتعدد الشخصية الروائية بتعدد الأهواء، والمذاهب، والإيديولوجيات، والثقافات، والحضارات، والهواجس والطبائع البشرية، التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود » [1]، ولكن مع ظهور المدارس النقدية المعاصرة كالبنيوية، والبنيوية التكونية، والسيميائية ونظرية التلقي وغيرها من النظريات أصبحت الشخصية محل تجارب لهذه القوانين الإجرائية والتعاريف، وبالتالي أصبح ينظر للشخصية في النقد المعاصر على أنها علامة ضمن نظام من العلامات، فبطاقة المعلومات التي تحملها من (اللقب، السن الهيئة الكنية....) لم تعد أساسية في كينونة الشخصية، بل أن حركيتها داخل النظام الروائي، أي الدور الذي تقوم به في النص الأدبي هو منبع الاهتمام[2].

إن النظرة الجديدة للنقد المعاصر أصبحت تهتم أكثر بنية الشخصية داخل النظام الداخلي للخطاب السردي، من حيث الشكل، ومن حيث المحتوى والعلاقات بينهما، وبين الشخصيات الأخرى، من حيث التضاد، والتصادم.

1-الشخصية من المنظور البنيوي:

بعد ظهور حركة الشكلانيين الروس في القرن العشرين، تجاوز النقد الجديد الوصف التقليدي للشخصية إلى وصف وظائفها ضمن بنية النص، ويعد المنهج البنيوي من المناهج الفلسفية التي تدرس الخطاب السردي لذاته بعيدا عن كل المؤثرات الخارجية، ومن خلال رصدنا للمقاربات والدراسات السردية في النقد الجزائري المعاصر وجدنا ثلة من الباحثين والنقاد قد أسسوا لمبادئ المنهج البنيوي في نقدنا الجزائري، نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر:عبدالمالك مرتاض وسعيد بوطاجين، وعبد الحميد بورايو، ومن الذين ركزوا على دراسة الشخصية من

1- عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، المجلس الثقافي والفنون والآداب، الكويت ديسمبر1998، ص : 83 .

2- جميلة قيسمون، الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، هيئة النقد، ع13، جوان2000، ص :198.

المنظور البنيوي نجد نبيلة زويش، وحسان راشدي، وعبد الحميد بورايو، وبشير محمودي، وإبراهيم عباس.

بنية الشخصية:

ركزت نبيلة زويش في مقاربتها لرواية " غدا يوم جديد " لعبد الحميد بن هدوقة باستثمار جانبين من بنية الشخصية التي تخصها في البطاقة الدلالية من جهة ووظيفة السارد والمسرود له من جهة أخرى، وحسب رأيها أن شخصية "مسعودة " في الرواية تثير إشكالية التحري عن النمطية البنيوية، كون أن هذه الأخيرة لا يمكن التعرف عليها داخل المتن الروائي إلا بتعريف مجموع الزوايا التي يطرحها النص.

ترى نبيلة زويش أن عبد الحميد بن هدوقة قد أوقع مجمل العملية السردية أسيرة للتحركات هذه الشخصية « بفعل تواجد السارد تحت تأثير الشخصية "مسعودة" : إن كانت هذه العلاقة مجرد تقنية "تضليلية توهم القارئ (المتلقى) بأن السارد أصغر من الشخصية لأن مسعودة تبدو حرة ومهيمنة على الحكاية »[1].

إن تحليل الناقدة للبطاقة الدلالية لشخصية "مسعودة" لا يقوم على التكرار وترسيخ الاسم داخل ذهن الملتقى، كما دأبت عليه العديد من الروايات، وذلك أن نص الرواية يقوم أساسا على إضفاء الراوي عدة إشارات لشخصية "مسعودة" فتارة يشير إليها بتاء التأنيث، وتارة أخرى بضمير الغائب، ومرة بضمير المتكلم إلى أن يرد اسمها صريحا على لسان الكاتب ضمن مستويات لاحقة، حيث تأخذ عملية تكثيف الصور–حسب رأي الناقدة– شكل مسار تصويري يقضي إلى بلورة مجموع المقولات الأساسية لهذه الشخصية، لا يتوقف ثراء البطاقة الدلالية عند هذا الحد، بل تلفيها نبيلة زويش تتواتر على لسانها كما على لسان السارد الذي يقع خارج الحكي فهي الخادمة التي ورطتها سيدتها في ارتكاب الأخطاء وأصبحت تجهد نفسها بإيجاد الأعذار ومختلف التبريرات لتبرئة نفسها من جرم تقر أنها قد اقترفته يوما ما، وفي خضم كل هذا تجعل الناقدة القارئ يتعرف على شخصية "مسعودة " أكثر فأكثر

1–نبيلة زويش، بنية الشخصية في رواية " غدا يوم جديد " في كتاب الملتقى الثالث عبد الحميد بن هدوقة وزارة والثقافة، الجزائر، ط1، 2000، ص:60 .

« حتى تنتهي من سرد حكايتها التي كشفت من خلالها عن حياتها بكل أخطائها التي تطهر نفسها منها بالتوبة، والاستغفار وغسل العظام في مكة، هذا المشروع الذي يبدو سببا رئيسيا في إرساء كل هذه القصة ولهذا يرد مكررا عبر كل النص » [1]

ولا يعني هذا أن الشخصية "مسعودة" قد سمحت بإلغاء مجموع الشخصيات الأخرى داخل الرواية، فهي بالتعريف بنفسها قد ساهمت للتعريف بغيرها من الشخصيات عن طريق علاقاتها بهم، وحملت بصورة أمثل ثراء بطاقتها الدلالية.

أما الجانب الثاني الذي طرحته نبيلة زويش بخصوص بنية شخصية "مسعودة " فهو وظيفة السارد والمسرود له، فتأخذ شخصية "مسعودة" تارة دور السارد، وتارة أخرى دور المسرود له، وعلاقاتها بالكاتب علاقة تبادلية تتأسس على تحويل السرد الشفوي إلى السرد الروائي ف"مسعودة" تملي على الكاتب سيرة حياتها، وهي أعجز من أن تسرد قصة حياتها ضمن أسلوب قصصي أدبي إبداعي، فهي تؤسس لنشاط توثيقي موجه نحو الكاتب (المتلقى الضمني) الذي يكفل إعادة صياغة سرده لمسعودة، بيد أن الكاتب المبدع كثيرا ما يتحول إلى ضمن مستويات كثيرة من السرد إلى سارد متماثل حكائيا عندما تختلط عليه أحداث قصة مسعودة بأحداث يتذكرها وتتعلق بطفولتها، ولهذا فإن السارد (الكاتب) يقوم بوظيفتين نحويتين مزدوجتين السرد والتمثيل مثله مثل "مسعودة" السارد الأول، أضف إلى هذا أننا نلاحظ بأن السارد والكاتب، هو يكتب قصة مسعودة لم يكتف بما أوردته عن ماضيها، وبما روته عن حاضرها بل راح يروي للمتلقى الثاني أي القارئ [2].

إن حدوث بعض الانزلاقات على مستوى السرد، التي قامت على أساس تعدد المصادر والوسائط المستحضرة، حيث ساهمت هذه الأخيرة في إلتواء المسار السردي.

1-نبيلة زويش، بنية الشخصية في رواية "غدا يوم جديد"، في كتاب الملتقى الثالث عبد الحميد بن هدوقة ص:64 .

2- مر، ن، ص : 66.

الصيغة السردية:

انطلق حسان راشدي في مقاربته لرواية "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة من السرديات البنيوية ذات الاتجاه البوطيقي التي تصب اهتمامها على مستويات ثلاث وهي:الزمن، والصيغ، والرؤية السردية، وتعد هذه المكونات الثلاث المركز الذي يقوم عليه الخطاب من خلال طرفين هما الراوي والمروي له، وهذا ما يعرف بالمظهر اللغوي البنيوي، ويعد إجراء أساسيا يفرضه علينا التحليل السردي في انفتاح النص الروائي.

لقد طبق"حسان راشدي في مقاربته لرواية "غدا يوم جديد " لعبد الحميد بن هدوقة نظرية الصيغ التي برزت على يد دارسين هما جيرار جنيت وسعيد يقطين حيث يرى الناقد أن اشتغال الصيغة في الرواية « ذو طبيعة مزدوجة»[1] ويبين لنا ذلك من خلال التشكليتين التاليتين :

1-إن البناء الروائي في المادة الحكائية لا يقوم على تتبع البناء الكلاسيكي التقليدي بل نجده يقوم على البناء الحلزوني، وهذا البناء يعكس على عملية التصييغ، وما يتصل بالأفعال الكلامية التي تضطلع بها الشخصيات والراوي.

2-المادة الحكائية مبنية في عرضها عن طريق الجلسات والسرد المباشر "فمسعودة" والراوي كلاهما يصبح في منزلة المروي له، فعندما تقوم "مسعودة" بسرد قسم من المادة الحكائية للكاتب، ثم تتحول في حالة أخرى "مسعودة " إلى موقع المروي له في الخطاب، وذلك عندما يقوم الكاتب بتقارير معتمدا على روايات أهل الدشرة والحوار" قدور" زوج البطلة في مكتب الدرك، ترى « أن الحديث هنا ينغلق بخطاب روائي ذي هيئة واحدة، يغدو أمرا صعبا أو على الأقل غير متلائم مع هوية النص الروائي ذاته، وهو النص المبني بشكل مركب ذا وحدات كبرى مستقلة في أغلبها إلا أن انسجامها في النص الروائي، يرجع إلى نسيج سردي دقيق، ولعل الصيغة أهم خيوطه »[2].

1- حسان راشدي، إشتغال الصيغة في الخطاب الروائي الجزائري"غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة مجلة الآداب و العلوم الاجتماعية، جامعة سطيف،ع1، أفريل 2004 ، ص : 103 .

2- مر، ن، ص:105 .

إن هذا الجانب تطرقنا إليه في العنصر السابق مع نبيلة زويش، ولكن حسان راشدي تطرق إلى جانب السارد والمسرود له بتتبع خطوات "سعيد بقطين"[1] حول فعل السرد الذي يمكن أن يقوم به الراوي أو الشخصيات، وقام بتقسيمه إلى أنماط فرعية وهي:

1- الخطاب المعروض المباشر: كل من مرسل الخطاب ومتلقيه يتبادلان الأدوار حيث: نجد المرسل(أ) مع المتلقي(ب)، بعد حدوث تبادل الأدوار يصبح المرسل(ب) مع المتلقي (أ)، وفي هذا النحو نجد أن "مسعودة" هي المرسل والراوي هو المتلقي.

2- الخطاب المروي الذاتي: مرسل(الراوي) الخطاب يتكلم عن نفسه بخصوص أحداث ماضية فهو على مسافة منها وملتقى الخطاب هو نفسه، وظهر ذلك جليا في الجلسة الأولى للمادة الحكائية التي استعملها الراوي مرتكزا على الحوار الداخلي .

3- الخطاب المسرود: مرسل الخطاب ومتلقيه على مسافة من الخطاب المرسل يقدم لنا الراوي "مسعودة " من رؤيتها، ثم يقوم الراوي عن طريق الخطاب المنقول المباشر والغير المباشر تقديم "مسعودة " هذه المرة بطريقة سردية، وفي الخطاب المنقول نجد أن "الراوي" ليس الكاتب بل" مسعودة "، وصياغته بطريقة استعمال ضمير"هي" يدل على المخاطبة وتصبح "مسعودة" في هذه الحالة "الراوية" الأولى ويظهر المنقول الغير المباشر في استعمال المونولوج، ونجد أن هناك التناوب بين الصيغ ويظهر المعروض المباشر في أقوال الشخصيات دون تدخل الراوي، أما المعروض الغير المباشر فهو الحوار الذي دار بين " قدور" و"الدركي العربي" ثم الرجوع إلى المسرود، وفي النهاية يخرج من المنقول المباشر المسرود إلى الخطاب المسرود، نجد أن الراوي يخضع إلى الموضوعية عكس" مسعودة " نجدها تميل إلى الذاتية مبررا ذلك أن القصة قصتها[2]، وبالتالي أن هذا التنوع الصيغي أداة وظيفية أساسية في تقديم وجهات نظر الشخصيات وبلورة أفكارها وأرائها.

1- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1998 صص : 197-198.

2- حسان راشدي، اشتغال الصيغة في الخطاب الروائي الجزائري، ص : 107.

الرؤية السردية:

لقد حاول عمر أوهاجي في مقاربته لرواية " الجازية والدراويش" إتباع مبادئ الدراسة البنيوية للخطاب السردي، وذلك من جانب الرؤية السردية أي وجهات النظر الشخصيات والراوي، وحسب الناقد أن الرواية ترتكز على مستويين سرديين المستوى"الزمن الأول" والمستوى "الزمن الثاني"، فالمستوى الأول الذي يرويه راوٍ من داخل القصة الذي هو شخصية "الطيب" وهنا يكون الراوي والشخصية في نفس المستوى من المعرفة بمجريات الخطاب السردي، أما المستوى الثاني فيرويه راوٍ من خارج القصة بضمير الغائب "هو" وفي هذه الحالة يكون الراوي خارج العملية السردية وذا معرفة أكبر من الشخصية، وبالتالي تبدأ الرواية بضمير الغائب (المؤلف الغائب) ثم ينتقل السرد إلى راوٍ حاضر "الأنا" على "الطيب"، ومنه ينتقل السرد من المستوى الثاني إلى المستوى الأول عن طريق إجراء مايطلق عليه "الانزياح السردي" هذا التغيير للركن السردي هو تغيير للركن التبئير، ومنه تتوزع الرواية إلى قصتان، قصة الطيب المروية والمبأرة من طرف "الطيب" نفسه وقصة "عائد" المروية من طرف راوي غائب[1].

لقد قام "عمر أوهاجي" بتحديد وجهات الكاتب المختلفة، فلدينا وجهات نظر "الطيب" تجاه كل من الأحمر والأخضر، والشامبيط، ووجهات نظر الراوي الغائب أمام كل من عائد والشامبيط .

- وجهة نظر الطيب / الأحمر والأخضر: كانت الرؤية متساوية، يعرفان كل الأشياء والأفعال، فالأحمر يمثل الاتجاه التجديدي في الرواية، ويريد القضاء على الماضي من أجل بناء مجتمع جديد، أما "الأخضر" فيمثل الاتجاه الإصلاحي أي الموروث وعليه يصبح "الطيب" في موقف وسط بينهما، أما نظرته تجاه الشامبيط فإنه يعرف عنه كل شيء آماله، ومشاريعه، وبالتالي يمثل له الظلم والاضطهاد الاتجاه الذي يعارضه "الطيب".

1- عمر أوهاجي ، الكتابة الروائية في "الجازية والدراويش"، تر عبد الحميد بورايو، في كتاب الملتقى الأول لعبد الحميد بن هدوقة، ط1،1997، ص: 45 .

– وجهة نظر عائد / الراوي: ينظر لهما من الراوي الغائب، الغير المرئي ويدخل ضمن الزمن الثاني، ولا يمكن معرفة "عائد" إلا من خلال دخوله في العملية السردية مع الشخصيات الأخرى، ومنه الراوي الغائب يعرف كل شيء عن شخصية "عائد" وما هي الأسباب التي أدت به إلى العودة إلى القرية، وكذلك الراوي الغير المرئي يعرف كل شيء عن الشامبيط وما رآه " الطيب" فيه من ظلم واضطهاد، من خلال ما ذكرناه أن رواية "الجازية والدراويش" قصة ذات صوتين:

1–في الزمن الأول نجد مداومة بين ضمير المتكلم "أنا" الذي هو شخصية "الطيب" وضمير الغائب "هو" الذي يمثل حياد المؤلف، وترك المجال للقارئ ليكون طرفاً داخلياً لهذه الشخصيات.

2–في الزمن الثاني: نجد هيمنة ضمير الغائب (الراوي الغير المرئي)[1].

الشخصية الساردة:

لقد تأثر الروائيون الجزائريون بالكتاب الفرنسيين أمثال"ساورت غويه" و"سيمون" وغيرهم، والتغيير الذي أحدثوه على مستوى الرواية عامة، والشخصية خاصة، تمثل ذلك بالمساس بأساسيات الرواية، حيث أصبحت الشخصية عندهم عبارة عن رقم، أو رمز، أو ضمير، أو حرف، ويقول عبد المالك مرتاض في هذا الصدد:« لم يفتاؤوا ينادون بضرورة التضئيل من شأن الشخصية، والتقليص من دورها عبر النص الروائي إلى أن وجدنا " كافكا " أحد المبشرين بجنس روائي جديد تجزئ في روايته "المحاكمة" بإطلاق مجرد، "رقم" على شخصيته في روايته "القصر" أطلق على شخصيته مجرد حرف »[2]، ومن بين الروائيين الذين برزت علامة الحداثة في رواياتهم نجد محمد العالي عرعار لذا ذهب عدد من النقاد لدراسة رواياته ومن بينهم: بشير محمودي، رشيد قريبع.

إن الدراسة التي قاما بها كل من بشير محمودي ورشيد قريبع حول بنية الشخصية داخل رواية " البحث عن الوجه الآخر" لمحمد العالي عرعار، حيث نهجا في مقاربتهما المنهج البنيوي وذلك من خلال البنية الداخلية للشخصية الساردة .

1– عمر أوهاجي ، تر: عبد الحميد يورايو،الكتابة الروائية" الجازية والدراويش" ، ص: 46–48.

2– عبد المالك مرتاض ، نظرية الرواية، ص:87.

يوضح لنا رشيد قريبع كيف أن الكاتب استعمل الضمائر من أجل بناء شخصيات رواياته، وعليه إن المتصفح للمقاطع السردية، يجد أن الشخصية أو الشخصيات لا نستطيع معرفتها بدقة بسبب تناوب الضمائر عليها، تارة نجدها اسما وتارة أخرى بعد دخولها في حوار مع شخصية أخرى- تبادل الضمائر- فتصبح الشخصية المتكلمة مع الشخصية المخاطبة ولا نعرف أحداً منهما[1] ، وعليه يصبح تواتر الضمائر في الخطاب الروائي حسب وضعية الشخصية.

يظهر لنا بشير محمودي عدم فاعلية الشخصيات الروائية وتمظهرها بالسلبية ويرجع ذلك لعدم إيمان الشخصية بفعل السرد في الرواية بسبب وقوع الشخصيات في الحلم، والتأمل دون الاهتمام الواقعي بالأفكار التي تؤمن، وهذا ما يجعل الشخصية غير فاعلة – لا نقصد بهذا المصطلح وجود شخصية غير فاعلة وإنما كل شخصية موجودة في النص السردي تكون فاعلة، أي يصدر عنها الفعل- لا تقدم إلى الفعل المؤثر، وإنما تكتفي بالرؤى التي تتجاوز حدود التنظير والتقنين للإيديولوجيات [2] .

يؤكد لنا الناقد أن بطل الرواية في الغالب هو السارد أو المؤلف(البطل=السارد) وهذا الأخير لا يريد الاندماج مع الآخرين لأن تصوراته الفكرية والروحية لا تلائم هذا المجتمع، وهذا ما أدى به إلى استعمال تقنية سردية تناسب رؤيته، واتجاهه وهي"الحلم"، وبهذا جاءت شخصياته غريبة وعجيبة انقسمت إلى قسمين: شخصيات تخضع إلى "الواقع" وشخصيات تخضع إلى"الحلم" حيث كل شخصية من "الحلم" تقابلها شخصية في"الواقع"، ويقوم بإعادة بنائها ورسمها حتى تتجانس فيما بينها[3] .

1- رشيد قريبع، تطور الخطاب الروائي عند محمد العالي عرعار"البحث عن الوجه الأخر"، دراسات جزائرية ص:203.

2- بشير محمودي، البنية السردية في الرواية الجزائرية المعاصرة (البحث عن الوجه الأخر) نموذجا، رسالة لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران، 1997-1998، ص:45 .

3-بشير محمودي، بنية الحدث في الرواية الجزائرية " البحث عن الوجه الآخر" نموذجا، دراسات جزائرية ع2، مارس 2005، ص : 124.

يرى رشيد قريبع لجوء البطل إلى"الحلم" وخلق شخصيات خرافية مثل (العفاريت، الأشباح، المارد) دليل على أن الكاتب يريد أن يسقط العالم الواقعي المليء بالشر والأذى على الشخصيات الخرافية وهذا مايجعل صراعاً دائماً بين البطل وتلك الشخصيات الخرافية حيث ينتهي به المطاف، في أغلب الأحيان، إلى الفشل وبالتالي يهرب إلى عالم" الحلم "، حيث يستطيع تحقيق ما لم يستطع القيام به في الواقع.

فضاء الشخصية :

في محاولة لتتبع تقنيات البناء السردي لروايات الطاهر وطار، نلفي دراسة إبراهيم عباس، التي درس فيها الشخصية من خلال الفضاء الذي تعيش فيه وتخترقه، وهذا هو منظور الرؤية كونه يعمل كسارد أو كراوٍ يتحكم في شخصيات الرواية، فهو المراقب والمشرف على كل تحركاتها، كل ذلك يعكس حرصه ومطمحه في بناء رواية تقترب من الواقع، بذلك يعرض علاقات الواقع كماهي دون خلق أي شيء، بل إنه في الأصل لا يعمل إلا على كتابتها« أي أنه يأخذ بمنطق التاريخ في جديده المتباطئ، و قديمه الذي كلما اقترب من الاحتضار قفز واقفا » [1]

يوضح لنا إبراهيم عباس كيف أن وطار يقوم ببناء شخصياته الثانوية ك "قدور" و"حمو" و"بعطوش" و"الشيخ الربعي" تدريجيا، حيث تولد صغيرة مع توالد الأحداث الرواية، ثم تتطور هذه الأخيرة حسب ما يريد الكاتب كشفه، حتى تصل في نضجها قمة الوعي بعمقه، وبعده الفكري، وكلها شخصيات تصب في الشخصية المحورية "زيدان" وبهذا يكتمل البناء الروائي لرواية " اللاز" .

لقد التقى واسيني الأعرج مع إبراهيم عباس في أن وطار يعتبر مراقبا ومشاهدا على شخصياته حيث إنه لا يتحكم فيها بل يتركها تتحرك داخل المتن السردي بكل حرية ويجعلها تعيش الواقع بكل تناقضاته، إن الوعي التاريخي الذي

1- إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار الجزائر ، 2002 ، ص : 57 .

تكسبه الشخصيات جعل منها شخصيات واقعية « تمارس قناعاتها على المساحة الروائية بشكل ينسجم مع تركيبتها الطبقية والثقافية »[1] .

الشخصية من منظور السيميائي:

تري " آن اينو"[2] أن ميلاد البحث السيميائي على يد جيرار غريماس لم يتجاوز حدود النشأة وتظل تحولاته مفتوحة على كل الاحتمالات، وتشير" آن إينو" في هذا المقام إلى ملامح هذا القول في كتابيه " المعنى1" و" العنى2"، إن تعريف السيميائيات بوصفها قراءة نقدية في حقيقتها وريثة اللسانيات البنيوية مقدمة في تقليعة جديدة [3].

لقد تطور البحث في مجال السيميائيات تطورا كبيرا وتنوعت حقوله، حيث اكتسح المجال الأدبي والشعري بل وتعداه متوسعا في رقعة اهتمامه ليشمل خطابات أخرى فلسفية وسياسية واجتماعية.

في محاولة اقتفاء أثر المقاربات السيميائية في الأدب الجزائري، نرى أن مجموعة من الباحثين قد أسهموا في توطيد إجرائية المنهج السيميائي وفي هذا المقام نلفي جملة من المساهمات القيمة لكل من: رشيد بن مالك، وسعيد أبو طاجين وصالح مفقودة، وحسين خمري وغيرهم، قاموا من خلالها إلى ترسيخ مبادئ القراءة السيميائية للنص السردي وتبسيط أعقد المفاهيم التي طرحتها السيميائيات السردية.

صراع الفاعلين:

لقد لخص لنا رشيد بن مالك بعد فحصه رواية "عواصف جزيرة الطيور" مرتكزات الخطاب فيها التي تقوم في نظره على آلة منطقية يتم فيها بناء الفعل الإقناعي من داخل النص وهي أساس الوصفيات السردية المفردة على الصعيد السطحي، انطلاقا من برامج سردية محكومة سلفا برهانات صراع الفاعلين في صلب النص، وهي رهانات خطيرة تمس إشكالية السلطة في تسيير شؤون الرعية

1- واسيني الأعرج، الطاهر وطار : تجربة الكتابة الواقعية (الرواية نموذجا)، دراسة نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989 ، ص : 50 .

2- رشيد بن مالك، مقدمة في السميائيات السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص: 06-07 .

3- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركية لرواية " زقاق المدق" الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995، ص : 08 .

وتصدع العلاقة بين السلطة والشعب من ناحية، والسلطة والفئة المثقفة من ناحية ثانية، يستند الناقد على بعض المقاطع السردية مجاهرة السلطة بحقيقة كيانها المتمثلة في قهر أهل الثقافة والعلم والرأي، ما يجعل الفاعل أمام موقفين لا ثالث لهما، إما أن يخضع للسلطة وقيمها والتماهي في نظامها أو يعارضها فيحقق وجوده بمعارضتها والحتمية النهائية لهذين الموقفين مشروطة أساسا بثنائية (الموت /الحياة) [1]

يلفي الناقد سياسات الشيخ الأكبر بوصفه فاعلا محركا يسعى إلى إغراء النقابي "بوحبل" بالفيلا، وتعد هذه الأخيرة نقلة من فضاء شعبي إلى فضاء رسمي وراق وهو حي (المشاييخ) ومن جهته يقوم "بوحبل" بتقديم هدية ضدية وهي الانخراط مع المشاييخ والتنازل عن الدفاع عن حقوق العمال، تفاديا بذلك أي صراع اجتماعي قد يهدد السلطة، وبذلك تتأسس بنية التبادل على تماثل القيم المبذولة، فتصبح علاقة هذا النقابي بالسلطة متوازية مناسبة للحالة العادية.

إن العقد الانتمائي الضمني بين الطرفين يقابله النقابي بالفسح كونه يرفض الدور الموضوعاتي الذي اسند إليه لاعتبارات كثيرة، أهمها أن هذا العقد يجبر النقابي" بوحبل" على القبول بخرق المضاد الذي يقوم بينه وبين العمال والذي يقوم أيضا على شرط الدفاع عن حقوقهم، ثم أن تفكير الشيخ الأكبر باللجوء إلى سياسة الإغراء هو اعتراف ضمني بسوء حالة العمال وهو ما دفعه إلى هذا الحل الوحيد دون تمرد على السلطة وضم ممثليهم استهدافا للقدرة والرغبة في ثنائية (الفعل/اللافعل) وظهوره بمظهر الفاعل السياسي المشغول بهموم الرعية وشؤونهم بيد أن رفض النقابي لهذا الإغراء يعد تأكيدا منه على إسقاط قناع الباطل على السلطة (الشيخ الأكبر)، إن انتقال النقابي من الوضعية السرية إلى الوضعية الصدق قد شكل مفاجأة لم يتوقعها (الشيخ الأكبر) في احتمالاته، وهذا ما ساهم في اضطراب الشيخ وانتهى باغتيال النقابي[2] .

1- رشيد بن مالك، قراءة سيميائية في رواية "عواصف جزيرة الطيور" من كتاب الملتقى الثالث عبد الحميد بن هدوقة، أعمال وبحوث وزارة الاتصال والثقافة، ط1، 2000، صص : 150-152.

2- مر، ن، ص:157 .

التناص :

إن مصطلح التناص هو مصطلح جديد وقديم في نفس الوقت، يعرف في البلاغة العربية القديمة بالسرقات الشعرية والاقتباس، ولكن في النقد المعاصر وخاصة بعد ظهور المقاربين الفرنسيين بمصطلح" التناص" وحصروه في مفهوم "التأثير والتأثر" وجعلوه بنية لغوية مغلقة في الدراسات البنيوية، وتعد "جوليا كريستيفا" أول من صاغ هذا المصطلح ومنحه مدلولا محددا « ترى جوليا كريستيفا أن الوظيفة التناصية ترتبط بإيديولوجية النص، وتمر على كامل أجزائه فتعطيه بذلك دلالة تاريخية، واجتماعية، تسمح له بالتحرك داخل الثقافة والمجتمع»[1].

كان ل"جوليا كريستيفا " تأكيد لأفكار ميخائيل باختين قصب السبق في إعطاء البعد السيميائي للتناص، كونها تميز داخل النص الواحد بين النص الظاهر والنص المولد وللتناص أنواع وصور تقوم عليها النصوص الإبداعية (التناص الداخلي–التناص البيني أو القبلي–التناص الواصف–التناص التشييدي أو البنائي)، إضافة إلى هذه الأنواع نجد" سعيد يقطين " يقسم التناص إلى نوعين : نوع يصفه بالتفاعل النصي الخاص، تفاعل ينتج عن علاقة محددة بين نصين حيث تتبلور هذه العلاقة بينهما على صعيد الجنس والنوع والنمط معا، وصنف أخر يصفه بالتفاعل النصي العام، وهو تفاعل يحصل عن مجموع العلاقات التي يُقيمها النص الواحد مع النصوص عدة، أي مع ما بينهما من اختلافات على صعيد الجنس والنوع والنمط[2] وفي هذا المجال وجدنا عدة مقاربات لنقادنا الجزائريين من بينهم: حسين خمري ورشيد بن مالك، وصالح مفقودة.

إن اختيار حسين خمري قضية التناص لمقاربته رواية "معركة الزقاق" لرشيد بوجدرة وذلك بسبب طغيان السمة التركيبية التناصية على النص، وقد أخذت رواية "معركة الزقاق" الشيء الكثير من الرواية الجديدة فيما يخص توظيف الخطابات النقدية والتخيّلية، وجعلت من البطل رمزا من بين الرموز الروائية الأخرى.

1– حسين خمري، فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية)، منشورات الاختلاف،الجزائر، ط1، 2002 ص:101.

2– سعيد يقطين،الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص:17–18.

يرى الناقد أن الرواية تقدم لنا طارقين: "طارق بن زياد" فاتح الأندلس وطارق "الراوي"، بحيث يمثل الأول رمزا تاريخيا وحضاريا كبيرا، أما بالنسبة إلى الثاني، فيتحول من مجرد اسم علم إلى علامة ورمز بالمفهوم السيميائي داخل نظام من العلاقات الذي يقوم بمجموعة من الوظائف منها:

1-يحرك النص التاريخي بإعادة إنتاج النصوص التي كتبت حول "طارق" الرمز.

2-يحرك النص الروائي التخيلي أي أنه يروي الأحداث ويربطها بفضاء الرواية.

بعدما لخص لنا حسين الخمري، أهم السياقات سمح له هذا التحليل بإبداء بعض الملاحظات نذكر منها:

1-الجانب التركيبي: الذي يدرس مدى العلاقات الموجودة بين الرموز، وتتمحور حول علاقات عاطفية بين البطل المتخيل، وعلاقات تاريخية، وعلاقات تماثل وعلاقات حضارية[1].

2-الجانب الدلالي: يمثل اسم طارق، لغويا، الذي يعني من طرقه أبواب هذا الفتح.

3-الجانب البراغماتي: يتمثل في كل رمز في علاقاته مع طارق الراوي، وما هو شعوره نحوه (الإعجاب)،إن هذه الجوانب الرمزية الثلاثة يحركها طارق إذ نجده يتحرك على المستوى الرمزي أكثر من تحركه على المستوى السردي التخيلي الروائي

أما المقاربة الثانية فكانت لرشيد بن مالك[2] في دراسته لرواية "نوار اللوز" لواسيني الأعرج التي أقامها على محورين أساسيين أبرز من خلالهما وجوه التناص بين نصوص المقريزي، ونص سيرة بن هلال، حيث وقف عند معالجة **العنوان** فمن خلاله استطاع الباحث أن يختار مفاتيح ولوج بنيات النص العميقة فضبط الثنائيات الضدية، ووقف على **المستوى السطحي للنص** فحدد الملفوظات السردية، وقيم برامجها، وأوضح علاقاتها بمسار الحكي، ومن هنا انتهى الباحث إلى تحديد هذه

1-حسين خمري، فضاء المتخيل، ص:113-114 .

2- رشيد بن مالك " نوار اللوز" لواسيني الأعرج، سيميائية النص الروائي، مجلة المساءلة، اتحاد الكتاب الجزائريين،ع1999،1، ص:107-121.

الرواية بوصفها تتبعا لملفوظات تولد من خلالها الوظائف سلسلة من السلوكيات التي تتمركز حول هدف واحد.

إن هذه السلوكيات تحددها المقاطع الأساسية للرواية، فحدد على سبيل المثال لا الحصر خصوصية برنامج الفاعل المضاد (السياسي) للبطل، حيث أبرز أهمية القيمة في تنمية ثروته على حساب الفئات الفقيرة، لذلك فهو يتحرك ضمن هدفين يهدف من خلالهما إلى المحافظة على الأراضي الزراعية الخاضعة لسيطرته ورفضه في الوقت نفسه لمشروع التأميم، للمحافظة على هذين الهدفين راح يعمل – كفاعل للحالة والفعل– على كسب المسؤولين برشوتهم وضمان الحماية لهم وهو بذلك يؤدي دورا تحريكياً للمهربين.

ينتهي رشيد بن مالك في الأخير إلى أن نص رواية "نوار اللوز" يعمل داخل كونين دلالين لنصين مختلفين تقوم على أنقاضها إرهاصات نص الرواية فيبين السيرة الهلالية وما تحمله من عوالم الغربة، والتشرد، والضياع، والظلم ونص المقريزي وما يطرحه من أفكار تصب في معالجة الحكم وانعكاساته وتبدو الرواية متجاذبة بين العقل واللاعقل، و بين اللانظام ونتائجه.

عادة ما تلجا الرواية إلى بناء نسيجها الداخلي انطلاقا من لعبة التناص فتغدو بذلك حقلا ملغما من النصوص تبرز فيه أهمية الرواية في إبداع التفاعلات واختلاف العلاقات قصدا أو بغير قصد، وفي هذا الجانب نقف عند صالح مفقودة الذي تبنى خيار فضح آلية التناص في رواية " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" لواسيني الأعرج إذ يرى الباحث أن الرواية سالفة الذكر تؤلف حوارا مع جملة من النصوص التاريخية، والأدبية، حيث تهتم بإبراز النصوص المهملة في التراث العربي المهشمة على مر التاريخ العربي الإسلامي إذ« يبين لنا أن التفاعل الأكبر كان مع الثقافة المهشمة الشعبية، ف "ألف ليلة وليلة" والمورسكيون (هم المسلمون الصغار أو بقايا المسلمين في الأندلس، الذين تعذبوا وتعرضوا لمحاكم التفتيش) وأهل الكهف بدورهم آووا إلى الكهف(.....) رموز التحدي والمعارضة مقابل ذلك تبرز الطبقة الأخرى

الطبقة الحاكمة المتمثلة في الحكام وأعوانهم»[1] وبالتركيز على الحكاية الشعبية" ألف ليلة وليلة "حاول صالح مفقودة أن يتبع خوالج التناص بدءا من العنوان والتأطير وصولا إلى المادة الحكائية[2] فيبين أن شخصية" شهرزاد " زوجة شهريار تقوم على التعالق التناصي تارة على أساس المعارضة، وأخرى على أساس التفسير، فشهرزاد في نصها الأصلي هي القائمة على عملية الحكي، بيد أنها في الرواية أضحت خوافة لا تقول الحقيقة، بل كانت تحكي كامرأة لتداري هوى السلطان، أما زوجة شهريار فمن وضعها كخائنة إلى وضعها كمرأة تعاني القحط الجنسي في الرواية، تبرز علاقة التناص على مبدأ التفسير وذلك في الوقت الذي تقوم فيه بالنظر إلى الشخصية الأولى (شهرزاد) على أساس المعارضة.

تحديدات البرمجة العاملية:

لقد حاول سعيد بوطاجين في مقاربته لرواية "غدا يوم جديد " لعبد الحميد بن هدوقة أن يعطي مفهوم العامل– ومن ثم الخطاطة السردية – بعدا حركياً واصفاً إياه بالنشاط العاملي، فالعامل لا يمكن حصره ضمن الخطاطة السردية بل إن حركته ونشاطه الداخلي للرواية هما اللذان يؤلفان حركيات الشخصيات وأبعادها.

استطاع سعيد بوطاجين[3] أن يقتفي أبعاد العامل ومدى اشتغاله من منظور النحو السردي، واستخلص أن "مسعودة " لها دور عاملي– الذات– تمثل عاملا مشخصا فرديا، أما المدينة–الموضوع– فتأخذ مجرد عامل قيمي، عكس– الذات– التي تبقى فردية، في حين يأخذ كل من(رجل المحطة–الدركيان–القطار–بدلة الكاكي–المسدس–القبعة–اللغة الغريبة) وضع عامل معارض، تتنوع وضعية كل واحد منهما حسب ماهيته فتارة مشخصة، وأخرى مشيأه، وأحيانا أخرى فردية أو جماعية، أو حتى قيمية، وتعد هذه الخطوة محاولة للتعريف بالعامل ودوره داخل الرواية.

1– صالح مفقودة، نصوص وأسئلة، دراسات في الأدب الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر ط2002، ص:174 .

2– مص، ن، ص: 177 .

3–سعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي في رواية "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة، منشورات الاختلاف الجزائر،2000، ص : 36 .

أما الخطوة الثانية فحاول سعيد بوطاجين التركيز على تحركات البطلة داخل البرامج السردية ف "مسعودة"- الذات - يحركها برنامج سردي يتكامل فيه الزمن الماضي، والحاضر، والمستقبل، وتتداخل هذه الأزمنة متفاعلة ضمن فضاء محدد حيث « يشكل هذا الإطار الزماني-المكاني المخطط السردي العام لحياة الشخصية وتنقلاتها »[1]، ففي زمن الماضي تحلم مسعودة-الذات- الذهاب إلى المدينة، وفي المستقبل تحلم الذهاب إلى الحج، ولا يتحقق هذان الموضوعان إلا بتدوين قصة حياتها في زمن الحاضر؛ تحدث عدة انحرافات عامليه، وتعدد الأدوار ضمن برنامج سردي لكل واحد من هؤلاء الثلاثة مسعودة، والكاتب وأبناء الأثرياء، وعليه يحدث تغيير وتبادل الأدوار العاملية حسب الموضوع المراد الوصول إليه، وبالتالي نجد شخصية "مسعودة" -الذات- تأخذ الدور العاملي الأول-مرسل-في حين يكون الكاتب قد أخذ حالة المتلقي، في الدور العاملي الثاني يحدث استبدال في البرنامج السردي حيث تصبح مسعودة هي المتلقي والكاتب هو المرسل أما الأبناء الأثرياء يبقون متلقين.

إن مفهوم العامل لدى سعيد بوطاجين في الرواية يؤدي إلى بعض التخريجات عن مفهومه له لما يسميه بالانزلاقات العاملية، فداخل الحكاية-النواة- تبرز قصة مستقلة أخذت حيزا مهما، وتدور حول ثلاث شخصيات هم (العمة حليمة-قدور-خديجة) فالعمة حليمة لديها رغبة واضحة في إقامة مشروع زواج بين قدور وخديجة، في الوقت ذاته لا يجد القارئ أي رغبة لدى قدور كما لدى خديجة فهي لا تحبه ولا تكرهه ولا تريد الزواج به ولا ترفضه، وهذا ما يعكس الناحية الدلالية للحالة السلّبية المطلقة أو الرغبة في الدرجة الصفر: فالعمة مدفوعة بطبيعتها لهذا المشروع (المرسل) حيث تساهم المدينة في تدعيم هذا الخيار، ذلك أن شخصية قدور قد لا تستقل قيميا عن المدينة، وفي هذه الحالة ينعدم وجود مستفيد محدد(المرسل إليه) فالزواج قد لا يعني استفادة قدور، لكنه في الوقت نفس يؤلف مجالا لإفادة العمة بصفة مباشرة، إن المدينة بهذا الفعل تؤلف عاملا مساعدا بالنسبة للعمة، عاملا

1- سعيد بوطاجين،الاشتغال العاملي في رواية "غدا يوم جديد " لعبد الحميد بن هدوقة، مجلة اللغة والأدب جامعة الجزائر، ع13، 1998، ص:157.

من شأنه أن يلغي كل ملامح الحرمان والفقر والبطالة التي ترتبط بالدشرة أساسا، وبالرغم من وجود تعارض نسبي في الرغبات بين قدور وخديجة فإن هذا التعارض، ظل مكبوتا، فكل منهما لم يسهم قط في تفعيل رغباته الخاصة وإنما هي أملاءات ورغبات فرضت عليهما من الخارج[1].

لقد ساهم الوشم حسب سعيد بوطاجين في بروز انزلاق عاملي رهيب داخل الرواية كان قدور يرى في خديجة المرأة المدنية، غير أن الوشم قضى على كل الصور التي نسجها خياله، وأصبحت القرية مجسدة في الوشم الذي سيذكره بالريف ويجعلها جزءا منه إلى الأبد[2]، أصبح الوشم مصدراً للصراع والنزاع بين فاعليَ الزواج، كما أن الأغنية التي ظهرت قبل موعد الزواج أصبحت فتيات الدشرة يردِّدنها لأنها تحيل إلى علاقة قديمة بين خديجة ومحمد بن سعدون أسهمت في تحويل مجرى الحياة تحويلا جذريا وتفجير البني العاملية، فتغيرت الترسيمة العاملية، ولم يعد سهم الرغبة متوجها من الذات–العمة–إلى الموضوع المركزي– الزواج– فالأغنية بهذا الفعل تتحول إلى عامل معارض لمشروع الزواج وهذا ما أدى إلى فسخ الخطوبة والاعتداء على محمد بن سعدون.

الهندسة السردية:

لقد لاحظ حسين خمري في قراءته لرواية "صوت الكهف" لعبد المالك مرتاض إلى التجديدات الروائية التي أدخلها المؤلف في روايته عن طريق استفادته من انجازات الرواية، واستعماله لضمير المخاطب "أنت" ما هو إلا محاكاة لاستعمالات الرواية الجديدة، وهذه التقنية السردية في الخطاب الروائي تقوم على فلسفة اجتماعية جمالية، تحاول استفزاز القارئ (المتلقي) بطريقة غير مباشرة حتى تدرجه ضمن عوالم الأحداث الروائية، وبهذه الطريقة يساهم القارئ في خلق الحدث « ومنذ الصفحات الأولى من نص الرواية يخاطب الراوي بطل الأبطال بصيغة "أنت" فيقول: من...أنت...أنت هنا...كم سنك؟هل أنت جنين قابع في

1– سعيد بوطاجين،الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية لرواية"غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص: 100.

2– مر، ن، الصفحة نفسها.

الرحم؟لا بل أنت صبي، لا بل أنت فتى، لا بل أنت شبح صوم...بل أنت فتاة...لا بل أنت شخص من ورق » [1].

يرى حسن خمري أن مثل هذه التقنية السردية تهدف إلى تشويه صورة البطل إلى كشف أسرار الممارسة السردية، فالشخصية بهذا الخطاب المحدد ضمن آلية السرد، فالبطل الروائي لا وجود له في الواقع المحسوس، فالكاتب يصور شخصية " زينب" على أنها مجرد قيمة لا أكثر ولكنها كائن عظيم من ورق، وفي الأخير يسخر من القارئ المتلقي، ويلوم غباءه في سياق سرده للرواية، وذلك باستعماله لظرفي الزمان و المكان (هنا والآن) لحدود سرده وإطاره.

الهيمنة السردية:

مما يلفت الانتباه في الرواية عادة تتبع توترات الهيمنة السردية، فالسارد لا يأخذ وصفه الكلاسيكي كما في الحكاية العجيبة، أو القصة، بل إن السارد عادة ما يتحول إلى شخصية داخل الحكي، ومن هنا سعى صالح مفقودة إلى تتبع هذا التوتر داخل رواية " ليليات امرأة آرق" لرشيد بوجدرة، حيث تتكون هذه الرواية من ست ليال، تحاول من خلالها البطلة الحديث عن الجوانب الخفية للمرأة الطبيبة، حيث يلفي الباحث ضمير المتكلم المسيطر على السرد الروائي وإن كان السارد في هذه الرواية كثيرا ما يفسح المجال لإبداء أراء شخصيات أخرى، فهو يتحكم في الوقت نفسه في السرد كونه صاحب النصيب الأوفر المهيمن المطلق على السرد، إنه ببساطة السارد الداخلي، و تبرز هذه الهيمنة حسب الناقد ضمن مستويين هما:

-**مستوى البطولة:** إذ نجد المرأة الطبيبة هي البطلة الوحيدة، وهي المرأة الراوية أو الساردة.

-**مستوى السرد:** حيث تتأثر البطلة بقول ما تريد، ولا تظهر بقية الشخوص إلا عن طريقها وعلى لسانها، في حين يعبر زميلها عن رأيه في تدخين، فتستهين برأيه وتسخر منه، وتمتد هذه السخرية لتطال المرأة المولودة في المستشفى والأب، والأخ

1- قد أورده حسن خمري في كتابه فضاء المتخيل ، ص : 170، ينظر عبد المالك مرتاض، صوت الكهف دار الحداثة، 1986، ص:7.

الأصغر، ويغيب عن هذه الرواية السارد الخارجي بصورة كلية فاسحا المجال للسارد الداخلي، إذن فبوجدرة يختفي من هذا النص الروائي ولكن اختفاءه ليس تماما [1].

إن هذا التمويه الذي تمارسه الرواية أحيانا ليس إلا سترا لظاهرة المناجاة النفسية الداخلية، فحتى وإن سعت هذه التقنية السردية في إبراز أراء شخصيات متباينة، فهي تتحرك في نطاق الهيمنة السردية للسارد المؤلف، وهي تبدو أحادية مموهة.

نجد مقاربة جمال فوغالي لرواية "رمل الماية" أو" فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" لواسيني الأعرج، حيث قام بتكسير عمود السرد والزمن فيها، وهيمنة اللغة الشعرية، والرموز الصوفية التي تتقاطع مع الواقع، وتعدد أعوان السرد فيها.

يرى جمال فوغالي أن شخصية "البشير الموريسكي" هي الشخصية الساردة وبؤرة الحكاية، ومن أبدع وظائف السارد في العمل السردي التخيّلي هو القيام بعملية السرد، ويمكن أن تستغني الرواية عن صوت المؤلف، وصوت الشخصيات ولكن السارد لا يمكن أن نهمله لأن بدونه لا يمكن أن تكون رواية[2].

إن تعدد الشخصيات الساردة في الرواية، يجعل أعوان السرد يتناوبون على القيام بعملية الحكي، فالرواية في عمقها رواية فعل، حيث طغى السرد وقل الوصف.

يؤكد جمال فوغالي أن الصوت الوحيد الخارج عن جميع الأصوات السردية هو صوت "شهريار" وهو في وضعية السارد الخارج حكائيا، ويقابله على مستوى الحكي صوت سردي فاعل هو-البشير الموريسكي- الذي يمثل الشخصية الساردة والفاعلة، وموضوع الحكى، وداخل إطار حكائي متماثل[3]، فشخصية "شهريار" غريبة عن الحكاية، فهو لا يعرف" البشير" – في علاقة مواجهة وصراع بين "دنيا زاد" و"البشير الموريسكي"- لأنه بؤرة الحكاية، وفي خضم الرواية تتداخل الأصوات

1- صالح مفقودة،الرفض والهيمنة السردية في رواية " ليليات امرأة ارق" للروائي رشيد بوجدرة، مجلة التبيين ع12- 13،1998، ص:43 .

2- جمال فوغالي، أعوان السرد في رواية "رمل الماية" لواسيني الأعرج، مجلة التين،ع10، 1995، صص: 33-34 .

3- مر، ن، ص: 35 .

ويهيمن السرد، فنجد تناوباً سردياً بين "البشير" و"شهريار"، وإن شخصية " دنيا زاد" هي التي بدأت تحكي حكاية "البشير" وتسرد أحداثها، وسرعان ما تتقمص الحكاية وتصبح جزءا منها، فيتغير الضمير من "هو" إلى"أنا".

إن السرد في الرواية يمثل دائرة تحكي دورات إنسانية، بمعنى التاريخ يعيد نفسه والسارد الداخلي المخفي هو المؤلف"واسيني الأعرج".

سيميائية التسمية والعنوان:

من النقاط المتميزة التي لا ينبغي للدارس تجاهلها ضمن إطار المنهج السيميائي هي المقاربات التي تستهدف النص في ذاته ولذاته، إذ نجد مقاربات نقدية لدى نقاد جزائريين تهتم بدلالة اسم الشخصية، حيث يضع الناقد مثل هذه الدلالات في خانة مفاتيح فهم الرواية، مستعينا برؤى مبدعي ونقاد الفن التشكيلي وبذلك وجدنا ثلة من النقاد الجزائريين الذي أولوا اهتماما بالغا بهذا الجانب ومنهم: محمد بشير بويجرة وعثمان بدري، وعبد الحميد بورايو، ورشيد بن مالك.

اقتفى بشير بويجرة في تحليله للمتن الروائي" لذاكرة الجسد" أثار المنهج السيميائي، وأول ما يلفت انتباهه هو اسمي البطلين عند تحليله لهما فوجد اسم"أحلام" تلك الفتاة الجميلة المعشوقة الممثلة للذاكرة، واسم "خالد" هو ذلك الفنان والرسام، والعاشق، حيث إن هذين الاسمين يتقسمان الانسجام والتناسب، تارة "أحلام" هي وعاء للذاكرة المولعة في "لما بعد" تحت وطأة " لما قبل"، أما "خالد" فهو وسمة للجسد في قوة الاحتواء، أما التناسب بين "أحلام" الخاضعة الثابتة تارة و"أحلام" القابلة للتغيير تارة أخرى، وبين "خالد" الممثل للثبات والصمود، والنمو المورفولوجي لـــ"أحلام" التي كانت طفلة تحبو، وجيله، عادت نبعا من الأمل والحب والجمال وبالتالي صار لدى "خالد" ذاكرتان لأحلام أولاهما أحلام الطفلة الطليقة وثانيهما أحلام الثابتة والمربوطة والمقيدة إلى زمن القمع.

يرى محمد بشير بويجرة أن المسار السردي للشخصيات داخل المتن الروائي ل" ذاكرة الجسد" يرتكز على ثلاثة مرتكزات أساسية في حياة الشخصيتين "أحلام" "خالد" وهي:

المرتكز الأول: وهو المحاولة، ذلك الفعل الذي يتعاطاه الإنسان خلال وجوده كله حتى لا يخرج أو ينفلت عن دائرة الحتمية، فإن فعل المحاولة قام عليه البناء السردي للرواية.

المرتكز الثاني: وهو المفارقة والتناقض الحاصل بين أحلام وخالد، والذي تجسد في قرار الردع والكبح من قبل أحلام مما أدى إلى وقوع ثغرات بين "خالد" و"أحلام".

المرتكز الثالث : فتح باب تجاور الواقعة التاريخية من خلال سؤال "خالد" كيف لا تعرف هذا؟[1]، أدى إلى اندهاش " أحلام" حيث إن حياة "خالد" التي عاشها، وسنه المتقدم ومهنته رساما، وتجوله عبر أنحاء العالم، تؤكد كلها وعيه المتقدم، مما أدى إلى قتل الواقع فتح مجال الخيال.

ينتهي عثمان بدري[2] إلى أسماء شخصيات الروائية عند عبد الحميد بن هدوقة التي تأتي بوصفها علامات سيميائية مفتوحة من خلال علاقات التماثل في دلالة أسماء بعض الشخصيات في روايتي" ريح الجنوب" و"نهاية الأمس" فجاءت غير مركبة، وهي أسماء أعلام سواء كانت شخصيات رئيسية أو ثانوية ماعدا "عابد بن القاضي" فهو مركب من اسم فاعل "عابد" وكنية "ابن القاضي" إذ اعتبرنا أن اسم "عابد" يعني الإنسان التقي، والنقي الطائع، لكن ابن هدوقة جعله محل تهكم وسخرية، أما اسم "ابن القاضي" فاستخرج منه اسم الفاعل أصبح"القاتل" واسم "مالك": هو اسم الفاعل مشتق من "ملك–يملك–ملكا" يعد اسم"مالك" عاملا متعارضا ومتناقضا مع "عابد بن القاضي"، وفي طبيعة شخصية "مالك" هي شخصية قوية ولا تنحاز إلى سلطات الإقطاعية بل هي سلطة معارضة و"نفسية" هي من أهم الشخصيات الروائية في رواية "ريح الجنوب" وتعدّ الشخصية النواة كما هي رمز فني دال على الوطن المتحرر، وإذا حللنا اسمها وجدناه يحمل دلالة للشيء النفيس الذي ينعكس على المعطى في الرواية.

1– محمد بشير بويجرة،المتن الروائي والمخيال والمرجعية، مقارنة حول المتخيل والواقعة التاريخية "ذاكرة الجسد" نموذجا، دراسات جزائرية،ع2، مارس2005، ص:161 .

2– عثمان بدري،قمم ونماذج من الأدب العربي الحديث، دراسات تطبيقية، إنتاج ثالثة،(ب، ت)، صص:103–109.

يرى الناقد أن أسماء الشخصيات "ريح الجنوب" لها دلالة مكانية أكثر منها زمنية أما رواية "نهاية الأمس" لعبد الحميد بن هدوقة فقد اختار عثمان بدري دلالة اسمين لشخصيتين هما "البشير" و"ابن الصخرى":

-إن دلالة اسم"البشير" تتعارض وتتناقض مع كل ماهو قائم بالفعل، وله رسالة إنسانية هدفها التغيير واقع الحياة باتجاه الأفضل، وتعد هذه الرسالة "النبوءة" تتمثل في تحرير الماء، والمدرسة، والمرأة من اليد القطاعية.

-يدل اسم ابن الصخري على الصلابة والثقل، وهو مركب من"ابن" بمعنى الوريث للمكان والأرض و"الصخري" تدل على الإقطاع كالصخر[1].

لقد اعتمد عبد الحميد بورايو في مقاربته لرواية" الجازية والدراويش" لعبد الحميد بن هدوقة إلى تحليل دلالة العنوان وتسميته في إطار المنهج السيميائي فإذا تمعنا في العنوان نجده يتألف من كلمتين هما: " الجازية " التي تدل على اسم علم حامل الشحنات مصدرها التراث الشعبي، وفي تصور الناقد هي تلك المرأة بديعة الجمال، وخارقة الذكاء وهي ممثلة في إحدى البطلات الخرافية، وهي تحمل ملامح الشخصية الملحمية، أما الاسم الثاني" الدراويش" فهو اسم يطلق على أعضاء الطرق الصوفية قديما.

يرى عبد الحميد بورايو أن الشخصيات تظهر حسب أهميتها وترتيبها الوارد في الرواية فنجد "الجازية" أولا، ثم "الدراويش"، وبعدئذ يأتي السبعة، والرعاة وأخيرا الشامبيط ولا شك أن لكل اسم من هذه الأسماء له دلالة[2]، فالسبعة هم الأولياء الذين أطلق اسمهم على مسجد القرية، وإذا نظرنا إلى دلالة المسجد في القرية تستطيع أن يحدد المعنى وهو "الجماعة"، أما الرعاة فتعني الانتماء الجماعي وهي كلمة نسيت إلى الإنسان الذي يرعى الماشية وتدل على قيمة اجتماعية تأتي في أسفل السلم الاجتماعي من منظور الإقطاعية، تمثل "الجازية" في الرواية القيمة المطلقة لارتباطها بالوطن، أما "الدراويش" فيمثلون القيمة الفردية ذات الطابع الروحي الغير المرتبط بالوطن.

1 - عثمان ببري،قمم ونماذج من الأدب العربي الحديث،صص:111-112.

2- عبد الحميد بورايو،منطق السرد،ص:120.

أما دراسة رشيد بن مالك لرواية " نوار اللوز" لواسيني الأعرج ، فقد قرأها قراءة سيميائية للعنوان، حيث يرى في تحليله له سمة دلالية رامزة، والسبب الذي جعل الناقد يبحث ويحلل دلالة العنوان حسب قوله « أن من غير العادي أن نستعمل إسم النبات كعنوان (نوار اللوز) (...) واختيار اسم النبات كعنوان ليس مجانا» [1] ضمن هذه الرؤية التساؤلية يعقد الباحث علاقة بين العنوان وتطور الأحداث داخل البنية السردية التي احتوت عالمين متقابلين(عالم الموت) و(عالم الحياة) ويصل الباحث إلى أن الناص(الراوي) قد وظف العالم الطبيعي للدلالة على مؤازرته لكلا الجوين: ففي المرة الأولى التي ذكرت فيها لفظة(اللوز) في جملة (انطفأت براعم اللوز)، وكانت في سياق جنائزي يوحي بالكآبة، ويدل على مأساة أهل القرية استقر هذا التفسير مع تعابير أخرى تؤدي الغرض العام لهذا المقطع(الغيوم تتصادم غابت ألوان الشجر الجميلة، نامت القرية على القرحة باكية) وغيرها من التعابير التي تتساوق في عالم الموت، وتلتقي الطبيعة مرة أخرى لكن في جو من الخصب والحلم والألم.

يرى الناقد أن « التحول في نهاية الرواية يؤدي إلى ولادة النور (عالم الطبيعة) بشكل متزامن مع ولادة، العنوان(عالم النص) ولادة الحملان (عالم الحيوان) مع فكرة إنجاب " قبيلة من الأطفال" وقارة من البنات الطيبات »[2].

يسلم الناقد بأن العنوان لا يمكن أن تحدد دلالته بمعزل عن النمو السردي للرواية واستخلاص علاقة البنائية التي تربطها، هذا يتوافق مع المعطى النظري الذي حدده "دوشيه" عندما أوضح علاقة العنوان بالرواية فيرى كلامهما يكمل الآخر في «علاقة تكاملية ترابطية الأولى يعلن و الثاني يفسر» [3]، ومعنى هذا أن العنوان عاجز على أن يكون فضاء دلاليا منفلتا عن محتويات النص، فهو أول العتبات النصية التي تتقدمه لا تتجاوزه لكن هذه ليست قاعدة عامة، فهناك العناوين التي

1- رشيد بن مالك، السيميائية بين النظرية والتطبيق رواية "نوار اللوز" نموذجا مقدم لنيل رسالة دكتوراه (مخطوطة) ، جامعة تلمسان، 1994-1995، ص:162.

2- رشيد بن مالك، السيميائية بين النظرية و التطبيق رواية "نوار اللوز ، ص: 164.

3- مص، ن، ص:162.

تخلق شاعريتها فضاء آخر يرتبط مع النص ويتجاوزه، ولهذا يعتبر نص رواية "نوار اللوز" « حالة حقيقية لإنتاج العنوان »[1].

يواصل رشيد بن مالك مقاربة لرواية" نوار اللوز" حيث يفرض في دراسته "نظام التسمية" لشخصيات مرجعية ذاتية في الرواية من خلال استقرائه لمدلولات أسماء الشخصيات، واختيار اسم معين للشخصية عادة ما يتم انطلاقا من الواقع الذي يحدثه المظهر الصوتي للدال، فيسهم إسهاما كبيرا في تحديد مواصفات الشخصية.

يلاحظ رشيد بن مالك أن نظام التسمية داخل الرواية متقيد بالسنن الاجتماعي حيث إن اسم العلم يبقى مقرونا باسم الموضوع مثل(صالح بن عامر الزوفري حميد القهوجي...) وتتوزع في النص « على أساس طبقي يتماهى في سياقين الاجتماعي التاريخي ليجسد صراعا حادا بين فئتين متناحرتين ومتقابلتين، فئة تتحرك من موقع رغبتها في تنمية رأس مالها وتركيع القرية بكاملها، وتعذيب أهلها، وفئة تتحرك دفاعا عن حقها في الوجود، والحياة، والشرف » [2].

وعلى هذا الأساس أراد الناقد أن يضبط العلاقات الدلالية بين النص والشخصية، وآليات السرد المتبقية بوصفها دوالا مفضية قابلة للتحليل، والوصف والتأويل مستندا إلى تصور غريماس للشخصية.

2- الشخصية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة:

2-1- الاتجاه الفني: ينطلق الاتجاه الفني في نظر الدراسات النقدية المعاصرة في تعامله مع الظاهرة الأدبية من داخل النص، دون العودة إلى السياقات الخارجية أو الدوافع الماضية، وقد تبنت هذه الفكرة حركة الفن للفن التي« ظلت تؤكد على أن المنظور الوحيد الذي يجب أن يطل منه الدارس على العمل الفني هو الإدراك الجمالي الخالي من أية غاية »[3]، حيث يدرس العمل الأدبي بالقواعد والأصول الفنية ويتصل به اتصالاً مباشراً لمعرفة خصائصه وقيمه الفنية بصرف النظر عن السياقات الخارجية.

1- مص، ن، ص:166.

2 -رشيد بن مالك ، السيميائية بين النظرية و التطبيق، ص:228.

3- شايف عكاشة، اتجاهات نقد الشعر المعاصر، ديوان، المطبوعات، الجامعية، الجزائر، 1985، ص:168.

من خلال هذه المنطلقات التي تعبر عن حقيقة الاتجاه الفني، التي سار عليها نقادنا الجزائريون ومن بينهم عبد المالك مرتاض في كتابه" القصة الجزائرية المعاصرة " وأحمد شريبط من خلال كتابه " البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصر(1947-1985) "

يسعى عبد المالك مرتاض في دراسته للقصة القصيرة إلى تبيان عدة جوانب فنية، وهي طريقة عرض الحدث، وبناء الشخصية، في مجموعة من الدراسات المتتابعة لعدد من كتاب القصة القصيرة في الجزائر وهم: أحمد منّور في قصة "هلال"، ومصطفى فاسي في قصة "الأضواء والفئران"، وعثمان بدري في قصة "إجازة بين الثوار"، وعبد الحميد بن هدوقة في قصة "الرجل والمزرعة"، والحبيب السائح في القصة "ما تحت السقف" وقد وقع اختيارنا على دراسة الشخصية في قصة "هلال" لأحمد منور التي تمثل – في رأيه- الصورة الأشمل لنقده الفني.

يستهل الناقد دراسة بتعريفه الشخصية كعنصر فني من العناصر التي تشارك في البناء الفني القصصي، بأنها « هي مصدر إفراز الشر في السلوك الدرامي داخل عمل قصصي ما، فهي بهذا المفهوم، فعل أو حدث، وهي التي في الوقت نفسه تتعرض لإفراز هذا الشر أو ذلك الخير، وهي بهذا المفهوم، وظيفة أو موضوع، ثم أنها هي التي تسرد لغيرها أو يقع عليها غيرها، وهي بهذا المفهوم أيضا، أداة وصف، أي أداة للسرد والعرض» [1].

من خلال ذلك يتبين لنا أن الشخصية عنده نبض النص، والحركة التي تجري في شراييه، وكما تعد شخصية لغوية قبل كل شيء، حيث لا توجد خارج الألفاظ بأي وجه، إذ « لا تغدو كائنا من ورق » [2].

يحدد عبد المالك مرتاض دراسته للشخصيات من حيث وظيفتها في "الحركة والفعل" اللذان يصدران عنها، وفي دراسته لقصة "هلال" فيعرض لنا الوظيفة التي أوكلت إلى الشخصية في النص السردي، وقد وجد- ناقدنا- أن الوظيفة التي أسندت

1 – عبد المالك مرتاض،القصة الجزائرية المعاصرة،دار الغرب،الجزائر،ط2،س2004،ص:67.

2- مص، ن، ص :68 .

إليها هي أن تؤثر فنيا ببؤسها بحكم الظلم الذي صبه الأبوان القاسيان عليها، إلا أنها لم تحقق–في نظره–هذا الغرض، لأن القاص لو ألحقها ببعض التصرفات لكان التأثير من جانب الشخصية"هلال" فنيا ايجابيا، لذلك يصنف الناقد هذه الشخصية في جنس الشخصيات الثابتة، لأنها « ابتدأت سلوكها ذليلة مستسلمة وأنهته ذليلة مستسلمة في اتجاه واحد وهو الاستسلام للقضاء والقدر، بل الاستسلام لإرادة الأب الضعيف المتنكر لأبوته بعلة متغطرسة عليه الظالمة له »[1]، كما يعتبرها شخصية مسطحة لأنها لم تستطع إحداث أي مفاجئة تحرك مسار الحدث، ومسار قراءة القصة.

يشير الناقد في رؤيته النقدية إلى أن استخدام ضمير الغائب ضرب من السلب الطبيعي لحرية السلوك الشخصية وعبر مواقع النص...[2]، وهذا الاستخدام يتيح المجال لسلطة الراوي في تحريك الشخصيات والتحكم في وظائفها ويصبح هو البطل الأكبر فيوهم القارئ بأنه يعرف كل شيء عن الشخصية، إن اعتراض الناقد لاستعمال المسرف لصيغة الغائب قائم على المناداة إلى استخدام التقنيات السردية الجديدة التي تستعمل الضمائر الثلاثة.

أما أحمد شريبط فقد قام بتصنيف الشخصية النصية بحسب فاعليتها ودورها العاملي في النص من خلال ديناميكيتها في المادة القصصية، فصنف الناقد الشخصية إلى نمطين : الشخصية المحورية، والشخصية المساعدة، ثم بدأ بدراسة الشخصية المحورية من خلال قصص كل من إبن هدوقة ، أبو العيد دودو والطاهر وطار وذلك باعتبارها الأكثر فاعلية في النص السردي، والأكثر تشابكا مع معظم عناصرها .

لقد تتبع أحمد شريط تصنيفه لشخصيات يوسف الشاروني[3]، في فهمه للشخصية في القصة القصيرة .

1–عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، ص: 78.

2– مص، ن، الصفحة نفسها .

3– يوسف الشاروني، دراسات، في القصة القصيرة، دار طلاس، دمشق، ط1، 1989، ص:53.

وقف أحمد شريبط في دراسته هذه عند كل قصة من قصص الكتاب الذين ذكرناهم سلفا محاولا إبراز معالم الشخصية، ومدى توظيف القاص لها، إذ يلاحظ أن ابن هدوقة قد استعان في رسم شخصية قصة "ابن الصحراء" بعدة وسائل فنية كالحوار الذي كاد أن يحول القصة إلى مشهد مسرحي و اللغة المسرحية[1]، كما يقر أن الكاتب بن هدوقة قد نجح في توظيف شخصية "ابن الصحراء" للتعبير عن أفكاره حول مجد الحرية.

يركز أحمد شريبط على المضمون بدل الاهتمام بفاعلية، وتأثير هذه الشخصية في تحريك الأحداث، وكأنه يبين لنا أن الشخصية هنا مجرد وسيلة لإبراز أفكار القاص، وما يثبت ذلك مواصلة تتبعه لتطور شخصية البطل من حيث سلوكه من السلّبية إلى الإيجابية في قصة "الفجر الجديد" لأبي العيد دودو، إذ يلاحظ أن الشخصية قد تطورت من « الاتكال على المجاهدين إلى الإيمان الشديد بقضية الالتحاق بالجبل لتحرير الوطن » [2].

مثله كذلك في نقده لقصة " دخان من قلبي" للطاهر وطار الذي يولي شريط اهتماما بجانب المضامين، وأفكار الكاتب، أكثر من مراعاته للبناء الفني للشخصية لذلك كان على الناقد أن يهتم بطبيعتها وأثرها في إنتاج الأحداث وعلاقتها بالمكونات السردية في رسم معالمها.

أما في دراسته للنمط الثاني للشخصية- الشخصية المساعدة- فجدناه أكثر اهتماما بالبعد الفني لها إذ نراه يبين أنها تبلور الحدث تسهم في إيضاح العقدة وتوضح مواقف الشخصية المحورية، ففي البداية يشير أحمد شريط إلى أنه مهما كان سلوك الشخصية المساعدة سلّبيا أو ايجابيا فإنه يساعد على تطوير الحدث القصصي، إذ يذكر مثالا على ذلك من خلال دراسته لشخصية "الزبير" المساعد في قصة "محور العار" للطاهر وطار، التي كونه أحد " الحركيين" في صفوف المستعمر الفرنسي التي كان لها دور في تطور الحدث القصصي، كما كانت عاملا مساعدا

1- أحمد شريبط، البنية الفنية السردية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947-1985)"، من منشورات اتحاد كتاب العرب، 1998، ص: 185.

2- أحمد شريبط، البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة(1947-1985) ، ص : 185.

على بلورة الشعور الوطني لدى تطوير الشخصية المحورية "بلخير"[1]، وبعد تتبعه لبعض قصص أولئك الكتاب لاحظ أنهم لم يهملوا إيضاح بعض ملامح الشخصية المساعدة، ولم يتعمقوا في رسمها تشخيصها إلا بما يخدم موضوعهم، كما يتضح له كذلك أنها أدت دورا مهما في بناء الحدث، وتصوير الشخصية الرئيسية قامت وساعدت على تطورها وبلورة أفكارها[2].

الاتجاه البنيوي:

لم يكن النقد الجزائري بمنأى عن هذا الاتجاه في نقده للنصوص القصصية فمنذ أواخر القرن العشرين ونتيجة لإطلاع الباحثين الجزائريين على التطورات الجارية على مناهج النقد الأدبي الغربي، بدأ النقاد بالتماس توجهات جديدة لدراسة القصة القصيرة وذلك بترجمة أعمال بعض النقاد الغربيين، ومما ساعد على خلق رؤى نقدية جديدة، ومن الذين طبقوا الاتجاه البنيوي في دراساتهم: عبد الحميد بورايو في كتابه "منطق السرد"، ومشري بن خليفة في "سلطة النص".

يبدأ عبد الحميد بورايو في دراسته لقصة "الأجساد المحمومة" لإسماعيل غموقات بالبحث عن مختلف أشكال التعبير الكامنة داخل هذه القصة، وتفكيكها إلى بنيات تتشاكل فيما بينها لتكون الحدث الرئيسي، وعليه نجد قصة الشخصية التي قامت بدور الراوي والثانية قصة حب البطل، قصة مضاجعته لحبيبته وكلها تصب في القصة الأم، وتتضافر عدة علاقات تكون مهيمنة، ففي المستوى الدلالي نجد علاقات منطقية التي نعني بها العلاقات السببية الحداثية لتكون كل وحدة سببا في ظهور الوحدة التي تليها، وتعد العلاقة السببية الحداثية هو النوع الغالب على القصة، أما قصة "الجنين العملاق" لنفس المؤلف ، فلاحظ–الناقد– سيطرت العلاقات المنطقية –السببية الحداثية– بين الشخصيات لكن الشيء الملفت للانتباه هو طرح النتيجة قبل إعطاء الأسباب، وذلك لكي يستطيع القارئ الإهتمام بالعلاقات المنطقية الزمنية، وتقوم القصة على ثنائية الرجل/المرأة أي المعتدى/المعتدى عليه[3] يرى

1– مص، ن، ص : 191.

2– عبد الحميد بورايو، منطق السرد ، ص : 192.

3- مص، ن، صص: 76–78.

الناقد أن قصة "مجرد لعبة" لأحمد منور لها علاقات تضاد بين الشخصيات المبنية على مبدأ الثنائيات المتضادة، حيث نجد ثنائية: الراوي/سناء، الراوي/المرأة المجهولة، وترتبط الوظائف الأساسية بعلاقة سببية صادرة عن شخصيات القصة واستعمال الكاتب ضمير المتكلم وهو الذي يقوم بدور الفاعل[1].

يستخدم عبد الحميد بورايو في تحليله لقصة "آدم وحواء و التفاحة" لبوعلي كحال المنهج الوظيفي لبروب في تحليله الحكاية الشعبية لأن الوظيفة عند فلاديمير بروب هي عمل الشخصية في البناء السردي من حيث علاقاتها بالعناصر الأخرى المشكلة للقصة، وعلى هذا يتبع بورايو السير الخطّي للأفعال (الوظائف) وأفعال الشخصيات من وجهة نظر البطل، موضحة كالآتي:

1. الاختيار الأوليّ ونقصد به الاختيار الأول الذي جمع خديجة أول مرة بالطفل.
2. هبة: هو تلقّي الطفل(البطل) تفاحة من عند فتاة.
3. رد فعل البطل تجاه الواهب، لا يهم رد فعل الشخصية الثانوية لأنها تعد علامة من العلامات المشكلة.
4. المواجهة: تتضمن موقف الشخصيات الأخرى من الشخصية الرئيسية وتمثل مشروعا مضادا لأفعال البطل.
5. الاختيار الرئيسي: هو لقاء البطل مع المرأة(خديجة) وينجح ويتحقق موضوع الرغبة .
6. الاختيار الاضافي: وفيه نجد إلحاح البطل على اللقاء بالمرأة(**خديجة**) مرة ثانية ليحقق إشباعا روحيا بعد تخلصه من جميع الموانع[2].

ينتقل عبد الحميد بورايو إلى دراسة الشكل السردي ليبرز أهم العناصر التي استفادت منها القصة في أدائها، فاستظهر الصيغة، والصورة بحيث يرى أن الصيغة المستخدمة في هذا النص هي صيغة المتكلم، تقوم بدور المتلقي، ومن ناحية أخرى تمثل الراوي وهو الذات الفاعلة المروي عنها.

1-عبد الحميد بورايو، منطق السرد، صص: 80-81.

2-مص، ن، صص: 87-89.

نلاحظ مما سبق أن بورايو قد استند في تحليله السردي هذا على ما قدمه غريماس من خطوات في تحليله للقصة، فقد أعاد هذا الأخير النظر في بعض مفاهيم بروب للوظيفة وصاغها صياغة جديدة موسومة بالاختزال والتجريد.

بنى مشري بن خليفة في مقاربته لقصة "رمانة" للطاهر وطار الاتجاه البنيوي التكويني الذي يعتمد على تحليل النصوص الأدبية معتمدا في ذلك على مقولات الداخل والخارج ورؤية العالم، إذ يرى أن الأول يُمثل جوهر العملية النقدية من خلال وجود توافق وتناظر دائم بين البنية الشكلية والبنية العميقة، والثاني تمثل في الدلالة الموضوعية التي يكتسبها النتاج بمعزل عن رغبات المبدع.

ضمن هذا الإطار درس مشري بن خليفة قصة" رمانة " للطاهر وطار متوخيا البحث عن معنى الشمولي لها في ضوء الوصول إلى رؤية وطار للعالم وسلّط الضوء على البنية الفنية الفاعلة بوصفها حيزا للوصول إلى استظهار إيديولوجية النص، لأنه يعتبر « الكتابة تعيينا وتحديدا، ومداخلة فنية فاعلة، لأنها تقوم بحجب الإيديولوجية التي هي إحدى العناصر المكونة للنص الإبداعي موازيا للنص ذاته ببناه الداخلية والخارجية »[1] .

بناء على ذلك يضع الناقد النص القصصي في سياق البنية الثقافية والاجتماعية الذي تظهر فيه، حتى يكشف عن خصوصيته، وإنتاجيته والتعرف على الآلية التي تسيره، إذ يرى أن قصة "رمانة" تجسد مرحلة حرجة من تاريخ المجتمع الجزائري وهي مشاهد من تحول اجتماعي في فترة الستينيات « التي امتازت بالصراع السياسي على السلطة وصعود البرجوازية لاحتلال مراكز الكولون والسيطرة على الأراضي ودواليب الاقتصاد الوطني» [2] .

من خلال تحليله للقصة يجد أن –الوعي الممكن– يتمثل في رفض شخصية "رمانة" لواقعها المتعفن والبحث عن أداة لتحرير حيها القصديري من سلطة الجسد بمعنى أن الوعي الممكن، هو ما يمكن أن تفعله هذه الطبقة الكادحة التي تمثلها شخصية " رمانة " بعد أن تتعرض لمختلف التغيرات دون أن تفقد طابعها الطبيعي

1– مشري بن خليفة، سلطة النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000، ص:111.

2– مص، ن، ص:112 .

إلا أنها–كما لاحظنا ذلك من تحليل ناقدنا– فقدت بذلك طابعها "البروليتاري" فأصبحت أكثر طموحا في الصعود بحيث لم تستطع تجاوز حدود فكرها، لتشكل تحالفا طبقيا في أقصى وعي ممكن، وإنما أصبحت متورطة ومباحة للاستغلال وبذلك افتقدت "رمانة" الوعي الممكن الذي هو تعبير عن رؤية العالم، ويشير ناقدنا إلى أن شخصية رمانة تتحول إلى بضاعة ضمن التبادل السلعي في مجتمع يبيع ويشتري الإنسان، وبالتالي فإن الوعي الممكن لم يتحقق لأن الشخصية لم تتجاوز الوعي الزائف الذي أدى إلى تشييء "رمانة" وغياب فعلها، ففي بحثه عن الوعي يتساءل الناقد « كيف أصبحت "رمانة" مناضلة وواعية ومثلا حيّا للإنسان الكادح؟ ونحن نعرف أنها كانت بضاعة وما تزال كذلك » [1]، ثم يؤاخذ القاص على أنه لم يكشف عن الدّور الذي يمكن أن يقوم به البدوي في توعية "رمانة" اجتماعيا فتصبح أداة فعلية في تحرير عقلها وجسدها.

كما ناقش–الناقد– حركية "رمانة " داخل النص القصصي، إذ يرى أنها شخصية ثابتة ونمطية غير قابلة للتطور، لأن « وطار قدمها لنا جاهزة ومكتملة فهي شخصية خارج الواقع الاجتماعي المتغير، ولم تكن في صراع مستمر مع واقعها استنادا إلى انتمائها الطبقي ووعيها »[1]، أما شخصيتنا "بوعلام" و"المجدوب" فهما –في نظره– متضادتان، ذوات انتماء طبقي واضح وبورجوازيتان، تنظران إلى "رمانة" نظرة استغلال، أما شخصية "صالح" فتقترب– في تصوره– من شخصية "بوعلام" و"المجدوب" ، أما شخصية البدوي فيعتبرها الناقد أنها شخصية ضبابية مقحمة على الحدث القصصي، لأنه لا يعرف عنها شيئا سوى انطباعات "رمانة" عنها.

الاتجاه السيميائي:

من النقاد الذين تبنوا المنهج السيميائي في تحليلهم للقصة القصيرة الجزائرية نجد رشيد بن مالك في كتابه "مقدمة في السردية السيميائية"، وأحمد طالب في كتابه " الفاعل في المنظور السيميائي"، والحاج العربي محجوب في كتابه " دراسات في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة ".

1– مشري بن خليفة، سلطة النص، ص: 121.

تتموضع دراسة رشيد بن مالك لقصة "عائشة" لرضا حوحو باستجلاء العناصر السردية حسب ظهورها في النص، وتحديد الحالات والتحولات التي تحكم بنية الخطاب السردي، ولذلك أول شيء قام به رشيد بن مالك هو تحديد المفاهيم المصطلحية المعتمدة في الدراسة هذه : إذ يرى « أن ملفوظ الحالة Sujet d'état يقوم على أساس العلاقة الموجودة بين الفاعل(ف) والموضوع(م):

فـI م: ملفوظ الحالة وصلي : (الفاعل في الوصلة بموضوع القيمة).

فـVم: ملفوظ الحالة وصلي: (الفاعل في فصلة بموضوع القيمة).

التحويل الوصلي [فـI م] ⟵ [فـV م] يخضع للانتقال من حالة وصلة بالموضوع إلى حالة فصله عنه »[1] .

إن هذه الاعتبارات النظرية، تشكل لدى الناقد نقطة ارتكاز أساسية، يستند إليها لتتبع صور الخطاب والآليات التي تتعالق لتشكل مسارات صورية.

يقسم الناقد القصة إلى مقطوعتين سرديتين، ثم يحاول من خلالهما رصد الوحدات المؤسسة للنموذج العاملي من حيث هو نظام قائم على وحدات متعالقة وثابتة في المقطوعة الأولى، فحدّد الفاعل الجمعي في المجتمع في رجال الأسرة وفي جميع فئات الرجال التي تتأسس كفاعل نجح في تحقيق مجموعة من القيم تتصهر في إقصاء المرأة و إذلالها .

يتضح للناقد من خلال ذلك أن الراوي / الملاحظ يخترق مجال الحياد بفضح مكامن السقوط في نظام القيم الذي يحكم فعل الرجال الممارس على النساء وينجلي ذلك في تصوره في مجموعة من الصور(المظلم، الضيق، الظلم) (المجتمع الجزائري المظلم) ،(وعاشت عائشة في محيطها الضيق المظلم)[2] ثم يقتفي الناقد أثر المسار حيث تنشأ الصورة الثانية، لأن متابعة اشتغال الصورة في المسار– حسب ما يرى جان كلود و لوي بانييه– عملية مهمة للتحليل، فهي تساعد على

1– رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائيات السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، صص : 72–73.

2– مص، ن، ص: 76 .

توضيح محتوى الصورة، يعني الطريقة التي يستعمل بها النص هذه الصورة ويفسرها[1].

يبرز رشيد بن مالك الآلية التي تحكم البنية السردية، ففحص ملفوظ الحالة في الوضعية الأولى بتحديده العلاقة الموجودة بين فاعل الحالة وموضوع القيمة فرأى أن الفاعل (المجتمع، فئة)، رافضا لكل تطور ولا يعرف في التغيير الذي يحمل الجديد، وعبر عن هذا الرفض بالوضعية السردية الآتية: ف^{1}Uم الفاعل في فصله عن المتحول (المعرفة الجديدة)[2]، وعبر عن الوضعية الجديدة: أي دخول الفاعل الجماعي في وصله بالمعرفة الجديدة ب:

ف^1 ∩م ثم يصوغ هذا التحول الوصلي في الشكل الآتي:

ف(ف^2) ←(ف^{1}Uم) ←(ف^1∩م)[3].

يشير إلى أن هذه الوضعية تشكل حالة خاصة في مبدأ التبادل، ويعلل ذلك بأن المعرفة المبالغة لا يفقدها أي طرف.

يعمدّ الناقد إلى تمثيل احتدام الصراع الذي تأسس على رغبتين متنافرتين ومنصهرتين في بنية جدلية التي تحكمها مقابلة صراع المقدس/المدنس.

يصل في الأخير رشيد بن مالك إلى ملاحظة مؤداها، أن المواقع الإستراتيجية للفاعل الجماعي(المجتمع) اهتزت بفشله في تثبيت الفعل الوراثي، من أجل المحافظة على نظام يقصي كل ماله علاقة بترقية المرأة وحريتها، وحقها في التفكير والكلام والوجود[4].

في ضوء ذلك كله، نخلص إلى أن رشيد بن مالك اعتمد في تحليله على أنواع الانتقال من حالة إلى حالة، بحيث وقف على آلية التحول استنادا إلى الصيغ الرمزية التي شكلها غريماس في كتابة " السيميائية البنيوية "، كما درس–أيضا– الشخصية لا كائن نفسي، وإنما كمشاركة في البرنامج السردي، إذ لم يحدد ميولاتها النفسية أو

1– جان كلود، لوي بانيه، السيميائية نظرية التحليل الخطاب، تر: رشيد بن مالك، مجلة تجليات الحداثة، ع4 يونيو، 1996، ص:216 .

2– رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائيات السردية، ص:80 .

3– مص، ن، الصفحة نفسها .

4– مصدر، ن، الصفحة نفسها .

خصالها الخلقية، وإنما بموقفها وتحركاتها داخل القصة محاولا إبراز آلية الشخصية في تطور الفعل السردي، وبهذا المنظور يكون قد نظر إلى شخصية كوظيفة نحوية من جانب آخر، نجد أحمد طالب قد تتبع النموذج البشري من خلال قصص الكاتب الطاهر وطار، وعبد الحميد بن هدوقة ، وأبي العيد دودو، باعتباره العنصر الأهم في الإبداع القصصي، لأنه يشغل حيزا سرديا بوصفه كائنا إنسانيا، يتحرك في سياق الأحداث، تبعا للوظائف التي يؤديها والعلاقات المتبادلة بينه وبين بقية النماذج المختلفة، التي تشكل فضاءً تركيبياً وَفق المعطيات النصية، بُغية إتمام المشروع السردي.

اعتمد الناقد على ما لخصه غريماس للتأسيس المنهجي في علم الدلالة الذي يرى أن الدراسة « تقوم على مبدأين رئيسين هما أولا الاستقراء الذي يرمي إلى الإحاطة بالواقع الموصوف، فتكون القواعد المستخرجة على جانب من الشمول بحيث تنطبق على القسم الأوفر من هذا الواقع، ثانيا التحليل الذي يقتضي الوفاء للمثال النموذجي المنسحب على مكونات المدونة، هذا الضرب من التصور الوصفي القائم على محاولة التوفيق بين الجزئي والعام يولد الشعور بالإحباط لولا أنه حظ الوصف العلمي المشترك وقدره » [1].

بناءً على ذلك يذهب الناقد إلى رصد النموذج المسيطر في الكتابة القصصية الجزائرية، بحيث يرى تعدد الأفعال وتنوع الأحداث عند أولئك الكتاب
فتبقى ماهية الفعل قاسما مشتركا في المرحلة النضالية الثورية، وهو تطوير الوعي الوطني والالتحاق بالثورة التحريرية، وهذا يشكل عند الناقد وَحدة المادة القصصية من الناحية المضمونية، بالرغم من اختلافها من الناحية الفنية.

على أساس ذلك يختزل أحمد طالب الشخصيات القصصية بحسب وظائفها وأفعالها، إلى عاملين رئيسين:-العامل الأول: الشخصية الوطنية الثائرة المدافعة عن هويتها، والعامل الثاني: استعماري مناقض.
يحاول الناقد تتبع ملفوظات الفعل الذي هو الوعي الثوري الذي يغير إرادة البطل، ويشكل عامل الشخصية الوطنية الثائرة المدافعة عن هويتها، إذ يلاحظ في قصة

1 - J.Greimas ; sémantique structurale,Presse Universitaires de France ;1995, P :68

"محور العار" للطاهر وطار، أن البطل " بلخير" عاش في بداية حياته مع أمه، في كنف عجوز فرنسية شجعته على الالتحاق بالجيش الفرنسي ومن ذلك يبدأ صراعه المرير مع واقعه العسكري الجديد[1]، نلاحظ تشكل علاقة بين الفاعل –الموضوع القيمة– وهذه العلاقة تبنى عليها–في نظر رشيد بن مالك– «طموحات الفاعل وفي إطاره تتوزع الأدوار وعلى متنها تتولد الرغبات، ويشتد التنافس والصراع »[2] ومن خلال ذلك يشير أحمد طالب إلى أن الصراع الداخلي الذي كان يكابد شخصية البطل ينجم عنه وعي وطني يقوي إرادة البطل ويقنعه بالالتحاق بالجبل، إلا أن الرقابة المضروبة حوله، والمفاجآت الطارئة التي أفشلت خططه بالإضافة إلى المعارض "الكابران الحبايبية" كل هذه العوامل وغيرها حالت دون تحقيق البطل هدفه[3]، وقد تميزت المرحلة النهائية–في تصور الناقد– بظهور مساعدين قدموا العون للفاعل، للاتصال بموضوع القيمة المتمثل في الالتحاق بالجبل.

قد اقتصر الناقد في دراسته للرسم السردي، على توضيح الآليات التي تحكم البنية السردية بتبيين الوضع الحقيقي الذي احتله المرسل/الهاجس الوطني الذي يسيطر على قصص كل من أبي العيد دودو، وعبد الحميد بن هدوقة، والطاهر وطار معتمدا في ذلك على العوامل الستة التي وضعها غريماس المتمثلة في «الفاعل والموضوع والمرسل، و المرسل إليه و المساعد والمعارض»[4] فيتضح للناقد أن للمرسل دور كبير في تفعيل حركية الفاعل، ذلك لأن « اليقظة الوطنية التي تسربت فارضه نفسها داخل الثكنات العسكرية وسط الجنود الجزائريين ازدادت من حدة تفاقم الروح الوطنية داخل (نفسية) "بلخير" » [5]، فهذه اليقظة الوطنية تمثل للناقد فعلا إقناعيا يحمل إلى المعيقات التي اعترضت سبيل " بلخير" المتمثلة في

1– أحمد طالب، الفاعل في المنظور السميائي(دراسة في القصة القصيرة الجزائرية)، دار الغرب، الجزائر، 2002 صص:32–33 .

2– رشيد بن مالك،، البنية السردية في النظرية السميائية، دار الحكمة،، الجزائر، 2001، ص:15 .

3– أحمد طالب، الفاعل في المنظور السميائي(دراسة في القصة القصيرة الجزائرية)،صص:32–33 .

4 - J.Greimas ; sémantique structurale , P :156.

5– مص، السابق، صص: 32–33.

الجيش الفرنسي، وأعوانه، والكبران الحبايبية، وقد سمى غريماس هذا العامل بالمعارض « الذي يقوم على شكل تطور تقني الذي يهدد التوازن القائم» [1].

انطلاقا مما قدمه ناقدنا نلاحظ أن كلا من المرسل والمرسل إليه ينتظمان في سياق العلاقة بين الفاعل والموضوع، فتتحد وظائفهما بغية تحقيق مشروع معطى ضمن توازن قائم، فيقوم المعارض حائلا دون تحقيق الموضوع –التحاق بالجبل– التوازن، ويتدخل العامل المساعد ليحتل مكانا في النظام السردي كي يقدم العون للفاعل ليحقق مشروعه العاملي: فيكون في حالة اتصال مع موضوعه –القيمة– الذي يتمثل في الالتحاق بالجبل[2].

كما يعيب أحمد طالب على القاص وطار تمديده للأحداث ودمجه لمفاجآت مفتعلة لا تخدم البنية السردية، وتدخله من حين إلى آخر بين أحداث القصة لعرض آراء الشخصية أو طرح أفكار ايديولوجية وفرض الأقوال على ألسنة الشخصيات فهذه الأمور تجعل الشخصيات تتحرك–في نظر الناقد–تحركا تعسفيا[3].

بنفس المنهجية يعالج أحمد طالب قصص كل من أبي العيد دودو، عبد لحميد بن هدوقة لأنها تتضمن نماذج متكررة، ومتماثلة دالة على نوعية الفترة التاريخية الموصوفة التي مدارها تطور الوعي الوطني الثوري، الذي ينهض على البنية القصصية، وآلية الصراع فيها .

في قصص أخرى يحاول الناقد قراءة دلالة أسماء الشخصيات لأنه يرى أنها ليست مجرد علاقة اعتباطية تطبع الشخصية شكليا وحسب، بل تحمل طاقة رمزية مكثفة يجب حل شفرتها، كما يوضح الناقد تمفصل الاختلافات، وانتظام العلاقات بين القيم الأولية في قصة " الطريق الفضي" لأبي العيد دودو التي تحمل حقلا دلاليا يتناول الطبقات المهشمة الكادحة، وصورا لمآسي التي تعاني منها الشخصية في معترك حياتها الاجتماعية، مستندا على المربع السيميائي في توضيح هذا المستوى الدلالي .

1– أحمد طالب، الفاعل في المنظور السميائي(دراسة في القصة القصيرة الجزائرية ، الصفحة نفسها.

2–J.Greimas ; sémantique structurale , P :156

3– مص، السابق، ص:34 .

من خلال ما سبق نلاحظ أن الناقد في أثناء تتبعه لنماذج البشرية التي تتمثل في نموذج الشخصية الثورية، ونموذج الكادح والمهشم، قد استهل ما قدمه غريماس من مفاهيم سيميائية، مع النزوع إلى تبيان ما يفرضه النص من الواقع لأنه كما لاحظ أن ثمة صلة بين القصة القصيرة، وبين طبيعة كل من السرد والحوار، والشخصية إذ تبرز طبيعة هذه الصلة بشكل معين في رؤية الكاتب لواقعه.

قام حاج محجوب عرابي بقراءة للقصة القصيرة الجزائرية المعاصرة قراءة سيميائية، وتبيان مدى توظيف عنصر المرأة في الطرح الاجتماعي، والتاريخي ضمن هذا البناء، ووجودها ضمن ثنائية الرجل/المرأة، التي لا يمكن فصلهما عن علاقة الجسد بالروح، وعليه فإن توظيف المرأة كنموذج، وتصوير سلوكاتها والكشف عن مواطن ضعفها هذا ما لاحظه الناقد في المجموعة القصصية لعلال سنقوقة " ليل وحلم ونوارس"، وعناوين قصصه لها دلالة هذا التوظيف فنجد قصة "الصمت لغة أخرى"، و"مواويل امرأة حزينة"، و"الآنسة فلانة"، و"امرأة جميلة" ولا تقل درجة في قصتي "الأغبياء" و" نافذة على الشمس"، حيث يوظف المرأة المتحجبة في القصة الأولى وإعجابه بها، وبسلوكها ولعل الحجاب في لغة القاص ذو خير يستنطق معاني النماء والتجدد في توليد الحب ذي الطبيعة الصوفية[1].

إن مظهر التبرج عند حسين فيلالي يفكك البنية الاجتماعية وينجم عنه سلوك سيئ وتمثل ذلك في قصة " السكاكين الصدئة" حيث تتاجر البطلة بعرضها قصد كسب عيشها، ونلمس الظاهرة نفسها عند محمد بن عجال في قصته "خداع" أما عند باديس فوغالي فيعالج تفكك الأسرة والخيانة الزوجية من الطرفين في قصة "سراب المدينة"، ولم ينحصر توظيف المرأة في الدلالات السابقة-حسب رأي الناقد- بل اكتشف فيها صورة القداسة، والمثالية، والوطن، والتضحية فعلال سنقوقة تعامل مع توظيف المرأة من باب القداسة في قصة " الصمت لغة أخرى" وشخصية "عائشة" في قصة " ما تسير من ذكراه أمنا الأرض" لعبد القادر عميش ذات شمولية الأم أو الوطن.

1- حاج محجوب عرابي، دراسات في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، الجزائر، ط1، 1993 صص:67-68.

إن الحسن الديني بات ظاهرا في نماذج القصصية لسنقوقة، وعميش وقصتي محمد بن عجال" الوفاء" و"يوميات رجل نبيل" وتمثل كل من عائشة وزينب عند بن عجال وشخصية فاطمة عند محمد دحو في مجموعته " لسندباد و الرمل" في قصة "الانتظار" رموز التضحية والكدح[1].

إن المطلع على مباحث هذا الفصل، يجد أن النقد الجزائري المعاصر، قد وجد مجالا واسعا في تطبيق نقاده للمناهج النسقية، وتجلى ذلك من خلال المقاربات النقدية لجنس الرواية والقصة القصيرة، حيث إنه استطاع بمفهوم البنية –بكليته– أن يشمل مقومات البناء السردي للشخصية، مدى أثرها في البناء الروائي، فاستطاع من خلال هذه المقاربات أن يلج ويوضح النقاط، والتفاصيل المستعصية في المناهج البنيوية، رغم أنه بقي محافظا ولم يدخل مباشرة في دراسة بنية الشخصية ككائن لغوي موجود في الخطاب السردي، بل راحت معظم الدراسات توضّح علاقات هذه الشخصية مع غيرها من العناصر السردية الأخرى.

أما المنهج السيميائي فقد أدى نقادنا جهودا كبيرة في تطبيقه على النماذج السردية الجزائرية، حيث فتح هذا المنهج مجالا واسعا لنقادنا بسبب انفتاحه على النص، وإعطاء تأويلات جديدة، حيث قاموا بدراسة الشخصية كعامل دال داخل الخطاب السردي، وتركوها أكثر تحررا من المناهج الأخرى، ومن الجهود الكبرى التي تبناها نقادنا نجد : رشيد بن مالك، سعيد بوطاجين، وحسن خمري وغيرهم الذين استطاعوا هؤلاء الولوج إلى تجليات الشخصية من خلال تطبيقهم لمبادئ كل من بارت، وغريماس، وجيرار جنيت، وجوليا كريستيفا، وغيرهم من النقاد الغربيين.

1- حاج محجوب عرابي، دراسات في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، صص :68 -72 .

الفصل الثاني :
الحدث في الدراسات السردية

- توطئة
- بنية الحدث
- بنية اللاسرد
- الحدث و فعل الكتابة
- الحدث عند الطاهر وطار
- حركة الأحداث
- سردية الحدث
- الهوية السردية
- البرنامج السردي للحدث
- الحوارية و تعدد الأصوات

لا تنطلق كل دراسة من الدراسات أو إشكالية من الإشكاليات العلمية والفلسفية، والفكرية من العدم، بل تتأسس على فكرة معينة، والشأن نفسه ينطبق على الأعمال السردية، فالروائي وهو يخوض معركة القص أو الحكي، يبدأ نسيج خيوط روايته مرتكزا على الحدث، المادة الخام، وليس بوسع أي رواية من الروايات أن تتبلور خارج نطاق الحدث أو باستطاعته الاستغناء عنه كيفما كان الأمر، سواء أكان الحدث واضحا للعيان، أم مبهما موغلا في الغموض، والإبهام فكيف ما كانت الظروف تسعى الرواية إلى كشفه وتجسيده بأي صورة من الصور ويكون شغلها الشاغل، وهو نقله في قالب من القوالب، وأما الحدث « بمفهومه الأسطوري، والواقعي هو رصد للواقع الذي يقضي (بداخل الرواية) في تلاحمها وتتابعها إلى تشكيل مادة حكائية في حد ذاتها» [1].

يعتبر الحدث من أهم العناصر التي تعمل على تكوين الأعمال السردية، حيث يتطلب وجود شخصيات تدير الأحداث، ومن بين هذه الشخصيات: السارد الذي يكون قريبا من الأحداث، ويمكنه التطلع عليها في أثناء وقوعها، وإعادة سردها كما يكون السارد جزءا منها أو صانعها، وبذلك تسلط الأضواء على جريان هذه الأحداث، وكيفية تقديمها من قبل السارد، وذلك أن الرسالة التي يقدمها الباث للمتلقي تتضمن أولا وقبل كل شيء حدثا أو مجموعة من الأحداث تعمل على المشاركة في بناء الرواية، مع كل العناصر السردية الأخرى، وأن هذه الأحداث تؤلف في جملتها حبكة الرواية لأن هذه الأخيرة تعتبر« سلسلة من الأحداث تخضع لمنطق السبب و النتيجة » [2].

فالأحداث هي ضرورة ولابد من وجودها داخل الرواية باعتبارها العنصر الذي يحرك الشخصيات، ويتم عرضه من خلال المكان والزمان، فالبحث في طبيعة الحدث وبنيته لم يعد كما في السابق، نظرا للنقلة النوعية في مجال الكتابات السردية، وكذا المقالات في التجدد والحداثة بخلاف السرديات الكلاسيكية، فماهية الحدث أضحت هي ماهية الكشف عن طبيعته « في حد ذاته، ثم الكشف عن العلاقات التي تربط الأحداث

1- عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي، لحكاية جمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1993، ص : 15.

2- نبيل راغب، فن الرواية عند يوسف السباعي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص : 10.

في الخطاب الروائي، أي البحث في الحدث من حيث الجوهر، ومن حيث النسق الذي تظهر به الأحداث بشكل عام في الرواية، لأن بنية الحدث بهذا المفهوم تمكننا من تصنيف الرواية إلى شكلين مختلفين لكنهما متداخلان في الوقت نفسه » [1]، نستشف ذلك التتابع والترابط – بين مرحلة وأخرى– الذي من الدلالات السردية فهو جملة (الوقائع والأحداث) التي ترسم البناء العام للرواية وبالتالي البناء العام للحدث، وعليه كان هذا الأخير يتشاكل من مستويات تبرزها المقاطع، والفصول المكتملة، ويكتسي الحدث طابع الأهمية كونه عامل تصنيف وغربال هذا عن ذلك، فنستطيع القول أن الرواية الكلاسيكية تركز على الواقعية التاريخية من خلال بناء حدثها، في حين أن الرواية الجديدة يختلف في بنائها عن الكلاسكية باعتماد المعطى الفكري المتحرر من القيود المكبلة للسرد.

يجمع عدد من الباحثين في مجالات السردية على أن « طبيعة الحدث مركبة تستند إلى مرجعيات ثرية ومتنوعة، تساهم في خلق بنى دلالية عميقة في الخطاب الروائي » [2]، لا يحدث الاتصال والتواصل بين الباث (الروائي) والمتلقي من خلال عمليات التأويل والقراءة ما لم تكن هناك مرجعيات عميقة تعكس ماهية البنى الدلالية وتطعم مجموع الجوانب السطحية والاتجاهات ما كان منها تاريخي أو واقعي، أو إيديولوجي، أو اجتماعي « فالروائي يمكن أن يعبر عن إيديولوجية معينة تمثل اتجاها واضحا في رواياته أو كتاباته لكنه لا يمكن أن يحقق أدبية راقية وشعرية فخمة ما لم يعّد تجربته الإبداعية بمرجعيات مناسبة، يخيطها وبنسجها من خلال علاقات لغوية رمزية رائعة » [3].

على هذا المنوال قد يتنوع الحدث ويأتي في أشكال وألوان مختلفة، وقد يصدر هذا في الحدث من الشخصية ذاتها وليس من متعدد، حيث التلون في مظاهر مختلفة عن بعضها البعض وما يستساغ منها في ذهن الروائي، جعله ينوع و يلون في الحدث إن الحدث الروائي لحظتان« لحظة حاضرة، وأخرى غائبة، فالقص يستند إلى حضور

1– بشير محمودي، بنية الحدث و طبيعته في الرواية الجزائرية" البحث عن الوجه الأخر" نموذجا، ص : 131.

2– مر، ن، ص : 132.

3– عبد القادر فيدوح، شعرية القص،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1996، ص : 80.

وغياب حضور الراوي، وغياب الأحداث التي تروى، وهذه الأحداث حاضرة باعتبارها خيالا قصصيا يحكي في ألفاظ غائبة [...] حقائق من الواقع الذي حدث فيه فهي حاضرة كخطاب، غائبة كأحداث » [1].

بنية الحدث :

إن الرواية الجزائرية عرفت تطورا مس جميع مستوياتها، ومن بين الروائيين الذين برزت علامات الحداثة في رواياتهم نجد محمد العالي عرعار في رواياته "البحث عن الوجه الآخر"، وفي هذا الصدد نجد دراستين لكل من رشيد قريبع وبشير محمودي حيث دراسة رشيد قريبع جاءت أقل تفصيلا، إذ ركز على علامات الحداثة عند محمد العالي عرعار– وهذا حسب رأي الناقد – تجلت في طريقة رسمه للشخصيات، وفي اللغة، وفي الأحداث « حيث تنفجر القصة أو الرواية الجديدة إلى بؤر، تستقطب كل واحدة جزءا من العقدة، التي كان من المفروض أن يكون الجزء المتأجج من الرواية التقليدية مركزا له » [2] .

يرى رشيد قريبع أن الأحداث في الرواية جاءت مسطحة ليست بها تنوعات مما جعل القارئ يشعر أنه أمام أحداث غير متسلسلة، إن أي عمل روائي لا يكتمل، ولا يستقيم إلا بتلاحم مكونات بنائه الفني « فكل ما في النسيج من لغة ووصف، وحوار وسرد يجب أن يقوم على خدمة الحدث، فيساهم في تصوير [تصويره] الحدث وتطويره بحيث يصبح كالكائن الحي، لا شخصية مستقلة يمكن التعرف عليها بالأوصاف في القصة لا تصاغ لمجرد الوصف، بل لأنها تساعد الحدث على التطور، لأنها في الواقع جزءا من الحدث نفسه » [3]، هذا ما يلفيه رشيد قريبع في رواية " البحث عن الوجه الآخر" حيث يجد تلاعبا في اللغة، إذ أن الكاتب يركز على استعمال الكلمات ذات المدلولات المتناقضة بغرض التركيز على شعور يبدو لنا طبيعيا وعاديا، وقد استعمل اللغة قصد الغوص في أعماق ذاته واكتشافها عن طريق الحوار العجيب المليء

1– إبراهيم السيد ، نظرية الرواية(دراسة المناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص : 209.

2– رشيد قريبع، تطور الخطاب الروائي عند محمد العالي عرعار، ص : 207.

3–رشيدي رشاد، فن القصة القصيرة، دار العودة، بيروت، ط2، 1975، ص : 97.

بالتلاعب على المستوى الخارجي للغة وعلى مستواها الداخلي جعلها تتحمل كثيرا من المعاني [1].

أما محمودي بشير فقد حاول في مقاربته لرواية" البحث عن الوجه الآخر" التطرق لبنية الحدث، حيث يرى أنها تخضع لبنيات مركبة، استوحاها من مرجعيات مختلفة منها : علم النفس، والفلسفة، والصوفية، والأسطورة، وللكشف عن تلك المرجعيات يتم من خلال استخراج طبيعة الحدث، ومظاهره في الرواية حيث قسم الناقد الحدث إلى أنواع و بعدة مظاهر منها :

الحدث الغامض :

غموض الحدث في "البحث عن الوجه الآخر" راجع إلى الحقول المعرفية التي استفاد منها الروائي في كتاباته الروائية وخاصة علم النفس، والفلسفة مما جعلها تبدو غامضة وغير مفهومة، حيث استعمل تقنية "الحلم" كمادة قصصية تلائم اتجاهه ورؤيته جعل الرواية تمثل عالما سرياليا، غريبا يلتقي فيه المعقول باللامعقول، واعتماده على" الحلم" ليس بالضرورة الابتعاد عن معالجة قضايا الواقع ومشكلاته، بل رسم صورة أخرى عنه، متجاوزا بذلك معطى الواقع المعيش ليبدله بواقع آخر يراه هو سويا وصحيحا [2].

الحدث السيرة الذاتية :

إن إعتماد " محمد العالي عرعار" على تقنية "الحلم" جعل روايته تقترب من النمط القصصي لحكايات "ألف ليلة وليلة"، حيث احتوت الرواية على عشرة مقاطع معظمها يقوم على أساس الحكي أو القص لمادة حلمية معينة فالثماني مقاطع الأولى تمثل ليالي كل ليلة بحلم جديد، ما عدا المقطع الثاني والمقطع العاشر، فهما يمثلان أحداثا تتدرج في إطار أحداث السيرة الذاتية للبطل ولشخصية "الرجل الغريب"[3] .

1- رشيد قريبع، تطور الخطاب الروائي عند محمد العالي عرعار، صص : 209-210.

2 محمودي بشير، بنية الحدث و طبيعته في الرواية الجزائرية " البحث عن الوجه الآخر"، صص :133-134

3- مر، ن، ص : 138 .

الحدث الجنسي :

لقد خضع الحدث الجنسي في " البحث عن الوجه الآخر" إلى نظرة فلسفية والتشبع الروحي، لم يظهر الحدث الجنسي بالمظهر البيولوجي المعروف والمألوف بل اتخذه كمقولة نفسية وفكرية، توضح الكثير من السلوكات ومواقف الشخصية الغريبة فالجنس الخاضع للتصورات الفكرية والفلسفية يصبح مجرد رغبة مكبوتة تأمل الذات أو تحلم في تحقيقها عن طريق البحث عن الآخر، الذي لن يكتمل الوجود الحق إلا من خلاله، من أجل ذلك خضعت معظم الأحداث للحلم من جهة والارتداد من جهة أخرى[1] .

الحدث المخيف والمسحور :

لقد استفاد الروائي من الأساطير والخرافة في عرض الأحداث التي تتصف بالعنف ولا تخلو من طابع السحر، ارتبطت الأسطورة في رواية عرعار بفكرة الصراع بين شخصية البطل والواقع، حيث يتضح ذلك في المعاناة الروحية للبطل لعدم رغبته في احتواء الآخرين، لانعدام التجانس الفكري والروحي بينهما، ومن بين الحقول المعرفية التي كان لها دور كبير في بناء الحدث في الرواية هو عالم التصوف، ولعل أبرز الأحداث الدالة على ذلك، توظيف قصة "الإسراء والمعراج" ليس بيان المعجزة الإلآهية، بل أخذ فكرة الرحلة أو البحث، ليخلق منها أفكارا وأجواء الأحداث وتصنيف القصة الأصلية، حيث تصبح كل جزئية في القصة الموظفة، رمزا وأداة لبناء الحدث في الرواية، وهذا يقترب من عالم السحر[2].

بنية اللاسرد :

لقد حاول سعيد بوطاجين في مقاربته " الانطباع الأخير" تجاوز تقاليد المقاربات البنيوية على مستوى التحليل اللغوي، إلى أبنية أخرى، في محاولة تقصي بنية اللابنية يلاحظ سعيد بوطاجين أن الرواية تتمحور حول فكرة " تهديم الجسر" وهو ما يعني بالضرورة محدوديات موضوعات القيمة، برامج السرد التي يمكنها أن تحمل ملامح الحداثي بين مختلف الذوات القولية، وبخاصة إذا ما حافظ على هذه الصيغة، ولم

1- محمودي بشير، بنية الحدث و طبيعته في الرواية الجزائرية ،صص : 139-141 .

2-مر، ن، صص : 142-144.

يتحول إلى شكل مغاير، إن أبرز التحولات الحداثية، التي قد تؤطر اللاسرد في هذه الرواية، قد تساهم في تأطير بنية الحدث معلق سلفا [1] .

يتبنى سعيد بوطاجين تقسيم التحولات داخل الرواية إلى تحولات بسيطة وأخرى مركبة أما التحولات البسيطة فهي كما يلي :

أ- **تحولات الصيغة** : هي تحولات ترتبط بوجوب الفعل وقدرة القول، فالقارئ يمكنه أن يلحظ مجموع التجليات اللفظية لوجوب تهديم الجسر مثلا، إذ يمكنه أن يلفي لهذا الوجوب جملة من المبررات النصية، حيث تنتقل قدرة القول قائمة على الفعل الاقناعي إلى قدرة الفعل ، إن تحطيم الجسر يحدث تحولا من علاقة الفصل إلى علاقة وصل أي تحولا في العلاقة بين الذات والموضوع، وهو بذلك يؤدي إلى تغييرٍ على مستوى الحالة، وهذا التحول مرتبط بالصراعات الداخلية للبطل بين القبول أو الرفض [2] .

ب-**تحولات الرغبة:** إن الرواية تتبني على جملة من الرغبات الأحادية ، والثابتة التي لا تؤدي الأفعال الاقناعية فيها، وظيفتها في اختلاف التحولات على أن تظل الشخصيات متمسكة برغباتها كونها « تتسم بقناعات قبلية تظل في مستوى واحد من بداية النص إلى آخره » [3]، كل هذا يوحي بثقل الأحداث وسكونها، إذ لا يولد الحدث داخل الرواية ميتا .

ج- **تحولات النتيجة** : لا ترتبط تحولات النتيجة من حيث الفعل بانتهاء الرواية بهدم الجسر، بقدر ما ترتبط بالتحول الذي يطرأ على الحالة الأولية التي تحمل في طياتها تغييرا لمواقف الشخصيات والحالة معا، وذلك نتيجة السببية العلاقة بين الفعل وما ينتج عنه على صعيد الأحاسيس و العواطف .

د- **تحولات الطريقة:** إذ يركز الأديب على عرض العلاقات والتأملات والانطباعات التي ترسم مجتمعه، والحالة السببية التي ستؤدي إلى فعل هدم الجسر

1- سعيد بوطاجين، اللاسرد في رواية" الانطباع الأخير" لمالك حداد، مقاربة بنيوية، مجلة اللغة و الأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ع14، 1999، ص : 207 .

2- مر، ن، ص : 207.

3- مر، ن، الصفحة نفسها .

ذلك مع تحاشي الإشارة إلى الطريقة التي ستعتمد لبلوغ هذا الفعل، لذلك يبدو الحدث المحوري في هذه الرواية مباغتا ومنفصلا عن السياق العام الذي تؤطره حالات الشخصيات، ومواقفها سعيا لكشف تفاصيل الذات الضديدة والمفترضة .

ه- **تحولات الطابع** : لا يكاد القارئ يتبين حدود العلاقة السببية بين الرغبة والفعل إذ لا يوجد أي مؤشر دال على الانتقال إلى الانجاز على الشاكلة، لقد بدأ "سعيد" في تهديم الجسر، أو لقد اتجه نحو الجسر لتفجيره، هنالك خاتمة فقط دون أي تدليل على الخطوات المتبعة[1]، وهو ما يراه سعيد بوطاجين محفزا لتأطير اللاسرد في وضعه العام بالطابع الضمني، حيث يغدو حضور اللاسرد في مقابل العرض الذي قد يقدمه السرد.

د- **تحولات الوضع** : لا يمكننا أن نلتمس في هذه الرواية بوادر تحول الوضع بالمعنى المتعارف عليه في الحكاية، إذ لا نلفي أي تراجع في النهاية عن الرغبة بل إنها كثيرا ما تدعم بطريقة متناقضة ضمنية وخافتة، لا يمكن للقارئ أن يميز فيها بين الوضع والوضع المضاد إلا عن طريق التدقيق في بعض الملفوظات، بينما يضع سعيد بوطاجين مجموع تحولات المظهر، والمعرفة، والوصف، وتحولات الذاتية والطبع ضمن خانة التحولات الكبرى:

ا- **تحولات المظهر**: تتعلق هذه التحولات باستكناه خوالج الذوات عبر تقابلات الظاهر مع الباطن إذ يلفي الناقد تعارضا بين ظاهر الشخصية وباطنها.

ب- **تحولات المعرفة** : يؤدي تحول المعرفة لدى الفاعل عادة دور تغيير الوضع والموقف على حد سواء، وهو ما يسهم في التكهن بميلاد حالة نقيضة تسهم عادة في التحولات الحداثية المهمة.

ج- **تحولات الوصف** : ترتبط هذه التحولات بالأفعال الغير الحداثية التي تعتمد الطابع النقلي العارض للمادة المسرودة، حيث تأتي عادة على شكل مقاطع تنقل قولا سابقا أيا كانت طبيعة هذا القول يحمل معالم الحدث المحتمل، ومثل هذا الحدث الذي تحمله يأتي منتهيا بلحظات التوقف، أو سلسلة من مقاطع مشهدية.

1- سعيد بوطاجين، اللاسرد في رواية " الانطباع الأخير" لمالك حداد، ص : 210.

د- **تحولات الذاتية :** تقوم هذه التحولات على تباين الانطباعات التي تحملها الذات أو السارد على حد سواء من موضوع السرد « وعلينا أن نلاحظ فيما بعد أن موقفاً – وليس حركة- إنه حدث لفظي خالص بالتأكيد، غير أنه لايسهم في تكوين السرد القصصي رغم أنه قد يكون حافزا على إنتاج الفعل لاحقا » [1]، فهو يُعد بذلك مطية للفعل، ضمن وضعه المحتمل .

ه- **تحولات الطبع :** وهي تحولات ترتبط بعمل التغيرات التي تطرأ على الذات بعد الفعل.

الحدث و فعل الكتابة :

نجد اهتمام النقاد الجزائريين برواية " فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي حيث نجدنا كلاّ من آمنة بلعلا وحسان راشدي، وكلاهما تطرقا إلى ظاهرة الحدث في الرواية، حيث يرا كلاهما أن الروائية تريد أن تأسس لنص روائي، وكتابة روائية مختلفة بحيث هذا ما تأكدة آمنة بلعلا في قولها : « هو نص روائي يضطلع بالسعي إلى تأسيس وتجريب، كتابة روائية جديدة مختلفة بما يدعى" المتاروائي" تتجاوز التفكير في الخطاب والتعليق عليه كنوع من الصدام بين الكتابة والواقع حيث تبدأ عتبة الرواية، بمشروع كتابة روائية أين يتداخل الواقعي بالخيالي»[2] ومن هنا ترى الناقدة وتبين أن الكاتبة تبدأ روايتها، بقصة خيالية قامت هي بصاغيتها وضعت لها عنوان" صاحب المعطف"، وتعلن رواية" فوضى الحواس" قيامها على الفوضى واللامعقول عندما تصر الكاتبة الذهاب إلى موعد السينما واللقاء مع بطلها الحبري، التي أرادت أن تجعله من لحم ودم و بذلك ينبني المتخيل في الرواية على أساس تقاطع الواقعي/ الخيالي، الكتابة/ الواقع،الموت/ الحياة[3].

حسب ما تقوله آمنة بلعلا بأن القصة التي حكتها لنا أحلام مستغانمي في روايتها "فوضى الحواس" يحدث فيها مزج بين الأحداث التاريخية بالأحداث المتخيلة، ويأخذ

1- – سعيد بوطاجين، اللاسرد في رواية " الانطباع الأخير"، ص : 213.

2- – آمنة بلعلا، المتخيل في الرواية الجزائرية من التماثل إلى المختلف، دار الآمال للطباعة والنشر، الجزائر، 2004، ص : 162، وعند حسان راشدي، ظاهرة الرواية الجديدة الواقع الكتابة "فوضى الحواس"، مجلة المبرز ع20، ص : 141

3- مص، ن، ص : 163 .

بعضها في أثر البعض، وكأنها تيارا لا ينقطع ما دامت الكتابة فاعلة، والتي أصبحت تقلق الكاتبة حتى خلطت بين الحقيقة والخيال.

تبين لنا الناقدة مدى الخلط بين وهم الكتابة والحياة حين تصور الكاتبة شخصية "خالد بن طوبال" فتعيدنا إلى رواية " ذاكرة الجسد" فيما تجعل رواية " فوضى الحواس" تتعلق نصيا بالرواية السابقة، وتخلق فيها- فوضى الحواس- أحداثا وفضاءات تستكمل ما بدأته في ذاكرة الجسد [1] .

أما حسان راشدي فيرى أن أحداث "فوضى الحواس" تريد أن ترصد واقع المجتمع الجزائري، وما طرأ عليه من تحولات عنيفة وسريعة على كل الأصعدة السياسية والاجتماعية، وقد امتدت مرحلة التأزم هذه على مدى نهاية الثمانينات(1988)، وعليه حاولت الكاتبة أن تقيم توازنا بين البعدين التخيلي والواقعي، وبين التجربة الذاتية والمجتمعية، رغم ذلك فإن نص الرواية يتعرض إلى تفكك من خلال الوقفات النقدية التي تعتمد الكاتبة إدراجها لتكسير السرد.

يرى الناقد أنه يوجد ملمح أخر يضاف إلى رؤية الكاتبة لواقعها الاجتماعي هي الكيفية التي تعرض بها الأحداث، حيث إنها قدمت روايتها بقصة قصيرة بعنوان" صاحب المعطف" ثم تتبعها في القسم الثاني بنص أطول منه تتحول الكاتبة إلى السيرة الذاتية وتصبح شاهدة على ما حدث في الواقع الاجتماعي، وخاصة عندما تسرد علينا جانبا من حياة الرئيس- المغتال- محمد بوضياف [2] .

الحدث عند الطاهر وطار:

نلفي عدة دراسات حاولت التقرب أكثر من الحدث في روايات الطاهر وطار ومنها مقاربة واسيني الأعرج في كتابه" الكتابة الواقعية عند الطاهر وطار" وعند مريم لطرش في مقالها " المثل الشعبي في رواية اللازللطاهر وطار" وعند دبي كوكس في مقاله " روايات الطاهر وطار بين خطاب السلطة والنقد الاجتماعي" وسنتطرق لكل واحد منها حسب درجة أهميتها.

1- آمنة بلعلا، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص: 163.

2- حسان راشدي، ظاهرة الرواية الجديدة، ص ص : 144- 147.

إن أول ما يلفت الانتباه في مقاربة في واسيني الأعرج[1] لروايات الطاهر وطار أنه حاول الكشف عن الكتابة الواقعية عنده، وذلك عن طريق تحليله لرواياته والتطرق إلى دراسة الأحداث منها: التاريخية ومدى انعكاساتها الايجابية والسلبية حيث استفادة من الحدث الديني في الثورة التحريرية الكبرى، والأحداث السياسية والاجتماعية كثورة الزراعية، وتجسيده للصراع بين طبقات مجتمعه وشخصياته، واستعماله للأساليب التناقضية في طرحه للأحداث .

يقف واسيني الأعرج عند الأحداث التاريخية في روايات" اللاز" و"الزلزال" و"الموت في زمن الحراشي"، حيث يرى أن رواية" اللاز" لا تنطلق من مجرد سرد للأحداث التاريخية المتعلقة بالثورة، بل من منظور إعادة كتابة التاريخ بكل جوانبه الخفية، سرد حقيقي وواقعي لما حدث بالفعل، وتتخذ الرواية شكل مقابلة بين الأحداث كما وقعت فعلا، والأحداث كما هي موظفة في الرواية الرسمية أو خطاب السلطة.

أما فيما يخص الحدث الديني[2]–حسب رأي واسيني الأعرج– فأن الطاهر وطار قد استثمر هذا الموقف بشكل جيد، ليطرح قضية الدين ضمن نسق تاريخي في رواية "اللاز الثانية" وكيف أنه يمكنه أن نتشكل بمختلف المصالح الطبقية بطرح الكاتب الصراع و تحديد طبيعته، لأن الثقافة الوطنية لا تتحدد إلا بهذا الصراع، وبالتالي أسهم الحدث الديني في تسلسل الأحداث، وإبراز بعض المواقف وخاصة الأحداث المتعلقة بشخصية " بوالأرواح " .

يواصل الطاهر وطار تجسيده للأحداث– حسب رأي الناقد – في رواية "الزلزال" حيث استطاع الكاتب أن يجسد التحولات الزراعية التي حدثت في الجزائر، لا بالشكل السياسي التهريجي المباشر، ولكن بكل ما يمكن أن يمنحه الفن الاشتراكي من إمكانيات فنية للتعبير، التي تسهم في الكشف عن خلفية كل الصراعات الدائرة على الساحة، بهذا يحاول وطار أن يستوعب جماليا واقعه المتحرك، بكل تناقضاته الثانوية والجوهرية من خلال شخصية " بوالأرواح" أحد الملاك الكبار للأراضي الزراعية[3].

1– واسني الأعرج، الكتابة الواقعية عند الطاهر وطار، ص: 45، ص: 74.

2– مص، ن، ص :43، ص :69، ص : 85، ص: 86، ص: 71.

3– مص، ن، ص : 80 .

أما مقاربة مريم لطرش و دبي كوكس، فقد حولتا التركيز على مدى أثر المثل الشعبي والأغنية الشعبية على مجريات وتطور الأحداث في روايات الطاهر وطار حيث إن المثل الشعبي لم يرد ليضفي حالة جمالية فحسب، أو من أجل التنويع في المقامات ومستويات الخطاب السردي، بل جاء أيضا عنصرا فاعلا ومؤثرا في الحدث الروائي وموجها له، إذ ورد في مواقف ذات أهمية بالغة في الخطاب السردي، حيث أخذ مدلولات متنوعة ومعاني متجددة، تتفاعل مع مجريات الأحداث « ففي البداية كان يمثل كلمة السر بين الثوار وفي النهاية أصبح شكل إدانة يرفعها "اللاز" في وجه الواقع، ويهذي بها أمام مكاتب المنح » [1]، أما من جانب اللغة فقد استطاع الطاهر وطار أن يستعمل اللغة البسيطة الموحية لرصد هموم الجماهير الواسعة بلوغا بذلك إلى التعبير الاجتماعي باستخدام التراث الشعبي، إن النهاية في الرواية تكتسب أهمية خاصة إذ « هي النقطة التي تتجمع فيها وتنتهي إليها خيوط الحدث، كلها فيكتسب الحدث معناه المحدد » [2]، وحسب رأي واسيني الأعرج فيما يخص النهاية التي آل إليها "بوالأرواح " فإنها جاءت منطقية، بما أن العالم قد تغير وتغيرت معه العلاقات الإنتاجية لم يعد بإمكان" بوالارواح " هضمها، فحاول الانتحار من خلال النزول إلى الجسر المعلق، ولكنه نجا في آخر لحظة، جاء كل هذا منطقيا بسبب طمعه و جشعه

حركة الأحداث :

إن مقاربة عبد القادر حسني لرواية " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار تمركزت حول حركة الحدث ومدى تعلقه بشخصية" الولي الطاهر" وأن الكاتب يتبع سلسلة من الانفتاحات، والانغلاقات على أساس التشويق وطرح العقدة في النص .

يرى عبد القادر حسني في رواية " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" أنها تبدأ منفتحة على الأحداث ثم تنغلق لكي تدفع الكاتب إلى تقديم حلول، كما تدفع المتلقي إلى الحكم على النتائج، إن هذه الرواية المنغلقة على نفسها لا تشير بالتفاؤل، فقد وظف الكاتب شخصية رئيسية تمثل "الأمة" العربية بكل توجهاتها فأحداث الرواية تتعلق

1- مريم لطرش، المثل الشعبي في رواية"اللاز" مجلة التبين، ع25، مارس 2006، صص:50-51، دبي كوكس روايات الطاهر وطار بين خطاب السلطة والنقد الاجتماعي، تر: بوعلي كحال، مجلة التبين، ع2000،16، ص:66.

2- أحمد مديني، فن القصة القصيرة بالمغرب في النشأة التطور والاتجاهات، دار العودة، بيروت، ص : 37 .

بحركة "الولي الطاهر" داخل هذا البناء من خلال تقديم حالات غير عادية تمثل أحداثا غامضة غير متسلسلة بحجة أن الكتابة الأدبية تكسر التسلسل الزمني لهذه الأحداث، إن عدم التسلسل الزمني للأحداث أدى بوطار إلى الانتقال من الحدث الواقعي إلى الحدث الشعري مما تقتضيه الكتابة الروائية [1].

يوضح لنا عبد القادر حسني، كيف أن وطار قام بالاستباق بالحكم على الأحداث من خلال إيراد النتيجة الموجودة، وما قدمه من حلول بحيث وجد أن هناك ربطا قويا بين الأحداث، والأزمنة، والأمكنة، معللا ذلك بأن أغلب الروايات الجديدة التي تعتمد على الكتابة الشعرية تقوم على هذا النظام، لقد أورد الكاتب هذه الأحداث انطلاقا من تركيب القصاصات والأخبار التي جمعها من هنا وهناك وصاغها في عمل روائي طرحه على أساس تقديم حلول الأمة إن تسمية "الولي الطاهر" لا تتوافق مع كل الأحداث، حيث نجد أن هناك مفارقات بين الدال والمدلول[2] .

يبين لنا عبد القادر حسني أن اسم " الولي" الذي اختاره وطار مرتبط بالولاء لله في حين إن الأحداث التي يقوم بها تختلف مع كنّيته، اختيار الكاتب هذه الشخصية من باب الأسلبة حيث « تعتبر إحدى الطرق التي يستخدمها السارد في التعبير عن أفكاره وخلفيته الإيديولوجية، وذلك بتقمصه أساليب الآخرين، بطرق مختلفة، مثل تغير الصيغة، أو التقليص، أو التمطيط، أو الإيحاء بأسلوب الآخرين كما قد يحاكيه بطريقة معاكسة » [3] .

يلفي الناقد أن المتحكم في هذه الأحداث هو الراوي الذي ربما قد يدعي الحياد ويظهر ذلك من خلال الحلول التي يقدمها والتي تعكس رؤيته الخاصة وكذلك تحكم الروائي في هذه الأحداث، والتكلم بلسان البطل، حيث تم الخلط بين الروائي وشخصية البطل، حيث قدم حلا مستقبليا على شكل حدث متمثل في النسل الجديد الذي يمثل في

1- عبد القادر حسني، الخصائص السردية في الرواية"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث، إشراف: محمد بشير بويجرة، وهران، 2004-2005، ص :131.

2- مر، ن، ص : 132.

3- آمنة بلعلا، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص : 98 .

"كل الناس" حيث« نجد السارد يقدم لنا سيناريو وهميا للحدث الذي سيقع مستقبلا » [1] ويظهر ذلك من خلال الحوار الذي يقع بينه وبين "بلارة" إن شخصية " الولي الطاهر" هي الأكثر إفرازا للحدث وإخصابه وتوجيهه توجها عفويا نحو نهاية يسودها الغموض.

سردية الحدث:

لقد حاول خلفي سعيد في مقاربته لرواية " مرايا متشظية " لعبد المالك مرتاض البحث عن سردية الحدث فيها، بحيث أن الكاتب بدأها بسرد الحدث والولوج فيه دون سبق من المقدمات، يظهر ذلك من خلال الإهداء في أول صفحة- حسب رأي الباحث- الذي تظهر فيه حالة الضياع و اليأس.

تطرح الرواية كثيرا من الأسئلة حول المحنة الجزائرية بتفرعاتها السياسية وأبعادها الثقافية، وخلفياتها التاريخية من خلال تفاعل الخطاب السردي مع التراث الشعبي، بتجلياته الأسطورية، وهو ما تختزنه الذاكرة الشعبية للأمة وتاريخها الحافل بمظاهر القتل والاغتيال في سبيل تحقيق مآرب شخصيته أو مناصب سياسية، ويوضح ذلك خلفي سعيد من خلال استحضار الكاتب" لحرب البسوس" المعروفة في الجاهلية وغيرها، كنماذج تاريخية حافلة بمشاهد الدم، والثأر، وإلغاء الغير، وكأن السارد يحيل القارئ أو المتلقي إلى جوهر الرواية ومحتواها، إنها وقائع تاريخية تجيب عن أسئلة هذا الواقع المؤلم [2] .

يبين خلفي سعيد أن مشاهد القتال والموت التي استحوذت عليها الساحة الروائية ليست مشاهد استحدثتها تجارب الموت في الجزائر، ولكنها إجابات حقيقية عن أسئلة الراهن، عبر فصول وحلقات الرواية، ينتقل بنا السارد في عوالم الفتنة في محاولة لكشف خصائص الخطاب السردي، الذي مزج فيه بين البعد الفني والواقع المرجعي .

يقسم لنا خلفي سعيد الحدث الروائي وما يتخلله من صراعات وتحولات عبر ثلاث محطات تمثلت في:

المحطة الأولى : الرحلة التي عاش فيها سكان الروابي في ظل السلام، والتعاون والآمان قبل مجيء العفريت جرجس.

1- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة) " زقاق المدق "، ص : 204.

2- خلفي سعيد، البنية السردية في رواية"مرايا متشظية"لعبد المالك مرتاض، صص : 76-77.

المحطة الثانية : يبرز فيها الحياة المأساوية التي يرمز لها بالظلام، والنار، والدم وهي ألفاظ تم تكرارها في الرواية لما تحمله من دلالات العنف، والفساد في الأرض، وتعد هذه المحطة بؤرة السرد للمتن الحكائي، بل هي الحدث البارز الذي أقام صلب الموضوع [1] .

المحطة الثالثة: هي الأخيرة فتكمن في إنهاء المأساة وانقضائها، وبداية حياة جديدة ملؤها الأمن والسلام، وذلك بعد عموم الطوفان والزلزال، فهلك كل من كان يسكن الروابي، إلا من كانوا يرفضون الاغتيال والعنف [2] .

من خلال هذه المحطات تخللت أحداث وحكايات غريبة بعضها خيالي كجمال العالية بنت منصور، ونسبها، وقصرها ذي الطابع الأسطوري، يستمد حضوره من الأدب الشعبي الذي تحتل فيه الأسطورة مكانا مهما، وبعضها حقيقي كقصة آدم وزوجته، وخروجهما من الجنة، بعد أن أزلهما الشيطان ودلاهما بغرور.

يلاحظ الباحث بأن الحدث في رواية "مرايا متشظية" غير واضح المعالم والأبعاد بالرغم من أن الرواية تصور واقعا حيا، وصراعا دمويا الذي مرت به الجزائر في العشرية الماضية، لكن الروائي أعاد صياغة الأحداث في قالب فني متميز باستخدام أسلوب حكائي الذي اعتمد فيه على القص الشعبي، والحدث الأسطوري، ووصف جميع المشاهد، حيث تداخلت الأحداث واتسمت بعدم الثبات.

يبين لنا الباحث أن السارد يوزع بؤرة الحدث على شكل حلقات غير متلاصقة وغير مرتبطة، رغم ضبابية الأحداث وعدم خطيتها، إلا أن هناك وحدة حدثية تربط أجزاء الرواية، فنهج بذلك طريقا وسطا لم يظهر الحدث، استعمل الأسلوب المباشر وفق خطية، وتسلسل، ولم يقم بإهماله، وتعتيمه وإسقاطه كلية وهذا ما يعرف برواية اللاحدث، ولكنه حاول المزج بين النوعين من السرد حيث أنه مارس تقنية تسلسل الحدث وتمفصل السرد [3] .

1- خلفي سعيد، البنية السردية في رواية " مرايا متشظية " ، ص : 79.

2- مر نفسه، ص : 80 .

3- مر نفسه ، ص : 98.

الهوية السردية:

إن دراسة آمنة بلعلا[1] مقاربة نقدية، رصدت فيها تفاصيل المتخيل الروائي وتغيراته في رواية " مرايا متشظية " لعبد المالك مرتاض انطلاقا من تعدد البنيات الحكائية واللغوية، مستعينة في ذلك بالمنهج السيميائي .

تقول آمنة بلعلا بأن إخضاع الوقائع للصدفة وصناعة العجائبي، والتركيز على نتائج الفعل لا على الكيفية حدوثه، جعل البرنامج السردي الأساسي هو الاستلاء على قصر العالية بنت منصور والفوز بها، التي يتنافس عليها شيوخ الروابي السبع، فإن هذا البرنامج – حسب رأي الناقدة – يؤول إلى الفشل، أما حديث السارد عن الطوفان، فما هو إلا تنبؤ بنتائج الوضع، ويوجد مظهر آخر من مظاهر إستراتجية الحالة، وهو تشابك الرغبات، وانفجار الذوات، حيث تبدأ الرواية « كنسيج متشابك من الدوافع النفسية و الرغبات المختلفة للوصول إلى أهداف معينة » [2].

تظهر لنا آمنة بلعلا تموضع هذه الدوافع والرغبات في الرواية، حيث تجلت في عدة أشكال منها: التأمل، وأحاديث النفس، والحوار، وتعكس هذه الرغبات وعي المجرم، فإننا لم نقرأ فعل الاغتيال، بل رغبة فيه حتى على مستوى الذاتي تعكس إلى امتلاك موضوع القيمة كشيخ بني يبيضان، فلا نجد عنده مخططا فعليا لتحقيق الرغبة في الوصول إلى قصر العالية بنت منصور، فقصر العالية ظل طيلة الرواية موضوعا للرغبة بالنسبة لشيوخ الروابي، يعد شيخ بني خصران أول من أعلن السارد عن مشروعه فلن يبلغ هذه الحاجة لأنه يحدث تكسير الرغبات بسب اغتيال طفل من قبيلة بني حمران، وهكذا تدور كل المشاريع السردية حول القتل والانتقام، كلها مرهونة بالمشروع الأساسي، الوصول إلى العالية وامتلاكها والمشروع الوحيد الذي يبعده السارد هو وصول شيخ بني بيضان إلى قصر العالية، ويرد لنا السارد كثيرا من الروايات المرتبطة بالعالية والروابي السبع والتناحر بينهما، إذ يؤول البرنامج السردي

1- آمنة بلعلا، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص : 104.

2- مص، ن، ص : 110.

لشيخ بني بيضان بالفشل وبعد خروجه مطرودا بسب وصفه للقصر والتغزل بجمال العالية بنت منصور[1].

تنتهي آمنة بلعلا بأن عبد المالك مرتاض في روايته قام بتقديم الخيال كنتيجة حيث إنه قام « بالاهتمام بماذا حدث أكثر من الاهتمام بكيف حدث » [2]، وهذا ما جعل السارد يقصي الحدث ويهتم بوصف ما حدث، بكيفيات مختلفة لأنها تقدم واقعا جزائريا باستعمال الرمزية، واللغة التي تجسد رغبات متضاربة.

حسب الناقدة أن عبد المالك مرتاض « يصنع هُوية سردية ذات نمط خاص لأنها تتصل بالأداة التي استخدمها لتمثيل هذا الموضوع، وهي اللغة المستعملة وهي الحوارية » [3]، حيث عمد الكاتب إلى مجموعة من اللغات منها: لغة الحلقة التي يمثلها الراوي الشعبي الذي جمع فيها بين العجائبي، والخرافي، والغريب .

تقول آمنة بلعلا بأن رواية " مرايا متشظية " تضعنا أمام صيغة بارودية قائمة على المفارقة اللفظية، فيطل علينا المسار السردي متواطئا مع جو مأساوي باهت وذوات حالة تتحول الرغبة في الاتصال بالعليا بنت منصور إلى الموت يحققه فاعل جماعي رمز إليه بشيوخ الروابي السبع، وهي إشارة إلى مجهولية فاعل الموت و تغيب أحداث الفعل [4]، وحتى يستطيع مرتاض أن يخرج من أزمة رواية الحالة راح يبحث عن لغة مغايرة، باستعمال أساليب الأسلبة المختلفة هي التي دأبت إلى إقصاء الحدث لحساب حدث القول، جعل اللغة موضوعا للسرد.

البرنامج السردي للحدث :

قسم حسن خمري أحداث رواية " صوت الكهف " لعبد المالك مرتاض إلى برنامجين سرديين متقابلين أساسيين هما (برنامج البطل- برنامج البطل المضاد) باعتبارهما يمثلان مفاصل التحول في الرواية « كل برنامج سردي يتكون من مجموعة من التحولات السردية وهذه الأخيرة هي انتقال الفعل من حالة إلى أخرى أي حالة

1- آمنة بلعلا، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص : 112.

2- مص، ن، ص : 113 .

3- مص، ن، ص : 117 .

4- مص، ن، ص : 79 .

امتلاك البطل للشيء أو انفصاله » [1]، وبذلك اتبع حسن خمري هذا التقسيم انطلاقا ما قدمه غريماس حول وضعية امتلاك الشيء، وعدم امتلاكه وعليه يقدم لنا غريماس الصيغة للبرنامج السردي هي :

$$PN \quad == \quad S \cap O \quad \rightarrow \quad S \cup O$$

البرنامج السردي وضعية امتلاك الشيء وضعية عدم امتلاك الشيء

يرى حسن خمري من خلال هذه الرواية إلى وجود مجال للتطبيق البرنامج السردي، حيث وجد أن "طاهر" الذي قام بمجموعة من الأحداث من أجل استعادة العقد الذهبي الذي يمثل رمزا للوطن، و هكذا- حسب غريماس- يكون البطل في البداية في حالة انفصال عن القيمة أو الموضوع الذي هو العقد/ الأرض، وهذا الوضع من عدم الامتلاك يجعل البطل في حالة من عدم العدم والفراغ للحصول على موضوع القيمة (العقد) وهذا التحول يتمثل في القضاء على الحالة الأولى ، والوصول إلى امتلاك الشيء والحصول عليه، واسترجاع البطل الشيء المفقود والرجوع إلى حالة من الاستقرار والصيغة التالية تمثل ذلك :

$$PN = (S \cup O) \rightarrow (S \cap O)$$ [2]

أما البرنامج السردي الثاني فيمثله البطل المضاد، حيث أنه يمتلك (موضوع القيمة) منذ الصفحات الأولى للرواية، نلاحظ أن البطل المضاد ممثلا للأرض بالقوة وهذا الامتلاك تم عن طريق الاغتصاب، والطرق اللاانسانية في محاولة طرد الأهالي إلى الأحراش و الشعاب، و جعل البطل "الطاهر" يقوم بمحاولات لأحداث التحول ووضع البطل المضاد في حالة عدم الامتلاك $(S \cup O)$ [3].

1- حسن خمري، فضاء المتخيل ، ص : 182 .

2- مص، ن، ص : 183 .

3- مص، ن، ص : 184 .

ينتقل حسن خمري من مستوى منطق الأحداث وشكلها إلى مستوى المضمون من خلال منطق علاقة القبل / البعد، ويعكس هذا التحول أو المنطق على مستوى المضمون المقلوب إلى مضمون الموضوع، إن مضمون الموضوع هو إعادة القضية إلى موضعها الطبيعي، أين يسترجع أهل الربوة أرضهم، ويحصلون على العقد رمزا للوطن، والدين، والتاريخ، والأخلاق، أما مضمون المقلوب في الرواية هو عدم امتلاك أهل الربوة للأرض[1]، وبعد المستويين السابقين:البرامج السردية، مستوى القيل /البعد يوجد مستوى ثالث تتطرق إليه حسن خمري وهو مستوى الوظائف التي يعتمد فيها على نظرية بروب في تحليله للحكاية الشعبية الخرافية، حيث أن البنية الأسطورية الموجودة في الرواية هي التي تنظم الأحداث وتوجهها توجها أسطوريا–حسب بروب– توجد ثلاث مراحل هي : المرحلة التحضيرية، ومواجهة الصعوبات وإزالة المعيقات وأخيرا الحصول على الشيء المفقود بالإجازة (زواج أو الحصول على الأرض)، إن أهم الوظائف التي عددها بروب تنظم بنية الأحداث في رواية " صوت الكهف" وهذا ما يبين مدى ارتباط هذه الرواية بالروح الشعبية والأجواء الأسطورية [2] .

الحوارية وتعدد الأصوات :

يقدم لنا عبد الحميد هيمة مقاربة حول المجموعة القصصية " صهيل الحيرة " من حيث الحوارية وتعدد الأصوات، ولعل ما يلفت النظر في هذه المجموعة – حسب رأيه– أن الكاتب خرق أفق المتلقي، حيث نشعر بوجود تداخل بين الشعر والقصة ويظهر ذلك في الروح الشعرية المسيطرة على النص، وهذا راجع إلى أساسين رئيسيين هما :

1– اختيار الشكل الشعري الذي يمكن اعتباره إعلانا تمهيديا عن تجاوز شكل التقليدي للقصة.

1– حسن خمري، فضاء المتخيل، ص: 185.

2– مص، ن ، صص :185–187.

2- بروز بنية الانفصال بين الذات والواقع في جميع قصص المجموعة مما يجعلنا نقول إن البنية تكاد تكون سمة مميزة في المجموعة، وهي كما قلنا وجه من وجوه الصراع بين الأديب والواقع المعيش .

يرى عبد الحميد هيمة أن عز الدين جلا وجي قدم في قصته نسقا لغويا مميزا اختلط فيه الماضي بالحاضر، والواقع بالأسطورة وتعددت فيه الأصوات، وتميز بالحوارية، وتنوع اللهجات، إن ابتعاده عن أحادية الصوت يترك المجال لتعدد الشخصيات، ويستطيع من خلالها أن يمزج الواقع بالخيال واختلاط الماضي بالحاضر حتى يحمل الأول دلالات جديدة و يستطيع أن يهرب الثاني إلى الأول [1].

يرى الناقد أن توظيف عز الدين جلاوجي لنصوص غائبة من القرآن يجعل النص التراثي حيا على الأرض، إضافة إلى ذلك وجود نصوص شعرية تسهم في نقل القارئ إلى مجالات تاريخية وتوظيفها، يسعى إلى هدم دلالات أصلية وشحنها بدلالات جديدة « ويعتبر الحوار أعلى مراحل القراءة بسبب عملية التضمين التي تزكيها النصوص المعاصرة » [2] ، والغاية من خلق جو نفسي، يوحي بالقلق والاضطراب في نص"جلا وجي".

يرى الناقد أن هذه النصوص تبدأ مغلقة، ثم تتدرج إلى الامتداد والانفتاح وهذا ما يجعل الكاتب نصوصه تشير دائما بالتفاؤل، وتجدد الآمال، ويركز الكاتب في كل قصة من قصصه على شخص واحد يكون محور كل الأحداث- كما سبقنا الإشارة إليه – أن الكاتب يبني صوره على أساس المفارقة أو على الثنائيات الضدية التي تجسد التقابل في بنية النص " احتراق المدينة " مثلا، يتجسد التقابل في بنية النص الدلالية التي تتحرك على محورين : محور أفقي، ومحور عمودي فالأول يمثل الواقع الكاتب ويحمل معاني الهزيمة والانكسار، هذه المعاني تتكرر كثيرا في مقاطع القصة.
أما الثاني فيمثل الواقع الممكن (الحلم) بأبعاد التفاؤلية، وهذا التناقض ولد حركة داخل النص أدت إلى خلق حوار الدرامي الذي اتخذ شكل صورتين متقابلتين :
1- صورة الانتكاسة و الهزيمة .

1- عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، دراسة، 2007، الجزائر، ص : 76 .
2- مص، ن، ص : 81.

2- صورة المواجهة و التحدي (الانتصار) [1] .

لقد تجلت المقاربات النقدية المعاصرة لبناء حركية الحدث وانتظامه في الدراسات السردية الجزائرية، حيث حاول نقادنا التحري عن نمطية الحدث، وبنائه في المناهج النسقية، حيث جاءت الدراسات حول الحدث قليلة بسب اهتمام الدارسين بالمقومات الأساسية للبناء السردي (الزمن، المكان، الشخصية) وعليه جاءت جل المقاربات السردية للحدث حول علاقته مع العناصر الأخرى كاللغة، زمان، مكان، الحوار النهاية وغيرها .

من الدراسات التي اتخذت المنهج البنيوي لدراسة الحدث نجد دراسة بشير محمودي الذي قام بدراسة بنية الحدث مستوحيا ذلك من البنيات مركبة، أما سعيد بوطاجين فإنه أراد تجاوز المقاربات البنيوية على مستوى التحليل اللغوي إلى أبنية آخري مجالا لتقصى بنية اللابنية، وأما في الجانب السيميائي فنجد حسن خمري قد قسم الحدث إلى برامج سردية معتمدا في ذلك على تطبيقات كل من غريماس للأفعال وبروب للوظائف .

1- عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، ص :88.

الفصل الثالث:
الزمان والمكان

I/الـزمـــــن:

1- الزمـــــن الداخلي:

2-1- المناجاة .

2-2- الزمن النفسي.

2- الزمـــــن الخارجي:

2-1- الزمن التاريخي.

2-2- الزمن الاجتماعي.

2-3- الزمن الأسطوري.

3- الاستـــــرجاعـــات.

4-الاستبـــاقـــــــات .

5-التداخل الأزمـــنـــة.

6- حركية الزمن.

И- المكـــــــان :

1- أهمية المكان في البناء السردي

2- المكان في الرواية الجزائرية:

2 -1- في رواية " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار .

2-2- ثنائية الأمكنة في رواية "الجازية و الدراويش" لعبد الحميد بن هدوقة.

2-3- جدلية الوطن المنفى في رواية "شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج .

2-4- في رواية "نواراللوز" لواسيني الأعرج.

2-5- في روايتي " صوت الكهف " و "مرايا منشظية " لعبد المالك مرتاض .

2-6- في رواية " التفكك " لرشيد بوجدرة.

3- صورة المدينة في الدراسات السردية:

3-1 المدنية عند عبد الحميد بن هدوقة.

3-2- قسنطينة في " ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي.

3-2- المدينة عند جيلالي خلاص .

3-4- المدينة في رواية "سرادق الفحيعة" لعز الدين جلاوجي.

3-5- المدينة في رواية "الزلزال" للطاهر وطار.

الـــزمـــــــن:

يعد الزمن صانع تطورات وتغيرات الشخصية البشرية، سواء أتعلق الأمر بالجانب الفيزيائي، الذي يمثله الجسم الإنساني جراء ما ينتابه من صور متعددة على امتداد المدة الزمنية التي يعيشها من ولادته إلى شيخوخته، إذ أننا نرى ذلك واضحا وندركه بحواسنا دون عنت، أم الجانب المعنوي أو الضمني الذي يخص المسائل النفسية والفعلية، وما يطرأ عليها من نمو وتطور بشكل متزامن، كلما تقدم عمر الإنسان، ومن هذا المنطق الذي يؤكد أهمية الزمن بالنسبة للإنسان « يعد عنصر الزمن ضابط الفعل فيه، ويتم على نبضاته ويسجل الحدث وقائعه، وقد يتحدد في القصة القصيرة بشكل كيفي عمودي، مما يجعل الكتاب يتفاوتون في مستويات الأداء لذلك تكون العلاقة الجدلية بين الزمن والسرد، تظهر في كونها بنية جمالية تتشكل حسب قدرة الكاتب الإبداعية » [1].

يعتبر الزمن عنصرا مهمّا من عناصر السرد، ولذلك بات من الضروري العناية به، وإعطائه أولوية كبيرة، فهو عنصر بنائي يؤثر بشكل كبير في كل المشكلات السردية الأخرى، كالحدث، والشخصية، والمكان وغيرها، ولما كان الزمن حقيقة مجردة غير ظاهرة كباقي العناصر المذكورة، فإن أهميته تتجلى من خلال مفعوله وأثره الواضح عليها، فلا وجود له بمعزل عن هذه العناصر وهذا ما يؤكد أنه العمود الفقري للوجود، وصانع أحداثه.

1- الزمن الداخلي:

1-1- المناجاة: نقصد بالزمن الداخلي، الزمن النفسي، أو الذاتي، أو الحسي والوظيفة الزمنية في الأعمال القصصية، تخلق حالات نفسية متنوعة، والقصة ليست سردا فحسب، بل هي امتزاج الزمن الحسي بالزمن النفسي عن طريق" المناجاة " ومنه ينتقل القص من مستوى الملاحظة إلى مستوى التأمل حيث تظهر الشخصية منطوية على نفسها يتجه السرد اتجاها عموديا، ويسيطر الزمن الذاتي (النفسي) على الزمن الواقعي

1- أحمد طالب، مفهوم الزمن و دلالته في الفلسفة والأدب (بين النظرية و التطبيق)، دار الغرب لنشر والتوزيع ط2004، صص: 28-29 .

وفي « الزمن الذاتي يتوقف الزمن، وتصبح الذاكرة، والأحلام، والمناجاة في معزل عن تيار الزمان الحسي » [1].

هذا ما يظهره لنا أحمد طالب عند تطرقه للزمن في القصة القصيرة الجزائرية ففي قصة " يد الإنسان" لعبد الحميد بن هدوقة في مجموعته القصصية " الأشعة السبعة" التي يناجي البطل نفسه ويعيش حالة من العزلة، وتتكرر المناجاة في القصة القصيرة الجزائرية من كاتب إلى آخر، ومن قصة إلى أخرى، عن طريق عزل الشخصية وجعلها في حالة من عدم الاستقرار باستعمالها على شكل تذكر ففي قصة "الدروب" للطاهر وطار من مجموعته " الطعنات" ظهرت المناجاة في حالة من الاستقرار الزمني عندما فكر الراعي "الباهي" في المجاهدين، وفي قصة "السباق" استعمال أحلام اليقظة من خلال شخصية"علاوة" ووجوده، بشكل ملفت للانتباه ودليل على ذلك انعدام الضوابط الواعية، وهامشية الشخصية [2]، يلاحظ رشيد قريبع في رواية" البحث عن الوجه الآخر" لمحمد العالي عرعار حيث قام بتهشيم الشخصية "البطل" ويرمز لها بالضمير المتكلم وتوظيف "أحلام اليقظة"،إذ نشعر أن الزمن غير محدد وليس مضبوطا حيث تتداخل العناصر الزمنية في الرواية، بطريقة فلسفية حيث إن الكاتب لم يفرق بين الزمن الماضي والحاضر، اللذان يمثلان الحياة والزمن المستقبل الذي يمثل الموت[3].

يرى أحمد طالب أن المناجاة تقدم الحالة النفسية للشخصية الدرامية، وتظهر من خلال الذكريات والمشاعر المكبوتة، فتتدفق دون ترتيب منطقي، بشكل عشوائي، إن وجود الهذيان قد يكون وجها من وجوه تيار الوعي، وهذا تكرار يكون بشكل مشابها في بعض القصص، كقصة "الانتظار" و" ثمن المهر" حيث يكون « الزمن النفسي على شكل وحدات سردية عمودية تقاطعية، فتظهر الشخصية بتداعياتها النفسية الحرة » [4] إن استعمال مثل هذه التقنية في العمل القصصي يسود فيه الصيغة الفنية، بحيث يغلب

1- أحمد طالب، مفهوم الزمان ودلالته في الفلسفة و الأدب، ص: 84.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

3- رشيد قريبع، تطور الخطاب الروائي عند محمد العالي عرعار" البحث عن الوجه الآخر"، ص : 209 .

4- المصدر السابق، ص:51.

التحليل على الانسجام، و التعقيد على البساطة، والفرد على الجماعة والعقل الباطن على العقل الواعي.

1-2- الزمن النفسي : إن الزمن حسب غاستون باشلار في كتابه "جدلية الزمن" أنه العلامة ذات الوجهين، يلتحم من خلالها الزمن الأفقي الخارجي مع الزمن العمودي الداخلي للشخصية، وغالبا ما ينكفئ الإنسان على ذاته باسترجاع ذاكرته في محاولة لمحاورتها مساءلتها، ويتعلق الأمر بمجموع المشاعر والأحاسيس والتقلبات النفسية بشتى أنواعها، فتستغرق هذه العملية مدة زمنية محددة وهذا ما يسمى "الزمن النفسي" قد يطول أو يقصر حسب الحالة النفسية التي تعتريه، وهي في حالتها هاته « وهكذا إيقاع واقعنا النفسي يركض، عندما يكون غنيا، حافلا فيركض معه الزمان ويحبوا عندما يكون فقيرا مجدبا، فيزحف معه الزمان، الذي هو حبل يتجاذب به الحزن والفرح، للقلب البشري، والذي يتلاعب بالنفس كما تتلاعب أصابع العازف بأوتار الكمان...» [1] .

إن هذا النمط من الزمن مرتبط أساسا بالشخصية الروائية، وهو خاضع لحالتها الداخلية، يتقلب بتقلب مزاجها، فيحرك مشاعرها الداخلية بصورة غير منتظمة، حيث يتباطأ في فترات الضجر والشدّة، والضيق، والقلق، يتسارع في أحوال السعادة والفرح والأحداث المنتظرة [2]، وهذا ما يوضحه عبد القادر مزاري في تحليله لرواية "التفكك" أراد الروائي لبطله أن يصوّر صراعا نفسيا عايشه "الطاهر الغمري " من خلال الماضي-الحاضر، ويظهر هذا النمط من الزمن في مواطن كثيرة من الرواية، حيث نجد صراعا سياسيا بين زعماء الجمعية، وزعماء الحزب [3]، انعكست مآسيه على صورة " الطاهر الغمري"، صورة الماضي والحاضر، والمستقبل، كونه يعدّ شاهدا حقيقيا للحقيقة الزمنية المتعاقبة للمجتمع الجزائري ولا زالت هذه الشخصية تحمل

1- سمير الحاج ياسين، دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط1، 1980 ص : 45 .

2- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص : 208.

3- عبد القادرمزاري، رواية "التفكك" في ضوء التحليل النفسي، بحث مقدم لنيل شهادة ماجستير، اشراف : محمد بشير بويجرة، وهران، 2005-2006 ، صص : 79- 81.

صور الخداع والقتل، وتجويع الشعب يرى البطل أن هذه النفسية « هي نفسية الطبقة الإقطاعية التي عاشت الثورة الجزائرية دون أن تندمج فيها.اندماجا كليا » [1].

تعدّ سنوات(1945)، (1954)، (1965)، (1978)، –حسب رأي الناقد–تواريخ تحمل دلالات سياسية اجتماعية، ونفسية عند البطل، فأحداث الثامن ماي التي تزامنت بمقتل زوجة البطل وبناته إلى عام الزلزال (1954)، واندلاع الثورة إلى الاستقلال (1962)، وحسرته على التفريط في قيادة الحزب، والتخلي عن الزعامة ثم (1965) التصحيح الثوري والانقلاب على تعاليم الشيوعية وصولا إلى معاناته من (1965) إلى (1978) من أجهزة الأمن العسكري، واستطاع أبوجدرة رسم لوحات فنية وهو يعرف المتلقي بالصراع الذي عاناه البطل، بل وأظهر قدرة عالية في استنباط أدواره وأدوار الشخصيات الروائية بالإضافة إلى طريقة الربط الجدلي بين الذات والموضوع من جهة، والفرد والمجموعة من جهة ثانية، حيث استطاع أن يعكس صراع العالم الخارجي على ذات البطل، ونجد جانبا آخر من الصراع النفسي الذي عانى منه بطل الرواية وهو الصراع الجنسي، عندما يرفض الزواج بعد فقدانه لزوجته، وتردده على ضريح الولي" سيد عبد الرحمان" ومغازلته للنساء اللواتي يأتين إليه[2].

يوضح لنا خليفي سعيد في دراسته لرواية "مرايا متشظية" لعبد المالك مرتاض تمظهر الزمن النفسي، ولكن بصورة أخرى، وفي مواطن كثيرة منها وجود " شيخ بني خضران" في الزنزانة التي وضعه فيها "شيخ بني بيضان"، قد كان أثر هذا المكان ووطأته كبيرة عليه، وعلى نفسيته مما جعل هذه الفترة هي أطول وأصعب الفترات التي مر بها من ذي قبل، فعلى الرغم من أننا لا نعرف المدة الزمنية التي مرت على الشيخ، وهو في هذه الزنزانة، إلا أن الشيء المؤكد هو أنها كانت طويلة جدا بالنسبة لهذا الشيخ القابع في جحيم هذه الزنزانة، ومن بين مشاهد الزمن النفسي الذي امتاز بالسرعة في المرور لما كان له من بالغ الأثر في نفس الشيخ الوقور وهو يتابع قرص الشمس الذي لا يتوقف وهو ماض إلى الغروب فيشعر الشيخ بالخطر بعد اختفاء نور الشمس، الذي لا يبشر أبدا بالخير، فلنا أن نتصور حالته اليائسة، وهو ينادي الشمس

1– عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، ص:81.

2- عبد القادرمزاري، رواية "التفكك" في ضوء التحليل النفسي، ص84–88 .

متوسلا إليها بالوقوف ومثل ذلك الزمن النفسي ما حدث ل" شيخ بني بيضان" من فتح بفضل العصا السحرية، وشعوره بالسعادة"[1].

نلاحظ أن هذا الزمن لا يقاس بمقياس الحقيقة، لأن مركزه هو اللاشعور الذي يستقطب ويختزن الأحداث، والخواطر، والأحاسيس، والمشاعر، ضمن نظام يختلف كل الاختلاف مع نظام الزمن الواقعي.

يرى أحمد طالب أن وجود الزمن النفسي بصفة خاصة الدال على المعاناة في القصص التالية: "الغيم"، و"بحيرة الزيتون"، و"المغترب"، و"الأشعة السبعة"، و"محور العار"، و"الطاحونة"، و"الطعنات"، يظهر بذلك بواسطة المناجاة قصد الإحساس بوطأة الزمان، وأثره المباشر، وغير المباشر على الأحداث والشخصيات التي تحركها، ويرى أحمد طالب أنه في قصة "محور العار" مجموعته "دخان من قلبي" للطاهر وطار دلالة على ثقل الزمن على الشخصية ومثال على ذلك« صبر ثم صبر، شهرا، اثني، ثلاثة أربعة، خمسة، ستة، سبعة، ثمانية، تسعة أشهر كاملة مائتان وثمانون يوما، ومائتان وثمانون ليلة... تسعة أشهر كاملة من القلق، والسأم والضجر، إنها تسع سنوات في الواقع » [2].

يتعلق الزمن النفسي عند عبد الحميد بورايو[3] بالواقع الداخلي، والمعاناة الفردية لشخصيات الرواية مثل" الطيب"، و"عائد" و"حجيلة" و"صفية" هو زمن يحمل منطقه الخاص يعكس حركة استقبال الحس لعناصر الأشياء الخارجية، ورد فعل الذات على ما يقع حولها، فتتميز اللغة المعبرة عن هذا الزمن بالشفافية والذاتية وغلبة الطابع العاطفي في تقويم الأشياء والعلاقات.

1- خليفي سعيد، البنية السردية في رواية ""مرايا متشظية" لعبد المالك مرتاض، بحث مقدم لنيل شهادة ماجستير، إشراف: محمد بشير بويجرة، وهران، 2004-2005، ص:135-136.

2- (الطاهر وطار"محور العار"مج"دخان من قلبي"، ص 143) نقلا: أحمد طالب، مفهوم الزمان ودلالته في الفلسفة و الأدب، ص : 56 .

3- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، ص:131-132.

2- الزمن الخارجي:

2-1- الزمـــــــن التاريخـــــي:

الزمن القصصي يلاحق الزمن التاريخي، مما يجعل القاص الجزائري، يولي اهتماما خاصا بهذا الزمن، لأنه يسقط عليه عالمه التخيلي، وشكلت ثورة الفاتح من نوفمبر (1954) العظيمة المحور الأساسي عند معظم الكتاب، فنجد " أبو العيد دودو" الذي يصور ميلاد الفاتح من نوفمبر في قصته " أم السعد" وتظهر صورة الثورة أيضا في قصة "المنام" التي تعبر عن الثورة وأحداثها، وواقعها على لسان بطلها الشاب "محمد الطاهر"، وعليه فإن الإحساس بالزمن الخارجي كان طاغيا في أغلب القصص القصيرة، وطغيان الوظيفة الإخبارية على الإيحائية، والصراع بين الإنسان الجزائري والزمن.

إن الإحساس بالزمن الخارجي المتتابع الموجود في القصة القصيرة الجزائرية تمظهر بعدة أشكال منها" المثلثية، والمستديرة، والحلزونية و الخطية"، وتمثل كل من العقد-التمهيد-النهاية، الوحدات الجوهرية للعمل الأدبي، وترتبط فيما بينها بالمنطق[1].

قام إبراهيم عباس[2] بتحليل الزمن في رواية "اللاز" للطاهر وطار، حيث حاول إبراز الدلالات التي تساعد عنصر الزمن التاريخي على شكلها، ونجد الروائي قد وظف عنصر الزمن على شكل مثلث قاعدته الزمن الحاضر الذي يشكل بؤرة الزمن الروائي في ضوء الزمن التاريخي، من خلال خلفية إيديولوجية مسبقة هي حاصل الزمن التاريخي بكل تفاعلاته وصراعاته الإيديولوجية.

فمثل إبراهيم عباس الزمن التاريخي بمثلث كشف فيه عن الواقع المعيش في شتى أشكاله، ويلتمس الناقد أن الخطاب الإيديولوجي لدى الطاهر وطار يأتي مكشوفا لا يحتاج إلى قراءة تفسيرية، حيث قام الروائي بتوظيف الإشارات الإيديولوجية بذكاء وقدرة فنية، وإن هذه التضادية (مرجعية النص) هي التي تثري دلالة الزمن التاريخي

1- أحمد طالب، مفهوم الزمان و دلالته في الفلسفة و الأدب، ص :58.

2- إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، (دراسة في بنية الشكل للطاهر وطار، عبد الله العروي، محمد لعروسي)، دار النشر، 2002، ص : 108.

في النص الروائي، وما تحمله من معاني الاختلاف والتعارض والتسابق الفكري والعقائدي في المجتمع، واللحظة الزمنية هي التي حددت بنية الزمن التاريخي ومنحته التمييز والتفرد والاختلاف[1].

تمثلت دراسة يوسف الأطرش للزمن التاريخي في رواية "الحريق" لمحمد ديب تمثلت في تقسيم الناقد الرواية إلى فصول حسب النظام التصاعدي للزمن، وهو تقليد معروف في الرواية الواقعية، فمند البداية يعلن لنا الكاتب عن الزمن الموضوعي وهو سنة(1939)، عند تحليله لفصول الرواية وجدنا أن بناء الزمن فيها يتجلى في تعانق الأزمنة، إذ تعتمد الرواية الزمن الماضي البعيد، عند عرضها لجانب من حياة الشخوص إلا أن حضور الماضي يؤدي إلى تشكيل الحاضر الذي يؤدي إلى مغامرات الزمن المستقبل، وبالتالي يصبح الزمن الحاضر نتيجة للزمن الماضي، وعليه يكون المستقبل حتما نتيجة للزمن الحاضر، إن جدلية الزمن هذه تفرز المقاومة الوطنية التي تؤدي إليها الرواية ككل[2].

وجد أحمد طالب البنية المستديرة عند عبد الحميد بن هدوقة في قصته " ثمن المهر" من مجموعة " الأشعة السبعة"، وعند أبي العيد دودو في قصته" أبو شقة" من مجموعة "الطريق الفضي"، لأن هذه البنية لا تقوم فقط عل الفعل بل أيضا على رد الفعل، وتكاد تخلو من الصراع، الشيء الذي يوحي إلى دوران الأحداث وانفتاح السرد الحكائي وانغلاقه « وفي البنية الدائرية تفتقر الوحدات السردية الأصلية ويفسح المجال للحوافز الهادئة فينخفض التوتر، في رتابة ملحوظة مما يؤدي إلى إضمار العقدة أو إلى انحلالها في صمت ويسر» [3].

أما البنية الحلزونية فتشبه البنية الدائرية إلا أنها « تعتمد على ذاكرة الشخصية القصصية وشريط الارتداد، الذي يشكل ذروة سردية تبلغ معها العقدة قمتها، عند النهاية بسبب اشتداد إيقاع الوحدات المحفزة للأحداث» [4].

1- إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية ، ص : 115.

2- يوسف الأطرش، المنظور الروائي عند محمد ديب، ص: 250 -252 .

3- أحمد طالب، مفهوم الزمان ودلالته في الفلسفة والأدب، ص:42 .

4- مص، ن، ص:43 .

وحسب أحمد طالب –على سبيل المثال ولا الحصر– نجد كلاّ من: أبي العيد دودو في قصة "القائد" مجموعة "بحيرة الزيتون" و"المنام" من نفس المجموعة، وعبد الحميد بن هدوقة في " المغترب" مجموعة " الكاتب"، وعند الطاهر وطار في قصة "السباق" مجموعة "طعنات" ، تعتمد على البنية الحلزونية أو الدائرية للزمن التاريخي.

أما البنية الخطية فهي متحررة من جميع قواعد القصة أي (بداية ــ وسط ــ نهاية)، وفيما يطغى القول على الفعل، وهي تشبه المقالة، ومن بين القصص–حسب الناقد– نجد كلاّ من:

1. أبو العيد دودو في قصة "العودة" مجموعة "بحيرة الزيتون".
2. أبو العيد دودو في قصة " الطيف" مجموعة " الطريق الفضي".
3. – عبد الحميد بن هدوقة في قصة" الأوجه الخلفية" مجموعة "الأشعة السبعة".
4. عبد الحميد بن هدوقة في قصة " الفراغ" مجموعة "الكاتب".
5. الطاهر وطار في قصة "ممر الأيام" مجموعة "دخان من قلبي".
6. الطاهر وطار في قصة "من يوميات فدائي" مجموعة " الطعنات" [1] .

يرى عبد القادر شريف حسني عند تطلعه إلى رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار أن أحداث الرواية دارت بين زمني الظهر والعصر حيث لم يظهر الليل إلا قليلا، والدليل على ذلك التوظيف الغير العادي للشمس، حيث وردت في أكثر من تسعة وعشرين مرة في الرواية، وللشمس وظيفة سردية تتجاوز التوظيف الزمني، ويكون زمن الماضي وجوداً فعالاً في بناء هذا النص الروائي وفق كتابة متميزة لهذه الرواية، وتختلف عن غيرها من كتابات وطار[2].

2–2– الزمـــــن الاجتماعي:

إن دراسة ابراهيم عباس للزمن الاجتماعي الذي يرى أنه يقوم بدراسة المجتمع في فترة زمنية معينة، كما وجد أن أغلب الروائيين والقصاص الجزائريين يكتبون عن مجتمعهم، وعن المراحل التي عاشها بجميع تقلباتها، وتناقضاتها وصراعاتها، وخاصة

1– مص، ن، صص : 43–46.

2–عبد القادر شريف حسني، الخصائص السردية في رواية"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث، 2004–2005، ص : 176.

الفترة التي عقبت الاستقلال ، ومن بين الكتاب الذّين وظفوا الزمن الاجتماعي الطاهر وطار، في كل من رواياته "اللاز"، و"الزلزال"، و"العشق والموت في زمن الحراشي" ففي هذه الخطابات، خطاب واحد سائد وهو« الخطاب الإيديولوجي، وصراع ثنائي القطب بين مخلفات زمن الماضي/قوى التحرر التي ساهمت بالأمس، وبالإخلاص في تحرير البلاد من العدو الدخيل، وتسعى اليوم جاهدة في تحديد سيرورتها التاريخية، وفق تصوراتها المنهجية والفكرية »[1] يؤرخ لدلالات الزمن الاجتماعي في هذه الأعمال الروائية –بحكم رصده لحركة التحول في المجتمعهم المستعبد– بأسلوب النمذجة، والتنميط، ورصد الصراعات الناتجة عن تصادم الأفكار، والرؤى، والتصورات، ويكون الزمن هو المقياس الفاصل بينهما.

يرى الناقد أن جميلة في رواية الكتاب الثاني "اللاز" **و**"العشق والموت في الزمن الحواشي"، هي حفيدة "اللاز" والبعد الحقيقي له في الزمن الحاضر، قد قطعت صلتها بزمن القيم الماضية، وخرجت إلى التطوع مع زميلاتها، واندمجت مع "فاطمة–نادية–دليلة..." في زمن اجتماعي جديد[2].

يرى الناقد أن الزمن الاجتماعي في هذه الروايات يجمع بين عناصر متناقضة في الانتماء الاجتماعي فعندما يأتي رد فعل الشريحة الاجتماعية الثورية من راهن الوضع الاجتماعي ككل، فإن الكتلة المقابلة الحالمة بواقع آخر، تأتي على شكل نقيض تحاول الدفاع عن تلك المكتسبات الموروثة من ذلك الزمن، ولا تريد أن تكون مهمته تابعة .

2–3– الزمن الأسطوري:

لاشك أن الأسطورة بفعل مخزونها التاريخي والتراثي، الذي تختزنه الذاكرة ضمن عامل اللاشعور، تمثل زمنا داخليا يفرض نفسه على الذات المنتمية إلى فئة بشرية معينة، تتشارك مع بعضها في حيز جغرافي محدد وعلاقات قومية، وعقائدية وتاريخية، وهكذا يميل كثير من المبدعين إلى هذا النوع من الزمن، وذلك هروبا من وطأة الواقع المؤلم الذي يقف عائقا أمام سير أغوار الحدث الروائي الذي يطمح إلى

1– إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية ، ص : 121.

2– مر، ن، ص:124.

تحقيق بعده الفني وغايته الجمالية [1]، وهذا ما يلفيه خليفي سعيد في تحليله لرواية "مرايا متشظية " لعبد المالك مرتاض، حيث إنه حاول إعادة بناء تلك الصورة الحقيقية اعتمادا على عامل الزمن الأسطوري الذي يعود بالذاكرة إلى أعماق التاريخ الموغل في القدم، ولذلك « كان الماضي عامة من أكثر الأزمنة وقوعا لدى الأسطورة لأنه يتفق معها في الاعتماد على الذاكرة»[2].

إن استخدام هذا الأسلوب الحكواتي، الذي يهيمن على السرد، والوصف في الرواية، وعدم توضيح الأحداث للقارئ، وذلك من أجل إقحامه في عملية تفسير الأحداث إنما يجسد الزمن الأسطوري بشكل كبير في حديث "العالية بنت منصور" عن نفسها وهي تقول وتؤكد تأثرها بعامل الزمن، إن التداخل في الزمن الحكائي وأبعاده المتعددة، لا يغير من خطية زمن الخطاب الذي سيجمع هذه التداخلات الزمنية الحكائية التي تسمح بحدوث مجموعة من الأحداث في زمن واحد، فيعيد ترتيبها بشكل منطقي، الواحد تلو الأخر، لأن السارد إن حاول إيجاد هذا التتابع فيستعمل الانحرافات من أجل غايات جمالية[3].

يوضح لنا عبد الحميد بورايو في تحليله لرواية" الجازية والدراويش" أن الموضوع الأساسي لها هو الزمن، ولم يكتف باستخدام الزمن كوسيلة للقص، بل راح ينتظم على أساسه وحداتها، في جميع مستوياتها، وجعله موضوعا أساسيا للقصة، فنجد فيها صراع الماضي والمستقبل، يتمظهر من خلال الأمكنة والشخصيات، وبالتالي يتحقق الزمن المطلق من خلال جميع الأزمنة، ونخلص في الأخير إلى ثلاثة أشكال زمنية : الزمن النفسي، والزمن المطلق، والزمن الروحي أو الأسطوري، وهو الزمن الذي يقترب أكثر من الزمن المطلق ويتجسد في مواقف الدراويش والأحمر، في المقاطع الحوارية التي تنسب لهما يحمل طابعا ميتافيزيقيا فهو إيمان مطلق بالماضي، أو إيمان مطلق بالعلم والمستقبل[4]، حيث تتبع ما قام به

1- خليفي سعيد،البنية السردية في رواية ""مرايا متشظية" لعبد المالك مرتاض، ص:131-132.

2- شايف عكاشة، مقدمة في نظرية الأدب، ديوان المطبوعات الجامعية، 1990، ص:30.

3- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 221.

4- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، ص: 129-131 .

جيرار جنيت في تحليله للشبكة الزمنية المتعددة وقيمتها في معالجة انتظامه، حيث وجد الناقد أن الرواية ذات طابع واقعي تسجيلي .

يرى الناقد إن حضور الزمن الأسطوري في رواية "نوار اللوز" لواسيني الأعرج قد تمثل في زمن الأحداث الأسطورية المتعلقة بشخصيات السيرة الهلالية وكذلك تلك التي تعلقت بالحكاية الخرافية التي تؤدي بطولتها " لونجا" ذات السالف الطويل، ويمثل الزمن الأسطوري صوتها الأساسي ومحركها الأول ومفجر موقفه كل ما يحصل حوله يظهر من خلال الرواية على درجة كبيرة من الاتساع والقوة ويعتمد على التجربة الثقافية للجماعة التي ينتمي إليها، وهذه الجماعة هي التي تحدد للرواية وضعها، وتتعدد المظاهر المتعلقة بالزمن الأسطوري عن طريق التجسيد الفني لصورة " الجواد الأزرق" (جواد البطل)، وتنهل الرواية في تكوينها هذه الصورة من المعتقدات الشعبية والتراث القصصي الأسطوري والملحمي[1].

3- الاسترجاعات:

وهو ما يسمه "جيرارجنيت" بالفرنسية "Analapsses " وتصادفنا عدة ترجمات لها: (فلاش باك-الارتداد-اللواحق-السرد الاستذكاري...) لكننا اخترنا أكثرها تداولا وتعّرف بأنها « كل عملية سردية تتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد »[2]، اعتمدت زوزو نصيرة في بناء الزمن في رواية " شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج على تقسيم جيرار جنيت للاسترجاع الزمني الذي ينقسم إلى :

1- **الاسترجاع الخارجي:** وهو الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى ولا يوشك في أي لحظة أن يتداخل معها، وظيفته الوحيدة هي تنوير القارئ.

1- مص، ن، صص: 156-162 .

2- نعيمة قرطاس، " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"للطاهر وطار، تطبيق مفاهيم جيرار جنيت الجزائر عن موقع: www.awu.com ، وعند : عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي(لحكاية بغداد)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص: 159، وفي تحليل الخطاب السردي، ص: 217، وعند جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأردي، وعمر الحلي، منشورات الإختلاف،الجزائر، ط2003، ص: 60 .

2- **الاسترجاع الداخلي:** وهو يرتد إلى الماضي لاحق لمنطق الرواية منذ بدايتها وهو نوعان[1]:

2-1-**الاسترجاع الداخلي الغيري:** هو يتناول مضمونا قصصيا مختلفا عن مضمون الحكاية بإدخال شخصية حديثا يريد السارد إضاءة سوايتها ، ونجده في قصة " الحاج الطاهر المسالي" صاحب البيت الذي كان يسكنه ياسين.

2-2- **الاسترجاع الداخلي المثلي :** هو يتناول خط العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية الأولى، حيث إنه يحدث تداخلا واضحا بينهما ويتميز فيه نوعان آخران:

2-2-1- **الاسترجاع الداخلي المثلي التكميلي:** تضم مقاطع استعداديه، تأتي لتسد فجوة سابقة في الحكاية، ويمكن أن تكون هذه الأخيرة حذوفا مطلقة، أي نقائص في استمرارية الزمن، ويشغل هذا النوع حيزا أكبر في الخطاب، إذ ترتد ذاكرة ياسين إلى الماضي البعيد لتصور ذكرياته، فنجده يستعيد حدثا معينا سرعان ما يقطعه ليؤجل الحديث عنه في مواضع أخرى .

2-2-2- **الاسترجاع الداخلي المثلي التكراري:** هذا النوع لا يأخذ أبعادا نصية واسعة إلا نادرا، بل يكون تلميحات من الحكاية إلى الخاص، أي العودة إلى الوراء.

3-الاسترجاع المختلط: وهو المزاوجة بين الداخلي والخارجي الذي يقوم على استرجاع خارجي يمتد حتى ينضم إلى منطلق الحكاية الأولى ويتعداه، من هذا النوع نتعرف على سيرة الراوي تدريجيا، حين ينطلق السارد لحظة مغادرة ياسين بيته إلى الانتقال إلى أمستردام فيسترجع قصة صاحب المنزل الذي قطن فيه سنوات عدة لينطلق لسانه بعدها في قص تفاصيل حياته التي تتكشف شيئا فشيئا [2].

يرى بن جمعة بوشوشة في مقاربته لرواية" تما سخت دم النسيان" للحبيب السائح بأن ترتيب الأحداث في الرواية لا يأتي في شكل متوالية حكائية وفق نسق زمني متصاعد، بل يخضع إلى نظام التداخل بين أنساق الزمن (الماضي الحاضر،المستقبل) بسبب هيمنة السرد الاستذكاري-الاسترجاع- ويتجلى هذا الأخير

1- زوزو نصيرة، بنية الزمن في رواية "شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج، مجلة مختبر،ع2، 2005، صص : 101- 102.

2- مر، ن، ص: 103-105

في استثمار الكاتب تقنية التذكر التي تقوم بها شخصية "عبد الكريم الصائم" لماضيها الخاص، الذي يعتمد إعادة بناء مراحل منه، وهو تاريخ شخصي يتقاطع مع تاريخ الجزائر الحديث والمعاصر، والزمن الماضي المستعاد من قبل الذات الساردة يستحوذ حضوره المهيمن على الحكي حيث إنها تستعيد تجربة حياته المنقضية باعتمادها على فعل الكتابة وتحقيق ذلك بالذاكرة وفعل التذكر، وهذا يعيد إلى تشكيل نوعين من الزمن الماضي:

– زمن الماضي القريب الذي لا يتجاوز بضعة أشهر، يشكل مدى الاستذكار في زمن المغامرة.

– زمن الماضي البعيد فيتجلى في شكل ومضات تتخلل المقاطع الدالة على الماضي القريب إذ تتداخل معها لتكملها دلاليا[1].

نجد في دراسة خليفي سعيد لرواية "مرايا متشظية " أمثلة كثيرة حول تقنية الاسترجاع التي وظفها الكاتب، وأورد الناقد أمثلة منها: تأهب "شيخ بني بيضان" وتوجهه تلقائيا إلى قصر العالية بنت منصور حيث يستعمل السارد أسلوب المخاطب(أنت) المباشر للشيخ، وهو يصف حاله قبل وأثناء عملية الانطلاق ولكن سرعان ما ينقطع هنا الحدث في كل مرة حتى يصل السرد إلى الرحلة العجيبة العالية بنت منصور، فتعد بذلك الارتدادات الزمنية، والرجوع كل مرة إلى الوراء يحدث هذا كلما تعلق الأمر لحظة ذكر اسم شيخ بني بيضان « إن هذه الإنحرفات الزمنية كثيرة في الرواية، وقد استعملها المبدع لغاية فيه وجمالية خالصة، تدفع بالقارئ إلى لملمة هذه الأحداث؛ وهي محاولة لتجاوز الزمن الخطي للسرد واكتشاف، وتحليل الخطاب الروائي، الذي يضع فيه في نهاية المطاف أحداث الرواية بشكلها الطبيعي الذي يضمن لها البقاء والاستمرار».[2]

يلفي واسيني الأعرج عند تعرضه لروايات الطاهر وطار، حيث استطاع بقدرة فنية معقولة أن يستفيد من انجازات الرواية الحديثة، إذ إن أبرز ما تميز به « على

1– بن جمعة بوشوشة، جماليات بنية الخطاب السردي في رواية " تماسخت دم النسيان" الحبيب السائح، مجلة التين مارس 2006، ع 26، ص: 33–34

2– خليفي سعيد، البنية السردية في رواية ""مرايا متشظية"، ص: 137–139 .

الصعيد الأدوات الفنية الحديثة، هو التمكن بمهارة من لعبة الزمن، فليس في الرواية ذلك الزمن الواحد المسلسل التقليدي، بل تسير أحدث الرواية وشخصياتها عبر أزمنة متداخلة، ومتشابكة دون أن يختل البناء الروائي أو يضطرب تطور الشخصيات و الأحداث»[1]، يرى الناقد أن الطاهر وطار قد بنى روايته "اللاز" بكاملها على أساس " الفلاش باك " أو كما استعملناه في هذا البحث مصطلح – الاسترجاع –أسهم في الكشف عن الخلفية التاريخية للمضامين المثارة داخل الرواية تماشيا مع طبيعة الوقائع التي حدثت في الماضي مستغلا بذلك تقنية الاسترجاع لتجسيد الحاضر عبر الحلقات الأكثر تقدما من الماضي.

أما في رواية "عرس بغل" لنفس الكاتب– حسب نظرة الناقد– فقد بقيت على شكل حلزوني، حيث إن شخصيات الرواية تعيش داخل جهاز سحري، كل شيء يلمس يتحول إلى سلعة مربحة، وتعرض للبيع، ففي هذه الرواية نواجه واقعا جديدا تتبدل فيه كل المفاهيم من معنى إلى آخر، وتسقط النزاعات الإنسانية وتزيح عن طريقها الحقيقي، الذي كان يجب أن تسير فيه، يستغل الطاهر وطار تقنية الاسترجاع ويجعلها أداة تكشف وتسلط الضوء على هذه الشرائح البشرية، تتحرك مرغمة داخل هذا العفن، عفن الماخور، ويبين لنا كيف أنها مخلوقات حية وبشرية تطمح في العيش الشريف، وممارسة أحلامها بكل عنفوان على الرغم من البؤس الذي يجبر على عيشه فنجد "حياة النفوس" تمثل وجها وجوه التناقض الاجتماعي الحاد، فهي مشوشة بين حلمها في الزواج وبين ما تعيشه في الماخور فنجدها ترتد إلى ذاتها بكل حزن، وشقاء وتطلب العودة إلى صدر أمها الحنون[2].

4-الاستبـــاقـــات:

يسمى أيضا الاستشراف، أو السرد الإستشراقي، أو التوقع، ويتعلق الأمر بتلك العملية السردية التي تعني باستباق الزمن والتطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل

1- واسيني الأعرج، الكتابة الواقعية في روايات طاهر وطار، ص: 59، عن عطية محمد أحمد، البطل الثوري في الرواية العربية الحديثة، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1977، ص: 254 .

2- مر، ن، صص: 112-113.

الحدوث في إشارة إلى حدث أو مجموعة من الأحداث اللاحقة في زمن الحكي[1] وغاية السارد من استخدم مثل هذه التقنية لا يعد كونه وسيلة من وسائل تعتيم الحدث، وإخفائه من جهة، وقد يكون هدفه تهيئة القارئ لما سيحدث، ولكن الغالب ألا تكون أحداثا كاملة بل عبارة عن ومضات سردية آنية تحمل دلالات محددة وناقصة إنما قورنت بمجموع الأحداث التي أشيرت إليها.

وظف بن جمعة بوشوشة هذه التقنية في دراسته لرواية " تماسخت دم النسيان" للحبيب السائح، حيث إن فاتحة الرواية الموسومة برؤيا كابوسيه قد مثلت نوعا من الاستباق الزمني، وجعل منه توطئة، فهذه الرؤية التي أثارت فتنة بين الأقارب لتفوح برائحة الموت والخراب، وهي تشير إلى ما ستكون عوالم المتن الحكائي للرواية مع استثمار الرعب، والقتل، وحولت واقع الجزائر التسعينيات إلى كابوس لا يزال في الزمن الحاضر، وتجسد عبر شخصية " كريم " الذي يمثل « ماضي قريب عليها في حاضرها الذي يتخذ شكل الانتظار »[2] .

يرى خليفي سعيد[3] في دراسته رواية "مرايا متشظية" أن حديث السارد المتكرر عن الطوفان الذي داهم سكان الروابي، جزاء وعقاب لهم، وقد تطرق له السارد له مند بداية الرواية، وورد الحديث عن الطوفان والزلزال العنيف في آخر صفحاتها كدلالة على نهاية الحدث الرئيسي الذي بنى أساسه على المتن الحكائي وما ورد في خطاب السارد " شيخ بني بيضان" وهو يتأهب للانطلاق في رحلته الشاقة والمضنية قاصدا قصر "العالية بنت منصور"، وفعلا هذا ما وقع لذلك الشيخ الذي لم يكن يعلم من هذا الأمر شيئا، فهو حديث سابق لأوانه، واستباق للزمن، الهدف منه تشويق القارئ وتهيئته لما سيحدث في زمن المستقبل ولكن إقامته في القصر لم تطل، بسبب طمعه وجشعه طرد منه شر طردة.

1- جيرار جينيت، خطاب الحكاية(بحث في المنهج)، ص: 76، مخلوف عامر، توظيف التراث في الرواية الجزائرية(بحث في الرواية بالعربية)، منشورات دار الأدب، 2005، ص: 54.

2- بن جمعة بوشوشة، جماليات بنية الخطاب السردي في رواية " تماسخت دم النسيان" الحبيب السائح، ص: 35.

3- خليفي سعيد،البنية السردية في رواية ""مرايا متشظية، صص: 140-141.

أما إبراهيم عباس بمقاربة لروايات الطاهر وطار، التي هيمن عليها الاستباق الزمني، في متواليات حكائية سابقة في الحدوث، حيث وظفت هذه التقنية في رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" بشكل شديد التداخل يقترب من درجة الأسطورة تارة، والنبوءة تارة أخرى، لكنه في كل الحالات حامل خطابا إيديولوجيا واضحا، يتنبأ بمستقبل زاهر.

يرى الناقد أن حماس وطار يدفعه في بعض الأحيان-وهو يوظف هذه التقنية- إلى الخروج عن السياق الفني وسقوطه في الخطابية، والاستشراف عنده يتخذ شكل الإعلان عن سلسلة الأحداث التي يستمدها السرد حاملا إيديولوجيا فاعلا، لأن الصراع بين مصطفى "اليمين المتطرف" و"جميلة" الطالبة اليسارية والدخول في هذا الصراع يعني التقديم له، واستنطاق البطلة، وتحميلها "الحل المنتظر" الذي يقتضي التمهيد له ومنه فإن توظيف الاستباق الزمني في روايات الطاهر وطار، يوضح أثره في تحديد الأبعاد النفسية للشخصيات وموقفها من الواقع، وهو الشيء الذي يكشف في نهاية المطاف موقف الكاتب من الواقع ويفصح عن البدائل المطروحة زمانا ومكانا [1] .

5- تداخل الأزمنة:

إن التمثيل الطبيعي لأي مسار زمني في أي عمل سردي يكون على النحو التالي:

الماضـــي ← الحاضـــــر ← المستقــبل

فإذا كان الزمن في الخطاب الأدبي التقليدي يبنى على مبدأ التسلسل والتتابع المنطقي للأحداث وفق خطّية زمنية معروفة « فإن اللامنطق هو الذي يتحكم في بنية الزمن من خلال التداخل والاسترجاع، والاستذكار، حيث تتداخل الأزمنة والأمكنة لتسهم جميعا في تكسير عمودية السرد »[2]، والمبدع في هذه الحالة يعمد إلى ذلك، بحيث يصبح الشيء الأول هو الآخر والشيء الآخر هو الأول، والشيء

1-إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص : 140.

2- سعيد يقطين، القراءة والتجربة، دار الثقافة، دار البيضاء، ط1، ص:261.

الوسط إما في الأول أو في الأخير، فأكد التذبذب الزمني، أو التشويش على مساره الطبيعي في المشكل السردي، هو ضرب من التوشير الذي توشير النسيج الأسلوبي في الرواية، وذلك باستعمال الانزياح اللغوي[1].

إن التداخل بين الأزمنة أمر تتطلبه مقتضيات السرد التي تنبني على أحداث متداخلة غير مرتبة، مما جعل التقيد بالتسلسل الزمني لهذه الأحداث أمرا في هذه الحالة يمكن أن يسبق الحاضر الماضي، كما يمكن أن يسبق المستقبل الحاضر ذلك وفق ما يتطلبه النظام السردي للأحداث، ومن ملامح التلاعب بالأزمنة ما يوضحه لنا خلفي سعيد في رواية "مرايا متشظية"، وما جاء في حديث السارد وهو يخاطب شيخ بني بيضان، هو التداخل في الأزمنة بداية بزمن الماضي ثم انتقالا إلى الأزمنة الأخرى باستعمال مجموعة من الحروف، والأدوات، منها : التأكيد، والنفي والشرط، والترجي، والتمني، وغير ذلك من الأساليب التي تبدو متناقضة، ولكنها تعكس حالة التشظي، والتفكك، وفقدان الهوية [2].

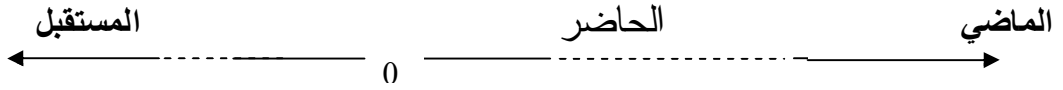
أما عبد الجليل مرتاض فيظهر لنا التداخل الزمني في المقاربة البنيوية الزمنية للقصة القصيرة " شهداء يعودون هذا الأسبوع " للطاهر وطار، حيث اعتمد الكاتب على ثلاثة أزمنة متداخلة ومتشابكة وقد صورها لنا الناقد كما يلي:

1. الزمن الحاضر الذي يعود إلى الوراء أي إلى الماضي.
2. الزمن الحاضر الذي يسير إلى الأمام أي إلى المستقبل.
3. بينما اتجاه الماضي بين حاضره وماضيه من جهة، وبين حاضره ومستقبله من جهة ثانية، لا يسير على نمط واحد، وهذا ما تبينه الرسومات البيانية التالية:

1-الزمن الحاضر ← ---------- الزمن الماضي

2 -الزمن الحاضر ---------- → الزمن الماضي

3- تلاعب القاص تلاعبا فنيا بالأزمنة الثلاثة، فيدخل بعضها في البعض :



1- ينظر عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 221 .

2- خليفي سعيد، البنية السردية في رواية"مرايا متشظية"، ص144 .

4-تلاعب القاص باتجاهات الزمن :

المستقبل الماضي

أ-ادخاله المستقبل في الماضي : ....._____..... _____..... _____←

الماضي المستقبل[1]

ب- ادخاله الماضي في المستقبل : _____ _____.... _____←

وبذلك يرى أن العلاقات بين الازمنة الداخلية علاقة فنية، ويمكن لهذه الأزمنة أن تتداخل مع بنية زمنية خارجية، وتتبادل العلاقات معها مثل علاقة النص بالتاريخ فتكون القصة تاريخية، فقد ورد في قصة "شهداء يعودون هذا الأسبوع" -حسب رأي الناقد- أحداثا وأمثلة كافية على بيان العلاقة مثل (الشهداء الاستقلال، المجاهدين...) إذ يقول عبد الجليل مرتاض بأن البنية الزمنية في قصة الطاهر وطار،ترتكز على حمل الأشخاص العودة إلى الماضي، ويتضح ذلك منذ بداية القصة أي من العنوان نجدها متحررة من قيود وحدود الزمن الواقعي المحسوس[2].

6-حركية الزمن:

تعد المقاربة السيميائية للحسن كرومي لحركية الزمن في رواية "الزلزال" التي حاول من خلالها وبشكل ملفت للانتباه أن يدرك أسرار العلاقة الواهية بين الزمن والمكان في الرواية، وحسبه تبدو هذه العلاقة تكاملية فلا مكان بدون زمن ولا زمن بدون مكان، حيث استطاع الراوي أن يخرج عن تقاليد بناء الزمن الداخلي للرواية كونه تحاشى الالتزام بطريقة السرد المباشر، وبدل اعتماد التسلسل الزمني المعهود في عرض الأحداث ، تبنى الطاهر وطار تكسير هذا التسلسل وتقديم الحدث الروائي داخل اللاتسلسل « أي أن الأحداث في رواية الزلزال كانت تتحرك في حيز معلوم هو الحاضر ولكنها كانت تعود في بعض الأطوار إلى الوراء فكانت ستار الحاضر الذي وضع إطارا للرواية كان الزمن لا يتردد في أن يتسرب إلى الماضي البعيد طورا

1-عبد الجليل مرتاض، البنية الزمنية في القص الروائي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،ط5،1993، صص: 27-28.

2- مص، ن، الصفحة نفسها

والقريب طورا آخر، فيصفه، وينطلق إلى المستقبل، فينتزع منه بعض الأحداث ليضعها في حيز الحاضر وفقا لما يتطلبه البناء الدرامي في الرواية »[1].

ساهم هذا النمط من العرض الزمني في كشف خفايا الشخصية البطل واستيضاحها ضمن الأزمنة الثلاثة (الماضي-الحاضر-المستقبل)، ويمكن القول أن موضوع الصراع مع الزمن، وأن الزمن ظل على مر الرواية محركا للمشاعر وحسب الناقد فإن مصطلح "الزلزال" لا يعني شيئا إلا بتفوق حركة الزمن فمن خلاله فقط تستطيع علاقات القوى الاجتماعية أن تتغير، فينتهي زمن الإقطاع ليغدو زمنا جديدا للميلاد بالنسبة إلى عمال الأرض، زمنا جديدا مليئا بالخصب، والنماء والإشراق وتخلو فيه ممارسات الإقطاع.

أما مقاربة طاهر روانية لرواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" لواسيني الأعرج، فالبحث في جماليات فاعلية الزمن في توليد الدلالي، فيطرح إشكاليات توظيف الزمن في الخطاب الروائي الجديد مزاوجا بين المفاهيم التي رسخها السرديات الروائية عند"جيرار جنيت" و"مايك بال"، منفتحا على السيميائيات الدياكرونية، وجماليات التلقي للتوغل في عالم النص القارئ، وشعرية السرد الاستشراقي.

يرى طاهر روابنية أن الرواية تمثل تجليات الزمن من عنوانها الأصلي والفرعي «فالتوجهات الزمنية المقدمة بواسطة العنوان تجعلنا نلج إلى فضاء روائي ذي أزمنة متداخلة وملتبسة يتحول عبرها الزمن إلى فاجعة تاريخية تتجاوز حدود المكـــان والزمان »[2]، فقد جعله زمنا مطلقا غير خاضع لأي كرونولوجيا.

حسب الناقد أن العنوان الفرعي "رمل الماية" يتضافر مع العنوان الأصلي لرسم ظلال أندلسية متخيلة تضفي على القصة دلالة السحر، والافتتان للعالم الشرقي الأسطوري المليء بالروحانية، وعبر الماضي الذي ليس بالماضي المحدد إنما هو الزمن الكوني الذي تندرج ضمنه زمنية العود الأبدي، فيرى طاهر روابنية أنه بتمرد

1- لحسن كرومي، حركة الزمان وجماليات المكان في رواية الزلزال، حوليات البحوث الجامعية الإنسانية والعلمية جامعة وهران، الجزائر، ع5، 1998، ص:106 .

2- الطاهر روانية، سرديات الخطاب ألمغاربي الجديد، مقاربة نصا نية، نظرية، تطبيقية في آليات المحكي أطروحة(مخطوطة)، جامعة الجزائر، تحت إشراف: واسني الأعرج، 1999-2000، ص:371 .

"دنيا زاد" على تقاليد الحكي ومناواتها لسلطة المستمع يكون"واسيني الأعرج" قد تخطى فتنة الحكي، وأسقط قوانينها منجزا كتابة سردية لا تشكل فيها الحكاية أكثر من مجرد ظل وطرز متلاش، يشير إلى زمن منقرض معلنا أن هذا الزمن توقف مع نهاية الحكاية ليبدأ زمن آخر كان من الصعب تتبع ملامحه ومعرفتها[1]، وبهذا الطرح يحاول الناقد إيجاد خصوصية الزمن في هذه الرواية التي لا تتقيد بغير زمنية الكتابة والقراءة من خلال التمفصلات الكبرى لهذه الزمنية والتي تشكل الاستدعاءات المتكررة، والمفاجئة أحد أهم هذه التمفصلات التي اتخذت من الذكرى فعلا تحريضيا وتحفيزيا للشخصية المحورية: " بشير الموريسكي" على لسان "دنيا زاد" التي أعادت ترهين هذا الماضي في حاضر متخيل، تحملت فيه مسؤولية الكشف وتغري الواقع من خلال الرجوع إلى الماضي الأسطوري.

يرى الناقد أن الاستباق، أوالاستشراق في هذه الرواية تكمن وظيفته في جعل النص الروائي عالما منفتحا على كل ما هو غير متوقع دائم التحول، والتغيير وصنف هذه الاستباق إلى داخلي، وخارجي، وتكميلي، وتكراري ويظهر الاستشراق من عنوان الرواية، ثم تنتشر في فضائها النصي لتحقيق عدة وظائف منها:

1-إسقاط الحواجز والفروق بين التاريخي، والواقعي، والأسطوري، والمتخيل ويذوب الكل ذلك في بوتقة إيهام سردي يستبق النهاية ويعلن عنها : بحيث تبدو النهاية كأنها نتاج لهذه الاستباقات المتكررة، والمنتشرة على مدى النص[2].

2- تشتيت حركة تنامي القصة بطريقة تبدو من خلالها الأحداث وكأنها تتناسل بطريقة فوضوية داخل فضاء غرائبي، ينتظم وفق إيقاع منطق الغواية والتضليل والتلاشي والولادة، والبعث، والمواجهة، والانتصار.

3- تقديم الأحداث والإعلان عنها من وجهات نظر مختلفة، ومتناقضة تأخذ طابعا جدليا يصل إلى درجة الصراع الإيديولوجي، وهكذا يندرج الحديث عن الإيقاع الزمني وشعرية التكرار ليصل الناقد إلى أن الزمن الروائي لم ينحصر في توظيفه « كتقنية متحولة ومتغيرة توفر مدى واسعا ومعقدا من المفارقات الزمنية التي يقوم عليها كل

1- طاهر روابنية، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد ، ص : 373.

2- مر، ن، ص:434 .

تجديد روائي، وإنما نجده يعمل من خلال مقولة الزمن الروائي عل انجاز مساءلة أنطوبولوجية التاريخية أزمنة الفواجع العربية »[1].

إن استخدام المتميز للزمن في هذه الرواية هو ما حفز الناقد على دراسة هذه البنية الزمنية التي تنقطع وتعدل عن السائد السردي خارقة الميثاق المألوف ليتحول الزمن إلى زخرفة تتوالد داخلها مدلولات ممتلئة تترك الباب شارعا أمام التأويلات غير محدودة.

Π- المكـــــــــــــان:

1- أهمية المكان في البناء السردي: انطلاقا من النظرة الشمولية للمكان بشكل عام التي تغطيه دلالة واسعة ورمزية إنسانية، والتي لاشك في أهميته البيولوجية، التي تمنحه قوة التأثير و سلطة التغيير الدائمة بشكل خاص.

إن حركية الشخصيات وتطور الأحداث الروائية هي التي تتحكم في تشكيل الأمكنة، وهذه العلاقة الوطيدة والحتمية بين الفضاء الروائي والشخصيات من جهة وبينه وبين الحدث، هي التي تضمن للرواية تماسكها وانسجامها، ولذلك فالمكان هو أحد العوامل الأساسية التي تقيم صلب الحدث، فعندما نتحدث عن البيت الذي نعيش فيه ونحاول تعريفه، نقول إنه كيان وهيكل يحمل شكلا معينا نحتمي به من الحر والبرد ولكن الحقيقة أكبر من ذلك بكثير، فعندما يصير ذا بعد إنساني، ووثيق الصلة بصاحبه بل ربما يكون امتدادا له وتعييرا عنه «فالبيت الإنساني هو امتداد لصاحبه، فإنك إذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان، فالبيوت تعبر عن أصحابها وهي تفعل فعل الجو في نفوس الآخرين الذين يتوجب عليهم أن يعيشوا فيه »[2].

إن كانت علاقة المكان بالحدث قوية ، فإن علاقته بالشخصيات تكون أقوى، ذلك أن الشخصيات الروائية لا تكتمل ملامحها وأبعادها إلا من خلال المكان الذي تقيم فيه أو تنتقل منه وإليه، والذي يساهم في تقديمها بشكل تدريجي، فقد يكون الوصف لبعض الأماكن التي تقيم فيها بعض الشخصيات أمرا يراد به إبراز طبائع أو أخلاقيات تلك الشخصيات.

1- طاهر روابنية، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد ، ص:435..

2- ويليك ووارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، سوريا، 1972، ص:288.

إن المكان في الرواية يساهم بشكل كبير في البناء العام للشخصية من حيث أفكارها وطباعها، ونوازعها، كما أنه يعد عنصرا محركا وأداة فنية ناجحة تؤثر في نمو الأحداث وتطورها.

2-المكان في الرواية الجزائرية :

2-1 في رواية : "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" لطاهر وطار :

إن مقارنة حسني عبد القادر شريف في رواية " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي "، يوضح فيها أن المكان في الرواية ليس مجرد إطار الأحداث والشخصيات بل هو عنصر حي مفتعل يوظف عن قصد، وإن الأماكن المستعملة في الرواية هي أمكنة واسعة المدى وذات أبعاد جغرافية لذلك تم توظيفها دون مراعاة الحدود الجغرافية، فنجد أماكن تنتمي من حيث الواقع المعيشي إلى المكان الرئيسي الذي دارت فيه هذه الأحداث وهو المقام الذي كان أكثر ذكرا وارتباطا بكل الأحداث والذي يعتبر مدخل الرواية وبابها الرئيسي[1].

يبين لنا عبد القادر شريف أن رمزية المقام في الرواية صنعته لغة وطار ذلك أن المكان يشكل محورا أساسيا من المحاور التي تدور حولها الرواية، والمقام أكثر الأماكن ذكرا ويمثل-حسب رأي الناقد-ممارسة للسلطة والنفوذ، وعلاقته بالزمن والشخصيات، وتمثل الخلفية التأسيسية التي تنبثق منها الأحداث والشخصيات الروائية .

يعتبر "المقام "في هذا العمل – حسب رأي ناقد – مركزا الأحداث الروائية حيث لا تتضح معالمه إلا بما يقابله مما هو خارج المقام، وركز عليه وطار وجعله عنصرا فنيا فاعلا في تركيب العنوان، مبرزاً لنا خفايا الإحساس بالخيبة من خلال العودة إلى المقام والتنقل بين الأمكنة المحلية (الجزائر) وغير محلية (مصر-إيران) وهذا التعدد الأمكنة سهل على الروائي إجلاء بعض الخفايا الروايـــة وأهدافـــه السياسية [2].

يعرف عبد المالك مرتاض المقام بأن « ليس مكانا بالمفهوم التقليدي للزمن وإنما هو تصور ينطلق من تمثل الشيء يتخذ مأتاه من مكان ليس به ، ثم يمضي

1- حسني عبد القادر شريف ، خصائص السردية "الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي "الطاهر وطار "، رسالة ماجيستير إشراف ، بشير محمد بوبجرة ، جامعة وهران ، 2004 -2005 صص : 162 -163 .

2-مر، ن ، صص: 164-165 .

في أعماق روحه، يفترض إلى حين آخر فترى الصورة الفنية تتعمق بانشطارها إلى **أشطار تجزّئها إلى تركيبات، ويمثل ذلك وتستوفي الرؤية موقعها فتبوأ مكانا مكينا »**[1].

إن دلالة المكان – المقام– في الرواية–حسب رأي النافد– ليست إلا متجليات لغوية لرؤية العالم عند وطار من خلال روايته، ودلالته لا تقوم إلا بتكامل العناصر الروائية كلها.

2–2 ثنائية الأمكنة في رواية " الجازية و الدراويش "عبد الحميد بن هدوقة :

نجد في هذا العنصر ، دراستين لرواية "الجازية والدرويش" الأولى لمحمد داود والثانية لعبد الحميد بورايو .

اعتمد محمد داود في مقاربته لفضاء رواية " الجازية و الدراويش" لعبد الحميد بن هدوقة تقسيم هذا الأخير إلى فضائيين اثنين هما : فضاء الأسطوري وفضاء البطل يحدد الفضاء الأسطوري ضمن مجال القرية بوصفها مسرحا لأحداث الرواية ومصدرا من مصادر أصول مكانها ، عن وجود القرية في قمة الجبل، ويضع السكان عند مجاوزتها بين ثنائية العالي والمرتفع ، فإن تصل إلى المدينة يعني طبوغرافيا أن تنزل من الدشرة، إن هذه الثنائية تحمل –حسب محمد دواد– دلالة تلازم الموت والحياة وفي نفس الفضاء يوجد منبع الماء أي منبع الحياة، إن الدشرة بكل مقوماتها الطبيعية والمادية تشتمل على دلالة المقاومة لأصالة العزة والشرف ، فهي فضاء للمقاومة الثورية خلال فترة حرب التحرير ولعل ما يميز هذا الفضاء « على خلاف الفضاءات الأسطورية التي تكون عادة غير زمنية وغير تاريخية، مظهره الجميل، والحسن في الزمن الواقائعي والآني»[2]، أما فضاء البطل فيراد به فهو السجن وهو الفضاء الخارجي ف "الطيب" بوصفه الشخصية المحورية داخل الرواية محكوم بالقلق المؤبد في انتظار حكم المحكمة في حق الجريمة التي ارتكبها ضد الطالب لحمر وعلاقة "الجازية" بهذا الفضاء هي علاقة قوية لأنه من خلالها أو بسببها تورط الطيب بالسجن ومن أجلها يطمح للإدماج من جديد في الحياة الاجتماعية للدشرة [3].

1–عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية القصيدة " أشجان يامانية، الجزائر،1999 ص:79.

2–Mohamed Daoud , le roman Algérien de langue Arabe , étude critique, Edition CRASC ,2002, : 93 .

3- Ibid P 96

أما دراسة عبد الحميد بورايو التي فقد اعتمد فيها تقسيم فضاء الرواية إلى ثنائيات هما: السجن/ الدشرة، قمة الجبل / الهاوية، جامع السبعة / دار الأخضر ألجبالي المنية / القرية، الدشرة / قرية المستقبل .

- **السجن / الدشرة :** هما المكانان الأساسيان اللذان تقع فيهما أحداث الرواية فيتميز السجن بانغلاق وتحديد حرية الحركة وخضوعه للنظام صارم، غير أن الطيب يجد فيه مهرجا للتخفيف من هذا الشعور عن طريق الالتجاء للذكريات واستعادتها، أما الدشرة بدورها فيضيق مجالها في تحديد حرية السلوك الفردي، الذي تتحكم فيه التقاليد والأعراف وكذلك عن طريق ارتباطها بالماضي، رفضها لفكرة التغيير.

- **قمة الجبل / الهاوية :** هما نقطتان حافتان بالقرية، إحداهما تعبر عن الارتفاع بينما تعبر الثانية عن النزول، يشتركان في كونهما رمزا للغموض، وتمثل الأولى الماضي بصلابته وعمقه، أما الثانية فتمثل الموت الذي يترقب كل من لا تقبله القرية والهاوية هي حافة المخاطر كما تسميها الرواية .

- **جامع السبعة / دار الأخضر ألجبايلي :** تمثل ساحة "جامع السبعة " الحيز المكاني الذي يضم جميع أفراد القرية، وتسود فيه روح الجماعة، فتصدر القرارات المتعلقة بشؤون الناس فيه كما تنظم فيه الاحتفالات، والطقوس المتعلقة بالأولياء، وهو المكان الوسيط بين الماضي والحاضر، يجمع بين سكان القرية، وأرواح الأولياء، أما دار الأخضر الجبايلي فتأخذ موقعا مناقضا لموقع جامع السبعة من حيث تمثيلها للعلاقات الاجتماعية المحدودة وهي العلاقات الأسرية، وعلاقات الصداقة فيها، ويتم الكشف عن المواقف الفردية من المسائل المطروحة على الحياة اليومية في القرية، ويظهر من خلال الحوار، الذي يتم فيها والتمايز الذي يطبع شخصية كل فرد من الأفراد فهناك الأخضر الجبايلي الذي يمثل التاريخ القريب بماضيه النضالي ويرمز لصلابة الموقف إذ أن علاقته بالبندقية، صورة حية لهذه الصلابة وكذلك الدكّة الحجرية التي يجلس عليها [1].

1- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، صص : 123-126 .

- **المدينة / القرية :** يأتي حضور المدينة في الرواية ضعيفا، دون تحديد دقيق لملامحها سوى ما يرد من إشارات عن اختلاف موقف أهل المدينة من المرأة عن أهل القرية وكذلك فيما يخص نعومة الحياة في الأولى و قساوتها في الثانية ، وهو تناقض بين المكانين ولا يشكل عاملا أساسيا في الصراع الذي تعبر عنه الرواية وإنما يكشف من خلال سلوك الطالبة صافية، أما عائد فهو ملمح من ملامح التي تدعم موقف التغير لمفهومه الإصلاحي (موقف الطيب) [1] .

- **الدشرة / القرية المستقبل :** إن قرية المستقبل -كما يرى ناقدنا- تصور من خلال الرواية وجهين، يتمثل الأول في مشروع الطيب، ويتمثل الثاني في مشروع الأحمر وهذا دليل على رغبة الشخصين في تغيير العلاقات الاجتماعية، والسياسية في الدرشة وتمثل " الجازية " العنصر المشترك الذي يربط بين مجموع هذه الأمكنة فهي حاضرة فيها جميعا، ترتاد ساحة الجامع و بيت الجبايلي، كما يشكل حضورها في العالم الداخلي لشخصيات الرواية معلما مشتركا بينهم جميعا، الأمر الذي يؤكد ما ذهبنا إليه سابقا كونها تمثل فكرة الوطن في تجلياتها من خلال وعي مختلف الفئات الاجتماعية وممثلي التيارات السياسية[2].

2-3 في رواية "شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج :جدلية الوطن / المنفى:

يتحدث بوشوشة بن جمعة عن جماليات المكان و دلالته في الرواية ، ويتجلى المكان عن وظيفته التقليدية مؤطرا للسرد ليكتسب وظيفة أخرى حداثية جعلت منه شخصية روائية منتجة، والمكان في عوالم الحكاية يدل على جدلية الكتابة : الذات /الآخر، الحياة / الموت ، العشق / الرفض ، السجن / الحرية ، الذاكرة / النسيان الشمال / الجنوب كلها دلالات توحي إلى منحة ، المكان، الجزائر [3].

يتعرض الناقد إلى جدلية الأساس : الوطن / المنفى ، أو المنفى / الوطن، عبر اشتغال الكاتب على عدد من تقنيات السرد كالحلم والتداعي، والمناجاة، والترسل

1- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، صص: 127 .

2- مص، ن، صص : 128-128 .

3- بوشوشة بن جمعة ، جدلية الوطن المنفي و ذاكرة الرهانات الخاسرة في رواية "شرفات بحر الشمال"، مجلة العلوم الإنسانية، ع 5، 2005 ، ص : 115

ويبقى التذكر والتوالد الأساس الذي يهيمن على بنية الخطاب السردي، وتشكل الذاكرة أساس الرواية، ونجد أن هناك علاقة وطيدة بين الروائي وسيرته الذاتية فتوظيف الكاتب لعدد من مكونات سيرته الذاتية، ينتج عنه الذات الساردة "ياسين" تمثل الشخصية الرئيسية في الرواية، وتشترك الذات الكاتبة في الانتماء إلى ذات الوطن–إحدى قرى الغرب الجزائري التابعة لوهران–ومن مدن المنفى أمستردام تتولد الذات الساردة لكشف عن مرافق الذاكرة بعد بعثها [1].

يرى بوشوشة أن توظيف الكاتب لتقنية التوالد السردي في عرض جدلية الوطن المنفي يتجلى في بناء قصة الإطار؛ قصة السارد "ياسين" وتهتم العتبات السردية بدورها في توضيح جوانب من جدلية الوطن / المنفي بحكم أنها تمثل مفاتيح جوهرية تساعد في كشف عن مداليل الأساسية للرواية، فعتبة العنوان توحي بجماليات بنية الشكل السردي من خلال عبارة "بحر الشمال"، الذي يمثل إنجاز الفضاء المكاني، ويتم فيه بعث مدافن الذاكرة وإنجاز فعل الكتابة في مناخات الوحدة، والعزلة، والوحشة التي تتسم بها المنفى [2].

2–4 رواية "نوار اللوز" لواسيني لأعرج:

يرى عبد الحميد بورايو أن الأمكنة التي تجري فيها أحداث الرواية" نوار اللوز" في لحظة وقوعها، تؤدي دورها من خلال الحضور المباشر في عالم القصة المروية وتكتسب شرعيتها ووجودها من مرجعيتها الواقعية، فهي موجودة في الخريطة الجغرافية، فالمنطقة التي تجري فيها الأحداث هي: مسيردة، وبلعباس والحدود المغربية الجزائرية، إن توزيع الأمكنة –حسب عبد الحميد بورايو– يحدد الوظيفة التي تؤديها في مسار الفعل الروائي إلى قسمين:

1 –الأماكن المنفتحة :–السوق : فهو المكان الذي تلتقي فيه الأنواع مختلفة من البشر، ويزخر بأشكال متنوعة من الحركة، ويمثل الوجه العام للبلدة، وهو الإطار الذي يسمح للرواية بتقديم صورة عامة مما يجري في القرية، يمثل كل من "البراح"

2 – مر، ن، صص : 116–117 .

3– مر، ن، ص : 117 .

و"الراوي الشعبي" علامتين ثابتين من علامات السوق، فيؤدي الأول دور إعلامي والثاني يشكل خلفية للجو الأسطوري، والخرافي في الرواية .

-**المقهى والمتجر** : مكانان مناسبان للقيام بالدور الإعلامي، عن طريق تبادل الأخبار بين الأفراد الذين يرتادون مثل هذه المحلات .

-**المسجد** : الحيز المكاني الذي يحتضن المشاعر المشتركة بين أفراد الجماعة حيث تخفي فيه المشاحنات الفردية وتطفئ فيه روح الجماعة وموقفها العام[1].

2-الأماكن المنغلقة: بيت البطل: يحتل بيت البطل مركز الصدارة في هذا النوع من الأماكن، يسمح بخلوة البطل واستحضار الذكريات، ووضع الصور ذات الطابع الأسطوري، ويمثل الحيز الذي ينعم فيه البطل بلحظات من السعادة مع صورة معشوقته الأسطورية، ومع ما يعادلها في الواقع والخرافة "لونجا البربرية "، إلى جانب ذلك يأتي الإسطبل الذي يمثل الحيز الذي تتم فيه عملية إشباع حاجة الحيوان إلى الطعام، والراحة، وكذلك إشباع حاجة البطل ومعشوقته إلى ممارسة الجنس .

-**قبور الشهداء** : يمثل المكان الشاهد المدني على زيف الواقع، وهو دليل قاطع على حدوث الخيانة، واغتصاب حق الفقراء والمظلومين الذين تتحدث عنهم الرواية وتطرح قضيتهم، وإذا كان الموت بعامة يمثل الغياب، أما الموت بالنسبة الشهداء يعني الحضور الدائم.

-**البلدية** : يقوم وجودها هي أساس كونها الوجه الرسمي لعلاقة الحاكم بالمحكوم وصفها في الرواية، يخص إشكالية السلطة الإدارية بالموظفين، فهي لا تقوم بدورها باعتبارها مكانا منفتحا عاما يقصده جميع الناس، وإنما هي مكان منحاز لمصلحة الفئة المتسلطة غير تلك الفئة التي تطرح قضيتها، من هنا يأتي مبرر وضعها لها في خانة الأماكن المنغلقة، ويمثل حيزا للصراع بين الذين ظلوا أوفياء لعهد الشهداء(موح الكتابي)، وأولئك الذين خانوا هذا العهد (ميلود ولد سي الأخضر) وتشترك مع مقبرة الشهداء في صفة الاستمرار غير أنها تعد نقيضا لها من حيث القيمة [2].

1- عبد الحميد بورايو ، منطق السرد ، صص : 146-147.

2-عبد الحميد بورايو ، منطق السرد ، صص : 147-148.

-**الوادي :** الذي يشق بلدة "مسيردة" إنه حيز يخرج عن نطاق التصنيفين، يمثل جبروت الطبيعة، و يتوقع السكان فيضانه، و يفكرون فيه مثل تفكيرهم في مصائب القدر فهو يمثل الجانب القدري في الرواية ، يأتي ليعمق الحسن المأساوي [1]، أما بقية الأماكن الموجودة في الرواية، فيرى الناقد بأنها من محض الخيال، ومرجعيتها الأسطورة والخرافة وأحلام اليقظة.

2-5 "صوت الكهف "و"مرايا متشظية" لعبد المالك مرتاض :

الأمكنة في رواية "صوت الكهف" لعبد المالك مرتاض تتخذ أبعادا أسطورية ــ حسب رأي حسين خمري ــ وذلك من خلال الأوصاف التي خلعها عليها الراوي والتي تشير إلى الغرابة، وتحدث الدهشة لدى القارئ، وأيضا بالتركيب اللغوي الذي جاء به الوصف، فيرى الناقد أن "الربوة" في الرواية قد أعطى لها الراوي وصفا غريبا على شكل "رأس كلب" « رأس كلب شكلها، يكتنفها الضباب نهارا، وتهاجمها الذئاب ليلا ويكمل الوصف خلال صفحة كاملة من نص الرواية » [2]، من خلال هذه الأوصاف تبدو "الربوة العالية" كمكان للطرد البشري وهو الجحيم الذي يسكنه الأهالي، إمعانا في تعميق الإغراب، والدهشة لدى القارئ يشبهها بحدائق بابل المعلقة، وبهذه الأوصاف العجائبية التي أعطاها الراوي بعدم تحديد اسم لها ليجعل القارئ يتخيلها في أي بقعة من الجزائر، وهذه "الربوة العالية" لا تتخذ معناها التاريخي، والحضاري إلا إذا وضعت في علاقة تفاعل مع السهل الخصب، وبذلك لابراز حالات الصراع، والتناقض، ونقاط الصدام بين الحيزين حيث أنهما يمثلان شريحتين اجتماعيتين مختلفتين من حيث التركيبة، والأهداف الحياتية، إن سكان "الربوة العالية" فقراء وأراضيهم جرداء، أما سكان السهل لديهم الأراضي الخصبة وما يوضحه لنا النافد أنه نظرا للظروف الاجتماعية القاسية التي يعيشها أهلا الربوة العالية دفعهم إلى الثورة، والتحدي لتغيير حياتهم وطرد "بيبيكو" من السهل، وهذا التحويل حصدت عن طريق تقديم الأرواح وكانت هذه العملية دليل على انهيار "بيبكو" (المستعمر)[3] .

1- مص، ن، ص: 149.

2- حسن حسني، فضاء المتخيل، ص :180، نقلا عن رواية صوت الكهف" لعبد المالك مرتاض، صص: 34-35.

3- حسن خمري، فضاء المتخيل، صص: 180-182.

أما خليفي سعيد فاعتمد في دراسة الأمكنة في رواية "مرايا متشبطة " تقسيمها إلى نوعين : أماكن الأسطورية، والأماكن شبه الأسطورية ،الأماكن الأسطورية تتوزع إلى ثلاثة أماكن منها :

-**جبل قاف** : اقترن هذا الحيز بالخير، وبمفهومه الواسع فهو المكان الذي لا يقيم فيه إلا الملائكة والأولياء الصالحون، ومن شبابهم في صفات الطهر والنقاء، وإنه رمز للخير، والبعد السحيق الذي لا يمكن الوصول إليه إلا في عالم الخرافة، والخيال فالشيخ الجميل ذو اللحية البيضاء الذي أحرقه جمال "العالية بنت منصور" عندما رآها في هذا الجبل لأنه خالف القوانين السائدة لا وجود فيه للرذيلة بأي شكل من الأشكال، ويعد هذا الجبل مصدرا للخير بالنسبة للأماكن الأخرى، كقصر "العالية بنت منصور" .

- **عين وبار** : تردد ذكر هذا الحيز في مواضيع من الرواية وخصوصا عندما تعلق الأمر ب"شيخ بني خضران" الذي تحقق له الكثير من الأشياء التي تشبه الكرامات عندما شرب من العين المباركة، أصبح أعلم الناس؛ فأهمية هذا المكان وأثره على "شيخ بني خضران" كان كبيرا؛ إذ حوّله من مجرد شيخ يحكم قبيلة، إلى عالم جليل في رابيته، ظل أثره قائما بفضل العصا السحرية، ومنها نلاحظ الناقد أن هذا الحيز المكاني أدى دورا مهما في تغيير مجرى الأحداث الروائية و تطورها من جهة و أثرها البالغ على حركة الشخصيات و تغيير مواقفها [1].

- **كهف الظلمات** : هو منبع الشر والفساد، هو مكان مظلم لا يعرف النور، يقيم فيه الأبالسة والشياطين الذين يزرعون وينشدون الشر، وهذا المكان العجيب لا أحد يعرفه وانطلاقا من هذا التصور لهذا المكان الغريب، والذي لا وجود له في الواقع؛ فقد حقق جمالية كبيرة كونه تجرد من كل القيود المادية التي قد تعيق دوره وتأثيره على مجرى الأحداث وحركية الشخصيات، فهذا "شيخ بني بيضان" حاكم كهف الظلمات أمر باجتماع مع شيوخ الروابي في محاولة لإيجاد حل للمشاكل ولكن عندما كانت نيته سيئة، لم يخرج الاجتماع بنتيجة، فقد حدث ما لم يكن متوقعا إنه طوفان يهلك الحرث

1- خليفي سعيد، البنية السردية في " مرايا متشظية"، صص : 115-117 .

والنسل، فقد كان تأثير هذا المكان سيئا على الجميع[1]، أما الأماكن شبه الأسطورية فنجد فيها مكانين اثنين هما :

- **قصر العالية بنت منصور:** هو القصر الذي تقيم فيه "العالية بنت منصور" وهي غاية في الجمال والعجب لأنه امتداد لجبل قاف في الطهر، والنقاء، والخير، ولكنه انتقل من جبل قاف إلى السهل المقابل للروابي، بطلب من صاحبته، إن وجود القصر مقابل الروابي جعله بؤرة للصراع بين سكانها، وكان أثره واضحا في مجرى الأحداث وتغيرات الشخصيات من حال إلى حال.

- **الروابي السبعة** : إن الروابي السبع ميدان القتل، والدمار، والاغتيال، والعداء حيث حدث فيه تكاثر عجيب، أدى إلى فرقتهم وشتاتهم وعداواتهم، فكثرت الاغتيالات وعندما نسمع أو تقرأ عن هذه الروابي، يتبادر إلى أذهاننا أنها أماكن حقيقية ذات طابع جغرافي ولها مواقع معينة، وفي الحقيقة أن هذه الروابي لا وجود لها في الواقع، وفي كثير من الأحيان يعمد الكاتب إلى تعتيمها، ويؤكد على عدم وجودها أصلا، الأمر المؤكد هو الظلام الدامس الذي يخيم عليها، نتيجة شرور أعمالها وأفعالها فكل ربوة لها نظام داخلي تسير عليه، وتفرض الالتزام به وعدم الخروج عنه، هو نظام مبني على أساس ثقافة الاغتيال والفساد بشكل عام[2] .

2-6 :المكان في رواية "التفكك" لرشيد بوجدرة :

إن مقارنة الطاهر روانية في " سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد " التي حاول من خلالها الأخذ بتلابيب الفضاء بجميع معطياته فبعد أن تطرق لمفهوم الفضاء وتحولاته وعلاقته بالوصف السيميائي مميزا بين الفضاء النصي والفضاء المتخيل واقفا عند آراء مجموعة من المنظرين والنقاد الغربيين منهم (غريماس، وكورتيس، ويوري لوتمان، وجيرار جنيت، وبارت، وميخائيل باختين...) متوصلا إلى إن « الفضاء يشمل مجموع العلاقات والقيم الرمزية المتعلقة بالأماكن التي يراها أو يملؤها الإنسان على

1- خليفي سعيد، البنية السردية في " مرايا متشظية "، صص : 119-120 .

2- مر، ن، ص: 306.

نحو من الأنحاء، ويعينها النص الروائي ويصورها، ويعطيها معنى بطريق شتى وفق مخططات شتى »[1].

يبرز الناقد مستوى فضاء الوصف في دراسته للأماكن والأشياء في رواية التفكك من خلال دراسة الفضاء الذاكرة حيث أدى هذا الفضاء دور المدلول تارة ودور الدال تارة أخرى، ومن خلال تدرج الوصف إلى التعبير اللغوي وتموضعه داخل أسيقة محمولة بالدلالات الميتاليسانية تعبر من خلالها الإبداعية ترجمة الأشياء والأماكن إلى أفكار، ومشاعر، ودلالات تشكل نوعا من البلاغة الاجتماعية للفضاء[2].

قد تناول تموقعات فضاء المعيش اليومي من خلال استعراضه لأبعاد هذا الفضاء في رواية التفكك في الأماكن العامة (المدنية ، والميناء زاوية سيدي عبد الرحمان) إلى الأماكن الخاصة (البيت القصديري)، قد لاحظ الناقد أن الروائي قد أعطى وصفا تفصيليا لهذه الأماكن « يتوخى التأكيد على أن العلاقة الجدلية التي تقوم بين البيت وماكنه تتجاوز السكن، والمأوى لتصبح رؤية للعالم تشير معنى غير نهائي وغير محدد يتلاءم في كل مرة مع إدراكنا للعالم ومع الطريقة التي نراها بها » [3]، بالإضافة إلى هذه الفضاءات ، هناك الفضاء الاستهامي الذي يشكل بؤرة للنص والعالم المتخيل في رواية "التفكك" كما يشكل فضاء رمزيا يتموقع فيه المكبوت دون رقابة فهو " فضاء لا شعوري" خاص ومغلق، ويؤسس لسلطة المتعة بوعي شهواني سعى إلى التوحيد بين الذات والدليل بواسطة الكتابة مستغلا في ذلك رموز البنية في معناها المقيد والمحصور في الرغبة الجنسية[4] ويستكشف هذا الفضاء عن تمرد الكتابة في الرواية "التفكك" على المألوف السائد للقراءة والتلقي .

1- الطاهر روانية، سرديات الخطاب ألمغاربي الجديد، مقاربة نصا نية، نظرية، تطبيقية في آليات المحكي ص:297.

2-مر، ن، ص : 306..

3- مر، ن، ص : 321.

4-مر، ن، الصفحة نفسها.

3- صورة المدينة في الدراسات السردية :

3-1 المدينة عند عبد الحميد بن هدوقة :

انطلق رشيد بن مالك من التحليل السيميائي للفضاء، مفاده أنه « نظام دال يمكن أن نحلله بإحداث التعالق بين شكلي التعبير والمضمون، وننظر إليه على أنه مركب كالكلام » [1].

تستند دراسة رشيد بن مالك إلى هذه القاعدة النظرية التي ستفحص من خلالها التحويلات الدلالية المحورية لفضائيين تفترض أنهما مركزان في النص هما: القرية والمدنية، فنجد أن القرية التي كانت تمثل الهدوء، والسكينة، والثبات وجميع عناصر الحياة، بالنسبة إلى " نفيسة " هي عبارة عن الواقع المأساوي من الخراب، والصمت والموت، وتمثل فاعلا مضادا لاستراحتها فتحولت القرية من فضاء العطلة والحياة إلى فضاء الموت، وتمثل الغرفة أيضا عاملا مضادا لرغبة "نفيسة" في الاستراحة وبمنظرها الخارجي، ومدلولها المتسم بالقبح فإنها مسخرة لعزل الفتاة عن العالم الخارجي، واستلاب حريتها، ويميز الناقد بين الرجل / المرأة، وبين الأنوثة / الذكورة وهذه الثنائية خاضعة لنظام القيم الذي يحكم علاقات الفاعلين في المجتمع، تشتغل الرواية في فضائيين مركزيين هما واقع المأساوي والحنين إلى المدينة، والقرية ما هي إلا فضاء مبهم تجتمع فيه كل أسباب اليأس والضياع، أما فضاء المدينة فيمثل بالنسبة لنفيسة المكان الذي تستطيع أن تمارس فيه حضورها و تتمتع بجماله و بالتالي يمثل لها الحياة حدود عالمها[2]، ولتجسيد الفروقات الموجودة بين القرية والمدنية يجب تتبعها في مستوى الفعل الممارس في هذا الفضاء، ويظهر الفعل في فضاء "عابد بن القاضي" الذي يريد تنفيذ برنامج تزويج ابنته من "مالك" وهذا الفعل لابن القاضي يندرج ضمن برنامج سردي ملحق هو مصاهرة شيخ البلدية من أجل حماية أراضيه الزراعية من قانون الإصلاح الزراعي، في المقابل نجد "نفسية" تتبنى قرارها النهائي بشكل ارتقائي فرفضها الزواج ناتج عن تمردها على قيم فضاء القرية، وبهذه القناعة تقرر مصيرها مستمدة أصلا من فضاء المدينة ورفضها لفضاء القرية وقناعة بأن الحياة فيه متسمة

1- رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائيات السردية، دارا لقصبة للنشر، الجزائر، 2000، صص: 97-98.

2- مص، ن، ص : 98 .

بمرارة ناجمة عن غياب المرافق الضرورية للحياة واكتشافها لهذه الحقيقة المرة وحنينها إلى المدينة ورغبتها في الدخول فيها، هذا أدى لها إلى مشروع القرار، ليس في الواقع سوى برنامج ملحق لنفيسة بوصفها فاعلة منفذة، ويسعى هذا البرنامج إلى تحرير المرأة في البادية الجزائرية[1].

يتضح أن رواية "ريح الجنوب"مبنية أساسا على فضائيين مركزيين يمران عبر تضادهما بمجموعة من القيم تعبر عن التناقضات التي أفرزها انتقال الجزائر المستقلة من عالم التخلف إلى عالم التحضر، وقد أحدثت عملية التحري عن القيم المدينة تصدعا في البنية الاجتماعية، حيث نجد تجليات في صراع الأجيال المجسد في المواجهة العنيفة بين "عابد بن القاضي" و"رابح" راعي الغنم التي انتهت بعودة نفيسة إلى فضائها العائلي[2].

3-2- قسنطينة في رواية "ذاكرة الجسد " لأحلام مستغانمي :

يركز صالح مفقودة في دراسة المكان القسنطيني انطلاقا من تحديد العلاقة القائمة بين الأمكنة، اعتماد التقاطب بين نوعين من الأماكن هما :

1-الأماكن المغلقة، أو أماكن الإقامة الاختيارية كالبيت، والإجبارية كالسجن...

2-الأماكن المفتوحة أو أماكن الانتقال، التي تعد أماكن عامة تعبرها الشخصيات وتحرك عليها الحياة وذلك مثل: الجسور-الشوارع[3].

1-الأماكن المغلقة: البيت العائلي: يمثل البيت البطل "خالد"، يضعنا الراوي منذ البداية في البيت وتعود إليه الرواية بين حين إلى آخر، ولا يقوم بتصوير جدرانه وأثاثه، بل جعله وسيلة للحديث عن سيرة الشخصية أو بتاريخ عائلي، وتتناول قضايا وطنية، يقع هذا البيت بمدينة قسنطينة، ويشغل الحيز الأكبر في الرواية ويقع بحي "سيدي مبروك " كما يذكره الراوي في الرواية؛ حيث تحدث عن البطل الشهيد "سي الطاهر" والحديث

1- رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائيات السردية ، ص : 100 .

2- مص، ن، ص: 102-103 .

3- صالح مفقودة، قسنطينة والبعد الحضاري للمكان في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، مجلة العلوم الإنسانية، عدد 13،2000، ص:242 .

عن البيت العائلي يضيء جوانب كثيرة في شخصية البطل خالد وكذا أخيه حسان، فهو هوية لمجموع الشخصيات التي تتقاطع من خلاله[1].

بيت الاغتراب: مقابل البيت العائلي هو غرفة شاهقة في مدينة باريس مقابلة لنهر السين ولجسر ميرابو، إن هذه الغرفة لا تنال كثيرا من الوصف إلا حين تزورها الفتاة أحلام التي أعجبت بتأثيثها، ويتشابه تصرف البطل في غرفته بقسنطينة بتصرفه –وكذلك– وهو في باريس، هذه الغرفة ليست بالنسبة إليه سوى مكان للنوم والرسم وقضاء نهمه الجنسي مع كاترين الفرنسية، الفرق بين الغرفتين أن الثانية لا تحمل خلفية ولا تاريخا، إن العلاقة بين البطل والخارج علاقة يسودها العراء، أهم انشغال البطل خالد هو الرسم، وكل ما يزوره في هذه الغرفة:

1– كاترين "الفتاة الفرنسية" التي له معها علاقات جنسية.

2– أحلام فتاة جزائرية التي زارته في معرض الرسم.

3– زياد الفلسطيني الذي تعرف عليه سابقا في الجزائر[2].

تعتبر الغرفة المكان المفضل لدى البطل لكونه أجنبيا عن المدينة وهذا ما يُعمّق حياته الداخلية كما يعمق وعدم الاهتمام بالوصف الخارجي للغرفة.

السجن:_دخول البطل السجن من خلال تحدد شخصية البطل باعتباره مجاهدا وفي السجن يحدثنا عن لقائه ب " سي الطاهر" الذي استدرجه إلى الثورة، لم يكن السجن بالنسبة إلى خالد عقابا وقيدا للحرية بل درسا في النضال السياسي، ويعد السجن نقطة البدء في حياة خالد النضالية والقاسم المشترك بين المناضلين، ولم يصف السجن لا من الداخل لا من الخارج، بل يقف البطل ليسرد لنا قصصا تاريخية بطولية لبعض الشخصيات المجاهدة، أما السجن الذي دخله البطل بعد الاستقلال فلم يكن له اسمٌ وما يذكره أنه زج به في السجن من طرف جزائري مثله، وهذا ما آثار استياء البطل"خالد" وجعله يفضل حياة الاغتراب عن الوطن[3].

1– صالح مفقودة، قسنطينة والبعد الحضاري للمكان في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي ، ص:242–243.

2– مر، ن، ص: 243.

3– مر، ن، ص: 244 .

2-**الأماكن المفتوحة: الغابة:** تذكر الكاتبة الغابات المحيطة بقسنطينة و الممرات السرية بها وكيف أنها قامت بدورها كونها أوت المجاهدين وأخفتهم عن العدّو ولم تتعمق الكاتبة في الإشارة لعدم علمها بها ولا بطرقها، ومنعرجاتها.

جسر قسنطينة: إن سنة رسم لوحة جسر قسنطينة من قبل البطل خالد هي السنة التي سجلت فيها"**أحلام**" بدار البلدية، فإن اللوحة "الحنين" و"أحلام" توأمان تقريبا حيث أنهما التقيا في معرض بباريس، فالحيز المرسوم في اللوحة يتجاوز الحيز العادي والحيز التاريخي لترتبط بالمرأة أحلام فنجد أنفسنا أمام هذه الثلاثية: -اللوحة الحنين- الفتاة أحلام- الجزائر.

إن الحديث عن اللوحة هو الحديث عن طرفي الجسر، فهو الحديث عن الحياة الماضية والحاضرة، وأحلام الشهداء، والحديث عن الوضع في البلاد، وعن المستقبل وللحيز المكاني أبعادا نذكر منها : البعد الواقعي، والبعد العاطفي، والبعد الأسطوري والبعد الثوري، والبعد السياسي...الخ.

يعد الجسر وسيلة الاتصال بين طرفي المدينة، وبذلك نرى أن المفهوم المركزي للجسر، هو ذلك التقاطب بين طرفي الجسر، بين الماضي والحاضر فيجمع بين المتناقضات على المستوى الأفقي (يمين/ يسار، طرف/ وطرف آخر، ماضي/ حاضر) و على المستوى العمودي (أعلى، أسفل..)[1].

الشوارع والأسواق: تصف الكاتبة الحياة العامة في الشوارع كاختلاط أصوات الباعة بأصوات المآذن، وصوت المذياع، وتشير إلى التناقض بين المآذن المنتشرة وبين الهوائيات المقعرة، وتستوقف البطل الجرائد الوطنية بحبرها الذي يوسخ اليد، وكيف أن المارة يجوبون الشوارع دون وجهة محددة، والبطل خالد واحد منهم، وكأن هذه الصورة تهيئ لانفجار شعبي الذي سيحدث لاحقا في أحداث(1988).

المقهى: ولا يصف البطل خالد مقهى من مقاهي المدينة (في الحاضر)، بل يصف المقاهي القديمة في وقت الثلاثينيات وقت ابن باديس، ويحاول البطل العثور على هذه المقاهي، فلا يوجد سوى في الذاكرة، أما في الواقع فهي كثيرة وحزينة كالناس الذين

1- صالح مفقودة، قسنطينة والبعد الحضاري للمكان في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، ص:244 -246 .

يرتادونها إليها، وتصف المقاهي القديمة وتعطيها صفة الإجلال واللباقة. **الماخور:** هذا المكان لا تذكره الرواية باسمه بل تشير إليه عل أنه "دار مغلقة" ولها ثلاثة أبواب تؤدي إلى شوارع وأسواق المدينة، ويضم نساء ورجالا، ولم تصف شيئا آخر، وجعلت البطل "خالد" يتجنب الدخول إليه، فنجد أن الكاتبة وصفته وصفا خارجيا عكس كل من «الطاهر وطار الذي فصل القول تفصيلا في روايته"عرس البغل" وكذا محمد زتيلي في روايته "الأكواخ تحترق" وغيرهما » [1].

المساجد: لم تذكر الكاتبة لفظة " مسجد " أو وقفت عند مسجد بعينه، بل وردت لفظة "المآذن" وكيف أنها منتشرة بكثرة في المدينة، وشبهت المآذن بجسور تمثل الحياة الروحية، وتركز الكاتبة في الحديث عن المساجد على نقطتين أساسيتين هما :

1- التناقض الموجود في المجتمع بين ظاهرة وجود المآذن المرتفعة، وإقبال الناس على الصلاة من جهة وبين جوعهم الجنسي، وبؤسهم الاجتماعي من جهة أخرى.

2-سيطرة الصوت الديني في المجتمع، ذلك الصوت الذي يبقى حرا يتحدى الصمت.

المطار: يمثل المطار المعلم الانتقالي في قسنطينة الذي يربطها بالخارج وإن الوصول إلى المطار يعني العودة إلى الوطن وبالتالي العودة إلى الذات والتاريخ.

المقبرة: إن المقبرة بالنسبة للبطل هي مكان للترحم على أمه والوفاء للماضي العزيز ونزع الغبار من على القبر، هو نوع من الاعتذار، وعلى مستوى عام يتعلق الأمر بماضي الأمة بأكملها[2].

3-2-المدينة عند الجيلالي خلاص :

تعد المدينة في روايات "جيلالي خلاص" العمود الفقري، باعتبارها مكونا أساسيا في بناء النص الروائي، وتتخذ أبعادا أسطورية، وهذا ما تلفيه شريط بدرة التي ترى أن فضاء المدينة في رواية "حمائم الشفق" مرادف للموت والخراب، فعلى الرغم من جمالية المكان، وما يحتله من موقع جميل « إلا أن الروائي يصور المسخ والانحطاط

1- صالح مفقودة، قسنطينة والبعد الحضاري للمكان في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي ، ص : 248 .

2- مر، ن، ص:248-249 .

الذي لحق بالمدينة الحلم ببحرها وجمالها، ولا يتوقف عند هذا الحدّ بل نراه يبرز ذلك الجمال، والمأساة واصفا المدينة على مدى خمسة قرون »[1].

يظل المكان هو الحامل لهويتنا وانتمائنا ولماضينا وطفولتنا، لتبقى المدينة البيضاء حاضرة عبر ذاكرة الكاتب من بداية دخول المستعمر إلى أهم الأحداث بعد الاستقلال مركزا على فنية البناء وإبداعه، ولهذا « يظل النص الروائي الراقي هو المعبر الحقيقي عن ذلك الجزء المهشم من الوجود لأنه الوحيد القادر على تتبع التأوه، ورصد أماكن التألم المبررين الأساسين لذلك التنوع والتناغم في بناء جمالية النص »[2].

ترى شريط بدرة أن المكان الفني عند "جيلالي خلاص" يتميز بالانزياح في المعنى والتحول الدلالي لأن صورة المدينة في الأدب الحديث تتخذ صورة المرأة وضمير المتكلمة "هي" رمزا للمدينة، ورمزا للأنوثة لتصبح المرأة دالة على المدينة أو الوطن ويعتبر المكان بطلا من الأبطال الرواية نظرا لتأثر الوضع الاجتماعي والسياسي عليه وبالإضافة إلى أغلب المقاطع السردية فإن الروائي لا يتوقف عن تشبيه المدينة بالأم تارة، وبالعجوز تارة أخرى لفقدانها لطبيعتها الجميلة من جراء الحروب الطويلة فثنائية المدينة / الشيخوخة دليل على الكبر العجز والجمود وفقدان روح المبادرة من مواطنيها، كما تدل على العقم، والمعاناة والمأساة، وهكذا تأخذ المدينة أبعادا رمزية (المرأة، الأم، العجوز..) على الرغم من التشاؤم الروائي من هذا الوضع الذي مرّ بالوطن إلا أنه يأمل بمدينة الحلم وبمستقبل جديد بعيد عن الماضي المأساوي[3] .

3-3-المدينة في "سرادق الحلم والفجيعة" لعز الدين جلا وجي:

إن صورة المدينة في الرواية مرادفة للموت والانهيار، ومنفصلة عن عالم الإنسان، كل شيء فيها يمثل الموت، والخراب، والدمار، والانحلال، ويمثل الظلام الجو النفسي والطبيعي الذي يلازم الفاجعة، إن عبد الحميد هيمة قام بدراسة المدينة في

1- شريط بدرة، البنية السردية في روايات جيلالي خلاص، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، تحت إشراف : بوقرية الشيخ، وهران،2005، ص:153.

2-محمد بشير بوتجرة، زمانية النص وفضاء التجربة، تجلبات الحداثة، جامعة وهران، معهد العربية وآدابها عدد 3،1994، ص: 105 .

3- مر، السابق، ص: 155-157.

الرواية عن طريق قراءة ثانية للنص الروائي ومنه إن عز الدين جلا وجي قد نجح في رسم صورة "المدينة المومس" حسب تعبير الروائي وذلك من خلال استخدام كل الطاقات الفنية المتاحة لتقوية البعد الدرامي، وتعميق الوعي بالذات والواقع المعيشي إصرار الكاتب على حضور الآخر ضمن وعي الأنا الساردة، واتخاذه الفضاء الروائي بؤرة الفعل السردي وانتقال مركز الثقل من الإنسان إلى المكان الممثل في "المدينة" تتراوح الرواية بين الفجيعة التي هي راهن المدينة والحلم الذي هو إستشراق المستقبل وجود أسلوب التقابل أو الثنائيات الضدية، من خلال هذا الصراع والتناحر، الراهن والاستشراف، وبين الحلم والفجيعة[1].

يرى الناقد استعمال الروائي النزعة التحويلية حيث يقوم بعملية تحويل الأدوار فيصبح الفأر قطا بمعنى أراذل الناس يصبحون سادتهم، وتحويل مركز الثقل من الحيوان إلى الجماد، حيث تؤدي" البالوعة القاذورات" دور الشخصية الروائية تمارس فعل الحضارة، كل شيء في هذه المدينة قذر حتى المقهى، الذي يحول المدينة فضاء مغلقا يحمل دلالة الركود والضياع والعجز عن التغيير.

إن تصور الكاتب للمدينة عبر مجموعة من المقاطع المفعمة بالأسطوري والمجازي الغريب، حيث ينطلق من أحداث بسيطة حتى تتحول إلى أبعاد أسطورية والواقع بالنسبة للروائي هو المجهول والمرئي، يراه بمفرده ويستطيع رصده، إن ثمة قدرا من الانزياح في الرواية بحكمها كمتخيل، وثمة نزوع إلى التجديد، والرمز، ما يجعل من المكان الروائي مشاهد رمزية غامضة، ولكن لا يقف عند هذا الوصف بل يرفض هذا الواقع، باستعمال (الطرف النقيض) وهي المدينة الحلم، ويستحضر هنا المكان الماضي، وليواجه المكان الحاضر.

إن استعمال الكاتب لحرف" النون" هو رمز للمدينة الحبيبة ودليل على عدم اكتمال هذا الحلم، وعدم تحقيقه على أرض الواقع [2]، ومرّ المكان في هذه الرواية بثلاث مراحل وهي:

1-عبد الحميد هيمة، دلالة المكان في رواية "سرادق الحلم والفجيعة"لعز الدين جلاوجي، مجلة التبين، العدد19 2002، صص : 35-36 .

2- عبد الحميد هيمة،علامات في الإبداع الجزائري دراسة، الجزائر، 2007، ص : 99 .

1-مرحلة المدينة المومس، حيث جعل المدينة مواجهة لمأساة ليعمق شعورنا بفرحتها.
2-مرحلة مدينة الحلم.
3-مرحلة الهزيمة ونهاية الرواية بانتصار المدينة المومس واستسلام البطل.

3-4-المدينة في رواية "الزلزال" للطاهر وطار:

المدينة كممثل متداخل ذاتيا، هو تأويل تنظيم هذا الفضاء المتأسس على ثلاثة عناصر هي: هوية المكان، وبنية عناصره، وكذا دلالة الوظيفة والرمزية[1].

اتخذ الطاهر وطار مدينة " قسنطينة " إطارا جغرافيا تتحرك داخله الشخصيات وتنمو فيه الأحداث ومن هنا جاء تحليل محمد داود لفضاء المدينة في رواية "الزلزال" بادئا بالبحث عن المدينة الحقيقية، أو العودة إلى فضاء الأمومة وذلك من خلال تمثلات وعيين متلازمين هما: وعي الواصف، ووعي الشخصية الرئيسية المتمثلة في "بو الأرواح" التي تؤدي الحواس فيها دورا أساسيا في تمثيل المدينة، فيسافر" بو الأرواح " إلى قسنطينة منطلقا من العاصمة من أجل استباق الأحداث، والوقوف ضد إجراءات الإصلاح الزراعي، إن هذا السفر يتحول مع توالي السرد إلى كابوس حيث ترتسم صورتان للمدينة : صورة التقديس، وصورة التدنيس لدى" بو الأرواح " حيث وقع في ارتباك شديد العمق، بين وجدانها وجمالها اللذان يستهلكان هذا الفضاء « باعتبار الواصف يوظف وصفا محركا من خلال تنقلات الشخصية داخل أحياء وأزقة المدينة مما سيؤثر في نفسيتها»[2].

أولا: إن التأرجح بين الماضي والحاضر أو بالأحرى التمسك بماضي المدينة يجعله يعيش حالة من القلق والسبب في ذلك هو أن فضاء الأمومة الذي كان يبحث عنه "بو الأرواح" أصبح جحيما أي فردوسا مفقودا.

ثانيا: تهافت صورة المدينة-الرمز- إن مدينة قسنطينة بالنسبة لدى" بو الأرواح" هي قسنطينة الرمز، مكان الوقار، والسلوك الراقي، أما قسنطينة السبعينيات هي مدينة

1- محمد داود، المدينة في الرواية الجزائرية(الفضاء القسنطيني في رواية "الزلزال")، مجلة الإنسانيات، ع13 جانفي- أفريل 2001، ص: 29.
2-مر، ن، ص : 32.

الزيف، الوهم والخيبة، على الرغم من أن المدينة أصبحت أنظف وأزهى، واكتضاضها بالراجلين وازدحام شوارعها جعله ينفر منها وتتزعزع ذاكرته، ويتخلخل خياله، نلاحظ أن هناك انجذاباً نحو الملامح الجغرافية والتاريخية للمدينة وهناك نفور من حاضرها بسبب الاكتظاظ البشري بها وبالتحولات الاجتماعية والسياسية، إن هذا الانجذاب التقديسي للفضاء القسنطيني ليتحول إلى نفور بعد زيارة "بو الأرواح" للفضاءات الأليفة، كالجامع [1].

ثالثا: البحث عن المعنى ومحاولة إعادة الأدلة، فالمدينة التي عرفها "بو الأرواح" أصبحت ملوثة وهذا ما جعله يحس بالاختناق، ويتملكه إحساس قوي بالشك والريبة والقلق وعليه، يحاول "إعادة ترتيب" المدينة حسب ما يملكه عنها من تصورات جميلة واسترجاع الفضاء المفقود، إن الرحلة التي قام بها "بو الأرواح" داخل المدينة- قسنطينة- هي رحلة تجديد الصلة بالأصول والبحث عن معنى ثابت، لكن أصبح أسلوب الحياة الثقافية و الحضارية، مما حدث ل"بو الأرواح" يمثل الصراع والتصادم بين القيم "الحالية" والقيم "الماضية" من خلال زيارته هذه، يحاول الوقوف على أربعة معالم أساسية هي: الجامع الكبير-مطعم الباي-مقهى البهجة-شارع 19 ماي، يحاول من خلال هذه الأماكن إعادة دلالة المدينة، وإعطائها دلالة مبهجة.

إن انتقال "بو الأرواح" إلى أماكن أخرى والبحث عن أقاربه لتسجيل أراضيه على أسمائهم تهربا من القانون، جعله في تصادم، مع تلك الأماكن التي زارها، مما فرض بين الفضاء الرمزي تصادما عنيفا (جامع الكبير-مطعم الباي...) والفضاء المفارق (المساحات، والشوارع و الأزقة...) وهذا الوضع الجديد جعله يثور ويدعو للمدينة "بالزلزال" والكارثة و بالتالي إن هذا النص الروائي هو رواية المدينة، فمدينة "قسنطينة" ذات مرجعية رمزية، قد زلزلت زلزالها، وهذا ما عاناه "بو الأرواح" في رحلته[2].

المستخلص من مباحث هذا الفصل أن كلاّ من الزمن و المكان تم استعمالهما من قبل النقاد الجزائريين في إطار المناهج النسقية المعاصرة منها البنيوية والسيميائية

1- محمد داوود، المدينة في الرواية الجزائرية الفضاء القسنطيني في رواية "الزلزال"، صص: 33-34.

2- مر، ن، ص: 43.

فنجد أن الزمن أصبح شخصية من الشخصيات الروائية، حيث إنهم تمكنوا بمهارة من لعبة الزمن، حيث يتداخل فيها الأزمنة الثلاثة، أما المكان فقد تعامل معه نقادنا بجميع معطياته وتحولاته وعلاقته بالوصف البنيوي والسيميائي.

الخاتمة

يتضح لنا من خلال االدراسة التي قمنا بها إلى أن النقاد قد اهتموا في دراستهم النقدية للسرد الروائي الجزائري بالشخصية، و الزمان و المكان، أكثر من اهتمامهم بالحدث، و ذلك حسب ما توصلنا إليه من جميع الدراسات السردية في النقد المعاصر، إذ تعرضنا في الفصل الأول إلى دراسة الشخصية حيث سيطرت البنية على رؤى النقاد الجزائريين، مما جعلهم يعتمدون على المنهج البنيوي في مقاربتهم للشخصية في الرواية و القصة القصيرة، وقاموا بدراسة الشخصية لذاتها و من أجل ذاتها، و جعلها العنصر اللغوي الذي يدخل في تفاعل مع المكونات السردية الأخرى فقاموا بدراستها بمعزل عن غيرها من المكونات، فرأوا فيها جانب السارد والمسرود له وطبقوا عليها نظرية الصيغ، و جعلوا الشخصية الساردة باستعمال الضمائر من أجل بنائها، أما في المجال السيميائي، فأصبحوا يهتمون بها وجعلوها الفاعلة و المحركة في الخطاب السردي، بوصفها نسقا من العلامات الدالة و توظيف ما طرحته السيميائيات السردية من مفاهيم معقدة ومتكاملة على غرار المربع السيميائي، والخطاطة العاملية، اعتمادهم التناص الذي يعتبر أحد الظواهر اللغوية التي تعتمد محاكاة النصوص الغائبة من أجل بناء نص جديد، ما أدى إلى رمزية الشخصية بتوظيفهم النصوص التاريخية و الأسطورية، و صار اهتمامهم بالغلاف والعنوان، حيث قاموا بدراسته و قراءته قراءة سميائية وذلك ليتمكنوا من الوصول إلى المتون السردية الموجودة بداخله.

ويواصل البحث الكشف عن جوانب أخرى من الخصائص السردية المتمثلة في الحدث، حيث ذهبوا إلى البحث في طبيعته وماهيته وبنيته في الكتابات السردية المعاصرة، حيث تغيرت نظرة النقد الحداثي للحدث، أصبحت في الكشف عن طبيعته في حد ذاتها، وتمظهر بعدة أنواع بسبب المرجعيات المختلفة منها : علم النفس، والفلسفة، والصوفية، والأسطورة، ولا تكتمل بنية الحدث إلا إذا تلاحمت معه المكونات السردية الأخرى كاللغة، والوصف، والحوار، والنهاية، ووجدنا أن هناك تلاعبا باللغة من أجل الغوص في أعماقه.

أما الفصل الثالث فجاء تحت عنوان" الزمان والمكان"

وقد تتعددت الأمكنة في الدراسات السردية ومنها أماكن أسطورية، وأخرى واقعية، فإذا كان المكان بهذه الأهمية بالنسبة للدراسات السردية فإن الزمن قلبها النابض، فنجده يرتبط ارتباطا وثيقا، حيث يحدد حركة الشخصيات على أساس عنصرين هما: زمن الحكاية وزمن السرد، فكأن الزمن يدور في شكل حلزوني وفق خاصيتي الاستباق والاسترجاع، كما اعتمدت الدراسات السردية على التقطيع الزمني في سير الأحداث.

وفي الأخير نأمل من خلال هذه الإطلالة التي قادتنا إلى الدراسات السردية في النقد الجزائري المعاصر، أن تسهم ولو بشيء اليسير إلى فتح مجلات أخرى للبحث والتنقيب في دراسات أخرى.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

المقدمة	
المدخل: واقع الدراسات السردية في النقد الجزائري الحديث.....	1
الفصل الأول **الشخصية في الدراسات السردية المعاصرة**	
1ــ الشخصية في الرواية الجزائرية.....	20
1ــ1ــ الشخصية من المنظور البنيوي.....	20
ــ بنية الشخصية.....	21
ــ الصيغة السردية.....	23
ــ الرؤية السردية.....	25
ــ الشخصية الساردة.....	26
ــ فضاء الشخصية.....	28
1ــ2ــ الشخصية من المنظور السيميائي.....	29
ــ صراع الفاعلين.....	30
ــالتناص.....	31
ــ تحديدات البرمجة العاملية.....	34
ــ الهندسة السردية.....	37
ــ الهيمنة السردية.....	37
ــ سيميائية التسمية و العنوان.....	39
2ــ الشخصية في القصة القصيرة.....	44
2ــ1ــ الاتجاه الفني.....	44
2ــ2ــ الاتجاه البنيوي.....	48
2ــ3ــ الاتجاه السميائي.....	51

الفصل الثاني: **الحدث في الدراسات السردية**	
ــ بنية الحدث.....	62
ــ بنية اللاسرد.....	64
ــ الحدث و فعل الكتابة.....	67
ــ الحدث عند الطاهر وطار.....	68
ــ حركية الأحداث.....	70
سردية الحدث.....	72
ــ الهوية السردية.....	74
البرنامج السردي للحدث.....	76
ــ الحوارية و تعدد الأصوات.....	78
الفصل الثالث **الزمان و المكان**	
الزمن.....	81
1ــ الزمن الداخلي.....	81
1ــ1ــــالمناجاة.....	81
1ــ2ــ الزمن النفسي.....	83
2ــ الزمن الخارجي.....	86
1ــ2ــ الزمن التاريخي.....	86
2ــ2ــ الزمن الاجتماعي.....	89
2ــ3ــ الزمن الأسطوري.....	90
3ــ الاسترجاعات.....	91
4ــ الاستباقات.....	94
5ــ تداخل الأزمنة.....	97
6- حركية الزمن.....	99

المكان.....	102
1ــ المكان في الرواية الجزائرية.....	103
1ــ1ــفي رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"لطاهر وطار.....	103
1ــ2ــثنائية الأمكنة في رواية "جازية و الدراويش"لعبد الحميد بن هدوقة.....	104
1ــ3ــ جدلية الوطن و المنفى في رواية"شرفات بحر الشمال"لواسني الأعرج...	106
1ــ4ــ المكان في رواية "نوار اللوز" للأعرج واسني	107
1ــ5ــ المكان في روايتي"صوت الكهف" و مرايا متشظية" لعبد المالك مرتاض.	109
1ــ6ــ المكان في رواية"التفكك" رشيد بوجدرة.....	112
2ــصورة المدينة في الدراسات السردية.....	113
2ــ1ــ المدينة عند عبد الحميد بن هدوقة.....	113
2ــ2ــ قسنطينة في "ذاكرة الجسد"لأحلام مستغانمي.....	115
2ــ3ــ المدينة عند جيلالي خلاص.....	118
2ــ4ــ المدينة في رواية"سرادق الفجيعة"لعز الدين جلاوجي.....	119
2ــ5ــ المدينة في رواية "الزلزال"لطاهر وطار.....	121
الخاتمة	125
قائمة المصادر والمراجع	127
فهرس الموضوعات.....	136

الملخص

الكلمات المفتاحية:

النقد، نقد النقد، النقد المعاصر، السرد، السارد، المسرود له، المناهج السياقية، المناهج النسقية، الشخصية، الحدث، الزمن، المكان، اللغة، الحوار، الوصف.

يسلط هذا البحث الضوء على الدراسات النقدية المعاصرة في الجزائر في إطار السرديات، إذ ينطلق من متصورات جوهرية، تحاول أن تبين التحولات التي طرأت على القراءة النقدية عبر التغيرات التي لحقت تتابع المناهج المستقاة من الآخر، التي جاءت ثمرة لأفكار فلسفية تشعب معطياتها المعرفية، و تضمنت مناهج متعددة، وهو يقوم باستقراء الدراسات التي اختصت بنقد الرواية والقصة القصيرة التي اتخذت المناهج النسقية مرجعية أساسية لها، من أجل توضيح الرؤي للقارئ المتطلع لمجال الدراسات السردية.

تأتي أهمية هذا الموضوع في أنه لا يعتمد على الدراسة التأريخية، بعرض كل ما درج في النقد الجزائري المعاصر، بل حرصنا على اختيار نماذج من الدراسات النقدية المعاصرة للكشف عن اتجاهها النقدي، ومناقشة رؤاها، ومدى تمثلها للاتجاهات النسقية، وعليه جاءت إشكالية هذا البحث في صورة تساؤل هو:

هل استطاع نقادنا تطبيق المناهج النسقية على دراساتهم السردية؟ و كيف تعاملوا مع هذه المناهج؟ وما هي حدود توفيقهم وإخفاقهم؟

بناء على هذه الأسئلة التي شكلت عماد هذا البحث، ودفعت بأطره للتقولب على أساسها كونها قد أفضت بنا إلى الولوج في مجاهيل الانعكاسات النقدية الغربية على النقد الجزائري المعاصر للرواية والقصة القصيرة .

من هذا المنطلق حددت عنوان بحثي هذا ب" الدراسات السردية في النقد الجزائري المعاصر" وقد تعرضنا فيه إلى البعد السردي في الرواية و القصة.

كان لابد للباحث من جمع المادة العلمية، فذهبنا إلى المكتبة الوطنية، وقمنا بزيارة مقر الجاحظية، حيث اضطلعنا على مجلات التبيين وكتب في مكتبة المقر وكذلك ذهبنا إلى المتحف الوطني بالعاصمة، وبعض المكتبات في ولايات أخرى منها ولاية تيارت وتلمسان، والبحث في مجلات المكتبات الجامعية بالعاصمة ووهران، حيث اعتمدنا على مجلة اللغة والأدب، ومجلة العلوم الإنسانية، ومجلة المختبر، ومجلة الحداثة.... وبعد جمع المادة وتصنيفها، توصلنا إلى بناء خطة البحث على مقدمة، ومدخل، وثلاثة فصول، وخاتمة على النحو الآتي:

تعرض المدخل إلى الوقوف عند واقع الدراسات السردية في النقد الجزائري الحديث، وذلك للتعرف على القيم الفكرية والفنية والأسلوبية التي قام عليها.

في حين جاء الفصل الأول تحت عنوان" الشخصية في الدراسات السردية المعاصرة " حيث قسمناه إلى مبحثين: الأول خاص بالشخصية في الرواية والثاني الشخصية في القصة القصيرة، حيث تطلعنا إلى الشخصية من منظور الاتجاهات النسقية كالبنيوية والسميائية من النقاد الذين وجدنا مدى تمثيل المناهج النسقية نذكر منهم : رشيد بن مالك، حسين خمري، صالح مفقودة، سعيد بوطاجين، محمد بشير بوبجرة.

لقد اخترنا هذه النماذج من النقاد لكون دراساتهم النقدية تتكامل فيها رؤى المنهج.

أما الفصل الثاني فعنوناه ب" الحدث في الدراسات السردية " حيث قمنا بدراسة بنية الحدث، وحركيته، وبرامجه السردية، وعلاقته مع العناصر الفنية الأخرى كاللغة، والحوار، والوصف....

أما الفصل الثالث فجاء موسوما ب" الزمان والمكان" وقسمناه إلى مبحثين خصصنا الأول للزمن وفيه درسنا الزمن الداخلي والخارجي والاستباق والاسترجاع وتداخل الأزمنة، أما المكان فجاء بعدة صور متنوعة بين الثنائية المكان، والرمزية وصورة المدينة في الدراسات السردية.

قد اعتمدنا في بحثنا هذا المنهج الوصفي التحليلي النقدي الذي استعنا به في استقرائنا لهذه الدراسات النسقية في دراسة الرواية والقصة القصيرة، متقفين بذلك خطوات نقد النقد، انطلاقا من اعتماد متنوع للنصوص والأفكار.

أما الخاتمة فتحتوي على أهم الاستنتاجات، يتضح لنا من خلال االدراسة التي قمنا بها إلى أن النقاد قد اهتموا في دراستهم النقدية للسرد الروائي الجزائري بالشخصية والزمان و المكان، أكثر من اهتمامهم بالحدث، و ذلك حسب ما توصلنا إليه من جميع الدراسات السردية في النقد المعاصر، إذ تعرضنا في الفصل الأول إلى دراسة الشخصية حيث سيطرت البنية على رؤى النقاد الجزائريين، مما جعلهم يعتمدون على المنهج البنيوي في مقاربتهم للشخصية في الرواية و القصة القصيرة، وقاموا بدراسة الشخصية لذاتها و من أجل ذاتها، و جعلها العنصر اللغوي الذي يدخل في تفاعل مع المكونات السردية الأخرى فقاموا بدراستها بمعزل عن غيرها من المكونات، فرأوا فيها جانب

السارد والمسرود له وطبقوا عليها نظرية الصيغ، و جعلوا الشخصية الساردة باستعمال الضمائر من أجل بنائها، أما في المجال السيميائي، فأصبحوا يهتمون بها وجعلوها الفاعلة و المحركة في الخطاب السردي، بوصفها نسقا من العلامات الدالة و توظيف ما طرحته السيميائيات السردية من مفاهيم معقدة ومتكاملة على غرار المربع السيميائي، والخطاطة العاملية، اعتمادهم التناص الذي يعتبر أحد الظواهر اللغوية التي تعتمد محاكاة النصوص الغائبة من أجل بناء نص جديد، ما أدى إلى رمزية الشخصية بتوظيفهم النصوص التاريخية و الأسطورية، و صار اهتمامهم بالغلاف والعنوان، حيث قاموا بدراسته وقراءته قراءة سميائية وذلك ليتمكنوا من الوصول إلى المتون السردية الموجودة بداخله.

ويواصل البحث الكشف عن جوانب أخرى من الخصائص السردية المتمثلة في الحدث، حيث ذهبوا إلى البحث في طبيعته وماهيته وبنيته في الكتابات السردية المعاصرة، حيث تغيرت نظرة النقد الحداثي للحدث، أصبحت في الكشف عن طبيعته في حد ذاتها، وتمظهر بعدة أنواع بسبب المرجعيات المختلفة منها : علم النفس، والفلسفة والصوفية، والأسطورة، ولا تكتمل بنية الحدث إلا إذا تلاحمت معه المكونات السردية الأخرى كاللغة، والوصف، والحوار، والنهاية، ووجدنا أن هناك تلاعبا باللغة من أجل الغوص في أعماقه.

أما الفصل الثالث فجاء تحت عنوان" الزمان والمكان" ، وقد تتعددت الأمكنة في الدراسات السردية ومنها أماكن أسطورية، وأخرى واقعية، فإذا كان المكان بهذه الأهمية بالنسبة للدراسات السردية فإن الزمن قلبها النابض، فنجده يرتبط ارتباطا وثيقا، حيث يحدد حركة الشخصيات على أساس عنصرين هما: زمن الحكاية وزمن السرد، فكأن الزمن يدور في شكل حلزوني وفق خاصيتي الاستباق والاسترجاع، كما اعتمدت الدراسات السردية على التقطيع الزمني في سير الأحداث.