الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
- البويرة -
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⴰⴽⵍⵉ ⵎⵓⵃⴻⵏⴷ ⵓⵍⵃⴰⵊ - ⵜⵓⴱⵉⵔⴻⵜ -
Faculté des Lettres et des Langues

القسم: اللغة والأدب العربي

التخصص: اللغة والأدب العربي

الشّخصيات الروائيّة في علاقتها بالقارئ

(أن ترحل) و(صلاة الغائب) للطّاهر بن جلّون

(أنموذجا)

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم

إعداد الطالب:

ناصر مرابط

إشراف الأستاذ:

أ.د/ أحمد حيدوش

أعضاء لجنة المناقشة:

رقم	الاسم و اللقب	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصّفة
1	مصطفى ولد يوسف	أستاذ التعليم العالي	جامعة أكلي محند أولحاج - البويرة	رئيسا
2	أحمد حيدوش	أستاذ التعليم العالي	جامعة أكلي محند أولحاج - البويرة	مشرفا و مقررا
3	كريمة بلخامسة	أستاذ التعليم العالي	جامعة عبد الرحمان ميرة- بجاية	ممتحنا
4	فريدة مولى	أستاذ التعليم العالي	جامعة عبد الرحمان ميرة- بجاية	ممتحنا
4	قادة يعقوب	أستاذ محاضر "أ"	جامعة أكلي محند أولحاج - البويرة	ممتحنا

تاريخ المناقشة: 12 أكتوبر 2022

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٣٨

شكر و عرفان

الحمد لله أوّلا و قبل كلّ شيء، أحمده سبحانه و تعالى أن وفّقني إلى إنجاز هذه الأطروحة.

أتقدّم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف الدكتور أحمد حيدوش الذي شرّفني بالإشراف على هذا العمل و وقف إلى جانبي و لم يبخل علّي بالتوجيهات طوال سنوات البحث.

كما أشكر كلّ من ساعدني من قريب أو من بعيد خاصة أفراد عائلتي و الأصدقاء.

شكرا

مقدّمة

تعتبر الشخصيات الروائية أحد المكونات الأساسية للعالم المسرود المتخيّل من طرف المؤلف المبدع حتى سميت بمحرك الرواية نظرا للدور البارز الذي تلعبه، فهي التي تدفع الأحداث نحو التطورات المختلفة بطريقة منظمة مبرمجة مسبقا. فإذا كانت الرواية سلسلة من الأفعال و الوقائع المتتابعة، فلا بدّ لها من شخصيات تسخّر لإنجاز الحدث المسند إليها من طرف المؤلف، و هي في ذلك تكون خاضعة لتصوراته و إيديولوجيته أي فلسفته في الحياة.

و ليس الاهتمام بدراسة الشخصيات في الرواية بالأمر الجديد حيث توعز الآراء الأولى في هذا الموضوع إلى فلاسفة اليونان كأفلاطون و أرسطو. و في العصر الحديث خضعت كغيرها من مكونات السرد لدراسات المناهج النقدية المختلفة بدءا بالمنهج النفسي ثم الاجتماعي و البنيوي و السيميائي التي تعتبر كلّها كمحاولات لتعريف الشخصية بدقّة و فهم الأسس التي تبنى عليها من طرف المبدع و الأدوار المختلفة التي ينتظر منها أن تلعبها.

و في سنة 1933 أعلن الناقد الفرنسي فرانسوا مورياك (François Mauriac) في كتابه (le romancier et ses personnages) أنّ الشخصيات الروائية تساعدنا على أن نفهم أنفسنا و نعي ذواتنا بشكل أفضل، فكان هذا بمثابة بادرة لتحوّل جذري في الدراسات النقدية المتعلقة بشخصيات الرواية و التوجه نحو البحث فيها من زاوية جديدة متعلقة بالتلقي و الأثر الذي تحدثه في القارئ.

و مع ازدهار أبحاث نظرية التلقي و التزايد الكبير للاهتمام بالقراءة و التأويل، أصبح من المسلم به أنّ الشخصيات الروائية تربطها علاقة قوية و متميزة مع القارئ، تتشكل منذ اللحظة الأولى للقراءة و قد تستمر إلى ما بعدها بكثير.

لقد لفت انتباهي أنّ العلاقة التي تحدّث عنها النقاد تقوم على التأثير و التأثّر بين الطرفين، فالشخصية تحمل الكثير من المبادئ و القيم للقارئ و تولّد لديه أحاسيس و أفكار مختلفة، و هو من جهته لا يكتفي بالتأثر و الاستقبال السلبي بل يعيد بناء الشخصيات حسب قدراته و مخزونه الثقافي و قراءاته السابقة و يصدر في حقها أحكاما متنوعة، من هنا أردت أن أدرس كلا الجانبين و أجعل هذه العلاقة بشقّيها موضوعا لبحثي الذي سأحاول فيه تقديم صورة شاملة للتفاعل الذي يحدث بين القارئ و الشخصيات التي يتعرف عليها في الرواية و مدى التأثير و التأثّر الذي يكون بينهما و الظروف و الآليات التي يتم بموجبها كلّ هذا في محاولة للإجابة على الإشكالية التالية:

- ما حقيقة العلاقة التي تربط القارئ بالشخصيات الروائية؟

و تحت هذه الإشكالية الرئيسية تتدرج مجموعة من التساؤلات التي سأحاول الإجابة عنها أهمها:

- كيف تؤثر الشخصيات الروائية في القارئ؟ و أين يتجلّى هذا التأثير؟.
- كيف يستقبل القارئ الشخصيات الروائية و ما موقفه منها؟
- كيف يتفاعل القارئ مع شخصيات الرواية؟
- هل يمتد تأثير الشخصيات الروائية إلى الحياة الواقعية للقارئ؟.
- هل يمكن القول أنّ للشخصيات الروائية تأثيرا إيجابيا على السلوك الاجتماعي للقارئ؟.

و للإجابة على هذه الإشكالية اخترت التطبيق على روايتين هما (أن ترحل) و (صلاة الغائب) للكاتب المغربي الكبير الطاهر بن جلون الذي قرأت أغلب أعماله منذ سنوات و أغرتني فيها أشياء كثيرة أوّلها اللغة التي كتبت بها ثم الطريقة المتميزة في معالجة مختلف القضايا ببساطة لكن دون إسفاف، و الأهم من ذلك كلّه تلك الشخصيات المختارة بعناية و المبنية بطريقة تجعلها تفلت من سلطة الكاتب و تؤسس حياتها مستقلة فتترك فينا أثرا مختلفا قويّا.

أسباب اختيار الموضوع:

لا شكّ أنّه لكلّ بحث أو عمل دوافع و أسباب حفّزت صاحبه للخوض فيه، بالنسبة لبحثي هذا فقد اخترت موضوعه بفعل أسباب أهمها:

- الرغبة في حصر العلاقة بين القارئ و الشخصيات الروائية و تقديم نظرة أشمل لمظاهر التأثير و التأثر بينهما.
- إعجابي بموضوع التلقي عموما و أثر الشخصيات الروائية بصفة خاصة منذ بحث الماجستير.
- توضيح الآليات التي يتم بها التفاعل بين القارئ و الشخصيات الروائية بالاعتماد على أعمال المغربي الطاهر بن جلون.
- قلة – حتى لا نقول انعدام- الدراسات العربية حول هذا الموضوع.

منهج البحث:

نظرا لطبيعة الموضوع التي تستدعي الجمع و الوصف و التحليل و الاستدلال، و للتمكن فعلا من وصف العلاقة و تحليلها و إبراز آلياتها و العوامل المتحكمة فيها و دعم كل ذلك بالنماذج المناسبة، ارتأيت الاعتماد على المنهج الوصفي التحليليوهذا لما يتوفّر عليه من آليات مختلفة تسمح للباحث بمعالجة المسائل المختلفة في بحثه بكل دقّة وليونة. والمنهج الوصفي التحليلي، كما هو

معروف، يقوم على الخطوات التالية: وصف الظاهرة، تحليل الظاهرة، نقد الظاهرة، والتقعيد للظاهرة، مما يجعله –حسب رأيي – الأنسب لبحثي هذا.

بنية البحث:

تتكّون هذه الأطروحة من مقدمة و مدخل و ثلاثة فصول و خاتمة كالآتي:

مقدمة:

تضمنت مختلف العناصر المنهجية كالإشكالية و الأهداف و أسباب اختيار الموضوع و المنهج المعتمد للبحث و غيرها.

الفصل الأول: الشخصية الروائية في النقد الحديث

هو فصل متكّون من ثلاثة مباحث خصصته للحديث حول الدراسات التي أجريت حول الشخصيات الروائية في العصر الحديث في ضوء المناهج النقدية الغربية المختلفة بداية من المنهج النفسي ثم الاجتماعي و هي فترة ما قبل البنيوية و هذا في المبحث الأّول، ثم تطرقت في المبحث الثاني إلى الدراسة البنيوية للشخصيات حسب فكرة العوامل لدى فلاديمير بروب و غريماس، ثم نظرية فليب هامون وفق المنهج السيميائي، و في المبحث الأخير أبرزت جهود النقاد العرب في دراسة الشخصيات الروائية.

الفصل الثاني: تلقي القارئ للشخصيات الروائية.

تناولت فيه بالدراسة و التحليل أنماط التلقي المختلفة التي يستقبل وفقها القارئ الشخصيات الروائية و الموقف الذي يتولد لديه من خلال كلّ نمط منها، و من أجل الإحاطة بهذه الفكرة قسمت هذا الفصل إلى أربعة مباحث: تطرقت في المبحث الأول إلى ما يعرف بأنظمة القراءة حسب (ميشال بيكار) و (فانسون جوف) و أبرزت العلاقة بين هذه الأنظمة و تلقي القارئ للشخصية باعتبار أنّ كلّ نظام منها يؤدي إلى شكل متميز من أشكال التلقي، ثّم خصصت المباحث الثلاثة المتبقية لدراسة كلّ

نمط لوحده: المبحث الثاني (الشخصية الروائية كبيدق)، المبحث الثالث (الشخصية الروائية كشخص)، و المبحث الأخير (الشخصية الروائية كذريعة).

الفصل الثالث: من التلقي إلى التجاوب.

و هو فصل مخصص للحديث حول التجاوبات التي يظهرها القارئ اتجاه الشخصيات المعروضة أمامه بعد عملية التلقي الأولى و ما يتولد لديه من ردود أفعال مختلفة قد تمتّد إلى سلوكه في الواقع. و ينقسم هذا الفصل إلى خمسة مباحث: يتضمن المبحث الأوّل وصفا لظاهرة التعاطف بين القارئ و الشخصيات، باعتبار هذا الشعور مركّبا يمرّ عبر ثلاث شفرات مختلفة تفضي كلّ منها إلى نتيجة خاصة، أما المبحث الثاني الذي عنوانه (الشخصيات الروائية و استراتيجية النص)، فقد حاولت فيه أن أبرز كيف يستغل المؤلف شخصياته لتحقيق غايات و تأثيرات محددة في القارئ كالإغراء و الإقناع و الإغواء.

يحمل المبحث الثالث عنوان (الشخصيات الروائية كأداة بيداغوجية) و فيه عرض لدور الشخصية في تعليم القارئ و تعديل سلوكه و إرشاده من خلال مسارها الذي تسلكه داخل الحبكة السردية، لأنتقل في المبحث الرابع إلى استعراض رأي (ياوس) حول هذا التأثير بالذات و الذي نظر إليه من زاوية الجماعة عوضا عن القارئ كفرد واحد، أي أنّ تقمص الشخصية يؤثر في المجتمع ككل بغرس قيم جديدة فيه.

و ختمت هذه الفصل بمبحث فيه تقييم للأثر المحتمل للشخصيات في حياة القارئ الحقيقية، محاولا الإجابة عن سؤال جوهري: هل تعزز الشخصيات المتخيلة السلوك الاجتماعي الإيجابي للقارئ داخل الجماعة التي يعيش فيها؟ هل تحفّزه على الإيثار و العطف و التعاون؟، و قد اعتمدت في هدا على ما توصلت إليه الباحثة الامريكية (سوزان كين) حول هذا الموضوع.

خاتمة:

جمعت فيها النتائج المختلفة التي توصلت إليها من خلال العناصر السابقة للبحث و الإجابة عن التساؤلات الواردة في الإشكالية.

المصادر الأساسية للبحث:

اعتمدت لإنجاز هذه الأطروحة على مجموعة من المصادر و المراجع الأساسية المتعلقة بمجالات مختلفة منها ما يدور حول موضوع التلقي بصفة عامة و أخرى حول النقد النفسي و الاجتماعي و الدراسات السردية و نقد الرواية و غيرها التي لا يمكن ذكرها كلّها، و أهمها:

- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد).
- حسين بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية).
- جيرالد برنس: المصطلح السردي.
- فولفغانغ آيزر: فعل القراءة.
- إبراهيم سعدي: دراسات و مقالات في الرواية.
- بشير بويجرة محمد: الشخصية في الرواية الجزائرية.
- جويدة حماش: بناء الشخصية في حكاية عبدو و الجماجم و الجبل لمصطفى فاسي.
- هيثم حسين: الشخصية الروائية.
- شرحبيل المحاسنة: الشخصية الروائية في ضوء المنهج الاجتماعي و النفسي و البنيوي.
- فليب هامون: سيميولوجية الشخصية الروائية.
- الطاهر بن جلون: أن ترحل – صلاة الغائب.
- Vincent Jouve : l’effet personnage dans le roman.
- Vincent Jouve :poétique des valeurs.
- Vincent Jouve : poétique du roman.
- Michel Picard : le lecture comme jeu.
- Pierre Claudes et Yves Reuter : le personnage.
- Jean-philippe Miraux : le personnage de roman.

- Susan Rubin Suleiman : le roman à thèse.
- R.barthes , w.kayser , w.c.booth ,ph.hamon: poétique du récit.
- François Mauriac : le romancier et ses personnages.
- Hans Robert Jauss : pour une esthétique de la réception.

الدراسات السابقة:

لا تخلو المكتبة العربية من مؤلفات نقدية حول موضوع الشخصيات الروائية، و رغم قلتها لكنها تبقى جهودا محمودة سيما دراسات الناقد الجزائري عبد المالك مرتاض و هيثم حسين و حسين بحراوي و غيرهم، كذلك ظهرت أبحاث لا بأس بها خصوصا المذكرات الجامعية حول نظرية التلقي و الاستقبال و التأويل، لكّني لم أجد إلى اليوم عملا جمع بين الموضوعين و درس أثر الشخصيات الروائية في القارئ، مما يجعل هذا البحث متميزا عما سبق.

نظرا لهذا، فإن الأعمال السابقة المتعلقة بموضوع استقبال القارئ للشخصيات الروائية التي سأعتمد عليها أجنبية جلّها.

صعوبات البحث:

يجد الباحث دائما نفسه أثناء سعيه لإتمام أّية دراسة أمام صعوبات جمة لا يمكنه بلوغ غايته دون تجاوزها، و قد واجهت صعوبات كثيرة في طريق إنجاز هذه الأطروحة، أذكر منها:

- انعدام الدراسات العربية حول هذا الموضوع بالذات، فالدراسات السابقة كلّها باللغتين الفرنسية و الإنجليزية.
- عدم توفر الكثير من العناوين التي تشكل مصادرا أساسية للبحث في موضوع التلقي و التأويل.
- شساعة موضوع البحث و تشعبه لكونه متصلا بمجالات مختلفة كالتحليل النفسي و الدراسات السوسيولوجية الحديثة المتعلقة بالأدب (سوسيولوجيا الأدب) و الأنثروبولوجيا و أبحاث نظرية التلقي بشكل عام كما يستدعي كذلك الإلمام بنظريات فلسفية كالظاهراتية و الهرمنيوطيقا.

- كون الروايتين مكتوبتين في الأصل باللغة الفرنسية مما يلزمنا بقراءتها في لغتها الأصلية ثم الاعتماد على الترجمة العربية عند التطبيق.

1. الأهداف المرجوة:

إنّ الغاية من خوض غمار هذا البحث هي تحقيق مجموعة من الأهداف التي من شأنها أن تشكل خطوة تقدّم فيه و أهمّها:

- تقديم وصف نظريّ شامل لعلاقة بين القارئ و الشخصيات الروائية.
- تحديد العوامل المؤثرة في طبيعة هذه العلاقة.
- تقديم نموذج تطبيقي حول التأثير المتبادل بين القارئ و الشخصيات الروائية التي يتلقاها أثناء القراءة.
- إثبات مدى تشعب العلاقة و اتساع مجالها الذي يشمل دراسات نفسية و اجتماعية.

و الله ولي التوفيق.

مدخل

الشخصية و تاريخ الرواية

شكلت الشخصية محور اهتمام الروائيين على مرّ العصور، و لم تغيّر المراحل المختلفة التي مرّت بها شيئا من هذا الاهتمام و لم تفقد الشخصية دورها منذ النشأة الأولى لهذا الفن العريق، و مازالت إلى يومنا هذا « و على الرغم من الأزمات التي مرّت بها خلال القرن العشرين و الهجمات التي استهدفتها، مازالت تحتلّ مكانة مرموقة في أدبنا و تستدعي اهتمام الدارسين و القراء...ممّا يشهد على حيويتها و استمراريتها»[1] و صمودها في وجه كلّ التغيرات لتصل إلى ما هي عليه اليوم معتمدة في ذلك على اعتبارها على الدوام من الضروريات التي تعطي للفن الروائي ماهيته « من خلال أدائها لأدوار ثلاثة: فهي مؤشر جنسي و منظم نصي و مجال لاستثمارات القارئ و تفاعله»[2].

فالروائيون إذن قد أدركوا أنّ كلّ محاولة لإلغاء الشخصية تعني فقدان النص لسمته الروائية و أنّ التنظيم الداخلي لعملية السرد سيتعرض إلى الخلل، و أنّ القارئ لن يجد مجالا يجعله يتورط في العالم المسرود و يستثمر فيه عاطفيا، كما لا يمكن استبدالها بأيّ عنصر آخر لينهض بهذه الوظائف « فلا أحد من المكونات السردية الأخرى يقدر على ما تقدر عليه الشخصية، فاللغة وحدها تستحيل إلى سمات خرساء فجة لا تكاد تحمل شيئا من الحياة و الجمال. و الحدث وفي غياب وجود الشخصية يستحيل أن يوجد في معزل عنها لأن هذه الشخصية هي التي توجده و تنهض به نهوضا عجيبا. و الحيز يخمد و يخرس إذا لم تسكنه هذه الكائنات الورقية العجيبة: الشخصيات»[3].

---

[1] - Pierre Claudes et Yves Reuter : le personnage , collection (que sais je ?) , presse universitaire de France , Paris , 1998 , p 3.

[2] - Jean Philippe Miraux : le personnage de roman (genèse ; continuité , rupture)éditions Nathan , Paris , 1997, p 9.

[3] - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة علم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، العدد 240، ديسمبر 1998، ص 91.

* - هي أقدم نظرية في الأدب ظهرت في القرن الرابع قبل الميلاد تستند إلى الفلسفة المثالية التي ترى أنّ الكون مقسم إلى عالم مثالي (عالم المثل و الأفكار) و عالم محسوس طبيعي مادي الذي هو محاكاة للقسم الأول، و الشاعر أو الفنان يحاكي في أعماله العالم المادي و يصوره مما يجعل أعماله محاكاة لما هو محاكاة أصلا (محاكاة للمحاكاة).

ينظر: شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث للطباعة و النشر، قسنطينة، ط 1، 1984، ص ص 12 – 13.

لكنّ هذه الأهمية و الاستمرار لم يمنع مواقف الروائيين اتجاه شخصياتهم و نظرتهم إليها من أن تكون متنوعة حسب الظروف المحيطة بهم في كل عصر، بدءا بكتّاب الملاحم و التراجيديا اليونانية باعتبارها الشكل الأوّل للفن الروائي، فأقدم الآراء حول الشخصيات تستخلص إذن من هذه الفترة، ثم القرون الوسطى و بعدهما العصر الحديث.

لا يمكن الحديث عن الشخصيات في الأدب اليوناني القديم في معزل عن نظرية المحاكاة (mimésis)* التي وضع أسسها الأولى أفلاطون (Platon)(427 ق م – 347 ق م) و طوّرها بعده تلميذه أرسطو(Aristote)(384 ق م – 322 ق م) فألقت بظلالها على الساحة الأدبية و النقدية و دامت هيمنتها لقرون طويلة تجاوزت عصرها « فلا يزال مؤرخو النقد يحرصون على ربط النظرية النقدية بأصولها الإغريقية و يعتبرون أرسطو بفضل كتاب (الشعر) عمدة في تاريخ النقد الأدبي و قد عدّه الكثيرون المؤسس الحقيقي للنقد و واضع المواد النقدية لما جاء بعده»[1].

يعتبر (أرسطو) الأدب محاكاة للواقع، لكنّ هذا لا يجعل منه نقلا و إسقاطا حرفيا لما هو موجود كما قال معلّمه (أفلاطون)، « فإذا كانت المحاكاة عند أفلاطون نظرية فلسفية فإنها عند أرسطو نظرية فنية، فالشاعر ليس حامل مرآة ينظر إلى مظاهر ا لأشياء فيها، و إنّما هو إنسان يروم محاكاة جوهر الطبيعة الكامن في الأشياء بما يفضي إلى فهمه و صقله»[2] معنى هذا أنّ الشاعر يعتمد في محاكاته على الواقع (العالم المادي) لكنّه لا يكتفي به بل يصوّر كذلك ما يكمن أن يكون، فهو لا يتقيد بالصورة الماثلة أمامه بل يحاكيها في صورة أفضل منها، فالشاعر مثلا يحاكي أفعال الناس كما هي أو بأسوأ أو أحسن منها مادام ذلك ممكن الوجود، « إنّ الفنّ عند (أرسطو) ليس هو أن تحاكي الطبيعة محاكاة الصدى و تمثّلها تمثيل المرآة و تنقلها نقل الآلة، تلك هي النتيجة التي تنفي الذكاء، و العبودية التي تسلب القوة، إنّما عظمة الفنّ أن يفوق الطبيعة»[3] .

يمكن القول أنّ« الإبداع الفنّي في ظلّ نظرية المحاكاة يستلزم دائما - مع درجات متفاوتة من الدّقة - إسقاطا للواقع»[4]هذا ما جعل الكتّاب يختارون شخصياتهم على هذا الأساس و يبنونها «على

---

[1] - عباس أرحيلة: الأثر الأرسطي في النقد و البلاغة العربيين، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص 12.

[2] - عصام قصبجي: نظرية المحاكاة في النقد القديم، دار القلم العربي، ط 1، 1980، ص 32.

[3] - كريب رمضان: بذرور الاتجاه الجمالي في النقد الغربي، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، 2004، ص 29.

[4] - Pierre Claudes et Yves Router : le personnage , op cit , p 6.

نماذج الأشخاص الذين يتحركون في الواقع»[1] فكانت الشخصيات التاريخية المصدر الأول الذي يستلهمون منه تصوراتهم كما هو الحال في أعمال هوميروس (Homère)(850 ق.م) الذي يتحدث عن أبطال حقيقيين و يسرد أعمالهم كما هي في الواقع أو كما يمكن أن تكون.

و لتحقيق أقرب و أصدق تمثيل للحقيقة كان مفروضا على المؤلفين إخضاع القصة إلى عوامل تنظيمية داخلية تتوافق مع ما هو مألوف في الحياة الواقعية و تجعلها تنسجم مع المنطق و لهذا « كانوا يفضلون عند اختيار الشخصيات لأعمالهم تلك التي تسير في تصرفاتها وفق القانون العام و تتجّنب الحالات الشاذة رغم أّنها ممكنة الحدوث»[2] فهم يمثلون بشخصياتهم ما يحدث في الغالب كي لا يشعر القارئ بأّي نشاز بين ما تقوم به و بين ما تعّود على رؤيته يوميّا في حياته أو ما يتوقع حدوثه بالمنطق.

بناء على هذا فقد استحالت الشخصية حسب الشعرية الأرسطية إلى مجرد أدوات أو وسائل تتم بواسطتها محاكاة الأشخاص و أفعالهم، و كانت «تعتبر ثانوية بالقياس إلى باقي عناصر العمل التخيلي أي خاضعة خضوعا كلّيا لمفهوم الحدث و قد انتقل هذا التصّور إلى المنظرين الكلاسيكيين الذين لم يعودوا يرون في الشخصية سوى مجّرد اسم للقائم بالحدث»[3]، إّنها تقليد لحركات الناس في الواقع، و هي من خلال ذلك تحاكي الأخلاق و الطبائع و العواطف التي تستلزمها هذه الحركات و الأفعال مع التركيز على الحالات العامة الممكنة الحدوث و بعبارة أخرى يستطيع الفنان عند خلق الشخصيات أن « يعلو فوق الطبيعة و لكن عليه أن لا يخالف أّي قانون من قوانينها »[4] و هذا ما أرا ده أرسطو عندما أكّد أنّ « البطل التراجيدي يجب أن لا يكون مثاليا بشكل مطلق و لا سيئا بشكل مطلق بل مثلنا »[5].

---

[1] - idem , p 6.

[2] - idem , p 7.

[3] - Roland Barthes : introduction a l’analyse structurale du récit, poétique du récit , édition du seuil , Paris, 1977, pp 32 ; 33.

[4] - سهير القلماوي: فن الأدب (المحاكاة)، مكتبة الحلى، القاهرة، 1953، ص 105.

[5] - شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص 35.

و في العصور الوسطى و عصر التنوير لم يشهد الفن القصصي أيّة تحولات فقد« ظلّت نظرية المحاكاة مسيطرة على الساحة الأدبية و النقدية الأوربية حتى أواسط القرن الثامن عشر»[1] و خضع لها الأدباء و الكتاب و اعتبروا الواقع المنهل الضروري لأفكارهم و لنماذج الشخصيات التي يتم اختيارها، «فتاريخ الأدب يثبت استمرار المفاهيم الأرسطية و أنّ كتاب (الشعر) قد عبر قرونا طويلة و فرض نفسه طوال الفترة الكلاسيكية»[2] لمدة تزيد عن الألفي عام منذ صدوره « فقد هيمن على العقل الأدبي و النقدي و ظلّ أساس للنقد الإنجليزي و النقد الكلاسيكي التقليدي الأوربي: سيدني، جونسن، درايدن، بوب...»[3]، و لهذا لم يتغير تصوّر الشخصيات الروائية و كيفية بنائها لدى الأدباء في هذه المرحلة.

لقد أصبحت مطابقة الواقع عند بناء الشخصيات الروائية أكثر صرامة في هذه المرحلة ممّا كانت عليه في نظرية المحاكاة الأرسطية، فشاع مصطلح (الملائمة) (bienséance) كقانون عام و اعتبرت أساسا يدل على التمثيل الحقيقي للواقع من طرف العمل الفنّي لتجعل بذلك « من رأي الجمهور معيارا لقياس مصداقية الشيء المعروض»[4] فالروائّي مطالب بعدم مخالفة الأعراف و المعتقدات و التيارات الفكرية السائدة في عصره و التي يسير وفقها مجتمعه ليحقق مفهوم الملائمة و بالتالي « يتوجّب على كلّ كاتب يبدع قصة يكون موضوعها الأعمال الإنسانية أن لا يصوّر و لا يحرّك شخصياته إلّا وفق عادات و دين عصره»[5] و بدون هذا لا يتم قبول العمل، و سيعتبر خارجا عن القانون العام و مخالفا لما يعرفه الجميع و يتوقعونه من تصرفات. لقد كانت الشخصيات الرواية في هذه المرحلة تجسيدا لقيم المجتمع و الإيديولوجيا المهيمنة فيه، تتكلم و تتصرف و تحكم على ما حولها على خلفية ما هو معروف و شائع بين الأفراد في الحياة الواقعية.

يمكن أن نضرب مثلا في هذا المقام عن الروائية الفرنسية (Madame de la fayette) التي أثارت جدلا كبيرا بين القّراء و النقاد على حدّ سواء في روايتها (Princesse de Clèves) التي نشرت سنة 1678.قصة امرأة من الطبقة البرجوازية، نشأت و تربت و تزوجت وفق ضوابط مجتمعها

---

[1] - المرجع نفسه، ص 37.

[2] - Pierre Claudes et Yves Router :le personnage , op cit , p 7.

[3] - شكري عزيز الماضي، مرجع سابق، ص 23.

[4] - Pierre Cldes et Yves Rouer , op cit , p 8.

[5] - Pierre Cldes et Yves Rouer , op cit, p 8.

و مثّلت بذلك سمات الحياة الأرستقراطية و مبادئها تمثيلا صادقا، إلى أن اعترفت لزوجها بأّنها تكّن مشاعر قوية لرجل آخر تعرّفت عليه في حفلة راقصة بالقصر الملكي. هذا التصرف لم يكن مقبولا في ذلك الوقت و بـعيد كلّ البعد عن أعراف المجتمع، فتعرّضت لذلك إلى انتقادات واسعة و اعتبر ذلك خروجا عن الواقع و الحقيقة[1].

تعتبر مرحلة الرومانسية و من بعدها الواقعية العصر الذهبّي للشخصية الروائية، فالرواية التقليدية التي كتبت في هاتين المرحلتين قد قامت على أسس محدّدة أهّمها الشخصية التي كانت « تعامل على أساس أّنها كائن حّي له وجود فيزيقي، فتوصف ملامحها و قامتها و صوتها و ملابسها و سحنتها و سّنها و أهواؤها و هواجسها و آمالها و آلامها و سعادتها و شقاؤها..، ذلك بأّن الشخصية كانت تلعب الدور الأكبر في أّي عمل روائي يكتبه كاتب رواية تقليدّي (بالزاك، إميل زولا، نجيب محفوظ...) و يبدو أّن العناية الفائقة برسم الشخصية أو بنائها في العمل الروائي كان له ارتباط بهيمنة النزعة التاريخية و الاجتماعية من جهة، و هيمنة الأيديولوجيا السياسية من جهة أخرى »[2] فقد ازداد اهتمام الروائيين بالشخصيات و تضاعفت جهودهم في بنائها و تصويرها على نحو يجعل منها محور القصة بأكملها و العنصر البارز المهيمن على باقي المكونات السردية و نتيجة لذلك أصبح بالإمكان تحليل رواية و دراستها فقط بالاعتماد على الشخصيات الحاضرة فيها.

و في تفسير آخر « يربط ألان روب غريبي هذا الاهتمام الذي أولاه روائيو القرن التاسع عشر للشخصية الروائية بصعود قيمة الفرد في المجتمع و رغبته في السيادة أي ما أسماه (العبادة المفرطة للإنساني)»[3] معتبرا بذلك هذه الظاهرة نتيجة طبيعية للتحولات العميقة التي مست المجتمع آنذاك و استجابة للأفكار الجديدة التي بدأت تنتشر بين أفراده.

يعتبر الكاتب الفرنسي (أونوريه دي بلزاك) (Honoré de Balzac) (1799- 1850) أحد أكبر رموز الرواية الواقعية حيث خلّف أكثر من تسعين رواية اشتغلت فيها شخصيات كثيرة متنوعة لدرجة أّنها مثّلت كلّ طبقات المجتمع آنذاك و كلّ النماذج البشرية الموجودة في الحياة تمثيلا دقيقا

---

[1] - ينظر: Jean Phillipe Miraux , le personnage du roman , op cit , p 19

[2] - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 76.

[3] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1990، ص 208.

فقد كان لا يهمل عند بناء الشخصية أيّ جانب من جوانبها النفسية و الاجتماعية حتى تبدو للقارئ كشخص حقيقي موجود يعيش بيننا، إنّ الشخصية عند بلزاك « مزّودة بمجموعة من الملامح ممّا يعطيها باطنا و عمقا...تبدو تحت نظرة الكاتب شفافة و كأّنه إله لا تخفى عنه كبيرة و لا صغيرة من أسرارها»[1].

و مثل (بلزاك) كان الروائي العربي الكبير نجيب محفوظ (1911- 2006) صاحب جائزة نوبل و مؤلف أكثر من ثلاثين رواية نقلت بصدق و دقّة أوضاع المجتمع المصري و الظروف التاريخية التي أحاطت به آنذاك، و شكّلت الشخصيات الأداة الأساسية لهذا التمثيل بانتمائها إلى شرائح مختلفة من المجتمع بكل تناقضاتها و نزواتها و آمالها و آلامها، فشخصية (أنيس زكي) في (ثرثرة فوق النيل) تمثّل فكرة معالجة الهزيمة بالاغتراب الشخصي و تعاطي الحشيش و حياة العبث و اللامبالاة و شخصية (عاشور الناجي) و أبناؤه و أحفاده في رواية (الحرافيش) تصوّر مفهوم السلطة و و فكرة العدل و الصراع الطبقي، و شخصية (كمال عبد الجواد) في الثلاثية (السكريّة و بين القصرين و قصر الشوق) تمثّل الصراع بين العلم و الإيمان و بين الرومانسية و الواقعية، و غيرها كثير من الشخصيات التي تنبض بالحياة و تجعلنا ننظر إليها باحترام، نحبّها أو نكرهها أو نتعاطف معها و كأّنها أشخاص حقيقيون. عموما يمكن القول أنّ « الروائي التقليدي كان يلهث وراء الشخصيات ذات الطبائع الخاصة لكي يبلورها في عمله فتكون صورة مصغّرة للعالم الواقعي »[2].

لكنّ هذا البريق لم يدم للشخصية الروائية، فقد تراجعت أهميتها في نظر الروائيين و أصبحت لا تتجاوز في قيمتها باقي المكونات السردية، و «قد بدأت أمارات الأذاة تلحقها منذ أن وضعت الحرب العالمية الأولى أوزارها و الآية على ذلك أّتا نلفي (أندري جيد) (André Gide) (1869- 1951) يصرّح في شيء من الثقة و الصرامة جميعا: علينا زّم الحقائب لمجرد أن يغتدي الأمر متمحضّا لشخصية ينهض رسم ملامحها على حالة مدنية و لباس و كلّ ما يمثل في السمات التوصيفية»[3] و قد كان لرأي (أندري جيد) حول الشخصية الروائية و ضرورة الحدّ من غلوائها صدى واسع مجرّد انتشاره عام 1925 ممهدا بذلك الطريق لبداية مرحلة جديدة في تعامل الروائيين مع الشخصية تختلف

---

[1] - Pierre Claudes et Yves Reuter, le personnage , op , cit , p 26.

[2] - عبد الملك مرتاض في نظرية الرواية،، مرجع سابق، ص 73.

[3] - المرجع نفسه، ص 80.

تماما عمّا كان سائدا أثناء القرن التاسع عشر كما كان الروائي والناقد الفرنسي(فرانسوا مورياك) (Francois Mauriac) أحد المبشرين بنظرة جديدة إلى الشخصية الروائية إذ نجده يصرح منذ سنة 1933 في كتابه (le romancier et ses personnages) :« فلنقرّ بكل تواضع أنّ الشخصيات الروائية تمثل مجتمعا بشريا ليس من لحم و دم بل مجرّد صورة تّم إسقاطها و تعديلها... يجب الاعتراف بالكذب في هذا الفنّ»[1] و كأّنه بكلامه هذا يقلل من شأنها و ينزع عنها تلك الصورة البشرية التي لازمتها طوال عقود مجدها.

لقد شهد القرن العشرون و بالأخص النصف الثاني منه نهضة علمية و فكرية هائلة مسّت جلّ المجالات و انعكست على الكتابة الأدبية « فلا يمكن من الوجهة الحضارية أن تكتب الرواية في الربع الأخير من القرن العشرين بالطريقة كانت تكتب بها في القرن التاسع عشر و بداية هذا القرن أيضا، إّنه لا يجوز أن تمضي كلّ هذه المستكشفات الحضارية المثيرة دون أن تترك أيّ أثر في الفنون و الآداب و المناهج و طرائق التفكير»[2] فأصبحت الرواية المكتوبة قبل هذا تسمى بالتقليدية و عرفت الحركة الجديدة في الفن الروائي بالرواية الجديدة (le nouveau roman) و قد ظهرت معالمها بعد الحرب العالمية الثانية «على أيدي طائفة من الكتاب الفرنسيين بخاصة و منهم ألان روب غريبي و نطالي صاروت و كلود سيمون و ميشال بيطور»[3] الذين حملوا لواء الثورة على تقاليد الرواية و الأسس التي كانت تقوم عليها خصوصا : الحبكة و الشخصيات.

فالشخصية هي من أبرز نقاط الاختلاف بين الرواية التقليدية و الرواية الجديدة « فالأولى كانت ترتكز كثيرا على بناء الشخصية و التعظيم من شأنها و الذهاب في رسم ملامحها كلّ مذهب و ذلك ابتغاء إيهام المتلقي بتاريخية هذه الشخصية و واقعيتها معا، لكنّ الرواية الجديدة جاءت إلى مثل هذه الشخصية فأعارتها أذنا صمّاء و عينا عمياء فلم تكد تأبه لها بل بالغت في إيذائها و في التضئيل من مكانتها الممتازة التي كانت تتبوؤها في حضن الرواية التقليدية، فإذا هي مجرّد رقم أو مجرّد حرف أو مجرّد اسم غير ذي معنى...إنّ غاية الكتاّب الجدد في تعاملهم مع الشخصية أّنهم يثبتون للقارئ لا تاريخية هذه الشخصية و لا واقعيتها بل لا وجوديتها، و لكن على أّنها من ورق مثل اللغة و الحدث

---

[1] - Francois Mauriac, le romancier et ses personnages , éditions R.-A Correta, Paris ,1933, p 116.

[2] - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 51.

[3] - المرجع نفسه، ص 47.

و الزمان و الحيز و المشكلات السردية الأخرى»[1] و يصعب هنا أن نتصور بعد مجهودات الروائيين التقليديين أن نجد (فرانز كافكا) (Franz Kafka) (1883 - 1924) في روايته (القصر) يطلق على الشخصية الرئيسية حرفا واحدا فقط، و (صمويل بيكيت) (Samuel Beckett) (1906 - 1989) يغير اسم و شكل بطله في نفس العمل و (وليام فولكنر)(William Faulkner) (1897 - 1962) يسمي عمدا شخصيتين بنفس الاسم، و هي الأمور التي لم تكن معقولة لدى (بالزاك) و أمثاله من الروائيين التقليديين و « شيئا فشيئا لم يعد ينظر إلى الشخصية على أنها العنصر المحوري للحبكة و أرجعت بذلك إلى طبيعتها اللغوية و أصبحت مجرد مكّون كغيرها من مكونات العملية السردية ليس أكثر»[2].

يلخّص عبد الملك مرتاض التحولات التي شهدتها الشخصية الروائية في القرون الأخيرة في ثلاث مراحل كبرى[3] المرحلة الأولى و تمثّل مستوى التوهج و التبّك و الازدهار، و ترتبط بازدهار الرواية التاريخية و الرواية الاجتماعية خصوصا. ثّم لّما وضعت الحرب العالمية الأولى أوزارها ألّم على الرواية العالمية عهد الاهتزاز و التشكيك في قيمة شخصياتها، و صدق تمثيلها لصور الحياة الاجتماعية، فكانت مرحلة وسطى تقع بين عهد رواية الشخصية و رواية اللاشخصية، إنّها مرحلة التشكيك و الهزّ و المسائلة، (l'Ere de soupçon) حيث « لم يكن الروائي وحده الذي لم يعد يؤمن بشخصياته بل القارئ من جهته لم يعد قادرا على ذلك ففقدت الشخصية بذلك دعما مزدوجا»[4] و تأتي المرحلة الثالثة بعد الحرب العالمية الثانية أي في النصف الثاني من القرن العشرين، إذ كانت فكرة التجديد قد تبلورت في أذهان كثير من الكتاب في فرنسا خصوصا فإذا مدرسة للرواية الجديدة تنشأ نشيطة متمردة على الحياة، منكرة لوجود الشخصية على أنها تمثّل صورة من صور الحياة الاجتماعية و نادوا بأنّ لا شيء يوجد خارج اللغة.

---

[1] - نفسه، ص 48.

[2]- Pierre Claudes et Yves Reuter, le personnage , op cit , p 30.

[3] - ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 91.

[4] - Pierre Claudes et Yves Reuter, op cit , p 14.

الفصل الأّول

الشخصية الروائية في المناهج النقدية الحديثة

المبحث الأّول

مقاربة الشخصية الروائية في النقد الحديث قبل البنيوية

1. المقاربة النفسية للشخصية الروائية.
2. المقاربة الاجتماعية للشخصية الروائية.

1. المقاربة النفسية للشخصية الروائية:

ليست دراسة الأعمال الأدبية من زاوية النظر النفسية وليدة اليوم، بل هي قديمة يتجاوز عمرها قرنا من الزمن، فقد « اهتّم فرويد بالأدب منذ 1897 »[1] و كان لاهتمامه هذا دفع قويّ لتوجيه النقد الأدبي وجهة جديدة تتمحور حول شخصية المؤلف و العلاقة التي تربطها بما ينتجه فكره، و إن توالت أسماء الباحثين في هذا المجال أمثال (كارل يونغ) (Carl Jung) (1875 - 1961) و (جاك لاكان) (Jacques Lacan) (1901 - 1981)، لكنّ الطبيب النفساني النمساوي* يبقى المؤسس الفعلّي للتحليل النفسي (Psychanalyse) و أوّل من استغلّ الأدب في أعماله.

بالنظر إلى الأبحاث الكثيرة التي خصّصها (فرويد) لدراسة الأعمال الأدبية يبدو أنّه « قد كان مولعا بكلّ أنواع الأدب، كان قارئا كبيرا كما كان قارئا نافذا، و ثقافته التي كانت منذ مائة عام مقّررة في التعليم الثانوي بالنمسا هي ثقافة كلاسيكية لكّنها أكثر تنوعا و أكثر عمومية »[2] أّما التفكير في استغلال الأدب في أعماله قد بدأ منذ 1892 حين :« تخلّى عن استعمال التنويم الميغناطيسي مع مرضاه و استبدلها بما يسمى بالعلاج عن طريق الكلام مم جعله ينتبه إلى القيمة العلاجية للخطاب بصفة عامة»[3] و من خلال هذه البداية يمكن القول أنّ هذا الاهتمام و الولع كان من منطلق الحاجة لأنّ (فرويد) لم يكن يدرس الأدب كغاية في حدّ ذاته بل كان ذلك وسيلة لتطوير نظرياته « فهو يجني أثناء القراءة التوجيهات التي تهّم بحثه كذلك البراهين التي تثبت صلاحية و خصوبة فرضياته»[4] و استفاد من ذلك الشيء الكثير حتى أنّ « دراسة النصوص الأدبية سمحت لعلم النفس

---

[1] - Marcelle Marini : introduction aux méthodes critiques pour l’analyse du roman , édition Dunod , Paris ,1999, p 41.

*سيغموند فرويد (Sigmund Freud) (1856 - 1939) طبيب نمساوي من أصل يهودي اختصّ بدراسة الطب العصبي، مفكّر حرّ و مؤسس مدرسة التحليل النفسي و علم النفس الحديث و مكتشف اللاوعي.

[2] - جان بيلمان نويل: التحليل النفسي و الأدب، تر: حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص 13.

[3] - Marcelle Marini : introduction aux méthodes critiques pour l’analyse du roman , op cit , p 45.

[4] - idem , p 19.

الفتّي بالخروج من الحقل الطبّي ليصبح نظرية عامة للنفس و مستقبل البشرّية»[1] من جهته قدّم علم النفس الشيء الكثير للأدب حيث غيّرت الأبحاث النفسية مجرى الدراسات النقدية للأدب و فتحت مجالا جديدا لا يستهان بأهميته يتمثّل في شخصية الأديب، كما أنّ « تجديد النظريات النفسية في القرن العشرين قد غيّر سلوك الروائيين و القرّاء اتجاه أبطال الأعمال الأدبية المتخّيلة»[2] فنتجت عن ذلك مقاربة جديدة للشخصيات الروائية من منظور التحليل النفسي.

تتشكّل نظرة (فرويد) إلى الشخصية من خلال الأعمال الكثيرة التي خصّ بها الأدب و الفن بصفة عامة مثل الهذيان و الحلم في "غراديفا" لـ جنسن (1907) الرواية العائلية للعصابيين (1909) الغرابة المقلقة (1919) موضوع الصناديق الثلاثة (1913) ذكرى الطفولة في الخيال و الواقع لجوته (1917) دوستيفسكي و جريمة قتل الأب (1928) و غيرها من الأبحاث التي تشترك كلّها في نقطة أساسية هي ربط الإبداع الأدبي و الفّني باللاوعي باعتباره مصدرا لها، و بالرغبات و الغرائز المكبوتة باعتبارها موضوعها الرئيسي و محورها الذي تدور حوله، فهو يرى أنّ « اختراع قصص خيالية تجربة عادية و عامّة ترجع إلى الطفولة، إنّها وسيلة يلجأ إليها الخيال لتنفيس ضغوطات ناجمة عن عقدة أوديب و عالج الرواية كفعل نرجسّي يتّم من خلاله تحقيق رغبات مكبوتة»[3] .

إنّ اللاوعي الفردي لدى (فرويد) ليس جانبا سلبيا مظلما من شخصية الإنسان بل طاقة حيوية نشيطة تختلج فيها الرغبات المضغوطة بفعل الكبت باحثة عن أيّة وسيلة للتنفيس و البروز و الظهور على السطح، و ليست الأحلام و الأعمال الفنية و الأدبية إلّا من هذه الوسائل، إنّها واجهة تخفي حقيقة رغبة لا يمكن تحقيقها في الواقع، فالرغبة لا تكون كذلك إذا لم يحلّ بينها و بين إشباعها عائق ما : التحريم الديني، القسر الاجتماعي، التقاليد و الأعراف.... لكنّ فرويد و هو يضع هذه النظرية الجديدة للأدب قد حرص على التمييز بين حقيقة الرغبة المكبوتة و الصورة التي تظهر عليها داخل العمل « فالأدب كعمل متخّيل لا يكتفي بتجسيد موضوع الرغبة بل يقّمه داخل مقطع سرديّ يكون الكاتب حاضرا فيه كشخصية، لكن الأدوار قد تتغّير داخل هذا المقطع مّما يولّد اختلافا بين التجسيد

---

[1] - Marcelle Marini : introduction aux méthodes critiques pour l’analyse du roman , op cit , p 42.

[2] - Pierre Claudes et Yves Reuter , le personnage , op cit , p 74.

[3] - idem , p 80.

السردي و حقيقة الرغبة المكبوتة»[1]، فموضوع الرغبة إذن لا يتجلّى في صورته الحقيقية بل يتّم تشويهه بفعل عدّة ميكانزمات دفاعية تشتغل على مستوى اللاوعي -حسب فرويد- و هي:

- التركيز condensation
- التحويل transformation
- التمثيل البصري representation visuelle
- المراجعة الثانوية l'élaboration secondaire

يعتبر اللاوعي إذن الاكتشاف الأعظم لأعمال التحليل النفسي، و هو بمثابة الخلفية التي تعجّ بالرغبات المكبوتة التي تجد بدورها في الأدب و الفن أيسر السبل لاختراق رقابة الوعي و البروز على السطح، و على هذا الأساس صاغ (فرويد) نظريته الخاصة حول أبطال الرواية، و ينطلق في هذا من عملية الإبداع في حدّ ذاتها و بناء الكاتب لشخصياته التي ليست سوى انعكاسا لشخصيته هو الذي يمثل المادة الأولية للعمل المتخيل، و يحدث هذا الانعكاس لأنّ « شخصية الكاتب تكون مستعدة للانقسام و التوزّع على عدة شخصيات داخل العمل الأدبي، و بالتالي فالعلاقات التي تنشأ بين الأبطال ليست سوى انعكاسا لتشظّي الذات المؤلفة على كلّ منها»[2] و كأنّه يخلق أبطاله انطلاقا من أجزاء شخصيته، هذه الشظايا تتناثر في النص مشكّلة ذواتا مختلفة و كائنات تبدو مستقلة بعضها عن بعض و قد تكون متصارعة فيما بينها، لهذا فإنّ فرويد « عندما يدرس الشخصية لا يهمل أيا من القوى الفاعلة في النص، و هو بذلك لا ينظر إليها ككائن مستقلّ بل كعامل يشكل صورة أعّم و أشمل»[3] ، إنّها صورة الكاتب، فالعملية أشبه ما تكون بلملمة أجزاء منفصلة لأحجية نتوصل من خلالها لتشكيل صورة كاملة، فلقد أدرج (فرويد) شخصية (دستويفسكي) ضمن المجرمين، و قال أنّ هذا ناتج عن اختياره لمادة كتاباته ذلك الاختيار الذي يتميز عن كلّ الشخصيات الإجرامية الأخرى، فقد درس روايته (الإخوة كارامازوف) و ربط بين مقتل الأب فيها و بين مصير والد (دستويفسكي).

---

[1]- Pierre Claudes et Yves Reuter , le personnage , op cit , p 80.

[2] - idem , p 81.

[3] - Pierre Claudes et Yves Reuter , le personnage , op cit , p 81.

يعود (فرويد) من أجل ذلك إلى طفولة الكاتب حين كانت تصيبه نوبات صرع أشبه بالموت، و قال أنها ليست صرعا بل هستيريا حيث يتقمص فيها الولد شخصية ميت أو من تريد الذات موته، و هو الأب لأنّ الابن يرغب في موت أب مكروه منافس و الاستئثار بأمه[1]، هذه الرغبة المكبوتة لدى كلّ الأولاد الذكور جعلت الكاتب يشعر بالذنب و كان عقابه الصرع الذي يجعله يموت كما يتمنى ذلك لأبيه، و ليس من الصدفة حسب (فروي)د أن نجد « أكبر الأعمال الأدبية في جميع الأزمان – مأساة أوديب لسوفوكليس ، و هاملت لشكسبير و الإخوة كارامازوف لدستويفسكي – تتعرض كلّها لنفس الموضوع أي قتل الأب. و فضلا عن ذلك نجد أن الدافع في الأعمال الثلاثة إلى ارتكاب ذلك و هو المنافسة النسبية على المرأة معروضا بشكل صريح »[2] و يركّز (فرويد) على شخصية المجرم في رواية (الإخوة كارامازوف) و يرى أنّها المفتاح الأول لشخصية الكاتب « فتعاطف دوستويفسكي مع المجرم تعاطف لا حدود له، إذ ّه يتجاوز حد الشفقة التي قد يثيرها فينا الشقّي المسكين...المجرم عنده مخلّص تحمّل بنفسه الذنب الذي كان ينبغي أن يحمله آخرون »[3] و هذا حسب (فرويد) ليس مجرّد عطف رحيم بل تقّص قائم على دافع إجرامي مماثل، أي أنّ (دوستويفسكي) قد رجع إلى قاتل الأدب و استخدمه في عمل روائي ليدلي باعترافه هو.

إنّ أبطال الرواية عند (فرويد) كائنات يخلقها الكاتب ليصوّر من خلالها ذاته العميقة هذا الاعتقاد جعل الباحث « يرفض حصر الشخصية في العبارات التي تقولها أو التي تقال عنها، بل يأخذ بعين الاعتبار دورها في التمثيل البصري لموضوع الرغبة الذي يلوح في أفق النص»[4] و يمكن ربط كلّ صغيرة و كبيرة تصدر عن البطل بشخصية من اخترعه حتى الأحلام التي تصدر عنها، فالشعراء و الروائيون « حين يجعلون الأبطال الذين أبدعتهم مخيلتهم يحلمون، يتقيدون بالتجربة اليومية التي تدل على أنّ تفكير الناس و انفعاليتهم يستمران في الأحلام، و لا يكون لهم هدف غير أن يصوّروا من خلال أحلام أبطالهم حالاتهم النفسية»[5] و يدرس (فرويد) هذه الظاهرة بالذات من

---

[1] - سغموند فرويد: التحليل النفسي و الفن دافنشي و دستويفسكي، تر: سمير كرم، دار الطليعة للنشر، بيروت لبنان، 1975، ص 102.

[2] - المرجع نفسه، ص 109.

[3] - نفسه، ص 11.

[4] - Pierre Claudes et Yves Reter : le personnage... , op cit , p 81.

[5] - سغموند فرويد: الهذيان و الأحلام في الفنّ، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، 1978، ص 7.

خلال رواية (غراديفا) لـ(جنسن) فقد رأى أنّ الهذيان المتواصل و الأحلام التي يعيشها البطل عالم الآثار (نوربرت هانولد) حول المنحوتة الأثرية التي وجدها لا تخضع فقط لاعتباطية الخيال بل هي أعراض عصابية تجعل من هذا البطل مريضا نفسيا، و يسترسل (فرويد) في تأويل أحلام هذه الشخصية و كأنها مريض في عيادته و يتوصل إلى تفسيرات نفسية لكلّ جزء منها، ثّم يتساءل كيف أمكن لجنسن أن يصوّر كلّ هذا في روايته و من أين له كلّ هذه الدراية بالنفس البشرية و بقواعد تشكل الهذيان و شفائه، لكنّ الجواب سرعان من يأتي و هو أنّ هذا الكاتب ليس طبيبا نفسيا يلاحظ السلوكات غير السوية لدى الغير و يصفها بل « يركز انتباهه على لاشعور نفسه بالذات و يصيخ السمع لكل قواه المضمرة و يمنحها التعبير الفّني بدل أن يكبتها بالنقد الواعي»[1].

يبدو ممّا سلف أنّ الشخصية تحتلّ دورا أساسيا في النقد النفسي عند (فرويد) الذي اعتمد عليها لإثبات و تطوير نظرياته و تعميمها على مرضاه في الحقيقة و الواقع كما فعل مع (أوديب) و (هاملت) اللذين استنتج من خلالهما قواعد الحياة الجنسية و الطفولة لدى الإنسان بصفة عامة فيقول أنّ « أوديب ليس له لاوعي، إّنه اللاوعي الخاص بنا جميعا، أريد أن أقول أّنه أحد الأدوار الرئيسية التي تلعبها غرائزنا و رغباتنا» فيتحول البطل الروائي بهذا إلى رمز للغرائز الموجودة لدى الجميع و هذا ما جعل فرويد « يربط شخصية هاملت بعقدة أوديب ثم يبحث عن مصادر هاملت في شخصية شكسبير»[2].

لم تتوقف جهود (فرويد) عند تحليل عملية الإبداع فقط، بل تجاوزها إلى عملية التلقي و القراءة، و لقد أعطى في هذا المجال كذلك مكانة محورية للشخصية الروائية، إنّ القارئ حين يقرأ يكون مثل الكاتب في وضعية نرجسية إذ يصبح و كأّنه موضوع العمل فينخرط فيه و يعيش الأحداث و التجارب و تتولّد فيه أحاسيس معينة، لكن هذا كلّه لا يكون إلا بفضل الشخصيات « و هنا تكمن أهمية التقمص حسب فرويد لأنه يجعل القارئ يستثمر في النص عاطفيا حيث تضعف مقاومة الوعي لديه و يحقق من خلال ما تعيشه الشخصيات رغباته المكبوتة»[3] . يبدو من خلال هذا أنّ كلّا من الكاتب

---

[1] - المرجع نفسه، ص 104.

[2] - Marcelle Marini : introduction aux méthodes critiques pour l’analyse littéraire , op , cit , p 56.

[3] - Pierre Claudes et Yves Reuter, le personnage... , op cit , p 84.

و القارئ يسعى وراء اللّذة و أنّ حصوله عليها لا يتحقق إلا من خلال تلك الكائنات المتخيلة ذات التّأثير غير المحدود.

من أبرز النقاد النفسانيين بعد (فرويد) نجد النمساوي (كارل غوستاف يونج) (Carl Gustav Jung) (1875 - 1961) الذي كان تلميذه و مرافقا له، لكنّه لم يلبث أنّ انشقّ عنه و رفض سيطرة مفهوم اللاوعي الفردي و الطاقة الجنسية التي قال بها معلّمه، و أسس مفاهيمه الخاصة عن (اللاوعي الجماعي) (l'inconscient collectif) و هو «أعمق نقطة في النفس البشرية، يتكّون من بقايا تجارب و خبرات سحيقة تعود للبشرية بأكملها، هذا اللاوعي مشترك بين كل الناس و يقوم كلّ واحد منهم بتحديثه بما يضيفه إليه من تجاربه الخاصة»[1] بمعنى أنّ الشخصية الإنسانية تتجاوز حدود التجربة الفردية لتستوعب تجربة الجماعة، و ذلك أنّها تحتفظ برواسب نفسية لتجارب الإنسان البدائي، هذه الرواسب تختمر في الثقافة الإنسانية عبر الأجيال المختلفة لتدخل في تركيب طريقة التخيل الإنساني و طريقة التصور و الشعور و حتى في منظومة القيم، و هذا ما تعبّر عنه الأساطير و الأديان و الأحلام و الأعمال الأدبية.

فالأدب إذن لا يعبّر فقط عن مكبوتات شخصية لصاحبه، بل فيه « شيء غريب يستمد وجوده من الأرض الواقعة في مؤخرة عقل الإنسان، تلك الأرض التي تشعرنا بهاوية الزمان الذي يفصلنا عن عصور ما قبل البشرية... إنّها خبرة بدائية تتجاوز فهم الإنسان»[2] و من هنا تتراجع أهمية الخبرة الفردية أمام تراث الجماعة الذي تعطي للعمل الأدبي أهمية أكبر و أفقا أوسع حسب (يونغ) « فلو أصررنا على القول بأنّ الرؤية مستمدة من الخبرة الشخصية، لكان علينا أن نعاملها باعتبارها شأنا ثانويا، مجرّد تعويض عن الواقع فتكون النتيجة أنّا نجرّد الرؤية من صفتها البدئية و لا نعتبرها أكثر من عرض مرضّي»[3] و كلّ دراسة تتوقف عند العلاقة السببية بين طفولة المبدع و التجارب المجسدة في العمل لا تعطي – حسبه- نتائج دقيقة و حاسمة لأنّ « سرّ الإبداع الفنّي و الأثر الذي يحدثه الفن يجب البحث عنه في العودة إلى حالة (المشاركة الصوفية) إلى ذلك المستوى من الخبرة الذي من

---

[1] - idem , p 75.

[2] - غوستاف كارل يونغ: علم النفس التحليلي، تر: نهاد خياطة، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، ط 2، 1997، ص 163.

[3] - المرجع نفسه، ص 165.

يعيش عنده الإنسان لا الفرد، و الذي لا يعتّد عنده بسعادة الفرد الإنساني و لا بشقائه، بل بالوجود البشري فقط »[1].

على هذا الأساس سعى (يونغ) و غيره من رواد علم النفس التحليلي إلى إبراز البنى الديناميكية للاوعي الجماعي داخل الأعمال الأدبية المختلفة سيما الحكايات الخرافية، و فيما يخصّ الشخصية فلقد «ركّزوا على البطل باعتبار أنّ مسيرته نحو الهدف تمثّل بشكل رمزيّ أشكالا مختلفة للتميّز عن طريق إدخال واحدة من الصور النموذجية التي تتحكم في أعماق النفس و من خلال الشخصيات الثانوية تتجلى المظاهر المساعدة و المفيدة أو المؤذية المعارضة له»[2] أي أنّ الدارس يلاحظ من خلال سلوك الشخصية حضور واحدة من هذه الصور الأصلية* التي وضعها (يونغ) الذي يتعامل مع الشخصية كرمز يخفي محتوى نفسيا و يجب أن يتم التعامل معها انطلاقا من مصطلحات علم النفس التحليلي.

2. المقاربة الاجتماعية للشخصية الروائية:

يعتبر المنهج الاجتماعي في النقد الأدبي امتدادا لفكرة "الأدب يعكس المجتمع" و هي فكرة قديمة تمتّد جذورها إلى المفهوم الأفلاطوني للمحاكاة في الفنّ، « فالعلاقة بين الأدب و المجتمع قديمة جدا و لعلّ هذا ما جعل بينهما وشائج قوية إلى حدّ تخصيص فرع من فروع علم الاجتماع لدراسة الظواهر الأدبية سمي علم اجتماع الأدب أو سوسيولوجيا الأدب كما يحلو للبعض أن يسميه يهتّم بالأدب كظاهرة اجتماعية مثلها مثل الكثير من الظواهر الاجتماعية »[3] و انطلاقا من هذا الاعتبار يرى أنصار النقد الاجتماعي أنّ « الأديب حين يكتب فلكي يعبّر عن علاقته بالواقع أو بالمجتمع أو بالعالم، إنّه يشعر أنّ هناك خللا ما في تلك العلاقة و هذا ما يدفعه إلى تجسيد رؤية

---

[1] - نفسه، ص 175.

[2] - Piere Claudes et Yves Reuter : le personnage , op cit , p 77.

* - تتكّون النواة الديناميكية للاوعي الجماعي حسب يونغ من ستّ صور نموذجية (images archétypales) تتحكم في عمق النفس البشرية و تظهر في شكل صور و رموز و أساطير و هي: (la personna)(l'ombre)(l'anima) (l'animus)(la grande mère)(le vieux sage).

[3] - شكري عزيز الماضي، محاضرات في نظرية الأدب،مرجع سابق، ص 124.

جديدة للمجتمع أ و العالم متوسّلا شكلا من أشكال الأدب، فالأديب هو الأداة التي يعبّر المجتمع من خلالها عن نفسه أو أداة الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها الأديب»[1].

لكنّ و على الرغم من هذه الإرهاصات القديمة، لم تتحول هذه الفكرة إلى تطبيق منهجي إلّا مع مطلع القرن التاسع عشر على يد الناقدة الفرنسية (مدام دستال) (madame Destael) في كتابها (الأدب في علاقته بالمؤسسات الاجتماعية) و الذي نشر في فرنسا عام 1800، و قد أبرزت الهدف من تأليفه بقولها في مقدمة الكتاب:« أقترح محاولة فحص تأثير الدين و العادات و القوانين في الأدب و أثر الأدب في الدين و العادات و القوانين... يبدو لي أنّه لم يتّم من قبل تحليل الأسباب الفكرية و السياسية التي تغيّر روح الأدب »[2] و لكي تبلغ هدفها اعتمدت على عدد من التأويلات الاجتماعية و التاريخية في العديد من البلدان الأوروبية و بقيت وجهة نظرها مؤسسة على عدد من الافتراضات الشخصية و المثالية معا، لكنّ هذا المنهج سيبلغ درجة متقّمة منهجيا على يد الناقد الفرنسي كذلك (هيبوليت أدولف تين) (H.A.Taine).

تأسست نظرية (تين) في كتابه (تاريخ الأدب الإنجليزي) الذي نشر سنة 1863 و تتلخص في مقولته الشهيرة "الأدب حصيلة الزمن أو العصر (le temps) و الوسط أو البيئة (milieu) و العرق أو العنصر(race)" و لقد بين دور كلّ من هذه العوامل بالاعتماد على شواهد من المسرح الإغريقي ثم الأعمال الأدبية الكلاسيكية الكبرى كمؤلفات (كورناي) و(فولتير). و لقد عرف منهج (تين) في دراسة الأعمال الأدبية نجاحا كبيرا طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر بل و امتّد إلى بداية القرن العشرين، و يعود سبب ذلك إلى الطريقة العلمية التي عرض بها منهجه و إلى سهولتها على الاستيعاب و التطبيق، لكنّه لم يصمد طويلا لأسباب أخرى أهمها نظرته السكونية للتاريخ الأدبي، و جعله للكلاسيكية معيارا تقاس عليه الفنون، كما أنّه أهمل الجانب الفردي الخاص بالمبدع، فكان لا بدّ من تطوير تلك النظرية في القرن العشرين سيما بعد انتشار الفلسفة الماركسية التي ركزت على قيمة الجانب الاجتماعي الاقتصادي في توجيه الفنّ.

---

[1] - المرجع نفسه، ص 69.

[2] - Madame de Stael : De la littérature considerée dans ses rapports avec les institutions sociales, bibliothèque charpentier, Paris, p 12.

الماركسية في الأساس نظرية في الاقتصاد السياسي وضعها (كارل ماكس) (Karl Marx)(1818 - 1883) بمشاركة هامة من (فردريك إنجلز) (Frederich Engels) (1820 - 1895) في منتصف القرن التاسع عشر بعد ظهور كتاب (ماركس) (مساهمة في نقد الاقتصاد السياسي) عام 1859. و يقوم الفكر الماركسي على قناعة مؤداها أنّ مجموع العلاقات الانتاجية يشكل البنية الاقتصادية للمجتمع و هو الأساس الحقيقي الذي تقوم عليه بنية قانونية و سياسية عليا تتوافق مع أشكال محددة من الوعي الاجتماعي، و يتحكم نمط الإنتاج في الحياة المادية بحركة الحياة الاجتماعية و السياسية و العقلية عموما.

و لقد كانت (لماركس) و (إنجلز) عموما آراء عامة في الآداب و الفنون تنطلق كلّها من هذا الأساس، فأنماط الحياة العقلية – و منها الأدب – خاضعة في المنظور الماركسي للقوى الاقتصادية و الإيديولوجية و ليس لأيّة قيم فنية جوهرية أو مستقلة، فالأدب يتوقف على الأحوال الاقتصادية و الظروف الموضوعية للمجتمع فطرق الإنتاج المقترنة بالعلاقات الطبقية تولّد مجموعة من الوقائع الاجتماعية التي تنتج بدورها أفكارا و عواطف مجددة ترتبط بالمعايير و القيم الفنية الأدبية السائدة في العصر، و كلّ تحوّل في الأبنية الاقتصادية و الاجتماعية يؤدّي بالضرورة إلى تغير الأبنية الثقافية و الأدبية لكنّ التأثير ليس فوريا بل تظهر نتائجه ببطئ. و لقد شكلت هذه الآراء أرضية خصبة تنامى عليها تيار نقدي ضخم مازال إلى يومنا هذا يحتل مكانة مرموقة في الساحة النقدية المعاصرة و إن اختلفت تسمياته مثل: النقد الاجتماعي، النقد الإيديولوجي، النقد اليساري، النقد الماركسي...

و مع انتشار هذا الاتجاه انقسم النقاد الماركسيون إلى فريقين: فمنهم من تبنى نظرة تبسيطية للعلاقة الجدلية بين الوجود المادي و الوعي الانساني، نظرة تتوقف عند مرحلة الانعكاس و لا تتخاطاها فأصبحت أعمالهم مجرد إيديولوجيا هدفها الوحيد الكشف عن الصراع الطبقي، لكنّ فريقا آخر انتقد هذه النظرة القاصرة و رفض اعتبار البناء الفوقي مجرد نسخة عن الواقع، فعملوا على تطوير أدواتهم المعرفية و استعانوا في ذلك بمختلف المعارف الإنسانية للوصول إلى رؤية موضوعية لا تتغاضى عن طبيعة الأدب و جوهره.

و مع حلول منتصف القرن العشرين شهد علم الاجتماع ازدهارا كبيرا و تنوعت تخصصاته و كان منها فرع يعرف بعلم اجتماع الأدب أو سوسيولوجيا الأدب و قد تمخّض عن هذا العلم تياران متوازيان هما:

التيار الأّول: علم اجتماع الظواهر الأدبية، و هو تيار تجريبّي يعمل على دراسة الظاهرة الأدبية كأّنها جزء من الظاهرة الاقتصادية، و يعتمد في ذلك على التقنيات الإحصائية التحليلية (الإحصائيات، البيانات، تحليل المعلومات...) و كان من رواده (روبير اسكاربيه) الذي حاول تفسير الظواهر انطلاقا من قاعدة معلومات محددة، فمثلا تستدعي دراسة الإنتاج الروائي في فترة محددة وضع البيانات الإحصائية الشاملة له و كذا التوصيف الكّمي لهذا الإنتاج (عدد القصص و الروايات، عدد الطبعات، عدد القراء، درجة الانتشار...) مهملا بذلك الخواص النوعية للأعمال الأدبية (الكيف).

التيار الثاني: المدرسة الجدلية التي أسهم في تأسيسها العديد من المفكرين منهم المجري (جورج لوكاتش) (Geoges Lukas)(1885 - 1971) الذي قّدم عّدة دراسات تدخل في سوسيولوجيا الأجناس الأدبية و قد حاول فيها الربط بين نشأة الجنس الأدبي و طبيعة الحياة الاجتماعية و الثقافية لمجتمع ما، كدراسته حول طبيعة نشأة الرواية في ظلّ البرجوازية الغربية.

كتب (جورج لوكاتش) كتابه (في نظرية الرواية) في صيف 1914، و نشره في 1916 في جريدة على شكل مقالات منفصلة ثم طبعه في برلين سنة 1920، و كما يدل عليه عنوان الكتاب فإّن موضوعه الرواية و قد تناولها« بالمقارنة مع الملحمة تحت زاوية أخلاقية فلسفية، حيث حقق الإنسان الذي وصفه هوميروس في ملحمته روحه الشمولية المنسجمة انسجاما كلّيا مع العالم الخارجي الواسع لا يشعر الإنسان بالاغتراب بل يعيش في اطمئنان شامل بفضل اتفاق طموحاته الروحية مع العالم الموضوعي الخارجي، بينما الرواية مبنية على الانقطاع اللارجعة فيه بين الذات الإنسانية و خارجية هذه الذات أي العالم الخارجي»[1] فالاختلاف بين الرواية و الملحمة يتجلّى بصفة خاصة في علاقة الذات مع العالم الخارجي، علاقة مّيزها التوازن و الانسجام في زمن الملحمة و الاختلال و الصراع في زمن الرواية.

و للوقوف على سبب هذه التحّول و الاختلال يعود (لوكاتش) إلى نشأة الرواية و المراحل المختلفة التي مّرت بها (المثالية، السيكولوجية، التعليمية) و شكّلت الشخصية خصوصا البطل المرآة التي عكست التحولات من مرحلة إلى أخرى، فقد ظهرت الرواية مع نشأة المجتمع الرأسمالي، عصر

---

[1] - محمد ساري : الأدب و المجتمع، دار الأمل للنشر و الطباعة و التوزيع، الجزائر، 2009، ص 14.

اختفت فيه الديانة لتترك المجال لمعرفة جديدة، و بدأت الروح تشعر بالعزلة و دخلت في صراع مع العالم الخارجي. مع المجتمع الرأسمالي اختفى الرب من الساحة و بقيت النفس وحدها تعاني الاغتراب و العزلة، و تمثّل رواية (دون كيشوت) (لسرفانتس) نموذجا لهذه المرحلة، حيث يحمل البطل قيما أصيلة و مطلقة يحاول تحقيقها في الواقع الموضوعي عبر أفعال و مغامراتمختلفة، روحه ضيّقة لا يمكنها فهم تحوّل و تطوّر العالم الخارجي، آمن البطل إيمانا مطلقا بصحة قيمة و بأصالتها بينما اتّهم قيم العالم الخارجي بالتدهور و الزيف و الخطأ و النسبية. هي نفس ذات بعد واحد، رغم كلّ المغامرات لا يتغيّر الواقع بل لا يستجيب كأنّه جامد و راكد لا يتحرك، لا يملك البطل وعيا شاملا لإدراك التناقض الصارخ بين ذاتيته و موضوعية العالم الخارجي، ينتهي العمل بالفشل الذريع، يفشل البطل في تحويل أحلامه إلى واقع لذلك يضطرّ إلى التكّيف مع العالم الخارجي و التنازل عن قيمه المطلقة أو ينعزل داخل ذاتيته بعيدا كل البعد عن الواقع الذي يتغيّر و يتطوّر.[1]

إنّ فشل البطل في المرحلة المثالية في تحقيق قيمه الأصيلة أدّى إلى شكل ثان من الفشل في هذه المرحلة الثانية: الرواية السيكولوجية أو الرومانسية الأحلام. مع رواية القرن الثامن عشر و النصف الأول من القرن التاسع عشر، ظهر صراع آخر بين النفس و الواقع الخارجي، يرجع عدم التوازن بينهما إلى كون النفس واسعة و شاملة أكثر مما يمكن للحياة الخارجية أن تقدّم لها، و لقد أدّى هذا الفشل في تغيير العالم بالأدباء إلى خلق حياة داخلية ثرية تكتفي نفسها بنفسها، هي ثرية، لهذا لم يبق هنالك صراع بل اكتفت النفس بعالمها الداخلّي و حوّلت العالم الخارجي إلى مجموعة مصغّرة لا قيمة لها، هذا ما يجعل البطل ينطوي في ذاتيته مسرورا و سعيدا بها و ينزوي هروبا من الواقع و يكتفي بنفسه و يستغني بها عن العالم بأكمله الذي لم يعد يلعب فيه أيّ دور، و تمثّل رواية (التربية العاطفية) (لفلوبير) نموذجا لهذا المرحلة.[2]

للخروج من هذه السلبية المفرطة في التعامل مع الواقع الخارجي ظهرت الرواية التعليمية كبديل مناسب، و هي طريقة وسط بين مثالية مجرّدة و رومانسية الأوهام التي صوّرت الذات إلى ذات متأملة لا تشارك في الحياة الخارجية.أصبح البطل في هذه المرحلة لا يغامر في فعل يعرف فشله من

---

[1] - ينظر:

Georges Lukacs : Théorie du roman, Editions Gonthier, Paris, 1979, p 115.

[2] - Geoges Lukacs : Théorie du Roman, op cit , p 130

البداية كما أنّه لا ينزوي داخل ذاتيته، بل يحاول التوفيق بين قيمه المطلقة و الأصيلة و بين العالم النسبي، فهو يرتكز على تجربته الحياتية كفرد و يحاول فهم الواقع الخارجي.

تمثل رواية (ولهلم ميستر) (لجوته) نموذجا لهذه المرحلة حيث يحاول البطل –اعتمادا على تجربته الحياتية المعاشة- التكيف مع العالم الخارجي و البحث عن كيفية تغيير بعض العناصر.[1]

يبدو جلّيا مما سبق أنّ (لوكاتش) يعتمد كثيرا على الشخصيات لتصنيف الروايات في مراحل مختلفة، كما يعتبرها المظهر الأساسي الذي تتجلى فيه تحولات المجتمع و انعكاساتها في العمل الروائي « شخصيات تبحر داخل النظام الرأسمالي، لكّنها تحاول الخروج و التخلص من التّدهور سواء على شكل فردي و غالبا على شكل جماعي (نضال نقابي، حرب أهلية، حرب عصابات) و لكن باءت هذه المحاولات بالفشل في التغيير، فشل الأبطال في تجاوز الوضعية الراهنة رغم عنف المغامرات الانتحارية التي تقوم بها المجموعات الاجتماعية المؤمنة بمبادئها و مصممة على العمل حتى النصر»[2] فشخصية البطل إذن لا تعبّر عن قيم فردية فحسب فقد « حاول الروائيون خلق فعل يكون نموذجيا لوضعية المجتمع في عصرهم و يبحثون عن البطل الذي يحمل الخطوط النموذجية للطبقة البرجوازية و الظهور في كل من وجوده و مصيره كبطل إيجابي يستحق التشجيع و التأييد»[3]

إنّ الأبعاد السوسيولوجية للشخصية الروائية تتجلّى لنا في تنظيرات (جورج لوكاتش) الذي ركّز على مفهوم الشخصية الروائية و علاقتها بالخطاب الروائي، سواء خلال مرحلة صدوره عن الفكر الهيجلي أو خلال المرحلة اللاحقة التي تحوّل فيها إلى الفكر الماركسي، حيث نجده في المرحلة الأولى يضع تيبولوجية خاصة بالرواية الغربية، ينطلق فيها من علاقة البطل الروائي بعالمه موظفا بذلك مصطلح الشخصية الإشكالية أو البطل الإشكالي الذي يرفض واقعه و مجتمعه فيدخل في صراع معه لتحقيق أفكاره و مثله، و هذا ما يجعله يعيش صراعا داخليا و نفسيا ليتحوّل بذلك إلى إنسان فاقد للمعنى في مجتمع متدهور و منحط نتيجة للانفصال بين ماهية الروح و ماهية البنى الاجتماعية في النظام الرأسمالي، أمّا في المرحلة الثانية من مساره النقدي فإننا نجد (لوكاتش) ينتقد تصنيفه السابق الذي عمل فيه على تصنيف الروايات الغربية انطلاقا من وعي أبطالها، حيث راح

---

[1] - Geoges Lukacs : Théorie du Roman, op cit, p 136.

[2] - محمد ساري: الأدب و المجتمع، مرجع سابق، ص 27.

[3] - المرجع نفسه، ص 23.

يبحث عن منطلقات جديدة أكثر واقعية يؤسس فيها تيبولوجية خاصة ذات أسس ماركسية تتخذ علاقة الإنسان العضوية بالمكونات التاريخية و الاجتماعية قاعدة لها، و تتمحور حول هدف أساسي و هو البحث عن التأثير المتبادل بين التطور الاقتصادي و الاجتماعي و بين تصوّر العالم و الشكل الفني الصادر عنه، و هذا ما يحيلنا أساسا إلى النظرية الماركسية التي تخضع التاريخ لحركة القوى الانتاجية ليصبح الإنسان بذلك أساس الأدب.[1]

و قد مهّدت كتابات (لوكاتش) لبروز أحد أكبر ممثلي هذا التوجه في النقد الأدبي و هو الفرنسي الروماني الأصل (لوسيان غولدمان) (Lucien Golmann) (1913 - 1970) الذي سعى إلى تأسيس علم حقيقي للواقع الإنساني و ذلك من خلال اصطناع جملة من المصطلحات الإجرائية التحليلية المبتكرة جعلت هذا الاتجاه يعرف باسم (علم اجتماع الإبداع الأدبي) أو (البنيوية التكوينية) و« و يعتمد علم الاجتماع البنيوي التكويني في دراسته للثقافة على منهج علمي للدراسة الإيجابية لمختلف النشاطات الإنسانية و يعتبرها –مهما كان نوعها- كإجابات للفاعل الفردي و الجامعي التي تكون كمحاولة لتغيير وضعية معّينة»[2] و من أهّم أعمال (غولدمان) في هذا المجال كتاب (الإله الخفّي) الصادر سنة 1955 و الذي اهتّم فيه بدراسة الرؤية المأساوية في فكر (باسكال) و مسرح ر(اسين)، و كتاب (من أجل سوسيولوجيا الرواية) الصادر سنه 1964 و الذي درس فيه أعمال (أندري مالرو) الروائية.

يرى (غولدمان) أنّ الأعمال الأدبية لا تعّبر عن الأفراد و إّنما عن الوعي الطبقي للفئات و المجتمعات المختلفة، لهذا فكلّما كان الأديب على درجة عالية من الوعي كان تجسيده للمنظور الاجتماعي أقوى، كما يؤمن أنّ التمييز بين الأدباء يكون بحسب قدراتهم على تمثيل الضمير الجماعي، فمنهم من يمتلك وعيا مزّيفا، و منهم من يمتلك القدرة على التمثيل الصحيح للوعي الصادق و الممكن، و يصل (غولدمان) إلى خلاصة مفادها أنّ العمل الأدبي نمط بنائي، يعّبر عن موقف معّين لجماعة معّينة إزاء حركة التاريخ، و هذا يعني أنّ بناء الأثر يتضّمن عناصر ديناميكية ترتبط بسلوك و بفكر الجماعة و هكذا « يتعارض غولدمان مع علم الاجتماع الأدبي التقليدي الذي يصبو

---

[1] - ينظر: أنيسة أحمد الحاج: الاتجاه الاجتماعي في النقد الروائي في المغرب العربي (دراسة في نقد النقد) أطروحة مقدمة لنيل شهادة دتكوراه، جامعة وهران، 2016، ص ص 14، 15.

[2] - محمد ساري: الأدب و المجتمع، مرجع سابق، ص 29.

إلى تقفّي العلاقات السائدة بين المجتمع و الإبداع الأدبي بالاعتماد على مبدأ بياني مفاده أنّ تأثير الوعي الجمعي على الكاتب الذي يعكس هذا التأثير في مؤلفاته بطريقة ميكانيكية بمحاكاة أقلّ أو أكثر مغايرة فهو يرى أنّ هذه العلاقة الأساسية بين الحياة الاجتماعية و الإبداع الأدبي ليست في مقارنة مضامين القطاعين بل في تحليل البنى الذهنية لما تحت الذاتية أو تحليل البنى المقولاتية التي تنظّم في وقت محدّد الوعي التجريبي لمجموعة اجتماعية معينة و العالم الخيالي الذي أبدعه الكاتب»[1].

اهتّم (غولدمان) كثيرا بالشخصيات في دراسته لروايات (ألان روب غريبي) و « انطلق من افتراض وجود علاقة وطيدة بين بنية روايات (ألان روب غريبي) و بين بنية المجتمع الرأسمالي المصنّع الذي أنتج هذه الروايات التي اصطلح على تسميتها بالرواية الجديدة »[2] و لقد لاحظ الباحث أنّ الكاتب الروائي قد أفرط في وصف الأشياء و تراجع اهتمامه بالشخصيات التي تتحرّك وسطها فحاول تفسير ظاهرة (التشّيء) هذه و « توصّل إلى أنّها انعكاس آلّي غير واع لظاهرة المكننة المنتشرة في المجتمع الرأسمالي ما بعد الحرب العالمية الثانية، و يشرح (غولدمان) ذلك بتقلّص مكانة الفرد داخل البنى الاقتصادية ذلك أنّ النظام الرأسمالي المصنّع استحدث طرقا جماعية في التصنيع و الانتاج»[3]. أي أنّ مكانة الشخصيات المتراجعة في هذه الروايات –و في الرواية الجديدة بصفة عامة- ليست سوى نتيجة لتدهور مكانة الفرد داخل المجتمع المصنّع، و لقد أخذت الأشياء مكانها تماما كما أخذت الآلة مكان الإنسان في هذه البني الاقتصادية الرأسمالية حتى أصبحت الأشياء هي الشخصيات في الرواية تماما مثل قيمة الإنسان التي تحوّلت إلى قيمة مشّيأة في الواقع الاجتماعّي، لهذا « يؤكّد غولمدان على أنّ التغيير الأساسي الذي طرأ على الرواية الرواية الجديدة يتمثّل في تكسير الثنائية البنيوية (الشخصية – الأشياء)لقد اتّجهت الرواية الجديدة نحو اختفاء نسبي أو جذري للشخصية الروائية و تدعيم مترابط لانفصال الأشياء لتستقلّ بذاتها... و قد تّم استبدال الشخصية بعالم من الأشياء الجامدة مستقلّ بذاته، فعلى الباحث الذي يدرس هذه الظاهرة أن يسلّط الضوء على الواقع الإنسانّي المعّبر عنه في بنية عالم الأشياء الجامدة»[4].

---

[1]- محمد ساري: الأدب و المجتمع، مرجع سابق ، ص 43.

[2] - المرجع نفسه، ص 60.

[3] - نفسه، ص 46.

[4] - محمد ساري: الأدب و المجتمع، مرجع سابق، ص 61.

إنّ البحث عن التماثل البنيوي الذي يمكن أن يقوم بين إيديولوجية الفئة الاجتماعية و فكر العمل الأدبي يعدّ محاولة جريئة من (غولدمان) للمزاوجة بين الماركسية و البنيوية، و دليلا واضحا على التكيفات الكثيرة التي تبنّاها النقد الماركسي استجابة للمتغيرات الثقافية الغربية، غير أنّ هذه الجهود اكتنفتها صعوبات إجرائية كثيرة جعلت الناقد الفرنسي (جاك دوبوا) (Jacques Dubois) يقول أنّ سوسيولوجيا الأدب أصبحت تخصّصا متجاوزا قديما يتموقع على مسافة متساوية من (السوسيونقد) الذي يعدّ أكثر اهتماما بالنصّ[1].

خلاصة القول أنّ الأبعاد السوسيولوجية للشخصية الروائية قد تجلّت بوضوح في أعمال الماركسيين خصوصا (لوكاتش) و (غولدمان) اللذين استطاعا الكشف عن الدور الكبير الذي تلعبه باعتبارها مؤشرا يدلنا على حالة الفرد في المجتمع و انحطاط مكانته التي يتبوّؤها في ظلّ النظام الرأسمالي الفاسد، إنّها تصوّر انهيار قيمة الإنسان و ضياعه و حيرته، و أحيانا صراعه الفاشل ضدّ قوى الواقع المتدهور، صراع من أجل التغيير و تجسيد المبادئ و القيم الفاضلة التي كانت ما تزال تختلج في صدر الإنسان وسط الرأسمالية المتوحشة، و لئن اهتّم النقاد الماركسيون بشخصية البطل دون غير ها فلأنّه حسبهم حامل قيم المجتمع بأكمله و مجسد لأحلامه في التغيير، إنّه وسيلة فعّالة للكشف عن الصراعات المختلفة التي يشهدها المجتمع و تعيشها الجماعة البشرية في ذلك الوقت.

[1] - ينظر: الطاهر روابنية: سوسيولوجيا الأدب و سوسيولوجيا الكتابة، مجلة اللغة و الأدب، جامعة الجزائر، العدد 15، أفريل 2001، ص 9.

المبحث الثاني

مقاربة الشخصية الروائية في النقد البنيوّي

1. الشكلانيون الروس و فكرة الوظائف.
2. النموذج العاملّي لدى غريماس.
3. سيميولوجيا الشخصية الروائية عند فيليب هامون.

1. الشكلانيون الروس و فكرة الوظائف:

امتازت الساحة النقدية و الفنّية في النصف الأوّل من القرن العشرين بهيمنة واضحة للمناهج النفسية و السوسيولوجية و الإديولوجية التي كانت ستعى إلى تفسير النص الأدبي من منطلقات خارجية، و كانت جهود الماركسيين آنذاك قد بلغت ذروتها و انتشرت انتشارا واسعا، و تعاظم الفكر اليساري الذي يمقت الرأسمالية و لا يؤمن إلّا بالاشتراكية القائمة على كتابات (كارل ماكس) و (هيجل) و(إنجلز) و غيرهم من المنظرين الاشتراكيين، لكن و في هذا السياق التاريخي برزت إلى الوجود أبحاث جديدة مختلفة تقف على النقيض ممّا هو سائد و يحاول أصحابها الوقوف في وجه هذا التيار الجارف من النقد، فكانت البداية من روسيا، و أطلقت على هؤلاء الباحثين تسمية (الكشلانيين الروس) (Les formalistes Russes).

و تسمية (الشكلانية) من (الشكل) لأنّ الباحثين الروس اتّجهوا إلى دراسة شكل النص الأدبي بعيدا عن المضمون و السياقات الخارجية، و يضّم التيار الشكلاني الروسي مجموعة من المدارس الأساسية هي « جماعة موسكو التي يمثلها رومان جاكبسون (Roman Jakobson) وجماعة بيترسبورغ أو جماعة دراسة اللغة الشعرية (أبوياز/Opoiaz) التي يقودها فيكتور شلوفسكي (Victor Borissovitch Chklovski)، وجماعة تارتو السيميائية، وحلقة براغ اللسانية التي تمثلت الفكر الشكلاني»[1]، أمّا نشأتها فقد « ظهرت الأبحاث الشكلانية في روسيا في مطلع هذا القرن، و وصلت إلى أوجّها مع بداية الثلاثينات، و اسم الشكلانية أطلق من طرف خصوم هذا الاتجاه لوصف المسار الذي اتّخذته أبحاث جملة من النقاد ركّزوا في دراستهم للأعمال الأدبية بشكل عام على الجانب الشكلي و التركيب البنائي الداخلي، لأنهم أرادوا أن يجعلوا الأدب بعيدا عن ميدان العلوم الإنسانية الأخرى التي كانت تحتكر البحث فيه و خاصة علم الاجتماع و علم النفس»[2].

---

[1] - جميل حمداوي: النظرية الشكلانية في الأدب و النقد و الفن، شبكة الألوكة، 2015، www.alukah.net ، ص 7.

[2] - حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع، المغرب، ط3، 2000، ص 11.

إنّ ظهور الأبحاث الشكلانية في روسيا قد كان إذن كردة فعل اتّجاه هيمنة العلوم الإنسانية كعلم النفس و علم الاجتماع على حقل النقد الأدبي، و رغبة ملحة في دراسة العمل الإبداعي انطلاقا من داخله و بالتركيز على بنيته و ليس على ما هو خارجي، فقد كان هدف الشكلانيين « أن يبحثوا في الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا بالفعل و لخّصوا هذه الخصائص في مصطلح واحد سموه (الأدبية) (La Littérarité)* و قد دفعهم التركيز على الأدبية إلى الدراسة المحايثة للنصوص الإبداعية دون النظر إلى علاقاتها مع ما هو خارجي عنها كحياة الأديب و الواقع الاجتماعي و الاقتصادي»[1] و كلّهم يقين أنّ البحث في علاقة الأدب بنفسية مبدعه و بالواقع الاجتماعي المحيط به ليس من اختصاص الناقد الأدبي بل هو بعيد عن مجالهم و يجب أن يعنى به علماء النفس و علماء الاجتماع ممّا يحقق للأدب استقلالية أكبر عن غيره من العلوم « و قد كان هذا الميل سببا لمحاربتهم في روسيا التي كان النقد فيها وقتئذ شديد الارتباط بالتوجه الإديولوجي»[2] .

وجد الشكلانيون أنفسهم أمام معارضة شديدة من طرف كبار النقاد « وقد تحامل على هذه الجماعة كثير من الخصوم، فاتهموها بالجريمة الشكلانية، كما فعل (تروتسكي) في كتابه (**الأدب والثورة**)، حيث قال سنة 1924م: « إذا ما تركنا جانبا الأصداء الضعيفة التي خلفتها أنظمة إيديولوجية سابقة على الثورة، نجد أن النظرية الوحيدة التي اعترضت الماركسية في روسيا السوفياتية، خلال السنوات الأخيرة، هي النظرية الشكلانية في الفن ونستحضر من أعدائها كذلك (ماكسيم غوركي) (ولوناتشارسكي) الذي وصف الشكلانية في سنة 1930م بأنها « تخريب إجرامي ذو طبيعة إيديولوجية»[3]، و لهذا لم يتح لهذه النظرية الفتية أن تتطّور و تزدهر في بيئتها الأصلية « ولم يتحقق النجاح لها إلا بعد اطلاع الأوروبيين عليها، ولاسيما الفرنسيين منهم، وذلك سنة 1960م، عبر الترجمة، والصحافة، والاحتكاك الثقافي، والتمثّل العملي... فطوروا تصوراتها النظرية والتطبيقية، وانطلقوا من مبادئها الفكرية، واستخدموا مفاهيمها الإجرائية، وبالضبط في مجال اللسانيات والسيميوطيقا ونقد الأدب، كما يتبين ذلك واضحا عند كثير من الدارسين الأوروبيين، نذكر منهم:

---

* - أوّل من استعمل هذا المفهوم كان الناقد الروسي رومان جاكبسون (1896 – 1983) و ذلك خلال محاضرة ألقاها سنة 1919 و نشرت سنة 1921 ، و يعرّفها بأنّها ما يجعل من أيّ عمل عملا أدبيا.

[1] - حميد لحمداني: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 11..

[2] - المرجع نفسه، ص 12.

[3] - جميل حمداوي: النظرية الشكلانية في الأدب و النقد و الفن، مرجع سابق، ص 7.

رولان بارت، وكلود ليفي شتروس، وكلود بريمون، وجيرار جنيت، وجريماس، وفيليب هامون، وأمبرطو إيكو، وجان مولينو، و تزفيتان تودوروف، وجوليا كريستيفا، وجان كوهن، وفرانسوا راستيي، علاوة على اللسانيين أمثال: أندري مارتيني، ولوي هلمسليف، وغيرهم...»[1].

و إن كانت الأبحاث الشكلانية عامة قد شملت مختلف فروع الأدب و أجناسه، فإنّ ما يهّمنا في هذا السياق هو الدراسات التي تمحورت حول النصوص السردية و بالتحديد المتعلقة بالشخصية، و هنا تبرز أعمال واحد من أعلام الشكلانية الروسية هو (فلاديمير بوب) (Vladimir Propp) (1895 - 1970) الذي « يعدّ الباحث الوحيد في الاتجاه الشكلاني الذي تعّمق في دراسة الحكاية تعّمقا مكّنه من استخراج بنيتها، و يعتبر كتابه الموسوم (مورفولوجيا الحكاية الخرافية) من الكتب الحاسمة في تطّور الدراسات البنيوية و السيميائية و النموذج الأكثر نضجا في بحوث الشكلانيين»[2]، و نشر هذا الكتاب أّول مرة في لينينغراد عام 1928 و فيه جمع الباحث 100 حكاية خرافية روسية و حاول استكشاف البنية العميقة المشتركة بينها، و لتحقيق ذلك « انطلق أساسا من ضرورة دراسة الحكاية اعتمادا على بنائها الداخلي، أي على دلائلها (signes) الخاصة و ليس اعتمادا على التصنيف التاريخي أو التصنيف الموضوعاتي اللذين قام بهما من سبقوه في البحث، و قد انتقد عددا من هؤلاء في كتابه و قّدم لنا نموذجه الوظيفي»[3] الذي جاء مختلفا عن كل ما سبقه.

لاحظ (بروب) من خلال الحكايات التي اختارها كموضوع لدراسته أّنه يصادف دائما الشخصيات نفسها تقوم بالأدوار نفسها داخل النسيج السردي و تؤثّر على سير الأحداث دائما بالطريقة نفسها، « فالعناصر الثابتة في الحكاية هي الوظائف التي تقوم بها الشخصيات كيفما كانت هذه الشخصيات، و كيفما كانت الطريقة التي يتم بها إنجازها، و لهذا فإنّ الوظائف هي الأجزاء الأساسية في الحكاية»[4]، لأنها تبقى نفسها في الحكايات كلّها و تتابع بشكل متطابق و ما يتغّير هو اسم الشخصية أو طبيعتها أو سماتها و تبقى الأفعال نفسها دائما. فأساس الحكاية إذن هو مجموعة من الوظائف التي تحدد أفعال الشخصيات و العلاقات القائمة بينها، و من هنا يرى (بروب) أنّ ما

---

[1] - جميل حمداوي: النظرية الشكلانية في الأدب و النقد و الفن، مرجع سابق ، ص 6.

[2] - رشيد بن مالك: الأصول اللسانية و الشكلانية للنظرية السيميائية، مجلة اللغة و الأدب، جامعة الجزائر، العدد 14، ديسمبر 1999، ص 111.

[3] - حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 23.

[4] - حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق ، ص 24.

هو مهم في دراسة الحكاية هو التساؤل عمّا تقوم به الشخصية، أمّا من فعل هذا الشيء أو ذاك و كيف فعله فهي أسئلة ليست بذات أهمية.

أمّا فيما يخصّ عدد الوظائف المتكررة في كلّ حكاية فإنّ « الدراسة الاستقصائية التي قام بها ف. بروب قادته إلى الإقرار بأنّ عدد الوظائف التي تتحكّم في الحكايات الروسية تبلغ إحدى و ثلاثين، ليس شرطا أن ترد هذه الوظائف التي تخضع لنظام ثابت، و يرى أنّ تحديد الوظيفة ينبغي أن يكون انطلاقا من الفعل بصرف النظر عن الشخصية المنفّذة له»[1]، و لقد قام بتوزيع الوظائف على الشخصيات الأساسية في الحكاية « فرأى أنّ هذه الشخصيات الأساسية تنحصر في سبع شخصيات هي المعتدي أو الشرير (Agréseur ou méchant) الواهب (Donateur) المساعد (Auxiliaire) الأميرة (Princesse) الباعث (Mandateur) البطل (Héros) البطل الزائف (Faux héros) كما لاحظ أنّ كلّ شخصية من هذه تقوم بعدد من تلك الوظائف ضمن ما هو مشار إليه سابقا (31 وظيفة)»[2]. يسمح هذا النظام من الوظائف بتحديد أفعال كل شخصية و مهامها و كذلك العلاقات فيما بينها.

إنّ هذه النظرة الجديدة المتميّزة إلى الشخصيات في الحكي تجعل الباحث يركّز جلّ اهتمامه على الأفعال و الوظائف و ليس على الفاعل في حدّ ذاته، فهو يتّجه بجلاء إلى « التقليل من أهمية نوعية الشخصيات و أوصافها ذلك أنّ ما هو أساسي هو الدور الذي تقوم به، و هكذا فالشخصية لم تعد تحدّد بصفاتها و خصائصها الذاتية بل بالأعمال التي تقوم بها و بنوعية هذه الأعمال»[3] و هو أمر بعيد عن التحديد التقليدي للشخصية إذ كان ينظر إليها كشخص حقيقي له سماته المميزة، و كان من مهام الناقد الاهتمام بإبراز هذه الصفات الجسمية و النفسية التي كان الكتّاب يلهثون من أجل رسمها بدقّة و إتقان.

إنّ أعمال (فلاديمير بروب) و النتيجة التي توصّل إليها باكتشاف البنية الوظيفية التي تشترك فيها الحكاية الخرافية تعتبر بمثابة أرضية قامت عليها الكثير من الأبحاث من بعده حيث « استقطب هذا العمل اهتمام الباحثين في الميدان، فراحوا يشقّون طريقهم متقبّلين منهج (بروب) للدراسة الشكلية

---

[1] - رشيد بن مالك: الأصول اللسانية و الشكلانية للنظرية السيميائية، مرجع سابق، ص 112.

[2] - حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 25.

[3] - حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق ، ص 25.

مع محاولة إثرائها بإضافات قصد التطوير و الاغتناء»[1] و قد استمدّ هذا المنهج شهرته من بساطته و قابليته للتطبيق على نصوص حكائية مختلفة تجمعها بنية واحدة أساسها الوظائف، و يجمع الباحثون أنّ أفكار (بروب) كانت مصدر الإلهام الأوّل للمشتغلين بالمنهج البنيوي و السيمياء الحديثة « فالنزعة البنيوية كما يلاحظ ذلك (جون ماري أوزياس) من حيث هي تيار نقدي إنّما نشأت حول نشاط الشكلانيين الروس»[2] كما « لا نستطيع أن نرصد الأصول العلمية للبحث السيميائي بقطع النظر عن المظهر التنظيري العام لبحوث الشكلانيين الروس و المتميزة بمبدأ أساسي قائم على معارضتهم للمناهج النقدية التقليدية و دراسة الأدب بوصفه مجموعة شكلية تحكمها قوانين خاصة مع التركيز على العناصر النصية و العلاقات المتبادلة بينها و على الوظيفة التي تؤديها في مجمل النص»[3]، و من أكثر الباحثين استثمارا لأفكار (بروب) نجد الناقد (ألجيرداس جوليان غريماس) (A.J.Greimas) (1917 - 1992) الذي تمثّل النموذج الوظيفي البروبي إلى أبعد الحدود و أضاف إليه الكثير.

2. المخطط العاملي عند غريماس:

انطلق (غريماس) في أعماله من أبحاث (فلاديمير بروب) حول الحكاية الخرافية و « حاول منذ 1966 أن يقيم علم دلالة بنائيا للحكي، و قد وضع في هذا الإطار نموذجا للتحليل يقوم على ستة عوامل»[4] يسمى المخطط العاملي (schéma actantiel) و لقد توصّل إلى ذلك بعد تعديلات كثيرة أدخلها على سابقه، و أوّل ما قام به هو استبدال مصطلح الوظائف (fonctions) بـ (العوامل)(actants) الذي وضعه اللغوي الفرنسي (لوسيان تسنيير)(Lucien Tesnière)(1893 -

---

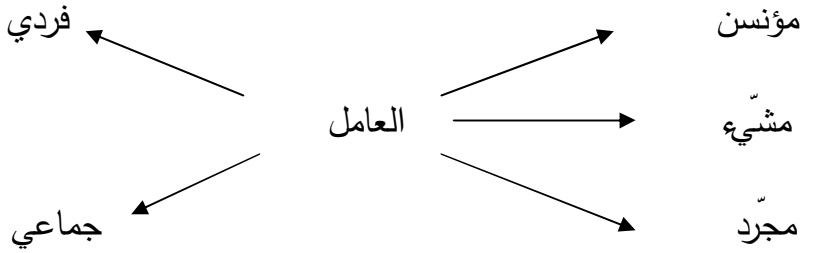
[1] - نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، تيزي وزو، 2008، ص 21.

[2] - عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، دار هومه للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر،2005، ص 195.

[3] - رشيد بن مالك: الأصول اللسانية و الشكلانية للنظرية السيميائية، مرجع سابق، ص 111.

[4] - حميد لحمداني: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 33.

1954) و يعرّف هذا الأخير العامل بأنّه « القائم بالفعل أو متلقيه بعيدا عن أيّ تحديد آخر»[1]، و يرى (غريماس) أنّ هذا المصطلح ليس جديدا كلّيا بل إنّ (بروب) نفسه « قد أوضح مفهوم العوامل دون أن يضع بالضرورة المصطلح نفسه، و خاصة عندما وزّع الوظائف المتعددة على سبع شخصيات أساسية و هي التي اعتبرها غريماس بمثابة عوامل، ذلك أنّ بروب نفسه اعتبر الشخصيات الرئيسية كبنية مجرّدة »[2]، فالعوامل إذن شخصيات من الحكاية تقوم بالفعل أو تتلقاه و لا يدخل فيه غير هذا ، فلا صفات هذه الشخصية و لا اسمها و لا مقامها الاجتماعي بذي أهمية، ليس هذا فقط بل اتّسع مفهوم العامل « ليشمل الأشياء و المجردات و الكائنات المؤنسنة و المشيئة معا بغضّ النظر عن أيّ استثمار دلالي أو إيديولوجي»[3]، هذا يجعل مفهوم العامل أكثر تجريدا و شمولية و يمكن توضيح ذلك كالآتي:



بعد أن تبّنى (غريماس) مصطلح (العامل) بدلا عن (الوظيفة) انتقل إلى عملية اختزال لعدد العوامل التي وضعها (بروب) فبعد أن كان عددها واحدا و ثلاثين وظيفة، قام « بتقليصها إلى حدّها الأدنى و ضبطها بشكل مؤسس معرفيا و بنائيا، و هكذا احتفظ بستة عوامل رآها تنظّم العوالم و الأفكار و القيم عامة»[4]، و لكي يتمكّن من هذا التقليص الكبير في عدد القائمين بالفعل في الحكاية قام بجمع الوظائف المتشابهة في عامل واحد باعتبار أنّها تؤدي الدور نفسه في مسار الحكي فجمع « بين الأداة و المانح للحصول على عامل المساعد (Adjuvant) و بين المعتدي و الغادر المحققان لعامل المعارض (Opposant) فيما يشخّص البطل في دور الفاعل (Sujet) الذي يسعى للبحث عن الشخص المطلوب (الأميرة) و هي عامل موضوع القيمة (Objet de valeur) المرغوب فيه، و

---

[1] - السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية (غدا يوم جديد) لابن هدوقة عينة، منشورات الاختلاف، دار هومه للطباعة و النشر، الجزائر، 2000، ص 14.

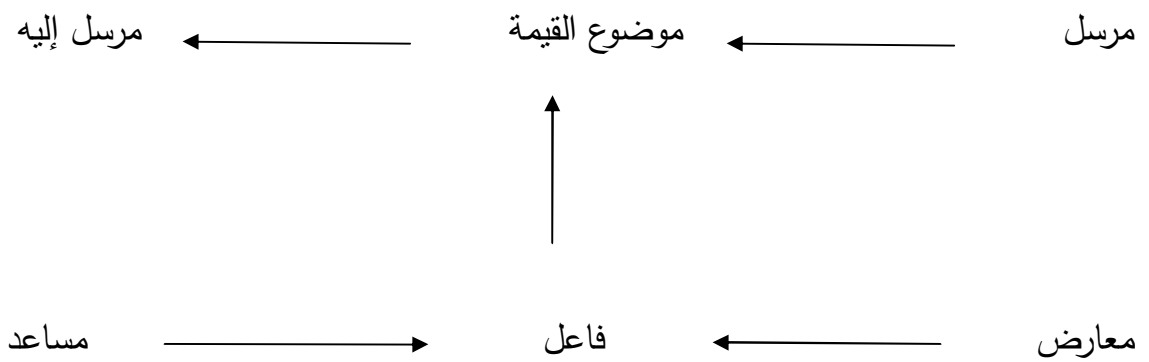
[2] - جميد لحمداني: نبية النص السردي، مرجع سابق، ص 33.

[3] - السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، مرجع سابق، ص 14.

[4] - السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، مرجع سابق، ص 14.

في الأخير يأخذ الوالد –نقصد والد الأميرة- صفة العامل المرسل (Destinateur) و يقابله المفوّض في صفة المرسل إليه (Destinataire)»[1] .

فالعوامل عند (غريماس) ستة ليس أكثر تمثّل كلّ القوى الفاعلة داخل البنية السردية و كذا العلاقات التي تربطها فيما بينها، فالنموذج العاملي « بنية قارة جامعة لحركة العلاقات بين العوامل باختلاف أنواعها، حيث يمكن أن تكون الفواعل أبطالا أو موضوعات للقيمة، مرسلين أو مرسلين إليهم، معارضين معتدين أو مساعدين بقوى نافعة »[2] و يتّم تمثيل هذه البنية العاملية في مخطط كالآتي:



يسعى الفاعل أو الذات إلى الحصول على موضوع القيمة و ذلك بإيعاز من المرسل لفائدة المرسل إليه الذي يقّيم العمل المنجز، و في مساره نحو الهدف يستفيد الفاعل من مساعدة المساعد و يتعّرض لمعارضة المعارض الذي يحاول منعه من بلوغ الموضوع المرغوب فيه، و من خلال هذه القراءة للترسيمة العاملية فإنّ العوامل لدى (غريماس) تأتلف في ثلاث علاقات هي[3]:

أ – **علاقة الرغبة (relation de désir):** تربط هذه العلاقة بين الفاعل (الذات) و ما يرغب في الحصول عليه « و من الواضح أنّ ف. بروب أشار من خلال عرضه للوظائف إلى موضوع الرغبة و ذلك في أثناء حديثه عن الافتقار (manque) و الانتقال إلى الهناك الذي يمكّن البطل من استرجاع الموضوع المفقود»[4]، و تعتبر هذه العلاقة الأكثر أهمية من غيرها فهي « تعدّ بؤرة النموذج

---

[1] - نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، مرجع سابق، ص 48.

[2] - المرجع نفسه، ص 49.

[3] - حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 31 – 36.

[4] - رشيد بن مالك: الأصول اللسانية و الشكلانية للنظرية السيميائية، مرجع سابق، ص 113.

العاملي بل تمثّل العنصر الحيوي فيه»[1]، لأنّها تحدد مسارا يمتد داخل الحكاية بأكملها و حوله تنتظم العوامل الأخرى و ترتبط به، فالمرسل يحفّز عليه و المرسل إليه يستفيد منه و المساعد يساعد على إنجاحه بينما يحاول المعارض إفشاله، فلا وجود إذن لمهام العوامل الأخرى خارج المهمة الأساسية المتمثّلة في سعي الذات إلى الحصول على موضوع الرغبة.

ب – علاقة التواصل (relation de communication): هي العلاقة بين المرسل و المرسل إليه، يقوم المرسل « في وضع أوّلي بعمل المحرّك (manipulateur)»[2] فهو الدافع الذي يولّد لدى الفاعل الرغبة في الحصول على موضوع القيمة، بينما يقف المرسل إليه على الطرف الآخر كمستفيد من المسعى الذي تقوم به الذات « و في وضع نهائي بعمل المقّوم بالحكم في الأفعال سلبا أو إيجابا»[3] فالمرسل إليه « هو الذي يعترف لذات الإنجاز بأنّها قامت بالمهمة أحسن قيام»[4]

ج – علاقة الصراع (relation de lutte): تربط هذه العلاقة الثالثة كلّا من المساعد و المعارض، باعتبار وجود صراع بينهما حول إمكانية حصول الذات الفاعلة على موضوع الرغبة، « فالأول يقف إلى جانبها و الثاني يعمل دائما على عرقلة جهودها من أجل الحصول على الموضوع»[5] و لهذا يعتبر المساعد « قوة مؤّيدة للفاعل إذ يتدخل لتقديم يد العون له بغية تحقيق مشروعه العملي و إصابة هدفه المنشود بتسهيل السبل لبلوغه، فيما يقوم المعارض بقوة مناوئة له تعترض طريقه فتخلق له جملة من العوائق المعرقلة لاتصاله بموضوع القيمة المرغوب فيه»[6].

إنّ هذا النموذج العاملي، على ما هو عليه من دقّة و اختصار و سهولة نسبية في التطبيق، فهو يقّدم فهما جديدا للشخصية في الحكي، هذا الفهم الذي أقصي منه كلّ ما هو خارج عن حدود النص ذاته، بل و حتى سمات الشخصية و ملامحها، فلم يعد لشيء أهمية سوى الدور الذي تؤديه خلال سير الأحداث بعد أن كانت الأولوية في النقد التقليدي تعطى لرسم ملامح الشخصية بدقة متناهية حتى اختلطت مع الشخص الحقيقي في الواقع العياني، و هذا الفهم الجديد للشخصية الحكائية

---

[1] - نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، مرجع سابق، ص 49.

[2] - المرجع نفسه، ص 51.

[3] - نفسه، الصفحة نفسها.

[4] - حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 36.

[5] - حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 36.

[6] - نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، مرجع سابق، ص 52.

لدى (غريماس) « هو ما يمكن تسميته بـ (الشخصية المجرّدة) و هي قريبة من مدلول (الشخصية المعنوية) في عالم الاقتصاد، فليس من الضروري أن تكون الشخصية هي شخص واحد، ذلك أنّ العامل في تصوّر غريماس يمكن أن يكون ممثّلا بممثلين متعدّدين، كما أنّه ليس من الضروري أن يكون العامل شخصا ممثلا، فقد يكون مجرّد فكرة كفكرة الدهر أو التاريخ، كما قد يكون جمادا أو حيوانا»[1].

لقد أدّى الاهتمام البالغ بالمستوى العاملي في دراسة الشخصيات الحكائية لدى (غريماس) و أتباعه إلى اعتبارها مجرّد دور بغضّ النظر عمّن يؤدّيه، فمهما اختلفت الصفات الخارجية التي يجتهد المؤلفون في رسمها، فإنّ نصوصهم في النهاية ليست سوى مجموعة من الأدوار الحاضرة نفسها في كل الأعمال السردية « و عن هذه الأدوار ينشأ المعنى الكلّي للنص»[2] و ليس من خلال الصفات التي تتميّز بها الشخصيات في حدّ ذاتها.

3. سيميولوجية الشخصية الروائية لدى هامون:

يحتلّ كتاب الناقد الفرنسي (فليب هامون) (Phlippe Hamon) المعنون (من أجل وضع سيميولوجي للشخصية) (pour un statut sémiologique des personnages) مكانة خاصة بين الأعمال النقدية في هذا المجال، فهو من الدراسات المتميّزة بالعمق و الشمولية و النضح حيث « استطاع المؤلف بقدرة فائقة على التركيب أن يقدّم خلاصة عامة لكلّ التصورات التي عرفها النقد الروائي في السنوات الستينات و السبعينات، و هو ما يتّضح من الإحالات المتكررة على أعلام ينتمون إلى مدارس بمرجعيات مختلفة، كمل يتضح ذلك أيضا من انفتاحه على مجموعة من عناصر تعود إلى تكوين النص الروائي ظلّت غائبة في المشروع البنيوي خاصة ما يتعلّق منها بإمكانية البحث في قضايا الشخصية و سيرورة انبنائها استنادا إلى ما يسمّيه في هذا الفصل الثاني من هذا الكتاب (الملفات التحضيرية)»[3].

---

[1] - حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 52.

[2] - حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 52.

[3] - فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، 2013، مقدمة المترجم، ص 9.

لم ينطلق الكاتب من فراغ، بل اعتمد على الكثير من المقولات السابقة حول الشخصيات في الحكي، و بصفة خاصة أعمال شكلانيين الروس و البنيويين أمثال (فلاديمير بروب) (توماشوفسكي) (غريماس) (جوزيف كورتاس) (رولان بارث) (جيرار جينات)، كما شكلت أعمال (سوسير) أرضية لبناء نظرية جديدة حول الشخصية، « فكانت بذلك اللسانيات هي المنبع الذي اشتقت منه جلّ المفاهيم المستعملة في مقاربة و تحديد نمط اشتغال الشخصية، سواء فيما يتعلق بتحديد مكونات النص السردي أو فيما يتعلق بتحديد مستويات التحليل، و هكذا عوض أن تكون مقولة الشخصية سيكولوجية تحيل على كائن حيّ يمكن التأكد من وجوده في الواقع، و عوض أن تكون مؤنسنة (قصر الشخصيات على الكائنات الحية –الإنسان خصوصا) و عوض أن تكون مقولة خاصة بالأدب وحده، فقد نظر إليها في سياقنا هذا باعتبارها علامة يصدق عليها ما يصدق على كل العلامات»[1].

لقد جاء كتاب (هامون) في زمن بلغت فيه البحوث السيميائية مرحلة متقدمة من النضج « و بدأ التيار البنيوي في تلك الفترة يعرف انحصارا و تراجعا لصالح المدّ السيميائي الناهض»[2] فقد « نشر لأول مرة في مجلة (Litterature) العدد السادس سنة 1972، ثم أعيد نشره مع نصوص أخرى سنة 1977 بدار (Seuil) في شكل كتيب يحمل عنوان (شعرية المحكي)(Poétique du récit)»[3]، و منذ ظهوره الأول اعتبر « من المؤلفات المؤسسة التي دشّنت مرحلة جديدة من تاريخ الشعرية الغربية، الفرنسية منها على وجه التحديد»[4] و على الرغم من وفرة الأبحاث و التيبولوحيات المقترحة قبله فقد عدّ أهمها على الإطلاق، و تأتي أهميته « من كونه قائما على أساس نظرية واضحة تصفي حسابها مع التراث السابق في هذا المضمار (أرسطو، لوكاتش، فراي..) و لا تتوسل بالنموذج السيكولوجي أو النموذج الدرامي أو غيرها من النماذج المهيمنة في التيبولوجيات السائدة»[5] و هو بذلك يشكّل قطيعة مع مجموعة من التصورات السابقة التي تعاملت مع الشخصية كما تتعامل مع أشخاص يعيشون بين ظهرانينا « و من هذه الزاوية فإنّه يبشر بمقاربة جديدة تضع عوالم التخييل منطلقا أساسيا لقول شيء ما عن كائنات تستمد وجودها من إفرازات الثقافة الإنسانية (العوالم الممكنة)

---

[1] - فليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية ، مقدمة المترجم، مرجع سابق، ص 12.

[2] - المرجع نفسه، ص 11.

[3] - نفسه، الصفحة نفسها.

[4] - نفسه، الصفحة نفسها.

[5] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 216.

و لكّنها لا يمكن أن تعيش إلا ضمن استيهامات المتخيل، ففي هذا النص و استنادا إلى المنجزات التي تحققت في تلك الفترة و قبلها، طرحت بشمولية كبيرة أولى محاولات التحليل السيميولوجي لمقولة الشخصية»[1].

لقد اعتمد (هامون) – كما أشرنا سابقا - بشكل كبير على محاضرات (سوسير) في اللسانيات خصوصا مقولته حول الدليل اللغوي و كيفية اشتغاله ليبني نظريته حول الشخصيات السردية، « فإذا كانت مقاربته توصف بالسيميولوجية فلأنه اختار دراسة الشخصية وفق نموذج العلامة اللسانية»[2] فاعتبرها مورفيما يتكّون من دال و مدلول ليس أكثر، و يمكن – حسبه- النظر إلى الشخصية « في مقاربة أولى باعتبارها مورفيما مزدوج التكوين، إّنها مورفيم ثابت و متجلّ من خلال دال منفصل (مجموعة من الإشارات) يحيل على مدلول منفصل (معنى أو قيمة الشخصية)»[3]، أي أنّ الشخصية في الحكي عامة مجّرد دليل (signe) له وجهان أحدهما الدال (signifiant) و الآخر (signifié).

تعرض الشخصية أّول مرة أمام القارئ على خشبة النص بالاعتماد على دليل منفصل و هو « مجموعة متناثرة من الإشارات التي يمكن تسميتها "سمة الشخصية" و تتحدد الخصائص العامة لهذه السمة في جزء هام منها بالاختيارات الجمالية للكاتب، فقد يقتصر المونولوج الغنائي أو السيرة الذاتية على جذر منسجم و محدود من الناحية النحوية (je , me , moi) أما في حكاية مروية بضمير الغائب فإنّ السمة ستركز على اسم العلم بعلاماته الطبوغرافية المميزة و حرف البداية »[4] فالسمة إذن التي يتكون منها الدال بالنسبة للشخصية الروائية تجمع بداخلها عدّة عناصر مختلفة مثل « الإشارات (هو، هذا، هم) مجّرد حرف (K عند كافكا) الكونت p مدام N في بعض نصوص القرن الثامن عشر و البورتريه (الوصف) مرورا باسم العلم (الاسم، اللقب، الكنية) و كلّ التنويعات التوضيحية (الرجل ذو الوشاح الأخضر) أو الرسم البياني (شجرة النسب التي يلحقها (زولا) في بعض رواياته »[5] ، أّما المدلول فيتمثل في الصورة التي تتكّون لدى القارئ انطلاقا من الدال المعروض أمامه في الحكي لكن « و على خلاف المورفيم اللساني الذي يمكن للمتحدث أن يتعرف عليه بسرعة، فإنّ

---

[1] - فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، مرجع سابق، ص 12.

[2] - Vincent Jouve : poétique du récit , éditions Armand Colin , Paris , 2010 , p 83.

[3] - فيليب هامون: سيميولوجية الشخصية الروائية، مرجع سابق، ص 38.

[4] - المرجع نفسه، ص 58.

[5] - نفسه، ص 60.

السمة الدلالية للشخصية ليست ساكنة و ليست معطاة بشكل قبلي يتعّين علينا فقط أن نتعرف عليها، إنها على العكس من ذلك تبنى اطرادا زمن القراءة و زمن المغامرة الخيالية، أو هي شكل فارغ تقوم المحمولات المختلفة بملئها (الأفعال و الصفات)»[1]

يبّين (هامون) من خلال كلامه هذا الاختلاف الوحيد بين الدليل اللغوي و بين الوضع السيميولوجي للشخصية الروائية، فالدال في الأولى يحيل مباشرة على مدلول جاهز و مكتمل و معدّ مسبقا يقوم القارئ مباشرة بتحديده في نفس اللحظة، أّما الدال في الشخصية الروائية فيحيل في أول الأمر على بياض و فراغ يمتلء تدريجيا مع تقّدم عملية القراءة، فنحن إذن « أمام اشتغال تراكمي للدلالة، و هنا يكمن بدون شك الاختلاف بين العلامة اللسانية من جهة و سيميولوجيا الحكاية من جهة ثانية، على سيميولوجيا الحكاية أن تأخذ بعين الاعتبار المظهر الخطي التراكمي للنص و قراءته »[2] و لذلك « لا تمتلئ الشخصية باعتبارها مورفيما فارغا في البداية (لا معنى للشخصية و لا مرجعية لها إلا من خلال السياق) إلا في آخر صفحة من النص حيث تتم مجمل التحولات التي كانت هذا الشخصية فاعلا فيها و سندا لها»[3] إّنها بناء و ليس معطى جاهز محدد سلفا « لا تكشف عن مجموع دلالاتها إلا مع نهاية الزمن الإبداعي و الزمن التأويلي»[4] فلو تأّملنا شخصية (حياة) و شخصية (خالد) في رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي نجد أّن هذين الاسمين لا يحيلان على شيء في البداية، ثّم تبدأ التفاصيل تتكشف أما القارئ من خلال ما يقال عنهما و الأفعال التي يقومان بها، فيبني بذلك صورة عنهما بالتدريج، و قد تمتد هذه العملية بلا انقطاع على مدى الجزأين التاليين للرواية و هما (فوضى الحواس) و (عابر سرير) أين يكتمل مدلول هاتين الشخصيتين أخيرا.

تتشابه الشخصية الروائية بمفهومها السيميولوجي مع الدليل اللساني حسب (هامون) في أنواعها المختلفة، فقد اقترح تقسيما للشخصيات استمده من أنواع العلامات اللغوية عند (سوسير)، حيث نجد في الكلام « علامات مرجعية (signes référencielles) (طاولة، شجرة، شمس) التي تشير إلى حقائق خارجية، و علامات سياقية (signes diectiques) (أنا، هنا، الآن) التي تحيل علي المقولة

---

[1] - فيليب هامون: سيميولوجية الشخصية الروائية، مرجع سابق، ص 39.

[2] - المرجع نفسه، ص 41.

[3] - نفسه، ص 42.

[4] - سعيد بنكراد: سيميولوجيا الشخصية الروائية، رواية الشراع و العاصفة لحنا مينة نموذجا، دار مجدلاوي للنشر، عمان، ط1، 2003، ص 105.

المقدمة، أي على الحالة الخاصة التي قيلت في سياقها، و العلامات الاستذكارية (هذا، هو، هي) التي نسترجع بها عنصرا سابقا في السرد»[1]، و من خلال هذا التقسيم اقترح (هامون) تقسيم الشخصيات إلى ثلاثة فئات هي[2]:

فئة الشخصيات المرجعية (personages référentiels): شخصيات تاريخية (نابليون الثالث في ريش ليو عند ألكسندر دوما) شخصيات أسطورية (فينوس، زوس) شخصيات مجازية (الحب، الكراهية) شخصيات اجتماعية (العامل، الفارس، المحتال). تحيل هذه الشخصيات على معنى ممتلئ و ثابت حدّدته ثقافة ما كما تحيل على أدوار و برامج و استعمالاتها ثابتة. إنّ قراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة (يجب أن نتعلمها و نتعرف عليها).

فئة الشخصيات الإشارية (personnages embrayeurs): هي الدليل على حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص، شخصيات ناطقة باسمه و يكون من الصعب أحيانا الإمساك بها، و هنا أيضا، و لأنّ الإبلاغ يمكن تعليقه (النصوص المكتوبة) تتسرّب آثار تشويشية مختلفة، أو عمليات تمويهية لتخلّ بإمكانيات فكّ مباشر لرموز "معنى" يعود إلى شخصية معينة (من الضروري أن يكون على علم بالمفترضات و بالسياق، فالكاتب قد يكون حاضرا بشكل قبلي بنفس الدرجة وراء "هو" و "أنا" أو وراء شخصية أقلّ تميّزا، أو وراء شخصية مميّزة بشكل كبير).

فئة الشخصيات الاستذكارية (personages anaphores): ما يحدّد هوية هذه الفئة من الشخصيات هو مرجعية النسق الخاص بالعمل وحده. فهذه الشخصيات تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من التداعيات و التذكير بأجزاء ملفوظية ذات أحجام متفاوتة (جزء من الجملة، كلمة، فقرة) و تكون وظيفتها من طبيعة تنظيمية و ترابطية بالأساس، إنّها علامات تنشّط ذاكرة القارئ.

إنّ أهّم ما يميّز النظرة السيميولوجية للشخصية الروائية عند هامون هو إمكانية تطبيقها بشكل دقيق، فانطلاقا من اعتبارها علامة ذات دال و مدلول محدّدين، استطاع (فانسون جوف) أن يستنتج ثلاثة حقول لتحليل الشخصية في الحكي عامة و هي « العمل (le faire) (الدور و الوظيفة)،

---

[1] - Vincent Jouve : poétique du récit , op cit , p 83.

[2] - ينظر :فليب هامون: سيميولوجية الشخصية الروائية، مرجع سابق، ص 35.

الماهية (l'etre) (الاسم و البورتريه) و الأهمية في الترتيب الهرمي (l'importance hiérarchique)»[1] و يمكن توضيح هذه الحقول كالآتي:

الماهية: الإسم – التسميات المجازية – البورتريه (الجسم، اللباس، الجانب النفسي، السيرة).

العمل: الدور الثيمي – الدور العاملي.

الأهمية الهرمية: الوصف المخصص لها – التوزيع في النص – الاستقلالية – الفعالية – تعليقات صريحة من السارد.

خلاصة القول في نظرية (فليب هامون) أنّ الشخصية في الحكي هي دليل (signe) له وجهان أحدهما الدال (signifiant) و الآخر المدلول(signifié) « و هي تتميّز عن الدليل اللغوي اللساني من حيث أنّها ليست جاهزة سلفا، و لكنّها تتحوّل إلى دليل فقط ساعة بنائها في النص، في حين أنّ الدليل اللغوي له وجود جاهز من قبل، باستثناء الحالة التي يكون فيها منزاحا عن معناه الأصلي كما هو الشأن في الاستعمال البلاغي مثلا»[2] فالدال هو الاسم و الصفات المختلفة التي تقدّم بها الشخصية للقارئ منذ بداية السرد، و المدلول هو قيمتها التي تتشكل تدريجيا بواسطة ما يقال عنها أو بواسطة تصريحاتها و سلوكاتها، و بالتالي فصورتها لا تكتمل إلا حين يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته و القارئ قد أتمّ رحلته الخيالية فيه.

---

[1] - Vincent Jouve : poétique du récit, op cit , p 84.

[2] - حميد لحمداني: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 51.

المبحث الثالث

إسهامات عربية في دراسة الشخصية الروائّية

1.الأعمال المتعلقة بالترجمة.

2.الدراسات التطبيقية.

لم يكن النقاد العرب في غفلة عن أهمية الشخصية الروائية، و لم يكن اهتمامهم بها بأقلّ من اهتمام الدارسين الغرب، فقد أدركوا منذ نشأة الرواية العربية و بداية دراستهم لها أنّ الشخصية هي

المكّون المحوريّ فيها، فتوالت الأعمال الأكاديمية و البحوث الجامعية التي حاولت مقاربتها من زوايا مختلفة خصوصا بعد بروز النظرية السيميولوجية التي كان لها صدى كبير في النقد الروائي العربي المعاصر بشكل عام .لكنّ هذه الأعمال و الدراسات – و بغضّ النظر عن عددها- تفتقر إلى العمق و التميّز، و لم تكن مخصصة للشخصية وحدها، بل يأتي الحديث عنها غالبا في معرض نقد النص الروائي بصفة عامة.

من جهة أخرى جاءت البحوث العربية التي تناولت الشخصية في الرواية - في مجملها - تابعة للنظريات النقدية الغربية، سائرة على مناهجها المختلفة، و لعلّ هذا راجع إلى أنّ الرواية في حدّ ذاتها فنّ جديد عرفه العرب بعد احتكاكهم بالآداب الغربية، فلم يكن هناك مجال لتأصيل الدراسات النقدية المتعلقة بها، و كان لا بدّ من استعارة المفاهيم و المصطلحات النقدية من الغرب مع ما قد يطرحه ذلك من اختلالات بسبب تميّز الرواية العربية. و يمكن تقسيم الدراسات النقدية العربية المتعلقة بالشخصية الروائية إلى قسمين: قسم يتمثل في ترجمة البحوث الغربية إلى اللغة العربية، و قسم حاول أصحابه تطبيق هذه البحوث و النظريات المترجمة على نصوص روائية عربية.

I. الأعمال المتعلقة بالترجمة:

1. سيميولوجية الشخصيات الروائية لـ فليب هامون، تر: سعيد بنكراد:

نشرت الطبعة الأولى من هذه الترجمة سنة 2013 عن دار الحوار للنشر و التوزيع، أمّا النص الأصلي فعنوانه (pour un statut sémiologique des personnages) و قد نشر أوّل مرة في العدد السادس من مجلة (littérature) سنة 1972 ثم أعيد نشره مع نصوص أخرى سنة 1977 في كتّيب يحمل عنوان (poétique du récit) و أعاد الكاتب نفسه نشره في طبعة مزيدة و منقحة سنة 1983 تحت عنوان (le personnel du roman).

برى المترجم أنّ هذا الكتاب يستحق كلّ الاهتمام بالنظر إلى قيمته التاريخية و الراهنة، و لما يمتاز به من شمولية و نضج سمحت له باختزال كل التصورات و الآراء التي عرفها النقد الروائي في سنوات الستينات و السبعينات، و فيه « طرحت بشمولية كبيرة أولى محاولات التحليل السيميولوجي لمقولة الشخصية» [1].

[1] - فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، مرجع سابق ، مقدمة المترجم، 12.

في الفصل الأوّل من هذا البحث درس الكاتب الشخصية الروائية باعتبارها علامة أشبه ما تكون بالدليل اللغوي بوجهيه : الدال و المدلول، مستعيرا تلك المفاهيم و الآليات من اللسانيات ليختم هذا الجزء بالحديث حول مستويات وصف الشخصية في الرواية. أمّا الفصل الثاني فقد خصصه للحديث حول الشخصيات و الوظائف النمطية التي قد تصّف فيها داخل النسيج الروائي.

2. أثر الشخصية في الرواية لـ فانسون جوف، تر: لحسن أحمامة:

العنوان الأصلي لهذا الكتاب هو (l'effet personnage dans le roman) و قد صدرت الطبعة الأولى منه في فرنسا عن دار (puf) للنشر سنة 1992، أمّا هذه الترجمة فقد صدرت طبعتها الأولى عن دار التكوين للتأليف و الترجمة و النشر سنة 2012.

يدرس (فانسون جوف) في هذا الكتاب الشخصية الروائية من منظور مختلف عمّا سبقه و هو التلقي، فأهميته – حسب المترجم - «تكمن في كونه يقيم وزنا للقارئ في تمثّله و إدراكه للشخصية، و هو إدراك لا يقف عند حدود المقتضيات السيميائية و اعتبار الشخصية علامة لها دال و مدلول، و إنّما يتجاوز ذلك إلى الجانب السيكولوجي و الأنثربولوجي خلال تلقيها»[1] محاولا الإجابة على سؤال مهّم: ماذا يفعل القارئ بهذه الصور التي يقترحها عليه النص؟ كيف تفاعل معها؟، فالهدف الرئيسي له هو الكشف عن آليات التفاعل و التأثير و التأثّرٍ التي تنشأ بين القارئ الحقيقي كشخص يستقبل النص الروائي بشخصياته المختلفة منذ اللحظة الأولى من زمن القراءة. و لقد استفاد لتحقيق هذا الهدف من الأبحاث السابقة على اختلاف مرجعياتها مما شكّل لديه مرجعية ثرية « تشمل السيميائيات البنيوية و نظرية التلقي و علم النفس و الأنثربولوجيا و غيرها»[2] ليصوغ منها جهازا مفاهيميا يوسّع أفق ضبط الشخصية و يسمح باستجلاء أهم جوانبها و إدراك مظاهرها الخارجية و الداخلية في سياق تفاعلها مع القارئ.

أمّا محتوى الكتاب فقد قسّمه صاحبه إلى ثلاثة محاور رئيسية هي:

---

[1] - فانسون جوف، أثر الشخصية في الرواية، تر: لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف و الترجمة و النشر، سوريا، ط 1، 2012، ص 10.

[2] - فانسون جوف، أثر الشخصية في الرواية مرجع سابق، ص 10.

- **الإدراك (perception):** يقصد به مساهمة القارئ في تشكيل الصورة النهائية للشخصية و هو ما يعجز عنه النص وحده، فدور القارئ لا غنى عنه لتقديم تصوّر كامل لها.
- **التلقي (réception):** يدرس فيه العلاقات الشعورية و اللاشعورية التي تتشكّل لبين القارئ و الشخصيات.
- **المشاركة (implication):** يبرز من خلاله مظاهر التفاعل بين القارئ و الشخصيات و يدرس الامتدادات الخارج نصية التي تنتج عن هذا التفاعل.

II. الدراسات التطبيقية:

1. الشخصية في الرواية الجزائرية (1970-1983) لـ: بشير بويجرة محمد:

يعتبر هذا الكتاب من الأعمال النادرة في النقد العربي بصفة عامة التي جاءت مخصصة لدراسة الشخصية الروائية في حدّ ذاتها و ليس في سياق نقد الرواية بشكل عام، و بالنظر إلى سنة النشر (1986) يمكن القول أنه يمثل باكورة الدراسات النقدية الموجهة لهذا المكّون الرئيسي من مكونات الفن الروائي، فالكاتب قد أدرك في ذلك الوقت المبكر من زمن تطّور النقد الأدبي في الجزائر أنّ « الشخصية هي العمود الفقري للعمل الروائي»[1] فأراد أن يسلط الضوء على كيفية بنائها في بعض النماذج المختارة من فترة هي الأخرى تمثل بداية الرواية في الجزائر (1970-1983).

و اعتمد الكاتب في دراسته هذه على منهج يقوم على التصنيف أولا ثم الوصف و التحليل و النقد ثانيا، و لقد أشار إلى ذلك في مقدمة الكتاب بقوله « تسلحت خلال هذه الرحلة بمنهج حاولت أن أجمع فيه بين التحليل و النقد، مع الاستعانة ببعض الجوانب التاريخية و الاجتماعية عند الحاجة، لذا وجدت نفسي مضطرا إلى التركيز على النموذج الروائي أولا و أخيرا، مع تتبع الجوانب الفنية فيه و محاولة ربطها بالفترة التاريخية التي صدر فيها العمل الإبداعي، و ذلك حتى أحصل على قدر من موضوعية الباحث، و حتى لا أهضم النص حقه»[2]، بعبارة أخرى فإنّ الكاتب قد قام بتصنيف شخصيات الأعمال الروائية التي صدرت في هذه الفترة، و بعد التصنيف قام بوصف و تحليل و نقد

---

[1] - بشير بويجرة محمد: الشخصية في الرواية الجزائرية (1970-1983)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986، ص 5.

[2] - بشير بويجرة محمد، الشخصية في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص 6.

كلّ زمرة وحدها، و بالفعل، فكثيرا ما يعود إلى الظروف السياسية و الاجتماعية التي أحاطت بالعمل الأدبي زمن صدره و يربط دائما الجوانب الفنية بهذه الظروف الخارجية مستغلا إياها لتفسير العمل في حد ذاته.

يصنّف الكاتب الشخصيات في الرواية الجزائرية في الفترة ما بين 1970 و 1973 إلى صنفين رئيسيين هما: الشخصيات المنتمية و الشخصيات اللامنتمية، يقصد بالنوع الأوّل تلك « النماذج التي كانت تعتنق فكرة أو اتجاها معيّنا»[1] و بالنوع الثاني « النماذج التي كانت غير معتنقة لمذهب أو اتجاه بعينه بل كانت تعيش في دوامة من الأفكار و الاتجاهات و لم تستطع أن تحدد اتجاهها تحديدا دقيقا»[2]، و انطلاقا من هذا التصنيف قسّم الكتاب إلى بابين خصص كلا منهما لنوع من الشخصيات، و أدرج تحت كل باب أربعة فصول تتضمن الأنواع الفرعية المنضوية تحت الصنفين الرئيسيين.

في الباب الأول يقسّم الكاتب الشخصية المنتمية إلى أربعة أنواع و هي: الشخصية الإقطاعية، الشخصية البرجوازية، الشخصية الثورية و الشخصية الإيديولوجية. و في الباب الثاني يقسم الشخصية اللامنتمية بدورها إلى أربعة أنواع و هي: الشخصية الرمزية، الشخصية الهامشية، الشخصية المستلبة و الشخصية الأجنبية. و لقد حاول أن يصف كل نوع و يحلل كيفية بنائه معتمدا على نماذج روائية جزائرية منها: (ريح الجنوب) و (نهاية الأمس) و (بان الصبح) لعبد الحميد بن هدوقة و (اللاز) و (الزلزال) و (الحوات و القصر) و (عرس بغل) للطاهر وطار و (طيور في الظهيرة) و (البزاة) لمرزاق بقطاش و (باب الريح) لجروة علاوة وهبي و (الطريق الدامية) لأحمد الخطيب و (ما لا تذروه الرياح) لمحمد العالي عرعار و (الشمس تشرق على الجميع) لإسماعيل غموقات و (المرفوضون) لإبراهيم سعدي.

2. التفسير النفسي للأدب لـ: عزّ الدين اسماعيل:

قليلة هي المؤلفات النقدية العربية التي حظيت باهتمام كالذي حظي به كتاب (التفسير النفسي للأدب) لعزّ الدين اسماعيل منذ ظهور الطبعة الأولى له سنة 1962، و لعلّ ذلك يرجع إلى الثقة الكبيرة التي يتحدّث بها الكاتب و إلى أسلوبه العلمي الواضح، كما يرجع إلى اختصاصه بالتطبيق و

---

[1] - المرجع نفسه، ص 6.

[2] - نفسه، ص 7.

التحليل ا لمباشر للنماذج الأدبية بعيدا عن الكلام النظريّ الكثير ممّا جعله مختلفا عن الأعمال السابقة له و هذا ما يؤكّده صاحب الكتاب بقوله :«حاولت أن أتقدّم خطوة في سبيل تأكيد المنهج العلمي في دراسة الأدب و توضيح معالم هذا المنهج بطريقة تطبيقية عملية تنصبّ على الأعمال الأدبية ذاتها، فليس يكفي أن نلّم ببعض حقائق علم النفس، و إّنما يلزمنا الآن معرفة كيف نستفيد من هذه الحقائق استفادة عملية في دراسة الأدب»[1]. و من مميزات هذا الكتاب كذلك شموليته لمختلف فنون الأدب إذ حاول الكاتب تطبيق منهج علم النفس التحليلي الذي يؤمن بصحته على شخصية الفنان ثم في الشعر و المسرحية و في الأدب الروائي، كما أنّ النماذج المدروسة جاءت متنوعة بين عربية و غربية، قديمة و حديثة.

يهّمني من هذا الكتاب لهذا البحث الباب الرابع و الأخير منه لأّنه المخصص للأدب الروائي، و قد استهلّه الكاتب بمقدّمة عاد فيها إلى أصول فن القصة و الرواية ليؤكّد على أّنها من أقدم أشكال التعبير التي عرفها الإنسان، فهو يرى « أنّ التعبير القصصي أقدم أنواع التعبير الفني التي لجأ إليها الإنسان منذ القدم و ليس الشعر»[2] لكّنها كانت تفتقر إلى أصول و قواعد – كما كان الشأن في الفن المسرحي- و لم تبلغ ذلك إلّا في القرن الثامن عشر أين « أخذت القصة دورها الحقيقي في الأدب، و كان لا بدّ أن يتفهّم الناس أسرار هذا النوع الذي أسرهم إليه، و الذي استطاع أن يحتلّ في وقت من الأوقات مكان الأدب المسرحي العريق المستقّر»[3].

يتحدّث الكاتب بعد ذلك حول العلاقة الوطيدة بين القصة و علم النفس، مستخدما مصطلح (القصة النفسية)حيث يرى أنّها ازدهرت أكثر بعد (فرويد) الذي أسس علم النفس التحليلي، فوجد « كتّاب القصة في القرن العشرين كثيرا من الحقائق التي استكشفها هؤلاء العلماء متاحة لهم..و استغلّوا الحقائق النفسية المستكشفة لعلماء النفس استغلالا فنّيا»[4] و يخلص الكاتب إلى نتيجة مفادها أنّ

---

[1] - عزّ الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة و النشر، القاهرة، ط 4، 1981، ص 8.

[2] - عزّ الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، مرجع سابق، ص 199.

[3] - المرجع نفسه، ص 200.

[4] - نفسه، ص 202.

الرواية كجنس أدبي « مجرّد صياغة لحقائق علم النفس التحليلي»[1] ممّا يؤكّد صلاحية هذا المنهج لدراستها و نقدها بشكل سليم.

يبدأ الكاتب في تطبيق المنهج النفسي على رواية (الإخوة كارامازوف) لـ (دوستويوفسكي)، و هي نفس الرواية التي درسها (فرويد) و يعترف بذلك قائلا: « من حسن الحظ أنّ أطرافا كثيرة و جوهرية من حياة (دستويفسكي) معروفة لنا و لن نعطي أنفسنا الحق في تحليل شخصيته من خلال هذه المعرفة فقد سبقنا إليها فرويد رأس مدرسة التحليل النفسي، و من ثم فإّتا نكتفي هنا بعرض تحليله ابتغاء الاستنارة به –إن كان ذلك مستطاعا- في تحليل القصة ذاتها»[2] أي أنّ الفرق بين دراسة (فرويد) لرواية الإخوة كارامازوف و بين تحليل عزّ الدين إسماعيل للرواية نفسها هو أنّ الأّول قد ركّز على تحليل شخصية الكاتب بينما يؤكّد الثاني على أّنه مهتّم بالدرجة الأولى بتحليل القصة نفسها، و أّنه يستعين بالدراسة الأولى لمجرّد الاستنارة بها ليس أكثر.

ينطلق الكاتب من مسلمة تحدّث عنها (فرويد) كثيرا و هي أنّ « أبطال قصص "دستويفسكي" صورة منه إلى حدّ ما»[3] مؤكدا على أنّه استمدّ الكثير لبنائها من تجربته الخاصة، أي أنّ هذه الشخصيات ليست سوى صورة مجسمة لنفسية الإنسان الذي ابتكرها و تعبيرا عن تجاربه و أزماته الخاصة، فلقد اتّهم (دستويفسكي) بأّنه مجرم انطلاقا من كون شخصياته دائما متردية إلى الخطيئة و الجريمة و إن لم يظهر ذلك بشكل علنّي في حياته التي كانت تقريبا على العكس من ذلك لكن « و إن ظهرت شخصياته الروائية مناقضة لسلوكه الظاهر فإنها في الحقيقة لا تناقض تكوينه النفسي.

إّنها تمثّل الصورة أو الصور التي كان من الممكن أن يأخذها سلوكه ذاك، إّنها تعبير عن رغباته الدفينه التي لم يستطع تحقيقها، و مصدر شقائه هو نفسه مصدر شقاء شخصياته»[4]، لكن شخصية الكاتب لم تنعكس بشكل آلي و كلّي في شخصية واحدة تشبهه تماما بل جاءت موزّعة على شخصيات مختلفة لأن « سلوك الإنسان له جوانب مختلفة كسلوكه إزاء نفسه و سلوكه إزاء الناس، ثّم سلوكه العقلي إزاء المشكلات الفكرية و العقيدية، فقد ظهرت هذه الجوانب من شخصية (دستويفسكي)

---

[1] - نفسه، ص 203.

[2] - نفسه، ص 213.

[3] - عزّ الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مرجع سابق، ص 213.

[4] - المرجع نفسه، ص 215.

مفرقة في شخصيات قصته، فهذه الشخصيات تشترك جميعا في العلة الأساسية، لكن هذه العلة تتضخّم لدى كل شخصية في اتجاه معّين»[1]، فنفسيته تتشظّى بين الشخصيات المختلفة فتأخذ كلّ واحدة منها بعضا من ملامحها.

في محاولة لإثبات هذه الفكرة بالذات يدرس عزّ الدين إسماعيل شخصيات (الإخوة كارامازوف) واحدة بعد الأخرى و يحللها محاولا ربطها بنفسية (دستويفسكي)، هذه الشخصيات « الغريبة في تكوينها النفسي فهم كما يصفهم الكاتب شهوانيون جشعون و معتوهون يصدق هذا بالنسبة للأب و للأبناء على السواء، إنّهم جميعا حالات مرضّية»[2]، و يبدأ بشخصية الأب (فيودور) الذي امتاز بصفات أهّمها الجمع بين المتناقضات في سلوكه، الولع بالكذب، البعد عن الدين و التدّين، و الإفراط في الشهوانية و الانغماس في اللّذات، و هنا يلاحظ الكاتب أنّ (دستويفسكي) لم يتعاطف تماما مع هذه الشخصية بل راح يرسم صورة كريهة عنها تخلو من أّية صفات إيجابية و هذا كي لا تبدو جريمة اغتياله في النهاية بشعة و كأّنه يحضّر القارئ لتقّبل موته و يبرر قتله، أو يريد بهذا أن يقول أنّ هذا الأب يستحقّ أن يغتال، ويستخلص عزّ الدين إسماعيل أنّ (دستيوفسكي) يكره هذه الشخصية في القصة لأّنه كان يكره أباه في الواقع و يريد موته، و كأّنه بهذا يدافع عن نفسه و يخفف عليها جريمة قتل الأب، و يكون قد أرضى نفسه من الناحيتين السادية و الماسوشية « فأما من الناحية السادية فقد تّم التخلص من الأب و إبعاده، و أّما من الناحية الماسوشية فقد وقع القتل (أي التعذيب) على الأب السادي الماسوشي، و هو عندئذ الأب الذي يتقّصه (دستيوفسكي) أي أنّ التعذيب قد وقع على (دستيوفسكي) نفسه»[3].

ينتقل الكاتب بعد ذلك إلى شخصيات الأبناء الثلاثة الشرعيين لهذا الأب لكن من أمهات مختلفات، فورثوا صفة واحدة من أبيهم و هي الشهوانية و حبّ الاستمتاع بالحياة دون حدود، و اختلفوا في صفات أخرى باختلاف أمهاتهم، و يلاحظ أنّ (دستيوفسكي) « قد حرص على أن يحكي الكثير عن شخصياته في عهد طفولتهم، و كأّنه يريد بذلك أن يؤكّد أثر هذه الفترة من الحياة في تحديد سلوكهم في المستقبل»[4]، و يبدأ بالابن الأكبر (ديمتري) الذي يمتاز بالتقلب المفاجئ في

---

[1] - نفسه، ص 219.

[2] - نفسه، ص 221.

[3] - عزّ الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مرجع سابق ، ص 224.

[4] - المرجع نفسه، ص 225.

الأهواء من النقيض إلى النقيض و كان إنسانا متهتّكا يعشق الرذيلة، لكنّ قلبه لا يخلو من الرقة، و هو إنسان مغامر يحب أن يستكشف في القمامة الجواهر الثمينة. و فوق كلّ هذا كان يكره أباه كرها شديدا حتى أصبح يبّيت له في نفسه القتل، و بالفعل اتهم بذلك لكنه لم يكن الفاعل في الحقيقة، و لم يدافع عن نفسه لأّنه كان قد قتله في نفسه منذ أمد بعيد و ظل الشعور بالذنب يعذّبه طوال الوقت، لقد كان يشعر أّنه قد ارتكب هذه الجريمة و يتعذّب بشّدة، و لقد تجلى هذا العذاب في حلم مفزع ظلّ يراوده، هذا الحلم الذي يرى الكاتب أنّه يقابل نوبات الصرع التي كانت يصاب بها (دستيوفسكي) فكلاهما وسيلة لإنزال العقاب بالنفس و تخفيف الشعور بالذنب، حتى قرار المحكمة الذي أصدر في حق (ديمتري) يمثّل تعبيرا صريحا عن تجربة (دستيوفسكي) الشخصية حيث نفي إلى (سيبريا) و هو ما حدث للروائي نفسه إذ أرسل من طرف (قيصر) سجينا إلى (سيبريا).

ينتقل الكاتب إلى شخصية الإبن الأوسط (إيفان) الذي كان منذ صباه مّيالا للكآبة و الانطواء، كما أظهر نجابة و ميلا للدراسة و التعليم، لكّنه كغيره من أفراد العائلة كان شهوانيا يحب الحياة حب شراهة لا يقتصد فيه. كان يتأرجح بين الإيمان و الإلحاد فهو مّيال بقلبه إلى الإيمان لكن الحياة الواقعية تحمله على الإنكار، كان له تأثير فكري قويّ على الخادم (سمير دياكوف) (الابن غير الشرعي للأب فيودور) فأوحى إليه بقتل أبيه فنفّذ سمير ذلك و اتّهم أخوه الأكبر بالجريمة، فلم علم (إيفان) أنّ سمير قد قتل أباه أيقن أّنه هو المسؤول الأّول عن ذلك و أصيب بنوبة حادة من الهذيان و صار يتخّيل أنّ الشيطان يزوره و يحاوره، ذلك لم يكن سوى أفكاره الخاصة، فصار يتعذّب و لكنه لم يستطع أن ينتحر نظرا لتعلّقه بالحياة. تتجسد هنا جوانب من شخصية (دستيوفسكي) و هي تأرجحه بين الإيمان و الإلحاد و البحث عن العذاب و الرغبة في المزيد منه كحلّ للأزمة النفسية التي وقع فيها، لقد كانت شخصية (إيفان) « أحبّ شخصيات (دستيوفسكي) الروائية إليه، و هو في الحقيقة يمثّل أزمة الكاتب في جانبها الفكريّ»[1].

الابن الثالث و الأخير من أبناء عائلة (كارامازوف) هو (ألكسي) أو (إليوشا)، عاش فترة في الدير و خاض التجربة الدينية، كان يشبه أخاه الأكبر في التناقض الكبير في ميوله، فقد كان شهوانيا مثل أبيه و قديسا معتوها مثل أّمه، هذه الأم التي أحبّها و تعلّق بها كثيرا و كره أباه بسبب إذلاله لها، حتى أنه لم يحزن عندما بلغه خبر مقتله، و عاش معذّبا كباقي إخوته بسبب هذا الكره « لأّنه هو

[1] - عزّ الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مرجع سابق، ص 229.

الذي قضى على أمه و حرمه منها و من حبّها فهو من هنا عدّوه و لا بدّ أن يضمر (أوديب) الذي في نفسه العداء له»[1].

و يخلص الكاتب بعد استعراض هذه الشخصيات من وجهة نظر التحليل النفسي إلى أنها ليست سوى « تجسيما دراميا لجوانب نفس (دستيوفسكي) و تعبيرا عن خبراته و مدركاته و موقفه من قضايا الإنسان، كما كانت في الوقت نفسه تحليلا نفسيا مقّنعا بقناع الفن لأبعد أغوار النفس البشرية»[2].

النموذج الثاني الذي اختاره الكاتب لدراسة الشخصيات الروائية فيه دراسة نفسيه هو رواية (السراب) للكاتب المصري الكبير نجيب محفوظ، و التي يؤكّد أنّها رواية نفسية بامتياز و أنّ هذا النمط من التحليل يزيد من فهمنا لها و سيكشف عن كثير مما تحمله خلف الظواهر المعروضة فيها. يرى الكاتب أنّ عقدة (أوديب) حاضرة بجلاء في شخصية بطل الرواية و هو (كامل) باعتباره يحب أّمه بجنون و يكره أباه كرها شديدا، لكّنه يعتقد في نفس الوقت أنّ هذه العقدة لا تفسر التكوين النفسي لهذه الشخصية بأكملها، بل يحتاج إلى عقدة أخرى هي عقدة (أورست) (الذي قتل أّمه و عشيقها انتقاما لأبيه)، رغم الاختلاف الظاهر بينها و بين حالة (كامل) الذي كان يحب أّمه حّبا شديدا، هو لم يقتلها كما فعل (أورست) لكّنه كان السبب المباشر في موتها.

يرى عزّ الدين إسماعيل أنّ البطل هنا كان خاضعا لأّمه على مضض حتى أصبح في مرحلة ما يحس برغبة في التمرد عليها و التحرر من سلطانها «هذا التمرد الذي عرفت الأم كيف تقمعه لم يزل من نفس كامل و إّنما ظلّ يعمل في خفاء، و يتطّور إلى مرحلته الخطيرة، مرحلة الرغبة في التخلص من الأم»[3] هذا هو محور أزمة كامل، إذ ّه يريد أن يخرج من أسر أّمه بأيّ طريقة لكّنها كانت قد أحكمت ربطه بها، لقد صارع (أورست) الابن و قتل أّمه ليحقق وجوده كشخص حّر، و هو نفسه جوهر صراع كامل، لكن طريقة التحرر مختلفة لاختلاف الواقع الحضاري بين القصة الإغريقية القديمة و للرواية المعاصرة، حتى في علاقة كامل بزوجته تتجلى هذه العقدة فهو رغم حبّ ه لها لم يستطع مضاجعتها و هذا ما « كان يبدو مستحيلا بالنسبة لشخص يسعى للخلاص من سلطان الأم،

---

[1] - المرجع نفسه، ص 237.

[2] - عزّ الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مرجع سابق ، ص 238.

[3] - المرجع نفسه، ص 253.

و لعلّه خيّل إليه أنّه بزواجه يكون قد خطا خطوة حاسمة في سبيل هذا الخلاص، لكنه لم يكن يدري أنه حين يتزوج من رباب بصفة خاصة يكون قد استبدل بأمه شخصا آخر هو تجسيم لأمه في الوقت نفسه»[1]، لهذا كان يحبها حبا عفيفا بريئا لكنه من المستحيل أي يحقق فيها رغبه الجنسية لأن ذلك معناه تحقيق الرغبة في الأم نفسها أي يدخل في فسق المحارم.

3. سيمولوجية الشخصيات السردية لـ سعيد بنكراد:

نشرت الطبعة الأولى من هذا الكاتب سنة 2003، و كما يدلّ عليه العنوان فإنّ الكاتب يتّخذ من النظرية السيميائية و ما توصلت إليه منطلقا لدراسته للشخصية السردية، هذه النظرية التي تعود جذورها الأولى – كما يؤكده الكاتب في مستهل كتابه – إلى الأبحاث الشكلية لـ (فلاديمير بروب) و تصوّره للوظائف التي جعلها عصب العمل السردي و محوره الرئيس، و لقد « دفعه هذا التصوّر إلى إهمال الشخصيات التي تقوم بهذه الوظائف و تؤديها و تسمها بميسمها، فالشخصية في نظره لا أهمية لها على الإطلاق في البناء الحكائي و لا يمكن الاستناد إليها من أجل معرفة الطريقة التي تشتغل بها الحكايات. فالأجدى إذن أن تتخلى عن الشخصيات و أن تبحث عن بنية الحكاية فيما تقدّمه الوظائف لا فيما توهم به الشخصيات»[2]، و هذا ما يرفضه الكاتب لأنّه يهمل الجوانب الثقافية و الرصيد الذي يصبغ الترسيمات العاملية بألوان خاصة مميّزة لكلّ نموذج، « صحيح أنّ الشخصية هي موقع تركيبي في المقام الأوّل، و صحيح أيضا أنّ قيمتها الحقيقية داخل النص لا تعود إلى تمثيلية تستند إلى حكم قيمي مسبق، بل تعود إلى علاقتها مع باقي العناصر السردية الأخرى، إلا أنّها مع كل ذلك تتحدّد أيضا و أساسا باعتبارها وحدة ثقافية تعيش في الذاكرة الجماعية على شكل مجموعة من التصنيفات و المسارات التصويرية و الوصفية التي يمكن اعتبارها وحدات منبثقة عن تقطيع ثقافي خاص»[3].

انطلاقا من هذا أراد الكاتب أن لا تكون دراسته هذه مجرّد ترسيمات جافة ثابتة، بل جعلها تستوعب معطيات و قوانين اجتماعية و ثقافية لا يمكن – على حدّ قوله – أن يتجاهلها المبدع و هو يصوغ شخصياته، و لقد قسّم البحث إلى بابين يشتمل كلّ منهما على فصول مختلفة، و كان الباب

---

[1] - المرجع نفسه، ص 256.

[2] - سعيد بنكراد، سيمولوجية الشخصية السردية، مرجع سابق، ص 10.

[3] - المرجع نفسه، ص 11.

الأوّل نظريا عرض فيه الكاتب مجموعة من القضايا الخاصة ببناء الشخصية من زوايا مختلفة، انطلاقا من أعمال (بروب)، ثم مفهوم الشخصية عند (لوتمان) و علاقتها بالحدث و المبنى، و بعده تطرّق إلى إسهامات (كريماص)، ليختم هذا الباب بالوقوف عند أبحاث (فليب هامون) في مجال الدراسة السيميائية للشخصية الروائية.

يأتي بعد ذلك الباب الثاني من الكاتب تطبيقيا، و قد اختار الباحث لذلك رواية (الشراع و العاصفة) لحنا مينه كأنموذج، إذ تطرّق في الفصل الأول إلى الإرغامات التي يفرضها النسق الإيديولوجي على بناء الشخصية و صياغة قيمها و سلوكها و ردود أفعالها، بدءا بالخطاب المؤطّر ثم بنية الممثلين و في الأخير نمط توزيع المواصفات، و الملاحظ هنا تركيز الكاتب على شخصية البطل البحار (الطروسي) الذي أبرز جبهات الصراع المختلفة التي يخوضها، و علاقته بالشخصيات الأخرى، و المواصفات المميزة له و التي يتّمم تقديمها بطرق مختلفة داخل البنية السردية للقصة و يرى الكاتب أنّ إدماج الشخصية الرئيسية (الطروسي) داخل النسق العام للشخصيات يسمح بتدعيم صورتها و تحديد كامل أبعادها، فهذه « نظرة جديدة تأخذ على عاتقها مقابلة الشخصيات فيما بينها، و مقابلة (الطروسي) بمجموع الشخصيات»[1] و الهدف من ذلك ليس إبراز العلاقة بين هذه الكائنات الورقية فحسب، بل يرمي إلى الكشف عن محتوى إيديولوجي يؤطر النص بشكل صريح أو ضمني من خلال قراءة للسلوك و للخطاب في ضوء مجموعة من الأسنن الثقافية.

أما الفصل الثاني فقد عني فيها الكاتب بالترسيمة العاملية للرواية باعتبارها « شكلا من أشكال البرمجة المسبقة للأدوار السردية، و هو ما يعني توقّ سلوكات و استبعاد أخرى داخل الاستراتيجية السردية»[2] محاولا رصد بعض العناصر المشكلة للترسيمة العاملية لرواية (الشراع و العاصفة) و « نعني بذلك على الخصوص المسارات السردية المسجلة في الرواية، باعتبارهذه المسارات ركائز أساسية في تتبع سيرورة التحولات»[3]، فشخصية (الطروسي) مثلا في رحلته من البحار إلى القهوجي و من القهوجي إلى البحار يسلك مسارا مزدوجا، أي أنّ الرواية تشتمل على مسارين متقابلين أو تحكي قصتين منفصلتين، يجمعهما دور ثيمي واحد هو (البحار)، المسار الأول أصلي و معطى من

---

[1] - سعيد بنكراد، سيمولوجية الشخصيات السردية، مرجع سابق، ص 154.

[2] - المرجع نفسه ، ص 15.

[3] - نفسه، ص 179.

خلال النص يتمثل في سعي البطل إلى كسب المال و هو مسار عادي في حياة أي شخص عادي، أمّا الثاني فعرضي و طارئ، و وجوده مرتبط بوجود الأوّل، و يتمثل في قصة غرق السفينة (المنصورة) و الذي كان سببا في سرد القصة بأكملها.يقوم الكاتب بمقارنة المسارين محاولا إبراز عناصر التقاطع و التداخل و الانفصال بينهما، ليختم بدراسة المواصفات و الوظائف و الأدوار الثيمية مع التركيز على العنصر الأخير منها.

4. بنية الشكل الروائّي(الفضاء – الزمن – الشخصية) لـ حسن بحراوي:

نشرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب سنة 1990، و يرجع الكاتب تأليفه في هذا المجال بالذات إلى سببين رئيسيين: الأوّل هو أنّ هذه العناصر الثلاثة (المكان، الزمان و الشخصية) هي الأهم في بنية الشكل الروائي بصفة عامة ممّا يبرّر التركيز عليها دون باقي العناصر المشكلة له، و السبب الثاني هو – كما يقول الكاتب- « هيمنة الدراسة المضمونية و السوسيولوجية على اتجاهات النقد الروائي ببلادنا الشيء الذي كان يجعلها تقتصر في الغالب على تحليل الموضوعات و الأغراض و تستغرق في كشف الخلفيات الإيديولوجية و سواها من مضمرات النص»[1]، و يرى أنّ تجاهل الشكل من طرف هذه الاتجاهات قد أدّى إلى « ضياع الطريق إلى المضمون نفسه كمكون من مكونات الرواية و ذلك لأن الدراسة العلمية حقّا للمضمون ممكنة فقط عن طريق التغلغل في الشكل»[2] معللا بذلك أهمية العودة إليه و التعمق في دراسته، و قد اختار لهذا الغرض مدوّنة هي الرواية المغربية بصفة عامة.

الباب المخصص للشخصية الروائية من الكتاب هو الباب الثالث و الأخير، استهلّه الكاتب بمقدّمة نظريّة وقف فيها على أهمّ الآراء المتعلقة بالشخصية في الرواية، و التحولات التي لحقتها على مرّ الزمن موازاة مع تطوّر الفنّ الروائي من جهة، و تعاقب المناهج النقدية من جهة أخرى كالنفسي و الاجتماعي و السيميولوجي. ينتقل الكاتب بعد ذلك إلى الحديث حول تقديم الشخصية في الرواية المغربية فميّز بين « طريقتين مختلفتين في التقديم تشكلان في نفس الوقت مصدرين مختلفين للمعلومات المقدمة حول الشخصية، فهناك أوّلا المعلومات التي تقدّمها الشخصية عن نفسها مباشرة و ذلك باستعمال ضمير المتكلّم، ثم هناك المعلومات التي تأتينا بطريقة غير مباشرة عبر تعليقات

---

[1] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية) مرجع سابق، ص 21.

[2] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الشخصيات الأخرى أو عبر خطاب المؤلّف»[1]، أي أنّ هذا الأخير له أن يختار الطريقة التي يراها مناسبة ليعرّف القارئ على الشخصيات التي ابتكرها، فإما أن يوكل تلك المهمة للسارد (الراوي) فيصفها و يخبرنا بكل التفاصيل حول حياتها و يغوص حتى في أفكارها و مشاعرها الدفينة، أو أن يفسح المجال لهذه الشخصية فتتكلّم عن نفسها بنفسها كمن يعترف أو يحكي سيرته الذاتية. لكن الكاتب يلاحظ هيمنة « الطريقة غير المباشرة على التقديم في الرواية المغربية، حيث غالبا ما يكون الراوي هو من يمدّنا بالمعلومات حول الشخصية بالمقدار و بالشكل الذي يقرره المؤلّف و يصادق عليه، و تبدو هذه السيطرة مبررة على نحو ما، لأنّها ستكون نتيجة طبيعية لهيمنة الراوي العليم على مجال السرد برمّته بما في ذلك عالم الشخصيات الروائية»[2] ، و هذه في اعتقاده موقف جمالي رسّخته التقاليد الروائية المتعاقبة و انتقل إلى المتن الروائي المغربي عبر التأثيرات الغربية و المشرقية التي مورست عليه، و يختار الكاتب لهذا العنصر نموذجا تتجلى من خلاله الطريقة الشائعة للتقديم لدى الروائيين المغاربة و هي شخصية (عائشة العرجاء) في رواية (الريح الشتوية) للروائي المغربي مبارك ربيع ليختم بالتأكيد على أنّ طريقة تقديم الشخصية الروائية ليست الأهم، و إنّما المهم هي الفائدة التي يجنيها الكاتب من وراء استعمالها، أي « قدرتها على جعل العالم التخيلي متلاحما و رؤية العالم مقنعة، فكل صيغة من التقديم يمكنها أن تنتج عملا قويا و ذا دلالة إلى هي استثمرت على النحو الأفضل»[3].

ينتقل الكاتب إلى عنصر آخر اهتّم به المحللون البنيويون للرواية كثيرا و هو الاسم الشخصي، فاعتبر ذلك أوّلا حرية شخصية للمؤلف، فهو يختار الأسماء و يصوغها و يوزعها على الشخصيات حسب مشيئته، و قد لا يضعها أصلا « فليس هناك ما يجبره على وضع أسماء شخصية لأبطاله، فهو بإمكانه مثلا أن يطلق عليهم ألقابا مهنية (الأستاذ، المقدم، الخماس) أو يعّينهم بألفاظ القرابة (الأب، العم، الجد...إلخ) كما يكون في وسعه كذلك أن يسميهم نسبة إلى مواطن إقامتهم (التدلاوي، التطواني، الحسناوي) بل إنّنا نجده في بعض الأحيان يطلق عليهم أسماء صفات أو عاهات تميزهم و تجعلهم مختلفين عن غيرهم (العرجاء، الأبله، بورأسين،...إلخ) أو يضع لهم أسماء مجازية أبعد ما تكون في الدلالة عليهم ، و أخيرا فهو ربّما استعاض عن تلك الوسائل جميعها باستعمال الضمائر

---

[1] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق ، ص 232.

[2] - المرجع نفسه ، ص 233.

[3] - نفسه ، ص 246.

النحوية المختلفة و توظيفها للدلالة على الشخصيات في الرواية»[1] و هذا ما يجعل الاسم أشبه ما يكون بالدليل اللغوي جيث تكون فيه العلاقة اعتباطية مع تفاوت في درجة اعتباطيتها أو درجة مقصديتها من حالة إلى أخرى و من رواية إلى أخرى حسب الحوافز التي تتحكم في المؤلف حين يضعها.

يعود الكاتب إلى الرواية المغربية فيقوم بجرد إحصائي لأسماء الشخصيات فيها و توصّلى إلى نتائج أهّمها أنّ أسماء الشخصيات فيها تأتي « غاية في التنوع و الاختلاف و لا تكاد تربط بينها صلة ما، فنحن نعثر على شخصيات تحمل أسماء ذات طابع تقليدي و تنتمي إلى عالم الماضي بما يعنيه ذلك من تجاوز و عتاقة من قبيل: باسو، و التهامي و عقا... كما نجد أسماء كثيرة مطابقة لأسماء الأشخاص في واقع الحياة الاعتيادية المعاصرة كحميد و عزيز و إدريس، و هناك أسماء واسعة الانتشار كمحمد و إدريس و فاطمة، و هناك أخرى قلّما نصادفها في الوقت الراهن مثل قدور و حمو و غنو و هنية... بل إّنا نصادف في بعض الروايات أسماء مستوردة و ذات نكهة شرقية (مثل فؤاد و جليل و نعيم) أو غربية (مثل مارية و مورينو)»[2] ، أّما من حيث الكّم فيلاحظ الكاتب اختلافا كبيرا بين الروائيين من حيث عدد الشخصيات المستعملة في الرواية، فمنهم من يتمّيز « باستعمال عدد كبير من الشخصيات و هناك آخرون يتّصف تعاملهم مع الشخصيات بالاقتصاد و ملازمة الحدّ الأدنى أي الاقتصار على أقلّ عدد ممكن منها»[3]، فمن الفريق ا لأّول نجد الكاتب عبد الكريم غلّاب الذي استعمل حوالي ثلاثين شخصية في روايته (دفّنا الماضي)، و على النقيض منه نجد الكاتب محمد عزيز الحبابي الذي لا يتجاوز الحدّ الأدنى من عدد الشخصيات في روايته (إكسير الحياة).

آخر ما يقّمه الكاتب ضمن بنية الشخصية في الرواية المغربية هي محاولة إعداد تيبولوجية شاملة هلا معتمدا في ذلك على النموذج الثلاثي (model triadique) فتوصّلى مخطط يختصر هذه الأنماط الشائعة في الرواية المغربية.

5. عقدة أوديب في الرواية العربية لـ جورج طرابيشي:

---

[1] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق ، ص 247.

[2] - المرجع نفسه، ص 248.

[3] - نفسه، ص 249.

نشرت الطبعة الأولى من هذا الكاتب سنة 1982 لتليها طبعة ثانية بعد ذلك بخمس سنوات، و قد استهله الكاتب بمجموعة من الملاحظات المنهجية أوّلها أنّه ليس عرضا نظريا لأبحاث علم النفس بل هي دراسة تطبيقية بالدرجة الأولى فهو يؤمن بأنّ « النقد الأدبي مهما وضعت فيه من نظريات يبقى فنا تطبيقيا و خير تعريف بمنهج من مناهج النقد هو في تطبيقيه»[1] لهذا نجده ينطلق مباشرة في تحليل النماذج الأدبية المختارة دون مقدمات نظرية.

الملاحظة الثانية هي أنّ أساس هذا الدراسة هو التحليلي النفسي لكن هذا لا يعني أنّه هدفها المنشود بل هو نقطة انطلاق ليس أكثر فالكاتب لا يريد أن « يختزل النص في سياقه النفسي بل يطمح من منطلق هذا السياق الكشف عن أبعاد جديدة للنص الأدبي و هي أبعاد تبقى معتمة إذا لم تستكشف على ضوء منهج التحليلي النفسي»[2]. كما يؤكد أنّ منهج هذه الدراسة ليس تحليليا نفسيا خالصا، صحيح أنّها تكشف عن « قرائن سيكولوجية ثمينة لكنّ الأثمن منها بما لا يقاس من وجهة نظر الأدب لا من وجهة نظر علم النفس هي المادة الإيديولوجية (رؤية العالم) التي تحملها الأعمال الأدبية »[3] أي أنّه لن يلتزم بالاستنتاجات السيكولوجية فحسب بل سيتجاوزها إلى معطيات سوسيولوجية قد تطغى على الأولى في بعض الأحيان.

النموذج الأوّل الذي يقوم الكاتب بدراسته هو رواية (إبراهيم الكاتب) لإبراهيم عبد القادر المازني مع جزئها الثاني بعنوان (إبراهيم الثاني)، و قبل أن يحلل شخصية البطل (إبراهيم) حاول أن يثبت أنّه هو نفسه (إبراهيم المازني) رغم أنّ هذا الأخير ادّعى العكس لكن « ادّعاء المازني أنّ بطله إبراهيم الكاتب هو من ابتداع مخيلته و أنّه لم يفتح عينيه على الحياة قطّ إلا في الرواية التي تحمل اسمه ليس حتى ضربا من الكذب الفني، بل هو ادّعاء أقرب إلى النكتة و قد امتاز المازني فعلا بحسّ الدعابة و السخرية، و التطابق بين شخصية إبراهيم الكاتب و شخصية المازني لا يكاد يحتاج إلى برهان، فالمازني ما وصف أحدا في روايته غير نفسه »[4] نفسه التي أهدى الرواية لها، لا يعيش إلا لها و لا يستطيع الكتابة عن غيرها فهو أسير ذاتيته ليس أكثر. و من هذا المنطلق يمكن الكشف عن

---

[1] - جورج طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط 2، 1987، ص 5.

[2] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] - نفسه، ص 6.

[4] - جورج طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 11.

كثير من جوانب شخصية المازني عن طريق التحليلي النفسي لشخصية البطل في روايته و الذي يحمل الاسم نفسه (إبراهيم).

إبراهيم الكاتب يعيش طوال الرواية بجزأيها مغامرات عاطفية، و يتنقل بسرعة من حب امرأة إلى أخرى حتى بلغ عددهن ستّ نساء (ثلاث في كل جزء)، « هذه التخمة في الحب ليست دليلا على قدرة على الحب، و إنّما هي بالأحرى دليل على العكس، فلأنّ إبراهيم الكاتب عاجز عن الحب نراه يتنقل من امرأة إلى أخرى و لا يقّر له قرار إلا عند تلك التي تختارها أّمه»[1] لكن لماذا هو عاجز عن الحب؟، لماذا يصرّح الكاتب في الجزء الثاني باختلال علاقة بطله بالمرأة؟ فقد « يصلح لأن يكون للمرأة أبا و أخا و صاحبا لكن أصعب الأدوار عليه بالمقابل أن يكون لها رجلا»[2]، الجواب يمكن في علاقة إبراهيم بأّمه فقد كان يحّبها لدرجة التقديس، لقد كان المرأة الوحيدة التي أحّبها فعلا، لكّنه لا يستطيع أن يكون معها رجلا فإبراهيم إذن « هو هذا الكائن الذي أصرّ على ان يبقى طفلا مادامت أّمه حية و انقلب شيخا حالما ماتت هذه الأّم، فكان العهد الذي لم يعرفه هو عهد الرجولة» [3] فهو نموذج عصابي و هذا التثبيت على الأّم يجعل (الطفالة)(infantilisme) المظهر الرئيسي لعصابيته.

و عندما يسقط الكاتب هذه النتائج على شخصية المازني تكون الاكتشافات مذهلة، يستحضر أّولا ملاحظة لتوفيق الحكيم حول غياب المرأة في حياة المازني رغم حضورها القويّ في رواياته، و هذا لا يعني أّنها ليست موجودة لكن يصعب تحديدها من بين كلّ اللائي ذكرهنّ، و يردّ المازني على توفيق الحكيم باعتراف مدهش و صريح أّنه أحبّ امرأة واحدة فقط هي أّمه، التي كانت أما و أبا و صديقا، و استنفذت منه كل مشاعر الحب و الإجلال حتى لم يبق له حب يستطيع تقديمه لإنسان آخر، فقط كان بإمكانه أن يآخي و يصادق لكن لم يعد قادرا على الحب، يزيد الكاتب على هذا الاعتراف ملاحظة أخرى حول الصورة التي رسمها عن أّمه في (قصة حياة) و (سبيل الحياة) حيث صّورها كامرأة مثالية طيبة، بينما قّدم أباه كرجل شرير أساء إليها طوال حياته فكرهه حتى تحّول « الذي هو في المجتمعات الأبوية منبع القيم إلى مصدر للقيم المضادة»[4] ، بالإضافة إلى هذا فقد كان

---

[1] - المرجع نفسه، ص 13.

[2] - نفسه، ص 29.

[3] - جورج طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية، مرجع سابق ، ص 34.

[4] - المرجع نفسه، ص 40.

المازني منذ طفولته مصابا بـ (النوراستنيا)* و يعاني من عدد من الأرهبة (phobies)، جميع هذه الاختلالات النفسية تنّم عن مشاعر الذنب و الاثم مكبوتة في اللاوعي، و هي في التحليل النفسي أوديبية بالضرورة، فهي عقوبات متوهمة يخشى الابن الأوديبي أن ينزلها به الأب.

خلاصة القول أنّ المازني كان يصف نفسه من خلال الشخصية الروائية، و أنّ أدبه « الروائي و غير الروائي على حدّ السواء هو أدب ذاكريّ أكثر منه أدبا تخييليا، و أدب ذاتي و ليس على الإطلاق أدبا غيريا»[1] فهو يتمحور حول الذات مما يعلل –حسب الكاتب – الدور الضئيل نسبيا لهذا الأدب في الحياة الثقافية العربية. إنّه رجل عصابي حيث « حيث بقي في علاقته بغيره و بالطبيعة طفلا، لأنّ فرديته توقفت عند طور الذاتية المكتفية بذاتيتها و لم ترق إلى طور الذاتية المتجاوزة لذاتها باشتمالها على الغيرية، و ذلك وجه الشذوذ كما يصوّره لنا المازني و كما عاشه في أرجح الظن، عالم محاري لرجل ظلّ مشدودا إلى ملكوت الطفولة و فردوس الأم بأواصر عصابية لم يفلح حتى الفن من عتقه من إسارها، فالفن عند المازني لم يكن بديلا عن عالم العصاب بل تظاهرا له، و لم يكن سبيلا للتحرر منه بل للتعبير عنه»[2].

النموذج الثاني المدروس رواية (عودة الروح) للكاتب المصري توفيق الحكيم، و هنا أيضا يستكشف الكاتب عقدة أوديب عند الروائي من خلال بطلها (محسن)، لكن العقدة هنا معكوسة إذ الكراهية موجهة إلى الأم و ليس إلى الأب، فهو يصف أّمه على أّنها شريرة و أّنها « إذا ما أنجبت ابنا فإنّ هذا الابن لن يكون له من خيار في المستقبل إلا أن يكون عدّوا للمرأة»[3] و من فرط كرهه لها يكره كلّ النساء، فهي مستبدة تضطهده و يطال استبدادها و اضطهادها حتى الأب الذي يصبح ضحية لها مثل الابن تماما « فكما يضطهد الأب الأم و الابن معا في العقدة الأوديبية العادية، كذلك

---

* - النوراستنيا (neurasthenia) وهن عصبي يتمثل في الشعور الذاتي و المستمر بالإنهاك و الضعف و الإعياء و التعب المصحوب بأعراض عضوية متنوعة ينتهي إلى حدّ الانهيار، إنّه بمثابة تعب مزمن يحدث اضطرابا في سلوك الفرد و عضويته.

[1] - جورج طرابيشي، مرجع سابق، ص 51.

[2] - جورج طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 53.

[3] - المرجع نفسه ، ص 54.

تضطهد الأم الأب و الابن معا في العقدة الأوديبية المعكوسة و كما يعاني الابن هناك من الاضطهاد الأبوي بالتماهي مع أمه، فإنّه يعاني هنا من الاضطهاد الأموي بالتماهي مع أبيه»[1].

بهذا تكون عقدة أوديب جليّة في شخصية بطل الرواية لكّنها معكوسة حيث يكره الابن أمه بدلا عن أبيه فهي في نظره « المسؤولة الوحيدة أما الأب فأب ضعيف مسكين لا يملك لوهن شخصيته و نقص رجولته إلا أن ينثني لإرادة الأم التي تأخذ كل أبعاد الأم الخصّاءة (castratrice) بصورتها النمطية»[2]، و لكي يسقط الكاتب ما توصّل إليه حول الشخصية الروائية على شخصية المؤلف نفسه يعود إلى مؤلفات سابق لتوفيق الحكيم التي تصّف ضمن السيرة الذاتية مثل (سجن العمر) و (عصفور من الشرق) و هناك يظهر التطابق بين شخصية (محسن) و مبدعها، حيث يصف فيهما معاناته من استبداد أمه و سيطرتها بينما يبدو أبوه ضعيفا أمامها مستسلما تماما لها، و لأنّ والده كان يتمتع بحسّ فنّيلكنه ضحى بموهبته نزولا عند رغبة الأم المضطهدة، فقد اختار توفيق الحكيم الأدب ليعيد لأبيه رجولته المخصية لأن الابن الأوديبي يسعى دائما ليعيد لأبيه اعتباره الذي فقده.

ليست هذه سوى نماذج مختارة من بين الأعمال و الدراسات العربية التي أخذت الشخصية الروائية موضوعا لها، فأنا لا أّدعي حصر الأبحاث كلّها، و هي في أغلبها كما أشرت سابقا لا تتناول الشخصية مستقلة بل تتطرق إليها مع مكونات أخرى للعالم المسرود، كما تكتفي بالتصنيف دون التعليل و التحليل و الاستقصاء.

---

[1] - جورج طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية، مرجع سابق ، ص 55.

[2] - نفسه، ص 57.

الفصل الثاني

موقف القارئ من الشخصيات الروائية

المبحث الأّول

أنظمة القراءة و علاقتها بتلقي الشخصية الروائية

1. أنظمة القراءة عند ميشال بيكار.
2. أنظمة القراءة عند فانسون جوف.
3. علاقة أنظمة القراءة بتلقي الشخصية الروائية.

سيدور الحديث في هذا الفصل حول موقف القارئ من الشخصيات التي يقترحها عليه المؤلف في نصّه، كيف ينظر إليها، هل يعتبرها شخصا حقيقيا موجودا في العالم الواقعي ؟ أم وسيلة لتحقيق رغباته المكبوتة التي لا يستطيع تجسيدها على أرض الواقع؟ أم مجرّد بيادق أشبه ما تكون بأحجار الشطرنج وضعها المؤلف و يقوم بتحريكها لتنفيذ خطّة أو برنامج معّين؟، و مع اختلاف نمط التلقي بين هذه الحالات المتنوعة يختلف التفاعل الذي يحصل عند القارئ مع الشخصيات الروائية و تعامله معها و مدى استثماره شخصيا في النص أثناء القراءة. لكن التفصيل في هذه العملية كلّها غير ممكن قبل الوقوف عند ما يسمى بأنظمة القراءة (régimes de lecture) باعتبارها الموجه الأساسي لعملية التلقي.

لقد لاحظ (فانسون جوف) أثناء دراسته للصورة الأدبية (image littéraire) و مقارنته إياها مع الصورة البصرية (image optique) و صور الأحلام (image onirique) و كيفية تشكل كلّ واحدة منها، لاحظ وجود تشابه بين القراءة و الحلم خصوصا ما سّماه (فرويد) الحلم النهاري (rêves diurnes) أو أحلام اليقظة (rêverie éveillée)، أي أنّ القارئ يشبه كثيرا الحالم أحلام اليقظة فلهما « القابلية نفسها للنفوذ إلى الإنتاجات الاستيهامّية* لأّنهما يتموقعان بين الوعي الأقصى للفرد اليقظ و الوعي الأدنى للفرد النائم، مما يجعلهما في حالة أشبه ما تكون بالانطواء النرجسّي الذي يساعد على انبثاق المتخّيل »[1] فالقارئ إذن ليس واعيا يقظا كلّيا و ليس نائما، بل في وضعية وسطية بين هذا و ذاك، وضعية يتراجع فيها مستوى الوعي فاسحا المجال للمتخّيل كي يطفو و يسيطر على الذات القارئة من حين إلى آخر.

هذا الشبه بين القارئ و الحالم يسمح ببناء تصّور أوضح لعملية القراءة، لكّنه في الوقت نفسه « يكشف مدى الاضطراب و عدم الاستقرار اللذين يميّزان أنظمة القراءة و أحوال القارئ خلالها، حيث يضع هذا الأخير نفسه غريزيا في حالة مساواة بين النوم و اليقظة مّما يجعله يقبل بتأثير التمثّلات، و هو الشيء الذي لا يتحّمله و لا يقبل به في ظروف أخرى، بتعبير علم النفس نقول إنّ حالة القراءة رغم كونها ذات أصول ثانوية (واعية) تسمح بهيمنة الجانب الأساسي (اللاوعي)»[2]، أي أنّ الذات

---

[1] - Vincent Jouve, l’effet personnage dans le roman ,presse universitaires de France, 2 eme édition, 1998, 5eme tirage 2014, p 80.

* - الاستيهام : سيناريو متخّيل.

[2] - Vincent Jouve, l’effet personnage dans le roman,op cit, p 80.

القارئة تتأرجح بين قوة الهلوسة التي تفرضها التمثلات و بين المباعدة الصادرة عن الأنا الواعية، فالقارئ ليس في حالة ثبات بل يتنقل مع سيرورة القراءة من حالة إلى أخرى و من مستوى إلى آخر حسب الجانب المهيمن لديه، هذه المستويات المتزاحمة في أعماق الذات زمن الإبحار في العمل الأدبي هي التي تسمى بأنظمة القراءة.

1. أنظمة القراءة عند (ميشال بيكار):

لقد سعى (ميشال بيكار) منذ الفصل الأوّل من كتابه (القراءة كلعبة)(la lecture comme jeu) الصادر سنة 1986 إلى أن يثبت فرضية مفادها الشبه الكبير بين عملية القراءة و اللعب، مستعينا من أجل ذلك بنظريات و آراء مختلفة من علم النفس و علم الاجتماع و بتحليل نصوص روائية مختلفة من وجهة نظر القارئ، و يعلن إثبات هذه النظرية في الفصل الثاني بقوله: « إنّ النصوص الأدبية تشبه لعبة سواء تعلق الأمر بإنتاجها أو على مستوى الاستقبال، و كان من الواجب شرح هذا التصوّر بالبحث عن جذوره في تاريخ الرواية و في الطفولة أي في تاريخ القارئ كذلك»[1].

انطلاقا من هذا الشبه الذي توصّلى إليه، يقارن الكاتب بين القارئ و اللاعب و يحاول أن يستنبط السمات المشتركة بينهما فوجد أن اللاعب ينقسم إلى أنواع و بالتالي فالقارئ كذلك يمكن أن ينقسم بالشكل نفسه حيث أنّ « اللعبة تجعل الشخص الذي يمارسها منقسما إلى نوعين شخص لاعب و آخر ملعوب به، و بهذا يكون هناك في القراءة (قرّاء) (liseur) و منقرئ (lu)»[2] و يرتكز هذا التقسيم في اللعبة و في القراءة على أساس درجة الوعي التي تحافظ عليها الذات أثناء قيامها بهذا النشاط و مدى حفاظها على صلتها بالوقع. يمثل (المنقرئ) الجانب من الذات المستسلم لتمثلات النص فهو « يتموقع في عالم الخيال، الغرائز المثارة، و مبدأ المتعة، يضفي على الموضوع استثمارات عاطفية كانت موجهة إلى الأم، و بالتالي فهو ذو طبيعة سلبية»[3]، معنى هذا أنّه منفصل تماما عن العالم الخارجي و أنّ اللاوعي مسيطر عليه بشكل كامل، يعتقد أن العالم الروائي حقيقي فيستثمر فيه عاطفيا.

---

[1] - Michel Picard , la lecture comme jeu, éditions de Minuit, Paris , 1986, p 213.

[2] - idem, p 112.

[3] - Michel Picard , la lecture comme jeu, op , cit, p 112.

أّما (القّراء)، فعلى العكس من ذلك، يبقى واعيا أثناء القراءة و « دائما في جانب الواقع و يحافظ على رجليه على الأرض»[1] إّنه لا يسمح لنفسه بتصديق ما يقرأه و بالتالي فمجاله البصري « يشمل مساحة أوسع بكثير من مساحة الكتاب المفتوح أمامه، يرى اليدين اللتين تحركان الصفحات و يسمع حفيفها الخفيف، يشعر بوزن الكتاب بين الأصابع أو على الركبتين أو على الصدر، يشّم رائحة الورق و الغراء و الحبر، يتلّمس الغلاف (ورق، جلد، بلاستيك...) يقلّب الصفحات، يشاهد رّبما صورا و رسومات،...فالعالم الخارجي و إن لم يعد مستمرا فيه، فهو رغم ذلك لا يختفي أبدا و (القّراء) ينتمي إليه»[2] بمعنى أّن صلته بالعالم الخارجي تبقى أقوى مهما كانت التمثلات التي يحاول النص إقناعه بها و التأثير عليه ليحسبها حقيقة.

بعد أن وضع هذا التقسيم الثنائي يعود (ميشال بيكار) ليستدرك على ما قاله، حيث يتوصل إلى تصّور نظام مختلف عن سابقيه يمثّل « استقبالا تفكيرّيا، تأويليا و نقديا...نسمي هذا النظام الثالث (المقرئ) (lectant)»[3] و بهذا « يصبح القارئ منقسما إلى ثلاثة أنواع –و إن تغلّب دائما جانب على غيره - : (القّراء) (liseur) الذي يحافظ من خلال تصوراته على صلة قوية مع الحياة النفسية و مع الحضور الدائم للعالم الخارجي و لواقعه، (المنقرئ)(lu) يستسلم للأحاسيس الناتجة عن 'الهو' إلى درجة الاستيهام، (المقرئ) (lectant) الذي يعتمد في آن واحد على مثالية 'الأنا' و 'الأنا الأعلى'، يدخل في اللعبة من أجل المتعة، الوعي، الحذر، التفكير، و نقد المعرفة»[4].

2. أنظمة القراءة عند (فانسون جوف):

ينطلق (فانسون جوف) بشكل أساسي ممّا توصل إليه (ميشال بيكار) فيحافظ على التقسيم الثلاثي نفسه للقارئ معتبرا « هذا التمييز المفاهيمي حدسا جديرا بالاهتمام»[5]، لكّنه و إن حافظ على الخطوط العريضة للتصّور السابق فقد أدخل عليه بعض التعديلات المتمثلة أساسا في الاستغناء عن مفهوم (القّراء) (le liseur) (الأقل إجراء) مع المحافظة على مفهوم (المقرئ) (le lectant) ثم فصل (المنقرئ) (le lu) عن المقترئ (le lisant) فيحصل على توزيع ثلاثي «يتّكئ أساسا على

---

1 - idem , p 112.

2 - idem , p 113.

3 - idem , p 213.

4 - idem , p 214.

5 - Vincent Jouve, l’effet personnage dans le roman , op cit , p 88.

البنية المعقدة للصورة التي تمنحها الذات القارئة للعالم الروائي لأن القارئ غالبا ما يكون في حيرة موزّعا بين مواقف الاعتقاد الثلاثة: يعرف أنّه يواجه عالما متخيّلا، يتظاهر بالاعتقاد أنّ هذا العالم عالم حقيقي، يصدّق فعلا أنه عالم واقعي عندما لا يعود واعيا تماما»[1].

ففي الموقف الأوّل يهيمن (المقرئ) و في الثاني (المقترئ) و بينما يخضع القارئ في الموقف الثالث (للمنقرئ) ، و يؤكّد في هذا الصدد أنّ أنظمة الاعتقاد هذه ليست متعاقبة بل تأتي متشابكة الواحدة بالأخرى أثناء القراءة « و لو أنّ للواحدة منها و بحسب النص امتيازا مقارنة بالأخرى»[2] حيث يلعب الجنس (genre) كموجه للقراءة دورا حاسما هنا. و فيما يلي التوزيع الثلاثي لأنظمة القراءة كّما عدّله (فانسون جوف):

1.2. المقرئ (le lectant):

إذا كان البعض ينسى زمن القراءة الطبيعة الخيالية للنص الروائي فينخدع به و يتوهمه من الواقع، فإنّ البعض الآخر يتذكّر دائما ذلك و لا يسمح لنفسه بتصديق ما يقرأه، في هذا النوع الثاني بالذات يندرج (المقرئ). إنّه الجانب الذي يظلّ واعيا بأنّ كلّ نص روائي أو غير روائي هو قبل كلّ شيء مجرّد بناء تّم تشييده من طرف مؤلف وفق خطّة محدّدة، و هو يدرك تماما أنّ « كلّ بناء يستلزم مهندسا خطّط له و شّيده و بالتالي فهو يتناول النص بالنسبة إلى مؤلّف ما»[3] يكون بمثابة الصوت الذي يرشده أثناء القراءة و يقوم بردّ الفعل عليه بواسطة الحوار، « فأفق المقرئ إذن هو صورة المؤلف الذي يقوده في سياق علاقته بالنص، لكن المؤلف يمكن إدراكه بطريقتين مختلفتين، فهو من جهة الكائن السردي المشرف على تشييد البناء الفكري، و من جهة أخرى الكائن الفكري المجهد الذي يحاول من خلال قناة النص إيصال رسالة»[4] و لأنّ طريقة إدراك المؤلف تختلف فإنّ المقرئ الذي يدركه كذلك يمكن تقسيمه إلى قسمين.

إذا أدرك المقرئ المؤلف ع لى وجهه الأوّل فإنّه سيركّز جهده أثناء القراءة على كشف استراتيجيته في البناء و فكّ تفاصيلها، و يحاول فهم الخطّة التي وضعها و كأنّ النص رقعة شطرنج

---

[1] - idem , p 82.

[2] - idem , p 82.

[3] - Vincent Jouve, l’effet personnage dans le roman , op cit, p 84.

[4] - idem , p 84.

يتم تحريك البيادق عليها من أجل تنفيذ مسار محدد و الوصول إلى نهاية محدّدة مسبقا و هذا ما يسميه (فانسون جوف) المقرئ اللاعب (le lectant jouant). أمّا إذا أدركه بصورته الثانية فإنّه سيتجه إلى البحث عن المعنى العام للعمل الفني و النظرة الشاملة التي يحملها ، فالنص عنده قد كتب ليحمل مغزى أو رسالة تتطلّب نظرة شاملة و كلّية إلى النص لفهمها، و هنا يطلق (فانسون جوف) على المقرئ اسم المقرئ المؤوّل (le lectant interprétant). للمقرئ إذن وجهان يختلفان في نظرتهما إلى المؤلف، و بالتالي في الغاية التي يسعى كلّ منهما لتحقيقها، لكّنهما يتفقان في رفضهما للوهم الروائي و حفاظهما على درجة عالية من الوعي أثناء القراءة.

يعتقد (فانسون جوف) أنّ المقرئ هو الأقلّ استدعاء من طرف الرواية، فهو يظلّ هامشيا مقارنة مع الأنظمة الأخرى، و السبب في ذلك أنّ « أغلب الروايات تتجّنب إبراز المسافة الفاصلة بين العالم النصّي و العالم الواقعي بل على العكس فهي تحاول إحداث خلط بينهما»[1] مستهدفة بذلك جانب اللاوعي لدى القارئ.

2.2. المقترئ (le lisant):

يعرّف (فانسون جوف) المقترئ « بوصفه جزءا من القارئ ضحّية الوهم الروائي»[2] إنّه الجانب الذي يقع في شرك الحبكة الروائية و يعيشها زمن القراءة و كأنها من الحقيقة و الواقع، إنّ درجة الوعي هنا تكون منخفضة جدا و يهيمن اللاوعي على الذات القارئة لدرجة تجعلها تصدّق ما يقوله النص و تتفاعل معه كما تتفاعل مع العالم الخارجي، لكن هذا لا يعني أنّ المقترئ يؤمن بما يقرأ، فهو « ليس ساذجا، و التصديق الذي يمنحه لعالم النص أبعد ما يكون عن قّوة الاعتقاد و اليقين بل هو وهم ضعيف و محدود و مؤقت»[3] لأنّ القارئ يكون في حالة تأرجح فيصدّق و لا يصدّق في الوقت نفسه و تهيمن حالة على أخرى حسب طبيعة الرواية التي يقرأها، لكن السؤال الذي يطرح هنا: كيف يحدث هذا التصديق للوهم الروائي؟ ما هو مصدره؟.

---

[1] - idem , p 85.

[2] - Vincent Jouve, l’effet personnage dans le roman , op cit , p 85.

[3] -idem , p 85.

يعود مصدر الوهم المرجعي لدى القارئ إلى مرحلة الطفولة « فالطفل الذي يظلّ قابعا داخل الشخص الراشد هو الذي يشكّل سندا لسرعة التصديق لديه»[1] هذه المرحلة الحساسة من العمر ساد فيها الوهم و تصديق كلّ شيء، و هي ميزة لا تختفي تماما مهما تقّدم الانسان في العمر، « فهذه الاعتقادات الطفولية تبقى كامنة و تتجدد في بعض الحالات –كحالة القراءة مثلا- و تطغى على الاعتقادات الراشدة»[2] أي أنّ الطفل الموجود في داخل كل قارئ يستيقظ بمجّرد فتح الكتاب و يستيقظ معه ذلك القبول الاعتباطي بالتخييل و اعتباره حقيقة وواقعا. ترى (مارث روبير) (Marth Robert) أنّ هذا الاعتقاد المتجذّر في كلّ ذات و « الثقة التي يمنحها القارئ إلى العالم الروائي قد تنهض من (الرواية الأسرية)(roman familial)* التي اختلقها كل شخص عندما كان طفلا كي يتغلب على صراعات المرحلة الأوديبية فيختلق خرافة يحلّ أبوين متخيلين محلّ الأبوين الحقيقيين»[3] و يتم كبت هذا الاعتقاد دون أن يختفي كلّيا لذلك يمكن القول « أن الطبيعة الخاصة للإيمان الذي يمنحه كل إنسان للرواية الأسرية هي التفسير الوحيد و المقبول للوهم الروائي الذي لا يجعل القارئ الساذج يثق فحسب، بل أيضا القارئ الأكثر احتراسا و ضجرا »[4]، فالرواية الأسرية إذن هي الأساس السيكولوجي للاعتقاد السردي لدى القارئ.

إنّ المقترئ إذن يجعل الذات أقرب إلى النائم منه إلى الفرد النشط، فتصبح في وضعية اقتصادية قريبة من وضعية الحالم، و إذا كانت القراءة عند المقرئ لعبة (game) فإنّها عند المقترئ لعبا (playing) « و هذا الأخير ينخرط تماما في العالم الروائي ذاهبا إلى حدّ التماهي مع هذه الشخصية أو تلك»[5] فالشخصيات الروائية عنده كائنات حيّة لا بدّ من معاملتها على هذا الأساس.

---

[1] - idem , p 85.

[2] - idem, p 86.

* - الرواية العائلية مصطلح قدّمه فرويد أوّل مرة في مقال له سنة 1909 بعنوان (الرواية العائلية للعصابيين) (roman familial des névrosés)، و هي مجموعة من التصورات و الاستيهامات المستثارة في شكل أحلام اليقظة يلجأ إليها خيال الطفل ليجد من خلالها حلا لهويته بعد أن يصطدم بحقيقة واقع الأسرة و علاقته بوالديه، هذه الأحلام أو القصة الخيالية مثل كلّ فانتازيا تتجه إلى تحقيق الرغبات و إعادة خلق الحياة الواقعية بشكل أساس و التحرر من الوالدين و تعويضهم بآخرين أكثر رقيا و أقرب إلى الصورة الأولى التي رسمها الطفل عنهما قبل أب يصدمه الواقع.

[3] - ينظر: مارث روبير: رواية الأصول و أصول الرواية، تر: وجيه أسعد، مراجعة: أنطون مقدسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1987.

[4] - المرجع نفسه ، ص 65.

[5] - Vincent Jouve, l’effet personnage dans le roman , op , cit, p 89.

3.2. المنقرئ (le lu):

يرى (فانسون جوف) أنّ التعريف الذي وضعه (ميشال بيكار) للمنقرئ يمتاز بالشمولية و الاتساع حتّى أنّه « يشمل بعض الظواهر التي أدرجها تحت مفهوم المقترئ بالإضافة إلى إشباع بعض الرغبات اللاواعية»[1]، و لهذا حصره بدوره في الجانب الثاني فقط أي إشباع الغرائز اللاواعية المكبوتة في أعماق الذات القارئة.

ينطلق في شرحه لهذه العملية من مفهوم (الفضول) (curiosité) الذي يعتبره أساس كلّ قراءة بمعنى « أنّ القارئ حينما يفتح الكتاب إنّما يبحث عن شيء، و الرواية وجدت كي تملأ فراغا أو تعّوض غيابا»[2]، هذا الشيء المبحوث عنه ليس سوى الذات «فإذا لم تكن الذات نفسها هي التي نقرأها في المسرود، فإنّها دائما ما نبحث عنه، ما نريد أن نجده و نحدد تموقعه، أليس ما يغري في الرواية هو أولا و قبل كلّ شيء وعد بمغامرة داخلية »[3] أي أنّ القارئ حين يفتح الرواية إنّما يبحث عن ذاته و عن استيهاماتها الخاصة.

و ليؤكّد فرضيته هذه يربطها الكاتب بما يسمى نزعة التلصص (voyeurisme) التي تبطّن – حسبه – كل فعل قراءة، فالقارئ مدفوعا بالفضول للمعرفة و بما يسمى في علم النفس (غريزة حبّ النظر) (scoptophilie)* يقوم « بالتجسس على الشخصيات بكلّ حرية مع ضمان عدم الانكشاف»[4] هذا الدافع القوي للمعرفة يجد تفسيرا له فيما يعرف بـ (libido sciendi) أو غريزة التعلّم و المعرفة التي ترافق الانسان منذ طفولته الأولى حتى أنّ نزعة التلصص « تحيل ضمنيا على ما

---

1 - idem, p 89.

2 - idem , p 90.

3 - Vincent Jouve, l’effet personnage dans le roman , op cit , p 90.

* - تسمى كذلك غريزة النظر، و تعتبر من الغرائز الشائعة حسب فرويد، و تعني بدقّة الاستمتاع بالنظر إلى شخص آخر، على أنّ هذا الشخص لا ينظر إليه إلا كشيء يعتقد المراقب أنه يتحكم به، و الشكل المعروف لها هو التلصص (التجسس)، يعرّفها فرويد أنّها متعة امتلاك الآخر بواسطة النظر، و في علم الأمراض (pathologie) تعني الهوس بالنظر إلى العلاقات الجنسية.

4 - Vincent Jouve , l’effet personnage dans le roman , op cit , p 91.

يسمى بالمشهد البدائي (scène primitive)»[1] و هي لحظة اكتشاف الطفل للعلاقة الجنسية بين الوالدين و ما يثيره ذلك لديه من لذّة .

و من هنا « يمكن القول أنّ التمثلات الروائية توقظ في القارئ الأحاسيس المصاحبة لهذه الرغبات البدائية » فتجعله كالطفل الذي ينظر خفية إلى المشهد البدائي و يراقب الشخصيات التي تجهل ذلك بالطبع و لا تشعر بشيء، و لهذا يختلف التلصص على الوالدين لدى الطفل عن التلصص على الشخصيات من طرف القارئ لأن هذا الأخير « يخلو من الشعور بالهلع المرافق للطفل الصغير أمام المشهد البدائي»[2] بمعنى آخر فهو تلصص مشروع لا إحساس بالذنب و لا رقابة فيه.

3. أنظمة القراءة و تلقي الشخصيات الروائية:

إنّ أنظمة القراءة بوصفها حالات تتنازع الذات القارئة أو مستويات تتنقّل بينها - مع طغيان نظام على غيره - تلعب دورا أساسيا في الاستقبال الذي يعدّه القارئ للنص، و تتحكّم في توجيه نظرته إليه حسب درجة الوعي التي يحافظ عليها زمن القراءة و التي تجعله لا ينسى أنه أمام عالم متخيّل أو يتظاهر بتصديقه أو يصدّقه فعلا، و من خلال هذه الوضعيات يتحدّد موقفه من مكونات العمل الأدبي كلّها بما فيها الشخصيات، فهو يتعامل معها بطرق مختلفة و يتّخذ إزاءها مواقف شتى حسب المستوى الذي يتموقع فيه.

يعني هذا أنّ أنظمة القراءة الثلاثة تستلزم ثلاثة أنماط مختلفة من تلقي الشخصيات الروائية حيث « يقارب المقرئ (lectant) الشخصيات كأداة في مشروع مزدوج سردي و دلالي، يراها المقترئ (lisant) كشخص ينمو و يتطوّر في العالم الذي يشارك هو فيه، أمّا المنقرئ (lu) فيعتبرها ذريعة تسمح له بتجسيد وضعيات و تحقيق استيهامات يرغب فيها»[3] بمعنى آخر فإنّ المقرئ ينظر إلى الشخصية في علاقتها بالمؤلف و يتلقاها المنقرئ في علاقتها بذاته هو، أما المقرئ فيقاربها من خلال

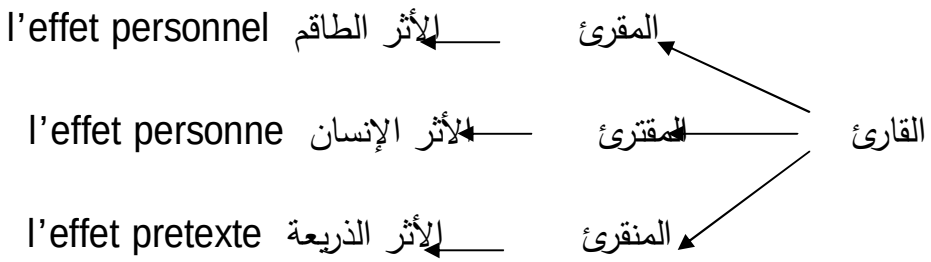
---

1 - idem , p 91.

2 - idem , p 91.

3 - Vincent Jouve, l’effet personnage dans le roman , op cit , p 82.

مشاهد و وضعيات معينة، و من هنا فإنّ الأثر الذي تنتجه الشخصية سيكون مختلفا في كلّ حالة من هذه الأحوال[1] و يمكن أن نمثّل ذلك على النحو الآتي:



[1] - idem , p 83.

المبحث الثاني

الشخصية الروائية كبيدق

1. الطاقم السرديّ.
2. الطاقم التأويليّ.

الشخصية الروائية كبيدق:

يتلقى القارئ الشخصيات الروائية كبيدق عندما يهيمن فيه النظام الأوّل من أنظمة القراءة و هو المقرئ الذي –كما سبق الحديث حوله- ينظر إلى النص من حيث علاقته بصاحبه، و يضع في باله دائما أنّ هذا الأخير قد رسم خطّة معيّنة لما كتبه، فيجعل من كشفها هدفه الأساسي أمّا الشخصيات بالنسبة إليه فليست سوى أدوات يستعين بها الكاتب لتنفيذ هذه الخطة، و هو من أجل تحقيق هذه الغاية يحافظ على درجة عالية من الوعي و لا يسمح لنفسه أن تنخدع بالوهم الروائي. و لأنّ (فانسون جوف) قد قسّم المقرئ إلى نوعين: لاعب و مؤوّل، فإنّ تلقي الشخصيات كبيدق سينقسم بدوره إلى نوعين: المقرئ اللاعب يستقبل الكائنات الروائية كبيدق سردي يجب أن يتوقّع حركاته تماما كما هو الحال في لعبة الشطرنج، أمّا المقرئ المؤوّل فينظر إليها كمؤشّر لمشروع دلالي يريد الكاتب تحقيقه. لكن ما يجمعهما هو اعتبار الشخصية في الرواية طاقما (personnel) يوظّفه الكاتب و تكون مهامه إمّا سردية أو تأويلية.

1. الطاقم السردي:

إنّ القارئ و هو يمسك بالرواية لا يستطيع أن يمنع نفسه من التفكير في ما سيحدث و كيف ستتطوّر القصة، و ماذا سيكون مصير البطل؟، فهو يتذكّر ما حدث و يحاول التنبؤ بما سيحدث، و لعل هذا ما جعل (آيزر) يتصوّر فعل القراءة مبنيا على جدلية الاستذكار و التوقع و يحدّد « موقع القارئ في النص عند نقطة تقاطع بين التذكّر و الترقّب»[1]،و في عملية الترقّب بالذّات « تشكّل الشخصية باعتبارها بيدقا سرديا سندا للعبة توقعّية تقوم عليها القراءة الروائية، فقراءة النص الروائي هو أن نحاول توقّع كيفية تناميه»[2]، هذه اللعبة تستدعي من القارئ اهتماما بأفعال الشخصية و حركاتها و تأثيرها على مسار القصة « فكلّما تسّنى له أن يشهد في عالم الحكاية (...) تحقيق فعل

---

[1] - فولفغانغ آيزر: فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحمداني و جيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، 1995، ص 60.

[2] - Vincent Jouve, l'effet personnage dans le roman , op cit , p 93.

يمكنه أن يحدث تبديلا في حالة العالم المرويّ و ذلك بإدخال مجاري أحداث جديدة إليه، بات مسوقا إلى توقّع التبدّل في الحال الناتج عن هذا الفعل و مجرى الأحداث الجديد الذي قد يتولّد عنه»[1].

يبدو الأمر إلى هذا الحدّ أشبه بلعبة يلعبها القارئ، يستغلّ فيها الشخصيات و أفعالها ليتنبّأ بالتطورات المحتملة للحبكة الروائية، لكن (فانسون جوف) ينفي اعتباره مجرّد لعب و يؤكّد على أن تلقي الشخصيات كبيدق يتجاوز ذلك بكثير لأنّ « المقرئ اللاعب حين يحدّد نتائج أفعال الشخصية على سير المحكي يساهم في الوقت نفسه في بنائه، فبتوقعاته حول مستقبل الشخصيات يشارك في تطوّر القصة»[2] إذ يضيف إليها أحداثا جديدة و يضع لها مسارات مختلفة لا تكون بالضرورة نفسها التي وضعها الكاتب، بمعنى أنّه حين يتوقّع يكون في حالة بناء جديدة للنص الروائي.

لكنّ تشكّل التوقعات لدى القارئ لا تنشأ حتما من العدم بل يقوم على مجموعة من المؤشرات و يستعين بمجموعة من العوامل التي تجعل القارئ يتنبّأ بمسار معيّن، و من هذه العوامل نذكر:[3]

1. 1 - أفق النص:

أوّل ما يستند عليه القارئ في رسم توقعاته حول سير الحبكة و مستقبل الشخصيات هو ما قرأه، « فالمؤشرات الدلالية للجمل الفردية تتضمّن دائما توقعا من نوع ما و يسمّي (هوسرل) هذه التوقعات بالترقبات»[4] أي أنّ النصّ في حدّ ذاته يحمل في كلّ نقطة منه إشارات تجعل القارئ يتوقع ما ستؤول إليه الأحداث و يبني على أساسها أفقا، هذا « الأفق الآني بالنسبة إليه هو أفق الرواية... أي أنّ توقعية المحكي تنهض مباشرة من تماسك النص نفسه»[5] فهو متّسق بشكل « يجعل كلّ ترابط فردي للجملة ينبئ بأفق خاص، لكن هذا الأفق يتحول مباشرة إلى خلفية للترابط الموالي و لذلك ينبغي أن

---

[1] - أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط 1، 1996، ص 146.

[2] - Vincent Jouve, l'effet personnage dans le romans , op cit , p 93.

[3] - ينظر: المرجع السابق، ص 94 و ما بعدها.

[4] - فولفغانغ آيزر: فعل القراءة، مرجع سابق، ص 59.

[5] - Vincent Jouve l'effet personnage dans le roman , op cit , p 94.

يعدّل بالضرورة»[1] أي أنّ توقعات القارئ تتحوّل مع تقدّمه في القراءة بحيث يتجاوز الأفق الذي وضعه في لحظة ما ليبني آخر أبعد منه.

و هنا يفرض سؤال نفسه، و هو: كيف تنشأ التوقعات من التنظيم الداخلي للنص؟ و للإجابة على هذا السؤال يرى (فانسون جوف) أنّ ذلك يتحقّق بفضل ما يسمى الحشو (la rodondance) الذي يتّكئ بدوره على التكرار « فوحدها العناصر المتواترة هي ما يسمح بتشييد سلسلة من الاحتمالات المانحة معنى للخطاب»[2] ، أي أنّ الكاتب يحشو نصّه بتكرارات هو في غنى عنها، لكنّها بالنسبة إلى القارئ ذات أهمية قصوى إذ تجعله يبني انطلاقا منها ترقباته الخاصة حول مسار الحكي.

يمكن للقارئ أن يعتمد على الحشو في رواية (صلاة الغائب) و يؤسس أفقا آنيا أثناء القراءة اعتمادا على تواتر بعض العناصر، فمثلا شخصية (بوبي)، و هو واحد من الشخصيات الثلاث المكلفة من طرف مملكة السرّ بإيصال الطفل إلى الجنوب و كتمان الأمر تحت التهديد بلعنة تحلّ على من يفشيه منهم. يلاحظ القارئ أنّ هذه الشخصية منذ ظهورها الأوّل تقترن بالخوف و الضعف، فنصادف ذلك في الصفحات الأولى من الرواية و يتكرر ذلك كثيرا خلالها مثل «أمّا الآخر فهو الضعيف، يرغب أن يكون كلبا و يسمي نفسه "بوبي"»[3] هكذا قدّم الكاتب هذه الشخصية أوّل مرة للقارئ، و في موضع آخر تجتمع حول المسافرين زمرة من الأطفال فينظر إليهم السندباد بفرح بينما «شعر بوبي بالخوف من تلك الزمرة»[4] ، و عندما يحدّثه صديقه السندباد حول المهمة و أهمّيتها يجيبه « إنّك تخيفني...»[5] و حين تنظر إليه (يمنى) فتراه حائرا شاردا فتخشى عليه لأنّه ضعيف الشخصية الشخصية و تقول في نفسها « آمل أن يتحمّل الصدمة و يصمد حتى النهاية»[6]، هذه الإشارات – و غيرها كثيرة في الرواية – تجعل القارئ يرسم صورة عن شخصية (بوبي) يميزها الضعف و السذاجة و الخوف و انطلاقا من ذلك يمكنه أن يتنبّأ أن (بوبي) سيكون أوّل من سيفشي السر، و بالفعل ذلك

---

[1] - فولفغانغ آيزر، مرجع سابق، ص 60.

[2] - Vinent Jouve l'effet personnage dans le roman , op , cit , p 94.

[3] - الطاهر بن جلون: صلاة الغائب، تر: علي باشا، دار ورد للطباعة و النشر و التوزيع، دمشق، سورية، ط 1، 1998، ص 38.

[4] - المرجع نفسه، ص 82.

[5] - نفسه، ص 92.

[6] - الطاهر بن جلون: صلاة الغائب، مرجع سابق، ص 94.

ما سيحث حيث يخبر شيخا بالقصة و يصاب بالجنون نتيجة لذلك حتى أنّه يؤكد الأفق الذي تشكل لدى القارئ من قبل حين يقول و هو يستعد لسرد القصة:« قد أخطؤوا إذ ائتمنوني عليه، إنّي عاجز عن العيش مع عبء هذه القصة التي أحملها معي...»[1].

في الرواية نفسها و في الصفحات الأولى، عندما يصف الكاتب استعداد الشخصيات الثلاث للرحلة، يطرح (بوبي) و (سندباد) أسئلة على (يمنى) حول المهمة المسندة إليهم من طرف مملكة السر، و هنا يلفت انتباه القارئ في أجوبتها تكرار لمعنى (الغرابة) مثل «هذا كلّه غريب...هذه القصة تبدو معقدة و غامضة»[2]«هذا كلّه غير منطقي ...لا شيء منطقي...ما يحدث لنا هو خارق للعادة»[3]، هذا التكرار يجعلنا نتوقّع طبيعة الأحداث الآتية و أنّها لن تكون عادية، و كأنّ الكاتب يريد أن يجعل القارئ يستعد لما هو آت، فلا تصدمه غرابتها أو مخالفتها للمنطق، على العكس سيصاب بخيبة إذا وجد أحداث هذه الرحلة الغريبة طبيعية كأيّة رحلة أخرى.

أمّا في رواية (أن ترحل) فنجد شخصية (عازل) منذ ظهورها في الصفحات الأولى مقترنة بالرغبة في الرحيل و الهجرة من المغرب نحو إسبانيا «لكن فكرة السفر بحرا، فكرة امتطاء حصان مطلّي بالأخضر و اجتياز بحر المضيق لا تفارقه»[4]« الرحيل عن البلد كان هاجسه الدائم، ضربا من من الجنون يعتمل في رأسه ليل نهار»[5]«كانت رغبته في الهجرة أقوى من أيّ شيء»[6] و عندما يصف يصف حالته يقول:«أنا حالة اجتماعية، أجل أنا أيضا منحرف لن أتوانى عن أيّ شيء إذا كان هو الوسيلة لرحيلي من هذا البلد»[7]، هذا التواتر الملفت للإصرار على الهجرة و القارئ ما يزال في بداية تعرّفه على الشخصية يجعله يتوقّع أنّ (عازل) سيهاجر مهما كلّفه الأمر و قد يضطّر إلى التضحية بالكثير من أجل ذلك، فالأفق الذي تتمحه لنا الرواية حول مستقبل هذه الشخصية هو الإصرار و بلوغ الهدف مهما كان الثمن و مهما كانت الصعوبات التي ستقف في طريقه.

---

[1] - المرجع نفسه ، ص 130.

[2] - نفسه، ص 44.

[3] - نفسه، ص 46.

[4] - الطاهر بن جلون: أن ترحل، تر: بسّام حجّار،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2007، ص 10.

[5] - المرجع نفسه، ص 20.

[6] - نفسه، ص 26.

[7] - الطاهر بن جلون: أن ترحل، مرجع سابق ، ص 32.

1 . 2 – السيناريوهات المشتركة و التناصية:

إنّ تواتر العناصر و تكرارها ليس السند الوحيد الذي تتبني انطلاقا منه ترقبات القارئ حول مستقبل الحكي، « فالتنظيم الداخلي للرواية ليس المؤشر الوحيد للتوقع من طرفه، بل يعتمد كذلك على سيناريوهات عامة (مشتركة) و تناصية تسمح له باستباق الأحداث»[1]، معنى هذا أنّ القارئ يفك النص اعتمادا على سيناريوهات قبلية مدمجة في موسوعته فيتوقع أن تسير أحداث الرواية وفق ما يشبه هذه السيناريوهات، و هي إمّا عامة (مشتركة) مستمدة من خبرة القارئ في الحياة قد يتقاسمها مع أشخاص من البيئة أو الثقافة نفسها فتكون بذلك جماعية، و إمّا تناصية تشكلت من خلال قراءاته السابقة لأعمال من نفس الجنس الأدبي مما يجعلها خاصة و فردية تختلف من قارئ إلى آخر أي أنّه و « في سبيل أن يخاطر بتكهنات يكون لها القدر الأدنى من الاحتمالية التي توافق مجرى الحكاية فإنّه يعمد إلى الخروج من النص»[2]. عموما فهو يتوقع حدوث شيء معّين لأنّه حدث في وضعية سابقة مرّت عليه مشابهة لتلك التي صادفها داخل النص المحكي مستعملا عبارات مثل « كما جرت العادة، كلما كان، و لما كان ذلك يحدث على ما يرد في مسارد أخرى، بناء على خبرتي، كما يعلّمنا علم النفس....هذه المنافذ خارج النص ندعوها النزهات الاستدلالية»[3]

هذه السيناريوهات القبلية التي يستحضرها القارئ تشبه ما سّماه (أمبرتو إيكو) بالإطار (frame) « و هو بنية من المعطيات تستعمل لتمثيل وضعية نمطية مع تغيير التفاصيل إذا اضطّر إلى ذلك حتى تتوافق مع الواقع كالتواجد في أماكن معّينة أو الذهاب إلى حفلة عيد ميلاد أو غيرها، فكلّ إطار يحتوي على مجموعة من المعلومات تتعلق بعضها بما نتوقع حدوثه و البعض الآخر بما يجب فعله إذا لم تتحقق هذه التوقعات»[4]، معنى هذه أنّ القارئ عندما يواجه وضعية جديدة يبحث في في ذاكرته عن بنية تشبهها باعتبارها وضعية نمطية، فيشبه هذه بتلك مما يمكنه من توقع ما سيحدث بعدها، فمثلا إذا قرأ أنّ البطل ذاهب إلى حفلة عيد ميلاد فإنّه سيستحضر حفلات عيد الميلاد التي شهدها و أهم الأحداث التي تميّزها فيتوقع أن يحدث الشيء نفسه كحمل الهدايا و أكل الكعكة و الغناء و غيرها.

---

[1] - Vincent Jouve , l’effet personnage dans le roman , op cit , p 95.

[2] - أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، مرجع سابق، ص 153

[3] - المرجع نفسه، 154.

[4] - Vincent Jouve , l’effet personnage dans le roman , op cit , p 95.

يجد المؤلّف نفسه مضطّرا إلى احترام هذه السيناريوهات و السير وفقها عند صياغة تطورات الحبكة و بهذا « تصبح إمكانيات الشخصيات مختزلة جدا و محدودة ضمن سيناريوهات مشتركة، أي أنّ الكاتب بعد أن يخلق الشخصية لا يستطيع أن يفعل بها أيّ شيء»[1] بل عليه أن يحترم تلك التطورات المنطقية للأحداث و المسارات المألوفة للشخصيات، و إن لم يفعل ذلك فسيخّيب توقعات القارئ الذي لا يسمح بذلك خصوصا في الرواية التي تعتبر من الأجناس الأدبية ذات المرجعية القوية للواقع « فحرّية النص محصورة بواسطة الضرورات الداخلية للكتاب ذاته أو بعبارة أخرى بواسطة الانتماء إلى جنس ما، و إذا كان العمل الفني منتميا إلى جنس آخر فستكون الضرورات مختلفة»[2] لهذا « حتى بطل الرواية البيكاريسكية *الذي يعتبر الشخصية الأكثر تغيّرا و تحوّلا يخضع في مساره لشكل من أشكال المنطق»[3]الذي من شأنه أن يسهّل على القارئ صياغة تنبؤات حول مستقبل الحكي و مصير الشخصيات.

في الصفحات الأولى من (صلاة الغائب) نصادف أّول إطار زمني و هو الحرب «كان من الممكن أيضا أن تكون طبيعية لو لم تكن هناك حرب»[4] الذي يمثّل في الوقت ذاته زمن الاستعمار الفرنسي للمغرب و بداية المقاومة و الحركة الوطنية «الفرنسيون سوف يخافون مقاومتنا السلمية، السلمية...الحرب سلمية...»[5]، هذا المجال يجعل القارئ يتوقع أحداثا معينة كالقمع و الثورة و أوضاعا خاصة تميزها المعاناة و الفقر و الحرمان، كذلك يتوقع بروز شخصيات قد تكون ثوارا مقاومين أو عملاء للاستعمار و غيرهم. بعد ذلك يخرج بنا الكاتب إلى إطار مختلف و هو الاستقلال

---

[1] - ibid , p 95.

[2] - Tzvetan.Todorov, poétique de la prose, éditions du seuil , Paris , 1971 ,p 94.

* - رواية البيكاريسك (roman picaresque) أو الرواية الشطارّية جنس أدبي تشكّل أول الأمر في إسبانيا في الربع الأول من القرن السادس عشر ثم انتقل إلى فرنسا و ألمانيا و إنجلترا و أمريكا، و هي رواية ترصد حياة بطلها البيكارو (picaro) الشطاري و هو نموذج شخصية خالعة حذرة و شيطانية و هزلية، يحيا حياة غير هنيئة فهو مغامر مهمش صعلوك محتال متسّول لا يبالي كثيرا بالقيم و بمسائل الأخلاق، يخوض المغامرات بحثا عن لقمة الخبز و رزق العيش، فهو بطّال يتسكع في الشوارع و يقتنص فرص الاحتيال للحصول على المال و حتى فرص الحب و الغرام. ينظر:
محمد شكري: مفهومي للسيرة الذاتية الشطارية، ضمن: الرواية العربية واقع و آفاق، دار ابن رشد للطباعة و النشر، ط 1، 1981، ص 322 و ما بعدها.

[3] - Vincent Jouve , l'effet personnage dans le roman , op cit , p 96.

[4] - الطاهر بن جلون: صلاة الغائب، مرجع سابق، ص 18.

[5] - المرجع نفسه، ص 25.

« و بعد الاستقلال كنت قد أصبحت رجلا»[1]، و هنا يتوقع القارئ تغيرا كبيرا في الأوضاع، أن تنعم الشخصيات بالحرية و الأمان، لكنّه يتفاجأ بها ما تزال في معاناتها و أنّ القهر و الحرمان لم ينتهيا بنهاية الاحتلال، ثم فجاة « هّبت على باب الفتوح رياح ندّية. رياح تحمل بعض ذرات الرمل.رياح آتية من بعيد، من الجنوب، موطن الأسرار و عقدة التاريخ»[2]فالجنوب هنا يمثّل مفتاحا لتغيير الأوضاع و يستلزم توقعات إيجابية من طرف القارئ و أملا في الخروج من هذا كلّه و استعادة الفضائل التي فقدها الشعب عبر سنوات الذل الطويلة خصوصا بعد ولادة الطفل التي تمثّل فرصة جديدة له.

كذلك يوّجه الكتاب قارئه في هذه الرواية إلى وضع سيناريوهات عامة حول الشخصيات منذ ظهورها الأوّل، ف(سندباد) و (بوبي) يعيشان حياة التشرد مع اضطراب في الشخصية، و (يمنى) كانت مومسا و متسولة عادت من عالم الموتى بعد حياة كلّها سلسلة من المآسي و الأحداث البائسة، هنا يتوقع القارئ أنّ هذه الشخصيات لا ينتظرها مستقبل مشرق و لن يكون لها دور إيجابي في المجتمع لأنّ العادة جرت على تهميش هذه الفئات و اعتبارها خطرا عليه و النظر إليها كشذوذ و انحراف عن المسار السويّ الذي ينتظر من الإنسان أن يسلكه، و هنا يخّيب الكاتب هذا التوقع حين يؤهل هذه الشخصيات و يختارها للقيام بالمهمة الأكثر نبلا و حساسية، مهمة تصحيح التاريخ و إنقاذ الشعب من مصيره المزري و إعادة أمجاده و بعث روح الفضيلة فيه.

أما السيناريو التناصي الذي يتخّيله القارئ هنا فهو تاريخّي بالدرجة الأولى، فالروايات التاريخية كثيرة، و جلّها تناولت موضوع الثورة على الاستعمار و تضحيات الشعوب من أجل استرجاع حريتها المسلوبة و بّينت كيف أنّ الاستقلال كان بداية الحياة الحقيقية لها، لكنّ ما لا يتوقعه القارئ هنا أن تكون الشخصيات من زمن الاستقلال و جاءت لتصحيح مسار التاريخ برحلة غريبة نحو الجنوب، إنّ مقارنة الماضي بالحاضر ليس أمرا جديدا لكن السفر عبر الزمن من أجل التغيير هو الجديد.

بطابعها الاجتماعي المحض تضع رواية (أن ترحل) القارئ أمام سيناريوهات مختلفة تماما، فموضوع الهجرة نحو أروبا من المواضيع التي شغلت الرأي العام العالمي منذ سنوات، و حين نقرأ عن البطل (عازل) هوسه بمغادرة بلاده المغرب نحو إسبانيا لن يبدو الأمر مستغربا، و يمكن للقارئ أن يتوقع ما قد يقدم عليه هذا الشاب المتعلم المثقف من أجل تحقيق حلمه الأعظم، لأنّ الواقع مليء

---

[1] - نفسه، ص 34.

[2] - نفسه، ص 41.

بقصص لشباب خاطروا بحياتهم و فعلوا المستحيل من أجل بلوغ هذه الغاية، فهو قد يركب قوارب الموت أو قد يتزوج مع أجنبية للحصول على الإقامة لأنّ هذا ما يفعله غيره في العادة.

1 . 3 – صورة المؤلّف:

الأساس الثالث الذي يبني عليه القارئ توقعاته حول الشخصيات الروائية هي صورة الكاتب، هذا المفهوم الذي ينّبه (فانسون جوف) إلى ضرورة تمييزه عن (صورة السارد) أو (المؤلّف الضمنّي) فيعرّفها بأّنها « ببساطة الفكرة التي تتشكّل لدى القارئ حول الكاتب الحقيقي لكتاب سبقت قراءته، فهي صورة عنه تتّولد عندما يرى القارئ اسم الكاتب على الغلاف، و تجعله يبني أفقا من التوقعات»[1].

يعني هذا أنّ صورة الكاتب تتشكّل لدى القارئ قبل أن يفتح الكتاب، فرؤية الاسم على الغلاف كافية لتعيد إلى ذهنه مجموعة من المميزات و الأحكام التي ترسخت لديه انطلاقا من قراءاته السابقة لأعمال الكاتب نفسه أو من خلال دراسات نقدية عنه، فيصبح بذلك لكل كاتب سمعته الخاصة المتداولة بين القراء و النقاد و التي تمكّن القارئ من أن يتوقع أشياء كثيرة حول القصة التي يستعدّ لقراءتها ، و يمكن في هذا السياق أن نضرب مثلا بالروائية الجزائرية "أحلام مستغانمي" التي عرفت منذ صدور ثلاثيتها بسمات هيمنت على لغتها و حبكة قصصها و بناء شخصياتها، سمات تحولت إلى إطار عام أو صورة يستحضرها القارئ قبل قراءته لـ (الأسود يليق بك) مثلا فيتوقع تلك اللغة الشعرية المجازية و قصص الحب الجارف و شخصيات تجمع في تكوينها بين الحقيقة التاريخية و الخيال مع جنوح إلى الثورة على العادات و التقاليد و كل أشكال الاستبداد.

ينطبق هذا الأمر إلى حدّ ما على الروائي الطاهر بن جلّون، فهو كذلك قد تكّونت عنه في النقد صورة يستحضرها القارئ عند قراءته لـ(صلاة الغائب) و (أن ترحل) و يكون بذلك قادرا على التنبؤ ببعض الأحداث و حتى الشخصيات التي سيصادفها فيها. و لعلّ أّول ما يميّز الكاتب تكوينه الجامعي في باريس، حيث تحصّل على شهادة دكتوراه في طب الأمراض النفسية الاجتماعية مما جعله يتّجه في أعماله إلى تفكيك بنية القهر و التسلط و العبودية و الاغتصاب العام للحرية و السلطة و الإنسان و العدالة، فقد سخّر أدواته الروائية المختلفة لتفكيك بنية المجتمع العربي و فضح

---

[1] - Vincent jouve , l’effet personnage dans le roman , p 18.

و تعرية المسكوت عنه فيه و السلطة الأبوية أو السياسية أو الاجتماعية. كما يعرف "بن جلون" كذلك لدى عامة القرّاء اتّخاذه من المجتمع المغربي مسرحا لرواياته، مختصرا فيها عاداته و تقاليده و ثقافته الضاربة جذورها في الماضي، محاولا تصويره بتناقضاته و بمشاكله اليومية المتصله اتصالا وثيقا بحياة الناس.

إنّ هذه الصورة تسمح للقارئ أن يتوقّع ملامح كثيرة للشخصيات و سلوكاتها، فنجدها دائما تعيش واقعا مرّا و تعاني صراعا مع السلطة الأسرية و الاجتماعية و تثور على قيودها محاولة التغيير و كسر الحواجز، و تمارس خطابا ممنوعا حول مواضيع حسّاسة كالجسد و الجنس و الدين و وضعية المرأة، كما تقوم هذه الشخصيات دائما بالدفاع عن نفسها و تعليل انحرافها و كشف الأسباب الحقيقية لثورتها مجسدة بذلك المسعى التحليلي للمجتمع الذي يعرف به الكاتب، فشخصيات (صلاة الغائب) و (أن ترحل) كـ(عازل) و أخته (كنزة) و (بوبي) و (سندباد) و (يمنى) كلّهم ضحايا القهر السياسي و الاجتماعي في بلدهم الأم مما دفعهم إلى الانحراف و ممارسة الرذيلة أو حتى الجنون، فحياتهم تختصر هموم شعب بأكمله و تعكس معاناته العميقة.

2. الطاقم التأويلي:

إنّ مهمة المقرئ ليست التوقّع فقط، بل تتعدّى ذلك إلى محاولة الشرح لأنّ «الحاجة إلى الفهم و غريزة التأويل حاضران لدى القرّاء كلّهم»[1] أي أنّ القارئ لا يستطيع أن يمنع نفسه من محاولة استجلاء المقصود أو الرسالة التي يريد الكاتب تمريرها بين سطور ذلك النسيج السردي، و تجدر الإشارة هنا إلى أنّ «عملية القراءة نادرا ما تؤخذ كوسيلة للترفيه المحض، فحتى القرّاء الأكثر عبثا ينتظرون من نشاطهم هذا نوعا من المردودية الفكرية»[2] كدليل على أنّ تأويل العمل الأدبي و السعي إلى معرفة المشروع الفكري الدلالي الذي يحاول المؤلف لفت انتباهنا إليه ليس حكرا على فئة معينة من القراء فحسب بل يتواجد عند الجميع بنسب مختلفة، فالكل يطرح في لحظة ما من زمن القراءة السؤال: لكن ماذا يريد الكاتب قوله من هذا؟ ماذا يقصد به؟ ما هي رسالته؟. على أنّ هذا المشروع بطبيعة الحال لا يقدّم جاهزا بل يتوجب على الذات القارئة أن تقوم بتشييده مستندة في مسعاها على الشخصية كمؤشر و سند مثالي.

---

[1] - Vincent Jouve , l’effet personnage dans le roman , op cit , p 99.

[2] - idem , p 101.

مما تقدّم يتبّين لنا أنّ الشخصية الروائية ستمثّل بالنسبة إلى المقرئ المؤوّل وسيلة لبناء المشروع الدلالي الذي يحمله النص، فوظيفته تأويلية هرمينوطيقية، و لأنّ التحليل الهرمينوطيقي يستلزم الأخذ بالإديولوجي فإنّ «تأويل الشخصية الروائية يفرض تصوّرا دقيقا للقيم المسندة إليها من طرف الراوي»[1] حيث « تعبّر كلّ شخصية فاعلة في النص السردي من خلال أفعالها و أقوالها و أفكارها عن عالم منظّم و منسجم من القيم، فيجد القارئ نفسه بذلك في مواجهة أنظمة مستقلة و مختلفة أو حتى متضادة من التفكير، لكنّه عند بلوغ نهاية الكتاب سيتمكن بوضوح نسبي من أن يكتشف من بينها النظرة التي يفضلها النص»[2]، يفهم من هذا أنّ تحديد القيم التي تحملها الشخصية يوصلنا إلى بناء نظرة المؤلف الشاملة من خلال موقفه منها أو ما يسمى «الوظيفة التقييمية للراوي حيث يحكم على القيم الممثلة من طرف الشخصية بالإيجاب أو بالسلب»[3] فنستنتج من ذلك نظرته إلى العالم.

و لكي ينطلق القارئ في هذا المسعى ، يتوجب عليه أوّلا أن يبحث في العلاقات التي تقيمها الشخصيات الروائية مع محيطها فهي « تظهر نسق القيم الخاص بها من خلال علاقاتها مع العالم و مع غيرها»[4] و في هذا السياق يشير (فانسون جوف) إلى أربع علاقات مختلفة يمكن الاعتماد عليها، و تعبّر كلّ واحدة منها عن مهارة تتمتّع بها الشخصية و هي كالآتي:

أ – العلاقات التي تشمل استعمال الأدوات (باعتبار الأداة وسيطا بين الذات و شيء أو منفعة) (معرفة الفعل savoir faire).

ب – علاقة استعمال العلامات اللسانية (باعتبار اللغة وسيطا بين ذات فردية و أخرى أو جماعة) (معرفة القول savoir dire).

ج – علاقة استعمال القوانين (باعتبار القانون وسيطا بين الفرد و الجماعة) (معرفة العيش savoir vivre).

---

1 - idem , p 101.

2 - Vincent Jouve , poétique des valeurs , Puf écriture, presse universitaire de France, Paris, 1 ere édition , 2001, p 87.

3 - idem, p 93.

4 - Vincent Jouve, l’effet personnage dans le roman , op , cit , p 102.

د – استعمال المعايير الجمالية (الشبكة الجمالية وسيط بين ذات فردية ذات حواس و مجموعات من ذوات أو أشياء غير نفعية) (معرفة الاستمتاع savoir jouir).

هنا يظهر الاتجاه المحوريّ الإيديولوجي للراوي من خلال الوسم (marquage) الإيجابي أو السلبي لواحدة أو لجملة من هذه المعارف، و قد يكون ذلك صريحا أو ضمنّيا، فالكاتب « قد يقدّم الشخصية بشكل إيجابي و يوافق على أقوالها، أو يظهر بجلاء مسافة و ابتعادا عنها معتبرا إياها قدوة مضادة (contre-modèle)»[1] فأحكامه هذه تعكس القيم التي يدافع عنها و التي يتبناها.

في رواية (أن ترحل) اختار الكاتب لبطلها اسم (عزّ العرب) و هو اسم نادر يعني « فخر العرب و عزّهم، صفوة العرب، ما هو قّيم و عزيز و خّير»[2] و يخبرنا أنّ أباه هو من سّماه كذلك لأّنه « كان ناصريا قوميّ الهوى، متحّسا للعروبة»[3] متأثرا بخطابات جمال عبد الناصر حول الحلم العربي و إمكانية إعادة أمجاد هذه الأمة و بعثها من جديد، فهو من جيل عاش و آمن بهذه المبادئ فأطلق هذا الاسم على ولده الوحيد. و يقّدم السارد حامل هذا الاسم شابا يافعا وسيما قويّ البنية، متعلّما حاصلا على شهادة جامعية في الحقوق، هذا الوصف يتوافق مع الاسم و يشّرفه، و كأن (عازل) يجسّد صورة مشرقة عن العرب و ما فيهم من عزّة و شباب و قوة و خير و تفاؤل بالمستقبل رغم قلة الإمكانيات، فهو حامل لقيم إيجابية حول الشباب العربي بصفة عامة.

يضع الكاتب هذه الشخصية بالذات في مسار محفوف بالصعوبات و القيم المضادة، حيث يصطدم عزّ العرب بالفقر و الظلم و القهر الاجتماعي و البطالة و الطبقية التي تتنافى مع ما يؤمن به و ما يحلم بتحقيقه، مما يجعله يستسلم تدريجيا و يتخلى عن قيمه و أحلامه المثالية و يشعره بالعبث و التفاهة، ممثلا بذلك انحدار العالم العربي نحو الضعف و بداية ضياع العز و المجد الأثيل الذي كان، و يعّبر عن ذلك قائلا «فالعالم العربي اليوم في حال يرثى لها مثل حالي»[4]. ثم يأتي حلم الهجرة و الهوس بالعيش في بلاد الغرب كتأكيد على ضياع عز العرب و هيبتهم أمام التبعية العمياء للغرب و كيف أنهم أصبحوا يضحّون بأمجادهم و بتاريخهم و بأصالتهم و نظروا إلى أنفسم نظرة

---

[1] - Vincent Jouve , poetique des valeurs , op cit , p 106.

[2] - الطاهر بن جلون، أن ترحل، مرجع سابق، ص 53.

[3] - المرجع نفسه، ص 53.

[4] - نفسه، ص 53.

احتقار و نقص، و إلى الغرب نظرة إعجاب و استكبار و تعظيم، و فقدوا الأمل في أوطانهم و مستقبلها، و ما سيفعله بطل الرواية من أجل الرحيل عن وطنه يبرز بجلاء كيف تموت النخوة العربية من أجل أحلام زائفة في حياة كريمة.و يأتي في النهاية مصير هذه الشخصية كمصير لمجد الأمة العربية و صفوتها، فالمعاناة و الموت هي ما ينتظر تلك القيم المثالية التي لطالما آمن بها أجيال من هذه الأمة.

إنّ الكاتب من خلال هذه الشخصية يعترف بقيم إيجابية متصلة بالشعب العربي بصفة عامة و المغربي بصفة خاصة، لكنه في الوقت نفسه يؤكد على إضاعتهم لها و ذلك من خلال رمزية اسم البطل و مسيرته و مصيره الذي يؤول إليه، و عندما يحكم على هذه الشخصية بأنها كانت مخطئة في اعتقاداتها فهو بذلك يعارض قيما معّينة « فعازل في آخر الأمر ليس سوى فتى وديع، لطيف، لم يكن مدركا أّنه يسلك السبيل الخاطئ، لم ينبهه أحد من قبل من أنّ الأوغاد يذهبون إلى الجنّة بعد فراغهم من خلق الجحيم»[1].

في رواية (صلاة الغائب) يتجسّد صراع آخر للقيم من خلال شخصية (سندباد)، اسمه الحقيقي أحمد سليمان، شاب وسيم من فاس، صاحب عينين سوداوين و وجه مفلطح و ندبة على خدّه الأيسر و لحية تضفي على شخصيته الغموض، « كان طالبا مبرزا في جامعة القرويين، يريد أن يصبح شيخا و رجل دين... كان روحا ملتهبة و شعلة ذكاء يقودها طموح سام و تعكّر صفوها انفعالية شديدة»[2] كان يحب النقد و لا يتقّبل كل الحقائق التي تلقى عليه، فيناقش أساتذته و يعارضهم على الدوام بوقاحة تزعجهم، فقد كان موهوبا واسع الاطلاع و لا يرضيه أيّ كلام، حتى زملائه في الجامعة لا يشاطرونه ولعه بالشك و المعارضة و يكّفون له شعورا عدوانيا، وحده (جمال) و هو شاب من (مولاي إدريس زرهون) تعاطف معه و أبصح صديقه، ثم تحولت صداقتهما إلى حبّ جارف ضدّ أعراف المجتمع و قوانينه.إنّه نموذج عن الشاب المغربي الذي راح ضحية هذا المجتمع الظالم الذي يقتل الطموح و المواهب لدى أفراده، لكن السندباد أبى أن يستسلم و حاول العيش ضدّ التيار، غير أنّ هذا التحّدي كلّفه غاليا، فالمعركة محسومة مسبقا أمام قّوة ضارية يمثّلها رجال لا يسمحون لأحد بخرقها أو تغييرها لأنها تمثّل مادة حياتهم و بقائهم.

---

[1] - الطاهر بن جلون، أن ترحل، مرجع سابق ، ص 32.

[2] - الطاهر بن جلون: صلاة الغائب، مرجع سابق، ص 68.

يمثّل سندباد قيما أهمها الإبداع و التغيير و روح الشك و النقد، عزيمة الشباب التي لا تعترف بالحواجز و لا شيء يقهر فيها قوة التقدّم نحو تحقيق أهدافها، بالإضافة إلى الشجاعة الأدبية ليقول ما يراه صائبا و صحيحا دون أن يخاف في ذلك لومة لائم مهما كانت مرتبته الاجتماعية أو السياسية التي لا يعترف بها أصلا، يريد أن يعيش حرّا دون قيود جائرة تحدّ من انطلاقته في الحياة. على النقيض من هذا، يجد نفسه أما قيم مضادة يحملها أفراد من المجتمع و تطغى عليه متهمين إياه بالجنون و الهذيان و حتى الخروج عن الدين و التأثر بضلالة الصوفيين.

يحدث أن يتناقض وصف الكاتب للشخصية مع القيم التي تحملها « فقد نجد شخصية موصوفة بالإيجابية لكنّها تستدعي السخط و التنديد طوال النص، و على العكس من ذلك نصادف شخصية ينفر منها السارد بوضوح لكنّها رغم ذلك تحمل خطابا مقبولا من طرفه »[1] مما قد يخلق غموضا حول محور القيم التي يدافع عنها الكاتب، فشخصية (الحاج) مثلا في (أن ترحل) نموذج عن هذه التقنية، يخبرنا الرواي عنه أنّه «رجل دميم منفّر...يعشق الاحتفال و السهر...عاش فترة كان فيها المال يسير المنال و الأعمال مزدهرة من دون مخاطرة»[2] كان متزوجا لكنه لم يرزق أولادا «اعتادت زوجته أن تتركه وحيدا في المنزل الجبلي الواسع و تذهب لتقضي قسما من السنة في منطقة الريف مسقط رأسها، كل سنتين يصحبها إلى مكة لأداء فريضة الحج و كان هذا كافيا لإرضائها فلا تحاول في المقابل إزعاجه»[3] و يبقى هو في طنجة و رغم تقدّمه في السن « يهوى إقامة الحفلات الساهرة بصحبة أصدقاء و يطلب من عازل أن يتولى هو دعوة الفتيات»[4]، عموما فإنّ صورة (الحاج) سلبية تماما، فهو يمتاز بالمجون و الخيانة الزوجية و الخروج عن الأعراف الاجتماعية السليمة و السيرة المثالية المتوقعة لمن كان في مثل سنّه و نال لقب الحاج إثر زيارته لبيت الله الحرام.

لكن في المقابل تمارس هذه الشخصية خطابا لا يتناسب مع الصورة التي قدّمها الرواي عنها، فالحاج ينظر إلى الأمور نظرة لا تخلو من الإيجابية التي قد لا تتوفر لدى شخصيات أخرى يتوقع منها ذلك، بدءا بموقفه من الفتيات اللائي يسهرن معه «لم يكن ما يمارسنه بغاء، لسن مومسات، بل حالات اجتماعية، و كانت تلك التسمية المفضلة لدى الحاج الذي كوّن نظرية متكاملة حول

---

[1] - Vincent Jouve, poétique des valeurs , op cit, p 105.

[2] - الطاهر بن جلون: أن ترحل، مرجع سابق، ص 33.

[3] - المرجع نفسه، ص 34.

[4] - نفسه، ص 34.

المسألة»[1] فهو يتجّنب الأحكام القاطعة و سوء الظّن بمن حوله و يرى فيما يفعله معهن مزايا كثيرة « فلا ارتباط و لا التزام و لا خشية من أن تغدو مخدوعا ذات يوم»[2] و أبعد من ذلك يؤكد أّنه عمل إنساني فيه روح التضامن و التعاون « فهنّ بأية حال حالات اجتماعية و نحن نمد لهن يد العون»[3]، و عندما يعاتبه عازل على مجونه يرد عليه قائلا « أعلم جيدا بأنك لا توافقني الرأي و سوف تحدّثني عن البؤس و الاستغلال و الرذيلة و الأخلاق و أوضاع المرأة و الحق و العدالة و المساواة و حتى عن الدين، أعلم جيدا ما ستقول، و لكن عش قليلا و استغلّ شبابك»[4].

قد يختار الكاتب شخصية واحدة من شخصيات الرواية و يجعلها مصدر القيم التي يحاول الدفاع عنها مما قد يسهّل مهّمة المقرئ المؤّول إذا صادفها «فبعض الشخصيات محقّة دائما، و تعليقاتها (توقعات، تحليلات، أحكام) تؤكدها دائما الأحداث، هذا النوع من الشخصيات تعلب دور الناطق باسم القيم التي يحملها العمل الأدبي»[5] في هذ ه الحالة لا يحتاج القارئ إلى تتّبع عدّة مسارات بل يكفيه أن يحلل مسار تلك الشخصية فقط ليستخلص منه المحور الأساسي للقيم التي يتبّناها المؤلف، و يمكن أن نعتبر شخصية (يمنى) في رواية (صلاة الغائب) مثالا عن ذلك، إذ تقوم منذ ظهورها الأّول مقام الشخصية التي تعرف كلّ شيء، و تعرف القصة كلّها رغم غرابتها، فهي المكلّفة من طرف مملكة السر بأن تحمل الطفل في رحلة نحو الجنوب و تنقل إليه أثناء ذلك الكثير من الكلام و الرسائل و أن تصحبه نحو المنشأ حيث سيجد جذورا و تاريخا و ليعيد للناس ما فقدوه من كرامة و مجد و عزّة نفس.

تتولّى (يمنى) منذ الصفحات الأولى من الرواية مهمة الإفصاح تدريجيا عن أسرار القصة و توجيه الأحداث نحو الوجهة المحددة للرحلة التي تشرف عليها بنفسها، كما تتوقع الكثير مما سيكون فيها، تلك التوقعات التي تؤكدها الأحداث دائما كقولها لرفيقيها قبيل الانطلاق نحو الجنوب «إنّ أبسط خطوة ناقصة أو أقلّ خطأ يمكن أن يجلب لنا الشؤم، و إذا أحد منّا أفشى السّر فستنقضّ عليه

---

[1] - الطاهر بن جلون: أن ترحل، مرجع سابق، ص 35.

[2] - المرجع نفسه، ص 35.

[3] - نفسه، ص 35.

[4] - نفسه، ص 36.

[5] - Susan Robin Suleiman : le roman à thèse ou l’autorité fictive, éditions Puf écriture, presse universitaire de France, Paris, 1 ere édition, 1983, p 201-202.

صاعقة الجنون. سوف نتوقف كلّ يوم عند غروب الشمس، و عليكما أن لا تقلقا فسنجد دائما مكانا ننام فيه و طعاما نأكله»[1] ذلك فعلا ما كان، حيث جنّ (بوبي) بعد إفشائه للسّر و تمكنت الجماعة من أن تجد دائما الطعام و المأوى ينتظرها أثناء الرحلة الطويلة.

تدافع (يمنى) عن ذاكرة الشعب و أمجاده و تتصّب نفسها حارسة لها و مدافعة عنها، فهي تحمل قيما إيجابية كالأمل و الفضيلة و الإيمان و الطيبة، و حب الوطن و الحرية.و إن كانت في آخر الرواية قد وصلت بالطفل إلى باب الصحراء دون إتمام المهمة إلى آخرها، فهذا لا يعني موت القيم و فشل الرحلة، لأن هناك من أخذ الطفل و حمل المشعل ليواصل المسيرة من أجل بلوغ الغاية المقصودة.

يعتبر مقال الدكتور إبراهيم سعدي بعنوان (الهجرة نحو الآخر و جدل الذكورة و الأنوثة، قراءة في رواية أن ترحل للطاهر بن جلون) من الأعمال التي درست الشخصيات الروائية كبيدق و بالتحديد كطاقم تأويلي إذ رأى فيها الكاتب وسيلة لعرض مشروع فكريّ أبعد و أعمق من موضوع الهجرة من الجنوب نحو الشمال، و أنّ الشخصيات لا تصوّر فقط صراع الشباب المثقف في المغرب من أجل حياة كريمة، بل «عالجت العلاقات الحضارية بين الشرق و الغرب»[2] و ذلك من خلال الشخصيتين المحوريتين (عازل) و (ميكال) اللذين تربطهما علاقة ذات طابع جنسي، دخل فيها الأوّل كوسيلة للهجرة و بلوغ الطرف الآخر بينما أقبل عليها الثاني بهدف المتعة و الحب.

يرى الكاتب أنّ ما يميّز هذه العلاقة هو التفاوت الحضاري بين الطرفين، ف(عازل) يمثّل الجنوب المتخلّف و المغلوب بينما يمثّل (ميكال) الشمال المتحضّر و المتقّدم، «حضارة ولّي نعمته الذي يوفّر له الخبز مقابل الجنس و حضارته هو المغلوبة و المقهورة»[3] و هذا التفاوت يجعل (عازل) يشعر « بالدونية إزاء الحضارة الغالبة و يواجهها بنفس الطريقة الواهمة و المزيفة في نهاية المطاف، عن طريق الجنس، رأس مال المغلوب الذي يعتقد أنه يتفّوق فيه على الأوروبي و الغربي...فهو يلجأ

---

[1] - الطاهر بن جلون: صلاة الغائب، مرجع سابق، ص 47.

[2] - إبراهيم سعدي، الهجرة نحو الآخر و جدل الذكورة و الأنوثة، قراءة في رواية (أن ترحل) للطاهر بنجلون، في: دراسات و مقالات حول الرواية، منشورات السهل، الجزائر العاصمة، 2009، ص 150.

[3] - إبراهيم سعدي، الهجرة نحو الآخر و جدل الذكورة و الأنوثة، قراءة في رواية (أن ترحل) للطاهر بنجلون ، مرجع سابق ، ص 155.

إلى استثمار رأس ماله الجنسي في محاولة للخروج من دونيته إزاء الآخر»[1]، من جهته كذلك ينظر (ميكال) إلى (عازل) عبر هذا اللاتكافؤ « فهو ينتمي ثقافيا إلى الحضارة الغالبة و كفرد إلى طبقة اجتماعية راقية في بلده، فيما عازل آت من قاع طنجة (مدينة جميع الأشقياء). و منها تشيؤ الشريك المغلوب حضاريا بتحويله إلى مجرد أداة للمتعة، إلى شيء جميل و منها أيضا تأنيث الذكر، يعني تأنيث الطرف التابع و المغلوب حضاريا بتحويله إلى غنيمة، إلى سبية من السبايا رغم دوره الذكوري»[2] .

إنّ (عازل) و (ميكال) ليسا شخصيتين تتحركان داخل الرواية فحسب بل أداة لإيصال رسالة فكرية، و العلاقة بينهما « ليست مجرد مأساة فردية بل صورة مصغرة للعلاقة بين الغرب و الشرق، لأنّ هذه الأخيرة بدورها قائمة على أساس الغلبة الحضارية»[3]، بمعنى أنّ الروائي قد أراد عن طريقهما أن يسلّط الضوء على جانب من صراع الحضارات بين الشرق المسلم المتخلف و الغرب المتقدم المسيطر و ترك للقارئ مهمة التأويل الصحيح لقصتهما التي تختصر علاقة التبعية و الصراع بين حضارتين مختلفتين.

نخلص من هذا المبحث إلى القول بأنّ الشخصيات الروائية تشكّل بيدقا أو طاقما يسخّره المؤلف لأداء مهّمة سردية أو تأويلية، و يتولّى المقرئ فهم هذه الأدوار و استيعابها و هذا ما يتطلّب منه الحفاظ على درجة عالية من الوعي و اليقظة، و أن يتذكّر دائما أنها مخلوقات من طرف مؤلف يحرّكها لأغراض يريدها، « لكن هذا الوعي النقديّ يصعب البقاء عليه من بداية القراءة إلى نهايتها حيث يمرّ القارئ بلحظات يرى فيها قدرته على الانفصال مخدّرة تحت طغيان الوهم المرجعي، و هنا يفسح المقرئ المجال لجانب آخر من الذات و هو المقترئ ليتحوّل أثر الشخصيات من الطاقم إلى الإنسان »[4] أي أن القارئ سينظر إليها كشخص حقيقي يعيش في الواقع و يتعامل معها على هذا الأساس.

---

[1] - المرجع نفسه ، ص 156.

[2] - نفسه، ص 159.

[3] - نفسه، ص 161.

[4] - Vincent Jouve, l’effet personnage dans le roman , op , cit, p 107.

المبحث الثالث

الشخصية الروائية كشخص

1. اسم العلم.
2. الحياة الباطنية.
3. النموّ و وهم الاستقلالية.

الشخصية الروائية كشخص:

يتلقى القارئ الشخصيات المتخيّلة كأشخاص حقيقيين عندما ينخفض مستوى الوعي لديه إلى أدنى درجاته و يسيطر عليه اللاوعي مما يجعله ينخدع بالوهم الروائي، و لعل هذا الشكل من أشكال التلقي هو الأكثر ملازمة لفعل القراءة بشكل عام حيث « من الطبيعي أن يسمح القارئ لنفسه بالوقوع في شرك الوهم المرجعي»[1] الذي يعطي انطباعا بأن الشخصية حيّة ترزق، و بشكل خاص في الرواية « فوهم الحياة ميزة قارة في هذا الجنس الأدبي، هذه الكذبة – بلا شك – تمثّل أحد مفاتيح هذا المجموع الأدبي ذي التعريف غير الدقيق»[2]، و هذا يعني أنّ إيهام القارئ بحياة الشخصيات أساس من أسس القراءة الروائية، و أنّ المؤلف يتعّمد تقديمها في صورة أقرب ما تكون إلى الواقع حتى يظنّ القارئ أنها موجودة فيه. و السؤال الذي يطرح هنا: كيف يبني الكاتب هذا الوهم لدى قارئه؟ كيف يحفّزه على التصديق؟.

1. اسم العلم:

أوّل ما يعتمد عليه المؤلف لتحقيق هذه الغاية هو التسمية أي أسماء العلم التي يختارها لشخصياته « فكلّ اسم علم، مبتكر أم لا، يثير انطباعا بالحقيقة »[3] لأنّ وجودها ينبني بالدرجة الأولى عليه، و هو الذي يمنحها فرديتها و يعزز بذلك وهم الحياة خصوصا إذا كانت أسماء مألوفة شائعة الاستعمال و ليست غريبة، و هذا ما دفع بالروائيين إلى « منح شخصياتهم أسماء عادية مما يضفي عليها مصداقية أكبر على الوجود أكثر من أسماء مميّزة»[4]، فالكاتب يسعى « و هو يضع الأسماء لشخصياته أن تكون متناسبة و منسجمة بحيث تحقق للنص مقروئيته و للشخصية احتماليتها و وجودها»[5].

كذلك النقاد من جهتهم أكّدوا على ضرورة الاسم « فمعظم المحللين البنيويين للخطاب الروائي قد أصرّوا على أهمية إرفاق الشخصية باسم يميّزها و يعطيها بعدها الدلالي الخاص، و تعليل ذلك

---

[1] - Vincent Jouve, l’effet personnage dans le roman , op, cit, p 108.

[2] - idem, p 109.

[3] - idem,p 110.

[4] - idem, p 110.

[5] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: مرجع سابق، ص 247.

عندهم أنّ الشخصيات لا بدّ و أن تحمل اسما و أنّ هذا الأخير هو ميزتها الأولى لأن الاسم هو الذي يعّين الشخصية و يجعلها معروفة و فردية»[1]. يفهم من هذا أنّ اسم العلم باعتباره مؤشرا على الفردية يجعل القارئ ينظر إلى الشخصيات و يفكّر فيها و يتذكّرها تماما كأيّ شخص حقيقي يمكن أن يحمل الاسم نفسه.

لا تشذّ روايات الطاهر بن جلون عن هذه القاعدة، فالقارئ يجد فيها شخصيات تحمل أسماء عادية مألوفة، ففي (أن ترحل) نجد أسماء شائعة الاستعمال في المجتمع المغربي مثل: كنزة، نور الدين، عباس، زهرة، سهام، محمد العربي، سمية، مليكة، منير، عبد السلام... و هي أسماء لا يجد القارئ فيها غرابة و قد يعرف شخصا حقيقيا يحمل واحدا منها، لكن اسم البطل (عزّ العرب) غريب نوعا ما و ليس شائعا كغيره، لكن الكاتب أراده كرمز يثير بواسطته مجموعة من القيم، فالقارئ قد لا يفكر في وجود شخص حقيقي يحمل هذا الاسم لكنه يفهم معناه بكل يسر. كذلك في رواية (صلاة الغائب) تحمل الشخصيات أسماء عادية غير مميزة و لا غريبة، مثل: يمنى، أحمد سليمان، إبراهيم، مليكة، صلاح، زينب...لكن الجدير بالاهتمام أنّ بعض الشخصيات تخلّت عن أسمائها الحقيقية و اختارت لنفسها أسماء غريبة، فأحمد سليمان يسمي نفسه السندباد و إبراهيم أطلق على نفسه اسم بوبي.

يرجع هذا إلى ما تعيشه هاتان الشخصيتان من اغتراب عن الذات، « و هو الحالة التي يصبح فيها الشخص ببساطة غير مدرك لما يشعر به حقيقة و يحبه و يرفضه و يعتقده و لما يكون في الواقع»[2] و ينشأ هذا الوضع عندما « يطّور المرء صورة مثالية عن ذاته تبلغ من اختلافها عما هو عليه حدّ وجود هوة عميقة بين صورته المثالية و ذاته الحقيقية»[3]، و يتجلى الاغتراب عن الذات على مستويين متطابقين تماما مع شخصيتي (السندباد) و (بوبي): الأول عند الشخص الذي يتجاوز المجتمع و يتحرر من حلم الجماعة و قيمها التي لا تتلاقى مع قيمه الانسانية، فهو شخص استطاع الاكتفاء بذاته، يضع التقاليد موضع التساؤل أو يخرج عنها، و الثاني هو الشخص المهمش اجتماعيا الذي لا يستطيع أن يجد ذاته داخل المجتمع و لا يمتلك أدوات التعامل معه.أما ردّة فعلهما اتجاه هذا

---

[1] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: مرجع سابق ، ص 248.

[2] - يحيى عبد الرؤوف العبد الله: اغتراب الشخصية الروائية، دراسة في روايات الطاهر بن جلون، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير، جامعة مؤتة، الأردن، 2004، ص 11.

[3] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الاغتراب فهو بالهروب من الذات، « و الشخصية الهاربة من ذاتها هي التي انتبهت إلى ظروف حياتها اللاإنسانية و إلى اغترابها عن ذاتها لكن حركتها وقفت عند حدود المعرفة و الهرب من مواجهة الواقع...ترفض ما تتعرض له من تغييب و إهمال و تهديد و اعتداء لكن فعلها لا يصل إلى حدّ التوازن النفسي »[1] . لقد هرب (إبراهيم) و (أحمد) من واقعهما و من حياتهما السابقة، و وصل الأمر بإبراهيم إلى درجة التخلي عن عالم البشر و اعتبار نفسه كلبا، و كان تغيير الاسم بالنسبة إليهما ضروريا لتغيير الواقع و الهروب من الذكريات و فتح صفحة جديدة في الحياة.

2. الحياة الباطنية:

يعتبر التطرق إلى الحياة الباطنية للشخصية الروائية من التقنيات المعروفة و المعتمدة لمنحها وهم الحياة و جعلها أقرب ما تكون إلى شخص حقيقي « فالإحالة إلى أفكار و أحاسيس و أهواء و مقالق و رغبات الشخصية تعطي انطباعا بالثراء النفسي»[2] الذي يزيد بدوره من قوة الوهم المرجعّي.

إنّالشخصية التي تبدو للقارئ حيّة هي تلك التي يجلو النص باطنها و يعطي « مدخلا مباشرا إلى الفيض الغامض و المتحوّل لأفكارها مما يخلق إحساس بحركية سيكولوجية معقّدة لا يمكن أن تكون إلا حياة و ليس تمثيلا مبسّطا لها»[3] أي أن القارئ سيميل إلى اعتبار الشخصية الروائية شخصا حقيقيا لأّنه لا يتصوّر أن تكون لكائنات ورقية هذه الكثافة النفسية و كل هذا العمق، فذاتها تختلج فيها الأهواء و الأفكار و الخواطر تماما كما يحدث لدى أيّ شخص حقيقي واقعي، و لبلوغ هذه الغاية من التأثير في القارئ «راح الكتّاب يجدّون في استخدام محتوى وجهات النظر النفسية و استثمارها في صناعة الشخصيات التخيلية و خاصة في تأثيث حياتهم الداخلية و القبض على الانفعالات و التغيرات السيكولوجية التي يكونون موضوعا لها...لدرجة أننا نشعر إزاءهم بالتصديق و لا نتردّد في الاعتراف بمهارة الروائي في خلق شخصيات حقيقية إلى أقصى درجة ممكنة»[4].

تجدر الإشارة إلى أنّ الحياة الباطنية للشخصية الروائية ترتبط بشكل مباشر مع البرنامج السردي الذي تسلكه، لأنّ الكثافة الوجدانية التي تتمتع بها « تترجم على المستوى السردي من خلال

---

[1] - يحيى عبد الرؤوف العبد الله، اغتراب الشخصية الروائية، مرجع سابق، ص 13.

[2] - Vinent Jouve l’effet personnage dans le roman , op , cit , p 111.

[3] - idem, p 112.

[4] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 300.

الجهات (modalités) انطلاقا من لحظة تلقي الشخصية عبر الرغبة أو المعرفة أو القدرة »[1]، و يرى (فانسون جوف) في هذا الصدد أنّ هذه الجهات الثلاث ليست كلها على القدر نفسه من الأهمية بل « يبدو أن الرغبة تلعب الدور الأساسي باعتبارها مصدرا للانسجام مساهما في بناء المنطق السردي (logique narrative)»[2]، يقصد بذلك أنّ الرغبة هي الوحيدة التي تجعل الشخصية تنطلق في مسعى للحصول على شيء معّين، فهي تحولها إلى عامل (actant) ذات (sujet) تحدد لنفسها موضوع الرغبة و تحاول الوصول إليه، يمكن القول إذن أن الرغبة هي نقطة انطلاق القصة و محور موضوعها و سيرورتها من البداية إلى النهاية.

إذا تأملنا روايات الطاهر بن جلون يمكننا أن نلاحظ بسهولة مدى عنايته بالحياة النفسية لشخصياته، و كيف أنه يسبر أعماقها و يصّور ما تنطوي عليه من أهواء و تناقضات و صراعات و ميول و أفكار، و قد يكون سبب ذلك تخصص الكاتب الجامعي، فهو – كما سبقت الإشارة إلى ذلك في المبحث الثاني- قد درس طب الأمراض النفسية الاجتماعية، مما منحه معرفة أوسع بأغوار النفس البشرية و نوازعها المضطربة و العقد التي تعاني منها، و بالتالي فهو لا يكتفي أبدا بالوصف الخارجي للشخصيات، بل يشحن كلّ واحدة منها بخلفية نفسية لا تختلف كثيرا عن الشخص الحقيقي الواقعي، فمثلا يقّدم شخصية (لالة زهرة) في (أن ترحل) «كانت للا زهرة والدة عازل قلقة مشغولة البال...و هي كسائر الأمهات تشعر في قرارة نفسها بأن أمرا مريبا يحدث و تخالجها ريبة بأّن كنزة تكتم عنها الحقيقة و تخشى أن يكرر عازل محاولته اجتياز المضيق»[3] و يصف بالطريقة نفسها شخصية (عبد السلام) «كان...يشرد مستغرقا في أحلام يقظته. لا تراوده أيّ رغبة في الرحيل عن بلده. يكتفي بأن يتخيل ما كانت لتؤول إليه حياته لو أّنه هاجر»[4] أما شخصية (ناظم) فيصفها قائلا:« ناظم من طينة البشر الذين دائما يتوقعون الأسوأ و ربما كانت السبب في الشيب الذي ألهب رأسه باكرا. قرر أن يسيطر هذا المساء على شعوره الدائم فما من سبب يدعوه إلى مثل هذا الحصر و

---

[1] - Vinent Jouve l’effet personnage dans le roman , op , cit , p 112.

[2] - idem, p 113.

[3] - الطاهر بن جلون: أن ترحل، مرجع سابق، ص 69.

[4] - الطاهر بن جلون: أن ترحل، مرجع سابق ، ص 152.

الاضطراب»[1]، هذه الأوصاف و غيرها كثير يصادفها القارئ منذ التقديم الأول للشخصية كدليل على الأولوية التي يعيرها الكاتب للخصائص النفسية على الوصف الجسمي.

تتجلى الحياة الباطنية لدى شخصيات (أن ترحل) و (صلاة الغائب) في صورها المختلفة من أفكار و أحاسيس و هواجس و أحلام يقظة و ذكريات و شكوك و توقعات، و تعتبر شخصيتا (سندباد) و (عازل) الأكثر انكشافا للقارئ الذي يحصل على تصوير دقيق لحياتهما النفسية و التطورات و الاضطرابات التي تصاحب مسيرتهما.يبدأ الاضطراب النفسي لدى (السندباد) عندما تبدأ ذكريات الماضي بالعودة إليه فهو « لم يعد نفسه، فقد كانت نظراته أحيانا محمومة يتخللها القلق الذي يمكن أن تولده الأعجوبة و السر الخفّي، القلق الذي ينجم أيضا عن الخوف من رؤية المرء لأحداث سبق له أن عاشها تتكرر من جديد»[2] و يتواصل هذا الاضطراب و يتصاعد « فهل هناك نتف من حياة منسية و دفينة تهدد بالظهور ثانية؟ إنه لا يستطيع معرفة ما وراء تلك الهمسات و الأصوات المبهمة التي يصعب تبينها. ضجيج و أصوات و صور و روائح عطرية كانت تعبر ذهنه كما لو أنه في بداية استيقاظ طويل الأمد كان لديه انطباع بأنه يغادر حالة من الوعي و الغيبوبة انطباع بالاستيقاظ من نوم عميق أو الخروج من مياه عكرة»[3] ثم يزداد التغّير في شخصيته « مع تعرّضه للاختبار و خلال انقضاء الوقت، يترك المجال لشخص آخر ليسكنه و يحلّ فيه،...كأنّ أحدا بصدد العودة إلى مكانه و هذا ما أثار الاضطراب و القلق لديه»[4] و تتزاحم الذكريات و يتصاعد الاضطراب حتى يسترجع ماضيه الأليم كاملا مع نهاية القصة.

كذلك تبدو شخصية (عازل)شفّافة بالنسبة إلى القارئ الذي يطلّع على الرغبات المتأججة في أعماقها منذ البداية خصوصا التفكير في الهجرة « ما سبب هذا الهوس في مغادرة المغرب؟ ما مصدر هذه الفكرة؟ ما سبب إلحاحها، ما سبب تردّدها في رأسه بعنف؟ كانت أفكاره تخيفه، مترددا بين تلك الرغبة الطاغية في الرحيل و بين عروض الداعية التي يعجز عن رفضها على نحو حاسم، و كان أرقه يضخّم حيرته تلك إلى حدود مفزعة»[5] هذه الرغبة التي من شدّتها جعلته يعيش أحلام

---

[1] - نفسه، 231.

[2] - الطاهر بن جلون، صلاة الغائب، مرجع سابق، ص 65.

[3] - المرجع نفسه، ص 81.

[4] - الطاهر بن جلون، صلاة الغائب، مرجع سابق ، 94.

[5] - الطاهر بن جلون: أن ترحل، مرجع سابق، ص 26.

اليقظة «فكانت الصور تتزاحم في رأسه كأّنه شريط سينمائي يدخلنا إلى أحلام البطل»[1] فيرى نفسه تارة قبطانا أو ربّانا لسفينة في حلّة البيضاء، و تارة أخرى مسافرا في غرفته يستمع إلى هدير الأمواج التي تحمله بعيدا عن المغرب و إفريقيا ، لكن هذا الحلم سرعان ما يتحوّل إلى كابوس، لأّنه تحقق لكن بثمن باهض لم يقدر (عازل) على تحّمله مما يولد لديه الشعور بالمرارة و الألم و الندم الشديد «أخجل من نفسي. لست فخورا بما أنا عليه...لا أكفّ عن اختلاق أعذار و البحث عن تسويات لأبرر نفسي»[2] و مما يزيد من معاناته أنه كان كتوما لا يقاسم أحدا همومه حتى أّنه « كان يحسد عباس على قدرته على سرد وقائع حياته بسهولة بالغة، مشكلاته، الصعوبات التي يواجهها، أن يسّر إليه بخفايا قلبه، أما هو فما كان ليجرؤ على ذلك»[3] لكّنه يستسلم في النهاية و يبوح لأخته (كنزة) بكلّ ما يعتلج في عقله و في قلبه من أحاسيس وأفكار تعكس وصوله إلى الحضيض و فشله الذريع في تحقيق حلم الحياة الكريمة و بناء مستقبل مشرق.

و يحدث أن يعطي الكاتب الكلمة للشخصية لتعّبر بحرية عّما تحسّ به، فتبدو في هذه الحالة كمرضى يستلقون على أريكة الطبيب النفسي في عيادته يخضعون لجلسات من التداعي الحّر بعد أن أنهكتها الحياة و لم تعد قادرة على التحّلى أكثر، و هو يستمع إلى اعترافاتها ليشّخص ما بها من علّة و معاناة. في (صلاة الغائب) يعترف (بوبي) أمام صديقه (سندباد) قائلا: «أعترف لك بأّن الذعر يستولي علّي...فأنت في دوختك و دوارك و يمنى مشغولة بالطفل و أنا أكاد أموت...لم يعد لديّ أحلام و لا طموح و لا أمل بأن أصبح كلبا»[4] ثم نجد الشخصية نفسها في موضع آخر يطلق العنان لنفسه و يبوح بما يعكّر حياته و يجعله غير قادر على مواصلة العيش « إّني خائف أّيها المعلم أشعر بحاجة للكلام، و أن أقول راويا كلّ ما أعرفه لأني أنا نفسي أبحث عن أحد ما يمكن أن يكون أنا. و ما سأقوله لكم ربما أدى إلى ضياعي و لكّني لا أبالي بذلك و أهزأ منه. لقد ولدت لكي أضيع... إّني عاجز عن العيش مع عبء هذه القصة التي أحملها معي...»[5].

---

[1] - المرجع نفسه، ص 44.

[2] - نفسه ، ص 176.

[3] - نفسه، ص 190.

[4] - الطاهر بن جلون: صلاة الغائب، مرجع سابق، ص 105.

[5] - المرجع نفسه، ص 130.

و في (أن ترحل) نجد مثلا اعترافات (ميكال) أمام (عازل) بأمور متعلقة بحياته و مشاريعه المستقبلية و أبنائه بالتبني، تلك الأفكار التي طالما أخفاها عن الجميع « في قلبي و عقلي هما ولداي، و لكن لم يغدوا بعد كذلك على الورق، في نّيتي أن أعتنق الإسلام إذا كان أمرا يسهّل الإجراءات... أقول إّني فكّرت في مصيرهما و في شيخوختي... أعترف أّني فكّرت في اللحظة التي سأحتاج فيها إلى من يقيم معي و يرعاني، و هذا شعور بشريّ محض، ففي آخر الأمر لا أريد أن أموت وحيدا »[1].

إنّ هذه النماذج – و غيرها كثير -تعكس الثراء النفسي الكبير الذي تتمتّع به الشخصية الروائية عند الطاهر بن جلون، حياة باطنية متنّوعة فيها الكثير من الاضطراب و التحول، و هذا ما يدعم وهم الحياة فيها و يحفّز على تلقيها كأشخاص حقيقيين في الواقع.

3. النمّو و وهم الاستقلالية:

من صفات الإنسان الحقيقي التي يحرص الروائيون على إبرازها في شخصياتهم قصد منحها وهم الحياة: النمّو و الاستقلالية. فيما يخصّ النمّو فيقصد به أنّ صورة الشخصية تتشكّل لدى القارئ بشكل تدريجي منذ ظهورها الأّول حتى يتعّرف على عليها بشكل تام مع تقّدمه في القراءة، فالشخصية كدليل أو علامة (signe) فارغة[2] يتم ملؤها تدريجيا، « فالغموض النسبي للشخصية الروائية يعطيها مصداقية الحياة لأنها تتبني في مّدة تماما مثلما ينمو الكائن البشري عبر الزمن»[3]، فالقارئ ينظر إلى الشخصية و هي تتشكّل تدريجيا و تتطّور مع سيرورة الحكاية و كأّنها إنسان حقيقي ينمو و يبني ذاته التامة مع تقّدمه في الحياة، و لهذا فإنّ الوهم المرجعي يتطلّب تقديما تدريجيا للشخصية و ليس كشفا مباشرا منذ البداية.

إنّ القارئ في (صلاة الغائب) و (أن ترحل) يتعّرف على شخصياتها المختلفة بشكل تدريجي، تظهر أّول مرة على شكل بياض يولّد الكثير من الغموض ثم يمتلئ بالصفات الجسمية و النفسية مع

---

[1] - الطاهر بن جلون: أن ترحل، مرجع سابق، ص 134.

[2] - ينظر: المبحث الثاني من الفصل الأّول من هذا البحث، الدراسة السيميولوجية للشخصية الروائية (الشخصية الروائية كعلامة).

[3] - Vincent Jouve, l’effet personnage dans le roman , op , cit, p 116.

تقدّم القراءة، لكن الأمر المميز عند الطاهر بن جلون هو أنّه يخصص لكلّ شخصية جزءا من الرواية ليعرّفنا عليها، و هذا قد يسرّع الكشف عنها و ينقص من الزمن المستغرق للتعرّف عليها، فهو يبدأ الرواية بسرد الأحداث ثم يقطعه ليسجّل وقفة خصصها لإحدى الشخصيات و يعدو بعد ذلك لمواصلته. في (صلاة الغائب) مثلا ينطلق الراوي في نقل ما يحدث مع (سندباد) و (بوبي) في مقبرة (باب الفتوح) و يحدثنا عن ولادة الطفل و ظهور شخصية (يمنى) التي تخبرهما بالمهمة المطلوبة منهم، ثم يتوقّف السرد في المقطع الخامس المعنون (يمنى) ليخبرنا بماضيها و كيف وصلت إلى المقبرة و كلّفت بالمهمة، و بعدها يأتي دور (سندباد) في الجزء السابع الذي يحمل اسمه عنوانا و فيه تفاصيل حياته السابقة و وصف لشخصيته و ما أوصله إلى حالة التشرد و الفقر، و الأمر نفسه في (أن ترحل) حيث يسرد الراوي في الصفحات الأولى أحداثا معينة ثم تتوالى الأجزاء المخصصة للشخصيات لتقطع هذه الأحداث مثل (العافية) (نور الدين) (عازل) (مليكة)... و غيرها. هذه الوقفات بقدر ما تكشف عن الشخصيات بشكل أسرع بقدر ما تجعل فهم القصة أيسر، و كأنّها سياق لا مناص للقارئ من معرفته ليتمكّن من فهم ما سيجري من أحداث و ما سيكون من تطورات.

يمكن الحديث حول نمو الشخصيات الروائية لدى الطاهر بن جلون كذلك من الجانب النفسي، فهي تمرّ بأحداث و تجارب تجعلها تتخلى عن كثير من قناعاتها و مواقفها و اعتقاداتها التي انطلقت منها في مستهل الرواية، إذ ّها تتطوّر و تتعلّم ممّا تعيشه و تتأثّر بما يدور حولها، حتى أنّها تكاد تصبح شخصا آخر مختلفا، و الأمر ينطبق على (عازل) و أخته (كنزة) و (ميكال) في (أن ترحل)، حيث تخيب آمال الأخ و أخته من الهجرة التي كانت سببا في ضياعهما و أنّ ما كان يبدو لهما أمرا مؤكدا ليس سوى وهم في الحقيقة، كذلك (ميكال) يغيّر رأيه حول المغرب و المغاربة و يتعلّم من تجربته مع (عازل) أنهم ليسوا كلّهم متشابهين.

و في (صلاة الغائب) يعيد (سندباد) بناء شخصيته من جديد و يخرج من حياة التشرد و يتعرف على ذاته التي فقدها، فيصبح رجلا مختلفا تماما مع نهاية الرواية عن الذي كانه في بدايتها، و (يمنى) التي تبدو في مستهل القصة امرأة واثقة من نفسها، مؤمنة بنبل المهمة التي تشرف عليها و بأنها السبيل الوحيد للخلاص و لإعادة أمجاد هذا الشعب و فضائله التي فقدها منذ زمن، تجد نفسها في النهاية على النقيض من ذلك و تفقد إيمانها بالمهمة و حتى بالتاريخ و بشخصية البطل (ماء العينين). إنّ الشخصيات هنا تعيش تحولا عميقا، لتصبح في النهاية كائنات أخرى مختلفة تماما عن

تلك التي تعرّف عليها القارئ في بداية الرواية، و هذا التطور و النمو ليس غريبا في حياة الإنسان الحقيقي الذي يتعلّم من تجاربه و يكّون شخصيته مع مرور الزمن.

أّما وهم الاستقلالية فيقصد به ذلك الانطباع بأّن الشخصية حرّة في أفعالها مستقلة بذاتها و ليست تسير تحت أّية هيمنة أو توجيه مسبق، و يحدث ذلك يرفض «الكاتب أن يعطي أيّ فائض من المعنى ليوهم القارئ بأّنه ليس من اخترع الشخصيات بل مجّرد ملاحظ ليس أكثر، فيكون على قدم المساواة معها»[1] ، و هذا ما يقودنا مباشرة إلى الحديث حول ما يعرف في السرديات الحديثة بالتبئير (focalisation)* فالكاتب عندما يختار التبئير الداخلي أوما يعرف ب(الرؤية مع) تكون معرفة الراوي مساوية لمعرفة الشخصيات فلا يزيد شيئا عّما تقوله هي سواء عن نفسها أو عّما يحدث في القصة فتبدو و كأنها ليست من صنعه بل كائنات مستقلة عنه تماما، أي أنّ الكاتب هنا يصبح مجّرد منسق ينقل ما اكتشفه و ينساق وراء الشخصيات في القصة و يفقد السيطرة عليها مما يضاعف وهم الحياة لديها.

يبدو أنّ الطاهر بن جلون ليس من الذين يعتمدون كثيرا على وهم الاستقلالية في بناء شخصياته الروائية، فالراوي في (صلاة الغائب) و (أن ترحل) خارجي و يعرف في أغلب الأحيان أكثر مما تعرفه الشخصيات مما يجعل زاوية النظر تقترب من التبئير الصفر التي تعتبر ميزة شائعة في الحكي القديم، إذ يعرف الكاتب كلّ شيء عن شخصياته، ليس فقط ماضيها الذي عاشته بل حتى ما يدور في أعماق نفسها من أفكار و هواجس، إنه لا يحاول الابتعاد عنها أو الإيهام بأّنها ليست من صنعه، بل يصرّح بما يعرفه عنها، و يضع لها خططا مسبقة يتركها تكتشفها و تسير نحو النهاية التي أرادها.

---

[1] - Vincent Jouve, l’effet personnage dans le roman , op , cit, p 116.

* - يعرف كذلك بتسميات أخرى مثل: وجهة النظر، الرؤية، البؤرة، حصر المجال، المنظور، و هو مصطلح استحدثه النقد الانجلو-أمريكي في بدايات هذا القرن مع الروائي هنري جيمس و عّمقه أتباعه مثل بيرسي لوبوك، و تطّور على يد جان بويون و تودوروف و جيرار جينات، و يقصد به الزاوية أو الموقع الذي ينظر الراوي من خلاله إلى الشخصيات و الأحداث التي ينقلها، و لقد قّسمه جيرار جينات إلى ثلاثة أنواع هي: التبئير الصفر أو اللاتبئير، التبئير الداخلي و التبئير الخارجي. ينظر:

سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، ط 3، 1997، ص 284 و ما بعدها.

و لهذا ربما لا نجده يفسح كثيرا لها المجال للتعبير عن آرائها بحرّية، بل يتولّى الراوي تلك المهمة في أغلب الأحيان، و يمكن « تعليل سيادة هذا المنحى في تقديم الشخصيات هو شيوع النسق التقليدي في عرض الشخصية ضمن الرواية المغربية و الذي يقضي بأن تسند مهمة التقديم إلى الراوي بهدف استثمار عالميته و حضوره الكلّي»[1] إنّه ينصّب نفسه عالما بها حتى بما لا تعرفه هي عن نفسها، و لا يفقد سيطرته عليها و لا يفلت من يده زمام الأمور حتى فيما يتعلّق بأدق التفاصيل و أكثرها عمقا، فالقارئ لا يحتاج طول التأمل ليلاحظ حضوره الكثيف و يستنتج أنّه لا يتكفي بالحياد و المشاهدة بل يتجاوز ذلك إلى التحكّم فيها.

خلاصة القول في هذا المبحث أنّ أغلب الروايات تحفّز المقترئ أكثر من غيره من جوانب الذات القارئة، و هي بذلك تسعى إلى تدعيم الوهم المرجعي و خلق الانطباع بأن ما يقال فيها حقيقي، و من هنا فإنّ الشخصيات الروائية ستبدو كأشخاص حقيقيين و ليس مجرد كائنات من ورق يصنعها المؤلف و يستغلها لأغراض و غايات يريدها، و بتالي فهو لا يكتفي بنشاط التوقع و التأويل كما هو حال المقرئ بل يتجاوزه إلى الاستثمار التعاطفي. و لا يمكن أن يبلغ وهم الحياة الخاص بالشخصيات ذروته لدى القارئ إذا لم يعتمد المؤلف على تقنيات تساعده على ذلك و تضمن نمط التلقي الذي يريده لدى القارئ و هذا ما بدا جلّيا في روايات الطاهر بن جلون (صلاة الغائب) و (أن ترحل). لكن الأمر لا يكون على هذا الشكل دائما بل يحدث للقارئ أن لا ينظر إلى الشخصيات كبيدق فقط أو إنسان حقيقي بل كذريعة يحقق من خلالها رغباتها الخاصة، و هذا ما سنفصّل فيه القول في المبحث التالي.

---

[1] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 233.

المبحث الرابع

الشخصية الروائية كذريعة

1. ليبيدو المعرفة.
2. ليبيدو المتعة.
3. ليبيدو السلطة.

الشخصية الروائية كذريعة:

لقد رأينا في المبحثين السابقين أنّ القارئ يتلقى الشخصية الروائية أوّلا كبيدق أو أداة نصية في خدمة المشروع المحدد من طرف الكاتب في الرواية، ثانيا يمكن أن ينظر إليها كشخص حقيقي و ذلك عندما ينخدع بالوهم الروائي و يهيمن عليه اللاوعي. يبقى أن نتحدّث عن نمط ثالث من أنماط التلقي و هو المتعلق بالمنقرئ الذي يستغل زمن القراءة لإشباع رغباته المكبوتة، و تكون الشخصية في هذا المقام ذريعة تمكّنه من تحقيق غايته هذه « إنّها سند يسمح بتحقيق خيالي للنزوات الممنوعة من طرف الحياة الاجتماعية»[1]، أي أنّ الذات القارئة تجد مجالا لتجسيد تلك الرغبات المقموعة اجتماعيا و إن كان تجسيدا خياليا لا يتجاوز صفحات الرواية، و بتالي فنشاط القارئ هنا ليس التوقع و لا التأويل و لا التعاطف بل هو استثمار اندفاعي بالدرجة الأولى.

و يمكن تفسير هذه الظاهرة بالعودة إلى عملية الإبداع نفسها، فهناك « ميكانيزمات نفسية في العمل الفني لا تختلف كثيرا عن تلك التي تحدد تلقيه، فإذا كان العمل قد خلق ليشبع رغبات صاحبه، فهو في الوقت نفسه يلبي رغباتنا كقرّاء له»[2]، و لأنّ « الرغبات المكبوتة على مستوى اللاوعي هي نفسها عند الجميع يمكن أن تتوافق استيهامات القارئ مع استيهامات الكاتب»[3]، فهو إذ يكتب يسبر أغوار نفسه و يسعى إلى تلبية مكبوتاتها بطريقة غير مباشرة، و حين يفتح القارئ الكتاب يجد تشابها و توافقا كبيرا لذلك المحتوى مع رغباته الشخصية فيستغل بدوره زمن القراءة ليحققها مادام ذلك مستحيلا على أرض الواقع، و يشرح فرويد هذه العملية المعقّدة، فيرى أنّ القارئ « يعيش مغامرات الشخصيات كأنّها له و يحقق من خلالها رغبات لاواعية، دون الحاجة إلى الجهد أو التعرض إلى المخاطر التي يتطلبها تحقيق هذه الرغبات في الواقع، هذه الحماية تمثّل مركز المتعة المرتبطة بفعل القراءة، فالكاتب بتوظيفه للعلامات بشكل خاص يثير لدى المتلقي إحساسا بمتعة تمهيدية (plaisir préliminaire) ما يسمح بدوره برفع الكبت و الوصول إلى رغباته الدفينة»[4]. و لعلّ ما يميّز وظيفة المنقرئ عن غيره أنّه « لا يتقمّص الشخصية في حدّ ذاتها بل يرى نفسه من خلال شخصية تكون

---

1 - Vincent Jouve ,l'effet personnage dans le roman , op , cit, p 150.

2 - idem, p 150.

3 - idem, p 151.

4 - Pierre Claudes et Yves Reuter, le personnage , op , cit , p 84.

في وضعية معيّنة»[1] بمعنى أنّ الشخصية لا تهمّه في حدّ ذاتها بقدر ما يهمّه المشهد الذي تأتي ضمنه، فهو يراقبها و يتجسس عليها أثناء حركتها و في وضعياتها المختلفة مما يحرر ما هو مكبوت في أعماق نفسه و يجعله يعيش استيهاماته الخاصة.

و لتحديد طبيعة المكبوتات التي يتم تحريرها لدى القارئ يجب العودة إلى مفهوم (اللبيدو) (libido)* و أنواعها المختلفة، فقد حصر (فانسون جوف) الرغبات التي يسعى القارئ إلى إشباعها ضمن هذه الأنواع الثلاثة للدوافع الإنسانية، و هي كالآتي:

1. ليبيدو المعرفة (libido sciendi):

سبقت الإشارة في حديثنا حول المنقرئ إلى أنّ الفضول سمة ملازمة للقراءة الروائية، مما يدفع القارئ إلى التجسس على الشخصيات بينما تتحرك داخل النص و تؤدي أدوارها في غفلة عمن يراقبها و يتتبع خطواتها، و إذا اردنا أن نعرّف التجسس فهو « الرغبة في معرفة ما يحدث خلف الأبواب، و هو بذلك التجسيد الأوضح للبيدو المعرفة»[2] هذه الغريزة التي « تعتبر من أقوى الدوافع لدى الفرد»[3] حيث تجعله يسعى إلى رؤية ما هو محجوب عنه و إلى معرفة كل شيء دون التمييز بين ما يجب

---

[1] - Michel Picard, la lecture comme jeu, op cit, p 93

* - ليبيدو (libido) كلمة ذات أصل لاتيني و تعني: الرغبة، استعملت من طرف القديس اغسطين (saint Augustin) (354 - 430) كمرادف لكلمة (concupiscence) و هي من أصول لايتينة أيضا و تعني الغرائز و الميول الشهوانية لدى الكائن الحّي و التي تجعله يبحث عن المتعة، و كان أوّل من قسمها إلى أنواع. و قام بعده بليز باسكال (Blaise Pascal) (1623 - 1662) بتطوير المصطلح و إعطائه أبعادا فلسفية بعدما كان مرتبطا بالدراسات الدينية، و حدد أنواعه الثلاثة و هي (libido sciendi) أو الرغبة في المعرفة و (libido sentiendi) أي الرغبة في المتعة و (libido dominandi) بمعنى الرغبة في السلطة. و يعود الفضل في إدخال هذا المصطلح إلى علم النفس الحديث إلى الطبيب النمساوي سيغموند فرويد و ذلك في كتابه (trois essais sur la théorie sexuelle) الصادر سنة 1905، حيث قدّم فيه تعريفا مختلفا لليبيدو و حصره في الدوافع الجنسية دون سواها، معتبرا إياه القوة التي يتم بها تمثيل الغريزية الجنسية في العقل، و رأى أنّ كبت هذه الميول القوية هو السبب في أغلب الاضطرابات و الأمراض النفسية. و قد خالفه غوستاف كارل يونغ (Carl Jung) (1857 – 1961) في رأيه هذا مقدما مفهوما أوسع لليبيدو و رفض حصره في الطاقة الجنسية و قال أنها تشمل كل القوى و الطاقات الخلاقة لدى الإنسان. ينظر:

- Emmanuel Bermon :les passions antiques et médiévales, presse universitaire de France, 2003, p 171-179.

- Magalie Guillot : la libido déploiement des pulsions, magazine santé mentale, n 217, Avril 2017, p 12.

[2] - Vincent Jouve , l’effet personnage dans le roman , op cit , p 156.

[3] - idem , p 90.

معرفته و ما لا يجب، و القارئ لا يشذّ عن هذه القاعدة و يجد متعة في التلصص على تلك الكائنات المعروضة أمامه دون خطر الانكشاف أو أيّ شعور بالذنب.

و لكي تحقق إثارة لبيدو المعرفة لدى القارئ فإنّ النص يعتمد على ميكانيزمات معينة تسمح بإثارة فضول المتلقي و تجعله يرغب في النظر و التلصص.أول ما يساعد على ذلك هو الانطباع الذي تعطيه الشخصيات بأنها غافلة عمن يراقبها، فما يفتن القارئ هو « أن يأخذ على حين غرة أجسادا حاضرة و غير مكترثة»[1] ، فهي تظهر علامات الانشغال التام و اللامبالاة بحضوره و تواصل حركتها و تنغمس في وضعيتها غير آبهة تماما به مما يشجّعه على المراقبة أكثر. العامل الثاني المساعد هو التفصيل في الوصف « فكلّما كانت الصورة مفصّلة، كلّما كان التلصص مشروعا»[2]، بمعنى انّ الصورة التي تظهر فيها حتى الحركات الدقيقة و الثانوية متتابعة في تسلسل منطقي هي التي تزيد من انجذاب القارئ أكثر من المشاهد المذكورة بصورة عامة دون التفاصيل. و الجدير بالذكر أنّ الوضعية التي ينجذب القارئ إلى مراقبتها لا تكون جنسية بالضرورة لأن « مشاهد العمل فاحشة مثل المشاهد الجنسية»[3] ما دام القارئ في كلتا الحالتين يتطفل على حميمية الشخصيات و يتدخل في خصوصيتها بينما تبقى على طبيعتها و كأنّه غير موجود.

يرى فانسون جوف أنّ هناك مشاهد تستدعي لبيدو المعرفة أكثر من غيرها نظرا لما تمنحه للقارئ من رغبة في النظر و المراقبه و هي المشاهد الجنسية و المشاهد الإجرامية، مشاهد الجوسسة و مشاهد العمل[4]، هذه المشاهد بطبيعتها الحساسة تثير لدى القارئ دافعا قويا للتلصص لما فيها من عرض (spectacle) لا يخلو من المتعة.

إنّ الشخصيات في (صلاة الغائب) و (أن ترحل) لا تقوم كثيرا بالتجسس، فهذا النوع من المشاهد يكاد يكون منعدما، إذ ّها تتصرف باندفاع و جرأة للحصول على ما ترغب فيه و لا تكتفي بالنظر إليه بطريقة سرّية إلّا في بعض الحالات النادرة مثل مراقبة ميكال لعازل و هو نائم:« و لّما لم يسمع جوابا من الداخل طرق الباب مرة ثانية قبل أن يفتحه بتؤدة. كان عازل مستلقيا على ظهره و

---

1 - idem , p 157.

2 - idem , p 157.

3 - idem , p 157.

4 - Vincent Jouve , l’effet personnage dans le roman , op cit , p 159.

الغطاء يستر بعض جسمه، بهت ميكال لبراءة وجهه و جمال جسمه حيث الأورام الدموية بادية للعيان»[1]، مشهد آخر تكون فيه الشخصية نفسها موضوعا للمراقبة السرية، و وذلك في حفلة أقامها ميكال في دارته « و الظاهر أن ميكال أعاره غندورة بيضاء جميلة لكي يرتديها فبدا في ملابسه أشبه بأمير شرقي أو أشبه بشخصية فيلم بالأبيض و الأسود من زمن الخمسينات.رزينا مرهفا كان يتنقل بين الضيوف مجاملا كأنه من أهل البيت...كان المدعوون من الرجال يتهامسون و يتضاحكون يراقبون حركات و سكنات هذا الشاب الذي يرتدي الغندورة البيضاء»[2]. و في (صلاة الغائب) يقف سندباد و بوبي عند باب حانة من الحانات الحقيرة في مراكش و يراقبان ما يحدث في الداخل « و ظلّا ساكنين قرب الباب يحاولا تبّين وجوه الرجال الجالسين غلى الموائد يحتسون البيرة، زجاجة تلو الأخرى، هناك فتاتان تجلسان قرب خزانة المشروبات و رجل صغير الجسم نحيله يشرف على الصندوق، و على الأرض المئات من أعقاب السجائر و قشور الفول المسلوق على البخار. كان هناك كثير من الضلال، لا شيء سوى الضلال.رجال منصرفون إلى البحث عن تلك الهاوية المظلمة التي تساور سندباد...»[3] ، كذلك تراقب أرغان يمنى و تتأّمل وجهها سرّا محاولة أن تفهم من تقاسيمه شيئا عن شخصيتها « كان وجه يمنى يثير فضولها، وجه لا يبدو عليه أيّ عمر ذو نظرات عميقة...وجه خال من التجاعيد يسوده صفاء تام و ينم عن راحة نفسية لا يمكن أن يعكرها أو يقلقها شيء...راحت أرغان تتفحص تلك المرآة دون أن تشعر يمنى بذلك»[4].

إنّ مشاهد التلصص هذه و على الرغم من قلّتها في الروايتين، إلّا أّنها تثير فضول القارئ و تجل تلصصه مشروعا، فهي دعوة مباشرة له للنظر و المراقبة دون التعرض لخطر الانكشاف أو تأنيب الضميرما دامت هي لا تشعر بذلك، و يمكن تفسير قلّة مشاهد التجسس من طرف الشخصيات في (أن ترحل)بكونها تعبّر عن رغباتها بشكل مباشر و لا تتردد في الاندفاع نحو إشباعها مما يغنيها عن النظر و التلصص، فهي لا تخاف من الحواجز الاجتماعية و لا تعترف بالقيود التي تفرضها، أّما شخصيات (صلاة الغائب) فإّنها تتحرك في سياق يفرض عليها كبح جماح فضولها و الخضوع التام لقانون السرية و الانضباط، فهي في مملكة السّر و تحت رحمة تلك القوى الخفية التي

---

[1] - الطاهر بن جلون: أن ترحل، مرجع سابق، ص 51.

[2] - المرجع نفسه، ص ص 76، 77.

[3] - الطاهر بن جلون، صلاة الغائب، مرجع سابق، ص 103.

[4] - الطاهر بن جلون، صلاة الغائب، مرجع سابق ، ص 157.

كلّفتها بمهمة، و القادرة على إنزال أشدّ العقاب على من يخالف إرادتها، فهي تعرف القليل جدا و يمنعها من طرح الأسئلة بل التنفيذ فقط.

لكن و إن كان التجسس المباشر قليلا فإنّ أنواعا أخرى من المشاهد تحفّز رغبة النظر لدى القارئ في هاتين الروايتين، حيث تظهر فيها الشخصيات منهمكة بشكل كلّي، و تتصرف على طبيعتها مما يعطي انطباعا بالغفلة عمن يراقبها، حتى أنها تستعرض أمامه حياتها الخاصة بتفاصيلها الدقيقة التي يتلذذ القارئ بالتعرف عليها. و تحتلّ مشاهد الجنس المرتبة الأولى في رواية (أن ترحل) بينما تقلّ في (صلاة الغائب) و ما ورد منها فيأتي ضمن استرجاع ذكريات بعيدة عاشتها الشخصيات كعلاقة يمنى بإدريس و علاقة سندباد بجمال. فالرواية الأولى حافلة بمشاهد علاقات حميمية تمتزج فيها المتعة الجسدية مع البوح بمكنونات النفس و الإفصاح عن مشاعرها، بل يكون التركيز أحيانا على هذه الجوانب أكثر من اللقاء الجنسي نفسه، فلقاء عازل بسيهام مثلا في بيت الحاج يبدو كفرصة لهما للحديث أكثر من المتعة الجنسية حتى أنّها تسأله عن الهجرة و عن صعوبة بوح الرجال بمشاعرهم في هذه البلاد و غيرها من المواضيع. كذلك عندما يلتقي بسمية في إسبانيا فإنهما يستمتعان بالتعبير عمّا يجول في بالهما من الخواطر، فهي تسرد عليه قصتها و كيف وصلت إلى هذه الحالة المزرية، و تحدّثه عن حنينها إلى وطنها و عائلتها و يحاول هو التخفيف عنها و مواساتها و مساعدتها على تحمّل هذه الأوضاع. و الجنس في هذه الرواية ليس علاقات سوية فقط بين عازل و سيهام أو سمية أو بين أخته كنزة و ناظم بل كذلك علاقات شذوذ جنسي بينه و بين ميكال و بعضها من ذكريات طفولته.

بالإضافة إلى هذا يجد القارئ فرصة لمراقبة الشخصيات في كثير من مشاهد العمل التي تؤديها بكلّ عفوية، بعضها من صميم الحياة اليومية و البعض الآخر عبارة عن صدف مثيرة تمرّ بها، و غالبا ما تقدّم هذه المشاهد بالتفصيل مما يزيد من انجذاب القارئ و انشغاله بالنظر و المراقبة، و من ذلك مشهد كنزة و هي ترقص في مطعم في إسبانيا « بمضيّ عشرين دقيقة تقريبا ظهرت كنزة، بمكياج كامل، مرتدية غلالات ملّونة، و شرعت في الرقص بأناقة و رقّة.راح الزبائن يصفّقون و دسّ بعضهم أوراقا نقدية حول حزامها.أما هي الجميلة المسلطنة، فكانت غافلة عن كل شيء ما عدا الإيقاع و حركاته لكي يصاحبه التمايل الرشيق لكل ثنية من ثنايا جسمها. كانت لها قدرة عجيبة على هزّ الكتفين كما الوركين من دون أن تخطو خطوة واحدة، ثابتة في مكانها ترقص و ترقص كأنّ

الجسم بأكمله سرت فيه رعشة»[1]، من مشاهد الصدف نجد زيارة محمد العربي للعالم الذي « دعاه بعد الصلاة إلى بيته ليأكل عنده الكسكسي. و فيما كان يخلع نعليه عند الباب لمح وجه فتاة حسناء مختبئة خلف ستارة تراقبه.لم يلحظ الأب شيئا مما جرى بل تابع موعظته كأنه لا يزال في المسجد. و لما انتعل حذاءه مغادرا أحسّ بأنّ شيئا قد دسّ في إحدى فردتيه.أخرج من فردة الحذاء ورقة مجعوكة ككرة سارع إلى دسّها في جيبه. و ما إن غفل العالم عنه حتى سارع إلى قراءتها: اتصل بي هاتفيا على هذا الرقم بين الخامسة و السادسة مساء، ناديا، فتاة ما وراء الستارة»[2]، كذلك تظهر كنزة في مشهد آخر واقفة أمام المرآة تتفحص جسمها غارقة في تأملاتها مما يدعو القارئ إلى النظر و المراقبة « كانت كنزة تنظر إلى نفسها في المرآة، و للمرة الأولى في حياتها ترى أنها جميلة.تشعر بسعادة غامرة. و لكي تلهو قليلا تغطي شعرها بشال مقلدة المسلمات المحتجبات...ثم تأملت طويلا جسدها و تحسست بطنها براحة يدها ثم رزنت باليدين ثدييها لتجد في آخر الأمر بأنها امرأة شهية»[3].

هذه المشاهد و غيرها كثيرة تبدو فيها الشخصيات منهمكة في حياتها الخاصة، و لا تحاول إخفاء شيء من خصوصياتها و حميميتها ، بل تستعرض جسدها و تتحرك في حرية كاملة فاسحة المجال للقارئ للنظر و المراقبة و إشباع فضوله.

2. ليبيدو المتعة (libido sentiendi):

يتخذ هذا النوع من اللبيدو لدى القارئ من الرغبة الجنسية موضوعا له، و هو بذلك أقرب من مفهوم اللبيدو لدى فرويد، فالرغبات الجنسية المكبوتة يتم إشباعها بطرق مختلفة تعتبر القراءة واحدة منها، و انطلاقا من هذا فإنّ لبيدو المتعة هو غاية لبيدو المعرفة، لأنّ التجسس على الشخصيات لا هدف له في النهاية سوى المتعة و النشوة.لكنّ القارئ لا يستمتع بمشاهد الجنس فقط، بل بإعادة مشاهد مؤلمة كذلك « فالحب و الموت هما المدلولان الأساسيان لكلّ رواية، و العلاقة بين القارئ و الشخصيات تعيد إلى الواجهة ذلك التوازن بين غريزة الحياة و غريزة الموت»[4] و هذا ما يفسّر

---

[1] - الطاهر بن جلون، أن ترحل، مرجع سابق، ص 192.

[2] - المرجع نفسه، ص 110.

[3] - الطاهر بن جلون، أن ترحل، مرجع سابق ، ص 219.

[4] - Vincent Jouve , l’effet personnage dans le roman , op cit, p 160.

إعجابه بمشاهد العنف و القتل تماما كما يعجب بمشاهد الحب و الجنس، فكلاهما فيه تنفيس عن طاقة مكبوتة.

إنّ المنقرئ حين يتقمص الشخصية الروائية كذريعة يجد فرصة سانحة « لإحياء الاهتمامات البدائية المرتبطة بالمال و الجنس و الموت... و تكون له وسيلة لعرض لاإنسانيته و تحرير اندفاعاته الاجتماعية دون خطر»[1]، فهو يستمتع بمشاعر الحب و الخوف و الحسد و التعصب و الإحساس بالخطيئة و الخزي و غيرها دون أن يضطّره ذلك إلى تحّمل العواقب، خصوصا أنّ كثيرا من المشاهد التي تمكنه من ذلك كالسرقة و الاغتصاب و القتل غير مقبولة اجتماعيا، لكنها في حالة القراءة تشبع تلك الغرائز و تخفف من ضغط الكبت بطريقة آمنة.

يتاح للقارئ في (أن ترحل) أن يعيش لحظات شعورية قوية تلبي رغبة المتعة لديه و ذلك من خلال مشاهد مختلفة تحيل إلى الجنس بالدرجة الأولى. و الجنس لدى شخصيات بن جلون أبعد ما يكون عن المواضيع المحظورة بل هو في صميم حياتها اليومية و كأّن الجميع يسعى في طلب المتعة الجسدية طول الوقت، فبطل القصة عازل يعيش مغامرات جنسية مع عدة فتيات، و يصبح فيما بعد عشيق ميكال، من جهتها تقيم أخته كنزة علاقات غرامية مع ابن عمها نور الدين و مع ناظم بعد هجرتها إلى إسبانيا، مما يجعل مشاهد الجنس متواترة بشكل كبير في ثنايا النص، أما في (صلاة الغائب) فإن الغريزة الجنسية لا تسيطر على الشخصيات ما عدا مشهدين يخص الأول يمنى مع إدريس و الثاني بين سندباد و جمال، لهذا فإن لبيدو المتعة لا تتحقق بمشاهد الجنس المباشرة في هذه الرواية.

من جهة أخرى تكون الإحالة إلى الرغبة الجنسية بطريقة غير مباشرة، فلا يصف الراوي مشاهد غرامية بل تقوم الشخصيات بالإغواء و إظهار مفاتنها بطريقة شهوانية مستفزة القارئ الذي يشعر حتما بذلك، مثل مشهد الرقص الشرقي لكنزة و مشهد تحسسها لجسمها أمام المرآة، أو مشهد عازل نائما و الغطاء يستر جزء من جسمه العري فقط.كذلك مشهده و هو يرقص في حفلة تنكرية أقامها ميكال في منزله و اختار لها عنوان الشرق الوردي و طلب من عازل أن يرتدي ملابس أنثوية و يرقص «تمكيج كعروس و حرص على ارتداء ملابسه الأنثوية كما ينبغي ثم سوى شعره المستعار و

---

[1] - idem , p 161.

لبث منتظرا التتمة. نحو منتصف الليل قرع الجرس أخيرا، فغادر غرفته و نزل الطبقات الأربع متمهلا. و عندما فتح باب الصالون سكت الجميع. كانوا يتأملونه بإعجاب...جسد رياضي منحوت من ابرونز ممزوج بمسحة من الأنوثة.إنه فحل نادر...شرع في الرقص على ألحان موسيقى مصرية.كان يهز وركيه..» [1]، و بالطريقة نفسها يصف شخصية جمال في (صلاة الغائب) مبرزا جوانب الإثارة فيها دون الحديث الصريح عن الجنس « كان جمال أسمر البشرة ذا عينين خضراوين، و شعره الأجعد الكثيف جدا، و في نظرته لغز يصعب تبينه، شيء يحيّر و يثير الاضطراب،. و لم يكن أحمد يستطيع تحمّل تلك النظرة التي تثيره كثيرا...و عندما يكتحل كان يضفي بعض تعابير القسوة على تلك النظرة... إنّه يتلاعب بذلك و يستغله سرّا في ذلك المجتمع المنكّون من رجال مشبعين بقوة الذكور و الذي كانت مظاهر الرجولة فيه فظّة. و جمال هو العنصر المؤنث في تلك الجامعة حيث أنّ بعض الفتيات اللواتي يتابعن دراستهن فيها يأتين و قد تلفّحن بحائكهن كمومياءات أخفت أجسامها» [2].

في مقابل مشاهد اللذة الجنسية تأتي مشاهد القتل و الاعتداء و الاغتصاب التي تسمح بفضاعتها للقارئ أن يستمتع بمشاعر ممنوعة اجتماعيا و يحرر بذلك الجوانب اللاإنسانية فيه، و منها ما تعرّض إليه عازل على يد رجال الشرطة و المحققين الذين اعتقلوه في حانة و معه قليل من الكيف و لم يكن يحمل أوراقه الثبوتية « كان الليل طويلا مؤلما و قاسيا...كان عازل يحني رأسه حتى يلامس ركبتيه من شدّة ما يشعر به من ألم...أغلقا الباب و راحا يتناوبان على ضربه...اغتصباه على التوالي و هما يكيلان له الشتائم...» [3] ، و من ذكريات يمنى عندما كانت تعمل عند إحدى العائلات و بينما كانت نائمة في المطبخ «ذات ليلة أتى رجل لم تعرف أبدا فيما إذا كان صاحب البيت أو أحد أبنائه» [4] حاول اغتصابها لكنها صرخت بصوت قوي و اختفى الرجل عندما أشعلت الأضواء.و من مشاهد القتل نهاية عازل، الذي كان قد أصبح مخبرا لدى الشرطة الإسبانية ينقل إليها معلومات حول الجمعيات الإرهابية الدينية، و بعد انقطاع أخباره جاء الضابط المسؤول عنه و فتح

---

[1] - الطاهر بن جلون، أن ترحل، مرجع سابق، ص ص 129 – 130.

[2] - الطاهر بن جلون، صلاة الغائب، مرجع سابق، ص 71.

[3] - الطاهر بن جلون، أن ترحل، مرجع سابق، ص 62 – 65.

[4] - الطاهر بن جلون، صلاة الغائب، ص 52.

باب شقته ليجده مقتولا « كان عازل ممددا على الأرضية، مذبوحا، و رأسه غارقا في نقحة دماء.ذبحه الإخوان كخروف العيد»[1].

إنّ القارئ أمام هذه المشاهد يجد إشباعا غير مباشر لنزوات مكبوتة لديه متعلقة بغريزة الجنس بالدرجة الأولى ثم بالموت ثانيا، هذه التجارب التي يعيشها بالنيابة و يستحيل تحقيقها على أرض الواقع. لكن (صلاة الغائب) لا تتضمن تركيزا على هذا الدافع كثيرا مقارنة برواية (أن ترحل) التي يمثل لبيدو المتعة واجهتها الأساسية، و يرجع ذلك إلى طبيعة كل واحدة منهما، فالأولى تدور في عوالم عجيبة و شخصياتها لا تقلّ غرابة عن أحداثها مما يضعف اندفاع الرغبة من القارئ اتجاهها، فيمنى عائدة من عالم الأموات و بوبي مصاب بانفصام الشخصية و سندباد فاقد للذاكرة مع طفل ليس حقيقيا بل مجرد رمز، كلّ هذا يمتزج مع رحلة خيالية و ذاكرة تاريخية و واقع مشّوه، بينما تمتاز (أن ترحل) بطابعها الواقعي المحض، و شخصياتها لا غرابة فيها، تعيش حياة عادية بيومياتها التي لا تخلو من غريزة المتعة بمظاهرها المختلفة و بتالي لا يجد القارئ صعوبة في التفاعل و الاندفاع و مشاركتها المتعة.

3. ليبيدو السلطة (libido dominandi):

لا تختلف هذه الرغبة عن سابقتيها في كونها سمة ثابتة في النفس البشرية، « ففرض الذات أمام العالم و مساواتها مع الأغنياء و الأقوياء غاية لا يجب الاستهانة بها»[2]، و يتم تحقيق هذه الرغبة في فعل القراءة من خلال ما يعرف في علم النفس « بالتحويل الغيريّ (cession altusiste) تلك الظاهرة النفسية التي تسمح من خلال وساطة صورة متخيلة (قد يتعلق الأمر ببطل الرواية كقدوة حيّة: نجم، أميرة..) بأن يعيش المرء بالنيابة حياة لم يختبرها من قبل»[3] بمعنى أنّ الشخصيات التي تتمتع بالقوة و المنزلة الرفيعة و النفوذ تجعل القارئ يعيش بدوره تلك العظمة من خلال تقّصه لها، فيشبع بذلك رغبته الخاصة في السلطة و فرض النفس بطريقة غير مباشرة، قد تكون الشخصية القوية نفسها بطل الرواية الذي قاوم الصعاب و أثبت وجوده و احتلّ مكانة مرموقة.

---

[1] - الطاهر بن جلون، أن ترحل، مرجع سابقن ص 296.

[2] - Vincent Jouve , l’effet personnage dans le roman , op cit , p 164.

[3] - idem , p 164.

و تجدر الإشارة إلى أنّ الشخصيات التي تمتاز بالعظمة و السلطة تقوم بفرض نفسها على مستويات مختلفة و ضمن فضاءات متفاوتة، مثل الفضاء العائلّي (فرض النفس أمام الوالدين أو الإخوة) و الوسط الاجتماعي (المجالات العمومية و السياسية) و أخيرا البعد المثالي (لا يحدّه فضاء مكاني معين فهي غايات مطلقة متعلقة بنظرة مثالية إلى العالم و الواقع المعيش)، و تتفق كلّها في اندفاع الذات نحو بلوغ العظمة مهما كان الوسط المستهدف و مهما اختلفت الوسائل التي يتم عن طريقها تحقيق ذلك.

لعل شخصية سندباد في (صلاة الغائب) أكثر الشخصيات استجابة لهذا النوع من الغرائز، لأنه ثار على المجتمع و رفض الاستسلام لقوانينه الجائرة، و أبى إلا أن يتمسك بما يراه صائبا و يعمل جاهدا على إثبات صحته أمام الجميع. إنّه نموذج عن الشخصية الطموحة المناضلة في سبيل إثبات الرأي و الوقوف في وجه الأقوياء و الطغاة و أن يصنع لنفسه المكانة التي يستحقها مهما كلّفه ذلك من تضحيات، كان يدرس في جامعة القرويين المرموقة لكّنه كان «يعارض دائما رأي أساتذته و يناقش معلوماتهم زارعا حوله بذور الشك و حب النقد، و كانت وقاحته تزعج أساتذته»[1]، و لم يتوقف به الأمر عند أساتذته و زملائه في الجامعة بل عارض مجتمعه بأكمله، « كان يتأمل من حوله مجتمعا محافظا مبتذلا أخذ يتكون و يتدعم. إنّه مجتمع مستسلم لأحكام و آراء مسبقة و متمسك بامتيازاته، فهو يراقب رجالا يعيشون و يموتون في الكذب و الرياء..»[2] فاختار بذلك أن يسبح عكس التيار مقّدما بذلك مثالا بارزا عن لثقة بالنفس و السعي إلى فرضها رغم العقبات، التي أوصلته إلى درجة الجنون و فقدان الذاكرة لكّنها لم تجبره على الاستسلام يوما.

في (أن ترحل) تخوض عدّة شخصيات كفاحا مريرا من أجل تحقيق استقلاليتها و فرض نفسها في المحيط الذي تعيش داخله، بدءا بشخصية البطل عازل الذي وجد نفسه بطّالا بعد أن أنهى دراسته الجامعية في الحقوق فحاول « أن يتعّيش على أعمال مؤقتة كأن يتاجر بالسيارات أو يعمل سمسارا لوكيل عقاري، حتى أنه ألفى نفسه ذات مرة واقفا في الصف الطويل أمام القنصلية الفرنسية لحساب رجل موسر كان يدفع له مائتي درهم لقاء الخمس ساعات من الانتظار.كان يجني القليل من

[1] - الطاهر بن جلون، صلاة الغائب، مرجع سابق، ص 68.

[2] - المرجع نفسه، ص 71.

المال»[1]، بالإضافة إلى ذلك كان يتلقى المساعدة من أخته كنزة التي تعمل في إحدى العيادات الطبية الخاصة لكنّه « لا يتقبل حياة يعيشها عالة على امرأة، حتى لو كانت أخته، لديه عزّة نفسه»[2] و رغبة قوية في بناء مستقبله بيده، و رأى أنّ السبيل الوحيد لذلك هو الهجرة بعدما سدّت الأبواب كلها في وجهه، فتمسّك بهذا الحلم و ضحّى في سبيل بلوغه بالكثيرلأنّ دافع التخلص من الفقر و ارتقاء السلم الاجتماعي لديه كان أقوى من أيّ شيء آخر. من جهتها ترغب أخته كنزة في تغيير واقعها و أبت بدورها العيش في الفقر و الحرمان فاستغلت أوّل فرصة سنحت لها و طلبت من عازل أن يعرض على ميكال الزواج بها صوريا لتتمكّن من الهجرة بدورها « لم يبد ميكال لا دهشة و لا انزعاجا مما سمعه، كان يعرف جيدا هذا الضرب من التداعيات و يؤثر الإصغاء إلى ما تمليه عليه مشاعره. هو يحب عازل و لذلك لا يستطيع أن يرفض له طلبا»[3]، و هكذا استفادت من العلاقة بين هذين الرجلين و « بمضيّ ثلاثة شهور حطّت في برشلونة كأميرة حقيقية، استقبلها ميكال في المطار محتجبا خلف باقة ضخمة من الورد و كانت يداها و رجلاها مزينتين بالحنّة»[4]، لم تضيّع الوقت بعد وصولها حيث بحثت عن عمل و استأجرت شقّة خاصة لها فأصبحت في وقت وجبز امرأة أخرى، مستقلة عن غيرها تجني الكثير من المال و تعيش سعيدة.

أمّا شخصية ميكال التي يظهر في بداية الرواية في قمّة الهرم الاجتماعي فإنّ لها قصّة غريبة تعكس ما يمتاز به من رغبة فرض الذات، حيث يكتشف عازل في النهاية أنّ ميكال « قد نشأ في كنف عائلة فقيرة و كان على والده أن يهاجر إلى المغرب ثم إلى فرنسا...و كانت أمّه تعمل حاجبا لعمارة سكنية و لكي تبقى على قيد الحياة اضطرّت إلى التخلي عن ولديها لتتعهدهما مصلحة الرعاية الاجتماعية»[5] أي أنّ حالته قد كانت أسوأ بكثير من حالة عازل و طفولته أكثر شقاء بكثير، لكنّه أصرّ على تغيير أوضاعه « فكان عليه أن يرتبط برجل، هو لورد إنجليزي ثريّ و متنفّذ، معقّد و صارم. أراد اللورد أن يجعله محظيّه لأنّ ميكال كان وسيما جدا، و لدى وصوله إلى بريطانيا أسكنه

---

[1] - الطاهر بن جلون، أن ترحل، مرجع سابق، ص 32.

[2] - المرجع نفسه، ص 69.

[3] - الطاهر بن جلون، أن ترحل، مرجع سابق، ص 137.

[4] - المرجع نفسه، ص 165.

[5] - نفسه، ص 252.

إحدى ممتلكاته»[1] خضع ميكال لسّيده و أشبع رغباته هو و شقيقته « فالهدف الوحيد الذي وضعه نصب عينيه هو التغلب على أوضاعه المزرية و ألّا يعيش ثانية حياة العوز و البؤس»[2] و تمكّن بذكائه من الحصول على لوحة ثمينة من أعمال بيكاسو، و عقب وفاة اللورد ورث ميكال ثروة طائلة « لقد ورّثه اللورد كلّ ممتلكاته...غادر إلى طنجة حيث اشترى منزلا فخما لإقامته...و تقّرب من الأسرة المالكة في إسبا نيا حتى قيل أنّ الملكة تكنّ له مودّة خاصة و إّنها تسهلّ له بعض العلاقات و الارتباطات»[3] ليتحوّل من طفل فقير محروم إلى سّيد يعيش وسط المجتمع المخملّي، و يتمتع بالنفوذ و القّوة و المال.

يمكن القول إذن أن القارئ سيتمكن من تحقيق هوسه الفطري بالسيادة و فرض الذات من خلال هذه الشخصيات التي تمكنت من ذلك و صنعت لنفسها وجودا سواء في المحيط الأسري أو حتى الاجتماعي.

خلاصة القول في هذا الفصل أنّ أنظمة القراءة الثلاثة تفرض بالفعل ثلاثة أنماط مختلفة من التلقي للشخصيات الروائية، و التي تولّد بدورها ردود أفعال مختلفة من طرف الذات القارئة اتجاه هذه الكائنات المتخّيلة مما يؤكد على السمة التفاعلية لعملية القراءة ، و أنّ القارئ يشارك بصفة مستمرة و تحت صور مختلفة في نشاط الشخصيات، فيتوقّع و يؤّول و يتعاطف و يشبع رغباته المكبوتة، و يمكن أن نلخص كلّ ذلك في الجدول التالي:

الذات القارئة	طبيعة نشاطها	تلقي الشخصية	ردود الأفعال
المقرئ اللاعب	لتوقّع	طاقم سرديّ	بتوقّع الأحداث من خلال أفق النص و السيناريوهات العامة و التناصية و صورة المؤلف.
المقرئ المؤّول	التأويل	طاقم تأويلي	يكشف عن القيم المسندة إلى الشخصيات و موقف الكاتب منها للتوصل إلى رؤية العالم التي يحملها.
المقترئ	استثمار	شخص حقيقي	يتعاطف مع الشخصيات.

[1] - نفسه، ص 253.

[2] - نفسه، الصفحة نفسها.

[3] - الطاهر بن جلون، أن ترحل، مرجع سابق ، ص 254.

	عاطفي		
المنقرئ	إشباع الغرائز	ذريعة	يشبع غرائزه المتمثلة في الفضول و المتعة و السلطة.

الفصل الثالث

من التلقي إلى التجاوب

المبحث الأّول

نسق التعاطف

1. الشيفرة السردية.
2. الشيفرة العاطفية.
3. الشيفرة الثقافية.

نسق تعاطف القارئ مع الشخصيات:

يتعلّق نسق التعاطف (système de sympathie)* بجانب من جوانب الذات القارئة و هو المقترئ (le lisant)، الذي عرّفناه باعتباره ضحية الوهم الروائي، فحالته أقرب إلى النوم الذي يخدّر بشكل جزئي قدرته النقدية و يجعله يميل إلى تصديق ما يعرض عليه و « عندما يفتح الرواية فإنّه في الوقت نفسه يوافق على خفض مقاومة "الأنا" لديه... و ذلك لمصلحة سلطة النص»[1]، أمّا الشخصيات فإنّه ينظر إليها كشخص حقيقي مما يجعلها موضعا لاستثماراته العاطفية، أي أنّه يتعاطف معها كما لو كانت إنسانا حقيقيا، فيقاسمها أحاسيسها و يشاركها عواطفها المختلفة. ينشأ هذا النسق من التعاطف بين القارئ و الشخصيات بطريقة آلية، يفرضه النص و يقبل به القارئ بموجب « عقد قبلّي لعملية قراءة الرواية، نوع من الالتزام المعنوي الذي يوافق القارئ حسبه على أن يلعب اللعبة»[2].

و لأنّ سلطة النص – كما أشرنا – تتغلّب على سلطة المقترئ، فإنّ هذا الأخير لا يختار الشخصيات التي يتعاطف معها، بل يحدد له النص من يحب و من يكره، « فللعمل السلطة المطلقة في الوسم الإيجابي أو السلبي لمن يريد مما يجعل حرية القارئ محدودة جدا»[3]، أي أنّ النص هو الذي يتحكّم في إحساس التعاطف الخاص بالقارئ و يوجهه نحو من يشاء من الشخصيات، بمعنى أنّ نسق التعاطف يقوم على مشاركة و تفاعل القارئ الذي تتحكّم فيه البنية النصية نفسها. و لو

---

* - التعاطف (sympathie) كلمة ذات أصول يونانية، يعرّفها الفيلسوف الألماني ماكس شيلر (Max Scheler) في كتابه (nature et formes de sympathie) بأنها المشاركة العاطفية في الحياة النفسية للغير، أو هي مشاركة الغير أحاسيسهم، و هي لا تعني أن نعرف هذه المشاعر و نفهمها فقط بل مشاركتها و مشاطرتها لأنّ الإنسان قد تكون لديه فكرة كاملة عن الأحوال النفسية للغير دون أن يظهر بالضرورة أيّ شعور بالتعاطف.إنّ التمظهر الحقيقي للتعاطف يكمن في القدرة على الإحساس بالوضعيات العاطفية لشخص آخر و مشاطرته إياها كأن نفرح لفرحه مثلا. و في اللغة العربية ورد في معجم اللغة العربية المعاصرة أنّ كلمة (تعاطف) قد تعني اشتراك كائنين أو شخصين في المشاعر و الوجدانات.فالتعاطف عموما استجابة عاطفية لحالة شخص ما و محاولة فهم ما يمرّ به. ينظر:

- Dominique Tabutaud, nature et formes de sympathie chez Max Scheler, séminaire de philosophie morale et politique, université de Nantes, année universitaire 2012/2013.

- Yail Angela Peraza Harrera, la sympathie comme révélation de la valeur d'autrui, mémoire maitrise en philosophie, université Laval, Canada, 2018.

[1] - Vincent Jouve, l'effet personnage dans le roman , op , cit , p 120.

[2] - idem , p 120.

[3] - idem , p 120.

طّبقنا (نظرية الجهات) (théorie modale) في هذا المجال لوجدنا أنّ الجهة المتحكّمة في فعل القراءة من جهة القارئ هي (المعرفة) لأنّ إرادته محدودة، أي أنّه يتفاعل وفق ما يحصل عليه من معلومات من الرواي.

تشمل معرفة القارئ التي يتحصّل عليها « ثلاث مجالات هي: أفعال الشخصيات (سير الحبكة)، ذاتية الشخصيات (حياتها الباطنية) و التمييز (ثقافي و ذاتي بين الخير و الشر)»[1]. انطلاقا من هذه المجالات المختلفة للمعرفة لدى القارئ، يرى فانسون جوف أنّ نسق التعاطف بدوره يقوم على ثلاثة أسس يسميها (شفرات) (codes) تتوافق كلّ منها مع واحد من المجالات السابقة و هي « الشفرة السردية (code narratif) و الشفرة العاطفية (code affectif) و الشفرة الثقافية (code culturel). تمتز الشفرة السردية بأنها الوحيدة التي ينتج عنها تماهي القارئ مع الشخصيات، أّما الشفرة العاطفية فلا يتولّد عنها سوى الإحساس بالتعاطف، و الشفرة الثقافية تسمح بالحكم إيجابا أو سلبا على الشخصيات حسب نظرة القارئ و ثقافته»[2].

يفهم من هذا أنّ نسق التعاطف عملية مركّبة و معقّدة و غير مستقرة، لأنها تخضع لشفرات مختلفة تولّد كلّ واحدة منها ضربا خاصا من التفاعل، فالسردية التي تقوم على معرفة القارئ بأفعال الشخصيات و حركاتها داخل الحبكة تدفعه إلى التماهي معها (التقّص)*، بينما تجعله الشفرة العاطفية التي تقوم على اطّلاعه على حياة الشخصيات الباطنية يشعر بالتعاطف اتجاهها، و أخيرا الشفرة الثقافية تنهض من الخلفية الثقافية للقارئ و نظرته الشخصية إلى العالم فيصدر وفقها أحكاما

---

1 - Vincent Jouve, l’effet personnage dans le roman, op , cit, p 123.

2 - idem, p 123.

* - التماهي أو التقّص ، التوحّد، المطابقة، تمثّل الذات ، كلّها ترجمات للمصطلح الفرنسي الواحد (identification) الذي استخدمه سيغموند فرويد أوّل مرة في التحليل النفسي سنة 1899 ، و قال بأّنه التعبير المبكّر عن الرابطة العاطفية مع شخص آخر، يتماهى الفرد مع شخص آخر كمثال للذات، و يعّرفه لا بلانش في معجم مصطلحات التحليل النفسي على أّنه عملية نفسية يتمثّل الشخص بواسطتها أحد مظاهر أو خصائص أو صفات شخص آخر و يتحّول كلّيا أو جزئيا تبعا لنموذجه.و لقد أخذت كلمة (تماهي) من الجذر (م و ه) و جاء في (تاج العروس) (36/510): من المجاز أماه الشيء: خلط. و في المعجم الوسيط (2/893): أماه الشيء بالشيء : خلطه. و لقد كثر استعماله في مجال النقد الأدبي مثل التماهي بين المؤلف و الشخصيات و التماهي بين الراوي و البطل و تماهي القارئ مع الشخصيات، هذا الأخير معناه أن يستوعب القارئ سمة من سمات الشخصيات و يعتبرها بذلك قدوة أو مثالا. عندما يتماهى القارئ مع الشخصية يشاطرها أحاسيسها و يتفهم قراراتها و مواقفها، يضع نفسه في مكانها و يرى ذاته من خلالها.ينظر :

- أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية إنجليزي فرنسي عربي، مكتبة لبنان، 1982، ص 205.

في حق الـ شخصيات و يميّز بين الخيّر و الشرير منها، لكّنها تبقى أحكاما نسبية و ذاتية تختلف من قارئ إلى آخر. و الجدير بالذكر أنّ هذه الشفرات الثلاث ليست على القدر نفسه من الأهمية « لأنّ السردية و العاطفية تنهض من صميم البنية النصية»[1] ممّا يعطيها أولوية على الشفرة الثقافية التي تتبني على معطيات و أسس خارج نصية.

سأحاول فيما يلي التطرق إلى كلّ واحدة من الشفرات الثلاث التي يقوم عليها نسق التعاطف و إبرازها في روايات الطاهر بن جلون.

1. الشفرة السردية (le code narratif):

من خلال الشفرة السردية يطّلع القارئ على أفعال الشخصيات التي تتطوّر بفعلها الحبكة داخل النص، و ذلك ما يمكّنه من الحصول على مكان خاص له فيها عن طريق تقّمص إحدى هذه الشخصيات، « و تكمن قوة هذه ظاهرة التماهي في طابعها الميكانيكي: أتماهى مع من يحتلّ الموقف نفسه مثلي»[2] و هذا ما جعل رولان بارث (Roland Barthes) « يعتبر التماهي ليس مفهوما من علم النفس بل ظاهرة بنيوية محضة»[3]. يفهم من هذا أنّ القارئ يبحث بصورة آلية في النص عمّن له وضعية مشابهة لوضعيته فيرى نفسه من خلاله و يتّحد معه و يشاطره نظرته إلى الحكاية، أي أنّ « المبدأ العام للتماهي هو تشابه الوضعيات»[4]، لكن التماهي – و إن بدا مفهوما دقيقا و بسيطا - يتجلى في النص بطرق شتى و ينقسم إلى أنواع مختلفة، لكن هناك بشكل عام نوعان منه هما « التماهي مع الرواي و التماهي مع الشخصيات»[5].

قبل أن يتقّمص القارئ نظرة هذه الشخصية أو تلك فإنّه يتماهى أوّلا مع الراوي لأنه يجده في الوضعية نفسها مثله انطلاقا من فكرة « من هو في الوضعية نفسها مثلي هو الذي ينظر من المكان نفسه مثلي»[6] و تطلق على هذا الإجراء تسمية التقّمص الأولّي (identification narratoriale primaire) حيث « يتماهى القارئ منذ السطور الأولى مع الراوي، هذا الصوت الذي يقوده وفق

---

1 - Vincent Jouve, l’effet personnage dans le roman, op , cit , p 123.

2 - idem , p 124.

3 - idem , p 124.

4 - idem , p 124.

5 - idem , p 124.

6 - Vincent Jouve, l’effet personnage dans le roman, op , cit , p 124.

مسار دقيق عبر أحداث متتالية»[1] فيفرض على القارئ نظرته الخاصة حول الحكاية و يجبره على الدخول فيها من الزاوية التي يحددها له. و يعتبر التماهي الأولّي مرحلة ضرورية لا غنى عنها قبل التماهي مع الشخصيات، لأنّ القارئ يلتقي بالراوي منذ البداية بينما الشخصيات تأتي فيما بعد.

تتشابه روايتي (صلاة الغائب) و (أن ترحل) في طبيعة الراوي فيهما، فهو خارج نصّي و يهيمن على الحكي –كما أشرنا- منذ السطور الأولى، و يتولى مهمة تقديم الشخصيات و يأخذ بيد القارئ عبر الأحداث من البداية إلى النهاية، فلامناص للقارئ إذن من تقّصص هذه الذات الخيالية و التماهي مع هذا الصوت الذي يرافقه لأنه أّول من يلتقي به و بفضله يدخل في العالم المحكي و يصنع لنفسه مكانا داخله بكل سهولة و سلاسة، كما هو الحال في (صلاة الغائب) التي نقرأ في سطورها الأولى « الآن و قد أصبح شخصا آخر، فقد أخذ يشعر بأّنه يستطيع أن يجابه أشّد ألم أصابه. لقد اجتاز لتوه محنة طويلة و مؤلمة و لذلك كان يشعر بتلك الحاجة للتغيب بضعة أيام ...»[2] و في مستهلّ رواية (أن ترحل) « في طنجة يتحّول مقهى الحافة خلال فصل الشتاء إلى مرصد للأحلام و تبعاتها. و كأّن قطط المصاطب و المقبرة و فرن الخبز الكبير في مرشان تجتمع هناك لكي تشاهد العرض الجاري بصمت و لا يخدع أحدا.»[3]، و هكذا يتلقف الراوي منذ الوهلة الأولى انتباه القارئ و يفرض عليه نظرته إلى الحكاية كخطوة أولى لا مفّر منها قبل التغلغل في عالم الشخصيات التي ما يزال يجهل عنها كل شيء.

قد يلجأ الكاتب أحيانا إلى إخفاء صوت الراوي بعد أن يكون القارئ قد تقّصه منذ البداية و تقوم مقامه شخصيات محددة حيث « يتم تقسيم دور الراوي كسند أولي للتماهي على أجزاء نصية مقيدة من طرف سلسلة من الشخصيات تطلق عليها تسمية الشخصيات المبئّرة (personages focalisateurs)»[4] و هي تلك الشخصيات التي تأخذ الكلمة من الراوي لتلفت انتباه القارئ إلى شيء شيء أو حدث أو حتى شخصية أخرى، فتقّدمه من خلال نظرته الخاصة إليه. في هذه الحالة ينفصل

---

[1] - idem , p 124.

[2] - الطاهر بن جلون، صلاة الغائب، مرجع سابق، ص 7.

[3] - الطاهر بن جلون، أن ترحل، مرجع سابق، ص 7.

[4] - Vincent Jouve , l’effet personnage dans le roman , op , cit , p 126.

القارئ عن الراوي و يتماهى مع هذه الشخصية دون « أن يكون لديه متسع من الوقت ليعي هذا الانزلاق»[1].

هذه التقنية مألوفة جدا لدى الطاهر بن جلون في (صلاة الغائب) و (أن ترحل)، حيث يتوارى الراوي قليلا و يتنازل عن هيمنته لصالح شخصية تتولى بدورها مهمة الوصف أو سرد الأحداث أو تقديم شخصية أخرى، و لعلّ الهدف من اللجوء إليها هو التخفيف من حضور الراوي و احتكاره للحكاية و إعطاء انطباع أنّ الشخصيات كذلك لديها ما تعرفه و تقوله.و من الشخصيات المبئّرة في (أن ترحل) نجد البطل عازل الذي يأخذ الكلمة في مواقف عديدة ليحمل القارئ على النظر من زاويته الخاصة، في الصفحات الأولى يلتقي بالعافية في حانة فيقدّمه للقارئ و يكشف حقيقته أما الحاضرين كلّهم «أنظروا هذ ا الكرش إنّه كرش الفساد، أنظروا هذا العنق إنّه عنق اللؤم المتأصّل في هذا الرجل، طبيعي أن يشتري ذمم الناس جميعا، فالبلد حقّا سوق مفتوحة أربعة و عشرين على أربعة و عشرين، و كلّ ما فيها معروض للبيع...ذاك الذي يحتسي شرابا غازيا لأنّ السيد مسلم صالح لا يقرب الكحول و يحجّ غالبا إلى مكة...لست سوى لص.. »[2] . و عندما يطلب منه ابن عمه عبد السلام أن يكتب رسالة غلى الملك لمطالبته بالتدخل للحد من ظاهرة الهجرة غير الشرعية يردّ عليه مبيّنا حقيقة الأمر « أتحسب أنّ ليس للملك ما يفعله سوى قراءة رسالتك؟ حتى لو بلغته بفعل معجزة ما، هل تظنّ أنّه سيفعل شيئا أو أنه سيرد برسالة جوابية؟ هذا فقط في أحلامك. لعل ازدحام الحاشية من حوله يحجب عنه المشهد بأكمله.يحجب عنه الرؤية و السبب أنّ هؤلاء يخشون زوال حظوتهم و مناصبهم لذلك يرددون على مسامعه يوميا : الأمور على ما يرام يا صاحب الجلالة لا داعي للقلق...»[3]. و يواصل عازل عبر صفحات الرواية التطرق إلى قضايا مختلفة و ذلك ضمن الرسالة الطويلة التي كتبها لوطنه المغرب و التي شرع في تحريرها يوم مغادرته إياه نحو إسبانيا، حيث لخّص فيها حالة الشباب في وطنه و دوافع لهجرة و ظروف الإقامة في المهجر و حتى الحنين إلى هذا الوطن رغم حياة الفقر و البطالة التي عاشها في كنفه.

---

[1] - idem , p 128.

[2] - الطاهر بن جلون، أن ترحل، مرجع سابق، ص ص 13،14.

[3] - الطاهر بن جلون، أن ترحل، مرجع سابق ، ص 154.

كذلك نجد شخصية (ميكال) في حديثه حول الهجرة التي تنخر جسد المغرب و تستنزف طاقاته «أمر مؤسف أن تصل الأمور في بلد إلى حدّ يجعل صفوته راغبة في الهجرة. إنّي هنا لا أطلق أحكاما و لكنّي أعترف بأنني من جهة أتفهمكم و من الجهة الأخرى أشعر بالحيرة...»[1]، و في موضع آخر نجده يصف شخصية (عازل) و يكشف للقارئ خفايا نفسيته المتناقضة الهشة «لم يكن في نظره سوى شاب حائر مصيره الضياع في قاع مدينة طنجة، على الرغم من شهاداته الجامعية و ما يتمتع به من ذكاء و فطنة، شاب جذّاب بقدر ما هو مزعج، متناقض و غير متماسك في وقت معا، هذا فضلا عن ميله الواضح إلى سهولة العيش و الكسل»[2]. و عندما يقبل على الزواج من (كنزة) يتصوّر ردّة فعل أصدقائه من دخوله إلى الإسلام و الزواج بشكل صوري من أجل من يحب فيدافع عن موقفه مقدما وجهة نظر مختلفة إزاء الموضوع «لست موشكا على الزواج فحسب بل إنّي أيضا مقدم عليه بطيبة خاطر و حسب الأصول. هذا الزواج الصوري بالمطلق إنما أقدم عليه بدافع الغيريّة، لكي أكون مفيدا و لا أجد فيه سوى منفعة شخصية واحدة وحيدة: فهو سبيلي لكي أبقي بجواري من يعيد إلّي الأمل و الحياة...»[3].

و من الشخصيات المبئرة كذلك نجد (عبد المالك) (صديق عازل) يلفت انتباه القارئ إلى ظاهرة منتشرة بين شباب المغرب و هي التوّدد إلى الأجانب و إغراؤهم خصوصا العجائز من أجل الظفر بفرصة للهجرة واصفا ذلك بالدعارة، كذلك (موحا) المجنون يتحدّث بالتفصيل حول الأوضاع في المغرب و الهجرة التي أضحت حلم الشباب ، و (كنزة) في سهرة مع (ميكال) تتحدّث حول الخمرة و موقفها من الكحول « إذا كنت لم أقرب الخمرة من قبل فذلك لأنّ الرجال عندما يشربون في بلدنا دائما يفرطون في الشرب و لا يعرفون متى ينبغي أن يتوقّفوا، يشربون حتى الترنح و فقد الرشد. الشائع عندنا لا أن يتذوق المرء النبيذ أو أن يشرب بل أن يشرب حتى الثمالة»[4]، و من القضايا التي لفتت انتباهها وصول الأفارقة إلى المغرب استعدادا للهجرة نحو أروبا «صادفت في طريقي مجموعات من الأفارقة يستظلون الأشجار الوارفة، ينتظرون، و على الرغم منّي ألّحت على فكرة وحيدة و هي انّ بعض هؤلاء سيغرق عمّا قريب في لجّة الليل الحالك. تخيّلت طفولتهم في قرية مالية أو سنغالية ،

---

[1] - المرجع نفسه، ص 56.

[2] - نفسه، ص 126.

[3] - نفسه، ص 145.

[4] - الطاهر بن جلون، أن ترحل، مرجع سابق ، ص 193.

حياة الفقر التي عاشوها و التي ليست بالضرورة حياة تعسة...و خمّنت الأحلام المدونة في رؤوسهم و لكّني شعرت بأّنهم لا يخافون الموت...»[1].

الأمر لا يختلف في رواية (صلاة الغائب) حيت يتوارى الراوي أحيانا خلف الشخصيات لتخاطب بدورها القارئ و تجعله يتخلى عن تماهيه الأولّي و ينزلق ليتقمص رؤيتها الخاصة للأمور، و من ذلك في الصفحات الأولى نجد جدّ الطفل مختار يجمع الرجال و يخاطبهم حول القمع الاستعماري و وجوب مقاومته « نحن أيضا نحبّ بلادنا. نحن عرب و مسلمون، نرفض الاستعمار و وجود المسيحيين على أرضنا، هنالك الحرب في العالم و التيفوس في (فاس). و لن ندع المحرضين يشترونا و يبيعوننا، أ ولئك يدّعون الوطنية و ما هم بالحقيقة إلا جماعة دفعهم الفرنسيون كي يندسّوا بين الجمهور...إنّ مقاومتنا يجب أن تكون سلمية و بإيماننا بالقرآن و بالله و بمحبة نبّيه محمد سوف ننجح بطرد الفرنسيين المستعمرين و المسيحيين من المغرب»[2]. بعد ذلك تتحدّث الجدّة (لالة مليكة) مطوّلا مخاطبة حفيدها (مختار) و تجيبه حول الكثير من الأسئلة التي تجول بباله حول نفسه و مصيره كما تسترجع أوضاع البلاد أثناء الاحتلال و بعد الاستقلال كذلك. أّما (سندباد) و (بوبي) فيتأملان مجموعة من المتسوّلين في محطّة الطرق بمكناس و يكشفان في حوار بينهما زيف و خداع هذه الفئة للناس عن طريق استئجار الصغار و استغلال الخرافات و التطّير لدى المسافرين لدفعهم إلى العطاء.

كذلك تقوم الشخصيات المبئّرة في (صلاة الغائب) بتصوير بعضها البعض ملقية الضوء على جوانب خفية من ذواتها ملفتتة نظر القارئ إلى ما تراه هي، مثلا تنظر يمنى إلى سندباد و هو يواجه بوادر التحوّل في شخصيته « لاحظت أّنه يتغّير و أّنه مع تعرّضه للاختبار و خلال انقضاء الوقت يترك المجال لشخص آخر ليسكنه و يحلّ فيه، فقد تغّير حتى من الناحية الجسدية و أصبح أكثر وقارا و أكثر جدّية مما هو عليه في السابق فكأّن أحدا ما بصدد العودة إلى مكانه...»[3]. و عندما تبلغ الرحلة مرحلة حرجة خصوصا بعد فقدان بوب في (بويا عمر) ، يفكّر الطفل و يتأّمل أحوال سندباد و يمنى « أسرتنا عاجزة الآن، سندباد لم تعاوده ذاكرته بعد. إّنه يقاوم و يكافح و يبقى في

---

[1] - المرجع نفسه ، ص 222.

[2] - الطاهر بن جلون، صلاة الغائب، مرجع سابق، ص 25.

[3] - الطاهر بن جلون، صلاة الغائب، مرجع سابق ، ص 94.

الخط الرئيسي. و لكّني أستطيع إبداء الأمل بأّن تحرره سيحصل قبل نهاية المرحلة. كان بإمكان سندباد أن يكون مجنونا عجيبا.آه لو استطاع أن يلتقي في ساحة (جامع الفنا) مع الكائن الوحيد القادر على هزّه بعنف و الجدير بكسر المرآة، أنا اعرف لماذا لم يحصل ذلك اللقاء. لقد عملت يمنى كل ما في وسعها لكي تحتفظ بسندباد بالقرب منها...»[1]. و يكون سندباد كذلك موضعا للوصف من طرف شخصية أرغان التي تحبّ تأّمل الناس و تحليل وجوههم بنظرتها الخاصة فتنظر إليه في دهشة و إعجاب « كان وجه سندباد يوحي لها بالطمأنينة. و قد تبّينت له آثار ألم عظيم، و جرحا لم يندمل. هذا القدر الكبير من العذاب و الحزن الذي اكتشفته و تبّينته بسرعة جعلها قريبة من هذا الرجل الذي لم يمض على التقائها به سوى فترة وجيزة»[2].

بعد التماهي الأولّي مع صوت الرا وي ينتقل القارئ إلى تقّمص إحدى الشخصيات، و يسمى هذا بالتماهي الثانوي (identification secondaire)، لكن هذا لا يكون بشكل عشوائي بل يخضع لمعايير معّينة أهّمها التكافؤ المعرفي بين القارئ و الشخصية بمعنى أّن « القارئ يتماهى مع من له القدر نفسه من المعرفة حول العالم المحكي، إّتي من يعرف مثل ما أعرف و يكتشف الحكاية من المصادر نفسها مثلي»[3]، أي أّن بعض الشخصيات لا تعرف أكثر مما يعرفه القارئ و تعيش حالة من الترقب لما سيكون من أحداث، فهما إذا يشتركان في نقص المعرفة و هذا ما يجعل القارئ « يتقاسم ريبة الشخصيات فيما يتعلق بمصيرها، و هذا الأفق الفارغ المشترك بينهما يربط القارئ بمصير الشخصيات»[4] و هذا ما يؤكد أهمية تماثل الوضعيات المعرفية لتحقيق التماهي.

تمتاز الشخصيات الروائية في (أن ترحل) بجهلها التام لما سيكون من أحداث و للمصير الذي ينتظرها، فهي تترقّب تماما مثل القارئ ما سيحلّ بها، والمستقبل بالنسبة لكليهما أفق مجهول مّما يجعلهما في وضعيتين معرفيتين متماثلتين. بطل الرواية عازل يسعى لتحقيق حلم الهجرة و يضّحي في سبيل ذلك بأغلى ما يملك، لكّنه و لا في لحظة لم يكن متأكدا مما سيحدث له بل يكتشف التطورات من مصدر الراوي مثل القارئ تماما، و هذا ما جعله يقع في أخطاء كثيرة. كان يظّن أّن إسبانيا ستكون الأرض التي ستتحقق عليها أحلامه و يبني مستقبله المشرق، و نراه يعّبر عن ذلك

---

[1] - المرجع نفسه، ص 141.

[2] - نفسه، ص 158.

[3] - Vincent Jouve, l’effet personnage dans le roman , op cit , p 129.

[4] - ولفغانغ آيزر، فعل القراءة، مرجع سابق، ص 333.

في رسالته إلى وطنه « اليوم يوم مشهود في نظري، لقد أتيحت لي أخيرا إمكانية، بل فرصة أن أذهب، أن اغادرك، أن أكفّ عن تنشّق هوائك، ألا أتلقى بعد اليوم مضايقات شرطتك، إنّي راحل عنك محدقا بالأفق شاخصا نحو المستقبل. لا أدري بالضبط ماذا سأفعل جلّ ما أعرفه هو أنني مستعد للتغيير، مستعد للعيش حرّا...»[1] كما اعتقد أنّ علاقته بميكال لن تؤثّر على رجولته و لا على مشاريعه « قرر أن يقصد المبغى مرة في الأسبوع على الأقل إنها مسألة مهمة في نظره...حرص كل الحرص على الحفاظ على هويتيه الجنسية عبر علاقات مع فتيات مغربيات كان يلتقيهن في مقهى القصبة»[2]. هنا يبدو البطل واعيا بمشاكله محاولا حلّها بطريقته، و القارئ معه يرافقه في اكتشاف مدى فعالية هذه الحلول و هذا ما لا يعرفه سوى الراوي.

ينطبق هذا على ميكال و كنزة و نور الدين و غيرها من الشخصيات، لكن الأمر يختلف في (صلاة الغائب) التي يصادف القارئ فيها شخصية تتجاوز معرفتها الحدود التي يرسمها لها الرواي، و هي شخصية يمنى، الوحيدة التي تقاسم الرواي المعرفة الكليّة للحكاية مقارنة برفيقيها في الرحلة سندباد و بوبي اللذين يجهلان ما ينتظرهما، لقد عيّنت يمنى من طرف مملكة السّر للإشراف على الرحلة نحو الجنوب و بالتالي فهي تعرف أكثر من غيرها و لا يمكن للقارئ أن يتقّصها لأنّ الوضعيات المعرفية بينهما ليست متماثلة، و يبقى الأمر ممكنا بالنسبة لسندباد و بوبي .

يرى فانسون جوف أنّ التماهي الثانوي « يكتسب فعالية رهيبة عندما تهمين فكرة الممنوع على المعلومة»[3] و معنى ذلك أن يرتبط تكافؤ المعرفة بين القارئ و الشخصيات بتقاسمهم لمعلومة خطيرة تدخل ضمن الممنوعات لأنّ « تقاسم السّر –خاصة إذا كان إجراميا- يحوّل التغاضي إلى تواطؤ، فلا شيء يوحّد أكثر من فعل مدان»[4] ، فالقارئ يجد نفسه متورّطا مع الشخصية في معلومات تثير الاشمئزاز أو الشعور بالذنب و الخزي أو الدهشة و الذهول مما يسهّل عملية تقّصها و إن كانت الشخصية مجرمة شريرة « فليس من المستبعد أن يكون استثمار القارئ في الشخصيات الفضيعة نتيجة لمعرفة مشتركة شائنة و لا يمكن البوح بها»[5].عموما فإنّ القارئ يجد نفسه مجبرا على التماهي

---

[1] - الطاهر بن جلون، أن ترحل، مرجع سابق، ص 83.

[2] - المرجع نفسه، ص 120.

[3] - Vincent Jouve, l’effet personnage dans le roman , op cit , p 131.

[4] - idem , p 131.

[5] - idem , p 131.

مع هذه الشخصيات بسبب تكافؤ الوضعيات المعرفية بينهما بغض النظر عن طبيعتها الإجرامية أو سلوكها المنحرف، على العكس فالانطباع بالفضيحة يسهّل الأمر كثيرا.

هذه النقطة بالذات لم أجد لها أثرا بارزا في (أن ترحل) و (صلاة الغائب)، فالشخصيات لا تبوح للقارئ بأسرار كثيرة و يرجع ذلك دائما إلى هيمنة الراوي على السرد، فهو يخبر القارئ بكلّ شيء حول الشخصيات حتى لا يبقى لها الكثير لتبوح به، على أنّ الروايتين تزخران بالحديث حول الممنوعات من جنس و مخدرات و غيرها من الموضوعات التي تستدعي الكتمان، بالإضافة إلى ذلك فإنّ الشخصيات في هاتين الروايتين كلّها من الضحايا و لا يوجد بينها مجرم ليعترف بجريمته و يقاسم القارئ خبيئة نفسه. و من النماذج التي نجدها في رواية (أن ترحل) اعتراف عازل بأنّ رجال الشرطة اغتصبوه بعد اعتقاله و عندما علم ميكال بذلك ألحّ على استدعاء طبيب ليفحصه لكنّه أجابه « لا ، لا أطباء أرجوك، أشعر بالخزي، بالخزي..»[1]، و في إحدى لقاءاته بسمّية نجد هذه الأخيرة بدورها تكشف سرّا يصعب في العادة البوح به خصوصا من طرف امرأة « الحقيقة أنّي نادرا ما أستطيع التحدث إلى مغربي بتلقائية و لكن الامر معك مختلف، قل لي لم يساء فهم المرأة التي تحب الرجال؟ لقد أخذ علّي مرارا أنني أظهر للرجال حبي لهم. أنا لا أستطيع أن أخفي مشاعري و عندما ألمح رجلا يستهويني أصارحه على الفور...»[2]. كنزة بدورها تبوح بأسرار كتمتها منذ زمن حول علاقاتها الجنسية مع عبد الرحيم و نور الدين و هو ما لا يعرفه أحد، و مثلهااعترف عبد السلام أنّه شاذ جنسيا، كذلك اعترف عازل بفقدانه لرجولته في أواخر الرواية.

خلاصة القول أنّ الشفرة السردية في (أن ترحل) و (صلاة الغائب) تشتغل على مستويات مختلفة و متفاوتة من حيث أهميتها، لكن التقّص يبقى ممكنا سواء بشكله الأولي مع الراوي أو الثانوي مع الشخصيات المبئّرة و الشخصيات ذات الوضعية المعرفية المماثلة لوضعية القارئ.

2. الشفرة العاطفية: (le code affectif)

يتولّد عن هذه الشفرة الثانية إحساس من القارئ بالتعاطف مع الشخصيات، « و بالتالي فتأثيرها أخفّ من تأثير الشفرة السردية التي تؤدّي –كما سبقت الإشارة- إلى التماهي»[3]. و إذا كان التعاطف

---

[1] - الطاهر بن جلون، أن ترحل، مرجع سابق، ص 65.

[2] - المرجع نفسه، ص 123.

[3] - Vicent Jouve , l’effet personnage dans le roman , op , cit , p 132.

هو مشاطرة الغير أحاسيسهم و تفهّمهم، فإنّه يقوم على « واحدة من القوانين النفسية الأساسية و هي أنّ تعاطفنا مع شخص آخر يكون حسب معرفتنا به»[1]، أي أنّ احتمال الشعور بالتعاطف اتجاه شخص ما يزداد كلّما ازدادت و تعمّقت معرفتنا به لأنّنا بذلك نشعر أننا معنيّون بما يحدث له و لأنّ « هذه المعرفة العميقة تجعلنا نرى فيه ذاتا كاملة»[2]، بمعنى آخر يستحيل أن نتعاطف مع شخص لا نعرفه، بل نتغاضى عنه و لا نهتم لما يصيبه. تجدر الإشارة إلى أنّ القارئ لا يتعاطف بالضرورة مع شخصية واحدة فقط، بل « يوزّع استثمارات العاطفية كلّما تّم تقديم شخصية جديدة كذات»[3] مما يعطي للنص صلاحية التحكم في هذه الاستثمارات و توجيهها كما يشاء عن طريق تقديم الشخصيات الواحدة بعد الأخرى.

تكتسي إذن معرفة الشخصيات بعمق أهمية قصوى في الشعور بالتعاطف معها « و يسهم الاطلاع على حيميتها عن طريق الراوي بشكل فعّال في خلق انطباع بالحقيقة»[4] ، على أنّ هذا الكشف لا يتأتّى للراوي إلّا من خلال مجموعة من التقنيات الروائية التي تسمح للقارئ بالاتصال المباشر مع الحياة الباطنية لها، و تتمثّل هذه التقنيات في:[5]

أ – **السرد النفسّي (psycho-récit):** تحليل الراوي لأفكار الشخصية.

تشكّل هذه التقنية سندا قوّيا للتعاطف في (أن ترحل) و (صلاة الغائب) حيث يلجأ الكاتب إليها كثيرا لتسليط الضوء على حميمية الشخصيات، فيستعرض ما يجول من أفكار في ذهنها و يحللّها مقدّما للقارئ صورة على درجة عالية من الدقة و العمق. ففي (أن ترحل) يخص السرد النفسي لشخصيات كلّها تقريبا، و عازل و ميكال على وجه الخصوص.ميكال الذي تنتابه الهواجس و تتزاحم الافكار في ذهنه حول علاقته بعازل منذ لقائهما الأوّل « كان يصغي إليه متفكّرا طارحا على نفسه كيفما اتّفق كل الأسئلة المتزاحمة في رأسه، هل يريد حقّا أن يساعده أو أن يبقيه قريبا منه؟ و ما السبيل إلى الجمع بين الأمرين؟ صحيح أن ميكال لم يعد يتمتّع بالطاقة التي كان يتمتّع بها فيما

---

1 - idem , p 132.

2 - Vincent Jouve, l’effet personnage dans le roman , op , cit, p 133.

3 - idem, p 133.

4 - idem , p 136.

5 - idem , p 136.

مضى غير أنّ المؤكد في يقينه هو الآتي: سيجعل من هذا الرجل عشيقا له....أحسّ بانتعاش»[1] لكنّ سعادته لم تكتمل فعندما يتأمّله يغتبط « و مع ذلك لم تكن غبطته تلك لتخلو من شعور بالقلق، من غصّة ما في القلب يعجز عن تحديدها. و إذ تتملى عيناه هذا الشاب الوسيم يشعر فجأة برغبة في البكاء لكنه لا يظهر شيئا مما يعتمل في صدره»[2]، و عندما أخبره عازل بطلب كنزة الزواج الصوري راح يفكّر و يحلل الوضعية « كان يرى بوضوح أنّ شيئا غامضا في نظرة عازل يزعجه، ما يشبه ابتسامة مفتعلة، نحوا ضمنيا لإظهار شكل مضمر من أشكال الخداع. غير أنّ ميكال يعرف مكامن الضعف في شخصية... و بموافقته على الزواج من كنزة كان يحسب أنّه يوطّد في البيت حالا من الاستقرار قد تجعل عازل أكثر انصياعا و رضوخا»[3].

أمّا في (صلاة الغائب) فإنّ شخصيتي سندباد و يمنى هما الأكثر تداولا في السرد النفسي حتى لا يكاد يخفى من أفكارهما شيء عن القارئ، فيما يخصّ سندباد يستعرض الراوي بداية الاضطراب النفسي الذي أصابه حيث « كانت نظراته أحيانا محمومة يتخللها القلق الذي يمكن أن تولده الأعجوبة و السر الخفي، القلق الذي ينجم أيضا عن الخوف من رؤية المرء لأحداث سبق له أن عاشها تتكرر من جديد...لكأنّ شيئا ما قد بعث في نفسه من جديد و كانت الطريقة المحيرة التي يروي بها لبوبي قصصا لا أوّل لها و لا آخر تنم عن اضطراب شديد حصل بداخله...»[4]، و عندما يغادر قرية النسيان نجده يغرق في أفكار مشوشة « كان يفكّر بالموت احيانا مبتسما كالطفل. كانت قرية النسيان هذه بالفعل قرية الحمقى. الذاكرة تمقت التسوية: أيمكن ان يوجد في هذه الاماكن البائسة حشيشة أو شراب سحري يمكن أن يمحو أقل الذكريات التي لا تطاق؟ أيمكن ان يعود للخجل وجود بعد الن؟ و هل يمكن أن يكون قد استبدل بهذا النفي المصطنع؟ ما أحزن مشاهدة مشهد يمثله رجال و نساء انسحبوا من كيانهم...»[5].

ب – المونولوج المسرود (le monologue narrativisé): حديث داخلي يحكيه الراوي على لسانه هو.

---

[1] - الطاهر بن جلون، أن ترحل، مرجع سابق، ص 55.

[2] - الطاهر بن جلون، أن ترحل، مرجع سابق ، ص 76.

[3] - المرجع نفسه، ص 137.

[4] - الطاهر بن جلون، صلاة الغائب، مرجع سابق، ص 65.

[5] - المرجع نفسه، ص 163.

في هذه التقنية تتحدّث الشخصية مع نفسها فيقوم الراوي بنقل هذا الحوار الداخلّي بطريقة غير مباشرة مستعملا عادة ضمير الغائب مثلما هو الحال في رواية (أن ترحل) التي يطلعنا الراوي فيها على ما تسرّه عدة شخصيات في نفسها مثل ميكال و كنزة و عازل، هذا الأخير الذي جلس وحده في غرفة ضيّقة مباشرة بعد وصوله إلى منزل ميكال في إسبانيا فشعر بضيق و تزاحمت الأفكار في ذهنه «و قال في سرّه إنّ الفردوس الذي طالما حلم به لا يعقل أن يكون شبه حجرة ضيّقة الأرجاء في الطبقة الأخيرة من مبنى ضخم، و لا يعقل أن يكون شبه هذه العزلة التي تحرمه النوم»[1]، و هنا يمكن أن نستعرض مثالا آخر لكنزة عندما كانت تبحث عن ناظم الذي اختفى فجأة، و قفت أمام باب يفترض أن يكون عنوانه و سمعت صوت طفل يبكي في الداخل و امرأة تهدئ من روعه « قالت كنزة في سرّها إنّها حتما اخطأت العنوان. إذ ليس من المفترض أن يكون ناظم في هذا المبنى المتهالك. اللهم إلا إذا كان متزّوجا و يعيش فيه مع أسرته»[2] .

ت – المونولوج المنقول (le monologue rapporté): حديث داخلّي ينقله الراوي حرفّيا على لسان الشخصية.

في هذه الحالة أيضا تكون الشخصية في حوار مع نفسها، لكن طريقة نقل الراوي لهذا الكلام تختلف، حيث تكون مباشرة و حرفيا كما يقع دائما بين مزدوجين أو بعد نقطتين. و الأمثلة عن ذلك كثيرة في (صلاة الغائب) على لسان سندباد و الطفل و أرغان و يمنى، هذه الأخيرة تنظر إلى بوبي و ترى فيه علامات الضعف و الحيرة فينتابها القلق و تخشى ما قد ينتج عن ذلك « كانت تقول لنفسها و هي تشعر بالأخطار: « آمل أن يتحّمل الصدمة و يصمد حتى النهاية. و بعد كلّ شيء، فهذه المسيرة من أجل السلام الشخصي لكلّ منّا»»[3] . و عندما يغادر سندباد مزار (بويا عمر) تاركا بوبي لمصيره المحتوم « فقال لنفسه و هو يبتعد:« الجحيم... إّني لأتساءل إذا لم يكن اليوم هو يوم الحساب الأخير...بل ربما كان البارحة و قد حكم علّي بالجحيم الأبدي...»»[4] . الطفلة أرغان بدورها تكلّم نفسها كثيرا، و من ذلك عندما غادروا قرية الانتظار متجهين نحو أغادير « قالت أرغان لنفسها:

---

[1] - الطاهر بن جلون، أن ترحل، مرجع سابق، ص 88.

[2] - المرجع نفسه، ص 266.

[3] - الطاهر بن جلون، صلاة الغائب، مرجع سابق، ص 94.

[4] - المرجع نفسه، ص 139.

« بعد النسيان الانتظار، أيمكن أن تكون البلاد هكذا مبطّنة بالقرى و الدساكر الخفية المتوارية عن الأنظار و غير المعلنة التي تسكنها كائنات تخلّت عن كلّ شيء»»[1]

لكنّ هذه التقنيات السردية قد لا تكون كافية لوحدها، بل تعضدها على المستوى الدلالّي مجموعة من الموضوعات التي يعتبر التطرّق إليها مدخلا مباشرا للقارئ إلى حميمية الشخصيات و بالتالي دافعا للتعاطف معها، و هذا ما يبدو جلّيا في (أن ترحل) و صلاة الغائب). هذه المواضيع هي:

أ – الرغبة: (le désir)

عندما يكون القارئ على اطّلاع على رغبات الشخصية فإنّه يميل إلى محبّتها « ليس رهبة بل تساهلا مثلما تحبّ أم ابنها...فيصل إلى احتلال مرتبة الأب أو الأم أي يفهم و يتأثر مع الحفاظ على مسافة بينهما»[2] فالرغبة إذن موجّه قويّ نحو التعاطف خصوصا إذا « تحدّدت كرغبة عشق فإنّ أثر الحميمية يزداد كثافة»[3].

يجد القارئ نفسه في رواية (أن ترحل)أمام رغبات مختلفة تعبّر عنها الشخصيات مما يعطيه نظرة على الجانب العميق منها، و لأنّ هذا الرغبات تبدو على درجة عالية من الصدق و القوة، فلا يستطيع القارئ إلا أن يتعاطف مع أصحابها الذين يبذلون قصارى جهدهم لتحقيقها و يتساهل معهم كثيرا ما دامت أفعالها مبررة بهذه الرغبات. إنّ رغبة الهجرة التي تحوّلت لدى عازل و أخته كنزة و سيهام و غيرهم إلى هوس حقيق ي يعذّب هذه الشخصيات و يحوّل حياتها إلى جحيم لا يطاق يفسّو الأساليب التي ستتبعها فيما بعد و التي قد لا نتقبلها دون وجود هذه الرغبة الجامحة، فعازل سيصبح عشيقا لميكال و أخته ستستغل هذه العلاقة و تتزوج صوريا بميكال، و سيهام تقبل بالعمل عند عائلة لا تعرف عنها شيئا و لا عن متطلبات تلك الوظيفة، سلوكات قد تبدو شائنة لكن القارئ قد يتساهل مع الشخصيات لأنه يعلم برغبتها الملّحة تماما كما تتساهل الأم مع ابنها.

ب – الطفولة: (l'enfance)

---

[1] - الطاهر بن جلون، صلاة الغائب، مرجع سابق ، ص 181.

[2] - Vincent Jouve, l'effet personnage dans le roman , op , cit, p 138.

[3] - idem , p 138.

عندما يعرض الراوي الشخصية في مرحلة الطفولة فإنها « ستبدو كقصّة، كلّما ازداد اطّلاعنا عليها ازدادت روابط التعاطف»[1] ، هذه المرحلة العمرّية بالذات تسهم تقوية هذه الروابط لأّنها « تلعب دور تفسير سلوك الشخصية أي تعليله و فهمه»[2] بمعنى أنّ القارئ كثيرا ما يجد في طفولة الشخصية ما يبرر سلوكاتها فيفهمها و بالتالي يتقبلها و يعذرها.

يبدو أثر الطفولة في تفسير سلوك الشخصيات و التعاطف معها جلّيا في (أن ترحل) ، فلو تأّملنا شخصية ميكال مثلا لوجدنا في سلوكاته الكثير من الانحراف و الشذوذ و العصبية و التهّور في علاقاته العاطفية ، بالإضافة إلى الذكاء في التعامل و السطحية و حب تبذير المال و حياة المجتمع المخملّي. كلّ هذه السمات ستجد تفسيرا لها عندما يزور عازل صديق ميكال و هو الطبيب غابريال، هذا الأخير يكشف له الحقيقة و يحكي له قصّة حياة ميكال و كيف انّ طفولته كانت قاسية جدا و كيف كان عليه أن يجد حلا منذ صغره للخروج من الفقر و التهميش و استغلال الفرص لذلك، و لم يتأّتى له ذلك إلا بعد تضحيات جسام، فكيف يمكن له أن يسكت على سرقة عازل للوحة ثمينة منه؟.لكنّ هذا الأخير لم يفعل ما فعله إلا لسبب وجيه، ففي طفولته ما يبرر أفعاله مهما كانت شنيعة « كنت أدافع كالموتور سعيا وراء الرزق لكي أدلل أّمي التي ذاقت الأمرين لتوفير العيش الكريم لنا، كما عملت طباخة في منازل الأغنياء في المناسبات و الأفراح، تغادر المنزل في ساعة مبكرة و لا تعود إليه إلا في ساعة متأخرة من الليل و في جعبتها بعض النقود و الطعام، فضلات الوليمة...و تخاطبني أنا قائلة عندما تكبر ستصبح طبيبا أو مهندسا و سوف تسفّرني إلى مكّة ثم إلى القاهرة...»[3]. و في (صلاة الغائب) يقصّ الراوي طفولة يمنى و كأّنه يجيب على سؤال محتمل من طرف القارئ: لماذا اختارتها مملكة السر للإشراف على الرحلة نحو الجنوب لاسترجاع الفضائل المفقودة؟ فيروي لنا ما عانته من فقر و تشّرد و ما مّرت به من تجارب قاسية جعلتها مؤهلة لأداء هذه المهّمة، و هذه الاحداث تفّسر سلوكها و معاملتها باقي الشخصيات بنوع من الجفاء و السيطرة.

ت – الأحلام: (les reves)

---

[1] - Vincent Jouve, l’effet personnage dans le roman , op , cit , p 138.

[2] - idem , p 139.

[3] - الطاهر بن جلون، أن ترحل، مرجع سابق، ص 292.

إنّ الأحلام باعتبارها مدخلا إلى لاوعي الشخصية يجعل معرفتها بمثابة « تواصل مع أكثر شيء حميمي تمتلكه»[1] مادام القارئ يطّلع من خلالها على مخزون هائل من النوازع و الغرائز التي لا يظهرها الإنسان عادة.

تحلم الشخصيات في (أن ترحل) و (صلاة الغائب) كثيرا أحلام اليقظة التي يطلعنا عليها الراوي و من خلالها على أعماق اللاوعي الخاص بها. و لعلّ الطفلة مليكة –جارة عازل- من أكثر الشخصيات استغراقا في أحلامها، و قد ساعد على ذلك ما تعيشه من فقر و حرمان و مرض فأصبحت الأحلام مهربا لها من الواقع الذي لا يحتمل. و مثلها يرى عازل أحلام اليقظة و هو يمشي على الميناء و يراقب السفن الراحلة نحو الضفة الأخرى و يرسم صورا و سيناريوهات من نسج خياله و رغباته الدفينة.أّما احلام سيهام فهي مخاوف من المجهول الذي ينتظرها في إسبانيا رأت نفسها « حبيسة لدى العائلة السعودية، مستغلة جنسيا من قبل زوج السيدة المريضة، قابعة سوية الأرض بلا طعام أو ماء، تصرخ و لا يسمعها أحد...»[2].أّما يمنى « فقد حلمت طويلا أن يكون لها ابنة. و قد هّيأت لها اسما: تافوكت أي الشمس بإحدى اللغات المحلية. لقد حددت حديقة صغيرة لتصطحبها إليها حيث تختلط هناك مع زهور فصل متأخّر...»[3].

ث – المعاناة: (la souffrance)

يكمن القول أن الإنسان بطبيعته لا يستطيع التغاضي عن معاناة الغير إذا انكشفت له، إذا أطلعنا شخص على معاناته يصبح قريبا منّا و كأّنه « غير قادر على الانكشاف لنا إلا من خلال جروحه»[4] فإذا كان التعاطف يرتكز على الحميمية فإنّ هذه الأخيرة بدورها ترتكز على المعاناة.

---

[1] - Vincent Jouve, l’effet personnage dans le roman , op , cit , p 139.

[2] - الطاهر بن جلون، أن ترحل، مرجع سابق، ص 93.

[3] - الطاهر بن جلون، صلاة الغائب، مرجع سابق، ص 96.

[4] - Vincent Jouve, l’effet personnage dans le roman , op , cit, p 140.

تعيش الشخصيات في روايات الطاهر بن جلون أشكالا مختلفة من المعاناة: النفسية و الاجتماعية على وجه الخصوص مما يدفع بالقارئ إلى التعاطف معها، إنّها في الغالب ضحايا القهر الاجتماعي و الاستبداد الأسريّ، و حياتها سلسلة من الجروح التي لا تحاول إخفاء شيء منها عن القارئ محرّكة لديه الشعور بالتعاطف اتجاهها. شخصية يمنى مثلا في (صلاة الغائب) نموذج عن المعاناة الاجتماعية، فحياتها منذ الطفولة تعاقب من المآسي و الجروح، فبين الفقر و الخداع و الظلم و القهر و الاستغلال لا يرى القارئ إلا ذاتا تعاني بشدّة كضحية تستدعي التعاطف و الشفقة.أما شخصية سندباد في الرواية نفسها فمعاناتها نفسية و حضارية أكثر مما هي اجتماعية، إذ ّه يعاني الاغتراب عن محيطه و وعيه بانحطاط مجتمعه، ثم يفقد ذاكرته و يسعى إلى استرجاعها بمشقة كبيرة، و القارئ لا بدّ يتعاطف معه في ذلك. الأمر نفسه في (أن ترحل) التي نجد أغلب شخصياته كضحايا للتعسف الاجتماعي و السياسي و الفساد الذي ينخر جسد الوطن.

3. الشفرة الثقافية (le code culturel):

نتحدّث عن شفرة ثقافية في نظام التعاطف عندما يقوم القارئ بإصدار أحكام على الشخصيات الروائية بالإيجاب أو بالسلب، هذه الأحكام –كما أشرنا سابقا- ترتكز على معطيات خارج نصية تتمثّل في الخلفية الثقافية للذات القارئة التي تنخدع « بالوهم المرجعيّ لدرجة أنّها تحكم على الكائنات الروائية تاما كما لو كانت حقيقية»[1] بمعنى أنّ هذه الشفرة كسابقتيها ترتبط ارتباطا أساسيا بتلقي الشخصية الروائية كإنسان حقيقي، و هي كذلك مثلهما تحدث بشكل عفويّ.

تشتغل الشفرة الثقافية حين « يستثمر القارئ في شخصية ما عبر ما يسمّى بالإسقاط الإيديولوجي (projection idéologique)»[2] أي أنّه يبحث في الرواية عن شخصية تشاطره رؤيته للعالم و نظريته الخاصة إلى الأشياء فيتعاطف معها و « لقد بيّن باحثون أمريكيون مختلفون انّ الرابطة العاطفية تكون أقوى عندما ترتكز على تماثل القيم»[3] بين الطرفين. فالقارئ سيشعر بالراحة و الثقة عندما يرى قيمه الخاصة مجسدة و مؤكدة في النص، و على العكس من ذلك إذا وجدها مرفوضة سيشعر بالرفض هو كذلك مما يدفعه إلى التجاهل و الابتعاد و البرودة.

---

[1] - idem, p 144.

[2] - Vincent Jouve, l’effet personnage dans le roman , op , cit , p 144.

[3] - idem , p 145.

لكن هذه العملية تحتاج إلى شرطين أساسيين لتكون ممكنة، أوّلهما أن يكون العلم من الفترة الزمنية نفسها مع القارئ « فعندما يكون العلم قريبا ثقافيا منّا فإننا نميل إلى تلقيه ليس كشيء جمالّي فقط»[1] أي أنّ الأعمال الحديثة زمنيا أقرب إلينا ثقافيا و بالتالي أدعى للتفاعل الثقافي معها بينما لا تستدعي قراءة الأعمال القديمة أحكاما من هذا النوع. إنّ التباعد الزمني بين النص و القارئ يؤّدي إذن إلى التباعد الثقافي الذي يؤدي بدوره إلى اختلاف القيم فلا يرى القارئ فيها أيّ انعكاس لرؤيته الخاصة للعالم.أّما الشرط الثاني فهو التساهل في خصائص الجنس الأدبي التي تجعل مجال التلقي محصوراو ضيّقا «فكلّما تخلّى النص عن فرض نفسه على القارئ عبر قواعد حازمة و معروفة فإنّ هذا الأخير سيستثمر فيه أكثر بقدراته النقدية» [2] لأّنه يجد مجالا أوسع لإصدار أحكامه الذاتية النقدية في النصوص التي لا تقّيد التلقي بصرامة.

ترتهن الشفرة الثقافية في (صلاة الغائب) و (أن ترحل) بقارئ معاصر لها يرى فيها مواضيع مرتبطة بواقعه الراهن كالتخلف الموروث عن الاستعمار و الهجرة السرية و الاستبداد السياسي و الاغتراب الديني في المجتمعات العربية الحديثة و غيرها، فهو بذلك يستطيع التعليق على الشخصيات في إطار معرفته و نظرته الخاصة إلى هذه القضايا و بالمقارنة بينهما، فما وافق منها اعتبره خيّرا و تعاطف معها بينما سيكره من يعارض أفكاره و قيمه منها. هذه و تجدر الإشارة إلى أنّ قواعد الجنس الروائي جلّية في هذين العملين لكنها ليست على درجة من الصرامة تمنع التدخّل و النقد بل يبقى للقارئ أن يحكم كما يشاء نسبة إلى معتقداته و أفكاره الخاصة.

خلاصة القول في هذا المبحث أنّ نسق التعاطف يستلزم من القارئ أّولا و قبل كلّ شيء الاستسلام للوهم الروائي، و أنّ شفراته الثلاث: السردية و العاطفية و الثقافية لا تشتغل بدون ذلك. و هي و إن كانت على درجات متفاوتة من الأهمية فهي تبقى حاضرة معا و تتداخل في العمل الروائي في حركية تهدف بالدرجة الأولى إلى دفع القارئ ليقاسم الشخصيات شعورها و يتعاطف معها فيما تمّر به داخل الحبكة. و ليس الطاهر بن جلون في (أن ترحل) و (صلاة الغائب) من الذين غفلوا عن هذه العملية المركبة إذ نستطيع القول من خلال النماذج المذكورة أنّ القارئ لهاتين الروايتين سيجد نفسه حتما في مرحلة ما من القراءة يتعاطف مع هذه الشخصية أو تلك، فيتماهى معها حينا و

---

[1] - idem , p 145.

[2] - idem , p 146.

يتعاطف و يحكم على الشخصيات أحيانا أخرى متنقلا بذلك بين الشفرات الثلاث التي تتداخل دون أن تتعارض.

المبحث الثاني

الشخصيات الروائية و استراتيجيات النص.

1. الإقناع.
2. الإغواء.
3. الإغراء.

الشخصيات و إستراتيجيات النص:

لقد استعرضنا في الفصل السابق ثلاثة أنماط لتلقي القارئ للشخصية الروائية: كبيدق، كشخص حقيقي أو كذريعة، و رأينا أنّ كلّ نمط منها يولّد أثرا خاصا به على المتلقي ممّا يدفعه إلى التفاعل و التورّط في العالم المسرود و المشاركة فيه. لكّنها مشاركة مقّيدة خاضعة لإرادة الراوي الذي يوجّهها كما يشاء « مستثمرا من أجل ذلك جهات: القدرة و المعرفة و الرغبة، يفرض سلطته على المتلقي ليضعه في مسار معّين فيكون هدفه بذلك الإقناع، و عندما يؤثّر على معرفة القارئ فهو يريد الإغواء...و قد يهدف إلى الإغراء بالتلاعب برغباته»[1]. يفهم من هذا أنّ الإقناع (persuasion) و الإغواء (séduction) و الإغراء (tentation)* هي الغايات الثلاث التي يسعى الراوي إلى تحقيقها و ذلك عن طريق استغلال الآثار المختلفة للشخصية الروائية . سأحاول فيما يلي التفصيل في

---

[1] - Vincent Jouve, l'effet personnage dans le roman , op , cit , p 206.

* - ترجمت (séduction) بالإغواء و (tentation) بالإغراء سيرا على ما ورد في الترجمة العربية لهذا الكتاب، لكن هذه المصطلحات متقاربة جدا في معانيها و كثيرا ما تقّمان كمترادفين ففي معجم الرائد نجد:

أغرى، إغراء، بالأمر أولعه به و حمله عليه، و الإغراء في النحو: دعوة المخاطب إلى ملازمة أمر محمود.

أغوى، إغواء، أغواه: أضلّه، أغراه (أغواه الشيطان).

أما في قاموس (Larousse) فنجد:

Séduction :fait de séduire, d'attirer par un charme irrésistible, **séduire** : attirer fortement, s'imposer a quelquin par telle qualité.

Tentation : attrait vers quelque chose de défendu par une loi morale o religieuse, incitation au peché, tout ce qui attire incite a quelque chose, crée le désir , l'envie.

Tenter : inciter quelquin a faire le mal en éveillant son désir.

يلتقي (الإغواء) مع المصطلح الأجنبي (tentation) في الدعوة إلى الضلالة و الانحراف و الوقوع في الحرام و ارتكاب الممنوعات و قد وردت في القرآن الكريم بهذا المعنى «قال فبعزّتك لأغوينهم أجمعين»(سورة ص الآية 82)« فأغويناكم إنّا كّنا غاوين»(سور الصافات الآية 32)، بينما تحيل كلمة الإغراء في معناها العام على الحث سواء على أمر إيجابي أو سلبي و معناها في النحو الدعوة إلى أمر محمود فقط.

ما يجعل الترجمة السابقة ممكنة هو أنّ (الإغراء) و (tentation) يدلّان عموما على الحثّ على الفعل و تزيينه لدى السامع و إثارة الرغبة للقيام به فهما يستندان على الرغبة، أّما (الإغواء) و (séduction) فيتشابهان في استغلال قدرة أو خاصية لجذب السامع و إخضاعه فهما يقومان على المعرفة، و هذا يتناسب مع مقاصد هذا البحث لأنّ الشخصية الروائية تغري القارئ بحثّه و إثارة الرغبة لديه و تغويه لأّنها تستغل شفقته عليها لتخضعه لقيمها الخاصة. ينظر:

- جبران مسعود، معجم الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 8، 2001، ص ص 155 – 157.

- Dictionnaire encyclopédique le petit Larousse, édition Larousse , Paris, 1995, pp 927 – 1000.

استراتيجيات النص لتحقيق كل واحدة من هذه الغايات و إبراز الدور الذي تنهض به الشخصيات في هذا السياق.

1. الإقناع (persuasion):

يعتمد تحقيق هذه الغاية على تلقي القارئ للشخصية الروائية كبيدق أو طاقم يستغلّه الراوي في مشروع الإقناع بفكرة معّينة، و ينطلق في مسعاه هذا ممّا « يسّميه غريماس التمويه المتذّوت (camouflage subjectivant) حيث تعلن ذات التلفّظ نفسها ك "أنا"...ضامنة للحقيقة هذه الأنا التي تتحكّم في الملفوظ تقنع القارئ بالحقيقة التي تحملها بطريقتين مختلفتين: الترهيب (فرضها بعنف) أو البيداغوجيا (ترك القارئ يستنتجها بنفسه)»[1].

1.1. الترهيب (intimidation) :

يفرض الراوي الحقيقة على القارئ في هذه الحالة بقوة و عنف، و يجبره على أخذها كمسلمة لا مجال للنقاش حولها، و لتحقيق ذلك فإنّ « التقنية الأكثر فعالية هي الافتراض (présupposition) الذي يجبر المتلقي على الإذعان مما يجعله التمظهر الأوضح للعنف»[2]، و معنى هذا أن تستعمل الشخصيات في حديثها أفعال اليقين مثل: (علم، عرف، اكتشف ، أدرك و فهم...)، مما يضفي على كلامها صبغة الحقيقة و ينفي عنه الشك، « ففي كلّ مرة تكون فاعلا للفعل (عرف) أو (فهم) فإنّ الحكم الملفوظ يكتسي طابع المسلمة»[3] نظرا لما تمتاز به هذه الأفعال من قوة الحقيقة فلا تترك للقارئ أيّ خيار بل « يجب عليه هو أيضا أن يأخذ هذه الأقوال باعتبارها حقيقة، إلّا إذا أعاد النظر في اللعبة السردية بأكملها أي رفض الدور الذي يرسمه له النص»[4]، أي أنّ تجاوز هذا العنف و عدم الخضوع له لا يكون إلّا برفض عقد القراءة في حدّ ذاته.

يعتمد الطاهر بن جلون على هذه الطريقة كثيرا في رواية (أن ترحل) بينما تكاد تكون غائبة في (صلاة الغائب)، و يرجع ذلك إلى أنّ الرواية الأولى تدور حول فكرة مركزية تريد الإقناع بها موجهة

---

1 - Vincent Jouve, l’effet personnage dans le roman , op , cit, p 207.

2 - idem , p 207.

3 - idem , p 207.

4 - Vincent Jouve, l’effet personnage dans le roman , op , cit , p 207.

القارئ نحو المنظور الخاص بالبطل (عازل)، بينما في (صلاة الغائب) تتوزع المنظورات التي تحملها الشخصيات على قدم من المساواة دون أن تكون هنالك توجيه مركزيّ.

تستخدم شخصيات (أن ترحل) أفعال اليقين بكثرة عندما تنقل إلى القارئ معلومات مختلفة تريد أن تعطي لها صبغة الحقيقة و تقنعه بها، أّما هو فلا يجد مهربا من تبّنيها و الاعتقاد بصحّتها. و تتنوع طبيعة الأفكار المقدمة بهذه الطريقة بين خاصة متعلقة بحياة الشخصيات في حدّ ذاتها، و عامة متعلقة بالحياة بصفة عامة، و في كلتا الحالتين توظّف أفعال اليقين المختلفة و تصوّر تلك الحقائق كنتيجة للخبرة و التجربة المعاشة مما يزيدها قوّة و تأكيدا.

في الصفحات الأولى يحدّث (عازل) (ميكال) حول موضوع الهجرة التي أصبحت هاجسا لدى الشباب المغاربة « أنت تعلم أنّ أعدادا متزايدة من الشّبان لا يراودها اليوم سوى حلم واحد: أن ترحل عن هذا البلد، أن تغادر هذا البلد.- إنّه أمر مؤسف، أجاب ميكال، أعلم ذلك، لستما أّول من يطلب مساعدتي...»[1]، فعل اليقين نفسه نجده في حديث (ميكال) حول عملية التبني و مدى صعوبتها خاصة في المغرب « أعلم أّنه من الصعب جدا أن يتبّنى المرء طفلا في المغرب. يستطيع أن يساعدهم غير أّنه لا يستطيع على ما اعتقد أن يحّملهم اسمه»[2]، كذلك عندما يستعد للزواج من (كنزة) يخاطبه أحد العدول حول الأسباب التي جعلت الإسلام يحرّم الزواج بغير المسلم « أنت تعلم جّيدا أنّ المرأة سهلة القياد، فإن تزّوجت مسيحيا فلن يمضي وقت طويل حتى تتبنى معتقداته الدينية، و الأولاد في هذه يتبعون الطرف الأقوى...»[3].أّما (عّباس) صديق عازل فيحدّثه عن الإخوة الإسلاميين في المهجر كيف يساعدون الناس لاستمالتهم إلى صفوفهم، يتحّدث بنبرة العارف المتأّكد من صحّة كلامه « أنا أعلم جّيدا أنّ الإخوة لا يؤدون الخدمات دون مقابل، طبعا سيساعدون و لكّنهم سيطلبون بالمقابل بعض الخدمات...»[4].

بالإضافة إلى الفعل (علم) نجد أفعال يقين أخرى كالفعل (أدرك)، فسيهام مثلا بعد هجرتها إلى إسبانيا و خوضها لتجربة الاعتناء بطفلة معاقة رغم قلّة خبرتها في هذا المجال و بلغ بها الأمر درجة

---

[1] - الطاهر بن جلون، أن ترحل، مرجع سابق، ص 55.

[2] - المرجع نفسه، ص 134.

[3] - نفسه، ص 149.

[4] - الطاهر بن جلون، أن ترحل، مرجع سابق ، ص 188.

التفكير في العودة إلى المغرب، لكنّها فيما بعد « أدركت أنّ التصدّي لهذه الصعاب أمر مفيد جدا من الناحية المعنوية»[1] كما أنّها تخيّلت مصيرها لو بقيت في الوطن و قارنته بحالتها الآن و « بعد طول تفكير أدركت أنّها في وضعها الحالي أفضل حالا من بنات عمّها و رفيقاتها اللواتي لبثن في البلد»[2]، من جهته يتوصّل (عازل) إلى نتيجة بعد أن تحقق حلمه في الهجرة على يد ميكال أنّ ذلك لن يكون بلا تبعات و بأنّه ربما لن يقدر على تحمّلها و يصارح أخته بذلك « أعشق المال و أعشق يسر الحياة، و أدرك الآن أنّ لهذا كلّه ثمنا، و لن أقول لك ما مقدار هذا الثمن و كيف أسدّده »[3]. أمّا ميكال الذي قرأ القرآن استعدادا للدخول في الإسلام فقد « اكتشف أنّ الإسلام لا يختلف عن المسيحية إلا في الجانب المتعلق بمريم و يسوع»[4]، و هو إذ يفكّر في ماضيه « وجد أنّ حياته لم تكن سوى سلسلة من المراحل غالبا ما كان الجنون الغرامي هو الحاسم فيها»[5].

هذه النماذج و غيرها كثير في (أن ترحل) تسند فيها الشخصيات كفاعل لأفعال اليقين بهدف إجبار القارئ على تصديق ما يلقى عليه و اعتباره مسلّمة ، و إن كانت هذه الرواية تؤثر العنف في إقناع القارئ فإنّ (صلاة الغائب) على العكس تترك له المجال ليستنتج بنفسه المنظور العام أو المغزى الذي تحمله فهي إذن تميل إلى البيداغوجيا و ليس إلى العنف.

1.2. البيداغوجيا (pédagogie):

يتم الإقناع بالبيداغوجيا بطريقة أقلّ عنفا من سابقتها، فالحقيقة لا يتم فرضها مباشرة بل يفسح المجال للقارئ ليكتشفها بنفسه ، و لأجل ذلك يعتمد النص على تقنيات مختلفة « لكنّ أكثرها نفعا هنا هي خلق شخصيات تكون لها اهتمامات مختلفة أو حتى متناقضة، حيث تظهر منظورات متضادة تخلق صراعا، هذا الأخير يعيشه القارئ عندما يحاول ضمّ المنظورات المختلفة و التوفيق بينها»[6]، فهو إذن لا يتغاضى عن هذا الصراع بل يسعى إلى تقريب وجهات النظر ليخرج بفهم عام أو فكرة

---

[1] - المرجع نفسه، ص 100.

[2] - نفسه، ص 161.

[3] - نفسه، ص 177.

[4] - نفسه، ص 144.

[5] - نفسه، ص 145.

[6] - Vincent Jouve , l’effet personnage dans le roman , op , cit , p 208.

إجمالية تلخص الموضوع أو مغزى يكون له بمثابة حقيقة لا مجال للشك فيها. و لكي يتمكّن من ذلك « يرى آيزر أن هنالك أربع طرائق لضّم المنظورات الموجودة في النص»[1] و هي:

أ . التعويض (compensation):

يقصد بالتعويض في هذا السياق أن « تقوم الشخصيات الثانوية بتدعيم وجهة النظر التي يدافع عنها البطل»[2]، و كأّنها تقوم بتكملة النقائص التي قد تجعل القارئ يشكّ فيها، بمعنى أنّ الشخصيات كلّها تتعاضد لخدمة فكرة واحدة و تقوية منظور واحد و هي بذلك تغلق مجال النقد و الشك لدى القارئ و تساهم بشكل فّعال في إقناعه.

ب . التعارض (opposition):

يكون التعارض عندما يجد القارئ نفسه أمام تمثّلات يقّر بها النص ثم يرجع عنها و يقنع القارئ بأّنها ناقصة و ضعيفة، و لتحقيق ذلك يضعه النص « أمام شخصيتين رئيسيتين تتقاسمان النجومية و تكونان بالتناوب موضوعا للتأمل من طرف القارئ، و تقوم كلّ منهما بإنكار الأخرى مما يقود إلى انقلاب دائم يجبر المتلقي على بناء سياق جديد»[3].

ت . الترتيب (échelonnement):

يقصد به أن يقّدم النص تشكيلة من المنظورات دون أن يغلّب أحدا منها أو يوجّهنا إليها « فهو يرفض ترتيب الشخصيات بل يجعلها متساوية كّما و كيفا»[4]، قد يشعر القارئ في وضعية كهذه بنوع من الضياع لانعدام التوجيه لكّنه في النهاية سيصل إلى فكرة مفادها أّن هذه الأفكار كلّها ليست صحيحة تماما و لا خاطئة تماما لانّ هذا النوع من النصوص « يهدف إلى إثبات أّن الواقع لا معنى له في حدّ ذاته بل نحن من نعطي له المعنى فيما بعد»[5].

---

1 - idem , p 208.

2 - idem , p 208.

3 - idem , p 210.

4 - Vincent Jouve, l’effet personnage dans le roman , op , cit , p 210.

5 - idem , p 210.

ث . التعاقب (succession):

هي تسوية المنظورات و جعلها تتعاقب بسرعة داخل النص بمعنى أنّها مجرّد « تكثيف لتقنية التعاقب... حيث لا تظر تسوية المنظورات في آخر النص بل تتغيّر من جملة إلى أخرى بسرعة تجعل القارئ عاجزا عن صياغة منظور شامل»[1] فيتساءل عن كيفية بنائه للمعنى لينتهي إلى قناعة مفادها « بما أنّ محاولاته كلّها غير فعّالة فحتما لأنها ليست الوحيدة الممكنة»[2].

و إن كانت شخصيات رواية (أن ترحل) تخاطب القارئ –كما أشرنا- بأفعال اليقين في أغلب الأحيان مؤثرة بذلك تقنية الترهيب و العنف لإقناعه، لكنها في الوقت نفسه تعتمد على البيداغوجيا خصوصا تقنية (التعويض)(compensassion). فمنذ الصفحات الأولى يظهر بجلاء منظور واحد يتبناه البطل (عازل)، و هو ضرورة مغادرة الوطن من أجل حياة أفضل، و هي فكرة يدافع عنها بقوة بالنظر إلى ما يعانيه من بطالة بعد التخرج من الجامعة و انعدام أيّ بصيص من الأمل بأنّ الأوضاع ستتحسّن قريبا، فتتحوّل الهجرة بالنسبة إليه إلى هاجس حقيقي. بعد تقديم هذا المنظور يصادف القارئ شخصيات ثانوية تظهر تباعا لتدعم فكرة البطل و تؤكّد صحّة ما ذهب إليه، و كأنّ الراوي يستعين بها لسدّ أيّ مجال للشك قد يكون لدى القارئ حولها. و من هذه الشخصيات (كنزة) و (محمد العربي) و (سيهام) و (عبد المالك) و (سعيد) و حتى الطفلة (مليكة)، كلّها تعيش واقعا صعبا و تؤمن بأنّ الخلاص الوحيد هو مغادرة البلد نحو إسبانيا مقدّمة عن ذلك حججها الخاصة، فالقارئ إذن يجد في مواقف هذه الشخصيات و حياتها ما يدعم المنظور المركزي للبطل و يدفعه للاقتناع به.

أمّا في (صلاة الغائب) فإنّ البيداغوجيا أكثر هيمنة فيها من العنف و الترهيب الذي يكاد يكون منعدما. فالشخصيات لا تلجأ إلى أفعال اليقين إلّا نادرا و لا يوجد توجيه مركزيّ نحو منظور معيّن يتبناه البطل، بل تقدّم كل منها رؤيتها الخاصة دون أن يشعر القارئ بتفضيل أحدها على الأخرى، مما يجعله أمام تشكيلة مختلفة من الآراء و الأفكار يتصل بعضها بالواقع الاجتماعي و السياسي الراهن بينما يضرب بعضها الآخر بجذوره عميقا في تاريخ المغرب سيما الفترة الاستعمارية ليبقى الاختيار في النهاية بيده هو.

---

[1] - idem , p 211.

[2] - idem , p 211.

إذا تأملنا مثلا شخصيات (سندباد) و (يمنى) و (بوبي) لا نكاد نجد تقاربا في أفكارها أو موقفا معّينا يجمعها و تشترك في الدفاع عنه. سندباد يسعى إلى استرجاع هويته و ذاكرته، هو الذي يعبد الحقيقة و يرفض الاستسلام لقوانين المجتمع و أعرافه، أما بوبي فيشارك في الرحلة دون أيّ هدف محدّد فقط لأنّ ذلك قد طلب منه. و تبقى يمنى التي تشرف على الرحلة بتكليف من مملكة السر لاسترجاع الفضائل المفقودة و لتقصّ على الطفل (رمز الشعب الذي يولد من جديد) تاريخ أجداده مختصرا في سيرة الشيخ ماء العينين. يبدو جلّيا أنّ هذه الشخصيات لا تحمل المنظور نفسه، و الراوي لا يقّدم إحداها على الأخرى تاركا المجال للقارئ يتنقّل بين أفكار مختلفة تصل إلى حدّ التناقض: الحرية، الخضوع، المقاومة، الماضي و الحاضر، الثورة، التصوّف،... ليتوصّل في النهاية إلى استحالة صياغة منظور شامل أي أنّ العالم لا معنى له في حدّ ذاته بل حسب الزاوية التي ننظر إليه من خلالها.

2. الإغواء (séduction):

على عكس الإقناع، لا تنصّب ذات التلفّظ نفسها في الإغواء ك (أنا) مهيمنة على السرد و ضامنة للحقيقة، بل تتوارى فاسحة المجال بذلك للشخصيات التي يتم تلقيها هنا كأشخاص حقيقيين، و يسمى هذا « (التمويه الموضّع) (camouflage objectivant) الذي يعرض الشخصيات باعتبارها حقيقية بينما يحجب ذات التلفظ كذات زائغة»[1] و عندما ينسى القارئ حضور الراوي فإنّه يقع تحت إغواء الشخصيات تماما كما لو كانت حقيقية واقعية. من هذا المنطلق يبدو الإغواء شبيها بالتعاطف الذي تحدّثنا عنه في المبحث الأوّل من هذا الفصل، فكلاهما يعتمد على تلقي الشخصية الروائية كشخص حقيقي و يتضّمن مشاركة عاطفية لمعاناة الغير، لكن الإغواء يتجاوز ذلك و يذهب إلى أبعد منه حيث تتم استمالة القارئ ليتبنى قيما معّينة تحملها الشخصية و يدافع عنها النص أي أنه « سينتقل بسلاسة من الاهتمام العاطفي إلى الاهتمام الإيديولوجي»[2] .

قد يسود الاعتقاد أنّ الشخصية المغوية هي التي تكون قوّية مسيطرة، لكن الحقيقة عكس ذلك تماما « فإستراتيجية الإغواء تكمن أساسا في استغلال المثير للشفقة (pathétique) فنحن نغوي

---

[1] - Vincent Jouve , l’effet personnage dans le roman , op cit , p 211.

[2] - idem , p 212.

غيرنا بضعفنا و هشاشتنا و ليس بقدراتنا »[1]، كما هو الحال بالنسبة لـ (الضحّية البريئة) التي « تعتبر من الشخصيات النموذجية للإغواء... و التي تسمح بانعطاف فعّال من العاطفي باتجاه الإيديولولجي »[2]، فهي تحمل عادة قيما إيجابية يدافع عنها الكاتب، و يكون مصيرها الفشل في النهاية بعد كفاح مرير و معاناة طويلة مما يدفع القارئ إلى التعاطف معها « و ستغريه بنضالها الممزوج باليأس فلن يرفض بذلك القيم التي تمثّلها»[3] أي أنها تنطلق من التعاطف ثم الإغواء لتصل بالقارئ إلى تبني قيم معّينة تحملها و يستهدفها النص.

تثير أغلب الشخصيات الروائية للطاهر بن جلون الشفقة بما تمتاز به من ضعف و هشاشة، و الرواي في (أن ترحل) و (صلاة الغائب) لا يخفي هذا الجانب فيها بل يبرزه بجلاء و يستغلّه من خلال الصراع الذي تعيشه ضدّ واقع اجتماعي و سياسي مرير، صراع يكاد يكون محسوما مسبقا لكنّ الشخصيات تستميت في الدفاع عن ذاتها و تقاوم اليأس، ليكون مصيرها الفشل و الهزيمة دائما في النهاية و تسقط أمام قوى لا تقهر رغم القيم الإيجابية التي تحملها .

مثلا شخصية (سندباد) في (صلاة الغائب) نموذج عن الضحّية البريئة، فقد اصطدم بأعراف المجتمع القاسية و أنظمته الجائرة، و وقف ضدّ الجميع دفاعا عمّا يؤمن به من أفكار تنويرية، لكنّ هذا المجتمع يرفض التجديد و يقتل المواهب و يكرّس الرداءة و الأكاذيب و التبعّية. يتعذّب (سندباد) كثيرا ليكون مصيره السقوط في هاوية الضياع و الجنون و يتحوّل من طالب متفّوق شعلة من الذكاء إلى متشرّد. و القارئ إذ يقف أمام هذه المعاناة و العذاب الشديد و القسوة غير المبررة التي تتعرض لها هذه الشخصية فإنّه سيتعاطف معها بلا شك باعتباره ضحّية بريئة و سيقع تحت إغوائها مما يبرر لديه انتقاده للمجتمع و ثورته عليه و تضحيته في سبيل الرأي فيتبناها بدوره.

كذلك يجد (عازل) في (أن ترحل) نفسه بعد إتمام دراسته الجامعية ضحّية البطالة لأنّ سوق العمل و البلاد بصفة عامة تتحكّم فيها الوساطات و التلاعبات و رجال الفساد و التهريب، فيتخبّط بين اليأس و الرجاء و يناضل من أجل تحقيق حلمه في حياة كريمة و يضحّي من أجل ذلك بكرامته مدفوعا بقساوة الواقع. أما مصيره فلا يختلف عن غيره من الضحايا فهو الفشل الذريع و السقوط ثم

---

1 - idem , p 212.

2 - idem , p 212.

3 - idem , p 212.

الموت مقتولا في النهاية، و هنا لا بدّ أن يشعر القارئ بالتعاطف اتجاهه و الشفقة لما أصابه خصوصا و أنّه بريء لم يتسبب فيما حلّ به، هذا الشعور يبرر لدى القارئ نظرة (عازل) اتجاه أمور كثيرة أوّلها الوطن ثم الدين و الهجرة و غيرها و يدفعه إلى تبنيها و الاقتناع بها.

يبدو من خلال هذين النموذجين أنّ الشعور بالتعاطف اتجاه الشخصية الضحية التي لا تستحق ما أصابها ليس سوى تمهيد لتحقيق غايات إيديولوجية، مادام القارئ سيضعف أمام إغواء المثير للشفقة و لن يسمح لنفسه برفض القيم التي يحملها، و كأنّ الكاتب يستغل هذا الضعف و الميل لتمرير الأفكار التي يدافع عنها و يضع هذا الجانب من الشخصيات في المقدمة كي لا يترك للقارئ مجالا لتجاهله و التغاضي عنه و لعلّ أبرز القضايا التي تحملها هذا الشخصيات في (صلاة الغائب) و (أن ترحل) كسندباد و عازل و كنزة و يمنى هي: فضح المجتمع و النظام السياسي و انتقاد المؤسسة الأسرية و التعليمية و رفض الخضوع و الصراع من أجل التغيير و العدالة الاجتماعية و حب الوطن و الشوق إليه رغم كلّ شيء.

3. الإغراء (tentation):

يتلقى القارئ هنا الشخصيات الروائية كذريعة و يستغلها كسند لتحقيق رغباته المكبوتة و إشباع نزواته المقموعة اجتماعيا خصوصا من خلال ظاهرة التحويل الغيريّ التي تسمح له بأن يعيش وضعيات بالنيابة و عن طريق وساطة الشخصيات فتتحرّر لديه طاقة الليبيدو بأنواعها المختلفة. هذا بالنسبة إلى القارئ، لكن من وجهة نظر النص و صاحبه فالشخصية الذريعة تمثّلا سندا قويّا لإغرائه، لكن تغريه بماذا؟ « إغراء باللقاء أو استعادة العلاقة مع (أنا) مجهولة و من الماضي»[1]، فعندما تحيي فيه الغرائز الدفينة و تبعث الرغبات الضاربة في غور النفس يكاد يجهل وجودها حتى صاحبها، تجعله يعيش استيهامات « تظهر و تخفي في الوقت نفسه أصول الأنا »[2] فتربط بذلك بين ماضيها التاريخي و حاضرها الواقعي.

يرى فانسون جوف أنّ أهمّية التفاعل بين القارئ و الشخصية الذريعة « تكمن في إثارتها لديه ظاهرة التفريغ النفسّي (abréaction)»[3] أو (التنفيس) التي سبق الفيلسوف الإغريقي (أرسطو

---

1 - Vincent Jouve, l’effet personnage dans le roman , op , cit , p 214.

2 - idem , p 214.

3 - idem , p 214.

طاليس) إلى تعريفها في كتابه (في الشعر) و أطلق عليها اسم (التطهير) (catharsis) فقد « قام بوصف آثار الأعمال الأدبية و فعلها في المتلقين... و قال أنّ التراجيديا تنّمي عاطفتي الشفقة و الخوف لكنّها تجعل المشاهدين أكثر قّوة من خلال التطهير...فهي تتيح لنا تصريف العواطف المكبوتة الزائدة (البكاء في التراجيديا و الضحك في الكوميديا) أي تجعلنا أكثر توازنا من الناحية الانفعالية و العاطفية»[1].

أّما في علم النفس الحديث فقد أسال هذا المصطلح الكثير من الحبر و أثار الكثير من اللبس و الجدل، و يحيل على تحرير الانفعالات، تحرير عفوي يكون على شكل تعابير انفعالية (دموع، صرخات، سرد،...) فهو بهذا يقترب من مفهوم التطهير الانفعالي عندما يكون الفرد في حالة امتلاء، و قد عرّف فرويد التطهير منذ 1893 بأّنها تنفيس تشاركّي محرّر، و يكون بإعادة إحياء الحادثة المسببة للصدمة مرفوقة بشحنتها الانفعالية كاملة و تسمح العملية بتفريغ الآثار المرتبطة بهذه الصدمة[2] ، بمعنى أنّ الذات تتحرّر من خلاله من تأثيرات صدمة سابقة فيعود إليها توازنها و تتجّنب المرض الناتج عن الكبت. للأدب إذن وظيفة تنفيسية، حيث تعيش الذات القارئة مجددا أحداثا من ماضيها و ذلك بوساطة الشخصيات فتتخلّص من آثار تلك التجربة عن طريق تعديل ردّة فعلها و بالتالي إيجاد توازن جديد.

يمكن القول أنّ نصوص الطاهر بن جلون مغرية إلى حدّ ما لأّنها تسمح للقارئ بأن يتحرر من كبت انفعالي و صدمات عاطفية أو على الأقل بأن يعيد النظر فيها و في المكانة التي كانت تحتلها في لاوعيه الخاص، مثلا في (أن ترحل) يسلط الراوي الضوء على عقدة أوديب من خلال العلاقة بين عازل و أّمه لالة زوهرة، علاقة قوية تصل إلى درجة التملّك و تطبع نظرة الابن إلى باقي النساء، بينما لا نكاد نجد ذكرا للأب أو الدور الذي لعبه في حياته سوى « ذكرى مشّوشة عن ذاك الرجل الذي كان يعمل في مصنع إسمنت»[3] لتحتلّ الأم الحّيز الأكبر في وجوده « فقد كانت تدلل ابنها و

---

[1] - شكري عزيز الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص 32.

[2] - ينظر:

- Erik de soir et Etiene Vermeiren, les débriefings psychologiques en question, Garant éditeurs, Pays-bas, 2002, p 33.

[3] - الطاهر بن جلون، أن ترحل، مرجع سابق، ص 70.

تحّبه حبّ استئثار و تملّك»[1]. تؤثّر هذه العلاقة بشكل واضح على شخصية عازل إذ يرى في أّمه الكائن الوحيد الذي يستطيع أن يلجأ إليه في أوقات الشّدة و أنّ صلواتها كافية لتخلّصه من أصعب المواقف، و لم يكن يخاف من أن يعرف أحد بحقيقة علاقته بميكال أكثر من أّمه. حتى علاقاته مع النساء مضطربة و مرهونة بعلاقته بأّمه و هذا ما يؤكّده ميكال « أنتم المغاربة تعشقون الأثداء الممتلئة، و أنتم دائما أسرى الحنين إلى ثدي أمهاتكم»[2]. من خلال هذه العلاقة و الدور الذي لعبته في حياة البطل و النهاية التي آل إليها يستطيع القارئ أن يستكشف أكثر هذه العقدة يتحرر منها إلى درجة ما و يعيد التفكير فيها و في أهميتها في حياته الخاصة.

يمكن الحديث عن التطهير في رواية (صلاة الغائب) من خلال تحرّر الشخصيات في حدّ ذاتها و استرجاعها لتوازنها، إّنها شخصيات تحمل معها ماضيا بائسا كلّه صدمات و جروح خلّفت انفعالات مكبوتة أّدت إلى بدورها إلى المرض و الجنون، و القارئ إذ يرافق هذه الكائنات في رحلتها نحو الانعتاق النفسي فإّنه يتحرّر بدوره من مكبوتاته الخاصة و يتعلم منها إعادة ترتيب حياته الباطنية و التخلص ممّا يضغط عليه، و لعلّ شخصية سندباد أفضل مثال عن ذلك.

لقد أصيب (سندباد) بالجنون و فقد ذاكرته نتيجة صدمة قوية تعّرض إليها عندما علم بأّن جمال قد غادر فاس نهائيا و اصطحبه والده إلى مكان مجهول، فدخل في غيبوبة و لما استيقظ منها اخترع لنفسه ذاكرة جديدة كسندباد البحار و قصص رحلاته الخرافية. لكن هذا الكّم الهائل من الانفعالات المرافقة لصدمة الفراق لم تختف نهائيا بل بقيت كامنة في أعماقه مسببة له حالة من المرض و الاضطراب الشديد. ثم يتم اختياره للمشاركة في تلك الرحلة غير المتوقعة، مسيرة طويلة نحو الجنوب تقول عنها يمنى أّنها « مسيرة من أجل السلام الداخلّي لكلّ منّا»[3]، سلام داخلي مرهون باستعادة تلك الذكريات المؤلمة و التصالح مع ذلك الماضي من جديد، لقد « كانت ذكرى ذلك الحب مسجّلة في جسم سندباد ليس كأثر بل كلقاء جديد مع نفسه»[4]، لكن هذا لن يتحقق إلّا إذا التقى بالكائن الوحيد الذي يستطيع أن يهزّ كيانه و يبعث فيه من جديد تلك الانفعالات « إنّ قوة داخلية

---

[1] - المرجع نفسه، ص 72.

[2] - الطاهر بن جلون، أن ترحل، مرجع سابق، ص 104.

[3] - الطاهر بن جلون، صلاة الغائب، مرجع سابق، ص 94.

[4] - المرجع نفسه، ص 164.

تدفعه إلى الذهاب للبحث عن جمال.لم يكن واثقا من نفسه بل كان يسير على غير هدى...أكثر ما يخشاه هو أن يجد جمال و يلتقي به»[1].

كان يقترب من أبعد الذكريات، من الكائن الذي كانه، و يصارح يمنى بما يحس به «قريبا لن يحتجزنا شيء، لقد أصبحنا دون رباط يعيقنا أحرارا من كلّ شيء»[2] و كأّنه يشير إلى بداية تحرره من روابط الماضي و أغلاله « و هكذا استعاد سندباد الذكرى الضائعة مستفيدا من رؤيا غريبة امتزج فيها القرف مع الخجل و الخوف»[3] هذه الانفعالات التي لطالما سببت له الضغط النفسي و المرض، و بعد استعادتها راح يفكّر في الأمر من جديد و يعطي للأمور قيمة مختلفة فوجد أنّ « الذكرى التي استعادها لم تمنحه القوة الكافية او القناعة لاستئناف السير على آثار حب لم تكتب له الحياة، حب منع بقسوة و عنف، اّمحى، تحوّل إلى وهم خادع، بل ربما إلى الموت الصرف المؤكد»[4] و بذلك تخلّص نهائيا من آثار تلك الصدمة أحسّ نفسه خفيفا حرّا لأوّل مرة منذ بداية الرحلة.

خلاصة القول في هذا المبحث أنّ نظام التعاطف ليس المظهر الوحيد الذي تتجلى من خلال مشاركة القارئ داخل النص الروائي و تورّطه فيه بل يستهدف الكاتب من خلال استراتيجيات معينة تحقيق غايات أبعد من التفاعل العاطفي تتمثّل في إقناع القارئ و إغوائه و إغرائه، و هي أهداف يرسمها انطلاقا من أنماط التلقي المختلفة التي يخصصها القارئ للشخصيات، فهذه الأخيرة سند لا غنى عنه لتكتمل فصول هذه الخطّة، فنجدها كبيدق تستغلّ لتمرير نظرة معّينة إلى العالم و دفع القارئ إلى تبنيها سواء بالعنف أو بالبيداغوجيا، ثم ينظر إليها كشخص حقيقي فتجذب القارئ إليها بضعفها و تستجدي شفقته عليها فإذا تّم لها ذلك أغوته بقيم معينة تحملها و يدافع عنها الكاتب ممهدة بذلك ليتحول الاهتمام العاطفي إلى وعي إيديولوجي، و في الأخير قد تكون الشخصي الروائية كذريعة تثير لدى القارئ رغبات و تسمح له بإشباع نزوات عميقة في ذاته، لكّنها هنا أيضا تستغل من طرف النص لإغراء القارئ بإعادة استكشاف ذاته و الغوص في ماضيه للتنفيس عن انفعالات مكبوتة نتيجة لصدمة عاشها مشكلة بذلك أداة للتطهير و استرجاع التوازن النفسي المفقود لديه.

---

[1] - نفسه، ص 102.

[2] - الطاهر بن جلون، صلاة الغائب، مرجع سابق ، ص 172.

[3] - نفسه، ص 191.

[4] - نفسه، ص 200.

المبحث الثالث

الشخصيات الروائية كأداة بيداغوجية

1. مفهوم المثال و أصوله.
2. الشخصية الروائية كنموذج أو مثال.
3. المسار التعلمّي الإيجابي.
4. المسار التعلمّي السلبّي.

الشخصية الروائية كأداة بيداغوجية:

لقد حاولنا في المبحثين السابقين أن نسلّط الضوء على بعض التجليات الخاصة بتورّط القارئ داخل العالم المسرود من خلال نسق التعاطف أوّلا ثم الاستراتيجيات التي يسلكها الكاتب للإقناع و الإغواء و الإغراء، أمّا في هذا المبحث فسنقف عند نقطة ذات صلة بإستراتيجية الإقناع، و تتمثل في استغلال الشخصية كأداة بيداغوجية لتعليم الحياة، أقصد بهذا اعتبارها كوسيلة للإرشاد و التوجيه نحو طريق معيّن، و هذا ما يجعل تأثيرها على القارئ يتجاوز زمن القراءة و يمتد إلى حياته اليومية، فيغيّر مساره في الحياة و يوجهه نحو اختيارات أخرى باعتبارها الأصلح و الأنسب. هنا تطرح (سوزان روبين سليمان) (Susan Rubin Suleiman) سؤالا مهمّا : « كيف يمكن لحكاية متخّيلة أن تثبت شيئا بالأخص إذا كان متعلقا بالحياة الحقيقية للمتلقي؟»[1] بمعنى كيف يتمكّن الكاتب من التأثير على الحياة الحقيقية للقارئ بواسطة حكاية ليست واقعية؟ ما هو سبيله لتحقيق هذه الغاية التي تبدو صعبة المنال؟ كيف يصبح للمتخّيل امتداد و سلطة على الواقع المعاش للقارئ؟ « الجواب يأتينا من البلاغة القديمة و هو: المثال (l'exemplum)»[2]، فما المقصود به؟ و كيف يرسم مسارا تعلمّيا للقارئ ليسلكه؟.

1. مفهوم المثال (exempla) و أصوله:

يلجأ الفرد في خطابه لغيره إلى وسائل عديدة للإقناع و التأثير في السامع و إضفاء صبغة الحقيقة على ما يلقيه من معلومات أو ما يدعو إليه من قيم و إرشادات، و لعل تقديم الأمثلة هو السند الأكثر شيوعا من بينها لما يمتاز به من سهولة الاستحضار و قوة التأكيد. و المثال « كما يدل عليه اسمه فهو مثال مقّدم من طرف المتكلم للجمهور، يأخذ عادة طابع المقارنة أو إشارة تاريخية يستخرج منه المتكلم نتائج مرتبطة بالحاضر»[3]، يفهم من خلال هذا أنّ المثال يعتمد على مقارنة بين وضعيتين أو شيئين لملاحظة الشبه بينهما، و تكون فيه إشارة تاريخية أي أنّ الوضعية المستحضرة بالمثال تكون من الماضي ثم يقوم السامع بربطها بالحاضر أي بموضوع الكلام ليلاحظ الشبه بينهما و يستخلص الدرس أو المغزى المراد. بصيغة أخرى فإنّ المتكلم يعود بجمهوره إلى الماضي ليلفت

---

1 - Susan Rubin Suleiman , le roman à thèse, op , cit , p 37.

2 - idem , p 38.

3 - idem, p 38.

انتباههم إلى حادثة معينة تشبه الوضعية الحاضرة لهؤلاء المستمعين الذين يطلب منهم الربط بين الحالتين و أخد العبرة و بالتالي الاقتناع بما يلقى عليهم.

إنّ ترجمة مصطلح (exemplum) إلى اللغة العربية بكلمة (مثال) أو (مثل) و جمعه (أمثال) –حيث استعملت في القرآن الكريم بهذه الصيغة- هذه الترجمة قد تولّد التباسا، إذ لكلمة (مثل) معنى آخر، و هنا يجب التنبيه إلى أنّ المقصود بالمثل و الأمثال ليس القول الموجز السائر الذي يتداوله الناس و يضربونه للدلالة على تشابه المورد بالمضرب، بل نوع آخر تطلق عليه تسمية (المثل القياسي) و هو « سرد وصفي أو قصصي أو صورة بيانية لتوضيح فكرة ما عن طريق التشبيه و التمثيل، و يسميه البلاغيون (التمثيل المركب) فإنه تشبيه شيء بشيء لتقريب المعقول من المحسوس أو أحد المحسوسين إلى الآخر أو اعتبار أحدهما بالآخر لغرض التأديب و التهذيب»[1] ، فإذا تأملنا قوله تعالى في سورة العنكبوت « و تلك الأمثال نضربها للناس و ما يعقلها إلا العالمون» (سورة العنكبوت الآية 18) فالمقصود بالأمثال تلك المقاطع السردية أو الوصفية التي تضفي على السياق الذي جاءت فيه صبغة الحق الذي لا ينكره أحد بعد ذلك.

لكن المتكلّم قد يستلهم المثال من مصادر مختلفة كالتاريخ و الواقع الاجتماعي أو من خياله الخاص، و هذا ما جعل « أرسطو يقسّم الأمثلة إلى قسمين: حقيقية (réels) و متخيّلة (fictifs)، تستمد الأولى من التاريخ أو الميتولوجيا، بينما تكون الثانية من اختراع المتكلم نفسه»[2]، و هو في الحالتين كلتيهما يستهدف الحث و الإرشاد نحو فعل معّين و الإقناع عن طريق التفكير و الاستنتاج، فيورد المثال على شكل قصّة تستخلص منها العبرة أو القاعدة العامة التي يفترض بالقارئ أن يؤسس عليها سلوكه في المستقبل.

ليس توظيف المثال للإقناع بالظاهرة الجديدة في الخطاب، بل هي قديمة باعتبار أنّ الكتب السماوية حافلة بها بدءا بالمواعظ الإنجيلية (paraboles évangéliques) التي تأتي على شكل مقطوعات سردية قصيرة يستخلص منها درس. تورد في هذا الصدد سوزان روبين سليمان مثالا عن قصّة الزارع التي يرويها المسيح على مجموعة من أتباعه، مضمونها أنّ زارعا يلقي حفنة من البذور،

---

[1] - ابن قّيم الجوزية، الأمثال في القرآن الكريم، تحقيق: سعيد محمد نمر الخطيب، دار المعرفة للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، 1981، ص ص 19،20.

[2] - Susan Rubin Suleiman , le roman à thèse, op, cit , p 38.

فوقعت بعضها على حافة الطريق فالتقطتها الطيور، بعضها وقعت على الصخور فاحترقت بأشعة الشمس، بعضها وقعت بين الأشواك التي لم تترك لها مجالا لتنمو، و في الأخير وقعت بعض البذور في الأرض الصالحة و نمت و أعطت خيرات كثيرة، و يختمها بقوله: اسمع يا من تملك أذنين[1].

أوّل ما يلاحظ أنّ قصّة الوعظ هذه لا تقّدم الفكرة بشكل مباشر بل تعتمد على الرمز و الإيحاء، فهي بحاجة إلى أن يتم تأويلها من طرف السامعين للحصول على العبرة المقصودة منها، بمعنى أن أتباع يسوع هنا مطالبون بتأويل كلامه بمعرفة المقصود من البذور و حالاتها المختلفة و إلا فلن يتحقق لديهم هدف الموعظة و الإرشاد، كما نلاحظ الطريقة التي يختم بها كلامه « حيث ينتهي النص السردي بجملة أمرية»[2] كدعوة صريحة من المتكلم لمستمعيه للانتباه إلى مضمون الكلام و التفكير جيدا لبلوغ المعاني الدفينة فيه و أنّ ذلك ليس متاحا للجميع. و لم يقتصر توظيف المثال على الكتاب المقدس فحسب بل شاع استعماله « في القرون الوسطى من طرف الوعاظ الذين حاولوا تلقين الناس مبادئ الكنيسة و الأسس الأخلاقية للمسيحية عن طريق سرد قصص عليهم»[3] مستغلين في ذلك قوة المثال التي تكمن في التشابه الذي يصنعه بين الماضي و الحاضر.

الأمر نفسه في القرآن الكريم، فالأمثال فيه كثيرة و متنوعة، أغلبها مقطوعات سردية قصيرة تجمع بين سهولة الفهم و قوة الإقناع « و من أجل هذا كانت الأمثال في القرآن لونا من ألوان الهداية الإلهية تغري النفوس على الخير أو تحضّها على البّر أو تمنعها من الإثم أو تدفعها إلى فضيلة أو تدفع عنها شائبة أو تمنع نقيصة»[4] بمعنى أنّ وظيفتها لا تختلف عن وظيفة المواعظ الإنجيلية التي تتمثل في الإرشاد و الهداية و الإقناع بما فيه صلاح المعاش و المعاد للعباد. أّما فيما يخص نسبة استعمالها ففي « القرآن الكريم ثلاثة و أربعون مثلا»[5] تتوزّع بين السور المختلفة، و لنأخذ كمثال هذه الآيات من سورة الكهف:« و اضرب لهم مثلا رجلين جعلنا لأحدهما جنيتن من أعناب و حففناهما بنخل و جعلنا بينهما زرعا (32) كلتا الجنتين آتت أكلها و لم تظلم منه شيئا و فجرنا خلالهما نهرا (33) و كان له ثمر فقال لصاحبه و هو يحاوره أنا أكثر منك مالا و أعز نفرا (34) و دخل جنته و

---

[1] - Susan Rubin Suleiman , le roman a thèse, op, cit, p 40.

[2] - idem , p 45.

[3] - idem, p p 38.39.

[4] - محمود بن الشريف، الأمثال في القرآن الكريم، دار عكاظ للطباعة و النشر، الرياض، ط 2، 1979، ص 8.

[5] - ابن قّيم الجوزية، الأمثال في القرآن الكريم، مرجع سابق، ص 57.

هو ظالم لنفسه قال ما أظنّ أن تبيد هذه أبدا (35) و ما أظنّ الساعة قائمة و لئن رددت إلى ربي لأجدنّ خيرا منهما منقلبا (36) قال له صاحبه و هو يحاوره أكفرت بالذي خلقك من تراب ثم من نطفة ثم سواك رجلا (37) لكن هو الله ربي و لا أشرك بربي أحدا (38) و لولا إذ دخلتك جنتك قلت ما شاء الله لا قوة إلا بالله إن تراني أنا أقل منك مالا و ولدا (39) فعسى ربي أن يؤتيني خيرا من جنتك و يرسل عليها حسبانا من السماء فتصبح صعيدا زلقا (40) أو يصبح ماؤها غورا لن تستطيع له طلبا (41) و أحيط بثمره فأصبح يقلب كفيه على ما أنفق عليها و هي خاوية على عروشها و يقول يا ليتني لم أشرك بربي أحدا (42)».

تجتمع في هذا المثال القرآني مقومات القصة من سرد و وصف و حوار خارجي بين شخصيتين، تعلمنا المصير المشؤوم لمن يشرك بالله و يكفر بنعمه عليه، و مما يجعل الأمثال القرآنية سهلة للتأويل هو تدخل الشخصيات نفسها لتوجّه القارئ نحو الفهم الصحيح لها و بالتالي « يمكن الحديث حول الوظيفة المزدوجة للشخصيات فهي ممثلة و مؤوّله للحكاية في الوقت نفسه»[1] و هذا جلّي في المثال السابق فكلام صاحب الجنيتين و اعترافه في النهاية (يا ليتني لم أشرك بربي أحدا) و حتى صاحبه الذي حذّره من قبل من مغبة الشرك و التكبّر و الكفر، هذا الكلام كلّه يجعل القارئ يفهم المغزى من القصة بسهولة و يجنبه الخروج عن المقصد الذي وضعت له أصلا. و كغيرها من المواعظ الدينية تتخل الأمثال القرآنية دعوات إلى ا لتفكير و التأّمل فيها كقوله تعالى « يا أّيها الناس ضرب مثل فاستمعوا إليه» (الآية 73 سورة الحج) كذلك قوله « و تلك الأمثال نضربها للناس لعلهم يتفكرون» (الآية 21 سورة الحشر) و في هذه الدعوة ما يؤكد الوظيفة الإقناعية لهذه الشواهد و حاجتها إلى التمعن و التأويل و إعمال العقل لبلوغ مراميها الحقيقية.

بالإضافة إلى النصوص الدينية تعتبر (قصص الحيوان) (les fables) مجالا آخر خصبا لتوظيف المثال، هذا الجنس من الحكايات الخرافية التي تأتي أغلبها على لسان البهائم و الطير مثل (les fables de lafontaine) و كتاب (كليلة و دمنة) لعبد الله بن المقفع، و « هو ليس مجرد سرد لقصص و حكايات تشتمل على خرافات الحيوان، بل هو كتاب يتوخى الإصلاح الإجتماعية و

[1] - Susan Rubin Suleiman , le roman a thèse, op, cit, p 56.

التوجيه السياسي و النصح الخلقي»[1] بمعنى أنّ الدروس و العبر لا تقدّم للقارئ بشكل مباشر بل بالاعتماد على الرمز و الإيحاء، و هو بذلك مطالب بفك الرمز و ربطه بدلالته في الواقع لفهم المقصود و استخلاص القواعد المراد تعليمها في كل حكاية، ففي (قصّة الذئب و الغراب و ابن آوى و الجمل)[2] يرمز الأسد إلى الملك و الغراب و ابن آوى و الذئب إلى حاشيته، أمّا الدرس أو العبر منها فيستخلص من طرف الراوي مباشرة في النهاية كما هو الحال في القصص الأخرى حيث يكون الراوي شتربة الثور أو دمنة أو أخوه أو غيرهما، حيث يتحاورون و يتناوبون على حكي القصص و استخلاص الدروس منها في كل مرة.بصفة عامة فإنّ « الوظيفة الأساسية لقصص الحيوان...هي أن تقدّم لنا تجارب عاشها غيرنا لكن الدروس الموجود فيها تخصنا نحن كذلك كما لو كنا مررنا بتلك التجارب شخصيا»[3] باعتبار أن ما أصابها قد يصيبنا بدورنا.

2. الشخصية الروائية كنموذج أو مثال:

لئن كانت الأشكال الأولى لتوظيف المثال لغرض الإقناع –كما رأينا- تعود بشكل أساسي إلى الخطاب الديني و الكتب المقدّسة ثم بدرجة ثانية إلى قصص الحيوان، فإنّ كتّاب الفن الروائي لم يفوّتوا بدورهم الاستعانة بهذا السند لتعليم القارئ و توجيهه نحو سلوك معيّن، و هم في مسعاهم هذا يعتمدون أساسا على الشخصية التي تمثل لبّ المثال المقدّم بل تكون هي المثال في حدّ ذاته باعتبار أنها « تحمل أفكارا أو قيما يدعى القارئ إلى الاستلهام منها لأبعد من مجال القراءة أي في العالم الخارج نصي الذي يعيش فيه»[4] بمعنى أن القارئ يستخلص عبرا و دروسا لحياته الحقيقية من التجارب المتخيلة التي تعيشها الشخصية و القيم التي تحملها.

قبل التفصيل في كيفية اشتغال الشخصية الروائية كمثال، تجدر الإشارة إلى أنّ اللجوء إلى هذه التقنية ليس ظاهرة مقتصرة على الأدب الحديث بل هي قديمة قدم هذا الفن إذ « كانت التقنية المفضلة في روايات العصور الوسطى و قد كانت الأمثلة آنذاك تشتغل كتعميمات: فإذا كان (X) قد

---

[1] - عبد الله بن المقفّع، كليلة و دمنة، شرح: مصطفى لطفي المنفلوطي، مراجعة: محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، 2005، ص 5.

[2] - المرجع نفسه، ص 89 و ما بعدها.

[3] - Susan Rubin Suleiman , le roman a thèse, op, cit, p 68.

[4] - Vincent Jouve, l'effet personnage dans le roman , op, cit, p 218.

عوقب بشدّة بسبب أخطائه، فإنّ كلّ من كان مذنبا بالأخطاء نفسها سينال المصير نفسه»[1] أي أنّ تجربة الشخصية تتحوّل إلى قاعدة عامة تنطبق على الجميع بما فيهم القارئ الذي سيقول في نفسه أنّ ما حدث لتلك الشخصية قد يحدث له هو أيضا فيغيّر مشاريعه و خططه في الواقع حسب ذلك بمعنى أنّه « سيرى من خلال لعبة الشخصيات سلسلة من الأمثلة مما يدل على أن القراءة كتجربة تسهم في تعليم الحياة، فالأدب كغيره من الفنون وسيلة أساسية للتربية»[2].

تطلق (سوزان روبين سليمان) على النصوص السردية التي تستعين بالشخصيات كأمثلة لإقناع القارئ و إرشاده تسمية (قصص التعلّم) (histoire d'apprentissage) باعتبار أنّ هدفها الأساسي تعليم القارئ مهارات الحياة و إرشاده إلى تجنب الهفوات عن طريق التأثير في أفكاره و قيمه، و يتحقق الأثر الإقناعي لهذا النوع من القصص « عبر تقّص القارئ بشكل افتراضي لشخصية البطل الذي يتطّور نحو وضعية نشوة و يتم حث القارئ على السير على خطاه في الطريق الصحيح»[3] بمعنى أن القارئ سيعيش مع الشخصية رحلتها نحو نهاية محددة و يتعلّم من تجاربها كما لو كانت له، فدوره إذن مبرمج بدقة و هو تقّص شخصية معينة يحمل مصيرها درسا يستخلصه القارئ و يتّخذه قاعدة في حياته الخاصة . هذه الرحلة التي يتقاسمها القارئ مع الشخصية هي التي تسمى بالمسار التعلمّي (parcours d'apprentissage) و نهايته هي التي تحدد الدرس المراد تلقينه للقارئ.

لكن النهاية ليست سعيدة دائما، بمعنى أنّ المسار التعلمّي يفضي إلى واحدة من نتيجتين متضادتين: نجاح البطل و سعادته أو فشله و شقاؤه، و هذا لا يغّير من الأثر الإقناعي لقصة التعلّم بل يستخلص القارئ في كلتا الحالتين عبرة صالحة للتطبيق في الواقع لأنّ « بلوغ البطل للسعادة يشتغل كدليل على القيم التي يمثلها»[4] أي أن مساره صحيح و قيمه صائبة يجب اتباعها لبلوغ النجاح نفسه، « أما إذا كانت نهايته مأساوية ففشله يمثل أيضا دليلا لكن هذه المرة على العكس»[5] أي أنّ اختياراته ليس صحيحة و قيمه مجانبة للصواب و على القارئ اجتناب هذا الطريق خوفا من

---

1 - idem, p 218.

2 - idem, p 219.

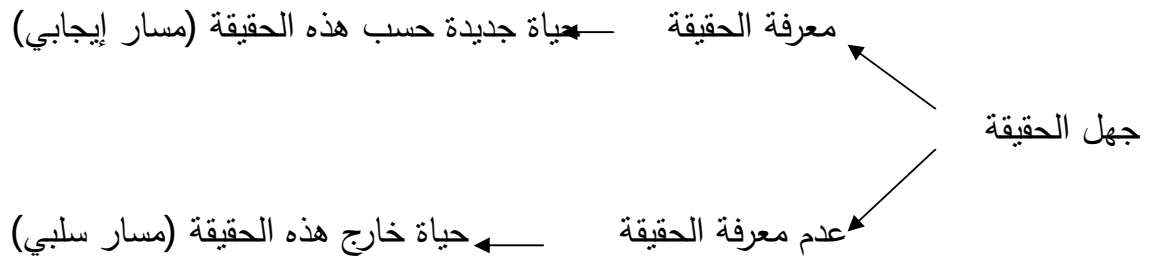
3 - Susan Rubin Suleiman, le roman à thèse, op, cit, p 92.

4 - , Susan Rubin Suleiman , le roman à thèse, op, cit p 92.

5 - idem, p 92.

الفشل نفسه. يفهم من هذا أنّ القارئ يتعلم في كل الأحوال، فقد يرى الطريق الصحيح ليسلكه و الخاطئ ليجتنبه، و انطلاقا من هذا يمكن تقسيم المسار التعلميّ حسب النهاية التي يصل إليها البطل إلى قسمين: إيجابي و سلبي.

تعرّف (سوزان روبين سليمان) هذين المسارين المتناقضين بقولها:« يعتبر إيجابيا كلّ مسار تعلميّ يفضي بالبطل إلى القيم المشكلة للعقيدة التي تقوم عليها الرواية، بينما يعتبر سلبيا كلّ مسار تعلميّ يؤدي إلى قيم مضادة، أو ببساطة إلى عالم لا مكان فيه للقيم الإيجابية أو غير معترف بها»[1] يفهم من هذا أنّ نجاح البطل أو فشله في مساره التعلميّ مرتبطان ببلوغه القيم التي تبناها النص و دافع عنها، فهي تمثّل الحقيقة التي تجهلها الشخصية دائما في البداية ثم تبدأ بالنمو و التطوّر لبلوغها، فإذا تمكنت من ذلك عاشت حياة الحقيقة و اعتبر مسارها ناجحا، أما إذا أخطأتها فقد فشل مسعاها و اعتبر مسارها سلبيا. و يمكن تمثيل هذين الاحتمالين على شكل مخطط كالآتي:



3. المسار التعلّميّ الإيجابي:

ما يميّز المسار التعلمي الإيجابي هو إدراك البطل للحقيقة التي كان يجهلها، فيعرف أخيرا أنّه كان على خطأ في معتقداته السابقة، و هنا يغيّر قناعاته و يبدأ حياة جديدة تتوافق مع ما اكتشفه، و يبلغ ذلك بطريقتين مختلفتين من حيث نقطة الانطلاق، إذ ينطلق أحيانا من الخطأ الذي يتعرف عليه ثم ينفيه و يقرّ الحقيقة بدلا عنه، و قد ينطلق أحيانا أخرى من جهل الحقيقة و يعرفها فيما بعد و هنا

[1] - idem, p 84.

نلاحظ أنّ « الانطلاق من الخطأ يتضمن خطوة إضافية مقارنة مع الانطلاق من الجهل في حد ذاته»[1]. و يكون الإعلان عن هذا التحوّل في نهاية مسيرة البطل أحيانا على لسانه، أي أنّه « يخبر بصراحة و وضوح في نهاية تعلّمه بالحقيقة ليصبح بذلك الناطق باسم الفكرة التي يسعى النص إلى إثبات صحتها»[2] لكنّه احيانا لا يفعل ذلك بل يترك للقارئ مهمة اكتشافها بالاعتماد على الإشارات النصية التي توحي بذلك.

و إن كان الفشل و الهزيمة هو الطابع الذي يميّز شخصيات الطاهر بن جلون الروائية، فإنّه يعرض علينا نادرا نماذجا إيجابية استطاعت أن تفهم الواقع و تستغل الظروف لصالحها و تعدّل حياتها حسب الحقيقة التي أدركتها. في (أن ترحل) مثلا يدا فع الكاتب عن فكرة أنّ الهجرة بأيّة وسيلة و بأيّ ثمن ليست الحلّ الأمثل لما يعيشه الشباب المغاربة من مشاكل مختلفة، و يحاول أن يبيّن كيف أنّ نتائج هذه المغامرة تكون دائما عكس ما كان مأمولا. و في هذا السياق و بينما تتسابق الشخصيات للرحيل نجد بعضها فضّل البقاء في الوطن و أدرك أنّ ذلك يجنّبه الكثير من المتاعب بل و يجلب له الثراء أيضا مما يثبت وجود فرص للعيش الكريم فيه و إن تم استغلالها بشكل سيء. و من هذه الشخصيات أحد أصدقاء عازل و هو (الحاج) الذي يخبرنا عانه الراوي عنه أنّه «عاش الحقبة التي كان المال فيها يسير المنال و الأعمال مزدهرة من دون مخاطر»[3] فاغتم الفرصة و أصبح فاحش الثراء ثم « توقف عن العمل و قرر أن ينعم بالحياة و ينصرف إلى اللهو»[4] فهو لم يفكر في الاستقرار بعيدا عن وطنه رغم أسفاره الكثيرة، و نجده يعبّر لسهام عن هذه الفكرة بوضوح قائلا:«خفّفي عنك يا ابنتي، فحتى لو رحلت عنه سوف تشتاقين إلى بلدك ما حييت. إنّ تعلقنا بالمغرب أقوى منّا، و يستحيل أن ننساه تماما، إنه يعلّق بالمعنى الحرفي للكلمة مثل مقلاة، و لا يسعنا أن ننساه. لقد سافرت كثيرا في شبابي بفضل وفرة المال الحرام و عدم اكتراث الأهل، سافرت بعيدا و الغريب أنني حيثما حللت كنت أشتاق إلى المغرب»[5]. فهو في حديثه هذا يعبّر عن حقيقة

---

[1] - Susan Rubin Suleiman , le roman à thèse, op, cit, p 93.

[2] - idem, p 93.

[3] - الطاهر بن جلون، أن ترحل، مرجع سابق، ص 33.

[4] - المرجع نفسه، ص ص 33، 34.

[5] - نفسه، ص 92.

تعلّمها من خلال تجاربه السابقة و عدّل مساره نتيجة لذلك و أصبحت حياته مختلفة بفضل ما اكتشفه.

قد لا يكون الهدف من إدراج شخصية كهذه من طرف الكاتب أن يجعلها مثالا إيجابيا يسير القارئ على نهجها و يقتدي بها، لكنّها تساهم بلا شك في إبراز المسار السلبي لغيرها من خلال سلوكها طريقا مناقضا مكّنها من تغيير حياتها نحو الأفضل، فدورها إذن إبراز الخطأ الذي وقع فيه غيرها دون أن تقدّم نموذجا مثاليا يمكن تقليده.

شخصية أخرى يمكن اعتبار مسارها إيجابيا في الرواية نفسها هي (سيهام) صديقة عازل ليس لأنها لم تهاجر بل لأنها عرفت كيف تستفيد مما حدث لها شخصيا و لغيرها من الفتيات بسبب الهجرة بأساليب متهوّرة فعدّلت مسارها وفق ذلك. لقد كانت منذ البداية مولعة بفكرة الهجرة كغيرها تماما حتى أنّها حاولت « أن تعبر المسافة تسلّلا مع آخرين غير أنّ أفراد الحرس المدني الإسباني كانوا في انتظارهم فجرا عند الشاطئ، و كمنوا لهم مموهين كأنهم في زمن حرب.اعتقلت سهام و استجوبت و رحّلت مجددا إلى طنجة حيث تعرّضت لضرب مبرح من قبل الشرطة المغربية.منذ ذلك الحين و هي تحاول بطرق أخرى و لكن دون أن تتخلى عن فكرة الرحيل»[1] كما نظرت إلى ما أصاب صبايا أخريات في مقتبل العمر مثل (بشرى) التي تزوّجت من رجل من الخليج حبسها في منزله و جعلها تعاني و تنتحب بسبب بخله و استبداده.كما لاحظت أن المجتمع المغربي يسيء الظنّ بالفتيات اللواتي يهاجرن « فعندما يهاجر الرجل يقال أنه ذاهب إلى هناك سعيا وراء عمل، أمّا حين يتعلّق الأمر بامرأة و لا سيما إذا كانت جميلة، فيسود اعتقاد، بل قناعة بأنّها ذاهبة لممارسة البغاء»[2].

انطلاقا من هذه المعطيات أدركت أنّ المشكلة ليست في الهجرة في حدّ ذاتها بل في السبل التي يسلكها الشباب المغاربة إلى ذلك، فقررت أن يكون طريقها إلى ذلك و هو العمل و ساعدها في ذلك الحاج الذي « تدبّر لها عملا كممرضة مساعدة لدى أسرة سعودية مقيمة في ماربّيا و تحتاج إلى من يعتني بسيدة معاقة. أرسلت إلى العائلة نبذة من سيرتها المهنية بناء على طلبه، مرفقة برسالة متقنة الديباجة تشرح فيها مبررات رغبتها في العمل لحساب تلك العائلة»[3]، و تلقت الردّ الإيجابي منها

---

[1] - الطاهر بن جلون، أن ترحل، مرجع سابق ، ص 37.

[2] - نفسه، ص 37.

[3] - نفسه، ص 90.

لتغادر بلدها بموجب عقد عمل صحيح و سليم. و في إسبانيا اختلف مصيرها بشكل واضح عن مصير عازل و كنزة و عباس و غيرهم لأنّها فهمت حقيقة الهجرة و أدركت أنّ التهوّر في ذلك يؤدي إلى عواقب وخيمة.

إنّ القول بأنّ المسار التعلميّ الإيجابي هو نجاح مسعى البطل للحصول على الحقيقة يفرض سؤالا مهما: كيف يتحقق هذا النجاح؟ ما هي الوسائل التي تمكّن البطل من الانتقال من حالة الجهل إلى المعرفة؟ الجواب أنّ الأمر يتطلّب المرور عبر « مجموعة من الاختبارات»[1] التي يتوجب عليه أن ينجح فيها لبلوغ الهدف النهائي و هو اكتشاف الحقيقة، لكن الأمر يختلف عن الاختبارات التي يمرّ بها البطل في القصص الخرافية ليصل إلى النجاح و التي تتضمن صراعا و مواجهة و أن يهزم البطل عدوا ما، لأنّ بطل روايات التعلّم يدخل مرحلة الفعل بعد معرفة الحقيقة و بالتالي ليس بمقدوره أن يتجاوز تجارب مماثلة و ينجح فيها. هنا ترى سوزان روبين سليمان أنّ الأمر يتعلق بنوع مختلف من الاختبارات تطلق عليها تسمية « اختبارات التأويل»[2].

يقصد بهذا أنّ البطل يبلغ الحقيقة من خلال تأويل تجارب معروضة أمامه مرّت بها شخصيات أخرى، فيتأمل مسارها و المصير الذي آلت إليه فيأخذ من ذلك عبرة و يستنتج دروسا تفيده لفهم مساره الشخصي و تعديله وفق ما استنتجه من أخطاء غيره، فبلوغه الحقيقة إذن يعتمد بالدرجة الأولى على التأويل الصحيح لما يدور حوله ليتمكن من الانتقال من الجهل إلى المعرفة من الخطأ إلى الصواب و من حياة خارج الحقيقة إلى حياة في الحقيقة. و الجدير بالذكر هنا أنّ مهمة البطل أصبحت « شبيهة بوظيفة القارئ، و في الوقت نفسه ينتظر من مهمته التأويلية أن تؤثر في القارئ نفسه»[3] ، بعبارة أخرى فإنّ البطل يؤوّل مسارات غيره من الشخصيات و يستفيد من أخطائهم ليعدّل مساره الخاص و يبلغ الحقيقة المدعومة من النص، و في الوقت نفسه يقدّم للقارئ مثالا يسمح له بدوره بأخذ العبرة و تغيير قاناعاته و تعديل مساره في الحياة.

هذا ما لم يستطع (عازل) بطل رواية (أن ترحل) أن يقوم به، ففشله و نهايته المأساوية ترجع بالدرجة الأولى إلى كونه لم يؤوّل بشكل صحيح التجارب الكثيرة لغيره من الشخصيات التي حاولت

---

1 - Susan Rubin Suleiman , le roman à thèse, op, cit ,p 96.

2 - Susan Rubin Suleiman, le roman à thèse, op, cit, p 98.

3 - idem, p 99.

قبله أن تهاجر بأيّ ثمن و بأيّة وسيلة، و يمكن القول أنّ الفرصة كانت سانحة له ليفعل ذلك و يكتشف الحقيقة بالنظر إلى العدد الكبير لهذه التجارب التي خاضتها شخصيات من محيطه الاجتماعي و انتهت كلّها بالفشل الذريع إذ مات البعض غرقا و وقع البعض الآخر ضحية في يد الإسلاميين المتشددين بينما عاش غيرهم في إسبانيا حياة التشرد و الرذيلة لكسب لقمة العيش، و هذا كلّه لأنّ سبل الهجرة التي اختاروها لم تكن صحيحة.

أوّل نموذج من المحيط الأسري للابطل هو ابن عمّه نور الدين الذي اختار ركوب قوارب الهجرة السرية أملا في حياة أفضل على الضفة الأخرى، لكن القارب غرق في منتصف الطريق « لأنّ رجال العافية حمّلوا المراكب ما يفوق سعتها من المهاجرين: أربعة و عشرون غريقا حصيلة تلك الليلة من ليالي تشرين الأول / أكتوبر»[1].تجربة أخرى تلك التي عاشها محمد العربي الذي أصرّ هو الآخر على تحقيق حلم الهجرة دون تفكير في الوسائل أو العواقب، هو الذي كان صديقا لعازل يشرب و يسكر و يدخن الحشيش معه إلى أن تلقى عرضا مغريا من خاله صادق المقيم ببلجيكا، لكن الأمر لم يخل من نوايا خفية تجلت في سلوك محمد العربي حيث « تغيّر مظهره و سلوكه. بات مواظبا على ارتياد المسجد للصلاة و كفّ عن ارتياد المقهى و الاختلاط برفاق حيّه»[2]، و عندما وصل إلى أروبا ضمّه إلى مجموعة دينية متشددة حيث تم إرساله إلى القاهرة و منها إلى معسكر التدريب للإرهابيين في باكستان و التي لم يعد منها أبدا. كذلك ما حدث للشابة المغربية (سمية) التي تنحدر من عائلة مثقفة و ميسورة الحال من (وجدة) صدّقت الوعود الكاذبة من رجل كويتّي كالزواج و الحياة المرفّهة فجاءت معه إلى إسبانيا، لكنه تخلّى عنها بعد مدّة و عاد إلى أسرته في الكويت، فوجدت نفسها وحيدة مفلسة، و لم يكن لها من ملجأ سوى البغاء لكسب لقمة العيش لتعيش بذلك حياة الذل و الفقر بدلا عن حياة العزّ و الدلال بين أحضان عائلتها.

لقد سمع (عازل) هذه القصص كلّها و التقى بأصحابها، لكنه و عوضا عن إسقاط ما حدث لهم على نفسه نجد بطل الرواية يتجاهل ذلك و يعجز عن الفهم الصحيح لما سيؤول إليه حاله، حتى بعد أن هاجر و ساءت أحواله هناك و أصبح مقيما بطريقة غير شرعية لم يقلق إطلاقا « فهو مؤمن بالمكتوب المقدّر و أنّه مكتوب له أن يسلك هذا السبيل و لا قبل له بتغيير شيء منه، و لذلك... كان

---

[1] - الطاهر بن جلون، أن ترحل، مرجع سابق ، ص 15.

[2] - المرجع نفسه، ص 107.

مستسلما لمصيره كمن يكفّر عن خطيئة مميتة ارتكبها ذات يوم»[1] ليواصل الانحدار نحو الهاوية و الموت المحتوم، فمساره إذن سلبي.

4. المسار التعلمّي السلبّي:

تقطع الشخصية في هذا النوع الثاني مسارها فتنمو و تتطّور تماما كالشخصية في المسار الإيجابي، ففي الحالتين كلتيهما نجد تحّولا « الذي بدونه لا توجد حكاية أصلا»[2] لكن الاختلاف بينهما يكمن في النجاح و الفشل، فبينما يبلغ بطل المسار الإيجابي الحقيقة و يؤسس حياته الجديدة وفقها، فإنّ بطل المسار السلبي يخطأ هدفه و تبقى حياته خارج الحقيقة المتمثلة –كما قلنا- في المبادئ التي تبّناها النص و يدافع عنها باعتبارها صحيحة، و بينما يحتل الأّول صورة القّديس الذي يجب تتبع مساره و تقليده فإنّ الثاني يحذّر القارئ مما يجب اجتنابه خوفا من العواقب.

لا شكّ إذن أنّ (عازل) قد تعلّم من تجربته مع الهجرة و نمت شخصيته، لكّنه لم يبلغ الحقيقة و فشل في فهم الدرس و استخراج العبرة مما حدث حوله فأصّر على سلوك سبيل الهجرة مهما كانت الوسيلة لذلك فكان مصيره الفشل و العيش بأفكاره المغلوطة إلى أن مات بسبب ذلك.و إن كان عازل يبدو واعيا و مدركا لخطئه الذي ارتكبه، لكنه تأخر كثيرا في ذلك و فات الوقت ليتدارك الأمر و يصحح مساره فلم يبق له سوى الخجل من نفسه و مما فعله بحياته حيث نجده بعد أن فقد كل شيء و أصبح مخبرا للشرطة الإسبانية يستعيد في لحظة صفاء ذهنه و يفكّر قائلا بينه و بين نفسه: « كم أخجل لأنني أخفقت في كلّ شيء، كم أخجل لأنن أمسكت باليد التي امتدت لي من سرير كانت ملاءاته الحريرية تبرق في عينّي كبريق الخطيئة، أردت أن تقنع نفسي بأنني أملك من الفحولة ما يكفي لإشباع رغبات النساء و الرجال جميعا، فأيّ ادّعاء باطل و أيّ جنون، كم أنني نادم اليوم لأنني تبعت ميكال هذا الرجل الطيب الكريم لم اعرف يوما أن أرتقي إلى مستواه، في البداية كنت أقول في سري أنها تجربة كسواها...مع الوقت أدركت أنني لا أستطيع أن أستمر في الكذب زمنا طويلا»[3]، هذا الوعي المتأخر لا يفيده في شيء لأّنه كان قد بغ الهاوية و اقترب من مصيره المشؤوم.

---

[1] - نفسه ، ص 274.

[2] - Susan Rubin Suleiman , le roman à thèse, op, cit, p 106.

[3] - الطاهر بن جلون، أن ترحل، مرجع سابق، ص 290.

و لأنّ المسارين الإيجابي و السلبي هما نتيجتان لبنية واحدة (النمو و التطور الذي يؤدي إلى النجاح أو الفشل) يمكننا « تصوير أحدهما بالاعتماد على الآخر»[1] و يكون ذلك بعرض قصتين على الأقل تختلف من الحيث الطابع الإيجابي أو السلبي، أي أنّ الراوي سيحكي أكثر من قصّة تعلّم واحدة، و هنا يستطيع القارئ أن يبني المعنى الخاص بكل واحدة بالاعتماد على الأخرى و بالنظر إلى التناقض بينهما. بعبارة أخرى سيصادف شخصيتين على الأقل تجمعها نقطة الانطلاق نفسها، لكنها تسلك بعد ذلك مسارات مختلفة تصل لدرجة التناقض فتنجح إحداها في بلوغ الحقيقة، و يظهر نجاحها مقارنة مع تلك التي تفشل في ذلك.كمقارنة مسار كنزة و سهام في مسار الهجرة، فنقطة الانطلاق كانت نفسها للشخصيتين كليهما باعتبارهما تعيشان الأوضاع نفسها و تريدان بلوغ غاية واحدة، لكنها سلكتا إلى ذلك طريقين مختلفين حيث تهوّرت الأولى بينما اختارت الثانية التأني و التروي.كنزة التي فرضت نفسها على عشيق أخيها ليتزوجها صوريا من أجل الهجرة، و لما وصلت إلى إسبانيا وقعت هناك ضحية شاب تركي يدعى (ناظم) أوهمها بالحب و أغراها بالزواج طمعا في تسوية وضعيته في إسبانيا مستغلا الفراغ العاطفي الذي كانت تعيشه و حاجتها الملحة إلى رجل حقيقي تحبه بصدق و تتزوج به، فلما أدركت حقيقته انهارت و أصيبت بصدمة عاطفية قوية، أما سهام فقد هاجرت للعمل و تعلمت الكثير و حققت لنفسها الاستقرار.

الأمر نفسه في رواية (صلاة الغائب) التي يحاول فيها الكاتب فيها إثبات فكرة أنّ صراع الفرد مع مجتمعه معركة محسومة مسبقا، فكلّ فرد يعلن الحرب على النظم السائدة و يجهر برفضه لها و بكرهه للرجال الذين يمثلونها سيكون مصيره الهزيمة حتما إذا لم يعرف كيف يساير الأوضاع و يسيطر على انفعالاته دون أن يتخلّى عن مبادئه، بمعنى أنّ هذه الحرب لها شروطها و قوانينها التي لا يمكن الفوز إلا بها. و لخوض هذه التجربة اختار شخصيتين هما (سندباد) و صديقه (جمال). يتقاسم هذان الشابان أوجه شبه عديدة، فكلاهما من مدينة (فاس) و طالب مبرز في جامعة القرويين المحترمة مما يرسم لهما مستقبلا مشرقا و يضمن لهما وظيفة في المستقبل، لكنّهما مولعان بالحرية و الشك و روح النقد و يحملان بين جوانحهما ثورة هائلة على مجتمعهما و ما يسود فيه من نفاق و ظلم و منع للحريات الفردية، مما يجعلهما يتوقان باستمرار إلى التغيير لكّنهما سلكا نحو هذه الغاية طريقين مختلفين إذ ثار (سندباد) على أساتذته و زملائه في الجامعة و واجه الجميع بشكل مباشر و

---

[1] - Susan Rubin Suleiman , le roman à thèse, op, cit , p 105.

أعلن رفضه للقيم التي يمثلونها، و جادلهم بعنف و ثقة جعلتهم يشعرون بالتهديد، فاتهموه بالجنون و الخروج عن الدين الصحيح، و بالفعل كان الجنون مصيره في النهاية عندما اصطدم بالواقع الذي يرفض بشدة كل ما يريده هو فانهزم أمامه. أّما (جمال) و إدراكا منه لقوة الخصم و شراسته فقد آثر المهادنة و الكتمان مؤقتا ممّا مكّنه من التخرّج و الحصول على منصب فقيه في جامع كبير بالدار البيضاء، و هناك أدرك أنه في مأمن فراح يجهر بآرائه في خطبه و يسير أخيرا نحو غايته التي أرادها دائما و هي التوعية و نشر الفكر التقدمي الثوري في المجتمع. فسندباد و جمال إذن انطلقا من النقطة نفسها نحو غاية واحدة لكّنهما اختلفا في وسيلة بلوغها و الطريق إليها فكانت النتيجة سلبية للأول و إيجابية للثاني.

من جهة أخرى، ترى سوزان روبين سليمان أنّ الشخصية ذات المسار التعلمّي السلبي ليست فقط تلك التي تفشل في بلوغ الحقيقة، بل هنالك نوع آخر من الشخصيات يمكن إدراجها ضمن هذه الفئة و هي تلك التي « تبقى خارج أي انتماء سياسي أو إيديولوجي و التي تدور حياتها في نطاق اللاوعي»[1] فلا تحاول بلوغ غاية محددة و لا تتعلّم شيئا من التجارب التي تمّر بها، و لا تفهم ما يدور حولها من أحداث و يحيط بها من ظروف سياسية و اجتماعية، فهي أقرب إلى الحيوان الذي لا يعي و لا يؤّول ما يصادفه من تجارب. و لعل شخصية بوبي (إبراهيم) في (صلاة الغائب) أفضل مثال عن هذه من الفئة من الشخصيات الحائرة الضائعة القصد، إذ لا ليس لها القارئ أيّ ة مواقف تعكس توجهاتها السياسية أو الدينية أو الفكرية.

يبدو بوبي منذ ظهوره الأول عاجزا عن فهم العالم من حوله و يعاني من صعوبة كبيرة في التأقلم مع محيطه الاجتماعي مما يعّرضه لمشاكل كثيرة و يجعله يفشل في ممارسة أية وظيفة، إذ كان يعمل مرشدا سياحيا غير نظامي يرافق السياح عبر أزقة المدينة و أسواقها مقابل أجرة زهيدة، لكنه تعّرض للضرب من طرف زعيم الزمرة التي يعمل ضمنها بسبب أجر غير عادي تلقاه من أحد السياح، فاتّهمه الزعيم بالسرقة أو ممارسة الفاحشة للحصول على مبلغ مماثل. و لم يستطع بوبي الدفاع عن نفسه أو إثبات براءته، فشخصيته ضعيفة و يميل إلى الخوف، و بذلك كانت هذه الحادثة السبب المباشر في قراره مغادرة عالم البشر إلى عالم الحيوان فأصبح يعتبر نفسه كلبا، و يواصل حياته على الهامش، يسير وفق أوامر سيده في خضوع و استسلام بلا نقاش و لا اعتراض. يستحيل

[1] - Susan Rubin Suleiman , le roman à thèse, op, cit, p 109.

أن تبلغ شخصية كهذه الحقيقة لتغير حياتها، فهي عاجزة عن الانطلاق في مسارها نحو التغيير الإيجابي و عن تأويل التجارب التي تحدث حولها لبلوغ ذلك الهدف.

5. قوة التمثيل بالشخصيات الروائية:

في مقاله له نشر مترجما إلى اللغة الفرنسية في مجلّة (sociologies) تحت عنوان (بعض الملاحظات حول الشخصيات المتخيلة) (quelques commentaires sur les personnages de fictions)، يقدّم أمبرتو إيكو (Umberto Eco) تصوّرا للمدى البعيد الذي قد تبلغه الشخصيات الروائية باعتبارها نماذجا أو قدوة للقارئ، إذ يرى أنّها في هذا السياق تتجاوز نقل التجارب و تعليم السلوك الصحيح و تعديل مسار المتلقي في حياته الواقعية لتقدّم له تصورا أشمل لوجوده و نظرته إلى الحياة ككل.

ينطلق من فكرة أنّ الشخصيات الروائية تختلف عن غيرها من الأدوات السيميائية التي « تخضع باستمرار للمراجعة ثقافيا... بينما لا تتغيّر الشخصيات أبدا بل تبقى دائما صاحبة الأفعال التي أسندت إليها إلى الأبد و هذا ما يجعلها هامة بالنسبة إلينا حتى من وجهة نظر اخلاقية»[1] أي أنّها لو كانت معرضة للتغيّر في دلالاتها لما أمكنها أن تقدّم مثالا للقارئ، فهذا الثبات هو الذي يعطيها هذه الميزة المتمثلة في تقديم دروس و عبر و نماذج من خلال أفعالها و تجاربها المختلفة. لكن كيف يتحقق ذلك؟ و إلى أيّ مدى يصل هذا التأثير؟.

عندما نقرأ نتأمّل الشخصيات و هي تسير نحو مصيرها و ترتكب الأخطاء نفسها التي تؤدي بها إلى الهاوية و هنا نتساءل لماذا لم يتجنّب البطل مساره التراجيدي؟ لماذا لم يسلك طريقا آخر يحقق له السعادة و ذلك ممكن؟ لماذا واصل السير نحو مصيره المشؤوم؟ يجيب أمبرتو إيكو عن هذه التساؤلات بأنّ « سحر التراجيديات الكبيرة يكمن في كون أبطالها عوضا عن الهروب من قدرهم، يقعون في الحفرة التي حفروها بأيديهم لأنّهم لا يعرفون ما ينتظرهم بينما نرى نحن بوضوح إلى أين

[1] - Umberto Eco, Quelques commentaires sur les personnages de fictions, trad : Francis Farrugia, Sociologies (en ligne) 2010.

يتجهون دون أن نستطيع إيقافهم»[1] هذه المعرفة التي يمتلكها القارئ و لا تمتلكها الشخصية تجعله يتمنّى لو أنّها تغيّر مسارها لتكون نهايتها أفضل، لو أن الأمور تحدث بشكل مختلف.

في رواية (أن ترحل) يتمنّى القارئ لو أنّ عازل يتراجع عن فكرة الهجرة لأنّ فيها هلاكه، لو أنّه لم يتورط مع ميكال من أجل الحصول على الإقامة في إسبانيا و بقي في وطنه لربما كانت حاله أفضل أو بقي على الأقل على قيد الحياة و عاش طويلا، نتأمّله و هو يسير نحو مصيره و يسقط تدريجيا في هاوية المخدرات و الكحول ثم أصبح مخبرا للشرطة ضدّ التيارات الإسلامية المتشددة حتى وجد مقتولا في شقّته. الأمر نفسه عن أخته كنزة التي تمسكت بحلم الهجرة و تزوجت ميكال صوريا من أجل ذلك و بدت حالها أفضل من حال أخيها في إسبانيا، لكنّها هي فيما ارتكبت الخطأ الذي يؤدي بها إلى الضياع، فيتساءل القارئ لو أنّها فكّرت قليلا قبل الارتباط بناظم، لو أنّها كانت أكثر حذرا و لم تسمح لعواطفها بأن تسيطر على سلوكها. كذلك في رواية (صلاة الغائب) تبدو الشخصيات في حالة مزرية عندما تقدّم للقارئ أول مرة مثل سندباد و يمنى و بوبي لأنها ارتكبت أخطاء جعلت حياتها سلسلة من النكبات و المآسي التي كان بإمكانها تجنّبها لتعيش في ظروف أفضل، فيتمنى القارئ لو أنّ سندباد تخلى قليلا عن تمرّده و أنّ يمنى لم تتبع ذلك الرقيب في الجيش الذي خدعها و حوّل حياتها إلى جحيم و لو أنّ بوبي ببساطة دافع عن حقه و لم يستسلم بسهولة. تلك الشخصيات كلّها لم تكن تعلم ما ينتظرها و ليس أما القارئ سوى أن يفكّر فيما ستكون حالتها لو أنّها فقط غيّرت مسارها.

لكن هل هذا الرغبة ممكنة التحقق؟ طبعا لا، فالقارئ يجد نفسه عاجزا عن تغيير أيّ شيء و الأحداث تبقى نفسها مهما أعاد القراءة، هذه « التجربة المدّمرة المتمثلة في معرفة أنّه و على الرغم من أمنياتنا فالأشياء وقعت بهذا الشكل نهائيا مهما أردنا أثناء القراءة تجعلنا نشعر بقوّة القدر فندرك أنّ القرار ليس بأيدينا»[2] هنا يبرز الأثر البيداغوجي التعليمي لهذه التجربة التي يعيشها القارئ فهو يتيقّن من أمر مهّم و هو أنّ الأمور ليست دائما خاضعة لرغباته بل هنالك قوّة قاهرة تجعل الأمور تسير وفق منطق مختلف و هي قوة القدر. بمعنى أنّ الشخصيات عندما تخضع لمسارها المحدد مسبقا نحو المصير المأساوي الذي ينتظرها عاجزة عن رؤية ما توشك على الوقوع فيه و كأنها

---

[1] - Umberto Eco, Quelques commentaires sur les personnages de fictions, op, cit.

[2] - Umberto Eco, quelques commentaires sur les personnages de fictions, op, cit.

مغمضة العينين، تقدّم لنا عبرة صالحة لحياتنا الواقعية، فنحن « عندما نفهم حقا مصيرهم نبدأ بالاعتقاد أّنا نحن أيضا كأشخاص في العالم الحقيقي نلقى دائما مصيرنا لأننا نفكّر في عالمنا بالطريقة نفسها التي تفكّر بها الشخصيات في عالمها»[1].

يفهم من هذا أنّ نظرة الشخصيات إلى عالمها ليست سوى صورة عن نظرتنا كأشخاص حقيقيين إلى عالمنا، فكلاهما ناقصة و غير مثالية، قاصرة عن رؤية ما ينتظرنا و عن التحكّم فيه، مما يجعل مستقبلنا محموما بقوة القدر الخارجة عن سيطرة الإنسان الذي لا يفعل أيّ شيء لتجنب المصير المشؤوم الذي ينتظره تماما مثلما يحدث للشخصيات « و لهذا تكون الناجحة منها نماذج أساسية للظروف الإنسانية الواقعية»[2] يمكن الاعتماد عليها ليس للتغلب على القدر لكن على الأقل لتخفيف عواقبه و توجيه حياتنا إلى ما هو أفضل. إذن يمكن القول أنّ شخصيات (أن ترحل) و (صلاة الغائب) تكشف للقارئ عجزه عن تغيير الأمور مهما أراد ذلك، و هي إذ تخضع لقدرها المحتوم بسبب نظرتها القاصرة إلى عالمها تعلّمنا أننا نحن كذلك نعيش الخضوع نفسه و نمتلك النظرة نفسها إلى عالمنا.

خلاصة القول في هذا المبحث أنّ الشخصية الروائية تصلح لتكون أداة بيداغوجية بامتياز بما تقدّمه للقارئ من قيم و تجارب يستخلص منها دروسا و عبرا مختلفة ليعمل بها في حياته الواقعية بعد انقضاء زمن القراءة. إنّ فكرة التعليم بالاقتداء تبدو وسيلة فعّالة لجعل تأثير الشخصيات يمتد إلى حياة القارئ المستقبلية باعتبارها تغيّر من سلوكاته و توجهه نحو مسارات و خيارات قد يكون بعيدا عنها من قبل بمعنى أنه يتعلم من نجاحها (معرفة الحقيقة) و من فشلها (عدم معرفة الحقيقة) ليبلغ بدوره هذا و يتجنب ذاك في مستقبل أيامه. و لعلّ الطاهر بن جلون من الكتاب الذين سعوا إلى إيصال رسائل مشفّرة إلى القارئ بالاعتماد على مسارات الشخصيات و مصيرها في الرواية، إنّها رسائل اجتماعية بالدرجة الأولى تصوّر صراع الفرد مع محيطه و سعيه المستمر إلى فرض نفسه و تحقيق ذاته مهما كانت العقبات و المصاعب.

---

[1] - idem.

[2] - idem.

المبحث الرابع

من التأثير في الفرد إلى التأثير في المجتمع

1. التقمص بالمشاركة.
2. التقمص بالإعجاب أو بالتعاطف.
3. التقمص بالتطهير.
4. التقمص بالسخرية.

من التأثير في الفرد إلى التأثير في المجتمع:

لقد أصبح جلّيا من خلال المباحث الثلاثة السابقة أن القارئ بعد أن يتلقى الشخصيات الروائية يبدأ في التفاعل معها بأشكال مختلفة، و يندمج بذلك في العالم المتخيّل مشاركا تلك الكائنات خبرتها و أحاسيسها و يتورّط فيما تمرّ به من تجارب كأنّها تخصّه. لكن هذا القارئ لا يعيش لوحده بل في إطار جماعة تربطه بها علاقة التأثير و التأثّر، مما يدفعنا إلى التطرق إلى هذا الموضوع من زاوية أخرى و هي أثر الشخصيات الروائية في المجتمع ككل و هو ما تحدّث عنه (هانز روبرت ياوس) في كتابه (من أجل جمالية للتلقي).

يرى (ياوس) أنّ تأثير الأدب بصفة عامة يتجاوز القارئ كفرد إلى المجتمع الذي يعيش فيه و ذلك عن طريق نشر قيم و قواعد سلوكية جديدة تصبح مع الوقت محلّ إجماع لدى الجمهور و تتحوّل إلى جزء من خبرته و أفق انتظاره، و يسمي هذه العمليّة بالوظيفة التواصلية للخبرة الجمالية (fonction communicative de l'expérience esthétique)، إنّها وظيفة اجتماعية أساسية للأدب الذي لا ينحصر دوره « في التعارض بين الإثبات و النفي، بين المحافظة و التحرير...بين قطبي القطيعة مع القواعد و تأسيسها، بين تجديد أفق التوقع في طريق التقدّم و تبني الإيديولوجيا السائدة، بل يمكن للفن أن يحدث مجموعة من التأثيرات المغفلة اليوم و التي يمكن تسميتها آثار التواصل أو بمعنى ضيّق آثار منتجة للقيم»[1] .

هذه الوظيفة التي ينتج بفعلها الأدب و الفن عموما قيما جديدة في المجتمع لا تتحقّق «إذا كانت العلاقة بين الجمهور و العمل الفني محصورة في النطاق الضيّق الذي يمتد بين خبرة العمل و خبرة الذات أو العكس دون أن تنفتح على خبرة الآخر التي تتجلّى في الخبرة النفسية على مستوى التقمّص الجمالي العفوي الذي يجعلنا نشعر بالإعجاب، نبكي أو نضحك بفعل التعاطف»[2]. يدعو ياوس في هذا المقام إلى تجاوز التجربة الفردية إلى التجربة الجماعية المشتركة بين الجمهور ككل و المتمثلة في التعاطف مع الشخصيات لأنها تسمح بالتقمص و بالتالي بتبني قيم جديدة، فظاهرة

---

[1] - Hans Robert Jauss, pour une esthétique de la réception, trad : Claude Maillard, éditions Gallimard, Paris, 1978, p 150.

[2] - idem, p 147.

التقمص إذن تلعب الدور الأساسي في العملية التواصلية للخبرة الجمالية باعتبارها القناة التي يغرس من خلال العمل الفني مبادئ جديدة في المجتمع.

تختلف فكرة التقّص بين(ياوس) و (فانسون جوف)، حيث حصرها هذا الأخير كنتيجة حتمية للتعاطف الذي ينشأ بين القارئ و الشخصيات الروائية و قّسمها إلى قسمين، أولية مع الرواي و ثانوية مع الشخصيات بعد ذلك، معتمدا في ذلك على السرديات أو ما يسميه بالشيفرة السردية لنظام التعاطف، بينما قّدم ياوس نظرة أشمل و أوسع و قّسمها إلى أنواع مختلفة و اتّخذ من نظرية المحاكاة لأرسطو الأساس الأّول للوصول إلى هذا التقسيم. و بينما ركّز فانسون جوف على القيم الفردية التي يكتسبها القارئ من هذه العملية، فإّن ياوس ينظر إليها كقيم اجتماعية تنتشر بين الجمهور و تدخل مع الوقت في أفق انتظاره الذي يتجّدد مع الوقت و مع تواصل عملية القراءة لأعمال جديدة. يمكن القول أن الاختلاف بينهما يمكن في نقطة الانطلاق لصياغة مفهوم التقّص و أنواعها المختلفة و في طبيعة الآثار التي تنتج عنها على مستوى الفرد و الجماعة.

لقد بنى ياوس فكرته حول تقّص القارئ للشخصيات بالتركيز على البطل « الذي يمكن اعتباره كقاعدة يتأسس عليها تصنيف لأنواع التقمص الجمالّي»[1] و قد علّل ذلك بكون البطل الشخصية المحورية و الأكثر أهمية « حيث يبدو ككائن مقّس يطلب من القارئ أن يلغي ذاته أمامه كفرد ضمن مجموعة تحيي العقيدة»[2] هذا التشبيه المبالغ فيه يعكس الأهمية القصوى المرتبطة بهذه الشخصية و تجعل منها موضعا خصبا للاستثمار العاطفي و التقمص من طرف القارئ أكثر من غيرها و بالتالي يجعلها أقدر من غيرها على زرع القيم المقصودة في الجمهور المستهدف من طرف المؤلف.

1. التقّص بالمشاركة (identification associative):

يتقّص القارئ الشخصيات الروائية منذ بداية القراءة حيث يتحّدث ياوس عن ظاهرة « تحدث في مرحلة أولية من الخبرة الجمالية و هي أن يؤدّي القارئ دورا داخل العالم المتخّيل و المغلق للعبة الدرامية»[3] ، إّنها ظاهرة حتمية تمّر بها الذات القارئة مع بداية احتكاكها بالعالم المسرود إذ تصنع

---

[1] - Hans Robert Jauss, pour une esthétique de la réception, op, cit, p 150.

[2] - idem, p 150.

[3] - Hans Robert Jauss, pour une esthétique de la réception, op, cit , p 150.

لنفسها دورا داخله فيصبح « الممثل و المشاهد غير منفصلين و لم يعد العقل المتلقي أمام العمل بل تضع اللعبة كلّا منهما في وضعية عملية، يؤدي دورا و يمّيز أدوار الغير»[1].القارئ إذن مشارك له دوره الخاص بين مشاركين آخرين فيما يبدو له كلعبة أو منافسة، و يطلق ياوس على هذه الظاهرة مصطلح التقّمص بالمشاركة (identification associative).أّما القيم السلوكية التي تنتج عنها بين أفراد الجماعة فيقّسمها إلى نوعين: تقّمية (progressive) و تراجعّية (régressive)، تتمثّل الفئة الأولى في متعة العيش بحرّية، أي أّن القارئ يؤدي دوره دون قيود اجتماعية خارجية تفرض عليه فتزداد شخصيته بذلك قوة و ثراء، و يتعامل مع غيره بمرونة أكثر في الحياة الواقعية، أّما الفئة الثانية فهي الإعجاب الجماعّي الذي يهّدد الجمهور بأكمله بالنكوص إلى عادات و تقاليد تجاوزها الزمن.

بما أّن التقّمص بالمشاركة ظاهرة حتمية يعيشها أّي قارئ لأّية رواية، فلا شكّ أّن قارئ (صلاة الغائب) و (أن ترحل) يصنع لنفسه دورا داخل المتن السردي لهما و يشارك من خلال إحدى الشخصيات في سير الأحداث، فهو إذ يتقمص شخصية محورية أو ثانوية لن يرى نفسه خارج العالم المعروض أمامه بل سيندمج فيه و يقف كفرد بين المجموعة التي تتحرك في إطاره، فيشعر بغيره من الشخصيات و يمّيز دوره عن أدوارها المختلفة و يتعايش و يتعامل معها وفق هذه الأدوار. و ممّا لا شكّ فيك أيضا أّنه سيستمتع بهذه اللعبة التي تمنح له حرّية التصّرف بعيدا عن الضغوطات الاجتماعية سيما و أّن هاتين الروايتين تكسران العديد من المحظورات المتعلقة بالجنس و العنف و الفساد السياسي و الاجتماعي و حتى التاريخ المغلوط الذي يورّث الأكاذيب من جيل إلى آخر، هذه المواضيع كلّها يتعامل معها الجمهور و يأخذ اتجاهها مواقف معّينة لا يمكنه التعبير عنها في الحياة الحقيقية. هذه الحرية و إن كانت لا تتجاوز زمن القراءة إلّا أنها تكسب القّراء مرونة أكثر في التعامل فيما بينهم و قدرة أكبر على التعايش مع المواقف المختلفة التي تفرضها الحياة اليومية. بالإضافة إلى هذا فإّن التقمص بالمشاركة في (أن ترحل) و (صلاة الغائب) يزيد شخصية القارئ ثراء بالنظر إلى التنّوع الكبير في طبيعة العلاقات التي تربط الشخصيات فيما بينها و الأحاسيس المتباينة الناتجة عن كلّ علاقة، بدءا بعلاقة الحب بأشكالها المختلفة، داخل العائلة (علاقة عازل بوالدته و علاقة سندباد بأبيه) أو بين الرجال و النساء (علاقة عازل بسيهام و علاقة سندباد بجمال)، و علاقة الصداقة بكل ما تحمله من وفاء و تعاون و تكافل (علاقة عازل مع نور الدين و علاقة سندباد و بوبي)، و علاقة

[1] - idem, p 150.

العداوة التي تثير مشاعر البغضاء و التنافر و الحسد (علاقة عازل بالعافية و علاقة سندباد بزملائه)... و غيرها من العلاقات التي سينسجها القارئ مع باقي الشخصيات بعد أن يتقّص إحداها.

من جهة أخرى قد تنتج عن هاتين الروايتين قيم تراجعية – كما سبقت الإشارة- أبرزها نكوص الجمهور إلى عادات و تقاليد قديمة جدا، باعتبار أن كلّ عمل أدبي يتجاوزه الزمن و تصبح الأعراف التي يصوّرها قديمة لا تناسب الزمن الحالي للقراءة، لكن الإعجاب الجماعي بتلك الرحلة الممتعة في العالم المتخّيل تفعل فعلتها و تحيي في القّراء حبّ تلك الممارسات فيعود إليها ممّا يسبب التراجع بدلا عن التقّدم. في هذا السياق تزخر (أن ترحل) و (صلاة الغائب) بكّم هائل من العادات و التقاليد الاجتماعية الخاصة بالمجتمع المغربّي خاصة و المغاربي بصفة عامة و التي يعود بعضها إلى الحقبة الاستعمارية و البعض الآخر إلى أقدم من لك بكثير. في رواية (أن ترحل) يصوّر الراوي كيف كانت (لالة زوهرة) والدة عازل بعد وفاة زوجها تعيل أولادها بالعمل « في مجال التهريب شأن عدد من نساء منطقتها و جيلها...تستقلّ الحافلة إلى سبتة ليلا و تنتظر ريثما تفتح الحدود عند الخامسة صباحا فتهرع شأن المئات من النساء الأخريات إلى هنغار سوق الجملة. و هناك تشتري المنتجات التي تلاقي طلبا من قبل زبائنها كالجبن الهولندي و المربى الإسباني و المعجنات و الأرز الأمريكي و الشامبوان و فراشي الأسنان، أي كل ما تستطيع إخفاءه تحت ملابسها...و تعبر الحدود في الاتجاه المعاكس و بيدها ملء قفة من السكاكر لولديها.أو هذا ما تصرّح به لمأمور الجمارك الذي تدسّ في كفّه ورقة الخمسين درهما لكي يغضّ النظر»[1].

كذلك يقف الراوي مطوّلا أمام عادات و تقاليد المهاجرين المغاربة في التسعينات و التي كانوا يعتقدون أّنها تحفظ لهم صلتهم بثقافتهم الإسلامية و ذلك من خلال شخصية الخال (صادق) المقيم في بلجيكا و الذي وضع قائمة بهذه الأشياء و الممارسات « التي تمت بصلة إلى ثقافة محيطه: سّجادة صلاة، سبحة، حجر أسو مصقول للوضوء، كسكسي يوم الجمعة، شاي بالنعناع، جلابّية لأداء الصلاة، صحن لاقط لالتقاط بثّ التلفزيون المغربي، كعك بالعسل، إبريق الشاي، سماط خفيض، بخور، ماء ورد، طربوش أحمر، بابوجان أصفران، ساعة حائط ميناؤها هو عبارة عن صورة لمكّة... »[2]، من جهة أخرى وجد بعضهم ملاذا في الدين فتشّددوا فيه و اتّبعوا التيارات الإرهابية ليجدوا أنفسهم

---

[1] - الطاهر بن جلون، أن ترحل، مرجع سابق، ص ص 70، 71.

[2] - الطاهر بن جلون، أن ترحل، مرجع سابق ، ص 106.

يقوموان بما هو بعيد عن مبادئ الدين الإسلامي كما فعل العالم الداعية الذي يروّج لتلك الأفكار الخطيرة مع ابنته حيث حبسها و منعها من التعليم بحجّة صون شرفها، لكنّها وجدت طريقة للاتصال بمحمد العربي و سردت عليه ما فعله أبوها الفاضل بها « أنا معاقبة، حبسني أبي في البيت لأنه ضبطني و أنا أكلّم فتى لدى خروجنا من المدرسة، منعت من مغادرة البيت و أعتقد أنّه أبلغ المدير بأنني لن أتابع دروسي...لست راغبة في الزواج و لكن إذا كان الزواج هو فرصتي الوحيدة لتجاوز محنتي فلا مانع لديّ...لقد فقد أبي رشده و كلّ شقيقاتي غدون حبيسات أزواج لم يرغبن في الزواج منهم. و أنا أرتاب الآن في أمر مماثل يدّبره لي...»[1].

الأمر عينه في (صلاة الغائب) إذ تمارس الشخصيات فيها عادات و تقاليد قديمة قد يعود إليها الجمهور المعاصر بفعل التقّمص بالمشاركة، و منها عادات متعلّقة بالولادة نصادفها في بداية الرواية تقوم بها شخصية القابلة الحكيمة (لالة راضية)، فبعد الولادة مباشرة « كان هناك ليمونة خضراء شطرت إلى نصفين على صينية، فعصرت نقطة صغيرة جدا للمولود في كلّ عين و هي تتمتم، سوف يصبح ذا نظرة ثاقبة و بعيد النظر»[2] ثم غادرت الغرفة و ذهبت لتستريح لتعود بعد الظهر لتطمئنّ على الأم و طفلها، حملت هذا الأخير و « فتحت له فمه و أدخلت فيه سبابتها كي تتحقّق من أنّه لم يولد و قد نبتت أحد أسنانه،سحبت إصبعها و هي تتنهّد، ثم قالت و قد شعرت بالعزاء : الحمد لله . لأنّ ولادة طفل و قد نبتت له سنّ لا يوحي بفأل حسن»[3]. كلذلك يحدّثنا الراوي عن شخصية أخرى هي (فريحة) عرّافة يهودية تكسب قوتها من قراءة مستقبل زوارها متظاهرة أنها أسطورة ذات قدرات خارقة فتتلاعب بعقولهم « موهبتها كممثّلة مؤكّدة، و زاد من رسوخ تلك الموهبة حماسها و حرارتها الإنسانية و سرعة زائدة في التآلف مع مع أيّ كان، كانت تتحدّث عن الماضي و عن الحاضر ببعض الجرأة لأنّها تتمتّع بحسّ ملاحظة يلفت الأنظار، فهي في الواقع لم تكن تقرأ شيئا في أوراق اللعب. إنّها تجد كلّ شيء على وجوه زبائنها. و بما لديها من موهبة و ذكاء تثير لديهم تعابير و ردود فعل تكشف عن جانب كبير مما يكتمونه في نفوسهم»[4]. هذه و غيرها كثير من الممارسات الاجتماعية يكون جمهور القرّاء مهدّدا بالنكوص إليها من خلال هاتين الروايتين.

---

[1] - نفسه، ص 111.

[2] - الطاهر بن جلون، صلاة الغائب، مرجع سابق، ص 21.

[3] - الطاهر بن جلون، صلاة الغائب، مرجع سابق، ص 21.

[4] - المرجع نفسه، ص 53.

2. التقّص بالإعجاب (identification admirative) و التقّص بالتعاطف (identification par sympathie):

لتحديد باقي أنواع التقمص يعود ياوس إلى أعمال أرسطو معتمدا على « التصنيف الأرسطي للشخصيات لرسم المستويات الأخرى من التقمص الجمالّي»[1]. يرى أرسطو أنّ الشعراء و الرسامين يخلقون شخصياتهم إّما في صورة أفضل أو أسوأ مذ ّا أم يجعلونها مثلنا تماما، و من « بين (أفضل منّا) و (مثلنا تماما) يمكن استخلاص نوعين من التقّص و هما التقمص بالإعجاب (identification admirative) و التقّص بالتعاطف (identification par sympathie)»[2] ، يبدو جلّيا أن هذين الشكلين من أشكال التقمص ينتجان عن كيفية خلق المؤلف للشخصية، فإذا جعل البطل مثاليا خاليا من العيوب فإّنه سيولّد لدى القارئ تقّصا بالإعجاب اتجاه هذا الكائن الذي يشبه القديس و يستحق الإعجاب لما يتحلى به من صفات حسنة، أّما إذا وضع أمام القارئ بطلا يشبهنا بمعنى أّنه لا يخلو من العيوب فهو عادي يمتلك محاسن و مساوئ و يرتكب هفوات تجعله بعيدا عن الكمال و المثالية، فإّن القارئ سيشفق عليه و يتعاطف معه. تنتج كل شكل من أشكال التقمص هذه كسابقتها قيم و قواعد سلوكية لدى الجمهور، فالتقمص بالإعجاب يؤدي إلى قيم تقّمّية مثل الاقتداء و اتباع النموذج و المثال الأفضل، و أخرى تراجعّية مثل التقليد الأعمى و الغ فلة عّما قد يكون الأهّم بسبب الإلهاء الناتج عن الإعجاب الشديد، أّما التقمص بالتعاطف فتنتج عنه روح التعاون و الاستعداد للمساعدة لكّنه يؤدي في الوقت نفسه إلى الحساسية المفرطة و المتعة الناتجة عن ألم الغير.

إّن شخصيات الطاهر بن جلون الروائية في (أن ترحل) و (صلاة الغائب) بعيدة كلّ البعد عن المثالية المطلقة، و هذا راجع إلى الصبغة الواقعية التي تماز بها هاتين الروايتين، فأبطالها لا يختلفون عن الناس العاديين في الواقع، لهم محاسن و مساوئ، يحسنون التصرّف حينا و يخطئون أحيانا أخرى، و لهذا فإّن التقّص بالإعجاب –كما تصّوره ياوس- لن يكون له حضور قوي لدى جمهور

---

[1] - Hans Robert Jauss, pour une esthétique de la réception, op, cit , p 151.

[2] - idem, p 151.

القرّاء لانعدام شرط المثالية في بناء الشخصيات، و هذا يعني أنّ النموذج الأفضل و القدوة الأحسن التي يجب السير على خطاها لاقترابها من فئة القديسين ليست موجودة، و لن يكون القراء تحت تهديد التقليد الأعمى و لن يكون هنالك ما يلهيهم عمّا هو أهمّ و هي الرسالة المراد إيصالها إليهم. لكن على النقيض من هذا فإنّ التقمص بالتعاطف سيكون الأبرز على الإطلاق لأنّ القرّاء سيشفقون حتما على هذه الكائنات التي تشبههم إلى حدّ بعيد، و لا تنفك تقع في المشكلات و ترتكب الحماقات ممّا يسبب لها الكثير من الألم و المعاناة كما أنّها –كما سبقت الإشارة إليه- دائما تلعب دور الضحيّة أمام قوى الاستبداد الاجتماعي و الاضطهاد السياسي مما يزيد من عطف القارئ عليها.

لا تختلف شخصيات (أن ترحل) عن شخصيات (صلاة الغائب) في هذه النقطة، فكلّها تعيش المأساة و تتخبّط في محيط لا يرحم، فعازل و سندباد و يمنى و بوبي و كنزة و سمية و غيرها من الشخصيات تستجدي شفقة الجمهور و تعاطفه معها و هذا لا يتم دون أن يزرع لديهم قيما قد تكون جديدة. إنّ تقمّص القارئ لواحدة من هذه الشخصيات انطلاقا من فكرة التعاطف معها و الشفقة عليها سيجعل الجمهور أكثر إحساسا بألم الغير ممّن يمرّون بظروف أشبه بتلك التي تمر بها الشخصيات في الروايتين، و سيكونون حتما أكثر استعدادا للتعاون فيما بينهم شعورا منهم بمعاناة الغير، فهو ينفي اللامبالاة و عدم الاحتفال بما يمرّ به الغير من صعوبات لكنّه في الوقت نفسه سيخلّف آثارا سلبية كالحساسية المفرطة التي تجعل الجمهور يبكي و يتأثّر أمام أيّة مشكلة قد تكون صغيرة لا تستحق ذلك، و قد يحدث العكس لدى البعض بأن يتلذذوا بألم الغير و يستمتعوا برؤيتهم يتعذبون تماما كما تتعذّب شخصيات الرواية بسبب الظلم و القهر و القتل و الاغتصاب و غيرها من الآفات.

3. التقّص بالتطهير (identification cathartique):

يستلهم ياوس الشكل الرابع من أشكال التقّص كذلك من أعمال أرسطو، و بالتحديد فكرة التطهير (catharsis) التي أشرنا إليها فيما سبق، و قد حافظ على التعريف الكلاسيكي لهذا المفهوم بقوله: «أنّه يحرّر المشاهد من التعقيدات العاطفية التي يعيشها في حياته الواقعية، حيث يجد نفسه في مكان بطل يعاني أو يمرّ بأوضاع حرجة ممّا يولّد لديه إحساسا تراجيديا أو الضحك، التي تؤدي بدورها إلى التحرّر الداخلّي»[1] أي أنّ القارئ هنا يتقّص شخصية البطل الذي يعيش معاناة شديدة أو

[1] - Hans Robert Jauss, pour une esthétique de la réception, op, cit, p 151.

يخوض تجربة صعبة، فيضع نفسه في مكانه و تكون ردّة فعله إمّا الإحساس بالفاجعة أو الضحك ممّا ينفّس عن الفائض العاطفي المكبوت في أعماقه و تتطهّر عواطفه و يسترجع توازنه النفسي، و هذا ما يسمّيه ياوس بالتقمص بالتطهير (identification cathartique). أمّا القيم التي تنتج عنها فهي حريّة التفكير و إصدار الأحكام، لكنّها تجعل الجمهور كذلك يستسلم للوهم و يستمتع به كأنّه واقع.

لقد رأينا في المبحث السابق كيف أنّ التطهير يعتبر استراتيجية من الاستراتيجيات التي يهدف النص الروائي إلى تحقيقها لدى المتلقي، و تبّين لنا كذلك أنّ الشخصيات في (أن ترحل) و (صلاة الغائب) تؤديان هذه الوظيفة بشكل جلّي من خلال التجارب التي تمرّ بها و العقد التي تعيشها، فالقارئ إذن إذا ما تقّمص إحداها فإنّه حتما سيشعر بتلك التعقيدات العاطفية التي تشبه ما يعشه في حياته الواقعية، و هنالك ستكون له ردّة فعل و كأنّه يمرّ بتلك التجارب في الواقع فيتفجّع حينا و يضحك أحيانا أخرى، و هو بذلك ينفّس عن الفيض العاطفي الخاص به إنّ عواطفه إذن تتطهّر دون أن يضطّر إلى المرور بتلك التجارب في حياته الحقيقية بل يعيشها من خلال الشخصيات. تسمح شخصيات الطاهر بن جلون في هاتين الروايتين بالتحرر من الكثير من الألم الجسدي و النفسي و الإحساس بالدونية و القهر من خلال شخصية عازل و كنزة و سندباد و بوبي و يمنى و غيرها.

تسمح هذه الراحة النفسية بحرية أكبر في التفكير و وعي لإصدار الأحكام بعد أن يكون الجمهور قد تخلّص من الفائض العاطفي الذي يعيق نظرته الموضوعية إلى قضايا الواقع الذي يعيشه، فيرى بوضوح أكبر عواقب الهجرة غير الشرعية و المصير المشؤوم الذي ينتظر أغلب الشباب المغاربة في الضفة الأخرى من البحر الأبيض المتوسط، كما يكتشف خطورة القهر الاجتماعي و السياسي و آثاره الوخيمة على نفسية الفرد إذ يطفئ جذوة الذكاء لديه و يدفع إلى الجنون أو الاغتراب أو حتى الانتحار، هذه الرؤية الواضحة لمختلف الظواهر تأتي بعيدا عن الاندفاع العاطفي و الذاتية المفرطة، ممّا يجعل الأحكام الصادرة بموجبها أقرب إلى الصواب. لكن هذه القيم الإيجابية تقابلها أخرى تراجعية حيث أنّ التقّمص بالتطهير يجعل الجمهور أكثر استعدادا لتصديق العالم المتخيّل المعروض أمامه فهو يدعم الوهم المرجعي و يزيد من تأثيره في القارئ.

4. التقّمص بالسخرية (identification ironique):

إنّ الجانب السلبي للتقمص بالتطهير و المتمثّل في الخضوع للعالم المتخيّل و ضياع المتلقي فيه قد أدّى إلى الرغبة في كسر سحر هذا العالم الوهميّ و إعادة النظر في السلوك المراد تحقيقه لدى الجمهور، « و قد وجّهت الجهود المبذولة لتحقيق هذه الغاية إلى شكل آخر من أشكال التقّمص يسّمى التقّمص بالسخرية (identification ironique)»[1] التي يوضع فيها القارئ أمام بطل مخالف للمألوف إذ يكون ملغى أو بطل مضاد (anti-héros) لا يستحق الإعجاب و لا الشفقة بل يستفزّ القارئ و يجعله يشعر بالرفض، إنّه يبتعد به عن أشكال التقمص المتوقعة و بالتالي « يحرره من سلطة السلوك الجمالي و يحمله على التفكير و تطوير نشاط جمالي مستقلّ، فمن بين نماذج النشاط التواصلي التي تحويها الخبرة الجمالّية، يعتبر هذا المستوى الوحيد الذي تحدث فيه القطيعة مع القواعد و النظم»[2] الشائعة. يؤدي التقّمص بالسخرية إلى تنامي الفكر الإبداعي و النقديّ المتحرر لدى الجمهور، لكّنه ينشر فيه ثقافة الملل و عدم الاكتراث (l'indifférence).

و ليس لهذا الجانب حضور كبير في روايات الطاهر بن جلون لأّنه – كما سبقت الإشارة- يقّدم شخصيات تستدعي الشفقة في أغلبها، و هو بذلك لا يسعى إلى كسر الحواجز و الخروج عن المألوف بل يقترب من الواقع أكثر. يمكن الإشارة إلى نموذج عن البطل المضاد في رواية (صلاة الغائب) و هو الشخصية الأولى التي يقّدمها الراوي للقارئ، شخصية غريبة الأطوار تختلف عن الصورة المألوفة التي يأتي عليها أبطال الروايات حيث لا يستدعي الإعجاب و لا الشفقة فقد كان « إحدى تلك النفوس المحدودة التي لا يوجد فيها عادة شيء صالح، و يكاد لا يوجد فيها شيء سيء تماما»[3]، يعمل « مدّرس فلسفة صغير في ثانوية تقع في أطراف المدينة»[4] لكّنه رغم كونه متعلّما إلّا أنّ طباعه الغريبة طغت على شخصيته، كان مثلا « يضيق ذرعا بجسمه الذي يزعجه كثيرا و لم يدري كيف يمكنه أن يجعله أكثر مرونة، كيف يخضعه كي يتكّيف مع أوضاع جديدة. إنّه يتأرجح داخل جلده و هذا ما يحدث لديه نوعا من الدوار...لم يكن وحشي الطباع لكن روح الثقل و السماجة كانت تستحوذ عليه»[5]، بالإضافة إلى ذلك عانى من هوس حول الأشياء المحيطة به « إنه لم يعرف

---

[1] - Hans Robert Jauss, pour une esthétique de la réception, op, cit, p 153.

[2] - Hans Robert Jauss, pour une esthétique de la réception, op, cit, p 153.

[3] - الطاهر بن جلون، صلاة الغائب، مرجع سابق، ص 7.

[4] - المرجع نفسه، ص 9.

[5] - نفسه، ص 10.

أبدا كيف يحيا مع الأشياء. فقد كوّن فكرة ثابة حول كل ما يتعلق بها. هذا هو هوسه. ذّم الأشياء التي كانت تدوس حياته البسيطة الهادئة. و كان يتحدّث عنا كثيرا:إنّها و قد تركت في أماكنها تراقبنا كالشهود، إنّها تختلط مع الزمن و عمله. و شرّها يمكن في سكونها، فكأنها أبدية صغرى تشوش نظرتنا...»[1].

و من عاداته الغريبة كذاك أنّه رغم تلقيه تربية جّيدة « لم يكن يعرف كيف يأكل. فقد كانت طريقته ببلع الطعام تزعج الناس على المائدة. إنّه يحدث صوتا و هو يمضغ الأطعمة بسرعة. كانت زوجته تكرهه و قد نجم جزء من كراهيتها له بسبب طريقته في تناول الطعام. و لكّنه كان يبالغ لكي يزيد من شدّة كراهيتها. أما بين الناس فيبذل جهده لإنقاذ المظاهر. و لكن حالما يعود إلى البيت يعّوض عن ذلك بالتهامه بعض الفاكهة ذات العصير ملّوثا وجهه بعصيرها. كان مثلا يحب (المانجة) و يقول : إنّي أحّبها لأنّ عصيرها يسيل على لحيتي فتحتفظ برائحه»[2]، و أحيانا يتمادى في تصرفاته الغريبة هذه و يبلغ درجة لا يمكن تخّيلها حيث « يغلق على نفسه باب المطبخ و يضع مرآة كبيرة على المائدة و يشرع بتناول الطعام و هو يأتي بإشارات و حركات كثيرة. كان يحب خسّة ذلك المشهد الذي يقّمه لنفسه و يتحدّث في سره أو بالأحرى يوجّه كلامه إلى المرآة و يقول كلاما بذيئا. و يسرد بسرعة مجموعة من الشتائم لا يمكن أن يجرؤ على التفوه لها طفل حسن التهذيب»[3].

هذه العادات الغريبة جعلت منطويا على نفسه منقطعا عّمن حوله من الناس و أثّرت سلبا على علاقته بهم، فهم لم يكن محبوبا قطّ، حيث كانت زوجته تكرهه « و هي ابنة عم له تحتقره بسبب افتقاره إلى الطموح. إذ لم يكن إلّا مدّرسا فهو يعيش بفضل الّدين و القروض. بروح ضّيقة الآفاق، عاجزا عن إبداء الهوس و الجنون. و لم يكن يجرؤ على الابتعاد عن الخط المستقيم خشية إحداث إعصار في بحيرة أفكاره الراكدة»[4]، و عندما مات فقد « نهاية حياة تافهة دون أن يكون مفيدا لأحد ما أو لشيء ما. كان يشّبه نفسه بطوق النجاة الذي لم يستعمل مطلقا»[5]، حتى أنّ حدث وفاته كان أكثر أهمية من ولادته « فبينما كان قدومه إلى العالم حدثا عاديا، فرحا بسيطا دفن بسرعة و طواه النسيان،

---

[1] - - الطاهر بن جلون، صلاة الغائب، مرجع سابق ، ص 11.

[2] - المرجع نفسه، ص 13.

[3] - نفسه، ص 14.

[4] - نفسه، الصفحة نفسها.

[5] - نفسه، ص 15.

فإنّ موته – و هو اختفاء تدريجي و سحري- له إيقاع إحدى اللحظات الهامة في التاريخ، ليس تاريخ البلاد، بل تاريخ من يحيطون به»[1].

هذه الشخصية إذن مختلفة تماما عن غيرها، ليست بطلا عاديا يعجب به القارئ نظرا لصفاته المثالية أو يشفق عليه لما يتعرّض له من صعوبات و مشاق لا يستحقها، إنّها تكسر ذلك السحر الذي يتوقعه القارئ و تقلل من سيطرة الوهم الروائي عليه، فهو شعر بالنفور التام و لا يستطيع أن يتقّصها كما قد يفعل مع باقي الشخصيات، الأمر الذي من شأنه أن يولّد لدى المتلقي مزيدا من الحرية في التفكير و الإبداع بعيدا عن قبضة الوهم المرجعي، لكنّه في الوقت نفسه يشيع بين الجمهور روح الملل و عدم الاكتراث بسبب قلّة الانجذاب و ارتفاع مستوى لوعي لديهم.

بيدو ممّا سبق أنّ ظاهرة التقّص بأشكالها المختلفة التي صاغها (ياوس) تشكّل وسيلة فعّالة ينشر الأدب بواسطتها قيما سلوكية يريدها بين الجمهور المتلقي، فيؤثّر فيهم و في نظرتهم إلى العالم و إ لى بعضهم البعض، و يغّير الكثير من سلوكياتهم مشكّلا بذلك أفقا جديدا للتوقع.

[1] - - الطاهر بن جلون، صلاة الغائب، مرجع سابق ، ص 15.

المبحث الخامس

الشخصيات الروائية و السلوك الاجتماعي الإيجابي للقارئ.

التعاطف و السلوك الإيجابي للقرّاء في الواقع:

لقد تحدّثت في المبحث الأوّل من هذا الفصل بشيء من الإسهاب عن شعور التعاطف الذي يتولّد لدى الذات القارئة اتجاه الشخصيات الروائية معتمدا في ذلك بالدرجة الأولى على ما توصّل إليه (فانسون جوف) في بحثه حول أثر الشخصيات على القارئ و الذي اعتمد بدوره على السرديات، و استطاع أن يضع في النهاية تصوّرا شاملا لهذه الظا هرة الحتمية معتبرا إياها مركّبة من ثلاث شفرات : سردية و عاطفية و ثقافية، تؤدي كلّ منها إلى نتيجة معيّنة كالتقمص و التعاطف و الحكم على الشخصيات انطلاقا من الخلفيات الثقافية للمتلقي.

في هذا المبحث الأخير سأحاول التطرّق إلى الأثر الذي ينتج عن التعاطف مع الشخصيات الروائية على مستوى سلوك القرّاء في الواقع، هل يجعلهم ذلك يتعاطفون مع الأشخاص الحقيقيين كذلك؟ هل يزيد من شعورهم بمعاناة الغير؟ هل يوجههم نحو الإيثار و التعاون و مساعدة من كان في مأزق؟ باختصار هل تجعلنا الشخصيات الروائية أشخاصا أفضل في الواقع؟

و في هذا السياق يعتبر كتاب (التعاطف و الرواية) (empathy and the novel) للكاتبة الأمريكية (سوزان كين) (Suzanne Keen) أحدث إصدار يحاول الإجابة على هذا التساؤل و يعيد النظر في كثير من الأفكار التي روّج لها في الدراسات السابقة، فالشك هو الكلمة المفتاحية التي انطلقت منه ا و قد عبّرت عن ذلك في مقدّمة الكتاب قائلة « سيكون من المطمئن الاعتقاد أنّ قراءة الروايات، التعاطف، و الإيثار أو الالتزام العاطفي في سبيل الحقوق الإنسانية هي أمور مترابطة، لكنّ السلطات الثقافية تركّز على هذه الرابطة بالذات في زمن أصبحت فيه المطالعة هواية تمارسها الأقلية، الأمر الذي يثير شكوكي و اهتمامي»[1] ، إنّها تعتقد أنّ التعاطف الأدبي موجود حقّا، لكنّها تشكّ في إسقاطاته على الواقع، فهي ترى أنّ التعاطف مع الشخصيات المتخيلة لا يؤدي بالضرورة إلى الإيثار و الوقوف إلى جانب من يعاني في الحقيقة و الواقع.

[1] - Suzanne Keen, Empathy and the novel, Oxford university press, New York, 2007,préface, p xxi.

تسعى تأملات (سوزان كين) حول علاقة الرواية بالتعاطف في مجملها إلى إثبات أنّ محاسن هذا الأخير قابلة للمناقشة على عكس ما يروّج له المدافعون عن الإنسانية[1] الجديدة (nouvel humanisme) و الذين يعتبرونه ظاهرة عالمية مشتركة بين البشر كلهم تجعلهم يتعاطفون مع غيرهم في الواقع، ليس هذا فقط بل تعيد النظر حتى في المصادر المناسبة لدراسة هذه الظاهرة قائلة « تتغذّى مقاربتي للتعاطف السرديّ من الأعمال المنجزة في مجالات مختلفة خارجة عن النظرية السردية، فعلم نفس التطّور و علم النفس الاجتماعي...تبدو مصادر ذات أهمية قصوى، كما تقّم الفلسفة تحليلات مثيرة للتعاطف و التشابك المعقّد لردود أفعالنا العاطفية اتجاه الأدب، أّما في ميدان الدراسات الأدبية، فإنّ النقد القرائّي و نظرية التلقي يقّمان طرقا مناسبة للتحليل»[2] .

استهلت الباحثة مسعاها بفصل تحت عنوان (مبادرات حديثة حول التعاطف) (Contemporary perspectives on Empathy) لتقديم بعض المفاهيم الأساسية الضرورية حيث سيجد فيه القارئ « تعريفا للمصطلحات المفتاحية و للمفاهيم الأكثر أهمية المرتبطة بالتعاطف و الشفقة... كل ذلك بهدف إيجاد أجوبة مؤقتة عن هذه الأسئلة: ما هو التعاطف؟ من يمتلكه؟ كيف يدرسه علماء النفس؟ هل يحفّز التعاطف المشاعر فقط أم المعرفة أم كليهما؟»[3] و لعلّ تمييزها بين مصطلحي (التعاطف) (emptahie) و الشفقة (sympathie) من أكثر هذه التعاريف إثارة للاهتمام نظرا للتقارب الكبير بينهما، فتوضّح أنّ الشفقة هي الإحساس بمعاناة الغير و الوقوف بجانبهم لكن التعاطف يتجاوز ذلك إلى مشاركة هذه الأحاسيس (الشعور بما يشعر به الغير) فأمام شخص يتألّم

---

[1] - الحركة الإنسانية أو النزعة الإنسية أو الإنسانية: حركة فكرية و فلسفية و فنية نشأت في أروبا و بالتحديد في إيطاليا موازاة مع عصر النهضة و قد بلغت ذروتها في القرن السادس عشر و إن كانت نشأتها سابقة لهذا التاريخ، كلمة (humanisme) مشتقة كما هو واضح من كلمة (homme) التي تعني الإنسان في اللغات اللاتينية سميت كذلك لأنها تهتم بالإنسان بالدرجة الأولى و تسعى إلى ترقيته في المجالات كلّها، إنها حركة متفائلة بالإنسان و بقدراته على العطاء و الإبداع و التعاطف و الإيثار و الوصول بذلك إلى أقصى درجات الكمال، كما يدعو أصحابها إلى إحياء التراث اليوناني و اللاتيني القديم و بعث ثقافتها و آدابها من جديد مما يجعلها متوافقة مع الأسس العقلية و الجمالية للكلاسيكية، و من أهدافها أيضا إثبات أولوية الإنسان على الفرد أي أولوية العالمي على الفردي و ذلك عن طريق مناقشة مستمرة للاختلافات المتنوعة، أما اليوم فالنزعة الإنسانية هي وضع الإنسان قبل كلّ شيء، و أصبح مفهوم الروح الإنسانية يتلخّص في ثلاث كلمات: التعاطف، الإيثار و المعرفة. ينظر:

- هشام صالح: مدخل إلى التنوير الأروبي، دار الطليعة، بيروت، 2007، ص 75.

ينظر كلذلك: https://humanhist.com/culture/humanisme/

[2] - Suzanne Keen, Empathy and the novel, op, cit , préface, p xi.

[3] - idem, préface, p xxii.

نشفق عليه و نتأثّر بمعاناته و قد نتعاطف معه عندما نتألّم نحن أيضا[1]، بمعنى أنّ التعاطف أعمق و أقوى من الشفقة باعتبار أنه يفرض علينا التموضع في مكان الآخر و مشاطرته ما يحس به.

استعرضت في هذا الفصل كذلك الأبحاث المنجزة في ميدان الفلسفة و علم النفس حول هذه الظاهرة و أبرزت في هذا السياق جدلا قويّا بين المعارضين و المؤيدين لها، بالنسبة للفئة الأولى فردود الأفعال العاطفية هذه تتعارض مع غايات عقلية، كما أنّ صفة الإيثار لدى الشخص قد تكون نابعة عن قناعة و لا تعني بالضرورة اتّصافه بالتعاطف، بينما ترى الفئة الثانية أنّ الدور الأساسي للانفعالات العاطفية هو الحثّ على الإيثار ليس غير. بمعنى أنّ الاختلاف ليس حول وجود التعاطف كردّ فعل عاطفي، بل حول الآثار الإيجابية التي تنتج عنه على مستوى سلوك الأفراد في الواقع.و من أصحاب الموقف الأوّل تذكر الكاتبة (هوفمان) (Hoffman) الذي «يؤمن أنّ التعاطف يولّد الاهتمام بالغير و العدالة كليهما و ذلك عندما يكون مضمّنا في مبادئ عقلية يتبناها المجتمع»[2] ما يعني أنّ الأدب يتبوأ مكانة رفيعة في المجتمع إذ يلعب دورا أساسيا في نشر السلوكات الإيجابية بين الأفراد كالتعاون و الإيثار و المساواة. لكن « لا يتفق علماء النفس كلّهم مع النظرة الطموحة لـ(هوفمان) اتجاه التعاطف، في الواقع يعتقد بعضهم أنّ هذه الصفة قد تتداخل مع العدل و الإنصاف مؤدية إلى سلوكات غير أخلاقية»[3].

في دراسة أجرتها باحثتان نفسيتان هما (نانسي أيزنبارغ) (Nancy Eisenberg) و (جانيت ستراير)(Janet Strayer) حول تطوّر السلوك الاجتماعي الإيجابي « تبيّن أنّ العلاقة بين التعاطف و السلوك الاجتماعي الإيجابي ليست مباشرة و لا حتمية»[4]، و أكّد آخرون من خلال دراسات مشابهة أنّ « الأشخاص الذي يشاهدون أزمة قد يتدخّلون لكن تدخّلهم يكون من أجل التخلص من شعورهم الخاص بالمعاناة، و قد يصل بهم الأمر إلى حساب تكلفة هذه المساعدة و يرفضون التورط في الأمر»[5] مما يضعف من العلاقة الإيجابية بين التعاطف و المساعدة. كما كشفت دراسة أجراها (باستون) (Baston) و زملاؤه أنّ « الشعور بالتعاطف اتجاه فرد آخر في المجموعة كمعضلة

---

[1] - Suzanne Keen, Empaty and the novel, op cit, p 5.

[2] - idem, p 20.

[3] - idem , p 22.

[4] - idem , p 22.

[5] - Suzanne Keen, Empathy and the novel, op cit, p 22.

اجتماعية يخلق رغبة بإيثاره و تخصيص موارد لهذا الشخص مما يقلل من الخير العام، و في دراسة أخرى لباستون و جماعته تبّين أن الإيثار الناجم عن التعاطف قد يؤدي إلى سلوكات تخرق القوانين العقلية للعدالة»[1].

في الفصل الثاني من الكتاب الذي « يتتّبع سمعة ظاهرة التعاطف عبر ثلاثة قرون من الزمن»[2] تؤكّد (سوزان كين) أنّ مثل هذه الاعتراضات على الآثار الإيجابية للتعاطف ليست جديدة، بل هي قديمة قدم الاهتمام الذي تثيره هذه الظاهرة حيث أنّ « كلّ مرحلة رأت دورا إيجابيا للمشاركة العاطفية للحالات الشعورية قد شهدت في الوقت نفسه التعبير عن تحفظات حول فعاليتها و مساهمتها في الأخلاق، فنتائج القراءة أو مشاهدة الأعمال التي تثير العواطف قد تم التحفظ عليها في كل عصر أدبي»[3] و من هذه التحفظات مثلا موقف الناقد الإنجليزي الرومانسي (كولريدج) (Coleridge) الذي يرى أنّ تعاطف القارئ مع الشخصيات المتخيلة قد يحجب عنه المعاناة الحقيقية التي يجب أن يتفاعل معها، و يضرب مثالا عن سّيدة رقيقة تقرأ رواية و تذرف دموعها تعاطفا مع أحزان شخصية من شخصياتها، كلّ ذلك و هي تحتسي فنجانا من الشاي المسكّر متجاهلة معاناة العبيد الذين يعملون في حقول السكر من أجل أن يصل إليها في النهاية لتتناوله[4]، أي أنّ تعاطفنا مع شخصيات الأعمال الأدبية ينسينا معاناة أشخاص حقيقيين يعيشون بيننا في هذا العالم فنتجاهل الحقيقي من أجل المتخّيل.

قامت الباحثة بعد ذلك بعرض شهادات جمعتها من قّراء مختلفين بالإضافة إلى تجربتها الخاصة، و تتمحور هذا الشهادات حول قراءاتهم السابقة للروايات و ما خلّفهم ذلك لديهم من أحاسيس متنوعة، و من خلال جمع و تحليل هذه العينات استخلصت مجموعة من الفرضيات أهّمها:

---

1 - idem , p 22.

2 - idem , préface , p xxii.

3 - idem , p 41.

4 - idem , p 50.

1. إنّ التعاطف مع الشخصيات المتخيّلة يتطلّب الأقلّ من عناصر الهوية، الحالة، و الإحساس، و ليس بالضرورة تجسيدا واقعيا معقّدا[1] حيث يتعاطف القارئ و يتقّص شخصيات مختلفة عنه كلّيا قد لا تكون من البشر حتى.
2. يؤدي تقّص الشخصية إلى التعاطف معها حتى عندما يكون القارئ و الشخصية مختلفان من النواحي كلّها، من جهة أخرى فالتعاطف العفوي اتجاه شخصية متخيّلة يفتح المجال لتقّصها[2].
3. تحدث الاستجابات التعاطفية اتجاه الشخصيات و الوضعيات المتخيلة بسهولة أكبر عندما يتعلق الأمر بالأحاسيس السلبية سواء كان هناك تشابه بين القارئ و الشخصية في تفاصيل التجربة أم لم يكن[3].
4. إنّ التعاطف مع الشخصيات لا يحدث دائما كنتيجة لقراءة رواية مثيرة للعواطف[4].
5. إنّ قدرة رواية معّينة على إثارة تعاطف القراء قد تتغّير عبر الزمن، حتى بعض النصوص قد تثير هذا الإحساس فقط عند جمهورها الأّول[5].
6. لا يتوافق التعاطف الذي يظهره القارئ مع شخصية متخيلة مع ما كان يريده المؤلف أو يسعى إلى تحقيقه[6].
7. إنّ تعاطف القارئ الناتج عن وضعيات متخيلة قد يتعزّز بالصدفة بفعل ظروف خاصة: تاريخية، اقتصادية، ثقافية أو اجتماعية[7].
8. تعاطف القارئ قد لا تكون له علاقة بنوعية العمل المقروء عكس ما يروّج له المحترفون[8]

---

1 - Suzanne Keen, Empathy and the novel, op cit, p 69.

2 - idem , p 70.

3 - idem , p 72.

4 - idem , p 72.

5 - idem , p 74.

6 - idem , p 75.

7 - Suzanne Keen, Empathy and the Novel, op cit, p 81.

8 - idem , p 84.

تواصل (سوزان كين) وضع و مناقشة الفرضيات إذ ترى أنّ طريقة بناء و تمثيل المؤلف للشخصية قد يلعب دورا في تحفيز التعاطف لدى الجمهور اتجاهها « فالتمثيلات غير المألوفة أو الملفتة للنظر في النصوص الأدبية تعزز الصدارة و تفتح الباب لقراءة تعاطفية»[1] هذا لا يعني أنّ القارئ لا يتعاطف مع الصور النمطية المألوفة، لكنّها كلّما ازدادت غرابة و تميّزا زادت فرصها لتحقيق هذه الغاية لأنّها تبطئ وتيرة القارئ و تلفت انتباهه، أي أنّه سيجد نفسه مضطرا إلى التأني و التمعن و الاستقصاء بينما قد يتجاهل و يتجاوز الأشياء التي تعوّد على رؤيتها كثيرا من قبل، و قد ينطبق هذا إلى حدّ كبير مع الشخصيات الروائية في (صلاة الغائب) باعتبارها تحمل سمات غير مألوفة تصل إلى حدّ الغرابة: (يمنى) المومس التي عادت إلى الحياة بعد الموت بتكليف من مملكة السّر و (بوبي) الإنسان الكلب و (الطفل الصغير) الذي ولد من جذع شجرة الزيتون و نبع الماء داخل مقبرة و (سندباد) و (أرجان) و غيرها تلفت الانتباه بطابعها غير المألوف فتفرض على القارئ قراءة متأنية و ربما كان ذلك العامل الأساسي في التعاطف الكبير معها و التفاعل القوي مع مأساتها و معاناتها، و لو تم تخليصها من تميّزها هذا لفقدت الكثير من اهتمامه بها و تعاطفه اتجاهها.

من جهة أخرى ترى أنّ التعاطف قد يكون ببساطة نتيجة منطقية للطابع المتخيّل للرواية في حدّ ذاتها « فإدراك القارئ لكونها غير حقيقية يلعب دورا في حدوث استجابات تعاطفية عن طريق تحريره من إجبارية الدفاع الذاتي عبر الشك و التشاؤم»[2] بمعنى آخر فإنّ « الطابع المتخيّل للرواية يهيّئ القراء ليكونوا متعاطفين مع شخصياتها، فكونها مخترعة لا يثير الشكوك و الحذر الذي قد يثيرها نداء حقيقي للمساعدة، أي أنّ السرد يمنح مساحات آمنة للتعاطف دون أن يضطّر القارئ إلى أن يعيش تجارب تلك الوضعيات في العالم الواقعي»[3]، هذا يـجعلنا نتصور أنّ القارئ إنّما يلجأ إلى العالم المتخيّل تجنّبا للواقع و يفضّل إطلاق العنان لنفسه في هذا الإطار بالتعاطف و الشفقة مادام ذلك آمنا، فهو عالم متخيّل لا يفرض عليه المرور بتجارب واقعية، فيخفض مقدار الحذر و الشك الذي يواجه به عادة كل نداء استغاثة في العالم الواقعي، إنّه يتخفّى وراء هذه الاعتبارات و يتواصل مع الشخصيات المتخيلة أفضل من تواصله مع الأشخاص الحقيقيين مما قد يفقده القدرة على التواصل في الواقع. و هذا ما يجعل (سوزان كين) تذهب إلى أبعد الحدود في تصوراتها فتتساءل: هل يؤدي

---

1 - idem , p 87.

2 - idem , p 88.

3 - Suzanne Keen, Empathy and the Novel, op cit , p 4.

تخّيلي حيوات غير حقيقية إلى التعاطف مع أشخاص حقيقيين؟ قد يكون الأمر عكس ذلك أي أنّ « إنفاق المشاعر المتشاركة على شخصيات متخيلة قد يبذّر ذلك الاهتمام القليل الذي نكّنه لغيرنا من أجل ذوات غير موجودة»[1] أي أّننا نبذل جهدا كبيرا لنشارك الشخصيات عواطفها عوضا عن توجيه ذلك إلى أشخاص حقيقيين في الواقع، إنّه تبذير لمشاعر ثمينة كان يمكن استغلالها في الحياة الواقعية.

يبدو أثر التعاطف مع الشخصيات هنا سلبيا، فعوضا عن تحفيز القارئ للتعاطف مع الأشخاص الواقعيين يستهلك ذلك اهتمامه و يبعده عن الشعور بمعاناة من هو مثله، و لأن شخصيات (أن ترحل) و (صلاة الغائب) مثيرة للشفقة محفّزة على التعاطف، فهي –من هذا المنظور- تولّد هذا الإحساس أّولا لأنها متخّيلة و القارئ يدرك ذلك و يعلم أنّ تعاطفه معها لن يكلّفه أيّ التزام في الواقع و لن يفرض عليه سلوكا معّينا قد تكون له تبعات يجب عليه تحّملها، و لنقف مثلا عند شخصية (عازل) في رواية (أن ترحل) التي يتعاطف معها القارئ بالضرورة لأنها الأكثر انكشافا له و بسبب المعاناة الشديدة التي تعيشها، لكن هل سيلتزم القارئ بموجبه بالتعاطف مع الشباب الكثيرين الذين يسمع قصصهم يوميا على شاشة التلفاز و يقرأ عنهم في الجرائد؟ تلك القصص الحـ زينة عن محاولات الهجرة التي تنتهي بطريقة مأساوية، أم أّنه يفضّل الاستثمار في الشخصيات المتخيلة على الأشخاص الحقيقيين لأنّ تعاطفه مع (عازل) لا يلزمه بأيّ مقابل بينما قصص الهجرة الحقيقية تفرض عليه التحرك لإيقاف ذلك و المساهمة في التغيير و مّد يد العون لهؤلاء الأشخاص و إن لم يفعل فسيواجه تأنيب الضمير و هو ما تعفيه منه الشخصية الروائية. و قد يصل الأمر إلى تجاهل القصص الحقيقية و عدم الشعور بأيّ شيء اتجاه شخصياتها لأنّ قصة (عازل) تكون قد استهلكت طاقة التعاطف و الشفقة لدى القارئ فتحجب عنه المعاناة الواقعية التي تدور فصولها أمام ناظريه.

إضافة إلى ما سبق ترى الكاتبة أنّ للتعاطف مع شخصيات الرواية علاقة وطيدة مع نسبة المبيعات التي تحققها هذه الأخيرة في سوق الكتب، و لإبراز وجهة نظرها هذه خصصت فصلا من الكتاب تحت عنوان (التعاطف في السوق) (empathy in the marketplace) و انطلقت من فرضية مضمونها أنّ « الروايات التي تستدعي التعاطف تنجح بشكل أفضل في السوق، ربّما لأنها

[1] - idem, préface, p xxv.

تحصل على توصيات شفهية أكثر»[1] لأنّ أغلب القرّاء المقبلين على شراء الكتب يبحثون –حسبها- عن تجربة تعاطفية فإذا وجدوها في رواية عدّوها عملا جيدا يستحق القراءة و التوصية به للغير و هذا ما يوصلها إلى القول بأنّ « التعاطف السردي قد يكون أقلّ تأثيرا باعتباره أثرا للقراءة و أكثر أهمية كتجربة مرغوبة، مما يجعله شرطا مسبقا للنجاح لدى شريحة أكبر من الجمهور الذي يشتري و يقرأ الروايات»[2] و لا شكّ أنّ المؤلفين و الناشرين قد أدركوا ذلك و أخذوه بعين الاعتبار.

و لتثبت الباحثة نظريتها هذه تضرب مثالا ببرنامج تلفزيوني أمريكي يدعى (نادي الكتب) تقدّمه (أوبرا وينفري) (Oprah Winfrey) منذ سنة 1996 م، حيث تختار في كلّ شهر رواية تنصح بقراءتها و يتم تحليلها و نقدها مع من قرأها من الجمهور، و لقد استطاعت منذ الأعداد الأولى أن تحقق نجاحا منقطع النظير و تمارس تأثيرا قويا على القرّاء في الولايات المتحدة الأمريكية « فلا أحد استطاع أن يؤثر في اختيار و قراءة الكتب لدى الأمريكيين كما فعلت أوبرا وينفري و بالتقريب فقد كانت مسؤولة عن بيع و قراءة 81 مليون نسخة من الأعمال الروائية في الولايات المتحدة الأمريكية ما بين سنتي 1996 و 2002»[3] كما أنّ « نصف مليون من البالغين و الذين أغلبيتهم من النساء، يقرؤون الكتب التي تختارها كلّها...و جعلت الكثير من المشاهدين للبرنامج يصبحون قرّاء للرواية لأوّل مرّة»[4]، و الحقيقة أنّ العامل الأساسي لهذا النجاح يكمن في طريقة تحليلها للروايات و تقديمها لجمهورها و توجيهها الخاص لهم.

ترى (سوزان كين) أنّ (أوبرا وينفري) «تلعب دور المعلّمة في ناديها للكتب إذ تحفّز القرّاء على تمثيل الأدوار و إصدار الأحكام و استخلاص دروس الحياة من الروايات لتطبيقها في الحياة الحقيقية من طرفهم »[5] مشجعة إياهم بذلك على التفاعل مع ما تعيشه الشخصيات المتخيلة و محاولة مشاطرة أحاسيسها لهذا « فليس غريبا أن نجد التعاطف و تأثيراته المحتلمة في صدارة نقاشات أوبرا حول الكتب...فهذه الظاهرة تلعب دورا محوريا في توصيات البرنامج حول مواضيع معينة كالحب و

---

1 - Suzanne Keen, Empathy and the novel, op, cit , p 104.

2 - idem, p 105.

3 - Suzanne Keen , Empathy and the novel, op, cit, p 104.

4 - idem , p 104.

5 - idem , p 116.

إصلاح الزواج و تربية الأولاد و الحزن و تغيير نمط الحياة »[1] و بدونها لن يتمكن القراء من تبادل الأدوار مع الشخصيات و بالتالي استخلاص الدروس من تجاربها و الاستفادة منها في حياتهم الخاصة في الواقع.

تؤكد (سوزان كين) أنّ أغلب الانتقادات الموجهة إلى التعاطف الحاصل في الأعمال السردية يمكن حصرها في مجالين تسميهما: (التعاطف المزيف) (false empathy) و (التعاطف الفاشل) (failed empathy)، حيث « يتحسر نقاد التعاطف الفاشل عن عدم فعالية الأحاسيس المتقاسمة في إثارة أفعال يفترض بها أن تؤدي إلى تغيير اجتماعي أو سياسي إيجابي بينما يسلط نقاد التعاطف المزيف الضوء على أوهام التهنئة الذاتية لأولئك الذين يعتقدون خطأ أنّه قد تملكهم شعور بمعاناة الغير مهما اختلفت ثقافتهم، جنسهم، عرقهم أو مكانتهم الاجتماعية»[2] لكن جماعة ثالثة تهاجم التعاطف من زاوية أخرى و هي المشاعر الإنسانية أو ما يمكن أن نسميه وحدة المشاعر البشرية و عالميتها.

بالنسبة لمنتقدي الإنسانية فإنّ « فشل و زيف التعاطف كليهما ناتجان عن قناعة راسخة مفادها أنّ البشر لا يتشاركون الأحاسيس الأساسية فيما بينهم »[3] فهم وإن كانوا يمتلكون آليات استقبال و أدمغة منظمة بطريقة متماثلة لا يتشاركون بالضرورة التجارب العاطفية و المواقف، لأنّ كلّ جماعة تمتلك دوائر ثقافية متميّزة عن غيرها تطوّر في إطارها المفاهيم الجماعية الخاصة بها، هذا ما يجعل الحديث عن عالمية المشاعر الإنسانية أمرا مشكوكا فيه، و يجعل القول بالتعاطف مع أيّ شخص مهما كانت ثقافته و عرقه أقرب إلى الإدعاء منه إلى الحقيقة.

خلاصة القول أنّ التعاطف الناتج عن الأعمال السردية حقيقة لا يمكن إنكارها أو تجنّبها من طرف الذات القارئة، لكن إسقاطاته على الواقع ليست إيجابية بالضرورة. بمعنى أنّ القارئ يتعاطف مع الكائنات المتخيلة المعروضة أمامه لكن ذلك لا يجعله دائما يتحلى بالتعاطف و الإيثار مع غيره في الواقع، أي أن قراءة الروايات لا تجعلنا حتما أشخاصا أفضل، نشعر أكثر بمعاناة غيرنا و نشفق عليهم و نتحرك لمساعدتهم و لتغيير واقعهم نحو الأفضل، هذه ليست مهمة الشخصيات الروائية بقدر

---

[1] - idem, p 115.

[2] - idem , p 159.

[3] - Suzanne Keen, Empathy and the novel , op cit , p 160.

ما هي مهمة المرّبين و المعلّمين الذين يغرسون هذه القيم في النفوس و يرسخونها لدى الأجيال المتتابعة.

خاتمة

لقد حاولت من خلال ما تقدّم من فصول البحث تسليط الضوء على تلك العلاقة المتميّزة التي تنشأ بين القارئ و الشخصيات الروائية انطلاقا من الاستقبال إلى التصور ثم التأثّر و بناء عوالم المعنى المختلفة و امتداد ذلك كلّه إلى الحياة الواقعية التي تتجاوز بكثير صفحات الرواية، و توصّلت إلى مجموعة من النتائج يمكن حصرها فيما يلي:

- إنّ الشخصيات الروائية – و إن تفاوتت درجة اهتمام النقاد بها عبر العصور – تبقى مكّونا أساسيا لا غنى عنه، فهي محرك الأحداث و مدخل القارئ إلى العالم المتخيّل عن طريق عملية التقمص، و هي قبل هذا و ذاك مجال خصب و واسع للاستثمارات العاطفية و بالتالي الوسيلة المثلى في يد المؤلف لبلوغ غايات مختلفة و رسم تأثيرات متنوعة لدى الذات القارئة.
- إنّ العلاقة بين القارئ و الشخصيات الروائية متشعبة بطبعها، تتطلب كل محاولة جادة لدراستها الإحاطة بعلوم مختلفة كعلم النفس و الاجتماع و السرديات الحديثة، فهي تجمع بنية النص مع الظروف الخارجة عنه المحيطة بالقارئ و المؤلف كليهما لحظة الإبداع و لحظة القراءة، هذا ما يزيد من صعوبة حصرها و الإلمام بكل جوانبها.
- لقد قدّمت المناهج النقدية الحديثة قبل البنيوية – أقصد المنهجين النفسي و الاجتماعي – تصورات هامة عن الشخصيات الروائية، إذ أبرزت قدرتها العجيبة كأوعية تحمل الكثير من المؤشرات عن ذات المؤلف و عن الظروف المحيطة به و هو يكتب، كذلك عن المتلقي و الآليات التي يعتمد عليها في عملية الاستقبال و بناء المعنى.
- من جهته جاء النقد البنيوي و السيميائي بنظرة متميزة عن الشخصيات المتخيلة في العمل الأدبي، و حصرها في حدود النص ذاته مستغلا المنطلقات التي وضعها الشكلانيون من قبل، ليتحول بدوره إلى جزء من السياق العام لأبحاث السرديات الحديثة و نظرية التلقي من بعد.
- إن تلقي القارئ لشخصيات الروائية عملية معقّدة تتم على مستويات متفاوتة بتفاوت درجة الوعي لديه لحظة القراءة، ينتج عن هذه المستويات تصورات و مواقف مختلفة اتجاة الشخصية، فليس القراء كلهم ينظرون إليها بالنظرة ذاتها و لا يعاملونها المعاملة

نفسها، فهي بالنسبة للبعض مجرد بيدق أشبه ببيدق الشطرنج، و لدى البعض الآخر ذريعة، و تكون أحيانا بمثابة شخص حقيقي.

- إنّ الشخصية باعتبارها بيدقا يتحرك وفق خطّة مسبقة من وضع المؤلف، تقدّم للقارئ فائدتين هما توقّع الأحداث و تأويلها، أي أنها تساعده أولا على بناء الأفق البعيد الذي لم تبلغه الأحداث بعد و يستعدّ له، من جهة ثانية تفتح أمامه باب التأويل لفهم الرسالة التي يريد المؤلف إيصالها، فهي إذن طاقم يسخّره الكاتب لخدمة القارئ الواعي لأداء مهمة سردية و أخرى تأويلية. لكن غالبا ما يستقبل القارئ الشخصيات كأشخاص حقيقيين بفعل انخفاض مستوى الوعي لديه و تحت تأثير تقنيات معينة يلجأ إليها الكاتب ليزيد من (وهم الحياة) لديها فتتحول ردة فعل المتلقي من التوقع و التأويل إلى التعاطف مع هذه الكائنات المتخيلة، بالإضافة إلى هذا يستغل القارئ الشخصيات لإشباع رغباته المكبوتة في الفضول و المتعة و السلطة متخذا إياها كذريعة لذلك.
- يعتبر التعاطف من أقوى التأثيرات التي تخلّفها الشخصيات الروائية في الذات القارئة، و هو ليس شعورا بسيطا بل نسق مركّب من عدة شفرات تؤدي كل واحدة منها إلى نتيجة معينة حيث يتماهي أو يتقمص القارئ الشخصيات في الشيفرة السردية و يتعاطف معها في الشيفرة العاطفية و يحكم عليها إيجابا أو سلبا في الشيفرة الثقافية، هذا الزخم من التفاعلات ينجم كلّه عن مشاركة الشخصيات أحوالها العاطفية و التموضع في مكانها.
- التقّمص ظاهرة حتمية ترافق القارئ منذ اللحظات الأولى للقراءة، و هو أولّي يكون مع الراوي أو مع شخصيات معينة تدعى (الشخصيات المبئّرة) ، و تقّمص ثانوي مع الشخصيات التي لها نفس القدر من المعرفة كالقارئ، و تزداد نسبة هذا النوع الثاني عندما يتشارك القارئ و الشخصيات أفقا فارغا و جهلا تاما بما سيكون فيترقّب الاثنان معا كما هو الحال في أعمال الطاهر بن جلون الروائية، أّما التعاطف فلا يتحقق إلّا بشرط واحد و هو انكشاف الشخصية أمام القارئ، فكلما ازدادت معرفته بها ازداد احتمال تعاطفه معها خصوصا اطلاعه على رغباتها و طفولتها و الأحلام التي تراودها و المعاناة التي تعيشها. و فيما يخصّ إصدار الأحكام حول الشخصيات (الشيفرة الثقافية) فإّنه يعتمد أساس على إيجاد القارئ لشخصية تشاطره نظرته الإيديولوجية إلى

العالم و تجمعهما المبادئ و القيم ذاتها، فكلما وجد قيمه الخاصة مجسدة حكم بالإيجاب على من يحملها أو العكس.

- ليس التعاطف الوجه الوحيد لتأثير الشخصيات في القارئ بل هنالك التأثير الإيديولوجي الذي لا يقل أهمية عن سابقه، إذ تجعل الشخصية القارئ يتبنى أفكارا و قيما معينة تشكل نظرة خاصة إلى العالم، و لا يتأتى لها ذلك إلا من خلال استراتيجيات ثلاث هي الإقناع و الإغراء و الإغواء.
- يمتد تأثير الشخصية الروائية في القارئ إلى حياته الواقعية عندما تتحول الشخصية إلى أداة بيداغوجية تستعمل للتعليم و الإرشاد، حيث يجد فيها القارئ مثالا و أنموذجا و يستخلص من مسارها دروسا و عبرا تصلح للتطبيق في حياته الخاصة، بمعنى أنها تقّدم للقارئ من خلالها مصيرها بالنجاح أو الفشل دروسا يتعلمها و يختار حسبها مسارته الخاصة في الحياة. و قد تتجاوز تقديم الدروس و العبر الجزئية إلى تقديم نظرة شاملة إلى الوجود من خلال نظرتها الخاصة إلى عالمها المتخيل.
- يمكن دراسة آثار التقمص من منظور جماعي يتجاوز التأثير في القارئ كفرد إلى التأثير في الجمهور ككل، و يقصد بذلك أن يكون تقمص الشخصيات الروائية وسيلة لنشر قيم معينة في المجتمع و إشاعتها بين الناس لتصبح جزءا من أفق التوقع الخاص بهم.
- لا يمكن اعتبار أثر التعاطف مع الشخصيات الروائية بالضرورة إيجابيا في الحياة الواقعية للقارئ، بمعنى أنّ هذا الكائنات المتخيلة لا تجعلنا بالضرورة أشخاصا أفضل في الواقع، نشعر بمعاناة الغير و نتصرف من أجل التخفيف عنهم و نؤثرهم بالاهتمام و المساعدة. فالتعاطف موجود لكن آثاره على سلوك القراء في الواقع قابلة للمناقشة.

و الله ولي التوفيق

فهرس الموضوعات

شكر و عرفان.....

مقدمة.....

مدخل: الشخصية و تاريخ الرواية.....9

الفصل الأّول: الشخصية الروائية في المناهج لنقدية الحديثة.....19

المبحث الأّول: مقاربة الشخصية الروائية في النقد قبل البنيوية.....20

1. المقاربة النفسية للشخصية الروائية.....21
2. المقاربة الاجتماعية للشخصية الروائية.....28

المبحث الثاني:مقاربة الشخصية الروائية في النقد البنيوي.....37

1. الشكلانيون الروس و فكرة العوامل.....38
2. النموذج العاملي لدى غريماس.....43
3. سيميولوجية الشخصية الروائية لدى هامون.....47

المبحث الثالث:إسهامات عربية في دراسة الشخصية الروائية.....53

1. الأعمال المتعلقة بالترجمة.....54
2. الدراسات التطبيقية.....56

الفصل الثاني: موقف القارئ من الشخصيات الروائية.....74

المبحث الأّول:أنظمة القراءة و علاقتها بتلقي الشخصية الروائية.....75

1. أنظمة القراءة عند ميشال بيكار.....77
2. أنظمة القراءة عند فانسون جوف.....79
3. علاقة أنظمة القراءة بتلقي الشخصية الروائية.....83

المبحث الثاني: الشخصية الروائية كبيدق.....85

1. الطاقم السردي.....86

- أفق النص.....87
- السيناريوهات المشتركة و التناصية.....90
- صورة المؤلف.....93

2. الطاقم التأويلي.....95

المبحث الثالث:الشخصية الروائية كشخص.....104

1. اسم العلم.....105
2. الحياة الباطنية.....107
3. النمو و وهم الاستقلالية.....111

المبحث الثالث: الشخصية الروائية كذريعة.....116

1. ليبيدو المعرفة.....118
2. ليبيدو المتعة.....123
3. ليبيدو السلطة.....126

الفصل الثالث: من التلقي إلى التجاوب.....131

المبحث الأول: نسق التعاطف.....132

1. الشيفرة السردية.....135
2. الشيفرة العاطفية.....143
3. الشيفرة الثقافية.....150

المبحث الثاني: الشخصيات الروائية و استراتيجيات النص.....153

1. الإقناع.....155
2. الإغواء.....160
3. الإغراء.....163

المبحث الثالث: الشخصية الروائية كأداة بيداغوجية.....167

1. مفهوم المثال و أصوله.....168
2. الشخصية الروائية كنموذج أو مثال.....172
3. المسار التعلمّي الإيجابي.....175
4. المسار التعلمّي السلبّي.....180
5. قوة التمثيل بالشخصيات الروائية.....183

المبحث الرابع: من التأثير في الفرد إلى التأثير في المجتمع.....186

1. التقمص بالمشاركة.....189
2. التقمص بالإعجاب أو بالتعاطف.....193
3. التقمص بالتطهير.....195
4. التقمص بالسخرية.....196

المبحث الخامس: الشخصيات الروائية و السلوك الإيجابي للقراء في الواقع.....200

خاتمة.....211

قائمة المصادر و المراجع.....216

فهرس الموضوعات.....223

قائمة المصادر و المراجع

المصادر و المراجع باللغة العربية

1. إبراهيم سعدي: الهجرة نحو الآخر و جدل الذكورة و الأنوثة قراءة في رواية (أن ترحل) للطاهر بن جلون، ضمن: دراسات و مقالات حول الرواية، منشورات السهل، الجزائر، 2009.
2. ابن قيم الجوزية: الأمثال في القرآن الكريم، تحقيق: سعيد محمد نمر الخطيب، دار المعرفة للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، 1981.
3. أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، إنجليزي فرنسي عربي، مكتبة لبنان، 1982.
4. أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1996.
5. أنيسة أحمد الحاج: الاتجاه الاجتماعي في النقد الروائي في المغرب العربي (دراسة فس نقد النقد)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة وهران، الجزائر، 2016.
6. بشير بويجرة محمد: الشخصية في الرواية الجزائرية (1970-1983)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986.
7. جان بيلمان نويل: التحليل النفسي و الأدب، تر: حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، 1997.
8. جبران مسعود: معجم الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 8، 2001.
9. جميل حمداوي: النظرية الشكلانية في الأدب و النقد و الفن، شبكة الألوكة، 2015، www.aluka.net.
10. جورج طرابيشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط2، 1987.
11. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.
12. حميد لحمداني: بنية الشكل السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع، المغرب، ط3، 2000.

13.رشيد بن مالك: الأصول اللسانية و الشكلانية للنظرية السيميائية، مجلة اللغة و الأدب، جامعة الجزائر، العدد 14، ديسمبر 1999.

14.سعيد بنكراد: سيميولوجية الشخصية الروائية، رواية الشراع و العاصفة لحنا مينة نموذجا، دار مجدلاوي للنشر، عمان، ط1، 2003.

15.السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي دراسة سيميائية (غدا يوم جديد) لابن هدوقة عينة، منشورات الاختلاف، دار هومه للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر،2000.

16.سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط 3، 1997.

17. سغموند فرويد: التحليل النفسي و الفن، دافنشي و دستويفسكي، تر: سمير كرم، دار الطليعة للنشر، بيروت، لبنان، 1975.

18. سغموند فرويد: الهذيان و الأحلام في الفن، تر: حورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، 1978.

19. سهير القلماوي: فن الأدب (المحاكاة)، مكتبة الحلى، القاهرة، مصر، 1953.

20. شكري عزيز الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث للطباعة و النشر، قسنطينة، الجزائر، ط 1، 1984.

21.الطاهر بن جلون: أن ترحل، تر: بسام حجار، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.

22.الطاهر بن جلون: صلاة الغائب، تر: علي باشا، دار ورد للطباعة و النشر و التوزيع، دمشق، سوريا، ط 1، 1998.

23.الطاهر روابنية: سوسيولوجيا الأدب و سوسيولوجيا الكتابة، مجلة اللغة و الأدب، جامعة الجزائر، العدد 15، أفريل 2001.

24. عباس أرحيلة: الأثر الأرسطي في النقد و البلاغة العربيين، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.

25.عبد الله بن المقفع: كليلة و دمنة، شرح: مصطفى لطفي المنفلوطي، مراجعة: محمد الاسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2005.

26. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عام المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، العدد 240، ديسمبر 1998.
27.عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، دار هومه للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، 2005.
28.عزّ الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة و النشر، القاهرة، مصر، ط4، 1981.
29. عصام قصبجي: نظرية المحاكاة في النقد القديم، دار القلم العربي، ط1، 1980.
30.غوستاف كارل يونغ: علم النفس التحليلي، تر: نهاد خياطة، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، ط2، 1997.
31.فانسون جوف: أثر الشخصية في الرواية، تر: لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف و الترجمة و النشر، سوريا، ط1، 2012.
32.فولفغانغ آيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحمداني و جيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، 1995.
33.فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، 2013.
34. كريب رمضان: بذور الاتجاه الجمالي في النقد الغربي، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، الجزائر، 2004.
35.مارث روبير: رواية الأصول و أصول الرواية، تر: وجيه أسعد، مراجعة: أنطوان مقدسي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1987.
36.محمد ساري: الأدب و المجتمع، دار الأمل للنشر و الطباعة و التوزيع، الجزائر، 2009.
37.محمد شكري: مفهومي للسيرة الذاتية الشطارية، ضمن: الرواية العربية واقع و آفاق، دار ابن رشد للطباعة و النشر، الجزائر، ط1، 1981.
38.محمود بن الشريف: الأمثال في القرآن الكريم، دار عكاظ للطباعة و النشر، الرياض، السعودية، ط2، 1997.
39.نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2008.
40.هشام صالح: مدخل إلى التنوير الأروبي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 2007.

41.يحيى عبد الرؤوف العبد الله: اغتراب الشخصية الروائية، دراسة في روايات الطاهر بن جلون، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير، جامعة مؤتة، الأردن، 2004.

المصادر و المراجع باللغة الأجنبية:

1. Dictionnaire encyclopédique Le petit Larousse, éditions Larousse, Paris, 1995.
2. Dominique Tabutaud : nature et formes de sympathie chez Max Scheler, séminaire de philosophie morale et politique, université de Nantes, année universitaire 2012/2013.
3. Emmanuel Bermon, les passions antiques et médiévales, presse universitaire de France, 2003.
4. Erik de Soir et Etienne Vermeiren : les débriefings psychologiques en question, Garant éditeurs, pays-bas, 2002.
5. François Mauriac : le romancer et ses personnages, éditions R-A Correta, Paris, 1933.
6. Georges Lukcas : théorie du roman, éditions Gonthier, Paris, 1979.
7. Hans Robert Jauss : pour une esthétique de la réception, trad : Claude Maillard, éditions Gallimard, Paris, 1978.
8. Jean Philippe Miraux : le personnage de roman (genèse, continuité, rupture), éditions Nathan, Paris, 1997.
9. Madame De Stael : de la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales, bibliothèque Charpentier, Paris.
10. Magalie Guillot : la libido déploiement des pulsions, magazine santé mentale, n°217, Avril 2017.
11. Marcelle Marini : introduction aux méthodes critiques pour l’analyse du roman, éditions Dunod, Paris, 1999.

12. Michel Picard : la lecture comme jeu, éditions de Minuit, Paris, 1986.
13. Pierre Claudes et Yves Reuter : le personnage, collection (que sais je ?), presse universitaire de France, Paris, 1998.
14. Roland Barthes : introduction a l'analyse structurale du récit, poétique du récit, éditions du Seuil, Paris, 1977.
15. Susan Robin Suleiman : le roman à thèse ou l'autorité fictive, Puf écriture, presse universitaire de France, Paris, 1983.
16. Suzanne Keen : Empathy and the novel, Oxford university press, New York, 2007.
17. Tzvetan Todorov : poétique de la prose, éditions du Seuil, Par, 1971.
18. Umberto Eco : quelques commentaires sur le personnage de fiction, trad : Francis Farrugia, Sociologie (en ligne), 2010.
19. Vincent Jouve : l'effet personnage dans le roman, presse universitaire de France, 2eme édition 1998, 5eme tirage 2014.
20. Vincent Jouve : poétique des valeurs, Puf écriture, presse universitaire de France, Paris, 1ere édition, 2001.
21. Vincent Jouve : poétique du récit, éditions Armand Colin, Paris, 2010.
22. Yail Angela Peraza Harrera : la sympathie comme révélation de la valeur d'autrui, mémoire maitrise en philosophie, université Laval, Canada, 2018.