الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

البطل الإشكالي في رواية "أساميا" للكاتبة هدى حمد
. مقاربة في سيميائية الشخصية .

مذكرة تخرّج مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي
تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبات:
سهير الأخضري
لبنة نصرات
نجلاء بلقيس بوخزنة

إشراف الأستاذ :
أ/ د: نوال بومعزه

الإسم واللقب	الرّتبة	الجامعة	الصّفة
العيد حنكه	أستاذ تعليم عالي	جامعة الوادي	رئيسا
نوال بومعزه	أستاذ تعليم عالي	جامعة الوادي	مشرفا ومقرّرا
عبد الرّشيد هميسي	أستاذ محاضر أ	جامعة الوادي	مناقشا

الموسم الجامعي:1443/ 1444هـ 2023/2022م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر
وتقدير

الحمد لله الّذي وهبنا التّوفيق والسّداد ومنحنا الثّبات وأعاننا وأنار دربنا وعلّمنا مالم نعلم وسدّد خطانا في طلب العلم وسهّل أمورنا وأبلغنا هذا المبلغ.

الشّكر موصول للأستاذة القديرة "نوال بومعزه" على مواكبتها هذا العمل وكلّ ما قدّمته لنا من نصحٍ وتوجيهٍ ليخرج هذا البحث على أتمّ وجهٍ.

كذلك نتقدم بالشّكر الجزيل لكلّ من ساعدنا من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا العمل.

إهداء

وُجد الإنسان على وجه البسيطة، ولم يعش بمعزل عن باقي البشر

وفي جميع مراحل الحياة، يُوجد أُناس يستحقُّون منَّا الشُّكر

وأولى الناس بالشُّكر هما الأبوان؛ لما لهما من الفضل ما يبلغ عنان السماء؛

فوجودهما سبب للنجاة والفلاح في الدينا والآخرة.

إلى اخوتي

إلى زوجي رفيق الكفاح في مسيرة الحياة

وأبنائي

إلى أصدقائي الذين أشهد لهم بأنهم نعم الرُّفقاء في جميع الأمور.

أُهديكم بحثنا المُتواضع هذا

الطالبة: بوخزنة نجلاء بلقيس

إهداء

إلى كل من أضاء بعلمه عقل غيره

أو هدى بالجواب الصّحيح حيرة سائليه

فأظهر بمساحته تواضع العلماء

وبرحابته مساحة العارفين

أهدي هذا العمل المتواضع إلى:

أبي الذي لم يبخل عليا يوما بشئ

أمي التي ذودتني بالحنان والمحبة

زوجي العزيزجعل الله أيامنا مودة ورحمة

جميع إخوتي وأخواتي وأصدقائي

جميع أفراد الأسرة التربوية في الجزائر الحرة الأبية

ونسأل الله أن يجعله نبراسا لكل طالب علم

الطالبة: الأخضري سهير

إهداء

إلى زوجي الغالي: أهدي هذا البحث تعبيرا مني عن خالص شكري لما قدمه لي طوال فترة دراستي من دعم ولوقوفه إلى جانبي كي أحقق طموحي العلمي.

إلى من وضع المولى سبحانه وتعالى الجنة تحت قدميها وقرها في كتابه العزيز والدتي الطاهرة التي ازالت من طريقنا أشواك الفشل.

نسير في دروب الحياة ويبقي من يسيطر على أذهاننا في كل مسلك نسلكه صاحب الوجه الطيب الذي لم يبخل علينا طيلة حياته والدي العزيز.

إلى من أعتمد عليه في كل صغيرة وكبيرة أخي وسندي.

إلى أصدقائي وجميع من وقفوا بجواري وساعدوني بكل ما يملكون.

إلى اساتذتي في الكلية.

أهدي لكم هذا البحث.

الطالبة: نصرات لبنة

المقدمة

تعد الرّواية العربيّة أحد أبرز الفنون النّثرية حيويّة ونشاطا في الأدب المعاصر، بما تبسطه أمامنا عن حياة الإنسان ومواقفه تّجاه القضايا الرّاهنة سواء الفكريّة أو الاجتماعيّة أو السّياسيّة أو التّاريخيّة ، عبر صورة البطل هذا البطل الّذي همّش في فترة ما وأُعيد بعثه في الرّواية المعاصرة لما تقتضيه الحاجة لذلك ، لكن بصورة جديدة تحاكي الواقع أكثر من ذي قبل، وتعبّر عن الهزائِم والانكسارات المتتالية في الوطن العربي، فنشأتْ أنواع جديدة للبطولة منها البطل الإشكالي هذا النّوع الّذي سُلبت قواه الخارقة وأصبح يعاني الضّياع ، هو الأنسب بالنِّسبة لبعض الرُّواة على تجسيد تجارب ذاتية ، خاصّة_ المسكوت عنه _في المجتمع، والرِّواية العمانية عامّة والنِّسويّة خاصّة حديثة الْعهد بهذه الأنواع حاولت عبر روائيّات الخوض في هذا المجال وطرح التّساؤلات حول الدَّفين والمنسيِّ من هذه القضايا ، ومن أبرز الأصوات الرِّوائيّة المعاصرة التي جسّدت هذا النّموذج البُطولي في أعمالها ،الرِّوائيّة هدى حمد في روايتها أساميا والّتي تعدُّ فيه الشَّخصيّة نموذج للبطل الإشكالي، وعلى هذا الأساس سنسعى إلى تقصِّي طبيعة هذا النَّوع من الابطال حسب طرح الْكاتبة وأهمّ القضايا الّتي عالجتها في الرِّواية ، في بحثنا الموسوم : بالبطل الإشكالي في رواية أساميا للكاتبة هدي حمد مقاربة في سيمائية الشّخصيّة.

أمّا عن الدّافع الأكبر لاختيارنا هذا الموضوع هو محاولة الوصول لما يتفرّد به البطل الاشكالي في الرواية العمانية وما يميّزه عن غيره خاصة في تعاطيه مع الواقع وما يفرضه عليه العصر الجديد، وأيضا لقلة الدراسات النقدية المتخصّصة في الرواية العمانيّة بالنّظر إلى الكمّ الإنتاجي الهائل في الآونة الأخيرة في الجزائر خاصة والوطن العربي عامة، وبناءً على ذلك فقد انطلقنا من إشكاليّة رئيسيّة مفادها: كيف تجلّت صورة البطل الإشكالي في رواية أساميا تمظهرًا ودلالةً؟

اندرجت تحت هذه الإشكالية أسئلة فرعية هي:

- ماهي أهم الأسس والمعايير الّتي استند عليها النُّقاَّد في التَّنظير لهذا النّموذج؟
- وفيما تكمن الخصائص التي تميز بنية شخصية البطل الاشكالي في الرواية؟
- وكيف إنعكس هذا النموذج في توظيفه لخدمة القضايا المطروحة في الرواية؟

حيث تهدفُ هذه الدِّراسة إلى مقاربة نموذج البطل الإشكالي في رواية أساميا نحو الدِّراسة السّيمائيّة النَّفسيّة للكشف عن كيفية حضوره والدّلالات الّتي نستشفّها من وراء هذا الحضور.

أمَّا عن أهمّ الدّراسات السَّابقة لهذا الموضوع فالملفت للانتباه أنَّه_ ورغم حداثته _ قد وجد له صدي في بعض الدَّراسات الحديثة هنا وهناك، من ذلك دراسة سعيد بن سليم الصّلتي الموْسُومة بوجوه البطل وأقنعته في الرِّواية العمانية، والّتي خصَّص فيها فصلاً عنونهُ بالبطل الإشكالي تناول فيه بالدَّراسة السّيمائيّة أمثلة عن هذا البطل في بعض الرِّوايات العمانية، حيث ركّز في المقاربة السيميائية على النّموذج العاملي لغرماس ودراستنا سيكون التّركيز فيها على رصد الابعاد لفليب هامون ، أمَّا عن كتاب البطل الاشكالي في مسرودات أحمد خلف دراسة بنيوية تكوينية في ستِّ نصوصٍ روائيِّة لأحمد عوّاد الخزاعي، وكتاب البطل الإشكالي في الرِّواية العربيّة المعاصرة لمحمد عزّام وبعض المقالات منها البطل الإشكالي في مقامات الحريرية بين المقدّس والمدنّس_ المقامة الصّنعانيّة أنموذجا_ لرزيقة رّويقي مجلة العلوم الإنسانية بجامعة أم البواقي فكانت دراسات تنظيريّة أكثر منها تطبيقيّة بعيدة عن المقاربة السيميائية.

وبناءً على ذلك حاولنا تسليط الضّوء على دراسة تطبيقية سيميائية لنموذج عماني من هنا كانت أساميا للروائية هدى حمد، ولمعالجة هذا الموضوع سنتّبع الخطّة الآتية، المكوّنة من مقدّمة ومدخل وفصلين وخاتمة، أمّا المدخل فموسوم بلمحة تنظيريّة حول البطل الاشكالي في النقد الادبي ينقسم إلى ثلاثة عناوين رئيسية الأوّل في مفهوم البطل الإشكالي، والثاني صورة البطل في السرد العربي والعماني خاصّة، وثالثا صورة البطل في المناهج النّقديّة، أمّا عن الفصل الأوّل فهو تطبيقي يميل إلى الدراسة السيميائية معنون بمميّزات البطل الإشكالي في رواية أساميا وأهم الثيمات المساهمة في تشكّله، سندرس فيه أوّلاً مميزات البطل الإشكالي في الرّواية والثّاني أهمُّ الثّيمات المساعدة في تشكُّله داخل الرِّواية، أمّاعن الفصل الثَّاني فيميل إلى الدراسة النفسية عنوناه بالبطل الاشكالي وعلاقته بالقضايا المطروحة في الرّواية ، قسمناه إلى أربع عناوين أولا البطل الإشكالي والقيم التّاريخيّة ثانيا البطل الإشكالي والقيم النّفسيّة والفلسفيّة ثالثا البطل الإشكالي والقيم الأخلاقيّة

رابعا البطل الإشكالي والقيم الثّقافيّة والاجتماعيّة، متّبعين في ذلك المنهج السيميائي من حيث الدراسة لأنه يتعدي البناء اللغوي للكلمة إلى مساءلة النص في ذاته ولذاته، وأيضا لمتلاكه خطوات إجرائية اكثر دقة من باقي المناهج خاصة في تحليلنا لأبعاد الشخصية الإشكالية والزمان والمكان مستعنين معه بالوصف، و أيضا التّحليل النّفسي الذي ساعدنا في التعمق داخل الذات الإشكالية ومعرفة مراحل التأزم التي مرت بها.

وقد اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع ساعدتنا في معالجة الموضوع منها: في نظريّة الرّواية وتطوّرها لجورج لوكاتش وسيميولوجيّة الشّخصيّات الرّوائية لفيليب هامون والبطل الإشكالي في الرّواية العربيّة المعاصرة لمحمّد عزّام وتحليل النّص السّردي تقنيّات ومفاهيم لمحمد بوعزّه وغيرها.

وكغيرها من البحوث واجهتنا بعض الصّعوبات لعل أهمُّها حداثة مصطلح البطل الاشكالي وصعوبة الإلمام بتعريف جامع مانع له، وكذا قلّت المصادر والمراجع الأدبيّة والنّقدية المتخصصة في دراسة الرّواية العمانية، ومع ذلك يبقي موضوع البطل الإشكالي من الموضوعات الجديدة التي تعد محط إهتمام الباحثين.

وفي الأخير لا يسعنا إلّا أن نتوجَّه بالشُّكر الجزيل لأستاذتنا الْمشرفة الدّكتوره" نوال بومعزه " لوقوفها معنا طوال مشوارنا لإنجاز هذه المذكِّرة جزها الله عنا خير جزاء، ونرجوا أن ينال بحثنا هذا الرِّضا والقَبول.

– جامعة الشهيد حمة لخضر

_ نجلاء بلقيس

_ سهير

_ لبنة

2023/05/16م

المدخل: لمحة تنظيريّة حول البطل الإشكالي في النّقد الأدبي

أوّلا ـ مفهوم البَطل الإشكالي:

1. لغة
2. اصطلاحًا

ثانيًا ـ صورة البطل في السّرد العربي:

1. البطل في الرِّواية بين القديم والمعاصر
2. البطل في الرّواية العمانيّة

ثالثًا ـ صورة البطل في المناهج النّقديّة:

1 . البطل من منظور المناهج الحداثيّة وما بعد الحداثيّة
2. صورة البطل في المنهج (النّفسي . السّيميائي)

توطئة:

إنّ البُطولة بمعناها الواسع هي المِحور الرَّئيسي الَّذي تقوم عليه الرِّواية ولا تستوي بِدونه ، فلا نتخيّل روايةً دون بطل كما عرفته الآداب القديمة ، أو شخصية رئيسيَّة كما تعرفه الرِّواية المعاصِرة ، والمتتبِّع لتاريخ الرِّواية يجد أنّ مفهوم البُطولة أخذ أشكالًا عدّه بين القديم والْمعاصر خاصَّة مع ظُهوُر الْمناهج، والَّتي كان لها نصيبٌ في تقليب شخصيَّة البَطل واسْتنباط مكامِنه لمعرفة السَّرّ وراءَ انْجذابِ الْقرّاءِ إليهَا وافْتتانهم بهذه الشّخصيَّة (البَطَل)، فكما هو الْحالُ في الرِّواية الغربيّة كان للرّواية العربيّة وخاصّةً الرِّواية العُمانيّة جُهدٌ في تطوير شخصية البطل وتقليبها وإخضاعها لآليّات التّجريب،ومع التّحولات الْحاصلة في البنية الاجتماعيّة و السِّياسيّة والاقتصاديّة ، أصبحت صورة البطل أكثر واقعيّة من ذي قبل في مُحاكاتِه لذاته وتعبيره عن مشاكل مُجتمعه في قالب بَطلٍ أقلُّ ما يقال فيه أَنّه إشكاليٌّ.

أوّلاً . مفهوم البطل الإشكالي:

لغة: إنّ الْحديث عن مفهوم البطل الإشكالي يقودُنا بالضّرورة أوّلاً في الْبحث عن الجذر اللّغوي للّفظتين كلٌّ على حِده في معاجم اللُّغة العربيَّة ثم مُحاولة التَّركيب بينها:

1-1 البَطَلُ: جاءَ في لسان العرب لابن منظُور "الشُّجاعُ، وفي الْحديث: شاكي السِّلاحَ بَطَلُ مجرِّب، ورجُلٌ بَطَل: شجاعٌ تبْطل جِراحته فلا يكْترثُ لهَا ولا تبْطُل نجادتهُ، وقيل إنَمَا سمِّيَ بطلاً لأنّه يُبْطِل العظائم بسَيْفه فَيُبَهرجُها، وقيل: سمّي بطلاً لأنّ الأشدَّاء يَبطلون عنده، وقيل هو الَّذي تَبطُل عنده دِماءُ الأقْران"[1]وفي الْقاموس الْمُحيط للفيروز بادي "ورُجُلٌ بطلٌ محرَّكةً، وكشدّاد بين البَطالَةِ والبُطوُلةِ: شُجاَعٌ، تبَطُلُ جراحَتُه فلا يَكْتَرثُ لها او تبطلُ عِنْده دِّماءُ الاقْرَانِ"[2].

1-2 الإشكالي: حيثُ جاء أيضًا في لسان العرب لابن منَظُور "أَشْكَلَ الامرَ: الْتَبَس وأمُور أُشْكالٌ: مُلتبسة، وبينهم أشْكَلَةٌ أي لُبسٌ، وهذا الشّيء أشْكَلُ، ومنهُ قيل للأمر المُشتبهِ مُشْكِلٌ، واَشْكَلَ عَلَيَّ الامر إذا اخْتَلَطَ ، وبَينْهُم أشْكَلَةٌ: لُبْسٌ، وشاَكِلَةُ الإنسان:

[1] . ابن منظور، لسان العرب، مج:11 (باب اللام) مادة بَطَلَ، ص:56.

[2] . الفيروز آبادي، القاموس المحيط، حرف (ب) بَطَلَ، ص:139.

شكلُهُ وناحيتهُ وطريقتهُ"[1]. أما في القاموس المحيط فقد ورد" وأشْكَلَ الامرَ: التَبَسَ، وأُمورٌ أشْكالٌ: مُلْتبسةٌ، والأشْكَلَةُ: الْبْسُ والحاجةُ، والأشْكُلُ: ما فيه حمرةٌ وبياضٌ مختلطٌ "[2]لقد اتفق المعجمان على أنَّ البَطل هو: الشّجاعُ الَّذي يَبطُلُ عنده الأشدّاء، والإشكالُ هو الالتباس في الأمر وعند الجمعِ في المعني ككلٍّ يصبحُ البطل الاشكاليُّ: هو الشُّجاعُ المُلتبس، ولعلَّ الْمعني هنا أصْبح أكثر وُضوحًا بخصوص هذا النوَّعِ من الأبطال.

2-اصطلاحًا:

يعدُّ لوكاتش في تمييزه بين نوعيْ البطل الإيجابي والسّلبي أوّل من تطرّق للمفهوم في قوله: "ينبغي على بطل الرواية أنْ يكون سلبيًّا، أو أن يكون غير نشيطٍ إلى أعلى مستوى على الأقل (...)وسلبيّة بطل الرّواية هذه، هي ضرورية لابدّ منها حتى نستطيع أن نبرز صورة العالم المتعاظمة من حوله وعلاقته بها"[3]، ليأتي بعده تلميذهُ لوسيان غولدمان ، والَّذي كان أوَّل من أطلق هذه التّسمية على هذا النّوع من الأبطال فقال :"إنّ بطل الرّواية الشّيطانيّ مجنونٌ أو مجرم، وهو كما قلنا على كلِّ حال شخصيّة إشكاليّة يَؤُلف بحثها المنحطُّ وبالتّالي غير الأصيل عن قيم أصيلة في عالم الامتثال والاتفاق مضمون هذا النّوع الأدبيّ الجديد الّذي أبدعه الكتاب في المجتمع الفرداني "[4]ولعله قصد بالفردانيّ هو التحوّل الحاصل في المجتمع الذي جعل هذا النموذج من الأبطال يطفُو على السّطح ويَبرُز بروزًا يجعل بعدها من كولن ولسون يُطلق عليه تسمية(اللّامنتمي) في كتاب يحمل نفس الاسم، يقولُ فيه "إنّ الإنسان الذي يدرك ما تنهض عليه الْحياة الإنسانيّة من أساس واهٍ ، والَّذي يشعر بأنَّ الاضطراب والفوْضويَّة هُمَا أعمق تجذيرًا من النَّظام الَّذي يؤمن به قومُه(...) إنَّ الجوَّ الّذي يتميّز به عالم اللّامنتمي الْمعاصر ، جوٌّ كريهٌ جِداّ . إنَّ هؤلاءِ الأشخاص لا

---

[1] . ابن منظور، لسان العرب، مادة شَكَلَ، ص:375.

[2] . الفيروز آبادي، القاموس المحيط، حرف (ش)، ص:881.

[3] . جورج لوكاتش، في نظرية الرواية وتطورها، تر: نزيه الشوقي، حقوق الطّبع والتوزيع محفوظة للمترجم، دط، دمشق، 1987م، ص:26.

[4] . لوسيان غولدمان، مقدمة في سيسيولوجيا الرواية، تر: بدر الدين عروركي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريه اللاذقية، ط2، 1992م، ص:15.

يرفضُون الْحياة فحسب، وإنَّمَا يُعاديها الكثير منهم "[1]، الملاحظ من هذه المفاهيم أنّها تجتمعُ على صفة السّلبية في البطل الاشكالي، بينما نجد من النّقاد المعاصرين من يُراوح بين سلبيّة البطلِ وإيجابية ويجعله في مكانةٍ وسط، " إنَّ البطل الاشكالي بطلٌ نظريٌّ لا عملي، وهو غالبًا ما يكتفي بالْإشارة إلى الْخطأ دون أن يُشارك في إزالته، وهذا الموقف الدّقيق يجعل الإشكاليّ "مع" و "ضدّ" في آن، إنَّه مع الرَّغبة في الْاحلام ولكن دون أن يتعدّى ذلك المُمارسة إنّه موقفُ "الْوسط" بين البطل الإيجابي والبطل السّلبي (...). وقد يتساءل الْبعض عن معني وقوف الإشكالي هكذا في برزخِ المعاناة المَريرة. والواقع أنّه هو نفسه لا يستطيع أن يُغيّر من قدره شيئا فهو كأبطال التّراجيديا الإغريقيّة، يواجهون أقْدارهم بشجاعةٍ دون أن يستطيعُوا لها تبديلاً، ذلك أنّ مُتطلبات الواقع وأجهزته، تقف بالمرصاد لكلِّ محاولة تغييرٍ، فيُوَاجه الإشكاليّ بآلاف المعوّقات الّتي تحيّد هذا "الحَالم" وتهمّشهُ إنّ لم تهمّشْه واضعةً إيّاه بين السّيف والجدار"[2].

يمكن القول إذًا أنَّ الاشكالي مُتشابه مع الإيجابي في حمله لقيمٍ أصيلةٍ وذات نقيّةٍ غير أنّه يختلف معه في أنّ الإيجابي يقوم بالْفعل أمَّا الإشكالي فيكتفي بالْمراقبة ،وكذلك الحال مع السَّلبي الَّذي عادةً ما يبدي ردود فعلٍ تّجاه أزماته والّتي لا نجدها في الإشكالي ،أمّا عن اللاّمنتمي فهو يحمل العداءَ لذاته ولمجتمعه، وهذا لا نجده أيضًا في الإشكالي الَّذي عادة ما يكون محكومًا بالْعقل والضّمير، إلاّ أنّه يشعر بالضّياع فلا يستطيع مجابهة الْحياة لوحده ، وهو بعيد عن الجنون كذلك ، لأنّه بطل يسعي لقيم معينة لا يجدها لذلك "يتعارضُ هذا البطل مع الشّخصيّات الْمحيطة به في كوْنه يحسُّ عميقًا بهذا الضَّياع ، ضياع معني الحياة، وفي كونه يسعي إلى الْبحث عن هذا المعني،ما دام يرفض الْقيم العُرفيّة الّتي بها يرضي الآخرُون .لكنّ هذا البحث في عالم الأعْراف يتّخذُ بالضّرورة شكل الوهم ، أمّا البطل الباحث عن قيمٍ لا اسم لها ولا واقع ، فيبدُوا وكأنّه شخصيّة مجنونه أو "**إشكالية**" : مجرمٌ أو

[1] . كولن ولسون، اللاّمنتمي، دار الآداب، بيروت لبنان، ط5، 2004م، ص:65.

[2] . محمد عزام، البطل الإشكالي في الرواية العربية المعاصرة، الأهالي للطباعة والنّشر، دمشق، ط1، 1992م، ص:11.

عنين أو أحمق"[1]، إنّ أكبر مشكل تواجه الإشكالي "بوصفه بطلاً فلسفيّا يتقاطع وعيه ووجوده مع الاخرين ، مسكون بأسئلة سارتر حيث الاشتباك مع صورة البطل الواقعي ، غير البعيد عن أزمة علاقة وعيه القلق مع أزمة الصّراع السّياسي و الاجتماعي"[2]، فيكون البطل الإشكالي بطل مأزوم يعاني الضّياع بسبب القيم الّتي يحملها ويرفضها مجتمعه وواقعه وهو يحاكي الواقع بكلّ تفاصيله، وقد يتّفق المعني الاصطلاحي مع المعني اللّغوي هنا إلى حدٍّ بعيدٍ في أنَّ البطل الإشكالي هو الشُّجاعُ المأزَّمُ والمُلتبس .

والجدير بالذّكر هنا أنّ من الدّارسين من يرى أنّ العرب عرفوا البطل الإشكالي أقدم من ذلك في فنّ المقامة الّذي ابتكره الهمذاني ومن بعده الْحريري في الْعصر العبّاسي " حيث عبّر بقوّةٍ من خلال بطلهِ عن حالة التّفسّخ والانهيار الأخلاقي والسّياسي والاجتماعي الّذي آل إليه الامر في ذلك العصر، لذا تجلَّي البطل "أبو زيد السروجي" في الْمقامات الحريريَّة :" شخصيَّة إشكاليَّة مُأزَّمه ومُتوتِّرة في لحظة معيّنة من لحظاته" ، حيث يظهر البطل في مقامات الحريري خمسون مقامة ممثلا في شخص أبي زيد السروجي" أديبا بارعا وشاعرًا مفوّها وعالمًا لُغويًّا فذّا، ومع ذلك لم يكن من عليّة القوم وسادتهم ، بل كان من طبقة الْمجتمع الوسطى، والّتي تفصح بدورها عن ما آل إليه حال الأدباء في العصر العبّاسي، حين جار عليهم الزمان وطالتهم يد الفساد والفقر"[3]، وعليه يمكن القول أن البطل الاشكالي وإن لم يعرّف بهذا المصطلح إلا أن جذوره قد تكون أعمق مما نتصور ، فهو صورة لأبطل في كل حضارة تمر بمخاض عسير ينعكس ذلك على أبطالها فيبدون مأزمين ملتبسين في حالةٍ من الضّياع بسبب أوضاع ذلك العصر.

[1] . جاك دوبرا، لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الادبي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1986م، ص:104.

[2] . احمد عواد الخزاعي، البطل الاشكالي في مسرودات احمد خلف . نظرة بنيويه تكوينيه في ستة نصوص روائية، دار الورشة الثقافية للطباعة والنّشر والتّوزيع، بغداد، ط1، 2020م.

[3] . رزيقة رويقي، البطل الاشكالي في المقامات الحريرية بين المقدس والمدنّس المقامة الصنعانية" انموذجا"، مجلة العلوم الإنسانية، ع46، ديسمبر 2016، ص:191.

ثانيا. صورة البطل في السرد العربي:

1-البطل في الرواية بين القديم والمعاصر:

يعدُّ البَطل في الرّواية التّقليديّة شخصيّةً مقدَّسةً تتَّصف بالْكمال والْقوّة والشّجاعة لارتباطه بالآلهة وانصاف الآلهة "فقد نسج الأدباء والمفكرّين حول البطل الْكثير من الأساطير المُغْرقة في الْخيال غير فارقين بينهم وبين آلهتهم في صورة الحياة والاحداث"[1]، لأنَّ إنسان ذلك العصر انساق وراء هذا النّوع من الابطال الخَارقين القادرين على حمايتهم وإخراجهم من مصاعب الحياة، "ونحنُ لو اتَّخذنَّا النماذِج البُطوليَّة المشهورة نماذج شاهدة على ذلك، لرأينا أنّ البطل كان صوراً إقليميّةً لنموذج أعلي Arche Type، ارتضته البشريّة وأسقطت عليه _في كل منطقة_ مُثُلها التي تنشدها هيئةً وسلوكًا وفكرًا."[2] أمّا في الْعصر الحديث أو ما يسمي بالْحداثةِ، تغيّرت النَّظرةُ إلى البَطل عمّا كانت عليه من قبل، هنا أصبح يرتكز على الحدث، أي المضمُون وما ينْجرُّ عنه من تسلسل الاحداث في إطارها الزّمانيّ، ففي السّابق كان الشّكلُ الرّوائي في حاجة إلى النِّظام والكياسة، الانسجام والوُضوح، هذا ما سوف يختلف في الرّواية الحديثة التي تعتمد على النظام والتمركُز الطاَّغي حول الذاَّت والارباكِ.

اختفي البطل تمامًا في الرّواية الحديثة والمُعاصِرة "لأنّ الإنسان لم يعد مَوجودًا كذاتٍ"[3] بسبب أنَّ الْحياة الجديدَة فرضت عليه _بما حملته من تطوُّرٍ سريعً و مُرعبٍ _الضَّبابيّة والغمُوض، فزالتْ معها قيم الإنسان الأصيلة أو النَّموذجيّة الّتي استمدّتها من أمنِه أو من التاّريخ ، وصار الأنسان مختنقًا من ثقل هذه الْحياة الجديدة الّتي لا يكاد يتنفّسُ أو يحسُّ بذاته فيها يدُهُ مشلولةٍ وإرادته مكبّلة بالعجز أمام هذا التّطور الّذي مسَّ الحياة الْيومية من وسائل قضت على كل حركة وفطرة في الانسان من ذلك زاَل البطل كمُحتوي أساسي ، وتحوّل إلى مجرَّد شخصيّة عاديَّة لا تُسلّط عليها الأضْواء، فهو عاديٌّ في صورته الخارجيّة،

---

[1] . جابي فايزة وآخرون، شخصية البطل في رواية المرأة والوردة لمحمد زفزاف، مذكرة ماستر، كلية الآداب واللغات، تخصص دراسات أدبية، جامعة آكلي مسند آولحاج، لبويرة، 2020م، ص:21.

[2] . حسن عليّان، البطل في الرواية العربية في بلاد الشام منذ الحرب العالمية الاولي حتى عام 1973، مطبعة الجامعة الأردنية، عمان، ط 1، 2001م، ص:19.

[3]. المرجع نفسه، ص: 22.

لكنَّه ظاهرٌ وبَطُلُ من حيث محتواه الدَّاخلي والنّفسي ، وبهذا المحتوي" تتجلَّي الكهوف المُظلمة الواقعيّة من النَّفس الإنسانيّة" [1]فعلى هذا الشّكل لم نرى من البطل قامتهُ، ولا لون عيْنيه أو سيفه المسلول وإنما هذا البركان النّفسي الّذي يتفجّر في حِواره الدَّاخلي ليكشف كل خفّي وباطنٍ داخله، نوازعه وأَحلامُه.

إذا فموت البطل في الرواية الجديدة هو موت الشّكل والظَّاهر والمورفولوجيا الفتنازيِّة والعجائبيّة، أمّا المحتوى الدّاخلي للِبطل فقد أخذ مَنحى هذه النَّفس الإنسانيَّة الّتي اكتَوتْ بالضَّجر والْعجز من جرَّاء تفسُّخ قيم الإنسان النَّبيلة، ممَّا أفرز بطلاً يعيش السُّقوط من أوَّل وهلةٍ، مسلوب الإرادة يتقاسم البُطولة مع الشّخصيات الأخرى الّتي تساعده في تشخيص معاناته.

هكذا صَار مفهوم البطل في الرّواية الجديدة يمثِّل صراع "الجماعة في سبيل التَّغلّب على هذا الاستلاب"[2]ولم يعد البطل فردًا واحدًا وإنَّما مجموعة من الشّخصيات المُتعددِّة الأدْوار قد تكون رئيسيَّة دائمة الْحضُور، أو حتَّى ثانويَّة تظهر من حين لآخر داخل السَّرد.

لم تعد للبطل أهمِّية داخل الرِّواية إلاَّ وعيُه الاجتماعي وأسَاساته لذلك استند الرِّوائِيوُّن إلى الطُّرق النَّفسية والفلسفيّة، والْحوار الدّاخلي لتمثيل قمَّة الاستِلاب الَّذي أضْحى يعيشُهُ بطل الرِّواية الجديدة. وبالْموازاة مع ذلك لم تعد الرِّواية تنقلُ شعُور البطل وَوعيه وحدهما بل أضحت تنقل "روح القبيلة أو الجمَاعة...وشعور كلِّ النَّاس"[3] ومن ذلك تحوَّل مفهوم البطل إلى مجموعة من الشَّخصيِّات الَّتي تتقاسَم المحن وتعيش الْمأسَاة، وكلّمَا كان عدد الشَّخصيِّات الْفاعلة في الرِّواية متنوِّعًا، تجسّدت فكرة الرّواية ودلّت على الأبعادِ المتباينَةٍ على البطل القديم. أثمرتْ مفهوم البطل الجديد أنْ صَنع وِحدةً روحيَّةً بين القارئ والبطل (الشّخصيّة الفاعلة) حول مفاهيم الْحياة، واقتربتْ الفجْوَة بين القارئ والبطل ممَّا يُتيحُ مناقشة الموْضوع الّذي ترمي إليه الرّواية في دائرة اهتمام مُوسَّعةٍ.

---

[1] . محمد غنيمي هلال، النقد الادبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 1991م، ص:531.

[2]. المرجع نفسه، ص:535.

[3] . ألبيرس، تاريخ الرواية الحديثة، تر: جورج سالم، منشورات عويدات بحر المتوسط، بيروت، ط 2، 1982م، ص:440.

هذا المفهوم الجديد الّذي اكتسبه البْطل الجديد المعاصر حدَّد تعريفا جديدًا قوِامُه "ضمير الغائب واختلاط الشَّخصيَّات الّتي تتحوَّل إلى شخص واحد مختَصرٍ"ونابت عَنِ البطولة الفرديَّة بطولةٍ جماعيَّةٍ يجتمع فيها ضّمير الغائب، أو المُخاطب أحيانًا وأخرى يكون البطل هو ضمير السَّارد نفسه.

إنَّ التَّلاعب بين الضَّمائر يكون هَدفهُ تحقيق "التَّميّز بين مستوياتِ الوعي واللّاوعي المختلفة عند هؤلاءِ الأشخاص وتعيين أوْضاعِهم بين الآخرين وبيننا نحن القُرَّاء"[1]، وعليه لم يعد يفصل بين الضّمائر أو الشّخصيّات سوى بُطولة الوعي أو الّلاوعي بينهم وبيننا من خلال أحاديث حقيقيّة ظاهرة أو مستمرة.

هكذا يصبح البطل شخصية مهمّة فقط، وتكمن أهمِّيته في أنّه يتنقل مجازًا عن الآخرين في المجتمع ما يُبطنونه من أفكارٍ ومشاعرَ، همومٍ ومآسِي، تظهر من خلال حِواره الدَّاخلي الّذي يعبّر عمّا أصاب الإنسان من إحباطٍ وخيبةٍ، مصير تعيس في العصر الحديث أمام تحدِّيات المجتمع وما تفجّر منه من قيمٍ مُتداخلة، وصراعات فكريّة حادّة، فأنت ترى بطل الرّواية المعاصرة يُراهن، يتحدّى يطمَح وينكسِر، يعكس أيمانًا متزعزعًا وضياعًا فكريًّا وخيباتٍ متتالية. ذلك هو بطل اليوم بكلِّ مواصفات الواقع الرّاهن.

2-البطل في الرواية العمانية:

ظهرت البُطولة في الآداب الشعبية القديمة، فكان لزامًا على كلِّ مجتمع أن ينهض بأبطاله الَّذين يدافعون عنه" والتُّراث العمانيّ كغيره من الشّعوب مشحونٌ بالأبطال على مرِّ العصور وقد حفظتهم الذّاكرة الجماعيّة على اختلاف انواعهم وتعدّد أجناسهم "[2]، وأوّل ما تشكّلت فيه البطولة الأساطير لأنّها "ترتبط ببداية الحضارة الإنسانيّة أو ببداية البشر"[3]،

[1]. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1983م، ص:10.

[2] . سعيد بن سليم الصّلتي، وجوه البطل وأقنعته في الرواية العمانية . دراسة سيمائية نصيه . الأن ناشرون وموزعون، د ط، عمان، 2022م، ص: 5.

[3] . أحمد كمال زكي، الأساطير، دار الكتاب العرب للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، 1967م، ص: 3.

ففي "الميثولوجيا كان البطل في الأسطورة العمانيةّ يشير إلى من يقوم بخوارق الأمور ويخالف ما ألِفه النّاس"[1] من ذلك أسطورة شقِّ الأفلاج*وغيرها ،أمّا عن المجال الثاني الذي نمت فيه البُطولة فهو الحكايات الشعبيّة ؛ والحكايات الشّعبيّة العمانيّة مزدحمَة بالأبطال والّتي" غالبًا ما تكون البطولة فيه ذات شخصيّة نسائيّة" [2]، مثل ما نجده في بعض بطولات السّحر" والتي تتّصف أحداثها بسيطرة القوي السِّحريَّة والقدرات الخارقة للطّبيعة علي موضوع الحكاية وطرق حلّها "[3] كحكاية مريم وحصاةِ الصّبر**، وقد تشكّلت البطولة كذلك في الملاحم ، ومن "أبرز الأبطال في التراث العماني أبطال الملاحم التّاريخيّة الّذين سجّلوا انتصارا باهرا علي خصومهم ، انطلاقا من ملك بن فهم الذي يعدُّ الفاتح الأوّل لِعُمَان بعد أن كانت بيد الفرس ، وقد بالغت الكتُبُ التاريخية في رسم بطولاته ومواجهته لجيش الفرس ؛ونجد أيضا الغمام سلطان بن سيف الذي طرد البرتغاليين من عمان وكوّن أسطولا كبيرًا..." [4]، وغيرهم كثر مما احتفت بهم الملاحم التاريخية العمانية.

وممّا يدخل في هذا النوّع أيضًا البطل الدِّيني وهو الحلقة الاحْدَث في مسار البطولة لأنّه نشأ متأخِّرًا عن سابقيه في الأسطورة والملحمة، مع نشأة الأديان، وقد" ساهم في نصرة الدّين وتحقيق الفتوحات، وكانت له كراماتٍ تميّزه عن غيره عمومًا، وفي هذا السّياق نجد بطل مازن بن غضوبه الذي كان إسلامه تحدِّيًا للوثنية في أرض لا تعرف إلاّ الوثنيّة،

---

[1] . سعيد بن سليم الصلتي، وجوه البطل أقنعته في الرّواية العمانيةّ، ص: 5.

*شقُّ الأفلاج: وتسمي الدّاؤوديّه نسبة إلي سليمان بن داوود عليهما السلام، وتمتد تلك الافلاج تحت الأرض لكيلومترات عديده، قبل ان تخرج بالقرب من المزارع والبلدان، في أنظمة هندسية معقدة في حينها، وتقول الأسطورة أن النبي سليمان لمّا دخل الأراضي العمانية وكان أهلها بدوا، حطّ رحاله فيها اقام عشرة أيام، حيث وجد انها شحيحة الماء قليلة العيون، فما كان منه إلا ان امر جندا من الجنِّ بان يحفرو ألف نهرٍ في سهولها وصخورها، حتى وصل عدد ما حفروه نحو عشرة آلاف نهر.

[2] . عايدة فؤاد النبلاوي، الحكايات الشعبية العمانية ودلالتها الاجتماعية والثقافية . دراسة انثروبولوجية . كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة السلطان قابوس، عمان، 2015م، ص:353.

[3]. المرجع نفسه، ص:357.

**مريم وحصاة الصبر: حكاية تروي معاناة فتاة تحفظ القرآن مع معلمها المعتاد على القيام بأعمال سحرية، وانتصرت عليه بقوّة إيمانها وبما تحفظه من القرآن.

[4] . سعيد بن سليم الصلتي، وجوه البطل وأقنعته في الرّواية العمانيّة، ص: 7.6.

وبطولته تكمُن في كونه أوّل من أسلم من أهل عمَّان، وهاجر في هذا السّبيل وكافح لأجل نشر الدِّين في بلده"[1].

من خلال ما سبق نلاحظ أنَّ أصناف البطل الثلاثة في الرواية العمانية مترابطة بعضها ببعض في الكثير من الأحيان قد يكون " البطل الواحد ينتمي إلى الأصناف الثلاثة كسيف بن سلطان حيث تتداخل فيه صورة البطل الملحمي والديني والاسطوري"[2]؛ والدافع وراء تتبع مسار تاريخ البطولة في عمان لابد منه لمعرفة مدي تأثر البطل الروائي الحديث بالتراثي وتحولاته ، ولاستحضاره في الكثير من الأحيان في الرّواية المعاصرة حيث أنّ " الوعي بالبطل التّراثي يساعد في معرفة صورته في الذاكرة الجماعية وهذا يعود إلي معرفة المؤثرات التي ساعدت في رسم تلك الصورة (...) وبالإجمال فإن البطل بأنواعه المختلفة في التراث العُماني كان ثابتا وإيجابيًّا في حضوره وهو مع تنوّعه يحتفظ بمحاور القّوة والشّجاعة والصّبر ، فهل يظلّ عليها في الْعصر الحديث أم يتخلّى عنها؟"[3].

يأخذُنَا الحديث _قبل الخوض في صورة البطل الرّوائي المعاصر_ إلى إشكاليّة تاريخيّة لا يمكن تجاوزها، فحسب الدِّراسات الّتي تناولت الرّواية العمانيّة _ على قلّتها _ تشير إلى أنّ أوّل رواية عمانيّة منشورة تعود إلى 1981م ، أي أنَّ عمر الرِّواية العمانيَّة لا يتجاوز تاريخيًّا33 عاما فقط، على حدّ تعبير احمد دريوش" تمتدُّ هذه النَّزعة القصصيّة لكي تظهر في شكل الرِّواية الحديثة فيكتبُ عبد الله الطّائي (ت1973) روايتين هما " ملائكة الْجبل الأخضر " و" شارع الكبير" ويكتب سعود المظفّر، رواية "رمال وجليد" 1988م، ورواية " المعلم عبد الرزاق" 1989م"[4]، والحقيقة أنّ رِواية عبد الله الطائي تعوُد إلى اقدم من ذلك إلى 1963م ؛ ومن الكتّاب نجد مبارك العامري في روايته " مدارات العزلة "1994م، وقدَّم على العامري روايته فضاءات الرَّغبة الأخيرة 1999م، و"تدُور معظم رِوايات المرحلة الأولى الممتدّة من 1963م حتى 1999م حول قضايا التّطور الاجتماعي و الاقتصادي، و قضايا

[1] . المرجع السابق، ص: 7.

[2] . ينظر: المرجع نفسه، ص:9.

[3]. المرجع نفسه، ص: 12.

[4] . أحمد درويش، مدخل إلى دراسة الادب في عمان . المصادر. المناهج . المراحل . النماذج، دار الأسرة، د ط، 1992م، ص:8.

تصادم الحضارات وتأثير العمالة الوافدة، وغيرها من الموضوعات المكرّرة في السّياق الزّمني ذاته"[1]، وتعود قلّة الرّوايات العمانية في هذه المرحلة إلى جملةٍ من الظّروف أهمُّها:

أ- تأخّر نشأة المدنية العمانيّة بالمعنى الحديث للمدينة المقترنة بظهور الرّواية كجنس أدبيّ مديني.

ب- سيطرة الشّعر في عُمان ودوره في تكوين الذّائقة الأدبية وإبعاده لكل تفكيرٍ في كتابة فنون أدبية أخرى حتى وقتٍ قريبٍ.

ج- سمة الهدوء إلى اتسمت بها الحياة العمانية غالبا، وغياب الأحداث الكبرى التي تغذي الكتابة الروائية[2].

والجدير بالذكّر أيضًا أنّ هذه المرحلة شهدت خمولاً في الدّراسات النّقدية، وتحليل الخطابات الأدبيّة ومن ذلك أيضًا الروائيّة عدا القلّة، ليتباطأ معها مسار البطولة، وتبدأ بعدها المرحلة الثّانية مرحلة التّجريب في الرّواية العمانيّة، فبمطلع الألفيّة الجديدة شهدت السّاحة الرّوائية العُمانيّة نشاطا غير مسبوق، وازدانت السّاحة بأسماء جديدة، فتحرَّك معها مسار البطولة بشكلٍ أسرع، ومن أمثلة ذلك رواية "منامات" لحوجة الحارثي والّتي صدرت عام 2004م، "فمن منطلق ما يوحي به عنوان الرّواية نفسه سعت إلى تتبّع طبيعة العلاقة الإشكالية الّتي تربط هذه المنامات بالْواقع المفترض في الرّواية، وأثبتت أنّ للأحلام موقعها المهمّ في التّعامل مع الواقع الّذي تعيشه الشّخصيّة الرّئيسيّة في الرّواية داخليًّا وخارجيًّا، فالأحلام تكشف الواقع الدّاخلي النّفسي لديها، وتتجاوز هذا الواقع مع مثيله الواقع الخارجي أيضًا، وتسعى إلى ترجمة الأمل وإبرازه في صور مختلفة"[3]، وفي عام 2011م كتب محمد بن يوسف الرحبي روايته "السيد مرّ من هنا"، "ليحاكي سيرة حياة السلطان سعيد بن سلطان مؤسّس الإمبراطورية العمانية بجناحيها الشّرقي والإفريقي، ويعيد بعثة عبر بطل غريبٍ يحبُّ هذا السُّلطان، ولتدور أحداث الرِّواية بين زّمنين، زمن الحاضر الذّي ينتمي إليه

---

[1] . مني بنت حبراس السليمية، الأصوات الروائية الجديدة في عمان، مجلة تروي، ع:85، مؤسسة عمان للصحافة والنشر، سلطنة عمان، 2016م، ص:111.

[2]. ينظر: المرجع نفسه، ص:112.113.

[3] . إحسان بن صادق اللواتي، في السرد العماني المعاصر، مسقط، سلطنة عمان، د ط، 2013م، ص:142.

الفتى(البطل)، وزمن السّلطان سعيد بن سلطان، ويجمع المؤلّف بينهما لكشف ما يمكن به استنطاق ما لم يقله التّاريخ من سيرة حياة هذا الرّجل الإمبراطور"[1] ونجد كذلك أيضًا رواية الجوهرة والقبطان للكاتبة زوينةالكلباني الصادرة 2014م، حيث "تعكس الرّواية العلاقة، فقد شكَّل البْحر، لوحده شكل شخصيَّة البطل بكلِّ تمظهراته المختلفة، فأرتبط بالبطل صالح، وقصّة صموده وشجاعته وهو يقود سفينته"[2].

والأصوات الرِّوائية الجديدة كثيرة لا يسعنا المقام لذكرها جميعًا، غير أنّنا ارتأينا أن نذكر بعض الأمثلة الّتي توضِّح آليَّات التَّجريب على مستوى البُطولة في الرِّواية الحديثة، حيث نستنتج في الأخير أنّ البطل هو محرِّك عجلة التّاريخ، والمعبّرُ عن تطلُّعات الْمجتمع، غير أنَّ المتتبِّع لمسار البُطولة في الرّواية العمانيّة يلاحظ "تلاشي فكرة البطل الذاتيـالبطل الفاوستي أو البايروني– ليحلّ بدلاً منه البطل العَادي الّذي أصبح قوّة داخل الإطار الاجتماعي، وأصبحت مشاكله اليوميّة، ومشاكله الدّائمة من مسائل الحياة الكبرى، فكان طبيعيّا أنْ يوجد فنٌّ طريف هو فنُّ الرَّجل العادي، أي الفنّ الّذي يصوّرُ حياة الكثرة المطلقة من أبناء الشّعب ويعبّر عن آلامهم وآمالهم"[3] وإن دلَّ هذا على شَيء، فإنَّما يدُلّ على اختفاء ملامح وصورة البطل التقليدي في الرّواية العمانيّة الحديثة خاصّة مع تقنيّات التّجريب، وإحلالِ محلّها يوميّات الإنسان العادِي.

[1] . مني بنت حبراس، الأصوات الروائية الجديدة في عمان، ص:115.

[2] . ينظر: نوال بومعزه، السردي والاثنوغرافي، مجلة المرتقي، م5ع1، 2022م، ص:102 . 103.

[3] . حسن عليّان، البطل في الرواية العربية في بلاد الشام، ص:32. 33.

ثالثا. صورة البطل في المناهج النقدية:

1-البطل من منظور المناهج الحداثية وما بعد الحداثية:

تعدّ المناهج النّقدية المساعد الأوّل في انتاج الدّلالة وإبراز الجماليّة في العمل الرّوائي، من خلال أُسُسها النّظرية وآلياتها الإجرائيّة الّتي تمكّن القارئ من فهم النّص وإدراك كُنهِه، ونظرًا لتعدّد المناهج النّقدية في مقاربة النّصّ الرّوائي من السّياقية الّتي اولت الاهتمام للبنية الخارجيّة في النّص،إلى النّصّانيّة الّتي غاصت في بنيته الدّاخلية، فنتج عن ذلك تعدّد في زاويا النّظر للبطولة ، فقد ذهب العديد من النّقاد للنّظر في قضيّة صورة البطل في الرّواية العربيّة على أنّها " فكرة قديمة جدًّا ،تجاوزت المدارس النّقدية القديمة والّتي كانت تعتبر حضور هذه الفكرة يعتبر من أركان العمل الرّوائي، ممَّا يعطي دلالة أنّ الابداع أوسع من إخضاعه لقوانين المدارس النّقدية والّتي كانت تحاكم النّصوص قديما وفق عناصر الحبكة القديمة "[1]، فبعدما كان البطل أهمّ عنصر في الرّواية العربيّة أصبح فكرة قديمة، فالمدارس النّقدية المعاصرة تخلّت عن البطل وأبعدته وذلك لاهتمامهم بالشّكل وليس المُحتوى.

حيثُ عبَّر عن ذلك حسن المناصرة بقوله: "... لكن مع التّحولات في الرّوايات تغيّرت المفاهيم نحو الشّخصيّات، فعُدّت البُطولة قيمةً جمالية مُستبعدة كثيرًا، ليحلَّ مكانها الشّخصيّة أو شّخصيّات رئيسيّة وأحيانًا لا تكون هناك شخصيّات رئيسيَّة، بقدر وُجود شخصيَّات أو علامات تؤدِّي أدوارا معيّنة في بنية السَّرد، يمكن أن نسمِّيها أدوارا فاعلة بحسب حجمها أو دورها"[2]، فقد طرأت العديد من التّغييرات في الرّواية العربيّة ، حيث نجد صورة البطل قد تغيّرت بعدما كان هو المحور الرّئيسي في العمل الرّوائي كما ذكرنا سابقا، فاستبعدت ليحلّ محلّها بعض الشّخصيّات المؤيّدة للأدوار وليس بالضّرورة أن تكون رئيسيّة ، وكذلك في بعض المرّات يكتفي الرّاوي بذكر بعض أسماء الشّخصيات الثّانويّة أو يرمز لها.

وفي موضع آخر يقول:" في أحيان كثيرة تكون البنية اللّفظية للشّخصيّة محدودة جدًّا وفي الْوقت نفسه تكون هذه الشّخصيّة أهمّ عامل محرّك للبنية السّردية في الرّواية، لذلك غدا

[1] . حسن المناصرة، البطل في الرواية العربية، تح: فواز السيحاني، جريدة الرياض، ع18، 4يناير، ص:2.

[2] . المرجع نفسه، ص:3.

النّقد الجديد كأن يقال الرّاوي أو السّارد أو غيرهما، بالنّظر إلى أنَّ هذه التّسمية لا تفضي إلى بطولة ما، وهذا ما يجعل الدّراسات النّقدية الحديثة، في سياق كونها قراءةً أو مقاربة للنَّص الرِّوائي لا تعير البطولة أيَّة أهميّة، كما كان الحال في النّقد التّقليدي كالمنهج النّفسي، أو المنهج التّاريخي، أو المنهج الاجتماعي أو المنهج الأسطوري..."[1]، ما يعني أنَّ الشّخصيّة قد تظهر أيضًا في شكل سارد أو راوٍ؛ هذا وقد أضاف فيصل درّاج في معرض كتابه" نظريّة الرّواية والرّواية العربيّة " أنّ التّحولات الاجتماعية لها دور مهم في تغيير مفهوم البطل في الرّواية العربيّة لكن يبقي السُّؤال : ما يعني البطل في الرِّواية الآن . يأتِي الجواب الّذي لن يكون أخيرًا من اتّجاهات مختلفة، فقد تكون البطولة للرّؤيا كما في أعمال نجيب محفوظ، أو للسّخرية كما في نصوص إيميل حبيبي، أو أن تكون بطولة الإنسان الحقيقيّة لا وجود لها في صيغة المفرد إنّها مفهوم أوسع من ذلك بكثير"، فتصبح لدينا المفردة " بَطَلٌ " أوسع بكثير من مجرّد مصطلح أو شخصيّة محوريّة رئيسيّة تؤثِّر وتتأثَّر بالشَّخصيأَّت الثَّانوية المحيطة بها، إنّها المحرّك الرّئيسي الّذي يتحرّك به مسار السّرد من البداية حتي النّهاية، فلم تبقي البُطولة محصورة في ذلك المجال الضَّيّق بل تعدّته إلى البطولة للسُّخرية أو للرُّؤيا أو قضيّة أو فكرة ...

2-صورة البطل في المنهج (النّفسي_ السّيميائي):

2- 1- البطل في المنهج النّفسي:

يعدُّ المنهج النّفسي من أبرز المناهج السّياقية الّتي عُنيت بالبطولة، فلأنّه "يستمدّ آلياته النّقدية من نظريّة التّحليل النّفسي(psychanalyses)، أو "التحلسفي" على حد نحت عبد الملك مرتاض، والّتي أسّسها سيغمون فرويد Freud.s (1856_1939) في مطلع القرن العشرين، فسَّر على ضوئها السّلوك الإنساني بردِّه إلى منطقة اللّاوعي(اللاشعور)"[2]، فقد عُني بالشّخصية أيَّما عناية وقسّمها إلى ثلاث اقسام ، حيث يرى "أنّ الشّخصيّة تنظيم نفسيٌّ يتكوَّن من ثلاثة أركان instances: الهو، الانا، الانا الأعلى، وكلُّ ركنٍ من أركان الشَّخصيّة له وظائفه وصفاته ومكوِّناته وديناميّته، وتتفاعل هذه الأركان فيما بينها، والسّلوك الشّخصي

[1] . المرجع السابق، ص:4.

[2] يوسف وغليسي، مناهج النقد الادبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007م، ص:22.

هو نتيجة العلاقة بين هذه الأركان"[1]، وقد استمدّ المنهج النّفسي هذه الأركان في تحليله للشّخصية ، وركّز في ضوء ذلك على جملة من المبادئ أهمُّها :

أ- ربط النّص باللّاشعور صاحبه.

ب- الاديب شخص عصابي يحاول أن يعرض رغباته في شكل رمزي مقبول اجتماعيا.

ج- يسعي التّحليل النّفسي في العمل الادبي إلى الْكشف عن الأسباب والدّوافع الخفيّة عن المؤلّف أو القارئ أو المحلّل.

د- معاملة الشّخصيّات في العمل الادبي على أنّهم أشخاصٌ حقيقيوُّن لهم دوافع ورغبات خفيّة.

هـ- افتراض وجود بنية نفسيّة تحتيّة متجذّرة في اللاّوعي المبدع تتجلَّي بشكلٍ رمزيّ على سطح النّص وأثناء التّحليل لا بدَّ من استحضار تلك البنية الباطنيّة.[2]

من خلال ما سبق يمْكن القول أنَّ المنهج النّفسي ربط الشّخصية في الرّواية بالرِّوائِي، وجعل شخصية الْبطل حقيقيّة نابعة من لا شعور الرِّوائي نفسه، أي أنَّ البطل هو انعكاس للرَّاوي، وهذا ما أُخذَ على المنهج النّفسي من حيث أنَّه بالغ في ربط الشّخصيّة بذات الكاتب؛ وهناك من النّقاد من أنصف المنهج وبيّن "أنَّ لا شعور البطل الرِّوائي مستقلٌّ، بقدر قد يزيد أو ينقص، عن لا شعور الرِّوائي، وأيّما تكن درجة تعيّن لا شعور البطل الرِّوائي بلا شعور الرّوائي، فإنّ مسافة من الحرّية لا بدّ أن تفصل بين الاثنين. فكما أنَّ البطل الرّوائي لا بد أن يكون حائزًا في حركتهِ ومسار حياته، وفي منطقة بالذَّات، قدرًا كَافيًا من الاستقلاّلية في منطق عقله الباطن "[3]فإنَّ لا شعور الرّاوي كذلك له قدْر من الاستقلاليّة، وإلاَّ لما كان هناك ابداع " فما من شيء يقتل الْحياة في البطل الرِّوائي كالآليّة، ولهذا لا يمكن تصوّره بحال من

---

[1] فيصل عباس، أساليب دراسة الشخصية. التكتيكات الاسقاطية، دار الفكر اللبناني، بيروت لبنان، ط1، 1990م، ص:15.

[2] فاطمة الزهراء نهمار، المنهج النفسي ووظيفته النقدية في العمل الادبي، مجلة اللغة العربية وآدابها، مج9، ع2، ديسمبر 2021م، ص:96.97.

[3] . جورج طرابيشي، الاعمال النقدية الكاملة(ج3)، دار مدارك للنشر، دبي . الامارات العربية المتحدة، ط1، 2013م، ص:490.

الأحوال تابعًا لخلقه تبعيةً "ربوتيه" سواءً في شعوره أو لا شعوره"[1]، هذا ما يعني أن "اللاشعور الذّي يمثله العمل الفني هو لا شعور أعيد شغله وضبطه وبنيتنه؛ إنه لا شعور مسيطر عليه ومتحكم به ومعاد تقنينه تحت آمر الجمالية"[2]، ما يعني اننا لا نستطيع الجزم بأنّ البطل الروائي هو انعكاس للاّشعُور الرّوائي . وعليه يمكن القول أنَّ المنهج النَّفسي أولى اهتمامًا كبيرًا للبطل الرِّوائي في مدى ارتباطه بالْكاتب على مستوي منطقة اللاّشعور، ومن حيث لا يعلم جعل التّحليل النّفسي البطل الّذي كان مقدّسًا في العصور الوسطي إلى إنسان عادي غير أنَّه يتميّز عن غيره ببعض الصِّفات الّتي تأهّله لأن يكون متفرِّدا، غير معصومًا من الوقوع في الأخطاء في بعض الأحيان، فأصبح البطل بذلك أكثر واقعية من ذي قبل، والمنهج النّفسي استقى من التّحليل النّفسي المصطلحات المفتاحيّة المساعدة في تحليل الشّخصية خاصة على مستوي الصّفات الذّاتيّة للشّخصية(الدّاخليّة والخارجيّة).

2-2-البطل في المنهج السّيميائي:

يتّخذ المنهج السّيميائي البطل مصطلح لتحديد "الفاعل/الموضوع من خلال الوضعية التي يحتلها في القصّة، يكون الفاعل ممتلكا للقيم النّموذجية المناسبة، لا يتحوّل الفاعل الى بطلٍ إلاَّ إذا حاز على الكفاءة الضّروريّة (القدرة /أو المعرفة الفعلية)، ولا يمكن أن يكون البطل مستقلاً في النّص. ولا يتمّ تحديد البطل إلاّ على مستوي محور الفاعل/ الموضوع وفي علاقته بالفعل وارتباطه بموضوع الرّغبة"[3]، بحيث أنّ الشّخصية لا تقدّم في الرّواية مكتملة على عكس الرّواية التّقليديّة، بل تأخذ في التّدرّج والنّموّ والتّطوّر مع مجريات الاحداث في السّرد لتبلغ ذروتها في نهاية الرّواية، فتصبح الشّخصية (بَطَلاً) حسب التّحليل السّيميائي للعلامة، خاصّة وإن علمنا أنّ الشّخصية في المنهج السّيميائي "تعدّ وحدة دلاليّة، وذلك في حدود كونها مدلولا منفصِلا، حيث أنّ " السّمة الدّلاليّة للشّخصية ليست ساكنة وليست معطاة بشكل قبلي، يتعيّن علينا فقط أن نتعرّف عليها، بل على العكس تبني اطرادا وزمن القراءة وزمن المغامرة، أو هي(شكل فارغ)تقوم المحمولات المختلفة بملئها(الافعال أو الصفات)،

[1] . المرجع السابق، ص:490.

[2] . المرجع نفسه، ص:492.

[3] . رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، 2000م، ص:86.87.

وبعبارة أخري تعد الشخصية دائما وليدة مساهمة الأثر السياقي"[1]، وهذا لا يعني بأي شكل من الاشكال أن الرواية التقليدية لا تخضع للتحليل السيميائي ، بل علي العكس " فإذا كانت الشّخصية بملامحها الطّبوغرافية مكتملة من البداية فإنّ الملامح السّيكولوجية و السيسيولوجية لا يمكن أن تكتمل إلاّ بعد مخالطتها للشّخصيات الأخرى وذوبنها في الاحداث "[2]. يعيدنا هذا إلى بداية الحديث حين قلنا إن الشّخصية البطلة تتبلور وتتشكل من خلال علاقتها بالشّخصيات الأخرى التي تساهم بقدر ما في رسم ملامحها داخل علاقات علاماتيّه في النّص الرّوائي، بحيث "تتقاطع الشّخصية هنا أيضا مع العلامة اللغوية عندما ترد في الخطاب عن طريق دال متقطّع يُعينها في النّص ويقدمها بواسطة مجموعة متفرّقة من العلاقات والسّمات الّتي يختارها المؤلّف طبقا لاتّجاهه الجمالي فقد يركّز على الضّمير الشّخصي أو الاسم الخاصّ للبطل (...) أو الصّفات التي تدلّ، عليه من نوع (الرّجل ذو القبّعة . صاحبنا. بطلنا الخ)"[3]بحيث تكون الشّخصية عندئذ ذات دوَال كالأصوات والاوصاف والنّمط المعيشي والاسماء وغيرها تتداخل فيما بينها لتشكّل الذّات البطلة.

وهذا معناه أن الدّلالة ليست طاقة مستقلّة يمكن تحديدها بشكل حدسٍ خارج عمليات الوصف؛ إنّها على العكس من ذلك حالة من حالات المفصلة، فخارج هذه المفصلة كلّ شيء مساوٍ لنفسه منكفئ عليها وموجود خارج ممكنات التّدليل وتلك هي الأسس المعرفيّة الأولى الّتي مكّنت السّيميائيّات من تجاوز سلسلة من التّقابلات العميقة من قبيل الشّكل والمضمون اللّفظ والمعني الظّاهر والباطن فتلك ثنائيّات توهم بإمكانيّة الإمساك بهذا خارج ذاك وتوهم بأنّ المعني جوهر أو هو كمٌّ مفصول عن الاشكال الّتي تخبر عنه من خلالها "

[1] . ينظر: فيليب هامون سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بن كراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية سورية، ط1، 2013م، ص: 40.38.

[2] . سعيد بن سليم الصلتي، وجوه البطل وأقنعته في الرواية العمانية، ص: 48.

[3] . حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء. الزمن . الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م، ص:214.

يصبح دًالا". والحال الا شيء واضح خارج السَّيرورة الّتي يتّخذ فيها المعني شكلا وتدركه العين باعتباره كذلك؛ ولا شيء واضح أيضا خارج الأنساق الّتي تنوّع من حضوره[1].

ومعني ذلك أن مدلول البطولة لا يمكن الإمساك به خارج سيرورة تشكله داخل العوالم التّخيلية التي يصنعها كاتب الرّواية" إنّ منطوق بطل باعتباره دالاّ لا تتحقّق دلالته إلاّ في تلك العوالم باعتبارها صناعة تخييله"[2]، فالبطل خاصّة بوصفه علامة سيميائيه هو المتحكّم في سير الاحداث للوصول إلى الغاية التي ينشدها بشرط أن يكون هذا التّحكم غير مصرّح به لغويًّا بل نستشفّه ممّا وراء اللّغة، وهذا ما يميّز البطل في المنهج السّيميائي في كونه علامة غير ظاهرة، ويشترط فيليب هامون مقياسين لرصد الشّخصية في الرّواية:

- مقياس كمّي متعلّق برصد ملامحها، ومدي تفاعلها مع ما يحيط بها.
- ومقياس نوعي أي ما تقدّمه لنا الشّخصية عن ذاتها، أو ما تقدّمه الشّخصيات الأخرى عنها[3].

من خلال ما سبق يمكن القول أنّ المنهج السّيميائي نظرا للشّخوص على أنهم علامات سيمائيّة ذات ابعاد دلاليّة، تساهم بقدر ما في توجيه مسار السّرد؛ غير أننا نلاحظ أن المنهج تحدّث عن الشّخصية ودورها وأهمل البطل والبطولة أو تخلّي عنها في مقابل الشّخصية والزّمان والمكان، وعليه لا يمكن بأيّ حال من الأحوال اعتبار البطل مجرّد فاعل يؤثر ويتأثر بالأحداث يتمّ رصده كمّيًّا ونوعيًّا من خلال اللّغة.

---

[1] . ألجيرداس غريماس. جاك فونتنيي، سيميائيات الاهواء من حالات الأشياء إلى النفس، تر: سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان، ط1، 2010م، ص:18.

[2] . بسمة سليمان، العوالم التخييلية للبطل، مجلة نقد وتنوير، ع9، مارس 2021م، ص:250.

[3] . ينظر: فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية سوريا، ط1، 2013م، ص:48.

الفصل الأوّل: مميّزات البطل الإشكالي في رواية أسامينا وأهمّ الثّيمات المساعدة في تشكّله

أوّلاً ـ مميزات البطل الإشكالي في رواية أسامينا:

1. البطل / الرّاوي
2. تعدّد الأصوات
3. أبعاد الشّخصيّة البطلة

ثانيًا ـ أهمّ الثّيمات المساعدة في تشكّل البطل الإشكالي:

1. العنوان
2. الزّمان (أشباح المَاضي)
3. المكان (البئْر)

تمهيد:

بما أنّ البطولة في السَّرد المعاصر اختلفت عن مفهُوم البطولة في السّرد التّقليدي واتّجهت اتِّجاها مغايرا داخل الرّواية، حيث نجدُ العديد من صور البُطولة مرتبطةً بذات الكَاتب وواقعه ووجهات نظره تّجاه قضايا الرّاهن والوطن، فيعطينا بذلك رؤيا جديدة للعصر تغيّر معها حتّى بطلنا فأصبح إشكاليًّا، ولو تتبّعنا مسار البطل الإشكالي في رواية أسامينا لوجدنا العديد من صوره مجسّدة في شخصيّة البطلة وفي علاقتها بباقي الشّخصيّات المحوريّة الأخرى من ذلك:

أولا: أنماط البطل الإشكالي في رواية أسامينا:

1-البطل/الراوي:

إنه ولكلّ نصٍّ روائيٍّ لابدّ أن يتّخذ له الكاتب صوتًا يوكل له مهمَّة السّرد، هذا الصّوتُ هو عبارة عن آداه تنُوب عن المؤلِّف وتحلّ محلّه في سرد الاحداث، وهو ما اصطلح النُّقّاد على تسميته بالرّاوي، فالرّاوي " ليس هو المؤلّف، أو صورته، بل هو موقع خيالي ومقالي يصنعه المؤلّف داخل النّصّ، قد يتّفق مع موقف المؤلّف نفسه وقد يختلف، وهو أكثر مُرونة، وأوسَع مجالاً من المؤلّف، لأنّه قد يتعدّد في النّصّ الواحد، وقد يتنوّع، وقد يتطوّر، حسب الصُّورة الّتي يقتضيها العمل القصصي ذاته"[1]، وعليه فإنّ المؤلّف يتّخذ من الرّاوي قناع قد يعكس أحيانا أراء المؤلّف وأفكاره وأيديُولوجيّته وفلسفته ، وقد لا يعكس في أحايين أخري ، غير أنّه وفي كِلتا الحالتين يستخدم الكاتب الرّاوي أداة لتعرية واقعة من الوقائع الإنسانيّة والاجتماعيّة وتصويرها ، لذلك يمكن القول أنّ الرّاوي لا يتعدّى كونه أداةً فنِّية يستخدمها المؤلّف للوصول إلى غاية وتبليغ رِسالة.

[1] . عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006م، ص: 17.18.

وقد تعدّدت وجهات النّظر حول موضع الرّاوي في بنية النّصّ السّردي، وأجمع النّقّاد على تقسيم " العلاقة بين الرّاوي والشّخصية ثلاثة أقسام طبقًا لتقسيم النّاقد الفرنسي جان بويون:

1. الرّاوي > الشّخصيّة (الرّاوي يعلم أكثر من الشّخصيّة).
2. الرّاوي = الشّخصيّة (الرّاوي يعلم ما تعلمه الشّخصيّة).
3. الرّاوي < الشّخصيّة (الرّاوي يعلم أقلّ ممَّا تعلمه الشّخصيّة).

وأطلق جان بويون تسميته" الرّؤية من وراء" على العلاقة الأولي و "الرؤية مع" على العلاقة الثّانية و"الرّؤية من الْخارج " على العلاقة الثّالثة[1]، وقد تميّزت الرّواية المعاصرة بالرّاوي الذي لا يعلم إلاّ ما تعلمه الشَّخصيات أيْ (الرّؤية مع) فبينما" يميز القصّ من وراءٍ القّص الكلاسيكي فإنّ القصّ الْحديث يتميّز بالْمنظور مع. أمّا المنظور الثّالث وهو الرّؤية من الْخارج فإنّه لم يأتي إلاّ من باب التّجريب"[2] لذلك اهتمّت الرّواية المعاصرة بالرّاوي الّذي يحلّل الاحداث من الدّاخل ويروِي بضمير الحاضر، والّذي يكون موقعه داخل النّصّ كبطل" يروي قصّته، لكن هذا الرّاوي ليس، مع مسافة الزّمن تمامًا، البطل: ذلك أنّ الرّاوي هو من يتكلّم في زمن حاضر عن بطل كأنّه هو الرّاوي وقد وقعت أفعاله في زمن مضى. أي لئِن كان الرّاوي هو البطل فإنّ ثمّة مسافة زمنية تنهض مع السّرد بينهما. تنهض هذه المسافة بينما كأنّه الرّاوي وما غداه البطل، أو بين البطل الشّخصيّة (زمن الماضي) والرّاوي زمن الحاضر"[3].

وبالعوْدة لرواية أساميناا فإنه يطالعنا للوهلة الأولي وعلى امتداد الرّواية صوت يتحدث بضمير الأنا هو الّذي يسرد الأحداث من البداية إلى النّهاية بشكل مهيمن وهي البطلة، فكلَّما تقدّمنا في مجريات الأحداث تراءى لنا أنّ هذا الصّوت من داخل النّصّ ينقل الأحداث للخارج بصورة المتكلِّم عن ذاتهِ " أنا في سريري الآن، يا صاحب الشّعر الأحمر،

[1] . سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ . مكتبة الاسرة، القاهرة، دط، 1978م، ص:184.185.

[2] .المرجع نفسه، ص: 187.

[3] . يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت لبنان، ط3، 2010م، ص: 144.

لا أملك مزاجاً جيِّدًا للاستمرار في مراقبتك اللَّيلة، ولكنِّي أودّ التَّحدُّث إليك، لأنَّ وجهك يزيح أزيز الجُمل من رأسي."[1]

فالضّمير "أنا" في بداية المقطع دلالة واضحة على أنّ المتكلّم هو الشّخصيّة البطلة وهي من تتحدث عن ذاتها وتفصح عمَّا يجول داخلها، أمَّا عن الرَّاوي فيبدُو وللوهلة الأولى أنّه لا وجود له لأنّه وفي حقيقة الأمر يقف على مسافة واحد مع البطل أي أنّ (الرّاوي= البطل) مستتر وراءه متقنِّع بقناعه كأنّه هو البطل يروي قصّته في الزّمن الحاضر، ومردّ اعتماد الكاتبة علي ضّمير المتكلّم (أنا) هو أنّها تعمد" إلى ابراز الذّات السّاردة للرّاوي، بل تضخيمها وتحويلها إلى محور للعالم الرّوائي الّذي يحكيه، فكلّ شيءٍ قريبٍ أو بعيدٍ بالنّسبة لموقع هذه الذّات، وكلّ شيءٍ صغير أو كبير، مبهج أو غير مبهج بالنّسبة لها أيضًا، فهي المعيار في كلِّ شيء، وهذا الإجراء يجعل العالم المرويَّ عالمًا نسبيًّا ذاتيًّا منظورًا من جانب واحد فردي، بل يعمل على جعله ذا طابع رومانسي؛ لأنّه يخدم هذه الذّات أكثر من العمل على تثبيت دعائمه الموضوعيّة"[2]. هذا ما يفسّر لنا وقوف الرّاوي مع الذّات السّاردة لأنّها أرادت أن تحولها إلى محور لعالم الرّواية الّتي تحكيها وأكثر من ذلك تضخيمها وإبرازها لتكون هي المعيار في كلِّ شيء، معيار يجعل العالم المرويّ نسبي منظورٌ له من زاوية البطل الإشكالي فقط، غير أنّ هذا المعيار يقترب بشكل كبير من الموضوعيّة.

فالرّاوي إذن في الرّواية لا يعلم إلّا ما تعلمه الشّخصية الرّئيسيّة أو البطل الاشكالي ، لذلك لا يتجاوز حدود البطل في الرّؤيا لأنّه مشارك في أحداث الرّواية ، يسرد الاحداث بضمير المتكلّم(أنا) و"العرض ب(الأنا) يعلن عن معرفة كاملة للأبعاد ، لأنّ(الأنا)عارفة بكلِّ شيءٍ عن نفسها فهي صورة غير مباشرة للرّاوي العارف بكلَّ شيء ثم إنّ هذه(الأنا) في العرض ستسمح لنا بالتوغّل الطّبيعي في داخلها بينما العرض ب(الهُو)يجعلنا خارجا دائمًا"[3]ليكون المسيطر الأوّل على حركة السّرد لا يقاسمه شخصيّة أو راوٍ، بيد أنّنا لا نستطيع القول أن الرّاوي هو نفسه البطل الاشكالي لأنّه" ثمّة مسافة زمنية تنهض، مع السّرد

[1] . هدى حمد، أساميا، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2019م، ص:36.

[2] . عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص: 133.134.

[3] . محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية دراسة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 2000م، ص:30.

بينهما ، إن المسافة الزّمنية هي مسافة التّحول، وهي أيضًا مسافة العين الّتي تنظر في ما تجعله موضوعا لرؤيتها ولكلامها"[1]، فنقول بذلك أنّ الرّاوي الّذي يروي هو من يجعل شخصه الّذي كان والّذي يعيد النّظر فيه "بطلا إشكاليًّا".

و" الرّواية بهذا المعني ليست بالضّرورة، وكما قد يتوهّم البعض، سيرة ذاتية، وإن أوحت بذلك، بل هي سرد يستخدم تقنية الرّاوي بضمير(الأنا)، ليتمكّن من ممارسة لعبة فنّية تخوّله الحضورَ، وتسمح له بالتّالي التّدخّل والتّحليل بشكل يولّد وهم الاقناع"[2]، وهذا ما نجده في الرواية، فللوهلة الأولى تبدوا الرّواية وكأنّها سيره ذاتيّة، غير أنّ الكاتبة وفقت في خلق مسافة بين الرّاوي في زمن الْحاضر، وبين بطلها الإشكالي زمن الماضي، فبعد انتحار البطلة تبدأ حكايتها من خلال تقنية تحاور الذّات في خطابٍ داخليّ، مما خوّل لها الحضور بشكلٍ قويٍّ في تحريك عجلة السّرد ومكّنها من التّغلغل في شخصيّة البطل الاشكالي والشّخصيات المحيطة به بشكلٍ موضوعيّ مقنع لحدٍ بعيدٍ .

2-تعدّد الأصوات:

تعدّ تقنية تعدّد الأصوات من التّقنيّات الحديثة، والّتي استفادت منها الرّواية الجديدة حيث تعتمد هذه التّقنية على تعدّد الأصوات بدل الاعتماد على الصّوت الواحد، وقد كان " أوّل ظهور لهذا المصطلح في مجال القول في دراسة باختين(Bakhtine1929) للملافيظ الرّوائيّة لدي دويستوفسكي. وقد استعمل مصطلحًا رديفًا للتعدّد الصّوتيّ هو الحواريّة. ومن أهمّ ما يعنيه هذا المصطلح أنّ أيّ قول يقال يشتمل على أصوات وآراء منسوبة إلى آخرين غير الّذي قال القول. ولذلك فالقائل في نطاق الكلام لا يكون مصدرًا ثابتًا للمعني القائم في قوله. وإنّما قدره أن يكون قائلاً مشاركًا يساّهم في عملية اجتماعيّة لإعادة بناء قارّة للدّلالة من خلال عدد لا ينتهي من الخطابات." [3]ممّا يعني أنّ هذه التّقنية موازية للحواريّة مرادفة لها، بحيث يترك الرّاوي مساحة للشّخصيات للتّعبير عن ذاتها و ايديولوجيّتها بحيث تكون لها خصوصيّتها في سرد الاحداث بأسلوبها الخاصّ.

[1] . ينظر: يمنى العيد، تقنيات السّرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيوي، ص:144.

[2] . المرجع نفسه، ص:144.

[3] . محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010م، ص:101.

"فأصبحت مهمّة الرّوائي في (رواية الأصوات) ليست التّغلغل في الموضوع بل تأكيد استقلاليّة الأنا الغيريّة، لا بوصفها موضوعًاObject بل بوصفها ذاتً فاعلة sebjectأخري ... ومن ناحية أخري فالْحدث الرّوائي في (رواية الأصوات) لا يذعن لتفسير أحادي مشدودٍ لمركزيّة محوريّة واحدة، لأنّ الحدث الواحد يتوزّع على أصوات لإبراز ردود الأفعال"[1] فتكون بذلك الرّواية عبارة عن أصوات تتجاذب أطراف الْحديث وتتحاور فيما بينها، أي أنّها مستقّلة بأفعالها وأفكارها عن الكاتب محمّلة بخطابات تتعارض وتتصارع فيما بينها، وهو ما يعرف بالرّواية البوليفونية وهي بخلاف الرّواية التّقليدية أُحاديّة الصّوت المشدودة لفكرة مركزيّة واحدة.

وبالعودة لرواية أسامينا فقد أفادت الكاتبة من هذه التّقنية لإبراز بطلها الاشكالي والشّخصيّات الْمحيطة به عبر تعدّد الأصوات فكان:

2-1 صوت البطلة:

وهي أوّل من تسرد حكايتها الّتي تبدأ بحادث ارتطامها في بئر، حادثة انتحار في سيح الحيول هي الأولى من نوعها على حد تعبيرها، فبعد الموت تقوم البطلة والّتي يربو عمرها عن الأربعين سنه بلا زوج ولا أبناء، تعمل كمدرِّبة للأيروبيك بسرد كلِّ تفاصيل حياتها بين الماضي والحاضر وعلاقتها المعقّدة مع والدتها، والتي أدت بها للانتحار، وفي مشهد حوار داخلي بدا صوتها" في تلك النهارات البعيدة، كانت كلماتي قليلة وبالكاد تعدُّ على اليد الواحدة، إلاَّ أنِّي امتلكتُ جُملة، جُملة أكبر منِّي بكثير، أضمرتها بيني وبين نفسي :"سأتجنَّبُ أمِّي"[2].

2-2 صوت الأمّ:

وهي الشّخصيّة المحوريّة الثّانية بعد البطلة بصورة معارض، ذاقت اليتم وهي صغيرة فقد مات جميع إخوتها ووالداها، وتزوَّجت في سنّ مبكّرة غير أنّها وجدت العَوض في زوجها الّذي حاول تعويضها عن الحرمان الّذي عانته، لم تنجب الأم إلاَّ بعد خمس سنوات حيث قامت بالعلاج وانجبت توأم بنت وولد، مات الولد في حادث غرقٍ، وأنجبت بعدها بنتين على التّوالي ماتتا في حادث سيّارة مع والدهما، ممّا سبّب لها صدمة أصبحت بعدها مريضة

[1] . محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ص:53.

[2]. المرجع نفسه، ص:70.

بالإكتئاب " تخشي أمّي أن ألعب مع الولد. يُقلقها ذلك كثيرًا. قالت أمّي للعمَّة:" لقد بدأ يتحسَّن الولد. لا طبيب هنا ولا مستشفى. إنَّني أعتمد وحسب على وصفاتك، وأخشى أن تسلبه البنتُ عافيته". فلامتها العمَّة، وصوَّبتْ لها كلامًا جارحًا "[1].

2-3 صوت العمَّة صاحبة الفصّ:

وهي من الشَّخصيّات الثّانويّة المساعدة للبطلة، عجوزٌ عقيم عمرها حوالي سبعين تعيش لوحدها في مزرعتها بعد موت زوجها، تميّزت بالحكيمة والطّيبة، كانت السّبب وراء تسمية البطلة والحنوِّ والعطف عليها فقد وهبتها جميع فضّتها بعد وفاتها، " قالت صاحبة الفصّ الأبيض لأبي:" هذه الحيول واسعة، وفيها ماء، ازرع شيئاً ما واترك زوجتك تعمل فيه. ازرع قمحًا وذرة، ازرع بعضًا من "القت" وأنا سأهديكم عشرة رؤوس من الغنم". تكاسل أبي وتحجَّج: "يا عمَّة، لا أضنّ أنِّي سأطيل البقاء هنا. سآخذ زوجتي معي إلى مسقط ما إن يتيَّسر الحال، ولا أريد أن تعمل في الحقل". لكنَّ أمّي كانت تريد ذلك. كان شيئا من وهج صاحبة الفصّ الأبيض يتسرَّبُ إلى أعماقها"[2].

2-4 صوت الأب:

وهو أيضا من الشّخصيات الثّانويّة المساعدة للبطلة، يعمل مصوِّرا للجيش خارج البلاد، أحبّ زوجته كثيرًا، كان عادلا فلم يظلم إخوته وكريمًا متفهِّما، وعطوفا حنونا مع البطلة "ضغطت يد والدي، وسألته:

- هنالك ما يروّع أمّي. إنَّها على الدوام تخيفني.

مسح أبي علي رأسي:

- إنِّها خائفة لا أكثر. وستكون بخير.
- هل تسبَّبتُ بأيّ أذى لأمّي يومًا ما؟
- لا لا. أنتِ لم تفعلي.
- لماذا ليست كالأمَّهات؟

هنا، وقف أبي. كانت عيناه تتلألآن بمحبَّة غامرة، انحنى وأحاط بكتفيّ:

[1] ـ هدى حمد، أساميا، ص:76.

[2] ـ محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ص:126.

- إنَّها مريضة وحسب. عليك تفهُّم الأمر."[1]

ففي مشهد الحوار هذا بين الأب وابنته يتراء لنا صوت الأب وهو المتفهّم لمزاج زوجته، يحاول أن يخفّف عن البطلة هول ما تلقاه من والدتها.

2-5 صوت الخالة صاحبة القطط:

من الشّخصيّات الثّانوية المساعدة للأمّ، كانت الزاّئرة الوحيدة للأم، تزوّجت بصاحب البناية الّتي تسكنها البطلة ووالدتها، هجرها زوجها وتزوّج بأخرى لأنّها لا تنجب، رغم ذلك فقد كانت متوهّجة وبشوشة وحكّاءه، ظلّت تعيش مع قططها تحنو وتعطف عليها كأنهم أبناء لها " تعتني صاحبة القطط بقططها بصورة مفرطة، تغسل أجسادها دومًا بخونسون الأطفال، وتتأكد من غلق مكيِّف الهواء لكيلا تُصاب بالزكام بعد حمَّام ساخن. تثرثر مجدَّدًا:" تزوَّجتُ رجلاً بلا تاريخ مع القطط، لقد كسر ساقه لأكثر من مرَّةٍ بسبب محاولته إبعادها"[2].

عدا هذه الأصوات هناك أصوات أخري هامشية كالبنغاليّ الذي أكتشف الجثّة وصاحب الشّعر الأحمر السّاكن في البناية المجاورة للبطلة، والفتاة الممتنّة صاحبة الصّور وفتاة الاستقبال المغرمة ورجل الشّاورما، والاخ والاختان الذين كان محظورا على البطلة اللّعب معهم لأسباب لم تعلمها إلاّ الأم، كلّها أصوات ساعدت في إبراز شخصيّة بطلنا الإشكالي، وكل صوت من هؤلاء الأصوات يروي الاحداث بضمير المتكلّم من مكانه الزّماني والمكاني، فتتداخل الأزمنة ويتشكّل زمن الرّواية بمعزل عن الزّمن الخطّي الطّبيعي.

وفي حقيقة الأمر إنّ الغرض من تقنية تعدّد الأصوات ليس هو إبراز البطل ولا الشّخصيّات فحسب، بل الأفكار التي تحملها هذه الأصوات المتصارعة والمتنافرة فيما بينها والمتعارضة مع موقف المؤلف، وعليه فإنّ "الّذي يحيا بصورة خاصّة لا البطل، بل الفكرة، والكاتب الرّوائي لا يقدّم وصفا لحياة البطل، بل وصفا لحياة الفكرة فيه"[3]، فتصبح الفكرة مسيطرة على الشّخصيّات، متحكّمة في مصير البطل محددة لموقفه النّهائي من العالم.

3-أبعاد شخصيّة البطل الإشكالي:

[1]. هدى حمد أسامينا، ص: 47. 48.

[2] . محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ص: 63.

[3] . ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م، ص:3.

تُبني الشّخصيّة إطّرادا زمن القراءة، من خلال الأفعال التي تقوم بها أو الصّفات التي تصف بها نفسها، أو تسند لها من شخصيّات أخرى أو من طرف السَّارد.

ويتم التّمييز بين هذه الملفوظات بحسب طبيعة المعرفة (المعلومات) الّتي تقدّمها عن الشّخصية. إجرائيًّا يمكن التّمييز بين ثلاث مُوصفاتٍ:

_ موصفات سيكولوجيّة _ موصفات خارجيّة _ موصفات اجتماعيّة [1]

ولتحليل شخصيَّة البطلة الاشكاليَّ علينا أوّلا رصد أبعادها الخارجيّة والدّاخلية عبر الجدول التالي:

[1]. محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، ط1، 2010م، ص:40.

الشّخصيّة	البعد الفيزيولوجي والاجتماعي	البعد السّيكولوجي	
		إيجابي	سلبي
البطلة	_"كان رفعُ لوحٍ واحدٍ كافيًا جدًّا لسقوط جسدي الهزيل" (ص:7). _" كيف وصلت امرأة اربعينية... "(ص:9). _" فوق الزِّي الرياضيِّ الذي كشف تعرُّجات جسدي"(ص:21) _لطالما كنتُ قطعة خشب جافَّة "(ص:22_23). _ "فحاسَّة شمِّي معطَّلة على الدوام"(ص:28). _" لم أعد الفتاة المكتنزة في شحومها. اختفت طبقات اللَّحم المتهدِّلة فوق بطني وأردافي، وصرتُ أكثر خفَّة"(ص:25). _ فأنا أكثر سُمرة ودُكنة...أصابعي قصيرة ومنتفخة" (ص:94) _ "شعري المفلفل فاحم السواد" (ص:114). _" تظهر بشرتي غير المتجانسة اللون" (ص:106). _شعري كثيف لكنه يتداخل في طياته الخشنة. ويبدو أن أصعب مهمة في الحياة هي تمشيطه وربطه على هيئة كعكة"(ص:94)	_ النّشاط: "دُهشت أمي لتلك الخفَّة، تلك الدراية التي ورثتها عن العمَّة وأنا ما أزال صغيرة السنّ" (ص:44). _ المساعدة: " أحاول دائما أن أساعد أمّي "(ص:44). _ المثابرة في العمل:" إني تخلَّفتُ عن حصص الرقص ليومين على التوالي، الأمر الذي لم يكن من عادتي" _الحظ الجيّد: "فقد أنقذني الحظّ بالوظيفة أكثر من البراعة "(ص:15) _المثابرة: " بدأتْ قطعة الخشب تلين وتفقد صلابتها شيئا فشيئا" (ص:26). _التفهم: "وأشعر بتفهم هائل. لقد كنت كذلك يوما ما"(ص:28). تحمل المسؤولية: "أترك بابها مواربًا. إنها لا تفضِّل إغلاقه أبدا، وذلك بطريقة أو بأخرى يُريحني، ويجعلني	_البغض: "ينبغي بطريقة أو بأخرى أن تُعاقب هذه الامّ" (ص:11) _ الانتقام: أردتُ أن أراها نادمة بحسرة لا تُطفئها سنوات عمرها المتبقّية(ص:11). _ الانتحار: "لكنِّي أخفقتُ كثيرًا في محاولة الموت الأولى، لم أتمكن من غلق عينيّ لأكثر من أربع وعشرين ساعة (ص:11) _عدم الثقة بالنفس: "كنتُ أضيع بينهنَّ، فأتأكَّد أنِّي لا أُرى"(ص:23). _ الحقد:" وأترك لها المكان وأحقد عليها في آن"(ص:24). _الأذى:" وأطلقت قصَّة صغيرة للغاية، وتركتُ للفتيات مهمَّة أن يضفن إليها...فقد أتت أكلها واختفت الفتاة في غضون أسبوعين"(ص:25. 26). _المخاوف: أتجنب

	_"في صالة تدريبات الأيروبيك تختفي الجُمل الصاخبة من رأسي"(ص:23)	أعاود الاطمئنان عليها"(ص:36) _ التفوق في الدراسة: "كنت أتلقي الاطراء أكثر من قريناتي"(ص:46).	لمس أجسادهن"(ص:27) " إنَّ مجرَّد تخيُّلي لأناس يقفون عُراة تحت انثيال الماء ...يصيبني بقشعريرة غامضة"(ص:16). _ العنوسة:" لا أتصوَّر نفسي متزوِّجة. المتزوِّجات هنَّ الأكثر تعاسة"(ص:37). _اليأس: "كنتُ كشيء يبدو من غير اللاَّئق أن يخرج إلى الناس" (ص:94). _منبوذه:"فأنا لا أذكر أنِّي أدركتُ أيَّ إعجاب يُذكر...لم يرغب بي أحد يومًا ما"(ص:106).
الأمُّ	_" بينما ينساب شعر أمِّي كشلاّل أسود"(ص:94). _" ... لكنَّها ظلَّت تكيل مدحًا كثيرًا لأختيّ اللَّتين ورثتا كلّ شيء عنها"(ص:94). _الشيء الوحيد الذي تجيده أمي هو الخياطة" (ص:	_ مساعدة الفقراء: "تهدر أمي وجاراتها المحبات وقتهن الصباحيّ في ترميم الملابس ...لتصبح أفضل حالا عندما تذهب لأطفال حيِّنا الذين لا يملكون..."(ص:85). _الطيبة: قالت عن الخالة" لكأنني أفقد أمي الثانية مجدَّدًا" ثم ذرف دمعا وفيرا (ص:18). _حريصة على زوجها	_الغيرة: "تغارين من بنت صغيرة. إنها ابنتك" (ص:74). _ بطيئة: "تنجز أعمالها ببطء. لا تعرف غالبًا من أين تبدأ وإلى أين تنتهي "(ص:43). _ الاستعلاء: "وتقابل أعمالي باستعلاء هائل. كلامها قليل معي" (ص:44). _ الغضب: "أمي

		" أرادت ان تستعيد أبي، أن تعيد التفكير فيه بطريقتها القديمة" (ص:78). _تحب زوجها:" تبقي كل أربعاء كطفلة على رأس الشارع تنتظر عودة أبي " (ص:123). _متسامحة:" وتنسي أن تخبره بحجم الأذيالذي يسود حياتها من نسوة بيت العود" (ص:123).	على الدوام محتقنه وغاضبة" (ص:43). _لم تكن عادله" قرَّرت أمِّي أن تدَّخر حليب ثدييها معًا لابنها المريض. كنتُ كلَّما اقتربتُ منها أبعدتني عن حجرها"(ص:69). _مخاوفها: "كانت ستُجنُّ لو أنَّ مكروهًا يصيب الولد"(ص:74)

من خلال الجدول تبيَّن لنا أنّ البطلة لم تمتلك من الصّفات المادّية أو الجسميّة ما جعلها تثق في نفسها خاصّة معايير الجمال بالنّسبة للمرأة والّتي يحدّدها المجتمع؛ فالشّعر المجعّد والبشرة الدّاكنة والسّمنة باختصار دلالة على (القبح)، في المقابل _ورغم شحِّ ما ورد من صفات للأم_ توحي بأنّها امتلكت صفات جميلة لخّصتها الكاتبة في عبارة " وظلّت تكيل مدحًا لأختيّ اللتين ورثتا كلّ شيءٍ عنها"؛ فالسّر وراء اهتمام الأم بالبنتين صفات الجمال اللتين ورثتاها عنها، وكذلك الولد، وهذا ما نعكس على نفسية البطلة رغم أنها امتلكت بنية جسميّة صحيحة، إلاّ أنّها عانت الرّفض من الأم رفض لم تجد له تفسير، وقد تراي لنا أنّ مردُّ هذا الرَّفض هو انعكاس صورة الأم على البنت، هذه البنت التي ورثت عن أمِّها لعنة (الإسم).

أمّا بالنّسبة للجانب النّفسي فقد كانت البطلة على توافق مع عواطفها وهي صغيرة لكن مع تطور بعض الاحداث وغياب كل من المساعد (العمة والأب) وتفاقم حالة الرفض من الأمّ، أدخلها في صراع ذاتي نفسي، وانعكس على شخصيّتها فتزاوجت داخلها صفات إيجابيّة وأخري سلبيّة آلت بها لحالة من العداء للأنثى خاصّة، فأصبح لدينا(الأنثى في مقابل الأنثى)؛ ومن جانب آخر نجد الأمّ شخصية إشكاليّة ثانيه، فمن حالة اليتم الى الزّواج المبكّر ثم تأخّر الانجاب وغيرها من الضغوطات الاجتماعيّة، أدخلتها في حالة صراع نفسي

آل بها للإكتاب، فكانت صفاتها السلبية كلها ضد البنت ، فأصبح لدينا مرّة أخري الأم ضد ابنتها أي (الأنثى في مقابل الأنثى).

ثانيا: أهمّ الثّيمات المساعدة في تشكّل البطل الإشكالي:

1-العنوان:

يعدّ العنوان من أهمّ الثّيمات البارزة في الرّواية المعاصرة، بوصفه العتبة الأولى للقراءة ومفتاح للرّواية، " فالعنونة ليست زينة وزخرفا يضاف إلى الخطاب، وإنّما ليقود القارئ إلى تضاريس الخطاب الملغّمة بعتمة الغياب_ غياب المؤلّف_ لأنّ الكتابة بما تتّسم به من جمود وموت وعماءٍ وانقطاع عن مصدرها، فهي بحاجة إلى مؤشرات تضئ الطريق أمام القراء إليها"[1]، وهذا ما أرادت هدي حمد الوصول إليه ، فمن حيث البنية التركيبية للعنوان كعلامة بسيط جدا ف"أساميا" جمع اسم ، والاسم موجود في كل ذات ، ومن حيث التعقيد فهو موحي جدا أيضا مكتنز بعدة دلالات لا يستطيع القارئ القبض عليها إلاّ من خلال قراءة الرّواية ، " فقد تجاوزت العنونة مرحلة الوُضوح لترقص على حافة الغموض الواضح أو الوضوح الغامض، فلا هي بالغامضة ولا هي بالواضحة ، بقدر ما تسعي إلى إرباك أفق انتظار المتلقي بالمفارقة الّتي تكتنف فضاءها الدّلالي ، هنا الرّوائي وبخطى صيّاد حاذق يستدرج فريسته "[2]، فاستدرجتنا الكاتبة لمغاور الرّواية لنجد المفارقة، فالشّخصيّات دون أسماء تذكر، بل ذكرت الشّخصيّات بصفاتها كما أسلفنا الذّكر في تعدّد الأصوات ،بل وأكثر من ذلك عمَّقت من فكرة كون الشّخصيّات دون أسماء إلى عقدة للأمّ، نستشفّها من خلال المقاطع السّردية التّالية :

- "قال أبي لأمّي:" سأستخرج شهادة ميلاد للبنت". ارتجفت أمّي:" وماذا عن الاسم؟" قال: " سأسمّيهما كما أوصت العمَّة"."[3]
- "سألها أبي:" إلى متى سنقول البنت والولد، ماذا سنسمّيهما" قالت:" لا أعلم، أخشى أن أسمّيهما فيذهبان من يديَّ".[4]

---

[1]. خالد حسين حسين، في نظرية العنوان . مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، دط، دس، ص: 112. 113.

[2]. المرجع نفسه، ص:372.

[3]. هدى حمد، أساميا، ص:19.

[4]. المصدر نفسه، ص:57.

- "لم يكن لأمّي اسم في حلَّة خضراء السدر، الأمر الذي حماها من مصير إخوتها الذين ذهبوا جميعا لمصائر غامضة. بعضهم أكله السحرة، وبعضهم مات بالأمراض. قال الشيوخ لجدَّتي:" لا تسمِّيها وإلاَّ خطفها الموت. الموت يعرف الناس بأسمائهم".[1]

فمن حيث ما يوحي به العنوان " أساميا " وذكر الشَّخصيَّات دون أسماء، أي حذف الدّال والإبقاء على المدلولات، وكذا عقدة الأمّ من الأسماء في المقاطع السّابقة، أرادت الكاتبه تعميق الفكرة، فكرة أنّ الأسماء تقتل المواليد حسب الإعتقاد الشّعبي السّائد في عمان والمتجذّر فيها، ما انعكس على الشّخصيّات فزاد في التباسها وتأزّمها خاصّة البطلة والأمّ. وانعكس كذلك على ذات الكاتبة فختارته مظهرًا من مظاهر التّجريب في الرّواية تفرَّدت به، فكما أنّ إعطاء أسماء للمواليد يقتلها فإعطاء أسماء للشّخصيّات حسب طرح هدي حمد في الرّواية المعاصرة يقتلها.

2-الزمان (أشباح الماضي):

يعتبر الزّمن المساعد الأوّل في بلورة شخصيّات الرّواية، فلا نتخيّل رواية دون إطار زماني تتحرّك فيه الشّخصيّات من فضاء إلى فضاء؛ وقد تعزّزت الرّواية المعاصرة بتقنيّات حديثة تخطّت بها التّحرك ضمن مسار زمنيّ طبيعي من البداية الى النّهاية، بل أصبحت تلعب على وتر مفارقات زمنية " تحدث عندما يخالف زمن السّرد ترتيب أحداث القصّة، سواء بتقديم حدث على آخر، أو استرجاع حدث، أو استباق حدث قبل وقوعه"[2]، وقد اشتغلت الرِّاوية على استحضار الذّاكرة أكثر ما اشتغلت ، فكان الزّمن يجمع بين زمنين ، زمن الْحاضر فترة الشّباب الذي تروى فيه الاحداث وزمن الْماضي الطُّفولة عبر تقنية الاسترجاع أو الاستذكار، وهو الطّاغي في مسار الرّواية والمساهم في تشكّل شخصيّة البطلة الإشكالية واحتكاكها بباقي الشّخصيّات خاصّة الأمّ ، " أتذكَّرُ الآن ذلك الصباح البعيد في سيح الحيول ، حادثة منطفئ تمامًا في رأسي. ولا أدري لماذا برقتِ الآن إثر الحلم. عندما ذهبت العمَّة صاحبة الفص برفقتي يومًا صوب "المال" اعتلت نخلة النيغال العالية..."[3]ففي هذا المقطع السردي تعود البطلة لتسترجع مرحلة من طفولتها، وسنوضح

---

[1]. خالد حسين حسين، في نظرية العنوان . مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ص:119.

[2]. محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص:88.

[3]. هدى حمد، أساميا، ص:16.

ذلك أكثر بالجدول التّالي:

المفارقة الزّمنيّة	موضوع الاسترجاع	وظيفته	مؤشّراته
_ الاسترجاع	_ مرحلة طفولة البطلة والأمّ والبيئة الأسرية والاجتماعية التي عشتا فيها.	_ إعطاء معلومات عن ماضي البطلة وعلاقتها بباقي الشّخصيات الأخرى.	_ أفعال التذّكّر: أتذكَّر، كنتُ، كانت عقب، في عصر ذلك اليوم، كنا أستعيد، الصور، تذكّرت...

3-المكان (البئر):

فكما أنّ للزّمان أهمّية كبيرة في صقل شخصيّات الرّواية، كذلك المكان فلا وجود لشخصيّات خارج فضاء مكاني أيًّ كان نوعها، وقد" تعدّدت النّظريًّات التي تهتم بصياغة نمذجات (تبولوجيات) للمكان، نظرا لتعدّد معايير التّصنيف واختلاف مرجعياتها النّظريّة، تتوزّع هذه النّظريّات بين مقاربات تهتم بأدبيّة المكان، وأخرى برمزيّة المكان، وثالثة تهتمّ بسوسيولوجيّة المكان"[1]، ونظرًا لحساسية الرّواية وتركيزها على محور الذّات البشريّة ، فإنّنا سنركّز اهتمامنا حول عمق المكان وتأثيره في شخصيّة البطل الاشكالي أي بسوسيولوجيا المكان، والرّواية بصفة عامّه تحتفي بأماكن عدّه حسب تنقّلات بطلتنا(البئر، حلّة خضراء السّدر، سيح الحيول ، مسقط) وداخل هذه الأماكن أماكن أخري (المزرعة، بيت العود، الشّقّة، قاعة الايروبيك ...).

كلها أماكن جرت فيها أحداث الرّواية، لكننا وعند النّظر فيها نجد أنّها انقسمت إلى قسمين أماكن مفتوحه تمثّلت في كلٍّ من (حلة خضراء السدر، سيح الحيول، ومسقط)، ومغلقه تمثّلت في(البئر)، ولتوضيح ذلك أكثر "يقترح الفيلسوف "باشلار" منظورًا مغايرا للمكان يتجاوز الأبعاد الهندسيَّة للمكان وعلاماته الجُغرافيّة، للبحث في قِيمه الأنطلوجية اعتمادًا على فاعلية الخيال،(...) للوصول إلى القيم الإنسانيّة للمكان، من خلال استكشاف

[1]. محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص:100.101.

ما يُضفيه الإنسان من قيم وصور متخيّلة ومشاعر على المكان"[1]، ليكون لدينا بذلك حسبه أمكنه أليفه و أمكنة معاديه، وبالعودة للرّواية فإنّ كلاً من (حلة خضراء السدر، وسيح الحيول، ومسقط) أمَاكن مفتوحه بكلّ ما تحتويه من تفاصيل الحياة ، غير أنّها بالنّسبة للبطلة كانت أماكن معادية:

- " أفتحُ درج التسريحة يراني وجه ماريا تريزا. وجه لا يبتسم. وجه يشبه كلّ أيَّامي".[2]
- "ذهبتُ إلى الأيروبيك لأتخلَّص من خوازيق الجُمل التي تنبتُ في رأسي باستمرار."[3]
- "فلو تسنَّى لي أن اتحدَّث إليك حقًّا، لكنتُ أخبرتك عن الجُمل التي لا تفقد بريقها لدقيقة واحدة في رأسي. الجُمل التي تدخل معي إلى المطبخ، وتتسكبُ في الشاي، وتصعد إلى غرفة النوم."[4]
- "أستلقي على السَّرير بعد يوم تنظيف شاقّ، وأحاول جاهدة ألاَّ أفكِّر في شيء. لكنَّ أزيز الجُمل يُعاود الصعود إلى رأسي. جمل صاخبة ومؤذية."[5]

فهذه المقاطع السردية تبين لنا أنّ البطلة حاولت التّخلص ممّا أحدثته لها الجمل في رأسها رغم تنقّلها عبر فضاءات مختلفة إلاّ أنه كانت بالنسبة لها أماكن تحدث ضجيج الجمل أي أماكن معادية.

أمّا عن البئر بوصفه مكان "مشكلي يحمل في آن واحد دلالات مختلفة، إذن يمكن أن يتراوح بين أنواع المكان المتعددة، فيكون أليفًا ومعادياً ومكان الاتصال والانفصال في نفس الوقت"[6]، فقد وظفته الكاتبة ليكون مكانا مغلق موحش "فقدتُ الوعي في لحظة ارتطامي المُتلاحق بجدران البئر. حجر صلد ثَقَب صدري الأيمن وانسحق جلدي بعشراتِ الشقوق في أماكن مُتعدِّدة. حدث ذلك بسبب النتوءات البارزة بين الجدران الضّيِّقة والمُظلمة للبئر"[7]، ففي هذا المقطع تصف لنا البطلة وحشيّة المكان (البئر) إلاّ أنّه بالنّسبة لها كان الملجأ الوحيد

---

[1]. المرجع السابق، ص:104.

[2]. هدى حمد، أساميناء، ص:20.

[3]. المصدر نفسه، ص:29.

[4]. المصدر نفسه، ص:36.

[5]. المصدر نفسه، ص:52.

[6]. رجاء أبو على، سيميائية المكان في رواية البئر لإبراهيم الكوني، إضاءات نقدية، ع30، 2018م، ص:123.

[7]. هدى حمد أساميناء، ص:7.

للتخلص من ضجيج الجمل، كان المهرب الوحيد لهذه الذّات المعذّبة " قال أحدهم مشيرًا إلى البئر:" هنا وحسب يمكن لسيل من الجُمل أن تموت".[1] فاختارت البطلة الانتحار في البئر لأنه مكان أليف بالنّسبة لها، فأصبحت بذلك (حلة خضراء السدر وسيح الحيول ومسقط) من أماكن مفتوحة إلى فضاءات معاديه، و(البئر) من مكان مغلق وموحش إلى فضاء أليف بالنسبة للبطلة، فأصبح المكان ذو بعد إشكالي أكثر من كونه فضاء تتحرك فيه الشخصية.

[1]. المصدر السابق، ص:131.

خلاصة الفصل:

نستخلص في هذا الفصل أنّ رواية أساميا من الرّوايات المعاصرة الّتي تجلّت فيها شخصيّة البطل الإشكالي بوضوحٍ، بل وعمدت الكاتبة إلى جعل شخصيّاتها المحيطة بالبطل إشكاليّة أيضا، مستخدمة الواقع ممزوجًا بالخيال أرضًا خصبة لبناء الرّواية فكانت الشّخصيّات والبطلة أكثر واقعيّة مستوحاة من حالة التّفسّخ الاجتماعي التي آل إليها الوضع في الوطن العربي عامّة وعمان خاصة، وقد أفادت الكاتبة من التّغيرات التي طرأت على الرواية العربية فاستخدمت الضّمير(أنا) لسرد الأحداث، ووقفت كراوٍ مع البطل على نفس المسافة، ومع تقنية تعدد الأصوات أعطت الحرّية للشّخصيّات للتّعبير عن ذاتها وعلاقتها المعقدة ببعضها وبالبطلة، وكذلك إبراز شخصيّة البطل الاشكالي عبر ثيمات بارزة كالعنوان من حيث أنّ العنوان أساميا جاء لكسر أفق التوقع لأنّ الرواية دون أسماء، والعودة للوراء عبر الذّاكرة، ثم دلالة المكان البئر الّذي كان الملجأ أو الخلاص بالنّسبة للبطلة.

الفصل الثّاني: البطل الإشكالي وعلاقته بالقضايا المطروحة في الرّواية

أوّلا: البطل الإشكالي والقيم التّاريخيّة:

(الموت/ الرمز)

ثانيا: البطل الإشكالي والقيم النّفسية والفلسفيّة:

المسمى (الموجود / اللاّموجود)

ثالثا: البطل الإشكالي والقيم الأخلاقية:

(الزّيف/ الحقيقة)

رابعا: البطل الإشكالي والقيم الثّقافية والاجتماعيّة:

(الوعي/ اللاوعي)

تمهيد

فور انتهائنا من قراءة "أساميا" نجد أنفسنا مطوّقين بعالم دلالي مرتبط ارتباطا وثيقا بالشّخصيّة المحوريّة فيها، لأنّ "أساميا" هي قبل كلّ شيء بنية ديناميّة دالّة وذلك حسب المفهوم المعروف عند "غولدمان "، وما نقصد بهذا المفهوم (أي مفهوم البنية الدّيناميّة الدّالة) هو الوحدة بين العمل الأدبي، قصيدة كان أو رواية أو مسرحيّة وبين معناه وطابعه الجمالي.

1. البطل الإشكالي وعلاقته بالقضايا المطروحة في الرّواية:

إنّ بنية النّص الأدبي، وهي هنا بنية "أساميا" تظهر أوّل ما تظهر من خلال حملها لأجزاء في وحدة متكاملة، وفي تأييدها على مفهوم الكليّة، "ومن هنا يتأكّد لدينا أنّها تشكل خلف مفاهيمها ومعانيها واقعة كلية، لذلك كان التّأكيد في التّحليل السّيميائي على مفهوم ما جاء به الكلّ، سواءً في تحليل "جورج لوكاتش" على بعض الأعمال الأدبية لـ "بلزاك" أو الذي قام به "لوسيان غولدمان" على أعمال (أندري مالرو) و(روب غربي) أو (باسكال) و(راسين)"[1].

إنّ هذه الاعتبارات، واعتبارات أخرى، فصل فيه القول كلّ من غولدمان وتلامذته، حيث نرى أن "أساميا" مثلها مثل باقي أعمال الرّوائيّين والفلاسفة والكتاب تفصح عن بنيه تحمل خلفها معنى لا يفهم إلاّ في كلّيته، كما أنّ هذه البنية لا تشكّل إلاّ جزءً من مجموعة كبرى من البنى الذّهنية والاجتماعية، وكلّ بنية سواء بنية أساميا أو البنى الذّهنية والاجتماعية هي في أساسها بنى متماسكة، ليس على مستوى التّرابط المنطقي فحسب، بل ومن خلال العلاقة الموجودة بين الأجزاء والكلّ، وإن سلّمنا بذلك فسيكون علينا التّسليم بأنّ "أساميا" إنّما هي بنية دينامية حالة ذات معنى، ذلك لأن معنى أي سلوك بشري– كما يقول غولدمان –"هو محاولة لإعطاء إجابة دالّة لوضعيّة معطاة، وهو بالتّالي تحقيق لتوازن بين فاعل الفعل والموضوع الّذي يقع عليه فاعل الفعل"[2].

---

[1]. ينظر: جورج لوكاتش، بلزاك والواقعية الفرنسية، تر: محمد علي اليوسفي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ط1، 1985م، ص:41.27.

[2]. لوسيان غولدمان، الإله المختفي، منشورات تيل كاليمار، باريس،1976م، ص:20.

وحسب قراءة "أساميا" يمكن التّوصل إلى استخلاص أربع قيم إشكالية أساسيّة تندرج ضمن كل منها دلالات أو مقابلات لثنائيات ضدّية هي:

1-1. البطل الإشكالي والقيم التاريخية:

إن "أساميا" هنا ليست تاريخا لبطلها كما جاء في "الراوية" وليست متابعة لشخصيات معينة، وأكبر دليل على ذلك تخلها عن المسمّيات، إنّما هي تاريخ لمجتمع بأكمله وإن لم تفصح الساردة عن ذلك، لذلك لم تأتي خالية من الإشارة إلى فترة هامّة من الزّمن في حديث والدها لأمها عن ما يشير لفترة الستينات والسبعينات أي في أواسط القرن العشرين فكلامها عن الست "أم كلثوم" وعن "جمال عبد الناصر" والذي كانت فترة حكمه ما بين 1956 – 1970 وأم كلثوم التي أنقضت حياتها سنة 1975، و ما يهمنا من هذه الإشارة هو ما يمكن أن تقدمه لنا من معرفة للإطار التاريخي الذي كتبت فيه الرواية.

فببساطة غير متوقعة يضعنا البطل أمام إشكال الحياة الإنسانية ويذكرنا بطريقة مباشرة بتحللنا ممَّا لا يمكن التحلل منه لأنه مرتبط مباشرة باستمرار المجتمعات، وكانت الساردة قد أشارت إلى تاريخ انتهاء هذه الفترة وهو حين أنهت عمرها انتحارا عن عمر ناهز الأربعين " ومن مكان ما انبثقت الأسئلة كيف وصلت امرأة أربعينية إلى هذه المزرعة النّائية"[1] هذه الفترة المشار إليها تعتبر فترة هامة في تاريخ الوطن العربي.

حيث دخل مسلسل التعبير الجماعي في مرحلة جديدة هي مرحلة التبرجز*التي أفرزت قيما اجتماعية جديدة، والتي كان فيها الصراع على أشده ما بين السلطة والطلبة، وما بين الفلاحة والإقطاع، وما بين العمال والبرجوازية ... ولائحة الصراعات طويلة جدا ليس هذا مجال تفصيلها.

فلتواجد"العنف والحروب أو الاضمحلال والنكوص التاريخيّ ، هكذا يتفجّر البطل الإشكالي في أوجّ وعيه التاريخي بما يحيط بمجتمعه من مآزق قاتلة بعيدا عن فنّية العمل الأدبي إذ لا تشفع الفنّية العالية وقدرة الكاتب على استعمالها في العمل الأدبي لتجعل

---

[1]. هدى حمد، أساميا، ص: 9.

*التبرجز قضية عالمية تقوم بتشبيه سلوك الدول المتخلفة بسلوط الطبقة العاملة في المجتمع الصناعي الرأسمالي التي تسعي الي اكتساب رموز المكتنه الاجتماعية للطبقة البرجوازية " نقلا عن: إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي، معجم مصطلحات عصر العولمه (مصطلحات سياسية واقتصادية وإعلامية) ص: 109.

الأخير في وجهة نظر البنيوية التكوينية عملا أدبيا حقيقيا إذ تربطه بتطوير المجتمعات لسردياتها بما يناسب"[1] لقد ظهرت "أساميا" في ظل هذه الصراعات، كما ظهرت مئات الكتابات الأدبية، لكن من غير اللائق الاعتقاد أنها أساميا سياسية كما لا يمكن اعتبارها تاريخية أو أوطوبيوغارفية، لأنها أساميا وكفى. فنحن نتعامل معها على هذا الأساس، ولذا يجب أن نتعرف على صفة الالتباس التي ميزت شخصية "الساردة" المحورية ومعرفة ذلك تكون بمعاينة التّحول الحاصل لهذه الشّخصية من قيمها المحركة والأصلية إلى قيمها المتكررة غير الأصلية والذي أدّى بها إلى المأزقيّة الملتبسة ومنه نستخلص الدّلالات الآتية:

أ-دلالة: الرّمز (الموت / اللاموت):

تتمثل الثنائية الضدية هنا في ثنائية الموت والرمزية المضادة له وهو اللاموت أو ما بعد الموت أو صور الإبقاء لما بعد الموت، ونستشفها في الرواية من خلال موت البطل الإشكالي، وهي ساردة أساميا " بعد ليلة ونصف من الإنغمار الذي تلاه طفوٌ خفيف على سطح الماء، لم يحتمل البنغالي رائحة جسدي التي تدفَّقت من البئر إلى الحوض..."[2] ولكن البقاء على صدى صوتها في أساميا الموت/ صدى الصوت (لا موت).

وكذا في موت العمة والإبقاء على صورتها معلّقة على الحائط وما يمثله ذلك من عدم تقبل الموت ومحاولة الإبقاء عليها بعد موتها (الموت/ الصورة) على الحائط (عدم قابلية الموت) "إلا أنّ الأهالي على غير العادة أصرُّوا على ربط النّقمة الإلهية بصورة العمة صاحبة الفص " كيف تعلق صوَرُ الموتى، أيُّ جنون هذا بدى مكوث العمَّة في الصورة اعتراضا جليا على الموت. "[3]هل حققت بعثها، أو بالأحرى بعَثَ صوتها المحتبس، باختيار البئر بالذات، حيث لا يموت الصوت ولا يفنى الصدى؟ الأكيد أن "أساميا"، تخوض هذه الرّحلة النّهائية، من أجل العثور أخيراً على اسمٍ، اسم تختاره الذات لنفسها، وأسماء تمنحها هي للذوات والموجودات، كأنما تحصل أخيرا على حقها البديل في تعريف العالم دون أن يكون الاسم محض إرث، نُجبل على تعاطيه كقناع، لنفقد بالمقابل وجوهنا.

---

[1]. ليلي حاج علي، تمظهرات البطل الاشكالي في القصة القصيرة الجزائرية، مجلة فصل الخطاب، مج :11ع2، جوان 2022م، ص:289.

[2]. هدى حمد، أساميا، ص:7.

[3]. المصدر نفسه، ص: 45.

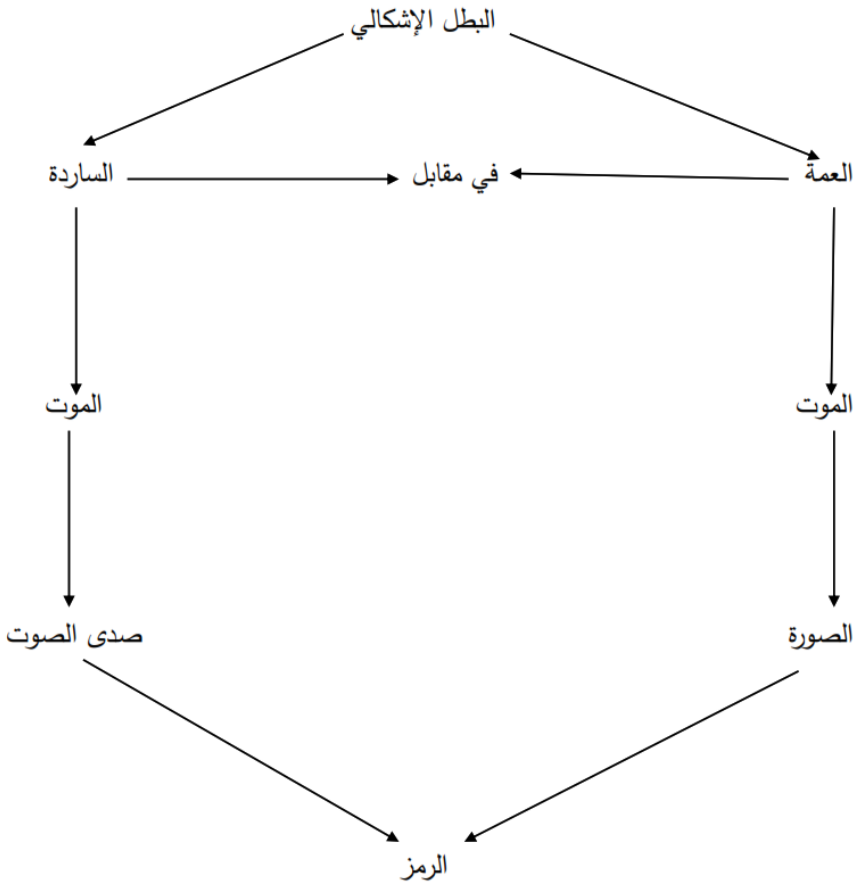
وأيضا نجد ذلك في موت الرضيع حين مات " وبعد وقت لا أعرف قدره على وجه الدّقَّة، رفعتُ رأسي. فوجدت الرّضيع أزرق بلا حراك والحليب يقطر من شدقيه "[1]. وباتت كل الأماكن ليست في منأى عن الموت فغادرت مكان موت الصّبي لتعود إلى المكان الذي اعتقدت في فترة ما أنه غير قابل للحياة فغادرته وبعد ذلك رجعت إليه لتعيش فيه وتسبب ذلك في موتها هي أيضا، فكل ذلك شكّل صورة قلقة ومتوترة عند البطل الإشكالي في محاولته البقاء على قيد الحياة بترك المكان ثم عودته، في شبه استسلام وعدم مقاومة الموت فكان من ذلك اقتران (الموت /المكان، الموت/ المكان).

إنّ ما وجدناه في أساميا من تعارض بين قيم الماضي في القرية وقيم الحاضر في المدينة الكبيرة، يؤكد لنا أن الساردة تشكوا من إشكالية مضاعفة، لأن إشكاليتها في الحاضر مؤسسة على إشكالية اخرى عاشتها الساردة في ماضيها.

[1]ليلي حاج علي، تمظهرات البطل الاشكالي في القصة القصيرة الجزائرية، ص:54.

نرصد هذه الثنائية ونجسدها في الخطاطة الآتية:

أ-دلالة: الرمز (الموت /الاموت):



من خلال المخطط يظهر أن البطل الإشكالي في قمة التوتر، هذا الأخير الذي يتوازى بين العمة صاحبة الفص والساردة البطلة إذ يؤدي إلى موت كل منهما ويبقى من العمة الصورة التي واصلت مشوار ذلك التوتر ويبقى من الساردة صدى الصوت الذي يعتبر رمزا عن التعبير والتطور.

1-2. البطل الإشكالي والقيم النّفسية والفلسفيّة:

كثيرا ما يتداخل الفكر والفلسفة وإن كانا لونين لنوع واحد من أنواع النشاط في الأدب، والفرق بين الفكر والفلسفة كالفرق بين الجزء والكلّ. فالفكر تعبير عن وجهة نظر والفلسفة تعبير عن النظرة الشمولية عن مختلف نواحي الحياة والوجود، المفكر غير مطالب بالشمولية كما الفيلسوف، والأديب الناقد أو المؤرخ أو الكاتب السياسي والاجتماعي مفكر بنسبة أو مقدار ما يحتمل فكرية المضمون مع فنية الإخراج وجماليته، لكنه ليس فيلسوفا. أولالأن الأدب يمزج بين الفكرة المراد تمريرها والصياغة الفنية التي يتميز بها، وثانيا لأن الأدبأحادي الوجهات لا شمولي لوجهات أخري أي ضرورة أدبية الإرث الثقافي وليس الإرث الفلسفي[1].

وفي هذا الجانب طرحت لنا "أساميناً" ما جمعناه تحت تسمية (المسمى / اللامسمى والموجود / اللاموجود).

أ-دلالة: (المسمى الموجود/ اللامسمى اللاموجود):

تحصل الساردة على اسم عندما تموت العمة "العمة صاحبة الفص لدغتها أفعى وها قد قالت لي شيئا مهما وحدثت نفسي ابتهج فجأة: "لقد همست لي بأسمى" كأن أحدا لم ينتبه لجملتي الأخيرة"[2]حين تهمس به العمة وكأنها تفصح بأن الموت هو من يمنح الاسم للحياة على جانب آخر، وهذا الاسم حماية العمة لهذه البنت من الطبيعة لتخرجها من جحيم أغرقتها فيه أمها باعتقادها بأن الاسامي تجلب المصائب لأصحابها". سألها أبي " إلى متى ستقول البنت والوالد ماذا سنسميهما، قالت "لا أعلم أخشى أن أسميهما فيذهبا من يدي"[3]. لكننا نلاحظ أن الساردة لم تفصح عن هذا الاسم حتى انتهت من كل السرد رغم أنه موجود فلسفيا وغير موجود نفسيا وكأن اللامسمى إذا أصبح مسمى سيكون لا موجود واللا مسمى ما دام على إبهامه فسيحافظ على وجوده، فالإشكال أو التخلق الإشكالي هنا وقع في وجود الساردة عندما كانت وفقدت الحياة انتحار ولو بعد سنين حين صار موجود فالمسمى أرسلها إلى اللاوجود.

---

[1]. سعيد يقطين، الفكر الادبي العربي والبنيات والانساق، منشورات دار الايمان، الرباط، ط1، 2014م، ص:229.

[2]. هدى حمد، أساميناً، ص: 17.

[3]. المصدر نفسه، ص:

ويبدوا من هنا أن اعتقاد الأم قتل حياة البنت وحتى حين أسمتها العمة وبعثت فيها حياة المسمى فهي هنالك قصدت أن تخرجها من جحيمها لكنها لم تدرك أنها أخرجتها أيضا من فردوسها ومنحتها انفصاما نهائي من وجودها الطبيعي.

فبعد أن ظلت لسنوات خمس بلا اسم، وكانت تنادى فقط "البنت" تحميل على "ملصق ثقافي "وتظل معترضة عن هذا الاسم حتى أنها ترتبك حين تنادى به كأنه لا ينتمي إليها. "كلما نادتني أمي بالاسم الجديد تباطأت ردة فعلي كأن الاسم لا يخصني"[1] بل أن هذا الاسم أصبح قلقا ورعبا لهذه البنت "الأيام الأكثر رعبا التي مرت على حياتي كانت عقب أن أصبح لي اسم"[2]فهذا وكأنه طمس الاعتقاد أن لكل نصيب من اسمه وهو عكس ما قال والدها.

العمة اختارت الاسم ستخبر الجميع بمناداتها بهذا الاسم "ستعتادين عليه سيكون لك نصيب منه"[3]، فهنا أصبح مكمن هذا النّصيب كما سبقت النهاية الاستجارية المسمى / اللاموجود.

وأكبر دليل على أن المسميات تأتي لهم بالمصائب أيضا في اعتقادهم، هو حكم على الحياة بالخوف والبأس لأم الساردة رغم أنها كانت في البداية من السعداء والمدللين، حيث كانت دوما بلا اسم، وحين أصرت أن تطلق اسم (سعاد) على نفسها فقدت بريق الحياة ومضت (السعادة) التي يكتسبها هذا الاسم بموت العمة موت ابنها وموت زوجها وترك كل ماضيها والرحيل. "طلبت أن تذهب إلى الشيخ "أريد اسما، سأسمي نفسي سعاد" ولم يجد أبي كلاما في وجه إلحاحها المستمر، تعجب الشيخ من أمرها وكان يذكر قصتها جيدا:"لقد حماك غياب الاسم من فواجع الدهر التي ألمت بأسرتك" فقالت "لست مهتمة أريد اسما" ولم يتمكن الشيخ من صد إصرارهاالعنيد فكان أن صارت سعاد"[4]، وهذا الاسم المليء بالسعد جعلها مسمى بلا وجود، فرغم أنه لم يأخذ حياتها ووجودها فعليا إلا أنها أصبحت جسدا بلا روح. كما أن العمة أيضا تجسد الوجود الطبيعي، في اتصالها بالطبيعة في الحياة (تربية المواشي

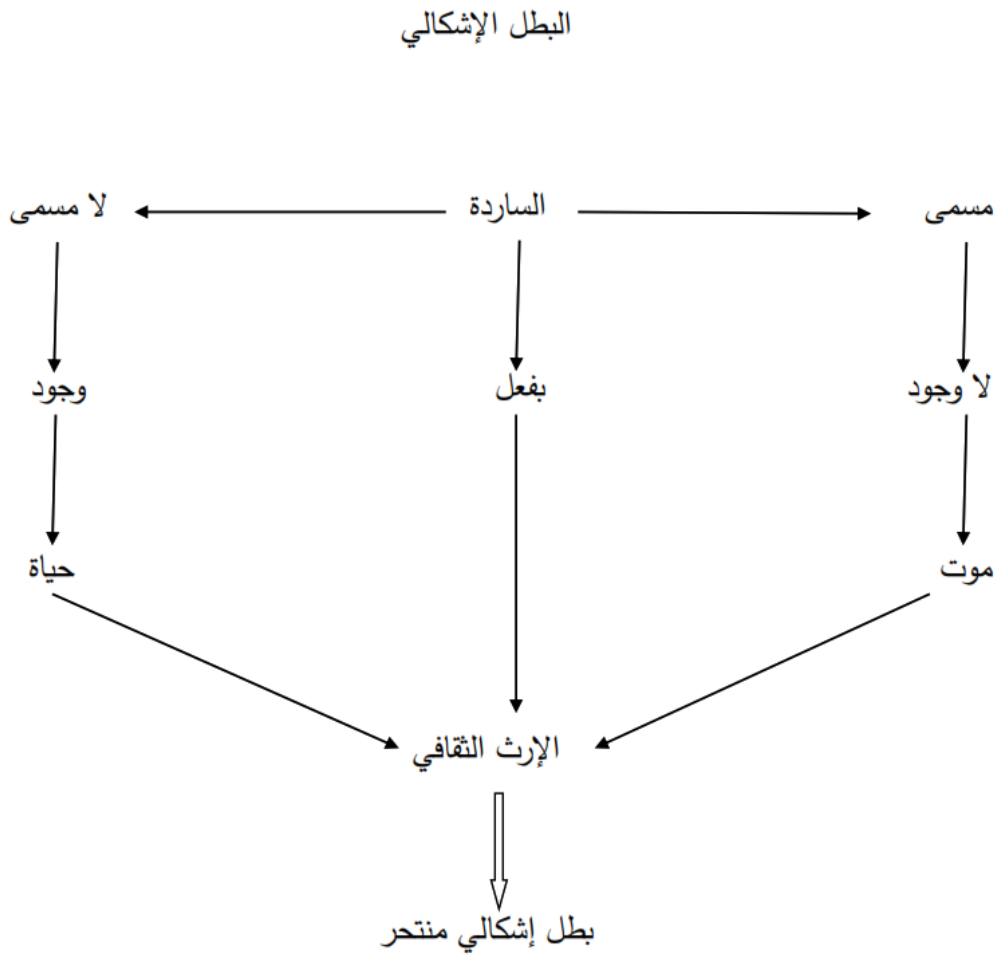
---

1. سعيد يقطين، الفكر الادبي العربي والبنيات والانساق، ص:49.
2. هدى حمد، أساميا، ص: 49.
3. المصدر نفسه، ص:43.
4. المصدر نفسه، ص:123.

وقطف الثمار) تموت هنا بسم الطبيعة نفسها (المتمثلة بالأفعى) وفي الثدي بالذات علامة الأمومة.

نرصد حسب حيثيات هذه الثنائية بالخطاطة الآتية:

أ–دلالة: (المسمى الموجود/ اللامسمى اللاموجود):



المخطط يختصر القلقل الذي أنشأ لنا بطلا إشكاليا، حيث نجد الساردة واقعة بين المسمى واللامسمى اللذان يشرحان فعل الوجود واللاوجود في المقابل، ففي إرثهم الثقافي المسمى يرسل للموت وللامسمى يرسل للحياة، والنتيجة واحدة في الأخير بعد هذا القلقل بطل إشكالي منتحر.

1-3. البطل الإشكالي والقيم الأخلاقية

إن أهم ما يميز أساميناً، في الأدب العربي، هو محاكاتها للواقع المعاش بكل أبعاده ومستوياته، ذلك لأنها تجسد بصورة واضحة تلك المفارقات التي بني عليها المجتمع العربي في ذلك العصر الذي شهد تحولات جذرية على مستوى الفكرو الأدب والأخلاق والعادات وحتى المعتقدات، ولعل أهم ما صورته الرواية في مجتمعها ذلك الراوي البطل وهو ما سميناه بالإشكالي استنادا إلى طرح "جورج لوكاتش" الذي ميز بطل عصره بالبطل إشكالي، يعكس وبمستوى عالي ما آل إليه المجتمع واضطرابه بين الجهل الموروث وسيطرة العادات والتقاليد وإن كانت خاطئة وبين الوعي الثقافي واستقباله والترحيب به من فئة معينة.

أ-دلالة:(الزيف / الحقيقة):

هذه الدلالة يمكن أن تغيرها أهم الدلالات التي ترسم البطل الإشكالي أخلاقيا. فمنذ بداية الرواية يتم التعبير عنها بشكل صريح في خوفها من الماء حد المرض"الفوبيا" إذ أنها تخلت حتى عن الاستحمام، السبيل الأول للنظافة في الحقيقة ونظفت جسدها عن طريق المسح بمناشف رطبة "وضعت القليل من الصابون على طرف المنشفة الثانية، ومسحت جسدي كأن ذئبة تركض خلفي أو يتعجلني أحدهم بالخروج، بينما هيجان عارم ينمو على أعصابي كلما أصبحت وجها لوجه مع صنبور الماء تعالت أنفاسي بطريقة غير منتظمة، أشعر بوجع في معصمي كأن النهش ما زال مستمر"[1].

صورت هذه الفوبيا من الماء أكثر في قولها "إن مجرد تخيلي لأناس يقفون عراة تحت انسيال الماء عموديا علىرؤوسهن من الدش أو يغمرونجسدهم في حوض متوسط العمقفي دورة المياه الخاصة بهمسامحين للماء كي يحيطبهم من كل اتجاه وأن يغطيرؤوسهم يشعرني بقشعريرة غامضة، ولذا فور استلامي الشقة استأذنت المالك برغبتي بكسر حوض الاستحمام الواقع في حمام غرفتي"[2]من هذا في جعل ماء الصنبور أكبر خوف لها إذ ترفض أن يكون هناك تلامس فعلي بينها وبينه في الحياة الحقيقية وكأنها ترفض العيش في واقعها وتحت ما تمليه أعراف المجتمع الذي يحيط بها، إذ تقوم بعزل جسدها عن الماء العلوي وكأنها تحمي نفسها من جهل مجتمعها الذي تعيش فيه وغيرت بذلك ماء الصنبور والدش.

---

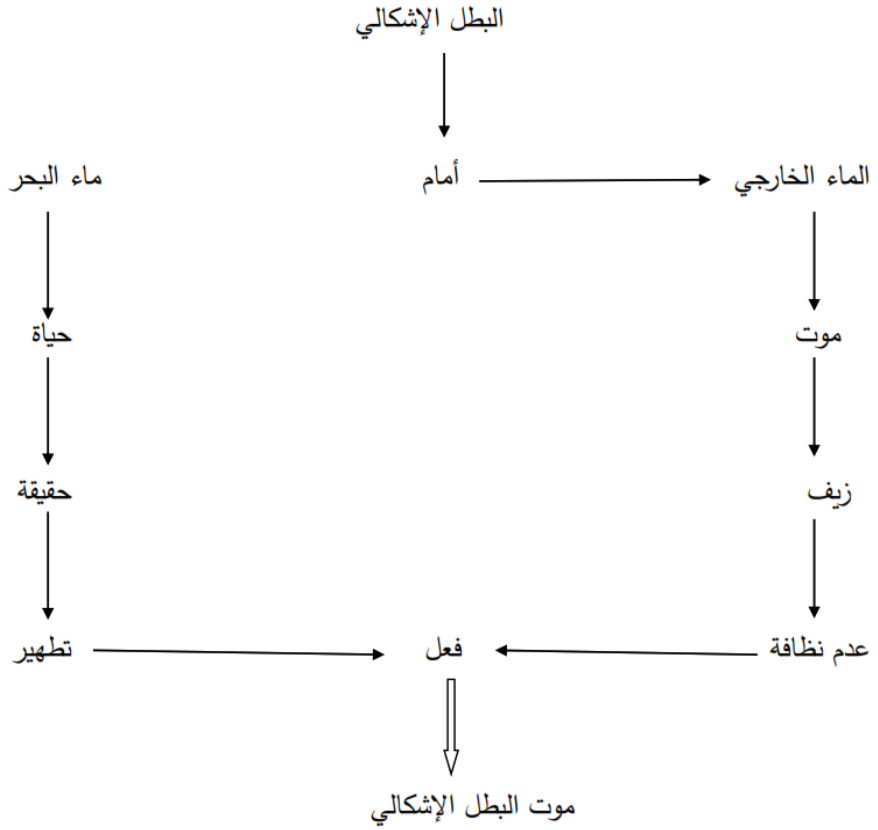
[1]. سعيد يقطين، الفكر الادبي العربي والبنيات والانساق، ص: 15.

[2]. هدى حمد، أساميناً، ص:16.

أما الحقيقة هنا "ضد الزيف"فتصورها بنفس المادة "الماء" الآتي من الأعماق، فهذه الفوبيا هنا تتحول إلى تصالح تام مع الماء الباطني "ماء البئر" وكأنها تتصالح مع ذاتها وأفكارها المحصورة في لغتها الصامتة، " لم يكن سقوطي في الماء آمنا كما ظننت ...في ثواني لاحقة، انغمر جسدي كاملا بالماء البارد، فاستفقت قليلا، لعل الأمر متعلق ببرودة الماء. تلي تلك الاستفاقة استسلام أخير من دون أدنى مقاومة تذكر آنذاك وحسب انسلت الجمل الرديئة من رأسي الواحدة تلو الأخرى"[1]فانتحارها هنا يعبر عن تركها لكل ما ينغص صفو أفكارها ويحصر لغتها بالأصوات، فالانتحار انبعاث الحياة الحقيقية. أولم يقل الله تعالى:"**وجعلنا من الماء كل شيء حي أفلا يؤمنون" سورة الأنبياء الآية 30.**

نرصد هذه الثنائية كالآتي:

أ-دلالة:(الزيف / الحقيقة):



[1]. سعيد يقطين، الفكر الادبي العربي والبنيات والانساق، ص: 7.

والمخطط السابق يبين أن توتر البطل الإشكالي يبدأ مع فوبيا الماء، حيث نجد هنا ماء خارجي وماء البئر، حيث القلقل يبدأ بالخوف الخرافي من الإقتراب من الماء برغم كونه رمز للحياة، فنجد ماء البحر يرسل إلى الحياة وهذه حقيقة تشرح فعل التطهير، وماء البئر زيف يشرح فعل عدم النظافة وكلاهما نتيجته الموت للبطل الإشكالي.

1-4: البطل الإشكالي والقيم الثقافية والاجتماعية

أ-دلالة (الجهل / الثقافة) أو (الوعي / اللاوعي):

إن الرواية من هذه الناحية تتطابق مع الناحية النظرية، في وصف عملية البحث لخروج البطل من أجل استكشاف منطقة أخرى والهروب من الجهل نحو الثقافة، ومن هنا (الانتقال) حافزا مهما للبطل الإشكالي، نظرا لأن الانتقال يكون دائما مدفوعا بدوافع الرغبة في الاكتشاف والوصول إلى المجهول، وإذا كان البطل إشكالي قد انتهى إلى إدراك مدى انحطاط العالم، فما ذلك إلا لأن "الانسجام الذي يتوق إليه بطل أساميا يوجد خلفه"[11] أي خلف البطل الإشكالي لماذا؟ لأن الروائيين كما يقول (ميشال زيرافا) "يواجهون الواقع المدرك بعالم من القيم كان يجب أن يوجد أو يمكن أن يوجد"[2] فيبدوا المكان هنا أكثر من مكان فهو عبارة عن حامل رمزي للجسد والوعي معا، فالساردة الميتة هنا تجعلنا نلحظ هذا الموقف : وعيها الصامت يرفض الجهل الذي صورته بالريف، أو مدينة أهلها موسمين باللاوعي مدينة سيح الحيول حين رفضوا الثقافة التي صورتها بالكميرا أو الصورة القادمة من مدينة أخرى أحضرها والدها "في مرات عديدة طلب الجيران أن يزيح صورة عمتي الميّتة عن الجدار وأن تُحرق لكن أبي رفض الأمر" وقولها عن رفض ابيها إنّما هو تمسك بما هو جديد وواعي ثم تعقب "في أشهر لاحقة انحبس المطر، ولم نجد لقطعان الماعز عشبا أخضرا تقتاته، فاضطر البعض لأن يخرج لماشيته جراب التمر الذي يدخره ... لم يكن الأمر جديدا على سيح الحيول، فهي تتأرجح دوما بين سيول جارفة وجفاف مروع، إلا أن الأهالي على غير العادة أصروا على ربط النقمة الإلهية بصورة العمة صاحبة الفص... "تأكد أبي أن القرية لم تعد تتسع لنا"[3]. هنا يرفض الأهالي الثقافة وبالمقابل تمسك الأب "رب الأسرة" بها وكأن

---

[1] . ميشال زيرافا-الرواية والمجتمع – منشورات (المطابع الجامعية الفرنسية) باريس 1976 –ص 106.

[2]. المرجع نفسه، ص: 98.

[3]. هدى حمد، أساميا، ص: 45.

القرية لم تعد ترحب بوجود هذه الثقافة، فتنتقل العائلة إلى مدينة مسقط التي تمثل الثقافة والتطور، تاركين أملاكهم ومكانهم، الملك الذي كانوا يعيشون فيه غربة بينما احتفظوا بثقافتهم الطبيعية لينتقلوا ويقطنوا مقابل إيجار وكأن الثقافة اختارت مكانا جديدا مع أصحاب الأرض.

"فور استلامي الشقة، استأذنت المالك برغبتي ... أبدى المالك تعجبه بادئ الأمر إلا أنه لم يحتج ..."[1] ثم تختار الذات الساردة أن تنهي حياتها حيث المكان الذي لم يفقد غريزته بعد، وفي البئر"فقدت الوعي في لحظة ارتطامي المتلاحق بجدار البئر .....في ثوان لاحقة انغمر جسدي كاملا بالماء البارد ... تلا تلك الاستفاقة استسلام أخير من دون أدنى مقاومة"[2].إنه انسحاب رمزي لامرأة ينهض عالمها هناك، في "مسقط" حيث المدينة والبيت الحديث، حيث بدأت الجسور تذوب وتذهب حتى بين الأم وابنتها ،اختارت أن تنهي حياتها في الأرض الأم لكن متمسكة بثقافتها الطبيعية في رأسها وهو ما عبرت عنه بالجمل (اللغة) تاركة الثقافة المصطنعة هناك في "مسقط والجهل أيضا في سيح الحيول منعزلة بثقافتها الطبيعية في جوف البئر في مياه جوف الأرض العذبة لتبقي على طبيعتها النقية.

وتظهر دلالة الجهل والثقافة أيضا في:

الرقص: إذ أن الرقص هنا يعبر عن أكثر من كونه مجرد مهنة، فهو بحث عن تحرر الجسد من قيده "في صالة تدريبات الآيروبيك تختفي الجمل الصاخبة من رأسي، أفكر في جسدي وحسب..."[3] إذ أن البطلة ترى في الرّقص بعد ثقافي يحملها إلى صفاء تفكيرها من كلّ ما هو جهل في حين تضجر ممن يأتين إلى صالة الرقص لغاية إنقاص الوزن أو لإغراء الأزواج فهي تراه أبعد كونه أداة، لذلك "كل واحدة منهن جاءت لنادي الجميلات لأسباب مختلفة، الأغلب جئنا ليفقدن الوزن ...والبعض جئنا ليكتسبنا المرونة، .... وهناك من قلن دون حياء أن أزواجهن يحبون رؤيتهن راقصات"[4].

---

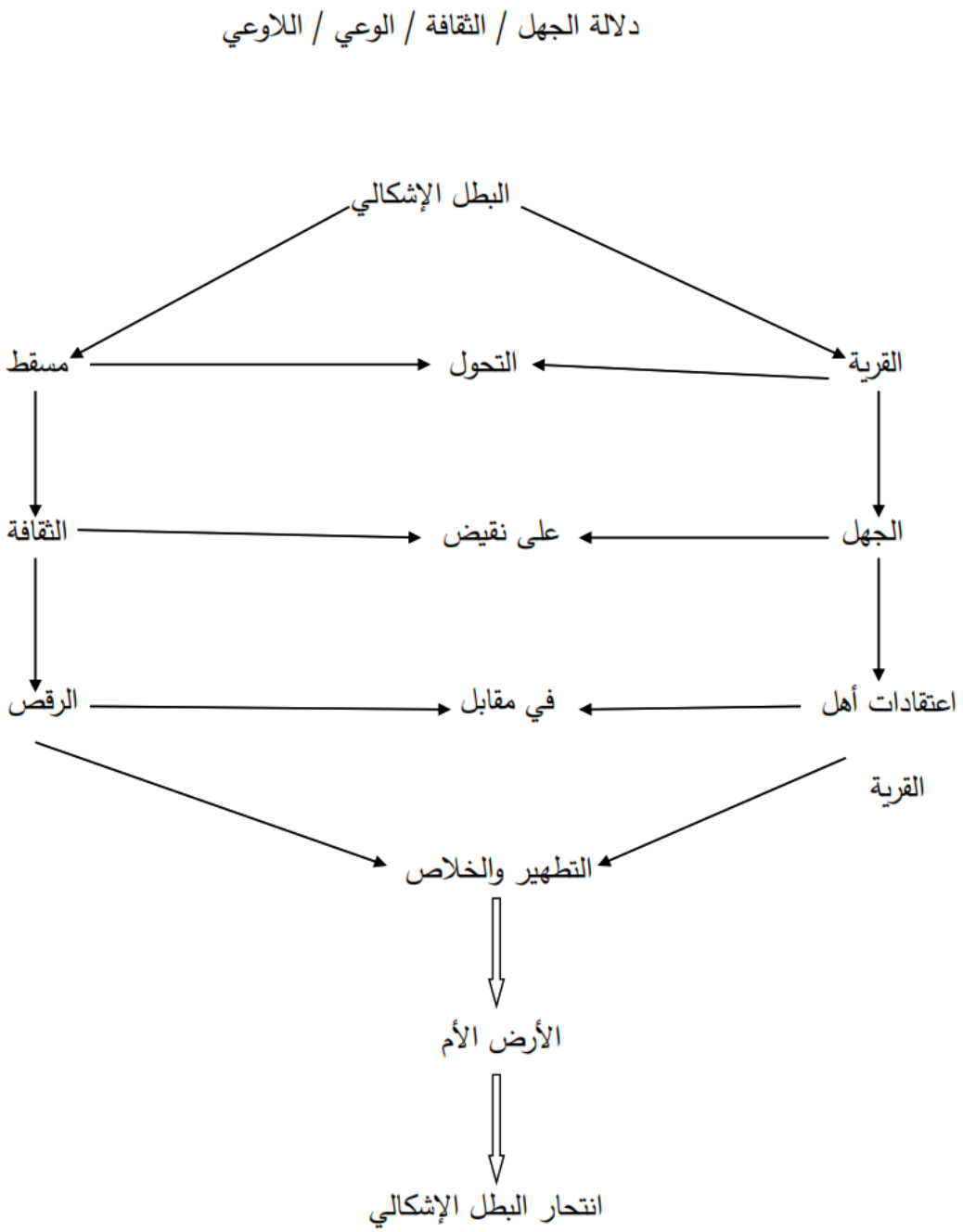
[1]. المصدر السابق، ص: 16.

[2]المصدر نفسه، ص: 7.

[3]المصدر نفسه، ص: 23.

[4]المصدر نفسه، ص: 29.

فهن يرَون الرّقص رغم دلالته على التّحضر ملاذا لتحقيق حاجاتهم، الرشاقة وفقدان الوزن، والإغواء بعيدا عنما وضع له كما ترى الساردة فيه. كما أنها تعود في الأخير لتوظف الرفض وظيفة ثانية، حين أصبح في لحظاتها الأخيرة مرسال لها للموت واحتفال به وذلك حين يكتشفون أنه ليس سقوطا مفجعا وإنما محاولة انتحار ناجحة عكس الاولى التي باءت بالفشل "وقع بصر البنغالي على خطواتي الراقصة والمترنحة..."[1]من خلال هذه الرقصة التي أصبحت وسيلة وحيدة لتقصى الأثر، وترسلنا لأن نرى أنها حققت بهذا السقوط أو الموت (انتحارا): خلودها الخاص، أو ما يمكن أن نطلق عليه بعث ثقافتها الطبيعية، ليست التي يتبعها متخلفوا القرية ولا التي يمارسها أهل المدينة وإنما النقية الصافية نقاء ماء البئر وعذرية باطن الأرض. وبهذا تبعث للعالم صوتها المحتبس، وأخيرا أصبح للغة صوت وللثقافة صاحب وممارس طبيعي.



تشرح الخطاطة ماجائت به ثنائية الوعي/واللاوعي، حيث توتر البطل الإشكالي يكون في القرية، ومن ثم تحول مسقط مدينة الثقافة وكلاهما يرمز إلى نقيظ الآخر(القرية/الجهل)، (مسقط/الثقافة)، والجهل مصور في إعتقادات أهل القرية، وفي المقابل الرقص يرمز إلى الثقافة، وويقع البطل الإشكالي بين رفض هذا وذاك، سيذهب بحثا عن التطوير والخلاص نحو الأرض الأم، ويذهب التوتر بإنتحال هذا البطل الإشكالي.

خاتمة

إلى هنا نكون قد وصلنا إلى نهاية بحثا، والّذي حاولنا فيه مقاربة نموذج البطل الإشكالي في رواية أساميا نحو المنهج النفسي السيميائي، وقفنا فيه على عدّة محطّات أضاءت مسار البحث، وبناء على ما تقدّم عرضه فقد تمّ تسجيل النّتائج التّالية:

من المدخل:

يعتبر البطل الإشكالي نموذجا منبثق عن حالة من التفسخ والانحطاط يؤول إليه العالم العربي في العصر الحديث، كما آل إليه عصر الإنحطاط في أوروبا عندما عبر عليه كل من لوكاتش وغولدمان بالتشيؤ الذي أنتج بطلا سلبيا وإيجابيا في آن، وحالة المجون في العصر العباسي الذي أنتج كذلك أبطال المقامات، كل ذلك يعطينا تصور حول هذا النوع من الابطال، بطل متأزم بسبب القيم التي يحملها يرفضها المجتمع وتتناقض مع طبيعة العصر.

من الفصل الأول:

1. لقد منح السرد بضمير الأنا الطاغي على نص الرواية حرية للكاتبة وأعطي للذات البطلة مساحة كبيرة في التعبير عن مراحل الشعور واللاشعور التي مرت بها حتى وصلت لقمة الإلتباس والتأزم الذي أدي بها للإنتحار، فالتكلم بضمير الانا هنا كان له أثر كبير في إقناع القارئ عن مدى إشكالية البطلة.
2. شكل الموروث الثقافي بؤرة الصراع هذه العادات والتقاليد البالية التي تحيط ببطلنا أدخلته في حالة تخبط للنهوض بأفكاره عبر اللغة، إلا انها كانت لغة مقموعة نستشفها في ورود الشخصيات دون أسماء، اين حذف الدال وبقي المدلول ليعبر عن مدي تأزم الشخصية.
3. إن أكبر إشكال يحيط بشخصية البطلة هو عدم القدرة على تقييم حالتها المعقدة تقييما يدخلها في دائرة البطولة التقليدية، فمن ناحية الصفات البيولوجية رغم القبح إمتلكت بنية جسمية صحيحة ومن ناحية الصفات السيكولوجية تزاوجت بين الإيجابية والسلبية وهذا ما وافق نموذج البطل الاشكالي.

من الفصل الثاني:

1. البطلة الإشكالية بختيارها البئر مكان لإنهاء حياتها، هي بذلك حققت خلودها الخاص وبعث صوت الذات المحتبس، حيث أن هناك لا يموت الصوت ولا يندثر صداه.

2. اجتياز فكرة الرقص كمهنة وامتداد وظيفته لوسيلة للبحث عن تحرر الجسد وسوق الروح عن فوضاها، ويظهر ذلك حين يبلغ الرقص منتهاه عندها يصبح عرسا للموت ومسارا له، اين صارت الوسيلة الوحيدة لتتبع الأثر وكشف حقيقة انتحارها من آثار اقدامها أثناء آداء رقصة الموت.

4. فكما كانت الرواية ارتدادا صوتيا تمثل في عملية الاسترجاع الزمني للأحداث على لسان البطل الإشكالي فقد مثلت كذلك ارتدادا مكانيا فالانتحار في سيح الحيول ارتداد للطفولة، ارتداد رمزي يجعل المهد هو نفسه المقبرة، لتطهر ذاتها من شعورها بالذنب في موته ورمي الذنب للأم في الموتين لتصبح سببا لمن مات في الرابعة وسببا لمن ماتت في الأربعين.

وفي نهاية البحث نقول إننا نستشف تمظهر البطل الاشكالي من خلال حضوره كمدلول فصفات البطلة موجودة من خلال اللغة غير أنها كدال أو علامة (الإسم) محذوف، ليكون عمق الفكرة في أن قيمة الذات لم تعد تعطي لدوالها بل لمدلولتها، وفي الأخير لا يسعنا أن نقول إلا أنّنا حاولنا ولو بالقليل أن نسقط ما جاء في التّنظيرات النّقدية حول نموذج البطل الإشكالي على رواية أساميا غير أن الرّواية مازالت غنية بدلالات أخري منفتحت لقراءات جديدة ...

الملحق

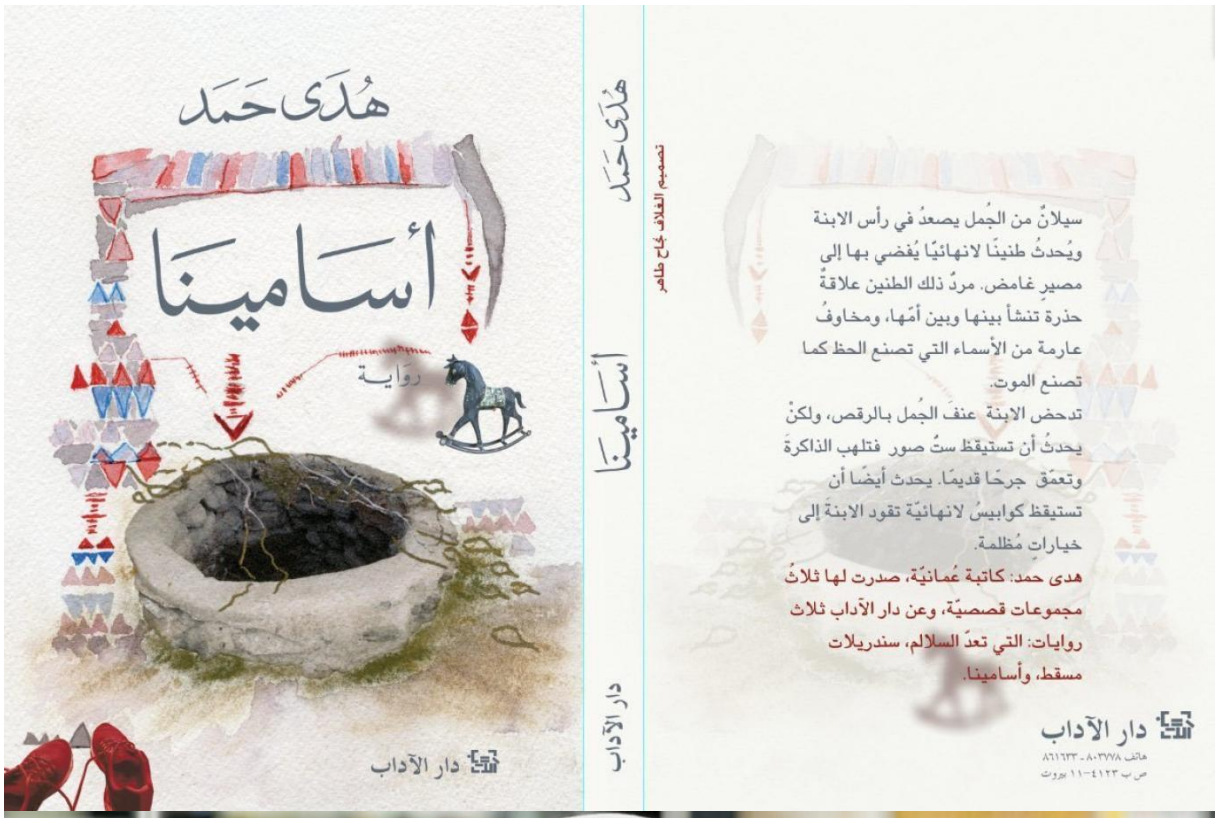
التعريف بالروائية:

هدى حمد هي كاتبه وصُحفيّه عمانيّة ولدت في مدينة رستاق عام 1981م. تخرّجت من جامعة حلب في سوريا، وحصلتْ على شهادة البكالوريوس في الأدب العربي وعملت كصحفيّة في الْقسم الثّقافي لجريدة عمان، وتولَّت منْصب رئيس تحرير مجلّة إلكترونيّة اسمها " أكثر من حياة" وهي أوّل مجلّة إلكترونيّه متخصِّصة في عروض الكُتب في عمان.

تعمل هدي حمد الآن منسّقة تحرير في المجلّة الثّقافيّة العمّانية " نزوى"؛ نشرت حتّى الآن خمس مجموعات قصصيّة منها:

- نميمة مالحة 2006م.
- ليس بالضّبط كما أريد2009م.
- الإشارة البرتقاليّة 2013م.
- أأنا الوحيد الّذي أكل التّفّاحة 2018م.

كما أنّها ألّفت ثلاث روايات عدا روايتها الأخيرة "أساميا" 2019م، منها روايتها الأولى " الأشياء ليست في أماكنها" الصّادرة عن دار الآداب اللّبنانيّة، والّتي فازت بالمركز الأوّل في مسابقة الشّارقة للإبداع العربي عام2009م، كما فازت الرّواية نفسها بالمركز الأوّل لأفضل كتاب من إصدار عماني عام 2009م. وهذا بالإضافة إلى روايتها " التي تعد السّلالم" و" سندرلات مسقط" كانتا ضمن الرّوايات الستّ في ورشة "محترف كيف تكتب رواية؟" للكاتبة اللّبنانيّة نجوى بركات.


هُدَى حَمَد
أسَامِينَا
رواية
دار الآداب
هُدَى حَمَد
أسَامِينَا
تصميم الغلاف فاتح طاهر
سيلانٌ من الجُمل يصعدُ في رأس الابنة ويُحدثُ طنينًا لانهائيًا يُفضي بها إلى مصيرٍ غامض. مردُّ ذلك الطنين علاقةٌ حذرة تنشأ بينها وبين أمّها، ومخاوفُ عارمة من الأسماء التي تصنع الحظ كما تصنع الموت.
تدحض الابنة عنفَ الجُمل بالرقص، ولكنْ يحدثُ أن تستيقظ ستُّ صور فتلهب الذاكرةَ وتعمّق جرحًا قديمًا. يحدث أيضًا أن تستيقظ كوابيسُ لانهائيّة تقود الابنةَ إلى خياراتٍ مُظلمة.
هدى حمد: كاتبة عُمانيّة، صدرت لها ثلاثُ مجموعات قصصيّة، وعن دار الآداب ثلاث روايات: التي تعدّ السلالم، سندريلات مسقط، وأساميـنا.
دار الآداب
هاتف ٨٠٣٧٧٨ - ٨٦١٦٣٣
ص.ب ٤١٢٣-١١ بيروت

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

سورة الأنبياء الآية: 30.

قائمة المصادر والمراجع:

اوّلا: المصادر

1) المدونة، هدى حمد، أساميا.

ثانيا: المراجع

2) التّلاوي محمد نجيب، وجهة النّظر في روايات الأصوات العربية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 2000م.

3) الصّلتي سعيد بن سليم، وجوه البطل وأقنعته في الرّواية العمانية، دراسة سيمائية نصّية، الآن ناشرون وموزعون، عمان، ط1، 2022م.

4) الكردي عبد الرّحيم، الرّاوي والنّص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006م.

5) العيد يمنى، تقنيّات السّرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت لبنان، ط3، 2010م.

6) اللّواتي احسان بن صادق، في السّرد العماني المعاصر، مسقط سلطنة عمان، دط، 2013م.

7) بحراوي حسن، بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء . الزمن . الشّخصيّة)، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م.

8) بوعزّه محمد، تحليل النّص السّردي تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، ط1، 2010م.

9) حسين خالد حسين، في نظريّة العنوان . مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النّصيّة. دار التكوين، دط، دس.

10) دريوش أحمد، مدخل إلى دراسة الأدب في عماذ (المصادر، المناهج، المراحل، النماذج) . دار الأسرة، دط، 1992م.

11) طرابيشي جورج، الأعمال النقدية الكاملة(ج3)، دار مدارك للنشر، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2013م.

12) عبّاس فيصل، أساليب دراسة الشّخصية التّكتيكات الإسقاطية، دار الفكر اللبناني، بيروت لبنان، ط1، 1990م.

13) عزّام محمد، البطل الإشكالي في الرّواية العربية المعاصرة، الأهالي للطباعة والنّشر، دمشق، ط1، 1992م.

14) عليّان حسن، البطل في الرّواية العربيّة في بلاد الشّام منذ الحرب العالميّة الأولى حتى عام 1973م، مطبعة الجامعة الأردنيّة، عمان، ط1، 2001م.

15) عواد الخزاعي أحمد، البطل الإشكالي في مسرودات أحمد خلف . نظرة بنيويّة تكوينيّة في ستّة نصوص روائيّة، دار الورشة الثقافية للطباعة والنّشر والتّوزيع، بغداد، ط1، 2020م.

16) غنيمي هلال محمد، النّقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنّشر والتّوزيع، دط، 1991م.

17) قاسم سيزا، بناء الرّواية . دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ .، مكتبة الاسرة، القاهرة، دط، 1978م.

18) كمال زكي أحمد، الأساطير، دار الكتاب العرب للطباعة والنّشر، القاهرة، دط، 1967م.

19) يقطين سعيد، الفكر الادبي العربي البنيات والانساق، منشورات دار الإيمان، الرباط، ط1، 2014م.

20) وغليسي يوسف، مناهج النقد الادبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007م.

ثالثا: المراجع المترجمة

21) ألبيرس، تاريخ الرّواية الحديثة، ترجمة: جورج سالم، منشورات عويدات البحر المتوسط، بيروت، ط2، 1982م.

22) باختين ميخائيل، الماركسية وفلسفة اللغة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1986م.

23) بوتور ميشال، بحوث في الرّواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1983م.

24) غريماس ألجيرداس، فونتنيي جاك، سيمائيات الاهواء من حالات الاهواء إلى النفس، ترجمة: سعيد بن كراد، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت لبنان، ط1، 2010م.

25) غولدمان لوسيان، مقدمة في سيسيولوجيا الرّواية، ترجمة: بدر الدين عروركي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا اللاذقية، ط2، 1992م.

26) غولدمان لوسيان، جاك دوبوا، يُون بسكاوي، جان دوفينو، جاك لينهارت، ر.هيندلسن، البنيويّة التّكوينيّة والنّقد الادبي، ترجمة: سيبيلا، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت لبنان، ط2، 1986م.

27) غولدمان لوسيان، الإله المختفي، ترجمة: زبيده القاضي، منشورات تيل كاليمار، باريس 1976م.

28) لوكاتش جورج، في نظرية الرّواية وتطوّرها، ترجمة: نزيه الشوقي، حقوق الطّبع والتّوزيع محفوظة للمترجم، دط، دمشق، 1987م.

29) لوكاتش جورج، بلزاك والواقعية الفرنسية، ترجمة: محمد علي اليوسفي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ط1، 1985م.

30) هامون فيليب، سميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بن كراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية سوريا، ط1، 2013م.

31) زيرافا ميشيل، الرواية والمجتمع، ترجمة: جمال شحيد، منشورات المطابع الجامعية الفرنسية، باريس 1976م.

رابعا: المعاجم والقواميس

32) ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف كرنيش النيل، القاهرة.

33) الفيروز آبادي مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، دط، 2008م.

34) بن مالك رشيد، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، 2000م.

35) القاضي محمد، الخبو محمد، السماوي أحمد، العمامي محمد نجيب، عبيد علي، بنخود نور الدين، النصري فتحي، آيتميهوب محمد، معجم السّرديّات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010م.

خامسا: المجلاّت

36) أبو علي رجاء، سيميائية المكان في رواية البئر لإبراهيم الكوني، إضاءات نقدية، العدد 30، 2018م.

37) المناصرة حسن، البطل في الرواية العربية، تحقيق: فوّاز السّيحاني، جريدة الرّياض، العدد 18، 2014م.

38) بنت حبراسالسّليميّة منى، الأصوات الرّوائيّة الجديدة في عمان، مؤسسة عمان للصحافة والنّشر، مجلة تروى، سلطنة عمان، العدد 85، 2016م.

39) بومعزة نوال، السّردي والاثنوغرافي، مجلّة المرتقي، المجلد 5، العدد 1، 2022م.

40) حاج علي ليلي، تمظهرات البطل الاشكالي في القصة القصيرة الجزائرية، مجلة فصل الخطاب، المجلد 11، العدد 2، جوان 2022م.

41) رويقي رزيقة، البطل الإشكالي في المقامات الحريريّة بين المقدّس والمدنّس المقامة الصّنعانيّة " نموذجا"، مجلّة العلوم الإنسانيّة، العدد 46، ديسمبر 2016م.

42) سليمان بسمه، العوالم التخيلية للبطل، مجلة نقد وتنوير، العدد 9، مارس2021م.

43) نهمار فاطمة الزهراء، المنهج النّفسي ووظيفته النّقدية في العمل الأدبي، مجلة اللغة العربية وآدابها، المجلد 9العدد 2، ديسمبر 2021م.

سادسا: الرسائل الجامعية

44) جابي فائزة، برحمون فائزة، سحنون فاطمة، شخصية البطل في رواية المرأة والوردة لمحمد زفزاف، مذكرة ماستر تخصص دراسات أدبية، جامعة آكلي محند اولحاج، البويرة، 2020.

45) فؤاد النّبلاوي عايدة، الحكايات الشّعبية العمانية ودلالتها الاجتماعية الثقافية، دراسة انثروبولوجية، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة السلطان قابوس، عمان، 2015م.

فهرس الموضوعات

شكر وتقدير .....

إهداء.....

مقدمة .....أ

المدخل: لمحة تنظيريّة حول البطل الإشكالي في النّقد الأدبي

توطئة:..... 5

أوّلاً . مفهوم البطل الإشكالي: 5

1. لغة:.....5

2. اصطلاحا:.....6

ثانيا. صورة البطل في السرد العربي: 9

1. البطل في الرواية بين القديم والمعاصر:.....9

2. البطل في الرواية العمانية:.....11

ثالثا. صورة البطل في المناهج النقدية:.....16

1. البطل من منظور المناهج الحداثية وما بعد الحداثية:.....16

2. صورة البطل في المنهج النفسي والسيميائي:.....17

الفصل الأوّل: مميزات البطل الإشكالي في رواية أساميا وأهم الثيمات المساهمة في تشكله

أولا: أنماط البطل الإشكالي في رواية أساميا: 23

1- البطل/الراوي: 23

2- تعدّد الأصوات: 26

3. أبعاد شخصيّة البطل الإشكالي:.....29

ثانيا: أهمّ الثّيمات المساعدة في تشكّل البطل الإشكالي:.....34

1-العنوان: 34

2- الزمان (أشباح الماضي):.....35

3- المكان (البئر): 36

الفصل الثّاني: البطل الاشكالي وعلاقته بالقضايا المطروحة في الرواية

1: البطل الاشكالي وعلاقته بالقضايا المطروحة في أساميا: 41

1-1: البطل الإشكالي والقيم التاريخية: 42

1-2: البطل الإشكالي والقيم النفسية والفلسفية:.....46

1-3: البطل الإشكالي والقيم الأخلاقية.....49

1-4: البطل الإشكالي والقيم الثقافية والاجتماعية 51

خاتمة 55

الملحق 60

قائمة المصادر والمراجع 62

فهرس الموضوعات 68

ملخص: 70

ملخص:

يعتبر البطل الاشكالي نموذج لنوع من الأبطال في النّصوص الرّوائيّة المنبثقة عن المجتمعات الّتي تعاني مخاضًا عسيرًا في النّهوض بنفسها سواءً على المستوي السّياسي أو الاقتصادي أو الاجتماعي أو غيرها، وقد عرفته المعاجم بالشّجاع الملتبس وهو ما يتطابق الى حدّ بعيد مع ما جاء به كلّ من لوكاتش وتلميذه غولدمان ومن جاءوا بعدهم بمفاهيم فلسفيّة تصبُّ جميعها في كون هذا النّوع من الابطال متأزّم يعاني الضّياع، وهو ما يدل على أنّ الرّواية العربيّة عامة والعمانيّة خاصة قد تخلّت عن البطولة التّقليدية، و اتّجهت نحو الانسان العادي ترسم له صورة بطل واقعي انعكست عليه مجريات الاحداث المعاصرة ليتبلور في هذه الشّخصية المأزومة ، والّتي حاولت المناهج بدورها فكّ شفراتها السّيكولوجيّة عبر المنهج النّفسي وتحليله ، والعلامتيّة في المنهج السّيميائي.

General summary

Our study revolves around the problematic hero from the novel Asamina by the novelist Huda Hamad, which is a semiotic approach to a new model of heroism that appeared at the hands of Lukach and Goldmann. This crisis hero is the closest to the life of an ordinary person for many writers of the modern era.

Our topic was based on an attempt to crystallize a comprehensive concept of the problematic hero with all its characteristics, from the perspective of modern and postmodern criticism and the mechanisms of experimentation, and then put it on the Omani novel with its cultural and intellectual characteristics that distinguish it from others.

Keywords: problematic hero, Omani novel, semiotic approach, psychological ana