



تمثلات الخيبة في رواية "تانغو الخواب" للروائي لاسلو كراسنا هوركاي،
مقاربة موضوعاتية

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الماستر 2

إشراف الأستاذ(ة):

جبيد تسعديت

إعداد الطالبة:

- رحمانى كلثوم

لجنة المناقشة:

رئيسا

جامعة البويرة

1- أ/ بوعامر كريمة

مشرفا ومقررا

جامعة البويرة

2- أ/ جبيد تسعديت

عضوا مناقشا

جامعة البويرة

3- أ/ حمداوي أسماء

السنة الجامعية: 2026/2025

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

شكر وتقدير

اللهم صلي على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين

اللهم إنا نسألك التوفيق في كل أعمالنا في حياتنا ويسر لنا أمرنا

وتب علينا وفقنا لما تحب وترضى

اللهم اختم بالسعادة أحلامنا وحقق بالزيادة آمالنا وتقبل دعائنا

الحمد والشكر لله أن وفقنا إلى إتمام مذكرتنا على هذه الصورة المتواضعة

ثم الشكر كل الشكر للأستاذتنا الفاضلة حميد تسعدت

على قبولها الإشراف على هذه الدراسة وعلى توجيهااتها الدقيقة ورحابة صدرها

وتواضعها الشديد متمنية لها دوام الصحة والعافية.



الإهداء

إلى منارة الدرب، وسر الوجود، إلى من أحمدا سمحما بكل خير، والديّ الكريمين.. أدام الله عزهما.

إلى السند والعضد، رفيق الدرب الذي فذل لي الصعاب، زوجي العزيز بشير..

إلى شمعتي حياتي، وقرة عيني، ابنتي دنيا زاه وبنني وسيم.. أثير بهما مستقبلي.

إلى من غمرتني بلطفها ودعواتها، أم زوجي الغالية.

إلى نبض القلب، وشقيفتي الوفيتين: غني وحليمة..

إلى عزوتي وسندي، إخوتي الأوفياء: مصطفى، محمد، علاء، وإسماعيل، وإلى زوجاتكم الكريمات

وننا تهم العيزرات، وإلى كافة أفراد العائلة الكبيرة فرداً فرداً.

إلى رفيقات المسيرة وصديقات العمر: حميدة وسهيله..

إلى كل من مد لي يد العون، بكلمة طيبة أو مساندة صادقة، في سبيل إتمام هذا العمل الأكاديمي.

أهدي إليكم ثمرة جهدي هذا.

مقدمة

يمثل الأدب الإطار والحاضن الجمالي في التعبير عن قضايا الذات في بحثها عن المعنى والكشف عن الجوهر الإنساني وحقيقته وطبيعته الأخلاقية والوجودية، لكن في المحصلة نجد هذه الذات نفسها محاصرة بسؤال الخيبة ومرارة البحث عن إجابة مؤجلة. وعليه فإن الأدب، وعبر أدواته الفنية، يعيد صياغة تمثلات وهواجس الإنسان وشواغله في معرفة ما يجب أن يكون.

إن تمثيل الخيبة على الصعيد الأدبي مرهونا باللغة الأدبية وقدرتها الاستعارية في نقل دلالتها الفكرية والنفسية والاجتماعية، ومن هذا المنطلق سردت لنا رواية "تانغو الخراب"، ومن خلال تمثلاتها في صياغة المعمار السردي، الذي يضع القارئ أمام كتابة روائية ترصد المعاني المضاعفة لترجمة حالة الخراب الایدیولوجی والفلسفی، وبالتالي فإن الرواية في تمثيلها السردی للخراب وما يترتب عليه من آثار مدمرة على الفرد والجماعة.

فالخيبة لم تعد مجرد شعور عابر بالإحباط، بل أصبحت حالة وجودية، نشأت عن انكسار الأمل وفقدان المعنى نتيجة تصادم التطلعات بالواقع المأزوم. وهذا ما دفع بالروائيين المعاصرين إلى استثمار هذه التجربة في أعمالهم الأدبية، عبر تصوير شخصيات تعيش حالة من الضياع والانتظار أو الاغتراب. والخيبة عند "لاسلوكراسنا هوركاي" هي التي تُمَثِّلُ في القلق والتوتر الداخلي للكاتب، والذي عبر عنه من خلال إسقاطه على الشخصيات والزمان والمكان، باعتبار الفن هو عملية إعادة إنتاج المعاني فنياً.

إن واقع دراستنا للرواية والبحث في تمثلات الخيبة، لا تخرج عن البحث في قيمة الخيبة في السرد الروائي، بل هو محاولة لفهم الطابع الإنساني في تعاطي الأدب مع القضايا الإنسانية وكيف يطرحها ويغوص فيها، وكيف استطاعت رواية "تانغو الخراب" أن تقدم نموذجها السردی في التعبير عن مسألة الخراب جمالياً؟ وبالتالي الرواية تطرح الإشكالية الأساسية التالية: كيف صاغت الرواية الخيبة عبر تمثلاتها المختلفة؟ وقد فتحت لنا هذه الإشكالية تساؤلات فرعية لتحليل حضور الخيبة وتمثلاتها الفنية والجمالية حيث اعتمدنا على التساؤلات الفرعية التالية:

1- كيف تم تمثيل الخيبة في العناصر الروائية؟

2- كيف تمثلت الخيبة بصفاتها حالة صدمة ووعي متأزم؟

المقاربة:

اعتمدنا في دراستنا على المقاربة الموضوعاتية التي نراها أنسب في دراسة الموضوع أو التيمة المكررة في النص الذي شكل هاجس المؤلف، وفي المقاربة الموضوعاتية وتطبيقها على النص الأدبي أو الروائي أو في قراءتها، تعتمد على عملية تأويل المقاطع السردية من خلال البحث عن القرينة ودلالاتها.

والمقاربة الموضوعاتية هي مقارنة مفتوحة على المناهج النقدية المختلفة، وفي عملية التأويل على باقي المقاربات الأخرى ومن شروط تطبيقها أن يكون الموضوع هاجسا للمؤلف ومكررا داخل النص. وبناء على ذلك اعتمدنا خطة بحث مكونة من فصلين.

الفصل الأول:

الفصل النظري وجاء تحت عنوان "التمثلات والأدب"، ودرسنا فيه مفهوم التمثلات لغة واصطلاحا، ثم التداخل الاصطلاحي بين التمثلات والتمثيل، وذكرنا عناصر وأدوات التمثيل، ثم تطرقنا إلى الخيبة في السرد الأدبي وأنواعها.

الفصل الثاني:

الفصل التطبيقي والذي جاء تحت عنوان "دلالات تمثلات الخيبة في المتن الروائي"، وسعينا فيه أولا إلى طرح ملخص الرواية "تانغو الخراب"، ثم تمثلات الخيبة من خلال الشخصيات، وكذا دلالات المكان والزمان بوصفهما فضاءين للخيبة والخراب.

واستندت المذكرة على جملة من المصادر والمراجع مختلفة أثرت البحث معرفيا، من بين المصادر رواية "تانغو الخراب" للاسلو كراسنا هوركاوي، وهي المدونة التي ندرسها ونحللها، وبعض المراجع الأساسية المتنوعة من معاجم مثل معجم ابن منظور "لسان العرب"، المعجم الفلسفي لجميل صليب وغيره، وكذا مراجع مختلفة.

في علم النفس: لسيغموند فرويد، "الغريزة والثقافة"، وفي الإيديولوجيا مثل "أزمة الأيديولوجية السياسية" للأمين حافظ السعدني، وغيرهم.

ختاماً، أنقدم بكامل شكري وامتناني إلى أستاذتي **جيد تسعديت** التي أعانتني بصبرها وعلمها، فشكراً
جزيلاً، والحمد لله رب العالمين.

الفصل الأول

التمثيلات والأدب

الفصل الأول: التمثلات والأدب

1- مفهوم التمثلات:

مدخل:

يعد مفهوم التمثلات من المفاهيم المركزية التي حظيت باهتمام واسع في مختلف الحقول الإنسانية، لاسيما في علم النفس وعلم الاجتماع، حيث ينظر إليه بوصفه مجموعة من الصور الذهنية والتصورات التي يبنيناها الفرد أو الجماعة لفهم الواقع وتفسيره.

ويتميز هذا المفهوم بطبيعته المركبة إذ يتداخل مع عدة حقول وتخصصات معرفية، مما يجعله من المفاهيم الإشكالية التي يصعب ضبطه ضمن تعريف واحد ونهائي، أي أن مصطلح التمثلات زئبقي يصعب حصره في تعريف واحد لأنه يتحدّد ضمن السياق المعرفي للحقل الذي يستخدم ضمنه، خاصة في الدراسات الحديثة التي وسعت من مجالات اشتغاله ووظائفه، فمهمته ووظيفته ليس فقط تفسير البنى الذهنية الفردية، بل امتد ليشمل تحليل الظواهر الاجتماعية والثقافية وتشكيلها لوعي الآخرين وتوجيه سلوكهم.

1-1- مفهوم التمثل لغويا:

إنّ العودة إلى مصطلح التمثلات لغويا والبحث في جذره اللغوي لتحديد معناه يستوجب منا العودة إلى القوانين اللغوية التي تحدد الاستعمال اللغوي للمصطلح ومفهومها، ككلمة مفردة دون أن ترتبط بسياق أو حقل معرفي ما، وقت العودة إلى استكشاف المادة اللغوية الواصفة لسانيا، من خلال العودة إلى المعاجم والقوانين والموسوعات.

كلمة التمثل أو التمثلات لغويا تعني "التصور"، تشبيه شيء بشيء ما قد يكون مادة أو شخصا أو فكرة متخيلة، وتمثّل الشيء فكرة أو صورة بمعنى "تخيله" مثل الشيء بالشيء سواء وشبّه به، وجعله على مثاله، ومثّل الشيء لفلان صورته له بالكتابة أو غيرها، حتى كأنه ينظر إليه، فالتمثيل إذن هو التصوير والتشبيه، والفرق بينه وبين التشبيه أن كل تمثيل تشبيه، وليس كل تشبيه تمثيل¹.

¹ جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، ج1، بيروت، لبنان، 1982، ص34.

فالتمثيل لغويا نقصد به تصور شيء أو التشبه به، ويعني عملية إدراك الشيء ومحاولة التشبه.

كذلك قدم ابن منظور تعريفا لمصطلح التمثيل أو التمثيلات في قاموسه اللغوي "لسان العرب" بأنه: "ماثل الشيء أي شبهه والتمائل هو الصورة، مثل الشيء أي صورّه كأنه ينظر إليه وامتثله: تصوره ومثلت له تمثيلا. إذا صورت له مثاله بكتابة أو غيرها"¹.

"فالتمثيل" يتجاوز المشابهة السطحية أو الخارجية إلى تمثل صورة داخلية، ذهنية، ويعيد إنتاج هذا التمثيل باللغة أو الكتابة.

وقيل: مثل تمثيلا وتمثالا شبهه به وجعله مثله.

إذن تعددت الدلالات اللغوية لمفهوم التمثيلات أو المرتبطة بها، حيث تفيد معاني التشبيه بالشيء وتصوره. والتمثل هو استحضاره الأشياء تمثيلا وتصويرها بالكتابة والخطابة وغيرها. يعكس هذا التعريف الجانب الإدراكي والتمثيلي للمفهوم حيث لا يقتصر على النقل أو المحاكاة.

معجم الوجيز الميسر أنه تمثل الشيء: "تصوّر وبالشئ جعله مثلا، أو مثالا، هذا تتمثله، وتتمثل به"².

جاء في المنجد في اللغة أنه: "التمثل والتمثيل في الغذاء، أن يفقد الغذاء، صورته، ويتخذ صورة المغتذي"³.

وفي معجم "الوسيط" مثله أي شبهه وقدره على قدره، مثل الشيء لفلان؛ أي صورّه له، تمثل الشيء: تصور مثاله"⁴. وهو فعل ذهني يتناسب الفرد من خلاله مع الشيء.

أما في القاموس الفرنسي Petit robert قدم تعريفا لغويا لمصطلح التمثيلات لا يختلف كثيراً عن التعريفات اللغوية في "المعاجم والقواميس العربية التي سبق ذكرها، ووضح جيدا "الفعل اللغوي" للاسم تمثل representer "إحضار، عرض، مثل أمام العين، تقديم موضوع أو مفهوم غائب عن الذهن

¹ ابن منظور، لسان العرب، ط3، دار صادر، المجلد 11، بيروت، 1994، ص 612.

² المعجم الوجيز، دار الكتاب الحديث، ط1، الكويت 1993، ص 473.

³ لويس معلوف، المنجد في اللغة، دار المشرق، ط39، بيروت، لبنان 2022، ص 747.

⁴ صبرينة بن يحيى، العنف الرياضي والتمثيلات الاجتماعية لدى لاعبي كرة القدم، رسالة ماجستير في علم النفس العيادي، جامعة الجزائر، 2010/2009، ص 44.

بإشارة صورته كي تظهر بواسطة موضوع آخر يشبهه أو يماثله¹، يعني التشبيه والتقديم هنا يركز على التمثيل الحسي والرمزي.

وفي معجم "المصطلحات الفلسفية" فإنه يُعرّف representation بأنه فعل ذهني هو الأساس التخيل والحكم والإدراك، ويرتبط بالظواهر النفسية المقابلة للظواهر الانفصالية، وتم representer "معناه تصور في الذهن صورة أو واقعة"²، وهنا نجد مفهوم التمثيل يرتكز على كل من التخيل (أي الصورة مستقرة بالذهن، الحكم، الإدراك).

في حين أن معجم "مفاتيح العلوم الإنسانية" يعرف التمثيل على أنه "مفهوم الشيء الذي لا يوجد وجوده في الأعيان، وهو جارٍ في الموجودات والمعدومات"³، هذا التمثيل مرتبط بالجانب التصوري وليس بالجانب الحسي الملموس.

وفي موسوعة "علم الاجتماع" يشير إلى أن مصطلح التمثيل إلى "الطريقة التي تعمل بها الصورة والنصوص على إعادة بناء المصادر الأصلية التي تمثلها، وليس مجرد عكسها فحسب"⁴، ومنه حسب هذا التعريف ذو المرجعية الاجتماعية، فإن التمثيلات لا تعكس الواقع كما هو بل تعيد إنتاجه وتأويله، مما يمنحه بعداً رمزياً يتجاوز حدود الوصف.

ويعرف كذلك بأنه "العملية التي تسترجع بها خبرة سابقة"⁵. "لأن الذات البشرية هي كل مركب يضم العديد من النماذج الناتجة عن التجارب ومواقف معينة يتم تخزينها، ولكن عندما نحتاج هذه النماذج نستحضر حدوث التجربة أو الموقف، هنا يكمن دور التمثيل وهو استرجاع خبرة أو تجربة سابقة.

ويرتبط التمثيل بتجربة إدراكية أو بالبعد الإدراكي للذات الإنسانية من خلال تخزين التجارب على شكل صورة ذهنية.

¹ Paul Rober . **Le Petit robert de la langue Francaise** ; Le Rebert.2024 P.2228.

² عبد الحلو، معجم المصطلحات الفلسفية، ط1، المركز التربوي للبحوث والانماء، مكتبة لبنان، 1994، ص 151.

³ أحمد خليل، مفاتيح العلوم الإنسانية، د.ط، دار الطليعة: بيروت، 1998، ص 113.

⁴ جوردن مارشال، موسوعة علم الاجتماع، ترجمة محمد الجوهري وآخرون، ط2، المجلد1، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 2007، ص 368.

⁵ زكي أحمد بدوي، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، د.ط، مكتبة لبنان، بيروت، 1986، ص 354.

كما يشير هذا التعريف إلى إحالة ضمنية إلى الوعي الذي يغير من أدوات صناعة التمثلات على شكل وعي اجتماعي يوجه سلوك الأفراد أو الجماعة.

في حين تعرف موسوعة "علم النفس" التمثل بأنه مفهوم يحيل إلى "ظاهرتين موضوعيتين، فهو يدل من جهة على عملية إقامة التطابق بين عنصرين، تؤدي لأن يكرر أحدهما الممثل ويحل محله، أو يعرض بطريقة أخرى الممثل، ويدل من جهة أخرى على وجه من نتيجة هذه العملية"¹ أي في هذه الحالة يدل على العنصر الممثل وحده مهما كانت طبيعته.

وتعد النصوص الدينية، ومنها النص القرآني. مجالاً غنياً لاستعمال الدلالات اللغوية، حيث تسهم الآيات القرآنية في إبراز المعاني من خلال صور ذهنية، ومواقف رمزية ينبني على مفردات دالة وكلمات مفتاحية، كما أن توظيف المفردات وتموضعها داخل النص القرآني يتيح إمكانية تأويلها بوصفها إشارات لغوية قوية تسهم في تمثيل المعاني سواء على المستوى الظاهر أو بنيتها العميقة، "ظهر القرآن بوصفه خطاباً لغوياً ذا محمول ديني، من مركزيته المستندة إلى تفسير خاص ظهر تراتب في درجة الصدق بين اللفظ والمعنى فيه والخطابات الأخرى"².

ومن هذا لا ينفصل القرآن عن آليات التمثل اللغوي، بل يقوم على إنتاج صور قابلة للتأويل والفهم، تتداخل فيها الأبعاد اللغوية والاجتماعية من أجل إيصال المعنى إلى المتلقي، وعلى هذا الأساس ترد مفردات التمثيل في القرآن الكريم حيث تتجلى الوظيفة التمثيلية في تقدير الأحداث وبناء الدلالة، فقد وردت لفظة تمثل في قوله تعالى في قصة مريم عليها السلام: "فاتخذت من دونهم حجاباً فأرسلنا إليها روحنا فتمثل لها بشراً سوياً"³ (سورة مريم الآية 17)، تمثل أي تشكل وظهر.

1-2 اصطلاحياً:

اتّخذ مصطلح التمثلات الذي يشغل وينتمي بالدرجة الأولى خصوصاً علم الاجتماع وفي العلوم الإنسانية مساحة واسعة من الاهتمام والبحث في تطبيقه، حسب ما يقتضيه الحقل المعرفي.

¹ دولان درون، فرانسوا زيارو، موسوعة علم النفس، تر فؤاد شاهين، ط1، المجلد 03، منشورات عويدات، لبنان 1997، ص 944.

² عبد الله إبراهيم - موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 2008، الأردن عمان، ص 31.

³ سورة مريم الآية 17.

ويعتبر مصطلح التمثيلات شائع الاستعمال داخل حقل العلوم الاجتماعية والعلوم السياسية وداخل الأدب، فهو حالة من الترميز وتعويض الأشياء بما يناسبها من رموز، وهذا أدخله إلى كل الحقول المعرفية والاجتماعية للتعبير به عن معاني معادلة للمعنى الحقيقي.

"لقد ظل مفهوم التمثيل حبيس علم الاجتماع في بداية ظهوره، ويرجع الفضل إلى Serge Moscovici في تحريره من مفهوم علم الاجتماع، إلى مجال تطبيقي قائم بذاته في علم النفس الاجتماعي، معرفا التمثيل على أنه: إعادة إظهار الشيء للوعي مرة ثانية، رغم غيابه في المجال العادي، وهذا ما جعله عملية تجريدية محضة إلى كونه عملية إدراكية فكرية¹."

يعتبر مصطلح التمثيلات من بين المصطلحات التي شهدت توسعا في استخدامها حيث كان حكرًا على علم الاجتماع في بداياته، واستخدم في دراسة المجتمعات وأنظمتها الثقافية والاجتماعية قبل أن تنتقل إلى مجالات معرفية أخرى، ويعلن غريترز مبكرا في النص مفهوم الثقافة الذي تبناه، "مفهوم سيميائي جوهريا، ومرجعي لذلك إن قليل الثقافة ليس علما تجريبيا يبحث عن قانون، ولكنه علم تأويلي يبحث عن المعنى²"، فالتمثيلات باعتبارها بحث عن صور ذهنية وتركيبها اجتماعيا وثقافيا تقدم دلالات رمزية تعبر عن رؤية المجتمع لنفسه، لذلك نجد تقاطعا بين مفهوم ريكور للثقافة كحالة رمزية.

وبين التمثيلات الاجتماعية التي تعتبر جزءا من الثقافة الرمزية، فمصطلح التمثيلات جزء من الثقافة الرمزية التي تحيل إلى الواقع المادي الخارجي وتعيد تفسيره أو تمثيله.

إن مصطلح التمثيلات لا يمكن فصله عن العلوم الانسانية، فالنصوص الثقافية كثيرا ما تحمل تمثيلات ثقافية تعبر عن الثقافة الظاهرة أو الضمنية.

التمثيل (Representation) الذي يترجمه قاموس المورد: مشابهة أو يشبه أو يمثل أو يصبح مشابها لشيء ما، و (Image) الصورة، ومن جانب آخر هناك مصطلح "التمثيل" الذي أخذ المعاني نفسها، وقد

¹ محمد زيان، التمثيلات القبلية للمهاجرين الأفارقة جنوب الصحراء حول المجتمع المغربي وانعكاساتها على الاندماج، دراسة سوسيولوجية، المجلة المغربية للبحث في العلوم الإنسانية والاجتماعية، الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين، العدد 3، سبتمبر 2024، ص 255.

² بول ريكور، محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا، تر/فلاح رحيم، دار الكتاب المتحدة، ط1، بيروت-لبنان، 2002، ص 345.

اشتغل عليه أغلب الفلاسفة والباحثين، وحسب معجم السرديات، فإنه مصطلح فلسفي يوجي، إذ يستخدم في علم العلامات بدأت وظيفة اللغة أن تنوب عن الأشياء أي تصل إلى (واقع) غير لغوي¹.

فالتمثيل هو عملية خلق لصور ذهنية ذات حمولة ثقافية، ويحمل هذا المصطلح أي -التمثل- قيمة فلسفية لأنه يعبر عن مرحلة فكرية جديدة، أو يمكن القول أن "التمثل" عملية ذهنية يحضر الموضوع فيها في الوعي عبر صور أو مفهوم، وهذا ما يمنحه قيمة معرفية وفلسفية.

ويعرف "Serge Moscovici" التمثيل على أنه مجموعة من التصورات، والعبارات الشارحة، والتفسيرية التي تنبثق من الحياة اليومية. إنها تمثل في مجتمعنا أساطير، وأنظمة المعتقدات في المجتمعات التقليدية، بل بإمكاننا أن نذهب أكثر من ذلك إلى حد اعتبارها التعبير المعاصر عن الحس المشترك². فالتمثيلات هي مجموعة المعتقدات الاجتماعية التي تعيد صياغة البنية الذهنية ميتافيزيقيا قبل تحويلها إلى ميتافيزيقيا معاصرة تتحكم فيها العلوم الحديثة.

ويعرف أيضا "التمثل" على أنه استيعاب الخبرات الجديدة وتصنيفها، وتوزيعها على تراكيب فكرية منظمة سابقاً بطريقة تكاملية³.

فالتمثيلات التي تمثل الوعي الجمعي للمجتمع من خلال التراكمات الثقافية والاجتماعية التي تُبنى عبر الزمن والأجيال، وتؤطر طريقة فهم الأفراد للواقع وتفسيرهم له، فالتمثيلات هي آلية استيعاب للخبرات، كما أنها إعادة تفسير للواقع.

2- التمثيلات والأدب:

التمثيلات مصطلح يتم توظيفه في عالم الأدب، وجماليته هي مجموعة الصور الذهنية ومجموع الأفكار التي يتخيلها الكاتب أو المؤلف حول موضوع اجتماعي أو ثقافي... إلخ.

¹ صفاء دياب، التمثيلات العجيب في السيرة الشعبية العربية، صفحات للدراسات والنشر، ط1، بغداد - دمشق، 2015، ص 52.

² فيجالوف، جاك وتلت تيريز، تدبير الفصل الدراسي (مقاربات بيداغوجية وديداكتيكية في بناء الكفاءات)، تر/ عبد الكريم غريب، عبد الهادي مفتاح، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 2007، ص 160.

³ دخل الله شويحات، صفاء نعمة، درجة التمثيل لطلبة الجامعات الأردنية لمفاهيم المواطنة الصالحة، أطروحة دكتوراه في أصول التربية، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، حزيران، 2003، ص 30.

حيث يقوم المؤلف بإعادة إنتاج وتمثل هذه الأفكار والتخيلات داخل العمل الأدبي، ويتم ذلك من خلال (اللغة الأدبية) والتي يمكن اعتبارها الأداة الرئيسية في عملية إعادة تمثلات الأفكار ووجهات النظر داخل منظومة الكتابة.

2-1 التمثلات بوصفها وسيطاً:

يمكن اعتبار مفردة "التمثلات" في الأدب بالوسيط والذي من خلاله تتفتح الذات المبدعة حول الموضوع المتخيل.

2-2 التمثلات بوصفها أداة:

تعد التمثلات أداة رئيسية في الكتابة الأدبية، وعلى ضوء ما يضع المبدع عالمه التخيلي من جهة، في المقابل تكون الأداة نقد وتفكيك البنى الثقافية والسياسية من جهة أخرى، ومن ثم صارت الرواية محايدة لكل التطورات التي تطرأ على فكر الإنسان في مختلف مناحي ومواطن التفكير، بل ومؤثرة فيها بما يسمح للرواية بأن تكون فاعلاً ناجعاً، في التأثير على واقع الحياة الثقافية والاجتماعية. بدرجة تتخطى النظرة الأحادية. التي ترى في الأدب ترفاً أو فضلةً في المعيش اليومي.

فإذا كانت الرواية فاعلاً مؤثراً في زعزعة الوعي، فلا مانع لها من أن تكون مؤثرة في خلخلة المعرفة والبناء التاريخيين ومحفزة على إعادة تأملها، وطامحة إلى إظهار احتمالاتهما عبر إحداث " تاريخ متخيل داخل التاريخ الموضوعي " لأن الرواية هي المكان الذي يمكن للخيال أن يتفجر فيه مثلما ينفجر في الحلم¹، فالتمثلات كأدوات يُبرز من خلالها المؤلف ويكشف على أساسها الأفكار والسلوكيات التي تتحكم في حياتنا اليومية، وعليه فإن التمثلات تعطي للعمل الأدبي جوهره في ابتكار المعاني والدلالات، والإضاءات التي تقترحها للقارئ. ومن هذا التعريف نستنتج بأن:

-التمثلات هي جملة من الصور الذهنية وما يرافقها من دلالات.

-هي انعكاس لصور ذهنية يستمدّها العقل من الواقع.

¹ عادل العناز، التمثيل التأويلي للتاريخ في الرواية العربية، دائرة الثقافة، ط1، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة،

2019، ص 18.

- وفي الأدب: هي ذلك الشكل الذي يعكس الأدب عبر ممارسة تبرز الأفكار والموضوعات الاجتماعية.

- التمثلات هي مجموع التصورات التي يتمثلها العقل ويعيد تشكيلها في قالب أو شكل فني (سردي أو شعري).

تكن أهمية صياغة التمثلات في الأدب في إعادة صياغة الصور والأفكار التي لا يستطيع التعبير عنها، وهنا يأتي دور الأدب في ترجمة تلك الصور والتعبير عنها جمالياً، "الرواية تعبير إبداعي صادر عن موقع وموقف وممارسة وخبرة حية وثقافية في قلب هذه البنية الواقعية، ولهذا فهي إضافة متخيلة إلى هذا الواقع تعبر عنه وتتفاعل به وتجاوزه في آنٍ واحد: إنها تاريخه الوجداني"¹، فالتمثلات يركز عليها الأديب بصفتها مرآة تعكس تصورنا وآراءنا اتجاه أنفسنا واتجاه العالم.

3- التداخل الاصطلاحي:

3-1 التمثلات والتمثيل:

يمثل التداخل الاصطلاحي ظاهرة شائعة في الحقول الإنسانية، حيث تتقاطع المفاهيم وتتقارب دلالتها نتيجة استعمالها في حقول معرفية متعددة.

ويعد مفهوماً "التمثلات والتمثيل" من المصطلحات التي شهدت هذا النوع من التداخل والتشابك في الدراسات الإنسانية وحتى الأدبية والنقدية، نظراً لارتباطهما المشترك بعملية تصوير الواقع وفهمه داخل الخطاب الأدبي، والخطاب الإنساني الذي تهتم به العلوم الإنسانية، وباعتبار هذين المصطلحين شديدي الارتباط بالعلوم التي تفسر الظواهر الإنسانية، وتبحث في أسئلة الإنسان وحمولته الثقافية والاجتماعية في تصويره لواقعه المعاش، اعتماداً على صور ذهنية تأخذ مكان التفسيرات اللغوية البسيطة.

فالتمثل ليس عملية ذهنية بارزة، بل قوة فاعلة تعيد صياغة كينونة الإنسان، كما يحدث هذا التداخل التمثيل كفعل فني مسرحي، "فالتمثل" والتمثيل صورة ذهنية عقائدية منطقية نتيجة اشتراكهما في نقل الواقع ومحاكاته، مما يخلق التباساً بين "التمثيل" لإعادة إنتاج فني للوجود محاكاة، وبين التمثيل بمعنى التشبيه والمماثلة الكاملة في العقيدة أو القياس المنطقي.

¹ المرجع السابق، ص 20.

والتداخل الاصطلاحي الحاصل بين مصطلحي "التمثيلات والتمثيل" ليس بالصعب تحديده أو فصل أحدهما عن الآخر، لكن الصعوبة تكمن في هذا التداخل في حد ذاته، فكل واحد منهما يغذي الآخر.

والتمثيل Representation في علم النفس فعل ذهني به تحصل المعرفة، كالإدراك الحسي والتخيل والحكم، من جهة ما هي باعثة على حصول صورة الشيء في النفس، وتسمى هذه الظواهر "بالظواهر العقلية"، وهي مقابلة للظواهر الانفعالية والفاعلة.¹ حسب هذا التعريف، فالتمثيل هو عملية ذهنية مرتبطة بالملكات العقلية من إدراك وتخيل في صناعة الصورة وتشكيلها وإعادة استحضارها ذهنياً بعد ما تكون قد غابت أمام حواسنا، ولا يمكن حضورها المادي إلا من خلال استدعاءه عبر الذاكرة التي تحركها الانفعالات كشحنة عاطفية تدفع إلى إدراك العالم من خلال خلق صور ذهنية ناتجة عن شحنة انفعالية كالخوف أو الفرح... إلخ، أو من خلال اللاوعي تظهر على شكل أحلام ورموز، مثل حلم لم يتحقق في الواقع فيظهر في الحلم على شكل رموز، التمثيل مفرد، والتمثيلات جمع، والفرق يكمن في التمثيل والتمثيلات.

3-2 التمثيلات اصطلاحياً:

في كل حقل لها مفهومها، فهي مجموعة من التصورات اللغوية التي تنتج داخل النص من خلال المجاز والاستعارات التي يعيد إنتاجها الأديب من خلال أداة اللغة، وأنظمة القوى، خاصة منها اللغة الحاملة لعدة تأويلات. أما التمثيلات من المنظور الاجتماعي، فهي تلك القيم المشتركة، التي يتبناها أي مجتمع، وهي تلك الأفكار المجردة التي يعيد صياغتها في قالب فلسفي فتصبح جزءاً من وعيه وهويته الجماعية. وهي عبارة عن مجموعة من الصور الذهنية والفكرية، ولكن لها خصوصية في الفرق أن التمثيلات إحدى هذه الحقول، وتختلف فقط الأدوات (كيف يعيد المجتمع تفعيل تلك الأفكار والعقائد والعادات داخل المؤسسات).

أما على المستوى الفلسفي بإعادة بناء المفاهيم تنزيلها من خلال توظيف الحجج والبراهين التي تقتضيها اللغة الفلسفية. وفي هذا السياق بعرف التمثيل بأنه النموذج الذي يعتمد على نمط محدد يعاد تمثيله وصياغته بحيث يصح نسخه مطابقة لذلك النموذج المقترح. قد يكون نموذجاً مادياً معيناً، مثل النجار يعتمد على نماذج معينة، والفن المعماري كذلك يعتمد على نموذج واحد... فالتمثيل هو إعادة تمثيل

¹ جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني - مكتبة المدرسة، ج 1، بيروت، لبنان، 1982، ص 342.

لشخصية ما من خلال سلوكها ولباسها مثلما يحدث في الفن المسرحي. يقول عالم الاجتماع "إميل دوركايم": "التمثيل إجمالاً هو شكل صحيح ومشروع من أشكال المقارنة، والمقارنة هي بعد الوسيلة الوحيدة التي نراها خليقة بالوصول إلى فهم الأشياء"¹ محاولاً تعريف التمثيل من زاوية اجتماعية على شكل علاقات إجتماعية، من خلال نموذج اجتماعي وغيره.

فتمثله يطرحه من زاوية اجتماعي كجملة علاقات اجتماعية على مؤسسات اجتماعية كالعائلة والمدرسة... إلخ. وحسبه التمثيلات هي علاقات تمثيلية تربطها قيم وتمثلها كقيم دينية وعائلية...

فدوركايم يربط التمثيلات بالحس المشترك ضمن العلاقات الاجتماعية التفاعلية، وتضمنت داخلها قيم مشتركة، قيم دينية، اجتماعية، ثقافية... إلخ.

إذن التمثيلات هي مجموعة من القيم الاجتماعية والدينية والثقافية التي يعاد تمثيلها داخل المؤسسات.

فهذا التداخل الاصطلاحي نسبته في إعادة تمثيلها، والذي يهمننا في كل هذا هو التركيز على التمثيلات الأدبية في العملية الأدبية، كيف تتم، والنص الأدبي هو الذي يعبر عن تمثلاته من خلال أنظمتها التواصلية الخاصة، ومن خلال اللغة الأدبية وأدواتها التي تتبنى عليها الممارسة الأدبية انطلاقاً من قاعدة اللغة، فهذه الأخيرة يتم التعبير عن مجمل التمثيلات الفكرية التي يقدمها الأديب بصفته فاعلاً ومنتجاً لرؤيته.

4- عناصر وأدوات التمثيل:

التمثيل مصطلح من المصطلحات التي يتم اشتغالها في الحقول الأدبية والفلسفية"، من منظور عالم الاجتماع. "إميل دوركايم"، ويعرف بأنه مجموعة من التصورات الذهنية والفكرية التي يتخيلها الفرد، وعلى أساسها يتم تصويرها وفق موضوعات مختلفة تصاغ في قالب وشكل نص منظم فكرياً وجمالياً.

ونشير أن التمثيل يختلف عن المحاكاة، فهذه الأخيرة تستلهم وجودها من نموذج محدد يعاد تقليده، وهذا يعكس التمثيل الذي يركز على أفكار ذهنية متخيلة، يتم إنزالها وفق قاعدة الوصف والبناء الذي يقترب من الموضوع الذي يراد التعبير، والواجهة لمضمون التمثيل، نذكرها كالآتي:

إميل دوركايم ، علم اجتماع وفلسفة، تر / حسن أنيس ، مكتبة الأنجلو أمريكية ، ط1، القاهرة، 1966 ، ص 20¹

4-1 اللغة:

اللغة هي الأداة الأولى للتمثيل، فتحول الفكرة إلى خطاب عبر الإستعارة، التشبيه، الكناية، وتبني صورا أدبية تصبح تمثيلات راسخة في ذهن القارئ، فكأن اللغة تجسّد الأفكار وتمنحها روحا، وهذا ما أسس له الجرجاني لنظرية النظم، "قولك إن النظم، يقتضي إخراج ما في القراءان من الإستعارة وضروب المجاز من جملة ما هو به معجز، وذلك لا مساغ له، بل ذلك يقتضي دخول الإستعارة ونظائرها فيها، هو به معجز، وذلك لأن هذه المعاني = الإستعارة، الكناية، التمثيل وسائر ضروب المجاز من مقتضيات النظم، وعنه يحدث وبه يكون".¹، وهذا يعني من متطلبات النظم، الإستعارة والكناية، التمثيل والمجاز لا تأتي في النص معزولة بل هي التي تبني النظم، والاستعارة لا تكون مفردة بل تتألف وتتحد مع غيرها من الكلمات داخل النظم والخطاب المتكامل.

4-2 الخيال: Imagination

يعد الخيال عنصرا محوريا ومركزيا في صياغة التمثيل الأدبي أو في صياغة التمثيل الأدبي، أو في صناعة العمل الأدبي ويستند الكاتب في تشكيل أدواته، وفي وبناء موضوعه الجمالي، ويسمح الخيال لتمثل الأفكار والصور الذهنية والفكرية، وعليه فإن الخيال ومن خلال إعادة تمثيله عبر المتخيل، والذي على أساسه، يتمظهر العمل الفني بصفته عملا تخيليا.

والعمل الأدبي هو متخيل ومركب من تمثيلات مباشرة وغير مباشرة في صناعة العمل الأدبي هو متخيل ومركب من تمثيلات مباشرة واسترجاع واستعراض الأفكار والصور والمواقف أو إعادة تنظيمها وتركيبها لتكوين نماذج جديدة.²

بالتالي فإن الخيال تجربة ذهنية وإدراكية في صناعة العمل الفني، وعليه يمكن اعتبار الخيال مادة أساسية للتمثيلات الأدبية باختلاف موادها، أي أن الخيال تمرين فني أو تدريب على تنزيل الأفكار المتخيلة وإعادة تنظيمها في قالب أو شكل ينتمي إلى عالم الأدب وجماليته، وعليه يمكن اعتبار الخيال المصدر الرئيس الذي يبرز العملية التمثيلية وأدواتها ومقترحاتها للأفكار والموضوعات.

¹ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المدني، جدة، ط1، 1991، ص 393.

² عبد الوهاب بوخوف، المدرسة: التلميذ والمعلم وتكنولوجيات الإعلام والاتصال، التمثيل والاستخدام.

التي تتشكل انطلاقاً من تمثيل الخيال وإعطائه بعداً مادياً بحيث يمكننا إدراكه واستلهاقه وفهم مقاصده ودلالته. وكذا "الاستخدام البنائي، ولو أنه قد لا يكون مبدعاً للتجارب الإدراكية الماضية، التي تبعث في الصور تجربة فكرية حاضرة.

وهي لا تبعث في شكلها الكلي إعادة لتجربة ماضية، وهذا يكون إبداعياً créatives عندما يكون ذاتي التنظيم وذاتي الاستهلاك"¹، فالخيال هو أساس الإبداع والخلق للفكرة وإعادة تنزيلها في شكل قالب، وتصبح فنية ومقروءة ولها مقاصد ودلالات.

ومنه نستنتج أن التمثيلات ليست مخيالا، وإنما صورة ذهنية مرتبطة بتجربة واقعية يعاد تشكيلها فنيا ورمزيا.

3-4 الإدراك: Perception

الإدراك عملية عقلية أساسها استيعاب الأشياء، والإدراك كذلك شكل من الأشكال التي يعتمد عليها الوعي والعقل للتعبير عن الأفكار والدوافع والمقاصد، وهو "الوسيلة التي يتكيف بها الكائن الحي مع البيئة التي يعيش فيها، ولا يتم الإدراك إلا إذا وجدت تغيرات بيئية خارجية (الأشياء، الحيوانات، المنشآت)، ولا بد من وجود الحواس"²، بمعنى أن الإدراك لا يكون إلا بوجود الحواس التي تعتبر كمنبه حيوي مساعد على إدراك الفرد للعناصر المحيطة به، وتنظيم المعلومات التي يتم استقبالها ويعاد تمثيلها في الأدب، وشحنها بلغة شعرية تصنع منها دلالات عميقة ورمزية.

ومنه الإبداع الأدبي يبدأ من الحواس التي تأخذ الواقع، ثم يقوم العقل بتنظيمه وفهمه، ويأتي بعد ذلك الخيال ليعيد صياغته فنيا أو تمثيله أدبيا.

والإدراك بالمعنى الكانطي هو محور العملية العقلية، وهذا ما قدمه في كتابه "العقل المحظ"، في بناء المعرفة وعناصرها، يمحورها من خلال (الحساسية - الفهم - العقل).

¹ عبد المنعم العفي، موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، مكتبة مدبولي، ط1، د.ب، 1994، ص 383.

² دنيا مصطفى، تنمية التصور الذهني لدى الأطفال المعاقين ذهنيا القابلين للتعليم، ط1، دار الجامعة الجديدة، الأزاريطة، 2010، ص 43.

أما "موريس ميرلوبونتي" يعرف الإدراك في كتابه ظواهرية الإدراك، "إن العالم موجود هنا قبل أي تحليل يمكنني أن أقوم به عنه، ومن المصطنع جعله يشتق من سلسلة تركيبات تربط بين الأحاسيس، والأوجه الإدراكية للموضوع، وهي كلها بالتحديد منتجات للتحليل لا يمكنها أن تتحقق قبله"¹ فهو عملية عقلية تمثلها من خلال الشعور والإحساس وإدراك العالم الذاتي والموضوعي.

5- الخيبة في السرد الأدبي:

إن الخيبة ليست مجرد إحساس فردي بالانكسار أو فقدان الأمل، بل هي تجربة إنسانية وجماعية تتجلى في الأدب بوصفه مرآة للواقع ومختبراً للوعي في السرد الأدبي، ومنه تتحول الخيبة من حالة نفسية إلى بنية فنية.

فيقوم الكاتب بصياغة صور الإدراك المختلفة كالحرب والفقر والفساد وغيرها، في شكل تمثيلات رمزية تكشف عن درجة وعيه بالواقع، ومنه يصبح السرد أداة لإعادة إنتاج الخيبة، لا بوصفها حدثاً عابراً، بل كموضوع مركزي يحدد مسار الشخصيات وبنية النص، وهذا يأخذنا إلى التساؤل عن ماهية الخيبة وأشكالها.

5-1 تعريف الخيبة

قبل الحديث عن الخيبة في الأدب كتيمة تمثيلية للواقع نعود إلى مفهوم الخيبة.

لغة:

الخيبة كما جاء في تاج العروس بمعنى "الحرمان والخسران، فيقال: خاب سعيه وأمله، أي لم ينل ما طلب"²، أي انقطاع الرجاء وتحقيق الأمل وامتناع نيل ما أمله الإنسان، وخبية له: دعاء عليه بالخسران وخبية جعله خائباً أي حرمه ولم ينل طلبه. وعليه فالخيبة تنتشعب في الجانب إلى الروحي والثقافي فيكون للخيبة بعداً أعم يتسع باتساع النص، وبالتالي يمكن الربط بين الخيبة بوصفها حالة شعور بانزعاج الأمل من ارتباط الذات بموضوع رغبته بين الأحداث السردية.

¹ موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، ترجمة فؤاد شاهين، معهد الإنماء العربي، ص 09.

² محمد مرتضى الحسين الزبيدي، تاج العروس، من جواهر القاموس، تح: محمد علي النجار وآخرون، الكويت: وزارة الإرشاد والأنباء والمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1965، دار الهداية، ج 13، ص 285.

اصطلاحاً:

أشار حميد لحميداني للخيبة في كتابه بنية الخطاب الروائي " الخيبة في الأدب السردى الحديث ليست مجرد انفعال طارئ بل هي بنية معرفية تقوم على تفكيك الأوهام. إنها اللحظة التي تكتشف فيها الشخصية الروائية أن اليقينيات التي بنت عليها وعيها بالعالم قد تآكلت، مما يؤدي إلى سقوط الأقنعة وظهور العالم في عُرْيهِ وخرابه الأول"¹ أي أن البنية المعرفية في النص السردى هي المحرك الذي يغيّر وعي الشخصية.

فالخيبة هي لحظة مهمة في النص السردى لأنها تكشف الحقيقة للشخصية بعد أن كانت تعيش في أوهام ولكن مع تطور الأحداث تواجه واقعا مختلفا (الإدراك) وهذا يجعلها أكثر عمقا وواقعية.

ترتبط الخيبة عند "جورج لوكاتش" بالنتيجة الحتمية لتصادم قيم الفرد المثالية بالواقع المادي (نثري) "لا سبيل للوصول إلى النموذجي إلا بتسليط ساطع الأضواء على التناقضات التي تظهر في الشخصيات القوية والمواقف المتطرفة، وسمو مادية (المجتمع البرجوازي)، لا يمكن التعبير عنه تعبيراً مطابقاً إلا بالجوء إلى الحلول القصوى"² بمعنى تبني الخيبة على سرد الواقع المأساوي من خلال تسليط الضوء على التناقضات التي يعيشها البطل المهزوم وهذا دليل على أن الواقع البرجوازي أقوى من كل فعل فردي، ويصوّر هذا الأخير على أنه خاسر وفاشل.

ومنه فموضوع الخيبة في السرد الأدبي يبنى على سرد الواقع المأساوي من خلال جمالية أدبية تتبنى على البطل المهزوم والسرد هنا ليس إلا عزاء للخيبة تعزز الشعور المشترك لحرية الإنسان المعاشة.

والسرد دوره أو اعتباره الوسيط الذي ينقل باحترافية التعبير عن الخيبة، وكيفية إعادة تمثيلها بأدوات وعناصر يبرزها الحكي من خلال الموضوع المعبر عنه، وذلك من خلال الأبعاد الرئيسية له (السرد) انطلاقاً من حدث محوري يكون عبارة عن موضوع الخيبة، ثم يتم توزيعه عبر المكان والزمان والشخصيات باعتبار هذه الأخيرة العماد الرئيسي لتمثيل الخيبة من الحياة أساساً.

¹ حميد لحميداني، بنية الخطاب الروائي: من منظور السيميائية التكوينية، ط2، دار الرحاب للنشر والتوزيع، بيروت، 2000، ص 112.

² جورج لوكاتش، الرواية كملحمة برجوازية، تر/ جورج طرابيشي، ط1، دار الطليعة، بيروت لبنان 1989، ص 15.

5-2 أنواع الخيبة

تتعدد أشكال الخيبة على وجوه مختلفة في السرد الأدبي وفقا لمجالات التي تمس التجربة الشخصية الروائية، فنميز بين الخيبة الاجتماعية الناتجة عن الصراع مع البنية المجتمعية، والخيبة الوجودية التي ترتبط بأسئلة المعنى والهوية، والخيبة العاطفية تتجلى في فشل العلاقات الإنسانية، والخيبة السياسية التي تنجم عن انهيار المشاريع الإيديولوجية، وتعمل هذه الأنواع مجتمعة على تشكيل البنية الدلالية للنص السردية، فتصبح الخيبة محركا أساسيا لتطور الشخصية ومسار الأحداث داخل الرواية.

والأدب الروائي باستطاعته تجسيد الخيبة من خلال البنات السردية وتقنياتها، وكإطار عملي عام تتمفصل إلى أنواع كثيرة:

-الخيبة الاجتماعية (العدالة الاجتماعية)

مصدرها الصراعات الاجتماعية والطبقية واختلال في بنيتها من خلال عدم توازن قيمها، وعندما تفقد هذه القيم دورها في تنظيم المجتمع تخرج عن السلم الذي يحكمه. ومن المنظور السوسيولوجي تعد الخيبة انعكاسا لاختلال في العلاقات الاجتماعية والأدب، وخاصة الرواية ذات النزعة أو النوع الاجتماعي التي تركز على هذه القضايا ، إذ توقظ من خلال لغتها الخيبة الاجتماعية التي يبرز مصدرها من خلل في التنشئة الاجتماعية، والروايات ذات البعد الاجتماعي كثيرة تُقدمها بوجهات مختلفة حسب رؤية الكاتب.

-الخيبة الوجودية (الأنطولوجية)

هي وجهة نظر فلسفية للعالم. وفي هذا الإطار عبّر الكثير من الفلاسفة ذو المذهب الوجودي عن إشكالية الخيبة في أشكال كثيرة مثل: خيبة الوجود، العدم، الموت... وهذه الخيبات تتفاوت من مدرسة إلى أخرى في تحديد ماهية هذه الخيبة الوجودية. وهي ذلك التساؤل عن وجود الإنسان في العالم دون معنى أو عندما يتكشف ذلك الوجود فلا يولي أهمية للإنسان ووجوده.

على المستوى الأدبي هناك الكثير من الأعمال الروائية التي أبرزت أو عبّرت عن الخيبة في الروايات ذات النزعة الذهنية ، وركزت على الأنطولوجية أي إشكالية وجوده، مثل نجيب محفوظ في الطريق والشحاذ تناول خيبة الأسئلة والعبث ، وسارتر في مسرحيته "الذباب" و ثلاثية "دروب الحرية".

"والوجودية تُعنى كل العناية بالوجود الإنساني، وتعبير آخر الوجود الإنساني هو ما يفعله، فأفعال الإنسان هي التي تحدد وجوده وتكوينه ولهذا يُقاس الإنسان بأفعاله، فوجود كل إنسان إذن بحسب بما يفعله، وذلك ضد مذهب القائلين بالماهية. أي يفترضون ماهية سابقة على وجود الإنسان، وعنهما تنشأ أفعاله ووفقا لها يحكم عليه وبها يحدد".¹ وهذا يفسر الفلسفة الوجودية في بنيتها وطرحها لفلسفة ذات أسئلة إنسانية عميقة، ومن خلال إشكالية الإنسان وتواجده وحضوره في العالم، ليس جوهرًا في حد ذاته، وإنما الماهية أسبق من الوجود، فالإنسان لا يشكل قيمته وجوهره إلا من خلال وجوده، وهو الذي يحدد ماهيته.

- الخيبة العاطفية السيكلوجية

هي الخيبة التي يمثلها الأدب السيكلوجي، والذي يُعبّر عن الحالات النفسية مثل فقدان. والرواية ذات البعد النفسي هي التي تركز على الخيبات النفسية المتعددة الشخصيات، وهناك الكثير من الروايات مثلت الخيبة العاطفية، فلا تقتصر هذه الخيبة على العاطفة والاعتراب والابتعاد عن العائلة والأمومة وفقدان الحبيب فقط، بل تشمل الخيبة النفسية، لأن الرواية مفتوحة ولا يمكن حصرها في الخيبة العاطفية.

ويُعتبر الأدب الروائي والسرد الإطار الأوسع لتصوير الخيبة الذي يعكس دوافعها وأسبابها، ففي الرواية تصور عميق عن الخيبة بأنها جماعية وليست فردية. فهي تبحث في قناع الشخصية وتستبطن دواخلها من خلال الاستنكار والغوص في أحلامها، وتيار الوعي يبحث في الحالات اللاواعية وكشفها لتصبح واعية. ف"هذا المفهوم للوعي، يمكن أن يُعرّف قصص (تيار الوعي)، أنه نوع من القصص يركز فيه أساسا على نوع من مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات. وحين نستحضر بعض الروايات التي تقع ضمن هذا المجال يصبح من الواضح فيها على التّو أن ألوان التكنيك هي التي يسيطر بها على الموضوعات، والتي تقدم بها الشخصيات على نحو ملموس من رواية إلى أخرى".²

¹ محفوظ كحوال، المذاهب الأدبية الكلاسيكية، الرومانسية، الواقعية، الرمزية، الدادية، السورالية، الوجودية، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، قسنطينة 2007، ص192.

² روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، بيروت، 2000، ص27.

كما يلاحظ في كثير من الروايات النفسية بأن هناك شخصا واحدا هو البطل الذي يُوصَف من الداخل، بينما يجلس الروائي نفسه في روح هذا الشخص وينظر إلى الأشخاص الآخرين من الخارج حيث يرى الدكتور مصطفى حجازي أن "الحركة الأولى التي يحاول الإنسان المقهور من خلالها تجنب ما تفرضه عليه الطبيعة من بلاء اعتباطي، ويفرضه عليه المتسلط من قهر متعنت تأخذ على الذات وهي كأولية دفاعية تسير في اتجاه التوقع والانسحاب بدل مجابهة التحديات الراهنة والمستقبلية، وتشيع هذه الأولوية كثيرا في ردود فعل الإنسان اتجاه مختلف حالات الفشل، الذي يصحبه إحساس داخلي بالعجز وقلة الحيلة".¹ بمعنى عندما لا تجد المشاعر من يحتويها يخلق الإنسان نفسه أمام سلطة قهرية تنتج له الظلم، فيصبح فاقدا القدرة على الدفاع عن ذاته بينه وبين الآخر خيبة إنسانية في عدم احترام وجوده ككائن، وعليه الخيبة النفسية مرتبطة بالآخر وإنتاجه للقهر، وعدم قدرة من مَورس عليه القهر الدفاع عن نفسه، فتتولد مشاعر الخيبة وتكون ممثلة في انكفاء الذات عن نفسها كآلية دفاعية.

6- السرد والتمثلات

إن المقصود بالسرد والتمثلات، هو كيفية إعادة السرد صياغة وتشكيل الوقائع والموضوعات المختلفة ويتمثلها من خلال البنى السردية، أي أن السرد يعيد تشكيل الموضوعات والواقع عبر التشابك النصي مع الواقع لإعطاء معنى جديد للسرد. "السردية سمة نوعية تنفرد بها النصوص السردية مثل الحكايات الشعبية والحكايات الخرافية وحكاية الحيوان والشعر القصصي والقصة والرواية وهي جوهر الحكاية نفسها".² فالسرد يشكّل تمثلاته انطلاقاً من تقنياته، كما ينقل لنا ويصوّر الخصائص الاجتماعية والثقافية، ويتجلى هذا المفهوم أيضا ضمن المرجعيات والمصادر الفكرية في التعبير عن الذات الإنسانية. و دور السارد في ترجمة الواقع الإنساني وإعادة تمثيله من خلال الحكي التمثيلي، والذي بدوره ينقسم إلى محورين أساسيين في البناء السردى حيث "يشير (توماشفسكي) إلى وجود صنفين من السرد، فأما الموضوعي فهو عرض الكاتب للأخبار والأفكار الشخصية وأسرارها فهو عالم بالأحداث والنوايا والرغبات (...). أما الذاتي فهو عرض يتّصلّ به الراوي الذي قد يكون مُعرِّفاً في النص (...) أو شاهداً على الأحداث أو مشاركا فيها".³ فإن حضور التمثلات في السرد أو القصص والحكي، يمكن اعتبارها أداة واستعارات يركز عليها الأدب

2- دكتور مصطفى حجازي، **التخلف الاجتماعي**، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، المركز الثقافي العربي، الدار

البيضاء، المغرب، ط9، 2005، ص 102.

² سيدي محمد بن مالك، **السرد والمصطلح**، منشورات ميم، ط1، الجزائر، 2015، ص 49.

³ المرجع نفسه، ص 18.

للتعبير عن وجهة نظره في مختلف القضايا المجتمعية والثقافية والسياسية، وعليه فإن السرد وتمثلاته يشكله الأديب في عمله الفني ويُبين فيه تمثلات الفرد والجماعة، والرؤى المتناقضة حول الهوية والذات والآخر والصراعات الطبقيّة والمركز والهامش... إلخ. فالتمثلات على المستوى المركزي كثيرة جداً لا يمكن حصرها في مجال محدد وهنا تأتي أهمية السرد في استيعاب التمثلات وتنوعاتها.

الأدوات الأساسية لتمثلات الأدب تتمظهر من خلال صياغة البنية وصياغتها وأنظمة لغوية تمثّل وتعكس وجهة نظره من خلال اللغة الأدبية وخصوصيتها في التواصل والتعبير عن الموضوع الذي يُراد تمثيله أدبياً، ومن بين الأدوات التي تُظهرها العملية الأدبية في العمل الأدبي:

أ-الرؤية: ويقصد بها وجهة نظر الأديب في التعبير عن آرائه داخل العمل الأدبي، في هذا الإطار يتم التعبير عنها من خلال إعطاء مساحة لغوية وذلك في تبني نماذج لشخصيات مختلفة تعبّر عن وجهة نظرها للعالم، وبالتالي يدلّ ما يُترجم الأديب عن وجهة نظره المباشرة يلجأ إلى شخصيات مختلفة وعلى أساسها تُمثّل الآراء والأفكار والأيديولوجيات المعنية، بمعنى أن التعبير عن الرؤية من خلال إعادة تمثيلها فكرياً وجمالياً فتظهر على مستوى العمل الأدبي بصفاتها ممثلة لتصورات وأفكار متنوعة، من خلال بنية ما يُسمّى أداة أو عنصراً السارد (الراوي) كعنصر تمثيلي.

ب-الوصف والصورة: يعد عنصراً من العناصر الأساسية في التمثيل الأدبي، بحيث يرتبط جمال في الموروث القيمي بصدق التعبير، وهذا يظهر في قول النبي (صلى الله عليه وسلم) "إن من البيان لسحر".¹ أما من الناحية النقدية، فإن الصورة لا تكتمل إلا بقدر الوصف على تجسيد المعنى وبحيث يرى عبد القاهر الجرجاني أن "الألفاظ تخدم العالي، والوصف هو الأداة التي تبرز خبايا الصورة وتجعل الغائب كأنه حاضر".²، فالوصف يعمل على إعادة توضيح الصورة من خلال اللغة.

ج-المجازات و الاستعارات: هي كذلك من بين الأدوات المركزية في تبني أو صناعة التمثلات الأدبية داخل العمل الأدبي، ويؤكد الجرجاني، على أهمية هذه الأدوات في السرد، ويرى بأن الكلمات مرتبطة بكيفية بناء الصورة، ف"الاستعارة أبلغ من الحقيقة، أنك إذا قلت: رأيت أسداً، كنت قد أثبتت له من

¹ البخاري ومحمد بن إسماعيل، صحيح البخاري كتاب الأدب، باب إن من البيان لسحر، د.ت، رقم الحديث: 5146.

د.ط، د.ص.

² الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، محمود محمد شاكر مطبعة المدني، القاهرة 1991، من 145.

الشجاعة ما لا تُثَبِّتُهُ بلفظ صراحة" ¹، وهذا يعني أنَّ الاستعارات تشتغل على النصِّ الأدبيِّ من خلال أدوات التشبيه والمقارنة.

¹ عبد القاهر الجرجاني، المرجع السابق، ص 145.

حوصلة نتائج الفصل الأول:

في هذا الفصل المفاهيمي حاولنا تحديد أولا ما المقصود بمصطلح التمثلات، وتوصلنا إلى:

-مصطلح "التمثلات" ليس مصطلحا أدبيا، وإنما تمت استعارته من علم الاجتماع.

-يعد مصطلح "التمثلات" الحيز الذي تترجم فيه حالات وعي الكتابة في الأدب من خلال الواقع وتعقيداته.

-مصطلح التمثلات هو صورة ذهنية أو تصورات عامة داخل أذهاننا يتم صياغتها عن طريق الفن وأدواته مثل: الاستعارة، الخيال، الرمز، الصورة..

-مفهوم التمثلات مصطلح زئبقي لا يمكن الإمساك به، ولا يمكن تحديده، وإنما يفهم من خلال النسق الكلي الذي يشتغل فيه.

-وثانيا علاقة مصطلح التمثلات وحضوره في الأدب.

-ثالثا كيف أن الأدب يعيد إنتاج التمثلات في بنيته الأسلوبية والجمالية.

الفصل الثاني

دلالات تمثيلات الحية في المتن الروائي

الفصل الثاني: دلالات تمثلات الخيبة في المتن الروائي

يخص هذا الفصل لدراسة رواية "تانغو الخراب" وتمثلاتها، وهي إحدى الروايات التي نالت شهرة واسعة ضمن أعمال الكاتب المجري "لاسلو كراسنا هوركاى"، وقبل الدخول في تحليل المتن الروائي واستخراج تمثلات الخراب في الرواية، سنقدم تعريفا موجزا بالكاتب وأهم أعماله، إلى ملخص الرواية كبطاقة فنية وتقديمه لوضع الرواية في سياق التحليل الأدبي والنقدي.

1- التعريف بالكاتب:

يعد "لاسلو كراسنا هوركاى" واحدا من أعظم الروائيين المعاصرين، وقدمه وصفه رئيس لجنة نوبل وعرفه بأنه". ولد لاسلو كراسنا هوركاى عام 1954 في بلدة غيولا الصغيرة جنوب شرق المجر قرب الحدود الرومانية، في منطقة ريفية نائية، مماثلة للقرية التي دارت فيها أحداث روايته الأولى "Satantango" (تانغو الخراب) سنة 1985. ويعد كراسنا هوركاى كاتب ملحني كبير في تقليد أوروبا الوسطى الممتد

من كافكا إلى توماس برنهار و تتميز أعماله بالخيبة والغربة المفرطة.¹

عاش فترات طويلة من العزلة والتنقل، خاصة بعد سقوط المعسكر الاشتراكي، حيث أمضى وقتا طويلا في الصين واليابان والولايات المتحدة، وقد أثرت هذه الرحلات بعمق في رؤيته الكونية للعالم، خاصة اهتمامه بالفلسفات الشرقية التي تتقاطع مع مفاهيم العدم والفراغ.

اشتهر بأسلوب فريد يجعل القراءة تجربة نفسية قبل أن تكون أدبية، خاصة وأنه يعتمد على الجمل الطويلة التي قد تمتد أحيانا إلى عدة صفحات، وتتمحور تسميات أعماله حول (العدمية، العزلة، وانهيار النظم الاجتماعية)، ومنحت مؤسسة "نوبل للآداب" الكاتب المجري هوركاى جائزة نوبل للآداب لسنة 2025 على منجزه الروائي "تانغو الخراب"، بالعربية و"تانغو الشيطان" بالمجرية، وقد صدرت هذه الرواية عام 1985 وحولت الى فيلم سينمائي شهير للمخرج "بيلانار".

حصد جوائز عالمية كبرى منها:

¹ أولسون أندرسن، السيرة الذاتية والبيبلوغرافيا: لاسلو كراسنا هوركاى، الأكاديمية السويدية، جائزة نوبل في الأدب،

2025 متاح على: [https://www.nobelprize.org/u.p.loods;2025;10;bibliography-](https://www.nobelprize.org/u.p.loods;2025;10;bibliography-liteatureprize;2025-pdf)

liteatureprize;2025-pdf.

-جائزة "مان بوكر الدولية" سنة 2015 تقديرا لمجمل أعماله.

-جائزة "كوسوت"، وهي أعلى وسام ثقافي في المجر.

-جائزة "فورمنتور" الدولية

وفيما يلي إصداراته التي دمجت بين الأدب والسينما:

أهم الروايات والقصص:

- تانغو الخراب "Sàtàntango" سنة 1985.

- كآبة المقاومة "The Melancholy of Resistance" سنة 1989.

- الحرب والحرب "War & War" سنة 1990.

- جبل شمالا، بحيرة جنوبا، طرق غربا، نهر شرقا، سنة 2003.

- الدمار والحزن تحت الماء سنة 2004.

- سيوبو هبطت الى الأرض "Seiobo jart odalent" سنة 2008.

- عودة البارون وينتكهام "ejtoz kodes wenchhein"r سنة 2016.

-العالم يمضي : "Megy a világ" صدرت سنة 2019.

-هيرشت 07769 Herscht سنة 2021.

كما صدر له مجموعة قصصية وقصص قصيرة مثل: علاقات غرامية، النبي، حيوان الثعلب، آخر ذنب، جبل تاي أبريل.

وتميزت معظم أعماله بالتعاون مع المخرج بيلاتار، في تحويلها إلى أفلام مثل "تانغو الخراب" سنة 1994، وتناغمات ميركا يستير "سنة 2000"، رجل من لندن، "حصان تورينو" وغيرها.

وهذا يدل على أن الكاتب لا يكتب فقط بالكلمات، وإنما يكتب برؤية إخراجية سينمائية.

2 - ملخص الرواية:

حين يكتب لاسلو كراسنا هوركاي رواية "تانغو الخراب"، فحتمًا العالم بلغ درجة كبيرة من الانهيار والخراب، وهذا ما يوضحه في مقدمة الرواية.

تعتبر رواية "تانغو الخراب" تحفة سوداوية الطابع، وهي الرواية الأولى لكراسنا هوركاي والأكثر شهرة، الرواية مصممة لتشبه رقصة التانغو في تكرارها وخطواتها، ست خطوات إلى الأمام وست خطوات إلى الخلف، وتتكون من 12 فصلاً¹.

تدور أحداثها في قرية مجرية، وبالضبط في مزرعة جماعية منهارة بعد سقوط النظام الشيوعي، حيث يسود المكان جو من الكآبة، إذ المطر يهطل باستمرار وغزارة حتى تحولت الأرض إلى وحل وركود.

وكان السكان القلائل المتبقون في حالة من اليأس والانتظار والترقب لحدث قد يكسر هذا الجمود.

بينما "الطبيب" يراقب أهل القرية من نافذته ويدون كل شاردة وواردة في حياتهم، كأنه يسجل لحظات احتضار عالم قديم.

فجأة يتحول الركود إلى حالة من الثوران واضطراب جماعي حين ينتشر خبر عودة "إيريمياس" وشريكه "بيترينا"، اللذان كان يعتقد أنهما ماتا، "إيريمياس" شخصية كاريزمية تكاد تبلغ حد القداسة في نظر القرويين، وسرعان ما يوقف الخبر مؤامرة السرقة التي كانوا يخططون لها ويمنحهم أملاً في التغيير.

وفي أثناء انتظار هذا "المخلص"، تقع مأساة الطفلة "إستي"، وهي شخصية أكثر نقاء وصفاء ومعاناة في هذه الرواية، بعد تعرضها للتهميش والخديعة من قبل أخيها، فتقوم بصب إحباطها في قطعتها قبل أن تقرر الانتحار بتناول سم الفئران، ويمثل موتها نقطة تحول لدى سكان القرية. فيستغل "إيريمياس" انتحار الطفلة ليسيّط على ضمائر القرويين ويحطم عزيمتهم ومقاومتهم.

وفي الجهة الموازية، نرى في الحانة مشهد حيث يجتمع السكان في ليلة عاصفة، يشربون ويرقصون "التانغو" لساعات طويلة في طقس عبثي يشبه الدوار، وهذه الرقصة هي تجسيد مادي لبنية الرواية: ست خطوات للأمام وست خطوات للخلف بدون تقدم حقيقي.

¹ لاسلو كراسنا هوركاي، تانغو الخراب، تر/ الحارث النبهان، دار التنوير للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2016.

وفي تلك الليلة يختلط الضحك بالبكاء، ومشاعر الفرح والأمل بالجنون وفقدان الأمل، ورقصة التانغو ترمز إلى "الدوران في المكان"، فيظل الأشخاص سجناء لذلك الإيقاع الرتيب، وهذا يعكس عجزهم عن تغيير مصيرهم.

ثم يظهر "إيريمياس" ممزوج بتوبيخ ووعد بالخلاص، فيقنع القرويين بالتخلي عن كل أموالهم ومدخراتهم لإنشاء "مزرعة نموذجية" جديدة، ويخضع له القرويون ويسلمونه أموالهم طواعية، لكن يتضح بأن "إيريمياس" ليس إلا مخبراً يعمل لصالح جهاز أمني، وينجح هذا الأخير في تفريق السكان وإرسالهم إلى مدن وبلدات مختلفة، وهم يملؤهم أمل كاذب، وينتظرون رسائل من "إيريمياس"، التي لن تأتي أبداً، لقد فقدوا أموالهم وأرضهم وحتى صلتهم مع بعضهم البعض، محطماً مجتمعهم الصغير.

ثم يعود الطبيب ليجد المزرعة مهجورة تماماً، وفي مشهد ختامي يعود إلى كرسيه بجوار النافذة ويبدأ في الكتابة مرة أخرى، ويكتب الجملة الأولى من الرواية نفسها: "ذات صباح قبيل نهاية تشرين الأول... استيقظ فوتاكي على صوت الأجراس..."¹

وتنتهي الرواية حيث بدأت، وهذا يدل على أن الأحداث ليست سوى حلقة مفرغة من المعاناة، أو في و"تانغو الخراب" هو قدر حتمي فيه أمل كاذب وانهايار مستمر. وفيما يلي آراء بعض النقاد حول الرواية:

- "رواية هائلة الروعة، مبنية بنقاء، وفيها إثارة تأسر اهتمامنا برؤية مميزة وجذابة." (الجارديان)

- "الإثارة في كتابات كراسنا هوركاي تكمن في أنه يبدع بنية أدبية خاصة به، وهذه الرواية، أولى رواياته، لا نجد ما يشبهها في الأدب المعاصر" (The New York Review of Books) "

- "عالمية رؤية كراسنا هوركاي، تنافس الأنفس الفنية لجوجل... (و.ج، سيبالد).

- "كتاب عصي على التجاهل من أستاذ يغري بمقارنته مع جوجل وميلفيل، رواية كراسنا هوركاي هي تشريح للخراب في أكثر صورة ترويعاً، وهي دليل على مقاومة هذا الخراب عبر العوالم الباطنية."² (سوزان سونتاغ)

¹ لاسلوكراسنا هوركاي، المرجع السابق، ص 301.

² لاسلوكراسنا هوركاي، المرجع السابق، غلاف الرواية.

3-تحليل عنوان الرواية:

تعد مسألة العنوان من أهم القضايا التي اهتمت بها الدراسات في حقل النقد الأدبي، وهذا لما للعنوان من وظائف فنية وجمالية. والعنوان باعتباره جزء من بناء النص له دلالات محورية تتجاوز حدود التسمية لتتشكل النواة الموضوعاتية وتتفرع عنها دلالات نصية كبرى، "العنصر الاستراتيجي الذي يمنح النص تلاحمه الموضوعاتي، الثريا التي تضيء مسارات السن، محولا المفاهيم إلى صور حسية،¹ بمعنى أن العنوان يجمع التيمات ويكشف الغموض ويجسد المعاني، فيجعل الرواية ذات وحدة موضوعاتية منسجمة تسهل على القارئ إدراك أبعادها أي الرواية، وعليه فالعنوان يشكل ترابطا جوهريا مع النص وخصوصياته.

3-1 قراءة في العنوان:

أ-المستوى اللغوي والدلالي:

إن دراسة العنوان هي المدخل الأساسي لأي نص روائي، فهو إشارة يمكن لها أن تستحضر المتن، ويشكل في المقاربة النقدية نقطة انطلاق في فهم وتحليل وتأويل النص.

ب-العنوان لغويا:

يتشكل عنوان رواية "تانغو الخراب" من كلمتين: تانغو والخراب، ليعبر عن بنية تركيبية تمنحه قوة لغوية متضادة ومتناقضة. يتركب نحويا من مضاف ومضاف إليه، حيث إن "تانغو" هو التابع و"الخراب" هو المتبوع كما نجد أن "التانغو" tango اسم إسباني لنوع من الرقصات التي تؤدي عن طريق تشكيل طريق ثنائية، أما في سياق الرواية فتحيل إلى حركية دائرية، فالتانغو يعتمد على خطوات محددة (خطوة للأمام، وخطوتان للخلف).

"اندفع السيد كرائر صائحا : إنه وقت التانغو... يدور ويذوب من حول السيدة كرائر... وكلما انتهت رقصة من الرقصات كان هالكس يطالب بالتانغو..."² يوضح هذا المقطع السردي هستيرية جماعية، فرقصة التانغو هنا ليست ناتجة عن سعادة وفرح، بل هي محاولة للهروب من الواقع المنهار من حولهم،

¹ سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1985، ص 143.

² لاسلوكراسنا هوركاوي، تانغو الخراب، تر/ الحارث النبهان، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، تونس، 2016، ص

ومطالبة الاستمرار بالتانغو إنما هي كنوع من التخدير لعقولهم وإنهاك لأجسادهم، وهذا يدل على أن بنية الرواية لا تبرح مكانها وزمانها.

وكلمة "الخراب" Sàtàntango " في العنوان الأصلي بالهنغارية "Sàtàntango" تعني " الشيطان" وليست الخراب، والترجمة تكفلت بتغيير المعنى لسياقات ضرورية، ولكن المترجم اختار كلمة "الخراب" للدلالة على انهيار منظومة القيم والفقد والدمار، وهنا نجد إضافة بيانية متناقضة تعطي شحنة رمزية للعنوان، أي أن التانغو مرتبط بالخراب، فمن رقصة التانغو إلى رقصة الخراب.

إن التحليل اللغوي لعنوان رواية "تانغو الخراب" يؤسس للعلاقة المتوترة والمفارقة بين العنوان ودلالته، وهذا ما نجده داخل النص الروائي واضحاً بصورة ظاهرة في المقاطع السردية، فكل مفردة تنشئ ما يصلح أن يكون معنيين مختلفين،¹ أي تضاد، فلفظ "تانغو" يجمع بين الفن والبهجة، ولفظ "الخراب" يجمع بين الموت والدمار، فيصبح الدمار داخل لإيقاع فني منتظم، وهذا إن دل إنما يدل على قوة بلاغة الكاتب في تصوير انهيار المجتمع.

كما أن دلالة العنوان لغوياً في جزئه الأول "تانغو" لا ينتمي إلى الحقل المعجم العربي، فهو كلمة إسبانية ولا تمت بصلة إلى اللغة العربية واشتقاقاتها. لذلك فالعنوان لغوياً يؤسس لتوجيه القارئ وأفق تلقيه إلى الجمع بين الفن والجمالية والدمار، وهذا الخراب حصيلته خيبة مضاعفة كحالة جماعية وليست فردية. ومنه بني عنوان رواية "تانغو الخراب" على كلمتين مركبتين، تقدم لنا تركيباً اسمياً، على المستوى النحوي تدل الجملة الاسمية وبنائها للعنوان على السكون والثبات.

ج-العنوان دلاليا:

يركز التحليل الدلالي لعنوان "تانغو الخراب" على إبراز الوحدات والمقاصد الدلالية، واستخراج المعاني، فيكون ربط العنوان بالمتن من جهة، والبحث عن القرائن اللغوية التي تدل على الأبعاد المتعددة سندرجهما فيما بعد من جهة أخرى، فالعنوان هو واجهة النص والعلامة الدالة عليه، يشكل دلالة متعددة التفسيرات في بنيتها اللغوية السطحية، عنوان رواية "تانغو الخراب" له جدلية مع النص، أي يتضمن النص الخراب ويعبر عنه ضمن مقاطع سردية من خلال الاعتماد على القرينة وربطها بالدلالة، ونجدها إما جليلة ظاهرة للقارئ أو ضمنية تستلزم استخراج هذه القرائن اللغوية والمقاطع السردية، لنفسر العنوان

¹ د.نور الهدى لوثن، علم الدلالة، دراسة وتطبيقاً، المكتب الجامعي الحديث، الأزريرة الإسكندرية، ص 109.

ونفس تلك الدلالات، كما يعمل عنوان الرواية ويتحرك على عدة مستويات في تمثيله للخراب، لكن علينا أولاً أن نفكك العلاقة بين الرقصة والخراب، التي هي مفتاح التأويل والتحليل للعنوان ورمزيته المفتوحة على عدة مستويات متشابكة فيما بينها.

إذ يتبادر إلى الذهن عند ذكر كلمة الخراب: بيوت مهدمة، موت، وسكون مخيف، لكن الكاتب جعل الخراب يرقص، وهذا يدل على استمرار الدمار في الرواية، وموت الأفكار يعني موت الإيديولوجيات، كما أن رقصة التانغو تتصف بالدوران والرجوع إلى نفس النقطة، وهذا ما كانت تظنه الشخصيات التي توهمت بأنها تقدمت وفي الحقيقة كانت تعود إلى نفس الأخطاء، فجذور الخيبة ومصادرها إنما هو انهيار حضاري اجتماعي وسياسي.

4-المقاصد الدلالية للعنوان:

لا يمكن كشف المقاصد الدلالية للعنوان إلا من خلال ربطه بالنص والعلاقة بينهما، وهي علاقة جدلية، فالقارئ يكشف طبيعة العنوان من خلال ربط العنوان بالنص، لأن النص نسقه اللغوي يكشف لنا مقاصد العنوان ووظائفه وما يتضمنه من أفكار ومعان، فنجد حضوره في النص بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

الخراب بنية فكرية تشكلت من قبل إلى غاية سقوطها (تأويل مضاعف)، خراب مادي أي تهديم الأوطان يتجاوز إلى خراب قيمي، وسقوط القيم الفكرية التي كانت نتيجة لتأسيس القيم الشمولية في امتلاكها الحقيقة وتنفي الأطراف الأخرى، كما أن الخراب مؤسس ضمن بنية تفرض الإقصاء لأنها بنيت على السيطرة والقهر، (الخراب مضاعف) خراب متكامل الأركان.

فالرواية تسرد خيبة وتحولها إلى سردية جمالية أو ما يسمى جمالية القسوة، حتى اللغة أصبحت لا تنطق إلا بالخراب، ورغم ما يصوره الأدب من قسوة، إلا أنه يقدم المتعة والجمال، وهذا المقطع يعكس لوحة سوداوية فيها تصوير فني لتجاوز هذا الخراب رغم سردها له، وفي المقابل إعادة بناء الخراب عبر سردها وبنائها أي تبني لنا الخراب فنياً حتى نشاهده ونتأمله ونتمثله، تمثيلاً جمالياً وفكرياً، وهنا تظهر قدرة الروائي، مع أن العنوان كان مباشراً غير أن الكاتب أعاد تمثيل الخراب وإعادة تشكيله في بناء روائي عبر الكتابة والسرد.

إن التحليل الدلالي للعنوان يرتبط بالنص، ولمعرفة دلالة العنوان علينا البحث عن القرينة اللغوية وعناصر المفردات التي تشير إليها بشكل مباشر أو غير مباشر ويجب أن نشير أن العنوان هو هوية النص والنص دون عنوان كأنه دون هوية، فالعناوين عموماً هي واجهة النص والعلامة الدالة عليه، وعنوان الرواية "تانغو الخراب"، له جدلية مع النص أي يتضمن النص الخراب ويعبر عليه بتغير ضمن مقاطع سردية من خلال الاعتماد على القرينة وربطها بالأبعاد التالية:

4-1 البعد النفسي:

تتمثل الدلالة النفسية لعنوان "تانغو الخراب" في كونه منبهاً سيميائياً، أي نبه القارئ ويستفز وعيه ونفسيته بوجود مأساة قبل قراءة الرواية، فيربط بين إيقاع حركات التانغو والحالة النفسية للشخصيات، وقد يكتشف "كراسنا هوركاي" هذه الحالات لشخصياته مسلطاً الضوء على مشاعر العجز والوهن والانتظار في ظل انهيار الواقع، "ويبدأ المطر من جديد... بينما تضيء السماء من جهة الشرق سريعاً مثل ذكرى، قرمزية زرقاء شاحبة متكئة على أفق متموج، منتظرة أن تأتي الشمس في أعقابها تنتظر مثل متسول يشق طريقه لاهثاً كل يوم إلى مكانه على درجات المعبد، مفعماً بالبؤس وبانكسار القلب..."¹ لا تشير الدلالة في هذا المقطع من "المطر" على النمو والصفاء، وإنما على المطر الذي يحول الأرض إلى طين موحد يعيق التقدم للأمام "ومن جديد"، أي الدائرة مغلقة التي تجعل الشخصيات راكدة، تدور في نفس المعاناة.

وفي "تضيء شاحبة متكئة على أفق متموج"، فهي توحى إلى الصفات الجسدية المريضة، المنهكة، وتشير إلى حال الشخصيات المتعبة، فالسماء في حال المطر لا تمنح الصفاء والضياء بل تمنح الشحوب والشعور باليأس.

4-2 البعد الاجتماعي:

لعنوان "رواية تانغو الخراب" على المستوى الاجتماعي تمثيلات تحيل على خراب البنية الاجتماعية، ونسقتها، فيصف الكاتب الوضع الاجتماعي الذي آلت إليه المزرعة كنموذج مستقر عن الدولة من خلال تفكيك القيم، وانهلال الأخلاق، وكذا علاقة الأشخاص ببعضهم البعض وخبثتهم أيضاً، والذي يمثل قمة تمثيلات الخيبة الاجتماعية، "إنهم عبيد فقدوا سيدهم لكنهم لا يستطيعون العيش من غير

¹ لاسلوكراسنا هوركاي، تانغو الخراب، تر/ الحارث النبهان، دار التوزيع للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2016، ص 60.

ما يطلقون عليه اسم الكبرياء، والشرف والشجاعة. هذا ما يبقى أرواحهم في مكانها حتى عندما تترك عقولهم الغليظة أن هذه الصفات ليست ملكا لهم، وأنهم لا يفعلون أكثر من العيش في ظل سادتهم...¹

يصور هذا المشهد حالة سكان المزرعة، أو كما وصفهم إيريمياس - بأنهم فقدوا القدرة على تحديد مصيرهم، وكأنهم منومون مغناطيسيا من طرف شخصية إيريمياس الذي وعدهم بالخلاص، أو في غيبوبة جماعية، لدرجة أنهم تنازلوا عن أموالهم، وحياتهم طواعية بمقابل الظفر بالأمان والتغيير، وهي خيبة اجتماعية تمثلت في عدم إدراكهم لحقيقة استغلالهم، وتوهمهم بأنهم يمتلكون كيانا، بينما هم مجرد أدوات في يد مخلص كاذب.

وأما دلالة "العيش في ظل سادتهم" فهي التسليم المطلق والتبعية وعدم القدرة على المواجهة، إذ أصبحوا بلا كرامة مستسلمين لغيرهم، بلا روح، حياتهم الداخلية ووجدانهم فارغة بلا مشاعر حقيقية، بلا وعي فعقولهم لا تدرك بأنهم مستغلون، بلا هوية، مجرد أتباع يعيشون في ظل غيرهم، ولا يملكون الجرأة على التغيير.

4-3 البعد الوجودي:

يقدم عنوان رواية "تأنغو الخراب"، برؤية سوداوية للوجود الإنساني، فهي رابط خفي في تمثلات الخيبة، حيث يغرق السكان في جو ماطر، موحل، معزول منتظرين المخلص ليأتي، وهنا الانتظار عبثي، "قطرات مطر الخريف الطويل المتواصل غير هوادة على التربة المنشفة المالحة في الجانب الغربي من المزرعة في وقت لاحق سيجعل بحر الطين الأصفر المنتن عبور الدروب سيرا على الأقدام شيئا مستحيلا وسيجعل الوصول إلى البلدة أمرا متعذرا أيضا".²

وهنا تكشف الدلالة الوجودية المبكرة، فترسم مسار الرواية من بدايتها وطرحت صورة قائمة عنها، فيتحول مطر الخريف المتواصل إلى رمز للانحلال وعدم القدرة على التغيير وإثبات الوجود، والطين

¹ لاسلوكراسنا هوركاي، المصدر السابق، ص 55.

² لاسلوكراسنا هوركاي، المصدر السابق، ص 09.

والوحد والفقر رمز على العجز وعدم التقدم وهذا يعني الوجود المفروض أو المحتم عليهم، فيمنعهم من التعبير، ويجعلهم معزولين منتظرين مخلصاً ليأتي، وهذا يحيل على الانتظار الوجودي والخيبة¹.

4-4 البعد الإيديولوجي:

تتمثل دلالة البعد الإيديولوجي في رواية "تانغو الغراب" في كيفية تمثيل "الخبطة" كأداة من أدوات الإحباط الاجتماعي، أو كأداة من أدوات النظام في خلق الخراب على مستويات اجتماعية اقتصادية وثقافية، كأداة للسيطرة على الوعي الجماعي في يد السلطة السياسية في صناعة واستغلال ضعف الناس ويأسهم، لبلوغ أهدافهم.

وتشكّل شخصية "إيرمياس" دلالة تحمل البعد الإيديولوجي للخراب "إنّ من واجبي أن أجد حلاً أكثر استمراراً، إنّ كنت أريد المساعدة، حتّى أقيم اقتصاداً نموذجياً يوفرّ القوت المضمونّ ويجمع برباط قويّ زمرةً صغيرةً ممّن فقدو كلّ شيء... أريد أن أقيم جزيرة صغيرة متحررة من الاستغلال حيث يعمل الواحد من أجل الآخرين لا في مواجهة الآخرين، حيث يحظى كل واحد بالوفرة والسلم والأمان"². إنّ شخصية إيرمياس تمارس إيديولوجية الاستدراج ليجذب إليه الأنظار والانتباه بصورة ذكية، وهذه الشخصية هي فرد من السلطة الحاكمة أو السلطة السياسية التي أنتجت هذا الخراب والفوضى في شكل نماذج قيادية فاسدة، فهو جزء عضويّ من هذه المنظومة التي تسير الشأن العام من خلال النظام الشمولي وبيروقراطيته، في تعطيل مصالح العامة، بالتالي النظام يعيد إنتاج نفسه عبر تكرار نفس الأنماط أو نفس الأشخاص، ومنه البعد الإيديولوجي ودلالاته ومقاصده لا ينفصل عن إعادة إنتاج الفساد، وهذا ما يمنع الاستمرار والاستقرار لسلطتهم.

4-5 البعد الروحي:

تأخذ الدلالة الروحية في رواية "تانغو الغراب"، اتجاهاً مغايراً للمفاهيم التقليدية، فهي لا تعبر عن الارتقاء والسمو بل تجسّد "الفراغ الروحي"، وتدني هذه الروح المقدسة وسموها (الكنيسة)، والروح هنا هي المنطقة التي سكنها اليأس والعجز والخبطة، إذن البعد الروحي هو دخول الإنسان في ملذات الحياة المادية وابتعاده عن الروحانيات التي تمثل المواساة والتعويض عن "الاغتراب النفسي والاجتماعي والديني".

¹ لاسلوكراسنا هوركاي، المرجع السابق، ص 09.

² لاسلوكراسنا هوركاي، المرجع السابق، ص 194.

وعرف الاغتراب عند كارل "ماركس وإنجلز"، من خلال استخلاصهما للإيديولوجيا الاجتماعية من الشكل الرأسمالي الذي فرض على المجتمع الحديث، فخلقت الرأسمالية إيديولوجيا الاستغلال والاغتراب. بين الطبقات الاجتماعية وتولد تناقضا طبقياً، "كل أشكال القانون والسياسة وأفكار ووعي الناس بأشياء مجتمعهم واللغة التي تتخلل كافة جوانب الإنتاج الروحي والعقلي والفكري والسلوكي".¹

رُكِّز ماركس وإنجلز في تحليلها على دور الجوانب الروحية والقانونية والسياسية وغيرها، وربط الاغتراب بالإيديولوجيا الاجتماعية للشكل الرأسمالي، فالخيبة ودلالاتها الروحية مرتبطة بالمكان وتمثلاته للخراب وانتقاضاته الرمزية وتشكيله لصورة انعكست سلباً على الأرواح ومنعته من أداء طقوسهم الروحية

5- الشخصيات وتمثلات الخيبة:

تعد الشخصية عنصراً مركزياً في الكتابة الروائية، وتعرف بالتنوع والتعدد في النص السردي والرواية عموماً، وتلعب دوراً مهماً في تحريك الأحداث وسيرها، كما أنها تعتبر ركناً أساسياً ومحورياً في الكتابة الروائية، تم تعريفها ودراستها سردياً على أنها شخصية ورقية ولغوية، والكثير من الدارسين أولوها تعريفات منهم، عبد المالك مرتاض، "أداة من أدوات الأداء القصصي، يصنعها القاص لبناء عمله الفني".²

فالشخصية يخلقها المبدع ويتفنن في دورها داخل العمل السردى، كما خصص لها حقل كامل في الدراسات يهتم بها ويدرسها في حقل السرديات الحديثة، الذي اهتم بالكتابة السردية وأولى لها اهتماماً كبيراً من ناحية الوظيفة، وهناك مجموعة من الدارسين أعطوها تعريفاً مثل بروب في مشروعه السردى، "تمثل وظائف الشخصيات الأجزاء الأساسية في القصة، ومن أجل ذلك ينبغي تحديد الوظائف، وهذا التحديد يجب أن يكون محصلة اهتمامين اثنين، فقبل كل شيء لا يجوز أبداً للتحديد أن يقيم أي اعتبار للشخصية المنفذة، وفي معظم الحالات نسميه الوظيفة باسم يعتبر عن الفعل كالخطر interdiction والاستجواب ingtergation و الهرب fuite ... ومن ثم فإنه لا يمكن للفعل أن يتحدد خارج موقعه في مجرى النصوص (récit)، فلا بد من الاهتمام بما للوظيفة من دلالة في سير الحكمة"،³ فبروب ينظر إلى

¹ نبيل محمد السملوطي، الإيديولوجية الاجتماعية وقضايا علم الاجتماع، دار المطبوعات الجديدة، د.ط، الإسكندرية، 2000، ص 29.

² عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، د.ط، 1990، ص 71.

³ مجموعة مؤلفين، فلسفة السرد، المنطلقات والمشاريع، دار الأمان، ط1، 2014، ص 38.

الوظيفة السردية كجزء أساسي و ثابت لا يتغير بتغيير الشخصيات ولا تحصرها في الوظيفة بل تدعو إلى النظر في الفصل لأنه حدث يقع خارج نمطه السردى، ويصفها بعنصر وظيفي.

أشار فيليب هامون للشخصية من حيث أن العلامة هي منبّه، وقد دعاها علماء النفس(بالمثير)، الذي يدفع بدوره الجسد إلى الانفعال مما يؤدي إلى بروز صورة ذاكرية لمثير آخر، فالغمامة توحى بصورة المطر، أي الكلمة توحى بصورة الشيء ذاته.

إنّ ما ندعوه بالاختبار أو المعرفة ليس إلا (الدلالة على الواقع وليست التقنيات، بالتالي العلوم والفنون والكلمات ماهي إلا أنماطاً خاصّة لهذا الواقع، وعلى ذلك فقط طرحت أهمية كونية مسألة الدلالة- كما ارتأينا سابقاً-)، فنحن نعيش بين علامات، وثمة علم دلالة عام يتناول بالتحليل مختلف النشاطات والمعارف الإنسانية. ولكن ما أردنا أن نقصّر اهتمامنا عليه، هو صنف من العلامات، وهي العلامة الاجتماعية، فإن تكون الغمامة علامة المطر هذا مرده إلى العلامة الطبيعية القائمة أساساً. كما يمكن أن ينبج الكلب عفويا دون أن تكون لديه نية إعلامنا عن غضبه، أو تصلنا رغبته في الخروج ويدرك أننا نفهمه، فتصير العلامة بذلك أداة اتّصال، إن الشخصية في نظر هامان تشبه العلامة اللسانية، "إنها علامة فارغة أي بياض دلالي لا قيمة له إلا من خلال انتظام داخل نسق محدد".¹، بمعنى إدراك الأبعاد التي ترمز إليها الشخصية والمواصفات والقيم الكونية التي تجسدها تحتاج إلى فعل القراءة.

ونجد أيضاً في رواية الأديب الروسي إيفان ترجنيف "الآباء والابناء" أول استعمال شائع لمصطلح العدمية (Nihilism)، على نحو شعبي، وقد عرفها نيتشه وتصف هذه الرواية الطالب يازوف، بأنه تقريباً الرجل العدمي الكامل الذي يزعم أنه يشكر كل شيء،² فالشخصية تمثلت أو عاشت حسب الرواية موقعا عدمياً، كل شيء كان عبثاً في عبث،³ حسب ما جاء في المقطع فالسارد أراد أن يعطي مساحة لتعبّر عن العدمية.

إذ تتقاطع في الرواية الخيبة الشخصية مع العدمية الكونية، فالعبث هنا يعني غياب المعنى والغاية والهدف، فالشخصيات في الرواية بذلت مجهوداً كبيراً من جمع الأموال وانتظار إيريمياس المشي في الطين لكن النتيجة في آخر المطاف كانت لا شيء، وهذا هو جوهر الخيبة، العدم رغم كل التضحيات.

¹ فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر/ سعيد بن كزّاد-عبد الفتاح كيليطو، دار الحوار، ط1، اللاذقية، سوريا، 2013، ص 08.

² جون بول سارتر، الوجودية مذهب إنساني، تر/ عبد المنعم الحفني، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، 1964، ص 40.

³ لاسلوكراسنا هوركاي، تانغو الخراب، تر/ الحارث النبهان، دار التتوير للطباعة والنشر، ط1، 2016، ص 65.

ونستخلص تصورا حول العدمية التي تعرف من خلال موقف من الحياة ومعناه، كما تشير مسألة مفهوم القيم عندما تتحول الى عدمية أي لا قيم، في المقابل إن هذا التساؤل العدمي هو في الأصل نقد ضمنى حول الحياة، كما ذكر أن الرواية أول من بشرت بمصطلح العدمية أو الشخصية العدمية، ففي رواية، "تانغو الخراب"، تنعكس حالة العدمية عند الشخصيات الروائية، أي إسقاط القيم التي كانت تعتقدها هذه الشخصيات، بحيث تنهار قيمة الشخصية العدمية، وفي إطار هذا العمل الروائي ينقل لنا السارد على لسان شخصياته قيمة الخراب، بتشكيل وعي العدمي أو الوعي بالعدمية مقابل وجود (أنطولوجيا)، لا قيمة لأي أفكار أو معتقدات فتسقط مرة واحدة وتتحوّل إلى مجرد إحساس عدمي.

ودور السارد أنه ينقل تلك التمثلات الوجدانية وكيف تشعر وتحس أمام هذا الخراب المادي والمعنوي، كما يجب الإشارة أن الفن والرواية بالتحديد تكشف عن هذا الخراب الأنطولوجي الذي يتحكم في الذات الإنسانية، ورواية "تانغو الخراب" تضعنا على الصعيد الفلسفي أمام أسئلة وجودية وكيف يتحول سؤال الوجود إلى سؤال العدم.

"...كانت قطرات المطر تسيل ناعمة... كان الماء يجتمع بطيئا حتى يملأ ذلك الفراغ ثم يشق طريقه نزولا على امتداد العارضة الخشبية ثم يتحول من جديد إلى تلك القطرات التي بدأت تسقط في حجر فوتاكي الغارق في تخيل أماكن قصية إلى درجة جعلته عاجزا عن العودة إلى الواقع وجعلته غير قادر على ملاحظة ذلك الماء الذي قد بلله¹، فالسارد يقدم لنا تمثيلا لهذه الشخصية التي تعيش عدما في علاقتها حتى أصبح عاجزا عن التمييز بين ما يحدث من حوله وبين مراقبته، وهذا العجز من أبرز تمثلات الخيبة.

وتتوزع الشخصيات في "تانغو الخراب" إلى شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية. فأما الرئيسية فإنها ترتب بحسب درجة انكسارها أي بحسب تمثلاتها المدرجة للخيبة، من شخصية مركزية كاذبة ومزيفة عند إيرماس إلى الشخصية التي تمثل خيبة الوعي العقيم عند الطبيب وخبية تتجسد في البراءة المهذورة عند "ابستي"، والشخصيات الثانوية التي مثلت الخيبة اليومية ولا تملك إلا أن تعيد السقوط الجماعي والانهايار اليومي.

¹ لاسلو كراسناهوركاي، المصدر السابق، ص 19.

5-1 الشخصيات الرئيسية

أ- شخصية إيريمياس:

تحتل شخصية إيريمياس موقع الصدارة في الرواية، فهي شخصية محورية أو رئيسية، وقبل أن يظهر فعلياً يظهر اسمه في الأحاديث فيبدأ أثره من الخيال قبل الواقع، ويمثل "إيريماس" النبي الكاذب والمخلص الزائف، وهذا ما اعتقده سكان المزرعة، إذ صدقوه، دون امتلاك أي ضمانات، وهذا ليس لسذاجتهم، وإنما لأنهم أنهكوا لدرجة أصبح الوهم لديهم أقل قسوة من الواقع.

إن التحليل العادي والسائد لعلاقات الهيئة، يبين أن الهيمنة كائنة إلى جانب من يصدر عنه الخطاب، إلى جانب من يعرف ويتكلم، ولكن متابعة تقنية الاعتراف تبين عكس ذلك، فالمهيمن هو من يسمع بصمت وبانتباه لهذا الذي يتكلم. إنه هذا الذي يسأل لأنه لا يعرف وتكتمل الدائرة وتتواصل اللعبة، وعوض أن يحث الاستجواب على الاعتراف، "تقوي كثافة الاعتراف فضول الاستجواب"،¹ ذلك أن رغبة الفرد في معرفة حقيقة ذاته تجعل الاعترافات تتوالى، للذات والآخرين المفترض فيهم قدرة اطلعنا على حقائقنا بفضل ما يملكونه من قدرة على فهم وتفسير اعترافاتنا، ضمن الاعتراف المتمحور حول الجنس عن حقيقتنا، فكما قام "علم الجنون" يظهر حقيقته، لكي لا نخسر حقيقتنا: عالم الجنس يقول حقيقته لنرى فيها حقيقتنا هذه المرة .

وتبرز شخصية إيريمياس حين يطلق خطابه التدميري داخل الحانة: "... وأنتم تعرفون عندما أتذكر ما رأيته عند وصولنا واجتيازنا هذه العتبة، تعرفون كيف كنتم يا أصدقائي، كنتم متأثرين في هذه الغرفة، متهاكين غائبين عن الوعي... ذلك المشهد جعلني أرى مدى بؤس الناس المعزولين إلى الأبد، المحرومين من كل شيء. رأيت فير الناس المنبوذين، المحتاجين، عديمي الحول"،² وهذا المقطع يعزز موقف السارد على لسان الشخصية ويمثل موقفها من خلال تكرار مصطلح العدمية، فهي حركية، وهذه العدمية هي محاولة إعادة تأسيس للذات تدفع إلى الانفصال عن الأفكار، نتيجة انهيار القيم وتحولها نحو العدم. المتحولة بعيداً عن الأفكار، نتيجة احتكاكها بالآخر وانهيار العالم أمامها.

¹ ميشال فوكو، المعرفة والسلطة، تر/ عبد العزيز العبادي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1994، ص 35.

² نفس المرجع السابق

وخطاب إيريمياس كان جزءاً من سياسته، فعمل على كسر نفسياتهم، ووصفهم بعديمي الحول،¹ حيث فقدوا إرادة التعبير، وفقدوا معها إدارة أنفسهم أيضاً، فأصبحوا مجرد لا شيء عديمي الحيلة يبحثون عن أي قشة يتعلقون بها، بينما إيريمياس، حوّل بأسهم وحرمانهم وقلة حيلتهم إلى تنصيب نفسه عليهم كمخلص لهم، ومنه يمكن أن ننظر إلى إيريمياس بوصفه تمثيلاً للخبية في أعلى درجاتها.

ب- شخصية الطبيب:

إذا كان إيريمياس يمثل الخيبة في صورة خطابية إغرائية، فإن الطبيب يجسدها في صورتها المعرفية العاجزة، فهو شخصية تراقب وترتب يعيش العزلة والانسحاب، ويمثل موقفاً استلابي يعيش في المراقبة والمعاقبة بعينه، شخصية منعزلة تراقب من خلال النافذة وينسحب من الآخرين وهذا شكل من أشكال الخيبة، "كان الطبيب جالساً عند النافذة، متجهماً نكد المزاج، وما كان عليه حتى أن يحرك رأسه لينظر عبر تلك الفجوة بين الستارة. وبين إطار النافذة العفن حتى يلاحظ أقل تغيير"،² وهنا يصور السارد دور الطبيب إذ يمثل المؤرخ أو الشاهد على خيبة الشخصيات أو سكان المزرعة وخرابهم وغرقهم في وحل العزلة والدمار، فكانت مزرعة ميتة عبارة عن مقبرة مهجورة، قبورها خاوية من الجثث والوقت فيها متوقف مثل رقصة التانغو، تدور عقارب ساعته دون تقدم، وفي تصويره للآخرين، اعتبرهم خصم له، لأن سلوكهم بالنسبة له يمثل نوع من الجحيم، فأعاد تمثيلهم وتصويرهم على أنهم مجانيين على طريقة سارتر.

فشخصية الطبيب المراقب الذي يرى كل شيء، دون أن يحرك سكوناً، مدركاً للخراب دون محاولة إصلاحه، بل يفضل العودة إلى زاويته والانطواء على نفسه ويواصل إدمانه، فهي شخصية كانت تعاني من نفسية محطمة يصاحبها أمل لا يتعدى أمنية تجول في خاطره، "جلس الطبيب يراقب الضياء عبر الحقول"، كانت روحه محطمة لكنها ظلت ترعى أملاً غامضاً، منحه الضياء أملاً لكنه كان خائفاً منه أيضاً،³ شخصية الطبيب تمثل طيبة مركبة، رغم مكانته العلمية، والتي من المفروض أن يكون شخصاً فاعلاً في مجتمعه، لكنه فضّل الانسحاب إلى ذاته وتتوقع على نفسه، حتى يقرأ العالم من داخله، وهذا

¹ لاسلو كراسنا هوركا، المصدر السابق، ص 193.

² لاسلو كراسنا هوركا، المصدر السابق، ص 61.

³ لاسلو كراسنا هوركا، المصدر السابق، ص 89.

انهيار للطبقة المتوسطة، والتي تدل على أن البنية الاجتماعية انهارت، حسب الوعي الروائي لهذا المجتمع الذي فقد توازنه الاجتماعي. من خلال اختلال سلم القيم الاجتماعية.

كما نقف أيضا عند الظروف الاجتماعية لشخصية الطبيب التي جعلته يعيش "الوعي الشقي"، الذي يعكس صراعه الداخلي وتحمله المسؤولية معاناة العالم، أو كما أشار إليه ميشال فوكو في كتابه المعرفة والسلطة¹، "إن إقصاء الوعي الفضولي الذي يزعم كونه "وعيا شقيا" يلزم نظام الأشياء ويتحمل هموم العالم"¹، فالوعي الشقي هنا هو حالة الوعي الذي يعيش انقساما داخليا وتمزق نفسي، فيشعر بالغربة ولا يرضى بالواقع البسيط، ويعيش في قلق دائم نتيجة بحثه عن الحقيقة المطلقة، وبمجرد أن يعي حقيقة العالم يصبح محملا بالهموم، فالمعرفة هنا تصبح عبئا.

لهذا فخيبة الطبيب أعمق من مجرد عزلة واغتراب، بل هي وعي مدرك أكثر من غيره، دون القيام بأي تغيير، "الطبيب نفسه... لم يكن يفعل شيئا لإصلاح هذا الوضع غير المحتمل، لقد كان مقتنعا بأن زاويته الصغيرة هذه في المزرعة ليست الا جزءا من العالم الخارجي المعادي، ولم يكن في حاجة إلى دليل أكثر من هذا لتبرير: خوفه وقلقه واضطرابه وقلة ثقته، فما عاد لديه إلا جدار دفاعي واحد يحميه بعد أن أصبح كل شيء غيره هشاً سريع العطب"²، يجسد المقطع السردى "الوعي الشقي" في أعلى درجاته عند الطبيب، فهو يعيش صراعا بين المعرفة كمسؤولية والعجز عن إصلاح الخراب الذي طال المزرعة أو العالم الذي يعيش فيه، ومواجهة الواقع.

ج- شخصية إيستي:

تمثل إيستي أشد صور الخيبة قسوة في الرواية، فهي لا تتبع من انهيار مشروع أو من فشل وعي، بل من إهدار براءتها، هي شخصية محاطة بنظرات احتقار، وتعامل كعبي في أسرتها، ثم تأخذ شخصية إيستي منعطفاً حاسماً في علاقتها مع أخيها، بعد أن منحها شعوراً بأنها ذات معنى وجديرة بالثقة، ويمنحها هذا الشعور القوة التي تقجرها فيمن هو أضعف منها، لتقوم بتعذيب قطتها. وكأنها تعيد تمثيل الخيبة والعنف لترى نفسها ووجودها، وهنا تعيش إيستي المقاومة النفسية، هذه رسالة على الرغم من أن العالم الذي حولها وكثافته، لكن الخراب جعلها تخلق عالمها الخاص حتى لا تفقد براءتها.

¹ ميشال فوكو، المعرفة والسلطة، تر/ عبد العزيز العبادي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1994، ص 20.

² لاسلو كراسنا هوركاى، المصدر السابق، ص 65.

بعد شعورها بالذنب واليأس، اختارت الطفلة "إيستي" الموت فانتحرت بشرب سم الفئران بجانب جثة قطتها، "مددت ميكور على الأرض إلى جانبها، وبعد أن قسمت ما بقي من محتويات الكيس بطريقة أخوية، نصفًا بنصف، وتمكنت من ابتلاع حصتها مستعينة بقليل من ماء المطر، استلقت في الوسط ومدّت ساقها واسترخت كانت تعرف تمام المعرفة أن ملائكتها الحارسة قادمة في الطريق إليها".¹ تحوّل وعي "إيستي" بالشخصيات والعالم الذين كانت تأمل أن تعيش فيهما أحلامها وأمنها. انما في الحقيقة، هو نفسه الذي ستكون له قربانا له، وموتها كان النقطة المحورية لكشف عمق الخراب.

شخصية "إيستي" تمثل البراءة المعطلة، فالطفلة رغم سنّها ومستواها وصل حتى إلى قاع المجتمع وأساسياته، فالخبية والخراب والانهيّار وصل إلى الأطفال، وهذا تأجيل وتعطيل للقيم الاجتماعية، لأن الطفولة هي أساس البناء الاجتماعي. والسارد يريد أن يقدم أو يفتح باب الأمل، فرغم الخيبة والخراب، يجب العودة إلى البراءة الأولى، والبناء عليها، ويبقى هناك نور أمل حتى في التفاصيل الصغيرة.

5-2- الشخصيات الثانوية:

أ- السيد والسيدة شميدت:

تشكل شخصية السيد شميدت وزوجته أكثر ممثلات الخيبة في العلاقات الاجتماعية، فمن البداية تظهر علاقتهما القائمة على الحيلة المادية، والخيانة الصغيرة، والقلق من اقتسام المال، لأنهما أول من فكر في سرقة أموال القرويين حتى قبل أن يظهر إبريمياس، ومحاولة الهروب معاً. وهنا يمثلان طيبة الخلاص الفردي: "لقد كنت تريد الهروب بالنقود، أليس ذلك صحيحاً؟ لقد حرزت هذا منذ المحاولة الأولى أليس كذلك"، لم يقل شهدت شيئاً،² يظهر المقطع السردى اتهام شميدت بالرغبة في الهروب بالنقود، ولكنه عجز عن تنفيذ خطته وذلك لافتقاره للشجاعة. وهنا تصف العلاقات الاجتماعية بالهشاشة، وإعادة تمثيلها من خلال هذه الأوصاف والسلوكات، فتكثر هناك الخيبة والسقوط، وهو دليل على إفلاس القيم الاجتماعية وانهارها.

¹ لاسلو كراسنا هوركاى، المصدر السابق، ص 150.

² لاسلو كراسنا هوركاى، المصدر السابق، ص 15.

ب- الشخصيات الأخرى:

لا تقل الشخصيات الثانوية الأخرى أهمية عن آل شميدت من حيث بناء دلالة الخيبة، ففوتاكى، وصاحب الحانة، وآل كراتر، ومدير المدرسة، وهاليكس وساتي، استخدمتهم الرواية لتشكيل خلفية إجتماعية، فالشخصيات الثانوية لا تضيف تفاصيل جانبية في الرواية فحسب، بل تكشف كيف تتشعب الخيبة في كل مستوى من مستوياتها، فالشخصية من ناحية البناء الروائي هي أداة تحمل مواقف وسلوكات وتصورات.

فأما على مستوى "المواقف"، نجد الشخصيات في الرواية تتسم بالسلبية المطلقة، وتأخذ الانتظار كقدر محتوم "...، أجدكم لا تزالون هنا، تماما على الحالة نفسها مثلما كنتم عندها، بل أسوأ حالا من ذي قبل. اعذروني على هذا التعبير يا سيداتي ويا سادتي، أجدكم أكثر بلادة من ذي قبل..."¹ وهو انتظار سلبي، فالشخصيات لا تفعل سوى الانتظار، ولا تحاول تغيير الواقع في القرية، بل تستسلم له.

وعلى مستوى السلوكات، فالرواية تترجم تلك المواقف السلبية التي تعيشها الشخصيات إلى أفعال متكررة، كالشرب، والمشي في الطين، والرقص في الحانة، وكل هذا يعكس الجمود في الحركة، بل والعودة إلى نقطة البداية، وعلى مستوى التصورات، فالشخصيات تتصور الخيبة كحالة وجودية دائمة، كما سبق ذكرها، فتشارك في تصديق هذا الوهم الزائف أو الخلاص الوهمي، وهو حاجة إلى الوهم للهروب من واقعهم المرير، ويؤدي بهذه الشخصيات إلى "الانعزال"، فنجد كل شخصية تعيش عزلة داخلية، قادرة على كسر دائرة الخراب، والشخصيات بعجزها واستسلامها تعيد إنتاج المكان كرمز للخراب فتضاعف الخيبة.

6-تمثلات الخيبة في المكان والزمان:

إن تمثلات أو التمثيل لمعادلها الموضوعي وصياغة الحملات والمقاصد الاجتماعية والسياسية والإيديولوجية لليتيمة الخراب، يمر عبر السرد ووظيفته، وتمثلات الخيبة صُبِغَتْ في رواية "تانغو الخراب" عَبْرَ الشخصيات الممزقة والزمن المغلق، والمكان المتداعي.

¹ لاسلو كراسنا هوركاى، المصدر السابق، ص 189.

6-1 تمثلات المكان:

إن المكان في العمل الروائي، اهتم به الكثير من النقاد والدارسين منهم "غاستون باشلار"، في كتابته "جماليات المكان"، عرفه بـ: "المكان الروائي والفضاء الجغرافي، الفضاء الدلالي والفضاء النصي بوصفه متطوراً"،¹ وعرفه "حميد لحميدان" أيضاً: "والمكان الروائي يعد عنصراً مهماً من عناصر البناء الفني للنص الأدبي"، فكانت عدة مصطلحات تتحرك وتدور في تشابك الأحداث، فلا رواية أو عمل قصص خارج المكان،² فالمكان هو الحيز الذي تتحرك داخله الشخصيات، وهناك اختلاف بين المكان والفضاء.

"وجيرارجنيت" و"باحثين" في كتابه "الكرونوتوب"، حيث رفض الفصل بين الزمان والمكان داخل الرواية، فهما متداخلان في تمثيل وتجسيد الشخصية للحدث الروائي، وكذلك عند يوري لوتمان في تقسيمه للمكان الروائي بين الفضاء المغلق والفضاء المفتوح، والمكان في هذه الرواية مرتبط بتيمة الخيبة، إذ لم يعد محايداً، فهو تعبير عن الخيبة، وتمثيل لها من خلال الوصف والصورة، ويتحول المكان من فضاء جغرافي إلى تجسيد حي للواقعية عند "هيدغر"، إن للواقعية تعين خاصية الكينونة للدازين الخاص بنا³، "الواقعية هي قدر الإنسان الذي يجد نفسه فيه دون إرادة منه"، لكنها في الوقت نفسه الأرضية الصلبة التي يمارس انطلاقاً منها حريته وإمكاناته، فهي الماضي الذي تحمله، وفي كل لحظة نتوجه فيها نحو المستقبل، ومن خلال الرواية "تانغو الخراب" تصبح الشخصيات غارقة في الخراب الذي ينتج خيبة، وتعيش في واقع مأزوم وسلبى.

في الرواية مجموعة من الأماكن التي جسدت الأحداث، فتتحرك ضمنها أو داخلها الشخصيات السردية، وهي الأماكن المفتوحة والأماكن المغلقة، أو كما أشار إليه إبراهيم حجاج في مفهومه سيميائية النص الأدبي: "تتنوع الأماكن في العمل الأدبي، ولكل نوع دلالة نفسية ودراسية، منها "المكان المفتوح" الذي قد يوحي بالخوف والضياع، أو الحرية والانطلاق، و"المكان المغلق" قد يوحي بالاحتواء والأمان أو بالسجن والعزلة".

¹ غاستون باشلار، **جماليات النص**، تر/ غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط5، 2000، ص 21.

² حميد لحميدان، **في بنية النص السردى**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت.

³ مارتن هيدغر، **الأنطولوجيا: هرمينوطيقا الواقعية**، تر/ عمارة الناصر، منشورات الجمل، بغداد، ط1، 2015، ص 25.

أ- المكان المفتوح:

جاء ممثلاً في الطريق والحقول والفضاءات الواقعة بين المزرعة والقرية.

-القرية أو المزرعة:

في القرية وفي المزرعة، وهما هنا رمز للمكان الذي يمارس إيريمياس سلطنته الرمزية عبر الخطاب، أي ينتج ديماغوجيا ويبيع من خلاله الوهم للسكان، وهنا تنشأ العلاقة بين المكان والسلطة من خلال ثنائية التقاطب الأعلى والأسفل، أي السلطة والشعب حسب تصنيفات يوري لوتمان، هذه الساحات دوائر متراكزة، تتسع حين فردي يمارس فيه حياته اليومية إلى حيز جماعي تنظمه الجماعة لتحافظ على تماسكها وتناغمها إلى حيز قومي تحارب الدول لحمايته، إلى حيز كوني،¹ ومنه يعيد إيريمياس تدوير الوعي كما تعيد رقصة التانغو تدوير عجلة الزمن للخلف وإعادة القرية وسكانها إلى نقطة البداية وهي الخيبة ولا شيء غير الخيبة، وعلى الرغم من بساطة القرية إلا أننا نجد فيها جذور البراءة والركائز الأساسية للمجتمع القيم المفقودة، ولكن في رواية "تانغو الخراب" ظهرت القرية مفلسة رغم بعدها عن تعقيدات الحداثة، وهذا يعكس المدينة التي نجد فيها الأعراب.

من هذا نجد بأن الخيبة لم تقف على الحياد في كتابة هوركاي، بل كانت موضوعاً مكرراً من خلال تمثيله عبر تقنيات السرد، فالكاتب اشتغل على إعادة إنتاج الخيبة في شكلها الفني وكتب عنها برؤية تشاؤمية سوداوية، نادراً ما تنتج الخيبة على مستويات فردية وجماعية، فالإنسانية مهددة ليس فقط بالقيم المعنوية، بل الخيبة مرضاً تنتج الأنظمة الشمولية التي تتبع الوهم، وهذا ما لمسناه عند شخصية إيريمياس.

ب- المكان المغلق:

وهو المكان الأكثر تحديداً من خلال:

-الحانة البالية: هي مكان هامشي "تمثل الخراب"، يذهب إليه في الليل من هم في قاع المجتمع، من يعانون من التهميش الاجتماعي، وفي الحانة كان يجتمع القرويون لتشاركوا حياتهم وقيمهم ورقصة التانغو، فكانت تمثل مكاناً خائباً، ومكانهم الوحيد الذي يخبئهم عن المطر. فهي مكان مغلق، معزول

¹ محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2010، ص 107.

نحوي داخلها حالات مكتتبة، مقهورة اجتماعياً ونفسياً، ومثلت مكاناً للهروب من الواقع وتقبل الحقيقة، أو كما جاء عند حميد لحميداني، "إن تحديد المكان لا يؤدي دور الإيهام بالواقع فقط، عندما يصور أماكن واقعية، فهذا الأسلوب يعتبر من أبسط أشكال تصوير المكان في الرواية وهو مرتبط باتجاه روائي متميز وهو الاتجاه الواقعي، وهذا الاتجاه نفسه يخلق أيضاً أمكنة متخيلة تؤدي الدور نفسه، وتمارس على القارئ تأثيراً مشابهاً رغم عدم واقعيته الفعلية،¹ بمعنى تصوير الواقع بأسلوب مختلف، وتصويره بأسلوب فيه قوة الخيال يجعل القارئ يصدق الأحداث حتى لو كانت غير حقيقية فيشعر بمعاناة المهمشين أو غيرهم، وكما هو في الحانة، كانت الطاولات منحرفة هنا وهناك بما عليها من بقع رطبة مستعدة للشهادة على ألف قياصة صغيرة. وكان أكثرها خالياً الآن.²، فالحانة في الرواية، كمكان مشحون دلاليًا بالخيبة، فهو فضاء مغلق ومهمش اجتماعياً يعتكف داخلها الأشخاص المعدومين. كما لمّح له السارد في هذا المقطع.

"كانت على الجدران حلقة من المصابيح كللها الغبار، معلقة هناك حتى تضفي جواً على المكان"،³ فالمكان من خلال عملية الوصف التي قام بها السارد تحمل صوراً عن البؤس الاجتماعي والفوضى التي يحملها المكان، فكل الأوصاف التي يقدمها المقطع تصنع صوراً عن مشهد فيه بؤس اجتماعي من طارات منحرفة، بقع رفيعة، فالمكان يعم بالفوضى والخراب.

-بيت الطبيب:

يمثل بيت أقصى صور الانغلاق، "يعد البيت من الأماكن المغلقة التي لها حيزاً مهماً في حياة الإنسان، وهو ركننا في العالم، إنه كما قيل مرارة كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى"،⁴ حول "كاستون باشلار" المكان من مجرد فضاء هندسي إلى تجربة وجودية وحسية وشعورية، فالمكان في نظره ليس إطاراً مادياً، أو شكلاً هندسياً، بل جعله كائناً عاطفياً يحمل من الذاكرة والحنين والخيال، ويسوقنا هذا إلى ما أشار إليه حميد لحميداني في تشخيص المكان، "إن تشخيص المكان في الرواية، هو الذي يجعل

¹ حميد لحميداني، **بنية النص السردية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2000، ص 66.

² لاسلو كراسنا هوركاوي، **تأنيو الخراب**، تر/ الحارث النبهان، دار التوزيع للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2016، ص48.

³ لاسلو كراسنا هوركاوي، المصدر السابق، ص 49.

⁴ غاستون باشلار، **جماليات المكان**، تر/ غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1،

1974، ص 36.

من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئاً محتمل الوقوع، بمعنى يومهم بواقعيته. إنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور. والخشبة في المسرح"،¹ أي في الرواية المكان ليس شيئاً جامداً.

بل تحول إلى شخصية يحمل سمات مثل الكأبة، القسوة، والرحمة وغيرها... وفي هذه الرواية يجسد المكان الخيبة، ومن خلال بيت الطبيب تشخيص المكان... ليس قبل أن تبدأ الأشياء من حوله، تلك الأشياء التي تصغي حتى الآن كلاماً عصبياً متوتراً،² (طقطقت الخزانة، وقعقع القدر، وانزلاق طبق خزفي في موضعه..، جسد السارد غرفته أو بيت الطبيب، فجعله كيان يصغي، يتكلم ويتوتر.

وجعل السارد من المكان "بيت الطبيب" مكان لا يمنحه الأمان، بل يمنحه توتراً داخلياً، فالخيبة مركبة ومزدوجة، من خيبة العالم الخارجي، المحطم والمنهار والمتهاك، وفي الداخل حتى البيت الفضاء الداخلي، جعله يعيش توتراً وقلقاً داخلياً، في حين من المفروض كطبيب بيته عبارة عن عيادة، يقصدها الناس للعلاج من أمراضهم (مفتوحاً)، لكنه لم يمنحهم هذا فصار مكاناً مغلقاً. فأصبح جزء من الخيبة الدائرية التي تدور في القرية، فالبيت كجزء من المزرعة فرض على الطبيب العيش في هذه الخيبة التي لم يسلم منها لا المتعلم ولا الأمي.

فالمكان هنا تبدو فيه الخيبة أكثر كثافة من حيث التمثيل الرمزي، فالطبيب هو نفسه مصدراً للخيبة والخراب والقلق والتوتر الداخلي، خيبة المكان أو الفضاء المغلق هو أكثر احتواءً للخيبة، فهي كوعي الشخصي وعلاقتها بالمكان، ومنه يتسنى لنا التساؤل من يصنع الآخر المكان أم الخيبة؟ فالمكان جامد، وبالتالي هل نحن من نُسَقَطُ عليه أم خيبتنا؟ فالمكان هو الذي يشحن بالطاقة العاطفية من خلال الشخصية التي تصنع سرديته وذاكرته وتحركه، فيصبح المكان ذاكرة وصورة مثل انعزال الطبيب الذي من المفترض هو الذي لا يتأخر على أي أحد، "أن غيابته مسترسلاً في أفكاره. كان أكثر ندرة من أن ينهض في معطفه فيترك كنبته..."³ فالمعطف دلالة على مواجهة الواقع المنقل بالخيبة والخراب، والكنبة تمثل الركود والاستسلام لهذا الواقع فالطبيب وعيه وعليه يبني على المفارقة من خلال صدمة الواقع الاجتماعي، وانتمائه للطبقة الوسطى وحقيقة المكان.

¹ حميد لحميداني، المرجع السابق، ص 70.

² سلو كراسنا هوركاوي، المصدر السابق، ص 303.

³ سلو كراسنا هوركاوي، المصدر السابق، ص 61.

– قلعة واينخيم:

تؤدي القلعة دورا مختلفا، حيث انتحرت فيه الطفلة إيستي بجانب قطتها، فإذا كانت في عليا البيت تمارس العزلة وتحكم وتشعر بقدرتها المتخيلة، ففي القلعة نفذت نهايتها " والبيت والحجرة والعلبة، حيث كنا وحيدين، قدمت الإطار لحلم يقظة متصل، وحلم يستطيع... أن يتحقق بشكل كلي.¹

فبينما يرى "كاستون باشلار"، بأن البيت والحجرة والعلبة تقدم المجال لحلم اليقظة المتصل، نجد المكان في رواية "تانغو الخراب" عكس ذلك تماما، فتمثلُ خيبة اليقظة في غرفة الطفلة إيستي، وحلمها لم يدم ولم يتحقق، لأنه لم يكن الأمان لها والسكينة، والبيت في الرواية ليس حصنا آمنا، بل هو عزلة قاتلة، فيتحول المكان الذي يمنح القوة إلى مكان يعطي الضعف والانهيال والخيبة.

فتوحي القلعة بالفخامة والقوة والحصانة عند هوركاى مثلث الانهيال والخراب، "عليها أن تصل إلى القلعة واينخيم مع بزوغ الفجر، كانت سعيدة، لأنها ليست وحيدة. ولأن ميكور تدفئ بطنها"،² فالعلية هو الركن الذي مارست فيه الطفلة إيستي حلم اليقظة، ليس كما قال به باشلار، وهوركاى الذي حوله إلى ركن للإعدام أو الموت، وحوله إلى مسرح للجريمة.

7-تمثلات الزمان:

يعد الزمن وتشكيل دلالاته، أحد مكونات الخطاب السردي، ولا يمكن تصور عمل سردي بدون زمن يشد أجزائه، واتفق الدارسون، "أن الرواية هي فن شكل الزمن لأنها تستطيع أن تلتقطه في تجلياته المختلفة: الميثولوجية والدائرية والتاريخية والبيوغرافية والنفسية"،³ هنا الرواية لا تسرد أحداثا وقعت، بل تستطيع الرواية أن تشكل الزمن بصورة متعددة:

1 – الميثولوجي: أو الزمن المطلق أي في كل زمان.

2 – التاريخي: الزمن هنا مرتبط بأحداث واقعية في فترات زمنية معينة.

3 – البيوغرافي: أي زمن السيرة، تتبع مراحل حياة الشخصية.

¹ غاستون باشلار، المرجع السابق، ص 44.

² سلو كراسنا هوركاى، المصدر السابق، ص 149.

³ محمد براءة، الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، العدد 04، المجلد 11، ص 22.

4 - النفسي: أي زمن الشعور، الإحساس بطول الوقت بسبب الحزن أو الخيبة.

5 - الدائري: وهو الذي يهتم به بحثنا في "تانغو الخراب"، أي تنتهي الأحداث عند نقطة بدايتها.

وفي الرواية قام كراسنا هوركاوي بتحويل الزمن من تاريخي إلى دائري، نفسي، فالبنية الزمنية الدائرية للرواية تتمثل في 12 فصلا و12 ساعة، لكنها تتحرك ذهابا وإيابا، تجسد فكرة اللاجدوى.

والعودة الأبدية للخبطة، فالزمن لا يتقدم خطيا، بل يدور في حلقة مفرغة، مثل التانغو ذاته، فهو زمن راكد لا يتقدم. وهذا الجمود الزمني يعكس خيبة مجتمع ما بعد الشيوعية. ويعيد الفشل بطريقة منتظمة"، مع حلول الصباح لم تكن الساعة قد تجاوزت الساعة، الساعة والنصف على أكبر تقدير... خلال ثلاث أو أربع ساعات، رغم أن الحصانين كانا مجبرين غالبا على إبطاء سيرهما في ذلك الطين حتى يصيرا بسرعة الرجل المشي على قدميه"¹، يضعنا السارد أمام مشهد زمني (الزمن وصناعة المشهد التماثلي) ويختار له توقيت الساعة، مع بدايات اليوم، يحرك السارد آلة الزمن ويحرك من خلاله اللغة الساردة، وعلى ضوئها تمثيل دلالات المشهد الصباحي، فيحول بينه مشهدا يوصف من خلاله حالة وجدانية لذات ترى أن الزمن يتميز بالثقل والبطء، ويضعه في ما يسمى "الإطار الزمني المحدد" بالساعة الساعة والنصف، وفي المقابل ذلك يصور لنا حدود المسافة والتي تبدو أنها طويلة جدا.

يُلاحظ في هذا المقطع السردى تهميش المكان الجغرافي، بمعنى آخر كان التركيز فقط على الزمن والمسافة وطبيعة الحركة الثقيلة، فتشغيل الزمن في هذا الاتجاه، وانطلاقا من القرائن السردية، هو محاولة السارد إعطاء الانطباع للمتلقى أن دائرة الزمن السردى هدفها خلق حالة الرقابة المكثفة، كل هذا من أجل الاستدلال على زمن يحيل على التشاؤم واللاجدوى واللامعنى، إن تلاعب الكاتب بالزمن في الرواية أبرز تقنيات مختلفة ومتعددة، والتي اقترحها جرار جنيت في دراسته للمستوى السردى، وفي تانغو الخراب ظهرت هذه التقنيات جلية، لأنه بها يصنع أثر الخيبة.

أما الاسترجاع فيكون لأحداث مضت، أو كما يعرفه: "ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة"²، بمعنى يقطع الراوي زمن السرد المتصاعد مع نمو الأحداث السابقة على محور زمن

¹ لاسلو كواسنا هوركاوي، نفس المرجع السابق، ص 121.

² جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر/محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، القاهرة، 1997، ص 51.

السرد، بشكل يسبق وقوعها على محور زمن القصة، وفي رواية "تانغو الخراب"، يتجلى الاسترجاع في وعي الشخصيات الزمن الحاضر من موت مزعوم أو خراب كان من قبل، كخبر عودة إيريمياس الذي استغل خبر موته في فرض نفسه على سكان المزرعة من جديد، "لكنهما ميتان؟ قال فوتاكي بصوت هادئ كأنه يكمل تسلسل أفكار السيدة شميدت..."¹ وهنا يدفعنا السارد للتساؤل متى ماتا؟ وكيف؟ ومنه يتم الاسترجاع بأن حدث الموت قد وقع في زمن بعيد، ولكن تأثيره يبقى مستمرا.

كما نجد التكرار في السرد أو السرد التكراري، ويكون التواتر السردى بطريقة مغايرة تماما بل معاكسة للسرد المكرر، ويعبر عنه بمعنى التكرار يشير إلى رتابة الأحداث وتكثيف في السرد: "لا شيء، لا شيء أبدا... لكنه أكد لها أن الأمر يستغرق ثلاثة أيام على الأقل، بل ربما أربعة أيام قبل أن تظهر البراعم، ولن يحدث شيء بالتأكيد قبل ذلك، بل ان ذلك أيضا يعتمد على ما اذا كانتسقية تلك البقعة جيدة كما يجب..."²، يقدم لنا السارد الزمن المكرر حيث يصبح تمثيلا لسردية التعطيل، فيظهر هذا الزمن كأنه صورة قاتمة، ويعكس أيضا مدى حالة الخيبة التي تسكن الجماعة في تعاملها اليومي مع حاجياتها وضرورتها في العيش، ولا يتوقف السارد في سرده في نقل اليوميات، بل يكثف من التكرار الممل في ذكر الساعات وإعادة تكرارها: "...الساعة تجاوزت السابعة والنصف... خلال ثلاث أو أربع ساعات"³.

فهو بهذا التكرار الزمني يريد إثبات حالة وجدانية وعقلية تعيش حالة إدراكية تدور رحاها في الرواية حول أشياء وأفعال فقدت معناها الأخلاقي والوجودي، والزمن في الرواية عموما تم صياغته سرديا بشكل مكثف حتى يعزز طبيعة الخيبة التي تتحكم في الفضاء العام للمتن الروائي، والهدف من تكرار الزمن هو تبيان الموت البطيء في كل شيء حتى يعيد تمثيل الخراب، فقد تم شحن الزمن دلاليا من خلال آلية التكرار، ليكون خادما وفاعلا في صناعة وتمثيل فكرة الخراب ودلالاتها.

أما القطع أو الحذف السردى يكون "مصرحا وبارزا" في الروايات التقليدية، والروائيين الجدد استخدموا القطع الضمني الذي لا يصرح به السارد، إنما يدركه القارئ بمقارنة الأحداث بقرائن الحكي

¹ لاسلو كواسنا هوركاي، نفس المرجع السابق، ص 123.

² لاسلو كراسنا هوركاي، المصدر السابق، ص 130.

³ المصدر نفسه، ص 121.

نفسه،¹ وعليه "فالقطة في الرواية هو عنصر أساسي لأنه يتجاوز التفاصيل الجزئية، وهو "تقنية زمنية تقتضي إسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق مما جرى فيها من وقائع وأحداث".² مثل خبر عودة إيريمياس، فالسارد لم يذكر الفترة الزمنية التي قضاها قبل مجيئه إلى المزرعة: "...ثمانية عشر شهرا! إنهما ميتان منذ ثمانية عشر شهرا..."³، واكتفى السارد بتحديد زمن غياب إيريمياس وبيترينا دون التطرق لكل الأحداث التي وقعت لهما أثناء غيابهما، فالسارد هنا قام بالقفز على فترة زمنية معينة ليس تسريعا وإنما لاختيار مواضع معينة ليكثف السرد فيها.

كما أن أوضح آلية في الرواية هي التبطيء، "فالتبطيء هو بمثابة الحركة المضادة لتسريع السرد، أي إبطاء السرد وتعطيل تسارعه أو حتى إيقافه"⁴، ويقوم السارد هنا بتفعيل التبطيء قصدا ليكسر خطية الزمن، فيتجاوز تفاصيل ليصل إلى غايته، وهي تكثيف الدلالة وتوجيه أو جذب انتباه القارئ، ويصبح التبطيء هنا استراتيجية فنية، كما هو في مشهد الحانة: "كانت فتاة... ترتب رقفاً مثقلا بالحلويات البائنة، وبضع زجاجات من الشمبانيا... تضع زجاجة طلاء الأظافر بحرص شديد، ثم تصب الكأسين بحركات بطيئة واهنة، قائلة بصوت بطيء متكاسل: سبعة وسبعون..."⁵، يقوم السارد هنا بتبطيء مسار الأحداث، ويجعل القارئ يتوقع ما سيحدث، فأخذ من ترتيب الزجاجات وحركة النادلة رؤية التفاصيل والإحساس بها، وهذا يمنح القارئ من اختبار زمن الخيبة بنفسه، كما تبدو من خلاله بعض صفحات الرواية مكثفة بالانتظار أكثر من أي فعل آخر.

¹ حميد لحميداني، بنية النص السردية، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، بيروت، 2000، ص 77.

² حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1990.

³ لاسلو كراسنا هوركاوي، المصدر السابق، ص 26.

⁴ نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، وزارة الثقافة، عالم الكتب، الأردن، د.ط، 2006، ص 177.

⁵ لاسلو كراسنا هوركاوي، المصدر السابق، ص 49.

حوصلة الفصل الثاني:

العنوان "تانغو الخراب" تحول إلى مفتاح جدلي يوازي مضمون الرواية، إذ ينتقل بين تفاصيلها ويشارك في تشكيل بنائها وعليه فمصطلح "التمثلات" لا يمكن تفكيكه إلا من خلال البحث في القرينة اللغوية ودلالاتها وربطها بقيمة الخيبة، وكذلك من خلال تشكله داخل النص - الخيبة.

-انطلاقاً من العنوان "تانغو الخراب"، نجد بأن الرواية كلها خيبة، فالرواية تمثيل لأطروحة الخيبة والخراب، الذي صوّر في الرواية هو قَمّة الخيبة.

-دراسة الشخصيات والزمان والمكان كشف عن دلالات الخيبة أو كيف تم تمثيل الخيبة وفق عناصر تحليل الخيبة.

من خلال تحليلنا لهذه الرواية توصلنا أن الكتابة الروائية هي سرد للخيبة والوهم حسب تعبير جورج لوكاتش من خلال مقولته: الأشكال الجمالية هي امتداد للتحويلات الثقافية.

والخيبة في السرد الجمالي تنتج ما يسمى جمالية القبح، بحيث تحولت المأساة إلى لغة إبداعية جمالية تحاكي الواقع.

تسمية الرواية المركزية الخيبة هي حصيلة علاقات وبنى مترابطة داخل النص تشكل هاجس المؤلف.

والخيبة في المتن الروائي أو الرواية ليست مجرد قيمة موضوعاتية، وإنما هي شكل جمالي عبر عن الانكسار في قالب فني.

الخاتمة

الخاتمة:

عالج البحث من خلال الإشكالية المطروحة مستويين رئيسيين:

المستوى الأول:

عالجنا موضوع تمثيلات الخيبة من خلال محاولة ضبط هذا المصطلح رغم صعوبته، لأنه زئبقي لا يمكن تحديده إلا في سياق النص، ومصطلح التمثيلات هو الذي أبرز الخيبة كنتيجة لإيديولوجيات شمولية وفلسفات وجودية، وادعاءات بعض النظريات في دعوتها للعدالة والحرية.

ونجد أن الخيبة قد تمثلت فعلا من ناحية الأداء السردي، فهي المحرك الأساسي في الرواية وإبراز الشخصيات من خلالها، وأن المنهج الموضوعاتي قدم الخيبة كتيمة متشابكة، فالمطر ليس مجرد حالة طقس، بل تيمة تآكل وتفتت لعزيمة الشخصيات، والطين قيمة القيد والمنع.

-تجسيد دلالات الخيبة في علاقة الفرد بالواقع، وقيمة الحركة الدائرية في رقصة التانغو تطبع لدى المتلقي تمثلا حول عالم مغلق يقع فيه الإنسان ضمن دائرة انتظار لا نهاية له.

أما المستوى التطبيقي:

تمثل الرواية عدة أبعاد تجسد فيها صورة الخراب والخيبة، ونقل تفاصيل الرواية في تشكيل بنائي وفني، والجميل في هذه الرواية ليس الحديث عن الخيبة والخراب فقط، وإنما قدرة الروائي في بناء هذا الخراب وتمثيل الخيبة على الصعيد الروائي والموضوعاتي والفني، ولم يتسن لنا معرفة هذا إلا من خلال الاطلاع على عناصر الكتابة الروائية عند "هوركاي" والمتمثلة في بناء الشخصية وبناء الأحداث وبناء الزمان والمكان، وكذا اللغة الساردة، وهذا ما يسمى بالمعمار السرد للرواية.

وفي الأخير يفتح هذا البحث أفقا جديدة لمساءلة نصوص لاسلوكراسنا هوركاي، في ضوء سيميائيات الأهواء أو شعرية الموت والعدم، لتبقى رواية تانغو الخراب نموذجا منفردا في تمثيل انكسارات الوعي البشري.

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

- 1- سورة مريم الآية 17.
- 2- البخاري محمد بن إسماعيل، د.ت، **صحيح البخاري**، كتاب الأدب، باب من البيان لسحرا.
- 3- لاسلوكراسنا هوركاي، رواية "تأنغو الخراب"، ترجمة الحارث نبهان، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2016.
- 4- البخاري ومحمد بن إسماعيل، **صحيح البخاري** كتاب الأدب، باب إنَّ من البيان لسحر، د.ت، رقم الحديث: 5146. د.ط، د.ص.
- معاجم مصدريّة:
- 1- جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، ج1، بيروت، لبنان، 1982.
- 2- ابن منظور، **لسان العرب**، ط3، دار صادر، المجلد 11، بيروت، 1994.
- 3- أبو الفضل العباس، **معجم المعاني الجامع**، معجم عربي عربي.
- 4- **المعجم الوجيز**، دار الكتاب الحديث، ط1، الكويت 1993.
- 5- لويس معلوف، **المنجد في اللغة**، دار المشرق، ط39، بيروت، لبنان 2022.
- 6- **معجم الوسيط**، عربي عربي، هيئة الأبحاث والترجمة.
- . . Paul Le Petit robert de la langue Francaise ; Le Rebert.2024 P.2228.
- Rober
- 7- عبد الحلو، **معجم المصطلحات الفلسفية**، ط1، المركز التربوي للبحوث والانماء، مكتبة لبنان، 1994.
- أحمد خليل، **مفاتيح العلوم الإنسانية**، د.ط، دار الطليعة: بيروت، 1998.
- 8- جوردين مارشال، **موسوعة علم الاجتماع**، ترجمة محمد الجوهري وآخرون، ط2، المجلد 1، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 2007.
- 9- زكي أحمد بدوي، **معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية**.
- 10- دولان درون، فرانسوا زيارو، **موسوعة علم النفس**، تر فؤاد شاهين، ط1، المجلد 03، منشورات عويدات، لبنان، 1997.
- 11- عبد الله إبراهيم - **موسوعة السرد العربي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 2008، الأردن عمان.
- 12- عبد المنعم العفي، **موسوعة علم النفس والتحليل النفسي**، مكتبة مدبولي، ط1، د.ب، 1994.

13- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1985.

ثانيا: المراجع

المراجع العربية:

1-نبيل محمد السَّمْلُوطِي. الإيديولوجية الاجتماعية وقضايا علم الاجتماع، دار المطبوعات الجديدة، د.ط، الإسكندرية، 2000.

2-عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، د.ط، 1990.

3-مجموعة مؤلفين، فلسفة السرد، المنطلقات والمشاريع، دار الأمان، ط1، 2014.

4-حميد لحميدان، في بنية النص السردى، المركز الثقافي العربى، الدار البيضاء، بيروت.

5-محمد بوعزة، تحليل النص السردى، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2010.

6-حميد لحميداني، بنية النص السردى، المركز الثقافي العربى، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2000.

7-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربى، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1990.

8-نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، وزارة الثقافة، عالم الكتب، الأردن ، د.ط، 2006.

9- المرتضى الزبيدي، تاج العروس

10-صفاء دياب، التمثيلات العجيب في السيرة الشعبية العربية، صفحات للدراسات والنشر، ط1، بغداد - دمشق، 2015.

11-عادل العناز، التمثيل التأويلي للتاريخ في الرواية العربية، دائرة الثقافة، ط1، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2019.

12-عبد الوهاب بوخوفة، المدرسة: التلميذ والمعلم وتكنولوجيات الإعلام والاتصال، التمثيل والاستخدام.

13-محفوظ كحوال، المذاهب الأدبية الكلاسيكية ، الرومانسية، الواقعية ، الرمزية، الدادية، السورالية، الوجودية، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، قسنطينة 2007.

14-دكتور مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الانسان المقهور، المركز الثقافي العربى، الدار البيضاء، المغرب، ط9، 2005.

15-سيدي محمد بن مالك، السرد والمصطلح، منشورات ميم، ط1،الجزائر، 2015.

- 16- الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، محمود محمد شاكر مطبعة المدني، القاهرة 1991، من 145.
- 17- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، محمود شاكر، ط3، مطبعة القاهرة.
- 18- د. نور الهدى لوشن، علم الدلالة، دراسة وتطبيقاً، المكتب الجامعي الحديث، الأزاريطة الإسكندرية.
- دنيا مصطفى، تنمية التصور الذهني لدى الأطفال المعاقين ذهنياً القابلين للتعليم، ط1، دار الجامعة الجديدة، الأزاريطة، 2010.
- المراجع المترجمة:
- 1- بول ريكور، محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا، تر/فلاح رحيم، دار الكتاب المتحدة، ط1، بيروت-لبنان، 2002.
- 2- جيارر جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر/محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، القاهرة، 1997.
- 3- روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر/ الدكتور محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، بيروت، القاهرة، 2000.
- 5- موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، ترجمة فؤاد شاهين، معهد الإنماء العربي.
- 6- إيميل دوركايم، علم اجتماع وفلسفة، تر/ حسن أنيس، مكتبة الأنجلو أمريكية، ط1، القاهرة، 1966.
- 7- فيجالوف، جاك وتلت تيريز، تدبير الفصل الدراسي (مقاربات بيداغوجية وديداكتيكية في بناء الكفاءات)، تر/ عبد الكريم غريب، عبد الهادي مفتاح، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 2007.
- 8- جورج لوكاتش، الرواية كملحمة برجوازية، تر/ جورج طرابيشي، ط1، دار الطليعة، بيروت لبنان 1989.
- 9- جون بول سارتر، الوجودية مذهب إنساني، تر/ عبد المنعم الحفني، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، 1964.
- 10- ميشال فوكو، المعرفة والسلطة، تر/ عبد العزيز العبادي، المؤسسة الجماعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1994.

قائمة المصادر والمراجع

- 11- غاستون باشلار، **جماليات النص**، تر/ غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط5، 2000.
- 12- مارتن هيدغر، **الأنطولوجيا: هرمنيوطيقا الواقعية**، تر/ عمارة الناصر، منشورات الجمل، بغداد، ط1، 2015.
- 13- غاستون باشلار، **جماليات المكان**، تر/ غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1974.

-المجلات

- 1- محمد زيانبي، **التمثيلات القبلية للمهاجرين الأفارقة جنوب الصحراء حول المجتمع المغربي وانعكاساتها على الاندماج**، دراسة سوسيولوجية، المجلة المغربية للبحث في العلوم الإنسانية والاجتماعية، الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين، العدد 3، سبتمبر 2024.
- 2- محمد برادة، **الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين**، مجلة فصول، العدد 04، المجلد 11.

-الأطروحات

- 1- دخل الله شويحات، **صفاء نعمة، درجة التمثيل طلبة الجامعات الأردنية لمفاهيم المواطنة الصالحة**، أطروحة دكتوراه في أصول التربية، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، حزيران، 2003.

-المواقع الإلكترونية

- 1- أولسون أندرسن، **السيرة الذاتية والبيبلوغرافيا: لاسلو كراسنا هوركاوي**، الأكاديمية السويدية، جائزة نوبل في الأدب، 2025 متاح على:
<https://www.nobelprize.org/u.p.loods;2025;10;bibliography-liteatureprize;2025-pdf>.
- 2- د. إبراهيم حجاج، **سيمائية المكان في النص الأدبي**، كلية آداب - جامعة الإسكندرية، من محاضراته في قنواته على اليوتيوب (د/إبراهيم حجاج-النقد ببساطة وإيجاز).

العربي	الفرنسي	الإنجليزي
الأدب	Littérature	Literature
التمثلات	Représentation	Representation
التكنيك	La technique	Technique
الجمالية	Esthétique	Aesthetice
البرجوازية	Bourgeoise	Bourgeoise
التكنيك	Latechnique	Technique
الديماغوجيا	Démagogie	Demagogy
السلطة	Pouvoir/Autorité	Power/Autorisé
السياسة	Politique	Politics/Police
المنهج الموضوعاتي	Approche thématique	Thmatique approach
الملحمة	Épopée	Epic
الواقعية	Réalisme	Réalism
الوعي الشقي	Conscience malheureuse	Unhapp consciousness
اليوتوبيا	Utopie	Utopie
العدمي	Nihiliste	Nihilist
أنطولوجيا	Ontologie	Ontology
أولية دفاعية	Mécanismes	Defensive
ميكانيزم	Mécanisme	Mechanism
الإغتراب	Aliénation	Alienation
الخراب	Ruin/Devastation	Ruine/Destruction
الوجودية	Existentialisme	Existentialism
الإيديولوجيا	Idéologie	Ideology
الوجدانية	Affectivité	Affectivity
إستلابيا	Demanière	Alienatingly
الرأسمالية	Capitalisme	Capitalism.

قائمة المصادر والمراجع

Imagination	Ímagintion	الخيال
Capitalism	Capitalisme	رؤية العالم
Perception	Laperceptio	الإدراك

الفهرس

فهرس المحتويات:

شكر وتقدير

الإهداء

ب	مقدمة:
6	الفصل الأول: التمثلات والأدب
6	1- مفهوم التمثلات:
6	1-1- مفهوم التمثل لغويا:
9	1-2- اصطلاحيا:
11	2- التمثلات والأدب:
12	2-1 التمثلات بوصفها وسيطا:
12	2-2 التمثلات بوصفها أداة:
13	3- التداخل الاصطلاحي:
13	3-1 التمثلات والتمثيل:
14	3-2 التمثلات اصطلاحيا:
15	4- عناصر وأدوات التمثيل:
16	4-1 اللغة:
16	4-2 الخيال: Imagination
17	4-3 الإدراك: Perception
18	5- الخيبة في السرد الأدبي:
18	5-1 تعريف الخيبة:
20	5-2 أنواع الخيبة:
22	6- السرد والتمثلات

25	حوصلة نتائج الفصل الأول:
27	الفصل الثاني: دلالات تمثلات الخيبة في المتن الروائي
27	1- التعريف بالكاتب:
29	2 - ملخص الرواية:
31	3-تحليل عنوان الرواية:
33	4-المقاصد الدلالية للعنوان:
34	4-1 البعد النفسي:
34	4-2 البعد الاجتماعي:
35	4-3 البعد الوجودي:
36	4-4 البعد الإيديولوجي:
36	4-5 البعد الروحي:
37	5-الشخصيات وتمثلات الخيبة:
40	5-1 الشخصيات الرئيسية
40	أ-شخصية إيرمياس:
41	ب-شخصية الطبيب:
43	5-2-الشخصيات الثانوية:
43	أ-السيد والسيدة شميدت:
44	ب-الشخصيات الأخرى:
44	6-تمثلات الخيبة في المكان والزمان:
45	6-1 تمثلات المكان:
49	7-تمثلات الزمان:
53	حوصلة الفصل الثاني:
55	الخاتمة:

57	قائمة المصادر والمراجع
61	قاموس مصطلحات البحث:
64	فهرس المحتويات: