الجمهوريـــــة الجزائريـــــة الديمقراطيـــــة الشعبيـــــة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

جـامعة 8 مـاي 45 قـالمة
كليــة الآداب و اللــغات
قسم اللغة و الأدب العربي
الرقم : .....

Université 8 mai 45 Guelma
Faculté des lettres et des langues
Département langue et lettre arabe
N° : .....

مذكرة مقدمة لنيل شهادة

الماستر

(تخصص أدب جزائري)

سيميائيـة الشخصيـة في روايـة "لاروكاد" لـ "عيسى شريط"

مقدمة من قبل : وفاء بواشرية

تاريخ المناقشة:2018/06/24

الإسم و اللقب	الرتبة	الصفة
عبد الحليم مخالفة	أستاذ مساعد "أ"	رئيسا
سهام بودروعة	أستاذ محاضر "ب"	مشرفا و مقررا
علي طرش	أستاذ محاضر "ب"	ممتحنا

السنة الجامعية : 2018/2017

تـشـــــــــــكرات

بسم الله الرحمـــن الرحيـــم

عرفانا بالجميل و التقدير أتقدم بجزيل الشكر و الامتنان إلـــى الأستاذة المشرفة: بودروعة لتفضلها بتأطير هذه المذكرة.

أشكرها لما أفادتني به من مراجع وما قدمته لي من نصائح و توجيهات قيمة و لما سخرته من جهد و وقت في سبيل إنجاز هذا العمل المتواضـــع. فجزاها الله خير جزاء.

كما أتقدم بالشكر إلى جميع أساتذتي الأفاضل.

إهـــــــــــــــــــــــــــداء

بسم الله الرحمـــــن الرحيـــــم

أهدي هذا العمل إلى :

إلى من كلّله الله بالهيبة والوقار، إلى من علمني العطاء بدون انتظار، إلى من أحمل اسمه بكل افتخار : والدي العزيـــــز

إلى حكمتي وعلمي، إلى أدبي وحلمي، إلى نهر العطاء المتدفق و الحنان المترقرق، إلى من كان دعاؤها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي : أمـــــي الغاليـــــــــــــــــــــــة

إلى سندي وقوتي وملاذي بعد الله، إلى من بهم كبرت وعليهم اعتمدت، إلى من آثروني على أنفسهم، إلى رياحين حياتي إخوتي : صليحة ،نعيمة ،جميلة و أخي مـــــــــــروان

إلى قرة عيني ونورفؤادي : ابنـــــــــــــــي يونس

إلى توأم روحي ورفيق دربي، إلى من به أزهرت أيامي و تفتحت براعم غدي، إلى من تطلع لنجاحي بنظرات الأمل و أعانني بطول الصبـــــــــــــــــــــــر : زوجي الياس

وفـــــــــاء

مقدمة

مقدمة

احتلّت الرواية الجزائرية مكانة رفيعة بين الفنون الأدبية عموما حيث استقطبت اهتمام العديد من النقاد و الدارسين. و المتأمّل للنتاج الروائي الجزائري، يلاحظ مدى التطوّر الكبير الذي شهدته الرواية على صعيدي الشكل و المضمون ؛ ففي حين ظلّت – إلى زمن متأخّر– تميل إلى التأريخ و تهدف إلى تصوير الواقع بكلّ ما شهده من استغلال و اضطهاد، حيث حظي المضمون باهتمام كبير من قبل الروائيين و أهمل الشكل ؛ لأنّ الهاجس الذي شغلهم في تلك الفترة هو تبليغ رسالة إلى المتلقّي بطريقة مباشرة يدرك من خلالها معاناة الجزائريين إبّان الاستعمار الفرنسي. أصبحت في فترة ما بعد الاستقلال تميل إلى التحرّر من قيود التأريخ و التصوير المباشر و الأمين للواقع فشهدت تغيّرات على مستوى المضمون و اتجهت نحو الاهتمام بالشكل المؤطّر لهذا الأخير بغرض لفت انتباه القارئ و تشويقه لاستكناه مكنونات النص و الغوص في أغواره.

و لأنّ الساحة الروائية الجزائرية أصبحت ثريّة بإبداعات مكتملة فنيا، و روائيين مشبّعين بالثقافة العربية و مدركين لمقوّمات العمل الأدبي ؛ كان من الصعوبة بمكان اختيار رواية دون أخرى لدراستها دراسة علمية أكاديمية، ولكن كلّما احتكمنا إلى الموضوعية في اختيارنا كلّما كانت المهمّة أسهل و أبسط، فلا يخفى على أيّ دارس أنّ الأزمة الجزائرية بظروفها و أسبابها و نتائجها أسهمت في إنتاج كتابة إبداعية خاصّة، ذات سمات فنية طبعتها بطابع الجدّة و التميّز ؛ بناءً على ذلك تمّ اختيارنا لرواية كانت شاهد عيان بل صورة عن المجتمع الجزائري في فترة الأزمة الجزائرية و ما قبلها هي رواية "لاروكاد" لـ "عيسى شريط" و لم نعتمد في اختيارنا لهذه الرواية على أسباب ذاتية، و إنّما ألحّت على هذا الاختيار عدّة أسباب موضوعية نذكر منها :

- "لاروكاد" رواية تتضمّن أفكار جريئة داعية إلى كسر كلّ الطابوهات المسكوت عنها في المجتمع الجزائري.
- "لاروكاد" رواية استلهمت أسباب الأزمة الجزائرية – السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية و الثقافية – واعتمدت المزج بين الواقعي و التخييلي في طابع تشويقي يجذب القارئ و يستدعيه لفتح باب التفسير والتأويل.
- تعدّ هذه الرواية فنا نثريا متميّزا كونها تجمع بين الالتزام الايديولوجي و جمالية الأسلوب، دون التعصّب لمذهب معين.

إنّ أهم ما امتازت به الرواية الجزائرية المعاصرة، هو تبنيها لأسلوب الرمز، حيث أصبحت تحمل ولا تفصّل، و تشير و لا تفصح، ليصبح القارئ – بذلك – طرفا ثانيا في العملية الأدبية، إذ يسهم في عملية إنتاج

النص، بفك طلاسمه، و تأويل دلالاته.

انطلاقا من ذلك، و محاولة منّا الابتعاد عن المناهج التقليدية التي تربط النص بكاتبه و تبحث عن علاقة المضمون الروائي بالظروف الخارجية لإنتاجه ؛ عمدنا إلى تبنّي المنهج السيميائي الذي يحمل شعار "دراسة النص في ذاته و من أجل ذاته و الانفتاح على دلالاته القريبة و البعيدة، السطحية و العميقة".

و سعيا منّا إلى إحداث توافق منهجي بين الرواية بما تنطوي عليه من مضامين، و ترمي إليه من غايات و أهداف، و المنهج السيميائي بما يحمله من إجراءات ؛ انفتحت دراستنا على بحث أهم مكوّن سردي في الرواية ألا و هو الشخصية، معتمدين في تحليلها على ما قدمته الدراسات البنيوية و بالتحديد مقاربة "فيليب هامون" في مجال تحليل الشخصيات، و يعود سبب اختيارنا لهذه المقاربة بالتحديد دون غيرها إلى:

- كونها خلاصة لجميع البحوث البنيوية و السيميائية التي تطرقت لهذا العنصر بالدرس و التحليل، حيث تعمّقت في تحليله مركزة على جوانبه المختلفة كما تعرّض لها كلّ من "بروب، "بريمون"، "ليفي ستراوس" و"غريماس".
- كونها أخصب المقاربات و أكثرها تماشيا مع النص الذي ندرسه و أغناها تفصيلا و تدقيقا في التطرق لعنصر الشخصية.
- كونها تسهّل علينا الولوج في دراسة الشخصية انطلاقا من جملة من المفاتيح التي يعتمدها الباحث ويشتغل وفقها، و تمكننا من إدراك طريقة اشتغال الشخصية في النص، و قد نتوصّل – انطلاقا من بنائها في المتن – إلى فهم أبعاد الكاتب من توظيفه لها.

انطلاقا من هذه الأسباب، ارتأينا الاعتماد على هذه المقاربة مثلما أكّدها الباحث. و نظرا لغنى هذه المقاربة إذ تحتوي على العديد من المحاور و المستويات التي أشار إليها – فيليب هامون– متمثلة في:

- أنواع الشخصية.
- دال الشخصية و مدلولها.
- مستويات وصف الشخصية.

ارتأينا دراسة مستوى واحد فقط و المتمثل في "أنواع الشخصية"، لاحتواء رواية "لاروكاد" على جميع أنواع الشخصيات التي أشار إليها "فيليب هامون". و من هنا كان بحثنا محاولة للإجابة عن الإشكاليات الرئيسية التي مفادها:

- ما طبيعة الحقول الدلالية التي اندرجت ضمنها الشخصيات الحكائية، و ما دلالاتها المادية و المعنوية على الصعيدين الفنّي (الجمالي) و الايديولوجي ؟
- ما هي أفق الصراع التي أسفر عنها تفاعل الشخصيات، هل هو صراع الذات مع أفكارها، أم صراع الأنا مع الآخر. ومن هو الآخر المقصود هنا، هل هو المجتمع، أم الوجود في حد ذاته ؟

وقد انصبّ بحثنا على مصدر شكّل محور الدراسة، تمثل في : رواية "لاروكاد" و قد اعتمدنا في مقاربته على مراجع تنوّعت بين ما اهتم بالتنظير، و ما اهتم بالتطبيق، حيث تناولت المراجع النظرية الجوانب النظرية في الخطاب السردي، التي سهّلت لنا الولوج إلى أغوار النص، و معرفة أهم مكوناته السردية، وإدراك أهم مفاهيمه مثل : (بنية الشكل الروائي) لحسن بحراوي، و (بنية النص السردي) لحميد لحميداني، و (في نظرية الرواية) لعبد المالك مرتاض.

و لما استدعت هذه المراجع ؛ مراجع أخرى مكملة تتعلّق بالجانب التطبيقي، استعنا بما عُني منها بالمنهج السيميائي، و ما ينصّ عليه من إجراءات فعّالة و موضوعية، مثل: (سيميولوجية الشخصيات الروائية) لفيليب هامون ، و (مدخل إلى السيميائية السردية) لسعيد بن كراد.

كان هذا هو التصوّر العام الذي تمحورت حوله دراستنا، و الهاجس الأساس الذي اقتضى منا تقسيم الموضوع إلى مدخل نظري و فصلين تطبيقيين، و قد عني المدخل النظري بمحورين ؛ يتعلّق الأول بمفهوم الشخصية الروائية عند المحدثين من بينهم : "بروب"، "بريمون"، "سوريو"، "غريماس"، "تودوروف"، و يتمحور الثاني حول تحديد الشخصية عند "فيليب هامون".

أمّا الفصلين التطبيقيين فحاولنا فيهما تصنيف شخصيات الرواية وفق مقاربة "فيليب هامون" للشخصية. واختتمنا البحث بالنتائج التي توصّلنا إليها.

و كشأن أي باحث فقد واجهتنا مجموعة من الصعوبات أهمها: عدم استيعابنا الكافي لمكمنات التدليل بالنسبة للمنهج السيميائي عموما و لمقاربة "هامون" خصوصا. و لا تدّعي هذه الدراسة لنفسها التميّز أو الخصوصية و لكنها جاءت استكمالا للجهود السابقة، فإن كان بها حسنات فمردّها للإبداع الروائي الجزائري والفكر النقدي المعاصر و إن كان بها زلاّت فمردّها للباحث.

والله من وراء القصد و هو يهدي السبيل

مدخل: المفاهيم العامة الخاصة بالشخصية

I. التعريف بمصطلح الشخصية:

أ. لغة.

ب. اصطلاحا.

II. مفهوم الشخصية عند المحدثين:

1. فلاديمير بروب.
2. كلود بريمون.
3. إيتان سوريو.
4. جوليان غريماس.
5. تزفيطان تودوروف.

III. تحديد الشخصية عند فيليب هامون:

1. تصنيف الشخصيات.
2. مدلول الشخصية عند فيليب هامون.
3. مستويات وصف الشخصية عند فيليب هامون.
4. دال الشخصية عند فيليب هامون.

تمهيد

تعتبر الشّخصية الحكائية وتدا أساسيا في هيكل العمل السردي و من دونها لا يتم بناؤه، فقد مثّلت بؤرة الدراسات و البحوث السردية، كونها المفتاح لفهم مختلف الأعمال الروائية، بنقل الأحداث عن طريق أقوالها وأفعالها، ومن هنا يمكن القول: «إنّه لا يمكن الاستغناء عن الشخصية إذ لا وجود لحكاية بدونها أو على الأقل من دون ممثلين»[1].

و الشخصية هي ذلك الفرد الخيالي الذي تدور حوله أحداث القصة. لذا يعتقد الدكتور "رشاد رشدي" أنّه «من الخطأ الفصل أو التفرقة بين الشخصية و بين الحدث، لأنّ الحدث هو الشخصية وهي تعمل، أو هو الفاعل وهو يفعل»[2]. وهذا يعني أنّ الشخصية و الحدث وجهان لعملة واحدة لا يمكن الفصل بينهما. و يؤكّد "جيرار جينات Gerard genette" أنّه «لا يمكن تصوّر قصة بدون شخصيات كذلك شخصية دون رواية»[3].

وهذا نظرا للأهمية التي تشكّلها باعتبارها مكوّنا سرديا له قيمته الجمالية، أمّا قيمته الحقيقية فتنحصر بصورة جوهرية في قدرة الراوي و إمكانياته في تقديم شخصياته فـ «هي ليست المؤلف الواقعي، وذلك لسبب بسيط هو أنّ الشخصية محض خيالي يبتكره المؤلف لغاية فنية محدّدة يسعى إليها»[4].

«و الأشخاص في القصة مدار المعاني الإنسانية، و محور الأفكار و الآراء العامة، و لهذه المعاني و الأفكار المكانة الأولى في القصة منذ انصرفت إلى دراسة الإنسان و قضاياه، إذ لا يسوق القاص أفكاره و قضاياه العامة منفصلة عن محيطها الحيوي... فلا مناص أن تحيا الأفكار في الأشخاص، أو تحيا بها الأشخاص»[5].

و يتّضح بذلك أنّ الشخصيات في العمل الفني، ما هي إلّا تجسيد لأفكار الروائي و نظرته للمجتمع والتي تبرز من خلال حركات شخصياته و تصرفاتها، فكانت تلك الشخصيات تمثّل العالم الخارجي بحق وصدق[6].

---

[1] رولان بارث جيرار جينات : من البنوية إلى الشعرية، تر: غسان السيد، دار نينوي للدراسات و النشر و التوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2001 ص44.

[2] شريط أحمد شريط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947-1985، من منشورات اتحاد العرب http://www.awu.adam.org ، ص30.

[3] جميلة قيسمون : الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة (الجزائر)، عدد13، جوان 2000، ص95.

[4] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2003، ص213.

[5] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص562.

[6] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، (د.ط) 1995، ص90.

I. التعريف بمصطلح الشخصية:

أ. لغة:

جاء في "لسان العرب" في مادة (ش،خ،ص)، الشّخص: جماعة شخص الإنسان و غيره مذكر، و الجمع أشخاص و شخوص، و شخاصا.

و الشّخص: سواد الإنسان و غيره و تراه من بعيد، و تقول ثلاثة أشخص، و كل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه.

و الشّخص: كل جسم له ارتفاع و ظهور، و المراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظ الشّخص و الشّخيص: العظيم الشّخص، و الأنثى شخيصة، و الاسم الشّخاصة[1].

من خلال تعريف "ابن منظور" يظهر لنا أنه قصر الشّخص على معنى الذّات الظاهر للعيان، و هو بذلك يؤكّد الظهور الحسي المقترن بمسمى الشّخص.

و ورد لها في "المعجم الوسيط"، شخّص الشيء: عيّنه و ميّزه مما سواه.

و الشّخصية: الصفات التي يتميز بها الشخص من غيره، و يقال: فلان لا شخصية له، أي ليس له ما يميزه من صفات خاصة[2].

واضح أنّ هذا التعريف أقرب إلى الفهم النفسي للشخصية، حيث يهتم علم النفس بوصف مظهر الشخصية و قدراتها و دوافعها و ردود أفعالها العاطفية و خبراتها و اتجاهاتها.

ب. اصطلاحا:

شغل مصطلح "الشّخصية" مساحة كبرى في حقل الدراسات النقدية المعاصرة، إذ تعامل كل ناقد مع هذا المصطلح من منظوره الخاص في العمل الروائي.

فعرّفها بعضهم بأنّها : «كلّ مشارك في أحداث الرواية سلبا أو إيجابا أما من لا يشارك في الحدث لا ينتمي إلى الشخصيات بل يعد جزءا من الوصف»[3].

فيما يذهب البعض إلى تعريفها بأنها: «الكائن البشري مجسّد بمعايير مختلفة أو أنها الشّخص المتخيل

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، ج7، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1994، 45-46.

[2] إبراهيم أنيس و آخرون: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، مصر، ط2، 1972، ص475، مادة شخص.

[3] عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية، القاهرة، مصر، ط1، 2009، ص68.

الذي يقوم بالدور في تطوّر الحدث القصصي»[1].

وأيضا «الشخصية هي مجموع الصفات التي كانت محمولة للفاعل من خلال حكي و يمكن أن يكون هذا المجموع منظما أو غير منظم»[2].

نستنتج من كلّ هذه التعريفات أنّ الشّخصية كائن حركي ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكوّنه.

و في هذا المقام تجدر الإشارة الى أنّ هناك مغالطة كبيرة بين مصطلح الشخص و الشخصية «فلقد ألفينا معظم النقاد العرب المعاصرين يصطنعون مصطلح شخص و هم يريدون به إلى الشخصية و يجمعونه على شخوص»[3].

و الحق أنّ اشتقاق اللغة العربية يعنى من وراء اصطناع تركيب : (ش خ ص)، التعبير عن قيمة حية عاقلة ناطقة فكأنّ المعنى في اللغات الغربية ما هو إلاّ شيء من ذلك إذ أنّ قولهم: "personnage" إنما هو تمثيل و إبراز لقولهم الآخر "personne"...و أيّا كان الشأن فإنّ المصطلح الذي نستعمله نحن مقابلا للمصطلح الغربي"personnage" هو "شخصية". و حينئذ تجمع "الشّخصية " جمعا قياسيا على "الشّخصيات" لا على "الشّخوص" الذي هو جمع الشّخص[4].

و يختلف الشّخص عن الشّخصية بأنّه الإنسان لا صورته التي تمثلها الشّخصية في الأعمال السردية.

و هذا ما جعل ميشال زارفا (Michel zeraffa) يميز بين الاثنين عندما اعتبر الشخصية الحكائية علامة فقط على الشخصية الحقيقية: « إنّ بطل الرواية هو شخص(personne) في الحدود نفسها التي يكون فيها علامة على رؤية ما للشخص»[5]. و هكذا ينجلي أمامنا أنّ الشخصية ما هي إلّا صورة متخيّلة عن الشخص في حد ذاته (الإنسان) يبدعها القاص لغاية قصصية.

II. مفهوم الشخصية عند المحدثين:

لقد احتلّت الشّخصية الرّوائية الصدارة في التنظيرات النقدية الحديثة باعتبارها مكوّنا أساسيا من مكونات

---

[1] جميلة قيسمون: الشخصية في القصة، ص196.

[2] تزفيطان تودوروف: مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص74.

[3] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص126.

[4] المرجع نفسه، ص85.

[5] حميد لحمداني: بنية الخطاب السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000، ص50.

الخطاب الروائي، حيث أسهمت المعطيات النظرية لـ "بروب" و "غريماس"، و "كلود بريمون" و "فيليب هامون" و غيرهم في بلورة مفهوم لها.

1. فلاديمير بروب V. Proppe:

إنّ أولى المحاولات التي عملت على التخلّص من المفهوم التقليدي للشخصية – باعتبارها جوهرا سيكولوجيا – ما قام به العالم الروسي "فلاديمير بروب" حيث قدم نموذجا تحليليا لمئة حكاية روسية عجيبة، جمعها في كتاب عنوانه "مورفولوجية الخرافة"، حيث حوّل الشخصيات إلى نمذجة بسيطة لا تقوم على نفسية الشخصيات، ولكنها تقوم على وحدة الأفعال التي تتوزّع عليها داخل الحكاية[1].

لاحظ "بروب" أنّ أسماء الشخصية وصفاتها الفيزيولوجية وحالاتها النفسية تتغير من حكاية إلى أخرى لكنّ الثابت و المتكرّر باستمرار في الحكايات هو: الأفعال التي تقوم بها تلك الشخصيات، وهذا ما جعله يهمل العناصر التي ليست لها علاقة بتلك الأفعال وأكّد على أنّ ما هو مهم في دراسة الحكاية (الخرافية) هو «السؤال عن ماذا تفعل الشخصيات، أمّا من يقوم بالفعل و كيف يفعل، فهما سؤالان لا يوضعان إلاّ بشكل كمالي»[2].

وقد أطلق مصطلح "الوظيفة Fonction" على فعل الشخصية حيث عرفها بقوله هي: «فعل شخصية قد حدّد من وجهة نظر دلالته في سيرورة الحبكة ووظائف هذه الشخصيات هي العناصر الثابتة و المستمرة في الحكاية، أيّا كانت هذه الشخصيات، ومهما كانت طريقة إنجازها لهذه الوظائف»[3].

تتحدّد هذه الشخصيات بـ "دوائر الأفعال Sphères d'action" التي تنجزها و كلّ دائرة مؤلفة من مجموعة من الوظائف، مجموع هذه الوظائف إحدى و ثلاثين وظيفة تتقاسمها سبع شخصيات هي[4]:

1. شخصية البطل Héros: تنطلق في أداء المهمة الصعبة المكلفة بها، تستجيب لمطالب الشخصية المانحة و من ثمّ تقضي على القوة المعتدية لتكافأ في النهاية بالزواج أو بجائزة مالية.
2. الشخصية المعتدية أو الشريرة Agresseur Ou Méchant: تقوم هذه الشخصية بإلحاق الأذى بالبطل أو أحد أفراد العائلة، كما تقوم باستدراج البطل ليقع في فخها فتعتدي عليه.

---

[1] رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، ط1، 2000، ص134.

[2] فلاديمير بروب : مورفولوجية الخرافة، تر : ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية، ط1، 1986، ص34.

[3] المرجع نفسه، ص35.

[4] عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية–التركيب–الدلالة)، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001 ص210.

3. الشخصية المانحة Donateur: تتمثل وظيفتها في اختبار البطل ومنحه الأداة السحرية التي تساعده على إنجاز فعل ما.
4. الشخصية المساعدة Auxiliaire: وظيفتها مساعدة البطل في القضاء على الإساءة وتحقيق المشاريع التي ينوي القيام بها.
5. شخصية الأميرة Princesse: أو الشخصية المبحوث عنها (قد يكون والدها) وظيفتها موزعة بينها و بين أبيها، كأن يأمر الوالد البطل بإنجاز مهمة صعبة لصالح ابنته قبل أن يتزوجها.
6. شخصية المرسل Mandateur: من مهامها إرسال البطل في مهمة صعبة.
7. شخصية البطل المزيف Faux Héros: تنطلق بهدف البحث، معتمدة على الادّعاءات الكاذبة من أجل الحصول على المكافأة .

بيد أنّ توزيع الوظائف على سبع شخصيات لا يعني بالضرورة أنّ كلّ شخصية تنفرد بوظيفة معينة، بل بإمكان شخصية واحدة أن تقوم بعدة وظائف كما يمكن أن تقوم عدة شخصيات بوظيفة واحدة.

بناءً على ما تقدّم نستنتج أنّ ما قام به "بروب" هو محاولة فصل بين الحدث و الشخصية، حيث سعى إلى تعريف الخرافة من خلال ترتيب و تسلسل الأحداث، إلاّ أنّه اضطر إلى تعريف تلك الأحداث بإسنادها إلى الشخصيات، موزّعا إيّاها على سبع دوائر، وهذا التوزيع في حقيقته تصنيف مختزل للأحداث أكثر منه إبراز لمفهوم الشخصية وقيمتها.

2. كلود بريمون C. Bremond:

تعد مورفولوجية الحكاية "لفلاديمير بروب" الانطلاقة الفعلية لأعمال "كلود بريمون" خاصة في كتابه "منطق الحكي"، فيعطي أهمية كبرى للشخصيات في السرد القصصي فيقول: «إنّ الشخصية إمّا تكون الفاعل أو من يقع عليها الفعل»[1].

وقد استطاع أن يتوصّل إلى فهم المعطيات "البروبية"، فأدرجها في مجموعة من النقاط نذكر منها[2]:

1. المنهج الذي اتبعه "بروب" يمكن تطبيقه على جميع أنواع الحكي مهما تعدّدت أشكال الرواية لأنّها تحتوي على القوانين نفسها.

---

[1] جميلة قيسمون: الشخصية في القصة، ص103.

[2] ينظر: حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص39.

2. متتالية الوظائف في "الحكاية العجيبة" هي دائما متماثلة.

3. كل الحكايات الخرافية إذا نظرنا إليها من حيث بنيتها تنتمي إلى نمط واحد.

لاحظ "كلود بريمون" أنّ متتالية الوظائف لبروب مرتبطة مع بعضها ارتباطا منطقيا. لكنه لا يتفق مع بروب في خضوعها لمسار واحد لا يتغير، بل يمكن حسب رأيه أن تتخذ عدّة مسارات بإضافة وظيفة أخرى[1].

لقد حاول "بريمون" أن يطوّر منهج "بروب" مقترحا بديلا جديدا للنظر إلى بنية الحكي فيقول: «عوض أن نصوّر بنية الحكي على شكل سلسلة أحادية النمط من الألفاظ المتتابعة حسب نظام ثابت، فإننا سنتخيل هذه البنية تتجمّع لعدد معين من المتتاليات التي تتراكب وتنعقد و تتقاطع و تتشابك على طريقة ألياف عضلية أو خيوط صغيرة»[2]. من الواضح أن مسار الحكي لا يخضع بالضرورة لنمط واحد من الأنماط الحكائية.

3. إيتان سوريو E.Souriau:

يعتبر "ايتان سوريو" أول المهتمين بالمسرح فقد تناول الشخصية المسرحية وهي شبيهة بتلك التي أعدّها "بروب" عن "الحكاية الشعبية" فقد درس القوانين التي تتحكّم في المسرحية مبرزا الوظائف الدرامية الكبرى التي تركّز عليها دينامية المسرحية ومهتما بإيضاح شكلانية المبادئ الأساسية التي تطرحها وطريقة تسلسلها ضمن حركية المسرح ويستخرج ستة أدوار رئيسية و هي[3]:

-البطل -البطل المضاد -الموضوع -المرسل -المرسل إليه -المساعد

وقد أطلق على هذه الوحدات اسم "الوظائف الدرامية" "وتمتاز هذه القوى أو الوظائف بقدرتها على الاندماج مع بعضها، فهناك "البطل" (protagoniste) وهو متزعّم اللعبة السردية أي تلك الشخصية التي تعطي للحدث انطلاقته الدينامية و التي يسمّيها "سوريو" بالقوة التيماطيقية، و إلى جانب البطل هناك "البطل المضاد" و هو القوة المعاكسة التي تعرقل تحقق القوة التيماطيقية، أمّا "الموضوع" فهو تلك القوة الجاذبة التي تمثل الغاية المنشودة لدى البطل و يمكن لهذا الموضوع أن يتطوّر و يجد لنفسه حلا بفضل تدخّل "المرسل" و هو تلك الشخصية الموجودة في وضع يسمح لها بالتأثير على اتجاه الموضوع، ويكون هناك دائما مستفيد من الحدث هو

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص33.

[2] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010، ص13-14.

[3] جميلة قيسمون: الشخصية في القصة، ص201.

"المرسل إليه" و هو الذي سيؤول إليه موضوع الرغبة أو الخوف، و كل هذه الأنواع من القوى المذكورة يمكنها أن تحصل على مساعدة من قوة سادسة يسميها "سوريو" المساعد"[1].

4. ألجيرداس جوليان غريماس J. Greimas:

لقد انطلق "غريماس" الذي يعتبر المؤسّس الفعلي للسيميائيات السردية من حيث توقف "بروب" في مفهوم الشخصية، إذ حاول تحديد هويتها من خلال أفعالها دون إغفال العلاقة بينهما واستنادا إلى مفهوم "بروب" و "سوريو" أدخل مفهوم العامل. وعوامل غريماس هي: الذات و الموضوع و الباث و المتلقي و المعارض المساعد. نموذجه قائم على ست خانات خاضعة للمزاوجة، فكلّ زوج يحكمه محور دلالي معين[2]:

الذات ⟵ الموضوع ⟵ محور الرغبة

الباث ⟵ المتلقي ⟵ محور الإبلاغ

المساعد ⟵ المعارض ⟵ محور الصراع

الشكل1: مخطط يوضح عوامل غريماس و العلاقة بينها.

من خلال هذا الشكل نستنتج أنّه بين كل زوج بالضرورة تنشأ علاقة و على هذا الأساس تنتج ثلاث علاقات و هي[3] :

- علاقة الرغبة (relation de désire) التي تجمع الذات بالموضوع.
- علاقة التواصل (relation de communication) بين الباث و المتلقي.
- علاقة الصراع (relation de lutte) بين المساعد و المعارض.

ومن خلال العلاقات الثلاث السابقة نتحصّل على الصورة الكاملة للنموذج العاملي عند غريماس[4] :

الباث ⟵ الموضوع ⟵ المتلقي

↑

المعارض ⟵ الذات ⟶ المساعد

الشكل2: مخطط يوضح النموذج العاملي عند غريماس.

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص219.

[2] ينظر : فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، تحقيق عبد الفتاح كيليطو، دار الكلام، الرباط، المغرب، (د.ط) 1990، ص11-12.

[3] ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص35-36.

[4] سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائية السردية ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،(د.ت)، ص76.

إنّ تصوّر غريماس للعامل «ليس هو الممثل فقد يمثل فاعل الإنجاز الحالي فيصبح الفاعل في البرنامج السردي ممثلا بشخصين، ويمكن للفاعل أن يمثل عدّة ممثلين»[1].

فمفهوم الشخصية في النموذج العاملي و الممثل يتضح حين ميز غريماس بين العامل و الممثل، فوضعه في مستويين[2] :

- مستوى عاملي: تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجردا يهتم بالأدوار و لا يهتم بالذوات المنجزة لها.
- مستوى ممثلي: (نسبة إلى ممثل) تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي، فهو شخص فاعل، يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد، أو عدة أدوار عاملية.

و استنادا للنموذج العاملي الذي وضعه "غريماس" أصبح للشخصية الروائية مفهوم جديد اعتبرها عاملا يمكن أن يكون فرديا أو ممثلا بعدة ممثلين.

5. تزفيطان تودوروف T. Todorov:

لقد جرّد "تودوروف" الشخصية من محتواها الدلالي باعتبارها «محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية محدّدة يسعى إليها»[3]. فالشخصية كائن لغوي من نسج خيال المبدع من خلالها يسعى إلى تجسيد وجهة نظره لتحقيق هدفه المنشود. فهي قضية لسانية «لا مجرد كائن من ورق ليس لها وجود فعلي خارج الكلمات و لهذا يمكن اعتمادها في سياق أشمل، والوظيفة العاملية التي تؤديها»[4].

و بهذا يقرّ تودوروف أنّ الشخصية موضوع القضية السردية لها وظيفة تركيبية، دون أي محتوى دلالي وهي جمع من الصفات محمولة للفاعل من خلال الحكي، يمكن أن يكون منظما أو غير منظم.[5]

وبناءً على هذا التعريف، صنّف الشخصيات إلى صنفين[6]:

أ. التصنيفات الشكلية:

وهي الشخصيات التي تبقى طوال امتداد الحكي غير متغيرة، تتقابل مع التي تتغير، وعدم الاعتقاد بأنّ خاصية حكي الأولى أكثر من الثانية.

---

[1] الشريف حبيلة : بنية الخطاب الروائي، ص19.

[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص52.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص213.

[4] عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد العرب، دمشق، سوريا، ط2، 2008، ص69.

[5] ينظر: تزفيطان تودوروف: مفاهيم سردية، ص75-76.

[6] ينظر: المرجع نفسه، ص75-76.

و تقابل الشخصية المسطحة بالشخصية الكثيفة، وذلك حسب درجتها المرعبة وفي بعض الأحيان تكون هذه الشخصية أساسية (الأبطال و الممثلون) أو ثانوية متكيفة بوظيفة عرضية.

ب. التصنيفات الجوهرية:

لقد أُدخل هذا التصنيف للشخصيات مع "بروب" و الأكثر شهرة من هذه التصنيفات توجد في الملهاة المرتجلة، حيث تكون أدوار الشخصيات و خصوصيتها محدّدة كليا.

فنجد أنّ تودوروف يرى الشخصية على أنها وسيلة في يد المؤلف من خلالها يكتمل العمل الروائي لا وجود لها خارج الكلمات، يستقي النص مجراه من خلالها إذ يجرّدها من محتواها الدلالي و يركز على وظيفتها.

III. تحديد الشخصية عند "فيليب هامون P. Hamon":

يحدّد "فيليب هامون" الشخصية على «أنها مورفيم فارغ أي بياض دلالي لا تحيل إلاّ على نفسها إنّها ليست معطى قبليا و كليا فهي تحتاج إلى بناء، بناء تقوم بانجازه الذات المستهلكة للنص زمن فعل القراءة. هذا المورفيم الفارغ يظهر من خلال دال لا متواصل و يحيل على مدلول لا متواصل..»[1].

نلاحظ أنّ الشّخصية من منظور "فيليب هامون" «تشبه العلامة اللسانية، حيث يرى أنّها علامة فارغة ذات وظيفة أخلاقية فارغة، أي بياض دلالي لا قيمة له إلاّ من خلال انتظامها داخل نسق محدّد»[2].

و في مقام آخر يعرّف الشخصية بأنها: «مورفيم فارغ في البداية لا تمتلئ إلاّ في آخر صفحة من النص حيث يتم مجمل التحولات المتنوعة التي كانت هذه الشخصية فاعلا فيها و سندا لها إلاّ أنّ مدلول الشخصية لا يتشكّل فقط من خلال التكرار و التحولات و لكن أيضا من خلال التقابل من علاقة شخصية بشخصيات الملفوظ الأخرى»[3].

ومن هنا يتضّح لنا أنّ الشخصية عند "فيليب هامون" لا تكتسب دلالتها إلاّ من خلال تواجدها في نسق خاص و تفاعلها مع شخصيات أخرى.

---

[1] فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص9.

[2] عدلي الهواري: سيميائية الشخصيات الروائية، عود الند، المجلة الثقافية الشهرية، المغرب، عدد 94، 2014/04/04، ص2.

[3] فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص30-31.

1.تصنيف الشخصيات عند "فيليب هامون" :

صنّف "فيليب هامون" في كتابه "سيميولوجية الشخصيات الروائية: " pour un statut sémiologique du personnage" الشخصية في العمل الإبداعي الى فئات ثلاث[1]:

أ. الشخصيات المرجعية personnages-référentiels :

تحيل هذه الشخصيات على الواقع غير النصي الذي يفرزه السياق الاجتماعي أو التاريخي، لذلك قسّمها "هامون" إلى الأصناف التالية :

- الشخصيات التاريخية ؛ مثل : نابليون.
- الشخصيات الاجتماعية ؛ مثل : العامل، الفارس، المحتال.
- الشخصيات الأسطورية ؛ مثل : فينوس، زوس.
- الشخصيات المجازية ؛ مثل : الحب، الكراهية.

تحيل هذه الشخصيات كلّها على معنى ممتلئ و ثابت حدّدته ثقافة ما كما تحيل على أدوار و برامج واستعمالات ثابتة، إنّ قراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة و باندماج هذه الشخصيات داخل ملفوظ معين.

ب. الشخصيات الواصلة أو الإشارية personnages-embrayeurs :

هي دليل حضور الكاتب أو القارئ، أو من ينوب عنهما في النص، مثل: شخصيات ناطقة باسمه، جوقة التراجيديا القديمة، شخصيات عابرة، رواة و ما شابههم، شخصيات رسام، كاتب،... و في بعض الأحيان يصعب الكشف عن هذا النمط من الشخصيات بسبب تداخل بعض العناصر المشوّشة التي تأتي لتربك الفهم المباشر لمعنى هذه الشخصية أو تلك .

ج. الشخصيات الاستذكارية (المتكررة) personnages-anaphores :

تقوم هذه الشخصيات – داخل الملفوظ – بنسج شبكة من الاستدعاءات و التذكيرات بمقاطع ملفوظية منفصلة، و ذات أحجام متفاوتة، كما تقوم بوظيفة تنظيمية لاحمة، ومعنى ذلك أنّها علامات مقوية لذاكرة

[1] ينظر: فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص24-25.

القارئ، مثل الشخصيات المبشرة بالخير، و تظهر في الحلم المنذر بوقوع حادث، أو في مشاهد الاعتراف و البوح والتمني و التكهّن، الذكرى و الاستشهاد بالأجداد.

وقد أشار "فيليب هامون" إلى ملاحظة هامة حول هذا التصنيف الثلاثي، إذ أنه بإمكان أي شخصية أن تنتمي في وقت واحد، أو بالتناوب لأكثر من واحدة من هذه الفئات الثلاث.

كان هذا تصنيف "هامون"، أمّا تصنيف غيره من النقاد للشخصيات، فكان لكل واحد منهم تصنيفه الخاص يوضّحه الجدول التالي:

تصنيف هامون	تصنيف بروب	تصنيف سوريو	تصنيف غريماس
-شخصيات مرجعية	- البطل	- البطل	- العامل الذات
- شخصيات واصلة	- البطل المزيف	- البطل المضاد	- العامل المعاكس
- شخصيات متكررة	- الآمر	- الموضوع	- العامل الموضوع
	- المساعد	- المساعد	- المساعد
	- المانح	- المرسل	- المرسل
	- المغتصب	- المرسل إليه	- المرسل إليه

من خلال هذا الجدول نستخلص أنّ هناك اختلافا و تباينا بين التصنيفات الأربعة، ف"هامون" صنفها تصنيفا ثلاثيا على عكس "بروب" و"سوريو" و "غريماس" الذين صنفوها إلى ستة أصناف. وهناك نقاط اتفاق بين هؤلاء الثلاث، فمثلا بين "بروب" و"سوريو" هناك توافق حول البطل و المساعد. كذلك بين "سوريو" و "غريماس" توافق حول المساعد و المرسل و المرسل إليه.

2. مدلول الشخصية عند "فيليب هامون" :

يرى "هامون" أنّ الشخصية مدلول متواصل قابل للتحليل و الوصف. وهذا المدلول عبارة عن جمل تتلفّظ بها الشخصيات أو يتلفّظ بها عنها (المدلول)، وعلاقتها بالشخصيات الأخرى تتشكّل من خلال مجموع أوصافها و وظائفها. و انطلاقا من هذا الافتراض يصل إلى أنّ الشخصية هي «سناد المحادثات و تحوّلات الحكاية»[1].

و في تعريف آخر للشخصية يقول أنّها: «تختلف عن المورفيم اللساني الذي يتعرف عليه بسرعة، بينما السمة الدلالية للشخصية متحركة، يتم بناءها عبر زمن القراءة، فهي دائما وليدة الأثر السياقي»[1].

[1] المرجع السابق، ص26.

ومن أجل تصنيف الشخصيات دلاليا ؛ يقترح "فيليب هامون" مقياسين أو معيارين هامين هما[2] :

أ. المقياس الكمّي: ينظر إلى كمية المعلومات المتواترة ، التي تعطى صراحة حول الشخصية.

ب. المقياس الكيفي (النوعي) : داخل هذا المقياس نتساءل عن مصدر المعلومات المتعلّقة بكينونة الشخصية هل هي معطاة بطريقة مباشرة من طرف الشخصية نفسها، أو بطريقة غير مباشرة من خلال التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو الكاتب ، أو فيما إذا كان الأمر يتعلق بمعلومات ضمنية يمكن أن تستخلص من سلوك الشخصية و أفعالها.

3. مستويات وصف الشخصية عند "فليب هامون" :

فهو يصفها «وصفا تكميليا أو مركبا باعتبار الشخصية علامة أو مورفيما لا متواصلا، وأنّها وحدة مركبة لا مكونة، تتحدّد أساسا من خلال علاقاتها إذ يمكن تحديدها كعامل و هو يشكّل المستوى العميق»[3]. فهنا يصفها على أنّها علامة تتحدّد من خلال وظائفها و مواصفاتها ما يشكّل مدلول الشخصية.

ويفترض في تحديد العامل «أنموذجا من خلال مشاركته في صور عاملية (نمطية) فيستعين "هامون" بمحور التواتر و المحور التوزيعي للوصول إلى البنية العاملية، فعلى مستوى التواتر يلاحظ أنّ أي موضوع يحتوي على رغبة وبرنامج و إرادة في العمل، يحوّل المرسل على إثرها الرغبة إلى ذات مالكة، والبرنامج إلى برنامج للإنجاز. أمّا على مستوى التوزيع فهناك توكيل يقترح المرسل موضوعا ثم رغبة الفعل على المرسل إليه. قبول أو رفض من طرف المرسل إليه، وفي حالة قبول فهناك تحوّل الرغبة ستجعل من المرسل ذات متحمّلة، و أمّا أخيرا الإنجاز لهذا البرنامج فتتحوّل الذات على إثره من ذات متحمّلة إلى ذات متحقّقة»[4].

إنّ وصف الشخصية كعنصر متكرّر بصفات متميزة ينحصر في عوامل تضمن انسجام تشكيلية النصوص.

---

[1] ينظر: فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص30.

[2] المرجع نفسه، ص37.

[3] المرجع نفسه، ص40-41.

[4] المرجع نفسه، ص44.

4. دال الشخصية عند "فليب هامون" :

يرى "هامون" أنّ توظيف الشخصية في الخطاب يعني أن ترد عن طريق دال متقطّع يعيّنها في النص بواسطة مجموعة متفرقة من العلامات و السمات التي يختارها المؤلف طبقا لاتجاهه الخيالي[1]. ويقصد "هامون" أنّ الراوي أثناء تقديم شخصياته يختار لكل واحدة منها مجموعة من الصفات تميزها عن باقي الشخصيات، إذ يمنح مثلا لكلّ شخصية اسما بطريقة غير اعتباطية لأنه يهدف من وراءه دلالة معينة فغالبا ما توجد علاقة بين الاسم و المسمّى، كذلك يمكن له أن يرمز لها بأعداد و أحرف. فمثلا في رواية "المحاكمة" لكافكا، رمز إلى الشخصيات بالأعداد و القصد منها كان يحيل إلى المجتمع الذي فقد الشعور بالإنسانية ومنها يتحدّد دال الشخصية الذي لا يتوقف على هذه العناصر فقط.

إنّ اهتمام النقاد و الأدباء بكيفية بناء الشخصية يؤكّد على أنها تفعل أكثر مما تتكلم، فهي عبارة عن صفات و وظائف، أدوار، اسم و علاقات، و سلوكات، فكلّ هذه السمات تشتغل بناءً على ما تقوم به الشخصية من أفعال. و بذلك تعدّ مقاربة "فيليب هامون" للشخصية الروائية خلاصة لجميع البحوث السابقة (البنيوية و السيميائية) التي تعرّضت لعنصر الشخصية بالدرس و التحليل حيث تعمّقت في تحليله مركزة على جوانبه المختلفة كما تعرّض لها كل من "بروب" و "بريمون" و "غريماس" و "ليفي ستراوس".

[1] فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص48-49.

- **الفصل التطبيقي الأول: الشخصيات ذات المرجعية الخارجية**

I. أنواع الشخصيات في رواية "لاروكاد"

1. الشخصيات ذات المرجعية الخارجية

1.1. الشخصيات التاريخية

1.1.1. الشخصية السياسية

2.1.1. الشخصية الموسيقية

3.1.1. الشخصية الأدبية

4.1.1. الشخصية الدينية

2.1. شخصيات ذات مرجعية أسطورية

3.1. الشخصية الحيوانية

4.1. شخصية الصورة

2. الشخصيات الإشارية

1.2 **الكاتب.**

1.1.2. الطريقة المباشرة (صوت السارد)

2.1.2. الطريقة غير المباشرة (صوت حسين المسرح)

2.2. **القارئ**

1.2.2. الإشارات المباشرة

2.2.2. الإشارات غير المباشرة

تحيل الشخصيات ذات المرجعية الخارجية على الواقع غير النصّي الذي يفرزه السياق الثقافي أو التاريخي أو الأسطوري، لذلك قسّمها هامون إلى الأصناف التالية: شخصيات تاريخية، شخصيات أسطورية و شخصيات إشارية. فكلّ هذه الشخصيات تحيل على معنى ممتلئ و ثابت حدّدته ثقافة ما، كما تحيل على أدوار و برامج و استعمالات ثابتة، بحيث أنّ قراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة.

I.أنواع الشخصيات:

إذا أمعنّا النظر في رواية "لاروكاد" نلاحظ أن "عيسى شريط" قد وظّف أنواعا مختلفة من الشخصيات تعدّدت أدوارها وتباينت أبعادها – حيث تشكّل في مجموعها القضية العامة التي يسعى الكاتب إلى طرحها ومعالجتها – تتمّثل في "البحث في أسباب الأزمة التي تعيشها جزائر ما بعد الاستقلال".

1. الشخصيات ذات المرجعية الخارجية:

تحدّد المرجعية على أنّها «الوظيفة التي يحيل بها الدليل اللساني على موضوع العالم غير اللساني سواء كان واقعيا أم خياليا»[1]، و من هنا كانت الشخصية المرجعية هي التي تحيل على «معنى ناجز و ثابت تفرضه ثقافة ما بحيث أن مقروئيتها تظل دائما رهينة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة»[2].

و بما أنّ نص الرواية يحتوي على أنواع مختلفة من هذه الشّخصيات نصنّفها إلى (شخصيات تاريخية شخصيات أسطورية و شخصيات إشارية).

1.1. الشخصيات التاريخية:

أصبح "التاريخ" عنصرا حيويا و مادة أساسية في بناء كثير من الروايات العربية، لهذا شهدت الرواية حضورا معتبرا للشخصيات التاريخية، و التي تراوحت بين شخصيات سياسية و دينية و حتى فنية (في مجال الموسيقى والغناء) و لم يوظفها الكاتب بطريقة اعتباطية، و إنما كان هدفه من وراء توظيفها تأكيد الأفكار التي هو بصدد إيصالها إلى القارئ (المتلقي/ المرسل إليه) كونها شخصيات ذات معاني ممتلئة و متبلورة في ذهنه –القارئ–.

1.1.1. الشخصية السياسية:

وظّف الكاتب العديد من الشّخصيات ذات البعد السياسي، مثل: "بنو هلال"، "تشي جيفارا"، "هارون الرشيد"، "ابن باديس".

---

[1] رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر و التوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2000، ص130.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص217.

أ. بنو هلال :

ذكرهم الكاتب في معرض حديثه عن مقهى "علي القهواجي"، الذي علّق آخر مختاراته المعرفية، و كان من بينها «ملصقة كبيرة خصّصها للتعريف ببني هلال»[1].

و لعلّ قصد الكاتب من استدعاء "بني هلال" في هذا المقام هو بالدّرجة الأولى الإشارة إلى جهل المجتمع الجزائري بتاريخه، إذ أنّ حقيقة "بني هلال" أو الزحفة الهلالية على شمال إفريقيا في القرن الخامس هجري، الحادي عشر ميلادي (5هـ/11م) بديهية تاريخية غنية عن التعريف، لارتباطها الوثيق بتاريخ الجزائر إذ أنّ أكثر من نصف المجتمع الجزائري ذو أصول هلالية كما تشير بعض الدّراسات.

كما يوحي استدعاء الكاتب لـ"بني هلال" و في الصفحات الأولى من الرواية إلى نظرة استشرافية مبكّرة إلى ما سيؤول إليه مصير الشارع الجزائري من خراب و دمار، ونقصد بذلك مظاهرات أكتوبر 1988 إثر انفجار الغضب الشعبي، خاصة إذا علمنا ارتباط تاريخ "بني هلال" بالنّهب و الغزو و التخريب و التدمير، و هذا كان حال الشارع الجزائري أيام المظاهرات حيث تمّ اقتحام المنشآت الحكومية ونهبها و تخريبها، و ربما كانت نظرة الكاتب أبعد من ذلك من خلال استشراف العشرية السوداء.

كما أن ارتباط ذكر "بني هلال" بمقهى "علي القهواجي" تحديدا استشراف بالتغيير الذي سيطرأ على "علي القهواجي" إثر انضمامه إلى الجماعة السلفية التي كانت طرفا مشاركا وفعالا في هذه المظاهرات، و التي استغلت الفرصة فيما بعد لطرح رؤاها السلفية و محاولة إقناع الشعب الجزائري لتبنيها باعتبارها الحل الوحيد للخروج من الأزمة- بعد فشل الأفكار الشيوعية و القومية العربية وسياسة الاقتصاد الحر-، و ذلك في محاولة منها للوصول إلى الحكم و هذا ما كاد أن يتحقّق لها بالفعل. فبعد أن أفرزت أحداث أكتوبر 1988 عن إعلان التعدّدية الحزبية و إلغاء الحزب الواحد، ظهر على الساحة السياسية أكثر من ستين حزبا من بينها التيار الإسلامي الذي تغلّب على الحزب الحاكم (جبهة التحرير الوطني) من خلال فوزه بالانتخابات التشريعية في ديسمبر 1991، مما أدّى بالحزب الحاكم الى إلغاء نتائج هذه الانتخابات و اعتقال مناضلي الجبهة الإسلامية - بدعوى حماية الديمقراطية و الحيلولة دون العودة إلى القرون الوسطى - فكان هذا سببا مباشرا في دخول الجزائر في دوامة العشرية السوداء.

---

[1] عيسى شريط: لاروكاد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2004، ص11.

ب. تشي جيفارا:

هو ثوري تحرّري و زعيم شيوعي كوبي، ذكره الكاتب في معرض حديثه عن اتجاه "حسين المسرح" الثوري الشيوعي إثر تأثره «بما ساد المجتمع بعد الاستقلال، من حرارة المعتقد الاشتراكي و النزعة الثورية، "موضة" كل الشباب الذين تأثروا بشخصية تشي جيفارا»[1].

ج. هارون الرشيد :

هو الخليفة العباسي الخامس، و هو من أشهر الخلفاء العباسيين و أكثرهم ذكرا في المصادر العربية و حتى الأجنبية، لدرجة امتزاج أخباره بحقائق التاريخ و خيال القصص كما نجد في كتاب ألف ليلة و ليلة.

ورد ذكره في مطلع مسرحية لـ "حسين المسرح"[2]، و قد قصد الكاتب باستدعائه الإشارة إلى فترة مشرقة من التّاريخ الإسلامي، و هي العصر العباسي الأول أو العصر الإسلامي الذّهبي و بالتحديد فترة حكم "الرّشيد" كونها فترة تميّزت بالحضارة و العلوم و الازدهار الثقافي و الديني و الفني و التجاري و باتّساع رقعة الدولة الإسلامية. إلاّ أنّ هذا العصر لُقّب أيضا بعصر المتناقضات لجمعه بين المزايا السابقة الذكر و بين حياة الإسراف و الترف و المجون، الأمر الذي أدّى إلى زوال وانهيار حكم الدولة العباسية.

و من هنا كان قصد الكاتب من استحضار هذه الشخصية العظيمة و هذا العصر الذهبي نقد مجتمعه الذي غابت فيه تلك القيم و المؤشّرات الحضارية ليحلّ محلها الفساد و الرذيلة، في محاولة منه لحث هذا المجتمع على تذكّر أمجاد الماضي و السير على منوال الأجداد و الاستفادة من أخطائهم باعتبار أنّ التاريخ يعيد نفسه وأنّ الفساد في كلّ عصر هو السبب في هلاك الأمم لقوله تعالى: ﴿**و إذا أردنا أن نهلك قرية أمرنا مترفيها ففسقوا فيها فحقّ عليها القول فدمّرناها تدميرا**﴾[3].

كما نجد الكاتب في ظل نقده اللاذع لمجتمعه يتمنّى على لسان "حسين المسرح" عودة بغداد "الرّشيد" أي عودة مجد هذه الأمة و عزّها، و هي أمنية توحي بشدّة اليأس و الخيبة كما توحي أيضا ببعض الأمل، أمّا اليأس فناتج عن تأصّل الفساد في المجتمع الذي تحوّل إلى مستنقع للرذائل تستحيل معه كل محاولة إصلاح. إلاّ أنّ ذلك لا ينفي و لا يعدم بعض أمل في ظهور "رشيد" جديد في المستقبل يستأصل هذا الفساد و يطهّر هذه المدن الممسوخة.

---

[1] الرواية، ص41.

[2] الرواية، ص39.

[3] القرآن الكريم، سورة الإسراء، الآية 16، رواية حفص عن عاصم.

د. ابن باديس:

هو الإمام "عبد الحميد بن باديس"، أحد رجالات الإصلاح في الوطن العربي و رائد النهضة الإسلامية في الجزائر، و مؤسّس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، حارب الاحتلال الفرنسي بمحاربة الجهل و الأمية و الخرافات في المجتمع الجزائري، ذكره الكاتب على لسان "ساعد الكردوني" و هو يستحضر شخصية والد "حسين المسرح" الذي كان على الرغم من أميته يساند الحركة الوطنية من خلال التوزيع السري للجرائد التي كان يرسلها رجالات الحركة الوطنية و من بينهم "ابن باديس". وقد اكتشف الجيش الفرنسي أمره فكان هذا سبب تجنيده عنوة في الحرب العالمية الثانية، و عليه ف "ابن باديس" في هذا المقام هو رمز للنزعة الوطنية يمثل مرحلة هامّة من تاريخ الجزائر هي مرحلة الإصلاح.

2.1.1. الشّخصية الموسيقية:

إنّ التراث الفني، ومن بينه الموسيقي لأمة ما، يعدّ عاملا أساسيا في المحافظة على هويتها الثقافية، هذه المحافظة تعني الوفاء للجيل السابق، وقد وظّف الكاتب أسماء فنية عربية (جزائرية وغير جزائرية)؛ مثل: "الحاج محمد العنقا"، "أم كلثوم"، "فريد الأطرش".

ولجوء الكاتب إلى هذه الشخصيات التراثية الغنائية دليل على محافظته على التراث الثقافي، وتمسّكه بكلّ ما هو أصيل، كما أنّ مقصد الكاتب من توظيفها كان التعبير عن تأزّم نفسي أدّى به إلى الهروب من واقعه المادي المتشيّء الذي غابت فيه قيم الحب و الخير و الجمال و السلام إلى الزمن الجميل، زمن الطرب و الرومانسية الحالمة ليعوّض من خلاله هذا الحرمان و يسدّ فراغه الروحي الرّهيب. كما أنّ حنينه إلى زمن العود بالتحديد مؤشّر على انتشار التلوّث السمعي، و على كثرة الفوضى و الصّخب في مجتمعه، مما جعله يحنّ إلى الزمن الطربي الهادئ.

كما وظّف الكاتب أسماء موسيقية أخرى تنتمي إلى عصور تاريخية بعيدة كـ "إسحاق الموصلي" في الدولة العباسية و "زرياب" في الأندلس.

و استحضار الكاتب لهاتين الشخصيتين هو استحضار لعصور عربية مشرقة ليس في مجال الموسيقى فحسب، بل في جميع المجالات و نقصد بذلك العصرين العباسي و الأندلسي. مايوحي بحنين الكاتب لهذه العصور الذهبية عندما كانت هذه الأمة ترفع راية العلم و الأخلاق التي لم تحافظ عليها بانغماسها في الرذيلة والخطيئة، فهوى سلطانها و انطفأت أنوارها ليعمّها ظلام الجهل و الفساد. و كأنّ الكاتب يريد أن يستحضر ذلك النموذج المثالي و هو يكتب عن وطنه الذي لم يتعلّم من تاريخه شيء وبقي يكرّر الأخطاء نفسها.

3.1.1. الشخصية الأدبية:

يقصد بالشخصية الأدبية، تلك التي لها علاقة بالأدب و الفكر، مثل : الشعراء والكتّاب الذين تواترت أسماؤهم عبر التاريخ، ويستعين بها الكاتب لإثراء المعنى أو لتحقيق دلالات معينة ،وقد يضفي ذكر الكاتب لمثل هذه الشخصيات وقعا خاصا على فضاء النص، ويمكننا أن نستنتج من خلال استعمال "عيسى شريط" لمثل هذه الشخصيات أنّه أدرجها لعدة أغراض نذكر منها :

أ. تأكيدا لموقفه.

ب. اقتصادا في السرد.

ج. تكثيفا للدلالة.

و قد ذكر الكاتب مجموعة كبيرة من الشخصيات الأدبية مثل:"شكسبير"، "قيس و ليلى"، "دوستويفسكي" "المتنبي". كما ذكر مجموعة من الروائيين مثل: "جبران خليل جبران"، "بيار روفايل"، و "مصطفى لطفي المنفلوطي" من خلال الإشارة إلى بعض أعمالهم الروائية.

و قد شكّل "قيس و ليلى" أكثر هذه الشخصيات حضورا و تكرارا في المتن الروائي و كما هو معلوم فقصّة "قيس بن الملوح" و ابنة عمه "ليلى العامرية"، هي رمز للحب العذري العفيف و القلب المعذّب الذي لا يدرك معشوقه بسبب التقاليد البالية، و هي أيضا رمز لنهايات الحب التعيسة. و في هذه الدلالات ما يتوافق و يتعارض مع قصة حب كل من "سعاد" و "اسماعيل" و قصة حب "جميلة" و "شويحة".

و قد ذكرهما الكاتب في موضعين، موضع سخرية و موضع تقدير، أمّا السخرية فكانت من "شويحة" وعلاقته المشبوهة بـ "جميلة" ابنة عمه الخائنة، كون العلاقة بينهما لا علاقة لها بالحب العذري العفيف، إنّما هي علاقة مدنّسة تقوم على الخيانة و تحقيق المصلحة. أمّا موضع التقدير فكان في الثناء على العلاقة التي تجمع بين "اسماعيل" و "سعاد" كونها علاقة عذرية بريئة.

و تتقاطع "قصة قيس و ليلى" مع هاتين القصتين في نقطتين؛ الأولى تتمثل في عدم اكتمال وتتويج هذا الحب بالزّواج بسبب التقاليد البالية (زواج الغصب). و الثانية هي نهايات الحب التعيسة و المتمثّلة في انتحار "سعاد" و جنون "جميلة".

أمّا "شكسبير" فهو فنان انجليزي عالمي جمع بين الكتابة المسرحية و الشعر و التمثيل و الموسيقى. ذكره الكاتب على لسان "حسين المسرح" الذي تحمّس كثيرا لمسرحيته الجديدة، ممّا جعله في لحظة حماسة و عفوية يفضح نرجسيته و إعجابه بذاته المسرحية من خلال تشبيه بل و مفاضلة نفسه على "شكسبير" في قوله: «أكتب

فكرة لم يحلم بها "شكسبير" نفسه!»[1]، وفي هذا ضرب من المفارقة الساخرة التي تعمّدها الكاتب فشتّان بين مكانة "شكسبير" العالمية و بين مكانة "حسين المسرح" التي لا وجود لها من الأصل بسبب ما يعانيه من عزلة و إقصاء. و هنا يريد الكاتب الإشارة إلى ما يعانيه المثقّف الجزائري عامة من إقصاء و تهميش، ممّا جعله ينفصل عن الواقع ويعيش في عالم الأوهام و الأحلام تعويضا للحرمان الذي يعانيه في واقعه.

أما "دوستويفسكي" فهو روائي و شاعر و فيلسوف روسي ينتمي إلى الحركة الواقعية، تحتوي أعماله الروائية فهما عميقا للنفس البشرية كما تقدّم تحليلا ثاقبا للحالة السياسية و الاجتماعية و الروحية لروسيا في القرن التّاسع عشر.

و لعلّ هذا سبب استحضاره من الكاتب، الذي حاول من خلاله توجيه القارئ إلى اتجاهه الواقعي ومذهبه الوجودي و منهجه التحليلي، الذي لا يختلف كثيرا عن منهج "دوستويفسكي". فكما انتقد "دوستويفسكي" حالة روسيا في القرن التّاسع عشر. ها هو الكاتب ينتقد حالة الجزائر في القرن العشرين.

أمّا الروايات المذكورة (الأرواح المتمردة، دموع الآرز، مجدولين، الشاعر، الفضيلة)، فجاء ذكرها في مقام استرجاع "حسين المسرح" لذكرياته الغرامية مع معشوقة المراهقة و ذكر إثر اتصال هاتفي أثار و حفّز تلك الذكريات النائمة.

و الملاحظ أنّ الجامع بين هذه الروايات هو أنّها تتناول قصص حب عذري تكافح لأجل البقاء، كما تتناول التمرّد على التقاليد البالية و الشرائع القاسية كالثورة على الزواج القهري و الاستبداد الإقطاعي، و يجمع بينها أيضا النهايات المأساوية (الموت، الانتحار، الجنون).

و واضح بعد هذا تقاطع هذه الروايات مع قصة "حسين المسرح" الذي فرضت عليه التقاليد (الزواج القهري) الانفصال عن حبيبته، كما تتقاطع مع شخصه من حيث كونه متمرّد على الاستبداد الإقطاعي الذي يجسّده شخص أبيه.

أمّا "أبو طيب المتنبي" فهو في الرواية اسم الثانوية التي يدرس بها كل من "سعاد" و"اسماعيل"، و التي كان يديرها في السابق "والد اسماعيل" الذي كان يعشق "المتنبي" بتطرف مبالغ أحيانا، والذي ناضل طويلا من أجل اعتماد هذه التسمية، بعد أن كانت مسمّاة باسم إحدى مناضلات حزب التحرير.

و انطلاقا من السياق الذي ذكرت فيه هذه الشخصية نستنتج سيطرة السياسة على جميع مجالات الحياة

---

[1] الرواية، ص39.

بما في ذلك قطاع التربية و التعليم. و يمثّل هذه السياسة الحزب الحاكم "جبهة التحرير الوطني" حيث استحوذ المجاهدون على جميع الامتيازات حارمين الشعب من أبسط حقوقه، و لم يقف جشعهم على منافسة الأحياء، بل أيضا الأموات من رجالات الفكر و الأدب محاولين حرمانهم من الألقاب التي بصموها بحروف من ذهب، و يبدو أن "والد اسماعيل" كان على علم بهذه التلاعبات السياسية و على قناعة راسخة بزيف التاريخ النّضالي للجزائر، ممّا جعله يعمل جاهدا على تغيير اسمها بأحد أعلام الفكر و الأدب.

كما أنّ في اختيار شخصية "المتنبي" بالتحديد، إشارة من الكاتب إلى فشل و عدم جدوى محاولة الإصلاح و التّطهير التي جسّدها "والد اسماعيل" في هذا القطاع و إشارة إلى امتداد الزيف و الباطل، خاصة إذا علمنا أن "المتنبي" شاعر بلاط و أن جلّ شعره زائف عن غير قناعة هدفه التكسّب و التقرّب من الحكم وأعيانه. كما أشار الكاتب من خلال اسم "المتنبي" إلى العاقبة الوخيمة و المصير المشؤوم للمجاهدين المزيفين و إلى اقتراب نهايتهم، فكما كانت نهاية "المتنبي" هي القتل بسبب شعره الذي فضح قناعه، إذ تحوّل من مدح إلى هجاء بعد إدبار الملوك عنه، فكذلك ستكون نهاية المجاهدين مأساوية لا محالة بعد كشف أقنعتهم آجلا أم عاجلا.

بالإضافة إلى هذه الشخصيات الأدبية التي ذكرها الكاتب صراحة، يمكن أن نستشف حضور شخصية أدبية أخرى ساهمت في إثراء النص بالمعاني و انفتاحه على دلالات أخرى. فإذا تأمّلنا أقوال شخصية "حسين المسرح" و أفعالها و حتى اسمها نجدها تحيلنا إلى شخصية أدبية خارجة عن النص هي شخصية "الحسين بن منصور الحلاّج البيضاوي البغدادي"، هذه الأخيرة التي اختلف في أمر مقتلها، فأغلب الآراء تقرّ بأنّ "الحلاّج" قتل ببغداد بسبب ما ثبت عنه بإقراره و بغير إقراره من الكفر و الزندقة، فمثلما كان "الحلاّج" متمرّدا على الدّين -حيث ادّعى النبوة- كان "حسين المسرح" متمرّدا على الأحكام و القيم داخل القرية، و مثلما كان "الحلاّج" صاحب حيل و خداع، خدع الكثير من جهلة الناس و استمالهم إليه، استطاع "حسين المسرح" أن يلعب بعقول أهل قريته إذ أقنعهم بالعدول عن أنانيتهم و التضامن من أجل حل مشكلات الحي.

و لعلّ ما يؤكّد نية الكاتب في استحضار هذه الشخصية لدى اختياره لاسم شخصية "حسين المسرح" المقطع الذي أورده الكاتب في الرواية، و الذي يشير إلى اتّهام "حسين المسرح" بالزندقة ظلما و بهتانا بسبب جرأته في فضح الفساد و أهله : «رجل معتوه.. زنديق لا خير فيه!.. يا لطيف من أفكاره الإباحية!»[1].

[1] الرواية، ص74.

4.1.1. الشخصية الدينية :

لم تعرف الشّخصية ذات البعد الديني حضورا قويا و فعّالا في الرواية، و لم يكن لحضورها مقاصد عميقة أراد الكاتب تحقيقها، و إنّما جاء ظهورها في الرواية في سياقات تمثّلت فيها عفوية السرد، وملامح التّجسيد التلقائي الذي فرضته الأحداث و السياقات.

ومن هنا كان اقتصار الكاتب على شخصيتين محوريتين هما: "الله جل و علا"، و "الرسول محمد" بالإضافة إلى حضور شخصية النبي "لوط" .

1. "الله" جل و علا فوق كل شخصية :

نعلم جميعا أن الله سبحانه وتعالى قوة مجرّدة جامعة لصفات الجمال والكمال والمعرفة والعدالة المطلقة والحكم الأبدي، وقد شهدت هذه اللفظة حضورا قويا في النص، سواءً بشكل مباشر – أي بلفظة "الله" أو مرادفاتها من أسمائه الحسنى– أو بشكل غير مباشر من خلال بعض الآيات القرآنية، كالآية التي وردت على لسان "شويحة" أثناء حواره مع "حسين المسرح" ﴿**المال و البنون زينة الحياة الدنيا**﴾[1] و آية ﴿**الحمد لله ربّ العالمين**﴾[2] على لسان "الإمام"، أمّا المقاطع التي ورد فيها لفظ "الله" بشكل مباشر فهي عديدة لا تعدّ و لا تحصى اقتصرت معظم أغراضها على الدّعاء و القسم. ومن هذه المقاطع نذكر: "الحمد لله"، "يا لطيف"، "هو قسّام الأرزاق"، "سبحان الله"، "والله ما تحشم"، "بارك الله فيك"، "أعوذ بالله من أفكارك"، "خير إنشاء الله".

2. "الرسول" صلى الله عليه و سلم:

ظهر بشكل غير مباشر من خلال إشارة الكاتب إلى بعض الأحاديث النبوية، منها: (**النظافة من الإيمان و الوسخ من الشيطان**) الذي ورد في الرواية محورا كالآتي: «النظافة من الإيمان و التبذير من الشيطان»، حيث تمّ استبدال كلمة الوسخ بكلمة التبذير. وجزء من حديث «لا حول ولا قوة إلا بالله ...سبحان الله»، و الحديث تاما هو: (**سبحان الله، و الحمد لله، و لا إله إلا الله، و الله أكبر، ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم**)[3]. بالإضافة إلى حديث: (**اللهم لا أسألك رد القضاء ولكني أسألك اللطف فيه**) و هو حدبث ضعيف.

---

[1] القرآن الكريم، سورة الكهف، الآية 46.

[2] القرآن الكريم، سورة الفاتحة، الآية 1.

[3] صحيح مسلم، المعجم 48، كتاب: الذكرو الدعاء و التوبة و الاستغفار، باب: فضل التهليل و التسبيح و الدعاء، ح32، عن أبي هريرة ص1172.

و أيضا جزء من الحديث «من رأى منكم منكرا فليغيره»، أمّا الحديث تاما فهو (**من رأى منكم منكرا فليغيره بيده، فإن لم يستطع فبلسانه، فمن لم يستطع فبقلبه و ذلك أضعف الإيمان**)[1].

ورد هذا الحديث على لسان "الإمام" مخاطبا "التهامي"، و قصد الكاتب من ذكره في هذا السياق السخرية من "الإمام"، فعلى الرغم أن "الإمام" يبدو في الرواية رجل إصلاح ينصح السكان ويدعوهم لدينهم ويسعى إلى تغيير المنكر، إلا أنّ السياق الذي استحضر فيه "الإمام" هذا الحديث مخالف و مناقض تماما لمعنى الحديث، فهو لم يقله تغييرا للمنكر بل سكوتا عنه و تسترا عليه. و ذلك بدافع حماية المصلحة الخاصة، كون هذا المنكر مرتبط بشخص "التهامي" و لا مصلحة له في عداوة هذا الرجل خصوصا و أنه المسؤول عن تمويل "الإمام" بمواد البناء اللازمة لإتمام بناء المسجد، ما يوضّحه المقطع السردي الآتي : «دعه يذهب!.. هو دائما هكذا كلّما تعلّق الأمر بسي "التهامي" تثور ثورته.. من ذا الذي يتبرع للمسجد مثله؟..»[2]. وليست حالة السكوت عن المنكر هذه حال "الإمام" وحده، بل هي تقريبا حال معظم سكان الحي. وبهذا فإنّ توظيف الكاتب لهذا الحديث في السياق السابق غرضه السخرية و النقد اللاذع لحالة الصمت و الجمود التي غرق فيها سكان الحي.

3. النبي "لوط" عليه السلام:

نلمس في الرّواية أيضا حضورا لشخصية دينية متأصّلة في عمق التّاريخ ؛ وهي شخصية النبي "لوط" عليه السلام ، لكن هذه الشخصية لم ترد بصيغة المفرد وإنّما وردت في سياق حديث الكاتب عن شذوذ "سحنون" في قوله: «سحنون فعلا نتن على الرغم من مظهره الذي يبدو لائقا دوما، جسده يفرز رائحة عفنة لم يتمكن من التخلص منها، لعل مصدرها جينة وراثية، أو هي من آثار تعاطي "اللواط"»[3]. و أيضا في سياق إشارته إلى شذوذ بعض شبان الحي الذين راودوا "خالد" و أرادوا به السوء: « اعترض سبيله شابان يافعان، كان يبدو عليهما الخبث، تقهقر مفزوعا إلى الخلف، اقتربا منه ثم بادر أحدهما مستفسرا بشكل يعرّي رغبة مشبوهة...ما رأيك أيها الولد الوسيم في أن تأتي معنا ..ستبيت في الدفء و الأمان؟..»[4].

و قصة "لوط" مع قومه مدلولها مثبت في التاريخ، فهم يمثّلون الشذوذ الأخلاقي والفساد الذي عرف نهايته الرجم بالنار ، إذ حلّت عليهم لعنة إلهية أودت بهم جميعا .

---

[1] صحيح مسلم، المعجم 1، كتاب الإيمان، باب: بيان كون النهي عن المنكر من الإيمان، ح78، عن أبي سعيد الخدري، ص42.

[2] الرواية، ص161.

[3] الرواية، ص71.

[4] الرواية، ص150.

عمد الكاتب من خلال توظيفه لهذه الشخصية الدّينية إلى توضيح مدى إغراق أهل الحي في الغي ورفضهم لكلّ محاولة إصلاح و تطهير ، وفي هذا الرفض دليل على تعنّتهم ولا مبالاتهم بالنتائج الوخيمة التي يمكن أن تترتب عن تولية وجوههم أمام الحق والدّاعين إليه .

ممّا سبق نستنتج أنّ توظيف الكاتب للموروث الدّيني الإسلامي في الرواية ما هو إلاّ تعبير على عمق جذور و أصول الحضارة الإسلامية في قاموس الكاتب الرّوائي. كما يؤكّد استدعاء الكاتب للموروث الديني في لغته الروائية سردا و وصفا و حوارا، في سياقات عديدة، يؤكّد ربط الكاتب انخراط هذا الموروث الدّيني في البيئات الشعبية.

3.1. شخصيات ذات مرجعية أسطورية :

نلاحظ أنّ الكاتب لجأ إلى تطعيم الرّواية بالنصوص ذات البعد الأسطوري المشكّل للثقافة الشعبية للمجتمع، باعتبار أنّ الأسطورة «نتاج وليد الخيال، و لكنّها لا تخلو من منطق معيّن و من فلسفة أوليّة تطوّر عنها العلم أو الفلسفة فيما بعد»[1]، حيث نلفي حضورا لشخصيات أسطورية مثل: "الريح الموارة" و "الغول".

أما "الريح الموارة" فهي الريح المثيرة للتراب و الغبار و الزوابع الرملية، ذكرها الكاتب في أكثر من موضع في الرواية مشيرا من خلالها إلى حال القحط و الجدب و كذا القذارة التي يعاني منها حي "لاروكاد".

و قد ارتبطت دلالة هذه "الريح" بالسياق و المكان الذي ذكرت فيه، فكان هبوبها في المدرسة التي يعمل بها "شويحة" إشارة إلى الفقر الثقافي و إلى تدهور التعليم في الجزائر، سواء من حيث المادة العلمية أو الهياكل المادية الغير مهيأة، و قد أشار الكاتب إلى ذلك في قوله: «ما زالت الريح الموارة تثير زوابع الغبار الخفيفة تنبت كالفطريات في كل حين، مهيمنة على ساحة المدرسة الجدباء، تنبعث في تتابع و تنكسر بسرعة على الجدران »[2].

و قوله في موضع آخر: «ريح موارة تهب عشوائيا تثير زوابع الغبار، كان الأطفال قديما كلما رأوها هتفوا: يا غبارة روحي لبيت السحارة.. لكنها هنا حبيسة هذا الفناء المقفر، لا تجد بدّا من الانكسار على الحيطان»[3].

أما هبوبها في الحي فكان دلالة على القذارة التي يعاني منها حي العرب، ما يوضّحه قول الكاتب: « في حين تقاصي حارة العرب les indigènes من الوحل و تطاير الغبار كلّما هبت الريح الموارة»[4].

---

[1] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب، القاهرة، مصر،ط3، (د.ت)، ص17.

[2] الرواية، ص87-88.

[3] الرواية، ص4.

[4] الرواية، ص95.

كما دلّت هذه "الريح" على غضب الله و لعنته التي سلّطها على سكان الحي بسبب جرائمهم و أفعالهم الذميمة، ما يوضّحه المقطع السردي الآتي: «تحرّرت ألسنتهم تفضح ما يحدث بالحي من أفعال ذميمة و محرّمة .. يبدوا أنّ التعامل بالربا و الرشوة و الغش و النهب و الشذوذ وأشياء أخرى، صار متداولا كثيرا في هذه الأيام جهارا نهارا، ذلك ما أغضب الله عليهم، فسلّط هذه الريح الموارة التي ستأتي على الأخضر و اليابس إن دامت أكثر»[1].

أمّا "الغول"، فقد جاء ذكره على لسان الكاتب في معرض وصفه لحالة "خالد"، ما يوضّحه المقطع التالي: «و ها هي "جميلة" الآن، تزرع في أذنيه في كل حين، أرذل الأوصاف أقبحها: "قم يا خامج، تعال يلعن والديك، نم يا عديم التربية"، تعامله و كأنّه ولد السفّاح.. و ذاق أفق خياله ينحصر في ركن عات يشعره دوما بالاختناق، تبدو له الدنيا جحيما ماحقا، تسكنه الغيلان الحاقدة..»[2].

كما ورد ذكر "الغول" على لسان "الحاج ساعد الكردوني" بعد سماعه بفرار "حسين المسرح" خارج الوطن في قوله: «"حسين" ابن العائلة! ..الرجل الطيّب، ملح حي "لاروكاد" متورّط في قضية سياسية؟ ..لا.. هذا هراء وافتراء!.. يهرب إلى الخارج ليتركنا فريسة سهلة بين مخالب الغيلان!..»[3].

و "الغول" كما هو معلوم في الميثولوجيا العربية أو الغربية كائن خرافي أو فوبيا أسطورية لوحش مفترس عادة ما يرد ذكره في القصص الشعبية و الحكايات الفولكلورية، يتّصف هذا الكائن بالضخامة و البشاعة والوحشية، و غالبا ما يتمّ إخافة الأطفال و الناس بقصصه، و هو أحد المستحيلات الثلاثة عند العرب وهي: الغول و العنقاء والخلّ الوفي. و يقال أيضا أنّ الغيلان جنس من الجنّ و الشياطين، و هم سحرتهم ومعنى تغوّلت تلوّنت و تراءت للناس في صور.

من هنا، تبدو دلالة "الغول" في الرواية واضحة، فهو رمز لقسوة و وحشية الإنسان و تماديه في إيذاء أخيه الإنسان، حتى بات الخوف و الفزع شعورا يهدّد الكائن في كل لحظة، و بات الأمن و الاطمئنان شعورا هاربا ومطلبا صعبا.

كما يمكننا القول أنّ "الرواية" في صورتها العامة شخصية أسطورية في أبعادها ودلالاتها إنّها تجسّد الصراع بين القوي و الضعيف، بين الغني و الفقير، بين السلطة و المثقّف، وبناءً على ذلك نستطيع اعتبار السلطة

---

[1] الرواية، ص201.

[2] الرواية، ص50.

[3] الرواية، ص215.

بأشكالها المختلفة رمزا لآلهة الشر و القمع و الإقصاء و الإلغاء، في حين تجسّد القوى المعارضة لهذه السلطة رمزا لآلهة الخير .

4.1. الشخصية الحيوانية

استطاع الكاتب تمرير نقده و تحليله للمجتمع من خلال استثمار الشخصية الحيوانية التي لم يوظفها عبثا بل صوّر من خلالها المجتمع الإنساني الذي تحكمه الغرائز الحيوانية و شرائع الغاب في مظهره الحقيقي. و هنا تكمن ذروة المأساة، فأفصح الكاتب عن حالته النفسية المتأزمة لذا كان للحيوانات دور كبير في تصعيد الصراع إلى ذروته و أصبح المجتمع في نظر الكاتب مملكة حيوانية بحيث تنتمي كل فئة من هذا المجتمع إلى فصيلة حيوانية معينة.

و نجد أنّ الكاتب قد ذكر تقريبا معظم الحيوانات فنجد: العصفور، الأبقار، الحصان، طيور الخطاف الغراب، العقرب، الثور، البغل، الكلب، الظبي، الأفعى، الحمير، الماعز، الدجاج، الديك، الجرو، الكبش، الذبابة البعوضة، طائر النورس، طائر العقاب، النحل، الجمل، الفراشات.

و رغم هذا الحضور القوي للشخصية الحيوانية في الرواية، إلاّ أنّ ظهورها للقارئ يبدو للوهلة الأولى عفويا، حيث جاءت في سياقات تمثّلت فيها تلقائية السرد. إلاّ أنّ تأمل هذا الحضور بعمق من خلال ربطه بموضوع الرواية يكشف للقارئ مقاصد الكاتب من هذا التوظيف، ألا و هو الإشارة إلى دونية الإنسان و التقليل من شأنه، و ما هذا التقليل إلاّ نتيجة حتمية لسلوكات هذا الأخير و أقواله و أفعاله الذميمة، و انقياده خلف الشهوات و تخلّيه عن الأخلاق الكريمة، و في الرواية مقطع صريح يشير إلى هذا المعنى: «جيء بأحدهم أيام النظام الاشتراكي، من مزرعة لتربية الأبقار مباشرة، و نُصّب على رأس البلدية لمدة خمس سنوات، حكم الناس وسيّر شؤونهم تماما، مثلما كان يسيّر "المجتمع البقري"»[1]. كانت هذه دلالات توظيف الشخصية الحيوانية عموما أمّا عن دلالات توظيف كل شخصية على حدة، فنوجزها فيما يلي:

- الغراب: رمز للموت و الدمار الشامل و الخراب الذي عمّ المجتمع، و رمز للمستقبل الأسود.
- الطيور: رمز للبراءة و الطهر و الصفاء و الضعف، و الحرية و الطموح.
- الكلاب: رمز للسرقة و الخيانة.
- العقرب: رمز للحيلة و المكر و الخداع، و النفاق و الغدر.

[1] الرواية، ص11.

- الثور: رمز للهيجان و الهمجية وغياب العقل.
- الأبقار: رمز للجهل و الأمية و سوء التسيير.
- الجرو: رمز للضعف و التشرّد.
- الجمل و الحصان: رمز الهوية و الأصالة التي هجرها المجتمع.
- البعوضة: رمز للضعف و الذل و الاحتقار.
- الكبش: رمز التضحية و الفداء، و الجبن و الغباء.

من بين هذه الشخصيات الحيوانية نجد أنّ شخصية الغراب قد احتلّت القسط الأوفر و المساحة الكبرى من الحضور في المتن الروائي، و قد جاء توظيف الكاتب لها مباشر و مقصود عكس باقي الشخصيات الحيوانية التي جاء توظيفها عفوي فرضته سياقات السرد، لهذا سيكون لنا فيما يلي وقفة عند هذه الشخصية و عند أبرز الدلالات التي انفتحت عليها على المستوى السطحي و العميق:

* **الغراب:**

يعدّ "الغراب" محطّ كره و شؤم لمعظم الناس لعدّة أسباب منها: لونه الأسود، صخيبه المزعج، أكله الجيفة، إضافة إلى ما يُحاك حوله من أساطير و مرويات تشير إلى أنّه طائر ملعون و فاسق. ما يوضّحه المقطع السردي الآتي الذي يخاطب فيه "الحاج ساعد" "شويحة" قائلا : «يا رجل أيعقل ذلك؟.. تربي غرابا و هو طائر شؤم و من أكلة الجيفة!..»[1]. و الملاحظ أنّ الكاتب قد أورد ذكره في سياق الحديث عن الثورة و عن قضية المجاهدين المزيفين. و تمكّننا القراءة السيميائية من إدراك التقاطع بين الغراب و قضية الثورة و المجاهدين المزيفين من خلال الوقوف عند كل مظهر من مظاهر استهجان هذا الطائر.

1. طائر شؤم:

ربط "الغراب" و هو طائر شؤم بالثورة، تلميح من الكاتب أنّ الثورة كانت شؤم و نقمة على المجتمع الجزائري كون الاستقلال الذي جاءت به كان استقلالا شكليا غابت معه كل المبادئ التي نادت بها الثورة كالعدالة الاجتماعية و الانفتاح الاقتصادي و الديمقراطية، فغدا بذلك الاستقلال وبالتالي الثورة نقمة لا نعمة على الشعب، الذي انتقل إلى استعمار آخر أشدّ و أمرّ سلب الشعب آماله و أحلامه و حتىّ أمنه النفسي، فبات يعيش حالة من الفقر و الإقصاء و التهميش و أصبح يدور في دوامة مجهولة الوجهة. كما يشير الكاتب من خلال

[11] الرواية، ص46.

"الغراب" إلى سيطرة الجهل و الخرافة و اللاشعور الجمعي على مجتمع الرواية، حيث يصدرون أحكام غير مبررة ويؤمنون بها، فتطيّرهم من "الغراب" غير مبرّر خاصة إذا علمنا أنّ التطيّر منهي عنه شرعا و أنّ الغراب طائر مقدّس و أنّه يعدّ من أذكى الطيور، ما يوضّحه المقطع السردي التالي: «الحاج يعتقد بأنّ الغراب طائر شؤم.. لست أدري من أين له بهذا المعتقد!.. هو طائر كباقي الطيور و أنا أحبه، و أعتبره طائرا مقدّسا.. أليس هو الطائر الذي علّم الإنسان طريقة الدفن؟.. لولاه لما تمكّن قابيل من دفن سوأته.."أنت يا الحاج واش تعرف"!..»[1]. كما يهدف الكاتب من استحضار "الغراب" بهذه الصورة إلى ضرب نوع من الموازنة والمفاضلة بين مجتمع "الغراب" و مجتمع الحي ليستنتج في النهاية أنّ مجتمع الغاب قد بات أشرف من مجتمع الإنس، لاسيما إذا علمنا أنّ مملكة "الغراب" تشتهر بالعدل و الوفاء و التعاون و التماسك الأسري و بتقدير قيم الجمال. هذه القيم التي غابت عند مجتمع الحي (مجتمع ما بعد الثورة)، و بهذا يتفوّق "الغراب" على بني الإنسان.

2. أكله الجيفة:

تلميح من الكاتب إلى درجة الحيوانية التي آل إليها مجتمع ما بعد الثورة، فقد أصبح الكل آكلي جيف يعتدون على حقوق الآخرين بغير حق، و بذلك يكون "الغراب" أفضل منهم، فهو على الأقل تسيرّه الغريزة الإلهية ككثير من الحيوانات آكلي الجيف، إلاّ أنّ بني البشر تسيّرهم غريزة الجشع و تقديس المال ممّا جعلهم يعتنقون مبدأ الغاية تبرر الوسيلة، فاكتساب المال عندهم غاية عظيمة تستباح في سبيلها كل الحرمات، و قد أشار الكاتب إلى هذه المعاني صراحة على لسان "شويحة" مخاطبا "الحاج ساعد" في قوله: «و من أوهمك بأنه شؤم؟.. أما الجيفة.. الجميع في هذا الزمن يأكلونها!.»[2]. و قوله في موضع آخر مخاطبا "التهامي": «الجيفة!.. هي الأكلة المفضلة لكل المخلوقات في هذا الزمن الجيفة!.. عندما أقبض منك مبلغ الدفعة الأولى مقابل ما طلبته مني، ففي أي خانة يصنّف ذلك؟.. "الحاج ساعد" يتقاضى رواتب و تعويضات بطاقة المجاهد و هو يدرك بأنّ ذلك ليس من حقه ما معنى ذلك؟.. المكلّفون بتسيير الأموال العامة يعيثون فيها فسادا تحريفا و تزويرا و بيعا و نهبا ورشوة بأيّ صفة ننعت هذه الأفعال؟.. القيم السائدة الآن من محسوبية و عشائرية و محاباة و "حقرة" وإقصاء و سحت و ربا و.. و.. و.. كيف نسميها؟..إنّ غرابي الذي حيّر الأهالي، يكرهونه بغير حق، و يتشاءمون منه لأنه من أكلة الجيفة و هم يعلمون بأنّها مصدر عيشه الحلال، تلك هي مشيئة الله..أمّا الجيفة التي نأكلها نحن فحدث

---

[1] الرواية، ص47-48.

[2] الرواية، ص46.

و لا حرج!..»[1] .

3. صخيخه المزعج و لونه الأسود:

عمد الكاتب إلى نقد مجتمعه نقدا لاذعا من خلال استعانته بصخيخ الغراب الذي بات عنده خير من أصوات هذا المجتمع الفاسد التي ملؤها الزيف و الكذب و النفاق و الادّعاء الباطل، و يقصد الكاتب هنا تحديدا قضية المجاهدين المزيفين، ما يوضّحه المقطع السردي الآتي: «شجبه عندي أغرد من أصوات بعض الناس.. ومن صوت الحاج التهامي نتاعك»[2]. كما استعان الكاتب بشجب الغراب في استشراف المستقبل الأسود و المصير المأساوي لصاحبه "شويحة" و لأهل القرية عموما (مصير جزائر ما بعد الثورة)، حيث عدّه الكاتب سابق إنذار ينبئ بالدّمار و الخراب الذي سيحلّ بالمجتمع (مظاهرات أكتوبر 1988 و عشرية الدم)، ما يوضّحه المقطع السردي الآتي: «غراب "شويحة" لم يتوقف عن الشجب المزعج .. شجبه المتواصل يتحوّل أحيانا إلى صخيخ يثير انزعاج المارة وتشاؤمهم، كأنّه ينذر باقتراب خطر محدق..»[3]. كما يشير صخيخ "الغراب" و سواده إلى اللعنة التي أصابت هذا الحي كما أصابت لعنة سيّدنا "نوح" غراب البين الذي أبان عن أمره و تأخّر عليه بالخبر بسبب اشتغاله بأكل جيف الغرقى، فدعى عليه سيدنا "نوح" بالخوف لهذا نجد الغراب لا يألف البيوت، كما دعى عليه بسواد اللون بعد أن كان أبيضا، وفي هذا إسقاط على مجتمع الرواية الذي أصابته لعنة الخوف من مصيره المجهول ولعنة التحوّل من حي نظيف نزيه (أيام الاستعمار/حارة اليهود) إلى حي قذر نتن (بعد الاستقلال/حارة العرب) بسبب إغراق أهله في الغي و الفساد و تمرّغهم في الذنوب و الخطايا التي حوّلت أيامهم إلى ظلمات حالكة لا ترى نور الطهر والصلاح و التقوى.

كانت هذه أهم دلالات التقاطع بين "الغراب" و قضية الثورة، فماهي دلالات تقاطعه مع شخصية "شويحة" الملقّب بأبو الغراب؟

لعلّ أول تقاطع بين "شويحة" و "الغراب" هو الطمع، حيث يتّصف "شويحة" بحبه للمال و ميله للأشياء الثمينة و البرّاقة، ما يوضّحه المقطع السردي التالي: «همهم محدّقا في العقد، و قد بدا جحوظ عينيه اللتين راحتا ترفان بشكل يفضح طمعا خبيثا يتأمّل العقد متلذّذا هذه اللحظة الذهبية التي استفزها في جوفه سحر اللمعان»[4].

---

[1] الرواية، ص137.

[2] الرواية، ص48.

[3] الرواية، ص201.

[4] الرواية، ص85-86.

و هذه الصفة موجودة أيضا في "الغراب"، لكنّها عند "الغراب" صفة حميدة تنبعث من تقدير "الغراب" لقيم الجمال، أمّا عند "شويحة" و الإنسان عموما فهي صفة مذمومة تنبعث من تقديس المال و الشغف بالدنيا. بالإضافة إلى هذه الدلالة هناك دلالة أخرى أعمق نستشفها من خلال ربط الكاتب مصير "شويحة" بفقإ عينه من طرف "الغراب": «لكن الغراب كان في قمّة فزعه هاجمه على حين غرة و نقر عينه نقرة قوية، فقأت على إثرها»[1]. إنّ الكاتب هنا يستحضر قصة سيدنا "سليمان" مع "الغراب". "الغراب" الذي وقع على مدينة ذهبية كرماء أهلها فراح يغدو عليها كلّ حين كلّما أصابه الجوع و القحط طمعا في كرم أهلها، الذين أكرموه في كلّ مرة بحسب حالهم ببعير فشاة فدجاجة، لينتهي به الأمر إلى فقإ عينه بحجارة من صبي أراد اصطياده ليسدّ جوعه، بعدما أصاب المدينة القحط و الخراب نتيجة لعنة سلّطها الله عليهم، بسبب إغراق أهلها في الفساد و عدم تقديرهم للنعمة؛ تمثّلت هذه اللّعنة في أفعى ضخمة استقرّت في بئر المدينة و سمّمت ماءها الشروب، فكان ذلك السبب في هلاك و فناء أهلها. و عليه فمقصد الكاتب هنا الإشارة إلى أنّ الطمع طبع شائن مصير صاحبه الهلاك لا محالة و ربط "شويحة" بـ"الغراب" منذ البداية يوحي بهذا المصير المأساوي لـ"شويحة" و لمجتمع القرية ككل، و إشارة إلى أنّ التاريخ يعيد نفسه و أنّ سنة الله في الكون ثابتة و أنّ الجزاء من جنس العمل.

5.1. شخصية الصورة:

كان للصّورة حضورها الفعّال في الرّواية و قد وظّف الكاتب شخصيات أساسية تحتلّ موقعا هامّا في حياة كلّ فرد و تمارس عليه سلطة أسرية، تنوّعت هذه الشّخصيات بين الأب، الجد، الأم، الزوج، إضافة إلى شخصية كبرى تضمّ جميع هذه الشّخصيات هي شخصية الوطن (الجزائر)، و قد توزّعت هذه الشّخصيات على خمس صور:

الصورة الأولى: ترتبط بـ"التهامي" وهي صورة تجمع والده بجدّه، أشار الكاتب من خلال هذه الصورة إلى تاريخ الجزائر الأسود المزيف ليبيّن أنّ حاضر الجزائر المدنّس بالخطايا و الفساد إنّما هو امتداد لماضٍ قذر، فالجزائر و منذ الاستقلال بل و منذ ما قبل الثورة بنيت على أساسٍ باطلٍ ممّا يجعل هذا الفساد متجذّر يصعب ترميمه و إصلاحه، حيث يمثّل "جدّ التهامي" في الصورة رمز الخيانة و الجشع و الوصولية و غياب القيم و الأخلاق و رمز للسلطة الفاسدة، أمّا "والد التهامي" فهو رمز للانتقام و الخيانة و البلطجية و التوبة. وقد أراد الكاتب من خلال هذه الصورة تفسير العمق النفسي و الاجتماعي للأعمال التي يقوم بها "التهامي" في الحاضر (الفساد

[1] الرواية، ص238.

الخيانة الجشع، الانتقام، العنف ثم التوبة). فهو يمثّل شرّ خلف لشرّ سلف. كما عمد من خلال هذه الصورة إلى فضح نرجسية "التهامي" و هي نرجسية زائفة لا أساس لها تقوم على أنقاض أمجاد واهية واهمة، وكأنّ "التهامي" باستحضاره لهذه الأمجاد و لهذا الانتماء الأسري العريق يعوّض مركّب النّقص فيه (الفقر و الأمية). و قد أشار الكاتب إلى ارتباط هذه الصورة بنرجسية "التهامي" في عدّة مقاطع منها قوله: «تائها يحدّق في تلك الصورة التي جمعت أبيه بجده، ... كان يحدّق كمن ينظر في فراغ، لعلّه سرح في استجلاء أمجاد اسلافه»[1]. و قوله في موضع آخر: «"حسين" لم يتمكّن من السيطرة على فضوله ... أبرز ما لفت انتباهه تلك الصورة المعلّقة ... و التي تجمع بين أب و جد التهامي.. انتبه "التهامي" لذلك، فبادر موضّحا بنبرة المتفاخر: لعلّك تتساءل عن أصحاب الصورة.. أبي وجدي.. أبي استشهد أيام حرب التحرير، أما جدّي.. هل تدري بأنّه كان قايد قبل الثورة و على مدى سنين طويلة؟..»[2].

الصورة الثانية: عبارة عن صورتين متجاورتين معلّقتان على جدار غرفة "خالد" و "سعاد"، الأولى لأمهما المتوفاة (زوجة التهامي الأولى)، والثانية تخصّ "لالا زينب"، وقد احتلّت هاتان الصورتان في المتن الروائي المساحة الكبرى من حيث الحضور.

أمّا "أم خالد و سعاد" فهي رمز للمرأة الطيبة الكريمة و الأم الحنون، ما يوضّحه المقطع الآتي: «تاهت تحدّق في صورة أمها النائمة في بروازها المزخرف ... تبدو كالملاك ... بجانبها ثبّت برواز آخر احتضن صورة "لالا زينب".. وسرحت في ملامح تلك الأيام الجميلة و السهرات الدافئة التي كانت تجمعها بأم ارتقت أخلاقها إلى مصاف الملائكة، و فاق فيض حبها و طيبتها كل الحدود»[3].

و هي أيضا رمز للمرأة المتعلّمة المتخلّقة التي فرضت على الجميع احترامها و هيبتها بمن في ذلك زوجها "التهامي"، الذي كان و مازال يخشاها و يحترمها حتى و هي ميتة لدرجة أنّه لم يفكر في نزع صورتها من البيت رغم زواجه من جميلة، بل لم يستطع ذلك حين تجرّأ إثر تحريض جميلة المتواصل له لنزع الصورة: «تقدّم من بروازي صورة زوجته و لالا زينب، حاول نزعهما و فوجئ بتصلّب ذراعيه، اكتست ملامح وجهه بدهشة عارمة.. تقهقر متراجعا كالمفجوع، ممدود الذراعين وتهالك على طرف السرير منهارا..»[4].

---

[1] الرواية، ص18.

[2] الرواية، ص122.

[3] الرواية، ص54.

[4] الرواية، ص54.

أمّا "لالا زينب" فهي رمز للمرأة الكريمة الورعة الصالحة التي تفانت في خدمة الدّين، و هي قدوة "أم خالد".

لقد عمد الكاتب إلى توظيف صورة "أم خالد" لعدّة أسباب منها: الكشف عن التناقض بينها و بين زوجها "التهامي" من جهة و بينها و بين "جميلة" من جهة أخرى، سواء من ناحية الوضعية الاجتماعية أو الثقافية:

التهامي ← فقر ← جهل ← فساد / أم خالد ← مال ← علم ← تقوى

جميلة ← خبث ← خيانة ← قسوة / أم خالد ← طيبة ← وفاء ← حنان

و يبدو أنّ "جميلة" قد أدركت هذا التناقض الذي سما بمكانة هذه المرأة لدى "التهامي" وأسرته ما جعلها تغار منها حتى و هي ميتة، ما يوضّحه المقطع الآتي: «يعايرني بأمه و لا يكف عن تذكيري بها.. لابدّ أن تتصرف معه "أنا كرهت أنا".. وصورتها المعلّقة بجانب صورة تلك المرأة التي لا تمتّ لها بصلة، لا أريد رؤيتها.. عليك أن تختار بيني و بين الصور!..»[1].

بل إنّ الهيبة التي فرضتها "أم خالد" و هي ميتة جعلت من غيرة "جميلة" جنونية تجاوزت الحدود، حيث باتت تعيش صراع و تحدّي مع هذه الصورة: «التفتت بشكل عفوي ليستقرّ نظرها على الصورتين و فكّرت متقززة: سأبعدهما طال الزمن أو قصر»[2].

و الملاحظ أنّ ذكر هاتين الصورتين في المتن الروائي ارتبط دوما بسياق المشاكل التي كانت تحدث في بيت "التهامي"، و التي كان سببها "جميلة" التي سعت على الدوام لتحريض "التهامي" على قهر و اظطهاد ولديه وكان هذا الأخير يستجيب لها بلا تردّد نتيجة شغفه بجمالها و شبابها مفرطّا بذلك في الأمانة و خاذلا لوصية زوجته: «أوصته خيرا بولديها لحظة احتضارها، لكن ارتباطه بجميلة و شغفه بها، أفسد عليه وعده، أهملهما و وجه اهتمامه صوب زوجته الشابة..»[3].

وقد كانت "أم خالد" في خضم هذه المشاكل تمثّل بالنسبة لـ"سعاد" الملجأ الآمن و الحضن الدافئ والماضي الجميل، الذي تستنجد به ليخلّصها من هذا القهر و العذاب: «تهالكت سعاد على السرير بجانب أخيها ... كل أعضاء جسدها ترتجف من شدّة الغيض، دهمتها رغبة عارمة في الصراخ و البكاء ... نظرت إلى صورة

---

[1] الرواية، ص52.

[2] الرواية، ص94.

[3] الرواية، ص52.

أمها المثبتة بجانب صورة لالا زينب، فأطالت التحديق فيهما كمن تنظر في فراغ لا تفكّر في شيء»[1]. أمّا بالنسبة لـ "التهامي" فقد مثّلت له هاتان الصورتان –في خضم هذه المشاكل– الناصح و المعاتب له على تفريطه في الأمانة لهذا كان يشعر بالذّنب كلما رآهما: «حين مرّ بجانب الصورتين المعلقتين، شعر بقشعريرة مبهمة هزّت جسده فجأة، توقف لثوان و لم يجرؤ على النظر إليهما، اندفع مسرعا متخفيا كالمذنب»[2].

كمّا مثّلت الصورتان بالنسبة "للتهامي" المنبّه له من الغفوة و المؤنّب له على الظلم و القسوة ، غير أنّ هذه الصحوة و هذا الندم جاء متأخّرا (بعد انتحار سعاد نتيجة القهر)، ما جعله يدرك بعد فوات الأوان عظم جرمه و قمّة وحشيته فلجأ إلى الصورتين مستنجدا طالبا الصفح: «و تاهت عيناه مركزتان على صورتي أم سعاد و لالا زينب لتستنجدا بالماضي الحبيب، و ترنوا إلى الصفح»[3].

كانت هذه أهم الدلالات السطحية لهاتين الصورتين، فماذا عن دلالتهما العميقة؟

إذا تأمّلنا بعمق دلالة هاتين الصورتين في إطار علاقتهما بـ"التهامي" و أسرته و في خضم ما يضطرب فيها من مشاكل، لأدركنا بكلّ وضوح أنّ هاتين الصورتين تتجاوزان تلك المعاني السطحية السابقة الذكر من معاني اللجوء و العتاب و التوجيه إلى دلالات أعمق بكثير.

إنّ صورة "أم خالد" هي باختصار صورة الجزائر الوطن الأم التي خذلها أبناؤها الخونة و فرّطوا في الأمانة وخانوا الوصية، لا لشيء إلاّ لفساد عقولهم التي شغفت حبّا بزينة الدّنيا و بهجتها. فيكون "التهامي" بذلك رمز لهذه الفئة الخائنة و "جميلة" رمز للدّنيا و البهجة الزائفة التي لا تستحق بيع الوطن في سبيلها. أمّا "خالد" و"سعاد" فرمز للأمانة الضائعة، و أيضا رمز لجيل المستقبل، الذي قهره و همّشه جيل الثورة و الاستقلال و حرمه من أبسط متطلبات الحياة الكريمة بما في ذلك الأمن و الاستقرار النفسي، وهما أيضا رمز للتّضحية و الأمل في انبعاث الجزائر المجيدة مجدّدا على يد هذا الجيل المتمرّد على هذا الظلم و إن اضطره الأمر إلى التشرّد (خالد) أو الانتحار(سعاد)، ما يوحي بأنّ هذا الجيل يجب أن يكون مستعدّا للتضحية في سبيل خلاصه و لا يكتفي بالرضوخ و الاستسلام للظلم.

أمّا صورة "لالا زينب" فهي رمز للهوية الإسلامية للجزائر، هي رمز لأصالة الجزائر و امتدادها التاريخي.

في حين دلّت المشاكل على ما تتخبّط فيه جزائر الاستقلال من فساد، أمّا محاولة كل من "جميلة"

---

[1] الرواية، ص93.

[2] الرواية، ص148.

[3] الرواية، ص234.

و"التهامي" الفاشلة في نزع الصورتين، فهي تعبير عن صمود الجزائر المجيدة في وجه المشاكل وفي وجه أولئك الخونة، و عدم السماح لهم بتدنيس صورتها الطاهرة و طمس هويتها و محو مجدها الخالد الذي نحته شهداؤها بدمائهم الزكية الطّاهرة.

الصورة الثالثة: صورة "زوج أم اسماعيل"، إنّ السياق الذي ذكرت فيه هذه الصورة معبّر عمّا تعانيه "أم اسماعيل" و المرأة الأرملة عموما من وحدة و بؤس و حرمان عاطفي رهيب، ما يوضّحه المقطع الآتي: «دنت أمه من التلفزيون، ... و صعقت بلقطة جنسية، اعتنق بطل الفيلم زوجته و تهالكا على السرير و قد بدت بعض أعضاء جسدها عارية "يا ويلي!.. يا ويلي!"... غزتها قشعريرة عارمة تعرّي الخوف و الخجل، التفتت بعفوية إلى صورة زوجها ... و تحوّلت في غفلة قشعريرة الخجل إلى قشعريرة شوق جامح ...كانت كلّما داعبها تستسلم لرقته وحنانه»[1].

الصورة الرابعة: هي صورة "والد حسين المسرح"، الذي توفي منذ زمن بعيد، شارك في الأحداث من خلال صورته المعلّقة على جدار غرفة "حسين المسرح"، هذه الصورة التي لا يزال لوجودها تأثير في حياته حين يخلو بنفسه عن الناس للكتابة، وكثيرا ما يمعن في محاورتها مبرزا الأزمة التي يعاني منها كلّ إنسان اتجاه هذا الموروث الذي أحرج جموده الكثيرين و نشّط حيرتهم الأبدية، كما هو حال "حسين المسرح" الذي طالما حيّره صمت "أبيه" المبهم وموقفه الحيادي من الثورة و نزعته الإقطاعية: «هذه المرة حدّق في الصورة، لا ينتابه الشعور بالندم، حدّق بنظرة محاورة تريد استنطاقها طارحة سؤالها الأزلي" لم موقفك المحايد من الثورة؟" لكنه سؤال سيظل معلّقا بلا إجابة»[2]. وقد كانت هذه الصورة وسيلة المساعدة التي مكّنت "حسين المسرح" من إدراك حقيقة والده تدريجيا ما أدّى به إلى تغيير موقفه تجاه "أبيه"، بعدما كان يرى في شخص أبيه الإقطاعي المعادي للثورة: «و أشار "الحاج ساعد" إلى صورة أبيه ... كان "حسين المسرح" حينها، يحاول تجنّب النظر إليها ... استفهم "حسين" مندهشا، لأول مرة يعرف أنّ أباه كان من المحاربين القدماء، و عاد صمت أبيه المبهم ينشّط حيرته الأبدية..»[3].

كما ذكرت هذه الصورة في سياق إفصاح "حسين المسرح" عن ندمه و طلبه الصفح من والده، بعد إدراكه صدق رؤى والده التنبئية بشأن مستقبله: «يرحمك الله يا أبي، كم كانت رؤاك صادقة! ... سامحني يا أبي..

---

[1] الرواية، ص64.

[2] الرواية، ص94.

[3] الرواية، ص117.

سامحني على عقوقي و كان قد نزّل صورة أبيه المعلّقة دون وعي واحتضنها بشكل يكشف عن شعوره بالعزلة»[1].

وفي موضع آخر تذكر نفس الصورة لكن هذه المرة ليس للتعبير عن الندم و طلب الصفح، إنّما لتعبّر عن يأس و خيبة "حسين المسرح" وتعلن تمرّده على كلّ شيء حتى على ماضيه، لذلك لم تسلم صورة الأب في نهاية الرواية من حقده و تمرّده و عبثه، و كأنّ "حسين المسرح" بذلك يحُمّل والده مسؤولية ضياعه و خيبته، لما أورثه من عقد و معوقات و مثالية زائدة أقعدته و منعته من الانطلاق، ليعلن في الأخير رغبته في كسر ألواح الإطار: «اختفى الضابط، ليترك خلفه رجلا منهارا مما يحدث له .. تحرّك بخطى قهرية إلى حيث صورة أبيه المعلقة، تأمّلها قليلا ... فجأة، أنزل البرواز بعنف و رمى به على الأرض»[2].

الصورة الخامسة: صورة "مقام الشهيد"، ارتبط ذكرها بالطفل "خالد"، حيث كانت هذه الصورة مطبوعة على محفظته: «على الرغم من اهتزازها، كانت تبدو جليّا صورة "مقام الشهيد" أو "هبل" كما يحلو للعامة تسميته ... الصورة مطبوعة على ظهر محفظة "خالد"»[3]. يبدو أنّ هذه الصورة ما هي إلاّ رمز للجزائر التي تعلّق أملها في الخلاص على جيل المستقبل (خالد)، و ربطها بالمحفظة والمدرسة إيحاء إلى أنّ العلم هو سبيل هذا الخلاص فبالعلم وحده يستطيع هذا الجيل تبديد ظلمات الجهل و بتر رؤوس الفساد. و إشارة أيضا إلى أنّ العلم قد وهن و ضاعت قيمته في زمن الجهل. كما ترمز هذه الصورة للجزائر الجريحة الواهنة و الذليلة، التي قهرها أبناؤها و أثقلوا كاهلها بالذنوب والخطايا، فمرّغوا اسمها الطاهر في التراب و خانو أمانة الشهداء الأبرار، فباتت مفزوعة مشرّدة كما هو حال الطفل "خالد" الذي أوهنته خطيئة والده و تفريطه في الأمانة، فغدا مفزوعا مشرّدا ما يوضّحه قول الكاتب: «كان "خالد" يشعر بتعب أثقل خطاه، يتحرّك ببطء ساحبا محفظته الكبيرة، وجهة صورة "مقام الشهيد" اعتنقت الأرض تعفر في التراب»[4]. و قوله في موضع آخر: «تمكّن "خالد" بعد الشبعة من حمل المحفظة على كتفه، و بدت صورة "مقام الشهيد" عفراء من أثار تمرغها في التراب»[5].

2. الشخصيات الإشارية personnage embrayeur:

هي دليل حضور المؤلف أو القارئ، أو من ينوب عنهما في النص، وتتّخذ الشخصية الإشارية قيمتها

---

[1] الرواية، ص206.
[2] الرواية، ص211.
[3] الرواية، ص62.
[4] الرواية، ص89.
[5] الرواية، ص92.

المرجعية بالعودة إلى: "الفضاء المكاني و الزماني الذي ترد فيه و السياق اللساني هو الذي يسمح بتأويلها"[1].

و قد عمدنا إلى تتبع الإشارات التي تحيل على تدخّل الكاتب أو القارئ في نص الرواية وتمكنّا من إحصاء عدّة أشكال تعكس هذا الحضور.

1.2. الكاتب:

استطاع الكاتب أن يعكس حضوره في الرواية بطريقتين الأولى مباشرة على لسان السارد و الثانية غير مباشرة على لسان شخصية "حسين المسرح".

1.1.2. الطريقة المباشرة (صوت السارد):

استطاع الكاتب أن يثبت حضوره على لسان الشخصية الساردة، من خلال مجموعة الوظائف التي أسندها لها تمثّلت في:(السرد، الشرح، التفسير، التقويم، التعليق، التعقيب، الوصف...).

فالكاتب يتقمّص على لسان السارد دور العالم بحقيقة الأشياء و الواقع، إذ يحاول في عدّة مواضع انتقاد المجتمع و تفسير أسباب أزمته ، فنجده يدين "أهل الحي" و يعتبرهم المسؤولين عمّا حلّ بهم من فوضى و خراب (مظاهرات أكتوبر1988)، مؤكّدا أنّ الجزاء من جنس العمل: «أهالي حي"لاروكاد" يجنون ما زرعته أياديهم القذرة، تأقلموا و الرائحة النتنة، حتى صارت من ظواهرهم العادية.. المظاهرات التي تحوّلت إلى فوضى عارمة، ما زالت مستمرة، تنفجر بين الفينة و الفينة، لتزعزع سكينة الأهالي، و تزيد من تشاؤمهم الواعد بمستقبل مبهم مخيف»[2]. وفي موضع آخر يصف الكاتب ما ساد المجتمع من ظواهر سلبية خطيرة كالفساد الإداري و الرشوة و المحسوبية: «المقاولات في هذه الأيام، تنبت كالفطريات، يكفي فقط بعض اللوازم البسيطة...ثم استخراج السجل التجاري..و بقليل من المهارة المتداولة في هذه الأيام، الجرأة و الشراكة و الرشوة و "العلاقة" التي تمهّد التواصل ببعض المسؤولين المرتشين و ما أكثرهم في دواليب الإدارة الفاسدة، بل لعلّهم يشكّلون في هذا الزمن الانفتاحي الأغلبية الساحقة»[3]. و يعلّق الكاتب في مواضع أخرى إلى ما أصاب المجتمع من تلبّد للحس و فقدان لقيم الإنسانية و عدم تقدير لقيم الجمال مفسّرا ذلك بانقلاب القيم و المفاهيم و تحوّل العقلية حيث بات المجتمع يكفر بكلّ شيء و لا يؤمن إلاّ بقيمة واحدة هي قيمة المال ، و يشير الكاتب إلى استفحال هذه العقلية لدرجة

---

[1] محمد بن بابا علي: تجليات حضور القارئ في رواية "سرادق الحلم و الفجيعة" لعز الدين جلاوجي، محاضرات الملتقى الدولي عبد الحميد بن هدوقة في دورته الخامسة عشر تحت عنوان: الرواية و الفنون بين التجربة و النقد، "8-10 نوفمبر 2016"، برج بوعريريج، ص97.

[2] الرواية، ص241.

[3] الرواية، ص143.

انعكاسها على نمط معمارهم و هندسة شوارعهم، ما يوضحه قوله: «كل البنايات في هذا الحي الجديد تتشابه يجمعها عامل مشترك واحد، "المستودعات"..لقد برزت و انتشرت ثقافة المستودعات هذه، مع بروز ظاهرة "التراباندو" و السوق السوداء في الزمن الانفتاحي، تقام للتأجير أو للاستغلال التجاري المتطفل و غير الشرعي»[1]. و قوله في موضع آخر: « شوارع المدينة الجديدة، سكناتها تفتقر إلى كلّ المعالم الجمالية، لا يكاد بيت منها ينجو من المستودعات..غياب المساحات الخضراء، الأشجار و الساحات الجميلة، أضفى عليها اصفرارا قاتما يزرع الكآبة في النفس»[2].

2.1.2. الطريقة غير المباشرة (صوت حسين المسرح):

إذا قلنا أنّ الكاتب استطاع أن يثبت حضوره على لسان الشّخصية الساردة من خلال تعليقاتها وتوجيهاتها و تبريراتها فإنه استطاع أيضا أن يبرز على متن النص و يمرّر موقفه الثقافي و الايديولوجي من خلال شخصية "حسين المسرح" – على لسانها-.

إنّ الكاتب عمد إلى توظيف شخصية تحمل العديد من الصفات و الملامح، تمارس عملية نقدية على المجتمع وفق ما يحتضنه من سلبيات و أخطاء حضارية، و انحرافات أخلاقية و اجتماعية تؤسّس لأزمة حادّة سوف تؤدّي إلى تصدّع اجتماعي و تعطّل للمسار التقدّمي بل و إلى التقهقر الحضاري نفسه هذه العملية جعلت "حسين المسرح" يعاني تأزّما نفسيا ووجوديا لأنّه «يعيش ضحية وعيه الحاد لعالمه»[3].

هكذا استطاعت شخصية "حسين المسرح" أن تعبّر عن وجهات نظر الكاتب، ونحاول إيضاح هذا الحضور بواسطة بعض الملفوظات السردية الواردة في المتن:

يبرز الكاتب الحيثيات التي تتحكّم في البنية التركيبية للمجتمع، كاشفا في الوقت ذاته عن هفوات أفراده متّخذا من شخصية "حسين المسرح" واسطة بينه و بين القارئ ، قائلا على لسانها: «قوم أجلاف يسلكون دربا مخالفا تماما لكلّ ما هو جميل،... حينما يحب المرء زوجه و يكرمها يصفونه بأرذل الأوصاف، و يصدرون حكمهم النتن ليضحى هذا العاشق "ديوثا".. و حين ينقلب على زوجته عنفا و حقدا و استعبادا، يصفونه بأروع الأوصاف الفائحة رجولة و فحولة.. يا إلهي، كم يحتقرون أمّهات أولادهم!.. قوم يزرعون الحقد بدلا من المحبة!.. عندما يكون أحد صبيانهم وسيما ظريفا، يظنّون به السوء، لا خير فيه كما يعتقدون، يشبّهونه بالنساء، يزرعون في

---

[1] الرواية، ص232.

[2] الرواية، ص244.

[3] عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص و الرؤى و الدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص76.

نفسه منذ الصبا، عقدة النقص، يعيش لاعنا جماله و وسامته.. أمّا الشاب الذميم و الوسخ دوما، يرون فيه الرجولة و الصلاح، ذلك ما يدفع بأغلبية الشباب إلى اعتناق فلسفتهم القذرة شراءً لصمتهم و اتقاءً لشرّهم.. قوم يشجعون على التعفّن بدلا من النقاء!..»[1].

هذه النّبرة الحادة في المخاطبة كشفت عن كثير من أسى و تبرّم في نفس الكاتب، بسبب التعاليم التي فطرنا عليها، و استنكارا للقوالب الجاهزة التي وجدناها أمامنا، و فُرضت علينا، فهو يرفض سياسة الاستسلام والرضوخ.

في مواضع أخرى نستشعر بقوة خواطر نفسية تنازع الكاتب داخليا، إذ يتساءل عن الخطأ والصواب، عن الجلاّد و الضحية، في عصر انقلبت فيه المفاهيم حيث بات الجاهل سيّدا و العالم وضيعا: «المنطق هو أن أكون أنا الضحية لا المتهم! ... أنا الضحية دوما، أتحمّل وحدي وزر هذه الانحرافات.. كلّ رواد هذه المهارات المعاصرة في حي لاروكاد يحسدونني على جوعي و إقصائي و معاناتي»[2]، كما يبدو جليا موقف الكاتب من الثقافة و المثقفين، فهو يرفض في المثقفين دلالهم الزائد و أنّهم خُلقوا لأجل الكتابة و فقط، كما يرفض فيهم اعتزالهم لمجالات الحياة الأخرى و خاصة جبنهم عن خوض غمار التجربة السياسية حفاظا على سمعتهم ، تاركين المجال بذلك لرعاع القوم كي يتحكّموا في مصير الأسياد: «يرحمك الله يا أبي! ... يا ليتني طاوعتك لصرت الآن من أعيان البلد بلا منازع.. حين خالفت رغبتك، منحت الفرصة لرعاع القوم كي يصبحوا أعيانا، المال الحرام بيمينهم و النفوذ بيسارهم يتحكّمون في مصائر الأسياد الذين خذلتهم سياسات متعفنة متعاقبة!»[3].

و نخُلص في الأخير إلى أنّ : صوت السارد من ناحية و صوت شخصية "حسين المسرح" من ناحية أخرى استطاعا إلى حدّ بعيد إثبات حضور الكاتب بقضاياه التي أراد معالجتها، ومواقفه الايديولوجية التي قرّر تمريرها إلى القارئ.

2.2. القارئ:

تميّزت النصوص الأدبية المعاصرة خاصة السردية منها باستدعاء القارئ للمشاركة الفعلية في بناء النص لأنّ «الكاتب يخاطب المتلقي مباشرة و يدعوه للمساهمة في عملية تكوين النص»[4] باعتباره الطرف الثاني في

---

[1] الرواية، ص185.

[2] الرواية، ص205.

[3] الرواية، ص206.

[4] حميد لحمداني: القراءة و توليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص13.

العملية الأدبية الإبداعية، خاصة و أنّ «النص يفترض مساعدة القارئ كشرط لتحيينه و تحقيق فعله»[1]. فما هي دلالات حضور القارئ في النص؟

يوفّر لنا نص الرواية جملة من العلامات التي تفترض وجود القارئ ، حيث وظّفها الكاتب بطرق مباشرة وغير مباشرة و نوضّح ذلك فيما يلي:

1.2.2. الإشارات المباشرة:

يعتبر ضمير المخاطب(أنت،أنتم) علامة مباشرة دالة على القارئ ، أو متلقي الخطاب، غير أنّنا نلاحظ غيابه تماما في النص، و لعلّ مقصد الكاتب من ذلك عدم تخصيص المتلقي أو بالأحرى عدم جعل خطابه مقتصرا على شريحة معينة. و إنّما هو خطاب عام موجّه لشريحة واسعة من القرّاء كون الأزمة التي عالجها هي أزمة مجتمع بأكمله لا أزمة فرد واحد.

2.2.2. الإشارات غير المباشرة:

يبدو جليّا أن كلّ كاتب، و هو ينتج نصه يفترض قارئا معينا، فلا يمكن أن نتخيّل نصّا دون قارئ، لأنّ كل نص يشترط مساعدة القارئ لتحيينه و تحقيق فعله ، بعبارة أخرى لأن «النص هو إنتاج يجب أن يكون مصير تأويله جزءا من قدرته التوليدية»[2].

و للكاتب وسائل متعددة توضع تحت تصرفه نذكر منها: «اختيار اللغة (...) و اختيار نمط الموسوعة واختيار الإرث المعجمي و الأسلوب المعطى، و حصر الحقل الجغرافي»[3].

و قد سمحت لنا السياقات المختلفة التي اختارها الكاتب بالتأكّد من أنّ الكاتب قد حدّد قارئا معينا يفهم النص و يتقبّله. إذ أنّ توظيف الكاتب لكم هائل من الموروث (التاريخي، الأدبي، الأسطوري..) يوحي بنوعية القارئ الذي يستهدفه و هو قارئ مثقف و موسوعي، كما أنّ اختيار الكاتب لشخصية مثقّفة ذات ميولات أدبية التي أوكلها مهمة نقد و تحليل المجتمع -"حسين المسرح"- دليل على ماهية هذا القارئ و ميولاته.

---

[1] أمبرتوايكو: القارئ النموذجي – طرائق التحليل السردي الأدبي – تر: أحمد بوحسن، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 1992 ص160.

[2] المرجع نفسه، ص160.

[3] المرجع نفسه، ص160–161.

* بعد تحليلنا و مناقشتنا لعنصر الشّخصية في هذا الفصل، نستخلص مجموعة من النتائج نوجزها فيما يلي:

- إنّ توظيف الكاتب لأسماء تاريخية (سياسية، دينية، أدبية، موسيقية، أسطورية..) طبع النص بطابع الانفتاح على الموسوعة التراثية العربية، كما عكس لنا من جهة أخرى، المستوى المعرفي و الثقافي للذات الكاتبة و المستوى المعرفي الذي يجب أن يتوفّر عليه القارئ و الذي يسمح له بالولوج إلى أغوار النص وإدراك دلالاته القريبة و البعيدة.
- صوّرت لنا الشخصيات الحيوانية التي وظّفها الكاتب المجتمع الإنساني الذي تحكمه الغرائز الحيوانية و شرائع الغاب في مظهره الحقيقي.
- ساعدت شخصية الصورة في الرواية في الكشف عمّا تعانيه الشخصيات من تأزّم نفسي بسبب الأوضاع القاهرة، كما لعبت دور بارزا في تفسير الأسباب التاريخية للأزمة الجزائرية.
- استطاع صوت السارد من ناحية و صوت "حسين المسرح" من ناحية أخرى إثبات حضور الكاتب بقضاياه التي أراد معالجتها و بمواقفه الايديولوجية التي قرّر تمريرها الى القارئ.

- **الفصل التطبيقي الثاني: الشخصيات ذات المرجعية الداخلية**

1. شخصيات ذات مرجعية اجتماعية

1.1. الفئة الغالبة

2.1. الفئة المغلوبة

2. الشخصيات المجازية (المعنوية)

1.2. الجهل

2.2. الرائهة الكريهة (الفساد)

3.2 الوعي و الجرأة و التمرد.

4.2. الجبن و الأنانية و الجمود

5.2. اليأس و الخيبة و التحسر

6.2. السخرية و الاحتقار

7.2. الحب و الكراهية

8.2. الغربة و العزلة

9.2. الإقصاء و التهميش

10.2. الفقر و البطالة و التشرد

11.2. الغضب

12.2. الحزن و التشاؤم

3. الشخصيات المتكررة

1.3. شخصيات لها القدرة على التذكر و الاسترجاع

2.3. شخصيات استشرافية

الشخصيات ذات المرجعية الداخلية هي شخصيات غير محيلة على ما هو من أمر الثقافة، و هي لا تكون ذات هوية مذكورة في التاريخ، و لا تكون متّصلة بالمعارف الموجودة بين أيدي القرّاء. و إنّما تكون محيلة على أدوار و برامج و استعمالات يفرزها السياق اللساني. أي أنّ هذه الشخصيات لا تتّخذ معناها و قيمتها المرجعية إلاّ من خلال وضعية ملموسة للخطاب. و يندرج ضمن هذه الشخصيات: الشخصيات المجازية والشخصيات المتكرّرة، و الشخصيات ذات المرجعية الاجتماعية. تشكّل هذه الشخصيات الأداة التي من خلالها يمتلك الخطاب مرجعية داخلية لا يمكن فهم الأحداث دون استحضارها. لذا يحتاج الإمساك بهذا النوع من الشخصيات إلى إلمام بمرجعية السنن الخاص بالعمل الأدبي.

1. شخصيات ذات مرجعية اجتماعية:

إذا كانت الشخصيات المرجعية السابقة تحيل على شخصيات خارج النص الأدبي، فإن هذه الشخصيات تختلف عنها، كونها لا تحيل على أشخاص معينين من الماضي أو الحاضر، ولا على شخصيات آتية من الثقافة وإنما هي تحيل على "نماذج أو صفات اجتماعية، أوعلى فئات مهنية .. وهذه الشخصيات لم توجد فعلا خارج القصة، وإنما هي ممكنة الوجود باعتبار أنّ بعض سماتها وملامحها وأفعالها مستقاة من مجتمع ذي وجود حقيقي فهي في بعض جوانبها محيلة عليه ومتنزلة فيه بعد تنزلها في القصة"[1].

انطلاقا من ذلك يمكننا تصنيف هذا النوع من الشخصيات داخل الرواية إلى صنفين:

1.1. الفئة الغالبة:

تتميّز هذه الفئة بسيطرتها وبسط نفوذها في المجتمع لما تمتاز به من سلطة المنصب أو المال. فكلّ من المنصب و المال وسائل تستغلها هذه الفئة للسّيطرة على الفئات الضعيفة المحرومة إضافة إلى وسية أخرى هي النفاق (الكذب و الخداع).

انطلاقا من ذلك يمكننا تصنيف هذه الفئة، حسب ورودها في الرواية إلى ثلاثة حقول دلالية: السلطة/المال/النفاق، و كلّ حقل تتفرع عنه مجموعة من الشخصيات المختلفة الصفات و السمات و الوظائف.

1.1 .1. حقل السلطة:

ويقصد به مركز النفوذ و القوة و الرفعة الذي توفّره الشرائع والقوانين و الأحكام للأفراد، وتمثّل هذا الحقل شخصيات متّصلة بالسّلطة العليا في الدولة من قريب أو من بعيد، مثل الرئيس، الوزير، الشرطة، إذ تخوّل لهم

---

[1] الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1، 2000، ص102-103.

مناصبهم العالية التحكّم في حياة الأفراد وحرياتهم، نذكر من هذه الشخصيات:

أ. سحنون:

كان معلّما، وهو الذي لم يتعلّم أبدا بالمدرسة الرّسمية، تلقّى تعليما تقليديا لمدة سنتين بأحد الكتاتيب أتقن خلالها الكتابة و القراءة، وعلى الرغم من مظهره الذي يظهر لائقا، إلا أنّ جسده يفرز رائحة عفنة لم يتمكّن من التخلّص منها. كما أنّه يعاني من الشذوذ الجنسي، حيث سجن بتهمة الفعل المخلّ بالحياء وعلى الرغم من أنّ أهالي "لاروكاد" على دراية بشذوذه، فإنّ أحدا منهم لم يجرؤ على جرحه ولو بمجرد التلميح، ولدهائه فقد استطاع أن يرتقي إلى خانة أعيان حي "لاروكاد". و لضميره الميت، واستهتاره في عمله انتهى به الأمر إلى السجن مع كلّ شركائه.

و هو مثال للانتهازية و الاستغلال و حب المال، استغلّ سلطته بكلّ الطرق لكسب المال و تحسين وضعيته المادية من خلال المحسوبية و المحاباة و الرشوة. فكان يستغلّ مال "التهامي" من خلال منح جميع مشاريع البلدية لمقاولة "التهامي" مقابل الرشاوي التي كان يدفعها له هذا الأخير و الذي كان بدوره يستغل سلطة "سحنون". و قد ساهم "سحنون" بذلك في الفساد و الغش و في انتشار البطالة لأنّ مقاولة "التهامي" كانت تفتقر للكفاءة بدليل أنّ كلّ مشاريعها معطوبة مليئة بالعيوب، في حين كانت باقي المقاولات التي أقصاها "سحنون" ودفع بها إلى البطالة على درجة عالية من الكفاءة.

و رمز الكاتب من خلال توظيفه لشخصية "سحنون" إلى سوء الإدارة الجزائرية و مدى ما يحدث داخلها من تسيّب و نفاق و معاملات جائرة.

ب. الشرطة:

هي شخصية منفّذة للقانون، الذي يستغلّه بعض أفرادها لممارسة العنف ضدّ المجتمع. لهذا نجد قاموس هذه الشخصية حاشد بمعاني العنف المادي و المعنوي. و قد تجسّد عنف "الشرطة" في الرواية في تعاملها مع شخصية "حسين المسرح"، ما يوضّحه المقطع السردي الآتي: «و فوجئ حي لاروكاد صباحا، بتدخّل رجال الدرك بإيعاز من "سحنون" لاعتقال "حسين" وبعض من الطلبة الممثلين، حقّق معهم تحقيقا عنيفا رافقته اللكمات و الشتائم و الأشغال المهينة»[1].

غير أنّ الكاتب كان موضوعيا في تصويره لهذه الشخصية، فلم يكتف بإبراز جانبها السلبي فقط و إنّما

[1] الرواية، ص73.

أبرز أيضا جوانبها الإيجابية حيث نسب إليها صفات النزاهة و الالتزام و الوعي و الثقافة من خلال تصويرها في عدّة مواقف مشرّفة منها : قبض شرطة الآداب على جماعة بتهمة الفعل المخل بالحياء، وكان من بينهم "سحنون"، تصوير صراع الشرطة مع لصوص اللّيل، متابعة الشرطة لملف "سحنون" و "التهامي" إلى غاية القبض عليهما، تضامن "الشرطة" مع "حسين المسرح" و أهل الحي لحل مشكلة "خالد" ما يوضّحه المقطع الآتي: « اسمع يا "السي حسين"!.. أنت والجماعة قد أديتم الواجب و أرحتم ضميركم، و أنتم مشكورون على ذلك.. يمكنك الانصراف مطمئنا.. سأحاول بكلّ ما في وسعي لوضع حدّ لمأساة هذا الطفل المسكين، حتىّ و لو اظطررت إلى التحايل على القانون»[1]. بل ينزّه الكاتب صورة الشرطة أكثر من ذلك حين يجعل من منقذ "حسين المسرح" و وسيلة مساعدته "شرطي" نزيه خطّط لتهريبه خارج الوطن هروبا من التهمة التي لفقت له بإحكام، والتي كادت أن تقضي على مستقبله و مصيره المهني، بل وعد بتبرأته من التهمة: «إنّ هذا الرجل تجمعنا به أشياء وذكريات جميلة، يستحقّ تقديرنا و مودتنا، سأعمل على تخليصه من تهمة الملف الأسود، ليعود إلى الوطن ويعيش معزّزا مكرّما»[2].

نلاحظ أنّ الكاتب قد انتصر لهذا الجهاز التنفيذي (الشرطة) من خلال التركيز على جوانبها الإيجابية ومن هنا كان هدف الكاتب من توظيف هذه الشخصية هو إبراز العلاقة المتينة بين الشعب و جهاز الشرطة.

2.1.1. حقل المال:

يعتبر المال وسيلة من وسائل إثبات الذات والسيطرة على الآخر، وكسب احترامه، ويعبّر "عيسى شريط" عن هذه المعاني في سياقات كثيرة عن طريق شخصيات نبينها فيما يلي :

أ. التهامي:

و يدعى"ابن الشهيد"، مقاول، تجاوز الستين، وهو صاحب المقام الأول في الحضور السردي بالقياس إلى الشّخصيات الأخرى؛ فهي الشّخصية الدرامية الوحيدة التي تملك بيتا و زوجة و أبناء و تاريخا عائليا؛ جد وأب وزوجة أولى متوفاة كانت مصدر ثروته، و لديه صديق "سحنون" ، وذيل "شويحة"، و الأهمّ من ذلك كلّه لديه أعداء "سكان الحي". فهو يمثّل شخصية سلبية و مدانة، يتمثّل ذلك في سلطته القمعية بداية من أسرته وذلك في تعامله مع ولديه "خالد" و"سعاد"، لينتهي إلى باقي سكان الحي الذين كان ينظر إليهم بازدراء؛ فالقمع والسيطرة

---

[1] الرواية، ص172.

[2] الرواية، ص246.

أنتجا لنا شخصية قامعة، غير أنّ هذه الشخصية تشهد تطوّرا لكن في نهاية المطاف.

ب. علي القهواجي:

وهو الشّخصية المشاكسة لإفراطها في إثارة مواجد الآخرين، صاحب مقهى "فريد الأطرش"، أعطاها هذا الاسم لأنّه المطرب المفضّل لديه، وهي عنده فضاء للاستراحة و التثقيف و التواصل. لم يسعفه الحظ في مزاولة الدراسة الرّسمية بعد الاستقلال، اكتفى بالتعليم التقليدي بزاوية طولقة؛ فحفظ بعض الأجزاء من القرآن الكريم وتعلّم نتفا من قواعد اللّغة العربية. غير أنّ هذه الشّخصية تغيّر من سلوكها الاجتماعي المرح، ليحلّ محله سلوك عدائي، حتى أنه غيّر تسمية مقهاه بـ "مقهى النصر"، وذلك لانضمامه إلى جماعة الإصلاح و الإرشاد.

و يظهر من خلال الرواية أنّ هذه الشخصية غنية و أنّها تحبّ المال و تسعى لتكديسه، وهذا ما يظهر في قول "ثامر" مخاطبا "اسماعيل" : «لا تأخذ كلامه بجد يا "اسماعيل".. هم يكدّسون المال تكديسا و يصبّرونك بالصحة!... هذا الوسخ كما يدّعي صاحبنا يا "اسماعيل"، يتوسّد أمثاله الملايين منه.. ثم يعملون على إقناعنا بأنّه وسخ الدنيا ... لنبقى نحن في رتبة أسفل السافلين.. جياع يتحكّمون في رقابنا و مصائرنا»[1].

3.1.1. حقل الكذب و النفاق و الخداع:

أ. الإمام:

كان بمثابة المدافع عن الدّين وحرمة المسجد؛ فقد عاش صراعا مع جماعة "علي القهواجي"، التي صار أعضاؤها من رواد منظمي المسيرات و المظاهرات وكلّ مخططاتهم تتمّ بالمسجد لأنه غدا فضاءهم الحر بعدما سلبوا من الإمام سلطته الروحية، حتىّ صلاة الجماعة حرموه منها، أشعر السلطات المعنية بذلك مرارا لكن دون جدوى.

و يبدو من خلال الرواية أنّ الكاتب يدين هذه الشخصية و يصفها بالكذب و النفاق والخداع، من خلال ما أسنده له من أقوال و أفعال و مواقف لا تمتّ للدّين بصلة؛ كازدرائه لـ"موسى السكارجي" و السخرية منه علنا، و عدم مشاركة أهل الحي في معالجة مشاكلهم، خاصة إذا كان محور هذه المشاكل "التهامي" صاحب الفضل و النعمة عليه، فنجده يتجنّب الخوض فيها حفاظا على مصالحه الخاصة، بالإضافة إلى كونه شخصية مشبوهة يحتمل أهل الحي وقوعه في الزنا، ما يوضحه الملفوظ السردي الآتي: «يبدو أنّ "الهوارية" راودته في يوم على نفسها فرفض.. من السكان من يعتقد بأنّه خلا بها عشرات المرات»[2].

---

[1] الرواية، ص38.

[2] الرواية، ص61.

و هكذا تظهر شخصية "الإمام" في الرواية شخصية منافقة، تنافق باسم الدّين و تتخفّى خلفه لتقوم بأبشع الأفعال (الزنا) و يبرز الكاتب أنّ سكان الحي متفطنون لحقيقة "الإمام"، و هذا ما جعل هذه الشخصية مسلوبة السلطة الروحية من بداية الرواية حتىّ نهايتها، لا تحظى باحترام و تقدير سكان الحي لدرجة هجران المسجد كليّة من السكان رغم دعوة الإمام الدائمة لهم إلى صلاة الجماعة.

أمّا عن دلالات توظيف هذه الشخصية فهي ترمز للحركة الدّينية التي لم تؤدّ دورها المنوط بها في تحرير الإنسان من العشوائية و التوتر الوجودي وحمله إلى الحضارة و الرقي، بل على العكس من ذلك تسير به نحو التدهور والانحطاط. كما يكشف هذا التوظيف عن تحجّر فكرة الدّين، وتقوقع مفهومها في الذّهنيات وتحوّله إلى أداة مطواعة تجرّب وفق غايات فردية وصولية وأهداف دنيوية رخيصة.

ب. جميلة :

وهي التي أكرهت من لدن والديها على الارتباط برجل ثري يكبرها سنا، وهي ابنة الست و العشرين سنة سكنتها روح الانتقام من زوجها "التهامي" الذي حرمها من الارتباط بعشيقها وابن عمها "شويحة"، فاتنة المظهر غير أنّ الخيانة و القسوة و المكر صفات أساسية فيها، ذات مزاج متقلّب ولسان سليط، وهي أشبه ما يكون بالعملة الزائفة التي يتألّف جوهرها من معدن غير نقي، لكنها برّاقة القشرة خدّاعة الطلاء، حيث استغلت جمالها و شبابها، و مكرها للسيطرة على "التهامي" الذي وصل به الأمر إلى تعنيف و اظطهاد ولديه، غير أنّ الأمر ينتهي بها إلى الجنون.

2.1. الفئة المغلوبة:

يقصد بها تلك الشخصيات المستغلّة و المقهورة من قبل السلطات الحاكمة أو من طرف أصحاب المال (الأغنياء)، والملاحظ على هذه الفئة أنها تنعت بالذلّ و الهوان و دنوّ المرتبة ، أماّ فيما يتعلّق بموقف الكاتب منها فهو يظهر مساندته لها وتعاطفه معها كما يبدي نقمته عليها لأنّه يرفض ركودها وانصياعها ووقوفها صامتة وجامدة، لا تحرّك ساكنا أمام الأوضاع و ذلك بسبب قلّة وعيها و جبنها. ونجد ضمن هذه الفئة :

أ. سعاد:

ابنة "التهامي"، تعيش حظّها السيّئ الذي جمعها بـ"جميلة" زوجة أبيها، كما تربطها علاقة عاطفية بريئة بـ"إسماعيل" ابن الجيران، و زميلها في الدراسة بالثانوية. وهي تفكّر أحيانا بالفرار، لكن رعايتها لأخيها "خالد" الذي بلغ من العمر عشر سنوات تكبّلها، عانت من سرطان اليأس الذي أدّى بها في الأخير إلى الانتحار، لينتهي

بها الأمر إلى ملازمة الكرسي المتحرك.

ب. موسى السكارجي:

كان لحضوره دورا متميّزا، فبالرغم من سكره اليومي حتّى الثمالة فإنّه يبقى نموذجا للشّخص الطيّب العطوف، المتسامح و المسالم أبدا. لم يسبق له أن أذى أحدا من أهالي "لاروكاد"، تعوّد أهل الحي عليه و على طقوسه الليلية الغريبة؛ فهو يحتمي بستائر الليل و يلوذ بهدأته طلبا للتنفيس عن المكبوت القهري و كانت الخمرة الأداة المفضلة لنسيان أو تناسي ندوب الذاكرة و قروحها؛ حيث يفرغ فيها كلّ شقائه المترسّب في القاع، و بؤسه الممتد إلى غابر صباه و لو للحظات: «أنت لا تدرك معنى قتل أبويك بلا ذنب وأمام مرآك .. عندما تكون لك أخت في الدنيا ولا تعرف عنها شيئا .. هي الخمر وحدها .. مكنتني من نسيان طفولة أكرهها .. نعم أكرهها»[1]. غير أنّه يتوب في النهاية و يصبح أحد أعضاء جماعة الدعوة و التبليغ.

ج. شويحة:

معلّم الابتدائي البائس، الذي يئس من الطبشور و الطلاسة، وسئم من جلبة التلاميذ في الفناء وهم يتزاحمون نحوه، وضاق ذرعا بمدير المدرسة و حاجبها فلم يعد يؤمن بدوره في توجيه الدفة وقيادة السفينة نحو المرفأ الآمن، فقد غشيت المادة بصره و بصيرته على السواء، وملكت عليه شغاف قلبه. إنّه نموذج الشخصية التي تسعى إلى انتهاز الفرصة في محاولة منها لتخطّي واقعها المرّ، وإشباع رغباتها اللاهثة، حتى و إن كان ذلك على حساب قيم الشرف و الفضيلة، و كانت نهايته على يد غرابه الذي فقأ عينه نتيجة لطمعه و جشعه.

د. الحاج ساعد الكوردوني:

متخصّص في صناعة الأحذية التقليدية، التي تنوّعت أشكالها و ألوانها يقتنيها الشيوخ على الخصوص على الرغم من مستواه المعيشي الميسور، رفض التفريط في حرفته، وتغيير محله المخنوق الذي غزته الرائحة الكريهة. تنقطع أخباره فجأة، ومن السكان من يظن أنّه سلك طريق "لاروكاد" في اتجاه الشرق، وهو بمدينة "شلغوم العيد".

هـ. ثامر لحدب:

كاتب على الآلة الراقنة، يفضّل هذا العمل الحر على الوظيفة الإدارية، فقير و بائس الحال ، ليس أحدب بطبيعته، لكن تفانيه المفرط في عمله و بنيته الضعيفة ساهما في انحناء رقبته و كتفيه إلى الأمام، حتى صار يبدو كالأحدب تماما، غير أنّ هذه الإعاقة الطارئة لم تتمكّن من إخفاء الوسامة التي ورثها عن أبيه. انضم إلى جمعية

---

[1] الرواية، ص178-179.

سياسية بعدما ترك عمله و تبنّى الطرح اللائكي و طمح إلى إرساء الديمقراطية.

و. حسين المسرح:

شاب مثقّف عاشق للفن المسرحي، يحلم بكتابة مسرحية تمكّنه من اختراق العالم الدرامي و النجومية كان متأثرا بما ساد المجتمع بعد الاستقلال من حرارة المعتقد الاشتراكي و النزعة الثورية، كان يرى في شخص أبيه الاقطاعي المعادي للثورة الرجعية و الفساد، ولعلّ ذلك ما دفعه إلى إهمال ما ورثه عنه. عاش تجربة حب فاشلة لم يبق منها سوى الذكريات المتمثّلة في الرسائل وقصائد الغزل. يعاني القهر و التهميش من طرف السلطة، لكنه يستطيع في الأخير أن يكتب رواية و ينشرها بالخارج محققا بذلك حلمه.

ز. الهوارية:

شابة جميلة، تميزت عن باقي نساء الحي بملامح نساء الغرب الجزائري و مهارتهن في التغنّج و الدلال فرّت هاربة من الغرب أيام الحرب التحريرية عبر طريق "الاروكاد" لتستقرّ بالحي عن طريق الارتباط بأحد سكانه الذي ورثت عنه منزلا حوّلته إلى غرف للتأجير، ليتحوّل بعد ذلك إلى ماخور، فاقدة بذلك ما توّجت به من المآثر الطيبة. كانت صديقة لـ"موسى السكارجي" لاشتراكهما في الوحدة و الغربة و الحرمان من الدفء العائلي، وقد توفيت بعدما جعلت منه وريثا لها.

ح. أم اسماعيل:

أرملة فقدت زوجها إثر حادث أليم، لها ولد هو بمثابة أملها في الحياة، كانت الصدر الحنون لخالد و سعاد «ضمتها مواسية وقد اختفى رأسها بين رحابة صدر حنون»[1].

2. الشخصيات المجازية (المعنوية):

هي شخصيات لا وجود لها في العالم المادّي، إنّما تحيل على صفات معنوية، يمكننا اكتشافها من خلال أقوال و أفعال/ علاقات الشخصية. و الرواية تحفل بهذا النوع من الشخصيات منها:

1.2. الجهل:

رواية "الاروكاد" تبحث في الأساس عن أسباب الأزمة التي حلّت بالجزائر، ويظهر من خلال الشخصيات الروائية الواردة في النص، أنّ الجهل يعدّ سببا فاعلا في استفحال الأزمة، و ممّا لا شك فيه أنّه منتشر في أوساط المجتمع بمختلف أشكاله، سواء كان الجهل بمعناه العام (الأمية)، أو الجهل بالدّين و التاريخ. و جاء الجهل في ثنايا

[1] الرواية، ص103.

النص بالمعاني السابقة الذكر على النحو الآتي :

الجهل بالدّين، حيث تحوّل الدين في أوساط الشّخصيات إلى وسيلة لتبرير الواقع بدل تغييره، و قد ورد الجهل بهذا المعنى على لسان "شويحة" مخاطبا "حسين المسرح" بقوله: «المال زينة الحياة»[1]، التي تحيلنا إلى قوله تعالى: ﴿**المال و البنون زينة الحياة الدنيا**﴾[2].حيث جعل الدين وسيلة لتبرير تقديس المال و السعي إلى اكتسابه بكلّ الطرق، مع العلم أنّ المقصود من الآية هو طرق الكسب الحلال فقط.

كما أشار الكاتب إلى جهل الجماعة السلفية بالدّين من خلال الإشارة إلى سلوكاتهم و اعتقاداتهم التي لا تمتّ للدّين بصلة، إذ ليس لهم من الدّين غير المظهر فأشار إلى شراهتهم و همجيتهم: «يقتحمون المقهى مباشرة بعد صلاة الصبح، يجلبون معهم كمية كبيرة من الخبز، ويسقيهم أقداحا كبيرة من الحليب الصافي حسب طلبهم ينهمكون على الأكل بشراهة مثيرة، يرتدون قمصانا بيضاء و مزركشة، لحى بعضهم كثة..»[3]. و أشار الكاتب أيضا إلى تعنيفهم للإمام و حرمانه من ممارسة سلطته الروحية: «حتى الصلاة بالجماعة يحرمونه منها يتذلّل مستسلما لبطشهم العنيف»[4].

كما أشار إلى مفهومهم الخاطئ للجهاد و ممارستهم للعنف و التطرف باسم الجهاد: «خرجوا يرافقهم "علي القهواجي" ...لقد أقنعوه بواجب المشاركة في المظاهرة، ذلك يدخل ضمن نشاطهم الجهادي، و ما يجنوه فمن الغنائم»[5]. و يشير الكاتب في موضع آخر إلى نشرهم للخرافات و إيمانهم بالمعجزات في قوله على لسان أحدهم: «هناك بأرض أفغانستان المباركة تحدث المعجزات ..يصلّي المجاهد ركعتين، ثم يحمل حفنة من الرمل و يرمي به على دبابة الكفرة لتنفجر بإذن الله»[6]. و قوله في موضع آخر: «كلّ منهم يروي معجزة حدثت في أفغانستان ..التراب هناك يتحوّل في يد المجاهد إلى ديناميت...و أخبرهم آخر بأن كثيرا من الأخوات المسلمات الجزائريات اقترحن أنفسهن للزواج من المجاهدين الأفغان عن بعد..و ذلك تقرّبا من جهادهم المبارك، و مؤازرة لهم في مجابهة الكفرة الروس و أذيالهم في النظام الشيوعي القائم»[7].

---

[1] الرواية، ص68.

[2] القرآن الكريم، سورة الكهف، الآية 46.

[3] الرواية، ص163.

[4] الرواية، ص242.

[5] الرواية، ص239.

[6] الرواية، ص168.

[7] الرواية، ص197.

أمّا الجهل بمعناه العام (الأمية) فقد شكّل ظاهرة مستفحلة في مجتمع بأكمله،خاصّة لدى طبقة المسؤولين و أصحاب النفوذ في المجتمع ما يوضّحه قول الكاتب: «رؤساء البلديات، أغلبهم أميّون جهلة، فازوا بالانتخابات اعتمادا على الجهوية و المحسوبية»[1]. كما أشار الكاتب إلى أمية "التهامي"، الذي لم يتمكّن من مجرّد قراءة رسالة فيطلب من عامله قراءتها قائلا: «حسب معلوماتي فأنت تحسن القراءة قليلا.. افتحها و أخبرني بمحتواها»[2]، إلاّ أن العامل يعجز بدوره عن ذلك: «أسرع العامل إلى فتحها، و أخذ يحاول قراءة حروفها بصعوبة واضحة، يبدو كمن يفكّ شفرة لغة رمزية»[3]. كما أشار الكاتب على لسان "سحنون" إلى أمية "الحاج ساعد" بقوله: «مثل هذا هذا الرجل لا يمكن أن يشكل خطرا علينا.. هو أميّ جاهل لا قدرة له على تعبئة الناس»[4].

و عبّر الكاتب أيضا عن الجهل من خلال الإشارة إلى تدنّي المستوى التعليمي لمعظم الشّخصيات مثل: "علي القهواجي"و "ثامر لحدب"و "سحنون".

أمّا الجهل بالتاريخ فجسّده في الرواية، جهل "حسين المسرح" لحقيقة والده، و جهل "موسى السكارجي" لماهية السفّاحين الذين أبادوا عائلته، وجهل الأهالي لحقيقة "موسى" و "الهوارية"، وأيضا جهلهم لتاريخ أسرة "التهامي" و كيفية تبوّئها للسلطة .

2.2. الرائحة الكريهة (الفساد) :

و هي رمز على تعفّن الزمن و فساد الأخلاق و القيم أمام غطرسة الأنا و سلطة المادة ، و على الرغم من أنّ الرائحة الكريهة بعد فنتاستيكي يتنافى مع الاتجاه الواقعي للرواية، إلاّ أنّه ساهم في اختزال معاني الرواية وتكثيف دلالاتها.

و الملاحظ أنّ عبارة الرائحة الكريهة كانت أكثر العبارات تكرارا في المتن الروائي، إذ لا تخلو صفحة من صفحات الرواية من هذه العبارة سواء برسمها أو بأحد مرادفاتها (النتونة، القذارة، الوسخ، العفونة)، وفي ذلك إشارة من الكاتب إلى انتشار الفساد و استفحاله بل تأصّله و تجذّره في الماضي فالجزائر و منذ الاستقلال بنيت على باطل، مما يجعل ترميم هذا الفساد صعب جدّا يحتاج إلى جهد و وقت، ما يوضّحه المقطع الآتي: «ما العمل و كلّنا يعرف أنّ مصدر العفونة مجهول؟.. لو كان مجرّد تسرّب للمياه القذرة لأرسلت فريقا مختصّا يصلحه للتوّ..

---

[1] الرواية، ص11.
[2] الرواية، ص144.
[3] الرواية، ص144.
[4] الرواية، ص 194.

لكنّ الأمر على ما يبدو، يتعلّق بشبكة كلّ الهياكل القاعدية.. كلّ شيء أسّس عليه حي لاروكاد منذ الاستقلال معطّب و غير صالح و لا يمكن ترميم ذلك إلاّ بعملية ضخمة من المال و الجهد.. من أين لنا بالأموال اللازمة وقد انتهى زمن الإعانات و الدّعم؟...ما الحلّ إذا يا "التهامي"، أغثن قبل أن أغرق و أغرق الجميع؟»[1]، جاء هذا المقطع على لسان "سحنون" مخاطبا "التهامي" بعد تمكّن أهل الحي من نشر شكوى الرائحة الكريهة بالصحف بل يشير الكاتب إلى الأمرّ من هذا الفساد و هو معالجة الباطل بأبطل منه حين يجيبه "التهامي" عن سؤاله قائلا: «في هذه الحال هناك حلّ وحيد فقط، إسكات كلّ من يروّج للظاهرة، و بكلّ الوسائل، إبعادهم..حبسهم .. و إذا اقتضى الأمر... "صمت و كان لصمته أيحاءً واضحا"..»[2].

و يقصد الكاتب بـ"الرائحة الكريهة" الفساد بكلّ أشكاله: «تحرّرت ألسنتهم تفضح ما يحدث بالحي من أفعال ذميمة و محرّمة.. يبدو أنّ التعامل بالربا و الرشوة و الغش و النهب و الشذوذ وأشياء أخرى، صار متداولا كثيرا هذه الأيام»[3].

و ربط الرائحة الكريهة بمحل "ساعد الكوردوني" قبل انتشارها بكامل الحي، إشارة إلى تركيز الكاتب على قضية المجاهدين المزيفين و على قضية الزنا. باعتبار "الحاج ساعد" مجاهد مزيف تمكّن بفضل "التهامي" من تزوير وثائق و الحصول على بطاقة مجاهد بغية الاستفادة من الامتيازات: «"الحاج ساعد" يتقاضى رواتب و تعويضات بطاقة المجاهد و هو يدري بأنّ ذلك ليس من حقه»[4]، كما أنّه مرتكب لفاحشة الزنا، تربطه علاقة محرّمة مع "الهوارية": «لما اقترب صعق بالتنهد و الشهيق و القبلات و الأنين المنتشي، ... و بدا له "الحاج ساعد" عاري الصدر مندسّا بين فخذي "الهوارية" و يلهث»[5].

3.2. الوعي و الجرأة و التمرّد:

و هي الصفات التي استأثر بها "حسين المسرح" بامتياز، فقد كان نموذج المثقّف الواعي، المتمرّد على الفساد بكل جرأة لا يخشى في ذلك لومة لائم و لا سلطة حاكم، و قد ارتبطت مواقفه الجريئة برؤوس الفساد (سحنون و التهامي) حيث تحدّى كلا منهما.

---

[1] الرواية، ص 193.
[2] الرواية، ص194.
[3] الرواية، ص201.
[4] الرواية، ص137.
[5] الرواية، ص61.

أمّا "التهامي" فتحدّاه من خلال تكفّله بمشكلة "خالد" بل و إسنادها للشرطة، و أيضا من خلال فضح مشكلة الرائحة الكريهة التي أعلنها في الصحف: «بينما أهالي حي لاروكاد يتصفّحون موضوع الشكوى الذي نشر بالجرائد،...غير مصدقين..لأول مرة في تاريخ الحي، يتجرّأ أحدهم على رفع التظلّم بل و نشره بالصحف»[1]. و قد عُدّت هذه الخطوة سابقة لا مثيل لها أسّست لنوعية جديدة من التظلّم تحوي على جرأة و وعي. أمّا "سحنون" فقد فضح شذوذه الجنسي من خلال مسرحيات جريئة: «كتب في يوم، مسرحية وأخرجها ... فصعق الحاضرون بحدّة جرأة النص نقدا و عرضا»[2]. كما قاطع البلدية باعتبار "سحنون" من يرأسها: «أقسم أمام الملأ بأنّه لن يدخل هذا المكان و لن يستخرج وثيقة مهما كان الأمر، مادام "سحنون" يؤشّر عليها.. مواقفه هذه زادت من حدّة إقصائه»[3]، و لم يجرؤ أحد على ذلك سواه مضحيا بذلك بمستقبله و مصيره المهني، وقد ساهمت جرأته في زعزعة و إخافة رؤوس الفساد ما يوضّحه قول "سحنون": «"حسين المسرح".. هو مصدر قلقي الدائم.. استعمل كل الوسائل لإزعاجي.. الترويج و الافتراءات تشوّه سمعتي.. "المسرح"... معارض عنيف.. أمثاله فقط من لهم قدرة على التعبئة..لابدّ من إبعاده عن الحي بسرعة»[4]. غير أنّ "حسين المسرح" يدفع ثمن هذه الجرأة غاليا من انتقادات ساخرة و تهميش و تعنيف، بل بلغ هذا الثمن حدّ الهجرة القصرية هربا من التهمة الزائفة.

كما تجسّد الوعي في شخص "موسى السكارجي"، الذي يدرك أنّه محل سخرية الأهالي فيدفعه ذلك إلى تحدّي نفسه و تحدّي المجتمع، ما يوضحه قوله مخاطبا "شويحة": «قل ما شئت..لكن تأكّد بأنّني تركت الخمر إلى الأبد، كي لا أمنح لأمثالك فرصة إهانتي»[5]. و ينجح "موسى" في كسب رهان هذا التحدّي حيث يتوب و يقلع يقلع عن الخمر بل و يصبح عضوا في جماعة الدعوة و التبليغ ما يوضحه قوله: «حين انتبهت إلى أنّني محلّ سخرية الأهالي، شربت كثيرا من شدّة الغيظ حتىّ غلبني السكر فنمت في الشارع..بعض الإخوة الغرباء عن الحي، راقهم حالي، ساعدوني و أخذوني معهم...ثم أخبروني بأنّهم من جماعة الدعوة والتبليغ، سخّروا أنفسهم لخدمة الإسلام...نصحوني بالتوبة، فانتصحت..و أقسمت بألاّ أكون محلا لسخرية أحد مهما كان»[6].

---

[1] الرواية، ص191.
[2] الرواية، ص73.
[3] الرواية، ص73.
[4] الرواية، ص194.
[5] الرواية، ص180.
[6] الرواية، ص231.

4.2. الجبن و الأنانية و الجمود:

في مقابل وعي و تمرّد "حسين المسرح" على الواقع في محاولة لتغييره و إصلاحه، نجد مجتمع الحي يتميّز بالجمود و الجبن و انعدام الفاعلية و التأثير، فالرواية تصوّر مجتمعا ميكانيكيا نمطيا جعلت منه الرتابة مجتمعا خاملا، عبثيا لا تهزّه الأزمات و لا يقوى على الجهر بالصّدق و الفضيلة، فطبعه التردّي و الضياع، في عصر لا مكان فيه للجمود و الانهيار. لذا كان وحده "حسين المسرح" يمثّل الوعي الممكن، أو شكلا من أشكال التطوّر العقلي و التأمّلي خارج حياة الحي، و في صميمه في الوقت نفسه، و هذا يعني أنّ "حسين المسرح" حالة متميّزة فاقت مفاهيم أهل الحي و سلوكهم وثقافتهم، و الفلسفة التي كوّنها "حسين المسرح" لنفسه هي المسافة التي رفعته عن مستوى أهل الحي. وهنا تبرز قيمة الشخصية، كما يقول "جورج لوكاتش": «و تنشأ بالجوهر عبر درجة وعيها وقدرتها على رفع الشخصي العرضي في مصيرها بوعي أيضا على مستوى ملموس للعمومية»[1].

إنّ هذا التناقض بين "حسين المسرح" و مجتمع الحي هو ما جعل الكاتب يتعاطف مع "حسين المسرح" و يدين بالمقابل مجتمع الحي على جهله و جبنه، و يتّهمه بالمشاركة في الفساد من خلال سكوته و تأقلمه مع هذا الفساد: «و الغريب أنّ الأهالي كانوا على دراية بخصاله الشاذّة، لكن لم يجرؤ أحدهم على مجرّد التّلميح، لعلّ ذلك ما مكّن ظاهرة سلطة الشواذ الجنسي من الانتشار»[2]. و يثني الكاتب بالمقابل على مواقف "حسين المسرح" الجريئة: «وحده "حسين المسرح" كان و مازال رافضا لهذا الوضع الشاذ الذي ترسّب مع الزمن، إلى أمر واقع.. يتساءل دوما، كيف يمكن للناس السكوت و التأقلم مع هذه الظاهرة.. هل أصبح فعل "اللواط" من المهارات والصفات المستحسنة؟..»[3].

كما اعتبر الكاتب النفاق الاجتماعي و المداهنة نوع من أنواع المشاركة في الفساد الذي أعابه الكاتب على مجتمع الحي، ما يوضّحه قول الكاتب: «"جميلة" تكره هذا الرجل النتن على الرغم من مكانته المرموقة بحي "لاروكاد"، التي حوّلت نتانته إلى مسك زكي يضمّخ خياشيم الأهالي الذين فقدوا حاسة الشم»[4]. و قوله في موضع آخر: «"سحنون" قد اختار قيادة سيارة العروس بنفسه ... يضحك ملأ فمه متفاخرا بالهالة التي صنعها موكب السيارات، الذي فاق المعقول من حيث العدد، ذلك ما يعكس نفاقا اجتماعيا صارخا.. لو كان العرس

---

[1] جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، تر: نايف بلّوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1985، ص31.

[2] الرواية، ص72.

[3] الرواية، ص72.

[4] الرواية، ص76.

لأحد فقراء الحي، لما تكالب الناس على جلب سياراتهم ... لكنّها مهارة العصر تفرض وسيلة نفاق و مداهنة أصحاب الثروة و النفوذ»[1].

و يشير الكاتب إلى أنّ رؤوس الفساد (التهامي و سحنون) على دراية بجهل و جمود الأهالي، الشيء الذي شجّعهم على مواصلة الطغيان ما يوضحه قول "سحنون" مخاطبا "التهامي": «عندما يسكت المروجون للقضية إلى الأبد، لا بديل للسكان سوى الصبر.. بذلك يتأقلمون و النتانة، حتى تصبح ظاهرة من ظواهر حياتهم العادية»[2]، غير أنّ الأهالي يستيقظون من هذا السبات بعد استفحال الأزمات في الحي، ليكون انتحار "سعاد" القطرة التي أفاضت الكأس، وجعلت الأهالي يدركون حجم أنانيتهم، فراحوا يعترفون بخطيئتهم في لحظة بوح هيستيرية تكشف ندمهم عمّا سلف: «نعم نتحمّل جزءا من المسؤولية.. إهمالنا المفرط لقضايا حيّنا و مصالحه أفسد علينا كل شيء.. نحن أمّة خلقنا كي نتآزر و نتكاتف.. لكننا سلّمنا أنفسنا للأنانية الضيقة.. كلّ منا اعتنق مبدأ "أنا و بعدي الطوفان"..»[3].

كما يدين الكاتب انصراف الناس عن الدّين الذي كان سببا في ظهور الجماعة السلفية المتمرّدة التي شكّلت فيما بعد مصدر الدمار و الخراب، ليكشف بذلك أنّ السبب في هلاك الجزائر ودخولها في دوامة العنف و التطرف هو الشعب الجزائري نفسه، ما يوضّحه قول الكاتب على لسان الإمام: «انصرافكم عن المسجد اِستُغلّ من قبل بعض الشباب الذين ظهروا فجأة، يفعلون داخل الجامع ما بدا لهم ... يعايرون المصلّين على كيفية صلاتهم! ... جاؤونا بطقوس لا عهد لنا بها!»[4]. و قوله في موضع آخر: «الإمام سلبت منه سلطته الروحية صار كالدّمية في أيادي جماعة "علي القهواجي"، التي صار أعضاؤها من رواد و منظّمي المسيرات و المظاهرات كلّ مخططاتهم تتمّ بالمسجد ... و يتذلّل مستسلما لبطشهم العنيف، قد أشعر بذلك السلطة المعنية مرارا، لكن دون جدوى، لم تحرّك ساكنا»[5].

5.2. اليأس و الخيبة و التحسّر:

ارتبطت بالدرجة الأولى بـ"سعاد" و "حسين المسرح". "سعاد" التي تعيش حظّها السيء مع زوجة أبيها

---

[1] الرواية، ص219.
[2] الرواية، ص194.
[3] الرواية، ص227.
[4] الرواية، ص163.
[5] الرواية، ص242.

التي بلغ بها الخبث و المكر و القسوة أن شرّدت الطفل "خالد" و دفعت "سعاد" إلى الانتحار، و كان وسيلتها لتحقيق ذلك "التهامي" الذي أفسد عليه شغفه بـ"جميلة" وعده لزوجته برعاية و حماية أبنائه ما جعل آمال "سعاد" في والدها تخيب ما يوضّحه قول الكاتب: «شعرت بانقباض على إثر ما قاله أبوها الذي خيّب آمالها كالعادة»[1]، و قوله في موضع آخر: «استسلمت لسرطان الحيرة و خيبة الأمل و الضعف»[2].

و بعد اقتراب زواج "سعاد" من "سحنون" «كانت "سعاد" قد استسلمت لليأس المطلق الذي لا أمل معه و لا حياة»[3]، وتحسّرت على حالها و حال أخيها بعدها: «آه.. يا خالد يا خويا.. أختك بيعت كما تباع الجواري.. و أنت بعدي سيحتضنك الهوان.. آه يا خالد.. كم أنا خائفة عليك»[4]، و يئست من الارتباط ب"اسماعيل": «أباحت بنظرة اليائس.. أخبري "اسماعيل" يا خالة بأنّه سيظلّ حلمي الجميل»[5]، ما دفعها للانتحار يوم زفافها: «مازالت تبحث عن حلّ سريع لموقفها اليائس.. بمجرّد ما اقتربت النساء منها، فرّت إلى حيث النافذة المفتوحة، و رمت بنفسها في الفضاء»[6]، و هاهو "اسماعيل" يتحسّر عليها بعد هذا الحادث المفجع: المفجع: «آه يا "سعاد".. يا حبيبة العمر.. لما فعلت هذا؟.. وجودك في الدنيا بعيدة عني، أهون عليا من غيابك عنها»[7]. كما تحسّر عليها أهل الحي و عمّهم اليأس: «إنّ ما وقع في حيّهم كان شديدا على أنفسهم التي أصيبت بالإحباط و اليأس»[8].

أمّا "حسين المسرح" فهو نموذج المثقّف المهمّش المغضوب عليه من السلطة و المجتمع المادي الذي لا يعترف بقيمة العلم، وهي حقيقة أدركها بعد فوات الأوان رغم نصيحة والده الدائمة له بالعدول عن مثاليته الزائدة و التي أبى الإذعان لها، ممّا جعل آمال والده تخيب بعد يأسه من ردع ابنه، ما يوضّحه قول الكاتب: «اندفع حسين واقفا.. حدجه أبوه بنظرة خاطفة تكسوها مسحة اليأس و الخيبة»[9]، و قوله في موضع آخر: «ها هو "حسين" الآن، الابن الوحيد، أصبح رجلا وهام حبا في المسرح، حاصره المعتقد السائد و الحمأة الثورية ليقف

---

[1] الرواية، ص201.
[2] الرواية، ص107.
[3] الرواية، ص120.
[4] الرواية، ص217
[5] الرواية، ص177.
[6] الرواية، ص221.
[7] الرواية، ص222.
[8] الرواية، ص222.
[9] الرواية، ص42.

موقف العاق لأبيه.. أفرج الأب عن تنهيدة طويلة ... محاولة في يأس تعديل مزاجه المحبط»[1].

كما نجد تحسّر "حسين المسرح" على ضياع شبابه: «تحسّر في سره و هو يحدّق في جهاز الهاتف ... رغبة تزاحم تحسّره المتذبذب ... وانتبه إلى عمره الذي اندثر هدرا بعيدا عن الأحاسيس النبيلة و التواصل الحميمي»[2].

كما نجد شخصية "شويحة" الذي كثيرا ما كان يتحسّر على فقره و بؤسه: «بالمال تنسدّ الأفواه و تصمت إلى الأبد..به يحلّ الحرام و يحرّم الحلال، و لا تسألني كيف..آه..لو ..كنت غنيا..آه!..»[3].

6.2. السخرية و الاحتقار:

شكّلت السخرية ملمحا بارزا طبع العلاقات بين مختلف الشّخصيات الروائية، هذه العلاقات التي افتقرت إلى أدنى درجات الاحترام ليحلّ محلها التهكّم و الاحتقار، و الرواية تعجّ بالنصوص الساخرة المتبادلة بين معظم الشّخصيات منها سخرية "شويحة" من "موسى": «لا وقت لي أضيعه مع رجل سكّير و شكّاك»[4]. وكذا سخريته سخريته من "علي القهواجي" و "ثامر الأحدب": «أما أنتما يا "موسّخ الفناجل" و "يا ثامر الأحدب"، فتعليقكما دخل من أذن و خرج من الأخرى»[5]. و نجد سخرية "الحاج ساعد" من "ثامر": «في غياب الشكاوى الشكاوى ستموت جوعا..وما بمقدور أحدب مثلك فعله سوى كتابة الشكاوى؟»[6]، و نجد احتقار "سحنون" لـ"اسماعيل": «ونصيحتي لك بأن تبتعد أنت عن طريقي و إلاّ سأظطر إلى سحقك كما تسحق البعوضة»[7].

كما نجد سخرية الكاتب من "علي القهواجي": «واقفا على عتبة باب المقهى، يمسح يديه بمنشفة وسخة»[8].و سخريته من "سحنون": «سجن بتهمة الفعل المخلّ بالحياء، يبدو أنّه اعتدى على مراهق وسيم...واكتشف الأهالي في ذهول شذوذه الجنسي...و على الرغم من كلّ هذه "الخصال الحميدة" تمكّن من التسلّل ضمن قائمة المرشحين لانتخابات المجلس البلدي و فاز بالعضوية»[9].

---

[1] الرواية، ص43.
[2] الرواية، ص203.
[3] الرواية، ص99.
[4] الرواية، ص180.
[5] الرواية،ص166.
[6] الرواية، ص67.
[7] الرواية، ص142.
[8] الرواية، ص67.
[9] الرواية، ص72

7.2. الحب و الكراهية:

الحب عاطفة إنسانية سامية، لا معنى للحياة بدونها، و هو شعور يفرض على المحبّ مساندة الطرف الآخر و التعاطف معه و التضحية في سبيله، وقد تجسّد في الرواية بأشكاله المختلفة، فنجد حب العاشقين الذي جسّدته علاقة "سعاد" و "اسماعيل": «قد قرأ الكثير عن مجنون ليلى غير مصدق، معتقدا أنّها قصص من صنع الخيال.. أيعقل أن يعشق المرء امرأة بكل ذلك العنفوان و الهيام!.. و ها هو الآن يعيش تجربة مماثلة جعلته يصدّق حبّه العذري لسعاد»[1]، كما نجد الحب الطبيعي الذي تفرضه الغريزة البشرية كحب الأم لابنها (أم اسماعيل لولدها)، و الأخت لأخيها (سعاد لخالد)، و الأبناء لأبيهم (سعاد و خالد للتهامي): «تأكّد يا سي التهامي بأنهما يحبانك جدّا.. تلك الدموع التي أذرفاها بمكتبي تؤكّد حبّهما اللامحدود لك!..»[2]. كما نجد حب الجيرة فأغلب سكان الحي يكنّون الحب لـ"موسى السكارجي": «كل أهالي حي "لاروكاد" يكنّون لك المحبة على الرغم ممّا أنت فيه، وعلى رأسهم أنا»[3]، و لـ "اسماعيل": «سجيته الطيبة و دماثته مكناه من انتزاع ود و تقدير كلّ سكان حي "لاروكاد"»[4]. كما يكنّ سكان الحي الحبّ لكلّ من "حسين المسرح" وأبناء "التهامي". و تجسّد حب الجيرة أيضا في حب "موسى السكارجي" لـ "الهوارية" و تعاطفه معها و دفاعه عنها حتى و هي ميتة: «لا أحد يعرف "الهوارية" مثلما أعرفها!.. صحيح أنها حوّلت بيتها إلى ماخور.. و كانت في أغلب حياتها مومس.. و لكنّ الإنسان فيها لم يفارقها قطّ!.. "الهوارية" لم تخلق كي يكون مصيرها الانحراف، إنّما هو الواقع و الناس الذين دفعوها قهرا إلى ذلك.. فما يمكن لامرأة جاهلة فعله عندما ترمى في الشارع، أو تنفى من قبل أهلها؟.. سوى اللجوء إلى بيع جسدها؟.. تماما مثلما فعلت أنا!..»[5].

أمّا عاطفة الكره في الرواية فتتّجه بالدرجة الأولى إلى "التهامي" و "سحنون" باعتبارهما رمز التسلّط و الفساد، ثم تأتي شخصية "شويحة" فهي ممقوتة من الجميع كونه ذيل للفساد و رمز للخيانة و الطمع و الانتهازية كما نجد أنّ "الإمام" بدوره شخصية ممقوتة بدليل هجران الأهالي للمسجد وسخريتهم الدائمة منه باعتباره رمز للشبهات و النفاق الديني، أمّا الكره على مستوى الأسرة فقد جسّده كره "جميلة" لأبناء "التهامي" و هو شعور

---

[1] الرواية، ص218.
[2] الرواية، ص244.
[3] الرواية، ص162.
[4] الرواية، ص33.
[5] الرواية، ص229.

متبادل لكون "جميلة" رمز للقسوة و الخبث و التسلّط و الخيانة. و نجد أيضا كره "جميلة" لـ"التهامي" و نيتها في الانتقام منه قبل الارتباط به: «وسكنتها منذ تلك اللحظة الاستسلامية، رغبة الانتقام منه، لأنّه حرمها من الارتباط "بشويحة" ابن عمها و عشيقها منذ الصبا»[1].

8.2. الغربة و العزلة:

هي الصفات المشتركة بين "موسى السكارجي" و "الهوارية" و "حسين المسرح"، و إن كانت غربة "موسى" و "الهوارية" حقيقية كونهما لا ينتميان إلى حي "لاروكاد": «فهما يشتركان في الوحدة و الغربة و الحرمان من الدفئ العائلي»[2]. فإنّ غربة "حسين المسرح" معنوية نابّحة عن التناقض الموجود بين عالمه المثالي و مجتمع الحي مما أدّى به إلى الخيبة و اليأس بعد فشله في تغيير الواقع، ثم الاغتراب و العزلة عن الفساد و أهله ما يوضحه قول الكاتب: «و ظلّ دائما سجين قصره العاجي، درعه الحذر، متجنّبا الاحتكاك بهم كي لا تتسرّب إليه عدوى الأوبئة التي أتت على الأخضر واليابس من القيم»[3]، و قوله على لسان "حسين المسرح": «الفرار!.. سبحان الله!.. و أنا من يعتقد بأنني منعزل عن الناس»[4] .

9.2. الإقصاء و التهميش:

كان هذا مصير المثقّف الجزائري و صاحب القيم عموما، و المتمرّد على السلطة و الفساد خصوصا، في مجتمع مادي لا يؤمن إلاّ بقيمة المال، و قد أشار الكاتب إلى هذا المعنى على لسان "شويحة" مخاطبا "حسين المسرح": «أنت مثلا، منذ زمن و أنت مسرحي و كاتب هل حقّقت رسالتك.. وما مقدار قيمتك في المجتمع قياسا بقيمة "سحنون" أو "سي التهامي"؟.. أنت لم تجن من ذلك سوى الفقر و الإقصاء»[5]، و على لسان "المحامي" مخاطبا "التهامي": «نحن بزمن لا يؤمن بهذه القيم! ... كل من اعتنق هذه القيم، اعتنق مصير الإقصاء و الفقر! القيمة الوحيدة التي يؤمن بها الناس هي الثروة على حساب كلّ شيء»[6]. وقد جسّد هذا المصير في الرواية "حسين المسرح"، فهو مثال حي عن المثقف المتمسّك بمبادئه الجريء على الفساد مما جعله يدفع ثمن هذه الجرأة غاليا، حيث تمّ عزله و حصار نشاطه المسرحي، بل و تعنيفه: «و فوجئ حي "لاروكاد" صباحا، بتدخّل

---

[1] الرواية، ص30.
[2] الرواية، ص57.
[3] الرواية، ص202.
[4] الرواية، ص205.
[5] الرواية، ص69.
[6] الرواية، ص243.

رجال الدرك بإيعاز من "سحنون"، لاعتقال "حسين" و بعض من الطلبة الممثلين، حقّق معهم تحقيقا عنيفا رافقته اللكمات و الشتائم ... هذا الحصار أفزع الطلبة الذين أجبروا على مغادرة الفرقة، ممّا زاد من عزلة "حسين المسرح"»[1]. بل كان ثمن هذه الجرأة أكبر مما تصوّر حيث عمدت السلطة إلى محاولة سجنه بتهمة المعارضة السياسية ما أدّى به إلى الهروب كمجرم. إنّ هذا الإقصاء حيّر "حسين المسرح" ما جعله يتساءل عن سبب هذا الجزاء الجائر: «تهمة سياسية!.. لماذا؟.. وأنا المغمور الجائع منذ الأزل!.. أنا الذي سرقت منه أحلامه في كلّ مجالات الحياة، مصنفا في رتبة أسفل السافلين!.. المنطق هو أن أكون أنا الضحية لا المتهم! ... يحسدونني على جوعي و إقصائي و معاناتي، الملف ملفهم ليس ملفي، هم أبطال الملفات السوداء!..»[2].

10.2. الفقر و البطالة و التشرّد:

شكّلت هذه الظواهر نتيجة حتمية لتدهور الحالة الاقتصادية، ولقد أشار الكاتب إلى كونها من أهمّ الأسباب الاجتماعية التي أدّت إلى تفجّر الغضب الشّعبي، و قد ورد ذكر هذه الظواهر في أكثر من موضع في الرواية، فأشار الكاتب إلى بؤس "ثامر لحدب" و عائلته: «وجبة الفطور اليوم كانت شحيحة، اكتفى بعض أولاده باحتساء فنجان من البن فقط، اغتاظ ثامر الأحدب كثيرا لذلك، منذ أيام يعاني من أزمة مالية حرمته حتى من اقتناء الحليب لأولاده»[3]، كما أشار الكاتب إلى بؤس مجتمع بأكمله في قوله: «و من البطّالين الذين يسعون فجرا لاقتناص عمل مؤقت، يكتفي أغلبهم بارتشاف فنجان يتيم من القهوة.. و بعض المجانين و من لا مأوى لهم يحتمون بدفء المقهى بعد قضاء ليلة كاملة في العراء و البرد»[4]، و قوله في موضع آخر: «و بدأت أكواب الحليب الحليب الصافي تنزل على الطاولة إنزالا لا يكاد ينتهي، استفزّ لعاب حلقة البطّالين و المجانين»[5]. كما لجأ الكاتب الكاتب إلى أساليب غير مباشرة لطرح هذه الظواهر من خلال عنوان مسرحية "حسين المسرح" «الخبزة المرّة»[6] التي التي توحي بمدى معاناة الطبقة الفقيرة و إلى مدى معاناة المواطن البسيط في سبيل تحصيل لقمة العيش، كما توحي بتردّي الأوضاع الاجتماعية و الاقتصادية للمجتمع الجزائري التي سببها الفساد و التعفّن السياسي، هذه الأوضاع التي أدّت في النهاية إلى انفجار غضب الشارع الجزائري في شكل مظاهرات أكتوبر 1988. كما شكّل

---

[1] الرواية، ص73.
[2] الرواية، ص205.
[3] الرواية، ص196.
[4] الرواية، ص163.
[5] الرواية، ص167.
[6] الرواية، ص66.

مطلع أغنية "فريد الأطرش": «عش أنت إني متّ بعدك.. وأطل إلى ما شئت صدّك»[1]، إشارة إلى ما يشهده المجتمع الروائي (الجزائري) من طبقية مرعبة بين فئة تعيش في البرج العاجي و تحظى بجميع الامتيازات، و فئة محرومة من كلّ شيء تعيش على هامش الحياة في مستنقع قذر مجرّد من أبسط متطلبات الحياة الكريمة، و هو نفس المعنى الذي يوحي به مقطع أغنية "فريد الأطرش" الآتي: «ليت أني من الأزل لم أعش هذه الحياة.. عشت فيها و لم أزل جاهلا أنها الحياة»[2]، الذي يشير إلى سخط المجتمع و نقمته على الأوضاع المتدهورة.

و يشير الكاتب إلى أنّ الفقر في العقلية الجديدة للمجتمع بات يعني اللاإنسانية و اللاكرامة، وهو معنى أورده الكاتب على لسان "شويحة" بقوله: «المال في هذا الزمن هو إنسانية الإنسان..حياة بلا مال حياة حقيرة لا تستحق أن يحياها المرء.."المال زينة الحياة"، به تحلّ كل المشكلات»[3].

11.2. الغضب:

شكّل الغضب شعورا دائما لم يفارق أهل الحي، وقد جاء بمعناه العام، أي غضب الله من أهل الحي وتسليط لعنته عليهم: «أغلبهم مقتنع بأنّ هذا الغضب الطبيعي، إنّما هو غضب الله.. كمن أصيبوا بهستيريا البوح و الاعتراف بالخطأ»[4]، و أمّا غضب الشخصيات الروائية فكان مصدره تصرفات الطرف الآخر الاستفزازية، فنجد فنجد غضب "سعاد" من تصرفات "جميلة" الساخرة: «رمقتها "سعاد" بنظرة حادّة تكشف عن غضب عارم أثار الرعب فيها»[5]، كما نجد غضب "سعاد" في يوم عرسها: «علّقت إحداهن بنبرة متهكّمة: عجبا عروس تبكي في في يوم عرسها ... كان تعليقها شرارة أوقدت نار غضبها، انتفضت مبتعدة، و زجرتهن جميعا برّه.. برّه.. لا أريد أن أرى إحداكن»[6]، و نجد غضب "الحاج ساعد" و "شويحة" من بعضهما[7]: «هيا نوض قود، رفث "الحاج ساعد" بنرفزة و رمى الحذاء قدام رجلي "شويحة" الذي شرع في انتعاله يستشيط غيضا»، «الصبابط!.. لفظ "شويحة" ساخرا وخرج ممتئق الغضب»، «لغراب!.. تفوه!.. بصق "الحاج ساعد"». كما نجد غضب "الإمام"

---

[1] الرواية، ص70.
[2] الرواية، ص100.
[3] الرواية، ص68.
[4] الرواية، ص201.
[5] الرواية، ص177.
[6] الرواية، ص217.
[7] الرواية، ص48.

بسبب انصراف الناس عن دينهم: «إمامنا اليوم ليس على ما يرام، قد بلغ الغضب به أشدّه!»[1]. كما نجد غضب "حسين المسرح" بعد توريطه في جريمة سياسية أجبرته على الهروب كالمجرم، مما دفعه إلى تكسير صورة أبيه: «أفرج عن إبتسامة منزعجة تعكس انفعالا عارما.. فجأة، أنزل البرواز بعنف ورمى به على الأرض»[2].

12.2.الحزن و التشاؤم:

ارتبط هذا الشعور بمعظم شخصيات الرواية كون جميع الظروف في حي "لاروكاد" لم تكن تبعث على الفرح و الأمل. غير أنّ ارتباطه بشخصية "حسين المسرح" كان أعظم كنتيجة حتمية لما يعانيه هذا الأخير من إقصاء و تهميش. ما جعل من شخصية "حسين المسرح" شخصية عبثية و غير متوازنة يمتزج عندها الحزن بالفرح و المحبة بالحقد، و يتجادل العقل عندها مع الجنون .و هو ما عبرّت عنه معظم الأبيات الشعرية الواردة على لسان هذه الشّخصية.

((ساعاتْ..
في قلبي الفرحة تسكنُ..وزني يخف ريشهْ..
همومي تسكنْ..و تحلا لي المعيشهْ..نزرع..نطرح للمحبة
فراشي الفاتن..روحي تصبح خضرة حشيشهْ..
و ساعاتْ..
قلبي ينضخ همْ..هموم الكون عليّ تنزلْ..وزني يثقل..
نلعن..نحزن..قلبي ينزف دم..نكره..نطرح للحقد فراشْ
من شوك يعدمْ..)) [3]

و يعبّر الكاتب في موضع آخر عن فلسفة "حسين المسرح" و مفهومه الخاص للجنون، فهو عنده تحرّر من قيود عالمه القذر و هروب من الحزن و المعاناة.

حينما ينتابني الشّجن..

---

[1] الرواية، ص44.
[2] الرواية، ص211.
[3] الرواية، ص 43.

أسافر على أجنحة الجنون،

رُبّاني الرياحُ..

كالموجة الهائمة أنا الآن،

في لجّة البحر..

أعوم..أسافر في حريهْ..

آه..ما أفتن الجنون!..

حين يمكّنك من استعباد كل الأشياء..

و حين يتوّجك ملكا على عرش النورس!..[1]

و في موضع آخر يعبّر الكاتب عن اتّقاد لواعج "حسين المسرح" و تأجّج لهفته لمحبوبته و ذلك إثر اتصال هاتفي أوقد فيه نار الحب و الألم.

..و استمر زمن القطيعة و الجفاء..

و ظلّت تغازلني اللواعج،

تسحرني بلذّة الألم..

حين عشقتها توحّدت و الأحشاء!..

ترنو إليها الروح..

تهفو إلى طعناتها الجروح،

يا قاتلتي..

قد تصدّع بناء الروح،

صرت بلا وطن،

انتحرت في، رغبة البوح..

جسدي لم يعد وكرا للإنسان!..

---

[1] الرواية،ص 153

قد صيّرني السقم منذ زمن،

بلا انتماء..

فهل من بنّاء؟..[1]

3. الشخصيات المتكررة:

يؤكّد "فيليب هامون" على أنّ هذا النوع من الشخصيات هو الذي يهمّه أكثر في دراسته و"أن النظرية العامة للشّخصية سوف تتبلور انطلاقا من مقولات المعادلة "Equivalence" و الاستبدال "Substtution" والاستذكار "Anaphore"، فالملفوظ الأدبي يتميّز باستقلاليته، و خلقه لسنن و نحو خاصين به، هذا النحو الذي يوظّف الاسترجاعي أكثر من المرجعي و التقريري، و كل شخصيات الملفوظ تحمل الاسترجاعية بشكل دائم"[2].

من هنا نستنتج أهمّ الوظائف التي تنهض بها هذه الشّخصيات:

- وظيفة اقتصادية.
- وظيفة استبدالية.
- شحذ ذاكرة القارئ.

إذا تتبّعنا نمط هذه الشّخصيات في الرواية موضوع الدراسة نلاحظ أنّه ورد بصورة مكثفة لكن بإمكاننا التمييز بين نوعين من هذه الشّخصيات؛ شخصيات تنهض بوظيفة الاستذكار أو الاسترجاع، و شخصيات تقوم بتأويل الدلائل (الشخصيات الاستشرافية).

1.3. شخصيات لها قدرة على التذكر و الاسترجاع:

اعتمد الكاتب في روايته على تكثيف النصوص الاستذكارية، و ذلك لكون الاستذكار ضرورة فنية تفرضها طبيعة الكتابة الروائية، و نظرا لما يحقّقه الاسترجاع من وظائف أهمها: سد ثغرات النص، إضاءة مرحلة ما التعريف بشخصية أو حدث ما، إضافة إلى بعض الوظائف الأخرى التي أشار إليها هامون في كتابه "سيميولوجية الشخصيات الروائية". منها وظيفة اقتصاد السرد التي تغني عن الاسترسال في الوصف و وظيفة شحذ ذاكرة القارئ بدلالات عميقة.

و قد نهضت معظم شخصيات الرواية -إلى جانب الكاتب- بوظيفة الاسترجاع منها: "موسى

---

[1] الرواية، ص 188.

[2] فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص25-26.

السكارجي"، "حسين المسرح"، "التهامي"، "الإمام"، "سعاد"، "علي القهواجي" و "الضابط".

و تأتي في مقدمة هذه الشخصيات "الكاتب" الذي استحضر مجموعة من الشخصيات و الأحداث ومن الشخصيات التي استحضرها: شخصية "أبو ثامر": «كان "أبو ثامر" رئيس للبلدية يشهد له الجميع بالعرفان.. أنقض العشرات من قبضة العسكر الفرنسي.. يقال أنّ الإدارة الفرنسية اختارته لهذا المنصب لأنه المتعلّم الوحيد في البلدة.. و كانت مواقفه هذه المؤازرة للأهالي تسبّب له متاعب كبيرة مع الإدارة و العسكر الفرنسيين.. أنيق كالعادة في لباسه التقليدي.. يبدو من بعيد كالملك أو كالقايد مثلما يصفه السكان..»[1]. شخصية "والد اسماعيل": «توفي منذ سنتين إثر حادث مرور مأساوي.. أدار ثانوية الحي بكفاءة متناهية، زاهد في الدنيا... و ظلّ عفيفا قانعا.. بعيدا عن مظاهر الرياء..»[2]، و قال عنه في موضع آخر: «ثانوية أبي الطيب المتنبي..، قد ناضل طويلا أبو اسماعيل من أجل اعتماد هذ التّسمية، كان يعشق المتنبي بتطرف مبالغ أحيانا»[3]. شخصية "والد حسين المسرح": «كان أبوه قبل و أثناء حرب التحرير و في الزمن الاشتراكي مقاولا متخصّصا في أشغال البناء و المتاريس.. يبدو أنه ساهم في إنجاز طريق لاروكاد..»[4]. شخصية "أم خالد": «أمه كانت ذات سمعة طيبة في أواسط الحي تنتمي إلى عائلة كبيرة.. أرملة منذ الاستقلال، كانت تعيش قبل ارتباطها بالتهامي وحيدة في عالم مغلق.. كانت متأثرة بشكل مذهل بشخصية لالا زينب..»[5].

كما استحضر "الكاتب" مجموعة من الأحداث كقصة زواج "جميلة" من "التهامي": «"جميلة" قد بلغت السادسة و العشرين من العمر و "التهامي" قد تجاوز الستين لا تطيقه لا لأنه يكبرها سنا بل لأنه تزوجها غصبا عنها تمكّن وقتها من إغراء أبويها الطاعنين في السن بثروته..»[6]. قصة "الهوارية": «"الهوارية" هذه التي قدمت من الغرب و أثوت بالبلدة أيام الحرب التحريرية لا أحد يعرف الأسباب.. فرّت هاربة عبر طريق لاروكاد..»[7]. بالإضافة إلى "الكاتب" نجد شخصية "موسى السكارجي" الذي استحضر حادث إبادة عائلته: «تذكّرت طفولتي بكل تفاصيلها..أنت لا تدرك معنى قتل أبويك بلا ذنب و أمام مرآك..كيف يكون شعورك في مثل هذه

---

[1] الرواية، ص13-15.
[2] الرواية، ص33-34.
[3] الرواية، ص78-79.
[4] الرواية، ص40-41.
[5] الرواية، ص50-52.
[6] الرواية، ص29-31.
[7] الرواية، ص56-57.

الحالة،..عندما تكون لك أخت في هذه الدنيا و لا تعرف عنها شيئا..هي الخمر وحدها مكّنتني من نسيان طفولة أكرهها..نعم أكرهها..»[1]. وتمثلت وظيفة الاسترجاع هنا في إعطاء الكاتب لمحة عن شخصياته، لمحة تفسّر من الوجهة الدلالية العمق النفسي و الاجتماعي للأعمال التي تقوم بها الشخصية في الحاضر و يتجسّد ذلك أيضا من خلال استجلاء التهامي لأمجاد أسلافه: «حين كان جده قايد أيام الاستعمار الفرنسي.. و الذي تحاك حول كيفية فوزه بهذا المنصب روايات مختلفة..»[2].

كما نجد "حسين المسرح"، الذي استحضر قصته مع تلك الفتاة التي كان يحبها: «لتطفو ذكريات كانت نائمة منذ زمن بعيد.. تذكّر رواية دموع الأرز و مجدولين.. و عشرات القصص والروايات، كانت تتداول بينه وبين تلك الفتاة التي فضّلها عن الأخريات..»[3]. و استحضر أيضا والده[4]، كما استحضر كل من "الإمام" و"الضابط" و"الضابط" شخصية "والد حسين المسرح"[5] و نجد أيضا استرجاع "علي القهواجي" لذكرياته في الزاوية[6]، و استرجاع "سعاد" لأمها[7].

بالإضافة إلى هذه الشخصيات استحضر "الكاتب" جملة من الأسماء التاريخية و الأدبية والفكرية سبقت الإشارة إليها، وذلك من أجل شحذ ذاكرة القارئ بدلالات معينة لأنّ هذه الشخصيات "ذات كثافة حكائية تشتغل كما لو كانت اختزالا للبرنامج الحكائي و توجيها له نحو إنتاج شفافية معينة"[8].

2.3. شخصيات استشرافية:

يأتي في مقدّمة هذه الشّخصيات "والد حسين المسرح"، الذي كان ذا رؤية استشرافية بعيدة جدّا فيما يتعلّق بمصير جزائر ما بعد الثورة و مصير ولده، الذي حاول مرارا نصحة بالعدول عن مثاليته الزائدة و الاندماج في الواقع كما هو، لأنّ هذا الواقع ميؤوس من إصلاحه و إلاّ كان مصيره التهميش و الفقر، ما يوضّحه المقطع الحواري الآتي بين "حسين المسرح" و "والده":[9]

---

[1] الرواية، ص162.
[2] الرواية، ص18-28.
[3] الرواية، ص186-187.
[4] الرواية، ص152.
[5] الرواية، ص151، ص209.
[6] الرواية، ص184.
[7] الرواية، ص177.
[8] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص256-257.
[9] الرواية، ص41-42.

- يابني.. إني أخشى عليك من المستقبل.. أفكارك ستنتهي بك حتما إلى حياة الفقر؟..
- لا تخشى علي.. المتعلّم لن يجوع أبدا.. و نحن و الحمد لله نتمتع بديمقراطية التعليم.
- الوظيفة لن تنفعك مستقبلا.. أنا أدرى منك بذلك!..
- هو قسّام الأرزاق!.. هو الذي سنّ الغنى و الفقر.. هي الإرادة الربّانية لن يتمكّن أحد من تغييرها!..
- يا بني لازلت صغيرا كي تعي ما أقول.. الأفكار السائدة الآن جعجعة بلا طحين.. أنا لا أريد سوى مصلحتك.. طاوعني و امسك معي زمام المقاولة، و ستدرك مستقبلا بأني على حق!..

ثمّ يشير الكاتب في صفحات متقدّمة من الرواية إلى صدق نبوءة "والد حسين المسرح" التي تحققت بالفعل ما يوضّحه المقطع السردي الآتي: «أدرك بعد فوات الأوان، بأنّ أباه كان محقّا في رؤاه التنبئية في مناح الحياة أثناء الحرب التحريرية و بعد الاستقلال.. ها هو الآن يقف على كلّ الحقائق بمرارتها، قد اندثر ما ورثه من أبيه، وانتهى بلا رجعة زمن الاشتراكية، و انطفأت السخونة الثورية ليحلّ محلها زمن الانفتاح الذي قام على أنقاض كلّ ما أُسّس، يا ليته سمع كلامه»[1]. و يشير الكاتب في مقطع آخر إلى ندم "حسين المسرح" بعد تحقّق هذه النبوءة واستجداءه الصفح من والده في قوله: «يرحمك الله يا أبي، كم كانت رؤاك صادقة!.. يا ليتني طاوعتك لصرت الآن من أعيان البلد بلا منازع.. آه يا والدي العزيز.. لقد صدقت نبوءتك بمستقبلي، لا سبيل أمامي الآن سوى الفرار كمجرم جبان ... سامحني يا أبي.. سامحني على عقوقي»[2] .

كما نهضت شخصية "شويحة" بوظيفة الاستشراف، فكثيرا ما كان ينصح "حسين المسرح" كما نصحه والده: « الكلمات لا تبني الجدران..انتبه لعمرك يا "حسين" و العب كما الأمّة تلعب ..انتق لك مسؤولية تستغلّها و تضمن شيئا لعاقبتك،...شيء يصون كرامتك، فلا كرامة مع الفقر»[3].

كما استشرف "الكاتب" مصير جزائر ما بعد الاستقلال على لسان الشهيد "قادة لوصيف" و صديقه قبل استشهادهما: «راحا يتأمّلان المستقبل الذي كان يبدو جميلا، تحفّه كلّ القيم النبيلة التي ترقى بالإنسان إلى مصاف الملائكة»[4].

كما عمد "الكاتب" إلى نوع آخر من الشخصيات الاستشرافية، من ذلك شخصية "الغراب" الذي

---

[1] الرواية، ص94.
[2] الرواية، ص206.
[3] الرواية، ص69.
[4] الرواية، ص26-27.

استشرف من خلاله المستقبل الأسود لجزائر ما بعد الاستقلال، كما يعدّ عنوان مسرحية حسين المسرح "قبل أن أحرق كلّ شيء" استشراف لحالة الخراب التي سيؤول إليها الشارع الجزائري إثر انفجار الغضب الشعبي أي مظاهرات أكتوبر 1988 التي عبّر فيها الشّعب عن غضبه من خلال إحراق كل الممتلكات الحكومية. و يوحي بهذا المعنى أيضا مقطع الأنشودة الحماسية الصادرة عن مقهى "علي القهواجي": «غضب يسري في الأوطان..يمضي يسقيه القرآن» الذي يوحي بماهية المسؤولين عن تنظيم هذه المظاهرات، و هو التيار الإسلامي الذي ضمّ مجموعة من الأحزاب الإسلامية اتخذت من الإسلام السياسي (الذي مرجعيته القرآن) مبدءا لتسيير شؤون البلاد.

* بعد تحليلنا و مناقشتنا لعنصر الشّخصية في هذا الفصل، نستخلص مجموعة من النتائج نوجزها فيما يلي:

- تبلورت الشخصيات ذات المرجعية الاجتماعية في الرواية في الاتجاهات الآتية :
  * الاتجاه الأول : تمثله شخصية المثقّف المهمّش الذي يطمح إلى مجتمع مثالي و يسعى بكل الطرق إلى إصلاح واقعه القذر.
  * الاتجاه الثاني : تمثّله الشخصية المتدينة التي تنافق باسم الدّين و تتّخذ منه قناعا لتحقيق غايات فردية وصولية و أهداف دنيوية رخيصة.
  * الاتجاه الثالث : شخصية المتسلّط الذي يستغلّ المال و القانون لخدمة مصالحه الخاصة .
  * الاتجاه الرابع : شخصية المثقّف السلبي الذي يعيش دون قضية يتبناها و يدافع عنها، راض بالواقع كما هو دون محاولة لتغييره.
- تعدّى توظيف الكاتب لشخصياته، من شخصيات مؤنسنة إلى شخصيات مجازية (ليس لها وجود في العالم المادي)، و حتّى حيوانية؛ و في هذا دلالة على أنّه يريد تبليغ رسالة إلى المتلقي مفادها أن أهمّ ما يميّز الإنسان عن الأشياء الأخرى (العقل / الروح)، لكنّ احتضان المجتمع لشخصيات دنّست مفهوم الإنسان، استدعى مراجعة المعاني والدلالات التي ينفتح عليها مصطلح الإنسان.
- عبّرت المقاطع الشعرية الواردة في النص عن أفكار الشخصية المثقفة، التي تعيش على هامش الحياة، حيث امتزج عندها الحزن و الفرح، و التقى البكاء بالضحك، و تجادل العقل مع الجنون، و تصارع الأمل مع الألم و كلّ ذلك من أجل هدف واحد؛ هو كشف الحقيقة و السعي إلى التغيير، و عليه فالتقاء الشعر بالنثر في الرواية، يعبّر عن ميل الكاتب في بعض الأحيان إلى اختزال المعاني و تكثيف الدلالات.

- إنّ توظيف الكاتب لشخصيات تعاني التأزّم النفسي، و إبرازه للتسيّب الذي تحياه القرية – تسلّط، انتهاز استغلال، سيطرة أصحاب النفوذ – عكس لنا الأسباب المتعدّدة للأزمة (الاجتماعية، الاقتصادية، السياسية و الثقافية..).
- لجوء السارد إلى تقنيتي الاسترجاع و الاستباق في سياق السرد أدّى إلى تكسير خطيّة الزمن سواء بالارتداد إلى الماضي، أو باستشراف المستقبل، و في ذلك تأكيد على استمرارية التسلّط و الاستبداد و الإقصاء.

خاتمة

خاتمة

خاتمة هذا البحث ليست – في حقيقتها – غلقا للباب أمام الدّراسات المقبلة، أو إسدالا للسّتار في وجه البحث و التفسير و التأويل في مجال هذا الموضوع، بل هي فتح لأبواب أخرى يمكنها ارتياد آفاق لم يتسنّ لنا ارتيادها، انطلاقا من الانفتاح على مقاربات جديدة تتبنى مناهج نقدية أخرى.

و انطلاقا من مناقشتنا لعنصر الشّخصية في الرواية، وتبنّينا لإجراءات المنهج السيميائي أفصحت دراستنا عن جملة من النتائج نلخّصها فيما يلي:

- تعدّ رواية "لاروكاد" عملية بحث في الأسباب التي أدّت بمجتمع كالمجتمع الجزائري إلى الوصول إلى طريق مسدودة في حياة أفراده، من خلال سرد يوميات حي"لاروكاد" بكل تناقضاته و ظواهره من حرب التحرير وصولا إلى زمن الانفجارات أو بداية ظهور ما عرف بالحركة الإسلامية السياسية في الشارع الجزائري، من خلال استغلال التيار الإسلامي الفرصة لفرض أطروحاته التي تبناها النظام آنذاك.
- إنّ رواية "لاروكاد" متشعّبة الأحداث و الشّخوص فهي تحتوي على الحدث الاجتماعي و الحدث السياسي و الحدث التاريخي، اختار لها صاحبها زمن ما قبل أحداث أكتوبر 1988 و حاول من خلالها تفسير بعض الظواهر السائدة في المجتمع الجزائري، و ذلك اعتمادا على مصدرها التاريخي، و تحديدا فترة ثورة التحرير الكبرى، و ما قبلها بقليل.
- فتح "عيسى شريط" في روايته "لاروكاد" الكثير من الملفات التي لا زالت حبيسة الذاكرة الجماعية الجزائرية كقضية المجاهدين المزيفين ، والرشوة في وسط الإطارات العليا للدولة، كما صوّر لنا حالة المثقّف الجزائري الذي عانى التهميش و اللّامبالاة ، الشيء الذي دفعه إلى الهجرة بحثا عن كيانه الضائع.
- نجح "عيسى شريط" في روايته "لاروكاد" في تسليط الضوء على أحد أخطر الآفات الاجتماعية، المتمثلة في تراجع القيم الجمالية و المبادئ الأخلاقية أمام سلطة الأنا و غطرسة المادة، و من ثم كانت الرواية أكثر ملامسة للواقع الجزائري في العمق، بعيدا عن الأطروحات الابستيمولوجية المسبقة، والخلفيات الايديولوجية الموجّهة.
- إنّ اعتماد الروائي على النهج الواقعي في روايته كان هدفه فتح عيون المجتمع على أمراضه و مشكلاته وتحفيز الرغبة القوية لدى أبنائه لعلاج هذه الأمراض و المشكلات واستئصال شأفتها.
- تندرج رواية "لاروكاد" في الإطار الكلاسيكي، إلاّ أنّ صاحبها قضى على عقدة البطل الفردي الذي يملك وحده كل مفاتيح الأمور، و فتح المجال لتعدّد الأبطال، وهذا ما جعلها من طراز الروايات الواقعية الاشتراكية.

- مكّنتنا مقاربة "فيليب هامون" للشّخصية من الكشف عن جوانب عديدة متعلّقة بهذه الأخيرة – شكلية ومضمونية – بدءًا بأبعادها و مقوماتها الشخصية، و انتهاءً بالدلالة التي أوحت بها و أسفرت عنها.
- اختلفت أنماط الشّخصيات الواردة في النّص، فتراوحت بين حاكم و محكوم، غني و فقير، مثقّف و مثقّف زائف. و تفاوتت صفاتها و أفعالها و سلوكاتها، لتكون في عمومها شاهد عيان، و صورة عن الفرد الجزائري سواء في نمط تفكيره و أسلوب تعامله، أو في كيفية تفاعله مع الواقع المعيش بكلّ ما يحمله من تناقضات.
- لم يهتم السّارد بتحديد الأوصاف الخارجية (الجانب الفزيولوجي) للشخصيات، بقدر اعتنائه و تركيزه على أفعالها و مواقفها، مبرزا قيمتها الدلالية التي توحي بدعوة الكاتب القارئ / المتلقي إلى ضرورة التمسّك بالأخلاق و القيم و المبادئ التي حثّ عليها الدّين الإسلامي، و الابتعاد عن كلّ ما له علاقة بملذّات الدّنيا و شهواتها – المال، المصلحة، السلطة–.
- يعكس لنا اضطراب الشخصيات و تباين مواقفها، البنية المضطربة للواقع، التي تبرز معاناة قاطنيه "اليأس الفقر، القلق، السخط و التهكّم و العبثية، و الخوف من المستقبل".
- إنّ حالة اللّاتوازن و اللّااستقرار التي تعانيها الشّخصية المثقفة توحي في مداها البعيد بحالة الخيبة و الإحباط التي عايشها المثقّف الجزائري في فترة ما بعد الاستقلال، نتيجة ما لاحظه من غياب القيم و تلاشي المبادئ و تفشّي الفقر و الأنانية، و التطلّع للسّلطة، و هذه هي المفاهيم السلبية للإنسان، و هي التي مهّدت للعنف بنوعيه المادي و المعنوي، ما أدّى إلى (الانتحار و الهروب و الضياع الفكري).
- تعكس الأدوار الموضوعاتية (الثيمية) التي تتوزّع في النّص؛ الصراع بين المثقف و السلطة، الحاكم و المحكوم القوي و الضعيف، الغني و الفقير.

و مهما يكن من أمر فقد أثبت المنهج السيميائي — مقاربة هامون – نجاعته و فعاليته في مقاربة النص الروائي لأنّه أزاح الستار على الكثير من معالم الرواية، و لا نزعم أنّنا قلنا كل ما يتعلّق بموضوع بحثنا، لأنّ النص سيظلّ عرضة لتعدّد القراءات و اختلافها، و هو ما يكسبه طابع الأدبية و الفنية.

ملحق

I. ترجمة الكاتب "عيسى شريط" :

1. السيرة الشخصية و المهنية:

ولد "عيسى شريط" يوم 27 فيفري 1955 بعين الحجل ولاية المسيلة، وهو وحيد أسرته، درس بالكُتّاب ثم ألتحق بالمدرسة الإبتدائية حيث زاول تعليمه باللغة الفرنسية على نمط التدريس في تلك الفترة (1962)، ثم انتقل إلى مدينة سور الغزلان بولاية البويرة ليواصل تعليمه الثانوي بثانوية الإمام أبي حامد الغزالي، إلاّ أنّ الحظ لم يحالفه في الحصول على شهادة البكالوريا. عمل كمدرس للغة الفرنسية بالإبتدائي عام 1978، ثم بالمتوسط عام 1979. و في سنة 1980 ترك التعليم نهائيا لمزاولة تكوين بالمعهد الشبه طبي، لم يكمله ليلتحق سنة 1981 إلى تكوين في مجال الإدارة لمدة سنتين ليتحصل على ديبلوم "ملحق إداري" الذي وُظّف به في بلدية عين الحجل ليترقّى بعد سنين من العمل إلى "متصرف إداري". و يشغل منذ سنة 2003 منصب مدير المركز الثقافي بسيدي عيسى ولاية المسيلة.

2. السيرة الثقافية:

لمع اسم "عيسى شريط" في مجالي المسرح و السينما، و على الرغم من أنّ تجربته كانت عصامية بعيدة عن التكوين الأكاديمي غير أنها تميزت بغزارة الإنتاج و نضجه. أمّا نشاطه في مجال الأدب فقد جاء متأخرا، و لا يخفي "عيسى شريط" تأثير تجربته في مجالي المسرح و السينما في صقل إبداعه السردي فيقول: «هاتان التجربتان مهّدتا و فتحتا أمامي مجال كتابة القصة و الرواية، فالمسرحية في جوهرها تحتوي على معالم الرواية من خلال القص و البناء و السرد الدرامي للأحداث، الفيلم كذلك يعتمد على السرد الروائي، و يبقى الاختلاف في اللغة المستعملة»[1]. وقد كانت الرواية آخر محطة في حياة "عيسى شريط"، و هي و إن جاءت متأخرة إلاّ أنّها كانت الأنجع في حياته، يقول "عيسى شريط" عن هذه التجربة: «حضوري على الساحة الأدبية كان مقتصرا في البداية على الفعل المسرحي، ثم على الفعل السينمائي ممارسة و نقدا عبر مقالاتي التي نشرت بمجلات عربية، و عندما جاءت جائزة مالك حداد للرواية تأكّد حضوري الأدبي، كانت الجائزة بمثابة الإجازة التي مهّدت لي الفضاء الأدبي»[2]. و فيما يلي تلخيص للسيرة الثقافية لـ "عيسى شريط" :

---

[1] مليكة كركود: حوار مع عيسى شريط، جريدة الجيل، عدد 97، الخميس 2002/10/14.

[2] شبوب أبو طالب: حوار مع عيسى شريط، الشروق اليومي، عدد 1293، الأربعاء 2005/02/02.

أ. المسرح :

- كتابة و إخراج عدّة مسرحيات في إطار المسرح الهاوي منها مسرحيات (البيت الكبيرة، ألعب لعبك الفوحة).
- نشر مسرحية بعنوان "التيهان" بجريدة الشعب عام 1987.
- نشر سلسلة من المسرحيات القصيرة (مسرح الجيب) بملحق الشروق الثقافي 1993-1994.
- الحصول على الجائزة الأولى لأحسن نص مسرحي (مسرحية "الزردة") على هامش الطبعة الخامسة من مهرجان "حسن الحسني" بالمدية عام 2003.

ب. السينما و التلفزيون :

- إخراج عدد من الأفلام السينمائية الهاوية ، فاز منها فيلم (نداء الأرض) بجائزة أحسن أداء بالمهرجان الثاني لسينما الهواة، ببوسعادة عام 1984.
- المشاركة في العديد من المهرجانات السينمائية الهاوية (مهرجان بوسعادة، تيارت، عنابة..).
- الحصول على الجائزة الثانية لأحسن سيناريو مسلسل تلفزيوني (اختناق في الحي) عام 1990، و التي نظمتها جريدة "المساء" بمساهمة مؤسسة التلفزيون، والمؤسسة الوطنية لإنتاج السمعي البصري.
- نشر الكثير من المقالات النقدية السينمائية بمختلف الصحف و المجلات الوطنية، وبعض المجلات العربية كمجلة "العربي"، "الكويت"، " الرافد".
- نشر كتاب "كيف نكتب سيناريو"، منشورات وزارة الشباب و الرياضة و الرابطة الوطنية لإطارات الشباب، الجزائر سنة 2000.
- كتابة 03 سيناريوهات لأفلام تليفزيونية، مودعة لدى ديوان حقوق التأليف.
- كتابة سيناريو فيلم "تليغراف" من إخراج "حاج رحيم" بطولة "سيد علي كويرات" و "لخضر بوخرص".
- كتابة سيناريو مسلسل "وكالة رمضان" بطولة "لخضر بوخرص" و"فاطمة حليلو".

ج. الأدب :

- نشر جملة من القصص القصيرة بالصحف الوطنية و الأجنبية (أخبار الأدب المصرية مثلا).
- الحصول على الجائزة الثانية لأحسن قصة للمسابقة الوطنية لابن هدوقة ببرج بوعريريج.
- نشر جملة من المقاربات النقدية الأدبية بالصحف الوطنية (الشروق اليومي، الخبر، صوت الأحرار الأحرار الثقافي، مجلة الثقافة) .

- نشر رواية "الحواجز المزيفة"، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين 2004.
- نشر رواية "لاروكاد" الحائزة على جائزة مالك حداد للرواية 2003، منشورات الاختلاف، و دار الفارابي اللبنانية.
- نشر مجموعة قصصية "القرابين"، منشورات إبداع 2005 .
- نشر رواية مسلسلة من أربعين حلقة بيومية الشروق اليومي تحت عنوان "الجيفة" عام 2004، طبعت في دار المتون على شكل رواية كاملة سنة 2006.

د. المشاركة و المساهمة في الملتقيات :

- المشاركة في كل مؤتمرات اتحاد الكتاب الجزائريين باعتباره عضوا فيه.
- المشاركة بالمؤتمر 22 لاتحاد الكتاب العرب بالجزائر ديسمبر 2003 .
- تنشيط ورشة لكتابة السيناريو لطلبة السنة الرابعة بالمدرسة العليا للأساتذة ببوزريعة سنة 2004 .
- المشاركة في الطبعة الثانية للأيام الثقافية المنظمة من قبل جامعة جيجل، ماي 2004.
- المشاركة في اليوم الثاني للفنك الذهبي بصفة أستاذ محاضر بسيدي فرج سنة 2005.

II. ملخص الرواية:

رواية "لاروكاد" للكاتب "عيسى شريط" من منشورات "دار الاختلاف" الجزائرية سنة 2004 و الحائزة على جائزة "مالك حداد للرواية" مناصفة مع رواية الكاتبة الجزائرية "إنعام بيوض" و الموسومة بـ "السمك لا يبالي". و تقع رواية "لاروكاد" في 246 صفحة.

تعدّ رواية "لاروكاد" عملية بحث في الأسباب التي أدّت بمجتمع كالمجتمع الجزائري إلى الوصول إلى طريق مسدودة في حياة أفرادها و تناقضاتهم النفسية و الاجتماعية من خلال سرد يوميات حي"لاروكاد" بكل تناقضاته و ظواهره من حرب التحرير وصولا إلى زمن الانفجارات أو بداية ظهور ما عرف بالحركة الإسلامية السياسية في الشارع الجزائري[1].

و في هذا الصدد يقول "عيسى شريط": «في الحقيقة فإنّ الرواية متشعبة الأحداث و الشخوص فهي تحتوي على الحدث الاجتماعي و الحدث السياسي و الحدث التاريخي أحيانا، اخترت لها زمن ما قبل أحداث

[1] زهية. م: الإطاحة بسلطة المثقف، الشروق اليومي، عدد 1341، الأربعاء 2005/03/30

أكتوبر 1988 و حاولت من خلالها تفسير بعض الظواهر السائدة في المجتمع الجزائري، و ذلك اعتمادا على مصدرها التاريخي فهناك ظواهر نعيشها الآن لها أسباب تاريخية، و تحديدا في فترة ثورة التحرير الكبرى، و ما قبلها بقليل، كلّ هذه الأحداث وظفتها في الرواية»[1].

عني الكاتب في هذه الرواية منذ الأسطر الأولى بتقديم شخصياته من خلال وصف ملامح الشخصيات مع نفسها بتحديد أبعادها الحسية و الاجتماعية و النفسية، وأيضا من خلال علاقات الشخصيات مع بعضها البعض. أحداث الرواية تدور في حي "لاروكاد" و هو حي قديم كانت تسكنه الجالية اليهودية قبل استقلال الجزائر، و أطلق عليه هذا الاسم نسبة إلى الطريق العمومي الذي كان يمرّ فيه، تتجلّى من خلاله خبايا المجتمع الجزائري و الصراع الخفي الذي قطباه : المال و الفقر، و السلطة و الظلم.

بطل هذه الرواية هو "التهامي" الذي ترتبط به جميع أحداث هذه الرواية تقريبا، و هو شخصية مؤثرة على مجتمعها في حي "لاروكاد" لمكانتها الاجتماعية و المادية، إلاّ أنها بقدر ما كانت تعطي كانت تأخذ االكثير. و هو مقاول حقّق الثراء الفاحش في مدة زمنية وجيزة بفضل الخدمات التي كان يقدمها له شريكه في النهب والاحتيال "سحنون" المسؤول بالبلدية و الشّاذ جنسيا. الأمر الذي انتهى بهما إلى نهاية غير سعيدة.

و تُزاحم شخصية "التهامي" في فضاء الرواية شخصية أخرى هي زوجته "جميلة" ذات الستة و العشرين ربيعا، و هو "التهامي" ابن الستين خريفا.

و نجد "شويحة" الشخصية القلقة و الباحثة عن الثراء التي وجدت في ارتباط عشيقته و ابنة عمه بـ"التهامي" فرصة لتحقيق أغراضه الانتهازية، و قد أدّى دور كبير في إقناع "جميلة" من الزواج بـ"التهامي" واعدا إيّاها بالزواج بعدما يتمكنان من تهريب بعض ماله لضمان مستقبلها.

و نجد "سعاد" بنت "التهامي" التي تعيش حظها السيء مع أخيها "خالد" بسبب المعاملة السيئة لزوجة الأب "جميلة". هذه القسوة في المعاملة جعلتها تفكر أحيانا في الفرار و هجر كل شيء. لكن رعايتها لأخيها تكبلها، تربطها علاقة بريئة بـ "اسماعيل" ابن الجيران و زميل الدراسة بالثانوية، هذا الشاب الأنيق الوسيم الذي يعتني بمظهره كثيرا و يعدّه من أهم الأولويات.

و شخصية "حسين المسرح" الذي يساعده ضابط الشرطة على الهرب خارج حدود الوطن لأنه متّهم

---

[1] عبد الرزاق طاهير: إنّه تتويج لمسيرة طويلة ثرية بالعمل، صوت الأحرار، عدد 2266، 2003/12/17.

بممارسة النشاط السياسي المعارض. وهو صورة للمثقف الجزائري الذي يتّخذ من الهجرة القسرية و اللجوء السياسي سبيلا لحماية حياته.

هذا بالإضافة إلى مجموعة من الشخصيات الثانوية كشخصية "موسى السكارجي" و علاقته بـ "الهوارية" المومس التي جاءت من الغرب الجزائري إبّان الثورة التحريرية إلى هذا الحي. و شخصية "علي القهواجي" و "ثامر لحدب" الكاتب العمومي على الآلة الراقنة، و شخصية "الحاج ساعد الكوردوني" و رائحته الكريهة التي غزت محله، و شجاره الدائم مع الإمام، هذا الإمام الذي راودته يوما الهوارية على نفسها فرفض، و من السكان من يعتقد بأنه خلا بها عشرات المرات.

المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع:

- القرآن الكريم: رواية حفص عن عاصم، القبس للطباعة، دمشق، سوريا، ط2، 2001.
- مسلم بن الحجّاج القشيري النيسابوري، صحيح مسلم، وزارة الشؤون الإسلامية و الأوقاف و الدعوة و الإرشاد السعودية، دار السلام للنشر و التوزيع، الرياض، السعودية، ط2، 1421هـ-2000م.

أولا: المصادر

- عيسى شريط: لاروكاد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2004.

ثانيا: المراجع

أ. المراجع العربية:

1. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية)، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان ط2، 2003.
2. حميد لحمداني: – القراءة و توليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

   – بنية الخطاب السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط3، 2000.
3. ذويبي خثير – الزبير: سيميولوجيا النص السردي – مقاربة سيميائية لرواية الفراشات و الغيلان لعز الدين جلاوجي، دار هومة، رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر، ط1، 2006.
4. رشيد بن مالك: – مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر و التوزيع، الجزائر،(د.ط)، 2000.
5. سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائية السردية ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 1994.
6. الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، أربد الأردن، ط1، 2010.
7. الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1، 2000.
8. عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص و الرؤى و الدلالة، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان، ط1، 1990.

9. عبد المالك مرتاض:- تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدن") ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(د.ط)، 1995.
- في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 1995.
10. عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية-التركيب-الدلالة) المدارس الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.
11. عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية القاهرة، مصر، ط1، 2009.
12. عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد العرب، دمشق، سوريا، ط2، 2008.
13. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1982.
14. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب، القاهرة، مصر، ط3، (د.ت).

ب. المراجع المترجمة:

1. أمبرتوايكو: القارئ النموذجي - طرائق التحليل السردي الأدبي - تر: أحمد بوحسن، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 1992.
2. تزفيطان تودوروف: مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 2005.
3. جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية، تر: نايف بلّوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع بيروت، لبنان، ط3، 1985.
4. رولان بارث، جيرار جينات: من البنوية إلى الشعرية، تر: غسان السيد، دار نينوي للدراسات و النشر و التوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2001.
5. فلاديمير بروب: مورفولوجية الخرافة، تر : ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.
6. فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، تقديم عبد الفتاح كيليطو، دار الكلام، الرباط المغرب، (د.ط)، 1990.

ثالثا: المعاجم و القواميس

1. إبراهيم أنيس و آخرون: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، مصر، ط2، 1972.
2. رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص،دار الحكمة، الجزائر، ط1، 2000.
3. ابن منظور: لسان العرب، ج7، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1994.

رابعا: الجرائد و الدوريات

1. جميلة قيسمون: الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، عدد 13، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، جوان 2000.
2. زهية. م: الإطاحة بسلطة المثقف، الشروق اليومي، عدد 1341، الأربعاء 2005/03/30.
3. شبوب أبو طالب: حوار مع عيسى شريط، الشروق اليومي، عدد 1293، الأربعاء 2005/02/02.
4. عبد الرزاق طاهير: إنّه تتويج لمسيرة طويلة ثرية بالعمل،صوت الأحرار، عدد 266، 2003/12/17.
5. عدلي الهواري: سيميولوجية الشخصيات الروائية، عود الند، المجلة الثقافية الشهرية، المغرب، عدد 94 2014/04/04.
6. مليكة كركود: حوار مع عيسى شريط، جريدة الجيل، عدد 97، الخميس 2002/10/14.

خامسا: الملتقيات

1. شادية شقروش: سيميائية العنوان في "مقام البوح" لعبد الله العشي، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيميائية و النص الأدبي "7-8 نوفمبر 2000"، منشورات جامعة بسكرة.
2. محمد بن بابا علي: تجليات حضور القارئ في رواية "سرادق الحلم و الفجيعة" لعزالدين جلاوجي محاضرات الملتقى الدولي عبد الحميد بن هدوقة في دورته الخامسة عشر تحت عنوان: الرواية و الفنون بين التجربة و النقد، "8-10 نوفمبر 2016"، برج بوعريريج.

سادسا: المواقع الإلكترونية

1. شريط أحمد شريط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947-1985، من منشورات اتحاد العرب http://www.awu.adam.org.

الفهرس

الفهرس

مقدمة

مدخل نظري: المفاهيم العامة الخاصة بالشخصية

I. التعريف بمصطلح الشخصية..... 5

أ- لغة..... 5

ب. اصطلاحا..... 5

II. مفهوم الشخصية عند المحدثين..... 6

1. فلاديمير بروب..... 7

2. كلود بريمون..... 8

3. إيتان سوريو 9

4. جوليان غريماس..... 10

5. تزفيطان تودوروف..... 11

III. تحديد الشخصية عند فيليب هامون..... 12

1. تصنيف الشخصيات عند فيليب هامون..... 13

2. مدلول الشخصية عند فيليب هامون..... 14

3. مستويات وصف الشخصية عند فيليب هامون..... 15

4. دال الشخصية عند فيليب هامون..... 16

الفصل التطبيقي الأول: الشخصيات ذات المرجعية الخارجية

I. أنواع الشخصيات في رواية "لاروكاد"..... 17

1. الشخصيات ذات المرجعية الخارجية..... 17

1.1. الشخصيات التاريخية..... 17

1.1.1. الشخصية السياسية..... 17

2.1.1. الشخصية الموسيقية..... 20

3.1.1. الشخصية الأدبية..... 21

4.1.1. الشخصية الدينية.....24
2.1. شخصيات ذات مرجعية أسطورية.....26
3.1. الشخصية الحيوانية..... 28
4.1. شخصية الصورة..... 32
2. الشخصيات الإشارية..... 37
1.2 الكاتب.....38
1.1.2. الطريقة المباشرة (صوت السارد).....38
2.1.2. الطريقة غير المباشرة (صوت حسين المسرح)..... 39
2.2. القارئ.....40
1.2.2. الإشارات المباشرة..... 41
2.2.2. الإشارات غير المباشرة.....41
الفصل التطبيقي الثاني: الشخصيات ذات المرجعية الداخلية
1. شخصيات ذات مرجعية اجتماعية.....43
1.1. الفئة الغالبة.....43
2.1. الفئة المغلوبة..... 47
2. الشخصيات المجازية (المعنوية)..... 49
1.2. الجهل..... 49
2.2. الرائحة الكريهة (الفساد)..... 51
3.2 الوعي و الجرأة و التمرد.....52
4.2. الجبن و الأنانية و الجمود..... 54
5.2. اليأس و الخيبة و التحسر..... 55
6.2. السخرية و الاحتقار.....57
7.2. الحب و الكراهية.....58
8.2. الغربة و العزلة..... 59
9.2. الإقصاء و التهميش.....59

10.2. الفقر و البطالة و التشرد..... 60
11.2. الغضب..... 61
12.2. الحزن و التشاؤم..... 62
3. الشخصيات المتكررة..... 64
1.3. شخصيات لها القدرة على التذكر و الاسترجاع..... 64
2.3. شخصيات استشرافية..... 66
خاتمة..... 70
ملحق..... 72
المصادر و المراجع
الفهرس

ملخص:

لقد أولت الدراسات السيميائية اهتماما بالغا بدراسة مقولة "الشّخصية الروائية"، بوصفها أحد دعامات الرواية الأساس.

هذه الدراسة محاولة للكشف عن طريقة بناء هذه الركيزة الهامة في رواية "لاروكاد" لـ "عيسى شريط" بالاستعانة بما أفرزته جهود الباحث "فيليب هامون" حول تصنيف الشّخصيات، باعتبارها محور رئيسي يساعد على إجلاء خصوصية هذه المقولة.

Résumé :

Les études sémiotiques ont accordé une grande importance à l'étude des personnages romanesques, qui est l'un des composants fondamental du roman.

Ce manuscrit, présente une tentative d'exploration sémiotique des différents personnages du roman « La rocade » écrit par « Aissa Cheriet » selon l'approche de « philippe Hamon ».

Abstract:

Semiotic researches were according a great importance to study personages in romans as principal component of romans.

This manuscript, offers an attempt of semiotic exploration to the different personages of the roman "La rocade" written by "Aissa Cheriet" according to "Philippe Hamon" approach.