الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم

كلية الأدب و الفنون

قسم الدراسات الأدبية والنقدية

رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في تخصص النقد الأدبي الحديث والمعاصر

الموسومة بالعنوان :

جماليات الحيّز في الخطاب السردي الجزائري المعاصر

رواية همس الرّماديّ (لمحمد مفلاح) أنموذجا

مقاربة واصفة

إعداد الطالب: سي أحمد عبدالقادر

إشراف الدكتور: مزاري عبدالقادر

أعضاء اللجنة:

• عبدالقادر حاج علي	– أستاذا محاضرا "أ"	– جامعة مستغانم.	رئيســـــا
• عبد القادر مــزاري	– أستاذا محاضرا "أ"	– جامعة مستغانم.	مشرفا ومقررا
• عبد الرحمن بن زورة	– أستاذا محاضرا "أ"	– جامعة مستغانم.	عضوا مناقشا
• عبد القادر حسني شريف	– أستاذا محاضرا "أ"	– جامعة تيـارت.	عضوا مناقشا
• أحمـــد مداني	– أستاذا محاضرا "أ"	– جامعة الشلف.	عضوا مناقشا

السنة الجامعية :2018–2019

بسم الله الرحمن الرحيم

يعد الحيز من بين أهم العناصر الأساسية في بناء الأعمال السردية عامة والرواية خاصة، غير أن اهتمام النقاد والدارسين في بادئ الأمر كان بالعناصر الأخرى المكونة للعمل السردي، كالزمن والشخصية والسرد والحدث، متجاوزين عنصر الحيز، كونه كان يمثل في نظرهم عنصرا ثانويا مكملا لباقي العناصر السردية الأخرى.

ولكن مع كثرة الإنتاج الروائي وتطور النقد، أصبحت بعض الدراسات تعطي عناية خاصة للحيز السردي، لما له من قيمة فنية وجمالية يضفيها على النص من خلال العلاقة العضوية التي يشكلها مع باقي المكونات السردية. ما جعل الاهتمام به، هو محاولة من النقاد والدارسين لاستجلاء هذه الجمالية المنبثقة من تلك العلائق.

فكانت دراستنا هاته، بمثابة محاولة منّا في إظهار جماليات الحيز في الخطاب السردي الجزائري المعاصر، حيث وقع اختيارنا على رواية "**همس الرّماديّ**" (لمحمد مفلاح)، كونها رواية ذات خصائص فنية تتميز بها عن باقي رواياته الثلاثة عشر السابقة لها، باعتبار أن الحيز هو العمود الفقري في بناء هذه الرواية. لأنه تجاوز دوره فيها كديكور، ليحيل على قضايا فكرية ونفسية، واجتماعية، واقتصادية، وسياسية ذلك ما جعله بأن يكون من بين أهم المكونات الروائية لها.

وعليه سنحاول في هذه الدراسة استجلاء جماليات الحيز من خلال مركزيته التي يشكلها في العمل الروائي، حيث يمكن ربطه بالزمان، والشخصية، والحدث ربطا عضويا لما له من أهمية كسائر العناصر الأخرى المكونة للرواية، فهو يقوم بدور فاعل في بنائها وتركيبها، منه تنطلق الأحداث وفيه تسير الشخصيات، ويتغير من حال إلى حال بفعل الزمن، ليتجلى ويظهر لنا في نهاية المطاف من خلال اللغة، وقد يشحن بدلالات يكتسبها من علاقاته بها، لذلك ارتأينا أن تكون الرسالة موسومة بالعنوان الآتي:

جماليات الحيز في الخطاب السردي الجزائري المعاصر

رواية-همس الرّماديّ- لمحمد مفلاح-أنموذجا

مقاربة واصفة

وقد اخترنا هذا الموضوع للدراسة لعدة أسباب منها:

– قلة الدراسات التي عُنيت بدراسة الحيز دراسة مستقلة، كون أن أغلبها قد اهتم بدراسة الشخصية أو الزمان أو اللغة، وكانت دراسة الحيز دراسة تابعة لهذه العناصر

– محاولة السبق في تناول هذا الموضوع، بمصطلح الحيز بدلا من المصطلحات الأخرى، كالمكان أو الفضاء في مقابل المصطلح الأجنبي (Space–Espace)

– المزايا التي تميزت بها الأعمال الروائية (لمحمد مفلاح)، فمنها ما تطرق إلى أحداث تاريخية، ومنها ما أشار إلى قضايا منسية وجب الاهتمام بها، ومنها ما ساير بها مختلف التطورات السياسية، والاقتصادية، والفكرية، والاجتماعية، وغيرها من القضايا، في الوطن العربي عامة والجزائر خاصة

– دعم المكتبة الوطنية بمثل هذه الأعمال والبحوث، خاصة تلك التي تتناول أقلاما محلية وجزائرية

– إظهار بعض دلالات وإيحاءات العمل الروائي، التي لا يمكن معرفتها إلا من خلال القراءة الكاشفة في توظيفها لعنصر الحيز.

– أن جماليات الحيز لأي عمل ذي طابع سردي، يعد موضوعا يتطلب الدراسة، من خلال قراءة متأنية، وواعية، ذلك أن الخطاب الروائي – فيما نرى– له خصوصية تميّزه عن غيره من الخطابات الأخرى، الأمر الذي يجعلنا، وان كان ولابد من التوسع في البحث، فلا يمنع الباحث من الاستعانة بالمتون التي لها صلة بالموضوع سواء أكانت من قبل نفس الكاتب أم من إنتاج كتّاب آخرين، على اعتبارها أنها روافد لهذا العمل ومنها على سبيل المثال لا الحصر: روايات محمد مفلاح، الأعمال غير الكاملة، وغيرها من رواياته الأخرى، وكذا رواية "دموع وشموع" لعبد الجليل مرتاض.

وأسباب ذاتية متمثلة في ميلي إلى دراسة ومقاربة الأعمال السردية العربية عامة والجزائرية خاصة، وذلك لما تصوّره من وقائع – تاريخية– اجتماعية– سياسية– وغيرها

من القضايا- ولما تحمله من سمات تجلب القارئ، وتجعله يتذوق فنية وجمالية هذا العمل الأدبي.

كما أننا نروم في بحثنا هذا مصطلح الحيز مقابلا للمصطلح الأجنبي(Space-Espace)، الذي قابله بعض النقّاد بمصطلحات أخرى، كالفضاء وبعض الآخر بالمكان، وهو ما سنعمل على التبحر فيه في ثنايا هذا البحث، ونظرا لطبيعة العمل السردي فإننا سنتبنى المنهج التكاملي الذي نراه مناسبا لمباحث هذه المقاربة، التي تحتاج إلى الإجراء الوصفي التحليلي، كما أننا أيضا، سنستعين بالمنهج التاريخي تأصيلا لبعض قضايا البحث.

كما أننا نهدف في بحثنا هذا إلى:

- إبراز أهمية الكتابة السردية الجزائرية، وأهم القضايا التي تطرقت إليها.

- إبراز جمالية اللغة عند (محمد مفلاح)، من خلال أعماله الروائية

- إبراز أهمية وجمالية الحيز في تشكيل العمل السردي الروائي الجزائري المعاصر

- مد القارئ بتقنيات القراءة، وتذوق الأعمال السردية، خصوصا الروائية منها.

ولمقاربة هذا البحث طرحنا الاشكالية التالية: ما هي المرتكزات التي ارتكز عليها (محمد مفلاح)، في بناء أحياز روايته؟

- وهل الحيز في رواية "همس الرّماديّ" ذا قيمة فنية وجمالية؟

- كيف كانت مركزية الحيز في الرواية مع باقي المكونات الروائية الأخرى؟ وكيف وظّفه (محمد مفلاح)، في عمله الابداعي، ليجعل منه أيقونة جمالية تحمل في طياتها أبعادا دلالية وإيحاءات رمزية؟ وغيرها من الأسئلة التي يمكن أن تتناسل من هذه الإشكالية، والتي سنعمل على الإجابة عنها من خلال استظهار جماليات الحيز، والذي حرصنا على أن يكون هو المنطلق أو هو الموحي على الأقل باتجاه هذا البحث

ومضامينه، حيث حتّمت علينا ضرورة البحث تقسيمه إلى: مقدمة، مدخل، ثلاثة فصول، وخاتمة.

طرحنا في المقدمة: الاشكالية وخطة البحث المنتهجه، مع إبراز أهم المناهج النقدية المتبعة، وأهمية الحيز موضوع الدراسة

أما المدخل تناولنا فيه الرواية العربية النشأة والتطور، وإشكالية أصولها، هل لها أصول في التراث العربي أم هي نتيجة مثاقفة لتقليد غربي؟ ونشأة الرواية الجزائرية العربية، وكذا أهم روادها.

والفصل الأول من الثلاثة، تناولنا فيه السرد من حيث الماهية والمصطلح، مع إبراز مظاهره وصيغه المختلفة.

أما الفصل الثاني فتطرقنا فيه إلى اتجاهات السرد، التي تنوعت بتنوع الأعلام تِبعا لخلفياتهم الفكرية وانتماءاتهم الفلسفية ونظرتهم الفنية، فكان الاتجاه الأول خاصا بمستوى الحكاية، أما الاتجاه الثاني فكان خاصا بمستوى طرائق السرد وأساليبه، وأما الاتجاه الثالث فكان خاصا بمستوى الدلالة

والفصل الثالث بيّنا فيه أهمية الحيز، في بناء العمل الروائي، كونه من أبرز مكونات الرواية، كما أنها – الرواية– من بعض الوجوه إلاّ معرضا لمختلف تجلياته ومظاهره، وعلاقاته العضوية مع مختلف المكونات السردية الأخرى للرواية، ثم ذيلنا البحث بخاتمة أجملنا فيها أهم النتائج المتوصّل إليها من الجانب النظري والتطبيقي، وقد حاولنا في جميع المراحل، قدر الإمكان الالتزام بمبدأ الموضوعية والحياد، وتجنب إصدار الأحكام التي تفتقد إلى الحجة والدليل.

كما لا يفوتنا أن نذكر بعض الدراسات الأكاديمية التي تناولت أعمال (محمد مفلاح):

– سعيد خليفي، بنية الخطاب الروائي عند محمد مفلاح، رسالة دكتوراه، جامعة تلمسان 2012-2011

– بن يحي فاطمة الزهراء، جمالية المكان في الرواية الجزائرية (1980–1990)، محمد مفلاح أنموذجا، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر العاصمة، 2012–2013 .

– أحمد زاوي، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، 2014–2015

– أحمد سويفي، الأبنية السردية في المجموعة الروائية، (الأعمال غير الكاملة لمحمد مفلاح)، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر2، 2015–2016 .

– كريمة رقاب، تشكل النص السردي عند محمد مفلاح في ضوء البعد الأيديولوجي، رسالة دكتوراه، جامعة ورقلة، 2016–2017

– حورية بوعتو، جماليات الخطاب السردي في روايات محمد مفلاح بين خصوصية الصيغة وطبيعة الواقع، رسالة دكتوراه، المدرسة العليا للأساتذة، بوزريعة الجزائر 2017– 2018

أما أهم الكتب فقد صدر كتابان عن أعمال محمد مفلاح الروائية هما– : عبد الحفيظ بن جلولي، الهامش والصدى قراءة في تجربة محمد مفلاح، دار المعرفة، الجزائر، سنة 2009

– زهية طرشي، تشكيل التراث في أعمال محمد مفلاح الروائية، منشورات ثقافية، تونس، سنة 2017.

وقد واجهتنا بعض الصعوبات، منها ضيق الوقت، كون إنجاز مثل هذا البحث يتطلب وقتا أكثر، مما حتّم علينا بذل جهد أكبر لأجل إنجازه في وقته المحدد، بالإضافة إلى مشكل المصطلح، الذي يعاني من أزمة مصطلحية في الوطن العربي، لتباين وجهات النظر حوله بين النقاد والدارسين العرب بمختلف جنسياتهم، وحتى داخل الوطن العربي الواحد، وكذا الترجمة التي زادت الباحث والدارس وحتى القارئ العادي، تيهانا وسط الزخم الكبير من الترجمات المختلفة، للمصطلح الواحد أو المفهوم الواحد.

كما لا يفوتني أن أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ الفاضل المشرف الدكتور عبدالقادر مزاري، على تفضله بالإشراف على هذا العمل، وكذا صبره الجميل معي، وتحمّله عناء القراءة، والتوجيه، والتصحيح، فله مني جزيل الشكر والعرفان.

كما لا يمكنني أن أنسى، من قدّم لي يد العون والمساعدة، الأستاذ والكاتب (محمد مفلاح)، على تواضعه وتعاونه معي ومع الباحثين، على الرغم من انشغالاته ومهامه العلمية والابداعية، متمنيا أن تكون هذه الدراسة عربون اعتراف لهذه القامة الإبداعية

والشكر موصول أيضا إلى كل من ساعدني من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا البحث.

وقبل كلّ هؤلاء فالشكر والحمد كلّه لله وحده على كرمه ومنه وعطاءاته التي لا تعد ولا تحصى.

عبد القادر سي أحمد

شوال 1439هـ/ الموافق لـجوان 2018م

الرواية العربية : النشـأة والتطـور

تعد الرواية من أهم الأشكال السردية التي احتلت الصدارة في الدراسات الأدبية الحديثة، مما أهلها بأن تكون محل اهتمام الكتّاب والنقاد والدارسين حتى "أضحت اليوم الفنّ الكتابيّ الأكثر شهرة وتلقيا وتداولا من الفنون السردية، والأخرى غير السردية، من دون منازع، وصار لها كون كتابيّ متفرّد، وسوق رائجة، وإعلام كثيف، وجمهور واسع، وحظوة ثقافية وربّما أيديولوجية على نحو ما، وقد امتدّت يد السلطات إليها كي تستثمرها لصالحها"[1]، فهي في العصر الحديث تمثل "ملحمة برجوازية"[2]، لتمثّلها واقع الفرد وعلاقاته بالمجتمع، والمحيط الذي يحيط به.

أما عند العرب، فقد أصبحت توصف "بأنها ديوان العرب الجديد، كونها أكثر الفنون الأدبية قدرة على وصف وتصوير مشاهد المجتمع العربي بتحولاته المختلفة وصوّره العديدة"[3]،تختلف عن النص الشعري كونها "تجسد البنيات الاجتماعية بشكل أجلى من

[1] محمد صابر عبيد، فلسفة السرد، مقاربة نقدية في ديناميّات التعبير الروائي، عند قاسم توفيق، ط1، دار عبيد للنشر والتوزيع، عمان، 1437هـ/2016م، ص: 21

[2] جورج لوكاتش، الرواية، تر: مرزاق بقطاش، دط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، دت، ص: 15

[3] نفلة حسن أحمد، التحليل السيميائي للفن الروائي، دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات، دط، المكتب الجامعي الحديث، 2012م، ص: 15

خلال بعدها النثري وخلقها لعالم اجتماعي يتفاعل مع العالم المعاش"[1]، من خلال تصوير فني تخييلي.

لذلك فهي بمثابة "تمثيل للحياة والتجربة واكتساب المعرفة، يشكل الحدث والوصف والاكتشاف عناصر مهمة فيها، وهي تتفاعل وتنمو وتحقّق وظائفها من خلال شبكة تسمى الشخصية الروائية"[2]، حيث "تنكب دراسة الرواية على جملة من العناصر تقوم عليها بنية الصنيع الفني ودلالاته، وهي: اللغة والسرد والكتابة والصوت والشخصية والزمن والفضاء والبنية والتخيل"[3]،مما اكسبها في كثير من الأحيان قيمة جمالية تتجاوز المظاهر العادية إلى آفاق إنسانية.

هذه الآفاق التي لا تعرف الحدود، يمكنها أن "تكشف عالما أكثر اتساعا وتعقيدا، ليس بإمكان لغة وحيدة أن تعكسه"[4]، لذلك يعمد الروائي إلى هذا "الجنس الأدبي الشعريّ وغير الشعريّ، والاجتماعي وغير الاجتماعي والواقعي والأسطوري جميعا"[5]، فالروائي قد يوظف بعض المأثورات الشعبية أو بعض الأساطير وغيرها مما يمكن توظيفه من

---

[1] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النصّ والسياق، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 2001م، ص : 140

[2] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، دت، ص: 99

[3] لطيف زيتوني، المرجع نفسه، ص: 99

[4] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر، محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشروالتوزيع، ط1، القاهرة، باريس، 1987، ص:16

[5] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحيث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، ص:71

الأجناس الأدبية الأخرى... في عمله الإبداعي كون الرواية تحوي جميع الأجناس الأدبية دون أن تكونها أو تفقد أجنسيتها.

تعريف الرواية: حين نعود إلى القواميس العربية لتحديد مفهوم الرواية، نجدها على التفكير في الأمور، وتدل على نقل الماء وأخذه، كما تدل على نقل الخبر واستظهاره، وورد في لسان العرب"روى الحديثَ والشِّعْرَ يرْويه رِواية وتَرَوَّاه، وفي حديث عائشة، رضي الله عنها، أَنها قالت: تَرَوَّوْا شِعْر حُجَيَّة بن المُضَرِّبِ فإنه يُعِينُ على البِرِّ، وقد رَوَّاني إِياه، ورجل راوٍ؛ وقال الفرزدق: أَما كان، في مَعْدانَ والفيلِ، شاغِلٌ لِعَنْبَسةَ الرَّاوي عليَّ القصائد؟ وراوِيةٌ كذلك إِذا كثرت روايتُه، والهاء للمبالغة في صفته بالرِّواية.

ويقال: روَّى فلان فلاناً شعراً إِذا رواه له حتى حَفِظه للرِّواية عنه. قال الجوهري: رَوَيْتُ الحديث والشِّعر رِواية فأَنا راوٍ، في الماء والشِّعر، من قوم رُواة.ورَوَّيْتُه الشِّعر تَرْوِيةً أَي حملته على رِوايتِه، وأَرْوَيْتُه أَيضاً.

وتقول: أَنشد القصيدةَ يا هذا، ولا تقل ارْوِها إِلا أَن تأْمره بروايتها أَي باستظهارها.

وفي حديث قيلة: إِذا رأَيتُ رجلاً ذا رُواء طمح بصري إِليه؛ الرُّواء، بالضم والمد: المنظرُ الحسن. قال ابن الأَثير: ذكره أَبو موسى في الراء والواو، وقال: هو من الرِّيِّ

والارْتِواء"[1]، فالمدلولات المشتركة للرواية تفيد في مجموعها عملية الانتقال والجريان والارتواء المادي "الماء" أو الروحي "النصوص والأخبار" وكلا النوعين ذو أهمية في حياة العرب، فلقد كان هدفهم المنشود من أجله يحلون ويرتحلون، وكانت رواية الشعر ضرورة لازمة لكل شاعر كما كانت الرواية الوسيلة الأولى لحفظ الأشعار والأخبار والسير.

الروايـة اصطلاحا: لا يوجد تعريف جامع مانع للرواية كجنس أدبي، كونها "محلّ خلاف بين الدّارسين وذلك لتباين النتائج المنسوب إليها، ولاختلاف كتّابها أيضا (فقد مارسها أدباء وساسة ورجال دين ومغامرون...)، ولاختلاف زوايا نظر دارسيها: فثمة من اهتم بموضوعها، أو بشكلها أو بسمات خطابها أو بمرجعياتها الاجتماعية أو العقديّة"[2] فهي محل خلاف في تحديد ماهيتها، ومحل ممارسة ودراسة من قبل المبدعين والدارسين.

وعلى الرغم من وجود، هذا الاختلاف وهذا التباين، فإن "الرواية بمعناها الحديث تفترض مجتمعا منظما تنظيما نثريا تسعى ما أمكنها إلى حيويّة الأحداث وحركيّة الشّخوص ومصيرهم(...)، ومن الصراعات العادية(...)، ونثر العلاقات الاجتماعية وصدفة الظروف التاريخية"[3]، فهي "عالم شديد التعقيد متناهي التركيب متداخل الأصول،

---

[1] محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين بن منظور (630- 711هـ)، لسان العرب، تح: عبد الله علي كبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، د.ط، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ت، مادة روى، باب الراء، ج20، ص: 1784.

[2] الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، دط، مركز النشر الجامعي، تونس، 2000م، ص: 18

[3] محمد الباردي، في نظرية الرواية، دط، سراس للنشر، تونس، 1996، ص:18

إنها جنس سردي منثور لأنها ابنة الملحمة والشعر الغنائي والأدب الشفوي ذي الطبيعة السردية جميعا"[1]

فهي– الرواية– تقوم على "مفهوم أساسي يحدد جنسها، وهو مفهوم التشخيص شأنها شأن الملحمة، رسم عالم بأكمله ولوحة الحياة التي تبدو موادها العديدة وعمقها المتنوّع في دائرة الفعل الخاص الذي يتوسطها"[2]، كما أنها "هي جنس أدبي راق ذات بنية تتلاحم فيما بينها وتتضافر لتشكل لدى نهاية المطاف، شكلا أدبيا جميلا يعتزي إلى هذا الجنس الحظيّ والأدب السَّرِيِّ، فاللغة هي مادته الأولى، كمادة كل جنس أدبي آخر في حقيقة الأمر"[3]، كون الرواية عرفت منذ بدايتها "تحوّلا في طبيعة اللغة قوامه الانتقال مما هو تقليدي قديم إلى ما هو ناشئ جديد"[4]، لتحقق بهذه اللغة ذاتيتها التي تميزها عن غيرها من الأجناس الأدبية.

وبالإضافة إلى اللغة، الخيال الذي هو بمثابة "الماء الكريم الذي يسقي هذه اللغة فتنمو وتربو، وتُمرع وتخصب (...)، وقد احتفظت الرواية الجديدة بشيء واحد ومنحته أهمية بالغة وعناية كبيرة، وهو اللغة التي اتخذت منها المشكّل الأوّل لكل عمل سرديّ"[5] أي أن الرواية تطورت عبر مراحل وتعاملت مع العناصر المكونة لها مثل– الحيز–

---

[1] عبد المالك مرتاض،في نظرية الرواية، بحيث في تقنيات السرد،دط، دار الغرب للنشر والتوزيع،وهران،دت، ص:33–34

[2] محمدالباردي، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 163

[3] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 37

[4] الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 33

[5] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 37– 38

الزمان –الشخصية– بنوع من التطوير والتبديل، مع اعطاء العناية أكثر للغة، كونها ضرورة لازمة لإنجاز أي عمل سرديّ.

ولأهمية اللغة بمكان في الرواية، هو أن التحليل الروائي "ينطلق من مبدأ أساسي يتعامل معها بوصفها نظاما لغويا في المقام الأول، تستمد منه خصوصيتها الأدبية وتكوّن به معالمها الجمالية من خلال ما تنتجه من أشكال وصيغ أدبية"[1]، بواسطة هذه المادة اللغوية

ظهور الرواية العربية: إن ظهور الرواية قد تزامن مع ظروف أدت إلى "حدوث تطور في التفكير ووسائل التعبير أذكتها روافد حضارية محلية وأجنبية قوامها العلم وأداتها العقل وقانونها الحركة الدائبة"[2]،فهي حديثة العهد، أسهم عامل المثاقفة الغربية في تأسيسها، لأنها في رأي بعض الباحثين والدارسين "جنس أدبي دخيل على الثقافة العربية، امتلكه العرب، اقتباسا وترجمة وتأليفا على سبيل التأثرّ بالثقافة الوافدة شأنها في ذلك شأن الكثير من مظاهر حياتنا المعاصرة"[3]، تمثّل كتّابها النموذج الغربي مما جعلها "وليدة السّردية الأوروبية،(...) كما يراها يحي حقّي، هي النتاج الطبيعي للتأثّر بالأدب الأوروبي

[1]أحمد جبرشعث، شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، ط1، مكتبة القادسية للنشر والتوزيع، 2005م، ص:

[2]الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 07

[3]محمدالباردي، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 116

عامة والقصة الفرنسية بصفة أخص، تلك هي الفكرة التي يروّج لها كاتب "فجر القصة المصرية"[1]، مفادها أن الرواية العربية، نتاج مثاقفة غربية

باعتبار "أن الثقافة الفرنسية قد أثّرت في نهضتنا تأثيرا قويا: فعلى صدمة حملة بونبارت كانت يقظتنا وصلتنا الموجعة بالغرب، وعلى المدارس الفرنسيّة عوّلت مصر (ثم أقطار عربية أخرى)، في نهضتنا أيام محمد علي (وبعده أيضا)"[2]، لتكون بذلك الحملة الفرنسية على مصر، هي بمثابة بداية النهضة العربية، وان كنا نرى أن الحداثة لا تأتي من فعل مخرب.

كما يرى بعض الدارسين، أن الرواية ليس لها أصول أو وجود يربطها بجذور في التراث العربي القديم، إذ يؤكد بعضهم "على أهمية الرواية الأوروبية في تأسيس النص الروائي العربي، فتحدثوا عن هذا التأثّر المباشر الذي يفقد الرواية العربية خصوصيتها ويخرجها من نسيجها الثقافي، ويقطع الصلة بينها وبين الأعمال السردية التراثية قطعا نهائيا"[3]، كأننا بها، فرع من دون أصل

وهو ما يجعل الرواية العربية في نظرهم مقطوعة الصلة بالتراث العربي القديم كونها –الرواية– بلا تراث، وبالتالي فإن أي روائي عربي معاصر، يحاول الكتابة الروائية، لا يكون له مصدر أو نموذج من التراث يتمثّله، وحجتهم في ذلك أن "أوّل من

[1] ينظر، محمد الباردي، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 109–111

[2] الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 17

[3] محمد الباردي، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 158

أقام قواعدها عندنا أفراد تأثّروا بالأدب الأوروبي والأدب الفرنسي بصفة خاصة، مما جعل الأدب الفرنسي منبع القصة عندنا"[1]، بمعنى أن الأصل الغربي هو الذي تستقي منه الرواية العربية أسسها الفنية وخاصة الفرنسية منها.

وهو ما يحتّم على الروائي العربي المعاصر، أن يبحث عن طريقته في الكتابة، المقلدة للنموذج الغربي، فهو مجبر بحسب هذا الرأي، على أن تقليد هذا النموذج الغربي، باعتبار أن "فرنسا كانت وجهة البعثات العلمية العربية الأولى ومورد من روّاد النهضة منذ الطهطاوي وهذا ما جعل الطابع الفرنسيّ واضحا في الأدب الحديث عموما، وفي الرواية العربية خصوصا"[2]، ليكون بذلك أدبن أدب يحاكي الأدب الغربي عامة والفرنسي خاصة.

وهو ما يؤكد على أن "الرواية العربية، لم توجد قبل الاتّصال بالحضارة الغربية الحديثة وأنّ فنّ الرّواية العربية نشأ متأثرا بفنّ الرواية الأوروبية الحديثة وليس بالأجناس المحليّة"[3]، وهو ما يجعل الرواية العربية "طبقا لهذا الرأي، في أرقى نماذجها وأشكالها، إنما تنحو منحى غربيا في نوع من المحاكاة المكشوفة لما كان يُستحدث في الرواية الغربية في القرنين التاسع عشر والعشرين"[4]، وهذا التأثّر بالآخر- الغربي- إلى هذه

[1] محمدالباردي، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 111

[2] الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 17

[3] محمدالباردي، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص:115

[4] عبدالله إبراهيم، السردية العربية الحديثة(تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 2003م، ص: 05

الدرجة أمر مبالغ فيه إلى حد بعيد، كون أن "القصة عريقة عراقة البشرية ذاتها، ولا يتصوّر شعب بلا رصيد قصصي"[1]، باعتبار أن الحكي يلف حياتنا جميعا.

كما أن "التراث الذي وصل إلينا لايزال يمدّ فينا، ولا نزال نحيا بواسطته شئنا أم أبينا، وعَيْنَا ذلك أم لم نَعه يحضر بأشكال متعددة في ذهنيتنا ومُخيّلتنا وذاكرتنا. ويتجلى بصور مُختلفة في تصرفاتنا وتعبيرنا وطرائق تفكيرنا ومهما حاولنا القطيعة معه، أو إعلان موته نظريا أو شعوريا، تظلّ خُطاطاته وأناسقه وأنماطه العُليا مترسّخة في الوجدان ومتركّزة في المخيلة"[2]، فالتراث متجذر فينا ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن ننسلخ من هذا التراث، لتجليه فينا بصور مختلفة شئنا أم أبينا.

وأن "انعدام الرواية –بمعناها الحديث– عندنا لا يعني خلوّ تراثنا من القصة، لأن ثقافتنا –شأن ثقافات سائر الأمم والمجموعات البشرية قديما وحديثا– قد عرفت ضروبا من القصة مختلفة وُضع بعضها، وأخذ بعضها الآخر عن الأمم التي اتصل بها العرب أيام قوتهم وانفتاحهم على وجه الخصوص"[3]،نتيجة اختلاط العرب بغيرهم من الأمم عبر الفتوحات الاسلامية.

ما جعل تراثنا يضم بين طياته "رصيد ضخم منه ما نُقل عن الخاصة أو العامة ومنه ما صُنع على ألسنة الطير والبهائم، ومنه ما تُخُيّل عن الجنّ والشياطين والمردة

---

[1] الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 15

[2] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006م، ص: 225–226

[3] الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 06

وهذا الرصيد ذو مواضيع متباينة (كأيام العرب ووقائع الفتوحات وأخبار المجالس وأساطير الجن وقصص العشاق وأشكال متنوّعة (كالخبر والمثل والنادرة والحكاية والمقامة)"[1]،هذه الأخيرة – المقامة–التي يرى بعض المنظرين أنها من "أعظم الأجناس الأدبية النثرية، في الأدب العربي شأنا وأطوله عمرا، وأقدره على القيام في وجه الدهر على مدى قريب من عشرة قرون"[2]، فهي من بين الفنون التراثية التي تضرب بجذورها إلى القرون الأولى لظهور الاسلام.

فهي "فنّ عربيّ قديم، تاريخه إلى القرن الرابع الهجري، وقد اتّخذه الأدباء العرب وسيلة لإظهار براعتهم ومقدرتهم اللغوية والبلاغية، ومن ثمّ تبوّأ فنُّ المقامة مكانة مهمة في الأدب العربي...فإذا به هذا الفنّ يصل إلى القمّة، وأصبح الطّلاب والأدباء في جميع الأقاليم والبلدان العربية يتدارسونه ويهتمون به"[3].

كما أنها لم تبق على المستوى المحلي العربي، بل تجاوزت الحدود العربية لتصل إلى الآداب العالمية، حيث "عُرفت في الأوساط اليهودية والمسيحية الشرقية، فترجموها، وصاغوا على مثالها باللغتين: العبرية والسُّريانية"[4]،هذا من جهة أن بعض أشكال السرد، – المقامة – كانت متداولة عند العرب مع بداية الاسلام.

[1] الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 06

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 25

[3] محمد عبده، مقامات الهمذاني، دط، منشورات الشهاب، الجزائر، دت، ص: 09

[4] محمد عبده، مقامات الهمذاني، مرجع سابق، ص: 11

أما من ناحية أخرى فإن "خاصية الحكي متصلة بالإنسان منذ بدأ التعبير عنده عن مشاعره وحياته"[1]،هذا الرأي يرى، أن الأثر الروائي "يستند أساسا إلى التراث القصصي العربي... كما أنها لم تنقطع عن مناخها الثقافي... كونها تستمد روائيتها من استفادتها من بعض الأشكال التعبيرية في الثقافة العربية"[2]، فهي لا يمكن أن تأتي من العدم، باعتبار أن المعرفة في أصلها تراكمات معريفية.

لذلك فإن الرواية، ومهما اختلف في مسألتها، سواء من حيث التأصيل أو الدراسة، فهي "جنس أدبي كغيره من الأجناس الأدبية الأخرى من شعر ومسرح وخطابة...وأن لكل جنس من هذه الأجناس خصائصه التي تميزه...وأن له أيضا عوامل محددة أدت إلى ظهوره في حقبة تاريخية معينة"[3]، وهو ما يجعل الرواية العربية باعتبارها "نصا، شأنها في ذلك شأن أي نص كيفما كان جِنَسه أو نوعه، تتفاعل مع مُختلف النصوص كيفما كانت طبيعتها، انطلاقا من تفاعُلها مع واقعها. وحين نركز على تفاعل الرواية العربية من خلال بعض النماذج مع التراث، فذلك يكمن في خصوصيّة المسألة التراثية، في فكرنا الحديث والمعاصر"[4] حيث تتمثل هذه العلاقة في "علاقة الكاتب العربي بتراثه بناء على

[1]الفارابي عبد اللطيف، شيكر أبو ياسين،العالم الروائي عند غسان كنفاني، من خلال، "رجال في الشمس"، دط، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1414هـ/ 1994م، ص: 05

[2]محمد الباردي،في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 167

[3]الفارابي عبد اللطيف، شيكر أبو ياسين،العالم الروائي عند غسان كنفاني،مرجع سابق، ص: 05

[4]سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، مرجع سابق، ص: 10

التصوّر المنطلق منه في مُعالجة الرواية وصلتها بالتراث"[1]، هذا التراث الذي ما زال في حاجة إلى إزالة الغبار عنه لاستخراج درره التي لا تنفذ.

والجدير بالذكر أن هذا لم يكن التفسير الوحيد أو الرأي الوحيد الذي يؤصل لأصول الرواية العربية، هذا الرأي يوجد ما يؤيده حينما يرى بعض الدارسين، أن "كثيرا من النصوص التي يرى فيها بعض النقاد صورة منقوصة للرواية الأوروبية، تستمد روائيتها من استفادتها من بعض الأشكال التعبيرية في الثقافة العربية، فلا يمكن مثلا أن نفهم كتاب "أديب" هذا النص السردي الأوّل الذي كتبه (طه حسين)،دون أن نعي أهمية تداخل الأجناس الأدبية وتقاطعها فيه، فهو الذي قال: "إنما الأثر الأدبي عندي هو الذي ينتجه الكاتب، لا أعرف له قواعد ولا حدودا إلاّ هذه القواعد والحدود التي يفرضها على الأديب مزاجه الخاص وهذه الظروف التي تحيط بمزاجه وفنه"[2]، فمرد هذا القول أنه لا يمكن القطع بأن أصول الرواية غربية، باعتبار أن انتاج النصوص وابداعها يكون خاضعا لمزاج المبدع والظروف التي تحيط بمزاج هذا المبدع، سواء أكانت تاريخية أم اجتماعية أم ثقافية أم أي ظرف كان

وهو ما يجعل الرواية العربية في نشأتها، ذات مميزات خاصة، كونها تأثّرت بعوامل مركبة، مما أكسبها تلك الخصوصية، التي تنوعت بين التراث الرسمي، والتراث الشعبي بكل أشكاله، وبين أشكال الرواية الغربية، فهي من ناحية التأسيس غربية

[1] المرع نفسه، ص: 10

[2] محمد الباردي، في نظرية الرواية،مرجع سابق، ص:167

لخضوعها للتقنيات السردية الغربية، ومن ناحية التأصيل فهي عربية، لتأصّل التراث القصصي – القصص الأخبار، والأسمار، والحكايات، والنوادر– فيها.

وبالإضافة إلى هذا، يرى بعض النقاد والدارسين، أن الرواية العربية، كانت نتاج الترجمة التي "لعبت دورا أساسيا في مستلزمات النهضة عموما، وفي اطلاع العرب على الرواية خصوصا"[1]، فكان لها دور في ظهور الرواية العربية، وأن أوّل من قام بهذا العمل (الطهطاوي، عام 1867)"[2]، الذي يعتبر "أوّل من قام بترجمة الرواية في تاريخ الأدب العربي الحديث"[3]، حيث "ترجم مغامرات تليماك لفنيلون (Fenelon)، ونشرها في بيروت تحت عنوان «مواقع الأفلاك في وقائع تليماك»"[4]، ثم تطورت الترجمة وازدهرت وكان لها الدّور الريادي في نقل الأدب الغربي إلى اللغة العربية.

فتوالت الترجمات، ترجم (نجيب الحداد)، "مسرحية السيد لبيار كورني(LLEPIEUREIE corn)، بعنوان غرام وانتقام، والفرسان الثلاثة لألكسندر دوماس (LLEXANDRE dumasa)، و(هرناني)، للكاتب فيكتور هيجو (VICTORhugo)، بعنوان "حمدان" و"روميو وجوليت" للكاتب شكسبير(SHAKESPEARE)، بعنوان "شهداء الغرام" وترجمة (محمد عثمان جلال)، قصة "بول وفرجينيا" لبرناردي سان بيير (BERNARD de saint pierre)، بعنوان

[1]الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 17

[2]عبدالله ابراهيم، السردية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص: 143

[3]المرجع نفسه، ص: 124

[44]الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 81

"الأماني والمنة"[1]، حيث أن المترجمين العرب حينما عرّبوا "الفنون الروائية لم يهتموا بالإنتاج الأكثر جودة، وإنما اهتموا بكتّاب أكثر شعبية وشهرة"[2]، فكانت ترجماتهم عشوائية غير منتقاة، خاضعة لمقياس الشهرة، لا إلى مقياس الجودة.

وبالإضافة إلى الترجمة، فقد لعبت الصحافة دورا بارزا في نشاط العمل الأدبي حيث "قامت بدور كبير في نشر الفنون الأدبية بين مختلف البيئات الأدبية العربية منذ ظهورها في ربوع الشام، ومصر، وبقية الأقطار العربية الأخرى، ومن المجلات التي يدين لها الفن القصصي في تطوره وذيوعه «مجلة الجنان» بلبنان، وكذلك الصحف والدوريات المصرية التي ظهرت منذ أواخر القرن التاسع عشر، كهلال، والمقتطف، واللطائف والأهرام، والضياء، والمشرق، حيث خصصت هذه المنابر في أعدادها أبوابا ثابتة للقصة"[3]، ولأهمية الصحافة بمكان في تطوير الأدب، ونشره، والتعريف به، كان لزاما "الحفاظ على هذه الوسيلة، والعمل على تطويرها وإنها مظهر من المظاهر المنعشة لحضارة الانسان ورقيه[4]، فهي –الصحافة– أداة من أهم الأدوات التي كانت وماتزال "من أهم الوسائل المساعدة على انتشار فن القصة والتعريف بالعمل الأدبي وبصاحبه خارج

[1] شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، 1947–1985، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1988م، ص: 16

[2] عبدالله ابراهيم، السردية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص: 138

[3] شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، 1947–1985، مرجع سابق، ص: 16–17

[4] المرجع نفسه، ص: 17

بيئته، لذلك فإننا نحث على ضرورة الحفاظ على هذه الوسيلة"[1]، التي بواسطتها يمكن إيصال العمل الفني إلى أكثر عدد ممكن من الناس بمختلف مستوياتهم وانتماءاتهم وتوجهاتهم

وبعد رواج القصص المترجمة بواسطة الصحافة، "تغيرت نظرة الأدباء إلى القصص وأقبلوا على هذا اللون من الأدب، وحسّنوا في أساليبه، ورفعوا من موضوعاته وأعلوا من شأنه، فأقرّت القصة بذلك – على علاتها – فرعا في أدبنا وسعى كتّابها إلى تطويع اللغة التقليدية بما يلائم مستوى القرّاء فذلّلوا طائفة من أساليب الكتابة مهدت السبيل أمام كتّاب القصة في الفترات اللاحقة"[2]

وقد عدّ العديد من النقاد أن رواية "«زينب»(لمحمد حسين هيكل)، الرواية الأولى في الأدب العربي الحديث"[3]، فكانت بمثابة "فاتحة عهد جديد وايذانا ببداية الرواية الفنية في أدبنا"[4]،ما أهلها بأن تمثّل نقلة نوعية في الرواية العربية الناشئة، وعدّها بعض الآخر الرواية الفنية التأسيسية، كونها محل إجماع على أنها محطة بارزة في تاريخ الرواية العربية الحديثة، حيث شكلت "حدا فاصلا بين أدبين: أدب ما قبل الحرب العالمية

[1]شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، مرجع سابق، ص: 17

[2]الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 06

[3]محمد الباردي ،في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 128

[4]الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 09

الأولى- المتّسم بطابع المحافظة وروح التقليد الموروثة- والآخر أدب ما بعد الحرب العالمية الثانية الذي يُعدّ ثورة تجديدية عارمة"[1].

صدرت في طبعتها الأولى رواية من دون روائي مصرّح به حيث أنها، "كانت بقلم مصري فلاح عام 1914م"،[2] لتكون بذلك رواية «زينب» ولادة لأوّل رواية عربية مجهولة الأب، أي أن رواية زينبن، هي الرواية التأسيسية للرواية العربية الحديثة في نظر النقاد والباحثين.

الرواية الجزائرية العربية: إن ظهور الرواية الجزائرية العربية جاء متأخرا نسبيا بالنسبة إلى الأشكال الأدبية الحديثة، وكذا بالنسبة إلى الرواية العربية في الوطن العربي فهي حديثة النشأة، كون الجزائر تعرضت لمدة طويلة من الاستعمار الفرنسي، وما صاحبه من أساليب القمع والاضطهاد، على مختلف الأصعدة، فالظروف الاجتماعية والسياسية، والثقافية التي كان يمر بها الشعب الجزائري آنذاك، جعل ظهور الرواية واتجاهاتها المختلفة مرتبط بفترات، كان لها الدّور الحاسم في بلورة الوعي الجماهيري التي ارتبطت بدورها بثلاث فترات هامة، أولاها: ثورة الفلاحين سنة 1871م، والثانية: التي كانت لها صلة مباشرة بانتفاضة ماي 1945م الجماهيرية، أما الثالثة: فقد ارتبطت بالفترة التي جمعت فيها الحركة الوطنية كل قواها الممزقة[3]، ولما جاءت الثورة التحريرية – أوّل

---

[1] الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 09

[2] محمد الباردي في نظرية الرواية،مرجع سابق، ص:145

[3] ينظر، واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر،دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1986، ص: 17-18

نوفمبر 1954م- وتشتّت المثقفون الجزائريون في أصقاع الأرض، أخذوا يعرّفون بالثورة الجزائرية التي كان العالم يرقُبُ مسيرتها خطوة بخطوة، ويتابع حركتها وجهةً وجهة في شكل كتابات أدبية مختلفة[1]، نبعها الأساسي الثورة التحريرية.

وبالإضافة إلى ذلك فإن "الثورة كانت هي الإطار الزّماني أو الاجتماعي الذي يعالج الكاتب من خلاله آثار الثورة الاجتماعية والنفسية التي عانى منها الشعب الجزائري عامة وطبقاته المحرومة بخاصة"[2]، فكانت الكلمة هي السبيل الوحيد للتعبير عن آلام وأمال الشعب الجزائري في تلك الفترة.

كما أن الثورة كانت هي المادة الأساسية والمرجعية الفكرية، لكل من أراد أن يعبر ويدافع عن أمته بالكلمة، من خلال الابداعات الفنية عامة، والروائية والأعمال السردية الأخرى خاصة، حيث أن "الرواية تتطلب معاناة أعمق، ونظرة أشمل، وتجربة فنية أكبر"[3]، وهو ما يجعل القارئ حين "يطالع الأدب الجزائري أن يلحظ فيه خاصية الثورة، بوصفها هاجسا أساسياً يحرك عملية الكتابة أو هي تتحرك فيه،...كون أن صدى الثورة

[1] ينظر، عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، دط، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران،دت،ص: 08- 09

[2] محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، دط، الدار العربية للكتاب والشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،دت، ص:09

[3] المرجع نفسه، ص: 08

ببعدها الانفعالي هو الذي طبع معظم الكتابات، مما جعل الكتابة تنحو منحى رومانسيا أو تعليميا أو شعاريا يطفح بالروح الانتصارية"[1]، من خلال الأعمال الابداعية المختلفة.

وعلى الرغم من أن الرواية هي "فن صعب يحتاج إلى تأمل طويل وإلى صبر وأناة، ثم يتطلب ظروفا ملائمة تساعد على تطوره وعناية الأدباء به"[2]،وجوٍ يحتاج إلى تمعنٍ وصبرٍ وظروفٍ ملائمةٍ ومساعدةٍ، فـ"كان عهد الاستقلال عهد استقرار وهدوء وتأمّل، ومن ثم عهد رجوع إلى النفس وإلى الماضي الثوري القريب، وهو ما دعت إليه الحاجة إلى دراسة الأوضاع الاجتماعية الناجمة عن الثورة...، مما جعل فنّنا الروائي يتجه في بداية الأمر إلى الثورة يستقي منها ومن بطولاتها موضوعاته الأساسية"[3]، باعتبار أن "علاقة الأدب الجزائري بالثورة التحريرية لم يعد شيئا يحتاج إلى تأكيد كون هذه العلاقة كانت ولاتزال حميمية. فالكاتب الجزائري هذا الممتزج بالأرض روحا ودما قد سخّر قلمه لينفث من ذاته أجمل ما تقوله الكلمة اعترافا لهذا الوطن الجميل"[4].

فلا عجب إذا ما وجدنا أن "الكتّاب الجزائريين الذين كتبوا باللغة القومية أدبا عربيا يعبّر عن واقع الحياة اليومية خاصة أثناء الثورة التي أحدثت تغييرا عميقا في الفرد ومعالجة قطاعا من المجتمع رحابة واسعة لشخصيات تختلف اتجاهاتها ومشاربها وتتفرع

[1] مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية،دط، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000م، ص: 17

[2] عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، دط، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر الجزائر، 2009، ص:237

[3] محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، مرجع سابق، ص: 08

[4] عبد القادر بن سالم،مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، دط، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق 2001م، ص: 16

تجاربها وتتصارع أهواؤها ومواقفها"[1]، وهو ما جعل الكتّاب يعمدون إلى "تصوير المعاناة التي يعيشها المواطن الجزائري، بصفة عامة–القمع، التشرد، الجوع، الاستغلال، الحقد العنصري– وغيرها من الممارسات التي عرف بها النظام الاستعماري"[2]، كاشفا كل ذلك بواسطة، لغة تنأى بنفسها "عن لغة العلماء والحكماء ورجال الدين في أسفارهم وبروجهم العاجية إلى لغة النّاس في حياتهم وواقعهم، أي إلى اللغة التي هي ذات صلة أشد بمعطيات النّاس وشواغلهم وأحاسيسهم ورؤاهم"[3]، لتكون بمثابة المرآة العاكسة.

لغة يستعملها المبدع، كيفما شاء وكيفما أراد "لغة طيعة مرنة قادرة على تصوير بيئة كاملة"[4]، خاصة أن "كتّاب الرواية في الجزائر لم يجدوا أمامهم نماذج جزائرية يقلدونها أو ينسجون على منوالها كما كان الأمر للكتّاب باللغة الفرنسية الذين وجدوا تراثا غنيا ونماذج جيدة في الأدب الفرنسي"[5]، التي جاءت كتابات أصحابها تحمل بين طياتها نبض آلام الشعب الجزائري، فكانوا شهودا على إثم الاستعمار وإجرامه، كما التحموا بالواقع الجزائري، وبالشعب، وقاتلوا معه في خندق واحد على جبهة نضالية واحدة[6]، دفاعا دفاعا عن هذه الأمة.

---

[1] عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص: 237–238

[2] مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، مرجع سابق، ص: 18

[3] الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 33

[4] عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص: 238

[5] ينظر،المرجع نفسه،ص:238

[6] ينظر،واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، مرجع سابق، ص: 73– 76

وهو ما جعل الحركة الأدبية في بلادنا "ترتبط منذ نشأتها بالمسألة الوطنية ونضالها، غير أن الحركة الأدبية قبل حرب التحرير قد غيّبت أدبية الأدب، وجماله بمنح الصدارة للعمل الإصلاحي والنضال السياسي"[1]، على الرغم من أنهم حاولوا قدر الإمكان "تطوير أدواتهم الفنية، ولكنهم فكريًّا ظلُّوا حبيسيّ الموقف الأيديولوجي الذي كانت تتبناه جمعية العلماء المسلمين"[2]، والتي "لم يكن أدباؤها يهتمون بالناحية الجمالية، بقدر ما كانوا يهتموا بالدلالة السياسية والاجتماعية في كتاباتهم"[3]،باعتبار أن اتجاههم كان إصلاحي تربوي قبل كل شيء

ومما لا يخفى على أحد فإن الشعب الجزائري قد عاش ظروفا صعبة إبّان فترة الاستعمار، حيث أن السلطات الفرنسية عمدت إلى تجهيله وعزله وابعدته عن دينه ولغته وقوميته، حتى وصل بها الأمر إلى تشريع غطرستها وظلمها وعنصريتها، وذلك من خلال إصدار قانونا سنة 1904م، يحدد فيه المستعمر، نشاط المعلم العربي، مع محاربة اللغة العربية بمختلف الأشكال والوسائل، وفرض لغة فرنسية بذيئة[4].

فكانت سياسة الاستعمار، سياسة قهر وظلم واستبداد، حاول من خلالها محو الشخصية الوطنية وذلك بالقضاء على اللغة العربية، كونها "من أهم المقومات التي تكوّن شخصية أمة من الأمم باعتبارها ترجمان عبقريتها وإبداعاتها ومستودع تراثها وحضارتها

[1] مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، مرجع سابق، ص: 106

[2] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، مرجع سابق، ص: 63

[3] مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، مرجع سابق، ص: 09

[4] ينظر، واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، مرجع سابق، ص: 46-47

ووعاء عقلها ووجدانها"[1]،ما جعلها محل اهتمام المستعمر، محاولا بشتى الوسائل القضاء عليها وطمسها، لطمس هوية الشعب الجزائري.

هذه الظروف التي جعلت الشعب الجزائري يعيش صراعا سياسيا وحضاريا، "كانت تقتضي الانفعال في النظرة، والسرعة في رد الفعل، وعدم التأني في التعبير عن المواقف والمشاعر"[2]، وهو ما أدّى "إلى ميلاد أدب جزائري وطني مكتوب باللغة الفرنسية (...) حاول كل كاتب أن يثبت ذاته وهويته، وذلك بكشف النقاب عن المعاناة التي يحياها الجزائري وسط هذا الصراع الحضاري"[3]، فلجأ الكتّاب إلى التعبير عن رؤاهم والدفاع عن قضيتهم باللغة الفرنسية، لأن "المسألة ليست مسألة إعجاب باللغة الفرنسية أو عدمها وإنّما القضية قضية ظرف تاريخي"[4]، يستوجب الدفاع عن الوطن بأي وسيلة كانت.

وبالإضافة إلى ذلك، فإن اللغة في حقيقة أمرها ما هي إلاّ "أصوات يعبِّر بها كل قوم عن أغراضهم"[5]، لأن اللغة "أية لغة إنّما تكون ملكا لمن يسيطر عليها

---

[1] محمد بن سمينة، ملامح من اسهامات الإمام عبد الحميد بن باديس في النهوض باللغة العربية، اليوم الدراسي حول دور وسائل الاعلام في نشر اللغة العربية وترقيتها، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 15 يوليو 2002

[2] محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، مرجع سابق، ص:07

[3] يوسف الأطرش، المنظور الروائي عند محمد ديب، دط، منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، 2004م، ص: 49

[4] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، مرجع سابق، ص: 70

[5] أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، ج1، تح: محمد علي النجار، دط، دار الكتب المصرية، دت، باب القول على اللغة، ص: 33

ويطوّعها للخلق الأدبي أو يعبّر بها عن حقيقة ذاته"[1]، لأن اللغة وسيلة الكاتب للتعبير عن تجربته وفكره ورؤاه.

ما يجعلها بأن تكون "وسيلة التعبير عن الفكر والمعاني ومن أقوى الصلات التي تجمع الناس وتؤلف بينهم"[2]، داخل مجتمعهم، أو مع غيرهم من المجتمعات الأخرى التي يتعاملون معها.

لذلك فإن الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية آنذاك "ذا بعد إنساني، عظيم عندما بدأ يعطي الأولوية والصدارة للمسألة الوطنية التي كانت وما زالت تعتبر جزءا لا يتجزأ من كيانه"[3]، فتعبيرهم باللغة الفرنسية ليس حبا فيها، وإنما كان وسيلة من وسائل التعبير، وأداة من أدوات النضال والمقاومة.

أعلام الرواية الجزائرية: إذا ما حاولنا تتبع المسار القصصي في الجزائر، كان لزاما علينا أن نتوقف عند ظاهرة مبكرة لهذا النوع، التي تعد أوّل جهد من حيث جدية الفكرة، والحدث، والشخصيات "غادة أم القرى"*(لأحمد رضا حوحو)1947م، إثر سفره إلى الحجاز، وهي قصة اجتماعية تجري حوادثها على أرض الحجاز، وقد أهداها إلى المرأة الجزائرية، فـ(أحمد رضا حوحو)، حاول من خلال روايته، أن يضيف شيئا إلى رصيد

---

[1] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، مرجع سابق، ص: 70

[2] سمير كبريت، اللغة العربية واعداد رجال الاعلام، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 1431هـ/2010م، ص: 272

[3] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، مرجع سابق، ص:60

* اختلف في أجنست هذا العمل السردي، هناك من يعدّها عمل روائي، نحو واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص: 130. وهناك من يعدّها قصة طويلة لافتقادها لبعض الخصائص الروائية دون أن ينقص ذلك من قيمتها الفنية شيئا، نحو: عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، ص: 08

الرواية العربية، للخروج عن الإطار الضيق، الذي يتلخص في ضرورة الاحترام والالتزام بديوان العرب في مجالات الإبداع[1]، عامة والسرد خاصة.

ثم توالت المحاولات التي اتخذت الطابع القصصي المطوّل، "في شكل حكايات أو رحلات أو قصص تنحو نحوا روائيا: طولا وشخصيات وفنا"[2]، ومن بين هذه الأعمال نذكر: "حكاية العشاق في الحب والاشتياق"1849م، لمحمد بن براهيم المولود بالجزائر 1806م، المدعو (الأمير مصطفى)، الذي كان جده مصطفى باشا، دايا على الجزائر: (1795-1805)، والقصة تحمل ظلال القصة الشعبية بجوّها ولغتها، وسمات الرواية الفنية، فهي في مستوى بين القصة الشعبية والرواية الفنية"[3].

أما المحاولة الأخرى، فهي "الطالب المنكوب "لعبد المجيد الشافعي، التي تصوّر حياة طالب في (تونس)، سقط في حب فتاة كان يؤدي به إلى الاغماء، وثالثا "الحريق" لنور الدين بوجدرة، ورابعا "صوت الغرام" لمحمد المنيع"[4].

وعلى الرغم من هذه المحاولات السابقة، تبقى رواية "ريح الجنوب"(لعبد الحميد بن هدوقة)، التي "تعد انجازا فنيا هاما أضاف إلى الرواية العربية في الجزائر لبنة متينة في

[1] ينظر، واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، مرجع سابق، ص: 130

[2] عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما،دط، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون الجزائر، 2009، ص:196

[3] المرجع نفسه، ص: 196-197

[4] المرجع نفسه، ص:198

إطار خلق وترسيخ القيم الثورية الجديدة وتدمير الموروث البالي المتخلف"[1]، حيث تم انجازها في "فترة كان الحديث السياسي جاريا بشكل جدي عن الثورة الزراعية، فأنجزها في(05 نوفمبر 1970م)،تزكية للخطاب السياسي الذي كان يلوح بآمال واسعة للخروج بالريف من عزلته، ورفع الضيم عن الفلاح ودفع كل أشكال الاستغلال للإنسان"[2]، فكانت عملا فنيا مسايرا للاتجاه الأيديولوجي السائد آنذاك.

ثم كانت الولادة الثانية والأكثر عمقا، هي رواية "اللاز"(للطاهر وطار)، "كإنجاز فني جريء وضخم يطرح بكل واقعية وموضوعية قضية الثورة الوطنية، لا من وجهة نظر التحالفات المنطقية لقوى الثورة ولكن من وجهة التناقضات الداخلية التي كانت تحدث داخل الحزب الواحد"[3]، فهذه الرواية – اللاز– قد خطت "في مرحلة التأسيس هذه خطوة متقدمة ذات اعتبار، إن لم تكن بالموضوع فبالمعالجة المتطورة، وهي تجمع ملامح من أشكال سلوك في واقع الثورة الجزائرية (1954–1962)، وواقع ما بعد الاستقلال، وما أفرزه الوضع من آفات مختلفة (سياسية وثقافية واجتماعية)"[4]، فهي صوّرت لنا مرحلة مهمة من مرحلة الجزائر الحديثة، مرحلة الثورة التحريرية، ومرحلة سنوات الاستقلال الأولى وما صاحبها من صراعات وتحوّلات.

---

[1] ينظر، واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، مرجع سابق،ص: 102– 103

[2] عمرين قينة، في الأدب الجزائري الحديث تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما، مرجع سابق، ص:198

[3] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر،مرجع سابق، ص: 90

[4] عمرين قينة، في الأدب الجزائري الحديث تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما، مرجع سابق، ص: 220

كما أنها تميزت بمساهمتها الفعّالة في "تغيير مرحلة الاغتراب الأدبي أو اللغوي. هذه المرحلة عانت منها الثقافة العربية في الجزائر قبل الاستقلال وبعده من مأزق حقيقي يتمثل في اعتماد الكتابة الابداعية بصفة خاصة، على لغة المستعمر كوسيلة للتعبير عن القضايا العربية. وقد كانت قضايا التحرر وأبعادها القومية والحضارية هاجسا في ضمير (الطاهر وطار)، وذلك على وجه يؤكد أنه يعتقد ضرورة تلازم الإبداع والفعل والممارسة معا"[1]، لذلك كانت كتاباته، ذات أبعاد، يراد منها "ترسيخ الوعي بالهوية العربية للشعب الجزائري في مرحلة كان يتعرض فيها لمحاولات الطمس والتشويه والاقتلاع. واستمرار هذا الهاجس على طريق المساهمة في معركة البناء والاستقلال في صورة جديدة تبرز دور الجيل الجديد كنموذج حي لإرادة الانسان، وتحديه لمعيقات التطور وتحقيقه للحرية في حاضر يعاني أوزار الماضي"[2]، بطريقة فنية فيها كثير من الأبعاد والدلالات.

وبعد صدور رواية اللاز، التي تناول فيها (الطاهر وطار)، الثورة والصراعات التي كانت قائمة داخل الحزب الواحد بعد الاستقلال، والتي كانت تبدو له بأنها لم تف بالغرض المنشود، في رسم الملامح الكاملة لبلاده الطامحة لغد أفضل، فوعد "أن ينجز الجزء الثاني من ثنائية اللاز، بحيث يضع رسما جميلا لبلاده الثائرة في عهد الاستقلال

[1] أحمد جبرشعث، شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، ط1، مكتبة القادسية للنشر والتوزيع، 2005م، ص: 115

[2] أحمد جبرشعث، شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص: 115

وفي ظل مبادئ التسيير الذاتي والثورة الزراعية. فكان وفاؤه في صدور هذا الجزء بعنوان اللاز – العشق والموت في الزمن الحراشي– في عام 1978م"[1].

وكذلك محاولة (مرزاق بقطاش)، في روايته "طيور في الظهيرة"، "التي حاول من خلالها أن يغطي أحداث الثورة الوطنية فنيا على الرغم من الظروف الصعبة التي منعت الرواية العربية الجزائرية أن تقوم بدورها التاريخي"[2]، فكانت الثورة هي مركز كل عمل فني وبالإضافة إلى هذه الأعمال الروائية، فقد حاول (عبد المالك مرتاض) في رباعيته الدم والنار أن يغطي أحداث الثورة، حتى تكون في مستوى الثورة أو تساير إنجازاتها، غير أن المواضيع الطويلة العريضة التي تناولها سمحت له أن يخلق طبائع بشرية، ولكنها طبائع نمطية (typique)، فظهرت وكأنها فوق الواقع البشري[3].

أما (إسماعيل غموقات)، في رواية "الشمس تشرق على الجميع" و"الأجساد محمومة"، "تناول فيهما جانبا جديدا في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، وهي ضرورة تعميق ديمقراطية التعليم كمكسب جماهيري وتطبيق التسيير الاشتراكي في الجامعة لتجاوز الكثير من التناقضات التي تفرضها تاريخية هذه الإنجازات الثورية"[4]، فهي لم تخرج عن الاطار العام للاتجاه الأيديولوجي، السائد آنذاك.

---

[1] المرجع نفسه، ص: 115

[2] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ،ص: 90

[3] ينظر، واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، مرجع سابق، ص:93

[4] المرجع نفسه،ص:106-107

فالرواية العربية في عهد الاستقلال، كانت تساير الاتجاه الأيديولوجي آنذاك، ولا تخرج عن نطاق الاشتراكية والملك العام، على رغم من تناولها لبعض المواضيع الهامشية.

تبقى رواية "ريح الجنوب"، (لعبد الحميد بن هدوقه)، وكذا رواية "اللاز"(للطاهر وطار)، التي عدّهما بعض الدارسين أنهما "من آخر الأنفاس الأدبية فيما يسمى بأدب (الالتزام) أو (الالزام) في الجزائر برؤى تلتقي في أشياء وتختلف في أخرى، عبّرت في جميع الحالات عن حيوية الحياة الثقافية والأدبية خلال السبعينات"[1]، فكانتا بمثابة الأرضية الصحيحة في التأسيس لرواية جزائرية بلسان الأمة والوطن "**العربية**"، سرعان ما اتسع مجالها وتعدد كتّابها، "فتجاوزت الأعمال الروائية خلال خمس وعشرين عام **(1970-1994)** ثلاثين عملا أدبيا إبداعيا، اختلفت في مستويات واقعيتها كما اختلفت فيها الاتجاهات الفكرية و(الايديولوجية) ومستويات المعالجة الفنية"[2]، فكانت هذه النصوص الابداعية، مختلفة تبعا لاختلافات رؤى مبدعيها.

لكن على الرغم من قلة الإنتاج الفني، خلال هذه الفترة الزمنية، التي تعادل ربع قرن من الزمن، فإن هذا الجهد "يبقى دالا على حيوية العطاء عموما في هذا النوع الأدبي"[3]، فضآلة العدد بالمقارنة مع المدّة الزمنية، لا ينقص من قيمة هذا الانتاج

[1] عمربن قينة، في الأدب الجزائري الحديث تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما، مرجع سابق، ص: 241

[2] عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص:241

[3] المرجع نفسه، ص:241

الروائي، حيث يعد انجازا مهما وايجابيا، إذا ما قرن ذلك مع الظروف التي عاشها، الشعب الجزائري إبّان فترة الاستعمار، التي عرفت عدّة مشكلات، سياسية واجتماعية وثقافية، فرضتها السلطة الاستعمارية، نحو التضييق على المعلم العربيفي ممارسة نشاطه، حيث كان عمله خاضعا لشروط ظالمة ومجحفة، تتمثل في[1]:

- اقتصار تعليمه على حفظ القرآن فقط، دون التطرق إلى التفسير، خاصة الآيات التي تدعو إلى التحرر من الظلم والاستبداد
- واستبعاد دراسة الأدب العربي بجميع فنونه
- عدم دراسة التاريخ العربي الإسلامي والتاريخ المحلي، وجغرافية الجزائر والوطن العربي

وهي ظروف، لم تساعد على تغيير الواقع، الثقافي الجزائري المزري، ما أدى إلى تأخر ظهور الرواية الجزائرية إلى فترة السبعينات، وهي "فترة شهدت تغيرات جذرية من جراء المكتسبات التي حققها كل من العامل في مصنعه والفلاح في استرداد أرضه والشبيبة الثورية في مراكزها"[2]، وفي ظل هذا المناخ وما صاحبه من تغيير في المنظومة الاجتماعية والثقافية، كتبت أعمالا روائية جديدة تتجه إلى دراسة الظواهر الاجتماعية وتتبنى الرؤى الأيديولوجية.

[1] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر،مرجع سابق، ص: 46- 47

[2] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ،ص: 96

لذلك كان موضوعها الأساسي، يدور حول الثورة الوطنية ومخلفاتها النفسية والاجتماعية، كون أن أغلب الروايات العربية، كانت "تعالج الثورة التحريرية، أو الآثار الاجتماعية والنفسية المترتبة على هذه الثورة، مع التطلع إلى العدالة الاجتماعية التي كانت تنادي بها الثورة"[1]، من أجل تحقيق طموحات الشعب الجزائري

فكانت الرواية العربية، لا تخرج عن نطاق موضوع الثورة ورسم بطولاتها، ومسايرة الموقف الأيديولوجي، حيث أنها- الرواية العربية- تبنت موقفين أساسيين: موقف الواقعية الاشتراكية، وموقف الواقعية النقدية[2]، وهو ما جعل بعض النقاد والدارسين، يؤكدون على أن "نشأة الرواية الجزائرية الفنية تتكئ على الواقع المعيش سياسيا واقتصاديا واجتماعيا، مع تردد في الموقف (الايديولوجي)، الذي بدأ أقرب إلى موقف النظام، وبعض الضعف الفني: بناء وشخصيات وتصويرا"[3]، فأصحاب الابداع الروائي حاولوا تصوير الواقع المعيش بطريقة فنية، لم تخرج عن نطاق، مسايرة الاتجاه الايديولوجي، والنظام السياسي.

وخلاصة القول، فإنه وعلى الرغم من تأخر ظهور الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، إلى مطلع السبعينات من القرن الماضي، وارتباطها "بالثورة الوطنية واتخاذها منهلا لا ينضب لتغرف منه مادتها(...)، لنجد جل الروايات تنطلق من الحاضر لتتدرج بنا في شكل تداعيات وارتدادات نحو الماضي، لا لترتبط به ولكن لتأخذ منه العبر

[1] محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص: 08-09

[2] ينظر، محمد مصايف، المرجع نفسه، ص: 11

[3] عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص: 240-241

وتعمق الحدث وتنمي الشخصيات"[1]،قد استطاعت أن "تؤصل لنوع أدبي جديد ناضج في الأدب الجزائري الحديث المعبر بلغة الوطن –العربية– عن واقع، وقضايا، ومواقف، في مستويات أدبية فنية مختلفة"[2].

ما أهلها بأن تواكب التطورات الأدبية، وتساير التغيرات التي طرأت على الساحة الوطنية، بحيث تنوعت مواضيع الرواية الجزائرية واختلفت، كما وأنواعا، فنجد "الرواية الحربية أو الوطنية هي رواية مناضلة بحكم طبيعة وضعها، فهي تمثّل صميم الأدب السياسيّ الذي ليس إلاّ ثمرة من ثمرات العمل العسكريّ، ورواية الوثائق والرواية المسلسلة والرواية الغرامية، ورواية الجنس، ورواية الطفل، والرواية النفسية... وما لا يكاد يحصى من أنواع هذا الجنس الأدبيّ الذي أمسى أميرا للأجناس الأدبية الأخراة"[3]، فالرواية العربية بعد الاستقلال تطوّرت تطوّرا مرموقا، وان كانت بدايتها الأولى، تستقي موضوعاتها من الثورة التحريرية، ثم تعددت في المضامين وفي تناول مختلف الموضوعات، تبعا لخلفيات أصحابها المذهبية والفكرية والأيديولوجية.

روّاد الرواية الجزائرية:من روّاد الرواية الجزائرية نذكر منهم الكاتب الثوري (محمد ديب)،في أعماله الروائية–الثلاثية– خصوصا، التي تنبأت بالثورة 1952م، مع صدور روايته الدار الكبيرة، تلك التي تلتها رواية الحريق والنول وهي الثلاثية التي يسميها الشاعر

[1]رابح الأطرش، بناء الرواية العربية الجزائرية–1970–1985– دراسة موضوعية وفنية، رسالة ماجستير في الأدب، جامعة عين شمس، مصر، 1991م، ص: 48

[2]عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص: 241

[3]ينظر،عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص:67–68

الفرنسي (لويس آراغوا)، "الروايات التي استطاع بها صاحبها أن يسير في اتجاهات أكثر واقعية وأكثر تقدمية"[1]، لما تميزت به من رسم للواقع الجزائري، بلمسة فنية.

أما الرائد الآخر الذي تطوّرت على يديه الرواية الجزائرية، فهو (عبد الحميد بن هدوقة)، في روايته التأسيسية للرواية الجزائرية، المكتوبة باللغة العربية "ريح الجنوب"، "التي تثير قضايا كثيرة تتصل بالأرض وبالمرأة وبنضال الأفراد من أجل الحياة والمستقبل، كما تعالج الدوافع الشخصية والتصرفات التي تحرك الانسان وتقوده إلى مصيره"[2]، فكان صاحبها بحق، رائد من روّاد الرواية العربية في الجزائر.

ثم جاء بعده (الطاهر وطار)، صاحب "اللاز" "والزلزال"، "هذه الأخيرة التي اهتم فيها بالأوضاع الاجتماعية التي كان منها سكان مدينة قسنطينة، وذلك من خلال وصفه للآثار التي خلفتها الثورة في نفوس أهاليها، أما رواية "غادة أم القرى"،(لأحمد رضا حوحو)، فهي تعد أوّل قصة مطولة كتبت بالغة العربية، ثم تلتها رواية "الطالب المنكوب" (لعبد المجيد الشافعي)، و"الحريق" لنور الدين بوجدرة"[3].

أما البقية فنذر منهم على سبيل المثال لا الحصر، الرائد(محمد عرعار)، الذي كتب روايته المشهورة "مالا تذروه الرياح"، و(كاتب ياسين)رواية "نجمة"، التي أظهر فيها قدرة فنية، غير أنّه كان متأثرا بالثقافة الأجنبية، أما الصوت النسائي الأكثر بروزا فهو

[1] واسيتي الاعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، مرجع سابق، ص:73

[2] عبد الله الركيبي، تطور النشر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص: 239

[3] محمد مصايف ، الرواية العربية الجزائرية الحديثة ،ص:09

(آسيا جبار)، صاحبة رواية العطش[1]، وغيرهم ممن ساهم في الكتابات السردية الجزائرية الحديثة، حيث تعتبر هذه النخبة من الكتّاب والمبدعين الروائيين في نظر بعض النقاد الجزائريين، هي الرائدة في مجال كتابة الإبداع الروائي.

ثم بعد وفاة هواري بومدين– رحمة الله عليه– الذي كانت فترته، فترة مراقبة وحصر الأدب وفق توجه إيديولوجي، بدأ النقاد يتنفسون النقد الفني، ثم جاءت فترة عاشها الشعب الجزائري، وهي فترة عصيبة ومؤلمة في تاريخ الأمة، كان لها وقع في القلوب والعقول، يعادل وقع الثورة التحريرية، إن لم نقل يفوقها، فقد دفعت هذه الفترة السوداء – فترة الإرهاب – القاص/الأديب الجزائري والعربي على حد سواء، إلى تدوين المشاهد الدموية، التي ارتكبها الخارجون عن جادة الصواب.

باعتبار أن "الإرهاب ليس حدثا بسيطا في حياة المجتمع، وقد لا يقاس بالمدة التي يستغرقها ولا بعدد الجرائم التي يقترفها بل بفظاعتها ودرجة وحشيتها، وعندما يتعلق الأمر بالجزائر فإن الإرهاب تقاس خطورته بتلك المقاييس جميعا، إذ استغرق مدّة غير قصيرة وارتكب جرائم كبيرة، وارتكبها بفظاعة بلغت أقصى ما بلغته الهمجية"[2]، وهو ما دفع بعدّة روائيين أمثال (بوشاقور ازدهار)، في رواية "لص في مملكة الأحرار"، و(عبد المالك مرتاض)، في رواية "وادي الظلام"، و(مرزاق بقطاش)، في رواية "دم الغزال"، وغيرهم

[1] ينظر، واسيتي الاعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ،ص:72

[2] مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، مرجع سابق، ص:92

كثير، ممن سجّل تلك الأحداث ونقلها إلى القارئ في قالب فني روائي، يصوّر تلك الحقبة من تاريخ هذه الأمة.

لكن تبقى الرواية الجزائرية ومنذ نشأتها وحتى اليوم، ورغم تنوع نماذجها وكثرة كتّابها بالقياس إلى الماضي، فهي بحاجة إلى نقلة نوعية، نحو كتابة فعّالة لمسايرة التحوّل الاجتماعي، وإلى كتابة تسهم في بناء الشخصية الوطنية.

ومهما يكن، فإن الإبداع الروائي، يشارك لا محالة في بلورة الواقع الموضوعي والذاتي في آن واحد، لأن الكتابة بحث عن حلم مفقود، وعن مجتمع لا ينحر الأحلام، وعن عمل إبداعي يستعمل الكتابة كأداة لخرق الفضاء الخيالي يجهل الحدود والانحصارات، إذ أن هذه الكتابة بعيدة كل البعد عن اليقين الهادئ والغبطة المكتملة، فحينئذ تصبح صداقة الشك صفة أساسية توصل إلى الحقيقة النزيهة وإلى الوضعية المعيشية للفرد الجزائري وللإنسان العربي[1]، أي أنّه يمكن للكتابة الروائية وباستعمال لغة التخيّيل أن تعالج القضايا الاجتماعية والفردية، للفرد الجزائري خاصة، والمجتمع العربي عامة، وتساهم بطريقة فعّالة في الانتقال من الفردي إلى الإنساني ومن المحلي إلى العالمي.

[1] ينظر، رشيد بوجدرة، الواقع الصلب والخيال الروائي،جريدة الخبر اليومية، الخميس 20 مارس 2014، العدد 7378، ص: 29

السَّرْد لغةً:

1- تعريف السّرد لغةً من لسان العرب لابن منظور (ت711هـ): جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة (سَرَدَ): "السَّرْدُ في اللغة: تَقْدِمَةُ شيء إلى شيء تأْتي به متَّسقاً بعضُه في أَثر بعض متتابعاً. سَرَد الحديث ونحوه يَسْرُدُه سَرْداً إذا تابعه. وفلان يَسْرُد الحديث سرداً إذا كان جَيِّد السياق له.

وفي صفة كلامه، صلى الله عليه وسلم: لم يكن يَسْرُد الحديث سرداً أَي يتابعه ويستعجل فيه. وسَرَد القرآن: تابع قراءَته في حَدْر منه... وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه؛ ومنه الحديث: كان يَسْرُد الصوم سَرْداً؛ وفي الحديث: أَن رجلاً قال لرسول الله، صلى الله عليه وسلم: إِني أَسْرُد الصيام في السفر، فقال: إِن شئت فصم وإِن شئت فأَفطر.

وقيل لأَعرابي: أَتعرف الأَشهر الحرم؟ فقال: نعم، واحد فَرْدٌ وثلاثة سَرْد، فالفرد رجَبٌ وصار فرداً لأَنه يأْتي بعده شعبانُ وشهر رمضانَ وشوّالٌ، والثلاثة السَّرْد: ذو القَعْدة وذو الحجة والمُحرّم...

والمِسْرَدُ اللسان. والسَّرد اسم جامع للدروع وسائر الحَلَق وما أَشبهها من عمل الخلق، وسمي سَرْداً لأَنه يُسْرَد فيثقب طرفا كل حلقة بالمسمار فذلك الحَلَق المِسْرَد.

والمِسْرَد هو المِثْقَب، وهو السِّراد؛ وقال لبيد: كما خرج السِّرادُ من النِّقال أَراد النِّعال؛ وقال طرفة: حِفافَيْه شُكَّا في العَسِيبِ بِمسْرَد والسَّرْد: الثَّقْب.

وقوله عز وجل: وقدِّر في السَّرد؛ قيل: هو أَن لا يجعل المسمار غليظاً والثقْب دقيقاً فيَفْصِم الحلق، ولا يجعل المسمار دقيقاً والثقبَ واسعاً فيتقلقل أَو ينخلع أَو يتقصف، اجْعَلْه على القصد وقَدْر الحاجة.

وقال الزجاج: السرْد السمْر، وهو غير خارج من اللغة لأَن السَّرْد تقديرك طرَف الحَلْقة إِلى طرفها الآخر...[1]

2- تعريف السرد لغةً من معجم مقاييس اللغة لابن فارس (ت395هـ): جاء في معجم مقاييس اللغة لابن فارس في مادة (سرد): "السين والراء والدال أصلٌ مطّرد من قاس، وهو يدلُّ على تَوالِي أشياء كثيرةٍ يتّصل بعضُها ببعض. من ذلك السَّرْد؛ اسمٌ جامعٌ للدروع وما أشبهها من عمل الحِلَق.

قال الله جلَّ جلالُه، في شأن داود عليه السلام: ۞ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ ۞ [سبأ 11]، قالوا: معناه ليكنْ ذلك مقدَّراً، لا يكونُ الثَّقْب ضيّقاً والمِسمارُ غليظاً، ولا يكون المسمار دقيقاً والثقب واسعاً، بل يكون على تقدير والمِسْرَد المِخْرز: قياسُه صحيح"[2].

3- السرد في معجم الصّحاح للجوهري (ت398هـ): جاء في معجم الصحاح للجوهري في مادة "سرد": السَرْدُ: الخَرْزُ في الأديم: والتَسريدُ مثله، والمِسْرَدُ ما يُخْرَزُ به، وكذلك

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج3، مرجع سابق، ص: 1987.

[2]- أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا (ت395هـ)،معجم مقاييس اللغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1422هـ/2001م، ص: 493.

السِرادُ، والخَرْزُ مَسْرودٌ ومُسَرَّدٌ، وكذلك الدرعُ مَسْرُودَةٌ ومُسَرَّدَةٌ، وقد قيل: سَرْدُها: نسجُها، وهو تداخُل الحَلَقِ بعضِها في بعض، ويقال: السَرْدُ: الثَقْبُ، والمَسْرودةُ: الدرعُ المثقوبة، والسَرْدُ اسمٌ جامعٌ للدروعِ وسائِر الحَلَقِ.

وفلانٌ يَسْرُدُ الحديث سَرْداً، إذا كان جيِّد السياقِ له، وَسَرَدْتُ الصومَ، أي تابعْتُه[1].

4- تعريف السرد لغةً من القاموس المحيط للفيروز أبادي (ت729هـ): جاء في مادة "سرد" في القاموس المحيط للفيروز أبادي: "السَّرْدُ: الخَرْزُ في الأَديمِ، كالسِّرادِ، بالكسر، والثَّقْبُ، كالتَّسْريدِ فيهما، ونَسْجُ الدِّرْعِ، واسْمٌ جامِعٌ للدُّروعِ وسائِرِ الحَلَقِ، وجَوْدَةُ سِياقِ الحَديثِ، وسَرِدَ، كفَرِحَ: صارَ يَسْرُدُ صَوْمَهُ[2].

فالسرد في المفهوم اللغوي العام، يدل على التتابع والتوالي في سياق متسق يسير في اتجاه واحد

السرد (Narration) اصطلاحا: مصطلح نقدي حديث، استأثر اهتمام الباحثين والدارسين عل اختلاف توجهاتهم وثقافاتهم ومرجعياتهم، ما جعله من أكثر المصطلحات القصصية إثارة للجدل، بسبب الاختلافات الكثيرة في تحديد مفهومه، وتعدد المجالات التي تنازعه، سواء على الساحة النقدية العربية أم على الساحة النقدية الغربية

[1] أبو نصر إسماعيل بن حمّاد الجوهري الفارابي (ت398هـ)، معجم تاج اللغة وصحاح العربية المسمى بالصّحاح، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط4، 1426هـ/2005م، ص: 532.

[2] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي (729-817هـ)، القاموس المحيط، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1424هـ/2003م، ص: 274.

فهناك العديد من المفاهيم المختلفة التي استخدم فيها هذا المصطلح، وهناك مجالات كثيرة ذابت خلالها الحدود الاصطلاحية، التي تحدد لنا أين يبتدئ السرد وأين ينتهي، مما جعله محل خلاف بين المشتغلين في هذا المجال، فتعددت المفاهيم للمصطلح الواحد، نحو "تعددية مفهوم (السرد)، يفهم منه مرة على أنه تتابع الأحداث في القصة، ومرة هي طرائق عرض تتابع الأحداث ومرة الأحداث المسرودة من السارد"[1]، وهو ما نجده مجسدا عند المشتغلين العرب باعتبارهم لا يستقرون على مصطلح واحد، أثناء نقلهم له من لغته الأم الى اللغة العربية،

ما يجعل الدارس العربي، يتشتت ذهنه ويصعب عليه الامساك به، على الرغم من أن الدارسين، يؤكدون على أن المصطلح يجب أن يخضع إلى "توحيد المعايير والمبادئ والمنهجيات التي تصاغ في ضوئها المصطلحات، وإمّا انتقاء مصطلح واحد من بين عدّة مترادفات للتعبير عن مفهوم معيِّن، ليحلّ محلّ المصطلحات العديدة المترادفة المستعملة في التعبير عن ذلك المفهوم"[2]، كون أن المصطلح يكون من خلال "تخصيص لفظ ما، لحقل معرفيّ ما، يليق بالدلالة التي يوَدّون الانتهاء إليها من أجل ثمرة يجنُونها، ومصلحة يرتقون بها، وأصول معرفة يتدارسونها، خلاف ذلك الاستعمال"[3]، ليؤدي الغرض المنشود

[1] أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع ، 2012، ص: 56

[2] علي القاسمي، علم المصطلح، أسسه النظرية وتطبيقاته العلمية، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2008م، ص: 305

[3] عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، د ط، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2007م، ص: 19

باعتبار أن من علامات الرقي والنضج للمجتمع، هو اعتماد التوحيد المعياري للمصطلح، حيث يكون بـ"تخصيص مصطلح واحد للمفهوم العلميّ الواحد، وذلك بالتخلّص من الترادف والاشتراك اللفظي وكلّ ما يؤدي إلى الغموض أو الالتباس في اللغة العلميّة أو التقنية"[1]، كل هذا، حتى لا نقع في الالتباس أو الغموض.

لكن يبقى السرد "جنس قائم بذاته وإن كان كلاما منثورا، فهو يمتاز بالتغريب والمهيمنات (العرض، والتمثيل، والوصف)، والخصائص النوعية التي تشتغل كطرائق فنية وأدبية (التضمين، والتحفيز، والسرد الذاتي، والشخصية، والزمن، والمكان) وثنائية الحكاية (أو المتن الحكائي أو القصة)، والحبكة (أو المبنى الحكائي أو الخطاب)، ومن ثم فإن كل سرد نثر، وليس كل نثر سرد، كون بعض الكتابات النثرية تفتقر إلى مقومات السرد وشروطه، وإن أخذت طابع الحكاية أو القصة أو الرواية، من قبيل الحكاية البدائية وقصص الأسفار، وقصص الأطفال والرواية الأطروحة، فهذه الأنواع النثرية تعتمد الوضوح والمباشرة والتقرير والتسجيل شأنها في ذلك شأن الخطابة والمقالة والرسالة"[2].

فالسرد له خصوصيته التي يتفرد بها كونه "عرض موجّه لمجموعة من الحوادث والشخصيات المتخيلة أو غير المتخيلة عن طريق اللغة المكتوبة – فالعرض يعني تقديم الحوادث والشخصيات متتابعة على نحو معين، أما التوجه فيعني إجادة تقديم الحوادث

[1] علي القاسمي، علم المصطلح، أسسه النظرية وتطبيقاته العلمية، مرجع سابق، ص: 310-311

[2] سيدي محمد بن مالك، السرد والمصطلح، ط1، دار ميم للنشر، الجزائر، 2015م، ص:26_27.

والشخصيات فتبدو مقنعة للمتلقي"[1]، مما يجعله ذا أهمية بمكان في العمل السردي لأنه "يشكل مكونا لازما للنص الروائي، إذ هو الذي ينظم أحداثه وشخصياته وبالتالي فضاءاته وأزمنته، ومن ثم انتسابه إلى الخطاب أو المبنى بالاصطلاح توماشفسكي (Timachevsk)، من حيث هو صياغة فنية وفق قواعد القص وأشكاله المتباينة للحكاية أو المتن (Fable)، الذي يحوز المادة السردية في صيغتها الوقائعية الخام"[2]، فهو الذي تتشكل بواسطته الرواية.

يكون عن طريق "الحديث أو الاخبار (كمنتج وعملية وهدف وفعل وبنية وعملية بنائية) لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية(روائية) من قبل واحد أو أكثر (غالبا ما يكون ظاهرا) من الساردين وذلك لواحد أو اثنين أو أكثر (ظاهرين غالبا) من المسرود لهم"[3]، وهو الذي "يشمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال"[4]،

كما أن السرد الروائي ينطلق "من الحكاية ليعيد تشكيلها عبر منطق داخلي يتفرد بوظائفه ومكوناته وأزمنته ويخضع بالتالي لكيمياء الكتابة، ليحوّل الحكاية الى مجرد

---

[1] أسماء أحمد معيكل، الأصالة والتغريب في الرواية العربية، روايات حيدر حيدر نموذجا، دراسة تطبيقية، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 2011م، ص: 284

[2] أحمد فرشوخ، حياة النص، دراسات في السرد، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2004م، ص:77

[3] جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، تقد: محمد بريري، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، 2003م، ص: 145

[4] شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، 1947-1985، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1988م ص: 30

ذريعة قابلة للتفتت عن طريق المخيلة"[1]، بوصفه "فعلا يعيد انتاج الأفعال كلاميا، بإخضاع المسانيد إلى منطق الصّراع الأبدي الذي يسم حياة الانسان (الصّراع بين الواجب الاجتماعي والارادة الفردية، الصّراع بين الذات الحقيقية التي تتفوق وتُجازي والذات المزيفة التي تحقق وتُعاقب، الصّراع بين العارف والجاهل وبين القادر والعاجز"[2].

ليكون بذلك السرد "أداة من أدوات التعبير الانساني وليس بوصفه حقيقة موضوعية تقف في مواجهة الحقيقة الانسانية"[3]، باعتبار أن "القضية الجوهرية في السرد تكمن في كيف نترجم المعرفة إلى إخبار أو كيف نحوّل المعلومات إلى حكي، كيف نحوّل التجربة الانسانية إلى بنى من المعاني التي تتخذ شكل الخصائص الثقافية المرتبطة بالزمان والمكان والناس والأحداث"[4]، كيف توظف هذه العناصر، لتجسد لنا الرؤية الفنية.

لذا لا يمكن الابتعاد عن هذه المكونات "في أي منها عن السرد، فبناء الشخصية مثلا، تُرصد علاقاته بالحكاية من خلال التقديم والتأخير في الزمان والحوادث ومن خلال إسهامه في صورة المكان وبناء الفضاء الروائي، وهذا يعني أنه لا يمكن فصل السرد عن أثره في تقديمها"[5]، فهو وهذه العناصر، عنصران متلازمان لتشكيل النص السردي عامة، والروائي خاصة، كون أن السرد هو "المحكية بمكوناتها الداخلية من الحدث والشخوص

[1] أحمد فرشوخ، حياة النص، دراسات في السرد، مرجع سابق، ص:77

[2] سيدي محمد بن مالك، السرد والمصطلح، مرجع سابق، مرجع سابق، ص: 60

[3] عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ط3، مكتبة الآداب، القاهرة، 2005م، ص: 13

[4] المرجع نفسه، ص: 13

[5] أسماء أحمد معيكل، الأصالة والتغريب في الرواية العربية، مرجع سابق، ص: 284

والزمان والمكان"[1]، مما يجعل السرد يمكِّننا من "الابتكار الدلالي في إبداع تركيبة أخرى هي الحبكة، بواسطة الحبكة تجتمع الأسباب داخل الوحدة الزمنية لفعل كامل وتام"[2]، كما أنه "يسهم في الربط بين أجزاء القصة وتتابعها فنيا متينا"[3]، فهو أداة ضرورية لتجسيد الأعمال السردية.

ويكون ذلك كله بواسطة "انجاز اللغة في شريط محكي يعالج أحداثا خيالية في زمان معين وحيز معين، تنهض بتمثيله شخصيات يخلقها المؤلف ويرسمُ ملامحها بطرق تجعل القارئ مشدودا إليها"[4]، لتكون بذلك اللغة وسيلة السرد "يُحكى عن طريقها السلوك الانساني والحركات والأفعال والأماكن، وهي أدوات عالمية، بخلاف اللغة ذات الصبغة المحلية"[5]، باعتبار أن اللغة هي المادة الأساسي لتشكيل أي عمل روائي

وبالتالي "فإن تحويل التجربة إلى حكي معناه إخراج لها – اللغة – إلى حيز اللغة الانسانية الشاملة، بخلاف ما لو صيغت على هيأة تأملات أو تقارير أو مقالات تحليلية"[6]، وهو ما يدل على خصوصية اللغة ومحليتها، وعالمية السلوك الانساني.

---

[1] مجموعة من الباحثين، السرديات والترجمة العربية، تنسيق: سيدي محمد بن مالك، تقد: عبدالحميد بورايو، ط1، دار ميم للنشر، الجزائر، 2018م، ص: 24-25

[2] بول ريكو، الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، ج1، تر: السعيد الغانمي وفلاح رحيم، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2006م، ص: 13

[3] شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، مرجع سابق، ص: 30

[4] ثائر زين الدين، في دروب السرد، دراسات تطبيقية في القصة والرواية، ط1، ذار ليندة للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، 2001م، ص: 19

[5] عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مرجع سابق، ص: 13

[6] المرجع نفسه، ص: 13

كما أن السرد "حاضر في كل الأزمنة وفي كل الأمكنة، وفي كل المجتمعات... إنه عالمي، عبر تاريخي، عبر ثقافي، إنه موجود في كل مكان تماما كالحياة"[1]، لذلك "لا يمكن لأدب أي أمة من الأمم أن يكون رافدا من روافد وحدتها الثقافية والحضارية ما لم يتم الوعي به تاريخيا وما لم يتشكل تاريخه الخاص الذي يرصد مجمل تحولاته، ويصل بين مجموع حلقاته، ويرصد مراحل تشكله وتطوره لأنه بذلك يغدو بمثابة الذاكرة الجماعية المنظمة والمؤطرة"[2]، لأن البحث في تاريخ أدب أي أمة من الأمم، هو بمثابة البحث عن مكونات هذه الأمة، الثقافية، والسياسية، والاجتماعية، في تشكلها وصيرورتها وتطورها من جهة ومن أخرى حفظ كيان الأمة وخصوصيتها عن باقي الأمم.

كون أن الأدب حاضن لذاكرة الأمم، وتراثها، وثقافتها، وهويتها، وماضيها، وحاضرها، ومستقبلها، ولا يتأتى ذلك إلاّ عن طريق ضبط المصطلحات وتحديد المفاهيم، لأنه "كلما غاب عنا تحديد المفهوم الجامع بدقة، صعب علينا تدقيق الأنواع المنضوية تحته، ومن ثمة تستحيل علينا إمكانية النظر في تطوره وصيرورته أو تشكيل تاريخه"[3] غير أن أدبية السرد، هي "بنت العصر الحديث، خاصة في شكلها القصصي والروائي

[1] ابراهيم عبدالعزيز زيد، السرد في التراث العربي، كتابات أبي حيان التوحيدي نموذجا، ط1، عين الدراسات والبحوث الانسانية، الجيزة، 2009م، ص: 17

[2] السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1433هـ/2012م، ص: 79

[3] سعيد يقطين، المرجع نفسه، ص: 84

مما يجعلها تكاد تفلت من اطار الأحكام المسبقة التي تلاحق الشعر في النقد المعاصر"[1]، كون أن السرد حديث النشأة، على خلاف الشعر.

كما أن غاية السرد لا تتعلق بمجرد عرض الموضوع، وإنما بالإقناع العاطفي لأن السرد في أوّل أمره كان عند تحاكم الخصوم أمام القاضي، فيسرد كل واحد من المتخاصمين حكايته بأسلوب وطريقة معينة بغية التأثير في القاضي، لذلك كان "لا ينظر فحسب إلى إخبار القاضي، وإنما إلى أكثر من ذلك وهو أن يشعر بما نريد منه أن يشعر به، حتى لو لم يكن من الضروري أن نخبره إلا بهدف تحريك تعاطفه الشديد، فنحكي له الأشياء كي نعدّه لذلك"[2]، فالسرد لا يكون لنقل الأحداث لأجل القص فقط، وإنما يكون لأجل التأثير في المتلقي، وإقناعه بما نريد إخباره به، لاستمالته وتعاطفه مع ما نحكيه ونسرده له.

لذلك كان السرد "يطلق على النص الحكائي، أو الروائي أو القصصي برمته، فكأنه الطريقة التي يختارها الراوي أو القاص، أو حتى المبدع الشعبي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي"[3]، بطرقة خاصة يستميل بها المتلقي لغاية ما ومقصدية معينة، عن طريق "نسيج الكلام، ولكن في صورة حكي"[4].

---

[1] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، 1996م، ص:352 .

[2] المرجع نفسه، ص:354

[3] عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، مرجع سابق، ص:53

[4] المرجع نفسه، ص:53

لذلك كان السرد من هذا المنطق، أكثر إيضاحا وشمولية لاحتوائه مختلف الأجناس الحكائية، ذات الطابع السردي – القصة والحكاية والرواية– لذلك يعد السرد "وسيلة توصيل القصة إلى المستمع أو القارئ بقيام وسيط بين الشخصيات والمتلقي هو الراوي"[1]، الذي يروي لنا القصة.

هذا الأخير – الراوي/السارد – "الذي يقوم بنقل الرواية إلى المروي له، أو القارئ(المستقبل)"[2]، فهو بمثابة "وسيط فني يلازم ضمير المتكلم في الغالب فهو المتحدث الذي ينقل الأحداث وهو الذي يصطنع ثلاث شفرات في نشاطه (أنا– هو– أنت)، وهو الوسيط الفني بين الأحداث ومتلقيها"[3]، كما أنه هو "الذي يسوق الحكاية من وجهة نظر عليا لأنه هو الذي يزجيها، ويرعى نسيجها، ويتعهد نشأتها، ويتابع تطورها إلى أن يبلغ المنتهى الذي يود بلوغه"[4]، فيستقبلها المتلقي وفق الطريقة التي ارتضاها هذا الراوي/السارد

فتراوح مصطلح السرد "بين كونه خطابا غير منجز أو قصا أدبيا يقوم به السارد ليس هو الكاتب بالضرورة، بل وسيط بين الأحداث ومتلقيها، وارتبط به مصطلح السردية الذي يعني به الطريقة التي تروى بها القصة أو الخرافة فعليا، وهي فروع الأدبية، التي بحثت في أدبية الأدب، فكانت السردية بحث في ما يجعل القصة أو الرواية أدبا سرديا

[1] ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات، والوظائف، والتقنيات، دراسة، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م، ص:63

[2] مجموعة من الباحثين، السرد والترجمة العربية، مرجع سابق، ص: 28

[3] أحمد بوجمعة بناني، المصطلح النقدي المعاصر عند عبدالملك مرتاض، (مقاربة منهجية)، ط1، دار الأيام للنشر والتوزيع، عمان، 2015م، ص: 217

[4] المرجع نفسه، ص: 217–218

من خلال رواية سلسلة من الوقائع والأحداث بعد إقامة بعض العلائق بينها"[1]، مما يجعل السرد في نظر بعض النقاد هو بمثابة "فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الانسان أينما وجد وحيثما كان"[2]، فيكون بذلك السرد ذا خاصية شمولية تحوي مختلف الخطابات – الأدبية وغير الأدبية– يستطيع أن يمارسه الانسان في أي زمان وفي أي مكان.

باعتبار أن الانسان، "لا يستطيع أن يعيش دون أن يأمل، ولا ينام دون أن يحلم وأن يعيش دون أن يسرد، ويحكي ويخرّف، ويهذي ويعبث، ويهرج، وينكت، ويسخر ويبكي، ويضحك، ولا يبكي ولا يضحك، ... كل هذه المظاهر سُرودٌ لحكايات أنجزتها اللغة، وصوّرها الأسلوب، وأبدعها الخيال... فالصمت حكاية، والبكاء حكاية، والصراخ حكاية، والحياة حكاية، والموت حكاية، بل خرير الساقية حكاية، هديل الحمام حكاية صراخ العوام والغوغاء في ساح الأسواق حكاية، قصف الرعد حكاية، دمدمة الريح حكاية... والحال أن كل كائن بشري حكاية"[3]، لأن الحكي يلف حياتنا جميعا.

لذلك يستطيع الإنسان "أن يؤدي الحكي بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية، وبواسطة الصورة، ثابتة أو متحركة، وبالحركة، وبواسطة الامتزاج المنظم لكل هذه المواد"[4]، إنه – السرد – "حاضر في الأسطورة (Le mythe)، وفي الخرافة (La

[1] ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، مرجع سابق، ص:62

[2] سعيد يقطين، الكلام و الخبر، مقدمة للسرد العربي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997، ص:19.

[3] ينظر، عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 338-339

[4] سعيد يقطين، الكلام و الخبر، مقدمة للسرد العربي، مرجع سابق، ص: 19

légende)، وفي المهذاة(La fable)، وفي الحكاية (La coute)، وفي القصة (La nouvelle)، وفي الملحمة (L'épopée)، وفي الأحدوثة (L'histoire)، وفي المشجاة(La tragédie)، وفي المأساة (Le drame)، وفي الملهاة (La comédie)، وفي التمثيلية الصامتة (La pantomime)، وفي اللوحة الزيتية (Le tableau peint)، وفيما لا يحصى من المظاهر والظواهر والعناصر والصوّر والأشكال"[1]، وهو ما يؤهل السرد بأن "ينقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور، وجعله قابلا للتداول، سواء كان هذا الفعل واقعيا أو تخييليا"[2]، لقدرة السرد على التقديم والتأخير.

كما أنه – السرد – "يرتبط بأي نظام لساني أو غير لساني، وتختلف تجلياته باختلاف النظام الذي استعمل فيه"[3]، فالسرد في عمومه هو "فعل يقوم به الراوي الذي يُنتج القصّة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب"[4]، يستعمله الكاتب – السارد/الراوي– لينقل "الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية، وهو الفعل الذي تنطوي فيه السمة الشاملة لعملية القص، وهو كل ما يتعلق بالقص"[5]، فهو المفهوم الذي يحوي عملية القص.

---

[1] ينظر، عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص:336_337

[2] سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، مرجع سابق، ص: 61

[3] سعيد يقطين، الكلام والخبر، مرجع سابق، ص: 19

[4] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، دت، ص: 105

[5] آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2015م، ص: 38

كما أنه – السرد– يصبح "يشمل على سبيل التوسّع، مجمل الظروف المكانية والزمنية، الواقعية والخيالية، التي تحيط به"[1]، ليكون بذلك السرد "عملية انتاج يمثّل فيها الراوي دور المنتج، والمروي له دور المستهلك والخطاب دور السلعة المنتجة"[2]، حتى وان كان "كل نص سردي يشمل عددا غير قليل من الذوات التي يمكن تقسيمها إلى مستويات، أولها مستوى الارسال، فتكون هذه الذوات شخصيات مؤلفة أو سارده، وثانيها مستوى الرسالة فتكون هذه الذوات شخصيات، وثالثها مستوى التلقي فتقوم هذه الذوات بدور المتلقين"[3]، لتكون هذه العناصر الثلاثة، هي المكون الأساسي لهذه العملية.

كما أن الراوي والمروي له في هذه العملية، هما "الأساس الذي يتشكل منه مصطلح السرد"[4]، فتتجسد من خلال العلاقة بينهما، علاقة التواصل، حيث "يقوم المرسل (الراوي) بأداء رسالة (المروي)، يستقبلها الملتقط (المروي له)، ولابد من أن تتضمن المرسلة لكي تكون فاعلة محتوى كلاميا تشير إليه، ويعيه الملتقط في الوقت ذاته، وتقتضي وجود نظام رموز (Code)، أو لغة تكون مشتركة كليا أو جزئيا على الأقل بالنسبة إلى المرسل

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص: 105

[2] المرجع نفسه، ص: 105

[3] سعيد الوكيل، تحليل النص السردي، معارج ابن عربي نموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص: 59

[4] ابراهيم عبدالعزيز زيد، السرد في التراث العربي، كتابات أبي حيان التوحيدي نموذجا، ط1، عين الدراسات والبحوث الانسانية، الجيزة، 2009م، ص: 19

والملتقط، وتتطلب المرسلة توافر قناة اتصال تحقق الاتصال وتبقيه قائما"[1]، حتى تتم عملية التواصل.

هذا التصور يكون ملائما ومنسجما مع التواصل اللساني، باعتبار أن "العمل السردي – مثل الاتصال اللساني– يفترض « الأنا » و« الأنت » فيه كل منهما الآخر، إذ لا يتأتى له أن يكون من غير راوٍ ومن غير سامعٍ(أو قارئ)، فصورة السارد ليست صورة وحيدة منعزلة، بل تصحبها منذ بدايتها في الصفحة الأولى صورة أخرى هي صورة القارئ"[2]، هذا من جهة ومن أخرى، هو "أن علاقة السارد بالمؤلف تتذبذب قربا وبعدا، فإن صورة القارئ هذه لا تنطبق على شخص معين بل تأخذ نفس العلاقة المرنة المذبذبة وكلتا الصورتين تتوقف على الأخرى، فكلما أخذت صورة السارد تتضح بدقة، أخذت صورة القارئ تكتسب معالمها، وهاتان الصورتان لازمتان لأي عمل إبداعي"[3].

ما يجعلهما – السارد والقارئ(المتلقي) – "يحققان فكرة التواصل السردي، أي أن هناك مانحا للسرد، وهناك متقبل له، وهو ما يعني تماثلا ما في الشكل مع أطراف العملية الإبداعية التي ألح عليها النقاد (المبدع – النص– المتلقي) والتي صاغها ياكبسون (Jakobson)، في مخططه الشهير[4]:

---

[1] نورالدين رايص، اللسانيات المعاصرة في ضوء نظرية التواصل، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، 2014م، ص: 74

[2] سعيد الوكيل، تحليل النص السردي، مرجع سابق، ص: 59-60

[3] المرجع نفسه، ص: 59-60

[4] ابراهيم عبدالعزيز زيد، السرد في التراث العربي، مرجع سابق، ص: 19

سياق

مرسل ..... رسالة ..... مرسل إليه

اتصال

سنن (شفرة)

ولكي تتحقق عملية التواصل الانساني هاته، يرى (ميشال زكريا)، حتمية "توافر العوامل التالية:[1]

1- إنسان مرسل Destinateur

2- إنسان ملتقط Destinataire

3- إقامة الاتصال بين المرسل والملتقط Contact

4- لغة مشتركة يتكلمها المرسل والملتقط Code

5- مرسلة لغوية Message

6- محتوي لغوي ترمز إليه المرسلة Contexte

ثم اكتشف رومان ياكبسون (R. Jakobson)، "عن كل عنصر من هذه العناصر تتولد وظيفة لغوية، على هذا النحو الذي يبرزه المخطط (الجاكبسوني) الشهير:[2]

[1] نورالدين رايص، اللسانيات المعاصرة في ضوء نظرية التواصل، مرجع سابق، ص: 74

[2] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1429هـ/2008م، ص: 274-275

السياق

(الوظيفة المرجعية)

المرسـل ..... الرسـالـة ..... المرسل إليه

(الوظيفة الانفعالية) (الوظيفة الشعرية) (الوظيفة الندائية)

الصلة

(وظيفة اقامة اتصال)

الشفرة

(وظيفة ما فوق اللغة)

حيث أن كل وظيفة من هذه الوظائف في الخطاب تتميّز نوعيا من الوظائف الأخرى[1]:

- المرسِل ويولّد الوظيفة الانفعاليّة (Fonction émotive): وهي وظيفة مركّزة على نقطة الارسال، تنزع إلى التّعبير عن عواطف المرسِل ومواقفه إزاء الموضوع الذي يعبِّر عنه.

- المرسَل إليه وتتولّد عنه الوظيفة الندائية (الافهامية Conative): وتتجسّم هذه الوظيفة خير تجسيم في صيغة الدّعاء وصيغة الأمر، وهما في البلاغة العربية صيغتان تدرجان فيما يسمّى بالأساليب الإنشائية الطلبيّة.

[1] ينظر، عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط5، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2006م، ص: 121 إلى 123

– السّياق ويولّد الوظيفة المرجعيّة (La fonction référentielle): وهي الوظيفة المؤدية للإخبار.

– اتصال ويولّد وظيفة اقامة اتصال أو الوظيفة الانتباهية (La fonction phatique): وهي تكمن في الحرص على ابقاء التواصل

– السّنن(الشفرة) وتولّد وظيفة ما فوق اللغة (La fonction métalinguistique): ومدارها أن يتأكد أحد طرفي جهاز التخاطب من أنه يستعمل والطرف الآخر النمط اللغوي نفسه وبالتالي أن التخاطب قائم فعلا على التفاهم المتواصل

– الرسالة وتولّد الوظيفة الانشائية –الوظيفة الشعرية (La fonction poétique): وهي الوظيفة التي تكون فيها الرسالة غاية في حد ذاتها لا تعبّر إلاّ عن نفسها فتصبح هي المعنية بالدرس.

ومع تطوّر الدراسات السردية أصبح يطلق السرد "على النص القصصي سواء كان رواية أو قصة أو حكاية، فكأنه الطريقة التي يختارها القاص ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فكأنه نسيج كلام ولكن في صورة حكي"[1]، فهو "يعد أسلوبا متميزا لعرض الأحداث، أو طريقة للقص الروائي"[2]، ليكون بذلك هو سبيل المحكي عامة.

[1] بوقرومة حكيمة، منطق السرد في سورة الكهف، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، 2011م، ص: 21

[2] بان البنا، البناء السردي في الرواية الإسلامية المعاصرة، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2014م، ص: 11

وقد حاول جيرار جينيت (G.Genette)، تحديد السرد بقوله أنه "عرض لحدث أو متوالية من الأحداث، حقيقية أو خيالية [عرض] بواسطة اللغة، وبصفة خاصة بواسطة لغة مكتوبة"[1]، ليكون هذا التحديد محل نقد، حيث يعتبره (عبد المالك مرتاض)، تعريفا ناقصا، ليس جامعا مانعا، وإن كان يشهد لصاحبه، أنه "أبرع من تودوروف (Todorov)، وغريماس (Greimas)، في تحليل الأعمال السردية ومحاولة مقاربتها بالتنظير، وسيظل جهد هذا الرجل في مجال السرديات، متداولا بين الناس زمنا طويلا"[2] لما قدّمه من جهود في الدراسات السردية.

فهو – جينيت (Genette) – كان من أصحاب الاتجاه السردي الذي اعتنى بطرائق السرد وأساليب أداء الحكاية، حيث أنه "أسس نظريته على رواية(بحثا عن الزمن الضائع) لمارسيل بروست واقترح أبعادا ثلاثة لتحليل الرواية، وهي: القصة، السرد، الخطاب (النص)، فعنى بمكونات البنية السردية، وموضع الراوي، والمروي له، والزمن والصيغة والصوت السردي، فكان بحق مصنفه، خطاب الحكاية وعودة الى خطاب الحكاية، من المصادر المهمة في النقد البنيوي للقصة والرواية"[3]، لكن تعريفه للعمل السردي قد جانبه بعض النقص مما جعله غير دقيقا، لاعتبارات مختلفة[4]:

---

[1] أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، مرجع سابق، ص:42

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 330

[3] ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، مرجع سابق، ص: 67

[4] ينظر، عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 330-331

أولاها: أن الأحداث التاريخية تنضوي تحت لواء التأريخ لا تحت لواء الحكي، وإلاّ فبم نميّز بين الحدث التاريخي المستند إلى الواقع والفعل، والحدث الحكائي المستند الى مجرد الخيال المحض؟

وثانيها: أن استعمال التخصيص للغة الحكي بأن تكون مكتوبة لا معنى له، لأن أصل الحكي في جميع آداب الشعوب منذ الأعصر الموغلة في القدم كانت تنهض على اللغة الشفوية، كما أنه وبصرف النظر عن كون اللغة شفوية أم كتابية، ليست إلاّ عنصرا من بين عناصر كثيرة تتضافر وتتظاهر وتتكاثف، وتتآلف، من أجل أن تنجز عملا سرديا كاملا. كون أن اللغة مع الحدث لا تصنع شيئا، إذا لم يكن هناك سارد ينهض بهذا الصنيع.

هذا التباين في تحديد مفهوم السرد هو الذي "يصعب الوصول إلى مفهوم محدد، يتفق عليه، كل النقاد، لأن المفهوم يخضع للتيار أو الاتجاه السردي الذي يتبناه كل فريق بمعزل عن الآخر"[1]، وهو ما يعسّر على الباحثين إعطاء مفهوم واحد وموحد للسرد، يكون محل إجماع المنظرين والدارسين، كون أن المفهوم يحدده كل اتجاه وفق رؤيته تبعا لخلفياته الفكرية والفلسفية.

وتعد الرواية هي النموذج الأمثل للسرد وتعدد الساردين فيها، حيث "يُشكِّل الحدث فيها والوصف والاكتشاف عناصر مهمة، وهي –الرواية– تتفاعل وتنمو وتحقق وظائفها

[1] مراد عبد الرحمان مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، التحفيز نموذجا تطبيقيا، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2002م ص: 31

من خلال شبكة تسمى الشخصية الروائية، وعنصر السرد فيها يختلف عنه في الحكاية الشفهية، فراوي الرواية ليس شخصا ملهما كما في الملحمة، ولا ممثلا يروي بلسانه ويديه وقلبه أخبار أبطال التاريخ أمام جمهور متحمس، إنه شخصية وهمية ووظيفة من وظائف النص الذي يخلقه الكاتب مصوّرا فيه عالمه وزمانه"[1]، بمعنى أن العمل السردي تتفاعل فيه عناصر مختلفة وتتآلف من أجل انجازه وتجسيده.

كما، يلعب السارد فيه دورا مهما في تقديمه وروايته، حيث "تتعدد وظائف السارد بين المراقبة والادارة، لأنه يراقب البنية النصية، فهو قادر على إدراج خطاب الشخصيات ضمن خطابه الخاص، وأن دوره الأساسي يتمثل في وظيفة التصوير، مما يمكنه أن يمهد لخطاب الشخصيات بأفعال القول والشعور أو أن يشير إلى نبره بعلامات مشهدية"[2]، ويمكن أن نرصد مجموعة من الوظائف للسارد تتمثل في[3] :

1- وظيفة السرد نفسه Fonction narrative

2- وظيفة تنسيقRègle

3- وظيفة ابلاغ Communication وتتجلى في ابلاغ رسالة سواء كانت تلك الرسالة الحكاية نفسها أو مغزى أخلاقيا أو إنسانيا

4- وظيفة تنبيهية: تتمثل في اختيار وجود الاتصال بين السارد والمتلقي،

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص: 98_99.
[2] سعيد الوكيل، تحليل النص السردي، مرجع سابق، ص: 62
[3] المرجع نفسه، ص: 62_63

وتبرز في المقاطع التي يوجد فيها القارئ على نطاق النص حتى يخاطبه السارد بصفة مباشرة .

5- وظيفة استشهاديةTestimoniale تظهر حتى يثبت السارد في خطابه المصدر الذي استمد منه معلوماته أو درجة دقة ذكرياته

6- وظيفة ايديولوجية أو تعليقية النشاط التفسيري للراوي

7- وظيفة إفهاميه أو تأثيريةImpressive تتمثل في إدماج القارئ في عالم الحكاية ومحاولة اقناعه.

8- وظيفة انطباعية أو تعبيرية:تُبوِّء السارد المكانة المركزية في النص وتعبيره عن أفكاره ومشاعره الخاصة.

أما إذا عدنا إلى تحديد ماهية السرد اصطلاحا بحسب مختلف تحديدات النقاد والدارسين، فإن السرد(Narration)، هو "طريقة الراوي الذي يحاول أن يعرفنا على حكاية معينة وذلك باستعماله كلمات بسيطة وبأسلوب تخيلي يراعي فيه نظام تتابع الأحداث"[1]، فالسرد لا يخرج عن نطاق السارد، أو الحاكي، أو القاص، الذي يروي القصة بطريقته الخاصة.

لذلك، فإن السرد هو "الوسيلة التي يستعين بها الجميع دون استثناء في التعبير عن أنفسهم وعن غيره،... فالإنسان عن طريق السرد (التاريخي والديني والسياسي

[1]أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، مرجع سابق، ص:37

والثقافي وأخيرا الأدبي)، يشكل صورة عن نفسه ومجتمعه وتاريخه وقيمه وموقعه، وعن الآخر وكل ما يتصل به"[1]، فالسرد هو عبارة عن وسيلة يستعملها الجميع للتعبير عن أنفسهم، وعن غيرهم، وعن مجتمعهم، وعن ثقافتهم، وعن كلّ ما يحيط بهم.

وبالتالي فالسرد "هو طريقة الراوي في الحكي، أي في تقديم الحكاية، والحكاية هي أولا سلسلة من الأحداث، إنها المادة الأولية التي نبني منها السردية أي أنها مضمون الحكي وموضوعاته"[2]، يصوّر أو يصف الكاتب/الراوي/السارد، من خلالها "جزءا من الحدث، أو جانبا من جوانب الزمان أو المكان اللذين يدور فيهما، أو ملمحا من الملامح الخارجية للشخصيات، أو قد يتوغل إلى الأعماق فيصف عالمها الداخلي وما يدور فيه من خواطر نفسية أو حديث خاص بالذات"[3]، بمعنى أن السرد في غالب التصوّرات والتحديدات، مقترن بالحدث والعناصر المكونة له أو التي لها صلة به من قريب أو من بعيد، كالشخصية والزمن والحيز واللغة.

فهو فعل يقوم به الراوي/السارد سواء أكان حقيقيا أم تخييليا، خاضعا لمختلف المكونات الأساسية للقصة أو الرواية، من حيز وزمان وحدث وواقعية، وخيال ولغة.

كما أنه – السرد– هو أيضا "بث الصوت والصورة بواسطة اللغة وتحويل ذلك إلى إنجاز سردي، إلى مقطوعة زمنية ولوحة حيزية، ولا علينا أن يكون هذا العمل السردي

---

[1] ينظر، عبد الله ابراهيم، السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة، مجلة علامات، مجلة ثقافية، العدد 10، مكناس، 2001م، ص:03 .

[2] صالح ابراهيم، الفضاء ولغة السرد، ط1، المركز الثقافي العربي، 16، بيروت/ الدار البيضاء، 2003م، ص: 124

[3] سليم بتقة، ترييف السرد الروائي الجزائري، ط1، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان 1435هـ/2014م، ص: 21

خياليا أم حقيقيا، إذ في كل مرة يكون السرد: يجب أن يعبّر الحاكي عن المدّة (La durée)، والعلّية(La causalité)، بوسائل التعبير التي يختارها"[1]، فهو يتضمن الأحداث الواقعية والخيالية التي يعبّر عنها السارد بأية وسيلة من وسائل التعبير المختلفة التي يختارها، وتكون قادرة على توصيل مبتغاه.

وبالتالي فإننا نستطيع أن نقول بأن السرد هو "الطريقة التي تحكى بها القصة بداية من الراوي وصولا إلى المروي له مرورا بالقصة المحكية، أو هو ذاك المعنى الذي أراده بعض النقاد، والذي يعنى بالكيفية التي تروى بها القصة عن طريق الراوي، والقصة والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها"[2]، إذن فالحكي يقوم عامة على دعامتين أساسيتين:[3]

أولاهما: أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا معينة.

وثانيهما: أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة سردا، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا فإن السرد يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي.

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص:335_336 .
[2] ينظر، مراد عبد الرحمان مبروك، اليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ، ص:32 .
[3] حميد لحيداني، بنية النص السردي، ط3،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،2000م،ص:45

كون السرد قصة محكية، يفترض وجود مكونات سردية مهمة تكتمل بها بنية الخطاب السردي، فالقصة /الرواية على اعتبار أنها رسالة كلامية (المرويّ)، تحتاج إلى مرسِل (الراوي)، وإلى مرسَل إليه (المروي له/المتلقي)، وهي الممثلة عبر القنوات الاتية:[1]

الراوي ←——— المـروي ———المـروي له

Narrateur Narration Narrataire

ففي نظر كيزر (Wolfgang kayser)، "أن الرواية لا تكون مميزة فقط بمادتها، ولكن أيضا بواسطة هذه الخاصية الأساسية المتمثلة في أن يكون لها شكل ما، بمعنى أن يكون لها بداية ووسط، ونهاية"[2]، بمعنى أنها لا تحدد بمضمونها فقط، ولكن أيضا بالشكل أو الطريقة التي يقدِّم بها ذلك المضمون، "إنه مجموع ما يختاره الراوي من وسائل وحيل لكي يُقدِّم القصة للمروي له"[3]، وفق طريقته الخاصة التي يرتضيها.

وبالتالي يمكننا سرد قصة واحدة بطرق مختلفة، حيث أننا "لو أعطينا لمجموعة من الكتاب الروائيين مادة قابلة لأن تحكى، وحددنا لهم سلفا شخصياتها وأحداثها المركزية وزمانها وفضاءها لوجدناهم يقدمون لنا خطابات تختلف باختلاف اتجاهاتهم ومواقفهم،

[1] مجموعة من الباحثين، السرديات والترجمة العربية، مرجع سابق، ص: 28 .

[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الراوي، مرجع سابق، ص:46

[3] المرجع نفسه، ص:46:

وان كانت القصة التي يعالجون واحدة[1]، مما يتيح امكانية تقديم قصة واحدة بأكثر من طريقة.

وتعزى بدايات الاهتمام بالسرد إلى الشكلانيين الروس لا سيما إيخنباوم في دراسته، حول نظرية النثر، حيث أشار إلى أوتولودفيج (Otto ludirrg)، وكيف فرق بين شكلين من السرد[2]:

الأول: السرد بالمعنى الحرفي للكلمة: وفيه يتوجه الكاتب أو الراوي المتخيل المستمعين، فالحاكي يكون أحد العناصر التي تحدد شكل الأثر الأدبي، وفي بعض الأحيان يكون العنصر الأساسي.

الثاني: السرد المشهدي: وفيه يكون الحوار بين الشخصيات في الصدارة.

أما الشكلاني الروسي، توماشفسكي، (Tomachevski)، في نظرية الأغراض قد ميز بين نمطين من السرد:

1- السرد الموضوعي(Objectif): "يكون الكاتب مطّلعًا على كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال"[3]، حيث أنه "يمتلك حرية الحركة والتنقل بين مختلف عوالم الشخوص القصصية، كما له القدرة على الرؤية وحجب ما يراه مناسبا"[4]، ويكون الكاتب في هذه الحالة "مُقابلا للراوي المحايد الذي لا يتدخل ليُفسِّر الأحداث، وإنما ليصفها وصفا

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد، التبئير)، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء 1997م، ص: 07

[2] ينظر، مراد عبد الرحمان، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص: 28_29

[3] حميد لحمداني، بنية النص السردي من متطور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 46

[4] بان البنا، البناء السردي في الرواية الإسلامية المعاصرة، مرجع سابق، ص: 108

محيدا كما يراها، أو كما يستنبطها في أذهان الأبطال، ولذلك يُسمى هذا السرد موضوعيا لأنه يترك الحرية للقارئ ليفسر ما يُحكى له ويُؤَوله، ونموذجه هو الروايات الواقعية"[1].

2- السرد الذاتي(Subjectif): يكون من خلال "تتبّع الحكي من عينيّ الراوي (أو طرف مستمع) متوفرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه"[2]، حيث يتم "تقديم الأحداث من خلال وعي شخصية قصصية أو شخصيات عدة مسهمة في ذلك الحدث أو متابعة له، بعد أن يفسح لها الروائي المجال لتفصح عن نفسها، فتواجه المسرود له مباشرة فتحاوره وتتحدث إليه دون وصاية أو توجيه من أحد"[3] فتكون هنا الشخصية بمثابة الراوي/ السارد الذي يقدم لنا الحكي.

لذلك "لا تُقدم الأحداث إلاّ من زاوية نظر الراوي، فهو يخبر بها، ويعطيها تأويلا معينا يفرضه على القارئ، ويدعوه إلى الاعتقاد به، نموذجه هو الروايات الرومانسية أو الروايات ذات البطل الاشكالي"[4]، وقد قسم هذا الأخير – السرد الذاتي – إلى قسمين: السرد الذاتي الخارجي، والسرد الذاتي الداخلي[5].

فالأول – السرد الذاتي الخارجي – يعد محاولة استنطاق حركة الجسد والعينين لدى الشخصيات، بغية الوصول إلى عالمها الباطني، وإلى أفكارها وعواطفها

---

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي من متطور النقد الأدبي، ص: 47

[2] المرجع نفسه، ص: 46

[3] بان البنا، البناء، مرجع سابق، ص: 110

[4] حميد لحمداني، بنية النص السردي من متطور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 47

[5] ينظر، بان البنا، البناء السردي في الرواية الإسلامية المعاصرة، مرجع سابق، ص: 110

أما الثاني – السرد الذاتي الداخلي – فينصب اهتمام الروائي به على مخزون الذهن، وتداعيات الذاكرة داخل وعي الشخصية.

وبالتالي فإن الارهاصات الأولى لعلمنة الأدب، أو بالأحرى أدبية الأدب وكذا الدراسات السردية، سواء من حيث التنظير أو التطبيق لتحليل النص السردي، كونه بنية لسانية (لغوية) مغلقة، ودراسته دراسة محايثة لمعرفة كنهه، ومعرفة اتساق بنيته وانسجامها، وانتظامها، كل ذلك يعود الفضل فيه إلى الشكلانيين الروس.

باعتبارهم انطلقوا في دراستهم "من النص الأدبي كأساس جوهري في العملية النقدية"[1]، فكانوا بذلك السبّاقين إلى دراسة النص دراسة مغلقة، وذلك بـ"التركيز على النص من الداخل دون الخارج"[2] بعيدا عن المؤثرات أو السياقات الخارجية المكوّنة للنص.

[1] مراد عبد الرحمان مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص: 05

[2] المرجع نفسه، ص: 05

علم السـرد: (Narratologie): هو علم حديث النشأة شأنه شأن أي علم يتناول "حقل معرفي له قواعده الفكرية الصارمة من حيث التجربة والمشاهدة والبحث عن الثوابت وراء المتغير من الظواهر"[1]، اختلف فيه من حيث الترجمة ونقله إلى العربية، حيث عرف اضطرابا كبيرا في نقله من مصادره الأجنبية إلى العربية، وهو ما أحصاه الباحث الجزائري (يوسف وغليسي)، من ترجمات عربية، المبيّنة في الجدول التالي:[2]

المصطلح / اسم المترجم	Narratologie	Narrativité	المرجـــع
محمد الناصر العجيمي	السردية	السردية	في الخطاب السردي:11،35
المرزوقي وجميل شاكر	نظرية القصة	القصصية	مدخل إلى نظرية القصة: 231،232
لطيف زيتوني	السردية	؟	معجم مصطلحات نقد الرواية:107
عبد المالك مرتاض	السردانية علم السرد	؟	ألف ليلة وليلة:84، تحليل الخطاب السردي:189، في نظرية الرواية:130،246
محمد معتصم	السرديات	السردية	ترجمة(عودة الى خطاب الحكاية):245

[1] هاني يحي نصري، الاسلام والمعرفة الفلسفية، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1434هـ/2013م، ص: 325

[2] إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، مرجع سابق، ص: 286

محمد عناني	علم السرد علم القص علم الرواية	؟	المصطلحات الادبية الحديثة، ص60،(صمن المعجم)
التهامي الراجي الهاشمي	دراسة السرد	السردية	مجلة "اللسان العربي" ع25،85 ص235
عبد السلام المسدي	المسردية	السردية	قاموس اللسانيات،ص201
قاسم المقداد	التحليل السردي علم السرد القصصي	؟	هندسة المعنى:17،52
عبد الحميد بورايو	علم السرديات	؟	"البطل الملحمي والبطلةالضحية،ص02
رشيد بن مالك	؟	السردية	قاموس مصطلحات التحليل السيميائي:121
عبد الرحمن ايوب	فن السرد النظرية السردية	؟	ترجمة(مدخل لجامع النص) لجنيت، ط2، ص:98
رشيد بن حدو	السردلوجية	؟	ضمن(طرائق تحليل السرد الادبي)، ص85
عبد الله ابراهيم	السردية علم السرد السرديات	؟	المتخيل السردي:146،104
سعيد يقطين	السرديات	السردية، الحكائية	قال الراوي: 13، 14، 15

طريف شيخ امين	القصيات	؟	ورد في(اللغة الثانية)، ص178،182
سعيد الغانمي	؟	الساردية	اللغة الثانية، ص179
بسام بركة	دراسة الرواية، دراسة الحكاية	؟	معجم اللسانية:137

هذه الاختلافات، مردها "أننا نتلقف المصطلح ولا نصنعه، ونستهلكه ولا ننتجه ونتسابق في نقله ولا ندأب على وضعه والتواضع عليه"[1]، فيترجم مصطلح (Narratologie)، إلى سرديات وحكائيات وعلم السرد، وعلم الحكاية وعلم القصّ ونظرية السرد وسردية.

بل أن بعض المترجمين العرب لا يستقرون على مقابل واحد للمصطلح الأجنبي (Narratologie)، فيستعمل أكثر من مصطلح عربي "موحيا بعدم قدرته على اختيار مصطلح واحد يسعف على التعبير عن تصور مصطلح narratologie في اللغة الفرنسية أو narratology في اللغة الانجليزية، إذ يلجأ إلى تعزيز المصطلح الأول الذي يصطفيه مقابلا للمصطلح السردي الأجنبي بمصطلحين آخرين على سبيل التوضيح، الذي يبدد اللَّبس والتأكيد الذي يزيل الشك، حسب هذا المنوال: السرديات (نظرية السرد/علم السرد)"[2]، هذه الاستعمالات المتباينة تبين لنا أن هناك "خلطا واضحا في

[1] سيدي محمد بن مالك، السرد والمصطلح، مرجع سابق، ص: 72

[2] مجموعة من الباحثين، السرديات والترجمة العربية، مرجع سابق، ص: 105

الاستعمال لا يمكن أن ينجم عنه غير الابهام والالتباس ليس في المفاهيم فقط، ولكن أيضا في تحديد الأنواع وتدقيقها"[1]، مما يحتم علينا تضافر الجهود والبحوث.

كلّ ذلك، حتى نتمكن من "علم المصطلح بشقيه النظري Terminologie والتطبيقي Terminographie: فالمصطلح النقدي لم يعد من اختصاص ناقد أو عالم الأدب فقط، بل أضحى جزء منه من اختصاص عالم المصطلح"[2]، فهو علم قائم بذاته، له أسسه النظرية والتطبيقية.

لأجل ذلك، فإن توحيد المصطلح أصبح ضرورة ملحة يمكن تحقيقها من خلال "التوحيد المعياريّ باتباع الخطوات التالية بعد تجميع الوثائق المتعلّقة بحقل علمي معين[3]:

- تثبيت موقع كلّ مفهوم في منظومة المفاهيم الخاصّة بذلك الحقل العلميّ، طبقا للعلاقات المنطقية والوجوديّة بين تلك المفاهيم.
- تثبيت معاني المصطلحات عن طريق تعريفها.
- تخصيص كل مفهوم بمصطلح واضح يتم اختياره بدقة بين المترادفات الموجودة.
- وضع مصطلح جديد للمفهوم، عندما يتعذّر العثور على المصطلح المناسب من بين المترادفات الموجودة.

[1] سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، مرجع سابق، ص: 84

[2] سيدي محمد بن مالك، السرد والمصطلح، مرجع سابق، ص: 72-73

[3] علي القاسمي، علم المصطلح، أسسه النظرية وتطبيقاته العلمية، مرجع سابق، ص: 311

وقبل التطرق إلى تحديد ماهية علم السرد/السرديات، فهناك من يرى أنه لابد من التطرق إلى معرفة الشعرية لأنها هي الأصل الذي يحتوي موضوعنا، حيث أنها "تنظر إلى الخطاب الأدبي أو النصوص الأدبية من الداخل بكونها لا تحيل على شيء خارجها أي لا ترتبط بمرجع خارجي ـ خارج النص ـ فهي لا علاقة لها بوسائل انتاجها ومحيطها الواقعي إذ ليس هناك من جملة واحدة في العمل الأدبي يمكن أن تكون بحد ذاتها انعكاسا بسيطا لمشاعر المؤلف الخاصة، وإنما هي دائما تركيب ولعب، فالعمل الأدبي مركب لغوي بأكمله، ومادته منظمة كلها، وعليه يمكننا على وفق ذلك بناء علم أدبي"[1]، فهي تهتم بالنص من حيث أنه بنية منفتحة على نفسها، منغلقة عن الخارج.

وبما أن علم السرد موضوعه السرد، والسرد بنية لغوية، فلا مناص له من اخضاعه للدراسة العلمية للأدب، وعلى الرغم من كونه قديما في نشأته، منذ عام 1918 على يد ايخنباوم في مقالة "كيف صيغ معطف غوغول، إلاّ أنّه لم يظهر هذا المصطلح إلا في سنة 1969على يد تودوروق"[2]، والبعض الآخر يرى أن البداية الأولى كانت "عندما عكف فلاديمير بروب (مورفولوجيا الخرافة) سنة 1928م، على دراسة الخرافات الروسية"[3]، التي كانت المنطلق للدراسة العلمية.

[1] أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 22

[2] ناهضة بشار، بنية السرد في القصص الصوفي، مرجع سابق، ص:63:

[3] فانسون جوف، شعريّة الرّواية، تر: لحسن أحمامة، ط1، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، 2012م، ص: 89

وبالإضافة إلى هذا، فإن هناك من النقاد من ينسب ذلك إلى "كتاب الخرافات للعالم الفرنسي جوزيف بيدي، (Joseph Bédier)، الذي نشر في نهاية القرن التاسع عشر معتبرا فيه القصة كيانا عضويا حيا يتم هدمه بمجرد اسقاط أحد مكوناته الأساسية"[1]، كما يعود له الفضل "في اكتشاف أن القصة ليست تجميعا غير مستقر لموضوعات غير ثابتة، خاضعا للتأثيرات الجغرافية والتاريخية – كما كان يعتقد معاصروه– إنما هي كائن حي ينمو حول نواة ثابتة، وكذلك في تحسّسه للطابع العضوي لهذه النواة، والذي يمكن اعتباره للبناء الكامن خلف أشكال التعبير القصصي"[2]، فإليه يعزى السبق في هذا المجال.

ثم تلاه بعد ذلك بحث (فلاديمير بروب) (Vladimir Propp)، الذي تناول جهد سلفه – جوزيف بيدي، (Joseph Bédier)– "بالنقد سار بالتحليل الشكلي للقصص شوطا كبيرا، يعد البداية الحقيقية لمرحلة جديدة من تاريخ «علم القص» حيث وضع هذا الباحث أسس المنهج البنيوي عندما كشف عن وجود نموذج فريد للبنية الحكائية الخرافية الروسية"[3].

هذا الجهد الذي قدّمه بروب (V. Propp) في تحليل الخرافة تحليلا علميا يعد "انجازا معرفيا في مجال الدراسات النقدية للنص السردي، فبعد أن كان النقد الأدبي خطابا يصف النص أو يفسره، ويركز على مضمونه وكيانه، صار خطابا يُعنى ببنية النص

[1] عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994م، ص: 18
[2] المرجع نفسه، ص: 18
[3] المرجع نفسه، ص: 18-19

وخصائص الشكل"[1]، هذا الذي مهد الطريق أمام الدارسين، خاصة الشكلية الروسية، التي كان لها "مكانة خاصة في مسيرة تطور الدراسات الأدبية والنقدية، إذ لها دور كبير في نشأة ما أصبح يعرف باسم نظرية الأدب، وذلك لما قدمته من أفكار وأراء أحدثت الكثير من التغييرات في النظر إلى العمل الأدبي، خاصة بتركيزها على هدف محدد هو الوصول إلى تحديد منهج موضوعي، يتم به دراسة سمات الأدب من حيث الطرائق والأساليب، على نحو تتحقق فيه العلمية"[2]، فكانت الشكلانية، هي من نظّرت للأدب، وبحثت عن العناصر الأساسية التي تجعل من أي عمل أدبي أدبا.

لذلك رفض الشكلانيون الدراسات السابقة التي كانت تعامل "الأدب على أنه انعكاس محض لسيرة كاتب، أو لتوثيق تاريخي أو لأحداث اجتماعية، وفي مقابل ذلك أصر الشكليون على أن الأدب منتج له خصوصيته المستقلة"[3]، وأن "موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية، أي ما يجعل من عمل أدبيا"[4]، وشرطهم الأساسي في ذلك، هو أن "موضوع العلم الأدبي يجب أن يكون دراسة الخصيصات النوعية للموضوعات الأدبية التي تميزها عن كل مادة أخرى وهذا باستقلال تام عن كون هذه المادة تستطيع بواسطة بعض ملامحها الثانوية أن تعطي مبررا لاستعمالها في علوم

[1] بان البنا، البناء السردي في الرواية الإسلامية المعاصرة، مرجع سابق، ص: 12-13

[2] سليمان وائل سيد عبدالرحمان، تلقي البنيوية في النقد العربي، نقد السرديات نموذجا، ط1، العلم والايمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، 2008م، ص: 34-35

[3] المرجع نفسه، ص: 35

[4] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي مرجع سابق، ص: 13

أخرى كموضوع مساعد"[1]، أي يجب دراسة الأدب دراسة محايثة بعديدة كل البعد عن المؤثرات الخارجية.

أما فيم يخص الأعمال السردية، فقد كان محط عنايتهم في تحليل القصة، "دراسة الهياكل اللغوية في المستوى التركيبي، ليتم بعد ذلك الوقوف على القيمة الدلالية والإيحائية للخطاب"[2]، أي أن الدلالة كامنة في العلائق اللغوية داخل القصة.

ونجد أبرز من تمثّل هذه المنهجية ودعا إليها، هو (تزفيتان تود وروف) (Tzvetan Todorov)، الذي يعود له الفضل في علمنة السرد، وهذا عندما "أصبح مصطلح (السرد) علما مستقلا يعرف بـ(علم السرد) أو (السردية:Naratology)"[3]، حيث "وقف عند وصف اللغة وسيرورتها على كل مستوياتها الصوتية، والتركيبية والدلالية أوجدت تقنيات خاصة منحت الدرس الأدبي استقلالا عن علوم النفس والاجتماع والأناسة والدين والسياسة، جعلت أدبيته تكمن في اللغة وتمظهراتها الحسية من خلال أنماط الكلام وبناه التركيبية"[4]، فكانت اللغة ومستوياتها المختلفة هي موضوع الدراسة الأدبية لتحديد أدبية النص الأدبي.

فالمدرسة الشكلانية، تنهض على مبادئ في رؤيتها للفن والأدب، فهي – الشكلانية – "علم مستقلٌ، يدرس الخصائص النوعية للنص الأدبي، أي الخصائص التي

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص: 13

[2] ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، مرجع سابق، ص: 70

[3] بان البنا، البناء السردي في الرواية الإسلامية المعاصرة، مرجع سابق، ص: 13

[4] ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، مرجع سابق، ص: 70 .

تمنح الأدب فرادة وخصوصية وهي عناصر محايثة ترتبط بطبيعة الأدب نفسه كمادة جمالية ينبع محتواها من هذه العناصر وليس من المرجع واقعًا كان أو تاريخًا[1]، بمعنى أن دراسة النص الأدبي تكون دراسة منغلقة على نفسها بعيدة عن السياقات الخارجية المنتجة للنص.

ما يجعل علم السرد/السرديات "يدرس طبيعة وشكل ووظيفة السرد، كما يحاول أن يحدد القدرة السردية وبصفة خاصة، فإنه يقوم بتحديد السمة المشتركة بين كل أشكال السرد (على مستوى القصة والتسريد والعلاقة بينهما)[2]، فعلم السرد/السرديات، يمكنه أن يتناول ويدرس مختلف النصوص السردية على حد سواء.

فهو العلم "الذي يهتم بالبحث في مكونات البنية السردية للخطاب الروائي، مركزا على الأنساق اللغوية التي تشكّل أسلوبه وبنيته التي تعمل على تلاقي جوانبه الملفوظة والمفهومة"[3]، كما أنه "يدرس جنس السرد وأنواعه وأشكاله وأنماطه لا تحدُه منطلقات ومبادئ جامعة ولا تميزه مصطلحات مفتاحية موحدة"[4]، فهو يدرس جميع أنواع السرد المختلفة.

يقول عنها سعيد يقطين، بأنها – علم السرد/السرديات– "هي الاختصاص الذي أنطلق منه في معالجة السرد العربي، والسيرة الشعبية خصوصا، إنها الاختصاص الذي

---

[1] سيدي محمد بن مالك، السرد والمصطلح، مرجع سابق، ص: 14 .

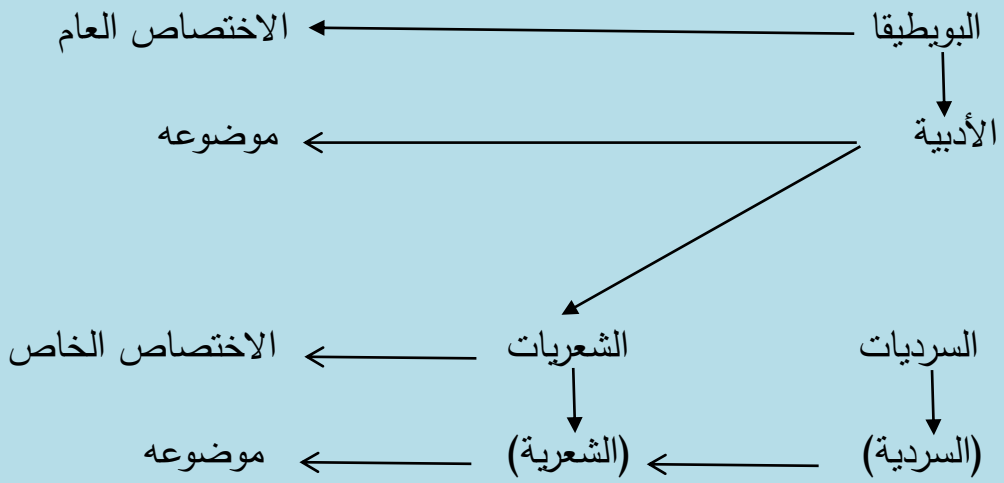
[2] جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار،تقد: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003م، ص: 157.

[3] مجموعة من الباحثين، السّرديات والترجمة العربية، مرجع سابق، ص: 48

[4] المرجع نفسه، ص: 48

أسعى إلى استنباته وبلورته بالاشتغال بالنص السردي العربي قديمة وحديثة"[1]، كونها – السرديات– في نظره "قد حققت منذ ظهورها نجاحات مهمة في الغرب، ودونها الكثير الذي يمكنها أن تحققه في الكشف عن مختلف زوايا السرد"[2]، بمعنى أن علم السرد/ السرديات، لها دور مهم في دراسة وتحليل النصوص السردية، وكذا معالجتها للسرد العربي –سواء أكانت النصوص السردية العربية نصوص قديمة أم نصوص حديثة– معالجة علمية.

كما أنه سعى – سعيد يقطين – إلى تحديد موقع علم السرد/السرديات، كونها "اختصاصا جزئيا يهتم بـ«سردية» الخطاب السردي، تندرج ضمن علم كلي هو البويطيقا التي تعنى بـ«أدبية» الخطاب الأدبي بوجه عام، وهي بذلك تقترن بـ«الشعريات» التي تبحث في «شعرية» الخطاب، على هذا النحو:[3]



شكل يبين موقع السرديات وموضوعه

[1] سعيد يقطين، الكلام والخبر، مرجع سابق، ص: 22
[2] المرجع نفسه، ص:22 .
[3] المرجع نفسه، ص:23.

بمعنى أن علم السرد/السرديات هي جزء من الكل – البويطيقا– الجمالية التي تبحث عن مواطن الجمال في النص، أي نص، انطلاقا من رؤية علمية وموضوعية لدراسة البنية الداخلية للنص.

فهو – علم السرد/السرديات(Narratologie)– "علم يُعنى بمادة المحكي وحبكته حين يدرس وظائف الراوي والعلاقة بينه وبين الشخصية سواء من حيث أنماط الرؤية السردية (التبئير) أو من حيث صيغ الكلام، إضافة إلى أساليب السرد من تسلسل وتناوب وتضمين وترتيب النص وتواتره وسرعته"[1]، كما أنه يهتم "بالنّص الروائي في جانبه البنائي والأسلوبي والدلالي"[2]، ما يجعله يقف "على التقنيات المستعملة في إنجاز العمل السردي (...)، وطرائق تشكل القصة"[3]، فهو علم موضوعه، المحكي اللفظي.

فعلم السرد/السرديات هو "فرع فعّال للنظرية الأدبية، فالدراسة الأدبية تستند إلى نظريات بنية السرد، تستند الى أفكار الحبكة، وضروب الرواة المختلفين، وتقنيات السرد كما أن شعرية السرد تسعى في نفس الوقت إلى فهم مكونات السرد، وإلى تحليل الكيفية التي تحقق بها سرديات معينة تأثيراتها[4]، فهو فرع من فروع النظرية الأدبية، التي تعنى بالمقومات الأساسية التي يقوم عليها نص ما، تتحرك ضمن اطارها الخاص، إطار

[1] سيدي محمد بن مالك، السرد والمصطلح، مرجع سابق، ص: 49

[2] مجموعة من الباحثين، السّرديات والترجمة العربية، مرجع سابق، ص: 48

[3] أحمد بوجمعة بناني، المصطلح النقدي المعاصر، مرجع سابق، ص: 219

[4] جوناثان كالر، النظرية الأدبية، تر: رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2006م، ص: 102 .

السرديات، كون أن لكل حقل معرفي ولكل مجال بحث لغته الخاصة، اللغة الواصفة (Mita langage) – اللغة العالمة – وهي أن نتحرك ضمن نسق.

كما أن علم السرد/السرديات (Narratologie)، في أصلها حصرية تشتغل في إطار المحكي اللفظي، وعندما نكلف السرديات فيما هو غير لفظي، هذا يعني أننا أقحمنا شيئا ليس من نسق السرديات، مع مراعاة الانسجام في المقاصد والدلالات، حتى لا نقع في التناقضات.

فعلم السرد/السرديات هي "ميدانٌ عامٌ ينقسم إلى ثلاثة ميادين نوعية، هي: سرديات الحكاية، وسرديات الخطاب، وسرديات الدلالة (...)، تتضمن عددا من المناهج المنضوية إلى تلك الميادين والتي تأتلف جميعها في مقاربة السرد وتختلف في أسلوب مقاربته"[1]، كل تبعا لاتجاهاته الفكرية وخلفياته الفلسفية في مقاربة النصوص السردية.

وهو "ما يؤدي إلى تعدد المصطلحات وتشعب التصورات في ميدان السرديات عامة وفي المناهج المنتمية إلى فروعها الثلاثة خاصة، إذ غالبا ما يسود الاختلاف بين علماء السرد في الاصطلاح على تصور جامع مانع لمصطلح معين، وذلك بسبب التمايز القائم في رؤية كل منهج للمكون موضوع الوصف/أو التأويل، إن كان حكاية أو خطابا أو دلالة"[2]، وهو ما سنتناوله بشيء من التفصيل في الفصل الثاني، عندما نتطرق فيه إلى اتجاهات السرد.

[1] مجموعة من الباحثين، السّرديات والترجمة العربية، مرجع سابق، ص: 97– 98

[2] المرجع نفسه، ص: 98

مظاهر السرد(Les Aspects Du Récit): وندرس فيها الكيفية التي يتم بها التقديم والإخبار عن الاحداث داخل القصة، كون "أن ترتيب سرد الأحداث في أية رواية جزء أساسي من تشكيل الرواية تشكيلا فنيا، ويعتمد أساسا على مهارة الكاتب، وإتقانه حرفته"[1] حيث "يتم ربط العلاقة بين – هو – الحكاية، و– أنا – الخطاب وبصيغة أخرى بين من يؤدي الأفعال في الحكاية (الشخصية)، وبين من يقدمها (السارد) أو الراوي"[2]، وقد "أطلق نقاد الحقل السردي تسميات عديدة، يمكن من خلالها مناقشة هذه العلاقة مثل: التبئير، وجهة النظر، المقام السردي، حصر المجال، البؤرة السردية، الرؤية، التحفيز"[3] لذلك "تعد كثرة المصطلحات المقابلة للمفهوم، ظاهرة مرنة لتقنيات السرد الروائي، وتنوع دلالاته"[4]، فتعددت التسميات واختلفت لهذا الفعل باختلاف التصورات والنظريات، حيث يكون "اختيار هذا الاسم أو ذاك في أحيان كثيرة محملا بدلالات أو أبعاد يعطيها إياه هذا الباحث أو ذاك، وفق تصوره الخاص ونظريته التي ينطلق منها (...)، ولعل مفهوم وجهة النظر هو الأكثر ذيوعا"[5]، الذي يعني "الوضع التصوري والمفهومي الذي يتم وفقا لشروطه عرض المواقف والوقائع، وهي تناول لعلاقة مهمة يقيمها السارد مع الشخصيات من جهة، ومع المتلقي من جهة أخرى"[6]، حيث تتم وجهة النظر عبر ثلاثة مواقف

[1] بان البنا، البناء السردي في الرواية الإسلامية المعاصرة، مرجع سابق، ص: 99
[2] عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، دراسة، دط، اتحاد الكتاب العرب، 2008م، ص:92
[3] بان البنا، البناء السردي في الرواية الإسلامية المعاصرة، مرجع سابق، ص: 99
[4] الرجع نفسه، ص: 99
[5] سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، مرجع سابق، ص:284
[6] بان البنا، البناء السردي في الرواية الإسلامية المعاصرة، مرجع سابق، ص: 99

يمكن تحديدها على النحو التالي:[1]

- رواية الراوي بضمير المتكلم، مع خروج الأحداث عن حيز التجارب.

- رواية من منظور إحدى الشخصيات.

- رواية من زاوية العلم بالأشياء.

أما تحديدها في باقي التعريفات المختلفة، فإنها "تركز في معظمها، رغم الفروقات البسيطة على الراوي الذي من خلاله تتحدد «رُؤْيتُ»هُ إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه وعلى الكيفية التي من خلالها أيضا – في علاقته بالمروي له – تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي أو «يراها»"[2]، حيث "يكاد يتفق معظم النقاد والباحثين على أن هذا المفهوم هو وليد استحدثه النقد الأنجلو– أمريكي– في بدايات هذا القرن – القرن العشرين – مع الروائي (هنري جيمس)[3]، الذي يعتبر "أوّل من أعطى هذا الموضوع حقه، وقد عرّف وجهة النظر بقوله: إنها تكشف حقائق القصة، القائمة على إنارة الموقف والشخصيات القصصية، عن طريق عقل إحدى الشخصيات، أو عقول عدة شخصيات"[4]، شخصيات"[4]، وقد "عمّقه أتباعه، وبالخصوص (بيرسيل لوبوك) في كتابه «صنعة الرواية» الواضع الأساسي لأحجار زاوية الرؤية"[5]، وتعد وجهة النظر – الرؤية – "تقنية

[1] المرجع نفسه، ص: 100

[2] سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، مرجع سابق، ص:284

[3] المرجع نفسه، ص: 285

[4] بان البنا، البناء السردي في الرواية الإسلامية المعاصرة، مرجع سابق، ص: 100

[5] سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، مرجع سابق، ص: 285

أو وسيلة لتحقيق أهداف الكاتب، وفي ذات الوقت تكشف نواياه الخاصة"[1]، فهي – الرؤية – بمثابة تقنية يستخدمها الكاتب لتقديم قصته المتخيلة.

كما أن الذي يحدد شروط هذه التقنية، هو "الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي، وهذه الغاية لابد أن تكون طموحة، أي تعبر عن تجاوز معين لما هو كائن أو تعبر عما هو في إمكان الكاتب، ويقصد من وراء عرض هذا الطموح التأثير في المروي له أو على القرّاء بشكل عام"[2]، فاستعمالها يتيح للكاتب تقديم قصته من زوايا مختلفة باختلاف وجهة النظر، وتتمظهر الرؤية من خلال ثلاث حالات مختلفة، بحسب التقسيم الذي اقترحه جون بويون (Jean Pouillon) في كتابه "الزمن والرواية "، وطوّره تودوروف (Todorov) مع إجرائه لبعض التعديلات، البسيطة حتى يحدد أشكال العلاقة القائمة بين الراوي وما يرويه عن الشخصيات"[3]، وتكون هذه العلاقة متمظهرة في ثلاث حالات:

1- الراوي> الشخصية (الرؤية من الخلف) Vision Du Dernière وهو "ما يعرف بالراوي العليم بكل شيء"[4]، "تفوق معلوماته درجة معرفة الشخصيات، ويقدم مادته دون إشارة إلى مصادره التي استقى منها معلوماته"[5].

[1] الشريف حبيلة، مكونات الخطاب السردي، مفاهيم نظرية، ط1، عالم الكتب الجديد، إربد، 2010م ،ص:59

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي ، مرجع سابق، ص : 46

[3] عمر عيلان ، في مناهج تحليل الخطاب السردي ، مرجع سابق،ص :92

[4] سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، مرجع سابق،ص:293

[5] بان البنا، البناء السردي في الرواية الإسلامية المعاصرة، مرجع سابق، ص: 103

2- الراوي= الشخصية (الرؤية مع) Vision Avec تتساوى فيه معرفة الراوي مع معرفة الشخصية فـ"يكون الراوي يعرف ما تعرفه الشخصية"[1]، و"يتبنى السارد منظور الشخصية ويرى معها، ويلاحظ ما تلاحظه، فنرى العالم التخيلي من خلاله معكوسا على شاشة وعيها، إذ تقدم الشخصيات والأحداث والمكان والزمان من خلال منظور شخصية روائية بعينها"[2].

3- الراوي< الشخصية (الرؤية من الخارج) Vision Par Dehors : في هذه الرؤية "تقتصر معرفة السارد، على وصف أفعال الشخصية، ولكنه يجهل أفكارها، ولا يحاول أن يتنبأ بها، أي أنه لا يقدم سوى ما يمكنه سمعه وإبصاره، فلا سبيل لمعرفة ما يجول في نفوس الشخصيات، لأنه يعتمد على حواسه"[3]،حيث " تتضاءل هنا معرفة الراوي، وهو يقدم الشخصية كما يراها ويسمعها دون الوصول إلى عمقها الداخلي وهذه الرؤية ضئيلة بالقياس على الأولى والثانية"[4].

وبالإضافة إلى هذه الحالات الثلاث فإن تودوروف (T.Todorov) "يشير إلى نوع رابع يدعوه الرؤية المتعددة الأوجه أو الرؤية البانورامية Vision Stéréoscopique، وتكون هذه الرؤية قائمة في الحالات التي يقوم فيها الراوي بالانتقال بين الشخصيات ويقدم لنا رؤاها المتعددة حول موضوع واحد أو حادثة

[1] سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، مرجع سابق،ص:293

[2] بان البنا، البناء السردي في الرواية الإسلامية المعاصرة، مرجع سابق، ص: 105

[3] المرجع نفسه، ص: 106

[4] سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، مرجع سابق،ص:293

واحدة، فنحصل على رؤاها المختلفة لشخصيات شتى في مواجهة الحدث نفسه"[1]، إن تمظهرات هذه الرؤية، وفق هذه الحالات التي جاء بها تودوروف (Todorov) لها ما يقابلها لدى الشكلانيين الروس– توماشفسكي– "فالرؤية الخارجية هي الرؤية التي يظهر فيها الراوي العليم بكل شيء الذي يروي بضمير الهو، المنطلق من أسلوب السرد الموضوعي، أما الرؤية الداخلية، فهي الرؤية التي يظهر فيها الراوي محدود العلم، أو الراوي المشارك، الذي تتساوى معرفته بمعرفة الشخصيات الروائية، كما في «الرؤية مع» وهي رؤية تنطلق من أسلوب السرد الذاتي، الذي ينفتح على جميع الضمائر"[2]، فكانت هذه التقنيات، هي تكملة لما توصّل إليه الشكلانيون الروس

وتباعا لما ذكر يمكننا أن نعتبر "النوع الأول، وهو المشهور في القص الكلاسيكي، (قصة غير ذات بؤرة) أو (قصة معدومة البؤرة)، والنوع الثاني(قصة ذات بؤرة) سواء كانت ثابتة أو متغيرة أو متعددة، والنوع الثالث، فهو (قصة ذات بؤرة خارجية)، حيث نرى البطل يمارس أعماله دون أن نعرف فيما يفكر ولا بماذا يشعر مع ملاحظة أن استخدام الضمائر في السرد ليست له علاقة بعملية تحديد البؤرة"[3] فتتغير البؤرة وتتعدد بحسب وضعية الراوي الذي يروي لنا القصة أو الحكاية.

[1] عمر عيلان ، في مناهج تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق،ص:93 - 94

[2] آمنة يوسف ، تقنيات السرد في النظرية و التطبيق ، مرجع سابق،ص:48

[3] صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، مرجع سابق، ص: 396

صيغ السرد(Les Modes du Récit): إذا كانت مظاهر السرد نتناول فيها الكيفية التي يتم بها التقديم والإخبار عن الأحداث داخل القصة، أي درجة المعرفة المتداولة بين الراوي والشخصية فإن "الصيغة توظف في تقديم المادة الحكائية"[1]، كونها هي "المقولة المحددة لأي عمل سردي من جهة، ولأنها المقولة الجامعة التي تلتقي بواسطتها كل الأعمال الحكائية من أخرى، ومن خلالها تتجسد –(بغض النظر عن بعدها الواقعي أو التخيلي)– وبها تختلف عن غيرها من الأجناس والأنواع"[2]، فالمحكي سواء كان واقعيا أو تخييليا، فهو الذي يصبغ الخطاب بصبغة الجنس الأدبي، وبالتالي تميزه عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى.

وهو ما نجده مجسدا في الأعمال السردية، كالقصة أو الرواية، عندما يكتب على الغلاف الخارجي كلمة «رواية» أو «قصة» أو «قصة قصيرة»، وهو ما يجعل هذه الأعمال بأن تتفرد بأجنسيتها عن باقي الأعمال الأدبية الأخرى.

أما في هذا المقام فإننا "سنركز على الطريقة التي يتم عبرها استقبال الراوي للحكاية ومن ثم إبلاغها إلى المتلقي. وتتطلب هذه العملية الإبلاغية تقنية خاصة تتصل بجملة من التوجيهات القائمة في مستوى علاقة الراوي بما يروي وبنوعية الإخبار ودرجته"[3]، حيث يتم من خلالها "ضبط المعلومة السردية، والتحكم في أشكالها ودرجاتها

[1] سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، مرجع سابق، ص: 76

[2] المرجع نفسه، ص: 76

[3] عمر عيلان،في مناهج تحليل الخطاب السردي ، مرجع سابق، ص:94

فالمسافة والمنظور هما الوجهان الأساسيان للصيغة، يمكن للراوي أن يقدم الحدث الواحد بصيغ مختلفة. يمكنه أن ينقل كلام الشخصيات حرفيا، أو يصور المشهد كأنه يقع أمامنا(صيغة العرض)"[1]، كما يمكن للراوي "أن يتناول الحدث كحدث ماض أو آت، وأن ينقل كلام الشخصيات بأسلوب مباشر أو غير مباشر حر، وأن يختصر تفاصيل الحكاية أو يتوسع فيها بزيادة التعليقات والاستطرادات."[2] وعلى هذا الأساس حدد النقاد أقسام الصيغة على النحو التالي:

أولا : صيغة الخطاب المعروض: وهي التي نجد فيها المتكلم يتكلم مباشرة إلى متلق مباشرة، ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي.[3] وينقسم إلى ثلاثة أقسام :

1- الخطاب المعروض المباشر: وهو الحوار الذي يتم بشكل متكامل بين الشخصيات أي يتم فيه نقل الحوار دون تدخل السارد أو الراوي المنظم للحوار، أي "هو خطاب منقول حرفيا بصيغة المتكلم، يأتي غالبا بعد فعل القول أو ما في معناه. ويكون مسبوقا بنقطتين وموضوعا بين قوسين مزدوجين، نحو: قال له : "أغرب عن وجهي"[4]، حيث يكون القول محصور بعلامتي التنصيص (:) "ويتميز الخطاب في هذه الحالة

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص:118-119
[2] المرجع نفسه، ص:118-119
[3] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق،ص:197
[4] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص:91

بالاستقلالية والتفرد، ويعكس الأبعاد السيكولوجية واللسانية للمتكلم من خلال التلفظ"[1] ويكون دور الراوي فيه دورا رقابيا دون تدخل منه بزيادة أو نقصان.

2- الخطاب المعروض غير المباشر: وهو يمثل صيغة الحوارات الحادثة بين الشخصيات، ولكن مع وجود الراوي المنظم لعملية الحوار بينهما، أي يتم نقل الكلام والحوار مع تغيير أو تنظيم من قبل الناقل ، فنجده يتدخل وينظم الحوار لدرجات مختلفة ومتباينة، أو ما يسمى بـ"الخطاب المحوّل، يكون حضور الراوي فيه أكثر تجليا في تركيب الجملة بالذات، من أن يفرض الخطاب نفسه بالاستقلال الوثائقي الذي يكون لشاهد وطريقة الراوي هنا تعتمد نقل الأقوال بتكثيفها ودمجها في خطابه الخاص وبالتالي يعبر عنها بأسلوبه الخاص"[2]، فهو "خطاب منقول بصيغة الغائب، يأتي بعد فعل القول أو ما في معناه، ولا يكون مسبوقا بعلامات تنصيص، قال له أن يغرب عن وجهه"[3]، حيث ينقل الراوي كلام الشخصية بمعناه لا بحروفه.

3- الخطاب المعروض الذاتي: وهو ما نجده عند متكلم يتحدث إلى ذاته عن فعل يعيشه وقت إنجاز الكلام[4]، فهي تلك الصيغة التي تعبر بها الشخصية عبر كلامها بذاتها، أي تقدم الكلام أو الخطاب الذي يصدر عنها بعيدا عن الراوي مع اشتراط أن يكون زمن الكلام نحوي هو زمن المضارع.

---

[1] عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص: 95

[2] أحمد جبر، شعث، شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص:17

[3] لطيف زيتوني ،معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص:89

[4] سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص:197

ثانيا: صيغة الخطاب المسرود(المروي): هو خطاب ينقله الراوي كحدث من أحداث الحكاية، مثاله: أمره بالغروب عن وجهه. لا فرق في الخطاب المسرود بين ما أصله كلام وما أصله حركات وموافق لحالات نفسية. وهذا الخطاب هو الأبعد عن الأصل أو الأشد اختصارا له[1]، ذلك أن "الخطاب الذي يرسله المتكلم وهو على مسافة مما يقوله، ويتحدث على مروى له سواء كان هذا المتلقي مباشرا (شخصية) أو إلى مروى له في الخطاب الروائي بكامله، مع اعتبار أن المتلقي عندما يكون مباشرا فإنه يكون على مسافة مما يروى له، لذلك يمكن اعتباره غير مباشر. لكن عندما لا تكون هناك مسافة فإن صيغة الخطاب المسرود تكون صيغة فرعية لصيغ أصل"[2]، حيث يحول له الراوي من قول محكي إلى مادة ملخصة يمتلكها السارد لغايات التسريع مثلا، أو التجاوز، أو الاهتمام بالمضمون دون الشكل.

[1] لطيف زيتوني معجم مصطلحات نقد الرواية مرجع سابق، ص:91

[2] سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، مرجع سابق، ص:197

اتجاهات السرد: يعد الاهتمام بالبحوث والدراسات العلمية في مختلف الميادين وتنوع الاختصاصات، شأن إنساني منذ الأزل، لاهتمام الإنسان بشؤون الحياة ومحاولته لمعرفة أسرارها وطبيعتها، مما جعل في كل منظومة فكرية يحدث تطورا في الرؤية استكمالا لنواقص، أو تجذيرا لمفاهيم، أو تأصيلا لمستجد، وهذه سنة كل انجاز بشري باعتباره نسبي في صحته، تشوبه نقائص في كينونته، فتكون مآخذ عليه. لذا ظهرت "عدة اتجاهات في علم السرد عملت بمجملها على استيفاء ما سكتت عنه الاتجاهات الأخرى، فبدت وكأنها تكمل إحداها الأخرى"[1]، مما جعل علم السرد/السرديات "ميدان عام ينقسم إلى ثلاثة ميادين، فرعية، هي: سرديات الحكاية، وسرديات الخطاب وسرديات الدلالة"[2]، فشكلت في مجملها ثلاثة اتجاهات

وهو ما أكد عليه الناقد (عبد الجبار البصري)، حينما "صنف هذه الاتجاهات إلى ثلاثة، بحسب مستويات القصة الثلاثة: الحكائي والسردي والدلالي"[3]، حيث أن "هذا لا يخضع للتسلسل التاريخي وإنما تصنيف منهجي نظر إلى علم السرد من جهة بنية القصة ذاتها فهي تبدأ حكاية مجردة (وظائف وشخصيات)، ثم كيفية عرض هذه الحكاية سردا ثم ما الأفق الذي رمت إليه هذه الكيفية من خلال توظيف (الحكاية) (سرديا) لخدمة هدف

[1] ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، مرجع سابق، ص: 65

[2] مجموعة من الباحثين، السرديات والترجمة العربية، مرجع سابق، ص: 98

[3] ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، مرجع سابق، ص: 66

وإيصال فكرة"[1]، فجاءت هذه الاتجاهات متباينة من حيث التصورات والمعالجة، كل بحسب منظورها وخلفياتها المعرفية.

الاتجاه الأول: الخاص بمستوى الحكاية: ترجع جذور هذا الاتجاه إلى ما قبل بروب حيث عمل فلكوف على تقديم صورة منهجية لتحليل الخرافات إلى حوافز، هي خصائص الأبطال وعددهم وأفعالهم، وكانت هذه موطئة لفكرة الوظائف عند بروب[2]، ومن روّاد هذا الاتجاه نذكر: توماشفسكي، فلاديمير بروب، ليفي شتراوس، تزفيتان تدوروف.

توماشفســكي (Timachevsk): تعد الدراسات التي تناولها الشكلانيون الروس لدراسة الحكاية الخرافية طريقا منهجيا استفاد منه النقد الروائي الحديث، باعتبارهم اعتمدوا على الوصف الدقيق لبنيات الحكي الداخلية، وذلك لكشف العلاقات التركيبية والمنطقية القائمة بينها، حيث حاول توماشفسكي تصنيف الأدب الى أجناس بناء على الاختلاف في طرائق ادراك الموضوع حيث يكفي في نظره أن يلقى نص ما رواجا حتى يغدوَ مثالا يحتذى به في الكتابة،... ومن ثمّ يمكن تحديد الجنس الأدبي بمقاربة الخصائص النوعية التي تضطلع بالوظيفة المهيمنة (Dominent)، في الخطاب، بمعنى أن الطرائق التي تنظّم تركيب العمل هي طرائق مهيمنة، أي أن كل الطرائق الأخرى الضروريّة لخلق مجموع الفنّ تخضع لها، وتختلف المهيمنة تبعا لطبيعة النص الأدبي

[1] [1] ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، مرجع سابق، ص: 66

[2] ينظر، النرجع نفسه، ص: 66

فاذا كانت القناة مشهديه كان الجنس الأدبي دراما وكانت الطريقة الأدبية المهيمنة هي التمثيل، واذا كانت القناة كتابية، كان الجنس الأدبي سردا وكانت الطريقة المهيمنة هي العرض[1]، هذا فيما يخص تصنيف الأجناس الأدبية وطرائق ادراكها.

ثم تطرق في نظرية الأغراض الأدبية إلى مفهومين أساسيين هما[2]:

المتن الحكائي: وهو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع اخبارنا بها خلال العمل، ويمكن أن يعرض بطريقة عملية (pragmatique)، حسب النظام الطبيعي، الوقتي والسببي للأحداث، وباستقلال على الطريقة التي نظمت بها(تلك الأحداث)، أو دخلت في العمل.

المبنى الحكائي: يتألف من نفس الأحداث بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعنيها لنا، كما أنه يتشكل من نماذج الحوافز وهو عبارة عن النسق الذي يحكم أبنية النص القصصي أو الروائي.

فهو يميز بين أغراض ذات مبنى وأغراض لا مبنى لها، الأولى تقتضي الخضوع لمبدأ السببية، وللنظام الزمني، والثانية لا تخضع لا للترتيب الزمني ولا للسببية، "وينتمي عالم القصة، والرواية، والملحمة إلى الصنف الأول، وكل منها يعتبر غرضا (Thème) وكل غرض يتألف من وحدات غرضية كبرى، وهذه أيضا تتألف من وحدات غرضية

[1] سيدي محمد بن مالك، السرد والمصطلح، مرجع سابق، ص: 16

[2] مراد عبد الرحمان مبروك، الية المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص: 23

صغرى بحيث تكون غير قابلة للتجزيء وهذه الوحدات الصغيرة هي الجمل التي يتألف منها الحكي، ويسمي توماشفسكي هذه الوحدات الصغيرة: حوافز وهكذا تكون، كل جملة تتضمن في العمق، حافزا خاصا بها"[1]، يعد عمل (توماشفسكي)، أحد الأدوات الاجرائية التي قدمها في دراسته للعمل السردي، وهي الحوافز.

فهو "ركز على دراسة الحدث وليس الشخصية في دراسة الأغراض سنة 1925م وكانت هذه الدراسة خير تمديد لفكرة الوظائف عند بروب فلاديمير، في إصدار لكتابه مورفولوجيا الخرافية عام 1928م"[2]، كما أنه – توماشفسكي–، لاحظ أن "بعض هذه الحوافز تكون أساسية بحيث إذا سقطت من الحكي تختل القصة، بينما البعض الآخر منها لا يكون ضروريا بالنسبة للمتن الحكائي، فحتى لو سقط أحدها فإنّ القصة تبقى محتفظة بانسجامها"[3]، باعتبار أن "الحوافز المشتركة تكون أساسية بالنسبة للمتن الحاكي أما الحوافز الحرة فتكون أساسية فقط بالنسبة للمبنى الحاكي لأنها هي المسؤولية عن الصياغة الفنية للقصة"[4].

وبالتالي فإن "العمل الروائي يتشكل من الحوافز التي تتمازج فيما بينها ومجموع هذه الحوافز التي تتابع تتابعا زمنيا أو سببيا هي التي تشكل المتن الحاكي بينما الصياغة

---

[1] ينظر، حميد لحميداني، بنية النص السردي من متطور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 20_21

[2] ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، مرجع سابق، ص: 66

[3] حميد لحميداني، بنية النص السردي من متطور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 21_22

[4] المرجع نفسه، ص: 22

الفنية التي تحكم أبنية هذه الحوافز هي التي تشكل المبنى الحكائي"[1] ولتبيان ذلك، قام بشرح الحوافز كونها وحدات سردية "فالمتعلقة بالمتن الحكائي يسميها حوافز مشاركة تخضع للنظام نفسه، والتي لها علاقة بالمبنى الحكائي يسميها حوافزا حرة، وهي متحررة من منطق الزمن والسببية"[2]، بمعنى أن "بعض الحوافز يمكن أن تكون منسية ومع ذلك لا يهدم تتابع السرد، في حين أن أخرى لا يمكنها أن توجد دون أن يكون الرابط السببي قد اتلف"[3]، ليتشكل لدينا نموذجين من الحوافز داخل العمل السردي.

وبالنظر إلى وظيفة الحوافز في الحكي، فانه (توماشفسكي)، قد قسّمها إلى "حوافز ديناميكية وهي التي تكون مسؤولة عن تغيير الأوضاع في الحكي، تختص بوصف تحركات وأفعال الأبطال، والحوافز القارة وهي التي لا تُغيّرُ الوضعية، وعادة ما تكون خاصة بوصف كلّ ما يتصل بالبيئة والوسط، والحالة وطبائع الشخصيات"[4]، لذلك يعد التحفيز أهم طريقة فنية يعرض بها المبدع الحوافز في السرد، ويقسّمه توماشفسكي إلى ثلاثة أصناف:[5]

---

[1] مراد عبد الرحمان، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص: 24 .

[2] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، ط1، عالم الكتب الحديثة، اربد، 2010م، ص: 11 .

[3] تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، ط1، منشورات الاختلاف، 2005م، ص: 27 .

[4] حميد لحميدان، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 22 .

[5] ينظر، سيدي محمد بن مالك، السرد والمصطلح، مرجع سابق، ص: 15_16 .

1_ **التحفيز التأليفي:** الذي يجعل من الأشياء الموصوفة في الحكاية أو أعمال الشخصيات ذات قيمة استعمالية، فعادة مالا نعير اهتماما لبعض التفاصيل البسيطة، لكنها حتما، تؤدي دورا حاسما في نهاية القصة أو الرواية.

2_ **التحفيز الواقعي:** يمثل رافدا من روافد السرد حيث تكمن ضرورته في أنّه يضفي على النّص مرجعيّة توهم القارئ بواقعيته وتسمح له في الآن نفسه بإدراك معانيه.

3_ **التحفيز الجمالي:** الذي يمنح السرد جمالية تظهر إدراك مشاهد حواريّة ووصفيّة غبر شخصية تؤوّل على طريقتها فحوى ما يصدر من كلام ويتحدد من صفات نحو إجراء السرد على لسان الحيوان والطير والبهائم .

كما أشار إلى أن السرد "يقدم إما بموضوعية باسم الكاتب كخبر بسيط من دون أن يشرح لنا كيف نتعرف على هذه الأحداث (حكي موضوعي)، وإما باسم سارد شخصية ما محددة جدا، ويوجد نوعان أساسيان من السرد: حكي موضوعي وحكي ذاتي"[1]، حيث تطرح هذه الثنائية – أساليب السرد– "مسألتي الرؤية السردية والصوت السردي اللتين أفاض البنيويون في شرحهما وتصنيف مضامينها تأسيسا على أعمال الشكلانيين الروس وهما مسألتان تحددان العلاقة بين الراوي والشخصية داخل السرد"[2].

[1] تزفيطان تودوروف،، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، مرجع سابق، ص: 130 .

[2] سيدي محمد بن مالك، السرد والمصطلح، مرجع سابق، ص: 18 .

لقد أضافت الدراسات النقدية التي قام بها (توماشفسكي) في دراسة الحكاية خطوة هامة في علمنة الدراسة الأدبية وتحليلها بواسطة الأدوات الاجرائية التي جاء بها تحليلا علميا، غير أن البحث لم يقف عند دراسة الحوافز، لأن الأمر كان باكتشاف أبنية أساسية أكثر أهمية من الحوافز، يكون في مقدورها أن تقدم تفسيرا أكثر علمية لطبيعة التركيب الداخلي للحكاية، وهو ما تجلي في الدراسات التي أعقبت هذه الأطروحات، من خلال "تجلي العلاقة بين الراوي والشخصية على صعيد إدراك الحكاية في جملة من الرؤى السردية، بتعبير جون بون وتودوروف، هي الرؤية من الخلف والرؤية من الخارج، والرؤية مع، أو التبئير، بتعبير جينيت، وهي التبئير في درجة الصفر، والتبئير الداخلي والتبئير الخارجي[1]، حيث كانت هذه المفاهيم بمثابة نقلة نوعية في الدراسات السردية الحديثة.

فلا ديمير بروب(propp v): يعتبر من أبرز الأعلام الذين درسوا الحكاية دراسة علمية كون دراسة الحوافز من طرف الشكلانين الروس تعد كبداية حقيقية لدراسة بنية الحكي بصفة عامة، لكن مع تطور العلم فان "البحث لم يقف عند دراسة الحوافز لأن الأمر كان يتعلق باكتشاف أبنية أساسية أكثر أهمية من الحوافز، بإمكانها أن تقدّم تفسيرا أكثر علمية لطبيعة التركيب الداخلي للفن الحكائي، وفي هذا النطاق بدأ الحديث عن أبنية جديدة أطلق عليها، الوظائف"[2]، حينما "حدّد للأفعال في الحكاية الشعبية وظائفها العدة

[1] ينظر سيدي محمد بن مالك، السرد والمصطلح، مرجع سابق، ص: 19 .

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص: 23.

ووضع قوانين علم بنية الحكاية"[1]، حيث قام (بروب)، باكتشافها حينما انطلق في دراسته من المورفولوجيا التي تعني "دراسة الأشكال، ففي عالم النبات، تشمل المورفولوجيا دراسة الأجزاء المكونة لنبتة ما، وعلاقة كل جزء بالآخر، وبالمجموع بمعنى آخر، دراسة بنية نبتة ما، وفي مجال الخرافة الشعبية الفولكلورية، فدراسة أشكال وتأسيس قوانين تنظم البنية ممكنة بدقة كما مورفولوجيا التشكل العضوي"[2]، فكانت دراسته انطلاقا من الفرضيات التي حددها على النحو التالي:[3]

– إن العناصر الثابتة في الحكاية، هي الوظائف التي تقوم بها الشخصيات كيفما كانت هذه الشخصيات، وكيفما كانت الطريقة التي تم بها إنجازها. ولهذا فإن الوظائف هي الأجزاء الأساسية في الحكاية.

– إن عدد الوظائف التي تحتوي عليها كل حكاية عجيبة دائما يكون محدودا.

– إن تتابع الوظائف مُتَطَابقٌ في جميع الحكايات المدروسة.

– جميع الحكايات العجيبة تنتمي –من حيث بنيتها– إلى نمط واحد، حيث أنه أقام دراسته "على مئة خرافة روسية، في دراسة بنية الحكاية من خلال تفكيك أجزائها المكونة لها وكشف العلاقة بينها وبين مجمل الكيان العام للخرافة"[4]، حيث "حدد الوظائف التي

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، في ضوء المنهج البنيوي، ط2، دار الفارابي، بيروت، 1999م، ص: 19

[2] فانسون جوف، شعريّة الرّواية، تر: لحسن أحمامة، مرجع سابق، ص: 90

[3] حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص: 24

[4] ناهضة ستار، بنية النص السردي في القصص الصوفي، مرجع سابق، ص:66.

تقوم بها الشخصيات العجيبة في واحد وثلاثين وظيفة"[1]، محددا الوظيفة بـ"ما تفعله الشخصية من وجهة نظر أهميتها داخل مجرى الحدث"[2]، وعلى "ضوء مصطلحي الوظيفة والاسناد ودور الشخصيات في مسرح الأحداث، يستخلص بروب أنّ الحكايات المدروسة تشكل نوعا أدبيا متميزا هو الحكاية الخرافية (Conte merveilleux)"[3]، فكانت هاته الدراسة المتميزة، متمثلة في كتابه مورفولوجيا الحكاية.

التي رأى فيها أن منطلق الدراسة، يكون "أساسا من ضرورة دراسة الحكاية اعتمادا على بنائها الداخلي، أي على دلائلها (Signes) الخاصة، وليس اعتمادا على التصنيف التاريخي أو التصنيف الموضوعاتي اللذين قام بهما من سبقوه في البحث"[4]، حيث أنه "قدّم نموذجه الوظيفي الذي يختلف عن نموذج الحوافز من شتى الجوانب، ووجد أن الذي يتغير هو أسماء وأوصاف الشخصيات، وما لا يتغير هو أفعالهم، أو على الأصح هو الوظائف التي يقومون بها، وبالتالي فالثوابت التي تشكل العناصر الأساسية في الحكي هي الوظائف التي يقوم بها الأبطال"[5]، وليس الشخصيات في حد ذاتها.

لذلك أعطى عناية خاصة لهذه الوظائف واعتبرها العنصر المهم في الدراسة والتحليل، معتبرا الحكاية العجيبة بأنها "متتالية من الوظائف تبدأ بالإساءة أو الشعور

---

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص: 25

[2] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص: 09.

[3] سيدي محمد بن مالك، السرد والمصطلح، مرجع سابق، ص: 39

[4] حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص: 23

[5] المرجع نفسه، ص: 23_24.

بالنقص (manque)، وتنتهي بالزواج أو بأي وظيفة تُمكِّن من حل العقدة"[1]، كما أنه قد ميّز بين نوعين من أبطال الحكاية الخرافية:[2]

- **الأبطال الباحثون:** نحو إذا ما ذهب أحد أبطال الحكايات في البحث عن فتاة مختطفة، اختفت من أفق أبويها(وكذا من افق المستعين) كان هو بطل الخرافة لا الفتاة، ويمكن تسمية هؤلاء الأبطال بالباحثين.

- **الأبطال الضحية:** إذا اخطفت أو طردت فتاة أو طفل صغير، واقتفت الخرافة أثرها دون اهتمام بالباقين، كان البطلان هما الفتاة أو الفتى الصغير المختطفان، والمطاردان، ففي هذه الحالة لا يوجد باحثون، ويمكن تسمية الشخصية الرئيسية هنا بالبطل الضحية.

وبعد استقرائه لمجموع الحكايات المئة التي درسها استطاع أن يميز بين العناصر الثابتة والعناصر المتغيرة، بعدما لاحظ "أن الشخصيات تتغير من حكايات إلى أخرى، بينما الوظائف التي تقوم بها تبقى ثابتة وهي نفسها في جميع الحكايات"[3]، وقد صاغ بروب وظائفه على النحو التالي:[4]

1- أحد أفراد الأسرة يغيب عن المنزل (الوظيفة: "غياب"(Absentation) العلامة(B)

2- مانع يواجه البطل (الوظيفة: "منع" Interdiction)، العلامة(γ)

---

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص: 26.

[2] عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطل الضحية، في الأدب الشفوي الجزائري، دراسة حول المرويات الشفوية، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007م، ص: 102.

[3] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص: 12.

[4] سليمان وائل سيد عبد الرحمان، تلقي البنيوية في النقد العربي، مرجع سابق، ص: 96 وما بعدها

3.المانع يتم اختراقه (الوظيفة: "خرق" VIOLATION)، العلامة(δ)

4.الشرير يقوم بمحاولة للاستطلاع (الوظيفة: "استطلاع"Reconnaissance)، العلامة(ε)

5.الشرير يستلم معلومات حول ضحيته (الوظيفة: "استلام" Delivery)، العلامة(ç)

6.الشرير يحاول أن يخدع ضحيته لكي يستحوذ عليه أو على ممتلكاته (الوظيفة: "خداع"TRICKY)، العلامة (n)

7.الضحية تقع في شرك الخداع و تساعد عدوها بذلك بدون قصد منها(الوظيفة: "تواطؤ" Complicity)، العلامة (θ)

8.الشرير يلحق الأذى أو الضيم بأحد أفراد العائلة (الوظيفة: "جريمة" VILLAINY)، العلامة(A)، أو قد تكون أحد أفراد العائلة يفتقر إلى شيء أو يرغب في امتلاك شيء (الوظيفة : افتقارLack)، العلامة (**a**)[1]

9. يتفشى أمر النكبة أو الافتقار، ويتوجه البطل بناء على أمر أو طلب فيسمح له بالرحيل، أو يُرسل (الوظيفة: وساطة أو الحدث الرابط Mediation the conectiveIncidenh)، العلامة(B)

[1] سليمان وائل سيد عبد الرحمان، تلقي البنيوية في النقد العربي، مرجع سابق، ص: 97 وما بعدها

10. الباحث يوافق أو يقرر القيام بعمل مضاد(الوظيفة: بداية الفعل المضاد Beginning Incident)، العلامة (C)

11.البطل يغادر موطنه(الوظيفة رحيلDeparture)، العلامة (↑)

12.البطل يُختَبر: يستجوب أو يهجم عليه...الخ، مما يهيئه لطريقة إما أداة سحرية أو مساعدة، (الوظيفة الأولى للواهب the first function of the donor)، العلامة (D)

13.البطل يستجيب لصنيع الواهب، (الوظيفة: "رد فعل البطل" The Heros Reaction)، العلامة (E)[1]

14.البطل يكتسب استخدام أداة سحرية،(الوظيفة امداد أو استلام أداة سحرية Provision or Receipt of A magical agent)، العلامة (F)

15. البطل يُنقل أو يُسلم أو يُقاد إلى مقر موضوعه، أو بحثه (الوظيفة: انتقال مكاني بين مملكتين، "إرشاد" Spatial transference between two kingdoms Guidance)، العلامة (G)

16.البطل والشرير يدخلان في اشتباك مباشر (الوظيفة: صراع Struggle)، العلامة(H)

[1] سليمان وائل سيد عبد الرحمان، تلقي البنيوية في النقد العربي، مرجع سابق، ص: 97

17.البطـل يوسـم بعلامـة (الوظيفـة: "وسـم"، "وضـع علامـة"Branding,Marking)، العلامة(I)

18.الشرير يهزم (الوظيفة "انتصار" Victory)، العلامة(J)

19.النكبة الأولى أو الافتقار يقوم (الوظيفة: "حدوث النكبة أو الافتقار" Liquidation of misfortune or lack)، العلامة(K)

20.البطل يعود(الوظيفة: "عودة"Return)، العلامة(↓)

21.البطل يُطارد(الوظيفة: "مطاردة" أو "تعقب"(Pursuit,Chase)، العلامة (P^r)[1]

22.انقاذ البطل من المطاردة (الوظيفة: "انقاذ"Rescue)، العلامة(R_s)

23يصل البطل غير معروف (متخفيا) إلى موطنه، أو إلى بلد آخر(الوظيفة "الوصول غير معروف" Unrecognised arrived)، العلامة (O)

24.البطل الزائف يقدم مزاعم كاذبة (الوظيفة: "مزاعم كاذبة" Unfounded claim)، العلامة (L)

25.مهمة صعبة تقترح على البطل (الوظيفة: "مهمة صعبة" Difficult Task)، العلامة (M)

26.المهمة تُنجز(الوظيفة: "الحل"Solution)، العلامة (N)

[1] سليمان وائل سيد عبد الرحمان، تلقي البنيوية في النقد العربي، مرجع سابق، ص: 97-98

27.البطل يُعرف(الوظيفة: "تعرف" Recognition)، العلامة (Q)

28.يفتضح أمر البطل الزائف، أوالشرير (الوظيفة: "فضح" Exposure)، العلامة (E_x)

29.البطل يُمنح مظهرا جديدا(الوظيفة:"تغيير الهيئة" Transfiguration)، العلامة (T)

30.الشرير يُعاقب(الوظيفة: "عقاب" Punishment)،العلامة (U)

31.البطل يتزوج، ويعتلي العرش(الوظيفة: "زواج" Wedding) العلامة (W)[1]

وقد وضع لكل وظيفة مصطلحا خاصا بها، ورأى أن الشخصيات الأساسية في الحكاية العجيبة تنحصر في سبع شخصيات:[2]

- المعتدي أو الشرير Agresseur ou méchant
- الواهب Donateur
- المساعد Auxiliaire
- الأميرة Princesse
- الباعث Mandateur
- البطل Héros
- البطل الزائف Faux héros

[1] سليمان وائل سيد عبدالرحمان، تلقي البنيوية في النقد العربي، مرجع سابق، ص: 98-99

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص: 25

فالملاحظ عند (بروب) (propp v)، أن ما هو أساسي هو الدور الذي تقوم به الشخصية، لا نوعية الشخصية أو صفاتها.

وقد اهتم بعض النقاد لما توصل إليه (بروب) (propp v)، من نتائج، فنجد مثلا، (غريماس)(Greimas)، "يعتبر أن بروب بهذه الطريقة المزدوجة المتمثلة في تحديد الشخصيات واختزالها إلى سبعة أدوار، قد حدّد بالفعل العوامل دون أن يضع لها الاسم أو المصطلح الذي وضعه هو فيما بعد، كما أن (بروب) (propp)، قد تجاوز التقسيم الوظائفي لينظر إلى الحكاية على أنها وحدة كلية كونها متتالية من الوظائف، هي التطور الذي تخضع له الحكاية بداية من الاساءة أو الشعور بالنقص حتى الزواج أو أي وظيفة تقوم بحل العقد[1].

وخلاصة القول: أن (بروب)(propp)، قد "فتح أفق الدراسة العلمية لفن الحكي، تتمتع بالدقة العلمية"[2]، الكافية التي كثيرا ما نادى بتطبيقها النقّاد في مجال الدراسات الأدبية، من خلال مصنفه مورفولوجيا الحكاية، الذي أعطى "صورة للترابط المنطقي والجمالي لتسلسل الوظائف السردية"[3]، باعتباره "وضع أمام النقاد قواعد جديدة لدراسة الحكاية، كانت منطلقا فيما بعد لدراسة الأعمال الفردية خاصة الخطاب الروائي"[4]، وهو ما

[1]ينظر، الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص: 12_13 .
[2]حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص: 28.
[3]ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، مرجع سابق، ص: 66.
[4]الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص: 13.

يجعل ما توصل إليه بروب(Propp)، في مجال دراسة الحكاية له أهمية بمكان في تطوير دراسة الحكي، مما يجعل "منهجه صالحا لإجرائه على جميع الحكايات مهما اخلفت مصادرها وأماكنها"[1]، وبالتالي فإن (بروب)(Propp)، يعتبر من بين الذين ساهموا مساهمة فعّالة في مجال التنظير والتطبيق للممارسة النقدية للأعمال السردية.

كلود ليفي شتراوس(Claude Lévi-Strauss): يعتبر من بين أعلام الاتجاه الأول الذين اهتموا بدراسة الحكاية، حيث ساهم بعمله مساهمة فعّالة في الدراسات النقدية، خاصة في "تحليل الأسطورة فاختط خطا قريبة من صنيع بروب، وإن لم يطّلع عليه، حين عدّ الأسطورة جزءا لا يتجرأ من اللغة"[2]، وهو ما تناوله عندما تعرض لبنية الأساطير(la structure les mythe)، في كتابه "الأنثروبولوجيا البنيوية"، حيث اعتبر "الأسطورة لغة، تتضمن وحدات تكوينية، وهذه الوحدات ليست مضمنة لا في الفونيمات أو المورفيمات، بل تمتلك وجودا مستقلا وخاصا بها، ينتظم في مستوى الجملة، تسمى الوحدات الأسطورية الأساسية (mythences)"[3]، فهي – الأسطورة – لها صورة نظامية مستقلة تضاهي نظام اللغة، "تستند إلى أحداث ضاربة في القدم"[4]، بحيث لا يمكن ادراكها إلاّ "كمجموع كلي متناسق، لا تتحكم فيه الأحداث المنفصلة، بل حزمة أو مجموعة من

[1] ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، مرجع سابق، ص: 66.

[2] المرجع نفسه، ص:66.

[3] عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص:28.

[4] ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، مرجع سابق، ص:66.

الأحداث المتشاكلة، فمعنى النص الأسطوري يجب استنباطه من خلال المزاوجة بين محور التركيب ومحور الاستبدال"[1].

ذلك أن الأسطورة "تؤلف بنية تصلح لتفسير الحاضر واستشراف أفق المستقبل"[2]، فهي والمعنى تشكلان "مكونان مترابطان ترابطا شبيها بعلاقة اللغة والمعنى، وهو ما أشار إليه (شتراوس)، لما قدمته أسس النظرية اللسانية، على يد كل من دي سوسير وجاكبسون- بقوله: لقد كان فردينان دوسوسير هو الذي أوضح أن اللغة تتكون من عناصر لا تنفصم عراها، هي الصوت من جهة أولى والمعنى من جهة ثانية، ثم قام رومان جاكبسون، بنشر كتاب «الصوت والمعنى»، وهما وجها اللغة اللذان لا ينفصلان ولا يمكن للمعنى أن يقوم بغير صوت يعبر عنه، في الموسيقى يطغى عنصر الصوت أما في الأسطورة يطغى عنصر المعنى"[3]، فكانت دراسته للأسطورة انطلاقا من التشابه الذي أقامه بينها وبين اللغة.

فالتشابه الذي أقامه شتراوس بين الأسطورة واللغة "إنما يتجسد في المستوى الرمزي الذي يجعل الأسطورة مشحونة بمستويات تأويل دلالية ثقافية، ترتقي إلى ما فوق المنظر السطحي، شأنها شأن اللغة التي ينتقل فيها المستوى التواصلي إلى حدود الرمز

[1] عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص:29.

[2] ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، مرجع سابق، ص:67.

[3] عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص:30_31.

الدال على الواقع، أو الاشارة إلى مسميات مكثفة الدلالة"[1]، فإدراك الأسطورة شأنها في ذلك شأن إدراك اللغة.

كونها تحمل في طياتها رموزا ودلالات، "وتكمن قيمتها في تنسيقها لعناصر تكوينها وليس من فحواها وأسلوبها وطرائق سردها"[2]، باعتبار أن "الرمز فيها هو الذي يؤسس وجودها عامة ونسيجها خاصة، فهي بنية رمزية تشبه بنية اللغة، كون الصورة اللغوية المختلفة هي التي تدعم كيانها العام... وادراكها كبنية كلية شبيهة ببنية اللغة، تتشاكل وحداتها الأسطورية الأساسية لتشكيل المعنى الذي يعد جوهر العملية القرائية للأسطورة"[3]، فهي شبيهة باللغة في بنيتها ومقاصدها، مما يجعلها ذات بنية تحمل في طياتها رموزا ودلالات شأنها شأن اللغة.

وهو ما أكد عليه (ليفي شتراوس)، حينما "أدرك بفطنته أن المنهج التاريخي والتحليلي لدراسة البنى الاجتماعية وتحليل علاقات المجتمعات الأولية لا يسفر عن نتائج يقينية أو مقنعة، وأن النموذج اللغوي يمكن أن يكون أكثر عونا وأشد خصوبة من التحليل التاريخي"[4]، فهو يؤكد على أن دراسة النصوص وتحليلها يجب أن تكون دراسة لغوية، بعيدا عن كل المؤثرات الخارجية، التاريخية والاجتماعية.

---

[1] عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص:30

[2] ناهضة، ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، مرجع سابق، ص:67

[3] عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص:30

[4] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دط، دار الآفاق العربية، دت، ص: 85

تزفيتان تودوروف (Tzvetan todorov): يعتبر هو كذلك من أصحاب الاتجاه الأول الذين ساهموا بشكل أو بآخر في تطوير الدراسات السردية تنظيرا وتطبيقا باعتباره "كان له الأثر الكبير في إغناء حقل الدراسات السردية من خلال تعريفه بالنقاد الشكلانيين الروس الذين قدّمهم لأوروبا بعد ترجمته لأعمالهم التي جمعها في كتاب بعنوان «نظرية الأدب» (Théorie de la littérateure)، عام 1965م، عبارة عن مقالات للشكلانيين الروس: تينيانوف، توماشفسكي، شلوفسكي، حيث ربط بين نموذجين للبحث هما: الدرس اللساني والنقد الأدبي السردي"[1]، كانت انطلاقته من التمييز الذي جاء به (توماشفسكي)، الذي ميز فيه بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي.

فكان هذا التمييز الحجر الأساسي في مقالته «مقولات الحكي»، حيث ميّز بين القصة والخطاب، فـ"القصة تعني الأحداث في ترابطها وتسلسلها وفي علاقاتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها وهذه القصة يمكن أن تقدم مكتوبة أو شفوية بهذا الشكل أو ذاك، أما الخطاب فيظهر لنا من خلال وجود الراوي الذي يقوم بتقديم القصة وبحيال هذا الراوي هناك القارئ الذي يتلقى هذا الحكي، وفي إطار العلاقة بينهما ليست الأحداث المحكية هي التي تهمنا (القصة)، ولكن الذي يهم الباحث في الحكي بحسب هذه الوجهة هو الطريقة التي بواسطتها يجعلنا الراوي نتعرف على تلك الأحداث"[2]، باعتبار أن "العمل

[1] عمر عيلان ، في مناهج تحليل الخطاب السردي ، مرجع سابق، ص 81 – 82

[2] مراد عبد الرحمان ، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص:27

الادبي في مستواه الأعم مظهران: فهو قصة وخطاب في الوقت نفسه (...)، فهناك سارد يحكي القصة، أمامه يوجد قارئ يدركها وعلى هذا المستوى ليست الأحداث التي يتم نقلها هي التي تهم، إنما الكيفية التي بها أطلعنا السارد على تلك الأحداث"[1]، أي إعطاء الأولوية والأهمية لطريقة الحكي.

فهو من خلال هذا، حاول تقديم اقتراحات، تتمثل في جملة من المفاهيم في دراسة الخطاب الأدبي، فكانت اقتراحاته، "تتضمن دراسة القصة وفق مستويين اثنين هما: التمييز بين القصة بوصفها نظاما حكائيا(Histoire)، وبوصفها نظاما خطابيا (Discoure)، كون النص السردي في نظره يتميز بهذين المستويين، اللذين يمكن التعامل مع مكوناتهما بطريقة تتيح الكشف عن البنية السردية"[2]، كون أن "القصة تمثل جانبا حكائيا من خلال الأحداث المتعاقبة التي قد تتشابه مع الحياة الواقعية، كما أنها تمثل جانبا خطابيا عبر طريقة انتقالها"[3]، فتمييزه هذا، بين القصة والخطاب، مكّنه من تحديد أنماط تحليل الخطاب الثلاثة:[4]

- **مقولة الصيغة:** تتعلق بدرجة حضور الأحداث التي يستدعيها النص.

- **مقولة الزمن:** تتصل بالعلاقة بين خطين للزمن: خط القصة وخط الخطاب.

---

[1] تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الادبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، طرائف تحليل السرد الادبي، دراسات ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ص: 41

[2] عمر عيلان ، في مناهج تحليل الخطاب السردي ص: 84

[3] المرجع نفسه، ص :84

[4] الشريف حبيلة، مكونات الخطاب السردي، مرجع سابق، ص: 67

- **مقولة الرؤية:** وهي وجهة النظر التي نلاحظ حسبها للموضوع ونوعية هذه الملاحظة.

فكان ما جاء به تودوروف(Todorov)، هو "أن المبنى الحكائي ليس هو الخطاب بمفهومه ـ تودوروف ـ كون المبنى الحكائي يعنى بطبيعة الانتقال والتحول من موضع لآخر أو حدث لآخر، بينما الخطاب عنده ـ تودوروف ـ يعني الراوي الذي يقدّم أحداث القصة والقارئ الذي يتلقى هذا الحكي"[1]، ومن خلال تمييزه بين القصة والخطاب، حدّد المكونات التي يراها جديرة بالتحاليل.

حيث أنه ميز في القصة بين منطق الأفعال التي يصفها أنها تخضع لنموذج ثلاثي له ثلاث أصناف:[2]

الأول: يهتم بالمحاولة لتحقيق مشروع ما قد تنجح وقد تفشل.

الثاني: يهتم بالرغبة أو الطموح.

الثالث: فيهتم بالخطر أو العائق، كما يلاحظ أن الأفعال تتتابع في شكل تماثلي تربطها علاقات منطقية، فوجود الرغبة يولّد المشروع وبروز المشروع يسبب العقبات.

حيث تتحدد المستويات الثلاثة من خلال، "زمن القصة، وفيه تتم مراجعة العلاقة القائمة بين زمن القصة وزمن الخطاب ومظاهر السرد، وتتصل بدراسة وتحليل الطريقة التي يدرك من خلالها الراوي نص الحكاية، أما صيغة السرد فتتعلق بالكيفية التي يوجه

[1] مراد عبد الرحمان مبروك ، آليات المنهج الشكلي، مرجع سابق، ص 28

[2] ينظر، الشريف جبيلة ، بنية الخطاب الروائي ، مرجع سابق، ص :17

بها الراوي خطابه، وبالصيغة التي يطلعنا من خلالها على مضمون الحكاية"[1]، وينصرف تودوروف(Todorov)، من جهة أخرى إلى "وضع تقسيم جديد للمحكي ومكوناته الثانوية فالصغرى ثم الأصغر منها، ولكن دائما في ضوء تلك الرؤية التلفيقية التي تقرن بين الحكاية والخطاب أو الملفوظ والتلفظ، مع تجلية البعد الدلالي هذه المرة حيث يشمل تحليل النص الأدبي، والسردي تحديدا المظهر الدلالي وسجلات الكلام والمظهر اللفظي والمظهر التركيبي، ويحتوي كل مكون ـ مصطلح بدوره على مكونات ـ مصطلحات أخرى، إذ يندرج كل من الصيغة والزمن والرؤى والأصوات، مثلا في المظهر اللفظي"[2]، بمعنى أنه أولى اهتماما خاصا للبعد الدلالة، من خلال التقسيم الذي أورده.

ويبقى الزمن من بين الانتظاميات الأساسية التي تميز بين الحكاية والخطاب كون أن "الجوهر الأساسي في الأحداث هو نظام وقوعها المنطقي والسببي لذلك فإن المستوى الأول للحكاية، يخضع لنظام توالي الأحداث كما وقعت بالفعل، أما في مستوى الخطاب فإنّ ذكر الأحداث يتم التحكم فيه من قبل السارد وبالتالي فإن النظام الأساسي يصبح خاضعا لاعتبارات أخرى يحددها الراوي، فتنتكس المتوالية الحديثة وتتلاشى لحساب بنية جديدة يحددها المقام السردي"[3]، بمعنى أن وقوع الأحداث وسيرورتها يتم وفق منظور

[1] عمر عيلان ،في مناهج تحليل الخطاب السردي ، مرجع سابق، ص:90

[2] مجموعة من الباحثين ، السرديات و الترجمة العربية ، مرجع سابق، ص:99

[3] عمر عيلان ، في مناهج تحليل الخطاب السردي ، مرجع سابق، ص: 90-91

السارد أو الراوي، بحيث أنه يقدّم ويؤّخر كيفما شاء، لذلك يمكن سرد قصة واحدة بعدة روايات تختلف باختلاف الروّاة.

باعتبار أن "لزمن الأحداث تنوعات عديدة يمكن لمجموعة منها أن تحدث في وقت واحد، بينما زمن الخطاب خطي لا يمكنه عرض الأحداث لحظة واحدة، لهذا السبب يقوم الخطاب بتشوية الزمن يقدّم أو يؤّخر حدثا عن آخر أو يورد حدثا ضمن آخر في شكل متداخل مما يسمح له بمنح النص جماليته"[1]، ويكون من خلال تقديم حدث لاحق، او العودة إلى حدث فائت.

ويقصد "بزمن الخطاب تجليات تزمين زمن القصة وتمفصلاته، وفق منظور خطابي متميز، يفرضه النوع، ودور الكاتب في عملية تخطيب الزمن، أي إعطاء زمن القصة بعدا متميزا وخاصا"[2]، مما يجعلنا أمام "أشكالا متعددة بحسب علاقة زمن القصة وزمن الخطاب"[3]، حيث ميّز تودوروف "بين أشكال ترتيب الأحداث في الخطاب السردي التي تتوزع إلى ثلاث صيغ هي:[4]

[1] الشريف جبيلة ،بنية الخطاب الروائي ، مرجع سابق، ص:19

[2] سعيد يقطين ،تحليل الخطاب الروائي ، مرجع سابق، ص:89

[3] المرجع نفسه، ص 73

[4] عمر عيلان ، في مناهج تحليل الخطاب السردي مرجع سابق، ص: 91-92

- **التسلسل أو التتالي (Enchainement):** فإن السرود الصغرى أو الحكايات يتوالى سردها واحدة تلو أخرى، و لا يتم الانتقال إلى الثانية إلا بعد اكتمال الحكاية الأولى ويتميز هذا الخطاب بالتشابه في بنية كل حكاية من حكاياته.

- **التضمين (Enchâssement):** يتعلق بالخطاب السردي الذي تتضمن فيه الحكاية الأساسية حكايات أخرى بداخلها، وتشكل قصص ألف ليلة وليلة أفضل نموذج لهذا الشكل من الخطاب.

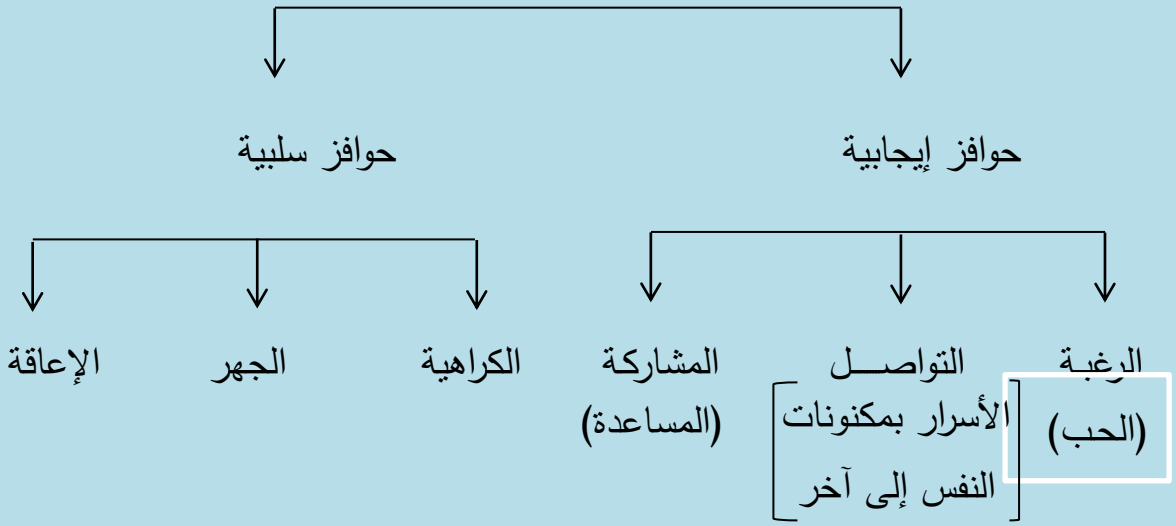
- **التناوب (Alternance):** يتحقق عندما يتعلق الأمر بسرد قصتين، حيث يتم التوقف عند نقطة من الحكاية الأولى ليتمّ الانتقال للثانية، ثم العودة للحكاية الأولى، وهكذا إلى نهاية السرد.

وهي بمثابة إحدى إجراءات التحليل السردي التي وزعها تودوروف (Todorov) بحسب أشكال ترتيب الأحداث في الخطاب السردي، أما الشخصيات وعلاقاتها، فيرى (تودوروف)، "أن العلاقات المتغيرة بين الشخصيات في المقاربات السردية الروائية ترجع إلى ثلاثة حوافز ايجابية وثلاثة سلبية، فالأولى تتمثل في الرغبة، وشكلها الأبرز هو الحب، والتواصل ويتحقق في الاسرار بمكنونات النفس إلى صديق، والمشاركة وتتحقق في المساعدة، وثلاثة سلبية أو ضدية تتمثل في الكراهية وهي ضد الحب أو الرغبة والجهر وهو ضد الاسرار الذي يحققه حافز التواصل والإعاقة وهي ضد المساعدة التي

يحققها حافز المشاركة"[1]، بمعنى أن العلاقات بين الشخصيات تقوم على ثلاثة علاقات أساسية – الرغبة، والتواصل والمشاركة –

ويكون ذلك "باستخدام قاعدة التضاد يشتق ثلاث علاقات جديدة هي: الكراهية مقابل الحب، والجهل مقابل الاسرار، والإعاقة مقابل المساعدة، ثم وبالاستناد إلى قاعدة السلب يشتق ستة علاقات، يصف بواسطتها الحكاية، ولكي يصف الحركية الموجودة بين العلاقات يدخل قاعدة جديدة يسميها قاعدة الفعل، يسمي من خلالها الشخصيات عواملا ومن ثم يصل إلى النموذج العاملي الذي وضعه غريماس Greimas"[2]، حيث كان ما توصّل إليه (تودوروف)، هو ما طوّره (غريماس)، من خلال نموذجه العاملي، الذي سنتطرق إليه عندما نتناول الاتجاه الثالث الخاص بمستوى الدلالة.

ويمكن تمثيل حوافز متغيرات الشخصية عند (تودوروف) على النحو التالي[3]



[1] مراد عبد الرحمان مبروك ، آليات المنهج الشكلي، مرجع سابق، ص: 54

[2] الشريف جبيلة ، بنية الخطاب الروائي ، مرجع سابق، ص 17-18

[3] مراد عبد الرحمان مبروك ، آليات المنهج الشكلي مرجع سابق، ص:56

نلاحظ أن (تودوروف)، دعا إلى دراسة وتشريح القصة من خلال المفاصل الآتية في كتابه نحو القصة:[1]

- دراسة الشخصيات وتقييمها ووصفها.
- دراسة المسانيد (الأفعال) الواقعي منها والخيالي.
- تركيب النص ووحداته الصغرى والكبرى.
- ضبط العلامات الرابطة حيث الأعوان (الشخصيات)، والمسانيد وفقا لمظهري القصة: الخطاب (Discours)، والحكاية (Histoire).

أما في كتابة الشعرية "يطوّر مقولاته ويضع لها تقسيمات جديدة تحت عنوان (تحليل النص الأدبي)، فيقسّم النص الأدبي إلى ثلاثة أقسام، تظهر على مستوى التحليل، كالآتي:[2]

المظهر الدلالي: يميّز فيه بين نمطين من الأسئلة الدلالية بعضها يخص الشكل والبعض خاص بالجانب المادي (أي ما هي الكيفية التي يدل بها النص من النصوص وعلام يدل).

المظهر اللفظي: يتناول فيه ثلاث مقولات هي: الصيغة والزمن والرؤية.

[1] ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي ، مرجع سابق، ص:67

[2] الشريف جبيلة ،بنية الخطاب الروائي ، مرجع سابق، ص:20-21

المظهـر التركيبـي: يتضـمن دراسـة بنـى الـنص: النظـام الزمنـي والسـببي النظـام الفضائي وهو خاص بالشعر، التركيبات السردية أو العلاقات بين الوحدات، الشخصيات وردود الأفعال أو وظائف الشخصيات.

إن ما قام به (تودوروف)(Todorov)، يدل على مدى الجهد الذي بذله من أجل إعطاء صورة للنحو السردي باعتباره قد أقام قواعد لموضوع كانت المعرفة به قليلة، هو القصـة التـي نظـم مظاهرها ووضـع أسسـا لعلـم غيـر موجـود هـو السـردية أو علـم السـرد[1]، فكـان بحـقّ علـم مـن أعـلام الاتجـاه الخـاص بمسـتوى الحكايـة، الـذي سـاهمت أعمالـه مساهمة فعّالة في إرساء القواعد وأساليب التحليل على مستوى الحكاية.

الاتجــاه الثــاني الخــاص بأســاليب طرائــق الســرد: الـذي حـاول أصـحابه العنايـة "بطرائق السرد وأساليب أداء الحكاية ومن رواده جيرار جينيت رولان بارت"[2].

جيـرار جينيـت(Gérard Genette): يعتبر من بين النقاد الذين "تشكل كتاباتهم المرتكزات التي تمحور حولها النقد الجديد في مقاربة النصوص السردية، لما تميزت به هذه الكتابات من عمق وتنوع في محاورة النصوص السردية، بهدف البحث عن قواعد ثابتة لبنية مجردة تتحكم في تشكيلها"[3]، حيث سعى جينيت(Genette)، "إلى إقامة نظرية عامة في الأشكال الأدبية تستكشف إمكانات الخطاب، وبهذه الصفة يمثل التيار

[1] ينظر، عمر عيلان ، في مناهج تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص :111 – 112

[2] ناهضة ستار،بنية السرد في القصص الصوفي، مرجع سابق، ص:67

[3] عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي ، مرجع سابق، ص:112

النقدي الطامح إلى توضيح فعل الكتابة ذاته"[1]، وعلى الرغم من تباين وتنوع طرق الباحثين والدارسين ممن اهتموا بالدراسات الأدبية سواء من حيث التقعيد والتنظير أو الممارسة والتطبيق للسرد، والبحث في ضوابطه وسيرورته، فإن جينيت (Genette)، هو من الذين يشار إليهم بالبنان، من خلال كتابه «خطاب الحكاية».

هذا الكتاب، الذي كان له أثره الجليّ في بسط قواعد السرد، وترسيخ نظرية الحكاية، فهو كتاب لا يقدّر بثمن، لاحتوائه على نظرية منظمة في الحكاية، تقوم على معرفة مكوناتها وتقنياتها الأساسية وتسمياتها وتوضيحها وهو – لذلك – يبدو المصدر الرئيس لكل دارس، يجد فيه المصطلحات المناسبة لوصف ما كان قد درسه في الروايات، فضلا عن الطرائق المتبعة في التخييل(...)، وهو كتاب يتبين فيه القارئ ما لدى جينيت من دقة في الملاحظة، وحدة في الذهن[2]، فكان حقا مرجعا أساسيا في مقاربة النصوص السردية.

إن هذه الدراسة المهمة التي جاء بها (جينيت)، أقامها على دراسة رواية «بحثا عن الزمن الضائع» لـ(مارسيل بروست)، حيث "اقترح أبعادا ثلاثة لتحليل الرواية وهي القصة، السرد، الخطاب"[3]، حيث "يقوم الخطاب السردي عنده على العلاقة بين الحكاية

[1] عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي ، مرجع سابق، ص:112 – 113

[2] ينظر، إبراهيم خليل، بنية القص الروائي، ط1 منشورات الاختلاف، 2010، ص: 53-54

[3] ناهضة ستار ،بنية السرد في القصص الصوفي، مرجع سابق، ص:67

والقصة، وبين الحكاية والسرد، وبين القصة والسرد"[1] فالنوع الأول عنده – الحكاية – و"هي الخطاب الملفوظ، أو المكتوب، الذي يضطلع برواية حدث، أو بمختلف سلسلة من الحوادث سواء أكانت حقيقية أم متخيلة، وهي – أي حوادث– ـ تمثل بمختلف علاقاتها: من تسلسل، وتعارض، وتكرار موضوع الخطاب، وملفوظه في آن"[2]، أما النوع الثاني القصة "فتطلق على النص السردي، وهو الدال"[3]، أما النوع الثالث السرد فيطلقه "على الفعل السردي المنتج، وبتوسع على مجموع الوضع الحقيقي، أو التخييلي الذي يحدث فيه ذلك الفعل"[4].

وبالتالي وتبعا لما قدّمه (جينيت) (Genette)، من معان للمصطلحات الثلاثة يمكن ترتيبها على النحو التالي:

المعنى الأول: الحكاية Récit

المعنى الثاني: القصة Histoire

المعنى الثالث: السرد Narration

ومن خلال هذه المفاهيم الثلاثة "أصبح تحليل الخطاب عنده، هو "دراسة العلاقة بين الحكاية والقصة من جهة، وبين القصة والسرد من جهة ثانية وهذا حسب العلاقة

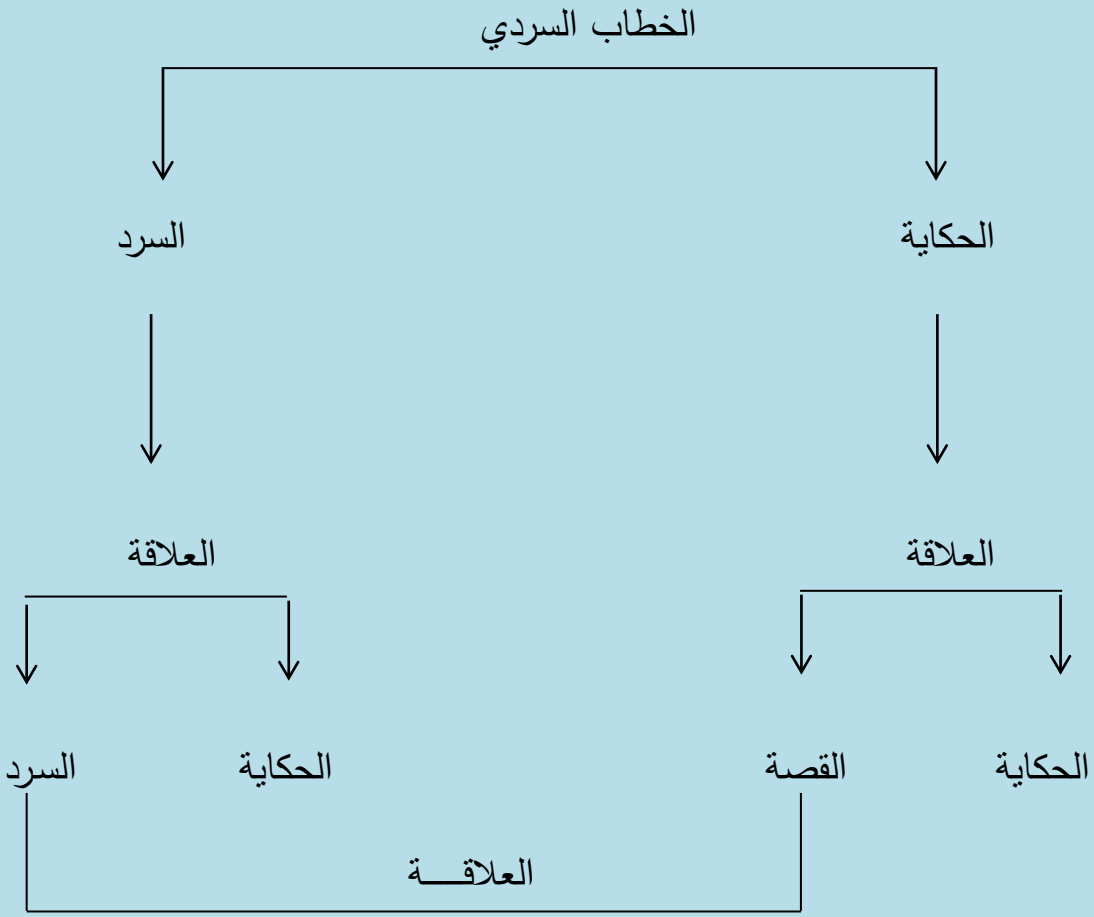
[1] مراد عبد الرحمان مبروك ،آليات المنهج الشكلي مرجع سابق، ،ص:31

[2] إبراهيم خليل ، بنية النص الروائي، مرجع سابق، ص:54

[3] صلاح فضل ، بلاغة الخطاب و علم النص، مرجع سابق، ص:384

[4] إبراهيم خليل ، بنية النص الروائي ، مرجع سابق، ص:54

القائمة بينهما في مستوى النص، وبين الحكاية والسرد"[1]، حيث يمكن تبيان الخطاب السردي عنده في الخطاطة التالية:[2]



وهكذا نجد (جينيت)(Genette)، يُعنى بالسرد ولكن من خلال علاقته بالحكاية وبالتالي فإن تحليل الخطاب السردي يكون من خلال دراسة العلاقة القائمة بين القصة والحكاية، وبينهما وبين عملية السرد ثم العلاقة بين الحكاية والسرد، ولتطوير البحث، "قام

[1] عمر عيلان ، في مناهج تحليل الخطاب السردي ، مرجع سابق، ص:127

[2] مراد عبد الرحمان مبروك ، آليلت المنهج الشكلي مرجع سابق، ص:32

جينيت(Genette)، بتعديل وتطوير التقسيم الذي اقترحه تودوروف(Todorov)، لدراسة القصة الذي ميّز فيه بين ثلاثة مستويات:[1]

- **الزمن:** وهو الذي يعبر به عن العلاقة بين زمن الحكاية وزمن الخطاب السردي
- **المظهر:** وهو الطريقة التي يتمثل بها السارد أحداث الحكاية.
- **الصيغة:** وهي نوع الخطاب الذي يستخدمه السارد.

حيث يتقبل المستوى الأولي، الخاص بالزمن وما يعتريه من اختلال في الترتيب بالنسبة لزمن الحكاية المروية، أما المظهر، هو الذي كان يسمى في الأدبيات النقدية السابقة، بوجهة النظر، وكذلك الصيغة، وهي ما يتصل بمشكلات البعض وطرق الحضور الصريح أو المتضمن للسارد والقارئ، فكانت تقسيمات (جينيت)(Genette)، التي بناها على سلفه تودوروف (Todorov)، موزعة على ثلاث مقولات هي: "الزمن والصيغة يتصل بالعلاقة بين القصة والحكاية[2]، في حين أن مقولة الصوت "تتمثل في مستوى العلاقة بين الحكاية والسرد وبين القصة والسرد، ويمكن توضيح ذلك بالشكل التالي[3]:

- مقولة الزمن: الحكاية والقصة
- مقولة الصيغة: القصة والحكاية

---

[1] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، 1996م ص:384

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص:385

[3] عمر عيلان ، في مناهج تحليل الخطاب السردي ، مرجع سابق، ص:128

– مقولة الصوت السردي: الحكاية والسرد.

وتبعا لهذه المقولات التي جاء بها (جينيت)(Genette)، وحتى "يتم تفكيكها خاصة مقولة الزمن لتتناول النظام(Ordre)، والمدة(Durée)، والتواتر (Fréquence) وتضاف إليها مقولة الصيغة ومقولة الصوت، وهكذا يكتمل اقتراح جينيت (Genette) لتصبح دراسة النص السردي موزعة على خمسة مباحث"[1]، حيث أن الأربعة الأولى منها "تتعلق بدراسة العلاقة بين الحكاية والقصة، أما المبحث الخامس فينقسم إلى قسمين هما: دراسة علاقة كل من الحكاية والقصة بالسرد"[2]، من خلال هذه المقولات استطاع أن يحرر عناصر – الأدوات الإجرائية – التحليل السردي عنده، فكانت على النحو التالي:

النظام (Ordre): وهو يتناول الأحداث والوقائع التي تكون في الواقع وتوظف في العمل الروائي، باعتبار "أن الوقائع التي تحدث في زمن واحد لابد أن ترتب في البناء الروائي تتابعيا، لأن طبيعة الكتابة تفرض ذلك، مادام الروائي لا يستطيع أبدا أن يروي عددا من الوقائع في آن واحد، وهكذا فبإمكاننا أن نميز بين زمنيين في كل رواية: زمن السرد – زمن القصة"[3]، (فجينيت)(Genette)، يرى أن "الحكاية هي نظام زمني مزدوج حيث نصادف مظهرين لزمن الحكاية: الزمن الأول، هو زمن الأحداث كما وقعت بالفعل

[1] عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص: 128

[2] المرجع نفسه، ص: 129

[3] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الادبي ، مرجع سابق، ص:73

(زمن الحكاية)، والزمن الثاني، هو زمن يخضع لانتظامات الخطاب أو القصة"[1]، ومقولة الزمن هذه، خاصة زمن الحكاية التي جاء بها (جينيت)، هي "من فكرة ألمانية المنشأ مؤداها أن الحكاية هي إدغام زمن في زمن آخر أي جعل الزمن المروي مبطنا في الزمن المحكي بدمج الزمن المدلول في الزمن الدال"[2]، حيث يقترح (جينيت)، "دراستها ضمن ما يسميه المفارقات الزمنية (An achronies)، والتي تتمظهر من خلال المدى والسعة والسوابق واللواحق، باعتبارها تشكل خرقا للنظام بين مسار الحكاية ومسار القصة"[3].

كما أن مدى المفارقة السردية هو "المسافة الزمنية التي يرتدّ فيها السرد إلى الماضي البعيد، القريب واتساعها هو المساحة التي يشغلها ذلك الاسترجاع على صفحات الرواية"[4]، مما يجعلنا قادرين على تعيينها وقياسها.

المـــدة(La Durée): تعد من بين الأدوات الإجرائية لتحليل النص السردي، المرتبطة بالزمن "والتي تبدو في العلاقة بين القصة والحكي*، التي تنتج مجموعة من التمظهرات الزمنية"[5]، يترجمها – المدة – حميد لحميداني، بالاستغراق الزمني لأن "المدة أصعب بكثير من التعرف على ما في الحكاية من الاسترجاع أو الاستباق أو عدم

---

[1] عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص:129

[2] ابراهيم خليل ،بنية النص الروائي، مرجع سابق، ص:55

[3] عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص:129

[4] آمنة يوسف ،تقنيات السرد في النظرية و التطبيق، مرجع سابق، ص:102

[5] الشريف جبيلة، بنية الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص:48

*الحكي عند جينيت(Genette) هو الخطاب عند تودوروف (Todorov)

التطابق الترتيبي بين زمن القصة وترتيب الحوادث في الحكاية، إذ يتعذر أن تكون ثمة نقطة صفر تتساوى فيها مدة القصة ومدة الحكاية"[1]، وبما أنه يتعذر دراسة المدة (La Durée)، وقياسها فإن "ملاحظة الإيقاع الزمني بالنظر إلى اختلاف مقاطع الحكي وتباينها، فهذا الاختلاف يخلق لدى القارئ دائما انطباعا تقريبا عن السرعة الزمنية أو التباطؤ الزمني، لهذا يقترح جيرار جينيت (Genette)، أن يدرس الإيقاع الزمني، من خلال التقنيات التالية: الخلاصة (sommaire)، الاستراحة(Pause)، القطع (L'ellipse)، المشهد (Scène)[2]، وقد أوردنا هذه المصطلحات بما يقابلها في اللغة الأصلية، باعتبار أنه يوجد هناك تباين في الترجمة إلى العربية من مترجم إلى آخر، ومن المترجمين العرب، مما يشكل صعوبة لدى الباحثين والدارسين عند تعامله مع مثل هذه المصطلحات.

التواتـر(Fréquence): هو "علاقات التكرار بين الحكاية والقصة، ذو طابع زمني وعددي أيضا، لذا أكد جينيت(Genette)، على عدّه مظهرا من المظاهر الأساسية للزمنية السردية"[3]، فهو يتمتع بأهمية بمكان حيث "تبرز قيمته من خلال تكرار الوحدات السردية في مواقع مختلفة من النص"[4]، فهو "يشبه الوقفة من حيث أنه يعيق حركة السرد،

[1] إبراهيم خليل ، بنية النص الروائي، مرجع سابق، ص: 58-59

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص:76

[3] ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، مرجع سابق، ص:232

[4] عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي ، مرجع سابق، ص:139

ويقلل من سرعة الإيقاع، فهو تكرار حدث معين مرارا"[1]، كون أن "الحدث يتجاوز إمكانية إنتاجه إلى تكراره مرّات داخل العمل نفسه ويحدّده في ثلاثة أنواع"[2]:

- **التواتر الانفرادي:** يقوم الحكي بحكي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة.
- **التواتر التكراري:** يحكي الحكي فيه عدة مرات ما حدث مرة واحدة.
- **التواتر التكراري المتشابه:** يحكي فيه الحكي مرة واحدة ما حدث عدة مرات.

الصيغة والصوت: فالأولى – الصيغة (Mode) – "هي ضبط المعلومات السردية أي التحكّم بأشكالها ودرجاتها، فالمسافة والمنظور هما الوجهان الأساسيان للصيغة، يمكن للراوي أن يقدّم الحدث الواحد بصيغ مختلفة، ولا يكتفي الراوي عادة بصيغة واحدة بل يستخدم صيغتي العرض والسرد، ويمزج بينهما أحيانا فيكتشف القارئ الشخصية من داخل ومن الخارج، بالرؤية المباشرة ومن خلال كلام الراوي عنها"[3]

فالصيغة "تتحدّد في مستوى العلاقة بين القصة والسرد أو الخطاب، وتعتمد على عدّة عوامل تتداخل فيما بينها، لتفصل بين الأحداث وموقف السارد أو الراوي منها، وكيفية روايته لها والزمن الذي يفصله عنها، والموقع الذي يتعامل من خلاله مع الأحداث والشخصيات، والتي يمكن تمثيلها على النحو التالي[4]

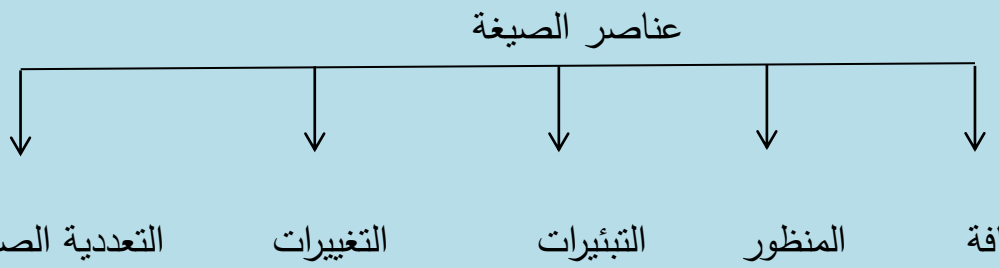
---

[1] إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، مرجع سابق، ص:113

[2] الشريف جبيلة ،مكونات الخطاب السردي ،مفاهيم نظرية، مرجع سابق، ص:35

[3] لطفي زيتوني ،معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص:118-119

[4] أحلام بن سعدة ،السرديات في الممارسة النقدية الجزائرية ،قراءة نقدية في أعمال عبد الحميد بورايو، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة حسيبة بن بوعلي، شلف، 2015/2014، ص:31



أما الصوت: هو "صوت المتكلم، وهو وجه من وجوه الفعل يمثل علاقة الفعل بالفاعل، ويتحدد الصوت بموقعه من زمن الحكاية وبعلاقاته بموضوع الحكاية، وبموقعه من مستوى الحكاية"[1]، يرى (جينيت)، أنه من الضروري التفريق ما بين صيغة السرد وصوت السرد، فـ"يقترح لذلك التمييز بين الصيغة والصوت، أي بين من يرى ومن يتكلم (Qui voit et Qui parle)"[2].

ففي الحالة الأولى (من يرى)، فإن التحليل يكشف عن الشخصية التي توجّه منظور السرد من خلال وجهة نظرها أما في الحالة الثانية (من يتكلم)،فإن البحث يتوجه نحو السارد الذي يحكي، وهنا يعترض جينيت (Genette) على ما كان سائدا قبله فيما يعرف بوجهة النظر أو الرؤية لأنه يرى ذلك خلطا بين الصيغة والصوت، فهو يسجل اعتراضه على التنميط القديم للسارد الذي كان على النحو التالي:[3]

السارد> الشخصية: حيث يعرف الراوي أكثر من الشخصيات

السارد= الشخصية: تتعلق بكون الراوي يعرف ما تعرفه الشخصيات

---

[1] لطفي زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص: 118

[2] عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص: 144

[3] ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص: 293-297

السارد< الشخصية: معرفة الراوي هنا تتضاءل

حيث يبدو في الحالة الأولى السارد كأنه خبير عليم بكل شيء حتى بباطن الشخصيات، أما في الحالة الثانية، فإن معلومات السارد تتساوى مع معلومات شخصياته، فهو لا يقول أكثر مما تُعلمه به الشخصية، أما في الحالة الثالثة فإن السارد يقدّم معلومات أقل مما تعلمه الشخصيات.

وبدلا من هذه المصطلحات التي يرى (جينيت)(Genette)، أنها مفرطة، يقترح مصطلح التبئير ليكون بديلا للتقسيم السابق بين السارد والشخصية، حيث تكون هناك:[1]

الرواية ذات التبئير الصفر، وهي تلك التي لا يوجد فيها شخصية تنقل لنا من بؤرة ما، ما تراه.

والرواية ذات التبئير الداخلي سواء أكان ثابت، أي أن الشخص الذي ينقل لنا من البؤرة التي يرى منها الأحداث هو نفسه طوال الوقت، أم تبئير داخلي متغير، فيختلف عدد الذين يبئرون الأحداث داخل الرواية، أو تبئير داخلي متعدد.

والفارق هنا أن أكثر من مبئر ينقلون لنا الحدث الواحد من بؤر متعددة وليس الأحداث المختلفة كما في المتغير.

[1] ينظر، سليمان وائل سيد عبد الرحمان، تلقي البنيوية في النقد العربي، مرجع سابق، ص: 131 – 132

وأخيرا الحكاية ذات التبئير الخارجي، الذي تتصرف فيه الشخصيات أمامنا دون أن نعرف دواخلها أو بواطنها أو عواطفها، مما يجعلنا نحن الذين نقوم بالتبئير تجاه الأحداث.

فهو من خلال عمله هذا حاول أن "يتحاشى فيه التركيز على الجانب البصري الذي اعتمده سابقوه عندما اقترحوا مصطلحات بديلة مثل المنظور والرؤية ويستلهم مصطلح البؤرة السردية"[1]، باعتباره نَقَدَ مختلف تصوّرات من سبقوه في الدراسة، مبررا نقده هذا بقوله: "ولكي نتجنب المضمون البصري الخاص جدا لمصطلحات الرؤية، الحقل وجهة النظر فإنني سألجأ إلى مصطلح التبئير الأكثر تجريدا قليلا"[2]،ليكون عنده التبئير المصطلح البديل عن مصطلحات من سبقوه.

كون أن "التبئير هو تقليص حقل الرؤية عند الراوي وحصر معلوماته، سمي هذا الحصر بالتبئير، لأن السرد يجري فيه من خلال بؤرة تحدّد إطار الرؤية وتحصره، والتبئير سمة أساسية من سمات المنظور السردي، ولكن التبئير لا ينحصر في إطار النظر وإن كان النظر هو أهم مصادر التبئير فقد يكون بالسمع أيضا والمقصود به، هو

[1] عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص: 144

[2] الشريف جبيلة، مكونات الخطاب السردي، مفاهيم نظرية، مرجع سابق، ص: 68

حصر معلومات الراوي (وبالتالي القارئ)، حول ما يجري في الحكاية"[1]، وهو عنده ثلاثة أقسام:[2]

1- **التبئير صفر(Focalisation Zéro):** الذي يشمل مجمل الكتابة الكلاسيكية ويهمن فيه الراوي العليم(NamteurOmmiscient)

2-**التبئير الداخلي(Focalisation Interne):** تتضح فيه وجهات نظر الشخصيات إزاء موقف واحد كما أن السارد لا يصف الشخصية البؤرية ولا يشير إليها من الخارج

3- **التبئير الخارجي(Focalisation Externe):** يقوم به شاهد خارج عن الأحداث.

مهما تكن التسميات التي يتقنّع بها التبئير في السرد، فإنّه في الحالات جميعا، يعني التقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة، أي موقع الراوي من عملية القص وعلاقته بالشخصية الروائية.

(فجيرار جينيت) (G.Genette)، يعتبر من الباحثين الذين يشار إليهم بالبنان اعترافا له لما قدّمه من أعمال كانت بمثابة المرجعية الأساسية لتحليل الخطاب السردي، حيث تعدّ "مصنفاته من المصادر المهمة في النقد للقصة والرواية"[3]، باعتبار أن "ما جاء

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص: 40

[2] عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص: 145

[3] ناهضة ستار ،بنية السرد في القصص الصوفي ، مرجع سابق، ص:67

بـه من مصطلحات جديدة غيّرت نظرة النقد الجديد إلى النص الأدبي"[1]، كونها أعطت دفعا قويا للدراسات التي جاءت بعده.

رولان بارت (Roland Barthes): يصنف مع أصحاب الاتجاه الثاني، باعتباره عني بطرائق السرد وأساليب الحكاية، حيث "قدّم خدمات جليلة للدراسات الأدبية، وذلك من خلال الكم الهائل الذي خلّفه من المؤلفات"[2]، فهو أصدر كم هائل من المؤلفات، أهمها: "الدرجة صفر للكتابة 1953، ميشيليه بقلمه 1954، عن راسين 1963، مقالات نقدية 1964، عناصر السيميولوجية 1965، نقد وحقيقة 1966، نظام الموظة 1967، س/ز سارازين 1970، إمبراطورية العلامات 1970، صادر فوريه لايولا 1971، مقالات نقدية جديدة 1972، متعة النص 1973، رولان بارت 1975، مقاطع من خطاب عاشق 1977، الدرس1978، سولرزكاتبا 1978، الغرفة المنيرة 1980[3].

فبارت كان من بين الذين "يبحثون عن بنية في كل قراءة لعمل أدبي ما ويجتهدون في ذلك لاكتشاف القواعد التي تنظم عمل البنية"[4]، حيث صنفت كتاباته لتمدد إلى ثلاث مراحل متميزة سميت بثلاثة أشكال من الكتابة أو ثلاث لغات:[5]

---

[1] مجموعة من الباحثين ، السرديات و الترجمة العربية، مرجع سابق، ص:40

[2] زغودة اسماعيل، بنية المكان في الرواية الجزائرية المعاصرة، عبد الجليل مرتاض نموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في تحليل الخطاب، كلية الآداب واللغات، جامعة ابي بكر بلقايد تلمسان، 2014/2013م، ص:71

[3] عمر عيلان، في مناهج التحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص: 38-39

[4] بشير تاوريريت، محاضرات في المناهج النقد الأدبي المعاصر، ط1،دار الفجر للطباعة والنشر، 2006، ص:10

[5] ينظر، عمر عيلان ،في مناهج تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص: 40

- **المرحلة الأولى:** تناسب مفهوم اللغة، التي نجدها في المجالات العامة المتنوعة، مثل التاريخ، المجتمع البرجوازي، السيمولوجيا.

- **المرحلـة الثانيـة:** المتميزة بالعمليـة جاءت بعد كتابـه "أسطوريات" ويمكن أن ندعوها كتابة نظام الموضة، أو القصيدة العلمية، فبارت (Barthes)، سعى من خلال تنظيم الأنظمة الدالة إلى إقامة نموذج السرد في مقاله التحليل البنيوي للسرد.

-**المرحلـة الثالثـة:** لغة النص، وهي مكونة من مجموعة من العناصر الدال، المتعة، الكتابة، الدالة القرائية، وهي مرحلة عشق الكتابة.

كما حاول تحديد مهمات النص، كون أن "النص هو الذي يوجد الضمان للشيء المكتوب، جامعا وظائف صيانته الاستقرار، استمرار التسجيل الرامي إلى تصحيح ضعف الذاكرة، وعدم دقتها، هذا من جانب، ومن جانب آخر شرعية الحرف الذي هو أثر يتعذر الاعتراض عليه، فالنص سلاح في وجه الزمن والنسيان، وفي وجه برعات القول الذي يستدرك، ويخلط، ويتنكر بسهولة تامة"[1]، بمعنى أن النص هو الضامن للشيء المكتوب حيث ينقله من وجوده الزماني الصوتي إلى وجوده المكاني المجسد، بواسطة عملية الكتابة المتمظهرة من خلال رسم الحروف. ما يجعلنا نكتبه ونعود إليه متى شئنا ونستعمله متى أردنا.

1منذر عياش الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط1، مركز الانماء الحضاري، 2002م، ص: 125

كما يعد كتابه عن راسين(sur racine)، الذي أصدره 1963، بمثابة القطيعة مع النقد الكلاسيكي، ومؤسسا لرؤية جديدة في مقاربة النص السردي، عمادها أن النص كيان لغوي مغلق على نفسه بعيدا عن السياقات الخارجية، معززا طرحه "من الناحية الاجرائية بنشره لمقاله المنهجي "مقدمة في التحليل البنيوي للسرد، الذي نشره عام 1966، ضمنه البحث في مكونات النص السردي بتنوعاته المختلفة، حيث توصل إلى جملة من النتائج القابلة للإنجاز في مستوى التحليل، هذه المستويات التي يتمظهر من خلالها السرد تمثل بنية متشابكة تحكمها عناصر تحليلية، هي: مستوى الوظائف، ومستوى الأفعال، ومستوى السرد أو الخطاب السردي"[1]، بمعنى أن التحليل السردي عنده يتجلى من خلال ثلاث مستويات:

مستوى الوظائف: ولتحديدها، يقول بارت(Barthes): "بما أن كلّ نسق هو تأليف لوحدات أقسامها معروفة، فيجب علينا أولا تقطيع السرد وتحديد مقاطع الخطاب السردي، بحيث نتمكن من توزيعه إلى عدد من الأقسام، وبكلمة واحدة يجب تحديد أصغر الوحدات السردية"[2]، حيث اعتمد في دراسته لها ترتيبا خاصا، فـ"بدلا من ترتيب الوظائف في شكل متعاقب، يتم ترتيبها على هيئة طبقات ومستويات، تماما كما تلجأ الألسنية إلى ترتيب

[1] عمر عيلان في مناهج تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص:65-66

[2] رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي و آخرون، طرائف تحليل السرد الأدبي، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط 1992م، ص: 14

الكلمات في محوري التراكيب والاستبدال"، فهو يعطي أهمية للوظائف في التحليل السردي.

فبارت(Barthes)، من خلال عمله هذا، "لا يتحدث عن الوظائف في نوع حكائي محدد، ولكن عن الوظائف باعتبارها وحدات تُكوِّن كل أشكال الحكي، وهو لا يحصر الوظيفة في الجملة، فقد تقوم كلمة واحدة في نظره بدور الوظيفة في الحكي إذا ما نظر إليها في سياقها الخاص"[1]، فدراسة الوظائف لها دور أساسي في "الكشف عن الأهمية البالغة التي تشكلها في السرد الروائي، بوصفها مهمة أصلية في نظام قائم على وحدات ذات طابع مضموني يربط بين مقاطع القصة بالضرورة، فعندما ننظر إلى أي عنصر منها نجده يحمل دلالة على مستويات مختلفة يكون لها أثر واضح يستحق أن يدرج في النظام الوظيفي للقصة، وذلك من منطلق أنه لا يوجد شيء فائض غير ذي جدوى ما دام مسجلا في الخطاب، فكل عنصر قابل للتسجيل هو ضروري وملهم في ذات الوقت"[2]، فالعناصر المكونة للقصة كلها ذات قيمة في تحديد الدلالة الكلية للنص.

كما أن العنصر القصصي "يعد وظيفيا إذا كان له شأن خطير فيما سيأتي من أحداث وإذا كان له مفهوم منتشر يشارك في معنى القصة"[3]، وعندما أشار إلى أصناف

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي من متطور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص:28

[2] احمد جبر شعث، شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص: 36

[3] المرجع نفسه، ص: 36

الوحدات الوظائفية، صرّح قائلا: "يجب توزيع الوحدات الوظيفية إلى عدد صغير من الأصناف الشكلية، وإذا أردنا تحديد هذه الأصناف دون الاستناد إلى مادة المضمون فعلينا من جديد اعتبار مختلف مستويات المعنى، هناك بعض الوحدات ترتبط فيما بينها بوحدات من نفس المستوى وعلى العكس من ذلك، إذا أردنا الالمام بالوحدات الأخرى فيجب الانتقال إلى مستوى آخر، من حيث نحصل توا على صنفين كبيرين من الوظائف وظائف توزيعية وأخرى ادماجية"[1]، يكون لها أثر كبير في تحديد دلالة القصة.

فبارت(Barthes)، من خلال عمله هذا سعى إلى تقسم الوحدات الوظائفية إلى قسمين: وحدات توزيعية وأخرى وحدات إدماجيه، فالأولى– "التوزيعية(distributionnelles)، تتطابق مع الوظائف التي وضعها بروب، حيث يقضي الفعل إلى فعل آخر"[2]، وهذه الوظائف التوزيعية بدورها تنقسم إلى قسمين:[3]

– **الوحدات التوزيعية الأساسية:** التي تُكوِّن الهيكل الأساسي للنص السردي، مبنية على أساس من الترابط السببي والمنطقي.

[1] رولان بارت، التحليل البنوي للسرد، تر: حسن بحراوي و اخرون، مرجع سابق، ص: 15

[2] سيدي محمد بن مالك، السرد والمصطلح، مرجع سابق، ص: 44

[3] عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص: 67 – 68

- **الوحدات التوزيعية الثانوية:** وهي ربط الصلات و ملء التجاويف القائمة بين عناصر الهيكل الأساسي وتوضيح المسارات المرتبطة ببنية السرد الأساسية، فهي سرود صغرى ضمن البنية الكبرى.

أما الوحدات الادماجية: فهي "لا تحيل على فعل لاحق مُكمِّل، ولكن تحيل فقط على مفهوم ضروري بالنسبة للقصة المحكية"[1] ، وهي بدورها تنقسم إلى قسمين:[2]

- **القسم الأول:** يقوم بوصف المشاعر والأحاسيس والطباع والصفات الخاصة بالشخصيات.

- **القسم الثاني:** يقدّم معلومات عن الأماكن التي تقع فيها الأحداث الخاصة بالشخصيات وأزمتها.

وتتسم هذه الوحدات باختلافها عن الوظائف التوزيعية بأنها غير أساسية في مادة الحكي فلا يؤدي إغفالها أو إسقاطها من سياق البنية الأساسية إلى حدوث اختلاف في مسار القص، لأن طابعها التراكمي غير السببي هو المتحكم في خصوصيتها ثم يضيف قائلا: أن "الوظائف والقرائن، من المفروض أن يسمحا بإقامة تصنيف السرود، هناك

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 29

[2] عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص: 168

بعض السرود تكون شديدة الوظيفية مثل (الخرافات الشعبية)، وبالمقابل هناك بعض سرود أخرى تكون شديدة القرينية (مثل الروايات السيكولوجية)"[1].

فبارت من خلال تمييزه بين الوحدات التوزيعية والوحدات الادماجية، "استنتج مسألة أساسية، اعتمادا على هذا التمييز، تهمّ كل أنواع الحكي، إذ يرى أن الوحدات التوزيعية ويسميها أيضا الوظائف، تطغى في الأنماط الحكائية البسيطة كالحكايات الشعبية، بينما تطغى الوحدات الادماجية (القرائن/العلامات)، في أنماط الحكي الأكثر تعقيدا كالروايات السيكولوجية"[2]، ثم يؤكد على أهمية هذا التمييز حين يصرح بأن "القرائن/العلامات ـ الوحدات الادماجية ـ بسبب الطبيعة العمودية نوعا ما لعلاقاتها، هي وحدات دلالية، تحيل على مدلول وليس على (عملية)، إن قانون القرائن، قانون افتراضي يوجد خارج المركب الصريح، هذا القانون استبدالي، وبالعكس من ذلك فان قانون الوظائف – الوحدات التوزيعية– قانون نظمي أو سياقي"[3]، فبارت(Barthes)، "يعتبر إدخال الوحدات الادماجية في الحكي له طبيعة استبداليه(paradigmatique)، في حين أن إدخال الوحدات التوزيعية –وهي الوظائف بالمعنى الصحيح في نظره، له طبيعة تركيبية(syntagmatique)"[4]، و"تمنحنا هذه المقومات العميقة فرصة إعادة النظر مرّات

[1] سيدي محمد بن مالك، السرد و المصطلح، مرجع سابق، ص: 44

[2] حميد لحميداني، بنية السردي، من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 29

[3] عمر عيلان، في المناهج تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص: 169

[4] حميد لحميداني، بنية السردي، من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 30

عدّة في النص الروائي وتحديد مفاصل السرد من حيث معنى القصة ونقاط ارتكازها ومحاورها الأساسية في سبيل إعطاء معاني لها"[1].

وبالإضافة إلى هذا، فقد أكد على أن "داخل واحد من هذين الصنفين، يمكن تحديد صنفين صغيرين من الوحدات السردية، وإذا ما استعدنا صنف الوظائف، فإن وحداته ليس لها كلها نفس (الأهمية) بعضها يكون مفاصل حقيقية (أو لشذرة منه)، والبعض الآخر لا يفعل سوى أن (يملأ) الفضاء السردي الذي يفرق الوظائف المفصلية: فلنسم الأولى بالوظائف الرئيسية (أو أنوية) والثانية بالوسائط مراعاة لطبيعتها التكميلية"[2] (فبارت)، من خلال قوله هذا، قد صنّف الوظائف إلى نوعين، الأولى وظائف رئيسية أو أنوية والثانية وسائط وظيفة، مما يجعل هذا التقسيم "ينطلق من الادراك العميق لدرجة أهمية النوعين، فبعض الوظائف يؤدي معنى أساسيا لا يمكن الاستغناء عنه أو حذفه وإلا تسبب في انهدام القصة، وبعضها الآخر يقوم بملء الفضاء السردي الذي يفصل بين الوظائف"[3]، بمعنى أن بعض الوظائف لا يمكن الاستغناء عنها، كونها هي النواة الأساسية في بناء الحكاية، ومن دونها لا معنى لوجود حكاية، وأن "أهم علامة لها- الوظائف الرئيسية –أنها تحسم قضايا، أو أمورا تحتاج إلى تفسير حقيقي فتفتح بابا أمام التعاقب المنطقي لتتابع القصة، أما الوسائط، فهي تقيم ترابطا مع النواة، وتبقى ما دامت

[1] أحمد جبر شعث، شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص: 36-37

[2] رولان بارث، التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي وآخرون، مرجع سابق، ص: 16-17

[3] أحمد جبر شعث، شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص: 36-37

هذه الرابطة قائمة، وسواء أكانت الوظائف أنوية أو وسائط، فإنها تعد طبقة مهمة من الكلام، كما تعد الدلائل ذات أهمية لكونها تحيل إلى طبع من الطباع أو شعور معين أو مناخ فلسفي، مما يؤكد أنها تحتوي دلالات ضمنية تتطلب نشاطا تفكيكيا لمعرفة السمات"[1]، فهذه الوحدات سواء أكانت وحدات توزيعية أم إدماجيه، فإن لها أهمية في بناء القصة، كونها تحمل دلالات ضمنية، تستدعي قراءة متأنية لتفكيكها وتحليلها.

مستوى الأفعـال: والتي يحددها من خلال مجموع الأعمال المنجزة في العمل السردي، حيث "يتم تحديد الفاعلين فيه أو المفعول بهم، تماما مثلما هو محدد بالعلاقات النحوية في الدراسات اللغوية، والنظر للفاعلين ومن يقع عليهم الفعل في النص السردي لا يجب أن يكون بوصفهم كيانات بشرية ذات أبعاد نفسية، بل كعوامل نحوية تقوم بالفعل أو تتلقاه"[2]، كون أن "هذه العوامل لا يمكن أن توصف ولا أن تصنف باعتبارها شخوصا سواء اعتبرناها شكلا تاريخيا صرفا وخاصا بأجناس أدبية معينة، وبالتالي ينبغي الاحتفاظ بها كحالة جد واسعة لكل السرود (الخرافات الشعبية النصوص المعاصرة)، التي تتضمن عوامل وليس شخوصا"[3]، بمعنى أنه لا ينظر إلى الشخصيات في حد ذاتها وإنما ينظر إلى الأفعال التي تقوم بها باعتبار أن "الشخصيات كائنات من ورق، وليس لها أي وجود فعلي، ولهذا يمكن اعتمادها في سياق أشمل هو الوظيفة العاملية التي تؤديها داخل

[1] أحمد جبر شعت، شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص: 37

[2] عمر عيلان في مناهج تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص: 69

[3] رولان بارت، التحليل البنوي للسرد ،تر: حسن بحراوي وآخرون، مرجع سابق، ص: 23

النص، كأن تصنف ضمن الوظيفة العاملية وفق محور الاستبدال: المساعد/المعارض الذات/الموضوع، المرسِل/ المرسَل إليه"[1]، كونها "تنتظم وفق منطق يقوم على الأزواج، فإن العالم اللانهائي للشخصيات يخضع بدوره لبنية سياقية تنعكس على امتداد السرد وهذه الأزواج هي: (الذات/ الموضوع، المانح/ المستقبل، العامل المساعد/ العامل المعاكس"[2]، كما أنه يؤكد على أن "المقصود بمستوى الأفعال لا يجب أن يؤخذ في مستوى الشخصيات من خلال الأحداث، بل من خلال إدراج هذه الأحداث وعلاقاتها بالشخصيات ضمن محاور عملية (praxis)، هذه المحاور هي: محور الرغبة (Désir) محور التواصل (Communication)، ومحور الصراع (Lutte)"[3].

مستوى السرد: يؤكد بارت (Barthes)، على "أن المستوى السردي تحتله العلامات السردية، وهي مجموع العناصر الاجرائية التي تدمج الوظائف والأفعال داخل التواصل وقد تمحور حول مانحه ومتلقيه"[4]، فهو يرى أن "القضية في الواقع ليست في استبطان دوافع الراوي، ولا في استبطان الآثار التي ينتجها السرد في القارئ، إنها في وصف النظام الذي يكون فيه للراوي والقارئ معنى على طول القصة نفسها وهذا التمييز هو على درجة كبيرة من الأهمية، فهنا يتم تحديد نطاق عمل البحث حول صيغة السرد

[1] عمر عيلان في مناهج تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص:69

[2] رولان بارت التحليل البنوي للسرد، تر: حسن بحراوي و اخرون، مرجع سابق، ص: 24

[3] عمر عيلان في مناهج تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص: 70

[4] رولان بارت التحليل البنوي للسرد، تر: حسن بحراوي و اخرون، مرجع سابق، ص: 28-29

في المكان الذي يمكن القول بأن كلا من القارئ والمؤلف يتحاوران فيه حول المادة المقدمة في النص"[1]، باعتبار أن مستوى الخطاب "يتعلق بالجانب الإنجازي للغة داخل النص السردي، وبمجموع الرموز والعلاقات اللغوية القائمة التي تربط بين السارد المرسِل والمتلقي في النص، وتتمظهر من خلالها مختلف الوحدات الوظائفية التكوينية"[2]، وحتى يكون هناك سرد فلا بد من وجود سارد و متلقي لهذا السرد، لذلك نجد بارت (Barthes)، قد قدّم ثلاثة مفاهيم تقسم الساردين إلى ثلاثة أنواع:[3]

- **المفهوم الأول:** يرى أن القصة يرسلها شخص، ولهذا الشخص اسم، هو المؤلف

- **المفهوم الثاني:** فيجعل من الراوي نوعا من أنواع الوعي الكلي، لأن الراوي يرسل القصة من وجهة نظر عليا، حيث أنه يعرف شخصياته في مستواها الداخلي والخارجي

- **المفهوم الثالث:** فيقف بقصته عند حدود ما تستطيع الشخصيات أن تلاحظه وتعرفه، فتكون العملية السردية على شكل تناوب بين الشخصيات المرسلة للقصة.

غير أن بارت(Barthes)، يشير إلى أن المفاهيم الثلاثة تشكل عائقا أمام التحليل لأنها تعامل الراوي أو السارد والشخصيات على أنها شخصيات واقعية، في حين أن كلا من السارد والشخصيات، هي كائنات من ورق، والراوي الفعلي لا يمكن أن يكون

[1] سليمان وائل سيد عبد الرحمان تلقي البنوية في النقد العربي، مرجع سابق، ص: 112-113

[2] عمر عيلان في مناهج تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص: 70

[3] سليمان وائل سيد عبد الرحمان، تلقي البنوية في النقد العربي، مرجع سابق، ص:113

هو المؤلف لأن الذي يتكلم في السرد ليس هو الذي يكتب في الواقع والحياة[1]، فهو يؤكد على عدم واقعية الراوي أو الشخصيات الروائية أو السارد، كونها في حقيقة الأمر ماهي إلا كائنات من ورق، يوظّفها الكاتب بواسطة اللغة، من خلال رصّ الكلمات وضمّ بعضها إلى بعض.

الاتجاه الثالث الخاص بمستوى الدلالة: والذي يتزعمه جان غريماس(jean Greimas)، فهو "ينطلق من مفاهيم نظرية في مسألة المعنى، هادفا إلى إقامة نموذج عام يقنن التأليف القصصي، باعتباره نظاما دلاليا، وشكلا من أشكال التواصل، ساعيا إلى الإسهام في بناء نظرية عامة للسيمياء"[2]، معتبرا أن مجمل القواعد والأسس التي تنظم العملية السردية، هي النحو السردي، فيرى "أن السردية تقوم على مجموعة من الملفوظات المتتابعة والموظفة المستندات فيها لتشاكل جملة من التصرفات الهادفة إلى تحقيق مشروع"[3]، حيث أسس رؤيته عن طريق التمييز بين مستويين في التحليل في معالجة القصة "المستوى السردي الظاهر، الذي تخضع جميع صوّره للمتطلبات الخاصة للأنظمة اللغوية التي تعبر بواسطتها، ومستوى كامن، يؤلف أساسا بنويًّا مشتركا، حيث تسبق القصة صورتها في الوجود والانتظام، أي مستوى سيميائي مشترك يختلف عن المستوى

[1] ينظر، عمر عيلان في مناهج تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص: 71

[2] عبد الحميد بورايو منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، مرجع سابق، ص: 38

[3] ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، مرجع سابق، ص: 68

اللغوي، وهو منطقي وسابق على الصورة في أية أداة تعبير يختارها، فالبنيات السردية في مستوى الصورة، تقابل البنيات اللغوية للقصة، والتحليل السردي يلازمه تحليل الخطاب"[1].

فهو يرى أن "المسرود يتصف بمستويين: سطحي وعميق، الأوّل يختص بالفواعل والثاني يعتمد نظام الوحدات المعنوية الصغرى"[2]، فغريماس(Greimas) حاول تجاوز الشكلي لبنية الحكي، باعتبار التحليل الوصفي والتحليل الوظيفي متكاملين، من هنا يحلل القصة (العالم الصغير)، التي يوجد فيها العوامل أو تمارس داخلها وظائفها، حيث يضع تصوّره للعوامل مستندا على مفهوم اللسانيات لها، فقد لاحظ أن الوظائف في النحو التقليدي أدوار تمثّلها كلمات فالفاعل هو الذي يقوم بالفعل والموضوع هو الذي يتلقى الفعل والجملة تمثل المشهد، وهكذا فإن الأفعال والممثلين يتغيرون بينما لا يتغير المشهد، ويحصل على علاقتين تربط العوامل في شكل تقابلي:[3]

الفاعل	مقابل	الموضوع
المرسل	مقابل	المرسل إليه

[1] عبد الحميد بورايو، منطق السرد، مرجع سابق، ص: 38-39

[2] ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، مرجع سابق، ص: 68

[3] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، مرجع سابق، مرجع سابق، ص: 15-16

كون أن أي "فعل أو حدث تسجله الرواية هو فعل يقوم به الإنسان أو يحدث له، ومن ثم فإن شخصيات الرواية هي التي تقوم بالأفعال داخل العمل الروائي وتحرّك الأحداث، ومن هنا تأتي التسمية التي أطلقها على الشخصيات، حيث أطلق على الشخصية مصطلح الفاعل (Actants)، باعتبار أنها قائمة بالفعل وفق نسق من الدوال"[1]، حيث لاحظ أن "الشخوص البروبية ما هي إلا عوامل حددها بروب بدائرة نشاطها المتكونة من مجموعة الوظائف الموزعة عليها، لكنه لم يستطع الوصول إلى مصطلح العامل"[2].

كون "أن الفاعل لابد أن تكون له قبل ممارسة الفعل كفاءة خاصة لكي يصبح فاعلا عاملا، وطبقا لمنطق البواعث، فإن افتراض الفعل من الفاعل يتطلب مسبقا كفاءة لأدائه، وتتجلى هذه الكفاءة في أنه لكي يقوم الفاعل بالفعل لا بد أولا أنه يريد أن يفعله، أو يجب عليه أن يفعله، أو يعرف كيف يفعله، أو يستطيع فعله، وبهذه الطريقة فإن الفاعل العامل يمكن أن يقوم في البرنامج السردي المحدد بعدد من الأدوار الفعلية هذه الأدوار تتحدد هي الاخرى بموقع العامل في التسلسل المنطقي للسرد، أي بوصفه النحوي

[1] الفارابي عبد اللطيف، شيكر أبو ياسين، العالم الروائي عند غسان كنفاني، مرجع سابق، مرجع سابق، ص: 59

[2] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، مرجع سابق، مرجع سابق، ص: 15-16

وبعملية رصد خواصه الكيفية، مما يجعل من الممكن تحديد قواعده السردية"[1]، هذه العناصر التي توصل إليها (غريماس)، في حقيقتها ما هي إلاّ ثمار (بروب).

باعتبار أن عمل (غريماس)، كان متكئا على ما توصل إليه بروب من نتائج، حيث استخرج (غريماس)، "من بين شخوص بروب الطرفين اللذين يؤلفان صنف الفاعل مقابل الموضوع أو (الشيء)"[2]، حيث "تتمفصل العلاقة التقابلية للمقولة العاملية (ذات تقابل موضوع) ضمن المستوى الدلالي بوصفها أثر للمعنى (سميم) كعلاقة (الرغبة) علاقة تتمظهر على صعيد تواردات المحكي في صورة (تحري)، إن كل تحويل سردي يتجلى في الخطاب، يجد مصدره في تلك التعديلات التي يمارسها المحكي على علاقة الذات بالموضوع، ثم إن الملفوظ السردي البسيط لا يتحدد إلاّ في ضوء العلاقة الموجهة بين مصدر الحركة (الذات) وهدفها (الموضوع)"[3].

لذلك تظهر هذه العلاقة "مع استثمار دلالي هو الرغبة... إذ العلاقة ذات/موضوع، الموافقة للنسبة ذات/منفعل (ذات = يكون راغبا، موضوع = يكون مرغوبا)، إنها تحدد ما يسميه غريماس (Greimas)، ملفوظ حالة، بالفعل إن الأمر يتعلق هنا بوضعية عنصر بالنسبة إلى آخر، هي علاقة ربط تسمح باعتبار هذه الذات

[1] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، مرجع سابق، ص: 45-46

[2] عبد الحميد بورايو، منطق السرد، مرجع سابق، ص: 40

[3] مجموعة من الباحثين، السرديات و الترجمة العربية، مرجع سابق، ص: 13

وهذا الموضوع كتواجد سيميائي لأحدهما من أجل الآخر دون التطرق إلى طبيعة وجودية كل واحد من المصطلحين الذين لا يتحددان إلاّ من خلال علاقة أحدهما بالآخر في اقتضاء متبادل"[1].

أما الصنف الثاني، فهو علاقة المرسل بالمرسل اليه: والذي تربطهما علاقة التواصل، لفهم هذه العلاقة، يرى غريماس(greimas)، "أن الفاعل يحتاج إلى دافع كي يحقق تلك الرغبة يسميه المرسَل والرغبة ذاتها تكون موجهة إلى عامل آخر هو المرسِل إليه، ولا تمر العلاقة إلا عن طريق علاقة الرغبة التي تربط الفاعل بالموضوع"[2]

وبالإضافة إلى هذين الصنفين، فإن "هناك شخوص أخرى تخرج عن نطاق النموذج النحوي، تقوم بنوعين من الأدوار، دور المساعد على تحقيق الرغبة، وتسهيل الاتصال، ودور المعرقل في وجه تحقيق الرغبة والاتصال"[3]، حيث تكون بين هذين الطرفين علاقة تقابل، مساعد/معارض، فالأول "يتمثل في مد المساعدة من خلال العمل قي اتجاه الرغبة

[1] جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري، ط1، منشورات الاختلاف، 1428هـ/ 2007م، ص: 105- 106

[2] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص: 16

[3]، عبد الحميد بورايو، منطق السرد، مرجع سابق، ص: 40

أو تسهيل التواصل، والآخر على العكس، يتمثل في خلق العراقيل بتصديه إما لتحقيق الرغبة أو للتواصل مع الموضوع"[1]، بمعنى أن الأوّل يُسهّل سيرورة الرغبة والتواصل ويعمل الثاني على خلق معوقات تقف ضد تحقيق الرغبة وحصول التواصل.

لذلك تظهر هاتان المجموعتان في صورة عاملين ظرفيين يترجمان الانعكاس البسيط لإرادة تصرف الذات ومقاومتها، انعكاس يحدده موضوع الرغبة ايجابيا أو سلبا وهو ما يجعل هذه المقولة محور الصراع[2]، فمن خلال عمله هذا في تحديد هذه الأصناف، قسّم غريماس(Greimas)، "الملفوظ السردي إلى ملفوظ حالة يحدد اتصال الذّات بالموضوع أو انفصالها عنه، وملفوظ فعل يستهدف تحقيق حالة الاتصال أو الانفصال ويفترض الفعل أو الأداء وجود كفاءة فعل مسبقه تتألف من أربع جهات(modalités)، هي: واجب الفعل، وارادة الفعل، ومعرفة الفعل، وقدرة الفعل ويقضي شكل الفعل إلى تصنيف الشخصية إلى عوامل ستة، هي: المرسل، والمرسل إليه، والذات والموضوع، والمساعد والمعارض"[3]، ومن خلال هذا التحليل جاءت ترسيمة غريماس الشهيرة على الشكل التالي:[4]

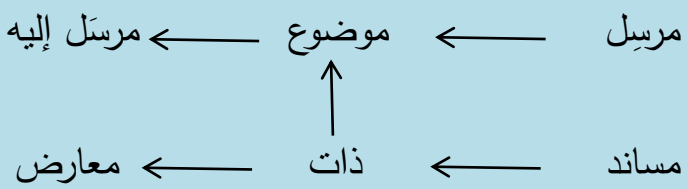
---

[1] جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري، ص: 110- 111

[2] ينظر، مجموعة من الباحثين السرديات و الترجمة، مرجع سابق، ص: 13

[3] سيدي محمد بن مالك السرد و المصطلح، مرجع سابق، ص:51

[4] السعيد بوطاجين الاشتغال العالمي، دراسة سيميائية ، غدا يوم جديد "لابن هدوقة عينة"، ط1، منشورات الاختلاف، 2000م، ص: 16



لقد اعتبر بعض النقاد أن العناصر المكونة لهذا الأنموذج العاملي، "هي التي تشكل البنية المجردة الأساسية في كل حكي بل في كل خطاب على الاطلاق"[1]، حتى أصبح بمثابة الأداة الاجرائية التي تصلح بأن تكون أداة للتحليل في جميع الخطابات، غير "أن الكشف عن المنطق العاملي يستدعي دراسة العلاقات وفق استراتيجية سردية محددة، ووفق نظام نحوي يستدعي التحكم فيه بدقة، ولذلك يصبح الملفوظ، كيفما كانت طريقة تمفصله، عبارة عن مجموع العلاقات بين العوامل التي تشكله، وفي مستوى أوسع عند اختراق حدود الجملة الواحدة، على عكس اللسانيات، يغدو الاشتغال العاملي أكثر جلاء وقدرة على التنظيم والتصنيف"[2]، كونه يتجاوز حدود الجملة التي تقف عندها اللسانيات، لما له من خاصية الظهور والقدرة على التنظيم والتصنيف.

وبالإضافة إلى الأنموذج العالمي كان أهم ما أنجزه غريماس(Greimas)، في نظرية الدلالة هو المربع السيميائي الذي "قدّمه على أنّه عملية عَيَانيه أو وسيلة إيضاح بصرية تساعد على الفهم"[3]، حيث "تتأسس فكرته على أن الدلالة تستخلص من علاقات

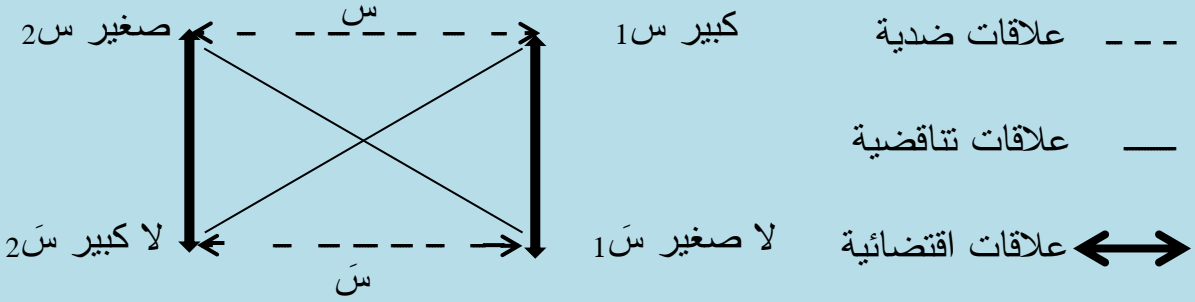
[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص: 36

[2] السعيد بوطاجين، الاشتغال العالمي، مرجع سابق، ص: 19

[3] غريب إسكندر، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، دط، المجلس الأعلى للثقافة، 2002م، ص: 97

الاختلاف والتقابل القائمة بين حزمة من الوحدات الدالة، فالطول لا يدرك إلا بالقصر وهكذا"[1].

فغريماس(Greimas)، قد استخدم هذا المصطلح "للتعبير عن التمثيل المرئي لبنية الدلالة الأولية ، كونها علاقة بين لفظين على الأقل، ومعنى ذلك أنها تقوم فقط على التضاد الذي يميّز المحور الاستبدالي في اللغة ، مع أن التقاليد اللغوية تفرض مفهوم الثنائية، وذلك بوجود نوعين من العلاقات الثنائية: التضاد والتناقض"[2]، حيث أن "هذه الثنائيات غير قابلة في ذاتها – لإنتاج دلالة ما إلا إذا دخلت في شبكة من العلاقات تمنحها وجها إجرائيا"[3]، ومن هذه الثنائيات المبنية على علاقة التضاد والتناقض رسم غريماس مربعه السيميائي، ومثله بالترسيمة التالية:[4]



[1]ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، مرجع سابق، ص:68

[2]لطيف زيتوني ،معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص:147

[3]سعيد بنكراد، سيمولوجية الشخصيات السردية، رواية "الشراع والعاصفة لحنا مينا، ط 1، دار مجد لاوي، عمان 2003م، ص:73

[4]سعيد بنكراد سيمولوجية الشخصيات السردية، مرجع سابق، ص : 74

فهذا المربع السيميائي الذي اقترحه غريماس (Greimas) لتحليل النصوص له أهمية بمكان من خلال وظيفته الأساسية التي يتم بواسطتها " اكتشاف بنية الدلالة العميقة المؤسسة للنص والمتحكمة في بنيته السطحية باعتباره يجسد شكل المعنى الذي يبنى عليه النص في جملته"[1]، ومن خلال تمظهر هذه العلاقات داخل المربع السيميائي نستخلص العلاقات الأساسية بين أطراف هذا المربع بثلاث: التضاد(كبير/صغير) والتناقض(كبير/لا كبير، صغير/لا صغير) والتكامل(صغير/لا كبير ، كبير/لا صغير)[2] وعند قراءتنا لهذه العلاقات التي كونها المربع السيميائي و"من أجل انتقاء العنصر الضدي يجب إسقاط العنصر المناقض، وبناء عليه فإن إسقاط العنصر الاستبدالي على المحور التوزيعي معناه استخراج العمليات من صلب العلاقات"[3]

ولأجل فهم هذه الإجراءات وهذه التحديدات التي انبثقت من هذه العلاقات المختلفة، "يستخدم غريماس، التضاد والتناقض بحسب التحديد الذي يأخذ به علم المنطق، فهذا العلم يرى لكلمة «حار» مثلا، علاقتين: التضادّ(حار/ بارد) والتناقض(حار/غير حار)، ولكنه يهتم عموما للتناقض لأن الاستبعاد فيه متبادل (يستحيل منطقيا جمع الحار وغير الحار)، بينما التضاد غير دقيق لأن الجمع بين الحار والبارد

[1] ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، مرجع سابق، ص: 68-69

[2] ينظر لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص: 147-148

[3] سعيد بنكراد، سيمولوجية الشخصيات السردية، مرجع سابق، ص: 74

ممكن"[1]، فمن خلال هذين النموذجين – النموذج العاملي والمربع السيميائي – استطاع غريماس (Greimas)، أن يقدّم نظريته التحليلية، لتكون أداة تحليل في يد كل دارس أو باحث يود تحليل نص ما، غير أن (ج. فونتاني)، يرى أن "بناء مربع سيميائي في أثناء تحليل نص يفترض أننا إزاء مقولة قارة، منتصبة ويكون تشكلها مكتملا، وحتى يتم إبراز الطريقة التي تدرك بها مجموعة من الصور وتنتقي وتعد اعدادا بهدف تنظيمها في شكل مقولات، ينبغي اللجوء إلى مناهج ونماذج أخرى"[2]، بمعنى أن هذا النموذج الذي جاء به غريماس (Greimas)، غير كاف وحده في تحليل النصوص والامساك بالمعنى العام لها، أو الوصول إلى دلالتها، من دون اللجوء إلى مناهج أخرى أو الاستعانة بأدوات إجرائية لنماذج تحليلية أخرى.

وخلاصة القول هو أن "الدراسات التي عنيت بالسرد عديدة وشكلت تيارات واتجاهات مختلفة بداية من المدرسة الشكلانية الروسية ونهاية بالدراسات البنائية بمختلف أنماطها واتجاهاتها وأقطارها"[3]، هذا التعدد في الرؤية والدراسات والاتجاهات التي عنيت بالسرد هو الذي أدّى إلى "تعدد المصطلحات وتشعب التصورات في ميدان السّرديات عامة وفي الناهج المنتمية إلى فروعها الثلاثة خاصة، إذ غالبا ما يسود الاختلاف بين علماء السرد في الاصطلاح على تصور جامع مانع لمصطلح معين، وذلك بسبب التمايز

[1] لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص: 148

[2] رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، ط1، دار مجدلاوي، عمان، 1427م/2006م، ص: 19

[3] مراد عبد الرحمان مبروك ، آليات المنهج الشكلي، مرجع سابق، ص: 30

القائم في رؤية كل منهج للمكون موضوع الوصف/ أو التأويل، إن كان حكاية أو خطابا أو دلالة"[1]، فكانت الدراسات التي اهتمت بالسرد، تبعا لذلك متباينة في المنطلق والمنهج والرؤية والممارسة والنتائج.

[1] مجموعة من الباحثين، السّرديات والترجمة العربية، ص: 98

الحيز الروائي: يعد الحيز أحد مكونات الرواية، فهو من العناصر الأساسية التي يتشكل منها الهيكل الروائي، يقوم بدور فاعل في بنائها وتركيبها، فـ"الحيز الأدبي عالم دون حدود، وبحر دون ساحل، وليل دون صباح، ونهار بلا مساء، إنه امتداد مستمر مفتوح على جميع المتّجهات وفي كلّ الآفاق"[1]، فمنه تنطلق الأحداث وفيه تسير الشخصيات، وقد يشحن بدلالات يكتسبها من علاقاته بها، كونه " ليس عنصرا زائدا في الرواية، فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة بل إنه قد يكون ببعض الأحيان، هو الهدف من وجود العمل كله"[2].

كما أنه قد "يتجاوز دوره كديكور للدلالة على قضايا فكرية ونفسية، واجتماعية، واقتصادية، وسياسية (...)، إنه من أهم مكونات المضمون الروائي"[3]، لذلك وجب معرفته ودراسته دراسة منهجية، لمعرفة طابعه الفني، واستجلاء جماليته التي يضفيها على النص السردي كله.

باعتبار أن هذا الأخير "لا يتأتى بمفرده وإنما هو كل متكامل، تتضافر فيه عوامل تشكل النص الأدبي، وكل عنصر يضفي مسحة جمالية على الآخر لينتج لنا النص في

[1] عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 207

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، مرجع سابق، ص:33

[3] الشريف حبيلة، مكونات الخطاب السردي، مفاهيم نظرية، مرجع سابق، ص: 45

كامل جمالياته"[1]، لذلك "لا يجوز الفصل بين الحيز وبين الزمان من ناحية، وبين الشخصية أو اللغة أو الحدث من ناحية أخرى، فكلها عناصر مرتبطة ارتباطا عضويا"[2]، فيما بينها، وهو ما يجعل تحديد الدلالة الكلية للعمل الروائي مرهونة بدراسة العلاقات الوشيجة بين كل العناصر المكونة للنص الابداعي.

لذا لا يمكن للحيز "الحضور معزولا عن باقي مكونات النص الروائي(...) وليس بإمكان القارئ إدراك بعده الدلالي بعيدا عنها"[3].

وقد تناول الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض، في دراساته المختلفة للحيز♣ ، التي "لم يحد عنها طوال مسيرته النقدية، نظير مصطلح الحيّز الذي يكاد يمثّل محور دراساته التي ألّفها على امتداد خمس وثلاثين سنة (...)، لا يخلو أو يكاد، أيّ كتاب نقدي يضطلع فيه بتحليل قصيدة أو رواية أو حكاية أو أسطورة أو مثل من مبحث الحيز، فقد ألفينا هذا المبحث حاضرا على مستويّ النظرية والممارسة في معظم تلك الدراسات"[4]، ساعيا من خلال دراساته هاته تبيان أهمية استعمال مصطلح الحيز بدلا من المصطلحات

---

[1] جيهان عوض أبو عمرين، جماليات المكان في شعر تميم البرغوثي، ط1، دار الأيام للنشر والتوزيع، عمان، 2015م، ص: 47

[2] أحمد عوين، دراسات في السرد الحديث والمعاصر، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، دت، ص: 115

[3] الشريف حبيلة، مكونات الخطاب السردي، مفاهيم نظرية، ص: 44

♣ عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 185 وما بعدها، ألف- ياء، تحليل مركب لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد، ص: 173 وما بعدها، تحليل الخطاب السردي، ص: 245 وما بعدها، القصة الجزائرية المعاصرة، ص: 179 وما بعدها، في نظرية النص الأدبي، ص: 295 وما بعدها، شعرية القص وسيميائية النص، ص: 147 وما بعدها

[4] سيدي محمد بن مالك، السرد والمصطلح، مرجع سابق، ص: 124

الأخرى – المكان – الفضاء– في مقابل المصطلح الأجنبي(space–espace) (الفرنسي– الانجليزي) كون "أن الحيز، لغة هو ما انحاز إلى البيت، أي: انضم إليه والتحق به، وأصله من الحوْز بالواو، ثم أطلق على كل ناحية حيّزٌ، ثمّ صارت الناحية، في منظورنا، نحن –عبدالملك مرتاض– على الأقل، تعني كلّ فراغ أرضيّ أو سماويّ أو عموديّ أو وزنيّ أو حجميّ أو خطيّ (الطول والعرض) أو كلّ ما يدلّ على مكان غير جغرافيّ، كأحياز الأعمال السردية التي ينشئها الساردون في عوالمهم الخيالية، حتى نميّز المكان الجغرافي من الحيز الابداعي"[1]، لأن "المكان يعني الجغرافيا، وإن الفضاء يعني الأجواء العليا مما يكون فوق وطن ما، والذي يكون في متناول الطيران وتحت سيادة ذلك الوطن وسلطته"[2]

أما الحيز فإنه "قادر على أن يشمل كل ذلك بحيث يكون اتجاها وبعدا، ومجالا وفضاء وجوا وفراغا، وامتلاء، وخطا في أي شكل من أشكاله الهندسية الكثيرة التنوع (...)، هو كل فراغ أو حركة أو اتجاه أو بعد أو طول أو عرض أو حجم أيضا، ولكن مما يشأ عن تمثلات الخيال"[3]، فهو "الذي ينشئه القاص فيخادع القارئ عنه به، بادّعاء أنّه مكان جغرافي فعلا وحقا، من حيث هو مجرّد هيئة مكوِّنة من المكوِّنات السردية

[1] عبدالملك مرتاض، شعرية القص وسيميائية النص، مرجع سابق، ص: 147

[2] عبد الملك مرتاض، ألف– ياء، تحليل مركب القصيدة(أين ليلاي) لمحمد العيد، د ط، دار الغرب للنشر والتوزيع،2004م، ص: 176

[3] المرجع نفسه، ص: 176

الأخرى"[1]، فالروائي يشكل أحيازه ويصوّرها تبعا لأهميتها – التاريخية، الاجتماعية، النفسية – ويكون قلمه "بمثابة العدسة الدقيقة تنقل كل شيء بتفاصيله مجسدا الهوية المكانية التي تستقطب ما حولها وتشع على ما يحيط بها"[2]، فتكون مادته الأولية في تشكيل عالمه الروائي هي اللغة، التي يستعملها المبدع، وفق نظامها القواعدي النحوي والبلاغي في رصّ الكلمات بعضها إلى بعض، ليؤثث حيزه كيفما شاء، عن طريق التحديد أو الوصف، فتتخذ هذه الأحياز "الموصوفة أهمية كبرى، وتمتلئ بشعور هذا أو ذاك كأنما تشحن"[3]، بدلالات وأبعاد لها أهميتها بمكان في تجسيد رؤية الكاتب من خلال هذه الأحياز الموظفة في عمله الابداعي.

فالحيز ذو أهمية كبيرة لا تقل عن أهمية الزمن في بناء الهيكل الروائي فـ"إذا كانت الرواية في المقام الأول فنا زمنيا يضاهي الموسيقى في بعض تكويناته ويخضع لمقاييس مثل الايقاع ودرجة السرعة، فإنها من جانب آخر تشبه الفنون التشكيلية من رسم ونحت في تشكيلها للمكان"[4]، باعتبار أن "ما يجعل الرسم فنا فضائيا ليس ما نجد فيه من تشخيص للمساحة بل لأن هذا التشخيص، نفسه يتم ضمن المساحة، مساحة أخرى هي مساحة فن الرسم المميزة له، والهندسة هي فن الفضاء بإطلاق، لكن الهندسة لا تتحدث

[1] عبدالملك مرتاض، شعرية القص وسيميائية النص، مرجع سابق، ص: 150

[2] أحمد طالب، جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، دط، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، دت، ص: 09

[3] المرجع نفسه، ص: 09

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفظ، دط، مكتبة الأسرة، 2004م، ص: 103.

عن الفضاء، بل نقول إنها تجعل الفضاء يتحدث، من أن نقول إن الفضاء هو الذي يتحدث من خلالها، أو يتحدث عنها (بحكم أن لكل فن من الفنون يسعى إلى خلق تشخيصه الخاص به"[1]، فكل فنان أو مبدع، يعبّر عن الأحياز وفق مخيلته ورؤيته، التي تكون تبعا لخلفياته الفلسفية والفكرية، ويجسده بأداته الفنية التي يعبر بها، سواء أكانت رسما أم هندسة أم شعرا أم قصة أم رواية.

كما أن "الحيز لم يكن قط وقفا على الأدب وحده، وما كان ينبغي له أن يكون كذلك، بل هو مظهر يمثُلُ لكلّ الذين يتعاملون معه بالفكر، والقلم والريشة، والصورة جميعا"[2]، فالحيز ميسر لأي كان بأن يستعمله في أداته الفنية، للتعبير عن تجربته وتجسيد رؤيته والوصول إلى غايته، لكن يبقى "الأدب هو الأصل في التفكير، وفي الخيال، وفي التصوير، وفي كثير من مظاهر الابداع الأخر، فإنه قد يكون هو المجال الذي يتبنك فيه الحيز ويتمكن بامتياز"[3]، فالأدب يبقى هو المجال الأوسع والأرحب، أو الأداة الأكثر ملاءمة في التعامل مع الحيز، كون الأدب هو الأصل في التفكير، وفي الخيال، وفي التصوير.

[1] جيرار جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حُزَلْ، دط، أفريقيا الشرق بيروت/الدار البيضاء، 2002م، ص: 15

[2] عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 205

[3] المرجع نفسه، ص: 205

وبالإضافة إلى هذا فإن "الأدب دون سرديّات يكون أدبا ناقصا، في أيّ لغة من اللغات، فإن السرد دون حيز لا يمكن أن يتمّ له هذه المواصفة، إنه لا يستطيع أن يكونه ولو أراد"[1]، فالحيز مكوّن أساسي في الأعمال السردية، إن لم نقل بأنه هو العمود الفقري لها، تناوله النقاد العرب بشيء من الاختلاف، حيث أنهم لم يستقروا على مقابل واحد للمصطلح الأجنبي فـ"اضطربوا في ترجمة (space-espace)، وبعكس الغربيين الذين ثبتوا على (space-espace) للدلالة على المكان في النص السردي"[2].

أما نحن فنشير إلى أننا آثرنا مصطلح الحيز الذي اعتمده عبدالملك مرتاض، كمقابل للمصطلح الأجنبي السالف الذكر، باعتبار أن منظورنا له يتوافق ومنظوره – عبد الملك مرتاض– الذي أكد على أن الحيز الأدبي "ليس مفهوما معادلا للمكان الأرضيّ الجغرافيّ بأيّ وجه، بل هو مفهوم أوسع وأخصب وأغنى، وهو يمثُل، نتيجة لذلك، في الأشياء كما يمثُل في الأحياء. إنّه متسلّط على الكائنات الإبداعية، لا الحقيقية التاريخية، فيقاربها ولا يفارقها. إنّه يندسُّ فيها فيمنحها شرعيّة الكينونة الإبداعية، أي: الدلالة الوجودية والجمالية"[3]، فهو الذي يمكّن المبدع من تحويل الأماكن الحقيقية التاريخية الواقعية إلى أحياز إبداعية تخييليه، تعطي للنص كينونته الفنية والجمالية.

[1] عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 203

[1] أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي، مرجع سابق، ، ص: 429

[3] عبدالملك مرتاض، شعرية القص وسيميائية النص، مرجع سابق، ص: 151

كون أن الحيز الأدبي "هو كل ما يمكن أن يكون حجما أو وزنا أو امتدادا أو متّجها أو حركة في سلوك الشخصيات، أو في تمثّل النص الذي يتعامل مع هذا الحيز ويكون الحيز حيزا أسطوريا، وحيزا حقيقيا ولذلك يصبح الحيز الحقيقي ضربا من المكان الجغرافي كما يكون الحيز خياليا خالصا لا صلة له لا بالمكان الحقيقي، ولا بالفضاء بمفهومه العام أيضا"[1]، كون أن الحيز "شديد التسلّط على كل الكائنات الحية والجامدة المضطربة في أيّ عمل سردي"[2].

هذا الحيز الخيالي "المستعمل في عامّة الكتابات السرديّة المعاصرة بحيث يوهم القارئ الساذج بمكانيته والحال أن لا مكانية له وإنما هو مجرد مكون من المكونات السردية العامة للعمل الأدبي"[3]، ثم يردف قائلا " أن المكان لدينا هو كل ما عنى حيزا جغرافيا حقيقيا، من حيث نطلق الحيز في حد ذاته على كل فضاء خرافي، أو كل ما يند عن المكان المحسوس: كالخطوط والأبعاد، والأحجام، والأثقال، والأشياء المجسمة مثل الأشجار، والأنهار وما يعتور هذه المظاهر الحيزية من حركة وتغير"[4].

فهو يستعمل المكان لكل ما هو جغرافي والحيز لكل ما هو غير جغرافي في النص الأدبي، حيث يعتبر "الحديث عن مجرّد المكان في الأعمال السرديّة هو ضرب من

[1] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، د ط، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2007م، ص: 301-303

[2] عبدالملك مرتاض، شعرية القص وسيميائية النص، مرجع سابق، ص: 152

[3] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، مرجع سابق، ص: 303

[4] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ت، ص:245

السذاجة، أو القصور، أو سوء التقدير، فهو بالإضافة إلى أنّه يختلط بالمفهوم الجغرافي، وخصوصا في تحليل الأعمال السردية ذات البنية التقليدية، فهو يمثُّل قاصرا عاجزا عن أن يسَع ما نريده نحن من الحيز أن ينهض به في الوظيفة التحليلية للأعمال السرديّة"[1]، فـ(عبدالملك مرتاض)، من خلال اهتمامه بالمصطلح النقدي "يتصف بحرصه الدؤوب على التأصيل لبعض المصطلحات الدّخيلة في التراث النقدي العربي، وتتبع مصادر بعضها الآخر في الفكر النقدي الغربي المعاصر، ابتغاء الاستقرار على المصطلح بعينه وتوظيفه باستمرار، مثل ما يفعل مع مصطلح الحيز الذي لا يعدل عن استخدامه منذ سنة 1980م"[2].

لذلك يُعتقد "أنه إذا كانت لعبد الملك مرتاض نظرية يتفرد بها، فهي من دون شك، نظرية الحيّز"[3]، وهو ما سنسير عليه خلال إنجازنا لهذا البحث حيث نلتزم بنقل مصطلح الحيز كما هو موظف من قبل صاحبه في النص الأصلي – القول المقتبس– سواء كان بلفظ مكان أو فضاء.

[1] عبدالملك مرتاض، شعرية القص وسيميائية النص، مرجع سابق، ص: 151

[2] سيدي محمد بن مالك، السرد والمصطلح، مرجع سابق، ص: 122

[3] المرجع نفسه، ص: 124

ونظرا لأهمية الحيز في تشكيل الخطاب السردي، فقد استنبط الباحث (شاكر النابلسي)، من خلال بحثه الموسوم «بجماليات المكان في الرواية العربية»، تسعة وعشرين نوعا، أجملها على النحو التالي[1]:

1- المكان الانبائي أو الافتتاحي: وهو المكان الذي يقوم بتقديم الأمكنة التي تليه مباشرة، كما ينبئ عن طبيعة الأمكنة التي تليه.

2- المكان الصوتي: وهو المكان الذي تبرز جمالياته من خلال الصوت فقط، دون باقي مظاهره الجمالية الأخرى.

3- المكان الحنيني: وهو المكان الذي يذكرنا بالماضي أكثر مما يذكرنا بنفسه.

4- المكان الثالث: وهو المكان الذي يأتي مزيجا من المكان الحاضر ومكان الذكرى، ولا يتأتى إلا عند إيصال طرفي السلك السالب: المكان الحاضر، والسلك الموجب: المكان الذكرى، لكي يتم توليد تيار المكان الثالث.

5- المكان المقارن: وهو المكان الذي يقدم فيه الروائي مكانين في لوحة واحدة، لكي يقارن بين خصائص وجماليات كل منهما.

6- المكان الرمزي: وهو المكان الذي يرمز به الروائي لمكان آخر (مدينة، قطر).

7- المكان النفسي: وهو المكان المصور من خلال خلجات النفس، وتجلياته، وما يحيط بها من أحداث ووقائع، أي من خلال الحالة النفسية التي يكون فيها الروائي، وشخصيات روايته، وليس المكان المصور كما هو قائم فعليا، دون تدخل شعوري ونفسي من الروائي.

8- المكان القاصر: أو المكان المتعدي غير اللازم بذاته: وهو المكان الذي لا يقوم بنفسه، وانما بمساعدة جماليات مكان آخر أقوى منه.

9- المكان العالة : وهو المكان الذي لا يقوم بأي دور في الرواية، لذا لا يأتي على ذكره الروائي إلا بالاسم فقط ، لكي يستمتع القارئ _الذي يعرفه مسبقا – بلذة تخيله، أو تذكره

10- المكان الرحمي: وهو المكان الذي يشبه رحم الأم، والذي يبعث على الدفء والطمأنينة في أيام الطفولة، مثل بيت الطفولة والقرية، ويظل عالقا في الذاكرة طول العمر

[1] شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994م، ص: 15 وما بعدها

11- المكان الحلولي: وهو المكان الذي يحل فيه جسد، أو تحل فيه روح، ويمكن أن نطلق عليه المكان المسكون، كم يطلق علي العامة.

12- المكان الفوتوغرافي: وهو المكان الذي يصور تصويرا ضوئيا خالصا، كما هو على أرض الواقع، دون تدخل من الروائي، ودون أن يكتسي بحالة نفسية من حالات الروائي المختلفة. وهو مكان من الأمكنة العاطلة عن العمل، والتي تشكو من بطالة فنية واضحة في العمل الروائي.[1]

13- المكان التكميلي: وهو المكان الذي يأتي في الرواية عادة كجزء من معمارية مكان آخر عام، أو حركة عامة، لها أثرها و دورها في بناء أحداث الرواية. ومثل هذا المكان يمكن حذفه إذا كان غير ملتحم التحاما تاما بالمكان العام، والحدث العام للرواية.

14- المكان المسماري: وهو المكان الذي يأتي كذكر فقط، في جملة قصيرة، لا تتعدى كلمات ثلاث، ويأتي ذكره لكي يصل بين مكانين فكأنه المسمار الذي يربط بين جزئين.

15- المكان الشامل: وهو المكان الذي يحتوي على الأزمنة الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل في اللحظة النصية الروائية الواحدة.

16- المكان البرقي: وهو المكان الذي يأتي في الرواية كإشارة عابرة خاطفة، دون أن يذكر اسمه، أو موقعه، أو رسمه. و كأنه يلمع لمعان البرق في السماء، منذرا بما سيأتي بعده. ومن هنا تكمن أهميته وجماليته ليس في ذاته، وإنما بما سيأتي بعده من أحداث ووقائع .

17- المكان المنتج: وهو المكان الذي يشبه النباتات التي تأخذ غذاءها من المواد الأولية في الطبيعة، ثم تنتجها على شكل ثمار وأزهار. كذلك المكان المنتج. فهو المكان الذي يأخذ مواده الأولية من الطبيعة والانسان وينتجها على شكل جماليات، وهذا النوع من أرقى أنواع الأمكنة، وجمالياته من أفضل جماليات الأمكنة، لأنها تتم عبر كيمياء المكان المدهشة.

[1] شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، مرجع سابق، ص: 16-17

18- المكان الموحي: وهو المكان الذي يقدم جمالياته من خلال أعمال بسيطة، يقوم بها الانسان، مع اغفال اسم المكان الجزئي الذي تم فيه الفعل الانساني. فالفعل وطبيعته يكفيان للتدليل على المكان.

19- المكان الممتليء: وهو المكان الذي يقدم جمالياته من خلال البيئة التي تحيط به، والانسان الذي يتحرك فيه. وتكون المساحة النصية المخصصة له (وهي هنا بمثابة قطعة القماش التي يستعملها الرسامون) ممتلئة بالأشكال والحركة، لإفراغ فيها، ولا مساحات بيضاء فيها[1].

20 – المكان الأنسي: وهو المكان الذي تختفي فيه الأعمدة، والأقواس، والمخارج، والمداخل، والحجرات، والرخام ، والبلاط والسراميك، والأثاث الفخم، ويبقى فيه حضور الانسان وفعله. وغالبا ما يعلق هذا المكان في الذاكرة علقا كبيرا.

21- المكان المركب: وهو المكان الذي يحتوي نفسه، ويحتوي مكانا آخر في داخله، غالبا ما يكون لوحة، أو عدة لوحات معلقة في الحجرة نفسها

22- المكان المطلق: وهو المكان الذي يحتوي المكان نفسه، وحضورا واضحا للمرأة، كما يحوي مكانا آخر غالبا ما يكون لوحة، أو قناعا، أو مجموعة من التماثيل، أو طبقا من القش، معلقا في الحائط، وأهم ما في هذا المكان ، أن يكون خاليا من الكلام و الفعل ، شأنه شأن الموسيقا المطلقة Absolue .

23- المكان الذهني: وهو المكان الذي تتم رسم جمالياته بواسطة إشارات ذهنية – لا يقصد بها الزينة – وليس بواسطة التصوير الحقيقي. كأن تبدو الأطراف مثلا ضخمة طويلة. وتوضع فيه – بواسطة الحلم – مظاهر غير حقيقية من الطبيعة، كالحدائق وجداول المياه، في مكان لا يحتمل ذلك

24- المكان المحطة: وهو المكان الذي يستعمله الروائي كنقطة انطلاق فقط، نحو مكان آخر، غالبا ما يكون مكانا قابعا في قبو الذاكرة. كما يستعمله كمكان للقاء في الوقت نفسه، أي كمكان للعودة من المكان الذي كان في الذاكرة ن سواء كانت متوفرة، أو غير متوفرة

[1] شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، مرجع سابق، ص:17-18

25- المكان الفاتح: ويمكن أن يُجمع، ويُطلق على جمعه «أمكنة المقبلات». وهو المكان الذي يثير في الانسان الشهوات: شهوة الاكل، أو الشرب أو الجنس. ويتم ذلك ليس من خلال التزويق الذي في المكان، ولكن من خلال فعل الانسان وحركته في هذا المكان، التي تغير من جماليات هذا المكان ومواصفاته[1]

26- المكان المغلف: وهو المكان الذي يكون مغلقا كما تغلق الحلوى بالورق الشفاف «السوليفان»، لا يلامسه الفنان، ولا يفركه بين أصابعه، ولا يلعب به بقدميه، ولكنه يراه عبر هذا التغليف مجرد رؤية، فيبدو جميلا، وهكذا تكون للمكان صورتان في آن واحد: صورته فيما لو اختبره المرء، وصورته من خلال ورق التغليف الشفاف.

27- المكان التخطيطي: وهو المكان الذي يقوم الروائي بتحديد شكله تحديدا دقيقا، وإبراز حوافه بشكل واضح.

28- المكان البوليفوني: وهو اصلاح ابتدعه «يوري لوتمان youri lotman» في كتابه «بناء النص الفنيla structure du texte artistique ». ويعني به المكان نفسه، الذي نجد أجزاء منه مبعثرة في العمل الواحد، وبطرق مختلفة، باختلاف الشخصيات والأحداث.

29- المكان المتجمر: وهو المكان الشبيه بالجمرة، والذي يبقى متوهجا دائما بالذاكرة، توهج الجمرة تحت طبقة (السكن) أو الرماد الخفيفة، التي تغلف المكان، بفعل الزمن والمسافة التي يقطنها المكان، عبر الزمن وتحولاته، من أيام الطفولة الى لحظة الاسترجاع[2].

كما أن الحيز الروائي تبرز فيه جملة من الثنائيات الضدية، التي أشار إليها الناقد (يوري لوتمان)، بالتقاطبات المكانية، فهو يرى "أن النماذج الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية في عمومها تتضمن صفات مكانية تارة في شكل تقابل السماء/الأرض، وتارة في شكل نوع من التراتبية السياسية والاجتماعية، حين تعارض بوضوح بين الطبقات

[1] شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، مرجع سابق، مرجع سابق، ص: 19-20

[2] المرجع نفسه، ص:20-21

(العليا) والطبقات (الدنيا) وتارة أخرى في صورة صفة أخلاقية حين تقابل بين (اليسار) و(اليمين) أو بين المهن (الدونية) و(الراقية) ... وكل هذه الصفات والأشكال تنتظم في نماذج للعالم تطبعها صفات مكانية بارزة وتقدم لنا نموذجا إيديولوجيا متكاملا يكون خاصا بنمط ثقافي معطى"[1]، فتكون لهذه التقاطبات دلالات ومقاصد يستعملها الروائي بصفة مباشرة، أو تكون إيحاءات تحمل في طياتها أبعادا ودلالات مختلفة.

وقد حاول الباحث (محمد بوعزة)، تصنيف الأحياز في السرد "إلى ثنائيات متعارضة انطلاقا من مفهوم المسافة (قريب/بعيد) أو الحجم (صغير/كبير)، أو الاتساع (محدود/لا محدود) أو مفهوم الشكل (دائرة/مستقيم)، أو الحركة (جامد/متحرك، اتساع/تقلص، جذب/إقصاء، اتجاه عمودي /اتجاه أفقي)، أو مفهوم الاتصال (منفتح/منغلق، داخل/خارج)، أو مفهوم الاستمرار (استمرار/انقطاع) ، أو مفهوم العدد (تعدد/وحدة، مسكون/مهجور)، أو مفهوم الإضاءة (مضاء/مظلم، أبيض/أسود)"[2]

[1] حسن بحراوي ،بنية الشكل الروائي،ص:34

[2] محمد بوعزة ، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1431هـ/2010م، ص:101

المسافة	الحجم	الاتساع	الشكل	الحركة	الإتصال	العدد	الإضاءة
حيز قريب / حيز بعيد	حيز صغير / حيز كبير	حيز محدود / حيز لامحدود	حيز دائري / حيز مستقيم	حيز جامد / حيز متحرك	حيز منفتح / حيز مغلق	حيز مأهول / حيز مهجور	حيز مضاء / حيز مظلم

حيث تسهم هذه الثنائيات الضدية في إعطاء الدلالات من خلال العلائق المختلفة بين هذه القيم المتعارضة.

وهو ما تحيل إليه ثنائية الاختلاف في الرُّؤى السياسية والاقتصادية في رواية همس الرّماديّ، قصد تحقيق اقتصاد قوي ترتكز على الرغبة في الانتاج. كثنائية الانتاج الوطني/ التبعية الاقتصادية وهي ثنائية هنا، تجلي التعارض داخل الحيز في سياستين متناقضتين، نستشفخ من حوار أخمد المشاي الذي يعول على سقوط الأمطار، رغبة منه في الانتاج وتحقيق الاكتفاء الذاتي، والذي يتفاجأ برد المهندس حمرينو: "**نحن لا حاجة لنا إلى المطر ما دامت آبار بترول حاسي مسعود ترضعنا**"[1]، هذا الحوار الذي يحيلنا إلى التوجه التالي:

[1] محمد مفلاح، رواية همس الرّماديّ، دط، دار الكتب، دت، ص: 22

المطر	البترول
توجه زراعي	توجه تبعي تجاري
رغبة إنتاجية	رضوخ للتبعية
توجه شعبي	توجه السلطة
مأمول ممكن	واقع كائن

وقد أكد بعض النقاد على أن الحيز في الرواية العربية، قد طرأ عليه تطور كبير، حيث "انتقل من وظيفته التي كانت منحصرة في التزيين والاحتفاء الشكلي إلى وظيفة الإنشاء والبلورة المضمونية ضمن مجموعة متشابكة من العلاقات مع غيره من عناصر السرد، وذلك من منطلق التعامل معه على أنه دال يحتوي على دلالة ما قد تكون اجتماعية أو فكرية أو تاريخية أو ثقافية"[1]، تبعا للخلفيات الفكرية والفلسفية لصاحب النص.

وهو ما يجعل هذه الدلالة تكون "بحسب وجهة النظر التي يبتغي المبدع توصيلها ونوعية المسار الذي تنحوه روايته"[2]، من هذه الوجهة أضحى الحيز في الرواية العربية

[1] نفلة حسن أحمد، التحليل السيميائي للفن الروائي، مرجع سابق، ص: 207

[2] نفلة حسن أحمد، التحليل السيميائي للفن الروائي، مرجع سابق، ص: 207

عامة والرواية الجزائرية خاصة، يعنى بعناية خاصة في تشكيله وبنائه في العمل السردي، لما له من قيمة فنية وجمالية ضمن العمل المنجز.

ورواية الحال "همس الرّماديّ"، يعد الحيز فيها هو البطل الرئيسي لها، حيث يعد العمود الفقري والعنصر الأساسي في بنائها، كون أن كل المكونات السردية لهذه الرواية مرتبطة به ارتباطا عضويا، ولا يمكنها أن تستغني بنفسها في الدلالة من دون ربطها بالحيز – حي الفرسان، الحي الرمادي– الذي وظّفه (محمد مفلاح)، من أجل إبراز منظوره الروائي.

فحي الفرسان هو حيز يمثل الواقع أو الحاضر المغلق على مجموعة من الانكسارات والهزائم النفسية، والفوضى العارمة التي أصابت الحيز – حي الفرسان – "**لاريب أن المهندس عبد الحفيظ العاصمي لم يكن يعلم أن الجهد الذي بذله في رسم معالم هذا الحي بلمسات فنية عصرية (...)، سيعبث به زمن عنيد (...)، وقد تحوّل من حي نظيف مطلي باللون السكري إلى حي رمادي قذر لا ملامح له**"[1]، حيث أن سكنات هذا الحي كانت "**قبل الوضع الحالي، تحتوي على واجهات جميلة بحدائق صغيرة، وبكرور الزمن تغير شكلها الأصلي واختفت حدائقها**"[2]، هذا بالنسبة للسكنات، أما الساحات العامة، فحدث ولا حرج، فها هي حديقة الدامة التي كان المهندس

[1] محمد مفلاح، رواية همس الرّماديّ، ص: 64
[2] المصدر نفسه، ص: 64

عبدالحفيظ العاصمي يطمح في أن تكون أكبر حديقة للتسلية في سهل مينة، طلب منه "**اقتطاع مساحة من مشروع الحديقة لبناء متوسطة ومدرسة ابتدائية (...)، ثم طلبوا منه مرة أخرى أن يقتطع منها جزءا آخر لبناء النادي والملعب (...)، ثم أمروه بتخصيص مساحة لبناء فندق ذي خمس نجوم**"[1]، مما أخذ حفيظة عبدالحفيظ العاصمي، مشيرا إلى "**أن اقتراحاتهم ستحدث خللا في مخطط الحي السكني وستشوه منظره العام**"[2]، وبعد مدة تبين للمهندس أن "**أسرار تلك الاقتراحات المساحة الخضراء التي كانت مخصصة للفندق، استولى عليها رجل غريب أشيع أنه وزير سابق، ثم قيل عنه إنه ابن وزير ميت، وقيل أيضا أنه عقيد متقاعد**"[3]، هذا بالنسبة للحديقة، أما أرضية التمثال الرمادي فإنها "**قطعة أرض أثارت أطماع بعض أعيان المدينة**"[4]، كما أن "**مركز الشباب بمساحته الخضراء التي أصبحت محل أطماع الأثرياء ومسؤولي المنطقة**"[5]، فالتغييرات التي طرأت على الحيز – حي الفرسان بمدينة غليزان – وفوضى عمرانه، هي إشارة من الكاتب إلى الوطن كله الضائع في فوضى المشاريع التي تنجز من دون تخطيط مسبق.

[1] محمد مفلاح، رواية همس الرّماديّ، ص: 65
[2] المرجع نفسه، ص: 65
[3] المرجع نفسه، ص: 65
[4] المرجع نفسه، ص: 67
[5] المرجع نفسه، ص: 65

هذه الرؤية هي التي تمنح الحيز مكانة خاصة، وبالتالي فإن الحيز لا يمثل مجرد مكان جغرافي، بل هو الجزء الذي يعبر عن الكل – الوطن – فـ(مفلاح) من خلال هذا الحيز أشار إلى تأصيل القيم النبيلة – الوحدة والتضامن والتضحية – لدى الجزائريين، على الرغم من فوضى القرارات، والأنانية التي أصابت هذا الجيل

أما حيز المكتبة – مكتبة يونس الوراق – "**مكتبة الثقافة للجميع، احتلت الزاوية الأخيرة من شارع الملعب (...)، كدس على رفوفها الحديدية مجلات علمية وأدبية وكتبا مختلفة المواضيع والأحجام، ومنها روايات عربية وفرنسية، ودواوين شعر، وتفاسير القرآن الكريم، وتراجم العلماء والأدباء والقصص والفلسفة والتاريخ**"[1].

وهي حيز يمثل منبعا من منابع الثقافة والمعرفة، وأريد به مكاشفة واقع الحياة العلمية والمعرفية للمجتمع الجزائري، حيث نشير إلى أننا لا نريد التهويل من هذا التراجع الثقافي. كما أننا لا نبارك الركود السائد في أوساط المجتمع العازف عن طلب العلم وتحصيل المعرفة، "**وبعد سنة وبضعة أشهر، اكتشف يونس الوراق الحقيقة المرة وهي أن الناس لا يقرأون بل لا يحلمون مثله بقضاء الوقت في المطالعة، لقد غرقوا في وساوسهم اليومية جريا وراء الشرب والأكل والسكن والسيارات والهواتف المحمولة والأجهزة الالكترونية وكأنهم سيخلدون في هذه الحياة التافهة**"[2]، فهذا الحيز – المكتبة–

[1] محمد مفلاح، رواية همس الرّماديّ، مصدر سابق ص: 153

[2] المصدر نفسه، ص: 153

أريد به أن يكون منبرا للعلم وتنوير المجتمع، باعتبار أن صاحبها عنونها بمكتبة "**الثقافة للجميع**"، لكن المفارقة كانت صادمة، من حيث أن "**المكتبة لم يقصدها إلا عكاشة الكواس المشغوف بقراءة الروايات البوليسية أو التلاميذ**"[1].

وبالإضافة إلى ذلك فإن صاحب هذه المكتبة "**لم يبع منها كتابا واحدا خلال سنة كاملة**"[2]، ما جعله – يونس الوراق – يلجأ إلى "**نزع اللافتة التي كتب عليها الثقافة للجميع احتجاجا على وضعية المكتبة التي لم يعد يقصدها إلا التلاميذ البؤساء لشراء الكراريس والمنشفات والأقلام الجافة والملونة. أما الكتب الأدبية والفكرية فقد ظلت مكدسة على الرفوف وقد علاها غبار شارع الملعب المحفر، وهذا بالرغم من حرسه الشديد على تنظيفها مرة كل أسبوع**"[3].

فهذه التوصيفة تعد مادة مشهديه لها من الدلالات والأبعاد والرموز، تخص الحيز المحلي خاصة والوطن الجزائر عامة، وهي فشل المشروع العلمي والثقافي، الذي سيكون له من الانعكاسات غير المحمودة العواقب، فهي إشارة من الكاتب، وتحذير منه من انقلاب القيم داخل المجتمع، في حال ابتعاد الناس عن طلب العلم وتحصيل المعرفة، انطلاقا من انقلاب مكتبة الثقافة للجميع على ما خصِّصت له، حيث أصبح يونس الوراق بعد هذه المقاطعة، يخفي "**خواطره المحمومة وآراءه المضطربة عن كل الناس مؤثرا**

[1] المصدر نفسه، ص: 154
[2] محمد مفلاح، رواية همس الرّماديّ، مصدر سابق، ص: 154
[3] المصدر نفسه، ص: 155

العزلة في مكتبته. المغامرة مع سعاد القمحية أبعدته عن حي الفرسان الكئيب وأنفاسه المتقطعة"[1]، هذه الحالة التي آل إليها الحيز – المكتبة – جعلت الجيران يتهمون صاحبها بالانحراف بسبب علاقته المشبوهة مع سعاد القمحية، فأصبح في نظرهم، هو ذلك "**الكتبي المنبوذ الذي ساءت سمعته (...)، لم يخجل من علاقته بسعاد الخمرية (...)، ذلك الرجل التافه المريض. سجن نفسه في مكتبته بعدما حولها إلى ماخور**"[2]

أما الثانوية، الصرح الآخر لتلقي العلم وتحصيل المعرفة، هو حيز يجلي في رواية "همس الرّماديّ" ضعف الوشائج الرابطة بين الصرح التعليمي (الثانوية، المدرسة)، والقيم الاجتماعية التي يجب أن تكون، إذ تمثل هنا حيزا غير مرغوب فيه عند هذا الجيل، "**لم يتوقع البقال عمر الرمسي هرب ابنته الطالبة بثانوية حي الربوة. كانت الصدمة قوية دوخته أياما طويلة، ولم يستطع التغلب عليها إلى حد الآن. ما زال يشعر بأنه ضائع ومنبوذ. هاجر دكانه مدة شهور (...)، ثم عاد إلى دكانه مضطرا. دمرت المصيبة بيته الذي كان ينعم بالهدوء**"[3]

ومن الأحياز التي يحتويها حي الفرسان، جامع الشيخ المهدي، الذي يمثل بزوغ تيار سلفي، حيث تتماهى الشخصيات مع الحيز لتعطي نموذج مريديه من الشباب، مثل حسن بن الرمسي الرافض لتعليم المرأة المؤمن بالفكر الايديولوجي الرجعي اعتقادا ومنهجا

[1] المصدر نفسه، ص: 156
[2] محمد مفلاح، رواية همس الرّماديّ، مصدر سابق، ص: 163
[3] المصدر نفسه، ص: 17

وتمظهرا. "**ابنه حسن لم يرحمه، فقد لامه على موقفه من تعليم سعيدة (...)، ولكن عمر الرمسي لم ينصت إلى نصائح ابنه الذي قص شاربه، وأرخى لحيته السوداء الكثة، وارتدى قميصا أفغانيا، واعتمر قبعة قطنية رمادية على شعره الذي وصل منكبيه، ثم لازم جامع الشيخ المهدي، كما كان يتابع باهتمام كبير دروس شيوخ السلفية التي كانت تبثها القنوات الفضائية**"[1]، كما أن هده الشخصية – حسن بن الرمسي– "**زهد في دراسته الجامعية واحترف تجارة الكتب الدينية، والقمصان المستوردة، وعطور المسك، وأعواد السواك، والأقراص المضغوطة المحملة بدروس الوعظ والارشاد. غادر البيت دون أن يقطع علاقته بوالديه، ثم اكترى غرفة بحوش قديم**"[2].

فهذه الصورة السردية لم تأت من عفر الخاطر، بل كانت بمثابة تشخيص للواقع وقراءته قراءة فاحصة لاستشراف المستقبل، وفق رؤية تعاملت مع معطيات الحيز المختلفة، لتشير إلى قضايا مهمة تتصل بالحيز من خلال التوصيفات المتعددة، وردود الفعل المتباينة تجاه القضايا المختلفة، فهي رؤية قدّمت عددا من النماذج الحيزية من خلال أحداث واقعية جُسِّدت فيها الرؤية الفنية. وهو ما سيظهر جليا من خلال دراسة العلاقات القائمة بين الحيز والمكونات الروائية الأخرى.

[1] محمد مفلاح، رواية همس الرّماديّ، مصدر سابق، ص: 17
[2] المصدر نفسه، ص: 19-20

باعتبار أن الحيز "لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل في علاقات متعدّدة مع المكونات الحكائية الأخرى السردية كالشخصيات والأحداث والرؤيات السردية(...) وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصّلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد"[1]، هذه العلاقات هي التي تجعل الحيز "من بين مكونات البناء الروائي (...)، ولا يجوز لأي عمل سردي (حكاية – خرافة – قصة – رواية...)، أن يضطرب بمعزل عن الحيز الذي هو من هذا الاعتبار، عنصرٌ مركزيٌّ في تشكيل العمل الروائي، حيث يمكن ربطه بالشخصية واللغة والحدث ربطا عضويا"[2]، كون أن النص "أضحى كلا شاملا، جماليته تكمن في بنيته التي تتفاعل فيها تلك العناصر"[3]. وهو ما سنحاول التطرق إليه في هذا المقام، لدراسة العلاقات المختلفة التي شكلها الحيز مع مختلف المكونات السردية الأخرى.

علاقة الحيز بالمكونات السردية للرواية: تتكون الرواية من عناصر مختلفة تقوم عليها بنيتها السردية كون أن "أهم ما يميز العمل الروائي كتقنية هو البناء أو الهيكل الروائي، وهو الاطار الذي تنتظم داخله الأحداث في علاقات عضوية يربِطها نظام التماسك، والسرد وهو لغة الرواية القائم على الوصف والحكي، ونقل الحدث من مجال

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،(الفضاء، الزمن، الشخصية)،ط1،المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، 1990م ، ص: 26

[2] عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 191-192

[3] عبدالقادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي، مرجع سابق، ص: 62

الواقع إلى الصورة اللغوية ورسم ملامح الشخصيات ودلالتها وأفعالها وعلاقاتها ونظم الدوال في إطار قوانين محددة"[1]، هذا من جهة ومن أخرى فإن الحيز "الذي يشبه إلى حد ما رسم ديكور الأحداث ومجال وقوعها، أما الزمن فيشبه التوزيع الموسيقي للحدث لأنه يعتمد على تقطيع تسلسل الحدث وفق نظام من اللحظات أو الفترات أو الحقب وقد يكون زمنا داخليا يعتمد استحضار الذكريات وتداعي الماضي"[2]، هده العناصر التي تعد من أبرز المكونات التي يتكئ عليها البناء أو الهيكل الروائي، حيث تشكل لنا في نهاية المطاف نصا مكتملا، جماليته تتحقق من خلال العلاقات بين تلك المكونات.

1- علاقة الحيز بالزمن: نظرا لارتباط الحيز بالزمن، ارتباطا وثيقا، حيث لا يمكننا بأي حال من الأحوال الفصل بينهما، وان كان كل واحد يختلف في كينونته ووجوده عن الآخر، كون أن "علاقة التداخل بينهما، وإسهام هذه العلاقة في إنتاج المعنى، ذلك أن الزّمكان كتجسيم رئيس للزمن في الفضاء، يظهر كمركز للتجريد الصّوري، كمجسّد للرواية كلها، فالعناصر المجرّدة للرواية جميعها – تعميمات فلسفية، واجتماعية، وأفكار، وتحليل الأسباب والتأثيرات – تتمحور حول الزّمكان، وبواسطته تكتسب الحياة وتسهم في الخاصية المُصَوْرَنَة للفن الأدبي"[3]، فهما يشكلان وجهان لعملة واحدة، فـ"إذا كان الزمن

[1] الفارابي عبد اللطيف، شيكر أبو ياسين، العالم الروائي عند غسان كنفاني، من خلال، رجال في الشمس، دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1994م، ص: 07

[2] الفارابي عبد اللطيف، شيكر أبو ياسين، العالم الروائي عند غسان كنفاني، مرجع سابق، ص: 07

[3] سيدي محمد بن مالك، السرد والمصطلح، مرجع سابق، ص: 70

يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث فإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه"[1]، فهما لا ينفصلان عن بعضهما البعض بالضرورة، وهو ما يؤكده عبد الملك مرتاض بقوله: "فالحيز والزمن لا يجوز تصوّر وجود أحدهما بمعزل عن تصوّر وجود أحدهما الآخر، والآية على ذلك أنّ الساعة التي تضبط الزمن وتحسبه حيز"[2]، ونظرا لهذه العلاقة الوطيدة بين العنصرين، فإنه "يستحيل تناول الزمان ، في دراسة تنصب على عمل سردي ، دون أن لا ينشأ عن ذلك مفهوم المكان في أي مظهر من مظاهره"[3]، وهو ما يجعل الدارس "من الصعوبة بمكان الفصل بين الاثنين، بحكم أنهما من مكونات العمل السردي، التي تتعانق وتتعالق وفق المنظومة الروائية وأن التأمل النابض الحي لا يفصل بينهما، فهما يأتيان لحظة مخاض العمل من خلال لحظة انفصالية تقييمية للاثنين معا"[4] فهما عنصران متلازمان في العمل السردي الروائي، تربطهما علاقة وثيقة، تجعل الكاتب يتعامل معهما معاملة يبدو فيها الحيز "والزمان متمازجين، وتبدو اللغة الوصفية هنا متمردة على الترتيب العقلي للزمانية بمفهومها التقليدي"[5]، مما يتيح للكاتب إمكانية التقديم والتأخير، وذلك بكسر خطية الزمن، متجاوزا الترتيب التعاقبي السببي للزمن.

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص: 106

[2] نظرية النص الأدبي، مرجع سابق، ص: 318

[3] أمينة يوسف ، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص:33

[4] عزوز علي إسماعيل، شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، ط1، دار العين للنشر، 2010م،ص: 128

[5] عبدالقادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، مرجع سابق، ص: 91

ما يجعل الكاتب "لا يكتفي بتغيير اتجاه الزمن من الحاضر إلى الماضي وإنما يقوم أيضا بتعديل اتجاه السرد من السرد النمطي الخطي إلى سرد متكسِّر أو متقاطع يخالف فيه توقعات القارئ الذي يحسّ لدى توقف الراوي، وتغيير الاتجاه، بتوقف شديد لمعرفة الجديد الذي تؤول إليه هذه الحركة"[1]، نحو تلك النّقلة النوعية بين الأحياز والأزمنة في سياق تشاركي، تؤدي فيه الشخصية أفعالا دون أن تخل بالبناء السردي. بل تزيد القارئ دفعا نحو الاستشراف والتوقع للأحداث التي تلي الحدث الراهن.

وفي هذا كله يتبوأ الحيز مكانة تمكّنه من استيعاب أزمنة عدّة، وشخصيات يستظهرها الاستذكار، وتجليها الإيحاءات والإماءات، وأحداث تصوغ المواقف وتكشف عن نمط الوظائف المتسارعة في علاقاتها بالشخصية.

هذه التقنية التي لاتدع الزمن يستقر، ولا الحيز يسكن ويتحدد، ولا الشخصية تهدأ، استهل بها مفلاح روايته "همس الرّماديّ" كمشهد توصيفي للحيز، لينفتح على التداعي، متأرجحا بين الجزائر العاصمة وحي الفرسان بغليزان، وبين عائلة الجبي في العاصمة والوضع الحالي لعيسى الجبي الذي "**سمع عبارة الرجل الذي فاته القطار وهو عائد من دكان عمر الرمسي (...) في اللحظة التي دخل فيها الشارع المشقق البائس**"[2]، متوجها نحو بيته، حيث "**جلس في الأريكة الجلدية العريضة، ثم نزع حذاءه الجلدي الأسود**

[1] إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، مرجع سابق، ص: 103

[2] محمد مفلاح، رواية همس الرّماديّ، مصدر سابق، ص: 04

الملمع فظهرت جواربه الرمادية. قرر أن يستجمع بعض أفكاره لمواجهة نفسه المضطربة. ما الذي يقلقه؟ ولماذا أصبح يخاف الآخرين؟ لم يكن جبانا فماذا جرى له؟ مدّ رجليه الطويلتين، ووضع يديه خلف قفاه، ثم نظر إلى الصورة الوحيدة المعلقة وسط الجدار وهو ببدلته الأنيقة مع ابنته سهام في العاصمة أمام مقام الشهيد. أحس بمرارة كبيرة. همس بلوعة: حتى أنت يا سهام؟.. ثم التفت إلى نافذة الصالة"[1].

لذا فإن الحيز "لا يكتسب قيمته الفنية والموضوعية، إلاّ بوصفه وعاء للزمن، حيث يسعى الشخص من خلالهما إلى تحقيق شعوره بالتواجد والكيان الفردي والاجتماعي، وفق جملة من العوامل التي تشكل محيطه النفسي والاجتماعي"[2]، نحو عيس الجبي الذي فاته القطار. لقد لعب الحيز والزمان في إجلاء صورة الجبي دورا بارزا، وذلك من خلال عرض ثنائيات متناقضة لهذا الحيز، ولنمط الجيل الذي عمّره وثقافته وتفكيره وحركته في الحياة عموما. إذ بين الماضي والحاضر. لم تعد المدينة – غليزان– ذلك الحيز الذي رسّخ ذكريات الطفولة في نفسية الجبِّي "**فهو لازال يتذكر طفولته التي قضاها بين حي البحيرة ومدرسة حي القلعة، وساحة السوق السوداء، وغابة الصنوبر، وبساتين البرتقال، وحي الجسر الحديدي**"[3]، فعودة الجبِّي إلى حيزه الأصلي – مدينة غليزان – كانت عودة لجمع الأنفاس، وإعادة الانطلاق لتحقيق التوازن النفسي، باعتبار أن أرض

[1] محمد مفلاح، رواية همس الرّماديّ، مصدر سابق، ص: 04-05

[2] أحمد طالب، جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، مرجع سابق، ص : 11

[3] محمد مفلاح، رواية همس الرّماديّ، ص: 07

الموطن الأصلي، هي بمثابة "عامل أمن وطمأنينة، والعودة إليها عودة إلى هذه الأم القديمة الخالدة. لذلك كان الأنس إليها مدعاة للتوازن النّفسيّ والانسجام الرائع مع الطبيعة. ولها إلى ذلك فضل ما تمنحه للإنسان من شعور بالتّواصل والاستمرار"[1]، لكن شيئا من هذا لم يحصل، وهو ما ولّد مفارقة تجلّت من خلال علاقة الشخصية بحيزها الأصلي – مدينة غليزان – إذ أصبحت هذه المدينة، الحيز الذي ينكره ويمارس عليه شتى أنواع العنف ويدفعه نحو العزلة والنأي عن كل ما يربطه بها "**أخرج لسانه وابتلعه بسرعة وكأنه يقول لخصومه من أهل الحي: لن أغادر الحي مهما يكن الأمر. وعن أي قطار يتحدث هؤلاء الجيران؟ إنهم يكرهونه. هل يئسوا من إخراجه من عزلته المريبة؟ أصبح لا يرغب حتى في لقائهم (...)، أحس بأنه منبوذ في العاصمة فعاد إلى مدينته التي لم يجد فيها ما يربطه بحياتها الصاخبة(...)، ورغم مخاوفه من العيش في حي الفرسان إلا أنه قرر المواجهة، فهو ما زال قويا صامدا في وجه كل العواصف**"[2]

فعبارة «فاته القطار»، يوظفها السارد كاستفسار عن موقف وموقع المثقف من راهن الأمة، وقد خيّر لهذا السؤال الوجودي عن مصير الإنسان العربي، حيز يشتهر بالسرعة والتنقل من حيز إلى حيز، "**وهل فاته القطار حقا؟ الأغبياء.. الأغبياء.. المساكين لا يعلمون شيئا هم الذين فاتهم القطار، ما زالوا ينتظرون من ينقذهم من**

[1] عبدالصمد زايد، المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، ط1، دار محمد علي للنشر، تونس، 2003م، ص: 204
[2] محمد مفلاح، رواية همس الرّماديّ، مصدر سابق، ص: 09

وساوسهم الكثيرة. حتى حي الفرسان لم يعد قادرا على تحمل حماقاتهم المخجلة وأحاديثهم المملة. الرجل الذي فاته القطار. سمع هذه العبارة لأول مرة في الفضائيات الاخبارية. رددها رئيس اليمن وهو يخاطب معارضيه (...)، كل ما تبثه الفضائيات هو في نظره مجرد صناعة إعلامية لأحداث خيالية نسجها مفكرو الاستعمار الجديد"[1].

فإذا كان الحيز "يشتغل كعنصر وظيفي داخل الخطاطة السردية، فإن الزمن باعتباره رديفا له، يقوم هو الآخر بنفس الوظيفة، وهذا الزمن ليس زمن القصة ولا زمن الحكي، ولكنه زمن المرجعية الداخلية، إنه زمن نفسي"[2]، وفي رواية الحال، نجد يونس الوراق صاحب مكتبة الثقافة للجميع، قد ابتعد عن جيرانه ومحيطه، واكتفى بمجالسة خليلته – سعاد القمحية – "**اعتزلهم ترك لهم دنياهم واكتفى بالجلوس في مكتبته البائسة. ازدادت غربته في الحي الصغير جدا. لا شيء أصبح يربطه بجيرانه الذين نفروا منه (...)، لم يعد قادرا على معايشة هموم الجيران (...)، لقد ازداد بعدا حتى عن عائلته الصغيرة**"[3]، لكنه في نهاية كل أسبوع، كانت ترافقه سعاد القمحية "**في سيارته آلتو السوداء إلى الوادي الجاف، ثم يجلسان على حافته أو على صخور الجسر العثماني المهدم. وكان يونس الوراق وفي غفلة من الزمن الرمادي المتوحد يضم سعاد القمحية بين ذراعيه الطولتين ويعصرها بقوة (...)، يذوب في رائحة الشعر المخدرة،**

[1] محمد مفلاح، رواية همس الرّماديّ، مصدر سابق، ص: 08

[2] سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية، مرجع سابق، ص: 136

[3] محمد مفلاح، رواية همس الرّماديّ، مصدر سابق، ص: 156 -157

يتحول إلى ذرة في سماء الحب اللانهائية. يختفي عن هذا الواقع المقرف"[1]، يعد هذا الحيز حيز تأمل وهروب من الواقع في زمن نفسي تعيشه الشخصية بمعزل عن المجتمع لتخلق زمنا خاصا بها تبعا لشعورها ونفسيتها، مما يجعله زمن نفسي مرتبط بحيز تتفاعل معه الشخصية وفق هذه العلاقة بين الحيز والزمن.

كما أن الاهتمام بالزمن ليس وليد اللحظة، فقد عني به منذ القدم، حيث "ظل الفكر البشري منذ القديم يؤصل للزمن (Le temps)، في محاولة منه لإدراك ماهيته واستكناه حقيقته، غير أنّه ظل عاجزا عن وضع مفهوم محدّد له على اعتبار أنّه عنصر تجريدي مقرون بعوالم الميتافيزيقا (Métaphysique)، فقضايا مثل القدم والحدث، ومآل الوجود والصيرورة والأزليّة، وغيرها من القضايا الفلسفية هي في حقيقة أمرها، تحاول أن تخوض في الظاهرة الزمنيّة، بوصفها ظاهرة من أكبر الظواهر الوجودية"[2]، باعتبار أن الزمن هو "هذه المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها اطار كل حياة وحيز كل فعل وكل حركة بل إنها لبعض لا يتجزأ من كل الموجودات وكل وجوه حركتها ومظاهرها وسلوكها"[3]، فهو يشمل كل الوجود.

[1] المصدر نغسه، ص: 156

[2] مختار ملاس، تجربة الزمن في الرواية العربية، "رجال في الشمس" نموذجا، دط، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص: 13

[3] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص: 39

كما أنه يعد من أعقد التقنيات المشكلة للخطاب الروائي، كونه "يمثل عنصرا من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص، فإذا كان الأدب يعتبر فنا زمنيا– إذا صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية – فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن"[1] حيث "ينبغي أن نميز بين ثلاثة أنواع من الزمن: زمن الكتابة الذي هو تاريخ كتابتها وزمن القراءة وهو وقت قراءتها. وزمن الرواية وهو زمن الحكي الذي تقع فيه أحداثها"[2].

كما أنه ليس من الضروري "أن يكون هناك تماثل بين هذه الأزمنة، فقد تكتب الرواية في تاريخ ما وتقرأ في تاريخ آخر وتتحدث عن زمن مغاير لها. وهذه الاستمرارية في الزمن هي التي تعطي للعمل الروائي شحنة من الدلالات المختلفة اصطلح على تسميتها بـ «دينامية المحتوى» «Dynamique du sens»"[3]، فالزمن هو عنصر "تنطلق منه أبرز التقنيات السردية المتعددة، وتأتي العناية بهذا العنصر الروائي، انطلاقا من ثنائية المبنى/المتن الحكائي، لدى الشكلانيين الروس، منذ أوائل هذا القرن"[4].

كون "أن الزمن الواقعي لا يمكن نقله كما هو في الرواية، لأن الواقع يحدث فيه ضمن لحظة زمنية واحدة، عدد من الوقائع، بينما يتعذر في الكتابة الروائية تحقيق الشيء نفسه، فحتى الكاتب المخلص لخطية الزمن الواقعي لا يستطيع أن يحكي كل الأشياء

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص: 37

[2] الفارابي عبد اللطيف، شيكر أبو ياسين، العالم الروائي عند غسان كنفاني، مرجع سابق، ص: 85

[3] المرجع نفسه، ص: 85

[4] آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص: 30

التي تحدث في لحظة واحدة دفعة واحدة"[1]، وهو ما يجعل الكاتب الروائي يقدّم ويؤخر بحسب رؤيته وقدرته الفنية واللغوية، مما يجعل القصة الواحدة – المتن الحكائي – تحكى بعدة طرق– المبنى الحكائي– وبكيفيات مختلفة تختلف باختلاف الكتّاب والمبدعين، "وعلى غرار ثنائية الشكلانيين الروس يقيم (ستيفان تودوروف)، ثنائيته المتواشجة بنويا: الخطاب/الحكاية أو (السرد/الحكاية)، على اعتبار أن الخطاب (الشكل) يقابل المبنى الحكائي – لدى الشكلانيون الروس– وأن الحكاية(المضمون)، تقابل– لديهم– المتن الحكائي، ويرى تودوروف (TODOROV)، أن زمن الخطاب زمن خطي، يخضع لنظام كتابة الرواية، على أسطر صفحاتها، في حين أن زمن الحكاية، زمن متعدد الأبعاد يسمح بوقوع أكثر من حدث في آن واحد"[2].

ونظرا لأهمية الزمن في الأعمال السردية، خاصة الرواية فقد اعتنى بها الباحثون، كونها "فن يتم تذوقه تحت قانون الزمن، إذ أن استيعاب عمل أدبي لا يكون لحظيا أو آنيا مثل تأثير العمل الشكلي، وإذا بحثنا عن السبب في ذلك الامتداد الذي يستغرقه الاعجاب بالعمل الأدبي فسنجده في طبيعة الأداة التي يستخدمها الروائي ذاتها ألا وهي اللغة، إذ أن رص الكلمات بعضها إلى جوار بعض يتضمن فكرة الحركة والتتابع والصيرورة"[3]، وبما

[1] حميد لحميداني، النقد الروائي والأيديولوجي، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، دت، ص:

[2] آمنة يوسف، تقنيات في النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص: 31

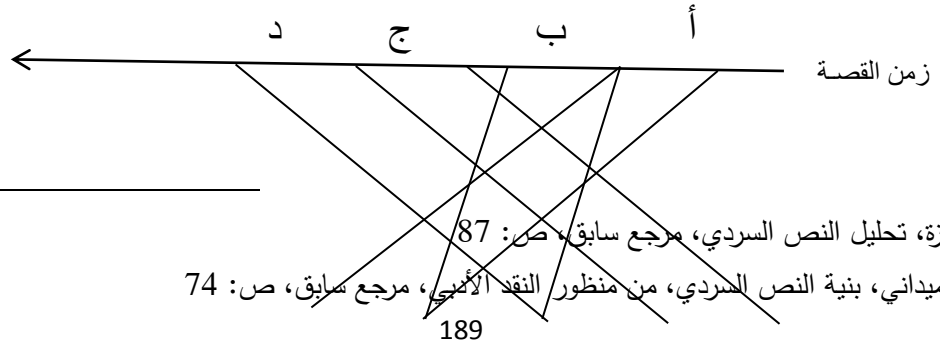
[3] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص: 41

أن التأثيث الوحيد للرواية هو اللغة، وعندما ننتقل من عالم مبني بالماديات إلى عالم مبني ومؤثث بالكلمات، فإن الوقائع التي تحدث في زمن واحد لابد أن ترتب وفق البناء الروائي تتابعيا، باعتبار أنه لا يمكن بأي حال من الأحوال الخروج عن خطية اللغة، مما يجعلنا غير قادرين على أن نقول عدّة كلمات دفعة واحدة، ومن هذا المنطلق، فقد ميّز الباحثون بين مستويين لزمن الرواية:[1]

1- **زمن القصة:** هو زمن وقوع الأحداث المروية في القصة يخضع للتابع المنطقي.

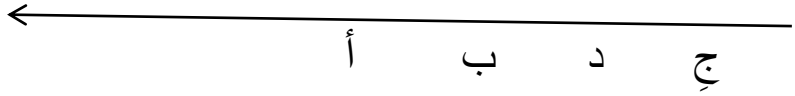
2- **زمن السرد:** هو الزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصة، ولا يكون بالضرورة مطابقا لزمن القصة، [بعض الباحثين يستعملون زمن الخطاب بدل زمن السرد].

وعليه فإن عملية الحكي(السرد)، تتيح للروائي إمكانيات واحتمالات متعدّدة لإعادة كتابة القصة، ذلك أن القصة الواحدة يمكن أن تروى بطرق متعددة ومختلفة، مما يجعل عملية الحكي (السرد)، تخلخل النظام التراتبي الطبيعي لزمن القصة، وهو ما يجعل القارئ أمام مفارقات زمنية تتجلى من خلال مختلف أشكال التفاوت بين الترتيب في القصة والترتيب في الحكي(السرد)، وهو ما يمكن أن نمثله في الشكل التالي:[2]



[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، مرجع سابق، ص: 87

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 74



وتحدث المفارقة الزمنية "عندما يخالف زمن السرد ترتيب أحداث القصة، سواء بتقديم حدث على آخر، أو استرجاع حدث، أو استباق حدث قبل وقوعه، وتكون المفارقة الزمنية إما استرجاعا(Analépse)، لأحداث ماضية لحظة الحاضر، أو استباقا (Prolepse)، لأحداث لاحقة"[1].

الاسترجاع (Analépse): تقنية زمنية تعني أن "يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها، وهو ثلاثة أنواع:[2]

1- **استرجاع خارجي:** يعود إلى ما قبل بداية الرواية

2- **استرجاع داخلي:** يعود إلى ماضٍ لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص

3- **استرجاع مزجي:** وهو ما يجمع بين النوعين

وتقنية الاسترجاع لها أهميتها بمكان في رسم الأحداث وتطورها، نحو "ملء الفجوات التي يخلفها السرد سواء بإضاءة ماض لإحدى الشخصيات، أو باطلاعنا على

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، مرجع سابق، ص: 88- 89

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص: 58

حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث، أو قص أحداث ماضية لها علاقة بأحداث لاحقة في السرد، وتتفاوت الاسترجاعات من حيث طول وقصر المدة التي تستغرقها أثناء العودة إلى الماضي، كما تتفاوت كذلك من حيث المساحة النصية"[1]

الاستباق(Prolepse): هو مفارقة زمنية إلى جانب الاسترجاع، ويكون عند الاعلان عن حدث لاحق، فهو "يتميز بطابعه المستقبلي التنبئي (...)، وأن أفضل النصوص السردية التي تملك قابلية الاستشراف هي النصوص المسرودة بضمير المتكلم"[2]، فهذه التقنية تشير إلى/أو تحكي عن شيء قبل وقوعه، فهي مفارقة زمنية تهدف إلى استدعاء حادثة مستقبلية بصورة مسبقة.

فالاستباق والاسترجاع كلاهما يشترك في كسر خطية الزمن، وحتى يتمكن الكاتب بممارسة هذه التقنية فلا بد أن تكون هناك نقطة انطلاق يبدأ منها الروائي، أو هي الافتتاحية التي يسعى من خلالها الكاتب "إلى تقديم معلومات تكون بمثابة مفتاح تساعد القارئ على متابعة السرد وفهم الأحداث ومن ثم اكتساب هذه التقنية وظيفة هدفها القارئ يدخله عالما مجهولا من صنع المبدع يتمكن بها من إصدار استنتاجاته أثناء القراءة وبعدها"[3]، فمثلا عبد الجليل مرتاض في روايته "دموع وشموع"، لم يشذ عن هذه القاعدة،

---

[1] عبد الرحمان محمد محمود الجبوري، بناء الرواية عند حسن مطلك، دراسة دلالية، دط، المكتب الجامعي الحديث،2012م،ص:30-31

[2] عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص: 133

[3] الشريف حبيله، بنية الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص: 113

لأن نقطة الانطلاق يستشفها القارئ من بداية الرواية، التي يعد الزمن الحاضر فيها هو زمن الوعدة السنوية للولي الصالح "سيدي الجيلالي" "**الخيل، البارود، سباق القوم،...الكسكس بالزبدة والعسل المصفى...الغايطة، البندير...البائعون المشترون، هذه هي الوعدة السنوية للولي الصالح سيدي الجيلالي**"[1]، ثم بعد هذا الوصف مباشرة يقول الراوي – البطل– "**انفض الناس، فانفضضت مع المنفضين وقفلت رائحا، وجدت نفسي هكذا أجوب شعابا ضيقة**"[2].

فبعد ذكر السارد لهذه الوعدة السنوية للولي الصالح سيدي الجيلالي، تبدأ أحداث الرواية، عندما ينفض البطل مع المنفضين ويهم بالعودة إلى الدار، وهو يتصارع مع الأحياز – طريق العودة – ذات الشعاب الضيقة والأدغال المتعانقة، حيث تعرض الراوي في الافتتاحية إلى أحداث امتدت في الماضي حتى الثورة التحريرية، بذكره رموز تلك المرحلة، "...**أف لك يا ديغول ولمنجمك الرائد موريس فاسيه**"[3]، بل تجاوز ذلك إلى ما قبل الميلاد عندما ذكر آهة اليونان والإغريق، باخوس وأفروديتا، زيوس، آريس[4]، هذا التكثيف للزمن في إطار زمني ضيق ومساحة صغيرة لا تتجاوز السبع صفحات، ساق الكاتب افتتاحيته ليضع القارئ أمام واقع الرواية دون التخلي عنه، بهذا المقطع من الرواية

[1] عبد الجليل مرتاض، دموع وشموع، رواية، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص: 05

[2] المرجع نفسه، ص: 05

[3] المرجع نفسه، ص: 14

[4] ينظر، المرجع نفسه، ص: 12-13

تتضح المفارقات الزمنية حيث يبدأ بالحاضر نحو المستقبل ثم يعود إلى الماضي، ثم يرجع إلى النقطة التي انطلق منها وهي الحاضر نحو قوله: "**خيل، بارود، سباق القوم... انتفضت انتفاضة واحدة**"[1]، وبالتالي يكون السرد بهذا الشكل: حاضر – مستقبل– ماضي– حاضر.

أما (محمد مفلاح)، فقد تنوعت أنماط افتتاحيات الروايات عنده، ففي رواية "هموم الزمن الفلاقي"، جعل افتتاحيتها مرتبطة بالشخصية البطلة، شخصية (حماد الفلاقي)، الذي كان جالسا في المقهى الشعبي منتظرا انفجار القنبلة التي وضعها في خمارة ليون التي "**كانت كساحة "السوق السوداء" تعجّ بالعساكر وأبناء المعمرين والنساء الشقراوات... لا خوف من أي شخص**"[2]، وهو جالس يتذكر ماضيه ويتذكر مغامراته مع بعض الشخصيات التي سيقاسمها الأحداث نحو: القايد موسى الجواج، والمعمر فانسا والضابط العين الزرقاء، ويتساءل عن بعضها الآخر، فمن خلال هذه الوقفة الافتتاحية التي بدأ بها (محمد مفلاح)، روايته، جعل الزمن الحاضر في الرواية، هو زمن جلوس البطل – حماد الفلاقي– في المقهى الشعبي "**هذا المقهى المكتظ بالكادحين والبطالين حتى يسمع دوي انفجار القنبلة**"[3].

[1] عبد الجليل مرتاض، رواية، دموع وشموع، مرجع سابق، ص: 15

[2] محمد مفلاح، الأعمال غير الكاملة، رواية "هموم الزمن الفلاقي"، ط2، دار الحكمة للنشر، الجزائر، 2012م،ص: 221

[3] المصدر نفسه، ص: 218

لتكون الافتتاحية حاضر الرواية منها ينطلق الكاتب إلى الأمام ويعود إلى الوراء، ليكون بذلك قد جعل المتلقي يتفاعل مع حاضر الرواية ثم العودة إلى الماضي لمعرفة الحاضر ثم من الحاضر لتشويقه في معرفة المستقبل.

أما في رواية "همس الرّماديّ"، يغلب على الافتتاحية الوصف، "**في هذا اليوم الجميل من شهر سبتمبر الذي سرق لحظاته الساحرة من موسم الربيع الفائت، لم يكن عيسى الجبي رائقا. سمع عبارة "الرجل الذي فاته القطار" وهو عائد من دكان الرمسي. نطق بها أحد الأطفال في اللحظة التي دخل فيها الشارع المشقق البائس. كان أطفال الحي خلفه. هزّ رأسه ذا الشعر الأشيب المسرح بعناية ولم يلتفت إليهم. ثم تنهد متضايقا من معاملة جيرانه وأطفالهم، صار ينفر منهم**"[1]، هذا الوصف للشخصية الأنيقة ذات الشعر الأشيب المسرح بعناية، المتضايقة من معاملة الجيران وأطفالهم، الموجودة داخل هذا الحيز المهترئ البائس، هذه الافتتاحية الوصفية تشحن القارئ بالفضول لمعرفة أسباب ضيق الجبي من معاملة جيرانه، وأسباب نفوره منهم، ما يجعله – القارئ – يواصل قراءتها حتى النهاية لمعرفة السر.

أما في روايته "زمن العشق والأخطار" يغلب على الافتتاحية المنولوج، "**استيقظت حانقا على نفسي، لم أجد سببا معقولا لهذا الشعور المقيت الذي أصبح يعذبني. شيء**

[1] محمد مفلاح، رواية همس الرّماديّ، مصدر سابق، ص: 05

ما تغير في ذاتي.. في بادئ الأمر تحملته وقلت في نفسي: "قد تكون حالة مؤقتة وستزول بعد حين".. ولكن هذا الشيء الحير أصبح ينمو في فوضى.."[1]، هذا المنولوج الذي يولِّد لدى القارئ تساؤلات وتساؤلات تجعله يواصل القراءة لمعرفة سبب هذه الوضعية التي آلت إليها الشخصية، فهي كلها افتتاحيات تهيء القارئ بالاندماج مع عالم الرواية.

وبالإضافة إلى ما ذكر فـ"إن الحركة الداخلية للسرد تشتمل على بعدين زمنيين متقاطعين: بعد أفقي، وبعد عمودي"[2]، فالأول قد تعرضنا له فيما سبق حيث أنه "يمثّل التغييرات الزمنية العارضة التي تلحق القصة دون الخطاب وتؤدي إلى قيام احدى مفارقتين: الاستذكار(الاسترجاع)، والاستشراف (الاستباق)، وسواء كانت هذه الحركة الأفقية باتجاه الخلف أو الأمام، فإنها تتم دائما على حساب نظام السرد الذي تحرّفه عن مجراه الطبيعي وتجعله عرضة للتقلبات والتداخلات"[3]، أما البعد الثاني – البعد العمودي– "فتشمله التغييرات التي تطرأ على القصة والخطاب معا، ويتعلق بوتيرة سرد الأحداث من حيث سرعتها أو بطؤها"[4]، ففي الحالة الأولى– حالة التسريع – "يقضي باستعمال صيغ روائية تختزل زمن القصة وتقلصه، ونموذجه هو الخلاصة والحذف"[5]

[1] محمد مفلاح، الأعمال غير الكاملة، رواية زمن العشق والأخطار، ض: 310

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص:195

[3] المرجع نفسه، ، ص: 195. 196

[4] المرجع نفسه، ، ص: 196

[5] أحمد جبر شعث، شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص: 99

الخلاصة (Sommaire): وهي تقنية من تقنيات محددات الزمن، حيث "يتم ذكر سرد عدة سنوات سابقة، في عدة فقرات أو عدة صفحات، ويتم هذا دون تفاصيل في ذكر الأحداث، أو نقل الأقوال، وفيه يكون زمن القصة أقل من زمن الحكاية"[1]، فهي تلخيص أحداث قد تستغرق هذه الأحداث سنوات أو شهور أو ساعات يختزلها السارد في أسطر أو جمل أو كلمات، ومثالها في رواية "هموم الزمن الفلاقي"، قول السارد وهو يتحدث عن زوجات القايد موسى الجواج "**ماتت زوجته العالية وتركته مهموما في وحدته.. ثم تزوج عائشة وبعدها بسنة واحدة من زواجه الثاني، تزوج خيرة.. ولم تلد عائشة كما تمنى فطلقها ولكن بعد زواجها من رجل يسكن قرية العين، انجب طفلة وثلاثة أولاد.. أما خيرة فلم تلد بسبب المرض الخبيث الذي أصاب رحمها.. وطلقها قائلا لأهلها: – أنا لا يهمني مصيرها.. وتزوج مسعودة بنت الشاوش التي مضت عليها أربع سنوات في بيته ولكنها لم تسعده بولد كما ظل يحلم.. وكان يتذكر كل ليلة زوجته الميتة. لقد تركته فقيرا يجوب الدواوير والقرى لبيع البيض والدجاج.. ولما أصبح غنيا ازداد شوقه لإنجاب البنين. فكر أن يكون له وريث يحمل اسمه ويدافع عنه**"[2].

نستشف من هذه الفقرة نموذجا لخلاصة استذكاريه، فالسارد هنا لا يقف عند تلخيص وتصوير ما آلت إليه شخصية القايد موسى الجواج، وإنما يقدم لنا نظرة إجمالية

[1] عمر عيلان ، في مناهج تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص: 137

[2] محمد مفلاح، الأعمال غير الكاملة، مصدر سابق، ص : 252–253

عن الوضع الوجدي للشخصية التي ستحاول وباستعمال كل الوسائل أن تتجاوزه، فهذه الخلاصة الاسترجاعية لا تقتصر على تلخيص الأحداث، بل تسعى إلى تذكير القارئ بواقع الشخصية في الوقت الحاضر، وبالآمال التي تراود القايد في إنجاب طفل، وهو ما تحيلنا إليه هذه الفقرة "**كان كل ليلة يحلم بمضاجعة نساء الدواوير والقرية.. ويحلم أيضا بإنجاب ألف طفل**"[1]، التي تبين رغبة القايد موسى الجواج في أن يكون له ولد يرثه، يحمل اسمه ويدافع عنه.

الحذف (Ellipse): ويعني أن يقفز الكاتب على مراحل زمنية متصلة بأحداث القصة، سواء أكانت طويلة أم قصيرة، ويومئ لها بصيغ كلامية مختلفة كأن يستعمل: بعد مرور سنة، مرت ستة أشهر، عندئذٍ تصبح هذه الثغرات الزمنية تمثل مقاطع زمنية تشبه التلخيصات السريعة ومن ثم فإن الكاتب لا يعالجها من زاوية أنها مقاطع نصية وبالتالي، يكون زمن المحكي يساوي الصفر في مقابل وجود زمن القصة"[2]، حيث تهدف عملية الحذف "إلى تكثيف النص والابتعاد عن التكرار المملّ أو الرتابة التي تصيب الأحداث، وهذا من أجل انقاذ النص من كلّ ما من شأنه أن يجدّ من فاعليته الجمالية والحركية ويدفع به نحو السكونية والجمود"[3]، كما أنه ينقسم إلى قسمين اثنين هما:[4]

[1] محمد مفلاح، الأعمال غير الكاملة، رواية هموم الزمن الفلاقي، مصدر سابق، ص: 253

[2] مجموعة من الباحثين، السرديات والترجمة العربية، مرجع سابق، ص: 38

[3] مختار ملاس، تجربة الزمن في الرواية العربية، مرجع سابق، ص: 63

[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص: 157

أ- **الحذف المعلن:** وفيه يجري تعيين المدة المحذوفة من زمن القصة بكامل الوضوح في النص: (بعد ذلك بعامين، مضى شهران على ذلك)

ب- **الحذف الضمني:** وهو حالة الحذف غير المحدد فتكون فيه الفترة المسكوت عنها غامضة ومدتها غير معروفة بدقة، (بعد سنوات طويلة، بعد عدة أشهر...)، مما يجعل القارئ في موقف يصعب فيه التكهن بحجم الثغرة الحاصلة في زمن القصة.

أما في الحالة الثانية – حالة الابطاء – التي "يعمد فيها إلى تضييق الزمن القصصي على حساب توسيع زمن السرد، مما يجعل قناة الأحداث تتخذ وتيرة بطيئة وذلك باستخدام صيغ مثل: المشهد والوقفة الوصفية"[1]

المشهد (Scène): تقنية يستعملها الروائي، ويقصد بها " المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد، فالمشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق"[2]، حيث تتفق أغلب الحوارات الثنائية بين الشخصيات لتساهم في رسم صورة عن الواقع الذي يتقصاه السرد، وتصوغه القصة، ومنه يكون المشهد الحواري أداة يتوسلها السارد في إمداد القارئ بوقفات شارحة وتوصيفات كاشفة للواقع بكل عناصره من أحياز وأزمنة وشخصيات وأحداث، بل وأبعد من ذلك حين نستشف المواقف والآراء بتعدد وجهات النظر حول من يتحمل

[1] أحمد جبر شعث، شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص: 99

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 78

مسؤولية هذا الواقع. كحال حيز حي الفرسان، بين قاطنيه، نحو قول **ناصر الربعي لجيرانه مشحون باللوم:**

- حدثونا عن الشوارع المحفرة، انظروا كيف أصبحت حالتها.

قال عبده الرني:

- الحي المسكين يحتضر في صمت.

صاح جعفر النوري برثاء:

- لقد مات الحي. رحمة الله عليه

وقال ثابت اللحام بتحد:

- كلنا مسؤولون عنه.. السكان والمنتخبون.

وأضاف شارحا رأيه:

- نحن كسالى.. لا نفكر ولا نعمل، وليس لنا مشروع في هذه الحياة كما قال لي يونس الورّاق. أصبحنا صالحين للاستهلاك فقط نأكل القوت ونستنى الموت كما قال الكسالى.

وقال أحمد المشاي مواصلا الحديث عن وضعية الحي الكئيب:[1]

[1] محمد مفلاح، رواية همس الرمادي، مصدر سابق، ص : 162-163

– السبب معروف يا ثابت، وهو لامبالاة أصحابك النافذين في البلدية وفي كل المؤسسات. انظر كيف هي حالة الحديقة التي لم تسيج بالرغم من شكوان المتكررة. ألم تر كيف أصبح الملعب؟ (...)، أما شوارع الحي فقد تحولت إلى دروب ريفية[1]، ونلفي الحوار في "همس الرّماديّ" متعلقا كثيرا بطبيعة العلاقة بين الشخصيات المتحاورة إذ تزداد حدته وإيحاؤه بزيادة حدة علاقة هذه الشخصيات، مثل ما يرسمه لنا عن صورة الحيز – حي الفرسان – الذي يحيل في دلالات توصيفيه إلى حال أغلب الأحياء في الجزائر حيث أصبحت تشكل ظاهرة مأساوية، إذ تشترك في رسم الكآبة جراء مظاهر التدهور واللامبالاة من قبل السكان والمسؤولين السياسيين على حد سوhء، الذين انشغلوا بتبادل التهم فيما بينهم، حيث تنافس السياسيون على المناصب، دون مراعاة المسؤولية الملقاة على عاتقهم.

ويتمتع المشهد بعدة وظائف نذكر منها:[2]

أ– لها دور حاسم في تطور الأحداث

ب– لا يمكن إنكار دورها في الكشف عن الطبائع النفسية والاجتماعية للشخصيات

جـ – بث الحركة التلقائية في السرد ،وتقوية أثر الواقع في القصة

[1] محمد مفلاح، رواية همس الرّماديّ، مصدر سابق، ص: 163

[2] عبد الرحمان محمد محمود الجبوري، بناء الرواية عند حسن مطلك، مرجع سابق، ص: 49–50

الوقفة الوصفية: فهي تقنية من تقنيات الزمن، توظّف في كل النصوص الروائية. حيث يعلق السرد "بسبب لجوء السارد إلى الوصف والخواطر والتأملات"[1]، وهو ما يؤدي إلى إبطاء السرد فيبدو كأنه "قد توقف عن التنامي مفسحًا المجال أمام الراوي بضمير الهو، كي يقدِّم الكثير عن التفاصيل الجزئية المرتبطة بوصف الشخصيات الروائية أو المكان، على مدى صفحات وصفحات"[2].

يتوقف السرد فيها وقتا معينا ليحل محله الوصف، "يكون فيها زمن الخطاب أطول من زمن القصة لأن الراوي يوقف السرد ويشتغل بوصف مكان ما أو شخصية روائية، وقد يقوم هو نفسه بذلك أو يسند المهمة لإحدى الشخصيات"[3]، بمعنى أن الوصف يتضمن انقطاع وتوقف للسرد لفترة من الزمن، فتتوقف الأفعال لتحل محلها الأسماء والصفات.

ومثاله في رواية "دموع وشموع" لعبدالجليل مرتاض، نحو وصف الأستاذ الجامعي سمير بطل الرواية للصحراء الجزائرية، لأجل إقناع زوجته الطبيبة بالعدول عن فكرة الانتقال للعمل بالمصحّات الموجودة في الجنوب الجزائري، هذا الجنوب الذي يعد في نظره، "**بحار وهاجة، شمسها لافحة، وكثبانها المتوهجة ظلمات بعضها فوق بعض، ورباوتها الرملية المتصلة بعضها ببعض غير متمايزة، ريحها صرصر عاتية لن تجدي معها هذه النظارة الواقية من شمس الشمال الكسولة...أقصى الجنوب بجوار مالي والنيجر أوحتى موريتانيا وليبيا**

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، مرجع سابق، ص: 96

[2] آمنة يوسف، تقنيات السردي في النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص:139

[3] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص:177

شرقا، القحط والجدب والحرمان يسود هذه القارة من الرمال"[1]، فالسارد يرصد من خلال هذا الوصف خصائص الصحراء الشاسعة المترامية الأطراف، كأنها قارة ووصف ظروفها الطبيعية القاسية التي لا تساعد على العيش فيها، لافتقارها لأدنى متطلبات الحياة، كأنه يستميل القارئ ليتعاطف مع البطل– سمير– في منع زوجته نورة من العمل في الصحراء، هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى فهو يعبر عن واقع لمنطقة شاسعة من الدولة الجزائرية لم تنل نصيبها من التنمية، كونها منطقة قحط وحرمان وجدب، وهي صفات توحي بانعدام الحياة فيها، فهو بذلك – الكاتب – يوظف هذه الوقفة، متسترا من وراء شخصياته الروائية، لينقد تقصير الدولة في تنمية هذه المنطقة، وعدم بعث المشاريع التنموية بها، وتوفير متطلبات الحياة الضرورية لأبناء هذه المنطقة من البلاد، فهي وقفة وصف من خلالها الكاتب واقع ونقده في آن واحد.

أما في رواية "همس الرّماديّ" فقد استغل (محمد مفلاح)، الوقفات الوصفية للحيز ليشير إلى التحوّل السياسي والاقتصادي في الجزائر، من الاقتصاد الاشتراكي العام إلى اقتصاد حر ومنفتح، يكون فيه للخواص الحظ الأوفر، في إنجاز المشاريع التنموية، ومن هذه الوقفات تلك التي تختزل لنا فشل السياسة التنموية الاقتصادية المتبعة في عهد الخوصصة، ارتكازا على ما آلت إليه وضعية المنطقة الصناعية التي تختزل كل الأنشطة القاعدية الأخرى بالجزائر، إذ "**لم ينطلق فيها أي مشروع بالرغم من صدور قوانين كثيرة تتعلق بالاستثمار**

[1]عبد الجليل مرتاض، رواية، دموع وشموع، مرجع سابق، ص: 30

الوطني[1]"، حيث أضحت – المنطقة الصناعية – "**مهملة تكدست فيها أسلاك وآلات صدئة وأحجار ضخمة**"[2]

هذه الوقفات الوصفية التي يلجأ إليها الروائي تكون لأغراض شتى تختلف دلالاتها باختلاف المتلقين، كما أن للوصف عدة وظائف نذكر منها:[3]

1- الوظيفة الزخرفية أو التزيينية : وهو أن يكون الوصف في النص عبارة عن لوحات وزخارف شكلية تزيّن النص، فهو وصف تسجيل للأشياء ولعب جمالي مرتب، يشد المتلقي إليه.

2- الوظيفة التفسيرية : وهي الوظيفة التي تكشف لنا عن عوامل شخصية الباطنية والفكرية والثقافية، وتفسر لنا كل ذلك من خلال وصف المكان الذي تقطنه الشخصية، وهو وصف يتسم بالإيحائية والاشارية عن طريق التشبيه أو المجاز أو الاستعارة.

3- الوظيفة الإيهامية: وهي الوظيفة الموجهة نحو المتلقي وغايتها خلق الايهام عنده بواقعية الوصف.

[1] محمد مفلاح، رواية همس الرّماديّ، مصدر سابق، ص: 64
[2] المصدر نفسه، ص: 107
[3] أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي مرجع سابق، ص: 444

علاقة الحيز بالشخصية: إن الشخصية الروائية لها أهميتها بمكان في بناء الخطاب الروائي، باعتبارها مكونا أساسيا، حيث "استقطب مفهومها، وكل ما يتصل به من مفاهيم الفكر الأدبي منذ أرسطو حتى الآن، وظل المشتغلون به ينظرون إليه دائما بحسب المتطورات الثقافية والأخلاقية المتحكمة أو السائدة، وهي تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي"[1]، كونها وفي غالب الأحيان، "تظل منتمية إلى النوع البشري، فيكون بينها وبين القارئ أبعاد مشتركة، بحيث يرتبط القارئ بفعل الشخصية الروائية"[2].

كما أنها تعد وسيلة الكاتب لتجسيد رؤيته والتعبير عن إحساسه بواقعه "ومن ثم كان التشخيص هو محو التجربة الروائية"[3]، فالشخصية من مقومات الرواية ومن دون الشخصية لاوجود للرواية، لذلك يعمد الروائي إلى التشخيص كونه "مجموعة التقنيات التي تقضي إلى توليد الشخصية، والتشخيص يمكن أن يكون في الأغلب مباشرا (صفات الشخصية يمكن أن توصف بصفة وثيقة من السادر أو الشخصية نفسها أو شخصية أخرى)، أو غير مباشر، (يمكن استنتاجه من أفعال الشخصية وتفاعلاتها وأفكارها وعواطفها...)"[4]، وبالإضافة إلى هذا يمكنه "أن ينهض على مجمل عرضي لسمات

[1] الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، دط، دار التنوير، ، الجزائر، 2013م، ص: 321

[2] محمود محمد عيسى ، تيار الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ط1، مكتبة الزهراء القاهرة، 1991م، ص: 100

[3] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، مرجع سابق، ص: 39

[4] جيرالد برنس، المصطلح السردي، مرجع سابق، ص: 44

الشخصية الرئيسية أو يميل إلى تقديمها تدريجيا، ويمكن له أن يؤكد على ثباتها أو ما يعتريها من تغيير أو يفضل النمذجة أو النمطية (يجعل الشخصية مطابقة لنموذج معين) أو على النقيض يجعلها نسيج وحدها وهكذا دواليك"[1].

كما أن مفهومها يختلف باختلاف الاتجاهات الروائية التي تهتم بها، فتصوّرها التقليدي "يعتمد أساسا على الصفات مما جعله يخلط كثيرا بين الشخصية الحكائية(Personnage)(personal(e) والشخصية في الواقع العياني (Personane) (person(e)، وهذا ما جعل ميشال زيرافا يميز بين الاثنين عندما اعتبر الشخصية الحكائية (personal) علامة فقط على الشخصية الحقيقية(person)"[2].

كما أكد (فيليب آمون)، على أن "رواج التحليل السيكولوجي أسهم في تعقيد المسألة وإثارة اللبس في التمييز بين الشخص (Personne)، والشخصية (Personnage)"[3]، أما أصحاب الرواية الحديثة فالأمر عندهم يختلف، باعتبار "أن الشخصية الروائية، ماهي سوى كائن من ورق، ذلك لأنها شخصية تمتزج في وصفها –بالخيال الفني للروائي (الكاتب)، وبمخزونه الثقافي، الذي يسمح له أن يضيف ويحذف ويبالغ ويضخِّم في تكوينها وتصويرها، بشكل يستحيل معه أن نعتبر تلك الشخصية الورقية، مرآة، أو صورة حقيقة لشخصية معينة، في الواقع

[1] جيرالد برنس، المصطلح السردي، مرجع سابق، ص: 44

[2] أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح، مرجع سابق، ، ص: 379

[3] رشيد بن مالك، السيميائيات السردية ، ط1، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 1427هـ/ 2006م

الإنساني المحيط، لأنها شخصية من اختراع الراوي فحسب"[1]، فالشخصية الروائية هي "نتاج عمل تأليفي، كان يقصد أن هويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم (علم) يتكرر ظهوره في الحكي"[2]، باعتبار أنها "ليست في البداية سوى سناد يحيل عليه في الغالب اسم علم يسند له الكاتب تدريجيا وعلى امتداد الرواية بعض الوظائف، [أو الأفعال]، و/أو تأهيلات يأخذ البطل من خلالها شكلا ويتحدد"[3]، أما الشخصية الروائية لدى المتلقي "تختلف الواحدة باختلاف القراء واختلاف تحليلاتهم، فهي متعددة الوجوه بحسب الزاوية التي يتم تناول تلك الشخصية من خلالها"[4]، فهي – الشخصية الروائية – سواء بالنسبة للمبدع أم المتلقي، يتعامل معها كل واحد بحسب رؤيته ومرجعياته الفكرية المختلفة.

كما أن وجودها "يتم ويكتمل وفقا لصياغات خاصة بالتحليل الروائي، فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات، لأنها ليست سوى كائنات من الورق"[5]، فهي – الشخصية الروائية– "ليست سوى مجموعة من الكلمات، لا أقل ولا أكثر، أي شيء اتفاقيا أو [خديعة

[1] آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص: 34-35

[2] أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح مرجع سابق، ص: 379

[3] رشيد بن مالك، السيميائيات السردية ، ص: 138

[4] أسماء أحمد معيكل، الأصالة والتغريب في الرواية العربية، روايات حيدر حيدر نموذجا، دراسة تطبيقية، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 2011م، ص: 331

[5] أحمد جبر شعث، شعرية السرد، مرجع سابق، ص: 118

أدبية] يستعملها الروائي عندما يخلق شخصية ويكسبها قدرة إيحائية كبيرة بهذا القدر أو ذاك"[1]، كما يرى بعض النقاد أن الشخصية الروائية ماهي، إلا "تركيب أبدعته مخيلة الراوي وجسدته اللغة، ولا سبيل إلى معرفة التركيب إذا لم ننطلق من اللغة التي جسدته وجعلته الشيء الوحيد الملموس بالنسبة إلى الناقد أو القارئ على حد سواء... أي أن الشخصية وحدة دلالية ذات دال ومدلول كأية علامة لغوية"[2]، فهي تركيب ينشؤه الروائي بواسطة اللغة.

وهو ما جعل أصحاب التحليل النبوي "لا ينظرون إليها من وجهة نظر التحليل البنائي المعاصر إلا على أنها بمثابة دليل (Signe) له وجهان دال(Signifiant) والآخر مدلول (Signifie)، وهي تتميز على الدليل اللغوي اللساني من حيث أنها ليست جاهزة سلفا، ولكنها تحوّل إلى دليل، فقط ساعة بنائها في النص، في حين الدليل اللغوي له وجود جاهز من قبل، باستثناء الحالة التي يكون فيها منزاحا عن معناه الأصلي كما هو الشأن في الاستعمال البلاغي مثلا، وتكون الشخصية بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها"[3]، هذا من ناحية كونها دال.

أما من النحية الثانية كونها كمدلول، "فهي مجموع ما يُقال عنها بواسطة جُمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها، وأقوالها، وسلوكها، وهكذا فإن صورتها لا تكتمل

[1] أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي، مرجع سابق، ص: 381

[2] أسماء أحمد معيكل، الأصالة والتغريب في الرواية العربية، مرجع سابق، ص: 332

[3] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 51

إلاّ عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته، ولم يعد هناك شيء يقال في الموضوع"[1] وبالتالي تصبح الشخصية الروائية "المكوّن الذي يحاول به كاتب الرواية، عن طريق أسلبة اللغة وفقا لشفرة خاصة ونسق متميز، مقاربة ذلك الانسان الواقعي الذي تشي إليه عادة بكلمة (Person)، للدلالة على الفرد الذي تتظافر عوامل طبيعية واقتصادية واجتماعية في تكوين جسمه ونفسيته"[2]، لتكون الشخصية الروائية، تحاكي الشخص في الواقع.

غير أن "البنيويين يبتعدون المطابقة بين الشخصية الروائية والإنسان الحقيقي فيستعملون مصطلحين مختلفين للتمييز بينهما وهما: الأول مصطلح الشخص ويعني الإنسان الفرد كما هو موجود في الواقع، أما المصطلح الثاني فهو مصطلح الشخصية والمراد به الشخصية داخل المجتمع الروائي، وقد خلقت لغة الروائي هذه الشخصية بواسطة الخيال مما جعل مفهومها تخييليا لسانيا"[3]، فالكاتب ومن خلال مخيلته، وبواسطة اللغة "يختار من الواقع بعض شخوصه، ثم يجري عليها من التعديل، والتغيير، والتحوير ما يجريه، لتبدو لنا خلقا جديدا، لا علاقة له بالنُّسخ التي تمثل المادة الخام، والعناصر الأولية، التي صيغت منها بصورتها النهائية المنقحة"[4]، بمعنى أن الكاتب يختار الشخصية الروائية ويصوّرها للمتلقي وفقا لأفعالها وحركاتها وصفاتها، ليشد انتباهه

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 51

[2] أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح ، مرجع سابق، ص: 382

[3] أسماء أحمد معيكل، الأصالة والتغريب في الرواية العربية، مرجع سابق، ص: 332

[4] إبراهيم خليل بنية النص الروائي، مرجع سابق، ص: 175

ومواصلة القراءة حتى نهاية الرواية بغية التعرف على ما ستؤول إليه نهاية الشخصيات ونهاية الأحداث، ضمن الحيز الذي يشغلها وتشغله، حيث يلجأ الكاتب إلى تحديد "السمات التكوينية للشخصية الروائية التي تتألف من إشارات باطنية وخارجية تنتمي إلى عدة مستويات سردية وصفية أو خطابية"[1]، ولتجسيد الشخصية فنيا فلا بد لها من شروط هي:[2]

1- أن تكون مقنعة معبرة عن نفسها، أي بعيدة عن التناقض.

2- أن تكون حيوية فعّالة ومتفاعلة مع الأحداث متطورة بتطورها من أول القصة إلى آخرها.

3- أن يتوفر فيها عنصر الصراع، ويقصد به الاحتكاك بينها وبين نفسها، وعواطفها الذاتية أو عقيدتها، أو عقلها، أو بينهما وبين شخصيات أخرى، وكلما كان الصراع قويا واضحا بين هذه العناصر كانت القصة انجح وأعمق تأثيرا.

تصنيف الشخصيات: يختلف المنظرون والنقاد في مسألة تصنيف الشخصيات، باعتبارها "عالم معقد شديد التركيب والتبيان، ومن ثم تتعدد الشخصيات الروائية بتعدد

[1] برنار فاليط، النص الروائي، تقنيات ومفاهيم، تر: رشيد بن حدو، دط، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، 1999م، ص: 45

[2] شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة ، مرجع سابق، ص:35-36

الأيديولوجيات والأهواء والأفكار"[1]، حيث يكون تصنيفها خاضعا لعدة تصورات "أولا لاختلاف التصورات حول مفهوم الشخصية، وثانيا لتعدد واختلاف معايير التصنيف إلى حد التضارب"[2]، من بين الشخصيات ذات الأهمية بمكان في بناء العمل الروائي، الشخصية البطلة التي يمكن التعرف عليها من خلال مجموعة من العلامات والمعايير

-**المقياس الكمي:** في هذا المقياس "ينظر إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية"[3]، والتي يمكن أن نجملها في الشكل التالي:[4]

البطـــــل	الشخصيات الاخرى
وفرة المعلومات	قلة المعلومات
تشخيص متنامي	تشخيص اختزالي
حضور مستمر	حضور عابر
حضور مهين	حضور باهت

المقياس النوعي: ويكون هذا المقياس هو "مصدر تلك المعلومات حول الشخصية، هل تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى، أو المؤلف، أو فيما إذا كان الأمر يتعلق بمعلومات ضمنية

[1] أحمد عوين، دراسات في السرد الحديث والمعاصر، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2009م، ص: 92

[2] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، مرجع سابق، ص: 48

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص : 224

[4] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، مرجع سابق، ص: 50-51

يمكن أن نستخلصها من سلوك الشخصية وأفعالها"[1]، نحو الشخصيات التي أجلّتها اللّعبة السردية، متنقلة بين البوح والاقرار، وبين ما تتلفظه عنها باقي الشخصيات، أو ما يستكنهه عنها القارئ ارتكازا على ايحاءات لعبت فيها اللغة الواصفة دورا كبيرا. ونذكر منها:

أ- **شخصية يونس الوراق:** والذي تتفق فيه أقوال الشخصيات الروائية الأخرى في النص على أنه "**شخص غريب لا يحب في هذه الحياة إلاّ الكتب والعزلة (...)، قرر الانعزال عن الناس والغوص في عالمه الخاص، وأصبح لا يغادر مكتبة إلا يوم الخميس**"[2]

غير أن شخصية الوراق لها عطاءات تعريفية عن نفسها من خلال نظرتها للوجود، والقضايا الانسانية التي أغنتها من حقل العلم والمعرفة (الأدب، الفلسفة، الفن، الموسيقى...)، اذ نلفى كل حركاتها، وأقوالها مُبْطنة بِحِمْلٍ دلاليٍ عميق ومتنوع، يدفع القارئ لرصد امكانية التأويل، ولعل هذا الغنى الدلالي لهذه الشخصية تناسب مع اغترابها الذاتي، وعزلتها المجتمعية داخل حيزها، فلم ترفضه واقعا ولم تألفه ثقافة وفكرا إذ نجدها تماهت مع شخصية أبي العلاء المعري، – هذا الأخير – الذي "ربما كان إعراضه عن الدنيا متولدا من شعوره بالعجز عن المغالبة، أو ربما كان ميله إلى اعتزال الناس ناشئا عن يأسه من اصلاحهم"[3]، فاشرأبت نفسية الوراق، لأن تعيش أفكاره، وحياته ومواقفه فكثيرا ما ردّد الوراق على مسامع أمه بعد مطالبتها له بالزواج قول المعري :

[1] ينظر، محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص: 50 وما بعدها

[2] محمد مفلاح، رواية همس الرمادي، مصدر سابق، ص: 60

[3] الأب سهيل قاشا، مدخل إلى الفلسفة الاسلامية، ط1، دار الفارابي، بيروت، 2013م، ص : 272

"هذا جناه أبي علي ... وما جنيت على أحد"[1]

كما "**وجد في نفسه ميلا إلى قراءة شعر أبي العلاء المعريفقط. وفي الليالي الطويلة التي تحاصره فيها هواجس الاعتراب، كان يستمع إلى إلى قصائد المعري المحملة في الأقراص المضغوطة**"[2]

ب- شخصية ابراهيم الصيدلي: شغلت شخصية "الصيدلي" حيزا يجبرها على ضرورة إنشاء علاقات اجتماعية تتسم بالحركية، والمرونة، والألفة، والبساطة، غير أن هذا الحيز لم يحتوها لما تزخر به من عمق تفكير، وغرابة سلوك، إذ لم يعد لملفوظاتها المتشبعة بالفكر الفلسفي مكان للتأويل وسط الشخصيات الأخرى، وهذا ما تستجليه من عجز شخصية المغنية "وحيدة الدفدف" عن فهم كلماته الغنائية: "**وحيدة يا ناسي، والزمن الرمادي، ولوحاتي، والقافل تسير**"[3]

وقد ارتبطت شخصية "الصيدلي" بالفن على الرغم من تفوقها في الميدان العلمي، حيث لم تول اهتماما للرفض من العائلة ومن المجتمع وظلت حريصة على موهبتها "**وبالرغم من دراسته الجامعية المرهقة فقد ظل مخلصا لفنه وأدمن ممارستها حين نجح في عرض لوحاته التشكيلية في رواق دار الفن بوهران**"[4]،

وتتجلى شدة غرابة الصيدلي داخل الحيز الذي يشغله في الرواية – حي الفرسان – حينما ينأى بنفسه عن المجتمع "**تغير سلوكه وأهمل مهنته. أصبح ينزوي في مسكنه**

[1] محمد مفلاح، رواية همس الرمادي، مصدر سابق، ص: 155

[2] المصدر نفسه، ص: 155

[3] المصدر نفسه، ص: 122

[4] المصدر نفسه، ص: 142

ويستغل كل لحظات فراغه في رسم المناظر الطبيعية، وتقليد لوحات الفنانين الكبار إلى جانب نسخ قصائد المتنبي الذي كان يعشق شعره حتى الجنون"[1].

فالشخصية المثقفة، تعيش ممزوجة مع شيء من العزلة والاغتراب داخل الحيز الذي يأويها. فهي شخصيات منطوية على نفسها على الرغم من أنها تتمتع بمستوى ثقافي يؤهلها لأن تسهم في تحريك عجلة التغيير في المجتمع، غير أنها فضّلت الانزواء والانطواء مما جعلها تعيش في عزلة، عبّر الراوي من خلالها على اغتراب المثقف الجزائري داخل وطنه.

ونأيه – الشخص المثقف – عن واقع مجتمع قصر وعيه في فهم ما يحيط به، وما يعايشه من أزمات سياسية وثقافية واجتماعية، كالربيع العربي الذي باركه الفرد العربي دون أن يَحْذَر من دسائس وايديولوجيات صانعيه، وهذا ما جعل المثقف يستحدث لنفسه حيِّزا يمتاز به عن غيره، وهو حيز داخلي ذاتي، لا يشغله الآخرون بقدر ما تشغله ثقافته وأفكاره.

الشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية: تعد عملية تصنيف الشخصيات الروائية وتحديدها من القضايا التي خاض فيها النقاد والدارسون خاصة تلك التحديدات الخاصة بـ"الثبات أو التغيير التي تتميز بها الشخصية والتي تتيح لنا توزيع الشخصيات إلى سكونيه (Statique) وهي التي تظل ثابتة لا تتغير طوال السرد، وديناميه (Dynamiques) تمتاز بالتحولات المفاجئة التي تطرأ عليها داخل البنية الحكائية الواحدة، كما يجري النظر إلى أهمية الدور الذي تقوم به الشخصية في السرد والذي

[1] محمد مفلاح، رواية همس الرمادي، مصدر سابق، ص: 142

يجعلها تبعا لذلك إما شخصية رئيسية(أو محورية)، وإما شخصية ثانوية أي مكتفية بوظيفة مرحلية(Fonction épisodique)"[1]، فتصنيف الشخصيات الروائية يعتمد على مجموعة تحديدات مرتبطة ببناء الشخصية ووظيفتها وأفعالها وأدوارها، حيث يمكننا تحديدها وتصنيفها من خلال خاصية الثبات أو التغيير والتي تتيح لنا توزيعها إلى شخصيات سكونيه وشخصيات دينامية.

كما يمكننا تصنيفها من خلال أهمية الدور الذي تقوم به في السرد، مما يجعلها تقسم إلى شخصيات رئيسية وشخصيات ثانوية.

الشخصيات الرئيسية: في كل رواية أو قصة تختلف الشخصيات باختلاف الدور الذي تقوم به، مما يجعلنا أمام شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية، فالأولى هي التي "يصطفيها القاص لتمثل ما أراد تصويره أو ما أراد التعبير عنه من أفكار أو أحاسيس وتتمتع الشخصية المحكم بناؤها باستقلالية في الرأي، وحرية في الحركة داخل مجال النص، وقوية ذات فاعلية كلما منحت حرية، وتحركت ونمت وفق قدراتها وإرادتها وأبرز وظيفة تقوم بها هي تجسيد معنى الحدث القصصي لذلك فهي صعبة البناء"[2]، كما أنها هي التي تنال من الكاتب عناية كبرى حيث يجعلها في مركز اهتمام الشخصيات الأخرى فتكون "هي الغرض الذي ينشده الروائي، فهي هنا ذاتٌ وموضوع، ومحورُ عناية الكاتب الروائي على السواء، وقد تكون أيضا محور انتباه القارئ"[3]، فهي التي تقوم بالدور الأساسي، وتكون محل اهتمام السارد والشخصيات الأخرى وتشد انتباه القارئ "ويصطلح

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص: 215

[2] شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، مرجع سابق، ص: 33

[3] إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، مرجع سابق، ص: 199

عليها بمصطلحات مرادفة بالشخصية (المحورية) أو (الرئيسية) أو(المعقدة) أو(المتحركة) أو(المكثفة) أو (المتعددة الأبعاد) أو(المتغيرة)"[1]، مما يؤهلها بأن تكون هي مركز العمل الروائي، لأهمية ما تقوم به باعتبارها "تكره وتحب، وتصعد وتهبط، وتؤمن وتكفر، وتفعل الخير كما تفعل الشر، تؤثّر في سوائها تأثيرا واسعا"[2]، وهو ما يجعلها تنال الاهتمام الأكبر من قبل المبدع، لحضورها الدائم والمستمر في مجرى الحكي.

نحو شخصية **حماد الفلاقي، في رواية "هموم الزمن الفلاقي"** الشخصية البطلة التي تدور حولها كل الأحداث، وهو الذي تفاعل مع جميع شخصيات الرواية، وهو من أكثر الشخصيات الروائية حضورا وظهورا، وهو المحرّك الأساسي لجميع الأحداث في الرواية، وهو الشخصية الأكثر صراعا مع الشخصيات، والأكثر تأثرا بها وتأثيرا فيها وهو الأكثر عمقا ودلالة. وقد افتتح الروائي روايته بهذه الشخصية المحورية – حماد الفلاقي– الذي كان جالسا في المقهى الشعبي منتظرا انفجار القنبلة التي وضعها في خمارة ليون، وهو جالس يتذكر ماضيه ويتذكر مغامراته مع بعض الشخصيات التي سيقاسمها الأحداث نحو: القايد موسى الجواج، والمعمر فانسا والضابط العين الزرقاء ويتساءل عن بعضها الآخر، "**متى انتمى سي عدة إلى الثورة؟،... وجلول الكبي، كيف أصبح منهم لقد تحول إلى حركي نذل**"[3]

فبمثل هذا الأسلوب الاستفهامي يكون المبدع (محمد مفلاح)، حريصا على جذب القارئ وتشويقه لمعرفة ما ستؤول إليه الأحداث والمواقف من قبل الشخصيات، مع التركيز على حماد الفلاقي هذه "الشخصية التي تعطي الحدث انطلاقته الدينامية، التي يطلق عليها سوريو (Souriau)، القوة التيماتية «Thématique» وهو الشخصية التي

[1] أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي مرجع سابق، ص:397

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص:131–132

[3] محمد مفلاح ،الأعمال غير الكاملة ، رواية "هموم الزمن الفلاقي"، مصدر سابق، ص 223

تدور حولها الأحداث منذ البداية وحتى النهاية"[1]، هذا البطل الثوري الذي اشتغل عدة مهن في الدوار ثم انتقل إلى المدينة، لكنه كان دائما يحس بشئ يحز في نفسه الثائرة على الوضع البائس الذي يعيشه، حتى "**كانت اللحظة التاريخية التي كلفه فيها سي عدة بعملية تفجير خمارة ليون**"[2]، وتغيّر الثورة حماد الفلاقي تغييرا جذريا وتصبح أيامه الماضية شحنة قوية تدفعه إلى الأمام إلى البحث عن التغيير والبحث عن الانتصار على الذات وعلى الواقع بكل مفارقاته، فبعد ما كان صاحب المطعم بوزيد "**يعامله باحتقار**"[3]، كان هو يبتلع الإهانة ويقول في قررات نفسه "**لابد من توفير لقمة الخبز للأولاد**"[4].

لكن بعدما سمع دوي انفجار قنبلته انتصب واقفا مبتسما راضيا عن نفسه، مناديا "**يا سي عدة أنا سعيد... هذا الانفجار انفجاري.. لقد انتهت خمارة ليون... سأعود إلى الدوار وهناك سأواصل مسيرتي...**"[5]، نعم سيواصل مسيرته من دون خوف لأن "**الخوف هو الذي جعل هؤلاء الأجانب أسيادا في بلادنا**"[6]، متعهدا بالوفاء للشهداء مخاطبا الشهيد عدة الطالب، "**يا أيها الشهيد نم هنيئا. لا ما زلت بيننا حيا... ستظل روحك تراقب حركاتنا وسكناتنا**"[7]، ومتوعدا الخونة بالقتل حتى وان كانوا أصدقاء الطفولة ومن نفس العشيرة ومن نفس الدوار، "**أنا الذي سأقتل الخائن**"[8]، يسعى الكاتب من خلال علاقة الشخصية بحيزها، إلى بث قيم خلقية في نفوس القرّاء، مثل وجوب إتباع الحق، وقول

[1] إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، ط1، دار الرائد للكتاب، الجزائر، 2005م، ص : 356

[2] محمد مفلاح ،الأعمال غير الكاملة ، "رواية الزمن الفلاقي "، ص 249

[3] المصد نفسه، ص: 222

[4] المصد نفسه، ص: 222

[5] المصد نفسه، ص: 226

[6] المصد نفسه، ص: 257

[7] المصد نفسه، ص: 294

[8] المصد نفسه، ص: 294

الصدق، والاعتراف لأهل الفضل، والفصل بين العاطفة والواجب، وأن البطولة تولد من رحم المعاناة.

الشخصيات الثانوية: وإلى جانب الشخصيات الرئيسية هناك الشخصيات الثانوية "التي تكون أدوارها أقل أهمية وكثافة من الشخصيات المحورية"[1]، فأدوارها محدودة إذا ما قرنت بالشخصيات الرئيسية، فهي التي تقوم بدور ثانوي، إما أن تكون في خدمة الشخصية الرئيسية أو ضدها وهي "أقل تعقيدا وعمقا من الشخصيات الرئيسية وترسم على نحو سطحي (...)، وغالبا ما تقدم جانبا واحدا من جوانب التجربة الانسانية"[2].

فهي "تلعب دورا في تحريك الأحداث وإن لم تتحرك بها، لعل أبرز دور أو وظيفة تؤديها الشخصيات الثانوية تتمثل في أنها هي التي تعمر عالم الرواية، فما دامت الرواية معنية بتقديم البيئات الانسانية فإن الشخصيات الثانوية هي التي تقيم هذه البيئات"[3]، ذلك أن ما من حيز تشغله شخصية ما أو ترتبط به إلاّ ويكون لها تأثير فيه مباشر أو غير مباشر في خصوصية هذا الحيز المرتبطة به.

وهو ما نجده مجسدا في رواية "هموم الزمن الفلاقي"، عندما جعل (مفلاح)، شخصياته الروائية الثانوية تتفاعل مع الأحداث كل بحسب موقعها داخل الحيز الذي تشغله، حيث يواصل (محمد مفلاح)، في روايته هاته، سرد أحداث الشخصيات الثانوية، داخل هذا الحيز الذي رسم علاقتها بالشخصية المحورية، حيث كان دورها إما مكملا أو مساعدا للشخصية المحورية – حماد الفلاقي – أو معرقلا ومعارضا لها، وفق نسق تصاعدي ينتهي إلى نقطة معينة، مع تركيزه على الأداء البطولي، وإبراز القيم الأخلاقية،

[1] عبد الرحمن محمد محمود الجبوري، بناء الرواية عند حسن مطلك، مرجع سابق، ص: 108

[2] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، مرجع سابق، ص: 57

[3] أحمد عوين، دراسات في السرد الحديث والمعاصر، مرجع سابق، ص: 93

حيث تُحكى الأحداث من خلال بنية السرد مع الاستعانة ببعض المشاهد الحوارية في بناء أسلوبي يعتمد على البساطة والوضوح. فالجمل سواء أكانت سردية أم حوارية، بسيطة التراكيب والألفاظ على قدر المعاني. حيث كانت علاقة هذه الشخصيات بالشخصية المحورية، هي بمثابة علاقة المركز بما يدور حوله، على الرغم مما توهمه هذه الشخصيات من استقلال عالمها الداخلي.

فالمقاطع السردية التي تروى بالتناوب – السارد/الشخصيات – تستجيب للحدث المركزي داخل الحيز، وهو الثورة التحريرية، فهي إما تنطلق من الاشارة إلى هذا الحدث لتعود إليه، أو تنطلق من حديث آخر له علاقة بالسارد/الشخصيات، لتصل إلى الحدث المركزي – الثورة التحريرية –

عدة الطالب: شخصية مساعدة درار – معلم الصبية القرآن– وهي الأكثر حضورا في الرواية بعد الشخصية المحورية التي كان لها الفضل في تغير حالها من أسر الفقر والضياع إلى التحرر والاحترام باعتراف البطل حماد "**إيه يا سي عدة...أنت الذي زرعت بذرة الثورة في أعماقي، لن أنسى اليوم الذي سلمت إلي فيه القنبلة... نعم تلك القنبلة التي أعطت لحياتي معنا كبيرا وجعلتني رجلا متحررا ومحترما**"[1]، وفيا لابنة عمه التي اغتصبها جانو بن المعمر فانسا بقتله ثأرا لشرفها وموتها، لكن بعدما أغلق الجامع بأمر من الضابط، صار يهوى العزلة، وقطع كل صلة مع الآخرين، حيث "**أصبح عاملا في حقول المعمر فانسا... وبعد شهور قليلة ترك عمله في المزرعة**"[2]، فتعجب الناس من فعله هذا – العمل في حقول المعمر فانسا– الذي كان في حقيقة أمره معرفة ودراسة موقع المزرعة وكذلك حتى "**يتعرف على كل الأشخاص الذين كانت تربطهم علاقة بالمعمر**"[3]،

[1] محمد مفلاح ،الأعمال غير الكاملة ، "رواية الزمن الفلاقي "، مصدر سابق، ص 292

[2] ينظر، المرجع نفسه ص :275

[3] المرجع نفسه، ص 275

فكانت علاقة الشخصية بالحيز علاقة تقنية وكان الحدث المرتبط بها هو التدرب على مواجهة الأخطار والمواقف الصعبة بشجاعة، وذلك بحسن التدبر والصبر على الأذى والمكاره، لإدراك الغايات والمقاصد.

سعدية: بنت القايد موسى الجواج التي أرغمت على الزواج من جلول الكبي، التي قدمها الكاتب على أنها امرأة كان لها دور بطولي في الرواية، غادرت بيتها بعدما اصطدمت بزوج خائن وأب جشع، والتحقت بالثوار حفاظا على شرفها وعفتها، لأن بيت زوجها الخائن – جلول الكبي – كان مرتعا للسمر وتعاطي الخمور من قبل الضابط العين الزرقاء والعساكر الفرنسيين، لذا تبرر سعدية خروجها وتقول: "**لا أحد يستطيع الصبر في بيت جلول. خفت أن يعتدي علي الضابط وعساكره...أنا أفضل حمل السلاح وسأكافح حتى أستشهد**"[1]، كما أنها ستتحمل كل الصعاب وستصبر على قرّ الشتاء وحرّ الصيف وتَحمُّل الجوع، وأخطار الموت ، وكم "**كانت سعيدة بثقة المجاهدين فيها... وبتواجدها بالجبل... تخلصت من همومها... الآن تحررت من كل القيود**"[2].

فكانت هذه المرأة نموذجا للعمل البطولي ونموذجا لما ينبغي أن يتصف به المرء من ذكاء وشجاعة في مواجهة التحديات والأخطار وعدم الضعف والركون للواقع، وكسر حاجز الخوف، والتحرر من قيود الذل والهوان

الشيخ المهدي: شخصية مساعدة، عاش فقيرا، عمل في مزارع المعمرين، أدركه زمن الثورة زمن الانفجار وهو شيخ كبير فتأسف لذلك وتساءل عمّا: "**يجري هناك.. في أدغال الجبل الأخضر؟.. آه لو كان شابا لركض إلى هناك، وانضم إلى الثائرين**"[3]، ولكن

[1] محمد مفلاح ،الأعمال غير الكاملة ، "رواية الزمن الفلاقي"، مصدر سابق، ص 291

[2] ينظر المصدر نفسه، ص 290

[3] المصدر نفسه، ص 229

شيخوخته لم تمنعه من تقديم الدعم للثورة والمشاركة في تحرير وطنه، – الحيز الذي يقطنه – فعمل بمزرعة المعمر فانسا ليسمح له ذلك بتوطيد علاقته بعمال الأرض، فيوضح لهم الأمور الغامضة، ويحثهم على توحيد الصفوف.

كما أنه كان حريصا حرصا شديدا على تعليم ابنه محمد وكان يحثه ويقول له: "**أريد منك أن تقرأ... اجتهد يا ولدي حتى تنجح وتخرج من عالم الفقر**"[1]، فالكاتب يسعى من وراء هذا الموقف ترسيخ ما ينبغي أن يتوافر للأولياء والشيوخ من صفات النصح والتوجيه السليم للأبناء وعامة الناس.

محمد الصغير بن الشيخ المهدي: الذي كان متعلقا ومتأثرا بخاله البطل حماد الفلاقي، آثر الالتحاق بالثوار ومقاطعة الدراسة، لأنه كره القايد موسى الجواج باعتبار أنه أراده راعيا عنده، وكره المعمر فانسا لأنه طرد والده من المزرعة وكان قاسيا معه، ويكره العساكر وجلول الكبي لأنهم عذّبوا خاله[2]، فخيال الكاتب هنا لا ينفصل عن السياق الاجتماعي الذي أنتجه، فهو انعكاس للحياة الشعبية السائدة آنذاك إبّان الثورة التي طالما ساهمت في تشكيل جيل نضج قبل أوانه لا يؤمن بالضعف ولا يهاب المخاطر.

خديجة: الشابة، أرملة الشيخ الشهيد المهدي، وأخت البطل حماد الفلاقي، التي تسعى بكل قوة حتى يدرس ابنها محمد تنفيذا لوصية زوجها، في تعليم ابنهما ليكون له مكان في الجزائر المستقلة "**اسمع يا ولدي.. أبوك أوصى بتعليمك.. قال لي: سيتحرر الوطن، وسيجد محمد فيه مكانه اللائق بفضل التعليم**"[3]، فتتحدى كل ظروفها وتخرج لتجمع السنابل التي تضييعها ماكينات الحصاد حتى تصبح "لقاطة" تركض تحت أشعة

[1] ينظر ،محمد مفلاح ،الأعمال غير الكاملة ، "رواية الزمن الفلاقي "، مصدر سابق، ص 244

[2] ينظر، المصدر نفسه، ، ص 280

[3] المصدر نفسه، ص 286

الشمس المحرقة بحثا عن سنابل ضائعة. يا له من عمل شاق، ولكنه عمل أفضل بكثير من التسول أو انتظار الموت البطيء...الحياة صراع...قررت الخروج من كوخها لتتحدى كل العيون...وأن تعتمد على نفسها للحصول على لقمة شريفة بعدما التحق رجال الدوار بالجبل الأخضر[1]، لقد قدم السارد هذه الشخصية في صورة تتعامل مع مقتضيات الواقع ولا تركن إلى الأحلام، بل تسعى إلى تحقيق ما تطمح إليه بالعمل، كونه الوسيلة الوحيدة لتحويل الأحلام إلى واقع، وقد قيل:

وما نيل المطالب بالتمني ولكن تؤخذ الدنيا غلابا

القايد موسى الجواج: شخصية معادية لشخصية البطل، لا يتردد في استغلال أبناء جلدته واستعبادهم، فهو "**لا يؤذي الناس فقط بل يمتص دماءهم وإذا جفت أجسامهم يدفعهم للذئاب المفترسة**"[2]، ولا يفرق بين قريب أو بعيد، الكل يساوي مصالحه ومنافعه، حتى وان كان من أقرب الناس إليه، فها هو ذا يضحي بسعدية فلذة كبده ويزوجها من جلول الخائن، مبررا فعله، بقوله: "**أنا أبوك وأريد مصلحتك، لقد رفضته لما كان مجرد خماس. أما اليوم فهو ينتمي إلى عساكر المركز**"، فترفض سعدية الزواج به، **لأنه حركي وكل الناس يكرهونه**، فيرد عليها: **وما معنى حركي؟، إنها وظيفة كباقي الوظائف**، ويواصل تعداد خصال جلول الحركي "**شاب طيب وطموح... وهو رجل محترم في جيش فرنسا إنه الرجل الذي يناسبك**[3].

في حقيقة الأمر هو لا يفكر إلا في مكاسبه ولا يتعاون إلا مع من يضمن له الربح، لا فرق بينه في ذلك وبين المستعمر، كلاهما ينهب خيرات الوطن، ويسلب الناس

[1] ينظر، محمد مفلاح ،الأعمال غير الكاملة ، "رواية الزمن الفلاقي "، مصدر سابق، ص 297 إلى299

[2] المصدر نفسه، ص : 233- 234

[3] ينظر ، المصدر نفسه، ص 251

حقهم، فهو مثله مثل المعمر فانسا الذي كان يعرف عنه بـ"**أنه رجل شرير، يجلد عمال مزرعته بالسوط، ويركل الأطفال الذين يعملون عنده في موسم جني العنب**"[1]، فكلاهما نار حارقة تأكل الأخضر واليابس. وهو توصيف للحيز الذي كان يسوده قانون الغاب آنذاك.

جلول الكبي: شخصية معادية لشخصية البطل، خان وطنه، في صغره كان يكره الاستعمار ويحث حماد على ضرورة محاربته، لكن طمعه وأنانيته جعلته لا يتوانى عن استغلال ضعف أبناء جلدته استغلالا فاحشا، حيث "**كان أهل الدواوير يرهبونه، واتقاء شره، كانوا يقدمون له بعض الهدايا المتواضعة، دجاجة، حبات بيض، سلة تين،...**"[2]، ولا يهمه شيء في هذه الدنيا سوى جمع المال وبشتى الطرق، "**كان يأخذ بالقوة ما كان يعجبه**"[3].

كما أنه كان عاقا لوالديه، وكان سببا في موت أخته مريم التي طلبت منه التوبة والرجوع إلى أهله وأبناء جلدته، عذّب حماد الفلاقي بالكهرباء وماء الصابون، فكان الجزاء من جنس العمل، اقتحم حماد الفلاقي بيته ليلا فوجده عاريا في فراشه فأيقظه وخاطبه قائلا: "**ظننتك صديقي ولكن خيبت أملي فيك (...)، لا أحد الآن ينجيك من الموت**"[4] ثم أجهز عليه فقتله، ذلك أن خيانة الوطن والأمة، ليس لها دين ولا شفاعة ولا جنس، وحكمها واحد هو الموت.

فـ(محمد مفلاح)، قد جعل علاقة الحيز بالشخصية في رواية "هموم الزمن الفلاقي" علاقة جدلية، بيّنت لنا عن وعي كيف استطاع الكاتب من خلال هذه العلاقة،

---

[1] محمد مفلاح ،الأعمال غير الكاملة ، "رواية الزمن الفلاقي "، مصدر سابق، ص :243

[2] المصدر نفسه، ص: 269

[3] المصدر نفسه، ص: 270

[4] المصدر نفسه، ص: 306

أن يرصد لنا بعض المقاصد والقيم، نحو إذكاء روح الانتماء الوطني في نفوس القرّاء وتعريفهم بتاريخهم، بالإضافة إلى ما تتضمنه أحداث التاريخ من دروس وعبر، وما تصوّره من قصص الشجاعة والبطولة والتضحية. باعتبار أن "الحضور الاستعماري محنة وطنية جماعية قبل أن يكون محنة فردية. ومتى شمل الخطب الناس جميعا قرّب بينهم. وعزّز لحمتهم. وحدّ من النزعة الفردية. خاصة واستعادة الوطن لا تحتاج إلى أيديولوجيا معقدة. لأن الوطن هو الحق الطبيعي الذي لا يحتاج إلى التفكير الطويل للاقتناع بضرورة استرجاعه. ثم إن هذا الوضع ليدعوهم بإلحاح إلى العمل. ويبسط عليهم العديد من المهمات. فهو – الوطن– مثقل بإمكانيات الفعل، رافع لها إلى مقام الواجب المقدّس تقريبا، ومقرٌّ لضرورة رفض الواقع"[1]، لأن حب الوطن من الإيمان

وقد حاول الكاتب على أن يقدم لنا شخصياته الروائية، في صوّر نموذجية، يمتلكون قدرا كبيرا من الذكاء والشجاعة التي تمكنهم من مواجهة الأخطار، بالإضافة إلى ما يتصفون به في سلوكياتهم من صفات المروءة والتضحية والإيثار، وأن الهدف من تقديم هذه الصفات وهذه السلوكيات، هو التأكيد على أن يجعلها الإنسان كقيمة سلوكية، ينبغي أن يتحلى بها المرء، في مقابل صفة الخيانة، التي هي من الرذائل الأخلاقية التي تؤدي بصاحبها إلى الهلاك.

بالإضافة إلى هذا، الاشارة إلى طبيعة القوى الاجتماعية، التي لعبت دورا أساسيا في النضال الوطني على أيام الثورة وامتداداتها. فكانت الشخصية الثورية عنده، تعكس كل فئات الشعب الجزائري.– رجال، نساء، شيوخ، شباب، أطفال–

[1] عبدالصمد زايد، المكان في الرواية العربية، مرجع سابق، مرجع سابق، ص : 480–481

فالشخصيات الروائية تتوزع وتتنوع داخل العمل الروائي بحسب الأدوار والأفعال والوظائف التي تقوم بها داخل النص الروائي، حيث يكون تصنيفها تبعا لما تقوم به.

ونظرا لعدم استقرار الشخصية الروائية على حال باعتبارها كائن يتحرك ويتفاعل مع مختلف الموجودات تتأثر وتؤثر في ما حولها، فهي "حين تنتقل من حيز(أ) إلى حيز (ب)، عبر طريق محسوس، فهي تنتقل في حيز، ويجب ضبط حركتها الحيزيّة على أساس تنقّلها من الأوّل إلى الآخر، أو استقرارها، أو عدم استقرارها، في أحدهما"[1]، فحركة الشخصية من حيز إلى حيز آخر تكون ضمن حيز، كون أن انتقالها يشغل حيزا أيضا.

وقد تختلف وسائل التنقل لدى الشخصيات، كما أن "الذي يخرج لا يخلوا من أن يكون خروجه من حيز ما، ومقصده إلى حيز ما آخر، ففعله حركة، وحركته تجري في حيز وحيزه مظهر من مظاهر الفراغ والامتلاء، والانجزار والامتداد، ولا يقال إلاّ نحو ذلك يقال فيمن يدخل"[2]، فحركة الشخصية من حيز إلى حيز آخر تكون بالضرورة عبر حيز مما يجعل "كلّ حيز سيولّد حيزا آخر مثله، أو أكبر منه وهو ما يمكن أن نطلق عليه (التحييز)، أو(Spatialisation-Spatialization)، إذ سينشأ عن المرور حركة المشي، وهذه الحركة ينشأ عنها امتدادٌ غير محدود لهذا الحيز"[3].

---

[1] عبدالملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، مرجع سابق، ص: 301-302

[2] المرجع نفسه، ص: 190

[3] المرجع نفسه، ص: 191

ففي رواية "هموم الزمن الفلاقي"، وعندما همّ البطل (حماد الفلاقي)، بالعودة إلى الدوار بعدما سمع دوي انفجار القنبلة التي وضعها في خمارة ليون، وهو منتصب في ساحة المسجد الكبير، ينتظر هذا الانفجار "**برقت عينا حماد بالسعادة.. قبّل جبين المؤذن بحرارة وهمس له قائلا:**

- **إلى اللقاء يا عمي صالح..**
- **إلى أين يا حماد؟**
- **قررت العودة إلى الدوار..**[1]

قرر حماد العودة إلى الدوار تاركا مدينة غليزان التي نفذ فيها مهمته بنجاح، فـ"**أسرع الخطى نحو ساحة السوق السوداء، ذاب في الكتل البشرية حتى ظهر قرب مقبرة "سيدي عبدالقادر".. تسلق السور ثم قفز داخل المقبرة التي غطتها الحشائش اليابسة. تأمل القبور ثم تحرك نحو الجهة الغربية. (...)، اقترب من سور الجهة الغربية. اعتلى صخرة ثم قفز خلف السور. وجرى نحو الربوة. تنهد بعمق حين دخل غابة الزنين**"[2]، فحركة الشخصية هنا كانت متواصلة باستمرار من حيز إلى حيز آخر، من ساحة المسجد الكبير نحو ساحة السوق السداء، فمقبرة سيدي عبدالقادر، حيث اعتلى السور أثناء الدخول وأثناء الخروج باعتبار أن (حماد الفلاقي) في حالة فرار، مما جعله

[1] محمد مفلاح، الأعمال غير الكاملة، هموم الزمن الفلاقي، مصدر سابق، ص: 226

[2] المصدر نفسه، ص: 227

يتوجه تلقاء الغابة، فيدخل غابة الزنين، ثم يواصل هروبه وانتقاله "**نحو وادي مينة (...)، فشرب من مياهه (...)، لاحظ أثر الدم بقدميه. (...)، وانطلق راكضا من جديد قاصدا دواره الرابض تحت الجبل الأخضر**"[1]، فكانت حركة الشخصية سريعة تتصف بالعشوائية باعتبارها في حالة خوف وهروب مما جعلها تتنقل وبجناح السرعة عبر أحياز مختلفة، غير متماثلة وغير متجانسة، فنشأ عن هذه الحركة – انتقال شخصية حماد– امتداد غير محدود للحيز، فكان ما يطلق عليه التحييز.

علاقة الحيز باللغة: تعد اللغة أهم وسائل الاتصال والتفاهم بين الناس، فهي "أداة من أدوات المعرفة (...)، وبدون اللغة يتعذر نشاط الناس المعرفي، وترتبط اللغة بالتفكير ارتبطا وثيقا، فأفكار الإنسان تصاغ دوما في قالب لغوي"[2]، فهي الوسيلة التي يستعملها المبد للتعبير عن تجربته الفنية، وتصوير ورؤاه المختلفة.

يقول عنها دولاكروا (H. Delakroux)، "اللغة جزء من اللحظة التي ينشئ فيها الفكرُ الأشياء، وكلّ فكر لا يركبّ الأشياء إلاّ ويركّبُ في نفس الوقت جملة من العلامات، ولا سبيل إلى المعرفة إلاّ من خلال العبارة التي تسوقه"[3]، فاللغة هي التي تخلق الفكر وتحوّله إلى حيز الوجود، ضمن "سياقات تعطي قيما جديدة للغة، وهكذا فإن

[1] محمد مفلاح، رواية "هموم الزمن الفلاقي"، الأعمال غير الكاملة، مصدر سابق، ص: 227

[2] صحراوي بونوالة، بنية اللغة الشعرية في النقد اللغوي، من المعيار إلى التجاوز، دط، دار عيداء للنشر والتوزيع، 1437هـ-2016م، ص: 15

[3] عبدالصمد زايد، المكان في الرواية العربية، مرجع سابق، مرجع سابق، ص: 318

تعدّد معاني لفظة ما، صنيع خطابي يتحول بالتدريج إلى ظاهرة لغوية"[1]، حيث تصبح اللغة "قوام الخطاب الفني التي يصاغ بها ومن هنا فإن جوهر الأثر الأدبي والخطاب الفني لا يمكن النفاذ إليه إلا عبر صياغاته الإبلاغية"[2].

وبالتالي فإن "اللغة هي الأداة المعطاء التي تتيح للعمل الأدبي أن يقوم، فهي إذن وحدها الجديرة بالاعتبار، وهي وحدها التي تمثل فيها الحقيقة الأدبية لكل إبداع. وعبثا يحاول أن يخادعنا بأن خارج إطار هذه اللغة يوجد شيء، أو قيمة، أو حقيقة فاللغة الأدبية المعطاء هي هذه الحقيقة والقيمة، وهي الجمال والخيال"[3]، فيعمد الكاتب إليها ليوظفها و"يجعلها تتوزع على مستويات لكن دون أن يُشعِرَ قارئه بالإخلال المستوياتي في نسج لغته، وذلك بالإبقاء عليها في مستوى فنيّ عام موحد على نحو ما، كالبنية الكبيرة التي تجري في فلكها بنى مختلفة دون أن تتفكك بنية منها فتنعزل عن صِنواتها، بل كلّ بنية تظل مرتبطة ببعضها، ومفضية إلى أختها، بحيث كل بنية تستأثر بخصوصيّة دون أن تفقد علاقتها العامة بباقي البنى، وذلك من أجل تجسيد نظام لغويّ أثناء ذلك، شديد التماسك"[4]، بين جميع مكوناته المختلفة.

[1] ابراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الادبي، دراسة تطبيقية،ط1،دار الافاق الجزائر،1999 ،ص11.

[2] أسماء أحمد معيكل، الأصالة والتغريب في الرواية العربية، مرجع سابق، ص: 55

[3] عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، مرجع سابق، ص: 124

[4] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 168

فاللغة قد أصبحت من أهم مقومات العمل الأدبي، كونها "لم تعد مجرد أداة تبليغ تستعمل للتعبير عن الصوّر والأحداث بل صارت في بعض الروايات غاية في حد ذاتها تحظى بعناية خاصة، فينظر في إيقاعها وفي شحنتها الدلالية، ويُعنى بمكان اللفظة في تركيب الجملة حتى تؤدي وقعا مخصوصا، وتحدث نغما مؤتلفا شأنها في ذلك شأنها في الشعر يردد قائله بصوت مرتفع ليطمئن على جمال الإيقاع وحسن الصياغة"[1]، لذلك فإن "اللغة ليست مجموعة من الألفاظ المفردة، بل مجموعة من العلاقات والصيغ، فالألفاظ المفردة التي هي أوضاع واللغة لم توضع، لتعرف معانيها في أنفسها، لكن لأن يضم بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينها فوائد"[2]، فيلجأ الكاتب إلى رصّ الكلمات وضم بعضها إلى بعض، ليعبر عن تجربته، وأفكاره، وأحاسيسه ورؤاه.

باعتبار أن "اللغة بما لها من قدرة على الايحاء والتعبير عن الاحساس، تستطيع أن تقدّم المكان في صورة يتحد فيها الزمن بالحدث، بالموقف الشخصي، بالشعور الوجداني، بالرؤية الذاتية، سواء أكانت رؤية الكاتب أم الراوي"[3]، في قالب روائي "يمتاز

[1] الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص: 340

[2] عثمان موافي، في نظرية الادب، ج1،من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دط، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية،2007م، ص: 119

[3] إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، مرجع سابق، ص: 164

خطابه بخصوصيته الأسلوبية وباستثماراته البلاغية وبنزعته نحو التكثيف والاقتصاد اللغوي، حيث يصبح للكلمة في هذا النوع من الكتابة قانونها الخاص وإيقاعها المتميز"[1].

ويجسد الروائي عمله في نظام يجسد مدى عبقرية اللغة وقدرتها على الأداء، كونها تمثل بعدا رئيسيا في بناء العمل الروائي، فهي ليست مجرد أداة لصب "المحتوى" في "قالب" ولكن أداة تشف من خلالها العناصر الجوهرية عن درجة أصالتها وعن مدى قدرتها على حمل الدفء الإنساني، ممتزجا بالزمان والمكان والحدث، ومدى نفاذها إلى حقائق الأشياء التي تتجاوز قدرة الصورة الثابتة أو المتحركة، إذا خلت من شاعرية القصص، وتكسب الموقف خصوصيته الفنية[2].

مما يؤهل اللغة بأن تكون في الرواية "هي أهمّ ما ينهض عليه بناؤها الفني فالشخصية تستعمل اللغة، أو تصف بها، أو تُصف هي بها، مثلها مثل الحيز والزمان والحدث، فما كان ليكون وجود لهذه العناصر المكوّنة، في العمل الروائي لولا اللغة، ولما كانت الرواية جنسا أدبيا، فقد كان منتظرا منها إن تصطنع اللغة الأدبية التي تجعلها تعتزي إلى الأجناس الأدبية بامتياز"[3]، لذلك تعد اللغة من أهم مقومات الرواية التي تقوم عليها، كونها عنصرا أساسيا في تكوين العناصر الأخرى المكونة للرواية.

---

[1] آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص: 35

[2] ينظر، محمد حسين أبو الحسن، الشكل الروائي والتراث، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2012م، ص: 99-100

[3] عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 164

لهذه الأسباب وهذه الأهمية "فان اللغة في مستواها السردي أو الحواري ليست مجرد "قاطرة" تحمل أحداثا وأفكارا وتعليقات، إنها تتجاوز ذلك إلى "الصهر" الحقيقي لتلك العناصر الممتعة، بهدف الوصول إلى "سبيكة" فنية، وتلك بحاجة – عبر هذا التصور– للاهتداء إلى مذاق لغوي خاص ملائم لها"[1]، يكون الكاتب– الروائي– مجبرا على أن يدرك مذاق اللغة وأن "يقبض على نبضها الحساس، فإذا استطاع أن يستحوذ عليها، فإنه يبدع عالما لغويا، يحدّده هو معرفيا ورؤيويا، يعبر عن موقفه من الإنسان والكون"[2]، بواسطة هذه اللغة الفنية المعطاء.

وهوما جعل بعض النقاد يؤكدون على معاملة اللغة معاملة خاصة، من أجل خلق أعمالهم الإبداعية، إذ يؤكدون على "الدعوة إلى التعامل مع اللغة إبداعيا وبصفة حميمية لكي يخلق الروائي عالمه الخاص، فاللغة عالم قائم بذاته، ولابد من إدراك أبعاده حتى نتمكن من معرفته وإعادة بنائه من جديد"[3]، فإبداع أي عمل فني لابد أن يكون بناؤه باللغة "والخطاب الروائي هو قبل كل شيء خطاب لغوي، فاللغة أداة الرواية، والرواية ظاهرة لغوية قبل أي اعتبار آخر، ويتجلى هذا أساسا في تعدديتها اللغوية"[4]، كون أن

[1] محمد حسين أبو الحسن، الشكل الروائي والتراث، مرجع سابق، ص: 100

[2] مشري بن خليفة، سلطة النص، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 200، ص: 97

[3] المرجع نفسه، ص: 98

[4] أسماء أحمد معيكل، الأصالة والتغريب في الرواية العربية، مرجع سابق، ص: 281

الرواية "ظاهرة متعددة الأسلوب واللسان والصوت"[1]، فالكاتب عندما يتعامل معها– لغة الرواية – يتعامل معها على أنها "نظام لغات تتير إحداها الأخرى حواريا وقد اعتبر باحتين(M. Bakhtine)، أن الخاصية الجوهرية للغة الرواية هي الحوارية والإنارة بالتعدد، أي أنه لا يجوز وصفها وتحليلها باعتبارها لغة واحدة وحيدة، بما يعني أنه لا يجوز وصفها في مستوى واحد"[2]، ويكون دور الكاتب أثناء إنتاج عمله الروائي "هو التأليف بين مختلف اللغات والأساليب وصياغتها بنائيا في تركيب حدثي يلتزم حدود البناء الفني للرواية، مراعيا الصيغ الأسلوبية للمتكلمين، حتى يضمن للخطاب الروائي تعدده اللغوي والأسلوبي، ويكون أسلوب الرواية هو صياغة من الأساليب المتعددة"[3]

هذا التعدد اللغوي والتنوع في الأساليب هو الذي يجعل "الاتجاه الحواري للخطاب وسط الخطابات "الأجنبية" (بدرجات وطرائق متنوعة)، يعطيه إمكانات أدبية جديدة وجوهرية، إنه يعطيه فنيّة نثره التي تلقى تعبيرها الأكثر تماما وعمقا"[4]، ويكون ذلك "في إطار فعالية نشطة من التعددية اللغوية الداخلية والخارجية، ويتضح ذلك من خلال تنوع اللغيّات (اللغات الاجتماعية)، واختلاف الأصوات الفردية المتحاورة وكذلك من خلال الطريقة التي تعتمدها الرواية لتنظيم وإدماج كل هذه التعدديات ضمن نسيج نصي محكم

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، مرجع سابق، ص: 38

[2] محمد حسين أبو الحسن، الشكل الروائي والتراث، مرجع سابق، ص: 101-102

[3] عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص: 272-273

[4] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص: 51

ومتماسك، وبالتالي فإن الأمر يتعلق بإبداع اللغة المصوِّرة والمصوَّرة على حدٍّ سواء"[1]، لتنجز لنا نصا متعدّدا لغويا وأسلوبيا.

وهو ما يجعل "الخطاب الروائي له فنية خاصة تحكمه أيضا، وهو نص لغوي يتألف من مجموعة من الرموز اللغوية صيغت بطريقة معينة لتتناسب مع الرسالة المراد نقلها من المرسِل إلى المتلقي بهدف التأثير فيه"[2]، فالكاتب له إمكانات توظيف اللغة مع مختلف مكونات الرواية، كون أن اللغة هي التي تنتج الخطاب الأدبي مهما كان جنسه فهي التي تؤثث النص بالكلمات والعبارات حيث تنقل لنا الواقع المؤثث بالماديات إلى واقع روائي تخييلي مؤثث بالكلمات والعبارات "فالكاتب يخلق في اللغة حيوية مستقلة وكتابته تحرك بدءا من ذاتها، من اكتفائها بذاتها ولا تحرك بموضوعها أو بأي عنصر خارج عنها، إنها تتوالد من طاقتها اللغوية الخاصة"[3]، لتشكل لنا في نهاية المطاف نصا منفتحا على نفسه، ومنغلقا عن باقي المؤثرات الخارجية.

لذلك فإن التمكن من ناصية اللغة، هو الذي يجعلها طيعة ليّنة يفعل بها المبدع ما يشاء، ويستخدمها استخداما خاصا يتماشى وتجربته الفنية التي يعبّر عنها بواسطة هذه اللغة، ليجعل المتلقي– القارئ – يتفاعل مع ما يكتبه بتوظيف منبهات لغوية – أسلوبية–

---

[1] أسماء أحمد معيكل، الأصالة والتغريب في الرواية العربية، مرجع سابق، ص: 281

[2] أسماء أحمد معيكل، الأصالة والتغريب في الرواية العربية، مرجع سابق، ص: 282

[3] خليفي سعيد، البنية السردية في رواية "مرايا متشظية" لعبد الملك مرتاض، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، في مشروع المنظومة السردية الجزائرية، جامعة وهران، 2004–2005، ص: 154

خاصة في الأعمال السردية التي يمكنها أن تستوعب كل الأجناس الأدبية دون أن تكونها، وهو ما يجعل "لغة الأثر الأدبي وأسلوبه وتركيبه وطابعه الجمالي يتحدد بمضمونه أي التصوّر الذي يكوّنه الفنان لنفسه عن الواقع، وبالتجربة التي يمتلكها وبالأيديولوجيا التي يعبّر عنها"[1]، فتكون بذلك اللغة هي أداة الروائي للتعبير من خلالها عن تجربته الفنية ورؤاه الفكرية المختلفة.

كما أن "للغة نظاما دلاليا، وجماليا أيضا، قادرا على استحضار كلّ الموصوفات والمذكورات في الذهن فيرتسم الحيز وتتحدّد معالمه، وتتكون حدوده، وتتشكل جغرافيته الأدبية"[2]، فيكون بذلك محل مقاربة تهدف إلى الكشف عن العلائق المختلفة داخل النص، لاستجلاء دلالات الحيز وأبعاده من سياقها اللغوي إلى سياقات فنية ذات قيمة جمالية تمنحه شيء من الفرادة والتميز.

وفي هذا المقام سنحاول إبراز الكيفيات اللغوية التي اعتمدها (محمد مفلاح) في رسم أحيازه الروائية واستحضارها، وتحديد معالمها، في رواية الحال "همس الرّماديّ" وبعض الروات الأخرى، من خلال العناصر التالية:

الحيز بين الوصف والصورة الفنية: يعد الوصف من أهم الأدوات اللغوية التي تؤدي دورا هاما في تجسيد الحيز وتمظهره، كونه "لا يأتي بلا مبرر (...)، وله أثر

[1] أسماء أحمد معيكل، الأصالة والتغريب في الرواية العربية، ص: 282

[2] عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 209

مباشر أو غير مباشر في تطور الحدث، وهكذا تلتحم كلّ العناصر المكوّنة للنص الروائي، وتكتمل الوحدة العضوية للعمل وتصبح الأجزاء المختلفة مرايا يعكس بعضاها بعضا لتقديم الصورة المجسمة"[1]، بمعنى أن الوصف يمكنه أن يشيء الأشياء ويجعلها كأنها قائمة بذاتها في ذهن المتلقي، فبواسطة الوصف، يمكن للمتلقي أن يتخيل الأحياز من خلال تشيء اللغة لها، كأنها ماثلة أمامه.

وهو ما نجده عند محمد مفلاح في رواية الحال "همس الرّماديّ"، عندما صوّر لنا عدة أحياز وكأنها إنسان يتكلم ويتحاور، "**حين أطلعت أشعة الشمس في حياء من وراء جبال الونشريس الغربي، كانت الأمطار العنيفة قد توقفت، والعواصف الهوجاء قد هدأت، مخلفة آلاما وحكايات لا تنسى. حي الفرسان وفي لحظات الشدة هذه ظل يحملق إلى السماء الصافية الضاحكة طالبا منها الرحمة والقدرة على تحمل مصائب هذه الكارثة، وراجيا الشفقة على بنياته التي أصابتها أضرار خطيرة، ثم انحني على نفسه مستسلما للقدر**"[2]، فالوصف هنا جاء مرسوما بطريقة فنية بلاغية قائمة على تمثيل الحيز بالكائن الحي من خلال انزياح اللغة عن استعمالها الحقيق إلى تعبير مكثف ومقتبس من صورة إنسانية معبرا عنها بألفاظ (حياء، يحملق، الضاحكة، انحنى، نفسه)، مستغلا الكاتب، ذلك بما تمنحه اللغة من امكانات بواسطة ما لها من أدوات، نحو تشبيه

[1] أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا ابراهيم جبرا، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001م، ص: 110

[2] محمد مفلاح، همس الرّمادي، مصدر سابق، ص: 166-167

التمثيل الذي يكون "أعظم أثرا في المعاني يرفع قدرها، ويضاعف قواها في تحريك النفوس لها، فإن كان مدحا كان أوقع، أو ذما كان أوجع، أو برهانا كان أسطع، ومن ثمَّ يحتاج إلى كدِّ الذهن في فهمه، لاستخراج الصورة المنتزعة من أمور متعدِّدة، حسية كانت، أم غير حسية لتكون وجه الشبه"[1]، حيث شبه لنا (محمد مفلاح)، في هذه الفقرة، من خلال هذه الصورة الفنية التي جاء بها للحيز – حي الفرسان – الذي تصدّعت بناياته واهترأت طرقاته وشوارعه، جرّاء الأمطار الطوفانية ، بصورة ذلك الانسان الذي نابته نائبة الدهر، فابتلي في جسده وماله وعياله وكل ما هو عزيز، فراح يتضرع إلى السماء راجيا منها الرحمة والشفقة للتخفيف من فاجعته.

فالكاتب بثّ الحياة في أحيازه من خلال هذا المشهد، حيث جعل اطلالة الشمس من وراء الجبال كإطلالة المرأة الحيّي ذات الحياء الشديد، والسماء الضاحكة كالإنسان الفرح الضاحك، وحي الفرسان يتكلم مشبها إيّاه بالإنسان، الذي يشكو ألمه إلى خالقه، فنجد الكاتب قد جعل هذه الصورة حيّة مفعمة بالحركة والصوت واللون، حيث أنها لم تكن لتتجسد لولا اللغة التي جعلت هذه الأشياء على ما هي عليه في النص الروائي، لتكون صورة الحيز– حي الفرسان – المعاناة والدمار بعدما لحقه من دمار جراء العواصف والأمطار الطوفانية، بصورة ذلك الانسان المنهك بالهموم والفواجع الروحية والجسمانية.

[1] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دط، دار الحديث، القاهرة، 2013م، ص: 303

الألفـــــاظ: التي يستعملها الكاتب ويعمد إلى رصّها، حيث يبني عمله الفني من خلال تجاورها، هذا التجاور الذي يميز عملا فنيا عن آخر، كون أن الألفاظ هي المادة اللغوية التي بواسطتها يتجسد، ويتمظهر من خلالها في صوّر شتى، "**يظل طريق حديقة الدامة من أهم الشوارع التي تربط بين حي الفرسان وثلاثة أحياء شعبية بُنيت مساكنها في عهد الاحتلال الفرنسي، وقد تغيرت اليوم كثيرا، إذ ارتفعت فيها فيلات ضخمة ومحلات لبيع مختلف البضائع المستوردة من دول آسيا وأوروبا. كما تمر به السيارات الفاخرة وشاحنات نقل البضائع، وحافلات المسافرين (...)، ويفضي طريق حديقة الدامة (...)، إلى بناية ضخمة كانت ورشة لإنتاج النسيج، وأصبحت بعد زمن الخصخصة ملكا لجيلالي العيار الذي حوّلها إلى مستودع للخردوات المستوردة من فرنسا**"[1].

يظهر لنا الحيز من خلال هذه الفقرة، بأنه حيز يمتاز بحيوية وحركة دائبتين بغض النظر إن كانت هذه الدينامية سلبية أم إجابيه، وذلك من خلال الألفاظ الموظفة (تربط، بُنيت، تغيرت، ضخمة، بيع، مستوردة، تمر، السيارات، شاحنات، نقل، البضائع، حافلات، المسافرين، انتاج، أصبحت، بعد، زمن، حوّل)، وهي كلها ألفاظ تدل على دينامية وحركة الحيز، المستمرة منذ عهد بعيد حتى اليوم، لتوحي للمتلقي بأن الحيز لم يستقر على حال وهو في تغير مستمر إلى يومنا هذا الذي كتبت فيه الرواية.

[1] محمد مفلاح، همس الرّماديّ ، مصدر سابق، ص: 63

ومن جهة أخرى ألفاظ هذه الفقرة، "**تصفح يونس الوراق شريط أحداث الفيسبوك وضحك كثيرا من ردة فعل عبده الرني، واعتبر كلامه سخيفا، ثم تساءل عن اهتمام جيرانه بهموم الدول العربية وحيّهم البائس يحتضر في صمت مؤلم**"[1]، تحمل إيحاءات ودلالات استعملها الروائي لتدل على أن الحي على وشك الانهيار والضياع، فهو يسير نحو الهاوية، وهو ما دلت عليه الألفاظ المستعملة: (البائس، يحتضر، صمت، مؤلم) وهي كلمات كلها تدل على أن هذا الحيز في حاجة إلى إنعاش وإعادة الاعتبار، حيث تمارس الألفاظ (اللغة)، سلطتها لتخرج الحيز من دلالة مخصوصة (حي الفرسان)، إلى دلالة أرحب يروم فيها السارد والقارئ معا، توافقات إسقاطيه تجلي صورة الجزائر كلها.

كما يمكن أن تكون الألفاظ دالة على الجو العام للحيز، ففي هذه الفقرة، "**وفي هذا اليوم المشمس الذي ازدادت فيه شجونه، أمسك هاتفه المحمول، واتصل بسعاد القمحية ..آلو ..آلو.. يا عصفورتي.. تأخرتي .. أين أنت يا رائعتي؟ تعالي.. تعالي يا ملهمتي. أسرعي إليّ**"[2]، فلألفاظ المستعملة في هذه الفقرة، (المشمس، شجون، عصفورتي، رائعتي، ملهمتي)، دالة على أن الحيز يسوده جوّ مفعم بالرومنسية. وعلى النقيض من هذه الصورة الرومنسية، نجده في رواية أخرى "**كوخ المهدي (...)، كوخ متواضع.. من يراه عن بعد يظنه كومة من الطين والتبن. في هذا المكان الحزين، رأت**

[1] محمد مفلاح، همس الرّماديّ ، مصدر سابق،ص: 148

[2] المصدر نفسه، ص: 158

مريم حياتها تذبل بهدوء.. ذبلت قبل أن تخضر أوراقها.. لم تتمتع بشبابها بل لم تعشه.. مرت الشهور والسنوات الطويلة العقيمة وهي تنتظر صابرة أن تحدث معجزة تغيّر حياتها (...)، وها هي اليوم تواجه هما آخر أدخل الرعب في قلبها. مرض زوجها (...)، قد يخطفه الموت ويتركها وحيدة وضائعة في هذا العالم الموحش.. تمنت لنفسها الموت قبل زوجها"[1]، فالألفاظ الموظفة (كوخ، الحزين، تذبل، ذبلت، العقيمة، هَمًّا، الرعب، مرض، الموت، ضائعة، وحيدة، الموحش)، توحي على أن الحيز يسوده حزن عميق، مما جعل الكاتب ينجح في تقديم هذه الصورة القاتمة لهذا الحيز إبان فترة الاستعمار.

وفي صورة مغايرة نجد الكاتب في رواية "شبح الكليدوني"، يصوّر لنا الشارع المحاذي للعمارة التي يقطنها البطل – امحمد شعباني – الذي كلفه والده بالبحث عن قبر جده المنفي مع المنفيين إلى "**جزيرة كاليدونيا الجديدة، التي نُفي إليها الشيخ امحمد المنفي ومجاهدو ثورة سيدي الأزرق بلحاج المندلعة سنة 1864م**"[2]، – باعتبار أن الدولة لم تول اهتماما لهذه الفئة– "**ثم وضع امحمد شعبان دفتره الصغير الأصفر على مكتبه الخشبي، سمع ضجة وعويل صبي، انتظر لحظة قبل أن ينهض. أصبح لا يتحمل الضجيج. الكتابة تتطلب تركيزا قويا. بيته لا يمنحه الهدوء الذي يتمناه لإنجاز**

[1]محمد مفلاح، الأعمال غير الكاملة، رواية "هموم الزمن الفلاقي"، مصدر سابق، ص: 228

[2]محمد مفلاح، رواية "شبح الكليدوني"، دط، دار المنهى للنشر والتوزيع، الجزائر، دت، ص: 21

نصه، شارع سيدي امحمد بن عودة يضج بصياح الباعة وصخب أبواق المركبات المختلفة الأحجام. يزداد حنقه كلم مرت دراجة نارية قرب العمارة. وحين تحدث أية ضجة يقفز واقفا باحثا عن مصدرها. كم أصبح مشتاقا إلى الهدوء التام"[1].

فالألفاظ الموظفة (ضجة، عويل، الضجيج، يضج، صياح، صخب، حنقه، يقفز)، التي أعطت للحيز صورة مطابقة لحركة المارة والباعة وأصواتهم، الصادرة من هنا وهناك، هذه الصورة الدالة على كثرة الصراخ والضجيج أفقدت الشخصية الرغبة بالمكوث في البيت الذي يعد أهم حيز "وجدانيّ، معيش، فهو رمز الفردية والذاتية. وفيه يتوفر الحدّ الأدنى من الحرية (...)، إن المسكن لن يكون مسكنا إلاّ أن تأنس إليه وتسكن وترتاح"[2].

ليكون بذلك هو الحيز الأنسب للإنسان الذي يجد فيه الطمأنينة والراحة، فكانت هذه الصورة تشكل مفارقة لخصوصية الحيز، هذه المفارقة هي التي أعطت للحيز جماليته من خلال العلائق التي يشكلها مع باقي المكونات السردية الأخرى للنص "الذي يتحول في لحظات من الانجاز إلى اجتهاد لغوي ينحت الألفاظ"[3]، هذه الألفاظ لها أهميةٌ بمكان في إعطاء صورة خاصة للحيز، يلجأ إليها المبدع وفقا لرؤيته وتجسيدا لتجربته بطريقة فنية لها من الأبعاد والدلالات، ليشد بها انتباه القارئ والتأثير فيه.

[1] محمد مفلاح، رواية "شبح الكليدوني"، مرجع سابقص: 71

[2] عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية، مرجع سابق، ص: 50

[2] الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص: 340

علاقة الحيز بالحدث: يعد الحدث من بين العناصر التي تقوم عليها الرواية، فهو "لا يقدّم سوى مصحوبا بجميع إحداثياته الزمانية والمكانية، ومن دون وجود هذه المعطيات يستحيل على السرد أن يؤدي رسالته الحكائية"[1]، فالحدث له أهميته بمكان في البناء العام للعمل السردي.

فإذا لم يربط الحيز بالحدث، فإن ذلك حتما سيجعل العمل السردي مبتورا من أن يؤدي رسالته المرجوة وغايته المنشودة، كون أن الحدث يساهم بشكل فعّال في تحقيق التكامل والتعالق بين جميع العناصر المكونة للعمل السردي، ويعطي للحيز دينامية وحركة تخرجه من بوتقته السكونية من خلال تفاعل الشخصيات، وتأثير الزمن، وتغير أحواله من حال إلى حال بتغير الأحداث.

وهو ما نجده في رواية الحال – همس الرّماديّ – التي أشار فيها (محمد مفلاح) إلى حيز مجرى الأحداث – حي 23 مسكن – حيث تغير اسمه تبعا للأحداث التي جرت فيه، فالحي اختير موقعه "**من طرف لجنة البناء، وكان يعرف حين تدشينه باسم مشروع 23 مسكنا صممه المهندس الخبير عبد الحفيظ العاصمي**"[2]، هذا عند تدشينه في بداية الأمر، ثم أطلق عليه اسم حي الفرسان، حسب قول جعفر النوري الذي يؤكد على أن تسميته بهذا الاسم، هي تخليدا

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص: 29

[2] محمد مفلاح، همس الرّماديّ رواية، مصدر سابق، ص: 62

للحدث العظيم، الذي يعود تاريخه إلى العهد العثماني، حينما "**التقى فيه فرسان قبائل مينة والشلف قبل انطلاقهم في اتجاه وهران لتحريرها من الغزاة الإسبان فاشتهر الميدان باسم (أرض الفرسان)**"[1]،

كما أن الحيز يأخذ اسم ، آخر تبعا للحدث وللزمن ولفعل الشخصية فيه، نحو(الرمادي)، حيث ذكر ناصر الربعي "**في أحد بحوثه، أن أبناء قبيلة فليته المتمردين أحرقوا في مكان هذا الحي إحدى عربات الإمبراطور نابليون الثالث الذي زار المدينة في صيف 1865م، فعُرف باسم "الرمادي"**[2].

فـ(محمد مفلاح)، من خلال ذكره تسميات الحي تبعا لهذه الأحداث، – تجمع الفرسان لتحرير وهران من الاسبان، وكذا محاصرة نابليون الثالث – فتجمع الفرسان لتحرير وهران، هي حادثة مدونة في كتب التاريخ، كان جيشها يضم جنود نظاميين، وجنود متطوعين من عامة الشعب، وكذا جنود من طلبة العلم وتلاميذة المعاهد والزوايا، يقودهم الباي بوشلاغم ومصطفى بن يوسف حاكم مازونة[3]، وزيارة نابليون الثالث، جوان 1865م، لمدينة غليزان، التي كان الهدف منها، هو الدعاية للسياسة الاستعمارية، حيث لم تمر الزيارة كما كان يطمح الحاكم العام

[1] محمد مفلاح، همس الرّماديّ، مصدر سابق، ص: 62

[2] المصدر نفسه، ص: 62

[3] ينظر، عبدالرحمان بن محمد الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، ج3، دط، دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009م، ص: 211 وما بعدها

(ماكماهون) (Mac mahon)، والمعمرون، إذ فوجئ الجميع بمظاهرة شعبية، تطالب بإطلاق سراح الثوار المنفيين إلى كورسيكا وكاليدونيا الجديدة، حيث أدخلت هذه المظاهرة الرعب في قلوب الجميع، مما أجبر الامبراطور على الخروج متنكرا وبواسطة عربة غير عربته التي دخل بها المدينة، والرجوع إلى مدينة مستغانم[1].

فالكاتب، من خلال ذكر هذه الأحداث، إنما يريد أن يستثير الخيال ويغذيه مما يجعلنا أمام خيال، يحفز ويدعوا إلى البطولة ورصّ الصفوف والوحدة والتضامن لمواجهة الأخطار، وقد حاول الكاتب إعادة إنتاج الحادثة وبنائها بما يحافظ على خطوطها الأصلية من ناحية وبما يستجيب لفضول القرّاء من أخرى، كل ذلك بواسطة بناء سردي متماسك، وأسلوب بسيط، وعبارات على قدر المعاني لا غموض فيها

فالكاتب استخدم هذا السرد التاريخي، لتعريف القرّاء بتاريخهم، بالإضافة إلى ما تتضمنه أحداث التاريخ من دروس وعبر، وما تصوّره من قصص الشجاعة والبطولة، فالكاتب قد اكتفى بذكر الأحداث التاريخية دون الاستغراق في التفاصيل والجزئيات، مع التركيز على الأداء البطولي وإبراز القيم الأخلاقية، من تضامن وتوحد وتضحية، وغيرها من الأخلاق الحميدة، التي نحن في حاجة ملحة إليها في الوقت الراهن، لبناء الوطن والحفاظ على وحدته.

[1] ينظر، محمد مفلاح، أعلام من منطقة غليزان، ج1، دط، دار المعرفة، الجزائر، دت، ص: 115 وما بعدها

ومن ناحية أخرى يحمل الحي اسم الرمادي، كون "**أن مكان الحي كان يُعرف باسم "التراب الرمادي' بسبب أرضه المالحة المحترقة**"[1].

فكانت تسمياته المختلفة – حي الفرسان، الرمادي–، تبعا للأحداث التي وقعت فيه وتفاعل الشخصيات التي قامت بهذه الأحداث، والزمن الذي وقعت فيه، واللغة التي جسّدت لنا هذا الحدث، حيث "تضافر الحدث مع غيره من العناصر الرئيسية ليشكل العالم الروائي، بدءا من اللغة التي تعد مادة هذا العالم إلى الشخصيات التي تكسب فضاءها ملامحه بأمزجتها وطرق تفكيرها وأسلوبها في التعبير وسلوكياتها، وطبيعة الزمان والمكان ـ الحيز ـ بما لهما من خصوصية في بناء العلاقات الانسانية والفيزيائية، وكفضاء حيوي تدور الأحداث وتتطور بداخله"[2].

وهو ما أهله بأن يكون "العمود الفقري لمجمل العناصر الفنية السابقة"[3] – الحيز، الزمن، الشخصية، اللغة – كونه "العصب الذي يزودها بالتدفقات الحياتية"[4]، فهو "صورة بنيوية يرسمها نظام القوى في وقت من الأوقات وتجسّدها أو تتلقّاها أو تحرّكها الشخصيات الرئيسية"[5]، مما يجعل الحدث بمثابة "فعل الشخصية وحركتها داخل القصة

---

[1] محمد مفلاح، همس الرّماديّ، مصدر سابق، ص: 62

[2] محمد حسين أبو الحسن، الشكل الروائي والتراث، مرجع سابق، ص: 174

[3] آمنة يوسف، تقنيات السرد، في النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص: 37

[4] بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، (1970–1986)، ج2، دط، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2001–2002م، ص: 121

[5] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص: 74

وهو يرتبط بوشائج قوية مع بقية الأدوات الفنية الأخرى ولاسيما الشخصية"[1]، لأن السرد يقدم وقائع وقعت في أزمنة وأحياز مختلفة، مما يجعل "الحدث الروائي مؤشرا مباشرا على علاقة الفن الروائي بالعالم الخارجي، فهو إذن تلك الوقائع التي تسردها الرواية أو تقع لشخصياتها"[2].

نحو متجر العقاقيري – النوري الصامد[3]– فهو حيز يشهد حركية متسارعة لرواده، كما يجلي صراعات ثنائية بين الجبِّي والعقاقيري التي تمثل كل منها رؤيا ايديولوجية وسياسية معينة داخل الحيز – الجزائر – أو في الحياة السياسية، وهنا يمارس هذا الحيز سلطته القاهرة في إجلاء صورة عن الحدث، أو الحراك الذي لا ينتج إلاّ الاختلاف، نحو خصومة العقاقيري لعيسى الجبي الاطار السامي المتقاعد، الذي كاد أن يكون وزيرا، حيث كان العقاقيري "**يشعر بنفور قوي من عيسى الجبّي الذي لم يتخل عن بدلاته الأنيقة، كراهيته لهذا الرجل المتقاعد بدأت منذ اليوم الذي تحدث معه عن الحكومة وإطاراتها، ثم اشتد بينهما الخلاف لما راح عيسى الجبي يفخر بنفسه في خدمة الوطن وتنمية المدينة، فقال له جعفر النوري: أنتم (كيف كيف) يا ولد الجبي. لم تقدموا شيئا للشعب**"[4]، فلم يقبل الجبّي قول العقاقيري، ورد عليه بأنه رجل بسيط لم يغادر يوما محله.

[1] أحمد رحيم الخفاجي، المصطلح السرديّ في النقد الأدبي العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 246

[2] الفارابي عبداللطيف، شكير أبو ياسين، العالم الروائي عند غسان كنفاني، مرجع سابق، ص: 23

[3] ينظر، محمد مفلاح، رواية همس الرّماديّ، مصدر سابق، ص: 13 وما بعدها

[4] المصدر نفسه، ص: 14

كما أنه لم يمارس السياسة، فهو غير قادر على أن يفهم ما يجري في مركز القرار، أو في أروقة البنايات الهامة بالعاصمة، لأنه ببساطة، رجل جاهل[1]، وهو ما أثار حفيظة العقاقيري، "**وأخرج من محله مطرقة وهو في غاية الانفعال**"[2].

فالحيز يجلي البعد الايديولوجي للشخصيات السردية، فيأتي غالبا في صورة تسجيلية واقعية راصدة لأنماطها وتوجهاتها الايديولوجية والثقافية، فيصفها وفق المواقف التي تبديها في ارتباطها بالوطن والوطنية، ليكشف البعد الوطني وفق التصور العام للفرد الجزائري من خلال العلاقة التي سادة بين العقاقيري وزبائنه وجيرانه، "**كاد أمس يضرب أحد زبائنه الذي احتج بشدة على نوعية دلو طلاء من صنع معمل محلي**"[3]، كما أنه "**لم يخف يوما إعجابه بالرئيس هواري بومدين، ولا حنينه إلى زمن مجلس الثورة الذي ترعرع في أجوائه الحماسية. لم يخش أحدا للتعبير عن حبه للرئيس الراحل حتى في زمن مراجعة سياسته، وفي أثناء مرحلة التعددية الحزبية. لقد علق صورة الرئيس الراحل الملونة على جدار متجره**"[4]

وفي موقف آخر، "**لم يهضم صداقة ثابت اللحام بالرجل الثري، فكان يقول لبعض جيرانه: كيف يصاحب جارنا الوديع ذئبا متوحشا لا يرحم أحدا (...) كيف يصادق رجلا**

[1] ينظر، محمد مفلاح، رواية همس الرّماديّ، مصدر سابق، ص: 14-15

[2] المصدر نفسه، ص: 15

[3] المصدر نفسه، ص: 13

[4] المصدر نفسه، ص: 14

نمت ثروته بالرشوة والعلاقات المشبوهة"[1]، باعتبار أن "**لا أحد في المدينة يجهل قصة عثمان المبردي الذي (...) وفي ظرف سنوات قليلة أصبح ثريا وازداد نفوذه في المدينة حتى أصبح يعلن رغبته في ترشحه للانتخابات التشريعية**"[2]، فتفاعل الحيز مع هذا الحدث جاء هنا لتبيان اختلاط المال الفاسد بالسياسة، فبيع الأراضي وممارسة المقاولتية هي من بين السبل للوصول إلى منصب سياسي في الجزائر.

فالحدث داخل العمل القصصي لا يطابق واقع الحياة ،على الرغم من أنه يشبهه في خطوطه العامة ولكن عنصر الخيال يدخل طرفا مهما في عملية الخلق الفني، ويرتبط الحدث بمحورين أحدهما زمان حصول الفعل، والآخر الحيز الذي لا يمكن لحدث أن يتحقق إلاّ على مهاده، والعنصران كلاهما لا ينفصلان عن الحدث بأي شكل من الأشكال[3]، فالحدث مرتبط بشكل مباشر بالحيز والشخصية.

لذلك فإن الحدث الروائي، وان كان مقتبسا من الواقع، فإن "الروائي (الكاتب)، حين يكتب روايته يختار من الأحداث الحياتية ما يراه مناسباً لكتابة روايته، كما أنه ينتقي ويحذف ويضيف من مخزونه الثقافي ومن خياله الفني، ما يجعل من الحدث الروائي، شيئاً آخر"[4]، يجعل الناقد لا يقف عند حدود السطح، لأن "أحداث الرواية تحمل في ذاتها

[1] محمد مفلاح، رواية همس الرّماديّ، ص: 16

[2] المصدر نفسه، ص: 15-16

[3] ينظر، أحمد رحيم الخفاجي، المصطلح السرديّ في النقد الأدبي العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 246

[4] آمنة يوسف، تقنيات السرد، في النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص: 37

ما وراء الأحداث، أو تكشف عن دلالات متعددة وغنية تفرض تجاوز المستوى السطحي للتحليل إلى مستوى عميق يطرح قضايا وإشكالات ترتبط بتساؤلات ملحة حول علاقة العمل الروائي برؤية الكاتب للعالم وعلاقته بالواقع والمحيط"[1]، الذي يجعل منه المادة الدسمة لتصوير رؤيته.

إذ يصاغ موقف المثقف (الجبِّي)، للتعبير عن المسكوت عنه من قبل المثقف الحقيقي في الواقع (محمد مفلاح)، باعتبار أن "أهمية طبقة المثقفين ترجع إلى أنها: الفئة التي تتجمع في روافدها عناصر وظيفية ثلاث: أنها تمثل الذكاء بمعنى القدرة على فهم الحقائق وتلمس الخفي من الظاهر ببعد نظرة وقدرة.. ثم يبدي تعبير عن الوعي الجماعي الحقيقي في آماله وآلامه"[2]، ويبدي موقفا من حدث واقعي جزائري خاص، وعربي عام (وطني وقومي)، بعد فقه وتحليل للواقع (القنوات الاعلامية)، وتروٍّ في إبداء الرأي، حول الأحداث المتداولة.

فالربيع العربي الذي هلّل له أغلب المجتمعات العربية، هو في نظر الجبِّي "**فوضى عارمة صنعتها أمريكا وأوروبا لصرف أنظار شعوبها عن الأزمات المالية التي تهددها، ولكنه لم يجرؤ على التعبير عن مواقفه السلبية من الثورات العربية. خاف من بعض جيرانه، ومن الأشخاص المؤيدين لها. لو كانت له الشجاعة الكافية لقال لهم إنها**

[1] الفارابي عبداللطيف، شكير أبو ياسين، العالم الروائي عند غسان كنفاني،مرجع سابق، ص: 22

[2] حسين عيد، المثقف العربي المغترب، ط1، الدار المصرية البنانية، 1999م، مرجع سابق، ص: 13

مؤامرة كبرى نسجها براك أوباما، ونيكولا ساركوزي، ودافيد كامرون لتغيير خريطة العالم. (..)، فهو ليس غبيا ولن تخدعه الفضائيات الإخبارية، ولا الموائد المستديرة حول الديمقراطية في العالم العربي، هذا الدين الجديد الذي تسوقه الامبريالية الأمريكية عبر الأنترنت والفضائيات"[1].

كما نجد عيسى الجبِّي يستشرف ما ستؤول إليه وضعية الأحياز – دول الربيع العربي– من خلال الأحداث، ويتوقع الممكن بعد الكائن، دون أن يتواضع مع استشرافات عامة الناس وتوقعاتهم كون أن الأيام القادمة "**لن تكون إلاّ حكايات حزينة ستعيشها الشعوب المندفعة نحو المجهول**"[2].

هذه الرؤية هي التي تجعلنا لا نجد للحدث "في واقعنا المعيش، صورة طبق الأصل، الأمر الذي ينشأ عنه ظهور عدد من التقنيات السردية المختلفة، كالاسترجاع والمونولوج الداخلي، والمشهد الحواري والقفز والتلخيص والوصف، وما إلى ذلك"[3]، هذه الأهمية التي يتمتع بها الحدث لم تكن لو لم يكن "لب الحكاية حدث، ولب الحبكة حدث، ولب الصراع حدث، وأن العقدة ما هي إلاّ حدث، وأن الحل ما هو إلاّ حدث"[4]، وهو ما يجعل الحدث يتمتع بأهمية بمكان في صياغة وبناء الهيكل الروائي، حيث يمكن دراسته

[1] محمد مفلاح، رواية همس الرّماديّ، مصدر سابق، ص: 06

[2] المصدر نفسه، ص: 08

[3] آمنة يوسف، تقنيات السرد، في النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص: 37

[4] محمد حسين أبو الحسن، الشكل الروائي والتراث، مرجع سابق، ص: 174-175

بواسطة "النظام الأكثر شيوعاً الذي يقوم على ستة عوامل أو وظائف يمكن ترجمتها بالذات وموضوع الرغبة والمرسِل والمرسل إليه والمساعد والمعاكس"[1]، وهي ما أطلق عليه بالأنموذج العاملي الذي جاء به غريماس.

وعلى الرغم من أهمية الحدث، في بناء الهيكل الروائي، فإنه لا يمكن إدراكه بمعزل عن باقي المكونات الأخرى، باعتبار أن الكل يكمل بعضه، فهو – الحدث– "يبدأ عندما تنشأ رغبة أو حاجة أو خوف(موضوع الرغبة)، فتسعى إحدى القوى إلى تحقيق هذه الرغبة (الذات)، متأثرة بقوة محرّكة أو محرّضة (المرسِل) وهادفة إلى إرضاء قوة أخرى (المرسَل إليه)، فتصطدم بقوى تعارضها (المعارض)، وتلاقي قوى تساعدها (المساعد)"[2]، فالحدث يتشكل عندما ترغب الذات إلى تحقيق موضوع ما، مما يجعلها تصدم بقوى مساعدة أو معارضة لتحقيق ذلك.

كما أن هذه العوامل لا يمكننا حصرها في الشخصيات كونها "قد تكون أفكاراً أو معتقدات أو قوى طبيعية أو غير طبيعية ولا تتمثّل دائماً بقوى مختلفة بل يمكن أن تقوم شخصية واحدة بوظيفتين أو أكثر (الشخصية الساعية إلى مركز سياسي أو اجتماعي تمثّل دور المرسِل والذات والمرسَل إليه معاً)، لهذا يمكننا أن نتوقع للحدث صوراً

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص: 74

[2] المرجع نفسه، ص: 74

اجتماعية لا حصر لها[1]"، فالحدث قائم بذاته في العمل الروائي إلى جانب العناصر الأخرى المكونة للراوية يوظّفه الكاتب كيفما شاء للتعبير عن تجربته وتحقيق غاياته، من خلال علاقة ارتباط الحيز بمكونات الرواية الأخرى، نجد الروائي، يسعى جاهدا في الالمام بآليات اشتغالها، واستثمارها في التعبير عن الواقع المعيش، وتشخيص الخلل، من خلال أهم المحطات الفاعلة فيه، بكل الخلفيات – الفكرية، والسياسية، والاجتماعية، والثقافية –

كما يشرئب في الآن ذاته ليستجمع الدلالات التي تحليل عليها فصول الرواية، دون أن تفلت من القارئ البداية. لتكون النهاية في الآن نفسه أملا تتوق إليه تلك الرؤية الأملة للكاتب نفسه، من خلال سؤال جوهري يجلي ذلك "هل انتهى الحي"

لتكون هذه النهاية الاستفهامية، مفتوحة عل كل التأويلات، باعتبار أن الأسئلة هنا، تحث على التفكير والتدبر، والبحث عن الاجابات، والحلول، من خلال العلائق التي شكلها الحيز مع باقي المكونات الروائية الأخرى.

[1] المرجع نفسه، ص: 74

وبعد هذه القراءة المتأنية والفاحصة لروايات محمد مفلاح وغيرها من الروايات العربية الجزائرية ،التي رأينا فيها خدمة لموضوع بحثنا. توصلنا إلى مجموعة من النتائج نجملها في النقاط التالية:

- ❖ أن الرواية الجزائرية تطوّرت كثيرا من الناحية الكمية والنوعية ،وإن اتّسمت مواضعها في بداية الستينيات والسبعينات بأحداث الثورة وانجازاتها المختلفة ،مع مسايرة الاتجاه الأيديولوجي آنذاك ،خاصة في فترة الرئيس (هواري بومدين) رحمه الله.
- ❖ تنوع الموضوعات التي تناولتها الرواية العربية الجزائرية بعد أحداث أكتوبر 1988م، وعدم مسايرة الاتجاه الأيديولوجي ،مع معالجة القضايا الوطنية المختلفة ،خاصة فترة العشرية السوداء.
- ❖ أما عن الروائي (محمد مفلاح) ،فقد ألفينا تجربته الروائية، تجربة ساعية لمكاشفة واقع المجتمع الجزائري ،برؤية سردية تتضح معالمها، وتستشفّ مقاصدها، بصورة جلية في رواية "**همس الرّماديّ**"، وسائر النصوص الروائية الأخرى. فهي رؤية هادئة وذكية في مساءلة التاريخ، ومتحايلة في تتبع مسار الحركة السياسية والاجتماعية عبر الأزمنة بالجزائر.

كما أنها في الآن ذاته رؤية جريئة متحاملة يكبح جماح اندفاعيتها "الهمس" الذي يميز شخصيات الرواية، والحيز الذي تشغله ،والحدث الذي يتلاءم مع هذا "الهمس" و"الريبة" المتوجسة في نفسية الفرد الجزائري حين يتعلق الأمر بالقضايا المصيرية كالتاريخ وحقائقه، والسياسة وآليات ممارستها بل وزعمائها ،والمجتمع بكلّ آلامه وآماله، وبالتركيز على العنصر السردي "الحيز"، في متون (محمد مفلاح) الروائية خلصنا إلى جملة من النتائج تساعد القارئ في القفز باستنتاجاته ليتجاوز هذا التحليل، إما بقراءة تحليلية أخرى أو بإغناء ما خلصنا إليه بمعطيات قرائية جديدة، توفِّر مادة دسمة تُنمِّي عملية البحث العلمي، وتزكيه وتوسع أفق المطالعة.

- ❖ يتّسم الحيز الروائي عند (محمد مفلاح)، وبالأخص في رواية "همس الرّماديّ " التمرّد واللاقرار، إذ نلفي الحيز العام والأساس الذي عوّل عليه الكاتب هو مدينة غليزان، يتمرد على الحدود التي تحدّه ليتعداها ويشمل حيّزا أكبر "الوطن"، الجزائر، وهو بذلك يتوسّل هذه اللّعبة ليحوي التيمات (الموضوعات)، التي يُقصَد رَسمَ صُوَّرِها فنيا.
- ❖ حاول الكاتب في رواية "همس الرّماديّ" ومن خلالها أن يدخل أعماق شخصياته ليكشف عن تلك القناعات والمواقف السياسية الأيديولوجية والوطنية التي لا يباح بها من قبل هذه الشخصيات ذاتها، إلاّ في "همس" يفتح باب التأويلات على مصراعيه

للبحث عن سبب هذا الخفوت، فـ"الهمس" هو الذي يشغل الحيز الذي يصوّر دواخل الفرد الجزائري في المجتمع، وفي مقدمته المثقف الجزائري.

- ❖ مركزية الحيز وقوته في الاستنباط والتدليل على الوقائع التاريخية، وتشريح الأزمات الوطنية منذ الاستعمار إلى يومنا هذا، كما جعله تارة مطية، وأخرى فارسا في تشخيص الحياة الاجتماعية، ومدّ القارئ بمؤشرات لاستخراج الحكم القيمي واستنباطه والتنبُّؤ به أكثر من أي عنصر من العناصر الأخرى المكونة للخطاب الروائي، من خلال علاقاته – الحيز– العضوية معها، دون أن يحس القارئ بالملل أو أن يجعل من التسجيلية التقريرية الواقعية التي تحكم عملية التوصيف في الرواية
- ❖ تنوع أنواع الحيز وتباينه أفضى إلى تنوع المكونات السردية الأخرى، فبروز الحيز وتعدده بين " الدشرة"، و"الدوار"، و"الجبل"، و"القرى"، و"المدينة" و"غليزان"، و"وهران"، و"الجزائر العاصمة"، و"الشوارع"، و"الأحياء"، و"القهى"، و"المدرسة" و"الغرفة"، وغيرها من الأحياز الأخرى، كل هذا الجمع بين الأحياز المختلفة، هو محاولة لرسم صورة عن ردّة الفعل، والمواقف من مسألة الحداثة بالمجتمع الجزائري والعربي. كما أن شخصية (عيسى الجبي)، ماهي إلاّ فكرة وموقف وطني "شُخْصِنَ" بعد أن تشبع بثقافات متنوعة، اكتسبها من خلال إعماره لأحياز متعددة
- ❖ الحيز عنده – محمد مفلاح–، لا يتردد أو يتوقف عن البوح، حتى وان تعطّلت تقنية الوصف عبر مجرى بعض المقاطع السردية، في هذا الجانب بالذات نلفيه يتحمل

مسؤولية الخوض فيما يُعرف بالطابوهات في المجتمع، فهو ذلك الحيز الذي يمتاز عُمّاره من الشخصيات بالمحافظة على الثوابت، والانتصار للأصالة كلّما مارس انغلاقيته على شخصياته، كما أنه هو الحافز إلى شحذ النفوس لتشرئب للحرية، والانفتاح والسعي الحثيث للتمتع بعطاءات الحضارة الغربية.

- ❖ يكون الحيز أحيانا دافعا من دوافع الشخصيات لتحديد مصيرها في الحياة وتجسيد رؤيتها، مع محاولة اسقاطه على الواقع الاجتماعي ليشخص الاختلالات والأزمات (أزمة القيم والأخلاق، أزمة التاريخ، أزمة قذارة اللعبة السياسية، أزمة الاقتصاد والانتاج، أزمة التحرر والوعي، أزمة المثقف في البلاد)، ليمرر من خلاله التوصيف المبطّن بدلالات مستلهمة من الماضي مُقبرة مُغيبة في الحاضر، وآمله في الظهور والتجلي مستقبلا
- ❖ يختزل الحيز الحقب الزمنية في الروايات المختلفة بإيراد ورسم صورة تجعل القارئ يستلهم تاريخ وحضارة الجزائر بطريقة فنية، يمدّه من خلالها بمعارف عن وقائع وأحداث حدثت في هذا الحيز أو ذاك، ومعارف ومعلومات عن حضارات مرت من هنا، واستذكارا واشارة إلى أحداث غيّبت، عمدا أو سهوا.

كل ذلك جعلنا نصل إلى نتيجة مفادها أن رواية "همس الرمادي" لصاحبها (محمد مفلاح)، قد أعطت أهمية خاصة للحيز السردي، لما له من قيمة فنية وجمالية أضفت على النص جمالية الحيز في الخطاب السردي من خلال العلاقة

العضوية التي يشكلها مع باقي المكونات السردية. ما جعل اهتمام الباحث، هو محاولة منه لاستجلاء هذه الجمالية المنبثقة من تلك العلائق.

تقديم عام حول تجربة محمد مفلاح الإبداعية

محمد مفلاح روائي وقاص. من مواليد 28 ديسمبر 1953م بغليزان وباحث في التاريخ، أنجز العديد من الأعمال الإبداعية، والأبحاث المتعلقة بتاريخ وتراث منطقة غليزان، صدرت له سبع عشرة رواية وثلاث مجاميع قصصية، عشر قصص أطفال، ثمانية أبحاث في السيرة والتراث والتاريخ.

محمد مفلاح، هو الروائي الذي آثرنا أن نسرد جانبا من سيرته في هذا المقام باعتباره صاحب المدونة التي سوف يدور حولها البحث، فقد أنجز العديد من الأعمال الإبداعية، والأبحاث المتعلقة بتاريخ وتراث منطقة غليزان، الذي أصبح بعد تقاعده متفرغا للكاتبة الإبداعية.

كون أن الكتابة الابداعية، هي "سجل للماضي في صورة الحاضر وللحاضر في صورة الماضي، وللماضي في استشراف المستقبل، والكتابة مستحيل ممكن وممكن مستحيل، وعاء الحضارة، وخِراب الثّقافة"[1]، وهو يرى أن "الكتابة الروائية تجربة شاقة جدا ولكنها ممتعة رغم كل المتاعب التي تسببها لممارسها، كما أنها ليست نتاج موهبة فقط فهو يعتقد أنه من دون بذل الجهد المتواصل لن يستطيع الكاتب، ومهما كانت موهبته أو

[1] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، مساءلات حول نظرية الكتابة، دط، دار الغرب للنشر والتوزيع، دت، وهران، ص: 119

معرفته بهذا الجنس الأدبي، أن ينجز أي عمل إبداعي"[1]، يعتبر من بين هؤلاء الكتّاب والمبدعين، الذي حاول معالجة قضايا أمته ووطنه انطلاقا من بيئته المحلية غليزان سواء من حيث التأريخ لهذه الأمة، أومن حيث تصوير بطولاتها ومعالجة القضايا المختلفة – سياسية، اجتماعية، وطنية، ثقافية– مع مسايرة التحولات الاجتماعية والسياسية التي مرّت بها البلاد، من خلال "فهمه للواقع المستجد ودراسته له، مستعينا بكتب التاريخ والتراث فقرأ مخطوطات ومؤلفات محققة، أنتجها كتّاب الجزائر في عهود سابقة عن عهد الاحتلال الفرنسي، أمثال الصباغ القلعي وأبو راس الناصري، وأحمد بن هطال.

كما اطّلع على عدة كتب في التصوّف والتاريخ والأنثروبولوجيا لمؤرخين وكتّاب فرنسيين اهتموا بدراسة المجتمع الجزائري، كما قرأ مؤلفات المؤرخين والمفكرين الجزائريين المعاصرين منهم (أبو القاسم سعد الله)، (توفيق المدني)، و(يحي بوعزوز)،اكتشف في تاريخنا الوطني أشياء مهمة جدا ومنها بعض الوقائع التاريخية المغيّبة، كما اطّلع على جزء مهم من تراثنا الروحي العريق ومحطاته المضيئة، وقد ساعدته هذه المؤلفات على فهم هذا الحاضر الشائك المتشابك، وبهذه القراءات تمكن من فك بعض الألغاز الغامضة في تاريخنا الوطني[2]، فبحث في تاريخ منطقة غليزان وتراثها الثقافي، وكتب كتبا في التاريخ والتراجم[3] منها:

---

[1] ينظر، محمد مفلاح، في تجربة الكتابة، دار الكوثر، ط1، الجزائر، 2015، ص:18 – 19

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص:17

[3] محمد مفلاح، رواية، شبح الكليدوني، مرجع سابق، ص::125

1- شهادة نقابي 2005م، دار الحكمة.

2- سيدي الأزرق بلحاج رائد ثورة 1864م،المندلعة في منطقة غليزان، دار هومة 2005

3- أعلام من منطقة غليزان، دار هومة، 2006

4- شعراء الملحون بمنطقة غليزان،(تراجم ونصوص)دار هومة، 2008

5- غليزان مقاومات وثورات، من 1500م إلى 1914م،دارالأديب، 2010

6- مراكز التعليم العربي الحرفي مدينة غليزان، دار قرطبة، 2011

7- جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، دار قرطبة، 2011

8- من تاريخ الطريقة الرحمانية في منطقة غليزان وضواحيها، دار القدس العربي، 2014

9- في تجربة الكتابة، دار الكوثر، 2015

وعلى الرغم من أنه ترعرع في عائلة لا تملك مكتبة، وفي بيت متواضع، مع وفاة والده في سن الحادية عشر من عمره، الذي ترك في نفسه الحزينة جرحا عميقا، ظلت وشّومه محفورة في ذاكرته، فكانت مصيبة موت أبيه، سببا قويا في تفجير ينابيع الغربة في نفسه، كما كان لها الدور الكبير في تشكيل طفولته، نمت في نفسه رغبة القراءة، قراءة أي شيء يقع بين يديه، فكانت المرحلة الابتدائية مع كتاب القراءة الذي كان يحوي

نصوصا قصيرة جميلة لأدباء فرنسيين وجزائريين يكتبون بالفرنسية، ومنهم: محمد ديب مولود فرعون، سان أقزبيري، وقي دي موبسان، وجول فيرن، وألفونس دودي.

في البداية مارس الكتابة دون وعي عميق بالعملية الإبداعية، مع جدته خيرة، بدأ اهتمامه بالحكي منذ أيام طفولته وهذا بالاستماع إليها، التي كانت تروي له ولإخوته حكايات "لونجة بنت الغولة"، و"حديدوان"، و"بقرة اليتامى"، كما قصّت عليه بطولات قادة المقاومة الوطنية التي شاركت فيها منطقته في العهد العثماني ثم في العهد الكولونياني ومنهم: الأمير عبد القادر، سيدي بن عبد الله، سيدي بصافي، سيدي الأزرق بلحاج الحاج الطيب المفلحي[1]، وبالإضافة إلى ذلك فلقد كان لمعلمي المدرسة الابتدائية تأثيرا قويا في شخصيته، إذ كانوا يقصّون عليه وعلى زملائه قصص "جان دي لافونتان، jean de la fontaine، كما كان مولعا بالسماع إلى مداح السوق السوداء والذي كان يروي قصص الأنبياء، الصحابة، مغازي فتح إفريقية والمغرب، والسيرة الهلالية، وسير الأولياء الصالحين وبخاصة سيدي عبد القادر الجيلالي.

وفي المرحة المتوسطة، كان يدرسهم الأستاذ مسرحيات "موليار، وراسين وكوناي"، فكانت تلك المسرحيات التي يشتريها من المكتبة المحاذية لمتوسطته تلهب خياله وتمنحه الطاقة على تجاوز هموم اليتم والوحدة.

[1] ينظر، محمد مفلاح، في تجربة الكتابة، مرجع سابق، ص: 09-10-11

كما كان أستاذهم يحثهم ويرشدهم على مطالعة الروايات، مما جعله يشتري من سوق المدينة الروايات البوليسة ومنها: روايات "سان أنطونيو"، و"جورج سيمنون"، وكذا القصص المصوّرة نحو: "بلاك لورك"، و"آكيم"، و"بوباي"، و"طارتين"، و"زنبلا"، وطرزان"،...إلخ.

لكن التحوّل الحقيقي له في مجال المطالعة، كان بعدما قرأ روايتي "البؤساء" لفيكتور هيجو، و"الحريق" لمحمد ديب، لما تحويه الروايتين من أحداث واقعية، فحاول الكتابة وتدوين محاولاته القصصية الأولى وعمره وقتذاك، أربع عشرة سنة، وفي مراهقته ازداد تعلّقه بالكتاب، وأصبحت الكتابة حلما جميلا يتمنى تحقيقه، حيث كتب مقالات نشرها سنة 1973م، بجريدة الشعب، وقصص قصيرة احتضنتها بعض المجلات والجرائد الوطنية، فبثت في نفسه الثقة وشجعته على مواصلة المسيرة في عالم الكتابة[1].

وبعد هذه المحاولة واصل مسيرته الإبداعية، "فكتب حوالي عشر تمثليات للإذاعة الوطنية، ونشر قصصه الأولى بمجلة آمال ومجلة الوحدة، وملحق النادي الأدبي لجريدة الجمهورية، ثم نشرت له المؤسسة الوطنية للكتاب سنة 1983م مجموعتي "السائق"[2].

[1] ينظر، محمد مفلاح، في تجربة الكتابة، مرجع سابق، ص: 12

[2] ينظر، محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، مرجع سابق، ص: 675

ثم تعرف على الصحف ومجلات ثقافية فوجد فيها الزاد السحري لإشباع رغبته في معرفة محيط الكتابة والكتّاب، فاهتم بالصفحات الأدبية لجريدة الشعب وبخاصة صفحات "دروب القصة"، التي كان يشرف عليها طاهر وطار[1].

وبالإضافة إلى هذا فقد تعلّق بالمجلات الثقافية، ومنها: "آمال"، و"الثقافة" و"الأصالة". مع مطالعته خلال هذه المرحلة قصص: "الطعنات"، "دخان من قلبي" للطاهر وطار، ومجموعة "الكاتب" لعبد الحميد بن هدوقة، و"بحيرة الزيتون" لأبي العيد دودو، ثم كتابات المنفلوطي، وجبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة. فكان لهذه القصص دور كبير في تشكيل تصوّره الأوّل للكتابة الأدبية، كما كان استماعه الوفي للقناة الأولى للإذاعة الوطنية الناطقة باللغة العربية تأثير على كتاباته التمثيلية الإذاعية إلى جانب القصة القصيرة، والمقالة[2].

وبعد كل هذا، مال إلى كتابة الرواية، ولكنه لا يدري كيف مال إلى كتابتها، فكتبها حسب قوله، بعد اطلاعه على رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة ثم رواية "اللاز" للطاهر وطار، مما جعله يشعر برغبة في إنجاز عمل روائي يدور في منطقته وتكون له نفس الأجواء الواقعية التي كتبت بها الروايتان السابقتان. فتمكن بعد محاولات من كتابة أولى رواياته، وهي "**الانفجار**" والتي نال عنها سنة 1982م، الجائزة الثانية

[1] ينظر، محمد مفلاح، في تجربة الكتابة، مرجع سابق، ص: 11-12

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص: 12

بمناسبة الذكرى العشرين للاستقلال، ثم كتب بعدها ثلاث روايات تجري أحداثها في منطقة غليزان والتي عايشت ويلات الاستعمار الفرنسي وهي: "**هموم الزمن الفلاقي**"، التي نال عنها سنة 1984 الجائزة الأولى بمناسبة الذكرى الثلاثين لاندلاع الثورة، ورواية "**زمن العشق والأخطار**" الصادرة سنة 1986م، ثم رواية "**خيرة والجبال**" المنشورة سنة 1988م[1]، والتي وافق عبدالحميد بن هدوقة بنشرها بعدما قرأها.

التفت بعد الروايات الأربع الأولى، والتي تشكل رباعية الجبل الأخضر، الموجود ببلدية دار بن عبدالله التي ينتمي إليها، صوّر فيها فترة تاريخية حاسمة في الجزائر، حيث حاول فيها تخليد بعض اللحظات من تاريخ الثورة المجيد بعيدا عن كل نظرة متحيّزة فتحدث عن حيوات الناس بمنطقة غليزان بواقعية، الواقعية التي سمحت له باستثمار الذاكرة[2]، إلى الواقع الصاخب الذي عرفته الجزائر خلال الثمانينات، حيث تعددت خلالها قراءاته باللغتين العربية والفرنسية فتعرف على كتّاب، أمثال: نجيب محفوظ، حنا مينه، عبد الرحمن منيف، جبرا إبراهيم جبرا، كاتب ياسين، مولود فرعون، مولود معمري، رشيد بوجدرة، وكتّاب روسيا خاصة: دستويفسكي، تولسوي، وتشيخوف، وتورجنيف، وغوركي،

[1] محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، مرجع سابق، ص: 675 إلى677

[2] ينظر، محمد مفلاح، في تجربة الكتابة، مرجع سابق، ص: 43

وكتّاب أمريكا، منهم: فولكنير، وهمنغوي، واستنبيك، ودوس باسوس، وكتاب آخرين من مختلف الدول...[1]

نشر سنة 1986م، رواية "الانهيار"، التي اطّلع عليها طاهر وطار، وقال له "إنك تمتلك الأداة" هذه العبارة السحرية التي شجعته على خوض مغامرة الكتابة بثقة أكبر، وشجعته على تحدي كل الظروف والصعوبات لمواصلة الكتابة الروائية، وفي نفس السنة نشر ورواية "بيت الحمراء". وبعد أحداث أكتوبر 1988م[2]، التي أفرزت صراعات سياسية حادة، ثم انزلاق البلاد في دوامة العنف الإرهابي اقتصر نشاطه الأدبي على كتابة القصة القصيرة، فصدر له سنة 1990 مجموعة "أسرار المدينة"، بالإضافة إلى بعض القصص التي نشرت في الجرائد الوطنية، ثم صدرت سنة 2009م، في مجموعة "الكراسي الشرسة"[3].

أما في فترة العشرية السوداء، كان جهده الإبداعي متواضعا بسبب اهتمامه بالنشاط النقابي والسياسي، في مرحلة مخاض التعددية الحزبية، هذه التجربة السياسية أسهمت في تعميق رؤيته الفكرية، بفضل مطالعته لكتب التاريخ والعلوم الإنسانية، مما جعلته يتمكن

[1]محمد مفلاح، شعلة المايدة وقصص أخرى، مرجع سابق، ص: 678-679

[2]ينظر، محمد مفلاح، في تجربة الكتابة، مرجع سابق، ص: 16-17، ورواية، شعلة المايدة وقصص أخرى، مرجع سابق، ص: 677 إلى 680

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص: 16-17، ورواية، شعلة المايدة وقصص أخرى، مرجع سابق، ص: 677 إلى 680

من متابعة تحوّلات الواقع والمواظبة على الكتابة برؤية جديدة[1]،فكتب في مرحلة الأمن والسلم بعد عشرية العنف الهمجي، روايات حاول من خلالها وضع أصبعه على بعض الجراح التي خلفتها هذه الفترة، فصدرت رواية "الكافية والوشام" سنة 2002، ورواية "الوساوس الغربية "التي نشرت سنة 2005، ورواية "عائلة من فخار" المنشورة سنة 2008، بعدها التفت إلى الكتابة عن التاريخ العثماني، فكتب رواية عن فتح وهران في عهد الباي محمد الكبير، هي:"شعلة المايدة"[2].

في الرواية[3]:

- الانفجار، مجلة آمال ط1 1983، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، 1984م
- بيت الحراء، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986
- زمن العشق والأخطار، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986
- هموم الزمن الفلاقي، مجلة الوحدة، 1984
- الانهيار، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986
- خيرة والجبال، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1988

[1] ينظر، محمد مفلاح، في تجربة الكتابة، مرجع سابق، ص: 16-17

[2] ينظر، محمد مفلاح، ورواية، شعلة المايدة وقصص أخرى، مرجع سابق، ص: 681

[3] محمد مفلاح، رواية سفاية الموسم، دار القدس العربي، دط، دت، ص: 131

- الكافية والوشام، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002، ودار المعرفة، الجزئر ،ط2، 2009

- الوساوس الغريبة، دار الحكمة، 2005

- عائلة من فخار، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2008

- شعلة المايدة، دار طليطلة، 2010

- انكسار، دار طليطلة، سنة 2010

- هوامش الرحلة الأخيرة، دار الكتب، سنة 2012

- سفاية الموسم، (الدروب المتقاطعة)، دار الكتب، سنة 2013

- همس الرمادي، دار الكتب، سنة 2013

- سفر السالكين، دار الكوثر، سنة 2014

- شبح الكليدوني، دار المنتهى، سنة 2015

- أيام شداد، دار القدس العربي، سنة 2016

في القصة القصيرة[1]

- السائق، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1983
- أسرار المدينة، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1991
- الكراسي الشرسة، منشورات مديرية الثقافة لولاية معسكر، 2009

قصص الأطفال[2]

- معطف القط مينوش، المؤسسة الوطنية للكتاب، سنة 1990
- مغامرات النملة كحيلة، المؤسسة الوطنية للكتاب، سنة 1990
- وصية الشيخ مسعود، ط1، المؤسسة الوطنية للنشر والصحافة (إناب). سنة 1992، دار الساحل، ط2، سنة 2009
- اللؤلؤة، دار الساحل، سنة 2013
- قصص الحيوانات، ط1، دار قرطبة سنة 2013
- الأرنب المعتوه وقصص أخرى، دار قرطبة، سنة 2015

[1] محمد مفلاح، رواية أيام شداد، مرجع سابق، ص: 107

[2] المرجع نفسه، ص: 107

المصـــــــــــــادر

❖ محمد مفلاح، رواية "همس الرّماديّ"، دط، دار الكتب، دت

- الأعمال غير الكاملة، ط2، دار الحكمة للنشر، الجزائر، 2012

القواميس والمعاجم

❖ أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا (ت395هـ)، معجم مقاييس اللغة، ط1،دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 1422هـ-2001م

❖ أبو نصر إسماعيل بن حمّاد الجوهري الفارابي (ت398هـ)، معجم تاج اللغة وصحاح العربية المسمى بالصّحاح، ط4، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 1426هـ-2005م

❖ لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، دت

❖ مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي (729-817هـ)، القاموس المحيط، ط2،دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 1424هـ-2003م

❖ محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين بن منظور (630- 711هـ) لسان العرب، ، تح عبد الله علي كبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ط، دت

المراجع العربية

- الأب سهيل قاشا، مدخل إلى الفلسفة الاسلامية، ط1، دار الفارابي، بيروت، 2013م
- إبراهيم خليل، بنية النصّ الروائي، دراسة، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر،1431هـ/ 2010م
- إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، ط1، دار الرائد للكتاب، الجزائر، 2005م
- إبراهيم عبدالعزيز زيد، السرد في التراث العربي، كتابات أبي حيان التوحيدي نموذجا، ط1، عين الدراسات والبحوث الانسانية، الجيزة، 2009م
- أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، ج1، تح: محمد علي النجار، دط، دار الكتب المصرية، بيروت، دت
- أحمد بوجمعة بناني، المصطلح النقدي المعاصر عند عبدالملك مرتاض، (مقاربة منهجية)، ط1، دار الأيام للنشر والتوزيع، عمان، 2015م
- أحمد جبر شعث، شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، ط1، مكتبة القادسية للنشر والتوزيع، 2005م
- أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع ، 2012
- أحمد طالب، جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، دط، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، دت

❖ أحمد عوين، دراسات في السرد الحديث والمعاصر، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2009م

❖ أحمد فرشوخ، حياة النص، دراسات في السرد، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2004م

❖ أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دط، دار الحديث، القاهرة، 2013م

❖ أسماء أحمد معيكل، الأصالة والتغريب في الرواية العربية، روايات حيدر حيدر نموذجا، دراسة تطبيقية، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 2011م

❖ أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا ابراهيم جبرا، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001م

❖ آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية و التطبيق، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2015م

❖ بان البنا، البناء السردي في الرواية الإسلامية المعاصرة، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2014م

❖ بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، (1970-1986)، ج2، دط، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2001-2002م

❖ بشير تاوريريت، محاضرات في المناهج النقد الأدبي المعاصر، ط1،دار الفجر للطباعة

والنشر م2006

❖ بوقرومة حكيمة، منطق السرد في سورة الكهف، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، 2011م

❖ ثائر زين الدين، في دروب السرد، دراسات تطبيقية في القصة والرواية، ط1، ذار ليندة للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، 2001م

❖ جيهان عوض أبو عمرين، جماليات المكان في شعر تميم البرغوثي، ط1، دار الأيام للنشر والتوزيع، عمان، 2015م

❖ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،(الفضاء، الزمن، الشخصية)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، 1990م

❖ حسين عيد، المثقف العربي المغترب، ط1، الدار المصرية البنانية، 1999م

❖ حميد لحميداني، النقد الروائي والأيديولوجي، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، دط، المركز الثقافي العربي، بيروت، دت،

❖ حميد لحميداني، بنية النص السردي، ط3، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،2000م

❖ الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، دط، دار التنوير ، ، الجزائر، 2013م

❖ رشيد بن مالك، السيميائيات السردية ، ط1، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 1427هـ/

2006م

❖ سعيد الوكيل، تحليل النص السردي، معارج ابن عربي نموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م

❖ سعيد بنكراد، سيمولوجية الشخصيات السردية، رواية "الشراع والعاصفة لحنا مينا، ط 1، دار مجد لاوي، عمان 2003م

❖ السعيد بوطاجين، الاشتغال العالمي، دراسة سيميائية ، غدا يوم جديد "لابن هدوقة عينة"، ط1، منشورات الاختلاف، 2000م

❖ سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006م

- السرد العربي، مفاهيم وتجليات،ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1433هـ/2012م
- الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997
- انفتاح النص الروائي، النصّ والسياق، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 2001م
- تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد، التبئير)، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 1997م

❖ سليم بتقة، ترييف السرد الروائي الجزائري، ط1، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان 1435هـ/2014م

❖ سليمان وائل سيد عبدالرحمان، تلقي البنيوية في النقد العربي، نقد السرديات نموذجا، ط1، العلم والايمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، 2008م

❖ سمير كبريت، اللغة العربية واعداد رجال الاعلام، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 1431هـ/2010م

❖ سيدي محمد بن مالك، السرد والمصطلح، ط1، دار ميم للنشر، الجزائر، 2015م

❖ سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفظ، دط، مكتبة الأسرة، 2004م

❖ شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، 1947-1985، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1988م

❖ الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، ط1، عالم الكتب الحديثة، اربد، 2010م

❖ الشريف حبيلة، مكونات الخطاب السردي، مفاهيم نظرية، ط1، عالم الكتب الجديد، إربد، 2010م

❖ الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، دط، مركز النشر الجامعي، تونس، 2000م

❖ صالح ابراهيم، الفضاء ولغة السرد، ط1، المركز الثقافي العربي، 16، بيروت/ الدار

البيضاء، 2003م

❖ صحراوي بونوالة، بنية اللغة الشعرية في النقد اللغوي، من المعيار إلى التجاوز، دط، دار عيداء للنشر والتوزيع، 1437هـ-2016م

❖ صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، 1996م

- مناهج النقد المعاصر، دط، دار الآفاق العربية، دت، ص: 85

❖ عبد الجليل مرتاض، رواية، "دموع وشموع"، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001

❖ عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطل الضحية، في الأدب الشفوي الجزائري، دراسة حول المرويات الشفوية، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007م

- منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994م

❖ عبدالرحمان بن محمد الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، ج3، دط، دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009م

❖ عبد الرحمان محمد محمود الجبوري، بناء الرواية عند حسن مطلك، دراسة دلالية، دط، المكتب الجامعي الحديث، 2012م

❖ عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ط3، مكتبة الآداب، القاهرة، 2005م

❖ عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط5، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2006م

❖ عبدالصمد زايد، المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، ط1، دار محمد علي للنشر، تونس، 2003م

❖ عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، دط، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق 2001م

❖ عبدالله إبراهيم، السردية العربية الحديثة(تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 2003م

❖ عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، دط، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر الجزائر، 2009

❖ عبد المالك مرتاض، ألف- ياء، تحليل مركب القصيدة(أين ليلاي) لمحمد العيد، د ط، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2004م

- القصة الجزائرية المعاصرة، دط، دار الغرب للنشر والتوزيع، دت، وهران
- الكتابة من موقع العدم، مساءلات حول نظرية الكتابة، دط، دار الغرب للنشر والتوزيع، دت، وهران
- تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، د ط،

ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ت

- شعرية القص وسيميائية النص (تحليل مجهري لمجموعة "تفاحة الدخول إلى الجنة")، دط، البصائر للنشر والتوزيع دت، الجزائر
- في نظرية الرواية، بحيث في تقنيات السرد، دط، دار الغرب للنشر والتوزيع، دت، وهران
- نظرية النص الأدبي، د ط، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2007م

❖ عثمان موافي، في نظرية الادب، ج1، من قضايا الثعر والنثر في النقد العربي القديم، دط، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 2007م

❖ عزوز علي إسماعيل، شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، ط1، دار العين للنشر، 2010م

❖ علي القاسمي، علم المصطلح، أسسه النظرية وتطبيقاته العلمية، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2008م

❖ عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما، دط، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون الجزائر، دت

❖ عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، دراسة، دط، اتحاد الكتاب العرب، 2008م

❖ غريب إسكندر، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، دط، المجلس الأعلى للثقافة، 2002م

❖ الفارابي عبد اللطيف، شيكر أبو ياسين، العالم الروائي عند غسان كنفاني، من خلال، "رجال في الشمس"، دط، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1414هـ/ 1994م

❖ مجموعة من الباحثين، السرديات والترجمة العربية، تنسيق: سيدي محمد بن مالك، تقد: عبدالحميد بورايو، ط1، دار ميم للنشر، الجزائر، 2018م

❖ محمد الباردي، في نظرية الرواية، دط، سراس للنشر، تونس، 1996

❖ محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1431هـ/2010م

❖ محمد حسين أبو الحسن، الشكل الروائي والتراث، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2012م

❖ محمد صابر عبيد، فلسفة السرد، مقاربة نقدية في ديناميّات التعبير الروائي، عند قاسم توفيق، ط1، دار عبيد للنشر والتوزيع، عمان، 1437هـ/2016م

❖ محمد عبده، مقامات الهمذاني، دط، منشورات الشهاب، الجزائر، دت

❖ محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، دط، الدار العربية للكتاب والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، دت ،الجزائر

❖ محمد مفلاح، أعلام من منطقة غليزان، ج1، دط، دار المعرفة، الجزائر، دت

– رواية "أيام شداد"، دط، دار القدس، دت، وهران

– رواية "سفاية الموسم"،دط، دار القدس العربي، دت

– رواية "شبح الكليدوني"، دط، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، دت، الجزائر
– رواية "شعلة المايدة" وقصص أخرى،

– في تجربة الكتابة، دار الكوثر، ط1، الجزائر، 2015

❖ محمود محمد عيسى، تيار الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ط1، مكتبة الزهراء القاهرة، 1991م

❖ مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، دط، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000م

❖ مراد عبد الرحمان مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، التحفيز نموذجا تطبيقيا، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2002م

❖ منذر عياش، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط1، مركز الانماء الحضاري 2002م

❖ ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات، والوظائف، والتقنيات، دراسة، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م

❖ نفلة حسن أحمد، التحليل السيميائي للفن الروائي، دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات، دط، المكتب الجامعي الحديث، 2012م

❖ نورالدين رايص، اللسانيات المعاصرة في ضوء نظرية التواصل، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، 2014م

❖ هاني يحي نصري، الاسلام والمعرفة الفلسفية، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1434هـ/2013م

❖ واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1986

❖ يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، في ضوء المنهج البنيوي، ط2، دار الفارابي، بيروت، 1999م

❖ يوسف الأطرش، المنظور الروائي عند محمد ديب، دط، منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، 2004م

❖ يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1429هـ/2008م

المراجع المترجمة

❖ برنار فاليط، النص الروائي، تقنيات ومفاهيم، تر: رشيد بن حدو، دط، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، 1999م

❖ بول ريكو، الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، ج1، تر: السعيد الغانمي وفلاح رحيم،

ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2006م

❖ تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، تر:عبد الرحمان مزيان، ط1، منشورات الاختلاف، 2005م

– مقولات السرد الادبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صغا، طرائف تحليل السرد الادبي، دراسات ، ط1، منشورات اتحاد كتاب، الرباط

❖ جورج لوكاتش، الرواية، تر: مرزاق بقطاش، دط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، دت

❖ جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري، ط1، منشورات الاختلاف، 1428هـ/ 2007م

❖ جوناثان كالر، النظرية الأدبية، تر: رشاد عبد القادر،منشورات وزارة الثقافة، دمشق،2006م

❖ جيرار جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حُزَلْ، دط، أفريقيا الشرق بيروت/الدار البيضاء، 2002م

❖ جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، تقد: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003م

❖ رولان بـــارت، التحليل البنيوي للسرد، ترد: حسن بحراوي و آخرون، طرائف تحليل السرد الأدبي، دراسات، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط 1992م

❖ فانسون جوف، شعريّة الرّواية، تر: لحسن أحمامة، ط1، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، 2012م

❖ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر، محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، باريس، 1987

الدوريات والمجلات والجرائد

❖ رشيد بوجدرة، الواقع الصلب والخيال الروائي،جريدة الخبر اليومية، الخميس 20 مارس 2014، العدد 7378

❖ عبد الله ابراهيم، السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة، مجلة علامات، مجلة ثقافية، العدد 10، مكناس، 2001م

الرسائل الجامعية

❖ إبراهيم بن طيبة، البنية السردية في رواي "همس الرّماديّ" لمحمد مفلاح، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، تخصص: السرديات العربية القديمة والحديثة، كلية الآداب واللغات، جامعة، علي لونيسي، البليدة، 2016/2015

❖ أحلام بن سعدة، السرديات في الممارسة النقدية الجزائرية، قراءة نقدية في أعمال عبد الحميد بورايو، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، في مشروع النقد الأدبي العربي، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، 2015/2014

❖ اسماعيل زغودة، بنية المكان في الرواية الجزائرية المعاصرة، عبد الجليل مرتاض أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، في الأدب العربي، جامعة أبو بكر بلقايد،

تلمسان

❖ رابح الأطرش، بناء الرواية العربية الجزائرية-1970-1985- دراسة موضوعية وفنية، رسالة ماجستير في الأدب، جامعة عين شمس، مصر، 1991م

❖ سعيد خليفي ، البنية السردية في رواية "مرايا متشظية"، لعبد الملك مرتاض، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، في مشروع المنظومة السردية الجزائرية، جامعة وهران، 2005/2004

❖ كريم خليل محمد طبنجة، المكان وجمالياته في القصة العربية القصيرة، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير، الجامعة الأردنية، أيلول 2002

❖ مبروك كواري، وظيفة التناص في الرواية الجزائرية، -1972-1982- رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 1999/1998

ملخص الأطروحة

يعد الروائي محمد مفلاح أحد الكتّاب الجزائريين المعاصرين الذين انتهجوا الكتابة السردية التي يصوّر لنا من خلالها جانبا مهما من تاريخ الجزائر وكذا الواقع المأساوي الذي عاشته الجزائر إبّان الثورة التحريرية مع مسايرة مختلف التطورات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي عاشتها البلاد منذ الاستقلال حتى اليوم، برؤية تحمل كثيرا من الدلالات العميقة والقيم الفنية والجمالية، موظفا الحيز في أعماله الفنية بطريقة فيها من الرموز والإشارات ما يستدعي دراسته دراسة علمية بغية استكشاف جماليته من خلال العلائق المختلفة التي يربطها مع العناصر الأخرى التي يتكون منها العمل الروائي – الزمان، الشخصية، اللّغة، الحدث – فهو يعد عنصرا مركزيا كونه تتفاعل داخله الأحداث وتسير فيه الشخصيات ويتغير بتغير الزمن، مما يجعله يصفي جمالية على النص الأدبي، من خلال لغة أدبية ذات مستويات مختلفة.

Résumé de la thèse

Le romancier (Mohamed Meflah) est l'un des écrivains algériens contemporains qui ont pris l'écriture narrative qui nous montre un aspect important de l'histoire de l'Algérie ainsi que la réalité tragique vécue par l'Algérie lors de la révolution de libération en ligne avec les différents développements sociaux, politiques et culturels que le pays a connu depuis l'indépendance jusqu'à aujourd'hui, avec une vision qui porte de nombreuses indications profondes et des valeurs artistiques et esthétiques, en utilisant l'espace dans ses œuvres d'art à la manière des symboles et des signaux, ce qui nécessite une étude scientifique narrative afin d'explorer sa beauté à travers les différentes relations qui se connectent avec d'autres éléments qui composent un travail romancier novateur - le temps, la personnalité, la langue, l'événement – comme il est un élément central car ils interagissent au sein des événements et les personnages passent et changent selon le temps, ce qui le rend esthétique sur le texte littéraire, à travers un langage littéraire caractérisé par des différents niveaux.

Summary of the thesis

The novelist (Mohamed Meflah) is one of the contemporary Algerian writers who took the narrative writing that shows us an important aspect of the history of Algeria as well as the tragic reality experienced by Algeria during the liberation revolution in line with the various social, political and cultural developments that the country has known since independence until today, with a vision that carries many profound indications and artistic and aesthetic values, using space in his artwork in the manner of symbols and signals, which requires a narrative scientific study to explore its beauty through the different relationships that connect with other elements that make up an innovative novelist work - time, personality, language, event - as it is a central element as they interact within events and characters move and change over time, which makes it aesthetic on the literary text, through a literary language characterized by different levels.

المقدمـة	أ
تعريف الرواية	13
ظهور الرواية العربية	16
الرواية الجزائرية العربية	25
أعلام الرواية الجزائرية	32
السّـــرد لغـــة	45
السّـــرد اصطلاحا	47
علـــم السّـــرد	73
مظاهــر السّـرد	85
صيـــغ السّـــرد	90
اتجاهات السّـــرد	96
الاتجاه الخاص بمستوى الحكاية	97
– توماشفسكي	97
– فلاديمير بروب	102
– كلود ليفي شتراوس	111
– تزيفتان تودوروف	114
الاتجاه الثاني الخاص بأساليب طرائق السرد	122
– جيرار جينيت	122
– رولان بارث	135
الاتجاه الثالث الخاص بمستوى الدلالة	146
– جان غريماس	146
الحيز الروائي	158
علاقة الحيز بالمكونات السردية	179
علاقة الحيز بالزمن	180

علاقة الحيز بالشخصية	204
علاقة الحيز باللغة	226
علاقة الحيز بالحدث	240
الخاتمة	252
الملحق	258
قائمة المصادر والمراجع	270
فهرس الموضوعات	286

الكلمات المفتاحية

الحيز الرواية – السرد

الزمن

الشخصية – الحدث اللغة