جامعة عبد الرّحمن ميرة بجاية

كلية الآداب واللّغات

قسم اللّغة والأدب العربي

عنوان المذكّرة

البطل الملحمي في رواية "التراس ملحمة الفارس الذي اختفى" للروائي الجزائري كمال قرور

- دراسة في سيميائية الشخصية -

مذكرة مقدّمة لاستكمال شهادة الماستر (2) في اللّغة والأدب العربي

تخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبتان:

يحياوي سميرة

مناري جهيدة

إشراف الأستاذ:

بن علي لونيس

السنة الجامعية: 2016/2015

بسم اللّه الرّحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم.

«ربِّ اشرح لي صدري ويسّر لي
أمري واحلل عقدة من لساني
يفقهوا قولي»

[طه: 24- 27]

إهداء

إلى التّي يرتعش قلبي لذكراها إلى والدتي رحمها اللّه وجعل الفردوس مثواها.

إلى والدي أمد اللّه بصحّته وعمره.

وإلى إخوتي.

وإلى أحبّتي جميعا (فايزة، سليمة، حنان، نجاح، لاميّة حادة...).

أهديكم جميعا هذا العمل المتواضع.

سميرة

إهداء

اللّهم لك الحمد، اللّهم صلّي على سيّدنا محمّد عليه أزكى الصّلاة والتّسليم.

أهدي هذا العمل ثمرة جهدي إلى:

أغلى ما عندي في الوجود: أمي وأبي.

إلى إخوتي وأخواني وأزواجهم.

إلى زملائي وزميلاتي.

إلى كلّ من عرفتهم طوال مشوار حيّاتي.

جهيدة

مقدّمة:

تعتبر الرّواية الفن السردي الذي يعبر عن روح المجتمع وأزماته، وطموحاته، وقد احتلت الصّدارة أمام الأشكال الأدبيّة الأخرى، لأنّها الوعاء الأنسب لكلّ المراحل التّاريخيّة التّي يمرّ بها العالم، وهي أداة فنيّة تعبر عن مراحل تطور الوعي، وذلك من خلال الموضوعات والأفكار التّي تتطرّق إليها، فهي تسرد مغامرات شخصيات خيالية أو واقعية و ترسم شخصيّات حقيقيّة أو تنسج حركات متخيّلة ممّا يجعل خطابها في صميم اللاّواقع، والتّي تتقاطع مع الملحمة، إذ أنّ الكثير من النّقاد المتخصّصين يرون أنّ الرّواية تنحدر من الملحمة.

كما هو الحال في الرّواية التّي سنتعرّض لها بالدراسة التي عنوانها "التّراس... ملحمة الفارس الذّي اختفى" للروائي الجزائري "كمال قرور"، فهذه الرّواية تطرح قضايا سياسيّة بقالب رمزي ملحمي على المستوى الوطني والعربي، إذ أنّها حافلة بالشّخصيّات ومختلف الدّلالات السّيميائيّة، حيث نجد أنّ الثّورة هي المحور المركزي الذّي يشكّل فضاء الرّواية.

وقد اعتمدنا على المنهج السّيميائي لكونه الملائم لهذه الدّراسة الحافلة بالعلامات والرّموز التّي تحتاج إلى التّأويل والتّحليل، فضلا عن ذلك أردنا اختبار أنفسنا ومدى قدرتنا على تطبيق منهجيّة التّحليل السّيميائي في الخطاب السّردي.

ومن الصّعوبات التّي واجهتنا أثناء إنجاز هذا البحث النّقص الواضح أو الفقدان الكامل أحيانا لبعض المراجع في مكتبة الجامعة، ممّا دفعنا إلى الانتقال إلى جامعة فرحات عباس (سطيف). ويشتمل هذا البحث على مقدّمة ومدخل وثلاث فصول وخاتمة، أمّا المدخل

فتناولنا فيه الملحمة (مفهومها أنواعها خصائصها...) كما تحدّثنا فيه عن الرّواية بوصفها ملحمة بورجوازيّة.

لنأتي بعد ذلك للفصل الأول تحت عنوان البطل بين الرّواية والملحمة، أمّا الفصل الثّاني أدرجناه تحت عنوان البطل في منظور سيميائيّة الشّخصيّة، وقد أرفقنا الجانب النّظري بجانب تطبيقي والذّي يتضمّن ملخّص الرّواية التّي هي حقل دراستنا –التّراس ... ملحمة الفارس اختفى–، كما قمنا فيه بدراسة شخصيّة التّراس دراسة سيميائيّة، وحاولنا الإجابة فيه على مجموعة من التّساؤلات منها: كيف نتعامل مع هذه الشّخصيّة؟ كيف تشكّلت من خلال الرّواية؟ ماهي ملامحها (أوصافها)؟ ماهي القيمة الدّلاليّة لهذه الشّخصيّة؟ وما بعدها العلائقي مع الشّخصيّات الأخرى؟ وأين تكمن ملامح البطل الملحمي في شخصيّة التّراس؟، وأنهينا بحثنا بخاتمة حصرنا فيها نتائج البحث.

وختاما فإنّنا نقدّم الشّكر والعرفان إلى أستاذنا الكريم "بن علي لونيس" على توجيهاته ونصائحه، فله منا جزيل الشكر والعرفان.

1- مفهوم الملحمة:

تعتبر الملحمة من أصعب المفاهيم تعريفا، وأصل هذه اللّفظة يعود إلى اللّغتين اليونانيّة واللاّتينيّة، ويطلق عليها في اللّغة الانجليزيّة (EPIC) وكلمة (EPIC) مشتقّة من (EPOS) اليّونانيّة، ومعناها (كلام) أو (حكاية)[1].

ومن المعاجم اللّغويّة التّي ذكرت هذا المصطلح نجد معجم "لسان العرب" وقد ورد فيه تعريف الملحمة بما يلي: «**الملحمة الوقعة العظيمة القتل، وقيل موضع القتال، الحمد، القوم إذا قتلته حتى صاروا لحما وألحم الرّجل إلحاما واستلحم استلحاما، إذا نشب في الحرب فلم يجد مخلصا، والملحمة هي الحرب وموضع القتال، والجمع ملامح مأخوذ من اشتباكي النّاس واختلاطهم فيها كاشتباك لحمة الثّوب بالسّدى**»[2].

كما ورد لفظة الملحمة في معجم "مختار الصّحاح" بأنّها: «**الرّقعة العظيمة في الفتنة**»[3].

من خلال هذا نفهم أنّ كلمة الملحمة كانت تستعمل للدّلالة على القتال أو على معارك حربيّة بين أطراف متصارعة، وهذا هو معنى الملحمة في اللّغة.

أمّا من ناحيّة استعمالها الأدبي فهي في تعريفها الغالب: «**شعر بطولي قومي تختلط فيه أحداث خارقة، وأساطير، وآلهة وسخرة...يمجّد الملوك والقادة والمماليك، ويسهو عن الشّعب فلا يذكر إلاّ بعضّا من حياته وعاداته ومعتقداته، ولعلّ الفترة البدائيّة من الحضارة**

[1] : محمّد عبد السّلام كفافي، في الأدب المقارن، دراسات في نظريّة الأدب والشّعر القصصي، ط1،دار النّهضة العربيّة للطباعة والنّشر، بيروت، 1971م، ص: 123.

[2]: جمال أبو الفضل، ابن منظور، لسان العرب،ط1، ج2، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، 1993م، ص: 499.

[3]: محمّد بن أبي بكّر الرّازي، مختار الصّحاح، ط1، دار الفكر العربي، بيروت لبنان، 1997م، ص: 260.

في ظلّ الأنظمة التّي تقدّس نظام الطّبقات هي أخصب الفترات وأنسب البيئات لكتابة الملامح»[1].

فمن خلال هذا التّعريف تتّضح لنا بعض الخصائص والمميّزات التّي تتفرّد بها الملحمة، ولعلّ أهمها:

– أن يكون مضمون الملحمة عادة أعمال وبطولات، بطل قومي تعتز به الأمّة وتشمل هذه الأعمال الحروب والرّحالات التّي تصادف الكثير من الأموال والمصاعب، فمثلا البطل في الإلياذة هو "أخيل" والذّي يحقّق النّصر لليونان ويقضي على "هيكتور" بطل طروادة، أمّا بطل الأوديسا هو "أديسيوس" والذّي يصادف الكثير من الأموال في رحلته لاسترداد زوجته.

– أمّا الخاصيّة الثّانيّة التّي تميّز الملاحم هي تدخّل القوى الخارقة في توجيه أحداث الملاحم، ويبرز ذلك بوضوح في الملاحم اليّونانيّة، ففي الإلياذة نجد الآلهة والرّبات تنقسم فيما بينها، فالبعض منها يتعصّب لليونانيّين والبعض الآخر للطرواديّين.

– كما أنّ الشّعر الملحمي هو شعر موضوعي وليس ذاتيّا، وذلك لأنّنا لا تجد فيه أثرا لشخصيّة الشّاعر وصفاته، فهو لا يتحدّث عن نفسه، وإنّما عن غيره من البشر، على نقيض الشّعر الغنائي الذّي يقص الشّاعر فيه حديثه على نفسه.

– ضف إلى أنّ الطّول هو ما يميّز الملاحم، إذ تردّ الملحمة في ألاف الأبيات، وبناء على هذا يطلق الكثير من البّاحثّين تسميّة الملحمة على كلّ قصيدة طويلة.

[1]: محمّد جميل الحطاب، الملحمة في الأدب العربي، مجلّة الكتاب العربي، ع (49، 50)، كانون الأول، تصدر عن الاتّحاد العام للأدباء والكتاب العرب، دمشق، سورية، 2000م، ص: 55.

ومع ذلك فإنّنا نجد من يطلق كلمة الملحمة على بعض الأعمال الرّوائيّة الكبرى مثل: رواية "تولستوي" "العرب والسّلام" بل إنّ بعض الأفلام السّينمائيّة الضّخمة مثل فلم "إيفان الرّهيب" تعتبر إبداعات وأعمالا ملحميّة، وبذلك فإنّ كلمة الملحمة لم يعد استخدامها مقصورا على روائع الأعمال الشّعريّة القصصيّة الفخمة، بل إنّ استخدامها أصبح يطلق على كلّ ما يعرف الآن باسم "الشّعر الملحمي الحديث"، بل أيضا "المسرح الملحمي" (EPIC Theatre).

ولكن إذا صرّفنا النّظر عن هذه الاستخدامات الحديثة لكلمة "ملحمة" و "ملحمي" فإنّه يبقى المقصود بالكلمة في معناها الحقيقي والأصيل: «القصيدة الطّويلة التّي تصدر في العادة من بطل رئيسي واحد والتّي كثيرا ما يكون لها مغزى قومي واضح»، بينما تستخدم كلمة "ملحمي" للإشارة إلى كلّ ما هوّ بطولي ويتجاوز قدرّات البشر ويجمع بين الرّوعة والعظمة[1].

2- الملحمة عند الغرب:

تعتبر الملحمة من الفنون الأدبيّة التّي احتلّت مكانة بارزة بين الأجناس الأدبيّة في الآداب الغربيّة، وقد كانت وسيلتهم في تسجيل الأحداث التّاريخيّة، وقد اختلط هذا التّاريخ بالأساطير اختلاطا واسعا، بحيث يصعب على دارسي هذه الملاحم استخلاص الحقائق التّاريخيّة وفصلها عمّا دخلها من غرائب الأمور وعجائبها.

ومن أقدم الملاحم التّي عرفتها البشريّة في ملحمة البطل "جلجامش" والتّي عرفت قبل ملحمتي "هوميروس" بـ (1000سنة) وتنسب إلى "ستنيلك أونيني".

[1]: ينظر: أحمد أبو زيد، الملامح كتاريخ وثقافة، مجلّة عالم الفكر، ع1، (أبريل، مايو، يونيو)، مجلّة تصدر كلّ ثلاثة أشخر عن وزارة الإعلام، الكويت، 1985م، ص: 04.

وتقع الملحمة في اثني عشر (12) لوحا وجد معظمها في مكتبة "أشور بانيبال" في نينوي، تحت عنوان "هو الذّي رأى كلّ شيء" وتسرد الملحمة مغامرات البطل السّومري "جلجامش"، ولا سيما في رحلته بحثا عن سرّ الخلود بعد موت صديقه "أنكيدو" وتقع الملحمة في ثلاث أحداث رئيسيّة، يدور الحدث الأول على أعمال البطوليّة "جلجامش" وصديقه "أنكيدو"، ويروي الحدث الثّاني قصّة رجل الطّوفان وحصول "جلجامش" على سرّ الخلود، في حين يدور القسم الثّالث على مسألة الموت والعالم السّفلي[1].

وهذه بعض من المقاطع التّي وردت في الملحمة:

أنا جلجامش أريد أن أرى الذّي تخافونه

الذّي ملأ أسمه البلدان

سأقهر غابة الأرز، أقطع أشجارها

فيعلمون أيما فتى أنجبت أوروك

ويسمعون بأخبار بطلها العظيم[2]

ولقد حظيتا هذه الملحمة بشهرة واسعة، ولعلّ ذلك راجع إلى كون موضوعها إنسانيّا محضّا، يقول الأستاذ "سبايزر" في هذا الصّدد: «**إنّ ملحمة جلجامش تتعامل مع أشياء من عالمنا الدّنيوي، مثل الإنسان والطّبيعة، الحب والمغامرة، الصّداقة والحرب، وقد أمكنا مزجها جميعا ببراعة متناهيّة لتكون خليفة لموضوع الملحمة الرّئيسي ألا وهو حقيقة الموت المطلّقة**»[3].

---

[1]: فائق مصطفى، عبد الرّضا علي، في النّقد الأدبي الحديث، منطلقّات وتطبيقات، ط1،مديريّة دار الكتب لطباعة والنّشر، 1981م، ص:113.

[2]: سامي هاشم، شفيق بقاعي، المدارس والأنواع الأدبيّة، د ط، منشورات المكتبة العصريّة صيدا، بيروت، 1989م، ص: 23.

[3]: فاضل عبد الواحد علي، ملحمة جلجامش، مجلّة عالم الفكر، ع 1، (أبريل، مايو، يونيو)، مجلّة تصدر كلّ ثلاثة أشهر عن وزارة الإعلام، الكويت، 1985م، ص: 36.

فلقد عبّرت هذه الملحمة عن سعي الإنسان منذ القدم عن رغبته في الخلود، وهذا ما سعى إليه بطل هذه الملحمة، إذ واجه الكثير من الصّعاب والمغامرات في سبيل معرفة سرّ الخلود، لكن تكشف الملحمة بأنّ خلود الإنسان أمر مستحيل، ولكن بإمكان الإنسان أنّ يخلد فقط بأعماله ومآثره.

كما اهتمّ اليونان بالفن الملحمي، فخلد شاعرهم "هوميروس" في هذا المجال ملحمتين "الإلياذة" و "الأديسا"، و"الإلياذة" قصّة حبّ وحرب يتصارع فيها الأبطال، سواء عانوا من البشر أم من الآلهة، وتسرد "الإلياذة" قصّة اختطاف "هيلينا" اليّونانيّة زوجة ملك إسبرطة، ثمّ تسعى اليونان بعد ذلك للانتقام بقيّادة ملكهم "أجامنون" لكن بطل اليونان "أخيل" يرفض في بادئ الأمر المشاركة في الحرب بسبب خلاف بينه وبين "أجامنون"، لكن سرعان ما يغيّر رأيه ويقرّر الخوض في الحرب لنصرة قومه والدّفاع عن شرف اليونان، وتصوّر الملحمة النّزال الكبير الذّي يحدث بين كلّ من "أخيل" بطل اليونان و "هكتور" بطل طراودة وينتهي النّزال بانتصار "أخيل" ومقتل "هيكتور".

وتبلغ الإلياذة أكثر من 15,500 بيت، لكن برغم من هذا الطّول المسرف إلاّ أنّ "الإلياذة" تصوّر أحداث السّنة الأخيرة من تلك الحرب العنيفة، التّي قامت بين اليونانيّين والطّراوديّين[1].

أمّا الملحمة الثّانيّة وهي "الأوديسا" فقد شكّك بعض النّقاد والمؤرّخين إلى نسبتها إلى "هوميروس" لأنّهم لاحظّوا بعض الفروق بين الملحمتيّن منها اختلاف في المعلومات

[1]: ينظر: محمّد عبد السّلام كفافي، في الأدب المقارن ودراسات في نظريّة الأدب والشّعر القصصي، ط1، دار النّهضة العربيّة، بيروت، 1971م، ص: 129.

الجغرافيّة، وكذا أنّ الآلهة في "الإلياذة" تبدوا أكثر عظمة ومهابة من "الأديسا"، لكن أغلبيّة العلماء ينسبونها إلى "هوميروسس".

يقول "روز": «**إنّني مقتنع بأنّ ناظم الملحمتين شاعر واحد، بل أعتقد أنّه كتبهما**»[1]، ويقصد بذلك أنّ "الأوديسا" ماهي إلاّ امتداد لـ "الإلياذة" فالأبطال اللّذين ذكروا في "الإلياذة"هم نفسهم أبطال "الأوديسيّة" (أوديسيوس، تليماخوس، وبنيلوبا)، كما أنّ وقائع "الأوديسا" ما هي إلاّ تكملة لوقائع "الإلياذة"، بحيث تبدأ "الأوديسا" من حيث انتهت "الإلياذة"، ذلك أنّ "أوديسيوس" يفضّل طريق العودة إلى موطنه، وكذا زوجته "بنيولوبا" والتّي كانت تواجه الكثير من المضيّقات من أعدائه، واللّذين كانوا يحاصرون بيته طالبين الزّواج منها، أمّا ابنه فيقوم بمغامرات كثيرة في سبيل العثّور على والده، وتساعده الآلهة في مسعاه.

وتنتهي الملحمة نهاية سعيدة فينجح "أديسيوس" في العودة إلى وطنه وينتصر على أعدائه.

ثمّ سار الرّومان على اثر اليونان فأبدعوا في هذا الفن، وخلّد شاعرهم الشّهير "قرجيل" ملحمته المسّماة "بالإنيادة" ويبلغ عدد أبياتها (9896) بيتا، وهي تقع في اثني عشر (12) جزءا، وقضى "قريجيل" في نظمها عشرة (10) سنوات، وتتناول "الإنيادة" مغامرات "إينياس" البطل "الطراويدي" الذّي سافر من "طراودة" في رحلة، لكن شاءت الأقدار أن يقذفه البحر ويصل إلى "قرطاجنة" وهناك يقع "إنياسس" في غرام "ديدو" ملكة "قرطاجنة"

[1]: [1]: ينظر: محمّد عبد السّلام كفافي، في الأدب المقارن ودراسات في نظريّة الأدب والشّعر القصصي، ط1، دار النّهضة العربيّة، بيروت، 1971م، ص 130.

وبعدها يبحّر "إنياس" من "قرطاجنة" إلى "صقليّة"، وبعد ذلك يصل إلى شواطئ "ايطاليّا" ويشيّد فيها الدّولة الرّومانيّة[1].

كما أنّ الحضارة الهنديّة القديمة خلّدت لنا ملحمتين تعتبران من أهم الملاحم التّي عرفتها الآداب العالميّة، والكثير من الباحثين تشبيههما بـ "الإلياذة" و "الأوديسا" عند الإغريق.

أمّا "إلياذة" الهند فهي "المهابهارتا" (Mahabharta) وهي في الأصل مجموعة من قصص مختلفة تحوي على مجموعة ضخمة من التّعاليم الأخلاقيّة المتنوّعة إلى جانب وصف المعارك العربيّة التّي يشترك فيها أبطال الملحمة، فموضوعها يشبه موضوع "الإلياذة".

بينما تصف "الرمنيا" (Ramanya) المخاطر التّي مرّ بها أحد أمراء الهند في أثناء رحلته وتجواله بعد نفيه من مواطنه، ثمّ أثناء بحثه بعد ذلك عن زوجته التّي اختطفها بعض الأعداء، وبذلك فإنّ موضوعها يشبه أيضا موضوع "الأوديسا".

وتعكس لنا هاتان الملحمتان صورة واضحة عن الحضارة الهندوكيّة وعن الحيّاة السّياسيّة والاجتماعيّة السّائدة فيها.

فلا تزال الكثير من القيم الأخلاقيّة والعلاقات الاجتماعيّة والممارسّات الشّعائريّة سائدة ومتداولة في المجتمع الهندي الحديث، على عكس بعض الحضارات القديمة، كالحضارة المصريّة القديمة والحضارة الإغريقيّة، والتّي يقول عنها "أرلوندتوبنبي" أنّها: «**حضارات ذات**

[1]: محمّد عبد السّلام كفافي، في الأدب المقارن ودراسات في نظريّة الأدب والشّعر القصصي، ص: 134.

جذع ميّت»[1]، "فالرّمانيّا" إذن ليست مجرّد جزء من التّراث الهندي القديم، وإنّما تمثّل صورة حيّة عن واقع المجتمع الهندي الحديث، فلا تزال شخصيّات الملحمة وخصّوصا البطلين "راما" و "سيتا" المثل الأعلى الذّي يقتدي به الهندوس، كما لا يزال إنشاد الملحمة وروايتها يعتبران من أهم ملامح احتفالات راما السّنويّة، وما إلى ذلك من الشّعائر والطّقوس...

كما كان لـ "الفرس" اليدّ الطّولي في هذا المضمار، فقد نظّم شاعرهم 'الفردوسي" ملحمة "الشّاهنامة"، و"الشّاهنامة" منضومة طويلة تسرد سير الملوك ومن عاش في عصر هؤلاء من الأبطال، وما حدث في "إيران" من وقائع، فهي تروي قصّص البطولة وخوارق الأعمال البطوليّة، وتمجّد فيها تاريخ "إيران" وتبرز أهمّية النّضال القومي والجهاد.

ويبلغ طول "الشّاهنامة" ما بين خمسّين (50) وستين (60) ألف بيت، يقول "فروغي" أحد كبار الأدباء الإرانيّين المعاصرّين: «**شاهنامة الفردوس من حيث الكم والكيف أعظم أثر أدبي ونظم فارسي، بل إنّها أروع الأعمال الأدبيّة العالميّة ولولا حرصي لقلت إنّها أعظم عمل أدبي قام به إنسان، وأنتجه فنان**»[2].

من خلال هذه المقولة نستلخص أنّ ملحمة "الشهانمة" تحتل مكانة بارزة لدى الإيرانيّين، فهم يقدرون هذا العمل الخالد، لأنّها حفيظة تاريخهم الشّعبي القومي من الضّياع.

وعرفت أوربا فيما بعد أعمالا شعريّة طويلة سميّت "تجوزا ملاحم"، فقد قام شعراء كثيرون بكتابة عشّرات القصائد المطوّلة يقومون فيها بمحاكاة الملاحم اليّونانيّة والرّومانيّة القديمة، لكن هذه الملاحم منيّت بالفشل، منها: ملحمة "الفرنسياد" لـ "رونسار"، و "الكوميديّة الإلهيّة" لشاعر إيطاليّا العظيم "دانتي"، و"الفردوس المفقود" و "الفردوس

[1]: محمّد عبد السّلام كفافي، في الأدب المقارن ودراسات في نظريّة الأدب والشّعر القصصي، ص: 17.

[2]: المرجع نفسه، ص: 17.

المسترد" لشاعر الإنجليز "ملتون" و "الهنرباد" وهي أنشودة كتبها "قولتير" للملك الفرنسي "هنري" و "أسطورة القرون الوسطى" لـ "فيكتور هجو"، ولكن هذه الأعمال لا ترقي إلى مستوى الملاحم اليّونانيّة أو الرّومانيّة لافتقادها إلى خصائص الأسطوريّة والفنّية والشّعبيّة التّي تحفل بها أعمال "هوميروس" و "قيرجيليوس" العظيمة[1].

3- الملحمة عند العرب:

شاعت الملحمة في العصر الحديث اسما لتلك القصائد المطوّلة التّي تصوّر أحداثا من التّاريخ تتجلّى فيها بطولة الحرب والقتال، وتختلط فيها الحقائق بالأساطير.

وقد تناول الكثير من الباحثّين والنّقاد موضوع "الملاحم" في الأدب العربي، والجمهرة من هؤلاء انتهوا إلى أنّ هذا الأدب قد خلاّ من الملحمة، في حين يصرّ البعض أنّ هذا الفن موجود في الأدب العربي، وأنّ العرب أبدعوا الملاحم إبداعا فطريّا.

فالفريق الأول (الحداثيّون) يؤكّدون على أنّ العرب يخلو أدبهم من الملاحم، وأنّها لا توجد في شيء ممّا أبدعوه "فطه حسين" على سبيل المثال قد نفي في كتابه "في الأدب الجاهلي" أن يكون العرب قد عرفوا شعر الملاحم، فيقول في هذا الصّدد: «**لأنّ ما يدعي كذلك لا يعتمد على ذكر الأبطال والحروب ليس غير، وإنّما هو يعتمد على ذلك وعلى أشياء أخرى، منها اللّفظي ومنها المعنوي، فهي في لفظه طويل مسرف في الطّول، تبلغ القصيدة من قصائده ألافا من الأبيات، وهو في لفظه مقيّد بألوان من اللّفظوالموسيقى، وهو في معناه يذكر الحروب والمحن وبلاء الأبطال فيها، ولكنّه يذكر الآلهة ويستوحيهم ما يريد أن يقول، ثمّ هو في معناه الاجتماعي ينفي شخصيّة الشّاعر فناء تاما، أو كالتّام**

[1]: ينظر: إبراهيم عبد الرّحمان، الأدب المقارن بين النّظريّة والتّطبيق، ط1، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، القاهرة، 2000م، ص:204.

في الجماعة التّي يصفها من جهة، الجماعة التّي ينشدها من جهة أخرى وليس في الشّعر العربي شيء من هذا»[1].

ومن هنا نلاحظ أنّ "طه حسين " يشير إلى بعض من خصائص الملحمة، فحسبه أنّ الملحمة لا تقتصر على ذكر الأبطال والحروب، رغم أنّ هذه الخاصيّة تشكّل جوهر الملحمة، وإنّما يجب أن تتوفّر على خصائص أخرى منها أن تكون الملحمة مسرفة في الطّول، وأن يمتزج الواقع بالأسطورة والآلهة، وأن تخضع الملحمة لبناء فني متكامل(الوزن)، و"طه حسين" يرى أنّ الشّعر العربي لا يتوافر على كلّ هذا.

بالإضافة إلى كلّ هذا يحاول أنصار هذا الموقف صياغة مبرّرات وأسباب حالت دون ممارسة العرب لفنّ الملاحم، منها:«**أنّ العصر الجاهلي لم يعرف الملاحم، فل نعثر على قصيدة تتجاوز ألف بيت، لأنّ الشّاعر العربي كان متشدّدا في تحقيق وحدة الوزن والقافيّة في قصيدته، وهذا ما لايتّسع للآلاف الملحميّة**»[2].

فإذا تأمّلنا القصائد التّي وجدت في العصر الجاهلي (المعلّقات) فنجدها تتوفّر على بعض العناصر الملحميّة، إلاّ أنّها تفتقر إلى الطّول، إذ ما قرنّاها بالملاحم الغربيّة، إذ لم يعثر على قصيدة تفوق ألف بيت، ولعلّ هذا راجع إلى حرص الشّاعر العربي على تحقيق وحدة الوزن والقافيّة.

أمّا شعراء صدر الإسلام فقد انصرفوا عن الملحمة، فعقيدة التّوحيد تنافي كلّ أنماط الأدب الملحمي لأنّ تعدّد الآلهة مناف لدين الإسلام.

---

[1]: أحمد طاهر مكّي، الأدب المقارن أصوله وتطوّره ومناهجه، ط1، دار المعارف، القاهرة، ديسمبر 1985م، ص: 454.

[2]: محمّد جميل الحطاب، الملحمة في الأدب العربي، مجلّة الكتاب العربي، ع(49، 50) كانون الأول، تصدر عن الاتّحاد العام للأدباء والكتاب العرب، دمشق، سورية، 2000م، ص: 65.

في حين لو انتقلنا إلى العصر العباسي سنجد أنّ أدب هذا العصر بصفة عامة هو أدب بلاط في معظمه، فاقتصر الشّعر على المناسبات، كما أنّ حركة التّرجمة آنذاك أدارت ظهرها للأدب اليّوناني جملة لأنّه فيما يقول "أحمد بن فارس" مشيرا إلى الشّعر اليوناني: «**وأدعو مع ذلك أنّ للقوم شعرا، وقد قرأناه فوجدناه قليل الماء نزرا غير مستقيم الوزن**»[1].

يتّضح من خلال هذا أنّ العرب آنذاك كانت تنظر إلى الشّعر اليّوناني نظرة استعلاء، وكانت تعتبر أنّ شعرها هو المثل الأعلى ولا شيء يضاهيه.

ضف إلى أنّ لغة الملحمة هي شعر، والشّعر متى ترجم نقصت منه روعته، ففي كتاب "الحيوان" نعثر فيه على رأي "للجاحظ" يقول: «فالشّعر لا يستطيع أن يترجم، ولا يجوز عليه النّقل، ومتى حول تقطع نظمه، وبطل وزنه وسقط موضع التّعجب فيه...».

بل إنّه يرى من العسير نقل الشّعر إلى لغة النّثر، فكيف بترجمة الشّعر إلى لغة أخرى، وفي ذلك يقول: «**الكلام المنثور المبتدأ أحسن وأوقع من المنثور الذي تحوّل من موزون الشّعر**»[2].

فمن خلال هذه المقولة نجد أنّ "الجاحظ" يرى أنّ الشّعر لا نستطيع نقله من لغة إلى أخرى، فالشّعر من العسير ترجمته، وإذا ترجم فإنّه يفقد جماله ورونقه، فحسب "الجاحظ" أنّ الكلام العادي أفضل وأشد تأثيرا في النّفوس من الشّعر المترجم، لذا فمن الأحسن إبقاء الشّعر كما هو في لغته الأصليّة.

---

[1]: محمّد جميل الخطاب، الملحمة في الأدب العربي، مجلّة الكتاب العربي، ع(49، 50) كانون الأول ، ص: 57.

[2]: عمر الدّقاق، في صميم الموضوع، ط1، منشورات اتّحاد كتاب العرب، دمشق، 1987م، ص: 98.

أمّا الفريق الثّاني (المحافظون) فيصرّون على وجود هذا الفن في الأدب العربي، وأنّ العرب أبدعوا فن الملاحم، فهناك من يعتبر أنّ ما نظمه العرب في جاهليتهم ثمّ إسلامهم من وصف للأيام والوقائع والغزوّات يشكلّ نواة طيّبة لهذا الفن، فحرب "داحس والغبراء" مثلا امتدت زمنا طويلا وسجلتها أكثر من قصيدة، تسرد وقائع الحرب وأسبابها وأحداثها، والشّيء نفسه يقال عن حروب "بكر وتغلب" حيث تسرد وقائعها "الحارث بن حلزة" في معلّقته، وأكملها "عمر بن كلثوم" وسجّل فيها الوقائع التّي عاشتها العرب آنذاك، وأطلق على هذه القصيدة "كوسين دي برسيفال" لقب إلياذة العرب، يقول: «**فيها تصوير صحيح لحياة العرب في الصّحراء، وكأنّ الزّمن لم يعمل في تغيّير شيء من العادات والتّقاليد فيها من كرم الضّيافة وحب الانتقام وتوزع الغرام ودوافع الحرّية وحب الغلبة والإحساس الطّبيعي بالشّعر، وكلّ ذلك موصوف وصفا حقيقيّا، فقصّص الحروب العربيّة القديمة قريبة من القصص "الهوميري" وفيها الوقائع التّاريخيّة في الجاهليّة، ومعظم الأحداث التّي قام بها شجعان العهد القديم، وصيغ كلّ ذلك في أسلوب جميل ومتنوّع، يبلغ أحيانا درجة السّمو، وكلّ ما فيها مرسوم رسما قويّا يستند إلى روح فنّية عاليّة، وفي الحقّ لا يسعنا إلاّ أن نقول إنّها إلياذة العرب**»[1].

ونفهم من خلال هذا القول أنّ "كوسين دي بريسفال" يقرّ بأنّ العرب عرفوا الملاحم منذ القدم، بل بلغ به الأمر إلى إطلاق تسميّة "الإلياذة" على معلّقة "عمر بن كلثوم" فهي سجّلت الأحداث التّاريخيّة التّي عاشتها العرب آنذاك، وكذا نقلت لنا صورة شاملة على القيّم والعادات والتّقاليد التّي كانت سائدة ورصدت البطولات الحربيّة التّي خاض غمارها أبطال العهد القديم، وكلّ هذا صيغ بأسلوب فني متميّز.

[1]: أحمد طاهر مكي، الأدب المقارن أصوله وتطوّره ومناهجه، ص: 455.

ولو انتقلنا إلى العصر العباسي لوجدنا مظاهر ملحميّة أغنى عند كبار الشّعراء، عند "أبي تمام" في قصيدته التّي وصف فيها المعتصم عندما قام بفتح "عموريّة"، وقصيد "أبي الطّيب المتنبئ" في معركة "الحدث الحمراء" يصوّر فيها معارك الأمير سيف الدّولة.

فقصيدة "فتح عموريّة" شبيهة بفتح "طراودة" المعتصم يثار لشرفه، كما ثار "أخيل" لشرفه في الإلياذة، فـ "هلين" كانت سببا لنشوب الحرب بين "طروادة" و "اليونان" كما كانت المرأة العربيّة التّي صاحت و "وامعتصماه" سببا للحرب التّي قامت بين العرب والرّوم.

فحصار "عموريّة" شبيه بحصّار "طروادة" فحرب "طروادة" هي صراع بين أمتين وحضارتين، كذلك كانت حرب "عموريّة" بين "المعتصم" الخليفة العربي وبين "تيوفيل بن ميخائيل" الإمبراطور البيزنطي.

وفي القصيدة تمجد للعظمة والانتصار الذّي حقّقه المعتصم، وفيها وصف للبطولة وللجهاد، كذلك يعرض الشّاعر للأموال والخطوب، ويعدّد المصائب التّي حلّت بالرّوم.

ويتجلّى الفن الملحمي في هذه القصيدة من خلال ذكر الأسلحة ووصف القتال وإحراق "عموريّة"، كذلك يبدو الفن الملحمي في سرد أخبار المعتصم الحربيّة، حيث يقول:

تدبير معتصم باللّه منتقم اللّه *** مرتقب في اللّه مرتهب

لم يغزّ قوما ولم ينهّد إلى بلد *** إلاّ تقدمه جيش من الرّعب

لو لم يقد جحفلا يوم الوغى لغدا *** من نفسه وحدها في جحفل لجب[1]

وأخيرا فإنّ الملحمة تتجلّى في روح القوميّة التّي تعلي من شأن العرب وتحطّ من قدر القوم.

[1]: سامي هاشم، شفيق بقاعي، المدارس والأنواع الأدبيّة، د ط، منشورات المكتبة العصريّة، صيدا، بيروت، 1989م، ص: 37.

أمّا "المتنبّي" وقصيدته في معركة "الحدث الحمراء" فيسرد فيها وقائع المعركة التّي وقعت بين سيف الدّولة "الحمداني" والجيش البيزنطي، ومدح فيها سيف الدّولة وتغنى ببطولته التّي حقّقت نصرا للعرب، يقول المتنبّي في مدح سيف الدّولة:

تجاوزت مقدار الشّجاعة والنّهي *** إلى قول قوم أنت بالغيب عالم

ضممت جناحيهم على القلب ضمّة *** تموت الخوافي تحتها والقوادم

حقرت الرّدينيّات حتّى طرحتها *** وحتّى كان السّيف للرّمح شاتم

وإذا تمعّنا في هذه الأبيات الشّعريّة فنجد أنّ المتنبّي صوّر لنا شخصيّة سيف الدّولة، بأنّه في منتهى البطولة، وأنّ شجاعته لا مثيل لها، تصوره وهو يضمّ جنحاي جيش البزنطنيّين على قلبه ويقضي على من في هذا الجيش بقبضة سيفه، ويبرز العنصر الملحمي في هذه القصيدة في كونها تحتوي على صبغة دينيّة وقوميّة، حينما هاجم سيف الدّولة الرّوم، دفاعا عن أمّته ومقدساتها، وكذا المبالغة في وصف بطولات الأمير.

هذا فيما يخصّ الملحمة في العصر العباسي، أمّا إذا انتقلنا إلى الملحمة في الأدب الحديث، فقد عمّد "سليمان البستاني" إلى ترجمة "الإلياذة" إلى اللّغة العربيّة، وبهذا فتح المجال أمام ترجمة ملاحم أخرى إلى العربيّة، كما فعل "وديع البستاني" بترجمة ملحمة "مهابهارتا" الهنديّة شعرا.

كما نظّم "أمحمّد محرم" ملحمة "الإلياذة الإسلاميّة" وبنيّت هذه الملحمة على كفاح النّبي ونضاله في سبيل الدّعوة الإسلاميّة، كما رصدت الملحمة الحروب والغزوات التّي خاضها المسلمون ضدّ الكفار، يستهلّ الشّاعر ملحمته بمخاطبة النّبي بقوله:

ولدتك الكواكب الزّهر فجرا *** هاشمي السّنا وصبحا منيرا

يصدع الغيب المجلل بالوحي *** الملقي ويكشف الدّيجورا

جاء دين الهدى وهب رسول اللّه *** يحمي لواءه المنشورا[1]

وبعد "محرم" جاء "بولس" فنظّم ملحمتين "عيد القدر" و "عيد الرّياض" والملحمة الأولى تحتوي على ثلاث آلاف (3000) بيت تحدث فيها عن حياة "علي بن أبي طالب" والأحداث الكبرى التّي عاشها أهل البيت، يقول عنه الشّاعر صفحة (11) من "عيد القدر" طبعة "دار الأندلس" «**فعليّ هو بطل بدر والخند وحنين ووادي الرّمل والطّائف واليمن، وهو المنتصر في صفين ويوم الجمل والنّهردان والمدافع عن الرّسول يوم أحد**»[2].

يتّضح لنا من خلال هذا القول أنّ الشّاعر شديد الإعجاب ببطولة على الحربيّة، لهذا خصّه بهذه الملحمة التّي صوّرت حياته.

أمّا الملحمة الثّانيّة "عيد الرّياض" فهي ملحمة تبلغ ثمانيّة ألف بيت (8000) تروي جهاد الأسرة السّعوديّة في تحقيق الأمن في الحجاز

كما نظّم الشّاعر "فوزي المعلوف" ملحمة "بساط الرّيح" وهذه الملحمة تحمل معاني ساميّة.

4- أنواع الملاحم:

4-1- الأنواع الشّعريّة:

4-1-1 الشّعر القصصي: وهو الذّي يحكي مغامرات أبطال تارخيّين وأسطوريّين، وتسمّى عادة الملامح، وتحتوي على أفعال عجيبة، وعلى أحداث خارقة للعادة، وتقوم هذه الملحمة على حدث أسطورة أيّ موضوع يتكوّن من أحداث وتتميّز أيضا بوجود (العرض، العقد، الحل) وتكمن مهمّة العرض أنّه يبني لنا الموضوع الذّي تدور حوله الملحمة، ويمكن

[1]: سامي هاشم، شفيق بقاعي، المدارس والأنواع الأدبيّة، ص: 43.

[2]: أحمد طاهر مكّي، الأدب المقارن أصوله وتطوّره ومناهجه، ص: 454.

تحديد العقدة بأنّها المكان من القصّة ولا ننسى الشّخصيّة الرّئيسيّة التّي هي بطل الملحمة، والتّي تدور حولها أحداث القصّة ووصف الأمكنة، وتقدم الملاحم أيضا نظرة واسعة للحياة والعادات والمشاعر والعقائد للشّعب الذّي تنتمي إليه[1].

4-1-2- الملحمة البدائيّة: وتسمّى أحيانا الشّعبيّة، ويدور موضوعها حول حدث تاريخي الذّي يغلب عليه الطّابع الحربي فتحاك حوله الأساطير، إذ يقوم الشّعراء الجوّالين بإنشاء قصائدهم ويغنّونها بصحبة قيتارة أو معزف أو قانون في قصور النّبلاء وساحات المدن، إذ أنّهم يعبّرون عن مشاعر الجماعة التّي ينشدونها، وتأخذ مادة الملحمة في النّمو عبر التّاريخ من جيل لآخر، إنّ الملاحم البدائيّة ليست بداية، ولكنّها نهاية، فهي الحلقة الأخيرة في سلسلة من المحاولات السّابقة، ومن التّطوّرات المتتابعة لها، إنّ الكثير من تفاصيل الملحمة البدائيّة لا تعتمد على سند تاريخي بسبب أنّها مجهولة المؤلّف[2].

4-1-3- الملاحمة العالمة: ويطلق عليها أيضا اسم المثقّفة أو التّقليديّة، وقد جاءت لتنافس الملحمة البدائيّة، لتستعير منها الإطار أو الهيكل، والوسائل أو العناصر الضّروريّة للتّأليف، إذ أنّها لا تولد من وهج الأساطير الذّاتيّة للمجتمعات البدائيّة، وأنّها ليست موضوعا يشترك في تأليفه جميع أفراد الشّعب، وإنّما أصبحت أثرا مستقلاّ يسوده طابع التّفكير العميق، وينظّمه شاعر بمفرده، ونلاحظ أنّ ما كان في الملحمة البدائيّة أصبح في الملحمة العالمة طريقة متّبعة وخطّة مرسومة، وبعد أن أصبحت تعبيرا عن العقيدة البسيطة السّاذجة أضحت في أغلب الأحيان مظهرا من مظاهر الصنعة، وزخرفا من أنواع الزّينة، وهذه الملاحم تعكس بوضوح شخصيّة المؤلّف من حيث الشّكل والمحتوى[3].

---

[1]: ينظر: طاهر أحمد مكّي، الأدب المقارن أصوله وتطوّره ومناهجه، ص: 444، 445.

[2]: ينظر: المرجع نفسه، ص: 445، 446، 447.

[3]: المرجع نفسه: ص: 446، 447، -بتصرّف-

4-1-4- ملاحم الفروسيّة: ظهرت في أوربا في القرن الثّاني عشر للميلاد، مع شيوع الأساطير البريطانيّة في شمال فرنسا، فأثارت الحماسة في مجتمعات البلاد، وتدور حول غراميّات عنيفة عن السّحر والرّقي، وقد شاعت الملاحم البريطانيّة وملاحم "شارلمان" في إيطاليّا سريعا بطريقة مدهشة، لكن الشّعراء لم يأخذوا روايتها عن المغامرات الخارقة مأخذ الجد، إذ أعطوا لها نعما ساخر.

لم تستخدم الملاحم في الاختفاء بأعمال البطولات فحسب ، أسطوريّة أو تاريخيّة، وإنّما حاولت تناول موضوعات دينيّة، ففي العصور الوسطى الأوربيّة فاضت حكايات معجزات القدسيّين وكراماتهم، وتعبّر فنّا عن جمال مفاهيم دين ما، وتأتي مختلطة بالطّابع البطولي، وهي مثاليّة بطبيعتها، وتتطلّب روعة الحدث وتسامي في الأسلوب، وذلك من خيال المؤلّف[1].

4-1-5- الملاحم الدّينيّة: تتميّز بالطّابع العقائدي خالص تجسد من خلالها الحديث عن القصص والمفاهيم الدّينيّة الأساسيّة التّي تشرح غموض ما هو إلاهي، مع إشارات مباشرة إلى القدرة الإلهيّة نفسها وعالم الآخرة، ولها نوعين: الوثنيّة والمسيحيّة، مثال الأولى ملحمة "هزيود" للشّاعر الإغريقي القديم، وفيها يعرض الآلهة اليّونان القديم، وديّانات وعقائد مختلفة، أمّا مثال الثّانيّة "الكوميديّا الإلهيّة " للشّاعر الإيطالي "دانتي" (1265م- 1321م) وإن جاءت هذه مختلطة بالرّموز والفلسفة، ويمكن أن تكون موضوعا دينيّا تاريخيّا، إذ أنّها تسرد معجزّات الآلهة ويتخلّلها ما هو إنساني، فتجعل الملاحم الدّينيّة ذات صلة وثيقة وشبها كبيرا بعجائب الحدث في الملاحم البطوليّة[2].

[1]: طاهر أحمد مكّي، الأدب المقارن أصوله وتطوّره ومناهجه، ص: 447، 448، -بتصرّف-

[2]: المرجع السابق، ص: 449، -بتصرّف-

4-1-6- الملحمة الفلسفيّة: وتأتي هذه الملحمة تعبيرا فنّيا عن المفاهيم الكبرى المتّصلة بالكون ومصير العالم، وتتجسّد رمزا ومجازا في حدث خيالي مدهش، وتتناول أيضا الجانب الكبير من مشكلات الحياة المعاصرة، وهذا النّوع جديد نسبيّا، ويقوم أساسا على تنميّة حدث مدهش يتضمّن المفهوم الفلسفي الذّي تلخصه الملحمة مجازا، أو من خلال شخصّيات فيه، وتتميّز بأسلوب فني متمثّلا في تنميّة الاهتمام وجمال القصيدة، وتأتي أيضا بطريقة مباشرة، وتجعله أدنى بكثير من المجال الجمالي[1].

4-1-7- الملاحم السّاخرة: إذ أنّها تعرض موضوعات لا معنى لها، وتثير السّخريّة والفكاهة، وتعود إلى أصول بعيدة، إذ هناك ملحمة ظلّت تنسب إلى "هوميروس" زمنا طويلا وتصوّر حربا بين الضّفادع والفئران، وتأتي في شكلين مختلفين بسيطة هزليّة تصوّر التّناقض السّاخر في موضوعها، ومعقّدة تتّخذ من التّناقض السّاخر طريقة للهجاء والضّحك، والفرق بينهما هو أنّ غاية الأولى ساخر للغاية، على عكس الثّانيّة تستخدم التّقليد لغاية نقديّة جادة.

وهناك أيضا الملاحم الصّغرى وتضمّ القصائد القصيرة نسبيّا وصفا أو حوارا، وتتميّز بتوتّر موضوعي أقلّ قوّة ممّا هو في الملحمة، وتلفها ظلال غنائيّة وأشكالها متحرّرة أسلوبا وتعبيرا، وهي تمثّلمجموعة مستقلّة في الإطار العام لشعر الملحمة، وتميل النّماذج الغنائيّة، وتشمل الرّومانت الملحمي والحكاية الشّعريّة والأسطورة، ويصعب للباحث التّمسّك بحركة سيرها إن وجدت، ولا تعني بالمقارنة إلاّ من بعيد جدّا[2].

[1]: طاهر أحمد مكّي، الأدب المقارن أصوله وتطوّره ومناهجه، ص: 449، -بتصرّف-.

[2]: ينظر: المرجع السابق، ص: 450، 451.

4-2- الرّواية:

4-2-1- الرّواية لغة:

حين نعود إلى القواميس والمعاجم العربيّة لتحديد مفهوم الرّواية، نجد أنّ هذه اللّفظة تدلّ على نقل الماء وأخذه، كما تدلّ على نقل الخبر واستظهاره، فقد ورد في لسان العرب لـ"ابن منظور" في معتل اليّاء «**"روي" من الماء بالكسر، ومن اللّين يروي ريّا...، ويقال للنّاقة الغزيرة هي تروي الصّبي لأنّه ينام أول اللّيل، فأراد أن درتها تعجل قبل نومه... والرّواية المزادة فيها الماء، ويسمّى البعير أو البغل أو الحمار يسقي عليه الماء، والرّجل المستقي أيضا رواية... ويقال روى فلان فلانا شعرا، إذ رواه له متى حفظه للرّواية عنه، قال الجوهري رويت الحديث والشعر رواية، فأنّا راوي في الماء والشّعر، من قوم رواة، ورويته الشّعر ترويه أي حملته على روايته، وأرويته أيضا، وتقول أنشد القصيدة يا هذا ولا تقل أروها إلاّ أن تأمره بروايتها أي باستظهارها**»[1].

إذن فالرّواية تشترك في مدلولات تفيد في مجموعها عمليّة الانتقال والجريّان، والارتواء المادي "الماء" أو الرّوحي "النّصوص أو الأخبار" وكلا هذين النّوعين ذا أهميّة في حياة العرب.

أمّا باعتبار الرّواية فنّ قائم بذاته فلا نجد تعريفا جامعا مانعا لها لسبب أنّها فنّ أدبي جديد، ونجد "عبد الملك مرتاض" يقول: «**والحقّ أنّنا بدون خجل وأتردّد نبادر إلى الرّد على سؤال بعدم القدرة على الإجابة والسّؤال هو ماهي الرّواية؟**»[2].

---

[1]: ابن منظور، معجم لسان العرب، المستقبل للنّشر الإلكتروني، بيروت، إصدار عام 1995م، برمجة وتنظيم طراف خليل، مادة "روي" نقلا عن طبعة دار صادرة، بيروت، 1990م، ص: 455.

[2]: عبد الملك مرتاض، الرّواية جنسا أدبيّا، مجلّة الأقلام، وزارة الثّقافة والإعلام، بغداد، ع 11، 12، 1986م، ص: 124.

كما أنّ الرّواية هي «**كليّة شاملة موضوعيّة أو ذاتيّة، يستعير معامرها من بنية المجتمع وتفسح مكانا تتعايش فيه الأنواع والأساليب، كما يتضمّن المجتمع الجماعات والطّبقات المتعارضة**»[1].

من خلال هذا التّعريف نجد أنّ الرّواية تتميّز بالكليّة والشّموليّة في تناول الموضوعات، ومن النّاحيّة الشّكليّة تعبر الرّواية عن الفرد والجماعات، وهي ترتبط ارتباطا وثيقا بالمجتمع لأجل تجاوز تناقضاتها.

تتميّز الرّواية بانكبابها على الواقع المعاش، خاصة في أوروبا منذ القرن الثّامن عشر، وتحمل في طيّاتها رسالة جديدة وهي التّعبير عن روح العصر، والحديث عن خصائص الإنسان الحديث، ومنه فإنّ: «**الرّواية وليدة الطّبقة البورجوازيّة، وهي البديل عن الملحمة، ولذلك اعتبر "هيجل" الرّواية ملحمة العصر الحديث**»[2].

إذن فالرّواية تتعارض مع الملحمة من زاوية أنّ موضوع الملحمة هو المجتمع، وموضوع الرّواية هو الفرد الباحث عن إثبات نفسه، فالرّواية في القرن الثّامن عشر أصبح لها هدف أسمى جديد وهو التّعبير عن مشاكل العصر وتناقضاته المختلفة في شتى الميادين.

لهذا كانت الرّواية بحقّ الفن المناسب لجميع الحوادث الحسّية، وأسمى بيئة تبحث فيها الطّريقة التّي تظهر لنا فيها الحقيقة، أو التّي يمكن أن تظهر لنا فيها[3].

---

[1]: العروي عبد اللّه، الإيديولوجيّة العربيّة المعاصرة، تر: عيناني محمّد، دار الحقيقة، بيروت، 1970م، ص: 275.

[2]: رمضان بسطاويشي، نظريّة الرّواية لدى لوكاش، مجلّة الأقلام، ع11، 12، ص: 177.

[3]: ينظر: ميشال بتور، بحوث في الرّواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، ط3، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1986م، ص: 07.

أي أنّ الرّواية المسرح الملائم لعرض الأحداث والوقائع الحسّية، وهي تظهر لنا حقيقة هذا المجتمع وتعكس تناقضاته.

يرى "ميشال زيرافا: «**أنّ الرّواية تبدو في المستوى الأول عبارة عن جنس أدبي سردي نثري، بينما يبدوا هذا السّرد في المستوى الثّاني حكاية خياليّة**»[1].

تبدوا الرّواية من الوهلة الأولى عبارة عن سرد للأحداث في حيز زماني تقوم بالأحداث شخصيّات منذ البداية إلى النّهاية، لها عقدة تدور حولها الرّواية، وهي تعكس مجتمعا ما.

4-2-2- مفهوم الرّواية اصطلاحا:

«**الرّواية هي النّوع الأدبي النّموذجي للمجتمع البورجوازي، لكن السّمات النّموذجيّة للرّواية لا تبرز إلى حيز الوجود إلاّ بعد أن تصبح الرّواية شكلا تعبيريّا للمجتمع البورجوازي،ومن جهة أخرى أنّ الرّواية هي التّي صورت تناقضّات المجتمع البورجوازي، النّوعيّة أصدق تصوير وأكثره نموذجيّة**»[2].

الرّواية هي ذلك النّوع الأدبي الأكثر نموذجيّة حسب "لوكاش" وهذه السّيمات النّموذجيّة لا تظهر إلاّ بعد أن تصبح شكلا تعبيريّا للمجتمع البورجوازي.

وبهذا فإنّ تناقضّات هذا المجتمع الرّأسمالي هي التّي تقدّم لنا المفاتيح لفهم الرّواية من حيث أنّها نوع أدبي قائم بذاته.

---

[1]: عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرّواية، بحث في تقنيّة التّعبير، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، كويت، 1998م، ص: 15.

[2]: جورج لوكاش، الرّواية كملحمة بورجوازيّة، تر: جورج مرابيشي، ط1، دار الطّليعة، بيروت، لبنان، 1979م، ص: 09.

وتعتبر ذلك النّوع الأدبي والتّصوير الحكائي (للكلية الاجتماعيّة)، وهي تمثّل القطب المقابل للملحمة العصور القديمة، ونقيضها الجذري[1]؛ أي أنّ الرّواية نقيض الملحمة، باعتبار أنّ الأولى فنّ نثري، أمّا الثّانيّة فنّ شعري.

وانطلاقا من هذا فقد كان لعلم الجمال الدّور الأساسي في صياغة نظريّة للرواية.

إنّ الرّواية هي: «**تاريخ بحث منحط يسمّيه لوكاش شيطاني**»[2]؛ بحث عن قيم أصليّة في عالم منحط، ولكن على صعيد متقدّم وبشكل مغاير ووفق كيفيّة مختلفة.

تملك الرّواية باعتبارها تتوسّط الشّكل الملحمي طبيعة جدليّة بمقدار ما تحافظ بدقّة على التّفاعل العميق بين البطل والعالم الذّي يفترض كلّ شكل ملحمي من جهة، وعلى قطيعتها التّي لا يمكن التّغلّب عليها من جهة أخرى، باعتبار تفاعل البطل والعالم نتاج عن انحطا لا كلّ منهما، بالنّسبة للقيم الأصيلة أمّا التّعارض فهو نتاج الاختلاف في طبيعة كل هذين الانحطاطيين[3].

فالرّواية تعدّ مرآة عاكسة للمجتمع البورجوازي ولقيّمه ولعاداته.

إنّ "لوكاش" في معرض حديثه عن الرّواية والملحمة يتناول الجانبين الشّكلي والمضموني، من حيث المضمون إذا كان موضوع الرّواية هو الواقع، وتمفصلاته وتناقضاته، وجانب الشّكل المتمثّل في اللّغة النّثريّة بالنّسبة للرّواية، فالملحمة باعتبارها شعر فهي نتاج مجتمعها وعصرها.

---

[1]: جورج لوكاش، الرّواية كملحمة بورجوازيّة، ص: 09، 10.

[2]: لوسيّان غولدمان، مقدّمات في سوسيولوجيّا الرّواية، تر: بدر الدّين عرودكي، ط1، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريّا، 1993م، ص: 14.

[3]: ينظر: المرجع السابق، ص: 15.

5- نظريّة الرّواية:

الرّواية هي وليدة الطّبقة البورجوازيّة للمجتمع الأوربي، وهي ملحمة العصر الحديث باعتبار أنّ العصر هو عصر النّهضة في أوربا، والرّواية أيضا تحاكي الواقع وتعكسه، فهي فنّ جديد لعصر جديد، فقبل "هيجل" و "لوكاش" كانت هناك محاولة الحركة الرّومانسيّة الأولى بألمانيّا مجلّة "أتنيوم" (L'Altenoeum) التّي طرحت مسألة نظريّة الرّواية ضمن تصوّرها العام المتطلّع إلى "المطلق الأدبي" الذّي يتخطّى الأجناس التّعبيريّة ليقترب من الكليّة العضويّة، قادرة على أن تلد نفسها وتلد عالما غير مجزأ، ومن ثمّة فإنّ "فرديريكشليكل" في رسالته عن الرّواية بلغ عل أنّ: «**كلّ نظريّة للرّواية يجب أن تكون في نفسها رواية**»[1]، والرّواية لا يمكن أن تستحقّ اسمها إذا لم تكن خليطا من المحكي والنّشيد، ومن أشكال أخرى.

وبعد العنصر الأساسي للرّواية هو اعتبارهم لها جنسا قائما على تعدّد الأجناس التّعبيريّة، وعلى تجاوز العناصر الرّوائيّة مع الفكر الخالص والعناية بالتّعبيرات النّثريّة المبتذلة، إنّ هذا العنصر سيصبح أحد المكوّنات البارزة في تشييدات نظريّة الرّواية التّاليّة الرومانسيّة الألمانيّة[2]؛ أي أنّ الحركة الرومانسيّة الألمانيّة كانت الأرضيّة التّي أنشأت فيما بعد فنّ الرّواية واعتباره فنّ قائم بذاته.

ومن ثمّ جاءت محاولات أخرى لتنظر لفنّ الرّواية، نذكر منها محاولة "هيجل" في كتابه "الاستتيقا" هو الذّي دشّن تنظيرا للرّواية؛ إذ هو يربط شكلها ومضمونها بالتّحوّلات البنيويّة التّي عرفها المجتمع الأوروبي خلال صعود البورجوازيّة وقيام الدّولة الحديثة في

[1]: ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، تر: محمّد برادة، ط1، دار الفكر للدّراسات والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 1987م، ص: 08.

[2]: المرجع نفسه، ص ن، -بتصرّف-

القرن التّاسع عشر، وتعدّ ملاحظته في هذا الموضوع تكتسي أهمّية خاصة بالنّظر إلى زحزحة الإشكاليةالايستتيقيّة عمّا كانت مطروحة عند "كانت" واعتماده في تحليلاته على المنطق الجدلي أتاح له تجلّية الأولويّات الكامنة وراء تبدّل كثير من العلائق المجتمعيّة[1].

«فالحياة الخارجيّة التّي كانت خاضعة إلى ذلك الحين لنزوّات المصادفة ولتقلّباتها، قد تحوّلت إلى نظام حقيقي مستقرّ هو نظام المجتمع البورجوازي ونظام الدّولة، بحيث أنّ الشّرطة والمحاكم والجيش والحكومة هي التّي أصبحت الآن تحتلّ مكان الأهداف الخياليّة التّي جرى وراءها الفرسان»[2].

وتابع "هيجل" تحليله لهذه المسألة معتمدا على منهجه الجدلي ليضع أمامنا الأبعاد الجديدة التّي أخذها الأبطال في الرّواية، كما في المجتمع، وبالتّالي تكون النّتيجة أن يؤول البطل المتمرّد وبعود إلى الاندماج في الحياة الاجتماعيّة.

وطبيعة صراع الفرد ضدّ المجتمع واستجلاءه داخل الرّواية هو ما جعله يعتبر هذه الأخيرة مجالا لصراع «**بين شعر القلب ونثر العلائق الاجتماعيّة ومصادفة لظروف الخارجيّة**»[3]؛ ونتيجة لهذا فإنّ الرّواية تضطلع بوصفها ملحمة بورجوازيّة داخل مجتمع منظّم بطريقة نثريّة وملائمة لظروف الواقع المعاش.

من خلال هذه اللّمحات قدّم "هيجل" عناصر لنظريّة لها أهمّية بالنّسبة لتنظير الرّواية، خاصّة فيما يتعلّق بإبراز الصّراع بين الفرد والمجتمع، وجعل فضع الوهم مكوّنا أساسيّا في المحكي الرّوائي وافتراض نوع الكلّية في الرّؤية العالم داخل الرّواية.

---

[1]: ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص: 09.

[2]: المرجع نفسه، ص:09.

[3]: المرجع نفسه، ص: 10.

وفي ظلّ هذا المنظور الفلسفي والتّاريخي تابع "جورج لوكاش" تنظيره للرّواية مطوّرا ومعلّقا لملاحظات "هيجل"، ومقدّما في كتابه الشّهير "نظريّة الرّواية" (1916م) تحليلا لأهم تناقضات العصر الحديث من خلال شكل الرّواية وقدرته على التقاط المعيش وتشخيص الكينونة، وقد كان "لوكاش" ينتقل من تأثير "كانط" إلى جدليّة "هيجل".

وقد اتّخذ "لوكاش" من الحضارة الإغريقيّة بوصفها كلاّ منتهيّا منطلقا لرصد الأشكال التّعبيريّة الأدبيّة ومقارنتها بشكل الرّواية المنتمي إلى حضارة إشكاليّة بطبعها التّمزّق والاستلاب[1].

لذلك فإنّ تحليله للملحمة والتّراجيديّا لا يهدف إلى جعلها مثلا أعلى يمكن إعادة إنتاجه، وإنّما يقصد إلى إبراز الشّروط التّي أوجدت هذين الشّكلين ثم جعلتهما يختفيّان.

ونتيجة لهذا كلّه فإنّ الرّواية في هذا السّياق الفلسفي والتّاريخي، وضمن التّأويلات التّي قدّمها "لوكاش" هي الشّكل المطابق للتّجزئة وعواقب الاستلاب داخل المجتمع البورجوازي من أجل تشيّيد كلّية جزئيّة، إذا جاز التّعبير، «**تعسّف البطل الرّوائي الإشكالي على أن يعترف على ذاته، لكن مضمونه الرّواية غير التّام باستمرار نتيجة لوجودها في عالم عرضي واشتمالها على فرد إشكالي**»[2]؛ أي أنّ العلاقة بين الأخلاق والاستتيقا في سيرورة إبداع الرّواية ومضمونها وهذا نتيجة وجود أبطال في عالم الرّواية.

وخلاصة لما سبق فإنّ تعريف "هيجل" للرّواية كان بوصفها ملحمة بورجوازيّة، أمّا "جورج لوكاش" فيرى أنّ لكلّ عصر ملحمته، وبناء على هذا التّصوّر الماركسي ينظر إلى الرّواية بوصفها ملحمة الطّبقة البورجوازيّة، تماما كما أنّ الملحمة القديمة هي نتاج طبقة

[1]: ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص: 11، -بتصرّف-

[2]: المرجع نفسه، ص ن.

النّبلاء وفي تحديده للحظة ميلادها يرجعها إلى زمن الثّورة الصّناعيّة، حيث صارت التّعبير الفني عن الطّبقة الاجتماعيّة الجديدة.

وهو لا يؤرّخ للرّواية كنوع أدبي قائم بذاته، وإنّما يقوم أساسا بعمليّة تحقيب لها؛ أي أنّه يحدّد تمفصلات المراحل الأساسيّة لتطوّرها شكلا ومضمونا بالتّوازي والتّفاعل مع المراحل الأساسيّة لتطوّر المجتمع البورجوازي.

ومن هنا يمكن أن نطرح سؤال هو: ما الدّافع إلى تغيّير الملحمة القديمة بالرّواية؟

إنّ الدّافع إلى ذلك حسب "لوكاش" هو أنّ نمط الاجتماع الحديث الذّي جاء عقب الثّورة الصّناعيّة نمط يتميّز بسرعة في إيقاع حياته، ومن ثمّ لم يكن مناسبا أن يعبّر هذا الزّمن الجديد عن نفسه بالشّعر الملحمي، فاصطنع النّثر الرّوائي، لأنّ النّثر هو الأطوعوالأمرن والأكثر ملائمة للتّعبير عن الحياة البورجوازيّة المتّسمة بالسّرعة والتّعقيد[1].

6- الفرق بين الملحمة والرّواية:

إنّ الرّواية تشترك مع الملحمة في طائفة من الخصائص، وذلك من خلال إنّها تسرد أحداث تسعى لأن تشمل الحقيقة وتعكس مواقف الإنسان وتجسد ما في العالم.

- وتختلف الرّواية عن الملحمة باعتبار أنّ الأخيرة شعرا والأولى (الرّواية) تتّخذ اللّغة النّثريّة تعبيرا.
- الرّواية لا تنهض على مبدأ تناول الأشياء الخارقة للعادة، وهي الخاصة التّي تتغذّى منها الملحمة

[1]: حناعبود، من تاريخ الرّواية، دط، اتّحادكتاب العرب، دمشق، 2002م، ص: 13، -بتصرّف-

- تكلّف الملحمة بتصوير البطولات والأعمال العظيمة الخارقة، من حيث تهمل عامة النّاس والأفراد البسطاء في المجتمع، وهذا الموضوع الذّي تكلّف به الرّواية دون الإحجام عن معالجة الشّق الأول من بعض أطوارها الاستثنائيّة
- الملحمة ذات أبعاد زمانيّة ومكانيّة تتّسم بالعظمة والسّمو، وهي أيضا طويلة الحجم من حيث نفسها بطيئة الزّمان، بحيث لا تكاد تعالج إلاّ الأزمنة البطوليّة، على حين أنّ الرّواية التّي تحاول عكس حياة الإنسان أكثر حركة، ضيّقة الحدود، ممّا يجعلها تتّسم بالسّرعة[1].
- الملحمة هي رواية شعريّة تدور حول البطولة في جو من الخوارق، وتضخم الأحداث التّاريخيّة
- الملحمة تستقي من التّاريخ كما تفعل الرّواية لأنّ السّيطرة تعود للفكر، ويؤلّفها صاحبها لتقرأ[2].
- الملحمة أول نموذج للأسلوب الرّوائي، وكما قال "هيجل" أنّ الرّواية هي مظهر من مظاهر روح الملحمة، برزت تحت تأثير الفكرة الحديثة المألوفة للحقيقة.

يبد أنّ التّشابه بين الملحمة والرّواية، والحال هذه له طبيعة نظريّة مجرّدة لا يمكن الاستفادة منه، فالملحمة أسلوب شعري يعتمد على الإلقاء الشّفوي ويتناول الأعمال الضّخمة لأبطال من التّاريخ أو الأسطورة، لهم سمات اجتماعيّة وليست فرديّة، إنّ مثل هذا القول ينطبق على الرّواية[3].

[1]: عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرّواية، بحث في تقنيّة التّعبير، ص: 12.

[2]: شفيق بقاعي، سامي هاشم، المدارس والأنواع الأدبيّة، ط1، منشورات المكتبة العصريّة، بيروت، 1979م، ص: 30.

[3]: إيان وات، ظهور الرّواية الإنجليزيّة، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار الحريّة للطّباعة بغداد، أيلول 1980م، ص: 133، 134.

إذن فهناك تعارض (فرق) بين الملحمة والرّواية كما أنّ هناك تشابه بينهما، إذ كلّ واحد منهما يكمّل الآخر رغم الاختلاف الموجود.

***الفرق بين الملحمة والرّواية هو:** أنّ موضوع الرّواية هو الصّراع بين المثاليّة والواقعيّة، وتقع على الرّواية مهمّة الإشارة المباشرة لكامل فترة الحياة أو امتدادها وتعقد وتشابك تطوّراتها، وعدم تكافؤ تفاصيلها، وهذا ما يدعوا إلى الفهم الواسع لمشكلة كليّة الأشياء باعتبارها الهدف التّمثيلي للملحمة الكبرى[1].

تعطي الملحمة صورة عن الصّراعات المتنوّعة لشخوصها مكشوفة ومعقّدة على نحو واسع وإجمالي، هذه الصّراعات هو الذّي يجري من خلالها التّعبير عن ضرورة التّعبير الاجتماعي وتطوّره[2].

7- الرّواية كملحمة بورجوازيّة:

الرّواية هي ذلك النّوع الأدبي الأكثر نموذجيّة للمجتمع البورجوازي، وهي تمثّل جميع التّناقضّات النّوعيّة لهذا المجتمع، غير أنّ لا تساوي التّطوّر بسم بميسمه تطوّر نظريّة هذا النّوع الفنّي النّموذجي لمجتمع حديث، إنّ الرّواية قد تطوّرت على جانب التّطوّر النّظري العام بصورة تكاد تكون مستقلّة عنه، ولقد ارتبطت الرّواية مع كبار ممثّليها الأوائل بالتّحديد ارتباطا عضويّا وثيقا، وعلى نحو جدلي في الوقت نفسه، تمخّض عن إدخال عناصر تحلّل الثّقافة الحكائيّة القروسطيّة، من هيمنة السّمات العاميّة، والبورجوازيّة على ثقافة المجتمع الأوربي[3].

---

[1]: جورج لوكاش، الرّواية التّاريخيّة، تر: صالح جوادكاظم ،دار المنشورات، بيروت، ص: 196.

[2]: المرجع نفسه، ص: 208.

[3]: ينظر: جورج لوكاش، الرّواية التّاريخيّة، ص: 27.

ولقد ساهمت الفلسفة الألمانيّة الكلاسيكيّة في ظهور المعالم الأولى لدراسة جماليّات عامة للرواية، ولقد شقّت الرّواية طريقها في النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر بوصفها شكل تعبيري النّموذج البورجوازي، وعندئذ توقّفت المحاولات الرّاميّة إلى إبداع ملحمة حديثة، فالرّواية هي ملحمة العصر الحديث.

ويدرك "هيجل" أنّ الملحمة مرتبطة تاريخيّا بطور بدائي في تطوّر الإنسان بحقبة الأبطال؛ أي بحقبة لم تكن قد هيمنت فيها بعد على حياة المجتمع القوى الاجتماعيّة التّي حازت على سؤددها واستقلالها وانفصالها عن بني البشر، ويرتكز شعر العصر البطولي، الذّي كانت الملاحم الهوميريّة إلى ذلك السؤدد الذّاتي، إلى ذلك النّشاط العفوي للبشر، الأمر الذّي يعني أنّ الفرد البطولي لا ينفصل عن الكلّ المعنوي الذّي ينتمي إليه، ويرى أيضا أنّ نثر العهد البورجوازي الحديث مجبول من الإلغاء الضّروري لذلك النّشاط العفوي، ولتلك الوحدة الجوهريّة مع المجتمع[1].

يقول "جورج لوكاش"": «**أمّا الاهتمام والحاجة إلى مثل تلك الكليّة الفرديّة الواقعيّة وإلى سؤدد ذاتي حي، فلن يفارقنا ولا يمكن أن يفارقنا مهما فعلنا بهدف الاعتراف بأساسيّة تطوّر شروط الحياة السّياسيّة والحيّاة المدنيّة، ويكون هذا التّطوّر مفيدا وعقلانيّا إلى أقصى حد ممكن**»[2].

إنّ "جورج لوكاش" يدعوا إلى ضرورة الاهتمام بأسّاسيّة تطوّر شروط الحياة على جميع المستويّات والاهتمام والحاجة إلى انعكاس الواقع في كشف كلّ التّناقضّات التّي مرّ بها المجتمع البورجوازي في حقبة زمنيّة معيّنة، ولا بدّ من تطوير هذا الفن التّعبيري ليتلاءم مع

[1]: ينظر: جورج لوكاش، الرّواية كملحمة بورجوازيّة، تر: جورج طرابيشي، ص: 29.

[2]: المرجع نفسه، ص: 30.

متطلّبات الحياة وتغيّرات المجتمع، ويجب أن يكون هذا التّطوّر مفيدا وعقلانيّا يساهم أقصى حدّ ممكن في تغيّر مسار الحياة إلى الأحسن.

و"جورج لوكاش" إنّه لا يؤرّخ للرّواية كنوع أدبي قائم بذاته أو بصفتها إحدى أدوات تصوير التّاريخ الأكثر تفصيلا وصدقا على امتداد أربعة قرون فحسب، وإنّما يقوم أساسا بعمليّة تحقيب لها؛ أي أنّه يحدّد تفصيلا للمراحل الأساسيّة لتطوّر المجتمع البورجوازي، ولعلّ هذه النّقطة بالذّات هي التّي ميّزته بصفته أتى بالجديد فيما يخدم الرّواية بوصفها ملحمة بورجوازيّة.

يرجع الفضل إلى علم الجمال الكلاسيكي الألماني إلى اكتشاف الصّلة التّي تربط الرّواية كنوع أدبي وبين المجتمع البورجوازي، فالمعرفة الكاملة والشّاملة بهذا المجتمع وبمسار تطوّره ولتخطّيه لحدوده بقوّة التّاريخ لم تكن في متناول علم الجمال المثاليّة الألمانيّة الكلاسيكيّة، وحتّى "هيجل" ما كان يستطيع الذّهاب إلى أكثر من حدّ الإرهاص بالتّناقض الدّاخلي للمجتمع الرّأسمالي، وحين حاول أن يظهر النّتائج الجماليّة لهذا الحدس ما وسعه أن يفلت من إسار تناقضّات لا حلّ لها[1].

المشكل القائد أنّ ذاك هو وجود تناقضّات في المجتمع الرّأسمالي (البورجوازي) ومحاولة إيجاد الحلول والبديل لها.

ومن هنا يأتي البديل المتمثّل في اللاّرومانسي للتّصالح مع الواقع على أنّه المضمون الضّروري للرّواية، مستدلّين في ذلك على حب للحقيقة بعيدا إلى أذهاننا، لأنّ هذه التّناقضّات لا حلّ لها والتّي يتخبّط فيها علم الجمال الكلاسيكي بصدد مسألة الرّواية، لا بدّ

[1]: ينظر: جورج لوكاش، الرّواية كملحمة بورجوازيّة، ص: 31.

أن ترتبط بتناقضّات التّقدّم في المجتمع الطّبقي، وترجع لهذه التّناقضّات إلى أسباب اقتصاديّة واقعيّة حسب "ماركس".

إنّ العثور على أساس تصوّر مادي جدلي للشّكل الرّوائي بوصفه ملحمة بورجوازيّة يمكنه من تغيّير من مسار هذا الفن (الرّواية) إلى اعتباره فنّ قائم بذاته,

وكما تتعارض الرّواية والملحمة، هناك أيضا تعارض بين الرّواية والدّراما حسب "غوته" «**المطلوب في الرّواية تصوير نوازع نفسيّة وأحداث في المقام، أمّا في الدّراسات فالمطلوب تصوير شخصيّات وأعمال، والمفروض بالرّواية أن تتقدّم بتؤدة وبعواطف الشّخصيّة الرّئيسيّة أن تهيئ مسيرة جملة الأحداث نحو ختامها...، فعلى بطل الرّواية أن يكون سلبيّا، أو على الأقل ألا يكون إيجابيّا إلى درجة عالية**»[1].

أي أنّ مهمّة الرّواية تصوير وتجسيد جميع تلك النوازع والصّراعات والأحداث، ويجب أن تكون في المقام وفي القمّة، ويجب أن بطل الرّواية سلبيّا مطلب شكلي إلى هذه التّناقضّات جميعا، ولا يجب أن يكون إيجابيّا في نظرته إليها، أمّا الدّراما فهيّ تشخيص ذلك الواقع وتصويره بأعمال مسرحيّة، فالشّيء الذّي يروى ليس كالشّيء الذّي يقرأ.

لقد تعرّض "ميخائيل باختين" إلى دراسة الملحمة والرّواية، وقد تطرّق في دراسته لتاريخ الرّواية كنوع أدبي وتاريخ النّقد الرّوائي، وأهم الخصائص التّي تميّز الرّواية باعتبارها نوعا جديدا، ثمّ عالج فيها سمات الرّواية المقرّة قبل علماء الأدب والخصائص المختلفة، ثمّ شرع بالشّرح عن سمات الرّواية التّي وجدها في النّوع الرّوائي، وقد لمس ثلاثة (03) سمات أساسيّة:

[1]: جورج لوكاش، الرّواية كملحمة بورجوازيّة، ص: 34.

1- تعدّد أساليب الرّواية المرتبطة بالوعي المتعدّد (المتنوّع اللّغات والمتحقّق في الرّواية)

2- التّعبير الجّذري في إحداثيّات الزّمان الشّخصيّة الأدبيّة في الرّواية

3- منطقة جديدة لبناء الشّخصيّة الأدبية في الرّواية مرتبطة إلى أقصى حدّ بالحاضر- بالواقع المعاصر في عدم تكامله[1].

تشير السّمة الأولى إلى أنّ الرّواية من وجهة نظر الأسلوبيّة تمثلا عملا فنّيا متنوّع الأصوات والنّغماتمختلفة باختلاف اللّهجات والنّبرات الاجتماعيّة لنفس اللّغة القوميّة.

وبعد "باختين" أول من أشار إلى هذه السّمة لأنّ نقّاد وعلماء الأدب الآخرين أغفلوا أهميّة عكس الوعي الاجتماعي وهموم المجتمع ورغباته وطريقته في التّفكير.

أمّا السّمة الثّانيّة فتجسد حسب رأي "باختين" في ضرورة التّعبير في تصوير الزّمان والتّعبير عنه في الرّواية، فإنّ الملحمة كلّها عكست الماضي، وإنّ الكاتب المجهول (الشّعب) لا يدعي معرفته الشّخصيّة بالأزمنة السحيقة التّي تناولتها الملاحم.

إنّ تمهيد الزّمان في الملحمة مقدّم بكلّ تطوّره، إنّ تصوير الحدث من الكاتب يتمّ بمستوى قيم من النّاحيّة الزّمانيّة، وعلى أساس التّجربة الشّخصيّة والخيال والانتقال من عالم المآخذ إلى عالم الرّوائي.

أمّا السّمة الثّالثة فتتمثّل في خصائص تصوير البطل الرّوائي[2]، الذّي يجب أن يقدّم بالتّدريج وعبر مسار الأحداث وتطوّرها، وأن يكون على صلة وثيقة بالواقع، ومثال ذلك: أنّ

[1]: زهير شليبه، ميخائيل باختين، ودراسات أخرى عن الرّواية، ط1، دار حوران للطّباعة والنّشر والتّوزيع، سوريّا، 2001م،ص: 19.

[2]: ميخائّيل باختين، ودراسات أخرى عن الرّواية، ص: 20.

الرّواية الإغريقيّة أولت عناية واهتمام كبيرين بالإنسان الخاص الذّي نظر حياته الشّخصيّة، وتحكم بالعالم لنفسه.

ومن المعلوم أنّ هذه السّمة ظهرت في الرّواية كنتيجة لسقوط أشباه الآلهة الشّيطانيّة الملحميّة في الأنواع "الهزليّة الجديدة" على حدّ تعبير "باختين" نفسه[1].

ثمّ يعرج إلى تحديد سمات الملحمة ويحلّلها بالتّفصّيل، وتكمن أهم سمات الملحمة حسب "باختين"كما يلي:

1- تركّز الملحمة على عالم قديم على ماضي اليونان السّحيق، والبدايّات والانتصارات القوميّة، فتهتمّ بالماضي المطلق على حدّ تعبير "شيبلر" و "جينه".

2- عالم الملاحم بعيد كلّ البعد عن العالم المعاصر

والكلمة الملحميّة تختلف تماما من حيث المعنى والأسلوب والنّبرة عن كلمة الأدب المعاصر وكلمة الحاضر المعاصر[2].

السّمة الأولى تتمثّل أنّ الملاحم مليئة ببدايات الشّعب اليوناني ونجاحاته، والانتصارات القوميّة التّي حقّقها الأجداد.

السّمة الثّانيّة (اعتماد الملحمة على الفلكلور) فتؤكّد حسب رأي "باختين" أنّ الملاحم أخذت مضامينها من الماضي السّحيق اليّوناني، الذّي يمكن أن يصور في الأساطير فقط والمأثور القومي، لأنّ الملحمة كانت تبحث عن العظمة في عصرها، والعظمة والخلود يأتي فيما بعد مع فن الرّواية.

---

[1]: : ميخائّيل باختين، ودراسات أخرى عن الرّواية ، ص: 21.

[2]: المرجع نفسه، ص ن، -بتصرف-.

1- صورة البطل في الرّواية العربيّة:

من الأسباب الرّئيسيّة التّي جعلت الرّوائيّين يعودون إلى التّراث القديم للتّنقيب في التّقنيّات التّي تتلاءم مع موضوع روايتهم نجد انتماء الكاتب الطّبقي، إذ أنّ هذا العنصر الأخير هو الذّي يحدّد اتّجاهه في تحديد الموضوعات واختيّارها.

ومن أجل ذلك وجّه الرّوائيّون أنظارهم إلى إحياء أمجاد الماضي[1] بسبب سحر جمال التّراث الشّعبي الإنساني، خاصة من الجانب البطولي للشّخصيّات، حيث أخذت وتشبّعت من هذه الأجواء الشّعبيّة، ثمّ اكتسبت الشّهرة لتصبح متداولة على الألسن، شأنهم في ذلك شأن الأبطال الحقّيقيّين، ونحن هنا وكأنّها عايشت الواقع التّاريخي.

إنّ "نتيشه" يرى أنّ تاريخ الأبطال للإنسان المتفوّق الذّي يجسد الصّفات المتفوّقة، إن بهلا واحد قد يجري شعبا بكامله، ولعلّ تعريف "نتيشه" الأقرب إلى فكرة البطولة في التّراث الشّعبي، بيد أنّ البطل الوجودي احتجاج على الوجد بذاته، فالبطل ابن الوجود،وفي الوقت ذاته ضدّا هذا الوجود، لأنّه وجود عابث، إذ أنّ التّمرّد على العبثيّة الوجود يحدّد الصّفات الأساسيّة للبطل، ولهذا ظهر البطل الوجودي في وضع مقاومه متأهّبة للتّمرّد، وهذا البطل يحمل معان ساميّة كالشّجاعة والإقدام...إلخ[2]، وإنّ هذه القيم العظيمة كانت من اهتمامات الإنسان منذ القدم.

من أهم الآراء التّي قيلت حول فكرة البطولة نجد "سيغموند فرويد"يرى أنّ البطل رمز (الأب)، وأنّ البطولة إشارة بعيدة الدّلالة إلى الضّعف البشري، فالبشر يشعرون بضعفهم

---

[1]: ينظر: بلحيّا طاهر، التّراث الشّعبي في الرّواية الجزائريّة، الصّندوق الوطني لترقيّة الفنون والآداب وتطويرها، التّابع لوزارة الاتّصال والثّقافة، ص:81، 82.

[2]: المرجع نفسه، ص: 82، -بتصرّف-.

ويدفعهم ذلك إلى البحث عن محامي يدافع عنهم، بمثابة الأب له صفاته الخاصة كالشّجاعة، الكرم... وبالتّعبير النّفسي يتوافر على الصّفتين الرّئيسيتين (المازوشيّة والسّاديّة):

المازوشيّة: نحو أطفاله يجب التّضحيّة من اجلهم، ونكرّات الذّات

السّاديّة: يجب الدّفاع عن أطفاله متصدّيا للآخرين، وبهذه الحالة يكون المحامي الفعلي لمصالح المجموعة البشريّة[1].

وترى الماركسيّة أنّ البطل تجسيد لصفات الطّبقة التّي انحدر منها، أو التّي وفق إلى جانبها وربط مصيره بمصيرها.

ونجد أيضا أنّ لرغبة الكاتب في تحرير مجتمعه من التّخلّف والقيود البّاليّة هي التّي دفعته إلى انتهاك اتّجاه مغاير، وهو العودة إلى صفحّات الماضي متمثّلا في التّراث الشّعبي الذّي يعدّ من أهمّ الرّكائز لمعرفة مكوّنات الأمّة وخصّوصيّاتها الأصليّة[2]، لأنّ لكلّ أمّة طراز تفكير الخاص بها، وهذا أيضا ما يكوّن الطّابع المميّز لنمط الشّعب النّفسي وحياته الاجتماعيّة، فيضفي بذلك صفات على أدبه تميّزه عن أدب أمّة أخرى.

ونستخلص من هذا كلّه أنّ هناك سببين دفعا بالرّوائيّين إلى الاعتماد على التّراث الشّعبي، وهما:

1_ الشّعور بالغربة نتيجة العجز عن إحداث تغيّير ما، كما هو الحال في الرّواية الفلسطينيّة

2_ كونه وسيلة تخلص الكاتب من رقابة السّلطة، شأن ذلك شأن الرّوائيّين المضطهدين من طرف سلطة بلدهم.

---

[1]: ينظر: بلحيّا الطّاهر، التّراث الشّعبي في الرّواية الجزائريّة، ص: 82.

[2]: المرجع نفسه، ص: 83.

وكخلاصة لهذا العنصر نجد أنّ الرّوائيّين لجئوا إلى الاستعانة بالتّراث الشّعبي من اجل معالجة موضوعات هامة في عصرهم، إذ أنّ هذا التّراث يعد بحقّ أصالة وهويّة مجتمع من المجتمعات يتمثّل في عاداتهم وتقاليدهم وكيفيّة تفكيرهم وطريقة نظرتهم إلى الحياة بكلّ أشكالها، يوظّفون هذا الكمّ الهائل من المقوّمات الأساسيّة من أجل إيصال فكرتهم إلى القارئ ومن أجل تحليل مجتمعهم وحلّ مشكلاته.

2- البطل الإشكالي:

البطل هو ذلك الشّخص الذّي يتّصف بعدّة صفات وفضائل، كالشّجاعة والقوة... لذلك ففكرة البطل كانت مستقرّة في ضمير الشّعوب منذ أمد بعيد، وقد اختلفت نظرة الاتّجاهات الأدبية إلى هذا المفهوم، فكلّ اتّجاه ينفرد بمفهوم يتلاءم مع منطلقه، مثلا الاتّجاه الواقعي ينظر إلى هذا المفهوم على أنّه النّموذج المنفرد في المجتمع والنّموذج المناسب لهذا المثال نجد البطل الإشكالي، فقد ظهر لهذا هذا النّموذج في المرحلة التّي تقع بين مرحلة الواقعيّة التّي اهتمت بالفرد بعد أن حوّلته الرّومانتيكيّة إلى بطل هامشي، وبين مرحلة الرّواية الجديدة، والتّي أعطت الأهمّية والأولوية للآلة سحبت الإنسان من العالم الرّوائي لتحلّ محلّه بأشياء، وبهذا أصبح البطل يشكّل صبغة مركّبة بين الحركة والتّأمّل، وهذا ما يؤكّد أنّ مهمّته الأولى كشف تناقضّات المجتمع[1].

وهذا ما أشار إليه "لوكاش" وتلميذه "غولدمان" إلى البطل، على أنّه شيطاني مجنون أو مجرم، في حين ينظر إليه "محمّد غرام" في صورة البطل النّظري لا العملي، فهو غالبا

[1]: ينظر: أحلام محمّد سليمان، البطل في الرّواية الفلسطينيّة في فلسطين من عام 1993م إلى 2002م، أطروحة استكمال لنيل شهادة الماجستير في اللّغة العربيّة، فلسطين، 2005م، ص: 70، 71.

ما يكتفي بالإشارة إلى الخطأ دون المشاركة في إزالته، وهذا الموقف يجعل الإشكالي مع وضد في آن واحد[1].

إن كان الشّكل الرّوائي يستدعي منطقيّا الفرد الإشكالي، فإنّ العلاقتين معا تستدعيّان تاريخيّا المجتمع البورجوازي شرطا لتوليدهما، ولعلّ ارتباط العلاقتين معا بأشكال متعدّدة من المجتمع البورجوازي هو ما يحدّد تارخيّة الجنس الرّوائي وتحديد تحوّلاته الدّاخليّة.

إنّ الفرد الإشكالي الذّي يسعى إلى تحقيق هدفه ولا يعرف طريقه، نظير الإنسان الذّي أنتجه المجتمع الرّأسمالي اللّيبرالي، ذلك أنّ هذا المجتمع يطلق الفرديّة في لحظة أولى ويعطف عليها زائفا في اللّحظة نفسها[2].

أمّا الفرد الإشكالي فهو مستوحى من غربة الرّوح والبحث عن المطلق، عازفا عن تأمّل التّاريخ وغلطة الحياة اليوميّة.

أمّا "جولدمان" فقد احتضن المفهوم وأضاف إليه تارخيّة خاصة به، معتقدا وليس دائما، أنّ ضياع الفرد آت من زمن مشوّه قابل للانحسار، فإنّ حذف كفاح الإنسان التّشوّه وأقصاه، استعاد زمنه النّسوي، ومشى فوق الأرض بكلّ ارتياحيّة[3].

ويفسّر "لوكاتش" بأنّ البطل الإشكالي: «**هو بطل يقوم ببحث منحط، أو شيطاني عن قيم أصيلة، في عالم منحط، لمجرّد كونه يصادف صعوبات تحوّل بينه وبين تحقيق أهدافه، ولكنّه يغدو إشكاليّا حين يتصدّد الخطر كيانه الدّاخلي؛ بمعنى العالم الخارجي الذّي يعيش فيه يفقد كلّ علاقة له بالأفكار، وإنّ هذه الأخيرة تتحوّل إلى ظواهر نفسيّة**

[1]: ينظر: أحلام محمّد سليمان، البطل في الرّواية الفلسطينيّة في فلسطين من عام 1993م إلى 2002م، ص: 71، -بتصرّف-.

[2]: ينظر، فيصل الدّراج، نظريّة الرّواية والرّواية العربيّة، ط2، الدّار البيضاء، المركز الثّقافي العربي، 2002م، ص: 42.

[3]: فيصل الدّراج، نظريّة الرّواية والرّواية العربيّة، ص: 42.

ذاتيّة؛ أي إلى مثل عليا، وحينها تفقد الفرديّة الطّابع العضوي الذّي كان يبعدها عن الإشكاليّة؛ أي أنّها غدّت في رواية تحمّل غايتها في ذاتها، لأنّها اكتشفت المعنى الذّي يمنح معنى لوجودها كامن في ذاتها، وهي لا تمتلكه أو تركّز عليه في وجودها، ولكنّه يبحث عنه»[1].

ومن خلال هذا نستنتج أنّ البطل الإشكالي في منظور "لوكاتش" هو البطل الذّي يؤمن بقيّم نبيلة في عالم يسوده الفساد والانحطاط، ويسعى إلى التّغيّير نحو ما هو أفضل، لكن يواجه معيقات تحوّل دون وصوله إلى مبتغاه، إذ أنّه يكتفي بالرّغبة في الإصلاح وينظر إلى روما وهي تحترق، فالبطل الإشكال يجد نفسه أمام حقيقتين متصارعتين، وهما حقيقة داخليّة وهي الذّات، وحقيقة خارجيّة وهي المجتمع، إذ يلجأ البطل إلى ذاته ليهرب من واقعه المرّ، إلاّ أنّ ذلك يتعارض مع قيّمه ومثله، بحيث لا يستطيع تقبّل ما يحدث في مجتمعه من فساد وانحطاط، وبهذا تكون علاقة الفرد الإشكالي بعامله في الرّواية مبنيّة على التّوتّر والتّعارض.

في حين يرى "محمّد عزام" أنّ البطل الإشكالي هو: «**بطل نظري لا عملي، وهو غالبا ما يكتفي بالإشارة إلى الخطأ دون أن يشارك في إزالته، وهذا الموقف الدّقيق يجعل الإشكالي "مع" و "ضدّ"**»[2].

وموقف الإصلاح يجعله في عداد الأبطال الإيجابيّين، كما أنّ موقفه بالاعتقاد بالتّأمّل النّظري وعدم المساهمة الفعليّة في الإصلاح يجعله في عداد الأبطال السّلبيّين.

---

[1]: إبراهيم عباس، تقنيّات البنيّة السّرديّة في الرّواية المغاربيّة دراسة في بنيّة الشكل، د ط، منشورات المؤسّسة الوطنيّة للاتّصال، الجزائر، 2002م، ص: 151، 152.

[2]: محمّد عزام، البطل الإشكالي في الرّواية العربيّة المعاصرة، ط1، الأهالي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، 1992م، ص: 11.

فالبطل الإشكالي إنسان مسالم مخلص وصادق يحمل قيّما نبيلة في عالم منحط متخلّف يرفض التّغيّير والإصلاح، فيتعرّض هذا البطل إلى العداء من كلّ الأطراف، لذلك يرضخ البطل الإشكالي إلى واقعه المرّ ويكتفي برغبة في الإصلاح دون الممارسة.

ويقول "هنريك أبسن" في هذا الصّدد: «**كثيرا ما يلوح لي أن لم يعد أمام من وهب العقل والقلب في بلادنا سوى أن ينكص على عقبيه كالغزال الجريح، ويهرع إلى الأحراش ليلفظ أنفاسه الأخيرة في هدوء وسكينة**»[1].

نستخلص من هذا أنّ البلدان التّقليديّة ترفض كلّ مبادرة إلى التّغيّير والتّجديد لأنّ أيّ محاولة في الإصلاح ونشر القيم الحضاريّة تجابه بالعداء، لذا فما على هؤلاء المصلحين والمثقّفين إلاّ الرّضوخ والاستسلام، شأنهم في ذلك شأن الغزال الجريح الذّي يحتضر ويؤثر العزلة ليموت سلام.

وهذه حقيقة البطل الإشكالي؛ إذ أنّه يعيش حقيقتين: داخليّة وخارجيّة تتصارّعان فيما بينهما، وهاتان الحقيقتين هما الذّات والمجتمع؛ إذ أنّ هذا البطل يلجأ إلى ذاته ليهرب من واقعه المرّ، إلاّ أنّ ذلك يتعارض مع قيمه، ومثله بحيث لا يستطيع تقبّل ما يحدث في مجتمعه، ولا يستطيع التّغيّير، وبهذا فإنّه يعيش في تناقض دائم.

3- البطل الإيجابي:

[1]: محمّد عزام، البطل الإشكالي في الرّواية العربيّة المعاصرة، ص: 11.

يرتبط ظهور البطل الإيجابي بالأدب الاشتراكي، إذ أصبحت صورة البطل الإيجابي أكثر دلالة على المجتمعات الاشتراكية، وما يسودها من قيم.

فالبطل الإيجابي لا يكتفي بالرّغبة في الإصلاح بل يتعدّى ذلك إلى العمل والممارسة من أجل تغيّير مجتمعه نحوى الأفضل.

وتجدر الإشارة إلى أنّ هناك خصائص تجمع بين البطل الإيجابي وبين البطل في الأدب الشّعبي، "يعيش للجماعة وفي الجماعة" فإذا عدنا مثلا إلى سيرة "عنترة بن شدّاد" فنجد أنّ "عنترة" قبل أن يتحرّر من براثين العبوديّة كان يعيش بمعزل عن مجتمعه، غير أنّ هذه العزلة والشّعور بالاضطهاد لم يمنعه من الشّعور بالمسؤوليّة اتّجاه مجتمعه، لذلك سعى جاهدا إلى فرض انتمائه إلى القبيلة، فقد كان يرغب في القضاء على "رخداوند" ملك الأعاجم، بينما ملك النّعمان يميل إلى المصالحة، لهذا فقد قال "عنترة" عندما سئل الملك "زهير" عن رأيه، وقال: «**وحقّ الإله الدّائم ما كان عندّي من الرّأي الحازم إلاّ قتل "خداوند" بهذا الحسام الصّارم، وقتل كلّ من معه من الأعاجم وسلب الأموال والغنائم، غير أنّي لا أخرج عن رأي الجماعة ولا أضيق صدر "النّعمان" في هذه السّاعة**»[1]، فبالرّغم من أنّ عنترة كان يعارض الصّلح مع ملك الأعاجم إلاّ أنّه رضّخ لرأي الجماعة.

أمّا البطل الرّوماني المعاصر فهو يعيش في عالمه الخاصولا يهتمّ بالعالم الخارجي، في حين يتميّز البطل الشّعبي بفرديّته، ولكن في الوقت نفسه يعبّر عن متطلّبات مجتمعه، فالقوى المعارضة للبطل الرّومانسي في سبيل تحقيق هدفه هو المجتمع بما يتميّز به من ضبط اجتماعي، أمّا القوى المناوئة للبطل الشّعبي في سعيه نحو هدفه هم أفراد بذاتهم يحاولون أن يقفوا عقبة في طريقهم، فـ "عنترة" البطل الشّعبي الذّي كان يعاني من ويلات

[1]: أحمد إبراهيم الهواري، البطل المعاصر في الرّواية المصريّة، ط3، دار المعارف، 1996م، ص: 56.

العبوديّة سرعان ما يتغلّب عليها ويحقّق هدفه المتمثّل في التّحرّر، فقد نجح في مسعاه، كما أفلح في إبراز وإعلاء من مكانة عبس في القبائل العربيّة.

بعد النّضال ضدّ نثر المجتمع البورجوازي تحديدا لموقف أولئك الكتاب من مشكلة "البطل الإيجابي" وبالارتباط الوثيق معها، من مشكلة "الحالة الوسطى" التّي هي حاسمة الأثر بصدد أسلوب الرّواية وبناءها، فالمطالبة "الهيجليّة" بضرورة تربيّة البطل الرّوائي لحمله على الاعتراف بصلاحة الواقع البورجوازي وشرعيّته، وكان من المفروض في حال الخلوّ أن تتمخّض عن بطل إيجابي[1]؛ أي أنّ من مهمّة البطل الرّوائي أن يعكس ذلك الواقع البورجوازي بكلّ حيفيّاته وتناقضّاته.

إنّ مطالبة "هيجل" بالبطل الإيجابي لا تغدو مستحيلة إلاّ في حالة الحفر العميق والكشف عن استعصاء تناقضّات المجتمع الرّأسمالي على الحلّ، والتّشهير بخصّية هذا المجتمع ودناءته أنّ لأبطال الإيجابيّين لرواية القرن الثّامن عشر أبطال نشيطين في العمل والأحرار، وأضحى مطلب البطل الإيجابي في رواية القرن التّاسع عشر مطلبا دفاعيّا، مطلبا موجّها إلى الكتّاب حتّى يوفّقوا توفيقا ماكرا بين التّناقضّات بدل إزاحة السّتار عنها[2].

4- البطل السّلبي:

البطل السلبي هو بطل العصر الذّي لا يؤمن بالقيم ولا يمتلك ثقافة، وهوابن الطّبقة الفقيرة، ويرغب في الوصول إلى القمّة بأيّة وسيلة ومهما كان الثّمن، وينتهي به المطاف في

[1]: ينظر: جورج لوكاش، الرّواية كملحمة بورجوازيّة، ص: 70.

[2]: ينظر: المرجع نفسه، ص: 73.

مستنقع القذارة وشعاره دوما: لا تفكّر في الإصلاح[1]، ويتميّز باتّخاذه الموقف الوسط أو الحيّادي من الأحداث، فلا يشارك صياغتها، ولا يفكّر حتّى في تغييرها، وهو بذلك يشبه البطل الإشكالي الذّي تشكّل السّلبيّة حركة مواليّة في دوره في الحيّاة، والفرق هنا أنّ سلبيّة البطل السّلبي تكمن أنّها نابعة من ذاته، هذا الذّي يجعله متردّدا وضعيفا، وسهل لانقيّاء الآخرين وضعيف الشّخصيّة، وفي النّهاية ينتهي به الأمر منعزلا ويلقي اللّوم على الحظّ السّيئ، ويظلّ هذا البطل في صورة البطل الغير مبالي، الذّي يتجرّد من الانتماء إلى وجهة نظر الحياة[2]، والمضاد الذّي يقف ضدّ الحركة التّغيّريّة في المجتمع الجديد ويقاومها لوقف تطوّرها، والفشل الذّي أسهمت فيه إرادته ليسقط في المستنقع القذر؛ أي أنّ مقدّماته أدّت إلى نتائجه[3]؛ أي كلّ واحد يختار طريقه في الحياة، وهذا الطّريق يؤدّي دائما إلى نهاية، سواء كانت نهاية سعيدة ملائمة حسب توقّع البطل أو العكس؛ أي بتوقّع شيئا ويجد في النّهاية شيء آخر، لأنّه تجري الرّياح بما لا تشتهي السّفن.

ومن هنا نصل إلى أنّ ظهور الشّخصيّة بوصفها البطل سواء كان إيجابيّا أو سلبيّا في الرّواية العربيّة المعاصرة، إنّما هو نتيجة لصراع بين الفرد والمجتمع، أو هي تحديد نوعيّة العلاقة بينهما، وهي علاقة انفصام، وهذا كان دليلا واضحا على أنّ الرّواية العربيّة انتقلت من مرحلة عكس الواقع ومحاكاته إلى مرحلة نمذجة الأشياء والخوض في حلّ المشاكل الحاسمة في المجتمع.

5- البطل الملحمي:

[1]: محمّد عزام، البطل الإشكالي في الرّواية العربيّة المعاصرة، ص: 12.

[2]: ينظر: محمّد أبوا يعقوب، الشّخصيّة في الرّواية الفلسطينيّة المعاصرة، اتحاد كتاب العرب، القدس، 1997م، ص: 52.

[3]: ينظر: المرجع نفسه، ص: 53.

يعتبر البطل في الملحمة العمود الفقري لها، حيث تدور كلّ الأحداث حوله، ولا معنى ولا وجود لأيّة ملحمة إلاّ بما فيها من بطل، وهذا البطل يتميّز بكونه يتكلّم بضمير الجماعة، فيعبّر عن مشاعر جماعة ما، وطالما هو كذلك فهو بالأحرى شاعر ينشدّ بصوته المدوي، يروي لنا الأعمال البطوليّة الجليلة، وبالتّالي فهدفه ليس شخصيّا، وإنّما يسعى إلى إصلاح الجماعة البشريّة.

ويتّسم البطل الملحمي بالصّراحة، باعتباره أحد مكوّنات العمل الملحمي، ويظهر لنا كامل إيمانه وقدراته، ويتّصف بوعي تام، لكي يضع قواه الطّبيعيّة في مصاف القوى التّاريخيّة، وما يميّز بطل الملحمة عن بطل الرّواية أنّ الأول بطل خرافي خارق للعادة، وإنّه يؤوّل إلى الفناء، ولا خلود إلاّ لمجده، وله مكانة كبيرة بين أبناء وطنه، ويحظى بأهمّية تاريخيّة وأسطوريّة، ويعتبر البطل من وجهة نظر المسيحيّة كائن حيّ جسده مصيره الفناء، وروحه لها الخلود في جنّة النّعيم[1].

وهذا البطل يترك عالم الحياة اليوميّة ويذهب في رحلة يلقي فيها خصّوما يحاولون إنزال المهمّة دون الوصول إلى هدفه، وينطلق ليبحث على مجال المعرفة وما فوق الطّبيعة، لكي يتغلّب على القوى الخارقة ويحقّق النّصر المحتم، يعود إلى وطنه مع القدرة لتزويد بين مجتمعه بالنّعيم والبركات والمعرفة الجديدة[2].

ويعدّ البطل مساعدة لتحقيق هدفه كمساعدة الآلهة، والملائكة وفي بعض الأحيان الشّياطين، وتتميّز هذه المرحلة أنّها تتبع في العادة ترسيمة وحدة النّواة الموصوفة في

[1]: أحمد يوسف الرّومي، الملاحم جلجامش للإليادة...، مجلّة عالم الفكر، الوكيل المساعد لشؤون الثّقافة، وزارة الإعلام، المجلد1، ع1، أبريل 1985م، ص: 224، -بتصرّف-.

[2]: جوزيف كامبل، البطل بألف وجه، تر: حسن صقر، ط1، دار الكلمة للنّشر والتّوزيع، سورية، دمشق، 2003م، ص: 41، -بتصرّف-.

الأعالي: انفصال عن العالم، صراع من أجل مصدر القوى ما فوق الطّبيعة، ومن ثمّة العودة التّي تأتي بالحياة[1]، ليعود في نهاية رحلته منتصرا، ويكون هذا الانتصار على المستوى التّاريخي العالمي؛ أي على مستوى العالم الأكبر.

ومن هنا نستنتج أنّ الملحمة خاليّة من الهواجس والاستبطان، فالبطل الملحمي ليس في ذات الموقع الذّي يجد البطل الرّوائي نفسه فيه، فالبطل الملحمي يعبّر عن مشاعر الجمهور، في حين أنّ البطل الرّوائي يبدو في حالة صراع ومواجهة مشكلات بينه وبين العالم الخارجي.

إنّ البطل الملحمي يأخذ صفاته من الصّفات الكلّية العضويّة المنسجمة التّي ينتمي إليها؛ أي أنّه ظلّ لغيره، وغيره ظلّ له، ومصيره مرتبط بمصير الجماعة.

يقول "لوكاش": «**إنّ بطل الملحمة لا يكون على وجه الدّقة أبدا فردا، ومن السّمات التّي غدّت دائما خصيصة جوهرية الملحمة، كون موضوعها ليس مصيرا شخصيّا، بل مصير عشير، وإن في ذلك لصواب، لأنّ منظومة القيّم المكتملة والمغلفة المحدّدة لعالم الملحمة تصنع كلا يبلغ اتّصافه بالوحدة العضويّة حداّ مفرطا لا يستطيع معه عنصر من عناصر هذا الكل أن يعيش في عزله ويحتفظ مع ذلك بعيونيه، وأن يرتفع ارتفاعا كافيّا ليكتشف نفسه كطوبة، ويجعل من نفسه شخصيّة**»[2]؛ أي أنّ بطل الملحمة لا يكون فردا، بل إنّه المفرد الذّي يسمع به المجتمع، لأنّه ليس باستطاعة أحد أن يعزل نفسه داخل كلية عضويّة ممتدّة إلى حدّ يرى نفسه شخصيّة مستقلّة، ولهذا السّبب فإنّ الملحمة لا تعرف

[1]: ينظر: المرجع السابق، ص: 45.

[2]: جورج لوكاش: نظريّة الرّواية، تر: الحسين سحبان، منشورات التّل، الرّباط، المغرب، 1988م، ص: 62.

الفروق الكلّية الكيفيّة بين البشر، وكون الملوك أبطال الملاحم، لأنّ مصير الملوك يترجم في الملاحم مصير الجّماعات البشريّة[1].

وبما أنّ البطل هو شخصيّة أدبيّة، فهي تمثّل مجتمعا كما تمثّل نظامه ومراتبه المختلفة[2]، باعتبار أنّ الملحمة كلية عضويّة منسجمة تتعامل مع الفرد لا فرديّة له، فتحدّث عن وجود جوهري يتطلّع إلى المطلق ويذهب إليه[3].

والبطل الملحمي يجهل الصّدام بين الذّات والموضوع؛ أي لا يعرف الشّرط الذّي ينتجه فردا وغيّاب فرديته يمنع عنه المصير الفردي، ويعيّن مصيره مصيرا لشعب أو لجماعة، في حين أنّ بطل الرّواية هو شخصيّة إشكاليّة تعريفا، يبحث عن موضوع أضاعه بأدوات تزيده ضيّاعا، أو يبحث ضائعا عن موضوع لم يليق به أبدا.

إنّ المسافة بين بطل الملحمة وبل الرّواية هي تلك القائمة بين الحكمة والجنون، ذلك أنّ الزّمن الحديث يتكشّف جنونا خالصا، فبطل الزّمن الحديث مرآة لزمن غادرته الحكمة، يلتقي بوعيه الذّاتي، ولا يلتقي بكليّة اجتماعيّة توافقه[4].

[1]: ينظر: فيصل دراج، نظريّة الرّواية والرّواية العربيّة، ط2، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، 2002م، ص: 14.

[2]: ميشال زيرافا، الأسطورة والرّواية، تر: صبحي حيدي، ط1، دار الحوار لنشر والتّوزيع، سوريّة، 1985م، ص: 11، -بتصرّف-.

[3]: ينظر: فيصل دراج، نظريّة الرّواية والرّواية العربيّة، ص: 13، 14.

[4]:ينظر: المرجع نفسه، ص: 14.

1- الشّخصيّة في المعاجم العربيّة:

إنّ مصطلح الشّخصيّة لم يعرف تعريفا دقيقا شاملا ووافيّا في المعاجم القديمة، كما هو الحال في المعاجم الحديثة، وهذا ما حمسنا للبحث عن أصل ومنبع لهذه الكلمة في مختلف المعاجم، نذكر من بينها أهم معجم وهو "لسان العرب" لـ "ابن منظور" الذّي جاء فيه تعريف الشّخصيّة على النّحو التّالي: «**شخص الشّخص جماعة، شخص الإنسان، وغيره، مذكر والجمع أشخاص وشخوص وشخاص، ومثال ذلك قول عمر بن أبي ربيعة: فكان مجنّي دون من كنت أنقي *** ثلاث شخوص كأعيان ومعتم**

ويقول أيضا فإنّه أثبت الشّخص أراد به المرأة والشّخص سواء الإنسان وغيره، من بعيد نقول ثلاثة أشخاص، كلّ شيء رأيت جثمانة فقد رأيت شخصه»[1]

نجد أنّ في هذا المعجم أنّ لفظة "الشّخصيّة" مشتقّة من الفعل "شخص" الذّي يعني بصر أو نظر؛ أي عاين والشّخص عند "ابن منظور" يعني كلّ ما يميّز عن غيره من الصّفات الجسميّة.

ونجد تعريف آخر لشخصيّة في قاموس "المحيط" «**الشّخص سواء الإنسان وغيره تره من بعيد جمعه أشخاص وشخوص، وشخص كنع شخوصا ارتفع بصره، فتح عينيه وجعل لا يطرف وبهره رفعه من بلد إلى بلد، ذهب وسار في ارتفاع، والجرح أنبتر وورم، وشخص به كعن أتاه أمر وأزعجه**»[2].

في هذا القاموس نجد أنّ لفظة "الشّخصيّة" تعني أنّ لكلّ إنسان صفّات تميّزه عن غيره، وهذه الصّفات جسميّة ونفسيّة.

---

[1]: ابن منظور، لسان العرب، دط، ج2، دار لسان العرب، بيروت، ص: 230.

[2]: محمّد الدّين محمّد بن يعقوب الفيروز أبادي، قاموس المحيط، د ط، ج2، دار الجيل، بيروت، ص: 317.

وقد لفت انتباهنا لتعريف آخر للّفظة الشّخصيّة الموجود في المعجم "الوسيط" الذّي فحواه: «**الصّفات التّي تميّزه عن غيره من الصّفات الخاصة، وهي من شخص تشخيصا؛ أي عينه وميّزه عما سواه**»[1].

في هذا التّعريف نجد تحديد مفهوم عام للشّخصيّة بجميع الصّفات الخاصة التّي تميّز الفرد عن غيره.

ونستنتج من خلال هذه التّعريفات أنّ هناك فرق بين الشّخص والشّخصيّة، فالشّخص (Personne) نعني به الفرد كما هو في الواقع المعاش؛ أي إنسان له وجود جسمي وروحي، أمّا الشّخصيّة (Personnalité) فتعني جميع صفّات والخّصائص التّي تميّز ويتّصف بها الإنسان، وتميّزه عن غيره.

والشّخصيّة أيضا هي ذلك الكائن الذّي يخلقه المؤلّف أو المبدع لتدور حولها أحداث روايته، والذّي يميّز هذه الشّخصيّة أنّها خياليّة من محض خيال مبدعها، ولا وجود لها على أرض الواقع، عكس الشّخص الذّي له وجود فيزيولوجي على أرض الواقع، ومع هذا الاختلاف إلاّ أنّهما يتلامسان تلامس الخاص ضمن العام.

2- مفهوم الشّخصيّة اصطلاحا:

يعدّ مصطلح الشّخصيّة من أكثر المفاهيم حضورا في الدّراسات النّقديّة المعاصرة، خاصة ما يتعلّق منها بنقد الرّواية، باعتبار أنّ الشّخصيّة أحد أعمدة العمل الرّوائي. «**الشّخصيّة كائن حركي حي ينهض في العمل السّردي بوظيفة الشّخص دون أن**

[1]: إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، د ط، ج1، مصر، 1968م، ص: 473.

يكونه...»[1]؛أي الشّخصيّة من خلق االكاتب (المؤلّف) هي التّي تحرّك الأحداث في العمل الرّوائي وتتقمّص الشّخصّيات أدوار وتدور حولها الأحداث.

ويعرف "غالي شكري" الشّخصيّة الفنّية بأنّها: «**شخصيّة حيّة في حالة فعل**»[2]؛ أي أنّ الشّخصيّة حيّة داخل الفعل السّردي، تحرّكها الأحداث وتدور حولها من البداية إلى النّهاية.

ولقد اكتسبت كلمة "الشّخصيّة" في الرّواية عموما مفاهيم مختلفة بتعدّد واختلاف المدارس الأدبيّة والاتّجاهات النّقديّة التّي اختصّت بهذه الكلمة، ويمكن استخلاص من هذه المدارس ثلاثة مواقف مختلفة، وهي:

1) فريق يرى أنّ الشخصيّة كائن بشري من لحم ودم، يعيشون في زمان ومكان معيّنين
2) ويرى آخرون أنّ الشّخصيّة هيكل أجوف ووعاء مفرع يكتسب مدلوله من البناء القصصي، فهو الذّي يمدّه بهويته
3) أمّا الفري الثّالث فيعتبرون أنّها متكوّنة من عناصر ألسنيّة، وهي عامة من العلامات الواردة في النّص؛ أي أنّها ليست رمزا لهيكل بشري له ذات مميّزة[3].

نستنتج من خلال هذه التّقسيمات بحسب النّظرة الموجّهة إلى هذه الكلمة، أو من زوايا مختلفة، فالرّأي الأول يعتبرون أنّ الشّخصيّة كائن بشري حيّ له وجود فيزيقيفي الوجود، أمّا الفريق الثّاني ينظرون إليها على أنّها لا يمكن أن تكون حيّة إلاّ من خلال اكتسابها لمدلولات مختلفة من البناء القصصي، والفريق الأخير الثّالث ينظرون إليها من وجهة لسانيّة؛ أي أنّها

[1]: فيصل الأحمر، معجم السّيميائيّات، ط1، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، 2010م، ص: 214.
[2]: عبد العزيز شبيل، الفن الرّوائي عند غادة السّمان، ط1، دار المعارف للطّباعة والنّشر، تونس، 1987م، ص: 111.
[3]: ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

متكوّنة من عناصر ألسنيّة، وهي علامة من علامات الواردة في النّص الرّوائي، والشّخصيّة مجرّد دور ما يؤدّي في الحكي بغضّ النّظر عمن يؤدّيه.

وتتميّز الشّخصيّة الحكائيّة عند "غريماس" بمستويين، هما:

***)مستوى عاملي:** تتخذ فيه الشّخصيّة مفهوما شاملا مجرّدا يهتم بالأدوار، ولا يهتمّ بالذّوات المنجزة عنها.

***) مستوى ممثّلي:** تتخذ فيه الشّخصيّة صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي، فهو شخص فاعل يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد، أو عدّة أدوار عامليّة[1]؛ أي أنّ الشّخصيّة تعامل على أساس أنّها كائن حي، فتوصف ملاحمها ذلك أنّها تلعب الدّور الأكبر في أيّ عمل روائي يكتب، وهذه الشّخصيّة من محضا خيال المبدع أو المؤلّف.

وهذه التّقنيّة تلعب دور أساسي في التّواصلبين النّص والمتلقّي، وهي التّي تحرّك الأحداث، بل تولده ضمن سيّاق الرّواية، وهي مجموع تلك الجوانب السّلوكيّة التّي تتّخذ مع مسارات نفسيّة داخليّة، تتحدّ في بذورها أبعاد ذلك السّلوك.

تعدّ الشّخصيّة العمود الفقري للعمل الأدبي، وتحوّلت عبر الزّمن من عنصر أو كائن حيّ إلى كائن ورقي، والشّخصيّة عند عبد المالك مرتاض هي: «**التّي تكوّن واسطة العقد بين جميع المشكلات، حيث أنّها هي التّي تصنع اللّغة، وهي التّي تثبت أو تستقبل الحوار، وهي التّي تصنع المناجاة، وهي التّي تصف معظم المناظر... التّي تستوحيها، هي التّي**

[1]: حميد الحمداني، بنيّة النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، ط1، منشورات الاختلاف، بيروت، ص: 51، 52. –بتصرّف–.

تنجز الحدث، والتّي تنهض بدور تقديم الصّراع أو تنشيطه من خلال سلوكها وأهدافها وعواطفها... وهي التّي تعمّر المكان والتّي تتفاعل مع الزّمن، فتمنحه معنى جديد»[1].

من خلال هذا التّعريف نجد أنّ: الشّخصيّة هي النّقطة الرّئيسيّة التّي تدور حولها أحداث القصّة؛ أي هي مركز الرّواية، فهي توصف ماديّا ومعنويّا بهذه الصّفات التّي تستوحيها من الرّواية، وتعد التّقنيّة التّي من خلالها تصنع اللّغة وهي دعامة الحوار التّي يقوم بها النّص الرّوائي، فتمنح للزّمن وتتفاعل معه، وتغيّر مسار أحداث القصّة.

أمّا مفهومها عند "حسن البحراوي" فهو: «**الشّخصيّة الرّوائيّة ليست هي المؤلّف الواقعي، وذلك لسبب بسيط، هو أنّ الشّخصيّة محضّى خيال يبدعه المؤلّف لغاية فنّية محدّدة يسعى إليها**»[2]؛ إذن الشّخصيّة تقنيّة يضعها الكاتب من أجل تحريك الأحداث في الرّواية، ولكي تدور حولها.

والقاص الماهر هو الذّي يستطيع خلق شخصّيات متفرّدة... ذات ملامح فنّية خاصة تجعل الشّخصيّة خالدة في ساحة الأدب العظيم[3].

«**الشّخصيّات في الأساس كائنات ورقيّة، وإنّ المؤلّف للقصّة لا يمكن أن يختلها مع راويها في أيّ شيء من الأشياء**»[4]؛ وهذا التّعريف من وجهة نظر "رولان بارت"؛ أي إنّها كائنات لها الحيّاة لمّا تكون داخل المعمل الرّوائي، وأنّ المؤلّف حتّى إن لم يعلن نفسه في الرّواية إلاّ أنّ تصرّفاته بالإشارات التّي يستعملها في كتابه، يستلزم إنشاء علاقة بين الشّخص والمؤلّف.

---

[1]: عبد المالك مرتاض، بحث في تقنيّات السّرد، ص: 103، 104.

[2]: حسن بحراوي، بنيّة الشّكل الرّوائي الفضاء، زمن الشّخصيّة، ط1، المركز الثّقافي، بيروت، لبنان، 2009م، ص: 233.

[3]: ينظر: وادي طه، دراسات في نقد الرّواية، ط3، دار المعرفة، مصر، القاهرة، ص: 25.

[4]: رولان بارت، المدخل التّحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عيّاش، ط2، مركز الإنماء الحضاري، 2002م، ص: 73.

3- مفهوم الشّخصيّة في علم النّفس:

يذهب علماء النّفس في تعريفهم للشّخصيّة على وفق ماهيتها السيكولوجيّة بأنّها: «**تنظيم داخلي للسّمات والاتّجاهات والاستعدادات والأنساق السّلوكيّة**»[1]؛ وفق هذا التّعريف للشّخصيّة في مجال علم النّفس نستنتج أنّها عبارة عن نظام داخلي لجميع السّمات والاتّجاهات والاستعدادات والأنساق السّلوكيّة داخل المجتمع.

من هذه الزّاويّة نعتبر أنّ الشّخصيّة كائن حيّ من لحم ودم، إذ أنّها تطابق الواقع جريان وراء مبدأ المحاكاة.

لكن تفقد الشّخصيّة دلالتها الاجتماعيّة، وصيرورتها الاجتماعيّة وحضورها البشري حين تتحوّل إلى كائن آخر مرسوم على الورق، ليس له أيّ وجود على أرض الواقع، فهو مجرّد مادة تخيليّة مستوحاة من إبداع المؤلّف، إذن فهي كائن نصّي معنوي وليس مادي[2].

وتتميّز الشّخصيّة بالاسم تنفرد به داخل الحكي، وهذه التّسميّة هي من الأشياء البديهيّة في سيّاق التّشكيل الرّوائي لنماذج الشّخصيّات، لذلك فإنّ الاسم فيه قوّة حضّور سيميائي يقيم دلالة أوليّة، يمكن أن تكون مهمّة إلى حدّ كبير، إذا أحسن الكاتب انتقاءه، إذ من الممكن أن يقيم الاسم علاقة مع دلالته الرّوائيّة من خلال معناه المعجمي أو تركيبه الصّوتي، أو من خلال رصده التّاريخي، كما يمكن أن يوحي بجزء من صفات الشّخصيّة النّفسيّة والجسديّة[3].

---

[1]: محمّد طابر عبيد، سوسن البياتي، جماليّات التّشكيل الرّوائي، دراسة في الملحمة الرّوائيّة، ط1، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، 2012م، ص: 143.

[2]: ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

[3]: ينظر المرجع نفسه، ص: 144.

كما أنّ الاسم يحدّد الشّخصيّة ويعرّفها بهويّتها، وطراز تكوينها، وأنموذج صياغتها، إذ أنّ هناك روابط منطقيّة تربط الشّخصيّة بالاسم الدّال عليها، وهو ما ينعكس بالضّرورة على طبيعة الدّور الذّي تنهض به الشّخصيّة، والوظيفة التّي تقوم بها ضمن سيّاق الأحداث[1].

وبما أنّ للشّخصيّة في السّرد الرّوائي حضورا، فقد اكتسبت أبعاد كثيرة وفق الدّور الذّي تقوم به، أو وفق القناع الذّي تتوارى خلفه أو ترتديه، وهي تمثّل أدوارا في مسرح الأحداث، إذن يجوز أن توصف بأنّها شخصيّة نفسيّة؛ أي يغلب البعد النّفسي في الدّور الذّي تتقمّصه الشّخصيّة ضمن المتن الحكائي[2].

كما أنّ الشّخصيّة من وجهة نظر علم النّفس هي الأنماط السّلوكيّة المختلفة التّي يستجيب لها الفرد للمثيرات التّي تقع عليه، سواء كانت هذه الأنماط تعبيرات في ملامح الوجه، أو كانت إشارات جسميّة، أو تعبيرات كلاميّة، أو أساليب انفعاليّة أو طريقة في التّفكير[3].

4- الشّخصيّة في الرّواية العربيّة الجديدة:

تعدّ الشّخصيّة عماد من أعمدة البناء الرّوائي، والشّخصيّة في الرّواية الواقعيّة تطابق الواقع جربا وراء مبدأ المحاكاة، لذا جاء تصوير الرّوائيّون لها بأنّها شخصيّات حقيقيّة من لحم ودم، ويمكن أن تكون رمزا لجيل بعينه، وذهب الرّوائيون على وصف أبعادها النّفسيّة وأوصافها الخارجيّة ومشاعرها الدّفينة التّي ينبغي أن تتماشى مع طبيعة الموقف استجابة له.

---

[1]: المرجع نفسه، ص ن، -بتصرّف-.

[2]: ينظر: إبراهيم خليل، بنيّة النّص الرّوائي، ط1، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، 2010م، ص: 195.

[3]: ينظر: عثمان لبيب فراج، الشّخصيّة والصّحة النّفسيّ، المؤسّسة العربيّة لدراسات والنّشر، 1979م، ص: 32، 33.

لكن لم يعد للشّخصيّة الرّوائيّة في الرّواية الجديدة هذا الوجود، فأصبحت حسب "رولان بارت" كائن من ورق، لذا لا وجود لها خارج الكلمات، فهي قضيّة لسانيّة[1].

لقد حاول النّقد الشّكلاني ممثّلا في "فلاديمير بروب" ونقد الدّلالة ممثّلا "غريماس" قد حاولا معا في تحديد هوّية الشّخصيّة في الحكي بشكل عام من خلال مجموعة أفعالها، بغضّ النّظر عن العلاقة بينها وبين مجموعة الشّخصيّات الأخرى داخل النّص الرّوائي، وتوسّعت الأبحاث لتصل إلى دراسة الوظائف النّي تقوم بها الشّخصيّة في الحكي، على عكس في الرّواية التّقليديّة، فالشّخصيّة ليست واقعا عينيّا، بل هي عندهم على حدّ تعبير "ميشال زرافا" بطل الرّواية[2].

فالشّخصيّة الحكائيّة ليست ملازمة لنفسها، ولا تتمتّع باستقلال كامل داخل النّص الحكائي، وهذا ما حدّ بـ "فيليب هامون" بأن يقول: «**الشّخصيّة في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ، أكثر ممّا هي تركيب يقوم به النّص**»[3].

نرى أنّ الشّخصيّة إذا تجاوزت تلك الحدود التّقليديّة المتداولة في الرّواية الكلاسيكيّة، وأصبحت عبارة عن شخصيّة إبداعيّة من محض خيال المؤلّف لغاية فنّية يسعى إليها، وهي ليست حرّة داخل النّص السّردي، بل هي تركيب جديد يقوم به القارئ أثناء عمليّة القراءة، فالشّخصيّة الرّوائيّة تكون حيّة موجودة عند فعل عمليّة القراءة.

إنّ عالم الشّخصيّات اللاّمتناهي يخضع أيضا إلى البنيّة الاستبداليّة (الفاعل/ الموضوع/ المانع/ المستفيد/ المساعد/ المعارض) المسقطة على امتداد الحكاية، وقد أشار

---

[1]: ينظر: شعبان عبد الحكيم محمّد، الرّواية العربيّة الجديدة، دراسة في آليّات السّرد والقراءات نصّية، ط1، مؤسّسة الوراق للنّشر والتّوزيع، عمان، 2014م، ص: 70.

[2]: ينظر: المرجع نفسه، ص: 71.

[3]: حميد لحمداني، بنيّة النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، ص: 50.

"غريماس" في قاموسه إلى أنّ مصطلح الشّخصيّة المستعمل في الأدب، والمخصّص للشّخوص حلّ محلّه تدريجيّا مصطلحان محدّدان بدقّة في السيميائيّة، وهما الفاعل والممثّل[1]، باعتبار أنّ الشّخصيّة عنده "غريماس" تقف على مستويّين: مستوى عاملي، ومستوى ممثّلي.

5- الشّخصيّة الرّوائيّة في النّقد البنائي:

اختلفت النّظرة إلى الشّخصيّة باختلاف النّظر والمدارس النّقديّة، فالشّخصيّة في منظور النّقد البنائي لا ينظر إليها على أنّها بمثابة دليل (Signe) له وجهان أحدهما "دال" (signifiant) وهي تختلف عن الدّليل اللّغوي اللّساني من حيث أنّها ليست جاهزة، ولكنّها تحول إلى دليل ساعة بناءها في النّص، فالشّخصيّة بمثابة "دال" من حيث أنّها تتّخذ عدّة أسماء وصفات، أمّا من حيث أنّها "مدلول" فهي مجموع ما يقال عنها بأقوال أو تصريحات وسلوكها، ولا تكتمل صورتها إلاّ عندما يكون النّص الرّوائي قد بلغ نهايته[2].

وقد اجتمع الرّوائيّون على أنّ الشّخصيّة قضيّة لسانيّة والنّقاد، فهذا "توماسشفسكي" ينكر كلّ أهمّية للشّخصيّة، أمّا "بروب" فلم يستبعد الشّخصيّة من التّحليل البنيوي، ولكنّه أضافه لمسة بسيطة تقوم على وحدة الأفعال التّي تسند إليها في السّرد، وليس على جوهرها السّيكولوجي[3].

والنّظرة البنائيّة المعاصرة للشّخصيّة مستمدّة في مجموعها من مفهوم الوظائف في اللّسانيّات، ذلك أنّ الكلمة في الجملة لم ينظر إليها على أنّها تحمل دلالة خارج سياقها...

---

[1]: ينظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التّحليل السّيميائي، د ط، دار الحكمة، ص: 135.

[2]: ينظر: حميد الحمداني، بنيّة النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، ص: 51.

[3]: ينظر: حسن البحراوي، بنيّة الشّكل الرّوائي، ص: 212.

وهذا هو سبب تحوّل الشّكلانيّون والبنائيّون معا إلى الاهتمام بالشّخصيّة من حيث الأعمال التّي تقوم بها، أكثر ما اهتمّوا بالصّفات والمظاهر الخارجيّة للشّخصيّة[1].

إذن فالشّخصيّة عند اللّسانيّين مجموعة من الكلمات التّي لها معنى في النّص وتؤثّر فيه وتتأثّر به فيتفاعل النّص (السّياق) مع الشّخصيّة لتتنافى الأحداث إلى أن تصل إلى نهايتها، لتكتمل صورة الشّخصيّة في نهاية المطاف.

لقد جرد "تودوروف" الشّخصيّة من محتواها الدّلالي، وقد توقّف عند وظيفتها النّحويّة، فجعلها بمثابة الفاعل في النّص السّردي، ونجد أنّ هناك ثلاث مصادر إخبارية لتحديد الشّخصيّة الحكائيّة، وهي:

- ما يخبر به الرّاوي
- ما تخبر به الشّخصيّة ذاتها
- ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشّخصيّة[2].

وعن تقسيم الشّخصيّة في النّص السّردي، فيكاد يتّفق أغلب الدّارسين على أنّ الشّخصيّات من حيث حجم وجودها (مركزيّة- ثانويّة) ومن حيث ثرائها الفني (شخصيّات مدوّرة- أخرى مسطّحة) وأطلق على الشّخصيّات المسطّحة شخصيّات ثابتة أو سكونيّة، وهي الشّخصيّات الجاهزة من بداية العمل حتى نهايته[3].

---

[1]: ينظر: حميد الحمداني، بنيّة النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، ص: 52.

[2]: فيصل الأحمر، معجم السّيميائيّات، ص: 120.

[3]: ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظريّة الرّواية، ص: 99، 101.

لكن النّقد الحديث نظر إلى الشّخصيّة على أنّها مجموعة أفعال تدخل في علاقات متعدّدة مع غيرها؛ أي مجموعة من الكلمات[1].

6- سيميولوجيّا الشّخصيّة عند "فيليب هامون"

تطرّق "هامون" في كتابه سيميولوجيّة الشّخصيّة إلى المستويّات المتعدّدة التّي تنطلق منها أصناف الخطاب النّقدي، ذلك أنّ الشّخصيّة لا تهم فقط الدّارس البنيوي، وإنّما أيضا الباحث الذّي يعني بالمستوى النّفسي السوسيولوجي للشّخصيّة.

وإنّ التّقسيمات التّي تشتمل عليها تخاطب العقل والخيال في آن واحد، ذلك أنّ "هامون" يسعى إلى حصر كلّ الإمكانيّات المرتبطة بصفة أو بأخرى بالشّخصيّة الإمكانيّات التّي تمّ توظيفها في النّصوص السّرديّة، والإمكانيّات التّي لم توظّف بعد لا يستساغ توظيفها.

وباعتبار أنّ الشّخصيّة هي أهم عنصر من عناصر الفعل السّردي فقد أوردها "هامون" في كتابه بكلّ شموليّة لا متناهيّة، وأولاها محاولات التّحليل السّيميولوجي لمقولة الشّخصيّة، بيّن أنّ البداية كانت اللّسانيّات بكلّ التّأكيد التّي عزف منها جلّ المفاهيم المستعملة في مقاربة وتحديد نمط الشّخصيّة، سواء فيما يتعلّق بتحديد مكوّنات النّص السّردي، أو فيما يتعلّق بتحليل مستويّات التّحليل اللّساني، وهكذا عرض أن تكون مقولة الشّخصيّة مقولة عبارة عن علامة، ويجري عليها ما يجري علا العلامات، إنّ وظيفتها وظيفة اختلافيّة، إنّها علامة فارغة؛ أي بياض دلالي لا قيمة لها إلاّ من خلال انتظامها داخل نسق محدّد[2].

---

[1]: شعبان عبد الحكيم محمود، الرّواية العربيّة الجديدة، دراسة في آليّات السّرد وقراءات نصّية، ص: 75.

[2]: ينظر: فيليب هامون، سيميولوجيّة الشّخصيّة الرّوائيّة، ص: 07، 08.

وفي محاولة تحديده لسيميولوجيّة الشّخصيّة حاول "هامون" التّمييّز بين ثلاثة نماذج من الأدلّة، وهي:

1-التّي تحيل على واقع العالم الخارجي (طاولة/ زرافة/ بيكاسو...) أو على مفهوم (متصور/ بنيّة/ رؤيا/ حرّية...) نطلق على أدلّة هذا النّموذج اسم الأدلّة المرجعيّة، التّي تحيل على معرفة منظمة، أو على شيء مادي معروف.

2- التّي تحيل على هيئة التّلفظ: أدلّت ذات مضمون منزلق، لا يتحدّد معناها إلاّ بالنّسبة للوضعيّة الملموسة في الخطاب مباشرة

3- تكون الأدلة التّي تحيل على دليل منفصل، قريب أو بعيد من الملفوظ نفسه، إمّا سابقة في سلسلة الكلام –المكتوب، المنطوق- أو لاحقة، ووظيفة هذه الأدلّة هي أساسا وظيفة موحّدة، استبداليّة،اقتصاديّة، إنّها تقصّر من كلفة الرّسائل وطولها، ويمكن إطلاق عليها باسم الإشارات العائدة، التّي تمثّل معنى سابق في الجملة[1].

ومضمون هذه الأدلة منزلق ومتغيّر، ويفهم حسب السّياق الذّي يحيل عليه.

إنّ الشّخصيّة بالتّأكيد بؤرة الأحداث ولأثر معنوي هام في الرّواية، تتشابه مع أشخاص واقعيّين، وحسب "فيليب هامون" فإنّ الشّخصيّة هي شخصيّة في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر ممّا هي تركيب يقوم به النّص[2].

وبعد تطرقنا إلى مفهوم الشّخصيّة لا بدّ لنا من الغوص في أنواعها، ومن أجل تقسيمها نستدلّ بتصنيف "فيليب هامون"، وهي كالتّالي:

[1]: ينظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التّحليل السّيميائي، د ط، دار الحكمة، ص: 129، 130.

[2]: ينظر: فيليب هامون، سيميولوجيّة الشّخصيّة الرّوائيّة، ص: 19.

1- فئة الشّخصيّات المرجعيّة: تحيل هذه الشّخصيّات على معنى ممتلئ وثابت، حددته ثقافة ما، كما تحيل على أدوار وبرامج واستعمالات ثابتة، إنّ قراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثّقافة، وباندماج الشّخصيّات داخل ملفوظ معيّن، فإنّها ستشتغل أساسا بإرساء مرجعي يحيل إلى النّص الكبير، وتنقسم بدورها إلى:

أ) **شخصيّات تاريخيّة:** كشخصيّة نابليون

ب) **شخصيّات أسطوريّة:**كفينوس زوس

ت) **شخصيّات مجازيّة:** كالحب، الكراهيّة

ث) **شخصيّات اجتماعيّة:** كالعامل، المحتال[1]

2- فئة الشّخصيّات الإشارية: إنّها دليل حضور المؤلّف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النّص، ومن الضروري أن نكون على علم بالمفترضّات، بالسّياق، «**الكاتب قد يكون حاضرا بشكل قبلي بنفس الدّرجة وراء "هو" (il) و "أنا" (je) وراء شخصيّة أقلّ تميّيز، أو وراء شخصيّة متميّزة بشكل كبير**»[2].

3- فئة الشّخصيّات الاستذكاريّة:عبارة عن شخصيّات تحاول ربط العمل السّردي بالسّارد، كما أنّها علامات تذكير القارئ، شخصيّات لها ذاكرة، إنّها تقوم ببذر أو تأويل الإمارات كمشهد الاعتراف، التّمني، الذّكرى، الاسترجاع، الصّحو... كلّ هذه تعدّ أفضل الصّفات وأفضل الصّور لهذا النّوع من الشّخصيّات[3].

---

[1]: ينظر: فيليب هامون، سيميولوجيّة الشّخصيّة الرّوائيّة، ، ص: 24.

[2]: المرجع نفسه، ص: 24.

[3]: المرجع نفسه، ص: 25.

وهذه الشّخصيّات كما يرى "هامون" فيها مرجعيّة النّسق الخاص للعمل هي التّي تحدد هويّتها، حيث تقوم هذه الشّخصيّات داخل الملفوظ بنسيج شبكة من الاستدعاء والتّذكير بأجزاء ملفوظيّة، وذات أحجام متفاوتة، ووظيفتها تنظيميّة وترابطيّة بالأساس[1].

انطلاقا من كون العلاقات ثلاثة أنواع والشّخصيّات ثلاثة أنواع أيضا، فإنّ "هامون" يحدّد ثلاثة محاور تقوم عليها مقاربته للشّخصيّة، وهي:

1) المحور الأول: ويتعلّق بمدلول الشّخصيّة، إذ أنّ "هامون" يعتبر أنّ الشّخصيّة وحدة دلاليّة، وذلك باعتبارها مدلولا لا متواصلا، والسّمة الدّلاليّة للشّخصيّة ليست ساكنة ومعطاة بشكل قبلي، يتعيّن علينا فقط التّعرّف عليها، ولكنّها بناء يتمّ اطرادا زمن القراءة، زمن المغامرة الخياليّة، إنّها شكل فارغ تقوم المحمولات بملئها (الأفعال أو الصّفات).

إنّ الشّخصيّة هي دائما وليدة مساهمة الأثر السّياقي (التّركيز على الدّلالات السّياقيّة داخل نصيه)[2].

من خلال هذه المقولة يتّضح لنا أنّ "هامون" يعتبر أنّ الشّخصيّة كمدلول؛ إذ أنّها تعدّ وحدة دلالية قابلة للتّحليل، والشّيء الذّي تميّز الشّخصيّة أنّها ساكنة ومعطاة بشكل قبلي، وحين نقرأ النّص نتعرّف عليها، ويعدّها "هامون" وعاء فارغ، وتقوم الأفعال التّي تحرّكها والصّفات التّي توصف بها بملئها، وهي نتيجة الأثر السّياقي؛ أي أنّها تتجلّى لنا من خلال الدّلالات السّياقيّة داخل النّص، والمدلول محكوم بيد القارئ.

[1]: ينظر: فيصل الأحمر، معجم السّيميائيّات، ص: 118.

[2]: فيليب هامون، سيميولوجيّة الشّخصيّات الرّوائيّة، ص: 26، 28.

2) المحور الثّاني: ويتعلّق بدال الشّخصيّة: إنّ تقديم الشّخصيّة وتعيّينها على خشبة النّص يتمّ من خلال دال لا متواصل؛ أي مجموعة متناثرة من الإشارات التّي تمكّن تسميتها بـ"سمته" إنّ الخصائص العامة لهذه السّمة تحدّد في جزء هام منها، بالاختيّارات الجماليّة للكاتب، في الحكاية المرويّة، فإنّ السّمة ستركّز على اسم العلم بعلامته الطبوغرافيّة المميّزة وحرف البداية، ويتميّز بتواتره، بسكونيته وبغناه على مستوى الحكاية بمجملها، فإنّ الشّخصيّة بناء يقوم النّص بتشيّيده أكثر ممّا هي معيار مفروض من خارج النّص[1].

إذا اعتبرنا الشّخصيّة "دالا"، فإنّها بذلك تختلف عن كونها "مدلولا"، لأنّنا نعرف أن "المدلول" شيء مختلف لا يظهر إلاّ من خلال "دال"، هو مجموعة من الإشارات التّي يمكن أن تكون سمة، فالشّخصيّة يمكن أن تكون "دال" من حيث أنّها تتّخذ عدّة أسماء وصفات تلخّص هويّتها، واختيّار الأسماء للشّخصيّات ليس بالأمر الهين حسب "هامون" ذلك أنّ "الدال" يساهم بشكل كبير في تحديد السّمة الدّلاليّة للشّخصيّة.

3) المحور الثّالث: ويتعلّق بمستويّات التّحليل حسب "هامون"، إنّ الشّخصيّة لا تتحدّد من خلال موقعها داخل العمل السّردي، ولكن من خلال العلاقات التّي تقيمها مع الشّخصيّات الأخرى؛ أي إنّها تدخل في علاقات مع وحدات من مستوى أعلى (العوامل) ووحدات من مستوى أدنى (الصّفات المميّزة)، فحسب "هامون" فإنّ الشّخصيّة بنيّة متحرّكة فاعلة[2].

[1]: ينظر: المرجعالسابق، ص: 48، 51.

[2]: ينظر: فيصل الأحمر، معجم السّيميائيّات، ص: 121.

نستنتج من خلال هذا المحور الثّالث أنّ الشّخصيّة لا تكتمل إلاّ من خلال علاقتها مع الشّخصيّات الأخرى، فهي تتفاعل معها تتأثّر وتأثّر، وتتفاعل أيضا مع الصّفات المميّزة لها، كون أنّها بنيّة متحرّكة داخل النّص الرّوائي، وفاعلة تساهم في سيرورة الأحداث فيه.

1- تلخيص رواية "التّراس" لـ "كمال قرّور":

إنّ رواية "التّراس: ملحمة الفارس الذي اختفى" للروائي الجزائري (كمال قرور) هي رواية تعكس ملحمة بطل في زمن يسوده الفساد والانحطاط، قصّة بطل ملحمي خلال ثورة التّحرير، بطل كان أسطوريا، لم تر عين مثله قطّ، ولم تسمع به أذن بعد، بطل خارق للعادة وفاق كلّ التّوقعات، كان يحبّه كلّ النّاس وحتّى كل الكّائنات بما فيها الشجر والحيوان، جاهد وناضل من اجل أرضه الطّاهرة، و من أجل إخراج العدوّ منها، ودفع من أجلها حياته ثمنا لذلك، فقد اختفى في لحظة ما في ظروف غامضة إثر اشتباكه مع العدو في ظروف مشكوكة ومدبّرة من العماليق الغزّاة.

كان لاختفائه الأثر السّلبي على كلّ من يحبونه، خاصة حبيبته التّي كانت تنتظر عودته وهو حامل للواء النّصر لتزّف إليه، فكان خبر اختفائه كالصّاعقة التّي تأتي فجأة دون سابق إنذار، ومع ذلك فلم تصدق الخبر، بل أنكرته وتأمّلت على عودته عاجلا أم آجلا، وكان يشاطرها الرّأي أعزّ أصدقاء البل "التّراس" فقد كان ظلّه، يرافقه في كلّ رحلاته، وكان عيناه يرصد له كلّ الأماكن وكلّ التّحرّكات المشبوهة، وقد قتلته السّلطة الفاسدة التّي تجري وراء أطماعها وأهوائها، وتدفع أيّ شيء مقابل ذلك حتّى الشّرف والكرامة، وتنصاع وراء إغراءات العماليق الغزّاة، وتباع بذلك الأخلاق من أجل المطامع الشّخصيّة.

وقد انتشرت الإشاعات بعد اختفاء البطل وقيل عنه خائن وترك ساحة المعركة وهرب خوفا وجبنا من العدوّ، ومرّت الأيام والسّنين إلى أن جاء ذلك اليوم الموعود، اليوم الذّي عاد فيه "التّراس" كما وعد حبيبته، ذات صباح ذلك اليّوم النّدي حيث حلّ الصّمت بلاد، ليستيقظ سكانها على صوت ينادي ويبحث عن أمانته التّي تركها بينهم، ها قد عاد ليفي بوعده

ليخلّص مملكة الشّمس من الغزّاة ويتزوّج "ست الحسن" وقد ظلّت تطرح تفاسّير وحكايّات مختلفة حول سرّ اختفاء الفارس "التّراس".

2- دلالة اسم "التّراس":

غالبا ما يولى الرّوائيّون اهتماما بالغا في اختيار الأسماء لشخصيّاتهم، فاسم الشّخصيّة هو الذّي يحدّد سلوكها، ويجعلها معروفة، ويختصر في صفاتها، ولذلك لا بدّ للشّخصيّة من أن تحمل اسما يميّزها، فيمكن للاسم أن يوحي إلى بعض الصّفات الجسميّة والنّفسيّة، ففي الرّواية دائما لا تكون الأسماء بلا دلالة، و "كمال قرّور" أعطى اسم "التّراس" لبطله. و"التّراس" في اللّهجة الجزائريّة يعني «**الرّجل صاحب البطولات الخارقة**»[1].

فـ"التّراس" اسم ينتمي إلى البيئة الشّعبيّة، وهو لا ينتمي إلى لغة الضّاد، في أيّ وجه من وجوه الاشتقاق والوضع.

وقد أولى الرّوائي "كمال قرّور" اهتماما بالغا باسم "التّراس" إلى درجة إطلاق اسمه على عنوان الرّواية **"التّراس ملحمة الفارس الذّي اختفى"**، ولعلّ أن المؤلّف أراد القول بأنّ الرّواية وأحداث البطولة معتمدة على هذا البطل.

3- البعد التّأويلي لشخصيّة "التّراس":

نستطيع القول أنّ "التّراس" اكتسب دلالة باطنيّة عميقة، إذ يمكن اعتباره رمزا لتلك للرّجال الأفذاذ الذّين يناضلون من أجل المبادئ والقيم النّبيلة.

[1]: لونيس بن علي، هكذا تكلّم التّراس... أو في انتظار البطل الذّي اختفى، جريدة النّصر، 29 أيلول/ سبتمبر 2015.

فالأمة العربيّة تعيش في خضوع واستسلام واستكانة لما أصابها من بؤس وتخلّف وتسلّط الأنظمة الدّيكتاتوريّة، وهذا يبرز بوضوح في المقاطع التّاليّة، يقول "الجنرال بودبزة": «**هذا الشّعب لا يستطيع أن يكون منظّما ومنضبطا إلاّ بقوانين وتنظيم الثّكنات... لهذا لا أسمح لأحد منذ اليوم أن يُسَفْسِط عن الحرية والعدالة، فكلّ ما في الأمر: هناك أمر طبق...**».[1]

كما ورد كذلك في قول الرّاوي: «**ولم يستطع احد من أبناء الوطن حتّى التّفكير بينه وبين نفسه في إيقاف هذه المهزلة**».[2]

فهم لا يبذلون أيّ جهد للتّغيّر نحو الأفضل، ويكتفون بالأمل والإتّكاليّة وانتظار حدوث أيّ معجزة تحقّق لهم الخلاص المفترض.

كما يمكن القول أنّ "التّراس" قد يكون تمثيلا عن نبيّ ما بما يتّسم به من صفّات أخلاقيّة رفيعة، فقد كانت مهمّته رعي الغنم قبل أن يتحوّل إلى رعي الرّعيّة، فرعاية الغنم كانت متداولة بين الأنبيّاء والرّسل، يقول الرّاوي: «**سبحان اللّه الذّي كرم عبده التّراس وجعله راعي أمّة بعد أن كان راعي قطيع...**»[3].

وعلى هذا يمكن اعتبار أن "التّراس" بمثابة المهدي المنتظر، الذّي سينتشل الأمّة العربيّة من الوضع الذّي آلت إليه ويعيد الميّاه إلى مجاريها.

---

[1]: لونيس بن علي، هكذا تكلّم التّراس... أو في انتظار البطل الذّي اختفى، ص:66.

[2]: الرواية، ص:71.

[3]: الرواية، ص:18.

4- وصف شخصيّة "التّراس":

4-1- "التّراس":

تعتبر هذه الشّخصيّة أكثر الشّخصيّات هيمنة في الرواية، فهي ليست مجرّد شخصيّة أساسيّة محوريّة تدور حولها الأحداث، بل هي أيضا البطل الفاعل والمؤثّر في أحداث الرّواية، فـ "التّراس" شخصيّة تمثّل بؤرة الصّراع، وفي فلكها تدور بقيّة الشّخوص الأخرى، فالرّواية تنطلق منه وتنتهي باختفائه.

4-2- مقوّماتها:

4-2-1- البعد الجسمي (الفزيولوجي):

لقد قدّم "كمال قرور" شخصيّة بطله الملحمي من خلال الوصف الخارجي، فقد وردت في الرّواية بعض من ميزاته الجسديّة، يقول الرّاوي: «أطلسي القامة، عريض المنكبين، عيناه نجمتان ساطعتان، وفمّه هلال، وشعره غابة صنوبر... أفقه سماء وعطره الخزامي»[1]؛ ففي هذا المشهد يصف الرّاوي جسد "التّراس" بأنّه يتميّز بحسن المظهر وهيئة جميلة والأناقة (... فعيناه نجمتان ساطعتان، فمّه هلال وشعره غابة صنوبر، العطر الخزّامي).

فالإضافة إلى جماله فله جسم ذو بنيّة ضخمة «**أطلسي القامة عريض المتكبّي**»[2]، ويمتلك قوّة خارقة على حدّ قول الرّاوي «**فهوى على الجدار الضّخم بضربته القويّة، فتشقّق كأنّما زلزال عنيف ضربه**»[3].

4-2-2- البعد الدّاخلي:

---

[1]: : كمال قدور، التّراس ملحمة الفارس الذّي اختفى، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008م، ص:9.

[2]: الرواية، ص ن.

[3]: الرواية، ص ن.

كما رصد الرّاوي لنا مجموعة من الصّفات المعنويّة التّي يتحلّى بها "التّراس" ومنها العظمة يقول: «**عندما يسير التّراس في الطّريق يهتز التّاريخ تحت قدميه وتتقلّص الجغرافيّا، ولما يمتطي جواره الرّيح تحيّة النّساء بالزّغاريد، والرّجال بالبارود والأطفال بالتهليل والأناشيد، وتنحني له الأشجار والأطيار... ويرشّه الغمام بما اعتصره من قطر**»[1].

يتّضح من خلال هذا المقطع أنّ "التّراس" حضيّ بالمحبّة والتّقدير والاحترام، ليس فقط من طرف مواطني مملكة الشّمس، بل تعدى ذلك إلى جميع مخلوقات اللّه، بما فيها الشجر والطّير والمطر، وهذا دليل على هيبته ومكانته المرموقة في المملكة.

فضلا عن صفّات أخرى منها البساطة والتّواضع والاتّكال على النّفس، يقول الرّاوي: «**كان بكلّ بساطة إنسانا بسيطا في مأكله، لا يأكل إلاّ ما تغرس يدّاه، ومتواضعا في ملبسه، لا يلبس إلاّ ما تصنع يدّاه**»[2].

كما كان "التّراس" إنسانا حكيما ومثقّفا، فهو كثير الإطّلاع بأحوال الأمم السّابقة، وبما خلفوه من كتب، يقول الرّاوي: «**... كان التّراس حكيما، حنكته التّجارب وأمّهات كتب الأمم الغابرة التّي صنعت مجد الحضارات البشريّة المتعاقبة... إنّه يخصّص لتلك المكتبة الجليلة وقتا طويلا في كلّ مساءاه الهادئة... إنّ مكتبته الغريزة عليه أكثر من أيّ شيء آخر تزخر بعلوم الهنود والصّينيّين والبابلين والفارسّين والمصريّين والرّومان واليونان والعرب المسلمين...**».[3]

---

[1]: الرواية، ص:10.

[2] الرواية ، ص:10.

[3]: الرواية، ص:14.

كما أنّه يتّسم بالجود، الكرم، النّبل والشّهامة، إذ كان لا يردّ زائره خائب اليدين «**كان التّراس فارسا شهما ونبيلا وأكثر من ذلك كريما يبسط يديه كلّها ولا يردّها في وجه زائريه، فهو غالبا ما يهدي من يزوره –خاطبا لابنته– أيّ شيء يكون بيدّه أو قريبا من يدّه أو نظره، مهما كان ثمينا وعزيزا عليه وعلى قلبه**»[1].

زدّ على ذلك تحليه بالمبادئ والقيّم الرّفيعة، أهمها العفّة والطّهارة، فهوّ في عفّته كسيدنا "يوسف" عليه السّلام، حيث كانت كل نسوة مملكة الشّمس يعشقنه، إذ أنّ العوانس والمرهقات يقمن بحركات إباحيّة، ويتحرّش به، ومن بينهن "شهلة بنت الإمام الهادي" التّي اعترضت طريقه قائلتا له: «**أيّها الفارس العازب إلى متى تشجّ عنا بوجهك الجميل وتطعن قلوبنا برمح كبريائه؟ لم تفعل قلبك بالتّقوى والتّعفف؟ لما لا تعطي قلبك حقّه مثلما تعطي عقلك؟**»[2]

فبفضل كلّ هذه الصّفات استحوذ "التّراس" على حبّ شعب مملكة الشّمس وتقديرهم له، وتمكّن من ذلك تحقيق شهرة واسعة، فهو كما يقول المثل "أشهر من نار علن علن". يقول الرّاوي: «**كان التّراس فارسنا بطلا محروقا في تلال عنابه ومتّيجة ووهران، وجبال إيدوغ وبابور والأوراس ولالا خديجة والونشريش والزّهرة، وأولاد نايل والقصور والنّمامشّة والزّاب وحتّى في الصّحراء المترامية الأطراف والرّمال... أرض التّوارڤ الرّجال الزّرق الشّجعان المتخامين لإفريقيّا السّوداء، كما كان معروفا في طانجة وقرطبة والسّوسة وطرابلس ومصر والشّام والحجاز**»[3]

[1]: الرواية، ص:30.
[2]: الرواية ص: 34.
[3]: الرواية، ص:9.

5- خصّوصيّات "التّراس" بوصفه بطلا ملحميّا:

تعدّ شخصيّة "التّراس" شخصيّة ملحميّة، ويتّضح ذلك من خلال ميلاده الغامض، في قول الرّاوي: «**أبدا لم يكن التّراس إنسانا عاديّا... بل كان إنسانا غريب الأطوار منذ ميلاده الغامض الموغّل في التّاريخ السّرمدي...**»[1].

فالأبطال الملحميّون كثيرا ما يدخل في تكوينهم عنصر غير بشري، وهذا ما نجده في شخصيّة "التّراس"، «**هناك من يروّج لأسطورة الزّواج المختلط بين الإنس والجنّ، وكان فارسنا ثمرة هذا الزّواج المبارك الذّي لم يكن إلاّ مرّة واحدة في تاريخ الكون**».[2]

من خلال هذا يتّضح لنا أنّ نشأة "التّراس" ليست كباقي البشر، شأنه في ذلك شأن الأبطال في الملاحم الإغريقيّة.

أمّا العلامة الثّانيّة التّي تجعل من بطلنا "التّراس" بطلا ملحميّا هو تدخّل القوى الخارقة في توجيه الأحداث، فقد كان العماليق يهدفون إلى اغتيّاله، لكن تتدخّل هذه القوى حالت دون تحقيق ذلك: «...**حيث وضعوا الخطط ونصبوا الشّرك للقبض عليه واغتيّاله واشتروا نفوس بعض من حسدوه وبغضوه وكرهوه وأثاروا خيّانته لينوبوا عنه، ولكنّهم ما استطاعوا إلى ذلك سبيلا،لأنّ الأشجار والأطيار التّي تحبّه وتقدّره كانت تحميه بنفسها من مكائدهم ...**»[3].

[1]: الرواية، ص:10.

[2]: الرواية، ص:11.

[3]: الرواية، ص:16.

أمّا السّمة الثّالثة فتكمن في امتلاكه لسلاح خرافي، وهو السّيف الذّهبي الذّي أهدته إيّاه ست الحسن، ويبرز ذلك في المقطع التالي«... **وقيل أن يغادرها سلمته السّيف الذّهبي البتار الذّي طوله سبعة أمتار...»**[1]

كما أنه يمتلك حصانا خارقا، والمتمثّل في حصان الرّيح، يقول الرّاوي: «**عاد التّراس العاشق الولهان في ذلك المساء مسرعا إلى بيته على حصانه الرّيح يشقّ القضاء مزهوا متبخترا كالطّاووس»**[2].

أمّا السّمة الرّابعة فنجد أن الملحمة تسرد أعمال البطولة التّي تصدر عادة من بطل رئيسي، فهو على استعداد أن يضحي براحته وسلامته، بل بحياته من اجل توفّير الأمن والسّعادة الماديّة والرّوحيّة لمملكته، وهذا ما نعثر عليه في شخصيّة "التّراس" فهي شخصيّة قويّة صلبة تتحدّى العماليق والظّروف الصّعبة دون أن تنحني لها هامته، وذلك في سبيل تحرير مملكة الشّمس وهدم السّد اللّعين لتحقيق الحرّية والأمان لوطنه، يقول "التّراس": «**هناك الحريّة يجب أن نَهِيبَها شريّان دمنا الزّكي ونموت من أجلها».**[3]

ولكن رغم التّضحيّات الجسام التّي قدّمها "التّراس" لشعب المملكة، فإنّه في لحظة النّصر تعبث به أيادي الإجرام والخيّانة والغدر، شأنه في ذلك شأن أبطال التّراجيديا في الملاحم الإغريقيّة.

وهذا المقطع خير دليل على ذلك يقول الجنرال "بودبزة": «**مفتخرا نعم أنا طعنته بعد أن هوى على جدار السّد بفأسه وزلزله وصار النّصر حليفنا... طعنته من الخلف بخنجري**

---

[1]: الرواية، ص:48.

[2]: الرواية، ص:53.

[3]: الرواية، ص:39.

المسموم...».[1] من خلال هذه الصّفات نستنتج أنّ "التّراس" يحمل مواصفات البطل الملحمي.

6- خطاب الشّخصيّة:

تعتبر أقوال شخصيّة "التّراس" من بين أهم المصادر التّي تعمل على كشف جوانب من شخصيته، والغوص في أعماقها لمعرفة أفكارها وتوجّهاتها، ففي هذه الرّواية وقف "التّراس" على ثلاث محطّات، حيث خاطب فيها كلّ من مواطني مملكة الشّمس ونسوة المملكة، وحبيبته ست الحسن.

6-1- خطاب لمواطني المملكة:

«إنّنا عكس كلّ مخلوقات اللّه، هم لا يتغيّرون ولا يتبدّلون، بين نحن نحلم ونفكّر ونعمل ونطوّر...

وإذا... نحن ما نلم....

ونحن ما نفكّر....

ونحن ما نعمل....

ونحن ما نطوّر....

نحن ما نستطيع...»[2].

من خلال هذا الخطاب يتّضح لنا أن "التّراس" كثير الارتباط بالشّعب، فقد كان يتميّز بوعي سياسي سخّره في خدمة قضيا الوطن وسبيلا إلى تنوير عقولهم والارتقاء بوعيهم.

---

[1]: الرواية، ص:69.

[2]: الرواية، ص:28.

كما أنّه شديد الحرص على دعوتهم إلى ضرورة خوض الثّورة ضدّ العماليق لاسترجاع الحرّية والكرامة المسلوبتين، وهذا يتجلى في قوله: «**هناك الحريّة يجب أن نهبها شراين دمّنا الزّكي ونموت من أجلها، هناك الكرامة يجب أن نطلع إليها ونحلم بها، هناك المساواة يجب أن نناضل ونعيش من أجلها**».[1]

في هذا الخطاب يظهر "التّراس" على أنّه شخصيّة ثائرة ضدّ كل أشكال الاستبداد والاستعبار رغم أنّه على دراية تامة بما يجول في أذهان مواطني مملكة الشّمس من الخوف اتّجاه العماليق، حيث كانوا يعتقدون أنّ العماليق قوّة عظمى لا يمكن قصرها.

يقول الرّاوي: «**شيئا وحيدا لا يستطيع هؤلاء الرّجال أن يتفهموه، ولا يجرؤون على أن يسألوا "التّراس" عنه، كيف تحارب العمالق ونحن في مستوى قوّتهم وبطشهم، فهم يملكون وسائل الحضارة ووسائل البطش...؟**»[2]

ولهذا كان "التّراس" يبذل قصارى جهده لإزالة فكرة الخوف التّي كانت هاجسهم، لأنّه كان مؤمنا بقدرتهم على قهر الخوف الذّي يعتريهم وتحقيق النّصر، لهذا يقول لهم:

«**أعرفوا أنّ الخوف من العمالق يسكن نفوسكم...**

أسكنوا الخوف ولا تدعوه يَسْكُنُكُمْ...

قاتلوه وتغلّبوا عليه...

قبل التّفكر في مقاتلتهم...

عدوّكم الأول هو الخوف...

---

[1]: الرواية، ص:29.

[2]: الرواية، ص: 29.

أطردوه من نفوسكم...».[1]

يعدّ "التّراس" في نظر الشّعب بمثابة نبراس يستضيئون به في حياتهم التّي يسودها الظّلم والاستعباد، فهم لا يرون في بطلهم على أنّه مجرّد فرد عادي، بل كانوا يرونه رمزا للوطنيّة الصّادقة والرّوح الشّعبيّة الحقيقيّة والمناضل المستميت من أجل القيم والمبادئ.

6-2- خطاب "التّراس" لسنوة المملكة وشهلة بنت الإمام سي الهادي:

يعتبر "التّراس" رمزا للرّجولة الحقيقيّة فعفته وترَفُعُهُ عن كلّ النّزوات وملذّات الحياة صنعت منه رجلا فريدا من نوعه، هذا ما جعل سنوة المملكة يعشقونه ويرغبن فيه إلى درجة دعوه "التّراس" لارتكاب الفاحشة، وذلك من خلال معاكستهن له، وقيّامهن بحركات إباحيّة، لكن رغم كلّ هذه الإغراءات إلاّ أنّه أبى واكتفى بالرّد عليهن بكلّ لياقة وحسن طيّبة:

أنّا لست زير نساء

وقطف بنات وطني

ليست هوايتي

وشرفي لا يسمح

لي أن أصبح نخاسا

يبيع ويشترى

أعراض أخواته

كيف أغرّر بكن

وقد رضعنا جميعا

[1]: الرواية، ص ن.

ثدي هذه الأرض

أمن الحنون.[1]

ومن بين النّسوة الأكثر إلحاحا على دعوته إلى الرّذيلة "شهلة بنت الإمام سي الهادي" والتّي تمثّل في الرّواية نموذجا حيّا للجسد الأنثوي الذّي يؤدّي إلى الإغواء والخطيئة، حسب قول الرّاوي في هذا المقطع: «**فهي تكشف عن فخذها البض وصدرها المرمي**»[2].

إذ راودته عن نفسه، لكن تشبّثه بقيّمه وأخلاقه الدّينيّة الرّفيعة لم تسمح له بذلك، بل دعاها إلى التّخلّي عن ملذّات الحيّاة الزّائلة، والتّعلّق باللّه والعمل على طاعاته، قائلا لها: «

- **هذا شوق الطّين إلى الطّين يا صغيرتي...**
- **لا تتعلّق يا أختاه بالفاني**
- **إنّه لا محالة زائل**
- **إمنحي قلبك وكلّك للأبدي الخالد...**

- **كوني القيمة ولا تكوني القطر...**».[3]

6-3- خطاب "التّراس" لحبيبته "ست الحسن":

"ست الحسن" التّي أحبّها فارسنا "التّراس" فهي أعظم من أن تكون امرأة تهتمّ بجمال مظهرها وبزينتها لإغواء الرّجال، رغم جمالها الذّي يفوق كلّ نساء الكون، بل هي أميرة من معدن خالص، إذ تعتبر مثالا عن المرأة الطّاهرة والعفيفة، هكذا نبأته جدّته "نانا خدوج"، وقد جاء اليوم الموعود الذّي التقى فيه "التّراس" حبيبته بعد عودته من المعركة، حيث كان منهك

[1]: الرواية، ص:34.

[2]: الرواية، ص ن.

[3]: الرواية ، ص:35.

القوى وفاقدا للوعي، ولمّا استيقظ من غيبوبته وجد نفسه متوسّدا فخذها، وقد تعجّب بجمالها لدرجة أنّه لم يستطع مقاومة أشعّة وجهها المنير، فلم يتردّد عن عرض الزّواج بها قائلا: «**أنت يا روحي، اللّحظة الجميلة التّي أخفتها لي في كفّها الأقدار وحدّثتني عنها "تانا خدوج" وطلبت مني أن أعشمها فور العثور عليها...فها أنا متراع على الأرض ورأسي توسد فخذك وعينا نجمتان متشبّثتان بأهداب أشعّة وجهك المضيء مثل شمس الأصائل في سماء وطننا العزيز...**».[1]

بعد أن قبلت "ست الحسن" الزّواج من "التّراس" عرضت عليه مهرها وهو القضاء على العمالقة وأن يهدم السّد العظيم، فأهدته السّيف الذّهبي وطلبت منه أن يعود إليها سالما غانما ومظفرا بالنّصر، فما كان على "التّراس" سوى الموافقة وقد وعدها بذلك قائلا: «**أشهد اللّه والكائنات أنّك زوجتي وحبيبة الأبديّة، وأعدك أني سأعود إليك سالما غانما أجر خلفي هذيمتهم، وذراع تلوح براية النّصر...**»[2].

لقد وعدت "ست الحسن" "التّراس" بأنّها ستنتظر عودته بفارغ الصّبر، ولا تبرح مكانها حتّى يقضي على الجبابرة ويهدم السّد العظيم وبأنّها ستتأهّب لاستقباله بكلّ أنواع الزّينة والتّطيّب لتهبه نفسها، فأثارت بذلك كلّ مشاعر الحب، فردّ عليها قائلا: «**سأوقد لك جمر قلبي وأدثرك بشغافة لتعيشي تلك القرون في هناء سكينة لا يمسك فيها سوء، ولن يقرّبك صقيع الوحدة القاتلة...**»[3].

---

[1]: الرواية، ص:47.

[2]: الرواية، ص:49.

[3]: الرواية، ص ن.

ومن خلال هذا نستخلص أنّ "التّراس" يكنّ مشاعر جياشة وحبّا صادقا منزها عن كلّ النّقائص لـ"ست الحسن"، إذ وعدها بأنّه سيواجه كلّ المصاعب ويعود مبجلا بالنّصر، ويعيش معها قرونا ملئها السّعادة والهناء.

7- البعد العلائقي لشخصيّة "التّراس":

الصّراع يمثّل العنصر المهمّ في خلق حالة التّأزّم التّي تلقي بظلالها على الرّواية وشخصيتها، ونلاحظ أنّ في رواية "التّراس" ملحمة الفارس الذّي اختفى أنّ هناك نوعين من الصّراع داخلي وخارجي.

7-1- الصّراع الخارجي:

يتمثّل في العماليق الذّين احتلّوا مملكة الشّمس، واستعبدوا أصلها ونهبوا خيراتها، وكان بطلنا "التّراس" محاربا لهم وفي كلّ مرّة ينتصر عليهم حتّى أصبح يشكّل لهم خطر، وأخذوا يحاولون قتله وقتل بصيص الأمل، إلاّ أنّ محاولاتهم باءت بالفشل، لأنّه كان ينجو منهم في كلّ مرّة.

«لأنّه كان ينتصر كلّ مرّة على الأعداء صار حديث الأطفال والنّساء، وصار محسودا من قبل الأصدقاء ورفقاء السّلاح... لم يهيج "التّراس" مثل ما هو عليه مصادفة أو عبثا، إنّما كد واجتهد قرونا، ورسم لنفسه هدفا ساميّا... كان في وقت من الأوقات أكبر حلم، وكان حلم مستحيلا...، لذلك صار هدف الأعداء العماليق حيث وضحوا له الخطط

ونصبوا له الشّرك للقبض عليه، واشتروا نفوس بعض من حسدوه وبغضوه وآثروا خيّانته...».[1]

إذ في زمن الحروب والمعارك يظهر مدى ازديّاد الحاجة إلى بطل أشبه بالآلهة لمناصرة الخير ضد الشّر، تنشر الأمل في المستقبل، و"التّراس" هو هذا البطل المنتظر الذّي سيخلص بلاد الشّمس من اضطهاد الاستعمار، وهو بطل شعبي خرج من لا وعي الجمعي في زمن البطولات، ولأنّه كان كذلك فقد عمق العماليق على مقايضة تمثّلت في قتله مقابل حريّة كاملة للوطن، وهذا يوضّح كلّ الخبايا والنّوايا السّيئة اتّجاه "التّراس"، وهو ألا ينعم بالهدوء والطمأنينة في حياته، فتولد الحكاية من دائرة العتمة والحيرة، كون "التّراس" سرعان ما يختفي، وباختفائه تنقلب الأمور رأسا على عقب، ويسود الفساد.

7-2- الصّراع الدّاخلي:

وهو يمثّل العدو الحقيقي، إذ أنّ من تعتقد أنّه رفيقه وصديقه وإلى جانبه هو الذّي يكون في مقدّمة الذّين يريدون موته والقضاء عليه في أيّة فرصة سانحة لذلك.

وفي مملكة الشّمس يتمثّل أعداء "التّراس" في: الجنرال "بودبزة"، السّياسي "بوخبزة"، الإمام "سيّ الهادي"، والصّحفي "كمال بوترفاس"، وهؤلاء الأشخاص من أشدّ أعدائه ويكون له الحقد والبغض "للتّراس" ، لأنّ هؤلاء الأربعة أحبّوا الأميرة الحسناء "ست الحسن".

«كانوا أربعة يريدونها مهما كان الثّمن، وكلّ واحد يريدها لنفسه، ولا يريد لسواه أن يظفر بقلبها، وكان كلّ واحد يظنّ أنّه الأولى بها، والأجدر والأقدر على إقناعها...، وكلّ واحد منهم يعتقد أنّه يستطيع أن يسدّ فراغ غيّاب التّراس».[1]

[1]: الرّواية، ص: 15، 16.

والحقيقة أنّ هؤلاء الأربعة يمثّلون السلطات الأربعة في المجتمع، فالجنرال "بودبزة" يمثّل السّلطة العسكريّة للبلاد، والسّياسي "بوخبزة" يمثّل السّلطة السّياسيّة، أمّا الإمام "سي الهادي" فيمثّل السلطة الدّينيّة، الصّحفي "بوترفاس" يمثل السّلطة الإعلاميّة، وهؤلاء الأربعة يشكّلون خطرا داخليّا على بلاد الشّمس وعلى "التّراس" لأنّه يشكّل خطرا لمصالحهم الشّخصيّة.

فـ"كمال قرور" يؤرّخ لحكاية التّراس كما يؤرّخ للزّمن العربي الرّاهن، زمن الجنرال "بودبزة" المعادل الموضوعي للنظم العربيّة الحاكمة بقوّة السّلاح، وعبر ملابسات تاريخيّة في زمن الدّم والخيانة والسّطو على السّلطة والتّمسّك بها.

كما جسد رمزا واقعيّا للوطن تداعت عليه الأمم، وتداعت عليها الأعداء من الدّاخل والخارج، فدخلت الأنظمة الفاسدة تستحوذ على السّلطة المطلقة.

يقول الرّاوي: «**هذا الشّعب لا يستطيع أن يكون منظّما ومنضبطا إلاّ بقوانين، وتنظيم الثّكنات العسكريّة... لهذا لا أسمح لأحد منذ اليّوم أن يسفسط عن الحرّية والعدالة، فكل ما في الأمر: "أمر طبق"...**

عطل حضرة الجنرال "بودبزة" العمل بالدّستور وأعلن حالة الطّوارئ في البلاد... ونصب نفسه حاكما أبديّا للجمهوريّة، ومن يخالف أمره يشنق في السّاحة العامة دون محاكمة...»[2].

لمّا اختفى "التّراس" ترصّد الأربعة حبيبته "ست الحسن"، واستطع الجنرال العسكري إزاحة كلّ منافسيه لتخلو السّاحة أمامه ليفوز بـ "ست الحسن" ويتّضح هذا في المقطع

[1]: الرّواية: ص:59.

[2]: الرّواية، ص:66.

الآتي: «**ولأنّ السّلطة المطلقة أصبحت في قبضة الجنرال "بودبزة" بعد أن قضى على منافسيه ونصب نفسه حاكما أبديّا للجمهوريّة... أصدر مرسوما رئاسيّا يلزم "ست الحسن" بن تلاحسب والنّسب أن تصبح خادمة تمسح نهارا بلاط قصره، ودوريّات ميّاه جنوده، واسطبل خيوله، وليلا ترقص له ولندمائه...**»[1].

هكذا استولى الجنرال على البلاد وعلى "ست الحسن" بإرجاعها خادمة له وراقصة، وأصبح كلّ السّكان مملكة الشّمس يشعرون بالخوف، وساد اللااستقرار والفساد على كلّ المستويّات، حتّى الفساد الأخلاقي.

ليعترف الجنرال لـ "ستّ الحسن" بأنّه من طعن "التّراس" في ظهره، يقول الرّاوي: «**أنّا طعنته... أنا من قتل التّراس...**

أنا طعنته بعد أن هوى على جدار السّد بالفأس وزلزله، وصار النّصر حليفنا، طعنته من الخلف بخنجري مسموم... لكن ما إن طعنته الطّعنة الأولى حتّى اختف، كأنّ الملائكة رفعته... لأنّي كنت سأطعنه طعنات أخرى...»[2].

وهذا ما ذهب إليه الجنرال وهو التّخلّص من "التراس"، وحينها تنهار رموز البطولة القوميّة، وتنهار كلّ رموز المقاومة ضدّ العمالقة، ويصبح الشّعب دون قوّة يواجه به الأعداء، وانطفاء كلّ بصيص أمل وانهيّار مملكة الشّمس، حتّى ذلك اليّوم الذّي سيعود فيه "التّراس" لإنقاذ شعبه من الظّلم والاستبداد.

[1]: الرواية، ص:70.

[2]: الرواية، ص:67، 68.

علاقة ست الحسن بشخصية بنيلوب اليونانية:

"ست الحسن" من تلك البنت ذات الحسب والنّسب، وذات الجمال الخلاب، التّي وقع في حبها كلّ رجال مملكة الشّمس، بما فيهم "التّراس، يقول عنها الرّاوي:

«أنت بنت أصل

وستكونين أميرة

وطن الشّمس

خلقك اللّه فتنة الجمال

وستصبحين فتنة الرّجال...

قدرك عال...

ومصرك غال...

وحبيبك رجل من خيّال...»[1].

"ست الحسن" إذن أميرة بلاد الشّمس امرأة ساحرة الأنوثة، إلاّ أنّه لم يقتصر جمالها على مظهرها فحسب، بل كانت امرأة طاهرة عفيفة وحكيمة، يقول عنها الرّاوي: «**ستكون أكبر من امرأة تعرف كيف تتدلّل وتحتجّ وتهتمّ بزيننها ومظهرها لتستدرجه إلى مخدعها لتبادله الغرام، بل ستكون امرأة من طين خالص...»**[2].

فقد كانت لـ "ست الحسن" هدف عظيم، وهو تحرير المملكة، لذلك اشترطت على خطّابها أن يكون مصرها هو هدم السّد اللّعين لنسترد مجد الأجداد المسلوب، ولكي تعثر على حبيبها الأسطوري، الذّي سيحق مهرها الغالي، اقترحت عليها العرافة "غنوج" نسج

---

[1]: الرّواية، ص:40.

[2]: الرواية، ص:17.

برنوس خرافي كوسيلة للعثور على حبيبها، الذّي تنتظره منذ قرون، يقول الرّاوي: «**كانت ست الحسن التّي جمعت زين القبايليّات والتّرقيّات والمزابيّات والشّاويّات والنّايليّات والأندلسيّات والشّاميّات والحجازيّات والمصريّات، بنلوب الوفيّة التّي تمّ ذكرها في الأساطير اليونانيّة... طوال قرون تنسج من الصّوف النّاصع برنوسها الخرافي**»[1].

نلاحظ في هذا المقطع أنّ الرّوائي "كمال قرّور" عمد على استحضار بطلة ملحميّة من الأدب الإغريقي لما لها من معادل موضوعي مع شخصيّة "ست الحسن"، إذ أنّهما تشتركان في كثير من الأمور كالوفاء، والإخلاص والأمل في عودة حبيبيها، «**فبينلوب كانت امرأة حسناء رغب فيها كلّ رجال وتقدموا لخطبتها لاعتقادهم أنّ البطل "أوديسيوس" قد هلك إلاّ أنّ هذه المرأة ظلّت على يقين بأنّه مازال على قيد الحياة، وأنّه سيعود إليها يوما ما لا محالا، إذ عمدت إلى إبعاد الخطاب عنها وفاء لزوجها وأملا في عودته إليها، حتّى تنتهي من غزل الثّوب لدفن والد زوجها الطّاعن في السّن، وكانت تنقض باللّيل ما غزلت بالنّها، وهكذا استطاعت بالحيلة أن تؤخّر رغبة الخطاب في الزّواج منها، حتّى عاد "أوديسيوس"**»[2].

نستنتج أنّ كلي الشّخصيتين عمدتا إلى الحيلة لإبعاد الخطّاب عنهما، فبينلوب عمدت إلى نسج كفن زوجها، أما ست الحسن فقد وضعت مهرا على خاطيبها وهو إحضار: «**قطعة من عظام البطل المختفي، أو قطعة من ملابسة أو سفيه الذّهبي، أو شيئا بدل على هلاكه واستحالة عودته**»[3].

---

[1]: الرّواية، ص: 41، 42.

[2]: إبراهيم عبد الرّحمن في الادب المقارن بين النّظريّة والتّطبيق، ط1، دار نوبار، القاهرة، 2000م، ص:200.

[3]: الرّواية، ص:58.

لأنّها كانت على يقين أنّه ما زال على قيد الحياة، لذا اقترحت عليهم هذه الفكرة التّعجيزيّة، كما نلاحظ أنّ كلا البطلتين (ست الحسن، وبينلوب) كانت مشغولتان بالحياكة وهي حرفة تمارسها المرأة منذ العصور البدائيّة، فقد كانت بينلوب مشغولة بنسج الكفن الذّي يرمز إلى الموت، أما "ماست الحسن"فقد كانت تنسج البنوس وهو ثوب رجولي، خاص بالذّكور في كل شمال إفريقيّا يرتديه عادة الرّجال البالغون الذّي يحمل الرّمز الذّكوري الذّي يصون المرأة ويدخلها تحت حماية الرّجل وحرمته.

خاتمة:

بعد إنهائنا لهذه الدّراسة، توصّلنا إلى بعض النّتائج التّي أردنا أن نتوج بها هذا البحث الأكاديمي، والمتمثّلة فيما يلي:

✓ إنّ الرّواية هي ملحمة العصر الحديث باعتبارها تعبّر عن تناقضّات المجتمع البرجوازي، والرّواية هي نقيض الملحمة.

✓ تملك الرّواية باعتبارها تتوسّط الشّكل الملحمي طبيعة جدليّة بمقدار ما تحافظ بدقّة على التّفاعل العميق بين البطل والعالم الذّي يفترضه كلّ شكلّ ملحمي من جهة، وعلى قطيعتها التّي لا يمكن التّغلّب عليها من جهة أخرى، باعتبار تفاعل البطل والعالم نتاج عن انحطاط كلّ منهما، بالنّسبة للقيّم الأصليّة، أمّا التّعارض فهو نتاج الاختلاف في طبيعة كلّ هذين الانحطاطيين.

✓ إنّ الحركة الرّومانسيّة الألمانيّة كانت الأرضيّة التّي أنشأت فيما بعد فن الرّواية واعتبارها فنّ قائم بذاته.

✓ إنّ الدّافع إلى تغيّير الملحمة القديمة بالرّواية هو أنّ نمط الاجتماع الحديث الذّي جاء عقب الثّورة الصّناعيّة نمط يتميّز بسرعة في إيقاع حيّاته، ومن ثمّ لم يكن مناسبا أن يعبّر هذا الزّمن الجديد عن نفسه بالشّعر الملحمي، لذلك اصطنع النّثر الرّوائي، لأن النّثر الأنسب، وهو يتميّز بالمرونة وملائم للتّعبير عن الحياة البورجوازيّة التّي تتميّز بالتّعقيد.

✓ رغم التّشابه الموجود بين الملحمة والرّواية إلاّ أنّ هناك اختلاف وفرق واضح بينهما؛ أي أنّ الرّواية تعكس واقع معيشي بكلّ حذافيره، أمّا الملحمة فهي عبارة عن خيّال وخوارق، وبطلها بطلّ من نوع خاص.

✓ البطل هو ذلك الفرد الذّي يتّصف بصفّات عدّة، كالشّجاعة والقوّة، وكانت فكرة البطولة موجودة منذ زمن بعيد في ضمير الشّعوب.

✓ إنّ البطل السّلبي وشخصيّة البطل الإشكالي ظهرت عقب الثّورة الصّناعيّة التّي تتميّز بالسّرعة، ممّا أدّى إلى ظهور الرّواية، ويقف البطل السّلبي موقف المعارض لا يفكّر في التّغيّير، أمّا شخصيّة البطل الإشكالي فهو إنسان ذا قيّم مثلى ونبيلة يعيش في عالم منحط، ويحاول جاهدا تغيّير هذا العالم إلى الأفضل.

✓ أمّا البطل الإيجابي فهو بطل مدافع عن تلك القيم، ويجدر به البحث للكشف عن تناقضّات المجتمع.

✓ ويغدو البطل الملحمي بطلا إشكاليّا، إذ أنّه يأخذ صفاته من صفات الكلّية العضويّة المنسجمة التّي ينتمي إليها؛ أي أنّه ظلّ لغيره، وغيره ظلّ له، ومصيره مرتبط بمصير الجماعة.

✓ إنّ شخصيّة البطل في الرّواية أظهرت معناه الإنساني العربي بإيجابيّاته وسلبيّاته وتصرّفاته إزاء موقف معيّن في المجتمع.

✓ يمثّل "التّراس" بطلا إشكاليّا لوكاشي الذّي يسعى إلى تجسّيد القيم النّبيلة في عالم منحط.

✓ الشّخصيّة هي عماد البناء الرّوائي، والشّخصيّة في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ، أكثر ممّا هي تركيب يقوم به النّص باعتبارها ذات دال ومدلول.

✓ الشّخصيّة قد تجاوزت تلك الحدود التّقليديّة المتداولة في الرّواية الكلاسيكيّة، وأصبحت عن شخصيّة إبداعيّة من محضى خيّال المبدع أو المؤلف.

✓ وانتهينا في الفصل التطبيقي إلى أنّ رواية (التراس) قامت على استثمار مكونات البطل الملحمي، فجاءت شخصيته الرئيسية نموذجية لتخشيص مفهوم البطل الملحمي، كما أنه وفّق في توظيف هذه الشخصية، كنوع من الاسقاط على واقعنا العربي المفكك، وهو واقع ماتت فيه البطولات، وبقيت النفوس متطلعة إلى بطل ما قد يغير هذا الواقع.

قائمة المصادر والمراجع:

أ) – المصادر:

1) كمال قرّور، روايّة التّراس، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2008م.

ب)– المراجع:

2) إبراهيم خليل، بنيّة النّص الرّوائي، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2010م.

3) إبراهيم عبد الرّحمن، الأدب المقارن بين النّظريّة والتّطبيق، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، القاهرة، ط1، 2000م.

4) إبراهيم عبّاس، تقنيّات البنيّة السّرديّة في الرّواية المغاربيّة، دراسة في بنيّة الشّكل، دط، منشورات المؤسّسة الوطنيّة للاتّصال، الجزائر، 2002م.

5) أجان وات، ظهور الرّواية الانجليزيّة، تر: يوئيل يوسف عزير، دار العربيّة للطّباعة، بغداد، 1980م.

6) أحمد إبراهيم الهواري، البطل المعاصر في الرّواية المصريّة، ط3، دار المعرفة، 1996م.

7) أحمد طاهر مكّي، الأدب المقارن أصوله وتطوّره ومناهجه، ط1، دار المعارف القاهرة، ديسمبر 1985م.

8) أحمد طالب، المنهج السّيميائي من النّظريّة إلى التّطبيق، دار الغربللنّشر والتّوزيع، وهران.

9) بلحيا طاهر، التّراث الشّعبي في الرّواية الجزائريّة، الصّندوق الوطني لترقيّة الفنون الوطنيّة والآداب وتطويرها لوزارة الثّقافة.

10) جورج لوكاش، الرّواية كملحمة بورجوازيّة، تر: جورج مرايشي، ط1، دار الطّليعة، بيروت، لبنان، 1979م.

11) جورج لوكاش، الرّواية التّاريخيّة، تر: ملاح جوّاد كاظم،دار المنشورات بيروت.

12) جورج لوكاش، نظريّة الرّواية، تر: الحسن سحبان، منشورات التّل، الرّباط، المغرب، 1988م.

13) جوزيف كاميل، البطل بألف وجه، تر: حسن صقر، ط1، دار الكلمة للنّشر والتّوزيع، سوريّا، دمشق، 2003م.

14) حسن البحراوي، بنيّة الشّكل الرّوائي، الفضاء- الزّمن- الشّخص، ط1، المركز الثّقافي، بيروت، لبنان، 2009م.

15) حميد حمداني، بنيّة النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، ط1، منشورات الاختلاف، بيروت.

16) حنا عبود، من تاريخ الرّواية، دط، اتّحاد كتاب العرب، دمشق، 2002م.

17) رولان بارت، المدخل التّحليلي البنيوي للقصّص، تر: منذر عيّاش، ط2، مركز الإنماء الحضري، 2002م.

18) زهير شلبيه، ميخائيل باختين ودرايات أخرى عن الرّواية، ط1، دار حوران للطّباعة والنّشر والتّوزيع، سوريّا، 2001م.

19) سامي هاشم، شفيق بقاعي، المدارس والأنواع الأدبيّة، ط1، منشورات المكتبة العصريّة، صيدا، بيروت، 1989م.

20) شعبان عبد الحكيم محمّد، الرّواية العربيّة دراسة في آليّات السّرد والقراءات النّصيّة، ط1، مؤسّسة الورق للنّشر والتّوزيع، عمان، 2014م.

21) عثمان لبيب فراج، الشّخصيّة والصّحة النّفسي، المؤسّسة العربيّة لدراسات والنّشر، 1979م.

22) العروي عبد اللّه، الإيديولوجيّة العربيّة المعاصرة، تر: عيّاني محمّد، دار الحقيقة بيروت، 1970م.

23) عيد العزيز شبيل، الفن الرّوائي عند غادة السّمان، ط1، دار المعارف للطّباعة والنّشر، تونس، 1987م.

24) عمر الدّقاق، في صميم الموضوع، ط1، منشورات اتّحاد كتاب العرب، دمشق، 1978م.

25) فائق مصطفى عبد الرّضاعلي، في النّقد الأدبي الحديث، منطلقاته وتطبيقاته، ط1، دار الكتب للطّباعة والنّشر، 1981م.

26) فيليب هامون، سيميولوجيّة الشّخصيّة الرّوائيّة، تر: سعيد بنكراد، محفوظة لدار الكلام، الرّباط، 1990م.

27) فيصل الدّراج، نظريّة الرّواية والرّواية العربيّة، ط2، الدّار البيضاء المركز الثّقافي العربي، 2002م.

28) لوسيّان غولدمان، مقدّمات في سوسيولوجيّة الرّواية، تر: بدر الدّين عرودكي، ط1، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريّا، 1993م.

29) عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرّواية، بحث في تقنيّات التّعبير، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والأدب، كويت، 1998م.

30) محمّد عبد السّلام كفّافي، في الأدب المقارن، دراسات في نظريّة الأدب والشعر القصصي، ط1، دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، بيروت، 1971م.

31) محمّد طابر عبيد، سوسن البياني، جمليّات التّشكيل الرّوائي، دراسة في الملمحة الرّوائيّة، ط1، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، 2012م.

32) محمّد عزام، البطل الإشكالي في رواية العربيّة المعاصرة، ط1، الأهالي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، 1992م.

33) محمّد ابو يعقوب، الشّخصيّة في الرّواية الفلسطينيّة المعاصرة، اتّحاد كتاب العرب، القدس، 1997م.

34) ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، تر: محمّد براءة، ط1، دار الفكر للدّراسات والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 1987م.

35) ميشال بتور، بحوث في الرّواية الجديدة، تر: فريد أنطونيّوس، ط3، منشورات بيروت، باريس، 1986م.

36) ميشال زيرافا، الأسطورة والرّواية، تر: صبحي حيدى، ط1، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريّة، 1985م.

37) وادي طه، دراسات في الرّواية، ط3، دار المعرفة، مصر، القاهرة.

المعاجم:

1) إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، دط، ج1، مصر، 1968م.

2) جمال أبو الفضل ابن منظور، لسان العرب، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، 1993م.

3) فيصل الأحمر، معجم السّيميائيّات، ط1، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، 2010م.

4) محمّد بن أبي بكّر الرّازي، مختار الصّحاح، ط1، دار الفكر بيروت، لبنان، 1997م.

القواميس:

1) رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التّحليل السّيميائي، دط، دار الحكمة.

2) محمّد الدّين بن يعقوب الفيروز أبادي، قاموس المحيط، دط، ج2، دار الجّيل، بيروت.

المقالات والمجلاّت:

1) أحمد أبو زيد، الملامح كتاريخ وثقافة، مجلّة عالم الفكر، ع1، (أبريل، مايو، يونيو) صادرة عن وزارة الإعلام، الكويت، 1985م.

2) أحمد يوسف الرّومي، الملاحم جلجامش، الإلياذة...، مجلّة عالم الفكر، الوكيل المساعد لشؤون الثّقافة، وزارة الإعلام، المجلّد1، ع1، 1985م.

3) رمضان بسطاويشي، نظريّة الرّواية لدى لوكاش، مجلّة الأقلام، ع11، 12.

4) فاضل عبد الوحيد علي، ملحمة جلجامش، مجلّة عالم الفكر، ع1، (أبريل، مايو، يونيو) صادرة عن وزارة الإعلام، الكويت، 1985م.

5) عبد الملك مرتاض، الرّواية جنسا أدبيّا، مجلّة الأقلام، وزارة الثّقافة والإعلام، بغداد، ع11، 12.

6) محمّد جميل الحطاب، الملحمة في الأدب العربي، مجلّة الكتاب، ع49، 50، كانون الأول، تصدر عن اتّحاد العام للأدباء والكتاب العرب، دمشق، سوريّا، 2000م.

7) أحلام محمّد سليمان، البطل في الرّواية الفلسطينيّة من عام 1993م إلى 2002م، أطروحة لنيل شهادة الماجستير في اللّغة العربيّة، فلسطين، 2005م.

8) لونيس بن علي، هكذا تكلّم التّراس... أو في انتظار البطل الذّي اختفى، جريدة النّصر، 29 أيلول – ديسمبر 2015م.

الموضوعات : **الصفحة :**

كلمة شكر

إهداء

مقدّمة----------أ

مدخل:

1- مفهوم الملحمة ---------- 9

2- الملحمة عند الغرب ---------- 11

3- الملحمة عند العرب ---------- 17

4- أنواع الملاحم ---------- 24

4-1- الأنواع الشّعريّة ---------- 24

4-2- الأنواع الرّوائيّة ---------- 28

5- نظريّة الرّواية ---------- 32

6- الفرق بين الملحمة والرّواية ---------- 35

7- الرّواية كملحمة بورجوازيّة ---------- 37

الفصل الأول: البطل في الملحمة والرّواية

1- صورة البطل في الرّواية العربيّة ---------- 45

2- البطل الإشكالي ---------- 47

3- البطل الإيجابي ---------- 51

4- البطل السّلبي ---------- 53

5- البطل الملحمي ---------- 54

الفصل الثّاني: في منظور سيميائيّة الشّخصيّة

1- الشّخصيّة في المعاجم العربيّة ---------- 58
2- مفهوم الشّخصيّة اصطلاحا ---------- 59
3- مفهوم الشّخصيّة في علم النّفس ---------- 63
4- الشّخصيّة في الرّواية العربيّة الجديدة ---------- 64
5- الشّخصيّة الرّوائيّة في النّقد البنائي ---------- 66
6- سيميولوجيّة الشّخصيّة حسب "فيليب هامون"---------- 68

الفصل الثّالث: الجانب التّطبيقي

1- تلخيص رواية "التّراس" لـ "كمال قرّور" ---------- 75
2- دلالة اسم "التّراس" ---------- 76
3- البعد التّأويلي لشخصيّة "التّراس"---------- 76
4- وصف شخصيّة "التّراس" ---------- 78
4-1- "التّراس" ---------- 78
4-2- مقوّماتها ---------- 78
5- خصّوصيّات "التّراس" بوصفه بطلا ملحميّا ---------- 81
6- خطاب الشّخصيّة ---------- 83
7- البعد العلائق لشخصيّة "التّراس" ---------- 88
7-1- الصّراع الخارجي ---------- 88

7-2- الصّراع الدّاخلي---------- 89

خاتمة---------- 96

قائمة المصادر والمراجع ----------100

الفهرس ----------107

مقدمة

خاتمة

الفصل الأول:

البطل في

الملحمة والرّواية

فهرس

الموضوعات

الفصل الثّاني:

البطل من منظور

سيميائيّة الشّخصيّة

قائمة المصادر

والمراجع

مدخل

الفصل الثّالث:

المقاربة التطبيقية