الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République algérienne démocratique et populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالوصف لميلة

معهد الآداب و اللغات
قسم اللغة و الآداب العربي

المرجع: .....

الوعي الممكن في رواية الصدمة لياسمينة خضراء

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي
تخصص " أدب حديث و معاصر "

إعـداد الطالبتين:
- بيرم دنيا
- لبيض خولة

إشراف الأستاذة:
زهيرة بوزيدي

السنة الجامعية 2023/2022

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و عرفان

الحمد و الشكر لله عز و جل الذي أنعم علينا بنعمه ورحمته

نتقدم بأسمى آيات الشكر و التقدير و الاحترام إلى استاذتنا الفاضلة " زهيرة بوزيدي" على ما غمرتنا به من نصائح وتوجيهات علمية ومنهجية، و لم تبخل علينا جزاها الله عنا خير الجزاء كما نتوجه بالشكر والامتنان إلى كل من أعاننا على انجاز هذا البحث بالقول أو العمل

مقدمة

مقدمة .

تعد البنيوية التكوينية من أهم المناهج النسقية التي تدرس العلاقة بين الحياة الاجتماعية والإبداع الفني والأدبي، وذلك من خلال تحليل البنى الأدبية ، كما تبحث في العلاقة بين الوعي التجريبي لجماعة معينة وبناء الشكل الأدبي، وهذا الاتجاه يجعل الأدب مصوراً لفكرة الصراع الطبقي ومستثمراً لرموز الحياة الاجتماعية بكل أبعادها المختلفة.

كما تميز أدب ياسمينة خضرا بقوة السرد والتشويق والوصف الدقيق والتعبير الصادق عن حياة المقاومة الفلسطينية في ظل الاحتلال الصهيوني ووعي بواقعهم وهذا ما شجعنا في البحث عن مظاهر **الوعي الممكن في رواية الصدمة.**

من هنا تنبثق الإشكالية التالية:

ـ كيف تشكل الوعي الممكن في رواية الصدمة لياسمينة خضرا ؟ وأين يكمن في الرواية؟ وكيف صور لنا الكاتب أعلى درجات الوعي في الرواية؟.

وما دفعنا لاختيار هذا الموضوع جملة من الأسباب الذاتية والموضوعية وهي:

ـ ميلنا إلى الدراسات السردية.

ـ تزويد مكتبة الجامعة بدراسات جديدة تخص الحقل السوسيو أدبي.

ـ تدعيم الدراسات المتعلقة بالنتاج الأدبي الجزائري.

ـ إعجابنا بكتابات وأدب ياسمينة خضرا خاصة في رواية الصدمة التي أحدثت ضجة كبيرة اعتبرت من أروع الروايات التي كتبها.

لم تكن مراحل هذا البحث لتتضح لولا اعتمادنا على المنهج البنيوي التكويني الذي يمثل محور دراستنا بخطة قسمناها إلى:

مقدمة مهدنا فيها للموضوع، ثم مدخل تناولنا فيه بعض المفاهيم المتعلقة بماهية البنية ومفهوم البنيوية التكوينية ، ثم فصليين نظري وتطبيقي فالفصل النظري المعنون بالبنيوية التكوينية النشأة والمفاهيم فقد تناولنا فيه العديد من العناصر منها نشأة البنيوية التكوينيةالطابع الفلسفي لهذا المنهج ومفهوم الوعي الطبقي، وتطرقنا ايضا إلى المقولات والتنظيرات التي جاء بها جورج لوكاتش إضافة الى التأسيس النظري لمفاهيم غولدمان.

أما الفصل الثاني الموسوم بتجليات الوعي في رواية الصدمة، فقد تطرقنا فيه إلى الوعي القائم الذي تمثل في الأحداث التي ظهرت في الرواية، بينما الوعي الممكن فقد درسنا فيه تبلور الوعي الممكن ضمن المكان والزمان والشخصيات، وتليها خاتمة تضمنت أهم النتائج المتحصل عليها ووضعنا ملحقاً فيه و ملخصاً للرواية.

كما يمكن الإشارة إلى بعض الدراسات السابقة التي درست هذه الرواية منها:

ـ صورة الأخر وعنفه في رواية الصدمة لياسمينة خضرا دراسة نقدية تحليلية سهام بودرعة.

ـ أدب المقاومة رواية الصدمة لياسمينة خضرا أنموذجا خوخة فدياس.

ـ سيميائية المكان في الرواية الجزائرية المعاصرة رواية الصدمة لياسمينة خضرا أنموذجا أميرة ثمرة.

وقد تم اعتمدنا على مراجع أهمها:

ـ البنيوية التكوينية والنقد الأدبي للوسيان غولدمان.

ـ العلوم الإنسانية والفلسفة للوسيان غولدمان.

ـ التاريخ والوعي الطبقي لجورج لوكاتش.

ـ البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية لمحمد الأمين بحري.

وفي مسار بحثنا تعرضنا الى بعض الصعوبات من أبرزها ضيق الوقت ونقص بعض المراجع.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نتقدم بالشكر الجزيل والامتنان، لأستاذتنا "**زهيرة بوزيدي**" التي تبنت هذا البحث وذللت صعوباته جزاها الله عنا خير الجزاء.

ـ وعلى الله قصد السبيل ـ

ميلة 24 ماي 2023

مدخـــل

مدخل: من البنية إلى البنيوية التكوينية.

عناصر المدخل :

1- مفهوم البنية

أ- لغة

ب- اصطلاحا

2- مفهوم البنيوية

3- مفهوم البنيوية التكوينية

تمهيد:

يعد الأدب أحد أشكال التعبير الإنساني المرتبط بعواطف الإنسان وأفكاره وخواطره وهواجسه، حيث تشمل الأساليب الكتابية المتنوعة حسب ارادة التعبير عما لا يمكن أن يعبر عنه بأسلوب آخر، لذلك الأدب ظاهرة اجتماعية بحكم طبيعة الإنسان الذي ينتجه ويتعامل معه كالشاعر أو الأديب أو المبدع بصفة عامة فهو عضو فعال في مجتمعه.

كما يمكن اعتبار العمل الإبداعي نتاج لما يصدره المبدع من خلال لغته الخاصة المتعلقة بطبيعة عصره، وهذا التصور كان سائدا لفترة من الزمن تتفق عليه معظم المذاهب والمناهج النقدية كالسياقية والنسقية.

مع تطور الدراسات الحديثة وظهور فرع اللسانيات وجهود "**دوسوسير**" ظهرت البنيوية واتفقت على مبدأ نقدي واحد ألا وهو اقصاء كل ما يتعلق بالظروف النفسية والاجتماعية والعوامل المؤثرة، فهي ترى أن العمل الأدبي مجرد نص مغلق، له نظامه الداخلي الذي يكسبه وحدته وهو نظام لا يكمن في ترتيب عناصر النص كما هو شائع إنما يكمن في تلك الشبكة من العلاقات التي تنشأ بين تركيباته.

1: مفهوم البنية لغة و اصطلاحا:

أ- لغة:

وردت كلمة بنية من حيث الدلالة اللغوية بتعاريف كثيرة في المعاجم العربية منها "لسان العرب" حيث جاء فيه: «البني: نقيض الهدم، بنى البناء بنيا وبناء و بني مقصور، وبنيانا وبناية وابتناه وبناه».

«يقال بِنية، وهي مثل رشوة ورِشاً كأن البنية الهيئة التي بُنِيَ عليها مثل المِشْيَة والرِّكْبَة وبنى فلان بيتا بناءً وبَنىً، بناء وبني مقصور، شدد للكثرة، وابتنى دارا وبنى بمعنى والبنيان الحائط »[1].

وفي معجم العين وردت بمعنى « بنى البناء يبني بنيا وبناء، وبنى، مقصور والبنية: الكعبة، يقال لا ورب هذه البنية »[2].

ونجدها هنا في معجم " أساس البلاغة" بمعنى « بني: بنى بيتا أحسن بناء وبينان وهذا بناء حسن وبنيان حسن في قوله تعالى « كَأَنَّهُم بُنْيَانٌ مَّرْصُوصٌ »[3] ، سمي المبني بالمصدر و بناؤك من أحسن الأبنية، وبنيت بنية و بنية عجيبة ورأيت البنى والبنى فما رأيت أعجب منها»[4].

كما توارد ذكرها في معجم "الوسيط" على «أن البنية: ما بنى، (ج) بنى وهيئة البناء ومنه بنية الكلمة: أي صيغتها، وفلان صحيح البنية».

« البنية: كل ما يبنى وتطلق على الكعبة».

«البنية : بنية الطريق؛ طريق صغير يتشعب من الجادة».

---

[1]- جمال الدين ابن منظور، "معجم لسان العرب"، ضبط: خالد رشيد القارئ، دار الصبح إديسوفت، بيروت، لبنان، ط1 2006، ج1، مادة .بنى.

[2]- الخليل بن أحمد الفراهيدي، "معجم العين"، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2022 ج1 مادة بنى.

[3] - سورة الصف ، ص 61 ، قراءة حفص.

[4]- محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري،" معجم أساس البلاغة"، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ط1، 1998، ج1 مادة بنى.

«بنى الشي– بنيا و بناء و بنيانا أقام جداره و نحوه » [1] .

عرفت كلمة بنية في معجم "اللغة العربية المعاصرة على أنها «جمع بُنى ما بني الصناعة ووسائل الإنتاج هي بنى تحتية أما القوانين والأدبيات فهي بنى فوقية[2]».

ويمكننا الإشارة هنا أن الدلالة اللغوية لكلمة بنية التي وردت في المعاجم العربية كلها تحتوي على معنى البناء.

البنية "structure" وقد وردت في قاموس عام لغوي وعلمي "Dictionnaire Générale Linguistique Technique et Scientifique".

برمجة لغوية "Structure" بنى ركب "Structurer"، تحول بنيوي أو تركيبي" structurelle Transformation"، هيكل إنشائي " structurelle Structure "، كمرة أو (عتبة) انشائية "Poutre structurelle "، حفر إنشائي " Excavation structurelle"، توافق التركيب (الصخري) "Concordance structurelle"، حمل إنشائي "Charge structurelle"[3] .

أما في قاموس "Dictionnaire de l'Académie Français" وردت كلمة بنية "structure" بمعنى «بناء، اسم المؤنث، طريقة بناء المبنى، هيكل هذا المبنى جذاب، هذا القصر ذو بناء متين، هيكل جميل، هيكل رائع، هيكل خفيف، نحن قال، هيكل جسم الإنسان، ليقول: الطريقة التي يتكون بها جسم الإنسان والتي تتكون منها أجزاؤه من جسم الإنسان مرتبة معا كما نقول هيكل جسم الحيوان، نقول من الناحية المجازية، فإن بنية الخطاب، على سبيل المثال، ترتيب وترتيب أجزاء من خطاب، عند فحص بنية هذا الخطاب وجد أن ... ويقال أيضا، هيكل القصيدة»[4].

ومن خلال الدلالة المعجمية لكلمة بنية التي ذكرت سابقاً سواء في المعاجم العربية أو الغربية لا يكتمل معناه إلا في تعريفها الاصطلاحي.

---

[1] – مجمع اللغة العربية،" معجم الوسيط"، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004، مادة بنى.

[2] – أحمد مختار عمر، "مجمع اللغة العربية المعاصرة"، دار علاء للكتب، القاهرة، مصر، ط1، 2008، م1، ص252.

[3] M. SAID : Le Dictionnaire Français, Arabe , dar Alkotob Al ilmiyah, Beyrouth - Liban, 2éme édition, p747.

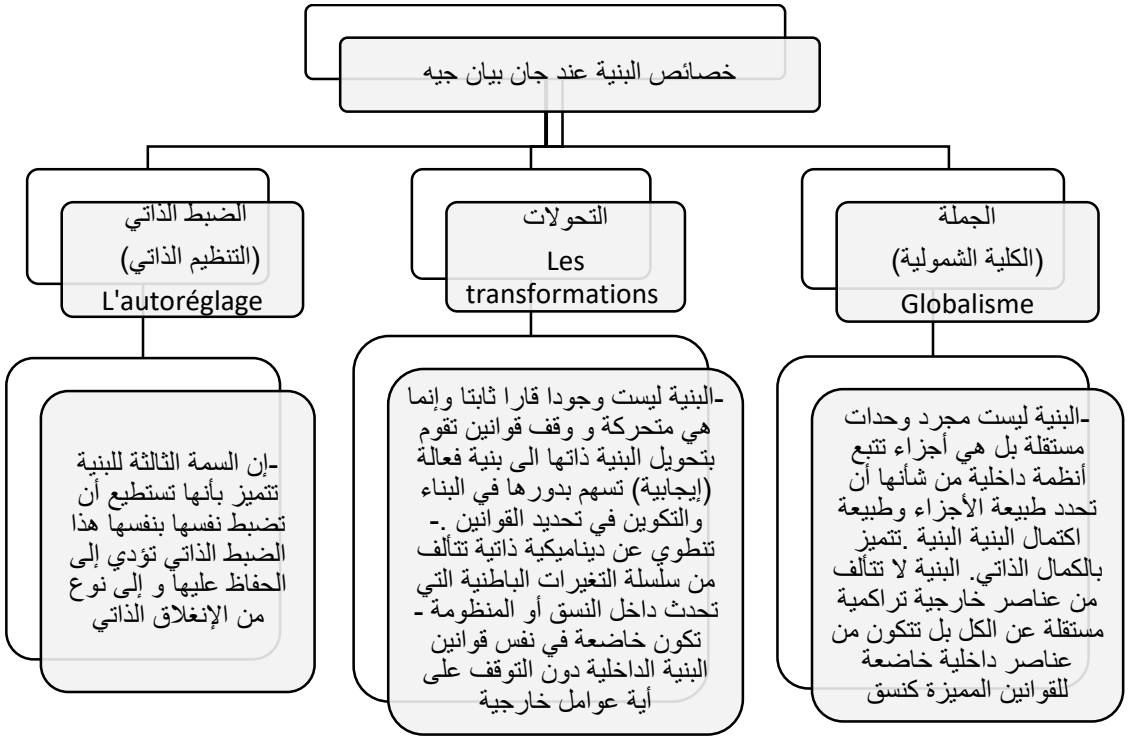
[4] Dictionnaire de l'Académie français, 5 ème édition, p 3081.

ب- اصطلاحا:

مع اكتساب كلمة بنية معنى المجموع أو الكل المتماسك، إحتل هذا المفهوم مكان الصدارة في مختلف الدراسات الانسانية الحديثة ولم يعد يقتصر مفهوم البنية على مختلف الدراسات اللغوية وتشعباتها، فقد دخلت علوم مختلفة منها المذاهب الفكرية والنقدية فأصبح لها معنى اصطلاحي يتعلق بكل منها.

حيث يرى "**جان بياجيه**" «أن البنية هي نسق من تحولات له قوانينه الخاصة باعتباره نسقاً (في مقابل الخصائص المميزة للعناصر) علما من شأن هذا النسق أن يظل قائما ويزداد ثراءً بفضل الدور التي تقوم به تلك التحولات نفسها دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق، أو أن تهيب بأية عناصر تكون خارجة عنه»[1].

إذن البنية هي نظام متحكم، يعتمد على نفسه وقوانينه الداخلية وهي التي تتألف من عناصر ترتبط فيما بينها بجملة من العلاقات وهذه العلاقات تخضع بدورها لقانون التحولات الذي يكفل لها المحافظة على بقائها ويحقق لها ضربا من الانغلاق الذاتي.



المرجع: جان بياجيه، "البنيوية"، تر: عارف منيمة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط4 ،ص 8، 13.

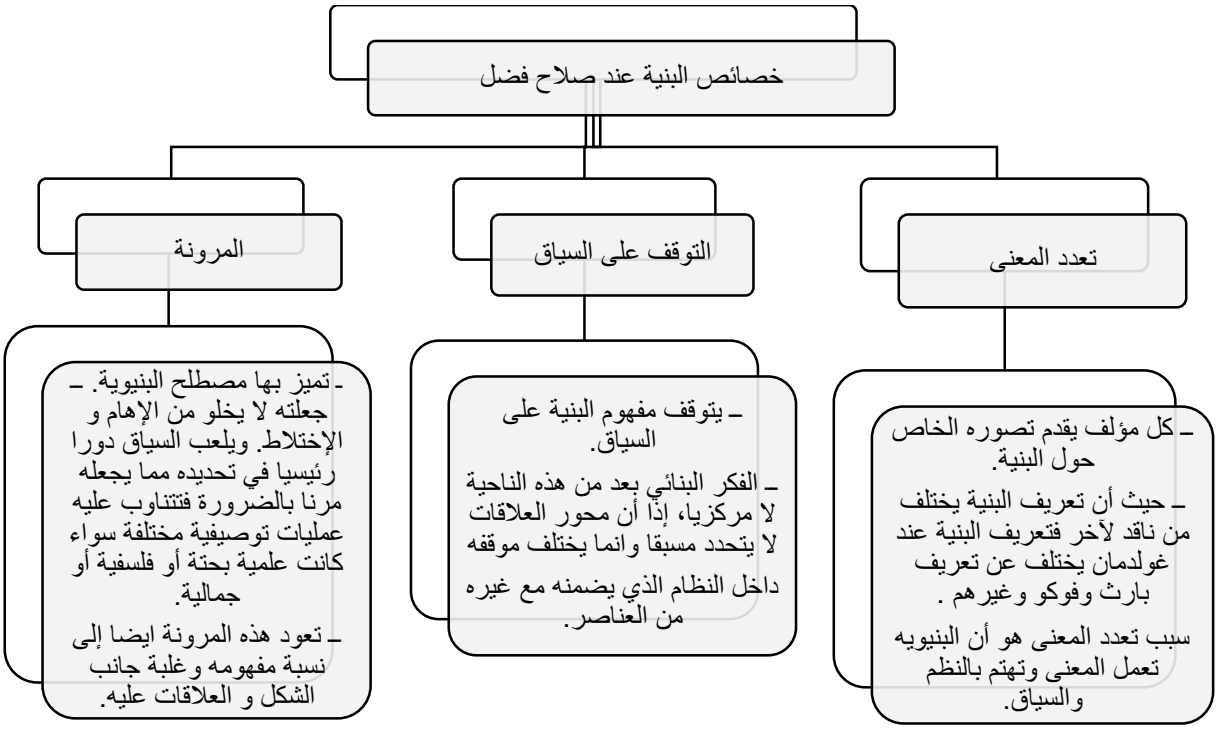
[1]- زكريا إبراهيم ، مشكلة البنية ، مكتبة مصر للطباعة، دط، دت، ص 30، 31.

ويعرفها "**ليفي اشتراوس**" « أن البنية تحمل أولاً وقبل كل شيء طابع النسق أو النظام فالبنية تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها أن يحدث تحولا في باقي العناصر الأخرى»[1] .

و بهذا البنية هي تلك العلاقات الثابتة، القائمة بين حدود متنوعة بحيث يكون كل عنصر فيها متعلقا بعناصر أخرى ولا يمكن أن يكون ذا دلالة إلا في نطاق هذا الكل.

وإذا أمعنا النظر الى تعريف "**جان بياجيه**" و "**ليفي إشتراوس**" للبنية وجدنا أنهما يجمعان على القول بأن البنية هي القانون الذي يحكم تكون المجاميع الكلية من جهة ومعقولية تلك المجاميع الكلية من جهة أخرى.

واذا انتقلنا الى تعريف آخر للبنية ألا وهو تعريف "**أندري لالاند**" وجدناه يقرر بكل بساطة «إن البنية هي كل مكون من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه »[2]



المرجع: ينظر: صلاح فضل، النظرية البنائية للنقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص121.

[1]– زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، ص 31.

[2]– المرجع نفسه، ص 38.

و من خلال الدلالة الاصطلاحية لكلمة بنية يظهر أنها:

- موضوع منتظم له صورته الخاصة، ووحدته الذاتية.
- أي زيادة في المبنى يؤدي بالضرورة إلى الزيادة في المعنى.
- يؤدي كل تحول في البنية إلى تحول في الدلالة، لأن كلمة (بنية)، تحمل معنى المجموع أو الكل [1].

ومن خلال ما سبق يمكن تحديد البنية بأنها: «هي نظام تحولات... وتصان البنية أو تغتني بتفاعل قوانين التحول الخاصة بها، والتي لا تؤدي إلى أي نتائج خارجية بالنسبة للنظام، ولا تستخدم عناصر خارجية بالنسبة له»[2] .

والبنية هي ذلك النسق المتكامل الذي يتألف من أصوات وكلمات ورموز وصور وموسيقى وتخضع لقوانين تتحكم فيها.

2 – مفهوم البنيوية:

تعد البنيوية مذهب فكري ومنهج ظهر في منتصف الستينات من القرن العشرين، ضمن حقل علم النفس وكان ظهورها بالتحديد في فرنسا، وذلك عند قيام "**تزفيتان تو وروف**" بترجمة الأعمال الخاصة بالشكلانيين الروس إلى اللغة الفرنسية، وقد ظهر ذلك بكتاب عنوانه "نظرية الأدب نصوص الشكلانيين الروس"، فكانت حركة الشكلانيين التي ظهرت في روسيا بين عامي (1915، 1930)، هي أول مصادر البنيوية وأهمها.

ظل مفهوم المنهج البنيوي غامضا، حتى عند الغرب أنفسهم، لأنه يعد خليطا متداخلا من مناهج نقدية متعددة، وهو ما صعب على الباحثين «ايجاد ميزة للبنيوية ذلك أنها ارتأت أشكال

كثيرة التنوع لا تسمح بتقديم قاسم مشترك و أن البنيات المعروفة اكتسبت معان تزداد اختلافا[3]».

---

[1]– ينظر: زكريا ابراهيم، "مشكلة البنية"، ص 29.

[2]– ليونارد جاكبسون،" بؤس البنيوية التكوينية"، تر: ثائر ديب، دار الفرقد للطباعة والنشر، دمشق، ط2، 2008 ص53.

[3] –جان بياجيه، "البنيوية "، ص 07.

نظرا لتعدد الاختلافات أورد بعض البنيويين تعاريف كثيرة حول البنيوية فكانت:

- طريقة وصفية في قراءة النقد الأدبي.
- تستند إلى خطوتين أساسيتين (التفكيك و التركيب).
- لا تهتم البنيوية بالمضمون المباشر، بل ترتكز على شكل المضمون وعناصره وبناءه التي تشكل نسقية النص في اختلافاته وتآلفاته.
- يعني هذا أن النص عبارة عن لعبة الاختلافات ونسق من العناصر البنيوية، التي تتفاعل فيما بينها وظيفيا داخل نظام ثابت من العلاقات[1].

البنيوية ثمرة من ثمرات التفكير الألسني السوسيري، ارتبطت بعلم اللغة فقط، حيث أن: «علم اللغة يجب أن يتخلص من التخصصات الأخرى التي تثقل كاهله، كالفليلوجيا والفلسفة والدين ونظريات الأخلاق، فالدراسات اللغوية التي كانت سائدة قبل **دوسوسير** مجرد وسيلة لغايات أخرى خارجة عن نطاق اللغة ذاتها وحسم المشكلة نهائيا حين أعلن مبدأ الاستقلالية»،[2] بمعنى أن المنهج البنيوي يتعامل مع اللغة وينفي أي واقع غيرها، ويدرس النص في ذاته ومن أجل ذاته باعتباره بنية مغلقة ومستقلة وهو يشبه مبدأ اللغة عند **دوسوسير**.

و يكمن هدف البنيوية عند "صلاح فضل":

- محاولة الوصول إلى فهم المستويات المتعددة للأعمال الأدبية ودراسة علائقها وتراتبها والعناصر المهيمنة على غيرها.
- فهم كيفية أدائها لوظائفها الجمالية والشعرية على وجه الخصوص[3].
- ويتضح لنا كذلك أن: «البنيوية هي القيام بدراسة ظواهر مختلفة، كالمجتمعات والعقول واللغات، والأساطير بوصف كل منها نظاما تاما، أو كلاً مترابطاً، أي بوصفها بنى فتتم

[1] – ينظر: إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين ، دار الآفاق العربية – القاهرة ط1، 2011، ص 186.

[2]– بشير تاوريريت ، "محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر"، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، ط1، 2006 ص23.

[3]– ينظر: صلاح فضل، "مناهج النقد المعاصر "،دار ميران للنشر والتوزيع ، القاهرة، ط1، 2002، ص 98.

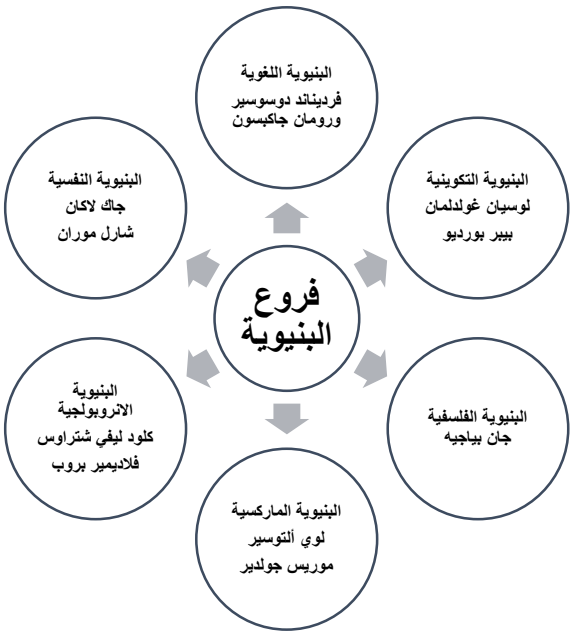
دراستها من حيث أنساق ترابطها الداخلية، لا من حيث هي مجموعات من الوحدات أو العناصر المنعزلة ولا من حيث تعاقبها التاريخي[1]».

تعنى البنيوية في معناها الواسع بدراسة ظواهر مختلفة، فتنظر إلى كل ظاهرة، بوصفها نظاماً كليا، فتدرسها من حيث سياقتها الداخلية لا من حيث السياقات الخارجية.

البنيوية منهج نقدي داخلي، يقارب النصوص مقاربة آنية محايثة، ويعرف "**جابر عصفور**" المحايثة بأنها :

- مصطلح يدل على الاهتمام بالشيء من حيث هو ذاته وفي ذاته.
- النظرة المحايثة، تفسر الأشياء في ذاتها، و من حيث هي موضوعات تحكمها قوانين تنبع من داخلها، وليست من خارجها.
- التحليل المحايث أو المنبثق، يقتضي الاستبعاد المنهجي لكل وجهات النظر المختلفة الخارجية، عن القوانين الداخلية التي تحكم قيام اللغة بوظائفها الدلالية، وما يتضح في نظامها من مقابلات و تداعيات وتجانس أو تنافر[2] .
- كما انطلقت البنيوية من مسلمة مفادها:

«أن الجزء لا قيمة له إلا في سياق الكل الذي ينتظمه»[3] وتؤكد كذلك على أسبقية الكل على الأجزاء.



[1] – ليونارد جاكبسون، "بؤس البنيوية التكوينية"، ص51.

[2] – ينظر: جابر عصفور، "نظريات معاصرة"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،ط1، 1998، ص 215، 216.

[3] – يوسف غليسي،" مناهج النقد الأدبي"، جسور النشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، ط1، 2007، ص 70.

إذن البنيوية منهجية، ونشاط وقراءة وتصور فلسفي، تقوم على فكرة الكلية أو المجموع المنتظم و رغم مشكلة تعدد المفاهيم بسبب غياب الترجمة الموحدة للمصطلح اتفق النقاد على مبدأ عزل النص عن سياقاته الخارجية، وإقصاء كل ما هو مرجعي، وواقعي والتركيز على ما هو لغوي ويستقرء الدوال الداخلية.

3- مفهوم البنيوية التكوينية:

تعد البنيوية التكوينية أو التوليدية، فرع من فروع البنيوية نشأت استجابة لسعي بعض المفكرين والنقاد الماركسيين للتوفيق بين أطروحات البنيوية في صياغتها الشكلانية وأسس الفكر الماركسي أو الجدلي في تركيزيه على التفسير المادي والواقعي للفكر والثقافة عموماً وبرزت إلى الصدارة خلال الستينات والسبعينات من القرن الماضي. و أثبتت نفسها كحركة نقدية رئيسية في العلوم الإنسانية والاجتماعية، ثم انتقل هذا المفهوم إلى النقاد العرب وكان حضورها واضحا وبارزا في مؤلفاتهم النقدية وبدأت بعد ذلك اجتهاداتهم في ترجمة هذا المصطلح وتحديد دلالته.

أولا: مفهوم البنية عند لوسيان غولدلمان:

تتمثل في: «تطبيق هذا التصور في مجال الدراسات الاجتماعية للأدب[1]». أي أن البنية عبارة عن تصور علمي حول الحياة الإنسانية، حيث تمنح تصوراتها النفسية من أراء **فرويد** ومفاهيمها الابستيمولوجية من نظريات **هيجل** و**ماركس** و**جان بياجيه**.

كما يتضح أن: «البنيوية التكوينية، تسعى إلى إعادة الاعتبار للعمل الأدبي والفكري في خصوصيته، بدون تخلصه من علاقاته بالمجتمع والتاريخ، وعن جدلية التفاعل الكامنة وراء

[1]- صلاح فضل، " النظرية البنائية في النقد الأدبي "، ص 128.

استمرار الحياة وتجددها مع المنهج البنيوي التكويني، لا يلغي "الفني" لحساب الأيديولوجي»[1].

هدف البنيوية التكوينية هو الرفع من قيمة العمل الأدبي، حيث أنها تسعى لتحقيق توازن بين العمل الفني والإيديولوجي.

انطلق **غولدلمان** في بنيويته التكوينية من مسلمة تتمثل في:

– أننا لا نستطيع أن نعزل أي عمل أو مسألة أو نظرية عن السياق الثقافي الذى نشأ فيه هذا العمل.

– يضيف إلى ذلك أن كل مسألة خاصة يجب فهمها من خلال إطارها العام المحيط بها أو من خلال تاريخ المجتمع الذي نشأت فيه.

_ يرى **غولدلمان** أن الصفة الجماعية في العمل الفني والإبداعي أمر بديهي لا يناقش.

– إن الارتباط بين البعدين الجماعي والشخصي (للكاتب المبدع) لا يمس إلا البنى الدهنية وهي ذات بعد جماعي لا تمت بصلة إلى تصور الفنان ونواياه الواعية وغير الواعية الإيديولوجية أو الفردية، وإنما ترتبط بما يعايشه ويكون عندئذ جزء من الكل.

– لا يجب أن نفهم هذه العلاقة بين الجمعي والفردي، كأنها علاقة وعي أو لاوعي، فهي تشبه العلاقة القائمة بين العضلات والحركات أو بين العين والرؤية حسب **غولدلمان**[2].

– ويضيف **جابر عصفور**: أن مبدأ التولد مبدأ أساسي في منهج **غولدلمان** النقدي[3].

وتقوم الابستمولوجيا البنيوية التكوينية على مجموعة من المبادئ:

– كل تفكير مبدع هو بالضرورة وعي جمعي ممكن، ينطلق من العمق ويتجه إلى السطح، ينطلق من فهم المضمون كي يقف في الأخير على تحديد الشكل.

---

[1]– لوسيان غولدلمان، " البنيوية التكوينية و النقد الأدبي"، تر: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط2 1986 ص 07.

[2]– ينظر: جمال شحيد، "في البنيوية التركيبية"، دار ابن رشد للطباعة والنشر، سوريا، ط1، 1985 ، ص 76، 78.

[3]– ينظر: جابر عصفور،" نظريات معاصرة "، ص 83.

– لذلك فالوعي جزء لا يتجزأ من الحياة الفكرية للمجتمع، كلما تطور، تطور العالم من حوله وتغير بتغيره.

– إذن أي محاولة إبداعية، تعد ثورة، نحو تغير وضع سائد[1].

و يؤكد آخر بأنها : «منهجية تحاول البحث عن العلاقات الرابطة بين الأثر الأدبي وسياقه الاجتماعي، الاقتصادي الذي سبق تكوينه، ولا ينظر إلى هذه العلاقات على أنها مجرد تساوق أو توازن بسيط بين بنية الأثر الأدبي وبين شروط إنتاجه الاجتماعية والاقتصادية، و انما يعتبرها اندماجا تدريجيا بين سلسلة من الجمل أو الكلمات النسبية»[2] إذن هذه البنيوية اتخذت طابعًا علميا، يدعو بضرورة الربط بين النص الأدبي وظروفه المحيطة به.

ثانيا: مراحل المنهج البنيوي التكويني في النقد الأدبي:

أ– البدأ بقراءة النص وتفكيك بنياته إلى وحدات صغرى دالة، أي البدأ باكتشاف البنية السطحية للنص، لنصل إلى البنية العميقة له.

ب– محاولة إدماج البنيات الجزئية ببنية أكثر اتساعا للعثور على الدلالات الشاملة[3].

وهكذا تبحث البنيوية التكوينية في أربع وحدات للنص.

وهذه البنيات متداخلة ومتكاملة فيما بينها[4].

---

[1] – ينظر: محمد الأمين بحري، " البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية "، دار الأمان، الرباط ط1 2015، ص 128.

[2]– محمد نديم خفشة، "تأصيل النص المنهج البنيوي لوسيان غولدلمان"، مركز الانماء الاقتصادي، حلب، ط1، 1997 ص09, 10.

[3]–ينظر: محمد عزام، " فضاء النص الروائي مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان " ،دار الحوار للنشر والطباعة سوريا، ط1، 1996، ص 42.

[4]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يعد المنهج البنيوي التكويني من المناهج الإيديولوجية التي تبحث عن علاقة الأدب بالواقع الاجتماعي، وهو منهج علمي موضوعي لا ينظر إلى النص من زاوية واحدة.

الفصل الأول

الفصل الأول : البنيوية التكوينية النشأة و المفاهيم

عناصر الفصل الأول:

أولا: أساسيات البنيوية التكوينية

1-1. نشأة البنيوية التكوينية

1-2. الطابع الفلسفي للمنهج

1-3. مفهوم الوعي الطبقي

ثانيا: التأسيس النظري لمفاهيم غولدمان

2-1. البنية الدالة و التماثل

2-2. الفهم و التفسير

2-3. الوعي القائم و الوعي الممكن

2-4. رؤيا العالم

تمهيد:

مع بداية القرن العشرين ونتيجة لتبادل الثقافات واختلاط الأجناس والانفتاح على الشعوب الأخرى، ظهرت مجموعة من المناهج النسقية كالأسلوبية والبنيوية والتفكيكية، والتي انطلقت من دراسة النص بشكل مستقل من خلال الاهتمام بالألفاظ ومدى تأثير النص في الملتقي والتركيز على الجوهر الداخلي للنص ودراسة البنية العميقة له التي تعطي للنص الأدبي أدبيته، خاصة البنيوية التي ساهمت في وضوح معالم اللغة واستقلالها كعلوم لها قوانينها الخاصة ،لكن من جهة أخرى أدى إلى إقصاء للخارج على حساب الآخر، وهذا الأمر صعد من حدة الانتقادات حول المنهج الشكلي.

فأتت البنيوية التكوينية كنظرية لا تطمح إلى معرفة النصوص بل إلى معرفة البنى الكامنة وراء هذه النصوص وذلك لفهمها في ذاتها ،وفي حركتيها الداخلية كبنى صغرى ثم ربطها بظروفها التاريخية والتعرف عليها في زمنتها، والتي أسهم في صياغتها وبلورة فكرها الفرنسي الروماني لوسيان غولدمان وربط الأدب بسوسيولوجياته لتصبح منهجا له قوانينه وخطواته.

أولا: أساسيات البنيوية التكوينية

1-1-نشأة البنيوية التكوينية:

إذا كانت البنيوية الشكلانية تدعو إلى إقصاء كل العوامل الخارجية أثناء تحليلها للنص الأدبي، فإن البنيوية التكوينية أو التوليدية حاولت تجاوز ما وقعت فيه البنيوية الصورية ودعت إلى رد الاعتبار للمبدع والظروف الاجتماعية المساهمة في إنتاج العمل الإبداعي لتكون هذه العوامل عناصر مساعدة في فهم العمل الإبداعي، وليس لجعلها مبدأ أساسي في التحليل النقدي.

نشأت البنيوية التكوينية في أحضان الفكر الماركسي في ظل جهود المفكرين والنقاد الماركسيين، للتوفيق بين أطروحات الشكلانيين و مبادئ الفكر الماركسي الجدلي، الذي ركز على التفسير المادي والواقعي للفكر والثقافة عمومًا، والتأكيد على وجود الذات المبدعة مندمجة مع أدوات اجتماعية مجاورة لفرديتها، وأن هذه الذات عنصر فعال يحدد وظيفة هذه البنية وهذا ما أكد عليه لوسيان غولدمان: إن البنيات الدالة في مكوناتها وجدليتها، تشمل الكتابة ولغاتها، وأن لكل بنية دلالة وهذه الدلالة نتاج لذات فعالة .[1]

حيث أن« الفاعل الحقيقي للإبداع الثقافي، في فهم الجماعات الاجتماعية وليس الأفراد المنعزلين، غير أن المبدع الفردي هو جزء من الجماعة » .[2]

بمعنى أن هذا المنهج يرتبط بالأعمال والتصرفات الإنسانية ويتميز بدمج البنيوية بالعلاقات الاجتماعية والاقتصادية، والتي تعتمد بالدرجة الأولى على جماعة إنسانية.

ارتبطت البنيوية التكوينية باسم:"**لوسيان غولدمان**" ، ويصر على تسميتها بالمدرسة بهدف: « تأسيس منهجية نظرية خاصة به، تشرح العمل في علاقته الداخلية، وتدرج بنيته الدلالية في بنية اجتماعية أكثر شمولاً وإتساعاً».[3] وقد اتخذت هذه البنيوية صيغة النقد

---

[1]– ينظر: لوسيان غولدمان ، "البنيوية التكوينية والنقد الأدبي"، ص9.

[2]– صدار نور الدين، "مدخل إلى البنيوية التكوينية في القراءات النقدية لمعاصرة عالم الفكر"، العدد1، 2009، ص62.

[3]– فوزية لعيوس غازي الجابري، "التحليل البنيوي للرواية العربية"، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص133.

السوسيولوجي، فراعت التصورات التي ينظمها النقد الأدبي، بربطها مع القوى الاقتصادية والاجتماعية على أنها منتجات إيديولوجية.

يرجع الفضل إلى لوسيان غولدمان، في تقديم تلخيص متكامل لمرتكزات النقد الجدلي الجديد، الذي صاغ المنهج البنيوي التكويني، اعتمادا غلى ما كتبه لوكاتش في مؤلفه، نظرية الرواية، وعلى أبحاث روني جيرارد في كتابه" **كذب رومنطيقي وحقيقية روائية**"، حيث قدم الناقدان منطلقات جديدة تكشف جوانب بالغة الأهمية، بالنسبة لفهم العلاقة العميقة بين الفن والواقع الاجتماعي.[1] من هنا نلاحظ أن المنهج البنيوي لم ينطلق من العدم وإنما اعتمد على أسس ومرتكزات قبلية، فقد استطاع "**غولدمان**" فهم الأبعاد الفلسفية والنقدية للأستاذه **جورج لوكاتش** خاصة أنهما ينتسبان إلى المدرسة الماركسية.

– تؤمن البنيوية التكوينية بأنه لا يمكن الفصل بين ما هو سوسيولوجي اجتماعي وبين الشكل الأدبي، وبالتالي فإن فعل القراءة والكتابة كلاهما ينطلقان من مرجعية وقناعات فكرية معينة.

– حيث أن القارئ لا يمكن أن يتجرد من مرجعياته الفكرية أثناء تأويله للنص، وكذلك الكاتب الذي تتضح وجهة نظره، بشكل أو بآخر داخل عمله الأدبي.

– النص الأدبي في نظر البنيوية التكوينية، لا يمكن دراسته دون الرجوع إلى المؤثرات التي أوجدته.

يرى أصحاب هذا الاتجاه، أن هناك علاقة متشابكة بين النص وبين الظروف التي أنتجته، على عكس البنيوية الشكلية التي اقتصرت على دراسة البنية الداخلية للنص، بمعزل عن العوامل الخارجية « البنيوية الشكلية تكتفي بتحليل أجزاء البنية في مستوياتها السطحية والتحتية(الأعمق) دون أن تتجاوزها إلى استنباط الدلالات الكامنة، وراء هذه الأنساق والعناصر التي تفعل المناهج السيمائية والجذرية والبنيوية التكوينية ».[2]

[1]– ينظر: حميد الحمداني،" الرواية المغربية ورؤية الواقع، دار الثقافة"، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص11.

[2]– محمد عزام ،"فضاء النص الروائي مقاربة بنيوية تكوينية في أدب سليمان"، ص30.

هذا الأمر أسهم بشكل كبير في توجيه انتقادات حادة حول المنهج الشكلي، مما أدى به إلى العديد من الانغلاقات.

أعادت البنيوية التكوينية قيمة المبدع حيث جمعت بين البعد الاجتماعي ،للنص الأدبي والبعد اللغوي، ومن هذه الرؤية النقدية الجديدة تم تفعيل منهج البنيوية، لتعميق دورها في تحليل النصوص. و« يتميز مشروع غولدمان، بكونه اتخذ من النقد الأدبي مجالاً أساسيا لبلورة منهج ينطلق من العمل الأدبي ذاته، ومستعملا منهجية سوسيولوجيا وفلسفية الإضاءة البنيات الدالة، وتحديد المستويات، إنتاج المعنى عبر أنماط من الرؤية للعالم ».[1] من هنا نرى أن البنيوية التكوينية عند غولدمان اتخذت من النقد مجالا أساسيا يسعى لإقامة تعالق بين النتاج الأدبي والمجموعة الاجتماعية.

1-2 الطابع الفلسفي للمنهج:

تعد البنيوية التكوينية واحدة من المناهج الإيديولوجية التي تبحث في علاقة الأدب بالواقع الاجتماعي، وقد استند هذا المنهج إلى الفلسفة التي تشكل منها خاصة المادية الجدلية عن طريق مساهمة بعض العلماء والفلاسفة والذي أدى إلى صياغة مفاهيمها وبلورتها، من بينها "الفلسفة الجدلية" عند **هيجل** إلى جانبها " الفلسفة الماركسية" التي تتمثل في التغيرات التي ألحقها **كارل ماركس** ،ثم بعض المقولات الأساسية للبنيوية التكوينية والتنظيرات التي جاء بها " **جورج لوكاتش**" ليكتمل المنهج على يد "**غولدمان**".

1-2-1 جورج فردريك هيجل:

كان لهيجل الفيلسوف الألماني أثر الكبير في شرح النظريات الفلسفية الإغريقية واعتبر من أعظم فلاسفة العصر الحديث، فقد كان عصر هيجل يموج بتيارات متضاربة منها: تحول المجتمع من عصر الإقطاعية إلى البرجوازية وغيرها، ومن خلال تعليمه اللاهوتي كون مشروعه الفلسفي إضافة إلى الأدب والفلسفة.

[1]- لوسيان غولدمان ،"البنيوية التكوينية والنقد الأدبي"، ص9.

تعد فلسفة هيجل جمع لشتات الفلسفات السابقة، فهي تتميز بالطابع الخاص عن طريق استخدامه للمنهج الجدلي الثلاثي والذي استند فيه العقل بصورة كلية « إن جدلية هيجل تتمثل في قدرة العقل على أن يصبح واقعًا وقدرة الواقع على أن يتحقق في العقل ،وهكذا تنجز الجدلية فلا ثبات في الوجود وحركية العقل (اللحظة الذاتية) ولا حركية في الوجود وثباتاً في العقل (اللحظة المادية الواقعية) »[1]، إذن جدلية الواقع عند هيجل تمثل انعكاسا لجدلية العقل فهو لم يتجاوز المثالية بل أكدها وجدليته لا تجد تحقيقها إلا في قلبها الذي يجعل من جدلية الفكر انعكاسا لجدلية الواقع، وهذا ما جعله يطبق فكرة المثالية دون إعارة أية أهمية للمحسوسات معتبرا أن الفكر والعقل هو الوجود الأساسي وأن كل ما عداه وهم.

أما البنية الجدلية عند هيجل تتمثل في ثلاثة عناصر وهي الموضوع أو الأطروحة النقيض أو الضد ثم التركيب أو التأليف وهذا يعني«أننا في البداية تتناول فكرة ناقصة فتؤدي متناقضاتها إلى أن يحل محلها نقيضها، غير أن هذا النقيض تظهر فيه العيوب نفسها فلا يبقى طريق للخلاص سوى أن ندمج بين محاسن التصورين في تصور ثالث، ومع هذا العلاج من شأنه أن يحل المشكلات السابقة ويتقدم بنا خطوة نحو الحقيقة، إلا أنه بدوره يكتشف عن متناقضات فينشأ من جديد موضوع ونقيضه ،ثم يرتفع هذا التناقض بينهما إلى تألف جديد وهذا دواليك حتى نصل إلى مقولة الفكرة المطلقة».[2]

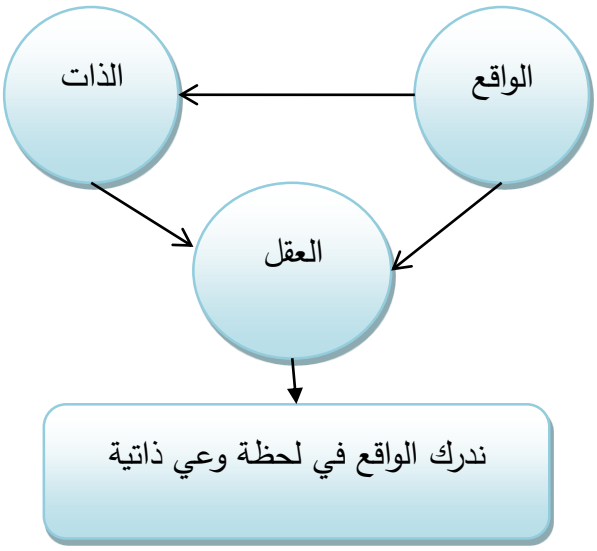
وتلك العناصر التي ذكرناه سابقا للبنية الجدلية كان هدف هيجل منها هو الوصول إلى الفكرة المطلقة عن طريق وضعها في سياق وحدة عقلانية شاملة أي من خلال النشاطات النظرية والتطبيقية.

[1]– رضا الزاوي،" في الفكر الجدلي"، عيون المقالات، تونس، ط2، 1987، ص45.

[2]– صبرينة بودينة ،"البنيوية التكوينية: قراءة في الجذور الفلسفية والآليات المنهجية"، جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف كلية الآداب واللغات، مختبر تعليمية اللغات وتحليل الخطاب، الجزائر، ع1، 2021، م7، ص351.

لقد حاول هيجل أن يقدم للإنسان فهماً عميق للواقع من خلال التعبير الفني في صورته الجدلية بين الواقع والتجريد التي تحمل أكثر من دلالة على درجة الوعي:« فيحل هيجل عقدة التناقض بين الصورتين المادية الواقعية والمثالية التجريدية بتحويلها إلى علاقة جدلية بحيث يكون الفكر المطلق محايثا للذات التي تصنع منطلقها وتصورها للعالم في اللحظة التي تحول الواقع إلى تجريد يفسر مختلف مظاهره ».[1] أي أن فلسفته ما هي إلا تعبيرًا عن الكون المطلق أو العقل المطلق عن نفي النفي والتكامل بين الأضداد.

يؤكد هيجل أن غاية الفلسفة التجانس بين ذات الإنسان وبين هذا العالم ومن جهة أخرى يدرك العقل ذاته وسط هذا العالم « من هنا فغاية الفلسفة الرئيسية هي فهم الواقع وجعله معقولاً وبالتالي جعل الواقع والذات من جنس واحد ومعنى هذا تعقيل الواقع واذا غفلنا الواقع فقد اصبح كل شيء من الذات ومن الواقع معقولاً»،[2] ومعنى من هذا كله جعل كل ما هو واقعي معقولاً وكل ما هو معقولا واقعياً من أجل الوصول إلى توحيد بين الواقع والمعقول وبالانتهاء إلى أن كل شيء معقول.



لقد أسهمت الفكرة المطلقة التي وضعها هيجل في سياق وحدة عقلانية دورا بارزا « فالفكرة المطلقة لها دورا جدليا مزدوجا فهي من ناحية مركب الحياة والمعرفة وهي من ناحية أخرى مركب المعرفة المناسبة والإدارة وفضلا عن ذلك فليس لها تقسيمات فرعية

[1]– محمد الأمين بحري، "البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية"، ص23.

[2]– عبد الرحمان بدوي،"موسوعة الفلسفة"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984،ج2، ص587.

وذلك لأن الحركة الجدلية التي كانت تميز الفكر أصبحت في الفكرة المطلقة نشاطا خالصا».[1]

أي أنه لم يعد هناك انتقالات أو مقولات فرعية سوى الفكرة المطلقة بنقائها الخالص، وهي الصورة الخالصة للفكر والعقل وهي حين نتأمل مضمونها فإنها لا تتأمل في الوقت نفسه إلا ذاتها فحسب.

لم يكن هيجل تكرار لما سبق في كل شيء لأنه أسس الديالكتيكية والتي تعتبر علماً فلسفيا يشمل التاريخ« فإذا كان الفكر ديالكتيكي الطابع فما ذلك إلا أن نفسه ديالكتيكية فالديالكتيك الفكري ليس غير انعكاس للديالكتيك الواقعي والمنطق لا يتبع الواقع فحسب».[2]

يتضح مما سبق أن الفلسفة الجدلية عند هيجل تفهم بما يلي:

ـ يرتبط الجدل عند هيجل ارتباطا وثيقا بفكرة العقل فهو تعبير عن طبيعة العقل وماهيته او هو حوار العقل مع نفسه والتكامل بين الأضداد.

ـ تتكون البنية الجدلية عنده على ثلاثة عناصر وهي الموضوع والأطروحة، النقيض او الضد ثم التركيب أو التأليف وبهذه العناصر نصل إلى مقولة الفكرة المطلقة.

ـ تتمثل غاية الفلسفة عند هيجل في فهم الواقع وجعله معقولاً يهدف الى اصلاح العلاقة بين الذات والعالم.

ـ لعبت الفكرة المطلقة دوراً جدليا في فلسفة هيجل كونها الصورة الخالصة للفكر والواقع.

وعلى الرغم من وفاة هيجل إلا أنه ترك أثر بارزاً من خلال مقولاته الأصولية في الفلسفة الألمانية و تكوين ذلك الجيل اللاحق من المفكرين.

1-2-2 كارل ماركس:

حول كارل ماركس الفلسفة المثالية الجدلية إلى مادية جدلية درس في ضوئها النشاط العقلي

---

[1]– إمام عبد الفتاح إمام، "المنهج الجدلي عند هيجل دراسة لمنطق هيجل"، دار التنوير للطباعة والنشر بيروت، لبنان ط3، 2007 ،ص282.

[2]ـ عبد الرحمان بدوي،" موسوعة الفلسفة"، ص 581 .

والإبداعي والتاريخ الإنساني، وربط الكل بالواقع المادي الذي لا ينفصل بحال من الأحوال عن رأس المال.

ولقد استفاد ماركس من أستاذه هيجل كثيرا، لكنه مارس نقده على جدل أستاذه فقد حاول أن يبلغ ما لم يبلغه هيجل في البحث عن قوى المحركة للتاريخ « فلقد حدد ماركس بدقة متناهية علاقته بهيجل: علاقتي بهيجل بسيطة جدا أن تلميذ لهيجل، غير أنني أخذت حرية تبني موقف نقدي اتجاه معلمي بتلخيص جدليته من صوفتيها وإخضاعها لتغيير عميق (...) فالجدلية عنده تسير على رأسها وهنا يكفي وضعها على قدميها كي نجد وجهها المناسب تماما»[1].

حاول ماركس توسيع مفهوم الجدل الذي يتميز به هيجل وهو:«المبدأ الجدلي الذي حمل مع ماركس طبيعة مادية تنطلق من كون الإنسان يتفاعل ويتأثر بالواقع ليصنع تاريخه فانحدار بالفلسفة الجدلية من المثالية الى المادية كان إدراكاً لجوهر العلاقة بين الواقع والإبداع أو ما عبرت عنه الفلسفة الماركسية بالجدلية القائمة بين البنيتين التحتية والفوقية».[2] أي أن هاتين البنيتين لها تأثيرات بحيث أن الأولى تمثل مجموع الظروف الاجتماعية والاقتصادية وهي الواقع بكل تأثيراته على الإنسان ،بينما الثانية تشمل كيفية تعبير الإنسان كمبدع منتج عن مستوى متسام عن الواقع رغم أنه يعبر عنه بطرق تتفاوت في خصوصيتها مع الفرد الآخر.

اجتهدت الماركسية بالخروج عن التأملات الهيجلية واستبدالها بواقع ولقد كونت فكرة صراع الطبقات الذي يقود بضرورة إلى دكتاتورية بروليتارية وأن هذه الدكتاتورية نفسها لا تشكل سوى عبورا نحو إلغاء كل الطبقات ونحو مجتمع دون طبقات.

[1]– روجيه غارودي، الماركسية، نقلا عن فيروز زوزو، "الذات والموضوع في روايات غادة السمان مقاربة بنيوية تكوينية" أطروحة دكتوراه، ، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2015،2016، ص118.

[2]–محمد الأمين بحري، "البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية"، ص36.

« والمنهجية الماركسية هي بالتالي نتاج صراع الطبقات مثلها مثل أية نتيجة ذات طابع سياسي واقتصادي وأن تطور البروليتاريا هو أيضا بعكس بنية التاريخ الداخلية للمجتمع».[1] لذلك قام ماركس على وجوب تغيير الشكل السياسي للمجتمع والذي يتمثل في تغيير للطبقات التي تؤدي إلى دخول لعالم جديد.

أضافت فلسفة هيجل بمعية فلسفة فيورباخ المادية إلى التأسيس النظري الماركسي استجابة للتطور التاريخي الذي عاشته المجتمعات بعد ظهور النظام الرأسمالي وما حمله من تناقضات وغيرها من العوامل.

وهذه المادية التاريخية: «هي علم فلسفي يتناول بالبحث عن قوانين حياة أي مجتمع وتطوره في إطار ما يميز تلك القوانين من القوانين الشاملة للوجود عمومًا».[2]

أي أن أكثر ما تهتم به المادية التاريخية هو البحث في العلاقة بين الوجود الاجتماعي والوعي الاجتماعي، وتعد هذه الفكرة حجر الزاوية في فلسفة ماركس ففي اعتقاده لا يمكن تفسير حياة الناس انطلاقا من أفكارهم، بل من وجودهم ومن ممارستهم.

وإن الهدف الأسمى الذي يسعى إليه ماركس والماركسيون هو العمل على تغيير التاريخ الذي يكون دائما لصالح البنيات الاجتماعية «إن الفلاسفة لم يفعلوا غير أن فسروا العالم بأشكال مختلفة ولكن المهمة تقوم في تغييره»[3]. إن العمل الثوري هو السبيل إلى التغيير والتغيير عند ماركس لا يعني ادخال اصلاحات طفيفة بل هو عنده قلب نظام الأشياء رأسا على عقب.

وعليه يمكن أن نخلص أن المادية التاريخية، تقدم تصورا للعالم يخص الإنسان والمجتمع والمادة والتاريخ.

ولقد أشار جورج لوكاتش في كتابه **التاريخ والوعي الطبقي** أن هناك تناقض بين الفلسفة المادية والجدلية «إن التناقض بين المنهجية الجدلية والمنهجية النقدية (أو المنهجية المادية

---

[1]– جورج لوكاتش، "التاريخ والوعي الطبقي"، تر: حنا الشاعر، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1982، ص30.

[2]– صبرينة بودينة, "البنيوية التكوينية: قراءة في الجذور الفلسفية والآليات المنهجية"، ص354.

[3]– المرجع نفسه، ص 355.

المبتذلة) هي بذاتها من وجهة النظر هذه مشكلة اجتماعية».[1] وقدم مثالا نقدي للعلوم الطبيعية لدى تطبيقه على الطبيعة لا يقوم إلا بخدمة تقدم العلم لدى تطبيقه على تطور المجتمع كأداة محركة إيديولوجية لدى البرجوازية.

إذن تنطوي المادية الجدلية وفق مقولات التحليل الماركسي على مجموعة من المبادئ الفلسفية، التي تفسر جملة الظواهر الطبيعية والاجتماعية بما في ذلك الظواهر النفسية والثقافية والروحية للمجتمعات.

ومن أهم المبادئ التي ثارت لأجلها الماركسية يمكن تحديدها على النحو الآتي:

أ/الوعي الطبقي:

يتضح أن: «الوعي الطبقي يتلقى مع إيديولوجية جماعة اجتماعية معينة وبفضلها يتمكن أعضاء أي جماعة من تحديد اتجاههم في الواقع (واقعهم)»[2]. إذن فهو مسألة اجتماعية وتاريخية تتحدد بالأوضاع الاجتماعية أي بالانتماء لطبقة اجتماعية معينة، وأن وعي هذه الطبقة يتم تحديده من خلال تصورهم للواقع.

ب/تقسيم العمل:

مع بداية القرن الثامن عشر دعى بعض منظري النظام الرأسمالي بمشروع تقسيم العمل ومن بينهم "**أدم سميث**" إلى أن المفتاح لتنمية الثروة في الدولة يكمن في تقسيم العمل «واعتبر المجتمع بكامله سائر على نموذج المؤسسة الرأسمالية لزمنه: مؤسسة كبرى تتوزع بداخلها المهام بين الناس لرفع إنتاجية العمل».[3] أي أن هذا التقسيم يتضمن تخصص العاملين في مهام محددة للغاية، ومع هذا النموذج المنتج للرأسمالية يتم التخلي عن النشاط الحرفي، حيث كان المنتج مسؤولا عن مهام متعددة.

---

[1]– جورج لوكاتش،" التاريخ والوعي الطبقي"، ص21.

[2]– بيير زيما،"النقد الاجتماعي": تر: عابدة لطفي، مرا: أمينة رشدي وسيد البحراوي ،دار الفكر والدراسات والنشر والتوزيع القاهرة، مصر، ط1، 1991، ص29.

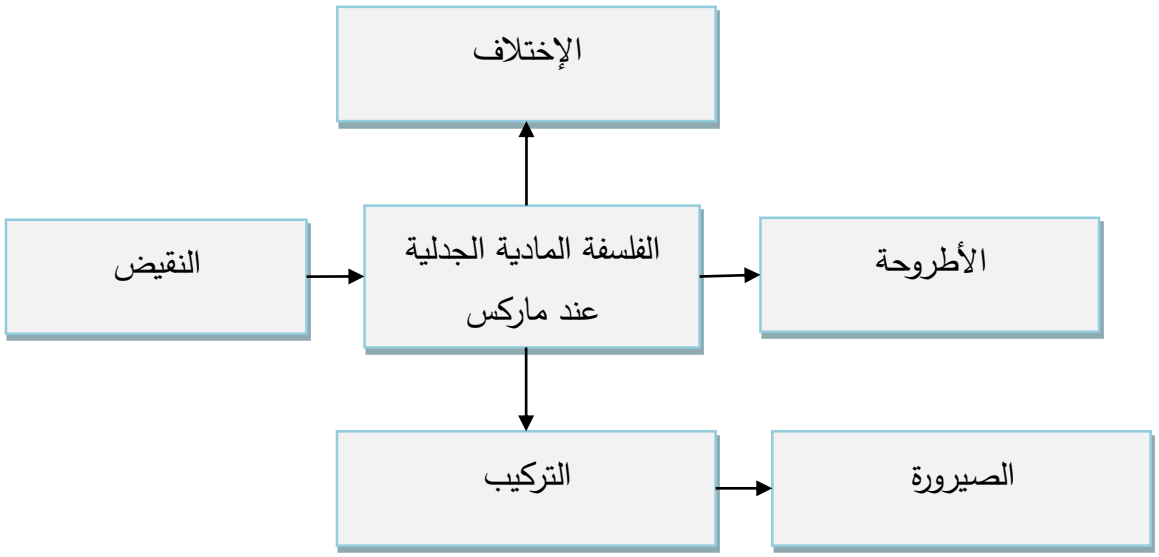
[3]– روجيه غارودي، الماركسية، نقلا عن فيروز زوزو، "الذات والموضوع في روايات غادة السمان مقاربة بنيوية تكوينية أطروحة دكتوراه، ص121.

لكن ماركس جادل ورفض بأن تقسيم أي نشاط عمالي يؤدي حتما إلى توزيع غير متكافئ للثروة في حين أن البعض يمتلك وسائل الإنتاج (الرأسماليين)، لكن بعض اخر يصبحون خاضعين ومحاورين (العمال).

ج/ الطبقة الاجتماعية:

اصبح مفهوم الطبقة الاجتماعية موضوعا للكثير من النظريات ويعود الفضل لكارل ماركس، الذي حاول تقديم مفهوم شامل للطبقة الاجتماعية عن طريق نقده للنظريات الاقتصادية الفردية لمدرسة ريكارود وسميث حيث يشير إلى أنه « يمكن النظر إلى المجتمع الرأسمالي في القرن التاسع عشر في إطار تعارض تاريخي بين طبقتين، إحداهما تمتلك قوة الإنتاج في حين أن الأخرى البروليتاريا لا تمتلك إلا قوة عملها ذات القيمة المعنية (المتغيرة في السوق)».[1] بمعنى أن مكانة الفرد داخل التسلسل الهرمي الطبقي يحددها دوره في عملية الإنتاج، والتي تجادل بأن الوعي السياسي والإيديولوجي يتحدد حسب مكانة الفرد الطبقية.

مخطط توضيحي للمادية الجدلية



من خلال ما سبق يتضح أن المادية الجدلية تعتبر ركن أساسي من أركان الفلسفة الماركسية التي جاءت استجابة لتطور التاريخي الذي عاشه المجتمعات و أسسها ماركس

[1]– بيير زيما،"النقد الاجتماعي " ، ص26 .

بالاستناد إلى جدلية أستاذه هيجل ومادية فيورباخ واجتهدت بالخروج عن التأملات الهيجلية واستبدالها بواقع مادي.

1-2-3-جورج لوكاتش:

يعد المفكر والناقد المجري جورج لوكاتش (1885-1971)، هن أبرز المنظرين الاجتماعين، الذين أرسوا قواعد **(سوسيولوجيا الرواية)**، فقد وضع القواعد المنهجية **(لتحليل الاجتماعي للأدب)**. واهتم بوظيفة الأدب ويقوم منهج لوكاتش النقدي على مفاهيم (الانعكاس)، الذي ينص على أن الأدب هو انعكاس لمجتمعه حيث حاول لوكاتش استيعاب منطق هيجل وفهمه لفكر ماركس، وأسهمت كتابته في تأسيس المنهج البنيوي التكويني، وساعدت هذه الكتب الناقد غولدمان، في صياغة المفاهيم النقدية لمنهجه وبلورتها، وقد قسمت مراحل جورج لوكاتش الفكرية إلى مرحلتين:

المرحلة1:

سميت بمرحلة الكتابات الأولى أو مرحلة لوكاتش الشاب.

- فيها ظهرت كتبه الشهيرة: **الروح والأشكال، التاريخ والوعي الطبقي** ثم أخيرا **نظرية الرواية.**
- يعد هذا الأخير أكثر المؤلفات تداولا عند الدارسين والنقاد.
- كما تعد هذه الكتب من المنطلقات الأساسية **لغولدمان** فيما بعد.
- يبين الكاتب أفكاره الأساسية، التي تعكس العلاقة بين:
  - الوعي والعالم.
  - بين الذات والموضوع في المجتمع.
  - الحديث البرجوازي في سياق اجتماعي [مادي-جدلي].[1]

المرحلة2:

- سميت بالمرحلة الستالينية

[1]- ينظر: جمال شحيد، "في البنيوية التركيبية"، ص18، 19.

– لم يتمكن لوكاتش، من ممارسة نشاطه النظري بحرية، إلا بعد انتهاء هذه المرحلة، وتعد كتاباته حول الواقعية من أهم وأعمق المسائل واستند على أطروحات المادية الجدلية لنظرية الماركسية ،لأن عمله لا ينفصل عن الواقعية الاشتراكية الصارمة.

– طور لوكاتش النظرة الواقعية إلى الأدب تطوراً ينطوي على قدر كبير من العمق، وكان يميل إلى الجانب الهيجلي من الفكر الماركسي.[1]

– ربط لوكاتش الرواية بالطبقة البرجوازية، باعتبارها الفن المتمثل لطبيعة هذه الطبقة وحقيقتها، وهو ما يوازي ارتباط الفنون المسرحية القديمة على وجه الخصوص الملحمة والتراجيديا بطبقة النبلاء في العصور القديمة.

– ويرى لوكاتش أن المجتمع الإنساني بعد الثورة الصناعية وصعود البرجوازية أخد يتحرك بشكل سريع للغاية بحيث، كان من غير الممكن أن يناسبه التعبير الشعري و والفن الذي يمكن له أن يواكب التحول السريع والحركة الغير مستقرة في العصر الحديث هو: الرواية وقد اتخذها البرجوازيون أداة تعبير عن التناقضات الموجودة داخل المجتمع البرجوازي وقد: « صعدت الرواية الأوروبية في القرن 18، مواكبة جملة من الظواهر الاجتماعية الحديثة: الظاهرة القومية، المجتمع المدني الثورتين الصناعية والعلمية، صعود علم التاريخ وهزيمة المؤسسة الكنيسية (...)، وارتبطت هذه الظواهر جميعها بالثورة البرجوازية التي جاءت بشعارات: الديمقراطية، العدالة، المساواة(....)، وجاءت بفضاء سياسي مجتمعي (....) لهذا اعتبر بعض كبار النقاد الأدبيين ومنهم جورج لوكاتش مقتفيا أثار هيجل، الرواية فنا بورجوازيا بامتياز يبدأ من الإنسان في عالمه الخارجي والداخلي معًا».[2] يعد تفسير **هيجل** للأصل الرواية ونشأتها محورا رئيسيا في العديد من النظريات الأدبية وتاريخ الأدب فقد جعل الوعي الإنساني لرواية هي الملحمة، باعتبار الرواية تطوراً عنها يعبر عن الوعي الإنساني

[1]– رمان سيلدن، "النظرية الأدبية المعاصرة"، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1998 ص55.

[2]– فيصل دراج، " الذاكرة القومية في الرواية العربية" ، نقلا عن فيروز زوزو، "الذات والموضوع في رواية غادة السمان مقاربة بنيوية تكوينية"، أطروحة دكتوراه، ص125.

نفسه من مرحلة الإيمان بالخوارق والأفعال البطولية والقوى الإلهية إلى العصر العلمي المنظم.

ويعرف **لوكاتش** الرواية بأنها:« ملحمة زمن لم تعد فيه الكلية الممتدة للحياة معطاة بكيفية مباشرة، زمن صارت فيه محايثة المعنى للحياة مشكلة مع ذلك فإن هذا الزمن لم يكف عن رؤية الكلية هدفا».[1] وهي كذلك «الجنس الأدبي الوحيد الذي يمتلك صورة كاريكاتيرية، هي شكل الفحولة المتضحة في مقابل ما يميز الملحمة من طفولة معيارية».[2] إن التأليف الروائي هو انصهار متناقض لعناصر غير متجانسة ومنفصلة مدعوة لتكون وحدة عضوية توضع على الدوام موضع التساؤل، وقد ولدت الرواية في مجتمع بلا جماعة، وارتبطت ببنية مجتمعية تغاير البنية الجماعية (الجماعة، الطائفة، العشيرة، الأسرة...)، مؤكدة المفهوم النظري المتداول، الذي لا يفصل بين الرواية والمجتمع المدني.

– تبنى الرواية على الانقسام المحايث للإنسان، مؤكدة ثنائية [الذاتي/ العلم].

– لا تتعامل الرواية مع فرد مكثف بذاته ولا موضوع يقف خارج الذات.

– تحتضن الرواية ما هو إشكالي، وذلك بمعنى مزدوج تعبر أولاً عن السيمة الإشكالية لبنية الزمن الحديث وبنية الإنسان الذي يعيش فيه، وتعطى ثانيا تعبيرا إشكاليا يطرح ما شاء من الأسئلة، ويقذف بالإجابات إلى فضاء ملتبس، ولذلك يمكن القول تكمن إشكالية الرواية في القول الذي تنتهي إليه.

إن أبرز من تناول المقارنة بين الملحمة والرواية الناقد المجري **جورج لوكاتش** حيث خصص لها فصلاً كاملاً في كتابه "**نظرية الرواية**" « تبنى لوكاتش النظرية الهيجلية عن الرواية ولكنه لا يأخذ بجميع تفسيرات هذا الفيلسوف، وخاصة عندما اعتبر الشعر الملحمي تعبيرا عن نشاط الإنسان، فقد رأى فيه" **لوكاتش**" تعبيرا عن وحدة الكتلة الاجتماعية وتماسكها نظرا للانعدام الصراع الطبقي».[3]

---

[1]– فيصل دراج، "نظرية الرواية والرواية العربية"، المركز الثقافي، ط2، 2002، ص16.

[2]– المرجع نفسه، ص17.

[3]–جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1978، ص28.

يرى لوكاتش أن هيجل لم يكن يفهم بشكل كبير حقيقة الرواية، كتعبيرا عن التناقضات الحادثة في المجتمع الأوروبي، بسبب صراع حول المصالح حيث أنه:

- اكتفى بربط ظهور الرواية النثرية، بالتقسيم الرأسمالي للعمل.

- سبب ظهور الرواية عند لوكاتش هو التناقض بين الإنتاج الاجتماعي والتملك الخاص فهو جوهر الصراع في المجتمع والدافع الرئيسي لوجود الرواية.[1]

رغم الانتقادات التي وجهت إلى هيجل غير أن الفلسفة الكلاسيكية الألمانية ،كانت الأسبق لتنظير الروائي رغم عدم تمكنها من الوصول إلى نظرية متكاملة.

إن ما يشكل حلقة أساسية في النظرية اللوكاتشية أنه:

- لم يفصل بين مضمون الرواية وشكلها.

- التناقضات الاجتماعية هي التي تحدد مضمون الرواية، ذلك أن الصراع والمواجهة بين الأبطال، كلها من نتاج التصدع الذي حصل في المجتمع الرأسمالي.[2]

اعتمد لوكاتش على المنهج التاريخي الاجتماعي في تحليله للرواية وربط في نظريته بين تاريخ الرواية والتاريخ الاجتماعي، فهي تصعد بصعود البرجوازية، وتدعي مع تداعي الطبقة التي أعطيتها الميلاد والازدهار. <<« الرواية هي النوع الأدبي النموذجي للمجتمع البرجوازي (...)، اذاً فتناقضات المجتمع الرأسمالي هي التي تقدم المفتاح بفهم الرواية من حيث أنها نوع أدبي قائم بذاته... » .[3] حيث يتضح أن الظواهر الأدبية ترتبط بالواقع الاجتماعي. كما أن حركة الرواية ما هي إلا صراع طبقات متناقضة تخلق في صراعها التاريخ، وتضيف إليه تاريخا مجزوء هو الرواية.

ولما كان الأدب إبداع يمثل مظهرا من مظاهر الوعي الاجتماعي وعملية الإنتاج الأدبي والإيديولوجي، هي جزء لا يتجزأ من العملية الاجتماعية العامة فإن الاقتراب من هذا الشكل

---

[1]-ينظر: جورج لوكاتش، "الرواية كملحمة بورجوازية"، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1979، ص9.

[2]-ينظر: محمد عزام، "تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية" ،منشورات اتخاذ كتاب العرب، بيروت دمشق، دط، 2003، ص277.

[3]-حميد الحمداني، "النقد الروائي والايدولوجيا"، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط1، 1990، ص61.

الإبداعي، قصد دراسته يتطلب الأخذ بعين الاعتبار خصوصيته الفكرية والفلسفية وعموميته التعبيرية عن رؤية شمولية كونه شكل من أشكال الوعي الاجتماعي، ويؤكد لوكاتش أن هناك علاقة مشتركة بين البنى الذهنية التي تشكل الوعي الجماعي والبنى الجماعية التي تشكل العمل الفني، كما أن التحولات التي تحدث على مستوى البنى التحتية، وما رافقها من تطور في البنى الفوقية أصبحت موضوعا لرواية.

إذن فالنظرية عند لوكاتش:« هي حصيلة وعي لا يتحاشى الواقع بل يمثل إرادة ثورية ملتزمة بالتغير وبالعالم، والوعي البروليتاري هو الضد النظري للرأسمالية (...)، فالبروليتاريا عند لوكاتش ليست مجموعة عمال في المصنع بل هي الوعي بإمكانية حياة أحسن، وبما أن الوعي الطبقي يتشكل من عمل العاملين ووعيهم بأنفسهم، فالتنظير الروائي يجب أن لا يفقد تواصله مع أصوله السياسية والاجتماعية والاقتصادية » .[1] تبعا للظروف الاقتصادية والاجتماعية السائدة فقد غلبت على لوكاتش تلك المواقف السياسية والثورية.

وقد تطرق ماركس من قبل إلى تحديد الموقف المختلف بين البرجوازية والبروليتاريا إذ يقول:

« الطبقة المالكة، والبروليتاريا تمثلان نفس الاستلاب للذاتية الإنسانية غير أن الأولى تشعر بالرضا في إطار هذا الاستلاب الذاتي لأنها ترى فيه قوتها الخاصة (...)، أما الثانية فتشعر بأنها مسحوقة في نطاق هذا الاستلاب وترى فيه عجزها، وواقع حياة لا إنسانية».[2]

إذن الرواية تمثيل للأفعال الإنسان بالدرجة الأولى، ولصراعاته المادية وتشكيلاتها الطبقية، إنها تعبير عن العالم الإنسان هو من يحكمه ولذاتها، وهي تهيمن على المجتمع بالأفعال والقوى الاقتصادية، ومن خلال الذات العاملة والفاعلة.

لقد أثار لوكاتش موضوعا شديد الأهمية، فيما يتعلق ببناء نظرية الرواية وهو:« أن التفاوت الموجود عادة بين إيديولوجيا الكاتب والإيديولوجيا المعبر عنها في إبداعه الروائي

---

[1]–محمد الأمين بحري، "البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية"، 65.

[2]–جورج لوكاتش، الرواية، نقلا عن فيروز زوزو، الذات والموضوع في رواية غادة السمان مقاربة بنيوية تكوينيةً، أطروحة دكتوراه، ص125.

ينعكس على هذا الإبداع غالبا بصورة إيجابية، إذ يوجهه نحو الاستيعاب الشمولي للواقع كما يطبع الأبطال الرئيسيين بنوع من التناقض الخلاق، فقد يجمع هؤلاء الأبطال بين فكر طوباوي، وبين دعوة تحريرية ويبقى مع ذلك البحث عن قيم أصيلة في الواقع يشكل محورا أساسيا في رؤاهم » .[1] إذن عندما يتعلق الأمر بالإبداع الروائي فإنه قد يحدث أحيانا تفاوت كبير بين المعتقدات النظرية والإيديولوجية للكاتب وبين الرؤية الفكرية التي تتحكم في أعماله.

قام لوكاتش بتطوير النظرة الواقعية إلى الأدب كما استخدم مصطلح "الانعكاس" reflection استخداما متميزا، ورفض النزعة الطبيعية Naturalism، العملية التي كانت نزعة جديدة آنذاك في الرواية الأوروبية، وعاد إلى النظرية الواقعية القديمة التي ترى أن الرواية انعكاس للواقع، لا بمعنى أنها تقتصر على وصف المظهر السطحي للواقع، بل تقدم انعكاسا أكثر صدقا وحيوية وفعالية، وبهذا فالواقع عنده:

« ليس مجرد تدفق أو تصادم آلي للجزئيات، بل إن له ما ينقله الروائي في شكل مكثف والكاتب لا يفرض نظاماً على العام ولكنه يزود القارئ بصورة لثراء الحياة وتعقيدها صورة ينبثق منها إحساس بالنظام الذي ينطوي عليه تعقيد التجربة المعاشة [المعيشة] وتعدد جوانبها ولن يتحقق هذا العمل إلا إذا تحققت للعمل [له] وحدة شكلية، تضم كافة جوانب التناقض والتأثر في الوجود الاجتماعي » .[2] فالواجب سيطرة الأدب على الواقع.

2- مراحل تطور الرواية عند لوكاتش:

أ- الرواية في طور الولادة:

تمثل :

- مرحلة المجتمع البرجوازي الصاعد.

[1]-حميد الحمداني، "النقد الروائي و الإيديولوجيا"، ص63.

[2]-رمان سيلدان، " النظرية الأدبية المعاصرة"، ص56.

– نشأت الرواية في هذه المرحلة متأثرة بالصراعات التي خاضتها البرجوازية ضد القيم الإقطاعية.

– الخاصية الأسلوبية الأساسية لهذه المرحلة هي النزعة الواقعية التي تسعى نحو الغرابة.

– حبكة العمل الروائي وطبائع الشخصيات تتجاوز الواقعية التقليدية من خلال شكل يتميز بالجرأة عظيمة خارقة ترفع من مستوى الغرابة مع حفاظها على حقيقتها الاجتماعية الداخلية.

– يمثل هذه المرحلة روايات "**سرفانتس**"، "**رابليه**"

ب–إقتحام الواقع اليومي:

–مرحلة سيادة البرجوازية، وإنتصار مشروعها التقدمي، وهنا تبدأ الغرابة في الانحصار مفسحة المجال للواقعية تدريجيا.

–ظهر في هذه المرحلة البطل البرجوازي "الايجابي".

–يمثل هذه المرحلة :"**غوته**"، "**ريتشاردسون**"،" **روسو**"

ج–شعر الملكوت الحيواني الروحي:

–هذه المرحلة ظهرت فيها تناقضات المجتمع البرجوازي.

–بروز الثورة الفرنسية وقضاءها على الأوهام البطولية للبرجوازية بتعبير ماركس.

–ولادة الرومانسية كتيار عالمي هام.

–خاضت الرومانسية كفاحا مثاليا ضد الرأسمالية، غير أن كتاب العصر أدركوا ضيق الأفق الرومانسي.

جسد هذه المرحلة :"**بالزاك**" بالإضافة إلى "**هوفمان**".

د–الواقعية الجديدة وانحلال الشكل الروائي:

–مرحلة الأقوال الإيديولوجية للبرجوازية

–دخول البروليتاريا إلى خشبة المسرح كقوة ثورية مستقلة بذاتها.

–ظهور الصراع الطبقي في هذه المرحلة بين البرجوازية والبروليتاريا.

-الشكل الروائي في هذه المرحلة اتسم بالتكلف والرومانسية.[1]

يدعو لوكاتش إلى الجمع بين الواقعية الاشتراكية والواقعية النقدية فالأولى تستمد قوتها من الثانية حيث أن:« الواقعية النقدية مهمة لأنها تستطيع أن تصف رد فعل الغير الإشتراكيين للمجتمع الجديد وأن تصور قدرته على التغير، وتعقيده الثري المتأصل فيه، ولهذا فإن الواقعية النقدية تستطيع أن تسهم مساهمة لها دلالتها في الأدب الحديث، وهي حليف مهم للاشتراكية البازغة».[2]

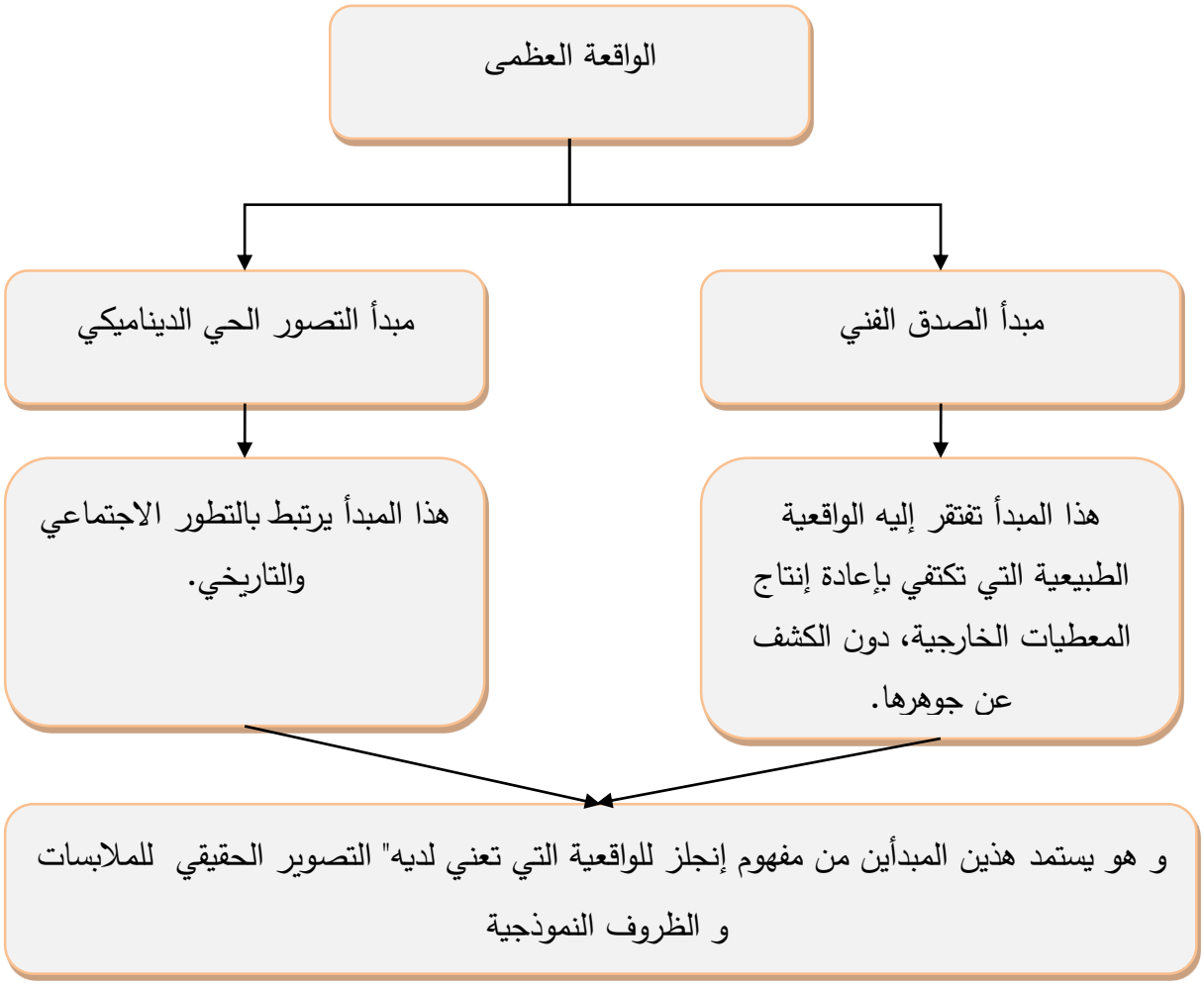
إن بناء الرواية الجديدة ارتكز على مجموعة من المعطيات الواقعية الاجتماعية والذاتية التي ظفرت لتفرز هذا الكون الهائل مثل: رواية الفلاحون في القسم الخامس من الكوميديا الإنسانية عند بالزاك قدم نموذج الفلاح الجائع في ظل الملكيات الكبرى الارستقراطية، وقام بوصف تناقضات الواقع بصدق وأمانة، حتى وإن تعارضت مع أفكاره الخاصة.[3]

تقوم الواقعية العظمى عند لوكاتش على مبدأين أساسيين هما:

[1]-ينظر: جورج لوكاتش، "الرواية كملحمة بورجوازية"، ص17-22.

[2]-جورج لوكاتش، "معنى الواقعية"، نقلا عن أنيسة الحاج الاتجاه الاجتماعي في النقد الروائي في المغرب العربي، (دراسة في نقد النقد)، أطروحة دكتوراه، نقد حديث ومعاصر، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة وهران، الجزائر، 2015،2016 ص17،18.

[3]- ينظر: المرجع نفسه ،ص18.



يصنع لوكاتش ثلاثة أنماط لرواية الغربية في القرن 19، ثم يضيف عنصرا رابعا سنة 1920، يتجلى في روايات "تولستوي" و"دستوفيسكي".

أ-رواية مثالية مجردة:

يصبح وعي الفرد الإشكالي ضيقا بالقياس إلى الواقع وتعقيداته فيتعذر عليه إنجاز مثله الأعلى.

كما هو في أعمال (دون كيشوت سيرفانتيس، وكذلك الأحمر والأسود لشاندال)

ب-رواية رومانسية انجلاء الوهم:

-في هذا النموذج ينشأ عدم تلاؤم النفس مع الواقع، وإن الفرد الإشكالي أكثر اتساعا، ورحابة من جميع المصائر التي يمكن أن تقدمها الحياة له.

-البطل الإشكالي في هذا النموذج يتوفر على عالمه الخاص، القائم داخل سريرته مثل رواية التربية العاطفية ل "فلوبير".

ج-رواية التربية كمحاولة تركيبية للنموذجين السابقين:

-يسعى فيها البطل إلى تحقيق التوازن عن طريق مزدوج.

وتحقيق تلاؤم مع المجتمع بواسطة تقبل أشكاله هذا من جهة ومن جهة ثانية الانطواء على الذات والاحتفاظ داخل النفس على سريرة لا يمكن أن تحقق مثلها الأعلى إلا في داخلها

-يمثل هذه المرحلة رواية تعليم **ويلهيم ميستير لغوته**

د-نموذج روائي لتجاوز الأشكال الاجتماعية:

-قدم فيه **لوكاتش** نموذجا مكتملا للأعمال **دوستوفيسكي وتولستوي**

-يعبر عن هذا النموذج بشكل الملحمة المجدد، حيث يبدو الفرد إنسانا وليس كائنا اجتماعيا معزولا.[1]

هـ-منظورات الواقعية الاشتراكية:

-مرحلة استيلاء البروليتاريا على السلطة وبناء الاشتراكية (النضج الطبقي).

-إن الروح الجماعية والتضامن في الصراع الطبقي، يضيفان على التشخيص الروائي، سعة ملحمية وعظمة لا يمكن أن يبلغ شأنهما التشخيص الروائي البرجوازي.

-ظهور عالم روائي بروليتاري يخوض صراع بطولي إيجابي يذكرنا بالبطل الملحمي.

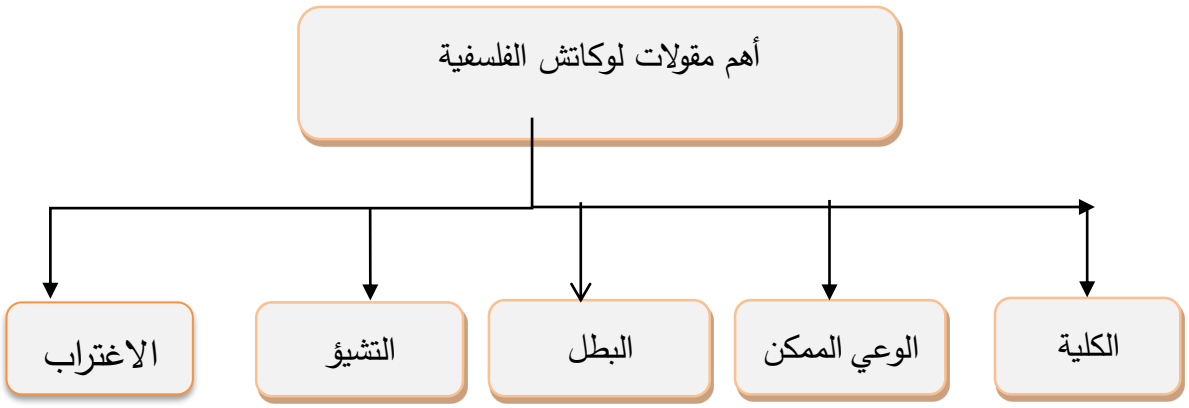
يمثل هذه المرحلة مكسيم غوركي بروايته "الأم".[2]

يحمل جورج لوكاتش، فلسفته الكونية على مجموعة من المقولات الجوهرية، التي شكلت قاعدة ابستمبولوجية للفكر البنيوي التكويني عبر مختلف مقولاته، التي سنلخص أهمها فيما يلي:

---

[1]-ينظر: ميخائيل باختين، " الخطاب الروائي"، تر: محمد برادة، دار الفكر لدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1 1987، ص13.

[2]-ينظر: جورج لوكاتش "الرواية كملحمة بورجوازية"، ص25.



1-الكلية (الشمولية):

ورد هذا المصطلح عند جورج لوكاتش حيث نجده مطروحا بعمق في كتابه" التاريخ والوعي الطبقي" لكون هذا الأخير يمثل العنصر المشترك الذي ينظم مصالح الناس، أي أنه الفاعل الضمني الذي يتيح للمفكر استيعاب شمولية العلاقات الإنسانية في شتى مظاهرها ومجالاتها الاجتماعية والاقتصادية وقد ظهر مصطلح الكلية (الشمولية) أولا في الفكر الهيجلي والماركسي ويقول لوكاتش:« إن مقولة الكلية، والسيادة المقررة، وفي كل القطاعات على الأجزاء، هي التي تكون جوهر المنهجية التي أخذها ماركس عن هيجل وحولها بطريقة إبداعية، ليجعل منها أساسا لعلم جديد تماما » .[1]

فالكلية لا تؤمن بفكرة الأجزاء والانفصال.

ويقول لوكاتش كذلك في كتابه، الذي سبق ذكره:« ليست غالبية الدوافع الاقتصادية لشرح التاريخ هي ما يميز بصورة قاطعة الماركسية عن العلم البورجوازي، بل هي وجه النظر الكلية » .[2] ومنه يتضح أن الكلية أصبحت خاصية تتميز بها الماركسية عن غيرها.

بما أن الرواية هي القالب الجديد للتاريخ ومساراته وتحولاته والتعبير الكلي عن ذلك النظام المهيمن الموحد الذي يسير الكون في رؤية تتسم بالكلية لا اعتباط فيها لأنها:« تتعامل مع ما تفرضه الضرورة الروائية، التي تكشف في الفعل النهائي الروائي بصيغة الجمع عن مصائر البشرية، من حيث موقع للصراع الاجتماعي، كما تمليه تحديدات مشخصة مختلفة

[1]-جورج لوكاتش،" التاريخ والوعي الطبقي"، ص33.

[2]-محمد الأمين بحري،" البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية"، ص49.

تحيل الرواية على الكلية الاجتماعية التي تحيل بدورها على مفهوم الضرورة بمعنى آخر: لا وجود للفعل الروائي وهو صورة عن تطور المجتمع وأشكال الصراع فيه، إلا في حدود الضرورة الروائية » .[1]

تبدو الكلية في هذه الحدود شرط من شروط الرواية، يتكأ عليها الروائي المتطلع إلى رواية كبيرة، كما أنها تعد مفتاحا لقراءة وفهم التاريخ، وتحولاته وقاعدة جوهرية لرواية لا غنى عنها، وتجدر الإشارة إلى أن مقولة الانحطاط التي لجأ إليها لوكاتش مكملة للمقولة الأولى فلا كلية إلا كلية الانحطاط الذي يصغ التاريخ والوعي في تلك الفترة.

2 ـ الوعي الممكن:

ـ طور لوكاتش هذه المقولة في كتابه التاريخ والوعي الطبقي الذي انتقل فيه من الكانطية إلى الهيجلية الماركسية.

ـ الوعي الممكن عند لوكاتش يستدعي الوصول الى بعض النتائج المتعلقة بعلم الجمال وعند لوكاتش يمثل(أقصى درجة من التماثل مع الواقع، علماً بأنه لن يبلغ ابداً هذا الواقع) حيث يمكن أن يبلغه الوعي الجماعي دون أن تطر الجماعة إلى التخلي عن بنيتها.

ـ يضيف« أن هذا الوعي المتجلي في العمل الأدبي والفني والفكري ،لا يترجم ما يقولون أو ما يفكرون به بالفعل وإنما يكشف الأفراد المجموعة و ما كانوا يفكرون فيه عن غير علم منهم »[2].

يمثل هذا الوعي مجموعة من الأفكار والمشاعر والتطلعات التي تصنع هوية اجتماعية واحدة أو تحدد ملامح طبقة اجتماعية محددة، ووحدهم الفلاسفة والأدباء الذين يملكون القدرة على التعبير عن ذلك الوعي، كما أن الوعي الفردي هو بمثابة الشاشة التي تعرض صورة واضحة عن الوعي الجمعي، وهو الوعي الذي يطور الجماعة بذاتها.

---

[1]–فيصل دراج، "نظرية الرواية والرواية العربية"، ص28،29.

[2] جمال شحيد، في البنيوية التركيبية،ص22.

الوعي الممكن ليس جوهراً ثابتاً ، إنه بمثابة نزعة تتطور بالتحديد انطلاقاً من وضعية اقتصادية واجتماعية ما ، تولد نشاطاً فاعله مجموعة واقعية أو افتراضية تشكلها الطبقة الاجتماعية.

3ـ البطل الإشكالي:

يعد مصطلح البطل الإشكالي من أهم المصطلحات التي حددها لوكاتش جيداً وجعل منه قوام نظريته حول الرواية إذ« ظهر هذا المصطلح في دراسات لوكاتش ودراسات جولدمان للدلالة على الشخصية في الأثر الأدبي، التي تثير تساؤلات وتطرح قضايا ترتبط بقيم المجتمع والحضارة وتبرز وجود تناقض قائم بين الشخصية والعالم في المجتمع الاستهلاكي الحديث » .[1] يتضح أن البطل الإشكالي ولد في عالم متناقض.

كما يرى لوكاتش:« أن هذا البطل ليس سلبياً ولا إيجابياً بالمطلق فهو بطل يعيش صراعاً بين عالمي الذات والواقع، ويخضع لتناسب عكسي مع واقعه إذ يحمل البطل قيما أصيلة يفشل في تثبيتها في عالم يراه يعيش مرحلة الانحطاط الفكري القيمي، تهيمن عليه مفاهيم وقيم السوق ويغلب عليه التشيؤ » .[2] يظهر أن البطل يعيش وضعا يعجز عن استيعابه والانسجام معه، فقد أصبح يبحث عن قيم لم تعد موجودة في واقعه، فهو بطل متردد بين عالم الذات والواقع، يعيش تمزقا في عالم فض يطبعه التشيؤ والاستيلاب والتبادل الكمي.

[1]– سمير سعيد حجازي، "قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر"، دار الأفاق العربية، مصر، القاهرة، ط1، 2001 ص64.

[2]– أحمد عواد الخزاعي، "البطل الإشكالي في مسرودات أحمد خلف" ،دار الورشة الثقافية للطباعة، العراق، بغداد، ط1 2020، ص12،11.

إن بطل الرواية في نظر جورج لوكاتش هو:« شخص إشكالي مجنون أو مجرم لأنه يبحث دائما عن قيم مجردة دون أن يعرفها ويعيشها كلية، وبدون سلطة ودون الاقتراب منها».[1] فالعلة الكامنة وراء إشكالية البطل الروائي، هي لحظة انفصام الأفكار عن العالم.

إن بطل الرواية، يعيش مشكلة داخلية مع نفسه وخارجية مع العالم، وهو شخصية قلقة وغير مستقرة إيديولوجيا ونفسياً، والتي غالبا ما تكون نتاجاً لصراع طبقي يعانيه مجتمعها، أو أنها تعيش مرحلة التحولات الكبرى لهذا المجتمع :« إن شخصية البطل الإشكالي غالبا ما نراها، في النصوص الروائية المنبثقة عن المجتمعات ذات الهيمنة البروليتارية التي تمثل نتاج تحولات فكرية واقتصادية كبرى، تعاني مخاضا عسيرا في سبيل تحقيق قيم العدالة والمساواة».[2] يرتبط الأدب بشكل عام والفن الروائي بشكل خاص بالواقع بحيث يكون مرآة عاكسة له.

4-التشيؤ:

- يقصد بها علاقة الإنسان بالأشياء المحيطة به وتفاعله معها.

-ارتبط ظهور هذه الظاهرة نتيجة الاستبداد النظام الرأسمالي المفكك للقيم الإنسانية.

-من المعضلات التي خلفها هذا النظام فهمه للعلاقات القائمة بين أفراد المجتمع كونه نظام يزرع الفردانية، واستقلالية الذوات

-يمجد هذا النظام المادة على حساب الإنسان الفاعل والعامل.

-أضحى الإنسان عنصرا مغتربا لا مندمجا في عمله وعالمه يشعر بفقدان الاندماج والانتماء في الحياة الاجتماعية.

-هكذا صور لوكاتش هذه الظاهرة التي أصابت بالخصوص المجتمع البرجوازي الذي ينحدر إلى الانحطاط نتيجة الشكل والسلبية في واقعه المادي.[3]

---

[1]-علي منصوري، "إرهاصات البطل الروائي" ، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة، الجزائر، 2013 ص95.

[2]- أحمد عواد الخزاعي، "البطل الإشكالي في مسرودات أحمد خلف" ص12-13.

[3]- ينظر: محمد الأمين بحري، البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية ص61.

5-الإغتراب

لقد أصبح الإنسان في المجتمع الحديث مغترباً عن ذاته وعن العالم الذي ينتمي إليه حيث أصبح العمل عاملا من عوامل اغترابه، إذ أصبح نظام العمل وطريقة توزيعه هو ما يفرض على الإنسان ما يجب عليه أن يقوم به أو يقوله، كما هو الحال الوثنية. يقوم الاغتراب على وعي الجماعة بشيئيته كنتيجة لتحول العلاقات الإنسانية الى علاقات شيئية بمعنى أن « قوة العمل المأجورة تصير سلعة يبيعها العامل أو العاملة مقابل النقود»[1]. نلاحظ أن الاغتراب يفقد الإنسان تفاعله وتلاحمه مع العالم الداخلي والخارجي.

إن الاغتراب« وصف لحال الإنسان الواقع تحت هيمنة سلطة ما تسلبه ذاته وماهيته وإمكانياته وتدفعه إلى واقع مغاير لحقيقته تماماً»[2].

يتضح أن الاغتراب يحدث نتيجة الخضوع والسيطرة، اذ لم يعد الإنسان يكتشف ذاته من خلال ما ينتجه.

1-3 مفهوم الوعي الطبقي:

يعد الوعي الطبقي من أهم المصطلحات التي استخدمت في العلوم الاجتماعية والنظرية السياسية لاسيما الماركسية، للإشارة إلى الاعتقادات التي يؤمن بها الفرد اتجاه طبقة اجتماعية أو مرتبة اقتصادية والتي تنتمي إليها في المجتمع واتجاه تركيب تلك الطبقة ومصالحها، تناوله العديد من الفلاسفة منهم "**كارل ماركس**" "**جورج لوكاتش**" .

1-3-1 كارل ماركس:

يعود الفضل في ظهور مصطلح الوعي الطبقي إلى كارل ماركس من خلال اقتراحه استبدال الوعي الزائف بالوعي الطبقي « اقترح ماركس لكي يتغلب المجتمع على الوعي الزائف استبداله بالوعي الطبقي class comsciousness الوعي بمكانه الفرد في المجتمع بذلا أن تكون البروليتاريا "طبقة بحد ذاتها" يجب أن تصبح "طبقة لذاتها" من أجل إحداث

[1]- ديفيد هوكس، الأيديولوجيا، تر: إبراهيم فتحي، المجلي الأعلى للثقافة ،القاهرة، دط،2000.

[2]- سهير عبد السلام ،" مفهوم الإغتراب عند هربرت ماركيوز"، دار المعرفة الجامعية، دط،2003 ، ص22.

تغيير اجتماعي».[1] وهذا يعني أنه بذلا من أن تكون طبقة من المجتمع خاملة يمكن أن تصبح الطبقة المدافعة عن التحسينات الاجتماعية بمجرد ،أن يدخل المجتمع حالة الوعي السياسي هذه سيكون مستعدا لثورة اجتماعية.

إذ يعرف الوعي عند ماركس على أنه « نتاج الواقع المادي الذي ينتمي إليه، فالوعي الحقيقي هو الذي ينبثق من إدراك الحقيقة المادية لأي معرفة، ولأي نظرية، ولأي نسق».[2] إذن الوعي عنصر تاريخي ومادي في الآن نفسه، يتحدد من خلال علاقة جدلية بين الفكرة وسندها المادي.

إن أساس المجتمع الحديث في الأدبيات الماركسية هو الصراع بين الطبقات الاجتماعية فقد حاول ماركس« أن يفسر التطور الاجتماعي للإنسانية على ضوء مفهوم الصراع الطبقي ويظهر هذا التطور بالتالي كصراع دائم بين الطبقات السائدة dominants والطبقات المسودة domines. [3]». أي أن الطبقة البرجوازية تمتلك قوة إنتاج على عكس الطبقة البروليتارية التي تمتلك إلا قوة عملها.

ويمكننا هنا أن نشير إلى الدور الذي يبرزه الوعي الطبقي « إن مفهوم الوعي الطبقي يلعب دورا هاما وقياديا في الحركة والسياسة الاشتراكية ذلك أن اكتساب الوعي الطبقي من قبل فئات السكان الراسخة تحت نير الاضطهاد هو الشرط الأول لكل تحويل ثوري لنظام الاجتماعي القائم».[4] بمعنى أنه لابد للبشر أن يتغيروا تحت تأثير العمليات الاقتصادية، حتى يكون في مستطاعهم إنجاز عمل كبير وكثورة.

---

[1]–علي أسعد بركات، "علم الإجتماع، "وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الشام، دمشق، دط،2019، ص 120.

[2]– لونيس بن علي، "إدوارد سعيد من نقد خطاب الاستشراق إلى نقد الرواية الكولونيالية (كيف نؤسس للوعي النقدي؟)" دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2018، ص223.

[3]- لونيس بن علي ،" ادوارد سعيد من نقد الاستشراق إلى نقد الرواية الكولونيالية (كيف نؤسس للوعي النقدي)" ص223.

[4]–وليم رايش، "ما الوعي الطبقي؟ نحو علم نفس سياسي للجماهير"، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت، لبنان، ط1، 1974 ص16.

إذن يتضح أن ماركس نادراً ما استخدم مصطلح الوعي الطبقي، وتكمن أهمية موقفه من هذا المصطلح بانطلاقه من الطبقات الاجتماعية ومن علاقاتها الاجتماعية الناتجة عن وجودها وليس من الفرد المعزول عن بقية الأفراد.

1-3-2-جورج لوكاتش:

يعد جورج لوكاتش من أهم الفلاسفة الذين فسروا مصطلح الوعي الطبقي إذ يرى أنه« ذلك الوعي الذي يكون لدى طبقة ما عندما تكون مدركة لمصالحها الخاصة».[1]

أي أن لكل طبقة اجتماعية وعي طبقي محدد يمكنها إنجازه.

يرى لوكاتش أن هناك صلة بين الوعي الطبقي والتاريخ لكنها تختلف عن الأزمنة السابقة أي ما قبل الرأسمالية ،وهذا ما أشار إليه في قوله « إن الترابط بين الوعي الطبقي والتاريخ هو بالنتيجة مختلفا في الأزمنة الما قبل الرأسمالية كما هو في الرأسمالية»[2]. بمعنى أن أزمنة ما قبل الرأسمالية لم تكن باستطاعتها أن تتخلص من الواقع التاريخي المعطى مباشرة، إلا بواسطة تفسير التاريخ الحاصل بالمادية التاريخية بينما الطبقات الآن هي الواقع المباشر والتاريخي ذاته.

يشير لوكاتش إلى أن البروليتاريا أول طبقة في التاريخ قد حققت وعيا طبقيا حقيقيا ويرجع ذلك إلى مكانتها الخاصة جدا والموضحة في بيان الحزب الشيوعي « إن البروليتاريا هي بوجودها فقط نقد ونفي للأنماط الوجود هذه على أنه حتى، تتم أزمة الرأسمالية الموضوعية حتى تبلغ البروليتاريا ذاتها لكشف هذه الأزمة تماما إذ تكون قد بلغت الوعي الطبقي الحقيقي»[3] وهي بذلك ضحية التشيؤ إلا أن لوكاتش علق أماله على هذه الطبقة بسبب ما تحمله من قدرة على تجاوز وضعها وعن طريق تنوير وعي طبقي حقيقي.

---

[1]–لونيس بن علي، "إدوارد سعيد من نقد خطاب الاستشراف إلى نقد الرواية الكولونيالية (كيف نؤسس للوعي النقدي) ص226.

[2]–جورج لوكاتش، التاريخ والوعي الطبقي،ص59

[3]– المرجع نفسه، ص 74.

إن معركة الوعي عند لوكاتش تكون بالتحديد بين طبقتين أساسيتين في المجتمع هما البرجوازية والبروليتارية « إذ كان دور الطبقة الأولى كما قلنا هو إخفاء طابع المجتمع الطبقي، فإن الدور الأساسي الذي ينبغي أن تقوم به الطبقة الثانية هو كشف القناع عن الوعي الزائف».[1] لذلك سعت البروليتارية إلى تحويل وعيها الصحيح إلى واقع فعلي عن طريق نقل المجتمع إلى وضع تغيب فيه الطبقات نتيجة إلى إظهار الفروق الطبقية.

يؤكد لوكاتش أن وظيفة الوعي الطبقي يمكننا تحديدها وفق امكانياته الموضوعية « تتحدد وظيفة الوعي الطبقي طبقا لإمكانياته الموضوعية، بمعنى أن الوعي الطبقي يمكنه استشراف الطريق نحو الارتقاء فوق حدود الواقع الذي يخضع له الأفراد وإدراك المصير الذي يتحول إليه الواقع».[2] إذن الوعي الطبقي يكون مجرد وحتمي، لكنه يستكشف امكانيات الموضوعية التي يمكن أن يتطور إليها الواقع.

يتضح من خلال ما سبق أن مفهوم الوعي الطبقي عند لوكاتش قد ارتبط بتطور مجمل الإنتاج في المجتمع وأيضا بمصالح الاستهلاك، وتداول رأس مال عن طريق تميزه بين نوعين من الوعي أحدهما الوعي الصحيح التي تمثله الطبقة البروليتارية بينما الوعي الزائف التي تمثله الطبقة البرجوازية.

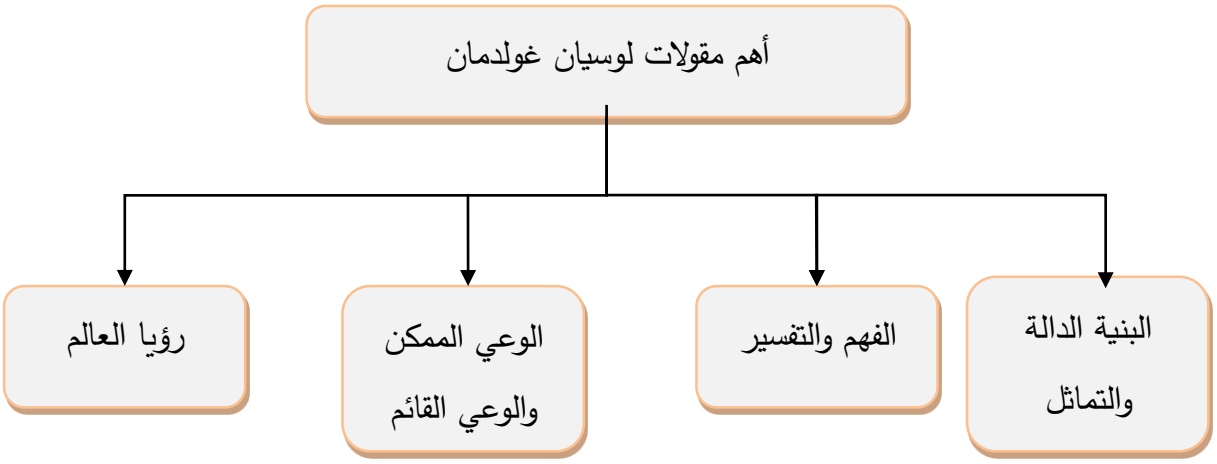
ثانيا: التأسيس النظري لمفاهيم غولدمان:

يقوم المنهج البنيوي التكويني شأن كل المناهج النقدية على مجموعة من الضوابط والمنطلقات التأسيسية، والتي صاغها غولدمان في شكل مقولات تقوم كل منها على بلورة مفهوم نقدي ويمكننا إدراج هذه المفاهيم التي اتكأت عليها البنيوية على النحو الآتي:

---

[1]–حميد الحمداني، "الفكر النقدي الأدبي المعاصر مناهج ونظريات ومواقف"، دار أنفو، فاس ،المغرب، ط3، 2014 ص69.

[2]–رمضان يسطا ويسي محمد غانم، علم الجمال عند لوكاتش، مطابع الهيئة العامة للكتاب، مصر، القاهرة، دط، 1991 ص64.



2-1 البنية الدالة والتماثل:

2 -1-1 البنية الدالة:

تعد البنية الدالة أو الدلالية من أهم المبادئ والمرتكزات في مسار التحليل التكويني كونها أشمل خطوات هذا المنهج والمقولة الأساسية التي تقتضيه دراسة نحو استكشاف رؤية العالم، ذلك أن هذه البنية تنطلق من التصور الجمعي والشمولي لمفهوم الرؤية << عندما يتكلم غولدمان عن البنية أو البنى الدلالية فإنه يفكر في البنية التي تتيح لنا أن نفهم شمولية الظاهرة الاجتماعية التي يعبر عنها الكاتب لا لكونه فردا وإنما لكونه بإسم الجماعة>>[1] هذا المعنى المقصود هو ربط البنية بالوعي الجماعي وهذه البنية لا تتجلى في فكر جميع أفراد الجماعة، وإنما في وعيها ككل ولا شك أن غولدمان إقتبس هذه التسمية من المقولة " الشكل" للوكاتش الشاب ومقولته الشمولية التي عالجها في كتاب " التاريخ والوعي الطبقي".

كما أن البنية الدالة عند غولدمان تهتم بتحقيق فهم كلي في إطار جمالية التماسك اقتداء بأستاذه لوكاتش الذي دعى إلى تماسك النص « إن مفهوم البنية الدلالية يشكل الأداة الرئيسية للبحث في أغلب الوقائع الماضية والحاضرة».[2] إذن تعريف البنية الدلالية يفترض أنها رؤية دينامية تتابع تشكل البنيات وبهذا يكون العمل الفني موحدا ومتماسكا.

---

[1]-جمال شحيد،"في البنيوية التركيبية" ، ص45.

[2]-لوسيان غولدمان،" البنيوية التكوينية والنقد الأدبي"، ص46.

ويمكننا أن نشير على أن البنيوية التكوينية ترى أن كل سلوك إنساني له خاصية دالة وهذا ما أضار إليه غولدمان « تؤكد البنيوية التكوينية أن كل سلوك إنساني وربما حيواني له خاصية دالة» .[1] بمعنى أنه يمكن أن يترجم إلى لغة تصويرية بوصفه محاولة لحمل مشكل عملي أو يترجم لتؤكد أن الدلالة لا ترتبط قطعا بوعي الذات.

2-1-2 التماثل:

وهي إحدى المرتكزات التي استخدمها لوسيان غولدمان من أجل إبراز العلاقة بين العمل الأدبي والبنية الدالة.

ولقد أكد لوسيان غولدمان على الطابع الاجتماعية للإبداع وقدم تبريرات على مشروعية التماثل، مؤكدا على جوهرية العلاقة بين الحياة الاجتماعية والعمل الإبداعي فهي: « لا تتعلق بمضمون هذين القطاعين من الواقع الإنساني، بل تتعلق فقط بالبنيات الذهنية [...] ليست هذه البنيات الذهنية ظواهر فردية بل ظواهر اجتماعية، وهي تتعلق بالمستوى المفهومي، أو بالمضمون أو بالنوايا الشعورية».[2] إن هذه البنيات الذهنية ليست شعورية ولا بنيات لا شعورية بالمعنى الفرويدي للكلمة.

يشير غولدمان في قول أخر « أن التناظر بين وعي المجموعة الاجتماعية وبنية عالم النتاج ليس تناظرا في منتهى الصرامة والدقة».[3] وهذا يعني أن التماثل الذي يحدث بين فهم وإدراك البنيات التي كانت أساس النتاج ،لا يمكن أن تتحقق إلا بواسطة تحليل محايث ومما يستحق الذكر كذلك هو أن التماثل عند غولدمان له مرجعية فلسفية أرسطية وخاصة في مفهوم المحاكاة الذي يعد الأصل الذي يرجع الفنون إلى نشأتها.

---

[1]–لوسيان غولدمان ،"العلوم الانسانية والفلسفة"، تر: يوسف الأنطاكي، مرا: محمد برادة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر القاهرة، دط، 1996، ص147.

[2]–لوسيان غولدمان ،"البنيوية التكوينية والنقد الأدبي"، ص45.

[3]–المرجع نفسه ،صفحة نفسها.

2-2- الفهم والتفسير:

إن الفهم والتفسير شقيقان متلازمان، ومتعاقبان من عملية واحدة تتم على الموضوع في مستويين يختلفان نوعيا من حيث دراسة البناء الدينامي، يشتغل الأول على المستوى الضمني الداخلي، والثاني على المستوى الخارجي، وما يحايثه من بنى تؤثر على الموضوع، وبالتالي هي ضرورية في التأويل والشرح.

2-2-1الفهم:

عملية فكرية تقوم على الوصف الدقيق الموضوعي للدلالات المنبثقة من النص المدروس دون الخروج عنه، كي يتسنى للباحث في هذه الخطوة استخراج نماذج البنيوية الدلالية المبسطة والأولية ذات العلاقات البينية المحدودة، والدلالة الإجمالية السارية عبر كامل أواصل النص « انطلاقا من أبسط بنية يجب أن نحلل نظاما أو على الأقل جزءا معتبرا من هذا النص، بحيث يصعب أن نتصور فرضيتين لهما نفس الدرجة من البساطة والفاعلية وتسمى هذه العملية تأويلا أو فهما ونؤكد على أنها ملزمة بالخضوع إلى قاعدة أساسية مفادها أن نأخذ بعين الاعتبار كامل النص دون إضافة شيء إليه».[1]

إذن يهتم التفسير بتتبع بنية النص الداخلية.

يحدد غولدمان لمصطلح الفهم إطار نصيا داخليا، كحيز ينشط فيه، ولا يتجاوزه أي أن يتعامل الباحث في عنصر الفهم مع النص فقط دون أي شيء سواه، ويؤكد على ذلك بقوله: « إن الفهم قضية تتعلق بالانسجام الداخلي للنص، وهو داخل النص عن البنية الدلالية الشاملة».[2] الفهم يركز على دراسة النص الأدبي في أعماقه.

---

[1]–لوسيان غولدمان، "العلوم الإنسانية والفلسفة"، ص156.

[2]–محمد الأمين بحري، البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية الى الفصول المنهجية، ص153.

2-2-2 التفسير:

علينا أن نؤكد قبل شرح هذه النقطة، بأن خطوتي الفهم والتفسير في البنيوية التكوينية وان كانتا مختلفتين وظيفيا في الدور الذي تلعبه كل منهما في التحليل النصي فإنهما تمثلان مقولة واحدة ضمن هذا المنهج، أي أنهما مصطلحان متكاملان في نظرية غولدمان.

رغم اختلاف المجال المحدد لكل خطوة منهما بشكل تبدوان فيه متعاكستين، فإن غولدمان يربط نتائج الخطوة الثانية بالمعطيات السابقة عليها في الخطوة الأولى، فإن كان الفهم يتجه إلى داخل العمل، فإن التفسير يتجه إلى الخارج باعتباره عملية تالية لعملية الفهم، لتدمج العمل المدروس في إطار بناء أكثر شمولية.

يعرف غولدمان التفسير بكونه:« عملية إدراج بنية دلالية في بنية أخرى أوسع منها تكون فيها الأولى جزءا من مقوماته».[1] استحالة اعتماد خطوة الفهم، دون خطوة التفسير في هذا المنهج وهذا ما يعنيه غولدمان بقوله: « ان الفهم والتفسير ليسا طريقتين منفصلتين ذلك أن الفهم يظهر كمنهج فكري خالص مبني على وصف متناهي الدقة للبنية الأساسية، أما التفسير فهو مجرد تكامل ووحدة لتلك البنية».[2] يتبين أن الفهم هو وصف للبنية الدلالية للعمل الأدبي، أما التفسير هو دمج هذه البنية ببنية أكثر اتساع وشمول.

يعزز غولدمان هذا الارتباط الوثيق لطرفي هذه المقولة المزدوجة بقوله: « إن الفهم هو أن نضع بنية العمل الأدبي تحت الدراسة، والتفسير ليس إلا رؤية أوسع لهذه البنية فالتفسير عامل بنائي ووظيفي في بنية شاملة، والتي لا ينظر عملية تكون العمل المدروس، فيكفي في هذه الحالة أن نأخذ البنية الشاملة لدراستها حتى يصبح الفهم تفسيرا ليجد هذا الباحث التفسيري نفسه مضطرا للتواصل مع بنية جديدة».[3] نفهم من كلام غولدمان أن التفسير بطابعه الخارجي أوسع من الفهم المحدد بنطاق بحثه في العلاقات التداخلية في العمل، بل إن التفسير يحتويه ويتجاوزه كي يجد له معادلات وتماثلات في العالم الخارجي.

---

[1]– لوسيان غولدمان، "العلوم الإنسانية والفلسفة"، ص158.

[2]– محمد الأمين بحري ،"البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية الى الفصول المنهجية"، ص155.

[3] – المرجع نفسه، ص156.

يؤكد غولدمان أن عمليتي الفهم والتفسير، ليست عمليتين عقليتين مختلفتين أو منفصلتين بل عملية واحدة مركبة: « فإذا كان الفهم هو الكشف عن بنية دالة محايثة في الموضوع المدروس أي هذا العمل الأدبي أو ذاك، فإن الشرح إدماج هذه البنية في بنية شاملة تغدو البنية الأدبية عنصرا تكوينيا من عناصرها».[1] هذا يعني أنه إذا كان الفهم عملا متصلا في النص، فإن عملية التفسير هي وضع هذا الأخير في علاقة مع واقع خارج عنه.

ومن هنا يتجلى لنا أن مقولة الفهم والتفسير جعلت البنيوية التكوينية، تضفي صفة التكوين للنص الإبداعي في وظيفته اتجاه الجماعة، رافضة بذلك صفة الانعكاس التي يفضل عليها غولدمان تعبير الوظيفة في مقاربة النص، ويتضح أن الفهم هو التركيز على النص ككل دون إضافة أي شيء من تأويلنا أو شرحنا والتفسير هو الذي يسمح بفهم البنية بطريقة أكثر انسجاما مع مجموعة النصوص المدروسة، ويستلزم التفسير من وجهة نظره استحضار العوامل الخارجية الإضاءة البنية الدالة.

2-3-الوعي القائم والوعي الممكن:

يعد الوعي الممكن والقائم من أهم المرتكزات الأساسية للبنيوية التكوينية التي استخدمها غولدمان في مقاربته للنصوص الروائية وقبل التطرق إلى تحديد مفهوم الوعي الممكن والقائم كان الوعي لدى غولدمان:« مظهر معين لكل سلوك بشري يتبع تقسيم العمل».[2]

2-3-1-الوعي القائم:

يندرج هذا النوع من الوعي تحت تسميات أخرى كالوعي الفعلي أو الوعي الواقع غير أن مفهومه في كل تلك الاصطلاحات يبقى ثابتا فكل مجموعة اجتماعية تسعى طبيعتها إلى فهم الواقع انطلاقا من ظروفها المعيشية« اذن الوعي القائم هو وعي ناجم عن الماضي بمختلف ابعاده وظروفه واحداثه عندما تسعى كل مجموعة اجتماعية لفهم واقعها انطلاقاً من

[1]-جابر عصفور، "نظريات معاصرة"، ص130.

[2]-لوسيان غولدمان، "البنيوية التكوينية والنقد الأدبي"، ص33.

ظروفها الواقعية، الاقتصادية»[1]. اذن الوعي يرتبط بمشاكل الطبقة الاجتماعية والتي تهدف إلى تغيير وضعها القانوني والمعيشي الراهن.

قد يعرف الوعي القائم (الواقع) أيضا على أنه « مجموع التصورات التي تملكها جماعة من حياتها ونشاطها الاجتماعي، سواء في علاقتها مع الطبيعة أم علاقتها مع الجماعات الأخرى».[2] بمعنى ان هذه التصورات تبدو راسخة بحيث لا يمكن تصور وجود الجماعة المذكورة.

2-3-2 الوعي الممكن:

يعد الوعي الممكن ذلك الوعي المتطور عن الوعي القائم ذي الملامح السكونية السالبة التابعة، لتداعيات أحداث عالم الواقع الراهن والمتحكم في سيرورة تفاعل الطبقات الاجتماعية وهذا ما أشار إليه جمال شحيد في قوله:« أما الوعي الممكن فهو ما يمكن أن تفعله طبقة اجتماعية ما بعد أن تتعرض لمتغيرات مختلفة دون أن تفقد طابعها الطبقي».[3] وتجدر الإشارة الى ان غولدمان قد اقتبس هذه المقولة من عبارة لماركس ذكرها، في كتابه" **العائلة المقدسة**" والتي كان يهدف فيها إلى التمييز بين الوعي الفردي لهذا العامل وبين الوعي الطبقي لبروليتاريا.

ويؤكد غولدمان في بعض أقواله من خلال تعريفه للوعي الممكن « إن الوعي الأقصي لطبقة يشكل دائما رؤية العالم، المتماسكة سيكولوجيا وتستطيع أن تعبر عن نفسها على المستوى الديني والفلسفي والأدبي والفني».[4] إذن الوعي الممكن يستوعب في تشكيله لرؤية العالم المعبرة عن طموح المجتمع بأسره والوعي القائم يتضمنه بكل تفاصيله ويعيد بعثه من جديد.

---

[1]-محمد الأمين بحري، البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية الى الفصول المنهجية، ص160.

[2]-حميد الحمداني، "النقد الروائي والايديولوجيا "، ص69.

[3]-جمال شحيد، "في البنيوية التركيبية"، ص40.

[4]- لوسيان غولدمان، "البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص116.

لقد أشار حميد الحمداني في كتابه " النقد الروائي وايديولوجيا" على العلاقة الوثيقة بين الوعي الممكن والوعي القائم « هناك علاقة وثيقة بين الوعي القائم والوعي الممكن غير أن الوعي الممكن هو المحرك الفعال لفكر الجماعة بل هو الذي يرسم مستقبلها ويعطيها صورتها الحيوية والمستقبل»[1] أي أن كلاهما يكملان بعضهما البعض.

2-4 رؤيا العالم:

يعد مفهوم رؤيا العالم من المرتكزات الأساسية التي تبنى عليها البنيوية التكوينية، كما صاغها غولدمان، وهذه الاستراتيجية البحثية المعمقة التي توصل إليها هي حصيلة استيعاب معمق لنظريات ومقولات فلسفية لكل من هيجل وماركس و لوكاتش وكولفر، الذي ربطوا بين الواقع الفعلي المعيش وفهم هذا الواقع.

يعرف لوسيان غولدمان (رؤيا العالم)، بقوله :« إن رؤيا العالم هي بالتحديد هذه المجموعة من التطلعات والإحساسات والأفكار التي توحد أعضاء مجموعة اجتماعية، وفي الغالب أعضاء طبقة اجتماعية وتجعلهم في تعارض مع المجموعات الأخرى، إنها بلا شك خطاطة تعميمية لتيار حقيقي لدى أعضاء مجموعة يحققون جميعا هذا الوعي بطريقة واعية منسجمة إلى حد ما».[2] إن العمل الإبداعي لا يمكن أن يفهم إلا عبر إدراجه في مجموع الظروف أو الاطار العام الذي كتب فيه.

يؤكد غولدمان أن رؤيا العالم ليست واقعة فردية، ويعلل ذلك بكون الفرد المبدع لا يخلق بنية فكرية منسجمة من تلقاء نفسه، وإنما يبلورها بشكل واضح ويرتقي بتلك البنية إلى درجة عالية من الانسجام حتى ترقى إلى مستوى الإبداع الخيالي، ومن خلال الواقعة الاجتماعية التي لا ينتمي إليها المبدع فإنه يعبر عن أفكار ومشاعر تلك الجماعة، حيث أن العمل مهما أغرق في الفردية فإنه متجه بطبيعته إلى الخارج: « وإلا لماذا كتابته وطباعته وتوزيعه وإعادة طباعته؟ فهناك بعدان في كل عمل فني : بعد جماعي منطلق من الواقع المعاش وبعد فردي

[1]–حميد الحمداني، "النقد الروائي والأيديولوجيا"، ص69.

[2]– لوسيان غولدمان، "البنيوية التكوينية والنقد الأدبي"، ص48.

(منطلق من وعي الفنان)» [1]. كما أن الأنا في علم النفس يرتبط بعلاقته مع الآخر وكذلك يعمل البعد الجماعي مع البعد الفردي في العمل الأدبي، لأن الرؤية الجماعية التي تعيشها الجماعة متصلة بصورة واعية أولا واعية بأفرادها ومتمظهرة في سلوكياتهم وأعمالهم وتعابيرهم وبالتالي في رؤيتهم للعالم.

انطلق غولدمان من دراسة أعمال باسكال وراسيين لأجل استخلاص بنية النظرة المأسوية إلى العالم، كما تصورها القرن السابع عشر: « إذ كان المؤلفان يعبران عن رؤية العالم كما كانت تتصورها الطبقة الاجتماعية الجديدة المتمثلة في جماعة نبلاء الثوب ،والتي كانت تابعة للملك اقتصادياً ومعارضة له سياسيا فكانت رؤيته للعالم قائمة على تصورين متعارضين للأخلاق: تصور للأخلاق الفردية وتصور الأخلاقية الإيمان والحكم المطلق»[2].

إن الأدب عند غولدمان هو عالم إبداعي فردي لا يمكن فهمه بشكل جيد إلا في إطار تجانس كلي.

تقف رؤيا العالم فوق الوعي الفردي لذا فإن: « الأعمال الأدبية والفنية العظيمة وفي كل العصور تعبر عن رؤية جماعية للعالم تتجاوز حدود الوعي الفردي والسبب، أن العمل العظيم هو وحده الذي يحتوي على بنية الوعي الجماعي الاجتماعي، تظهر رؤية العالم كلية دالة من القيم والمعايير».[3] إن العمل الفني ليس نتاجا مؤلف بوصفه فردا ولكنه يكشف الوعي الجماعي والمصالح والقيم الاجتماعية لجماعة أو طبقة ما.

لقد طبق غولدمان هذا المفهوم النظري في دراسته الأعمال باسكال ومسرح الجنسية لراسين، حيث يؤكد على أهمية اللغة، ويرى أن:« رؤيا العالم في رؤيا مثالية في النص كلغة، إنها النواة فيه تتجلى فيما يحكم بنيته من قوانين وتبرز منطقا تتبين به عناصر

---

[1]– جمال شحيد، "في البنيوية التركيبية"، ص38.

[2]–لونيس بن علي، إدوارد سعيد من نقد خطاب الاستشراق إلى نقد الرواية الكولونيالية(كيف نؤسس للوعي النقدي) ص230.

[3]–بيير زيما، "النقد الاجتماعي"، ص53.

النص».[1] للكشف عن هيكلة النص والوصول إلى جوهر الرؤية التي تتسم بالشمولية والانسجام وجب التركيز على تحليل لغة النصوص.

إن للتماسك والانسجام أهمية بالغة في مفهوم رؤية العالم عند لوسيان غولدمان، وهذا ما أكده روجي غارودي، حيث قال: « إن البنية الداخلية للأعمال الفلسفية أو الأدبية أو الفنية العظمى صادرة عن كون هاته الأعمال تعبر في مستوى يتمتع بانسجام كبير عن مواقف عليه يتخذها الإنسان أمام المشاكل الأساسية التي تطرحها العلاقات فيما بين البشر والعلاقات بين هؤلاء وبين الطبيعة».[2] أكد غولدمان أن رؤيا العالم هي وجهة نظر موحدة ومتماسكة، وهذا التماسك والانسجام يجعل رؤيا العالم لا تتجاوز حدود الوعي الجمعي.

إذن رؤيا العالم هي الغاية النهائية وراء كل الخطوات السابقة وهي مجموعة من الأفكار والمعتقدات والتطلعات والمشاعر التي تربط أعضاء جماعة إنسانية بأعضاء وتضعهم في تعارضات معهم، وهي كذلك منتهي دراسة الباحث من أجل بلورة نهائية لرؤية العالم الشمولية التي لا تتم بأعمال مفردة للكاتب والأدباء بل بمجموعة مكتملة من إبداعاتهم، التي تشرح في كليتها رؤية منسجمة ومتكاملة حول عالهم واستخلاص لمواقفهم الوجودية.

ونستخلص مما سبق أن البنيوية التكوينية عند لوسيان غولدمان، اتكأت على الكثير من المفاهيم في مقاربتها للنصوص الأدبية ،وكل مرتكز او مفهوم يتميز عن غيره إلا ان بعض هذه المفاهيم تجمعهم علاقة وثيقة فيما بينهم.

[1]–بشير تاوريريت ، "محاضرات في مناهج النقد الأدبي لمعاصر"، ص44.

[2]–روجي غارودي، "البنيوية (فلسفة موت المؤلف)"، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، سوريا، ط3 1985، ص17.

الفصل الثاني

الفصل الثاني: تجليات الوعي في رواية الصدمة.

عناصر الفصل الثاني :

أولا: الوعي القائم في رواية الصدمة

1-1. الحدث

ثانيا: الوعي الممكن في رواية الصدمة

2-1. مراحل الوعي الممكن

2-2. المكان

2-3. الزمان

2-4. الشخصيات

تمهيد:

تعد الرواية فن من الفنون الأدبية السردية والتي تصور لنا أحداث ومشاهد ومواقف تجسدها الشخصيات حيث لقيت مكانة بارزة لدى النقاد والدارسين كونها تعبر عن الصراع الإنساني وعلاقته مع الاخرين، وهذا ما نجده في رواية الصدمة والتي تمثل محور دراستنا من خلال تصوير كاتبها للعديد من الأحداث والمعاناة التي تعرضت لها شخصيات هذه الرواية وللبحث عن التطلعات التي تعبر عن فهمهم لطبيعة ظروفهم ووعيهم المطلق، ليبدو الأمل والاستقرار ملمحاً مهما من ملامح وعيهم الممكن بعد المعاناة.

أولا: الوعي القائم في رواية الصدمة:

1-1- الحدث:

تمثل الوعي القائم في رواية الصدمة في جملة من الأحداث إذ يعد هذا الأخير أحد الدعامات التي تقوم عليها الرواية إذ تربطه علاقة وطيدة مع بقية عناصرها السردية كالزمان والمكان والشخصيات، حيث أن أدوارها مكملة لبعضها البعض.

إذ يعرف الحدث على أنه« **سلسلة من الوقائع المتصلة تتسم بالوحدة والدلالة وتتلاحق من خلال بداية، وسط ونهاية ونظام نسقي من الافعال** »[1]. إذن الحدث يقوم على مجموعة من المواقف عادة ما تسهم في معرفة رؤية الفعل البشري.

يمثل الحدث أحد أهم المقومات الفنية والأساسية التي يبنى عليها السرد الروائي وهو: « **سرد قصير يتناول موقفا أو جانبا من موقف، فإذا اجتمعت الأحداث وتلاحمت أصبحت سلسلة أحداث في الحبكة** »[2]. وهذا ما يؤكد على أن الأحداث في الرواية لها طابع فني خاص وتشكيل متميز من خلاله تنمو المواقف وتتحرك الشخصيات.

قد ورد في تعريف آخر أن الحدث هو: « **أثر تحدثه الشخصية داخل الخطاب الروائي وتتفاعل معه حيثياته**»[3]. يتضح أن الشخصية هي من تصنع الحدث فهو مرتبط ارتباطاً وثيقاً بها، وهذا الارتباط يجعلنا ندرك قيمة الشخصية في بناء الحدث الروائي.

1-1-1- الحدث التاريخي:

إن الحدث التاريخي هو عملية سرد لوقائع تاريخية معينة قد حدثت في الماضي أو الحاضر مع ذكر تاريخ وقوعها، اعتمادا على شواهد من حضر الواقعة إذ يروي تاريخ أمة أو شعب أو حضارة.

---

[1]- جيرالد برنس، المصطلح السردي(معجم المصطلحات)، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1 2003، ص 19.

[2]- محمد التونجي،" المعجم المفصل في الأدب"، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص 349، 350.

[3]- حميدي نجاة، بنية الحدث في رواية بحر الصمت لياسمينة صالح، مجلة المدونة، مخبر الدراسات الأدبية والنقدية جامعة بشار، ع 3، 2015، ص 61.

لقد وردت في رواية الصدمة بعض الأحداث التاريخية لعل أهمها:

الحدث التاريخي الذي كان يرويه جد كيم لأمين من خلال إشارته إلى ظهور أشياء غريبة في السماء.

« ثمة صباحات تشرق على ليال أخرى أما ذلك الصباح في خريف 1938، فهو بلا شك أكثرها انحدارً إلى قعر الهاوية سأتذكر طويلا ذلك الصمت المرافق لمأساة أولئك الأشخاص الذين تفرغت نظراتهم، وكانت النجمة الصفراء تشوه تشويها مهينا تفصيل ثيابهم، لقد ظهرت النجمة الصفراء في أيلول سبتمبر 1941»[1].

هذا القول يؤكد لنا عن لحظات تاريخية جد مهمة ،إذ يمثل تاريخ 1938 قتل وحرق قوة بريطانية لأهالي قرية فلسطينية ، أما التاريخ الثاني سبتمبر 1941 فتمثل في انتداب بريطاني على فلسطين.

أما الحدث الثاني فتمثل في التاريخ الذي كان مكتوباً في الرسالة التي تركتها سهام لزوجها أمين « **يحمل ختم البريد تاريخ الجمعة 27 أي قبل المأساة بيوم واحد**» [2]. يمثل حادث الانفجار بعدما فجرت سهام نفسها مستطيلة جسدها سلاحاً مقاوماً ضد المحتل الصهيوني.

1-1-2-الحدث السياسي:

أما عن الحدث السياسي، فهو ذلك النوع من الأحداث الذي يناقش الأحوال السياسية للمجتمعات، حيث يوضح لنا نوع النظام السائد وكذا المشاكل والمعيقات التي تحد من تقدم الأمة، وبالتالي يساعد على إيجاد حلول بغرض الوقوف بالدولة وتنميتها.

تبنت رواية الصدمة طابعًا سياسيًا، حيث عرضت القضية الفلسطينية في نزاعها مع بني صهيون وصورت شجاعة وبسالة المواطنين، الذين افتدوا فلسطين بحياتهم من خلال قيامهم بعمليات التفجير وخير مثال على ذلك **سهام ووسام « وسام... سقط في ساحة الشرف هذا الصباح وضع متفجرات في سيارته، وهاجم بها نقطة تفتيش إسرائيلية[...]، اجتاح**

---

[1]– ياسمينة خضرا،" الصدمة"، تر: نهلة بيضون، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص95،96.

[2]–المصدر نفسه، ص119.

الجنود البستان عند الفجر، وصلوا بشاحنات مسيجة، وحاصروا بيت الجد، كانت تتبعهم عن قرب حاملة دبابات تنقل جرافة [...]،أعلمني الضابط أن لدينا نصف ساعة لإخلاء الدار والسماح له مباشرة بتدميرها على أثر العملية الانتحارية التي نفذها، وسام جعفري ضد حاجز التفتيش» [1]. فلا أحد منا يستطيع مواجهة خطر الموت إلا إذا كان حبه لوطنه ورغبته في الحرية قد فاق خوفه من الفناء.

إن الشعب الفلسطيني كما أشار ياسمينة خضرا حبذوا الموت على أن يعيشوا تحت سيطرة إسرائيل: « **تحدثني عن زوجتك ولا تسمعني أحدثك عن وطنك، إذا كنت ترفض أن يكون لك وطن، فلا ترغم الآخرين أن يتخلوا عن وطنهم، أولئك الذين يطالبون به يملئ حناجرهم يهبون حياتهم ليلا ونهارا، لا يقبلوا أن يموتوا وسط ازدراء الآخرين وازدرائهم لأنفسهم، فإما الكرامة أو الموت، إما الحرية أو القبر، إما العزة أو المقبرة الجماعية، ولا حزن، لا حداد، يستثنيهم عن القتال من أجل ما يعتبرنه عن حق جوهر الوجود، وهو الشرف»** [2].

يبدو لنا من خلال هذه المقاطع أن الراوي يريد أن يوصل لنا أهمية التحلي بروح الوطنية وأن الفداء واجب على كل إنسان.

1-1-3-الحدث الاجتماعي:

إن الحدث الاجتماعي ناتج عن تفاعل الأفراد بطباعهم وعاداتهم وطريقة تفكيرهم، ولهذا يسهل على القارئ فهم هذا النوع من الأحداث كما يتيسر على الروائي كتابته، حيث يصور ظواهر ووقائع معاشه في مجتمع ما.

وقد تناولت رواية الصدمة العديد من الأحداث الاجتماعية والتي صور لنا الروائي من خلالها تفاصيل حياة أمين مع زوجته وبعض الظروف المعيشية التي كان يعاني منها، وعلى سبيل المثال تغييره لمسكنه « **انتقلنا للعيش في مساكن شعبية لا فرق بينها وبين جحور**

---

[1]– ياسمينة خضرا،" الصدمة"، ص 283.

[2]– المصدر نفسه، ص 186.

الأرانب، أثاثنا من الفورميكا، ونوافذنا لا تعرف الستائر» [1]. إ ن قوله هذا دليل على سوء وضعه الاجتماعي وحالة الفقر التي كان يعاني منها.

لكن دوام الحال من المحال فبعد أن تلقى شهادة الدكتوراه في الطب عرفت أوضاعه تحسنا تدريجيًا ملحوظًا، حيث صار يمتلك سكناً لائقاً وأموالاً بحسابه البنكي والعديد من الرحلات وأصدقاء كثر كما بنى لنفسه سمعة وصيتاً « **واليوم نقطن في دار خلابة تقع في أحد أرقى أحياء تل أبيب ولدينا حساب مصرفي محترم، وكل صيف نسافر إلى أحد بلدان الأحلام، زرنا باريس و فرانكفورت و برشلونة و أمستردام و ميامي وجزر الكاريبي، ولدينا وفرة من الأصدقاء الذين يحبوننا ونحبهم [...]، نجحت في بناء سمعة مرموقة في المنطقة إذ حصدت مرارا الجوائز على أبحاثي العلمية وجودة أدائي»** [2].

وللتأكيد بأن الحدث الواقعي المعاش له تأثير على الحالة الاجتماعية نذكر بأن التفجير المنفذ من قبل سهام زوجة أمين أودى بزوال راحته وترفه فأصبح "العربي الخائن أو الإرهابي القذر" بعد أن كان الطبيب الجراح **أمين الجعفري**، كما غدى حبيس بيته « **تجمع بعض المارة أمام بيتي صرخت بهم :"انصرفوا!" لم أفلح في فتح النافذة فوثبت وثبا إلى الفناء لاذ الفتيان بالفرار لحقت بهما حتى الشارع، حافي القدمين محموم الذهن..."إرهابي قذر! حثالة!، عربي خائن"!،[...]، بصق علي رجلان [...]، أهكذا يقولون شكرا عندكم، أيها العربي القذر؟»**[3].

ثانيا: الوعي الممكن في" رواية الصدمة":

يتجلى الوعي الممكن في رواية **الصدمة** من خلال إبراز تلك القوى الكامنة أو المقموعة في عمق طبقات المجتمع المقهورة وبالتالي يمنحها فهما أكثر قربا من الواقع الذي يحرك التجربة الإنسانية في العالم وما يسبب أزمتها ليطرح بعدها تصورا نوعيا لمعالجة الوضع، أو تغييره أو معايشته.

---

[1]– ياسمينة خضرا ،" الصدمة"، ص31.

[2]– المصدر نفسه ، صفحة نفسها.

[3]– المصدر نفسه، ص 72.

يحدد **لوسيان غولدمان** مفهوم الوعي الممكن بأنه « **دراسة وقائع الوعي الجماعي، أو بدقة أكثر درجة التلاؤم مع الواقع لدى وعي مختلف الفئات المكونة لمجتمع ما، فإنه يلزم البدأ بالتمييز الأولي يبين الوعي الممكن باعتباره الحد الأعلى من التلاؤم الذي يمكن أن تدركه الجماعة بدون تغيير طبيعتها**»[1] إذن يهدف الوعي الممكن إلى تغيير الواقع وحل مشكلات الطبقات الاجتماعية.

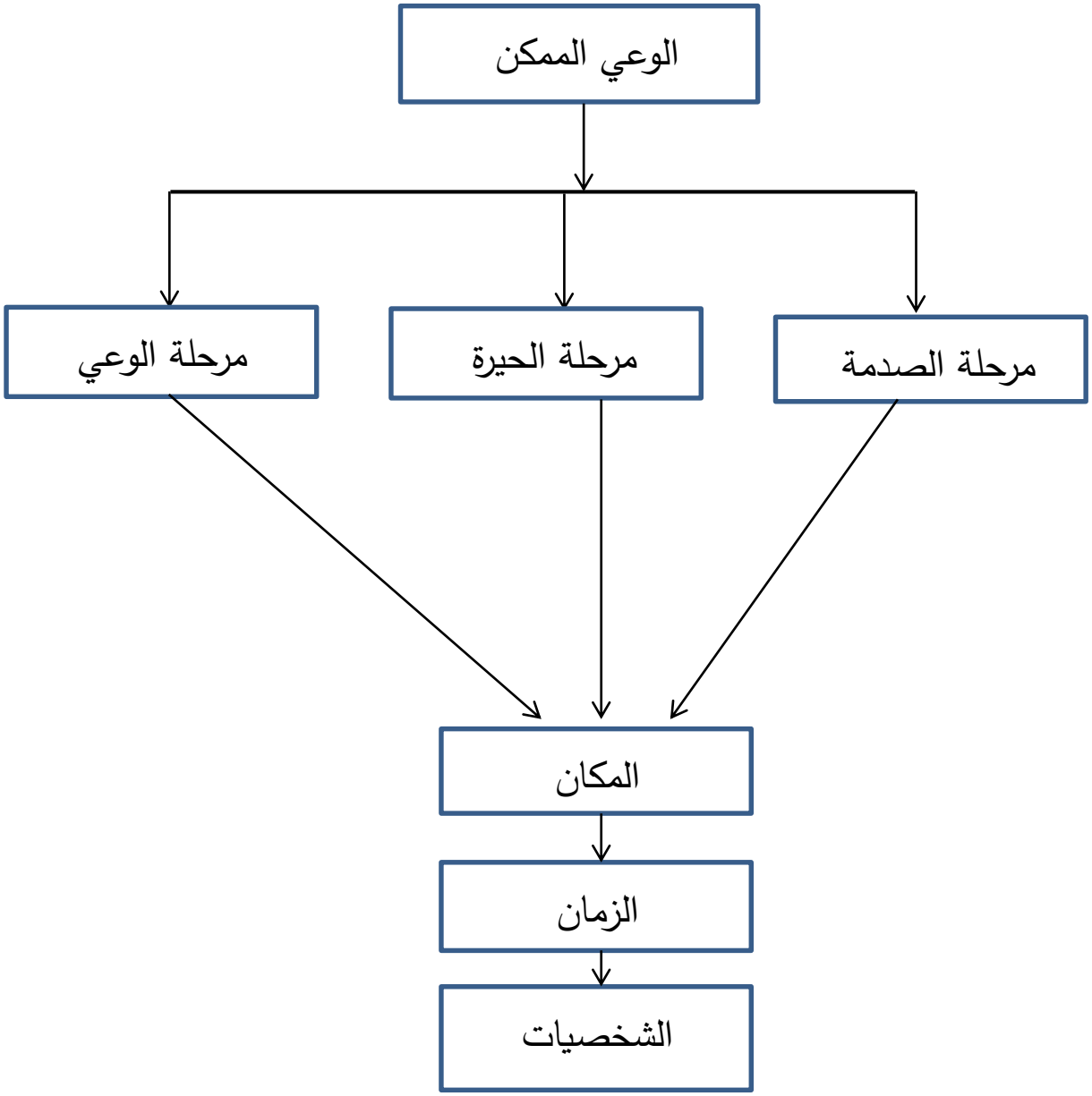
يرى كذلك أن الرواية تشكل العمل الأدبي الذي يعكس الحياة اليومية في مجتمع يطبعه نظام السوق وأن الشكل الروائي يظهر لنا الحياة اليومية للمجتمع الفردي «**إذ أن الوعي الممكن ليس مجرد انعكاس لوعي فعلي حقيقي، بل انعكاس لوعي ممكن ذلك أن كل فئة اجتماعية تبني وعيها وبنياتها الذهنية وفق ممارساتها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية داخل المجتمع في كليته، وليس هناك وجود للوعي الجمعي خارج وعي الأفراد**»[2]. وهكذا فلا وجود للوعي الجمعي إلا كحقيقة ممكنة، وكإمكانية داخل وعي كل فرد من الجماعة والوعي الممكن يجد تعبيره الفعلي من خلال تأثيرات فكرية أو أعمال خيالية لبعض المبدعين.

يبرز الوعي الممكن في رواية "**الصدمة**" من خلال ثلاث مراحل أساسية وهي: مرحلة الصدمة، مرحلة الحيرة، مرحلة الوعي، إذ تنعكس هذه المراحل عبر عناصرها السردية تتمثل في: الأمكنة، الأزمنة، الشخصيات.

[1]– لوسيان غولدمان، "العلوم الانسانية والفلسفة"، ص16.

[2]– محمد عزام، "فضاء النص الروائي مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان"، ص52.

الشكل التالي يوضح ذلك: تجلي الوعي الممكن في رواية الصدمة



2-1- مراحل الوعي الممكن:

2-1-1- مرحلة الصدمة:

تعرف الصدمة بأنها مجموعة من الحوادث الشديدة أو العنيفة التي تحدث للإنسان، نتيجة حادث استثنائي شخصي يشكل عبئا نفسيا على المعني بالأمر، وتتراوح أعراض الصدمة من خفيفة إلى شديدة من بينها: الخوف، القلق الشعور بالكآبة، الشعور بالذنب، الحزن، الصداع الاعياء، التعرق، الشعور المتقلب.

كما يوجد عدة أنواع من الصدمة نذكر أهمها:

الصدمة النفسية: هي تلك المواقف التي تكون ذات طبيعة كارثية، والتي تجعل معظم الأشخاص يحسون بالإحباط من أمثلة ذلك: الحوادث الخطيرة أو وفاة أحد أقرب المقربين.

الصدمة المعقدة: تنتج عن التعرض لأحداث مأساوية صادمة ومتعددة.

الصدمة الحادة: تنتج الصدمة الحادة عن واقعة أليمة، وصدمات متكررة يتعرض لها الأشخاص[1].

2-1-2- مرحلة الحيرة:

هي تردد واضطراب يبديه الإنسان اتجاه موضوع أو قضية معينة حيث يصعب عليه ابداء الرأي أو القرار حيالها، إذ تثير هذه المرحلة مجموعة من التساؤلات المبهمة.

2-1-3- مرحلة الوعي:

يعتبر الوعي الحالة العقلية التي يتم من خلالها ادراك الواقع والحقائق التي تجري من حولنا، عن طريق اتصال الإنسان مع المحيط الذي يعيش فيه« فهو جهد إنساني نوعي للوصول إلى موضوع غير مسبوق لتلبية حاجة موضوعية فرضتها شروط الحياة المستجدة».[2]

إذن يسهم الوعي في خلق حالة لدى الإنسان بكل الأمور التي تجري وتحدث حوله ويصبح أكثر قدرة على اجراء المقاربات والمقارنات واتخاذ القرارات.

2-2- المكان: يمثل المكان في الرواية عنصرا مهما من عناصر السرد الروائي ليس لأنه الفضاء الأفقي للنص فقط، حيث تدور الأحداث ويتحرك الأبطال في دوائر متقاطعة،

---

[1]- ينظر: صالح سالم منصور، اضطراب ما بعد الصدمة لدى الأطفال، المجلة العلمية لكلية التربية للطفولة المبكرة م7، ع 3، 2021، ص227.

[2]- أفراح محمد جعفر، "الوعي بالإبداع وعلاقته بمداخل الدراسة لدى طلبة المرحلة الإعدادية ،مجلة العلوم النفسية،ع23 2014، ص251.

وتتضح معالم شخصياتهم، وتنمو وتتحول بل لأن المكان في كل أبعاده الواقعية والمتخيلة يرتبط ارتباطا وثيقا بالجانب الزمني والتاريخي للنص وشخوصه.« **إن المكان ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى خيالا لا مباليا، ذو أبعاد هندسية وحسب فهو عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط بل بكل ما في الخيال من تحيز، إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية»** [1].

ويعرف كذلك بأنه « **المساحة التي تقع فيها الأحداث والتي تفصل الشخصيات بعضها عن بعض بالإضافة إلى المسافة التي تفصل بين القارئ وعالم الرواية**»[2]. وهذا يعني أن المكان هو الحيز الذي تدور فيه الأحداث وتتضح فيه معالم الشخصيات حيث ينقسم إلى أماكن مغلقة وأماكن مفتوحة.

2-2-1 الأماكن المغلقة:

يخضع انغلاق المكان إلى إرادة الآخر وتأثيره على حركية الشخصية ضمن حدث الرواية فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية والجغرافية إذ: « **هو المكان الذي حددت مساحته ومكوناته، كغرف البيوت والقصور فهو المأوى الاختياري والضرورة الاجتماعية أو المكان الإجباري المؤقت فقد تكشف الأمكنة المغلقة عن الألفة والأمان أو قد تكون مصدراً للخوف، أو هي الأماكن الشعبية التي يقصدها الناس لتمضية الوقت والترويح عن النفس كالمقاهي أو هي تلك الأماكن التي تتردد عليها الطبقة المترفة الثرية لتشبع نزواتها كالملاهي»** [3].

يبرز الوعي الممكن في العديد من الأماكن المغلقة في رواية الصدمة نذكر أهمها:

---

[1]– غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسات الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان ط2، 1984،ص38.

[2]– سيزا قاسم، بناء الرواية، "دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ"، مكتبة الأسرة، دط،2004،ص103.

[3]– مهدي عبيدي، جمالية المكان في ثلاثية حنا مينه ، منشورات الهيئة السورية للكتاب، سوريا، دمشق، دط،2011 ص42.

_البيت: هو المكان الذي ينظر إليه الإنسان كمأوى له ولأفراد أسرته وجميع من يعيشون معه إذ يراه صورة أكثر من دار يسكنها، بل المكان الذي يخلد فيه الى الراحة في كنف من يحبونه، كما أن الغاية من البيت هي توفير الحماية والأمان من الأخطار البيئية والحيوانية « **إن البيت هو واحد من أهم العوامل التي تدمج الأفكار و ذكريات وأحلام الإنسانية [...]، ويمنح الماضي والحاضر والمستقبل دينامية مختلفة[...]،فبدون البيت يصبح الانسان كائن مفتتاً**» .[1]

يشكل البيت أحد مظاهر الألفة والاستقرار والطمأنينة، إذ كان أمين يقصد بيته من أجل أخذ قسط من الراحة « **وصلت إلى البيت الساعة الحادية عشر ليلا مترعا من التعب والغيظ [...]،ثم هرولت إلى الحمام بقيت عشرين دقيقة تحت دش ساخن ثم انتقلت إلى المطبخ مرتديا برنس الحمام لأتناول شطيرة [...]، دخلت إلى غرفتي انزلقت في الفراش وتناولت قرصاً لأنعم بنوم عميق**»[2]. يتضح من هذا أن البيت مكان للتكيف والراحة.

تحول البيت الذي كان مليء بالحب والراحة والسعادة والفرح إلى بيت حزين وكئيب وموحش خاصة بعد العملية الانتحارية لسهام « **عندما اختفى هدير سيارة النسيان وألفيت نفسي أمام بيتي وصمته، أدركت حجم وحدتي [...]، بقيت دهراً أرتعش أمام عتبة بيتي قبل أن** تطأها **قدماي**»[3]. وهذا ما يدل على أن انتحار سهام جعله يشعر باليأس والخذلان والوحدة.

ـ المطعم: هو أحد الأمكنة التي تقدم فيها المأكولات والمشروبات للزبائن ويجتمع فيه الأصدقاء والعائلات من أجل الترفيه، فالمطاعم اليوم تكاد تكون موجودة في كل الشوارع الهادئة والطرق المزدحمة وفي كل الفنادق والمطارات.

أما في رواية الصدمة فقد تحول المطعم إلى فضاء رعب بسبب العملية التفجيرية التي قامت بها سهام « **لقد فجر أحد الانتحاريين نفسه في مطعم، سقط العديد من القتلى**

---

[1]– غاستون باشلار، "جماليات المكان "، ص38.

[2]– ياسمينة خضرا ، "الصدمة"، ص30،32.

[3]– المصدر نفسه، ص 196،197.

والكثير من الجرحى [...]، تسعة عشر قتيلا من بينهم أحد عشر تلميذاً كانوا يحتفلون بعيد مولد رفيقهم في مطعم الوجبات السريعة والمستهدف وأربع عمليات بتر أعضاء ثلاث وثلاثين حالة خطرة وأربع عمليات خطيرة، خرج حوالي أربعين جريحاً من المستشفى»[1].

أدى الانفجار الذي وقع في المطعم إلى خسائر مادية وبشرية بعدما كان يمثل مكاناً للفرح والترفيه بالنسبة للعائلات الإسرائيلية.

يسرد لنا أمين بعض أوضاع التي آل إليها المطعم بعد الانفجار« **تخلعت واجهة المطعم من أولها إلى آخرها، وانهار السقف على كامل الجناح الجنوبي، مخططاً الرصيف بخطوط سوداء، يتمدد عمود الإنارة مقتلع في عرض الطريق المغطى بكل أنواع الردم، لابد أن الصدمة كانت شديدة فقد تحطم جناح الأبنية المحيطة وتهاوى بعض الواجهات»**[2].

وهذا ما يدل على أن المطعم صار خراباً.

إن العملية الانتحارية التي فعلتها سهام دون علم زوجها جعلته في حيرة وصدمة « **أكثر إنسانة أعشقها في هذا العالم فجرت نفسها في مطعم مكتظ بالأطفال بقدر ما كانت هي مكتظة بالديناميت»**[3].

يؤكد هذا القول أن أمين حزين على وفاة رفيقة دربه التي لم يتوقع منها أن تفجر نفسها فقد كان يعيش معها بسعادة وتفاهم.« **على حد قول كيم تلقت إدارة الصحة سيلا الرسائل من مرضاي السابقين وأقاربهم اعتبروا فيها أنني كنت ضحية أسوة بالضحايا الذين لقو مصرعهم في المطعم الذي فجرته زوجتي»** [4].وهذا يعني أن أمين كان أكثر الناس صدمة باعتباره ضحية.

ـ **القبو:** هو طابق تحت الأرض من بناء نجده في العديد من البيوت خصوصا لدى الأثرياء إذ أنه يستخدم للتخزين ولكن في رواية الصدمة دل هذا المكان على الفزع والخوف

---

[1]– ياسمينة خضرا ، "الصدمة"، ص 21،25.

[2]– المصدر نفسه، ص27،28.

[3]– المصدر نفسه ، ص141.

[4]– المصدر نفسه، ص113.

بالنسبة لبطل الرواية "**أمين**" في قوله: « **احتجزت في قبو مظلم لا نور فيه ولا إنارة[...] بقيت ستة أيام وستة ليال محتجزا في جحر منتن، فريسة للقمل والصراصير، قوتي حساء بارد وسريري فراش صلد مثل شاهد قبر يحز فقرات ظهري حزا مثل المبرد**» [1].

إذن هذا المكان أثر كثيرا على نفسية أمين حتى أنه كان ينتظر موته في أي لحظة.

ـ **المستشفى:** يعد المستشفى مؤسسة للرعاية الصحية توفر العلاج للمرضى من قبل طاقم طبي وتمريض متخصص ومعدات طبية وهو من أكثر الأماكن التي تقدم فيها الخدمات الإنسانية إذ يعمل بطل رواية الصدمة أمين جعفري جراحا في مركز(إيشيلوف الطبي)،

« **إنه عربي يحمل الجنسية الإسرائيلية يقول إنه خرج للتو من مستشفى إيشيلوف حيث يعمل جراحا**» [2].

كان المستشفى مكانا رئيسياً تتطور فيه أحداث الرواية ومحوراً هاماً إذ يحمل دلالات كثيرة أهمها علاقة أمين الجيدة والوطيدة بزملائه في العمل« **دفع الباب بدون أن يقرعه أولا، نظر إلي من جانب، وقد علت شفتيه ابتسامة خفيفة، كان ذلك أسلوبه في الاعراب عن رضاه**»[3]. وهذا ما يؤكد أن المستشفى كان مكانا يعج بالفرح.

غير أن حادثة انفجار المطعم حولته إلى مكان مليء بالرعب والخوف: « **غادرت غرفة العمليات قرابة العاشرة ليلا، لا أعرف كم شخصاً أجريت له عملية جراحية، كلما فرغت من أحدهم، فتح باب غرفة العمليات على مصراعيه، ودخلت نقالة جديدة، لم تستغرق بعض العمليات وقتا طويلا ولكن بعضها الآخر أرهقني بكل ما للكلمة من معنى**» [4].

شهد المستشفى العديد من الموتى والجرحى.

---

[1]– ياسمينة خضرا،" الصدمة"، ص 248، 249.

[2]– المصدر نفسه، ص29.

[3]– المصدر نفسه، ص14.

[4]– المصدر نفسه، ص 25.

عاش المستشفى حالة من الطوارئ إذ: « **أعلن عزرا بن حاييم انشاء خلية أزمة، انضما كل الممرضات والجراحين إلى قسم الطوارئ، حيث وضعت عربات ونقالات في حركة محمومة إنما منظمة**» [1].

مثل المستشفى رمزا للمعاناة ومكانًا للصدمة الأولى بالنسبة للبطل فقد شاهد جثة زوجته الانتحارية التي تعرض من خلالها للانهيار النفسي والجسدي، لذلك قرر التوقف عن العمل.

2-2-2- الأماكن المفتوحة:

وهي نقيض الأماكن المغلقة والتي عادة ما تحاول البحث في التحولات الحاصلة في المجتمع وفي العلاقات الإنسانية والاجتماعية ومدى تفاعلها مع المكان.

كما يمكننا تعريفها على أنها:« **تلك الأماكن ذات مساحات هائلة توحي بالمجهول كالبحر والنهر أو توحي بالسلبية كالمدينة أو هو حديث عن أماكن ذات مساحات متوسطة كالحي، حيث توحي بالألفة و المحبة**» [2].

قد احتوت رواية الصدمة على العديد من هذه الأمكنة وهي:

ـ **الشوارع:** يعد الشارع طريق عام يقع بين المباني، مما يسمح بحركة الناس عبر المدينة المعنية، وقد وردت في رواية الصدمة الكثير من الشوارع أهمها: الشارع الإسرائيلي حسمو نعيم الذي كان يقيم فيه أمين فقد تميز هذا المكان بالهدوء:« **أفلحت في التسلل حتى شارع (حسمو نعيم) الغارق في صمت كوكبي، أستطيع أن ألمح المطعم الذي نسفه الانتحاري**»[3]. فهذا الشارع كان يوجد فيه المطعم الذي فجرت فيه سهام نفسها إذ تحول إلى مكان مخيف بعد الانفجار.

أما الشارع الفلسطيني وهو من بين الشوارع التي تدل على السكينة والأمان ومع ظهور المعارك بين الإسرائيليين والفلسطينيين تحول إلى شارع مليء بالدمار والفزع, كما صوره لنا الروائي على لسان أمين: « **أصابني ارتداد الصدمة اصابة مباشرة مفرقا الجمع الذي**

---

[1]– ياسمينة خضرا، "الصدمة، ص 20.

[2]– مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنامينه، ص95.

[3]– ياسمينة خضرا، "الصدمة "، ص27.

أبقاني أسير هيجانه، في أقل من ثانية انهارت السماء، وانقلب الشارع الذي كان منذ وهلة عامرا بالورع رأسا على عقب[1]». وهذا يعني أن الشارع حدثت فيه حوادث مأساوية أصيب فيها العديد من الناس ومن بينهم أمين.

ـ **المدن:** تعرف المدن بأنها رقعة جغرافية يقطن بها عدد كبير من السكان وعادة ما يكون للمدن حكومات وقطاعات إدارية خاصة لتطويرها وصيانة مرافقها، وقد ظهرت في رواية الصدمة الكثير منها: مدينة **تل أبيب** التي تعتبر من أهم المدن التي عاش فيها أمين مع زوجته وحقق الكثير من النجاحات في عمله:« **نقطن في دار خلابة تقع في أحد أرقى أحياء تل أبيب**» [2].

لكن بعد تفجير زوجته لنفسها أصبحت هذه المدينة بالنسبة له مكان للحزن والألم.

أما المدينة الثانية فقد تمثلت في مدينة **لحم** التي ذهب إليها بطل الرواية وقد رافقته صديقته كيم من أجل البحث عن الحقيقة التي دفعت سهام للقيام بالعملية الانتحارية «**أصرت كيم على مرافقتي إلى بيت لحم، إن ذلك شرطها لتسمح لي بمثل هذه المجازفة الفاضحة تريد أن تكون إلى جانبي [...]، تغيرت بيت لحم كثيرا منذ زيارتي الأخيرة لها قبل أكثر من عشر سنوات، إذ تضخمت بسبب سيول اللاجئين النازحين عن قراهم التي أصبحت مرمى للنيران**»[3]. إذن أمين لم يزور هذه المدينة منذ سنوات عديدة وقد تفاجئ من التغيرات التي حصلت لها.

بعد زيارته إلى بيت لحم ذهب أمين إلى مدينة جنين ليواصل البحث عن الحقيقة « **كانت جنين المدينة المنشودة للملائكة المنتهكين بمظهرها. مظهر البلدة الكبيرة التي تحاكي المدن وزحمتها المتواصلة التي تذكر بالسوق في يوم رمضاني، ودكاكينها الشبيهة**

---

[1]– ياسمينة خضرا ، الصدمة، ص07.

[2]– المصدر نفسه، ص 31.

[3]– المصدر نفسه، ص127،129.

بمغارات علي بابا حيث تجهد التذكارات للتخفيف عن شبح القلة»[1]. لكن هذه المدينة أصبحت منكوبة نتيجة المتفجرات وقصف من طرف العدو الإسرائيلي.

2-3- الزمان:

يعد الزمان أحد أركان عملية السرد الأساسية إذ لا يمكن أن يستغنى عنه بحال من الأحوال فالشخصيات والأحداث، لا تتحرك إلا ضمن إطار زمني لابد منه وإن فقدته الرواية توقفت وجمدت في سكون لا يمكن أن تستمر بعده.

إذ يعرف الزمن على أنه: « **مجموعة من العلاقات الزمنية، السرعة، التتابع البعد...الخ بين المواقف والمواقع المحكية وعملية الحكي الخاصة بهما، وبين الزمن والخطاب المسرود والعملية السردية»** [2].

إذن الزمن يقوم على المقارنة بين ترتيب الأحداث في السرد وترتيب تتابع هذه الأحداث في الزمن الروائي.

يعد الزمن محور الكون والحياة ومحور حياتنا الداخلية ومحرك مشاعرنا وتقلباتنا الجسدية والنفسية حيث أن« **الزمن في الرواية، زمن داخلي، حركته هي حركة الشخصيات والأحداث، والزمن الروائي ليس زمناً واقعياً وانما هو زمن تكثيف وقفز وحذف وتقنيات يستخدمها الروائي لتجاوز التسلسل المنطقي للزمن الواقعي والموضوعي ».**[3]

إن الزمن في الرواية زمن متخيل يختلف عن الزمن الواقعي.

من أهم المفارقات الزمنية التي اعتمدها الكاتب لكسر خطية الزمن تتمثل في :

ـ الاسترجاع:

هو من المفارقات الزمنية الأكثر حضوراً في النص الروائي حيث يعد ذاكرة النص والذي « **يترك الراوي مستوي القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية و يرويها في لحظة**

---

[1]- ياسمينة خضرا ، "الصدمة"، ص239، 240.

[2]- جيرالد برنس، المصطلح السردي(معجم المصطلحات)، ص231.

[3]- يمنى العيد، "في معرفة النص"، منشورات دار الأفاق الجديدة ، بيروت ، ط3،1985،ص227.

لاحقة لحدوثها »[1]. إذن كل عودة للماضي تشكل استرجاعاً للوراء، أي يحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلت إليها الرواية أو القصة.

ـ اعتمد الكاتب في رواية الصدمة على العديد من الاسترجاعات الزمنية لكنها تميزت بعدم الانتظام في تسلسل الأحداث نذكر من هذه الاسترجاعات:

ـ الحياة السعيدة التي كان يعيشها أمين مع زوجته سهام من خلال سرده لبعض تفاصيل حياتهما « **سهام عشية سفرنا إلى كفركنا: لا أحب أن أتركك وحيدا وعلى حين غرة تذكرت كل شيء, في اللحظة التي كنت لا أتوقعها, أعدت لي سهام وليمة ملوكية ذلك المساء كل المآكل التي أعشقها, تعيشنا على ضوء الشموع في الصالون»** [2] .

ـ ويستمر السرد على لسان أمين وهو يستذكر صورة زوجته التي فقدها « **تبتسم سهام في إطار صورة, فوق آلة الستيريو, لديها عين أكبر من العين الأخرى، ربما يسبب ابتسامتها المتكلفة، يبتسم المرء للمصور حين يكون هذا الأخير مقنعاً وأن لا يرغب بالابتسام»**[3].

يؤكد الكاتب أن الصدمة التي تعرض لها أمين من خلال تفجير زوجته جعلته يعاني، لكنه يتمنى لو أن سهام لازلت حية.

ـ كما هناك استرجاع آخر ذكره الراوي و يتمثل في بعض المعلومات التي قدمها النقيب موشي لأمين عندما كان يستجوبه بخصوص انتحار زوجته: « **تتصادم أصوات في رأسي صوت النقيب موشي أولاًـ أفاد سائق الحافلة على خط تل أبيب، الناصرة أن سيارة مرسيدس قديمة الطراز عاجية اللون أقلت زوجتك، يصطدم مباشرة بصوت نافيد رونين يملك حموي مثلها»**[4].

هذا استذكار الذي استخدمه الكاتب كان هدفه الرجوع إلى الأحداث السابقة، من أجل معرفة أمين للحقائق التي أخفتها سهام بخصوص العملية الانتحارية.

---

[1]– سيزا قاسم، "بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ"، ص 58.

[2]– ياسمينة خضرا ، "الصدمة"، ص197.

[3]– المصدر نفسهً، ص206.

[4]– المصدر نفسه، ص146،147.

ـ يشير الكاتب إلى استذكار يروي فيه أمين ذكرياته مع والده « **كان أغلى أمانيه أن أصبح طبيباً**، فلما **رأيت أباً تفانى من أجل فلذة كبده مثله، كنت ابنه الوحيد لئن لم يشأ إكثار ذريته**»[1]. وبالفعل أصبح أمين طبيباً ناجحاً وحقق حلم والده.

ـ تأثر أمين بموت زوجته خاصة عند قراء ته للرسالة التي تركتها له« **منذ أن اطلعت على تلك الرسالة لا أفعل سوى استحضار الذكريات لأجدها في رقادي وسهادي لا أفكر إلا بذلك**»[2].يبين لنا الكاتب في هذا استرجاع مدى اشتياق أمين لزوجته ولومه لها.

ـ الاستباق:

يعد الاستباق من أهم التقنيات المفارقة الزمنية في الرواية، إذ يروي لنا الكاتب حدثاً قبل أن يقع من باب التنبؤ أو التمهيد لوقوعه.

ومن حيث مفهومه الفني« **تقديم الأحداث اللاحقة والمتحققة حتماً في امتداد بنية السرد الروائي، على العكس من التوقع الذي قد يتحقق وقد لا يتحقق**»[3]. إذن الاستباق يقوم على توقع ما يمكن حدوثه مستقبلاً.

ـ تظهر الإستباقات الزمنية في رواية الصدمة نابعة من أحداث اختارها الكاتب عن وعي وبقصدية ناشئة عن قناعات ذاتية منه، وهدفه من ذلك خلق الفضول للقارئ لمعرفة الأسباب التي أدت إلى وقوع هذه الأحداث« **اجتزت الدوار الذي أصابني جثة رجل أو فتى، مثل وميض غامض ما هذا...اجتاحني سيل من الغبار واللهيب وقذف بي من خلال ألف شظية يعتريني إحساس ملتبس بأنني أتنسل وأذوب في لمح الانفجار[...]، أحاول أن أحرك ساقي، أن أرفع عنقي، فلا تسعفني عضلة واحدة**» [4].

---

[1]– ياسمينة خضرا، الصدمة، ص115.

[2]– المصدر نفسه، ص124.

[3]– أمينة يوسف، "تقنيات السرد في النظرية والتطبيق"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2015 ص119.

[4]– ياسمينة خضرا، الصدمة، ص 8، 9.

استشرف السارد هنا بعض الأحداث التي سنرى وقائعها، في نهاية الرواية ليصور لنا معاناة وخوف بطل الرواية من مأساة هذا الانفجار قبل موته.

كما يشير ياسمينة خضرا إلى استشراف مستقبل شخصية عادل على لسان أمين« **دخن سيجارته كأنها الأخيرة تحدث عن نفسه كأنه لم يعد حياً يرزق وحمل في نظرته عتمة غرفة الموت، من البديهي أن عادل ليس متعلقاً بعد اليوم بما هو حي ولي ظهره إلى غير رجعة للغدوات التي يرفض أن يكتب له البقاء بعدها كما لو أنه يخشى أن تخيب أمله، اختار لنفسه الوضع الذي يرى أنه أفضل ما يتلائم مع صورته وضع شهيد هكذا شاء أن ينهي حياته، أن يلتحم مع القضية التي يدافع عنها** » [1].

تسريع السرد:

تلجأ الرواية بصفة عامة إلى تسريع السرد لتخلص من تفاصيل زائدة « **حين يلجأ السارد الى تلخيص وقائع وأحداث فلا يذكر عنها إلا القليل أو حين يقوم بحذف مراحل زمنية من السرد، فلا يذكر ما حدث فيها مطلقاً**»[2].فهدف السارد من ذلك هو تحقيق لتماسك السرد واتصالها بالرواية وعدم انقطاعه، ومن التقنيات السردية التي تمكن من تسريع السرد لدينا الخلاصة والحذف.

أـ الخلاصة/المجمل:

تعد الخلاصة من أهم التقنيات الزمنية التي يلجأ إليها الراوي من أجل تسريع الحكي « **يقوم الراوي بسرد أحداث ووقائع استغرقت عدة أيام وشهور أو سنوات في بضعة كلمات أو أسطر أو فقرات دون الخوض في جزئيات وتفاصيل الأعمال أو الأقوال التي تتضمنها تلك الأحداث**» [3].

فالكاتب عندما يجمل في قضيته أو روايته مرحلة طويلة من الوقائع والأحداث، فهو يطبع سرده بطابع الاختزال.

---

[1]– ياسمينة خضرا، الصدمة، ص 268.

[2]– محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص92.

[3]– نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وأليات تشكيله الفني، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان ،ط،2011،ص86.

وتظهر هذه التقنية بشكل كبير في الرواية كما يسردها لنا الراوي على لسان أمين « **منذ سنوات ضوئية خلت قصر الأمير الصغير الحافي القدمين شيده جدي الأكبر بيديه، حجر فوق حجر، أبصرت فيه أجيال عديدة النور بعيونهم الأكثر اتساعا من الأفق ورشفت من جنائنه رحيق أمال كثيرة كانت جرافة واحدة كافية لتحويل الأبنية بكاملها، في دقائق معدودة إلى هباء**» [1].

هنا يقدم ياسمينة خضرا خلاصة يختزل فيها ما فعله الجنود الإسرائيليون، عن طريق تدميرهم للقصر والبساتين التي شيدها جد أمين وتمثل تاريخه وأمجاده.

ب ـ الحذف/ القطع:

يعد الحذف أعلى درجات تسريع النص السردي، حيث يستخدم تقنية الحذف « **بوصفها وسيلة لتسريع حركة سير الأحداث داخل القصة أو الرواية، وقد تعددت الألفاظ التي أطلقت على هذه التقنية كغيرها من التقنيات الأخرى القفز، القطع، الثغرة، الإضمار، وكلها تقوم على أساس نسخ جزء من القصة يشير الراوي إلى سقوطه أو ينتبه القارئ إلى إقصائه دون تدخل الراوي**» .[2]

إذن يؤدي الحذف دوراً مهماً في نسيج التركيب الزمني للبنية السردية بالنظر إلى شكل فتراتها الملغاة.

احتوت الرواية على العديد من المقاطع التي استند إليها الراوي في تقنية الحذف، حيث يسرد الكاتب على لسان أمين وهو يتحدث على والد سهام « **ثم أبيها الذي قضى في حادث سير بعد بضع سنوات واستغرقت دهراً لتوافق على الزواج بي**» [3].

وهنا حذف معلن قام الكاتب من خلاله بحذف فترة زمنية انقضت على موت والد سهام.

---

[1]– ياسمينة خضرا، "الصدمة"، ص 285.

[2]– نفلة حسن أحمد العزي، "تقنيات السرد وأليات تشكيله الفني"، ص82.

[3]– ياسمينة خضرا، "الصدمة"، ص 51.

ـ كما هناك حذف آخر ذكره الراوي على لسان النقيب موشي وهو يستجوب أمين« **لقد صرحت حنان شداد أنها لم تر حفيدتها منذ أكثر من تسعة أشهر»** [1]. فهذا حذف معلن حذف فيه الكاتب فترة زمنية لم يذكر تفاصيلها.

ـ وقد ظهر حذف آخر يتحدث فيه أمين عن السنوات التي عاشها مع زوجته« **بعد عشر سنوات من الحياة الزوجية، وعلى الرغم من الحب الذي أغدقته عليها ظلت تخشى على سعادتها، ويترسخ لديها اليقين بأن أي شيء قد ينغصها»** [2].

وقد أظهر الحذف هنا هدف الشخصيات في بتر جزء مؤلم من مسيرتها الحياتية وتعويضها بما هو أحسن وأفضل لأنها محطات لا يمكن التفصيل فيها.

ابطاء السرد:

تعمل آلية تعطيل السرد أو تسريعه في النصوص السردية على توضيح نقل الأحداث وأثرها أو التحقيق من وظائفها على نفس الشخصيات، وكذا ذوق المتلقي وتمكنه من التوصل إلى دلالة الحدث الروائي مشهداً ووقفة.

أـ المشهد: وهي التقنية التي تعمل على تهدئة حركة السرد:

« **حيث يتوقف السرد ويسند السارد الكلام للشخصيات فتتكلم بلسانها وتتحاور فيما بينها مباشرة دون تدخل السارد أو وساطته»** [3]. إذن المشهد محور الأحداث يخص الحوار، حين يغيب الراوي.

يعرض لنا الراوي في رواية الصدمة بعض المقاطع التي استندت إليها تقنية المشهد والتي تمثلت في الحوار الذي دار بين أمين وكيم فيقول:

ـ « قاطعتني كيم: كيف كان؟.

ـ ماذا؟

ـ نهارك؟

---

[1]– ياسمينة خضرا، الصدمة، ص 58.

[2]– المصدر نفسه، ص31.

[3]– محمد بوعزة،" تحليل النص السردي"، تقنيات ومفاهيم "، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010، ص95.

ـ مسحت فمي بفوطة.

ـ لقد قتلوا زوجتي.

ـ تخشى ايقاظ شياطنتي القديمة.

ـ لقد قتلت سهام نفسها يا أمين، كانت تعلم ماذا تفعل اختارت مصيرها الأمر مختلف.

ـ يغيظني كلام كيم» .[1]

يصور لنا الكاتب في هذا المشهد الحواري الذي دار بين كيم وأمين، وعدم تقبله لحقيقة زوجته التي فجرت نفسها.

كما يشير الحوار الذي دار بين أمين وأحد الفلسطينيين إلى حزنه وحسرته فيقول:

ـ« أشعر بعميق التأثر لحزنك يا أخ أمين، ويشهد الله أنني أتعذب لعذابك.

ـ أشك بذلك، فهذه الأمور لا تكون فيها المشاركة متساوية.

ـ لقد فقدت أهلي كذلك.

ـ بادرته قائلاً: هذه ليست زيارة مجاملة.

ـ أعلم... كيف أخدمك؟.

ـ ماتت زوجتي ولكنها زارت هذه المدينة لمقابلة مرشدها الديني قبل الذهاب لتفجير نفسها وسط مجموعة من التلامذة، أضعت حاجزاً عن احتواء الغيظ الذي راح يجتاحني.

ـ أشعر بالحزن لأجلك يا دكتور أمين جعفري، من الواضح أننا لا نسلك الدرب نفسها، وقد نمضي شهوراً وسنينا نحاول أن يسمع أحدنا الآخر ولكن لا أحد منا سيرغب بالإصغاء إلى الآخر»[2].

صور لنا الكاتب صراع فكري بين بطل الرواية وأحد الفلسطينيين، واختلاف أراءهما المعبرة عن الحزن والآلام والمأساة خاصة أمين الذي فقد زوجته.

---

[1]– ياسمينة خضرا،" الصدمة"، ص165، 164.

[2]– المصدر نفسه، ص 187، 180.

ب ـ الوقفة:

تعد الوقفة من أهم التقنيات الزمنية التي تعمل على ابطاء **السرد:** « **وفي هذه الوقفة يتلهى الراوي عادة بوصف شيء من الأشياء التي ينطوي عليها عالم الرواية كالمكان أو الشخص، وميزة الوقفة أنها عدول بالسرد عن الزمن إلى شيء آخر، مما ينتج عنه إبطاء الزمن بعد تسريعه أو توقفه قبل أن يستأنف»**[1].

ومن بين الوقفات الوصفية التي ذكرت في رواية **الصدمة** ما ذكره الراوي في البداية:

« **يصرخ الطفل: أمي ... أمين، أنا هنا ... وها هي ستارة من الدخان تنشق فتظهر أمي تتقدم وسط الأنقاض المعلقة والحركات المتحجرة، والأفواه المفتوحة على الهاوية لوهلة أخالها مريم العذراء بحجابها الحليبي ونظرتها المعذبة، لطالما كانت أمي على هذا النحو مشرقة وحزينة في آن، مثل شمعة حيث تضع يدها على جبيني المحموم، تمتص منه كل الحمى وكل الهموم.., وها هي هنا، لم تضعف قواها السحرية، تسري في بدني رعشة من رأسي إلى أخمص قدمي، محررة الكون مطلقة العنان لكل أشكال الهذيان»** [2].

يصف هذا المشهد مدى بشاعة موقف أمين أثناء معايشته للانفجار لدرجة تخيله لطيف أمه مستعينا به من أجل إنقاذه.

وهناك وقفة وصفية تمثلت في ايجاد أمين للرسالة التي تركتها زوجته سهام « **وجدت رسائل في علبة البريد، استرعى انتباهي بين الفواتير ظرف صغير، لا يوجد عليه اسم المرسل بل مجرد طابع مع ختم البريد، إنه مرسل من بيت لحم، كاد قلبي ينخلع حين تعرفت على خط سهام، هرعت إلى غرفتي،[...] فجأة تسمرت في مكاني، أخذت نفسا عميقا ومزقت الظرف، لو قطعت شرايين معصمي، لما شعرت بمثل هذا الخطر المحدق بي، ينزل عرق قارص على طول ظهري، تتسارع نبضات قلبي يتردد صداها الأصم في صدغي فتمتلئ بأصداء تدوخني»**[3].

---

[1]– إبراهيم خليل، "بنية النص الروائي"، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010، ص305.

[2]– ياسمينة خضرا، "الصدمة"، ص8.

[3]– المصدر نفسه، ص 83، 84.

استطاع الوصف أن يبين لنا أهمية هذه الرسالة التي تركتها سهام لأمين، وما أحدثته من اضطراب وخوف وهلع لديه

2-4- الشخصيات:

تعد الشخصية الروائية من أبرز المكونات الرئيسية التي يقوم عليها العمل السردي والعامل الذي من خلاله يؤهل الرواية إلى النجاح والتميز والخلود، لهذا أولى الكتاب والروائيون أهمية قصوى لها باعتبارها العمود الفقري للرواية.

ـ إذ أن الشخصية « **كائن موهوب بصفات بشرية ملتزم وممثل، والشخصيات يمكن أن تكون مهمة أو أقل أهمية (وفقاً لأهمية النص)، فعالة(حيث تخضع للتغيير)، مستقرة (حينما لا يكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها) مضطربة وسطحية، (بسيطة لها بعد واحد فحسب وسمات قليلة ويمكن التنبؤ بسلوكها) عميقة معقدة لها أبعاد عديدة قادرة على القيام بسلوك مفاجئ ويمكن تصنيفها وفقاً لأفعالها وأقوالها ومشاعرها ومظاهرها»**[1].

يبدو لنا من خلال هذا التعريف أن شخصيات الرواية متعددة ومتنوعة في العمل الروائي.

ـ وتمثل الشخصية الروائية عنصراً أساسياً من عناصر الرواية إذ يعرفها **رولان بارث** بأنها:

« نتاج عمل تأليفي كان يقصد أن هويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم علم يتكرر ظهوره في الحكي» [2].

وعليه يتضح أن الشخصية هي أهم أداة، يختلقها الروائي ويلبسها مجموعة من الصفات والمميزات، حيث تلعب دوراً رئيسياً ومهماً في تجسيد فكرة الروائي (الفكرة السائدة في مجتمعه)، وهي بدون شك عنصر مؤثر في تسيير أحداث عمل روائي.

تعد الشخصية الروائية بمثابة الطاقة المدافعة التي تتحلق حولها عناصر السرد إذ أنه:

« يعتبر العنصر الوحيد التي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى، بما فيها الإحداثيات الزمنية والمكانية الضرورية لنمو الخطاب الأدبي و أطراده» [1].

---

[1]– جيرالد برنس، المصطلح السردي(معجم المصطلحات)، ص42.

[2]– حميد الحمداني،" بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 1991، ص 50، 51.

إذن الشخصية عنصر فعال يساهم في الحدث ويؤثر فيه ويتأثر به، بدون الشخصية يفقد كل من الزمان والمكان معناهما وقيمتهما، فالحوار هو الناطق باسم الشخصية تتحرك ضمن الفضاء الزماني والمكاني فلها حضور جمالي خلاق في العمل الأدبي.

إن الشخصية عنصر محوري في كل سرد بحيث لا يمكن تصور رواية بدون شخصيات « **إذ أن النظريات السيكولوجية تتخذ الشخصية جوهراً سيكولوجياً وتصير فرداً شخصاً، أي ببساطة كائن إنساني وفي المنظور الاجتماعي، تتحول الشخصية إلى نمط اجتماعي، يعبر عن وعي طبقي يعكس وعي إيديولوجياً**» [2]. وهذا ما جعل بعض المقاربات والنظريات تختلف حول مفهوم الشخصية، وتصل إلى حد التضارب والتناقض.

لقد تنوعت في رواية الصدمة العديد من الشخصيات الروائية التي ساهمت بشكل كبير في تسلسل أحداث والمشاهد وبروز الوعي الممكن من خلال مشكلة قوة الصدمة.

2-4-1- مرحلة الصدمة:

مثلت سهام أبرز الشخصيات الأساسية في الرواية وإن لم تحضر حية ضمن أحداثها صورها الكاتب كشخصية انتحارية بفعلها الإرهابي في حق زوجها الذي كان يراها أيقونة الحب والحياة بالنسبة له وجريمة في حق النسل والتماسك الأسري، لقد دمرت حياة زوجها بأكملها كما توحي شخصية سهام بالإقدام والشجاعة والتضحية والدفاع عن شعبها ووطنها حتى وإن أودى ذلك بحياتها « **إنها فلسطينية مئة في المئة وإنها لا تفهم لماذا تدع الآخرين يفعلون ما يحتم عليها الواجب أن تقوم به**» [3].

وهذا ما يعني أنها رمز لفلسطين الوطن الميت، وتخاذل المسلمين عن استعادتها وبث الحياة فيها من جديد.

كانت تطمح بأن تكون فدائية استشهادية ومن أجل تحقيق ذلك قامت بوضع حسابها المصرفي لصالح قضية وطنها فلسطين، وقبل أن تقوم بالعملية الانتحارية التي خلفت

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص 20.

[2]- محمد بوعزة، "تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم"، ص 39.

[3]- ياسمينة خضرا، "الصدمة "، ص255.

ضحايا أطفال تركت رسالة مجهولة بالأربعة أسطر تقول فيها « **ما نفع السعادة إذ لم يتقاسمها المرء يا حبيبي أمين؟ كانت أفراحي تخمد كلما كانت لا تجاريها كنت تريد أطفالاً، كنت أريد أن استحقهم، ما من طفل بمأمن تماماً بدون وطن...لا تنقم علي»** [1].

هذه الرسالة توضح لنا السبب الذي دفع زوجة أمين للقيام بالعملية الانتحارية فضلت تفجير جسدها من أجل وطنها على أن تعيش تحت رحمة المستعمر الإسرائيلي.

أما شخصية بطل الرواية أمين جعفري الذي يعمل جراحاً ماهراً في مستشفى بتل أبيب متحصل على الجنسية اليهودية، كان يناضل من أجل تحقيق أحلامه عاش العديد من الصعوبات لاكتساب مكانة مرموقة بين زملائه وأقرانه في الجامعة الإسرائيلية « **كان من الصعب على شاب عربي أن ينظم إلى أخوية النخبة الجامعية بدون أن يثير الاشمئزاز»**[2].

ورغم ذلك نجح في تحقيق التفوق المهني وحصد الكثير من الجوائز، خلال أبحاثه العلمية وجودة أدائه إذ تحسنت ظروفه الاجتماعية بعد ذلك.

وعانى الطبيب من التهميش والتنمر والاحتقار والظلم من طرف الإسرائيليين كونه عربي« **تحررت ملامحه المحتقنة من ألمها واستبدلت بتعبير معتوه قوامه الغضب البارد والتقزز، لحظة انحنيت عليه هددني بعينه، وقلب شفتيه في تكشيرة مغتاظة زمجر وهو يدفعني بيد حقودة قائلاً: أفضل الموت على أن يلمسني عربي»**[3].

تعرض البطل أمين جعفري لصدمة آنية عندما علم أن زوجته من بين المصابين« **ظننت أن السماء تهوي على رأسي حين أزيحت الملاءة التي تغطي ما تبقى من سهام ومما يدعو للمفارقة لم يخطر ببالي شيء»**[4]. كان موت سهام نقطة تحول في حياة بطل الرواية إذ تحولت حياته إلى جحيم بعدما كان يعيش حياة مليئة بالحب والاستقرار، وبدت الصدمة واضحة عليه أكثر في قوله:« **شاهدت أجساداً مشوهة في حياتي ورقعت منها العشرات**

---

[1]– ياسمينة خضرا، الصدمة، ص85.

[2]– المصدر نفسه، ص13.

[3]– المصدر نفسه، ص 23.

[4]– المصدر نفسه، ص40، 41.

كان بعضها معطوباً يستحيل التعرف إليه، ولكن الاعضاء الممزقة التي أراها أمامي هنا على الطاولة تفوق كل وصف إنه الرعب ببشاعته المطلقة»[1].

احتجز البطل في غرفة التحقيقات لمدة ثلاثة أيام من طرف النقيب موشي، بسبب العملية التفجيرية التي قامت بها زوجته « **تشير الخيوط الأولى للتحقيق إلى أن تقطيع الأوصال الذي أصاب جسد زوجتك يبرز جروحاً من تلك التي تصادف على أجساد الانتحاريين الأصوليين، أتبين بوضوح كلام الضابط ولكني لا أستوعبه ثمة شيء ما يقبض على ذهني، مثل قوقعة تنغلق فجأة أمام تهديد خارجي»[2].**

أصيب بحالة من الضياع والقلق، ورفض الاتهامات المنسوبة إليها إذ دافع عنها قائلاً« **سهام ليست انتحارية[...]، زوجتي ليست قاتلة أطفال... هل فهمت؟»[3].** لكن الرسالة التي عثر عليها أكدت وأثبتت أنها الفاعلة، عاش البطل بعد ذلك مجموعة من الصراعات النفسية « **لا أعثر فيها عن الزوجة التي اقترنت بها في السراء وإلى الأبد، تلك التي هدهدت أجمل سنواتي وزينت مشاعري بأكاليل براقة، وأبهجت روحي بحضورها الرقيق، لا أعثر على شيء منها في جسدي، ولا روحي [...]، أشعر أنني قذفت من أعلى هضبة و ابتلعتني الهاوية،[...]،سوف أستيقظ [...]،أنا أحلم»[4].**

يبدو الحزن واضحاً على الطبيب إذ تعرض للطعن والخيانة من أقرب الناس إليه، تحول إلى شخص محطم فاقد لوجوده نتيجة صدمة نفسية أليمة سببت له الانهيار والدمار الداخلي أصبح بعد ذلك البطل غير مدرك لتصرفاته وغير واع لما يحيط به.

نلاحظ بروز شخصيات روائية أخرى، وقعت تحت إثر الصدمة بسبب العملية التفجيرية لسهام نذكر أهمها:

---

[1]– ياسمينة خضرا ،" الصدمة"،ص 49.

[2]– المصدر نفسه، ص 43.

[3]– المصدر نفسه"، ص 65.

[4]– المصدر نفسه، ص 85.

ـ الدكتورة كيم يهودا وهي صديقة أمين منذ أيام الجامعة، يهودية الجنسية، كانت فتاة فطنة وعفوية وطبيبة متفائلة، تمارس عملها بجدية وإتقان غير أنها انصدمت عندما:

« فقدت ثلاثة أشخاص الواحد تلو الآخر كأن لعنة تستمتع بتحويل جهودها إلى هباء غادرت الغرفة 5 وهي تصب على نفسها العتاب أظن أنها صعدت إلى مكتبها لتذرف كل ما في جسدها من دموع» [1].

رافقت هذه الشخصية البطل منذ بداية الأحداث إلى نهايتها وكانت شاهدة على ألامه وخيباته انصدمت عندما أخبرها أمين بحقيقة سهام **« لم أعرف صوتي حين اعترفت لها: إنها هي يا كيم ... رباه ! كيف استطاعت أن تفعل ذلك؟ تسمرت كيم في مكانها شبه مقرفصة لم تفهم كلامي، لمحت الرسالة عند قدمي، فتناولتها وقرأتها[...]، تنهدت قائلة: يا إلهي! أنا الذي لم أذرف دمعة واحدة منذ توفي جدي قبل ثلاثين عاماً، طفقت أبكي كالأطفال»**[2].

كما تظهر الصدمة جلية في شخصية عزرا بن حاييم وهو مدير المستشفى الذي يعمل فيه أمين سانده في أصعب أوقاته ودافع عنه **« وصل عزرا بن حاييم بعد عشر دقائق من ذهاب إلى المشرحة، كان في حالة متقدمة من الإجهاد يترنح تعبا، عانقني بشدة وضمني بشدة إلى صدره ولا يعرف ماذا يقول لي، وقد تجمد الكلام في حلقه»** [3].

ـ تبدو الصدمة على الطبيب أمين جعفري نتيجة المؤامرة التي خطط لها إيلان روس اليهودي، وهو زميل أمين في العمل كان شديد الكره له، إذ حرض الطاقم الطبي على طرده **« لن أعود إلى مكتبي ولا حتى لاسترجاع حوائجي تأثرت كثيراً بالمؤامرة التي حاكها ضدي إيلان روس[...]، استطاع إيلان روس تأليب الطاقم الطبي ضدي [...]،لا**

---

[1]– ياسمينة خضرا، الصدمة، ص25.

[2]– المصدر نفسه، ص 87، 88.

[3]– المصدر نفسه، ص 41.

يفاجئني موقف إيلان روس لقد فقد أخيه الأصغر، أثناء كمين في جنوب لبنان،[...] لا يسمح لنفسه أن ينسى أصولي وإرثي في بعض الأحيان» [1].

انطلاقا من القول تتضح لنا معالم عدة أهمها:

ـ بروز الصراع الطبقي بين اليهود و العرب

ـ ثنائية الأنا والآخر، التي تتمثل في رفض الشخصية اليهودية الحقودة للشخصية العربية المسالمة.

2-4-2- مرحلة الحيرة:

تغلف الصدمة والحيرة واقع الشخصيات في الرواية خاصة البطل الذي اتخذ من الهروب والعزلة والانطواء عن العالم حلولاً لمواجهة الظروف المحيطة به غير أن كثرت التساؤلات دفعته للبحث ومعرفة الأسباب التي جعلت سهام تنتحر وتضحي بجسدها، اعتبر الإسرائيليون ذلك جريمة إنسانية في حين اعتبرها الفلسطينيون تضحية وشجاعة.

قدم البطل في البداية العديد من التبريرات لزوجته الانتحارية ظناً منه أنها كانت مهددة من قبل الأصوليين:

« أريد أن أعرف من أقنعها بهذه العقيدة، ومن حزمها بالمتفجرات وأرسلها إلى حتفها لن أبقى مكتوف اليدين، أو أطوي صفحة لم أستوعبها[...]، لا يقوم أحدهم بتفجير نفسه في مكان عام بدافع نزوة عابرة إنها خاتمة غسيل دماغ طويل، واستعداد نفسي ومادي دقيق »[2].

ـ سيطرت على أمين مجموعة من الشكوك الرهيبة جعلته يعتقد أن زوجته خدعته وخانته وتظهر الحيرة عبر ملامح عدة « **ليس سهلاً على رجل مازال تحت واقع الصدمة و يا لها من صدمة! أن يعلم بالضبط أين ينتهي الحداد وأين يبدأ الترمل، لكن ثمة حدود لابد من**

[1]– ياسمينة خضرا، الصدمة، ص98،113

[2]– المصدر نفسه، ص 119، 121.

تخطيها، إذا ما شاء المرء المضي قدماً، إلى أين؟ لا أدري كل ما أعرفه أنه لا يجب البقاء هنا والتحسر على **حالي»** [1].

في ظل هذا يحاول الطبيب جاهداً بنفسية محطمة وممزقة الانتقال من مدينة تل أبيب إلى المدن الفلسطينية[كفركنا الناصرة، جنين، القدس بيت لحم]، هذه المدن الأماكن كلها ترمز إلى الكفاح والفداء والمعاناة التي يعيشها الشعب الفلسطيني« **أشعر ببؤس شديد عما ذهبت أبحث في بيت لحم؟ عن نتفة من كذبة، لتجميل ما تبقى من صورتي؟ عن القليل من الكرامة فيما لا شيء يلائمني»** [2].

صادف أمين جعفري العديد من الشخصيات التي ساعدته أثناء عملية التقصي عن الحقيقة، نذكر أهمها:

ليلى: وهي أخت أمين من الرضاعة أول شخصية التقى بها في مهمته « **لابد أن الوضع صعب اعترفت لها إنه أسوء ما قد يحصل لرجل[...]، جئت بالضبط لأعرف المزيد، لم أكن على علم، بما تعتزم سهام الإقدام عليه وصراحة، لم أكن أشك حتى بنواياها، لقد ذبحني موتها المأسوي ذبحًا»** [3].

ياسر: هو زوج ليلى التقاه أمين ليسأله عن سهام وستفسره عن سبب وجودها في بيت لحم قبل العملية التفجيرية بثلاثة أيام أخبره بأنها لم تمكث طويلاً إنها « **لم تقصد بيت لحم لزيارتنا في يوم الجمعة ذلك كان الشيخ مروان سيخطب في الجامع الكبير أرادت زوجتك أن يباركها»**[4].

عصام: وهو حفيد ياسر استجوبه أمين قائلاً:

« هل تعرف سهام؟.

ـ رأيت صوراً لها في ألبوم عادل.

---

[1]– ياسمينة خضرا ،الصدمة، ص 125.

[2]- المصدر نفسه، ص 190.

[3]– المصدر نفسه، ص132.

[4]– المصدر نفسه، ص140.

ـ هل تعرفت إليها على الفور؟.

ـ ليس على الفور[...].

ـ كيف كانت؟.

ـ جميلة.

ـ لا أقصد ذلك هل كانت تبدو مستعجلة أم شيئاً من هذا القبيل؟.

ـ فكر ملياً.

ـ كانت تبدو طبيعية» [1].

الشيخ مروان: وهو خطيب متشبع بأفكار الأصولية، يبارك الانتحاريين والعمليات الانتحارية ويدفع الفلسطينيين للجهاد والفداء والتضحية بالنفس لأجل القضية دحض الأعداء الصهاينة « **يا إخوتي ثروة الإنسان ليست في ما يملك بل في ما يتركه وراءه؟...؟أي وطن؟ تاريخاً؟... أي تاريخ؟ آثار؟.. أين هي؟ أستحلفكم بأجدادكم، أرشدوني إليها... كل يوم يجرونا في الوحل أو أمام المحاكم كل يوم، تهرس الدبابات أقدامنا وتقلب جرارتنا وتهدم بيوتنا، تفتح النار بلا إنذار على أطفالنا كل يوم، العالم بأسره يشهد مأساتنا...» [2].**

تبين لنا هذه الخطبة دعم وتحريض الشيخ مروان للفدائيين، من أجل تحرير وطنهم من الاستعمار الصهيوني.

نجح أمين في مقابلة المرشد الديني لسهام، بعد أن فشل في الرحلة الأولى، بادره التحقيق قائلا:

ـ « زوجتي!.

ـ نبرة جفاء: لقد ماتت.

ـ ولكني لم أحزن عليها بعد.

ـ هذا شأنك يا دكتور» [3].

---

[1]– ياسمينة خضرا،" الصدمة"، ص150.

[2]– المصدر نفسه، ص137.

[3]– المصدر نفسه، ص 172.

ـ كانت ردة فعل الشيخ قاسية على بطل الرواية، إذ اعتبره خائن لوطنه وشعبه وتخلى عن القضية الفلسطينية للحصول على الجنسية الإسرائيلية: « **لا أدري من تولى تربيتك، ولكني على يقين بأنك لم تذهب إلى المدرسة الصالحة من جهة أخرى، لا شيء يجيز لك أن تظهر بهذا المظهر المستنكر أو أن تعتبر نفسك فوق البشر، لإنجاحك الاجتماعي وشجاعة زوجتك التي لا ترفع بالمناسبة من شأنك في نظرنا أبداً أنت بالنسبة لي مجرد بائس مسكين،[...]، فابن** الزنا الحقيقي ليس **ذاك الذي لا** يعرف **أباه بل ذاك الذي يجهل المعالم التي تهدي سبيله»**[1].

تسيطر على البطل حالة من الغضب الأن زوجته فضلت الأصوليين عليه، يتضح ذلك من خلال الحوار الذي جرى بينه وبين القائد (قائد العمليات التفجيرية) « **أعترف بأن غضبي بسبب غفلتي يفوق غضبي بسبب الأمور الأخرى،[...] ،ماذا قلتم لها لتتحول إلى وحش، إلى إرهابية إلى أصولية انتحارية، هي التي كانت لا تتحمل سماع جرو كلب يئن [...] لا تروق لي شراسة ملامتك يا أخي أمين»**[2].

تبدو الحيرة بارزة على القائد، بسبب هذا الحوار لأنه يرى أن ما فعلته سهام هو تضحية وشجاعة فإما الكرامة أو الموت إما الحرية أو القبر، إما العزة أو المقبرة الجماعية عكس أمين الذي اعتبرها جريمة إنسانية « **إننا نعيش بالفعل في الكوكب نفسه يا أخي ولكننا لا نسكن في العنوان نفسه، لقد اخترت قتل الناس، وأنا اخترت إنقاذ حياتهم، عدوك هو مريض، لست أنانياً ولا مبالياً، ولدي من كثرة النفس بقدر ما لدي** أي **كان»**[3].

بعد عودة أمين من بيت لحم ومواصلة التحقيقات اكتشف أن هناك علاقة تربط سهام بعادل من خلال الصور التي وجدها أثناء ترميم المنزل« **ثم استوقفتني صورة يظهر فيها قريبي عادل ضاحكاً أمام أحد مساجد الناصرة، عدت إلى الوراء، إلى تلك الصورة التي تقف فيها سهام أمام مسجد طفولتها، إنها صورة حديثة العهد التقطت منذ أقل من**

---

[1]–ياسمينة خضرا، "الصدمة"، ص173.

[2]– المصدر نفسه، ص180،181.

[3]– المصدر نفسه، ص185.

سنة[...]، يظهر غطاء سيارة حمراء وطفل مقرفص أمام جرو كلب أتفحص صورة عادل السيارة الحمراء نفسها والطفل والجرو أيضاً يتعلق الأمر بصورتين التقطهما كلا منهما في اللحظة نفسها» [1].

سافر أمين إلى كفركنا ليلتقي عباس خال سهام أكد له أنه لمح زوجته، كثيراً رفقة الشاب الذي في الصورة انتقل بعدها إلى مدينة جنين وهي المحطة الأخيرة في التحقيق، استجوب أمين عادل عن سبب تواجده في الناصرة.

ـ « قال: بدون أية ارتباك: أجل والناصرة أيضاً.

ـ [...]، لم نكن نعقد اجتماعات في الناصرة، كنت أوافيها إلى هناك لجمع التبرعات.

ـ [...]، ما كانت طبيعة علاقتكما.

ـ نضالية.

ـ فقط نضالية... بحجة القضية، كم تكثر المبررات.

ـ حك عادل أعلى رأسه، يستحيل أن يعرف المرء ما إذا كان في حيرة أم في ضيق شديد النور خلفه يخفي عني تعبير وجهه» [2].

اعتقد أمين أن زوجته خانته مع عادل، ولكن عادل يدافع عنها قائلاً:

« لن أسمح لك بتلطيخ ذكراها، كانت سهام امرأة تقية لا يمكن أن تخون زوجها[...] كانت امرأة فاضلة» [3].

ـ تعكس شخصية عادل في المتن الحكائي دور الشاب الطموح المناضل المتشبع بالإيديولوجية الأصولية والتي تعطي للموت معنى آخر، فيصبح الحلم الذي يطمح له كل شاب فلسطيني معتقداً أنه السبيل الوحيد لاسترجاع أرض الله المباركة من خلال الانتماء إلى حركة الجهاد الإسلامي.

---

[1]– ياسمينة خضرا، الصدمة، ص266.

[2]– المصدر نفسه، ص 256، 255.

[3]– المصدر نفسه، ص 258.

ـ تجدر الإشارة إلى شخصية **نافيد رونين** وهو ضابط شرطة جسد شخصية الصديق الوفي والداعم لأمين

2-4-3- مرحلة الوعي:

يعرف الوعي بأنه قدرة الإنسان على التفاعل مع المحفزات الداخلية التي يتعرض لها فالوعي مرتبط بيقظة الفرد وقدرته على التعامل مع مختلف الأمور بطريقة صحيحة، يكون فيها العقل مدرك لكل ما يجري حوله من مواقف وأحداث.

مثلت شخصية البطل في رواية الصدمة العربي الفلسطيني الذي انسلخ وتجرد من هويته وقومتيه الفلسطينية، وعن قضية الشرف والوطن، لا يقيم الشعائر الدينية، يتعايش مع اليهود وتقاليدهم وثقافتهم متبنياً منهج حيادي، إذ لم يكن يبالي بالقضية في البداية كانت غايته فقط الانتقام ممن جند زوجته: « **تخليت عن عشيرتي وقبلت الانفصال عن أمي، ووافقت عن التنازلات الواحدة تلوى الأخرى من أجل تكريس نفسي فقط كجراح، لم يكن لدي الوقت للاهتمام بالصدمات النفسية التي تقوض الدعوة إلى المصالحة بين شعبين مختارين اختياراً أن يحولا أرض الله المباركة إلى ساحة رعب** »[1]، إن حادث الاعتداء والتفجير حول البطل من شخص لا مبالي بالقضية والسياسة، إلى إنسان كأنه اكتشف فجأة أنه عربي وأن العروبة تهمة في اسرائيل رغم جنسيته الإسرائيلية.

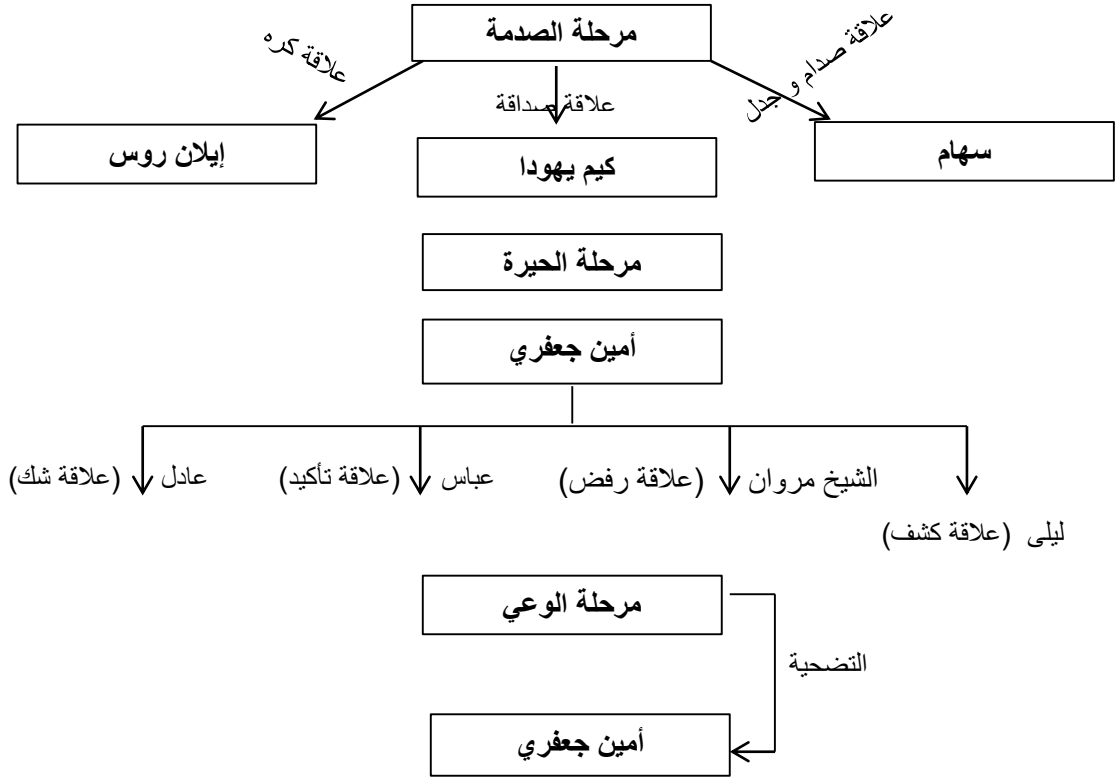
إن الوعي بالصدمة يتجلى واضحاً في الرواية عبر شخصية البطل أمين جعفري، خاصة عندما أدرك حقيقة زوجته وعلاقتها بعادل وتأكد أنه ينتمي إلى المناضلين في سبيل القضية مؤمن بها إلى النخاع اذ كانت سهام تساعده في جمع بعض التبرعات من أجل المقاومة:

« **ينقذني كلامه من شكوتي وعذاباتي ومن نفسي أشربه حتى الثمالة، أتشبع به بالمطلق في سمائي تتبدد خيوط من الغمام الأسود بسرعة جنونية مفسحة المجال للانقشاع يتسلل**

[1]- ياسمينة خضرا، "الصدمة"، ص233.

داخلي دفق من الهواء، يطرد العفونة التي كانت تنتن أعماقي، يضفي على دمي لوناً أقل تقززاً، أكثر ضياءً»[1].

توصل البطل في نهاية المطاف إلى حقيقة مفادها أن فلسطين بلده الوحيد، وأنه عربي الأصل وقد انخدع بالامتيازات التي منحت إليه من قبل الإسرائيليين خاصة أنه شاهد الظلم والمعاناة التي يتعرض لها أبناء وطنه الأم: « **كنت أعرض العدوات التي تشوه الذهنيات من هذه الجهة وتلك، والتفتت الذي يظهره المتناحرون الذين يرفضون الحوار ولا يصغون إلا لضغينتهم القاتلة، ولكن مشاهدة مالا يطاق بأم العين يصدمني في تل أبيب، كنت أعيش على كوكب آخر كان قِصر بصري يخفي عني جوهر المأساة التي تنهش بلدي»[2].**



تتبع مسار الوعي عبر شخصيات الرواية

[1]– ا ياسمينة خضرا، "الصدمة"، ص 258.

[2]– المصدر نفسه، ص 231.

الخاتمة

الخاتمة

من خلال دراستنا للوعي الممكن في رواية الصدمة توصلنا إلى العديد من النتائج أهمها:

ـ البنيوية التكوينية فرع من فروع البنيوية الشكلية والتي أسسها لوسيان غولدمان.

ـ اعادت البنيوية التكوينية قيمة المبدع، حين جمعت بين البعد الاجتماعي للنص الأدبي وبعده اللغوي.

ـ شهدت البنيوية التكوينية انتشاراً واسعاً في الساحة النقدية العربية خاصة عند النقاد المغاربة، حيث ظهرت العديد من الترجمات العربية لهذا المصطلح مثل: البنيوية التركيبية عند جمال شحيذ، البنيوية التوليدية عند جابر عصفور.

ـ ارتكز المنهج البنيوي التكويني على أصول فلسفية مثلتها كل من الفلسفتين الجدلية والماركسية عن طريق مساهمة بعض العلماء والفلاسفة منهم هيجل، وماركس إضافة إلى بعض المقولات الأساسية للبنيوية التكوينية، والتنظيرات التي جاء بها جورج لوكاتش ليكتمل المنهج على يد لوسيان غولدمان.

ـ اعتبر مصطلح الوعي الطبقي من أهم المصطلحات التي استخدمها كِلاً من كارل ماركس وجورج لوكاتش، للإشارة الى الاعتقادات التي يؤمن بها الفرد اتجاه طبقة اجتماعية او مرتبة اقتصادية.

ـ تناولت رواية الصدمة العديد من القضايا الاجتماعية والسياسية من بينها القضية الفلسطينية.

ـ كشفت رواية الصدمة عن المعاناة التي يعيشوها الفلسطينيون مثل: شخصية أمين جعفري الذي يحمل الجنسية الإسرائيلية، والذي عانى الكثير من التهميش والتنمر والكره من طرف الإسرائيليين ممثلاً ذلك الصراع الطبقي بين صاحب الأرض والمحتل.

ـ جاءت رواية الصدمة ثرية بالأمكنة وتعدد الشخصيات والأحداث.

ـ برز الوعي الممكن في رواية الصدمة عبر ثلاثة عناصر سردية: المكان والزمان والشخصيات.

ـ استطاع ياسمينة خضرا بدقة تخييله أن يصور لنا شخصية سهام الفلسطينية التي اختارت التضحية من اجل وطنها، وقد كان هدفه من ذلك إبراز وعي المرأة الفلسطينية وتمسكها بهويتها.

الملحق

ملخص رواية الصدمة:

تعد رواية الصدمة للروائي الجزائري محمد مولسهول من أهم الروايات المعاصرة والمكتوبة باللغة الفرنسية، إذ حققت نجاحاً كبيراً خاصة بعد انتشارها عام 2005، وقد ترجمت إلى اللغة العربية بعد عامين من صدورها وتحتوي على298 صفحة.

تدور أحداث هذه الرواية حول شاب فلسطيني يدعى أمين حامل للجنسية الإسرائيلية يقظن بتل أبيب، اشتغل جراحاً وشاع اسمه في أنحاء المعمورة ولكنه لاقى الكثير من الكره سواء من أقرانه في الجامعة أو زملاء العمل في المشفى.

أقام في إحدى أرقى الشوارع مما جعله بعيداً عن القضايا السياسة، إلا أن قامت زوجته والمدعوة بسهام بعملية تفجير فدائية راح ضحيتها العديد من الناس، وهنا انقلبت حياة أمين فشاع اسمه في كل جريدة ومجلة وأصبح أحد المشتبهين بهم وخضع للتحقيق إن نفى تورط سهام في هذه العملية ورفض تصديق ذلك، لكن الرسالة التي أرسلت إليه من جنين أكدت أن سهام هي الجانية وهنا تتغير مجاري الأحداث، فيبحث أمين عن الأسباب التي أرغمت زوجته على ارتكاب فعلتها وفي نفس الحين تبرئة سمعته ونفي الإشاعات عن كونه مجرماً. تلقى الدعم من أصدقاءه ورغم ذلك فإنه لايزال يفتقد زوجته ولا تنفك ذكرياتها عن مطاردته يتخبط بين أفكاره، كيف لزوجته أن تتركه؟ لكنه لم يجد أجوبة لأسئلته إلا أنه رأى بينما كان يقلب في الصور واحدة لزوجته مع قريبها المدعو عادل انتابه الشك والفضول عن طبيعة العلاقة بينهما، فقرر العودة إلى جنين للبحث في الأمر.

وقد اكتشف بعد مقابلته لعادل بكونه هو وسهام مناضلين من أجل قضية وطنهم فلسطين وأنهما يؤمنان بها ولو تعلق ذلك بالموت في سبيلها وبعد هذا التضامن قرر أمين أن يذهب إلى بيت جده، الذي غاب عنه لسنوات، ولكن هذه الزيارة تصادفت مع هدم بيت جده وتعرضه لحادث مميت.

قائمة المصادر
والمراجع

قائمة المصادر و المراجع

ـ القران الكريم برواية حفص بن نافع.

1- المصادر:

ـ ياسمينة خضرا، الصدمة، ترجمة: نهلة بيضون، دار الفاربي، بيروت، لبنان، ط1 2007.

2- المراجع:

أولا: المراجع العربية :

ـ أحمد عواد الخزاعي، البطل الإشكالي في مسرودات أحمد خلف، دار الورشة الثقافية للطباعة، بغداد ، العراق، ط1، 2020.

ـ أمينة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط2، 2015.

ـ إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2011.

ـ إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010.

ـ إمام عبد الفتاح إمام، المنهج الجدلي عند هيجل دراسة لمنطق هيجل، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 2007.

ـ بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، ط1، 2006.

ـ جابر عصفور، نظريات معاصرة، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط1، 1998.

ـ جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، دار ابن رشد لطباعة والنشر، سوريا، ط1، 1985.

ـ حميد الحمداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1 1985.

ـ حميد الحمداني ، النقد الروائي وايديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1990.

ـ حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.

ـ حميد الحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر مناهج ونظريات ومواقف، دار أنفو يرانت فاس المغرب، ط3، 2014.

ـ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط1، 1990

ـ رضا الزاوي، في الفكر الجدلي، عيون المقالات، تونس، ط2، 1987.

ـ رمضان يسطا ويسي محمد غانم، علم الجمال عند لوكاتش، مطابع الهيئة العامة للكتاب مصر، القاهرة، دط، 1991.

ـ زكريا إبراهيم ، مشكلة البنية، مكتبة مصر لطباعة، دط، دت.

ـ سهير عبد السلام، مفهوم الاغتراب عند هربرت ماركيوز، دار المعرفة الجامعية، دط 2003.

ـ سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، دط،2004.

ـ صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

ـ صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار ميران للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2002.

ـ علي أسعد بركات ، علم الاجتماع، وزارة التعليم العالي، جامعة الشام، دط، 2019.

ـ فيصل دراج ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط2، 2002.

ـ فوزية لعيوس غازي الجابري، التحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفاء للنشر والتوزيع ط1، 2011.

ـ لونيس بن علي، إداورد سعيد من نقد خطاب الاستشراق إلى نقد الرواية الكولونيالية (كيف نؤسس الوعي)، دار ميم للنشر، الجزائر،ط1، 2018.

ـ محمد الأمين بحري، البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية، دار الأمان، الرباط، ط1، 2015.

ـ محمد نديم خفشة، تأصيل النص المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، مركز الإنماء الإقتصادي ، حلب، ط1، 1997.

ـ محمد عزام ، فضاء النص الروائي مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والطباعة، سوريا ،ط1، 1996.

ـ محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات إتحاد كتاب العرب، بيروت، دمشق، دط، 2003.

ـ مهدي عبيدي، جمالية المكان في ثنائية حنا مينه، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا دمشق، دط، 2011.

ـ محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون الجزائر،ط1، 2010.

ـ نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وأليات تشكيله الفني ، دار غيداء للنشر والتوزيع عمان،ط1، 2011.

ـ يوسف غليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، ط1 2007.

ـ يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الأفاق الجديدة ، بيروت،ط3، 1985.

ثانيا :المراجع المترجمة:

ـ بيير زيما، النقد الاجتماعي ، ترجمة: عابدة لطفي ، مراجعة: أمينة رشدي وسيد البحراوي دار الفكر وللدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر ،ط1، 1991.

ـ جان بياجيه، البنيوية، ترجمة: عارف منيمة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت ط،19851.

ـ جورج لوكاتش، التاريخ والوعي الطبقي، ترجمة: حنا الشاعر، دار الأندلس، بيروت لبنان، ط2، 1982.

ـ جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، ترجمة: صالح جواد الكاظم ، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1978ت

ـ جورج لوكاتش ، الرواية كملحمة بورجوازية، ترجمة :جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت ط1، 1979.

ـ ديفيد هوكس، الأيديولوجيا، ترجمة: إبراهيم فتحي، المجلي الأعلى للثقافة، القاهرة دط،2000.

ـ رمان سيلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر القاهرة ، مصر 1998.

ـ روجي غارودي، الماركسية، البنيوية،(فلسفة موت الإنسان)، ترجمة: جورج طرابيشي دار الطليعة للطباعة والنشر، سوريا،ط3، 1985.

ـ غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسات الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 2، 1984.

ـ ميخائيل بأختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة ،دار الفكر لدراسات والنشر والتوزيع القاهرة، مصر ،ط1، 1987.

ـ لوسيان غولدمان، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة : محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط2، 1986.

ـ لوسيان غولدمان، الإنسانية والفلسفة، ترجمة : يوسف الأنطاكي، مراجعة: محمد برادة المجلس الأعلى للثقافة، مصر، القاهرة، دط، 1996 .

ـ وليم رايش، ما الوعي الطبقي؟ نحو علم نفس سياسي للجماهير، ترجمة: جورج طرابيشي دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1974.

ـ المعاجم والقواميس:

أـ المعاجم والقواميس العربية

ـ أحمد مختار عمر معجم اللغة العربية المعاصرة، دار علاء للكتب، القاهرة، ط1، 2008 م1.

ـ الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان،ط1، 2000،ج1.

ـ محمود بن عمر أحمد الزمخشري، معجم أساس البلاغة، تح: محمد باسل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ج1.

ـ مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004.

ـ سهير حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الأفاق العربية، مصر القاهرة، ط1، 2001.

ب ـ المعاجم والقواميس الأجنبية:

- M. Saïd : Le dictionnaire français, Arabe, dar Alkotob AL ilmyah, Beyrouth, liban,2eme edition,p747.

- Dictionnaire de L' Académie français , 5 édition.

ـ جيرالد برنس، المصطلح السردي(معجم المصطلحات)، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.

3 الرسائل الجامعية:

ـ فيروز زوزو، الذات والموضوع في روايات غادة السمان مقاربة بنيوية تكوينية، أطروحة الدكتوراه، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة2015، 2016 .

ـ أنيسة الحاج، الاتجاه الاجتماعي في النقد الروائي في المغرب العربي(دراسة في نقد النقد) أطروحة دكتوراه، نقد حديث ومعاصر، قسم اللغة وآدابها، جامعة وهران، الجزائر،2015 2016.

ـ 4 المجلات والمقالات:

ـ أفراح محمد جعفر، الوعي بالإبداع وعلاقته بمداخل الدراسة لدى طلبة المرحلة الإعدادية مجلة العلوم النفسية، ع23، 2014.

ـ حميدي نجاة، بنية الحدث في رواية بحر الصمت لياسمينة صالح ،مجلة المدونة، مخبر الدراسات الأدبية والنقدية جامعة بشار،ع3، 2015.

ـ صدار نور الدين ، مدخل إلى البنيوية التكوينية في القراءات النقدية المعاصرة، عالم الفكر، ع1، 2009.

ـ صبرينة بودينة، البنيوية التكوينية قراءة في منهج في الجدور الفلسفية و الأليات المنهجية جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، كلية الآداب واللغات، مختبر تعليمية اللغات وتحليل الخطاب، الجزائر، ع21، م7.

ـ صالح مصباح سالم منصور، اضطراب ما بعد الصدمة لدى الأطفال، المجلة العلمية لكلية التربية والطفولة المبكرة، م7، ع3، 2021.

ـ علي منصوري ،إرهاصات البطل الروائي، مجلة العلوم الاجتماعية الإنسانية، جامعة باتنة الجزائر، 2013.

5 الموسوعات:

عبد الرحمان بدوي، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ط1، 1984، ج2.

الملحق

ملخص رواية الصدمة:

تعد رواية الصدمة للروائي الجزائري محمد مولسهول من أهم الروايات المعاصرة والمكتوبة باللغة الفرنسية، إذ حققت نجاحاً كبيراً خاصة بعد انتشارها عام 2005، وقد ترجمت إلى اللغة العربية بعد عامين من صدورها وتحتوي على298 صفحة.

تدور أحداث هذه الرواية حول شاب فلسطيني يدعى أمين حامل للجنسية الإسرائيلية يقظن بتل أبيب، اشتغل جراحاً وشاع اسمه في أنحاء المعمورة ولكنه لاقى الكثير من الكره سواء من أقرانه في الجامعة أو زملاء العمل في المشفى.

أقام في إحدى أرقى الشوارع مما جعله بعيداً عن القضايا السياسة، إلا أن قامت زوجته والمدعوة بسهام بعملية تفجير فدائية راح ضحيتها العديد من الناس، وهنا انقلبت حياة أمين فشاع اسمه في كل جريدة ومجلة وأصبح أحد المشتبهين بهم وخضع للتحقيق إن نفى تورط سهام في هذه العملية ورفض تصديق ذلك، لكن الرسالة التي أرسلت إليه من جنين أكدت أن سهام هي الجانية وهنا تتغير مجاري الأحداث، فيبحث أمين عن الأسباب التي أرغمت زوجته على ارتكاب فعلتها وفي نفس الحين تبرئة سمعته ونفي الإشاعات عن كونه مجرماً. تلقى الدعم من أصدقاءه ورغم ذلك فإنه لايزال يفتقد زوجته ولا تنفك ذكرياتها عن مطاردته يتخبط بين أفكاره، كيف لزوجته أن تتركه؟ لكنه لم يجد أجوبة لأسئلته إلا أنه رأى بينما كان يقلب في الصور واحدة لزوجته مع قريبها المدعو عادل انتابه الشك والفضول عن طبيعة العلاقة بينهما، فقرر العودة إلى جنين للبحث في الأمر.

وقد اكتشف بعد مقابلته لعادل بكونه هو وسهام مناضلين من أجل قضية وطنهم فلسطين وأنهما يؤمنان بها ولو تعلق ذلك بالموت في سبيلها وبعد هذا التضامن قرر أمين أن يذهب إلى بيت جده، الذي غاب عنه لسنوات، ولكن هذه الزيارة تصادفت مع هدم بيت جده وتعرضه لحادث مميت.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات :

مقدمة	أ-ب
مدخل	
تمهيد	05
1- مفهوم البنية لغة و اصطلاحا	06
أ- لغة	06
ب-اصطلاحا	08
2-مفهوم البنيوية	10
3-مفهوم البنيوية التكوينية	13
الفصل الأول: البنيوية التكوينية النشأة و المفاهيم	
تمهيد	19
أولا: أساسيات البنيوية التكوينية	20
1-1 نشأة البنيوية التكوينية	20
1-2 الطابع الفلسفي للمنهج	22
1-3 مفهوم الوعي الطبقي	44
ثانيا: التأسيس النظري لمفاهيم غولدمان	47
2-1 البنية الدالة و التماثل	48
2-2 الفهم و التفسير	50
2-3 الوعي القائم و الوعي الممكن	52
2-4 رؤيا العالم	54
الفصل الثاني: تجليات الوعي في رواية الصدمة	
تمهيد	59
أولا: الوعي القائم في رواية الصدمة	60
1-1 الحدث	60
ثانيا: الوعي الممكن في رواية الصدمة	63
2-1 مراحل الوعي الممكن	65
2-2 المكان	66

فهرس المحتويات :

2-3 الزمان	73
2-4 الشخصيات	81
الخاتمة	94
الملحق	97
قائمة المصادر و المراجع	99
فهرس المحتويات	109
الملخص	

الملخص

الملخص:

يتمحور هذا البحث حول موضوع الوعي الممكن في رواية الصدمة لياسمينة خضرا حيث تهدف هذه الدراسة إلى معرفة البنيوية التكوينية ونشأتها وأبرز مفاهيمها باعتبارها فرع من فروع البنيوية الشكلية ومدى ارتباط الوعي الممكن بها ، من خلال استخلاصنا على أن الوعي الممكن يتعلق بوعي طبقة اجتماعية معينة وهذا ما أبرزه لنا ياسمينة خضرا في روايته.

الكلمات المفتاحية: البنيوية التكوينية، الوعي الممكن رواية الصدمة، ياسمينة خضرا.

Abstract:

This research revolves around the topic of possible consciousness in the novel “The Shock” by Yasmina Khadra. This study aims to know the structural structuralism, its origins, and its most prominent concepts as a branch of formal structuralism, and the extent to which possible consciousness is related to it through our conclusion that the possible consciousness is related to the consciousness of a particular social class, and this is what he highlighted to us. Yasmina Khadra in his novel.

Keywords: structural composition, possible consciousness trauma novel, Yasmina Khadra .