



المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف - ميلة -

قسم: اللغة والأدب العربي

معهد: الآداب واللغات

الواقعية في رواية "المرفوضون" لـ "إبراهيم سعدي" - أنموذجاً -

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب عربي

إشراف الأستاذ:

دمودع سليمان

إعداد الطالبتين:

* - لبصير مريم

* - مرحوم خديجة



الدعاء

يارب إن أعطيتني مالا لا تأخذ سعادتني ... و إذا أعطيتني قوة لا تأخذ عقلي ...

و إذا أعطيتني نجاحا لا تأخذ تواضعي

و إذا أعطيتني تواضعا لا تأخذ اعتزازي بكرامتي

... يارب لا تدعني أصاب بالغرور ... إذا نجحت ... ولا أصاب باليأس إذا فشلت

... بل ذكرني دائما بأن الفشل هو التجربة التي تسبق النجاح

... يارب علمني أن التسامح هو أكبر مراتب القوة ... و أن الانتقام هو أول مظاهر الضعف ...

... يارب إذا جردتني من المال ، أترك لي الأهل ... و إذا جردتني من النجاح

أترك لي قوة العناء حتى أتغلب على الفشل

و إذا جردتني من الصحة أترك لي نعمة الإيمان

يارب إذا أسأت إلى الناس أعطني شجاعة الاعتذار

و إذا أساء إلي الناس أعطيني شجاعة العفو

« آمين يارب العالمين »

الإهداء

أول ما نستفتح المقال بذكر حمد ربنا تعالى
فالحمد لله على ما أنعم حدا يجلو به على القلب العمى
ثم الصلاة بعد والسلام على نبي دينه الإسلام
محمد خاتم رسل ربه وعلى آله وصحبه من بعد

أما بعد:

فهذه ثمرة جهدنا وهذا إهدائنا أردناه:

إلى من جعلت الجنة تحت أقدامهن، منبع العظمة والحنان الذي لا ينضب
واللائي أحاطتنا برعايتهن دائما، "أمهاتنا" حفظهن الله ووفقنا لبرهما.
إلى من عملوا وتعبوا وسقونا من عرق جبينهم وأطعمونا من شغل يمينهم،
رمز العطاء وسر النجاح "أبويننا" رعاهما الله وأطال عمريهما.
إلى الإخوة الأعزاء والأخوات العزيزات.
إلى بركة بيوتنا أجدادنا.

إلى جميع الأهل والأقارب والأحباب.

إلى كل أساتذة وإدارة معهد الآداب واللغات وخاصة طالبات

تخصص أدب عربي.



مقلبة

مقدمة:

بسم الله الرحمن الرحيم وصلي اللهم وسلم وبارك على سيدنا محمد صاحب الخلق الطاهر، صلوات الله عليه وعلى آله وأصحابه ومن ولاه إلى يوم الدين.

كان الأدب العربي الحديث قبل أن يطلع علينا الواقعيون بأدبهم القوي، يسير على أنماط الأساليب الرومانسية التي يهملها الخيال وأداته، والدعوة إلى التأمل في أسرار الوجود، ورفض إتجاه المدرسة الكلاسيكية، بحيث كان الأدباء والكتاب يعظمون الخيال ويهتمون بالتعبير عن النفس والمشاعر، والدعوة إلى التجدد الفني، فلما ظهرت المدرسة الواقعية وبخصائصها الجديدة وعناصرها الحية، وثورتها الجريئة على كل رومانسية لا تصلح للحياة ولمسايرة العصر.

ولعل من أهم المحاولات في وصل أدبائنا بالمدارس الأدبية المعروفة كالرومانسية التي عظمت الخيال وفضلته على العقل، وأسرفت في التعبير عن نزعتها الفردية، وتحلق في سماء الخيال، ثم جاءت فئة من المتقنين والأدباء اللذين ثاروا على الأساليب الرومانسية والتي لا تتلاءم مع عصرنا، فحررت إنتاجنا الأدبي من قيود الرومانسية، وجعلته يسير في موكب واحد وهو موكب الواقع كما يسير الواقع نفسه، فهذه الأسباب وأخرى كانت إرهابات وبدايات لولادة مدرسة جديدة تقوم بعد الرومانسية ويكملها ألا وهي المدرسة الواقعية التي قامت كرد فعل للمبادلات العاطفية المفرطة.

إنّ أغلب الدراسات الأدبية إتجهت إلى الواقعية بالدراسة والتحليل، بحيث إطلع عليها الأدباء العرب في العصر الحديث، وتأثروا بها عن طريق الغربيين ومدارسهم، فكانت المدرسة الواقعية ثورة ضد المدرسة الرومانسية المتشددة، وعلى قواعدها وأصولها، ودعت إلى التحرر من قيود الخيال، فالواقعية إذن بكل المعاني التي تحملها

قد حمستنا وشجعتنا إلى البحث في طياتها بحيث كان عنوان بحثنا هذا هو: "الواقعية في رواية المرفوضون لـ: إبراهيم سعي".

كما اننا اليوم نخوض في مجال الأدب الذي يمثل لنا علما شاملا لفنون الكتابة شعرية كانت أو نثرية، فنطرق دروبه الشاقة وتليك شعابه المحيرة، وقد كانت الرواية أحد الأجناس الأدبية النثرية التي شغلت حيزا هاما من الدراسة، ونخص بالذكر النص الروائي الجزائري الذي لم يعد الإهتمام به مجرد هوس للإطلاع على مكافئات القلم، أو ان يقرأ قراءة طفولية بريئة، بل أصبح البحث فيه وتشريحه يقف على صياغة أسئلة حقيقية تكشف عن خصوصيات هذا الفن.

وقد وقع إختيارنا لهذا الموضوع الذي بين أيدينا لأننا نعه بصدق ثمرة ميل أكيد، فقد استهويتنا الواقعية حيث درسناها في الأدب الحديث سابق، فبقيت راسخة في أذهاننا فأصررنا على أن نقوم بدراسة وإختيار هذا الاسم ليكون عنوان بحثنا المتواضع وكذلك لنتطلع به نحو أفاق الدراسات الأكاديمية المثمرة والتي تزوج بين ثراء المضمون وسحر العرض، تتخذ الفكر روحا وتبعث الحياة في الأعمال والبحوث، فامتزجت الرغبة بالدافع فتولد الموضوع المتناول.

والإشكال المطروح هنا هو: ما مفهوم المصطلح (الواقعية)، وما هي خصائص المدرسة الواقعية؟، وما هي أشكال تأثر الأدباء العرب بالمدرسة الواقعية الغربية؟، فيما تتمثل الواقعية في بناء التشكيل الروائي؟.

وللإجابة عن هذه الأسئلة وأخرى إتبعنا خطة كان كل رجائنا أن نكون قد وقعنا في ضبط حدودها لتشمل أجزاء البحث وتحقق الفائدة المرجوة، فقمنا بتقسيم البحث إلى فصلين، بالإضافة إلى مقدمة وخاتمة.

المقدمة: والتي حاولنا أن نذكر فيها جميع عناصرها المطلوبة في مقدمات الدراسة الأكاديمية.

الفصل الأول: الجانب النظري.

المبحث الأول: الواقعية والسرد الروائي.

المطلب الأول: المدرسة الواقعية.

أولاً- تعريف الواقعية.

1- لغة.

2- إصطلاحاً.

ثانياً- المدرسة الواقعية ونشأتها.

1- تعريف المدرسة الواقعية.

2- نشأتها.

ثالثاً- تيارات المدرسة الواقعية وخصائصها.

1- تيارات المدرسة الواقعية.

1-1- الواقعية الانتقادية.

1-2- الواقعية الاشتراكية.

1-3- الواقعية الاجتماعية.

2- خصائص المدرسة الواقعية.

المطلب الثاني- الواقعية في الرواية.

أولاً- تعريف الرواية.

1- لغة.

2- إصطلاحا.

ثانيا- الرواية الواقعية.

1- الواقعية في الرواية الغربية.

2- الواقعية في الرواية العربية.

المبحث الثاني- الواقعية في بناء التشكيل الروائي:

المطلب الأول- واقعية الزمان والمكان في بناء التشكيل الروائي.

1- واقعية الزمان في بناء التشكيل الروائي.

أولا- مفهوم الزمن.

ثانيا- الإيقاع الزمني.

1- مفهوم الحدث

1-1- سرعة الحدث

أ- الخلاصة

ب- القطع والحذف.

1-2- تبطيء الحدث

أ- الوقفة أو الإستراحة.

ب- المشهد.

2- المنظور الروائي.

2-1- الراوي أكبر من الشخصية: "الرؤية من الأما".

2-2- الراوي يساوي الشخصية: "الرؤية مع".

2-3- الراوي أقل من الشخصية: "الرؤية من الخلف".

ثالثا- الإطار الزمني.

1- الأزمنة الداخلية:

1-1- زمن السرد.

1-2- زمن الحكاية.

1-2-1- الإسترجاع:

أ- الإسترجاع الداخلي.

ب- الإسترجاع الخارجي.

1-2-2- الإستباق أو الاستشراق.

2- الأزمنة الخارجية:

2- واقعية المكان في بناء التشكيل الروائي.

أولاً- مفهوم المكان.

1- الفضاء كمعادل للمكان.

2- نحو تمييز بين الفضاء والمكان.

ثانياً- وصف المكان.

المطلب الثاني- واقعية الشخصية في بناء التشكيل الروائي:

أولاً- تعريف الشخصية.

1- مفهوم الشخصية عند علماء اللغة.

2- مفهوم الشخصية عند علماء النفس.

3- مفهوم الشخصية عند الأدباء والنقاد.

ثانياً- أنواع الشخصيات.

1- الشخصيات التاريخية.

2- الشخصيات الأدبية.

ثالثاً- الشخصية في النموذج العالمي.

- 1- محور الرغبة: (الفاعل-الموضوع).
- 2- محور التبليغ: (الدافع-المستفيد).
- 3- محور القدرة: (المساعد-المعارض).

الفصل الثاني - الجانب التطبيقي.

المبحث الأول - واقعية الزمان والمكان في الرواية.

المطلب الأول - واقعية الزمان في الرواية.

أولاً - الإيقاع الزمني.

1- الأحداث الموجودة في الرواية.

1-1- سرعة الأحداث.

أ- الخلاصة.

ب- القطع "الحذف".

1-2- تبطئ الأحداث:

أ- المشهد.

ب- الوقفة.

2- المنظور الروائي للرواية.

ثانياً - الإطار الزمني.

1- الأزمنة الداخلية.

2- الأزمنة الخارجية.

المطلب الثاني - واقعية المكان في الرواية.

1- أماكن السكن:

أ- البيت.

ب- العمارات.

ج- القرى.

2- الأماكن العامة:

أ- الشوارع والساحات.

ب- المقاهي والحانات.

ج- المكاتب والمصانع.

ثانيا- وصف الأماكن الموجودة في الرواية:

1- وصف أماكن السكن:

أ- وصف البيوت.

ب- وصف العمارات.

ج- وصف القرى.

2- وصف الأماكن العامة:

أ- وصف الشوارع والساحات.

ب- وصف المقاهي والحانات.

ج- وصف المكتبة والمصنع.

ثالثا- التشكيلات المكانية الموجودة في الرواية:

1- الأماكن المفتوحة.

2- الأماكن المغلقة.

المبحث الثاني- واقعية الشخصية في الرواية.

أولا- الشخصية في النموذج العاملي.

1- محور الرغبة: الفاعل-الموضوع.

2- محور التبليغ: الدافع-المستفيد.

3- محور القدرة: المساعد والمعارض.

ثانيا - الأسماء.

ثالثا - وصف الشخصيات.

أما خاتمة البحث فتحتوي على أهم الإستنتاجات والإستنباطات المتوصل إليها. ولقد اعتمدنا في دراسة هذا البحث على المنهج السيميائي في تحليل الواقعية في الرواية لأن طبيعة الموضوع إقتضت ذلك، وقد تطلبت هذه الدراسة الإلمام بجوانب المنهج السيميائي ولقد اعتمدنا على جملة من المصادر والمراجع أهمها:

فيصل دراج نظرية الرواية والرواية العربية، حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي، محمد غنيمي هلال: قضايا في الأدب والنقد، إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالاته، سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي وفي الجانب التطبيقي اعتمدنا على مصدر ل: إبراهيم سعدي: الواقعية في رواية المرفوضون، وقد حاولنا جاهدين إثراء الموضوع رغم الصعوبات التي واجهناها في إنجاز هذا البحث، ونذكر على سبيل المثل لا للحصر، فقر المكتبة للمصادر والمراجع بل ندرتها، ضيق الوقت ثم نقص الخبرة في التعامل مع مثل هذه البحوث.

ولا ننسى ما للأستاذ المشرف من عظيم الفضل، كما نشكر له صبره ونقدم جزيل الشكر له لما دلنا عليه في هذا البحث وقيامنا منا بحق الجهود المشتركة والمثمرة، نتقدم بالشكر الممتن إلى جميع الأساتذة الذين قادونا في بحثنا هذا.

ولا يفوتنا تقديم الشكر لمعهد الآداب لعطائه المعرفي في المركز الجامعي، كما أخص أستاذة المعهد بتحية إكبار لا تمحوها الأيام جزاء إحتضانهم لكل آمالنا وطموحاتنا.

الفصل الأول: الجانب النظري

المبحث الأول: الواقعية والسرد الروائي

المبحث الثاني: الواقعية في بناء التشكيل الروائي

تمهيد:

بدأت تتضح معالم المدارس الأدبية في الغرب بالتحديد ابتداء من عصر النهضة لأن هذه المدارس اهتمت بها الشعراء والنقاد والكتاب وبينوا أصولها النظرية التي تقوم عليها، لأن لكل مدرسة مبادئ وأسباب تقوم عليها، بحيث أن المدارس الأدبية قد اعتبرت حالات نفسية ولدتها حوادث التاريخ وملابسات الحياة في العصور المختلفة، بحيث قامت الفلسفة العقلية وقامت عليها الكلاسيكية التي تؤمن بالعقل، وحين دالت الكلاسيكية قامت على أنقاضها الرومانسية التي لا تخضع للرغبة العقلية ولا تعتمد الأسلوب الكلاسيكي وتعظم الخيال المجنح وتسعى للهروب من الواقع، وقد تكون الرومانسية وهي إحدى التيارات المهمة في الشعر العربي في حقبة ما بعد الحرب الكونية الأولى تيارا لا يخلوا من الإهتمام والإلتفات إلى قضايا الحياة العامة، التي تتجاوز الإهتمام بالفرد وأوجاعه ومشاعره الذاتية وإحساساته بالألم واللذة، الحزن والفرح، الأمل واليأس، لكن بظهور الأدب الواقعي أصبح ذلك الأدب أدبا عاصفا زلزل تلك القواعد التي كان يقوم عليها الأدب الرومانسي حيث مهد لإقتلاعها من جذورها.

وقد اطلع الأدباء العرب في العصر الحديث على هذه المدارس وتأثروا بها و دعا النقاد منهم إلى تبني بعض أصولها ومبادئها، وقد أثرى الأدب العربي بفضل هذا التأثير وغدا يجاري أعظم الآداب العالمية من حيث مستواه الرفيع، ومن حيث موضوعاته وأشكاله.

المبحث الأول: الواقعية و السرد الروائي.

تطلب البحث في موضوع الواقعية تقسيمه إلى مطلبين:

المطلب الأول: المدرسة الواقعية.

نتاولنا في هذا المطلب تعريف الواقعية ،ثم المدرسة الواقعية ونشأتها، ثم تيارات الواقعية وخصائصها .

أولاً- تعريف الواقعية:

1- لغة:

«الواقعية من الفعل وقع وقوعا بمعنى سقط وأحدث وأصاب، ووقع الشيء من يدي كذلك، وأوقعه غيره ووقعت من كذا، وعن كذا وقعا ،ووقع المطر بالأرض، ولا يقال سقط، هذا قول أهل اللغة وتوقع الشيء، واستوقفه ،تنتظره وتخوفه»⁽¹⁾.

2-اصطلاحاً:

بمعنى تصور الواقع و التعبير وانعكاس الواقع في الفن وخضوع الفن لنظام الواقع.

فالواقعية تجسد الواقع كما هو وتعبّر عن خبايا المجتمع وتعالج أهم مشكلاته الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ،وتعبّر عن معاناة بعض الفئات الاجتماعية التي سببها التعسف الإقطاعي.

يقول "أرنست فيشر (Vischer) ": «إن الواقعية هي تخيل موضوعي للواقع الاجتماعي عن المعاصر أي وصف أمين للواقع.

ويرى تين(Ten) : أن الأدب تعبير جماعي عن المجتمع»⁽²⁾.

(1) ابن منظور لسان العرب، ضبط نصه وعلق حواشيه، خالد رشيد القاضي، ج 15، باب الواو، دار صبح وأديسوفت، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص325.

(2) نقلا عن كمال زكي :النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، دار النهضة للطباعة والنشر- بيروت، (د .ط)، 2004، ص 64.

أي أن الأدب يعبر عن الحياة الاجتماعية في المجتمع الذي يعيش فيه الأفراد، فالأدب يفسر طبيعة المجتمع وحقائقه ويعبر عن روح الجماعة وليس الفرد.

وحده وبالتالي الأدب هو الوسيلة الوحيدة الذي يعبر عن روح المجتمع، وهو ليس ما تجود به قرائح الأفراد، وإنما مصدره الجماعة وروح الشعب فهو ثمرة إحساسها ونتيجة تفكيرها فهو يلزم المجتمع وحياته وأحداثه.

أما "كارل مانهايم" (Karl Manhayim) فيقول: «إن الواقعية تعني أشياء مختلفة في سياقات مختلفة»⁽¹⁾.

إن الواقعية ليست البحث عن واقع الحياة، وتصويره بخيره وشره كآلة الفوتوغرافية، كما أنها ليست معالجة لمشاكل المجتمع، ومحاولة حلها أو التوجه نحو هذا الحل، وإنما هي فلسفة في فهم الحياة وتفسيرها، كما أن الواقعية عند دعائها «تعني النزوع إلى تصوير المشكلات الرئيسية للوجود الاجتماعي والبشري في صور مخلصة للحقيقة كما يرونها وصادقة مع مظاهر الوقائع الاجتماعية والإنسانية بشكل فني موحى»⁽²⁾.

والواقعية بمفهومها الثاني: تعني تناول مشكلات الطبقات الفقيرة وما يتصل بها في إطار الطبقات الاجتماعية، لكي يحطموا كل الطبقات التي تحرم الفقرة من حياة سوية وينطلقون من منطلق هو: إن الأصل في علاقات الطبقات هو الصراع وليس التفاهم المبني على حب كل طبقة لغيرها من الطبقات، أو التفاهم المبني على تبادل المصلحة.

(1) المرجع السابق : الصفحة نفسها.

(2) حامد صادق قنبيبي: النقد والأدب الحديث، دار كنوز للمعرفة العلمية للنشر والنوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2013، ص 63.

«وقد فصل "جورج ملارميه" (Gerge Mallarmé): في بحث ألقاه في المؤتمر الدولي لتاريخ الفن الذي عقد في بروكسل سنة 1930 بين الواقعية التي تفهم من حيث هي: معاناة حرفية للواقع والواقعية كما تفهم من حيث هي: تصوير المناظر من الحياة المنحطة»⁽¹⁾.

ومما سبق يمكن القول إن الواقعية إزدادت رسوخا لدى الكتاب، إذ أن الواقعيين إتخذوا منها منهجا للإبانة عما يعيشه المجتمع من مشاكل، وما يعوز الفرد من حلول.

ثانيا - المدرسة الواقعية ونشأتها:

المدرسة الأدبية هي إتجاه في التعبير الأدبي لحالات نفسية واجتماعية عامة، ولدتها ظروف الحياة وملابساتها، حيث تتميز بسمات خاصة، ويتجلى فيها مظهر واضح من التطور الفكري وفق ظروف وعوامل في مجالات السياسة والإقتصاد والإجتماع، فهو نقطة التحول في تاريخ الأدب مع الحياة، وطور إنتقال في سير الفكر، فالمدرسة الأدبية تظهر إذن في عصر معين كثمرة لظروف ومقتضيات خاصة.

«والمدارس الأدبية على اختلاف ألوانها هي تعبيرات أدبية متميزة تقوم على دعائم من العقل والعاطفة والخيال، وقد يتاح لإحدى هذه الدعائم في عصر من العصور غلبة وسلطان»⁽²⁾، فهي إذن ليست جديدة في عصر البشر، فإن الباحث المستقصي لا يفوته أن يستبين ملامحها أو يستشف روحها فيما هو متأثر من أدب الأولين، غير أن المدرسة الأدبية تنهض في عصر بعينه فيكون له هذا العصر بمثابة الربيع من فصول الزمان فيه ينتظر ويزدهر.

(1) عبد الرحمان عبد الحميد علي: النقد الأدبي بين الحداثة والتقليد، دار الكتاب الحديث للنشر، مصر، (دط)، 2005، ص175.

(2) عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1972، ص 243.

ومن هنا يتضح لنا أن المدارس الأدبية تتعاقب بتعاقب العصور، ويأخذ اللاحق ما ترك السابق مع الإنقاص والزيادة عليه تبعا لأوضاع المجتمع في عصره. ومن أهم المدارس الأدبية نجد المدرسة الواقعية التي ظهرت كرد فعل للرومانسية.

1- تعريف المدرسة الواقعية:

المدرسة الواقعية هي مدرسة موضوعية غير ذاتية، تدعو إلى تسجيل الأحاسيس والعواطف مع رعاية تامة للموضوعات واستيعاب دقيق لما في الحادثة أو المشهد الحياتي من معالم خاصة وتفاصيل كاملة، وقد ركزت على وصف المجتمع الإنساني وإبرازه على حقيقته في صدق وأمانة وفي بعد عن الهوى الشخصي، «وهناك من يفهم على أن هذه المدرسة تقوم على ملاحظة الواقع وتسجيله لا على الخيال والصور، وما هذه المدرسة إلا رسم للشخصيات والمرئيات وتسجيل صادق لظواهر المجتمع وتصاريفه»⁽¹⁾.

وقد أكدت هذه المدرسة على ذاتية الفرد، وعبقريته الخلاقة المبدعة في كل المجالات معبرة عن مدى استيعابها للتقدم العلمي في حل مشكلات العصر التي ظهرت هناك متخذة من الواقع أساس منهجها رافضة الأسس التي قامت عليها الرومانتيكية.

ومع أن الأدباء والمفكرين قد فتنوا منذ القرن التاسع عشر بالواقعية، فإننا نرى في كتاباتهم أنهم لم يتفقا على مفهوم واحد للمدرسة الواقعية "فهناك من يفهمها على أنها المدرسة التي تقوم على ملاحظة الواقع وتسجيله، لا على الخيال وصوره، وكأنهم بذلك يفرقون بين هذا اللون من المدرسة وبين المدرسة الرومانسية، وهناك من يفهمها على أنها المدرسة التي تستسقي مادتها وموضوعاتها من حياة عامة الشعب

(1) سحر خليل: الأدب العربي الحديث، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان، ط1، 2010، ص109.

ومشكلاتها، وذلك في معارضة للمدرسة التي تقوم على أرسنراطية الفكر والخيال ولا ينفعل بواقع الناس على إختلاف طبقاتهم.

وهناك كذلك من يفهمها على أنها المدرسة "التي تتناول مشكلات المجتمع ومظاهر البؤس والفقر والحرمان التي تزرع تحتها طبقات الشعب العاملة يسواعدها أو بعقولها، وذلك لإيقاظ وعي الجماهير ودفعها إلى حل تلك المشكلات بطريقة أو بأخرى.

فهي إذن تضع التحليل موضع التخيل، ويحل المنظور محل الموهوم، ويعلى الواقع المحسوس والطبيعة الظاهرة على سباحات الخيال وجواذب العاطفة والخيال، «ولقد إتخذت هذه المدرسة من المجتمع وسيلة للتوسع اللغوي، أي إلتماس العالم المادي، والوصول إلى مستوى المحسوس المادي الذي لم يكتشف بعد، ففي عرف الواقعيين أن الأدب مضى قرونا في فترة الكلاسيكية، حيث كان يعبر عن الآلهة والملوك... وقد آن الأوان أن يعبر الأدب عن ابن الشارع البسيط وعن أمور الحياة اليومية العادية التي جعلها التاريخ أو تجاهلها، ولابد من تبسيط أو تيسير اللغة لتكون مفهومة لدى الملايين وليس قلة من الناس»⁽¹⁾.

إذن يمكن القول إنّ المدرسة الواقعية هي مدرسة امتازت بالصراحة والجرأة في معالجة قضايا المجتمع، فهي لا تستكنف من شيء ولا تقتصر في التصوير، ولا تأبى موضوعات الدنيا ولا تلجأ إلى التمويه والمداورة، أو التليين والتحفيف، إنها المدرسة الواقعية بكل ما في الكلمة من معنى.

2- نشأتها:

في الوقت الذي كانت فيه المدرسة الرومانسية تسرف في التعبير عن نزعتها الفردية وتحلق في سماء الخيال وتحمل قرائها معها، كان العلم يتقدم ويسترعي

(1) طالب خليف سلطاني: النقد الأدبي الحديث، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014، ص 80.

الإهتمام بكشوفه وفتوحاته، ويؤسس نفسه على دعائم من التجربة والتحري والتحليل، ويسعى بما توصل إليه من نتائج وقوانين علمية لإدراك طبائع الأشياء وإثبات حقائق الكون.

وبذلك أخذت المسافة تتباعد بين الأدب والعلم: «الأدب يخلق في السماء بأجنحة الخيال بعيدا عن الواقع، والعلم يعيش على الأرض مع الواقع والحقيقة، ويسخر كل إمكانياته في تغيير وجه الحياة وتبديل مواقف الناس منها ونظراتهم إليها»⁽¹⁾.

فالواقعية تلاحظ الطبيعة وتنقلها نقلا موضوعيا محايدا أمينا، لا تدخل الفنان بشعوره الشخصي فيه، ولا تحفل بإظهار السمات الجمالية فيه، «وبذلك وجد الأدباء أنفسهم خلال القرن التاسع عشر حيال ذلك الواقع العلمي القوي فامنوا به وجنحوا إليه وزايلهم الإنطواء على أنفسهم والإسترسال مع عواطفهم، وما هي إلا أن هبطوا من أبراجهم يواجهون الواقع ويعانقون الحياة، ويهبطوا من سماء الخيال إلى الأرض في محاولة للتعايش مع الواقع الذي بدأ يدب ويتحرك على سطحها»⁽²⁾.

«وترتبط نشأة المدرسة الواقعية التي أعقبت الرومانسية إنتشار الفلسفات الوضعية التجريبية والمادية الحديثة في أوروبا، وقد إمتد تأثير هذه الفلسفات إلى الفنون والآداب إبان القرن التاسع عشر الميلادي، ومن ثم ظهرت الدعوة إلى الإستفادة من معطيات العلم الحديث والإهتمام بالواقع وتطويره وتطبيق النظريات العلمية في إصلاحه، وفي فهم الإنسان وفضائله وتوجيه الفن إلى خدمة المجتمع، وتقوية روح التعاون بين الناس ونتيجة لذلك إهتم عدد من الأدباء بالتصوير الحياة الإجتماعية وبالطبقات الدنيا التي أعرض عنها الكلاسيكيون ولاسيما الرومانسيون، وتكون من أعماله الأدبية ومن الدراسات النقدية التي نشأت حولها ما يسمى بالمدرسة

(1) عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص249.

(2) حامد صادق قنيبي: النقد والأدب الحديث، مرجع سابق، ص72.

الواقعية»⁽¹⁾. التي نشأت في القرن التاسع عشر إستجابة لعوامل عديدة من المنحى العلمي والتجريبي، وقد راجت في الفن القصصي ولم تقتصر على الآداب والفنون فحسب بل ظهرت في الفلسفة كالفلسفة الوضعية لدى "أوجوست كونت" (Auguste Comte).

وقد أرجع بعض نقاد الغرب نشأة المدرسة الواقعية إلى الأسباب التالية:

- "اهتمام حكومة نابليون الثالث بالنظام و العناية بالمجتمع".
- سيادة الروح العملي بعد نجاح (البورجوازية) في الوصول من أقرب طريق إلى النتائج التي تنشدها.

- الرغبة في التخلص من أحلام الرومانسية التي لم تعد تلائم العصر.
- «تطور روح النقد في مجال البحوث التاريخية والعلمية وإتجاهه إلى تحري الحقيقة على أساس علمي ولاسيما بعد أن ظهرت خطورة التكهّنات والأفكار المطلقة»⁽²⁾.

وعلى هذا فأحلام الرومانسية وما تتادي به هو كذب وافتراء مخالف كل المخالفة للواقع والحياة، ومن ثم نشأة المدرسة الواقعية على أسس وطيدة من الإيمان بالعلم في تجاربه وحقائقه وتطبيقاته، ومن تقدير للظواهر الإجتماعية والإنسانية التي تراها العيون في المجتمع الإنساني.

وخلاصة القول إن المدرسة الواقعية ظهرت متأثرة بالنهضة العلمية والفلسفة العقلانية من جهة، وكرد فعل للمبادلات العاطفية المفرطة والمتصلة بالحركة الرومانسية في النصف الأول من القرن التاسع عشر من جهة أخرى.

(1) المرجع سابق، ص 249.

(2) عبد الرحمن عبد الحميد علي: النقد الأدبي بين الحداثة والتقليد، مرجع سابق ص 176.

ثالثا-تيارات المدرسة الواقعية و خصائصها:

من خلال تعريف الواقعية يتضح لنا أن الواقعية هي مرآة عاكسة لواقع الحياة في المجتمع ولقد حاولنا أن نبين أهم تيارات هذه المدرسة مبرزين أهم خصائصها:

1-تيارات المدرسة الواقعية:

لقد ركزت الواقعية على وصف المجتمع الإنساني وإبرازه على حقيقته في صدق وأمانة، فهي لا تبشر بشيء ،ولا تدعوا إلى سلوك خاص في الحياة، فكل هذا بعيد عن طبيعتها، وإنما كل همها هو فهم واقع الحياة وتفسيره على النحو الذي تراه، وتفسيره قد ينتج عنهما الخير وقد ينتج عنهما الشر، وقد عرفت الواقعية ثلاث أنواع:

1-1-الواقعية الإنتقادية:

وهي الواقعية التي تسعى إلى انتقاد الواقع وكشف الغموض والمستور، وأصحابها واقعيين إنتقاديون وهم يقفون موقفا إنتقاديا تشائمية إزاء المجتمع من أعلامها: "بلزاك" (Balzac) الذي يعد رائدا للواقعية في فرنسا، ومن أعلامها أيضا: النرويجي "همنغواي" (Hemingway) والأمريكي "ديستوفسكي" (Destaivski) ، الروسي و "فلوبير" (Vilopir) و"موباسان" (Maupassant)، وأهم ما يميز الواقعية الإنتقادية (النقدية):

- محاولة التعبير عن الواقع بصورة فنية و بسيطة وصادقة .
- الموقع الإنتقادي الخاضع للواقع عن رغبة كامنة في الكشف عن التناقضات الداخلية التي يزخر بها الواقع بما يتضمن محاولات إصلاحه.
- الانطلاق من الإنسان الفرد عبر علاقاته الاجتماعية.

- «العناية بالمشكلات الاجتماعية مع ربط الفكرة بالمجتمع التي نشأت عنه وإدراكها وتفسيرها على ضوء ذلك.
- إدراك الوجود على حقيقته بتجارب الإنسان العملية، وبإنجازات الإنسانية على مر التاريخ»⁽¹⁾.

1-2- الواقعية الاشتراكية:

وهي التي تستمد مادة الأدب من حياة عامة الناس، وتتبنى مشكلاته لطرحها على أفراد المجتمع، عسى أن توقظ وعي الشعب معها ويبحث عن حل مناسب لها. ومن أشهر أدباء هذا المفهوم في المدرسة الواقعية «دي بلزاك» من فرنسا، والذي يعد أبو الواقعية، و«تشارلز ديكنز» (Charles Dickns) من إنجلترا وهو صاحب قصص «أوليفر تويست» (Oliver Twist) و«قصة مدينيتين» و«ديفيد كوبر فيلد» (David Copperfield)⁽²⁾.

وقد خاصم هؤلاء الأدباء أنصار الفن للفن والفن التجريدي والسريالي، ورأوا فنونا منحلة ونادوا بأن يكون الفن للحياة، ولم تظهر مؤلفات أدبية جيدة تطبق منهج هذا المذهب الجمالي للإشتراكية الماركسية المرتبطة بالمجتمع.

إذ تجسد الواقعية الإشتراكية الرغبة الماركسية والفلسفة المادية، ويرى أنصارها أن الأدب مبني على الجانب المادي الإقتصادي في نشأته وميوله ونشاطه، وأنه يؤثر في المجتمع بوجه خاص، ولذلك ينبغي توظيفه في خدمة المجتمع وخدمة الشعب، أي الجماعة وليس الفرد وفق الماركسيات الجديدة، وتقوية هذه المفاهيم أن يهتم الأديب في آثاره ومؤلفاته بطبقات الدنيا، لاسيما طبقة العمال والفلاحين، وأن يصور الصراع الطبيعي بينهم وبين الرأسماليين والبورجوازيين، وأن يجعل الرأسماليين والبورجوازيين

(1) ينظر، حامد صادق قنبيبي: النقد والأدب الحديث، مرجع سابق، ص 73.

(2) سحر الخليل: الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص 108.

مصدر الشرور في الحياة ويكشف عيوبها وينتصر لطبقة العمال والفلاحين ويظهر ما فيها من جوانب الخير⁽¹⁾.

«وعلى الرغم من أن الواقعية الاشتراكية لم تأخذ شكلا متفردا، فإنها تميل إلى الأخذ بأشكال الواقعية الروسية في القرن التاسع عشر، وقد عدّ "فيشر" و"أرندول" هذا الأخذ والإستمساك به»⁽²⁾.

ومن هذه الزاوية يعد الواقعيون الاشتراكيون مذهبهم متفاعلا، وأنه مريحا لجوانب الخير ويتصورون أن ماركسياتهم سوف تحكم العالم وتحل تناقضاته، ويطالبون الأدباء أن يثبتوا هذا التصور في الأعمال الأدبية، «ويعد "جدانوف" (jdanov) أول من حدد مصطلح الواقعية الاشتراكية أثناء المؤتمر الأول للأدباء السوفيات عام 1934م»⁽³⁾.

1-3- الواقعية الإجتماعية:

يرجع معظم الباحثين تعريف الواقعية الإجتماعية إلى وجهة نظر علم الإجتماع في تفسير طبيعة المجتمع وحقائقه، إذ يقرون أن كل ما يتعلق وينبثق عن ظروف الحياة الإجتماعية شيء واقعي وخارجي منفصل عن ذوات الأفراد المكونين للمجتمع، بمعنى أن الوجود الإجتماعي سابق على الوجود الفردي، والجماعة أسبق وجودا أو تاريخا من الفرد ولا يوجد فرد خارج عن الجماعة.

حيث أن بيئة أي كاتب أو شاعر هي مجتمعه، «ويعد عام 1800م من المفاصل الحاسمة في تاريخ النقد الإجتماعي، ففيه ظهر كتاب باللغة الفرنسية عنوانه

(1) ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، (د. ط)، 1977، ص 76.

(2) نصرت عبد الرحمان: في النقد الحديث، دهنية للنشر والتوزيع، ط 1، 2011، ص 97.

(3) عبد الوهاب شعلان: المنهج الإجتماعي وتحولاته، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 2008، ص 15.

"حول الأدب" لـ "مدام دي ستايل" (Madame Destael) أكدت فيه أننا لا نستطيع فهم الأثر الأدبي، وتذوقه حقيقيا في معزل عن المعرفة بالظروف الاجتماعية⁽¹⁾.

بمعنى أنه إذا عبر الأديب عن حياة فرد أو حياة جماعة في صورة فنية، فإنه لا يستطيع أن يفصل بين هذه الصورة الفنية وصورة المجتمع الذي يحيا فيه الفرد أو الجماعة.

ويستند ذلك إلى أن الأدب يعكس ويعبر عن العالم الاجتماعي الذي يعيش فيه الإنسان ويتكيف معه، أو يرغب في تغييره، «فمن المستحيل أن نتخيل إنتاجا فنيا، ابتداء من النحت والرسم والشعر والقصة والرواية وحتى المسرحية نشأت نتيجة خبرة فردية منسلخة عن الواقع الاجتماعي فكل عمل إبداعي يمثل نشاطا اجتماعيا»⁽²⁾.

أي أن الكاتب الواقعي الحق هو الكاتب القادر على أن يصل من خلال تجسيد الملامح الفردية لشخصية ما إلى الخصائص التي تربطها ببقية أفراد مجتمعها.

«حيث ينسب إلى كل من "جورج لوكاتش" (Georg Lukacs) و"غولدمان" (Goldman) أنهما جددا النقد الماركسي، فقد مزج الأول بين النظرة التاريخية للأدب والنظرة الاجتماعية، فالسلوك الذي يتجلى لدى الشخصيات الروائية التاريخية مثلا يصعب فهمه، إذ لابد من معرفة السلوك الاجتماعي إلى جانب ذلك إذ يضيف عليها ويطبّعها بالطابع الاجتماعي»⁽³⁾.

«ولقد كان المنهج الاجتماعي الواقعي متداخلا مع المدرسة الواقعية في الأدب مع علم الاجتماع وتعتمد هذه المدرسة على أسس منها:

(1) محسن جاسم الموسوي، بثينة خالدي: الأدب العربي الحديث المركز الثقافي العربي للنشر، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2010، ص31.

(2) محمد سعيد فرح، مصطفى خلف عبد الجواد: دار السيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2009، ص23.

(3) إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث، دار السيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2003، ص69.

- المادية التاريخية: وترتبط بوسائل الإنتاج في المجتمع.

- صراع الطبقات: وهو محرك للتاريخ.

أما المجتمع فتحركه بنيتان هما:

- البنية التحتية: وهي النتاج المادي

- البنية الفوقية: وهي نظم ثقافية ومذاهب فكرية ومن رواد هذا المنهج

الإجتماعي:

إسماعيل أدهم، و"سلامة موسى" و"عمر الفاخوري" في لبنان صاحب مدرسة

التحدر الفكري، كما نجد "يحيى حقي" وهو ناقد إجتماعي تأثري و"محمد مندور" «⁽¹⁾.

يمكن القول من خلال تعريف الواقعية الإجتماعية أنها تنطلق من الإنسان

الفرد في علاقاته الإجتماعية، حيث تقوم بدراسة مشكلات إجتماعية معينة تكشف عن

مشكلات المجتمع كله مستمدة وقائعها من المجتمع مع ربط الفكرة بالمجتمع التي

نشأت عنه، وإدراكها وتفسيرها على ضوء ذلك وبذلك تسعى إلى تنظيمه وحل مشاكله.

2- خصائص المدرسة الواقعية:

يحدد معظم الباحثين و الدارسين خصائص المدرسة الواقعية بأنها:

مدرسة تقوم بوصف المجتمع الإنساني على حقيقته دون زخارف ولا زينة،

ويؤثر الواقع الحسي والطبيعة الظاهرة على جنوح العاطفة وهتافات الوجدان، ذلك أنها

تصف واقع المجتمع كما هو دون زيادة ولا نقصان.

«التخفيف من دور البطل الفرد والإعلاء من دور البطل المجتمع»⁽²⁾، بمعنى

أنها تهتم بما يجري في المجتمع من قضايا لمعالجة أهم مشكلاته لإيقاظ وعي

الشعب، ولا تهتم بالفرد وحده.

(1) المرجع السابق، ص 61-63.

(2) عماد علي الخطيب: في الأدب الحديث ونقده، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2009، ص

- تستمد مضمونها من حياة الناس الواقعية ومشاكلهم اليومية المستمرة، حيث تصور الحياة كما هي بخيرها وشرها حتى يكون العمل الأدبي تشخيصا صادق للواقع لإيقاض وعي أفراد المجتمع بالمشكلات التي يعانون منها، ومحاولة وضع الحلول المناسبة.

بمعنى أن المدرسة الواقعية تتناول الواقع أو شريحة من الواقع وتتناول حقيقة من الواقع لا حقيقة مطلقة، بل جزءا من الحقيقة وقعت للناس في المجتمع، ولها شكلها الجديد في إختيار الواقع بدون تفصيل ممل، وتتناول الحياة الخارجية والباطنية بنظرة واقعية.

تميل إلى إستخدام المسرحية والقصة الطويلة والقصيرة أكثر من غيرها من فنون الأدب، لأنها تمنح التفاصيل الدقيقة التي يحب الأديب أن يبرزها. «كما تستخدم لغة واضحة ومفهومة وغالبا ما يجري الأدباء على السنة أبطالهم اللغة التي تتفق ومستواهم الثقافي وقد يرد في الأعمال الأدبية بعض الحوار باللهجة العامية»⁽¹⁾.

- يتخذ الواقعيون موضوعاتهم من مشكلات العصر، ويستوحون شخصياتهم من الطبقتين الوسطى والدنيا.

يمكننا القول مما سبق إن المدرسة الواقعية تمثل الواقع على حقيقته دون تغيير حيث تستمد مضمونها من حياة عامة الناس ومشاكلهم اليومية، ونجدها تغلب في النثر وخاصة النثر القصصي والمسرحي.

(1) المرجع السابق: ص 110.

المطلب الثاني: الواقعية في الرواية:

إن الأدب في أبسط تعريفه هو التعبير عن الحياة، وما الحياة إلا انعكاس للأوضاع والنظم الموجودة في المجتمع، فإذا عبر كاتب أو أديب عن حالة ما، فهو لا يستطيع فصل نظريته عن صورة المجتمع الذي يعيش فيه، كأدبه يعتبر مرآة عاكسة لمجتمعه ولقد كان للإتجاه الواقعي أثر كبير في إتجاه الأدباء إلى فن الرواية التي تعد الحامل الأدبي المنطقي لثقافة ما.

أولاً- تعريف الرواية:

1- لغة:

«الرواية من الفعل روى يروي رواية، ويقال روى الحديث والشعر يروي رواية وترواه، وفي حديث عائشة رضي الله عنها، أنها قالت: ترووا شعر حجة بن المضرب فإنه يعين على البرّ، وقد رَوّاني إياه ورجل راوٍ. وقال الفرزدق:

أما كان في معدان والفيل شاغل.

لعنبة الراوي عليّ القصائد؟

ورواية كذلك إذا كثرت روايته، والهاء للمبالغة في صفته بالرواية، ويقال روى فلان فلانا شعرا إذا رواه له حتى حفظه للرواية عنه.

قال: الجوهرى رويت الحديث والشعر رواية فأنا راو، في الماء والشعر، من قوم رواة ورويته الشعر تروية أي حملته على روايته، وأرويته أيضا.

وتقول: أنشد القصيدة يا هذا، ولا تقل إروها إلا أن تأمره بروايتها أي باستظهارها⁽¹⁾.

(1) ابن منظور: لسان العرب، ضبط نصه وعلق حواشيه خالد رشيد القاضي، ج5، باب الرء، دار صبح وأريسوفت، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص369.

2- اصطلاحا:

الرواية هي فن أدبي مستقل له خصوصيته وذاتيته، فالفن الروائي يجنح غالبا إلى التهذيب والإصلاح، ويقدم العلاج الأمثل ويساعد في حل المشاكل الإنسانية والاجتماعية.

وهناك من يعرفها على أنها:

«هي سرد نثري طويل تصف شخصيات خيالية متسلسلة، كما أنها أكبر الأجناس الأدبية القصصية من حيث الحجم، وتعدد الشخصيات وتنوع الأحداث وقد ظهرت في أوروبا بوصفها جنسا أدبيا مؤثرا في القرن الثامن عشر، والرواية حكاية تعتمد السرد بما فيه من وصف وحوار وصراع بين الشخصيات، وما ينطوي عليه ذلك من تأزم وجدل وتغذية الأحداث»⁽¹⁾.

«فالرواية صارت نصا مكتوبا من قبل مؤلف خاص محدد، وأصبحت توجه بيئة فيها ثقافة و المجتمع بلغة معروفة، و قد تكون لغزا وقد تصف عالما وموقفا من مواقف الحياة، وقد تصور عالما جديدا يحلم به الإنسان والبشرية، حيث يرى "ميشال بورتيير" (Mechael Porter) أن: الرواية شكل خاص من أشكال السرد»⁽²⁾.

وخلاصة القول أن الرواية نمط أدبي دائم التحول والتبدل يتسم بالقلق، بحيث لا يستقر على حال، وكل عمل روائي يجاهد بالدرجات متفاوتة في قوتها ودقتها الفنية، لكي يعكس عملية التغيير الدائمة، بل وحتى للتغيير في بعض الأحيان.

(1) محمد حسن عبد الله: الواقعية في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 2000، ص 592.

(2) مالكوم براد بري: الرواية اليوم، ت أحمد شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1996، ص 43.

ثانيا - الرواية الواقعية:

وهي سرد نثري لقصص أشخاص واقعيين وأحداث حقيقية، من خلال الأساليب الدرامية للرواية، وغالبا ما تهدف إلى تغيير هذا الواقع الذي يقدمه مضمون الرواية لخدمة المجتمع، وإصلاحه بتدعيم القيم الإيجابية والطاقات، وذلك بتقديم نماذج إنسانية متعرضة لأزمات.

ومن هنا يتضح لنا أن الأديب الواقعي أكثر أمانة وصدقا في معالجة موضوعاته وتصوير بيئته، من خلال فن الرواية التي إتخذها كوسيلة لأدبهم. ولقد إتخذ هذا الفن «الرواية» أدباء واقعيون غربيون وأخذ عنهم أدباء العرب نتيجة تأثرهم بالأدب الواقعي الغربي.

1- الواقعية في الرواية الغربية:

«إن ملاحظة الواقع وتصويره بدقة من أسس الواقعية، وكان "فلوبير" و "بلزاك" من أكبر كتاب الواقعية فقد كانا يصوران الواقع بدقة تصويرا يكاد القارئ يلمسه»⁽¹⁾. «كما نجد "أنوريه دي بلزاك" الذي كتب ما يقارب مائة وخمسين رواية جمعها في آخر حياته سماها "الكوميديا البشرية".

كما نجد أيضا "ديكنز" (Dickens)، "توليستوي" (Tolstoy)، "تورغينيف" (Tourgueniev) و "غوركي" (Gorki) و "باسترناك" (Pasternak)، ومثلهم فعل "شكسبير" (Shakespeare) و "غوته" (Goethe) وأعداد كبيرة من أعظم أدباء العالم وكلهم إستوحوا أدبهم من صميم الحياة فنا جميلا: التعبير الأسر والصور الرائعة»⁽²⁾. وليست مهمة الروائي الواقعي رواية الحوادث أو الدعاية لمبدأ أو عقيدة، بل إطلاق الأفكار التي تنطوي عليها الحوادث والأشخاص والمظاهر.

(1) محمد الشوباني: الأدب ومذاهبه، دار الهيئة العامة للتأليف والنشر، (د ط)، (د ت)، ص 69.

(2) عيسى الناعوري: من قضايا اللغة والأدب والنقد، فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013، ص7.

«وأساليب التعبير تختلف بين كاتب وكاتب، فهي تتبع من موهبة أصيلة غدتها الثقافة الصحيحة، وصقلتها التجارب الإنسانية مثلاً: رواية الفهد الإيطالية... نتحدث عن ثورة غاريبا لدي لتوحيد إيطاليا، في منتصف القرن التاسع عشر، وأيضاً عن اضطراب الحياة وهياج الجماهير، وعن الحرب والدماء وتغير طبقات المجتمع، وتقرأ أيضاً روايتي الكاتب الإيطالي الواقعي "جوفاني فيرغا" (Giovanni Verga)، وهما من أهم الروايات لواقعية التي ظهرت في إيطاليا في الربع الأول من القرن العشرين في معالجة الكفاح المرير في المعلم جيزوالدو وأسرته مالا فوليا وما عانوه من فقر شنيع»⁽¹⁾.

وكل هذا من الأدب الواقعي الذي يصور كفاح أفراد المجتمع، حيث يستخدم أسلوب مقنع لكي يؤثر في نفس المتلقي.

«إن التعامل مع الواقع والأزمة، والبشر بصيغة الجمع والإحتمال والمتوقع واللامتوقع يعين الرواية جنساً أدبياً تحريراً بامتياز ويؤكد لها ممارسة كتابية نقدية، سواء مس ذلك القول الذي تحاوله أو البنية التي تبني القول وتتشئ، وهذا التحرر الذي يلزم الرواية يخلق إنساناً روائياً لا ينتظر هبة القدر لأنه علم نفسه أن يخلق هباته، التي لا تصل وألا ينتظر هبة من أحد»⁽²⁾.

ولهذا يمكننا القول بأنه لما تقرأ من أعمال هؤلاء العمالقة تشعر بأنك تعيش حياة الشعب بكل ما فيها من ماسي، ومن قشرة الصراع اليومي للعيش فهؤلاء الأدباء كتبوا أدباً فنياً جميلاً، وهم ينقلون أحاسيس الشعب، ويصورون حياته ويعكسون أشواقه وأماله وأفراحه وآلامه.

(1) ينظر، عيسى الناعوري: من قضايا الأدب والنقد، مرجع سابق، ص 8.

(2) فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء، ط 2، 2002، ص 25.

ويعد "جورج لوكاتش" أهم دارسي الأدب الماركسي، فكانت دعوته للواقعية، أي قدرة الكاتب على تجسيد الواقع والواقعية والرواية مرتبطان نسق المفاهيم عنده. «فالرواية عنده هي النوع الأدبي الذي يستطيع أكثر من غيره الارتباط بالحياة البورجوازية، لأنه النوع الأدبي القادر على تقديم البطل الفرد الذي أصبح يفتقد مع هيمنة النظام الرأسمالي الاندماج مع الآخرين»⁽¹⁾. وبذلك تكون مهمة الروائي الأساسية هي نقل إنطباعات الإخلاص للتجربة الإنسانية، وبالتالي فإن الالتفات إلى أية أعراف شكلية قد يعرض نجاحه للخطر. إن تقديم "لوكاتش" لخصوصية الرواية على هذا النحو هو ما يتصل إذا بالمفاهيم الهيكلية، «فالرواية عند هيجل ملحمة بورجوازية حديثة تظهر الفجوة بين الفرد والعالم وتفترض واقعا قد أصبح نثرًا، ومن ثم فإن بحث البطل هو البحث عن الاندماج المفقود وغير الممكن تحقيقه، وهذا البحث هو البحث الواقعي الذي فضله لوكاتش دائماً في الرواية الفرنسية و الألمانية»⁽²⁾.

2- الواقعية في الرواية العربية:

إن تعدد مشاكل الفرد في مواجهة وسائل القهر والظلم الاجتماعي وتقابل مصالح الطبقات المختلفة، وظهور أبناء الطبقة المتوسطة في مجال الفن والأدب كل ذلك جعل الرواية توطد علاقاتها بالطبقات الكادحة، و تنتشر ممتزجة بالرومانسية حيناً سائراً عليها حيناً آخر حتى غدى نمو الإتجاه الواقعي أمر ذابال في ظل جهود أبناء المدرسة الحديثة.

«بدأ مولد الواقعية في الأدب العربي في النصف الثاني من القرن العشرين وكان ذلك نتيجة تأثر الأدب العربي بما أنتجه أعلام الواقعية الغربية، فترجم إلى العربية الكثير من قصص "فلوبير" وقصص "بالزاك" وكثير من قصص "دي

(1) سيد البحراوي: علم اجتماع الأدب، الشركة المصرية العالمية للنشر، بونجمان، ط1، 1992، ص 23.

(2) المرجع السابق، ص 24.

موباسان" وغيرها من القصص الفرنسية وغير الفرنسية، وخاصة قصة "توماس هاردي" (Thomas Hardy) المعروفة بـ (مس سليلة دبرفيلد) وقد ترجمها فخري أبو السعود ونشرتها لجنة التأليف والترجمة والنشر»⁽¹⁾.

و لكن ثورة عام 1919 في مصر، قد بعثت الحاجة إلى قيام أدب واقعي متحرر من الاقتباس والتقليد، كما يقول يحيى حقي في فجر القصة المصرية. فظهرت طائفة من الكتاب أبرزهم:

«عيسى عبيد»، و«شحاتة عبيد»، واستجابة لروح العصر نادى "عيسى عبيد" في مقدمة "إحسان هانم"، و«شحاتة عبيد» في مقدمة درس مؤلم بالواقعية وتصوير الواقع الذي ينادي بأن يكون محور الفن القصصي من أرض محايدة تقع خارج نفس الراوي والقارئ معا»⁽²⁾.

و"محمود تيمور" الذي يعتبر من رواد الواقعية في الأدب العربي من خلال مجموعات قصصية رصد فيها القيود الاجتماعية، وصور حياة الكادحين في الريف والمدن، وتأثر بما أنتجه موباسان، وقد صرح محمود تيمور بذلك قائلاً: «وامتدح لي شقيقي محمد غير مرة موباسان الكاتب الفرنسي فبدأت أطلعه وما كدت أقرأ له حتى فتنت به، وتابعت قراءتي إياه في شغف عظيم، واتسعت مطالعتي فيما بعد في القصص الأوروبي، وتشبعت ولكني حتى اليوم لا أزال محتفظاً لموباسان بالمكان الأول في نفسي، فهو عندي أيم الأقصوصة الأكبر»⁽³⁾.

ولقد كان تأثيره بموباسان فني، يتصل بطريقته القائمة على الملاحظة الدقيقة لظواهر الحياة والناس، وتسجيلها تسجيلًا واقعيًا لا يعنى فيه بتحليل الظواهر بقدر ما

(1) عبد الرحمان عبد الحميد علي: النقد الأدبي بين الحداثة والتقليد، مرجع سابق، ص 176.

(2) سحر الخليل: قضايا النقد العربي القديم والحديث، مرجع سابق، ص 146.

(3) يوسف بكار: خليل الشيوخ: الأدب المقارن، الشركة العربية المتحدة للتسويق والتوريدات بالتعاون مع جامعة القدس المفتوحة، د ط، 2008، ص 179.

يعني بنقلها كما هي في الواقع بما فيها من المفارقة الحادة والواقعية المسرفة، «كما يتصل بمنهجه في إختيار شخوص قصصه ورواياته وأحداثها وهي شخوص وأحداث متميزة عن غيرها تميزا واضحا، أو أقل عبارة أخرى أشد وضوحا وأكثر تحديدا، إنها شخصيات وأحداث شادة، كان تيمور ينتقيها مثل موباسان إنتقاء من الواقع الذي يحيط به»⁽¹⁾.

ولقد إرتبطت نظرة الروائي إلى مجتمعه بقضايا هذا المجتمع وهمومه الإقتصادية والسياسية والإجتماعية، حيث أبرز أدباء العرب عيوب المجتمع وصوروا مظاهر الحرمان والبؤس قصد الإصلاح فكتب "طه حسين" المعذبون في الأرض، ولقد برزت الواقعية في الأدب الجزائري عند مولود فرعون روايته "ابن الفقير"، وفي أدب "محمد ديب" في الحريق.

وقامت بعض الروايات بنقد الإنحراف ومنها على سبيل المثال: السمان الخريف، وثرثرة فوق النيل، وميرمار، والكرنك، كل هذه الروايات لنجيب محفوظ.

لذلك يمكن القول: أن الرواية قد تناولت إلى جانب القضايا المحلية قضايا خارج الوطن في شكلين:

«أحدهما يرتبط بالعالم العربي على سبيل المثال زهرة من الجزائر لـ "محمود شعبان" طريق العودة ليوסף السباعي حيث تناول حرف فلسطين ونداء مجهول لمحمود تيمور.

أما الشكل الثاني من أشكال القضايا الغير المحلية فمن أمثلة ذلك الحب الضائع لطف حسين، وهي رواية باريسية، وجسر الشيطان لعبد الحميد جودة السحار، وتدور في ألمانيا على نحو ما صنع الكاتب اللبناني الدكتور سهيل إدريس الحي

(1) إبراهيم عبد الرحمان: الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 2000، ص95.

اللاتيني، ومن ذلك أيضا "قنديل أم هاشم" "ليحي حقي"، و "رجال ثيران" "ليوسف إدريس" مسجلا إنطباعاته في رحلته إلى إسبانيا، وثقوب في الثوب الأسود لإحسان عبد القدوس»⁽¹⁾.

مما سبق يتضح لنا أن الرواية تمتع القارئ وتجعله يفعل بالأحداث إنفعالا عميقا يشارك الأشخاص أحاسيسهم وانفعالاتهم بسحر العبارة وجمال الأسلوب الفني المتماسك الذي يقدم به المؤلف أحداثه وشخصه.

(1) سحر الخليل: قضايا النقد العربي القديم والحديث، مرجع سابق، ص147.

المبحث الثاني: الواقعية في بناء التشكيل الروائي:

المطلب الأول: واقعية الزمان والمكان في بناء التشكيل الروائي.

1- واقعية الزمان في بناء التشكيل الروائي:

أولاً- مفهوم الزمن:

الزمن هذه الكلمة التي شغلت فكر الإنسان وجذبتة اليها فراح يتناولها بالدرس محاولاً فهم ماهيتها، خلال رحلة الدراسة وجدنا أنها متشعبة الدلالات، لذلك لم يصل الباحثون إلى حصر مفهوم دقيق للزمن، رغم الحضور الذي يمارسه في جميع مناحي الحياة، هذا التعدد لمقولة الزمن فرض تعدد وجهات النظر إليه.

وليس المقصود بالزمن هذه السنوات والأيام والساعات والدقائق، أو الليل والنهار بل هو «هذه المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة، وحيز كل فعل وكل حركة، بل إنها لبعض لا يتجزأ من كل الموجودات، وكل وجوه حركتها ومظاهرها وسلوكها»⁽¹⁾. لكن الأدب الذي وسيلته اللغة وموضوعه التجربة الإنسانية، استطاع أن يعطي للزمن إمكانيات الظهور في صور مختلفة ليصبح عنصراً فعالاً في بناء أشكال الأدب الفنية «وتعد اللغة الأم من أهم المجالات التي يظهر فيها الزمن بصفة جلية، غير أن الفهم التقليدي اختزلها في أقسام الفعل المطابقة للزمن الفيزيائي وهي الماضي، الحاضر، المستقبل»⁽²⁾. وهكذا يكون الأدب من الميادين الأشد ارتباطاً بالزمن بل يعتبره هانز ميرهوف مثل الموسيقى فن زمني، لأن الزمن هو وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة⁽³⁾.

(1) عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالاته، الدار العربية للكتاب، (د.ط)، 1988، ص7.

(2) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989، ص13.

(3) ينظر: هانز ميرهوف: الزمن في الأدب، (تج)، أسعد رزق، مراجعة العويضي، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، (د.ط)، 1979، ص7.

وتعد الرواية كفن أدبي أولاً، وكنوع من أنواع الحكى ثانياً، والأكثر ارتباطاً بالحياة والواقع البشري، وبالتالي بالزمن ذلك ما تشهد عليه الروايات التي تكتب إلى يومنا هذا، مما رشحها لتكون موضوع درس النقاد عن طريقها معرفة كيفية تعاملها مع الخبرة الإنسانية، وكذا تفاعلها مع الزمن ودوره في التصميم لشخصياتها وبناء هيكلها، وتشكيل مادتها وأحداثها⁽¹⁾.

ومن هنا اكتسب الزمن مكاناً مهماً في الدراسات النقدية نظراً لكونه بنية أساسية في تأسيس العمل الروائي، والزمن ليس نفسه في جميع الروايات بل يختلف استعماله من مبدع إلى آخر، وفق ما يقتضيه البناء العام للرواية، وخير تعريف للزمن الروائي ذلك الذي قدمه نعيم عطية لدراسته لدلالة الزمن في الرواية الحديثة «إن الزمن الروائي باعتباره عملاً أدبياً أدواته الوحيدة هي اللغة، يبدأ بكلمة وينتهي بكلمة وبين كلمة البداية وكلمة النهاية يدور الزمن، لذلك كان لدراسة الزمن في الرواية عدة جوانب، فأحد هذه الجوانب يتمثل في أن الرواية فن يتم تذوقه تحت قانون الزمن، إذ أن استيعاب عمل أدبي لا يكون لحظياً أو آنياً مثل تأثير العمل التشكيلي، وإذا بحثنا عن السبب في ذلك الامتداد الذي يستغرقه الإعجاب بالعمل الأدبي، فسنجد في طبيعة الأداة التي يستخدمها الروائي ذاتها ألا وهي اللغة، إذ أن رص الكلمات إلى جوار بعضها البعض يتضمن فكرة الحركة والتتابع والسيروية»⁽²⁾.

لذلك فالزمن يعد أحد الدعائم التي يركز عليها الأديب في بناء روايته، حيث لا يمكن أن نفصل الزمن عن أحداث الرواية، فهما رضوان ملتصقان ببعضهما.

ثانياً - الإيقاع الزمني:

إن دراسة الإيقاع الزمني تقوم أساساً على الحدث الذي يعتبر عضواً فعالاً في تسيير الزمن، حيث يعنى بدراسة العلاقات بين زمن الحكى وطول النص، فالرواية

(1) ينظر، عبد الصمد زايد: مرجع سابق، ص10.

(2) نعيم عطية: دلالة الزمن في الرواية الحديثة، مجلة المجلة، العدد 170-فبراير، (د.ط)، 1971، ص19.

وإن اعتبرت تشكيلا للحياة إلا أنها تعتمد بالدرجة الأولى على الحدث، فحاجة الإنسان إلى رواية الأحداث تعد من الحاجات الفطرية للإنسان وهو ينقل هذه الحاجة إلى العالم الخارجي بطرق مختلفة، حيث أن الزمن فيها يقاس بالثواني والسنين، والطول بالجمل والصفحات، وذلك قصد استقصاء التغيرات التي تطرأ على الحدث من سرعة، أو تعجيل وتبطئة.

1- مفهوم الحدث:

يعرفه أحمد كمال زكي بأنه: « مجموعة الأفعال والوقائع مرتبة ترتيبا سببيا، تدور حول موضوع عام، وتصور الشخصية وتكشف أبعادها وهي تعمل عملا له معنى، كما تكشف عن صراعها مع الشخصيات الأخرى»⁽¹⁾.

فهو بمثابة المحور الأساسي الذي ترتبط به باقي عناصر الرواية ارتباطا وثيقا حيث تحقق وحدة الحدث عندما «يجيب الكاتب عن أسئلة أربعة هي: كيف، وأين، ومتى، ولم وقع الحدث؟ ولا يشترط في الأحداث أن تكون كبيرة ضخمة، أو متعلقة بشخصيات مرموقة»⁽²⁾. وليس هناك طريقة محددة يتبعها الكاتب لعرض أحداثه، فقد يبدأ روايته من أول أحداثها ثم يتطور بأحداثه وشخصه تطورا أماميا متبعا المنهج الزمني، وقد تبدأ الرواية بنهايتها، وكل ذلك متروك لعبقرية الروائي وتمكنه من أدوات الرواية، كما أن هناك أمرا يتعلق بحركة الأحداث من حيث السرعة والبطء.

1-1- سرعة الحدث:

وتتمثل في الخلاصة أو ما يطلق عليه بالمجمل والتلخيص، بالإضافة إلى القطع أو ما يطلق عليه أيضا بالحذف.

(1) أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، (د.ط)، 1980، ص59.

(2) حميد لحميداني: بنية النص السردي، من منظور النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، ط3، 2000، ص76.

أ- الخلاصة:

وتعتمد الخلاصة في الحكي على «سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل»⁽¹⁾.

حيث تعد إحدى حالات عدم التوافق بين الحكاية وزمن السرد، و يتم تلخيص عدد من السنوات في بضع جمل أو صفحات، فتسبق بذلك حركة الزمن حركة السرد، وهو ما يتطلب على مستوى الخطاب الأسلوب الغير المباشر، بحيث يكون قريبا حين يختصر حدثا أو حوارا، في حين يبدو بعيدا حين يختصر أحداثا تكون طويلة في مداها الزمني⁽²⁾. وهذا الشكل من العلاقات السردية قليل الحضور في النصوص السردية إجمالا.

ب- القطع أو الحذف:

يعد الحذف أو القطع عند حسن البحراوي «تقنية زمنية محضة، ويعتبر وسيلة نموذجية لتسريع السرد عن طريق إلغاء الزمن الميت في القصة، والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة، أو بدونها، حيث ينعدم فيها زمن السرد ويطول زمن القصة»⁽³⁾. وصفة الحذف هنا تختلف كما سبق من حديث عن الملخص أو المجمل، لأن الحذف الزمني يعني القفز عن مراحل زمنية تطول أو تقصر متصلة بالحكاية فيتم الإغفال المطلق للأحداث والأقوال خلال هذه الفترة الزمنية كما يذكر حميد لحميداني أن الروائيون التقليديون يلتجئون في كثير من الأحيان إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها ويكتفي عادة بالقول مثلا: «مرت سنتان، أو انقضى

(1) المرجع السابق، ص77.

(2) ينظر، عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح، البنية الزمنية و المكانية في موسم الهجرة الى الشمال، دارهومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، (د.ط) 2010، ص21-22.

(3) حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص77.

شهر أو زمن طويل، وهذا يسمى قطعاً⁽¹⁾. حيث يتضح من خلال المثالين أن القطع إما أن يكون محدد أو غير محدد وهي عند جنييت (Gerard Genette) كما يقول عمر عاشور:

القطع المحدد هو الذي ينص على مدته كقول الروائي "بعد مدة كذا" والقطع الغير المحدد حيث يشار إليه ولا ينص على مدته وهو عكس الأول لقولنا "بعد مدة"⁽²⁾.

1-2- تبطية الحدث:

نجد في هذا الجزء أن من آليات تعجيل وتبطية الحدث نوعان هما: الوقفة أو ما يطلق عليها أيضاً بالاستراحة بالإضافة إلى المشهد.

أ- الوقفة أو الاستراحة:

يعد التوقف أو الاستراحة عند عمر عاشور بمثابة مظهراً من مظاهر عدم التوافق بين محوري الزمن، مما يعرقل سير الأحداث عن طريق المرور إلى الوصف، وهذا راجع إلى أن الراوي عندما يبدأ في الوصف يعلق بصفة وقفية تسلسل أحداث الحكاية، فهو عنده الأمر الصالح في السرد، توجيه معلومات عن الشخصيات أو ما يحصل لها في الإطار الذي ستدور فيه الأحداث⁽³⁾. أما بالنسبة لحميد حميداني فالوصف عنده يحدث نوعاً من القطع الزمني، مما يؤدي إلى تعطيل حركته، لكن بالرغم من ذلك فالوصف يفقد هذه الصفة عندما تلتجئ الشخصيات أنفسها إلى التأمل في المحيط فيؤدي وظيفة السرد بالنيابة عن الراوي، وهنا يصعب القول بأن الوصف أوقف سيرورة الحدث، لأن التوقف هنا ليس من فعل الراوي وحده، بل من فعل طبيعة القصة نفسها وحالات أبطالها⁽⁴⁾.

(1) ينظر، حميد حميداني: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص77.

(2) عمر عاشور: البيئة السردية عند الطيب صالح، مرجع سابق، ص24.

(3) ينظر، المرجع نفسه، ص23.

(4) ينظر، حميد حميداني: بنية النص السردية، مرجع سابق، ص77.

ب- المشهد:

يعد المشهد «مساحة زمنية مناظرة للملخص فإن كان الملخص تسريعا للسرد، فإن المشهد هو تفصيل وإبطاء له وإن كانت العلاقة الزمنية القائمة في المشهد متساوية للقيمة الزمنية في الحكاية، فإن الإحساس للقارئ عضو أن السرد يسير في ببطء خاصة إذا كان موقفا للمفارقات الزمنية المتعددة، أو للحوار الداخلي للشخصيات»⁽¹⁾.

كما يقصد به أيضا: «المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد، إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق»⁽²⁾. مما يؤدي إلى تساوي المسافة الزمنية "مستوى الحكاية" والمسافة الكتابية "مستوى النص" ولا يأتي هذا إلا في حالة الخطاب بالأسلوب المباشر: "الحوار" وبذلك يكون الحوار التجلي الخالص للمشهد. مما سبق يمكننا القول بأن الحدث يعد أحد الركائز الأساسية التي يعتمد عليها الروائي في بناء هيكله الزمني، والذي يعتمد بدوره على الأنساق التي تنتجها العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، فالأول يقاس بالدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات، أما الثاني النص المجسد في الجمل والأسطر والصفحات، فقد يحكي الروائي صفحات لا تتجاوز مئة صفحة ما حدث في سنوات وقد يفعل العكس، فيحكي ما حدث في دقائق محدودة في مئة صفحة، ولكي يبين الكاتب هذه العلاقة بين القصة والخطاب والمشهد وقد اختصت الأولى والثانية بتسريع الأحداث، فيما اختصت الثالثة والرابعة بتعطيل الأحداث وتأجيلها.

(1) عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردية، مرجع سابق، ص 103.

(2) حميد لحميداني: المرجع السابق، ص 76.

2- المنظور الروائي:

نقصد بالمنظور الروائي طرق عرض الحوادث، فالأحداث الروائية لا تقدم إلا من خلال منظور معين، انطلاقاً من وجهة نظر محددة، وقد خلق هذا العنصر زخماً هائلاً من الدراسات، كان مصدرها كثافة المادة وتشعب المصطلح، ومرد ذلك كله انطلاقاً من المادة من مكون خطابي مشترك هو الراوي، وعلاقته بالعمل السردى، لأن الحكى دوماً يقوم على عنصرين يشكلان قاعدته الأساسية هما: الراوي والمروي له، ثم العلاقة الرابطة بينهما وهي ما يروى.

وسبب كثرة الدراسات في مجال الرؤية واختلاف التصورات راجع إلى ارتباطها «بأحد أهم مكونات الخطاب السردى، وهو الراوي وعلاقته بالعمل السردى بوجه عام، وذلك اعتباراً أن الحكى يستقطب دائماً عنصرين أساسيين بدونهما لا يمكننا أن نتحدث عن هذان العنصران هما: القائم بالحكى ومتلقيه، وبمعنى آخر الراوي والمروي له وتتم العلاقة بينهما حول ما يروى أي القصة»⁽¹⁾.

إننا في الأدب نكون إزاء أحداث تقدم لنا من وجهة نظر مختلفة ومعينة، فرؤيتنا لحادثة واحدة تجعلنا أمام حادثتين لأن الموضوع مهما كان يتحدد بحسب الرؤية التي تقدمه.

وأول السرديين اللذين عمدوا إلى تحليل الخطاب من وجهة سردية "تودوروف" (Todoroph) الذي ميز في الحكى بين القصة والخطاب، واهتم أيضاً بمقولة الرؤية الدالة على مظاهر الحكى وقد اعتمد تودوروف على تقسيم ثلاثي وهو:

(1) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 284/287.

2-1- الراوي أكبر من الشخصية «الرؤية من الخلف»:

يكون الراوي «فيها أكثر معرفة من الشخصيات، دون إخبارها عن الطريقة التي يحصل على معلوماته، فشخصياته واضحة بلا أسرار»⁽¹⁾. كما يقصد به «الراوي الذي يملك حرية التنقل من شخصية لأخرى ومن حدث لآخر، ويملك القدرة على إعطاء المعلومات أو حجبها، والتعليق على الشخصيات مادحا أو قادحا»⁽²⁾. حيث يستطيع الراوي أن يصل إلى كل الأحداث، وما يدور من حوار ورغبات وآمال لدى شخصياته.

2-2- الراوي يساوي الشخصية «الرؤية مع»:

وينتشر في الرواية الحديثة وهنا لا يعرف الراوي أكثر مما تعرف الشخصيات، وليس بإمكانه تفسير الأحداث و أخبارها بها قبل أن تفسرها أو تخبرنا الشخصيات، حين يمكن للروايات أن تروي بضمير الغائب ودوما تبقى أمام عدة روايات لحدث واحد، وتبعا لذلك نحصل على عدة وجهات نظر⁽³⁾.

كما يعرفه مصطفى التواتي: بأنه قد يكون الراوي هو نفسه تلك الشخصية لا يظهر منفصلا عنها فتروى الأحداث بضمير المتكلم، ويكون موضوع الرواية وراويها شخصا واحدا، إذ تصبح هذه الشخصية مركزية من خلالها نرى باقي الشخصيات، ومعها نعيش الأحداث المروية⁽⁴⁾.

(1) تزفيتان تودوروف: مقولات الحكاية الأدبية، مجلة العرب والفكر العربي، عدد 0، 1، ربيع (د.ط)، 1990، ص111.

(2) عدنان خالد: النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986، ص90.

(3) المرجع السابق، ص نفسها.

(4) مصطفى التواتي: دراسة روايات نجيب محفوظ الذهبية، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري، الدار التونسية للنشر، (د.ط)، (د.ت)، ص128.

2-3- الراوي يعرف أقل من الشخصية «الرؤية من الخلف»:

حيث يرى "تودوروف" أنه في هذا الشكل يعرف الراوي أقل مما تعرفه جميع شخصياته، لا يملك أن يصف ما نراه نحن ونسمعه ولا يمكنه التوغل داخل الشخصيات لسبر أغوارها. فهو في نظره مجرد اصطلاح لأن الرواية بهذا الشكل تصبح غامضة، بحيث يكون الراوي فيه مجرد شاهد على الأحداث.

مما تقدم يتضح لنا أن لكل أديب طريقته في عرض أحداث قصته، وقد يتبع أكثر من أسلوب في القصة الواحدة، كما قد يلتزم بأسلوب واحد، ومن طرق عرض الحدث الرئيسي ما يسمى بوجهة نظر الراوي، أو المنظور الروائي، ويقصد به من يقص علينا الأحداث فقد يكون الراوي عليم بكل الأحداث، وقد يكون متساوي مع الشخصية، وقد يكون أقل معرفة بالأحداث من الشخصية.

ثالثاً - الإطار الزمني:

يعتبر الزمن أحد أهم العناصر البنائية المميزة للنصوص الحكائية، ليس فقط لأن هذه النصوص تقوم أساساً على سرد حدث أو مجموعة أحداث تجري في زمن ما، بل لأنها الفعل السردي الذي يخضع هذه الأحداث لحركة زمنية على التسلسل والتداخل بين أنواع ومستويات زمنية كثيرة ومختلفة في الإطار الزمني، ولذلك فالنص الروائي يقوم على زمنييتين، الأولى تدعى أزمنة داخلية، والثانية تدعى أزمنة خارجية.

1- الأزمنة الداخلية:

إن إشكالات الزمن المطروحة دخل الخطاب الروائي المنظم يأتي من الأزمنة المعقدة، ولإيضاح خصوصيات أنواع الأزمنة التي تتفاعل داخل النص السردي، بحيث أن الأزمنة الداخلية تتمثل في زمن النص وهو: الزمن الدلالي الخاص بالعالم التخيلي والذي يتعلق بالفترة التي تجري فيها أحداث الرواية وزمن السرد.

1-1- زمن السرد:

هذا الزمن يخص حركة الصيغ اللفظية الحاضرة في النص ويصبح زمن السرد عنصراً أدبياً بمجرد إدخاله في القصة، أي الحالة التي يحدثنا السارد عن سرده الخاص، وزمن السرد يتعرض بالدراسة للعلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب حيث نلاحظ ذلك في تمييز تودوروف بينهما فزمن الخطاب عنده خطي، وزمن القصة متعدد الأبعاد يمكنه احتواء عدة أحداث لحظة واحدة، الأمر الذي يستعصى على الخطاب، فيرتبها الواحدة تلو الأخرى⁽¹⁾.

1-2- زمن الحكاية:

المقصود به هو زمن التخيل، أو زمن الحكي المجسد في الحكاية وكيفية تجسيده على مستوى العالم التخيلي، حيث يعرفه الشريف حبيلة في كتابه مكونات الخطاب الروائي «أنه الزمن الذي وقعت فيه الأحداث سواء كان ذلك حقيقياً أو تخيالياً، وهو دائماً يحدد بنقطة يبدأ منها، تقابلها نقطة ينتهي إليها، وكل مادة حكاية ذات بداية ونهاية فهي تجري في زمن سواء كان هذا الزمن مسجلاً أو غير مسجل كرونولوجياً أو تاريخياً، بالرغم من أن الرواية المعاصرة تتجنب في الغالب تسجيل زمنها الكرونولوجي أو التاريخي صراحة، فإن القارئ المثالي أو النموذجي، بخبرته وتلمسه للنص يمكنه الإمساك ببعض الإشارات الزمنية التي تعمل على شبه النص جمالياً»⁽²⁾. كما أن دراسة الزمن في الحكاية تقوم أساساً بترتيب المقاطع الزمنية ومقارنتها ترتيبها في الحكاية، ذلك أن الحكاية يمكن أن تتعرض لتشويه زمني بأن يقدم أو يؤخر حدثاً على آخر في شكل متداخل مما يسمح له بمنح النص جمالياته.

(1) ينظر، المرجع السابق، ص109.

(2) الشريف حبيلة: مكونات الخطاب الروائي، مفاهيم نظرية، عالم الكتب الحديث الأردن، ط1، 2011، ص65.

وهذا النوع من التشويه يطلق عليه اسم المفارقات الزمنية بإتخاذها أسلوبين، الأول يكون بمثابة الرجوع إلى الوراء، أما الثاني يسير باتجاه خط الزمن أي في حالة سبق الأحداث وهو معاكس الأول، ويصطلح على هذين الأسلوبين «الاسترجاع والاستشراف».

1-2-1 - الإسترجاع:

الإسترجاع عملية سردية حيث يرى الناقد الفرنسي "جيرار جنيت" أنه «حين يبدأ مقطع سردي في رواية ما، بإشارة كهذه قبل ثلاثة أشهر يجب أن ندرك أن هذا المقطع قد أتى متأخرا في نقل الخبر وقد كان يجب أن يحل مقدما في الرواية»⁽¹⁾. ذلك أن الاسترجاع يعمل على إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، وتسمى كذلك هذه العملية الاستنكار ويمكن للاسترجاعات أن تتخذ مظهرا داخليا وآخر خارجيا:

أ- الاسترجاع الداخلي:

ويتعلق بأن «ندرج داخل سياق الحكاية الأولى الأساسية عناصر جديدة غير متصلة فيها، كما يضيف السارد شخصية جديدة، ويضيء حاجياتها السابقة عبر اعطاء معلومات متعلقة بها، أو أن تتم العودة إلى شخصية غيبت مدة عن سطح المسار السردى وتقدم للقارئ ملاحظات بشأنها، أو أن تقوم شخصية داخل الحكاية الأولى بسرد حكاية تتعلق بموقف ما»⁽²⁾. وصيغ الاسترجاع الداخلي يمكن وصفها بالحكي الثاني، أو القصة الغيرية ذلك أنه يسير على خط زمني مستقل وخاص به.

(1) عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح، مرجع سابق، ص16
(2) عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردى، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2011، ص100/99.

ب- الاسترجاع الخارجي:

الاسترجاعات الخارجية والتي تتصل بالمدى والسعة، حيث يكون للسعة الدور الأساسي لصلتها بالحكاية الأولى، إذ لا تربطها أي علاقة من حيث تسلسل وقائعها الداخلية، ويمكن أن تتطرق من بعد زمني ماضي يتسلسل حتى يصل إلى نقطة انطلاق الحكاية الأولى، ونصادف في الاسترجاعات الخارجية صنفين متميزين:

الصنف الأول: يتعلق بسرد حادثة ماضية ثم يقفز السارد إلى ماتلاها ليعود لمتابعة السرد، وهو ما يسمى بالاسترجاع الجزئي.

الصنف الثاني: يتم من خلاله سرد متسلسل لوقائع ممتدة زمنياً يستمر حتى بداية الحكاية الأولى ويسمى بالاسترجاع التام⁽¹⁾.

ونستنتج مما سبق أن الاسترجاع يعتبر وسيلة لاستحضار الذكريات، لأن السارد أو الشخصية تقوم باستحضار مواقف زمنية ماضية في زمن الحاضر.

1-2-2- الاستباق أو الاستشراف:

تتسم الاستباقات أو الاستشرافات بطابعها المستقبلي، التنبئي، كما تتسم أيضاً بضالة حضورها في النصوص السردية المعاصرة، حيث يعد الاستباق: "عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت، أو الإشارة إليه مسبقاً، وهذه العملية تسمى في النقد التقليدي سبق الأحداث"⁽²⁾. وتتقسم الاستباقات "الاستشرافات" إلى قسمين: استباقات داخلية واستباقات خارجية، وتخضع هذه الأصناف من الاستباقات بنفس التقسيم الخاص بالاسترجاع⁽³⁾.

ومن خلال هذا التعريف يتضح لنا أن الاستباق أو ما يطلق عليه أيضاً بالاستشراف يؤدي وظيفة في النسق الزمني للرواية، حيث يعد بمثابة تمهيد أو توطئة

(1) المرجع السابق، ص 100/99.

(2) عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح، مرجع سابق، ص 20.

(3) ينظر، عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردية، مرجع سابق، ص 101.

لأحداث لاحقة، أو التكهّن لمستقبل إحدى الشخصيات، كما قد تأتي على شكل إعلان كما ستؤول إليه مصائر الشخصيات.

2- الأزمنة الخارجية:

إن الزمن الخارجي يعد بمثابة الإطار الزمني الذي تتمحور بداخله أحداث الرواية، فهو عموماً حامل التجربة الإنسانية المصاغة في الخطاب الروائي، لذلك نجده أكثر موضوعية لارتباطه بالطبيعة، إذ يعد أحد خواصها وقد عرفه مصطفى التواتي بقوله: «هو الزمن الذي يبقى عند طرفي الرواية البداية والنهاية، وبالتالي فهو موضوعي مرتبط بالزمن التاريخي، وما يحويه من موضوعات اجتماعية، إنه التوقيت القياسي للأحداث التي تجري الآن، لذلك فإنها تروى بصيغة الحاضر ويكون هذا الزمن إطاراً خارجياً لكامل الرواية»⁽¹⁾.

حيث يعد هذا الزمن المصدر الرئيسي للروائي يعرف منه ما يحتاجه، لكونه جزء من هذا العالم يعيش زمنه وينتهي إلى ماضي الإنسانية، فتكون الرواية بذلك ابنة التجربة الإنسانية المتوقعة في الزمن الخارجي، كما يعرفه إبراهيم صحراوي بأنه «الزمن المفترض للحكاية، وترجمته القصصية، والفترة التي تستغرقها قراءة الأثر، ونستعمل هنا عبارة الأزمنة الخارجية لنميز بها الظروف المحيطة به، أو المتعلقة بمؤلفه وأحداثه وقارئه»⁽²⁾.

وخلاصة القول أنه عندما نركز على الزمن الخارجي للعمل الأولى، فإن ذلك يقودنا إلى الاهتمام بالعصر الذي عاش أو يعيش فيها الروائي من جهة، والقارئ من جهة أخرى، والعلاقة بينه وبين زمن الأحداث، لأن الروائي عندما يكتب روايته فإنه

(1) مصطفى التواتي: دراسة في رواية نجيب محفوظ الذهنية، مرجع سابق، ص 109.

(2) إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية (رواية جهاد المجين لرجي زيدان نموذجاً)، دار الآفاق الجزائر، (د.ط)، 1999، ص 213.

يبقى مشدودا ومرتبطا بتأثيرات عصره، مما ينعكس حتما على الرؤية العامة لعمله الفني ذاته، كما يمكن اعتبار الزمن الخارجي زمنا ثانويا في بناء النص الروائي.

2- واقعية المكان في بناء التشكيل الروائي:

كان عنصر المكان من أقل العناصر الروائية اهتماما من قبل الدارسين والمنظرين، ومن كان يولي للموضوع اهتماما، كان ينظر إليه نظرة جانبية، بحيث كانت مقارنة المكان تتم دائما باختزال أبعاده الدلالية والرمزية بعيدا عن بنيته ومنطقه الداخلي، وامتد إلى غاية السبعينات حيث التفتت السرديات على عنصر المكان ووسعت تذاكرها بالبحث والاهتمام بنظام اشتغاله وتشكيلاته، والصلات التي تجمعها بباقي عناصر البناء الروائي.

أولا- مفهوم المكان:

إن الرواية - وإن اعتبرت فنا زمنيا - فإن هذا الزمن لا يتحقق إلا في إطار مكاني، لذا تعد دراسة المكان كعنصر بنائي مهم يساهم في الكشف عن خصائص هذا الفن، وما يميزها من روائي إلى آخر.

ولكثر الدراسات فإن عنصر المكان أخذ تعريفات متعددة حيث يقول محمد مفتاح «إن الزمان بأنواعه المختلفة إطاره هو المكان الذي ينجز فيه ولذلك فإنه لا مناص عنه»⁽¹⁾.

لذلك فتشخيص المكان في الرواية هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ، شيئا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها، وطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين.

كما يضيف "لوتمان" (lottmann) فيقول: «المكان هو مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر والحالات والوظائف، أو الأشكال المتغيرة التي تقوم بينها

(1) محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، ط1، 1987، ص96.

علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية مثل الاتصال، المسافة، ويجب أن نظيف إلى هذا التعريف ملحوظة عامة وهي: أننا إذا نظرنا إلى مجموعة الأشياء المعطاة على أنها مكان يجب أن تجرد هذه الأشياء من جميع خصائصها ما عدا تلك التي تحددها العلاقات ذات الطابع المكاني التي تدخل في الحسبان»⁽¹⁾.

فيصبح مكان القصة هوية تاريخية ووطنية، ذلك أن المكان يعطي الانطباع بأن النص حقيقي فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الراوي بجميع أجزائه طبعاً مطلقاً لطبيعة الفنون الجميلة لمبدأ المكان نفسه. ذلك أن الأديب يستخدمه كوسيلة يقدم من خلاله أفكاره التي يسعى إلى تجسيدها، ولما كانت، دراستنا تتأسس منهجياً على ما قدمته الدراسات والأبحاث المختصة، فإن اطلاعنا على البعض منها بين لنا أن عنصر المكان لم يفرد بدراسة خاصة تنظر له، إنما هناك دراسات متفرقة تشغل كل منها لمصطلحات خاصة.

1- الفضاء كمعادل للمكان:

يحاول بعض النقاد الغربيين التفرقة بين مستويات مختلفة في المكان: يفهم الفضاء في أغلب التصورات على أنه الحيز المكاني في الرواية ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي، فالراوي يقدم دائماً مجموعة من الإشارات الجغرافية، وذلك من أجل تحريك خيال القارئ لاكتشاف منهجية الأماكن. والفضاء من هذا المفهوم معادل لمفهوم المكان، ولا يقصد به المكان الذي تشغله الأحرف الطباعة التي كتبت بها الرواية، ولكن ذلك المكان الذي تصوره الرواية المتخيلة⁽²⁾.

(1) سيزا أحمد قاسم: مشكلة المكان الفني، جماليات المكان، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1،

1988، ص69.

(2) ينظر، حميد لحميداني: بيئة النص السردي، مرجع سابق، ص53/54.

2- نحو تمييز نسبي بين الفضاء والمكان:

يخلط الكثير من الدارسين بين الفضاء والمكان فإذا نظرنا إلى طريقة تحديد الأمكنة في الروايات، نجدها مادة داخل النص «ومجموع هذه الأمكنة كما يؤكد أحد الدارسين هو ما يبدو منطقياً أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية، لأن الفضاء أوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون للفضاء، مادامت الأمكنة في الروايات غالباً ما تكون متعددة ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلغها جميعاً»⁽¹⁾. ومن هنا يتضح لنا أن الفضاء أوسع من مفهوم المكان، فهو الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية، وعلى الرغم من الجهود الكبيرة التي بذلها الدارسون والباحثون في التفريق بين مصطلح، إلا أنهم لم يتوصلوا إلى اتفاق على تعريف نقدي موحد.

ثانياً - وصف المكان:

إذا كان لكل رواية صورة خاصة تعطيها ميزة تتفرد بها، فإن هذا يقود إلى التساؤل عن طرق عرض المكان داخل النص، وبما أن الرواية نص أدبي فإن الطريقة التي يتم عرض المكان الروائي، هو الوصف الذي يعد بمثابة الأداة التي تشكل المكان، وتتفاوت الروايات في استخدامها وقد اهتم كتاب الرواية الواقعية بوصف الإطار الذي تتحرك فيه الشخصيات وإبراز الشكل العام للأمكنة.

ولقد أوضح "ألبرست" (Prost) ذلك في الرواية الغربية إذ يقول «في أسلوب السرد التقليدي تبدأ الرواية بوصف ديكور مألوف وعادي سيحدث فيه شيء ما، وصف يبعث الاطمئنان في القارئ دون أن يصدمه مظهرها له المغامرة حادث عرضي واستثنائي، غايتها الوحيدة تمنحه رعشة من اللذة أو القلق في عالم منظم أحسن

(1) حميد لحميداني: بنية النص السردي، من منظور النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، ص63.

تصنيف، بحيث أن الأناقة والأنس والسهولة، تدعو الكاتب إلى أن يجد شيء من التصوير الفاتن»⁽¹⁾. حيث نجد أن أول من أولى الوصف اهتماما كبيرا هو الروائي بلزاك الذي يصور البيوت والأثاث والملابس بدقة، لكي يعكس المكان الواقعي داخل النص، وذلك من أجل إيهام القارئ بحقيقة ما يجري فالمؤلف «إذا أراد ذكر الفضاء الذي يتحرك فيه أبطاله لزمه أن يلجأ بالضرورة على الوصف، وأن يوقف بالتالي مجرى محكيه ولو لوقت وجيز»⁽²⁾. فالوصف هو الوسيلة الوحيدة للروائي، لنقل صورة الأمكنة، وذلك لمحاولة تشكيل الفضاءات التي تجري بها، وذلك بتصويرها ثم نقلها إلى الرواية⁽³⁾.

فالوصف يتناول الأماكن في مظاهرها ويمكن القول أن الوصف هو التصوير بمفهومه الثاني، وإلى جانب ذلك فالتشكيل المكاني يخضع إلى «مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق أو الانفتاح والانغلاق، فالمنزل ليس هو الميدان، والزنازة ليست هي الغرفة لأن الزنازة ليست مفتوحة دائما على العالم الخارجي، بخلاف الغرفة فهي مفتوحة على المنزل، والمنزل على الشارع»⁽⁴⁾. وبذلك فالوصف يحدد تشكيلات الأماكن، فكل رواية تحتوي على مكان تقع فيه الأحداث، وتنتقل فيه الشخصيات، حيث أن تشكيلات المكان منها ما هو مغلق يتميز بالضيق، ومنها ما هو مفتوح يتميز بالاتساع.

مما سبق يتضح لنا إن الوصف من أهم الأساليب التي تجسد المكان فهو نظاما يستعمل لتمثيل العبارات، وتصوير الشخصيات يستعين الراوي في الأحداث للكشف عن أحوال وهيئة الشيء الموصوف.

(1) سيزا أحمد قاسم: مشكلة المكان الفني، مرجع سابق، ص75.
 (2) مجموعة مؤلفين: الفضاء الروائي، تج، عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، (د.ط)، 2002، ص25.
 (3) ينظر، إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، مرجع نفسه، ص202.
 (4) حميد لحميداني: بنية النص السردي، مرجع نفسه، ص70.

المطلب الثاني: واقعية الشخصية في بناء التشكيل الروائي.

وقد قسمنا هذا المطلب إلى ثلاثة أقسام، الأول ضمنا فيه تعريف الشخصية، والثاني أنواع الشخصيات، والثالث الشخصية في النموذج العاملي.

أولا- تعريف الشخصية:

تحتل الشخصية موقعا هاما في بنية الروائي، فهي أحد المكونات الأساسية للرواية، وتأتي الشخصية أهميتها كعنصر أساسي في الرواية، من اهتمام الروائي بتصوير المجتمع الإنساني الذي يشكل فيه الشخص العمود الفقري، وقد اهتم بعنصر الشخصية علماء وباحثون لذلك نجد تعريفات كثيرة ومتعددة لها.

1- مفهوم الشخصية عند علماء اللغة:

كلمة شخص في معاجم اللغة تدل على الحركة والانفعال، وترتبط بالسير والذهاب، وتتعلق بمد البصر وارتفاع الصوت، وحسن المنطق وحسن السيرة. ففي قاموس المحيط نجد «أن مادة شخص سواء الإنسان وغيره تراه عن بعد والجمع أشخاص وشخوص وأشخاص وشخص.

كمنع شُخُوص ارتفع، وشَخَصَ بصره: فتح عينيه.

وشَخَصْتُ الكلمة من الفم: ارتفعت نحو الفك الأعلى.

وشخص به بمعنى أتاها أمر أقلقه وأزعجه.

والشخيص: الجسيم وهي بهاء والسيد، من المنطق المتجهم»⁽¹⁾.

(1) الطاهر أحمد زكي: قاموس المحيط، باب الشين، الدار البيضاء للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط3، 1980، ص684.

2- مفهوم الشخصية عند علماء النفس:

الشخصية هي وحدة قائمة بذاتها ولها كيائها، حيث ينظر إليها علم النفس من منظور نفسي داخلي يتعلق بالسلوك والأنماط الأخلاقية، ومدى التفاعل والاندماج في المجتمع.

حيث يقول أحد الباحثين في مجال علم النفس محددا الهدف الرئيسي من تناول الشخصية بالدراسة والتحليل: «أن دراسة الشخصية يقصد بها الاهتمام بتلك الصفات الخاصة لكل فرد والتي تجعل وحدة متميزة ومختلفة من غيره»⁽¹⁾. بمعنى أن شخصية كل فرد تتحدد من خلال السمات التي تبدو في عاداته الفكرية وتعبيراته واتجاهاته، واهتماماته وأسلوبه في العمل، وأسلوبه في الحياة والتي تختلف من شخص إلى آخر.

أما "مورتن برنس" (Morton Prince) فالشخصية عنده «مجموع الاستعدادات والميول، والدوافع والقوى النظرية الموروثة بالإضافة إلى الصفات، والاستعدادات والميول المكتسبة»⁽²⁾.

مما سبق يتضح لنا أن علم النفس بوصفه أحد العلوم الحديثة التي تساهم في التوصل إلى المعرفة الحقيقية للشخصية، وإلى الجوانب المتعددة فيها، فمنها ما هو متعلق بالمظهر الخارجي وأنماطه وأشكاله، ومنها ما هو متخفي يحتاج إلى رصد علاقات الشخصية، حيث أن هذه الصفات منها ما هو مكتسب ومنها ما هو وراثي.

(1) محمد أبو العلا: علم النفس العام، عين الشمس للنشر، القاهرة، (د.ط)، 1996، ص283.

(2) المرجع نفسه، ص167.

3- مفهوم الشخصية عند الأدباء والنقاد:

ينظر الناقد الروائي إلى الشخصية على أنها هي التي تميز العمل القصصي عن غيره من الفنون، وتجعله فنا مستقلا بذاته، ومن ذلك يعتقد "راف فوكس" (Raf Fox) «أن الرواية ينبغي أن تهتم أساسا بخلق الشخصية»⁽¹⁾.

كما ينكر الدكتور ابراهيم عوضين في كتابه الأدب العربي المعاصر: أن الشخصيات هم الأفراد الذين تمر حولهم أحداث القصة، حيث يربط بين الشخصية والحدث، فهما في نظره صنفان لا يفترقان، لأنهما بمثابة مرآة لرؤى اجتماعية تحمل مضامين فكرية وثقافية وسلوكيات اجتماعية، تكون هدف القاص من قصته، خاصة حينما تهدف القصة إلى تقديم الخير والجمال والقبح والرذيلة في مجتمع ما⁽²⁾.

كما يذكر "ايان وات" (Ian Watt) «أن الشخصية الروائية هي ركيزة الروائي الأساسية في الكشف عن القوى التي تحرك الواقع، ويذهب إلى أن أهمية الرواية تكمن في قدرتها على تحديد معالم شخصياتها، وتصوير محيط هذه الشخصيات تصويرا مفصلا، وأن التي ينفرد بها كاتب الرواية تتحدد في قدرته على تجسيد الأشخاص المتنوعين، ويحولها إلى شخصيات مستقلة قائمة بذاتها»⁽³⁾.

ومما تقدم يتضح لنا أن الشخصية عند الأدباء والنقاد، تعد الركيزة الأساسية في العمل الروائي، حيث اعتبروا أن الشخصية هي التي تحدد مدى قوة وفعالية هذا العمل، وأن الروائي الجيد هو الذي تكون له القدرة على تجسيد الأشخاص.

(1) سيد حامد النساج: بانوراما الرواية العربية الحديثة، مكتبة غريب، ط2، 1985، ص17.
(2) ينظر، ابراهيم عوضين: في الأدب العربي المعاصر، طبع السعادة مصر، ط1، (د. ت)، ص152.
(3) سيد حامد النساج: بانوراما الرواية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص19.

ثانيا - أنواع الشخصيات:

تحدد أنواع الشخصيات من الأفكار والمضامين التي تحملها الشخصية، ومدى قيمة هذه الأفكار، ثم بعدها الزمني واتجاهها العقائدي، وما تحمله من مذاهب واتجاهات حياتية اجتماعية، ثم ثقافتها وميولها الفطري وفلسفتها في الحياة. وكثيرا من كتاب الرواية وظفوا الشخصيات التاريخية والشخصيات الأدبية في النصوص السردية مضيفا عليها خياله وأفكاره، وروداه الفنية والثقافية، على ذلك يكون هناك:

1 - الشخصيات التاريخية:

إن كل مضمون لابد له أن يفترض شكلا خاصا به، والشخصية مهما اختلفت وتتنوع فإنها مضمون يفرض شكله الخاص وهذا الأمر ستتضاعف مسؤوليته إن كان المضمون منجزا في التاريخ، وعلى الأديب أن يتعامل معه ضمن هذا المعطى. فالشخصيات التاريخية «هي التي يستوحىها الكاتب من كتب التاريخ وأحداثه، ويكون موضوعها مقتبسا من سير القادة ورجال الدين، أو أصحاب الحركات والثورات التاريخية للشعوب مع مختلف أجناسها»⁽¹⁾.

حيث لا يقتصر دورها على الجانب الدلالي فقط، بل تساهم في الشكل الجمالي للنص من خلال التركيز على كيفية توظيف الشخصيات التاريخية في المقاطع السردية المختلفة وعلاقتها مع العناصر الأخرى المشتركة معها في بنية النص، سواء كانت أحداث أم شخصيات أخرى لمعرفة طرق توظيف الشخصية التاريخية في الرواية.

(1) مراد عبد الرحمان مبروك: العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، دراسة نقدية، دار المعارف، ط1، 1991، ص33.

وتم الشخصية الفاعلة هي من الأسباب التي تجعل الروائي محصوراً ضمن قانونها التاريخي الخاص، وتوظيف الشخصية التاريخية في النص توجب على الكاتب أن يكون مطلعاً على الأحداث التي شاركت فيها، فالروائي حين يتخيل ويربط الأحداث يقدم لنا الشخصية التي يريد توظيفها في الرواية بصورة جيدة «حيث لا تقف الصعوبات عند الرجعية التاريخية فحسب، بل يتعدى ذلك إلى المرجعية التخيلية عندما تتورط الشخصيات التاريخية في حوار، أو موقف مع شخصيات متخيلة، إذ لا تكفل لنا النصوص التاريخية دائماً الوثائق التي نحتاجها»⁽¹⁾.

فالشخصية التاريخية شخصية مثبتة، يصعب تحميلها بأكثر مما أسنده إليها التاريخ، إذ لا بد من أسباب تدفع بالروائيين إلى توظيف التاريخ، وتسخيرها في أعمالهم الروائية ضمن إعادة صياغة التاريخ فنياً.

كما أن الشخصية التاريخية تعبر «عن معنى جاهز وثابت تفرضه ثقافة ما، لأن القارئ يلاحظ أن النص يتضمن بعض الشخصيات التاريخية، ويمكن أن نجعل هذا التضمين أنه مسخر في سبيل تأكيد التقاطعات التي تلتقي فيها الشخصيات المرجعية والشخصيات النصية»⁽²⁾.

ومنه فالنص الروائي يستدعي الشخصيات التاريخية لتحقيق أبعاد جمالية في فهم تناقضات الحياة واستلهاهم قصتها، فليس المهم في الفعل الروائي أن تكون الشخصية التاريخية فاعلة أو مرجعية في العمل الروائي، بل المهم كيف توظف في العمل الروائي، ما هو المهام التي يمكن أن توكل إليها؟ لإبراز تأثيرها وفاعليتها في الحاضر.

(1) نضال الشملي: الرواية والتاريخ "بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية"، عالم الكتب الحديثة، الأردن، (دط)، 2006، ص224.

(2) عبد العالي بشير: تحليل الخطاب السردى والشعري، دار الغرب للنشر، الجزائر، ط1، 2002، ص55.

2- الشخصيات الأدبية:

إن موقع الشخصية بالنسبة إلى المكونات الأخرى للنص الروائي، تحدده طبيعة الرواية القائمة على الانسجام بين عناصرها، بحيث تشكل هذه العناصر وحدة لا تتجزأ، وحدة لا تتألف من مجموع هذه العناصر، بل من تشابكها، ودخول بعضها مع بعضها الآخر في علاقات وروابط تحكم النص وتحدد أبعاده وهويته. إذن فلا رواية من دون شخصية تقود الأحداث وتنظم الأفعال وتعطي القصة بعدها الحكائي، ثم إن الشخصية الروائية فوق ذلك تعتبر العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى، بما فيها الإحداثيات الزمنية والمكانية الضرورية لنمو الخطاب الروائي.

أما الفتح المبين في مجال دراسة الشخصية فقد تحقق على يد الناقد الروسي "ميخائيل باختين" (Mikhail Bakhtin) الذي خطا خطوة واسعة على طريق فهم الشخصية الروائية، وتحديد علاقتها بالعالم المحيط بها، فالإلهام عند هذا الناقد ليس ما تمثله الشخصية في العالم، بل ما يمثله العالم بالنسبة إلى الشخصية وما تمثله الشخصية بالنسبة إلى نصها، لذا لم يحفل باختين بالوجود المعطى لشخصية صراحة، ولا بصورتها المعدة بصراحة، وإنما عني بوعي البطل، وإدراكه لذاته، وبعبارة ثانية عني بكلمته الأخيرة حول العالم وحول نفسه⁽¹⁾.

ولقد ربط باختين النص الإبداعي بالحياة والمجتمع وأعاد للكلمة ما سلبها إياه البنيويون أكد أن «لكل كلمة، بل لكل حرف في العمل الأدبي امتدادات خارج حدود النص، ولهذا لا يجوز اقتصار التحليل الأدبي على النص المعطى فحسب»⁽²⁾.

(1) ينظر، حسن البحر اوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 20.

(2) ميخائيل باختين: حول منهجية علم الأدب، ت، زهير ياسين التلت، مجلة المعرفة، العدد 281، دط، 1985، ص 107.

وحذر باختين أيضا من مغبة المطابقة بين الكاتب وشخصياته واعتبر شخصية الكاتب إحدى الشخصيات في نظام الرواية، الذي يقوم على تعدد الأصوات وتعايش مجموعة من الأدبيولوجيات وأن الكاتب الحقيقي لا يمكن له أن يتحول إلى شخصية فنية لأنه خالق لكل شخصية أدبية، ولكل ما هو فني في عمله الأدبي ولهذا فإن ما يسمى شخصية الكاتب يمكن أن تكون واحدة من شخصيات متعددة في العمل الأدبي⁽¹⁾.

ولقد تعددت مقاربات الشخصية الروائية في النقد العربي الحديث والمعاصر، منذ العقد الثالث من القرن العشرين، وتراكمت أبحاثها في المغرب في الستينات، بيد أنها كانت تنظر إلى الشخصية التخيلية أو الأدبية في عالم الرواية على أنها لم تميز بين الشخص والشخصية، لأن الشخص إنسان أو كائن حي واقعي من لحم ودم، بينما الشخصية بمثابة رقي إبداعي تخيلي، لذا كان النقاد يخلطون بين الشخص والشخصية، «فثم خلق وعي متلبس بمفهوم الشخصية، تحت ضغط التاريخ والبيوغرافيا، وتشكلت الشخصية ككائن متخيل عبر الكتابة وعبر خالق هو حقا شخصية إنسانية مع الشخصية التاريخية، والإنسانية داخل المجتمع، وفي هذا الصدد مثلت الرواية التاريخية والسيرة الغيرية والسيرة الذاتية منطلقات أساسية لهذا الوعي، كما هو الشأن في روايات "جورجي زيدان" وكتابة السيرة بنوعها عند أمثال "طه حسين" و"العقاد"، وفي الشرق العربي، فأصبح القارئ أمام تراكم جملة يعتقد أن الشخصية القصصية لابد أن يكون لها مقابل في الواقع المعيش»⁽²⁾.

ومن الأسباب التي كانت وراء مطابقة الشخصية الروائية لمبدعها تصريحات الروائيين أنفسهم بذلك، وكذلك العناوين الروائية الدالة على شخصيات واقعية بطريقة

(1) ينظر، المرجع السابق، ص103.

(2) محمد قضا: الشخصية الروائية بين المنظور الكلاسيكي والمنظور الحداثي، مجلة فضاءات مغربية، العدد الأول، الشتاء، (د.ط)، 1995، ص85.

توهم أنها تماثل كائنات حقيقية مثل: روايات نجيب محفوظ كرواية "أولاد حارتنا" والشحاذ "اللس والكلاب"، وغيرها، بالإضافة إلى قيام الروائيين بمحاولة إيهامية يعطون فيها على استجماع كل الصفات التي يمكن أن تخلق تشابه بين الشخصية كتقنية وبينها كإنسان، حيث يكتفون من الصفات الجسدية والخلقية والفكرية والنفسية⁽¹⁾. وهكذا فقد ساهم النقد القديم فعلا سواء كان نظريا أو تطبيقيا في الخلط بين مفهوم الشخص الواقعي والشخصية الورقية الخيالية، وهذا الخلط جاءنا من التقليد القديم الذي عودنا على النظر إلى الشخصية كما لو كانت خلاصته من التجارب المعاشة أو المنعكسة، أي مزيجا من افتراضات المؤلف، وهذا الفهم هو الذي أدى في كثير من الأحيان بالقراءة، والنقاد إلى المطابقة بين المؤلف والشخصية التخيلية.

ثالثا - الشخصية في النموذج العاملي:

هناك من ينظر إلى أن الرواية على أنها مجموع الأحداث المرتبطة بعضها ببعض، والمتعلقة بشخصيات تتفاعل فيما بينها، تظهر ما يفترض أنها وقعت، حيث لا تعطى الأهمية للأحداث بل للصفة التي تعرض بها، ولكي يصف الراوي الحركية الموجودة بين العلاقات يدخل قاعدة جديدة يسميها قاعدة الفعل يسمي من خلالها الشخصيات عوامل، ومن ثم يصل إلى النموذج العاملي الذي وضعه "غريماس" (greimes).

حيث يضع تصوره للعوامل مستندا على مفهوم اللسانيات لها، فقد لاحظ أن الوظائف في النحو التقليدي بمثابة أدوارا تمثلها كلمات فالفاعل هو الذي يقوم بالفعل والموضوع هو الذي يتلقى الفعل والجملة تمثل المشهد، وهكذا يحصل على علاقتين تربط العوامل في شكل تقابلي:

الفاعل - مقابل - الموضوع.

(1) ينظر، المرجع نفسه، ص 86.

المرسل - مقابل - المرسل إليه⁽¹⁾.

حيث يعد النموذج العاملي بمثابة إطار نموذجيا لتحليل يقوم على ستة عوامل تتألف من ثلاثة محاور:

1- محور الرغبة: (Relation de désir):

نجد في هذا المحور علاقيتين «تجمع بين من يرغب الفاعل وما هو مرغوب الموضوع، ثم العلاقة بين ملفوظ الحالة S_1 يسمى فيه الفاعل، فاعل حالي، ويكون إما في اتصال أو في انفصال عن الموضوع (0)، كما لا تمر عبر ملفوظ الانجاز S_2 ، وهو تطور للأول يسميه غريماس الانجاز المحول، ويسمى الفاعل عندئذ فاعل الانجاز»⁽²⁾.

فإذا كانت الذات في حالة اتصال³ فإنها ترغب في الانفصال، وإذا كانت في حالة اتصال فإنه يرغب في الاتصال وهكذا يكون الانجاز إما سائرا في اتجاه الاتصال، أو في اتجاه الانفصال، وذلك حسب نوعية رغبة ذات الحالة، وقد يكون الفاعل الحالي هو فاعل الانجاز في البرنامج السردى P.N، أما إذا تغير يسمي غريماس الفاعلين بالمتلين والتطور الناتج في كلا الحالتين يسميه البرنامج السردى⁽³⁾.

«ولهذا يميز "جان ميشال آدم" (Jean-Michel Adam) استنادا إلى

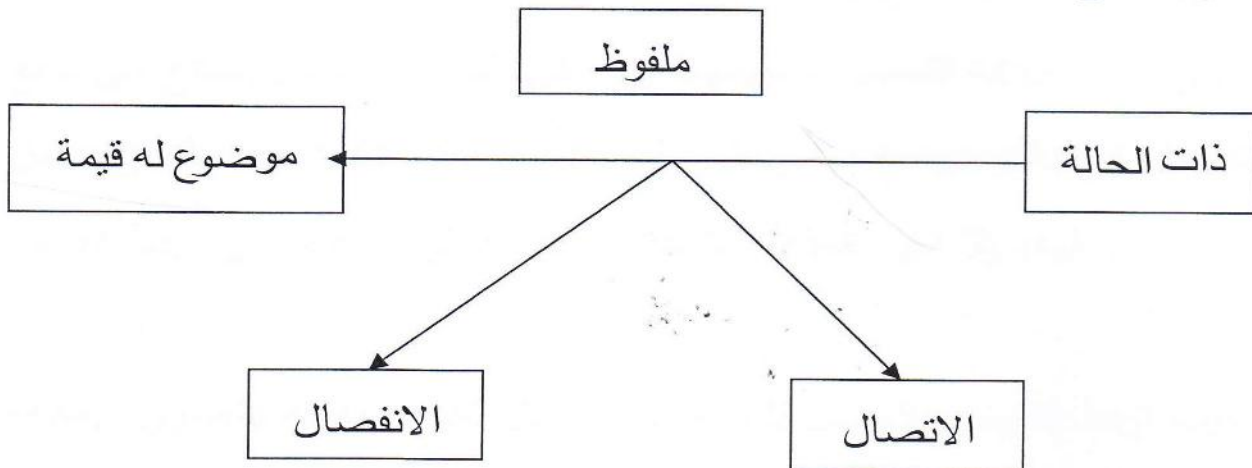
غريماس دائما بين تناوبين:

(1) ينظر، حميد لحميداني: بنية النص السردى، مرجع سابق، ط1، ص33/32.

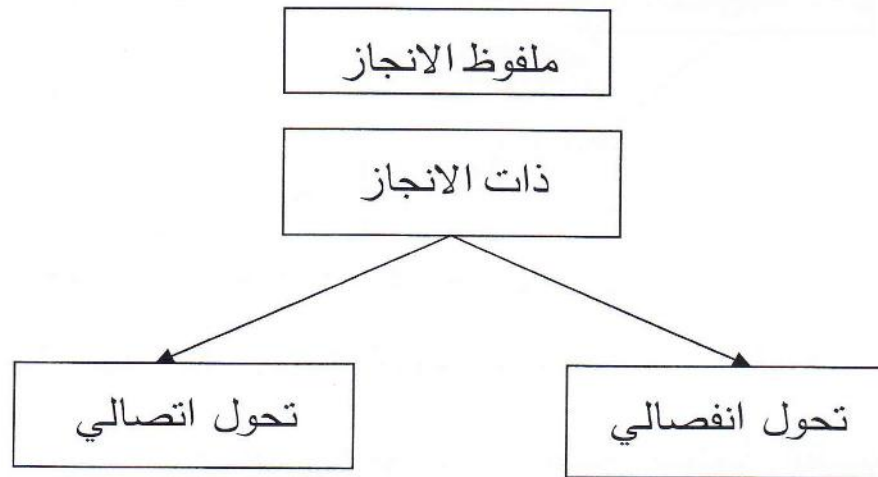
(2) الشريف حبيبة: مكونات الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص12.

(3) ينظر، حميد لحميداني: بنية النص السردى، ط3، مرجع سابق، ص34.

تناوب على مستوى ملفوظ الحالة:



تناوب على مستوى ملفوظ الانجاز:



$$P.N=FT(SF) \Rightarrow [(S_1 V_0) \rightarrow (S_1)] \quad P.N=FT(SF) \Rightarrow [(S_1 V_0) \rightarrow (S_1)]$$

«(1).

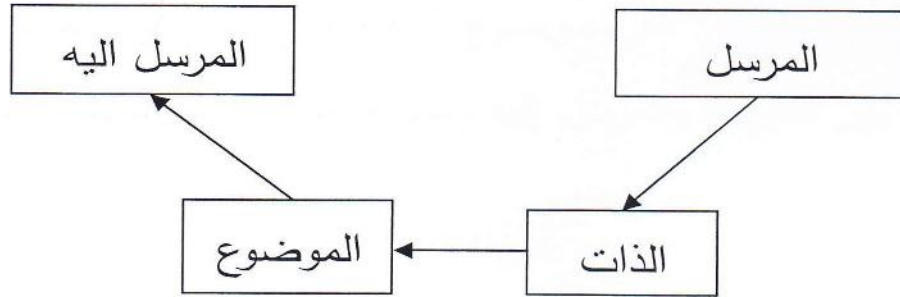
من هنا يتضح لنا أن محور الرغبة بين الفاعل والموضوع يستلزم بالضرورة مروره عبر ملفوظ الحالة الذي يتجسد في الاتصال والانفصال، لينتقل بعد ذلك إلى عبر ملفوظ الانجاز الذي يطرأ عليه تحولا اتصاليا وانفصاليا.

(1) المرجع السابق، ص34.

2- محور التبليغ: الدافع والمستفيد (Déstination Aire) :

«وتربطهما علاقة التواصل، لفهمهما يرى غريماس أن الفاعل يحتاج إلى دافع كي يحقق تلك الرغبة يسميه غريماس المرسل، والرغبة ذاتها تكون موجهة إلى عامل آخر هو المرسل إليه، ولا تمر العلاقة إلا عن طريق علاقة الرغبة التي تربط الفاعل بالموضوع»⁽¹⁾.

حيث تربط المرسل بالمرسل إليه علاقة تواصل تكون مرفوعة بالضرورة بعلاقة الرغبة، وذلك من خلال علاقة الذات بالموضوع⁽²⁾.



فهذا المحور يتكئ على المرسل، لأنه هو الذي يجعل الذات ترغب في شيء ما، مما يدفعها إلى تحقيقه، أما مهمة المرسل إليه فهو الحكم لذات الانجاز بأنها نجحت بتحقيق الهدف المنشود أو فشلها في تحقيقه.

3- محور القدرة: المساعد، المعارض:

يأخذ هذا المحور مكانه في النموذج العاملي من خلال نوعين من الوظائف المتميزة التي يوفرها، وهذان النوعان هما:

الأول: تقديم المساعدة والعمل في اتجاه الرغبة وتسهيل تحقيقها أي تسهيل توصيل الهدف إلى المستفيد.

(1) الشريف حبيلة: مكونات الخطاب السردي، مفاهيم نظرية، مرجع سابق، ص13.

(2) ينظر، المرجع السابق، ص36.

الثاني: عكس الأول حيث يقوم بوضع العراقيل والمعارضة، ليكون بذلك حاجزا يضع من توصيل الهدف وتبليغه إلى المستفيد ومعارضاً لتحقيق رغبته⁽¹⁾. من خلال هذا تبدو علاقة صراع في سياق العلاقة بين الفاعل الموضوع، فالمساعد يساعد الفاعل من أجل تحقيق رغبته، والمعارض يقف حاجزا في وجه تحقيق الرغبة ويحول دون وصول الفاعل إلى هدفه، فتكون النتيجة إما تحقيق علاقة الرغبة والتواصل وإما عدم تحقيقها. ومن خلال هذه المحاور الثلاث يصل غريماس إلى وضع نموذجه العاملي، فتحليل الحكاية يركز على موضوع الرغبة التي يقوم بها الفاعل وهي نفسها موضوع التواصل بين المرسل والمرسل إليه والمنتج لصراع بين المساعد والمعارض.

(1) ينظر، ابراهيم صحراوي: مرجع سابق، ص 66.

الفصل الثاني: الجانب التطبيقي

المبحث الأول: واقعية الزمان والمكان في الرواية

المبحث الثاني: واقعية الشخصية في الرواية

تمهيد:

رواية "المرفوضون" شهادة في أسلوب أدبي على ما يعانيه المهاجر الجزائري من ظلم وحيف، وما يتلقاه من اهانة في كل مكان يحل به سواء كان ذلك المكان مكان العمل أو السكن أو المقهى أو الحقائق العامة أو المتاجر وهي بذلك تصور المصير الرهيب الذي يترصد كل عامل جزائري الذي يصل إلى إزهاق الأرواح بكل سهولة وبساطة دون أن يعتبر ذلك من الجرائم، بل كثيرا ما يلف السكوت تلك الجرائم التي ترتكب ضد عمالنا في المهجر من طرف جهات تحقد على الجزائري.

المبحث الأول - واقعية الزمان والمكان في الرواية:

وقد حاولنا أن نبين أهم ما يميز الرواية سواء من حيث الزمان والمكان.

المطلب الأول - واقعية الزمان في الرواية:

أولا - الإيقاع الزمني:

إن لكل رواية خاصيتها التي تتفرد بها، وذلك من تخصيص المؤلف للإيقاع الزمني الذي يعني بالمقارنة بين ترتيب المقاطع الزمنية، وترتيب المقاطع النصية كما عرفنا في الفصل الأول، وذلك قصد استقصاء التغيرات التي تطرأ على الزمن سواء التي تزيد من سرعته أو التي تزيد من تعجيله وتبطئته.

ومن خلال دراستنا للرواية نجد:

1- الأحداث الموجودة في الرواية:

المقطع	الحدث	الصفحة
الأول	-أحمد في فرنسا يعاني من الفقر ويتألم من الغربة.	من ص 3 إلى ص 20

الثاني	-أحمد يعمل في مصنع البيرة واللقاء بالجزائري مجيد بربوش الذي كان يبحث عن أخيه عيسى.	من ص 21 إلى ص 33
الثالث	-ماري تسترجع ذكرياتها مع برنار ل: لينا.	من ص 34 إلى ص 58
الرابع	-رأي جان في برنار «يخاف الموت ولا بطولة له» واعتراض ماري على ذلك.	من ص 59 إلى ص 91
الخامس	-أحمد في نظر جارتة ماري. -تذمر أحمد من وضعه وتوجهه للعمل.	من ص 92 إلى ص 98
السادس	-عودة أحمد من العمل ولقائه بجارتة التي طلبت منه مغادرة مسكنه (الغرفة).	من ص 98 إلى ص 104
السابع	-المواجهة بين جان وأحمد (بتحريض من ماري).	من ص 105 إلى ص 109
الثامن	-أحمد يضاجع المومس كاثرين في غرفته.	من ص 110 إلى ص 130
التاسع	-سوزان «مالكة المبنى» تلوم أحمد على اصطحابه المومس إلى غرفته وأحمد ينفي الإدعاء.	من ص 131 إلى ص 133
العاشر	-أحمد يستعد للذهاب إلى العمل ويتناول طعامه.	من ص 134 إلى ص 142

	-ماري تعاني الحزن والوحدة والخوف لفقدان كلبها.	
الحادي عشر	-أحمد يلتقي بسوزان التي تذكره بضرورة مغادرة السكن.	من ص 143 إلى ص 145
الثاني عشر	-تلقي أحمد رسالة فصله عن العمل وتوجهه إلى مقران لقراءتها له «لأن أحمد أمي لا يستطيع قراءتها».	من ص 146 إلى ص 153
الثالث عشر	-ماري تطلب من أحمد مغادرة الغرفة وتحمله مسؤولية قتل زوجها «برنار» في الجزائر.	من ص 154 إلى ص 159
الرابع عشر	-جان يلتقي ماري، وإخباره بالذهاب إلى المرتزقة «بلد إفريقي» لاستعمارها، مما أدى به بالموت هناك.	من ص 160 إلى ص 164
الخامس عشر	-أحمد يلتقي مزيان في مقهى داوود، لطلب مساعدته في البحث عن مسكن.	من ص 165 إلى ص 172
السادس عشر	-أحمد في غرفته يسترجع ماضيه وماضي أسرته وقريته، عند رجوعه الأول من فرنسا.	من ص 173 إلى ص 180
السابع عشر	-أحمد يلتقي مجيد بريوش. -مجيد يخبر أحمد أنه وجد أخاه الذي أصبح يحيا حياة متشرد. -أحمد يخبر مجيد بأنه ملعون نظرا لمشاكله	من ص 181 إلى ص 185

	التي لا حل لها.	
الثامن عشر	-أحمد يساعد فتاة فرنسية ويتعرض لاعتداء البوليس بسببها ويموت متأثراً من أثر الاعتداء.	من ص 186 إلى ص 200

ونلاحظ من خلال هذه المقاطع تعدد شخصيات الرواية وتوزعهم فيما بينهم، بالإضافة إلى تعدد الأمكنة مما أدى إلى تعدد محاور الحدث، وقد عرفنا فيما تقدم «الفصل الأول» أنه ليس هناك طريقة محددة يتبعها الكاتب لعرض أحداثه فقد يبدأ روايته من أول أحداثها، وقد يبدأ الرواية بنهايتها، وذلك راجع لعبقرية الروائي، كما أن هناك أمر يتعلق بحركة الأحداث، من حيث السرعة والبطء.

1-1- سرعة الأحداث في الرواية:

ويتمثل في الحذف «القطع»، والخلاصة «المجمل».

أ- الحذف «القطع»:

نجد الحذف في الرواية من خلال المقاطع التالية:

الصفحة	النوع	الحذف
ص 6	-حذف محدد	-تذكر الرسالة التي تلقاها منذ ثمان سنوات.
ص 10	-حذف غير محدد	-فهم محشورين هناك كالسمك داخل علبة السردين منذ أعوام.
ص 13		-فبعد بضعة أيام كلفه بتسليم مجموعة من الكتب.
ص 33	-حذف غير	-لم يمكث بعد ذلك وقتاً طويلاً هناك.

ص 63	محدد	-إنه ميت منذ سنوات وليس هناك أي ضرر في أن تقول الحقيقة.
	-حذف غير	
ص 137	محدد	-وبعد ثلاثة أيام من ذلك سمعت نبأه وراء هذا الباب.
	-حذف غير	
ص 137	محدد	-وبعد يومين سمعت من جديد نبأه.
ص 138		-ولكن بعد شهرين من ذلك لم يعد بمقدوره الاستغناء عني.
	-حذف محدد	
ص 153		-وبعد برهة من الوقت استدارت.
ص 176	-حذف محدد	-وحينما بلغ الخامسة عشر «أحمد» أرسله عمه إلى فرنسا، وبعد سبع سنوات عاد إلى قريته ليتزوج.
	-حذف محدد	
ص 198		-بعد يومين من ذلك دخلت ماري على السيدة سوزان.
	-حذف غير	
	محدد	
	-حذف محدد	
	-حذف محدد	

ويرجع سبب استعمال المؤلف لهذه التقنية لتعدد الشخصيات الموجودة في الرواية، بالإضافة إلى تعدد الأماكن التي جرت بها الأحداث أثناء تنقل الشخصيات إليها.

ب- الخلاصة: «التلخيص أو المجل»:

حيث نلاحظ أن عنصر التلخيص يكاد ينعدم في الرواية، إلا في بعض المقاطع، وقد استغله المؤلف للاختصار والتسريع لبعض الأحداث التي وقعت، سواء تعلق الأمر بالربط الزمني بين مشهدين، أم تعلق بالمسار السردي لشخصية معينة. ففي المقطع الثامن نجد أن هناك توظيفاً لعنصر التلخيص «أغربي.... أغربي وإلا سحقتك لاذت بالفرار، لما اختفت عن ناظره عاد إلى المبنى وفي غرفته مسح يده اليمنى من الأصباغ التي علقت بها حينما صفعها»⁽¹⁾.

فهذا المقطع يدل على حذف زمني، حيث أن المؤلف قام بتلخيص هذا المشهد وحذف لبعض أجزائه، ألا وهو كيفية صفع أحمد للمومس كاثرين، والطريقة التي تخلصت بها من أحمد.

كما نجده أيضاً في المقطع الثاني عشر حينما استيقظ من نومه «رأى عند أسفل الباب رسالة عرف فيما بعد أنها رسالة من إدارة المصنع، وبعد أن اغتسل وتناول فطوره وارتدى ثيابه، أودع الرسالة جيب سترته وخرج قاصداً موقف الحافلات»⁽²⁾ حيث نلاحظ أن المؤلف قام بتلخيص أحداث هذا المقطع دون تفصيل فيها.

ويرجع سبب ندرة هذه التقنية «الخلاصة» في الرواية هو اشتغال المؤلف بالوصف والتعليق أثناءه.

(1) الرواية، ص 130

(2) الرواية، ص 146

1-2- تبطية الحدث في الرواية:

ويتمثل في المشهد والوقفة.

أ- المشهد:

المشهد	المقطع	الصفحة
- حوار أحمد مع خادم المقهى. - حوار أحمد مع البائعة الشقراء. - حوار ماري مع لينا.	الأول	- ص 5 - ص 7 - ص 18 إلى ص 20
- حوار أحمد مع أخي عيسى بربوش «مجيد».	الثاني	- من ص 24 إلى ص 29 - من ص 31 إلى ص 33
- حوار ماري مع لينا.	الثالث	- من ص 34 إلى ص 45 ص 54/53/49
- حوار جان مع ماري. - حوار ماري مع مامادو. - حوار جان مع مامادو. - حوار ماري وجان مع مامادو. - حوار ماري مع جان	الرابع	- من ص 59 إلى ص 65 - من ص 71 إلى ص 77 ص 79/78 ص 81/80 - من ص 82 إلى ص 85 - من ص 86 إلى ص 91
- حوار لينا مع ماري.	الخامس	- من ص 93 إلى ص 96
- حوار أحمد مع ماري. - حوار سوزان مع أحمد.	السادس	- ص 101/100 - ص 104/103
- حوار ماري مع جان.	السابع	- ص 106/105

108/107 ص -		-حوار جان مع أحمد.
130 ص إلى 110 ص -	الثامن	-حوار أحمد مع المومس كاثرين.
133 ص إلى 130 ص -	التاسع	-حوار سوزان مع أحمد.
145/144 ص	الحادي عشر	-حوار سوزان مع أحمد.
149 ص إلى 147 ص - 149 ص - 151/150 ص - 153/152 ص -	الثاني عشر	-حوار روزانا مع أحمد. -حوار الابن مع أحمد. -حوار الأم روزانا والابن و أحمد. -حوار روزانا مع أحمد.
159 ص إلى 154 ص -	الثالث عشر	-حوار ماري مع أحمد.
164 ص إلى 160 ص -	الرابع عشر	-حوار ماري مع جان.
172 ص إلى 166 ص -	الخامس عشر	-حوار أحمد مع مزيان.
185 ص إلى 181 ص -	السابع عشر	-حوار أحمد مع مجيد.
191/190 ص - 192 ص - 195 ص إلى 193 ص -	الثامن عشر	-حوار أحمد مع الفتاة الفرنسية. -حوار أحمد مع ميشال. -حوار أحمد مع الشرطة.

- حوار أحمد مع سوزان.		- من ص 196 إلى ص 198
- حوار سوزان مع ماري.		- ص 99

فهذه المشاهد الحوارية أراد من خلالها توضيح طبيعة الحياة التي كان يعاني منها المهاجرين الجزائريين في ديار الغربة ومن أمثلة ذلك الحوار الذي دار بين أحمد وماري.

عند سقوطها «ماري» من الدرج، فحينما مد يد المساعدة أعرضت عن ذلك قائلة: «انزع يدك القدرة هذه عني وأضافت في غضب
سنرى... سنرى لقد تجاوزت كل الحدود.

ولماذا؟ سألها «أحمد» في دهشة:
إما أن تخرج أنت من هذا المبنى وإما أن أخرج أنا منه... إنه لا يسع لنا معا»⁽¹⁾.

ففي هذا المقطع جانب من العنصرية لأن أحمد كان يعاني العنصرية والظلم، فنظرا لأنه جزائري فالمكان لا يسع فرنسي وجزائري معا، بالإضافة إلى هذا فالمقطع يصور لنا طبيعة العلاقة بين الجزائريين والفرنسيين فهي: علاقة كره ومقت شديد، فالجزائري في نظر الفرنسيين كلب متشرد لم يجد البيت الذي يأويه فلجأ إلى ديار غيره لكي يسكن فيها.

(1) الرواية، ص 100

وكذلك نجد أيضا حوار أحمد مع مجيد، حيث يوضح الحالة التي يعيشها الجزائريين.

«-هل عثرت على عيسى.

-.... نعم لقد عليه.

-ظن أحمد حينما لاحظ التغير الذي طرأ على وجه الشاب، بعدما سأله عن أخيه، بأنه لم يعثر عليه ولما سمع جوابه أدرك بأنه وجدته ولكن في حالة يرثى لها بلا ريب.

ران عليهما صمت كثيف، ثم عاد الشاب فيقول: لقد وجدت شخصا في المقهى، يملكه جزائري في «بيرانصوص» يعرفه، بحثنا عنه سويا في المدينة لأنه ليس له مسكن،... لقد أصبح عيسى متشردا، سكير»⁽¹⁾.

فالملاحظ أن هذا المقطع يعبر بصدق عن حياة المهاجرين الجزائريين ذلك أنهم لا يملكون مسكنا، يمثلون الفئة المتشردة في فرنسا بالإضافة إلى ميزة السكر لديهم.

ب- الوقفة:

وقد لاحظنا قصرها في الرواية، وذلك لاشتغال المؤلف بالوصف سواء تعلق بالشخصيات أو الأماكن.

(1) الرواية، ص 182 / 183

ومن خلال الرواية نجد:

الوقفه	المقطع	الصفحة
-عقلت على أحد الجدران الغرفة الضيقة صورة فتاة عارية منزوعة من إحدى المجلات.	الأول	ص 16
-قصد قاعة صغيرة وجد بها بعض العمال الفرنسيين يأكلون جبن «الكامنبير» والخبز ويشربون الجعة ويتبادلون الحديث، كالمعتاد جلس منفردا أمام طاولة بالقرب من السور الواقع جانب الباب.	الثاني	ص 24
-كان أحمد واضعا يده اليسرى داخل جيب سرواله، يدخل لفافة تبغ أشرفت على نهايتها ويسير في اتجاه امرأة أسندت ظاهرها إلى عمود كهربائي.	الثامن	ص 110
-كانت المرأة مرتدية معطفا من الفرو، تحمل حقيبة يدوية سوداء وتدخن، لما اقترب منها رأى شفتاها مصبوغة بأحمر شفاف بارز جدا ووجها مطليا بالأصباغ.		ص 110
-كان الدخان يخرج آنذاك من فم كل واحد منهما ويصعد في هدوء إلى فوق حيث يتبدد متقلا هواء الغرفة.		ص 125
كانت "لينا" و"ماري" داخل السيارة السوداء التي كان يسوقها أحد الأشخاص، كانت السيارة تحمل جثمان "بابي" الموضوع في الخلف.	الحادي عشر	ص 144
-من خلال نافذته، رأى متسكعا مرتديا معطفا أسود، حاملا بيده قارورة نبيذ، كان يسير مترنحا في ذلك	السادس عشر	ص 173

		الشارع الخالي الذي كانت محلاته موصدة وكان قد نزع قبعته السوداء الوسخة.
--	--	--

2- المنظور الروائي للرواية:

بعد توضيح أحداث الرواية، تقودنا الدراسة إلى توضيح آخر في هذا المجال، يتعلق بعلاقة المؤلف أو السارد بالحكاية فبالنسبة للمستوى الأول نلاحظ أن المؤلف لا علاقة له إطلاقاً بالأحداث التي يسردها، لأنه قام بذلك من الخارج، بمعنى أنه ليس من فاعليها والمشاركين في الأحداث.

أما على المستوى الثاني، فقد كان المؤلف عليماً بكل شيء، لأنه عالم بكل تفاصيل وجزئيات الرواية.

ثانياً - الإطار الزمني:

إن الإطار الزمني وكما قلنا فيما تقدم يعود على زمنين: الأولى تدعى أزمنة داخلية، والثانية تدعى أزمنة خارجية.

1- الأزمنة الداخلية:

وهي الحوادث التي جرت في زمن السرد منذ انطلاقة إلى نهايته، حيث يتجلى بطريقة غير مباشرة، فلا نعثر على إشارات زمنية، بل نقف على قرائن تحيلنا على تاريخها، والمقدرة بأنها حصول الجرائر على الاستقلال، هذا إن لم نأخذ في الحسبان الزمن الذي تجاوز هذين الحدين "الانطلاق السردى ونهايته"، وذلك من خلال ارتداد الشخصية إلى الوراء عن طريق الاسترجاع، وهذا في إطار تأصيل المؤلف لشخصياته، سواء تعلق الأمر "بأحمد" لاسترجاعه أثناء «ثلاثية رسالة من عائلته التي

تخبره بوفاة ابنه ثم استرجاعه حينما عاد إلى قريته ووجد زوجته قد توفيت هي الأخرى»⁽¹⁾.

كما يظهر أيضا لاسترجاعه أثناء «عمله في المكتبة»⁽²⁾.

وكذا استرجاعه «سقوط صديقه من الطابق الثالث عشر أثناء اشتغاله في المبنى»⁽³⁾.

وتذكره «عيسى بربوش، وإذا ما كان أخوه قد عثر عليه»⁽⁴⁾.

أما بالنسبة للاسترجاعات فنجد عند استباق "جان" ويظهر ذلك «حينما أعود من إفريقيا أرد لك المبلغ الذي استلفته منك»⁽⁵⁾.

أما الثاني فتخيل "ماري" لـ "جان" وهو في إفريقيا قد تكتب الصحف عنه يوما ما، وتتحدث عنه الإذاعات، حاولت أن تتخيل بلدا إفريقيا قائضا لا يوجد فيه سوى أناس سود، تصورت جان يتقدم المهاجمين بحزم وشجاعة»⁽⁶⁾.

أما بالنسبة إلى الفترات التي جرى التركيز عليها أكثر من غيرها هي تلك التي شهدت التصاعد الدرامي للأحداث، وخصوصا تلك التي ارتبطت بالشخصيات الرئيسية، وتآزم الوضعيات النفسية لها، بالإضافة إلى تدهور علاقاتها مما أنتج تنافر بين أطرافها، وهو ما يتماشى والغرض الذي كتبت من أجله الرواية، معاناة المهاجر الجزائري الذي عرف الظلم والاستبداد في بلاد الغربة، في سبيل التمسك بالحياة،

(1) الرواية، ص 8

(2) الرواية ص 11 إلى ص 14

(3) الرواية ص 118

(4) الرواية ص 126

(5) الرواية، ص 160

(6) الرواية، ص 87

والملاحظ أن هذه الفترات ارتبطت في معظمها بأوقات معينة من اليوم واللييلة "المساء-الليل" في بعض المقاطع.

حيث ينتاب الشخصيات الاضطراب، فغالبا ما تسيطر عليها الأفكار والأحاسيس، وقد لا حظنا ذلك على "أحمد": عند انفصاله من العمل والبيت، وانشغال فكره بهما، واتخاذ موقفا ألا وهو التدمير من الحياة⁽¹⁾. نظرا للمعاناة التي كان يعانيها من جراء الظلم والعنصرية.

وهكذا يصبح المساء فضاء ومشته لـ "أحمد"، مما يولد لديه خيبة أمل ويأس لأنه لم يحقق في يومه ما خطط له أو تمناه في أمسه.

ولذا "ماري" أيضا عند فقدانها لزوجها وكلبها الذي رافقها طيلة غياب زوجها عنها، حيث أصبح المساء بالنسبة لها فضاء ينتابه الوحدة والخوف⁽²⁾. فهي مميزات تصبغها أمسيات لأيام حزينة وعصبية في حياة الشخصيات، أما الليل فهو بمثابة فضاء يسوده القلق والاضطراب، يولد الهموم فهدوءه وانقطاع الحركة فيه، يولد لدى الشخصية انقطاع الحياة، خاصة إذا كانت حالتها ونفسيته لا تتلاءم مع أهدافها وأمالها، فتغدو حياتها شبيهة بظلمة الليل.

2- الأزمنة الخارجية:

يقصد بالأزمنة الخارجية الظروف المحيطة بالرواية، وهي زمن المؤلف والأحداث وزمن القراء لذلك نجد في الرواية: أن زمن المؤلف "ابراهيم سعدي" ولد في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وامتدت حياته إلى يومنا هذا حيث شهدت

(1) ينظر، الرواية، ص 99

(2) ينظر، الرواية، ص 141

الجزائر أوضاعا مختلفة مست كل جوانب الحياة، وخاصة فترة إستعمارها من طرف فرنسا، واسترجاعها لحيتها فيما بعد، مما أدى بالأدباء إلى الكتابة عن هذه الفترة ومنهم "إبراهيم سعدي" عند كتابته عن المهاجرين الجزائريين ومعانثهم في ديار الغرب والتمثلة في رواية المرفوضون".

أما عن الأزمنة الموجودة خارج زمن السرد فتضمنت في الإسترجاعات التي تقوم بها الشخصيات، ومنها إسترجاع "ماري" ذكرياتها مع "برنار" «عن طريق قراءتها لرسائله لـ "لينا":

- الرسالة الأولى: أكفادو 1956.06.02.

- الرسالة الثاني: أكفادو 1958.08.08.

- الرسالة الثالثة: أكفادو: 1958.10.28. (1)

علما أن "برنار" كان أنداك جنديا من جنود الإستعمار الفرنسي في الجزائر حيث يصور جانب من معاملة الإستعمار الفرنسي لشعب الجزائر.

إلى جانب هذا الإسترجاع هناك إسترجاع آخر ويظهر من خلال إسترجاع «جان لماضيه مع برنار وكذا قتله له» (2).

كما نجد أيضا إسترجاع «أحمد لماضيه مع أسرته حين رجوعه الأول من فرنسا ليتزوج، مضيفا أن الجزائر كانت أنداك في فترة استقلال، حيث يصور جانب القرية بعد الخراب والدمار الذي شهدته من جراء الاستعمار» (3).

(1) الرواية، ص 57/45.

(2) الرواية، ص 67/66/61.

(3) الرواية، ص 180/174.

أما بالنسبة لزمن القراءة والمقصود بها هو القصر الذي ينتهي إليه قارئ الرواية، وليس الفترة التي تستغرقها هذه القراءة "أي قراءة الرواية". فكل عصر يتميز عن سابقه، وعن لاحتمية كذلك تدخل في هذا الاختلاف جملة من المعطيات سواء على الصعيد السياسي، الإقتصادي، الاجتماعي أو الفكري، وبالتالي فالآراء والأفكار تختلف بحسب الأوضاع الموجودة في كل عصر، وهذا ما يجعل قارئ مؤلفنا مختلفا عن سابقه ولاحقيه، بالإضافة إلى ما يتعلق بالمؤلف واختلاف المؤلف من موضوع الرواية هو الآخر: المرفوضون هو الاطار لعام أي معاناة المهاجر الجزائري في ديار الغرب، والذي يمكن اعتباره قاسما مشتركا بين الأفراد على اختلاف اتجاهاتهم من جهة، وبين العقود الزمنية المنقضة فيما بين زمن تاريخ ظهور الرواية، والزمن الحاضر من جهة أخرى.

المطلب الثاني: واقعية المكان في الرواية:

أولا- الأماكن الموجودة في الرواية:

إن الرواية عدة أماكن منها ما هو خاص بالسكن، ومنها ما هو عام.

1- أماكن السكن في الرواية:

وتتمثل في العمارات والبيوت والغرف، بالإضافة إلى القرى.

أ-العمارات:

-العمارة التي يسكن فيها أحمد، والواقعة في شارع لوفيك.

-العمارات الموجودة في شارع لافكتوار.

-العمارة التي يسكن فيها مقران، والواقعة خارج المدينة.

ب- البيوت والغرف:

تتضمن الرواية أربع بيوت وهي:

-بيت: العمال الجزائريين.

-بيت: أحمد.

-بيت: ماري.

-بيت: روزانا.

وهذه الأماكن كلها حية، أما بالنسبة التي ذكرت عن طريق الاسترجاعات

فتمثلت في:

ج- القرى:

حيث نجد قريتان:

-القرية التي ذكرها "برنار" في رسالته التي قرأتها "ماري" لـ"لينا" لاسترجاعها

ذكرياتها مع "برنار".

-قرية "أحمد" التي ذكرت عن طريق استرجاعه لماضيه مع أسرته وقريته.

2- الأماكن العامة في الرواية:

وتتمثل في الشوارع والساحات، المقاهي والحانات، والمصانع.

أ- الشوارع والساحات:

توجد في الرواية أربع شوارع وهي:

-شارع فران برجوا: حيث تعرض فيه صور خاصة لأفلام تعرض في السينما.

-شارع لوفيك: وهو الشارع الذي يسكن فيه أحمد.

-شارع لافكتوار: وهو الشارع الذي توجد فيه المباني الشاهقة.

-شارع كي دي بيشور: وهو الشارع الذي يوجد فيه مقهى داوود.

أما بالنسبة للساحات:

وهي ساحة واحدة: ساحة كليبار حيث ذكرت أثناء تأمل أحمد للدورات التي

كانت تدور بالأطفال فيه.

ب-المقاهي والحانات:

تضمنت الرواية خمس مقاهي تتردد إليها الشخصيات من أجل نسيان الهموم،

وهذه المقاهي هي:

-مقهى اللوبيت ومقهى تات نوار: فهي مقاهي يصور من خلالها المؤلف

جانب العنصرية، ذلك أنها لا تقبل زبائن عرب.

-المقهى القريب من السكة الحديدية: كان يتردد إليه أحمد دائماً، لأنه يشعر

فيه بعدم العنصرية.

-مقهى ميلانو: فهو مقهى يتردد إليه العمال المتقاعدين لشرب الخمر.

-مقهى داوود: حيث يذكر المؤلف أنه كان ليهودي، وباعه لجزائري حيث

أصبح يرتاده عمال المغرب العربي، في حين نجد أن الفرنسيين عزموا عدم الدخول

إليه.

أما بالنسبة للحانات نجد أن المؤلف ضمن حانة واحدة حيث يصور أجواء

السكر فيها.

ج- المكتبة والمصنع:

إن الكاتب وظف أماكن للعمل حيث يصور فيها معاناة المهاجر الجزائري من

أجل اكتساب لقمة عيشه للبقاء على قيد الحياة، فالمكان الأول نجد المكتبة التي عمل

فيها أحمد حيث أنه كان يعامل بطريقة عنصرية، ذلك أن صاحب المكتبة وظفه لتعويض عامل كان مريضاً، ولما شفي هذا العامل فصله عن عمله. أما الجانب الثاني فنجد في مصنع البيرة الذي كان يعمل فيه أحمد حيث يشبه نفسه بالآلة نظراً لقساوة المعاملة.

ثانياً - وصف الأماكن الموجودة في الرواية:

إن الوصف هو الأداة التي تشكل المكان، واستثناء نجد أن الرواية التي بين أيدينا لا تخرج عن هذه القاعدة، فالمؤلف وظف الوصف حيث نجد تفاصيل كل شارع، وكل منزل وكل غرفة يصفها بدقة متناهية.

ورغم أسماء الأمكنة الموحية بواقعيته فإن الكاتب لم يتبع الوصف الذي نستنتج المكان الواقعي في الرواية، وإنما كانت الأسماء حقيقة لتوهم القارئ بواقعية وحقيقة الأحداث، ألقى عليها الوصف والخيال المجمل بمشاعر الشخصيات، ونفسيات الشخصيات التي تسكنها، فوصفه فيه نوع من تشخيص المكان كأنه ينبض بالحياة ويشارك الشخصيات أفعالها.

1- وصف أماكن السكن:

أ- وصف العمارات:

حيث يصف المؤلف العمارات التي كان يقيم فيها الجزائريين، فهي تمتاز بالعتمة والظلام «سار في طريق معتم توجد على جانبه منازل داكنة يرجع إنشائها إلى أواخر القرن التاسع عشر»⁽¹⁾. مضيفاً «ومشى في طريق يسده مبنى يتألف من ثلاث

(1) الرواية، ص 15

طوابق، ولف إليه وصعد درجا خشبيا تأكلت حافة أدراجها»⁽¹⁾. فهي عمارات يقيم بها علاوة على العمال الفرنسيين، عمال برتغاليين وأتراك وجزائريين، وفي هذا تجسيد للحالة الاجتماعية وتصوير لحياة فئة العمال، ويقابل هذا الوصف العمارات التي توجد في شارع لافكتوار «يوجد على جانبيه صفان من العمارات الشاهقة والفخمة»⁽²⁾. ففي مقابل العمارات الشاهقة والفخمة التي تدل على طبقة النبلاء، وحياة الرفاهية نجد عمارات رديئة تكاد تسقط على أصحابها من طبقة العمال والفئة الفقيرة.

ب- وصف البيوت والغرف:

لم يعد البيت في الخطاب الروائي ركنا من الجدران تزيينه مجموعة من الأثاث يصفها بدقة دون أن يتجاوزها إلى الحضر الإنساني والوصول إلى اللمسات الموحية بالروح التمني تسكنه، بل أصبح ذا دلالة تتطلق من زواياه لتدل على الإنسانية، دلالة بالتأثير بين المكان والشخصية، تحفظ أحلامها وذاكراتها دونها يبقى الفضاء المكاني مجرد شكل هندسي لا معنى له.

وأول انطباع يطلعنا بعد قراءة الرواية هو أن حضور الشخصية داخل البيت يحدد المستوى الاجتماعي، بحيث يصبح المكان والشخصية شيئا واحدا، يعبر كلاهما عن الآخر.

فوصف البيت إنما هو فضاء يمتلئ بالحياة، يمارس حضوره تماما مثلما تفعل الشخصية كوصفه للغرفة التي كان يتقاسمها أحمد مع ستة أشخاص حيث كانوا يضيّقون ببعضهم البعض «تلك الغرفة الضيقة المتهترئة»⁽³⁾. ويتجاوز تصوير الحياة

(1) الرواية، ص 16

(2) الرواية، ص 15

(3) الرواية، ص 10

فيها كأنهم سمك داخل علبه السردين، وفي هذا جانب لحياة العمال الجزائريين في فرنسا، فالمؤلف أراد من خلالها تجسيد أمكنة مادية ذات أبعاد هندسية وجغرافية بقدر ما تضي عليها ألوانا وأجواء نفسية يستمدّها من الشخصيات التي تقطن تلك الأمكنة، كما يهدف أيضا إلى إيصال فكرة لدى القارئ.

كما وصف الغرفة أحمد الواقعة في شارع لوفيك «نزع سترته وملفحه ووضعها على الباب المنزوع من الخزانة الخاوية، والمسند إلى حافة جانبها الأيمن، وبعد ذلك تهالك على فراشه الذي كان مشوشا كالمعتاد»⁽¹⁾. فأحمد وبنقله من ركن إلى آخر يعتبر دليلا يعرفنا دون قصد كل مرة على جانب من جوانب البيت وبذلك تتضح لنا طبيعة عيشته، ونلمح هذا في المقطع التالي «يوجد على الطاولة الصغيرة المقابلة لسرير ثلاث حبات من البصل، وقارورة جعة فارغة وصحن صغير مملوء كالعادة ببقايا لفائف التبغ»⁽²⁾.

حيث يتضح لنا أن أحمد كان يعاني من سوء المعيشة، فهو يشبه معيشته بمعيشة الكلاب المهجورة.

بالإضافة إلى بيت العمال الجزائريين وبيت أحمد، نجد بيت روزانا حيث يظهر لنا من خلال عرضها على أحمد الدخول إلى بيتها موضحا إياه أنه بيت ضيق «عرضت عليه الجلوس، وهي تعرض له كرسيًا، وراحت تجلس قبالة على أريكة، كانت تفصلها مائدة ملصقة بالجدار شغلت جزءا كبيرا من القاعة»⁽³⁾.

(1) الرواية، ص 16

(2) الرواية، ص 17

(3) الرواية، ص 148

بالإضافة إلى هذا المبنى التي تسكن فيه، هو مبنى يسكن فيه عمال المغرب العربي، الذي بني خصيصا لهم بعد فرارهم من الجزائر سنة 1963، حيث تكثرت عمليات الإجرام، السطو والاعتداء.

وبهذا يشكل المؤلف البيت حيث يعرض أجزاءه تدريجيا مازجا بينه وبين تحرك الشخصية ابتداء من الخارج ثم الداخل في حركة سريعة.

ج- القرى:

ويظهر هذا لاسترجاع ماري ذكرياتها مع برنار من خلال الرسائل التي ظل يبعثها لها « في الأسبوع الماضي قامت دوريتنا بدورة في إحدى القرى الرابطة على مرتفع تحرق الشمس، وجوه الناس هناك تشبه أرضهم القاحلة المليئة بالأحجار، وعيونهم عبارة عن حبات الزيتون مقتطفة، من تلك الأشجار الموزعة هنا وهناك» وفي هذا الوصف تطابق صورة الإنسان والمكان أراد بها المؤلف على لسان برنار أن يصور صورة الشعب الجزائري أثناء "الاحتلال" أنهم يمتازون بنظرة قاسية ممزوجة بالرعب فالنظرة القاسية هي سلاح العجزة «كان الرصاص يخرج من عيونهم»⁽¹⁾.

كما نجد أيضا استرجاع أحمد لذكرياته عندما عاد إلى القرية في سن 22 سنة من فرنسا ليتزوج، حيث كانت الجزائر قد استقلت ويتذكر تلك العودة بوضوح واصفا بلدة أذكار «طرقاتها المقفرة الشديدة»، ويواصل وصفه للمكان المملوء بالكآبة التي حلت به جراء الاستعمار «يعبر ساحة سوق الجمعة ويمشي في طريق صاعد وعر،

(1) الرواية، ص 47

ويرى الملجأ العسكري السابق، وقد اصفرت جدرانه المعدنية وصدئت»⁽¹⁾. يذكر أنه تحول إلى مسكن لمدنيين.

«يبلغ المرتفع الذي تقع البلدة تحته، ويقع على مجموعة من المنازل المصفوفة في صفين متوازيين يعرف فيما بعد أنها تأوي أبناء وأرامل وشهداء»⁽²⁾.

ثم ينتقل إلى وصف قريته التي تقع في طريق منحدر تحيط به من الجانبين غابة كثيفة، وأنه عند نهاية المنحدر تقع قريته التي يتفنن في وصفها «سقفها الممنوعة من القرميد الأحمر المتلو» حيث أن أحمد أحس بالاضطراب آنذاك إلا أنه وقف يتأمل في همتها العميقة لمغيب الشمس التي كانت تلتقي من، يتأمل قريته المنبسطة تحته في هدوء رهيب، ثم يصور بيت عمه حيث يواصل سيره عبر ممر ضيق فينتهي، عنده بيت منعزل إلى حد ما عن بقية المنازل الأخرى حيث يصفه أنه «تنصب عند مدخله أعمدة خشبية مثقلة بعناقيد العنب»⁽³⁾. وبعد خروجه من دار عمه يصور لنا القرية التي بدت له وكأنها مهجورة « فيرى في طريقه بقايا ديار دمرت أثناء قصف قوي بعضها دمر تدميراً كاملاً، فتحول إلى كتلة كبيرة من أحجار متراكمة غزاها نبات التوت، وبعضها الآخر بقي منه جدار أو باب، أو فقط السقف الذي صار يملأ حطامه»⁽⁴⁾.

(1) الرواية، ص 146

(2) الرواية، ص 176

(3) الرواية، ص 177

(4) الرواية ص 169

حيث نجد في هذه المقاطع وصفا بل تصويرا دقيقا لحالة القرية، أراد المؤلف من خلالها تصوير هيئة القرية والمنازل المدمرة بعد القصف الجوي حيث كان يشكل مشهدا رهيبا لدى أحمد.

2- وصف الأماكن العامة في الرواية:

أ- وصف الشوارع والساحات:

تمثل الشوارع بالنسبة للشخصيات حالة انفتاح على العالم الخارجي ومكان للتأمل والاستجوال، غير أن المؤلف استغله لتوضيح الحالة التي يعاني منها المهاجر الجزائري، فعن طريق وصف الشوارع سواء من حيث الأماكن المحيطة بها، أو الأوضاع التي تسود فيها تتضح معالم العيش فيها، ويظهر ذلك من خلال وصف المؤلف للعمارات الموجودة في شارع لوفيك والتي يقطن فيها أحمد، وكما قلنا سابقا أنها تتألف من ثلاث طوابق تسكنها الفئة العاملة، وإلى جانب هذا الوصف هناك وصف آخر يظهر من خلال موقف كاثرين من الشارع حيث شبهت نفسها وهي تسير فيه كأنها تخرج من نور الصباح وتدخل إلى ظلمة الليل في قولها: «كأننا نخرج من النهار ندخل إلى الليل»⁽¹⁾. مضيعة أنها لن تطيق السكن فيه، وذلك لأنه يعيها، وأن هذا المكان لا يسكنه سوى الفئران والمجرمين الذين قضوا أكثر من خمسين سنة في السجن وجاءوا ليكملوا بقية حياتهم فيها.

أما بالنسبة لشارع لافكتوار فهو بعكس شارع لوفيك: فالعمارات فيه شاهقة وفخمة، لدرجة أنه يصعب النظر إليها لأنه يخيل إليه أنها مائلة «ألا يخيل إليك أن العمارة مائلة حينما تنتظر إلى أعلاها من هنا؟ يخيل إليك بأنها تسقط على رأسك من

(1) الرواية، ص 119

حين إلى آخر»⁽¹⁾. وهذا يدل وكما قلنا سابقا على الثراء والرفاهية لأصحاب هذا المكان، فهي تمثل الطبقة الغنية، كما يمتاز هذا الشارع أيضا بأضواء قوية وكأنها نيران مشتعلة «الأضواء قوية في منازلها كأنها نيران مشتعلة»⁽²⁾.

فالمؤلف أراد من خلال هذا الوصف أن يبين الحياة التي كان يعيشها المهاجر الجزائري، والتي تمتاز بعيشة الفئران الذين خرجوا للتو من السجن، وجاءوا ليقضوا أيامهم المتبقية في أماكن تثير الخوف في النفس حتى ولو كانت في وضح النهار وكأنه يمثل عقاب لهم.

أما بالنسبة لساحة كليبار فقد ذكرت عن طريق تأمل "أحمد" في الفضاء المحيط به «توقف أحمد برهة من الوقت ليتأمل الدوريات التي كانت تدور بالأطفال في ساحة كليبار»⁽³⁾.

بحيث تظهر شخصية أحمد من خلال التأمل أنه قلق ومضطرب «ثم أشعل لفافة تبغ»⁽⁴⁾. فإذا كانت الغاية من وصف الشوارع تبيان الحالة المعيشية للمهاجر الجزائري، فإن الغاية من توظيف ساحة «كليبار» التي تعد فضاء لتأمل تبيان الحالة النفسية لدى الشخصية.

ب- وصف المقاهي والحانات:

تمثل المقاهي والحانات لدى الشخصيات، وكما قلنا فيما تقدم مكان للترفيه والترويح عن النفس، لنسيان الهموم أراد المؤلف من خلالها توضيح جانب العنصرية

(1) الرواية، ص 118

(2) الرواية، ص نفسها

(3) الرواية، ص 3

(4) الرواية، ص نفسها

التي كانت تمارس على المهاجرين الجزائريين من طرف الفرنسيين، بالإضافة إلى توضيح الحالة النفسية لدى الجزائريين.

بحيث نجد المؤلف قد تفنن في وصف المقاهي التي يتردد إليها "أحمد"، مفتتحا وصفه " بمقهى اللوبيت" الذي لا يقبل الزبائن العرب، كان أحمد ينتابه قلق شديد كلما دخل إلى هذا المقهى لأن خادمته يرفض أن يناوله ما يطلبه مضيفا له «بأنه ليس هناك ما يدعوا أن يتأثر شخصا مادام المقهى ممنوعا عن جميع العرب»⁽¹⁾.

أيضا مقهى "تات نوار" حيث لا يقدم هو الآخر أي شيء للعرب إلى درجة أنهم يسرعون إلى زبون آخر وذلك حتى يسأم الجزائريين ويخرجون من تلقاء أنفسهم «يتركونك تنتظر خمس دقائق، عشر... ربع ساعة... يسرعون إلى زبون دخل بعدك إلى المقهى حتى تفهم وتسأم من نفسك وتخرج»⁽²⁾. مضيفا أنه إن لم يخرج "الجزائريين" من تلقاء أنفسهم يأمرهم بالخروج.

كما نجد أيضا تصويرا لحالة الجزائريين وهم يعاقرون الخمر، فالذهاب إلى المقاهي بالنسبة "لأحمد" أكثر معقولة من أي شيء آخر «الآن يلوح له بأن يذهب إلى حانة من الحانات أكثر معقولة من أي شيء آخر، فهي مقهى ميلانو، وجد كالمعتاد العجوز البدينة والعمال المتقاعدين يعاقرون الخمر ويتبادلون النكات»⁽³⁾، فالمقاهي تدخل إلى قلوبهم نوعا من المرح ونسيان الواقع الذي يعيشونه عن طريق شرب الخمر.

(1) الرواية، ص 3

(2) الرواية، ص 32

(3) الرواية، ص 97

أما بالنسبة للمقهى القريب من السكة الحديدية، حيث يصفه المؤلف «كان المقهى مطليا بدهان أسود لامع، وكان الصمت والوجوم يغيمان عليه»⁽¹⁾. كما يضيف المؤلف على لسان أحمد: أن صاحبه رجل طيب القلب، ولكن في حقيقة الأمر أن صاحب المقهى يجهل هوية أحمد، بالإضافة أنه يدفع ثمن ما يستهلكه فمن الطبيعي أن يعطيه ما يريد وهذا ما يؤكد «مجيد بريوش» «مادمت تدفع ما تستهلك فإنه من الطبيعي أن يعطيك ما تريد»⁽²⁾.

كما يوجد جانب آخر لنفور الفرنسيين من المقاهي التي يوجد بها الجزائريين، ويتجنبون الذهاب إليها فهم بالنسبة لهم أشباح غريبة تائهة، يشعرون اتجاههم بالقلق والخوف وهذا ما يؤكد المؤلف عند تصويره «لمقهى داود» حيث يقول «حيث أصبح الفرنسيين كلما اجتازو العتبة ورأوا أن كل من فيه هم العرب عادوا أدراجهم، ومن كان منهم يدخل كان يمكث خمس دقائق ويعزم على ألا تطأ أقدامه هذا المكان مرة أخرى»⁽³⁾. مضيفا أنه كان ليهودي باعه لأحد الجزائريين، حيث صار يرتاده عمال المغرب العربي وعدد من العمال الأفارقة.

أما بالنسبة للحانة التي ذكرت في الرواية والتي قصدها أحمد لشرب الخمر، «انتهى أحمد من شرب جعته»⁽⁴⁾. فهي تصور الأجواء الموجودة فيها من حالة السكر والسخرية، ومعاقرة النساء «كان الرجل يواصل سخريته منها في تلذذ رافعا عقيرته لي يسمعه كل من في الحانة»⁽⁵⁾. وموقف النادل الذي قذف بهما إلى خارج الحانة.

(1) الرواية، ص 30

(2) الرواية، ص 31

(3) الرواية، ص 185

(4) الرواية، ص 189

(5) الرواية، ص 188

ج- وصف المكتبة والمصنع:

إذا كانت الشوارع والساحات مكان للتجول والتأمل، هدف المؤلف من ورائها توضيح الحالة النفسية والاجتماعية للمهاجر الجزائري، والمقاهي والحانات مكان للترفيه ونسيان الهموم وإظهار جانب العنصرية فيها، فإن غايته " المؤلف " من توظيف المكتبة والمصنع باعتبارهما مكان للعمل هو إظهار معاناة المهاجر الجزائري من أجل اكتساب قوته.

حيث نجده يبدأ وصفه بالمكتبة التي عمل فيها " أحمد " التي تظهر جانب العنصرية، وذلك لاستغلال صاحب المكتبة لأحمد وتوظيفه من أجل مصلحته الخاصة، نظرا أن أحمد وظف من أجل تعويض العامل الفرنسي " أندري " الذي أصيب بالخل، إلى جانب أن " أحمد " يتقاضى أجرا يقل الحد الأدنى لا يقبله إلا المصاب بخبل. «كان يتقاضى أجرا يقل الحد الأدنى لا يقبله إلا إذا كان مصاب بخبل كما هو شأن ذلك الذي عوضه»⁽¹⁾. فبالإضافة إلى أن صاحب المكتبة طرد أحمد عند شفاء أندري من مرضه «بيد أن صاحب المكتبة صار يتحين الفرصة لكي يقذف به إلى الشارع، والواقع أنه لم يطل انتظاره»⁽²⁾.

وفي هذا جانب من العنصرية بيد أن الجزائري سهل القذف به إلى الخارج ومن دون سبب مقنع.

(1) الرواية، ص 11

(2) الرواية، ص 12

أما بالنسبة لعمله في المصنع " مصنع البيرة " فأحمد يشبه آلة من آلات المصنع نظرا لكثرة الأعمال التي يقوم بها وخير دليل على ذلك في قول أحمد «أن رئيسه يجعله يتخيل نفسه كآلة من الآلات لأنه هو نفسه قد تحول إلى آلة»⁽¹⁾.

وعموما فإن المقاطع الوصفية في رواية "المرفوضون" ذات طبيعة واحدة لا استقلالية لها، صعب عزلها تتمحور في مقاطع قصيرة مصحوبة بالسرد، يغلب عليها الطابع المشهدي تلتقي بالخطوط العريضة للمكان وملامحه الاجتماعية، حيث يختار منها ما يميز الأمكنة عن بعضها، فقرية "أحمد" ليست هي مدينة فرنسية، والطرق والأحياء ليست هي الشوارع والطرق في فرنسا.

وهكذا يصبح المكان صورة لأصحابه يعبر عن انتماءاتهم الاجتماعية فبيت أحمد الموجود قرب شارع لوفيك ليس هو العمارات الموجودة في شارع لافكتوار. حيث أن الأول يحمل دلالات الفقر، وأن صاحبه ينتسب إلى الطبقة الفقيرة، فإبراهيم سعدي يوظف وصف المكان توظيفا خاصا، حيث يجعل الأماكن صورة لطابع الشخصيات، فهو لا يهتم بتفاصيل الزخرفة العمرانية والهندسية وأشكال الشوارع، بل اهتم بالتفاصيل الاجتماعية والنفسية المعبرة عن سكان المكان مثلا "شخصية أحمد" ليصبح المكان حاملا لمعاني إنسانية تمنحه القدرة على تصوير الأحداث ودفعها إلى الأمام.

ثالثا - التشكيلات المكانية في الرواية:

من خلال وصف الأماكن أدركنا أن الأماكن تشكيلات محدودة وجدنا أنها الفضاءات الأساسية لأحداث الرواية، وارتبطت أكثر بالشخصيات، خاصة الشخصية أحمد بما أنه الشخصية المحورية والأساسية في الرواية، وانفردت باهتمام "الأماكن"

(1) الرواية، ص 21-22

والغاية من اختيارها، أنها قادرة على إعطائنا لمحة عن بيئة الرواية، إلى جانب إعطاء الرواية بطاقة فنية جمالية توتر الفعل الروائي، ثم أنها بمثابة رموز تكشف توجهات الرواية العامة.

وسنتناول المكان وفق ثنائية ضدية هي: المكان المفتوح الذي يعد إطار انتقال الشخصيات.

المكان المغلق الذي يعد إطار إقامتها، والذي رصدناه حسب هذا الترتيب:

الأماكن المغلقة: البيت، المقهى، المصنع، المكتبة.

الأماكن المفتوحة: الشوارع، القرية، الساحات.

1- الأماكن المغلقة:

يكتسب المكان وجودا من خلال أبعاده الهندسية والوظيفية التي تقوم بها، فإذا كانت الفضاءات المفتوحة امتدادات للفضاء الكوني الطبيعي مع تغيير تفرضه حاجة الإنسان المرتبطة ببيئته، فإن الحاجة ذاتها تربط الإنسان بفضاءات أخرى يسكن بعضها، ويستخدم بعضها في مواضع متنوعة، فالبيت مسكنه يحميه من الطبيعة، والمقهى مكان للترفيه والترويح عن النفس من الهموم، والمصنع والمكتبة مكان للعمل، فهذه الفضاءات تنتقل بها الشخصية ويشكلها "المؤلف" حسب أفكاره، والشكل الهندسي الذي يروقه، ويعد الفضاء المغلق كنقيض للفضاء المفتوح.

وقد استعمل الروائيين هذه الأمكنة، وجعلوا منها إطار الأحداث تصفهم وتحرك شخصياتهم، واتخذت خصوصيات مختلفة باختلاف تصورات الكتاب، ولا تخلو رواية "المرفوضون" من هذه الفضاءات المغلقة: البيت، المقهى، المصنع والمكتبة.

كما يوضحه الجدول التالي:

المصنع والمكتبة	المقهى	البيت
-مصنع البيرة. -المكتبة التي عمل فيها أحمد، والموجودة في شارع كليبار.	-المقهى القريب من محطة السكك الحديدية. -مقهى اللوبيت. -مقهى ميلانو. -مقهى داوود.	-بيت العمال الجزائريين الذي كان يقيم فيه أحمد. -بيت أحمد. -بيت ماري. -بيت روزانا.

حيث يعرضها المؤلف في صورة قائمة على أفعال الشخصية وتحولها مستعينا بالوصف، ويتضح ذلك عبر الممارسات التي تتم في إطارها مما يجعل العلاقة بينه وبين الشخصية وطيدة صعب عزل أحدهما عن الآخر.

2- الأماكن المفتوحة:

تتخذ الروايات في عمومها أماكن مفتوحة على الطبيعة تؤطر بها للأحداث مكانيا، وتخضع هذه الأماكن للاختلاف المتحكم في شكلها وطبيعتها، ويمكن حصر الأماكن التي كان لها حضور في الرواية: الشوارع، القرية والساحات.

الشوارع	القرية	الساحات
-شارع فران برجوا -شارع لوفيك -شارع لافكتوار	-القرية التي ذكرها "برنار" في رسالته التي قرأتها "ماري" لـ "لينا" لاسترجاعها لذكرياتها معه.	ساحة كليبار.

شارع لي دي بيشور	- قرية أحمد التي ذكرت عن طريق استرجاعه لماضيه مع أسرته وقريته.
------------------	---

فهي أماكن تمنح للشخصية حرية التنقل والفعل، وسعة للإطلاع والتبدل، لذا فهي أمكنة انفتاح، تفتح على العالم الخارجي، بحيث تعيش دوما حركة مستمرة. وفي الأخير يمكن توضيح الأماكن الموجودة في الرواية وعدد المرات، وذلك حسب ورودها في مقاطع الرواية:

عدد المرات	المقطع	المكان
-مرتين -ثمانى مرات -خمس مرات -ست مرات -مرة واحدة -مرة واحدة	الأول	-ساحة كليبار -مقهى اللوبيت -الغرفة «غرفة أحمد والعمال الجزائريين» -المكتبة الكبيرة -شارع فران برجوا -شارع لافكتوار
-عشر مرات -أربع مرات -ثلاث مرات	الثاني	-مصنع البيرة -المقهى القريب من السكة الحديدية -مقهى تات نوار
-مرة واحدة	الثالث	-بيت ماري
-مرة واحدة	الرابع	-بيت ماري
-مرة واحدة	الخامس	-غرفة أحمد

-مرتين		-شارع لوفيك
-مرتين		-مقهى ميلانو
-مرة واحدة		-شارع لافكتوار
-مرتين	السادس	-مقهى اللوبيت
-ثلاث مرات		-شارع لوفيك
-مرتين		-غرفة أحمد
-خمس مرات		-المبنى
-مرة واحدة	السابع	-بيت ماري
-مرتين	الثامن	-المقهى
-مرتين		-شارع لافكتوار
-مرة واحدة		-شارع لوفيك
-ست مرات		-غرفة أحمد
-مرة واحدة	التاسع	-البناية
-مرة واحدة	العاشر	-غرفة أحمد
-ثلاث مرات		-شارع لوفيك
-مرة واحدة		-بيت ماري
-مرتين		-مقهى ميلانو
-مرتين	الحادي عشر	-في المبنى
-مرة واحدة	الثاني عشر	-غرفة أحمد
-مرة واحدة		-شارع لافكتوار

-البناية		-مرة واحدة
-بيت روزانا		-أربع مرات
-غرفة أحمد	الثالث عشر	-مرة واحدة
-مقهى داوود	الخامس عشر	-ثلاث مرات
-شارع كي دي بيشور		-مرة واحدة
-بيت ماري	الرابع عشر	-مرة واحدة
-غرفة أحمد	السادس عشر	-مرة واحدة
-قرية أحمد		-ثمانى مرات
-غرفة أحمد	السابع عشر	-مرة واحدة
-المقهى		-أربع مرات
-مقهى ميلانو		-مرة واحدة
-الحانة	الثامن عشر	-أربع مرات
-المبنى		-مرتين
-غرفة أحمد		-مرتين

المبحث الثاني: واقعية الشخصية في الرواية:

لقد عرفنا فيما تقدم أن الشخصية تحتل موقعا هاما في بنية التشكيل الروائي، فهي أحد أهم المكونات الأساسية للرواية، وذلك الاهتمام الروائي بتصوير المجتمع الإنساني الذي تشكل فيها الشخصية العمود الفقري.

ومن خلال دراستنا لرواية «المرفوضون» يتضح لنا أنها لا تحتوي على أحداث تاريخية، وبالتالي فإن شخصياتها أدبية من إنتاج خيال المؤلف، فهي على الرغم من كونها مرجعية أيضا مثل الشخصيات التاريخية؛ أي لها خلفيات مرجعية من الواقع تحيل إلى معاني تامة، ثابتة وأدوار وبرامج نموذجية مقنعة إلا أنها من صنع الأديب. فالشخصيات الأدبية تتحرك في الرواية ضمن سلسلة من السلوكات والمواصفات، والوظائف المثبتة، وذلك كله من عند المؤلف.

أولا- الشخصية في النموذج العاملي:

تحتل الشخصية في النموذج العاملي موقفا هاما وذلك من خلال الأدوار التي تؤديها الشخصيات النموذجية، ومن خلال دراستنا للرواية يتضح لنا أن البرنامج السردى الأساسى والبرنامج السردى الضد يتضح كالآتي:

البرنامج السردى الأساسى	الفاعل	الموضوع	المستفيد
التمسك بالحياة	أحمد	التوافق مع المحيط الفرنسي والجارة ماري	أحمد

البرنامج السردى الأساسي	الفاعل	الموضوع	المستفيد
رفض وإقصاء أحمد	ماري، جان، الشرطة الفرنسية، اللّعة الأبوية والقدر	إبعاد أحمد عن المحيط	ماري

بحيث تنظم أدوار هذه الشخصيات في الرواية كما عرفنا فيما تقدم على ثلاثة محاور يربط كل منها عاملين:

1- محور الرغبة: الفاعل-موضوع الفعل.

نجد في هذا المحور أن أحمد هو الفاعل الرئيسي الذي يتكئ عليه المؤلف لتقديم روايته من خلال موضوع فعله وهو التمسك بالحياة، ومنه فالعلاقة التي تربط أحمد بهذا الموضوع هي الرغبة الشديدة في الحياة، والتي تتظاهر في الرواية ويظهر ذلك جليا من خلال هجرته من الجزائر متوجها إلى فرنسا من أجل تحقيق هذه الرغبة، لأن الجزائر كانت آنذاك في فترة حرب، وتعديه في ذلك بمحاولة تحقيق أهداف أخرى تعد بمثابة أجزاء ضرورية ومكملة لبلوغه الهدف الرئيسي منها العمل من أجل اكتساب المال للعيش، وتوفير بيت يأويه من أجل الأمان والاستقرار، ولكن بالرغم من ذلك نجده في بعض الأحداث يكون ضحية لأعمال مخالفة لسعيه لتحقيق هدفه فيكون في اتجاه معاكس، مما يشكل انفصاله مع هدفه المنشود، سواء من طرف شخصيات أخرى، أو من تلقاء نفسه، ونلمح الإتجاه الأول من خلال فصله من العمل عدة مرات، بالإضافة إلى طرده من بيته أما الإتجاه الثاني فيظهر من خلال موقفه مع المومس كاثرين مما أفقده الثقة بينه وبين مسيرة المبنى سوزان، واتخاذها موقفا صارما بطلبها من أحمد أن يترك البناية.

وهناك أيضا مجموعة من المعرفلات:

العنصرية: ويظهر ذلك جليا في المقطع الأول عندما رفض خادم المقهى أن يناول أحمد ما طلبه منه مضيفا له بأنه ليس هناك ما يدعو إلى أن يتأثر شخصا مادام المقهى ممنوعا من جميع العرب.
بالإضافة إلى المعاملة السيئة من أشخاص آخرين مثل: ماري، وكذلك الطرد من العمل والمسكن.

البعد عن الأهل: فقدان الأسرة، وهذا ما أدى به إلى فقدان الرغبة في العيش، وأن حياته لا معنى لوجودها، لأنه كان يعاني الظلم والعنصرية، ولكن سرعان ما كان يتدارك ذلك ويعود إلى نقطة البداية بعد اكتشافه لأفعاله المخالفة لسعيه، ومن ثم بحثه عن مكان ثان سواء العمل أو الإقامة، وهو الشيء الذي مكنه من تحقيق الهدف، وتغيير صورة العلاقة بهذا الهدف من الانفصال إلى الإتصال.
كما يمثلته المخطط التالي:

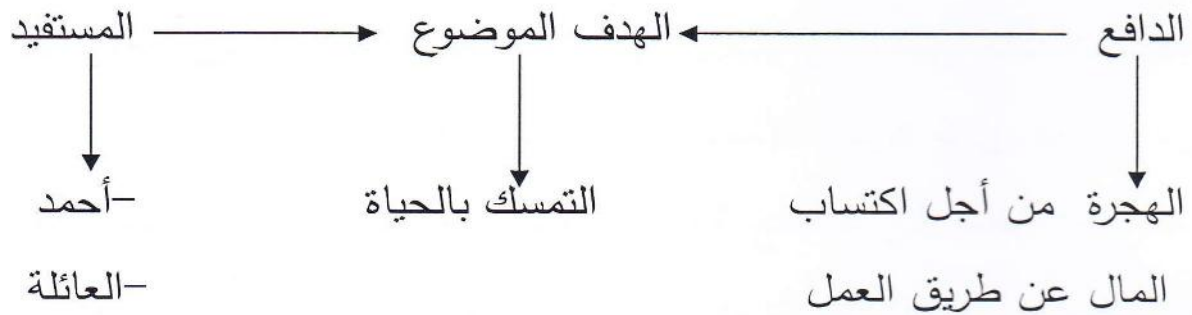


2- محور التبليغ: الدافع - المستفيد:

إن الدافع الوحيد الذي أوحى لأحمد بالهجرة من أجل التمسك بالحياة هو: العمل لكسب المال، مما يتضح لنا أن المستفيد هو نفسه إلى جانب عائلته وقد لاحظنا في المقطع السادس عشر من خلال استرجاع أحمد لماضييه، كيف بعث به عمه إلى

فرنسا حينما بلغ سن الخامسة عشرة، نظرا للأوضاع الاجتماعية المزرية التي كانت تعاني منها العائلة، فهي عائلة تعاني من الفقر بعد موت الأب، ومرض الأم ما أدى به هو وأخته لاتجاههما إلى عمه، الذي كان له عشرة أبناء بالإضافة إلى الزوجة، علما أن الجزائر كانت آنذاك في فترة استعمار من طرف فرنسا، مما دفع بعمه لإرساله إلى فرنسا من أجل العمل والحصول على المال لأجل إعانة العائلة، وقد لاحظنا كيف حاول تحقيق هدفه على الرغم من إحساسه بالوحدة والاعتراب، وذلك لمعاناته كونه عامل جزائري غير مرغوب فيه في أروقة فرنسا يحي حياة متشرد لأنه وجد في طريقه عقبات لتحقيق هدفه، مما أحدث له صراعا بينه وبين الواقع الذي يعيشه، فبعد موت ابنه الوحيد الذي لم يحضر مراسم دفنه، وموت زوجته التي لم يراها أيضا رجع بدوره إلى فرنسا يجر وراءه الخيبة والعار، الذي نجم عنهما العذاب الأليم عن عدم إحساس المرء بالاحترام لنفسه، فبالرغم من المعاملة التي كان يتلقاها من طرف الفرنسيين إلا أنه لا يقبل العودة إلى وطنه، حتى الموت لم تحببه آنذاك، مما جعله الفاعل الوحيد الذي يقوم بدور المستفيد.

كما يمثله المخطط الآتي:



3- محور القدرة: المساعد-المعارض.

لقد رأينا فيما تقدم أن هذا المحور يأخذ مكانه في النموذج العامل من خلال نوعين متعارضين من الوظائف، وهذان النوعان هما:

النوع الأول: يتمثل في تقديم المساعدة والعمل في اتجاه الرغبة مما يسهل توصيل الهدف إلى المستفيد.

النوع الثاني: نجده عكس الأول، ويتمثل في الإتجاه المعارض بوضعه عراقيل تزيد من صعوبة توصيل الهدف وإبعاده عن المستفيد.

وفي الرواية نجد أن المؤلف قد ضمن هذين النوعين بحيث أنهما عاملين يوظفان عددا معتبرا من الفاعلين:

أ-المساعدون:

المساعدون وهم الشخصيات التي أدت دور العامل المساعد لأحمد، حيث صبت أفعالهم لمد يد المساعدة له سواء في بداية الرواية أو نهايتها.

نجد في المقطع الثاني عشر السيدة روزانا، وذلك عندما تلقى أحمد رسالة فصل عمل، لأنه أمي لا يستطيع قراءتها إلا بالمساعدة توجه نحو مقران ليقراها له، ولكنه لم يجده، فطلبت منه روزانا أن يدخل إلى بيتها وهناك أخبرته بأن مقران عاد إلى الجزائر، وبقراءة روزانا الرسالة لأحمد تعد من المساعدين⁽¹⁾.

كما نجد أيضا في المقطع الخامس عشر مزيان، وذلك عندما طرد أحمد من الغرفة، فطلب من مزيان البحث له عن غرفة لينام فيها لأنه قرر ألا يعود إلى تلك الغرفة، ولو نام في الشارع فمّد له مزيان يد المساعدة بعرضه له السكن معه في

(1) ينظر، الرواية ص 31

الغرفة لأن صديقا له سيسافر، وأنه باستطاعته أن يأخذ مكانه إلى أن يعود، وفي هذا نوع من المساعدة نظرا لظروف التي يعانيتها كل منهما⁽¹⁾.

ب- المعارضون:

الفاعلون المعارضون وهم الشخصيات التي أدت دور الفاعل المعارض لأحمد، وأول هؤلاء الفاعلين:

صاحب المكتبة الذي نجده في المقطع الأول، والذي تحول من مساعد إلى معارض، فقد قبل تشغيل أحمد لكي يعوض عاملا فرنسيا يدعى "أندري" كان مصابا بشيء من الخبل، ويجدر بالإشارة إلى أن صاحب المكتبة قبل أحمد للعمل من أجل المصلحة، فأحمد كان يتقاضى أجرا لا يمكن لأحد أن يقبله إلا إذا كان مصابا بالخبل كما هو الحال بالنسبة للعامل الفرنسي، ونجده معارضا هنا من خلال الموقف الذي اتخذته عندما تحسنت حالة أندري:

- الإفصاح له بأن أندري عمل مدة طويلة معه إلى جانب خبرته في هذا المجال.

- أنه أقوى منه وهذا العمل لا يحتاج جهدا عقليا بل عضليا نظرا لأن أندري كان يفوق أحمد قوة.

- والحقيقة أن صاحب المكتبة أصبح يتحين الفرصة لكي يقذف به إلى الشارع وهذا ما حصل، فبعد بضعة أيام فصل عن عمله وفي هذا جانب عن المعارضة وتحركه في الإتجاه المضاد لأحمد⁽²⁾.

(1) ينظر، الرواية ص 146

(2) ينظر، الرواية ص 14/11

كما نجد من المعارضين ماري حيث أنها تكرهه كرها شديداً، فهي تنظر إلى كل الجزائريين:

- ليسوا بشرا مثلهم.

- أنهم متوحشون حاولت فرنسا رفعهم إلى مستوى الحضارة، ولكن لا يمكن أن يتحول الوحش إلى إنسان⁽¹⁾.

إلى جانب أنها تخاف منه وتمقته من خلال الموقف التالي:

عندما كان ماراً في الدرج أثار سعاله غضب ماري التي كانت ساقطة في الدرج أثناء تعثرها، فخيل لها أنه كان يسخر منها بسعاله أثناء سقوطها، وعندما مد يد المساعدة لها انهالت عليه بالشتم واستعانت بالدرابزين للوقوف، وأنه تجاوز الحدود، وأضافت قائلة أنه عليه أن يترك المبنى لأنه لا يتسع لهما معا، نظرا لأنه جزائري وهي من جنسية فرنسية⁽²⁾.

والفاعلون الذين استعانت بهم ماري في معارضتها لأحمد أيضا:

-سوزان فبعد معرفتها بالحادثة استاءت ويظهر هذا من خلال المقاطع التالية:
«إنني حريصة أن يسود الهدوء في هذا المبنى، مضيعة أن المبنى ليس بحلبة صراع».

«لقد كان هذا المبنى هادئا قبل مجيئكم والآن تغير كل شيء»⁽³⁾.

وبهذا أدرك أحمد أنها رغم طيبتها إلا أنها انحازت هذه المرة إلى صف ماري، بطلبها منه أن يترك الغرفة.

(1) ينظر، الرواية ص 96

(2) ينظر، الرواية ص 102

(3) الرواية ص 103

كما نجد أيضا جان: «ورغم أنه لم يكن يحبها إلا أنه لم يطق أن تتعرض صديقته للأذى خاصة على يد عربي، فعرض عليها أن ترفع شكوى للبوليس ضده». إلى جانب هؤلاء المعارضين، نجد أيضا الشرطة الفرنسية التي جمعت بينهما الصدفة، فبينما كانت الشرطة تبحث عن الفتاة الفرنسية، التي وجدت في طريقها أحمد وطلبت المساعدة منه، والذي تعرض للاعتداء من طرف البوليس من جراء مساعدته لها، وذلك لكونه جزائري لا يشكل أي خطر عليهم، ضف إلى ذلك أنه بلا عمل سهل عليهم الإلقاء به في أول طائرة متوجهة إلى الجزائر، وانهاكوا عليه ضربا مما تسبب ذلك في وضع حد لحياته⁽¹⁾.

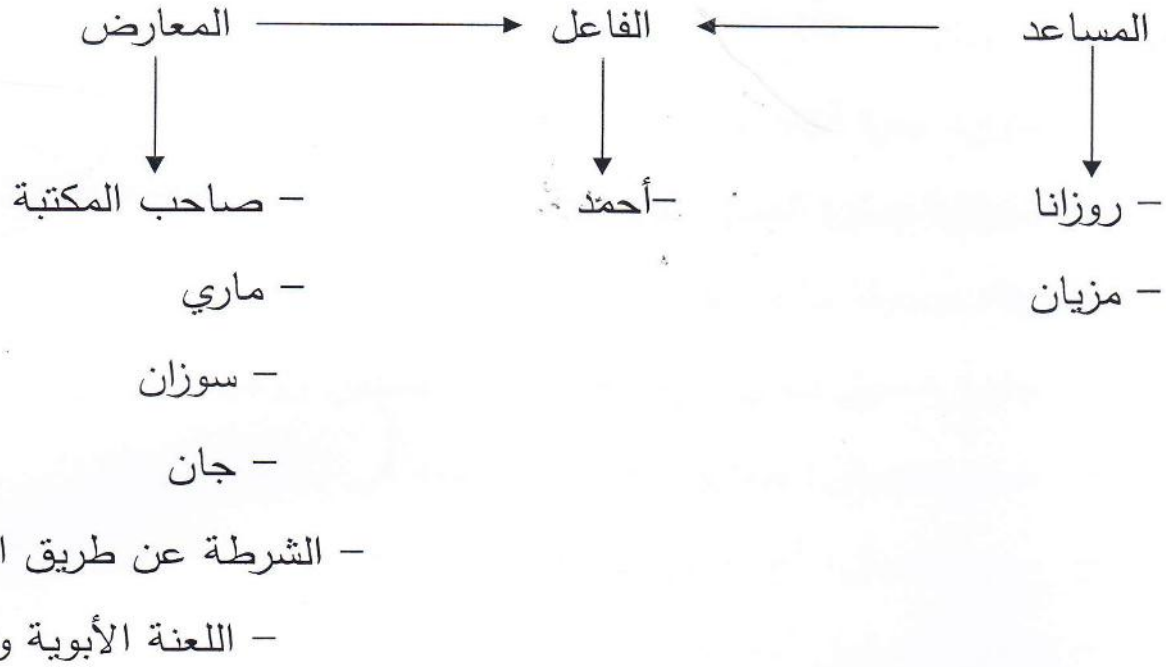
فالشرطة أيضا تحمل جانب من الحقد والكراهة، ومعارضة الوجود الجزائري في بلدها، حتى ولو كانت الشرطة نفسها تحمل الصفات المشينة والتي تمس مهابة الدولة «اعتداء الشرطة على فتاة».

بالإضافة إلى اللعنة والقدر كما اعتقد أحمد هما أكبر معارض ومعرقل له، وهذا ما أكدته السرد في عدة أماكن ويظهر ذلك في الرواية من خلال: تصريحه لمجيد بالقول: «إنني إنسان ملعون»، مضيفا بقوله: «البارحة اكتشفت بأنني شخص ملعون.....لقد ارتكبت كثيرا من الذنوب في حياتي والآن أنا أدفع الثمن»⁽²⁾.

(1) ينظر، الرواية ص 200.

(2) الرواية ص 185

نكمل كل ما سبق في الشكل التالي:



ثانيا - الأسماء:

يعتبر الاسم أحد أهم الدعائم الفاعلة في تحديد سمات الشخصيات في الرواية، وتمييز كل شخصية عن الأخرى، ولذلك فالمؤلف يختار لكل شخصية اسم معين، وهذا لا يعني أنه يختار بصورة عشوائية أسماء شخصياته، بل عن قصد بحيث يعطي لكل شخصية اسم له علاقة بالشخصية وصفاتها وسلوكها، بحيث يسهل الاسم من مقروئية ووضوح الرواية، فأسماء الشخصيات تشبه السجل العائلي والاسم الشخصي لكل إنسان، حيث أن الوالدين يختاران لكل ابن اسم معين، وعليه فكل رواية تحمل قائمة لأسماء الشخصيات.

والرواية التي بين أيدينا لا تخلو من هذه القاعدة والشخصيات الواردة في الرواية

وكما يعرفها المؤلف:

- أحمد: رجل جزائري، مقيم في فرنسا ويمكن أن نضيف ملاحظة: أن أحمد هو الشخصية التي من خلالها قدم المؤلف روايته، وتصويره لواقع المهاجرين الجزائريين، ومعاناتهم في فرنسا.
- ماري: جارة أحمد.
 - سوزان: مسيرة المبنى الذي يقيم فيه أحمد.
 - لينا: صديقة ماري وهي يهودية الأصل.
 - جان: صديق ماري بالإضافة إلى أنه صديق زوجها المتوفي.
 - عيسى بربوش: صديق أحمد يعمل معه في مصنع البيرة.
 - مجيد بربوش: أخ عيسى بربوش.
 - مقران: صديق أحمد، وهو جزائري الأصل.
 - روزان: جارة مقران.
 - نورة: ابنة روزان.
 - العم علي: وهو شيخ جزائري كان يقيم معه أحمد في نفس الغرفة.
- بالإضافة إلى هذه الشخصيات توجد شخصيات أخرى ذكرت عن طريق الاسترجاعات التي قامت بها الشخصيات وهي:
- برنار: زوج ماري.
 - والدا أحمد وأخته.
 - أندري: عامل فرنسي عوض أحمد في المكتبة.
- كما نجد شخصيات لا تحمل أسماء، بل ذكرت بوظائفها ومواصفاتها فقط، بالإضافة إلى علاقاتها بالشخصيات الأخرى، وعلى الرغم من إهمالها من طرف

المؤلف إلا أنها وبدرجات متفاوتة زادت في التأثير على سير الأحداث وهذه الشخصيات هي:

- رجال الشرطة.

- الفتاة الفرنسية.

العمال العرب: شخصية اجتماعية لها دور مؤكد في تاريخ المهاجرين الجزائريين المغتربين.

وبما أن الرواية جرت أحداثها في فرنسا، فإن أول ما نلاحظه أن الأسماء التي يضمها الكاتب تنقسم إلى قسمين:

القسم الأول: أسماء عربية «جزائرية».

القسم الثاني: أسماء غربية «فرنسية».

ومعظم هذه الأسماء مشتقة من أصول مجردة عامة، تؤدي معاني ودلالات حسنة وراقية كما يوضحه الجدول الآتي:

القسم الأول: الأسماء العربية:

الاسم	المعنى
- أحمد	صفة تفضيل من الحمد=أكثر حمداً، وفي الحديث =(الحمد رأس الشكر) ولهذا فالحمد أعم من الشكر.
- علي	الرفيع الشرف والمرتفع من أي شيء والصلب الشديد القوي.
- فطومة	من فطم صيغة التمليح، نحو فاطمة بمعنى المرأة إذا قطعت الولد عن الرضاعة.
- مجيد	من مَ، جَ، دَ، النبل الشريف، ومن ورث أبناؤه مكارم جميلة،

واسم من أسماء الله الحسنى، متقن وبارع.	
إحدى صيغ الاسم يسوع المأخوذ من العبرية، يشوع: بمعنى خلاص الله أو المخلص.	- عيسى
من ز، ي، ن الجميل الحسن والمبالغ في التجميل والتحسين.	- مزيان
من ق، ر، ن نسبة إلى مقران بمعنى الذي جمع بين الشئيين ومن إتقى طرفا حاجبيه.	- مقران
من نور، مؤنثه نورة أي العلامة وحجر الجير.	- نورة

القسم الثاني: الأسماء الغربية:

الاسم	المعنى
- ماري	- اسم علم مؤنث والصيغة الانجليزية لمريم MARY وMARI لفظة الصبي ميريام ومعناه السيدة، بحر الآلام والأحزان، المر، وماري زيادة هي مي.
- لينا	- اسم علم مؤنث لاتيني LEND، وهو كذلك بالانجليزية معناه الفاتنة المغربية، وهو مختصر من كارولينا.
- سوزان	- اسم علم مؤنث أعجمي، قيل هو عبري معناه: الزنبقة الجميلة، ولفظه SHOSHANNAH، و الاسم متداول في عدد من اللغات الأوروبية SUSAIN وله معاني أهمها: الإبرة المحرقة، المحترقة.
- كاثرين	- طاهرة نقية.
- روزانا	- اسم علم مؤنث وهو تطوير لاسم روز.
- جان	- جان: جونا: أسود وازداد سوادا والجان أبو الجن الذي خلق من النار،

ثم خلق منه نسلا ونوع من الحياة يألف البيوت، ومعناه أيضا الله الكريم، الله يحن، ومن الانجليزية JANE، وهي في اللاتينية GENIE ومعناه الآلهة، وإذا كان الاسم إسلاميا فمن الفارسية فجان عندهم هو الروح.

- برنار اسم ذكر، وهو في الأصل انجليزي معناه: قوي وشجاع كالدب.
- ميشال اسم علم مذكر ومؤنث، انجليزي: MICHAEL من أصل عبري، ميكائيل ونلفظه ميخائيل، معناه: من كائيه: الرجل الكسني المنهجي: كامل التجربة

أول ما نلاحظه على هذه الأسماء، بعد اشتقاقها من أصول مجردة عامة، والتي تدل على معاني راقية وحسنة، هو أنها ترمز إلى جنس كل شخصية من حيث الذكورة والإناثة.

الذكور	الإناث
- أحمد	- ماري
- مجيد	- سوزان
- عيسى	- كاثرين
- علي	- لينا
- مقران	- فطومة
- مزيان	- روزانا
- جان	- نورة
- برنار	

- ميشال	
- أندري	

بالإضافة إلى هذا التقسيم يمكن توزيع الشخصيات حسب أهميتها ودورها في بناء الرواية إلى صنفين.

- **الصنف الأول:** شخصيات رئيسية حيث تلعب دورا مهما وفاعلا في المسار الروائي.

- **الصنف الثاني:** شخصيات ثانوية مكملة حيث تعتبر شخصيات غير فاعلة وظفت لملء الفراغ الموجود في الرواية، ولكي يتضح ذلك يجب أن نميز بين الشخصيات الرئيسية من الثانوية من خلال عملية الإحصاء التي يوضحها الجدول الآتي:

الذكور:

الشخصية	عدد المرات
- أحمد	111 مرة
- جان	37 مرة
- برنار	25 مرة
- مجيد	15 مرة
- عيسى	13 مرة
- مزيان	07 مرات
- العم علي	03 مرات

03 مرات	- مقران
04 مرات	- آندري
مرتين	- ميشال

الإناث:

المرات	الشخصية
76 مرة	- ماري
37 مرة	- لينا
16 مرة	- سوزان
20 مرة	- كاترين
7 مرات	- روزانا
4 مرات	- فطومة
3 مرات	- نورة

ومن خلال هذه الجداول الإحصائية تتضح لنا الشخصيات الرئيسية من الثانوية

والتي يوضحها الجدول الآتي:

الشخصيات الأساسية	الشخصيات الثانوية
- أحمد	- مجيد
- ماري	- عيسى
- جان	- العم علي
- سوزان	- مقران
	- مزيان
	- برنار
	- ميشال
	- أندري
	- كاثرين
	- لينا
	- روزانا
	- نورة

وتوزيع الشخصيات على مدار الرواية يكون مرتبطاً بمدى ظهورها في الرواية،

وتأثيرها فيها، كما لا ننسى الوظيفة التي تؤديها الشخصية وبالتالي الحكم على

الشخصية أنها رئيسية أم ثانوية.

ثالثا - وصف الشخصيات:

يحتل الوصف حيزا مهما، حيث يبرز الملامح الجسمانية والمظهر الخارجي، وكذا المظهر الإجتماعي والنفسي، وهذا الوصف إما يكون مباشرة من طرف المؤلف، أو غير مباشر تقوم به إحدى الشخصيات.

1- الشخصيات العربية:

أحمد: جميل الصورة، مهاجر جزائري، يمثل الفئة العاملة في فرنسا، جميل الصورة طيب القلب ويظهر ذلك من خلال عرضه لمساعدة ماري عند سقوطها من الدرج، رغم الكره الذي تكنه له، ونجد ذلك في العبارة الموجودة في المقطع رقم 6 «المهم أنها صاحت متألمة حينما مد يده لمساعدتها على الوقوف»⁽¹⁾. وعندما ساعد الفتاة الفرنسية، أثناء مطاردة الشرطة لها «بالرغم من أنها لم توضح له أمرها»⁽²⁾. في المقطع 18.

محب للحياة رغم صعوبتها، إلا أنه في بعض الحالات متذمر من حياته نظرا للقهر والمعاناة التي كان يعيشها ويعاني منها، وخصوصا عند دخوله للمقاهي الفرنسية، ونجد ذلك في المقطع رقم 1 «مادام ممنوعا عن جميع العرب»⁽³⁾، وكذلك «وجد نفسه ينفث الدخان في عصبية»⁽⁴⁾. وهذا دليل على أنه عصبي، وفي بعض الأوقات يؤمن بالقدر، يحيا حياة متشرد.

(1) الرواية ص 100

(2) الرواية ص 190

(3) الرواية ص 03

(4) الرواية ص 04

العمال العرب: فئة مهاجرة تمثل الطبقة الدنيا، واليد العاملة في فرنسا يمتازون بكبر السن، يحملون شوارب كثيفة، تبعث من أعينهم نظرات خائبة، يرتدون ثيابا متواضعة، قديمة تجعلهم يبدوون كأشباح تائهة، يحس الفرنسيون تجاههم بالخوف والقلق.

-يعيشون حياة بائسة لدرجة أنهم يقيمون في غرفة ضيقة، يظهر ذلك في المقطع رقم 1 «فهم محشورين هناك كالسمك داخل علبة السردين منذ أعوام»⁽¹⁾.

العم علي: عجوز كبير، عامل، يجب النضال من أجل الحصول على الحقوق، محب للتعاون والتضامن، كان يؤمن بالقدر ويظهر ذلك في المقطع رقم 1.

فطومة: عجوز عربية، سكير، ألفاظها قبيحة تتسم بالقبح والدمامة ويظهر ذلك في قولها: «أغلق فمك يا ولد العاهرة» في المقطع رقم 15، وكذلك قولها: «يا ولد الكلب...يلعن الباخرة التي جاءت بك إلى فرنسا...يا زائد»⁽²⁾.

مزيان: في أغلب الأحيان متذمر من الحياة التي يعيشها في فرنسا، متقلب متذبذب، يحب المزاح، يظهر ذلك في قوله لفطومة: «أموت عليك يا فطومة يا بنت الحلال»⁽³⁾. وكذلك يحب السخرية، يحب الضحك، هادئ ويظهر ذلك عندما قامت فطومة بشتمه لأنه سخر منها ولكنه بالرغم من ذلك ابتسم، عامل في فرنسا.

مجيد بربوش: شاب ذو ابتسامة ودودة، قلق، كئيب، ويظهر ذلك في المقطع

رقم 17.

(1) الرواية ص 10

(2) الرواية ص 169

(3) الرواية ص 169

عيسى بربوش: له إصبع معوج في اليد اليسرى، ثيابه رثة وسخة، متشرد، سكير، مجنون ويظهر ذلك في قول أخيه مزيان لأحمد: «...وقد عثرنا عليه بالصدفة مع متشرد فرنسي»⁽¹⁾.

«...لقد كانت رائحة الخمر المنبعثة من فمه تشتت على بعد كيلومتر»⁽²⁾.

نورة: رائعة الجمال، لها نظرة شرسة تشوبها مسحة من الفضول، سريعة القلق، وهي صفات تظهر عبر مواقف منها:

- كانت تتطلع إلى أحمد بنظرة شرسة، كأنها تتفرج على حيوان غريب موضوع

داخل قفص.

- كان أحمد كلما التفت إليها، وقع على جمالها الأسر.

2- الشخصيات الفرنسية:

ماري: عجوز سكير، شقية، حزينة، قاسية على الجزائريين ومحبة للفرنسيين،

غالبًا ما تحس بالوحدة سريعة الانفعال ويظهر ذلك في مواقف شتى:

- من خلال تقليص وجه ماري من مرارة الخمر الرديء.

- مسحها لشفتيها بظهر يدها المرتعدة قليلاً.

- شعور ماري بالاستياء من كون صديقتها اعتزمت الانقطاع عن شرب الخمر.

- رفعها لقيح الخمر بيدها المرتجفة إلى فمها الصغير الكئيب.

- قولها: «أن الجزائريون متوحشون، ولا يمكن أن يتحول الوحش إلى

إنسان»⁽³⁾.

(1) الرواية ص 183

(2) الرواية ص 184

(3) الرواية ص 54

جان: وجهه عريض ذو الملامح القاسية، عينيه زرقاوين تتبعث منها نظرات جافة، شفثيه صارمتين، جسمه ضخم عصبي، حاقد، قاتل، غير اجتماعي، عنصري، متكبر، كاذب منافق، يدعي الشجاعة والقوة إلا أنه جبان لا يقوى على مواجهة عربي دون سلاح ويظهر ذلك في مواقف منها:

-إمساكه للرشاش وراح يطلق النار على شيخ هرم.

-الاعتداء على عرض الفتاة الجزائرية في الحرب وكان أولهم جان.

-قوله عن برنار: «لم يكن بإمكانه أن يكون مثلي، لقد كانت لديه كل الصفات

التي يجب ألا توجد عند رجل حرب».

-ادعائه أن برنار لم يستطع أن يصبح مثله.

-وهو يحفر في عصبية رأسه ويده اليمنى الغليظة المغطاة بشعر كثيف⁽¹⁾.

برنار: ذو نظرات وابتسامة هادئة، ودود، عطوف، طيب القلب، كان انسانا

ساذجا يخاف الموت، ويظهر ذلك في مواقف:

-لا يملك الصفات الموجودة عند رجل حرب.

-في الجزائر كان دائما خائفا من الموت.

-قيمه في ميدان القتال، لا شيء.

سوزان: ذات شفثين ممثلتين، وعينان زرقاوان، امرأة طيبة، الغضب، متقلبة

المزاج حيث أنها في بادئ الأمر كانت تحب أحمد وتعامله كأبي رجل في فرنسا،

ولكنها انحازت على نحو حاسم إلى جارتها العجوز ماري، وهي صاحبة المبنى.

روزانا: وقحة، ساذجة، متقلبة المزاج ويظهر ذلك في مواقف شتى:

(1) ينظر، الرواية ص 61.

-قولها لابنها: «لتنزل لعنة الله على أمك».

-كذلك قولها: «أغلق فمك أو أخرج من هنا يا ابن كلبة».

-وفي قولها أيضا: «ليقتلع رأسك بدوره أيتها الشيطانة الصغيرة».

لينا: هادئة، عزة النفس، سريعة التأثر، عطوفة، وفيّة، ويظهر ذلك في مواقف

شتى:

-مساعدها لصديقتها ماري.

-تحملها لألم ماري.

-عدم شربها للخمر رغم إلحاح صديقتها ماري على شربه.

-تأثرها للرسائل كتبها برنار لزوج ماري⁽¹⁾.

كاثرين: مومس، تحب ارتداء الملابس الفاخرة، تدخن، شفاها، مصبوغة بأحمر

شفاه بارز جدا، وجهها مطليا بالأصباغ، هادئة، مرحة تحب البورجوازيات، ويظهر

ذلك في مواقف منها:

-ارتدائها لمعطف من الفرو.

-تحمل حقيبة يدوية سوداء وتدخن.

-تدخن بأناقة وتلذذ على طريقة البورجوازيات⁽²⁾.

ميشال: شاب، يحمل شعرا طويلا أسود، يصل إلى حد الرقبة، تطل من وجهه

الضامر عيانا واسعتان، خاملتان وشاردتان، سريع الغضب، عدواني، ويظهر ذلك

عندما نظر إلى أحمد بنظرة عدائية⁽³⁾.

(1) ينظر، الرواية، من ص 34 إلى ص 46

(2) ينظر، الرواية، ص 110، 111، 114.

(3) ينظر، الرواية، ص 192

خالفة

خاتمة:

بعد هذه الدراسة كان لابد أن ينتهي البحث إلى غاية، وأن يكون للقلم حد ينتهي إليه ويقف عنده، وبعد هذه الجولة في رحاب الأدب الواقعي:

وخلاصة عملنا تتمثل في جانبين: أحدهما نظري والآخر تطبيقي.

الجانب النظري:

- أن الواقعيون أطلوا علينا بأدبهم الواقعي حيث وقعت هذه الأخيرة متحدية الأدب الرومانسي باتجاهها إلى معالجة قضايا المجتمع وباستعمالها لغة بسيطة ومفهومة.

- تعدّ الواقعية بمثابة فلسفة في فهم الحياة الأحياء وتفسيرها دون زيادة أو نقصان.

- يكتسب الزمن مكانا مهما في الدراسات النقدية حيث يخضع الإيقاع الزمني الذي يقوم أساسا على الحدث إلى شكلين أحدهما يتمثل في تسريع الحدث والآخر يتمثل في إبطاء الحدث، أما بالنسبة للإطار فيتمثل في زمنين أحدهما داخلي يتمثل في زمن الحكاية وزمن السرد أما الثاني فيتمثل في زمن الكاتب والأحداث إلى جانب زمن القراءة.

- إن الرواية لا يتحقق زمنها إلا في الإطار المكاني مما يساهم في التمييز بين خصائص روائي من آخر.

- تحتل الشخص موقعا هاما في بنية التشكيل الروائي حيث تعد الركيزة الأساسية فهي التي تحدد مدى قوة وفاعلية هذا العمل والشخصيات نوعين منها ما هي تاريخية لتحقق أبعاد جمالية في فهم تناقضات الحياة بحيث تكون تاريخية ومرجعية ومنها ما هي أدبية والتي تكون من وحي الخيال المؤلف وحده.

- تقوم الشخصية في النموذج العاملي على ثلاث محاور محور الرغبة، محور التبليغ، محور القدرة.

الجانب التطبيق: من خلال تحصيلنا للرواية نستخلص ما يلي:

- لا يلتزم السرد في الرواية بتسلسل الأحداث ويعود ذلك إلى تعدد مقاطع أحداث الرواية إلى جانب تعدد الشخصيات العاملة بها.

- تعدد الحقول الزمنية إضافة إلى الحاضر، تبرز حقول أخرى منها ما تعلق بالماضي عن طريق ماضي الشخصيات، ومنها ما يتعلق بالمستقبل عن طريق الإستشراف التي تقوم به إحدى الشخصيات فيعد إستباقا للأحداث.

- كما نجد أيضا العرض المفصل لحالات الشخصيات "المشهد" مع الإيجاز من حين إلى آخر إلى جانب القطع.

- الصيغة الغالبة في الرواية هي السرد الخالص يعتمد فيه المؤلف النقل المباشر للأحداث وتتبع الشخصيات، فيعبر عن كل ما يتعلق بها عن أفكارها ومشاعرها وآمالها وأحلامها وحتى أهدافها ومعاناتها، مما يجعل منه راوٍ عالم بكل الدقائق والتفاصيل.

- على مستوى السرد تكون علاقة المؤلف بالأحداث المسرودة علاقة خارجية، ذلك أنه ليس من فاعليها والمشاركين في الأحداث.

- لغة المؤلف سهلة وبسيطة، تبتعد عن التعقيد والغرابة.

فهرس المصادر والمراجع

فهرس المصادر:

- ابن منظور: لسان العرب، ضبط نصه وعلق حواشيه خالد رشيد القاضي، ج5، باب الراء، دار صبح وأديسوفت، بيروت، لبنان، ط1، 2006.
- ابن منظور: لسان العرب، ضبط نصه وعلق حواشيه، خالد رشيد القاضي، ج15، باب الواو، دار صبح وأديسوفت، بيروت، لبنان، ط1، 2006.
- الطاهر أحمد زكي: قاموس المحيط، باب الشين، الدار البيضاء للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط3، 1980.

فهرس المراجع:

- ابراهيم سعدي: رواية المرفوضون، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981
- إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية (رواية جهاد المجين لجرجي زيدان نموذجاً)، دار الآفاق الجزائر، (د.ط)، 1999.
- إبراهيم عبد الرحمان: الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 2000.
- إبراهيم عوضين: في الأدب العربي المعاصر، طبع السعادة مصر، ط1، (د.ت).
- إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث، دار السيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2003.
- أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، (د.ط)، 1980.
- أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، دار النهضة للطباعة والنشر. بيروت، (د.ط)، 2004.
- حامد صادق قنيبي: النقد والأدب الحديث، دار كنوز للمعرفة العلمية للنشر والنوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2013.
- حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990.

- حميد لحميداني: بنية النص السردى، من منظور النقد الثقافى، المركز الثقافى العربى، ط1، 1991.
- حميد لحميداني: بنية النص السردى، من منظور النقد الثقافى، المركز الثقافى العربى، ط3، 2000.
- سحر خليل: الأدب العربى الحديث، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان، ط1، 2010.
- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائى، المركز الثقافى العربى، بيروت، ط1، 1989.
- سيد البحراوى: علم اجتماع الأدب، الشركة المصرية العالمية للنشر، بونجمان، ط1، 1992.
- سيد حامد النساج: بانوراما الرواية العربية الحديثة، مكتبة غريب، ط2، 1985.
- سيزا أحمد قاسم: مشكلة المكان الفنى، جماليات المكان، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1988.
- الشريف حبيلة: مكونات الخطاب الروائى، مفاهيم نظرية، عالم الكتب الحديث الأردن، ط1، 2011.
- طالب الخليف سلطاني: النقد الأدبى الحديث، دار رضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014.
- عبد الرحمان عبد الحميد على: النقد الأدبى بين الحداثة والتقليد، دار الكتاب الحديث للنشر، مصر، (د.ط)، 2005.
- عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، (د.ط)، 1988.
- عبد العالى بشير: تحليل الخطاب السردى والشعرى، دار الغرب للنشر، الجزائر، ط1، 2002.
- عبد العزيز عتيق: فى النقد الأدبى، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1972.
- عبد العلى بشير: تحليل الخطاب السردى والشعرى، دار الغرب للنشر، الجزائر، ط1، 2002.

فهرس المصادر والمراجع

- عبد الوهاب شعلان: المنهج الإجماعي وتحولاته، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 2008.
- عدنان خالد: النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986.
- عماد علي الخطيب: في الأدب الحديث ونقده، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2009.
- عمر عاشور: البيئة السردية عند الطيب صالح، البنية الزمانية و المكانية في موسم الهجرة إلى الشمال، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2010.
- عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردى، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2011.
- عيسى الناعوري: من قضايا اللغة والأدب والنقد، فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013.
- فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2002.
- مالكوم براد بري: الرواية اليوم، تج، أحمد شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1996.
- مجموعة مؤلفين: الفضاء الروائي، تج، عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، (د.ط)، 2002.
- محسن جاسم الموسوي:، بثينة خالدي: الأدب العربي الحديث المركز الثقافي العربي للنشر، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2010.
- محمد أبو العلا: علم النفس العام، عين الشمس للنشر، القاهرة، (د.ط)، 1996، ص283.
- محمد الشوباني: الأدب ومذاهبه، دار الهيئة العامة للتأليف والنشر، (د.ط)، (دت)، ص 69.

فهرس المصادر والمراجع

- محمد حسن عبد الله: الواقعية في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 2000، ص 592.
- محمد سعيد فرح: مصطفى خلف عبد الجواد: دار السيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2009.
- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، (د.ط)، 1977.
- محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، ط1، 1987.
- مراد عبد الرحمان مبروك: العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، دراسة نقدية، دار المعارف، ط1، 1991.
- مصطفى التواتي: دراسة روايات نجيب محفوظ الذهبية، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري، الدار التونسية للنشر، (د.ط)، (د.ت).
- نصرت عبد الرحمان: في النقد الحديث، دهنية للنشر والتوزيع، ط1، 2011.
- نضال الشملي: الرواية والتاريخ "بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية"، عالم الكتب الحديثة، الأردن، (د.ط)، 2006.
- هانز ميرهوف: الزمن في الأدب، تج أسعد رزق، مراجعة لعويضي، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، (د.ط)، 1979.
- يوسف بكار:، خليل الشيخ:، الأدب المقارن، الشركة العربية المتحدة للتسويق والتوريدات بالتعاون مع جامعة القدس المفتوحة، (د.ط)، 2008.

فهرس المجلات:

- ترفيطان تودوروف: مقولات الحكاية الأدبية، مجلة العرب والفكر العربي، عدد 1/0، ربيع، (د.ط)، 1990.
- محمد قضا: الشخصية الروائية بين المنظور الثقافي الكلاسيكي والمنظور الحداثي، مجلة فضاءات مغربية، العدد الأول، الشتاء، (د.ط)، 1995.
- ميخائيل باخثين: حول منهجية علم الأدب، ت، زهير ياسين التلت، مجلة المعرفة، العدد 281، (د.ط)، 1985.
- نعيم عطية: دلالة الزمن في الرواية الحديثة، مجلة المجلة، العدد 170-171، فبراير، (د.ط)، 1971.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

أ	 مقدمة
01	 الفصل الأول - الجانب النظري
01	 تمهيد
02	 المبحث الأول - الواقعية والسرد الروائي
02	 المطلب الأول - المدرسة الواقعية
02	 أولا - تعريف الواقعية
02	 1- لغة
02	 2- إصطلاحا
04	 ثانيا - المدرسة الواقعية ونشأتها
05	 1- تعريف المدرسة الواقعية
06	 2- نشأتها
09	 ثالثا - تيارات المدرسة الواقعية وخصائصها
09	 1- تيارات المدرسة الواقعية
13	 2- خصائص المدرسة الواقعية
15	 المطلب الثاني - الواقعية في الرواية
15	 أولا - تعريف الرواية
15	 1- لغة
16	 2- إصطلاحا
17	 ثانيا - الرواية الواقعية
17	 1- الواقعية في الرواية الغربية
19	 2- الواقعية في الرواية العربية
23	 المبحث الثاني - الواقعية في بناء التشكيل الروائي
23	 المطلب الأول - واقعية الزمان والمكان في بناء التشكيل الروائي
23	 1- واقعية الزمان في بناء التشكيل الروائي
23	 أولا - مفهوم الزمن

24		ثانيا- الإيقاع الزمني
25		1- مفهوم الحدث
29		2- المنظور الروائي
31		ثالثا- الإطار الزمني
31		1- الأزمنة الداخلية
35		2- الأزمنة الخارجية
36		2- واقعية المكان في بناء التشكيل الروائي
36		أولا مفهوم المكان
38		ثانيا- وصف المكان
40		المطلب الثاني: واقعية الشخصية في بناء التشكيل الروائي
40		أولا- تعريف الشخصية
40		1- مفهوم الشخصية عند علماء اللغة
41		2- مفهوم الشخصية عند علماء النفس
42		3- مفهوم الشخصية عند الأدباء والنقاد
43		ثانيا- أنواع الشخصيات
43		1- الشخصيات التاريخية
45		2- الشخصيات الأدبية
47		ثالثا- الشخصية في النموذج العاملي
48		1- محور الرغبة
50		2- محور التبليغ
50		3- محور القدرة

52	 الفصل الثاني: الجانب التطبيق
52	 تمهيد
52	 المبحث الأول- واقعية الزمان والمكان في الرواية
52	 المطلب الاول: واقعية الزمان في الرواية
52	 أولا- الإيقاع الزمني
52	 1-الأحداث الموجودة في الرواية
63	 2-المنظور الروائي للرواية
63	 ثانيا- الإطار الزمني
63	 1- الأزمنة الداخلية
65	 2- الأزمنة الخارجية
67	 المطلب الثاني- واقعية المكان في الرواية
67	 أولا- الأماكن الموجودة في الرواية
67	 1- أماكن السكن
68	 2- الأماكن العامة
70	 ثانيا- وصف الأماكن الموجودة في الرواية
70	 1- وصف أماكن السكن
75	 2- وصف الأماكن العامة
80	 ثالثا- التشكيلات المكانية الموجودة في الرواية
81	 1-الأماكن المغلقة
82	 2-الأماكن المفتوحة
86	 المبحث الثاني- واقعية الشخصية في الرواية
86	 أولا- الشخصية في النموذج العاملي
87	 1- محور الرغبة
88	 2- محور التبليغ
90	 3- محور القدرة
94	 ثانيا- الأسماء

102		ثالثاً - وصف الشخصيات
107		خاتمة
109		فهرس المصادر والمراجع