الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم
كلية الأدب العربي والفنون
قسم الدراسات اللغوية والأدبية

شّعرية السّرد عند عبد الملك مرتاض – ثنائية الجحيم - نموذجا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ل.م.د

تخصص: سرديات وتحليل الخطاب

لجنة المناقشة			
الاسم واللّقب	الرّتبة	الجامعة	الصفة
قاضي الشيخ	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	رئيسا
مكاوي خيرة	أستاذة التعليم العالي	جامعة مستغانم	مشرفا ومقررا
سطمبول ناصر	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران	عضوا مناقشا
قادة محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا
منصوري مصطفى	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
بحوص نوال	أستاذة التعليم العالي	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا

من إعداد:
خيرة
رابح حفيظة

إشراف: أ.د مكاوي

العام الجامعي:

2025/2024

بسم الله الرحمن الرحيم :

﴿ وَأَن لَّيْسَ لِلْإِنسَانِ إِلَّا مَا سَعَى (٣٩) وَأَنَّ سَعْيَهُ سَوْفَ يُرَى (٤٠) ثُمَّ يُجْزَاهُ الْجَزَاءَ الْأَوْفَى (٤١) وَأَنَّ إِلَى رَبِّكَ الْمُنتَهَى (٤٢) ﴾

سورة النجم

صدق الله العظيم

إهداء

إلى الذين يروننا بقلوبهم لا بأعينهم

أهدي هذا العمل إلى كل من ساندني ووقف إلى جانبي في هذه المرحلة

مقدّمة

مقدّمة

شهدت الأجنّاس الأدبيّة على مر العصور تطوراً ملحوظاً من ناحية الشّكل والمضمون، خاصة في ظل المناهج النّقدية الّتي أصبحت تبحث في جميع جزئيات النصّ وما يحيط به، وتعدّ الرواية من أهم الأجنّاس الأدبيّة الّتي شكلت جدلاً واسعاً على مستوى الساحة النّقدية والأدبيّة فقد أصبحت تستقطب القارئ العادي والمتخصص على السواء، ويعود هذا إلى أسلوبها الفني الجمالي من جهة، والموضوعات الّتي تعالجها من جهة أخرى.

ظهرت الرواية الغربيّة مبكراً مقارنة بنظيرتها العربيّة، فقد كان الكتاب العرب في بداية معرفتهم لهذا الجنس الأدبي يترجمون الروايات الغربيّة على الرغم من أنّه في موروثنا العربي القديم ما يشاكل الرواية، كفن المقامات والقصص الشعبية، وعليه فالرواية العربيّة مرّت بعدة مراحل وأولها مرحلة الترجمة حتى أصبحت على ما هي عليه الآن من جميع النواحي.

اختصّت الرواية في بادئها بالتعبير عن الطبقة البرجوازية ونمط معيشتها، إلا أنّها تحررت شيئا فشيئا من هذه القيود، فأصبحت تخوض في كل القضايا الاجتماعية والسياسية والنفسية والثقافية، إذ تحمل بين طياتها انشغالات النّاس وميولاتهم النفسية، وتعبّر عن آلامهم وأفراحهم، فهي الملاذ الّذي لجأ إليه الروائي للتعبير عن وقائع عايشها هو بحد ذاته، أو تجسيد أحداث جرت مع غيره، ومع ظهور المناهج النّقدية الحديثة والمعاصرة وتوسع مجال اشتغالها، لم يعد الموضوع الّذي تعالجه الرواية هو الّذي يستهوي الناقد والباحث فقط، وإنّما كذلك الطريقة الّتي تبنى بها هذه الرواية فأصبح البحث في جزيئات النصّ أمراً ضرورياً من خلاله نستطيع رصد مواطن الجمال في النصّ الروائي وهذا ما جاء به رواد المنهج البنيوي إذ يرون أنّ القيمة الشّعرية للنصّ تبدأ من خلال دراسته

بوصفه بنية منغلقة بعيدة عن الظروف الّتي تحيط به وبمؤلفه، ومن ثمة البحث في الآليات الّتي يوظفها الكاتب لبناء نصّه.

وفي هذا الإطار ظهر ما يسمى بشّعرية الخطاب السّردي، فبعدما كانت الشّعرية مقتصرة على الشعر فقط، تعدت ذلك لتشمل باقي الأجنّاس الأخرى ومن بينها الرواية، هادفة إلى كشف عن أهم ما تشمله من معايير جماليّة ودلاليّة، واستنباطها بغيت صناعة فرادة الحدث الأدبي داخل النصّ السّردي والكشف عن العناصر الّتي تميزه عن باقي النصوصّ الأخرى، ولمّا كانت الرواية من أهم الأجنّاس الأدبيّة في العصر الحديث والمعاصر أردنا أنّ يكون عنوان بحثنا " شّعريّة السّرد عند عبد الملك مرتاض –ثنائية الجحيم – نموذجا " وتضم ثنائية الجحيم كل من رواية مرايا متشظية ورواية وادي الظلام، انطلق بحثنا من إشكالية رئيسة جاءت كالتالي: كيف تجلت الشّعرية السّردية في ثنائية الجحيم؟ وقد تفرعت من هذه الإشكالية الرئيسة عدة أسئلة فرعية:

-ماذا نقصد بالشّعرية السّردية؟

-وماهي الخصائص الّتي تصنع فرادة العمل السّردي وتجعله يتسم بالجماليّة؟

استعنا في إنجاز هذا البحث بمنهج الشّعرية البنيوية، وذلك من خلال دراسة بنية السّرد في ثنائية الجحيم مع إبراز مواطن الجمال الكامنة فيها وكذلك اعتمدنا على المنهج السيميائي في تحليل العتبات النصية.

وقد اخترنا هذا العنوان لعدة أسباب ذاتية وموضوعية، تمثلت الأسباب الموضوعية في رغبتنا تسليط الضوء على الرواية الجزائرية قصد البحث عمّا تحمله من سمات جمالية، كما أنّ الموضوع يصب في ميدان تخصصنا وهو

السرديات وتحليل الخطاب، أما الأسباب الذاتية فتمثلت في ميولنا لهذا الجنس الأدبي.

ومن أهم المصادر والمراجع الّتي كانت قاعدة ومنطلقا للبحث نذكر كتاب الشعرية تزفيطان تودوروف، خطاب الحكاية لجيرار جينيت، وبنية اللّغة الشعرية لجون كوهن.

وحتى نتمكن من الإجابة عن الإشكالية المطروحة اعتمدنا خطة بحث ضمّناها مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وملحق وخاتمة.

ورد المدخل بعنوان: " قراءة في المفاهيم والمصطلحات " عبارة عن دراسة نظرية، تطرقنا في العنصر الأول إلى مفهوم شّعرية السّرد، أما العنصر الثاني فعنوناه بالشّعرية في كتابات الغرب، والعنصر الثالث كان تحت عنوان الشّعرية في كتابات العرب، في حين خصصنا العنصر الرابع للشّعرية وتعدد المصطلح، وتطرقنا في العنصر الخامس إلى مصطلح السّرد عند النقاد الغربيين والعرب.

خصصنا الفصل الأول بـ: " شّعرية السّرد في بنية العتبات النصّية " فجاء الفصل دراسة تطبيقية وانقسم إلى ثلاثة مباحث، تطرقنا في المبحث الأول إلى شّعرية السّرد في بنية الغلاف، تطرقنا في المبحث الثاني لشّعرية السّرد في بنية العنوان، أما المبحث الثالث فتناولنا فيه شّعرية السّرد في بنية الإهداء.

جاء الفصل الثاني معنون بـ: " شّعرية السّرد في بنية الشخصيات بنية المكان وبنية الزمان "، تضمن المبحث الأول شّعرية السّرد في بنية الشخصيات، وتناولنا ضمن المبحث الثاني شّعرية السّرد في بنية المكان، تطرقنا في المبحث الثالث لشّعرية السّرد في بنية الزمان مع إبراز القيمة الفنيّة والجماليّة لكل من هذه العناصر.

وتطرقنا في الفصل الثالث لبنية اللّغة السّردية والصيغ السّردية والرؤية السّردية والراوي وموقعه من الحكي "، فجاء المبحث الأول بعنوان بنية اللّغة السّردية وتطرقنا فيه إلى اللّغة المستعملة في مستوى السّرد ومستوى الوصف ومستوى الحوار، أما المبحث الثاني قمنا فيه بدراسة الصيغ السّردية بأنواعها، وخصصنا المبحث الثالث لشّعرية الرؤية السّردية وفيه عمدنا إلى استخراج أشكال التبئير الواردة في الرواية مع رصد جمالياتها، بعدها خصصنا المبحث الرابع للراوي وموقعه من الحكي وفيه رصدنا صوت السارد داخل الروايات.

والملحق كان عبارة عن تلخيص لرواية مرايا متشظية ورواية وادي الظلام، وكذلك تضمن السيرة الذاتية للكاتب عبد الملك مرتاض، أما الخاتمة فحاولنا فيها الوقوف على بعض النتائج المستخلصة من البحث.

الشكر أولا وأخيرا لله عزّ وجل الذي وفقنا في إنجاز هذا العمل.

نتقدم بخالص الشّكر الجزيل إلى أستاذتنا المشرفة " مكاوي خيرة " التي لم تبخل علينا بتوجيهاتها السديدة وإرشاداتها البناءة ومتابعتها لنا طوال مراحل البحث.

نسأل الله أن يكون هذا العمل قد صب في إطار الموضوع المطروح وأن يكون ساهم ولو بالقليل في إضاءة جانب من جوانبه.

مدخل: قراءة في المصطلحات والمفاهيم

1-مفهوم شّعرية السّرد.

2-الشّعرية في كتابات الغرب

4-الشّعرية في كتابات العرب

5-الشّعرية وتعدد المصطلح

6-المصطلح السّردي عند النقاد الغرب والعرب.

يحتاج الباحث في دراسته لأي موضوع إلى طرائق يتبعها حتى يكون عمله أكاديمياً يتميز بالدقة بعيداً عن العشوائية، وقد ظهرت في ميدان الأدب عدة مناهج نقديّة تعنى بدراسة النصّ وما يحيط به، اعتنت المناهج الكلاسيكية أي السياقية كالمنهج الاجتماعي والمنهج النفسي والمنهج التاريخي بالمحيط الخارجي للنصّ،

فقد ركزت على الكاتب وما يحيط به من ظروف تاريخية واجتماعية ونفسية، ولم تهتم بالنصّ في حد ذاته، غير أنّ الطفرة الّتي شهدها النقد الأدبي والأجنّاس الأدبيّة كشفت عن مدى محدودية هذه المناهج، وعدم قدرتها على التعامل مع العمل الأدبي بصفة رسمية تتطلب نوعا من الجدة والصرامة، وهنا كان من الضروري استحداث مناهج أكثر دقة تستدعي التعامل مع النصّ كبنية مغلقة ودراسته بعيداً عن ما يحيط به من الخارج، فظهر ما يسمى بالمناهج النسقية كالمنهج البنيوي والأسلوبي والسيميائي والنظرية الشّعرية، والتي تعنى بالنسق الداخلي للنصّ والبحث في مكوناته الداخلية وطريقة تشكله واكتشاف ما يميزه عن باقي النصوص أي رصد مواطن الجماليّة الكامنة فيه، ومن أهم المقولات الّتي نادت بها هي " موت المؤلف " الّتي تقصي المؤلف ودوره في النص، وتعود هذه المقولة للناقد البنيوي رولان بارت.

تعتبر النظرية الشّعرية من أهم النظريات في العصر الحديث والمعاصر الّتي تعنى بالبحث في جزئيات النصّ قصد الكشف عن قيمته الفنية كما ارتبطت بمختلف المناهج النسقية خاصة المنهج السيميائي والبنيوي، وهي أنّها تبحث في جميع الخطابات الأدبية سواء كانت شعراً أو نثراً، وعليه فقد جاءت دراستنا هذه تسعى لتطبيق الشّعرية على النصوص السّردية، ومن هنا سنتطرق في هذا المدخل النظري إلى التعرف على شّعرية السّرد كمصطلح مركب، بعدها نعرض مختلف المفاهيم المتعلقة بالشّعرية ومصطلح السّرد ونعرج لنشأت هاذين المصطلحين في البيئة الغربية والعربية.

1-مفهوم شّعرية السّرد (Poétique du récit)

ترتبط الشّعرية بالخطاب السّردي ضمن إطار ما يسمى بشّعرية السّرد، باعتبار علم الشّعريات اسم جامع تندرج تحته عدة فروع، لكل منها حيثياتها وإجراءاتها الخاصة وفق ما يقتضيه كل جنس أدبي، ومن بين هذه الفروع ما يسمى بعلم السّرديات أو السّردية أو شّعرية السّرد، يختص هذا الفرع بدراسة البنى والتراكيب الّتي تتشكل منها الأعمال النثرية كالقصة والمسرح والرواية، ويبحث فيما يجعل من العمل السّردي نصاً جمالياً، فماذا نقصد بشّعرية السّرد؟ ومتى كانت البداية الأولى لعلم السّرديات؟ وعليه سننطلق في دراستنا من الإشكالية الّتي يتفرع منها عنواننا وهي مصطلح شعرية السّرد كبنية مركبة بعدها نعرج إلى كل من مفهوم مصطلح الشّعرية ومصطلح السّرد.

السّردية أو السّاردية كما يعرفها جيرالد برنس (Gerald Prince) هي " مجوع الخصائص التي تصف السّرد (narrative) وتميزه عما ليس كذلك؛ الملامح الشكلية والسياقية التي تجعل من السّرد سرداً. وتعتمد درجة " ساردية " سرد معين؛ جزئياً، على المدى الذي يحقق فيه هذا السّرد رغبة المتلقي من خلال تقديم كليات زمنية موجهة (مستقبليا " البداية " إلى " النهاية "، واستعادياً من " النهاية " إلى " البداية ") تتضمن صراعاً يتألف من مواقف وأحداث منفصلة ومحددة وموحية "[1]. طبقاً لهذا المفهوم فإنّ شّعرية السّرد هي مجموعة الضوابط الشكلية والسياقية الّتي تحكم العمل السّردي وتجعله متفرداً ومميزاً عن باقي الأعمال الأخرى، مراعية في ذلك رغبة المتلقي، إذْ تسعى لبناء عمل سردي يجذب المتلقي ويفهم فحواه في الوقت ذاته، من خلال الاعتماد على أساليب مختلفة في عملية تشكيله، وتوظيف مختلف الركائز الّتي يتم بناء النصّ من خلالها كالزمن والمكان والشخصيات ... وفق ما يقتضيه الحال.

وجماليات السّرد حسب حسين المناصرة تعني " أنْ يحرص السّارد على تقديم لغة مكثفة وبلاغية ويتعمد النهج الإرباكي الجمالي السّردي من جهة الأزمنة والأصوات وتعددية الشخصيات، ولا يوفر جهداً في تعميق دواخل الشخصيات، وتعددية الأساليب السّردية، والاحتفاء بتصوير المكان ورسم ملامح الأشخاص والأشياء وما إلى ذلك "[2]. تتحقق الجماليّة السّردية من خلال اللّغة المجازية المكثفة الّتي تحمل بين طياتها العديد من الرموز والتلميحات، وكذلك من خلال كسر رتابة الزمن وخرق كل ما هو مألوف واستعمال شخصيات متعددة، كما

---

[1] - جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط 01، 2003، ص 132 – 133.

[2] - حسين المناصرة، وهج السّرد: مقاربة في الخطاب السردي السعودي، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، ط 01، 2010، ص 212.

أشار حسين المناصرة إلى الوصف وأهميته في تحقيق الشّعرية داخل النصّ السّردي إذْ يساهم بنسبة كبيرة في فهم الأحداث من خلال تصوير ملامح الشخصيات وصفاتها الداخلية والخارجية ورصد تحركاتها، بالإضافة إلى تجسيد المكان بصفة فنية مميزة.

من هنا فالسّردية في مفهومها العام هي العلم الّذي يسعى إلى استنباط القوانين الّتي يقوم عليها السّرد من خلال دراسة نماذج، ثم يتم إسقاط هذه القواعد والقوانين المستكشفة على باقي النصوص الأخرى[1]. أما عن العلاقة القائمة بين الشّعرية والسّردية يقول سعيد يقطين: " تندرج السّرديات باعتبارها اختصاصاً جزئياً يهتم بسّردية الخطاب السّردي، ضمن علم كلي هو البويطقيا التي تعنى بأدبية الخطاب الأدبي بوجه عام. وهي بذلك تقترن بالشّعريات التي تبحث في شعرية الخطاب الشّعري "[2]. حسب ما أشار إليه سعيد يقطين فإنّ كل من الشّعرية والسّردية يندرجان تحت علم البويطقيا، والفرق بينهما أنّ الأولى مجالها الشّعر في حين تختص الثانية بالنصوص السّردية.

غير أنّ السّردية فيما بعد انتقلت من اختصاص جزئي إلى اختصاص كلي عام، بعدما كانت تبحث في سردية الخطاب الأدبي توسع مجال اشتغالها لتهتم بالخطابات الغير أدبية[3]. هذا كان فيما يخص رأي سعيد يقطين حول العلاقة القائمة بين الشّعرية والسّردية، غير أنّ هناك من يصنف الشّعرية كعلم شامل أي كلي وعام تندرج تحته فروع ومن بينها السّردية، من منطلق أنّ الشّعرية علم يهتم بكافة الخطابات الأدبية وسنتطرق إلى هذه النقطة ونفَصل فيها في العناصر الموالية من بحثنا.

نجد لطيف زيتوني يشير إلى أنّ هناك رابط قوي بين مفهومي الشّعرية والسّردية، والعلاقة بين هاذين المصطلحين هي علاقة تداخل، فالسّردية نوع من الشّعرية[4]. إذاً تعد السّردية فرع من فروع الشّعرية بمعنى أنّ الشّعرية تشمل السّردية وتحتويها. ويرى سعيد علوش أنّ السّردية من مشتقات الأدبية وفرع عنها، وهي نمط خطابي متميز[5].

---

[1] - ينظر: ميجان الرويلي وسعيد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط 03، 2002، ص 175.

[2] - سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط 01، 1997، ص 19.

[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص 23 – 24.

[4] - ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط 01، 2002، ص 115 – 116.

[5] - ينظر: سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 01، 1985، ص 111.

لم يكن مصطلح شعرية السّرد وليد لحظة تاريخية عابرة، بل هو نتاج جهود علمية لم تنقطع أنفاسها منذ سنوات، تمتد من شعرية أرسطو(Aristote) فنظرية الأجناس الأدبية مروراً بالشكلانية الروسية وصولا إلى رولان بارت (Roland Barthes) وتلميذه تزفيطان تودوروف (Tzvetan Todorov) اللذين مهدا الطريق لتطور السّرديات، وإرساء معالمها وحيثياتها.

يعتبر رولان بارت (Roland Barthes) من أبرز النقاد الّذين كان لهم دور بارز في رسم معالم شّعرية السّرد والتأصيل لها، غير أنّه لم يواصل على هذا الطريق بل انتقل لتجريب مناهج أخرى على النصوص الأدبية كالمنهج السيميائي ونظرية التلقي[1]. كما يعد تودوروف (Todorov) هو الآخر من أهم النقاد الّذين أسهموا في تطور علم السّرديات وذلك عبر جملة من المقالات والمؤلفات أولها مقاله المعنون بـ " مقولات الحكي الأدبي " الّذي كان بمثابة الشمعة الّتي أنارت ميلاد هذا العلم ، ثم أتبع مقاله بأعمال أخرى أكثر نضجاً من أهمها كتابه " قواعد الديكاميرون " و " شعرية النثر " وكان لهذه المؤلفات دور بارز في الكشف عن قواعد عامة لشّعرية السّرد[2]، فقد اهتم بالشّعرية داخل النصوص السّردية بل ويكاد يجزم أنّ الشّعرية تقتصر على الأعمال النثرية وظهر هذا جليا في كتاباته خاصة كتابه " شعرية النثر " الذي تطرق فيه إلى تحليل القصص والروايات كألف ليلة وليلة، وقلب الظلام، والأوديسة، والروايات البوليسية ... إلخ، وقد حاول في هذا الكتاب ومن خلال تحليلاته لهذه القصص والروايات وضع قوانين لعلم السّرديات، فجهود تزفيطان تودوروف (Tzvtane Todorov) في رسم معالم شّعرية السّرد واضحة ولقد شهد له على هذا جيرار جينيت (Gérard Genette)، يقول حول ظهور مصطلح السّرديات " وقد شاع هذا المصطلح الّذي اقترحه تزفيطان تودوروف (Tzvtane Todorov)عام 1969 "[3].

يقول يان مانفريد (Manfred Jahn) حول انبثاق هذا المصطلح: " يعد مصطلح علم السّرد أو السّردية من المصطلحات التي دخلت دائرة التوظيف النقدي تحت تأثير البنيوية (...) بدأ علم السّرد بالشكلانيين الروس وبالتحديد " فلاديمير بروب في عمله الموسوم " مورفولوجيا الخرافة " (...) غير أنّ

[1] - ينظر: ليندة خراب، شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية، إشراف: حسن الكاتب، أطروحة دكتوراه، جامعة قسنطينة 1، قسنطينة – الجزائر، 2011 – 2012، ص 92 – 93.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص 138 – 139.

[3] - جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط 01، 2000، ص 05.

تودوروف أول من صاغ مصطلح علم السّرد لأول مرة عام 1969 في كتابه قواعد الديكاميرون وعرفه بـ " علم القصة " "[1].

في حين يرى سعيد يقطين أنّ الميلاد الحقيقي للسّرديات كان في مطلع السبعينات وبالتحديد عام 1972 على يد جيرار جنيت (Gérard Genette) مع ظهور كتابه خطاب الحكاية، متفقا في هذا مع ميك بال (Mieke Bal) الّذي تحدث عما قبل جيرار جنيت (Gérard Genette) وما بعده للدلالة على الميلاد الفعلي للسّرديات، بصفته علما قائما بذاته[2]. لم يغفل سعيد يقطين الجهود التي كانت قبل جيرار جنيت انطلاقا من بويطيقا أفلاطون (Platon) وأرسطو (Aristote) وكذلك جهود الشكلانيون الروس في إرساء معالم السّرديات غير أنّه يذهب إلى أنّ هذا العلم تبلور بشكل متكامل مع جيرار جنيت Gérard (Genette) وهذا راجع إلى ما جاء في مؤلفاته " خطاب الحكاية " و " عودة إلى خطاب الحكاية "، فقد كون فيهما رؤية متكاملة للسّرد وطرائق دقيقة لتحليل النصوص السّردية.

وعليه يمكننا تحديد ثلاثة مراحل لميلاد علم السّرديات تمثلت المرحلة الأولى فيما قام به الشكلانيون الروس وعلى رأسهم فلاديمير بروب (Vladimir Propp) في كتابه " مورفولوجيا الحكاية " أما المرحلة الثانية فقد جاءت مع تزفيطان تودوروف (Tzvtane Todorov) باعتباره أو من صاغ مصطلح " السرديات " أما المرحلة الثالثة فكانت مع جيرار جنيت (Gérard Genette) الّذي بلور أجزاء السرديات وأخرجها في صيغة متكاملة.

أما فيما يخص السّرديات في الوطن العربي فهي لم تتأخر كثيرا عن زمن ظهورها في النقد الغربي ويعد الأستاذ توفيق بكار من رواد هذا المجال، كان يُدَرِسُهَا لطلبة الأستاذية في بداية السبعينات من القرن العشرين بالجامعة التونسية باسم المناهج الحديثة[3].

كما ظهرت جهود النقاد العرب في مقاربة مصطلح شّعرية السّرد وذلك من خلال مؤلفاتهم في هذا المجال. نجد عبد القادر فيدوح في كتابه شّعرية القص يرى أنّ النقد العربي الحديث اهتم بنظرية الشّعر في حين لم تحظ السّردية بالعمق نفسه من الممارسة، فيشير إلى أنّ مؤلفه هذا جاء كمحاولة لفك شفرات القص

---

[1] - يان مانفريد، علم السّرد مدخل إلى نظرية السّرد، ترجمة: أماني أبو رحمة، دار نينوى، سوريا – دمشق، ط 01، 2011، ص 07.

[2] - ينظر: سعيد يقطين، السرديات والتحليل السردي الشكل والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط 01، 2012، ص 28.

[3] - ينظر: محمد قاضي وآخرون، معجم السّرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط 01، 2010، ص 05.

الجزائري والوقوف على هذه الظاهرة الأدبية الّتي لم تأخذ نصيبها الأوفر من البحث والتطبيق[1]. يرى عبد القادر فيدوح أنّ السّاردية " تتعلق بما يجعل من النص السّردي نصا مكتملا في تصور القراءة أو يبحث عن اكتماله في أثنائها. وهكذا فإنّ السّاردية تقترب بما يسميه روبرت يوس (Robert yaus) بأفق الانتظار الّذي يولد لدى القراء ردود أفعال "[2]. فالساردية حسب مفهومه قريبة نوعا ما إلى ما يسمى بأفق الانتظار في نظرية التلقي، تتحقق في نظره من خلال تلك الفجوات الّتي يتركها الكاتب في نصه فتكون بمثابة الحافز الّذي يدفع المتلقي إلى سد تلك الثغرات والكشف عما ترمي إليه من خلال تأويلاته المتعددة، وهذا ما يجعل من النص ديناميكيا قابلا للتجديد مع كل قراءة، متعدد الدلالات " فتصبح اللّغة حاملا دلاليا لمثل هذا التعدد كونها الجوهر الأصيل لدافع الخلق والتجديد "[3]. وبهذا تصبح اللّغة عنصراً مهماً في تحقيق الشّعرية داخل النص النثري. غير أنّ اللّغة ليست وحدها من تحقق الشّعرية داخل العمل السّردي إذْ نجد بجانبها تلك المكونات الّتي يبنى عليها العمل السّردي وتشكل نواته كالزمان والمكان والشخصيات والصيغ السّردية والتبئير، كل هذه العناصر تتجانس فيما بينها لترسم لنا عملاً سردياً ذات طابع فني جمالي مميز، وهنا تكمن إشكالية بحثنا، المتمثلة في الكشف عن مكامن الشّعرية في ثنائية الجحيم

3-الشّعرية في كتابات الغرب

أ-قديما:

ولدت الشّعرية الغربية القديمة بين أحضان الفلسفة اليونانية، مع أفلاطون (Platon) وأرسطو (Aristote)، كان لهما الفضل في وضع اللبنات الأولى لها، لقد بدأت مع كتاب " الجمهورية " لأفلاطون (Platon) ثم واصلت التبلور بشكلّ واضح مع تلميذه أرسطو (Aristote) من خلال كتابه " فن الشّعر ".

- **أفلاطون: (Platon)**

أشار أفلاطون (Platon) * إلى ماهية الشّعرية في سياق حديثه عن الجمال، معرفا إياه بأنّه الشيء الّذي تكون به الأشياء الجميلة جميلة، فهذا التعريف يطرح

---

[1] - ينظر: عبد القادر فيدوح، شعرية القص، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، دط، 1996، ص 9 – 10.

[2] - المرجع نفسه، ص 74.

[3] - نفسه، ص 74.

* هو فيلسوف يوناني ولد في أثينا، ولا زال تاريخ ميلاده غير موثوق به بصورة قطعية، غير أنّ هناك من يزعم أنّ ميلاده كان عام " 427 ق. م "، اسمه الحقيقي " ارستوقليس " ويعد سقراط صاحب الفضل الحقيقي في تكوينه فلسفيا فهو أستاذه. كما يعد أفلاطون أستاذ أرسطو (ينظر: مفتاح سليمان محمد أبو

لنا جوهراً مشتركا تلتقي فيه كل عناصر الجماليّة[1]. ورد في جمهورية أفلاطون أنّ " الأشياء الجميلة تشترك كلها في الجمال وهي تكسب جمالياتها من الجمال في ذاته أي مثال الجمال "[2].

فأفلاطون (Platon) عندما تطرق إلى مفهوم الجمال سعى إلى تحديد قوانين ومعايير بواسطتها نحكم على الأعمال الفنية على أنّها ذات طابع جمالي ولقد حصر هذه القوانين في المحاكاة أو ما يعرف بالتقليد وذلك من خلال رؤيته بأنّ الفن هو عبارة عن محاكاة للمحاكاة " الفن هو محاكاة * للمحاكاة "[3].

هاجم أفلاطون (Platon) الشعراء، وقد أقصى من جمهوريته الشّعر الغنائي وشعر الملاحم ولم يقبل إلا بالفنّ الّذي يمدح الخير ويمجد الآلهة والأبطال، بعدها قام أفلاطون بترتيب أجناس الشّعر على حسب دلالتها، فجاء الشّعر الغنائي في المرتبة الأولى لأنّه يشيد بأمجاد الأبطال، وجاء الشّعر الملحمي في المرتبة الثانية بعدها في المرتبة الأخيرة شعر المآسي ثم الملهاة واعتبرهما أسوأ نماذج الشّعر لمساسهما المباشر بالخلق[4]. ركز أفلاطون في سياق حديثه عن الشّعر على وظيفة الشعراء وقد قسم الشّعر إلى خير وشر، وطالب بوضع الرقابة والحرمان على الشعراء ذوي النتاج الرذيل وبتشجيع الشعراء ذوي النتاج الخَيِّرْ، كما حدد بعدها أمثلة على مفهوم الخّير الشّعري والشّر الشّعري وما هو مطلوب من الشّعراء وقدم قائمة من الممنوعات إذَا احتوى النّص الشّعري عليها وجب إلغاءه من المدينة الفاضلة، أما إذا كان النّص الشّعري مستوفي كل الشروط الّتي تخول له بأنْ يكون من الشّعر الخَيِّر، تقام الحفلات الخاصة وتتلى الأناشيد الّتي يضعها الشعراء مناسبة لهذا الظرف [5].

سعى أفلاطون (Platon) إلى وضع قوانين ومعايير من خلالها يمكننا أنْ نميز إذَا كان العمل الشّعري جيداً أو رديئاً، ورأى أنّ الشّعر الجيد هو ما يدعو للخير ويمجد الآلهة والأبطال، كما نجده يشترط في الفنّ عنصر المحاكاة أو

شحمة ، أخلاق الدولة عند أفلاطون ، مجلة كلية الآداب ، العدد الأول، جامعة مصراتة، ص 306 – 307).

[1] - ينظر: جون كوين، النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، الجزء 02، دار غريب، القاهرة – مصر، ط 04، 2000، ص 259.

[2] - أفلاطون، جمهورية أفلاطون، ترجمة: أحمد المنياوي، دار الكتاب العربي، دمشق – سوريا، ط 01، 2010، ص 176.

* المحاكاة من المصطلحات الأفلاطونية والأرسطية وتطلق بوجه عام على التقليد والمشابهة في القول أو الفعل.

[3] - أفلاطون، جمهورية أفلاطون، ص 174.

[4] - ينظر: المصدر نفسه، ص 174 – 175.

[5] - ينظر: محمد عز الدين مناصرة، علم الشعريات قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجلاوي للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط 01، 2007، ص 29 – 30.

التقليد، بالإضافة إلى أهمية الموسيقى الشّعرية وما لها من أثر فني في نفس المتلقي، ولعل هذه القوانين هي بداية للتقعيد والتقنين لعلم الشّعريات.

- **أرسطو: (Aristote)**

إنّ الأفكار الأفلاطونية حول النظرية الشّعرية ما هي إلا بدايات أولى لها، فقد أجمع الدارسون أنّ الشّعرية تبلورت على يد أرسطو (Aristote) * وذلك من خلال مؤلفه الشهير " فن الشّعر " الّذي نقله أبو بشر متى من السريالي إلى العربي، يرى تزفيطان تودوروف (Tzvtane Todorov) أنّ " مؤلف أرسطو في الشّعرية الّذي تقادم بنحو ألف وخمس مئة سنة ، هو أول كتاب خصص بكامله لنظرية الأدبّ "[1] وهو بلا شك " من أقدم ما وصلنا في هذا العلم لأنّ الكتابة في النظرية الأدبيّة لم تخرج عموما عبر تاريخها عن إطار المفاهيم المرسومة في هذا الكتاب "[2].

يحاول أرسطو (Aristote) في كتابه فن الشّعر التقنين والتقعيد لشّعرية كمفهوم يبحث فيما يجعل من عمل ما ذات أثر فني، فيرى أنّ مفهوم الشّعر لا ينحصر في الوزن والإيقاع، وإنّما هو قائم على المحاكاة أيضاً والّتي اعتبرها معياراً للفنّ إذْ يقول: " الناس قد اعتادوا أن يقرنوا بين الأثر الشّعري وبين الوزن (...) والواقع أنّ من ينظم في الطب أو الطبيعة يسمى عادة شاعراً ورغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين هوميروس، وأنباذوقليس إلا في الوزن، ولهذا يخلق بنا أنْ نسمي أحدهما شاعراً، والآخر طبيعياً أولى منه شاعراً "[3]. فالمتعة واللذة الّتي يحققها الشّعر ليست مقرونة بالوزن والإيقاع فحسب، إنّما هي مؤسسة على أقوال محاكية للطبيعة ولغة متفردة تضج بالمجاز إذْ يقول: " والأهم من هذا كله البراعة في المجازات، لأنّها ليست مما نتلقاه عن الغير، بل هي آية المواهب الطبيعية، لأنّ الإجادة في المجازات معناه الإجادة في إدراك الأشباه "[4]. أي القدرة على محاكاة الأشياء وإيجاد ما يوافقها ويكون هذا عبر لغة فنية مميزة.

---

* أرسطو: فيلسوف يوناني، ولد عام 384 ق.م، في مدينة أستاجيرا، رحل إلى أثينا وأخذ يتلقى دروسه على يد معلمها الأول أفلاطون، من أهم مؤلفاته: في الشعر، الخطابة، السياسة، الظواهر الجوية، الجدل فقد تخطت كتاباته مجالات عدة منها، الشعر، الميتافيزيقا، السياسة، اللغويات، المنطق، البلاغة ... إلخ (ينظر: أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتحقيق: ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط ، د.ت) .

[1] - تزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 01، 1987.

[2] - لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص 116.

[3] - أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمه وشرحه وحققه: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت – لبنان، د.ط، د.ت، ص 06.

[4] - مصدر سابق، ص 64.

اكتسب فن الشّعر عند أرسطو (Aristote) ميزة سامية على خلاف باقي العلوم، كالتاريخ والفلسفة، فهو يرى أنّ مهمة الشاعر لا تكمن في رواية الأمور كما وقعت وإنّما روايتها كما يمكن أنْ تقع، فالمؤرخ والشاعر من منظوره لا يختلفان كون أحدهما يروي الأحداث الّتي وقعت والآخر يروي الأحداث الّتي يمكن أنْ تقع، لهذا كان الشّعر أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاما من التاريخ[1]. وعلى العموم فإنّ مفهوم الشّعر عند أرسطو (Aristote) محصوراً في المحاكاة، أي تمثيل أفعال الناس بين خيرة وشريرة، ويرى أنّ المحاكاة هي الّتي تفرق بين النّثر والشّعر لا الوزن، فيمكن للإنسان أنْ يكون شاعراً وهو لا يكتب إلا نثراً، وأن يكون ناثراً وهو لا يكتب إلا شعراً[2]، فالشّعرية تكمن في فعل المحاكاة.

إذَا كانت الشّعرية الغربيّة القديمة تتجسد في المحاكاة الّتي هي معياراً للفنّ بناء على ما جاء به أفلاطون (Platon) وأرسطو (Aristote)، فهل الشّعرية الغربية الحديثة والمعاصرة هي مجرد امتداد للأفكار الأفلاطونية والأرسطية؟ أم أنّها خرجت عن إطار أفكارهم؟

ب-حديثا:

- **تزفيطان تودوروف: (Tzvetan Todorov)**

ينطلق تودوروف (Todorov) في حديثه عن ماهية الشّعرية من الجدل القائم بين التأويل المبني على الذاتية والعلم الّذي يسعى إلى ضبط قواعد الإبداع، يقول: " وجاءت الشّعرية فوضعت حداً للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة الّتي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع ... إلخ تبحث عن القوانين داخل الأدب ذاته، فالشّعرية إذن مقاربة مجردة وباطنية في الآن نفسه "[3]. سعى تودوروف (Todorov) إلى إقصاء الذاتية في التعامل مع النصوصّ، ودعا إلى ضرورة قراءتها وفق طرق موضوعية قصد الكشف عن آليات الإبداع انطلاقاً من البنية الداخلية للعمل الأدبي بعيداً عن محيطه الخارجي.

إنّ موضوع الشّعرية عنده ليس العمل الأدبي في حد ذاته لأنّه موجود بأي شكلّ من الأشكال، وإنّما خصائص هذا الخطاب النوعي الّذي هو الخطاب الأدبي، ومن هنا فإنّ موضوعها ليس الأدبّ الحقيقي وإنّما الأدبّ الممكن أي

---

[1] - ينظر: مصدر سابق، ص 26.
[2] - ينظر: رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر، الاسكندرية – مصر، ط 01، 2002، ص 25 – 26.
[3] - تزفيطان تودوروف، الشعرية، ص 23.

البحث عن تلك الخصائص المجردة الّتي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية[1]، فهي تبحث في نسق العمل الأدبي وتصرف النظر عن سياقاته الخارجية. ثم إنّ شعرية تودوروف (Todorov) ليست مرهونة بجنس الشّعر فقط بل تبحث في جميع الأجناس الأدبيّة يقول: " وستتعلق كلمة شعرية في هذا النص بالأدب كله سواء أكان منظوما أم لا، بل قد تكاد تكون متعلقة، على الخصوص، بأعمال نثرية "[2]. مستندا في رأيه هذا على قول ڤاليري الّذي يرى أنّ اسم شّعرية إذَا أعدناه إلى معناه الاشتقاقي فإنّه يصبح اسما يدل على كل ما له صلة بإبداع الكتب وتأليفها[3]. فمهمة الشّعرية ليست " الوصف أو التفسير الصائب للأعمال الأدبيّة الماضية، لكن مهمتها دراسة الشّروط التي جعلت وجود هذه المؤلفات ممكنا "[4] أي البحث في معايير صناعة الجنس الأدبي. انطلاقا من هنا يلغي تودوروف (Todorov) فكرة أنّ الشّعرية مرتبطة بالشّعر فقط بل وذهب للتركيز على شعرية النصوصّ السّردية وهذا من خلال مؤلفاته الّتي تضمنت تحليلات لنصوص نثرية مثل كتاب " الأدب والدلالة و " شعرية النثر " و " الشعرية "، فقد كشف تودوروف (Todorov) عن العلاقة بين الشّعرية والمنهج السّردي من خلال إخضاع النصّ السّردي لمجريات المنهج البنيوي.

ويرى أنّ كل شّعرية هي شّعرية بنيوية، مادام موضوع الشّعرية ليس الأعمال الأدبيّة في حد ذاتها وإنّما خصائص هذا الخطاب الأدبي شريطة إدخال وجهة نظر علمية في أي ميدان كان حتى تكون هذه العملية بنيوية[5]. ومن هنا نجده في كتابه " الشّعرية " قد تطرق إلى عناصر البنية السّردية كالصيغ السّردية والتبئير، والنظام الزماني والمكاني، محاولا الكشف عن القيمة الجماليّة الّتي تحدثها هذه العناصر داخل العمل السّردي.

انبثقت شعرية تودوروف (Todorov) من مبادئ المنهج البنيوي، فهي تهتم بدراسة النصّ كبنية من العلاقات الداخلية تتواشج فيما بينها لتشكّل لنا عملاً إبداعياً، بعيداً عن الظروف الخارجية للنصّ ومن هنا كان موضوع الشّعرية عنده ليس العمل الأدبي في حد ذاته وإنّما خصائص هذا الخطاب النوعي، بناء على هذا فالشّعرية في مفهومه هي مجمل الخصائص والقواعد الّتي تحدد أدبيّة النصّ سواء كان شعراً أو نثراً وتقف اللّغة الانزياحية في مقدمة هذه القوانين.

---

[1] - ينظر: مرجع سابق، ص 23.
[2] - المرجع نفسه، ص 24.
[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص 23.
[4] - تزفيطان تودوروف، الأدب والدلالة، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط 01، 1996، ص 09.
[5] - ينظر: تزفيطان تودوروف، الشعرية، ص 27.

- **رومان جاكبسون: (Roman Jakobson)**

يرى رومان جاكبسون (Roman Jakobson) أنّ موضوع الشّعرية قبل كل شيء هو الاجابة عن سؤال " ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً؟ "[1]. أي ما هي السمة الّتي يكتسب بموجبها العمل الأدبي طابعاً فنياً؟

تأسست الشّعرية عند جاكبسون (Jakobson) في فضاء لساني محض وهذا راجع إلى كونه من أقطاب حركة براغ*، إذْ يعتبرها على أنّها ذلك الفرع من " اللسانيات الّذي يعالج الوظيفة الشّعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشّعرية بالمعنى الواسع للكلمة "[2]. الشّعرية من هذا المنظور جزء لا يتجزأ من اللسانيات، وهي تهتم بما ترمز له الكلمة وما ترمي إليه من دلالات أي أنّها لا تهتم بالمعاني السطحية للكلمة وإنّما تبحث في معناها العميق تبحث في ما وراء اللّغة، إذْ تسعى لمعالجة الوظيفة الشّعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للّغة وقد حددها جاكبسون (Jakobson) في ستة وظائف وهي " الوظيفة المرجعية، الانفعالية، الإفهامية، التنبيهية، الانعكاسية، الشّعرية "[3]، فالشعرية عنده عرفت بما يسمى بنظرية التواصل التي تتشكل من ستة عناصر مهمة ونجدها في كل فعل لفظي:

المرسل: الوظيفة الانفعالية

المرسل إليه: الوظيفة الإفهامية

الرسالة: الوظيفة الشعرية

السياق: الوظيفة المرجعية

القناة: الوظيفة التنبيهية

الشفرة: الوظيفة الانعكاسية

---

[1] - رومان جاكبسون ، قضايا الشعرية ، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنوز ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، ط 01 ، 1988 ، ص 24 .

* مدرسة براغ أو حلقة براغ بدأت الأسس الأولى لها سنة 1920 وتجلت في صورة أكثر وضوحا ابتداء من سنة 1926، فكونت أطارا معرفيا ومنهجيا انطلاقا من نواة مشروع لساني طموح تمت صياغته، وقُدم في أول مؤتمر لساني بلاهاي سنة 1928، تستمد مدرسة براغ مرجعيتها النظرية من المبادئ اللسانية التي وردت في كتاب دي سوسير ، ومن أولويات هذه المدرسة الاهتمام بالوظائف اللغوية والاهتمام بالصوتيات ، من أهم روادها : رومان جاكبسون ، نيكولاي تروبسكوي ، وكارسفسكي . (ينظر: أحمد حساني : مباحث في اللسانيات ، منشورات كلية الدراسات الإسلامية والعربية ، الإمارات ، ط 02 ، 2013 ، ص 52 – 53) .

[2] - المرجع نفسه، ص 35.

[3] - بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط 01، 2010، ص 301.

وأهم هذه الوظائف على حد تعبيره هي الوظيفة الشّعرية فهي " إحدى الوظائف الموجودة في كل أنواع الكلام، فبدون الوظيفة الشّعرية تصبح اللّغة ميتة وسكونية تماما، فالوظيفة الشّعرية تدخل دينامية في حياة اللغة "[1]. تسعى هذه الوظيفة إلى توليد عنصر الفرادة داخل العمل الأدبي وإخراجه في قالب جمالي متميز عن طريق البراعة في الاستعمال الخاص للّغة من خلال إفراغ الكلمات من معانيها النمطية وشحنها بمعاني أخرى تثير المتلقي وتستقطبه فالشّعرية هي " الاستعمال الخاص للغة بحيث تخرج الكلمات فيها عن دلالتها المعجمية لتؤدي دوراً يضفي على العملية الشّعرية قيمة فنية وجمالية "[2].

ينوه جاكبسون (Jakobson) إلى أنّ الشّعرية لا تنحصر في الشّعر فقط وإنّما تشمل كافة أنواع الخطاب الأدبي " لا يمكن للّسانيات، وهي تعالج الوظيفة الشّعرية، أنْ تقتصر على مجال الشّعر "[3]. ويضيف في موضع آخر حول قضية مجال الشّعرية قائلا " يمكن للشّعرية أن تعرفَّ بوصفها الدّراسة اللّسانية للوظيفة الشّعرية، في سياق الرسائل اللّفظية عموما وفي الشّعر على وجه الخصوص "[4].

وعلى الرغم من أنّ رومان جاكبسون (Roman Jakobson) يرى أنّ الشعرية تشمل كافة الخطابات الأدبية إلا أنّه ركز في تحليلاته على شعرية الشّعر وذلك لأنّ " الشّعر فن لفظي، وإذن فهو يستلزم، قبل كل شيء، استعمالا خاصّاً للّغة "[5]. ويقصد باللغة الخاصة هنا تلك اللغة الغير مألوفة الخارجة عن المعيار وهذه اللغة يمكن أنْ نجدها في النثر والشعر معا غير أن هذا الأخير تكون لغته مميزة وخاصة أكثر. فالموضوع الرئيسي للشعرية هو " تمايز فن اللغة عن الفنون الأخرى وعن الأنواع الأخرى للسلوكيات اللّفظية، فإنّ للشّعرية الحق في أنْ تحتل الموقع الأول من بين الدراسات الأدبية "[6]. لكنة يقر " أنّ كثيرا من الأدوات التي تدرسها الشّعرية، لا تنحصر في فن اللّغة، ذلك أنّ نظرية الدلائل، أي السيميولوجيا، تتقاسم الكثير من الملامح الشّعرية، الّتي لا يمكن لها أن تنسب إلى اللّغة فحسب... الدراسة في الشعرية تتجاوز حدود اللسانيات، حالما تثار مشكلات لا تتعلق بالنسيج اللفظي "[7]، وفي هذه الحالة يمكننا أن نشير إلى تلك

---

[1] - فاطمة طبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط 01، 1993، ص 74.
[2] - محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم، مرجع سابق، ص 27.
[3] - رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 32.
[4] - المرجع نفسه، ص 78.
[5] - نفسه، ص 76.
[6] - نفسه، ص 24.
[7] - بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص 26.

التقنيات السردية الّتي نجدها في النصوص النثرية وعلى وجه الخصوص في الرواية ودورها في إكساب النص قيمة جمالية.

تطرق رومان جاكبسون (Roman Jakobson) إلى التوازي* واعتبره من أهم أركان الشّعرية، ويذهب إلى أنّ التوازي يمكن أن نجده في الشعر والنثر. ففي الشعر يكون " الوزن بالضبط هو الّذي يفرض بنية التوازي: البنية التطريزية للبيت في عمومه، الوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية الّتي تكونه تقتضي من عناصر الدّلالة النّحوية والمعجمية توزيعا متوازيا؛ ويحظى الصوت هنا بالأسبقية على الدلالة "[1]. فالتوازي في النصّ الشعري يستوجب توزيعا متوازيا بين الوحدة النغمية والعروض وهنا تكون الأولوية للمستوى الصوتي. أما التوازي في النصوص النثرية تكون فيه الأولوية للمستوى الدلالي يقول جاكسون (Jakobson): " وعلى العكس من ذلك نجد في النثر أنّ الوحدات الدّلالية ذات الطاقة المختلفة هي التي تنظم بالأساس البنيات المتوازية. وفي هذه الحالة يؤثر توازي الوحدات المترابطة على أساس المشابهة أو التباين أو المجاورة بشكل فعال على بناء الحبكة وعلى تخصيص ذوات الفعل ومواضيعه وعلى انسياب التيمات السّردية "[2].

تتسع شعرية رومان جاكبسون (Roman Jakobson) لتشمل الشّعر والنّثر معاً، فشعرية قائمة على نظرية التواصل الّتي تتضمن ستة وظائف، وأهمها الوظيفة الشّعرية الّتي يمكن أنْ نجدها في جميع الرسائل اللفظية وفي الشّعر على وجه الخصوص، من دونها تصبح اللّغة جامدة غير متجددة، فالشّعرية عنده تكاد تكون محصورة بعلم اللّغة، وهي في مفاهيمه تعني الاستعمال المتفرد للغة وذلك من خلال تجريد الكلمات من معناها القاموسي المعتاد وشحنها بدلالات أخرى يكتسب الخطاب الأدبي بموجبها قيمة فنية وجمالية.

- **جان كوهن: (Jean Cohen)**

إذا كانت الشّعرية عند رومان جاكبسون (Roman Jakobson) وتزفيطان تودوروف (Tzvetan Todorov) تبحث في جميع أنواع الأدبّ دون استثناء، فإنّ جان كوهن(Jean Cohen) يحدد في بداية كتابه بنية اللّغة الشّعرية أنّ

* التوازي هو توافق أحد الأبيات، أو شطر مع آخر، فحين توضع قضية وتلحق الثانية بها أو ترسم على وفقها، مكافئة أو مقابلة لها، في المعنى، أو متآلفة معها في شكل التكوين النحوي تدعى بالأشطر المتوازية، والكلمات أو العبارات التي تنطبق إحداها على الأخرى في الأشطر المتوافقة وتنقسم الأشطر المتوازية إلى ثلاثة أنواع: المتوازيات المترادفة والمتضادة والمتركبة. (يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات، مرجع سابق، ص 67).

[1] - رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 108.

[2] - المرجع نفسه، ص 108.

مجال الشّعرية هو الشّعر، يقول " الّشعرية علم موضوعه الشّعر "[1]. انفرد اهتمام جان كوهن (Jean Cohen) بالشّعرية داخل الشّعر كون أنّ النّثر هو " اللّغة الشائعة يمكن أنْ نتحدث عن معيار نعتبر القصيدة إنزياحاً عنه "[2]. فالمعيار هو اللّغة النّثرية المعتادة الطبيعية، أما لغة الشّعر فهي خرق وعدول عن قواعد اللّغة العادية من هنا فالانزياح خاص بالشّعر دون النّثر لأنّ لغة الشاعر شاذة على حد تعبير جان كوهن (Jean Cohen) إذ يقول " إنّنا نعتبر اللّغة الشّعرية إذن كواقعة أسلوبية في معناها العام. والأمر الأولى الذي سينبني عليه هذا التحليل هو أنّ الشاعر لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعا بل إنّ لغته شاذة وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوبا، فالشّعرية هي علم الأسلوب الشّعري "[3]. فاللّغة الشّعرية كواقعة أسلوبية تتجسد في النص عن طريق الانزياحات التي هي خاصية من خصائص الشّعر فقط. فالشعر في نظره هو علم الانزياحات اللغوية[4].

تهدف الشّعرية إلى البحث عن الأسس الموضوعية الّتي من خلالها نصنف النصّ ضمن خانة الشّعرية أو خارجها. وهذه الأسس أو السمات حاضرة في كل ما يصنف ضمن الشّعر وغائبة في كل ما يصنف ضمن النثر[5].

وما يميز الشّعر عن النّثر حسب جان كوهن ليس الوزن والإيقاع لأنّ النثر أيضا يحتوي على الإيقاع في نظره، وإنّما اللّغة الانزياحية التي يتميز بها الكلام الشّعري ومن هنا فقد كان الانزياح المحور الرئيسي لشعرية جان كوهن

(Jean Cohen)، أي ركز اهتمامه على اللّغة ويذهب كوهن إلى أنّ اللّغة تقبل التحليل في مستويين، المستوى الصوتي والدلالي والشّعر يختلف عن النثر في هاذين المستويين معا.

ميز كوهن بين أربعة أنماط من الشعر مثلها في الجدول التالي: [6]

السمات الشعرية		
الجنس	الصوتية	الدلالية
قصيدة نثرية	-	+

[1] - جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 01، 1986، ص 09.
[2] - المرجع نفسه، ص 15.
[3] - نفسه، ص 15.
[4] - ينظر: نفسه، ص 16.
[5] - ينظر: نفسه، ص 14.
[6] - مرجع سابق، ص 12.

نثر منظوم	+	-
شعر كامل	+	+
نثر كامل	-	-

الشعر الكامل عنده هو الذي تتوفر فيه جميع السمات الّشعرية على المستوى الصوتي والدلالي.

ويشير جون كوهن (Jean Cohen) إلى أنّ الانزياح ليس معدوما في النثر وإنما نجده بدرجة متفاوتة بين وجوده في النثر والشعر، يقول: " للنثر الأدبي بدون شك، طرائقه الخاصة، غير أننا لن نعدم المناسبة للتأكد من استعماله الواسع للطرائق المميزة للشعر، والفرق بين الشعر والنثر كمي أكثر مما هو نوعي. إذ إنّما يتمايز هذان النوعان الأدبيان بكثرة الانزياحات، والفرق في هذه الكمية يمكن أن ينحدر إلى أقل ما يمكن "[1].

ركز جان كوهن على المكونات الإيقاعية والدلالية ومن ثمة الجماليّة لمفهوم الشّعرية مما خول له أنْ يكون أفضل النقاد الذين تناولوا الشّعرية في أدق تفاصيلها حسب رأي عبد الملك مرتاض[2].

إذاً الشّعرية عند جان كوهن تقوم على خرق قوانين اللّغة العادية والخروج بالكلمات من معناها المتداول إلى معاني أخرى غير مألوفة، وهو ما سماه بالانزياح الّذي نجده في فنّ الشّعر دون الفنون النثرية الأخرى. كما تجدر بنا الإشارة والتنويه إلى أنّ الشّعرية عنده اتسمت بمبادئ المنهج البنيوي فهو يركز على رصد مواطن الجمال المكنونة في النصّ الشعري انطلاقاً من داخله بعيداً عن سياقاته الخارجية أي يدعو إلى التأسيس لشعرية موضوعية.

تعددت مفاهيم النقاد الغربيين حول مصطلح الشّعرية، وعالجها كل من منظوره الخاص وهذا راجع إلى اختلاف مناهلهم والمدارس التي ينتمون إليها، غير أنّ مفهومها العام عندهم تجلى في كونها قوانين الإبداع الأدبي وهذا المفهوم سائد منذ أرسطو كما أنّهم اتفقوا على مصطلح واحد وهو الشّعرية.

4-الشعرية في كتابات العرب

إنّ التأسيس لمفهوم الشّعرية العربية لم يكن وليد لحظة، وإنّما مر بمراحل عديدة وأخذ يتبلور شيئا فشيئا على يد نقاد وفلاسفة وبلاغيين منذ القدم حتى عصرنا هذا، فقد عرف النقد العربي القديم عدة مصطلحات قريبة من مصطلح

[1] - المرجع نفسه، ص 23.
[2] - ينظر: عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، مرجع سابق، ص 72.

الشّعرية، كنظرية النظم، ونقد الشّعر، وعيار الشّعر، وغيرها من المصطلحات التي مثلت الإرهاصات الأولى لولادة هذا المصطلح في الساحة العربية، من هنا جاء سؤالنا كالتالي: كيف تجلت الشّعرية في كتابات النقاد العرب القدامى والحداثيين؟

أ-قديما:

استقرت الشّعرية العربية القديمة على دراسة جنس الشّعر دون سواه، وبدى هذا جليا من خلال مؤلفات النقاد التي تبحث في قواعد الشّعر العربي وما يجعل منه عملاً فنياً متميزاً، وسندلي فيما يلي بأهم ما جاء في مؤلفاتهم حول هذا الموضوع.

- **ابن طباطبا العلوي: (ت 322 ه)**

يقنن ابن طباطبا العلوي لشّعرية تهتم بالشّعر وقد بدى هذا جليا من خلال عنوان مؤلفه " عيار الشّعر"، إذ يعرف الشّعر قائلا " الشّعر – أسعدك الله – كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خُص به من النظم، الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق "[1].

يطرح لنا ابن طباطبا* قياسا نفرق من خلاله بين الشّعر والنّثر، فالشّعر عنده كلام لكن ليس عاديا وإنّما هو كلام منظوم أي مخصوص بالوزن والقافية، وهذا النظم هو ما يبينه عن الكلام اليومي أي النثر ويجعله مميزا عنه، ولعل أهم ما في هذا التعريف الّذي يقدمه ابن طباطبا هو أنّه " يحدد الشّعر على أساس الانتظام الخارجي للكلمات. صحيح أنّ التعريف لا يشير صراحة إلى القافية إلا أنّها متضمنة فيه. والتعريف – فضلا عن ذلك – لا يهتم بالجانب التخيلي من الشّعر، من حيث مصدره أو تأثيره، وإنّما يهتم بالشّعر في ذاته باعتباره بنية لغوية منتظمة على أساس من الطبع والذوق "[2]. ومن هنا فإنّ مفهومه يجمع بين

---

[1] - محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط 02، 2005، ص 09.

* هو أبو الحسن بن أحمد بن محمد بن ابراهيم بن طباطبا العلوي، يرجع نسبه إلى الحسن بن علي بن أبي طالب، ولد بأصبهان ونشأ وتأدب فيها، أما تاريخ ولادته فل يعرف بالتحديد ولكنه يرجح أنّها كانت قبل النصف الثاني من القرن الثالث الهجري، وتوفي سنة 322ه، أما سائر كتبه نذكر: كتاب في العروض وكتاب في المدخل في معرفة المعمى من الشعر وكتاب في تفريط الدفاتر وإضافة إلى كتاب عيار الشعر (ينظر: ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط 02، 2005، 7 – 8).

[2] - جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، الهيأة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط 05، 1995، ص 29.

عنصرين وهما الكلام والإيقاع، باجتماعهما يولد شعراً فنياً متميزاً عن باقي الأقوال الأخرى العادية. وفضلا عن الوزن والقافية نجده يشير إلى قضية اللّفظ والمعنى لأنّ الشّعر لا يولد إلا بتكاملهما، ومن هذا المنطلق وجب على الشّاعر أنْ يجيد انتقاء الألفاظ المناسبة للمعاني الّتي يريد طرحها لمتلقيه، حيث يرى ابن طباطبا ضرورة " إيفاء كل معنى حظه من العبارة، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز في أحسن زيٍّ وأبهى صورة. واجتناب ما يشينه من سفساف الكلام وسخيف اللفظ، والمعاني المستبردة، والتشابيه الكاذبة، والإشارات المجهولة، والأوصاف البعيدة والعبارات الغثة "[1].

حدد ابن طباطبا مجموعة من المعايير التي يجب على الشّاعر أنْ يتغنى بها حتى يكون شعره محكما ذو صنعة خال من العيوب والشوائب، مسميا إياها بأدوات الشاعر، إذ يرى بأنّ " التوسع في اللغة والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم، ومناقبهم ومثالبهم والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشّعر ... "[2]. هو ما يجب أنْ يتوفر في الشاعر حتى يصبح فذ حنذيذاً يجيد صناعة الشّعر على منوال القدامى ويسلك طريقهم، ومما أسسه ابن طباطبا في نظرية الشّعريات هو أنّ الشاعر " لا ينبغي له أن يختلف فتيلا عن النساج والنقاش وناظم الجوهر "[3]. فالشاعر المُجِيدُ يجب أن يكون دقيقا في نسج الشّعر ونظمه كالنساج والنقاش وناظم الجوهر، وهذا ما هو إلا تعبير صريح على أنّ الشّعر صنعة، والشاعر صانع ماهر ما إنْ توفرت فيه معايير ذلك.

حاول ابن طباطبا أنْ يجد للشّعر معايير يميز من خلالها الشّعر من اللاشعر من جهة، والشّعر الجيد من الرديء من جهة ثانية، ولعله كان من أوائل المؤسسين لنظرية الشّعر العربي أو الشّعرية العربية، بوصفها علما موضوعه الشّعر[4].

- **قدامة بن جعفر : (ت 337 ه)**

يسعى قدامة بن جعفر* من خلال مؤلفه نقد الشّعر إلى وضع علم يميز به الناس جيد الشعر من رديئه لأنه وجدهم يخطئون وقليلا ما يصيبون، ومن هذا

---

[1] - محمد أحمد ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 10.

[2] - المصدر نفسه، ص 10.

[3] - عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص 33.

[4] - ينظر: طراد الكبيسي، في الشعرية العربية قراءة جديدة في نظرية قديمة، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا، د.ط، 2004، ص 14.

* هو أبو الفرج قدامة بن جعفر بن قدامة بن زياد، الكاتب البغدادي، يذكر أنه كان نصرانيا وأسلم على يد المكتفي بالله الخليفة العباسي، اشتهر بالكتابة والحساب والمنطق والبلاغة ونقد الشعر، من أهم ملفاته

المنطلق يعرف الشّعر على أنّه " كلام موزون مقفى يدل على معنى "[1]. فالقول الشعري من خلال هذا قائم على أربعة أركان تتمثل في، اللفظ، الوزن، القافية، المعنى، ويعد مفهومه هذا " منطلقا لتصور الشّعرية بوصفها تحدد أركانا للشّعر تتمثل باللفظ والمعنى والوزن والقافية "[2].

يشير في الفصل الثاني من كتابه إلى ما أطلق عليه بالنعوت، فإذَا اجتمعت في الشّعر كان في نهاية الجودة وعلى الأغلب يقصد هنا بالجودة الشّعرية، أما إذَا لم تتوفر هذه النعوت في القول الشّعري كان في منتهى الرداءة ويحدد هذه النعوت في:

نعت اللفظ ويشترط أن يكون سهل مخارج الحروف من مواضعها يتميز بالفصاحة خالي من البشاعة[3].

نعت الوزن يشترط فيه أنْ يكون سهل العروض[4].

نعت القوافي ويرى من اللازم أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج[5].

بعدها تحدث عن باب المعاني الدال عليها الشعر وأكد فيها على أن يكون المعنى معبرا عن الغرض المقصود غير عادل عن الأمر المطلوب[6].

إذا توفرت هذه النعوت في النص الشعري استحسنته الأسماع أما إذَا عدل عنها مجته الأسماع، وهذه النعوت ما هي إلا " تفصيلا لمفهوم الشعريات عند قدامة "[7]. ثم إنّ الحكم على النصوص الشّعرية من منظور قدامة بن جعفر قائم على الائتلاف بين عناصر الشكل والمضمون أي الائتلاف بين اللفظ والمعنى، اللفظ مع الوزن، المعنى مع الوزن، المعنى مع القافية وقد أشار إلى هذا في الفصل الثاني من كتابه، إذاً جهود قدامة بن جعفر في التأسيس للشّعرية العربية واضحة " فلعله الوحيد من بين القدماء الّذي اجتهد في تفصيل الحديث عن قضايا

كتاب الخراج ن وكتاب نقد الشعر، و كتاب الرد على ابن المعتز، اختلف المؤرخون والعلماء حول تاريخ وفاته، يرجح أنه توفي شنة 337 ه. (ينظر: بدوي طبانه، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط 03، 1979. ص 47 – 48)

[1] - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، دون تحقيق، مطبعة الجوائب، القسطنطينية، ط 01، 1302ه، ص 03.

[2] - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 26.

[3] - ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 07.

[4] - ينظر: المصدر نفسه، ص 10.

[5] - ينظر: نفسه، ص 14.

[6] - ينظر: نفسه، ص 17.

[7] - عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص 42.

الشّعرية بمعاظم مكوناتها الّتي كانت سائدة على عهده "[1]. ويبدو لنا أنّ قدامة بن جعفر كان أكثر وضوحا وموضوعية في تحديده لمعايير صناعة الشّعر.

- **حازم القرطاجني: (ت 684 ه)**

إذَا كانت الشّعرية عند ابن طباطبا و قدامة بن جعفر تقوم على الوزن والقافية فإنّ حازم القرطاجني* يرى أنّ التخييل هو جوهر الشّعر، ومن هنا فإنّ نظرته للشّعرية كانت قريبة إلى ما ذهب إليه أرسطو (Aristote).

فالفهم الأرسطي لأهمية التخييل المرتكز على ضروب البلاغة من مجاز واستعارة وتشبيه قد شكل الأساس النظري في التقعيد للشّعرية عند حازم القرطاجني[2]. يقول: " إذْ المعتبر في حقيقة الشّعر إنّما هو التخييل والمحاكاة في أيّ معنى اتفق ذلك "[3]. القيمة الفنية للشّعر قائمة على المحاكاة، والتخييل عنده هو " أنْ تتمثل للسامع من لفظة الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رؤية إلى جهة من الاستنباط أو الانقباض "[4]. من خلال التخييل تتجسد لنا الصورة الّتي تحدث انفعالاً في نفس السامع وهذا كله يكون عن طريق المعاني والأساليب والنظم الّتي يستعملها الشاعر المتخيل.

يعرف الشعر في موضع آخر على أنّه " كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك. والتئامه من مقدمات مخيلة، صادقة كانت أو

---

[1] - المرجع نفسه، ص 42.

* هو أبو الحسن حازم بن محمد بن حسن الأنصاري القرطاجني. ولد سنة 608 ه، في قرطاجنة، واشتهر بالقرطاجني نسبة إلى قرطاجنة الأندلس لا قرطاجنة تونس انتقل حازم إلى تونس وهناك استعاد عزه المفقود، وأقام بها حتى وفاه الأجل ليلة السبت الرابع والعشرون من رمضان سنة 684 ه، وقد كان بلاغيا ونحويا فهو واسع الثقافة ملم بجميع النواحي من أشهر قصائده الطائية ومن أهم مؤلفاته منهاج البلغاء وسراج الأدباء (ينظر: عبد الرشيد شادي، الأبعاد العربية واليونانية في آراء حازم القرطاجني النقدية والبلاغية، إشراف: سالم سعدون، جامعة آكلي محند أولحاج – البويرة، 2016 – 2017، ص 14 – 15).

[2] - محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم، ص 20.

[3] - أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق وتقديم: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 03، 2008، ص 19.

[4] - المصدر نفسه، ص 79.

كاذبة، لا يشترط فيها بما هي شعر إلا التخييل "[1]. بناء على هذا فالشّعر لا يعد شعراً من حيث هو صدق أو كذب بل من حيث هو كلام مخيل إذْ يشترط في الشّعر التخييل، فهو ركن من أركانه بالإضافة إلى أنّه كلام موزون ومقفى وهذا ما يميزه عن النقاد العرب الّذين سبق وأن تطرقنا إليهم، وحسب تقدير حسن ناظم فإنّ حازم القرطاجني " يشير إلى معنى لفظة الشّعرية يقترب – إلى حد ما – من معناها العام، أي قوانين الأدبّ ومنه الشّعر. لكن مجال البرهنة على هذا الرأي ضيق جدا ذلك أنّ لفظة الشّعرية لم تتبلور مصطلحا ناجزا ولم تكن ذات فاعلية اجرائية، فضلا عن أنّ حازما يستفيد من نصوص الفلاسفة السابقين عليه ويقتبس منها "[2].

هكذا تجلت الشّعرية عند جهابذة النقد العربي القديم فقد ركز ابن طباطبا على العنصر الإيقاعي ودوره في التمييز بين الشّعر والنّثر كما اهتم بثقافة الشاعر ودورها في بناء شعر ذات طابع فني مميز، وقدامة بن جعفر هو الآخر يرى أنّ الشّعر قائم على الوزن والقافية فضلا عن هذا يذهب إلى أنّ الحكم على النصوص الشّعرية قائم على الائتلاف بين عناصر الشكل والمضمون، أما حازم القرطاجني فنجده يختلف عنهم نوعا ما في تحديده لمفهوم الشّعرية فجوهر الشّعر عنده قائم على المحاكاة والتخييل و يتقاطع في هذه النقطة مع الفلاسفة اليونان.

إذا كانت الشّعرية العربية القديمة محصورة في الشّعر، فهل امتدت هذه الأفكار عند النقاد العرب في العصر الحديث والمعاصر؟ أم أنهم نظروا إلى الشّعرية من زاوية مختلفة؟

ب-حديثا:

اتسمت الشّعرية العربية الحديث بتعدد المصطلح وتنوع المفهوم، فقد تخطى الناقد العربي الحديث والمعاصر مفهومه لهذا المصطلح الطروح الّتي جاءت في موروثنا النقدي، فاتسع مجال الشّعرية عنده ليشمل كافة أنواع الخطاب الأدبي، وهنا يكمن الفرق بين الشّعرية العربية القديمة والحديثة، سنعقد الحديث في هذا العنصر عن مفهوم هذا المصطلح في كتابات النقاد العرب المحدثين أمثال أدونيس وكمال أبو ديب وعبد الله الغذامي.

- **أدونيس (علي أحمد سعيد):**

[1] - نفسه، ص 79.
[2] - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 13.

يعد أدونيس من أهم النقاد العرب الذين تطرقوا إلى موضوع الشّعرية وذلك من خلال مؤلفاته العديدة كالشّعرية العربية الّذي تحدث فيه عن الشّعرية الشفوية الجاهلية كما أشار فيه إلى علاقة الشّعرية بالنصّ القرآني.

يرى أدونيس أنّ جذور الحداثة الشّعرية العربية والحداثة الكتابية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالنصّ القرآني، فالدراسات القرآنية وضعت معايير نقدية مغايرة لدراسة النصّ، بل ابتكرت علماً جديداً للجمال ممهدة بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة[1]. يركز أدونيس في حديثه عن الشّعرية على موضوع اللّغة أو بالأحرى اللّغة المجازية " فالجمالية الشّعرية تكمن بالأحرى في النصّ الغامض، المتشابه أي الّذي يحمل تأويلات مختلفة ومعاني متعددة "[2]. القيمة الجماليّة للنصّ تكمن عنده في الغموض وما يفضي إليه من دلالات ومعاني متعددة ومن هنا جاء رفضه للغة الموروث الشعري ظاهر ونجده يدعو إلى ضرورة التخلص من اللّغة المعتادة، يقول: " اللغة ليست ملك الشاعر، ليس لغته إلا بقدر ما يغسلها من آثار غيره، ويفرغها من ملك الذين امتلكوها في الماضي، وبما أنّ المبدع يتحدد بالرؤيا والاستباق، فإنّ اللغة التي يستخدمها لا تكون لغته إلا بقدر ما يفرغها من ماضيها، ويشحنها بالمستقبل (...) اللغة الشّعرية لا تتكلم إلا حين تنفصل عما تكلمته: تتخلص من تعبها، تقتلع نفسها من نفسها، فاللغة الشّعرية هي دائما ابتداء "[3].

الشّعرية من هذا المنظور تتحقق من خلال انحراف الشاعر باللغة عن المعاني القديمة إلى معاني جديدة أي أنّه يجرد الألفاظ من معناها القاموسي ويشحنها بمعاني أخرى تضع القارئ أمام تأويلات مختلفة، كما يشير في كتابه الثابت والمتحول إلى علاقة اللّغة الشّعرية بالأشياء ويقر على أنّها علاقة ذاتية لا موضوعية يقول: " اللغة الشعرية إذن، لا تعبر عن علاقة موضوعية بالأشياء، بل عن علاقة ذاتية وهذه علاقة احتمال وتخييل، والأشياء فيها لا تنفذ إلى الوعي وإنّما تنفذ عن صورة احتمالية عنها. وهكذا تكون اللغة الشّعرية جوهرياً، لغة مجاز لا حقيقة "[4]. فاللّغة الشّعرية من هذا المنطلق لا تحتكم إلى العقل والموضوعية بل هي خاضعة للتخييل والاحتمال أي الذاتية بناء على هذا فهي لغة غير مباشرة مجازية قائمة على الرمزية تحمل عدة دلالات تتسم بالغموض وهذا ما يخول لها بأن تكون لغة جماليّة بامتياز.

---

[1] - ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، لبنان – بيروت، ط 01، 1985، ص 51.
[2] - مرجع سابق، ص 54.
[3] - أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر، بيروت – لبنان، ط 05، 1986، ص 78.
[4] - أدونيس، الثابت والمتحول، دار الساقي، لبنان، د.ط، 1994، ص 154.

ربط أدونيس الحداثة الشّعرية باللّغة، يعتبر الحداثة الشّعرية عبارة عن تساؤل يكشف اللّغة الشّعرية ويستقصيها، وهي افتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة. وابتكار طرائق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل[1]. إذا فالشّعرية عنده تكمن في الغموض الّذي يضع المتلقي أمام عدة تأويلات واحتمالات للنصّ، وهذا ما يولد عنصر التشويق والإثارة وهنا يكمن سر الشّعرية حسب أدونيس. فشعريته هي شعرية الحداثة واستحداث اللّغة والانحراف عن النمطية.

- **كمال أبو ديب:**

يعتبر كمال أبو ديب من أوائل النقاد العرب الذين اهتموا تنظيرا وتطبيقا بموضوع الشّعرية، فقد حاول من خلال مؤلفاته خلق ملامح لشعرية جديدة ذات طابع عربي وعالمي في الوقت ذاته[2]. إذْ يشير كمال أبو ديب إلى أنّ تحديد مفهوم دقيق للشّعرية ينبغي أنْ يتم ضمن معطيات العلائقية، أو مفهوم أنظمة العلائقية أو مفهوم أنظمة العلاقات فالظواهر المعزولة لا يمكن أن تشكل خصائص مميزة نتخذها كمعايير للحكم على مدى جمالية العمل الابداعي[3].

يعرف كمال أبو ديب الشّعرية بأنّها " خصيصة علائقية، أي أنّها تتجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أنّ كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها "[4]. فهي لا تتجسد في النصّ على أساس الظواهر المفردة وإنّما تنمو بناء على العلاقات القائمة بين هذه الظواهر والتجانس والتلاحم والتواشج فيما بينها ومن هنا فإنّ كمال أبا ديب لم يقف تحديده لمفهوم الشّعرية عند زاوية معينة من زوايا النصّ وإنّما كانت نظرته شاملة، يقول: " هكذا لا يكون ثمة من كبير جدوى في تحديد الشّعرية على أساس الظاهرة المفردة كالوزن، أو القافية، أو الإيقاع الداخلي، أو الصورة، أو الرؤيا، أو الانفعال، أو الموقف الفكري أو العقائدي ... إلخ "[5].

---

[1] - ينظر: أدونيس، فاتحة لنهايات القرن العشرين، دار العودة، بيروت – لبنان، ط 01، 1985، ص 321.

[2] - ينظر: حنان محمد سعيد حلاق، المرجعيات الثقافية لمصطلح الشعرية عند النقاد العرب المعاصرين، إشراف: محمد الشحات، ماجستير، كلية الآداب والعلوم قسم اللغة العربية، جامعة قطر، 2015، ص 85.

[3] - ينظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية ش. م. م، بيروت – لبنان، ط 01، 1978، ص 13.

[4] - المرجع نفسه، ص 14.

[5] - نفسه، ص 13.

تتبلور شعرية كمال أبو ديب في مفهوم الفجوة أي مسافة التواتر داخل العمل الأدبي، يرى أنّ " استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج شعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة. وهذا الخروج خلق لما أسميته الفجوة: مسافة التوتر، خلق للمسافة بين اللّغة المترسبة واللّغة المبتكرة "[1].

الفجوة أو مسافة التواتر كما طرحها أبا ديب تتحقق من خلال تجريد الكلمات من معناها المترسب أي النمطي وإعطائها معاني جديدة مبتكرة، ويحيلنا هذا إلى مفهوم الانزياح عند جان كوهن (Jean Cohen) غير أنّ كمال أبو ديب نجده يلغي الامتياز الّذي حظي به الشّعر من النّثر، لأنّ كلاهما يقعان تحت مظلة الأدب ومن هنا فإنّ شعريته تبحث في الأدب بمجمله، وربما هذا راجع إلى كونه لم يقف عند زاوية معينة في النصّ وإنما يبحث في جميع مستويات العمل الأدبي.

يرى بشير تاوريريت أنّ شعرية كمال أبو ديب هي شعرية لسانية، غير أنّه لم يكتفي في تحديده للشّعرية على البنيات اللّغوية فحسب بل تجاوزها إلى مواقف فكرية مرتبطة بالتجربة أو البنية العلائقية أو برؤيا العالم وهذا ما جعله أمام شعرية غير لغوية حسب بشير تاوريريت[2].

- **عبد الله الغذامي:**

يترجم عبد الله الغذامي هذا المصطلح إلى الشاعرية بدلا من الشّعرية فاللفظة الأخيرة في نظره تحيلنا إلى جنس الشّعر دون الأجناس الأدبية الأخرى، يقول: " وبدلاً من أنْ نقول شعرية مما قد يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشّعر ولا نستطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها في مسارب الذهن ، فبدلا من هذه الملابسة، نأخذ بكلمة الشاعرية لتكون مصطلحاً جامعاً يصف اللّغة الأدبية في النّثر والشّعر "[3]، وتنطلق الشاعرية عند عبد الله الغذامي من داخل النصّ كما تجلت عند رواد البنيوية، فهي تبحث في الجزئيات الداخلية له لا في محيطه الخارجي، كما يشير إلى أنّ الشاعرية تساوي اللّغة الفنية " والشاعرية حيث صار علم الأدبّ علماً للنصوصّ لا للمضامين، وصارت القراءة الأدبية فعالية نقدية متطورة تسعى إلى تأسيس لغة العمل المقروء وتشخيصها، بناء على مفهومات الشاعرية البنيوية، وما ذلك إلا مشروع طموح لابتكار لغة اللّغة، وهو قمة العطاء الأدبي الجمالي "[4]. الشاعرية هي تناول تجريدي للأدبّ تسعى للوقوف على

---

[1] - نفسه، ص 38.

[2] - ينظر: بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي والأفق الشعرية، ص 91.

[3] - عبد الله الغذامي الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط 04، 1998، ص 21.

[4] - المرجع نفسه، ص 87.

الجماليّة الكامنة فيه " فالناس اليوم يقولون في وصف جماليات الأشياء من حولهم: موسيقى شاعرية، ومنظر شاعري، وموقف شاعري، وهم لا يقصدون بذلك الشّعر وإنّما يقصدون جماليّة الشيء وطاقته التخييلية "[1].

والشاعرية عنده هي فنيات التحول الأسلوبي إذْ يرى أنّ النصّ من خلال ما يحتويه من مجاز واستعارة ورمز يصبح نصا شاعريا " فالشاعرية تبحث في إشكالية البناء اللّغوي، ولكنها لا تقف عند ما هو حاضر وظاهر من هذا البناء في النصّ الأدبي، وإنّما تتجاوزه إلى سبر ما هو خفي وضمني "[2]. أي لا تتوقف عند المعنى السطحي للكلمة وإنّما تبحث في معناها العميق الدلالي الإيحائي إذْ تعد " انتهاك لقوانين العادة، ينتج عنه تحول اللغة من كونها انعكاسا للعالم أو تعبيرا عنه أو موقفا منه، إلى أن تكون هي نفسها عالماً آخراً، ربما بديلا عن ذلك العالم "[3]. فشاعريته تنص على كسر كل ما هو مألوف ونمطي وخرق قوانين العادة والتمرد عليها والانحراف بالنصّ من معناه الحقيقي إلى معنى مجازي أي تلخيص اللّغة من ثوبها القديم وإلباسها معاني أخرى مثقلة بالدلالات تضع المتلقي أمام عدة احتمالات وتأويلات وتجعله يتفاعل مع النصّ، من هنا يكون النصّ " مفتوح، ومطلق للخروج والقارئ ينتج النصّ في تفاعل متجاوب لا في تقبل استهلاكي "[4]. فالنصّ مع كل قراءة جديدة يولد من جديد، وهكذا يكون الغذامي قد أشار إلى شعرية الانفتاح والتلقي فالشاعرية عنده هي الانفتاح والحرية والتمرد وكسر أفق التوقع.

لم تختلف مفاهيم النقاد العرب في العصر الحديث والمعاصر للفظة الشّعرية بقدر ما اختلفت وتعددت المصطلحات الّتي أطلقها النقاد عليها، شأنها في ذلك شأن العديد من المصطلحات التي ترجمت من اللغات الأجنبية للعربية، سنطرح في العنصر الوالي ترجمات النقاد العرب لهذا المصطلح.

5-الشّعرية وتعدد المصطلح

سندرج في الجدول الموالي أهم ترجمات النقاد العرب لمصطلح (poetics) من خلال ما قدمه حسن ناظم في كتابه مفاهيم الشّعرية.

المصطلح	الكاتب
الشعرية / الأدبية	حسن ناظم
الشاعرية	عبد الله الغذامي /

[1] - نفسه، ص 22.
[2] - مرجع سابق، ص 22.
[3] - المرجع نفسه، ص 28.
[4] - نفسه، ص 65.

	سعيد علوش.
الشعرية	نور الدين السد / عز الدين اسماعيل
الإنشائية	توفيق حسين بكار
بويتيك	حسين الواد
بويطيقا	خلدون الشمعة
نظرية الشعر	علي الشرع
فن الشعر	عزت عياد
فن النظم	فالح صدام الإمارة / عبد الجبار محمد علي
الفن الإبداعي	جميل نصيف

الجمالية، فن الشّعر، الأسلوبية، الأدبية بويطيقا... إلخ كل هذه المصطلحات هي ترجمة لمصطلح poetics، غير أنّ الترجمة الأكثر تداولا هي لفظة الشّعرية.

7- مصطلح السّرد عند الغرب والعرب

أ-السّرد عند الغرب

يشكل السّرد المادة الخام لذاكرة الشعوب فهو يرصد تحركاتها وثقافتها عبر الزمن ، وإذا انتقلنا للحديث عن هذا المصطلح كتقنية فنعتبره من أهم الدعائم الّتي يقوم عليا فنّ الرواية والقصة، وقد حظي هذا المصطلح باهتمام النقاد الغربيين انطلاقا من الشكلانيين الروس ثم ورواد البنيوية الّذين يعزى لهم الفضل في الكشف عن طريقة بناء النصّ السّردي والوقوف على حيثياته ومن أهم هؤلاء نذكر رولان بارت (Roland Barthes)، وتزفيطان تودوروف (Tzvetan Todoro) وجيرار جنيت (Gérard Genette)، وعلى إثر هذا سنطرح فيما يلي مفاهيم هذا المصطلح عند هؤلاء النقاد؟

- **رولان بارت: (Roland Barthes)**

يشير رولان بارت (Roland Barthes) بوجود السّرد في كل الأزمنة والأمكنة، وفي كافة المجتمعات يرى أنّه يبدأ مع " التاريخ أو حتى مع الإنسانية، ليس شعب دون سرد، لكل الطبقات، لكل المجتمعات الإنسانية سرداتها "[1].

[1] - رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت – لبنان، ط 01، 1988، ص 89.

فالسّرد موجود منذ وجود الإنسان، ملازم له، ولكل شعب من الشعوب ولكل طبقة من المجتمعات سرداتها الّتي تعبر عن حياتها وثقافاتها وتجسد أفكارها، ويضيف بأنّ السّرد قائم في كافة أنواع الأدّب فهو موجود في " الأسطورة والحكاية، كما هو قائم في الكوميديا والتراجيديا. وبديهي أن نقول إنّه لقائم أيضا في الرواية، والقصة، والقصة القصيرة. بل إنّا لنكاد نحسب أنّه لا يوجد مكتوب، مهما كان جنسه ونوعه يخلو من سرد على نحو ما "[1]. ويبدو أنّ حدود السّرد عنده لم تقف هنا إذْ نجده يشير إلى أنّه يتخطى دائرة الأدبّ إلى مجالات أخرى فيكون " شفويا، أم كتابيا، عبر الصورة، ثابتا أم متحركا عبر الإيماء وعبر مزيج منظم من كل هذه المواد، السّرد حاضر في الأسطورة، الخرافة، المثل، الحكاية، القصة القصيرة، الملحمة، التاريخ، التراجيديا، المأساة، الملهاة، المسرح الإمائي، كما في اللوحة الملونة والواجهة الزجاجية والسينما والفنون الهزلية، والحدث المتنوع والمحادثة "[2]. كل هذه المجالات في نظره تدخل تحت إطار السّرد لأنّها بالضرورة هي تسرد وتعبر عن شيء ما، وفق القواعد والقوانين التي يتضمنها كل مجال.

ويشير رولان بارت (Roland Barthes) في كتابه النقد البنيوي للحكاية إلى وجود نمطين من السّرد:

الأول: إما أن يكون السّرد تكرارا بسيطا لأحداث، وفي هذه الحالة لا يمكن الحديث عن السّرد إلا بالرجوع إلى عبقرية الراوي ومَثَّلَ لهذا بالأشكال الأسطورية.

الثاني: إما أن يشترك السّرد مع سرود أخرى في بنية قابلة للتحليل بحيث لا يمكن لأحد أن ينتج سرداً، دون العودة إلى نسق ضمني من الوحدات والقواعد[3]. يحيلنا رولان بارت (Roland Barthes) إلى وجود نوعين من السّرد، سرد بسيط وهو عبارة عن كلام عادي؛ وهذا هو النوع الأول. أما النوع الثاني فهو السّرد الذي يحتكم في تأليفه إلى قواعد وقوانين.

سعى من خلال كتاباته إلى التأسيس لرؤية نقدية جديدة في مقاربة النصّ السّردي ومن أهم كتاباته مقاله المنهجي بعنوان " مقدمة في التحليل البنيوي للسّرد " نشره عام 1966، والّذي ضَمَّنَه البحث في مكونات النص السّردي بتنويعاته المختلفة، حيث توصل من خلاله إلى جملة من النتائج القابلة للتطبيق في

---

[1] - رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، ط 01، 1993، ص 12.

[2] - رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ص 89.

[3] - المرجع نفسه، ص 91.

مستوى التحليل السّردي[1]. وأيسر تعريف للسّرد حسب عبد الرحيم الكردي " تعريف رولان بارت له بقوله إنّه مثل الحياة نفسها عالم متطور من التاريخ والثقافة "[2].

السّرد عند رولان بارت (Roland Barthes) لا حدود له، إذ نجده ينظر للسّرد داخل الأدبّ وخارجه، فهو يظهر في الرسومات والتاريخ والتمثيل والرواية... إلخ فالسرد إذاً كل ما يمكن للإنسان أن يسمعه أو يقرأه أو يرويه أو يشاهده، وهو قديم قدم الإنسان.

- **تزفيطان تودوروف: (Tzvetan Todorov)**

لم يختلف تزفيطان تودوروف (Tzvetan Todorov) في تحديده لمفهوم السّرد كثيرا عن أستاذه رولان بارت (Roland Barthes)، إذْ نجده ينطلق في تحليله للنصوصّ السّردية من مبادئ البنيوية، وذلك من خلال كتبه الّتي تعد من أهم المراجع في هذا المجال مثل كتاب "مقولات الحكي الأدبي " و " شعرية النثر " و " قواعد الديكاميرون " بالإضافة إلى كتابه " الشّعرية " الذي ركز فيه على شعرية المسرود، وما يجعل من الأعمال النثرية قيمة جمالية.

كان لتودوروف (Todorov) دورا بارزا في إثراء حقل الدراسات السّردية، من خلال تعريفه بالنقاد الشكلانيين الروس، الذين قدمهم لأوروبا بعد ترجمته لأعمالهم التي جمعها في كتابه " نظرية الأدب " 1965، فقد فتح هذا الإسهام آفاق جديدة للنظرية النقدية في مجال السّرد، حيث ربط بين نموذجين للبحث هما الدرس اللساني والنقد الأدبي السّردي[3]. وقد طرح تزفيطان تودوروف (Tzvetan Todorov) تعريفات عديدة لمصطلح السّرد، إذْ يرى أنّ لكل عمل أدبي مظهرين، ويقصد هنا بالعمل الأدبي الحكي أو السّرد فهو في الوقت نفسه قصة وخطاب، يقول: " للعمل الأدبي في مستواه الأعم مظهران: فهو قصة وخطاب في الوقت نفسه بمعنى أنّه يثير في الذهن واقعاً ما وأحداثاً قد تكون وقعت وشخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيات الحياة الفعلية. وقد كان بالإمكان نقل تلك القصة ذاتها بوسائل أخرى، فتنقل بواسطة شريط سينمائي مثلا، غير أنّ العمل الأدبي خطاب في الوقت نفسه فهناك سارد يحكي القصة، أمامه يوجد قارئ يدركها، وعلى هذا المستوى ليست الأحداث التي يتم نقلها هي

---

[1] - ينظر: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا، د.ط، 2008، ص 65.

[2] - عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة – مصر، ط 03، 2005، ص 13.

[3] - ينظر: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 82.

التي تهم، وإنّما الكيفية التي بها أطلعنا السّارد على تلك الأحداث "[1]. يركز تودوروف (Todorov) في مفهومه هذا على العناصر الفردية للسّرد كالسّارد والمسرود له، وما يهم في السّرد أو العمل الأدبي هي الطريقة التي يُقَدَمُ بها أي الكيفية التي ينقل بها السّارد الأحداث إلى المسرود له وليس الأحداث التي يتم نقلها، إذاً ما يهم هي الكيفية وليس الحدث في حد ذاته، ثم إنّ السّرد عنده هو خطاب يضم أحداثا تكون قد وقعت وشخصياته تحاكي شخصيات واقعية.

يشير تودوروف (Todorov) إلى أنّ السّرد " بكامله هو عبارة عن تسلسل سرود صغرى وتداخلها، ويتكون كل من هذه السرود من ثلاثة عناصر (أو اثنين أحياناً) يكون حضورهما ضروريا "[2]. فالعمل السّردي هو عبارة عن تداخل مجموعة من المقاطع السّردية الصغرى، والتي هي عبارة عن أحداث وأفعال تتلاحم فيما بينها لتشكل لنا سرداً متكاملاً.

ويصرح تودوروف (Todorov) بأنّ السّرد ليس تتابعا للأفعال بشكل اعتباطي وإنّما هو تتابع على وفق منطق معين[3]، ويقر هنا على أنّ تشكيل العمل السّردي يكون بتتبع مجموعة من القواعد والقوانين وربما هذا ما تجلى عند رواد البنيوية.

- **جيرار جنيت:(Gérard Genette)**

تعد مؤلفات جيرار جينيت (Gérard Genette) ثالث المرتكزات التي يقوم عليها النقد الجديد في تحليل ومقاربة النصوص السّردية، وهذا راجع لما تميزت به هذه الكتابات من عمق وتنوع في محاورة النصوص السّردية، قصد البحث عن قواعد ثابتة لبنية مجردة تتحكم في صياغتها[4].

يشير جيرار جينيت (Gérard Genette) في كتابه خطاب الحكاية إلى ثلاثة أنواع من السّرد أو كما اصطلح عليها بالمعاني وهي على النحو التالي:

المعنى الأول: السّرد من حيث هو قصة ويقصد به الملفوظ السّردي أي الخطاب الشفوي أو المكتوب

المعنى الثاني: السّرد من حيث هو حكاية، يستخدم عند المحللين ومنظري المضامين السّردية، وهو يدل على متتالية من الأحداث الواقعية أو الخيالية وفق

---

[1] - رولان بارت وآخرون، طرائق التحليل البنيوي للسرد، ترجمة: عبد القادر عقار وآخرون، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط – المغرب، ط 01، 1992، ص 41.

[2] - مرجع سابق، ص 44.

[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص 47.

[4] - ينظر: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السّردي، ص 112 – 114.

علاقات متعددة، كالتتالي أو التعارض أو التكرار، ومن هنا فإنّ تحليل الحكاية يعني دراسة مجموع الأحداث والحالات دون اعتبار للوسيط اللساني.

المعنى الثالث: السّرد من حيث هو فعل يعني البعد التوصيفي لفعل الحكي، أي يشير إلى وضعية يقوم فيها شخص بفعل القص[1].

ونجد جرار جينيت (Gérard Genette) أثناء تعريفه للسّرد لاحقاً في كتابه عودة إلى خطاب الحكاية وقف على الاختلاف الحاصل بين هذه المصطلحات التي أشرنا لها سابقا – القصة، الحكاية، السرد – بطريقة أكثر وضوحا فيقول: " القصة (أي مجموعة الأحداث المروية) والحكاية (أي الخطاب، الشفهي أو المكتوب، الذي يرويها) والسّرد (أي الفعل الواقعي أو الخيالي الذي ينتج هذا الخطاب) "[2]. إذاً السّرد هو عبارة عن فعل يكون إما حقيقياً أو خيالياً، ويتشكل الخطاب من خلال هذا الفعل الّذي يحتوي مجموعة من الأحداث. ومن هنا تكون هذه المصطلحات في تجانس مع بعضها البعض.

وفي تعريف آخر للسّرد يقول: " هو عرض لحدث أو متوالية من الأحداث، حقيقية أو خيالية عرض بواسطة اللّغة، وبصفة خاصة بواسطة لغة مكتوبة "[3]. هو عبارة عن حدث أو مجموعة من الأحداث، تكون إما حقيقة جرت على أرض الواقع أو خيالية من نسج ذهن السّارد، والسّرد حسبه يكون بواسطة اللّغة لا غير خاصة المكتوبة، وبهذا يكون مجال السّرد عنده محدود.

لقد مال جيرار جينيت (Gérard Genette) إلى تحليل المحكي منذ صدور كتابه الأول " صور " فقد أومأ فيه من خلال ملاحظات نقدية إلى خصوصية بعض أنواع المحكي كما أصدر كتاب بعنوان " خطاب المحكي " بعدها أصدر كتاب بعنوان " الجديد في خطاب المحكي "، وتمثل هذه المؤلفات أرضية تأسست عليها رؤية جيرار جنيت في تحليل المحكي والتعامل مع مقولاته ثم التنظير له[4].

ب-السّرد عند العرب

---

[1] - ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط 02، 1997، ص 37.

[2] - جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط 01، 2000، ص 13.

[3] - رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السّرد الأدبي، ترجمة: عبد القادر عقار وآخرون، ص 71.

[4] - ينظر: سليمة لوكام، تلقي السّرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر، تونس، ط 01، 2007، 102 -103.

ملاحظة: كتاب خطاب المحكي وكتاب الجديد في خطاب المحكي، هي نفسها المؤلفات التي أشرنا لها سابقات تحت عنوان " خطاب الحكاية " و " عودة إلى خطاب الحكاية " وهذا راجع للاختلاف في الترجمة.

الحديث عن مصطلح السّرد في الوطن العربي يقودنا بالضرورة إلى ذكر الكم الهائل من السرود الّتي وصلتنا من أدبنا العربي القديم، كألف ليلة وليلة والمقامات وغيرها من النصوصّ السّردية الّتي تثبت أنّ الإنسان العربي القديم قد مارس السّرد بأشكاله وصوره المتعددة، بل وحتى قصائدهم كان فيها نوع من القص كما لا يخفى علينا أنّ القرآن الكريم أيضا فيه الأسلوب القصصي وخير مثال على هذا سورة يوسف.

غير أنّ السّرد العربي كمصطلح ومفهوم جديد لم يبرز بالشكل الملائم ولم يتم الشروع في استعماله إلا حديثا وبصور شتى، فالعرب القدامى مارسوا السّرد تطبيقا أما المصطلح والمفهوم بالصيغة الّتي هو عليها الآن نجده غائبا عندهم إذْ عرفوا مصطلحات قريبة منه كالقص والخبر والكلام والحكي ثم جاء المفهوم الجديد ليحل محل هذه الاستعمالات المتعددة[1]. إذاً فمصطلح السّرد بصورته الحديثة تربع في الساحة النقدية العربية بفعل عامل الترجمة، وقد أدلى النقاد العرب بدلوهم حول مفهوم هذا المصطلح الذي يقابل في الفرنسية لفظة " narration " والتي تعني روي أو سرد استنادا على هذا نطرح التساؤل التالي:

كيف تجلى مفهوم السّرد في كتابات النقاد العرب الحداثيين والمعاصرين؟

- **سعيد يقطين:**

تطرق سعيد يقطين إلى موضوع السّرد في شتى مؤلفاته، وكان من بين النقاد الذين اهتموا بالسّرد العربي في صورته القديمة والحديثة، وفي جانبه النظري والتطبيقي، يرى سعيد يقطين أنّ السّرد هو " نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور، وجعله قابلا للتداول، سواء كان هذا الفعل واقعيا أو تخيليا "[2]، أي هو تجسيد لفعل إما حقيقي أو خيالي وجعله متداول عبر كافة العصور والأزمنة، وفي تعريف آخر له يقول هو " الاسم الجامع (الجنس) لمختلف أنواع الكلام الذي يتحقق بواسطته، ويغدو الخبر، تبعا لذلك نوع من أنواع السّرد "[3]، إذْ يعد مصطلح السّرد اسم جامع تندرج تحته مختلف أنواع الكلام كالخبر والقص و الحكي. وفي تعريف آخر للسّرد يقول: " السّرد فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان (...) يرتبط السّرد بأي نظام لساني أو غير لساني، وتختلف تجلياته

---

[1] - ينظر: سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت – لبنان، ط 01، 2012، ص 57 –58.

[2] - المرجع نفسه، ص 61.

[3] - سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط 01، 1997، ص 19.

باختلاف النظام الذي استعمل فيه "[1]، وبهذا يكون السّرد عند سعيد يقطين غير محصورا في الأعمال الأدبية وإنما يتسع لشمل كافة الأنظمة لسانية أو غير لسانية كالرسم والسينما... إلخ، ومن هنا نجده يتقاطع في هذه النقطة مع رولان بارت

(Roland Barthes)، كلاهما نظرَا إلى السّرد داخل الأدب وخارجه مما جعل مجال السّرد عندهما واسعا لا حدود له.

- **عبد الملك مرتاض:**

أشار عبد الملك مرتاض إلى مصطلح السّرد وكل ما يتعلق به من شخصيات وزمان ومكان... إلخ، في مؤلفه الموسوم بـ " في نظرية الرواية " الذي يعد من أهم الأبحاث في هذا المجال، إذْ يرى السّرد على أنّه " انجاز اللغة في شريط محكي يعالج أحداث خيالية في زمن معين. وحيز محدد. تنهض بتمثيله شخصيات يصمم هندستها مؤلف أدبي "[2]. السّرد طبقاً لهذا هو الحكي بواسطة اللغة لوقائع خيالية جرت في حقبة زمنية وموقع جغرافي معين، ويحدث فعل السّرد بواسطة مجموعة من الشخصيات من تشكيل الأديب، تربطها علاقة ما. ثم إنّ السّرد حسب عبد الملك مرتاض هو تخيلي فقط وهذا بناء على مفهومه السابق غير أنه يطرح مفهوما آخرا للسّرد فيقول: " والسّرد إنْ شئت أيضا هو بث الصوت والصورة بواسطة اللّغة وتحويل ذلك إلى إنجاز سردي، إلى مقطوعة زمنية ولوحة حَيِزِيّة. ولا علينا أن يكون هذا العمل السّردي خياليا أم حقيقيا "[3]. فالسّرد عند عبد الملك مرتاض يكون بواسطة اللغة لا غير ونجده إما حقيقيا أو خياليا.

- **حميد الحمداني:**

يري حميد الحمداني أنّ السّرد بأقرب تعريفاته إلى الأذهان هو فعل الحكي، يبنى على ركيزتين أساسيتين، تتمثل الأولى في وجود قصة تتشكل من أحداث معينة، أما الثانية فهي وجود طريقة تقدم بها تلك القصة، يقول في مؤلفه بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي " يقوم الحكي عامة على دعامتين أساسيتين:

أولاهما: أنْ يحتوي على قصة مَّا، تضمُّ، أحداثا معينة.

---

[1] - المرجع نفسه، ص 19.
[2] - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1998، ص 219.
[3] - المرجع نفسه، ص 219.

وثانيتهما: أن يُعَيَّن الطريقة التي تحكى بها تلك القصة. وتُسمى هذه الطريقة سرداً، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإنّ السّرد هو الذي يُعتمدُ عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي "[1].

وفي مفهوم آخر للسّرد يقول: " هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق قناة الراوي والمروي له، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض متعلق بالقصة ذاتها "[2]، فالعملية السردية تستوجب وجود ثلاثة أطراف: الراوي والمروي له والقصة.

بعد هذا الطرح النظري لمصطلح السّرد في الدراسات العربية، يمكننا القول أنْ العرب القدامى عرفوا السّرد على اختلاف أنواعه وما وصلنا من نصوص دليل على ذلك، أما المصطلح فنجدهم استعملوا ألفاظ قريبة منه كالقص والحكي والكلام والخبر وهذا لا يعني أنّ مصطلح السّرد لم يكن موجود فالمعاجم والقواميس العربية القديمة قد تناولت هذا المصطلح غير أن مفهومه ومدلوله عندهم اختلف عما جاء في العصر الحديث.

بعد الكشف عن كل من مفهوم الشّعرية والسّرد، يتضح لنا أنّ مجال الشّعرية أوسع من أنْ نحصره في الشّعر وإنّما يتعداه ليشمل النصوص السّردية أو حتى أعمال خارج مجال الأدب كما أشرنا سابقا، أما السّرد فلم يعد ذلك المصطلح الّذي نطلقه على مجموعة من الأعمال النثرية وإنّما تطور مفهومه في الدراسات الحديثة ليصبح يشير إلى مجموعة القوانين والتقنيات الّتي من خلالها نستطيع تحليل النصوصّ خاصة في ظل التطور الّذي شهدته الأعمال السّردية الحديثة سواء من ناحية الموضوعات أو التقنيات المستعملة. وبما أنّ الدارس للأعمال الأدبية يحاول دائما تدارك مواطن الجمال الكامنة في كل أثر أدبي متبعا في ذلك قوانين المناهج والنظريات الّتي تبحث في هذا، وتعد الشّعرية من بين هذه النظريات الّتي تهتم بالنصوصّ الأدبية يمكننا طرح التساؤل التالي: فيما تكمن العلاقة بين الشّعرية والمنهج السّردي؟ وكيف تساهم قواعد المنهج السّردي في رسم معالم الجمالية داخل النص النثري؟

يتألف النصّ السردي من الشكل والمضمون، فنسمي الأول بالخطاب أما الثاني فنطلق عليه بالحكاية، والحكم على أي عمل سردي يكون قائما بالضرورة على دراسة شكله ومضمونه هنا يمكننا القول أنّ جماليات العمل السّردي لا تتوقف على الحكاية أي المضمون الّذي يعالجه الكاتب فقط وإنّما تتحقق أيضا من

[1] - حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط 01، 1991، ص 45.
[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص 45.

خلال الطريقة الّتي يعرض بها الكاتب موضوعه أي الطريقة الفنية الّتي استطاع المبدع من خلالها طرح قصته وهذا ما ركز عليه علماء السّرد، ونأخذ على سبيل المثال الزمن في الروايات الحديثة والمعاصرة، لم يعد الكاتب يتبع ذلك النظام الزمني التسلسلي في سرد أحداثه، بل أصبح يشتغل على تقنيات زمنية يقوم من خلالها بكسر الزمن الواقعي وإدخاله إلى الزمن الفني، فيشكل لنا ما يسمى بالمفارقات الزمنية التي بدورها تولد لنا الشّعرية، بالإضافة إلى تعدد الرواة والتصوير الفني لصفات الشخصيات وبهذا لا تكون الكلمات الجميلة وحدها الّتي تؤدي إلى الشّعرية وإنّما أيضا الطريقة الّتي يعرض بها الكاتب، وسنحاول التطرق لهذه التقنيات تنظيراً وتطبيقاً في الفصول الموالية من بحثنا ونرصد حركتها الجماليّة

الفصل الأول: شّعرية السّرد في بنية العتبات النصية

- المبحث الأول: مفهوم العتبات النصية
- المبحث الثاني: شّعرية السّرد في بنية الغلاف.
- المبحث الثالث: شّعرية السّرد في بنية العنوان.
- المبحث الرابع: شّعرية السّرد في بنية الاهداء.

أغفل النقاد في تحليلهم للنصوصّ بالطريقة الكلاسيكية أو وفق ما نسميه بالمناهج السياقية الّتي ركزت على الظروف النفسية والتاريخية والاجتماعية المحيطة بالكاتب الكثير من الجوانب الجماليّة في النّص الأدبي، الّتي لم تأخذ نصيبها من التحليل إلا مع المناهج النسقية، الّتي ركزت على الجانب الداخلي للنصّ انطلاقا من مستواه الصوتي، والنحوي، والصرفي، والدلالي، وأمام هذا التطور الّذي شهدته المناهج النقدية تم الالتفات إلى ما نسميه بالعتبات أو النصّ الموازي، وقد كان جيرار جينيت (Gérard Genette)من الأوائل الّذين اهتموا بهذه الاستراتيجية في تحليل النصوص، إذ دعا إلى النظر إليها على أنّها جزء من النّص ووحدة مرتبطة به لا منفصلة عنه، فالعتبات هي الجسر الّذي من خلاله نستطيع الدخول إلى عالم النّص، أو هي معالم صغيرة ترسم لنا ملامح معلم كبير هو النّص.

تلعب العتبات دوراً مهما في تشكيل معنى النّص وبنائه وتقريبه إلى ذهن المتلقي، إذ تضيء جانباً مهماً من جوانبه، فهي الطريق الصحيح الّذي من خلاله يتمكن القارئ من الولوج إلى متن النصّ، ومن خلالها يستطيع فك شفراته إذاً فهي تؤدي وظيفة إفهاميه وأخرى جماليّة شّعرية، إذ تساهم العتبات بشكل كبير في إغواء المتلقي والتأثير عليه وسحبه إلى عالم النصّ، وذلك من خلال القالب الفني الّذي ترد فيه، سواء كانت هذه العتبات لغوية كالعنوان، واسم الكاتب، واسم دار النشر، والإهداء، أو بصرية كالألوان، والرسومات والأشكال الّتي يحملها الغلاف الخارجي للكتاب، كل هذه العناصر اللّغوية والبصرية هي عبارة عن نصوص سردية توازي النصّ الرئيسي وتضاهيه في الأهمية، ومن هنا كان لزاما علينا الخوض في تحليلها والكشف عن مدلولاتها وجمالياتها كغيرها من وحدات النص، لأنّ بترها وتجاهلها يؤدي إلى بتر جانب كبير من معنى النص. وعليه

جاء فصلنا تحت عنوان: شّعرية السرد في العتبات النصية في ثنائية الجحيم لعبد الملك مرتاض

المبحث الأول: مفهوم العتبات النصية.

نتطرق في هذا المبحث إلى مفهوم العتبات النصية وتعدد الترجمات حول هذا المصطلح.

المبحث الأول: مفهوم العتبات النصية

تعد العتبات بمثابة المرآة الّتي تعكس فحوى النصّ ومضامينه الأساسية وهي أول ما نصادفه عند تصفحنا لأي كتاب، عبارة عن عوالم صغيرة تقودنا وتساعدنا كقراء لفهم عالم كبير وهو النصّ ومن خلالها نستطيع التخمين للفكرة العامة التي يتمحور حولها النصّ، إذاً هي المفتاح الّذي من خلاله نستطيع الولوج إلى عالم النصّ، وتتمثل هذه المفاتيح في العنوان والإهداء والغلاف والفاتحة، المقدمة... إلخ.

يعرف يوسف الإدريسي العتبات النصية بأنها " بنيات لغوية وأيقونية تتقدم المتون وتعقبها لتنتج خطابات واصفة لها تعرف بمضامينها وأشكالها وأجناسها، وتقنع القراء باقتنائها، ومن أبرز مشمولاتها: اسم المؤلف، العنوان، والأيقونة، ودار النشر، والإهداء والمقتبسة، والمقدمة... وهي بحكم موقعها الاستهلالي – الموازي للنصّ والملازم لمتنه تحكمها بنيات ووظائف مغايرة له تركيبيا وأسلوبيا ومتفاعلة معه دلاليا وإيحائيا، فتلوح بمعناه دون أن تفصح عنه، وتظل مرتبطة به ارتباطا وثيقا على الرغم من التباعد الظاهري الذي قد يبدو بينهما أحيانا "[1]، العتبات إذا هي عبارة عن عناصر قد تكون لغوية كالعنوان، ودار النشر، واسم المؤلف، أو بصرية كالألوان والرسومات التي تتجسد على الغلاف، تختلف مع مضمون الكتاب من الناحية التركيبية إلا أنّها تربطها معه علاقة دلالية وإيحائية فتكون بمثابة الرموز التي تختصر لنا ما يدور داخل النص وتساهم في رسم هويته، إذ تبرز عتبات النص " جانبا أساسيا من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية

[1]- يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت – لبنان، ط 01، 2015، ص 21.

ولبعض طرائق تنظيمها وتحققها التخييلي، كما أنّها أساس كل قاعدة تواصلية تمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية تغني التركيب العام للحكاية وأشكال كتابتها "[1]، فتساهم في تقريب النص إلى ذهن المتلقي بطريقة فنية من خلال ما ترسمه في ذهنه من دلالات.

أما عن سبب تسميتها بالعتبات يقول فيصل الأحمر في معجم السيميائيات " وقد سميت عتبات النص بهذا المصطلح – فيما هو جلي – نسبة إلى عتبة البيت، فهي الأساس والركيزة التي يقوم عليها النص "[2]، فلا يمكن للشخص أن يدخل إلى البيت إلا من خلال المرور بعتبته وكذلك الأمر بالنسبة للقارئ فلا يمكنه الولوج إلى النصّ إلا من خلال الخوض في تلك الجزئيات الّتي تحيط به فهي الّتي تمكنه من اختراق جدار النصّ.

ويعرفها جميل حمداوي على أنّها " ملحقات وعناصر تحيط بالنصّ سواء من الداخل أم الخارج وهي تتحدث مباشرة أو غير مباشرة عن النصّ؛ إذ تفسره وتضيء جوانبه الغامضة وتبعد عنه التباساته وما أشكل على القارئ "[3]. فالنصوصّ الموازية دور كبير في فهم النصّ وتوضيح معالمه الغامضة، ومن التعريف الّذي طرحه جميل حمداوي يتضح لنا أنّ النصوصّ الموازية نوعان، فهناك عتبات خارجية تتجسد في الغلاف والعنوان واسم الكاتب، أما العتبات الداخلية فتتجسد في عناوين الفصول، والهوامش، وكذلك العناوين الفرعية، والملاحق ...إلخ، ولا شك أنّ لهذه النصوص الموازية وظائف، يمكن حصرها في وظيفتين " وظيفة جمالية تتمثل في تزيين الكتاب وتنميقه، ووظيفة تداولية

[1] - عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، منشورات الرابطة، المغرب، ط 01، 1996، ص16.

[2] - فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 223.

[3] - جميل حمداوي، شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، ط 02، المملكة المغربية، 2020، ص 12.

تكمن في استقطاب القارئ واستغوائه "[1]. إذ تكمن مهام العتبات في اخراج الكتاب في صورة جمالية وفنية من جهة والتأثير على القارئ وسحبه إلى داخل النص من جهة أخرى.

ويعرف نبيل منصر النصّ الموازي على أنّه " شبكة من العناصر النصية والخارج نصية، التي تصاحب النص وتحيط به، فتجعله قابلا للتداول، إن لم يكن وفق مقصدية المؤلِّف، فعلى الأقل ضمن مسار تداولي لا ينزاح كثيرا عن دائرتها، فالنص الموازي، بهذا المعنى، يمثل سياجا أو أفقا يوجه القراءة ويحد من جموح التأويل، من خلال ما يساهم في رسمه من آفاق انتظار محددة "[2]، إذ تلعب النصوصّ الموازية دوراً مهما في قيادة القارئ إلى المعنى الصحيح للنصّ ، فهي بمثابة السياج الّذي يبعد القارئ عن الانزلاق في التأويل إلى دلالات قد تخل بالمعنى الأصلي للنصّ، ومن هنا فالعتبات هي الطريق الصحيح للنصّ.

أما عن تاريخ النصّ الموازي وعلاقته بالشّعرية، يرى جميل حمداوي أنّ النقد الروائي سواء الغربي أو العربي أغفل دراسة النصوصّ الموازية لفترة طويلة من الزمن، فقد كان اهتمام الباحثين منصبا على دراسة العمل الإبداعي من الداخل إلى أن جاءت الشّعرية فلفتت الأنظار للعتبات النصّية، بل واعتبرتها الجسر الأساسي الذي من خلاله نمر إلى أعماق العمل الأدبي[3].

يشير محمد بنيس إلى أنّ " الشّعرية العربية القديمة لم تهتم بقراءة ما يحيط بالنصّ من عناصر أو بنيتها أو وظيفتها، وكذلك هو كتاب الشّعرية لأرسطو

---

[1] - مرجع سابق، ص 14.
[2] - نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط 01، 2007، ص 21.
[3] - ينظر: جميل حمداوي، شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، ص 16.

أيضا"[1]، ومن هذا المنطلق فدراسة العتبات جاءت مع الشّعرية الحديثة ويعود الفضل في التأصيل لتحليل النصوصّ الموازية والتقعيد لها والاهتمام بما يحيط بالنصّ للناقد الفرنسي جيرار جنيت (Gérard Genette) من خلال كتابه الموسوم بـ " عتبات " Seuils وكذلك كتاب " مدخل إلى النص الجامع "، فقد برز هذا النوع من الشعرية في " النصف الثاني من عقد الثمانينات (...) لقد بدا جيدا للشعرية، مع جيرار جنيت، أنه لا يكفي التساؤل، مع ياكبسون، عن تلك العناصر الضرورية، التي تجعل من ملفوظ لغوي نصا أدبيا، بل لابد كذلك من التساؤل عن مجموعة العناصر، التي تجعل من النص كتابا، أي العناصر التي تساند النص وتصاحبه في رحلة اكتساب الحضور والهوية الثقافية النوعية "[2].

وتتمثل العتبات حسب ما أشار إليه حميد الحمداني في " المطلع l'ncipit، الافتتاحية l'ouverture المقدمة la préface، التنبيه l'avertissonment، التوطئة l'avant props، التمهيد le préambule، المدخل l'introduction، الإهداء la dédicace، الشكر le remerciement، بل يمكن أن نذهب بعيدا في فهم دور العتبة ليشمل ذلك أيضا العنوان ومحتويات الغلاف وكل العبارات والأقوال الاستهلالية المقتبسة les épigraphes التي يفضل كثير من الكتاب تصدير أعمالهم بها وتكون لها علاقة مباشرة بموضوع النصّ أو بأبعاده "[3]، ويعرف حميد الحمداني العتبات بأنّها " مداخل مؤطرة لاشتغال النصّ وتداوله، لأنّها تحدد نوعية القراءة، بما لها من تأثير مباشر على القراء، فهي تضع النصّ منذ البداية في إطار مؤسسة ثقافية وأدبية، يكون لها في الغالب دور حاسم في

[1] - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط 02، 2001، ص 77.
[2] - نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 25.
[3] - حميد الحمداني، عتبات النص الأدبي، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي في جدة، المجلد 12، العدد 46، 2002، ص 08.

توجيه القراء والتأثير على القراءة، بمعنى منحهم تصوراً مسبقا للنصّ يكون له تأثير على نوعية إدراكهم له "[1].

ونجد عدة مصطلحات توافق مصطلح العتبات من بينها " خطاب المقدمات... عتبات النصّ... النصوص المصاحبة... المكملات... النصوص الموازية... سياجات النص... المناص... إلخ. أسماء عديدة لحقل معرفي واحد "[2]. فقد أخذ هذا المصطلح عدة مرادفات له في الساحة النقدية العربية، ذكرها يوسف وغليسي في كتابه إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد على النحو التالي " النصية (عبد العزيز شبيل)، أهداب النص (محمد عناني)، عتبات النص (عبد الرزاق بلال)، التوازي النصي (المختار حسني)، شبه النصية (محمد معتصم)، المناص الخارجي (عبد الحميد بورايو)، الموازي النص (محمد الهادي المطوي)، لوازم النص (لطيف زيتوني)، الملحقات النصية (محمد خير البقاعي)، ما بين النص (أنور المرتجي)، مرافقات النص (وائل بركات)، المناصصة (الطاهر روابنية)، المُناصة (سعيد يقطين) ... "[3].

سنتطرق فيما يلي إلى العتبات النصية الّتي اعتمدها عبد الملك مرتاض في رواية وادي الظلام ورواية مرايا متشظية مع الوقوف على مكامن الجمال فيها، وسنعتمد في تحليلنا للعتبات على المنهجية الّتي اتبعها رولان بارت (Roland Barthes) وجيرار جينيت(Gérard Genette) ومن هنا سنجعل دراستنا للعتبات في مستويين، مستوى تعييني نصف فيه العناصر وصفا حرفيا ومستوى دلالي نستنطق فيه العناصر استنطاقا دلاليا.

---

[1] - مرجع سابق، ص23.

[2] - عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق، المغرب، د ط، د ت، ص 21.

[3] - يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 01، 2008، ص 395.

المبحث الثاني: شعرية السرد في بنية الغلاف

المطلب01: الغلاف في رواية مرايا متشظية.

1-المستوى التعييني

2-المستوى الدلالي

المطلب02: الغلاف في رواية وادي الظلام.

1-المستوى التعييني

2-المستوى الدلالي

لم تَعُدْ واجهة الكتاب في النقد الحديث والمعاصر مجرد ورقة تحمل مجموعة من المعلومات كاسم الكاتب وعنوان الكتاب ودار النشر... وإنّما تحولت إلى فضاء يوازي النصّ ويضاهيه في الأهمية، لما يحمله من رموز وتلميحات تطرح لنا المعنى المبدئي للنصّ بطريقة جماليّة، وهنا ينتقل الغلاف من مجرد صيغة أيقونية تتكون من رسومات واسم المؤَلِف المؤَلَف إلى أيقونة جماليّة فالغلاف هو بمثابة تعريف بصري لما يدور داخل النصّ، خاصة في ظل ما أصبح يحتويه من أشكال وألوان لها سماتها ودلالاتها ودورها في جذب المتلقي وإحداث انطباع في نفسه.

إنّ الغلاف في الشكل الّذي يظهر عليه اليوم لم يكن موجود منذ القدم وإنّما تطور في ظل ما شهدته الطباعة من تطورات والتقدم التكنولوجي الّذي شهده العصر الحديث، يقول عبد الحق بلعابد " الملاحظ كما يرى ج. جنيت أنّ الغلاف المطبوع لم يعرف إلا في القرن 19م، إذ أنّه في العصر الكلاسيكي كانت الكتب تغلف بالجلد ومواد أخرى، حيث كان اسم الكاتب والكتاب يتموقعان في ظهر الكتاب، وكانت صفحة العنوان هي الحاملة للمناص، ليأخذ الغلاف الآن في زمن الطباعة الصناعية، والطباعة الإلكترونية والرقمية أبعادا وآفاقا أخرى "[1]. إذ أصبح الغلاف عبارة عن نصّ بصري يحاور المتلقي بواسطة الألوان والأشكال، فتلك الألوان والأشكال الهندسية والرسومات ما هي إلا عبارة عن بنيات تتلاحم فيما بينها لتشكل لنا صورة تسرد لنا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ما يدور داخل النصّ، فالصورة هي علامة غير لغوية أو نصّ بصري، وهي كما يعرفها سعيد بنكراد " نصّ، وككل النصوصّ تتحدد باعتبارها تنظيما خاصا لوحدات دلالية متجلية من خلال أشياء أو سلوكات أو كائنات في أوضاع متنوعة. إنّ

[1] - عبد الحق بلعابد عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 01، 2008، ص 46.

التفاعل بين هذه العناصر وأشكال حضورها في الفضاء وفي الزمان يحدد العوالم الدلالية التي تحبل بها الصورة. فالصورة، خلافا للنص الذي يتوسل باللغة في إنتاج مضامينه، لا تستند في إنتاج دلالاتها إلى عناصر أولية مالكة لمعاني سابقة (الكلمات مثلا)، وإنّما تستند إلى تنظيم يستحضر الأسنن الّتي تحكم هذه الأشياء في بنيتها الأصلية "[1]. فالصورة نصّ يسرد لنا موضوعا لا بواسطة الكلمات وإنّما بواسطة أشكال وألوان وكائنات في أوضاع متنوعة وبهذا تكون صورة الغلاف نصّ غير لساني لكنها تضاهي النصّ الأصلي وتوازيه في الأهمية وتعبر عن مضمونه فهي تشخص لنا " القصد العام للمؤلف، وتختزل دلالات النصّ ومضامين العمل المعطى، وتستقصي مقاصدهما الذاتية والموضوعية (...) علاوة على ذلك، قد تكون الصورة لوحة مرافقة للعنوان، أو عنوانا بصريا ثانيا للعنوان اللّغوي الأول الّذي يتمثل في العنوان الخارجي؛ لأنّ الأيقون البصري يترجم ما هو لغوي، ويحوله إلى لغة مشخصة مرئية، يسهل على القارئ رصدها وتمثلها وبناءها من جديد. وهكذا يختزل العنوان الغلافي تضاريس النصّ الوعرة، وشعابه المتعددة، ومتاهاته الموغلة، ويلخصه تكثيفاً واختصاراً "[2]. وبهذا تغدو الصورة عنواناً بصرياً يشرح لنا مقصدية الكاتب وفحوى العمل الأدبي، فهي انعكاس للنصّ وعنوانه، أو إن صح التعبير هي ترجمة لموضوع النصّ بواسطة الأشكال والألوان.

ويشير قدور عبد الله ثاني في كتابه سيميائية الصورة إلى أنّ الصورة هي " كل تقليد تمثيلي مجسد أو تعبير بصري معتاد، وهي معطى حسي للعضو البصري حسب (fulchignoni)؛ أي إدراكاً مباشراً للعالم الخارجي في مظهره المضيء. تحمل هذه الصورة رسالتين الأولى تقريرية والثانية تضمينية ومستمدة

[1] - سعيد بنكراد، سميائيات الصورة الإشهارية، أفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 2006، ص 31 – 32.
[2] - جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، ص 116.

من الأولى "[1]. ومن هنا كانت الصورة رسالة بصرية تحمل بين طياتها معنيين الأول مباشر واضح والثاني رمزي إيحائي.

يمكننا القول أنّ الغلاف الخارجي هو عبارة عن سرد لكن بواسطة الأشكال والألوان لا بواسطة الكلمات، وبما أنّ السرد عند رولان بارت (Roland Bathes) موجود في الصور والواجهات واللوحات وبما أنّ الشّعرية تتخطى مجال الشّعر والنثر وتشمل مجالات أخرى كالصور والرسم حسب عز الدين المناصرة، وكنا قد تطرقنا إلى هذا في الفصل النظري من دراستنا فقد جاء مبحثنا تحت عنوان: شعرية السّرد في بنية الغلاف.

المطلب01: الغلاف في رواية مرايا متشظية

1-المستوى التعييني:

جاءت رواية مرايا متشظية في250 صفحة، احتوت على غلاف خارجي باللون الرمادي الفاتح، ورد اسم المؤَلف " عبد الملك مرتاض " في أعلى الواجهة ووسطها مكتوب باللون الأسود البارز وخط صغير الحجم، وأسفله مباشرة نجد

[1] - قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2004، ص 21.

عنوان الرواية " مرايا متشظية " وهو الآخر مكتوب باللون الأسود، غير أنّه كتب بخط كبير وثخين مقارنه بحجم الخط الذي جاء به اسم الكاتب فقد شغل العنوان مجمل المساحة من اليمين إلى اليسار، وقد احتوت الواجهة الأمامية للغلاف على لوحة فنية تحمل مجموعة من الألوان والرسومات، إذ نجد وسط الغلاف هيكل على شكل جسم إنسان ملامحه غير واضحة جسده الكاتب باللون الأسود، وكما يبدو لنا في الصورة هذا الجسد معلق من يديه على حبل أسود اللون، ويقف على مرآة ملونة بالأزرق ومنكسرة عبارة عن شظايا، وإلى جنب هذه اللوحة الفنية على اليسار نجد عبد الملك مرتاض قد حدد جنس عمله الأدبي بكتابته عبارة (رواية) باللون الأسود وخط متوسط الحجم، أما أسفل الواجهة وفي وسطها بالضبط نجد دائرة باللون الأبيض مكتوب داخلها " دار هومة " باللون الأبيض وخط صغير، وهي دار النشر التي صدرت عنها الرواية.

إنّ ما ذكرناه من عناصر وكيفية ترتيبها لم يكن محل صدفة أو عفويا وإنّما كل يجري وفق دلالات ومعاني، وهذا ما سنتطرق له في المستوى الدلالي.

2-المستوى الدلالي:

يعتبر اسم الكاتب من أهم العناصر الموجودة على الغلاف " فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته لأنّه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فبه تثبت هوية الكتاب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله، دون النظر للاسم إن كان حقيقيا أو مستعارا "[1]. كما أنّ موضعه في رواية يشير إلى دلالة ما " فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل. ولذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى "[2]. وقد

[1] - عبد الحق بلعابد عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 01، 2008، ص 63.

[2] - حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 60.

يستعمل الكاتب اسمه الحقيقي في حين نجد بعض الكتاب يستعملون أسماء مستعارة لأسباب مختلفة، قد تكون مثلا أسماء للشهرة، وقد تحدث لعموري زاوي في كتابه شعرية العتبات النصية عن الأشكال التي يتجلى فيها اسم الكاتب قائلا " أما عن أشكال تجليه فهي تأخذ صورا ثلاث على ما أورده جيرار جنيت وفيليب لان:

1 – أن يدل اسم الكاتب على حالته المدنية، فنكون إزاء الاسم الحقيقي للكاتب (onymat)

2 – أن يدل على اسم غير الاسم الحقيقي كاسم مختلف، أو اسم يجعل للشهرة، فنكون هنا أمام ما يعرف بالاسم المستعار (pseudonymat).

3 – أما الحالة الثالثة فهي التي لا تحيل إلى اسم حقيقي فنكون أمام اسم مجهول، أو ما يعرف بـ (anonymat). "[1]

تعتبر الألوان من المؤثرات البصرية لما لها من دور بارز في جذب المتلقي من جهة ومساعدته في الكشف عن ما يرمز له الكاتب وعن ما يريد البوح به من جهة أخرى، كما تساعد المتلقي في الكشف عن نفسية الكاتب وما يدور بداخله، فهي تنطوي على عدة أبعاد ودلالات، بالإضافة إلى هذا فهي تكسب النصّ قيمة فنية وجماليّة، وكما أشرنا سابقا فقد جاء اسم الكاتب في رواية مرايا متشظية باللون الأسود، وإذاَ بحثنا عن هذا اللون نجده يرمز للشر والحزن والألم والتشاؤم، فهو لون الظلام القاتم ولون الحداد ويمكن اعتباره أداة معبرة عن العتمة، جاء في دلالة اللون الأسود " فهو كثيراً ما يرمز – عادة وعموما – إلى الخوف من المجهول والميل إلى التكتّم ، ولكونه سلبي اللون يدل على العدمية والفناء (...) دلّت على اللون الأسود في اللّغة ألفاظ كثيرة في الأغلب تجمع على

[1] - لعموري زاوي، شعرية العتبات النصية، دار التنوير، الجزائر، ط 01، 2013، ص 121.

أنّه ضد الجمال؛ وكل ما هو سيء "[1]. ويمكن أن نربط هذا مع الحالة النفسية الّتي يعيشها الكاتب في هذه الرواية، خاصة أنّ موضوعها يجسد الوضعية المزرية للبلاد وما يدور فيها من جرائم وأحداث دامية. فتوظيفه لهذا اللون ما هو إلا انعكاس لحالة الحزن والألم والتشاؤم الّتي يشعر بها، ومن جهة أخرى يمكن أن يرمز هذا اللون إلى القوة وعدم الخوف، وتجسدت هذه الدلالات في شخصية الكاتب كونه استطاع معالجة موضوع حساس والتحدث عنه بدون خوف، ومن هنا يتحول الأسود من مجرد لون إلى قيمة فنية وجماليّة، تساهم في إثراء العمل الأدبي وتساعد المتلقي في الوصول إلى الدلالات الغائبة في النصّ.

ولاسم الكاتب دور بارز في الترويج لأي عمل أدبي، خاصة إذا كان صاحب الكتاب له صورة بارزة في الساحة الأدبيّة والنقدية فيستدرج القارئ ويجذبه إلى قراءة النصّ، ومن المعروف أنّ اسم عبد الملك مرتاض شائع في الساحة النقدية وهذا بحد ذاته يشدنا إلى معرفة عبد الملك مرتاض الروائي. فاسم الكاتب " يزكي شرعية النص إذا صح التعبير، فالنص الذي لا يعلن عن صاحبه أو مؤلفه، أو قد يكون موقعا من لدن كاتب مغمور، فإن ذلك لا يساعد القارئ أو المتلقي على الإقبال عليه لأن الأسماء اللامعة للكتاب المشهورين لها دورها الرئيس في استقطاب أذهان القراء، واستغوائهم وجدانيا. فهي بمثابة الإعلان الذي يكسب رهانه مسبقا، ومن ثم، يؤدي اسم الكاتب وظيفة تعيينية وإشهارية "[2]. وبهذا يكون لاسم المؤلف دور بارز في الترويج للعمل الأدبي، وموقع كتابته من صفحة الغلاف أيضا له أهمية بالغة في جذب القراء خاصة إذا كان الكاتب له صيت واسع على مستوى الساحة الأدبية والنقدية.

---

[1] - مرضية آباد، رسول بلاوى، دلالات الألوان في شعر يحيى السماوى، مجلة إضاءات نقدية، جامعة فردوسى مشهد، إيران، العدد 08، 1391 ه، ص 20.

[2] - جميل حمداوي، شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، ص 22.

أما عن دلالة اللوحة الفنية التي تحملها الواجهة الأمامية فقد جاءت بخلفية رمادية، وهو لون الضباب والغيوم والرماد، إذ يشير إلى عدم الوضوح والخوف من المجهول، كما يشير إلى الوحدة والانطوائية فهو لون خالي من الحيوية. جاء في كتاب الألوان كلود عبيد أنّ الرمادي هو " لون الرماد والضباب، وكان العبريون يغمرون أنفسهم بالرماد تعبيراً عن الهم العميق، وفي الغرب الرمادي هو لون النصف حداد! "[1].

احتوى الغلاف على مجموعة من الرسومات وكنا قد فصلنا في وصفها سابقا وسنختص هنا بذكر دلالتها، فالمرآة هي أداة يرى الإنسان من خلالها ذاته وحدوده الحقيقية فهي محاكاة لجسم الإنسان، غير أنّها هنا جاءت منكسرة عبارة عن شظايا غير صالحة للاستعمال، وعادة ما تدل المرآة المنكسرة على التشاؤم، فتلك المرايا المشظية ما هي إلا تعبير عن الشتات وعدم الوضوح والحياة المجهولة الّتي يعيشها أهل الروابي السبع وحكامهم، أما ذلك الهيكل السوداوي الّذي يظهر لنا على شكل جسم إنسان يرمز في الرواية إلى أهل الروابي السبع الّذين هم في الظلام غارقون ولا يجيدون سوى سفك الدماء، فهم غير موجودين إلا لمثل هذه الأفعال، ولا يعرفون سوى الظلام، ومن المقاطع الدالة على هذا من الرواية:

" نحن الظّلام. ونفتخر بالظّلام. ظلامنا نور، ونورنا ظلام. وإذا كنا نحن الظلام ... فما النور؟ وأين يوجد؟ وما الفرق الحقيقيّ بين النّور والظّلام؟ وأين البرهان على أنّ النّور ليس إلاّ ظلاما في ظلام؟ ثم ما قيمة النّور في غياب

[1] - كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط 01، 2013، ص 115.

الظّلام؟ نحن الظّلام، والظّلام هو نحن فما ذا في الرّوابي السبع غير الظّلام، والظّلام "[1].

تعكس المرآة عادة صورة الشخص الّذي أمامها، غير أنّ في هذه اللوحة نجد أنّ هيكل ذلك الإنسان السوداوي غير منعكس في المرآة الّتي أمامه، وكأنه منعدم غير موجود، ونجد أنّ لون المرآة هنا أزرق فاتح وهو لون السماء، يعد من الألوان الّتي تبعث الطمأنينة في نفس الإنسان، ويرمز هذا اللون إلى النقاء والهدوء والحكمة والنور، غير أنّ هذا اللون قد ينزاح عن دلالته الأصلية في بعض الأحيان ويفضي إلى دلالات أخرى فقد أشار كلود عبيد إلى أّن الأزرق الفاتح هو " الأوهام وأحلام اليقظة "[2]، كما يشير إلى أنّ العرب قديما كانوا يقولون " نابه أزرق : أي ماكر بارع في المكر والخديعة، والقول: يا نهار أزرق، عوضا يا نهار أسود، وهما بنفس المعنى "[3]، ومن هنا فقد رمز اللون الأزرق في هذه اللوحة الفنية إلى التشاؤم والمكر والخداع والأوهام، كون أنّ أهل الروابي السبع لا يعرفون سوى الظلام ولا نور عندهم، فلا معنى لتلك القيم الجميلة كالهدوء والحكمة والنور الّتي يحملها هذا اللون في قاموسهم، وعليه فاللون الأزرق يحمل جانب سلبي وجانب إيجابي، وفي هذه اللوحة الّتي احتوتها رواية مرايا متشظية قد تجسد الجانب السلبي لهذا اللون تماشيا مع الأحداث التي تعبر عنا.

تعبر اللوحة الفنية الّتي يحملها الغلاف بطريقة غير مباشرة على مضمون الرواية، إذ تستدعي منا الغوص في مكنوناتها وتشريحها لفهم مقاصدها وفقا لما تحمله من رموز ودلالات لا يمكن اكتشافها من خلال القراءة السطحية، وإنّما

[1] - عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية، منشورات مختبر السرد العربي، د ط، قسنطينة – الجزائر، 2012، ص 09.
[2] - كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها)، ص 82.
[3] - المرجع نفسه، ص 88.

تستوجب من المتلقي قراءة عميقة يربط من خلالها بين لغة الألوان ولغة الرسومات ولغة الكلمات ليكتشف الحلقة المفقودة من المعنى الّذي يريد الكاتب أن يسرده، وهنا تكمن سردية تلك اللوحة الفنية الّتي تضمنتها واجهة الرواية، أي في تلك المسافة الّتي يقطعها المتلقي بين عتبة الغلاف و مضمون النصّ بحثا عن العلاقة التي تربطهما.

ومن العتبات المصاحبة للغلاف أيضاً نجد عتبة التجنيس، تعد من الأيقونات المهمة الّتي يحملها الغلاف، لما لها من دور بارز في التعريف بالنصّ والكشف عن نوعيته ما إن كان شعرا أو قصة أو رواية، فتساعد القارئ على استيعاب النص والتخمين لما يدور داخله، إذ يعد الجنس الأدبي " مبدأ تنظيميا للخطابات الأدبية، ومعيارا تصنيفيا للنصوص الإبداعية، ومؤسسة تنظيرية ثابتة، تسهر على ضبط النص أو الخطاب وتحديد مقوماته ومرتكزاته، وتقعيد بنياته الدلالية والفنية والوظيفية من خلال مبدأي: الثبات والتغير. ويسهم الجنس الأدبي في الحفاظ على النوع الأدبي، ورصد تغيراته الجمالية الناتجة عن الانزياح والخرق النوعي "[1].

ورد عبارة "رواية" في يسار الغلاف مكتوبة بخط أسود بارز متوسط الحجم لتستقطب القارئ، إذ يعد هذا الجنس الأدبي من أكثر الأجناس المسيطرة على الساحة الأدبية في العصر الحديث والمعاصر وأقربها إلى القراء، لما تعالجه من موضوعات مستوحاة من الواقع ومعبرة عنه بطريقة شعرية خارقة للمألوف، خاصة في ظل التطور الذي شهده هذا الجنس الأدبي. وعليه فعتبة التجنيس تساعد القارئ في انتقاء ما يريد قراءته "شعر، رواية، قصة، مسرحية".

[1] - جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، ص 38.

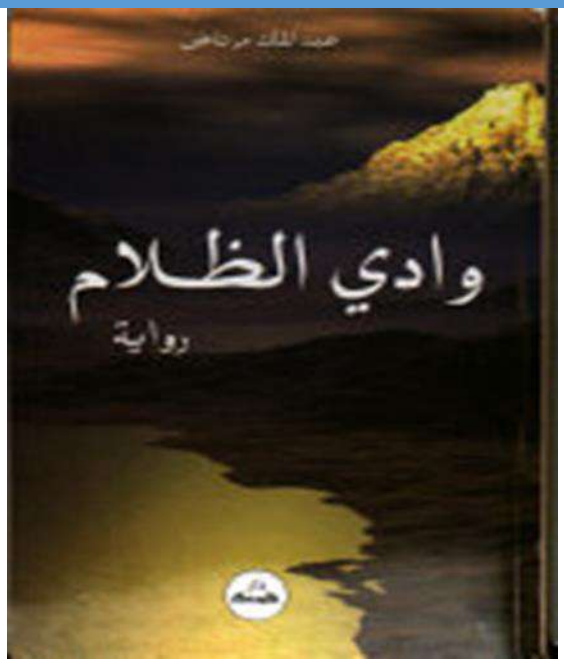
ومن العتبات المصاحبة للغلاف أيضا نجد دار النشر والبيانات المتعلقة بها، ظهرت دار النشر " بظهور صناعة الطباعة وأنظمة تصنيف المكتبات وما تبعها من قوانين حقوق الملكية الفكرية "[1]. ولاسم دار النشر أهمية بالغة في تكوين الانطباع الأول لدى القراء، فأول ما يتبادر إلى أذهاننا عند قراءة اسم دار النشر هو السمعة التي تتمتع بها ما إذا كانت مشهورة أو لا ونوعية الأعمال الصادرة عنها، فدار النشر التي لها تاريخها البارز واسمها العريق في طباعة الأعمال الأدبية لابد لها أن تكون كل المطبوعات الصادرة عنها متميزة ذات مستوى فني رفيع، وعليه فعتبة دار النشر تساعد القراء في انتقاء ما يناسبهم من الكتب[2].

وردت أيقونة دار النشر في هذه الرواية في الوسط السفلي من الغلاف، باللون الأسود وخط صغير مكتوبة باللغة العربية، وقد صدرت رواية مرايا متشظية عن " دار هومة "، تعتبر دار النشر هي الرابط الذي يتم من خلاله ايصال العمل الفني للقراء أي تؤدي وظيفة إشهارية كما أنّها تؤدي وظيفة جمالية من جهة أخرى فهي المسؤولة عن الجانب الشكلي للكتاب وذلك من خلال إخراجه في قالب فني يستقطب القارئ ويشده إليه.

المطلب 02: الغلاف في رواية وادي الظلام

[1] - محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط 01، 2008، ص 141.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص 143.



1-المستوى التعييني:

وردت رواية وادي الظلام في 282 صفحة، يحتوي الغلاف على لوحة فنية تأخذ مجمل الواجهة تتشكل من جبل، وادي، وسهول، وهذه هي الأماكن التي تدور فيها أحداث الرواية ومن المقاطع التي تصف لنا هذه الأمكنة داخل الرواية:

" الجلولية، يا أولادي، ويا بناتي، وكما تعلمون، تمتد على مساحات شاسعة مما يلي وادي الظلام إلى نهاية، لا نهاية لها في الحقيقة! (...) بعضها سهلي منبسط، وبعضها جبلي وعر، وبعضها الآخر صحراوي شاسع، وكلها يمتد إلى أقصى آفاق الأرض "[1].

جاءت لوحة الغلاف على شكل منظر طبيعي تتجسد فيه سماء ملبدة بالغيوم السوداء يتخللها بعض من اللون الأحمر المائل للبرتقالي، ونجد على يمين الواجهة جبل شامخ قمته تشع بالضوء، أما على اليسار نجد جبل ملون بالأسود

[1] - عبد الملك مرتاض، وادي الظلام، منشورات مختبر السرد العربي، د ط، قسنطينة – الجزائر، 2012، ص 236.

أقل شموخا من سابقه، وبمحاذاة الجبلين نجد سهل أطرافه مخضرة يقابله وادي مياهه صفراء، وقد ورد وصف هذه الأمكنة في الرواية كما يلي:

" تمتد الدُّور المنتشرة الكثيرة في المحروسة التي هي بمثابة عاصمة الجلولية من أصل وادي الظلام إلى قمة جبل بني جلول. وهي قمة عالية تتفرع منها سلسلة قمم جبلية أقل منها ارتفاعا "[1].

ورد اسم الكاتب في أعلى الواجهة مكتوب بخط صغير باللون الأبيض، وفي وسط الواجهة نجد عنوان الرواية " وادي الظلام " باللون الأبيض وخط كبير، وتحت العنوان مباشرة وعلى الجهة اليسرى حدد الكاتب نوع جنسه الأدبي إذ نجده كتب عبارة " رواية " باللون الأبيض أيضا وخط متوسط الحجم، أما في أسفل الواجهة نجد دائرة باللون الأبيض مكتوب داخلها " دار هومة " بخط صغير ولون أسود، وهي دار النشر التي صدرت عنها الرواية.

2-المستوى الدلالي:

يعتبر اللون وسيلة للتعبير والفهم في الوقت نفسه فلا يمكننا الاستغناء عن الألوان لأنّها موجودة في كل مكان، وقد احتوت واجهة رواية " وادي الظلام " على أكثر من لون بدءا من الأبيض الّذي كتب به اسم المؤلف، إذ يعد من الألوان الإيجابية يوحي بالاطمئنان والراحة الّتي تتخلل نفسية الكاتب، " الطهارة والنور والغبطة والفرح والنصر والسلام، رمز للصفاء، ونقاء السريرة، والهدوء والأمل، وحبّ الخير والبساطة في الحياة وعد التقيّد والتكلّف "[2]، إذ يعكس هذا اللون ما يختلج نفسية الكاتب من أمل وتفاؤل بالغد المشرق، فالأبيض هنا ليس مجرد لون وإنّما أداة معبرة عن النور وهنا تكمن القيمة الجماليّة لهذا اللون في مدى قدرته

[1] - مصدر سابق، ص 237.
[2] - مرضية آباد، رسول بلاوى، دلالات الألوان في شعر يحيى السماوى، ص 17.

على استيعاب ما يجول في نفس الكاتب من جهة وايصال المعنى المراد للقارئ من جهة أخرى.

أما عن دلالة اللوحة الفنية التي يحملها الغلاف فقد جاءت تعكس الحالة التي يعيشها أهل الجلولية في وادي الظلام من أيام سوداء دموية، وإذا بحثنا عما وراء الرواية وما ترمي إليه نجد الكاتب كأنّه يسقط هذه الأحداث على الفترة الدامية التي عاشتها الجزائر في فترة الاستعمار ثم العشرية السوداء، فذلك السواد ما هو إلا تعبير عن الدمار والحزن والخوف الذي يعيشه الشعب أما ذلك اللون الأحمر فهو دليل على القتل وسفك دماء الأبرياء. فقد ارتبط اللون الأحمر بالنار والحرارة الشديدة والحزن والعنف ومن أكثر سمات هذا اللون ارتباطه بالدم فهو لون مخيف نفسيا [1]، فيجسد لنا هذا اللون المجازر التي شهدتها الجزائر، ونجد على يمين اللوحة صورة لجبل شامخ قمته تشع بالضوء وكأنه نور الشمس الذي يوحي بالأمل وغد مشرق ويبعث شيئا من الراحة والهدوء أما على اليسار نجد جبل ملون بالأسود أقل شموخا من سابقه وقد جسد لنا هاذين الجبلين ثنائية الظلام والنور والصراع الذي كان قائما بين الخير والشر إذ يوحي لنا ذلك الجبل الشامخ المضيء على أنّ الخير دائما ينتصر مهما طالت أيام الظلام فلا بد للشمس أن تشرق يوما. كما يحيلنا ذلك اللون الأحمر والبرتقالي الموجود في اللوحة إلى ظاهرة احمرار الشفق إذ تسرد لنا هذه الظاهرة الشروق والغروب الذي يطال جهة وينير جهة أخرى وإذا ربطنا هذا مع مجريات الرواية وزمن كتابتها فيمكننا القول أنّ ذلك الغروب هو تجسيد للاستعمار الفرنسي والعشرية السوداء فتلك الفترات كانت بمثابة غروب طويل حل على الجزائر ولم ترى النور بعده إلا بعد سنين من الجمر.

[1] - مرجع سابق، ص 24.

يمتد أمام الجبلين سهل أطرافه خضراء يقابله في الجانب الأيسر وادي مياهه صفراء، يشير اللون الأخضر عادة إلى الطبيعة والحياة والوفرة والغنى، إذ يأخذنا هذا اللون إلى فصل الربيع وحيويته فهو لون " الأمل، القوة، طول العمر، هو لون الخلود الذي ترمز إليه كونيا الغصون الصغيرة الخضراء " [1]، وربما يرمز به الكاتب هنا إلى الخيرات والثروات التي تتمتع بها الجزائر، في المقابل كان لون المياه مائل إلى الأصفر، وهو لون يدل على الذبول وشيخوخة الأشجار، لون الخريف، وكأنما يحيلنا إلى نهاية الحياة وانعدام الحيوية فالأصفر " يبشر بالزوال، بالشيخوخة ، بدنو الموت . ذاهبا إلى مداه الأقصى، يصبح الأصفر بديلا عن الأسود "[2] وهنا كذلك جمع الكاتب بين ثنائيتين متضادتين من خلال توظيفه الأصفر والأخضر، إذ يريد أن يوصل لنا فكرة أنّ الجزائر وعلى الرغم من أنها غنية بثرواتها وخيراتها إلا أنّ شعبها كان يعيش في تلك الفترة في حرمان، وكأنّ الحياة منعدمة فيها، كما يحمل اللون الأصفر دلالة الخيانة والغدر، وهذا ما كانت تتعرض له الجزائر في تلك الفترة،

أما تلك الدائرة البيضاء التي تظهر لنا في أسفل الواجهة والتي خصصت لكتابة دار النشر، فكأن الكاتب من خلال اختياره وتوظيفه للون الأبيض يدعو إلى السلم والسلام والتمسك بالأمل على الرغم من الظروف التي تشهدها البلاد، فقد جاء اللون الأبيض هنا بمثابة الضوء الذي ينير الظلام في لوحة امتلأت بالألوان التشاؤمية.

إنّ المتتبع لمتن الرواية يكتشف أن صورة الغلاف جاءت وكأنها تلخيص بالرسومات والألوان عما ورد في طيات النص، وهذا ما جعل من الغلاف بحد ذاته نصا، فكل بنية من بنياته تسرد قصة لا نعرف معناها الحقيقي إلا من خلال

[1] - كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها)، ص 93.
[2] - المرجع نفسه، ص 110.

التعمق والبحث والربط بين الصورة والكلمة واللون لنكتشف المعنى الدلالي الذي يرمي إليه الكاتب، وهذا ما جعل من الغلاف ذو وظيفة إفهامية تشرح معنى النص وتقربه إلى ذهن المتلقي من جهة وشعرية من جهة أخرى.

يعد الغلاف في رواية مرايا متشظية ووادي الظلام بمثابة فضاء من الرموز والإشارات، أي فضاء إيحائي لا يمكننا معرفه ما يسرده إلا من خلال تفكيك بنياته ودراستها، ثم إعادة الربط واكتشاف العلاقات القائمة بينها وبين النص، فيكون للغلاف هنا وظيفة إغرائية تجذب المتلقي وتسحبه إلى داخل النص لسد تلك الفجوة الموجودة بين الشكل الخارجي للرواية أي غلافها الخارجي ومضمونها، أو لإيجاد أجوبة لتلك الأسئلة التي تراوده عند رؤيته لهذا النص الموازي، فقد اعتمد الكاتب هنا سياسة التلميح بدلا من التصريح، فجعلنا نرسم في ذهننا أفق توقعات غير أنّ الغوص في متن النص كشف لنا غير ذلك، كل هذه العناصر بالإضافة إلى اختيار الكاتب لألوان تتناسب مع اللوحة الفنية من جهة ومع الحدث الذي عالجته الروايات من جهة أخرى، ساهمت في تشكيل غلاف يسرد لنا مضمون الروايات بطريقة شعرية وفنية، فالغلاف في هذه الحالة كان عبارة عن خطاب غير لغوي يروي لنا قصة من قصص الرواية بلغة الأشكال والألوان، فهي بمثابة نص بديل ينوب عن النص الأصلي ويساهم في تقريبه إلى ذهن المتلقي .

المبحث الثالث: شعرية السرد في بنية العنوان

المطلب01: العنوان في رواية مرايا متشظية

1-المستوى التعييني

2-المستوى الدلالي

المطلب02: العنوان في رواية وادي الظلام

1-المستوى التعييني

2-المستوى الدلالي

إذا كانت الصورة التي يحملها الغلاف تعبير بصري بواسطة الألوان والأشكال فإنّ العنوان هو تعبير لساني، وبهذا يعتبر العنوان من العتبات اللغوية، أو هو رمز لغوي قصير يحمل بين طياته معنى النص الواسع بكل ما يحتويه من دلالات، وعليه يشكل ركيزة أساسية لفهم النص فهو مفتاح أساسي للولوج إلى متن العمل الأدبي، وأول ما يجذب القارئ ويولد لديه الرغبة والفضول للاطلاع على فحوى النص، لأنّ أول ما تقع عليه أعيننا عند ملامسة أي كتاب هو العنوان، إذ يعد من أهم العناصر التي يحملها الغلاف، ومن هذا المنطلق أصبح الاهتمام به كبيرا، ليس من ناحية اختيار المصطلحات المناسبة لتشكيله فقط وإنما أيضا بطريقة كتابته، أي نوع الخط الذي يكتب به العنوان واللون وكذلك موقعه من الغلاف ولكل هذا دلالة معينة.

حاز العنوان على مفاهيم عديدة يعرفه نعمان بوقرة بقوله " أي عنوان لأي كتاب يكون عبارة صغيرة تعكس عادة كلام عالم النص المعقد الشاسع "[1]، فالعنوان هو عبارة صغيرة تختزل معنى النص وتعبر عن معناه الواسع. وعلى الرغم من أنّ العنوان هو أول ما يبدأ به المتلقي عند الشروع في قراءة أي كتاب إلا أنّه آخر ما يضعه الكاتب، فالكاتب لا يضع العنوان إلا عندما ينهي عملية نسج النص " فالمؤلف يقوم بعمليتين اثنتين: كتابة المتن / النص، ثم بعد ذلك اختيار عنوان ملائم مؤثر كاف شاف لذلك المتن، من هنا تتأخر عمليّة اختيار العنوان عند المبدع إلى الآخر، وهذا عكس ما نجده عند القارئ المهتم الذي يقوم أيضا بالعمليتين نفسيهما، ولكن بترتيب مختلف، حيث تتقدم عمليّة تعرف العنوان وتتأخر عمليّة قراءة المتن، شريطة أن تكون عتبة العنوان – وهي رسالة موجهة

[1] - نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، جدارا للكتاب العالمي، ط 01، عمان – الأردن، 2009، ص 125.

من المبدع إلى القارئ – مقنعة، مؤثّرة وجذابة "[1]. ويمكن أن نلخص هذه العملية في المخطط التالي:

الكاتب ⟸ النص ⟸ العنوان

القارئ ⟸ العنوان ⟸ النص

وفي عملية بناء دلالة العنوان في علاقته بالنص يمكن أن ينطلق القارئ الباحث في تحليله من النص إلى العنوان، فالعملية دائرية متواشجة الأطراف.

وفي تعريف آخر العنوان هو " مجموعة من العلامات اللسانية، من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعنيه، تشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف "[2]. فالعنوان هو عبارة عن مدخل لعالم النص ومفتاح من مفاتيحه، يهدف لجذب المتلقي وإغرائه، ويعتبر من أهم العناصر " المكونة للمؤلف الأدبي، ومكونا داخليا يشكل قيمة دلالية عن الدارس، حيث يمكن اعتباره ممثلا لسلطة النص وواجهته الإعلامية، التي تمارس على المتلقي إكراها أدبيا، كما أنه الجزء الدال من النص الذي يؤشر على معنى ما، فضلا عن كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النص والمساهمة في فك غموضه "[3]، وعليه فالعنوان يساهم بنسبة كبيرة في الانطباع الذي يحدثه النص في المتلقي، بل ويكاد يحمل هذه المهمة على عاتقه فشعرية النص من شعرية العنوان، ودراسة أي عمل أدبي ومحاولة فهمه تكون انطلاقا من العنوان، لأنه المفتاح الذي من خلاله نستطيع أن ندخل إلى متن النص دخولا صحيحا، فهو الذي يتيح " للقارئ الدخول إلى عالم النص دخولا شرعيا، فتناسي العنوان أو إهماله يجعل التعامل مع النص – عموما – تعاملا غير شرعي، وعدم الشرعية يتبعه نوع من السلوك

1 - لعموري زاوي، شعرية العتبات النصية، ص 124.
2 - عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 67.
3 - لعموري زاوي، شعرية العتبات النصية، ص 122.

المغلوط، حتى يضطر القارئ – أحيانا – إلى القفز والتسلق والاختطاف، وينتهي به الأمر إلى امتلاك النص امتلاكا مشوها أو منقوصا، ذلك أن غياب (المفتاح – العنوان) سوف يدفع القارئ للدخول من المكان المتاح، فيكون – أحيانا – من النافذة، وأحيانا من الشرفة، وأحيانا من النافذة الخلفية أو الجانبية، وكل هذا يقدم الوعي المشوه بالنص "[1]، فالعنوان هو الطريق الصحيح المؤدي إلى النص.

أشار جيرار جنيت (G. Genette) إلى أربعة وظائف للعنوان وتتمثل في الوظيفة التعيينية، ومن خلالها يعطي الكاتب اسما للكتاب يختلف به عن الكتب الأخرى، وظيفة وصفية، وتتعلق بمضمون الكتاب أو بنوعه مثلا رواية، قصة... أي متعلقة بجنس الكتاب، وظيفة إيحائية، وتتعلق بالطريقة أو الأسلوب الذي يعين العنوان به هذا الكتاب، وظيفة إغرائية وهي تسعى للتأثير على القارئ وجذبه لاقتناء الكتاب[2].

أما عن العناصر الّتي يتكون منها العنوان والصيغ التي يأتي على شاكلتها فهمي متعددة ومختلفة، فالعنوان " كجملة قد تكون مكونّة من اسم العلم – كما ألمحنا – أو أحياء أو أمكنة، أو أرقام وتواريخ، ويتم الربط بينها بأدوات الربط، وهو ما يبرر هذه التعددية داخل حداثة العنوان الروائي، ومكوناته من حيث التركيب "[3]، ولكل من العناصر السابقة دلالتها.

يحدد لعموري زاوي ثلاثة مكونات للعنوان وهي المكون الاسمي، المكون الزمني، المكون الفضائي سندرجها فيما يلي: [4]

---

[1] - محمد عبد المطلب، بلاغة السرد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، سبتمبر، 2001، ص 18 – 19.

[2] - ينظر: عبد المالك اشهبون، العنوان في الرواية العربية، محاكاة للدراسة والنشر والتوزيع، ط 01، دمشق – سوريا، 2011، ص 19 – 20.

[3] - لعموري زاوي، شعرية العتبات النصية، ص 179.

[4] - المرجع نفسه، ص 180.

أولا: المكوّن الاسمي: ونقصد به العناوين التي تكون عبارة أسماء أعلام كروايات جمال الغيطاني بعنوان " الرفاعي " و " حكايات الغريب " وروايته الشهيرة " الزيني بركات ".

ثانيا: المكوّن الزمني: وكأن يكون العنوان يحمل معلومات عن الزمن ككتاب " أوراق شاب عاش منذ ألف عام " لجمال الغيطاني، ورواية " مائة عام من العزلة " لغابريال غرسيا ماركيز (Gabriel García Márquez)

ثالثا: المكوّن الفضائي: وذلك حين تشخص العنونة المكان بفضاءاته المتعددة الضيقة والواسعة كرواية بعنوان " متون الأهرام " لجمال الغيطاني.

العنوان رسالة لغوية تكشف لنا عن معاني النص وما يرمي إليه، ونميز بين نوعين من العنوان، عنوان رئيسي وعناوين ثانوية، وعلى الرغم من أن العنوان هو أول ما يظهر على الكتاب إلا أنّ الكاتب لا يحدده إلا بعد انتهائه من كتابه عمله الإبداعي، لأنّ المتن هو من يتحكم في طبيعة العنوان وطريقة صياغته، وبهذا يشترط في العنوان أن يكون مختصرا ومكثفا من حيث المعنى يتكون من كلمة أو كلمتين تنوب عن النص وتختزله وتحتويه.

المطلب01: العنوان في رواية مرايا متشظية

أ-المستوى التعييني:

ورد عنوان رواية " مرايا متشظية " في وسط الغلاف أعلى الصورة الفنية التي تحملها واجهة الكتاب بخط كبير وثخين حيث شغل مجمل المساحة من اليمين إلى اليسار، اختار الكاتب تدوينه باللون الأسود البارز، وقد تكون العنوان من كلمتين.

ب-المستوى الدلالي:

يعتبر الأسود من الألوان التشاؤمية إذ يحمل بين طياته العديد من الدلالات السلبية كالحزن والألم وقد اختار الكاتب هنا تدوين عنوانه باللون الأسود تعبيرا عن حالته النفسية من جهة، وتماشيا مع الأحداث التي تحتويها الرواية من جهة أخرى، إذ يلمح به إلى عدم الاستقرار والدمار والخوف من المجهول والتشتت، وإذا قمنا بمقارنة حجم الخط الذي كتب به العنوان مع حجم الخط الذي كتبت به باقي الأيقونات على الغلاف كالاسم المؤلف، ودار النشر، نجد أنّ العنوان قد شغل حيزا أكبر على واجهة الغلاف، وهذا ما يدل على أنّه أيقونة دلالية موازية للنص الإبداعي، لما يشكله من دور مهم في جذب القارئ إلى متن النص، كما يساعده بنسبة كبيرة في فهم موضوعه والتخمين لما يدور بداخله من أحداث، فلا يمكننا الوصول إلى النص إلا عبر هذه العتبة ومن خلالها نقتحم عالم النص.

جاء العنوان عبارة عن جملة اسمية مركبة من اسمين نكرة، تدل الجملة الاسمية عادة على السكون والثبات وعدم الحركة، لتنطبق هذه الدلالة على ما جاء في مضمون الرواية وعلى أهل الروابي السبع فكأنهم في سكون دائما أو لا وجود لهم ولا حياة لديهم جراء ما يقترفونه من جرائم واغتيالات، وما يجسد هذا داخل الرواية قول الراوي " أنت تعيش خارج إطار الزّمن. خارج إطار المكان. لا زمانُك زمان. ولا مكانك مكان. وجودُك في اللاّزمان واللاّمكان. وجودك وراء قبضة التاريخ الذي لَمّا يكن على الرّغم من كينونته... أو الكائنة... أو اللاّكائنة في اللاّكينونة ... أنت حقاً لا تدري "[1].

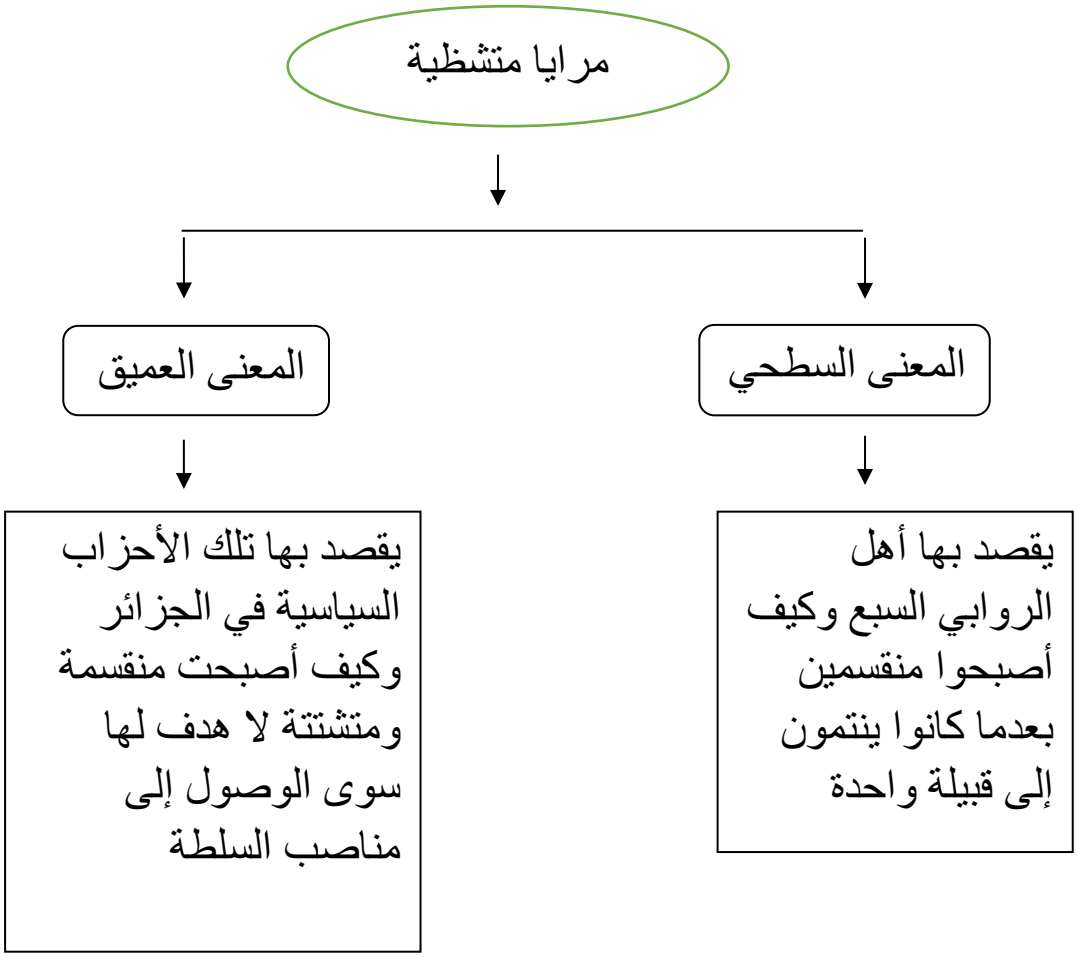
أما عن صيغة التنكير التي ورد عليها العنوان فقد أراد الكاتب من خلالها تشغيل عقل المتلقي إذ طرح لنا شيئا غامضا غير معلوم ومجهول بالنسبة للمخاطب يستدعي منا التنقيب في مضمون الرواية للكشف عنه، وقد تركب

[1] - عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية، ص 15.

العنوان من كلمة " مرايا " مصحوبة بكلمة " متشظية " فما علاقة هذه الكلمات بمضمون الرواية؟ وماذا يقصد بهما الكاتب؟ هذه هي الأسئلة التي تتبادر إلى ذهننا عند قراءة العنوان لأنّه جاء غير مباشر لا نعرف ما المقصود منه إلا بتتبع متن الرواية.

بدراستنا للرواية نكتشف أنّ الكاتب قد أطلق عبارة مرايا متشظية على تلك الروابي السبع، فبعدما كانوا ينتمون إلى قبيلة واحدة تفككوا إلى سبعة روابي، وعمت بينهم ثقافة الاغتيال فأصبحوا يتناحرون فيما بينهم، يقول السارد " تفرق أبناء غَلَيان إلى سبع روابي. كانت تجاور أرضهم الأولى وتشرف على بعض أطرافها. وَلَد كلّ واحد منهم أولاداً كُثْراً في وقت قصير جداً (...) ولما تكاثروا على تلك الروابي فشت بينهم ثقافة الاغتيال. ثقافة حذقوها من العفريت جرجريس لسهولتها. سالت الدماء بينهم أنهاراً "[1]. وهذه الروابي السبع التي يدور حولها موضوع الرواية ما هي إلا تجسيد ورمز لتلك الأحزاب السياسية المتكالبة على السلطة في الجزائر فقد أصبحت مثل المرآة المتشظية غير صالحة للاستعمال تجرح كل من يلامسها، وظيفتهم الوحيدة سفك الدماء من أجل إشباع رغباتهم والوصول إلى مبتغاهم وقد تعلموا هذه الثقافة من العفريت جرجريس ويقصد الكاتب هنا بالعفريت جرجريس الاستعمار الفرنسي، فعنوان الرواية ورد بصفة غير مباشرة ينطوي على الكثير من الرموز والتلميحات التي لا نستطيع إدراكها من خلال القراءة السطحية، ومن هنا فعنوان الرواية يسرد لنا معنيين الأول سطحي والثاني عميق ، سندرجه في المخطط التالي :

[1] - مصدر سابق، ص 14.



المطلب 02: العنوان في رواية وادي الظلام

أ-المستوى التعييني:

يتمركز عنوان رواية " وادي الظلام " في وسط الغلاف تحت اسم المؤلف مباشرة، بخط كبير وثخين بارز، وقد اختار الكاتب اللون الأبيض لتدوين عنوانه.

ب-المستوى الدلالي:

يشير الكاتب باللون الأبيض الّذي دون به العنوان إلى بصيص الأمل الموجود، والنور والسلام والخير على الرغم من تلك الألوان التشاؤمية الّتي يحملها الغلاف، ويتجسد هذا الأمل داخل الرواية من خلال تلك الجمعية الّتي

كانت تدافع عن حقوق المرأة والأطفال في قول السارد " لكن كثيراً من الرجال كانوا لا يرتاحون لنشاط الجمعية وما تنهض به لإخراج المرأة في الجلولية من الظلام إلى النور، فكانوا يخشون أن تزيح أفكارك المستنيرة الظلام من العقول الغافلة "[1]. فقد كانت تلك الجمعية ورئيسها المعلم أحمد بمثابة نقطة النور في قبيلة طغى فيها الظلام والجهل.

تتركب بنية العنوان من جملة اسمية تحمل كلمتين بصيغة المفرد وقد جاءت الكلمة الأولى " وادي " معرفة بالإضافة أما الكلمة الثانية وهي " الظلام " فقد جاءت معرفة بالألف واللام، يشير الوادي عادة إلى الخير والبركة لما فيه من مياه وبهذا يكون الوادي هنا رمز للخير والعطاء، أما الظلام فهو رمز لعدم الوضوح والظلال والمجهول كما يشير إلى الرعب، وعن علاقة هذه الكلمات بالرواية فالوادي هو المكان الذي تجري فيه الأحداث أي قبيلة الجلولية، أما الظلام فهو يشير إلى حالة الجهل التي كانت سائدة في القبيلة، غير أنّ بالتمعن والنظر في ما وراء الرواية والدلالات التي تفضي لها يتضح لنا أن عبد الملك مرتاض يقصد بالوادي الجزائر التي تتمتع بالثروات والخيرات مما جعلها دائما عرضة للأعداء طمعا في خيراتها، وما يرمز لهذا داخل الرواية قول السارد:

" كانت الجلولية مكتفية بمواردها الطبيعية لا تحتاج إلى أي شيء من غيرها، بل هي التي كانت تبيع ما كان يزيد عن حاجتها الغذائية والصناعية والحيوانية إلى القبائل الأخرى "[2].

أما الظلام فيرمز به إلى تلك الجهات المتكالبة على الجزائر من أجل نهب ثرواتها كالاحتلال الفرنسي والإرهاب، ومن دلالة هذا داخل الرواية قول السارد:

---

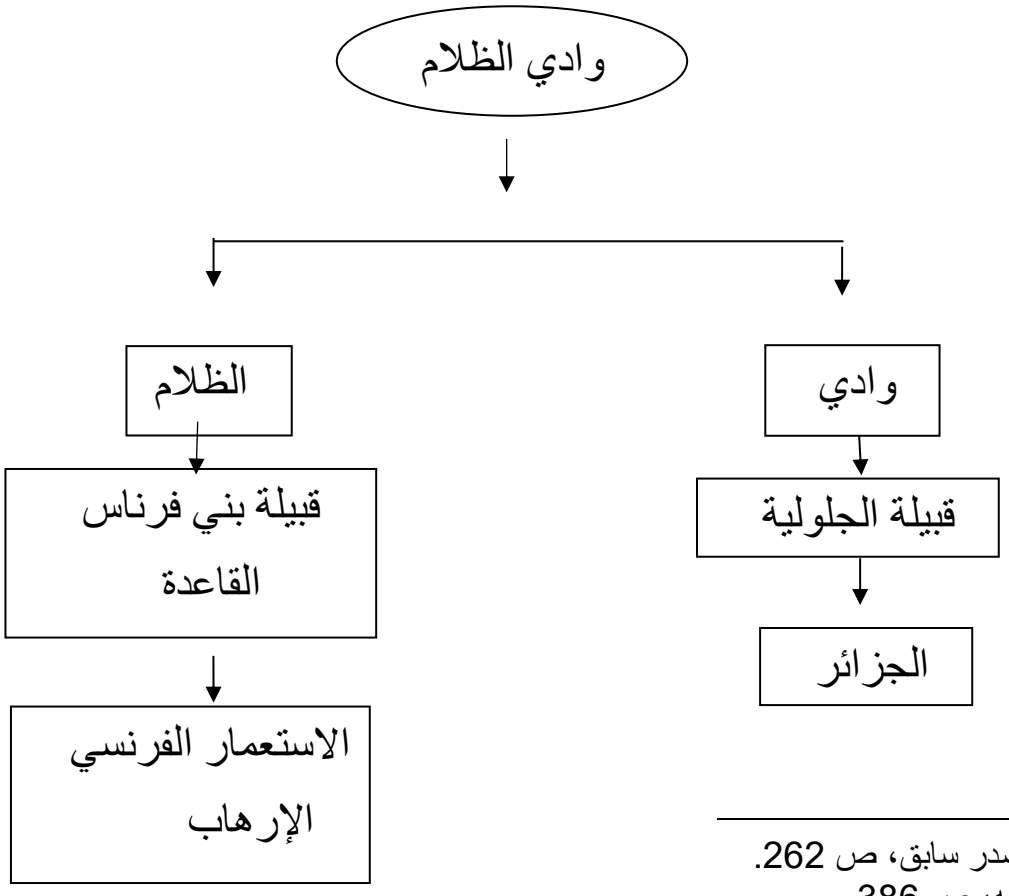
[1] - عبد الملك مرتاض، وادي الظلام، ص 301.

[2] - المصدر نفسه، 247.

" ولم يزل أهل الجلولية على ذلك من رغد العيش وراحة البال إلى أن دُفِعتْ إليهم، يوما قبيلة بني فرناس التي جاءتهم من الشمال، عن طريق البحر، وعلى قوارب سوداء، على حين غفلة من أمرهم فاحتلت الجلولية بعد مقاومة لم تكن في مستوى الدفاع عن قيم القبيلة العظيمة التي عُرفت بها عبر تاريخها الطويل... "[1].

يرمز السارد من خلال هذا المقطع إلى الاحتلال الفرنسي، ويضيف السارد مقطعا آخر يرمز به إلى الإرهاب والعشرية السوداء التي عاشتها الجزائر، يقول:

" لكن أبا هيثم قائد القاعدة، أراد أن يكسر هذا الصمت فخاطب أصحابه الباقين معه في المجلس ... "[2]، فالإرهاب والاحتلال الفرنسي هما النقطة السوداء والظلام الذي كان يكسو الجزائر، وجعل أهلها يعيشون الحرمان والمعاناة على الرغم من خيراتها وثرواتها، فتجسدت الجزائر داخل الرواية في الوادي، وتجسد الإرهاب والاحتلال الفرنسي في الظلام. ونلخص هذا العنوان في المخطط التالي:



[1] - مصدر سابق، ص 262.
[2] - نفسه، ص 386.

تتجلى شعرية السّرد في بنية عنوان رواية مرايا متشظية ورواية وادي الظلام، في ذلك الجانب الرمزي والدلالي الذي وظفه الكاتب من أجل استدراج المتلقي وسحبه إلى داخل النص، ليسد تلك الثغرات التي تبقى في ذهنه عند قراءته للعنوان، فمعنى العنوان هنا لا يكتمل إلا من خلال الاطلاع على النصّ، وبهذا فقد جاءت عناوين هذه الروايات غير مباشرة تستدعي منا البحث في بنياتها لاكتشاف ما تسرده، اعتمد الكاتب فيها التلميح بدلا من التصريح فجرد الكلمات من معناها القاموسي المعتاد وشحنها بمعاني أخرى، فنجد مثلا مرايا متشظية هنا أصبحت تدل على الروابي السبع كما تدل على الأحزاب السياسية في الجزائر، كما أنّ كلمة وادي تدل في الرواية على قبيلة الجلولية، كما يشير الكاتب بها إلى الجزائر، في حين تدل كلمة الظلام على قبيلة بني فرناس والقاعدة وترمز للاستعمار الفرنسي والإرهاب، فأصبحت الكلمة الواحدة تفضي لعدة دلالات وهذا ما نسميه بتفجير اللغة وهنا تكمن سردية هذه العناوين.

المبحث الرابع: شعرية السرد في بنية الإهداء

المطلب01: الإهداء في رواية مرايا متشظية

1-المستوى التعييني

2-المستوى الدلالي

يعتبر الإهداء من النصوصّ الموازية الّتي لها دور كبير في فهم النصّ، نظراً لما يحدثه من تأثير في المتلقي، خاصة إذا كانت له صلة مع مضمون الرواية، فيصبح بمثابة همزة وصل تربط بين الجزء الخارجي للرواية ومضمونها، وتساعد القارئ في فك شفرات النصّ والتعرف على مقاصد الكاتب، وبهذا يغدو الإهداء نصاً يحاور المتلقي ويستقطبه لدراسته والكشف عن بنياته والوقوف على وظائفه الدلالية والشّعرية، والإهداء في أبسط مفاهيمه هو عبارة عن مجموعة من الأسطر تكون إما شعراً أو نثراً، يتوجه بها الكاتب إلى نفسه أو أصدقائه أو أهله أو العامة من الناس.

حظي الإهداء بعدة دراسات غربية وعربية، فنجد جميل حمداوي قد خصص لهذه العتبة كتابا كاملا بعنوان " شعرية الإهداء "، يقول في تعريفه " ويقصد بالإهداء ما يرسله الكاتب أو المبدع إلى الصديق، أو الحبيب، أو القريب أو الزميل، أو المبدع، أو الناقد، أو إلى شخصية هامة أو مؤسسة خاصة أو عامة، في شكل هدية، أو منحة، أو عطية رمزية أو مادية "[1]، فالإهداء عبارة عن رسالة قصيرة يوجهها الكاتب إلى شخص ما، أو مجموعة من الأشخاص ويكون الغرض منها الشكر والتقدير أو العرفان والامتنان... إلخ، ويرى جميل حمداوي في موضع آخر أنّ الإهداء هو " تقليد ثقافي وفني، يدخل المبدع أو المؤلف بواسطته مع المتلقي أو القارئ في علاقة وجدانية حميمية قوامها التواصل العلائقي البناء والهادف إنسانيا، سواء أكان سياسيا أم اجتماعيا أم ثقافيا أم فنيا أم أدبيا "[2]. يصبح الاهداء من هذا المنطق رسالة وجدانية وفنية تربط المؤلف بالمتلقي ضمن علاقة هادفة.

---

[1] - جميل حمداوي، شعرية الإهداء، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، ط 02، المملكة المغربية، 2020، ص 09.

[2] - المرجع نفسه، ص 10.

كما أشار جميل حمداوي إلى أنواع الإهداء، فيكون إما ذاتيا وهنا عندما يتوجه الكاتب بالإهداء إلى نفسه، أو غيريا عندما يتوجه به إلى الغير أو الآخر ويكون إما خاصا أو عاما[1]. ويميز جميل حمداوي من جهة أخرى بين نوعين من الإهداء وهما إهداء العمل وإهداء النسخة " فالأول مرتبط بالكتاب أو العمل المطبوع، وهو فعل رمزي ذو طابع عام. ويقترن الثاني بالنسخة الموقعة، ويحمل توقيع المؤلف المباشر، سواء أكان مرتبطا بالكتاب أم بالمخطوط. ومن جهة أخرى، هو فعل حميم متميز ذهنيا ووجدانيا وحركيا، وتواصل خاص مع القراء، يحمل دلالة من نوع خاص "[2].

تطرق جميل حمداوي في كتابه شعرية النص الموازي إلى تاريخ الإهداء، وأهم الدراسات الغربية والعربية التي تطرقت إلى شعرية الإهداء، فيرى أنّ الدراسة التي قام بها جيرار جينيت (Gérard Genette) تحت عنوان (العتبات) هي الرائدة في هذا المجال، أما في الوطن العربي فنجد دراسة كل من عبد الفتاح الحجمري، بعنوان عتبات النص: البنية والدلالة، ودراسة نبيل منصر بعنوان الخطاب الموازي في القصيدة العربية المعاصرة، ودراسة عبد القادر الغزالي بعنوان قصيدة النثر العربية، حيث درس الإهداء في القصيدة النثرية عن الشاعر محمد الماغوط[3].

يعرف عبد الحق بلعابد الإهداء على أنّه " تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاصا (أو مجموعات واقعية أو اعتباطية)، وهذا الاحترام يكون إما في شكل مطبوع (موجود أصلا في العمل / الكتاب)، وإما في

---

[1] - ينظر: مرجع سابق، ص 18.
[2] - المرجع نفسه، ص 19.
[3] - ينظر: جميل حمداوي، شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، ص 95 – 96 .

شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة "[1]، فالإهداء في أبسط تعريفاته هو عبارة عن تقدير يتوجه به الكاتب إلى أشخاص هو يحددهم، ويأتي في أشكال مختلفة تختلف من كاتب إلى آخر.

أما عن وظائف الإهداء فقد تحدث عنها عبد الحق بلعابد وهي وظائف حددها جيرار جينيت وتتمثل في:

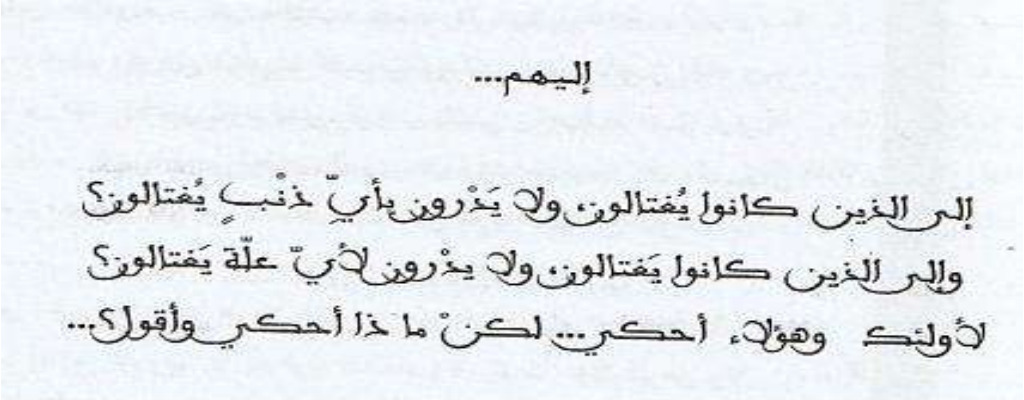
" الوظيفة الدلالية: هي الباحثة في دلالة هذا الإهداء وما يحمله من معنى للمهدى إليه، والعلاقة التي سينسجها من خلاله.

الوظيفة التداولية: وهي وظيفة مهمة لأنها تنشط الحركية التواصلية بين الكاتب وجمهوره الخاص والعام محققة قيمتها الاجتماعية وقصديتها النفعية في تفاعل كل من المهدي والمهدى له "[2].

تضمنت ثنائية الجحيم لعبد الملك مرتاض إهداء واحد أي أنّ الإهداء كان فقط في الرواية الأولى وهي رواية مرايا متشظية، أما رواية وادي الظلام فلم تحتوي على إهداء، وعليه سنقوم فيما يلي الكشف عن شعرية السرد في بنية الإهداء لرواية مرايا متشظية.

المطلب01: الإهداء في رواية مرايا متشظية

[1] - عبد الحق بلعابد، عتبات ج. جينيت من النص إلى المناص، ص 93.
[2] - المرجع نفسه، ص 99.


إليهم...

إلى الذين كانوا يُقتالون ولا يَدْرون بأيّ ذنبٍ يُقتالون؟
وإلى الذين كانوا يَقتالون ولا يدْرون لأيّ علّة يَقتالون؟
لأولئك وهؤلاء أحكي... لكنّ ما ذا أحكي وأقول؟...

أ-المستوى التعييني:

ورد الإهداء في رواية " مرايا متشظية " على شكل مقطع سردي يتكون من ثلاثة أسطر، وكما هو موضح في الصورة أعلاه نجد الكاتب قد استهل إهداءه بعبارة " إليهم... " ليتبعها بثلاثة نقاط حذف، وأسفل هذه العبارة نجد المقاطع السردية الثلاثة، ختم الكاتب كل مقطع بعلامة استفهام، وفيما يلي سنتطرق إلى دلالة كل ما جاء في الإهداء.

ب-المستوى الدلالي:

انفردت عبارة " إليهم... " في أعلى الإهداء ليتبعها الكاتب بنقاط حذف تدل على أنّه هناك كلام لم يرد الإفصاح عنه، ولا شك أنّ للموقع الذي جاءت فيه هذه الكلمة دلالة، إذ يهدف الكاتب من خلاله إلى لفت انتباه القارئ وجذبه للاطلاع على الإهداء، فقراءة هذه العبارة يشكل لدينا فضول ويشدنا لمعرفة من يقصد الكاتب وإلى من يتوجه بإهدائه خاصة وأنّه أشار للمهدى له بضمير الغائب " هم " فالكاتب هنا لم يفصح عن الأشخاص بطريقة مباشرة وإنّما اختار التعبير بضمير الغائب خوفا من الفضح السياسي.

يكون الإهداء عادة من المحب إلى المحبوب، سواء كان هذا المحبوب عبارة عن فرد أو جماعة من الأفراد، وعادة ما يكون عبارة عن رسالة شكر أو امتنان،

غير أنّ الإهداء في هذه الرواية كسر قوانين العادة وخرج عن المألوف، فقد كان عبارة عن خطاب اختار الكاتب أن يتوجه به إلى فأتين مختلفتين، يقول " إلى الذين كانوا يُغتالون، ولا يدرون بأي ذنب يُغتالون؟ " إذ يتوجه الكاتب بهذه العبارة إلى البشر المضطهدين الذين تسفك دماءهم بدون ذنب، وفي عبارة أخرى يقول " وإلى الذين كانوا يَغتالون، ولا يدرون لأي علة يَغتالون؟ " يتوجه الكاتب بها إلى المجرمين والطواغيت الذين يسعون في الأرض فسادا، فقد جاءت كلمات الإهداء قوية تعبر لنا عن مدى حقارة الإنسان عندما يحتقر أخاه الإنسان فتطمس كل معاني الأخلاق وتتحول إلى وحشية، كما استخدم الكاتب في اهداءه محسن بديعي ألا وهو الجناس وقد وقعت المجانسة بين لفظتي " يُغتالون " و " يَغتالون " ونوعه هنا جناس ناقص لأنّ الاختلاف وقع في هيئة الحروف بالإضافة إلى اختلاف المعنى وقد أحدث الجناس هنا جرسا موسيقيا ساهم في ربط المضمون بالأداء وتقوية المعنى وإيصاله للمتلقي بطريقة شعرية، إذ ساعد على تشكيل الموسيقى الداخلية للإهداء.

ختم الكاتب إهداءه بعبارة " لأولئك وهؤلاء أحكي ... لكن ماذا أحكي وأقول"، إذ تسرد لنا هذه العبارة الحالة النفسية التي تنتاب الكاتب من حزن وحسرة وضياع.

خرج الإهداء في رواية " مرايا متشظية " عن القالب الذي يأتي فيه عادة وانزاح عن دلالته المعتادة، فنجده يحمل بين طياته مشاعر الشفقة والحزن تارة، والغضب والعتاب تارة، والحسرة تارة أخرى، فالكاتب مزج بين عدة مشاعر في إهداء واحد، كل هذه الجزئيات تلاحمت لتشكل لنا مقطع سردي صاغه الكاتب في قالب شعري فني نستطيع من خلاله استشراف ما يدور داخل الرواية، كما أنّ الأسلوب الجمالي لهذا الإهداء يجذبنا للتعرف والبحث على ما يدور داخل

الرواية، فقد جاء الإهداء في رواية مرايا متشظية له علاقة وطيدة بمضمونها، ومن جهة أخرى نجد أنّ الكاتب قد استعمل سياسة التلميح بدلا من التصريح، فأشار للأشخاص الذين توجه بالإهداء لهم بضمير الغائب، مما ولد لدينا كقراء عنصر الإثارة والتشويق لمعرفة من يقصد الكاتب بكلامه، وهذا لا نتمكن منه إلا بالغوص في متن الرواية وتحليلها.

الفصل الثاني: شّعرية السّرد في بنية الشخصيات بنية المكان وبنية الزمان

- المبحث الأول: شّعرية السّرد في بنية الشخصيات.
- المبحث الثاني: شّعرية السّرد في بنية المكان.
- المبحث الثالث: شّعرية السّرد بنية الزمان.

تميزت الرواية في العصر الحديث والمعاصر عن باقي الأجنّاس الأدبيّة، وتفردت بخصائص ومميزات جعلت منها محط اهتمام العديد من الباحثين، قصد الكشف عمّا تَرُومُ إليه دواخلها المكنونة، فلم تعد الرواية ذلك الجنس الأدبي الذي يروي لنا قصة بالطريقة النمطية، وإنما شهدت تطورات على مستوى الشكل والموضوعات، فأصبح الكاتب يتحدث عن وقائع عاشها بنفسه أي تجربته الذاتية أو مجمل الحالات التي يشهدها في المجتمع المحيط به أو يروي قصة من نسج خياله، فنجده يربط بين الحقيقة والخيال لتشكيل عمله السردي، ولا شك أنّه يعتمد في بناء عمله الإبداعي على ثلة من التقنيات والعناصر التي تقوده إلى صياغة نص متكامل ومتجانس حتى يتسنى للمتلقي معرفة مقاصده، ومن بين هذه العناصر نذكر الشخصيات والمكون الزماني والمكاني.

للشخصيات دور مهم في بناء العمل السردي فهي المحرك الأساسي للنص ومن خلالها يكتسب ديناميكية فهي التي تقوم بالأحداث وتجسد أفكار الكاتب، فلا وجود لرواية بدون شخصيات تجسدها ولكل شخصية وظيفتها، فقد تحدث فلاديمير بروب (Vladimir Propp) في كتابه " مورفولوجيا الحكاية الشعبية " عن الوظائف واعتبرها بأنها عمل الشخصية وقد حصرها عند دراسته مائة حكاية شعبية روسية في إحدى وثلاثين وظيفة، والشخصيات حتى تؤدي وظيفتها لابد لها من إطار زماني ومكاني تتحرك فيه ومن خلاله.

يعتبر المكون الزماني والمكاني من أهم العناصر التي يبنى عليها الخطاب الروائي، فلا يمكننا أن نتخيل قصة بدون زمان ومكان، وقد اهتم النقاد بالزمان في السرد وأولوه عناية خاصة، فلم يعد مفهوم الزمن ينحصر في الفترة التي جرت فيها القصة ولم يعد الكاتب يعتمد على التسلسل المنطقي في رواية أحداث القصة، وإنما أخذ هذا العنصر منحى آخر مع ميلاد علم السرديات وأصبح يضم عدة تقنيات تساعد القارئ في فهم محتوى النص واستيعاب أحداثه، والمكان هو

الآخر لا يقل أهمية عن عنصر الزمان، فلم يعد المكان مجرد رقعة جغرافية تجري عليها أحداث الرواية، وإنما يلعب دورا مهما في الكشف عن طبيعة الشخصيات وترجمة حالتها النفسية ويمكنها من ممارسة وظائفها والتفاعل فيما بينها، واختيار الأمكنة داخل الرواية لا يكون عشوائيا وإنما لكل مكان يختاره الكاتب دلالة معينة.

وبما أنّ للعناصر السابقة - الشخصيات، الزمان، المكان – علاقة وطيدة مع بعضها البعض فقد اخترنا أن نخصص لها هذا الفصل.

المبحث الأول: شعرية السرد في بنية الشخصيات

المطلب 01: الشخصيات في رواية مرايا متشظية

المطلب02: الشخصيات في رواية وادي الظلام

تعتبر الشخصيات من العناصر الفعالة في تشكيل بنية الرواية، فلا يمكننا أن نتصور رواية بلا شخصيات بغض النظر عما إذا كانت رئيسية أو ثانوية، مسطحة أو متطورة، حقيقية أو خيالية، هي الحجر الأساس الذي من خلاله تبنى الأحداث وتصاغ اللغة، ويتحرك الزمان ويتجسد المكان، فهي محور فاعل في صناعة الأحداث وتجسيدها، وقد تعددت مفاهيمها واتسعت باتساع أهميتها.

يعرفها لطيف زيتوني في كتابه معجم نقد الرواية بقوله: " هي كل مشارك في أحداث الحكاية سلبا أو إيجابا، أما من لا يشارك في الحدث، فلا ينتمي إلى الشخصيات فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها ويصور أفعالها، ويثقل أفكارها وأقوالها "[1]، فالشخصية يمكن أن يكون لها دور سلبي أو إيجابي وهي تلعب دور العاكس أو الفاعل داخل العمل السردي، ومن خلالها تتجسد الأفعال والأقوال والأفكار، وهي حسب فتحي إبراهيم " مجمل السمات والملامح التي تشكل طبيعة شخص أو كائن حي... وهي تشير إلى الصفات الخلقية والمعايير لشخص تمثله قصة أو رواية أو مسرحية "[2]، ومن خلال هذه التعريفات نتوصل إلى أنّ الشخصية هي الركيزة التي يعتمدها الروائي في عمله ليكسبه ميزة حكائية لأنها " القطب الذي يتمحور حوله الخطاب السردي، وهي العمود الفقري الذي ترتكز عليه "[3].

يطرح عبد الملك مرتاض في كتابه " في نظرية الرواية " أهمية الشخصيات وعلاقتها مع باقي العناصر كاللغة والزمان والمكان بحيث يعتبرها أنّها المحرك الأساسي لهذه العناصر الثلاثة وهي التي تكون بمثابة همزة وصل بينها يقول: "

---

[1] - لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 144.

[2] - إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، تعاضدية العمالية للطباعة والنشر، تونس، دط، 1986، ص210.

[3] - جميلة فيسمون، الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة – الجزائر، العدد 13، 2000، ص 195.

إن الشخصية هي التي تكون واسطة العقد بين جميع المشكلات الأخرى؛ حيث أنها هي التي تصطنع اللغة، وهي التي تثبت أو تستقبل الحوار(...) وهي التي تنجز الحدث، وهي التي تنهض بدور تضريم الصراع وتنشيطه(...) وهي التي تعمر المكان(...) وهي التي تتفاعل مع الزمن في أهم أطرافه الثلاثة: الماضي، والحاضر، والمستقبل "[1]. فالشخصية عنصر فعال في تحريك العمل السردي وهي المسؤولة عن رسم باقي عناصره وهي المتحكمة في أطرافه. وقد تباينت الآراء حول طبيعة الشخصية الروائية ما إذا كانت حقيقية موجودة على أرض الواقع أو خيالية من نسج خيال الكاتب، فهي كما يراها الاتجاه الواقعي التقليدي شخصية حقيقية من لحم ودم، أما نقاد الرواية الحديثة يرون أنّ الشخصية الروائية ماهي إلا كائن من ورق على حد تعبير رولان بارت، لأنها شخصية مرتبطة بالخيال الفني للرواية[2].

اختلف النقاد في تحديدهم لأنواع الشخصيات داخل العمل السردي، وتعددت تقسيماتهم بتعدد مرجعياتهم الفكرية وتوجهاتهم النقدية وهي كالتالي:

1-الشخصيات من حيث ارتباطها بالأحداث: وتقسم إلى رئيسية وثانوية.

أ-الشخصيات الرئيسية: وهي التي تنسب لها الأدوار المهمة ويسلط عليها الضوء داخل الرواية، إذ تلعب دورا بارزا في سرد الأحداث، هذا النوع من الشخصية عادة ما نجده مسيطر في النص السردي، كما تستهوي القارئ وتأثر فيه فتولد لديه رغبة الاطلاع على مصيرها في النهاية وهذا ما يجعله يتبع الأحداث من أول الرواية إلى آخرها، فهي " التي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام (...) وليس من الضروري أن تكون الشخصية الرئيسية بطل العمل دائما ولكنها

[1] - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 91.
[2] - ينظر: آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط 01، 2015، ص 34.

دائما هي الشخصية المحورية، وقد يكون هناك منافس أو خصم لهذه الشخصية ."[1]

ب-الشخصيات الثانوية: تلعب دور المكمل للشخصيات الرئيسية وعنصر مساعد في تطوير الأحداث أو معارضا فهي التي " تضيء الجوانب الخفية للشخصية الرئيسية وتكون إما عوامل كشف عن الشخصية المركزية، وتعديل لسلوكها وإما تبع لها، تدور في فلكها وتنطق باسمها فوق أنها تلقي الضوء عليها وتكشف أبعادها "[2].

2-الشخصيات من حيث ارتباطها بالتطور: وتنقسم إلى نامية ومسطحة.

أ-الشخصيات النامية: أو الشخصية المتطورة بتطور الأحداث، إذ تكتسب ميزة الحركة ونجدها تشارك في أكثر من حدث وتقوم بوظائف مهمة داخل الرواية تعتمد غالبا على عنصر الإثارة والتشويق إذ لها " عمق واضح وأبعاد مركبة وتطور مكتمل وقادرة على أن تدهش القارئ ادهاشا مقنعا مرات عدة "[3].

ب-الشخصيات المسطحة: يعرفها عبد الملك مرتاض قائلا: " هي تلك الشخصية البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة "[4]، فهي شخصية ثابتة لا تتطور ولا تتأثر بالصراع القائم حولها ولا تؤثر فيه ونجدها تدور حول فكرة واحدة.

نستنتج أنّ أهمية الشخصية تتحدد من خلال الأدوار التي تقوم بها داخل الرواية وكذلك من خلال تفاعلها مع الأحداث والمساهمة في تطورها والتأثير في

---

[1] - إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص 211 – 212.
[2] - غسان كنفاني، جماليات السّرد في الخطاب الروائي، دار مجلاوي للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط 01، 2006، ص 132.
[3] _ إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص 212.
[4] _ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 89.

مسارها والتأثر بها، بالإضافة إلى قدرتها على لفت انتباه القارئ وشده إلى النّص، ولا شك أنّ الكاتب يعطي لكل شخصية صفات ومميزاتها تجعلها متفردة ومختلفة عن بعضها البعض من الناحية النفسية والاجتماعية والجسمانية، وهذا ما نطلق عليه بأبعاد الشخصية، إذ يمثل البعد النفسي الجانب السيكولوجي للشخصية ومن خلاله نستطيع الكشف عن ما يجول في أعماقها ومعرفة حالتها النفسية، إذا كانت تشعر بالحزن أو الفرح، شخصية إيجابية أو سلبية ونكتشف هذا من خلال المونولوج الذي تقوم به سواء مع نفسها أي مونولوج داخلي، أو مع شخصيات أخرى، أما البعد الجسمي أو الفيزيولوجي هو الذي يوضح لنا ملامح الشخصية أي صفاتها الخارجية، أما البعد الاجتماعي فهو متعلق " بمعلومات حول وضع الشخصية الاجتماعي، وأيديولوجيتها، وعلاقتها الاجتماعية (المهنة، طبقتها الاجتماعية: عامل / طبقة متوسطة / برجوازي/ إقطاعي، وضعها الاجتماعي: فقير / غني، أيديولوجيتها: رأسمالي، أصولي، سلطة...) "[1]، يوضح لنا الكاتب من خلال هذا البعد المكانة الاجتماعية التي تتمتع بها الشخصية، وبهذا تغدو الشخصية في الرواية الحديثة والمعاصرة " شديدة التعقيد وكأنك أمام جهاز ضخم من الأفكار والعواطف والهوامش واللواعج والتطلعات والمطامع والقابلية العجيبة للسيرورة في أي مسار منتظر ولا مألوف "[2]، وهذا ما يجعل منها عنصرا مهما يستدعي من القارئ الباحث دراستها من كل الجوانب لكشف خباياها ومن ثمة الكشف عمّا يدور حوله النص.

المطلب 01: الشخصيات في رواية مرايا متشظية

[1] - محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 01، 2010، ص 40.

[2] _ سعاد شريف، سلطة النص الغائب، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج _ الجزائر، دط، دت، ص 172.

تنقسم الشخصيات في رواية مرايا متشظية إلى قسمين إذ نجد شخصيات بشرية وأخرى تنتمي لفصيلة الجن والشياطين، وقد جعلها الكاتب تتفاعل فيما بينها مما أنتج أحداث خيالية خارقة للعادة، وتمثلت هذه الشخصيات فيما يلي:

عالية بنت منصور: تعد من الشخصيات الرئيسية فهي شخصية نامية احتلت مساحة واسعة في النص كان لها دور بارز في تحريك الأحداث، فقد حضرت في الرواية من بدايتها حتى النهاية كما عمد الكاتب إلى وصفها من الناحية الفيزيولوجية والنفسية وقدم لنا معلومات كثيرة عن حياتها السابقة، تعتبر عالية بنت منصور امرأة خَيِّرَةٌ طاهرة فائقة الجمال، عاشت بداية حياتها في جبل قاف مع الأولياء الصالحين، هو مكان لا يقيم فيه إلا الطاهرون، " بل الصّحيح أنّ عالية بنت منصور أنقى من ذلك وأطهر. لم تكن بالكائن الذي يفعل به الرّجال ما يفعلون بالنّساء. إذ لا هي امرأة حقيقيّة. ولا هي رجل حقيقيّ. ولا هي حيوان حقيقيّ. ولا هي شيء من الأشياء. ولكنّها كائن طاهر رفيع الشأنّ. يجمع بين كلّ مواصفات الحياة. ومواصفات الجمال العظيم "[1]، تتسم عالية بنت منصور بالطهارة والعفة والجمال وكأنّها كائن ملائكي لا بشري، تغيرت حياة عالية بنت منصور يوم قام العفريت جرجريس بالتحليق بقصرها ووضعها بجنب الروابي السبع فبعدما كانت تعيش في هدوء تام بجبل قاف، أصبحت تشاهد يوميا الجرائم التي يفعلونها أهل الروابي السبع " عالية بنت منصور لا تحبّ أن تُسْفَكَ الدّماء فيكم. بينكم. هي تمقت إراقة الدّماء وأنتم تُريقونها. هي تمقت البغْي والعدوان وأنتم تبغُون وتعتدون "[2]، وقد كانت عالية بنت منصور تسعى إلى وضح حد للنزاع الحاصل بين الروابي السبع، فهي رمز للخير والسلام والحب والجمال.

[1] - عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية، منشورات مختبر السرد العربي، د ط، قسنطينة – الجزائر، 2012، ص67.

[2] - مصدر سابق، ص 39.

جرجريس: وهو ينتمي لفصيلة الجن والشياطين لم يكن حضوره في الرواية حتى النهاية وإنما وضعه الكاتب شخصية مساعدة تتسم بالقبح والشر " ... إلى أن جاءهم عفريتٌ من الجنّ. مارد جبّار. يشبه الجبل الوحشيّ. يقال له جرجريس الجّبار "[1]، فقد كان أهل الروابي السبع يعيشون في سلام لا يعرفون ثقافة الاغتيال وسفك الدماء حتى جاءهم جرجريس الذي حمل لهم بذور الشر، كما يعتبر جرجريس هو العفريت الذي طار بقصر عالية بنت منصور من جبل قاف إلى جنب الروابي السبع وذلك من أجل زيادة الفتنة بينهم حول من سيحظى بعالية بنت منصور وقصرها " قيل إنّ عالية بنت منصور جاءت من جبل قاف. وقيل من أرض الأحقاف. جاءت بقصورها التي حَملها مَرَدَةُ الجانّ تحت إشراف العفريت الطّيّار. جرجريس الجبّار. طاروا بالقصر إلى هذا السّهل الشّاسع "[2]، فقد جعل جرجريس الروابي السبع تتناحر فيما بينها، جرجريس هو رمز للفساد والشر.

شيخ بني بيضان: وهو أحد شيوخ الروابي السبع وقد تردد كثيرا في أحداث الرواية دون باقي الشيوخ، أسند إليه الكاتب دورا مهما وهو بلوغه قصر عالية بنت منصور " وأنت؟ من أنت؟... تراك تتسلّل كالظّلّ. كالطّيف. كالهمس. كالهواء. كالشّبح. فيما بين ظلام اللّيل ونور عالية بنت منصور... وأنت تتسلّل كالشّبح اللاّمرئيّ. تغادر الرّبوة البيضاء. تجاوز ديار بني بيضان قاصداً ذلك. أو قاصداً تّالِكَ أو قاصداً أولئك "[3]، فقد تمكن الشيخ من الوصول إلى عالية بنت منصور على الرغم من إصابته بعاهتين وقد وصفه الكاتب من الناحية الفيزيولوجية في مواضع كثيرة من الرواية " فارتددت كما كنت من قبل أن تأتي إلى قصرها. أعرج أعور. شيخا أبيض الشّعر. أشعث اللّحية. كبير البطن "[4]، لم

---

[1] - نفسه، ص 11.
[2] - نفسه، ص 22.
[3] - مصدر سابق، ص 50.
[4] - نفسه، ص 151.

يكن شيخ بني بيضان ذو مظهر جميل قبل دخوله القصر، إذ يصفه الكاتب بأنه شيخ يغزو الشيب رأسه أعرج أعور بدين غير أن دخوله إلى قصر عالية بنت منصور جعل منه رجلا وسيما في ريعان شبابه يتمتع بالصحة والجمال، ولم يلبث على هذا الحال بعد أن غصبت عليه عالية بنت منصور وطردته من قصرها، فعاد لحالته الأولى التي كان عليها أثناء قدومه من الرابية البيضاء، وفي عودته من قصر عالية بنت منصور يسند إليه الكاتب دورا آخرا وهو مساعدته لملك الجان الذي كان في شجار مع أحد الأشخاص وهذا ما جعل الشياطين تسير به إلى مكان إقامتهم وهو قصر الظلمات، ومما سبق يمكننا القول أن شخصية شيخ بني بيضان هي عنصر أساسي ومحوري في بناء الأحداث وتقدمها فقد كان له تفاعل مع جل الشخصيات الحاضرة في الرواية سواء كانت رئيسية أو محورية حقيقية أو خيالية.

دناتنا: شخصية تنتمي لفصيلة الجان والعفاريت تقيم في قصر الظلمات وهي ابنة ملك الجان الذي تم انفاذه من قبل شيخ بني بيضان، لم يكن حضورها من البداية ولم تستمر مشاركتها في تأدية الأحداث حتى النهاية وإنما ظهرت بوجود شيخ بني بيضان داخل قصر الظلمات فهي شخصية ثانوية قامت بدور تكميلي ومساعد لشخصية شيخ بني بيضان " وأنت ترى من جسدها ما ترى. فتنبهر وتندهش. ويكاد لبُّك يطير سعادة وسروراً بها. ولكنّك تتمالك وتتظاهر بالهدوء والوقار. ممّا لا يجعل هؤلاء الشّياطين يحتقرونك أو يستخفّون بك. إذ لو طاوعت نفسَك لكنت بدأت ترقص فرحاً "[1]، فشيخ بني بيضان على الرغم من اختلافه من حيث الدين والعقيدة مع دناتنا فهي من فصيلة العفاريت وهو من فصيلة الانسان إلا أنّها أغرته بجمالها وأفتن بها حتى وافق على طلب ملك الجان وهو زواجه منها.

[1] - مصدر سابق، ص 170.

كما احتوت رواية مرايا متشظية على شخصيات أخرى لم يتطرق إليها الكاتب بصفة مباشرة، ولم يقدم لنا معلومات مفصلة وواضحة عن أبعادها الفيزيولوجية أو النفسية أو الاجتماعية، كشيوخ الروابي الستة المتبقية وسكانها، وملك الجان وسكان كهف الظلمات، كما عبر عن الكثير من الشخصيات بضمائر الغائب والمخاطب ولم يذكر أسماءها بشكل صريح مما جعلها تتسم بالضبابية وعدم الوضوح تماشيا مع أحداث الرواية التي كانت في كثير من الأحيان خيالية خارجة عن المألوف تتسم بالطابع الغرائبي والعجائبي كما وظف الشخصيات الأسطورية والشعبية.

يمكن القول أنّ شخصية شيخ بني بيضان وشخصية عالية بنت منصور هي شخصيات رئيسية اكتسحت مساحة واسعة من الرواية كما أنها قامت بأدوار رئيسية، إذ نجد الكاتب قدم لنا معلومات مفصلة عنها سواء عن ماضيها أو حاضرها، ووصفها من الناحية الفيزيولوجية والنفسية وأسند إليها الكلام بلسانها من خلال الحوارات الداخلية والخارجية التي قامت بها، وأما الشخصيات التي كانت مساعدة لها وظفها الكاتب من أجل إضاءة جانب معين من جوانبها نجد كل من العفريت جرجريس ودناتنا؛ تمكن الكاتب من كسر القيود الموجودة بين هذه الشخصيات التي لا تنتمي إلى فصيلة واحدة وقد جعلها تتحرك على رقعة جغرافية واحدة وتمارس أفعالها في إطار زماني واحد، وفي بعض الأحيان يجعلنا نتصور وكأن الشخصيات الحقيقة خيالية وذلك من خلال الأفعال التي تقوم بها وأوصافها، فمثلا عالية بنت منصور نجد الكاتب في كثير من الأحيان يصفها لنا في صورة تجعلنا نتخيلها وكأنها ملاك وليست بشر فائقة الجمال ذات أخلاق رفيعة لا معنى للشر والسواد والقبح في عالمها، فمزج الكاتب بين الحقيقة والخيال تارة يشعر المتلقي بأنّ الحدث حقيقي وتارة أخرى يشعر أن بعض الأحداث خيالية لا يمكن لها أن تجري على أرض الواقع، لكن بطريقة أو بأخرى

استطاع الكاتب أن يعالج قضية وطنية وهي ما كان يحدث مع الجزائر إبان الاستعمار الفرنسي والعشرية السوداء، وذلك من خلال الشخصيات الموظفة فالقارئ الباحث الذي يغوص في أعماق هذه الرواية ويحلل طبيعة الشخصيات والوظائف المسندة إليها ويبحث عن دلالتها يكتشف أنّ جرجريس هو رمز للاحتلال الفرنسي الذي لم ينقل إلى الجزائر سوى ثقافة القتل، والروابي السبع المتناحرة هي تلك الجهات التي تسعى للسلطة والقيادة بسفك الدماء، أما عالية بنت منصور فهي الوطن أي هي رمز للجزائر الطاهرة التي يتسابق الكل من أجل الوصول إليها ولخيراتها.

المطلب 02: الشخصيات في رواية وادي الظلام

تمثلت شخصيات رواية وادي الظلام فيما يلي:

الأم زينب: أو " أمّا زينب " كما ينادونها أهل المحروسة تعتبر من الشخصيات المحورية فهي من تروي أحداث الرواية، امرأة طاعنة في السن ذات خصال حميدة وهي الذاكرة الحية لقبيلة الجلولية نظرا لما تحيط به من أخبار وحكايات وملاحم عنها كانت قد سمعتها من جدها؛ افتتح الكاتب روايته بوصف هذه الشخصية وقدم لنا معلومات عن حياتها الشخصية والدينية والثقافية والاجتماعية، يعتبر اختيار الأسماء للشخصيات من أهم النقاط التي يركز عليها الكاتب حتى يكون هناك تطابق بين الاسم وطبيعة الشخصية وأفعالها فيكسبها بعدا جماليا من خلال الدلالات التي يفضي إليها، جاء في لسان العرب عن اسم زينب " الزَّيْنَبُ شجر حَسَنُ المنظر، طَيِّبُ الرائحة، وبه سميت المرأة "[1]، يشير اسم زينب إلى صفات حميدة وإيجابية وهذا ما تجلى في شخصية زينب داخل الرواية فهي امرأة متدينة مثقفة تتمتع بسمعة جيدة بين أهل الجلولية، ومن المقاطع التي

[1] _ ابن منظور، لسان العرب، الجزء 01، ص 453.

تصفها " كانت الأمّ زينب في زهاء التسعين من عمرها. وكانت تتّخذ لها عصاً متقادمةً تتّكئ عليها حين تمشي (...) كانت أحفظّ أهل قريتها للأخبار، وأذْكَرَهم للآثار، وأبرعَهم في الطّبّ الشعبي (...) وكانت السيدة العجوز تحفظ شيئاً من القرآن، وشيئاً من الأشعار الصوفيّة (...) كما كانت شاعرةً تقرض القصائد الطِّوال من الشعر الملحون"[1]. يبرز لنا الكاتب من خلال هذا المقطع الوصفي البعد الديني والثقافي للشخصية، ونلاحظ أنّ الكاتب لم يوغل في وصل الشخصية من الناحية الخارجية أي لم يركز على البعد الفيزيولوجي لها وإنّما ركز على تقديم صورة إيجابية عن حياتها الدينية والثقافية للمتلقي وتكوين انطباع جيد حولها في ذهنه، كما نجده يرصد لنا البعد الاجتماعي للأم زينب والمكانة التي تحظى بها بين أهل الجلولية، يقول: " وكان أهل الجلولية كلّهم يَكِنّون لها من الاحترام والتقدير ما كان يجعلها تنافس، لو أرادت شيخّ القبيلة في زعامتها، لولا أنّ الزّعامة في الجلولية كانت خالصة للرجال دون النساء "[2]، فمن الواضح أنّ الأم زينب تتمتع بمكانة عالية بين أهل قبيلتها، إذ يكنون لها كل مشاعر الحب الاحترام والتقدير نظرا لشخصيتها الحنونة ومستواها الفكري والديني.

الشيخ همدان: وهو شيخ الجلولية، أميٌ لا يعرف القراءة والكتابة فمن شروط تولي الحكم في الجلولية الأمية، وعلى الرغم من أنّه عجوز طاعن في السن عمره يقارب المائة عام فهو لا يزال في كامل قوته العقلية والجسدية جاء في وصفه " ... وعلى علوّ سنّ الشيخ همْدان، شيخ الجلّوليّة المعظّم، فقد كان مازال متمتّعاً بذاكرة قويّة، ووعْي تامّ، وحركة رشيقة "[3]، يرسم لنا الكاتب من خلال هذه الشخصية صورة الحاكم المستبد المحب للسلطة

---

1 _ عبد الملك مرتاض، وادي الظلام، ص 03.
2 _ المصدر نفسه، ص 05.
3 _ مصدر سابق، ص 24.

جاكلين: زوجة الشيخ همدان من قبيلة بنو فرناس، وقد أنجبت لشيخ الجلولية المعظم صبيين " ... إلى أن أهداه بنو فرناس كريمتهم الشقراء، جاكلين، التي لم تلبث أن ولدتْ له صبيّين اثنين لا واحداً تحت عجب أهل الجلوليّة كلّها... وكيف لم تلد له الجّلوليّات كلّهن فعقمن، وولدتْ له الفرناسيّة! ... "[1] وقد كان لجاكلين دور بارز في جعل الشيخ همدان يتمرد على قوانين القبيلة التي وضعت منذ مئات السنين، فهي من جعلته يفكر في نقل ولاية الحكم من ابن عمه حمدونة إلى ابنه حمدان، إذ كان شيخ الجلولية المعظم يفكر تحت سيطرتها، ويتحرك وفق أوامرها

حمدان: وهو الابن الأكبر للشيخ همدان وجاكلين، لم تظهر هذه الشخصية بكثرة في الرواية ومشاركتها في تطور الأحداث كان محدودا إذ تعتبر من الشخصيات المسطحة، فقد كانت بمثابة الحافز الذي دفع الشيخ حمدونة إلى التفكير في كيفية إزاحة الشيخ همدان من السلطة خوفا من أن يمنح الخلافة لابنه حمدان، استخدم الكاتب هذه الشخصية حتى لا تكون هناك فجوة في السرد وتوضيح الأحداث أكثر للمتلقي.

الشيخ حمدونة: هو ابن عم الشيخ همدان، كما أنّه شيخ الجلولية المنتظر فبعد وفاة الشيخ همدان هو من يتولى الحكم في الجلولية، ترمز شخصية حمدونة للغدر والخيانة والجبن فقد كان يتحالف مع الأعداء من أجل إزاحة ابن عمه من خلافة الجلولية، وبهذا فقد كانت له يد في تدهور الأمن في الجلولية بعد أن أصبح يزود جماعة أبو هيثم المتطرفة بالأسلحة والأموال، وقد تم اكتشاف أمره من قبل الشيخ همدان وتمت معاقبته بقرار من مجلس المشيخة العليا.

الشيخ حسونة: هو شيخ المحروسة عاصمة الجلولية، وهو الشيخ المعظم الذي كان يحكمها قبل الشيخ همدان، احتلت الجلولية في عهده من قبل قبيلة بني

[1] - نفسه، ص 25.

فرناس لسوء تدبيره وعدم قدرته على التحكم فيها فامرأته هي التي كانت تسيطر على قراراته كما أنّ أصوله الحقيقة لا تعود إلى قبيلة الجلولية فقد كانت تربطه بها وبأهلها علاقة مصالح شخصية لا غير، ورد وصفه في الرواية كالتالي: " يقال إنّ الشيخ حسونة كان شيخاً متخاذلاً، ولم يكن في أصله، في الحقيقة، من قبيلة الجلوليّة، فكان لا يعنيه كثيراً أن يغزوَها عدوٌّ لها، ويستولي عليها... لأنّه في نهاية الأمر يعود إلى قبيلته الأصليّة فيترك الأمور حبلها على غاربها، وذلك ما فعل بعد وقوع احتلال الجلوليّة... فقد التحق بأهله، وترك المحروسة للغزاة يعيثون فيها الفساد" [1]، جسدت لنا هذه الشخصية صورة الحاكم المتخاذل الجبان الذي لا يهمه أمر الجلوليه وإنّما ما كانت تزخر به القبيلة من كنوز، ومن الواضح أنّ الكاتب في بنائه للشخصية قد ركز على سرد الصفات السلبية، حتى يوضح للمتلقى مدى بشاعة هذا الحاكم المستبد منعدم الشخصية، وقد ظهر هذا جليا من خلال المقاطع التي ورد فيها " ... يضاف إلى هذا سبب آخر هو أنّ الشيخ حسونة لم يكن هو الذي يحكم الجلولية إلا ظاهراً، بل امرأته هي التي كانت، في الحقيقة، تسير دواليب الحكم من وراء حجاب... وكانت كثيراً ما تتدخل في شؤون الجلولية العليا دون حنكة ولا دراية بالأمور... "[2]، ومن هنا يعد الشيخ حسونة المساهم الأول في سقوط الجلولية وتدهور الأوضاع فيها بسبب ضعف شخصيته أمام زوجته وإخبارها بأسرار المشيخة العليا.

أنيتا: فتاة يهودية من آل بكور، تتمتع بالجمال والذكاء معا كما أنها صغيرة في السن عمرها لا يتجاوز الواحد والعشرون، كانت على صلة وطيدة بسيدة القصر " زوجة الشيخ حسونة "، وقد عمد الكاتب إلى وصف هذه الشخصية من الناحية الداخلية والخارجية وقدم لنا عنها معلومات في كثير من المقاطع لما لها

[1] _ مصدر سابق، ص 49.
[2] _ مصدر سابق، ص 49 – 50.

من دور بارز في رسم الأحداث وتوضيح مسراها، إذ تعتبر بمثابة همزة وصل بين الشيخ حسونة وزوجته وأبيها، فقد كانت تستطيع التأثير على زوجة الشيخ حسونة وتأخذ منها الأخبار السرية المتعلقة بالجلولية " كانت لبقة ذكيّة بالإضافة إلى دهائها الذي كانت تتلقاه من أبيها... فقد كانت أنيتا تزور امرأة شيخ المحروسة يوميّاً تقريباً، فكانت تحادثها في أمور التزيّن، وكيف تجدّد مشط شعرها، وكيف تصبغه إن شاءت فيستحيل من أسود فاحم، إلى أشقر فاقع، أو إلى أحمر قانٍ... وهي التي كانت تغريها بأن تفعل ما تفعل تنفيذاً للخطّة التي كان دبّرها أبوها اليهودي بكّور، لاحتلال الجلولية"[1]، فقد استعملت أنيتا ذكاءها مع زوجة الشيخ حسونة ونجحت في استدراجها لأخذ منها ما تريد، وبعد أن سقطت الجلولية في يد قبيلة بني فرناس أصبح لأنيتا دورا آخرا، فقد حثها أبوها على التقرب من قائد الغزاة وربط علاقة به للحصول على الامتيازات المادية وبدأت أنيتا هنا في استخدام جمالها من أجل بلوغ مراد أبيها مرة أخرى ومن المقاطع التي وصفتها " ... ولكن الأجمل من مائدة الفاكهة واللّحوم كان وجود أنيتا الحسناء على المائدة. جلست مقابل العِلْج بعد أن تزينت بفستان أحمر فاخر- يكشف عن أسفل صدرها وذراعيها- (...) كما تحلّت أنيتا بقلادة ّذهبية أرسلتها على ترائبها المصقولة، ووضعت في أذنيْها قرطين طويلين من الماس كانا يتحركان حين كانت تحرّك عنقها أو رأسها فيحدثان في قلب العلج فتنة وإغراء "[2]، جسدت لنا أنيتا دور المرأة القوية الشجاعة الجميلة والماكرة المخادعة في الوقت نفسه، إذ أسدل إليها الكاتب أدوارا مهمة تتناسب مع شخصيتها والصفات التي تتمتع بها وتعتبر من الشخصيات النامية على الرغم من أنّها لم تكن حاضرة حتى نهاية.

---

[1] _ نفسه، ص 51.

[2] - مصدر سابق، ص 58.

بكور: يهودي الأصل يعد من كبار التجار في الجلولية، فقد كان هو وعائلته يحتكرون التجارة الخارجية في الجلولية، تميزت هذه الشخصية بعدة صفات سلبية كالطمع والنصب والاحتيال والاستغلال بالإضافة إلى الخيانة والغدر، فقد كان هو وابنته أنيتا اليد التي ساعدت الفرناسيون على احتلال الجلولية وتسهيل غزوها " ... وكان الذي يسر لهم ذلك وشجعهم على الغزو، فيما صحّ من أخبار الأجداد الحكماء، هو اليهودي بكور الذي اتفق مع الفرناسيين، في مراسلات سريّة تُبودلتْ بين الطّرفين "[1]، فاليهودي بكور كان بمثابة العميل الذي زود الفرناسيون بكل أسرار الجلولية وذلك من أجل مصالحه الخاصة، كما تعد هذه الشخصية رمز للجبن والجشع فقد كان بكور يحب الأموال ويفضلها حتى على حساب شرفه، إذ دعا ابنته أنيتا التقرب من قائد جيش الفرناسيين وإقامة علاقة معه وذلك من أجل أن يسلمهم مفاتيح الجلولية، وقد كشف لنا الكاتب عن طبيعة هذه الشخصية وما يجول بداخلها من أفكار من خلال الحوارات التي قامت بها، يقول بكور مخاطبا ابنته أنيتا " ما أغباك! كأنّك لستِ ابنة رجل الأعمال اليهودي بكّور! طبعا هو مما يجوز، ما هو في أصله جائز!؟ فكل شيء يجوز في سبيل تحقيق غاية مادية كبيرة... وما لا يجوز فقط هو ذلك الشيء الذي لا ننتفع من ورائه فنُمْنَى بالخسران! وما عدا ذلك فكلّه جائز فِعلُه "[2]، من خلال الحوار يتضح للمتلقي أن بكور شخصية بلا مبادئ وأخلاق وغايته الوحيدة هو تحصيل الأموال وكل شيء يجوز أمام هذه الغاية، كما كان لهذه الشخصية بعد ديني، فقد تطرق الكاتب من خلال شخصية بكور إلى طبيعة اليهود وحبهم للمال والسلطة كما ناقش من خلالها صفاتهم وهي الغدر والخيانة

[1] _ المصدر نفسه، ص 47.
[2] _ مصدر سابق، ص 55.

القائد يحى بن العظم: وهو قائد جيش الجلولية، رجل شجاع ذو خبرة في ميدان عمله، لم ترد هذه الشخصية إلا مرة واحدة في الرواية ولم يكن لها دور كبير في المساهمة في تطور الأحداث جاء في وصفه " وكان قائد جيش الجلولية المقتول، رجلا شجاعا مقداما، وخبيرا بخطط الحرب في البّر والبحر محنكا... لكن لأسباب زعمتها أنيتا لامرأة الشيخ حسونة، بعد أن دسها لها أبوها، بإيعاز من شيخ قبيلة بني فرناس، سارع الشيخ حسونة إلى إقامة محاكمة شكلية، وغير عادلة، من أجل قتله "[1]، فقد قتل قائد جيش الجلولية بمكيدة من أنيتا وأبيها بكور، وقد استخدم الكاتب شخصية يحى بن العظم ليوضح للمتلقي كيف سهل احتلال الجلولية ويبين لنا جبن الشيخ حسونة وضعفه أمام قرارات زوجته، وعليه جاءت مساعدة للشخصيات الرئيسية أو إن صح القول جاءت لتضيء جانب من جوانبها وتكشف لنا عن خلفياتها.

المعلم أحمد: يعتبر من أبرز المعلمين في الجلولية لما يتمتع به من ذكاء وعلم وفير فهو معلم ذو ثقافة واسعة، ينادونه أهل الجلولية بالأستاذ الفيلسوف وهو أب لثلاثة بنات، لم يكن أحمد يحمل الأفكار المتطرفة التي يحملها أهل الجلولية اتجاه المرأة وإنما كان يرى أنّ تعلم البنات في الجلولية والتحاقهم بالمدرسة أمر ضروري وقد كانت ابنته عائشة أول البنات الملتحقات بمقاعد الدراسة مما جعل الجلوليون يتهمونه بالفساد ومن المقاطع التي تبين هذا " –أحمد هذا كارثة، والله، على القبيلة! يُدخل ابنته فيزج بها بين البنين، ولو كانوا لا يزالون صغاراً؟ سابقة خطيرة في القبيلة! "[2]، فقد كان أحمد بمثابة النور في قبيلة طغى فيها الظلام وسيطر عليها الجهل وهذا ما أدى إلى محاولة اغتياله، يكشف لنا الكاتب من خلال شخصية أحمد عن الحالة المزرية للفئة المثقفة في الجلولية

[1] _ المصدر نفسه، ص 50.
[2] - مصدر سابق، ص 68.

ومدى تدني أوضاع التعليم فيها، فالمعلم في هذه القبيلة لا يتمتع بأبسط حقوقه نظرا للراتب الذي يتقاضاه، فقد ركز الروائي على وصف الأوضاع الاجتماعية للمعلم أحمد طيلة أحداث الرواية، كما لعبت شخصية أحمد دور المصلح الاجتماعي من خلال الجمعية التي كان يقودها والتي تدافع عن حقوق المرأة الجلولية قبل أن يترك مهنة التعليم وينتقل لمزاولة التجارة.

السلطان: هو أخ المعلم أحمد وينادونه أهل الجلولية باسم " السلطان " لكثرة أمواله، يعد من أثرياء القبيلة، لم يقدم لنا الروائي معلومات كثيرة عن حياة الشخصية وإنما اكتفى بوصف حالتها المادية في العديد من المقاطع وفقا لما تتطلبه الأحداث، إذ استخدمها الكاتب عنصرا مساعدا مساعد لشخصية أحمد وجاءت لتوضيح مسارها وقد ظهر هذا جليا من خلال الحوار المطول الذي جرى بين السلطان وأحمد فقد كان للسلطان فضل في تعلم أحمد وبلوغه تلك الدرجة من العلم وذلك من خلال الكتب التي كان يشتريها له فأحمد لم يكن بمقدوره شراء كتاب واحد نظرا لوضعيته المعيشة، يقول السلطان في حواره مع أخيه " ... ألم أشتر لك مكتبة لا يوجد نظيرٌ لها في المحروسة كلِّها؟ ألم يلقّبك المعلّمون أستاذاً فيلسوفاً؟ أم كنت قادراً على أن تبلغَ هذا اللّقب الرفيع، والتقدير الكبير، لو لم تلتهم كلّ تلك المجلّدات الكبيرة الكثيرة التي اشتريتها لك من الشرق والغرب، كلّما تنقّلت إلى قبيلة من القبائل في أسفاري الكثيرة؟ "[1]، كما يعد السلطان المساعد الأول لأحمد عندما قرر ترك مهنة التعليم والانتقال إلى التجارة وذلك من خلال قرضه مبلغ من المال يمكنه من فتح محل للمواد الغذائية، وترمز هذه الشخصية في الرواية للوفاء والكرم من جهة وحب المال والجاه من جهة أخرى.

[1] - مصدر سابق، ص 119.

بهية: هي صبية في مقتبل العمر والدها كان إماما بأحد مساجد الجلولية وقد تم اغتياله، كانت تتردد يوميا على دكان الأستاذ أحمد لشراء ما يلزمها للبيت حتى أعجب بها وطلب منها الزواج، فهي بنت مثقفة وجميلة جاء في وصفها: " صبيّة شقراء شعرها كلون الشمس صُفْرةً، ووجهها كالوردة الحمراء نضْرة... (...) كانت الفتاة ممتشقة القامة، حيِيّة، لها ابتسامة كصفاء الصباح... تبدو على تربية عالية ... وعلى رزانة مثيرة للانتباه "[1]، يرسم الكاتب من خلال هذه الشخصية الفرق بين المرأة المثقفة والمرأة الجاهلة وتجلى هذا من خلال الحوار الذي دار بين الفتاة بهية وأمها، تقول الأم مخاطبتا بهيتة بعد أن روت لها ما قاله الأستاذ أحمد لها " هو يريدك أن تُصبحي له زوجةً يا خائبة! فكّري من الآن! إمّا المال والكهل، (...) وإمّا الفقر والشباب والكدْح! "[2]، فبهية وعلى الرغم من صغرها إلا أنها فتاة ذات مبادئ تتسم بالرزانة والحكمة، فلم ترد التسرع في قضية زواجها من المعلم أحمد في حين نجد أمها كانت موافقة على زواجها منه فلطالما لديه المال لا شيء يمنع ذلك حتى لو كان يكبرها سننا، لم تكن هذه الشخصية حاضرة طيلة أحداث الرواية وإنما كان وجودها في زمن معين

تعد كل من شخصية السلطان وبهية عنصرا فعالا في الكشف عن شخصية أحمد التاجر وكأنّ الكاتب من خلالها أراد أن يوضح لنا الجانب الآخر لشخصية أحمد، فأحمد الأستاذ غير أحمد التاجر، وقد ظهر هذا جليا من خلال خطبته لبهية، فالأستاذ أحمد لم يكن يحبذ زواج البنات الصغار في الجلولية وإنما كان دائما ما يدافع عنهن ويشجعهن على الدراسة، في حين نجد أحمد التاجر تقدم لخطبة صبية من عمر ابنته عائشة.

---

[1] - المصدر نفسه، ص 141.

[2] _ نفسه، ص 154.

عائشة: وهي ابنة المعلم أحمد وزليخة، شابة حسناء في مقتبل العمر، تعتبر من أجمل نساء الجلولية لطيفة ورقيقة الطباع تتميز بالذكاء والصبر فهي فتاة مثقفة تحب العلم والدراسة، وتعد من الشخصيات الرئيسة وأكثرها حضورا داخل الرواية فقد جعلها الكاتب تنمو وتتطور بتطور الأحداث وكانت موجودة حتى النهاية، عمد الكاتب إلى وصفها في كثير من المقاطع من الناحية الفيزيولوجية والنفسية والثقافية ومن المقاطع التي توضح ذلك حوار المعلم أحمد مع زوجته زوليخة عن عائشة قائلا " مالها، فقط! ألا ترين؟ كأنّكِ لا تُبْصرين! تبدو وكأنّها عالَم كبير يُمثل في رأس صغير. ابتسامتها الواثقة. خُطُواتُها الثابتة. شخصيّتها الجذّابة. جمالها الفتّان... "[1]، تسرد لنا شخصية عائشة مدى معاناة بنات الجلولية وخاصة المثقفات منهن، فعائشة هي نموذج البنت المحاربة الثائرة على عادات وتقاليد القبيلة وهذا ما أدى إلى اختطافها من قبل جماعة مسلحة وهنا تظهر لنا قوة شخصية عائشة من جهة وذكاؤها وحكمتها من جهة أخرى ونلمس هذا من خلال جرأتها في مخاطبة أمير الجماعة المسلحة بنبرة خالية من الخوف والجبن، تقول: " اخرس أيّها الوغد الحقير! أهذا هو شرْع الله عندكم؟ تختطفون النساء، ثمّ تغتصبوهنّ وتعُدّون ذلك من شرْع الله!؟ "[2]، بعدها تعيد عائشة النظر في طريقة تعاملها مع هؤلاء الوحوش البشرية لتدرك أن العنف معهم لا ينفعها وما عليها سوى التريث والتصرف بحكمة ودهاء لتجد طريق تنجيها منهم، فعائشة هي رمز للمقاومة والحرية للحب والشجاعة للجمال والحسن الخلق، فهي مثال للمرأة المثقفة الواعية.

سعدون: ابن الشيخ رغبان يقطن بقبيلة الحمودية وهو شيخها المنتظر الذي سيتولى خلافتها بعد موت أبيه، يبلغ من العمر خمسة وعشرين سنة شاب في

[1] - مصدر سابق، ص 66.
[2] - مصدر سابق، ص 209.

مقتبل العمر يتميز بالشجاعة والقوة، أحب عائشة وأعجب بها وهذا ما دفعه إلى محاولة مساعدتها عندما تعرضت للهجوم من قبل جماعة أبي هيثم إلا أنّه أصيب برصاصة، كما لعب دورا بارزا في سرد وقائع الحادثة التي تعرضت لها عائشة وكيف تم اختطافها كما شارك في عملية البحث عنها لاحقا وكان سببا في العثور عليها، فسعدون هو رمز للشجاعة والقوة والحب والتضحية والسلام إذ كان له دور كبير في عودة العلاقة بين قبيلة الحمودية وقبيلة الجلولية.

أبو هيثم: هو قائد الجماعة المسلحة كانت له يد في محاولة اغتيال المعلم أحمد واختطاف عائشة، تتسم هذه الشخصية بالتناقض والجبن، ويتطرق الكاتب من خلالها إلى موضوع هام وهو التستر وراء الدين من أجل اشباع الرغبات الشخصية وكذلك الصراع على السلطة، إذ نجد جل كلام أبي هيثم ديني يستدل بالآيات القرآنية في أقواله غير أنّ أفعاله تحيل إلى غير ذلك فهو رجل متسلط مستبد يحب سفك الدماء كما أنه شخص متناقض يتظاهر بالقوة غير أنه مهزوم داخليا وهذا يتضح من خلال حواره مع عائشة، يقول: " كم كنتُ أسمع أنّك خارقة الجمال، ولكنّي لم أكن أتوقّع قطّ أنّك على هذا المستوى المدهش من الجمال(...) واسمحي لي إن كنت قسوتُ عليك منذ قليل، أمام أصحابي... فإنّي فعلت ّلك حتّى لا يعتقدوا أنّني أضعُفُ أمام الجمال السّاحر... سلوك تقتضيه المسؤوليّة، فأنا قائدهم "[1]، كما يعد أبو هيثم شخصية ساذجة فقد استطاعت عائشة استدراجه بسهولة وقد كان هلاكه على يدها من خلال فقع عينه بالمقص.

اشتملت رواية " وادي الظلام " على شخصيات كثيرة فمنها ما كانت حاضرة من بداية القصة إلى نهايتها ومنها ما استخدمها الكاتب في موضع من القصة من أجل توضيح جانب معين من الشخصيات الرئيسية أي كانت بمثابة

[1] - مصدر سابق، ص 208.

عنصر مساعد ومكمل للشخصيات المحورية، وحسب ما توصلنا إليه فإنّ القيمة الشعرية لهذه الشخصيات تكمن في ذلك الجانب الرمزي الإيحائي الذي تفضي إليه، فكل شخصية وظفها الكاتب كانت تسرد لنا وترمز إلى فئة معية من المجتمع الجزائري في فترة العشرية السوداء والاستعمار الفرنسي، فالشيخ حسونة يرمز للحكام الذين كانوا يديرون الجزائر قبل سقوطها في يد الاحتلال الفرنسي وحسب المرجعية التاريخية فالكاتب يحيلنا من خلال هذه الشخصية إلى الداي حسين، أما كل من شخصية أنيتا وأبوها بكور فهي رمز ليهود الجزائر الذين تحالفوا مع الاستعمار الفرنسي ضد الأهالي، أما الشيخ همدان والشيخ حمدونة والشيخ رغبان يجسدون تلك الأحزاب السياسية المتصارعة على السلطة بعد استقلال الجزائر وهذا الصراع ولد حربا أهلية وظهور جماعات مسلحة وتمثلت داخل الرواية في أبي هيثم ورجاله، أما المعلم أحمد فيرمز به الكاتب إلى الفئة المثقفة في الجزائر وما كانت تعانيه في سنوات الجمر، أما بهية وعائشة يجسدن معاناة النساء وما تعرضن له من تحرش واغتصاب وسلب للحقوق ومنع من التعلم باسم الدين.

المبحث الثاني: شّعرية السّرد في بنية المكان

المطلب01: بنية المكان في رواية مرايا متشظية

المطلب02: بنية المكان في رواية وادي الظلام

يعتبر المكان الرقعة الجغرافية التي تجري فيها الأحداث وتتحرك عليها الشخصيات وتقوم بأدوارها فهو المجال الواسع لسير الأحداث، وأحد عناصر بناء العمل السردي، وللمكان دور مهم في الكشف عن طبيعة الشخصية ونفسيتها وذلك من خلال الرقعة التي تتواجد عليها، وتنقسم الأماكن إلى قسمين في العمل السردي فهناك مكان حاضن للأحداث ونجده في أغلب الأعمال السردية، وهناك مكان دافع للأحداث منتج للأحداث أي يتحول المكان هنا إلى بطل ولولا وجوده لما وجدت الأحداث كما نميز بين نوعين من الأمكنة، أماكن مغلقة وهي التي تكون مساحتها محددة بحدود هندسية أو جغرافية، وتكون إما إجبارية كالسجون أو اختيارية كالبيوت والمدارس، أما الأماكن المفتوحة فهي التي تكون مساحتها شاسعة لا يمكن تحديدها مثل البحر والغابات...إلخ.

حظي المكان بعدة مفاهيم سواء في النقد العربي أو الغربي باعتباره من أهم المقولات السردية التي تقوم عليها الرواية، كما تداخل هذا المصطلح مع عدة مصطلحات كالفضاء والحيز، والمكان في أبسط تعاريفه هو " الكيان الاجتماعي الذي يحتوي خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ولذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزءا من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه (...) ومن خلال الأماكن نستطيع قراءة سيكولوجية ساكنيه وطريقة حياتهم وكيفية تعاملهم مع الطبيعة (...) والمكان في العمل الفني شخصية متماسكة، ومسافة تقاس بالكلمات ورواية لأمور غائرة في الذات الاجتماعية "[1]، فالمكان هو الوعاء الذي يحتوي أفكار الإنسان وتحركاته كما يعكس لنا طبيعة عيشه ويرصد لنا نفسيته ومن هذا المنطلق المكان في العمل الفني شخصية مجازية تكشف لنا طبيعة الشخصيات الحقيقية وتعبر لنا عن كينونتها.

[1] - ياسين النصير، الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، دط، 1986، ص16-17.

أثار عبد الملك مرتاض قضية تعدد مصطلح المكان ضمن كتابه "في نظرية الرواية" إذ يرى أن مصطلح الحيز هو الأنسب موضحا العلة في ذلك ومشيرا إلى الفرق بين كل من مصطلح الحيز والمكان والفضاء، فمصطلح الحيز هو الشائع في كتابات النقاد الغربيون وهو ترجمة (Espace, space) كما أن الفضاء يقصد به عادة الفراغ في حين يشير الحيز إلى الحجم والشكل والوزن أي أنه شيء ملموس أما مصطلح المكان فيستعمل في حالات معينة كقولنا "جمالية المكان"[1]، ونجد حميد الحمداني في كتابه بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي يشير إلى كل من مصطلح المكان والفضاء ويوضح الفرق بينهما يقول: " إنّ الفضاء في الرواية هو أوسع، وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية "[2]، فالأصح أن نقول الفضاء الروائي، لأنه أعم من المكان والفضاء بدوره يتكون من مجوعة من الأمكنة، والفضاء هو الذي يحتوي هذه الأمكنة ويسعها وبهذا فالعلاقة بين الفضاء والمكان هي علاقة الكل بالجزء.

المطلب01: المكان في رواية مرايا متشظية

المكان	المقطع الذي ورد فيه	الصفحة	دلالته
جبل قاف	" –نعم أنا عذراء يا شيخ بني بيضان. وجَرَتْ عناية الله بأن يتوقّف الزّمن عن إبلاء شبابي. فأنا خالدة الشّباب أبديّة	ص 61	يتسم هذا المكان بالطابع العجائبي والغرائبي فهو غير مألوف، معالمه الجغرافية غير واضحة وكأنه غير موجود على كوكب الأرض، لأن من يسكنه أناس غير عاديين وكأنّهم

[1] - ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص121-122.
[2] - حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص64.

	الفَتاء. بفضل شُرْبي من عين الحياة التي تقع في سفح جبل قاف العظيم. والذي لا يقيم فيه إلاّ الأقطابُ والأبدال. والأولياء والصّالحون. يَطيرون إليه في الهواء حين يبلغون الدرجة العليا من الولاية والإشراف "		كائنات نورانية لديهم القدرة على الطيران إذ يستطيعون فعل الخوارق، وهم الأقطاب والأبدال والأولياء الصّالحون ويشير هنا إلى تقسيمات الصوفية، إذ يعتبر المكان هنا رمزا دينيا يشير به الكاتب إلى المذهب الصوفي، كما ترمز الجبال للقوة والشموخ والهيبة بعلوها الشاهق وهذا ما ينطبق على سكان جبل قاف.
قصر عالية بنت منصور	" جاء بقصرها العجيب إلينا عفريت من الجِنّ حمله بما فيه على جناحيْه. حلّق به في أعالي الفضاء كالبرق الخاطف وضعه برفق في هذا السّهل الرّحيب الذي يمتدّ من حولكم شرقاً	ص 29 ص23	كان قصر عالية بنت منصور يتواجد بجبل قاف، أين تقيم مع الأولياء الصالحين ثم طار به أحد العفاريت إلى السهل بجنب الروابي السبع وذلك عقابا لها بعد أن نظرت إلى ذلك الشيخ الوسيم، فتغيرت حياة عالية بنت منصور بتغير موقع قصرها، فبعدما كانت تطل على مناظر جميلة في جبل قاف، أصبحت

	وغربا وشمالاً وجنوبا " " قيل إنّ عالية بنت منصور جاءت من جبل قاف. وقيل أرض الأحقاف. جاءت بقصورها التي حَملها مَرَدَةُ الجانّ تحت إشراف العفريت الطّيّار "		تطلع على الجرائم والأفعال المشينة التي يرتكبها أهل الروابي، يعد هذا المكان بمثابة النافذة التي من خلالها يتعرف المتلقي على جبل قاف والروابي السبع، إذ لعب دورا مهما في تحريك الأحداث وتغيرها.
عين الحياة	"_نعم أنا عذراء يا شيخ بني بيضان. وَجَرَتْ عناية الله بأن يتوقّف الزّمن عن إبلاء شبابي. فأنا خالدة الشّباب. أبديّة الفتاء. بفضل شُرْبي من عين الحياة التي تقع في سفح جبل قاف العظيم "	ص61	يقع هذا المكان بجبل قاف فالماء دلالة على استمرارية الحياة فهو يحول المكان من صحراء قاحلة إلى مكان يعج بالحياة والسكينة، وهذا ما حدث مع عالية بنت منصور فعين الحياة التي شربت منها كان لها دور أساسي في الحفاظ على جمالها وبقائها في ريعان شبابها.
عين وبار	" ... وإن كان هناك فرق بين أنتم وهم،	ص202	وهي ما تقابل عين الحياة في جبل قاف، وإذا كانت عين

	فأنا لا أعرفه... لم أتعلّمه ليلةَ دُفِعْتُ إ لى عين وبار... وحين سبحتُ في العين مع حِسَان الجّنّيات. واستطعت أن أسرق العصا... "		الحياة هي خاصة بالأقطاب والأبدال والأولياء الصالحون، فإنّ عين وبار هي خاصة بالجّن والشياطين، لم يتكرر هذا المكان في الرواية كثيرا أي أنّ الشخصيات لم تتحرك فيه كثيرا إلا أنّ دوره كان بارزا فقد ساهم بشكل كبير في تغيير مسار الأحداث ورسمها وذلك من خلال العصا السحرية التي سرقها شيخ بني خضران من هذه العين أيام كان سجين فيها، ثم سرقها منه شيخ بني بيضان عندما سجن في الربوة الخضراء، فكانت المعين الأول له في رحلته لعالية بنت منصور تمكن من خلالها بلوغ قصرها على الرغم من أنه شيخ أعرج وأعور، ومن هنا يتميز هذا المكان بالطابع العجائبي والغرائبي وكأنّه من وحي الخيال غير حقيقي إلا أنّ الكاتب

			أكسبه بعدا ماديا من خلال جعل أشخاص حقيقيين يتحركون عليه فمزج بين الحقيقة والخيال ليشكل لنا وقائع تخدم عمله السردي وتدفع بالأحداث للأمام مما جعل المكان هنا مشحونا بالدلالات ذات قيمة جمالية وفنية.
كهف الظلمات	" يا معشر الجنّ والشّياطين، سيعيّن الشّيخ الأغرّ الأبرّ منكم سبعة مبعوثين غلاظاً أشدّاءَ يحمل كلّ منهم دعوةً إلى كلّ شيخ من الشّيوخ السّبعة. من أجل القدوم إلى كهف الظّلمات "	ص174	يقابل هذا المكان جبل القاف، وإذا كان جبل قاف هو رمز للخير والمحبة يقيم فيه فقط الأولياء الصالحين، فإنّ كهف الظلمات رمز الشر والحقد يسكنه مجموعة من الشياطين فهم رمز الفتنة والنميمة والأعمال الفاسدة، والظلام عكس النور فكهف الظلمات هو المكان المظلم الذي ينعدم فيه النور ولا يظهر فيه أي لون غير الأسود وهذا ما ينطبق على سكانه من الشياطين الذين لا يجيدون إلا سفك الدماء وتأجيج

			نار الفتنة بين الروابي السبع، وتسميته بكهف الظلمات ما هو إلا انكاس لسكانه. وأما عن الأحداث التي جرت في هذا المكان فإنّ أبرزها اجتماع شيوخ الروابي السبع بدعوة من شيخ الرابية البيضاء من أجل فك الخلاف بينهم إلا أنّ اجتماعهم في هذا المكان لم يخرج بأي نتيجة كونه مصدر الجرائم التي تحدث في الروابي.

لعبت الأماكن في رواية " مرايا متشظية " دورا بارزا في تنوع وظائف الشخصيات وأدوارها والكشف عن طباعها ودواخلها وبهذا لم تكن الأحداث محصورة في حيز معين بل تعددت الأمكنة مما أكسب الرواية ديناميكية كما جاءت هذه الأماكن متطابقة مع موضوع الرواية فقد جسد الكاتب من خلالها ثنائية الخير والشر، كما مزج الحقيقة والخيال فتسمت الأماكن بالطابع الغرائبي والعجائبي فنجده يرسم لنا أماكن خالية خارقة للعادة، ثم يضع شخصيات حقيقية تتحرك عليها وتمارس وظائفها فيجعلنا نتخيل أنّ الأماكن الموظفة في الرواية موجودة في الحقيقة، ومن هنا نجد الأماكن قد تخطت دورها من مجرد رقعة جغرافية صماء إلى تقنية متعددة الوظائف داخل النص السردي وفي مقدمتها إضفاء قيمة فنية وجمالية عليه والمساهمة في بناء الأحداث والتقدم بها وتغيير مسارها وكشف طبيعة الشخصيات وتوضيح وظائفها.

المطلب 02: المكان في رواية وادي الظلام

المكان	المقطع الذي ورد فيه	الصفحة	دلالته
قبيلة الجلولية	" -الجلّوليّةُ، يا أولادي، وكما تعلمون، تمتدّ على مساحات شاسعة ممّا يلي وادي الظلام إلى نهاية، لا نهاية لها في الحقيقة! -نعرف ذلك يا أمّ زينب! -بعضها سهليّ منبسط، وبعضها جبليّ وعْر، وبعضها الآخّر صحراويّ شاسع. وكلُّها يمتدّ إلى أقصى آفاق الأرض... -ونعرف ذلك أيضاً يا أمّ زينب! -السهول يسكنها الأغنياء، والأوعار	09	تمثل قبيلة الجلولية الوطن الأم، والفضاء الذي جرت فيه أحداث الرواية، يحاول الكاتب من خلال وصفه لهذه الأرض على لسان الأم زينب إلى إبراز الخيرات التي تتمتع بها من ثروات طبيعية ومناخ متعدد وكأنها دولة واحدة تحتوي عدة دول وهذا ما جعل منها عرضة للغزو على مر العصور ويرمز الكاتب هنا بقبيلة الجلولية إلى الجزائر

	يسكنها الفقراء. والصحاري متروكة للخلّف من الأجيال الصاعدة التي سيكون لها فيها تدبير..."		
وادي الظلام	" وأنتم تعلمون أنّ وادي الظّلام يمتدّ على مسافات بعيدة من نحو الشمال إلى نحو أقصى الجنوب، وهو يقسم الجلوليّة شطرين: شطراً شرقيّاً جبليّاً، وغابيّاً، وشطراً غربيّاً سهليّاً ورعويّاً... وهو يجري بالماء الغزير على وجه الدّهر "	11	استنطق عبد الملك مرتاض من خلال هذا المكان الطبيعة وجعل منها رموزا تفضي إلى دلالات عديدة، فوادي الظلام في الرواية مكان تخييلي لا حقيقي، لأنّه من غير الممكن أن يكون هذا الوادي الموجود بالجلولية منذ عصور مظلم على مدار السنين، كما أنّ كلمة الوادي تشير في دلالتها إلى الخير والوفرة أما الظلام فهو يشير إلى الخوف والموت وهنا نجد الكاتب جمع بين كلمتين متناقضتين من أجل الوصول إلى معنى معين، فالمقصود بالظلام هنا هو تلك الأحداث التي كانت تجري على ضفاف هذا الوادي

			من قتل وخطف واغتصاب وجهل كما أنّ هذا الوادي على الرغم من أنه كان يعود بالمنفعة على أهل الجلولية إلى أنّه في الجهة المقابل يجلب لها المتاعب بسبب محاولة القبائل الأخرى الاستلاء عليه.
جبل الجلولية	" وسمّي الجبل الأشم الجلوليّة لأنّ ضريحاً قديماً وُجِدَ هناكَ يقال إنّ به وليّاً صالحاً كان يسمَّى سيدي جلول... ولكنّ الضريح تعرّض للتهديم والنّبش عدّة مرّات في الفتن والحروب. وفي كلّ مرّة كان يعاد بناؤه..."	11	وهو الجبل الذي سميت باسمه القبيلة نسبة إلى ضريح الولي جلول، تتجلى القيمة الدلالية لهذا المكان في الكشف عن معتقدات أهل الجلولية ومذهبهم الديني ويرمز به الكاتب إلى الطريقة الصوفية التي كان يتبعها أهل الجلولية
جبل السباع	"... كانت هذه الشبكة من المخابئ تتخفَّى تحت أشجار الزّبّوج المتكاثرة في هذه	205	وهو المكان الذي تتواجد به القاعدة أي جماعة أبي هيثم، يرمز الكاتب من خلال هذا المكان إلى التركيبة الاجتماعية

	القمة من جبل السباع الشاهقة... حتّى الرّعيان لم يكونوا يبلغونها لارتفاع قممها، وكثافة أشجارها، وانقطاعها عن القبائل..."		للجماعة المسلحة ويكشف لنا عن نمط عيشها فهذا الجبل على الرغم من أنّه يتسم بالطبيعة الخلابة إلا أنّه أصبح يشكل مصدر خوف للجلوليين بسبب ما أصبح يحتويه من مكامن سرية تنشط فيها جماعة أبي هيثم، أما عن دلالة تسمية المكان بهذا الاسم فالسباع عادة ما تشير إلى القوة والشجاعة وتحمل العيش في الطبيعة القاسية غير أن رجال أبي هيثم لم يتسموا بهذه الصفات وكانت كل تصرفاتهم منافية لذلك والصفة الوحيدة التي كانوا يشتركون فيها مع السباع هي العيش في تلك التضاريس الصعبة.
جسر الضباع	"...وأرى أن تَهْوُوا اللّيلةَ إلى السهل لاستلام مساعدة ماليّة سمينة سيسلّمها إليكم أحد رجالاتنا السّريّين	190	وهو المكان الذي يتم فيه تزويد الجماعة المسلحة بالمؤونة والأموال من قبل الرجال السريين في المحروسة، وقد شكل هذا المكان نقطة مهمة في توضيح

	في المحروسة (...) وأمام جسر الضباع عند أشجار الزيتون(...) يكون الظّلامُ هو الحاميَ لكم ممّا قد يصيبكم من أحراس الشيخ الطّاغوت! (...) هناك فتاة جميلة جدّاً دأبَتْ على أن تأتي وتعودَ كلّ يوم عطلة أسبوعّية فلا يفوتنّكم اقتناصها من أمام جسر الضباع "		الأحداث ولعب دورا بارزا في تغيير مسارها وجرت فيه الكثير من الأحداث فهو النقطة التي جمعت بين عائشة وسعدون وفيه تم اختطاف عائشة وجرت فيه الكثير من الجرائم التي تثبت مدى خطورة الجماعة المسلحة على الجلولية، كما أنّ تسميته بجسر الضباع ما هو إلا رمز لرجال أبي هيثم فالمعروف أنّ الضباع هي رمز الجبن والخوف والخيانة فهي تحمل العديد من الصفات السلبية وهذا ما يتسم به أبو هيثم ورجاله.
المسجد	" ترون أيها الشيوخ والأعيان! ما ذا حلّ بالمحروسة اليوم؟ بعد اغتيال إمام مسجد الإمام مالك "	ص 79	هو مكان مقدس تتم فيه الصلاة وتلاوة القرآن ومكان لتطهير الروح والعقل من الآفات الدنيوية ونشر قيم وتعاليم الدين الإسلامي وتوظيف الكاتب لهذا المكان يدل على أنّ أصحاب القبيلة كانوا مسلمين، فهو رمز آخر يوضح لنا الكاتب من خلاله العقيدة الدينية

			لأهل الجلولية.
المدرسة	" لقد كنتَ ذاهباً يوماً إلى المدرسة في الثامنة إلاّ ربعاً صباحاً. كدأبكَ كلّ صباح لتُحْشَرَ إلى جيشك من الأطفال في حجرة ضيّقة مظلمة نديّة. اقتربت الآن منها. وإذا شخصٌ ملّثم يساور سبيلك بعدوانية بادية ثم يشهر في وجهك مسدّساً. ثّم يضغط على الزناد مصوّباً فوّهته نحو رأسك ..."	ص 78	تعتبر المدرسة مكان لتلقي العلم والمعرفة فهو مكان يدل على الرقي والحضارة والازدهار غير أنّ دلالة هذا المكان هنا أخذت منحى آخر إذ يكشف الكاتب من خلاله على مدى تردي المنظومة التربوية والتعليمية في الجلولية ويعبر به عن الوضعية المزرية التي تعاني منها الطبقة المثقفة نتيجة إهمال العلم والمعلمين من قبل المشيخة العليا في الجلولية حتى أصبح هذا المكان غير آمن يتعرض فيه الأستاذ إلى محاولة الاغتيال ويعيش فيه التلاميذ الخوف وهذا ما كانت تعانيه المدرسة الجزائرية أثناء العشرية السوداء فقد شهدت الطبقة المثقفة أسوء أيامها، مما أثر على المجتمع الجزائري سلبا وأدى إلى انتشار الجهل والأمية.
الدكان	" ومن أجل كلّ ذلك	ص	حمل الدكان عدة دلالات

	قرّرت أن أترك مهنة التعليم الحقيرة، فلا أتكلّف محاربّة الجهل، وسأعمل إن شاء الله على التمكين فيه للنّاس في المحروسة حتّى يمسي كلّ منهم أجهل من صاحبه!... وأتاجر كما يتاجر عبادُ الله الصالحين، فأتسلَّى بعدّ النّقود ... وأستريح من كلّ ذلك البلاء الذي كنت فيه... "	130	وإيحاءات فلم يكن مجرد حجرة تحمل بداخلها السلع والبضائع وإنما تخطى مفهومه ذلك، فقد لعب دورا مهما في التغيير الفكري الذي طرأ على شخصية أحمد ففي هذا المكان تخلى أحمد عن القيم والمبادئ التي كان يتغنى بها بعد أن تخلى عن مهنة التعليم وأصبح يزاول التجارة، وقد علمه أخاه السلطان كل ما يعرفه من حيل وتلاعب وغش حول التجارة وكيفية الربح السريع فتحول أحمد من أستاذ يلقي الدروس ويعلم التلاميذ القيم والمبادئ الحميدة إلى تاجر ماكر لا يهمه سوى جمع المال والتمتع به، فالدكان هنا تغيرت وظيفته من مكان يقتني منه الناس حاجياتهم إلى مكان تمارس فيه كل أنواع الغش والسرقة والنصب.

تجلت الأماكن بنوعيها المفتوحة والمغلقة في رواية " وادي الظلام " وكانت الجلولية الفضاء الأساسي الذي ضم داخله مجموعة من الأمكنة إذ تعتبر مكان منتج للأحداث، فالجلولية ليست مجرد رقعة جغرافية وإنما هي رمز برع الكاتب في استخدامه للتعبير عن فترة وأحداث عاشتها الجزائر وما عانته من صراعات من الاستعمار الفرنسي إلى العشرية السوداء، فكان كل مكان في الجلولية يحكي قصة معينة من تاريخ الجزائر والوضعية التي كان يعيشها شعبها، بدأ مرتاض روايته بوصف الجلولية وموقعها المتميز ومناخها المتنوع وما تزخر به من ثروات مما جعلها عرضة للصراعات فهو يصف لنا الجزائر القارة كما تحدث عن جبال الجلولية وما كانت تحتويه من جماعات مسلحة وفي هذا رمز صريح عن الإرهاب والعشرية السوداء التي شهدتها الجزائر، كما استخدم المسجد رمزا دينا يشير به إلى ديانة أهل الجلولية وعقيدتهم، كما نجد المدرسة وقد تمكن الكاتب من خلالها تصوير الحالة المزرية التي كانت تعانيها الطبقة المثقفة من تهميش وحرمان مما أدى إلى انتشار الأمية والأفكار الرجعية في المجتمع، ودكان المعلم أحمد هو الآخر سرد لنا قصة شخصية عاشت لفترة بين الكتب والعلم والتمسك بالقيم والمبادئ النبيلة إلا أنّ الظروف أجبرتها على التفكير في التخلي عن هذه الصفات وانتحال صفات أخرى تضمن لها العيش الكريم فقد جسد لنا هذا المكان صراع النفس البشرية بين الخير والشر، بين العلم والمال، ومن هذا المنطلق جاءت الأماكن متطابقة ومتماشية مع موضوع الرواية، وساهمت في توضيح معناها كما لعبت دورا مهما في الكشف عن طبيعة الشخصيات ورسم مسارها، فالكاتب لم يوظف الأماكن هنا بشكل اعتباطي، وإنما كل مكان كان يريد أن يوصل من خلاله فكرة معينة مما أضفى عليها لمسة جمالية.

المبحث الثالث: شّعرية السّرد في بنية الزمان.

المطلب01: بنية الزمان في رواية مرايا متشظية.

1-الترتيب

2-المدّة

التواتر

المطلب02: بنية الزمان في رواية وادي الظلام.

1-الترتيب

2-المدّة

3-التواتر

يعتبر الزمن الروائي من أهم نتائج البحث البنيوي وتطبيقاته على النصوص السردية، وبقدر أهمية الزمن في الحياة اليومية للإنسان فإنّ تواجده في الرواية أيضا مهم فهو العماد الذي تقوم عليه، وإذا كان الزمن الطبيعي يتجه إلى الأمام باستمرارية، فإن الزمن السردي أخذ منحى آخر في سيرورته، فقد تطور الزمن بين الرواية التقليدية والرواية المعاصرة وخرج عن المألوف من خلال تقنياته المتعددة التي أصبحت تخدم دلالة النص بل وأصبح الزمن في حد ذاته رمزا يستدعي منها البحث لمعرفة إيقاع الأحداث وكيفية سيرورتها.

يعد الزمن عنصرا أساسيا في جميع الأعمال السردية، إذ يرى حسن بحراوي أنّه " من المتعذر أن نعثر على سرد خال من الزمن وإذا جاز لنا افتراضا أن نفكر في زمن خال من السّرد فلا يمكن أن نلغي الزمن من السّرد، فالزمن هو الذي يوجد في السّرد وليس السّرد هو الذي يوجد في الزمن "[1]، فالزمن ملازم للسرد ولا يمكن للكاتب أن ينتج رواية دون زمن، ويعرفه عبد الملك مرتاض قائلا: " والزمن كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا وفي كل مكان من حركاتنا، غير أننا لا نحس به ولا نستطيع أن نلمسه، ولا أن نراه "[2]

تحدث تزفيطان تودوروف عن الزمن في معرض حديثه عن القصة والخطاب، وتطرق إلى الفرق بين زمن القصة وزمن الخطاب، إذ يرى أنّ زمن الخطاب هو زمن خطي أي يتجه نحو الأمام، وهو الزمن الطبيعي تكون فيه الأحداث مرتبة بشكل تسلسلي واحدة تلوى الأخرى، أما زمن القصة فهو زمن متعدد الأبعاد على حد تعبيره، فيمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد كما يمكن حذف أحداث أو استرجاع أحداث بالعودة إلى الوراء، وقد سماه بالتحريف

[1] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط01، 1990، ص 117.
[2] - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص173.

الزماني الذي يستعمله الكاتب لأغراض جمالية[1]. ويعد جيرار جينيت من أهم النقاد الذي تطرقوا لقضية الزمن في العمل السردي، وقد تمكن من وضع طريقة لتحليله أصبحت معظم الدراسات بعده تشتغل عليها، إذ نجده في كتابه خطاب الحكاية يقسم الزمن إلى ثلاثة تحديدات أساسية وهي الترتيب والمدة والتواتر وسنتطرق إلى مفهومها في العناصر الموالية من بحثنا مع استخراجها من الروايات والبحث عن مكامن الشعرية فيها.

المطلب01: الزمن في رواية مرايا متشظية

1_الترتيب:

ويقصد بالترتيب العلاقة التي تقع بين زمن وقوع الحدث في الواقع وتسلسل حدوثه في عملية السرد، فنجد السارد يكسر خطية الزمن تارة بالعودة للوراء وتارة بالتقدم للأمام فينتج ما يسمى بالمفارقات الزمنية.

أ-الاسترجاع: هو تقنية من تقنيات السرد يعود السارد من خلالها إلى الماضي القريب أو البعيد من أجل توضيح حدث مهم أو إضاءة جانب من جوانب الشخصية والكشف عن حياتها السابقة.

مثال01: " كان قتل الإمام ومن معه، والزّامِر ومن معه، بشعاً متوحّشا... كنت أتـألّم وأبكي. وأنا أشاهدهم يذبحون أولئك المساكين. وهم يصرخون ويتخبّطون في دمائهم... "[2]، تعود عالية بنت منصور من خلال هذا المقطع بذاكرتها إلى الوراء وتسترجع حادثة قتل امام الربوة الخضراء وزامر الربوة الحمراء وقد جاء الاستذكار كتوضيح للغموض الذي كان يلتبس حادثة الاغتيال إذ

[1] _ تزفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تج: الحسين سبحان وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط01، 1992، ص 55.
[2] - عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية، ص 71.

نجد السارد أول الأمر يوهمنا أن الإمام قتل من طرف أحد أفراد الربوة الحمراء، والزامر قتل من طرف أفراد الربوة الخضراء ثم يعود بعد ذلك لاسترجاع الأحداث من قبل شخصية من شخصيات الرواية ليوضح لنا أن هناك شخص واحد نفذ هذه الجرائم وهذا من خلال الاستذكار الذي قامت به عالية بنت منصور كونها شاهدت حوادث الاغتيال.

مثال02: " وتنتفضون كالعصافير المذعورة من شدّة عبق هذا العطر السّحريّ العجيب. والذي لم تشُكّ أنت... في أنّه هو ذلك الذي كنت في يوم العناية تستحمّ به. وتسبح فيه مع صبيّة عالية بنت منصور"[1] ورد في المقطع استرجاع على لسان الراوي إذ يستذكر لحظات تواجد شيخ بني بيضان في قصر عالية بنت منصور مع الصبية التي منحتها إياه لتتجول به، وقد استذكر السارد هذه اللحظات في عدة مواقع من الرواية، بهدف تسليط الضوء على شيخ الربوة البيضاء وتميزه بوصوله لقصر عالية بنت منصور دون باقي شيوخ الروابي الأخرى.

مثال03: "... وإن كان هناك فرْقٌ بين أنتم وهم، فأنا لا أعرفه... لم أتعلّمه فيما تعلّمته ليلةَ دُفِعْتُ إلى عين وبار... وحين سبحتُ في العين مع حِسَان الجنّيّات. واستطعت أن أسرق العصا... "[2]، يعود شيخ الربوة الخضراء بذاكرته ليسترجع اليوم الذي دفع فيه إلى عين وبار وكيف تمكن من سرقة العصا السحرية، وهنا تكن وظيفة هذا الاستذكار في توضيح جانب مهم من جوانب شخصية شيخ الربوة الخضراء.

ب-الاستباق: وهو عكس الاسترجاع، إذ يقوم السارد هنا بالتوجه نحو المستقبل وتصور أحداث ستقع مما يجعل القارئ في تطلع مستمر.

[1] - مصدر سابق، ص 181.
[2] - المصدر نفسه، ص 202.

وهو كما ورد عند جيرالد برنس (Gerald Prince) في قاموس السرديات (Dictionary of Narratology):

" هو الاستباق أو قفزة زمنية إلى الأمام أي هو مفارقة زمنية يتوقف فيها سرد الزمن التسلسلي للأحداث وتوجه نحو المستقبل لتقديم أحداث مستقبلية في وقت مبكّر من السرد "[1]

يطلق عليه جيرالد برنس مصطلح التوقع وهو الاستباق أو قفزة زمنية إلى الأمام أي هو مفارقة زمنية يتوقف فيها سرد الزمن التسلسلي للأحداث وتوجه نحو المستقبل لتقديم أحداث مستقبلية في وقت مبكّر من السرد.

مثال01: "... وتأهّبوا للَيلة الغدِ التي ستكون جميلة لم تشهد الرّبوة الزّرقاء لها مثيلاً في ربوتنا هذه. نرقص يا بني زرقان حتى نُنْهِكَ سقاننا حركة. ونغنّي يا بني زرقان حتّى تتمزّق حناجرنا تصويتاً. ونقبّل النّساء لدى منتصف اللّيل حين نطفئ النّيران حتّى تتورّم شفاهُنا. فكلّ من وجد أمامَه امرأةً جميلة قبّلها يا بني زرقان... "[2]، يشير هذا الاستباق الّذي ورد على لسان شيخ بني زرقان وهو يخاطب أفراد قبيلته إلى الليلة التي يحضرون لها وكيف ستكون أجوائها والطقوس التي يمارسونها فيكشف لنا عن أحوال القبيلة وما ينتشر فيها من فسق وفجور وانحلال خلقي، كما يجعل هذا الاستباق المتلقي في حالة تطلع لما

---

[1] Gerald Prince, Dictionary of Narratology, university of Nebraska press : Lincoln & London, 1989 , America , p 06

وقد ورد النصّ الأصلي باللغة الإنجليزية كمايلي:

" anticlpation. A prolepsis, a flashfor-ward, an anachrony going forward to the future with respect to " present " mo-ment (or moment when the chronological recounting of a sequence of events is in-terrupted to make room for the anticipa-tion "

[2] - عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية، ص 138.

سيجري في هذه الليلة هل فعلا تكون كما تكهنها الشيخ أم ستجري أحداث أخرى كما جاء الأمر مع القبائل الأخرى أثناء الاحتفال.

مثال02: " ...فينتشر الرّخاء بينكم إن شاء الله في القرون البعيدة الآتية. يا بني خضران. وسيأكل أحفادُ أحفادِ أحفادِكم الخبزَ والملحَ والزّيتون والسّمك الأزرق المنتن. دون أن يطالبَهم أحد إن شاء الله تعالى بدفْع ضريبة عن ذلك الخبز المملّح المزيّت "[1]، في هذا المقطع يستبق منادي الربوة الخضراء أحوال القبيلة في المستقبل ويوهم أفرادها بأنهم إذا دفعوا الضرائب عن كل شيء يشترونه سيمكنهم من ضمان العيش الكريم لأولادهم وأحفادهم في المستقبل، وهذا ما هو إلا دليل على فساد المشيخة العليا لقبيلة بني خضران وجشع حكامها.

مثال03: " ستطغى النّار ذات الوقود، على طوفانكم الموعود. سيكون طوفانكم أضعفّ من ناركم. وستكون ناركم أقوى من طوفانكم. ومن علامات ضعفه أنّه سيستطيع أن يغمر كلّ الأرض ولكنه سيعجز عن إطفاء ناركم التي تؤجّجونها "[2]، يتنبأ منادي الربوة البيضاء بحدوث طوفان يدمر كل الروابي ولا تسلم منه إلا الرابية البيضاء التي ستحتمي بالنار التي يوقدونها، فتكون هذه النار أقوى من الطوفان.

مثال04: "... أنّ الطوفان سيأتي حتما لا ريب فيه. ومن شكّ في ذلك فكأنّما شكّ في البعث. يأتي ذات ليلة مصحوباً بإعصار مدمّر. فيهلك كلّ هذه الرّوابي السّبع. بما فيها ومن فيها. إلاّ عالية بنت منصور وقصرها "[3]، يخاطب شيخ الربوة الزرقاء أهل قبيلته ويحدثهم عن طوفان سيأتي في يوم من الأيام ليدمر كل الروابي السبع دون استثناء ولا ينجو منه إلا قصر عالية بنت منصور،

---

[1] - مصدر سابق، ص 144.
[2] - المصدر نفسه، ص 76.
[3] - مصدر سابق، ص 84.

نجد السارد يقدم لنا استباقين حول موضوع واحد أحدهما ورد على لسان منادي الربوة البيضاء والّذي يرى بأنّ الربوة البيضاء هي الوحيدة التي ستنجو من الطوفان المدمر، والآخر ورد على لسان شيخ الربوة الزرقان ويتكهن بأنّ الطوفان سيدمر كل الروابي السبع إلا قصر عالية بنت منصور، وهنا يضع الراوي المتلقي أمام عدة احتمالات ويولد لديه رغبة مستمرة في تتبع الأحداث ومعرفة أي من التكهنات السابقة ستتحقق وهنا تكمل جمالية هذه التقنية إذ تساهم في توليد عنصر الإثارة والتشويق لدى القارئ.

2-المدة:

وهي وتيرة السرد أو المدة التي يستغرقها الكاتب في قص حدث ما داخل الرواية، فهناك أحداث تمتد لصفحات في حين نجده يقدم لنا ملخص عن حدث كما يتم حذف بعض الأحداث.

أ-تسريع السرد: يحدث تسريع وتيرة السّرد عندما يريد الكاتب حذف أحداث يرى أنّها لا تخدم عمله السّردي أو عندما يكتفي بتلخيص واقعة ما دون ذكر تفاصيلها غير المهمة، إذا فتسريع إيقاع السرد يعتمد على تقنيتين هما الحذف والخلاصة.

-الحذف: وهو السكوت عن تفاصيل وأحداث لكي يمر الروائي إلى أحداث أخرى مهمة وقد تكون المدة الزمنية المحذوفة تقدر بأيام أو شهور أو سنين ويكون الحذف في بعض الأحيان ضمني لا يصرح به الكاتب وإنّما نفهمه من سياق الكلام.

مثال01: "... وأنت الآن تحثّ الخُطى. وتُسرع في مشيك. لقد مضى على انحدارك من الرّبوة البيضاء سبْعُ ليال. وهي مدّة المسافة التي يستغرقها قطْع

الطّريق من أعالي الرّبوة البيضاء إلى قصر عالية بنت منصور "[1]، يسرد المقطع رحلة شيخ الربوة البيضاء إلى قصر عالية بنت منصور، فنجدة يبتر مدة زمنية تقدر بسبع ليال وهي المسافة التي قطعا الشيخ في الوصول إلى القصر ومنه تحاشى الكاتب عن ذكر التفاصيل التي جرت في هاته الليالي لينتقل إلى سرد الأحداث التي تجري أثناء وصوله عند عالية بنت منصور

مثال02: " بات الأسد تحتك يرقبك. مكثت على ذلك زمناً حتّى يئس. قصد وجهاً آخرَ من الغابة بحثاً عمّا يأكل... "[2]، وهو مثال آخر يروي رحلة شيخ بني بيضان من ربوته إلى قصر عالية بنت منصور استخدم فيه السارد تقنية الحذف وسرع وتيرة السرد من خلال اسقاط مدة زمنية في قوله " مكثت على ذلك زمناً حتّى يئس " فلم يسرد لنا بالتفصيل الوقائع التي جرت مع شيخ بني بيضان أثناء اعتراض الأسد طريقه مما دفعه للاختباء مدة زمنية حتى انصرف الأسد.

مثال03: " وها أنتم هؤلاء تُقبلون على كهف الظّلمات. في اللّيلة السابعة من تاريخ استلام الدّعوة. وقد سخّر لكم الشّيخ الأغرّ الأبرّ عفاريتَ من المردة ينقلونكم طائرين بكم في الفضاء السّحيق. "[3]، يحدث السارد في هذا المثال قطيعة زمنية يسقط من خلالها مجموعة من الأحداث لم يجد هناك ضرورة لذكرها، فقد تحدث عن دعوة الشيخ الأغر الأبر لباقي شيوخ الروابي الأخرى لزيارته في كهف الظلمات ثم انتقل مباشرة لسرد الأحداث أثناء تواجدهم بقصر الظلمات وقد قدرت المدة الزمنية ما بين الدعوة وذهابهم إليه بسبعة ليالي تجاوزها الراوي ولم يسرد لنا الأحداث التي وقعت فيها.

---

[1] - مصدر سابق، ص 53.
[2] - المصدر نفسه، ص 56.
[3] - مصدر سابق، ص 175.

-التلخيص: توضح هذه التقنية للقارئ زمن من أزمنة الرواية بكلمات أقل في الكتابة أي أنّ الروائي يقدم لنا تلخيصا يكون قد جرى في أيام أو أشهر أو سنين، يعرفه جيرار جينيت (Gérard Genette) في كتابه(FIGURES III) بقوله:

" التلخيص أو السّرد الموجز هو سرد أحداث في فقرات أو بضع صفحات تكون قد حدثت في أيام أو شهور أو سنوات دون اللجوء إلى ذكر التفاصيل "[1].

مثال01: " أنا عالية بنت منصور... كما تراني الآن...

سمّاني عاليةَ أحدُ الأقطاب في جبل قاف. حين رآني فأذهله جمالي. كاد يقع في الخطيئة. طُرد من جبل قاف بسببي. ربّما كان اختطاف جرجريس إيّاي من هناك إلى هذا السّهل عقاباً لي. أنا أيضا. أنا مقتنعة بذلك. غضِب الرّبّ عليّ. جزاء نظرتي المريبة إلى ذلك الشّيخ الجميل. "[2]، يلخص لنا الكاتب من خلال هذه الأسطر أحداثا قد جرت في عدة سنوات وذلك من خلال حديث عالية بنت منصور عن حياتها في جبل قاف قبل أن تأتي إلى الروابي، إذ تخبرنا كيف تم تسميتها بعالية من قبل أحد الأقطاب لجمالها وعن سبب طرده من جبل قاف وكيف قام جرجريس بجلبها إلى السهل الذي بجنب الروابي، كل هذه الأحداث تم إيجازها في أربعة أسطر غير أنّها لعبت دورا مهما في إضاءة جانب من جوانب شخصية عالية بنت منصور ومكنت القارئ من فهم الأحداث دون الخوض في التفاصيل المملة والاطالة في عملية السرد.

---

[1] -Gérard Genette, figures III , Ed . du seuil, 1972, paris, p 154.
ورد النص الأصلي باللغة الفرنسية كالتالي:
" ...c'est-à-dire la narration en quelques paragraphes ou quelques pages de plusieurs journées, mois ou années d'existence, sans détails d'actions ou de paroles "

[2] - عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية، ص 67.

مثال02: " وإنما الذي سمّاهم الظّلام شيخ حكيم كان يعيش في قديم الزّمان. فمرّ بربوتهم فآذَوه. وأساءوا ضيافته. وسرقوا أمتعته. ثم سجنوه عندهم مائة عام. ظلّ يعبد الله خلالها صائما قائما إلى أن أُوتِي الإشراق العظيم. "[1] يختزل السارد من خلال هذا المثال قصة الشيخ الحكيم مع أصحاب الربوة الخضراء والتي جرت أحداثها في سنوات طويلة فاكتفى السارد بإيجازها في ثلاثة أسطر يخبرنا من خلالها عن سبب تسمية أهل الرابية الخضراء بالظلام وعن الرجل الحكيم الذي أساءوا إليه وكيف سجنوه مائة عام وكيف قضى كل هذه السنوات في عبادة الله.

مثال03: " ولذلك لم تكن تنهب الطّريق بعصاك التي وهبتْها الجن شيخّ بني خضران يوم ألّم على عين وبار واحتلْت عليها أنت حتّى استرقتَها من الشّيخ ليالِيَ كنتَ مختطَفاً في قبيلة بني خضران، سجيناً عندهم... "[2] يحتوى المثال على عدة أحداث تكون قد جرت في أيام أو أشهر إلا أنّ السارد قام بتلخيصها في سطرين وتدور الأحداث حول العصا السحرية التي وهبتها الجان إلى شيخ بني خضران ثم قام شيخ بني بيضان بسرقتها منه أثناء تواجده كسجين بالربوة الخضراء، وكان لهذه العصا دورا مهما في بلوغ شيخ بني بيضاء قصر عالية بنت منصور.

ب-إبطاء السرد: ويقصد به تعطيل حركة مسار السّرد، ويضم كلٌ من الوقفة الوصفية والمشهد الحواري.

-الوقفة: هي إحدى التقنيات التي تعطل حركات سير السّرد وتسمى أيضا بالاستراحة، ففي هذه التقنية يتوقف السارد عن قص الأحداث ويلجأ إلى الوصف.

[1] - مصدر سابق، ص 202-203.
[2] - المصدر نفسه، ص 120.

مثال01: " وبات الشّيخ مفتونا بجمالها السّاحر. وجسمها النّاضر. ونفَسِها العاطر. وصدرها النّاهد. وخصرها الضّامر. وشعرها الطّويل المعطّر بعطر الجنّ الذي يُغري بالشّبَق الشّديد. "[1]، ينقطع السارد هنا عن رواية الأحداث ليصف لنا الملامح الفيزيولوجية لزوجة شيخ بني خضران فيركز لنا عن جمالها الخارجي وما تتمتع به من مقومات خولت لها السيطرة على قلب الشيخ وعقله فأصبح لا يرفض لها طلبا ومن هنا باتت تتحكم في شؤون القبيلة وإدارتها.

مثال02: " فارتدَدْتَ كما كنتَ من قبل أن تأتي إلى قصرها. أعرج أعور. شيخاً أبيض الشّعر. أشعث اللّحية. كبير البطن... "[2]، يصف لنا السارد من خلال هذه الوقفة الوصفية القصيرة الحالة الفيزيولوجية لشيخ بني بيضان بعد أن طردته عالية بنت منصور من قصرها أي يعود إلى الحالة الأولية التي كان عليها أثناء قدومه من الرابية.

-المشهد: ويقصد به المقطع الحواري، إذ يتوقف السارد عن رواية الأحداث ويسند الكلام للشخصيات للتحاور فيما بينها.

مثال01: " كان قتل الإمام ومن معه، والزّامر ومن معه، بشعاً متوحّشا... كنت أتألّم وأبكي. وأنا أشاهدهم يذبحون أولئك المساكين. وهم يصرخون ويتخبّطون في دمائهم...

-ومن يا سيدة النّساء كان يذبح؟...

-الوحش ذو السّبعة الرّؤوس. يهبط من الغابة كلّ ليلة فيغتال. هكذا يقال.

-وهل يوجد على الأرض وحشٌ غير الإنسان؟

---

[1] - مصدر سابق، ص 110.
[2] - المصدر نفسه، ص 151.

-الوحش يفترس عَنوة، لكنّه لا يغتال "[1]

يتوقف السارد في المقطع عن رواية الأحداث ويسدل الكلام للشخصيات للتفاعل فيما بينها، فيدور الحوار بين عالية بنت منصور وشيخ قبيلة بني بيضان حول الجرائم التي تجري في الروابي كونها شاهدة عليها، يكشف هذا المشهد عن نفسية عالية بنت منصور وما يختلجها من اضطراب وقلق جراء ما يحدث في الروابي فنجدها تشبه القاتل بالوحش بل تذهب إلى أنّ الوحش أرحم من الانسان لأنه يقتل عنوة في حين أنّ الانسان يتميز بالمكر والخيانة والغدر.

مثال02: " –وَيْك، ويْك! ويْل، ويْل! الويل، الويل! وما أصاب بني حمران؟ الويل الويل! وَأيْنَ الرّجال، ولا رجال؟ النّساء أيضا! ياللعار. يا للجريمة...

-ماذا جرى؟

-وماذا يجري؟

-اسألوا الشّيوخ. اسألوا شيخكم الأغرّ الأبّر. اسألوا هذه المرأة التي تنادي بالويل. ما ذا جرى في الرّبوة؟

-الحلاّقة! الحلاّقة!

-ماذا بها؟ أيْش جرى لها؟

-اغتالتْها الفئة الباغية!

-النّساء أيضا؟ الحلاّقة...

-هكذا، الحلاّقة. حتّى الحلاّقة... "[2].

[1] - مصدر سابق، ص 71.
[2] - مصدر سابق، ص 49.

يدور المشهد الحواري بين مجموعة من أفراد الربوة الحمراء، يجسد حالة الذعر التي تنتشر بينهم جراء اغتيال الزامر والحلاقة في ليلة واحدة فجاء عبارة عن جمل تعجبية تارة وجمل استفهامية تارة أخرى تتخللها بعض الكلمات الدارجة.

3-التواتر:

التواتر هو الآخر تقنية من تقنيات السرد غير أنّ اهتمام نقاد الرواية به لم يكن كبيرا على غرار باقي التقنيات، يقول جيرار جنيت في هذا الشأن: " لم يدرس نقاد الرواية ومنظروها ما أسميه توترا سرديا، أي علاقات التواتر (أو بعبارة أكثر بساطة علاقات التكرار) بين الحكاية والقصة، ولم يدرسوه إلا قليلا حتى الآن. ومع ذلك فهو مظهر من المظاهر الأساسية للزمنية السّردية "[1]، ونقصد بالتواتر هو علاقات التكرار الواقعة بين عدد مرات وقوع الحادثة وعدد المرات التي تكررت فيها داخل النص.

أ-التواتر الانفرادي: وهو " أن نحكي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة "[2]، أي أنْ نحكي حادثة في النص مرة واحدة وتكون وقعت في الحقيقة مرة واحدة.

مثال01: " لكن أن تكون معوَّقاً بعاهتين. وتطمع فيها. فهذا طموح أرعن. لكن ما ذنبُك حين كنت معتوها؟ فلعن الله ذلك السّهم الذي أصابك في أيّام حرب النّاقة الجرباء. رميتَ ضرْعها بسهم. فرماك صاحبها الذي كان حمى كلّ الأراضي التي كانت ترعى فيها. والتي كانت مكسُوَّة بحَسَكِ السَّعْدان. والذي جعله شيخ قبيلة بني خضران خالصاً لحيوانات قبيلته "[3]، يروي هذا المقطع حادثة

[1] -جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، مصر، ط02، 1997، ص129.
[2] - محمد الزموري، الشعرية والسرديات، مطبعة آنفو، فاس-المغرب، دط، دت، ص161.
[3] - عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية، ص 96.

إصابة شيخ بني بيضان وفقدانه لعينه اليمنى بسهم طائش رماه شيخ الربوة الخضراء بعد أن قام شيخ الربوة البيضاء باقتحام أراضيه وقد وقعت هذه الحادثة مرة واحدة كما نجد الكاتب ذكرها في المتن الروائي مرة واحدة دون الحاجة إلى تكرارها فهي بمثابة توضيح للحالة الفيزيولوجية لشيخ بني بيضان.

مثال02: " ... وبينما أنت كذلك. وإذا قوم غِلاظٌ شِدَادٌ يحيطون بك. من كلّ أقطارك. ثّم يحتملونك كما يحتمل العصفور الصغير. وإن هي إلاّ لحظات حتى وجدتَّكَ في مكان شديد الظّلمات. وكأنّه كهف أو مغارة عظيمة. وأنت بين كائنات غريبة. فلم تتمالك أن صحت فيهم مذعورا: أين أنا؟ ومَن أنتم؟ "[1]، يتحدث السارد هنا عن حادثة اختطاف شيخ الربوة البيضاء من قبل كائنات غريبة أثناء طرده من قصر عالية بنت منصور، وقد وقع الحدث مرة واحدة كما ذكره الكاتب في الرواية مرة واحدة.

مثال03: " ... وأنا الذي ربّاها بعد أن طارت أمّها الرّائعة في ليلة من اللّيالي في الأفضية السّحيقة متنزّهةً تحت لألأة النّجوم. لكنّها لم تعُدْ. فقَدَها ملِك الشّياطين. يبدو أنّها تاهت في بعض مجاهل الفضاء. أو اختطفها كائن علْويّ من الكائنات التي تسكن الكواكب البعيدة. "[2]، يروي شرشريس الذي ينتمي إلى فصيلة الجن قصة دناتنا الجنية التي وهبوها إلى شيخ بني بيضان أثناء تواجده بكهف الظلمات، وكيف فقدت دناتنا أمها وتولى شرشريس تربيتها وقد تم ذكر هذه القصة في النص مرة واحدة.

[1] -المصدر نفسه ، ص 166.
[2] -مصدر سابق، ص 214.

ب-التوار التكراري: وهو " أن يحكي عدة مرات ما وقع مرة واحدة "[1]، أي أنْ نحكي حادثة عدة مرات وتكون في الأصل وقعت مرة واحدة.

مثال01: " –يا أهلَ الرّبوة الخضراء، سادتَها وغوغاءَها؛ يا بني خضران... لقد اغتيل أحدُ أشياخكم وفضلائكم. اغتيل وهو يصلّي بالنّاس. اغتاله المجرمون... "[2].

" ... تأجّجت الآن لتنافس الرّبوة الخضراء التي فقدت إمامها، اغتاله الوحش الرّهيب بالفأس الحافية، وقيل بالساطور الصّديء... "[3].

"... وبعد أن اغتيل إمامُهم الذي كان يصلّي بهم. اغتاله الوحش ذو السّبعة الرّؤوس... "[4].

تشير المقاطع السابقة إلى حادثة اغتيال إمام الربوة الخضراء وهو يصلي بالناس، ومن المؤكد أنّ حادثة القتل حدثت مرة واحدة إلا أنّ تكرارها في الرواية وقع عدة مرات وبأسلوب مختلف، حرس الكاتب من خلالها على تصوير القاتل في أبشع صورة إذ رمز له بالوحش في قوله: " اغتاله الوحش الرهيب بالفأس الحافية "، " اغتاله الوحش ذو السّبعة الرّؤوس ".

مثال02: " أنتَ الليلةَ عروسٌ، وأيّ عروس؟ تُضاجع حسناءَك الصّبيّة الفتيّة الحَييّة. لم يُخْجِلْك الشّيب"[5].

---

[1] - محمد الزموري، الشعرية والسرديات، ص 162.
[2] -عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية، ص36.
[3] -المصدر نفسه، ص 40.
[4] -نفسه، ص 43.
[5] - مصدر سابق، ص 36.

" وما ذا دهاكم يا بني حمران في هذه اللّيلة الظّلماء؟ ضجّت فيها أصوات قبيلة بني خضران. بعد أن زوّجَتْ شيخها العجوزَ من فتاةٍ عذراء في الثامنة عشر... "[1].

في المقاطع السابقة يتكرر حدث واحد وهو زواج شيخ الربوة الخضراء من فتاة صغيرة في السن على الرغم من أنّه عجوز إذ يحيلنا الكاتب إلى قضية اجتماعية خطيرة وهي الزواج القسري.

ج-التواتر التكراري المتشابه: " وفيه نحكي مرة واحدة ما وقع عدة مرات "[2]، وفي هذا النوع نحكي مرة واحدة حادثة تكون تكررت عدة مرات.

مثال01: " من أجل ذلك قررّ أهل الرّبوة السّوداء أن يجعلوا للمرأة لديهم صندوقاً تُلقيه على نفسها حين تخرج فلا يرى أحد جسمها. ولا حركة مشيتها. ولا التفاتتها. ولا كلّ ما هو ظنين بالفتنة والإغراء فيها. فلا يقع الرّجال في حبائلها "[3]، تكررت هذه الحادثة لأكثر من مرة مع نساء الربوة السوداء فكانت كل امرأة مجبرة على أن تلقي صندوقا على جسمها إلا أنّ الكاتب ذكرها في المتن الروائي مرة واحدة.

المطلب02: الزمن في رواية وادي الظلام

1-الترتيب:

أ-الاسترجاع: تجلت هذه التقنية في رواية وادي الظلام على النحو التالي:

مثال01: " أتذكُرين؟ ذلك اليوم الذي أدخلتها فيه إلى المدرسة، فكانت الوحيدة بين التلاميذ الذكور: كيف ثارتْ ثائرة الناس في الجلولية كلّها، فمنهم من

[1] - المصدر نفسه، ص 42-43.
[2] - محمد الزموري، الشعرية والسرديات، ص162.
[3] - عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية، ص 178.

كفّرني، ومنهم من فسَّقَني، ومنهم من حقّرني وضعّفني، فجعلني منحرفاً عن تقاليد القبيلة وعاداتها العريقة!... "[1]، يتذكر المعلم أحمد مع زوجته زليخا من خلال المقطع الاسترجاعي أول يوم لابنتهم عائشة في المدرسة، وفي الجهة المقابلة نجد هذا الاستذكار ينفتح على عدة دلالات فهو يبين لنا موقف أهل الجلولية من تعلم النساء ولتحاقهم بمقاعد الدراسة، كما يوضح لنا المستوى الفكري للجلوليين إذ يبرز لنا ذهنيتهم وطريقة تفكيرهم وموقفهم من العلم والعلماء وهنا تبرز القيمة الجمالية لهذا المقطع الاستذكاري.

مثال02: " كنّا ذات يوم في عربة... أنا وزوجي... كان ذاهبا بي إلى أهله لترورَهم... خرجوا علينا فجأة في منعرج الطّريق... حاول أن يقاوم، لا فائدة...كانت المفاجأة أسرع من أن تتيح له أن يستعمل سلاحه... طعنوه بسيف كبير في بطنه فبقروه حتّى تدافع ما كان فيه إلى الخارج... منظر مهولٌ لن أنساهُ ما حييتُ!... قتلوه هو. وسَبَوْني أنا. وتركوا الأطفال هناك في الطّريق يتصايحون... شيء فظيع!"[2]، تسترجع رحمة من خلال هذا المقطع السردي حادثة خطفها من قبل جماعة أبو هيثم، وكيف تم اغتيال زوجها، وتشريد أولادها، يشكل هذا المقطع نقطة مهمة في سرد أحداث جرت في الماضي ونظرا لأهميتها البالغة في توضيح الأحداث الراهنة وجعل العمل السردي واضحا للمتلقي يخلو من الثغرات العشوائية، يلجأ الكاتب لاستخدام هذه التقنية وذلك من خلال خرق النظام الزمني المنطقي والعودة به للوراء لتقديم معلومات حول أحداث أو توضيح حياة شخصية ما من شخصيات الرواية، إذ نجد شخصية رحمة أشركها الكاتب في الرواية انطلاقا من حدث تواجدها في الجبل مع جماعة أبو هيثم ثم نجده يقدم

[1] - عبد الملك مرتاض، وادي الظلام، ص 67.
[2] - مصدر سابق، ص 220.

لنا معلومات عن حياتها السابقة قبل اختطافها وذلك من خلال المقطع الاستذكاري أثناء حوارها مع عائشة.

مثال03: " _تقول هي امرأة! من قال لك ذلك؟! ألم تَرَ كيف كانت تسبِقنا في ركْضها حين هدّدناها بالقتل إن هي تراختْ، بعد أن اختطفناها أوّلَ أمس، من وادي الظّلام؟ ثمّ ألا تذكرون كيف حاولتْ أن تهربَ من أمامنا وما استرْجعْناها إلاّ لتعثُّرها في حَجرٍ وإلاّ لَكنّا رجعنا إلا الأمير بدونها؟ "[1]، يعود السارد من خلال هذا المقطع إلى أحداث جرت منذ فترة زمنية قصيرة وذلك من خلال الحوار الذي قام به رجال أبو هيثم حول عائشة إذ يستذكرون ليلة اختطافها وكيفية مقاومة عائشة وصمودها ومحاولة هربها تتجلى وظيفة هذا الاستذكار في تسليط الضوء على الشخصية القوية لعائشة وذكائها، وعلى الرغم من أنّ هذا المقطع هو استذكار لأحداث سابقة إلا أنه يساهم بشكل كبير في التخمين وتخيل الأحداث التي ستجري مستقبلا إذ يوحي بإمكانية نجاة عائشة وقدرتها على الهرب والتخلص من الجماعة المسلحة.

ب- الاستباق:

مثال01: " وكان أهل الجلولية يعرفون أنّ مستقبل القبيلة على كفّ عفريت! وأنّ من الصعب على الشيخ همدان أن يوفّق بين طموح امرأته جاكلين التي تطمع في أن يكون ابنها حمدان هو شيخ المحروسة المنتظر، وطموح ابن عمّه الذي اكتسب بالفعل لقب الشيخ المنتظر، بحكم واقع الأشياء... وأنّ ذلك كلّه إذا لم يقع التسامح من جانب واحد فيه، وكان مستبعداً، فكان يُفضي إلى اندلاع حرب أهلّة تمزّق قبيلة الجّلوليّة شرَّ مُمَزَّقٍ!... "[2]، يستبق السارد الأوضاع التي ستصبح عليها الجلولية بسبب النزاعات التي تجري بين الشيخ همدان وزوجته وابنه مع ابن

[1] - المصدر نفسه، ص 240.
[2] - مصدر سابق، ص 27.

عمه على من يتولى خلافة رئاسة الجلولية، إذ نجد السارد يقنن لأحداث مهمة يمكن أن تقع في المستقبل وتشكل نقطة مهمة في تاريخ الجلولية، وهذا الاستشراف الوارد يشد انتباه القارئ ويولد لدية الرغبة في تتبع الأحداث لمعرفة ما سيجري لاحقا.

مثال02: "... كلّ ذلك يجعلني أعتقد أنّ هذه البنت سيكون لها شأن كبير، أو شأن ما، على الأقلّ... كأنّي أتمثّلها وقد رَوِيَتْ من العلم حتّى الْجمَام (...) ربما ستكون طبيبة بارعة. ربما كاتبة مشهورة... ربما رئيسة جمعيّة نسائيّة كبيرة... هكذا أتصوّر شأنها في المستقبل "[1]، يتكهن المعلم أحمد من خلال هذا المقطع السردي الذي دار بينه وبين زوجته مستقبل ابنته عائشة ومكانتها الاجتماعية في الجلولية مستقبلا، فنجد السارد يحاول زرع الأمل في المتلقي وجعله يتصور مستقبل المرأة الجلولية وريادتها، كما يعد الاستباق هنا انعكاسا للحالة النفسية للمعلم أحمد إذ يصور لنا ما يجول بداخله من أمنيات حول ابنته عائشة بصفة خاصة ومستقبل القبيلة بصفة عامة

مثال03: " –ليست الرؤيا من المعتقدات... وهي رؤيا، على كلّ حال، رهيبة! رأيت عائشةَ وقد خرجتْ يوماً من البيت ولم تعُدْ... وظلّت زمناً طويلاً مفقودةً ثمّ عادت أخيراً إلى الجلوليّة وهي كأنّها جريحٌ... "[2]، يستخدم السارد هنا الحلم وسيلةً استباقية يشير من خلالها إلى حدث مهم يمكن أن يقع في المستقبل وهو اختفاء عائشة وإمكانية تعرضها لمكروه ما، بناء على الحلم الذي رآه والدها المعلم أحمد.

يطرح لنا الكاتب من خلال الاستباق الوارد في المثال الثاني والثالث ثنائية الأمل والتشاؤم، فإذا كان تصور المعلم أحمد لمستقبل عائشة ومكانتها الاجتماعية

[1] - المصدر نفسه، ص 66.
[2] - مصدر سابق، ص 70.

رمزية للأمل يجعل المتلقي من خلالها يتصور أحداث إيجابية ستقع فيما بعد، فإنّ حلمه بخروج ابنته من البيت وضياعها هو رمز للتشاؤم، وبين هذين المقطعين يولد السارد لدى المتلقي فجوات أو فراغات يحاول ملأها وهذا لا يتحقق إلا بتتبع الأحداث حتى نهايتها لمعرفة أي من هذه الأحداث سوف تتحقق، وهنا تكمن جمالية هذه التقنية في توليد عنصر الاثارة والتشويق لدى المتلقي وجعله في حيرة مستمرة حول ما يحدث لاحقا.

2- المدّة:

أ- تسريع السرد:

- الحذف:

مثال01: " وإن هي إلاّ ساعات قليلة حتّى كانت عائشة قد استرجعتْ وعيَها كاملاً، وبدأتْ حرارتها تهبط قليلاً، قليلاً...وإن ظلّت خائرة القوى"[1]، يحدد السارد هنا الفترة الزمنية المحذوفة بالساعات فقد استغنى عن ذكر التفاصيل التي جرت قبل أن تسترجع عائشة وعيها وذلك لعدم أهميتها في بناء العمل السردي واكتفى بالتعبير عنها بعبارة " وإن هي إلا ساعات " لينتقل لسرد أحداث مهمة ستجري بعد أن استعادت عائشة وعيها.

مثال02: " وبعد أن استطاعت الجلوليّة أن تطرد قبيلة بني فرناس عن أرضها بعد تضحيات جسام استمرّت أكثر من قرن من الزمان... "[2]، يتضمن هذا المقطع حدث مهم في تاريخ الجلولية وهو احتلالها من قبل قبيلة بني فرناس، ليدخل الجلوليون بعدها في معركة دامت أكثر من ربع قرن من أجل الاستقلال، فقد لجأ الكاتب إلى حذف فترة زمنية طويلة من الأحداث ولو قام بسردها لكلفه

[1] - مصدر سابق، ص 277.
[2] - المصدر نفسه، ص 61.

ذلك عدة صفحات مما يجعل المتلقي يشعر بالملل، وتتجلى وظيفة هذا الحذف في الربط بين ماضي الجلولية وحاضرها أي كيف كانت القبيلة وما آلت إليه الآن.

مثال03: " وتُحسّين بتعب شديدٍ يدبّ إلى كلّ جسمكِ... لقد سرتِ طول النهار... أنت الآن في وقت العصر تقريباً... نظرت إلى ساعتك فكانت الخامسة... بدأت الشمس تفيء نحو الغروب..."[1]، يدور موضوع هذا المقطع حول هروب عائشة من القاعدة، ونلاحظ أن السارد هنا يحذف وقائع نهار كامل من المغامرات التي واجهت عائشة كونها بديهية للمتلقي ويمكن أن يتصورها دون اللجوء لذكرها وتطويل عملية السرد فاكتفى بالإشارة إليها بعبارة " لقد سرت طول النهار " لينتقل بعدها لذكر المصاعب التي ستواجه عائشة خلال الليل.

ولقد تجلى الحذف أيضا في المقاطع التالية " لقد ركضت الآن زهاء ساعة من الزمان "[2]، " وبعد مدّة تقترب من نصف ساعة، يئسَتِ الذّئاب من افتراسك "[3]، " وبعد ساعة تبدأ عائشة في تفتيح عينيها قليلاً، قليلاً "[4]، من خلال قراءتنا على الرواية نلاحظ أن الكاتب عمد إلى توظيف الحذف بكثرة في سرده للأحداث التي جرت عند تواجد عائشة بالقاعدة لكن الفترات الزمانية التي حذفها لم تكن طويلة فتقديرها ساعة أو ساعات أو يوم أو ليلة، والغرض من ذلك تسريع وتيرة عملية السرد وتجاوز تفاصيل جزئية لا تخدم الرواية وحذفها لا يخل بفهم الأحداث من قبل المتلقي.

-التلخيص:

---

[1] - نفسه، ص 267.
[2] - مصدر سابق، ص 241.
[3] - المصدر نفسه، ص 243.
[4] - نفسه، ص 277.

مثال01: " ... فظلّت مع أمّها التي لم تلبث إلاّ قليلاً حتّى تزوجتْ رجُلاً كان طلّق امرأتَه لارْتِيابه في سيرتها بعد أن غاب عنها في سفر طويل... وكان له عدد كبير من الأطفال مع تلك المرأة المطلّقة... فآثرت الصبيّة أن تذهب عند خالتها التي أبدتْ لها في أول الأمر حناناً غامراً (...) فعاشت طفولةً قاسية، ولكنّها مُثمرة... لقد أفضت القسوة عليها إلى أن تكتسب تجربة غنيّة ونافعة تخوض بها معترك الحياة...لم زينبُ محظوظةً عند الرجال. تزوّجت ثلاثَ مرّاتٍ في حياتها، آخرُها حين كانت سنُّها في العِقد السادس من عمرها "[1]، يختزل الكاتب من خلال هذا المقطع الظروف الاجتماعية التي مرت بها الأم زينب، كيف فقدت أباها ثم تعيد والدتها بعد ذلك الزواج من رجل كان قد طلق امرأته التي له معها عدة أطفال، فقررت الأم زينب الذهاب عند خالتها والتي كانت تجمعها معها في الأول علاقة جيدة، ثم تزوجت الأم زينب ثلاث مرات لكنها لم تحض بحياة هادئة وعلى الرغم من الظروف القاسية التي عاشتها إلا أنها كانت انسانة طيبة حكيمة فحسب المعلومات التي قدمها الكاتب كانت امرأة ذات شخصية قوية، فالكاتب هنا استطاع أن يوضح لنا العديد من جوانب هذه الشخصية وقدم لنا شريط حياتها منذ طفولتها حتى أصبحت كبيرة في السن إذ اختزل لنا أحداثا جرت خلال سنوات عديدة في أقل من صفحة وبهذا يكون الكاتب قد عمل على تسريع السرد وتجاوز أحداث لا تخدم عمله السردي دون أن يترك علامة استفهام لدى المتلقي حول حياة شخصية الأم زينب.

مثال02: " منذ عشرِ سنوات وأنت تقضّي كلّ أوقات المساء في مقرّ الجمعيّة الصغيرة. ما يبقَى على التدريس من وقتك تقضّيه في رعاية الطّفولة والأمومة. انضمّ إلى جمعيّتك سيّدات من الجلوليّة، بفضل انضمام المعلّمة فاطمة إليها. فأشعلت بذلك نارَ ثورة عارضها معظم الرّجال... وأولئك السيدات هنّ اللّواتي كنّ

[1] - مصدر سابق، ص 04.

يقتسمن أوقات العمل على مدار اليوم في مقرّ الجمعيّة... "[1]، يعبر المقطع عن معاناة المعلم أحمد بين مهنة التدريس وتولي شؤون الجمعية وكذلك ضغط رجال الجلولية عليه بسبب انضمام مجموعة من السيدات وعلى رأسهم المعلمة فاطمة، إذ يلخص لنا الكاتب الوضع الذي يتخبط فيه أحمد طيلة العشر سنوات لكنه لم يتطرق إلى التفاصيل اليومية.

ب-إبطاء السرد:

الوقفة:

مثال01: " حلّ يوم عيد النصر بالجلوليّة فأُقيمت الأفراح، وذُبحت الذبائح، وانتشرت رائحة قتار الخِرَاف المشويّة في كلّ أرجاء الجلوليّة. وتزيّنت النساء بالحليّ والجواهر وأفخر الفساتين والقفاطين، وتعطّرْن بأرقّ العطور وأعبقها شذىً. وكنّ جميلاتٍ أنيقاتٍ متعطّرات. وكنّ ساحراتٍ فاتناتٍ متدلّلاتٍ...وخرج الرجال في هيئات فخمة فارتدُوا البرانسَ الحمر، بعد أن كانوا لبسوا تحتها الجلابيبَ البيض "[2]، يتوقف السارد هنا عن سرد الأحداث ويلجأ لإبطاء السرد من خلال هذه الوقفة الوصفية فيصور لنا عيد النصر عند الجلوليين في أبهج صورة يتحدث فيها عن مأكولات أهل الجلولية وملابسهم التقليدية وحليهم وعاداتهم وتقاليدهم كما يصف جمال نساء الجلولية وأناقتهن، وفخامة رجال الجلولية في البرانيس، وتتجلى الوظيفة الجمالية لهذا المقطع الوصفي في جعل المتلقي يحس بهذا الحدث العظيم في تاريخ الجلولية وجعله يتعايش معه وكأنه يقع أمام عينيه، كما يعكس لنا ثقافة هذه القبيلة وما تزخر به من عادات وتقاليد.

[1] - المصدر نفسه، ص 90.
[2] - مصدر سابق، ص 07.

مثال02: " ...فبدأ يختلس إلى وجهها القمحيّ اللّون الصَّبوح نظراته فيتأمّله بما فيه من أنف أقنَى تغار منه كليوبترا لو بُعثت من رمْسها! كما اختلس النّظر إلى حاجبيها الأزَجَّيْنِ وهو يقبض منها النقود. في حين لم يَفُتْه التحديق في عينيها النعساوَيْن النّجلاوَين اللّتين سحرتاه "[1]، تجسد هذه الوقفة الوصفية المظهر الخارجي لشخصية بهية وهي البنت التي أراد المعلم أحمد الزواج منها، فنجد الكاتب هنا يتوقف عن عملية السرد ويقوم بوصف دقيق لملامح بهية والجمال الفاتن الذي تتمتع به مستعملا في ذلك لغة شعرية حتى يأسر المتلقي ويجعله يسرح بخياله ليشكل صورة الفتاة في ذهنه بناء على الصفات التي قدمها السارد فيشعر المتلقي وكأنّ هذه الشخصية هي موجودة أمامه.

مثال03: " ...وكانت بها أشجارٌ كثيرة بعضُها بَرّيّ، وبعضها مغروس، تزّين سطحَها بالاخضرار فتُحْدث في فصل الصيف ظِلالاً وارفةً يَنعم الناسُ برطوبتها المنعشة في الهواجر. وكان بضواحيها أشجار العرْعر والزَّبُّوجِ والفلين والخروب(...) وأمّا الأشجار المثمرة فكانت تغطّي الوادي الذي كانت تأتيه المياه من منابعَ مختلفة من الأعالي والأسافل معاً. وكانت الأشجار المثمرة، وغير المثمرة لكثرتها في جَلْهَتَيِ وادي الظلام..."[2]، يقوم الكاتب هنا بإبطاء السرد فيصف لنا الجمال الذي تتمتع به الجلولية وما تزخر به من ثروات طبيعية، وقد شكلت هذه الوقفة الوصفية مدة زمنية معتبرة لتشمل صفحة ونصف فالمتلقي هنا يشعر وكأنه أمام لوحة فنية تحمل مجموعة من المناظر الطبيعية.

تنوعت الوقفات الوصفية في رواية " وادي الظلام " بين وصف للحوادث والأمكنة والشخصيات، ومن المعروف أنّ الوصف تقنية يلجأ إليها الكاتب لسد ثغرة زمنية ما غير أنّها تكسب النص بعدا جماليا، فهي عبارة عن صور فنية

[1] - مصدر سابق، ص 142
[2] - المصدر نفسه، ص 19.

يرسمها الكاتب بلغة مميزة تجذب القارئ وتجعله يتصورها في ذهنة ويندمج معها فيشعر وكأنّه عاش تلك الحادثة وتواجد في ذلك المكان الموصوف ويعرف تلك الشخصية، فالوقفة الوصفية وعلى الرغم من أنها إبطاء لحركة السرد إلا أنها تخدمه.

الحوار:

مثال01: " استقبله الشيخ رغبان بالترحيب والاحتفاء:

-تشرّفتِ الحمّوديّة كلّها بمقدم الشيخ حمدونة العظيم!...

_بل الشرف لي يا شيخ رغبان... علمْنا في الحقيقة بما يسوءُكم ويُزعجكم من بعض مواقفِ شيخِنا المتشدّدة، فتألّمنا لذلك. وجئنا اللّيلة للتّضامن معكم... آخرُ ما يمكن أن نقوم به إزاء الأصدقاء!...

_موقف نبيل، والله! ولن تنساه الحمّودية لأصدقائها أيداً. أنت تأمر يا شيخ حمدونة! كلّ طلباتك مقبولة... "[1]، دار هذا المقطع الحواري بين الشيخ رغبان زعيم قبيلة الحمودية والشيخ حمدونة ابن عم الشيخ همدان زعيم الجلولية وقد امتد هذا المشهد ليشمل صفحتين ونصف يجسد لنا السارد من خلاله المؤامرة التي تتعرض لها الجلولية من الداخل والخارج، ويكشف لنا عن الأعمال التي يقوم بها حمدونة سرا وكيف يساهم في التحالف مع أعداء الجلولية من أجل مصالحه الخاصة، حتى يتمكن من الإطاحة بابن عمه همدان وتولي الحكم في الجلولية ففي هذا المقطع الحواري رمزية للجبن والخيانة.

مثال02: " جاءت إلى الجمعيّة يوماً امرأة تبدو في منتصف العمر وهي باكية، ساخطة ثائرة، غاضبة كالْمِرْجَل الغالي، بل كالبر كان الهائج:

[1] - مصدر سابق، ص 34.

-سيّدي الرّئيس! ضربني! قتلني! أهانني! كان سكران فعمل فيّ ما عمل سيدنا عليّ في الكفّار!(...)

-مَن هو الذي تتحدّثين عنه يا امرأة؟ لم أفهمْك. قولي لي فقط من هو أوّلاً، وهناك سنرى! حتى نستطيع أن نتفاهم...

-هو! الشيطان! هو الختريرا! هو الحقار! ... ألا تعرفه؟ أخبارهُ شاعتْ في المحروسة! ضاع وأضاع! أخبارُه شاعتْ في الآفاق! جمعيّتكم فقط هي التي لا تعرف أخباره! (...)

-سبحان الله! وأنَّى لنا بمعرفة الغيب! قولي: يا امرأة من هو؟ تكلّمي، اذكُريه بالاسم، وإلاّ أنهينا هذا الحوار!... "[1]، يدور هذا الحوار بين المعلم أحمد وواحدة من النساء المضطهدات من قبل أزواجهن وقد طال هذا المشهد ليشمل ثلاثة صفحات كشف لنا السارد من خلاله عن معاناة المرأة الجلولية وما تعيشه من حرمان ومن جهة أخرى يكشف لنا عن الضغوطات التي يعيشها أحمد أثناء ممارسته لمهنة التعليم ورئاسته لجمعية الدفاع عن حقوق المرأة وهذا الحوار ما هو إلا انعكاس ورمز للحياة الاجتماعية المتدنية في الجلولية وانعدام الاطمئنان والاستقرار.

تتجسد جمالية هذه المقاطع الحوارية في الكشف عن تفكير الشخصيات واستنباط المتلقي لما يجول في دواخل كل واحدة منها كما تساهم في الكشف عن مدى تفاعل الشخصيات فيما بينها.

3-التواتر:

أ-التواتر الانفرادي:

[1] - مصدر سابق، ص 92.

مثال01: " ولقد هدم مجهولون قبّة سيدي جلول، وليّ القبيلة العظيم! ودون وازع أو خوف! أصبحت القبّة الجميلةُ الخضراءُ يوماً قاعاً صفصفاً! "[1]، وقعت هذه الحادثة مرة واحدة في تاريخ الجلولية وقد ذكرها الكاتب في الرواية مرة واحدة.

مثال02: " ... بعد أن شاع ما شاع من أمر اغتيال الفتى المسكين الذي كان يبيع على منضدة حقيرة، في أحد الأرصفة بالمحروسة، سجائر التبغ المهربَّ من قبيلة أخرى... فقد وُجدت جثته هامدة باردة "[2]، وهنا جريمة قتل هذا الشاب حدثت مرة واحدة وتم ادراجها في الرواية مرة واحدة بين لنا الكاتب من خلالها غياب الأمن والاستقرار في الجلولية، ومدى بشاعة الجرائم التي لن تسلم منها أي فئة من فئات المجتمع.

ب-التوار التكراري:

مثال01: " ومما قرّروه في وثيقتهم المحفوظة بخزائن المشيخة العليا أنّ من شروط الشيخ المعيَّن في المشيخة أن يكون إلاّ أمّيّاً خالص الأمّيّة "[3]

" تبيّن أنّ الشيخ حمدونة، في زمنه، لم يكن أحدٌ على وجه الأرض أبينَ منه أمّيّةً!... "[4]

" فقد كان في ميثاق المحروسة أن إلاّ يتولّى أمورَها إلاّ من كانت أمّيّتُه مركّبةً شديدة التركيب... "[5]

---

[1] - مصدر سابق، ص 81.
[2] - المصدر نفسه، ص 107.
[3] - نفسه، ص 13.
[4] - نفسه، ص 30.
[5] - مصدر سابق، ص 30.

" ثّم هل كانت المشيخة العليا إلاّ لكبار السّنّ والضاربين في الأمّيّة من الرجال!؟... "[1]

لقد تقرر في ميثاق الجلولية أنّ من يتولى المشيخة يجب أن تشترط فيه خاصية الأمية مرة واحدة، إلا أنّ السارد كرر هذا الحدث عدة مرات في الرواية بصياغة مختلفة، نظرا لخطورته إذ يبين لنا من خلاله المستوى الثقافي لحكام الجلولية.

مثال02: " لقد كنت ذاهباً يوماً إلى المدرسة في الساعة الثامنة إلاّ ربعاً صباحاً. كدأبكَ كلّ صباح (...) وإذا شخصٌ ملّثم يساور سبيلك بعدوانية بادية. ثمّ يشهر في وجهك مسدّساً. ثّم يضغط على الزناد مصوّباً فوّهته نحو رأسك... غير أنّ الرصاصة الناريّة لم تخرج من فوهة المسدّس "[2]

" وتفكّر في كلام زليخا، بشيء من الجدّيّة. ربما تكون محقّة. ربما سيُعيدون الكَرّة في محاولة اغتيالك. والاغتيالات كثرت في المحروسة هذه الأيام. لكنْ ما العلّة التي حملت الذين يحترفون الاغتيال بالدّم البارد على أن يحاولوا اغتيالك!؟ "[3]

" ... قال ذلك أبو هيثم بعد أن عاد إليه من كلّفه بقتْل أحمدَ المعلّم، خائباً مدحوراً... وبعد أن أمهله بضعة أسابيع، فظنّ أنّه أهمله!..."[4].

فاغتيال المعلم أحمد وقع مرة واحدة غير أنّ السارد ذكر الحادثة عدة مرات، ولا شك أنّ تكرارها لم يكن اعتباطيا وإنّما جاء حاملا لدلالات ومعاني عميقة وهي التأكيد على هذه الجرائم الشنيعة وإبراز مدى تأثيرها على الحالة النفيسة للسارد، بالإضافة إلى التأثير في المتلقي.

---

[1] - المصدر نفسه، ص 31.
[2] - نفسه، ص 78.
[3] - نفسه، ص 107.
[4] - نفسه، ص 186.

ج-التواتر التكراري المتشابه:

مثال01: " حلّ يوم عيد النصر بالجلوليّة فأُقيمت الأفراح، وذُبحت الذبائح، وانتشرت رائحة قتار الخِرّاف المشويّة في كلّ أرجاء الجلوليّة. وتزيّنت النساء بالحليّ والجواهر وأفخر الفساتين والقفاطين... "[1]، يجسد المقطع حدث مهم في تاريخ الجلولية وهو عيد النصر يحتفل به الجلوليين كل سنة لانتصارهم على قبيلة بني فرناس، ومنه فهو حدث يتكرر عند الجلوليين كل سنة إلا أنّه الكاتب اكتفى بذكره مرة واحدة.

مثال02: " وأمَّا ما كان من أمر عائشة ابنته فإنّها كانت ربما ذهبت أيّام العطل الأسبوعيّة والموسميّة إلى مزرعة عمّها السلطان التي كانت تقع في الجَلْهَةِ الغربيّة لوادي الظلام، فكانت تغدو مع طلوع الشمس فترتع في المزرعة وتلعب مع بنات عمّها، فلا تروح إلى بيت بالمحروسة إلاّ مع الغروب..."[2]، يتحدث السارد هنا عن الأعمال التي كانت تقوم بها عائشة أثناء العطل الأسبوعية والموسمية إذ كانت تذهب إلى مزرعة عمها السلطان وهذا الحدث كان يتكرر عدة مرات غير أنّ السارد هنا ذكره مرة واحدة حتى يتفادى الحشو في الأحداث وعدم تكرار وقائع قد تشعر المتلقي بالملل.

تمكن عبد الملك مرتاض في ثنائية الجحيم من هدم البناء التقليدي للزمن ليعيد تشكيله وفق تقنيات تخدم عمله الفني وتضفي عليه قيمة جمالية، فلم يتبع في سرده للأحداث إيقاعا واحدا، بل كسر رتابة الزمن تارة بالعودة إلى الوراء واسترجاع أحداث تساعدنا في الكشف عن الحياة السابقة للشخصيات وفهم وقائع جرت في الماضي، وتارة بالتقدم نحو المستقبل، عن طريق استباقات تولد لدى المتلقي عنصر الإثارة والتشويق والتخمين لما سيجري في المستقبل، ثم نجده يقف في

[1] - مصدر سابق، ص 07.
[2] - المصدر نفسه، ص 167-168.

مواضع أخرى عن سرد الأحداث ووضعنا أمام وقفات وصفية أو مشاهد حوارية تجعلنا نندمج معها وكأننا نراها ونسمعها، كما نجده يقفز في بعض الأحيان على أحداث لا تخدم العمل السردي وكي لا يجعل المتلقي في حالة ملل وهذا عن طريق ما يسمى بالحذف والخلاصة.

بسطت لنا هذه التقنيات فهم الأحداث التي تجري حولها الروايات وهذا ما أكسبها طابع شعري جمالي.

الفصل الثالث: بنية اللّغة السّردية وتعدّد الأصوات

المبحث الأول: بنية اللغة السردية في ثنائية الجحيم

المبحث الثاني: الصيغ السردية في ثنائية الجحيم

المبحث الثالث: الرؤية السردية في ثنائية الجحيم

المبحث الرابع: الراوي وموقعه من الحكي في ثنائية الجحيم

تعدّ اللّغة وسيلة تواصل فهي أداة يستخدمها الإنسان في مختلف مجالات الحياة، ومن بينها مجال الأدب، تعتبر المادة الخام التي من خلالها يبني الكاتب عمله ويجعله ملموساً قابلاً للقراءة، فهي همزة وصل بين الكاتب والقارئ، واللّغة في ميدان الأدب ليست مجرد كلمات قاموسية، وإنّما فنّ قائم بذاته، خاصة في ظل التطورات التي شهدتها الأجناس الأدبيّة، وما أصبحت تعالجه من موضوعات تستدعي لغة تأثيرية تجذب المتلقي ولا يفهمها إلا من خلال البحث عن دلالتها، والرواية هي واحدة من الأجناس الأدبيّة الّتي انفردت بلغة مميزة جعلتها تستهوي القارئ والناقد معا. ترتكز اللّغة الروائيّة على ثلاثة تقنيات أساسية وهي السّرد والوصف والحوار، يعتمدها الكاتب في نسج عمله وفق ما تستدعي الأحداث والشّخصيات والأمكنة، وللغة علاقة وطيدة بباقي عناصر بناء الرواية إذْ تعتبر العنصر الّذي من خلاله تتشكل باقي العناصر فهي على صلة بالشّخصيات والزّمان والمكان والصيّغ السّردية والتّبئير، ومن خلالها نستطيع الكشف عن هذه البنيات التي تتشكل منها الرواية ومن ثَمَّ تحليلها.

وفي حديثنا عن اللّغة السّردية وارتباطها بباقي الأبنية التي يتشكل منها الخطاب، يمكننا القول بتقنية الصيّغ السّردية، ويتعلق الأمر هنا بالطريقة التي ينقل بها السارد كلام الآخرين، هل ينقله بحذافيره دون التدخل فيه؟ وذلك من خلال فسح المجال للشّخصيات لتتحاور فيما بينها مباشرة، أو يفسح المجال للشخصيات لتتحاور لكنه يتدخل بين الحين والآخر لينظم عملية الحكي، أو ينقل كلام الشّخصيات على لسانه فيتحكم في المعلومات التي يقدمها لنا، وكذلك إلى جانب تقنية الصيّغ السّردية نجد ما يسمى بالتبئير أو زاوية النظر، ويتعلق الأمر بالطريقة التي تروى بها القصة والسارد ومدى معرفته عن الشخصية، وتشكّل هذه التقنيات حلقة مهمة في الكشف عن جزئيات الرواية، فهي بنيات تحمل بين طياتها قيما جماليّة وتعبيريّة.

المبحث الأول: شعرية اللغة السردية

المطلب 01: اللغة السردية في رواية مرايا متشظية.

1- لغة السرد

2- لغة الوصف

3- لغة الحوار

المطلب02: اللغة السردية في رواية وادي الظلام.

1-لغة السرد

2-لغة الوصف

3-لغة الحوار

تعدّ اللّغة ميزة إنسانية، خصنا الله بها عن سائر الكائنات الحية، وهي وسيلة للتواصل والاحتكاك بين أفراد المجتمع، فهي بمثابة الوعاء الّذي نفرغ فيه أفكارنا من خلال ترجمة تلك الأفكار والأحاسيس الّتي تجول بداخلنا إلى أصوات، يقول ابن جني في كتابه الخصائص في باب القول عن اللّغة: " أما حدها فإنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم "[1]، وكثيرة هي التعريفات الّتي قيلت في مصطلح اللّغة غير أنّها تصب في مجرى واحداً باعتبارها الوسيط الّذي يربط بين الإنسان ومحيطه، فهي: " وسيلة مهمة في الربط بين أفراد المجتمع والتعبير عن شؤونهم المختلفة فكرية كانت أو غير فكرية "[2]، إذاً فاللّغة تعدّ بمثابة المادة الخام التي يستخدمها الإنسان في طرح أفكاره، والتعبير عن أحاسيسه وما يجول بداخله.

وتعد اللّغة الروائية ركناً أساسياً في بنائها مثل العناصر الأخرى المهمة، كالأحداث والشّخصيات والزّمان والمكان والموضوع، فهي المادة الّتي يشكل بها الكاتب أفكاره ومقاصده في صورة محسوسة، باللّغة تنطق الشخصيات، وتكشف الأحداث، وتتضح البيئة ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التي يعبر عنها الكاتب فمن خلالها يكشف المتلقي على طبيعة الشخصية الروائية ومكانتها الاجتماعية[3].

يقول عبد الملك مرتاض: " اللغة هي التفكير، وهي التخيل، بل لعلها المعرفة نفسها. بل هي الحياة نفسها. إذ لا يعقل أن يفكر المرء خارج اللغة، فهو لا يفكر، إذا إلا داخلها، أو بواسطتها. فهي التي تتيح له أن يعبر عن عواطفه فيكشف عما

[1] - عثمان بن جني، الخصائص، ج01، الهيأة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط04، دت، ص15.
[2] - سليمة برطولي، جهود علماء العربية في الحفاظ على السلامة اللغوية، إشراف: سالم علوي، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 2009، ص185.
[3] - ينظر: محمد العيد تاورته، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة-الجزائر، العدد21، 2004، ص51-52.

في قلبه... "[1]. فإنّ اللّغة من خلال عبد الملك مرتاض هي الحياة نفسها ولا يمكن لأي شخص أن يفكر خارجها، إذ تمكنه من ترجمة الأفكار التي تدور بداخله.

تتميّز اللّغة الروائيّة باقترابها من الواقع، على الرغم من أنّها تعالج عوالم خيالية، وبناء على هذا المنطلق فإنّ الروائي عادة ما يستخدم اللّغة السهلة الواضحة، كما أنّه يستخدم اللّغة المناسبة لكل فئات المجتمع، فاللّغة المستخدمة في البيئة الريفية ليست هي اللّغة المستخدمة في المدينة، والمصطلحات المستخدمة في الأحياء الفقيرة ليست هي اللّغة المستخدمة في الأحياء الغنية[2]، فالقارئ أو المتلقي لا يتأثر بالرواية من خلال موضوعاتها فقط، وإنّما يتأثر أيضا باللّغة السّردية الّتي تتعلق بالكتابة الأدبيّة والّتي تعرّف بأنّها: " هي لغة قلقة متحولة متغيرة متحفزة زئبقية الدلالة بحكم تعامل المبدعين معها تعاملا انزياحيا في كثير من الأطوار "[3]، إذاً فاللّغة السّردية هي الّتي تأخذ منحى الانزياح والخروج عن المألوف، كاسرة القواعد والأطر الّتي هي عليها في طبيعتها المعتادة، وسنقوم فيما يلي بدراسة لغة السّرد ولغة الوصف ولغة الحوار الواردة في الرواية مع إبراز كل من جمالياتها وتحليل ما ترمي إليه.

المطلب01: اللّغة السّردية في رواية مرايا متشظية

1- لغة السّرد:

نسلط الضوء هنا على اللّغة المستعملة في السّرد، وهي اللّغة التسجيلية واللّغة الشّعرية وسنتعرف على هاتين اللّغتين فيما يلي مع التمثيل من الرواية:

---

[1] - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 93.
[2] - ينظر: العيد تاورته، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، ص52.
[3] - مصطفى بوجملين، إشكالية اللغة السردية في كتاب نظرية الرواية لعبد الملك مرتاض، مجلة رؤى فكرية، جامعة أم البواقي- الجزائر، العدد03، ص 111.

أ-اللّغة التسجيلية: ويقصد بها اللّغة المباشرة المحايدة تستخدم عادة في التاريخ يكون فيها التركيز على جوهر الحدث دون محاولة التغليف بالانفعالات والوجدان[1]، ونمثل لهذا من الرواية فيما يلي:

مثال01: " تفرّق أبناء غَلَيَان إلى روابٍ سبعٍ. كانت تجاور أرضهم الأولى وتُشْرف على بعض أطرافها. وَلَدَ كلّ واحد منهم أولاداً كُثْراً في وقت قصير جدّا. كان كلٌّ منهم يمكن أن يتزوّج على تلك العهود السّحيقة مائة امرأةٍ في عنقه. وقيل في بعض الرّوايات الضّعيفة بل كان يتزوّج الرّجل منهم ثلاثمائة وخمساً وستّين امرأة. فكان الرجل الواحد يولَد له مائةُ صبيّ وصبيّةٍ في العام الواحد أو أكثر. ولذلك تناسل النّاس بسرعة مذهلة على تلك الرّوابي السَّبْعِ. تكاثروا حتّى اكتظّتْ بهم الآفاق..."[2]، جاءت لغة المقطع السّردي سهلة واضحة خالية من أي تعقيد مألوفة للجميع، ركز الكاتب فيها على الحدث وكيفية إيصاله للمتلقي مبتعداً عن العواطف التي من شأنها التأثير على القارئ مما جعل المقطع يتسم بالموضوعية، كما نلاحظ أنّ السارد وظف بعض الألفاظ التي نستخدمها في اللهجة العامية مثل " وَلَدَ، أبناء "، وقد اعتمد في بنائه للمقطع السردي على الجمل القصيرة.

مثال02: " وبعد أن اغتيل إمامُهم الذي كان يصلّي بهم. اغتاله الوحش ذو السّبعة الرّؤوس... هم الآن يتّهمونكم بأنّكم أنتم الفئة الباغية. اغتالته على حين غفلة من أمره. وهو متوضّئ طاهر. وكان يصلي بالنّاس في محراب العشاء. وقيل الفجر. وقيل حين كان يهمّ بالخروج من المسجد. وقيل غير ذلك والله أعلم بالحقيقة... "[3]، يسرد لنا الكاتب من خلال هذا المقطع وقائع قتل إمام الرابية

---

[1] - ينظر: وليد حامد محمد الجعل، شعرية السرد في روايات ليلى العثمان، إشراف: وليد محمود أبو الندى، أطروحة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة، 2015، ص 114.

[2] - عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية، ص14.

[3] - مصدر سابق، ص 43.

الخضراء بلغة سهلة واضحة بعيدة عن الغموض والإبهام، فقد ركز الكاتب على حادثة القتل دون اللجوء لاستعمال المؤثرات اللّغوية لجذب القارئ.

تعتبر اللغة المستعملة في المقاطع لغة سهلة ممتنعة قريبة من الكلام اليومي، بل نجده قد استعمل بعض المصطلحات الموجودة في لهجتنا العامية، فالسارد عند استعماله لهذه اللّغة يحاول التركيز على الحدث وإيصاله للمتلقي بطريقة موضوعية بعيدة عن العواطف، فنجده يسرد الوقائع بطريقة مباشرة دون اللجوء إلى الرموز والتلميحات.

ب-اللّغة الشّعرية: " إنّ مما يميز اللغة الشعرية عن اللغة التسجيلية خلو الأخيرة من التشبيهات والاستعارات التي تقوم عليها اللغة الشعرية، والذي حدا بعض النقاد أن ينطلقوا من تقييم السمة الإبداعية للقصص من أصالة التشبيهات وحيويتها "[1]. إذاً فاللّغة الشّعرية هي لغة ذات طابع انزياحي رمزي إيحائي، يقوم الكاتب فيها بخرق قوانين العادة وتجريد الكلمات من معناها الأصلي المعتاد ويعطي لها معاني أخرى تجعلها أكثر عمقا، فتبنى هذه اللّغة على الرموز والتشبيهات والاستعارات والكنايات والمجازات وغيرها من الوسائل البلاغية التي من شأنها أن تكسب النص صبغة جمالية. وهذا ما كنا أشرنا إليه في الفصل الأول في حديثنا عن مفهوم الشّعرية عند النقاد.

وتمثلت داخل رواية مرايا متشظية فيما يلي:

مثال01: " كلّ الرّوابي تتعطّر بعطرها. وتستنير بنور جمالها. كلّ أزهار الرّبيع استمدّت شذاها من رحيق ريقها الذي ترتشف منه لتتفتّح وتُزهر... "[2]،

[1] - وليد حامد محمد الجعل، شعرية السرد في روايات ليلى العثمان، ص118.
[2] - مصدر سابق، ص21.

يتحدث هذا المقطع عن عالية بنت منصور، وهو عبارة عن كناية، كناية عن جمال عالية بنت منصور.

مثال02: " وبات يتلوى على فراشه كالأفعوان "[1]، يصف الكاتب من خلاله المقطع شيخ بني خضران الّذي أصر على الزواج وهو شيخ هرم، فقد شبهه الكاتب بالأفعى التي تتلوى رغبتا في القبض على فريستها.

مثال03: " وتتسلّل كالظّلّ الخفيف منحدراً من الرّبوة البيضاء"[2]، يشبه الكاتب شيخ الربوة البيضاء بالظل الخفيف الّذي لا يمكن رؤيته، وذلك أثناء خروجه من الربوة البيضاء ليذهب لقصر عالية بنت منصور دون أن يلفت الانتباه فكأنّه نسمة هواء خفيف، ثم يشبهه في موضع آخر بالثعبان في قوله: " وأنت تتسلل كالثعبان "[3]، وهذا نظرا للطريق الوعر الّذي كان يسلكه من أجل وصوله لقصر عالية بنت منصور، ويشبهه في موضع آخر بالشبح الّذي لا يصدر صوتا ولا نحس بوجوده فيقول: " ولا تزال تتسلّل. كأنّك الشّبح النساب الذي لا تُحْدث أقدامه وقعاً "[4]، فالكاتب من خلال هذه المقاطع التشبيهية يصف شيخ بني بيضان تارة بالظل الخفيف وتارة بالثعبان وتارة بالشبح، ليقرب لنا الحدث ويضعنا أمام المخاطر التي واجهها من أجل نيل عالية بنت منصور وقصرها.

مثال04: " دب الخَرَفُ إلى ذاكرته المهترئّة "[5]، شبه الكاتب الخرف بالشيء الّذي يمشي فذكر المشبه وهو الخرف، وحذف المشبه به وترك لازمة تدل عليه وهي الدبيب على سبيل الاستعارة المكنية، كما شبه الذاكرة بالملابس المهترئة وحذف المشبه به وترك قرينة تدل عليه وهذا على سبيل الاستعارة المكنية

---

[1] - المصدر نفسه، ص 34.
[2] - نفسه، ص 51
[3] - نفسه، ص 51
[4] - نفسه، ص 55.
[5] - مصدر سابق، ص 90.

مثال05: " مما جعل سكّان الرّوابي السّبع يتكاثرن كالحصى والتّراب "[1]، يحتوي هذا المقطع على تشبيه تام فقد استوفي جميع أركان التشبيه، إذ شبه السارد سكان الروابي السبع بالحصى والتراب وذلك لكثرة الولادة.

مثال06: " وتذكرت تلك الصّبيّة الحسناء التي تركتها بالرّبوة البيضاء. والتي كانت تلاعبك كاللّبؤة الشّرسة "[2]، ورد في هذا المقطع تشبيه، شبه الكاتب الصبية التي تزوجها شيخ بني بيضان باللبؤة الشرسة وذلك لجمالها وقوتها.

مثال07: " والتي توشك السّماء أن تمطر لتلك الفتنة دماً "[3] وفي هذا المقطع كناية عن الظلم، فما يقع في الروابي السبع من جرائم واغتيالات ينفطر له القلب.

لقد أستعمل الكاتب في روايته التشبيه بكثرة وهو واحد من الانزياحات اللّغوية التي تضفي على النصّ قيمة جماليّة وفنيّة كما تجذب المتلقي وتأثر فيه.

2- لغة الوصف:

يعد الوصف ركنا أساسيا تُبْنَى عليه الرواية، فمن خلاله يصور لنا الكاتب الشخصيات والأماكن والأحداث، ليشكل بذلك صورة فنية تجعل القارئ يتخيلها ويندمج فيها ومعها، يعتبر الوصف في السّرد ضروري، إذ يمكننا أن نصف دون أن نسرد، لكن من غير الممكن أن نسرد من غير أن نصف، يعرف لطيف زيتوني الوصف قائلا: " هو تمثيل الأشياء أو الحالات أو المواقف أو الأحداث في وجودها ووظيفتها، مكانيا لا زمانيا. قد يحدد الراوي الموصوف في بداية الوصف ليسهل على القارئ الفهم والمتابعة، أو يؤخر تحديده إلى نهاية الوصف

[1] - المصدر نفسه، ص 129.
[2] - نفسه، ص 129.
[3] - نفسه، 175.

لخلق الانتظار والتشويق "[1]، بمعنى أنّ الوصف هنا هو تصوير للأشياء المراد التعبير عنها ويكون مرتبطا بالمكان وقد جاءت رواية مرايا متشظية مليئة بالمقاطع الوصفية وسنقوم بالتمثيل لهذا فيما يلي مع توضيح اللغة المستعملة فيها:

مثال01: " والنّاس في تلك الأرض الخصيبة لم يكونوا يزرعون. لم يكونوا يعلمون شيئاً غيرَ التّتره في أرجاء تلك الغابات. كانت أشجارها محمّلة بالفواكه اللّذيذة. كانت هي غذاءهم (...) كان الإنسان والحيوان صديقيْن متآلفين... كانت الأشياء نفسها تعي وتفهم. كانت تشاطر النّاس أفراحهم ولَعِبهم ولهْوهم. والطّوب كان يعي ويتكلّم. الحجر كان رطْباً (...) الطّوب كان يشبه كُريات القطن (...) كان الحصى يُحْدث أصواتاً جميلة تشبه الغِناء. كان الحصى يغنّي فعلاً. غناء ترقص له الأرض "[2]، يصف لنا الكاتب حياة سكان " جبل قاف " ونمط معيشتهم قبل أن يأتي إليهم العفريت جرجريس، استخدم مختلف الصور البيانية، إذ يخبرنا أنّ الإنسان والحيوان صديقان متآلفان، هنا كناية عن الاطمئنان والحياة الهادئة التي يعيشونا والسلم والأمن والأمان، وفي قوله والأشياء كانت تعي وتفهم يجسد لنا الكاتب الثقافة التي كانت سائدة، وفي قوله الطوب كان يشبه كريات القطن ما هو إلا تعبير عن طهارة هذه الأرض، فقد برع الكاتب في وصف هذا المكان بلغة شعرية.

مثال02: " يا شمسُ، يا غزالة، يا جميلة، يا رائعة، يا مشرقة، يا مصدرَ الضّياءِ والطّاقة في هذا الكون: بحقّ حبّي إيّاكِ (...) يا شمسُ، يا حسناءُ، يا مضيئة على غيرنا: أنا أناديك فاسمعيني وافهميني. لا تغربي عني. ظَلّي متوهّجة على الروابي السّبْع "[3]، يصف الكاتب عالية بنت منصور فيشبهها بالشمس التي

[1] - لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص171.
[2] - عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية، ص11.
[3] - مصدر سابق، ص17.

لا ينقطع نورها، ويشبهها بأجمل الحيوانات وهي الغزالة، فيحاول تقريب صورتها للمتلقي ورسم جمالها في مخيلته من خلال هذه الكلمات اللّغوية المعبرة، فوصف جمالها بضياء الشمس وأشعتها التي تمثل مصدر عيش للإنسان والنبات والحيوان، فهكذا هي عالية بنت منصور جمالها هو مصدر طاقة للروابي السبع، أكسبت الصور البيانية في المقطع اللّغة صبغة شعرية من خلال دلالتها وأثرها العميق.

3- اللّغة الحوارية:

يعدّ الحوار من الأركان الأساسية التي تبنى من خلالها أحداث النصّ السّردي، كما له دور بارز في الكشف عن طبيعة الشخصيات ودواخلها المكنونة، يقول محمد يوسف نجم: " هو صفة من الصفات العقلية، التي لا تنفصل عن الشخصية بوجه من الوجوه. ولهذا كان من أهم الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب في رسم الشخصيات "[1]، وفي مفهوم آخر له هو: " أداة فنية أخرى تكشف عن ملامح الشخصية الروائية وتساعد القارئ على تمثلها، حيث يؤكد الحوار الوصف الذي يذكره الكاتب عنها، ويدعم المواقف التي تظهر على طوال الرواية "[2]، الحوار إذاً أداة فنيّة تعمل على توضيح ملامح الشخصيّة إلى جانب الوصف يعد: " الوسيلة المباشرة المتاحة لدى الشخصيات أن تعبر من خلاله عن أفكارها ورؤاها، وهو الوسيلة الأساسية للكشف عن وعيها للعالم الذي تعيش فيه، ويساهم في بنائها... وهو بذلك يكون وسيلة من وسائل التشخيص في الرواية "[3]، وبالعودة إلى اللّغة الحوارية فإنّها تُوَظَفُ حسب طبيعة الشخصية ومستواها، فهناك

---

[1] - محمد يوسف نجم، فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، دط، 1955، ص112.
[2] - عبد القادر أبو شريف، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمان-الأردن، ط04، 2008، ص148.
[3] - غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص 175.

الشخصية المتعلمة والشخصية الأمية أو شخصية دينية... سنمثل لهذا من الرواية مع توضيح اللّغة المستعملة فيما يلي:

مثال01: " –وَيْك، ويْك! ويْل، ويْل! الويل، الويل! وما أصاب بني حمران؟ الويل الويل! وَأَيْنَ الرّجال، ولا رجال!؟ النّساء أيضا! يا للعار. يا للجريمة...

-ماذا جرى؟

-وما ذا يجري؟

اسألوا الشّيوخ. اسألوا شيخكم الأغرّ الأبرّ. اسألوا هذه المرأة التي تنادي بالويل. ما ذا جرى في الرّبوة؟

-الحلاّقة! الحلاّقة!

-ماذا بها؟ أيْش جرى لها؟

-اغتالتْها الفئة الباغية!

-النّساء أيضا؟ الحلاّقة...

-هكذا، الحلاّقة. حتّى الحلاّقة... "[1]

يدور الحوار بين مجموعة من سكان الربوة الحمراء، تميز بقصر الجمل واستخدام الأسلوب الإنشائي، فقد جاء مبنيا على الجمل التعجبية والاستفهامية، جسد لنا حالة الذعر والخوف المنتشرة بين أهل الربوة الحمراء وكشف لنا عن الضياع الّذي يعيشونه وذلك نتيجة قتل الزامر والحلاقة، وجاءت لغة المقطع الحواري مفهومة لا غموض فيها، مباشرة خالية من الرموز، كما استخدم بعض المصطلحات التي نتداولها في لهجتنا اليومية مثل " الويل " و " أيْش ".

[1] - عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية، ص49.

مثال02: " –من قال لكَ هذا يا شيخ الخير؟ من قال لك إنّهم من أجلي يتناحرون؟ هم لا يحبّونني. لو كانوا يحبّونني حقّا لَمَا تناحروا من أجلي. أنا بريئة منهم، وممّا يفعلون.

-ثمّ ما ذا يا نقيّة؟ يا أفتنَ حسناءَ في الوجود...

-مستحيل أن يحدُث ما يريدون. أن يحدث منّي. وهم على ما هم عليه من التّناحر والتّنافر. وهم من أب واحد... وأنت لست إلاّ واحداً منهم... "[1]

يدور الحوار بين عالية بنت منصور وشيخ بني بيضان بلغة سلسة خالية من التعقيد والإبهام، غلبت على المقطع الجمل الإنشائية، فنجد أسلوب الاستفهام تكرر ثلاثة مرات، جسد لنا حالة عالية بنت منصور وما تحمله من عتاب اتجاه شيوخ الروابي السبع جراء ما يرتكبونه من جرائم.

المطلب02: اللّغة السّردية في وادي الظلام

1- لغة السرد:

أ- اللغة التسجيلية: وتجسدت في رواية وادي الظلام كما يلي:

مثال01: " ومما قرّروه في وثيقتهم المحفوظة بخزائن المشيخة العليا أنّ من شروط الشيخ المعيَّن في المشيخة أن لا يكون إلاّ أمّيّاً خالص الأمّيّة، فإن كان ممّن يقرأ أو يكتب فقَد حقّ الترشّح للمشيخة، أو أيّ منصب في دواليبها لأنّ ذلك خرْقاً لنصوص الوثيقة المتّفَق عليها أصلاً... "[2]، يسرد المقطع طريقة تولي الحكم في الجلولية والشروط التي يجب أن تتوفر في المشيخة حتى يتم تنصيبهم في الحكم وأهم هذه الشروط أن يكون الشيخ أميا خالص الأمية، وقد تم سرد هذا

[1] - المصدر نفسه، ص 57.
[2] - عبد الملك مرتاض، وادي الظلام، ص13.

المقطع بلغة تقريرية مباشرة دون اللجوء إلى استخدام المؤثرات اللّغوية فقد ركز على الحدث وكيفية إيصاله للمتلقي.

مثال02: " وزعمت الجواسيس للشيخ همدان أنّ الشيخ حمدونة هو الذي طلب مقابلة رغبان. وهو الذي أوعز إليه أن تكون سرّاً لا علانية. وأنّها تتمّ بين الاثنين وحدَهما منفردَين دون مساعدِين... فلم يكن من الشيخ رغبان إلاّ التّرحيب. ولم يكد يصدّق. وقد أدرك أنّ هناك حدَثاً ما سيكون لصالح قبيلته الطّارئة "[1]، وهو مقطع آخر جاء بلغة سهلة واضحة بعيدة عن الغموض والتعقيد ركز فيه الكاتب على الغدر والخيانة التي تتعرض له قبيلة الجلولية من قبل أبنائها وكيف يتم التحالف مع الأعداء من أجل المصالح الشخصية.

ب- اللغة الشعرية:

مثال01: " فكان كالثعبان ملمسُه ليّن، وأسنانه فيها السّمّ الزّعاف..."[2]، يشبه الكاتب الشيخ حمدونه بالثعبان في هيأته الخارجية والداخلية، إذ نرى خارجه يتميز بالرطوبه واللين إلا أنّ داخله سمّ، وهذا ما تجلى في شخصية شيخ حمدونة الّذي كان يتظاهر بحبه لابن عمله الشيخ همدان، إلا أنّه كان يخطط من ورائه للإطاحة به وذلك من خلال التحالف مع أعدائه، فقد برع الكاتب من خلال هذا التشبيه إلى تقريب لنا طباع هذه الشخصية، وما تتسم به من غدر وخيانة بلغة شعرية تجذب المتلقي وتجعله ينغمس في الحدث.

مثال02: " فالحمد لله على أن وهبني ابنةً ماكرةً كالأفعى، وحسناءَ كالليل!... "[3]، يشبه اليهودي بكور ابنته أنيتا في دهائها وحيلتها بالأفعى، فهي ماكرة

[1] - المصدر نفسه، ص33.
[2] - مصدر سابق، ص24.
[3] - المصدر نفسه، ص58.

ومخادعة، كما يشبه جمالها بالليل وما يحمله من قمر ونجوم، فهو رمزاً للقوة والجمال والهدوء والهيبة معا.

مثال03: " وهي تَتكسّر في مشيتها كالنخلة العَيْدَانَةِ في تلك المروج الخضراء "[1]، يشبه الكاتب عائشة بالنخلة الطويلة الباسقة التي نجدها في الواحات، إذ يصف لنا من خلال هذا المقطع القامة الممشوقة الّتي تتمتع بها عائشة.

مثال04: " تتعانق أغصانها الْمُورِقة فوق الوادي فيتشابك بعضها ببعض "[2]، شبه الكاتب الأغصان بالإنسان الّذي يتعانق غير أنّه حذف المشبه به هو الإنسان وترك لازمة تدل عليه وهي العناق على سبيل الاستعارة المكنية.

2- لغة الوصف:

مثال01: " لاحظ أحمد المعلّم أنّ صبيّة شقراء شعرها كلون الشمس صُفْرةً، ووجهها كالوردة الحمراء نضْرة...(...) كانت الفتاة ممتشقة القامة، حيِيّة، لها ابتسامة كصفاء الصباح "[3]، جاء هذا المقطع عبارة عن وصف خارجي لشخصية بهية، رسم الكاتب فيه ملامح الشخصية بالتدقيق فجعلنا نتخيلها وكأنّها أمامنا، ومما أضفى على المقطع الوصفي صبغة جماليّة هي التشبيهات الواردة فيه، إذ نجده يشبه لون شعرها باصفرار الشمس، أما خدودها الحمراء فهي شبيه بالورود وجمالها الّذي يجذب الناظرين ويأسرهم، وابتسامها تشبه شروق الشمس في الصباح الّذي يبعث في الإنسان الأمل ويحيي فيه النشاط.

---

[1] - نفسه، ص171.
[2] - مصدر سابق، ص19.
[3] - المصدر نفسه، ص141.

مثال02: "... فبدأ يختلس إلى وجهها القمحيّ اللّون الصبَّوح نظراته فيتأمّله بما فيه من أنف أقنَى تغار منه كليوبترا لو بُعثت من رمْسها! كما اختلس النّظر إلى حاجبيها الأزَجَّيْنِ وهو يقبض منها النقود. في حين لم يَفُتْه التحديقُ في عينيها النعساوَيْن النّجلاوَين اللّتين سحرتاه "[1]، وهو مقطع آخر يصف فيه الكاتب جمال الفتاة بهية وشدة حسنها، يحاول من خلاله جذب القارئ وتقريب الصورة إلى ذهنه، فهذه المفردات الدقيقة التي استخدمها الكاتب في وصف بهية أكسبت النصّ بعداً شعرياً من خلال دلالتها وأثرها العميق.

3- لغة الحوار:

مثال01: " –أحْنا جابْنَا ربي لكَمْ رحْمَه! أنتم رعايانا لَوْفياء! أحنا عْمَلْنا لكَم الطّرُوق والمدارَس لَوْلادْكَم. احنا حقّقنا لكَم لَمْنْ! أحنا اللّي اعملنا لكم الْمَزَالَشْ! احنا اللّي نصّبنا لكَم عليها مسْعُولين أمّيين! يعّرْفوا يسيّؤوا فيكَم! الْعَمّال احنا اللّي خْلقنا لهم الشغل، في الجلولية من امّها حتّى لُبَّها! ! واللّي ماعندوش الشّغل اليوم، نوّجد له انشا الله غَدْوَا! (...)وحين يسمعونهم يصيحون:

-يحيا الشيخ...!

-يردّدون هم أيضاً معهم:

-يحيا الشيخ! "[2]، دار المقطع الحواري بين شيوخ الجلولية وسكانها، تميز بقصر الجمل واستخدام الأسلوب الإنشائي، يحمل الحوار بعداً ثقافياً إذ يكشف لنا المستوى التعليمي لحكام الجلولية، فقد ورد بلغة عامية جسد لنا الكاتب من خلالها تفكير الجلوليين وحكامهم.

---

[1] - نفسه، ص142.

[2] - مصدر سابق، ص17.

مثال02: " استقبله الشيخ رغبان بالترحيب والاحتفاء:

-تشرّفتِ الحمّوديّة كلّها. بمقدم الشيخ حمدونة العظيم!...

-بل الشرف لي يا شيخ رغبان... علمْنا في الحقيقة بما يسوءُكم ويُزعجكم من بعض مواقفِ شيخنا المتشدّدة، فتألّمن لذلك. وجئنا اللّيلة للتّضامن معكم... آخرُ ما يمكن أن نقوم به إزاء الأصدقاء!...

-موقف نبيل، والله! ولن تنساه الحمّودية لأصدقائها أبداً. أنت تأمر يا شيخ حمدونة! كلّ طلباتك مقبولة..."[1]، يدور الحوار بين الشيخ حمدونة ابن عم شيخ الجلولية والشيخ رغبان شيخ قبيلة الحمودية، اعتمد الكاتب في بنائه لهذا المقطع الحواري على الجمل القصيرة، كما جاء بلغة بسيطة خالية من الغموض والتعقيد وفق ما يتطلبه الحدث فقد ركز على الخيانة التي تتعرض لها الجلولية من قبل أبنائها وكشف لنا عن باطن شخصية حمدونة وما يحمله من غيرة وحقد اتجاه ابن عمه.

أبدع عبد الملك مرتاض في ثنائية الجحيم بلغة مباشرة وواضحة في بعض الأحيان، ولغة إيحائية رمزية في كثير من الأحيان، نجد اللّغة الانزياحية واردة في الروايات بكثرة، وكما هو معروف الانزياح يعد المبدأ الأول الّذي تقوم عليه الشّعرية، إذ أكسب الروايات بعداً جمالياً بالإضافة إلى العناصر الأخرى، والجدير بالذكر أن الكاتب وظف اللّغة الانزياحية بكثرة في مستوى السّرد ومستوى الوصف، غير أنّ مستوى الحوار جاء خالي تماما من الانزياحات والرموز أي جاء بلغة تقريرية مباشرة تتخللها بعض المصطلحات العامية تماشيا مع طبيعة الشخصية التي تقوم بالحوار ومستواها الفكري والثقافي.

[1] - مصدر سابق، ص33-34.

المبحث الثاني: شعرية الصيغ السردية في ثنائية الجحيم

المطلب01: الصيغ السردية في رواية مرايا متشظية

1- صيغة الخطاب المعروض

2- صيغة الخطاب المنقول

3- صيغة الخطاب المسرود

المطلب02: الصيغ السردية في رواية وادي الظلام

1- صيغة الخطاب المعروض

2-صيغة الخطاب المنقول

3-صيغة الخطاب المسرود

نقصد بالصيّغ السّردية الطريقة الّتي يتبعها السارد لكي يعرض لنا القصة، ويمكن تحديدها في ثلاثة صيّغ رئيسية وهي صيغة الخطاب المعروض وصيغة الخطاب المسرود وصيغة الخطاب المنقول، وتنقسم هذه الصيّغ بدورها لتصبح سبعة صيغ فرعية، وصيغ السّردية في أبسط مفاهيمها حسب تزفيطان تودوروف هي: " الكيفية التي يعرض لنا بها السارد القصة ويقدمها لنا بها "[1]، ويرى محمد بوعزة أنّ موضوع الصيغة ينحصر في " تحديد الطريقة التي ينقل بها السارد كلام الآخرين، وتحديد خطابات المتكلم في الرواية سواء تعلق الأمر بكلام السارد أو كلام الشخصيات "[2].

المطلب01: الصيغ السردية في رواية مرايا متشظية

1- صيغة الخطاب المعروض:

وهي " تلك الصيغة التي تمثل فيها الشخصيات أدوارها عبر الحوار وتنقسم إلى ثلاثة أنواع "[3].

أ-صيغة الخطاب المعروض المباشر: " وهو الّذي يتم فيه الحوار المتكامل بين الشخصيات دون تدخل السارد المنظم لعملية الحوار بين الشخصيات "[4]، وفي هذا النوع من الصيغة نجد السارد يفسح المجال للشخصيات للتحاور فيما بينها دون تدخل منه وتنظيمه لعملية الحوار، ومثال هذا من رواية مرايا متشظية فيما يلي:

---

[1] - رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص61.
[2] - محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص109.
[3] - عبد الحكيم سليمان المالكي، جماليات الرواية الليبية من سرديات الخطاب إلى سرديات الحكاية، منشورات جامعة 7أكتوبر، ليبيا، ط01، 2008، ص43.
[4] - المرجع نفسه، ص43.

مثال01: " –وهل سترضّى القبائل المتناحرة بأن تتزوّجني أنت. وتستأثر بي أنت وحدك، وهم ينظرون؟ ألا تعلم أنّ دون ذلك أهوالاً وقتالاً. ودماء ستجري أنهاراً من حول الرّوابي؟ فلا يزداد الوضع إلاّ فتنة وسوءاً...

-أنا لا أستطيع أن أبتعد عنكِ يا بهيّة يا نقيّة. لِتَفْنَ السّماواتُ والأرض. لتُصبحْ أعالِي الرّوابي السّبع أسافلَها. لِتهلِكْ كلّ القبائل برجالها ونسائها. وأطفالها وحيواناتها. لتشرق الشّمس من الغرب. لِتجِفّ البحار من أمواهِها. ليُصبحِ اللّيلُ نهاراً والنّهارُ ليلاً. ليصبحِ النّساء رجالا والرّجال نساء. ليحلّ الطّوفان الثاني بالأرض فيجرفها بما فيها، ومن فيها... إلاّ أن أبتعد عنك. أو تغضَبِي عليّ. يا بهيّة يا نقيّة... إن شئتِ قتلتِني، قتلتِني.

وإن شئت سجنتني في قصرك، سجنتِني.

السّجن في قصرك أحبُّ إليّ من كل نعيم في الرّبوة البيضاء.

وإن شئت فعلت بي ما بدا لك فافعلي... "[1]، ينتمي المقطع الحواري لصيغة الخطاب المعروض المباشر، لأنّه خالٍ من تدخلات الراوي، حيث دار بين شخصية شيخ بني بيضان وعالية بنت منصور، وقد امتدّ لصفحات، ونجد صوت شيخ بني بيضان غلب في هذا الحوار، فقد كانت له الحصة الأكبر في الكلام إذ تركه الكاتب يعبر عمَّا يجول بداخله وما يشعر به اتجاه عالية بنت منصور.

مثال02: " –ما أجملك يا سيّدتي. أنت سيّدة النّساء في جبل قاف. أنت!...

-أنا ماذا؟ قل...

-ستُخْرجينني من نعيم جبل قاف. حتماً. أحرقتِ قلبي بجمالك العظيم. يا عالية.

[1] - عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية، ص58.

-وأنتَ... ستُخرجُني منه أيضاً. قدَرٌ مقدَّر علينا معاً. حتماً "[1]، يفسح الكاتب من خلال المقطع الحواري المجال لشخصية عالية بنت منصور والشيخ الجميل للتفاعل فيما بينهم وذلك أثناء تواجدهم بجبل قاف على أطراف النهر العجيب، ومن خلال هذا الحوار يتضح لنا أنّ عالية بنت منصور أعجبت به كما أعجب بها فأخذَا يتغزلان ببعضهما وهذه الخطيئة كانت سببا في طردهم من جبل قاف.

ب-صيغة الخطاب المعروض غير المباشر: " وهو يمثل صيغة الحوارات الحادثة بين الشخصيات ولكن مع وجود الراوي المنظم لعملية الحوار بين الشخصيات، فنجده يتدخل وينظم الحوار بدرجات مختلفة متباينة "[2]، عملية السّرد في هذا النوع من الصيغة تكون تحت تنظيم السارد وتعليقاته، وقد ورد هذا النوع من الصيغة فيما يلي:

مثال01: " ومضى الهدهاد إلى شِعْب عظيم. فاختفى فيه. فبينما هو مستتر بشجرٍ أراكٍ إذ سمع كلاماً فراعه. فسلّ سيفَه. فأقبل إليه نفر من جانّ حِسَانِ الوجوه. عليهم زيٌّ حسن فدنَوْا منه فقالوا:

-عِمْ صباحاً يا هدهاد. لا بأس عليك.

وجلسوا وجلس. فقالوا:

-أتدري من نحن؟

-لا

[1] - مصدر سابق، ص62.
[2] - عبد الحكيم سليمان المالكي، جماليات الرواية الليبية من سرديات الخطاب إلى سرديات الحكاية، ص43.

-نحن من الجنّ. ولك عندنا يد عظيمة "[1]،

يجري الحوار بين الهدهاد ملك اليمن ونفر من الجان، ويتجسد ظهور الراوي في هذا المقطع من خلال تنظيمه لعملية الحوار بين الشخصيات كقوله (فقالوا) وقوله (وجلسوا وجلس. فقالوا)، فالسارد نجده يتدخل بين الحين والآخر ليخبرنا من يتكلم ينتمي المقطع لصيغة الحوار المعروض غير المباشر.

مثال02: " وتتعالى أصواتكم في الفضاء. ضاجّةً حانقة. غاضبة ساخطة. وينادى منادي شيخِكم الأغرّ الأبرّ في القبلة كلّها. ونارُكم لا تزال تتأجّج. وخرفانُكم لَما يستوِ شَيُّها... وترقصون رقصة النّار...

-يا قبيلة بني حمران، اسمعوا وافهموا. وركّزوا وانتبهوا. لقد حلّت عليكم مصيبة الدَّهر. مصيبة لم تحِلّ بآبائكم ولا بأجدادكم الأوّلين (...) ولتَعبقَ جميع هذه الأرجاء التي تحيط بكم. وليتوهّج جمالها النّاضر...وليخرس صوتُ الزّامِر الأغرّ الأبرّ...

-مالَه؟

-قتلتْه الفئة الباغية!...

وتضِجّ أصواتكم بالبكاء. وتختنق بالنّحيب. وتتعالى أصوات نسائكم بالعويل. ويضطرب أطفالكم فيصرخون رعباً والويل والعويل. وأنتم ذاهبون. لا أحد يعرف ما يفعل (...)

-وَيْك، ويْك! ويْل، ويْل! الويل، الويل! الويل! وما أصاب بني حمران؟ الويل الويل! وَأيْنَ الرّجال، ولا رجال؟ النّساء أيضا! يا للعار. يا للجريمة...

[1] - عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية، ص165.

-وماذا جرى؟

-وماذا يجري؟ "[1]

يدور المقطع الحواري بين منادي الربوة الحمراء وسكانها، يجسد لنا حالة الرعب والذعر المنتشرة بينهم نتيجة الجريمة التي وقعت في ربوتهم والتي راح ضحيتها زامر الربوة، تميز الحوار هنا بطوله فقد امتدّ لصفحات كما أنّ الراوي كان يتدخل بين الحين والآخر لتنظيم عملية الحكي، وقد قُدِّرَ هذا التدخل بفقرات يُعَقِّبُ من خلالها على كلام الشخصيات ويصف لنا حالتهم، وتجسد هذا من خلال قوله (وتتعالى أصواتهم في الفضاء ...) ثم يفسح المجال لشخصية منادي الربوة ليخبر أهلها بالجريمة الواقعة ثم يعيد الراوي التدخل ليصف لنا حالة أهل الربوة بعد تلقيهم الخبر فيقول (وتضج أصواتكم بالبكاء. وتختنق بالنحيب...) ثم تعود شخصيات هذا المقطع الحواري للتفاعل بينها.

ج-صيغة الخطاب المعروض الذاتي: " وهي نظيرة صيغة الخطاب المسرود الذاتي، إلا أنّ هناك فروقات بينهما تتم على صعيد الزمن. فإذا كنا في المسرود الذاتي أمام متكلم يحاور ذاته عن أشياء تمت في الماضي، فإنّنا هنا نجده يتحدث إلى ذاته عن فعل يعيشه في وقت انجاز الكلام "[2]، أي أنْ يتحدث المتكلم مع ذاته عن أشياء تجري معه في تلك اللحظة، ونمثل لهذا النوع من الصيغ من الرواية فيما يلي:

مثال01: "... وهل أنا، حقّا، هو أنا كما يزعمون؟ أنا والله لا أنا، ولا لست أنا! ربّما أكون أيّ شيءٍ آخر. أيّ كائن آخر. إلاّ أن أكون أنا، شيخُ بني خضران شيخٌ آخر. لا ريب في ذلك. لعلّ الله أن يكون رفعَه إليه! وهل يمكن لأثير عند

[1] - مصدر سابق، ص47-48-49.
[2] - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص197.

السّماء أن يستطيع مجرّد شيطان كافر كعبد النّار أن يقيّده ثم يطير به إلى هذا الجحيم من الظّلام!؟ بهذا اليسر. وبهذه السّرعة. "[1]، جاء المقطع عبارة عن حوار دار بين شيخ بني خضران ونفسه أي منولوج داخلي، عبر من خلاله عما يجول بداخله في تلك اللحظة فيجسد لنا حالة الحيرة والتشتت التي يعيشها نتيجة اختطافه من قبل الشيطان عبد النار، فشيخ بني خضران يحاور نفسه عن ما يجري معه في الزمن الحاضر والأفعال المضارعة دليل على ذلك " يزعمون، يستطيع "

مثال02: " الآن فقط. أدركت خطئي. وربما جريمتي... أريد الخروج من هذا الجحيم. أريد التّخلّص من هذا البلاء العظيم. لكنّي لا أستطيع، فهل أنا موجود؟ أنا إذن غيرُ موجود! أنا مسلوب الحرّيّة. أنا إذن لستُ أنا. ما دمت غيرّ حرٍّ... أنا هو حرّيّتي. وحريّتي هي أنا. لو أستطيع التخلّص ممّا أنا فيه. أستحيل حينئذ حقا إلى أنا... "[2]، يتحدث شيخ بني خضران مع نفسه عن الجريمة التي ارتكبها حتى يحصل له ما هو فيه الآن، ويتساءل عن الطريقة الّتي سيخرج بها من السجن ويفلت من قبضة الشيطان عبد النار، فهو يحاور نفسه من خلال مجموعة من الأسئلة تجسد لنا حالة القلق والاضطراب التي يعيشها السارد في هذه اللحظات نتيجة الصراعات الداخلية.

2- صيغة الخطاب المنقول:

" وهي الصيغة التي يتم فيها نقل كلام أو حوارات شخصيات أخرى وتنقسم إلى نوعين "[3]

---

[1] - عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية، ص202.
[2] - المصدر نفسه، ص203.
[3] - عبد الحكيم سليمان المالكي، جماليات الرواية الليبية من سرديات الخطاب إلى سرديات الحكاية، ص44.

أ- صيغة الخطاب المنقول المباشر: " وفيه يتم نقل الكلام، أو الحوار مباشرة دون أي تغيير من الناقل "[1]، في هذا النوع من الصيغة يتم نقل الكلام من قبل متكلم غير المتكلم الأصلي لكنه ينقله بحذافيره ولا يغير فيه وتمثيل هذا من الرواية فيما يلي:

مثال01: " وإن هي إلاّ لحظات حتى وجدتَّكَ في مكان شديد الظّلمات. وكأنّه كهف أو مغارة عظيمة. وأنت بين كائنات غريبة. فلم تتمالك أن صحت فيهم مذعورا: أين أنا؟ ومَن أنتم؟ وما دينكم؟ وما جنسكم؟ وما ذا تريدون منّي؟ ومن اختطف منّي العملاق الجريح؟ (...)

-... نحن مَن ترى وتسمع... نحن قومٌ من سُلالة أشراف الجنّ وأعلاها نسبا. إنّ نسبنا الأعلى يتّصل بإبليس الأعظم الذي خاطبه الله وحاورَه، ولم يحاورْ أحداً قبله ولا بعده! (...) ونحن لا نريد منك شيئًا. ولا نريد بك إلاّ خيرا فلا تَرَعْ. وكنْ رابط الجَان. فلك منّا كلّ الأمان يا كبير بني بيضان... سابقاً.

-أو تعرفونني أيضاً؟ يا للعجب!...

-...نحن قوم ينتمون إلى إبليس الأعظم. نوَكّد لك ذلك... ويكفيك ذلك. "[2]،

نقل السارد لنا الكلام الّذي جرى بين شيخ بني بيضان ومجموعة من الجن بحذافيره دون تغيير فيه، ومن الدلائل على وجود ناقل في هذا المقطع عبارة (وإن هي إلاّ لحظات حتى وجدتَّكَ في مكان شديد الظّلمات. وكأنّه كهف أو مغارة عظيمة. وأنت بين كائنات غريبة. فلم تتمالك أن صحت فيهم مذعورا:) وبعد هذه العبارة يضع السارد النقطتان الرأسيتان (:) التي تدل على وجود قول بعدها،

[1] - المرجع نفسه، ص44.
[2] - عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية، ص166-167.

فيفسح المجال للشخصيات حتى تعبر بلسانها، وكذلك نجد في هذا المقطع علامة التنصيص (-) التي جاءت قبل كلام شيخ بني بيضان والشياطين.

مثال02: " -خذه يا عبد النّار الجبّار. إلى سجن الحديد. وألقِ به في الزّنزانة التي تقع في الدّرَك الأربعين. إلى أن نرى رأينا في هذا الشّيخ الكافر...

-...لا... حرام. أنا والله مظلوم. لا تُلْقِني في السّجن أيّها الشّيخ الأغرّ الأبّرّ، الأكبر. واسمَعْ مني ما أريد أن أقولَ لك. لعلّنا نتّفق. حاورني ولا تستعجل عقابي. ولا تَقْسُ عليّ. فأنا قبلُ وبعدُ شيخُ ربوة... أقصد كنت شيخَ ربوةٍ مثلك. والشّيوخ يراعون بعضَهم بعضاً مهما يحصل...

-...عبد النّار. خذه. ويلك... أم تراه لا يعلم أنّنا لا نحاور!؟ ومتى كنّا نحن وهو مّمن يعرف الحوار؟ إنما نحن قوم بأيدينا لا بألسنتنا. وبعواطفنا لا بعقولنا. ولو كنّا نحسن الحوار لَما انتظرنا الطّوفان الذي سيجرفنا ويغرقنا في العدم. خذْه، ويلك! زُجّ به الزّنزانة الأربعين. كما أمرتك. ماذا تنتظر؟ لعله أن يهلك قبل أن نأمر بقتله. في أعماق الظّلام..."[1].

يدور الحوار بين شيخ بني بيضان وشيخ بني خضران، فقد جاء بين شخصيات الرواية مباشرة دون نقل لكلامها من قبل السارد، فأصوات الشخصيات هنا واضحة إذ تسرد ما يجرى معها بلسانها دون تدخل الراوي.

ب- صيغة الخطاب المنقول غير المباشر: " وفيه يتم نقل الكلام، أو الحوار مع تغيير أو تنظيم من قبل الناقل "[2]، وقد وردت هذه الصيغة في عدة مواضع من الرواية وتمثيلها كالتالي:

---

[1] - مصدر سابق، ص193.

[2] - عبد الحكيم سليمان المالكي، جماليات الرواية الليبية من سرديات الخطاب إلى سرديات الحكاية، ص44.

مثال01: " ... ومن سوّلت له نفسُه، يقول لكم الشّيخ الأغرّ الأبرّ الجديد حفظه الله، فخالف الجماعة وخرج عن النظام المقرَّرِ؛ فهو إن لم يُقتَلْ فقد يُسجن. ويدفع ضريبةً مضاعفة جزاءَ حلْقِه لحيتَه. وجزاء تشبّهه بالغلمان والنّساء ومجوس الرّبوة الزّرقاء والعياذ بالله. وكذلك إقدامه على تغيير طبيعة خلْقه التي شاء الله أن يجعله عليها... "[1]، فالسارد هنا نقل لنا الكلام الّذي توجه به شيخ بني خضران إلى أفراد قبيلته لكنه لم يحافظ عليه بصورة حرفية بل خضع لإعادة الصياغة فنجده دمج كلام شيخ بني خضران في كلامه حتى لا نكاد نعرف من القائل نتيجة سيطرة صوت السارد.

جاءت صيغة الخطاب المنقول غير المباشرة قليلة في الرواية مقارنة بصيغة الخطاب المنقول المباشر، فالسارد وضعنا في كثير من الأحيان أمام حوارات مباشرة بين الشخصيات إذ كانت أصواتها بارزة داخل الرواية، فنجدها تعبر عن الأحداث بلسانها.

3- صيغة الخطاب المسرود:

وهذا النوع من الصيغة ينقسم إلى نوعين: صيغة الخطاب المسرود الموضوعي وصيغة الخطاب المسرود الذاتي.

أ- صيغة الخطاب المسرود الموضوعي: " وفيها يقوم الراوي بسرد أشياء أو وصفها ضمن نسيج النص، ولا نهتم في هذه الصيغة بالزمن، وإنّما بالراوي القائم بعملية السرد، وهي الصيغة الأكثر شعبية واستخداما "[2]، وبرزت في الرواية كالآتي:

---

[1] - عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية، ص143.

[2] - عبد الحكيم سليمان المالكي، جماليات الرواية الليبية من سرديات الخطاب إلى سرديات الحكاية، ص44.

مثال01: " لكن ذلك العفريت الجّبار. جرجريس المارد. سمِع بجمالي الفتّان. وقَدّي الرّيّان. وكمال أوصافي الجسميّة. احتال الأولياء الطّيّارين حتّى صادف أحدَهم في طريقه إلى جبل قاف. أدرك ذلك بفضل ما معه من الإسم الأعظم. طايَرَهُ متخفِّياً على إثْره.. باتّجاه جبل قاف. لم يكن العفريت يعرف موقعه. فتابع الوليَّ الطّيّار. دون أن يحسَّ به الوليّ الصّالح. وذلك لْمَا كانت بعض العفاريت التي لها علْمٌ من الكتاب أخبرتْه بوجودي. دون أن تخبره بموقع مكاني من جبل قاف"[1]، تسرد عالية بنت منصور حدثاً مهماً في تغيير مسار حياتها وتمثل في معرفة جرجريس مكانها في جبل قاف وخطفها ووضع قصرها أمام الروابي السبع، فنجد في هذا المقطع التركيز على الحدث دون اللجوء إلى الاهتمام بالزمن.

مثال02: " الشّيخ يتهدّج صوته. تطول لحيته البيضاء. يُغمض عينيْه. يسترجع أنفاسه. كأنّه كان يحكي لأهل الحلقة منذ دهر طويل. أجهده التّعب "[2]، وجاء السرد هنا بضمير الغائب يحاول السارد فيه التركيز حالة الشيخ وتحديد مظهره الخارجي.

ب- صيغة الخطاب المسرود الذاتي: " وهي الصيغة التي تتكلم فيها الشخصيات لذاتها ويكون زمن الجمل (النحوي) الماضي، وهي تشبه إلى حد كبير صيغة المعروض الذاتي، ولكن تختلف عنها في كونها تؤسس عندما تحدث الشخصية ذاتها بالزمن الماضي "[3]، ويقصد بها حوار الشخصية مع نفسها عن الماضي ووردت في الرواية على الشاكلة التالية:

---

[1] - عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية، ص61.
[2] - مصدر سابق، ص09.
[3] - عبد الحكيم سليمان المالكي، جماليات الرواية الليبية من سرديات الخطاب إلى سرديات الحكاية، ص44.

مثال01: " فلقد كنت مثله شيخ قبيلة ماجدة. أتحكّم في رقابها. وأضاجع من أشاء من سيّداتها الجميلات. ولو كنّ في أعناق أزواجهنّ أدْبَر ذلك الزّمن الأسود. الجميل. وولّت تلك اللّيالي المظلمات. الجميلات "[1]، فشيخ بني خضران هنا يخاطب نفسه عن أشياء حدثت معه وعاشها في الماضي لكنها عالقة في ذاكرته حيث نجده يتحدث عن الحياة التي كان يعيشها في قبيلته وما كان يتمتع به، فقد كشف لنا هذا النمط من الحوار عن الحالة النفسية لهذه الشخصية وما يختلجها من حنين لحياتها السابقة، ومن الدلائل الواردة في المقطع الّتي توحي لنا بأنّه يخاطب نفسه عن أشياء حدثت معه في الماضي هي الجمل التي صاغها بالزمن الماضي (كنت مثله، أدْبَر ذلك الزّمن الأسود، ولّت تلك اللّيالي)

المطلب02: الصيغ السردية في رواية وادي الظلام

1- صيغة الخطاب المعروض:

أ- صيغة الخطاب المعروض المباشر:

مثال01: " -والله يا ابن عمّي... لا أدري ما ذا أقول لك!؟ سمعت خبراً...أزعجني في الحقيقة... أرجو أن لا يكون صحيحاً، وإن كانت معلوماتي يقينيّة...!

-وما ذاك يا ابنّ العمّ؟ لا عاش من أزعجكم!

-ذهابُك إلى الشيخ رغبان ليلاً، ومفاتحتك إيّاه في رغبتك في الزواج من ابنته وطفاء... ودون عِلْمٍ منّا... ودون أن تصطحب معك أحداً من وجهاء الجلولية وأعيانها...

[1] - عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية، ص203.

-أصدُقك القول، نعم! اختطبتها! ولم أصطحبْ معي أيّاً من وجهاء القبيلة لاعتقادي بأنّ ما قمت به ليس إلاّ فعْلاً شخصيّاً... "[1]، يجري الحوار هنا بين الشيخ همدان وابن عمه الشيخ حمدونه حول زيارة هذا الأخير قبيلة الحمودية والالتقاء بحاكمها الشيخ رغبان وتقدمه لخطبة ابنته وطفاء وكما نلاحظ فعملية الحوار هنا جرت مباشرة بين الشخصيات دون تدخل الراوي أو تنظيمه لعملية الحكي.

مثال02: " خير الله كثير! يا أنيتا... فلا تخافي، ولا تحزني!...

-وأنَّى لي بتصديق ذلك يا سيدتي العظيمة! إنّي قلقة على ديون والدي، ومن ثَمّ على مستقبل الجّلوليّة كلّها...

-أو لم تصدّقيني؟ ويحك!...

-بلى! وكيف لا أصدّق سيّدة الجلوليّة الأولى! وهل هذا مما يمكن؟ ولكنْ، فقط، ليطمئنّ قلبي! أنا مريضة بالوسواس! ومنذ صغري...

-توجد خزائن ضخمة مودّعة فيها كنوز من الذهب والفضة والماس وكلّ أنواع المجوهرات الثمينة التي تعود إلى عهد القرصان "[2]، تتبادل في هذا المقطع الحواري الفتاة أنيتا وهي يهودية الأصل مع سيدة الجلولية أطراف الحديث حول ثروات الجلولية وكنوزها، إذ تحاول أنيتا استدراجها لمعرفة مكان هذه الكنوز وقد حدث الحوار هنا بين هذه الشخصيات دون تدخل من الراوي أو تنظيمه لعملية الحوار.

ب-صيغة الخطاب المعروض غير المباشر:

[1] - عبد الملك مرتاض، وادي الظلام، ص36.
[2] - مصدر سابق، ص52.

مثال01: " وتضطرب القاعة بمن فيها، ويسود هرْجٌ ومرْج. وترتفع أصوات ناشزة، غاضبة...

-قل، بالله، أيها الشيخ المعظّم! من هو هذا، أو من هم هؤلاء؟، ممّن تقصدُ فنجعلَه، أو نجعلهم، تحت أقدامنا الأسفلين؟!(...)

-أنا لا أفضّل أن أكشف عن صاحبكم الحاضر بينكم، هنا، في هذه القاعة، في هذا الاجتماع... أنا أريد أن أترك ذلك له...(...)

ويسود القاعة صمت رهيب... وتموج اضطراباً بتعالي الأصوات متسائلة... لقد أصبح كلّ شيخٍ يشكّ في نفسه! لا يأمن أن يكون الشيخ المعظّم إنما كان يقصد إيّاه، وإيّاه يقصد! ويستمرّ الصمت...

ويكسر صوتُ الشيخ المعظّم سكونَ القاعة وهو يقول:

-أيُعلن هو ذلك أم أعلن أنا؟ ولي من الإثباتات القاطعة، والدّلائل الدّامغة، والشهود الصادقة، ما يجعلني لا أنطق عن الهوى، ولا أتكلّم بالظّنّ، ولا أو جّه التّهمة بالباطل والإثم؟...

ويسود القاعة تارة أخرى اضطراب شديد، ثّم يسود الصمت...

وفجأةً يرفع الشيخ حمدونة يده وهو يقول في صوت متهدّج يكاد يختنق بالدّموع:

-لعلّك إيّايَ تقصد أيّها الشيخ المعظّم! "[1]، يدور موضوع المقطع الحواري بين مجموعة من شيوخ قبيلة الجلولية حول خيانة أحد شيوخها والتحالف مع الأعداء، ونجد هنا الشخصيات تتكلم بلسانها، إلا أنّ السارد يتدخل بين الحين والآخر لينظم

[1] - مصدر سابق، ص259-260.

عملية الحكي أو يصف لنا حالة المجلس، ويعرفنا بمن سيقوم بالحكي، ومن هنا فإنّه ينتمي لصيغة الخطاب المعروض غير المباشر.

مثال02: " وتخرجين على أبي هيثم وأنت تُظهرين له ابتسامة صغيرة...

-أراكِ مسرورة! لعلّك عُدتِ إلى عقلك!

-فعلاً! بعد أن استرحتُ قليلاً... لكنْ أين تقضون حاجاتكم، أبداخل المخبإ أم بخارجه!

-بداخله، أين؟ بل بحارجه!

-دلّني إذن على الطريق!

-أدلّك عليه، ولكنّي سأحرسك وأوجّهكِ إلى حيث لا خطر عليك من الألغام المنصوبة، في مدخل القاعدة... هيا نخرج...[1]

ثمّ قال أبو هيثم لعائشة:

-من هنا... اقضي حاجتَك، وإيّاك أن تسلكي المسلك العامّ الواسع، فهو ملغّم، واسلكي من هنا حيث لا خوف عليك!

-ابقَ بعيداً عنّي! اتركْ لي حريّتي!

وتعودين مع أبي هيثم إلى المخبإ (...) تمّ تقولين له في صوت ظاهره سعادة غامرة:

-ما أجملَ الحياةَ عندكم، ومعك أنت خصوصاً، يا أمير! "[2]، يدور الحوار بين عائشة وأبو هيثم قائد الجماعة المسلحة كما نرصد صوت السارد بين الحين

[1] - مصدر سابق، ص210-211.

والآخر، وذلك من خلال تنظيمه لعملية الحكي كقوله: (وتخرجين على أبي هيثم وأنت تُظهرين له ابتسامة صغيرة...، ثم قال أبو هيثم لعائشة، ثمّ تقولين له في صوت ظاهره سعادة غامرة)

ج- صيغة الخطاب المعروض الذاتي:

مثال01: "... حين ظننت أنّي نجوت من ذئاب البشر، وقعتُ في قبضة ذئاب الوحوش؟ كيف أفعل يا إلهي؟! ولا حتّى عصا معي أدافع بها عن نفسي!... أيّ دفاع يُجْديني مع قطيعٍ من الذّئاب، أربعة أو خمسة... كيف أستطيع؟ حتّى على افتراض وجود عصا معي... "[1]، تحاور الفتاة عائشة نفسها عمّا يجري معها في تلك اللحظات أثناء هروبها من القاعدة وتوغلها في الغابة، حيث أضاعت طريق العودة إلى الجلولية ومن الدلائل التي تشير إلى أنّ عائشة تتحدث مع نفسها عمّا يجري لها في الزمن الحاضر هي الأفعال المضارعة الواردة في المقطع (أدافع، أستطيع، أفعل)

2- صيغة الخطاب المنقول:

أ- صيغة الخطاب المنقول المباشر:

مثال01: " أمّا أبوها فقد بلغني أنّه أرخَى لها في الطِّوَل، حين خيّرها لتقرّر أمرها بنفسها قائلاً:

-أنت تعلمين يا ابنتي أنّي رئيس جمعيّة الدّفاع عن حقوق المرأة، ومن الْجُرْم أن أُرغمكِ على شيء لا تريدينه. فأنت وما ترَين. فمع الشيخ حمدونة تجدين المال والجاه، لكنّك قد لا تجدين راحة البال، فأنت ستقتحمين على ثلاثٍ سبقْنَكِ، وكلّ

[1] - المصدر نفسه، ص242.

منهنّ لها معه ما شاء الله من الأولاد الذين أصبح بعضهم في عداد الشيوخ!... "[1]

فالشيخ حمدونة هنا نقل الكلام الّذي قاله المعلم أحمد لابنته عائشة حين تقدم لخطبتها منه بحذافيره دون تغيير فيه ومن العلامات التي تشير إلى هذا عبارة (أمّا أبوها فقد بلغني أنّه أرخَى لها في الطِّوَل، حين خيّرها لتقرّر أمرها بنفسها قائلاً:) والنقطتان الرأسيتان الموجودتان في آخر هذه العبارة، وكذلك علامة التنصيص (-) التي جاءت قبل كلام سليمان.

مثال02: " أمّا زليخا فقد ابتسمت له ابتسامةً ضيّقةً حزينة وهي تقول:

-أمَا آن لك أن تعود إلينا يوماً واحداً في وقت مناسب، كما كنت من قبل، فَنَنْعَم بك ونسعد؟ وما فائدة المال الذي يحول بين المرء وزوجه فلا يلتقيان إلاّ في اللّيل؟ لقد أحسستُ منك، منذ شهور ببرودة عواطفك إزائي... "[2]، وهذا المثال هو الآخر ينتمي لصيغة الخطاب المنقول المباشر فقد نقل السارد كلام زليخة زوجة المعلم أحمد وهي تعاتبه عن غيابه الدائم وتأخره في العودة للبيت بطريقة مباشرة دون تغيير في كلامها وإعادة صياغته.

ب- صيغة الخطاب المنقول غير المباشر:

مثال01: " ويقال إنّ الشيخ حمدونة اتّصل سرّيّاً بالشيخ رغبان، شيخ بني حمّود، وتحالف معه لَئن أعانه على أن يتربّع على كرسيّ المشيخة، في العشرِ السّنوات المقبلة، في حال تخلّي الشيخ المعظّم عن ترك الأمر لابنه حمدان "[3]، فالسارد هنا نقل لنا الحوار الّذي جرى بين الشيخ حمدونة والشيخ رغبان بطريقة

[1] - مصدر سابق، ص38.
[2] - مصدر سابق، ص162.
[3] - المصدر نفسه، ص32.

غير مباشرة، إذ نجد صوت السارد في المقطع بارز فقد أعاد صياغة كلام الشخصيات وقدمه لنا على لسانه.

مثال02: " ولكنْ فجأة اعترض سبيلَكم شخصٌ يبدو أنّه من المغامرين... لعلّه سعدون بن الشيخ رغبان... هدّدكم سعدون بإطلاق الرّصاص عليكم إن لم تَخْلوا سبيل الفتاة "[1]، فالسارد هنا لم ينقل لنا كلام سعدون الّذي توجه به للجماعة المسلحة حرفيا ولم يفسح المجال لهذه الشخصية لتتكلم بلسانها، وإنّما هو من قام بنقله لنا أي السارد.

3- صيغة الخطاب المسرود:

أ- صيغة الخطاب المسرود الموضوعي:

مثال01: " استجمعت الأمّ زينب أفكارها، ولملَمت شَتَات ذاكرتها، ووضعتْ سُبْحَتها في يدها اليمنى التي كانت تُمْسك بها، فلم تكن تحكي خبراً عجيباً إلاّ وهي بين أصابعها تعبث بحبّاتها، فتُلقي الحبّات العليا على السّفلى بتتابُع خفيف أنّ بعض أصابعها استحالت إلى آلة ميكانيكيّة مسخَّرة! "[2]، يركز السارد في هذا المقطع على المظهر الخارجي للأم زينب فيحاول وضعنا أمام صورة لها وهي تتهيأ لتقص على أبناء الجلولية عن ماضي هذه القبيلة.

مثال02: " كان أحمد، المعلّم، كثيراً ما يحرق أعصابه بالصراخ والصياح في وجه ذلك الجيش من الأطفال المحشورين إليه. وكان ربما فقدَ السيطرة على أعصابه فكان يبدو في وضعٍ يدعو إلى الرّثاء له، والعطف عليه... "[3]، يسرد

---

[1]- نفسه، ص194.
[2]- مصدر سابق، ص08.
[3] - المصدر نفسه، ص73.

الكاتب هنا بضمير الغائب، إذ يتحدث عن المعلم أحمد وما يعانيه في ظل تدهور التعليم وغياب المنشآت التربوية في الجلولية فالكاتب نجده هنا يركز على الحدث.

ب- صيغة الخطاب المسرود الذاتي:

مثال01: " الله أكبر! الكوخ، والله! بذاته وصفاته! هو الذي قضيت فيه والجماعة المسلّحة يوماً كاملاً... وذاك الفراش الحقير... ولا يزال كما هو "[1]، جاء المقطع عبارة عن مونولوج داخلي ينتمي لصيغة الخطاب المسرود الذاتي، رسمت عائشة من خلاله حالة القرف والاشمئزاز التي شعرت بها أثناء اختطافها من قبل جماعة أبو هيثم وإقامتهم في ذلك الكوخ قبل مواصلة سيرهم ووصولهم إلى القاعدة، فعائشة عند رؤيتها للكوخ استرجعت تلك الليلة وما عاشته من عذاب نفسي.

وخلاصة القول أنّ عبد الملك مرتاض طبق عنصر المناوبة في تشكيل ثنائية الجحيم أو ما يطلق عليه بتعدد الصيغ، حيث كانت الروايات حافلة بكل أنواع الصيغ السبعة وفقا لما تقتضيه الأحداث وهذه القدرة على التنويع في الصيغ في حد ذاتها تعتبر ميزة فنية وجمالية اتسمت بها ثنائية الجحيم، وتعبر عن مدى تمكن الراوي من التحكم في الأحداث كما تجعل المتلقي في تتبع للأحداث دون ملل.

[1] - نفسه، 271.

المبحث الثالث: شعرية الرؤية السردية في ثنائية الجحيم

المطلب01: الرؤية السردية في رواية مرايا متشظية

1-الرؤية من الخلف

2-الرؤية مع

3-الرؤية من الخارج

المطلب02: الرؤية السردية في رواية وادي الظلام

1-الرؤية من الخلف

2-الرؤية مع

3-الرؤية من الخارج

تعدّ الرؤية السّردية من التقنيات الّتي يوظفها الكاتب من أجل بلوغ مقصده، كما تساعد على إبراز الجانب الفني للرواية، وقد عرف مصطلح الرؤية السردية تسميات عديدة وهذا يرجع إلى وجهات النظر المختلفة للنقاد ويمكن حصرها فيما يلي: " وجهة النظر، زاوية الرؤية، بؤرة السرد، حصر المجال، التبئير، الرؤية السردية "[1]، وهذه المصطلحات كلها تهتم بالراوي الذي من خلاله نرصد رؤيته للعالم الذي يرويه وعلى الطريقة التي من خلالها تصل أحداث قصته إلى المتلقي[2]، وسنورد فيما يلي التسميات التي استعملها النقاد مقابلا لمصطلح الرؤية بالإضافة إلى التقسيمات الّتي اعتمدوها:

استعمل جيرار جينيت (Gérard Genette) مصطلح التبئير مقابلا لمصطلح الرؤية السردية وأدرجها ضمن ثلاثة أنواع: أطلق على النوع الأول بالتبئير الصفر، وهذا النوع موجود في الحكاية الكلاسيكية بكثرة، أما النوع الثاني فأطلق عليه بالتبئير الداخلي، أما النوع الثالث فكان تحت تسمية التبئير الخارجي وتكون في الروايات الّتي يتصرف فيها البطل دون أن يسمح لنا بمعرفة دواخله[3].

أما تزفيطان تودوروف (Tzvetan Todorov) فقد استعمل مصطلح مظاهر السّرد قائلا بأنّ كلمة مظهر(aspect) هنا بمعنى قريب من معناها الاشتقاقي وهو الرؤية أو النظرة وقد أدرج مظاهر السرد في ثلاثة أصناف: السارد يعرف أكثر من الشخصية، السارد لا يعرف إلا ما تعرفه الشخصية، السارد يعرف أقل مما تعرفه الشخصية[4]

[1] - محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، دط، 2005، ص94.
[2] - ينظر: آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص46-47.
[3] - ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، ص201-202.
[4] - ينظر: تزفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد الصفا، ص58.

استخدم حميد الحمداني مصطلح زاوية رؤية الراوي وهي في نظره " متعلقة بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة. وأنّ الذي يحدد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها، هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي "[1].

أما سعيد يقطين في كتابه تحليل الخطاب الروائي فيقابل مصطلح الرؤية السردية بمصطلح حصر المجال أو التبئير، وهو يحدد أنواعه على النحو التالي:

" رؤية برانية خارجية: وهي تقابل عند جيرار جنيت التبئير الصفر.

رؤية برانية داخلية: وهي تقابل عند جيرار جنيت التبئير الخارجي.

رؤية جوانية داخلية ورؤية جوانية ذاتية: وهما تقابلان عند جنيت التبئير الداخلي "[2].

إذاً كثيرة هي الدراسات حول الرؤية السردية، إلا أنّ أغلب النقاد يعتبرون أنّ الناقد الفرنسي (جان بويون) (j.pouillon) هو من فصل القول في زاوية الرؤية يقول سعيد يقطين في هذا الشأن " إنّ كتاب جان بويون (الزمن والرواية) يعتبر بحق من أهم الدراسات التي تناولت الرؤية السردية بنوع من الانسجام والتكامل. ولا يكاد يخلو كتاب أو مقال لباحث أو مشتغل بالتحليل الروائي من الإشارة إليه (...) انطلق بويون في حديثه عن الرواية والرؤيات من علم النفس، ومن تأكيده على الترابط الوثيق بين الرواية وعلم النفس استنتج ثلاثة رؤيات هي: الرؤية مع، الرؤية من الخلف، الرؤية من الخارج "[3]

نخلص إلى نتيجة مفادها أنّ الرؤية السردية على الرغم من اختلاف وجهات النظر فيها من ناقد لآخر إلا أنّها تصب في مفهوم واحد وهو " الطريقة التي

[1] - حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص46.
[2] - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص311.
[3] - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص287-288.

تروى بها القصة، ذلك الموقف الذي ينمو لدينا من الحوادث المقدمة وفهمها لتلك الحوادث، ويوجهها الكاتب عادة من خلال استخدامه الفني لوجهة النظر"[1].

وسنعتمد في الكشف عن الرؤى السردية في ثنائية الجحيم على التسميات التي طرحها جون بويون (j.pouillon) :

المطلب01: الرؤية السردية في رواية مرايا متشظية

1-الرؤية من الخلف:

" وفي هذه الحالة يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية، إنه يرى ما يجري خلف الجدران كما يرى ما يجري في ذهن بطله وما يشعر به في نفسه فليس لشخصياته الروائية أسرار وتتجلى شمولية معرفة السارد إما في معرفته بالرغبات السردية لدى إحدى شخصيات الرواية التي قد تكون غير واعية برغباتها، أو في معرفته لأفكار شخصيات كثيرة في آن واحد وذلك ما لا تستطيعه أي من هذه الشخصيات "[2]، أي أنّ الراوي هنا يكون على دراية تامة بأحوال الشخصية ورغباتها. ومثال هذا من الرواية:

مثال01: " عالية بنت منصور لا تحبّ تُسْفَكَ الدّماء فيكم. هي تمقت إراقة الدّماء وأنتم تُريقونها. هي تمقت البغْي والعدوان وأنتم تبغُون وتعتدون. ومع ذلك لا تزالون تتعلّقون بها. تتقاتلون من أجل أن تصير لكم بقصرها وجمالها "[3]، استخدم الكاتب في هذا المقطع ضمير الغائب للدلالة على شخصية عالية بنت منصور، فهو على معرفة تامة بما يجول بداخلها بكل ما تحمله الكلمات من حزن وانكسار جراء ما يحدث في الروابي السبع من قتل واغتيال.

[1] - روبرت شولز، عناصر القصة، تر: محمود الهاشمي، دار طلاس، دمشق-سوريا، ط01، 1988، ص44.
[2] - محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص77.
[3] - عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية، ص39.

مثال02: " عالية بنت منصور كانت ترقب ذلك الوحش. وكأنّها كانت تترقّبه. كان يحمل فأسَه الحافية تحت جنح الظلام على كتفه. ليغتالَ بها الإمام... كانت عالية بنت منصور تبكي بدموعها الغزار. سالت من حول القصر. ارتوى بها السّهل الذي ظلّ جافّا دهراً طويلاً "[1]، وهو مقطع آخر جاء بضمير الغائب عن عالية بنت منصور والوحش فالكاتب هنا على دراية بالألم النفسي لعالية بنت منصور وهي تشاهد الوحش يغتال الإمام، كما أنّه على دراية بما سيقوم به الوحش، فالسارد هنا جسد لنا الحالة الداخلية والخارجية للشخصيات المتواجدة بالمقطع.

2- الرؤية مع:

" تكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها "[2]، أي أنّ الشخصية هي الّتي تقوم بسرد الأحداث وذلك من خلال ضمير المتكلم الّذي يكون مهيمن في هذه الحالة.

مثال01: "...أنا أتعذب أيّها الإنسيّ. ولو بتُّ طول اللّيل المظلم أصف لك حبّي لدناتنا. وحسدي لذلك الشّيخ الأعور الأعرج. صاحب اللّحية الطّويلة الشّعثاء الغبراء. وهو يعانق ذلك الفيض من الجمال العبقريّ العظيم... "[3]، ورد المقطع بصيغة المتكلم حيث نجد شخصية شرشريس هي التي تروي لنا مايختلجها من مشاعر حب وحنين لدناتنا، كما يعبر عن الألم وما يعانيه أثناء رؤيته لشيخ بني بيضان مع دناتنا.

---

[1] - المصدر نفسه، ص41.
[2] - حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص47.
[3] - عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية، ص217.

مثال02: " وبينما أنا كذلك إذْ أحسَسْت بكائن غريب. حسِبْته طائري الذي كنت أركبه. فيطير بي كلّما هَممْت بالتَّطواف. في أرجاء جبل قاف. لكن حين حَدّقتُ إليه البصر تبيّنت أنّه لم يكن هو. اعتقدت أنّه كائن آخر. أرسله الله إليّ لاستخدامه في تَجْوالي. حين أرغب في ذلك... كان كائنا عملاقاً. مكتتراً "[1]، وهو مثال آخر ورد بصيغة المتكلم إذ تروي عالية بنت منصور تفاصيل أول يوم التقت فيه بالعفريت جرجريس والّذي كان سببا في الطيران بها من جبل قاف إلى سهل كبير جنب الروابي السبع.

3-الرؤية من الخارج:

" ولا يعرف الراوي هنا إلا القليل مما تعرفه إحدى الشخصيات الحكائية، والراوي هنا يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي، أي وصف الحركات والأصوات ولا يعرف كثيرا ما يدور بخلد الأبطال "[2]، ومثال هذا من رواية مرايا متشظية:

مثال01: " الشّيخ يتهدّج صوته. تطول لحيته البيضاء. يُغمض عينيْه يسترجع أنفاسه. كأنّه كان يحكي لأهل الحلقة منذ دهر طويل. أجهده التّعب. يسترسل وكأنّه يهمس "[3]، فالسارد هنا لا يعلم ما في ذهن الشيخ وما سيقوله فنجده يكتفي بوصفه كما رآه بحواسه.

مثال02: " ويصمُت الشّيخ. يأخذ بلحيته الطّويلة. كأنّه يسترجع أنفاسه. يشحذ ذاكرته. يتهدّج صوته. كأنّه يوشك أن يختنق بالدّموع. كأنّه يبكي فعلاً "[4]، وهو

---

[1] - المصدر نفسه، ص64.
[2] - حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص48.
[3] - عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية، ص09.
[4] - المصدر نفسه، ص10.

مقطع ينتمي إلى الرؤية من الخارج إذ نجد السارد لجأ لوصف الشيخ فيزيولوجيا وذلك لعدم معرفته بما يجول في أعماقه.

المطلب02: الرؤية السردية في رواية وادي الظلام

1-الرؤية من الخلف:

مثال01: " لم تكن زينبُ محظوظةً عند الرجال. تزوّجت ثلاثَ مرّاتٍ في حياتها، آخرُها حين كانت سنُّها في العِقد السادس من عمرها. تزوجت شيخا في قبيلة خارج الجلولية توفيت امرأته الأولى فاستنجد بها أبناؤه لتَكفِيَهم مؤونةَ خِدمتِه، وتُشْرف على شؤونه الخاصّة. ولكن الشيخ لم يلبث إلاّ زمناً قليلاً حتّى وافتْه منيّته. ولم تُرزَق بولد في الزَّوَاجات الثلاثةِ مِمّا يعني أنّها هي التي كانت عقيماً "[1]، يسرد الراوي هنا بضمير الغائب ويقدم لنا معلومات عن الحياة الشخصية للأم زينب فهو على دراية بماضي هذه الشخصية.

مثال02: " بل غالى الشيخ حمدونة في ذلك إلى أن حاول تزوير التاريخ؛ فكان ربما زعم لأنصاره أنّ الشيخ همدان جاوز قرنَه الذي قُدِّرَ له في الحُكم، ولذلك أصبح هو في حلٍّ من أن يقوم عليه بانقلاب يُطيحه من كرسيّه لولا الخوف من حدوث الفتنة في الجلوليّة... "[2]، يعبر الكاتب في المقطع به الكاتب بضمير الغائب عن شخصية من شخصيات الرواية، وهو الشيخ حمدونة وكشف لنا عمّا يخطط له للإطاحة ببن عمه، فالكاتب هنا على معرفة تامة بما يجول بداخل هذه الشخصية من مكر وخداع.

مثال03: " وسرحت عائشة بخيالها... وتمثلت نفسها لو تصبح حرّةً، كما كانت... كم ستمجّد الحريّة، وكم ستشكر الله عليها!... لم تكن تعرف أنّ الحرية

[1] - عبد الملك مرتاض، وادي الظلام، ص04.
[2] - المصدر نفسه، ص33.

غالية الثمن إلى هذا الحدّ إلاّ عشيّة اختطافها... كانت تعبث وتلهو بحريّتها، لم تكن تحسن الاستمتاع بها... "[1]، يخبرنا الكاتب بما يجول بخاطر عائشة والحنين الّذي يشدها إلى الحياة التي كانت تعيشها قبل اختطافها.

2- الرؤية مع:

مثال01: " أنا في الأصل أمٌّ لثلاثة أطفال! ومن عائلة كبيرة، أبي شيخ قبيلة تتحالف مع قبيلة بني رحمون التي التجأتْ إلى سهول وادي الظلام بجوار المحروسة... كانت الجماعة المسلّحة طلبتْ منه أن يهَبَها مبالغَ ماليّة ضخمة، ومساعدات أخرى، فأبى... فلما فشلوا في أن يُؤذوه هو، لأنّه دائماً مسلّح ومحروس ومُحْتاط، انتقموا مني على أساس أنّي ابنته!... هكذا سمعتهم يقولون "[2]. ورد المقطع بصيغة المتكلم، إذ نجد رحمة تقدم لنا تفاصيل عن حياتها السابقة والأسباب الّتي أدت إلى اختطافها من قبل جماعة أبو هيثم، فقد أتاحت لنا هذه الرؤية سماع صوت شخصية رحمة حيث اطلعنا على قصتها من خلالها.

مثال02: " كلاّ! أنا لم أتعرّض لأيّ محاولة اغتيال. كنت بالمصادفة في هذا المكان. شاهدت أربعة رجال غرباء مسلّحين. كمَنت في مكان أراهم منه ولا يرونني لمحاولة معرفة ما وراءهم؟ فجأة رأيتهم يسوقون فتاة من نحو المحروسة بسرعة مدهشة!... أدركت أنّهم اختطفوها. طلبت إليهم أن يُخْلوا سبيل الفتاة وإلاّ أطلقت عليهم النّار. رفضوا إطلاق سراحها "[3]، يروي الشاب سعدون على لسانه تفاصيل خطف الفتاة عائشة في جسر الضباع كونه شاهد على الحادثة، فيسرد ما شاهده بضمير المكلم.

---

[1] - نفسه، ص226.
[2] - مصدر سابق، ص220.
[3] - المصدر نفسه، 203.

3- الرؤية من الخارج:

مثال01: " استجمعت الأمّ زينب أفكارها، ولملَمتْ شَتات ذاكرتها، ووضعتْ سُبْحتَها في يدها اليمنى التي كانت تَمْسك بها، فلم تكن تحكي خبراً عجيباً إلاّ وهي بين أصابعها تعبث بحبّاتها، فتُلقي الحبّات العليا على السّفلى بتتابُع خفيف كأنّ بعض أصابعها اليمنى استحالت إلى آلة ميكانيكيّة مسخَّرة! "[1]، يلجأ السارد لوصف الأم زينب من الناحية الخارجية إذ يرصد لنا الحركات الّتي تقوم بها وهي جالسة لتشرع في الحديث عن قبيلة الجلولية وماضيها، فالراوي هنا لا يعلم ما الّذي ستقوله الأم زينب وما يجول في عقلها لهذا اكتفى بوصفها فيزيولوجيا.

مثال02: "... ولكنّ الأجمل من مائدة الفاكهة واللّحوم كان وجود أنيتا الحسناء على المائدة. جلست مقابل العِلْج بعد أن تزيّنت بفستان أحمرَ فاخر يكشف عن أسفل صدرها وذراعيها (...) كما تحلّت أنيتا بقلادة ذهبيّة أرسلتها على ترائبها المصقولة، ووضعت في أذنيْها قرطين طويلين من الماس كانا يتحرّكان حين كانت تحرّك عنقها أو رأسَها فيُحدثان في قلب العلج فتنةً وإغراء... "[2]، يركز الكاتب في هذا المقطع على إبراز الجمال الخارجي لأنيتا ويخبرنا عن أدق التفاصيل حول ما ارتدته يوم التقائها بالعلج الفرناسي وذلك من أجل استدراجه.

فقد تمكن عبد الملك مرتاض من توظيف الرؤى السردية وفق ما يقتضيه كل موقف، فنجد السارد أحيانا على دراية تامة بما يجول في داخل الشخصية ويلجأ للتعبير عنها بضمير الغائب، ونجده في بعض الأحيان تكون معرفته على قدر معرفة الشخصية فيكون السّرد هنا بضمير المتكلم، وأحيانا أخرى يكون أقل

[1] - مصدر سابق، ص08.
[2] - المصدر نفسه، ص58.

معرفة مما تعرفه الشخصية فيلجأ لعملية الوصف ويكتفي بتقديم لنا معلومات عن جانبها الفيزيولوجي.

المبحث الرابع: الراوي وموقعه من الحكي في ثنائية الجحيم

المطلب01: الراوي وموقعه من الحكي في رواية مرايا متشظية

1- وضعية الراوي

2- وظائف الراوي

المطلب02: الراوي وموقعه من الحكي في رواية وادي الظلام

1- وضعية الراوي

2- وظائف الراوي

يعتبر الراوي أو السارد من الركائز الأساسية الّتي تقوم عليها الرواية فلا وجود لقصة دون قاصٍ يخبرنا بها، هو الّذي يعرض الحكاية وينقلها إلينا بالطريقة التي أرادها هو " ففي كل حكاية، مهما قصرت، متكلم يروي الحكاية ويدعو المستمع إلى سماعها بالشكل الذي يرويها به. هذا المتكلم هو الراوي أو السارد لا حكاية بلا راوٍ يرويها "[1]، ولعل السؤال الّذي يجب طرحه هنا هو، هل الراوي هو الكاتب؟

يذهب عبد الملك مرتاض إلى ضرورة التمييز بين الراوي والكاتب يقول: " إنّما نميز السارد عن المؤلف لأنّهما، في الحقيقة، كائنان اثنان لا يلتقيان، أحدهما كائن إنساني، وأحدهما الآخر مجرد كائن ورقي "[2]، وتقول يمنى العيد: " فالراوي هو وسيلة، أو أداة تقنية، يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصة، أو ليبث القصة التي يروي "[3]، نستخلص من هذا أنّ المؤلف ليس السارد، فشخصية السارد هي من صنع المؤلف وهو من ضمنها وابتكرها في النص الروائي، فالسارد هو الطريق الممتد في أغوار الرواية إذ يقدم لنا الأحداث والشخصيات ويعبر عن أفكارها، ومن هنا لا يمكن الاستغناء عنه ولا تغييبه وإلا اختلطت الرواية، وتحليل وضعيات السارد " تعني رصد صوت السارد في الحكي والإجابة عن السؤال من يتكلم في الحكي؟ بمعنى تحديد الموقع الّذي منه يتكلم السارد ويروي القصة. من خلاله تتحدد علاقة السارد بالقصة التي يرويها. في هذا المستوى يميز جيرار جينيت (Gérard Genette) بين شكلين للعلاقة بين السارد والقصة، أي بين وضعيتين:

---

[1] - لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 95.
[2] - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 222.
[3] - يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، ط01، 1990، ص 135.

السارد غير مشارك في القصة التي يحكي، وهو ما يسميه جينيت بالسارد خارج الحكي.

السارد المشارك في القصة التي يحكي، وهو ما يسميه جينيت بالسارد داخل الحكي"[1].

المطلب01: السارد وموقعه من الحكي في رواية مرايا متشظية

أ-وضعية الراوي:

من خلال قراءتنا لرواية " مرايا متشظية " نجد أنّ الرواي اتخذ وضعية السرد من الداخل، فهو شخصية من شخصيات الرواية، شيخ كبير في السن ينتمي للروابي السبع وقد سمع حكايات هذه الأرض العجيبة من شيوخه الكبار، فالكاتب في رواية مرايا متشظية يبدأ بوصف هذا الشيخ في قوله " الشّيخ يتهدّج صوته. تطول لحيته البيضاء. يُغمض عينيْه. يسترجع أنفاسه. كأنّه كان يحكي لأهل الحلقة منذ دهر طويل. أجهده التّعب. يسترسل وكأنّه يهمس: "[2]، وبعد هذا المقطع الوصفي يفسح الكاتب المجال للشيخ الّذي يعد هنا هو السارد، ومن المقاطع الّتي توضح ذلك قول الشيخ " _اسمعوا يا «حُضّار»؛ يا أصحاب الخلقة الأبرار؛ اسمعوا ما سأحكيه لكم من عجائب الأخبار، وبدائع الأسفار؛ وما رَوَيْتُه عن الأسلاف الأخيار؛ وما سمِعته من الأشياخ الكبار، منذ غابر الأعصار؛ اِسمعوا وعُوا، وصلّوا على النّبّي المختار... "[3]، فالسارد هنا مشارك في القصة التي يحكي، فهو سارد داخل الحكي.

ب- وظائف الراوي في رواية مرايا متشظية:

[1] - محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص 85.
[2] - عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية، ص09.
[3] - المصدر نفسه، ص09.

وظيفة الحكي أو الإخبار: " وهي من أبرز وظيفة للراوي وأشهدها رسوخاً وعراقة، فحيثما وجد الحكي دل ذلك على وجود حاكٍ، وأقصد بالحكي الإخبار، أي توصيل الحكاية من مخاطِب يحاول التأثير في مخاطَب عن طريق السرد "[1].

مثال01: " ظلّ النّاس على ذلك زمناً طويلاً. طويلاً جدّاً. يقول بعض رواة الأخبار: ظلّوا على ذلك آلاف القرون. لا يعرفون الشّقاء ولا الموت. ولا المرض إلى أن جاءهم عفريتٌ من الجنّ. مارد جبّار. يشبه الجبل الوحشيّ. يقال له جرجريس الجبّار. فأوّل ما جاء إليه دناصير الغابة. ذبحها بسيف كانت الجنّ صنعته له من معدن الفولاذ. وكان ذلك السّيف متوارَثا عندهم منذ عهد سليمان بألف قرن... "[2]، يسرد الكاتب من خلال المقطع ويخبر المتلقي عن الحياة السائدة في الروابي السبع قبل أن يأتي العفريت جرجريس، فقد كان أهل الروابي يعيشون في سلام إلا أن قدم إليهم عفريت من الجن يدعى جرجريس فأفسد تلك الأرض وعلم أهلها ثقافة الاغتيال.

الوظيفة الأديولوجية: " تتعلق بالخطاب التنويري أو التربوي أو الأخلاقي أو المذهبي الذي يحمله الراوي في عباراته، وفي طريقة سرده للأحداث، وتتعلق أيضا بالقوانين التي يستعملها في ترابط هذه الأحداث، إذ تكشف هذه القوانين عن الاتجاه الفكري الذي تدعو له القصة، أو تعبر عنه "[3]

مثال01: " أنتم قوم تفتخرون بسفك الدّماء. ترجون ثوابا على ذلك. تحبّون شرْب دماء النّاس في الرّوابي السّبْع. تتطهّرون بها. تسْبحون في مستنقعها الأحمر الذي أراكم تتخبّطون فيه. الآن وهنا... وأنتم تتخبّطون. ولأنّكم لا

[1] - عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة-مصر، ط01، 2007، ص59.
[2] - عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية، ص11.
[3] - عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص75.

تُحْسنون السّباحة في الدّماء التي سفكتموها. وتفتخرون بذلك "[1]، فالسارد هنا يعبر عن رأيه في أهل الروابي السبع ويصرح به بطريقة مباشرة من خلال استعماله لهذه الوظيفة، إذ ينقل لنا إيديولوجيته ويطرح لنا وجهة نظره تجاه الروابي السبع وما يقومون به من عمال فاسدة.

وظيفة التوثيق: ونقصد بها توثيق القصة، أي جعل القارئ أكثر ثقة في صدقها، فالقارئ إذا لم يشعر بهذا الصدق فإنّه لن يقبل عليها، ولن ينفعل بها، وتختلف أساليب التوثيق باختلاف العصور والأذواق "[2]

مثال01: "... انصرف الهدهاد ملك اليمن يريد عساكره. فسار حتى بلغ شرف العالية... العالية بنت منصور... في يوم قائظ طويل... فنظر الهدهاد إلى أَفْعُوان أسود عظيم هارب. وفي طلبه أفعوان رقيق أبيض. فأدركه فاقتتلا حتّى تعبا. ثم افترقا. ثم أقبل الأفعوان الأبيض إلى الهدهاد فتشيّث مع ذراع ناقته حتّى بلغ رأسه إلى كتفها. ففتح فمه كالمستغيث فردّ يده الهدهاد إلى سِقائه فصبّ الماء في فمه حتى روِيّ. ثم عطف في طلب الأسْوَد فأدركه فاقتتلا طويلا حتى تعبا فافترقا. وأقبل الأبيض إلى الهدهاد كما فعل أوّلاً كالمستغيث فصبّ الهدهاد الماء في فمه حتى رويّ. ثمّ أقبل على الأسْوَد وأخذه. فلم يزل الأبيض حتى قتل الأسْود. ثم مضى على وجهه حتى غاب عنه...

ومضى الهدهاد إلى شِعْب عظيم. فاختفى فيه. فبينما هو مستتر بشجرٍ أراكٍ إذ سمع كلاماً فراعه فسلّ سيفَه. فأقبل إليه نفر من جانّ حِسَانِ الوجوه. عليهم زيٌّ حسن فدنَوْا منه فقالوا: (...) فزوّجوه إيّاها. وقالوا له: لها عليك شرط لا تسألها عن شيء تفعله ممّا تستنكر منها. فإن سألتها فهو فِراقُها... قال نعم... (كتاب

[1] - عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية، ص13.
[2] - عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص78.

التّيجان في ملوك حمير) "[1]، فالسارد هنا قد روى قصة الهدهاد ملك اليمن وقد وثقها وذكر المصدر الذي أخذها منه وهو كتاب التّيجان في ملوك حمير، وهذا ما يجذب المتلقي ويجعله يشعر بمصداقية القصة التي يقرأها.

المطلب02: الراوي وموقعه من الحكي في رواية وادي الظلام

أ- وضعية الراوي:

تعتبر الأم زينب هي السارد في رواية وادي الظلام وهي شخصية من شخصياتها، امرأة طاعنة في السن تقيم في الجلولية وهي على دراية بماضيها فقد كانت تسمع مآثر هذه القبيلة من جدها الأكبر، إذاً فالسارد هنا داخل القصة التي يحكي وشخصية من شخصياتها ومن الدلائل على هذا قول الأم زينب " –يا أولاد، لا تستعجلونِ! لا تستثيروني بالله، وأنا لَمّا أبدأ! أنا لا أحكي لكم أنتم فقط، ولكنّي أريد أن أحكي الحكاية كما لو كانت، وكما لو وقعت أحداثها كلّها قبل اليوم... "[2]، إذاً فالسارد هنا داخل الحكي.

ب- وظائف الراوي في رواية وادي الظلام:

وظيفة الحكي أو الإخبار:

مثال01: " وكانت القبيلة لجأت إلى الجلوليّة لارْتفاع قمّته، ولإشرافه على وادي الظلام الخصيب. وسمّي الجبل الأشمّ الجلوليّة لأنّ ضريحاً قديماً وُجِدَ هناكَ يقال إنّ به وليّاً صالحاً كان يسمَّى سيدي جلول... ولكنّ الضريح تعرّض للتهديم والنّبش عدّة مرّات في الفتن والحروب. وفي كلّ مرّة كان يعاد بناؤه... "[3] ينقل لنا

[1] - عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية، ص165.
[2] - عبد الملك مرتاض، وادي الظلام، ص10.
[3] - مصدر سابق، ص11.

الكاتب من خلال المقطع الموقع الجغرافي لقبيلة الجلولية كما يخبرنا عن سبب تسميتها بالجلولية.

الوظيفة الأديولوجية:

مثال01: "... لا يزال معظم الرجال يُؤْثِرون الزواج بالأمّيّة الجاهلة. والجاهلة لا تبني بيتاً ولا تؤسّس أسرة!... ومع ذلك فكلّ رجل يخاف المرأة المتعلّمة، فهو يتحاشى الزواج منها... أمّا أنا فلا أحبّ المرأة الجاهلة، أعوذ بالله من شرها "[1]، يعرض لنا المقطع تفكير المعلم أحمد وموقفه من التعليم والتعلم كأستاذ، فهو يؤيد تعليم النساء كما لا تستقطبه المرأة الأمية الجاهلة بل يفضل المرأة المثقفة وقد عبر عن رأيه مباشرة من خلال المقطع.

الوظيفة التوثيق:

مثال02: تقول الأم زينب وهي تحكي لأهل الجلولية عن مآثر القبيلة وتاريخها " ... فأنا أردت أن أحكيها لكم بأمانة، وكما سمعتها من جدّي الحكيم... لم أزد فيها شيئاً، ولم أنقص منها شيئاً... حتّى تكونَ جزءاً من ثقافة القبيلة وتاريخها الصحيح؟ فهل فهمتم؟ "[2] يحاول السارد من خلال المقطع أن يشعر المتلقي بمصداقية القصة التي ستروِيها الأم زينب عن تاريخ الجلولية وحروبها مع القبائل الأخرى ونمط المعيشة السائد فيها وبما أنّها تروي أحداث لم تعايشها ولم تكن شاهدة عليها فنجدها توثق لنا وتخبرنا من أين سمعتها تخبر المتلقي بأنها ستسردها كما أخبرها بها جدها الحكيم الذي يعد من أكبر شيوخ القبيلة فهو الشاهد على آثرها.

---

[1] - المصدر نفسه، ص67.

[2] - نفسه، ص10.

لقد اتخذ الرواة في ثنائية الجحيم وضعية السرد من الداخل، إذ نجده شخصية من شخصيات هذه الروايات ومشارك في الأحداث مما جعلنا نشعر بمصداقية الأحداث وكأنها جرت أمامنا على أرض الواقع بالإضافة إلى تعدد الوظائف التي قام بها الرواة داخل الرواية ساعدت المتلقي على فهم أحداث الرواية.

الخاتمة

الخاتمة

توصلنا في نهاية هاته الدراسة إلى ثلة من النتائج يمكننا حصرها في النقاط التالية:

- ✓ تبحث الشّعرية السّردية في البنية الّتي يتشكل منها العمل الأدبي، أي البحث في جزئيات النصّ ورصد المواطن الجماليّة فيه.
- ✓ الشّعرية في مفهومها العام هي مجموعة من القواعد والقوانين الّتي يحتكم إليها الكاتب قصد تشكيل عمل فني يتسم بالفرادة ويتميز عن باقي النصوصّ الأدبيّة، ولا ينحصر مجالها في جنس الشعر فقط بل هي تشمل كافة أنواع الأدبّ، بل هناك من رأى أنّها تتخطى حدود الأدبّ لتشمل باقي الفنون الأخرى كالرّسم، والموسيقى، والسينما...
- ✓ يعد السّرد من أسمى أشكال التعبير الإنساني وهو عبارة عن تصوير وقائع لأحداث عايشها السارد بحد ذاته أو جرت مع غيره أو هي من نسج خياله، ونجد أنّ هناك من حصر السّرد في النصوصّ المكتوبة أو الشفوية وهناك من رأى بأنّ مجال السّرد أوسع من ذلك فهو يكون في الصور واللوحات الفنية والرسومات والسينما.
- ✓ جاءت العتبات في ثنائية الجحيم بمثابة أفكار رئيسية استدرجنا الكاتب بها إلى الولوج لعالم النصّ، وقد جاءت موحية ومعبرة عن مضمون الروايات اعتمد الكاتب في نسجها على اللّغة الرمزية، كما أولى الجانب البصري عناية خاصة وذلك من خلال حسن استخدام الألوان الّتي يتشكلّ منها الغلاف الغلاف الخارجي لكل رواية، بالإضافة إلى الصور المعبرة الّتي يحملها.
- ✓ تميزت الشخصيات في رواية مرايا متشظية بالطابع الغرائبي والعجائبي، نوع الكاتب فيها بين شخصيات بشرية وأخرى تنتمي لعالم الجن والشياطين مما جعلها في كثير من الأحيان تتسم بالضبابية تبدو وكأنّها

أسطورية غير حقيقية، فنجده في بعض الأحيان يسند أحداث خارقة للعادة لشخصية بشرية وفي بعض الأحيان يسند أحداث طبيعية لشخصيات من عالم الجن، وما جعلنا كقراء نحس بأنّ هذه الشخصيات حقيقية هو الحدث الرئيسي الّذي كانت تتحرك من أجله وهو تجسيد واقع الجزائر ووضعها أثناء الاحتلال الفرنسي والعشرية السوداء، أما الشخصيات في رواية وادي الظلام فقد اتسمت بالوضوح وكل شخصية كانت تعبر عن فئة معينة من المجتمع الجزائري.

- ✓ نوع الكاتب في استخدام الأمكنة بين أماكن مغلقة وأماكن مفتوحة، كما نجده وظف أماكن تتلاءم مع طبيعة الموضوع المعالج داخل الرواية، كما نجد هناك علاقة وطيدة بين الأماكن والشخصيات، فجبل قاف في رواية مرايا متشظية هو دليل على أنّ عالية بنت منصور امرأة صالحة، فهو مكان لا يقيم فيه إلا الأخيار من الناس.
- ✓ اعتمد الكاتب في بناء ثنائية الجحيم على الزمن السّردي فنجده يتخطى الزمن المنطقي ويكسر رتابته، وذلك من خلال توظيفه مختلف التقنيات الزمنية الّتي ساعدت على إضفاء قيمة جماليّة وفنيّة على هذه الرواية، كما ساعدتنا على فهم الأحداث والتعرف على الشخصيات.
- ✓ لقد استند الروائي في نسج عمله على نوعين من اللّغة تمثلت الأولى في اللّغة التسجيلية وهي اللّغة السهلة الواضحة، فعلى الكاتب أن يراعي الطبقات الاجتماعية في النصّ الروائي، أما النوع الثاني فتمثل في اللّغة الشّعرية الّتي تقوم على مبدأ الانزياح وخرق سنن المألوف، ونجد عبد الملك مرتاض قد دمج في ثنائيته بين هاتين اللّغتين في مستوى السّرد والوصف، غير أنّه في مستوى الحوار وظف اللّغة التسجيلية.

ملاحق البحث

ملحق

1-التعريف بالكاتب عبد الملك مرتاض:

أ- حياته:

ولد عبد الملك مرتاض في 10 يناير 1935 ببلدة مسيردة (ولاية تلمسان الكائنة بالغرب الجزائري)، حفظ القرآن على يد والده الذي كان فقيه القرية؛ ممّا يسر له فرصة الاطلاع على الكثير من الكتب التراثية القديمة، سافر إلى فرنسا سنة 1953 لأجل العمل بها، وبعد ستة أشهر هناك، عاد في سبتمبر1954 إلى قريته مسيردة، لم يلبث فيها كثيرا، ثم شدّ الرّحال إلى مدينة قسنطينة قصد الالتحاق بمعد الإمام عبد الحميد بن باديس، وفي سنة 1955، ذهب إلى مدينة فاس المغربية، قصد متابعة دراسته في جامعة القرويين، ولكنه أصيب بمرض خطير (مرض السل) كاد يودي بحياته، فلم يدرس فيها إلا أسبوعا واحدا، بعدها عيّن مدرّساً للغة العربية في إحدى المدارس الابتدائية بمدينة (أخفير) المغربية، حتى سنة 1960، حيث نال الشهادة الثانوية التي أتاحت له الانتظام في جامعة الرباط (كلية الآداب) فتخرج سنة 1963 بدبلوم وشهادة الليسانس في الآداب.

عيّن أستاذا بثانوية مولاي يوسف بالرباط، ولكنه اعتذر والتحق بالجزائر ليعيّن مستشارا تربويا بمدينة وهران، وظلّ كذلك زهاء شهرين فقط، ليلتحق بثانوية ابن باديس (وهران) حيث ظلّ أستاذا حتى سنة 1970

وفي 07 مارس 1970 أحرز شهادة الدكتوراه الحلقة الثالثة (ماجستير)، من كلية الآداب بجامعة الجزائر، عن بحث بعنوان (فن المقامات في الأدب العربي)، بإشراف الدكتور إحسان النص، وفي شهر سبتمبر من السنة نفسها، عيّن رئيسا لدائرة اللغة العربية وآدابها، ثم مديرا للمعهد سنة 1974، وفي يونيو 1983 أحرز شهادة دكتوراه الدولة في الآداب من جامعة السربون بباريس، عن

أطروحة بعنوان (فنون النثر الأدبي بالجزائر)، أشرف عليها المستشرق الفرنسي أندري ميكال، وفي سنة 1986 رقّي إلى درجة أستاذ كرسي (بروفيسور)

نهض بتدريس جملة من المقاييس في معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة وهران، كالأدب الجاهلي والأدب العباسي والأدب المقارن والأدب الشعبي والأدب الجزائري والسيميائيات وتحليل الخطاب والمناهج...[1]

ب-أثاره:

وفيما يلي البعض من مؤلفاته:

- القصة في الأدب العربي القديم، نشرته دار ومكتبة الشركة الجزائرية سنة 1968.
- نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، صدر عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع سنة 1983.
- فن المقامات في الأدب العربي، صدر في طبعته الأولى عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع سنة 1980.
- الثقافة العربية في الجزائر بين التأثير والتأثر، نشره اتحاد الكتاب العرب بدمشق سنة 1981.
- العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، صدر عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع سنة 1981.
- الألغاز الشعبية الجزائرية، صدر عن ديوان المطبوعات الجامعية سنة 1982.

[1]- ينظر: يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط، 2002، ص129-130.

- بنية الخطاب الشعري، صدر عن دار الحداثة ببيروت سنة 1986 [1]

أما الأعمال الإبداعية فتمثلت في:

- ✓ دماء ودموع، رواية كتبها بالمغرب سنة 1963.
- ✓ نار ونور، رواية كتبها سنة 1964.
- ✓ الخنازير، رواية صدرت عن المؤسسة الوطنية للكتاب بالجزائر 1985.
- ✓ صوت الكهف، رواية صدرت عن دار الحداثة ببيروت سنة 1986.
- ✓ هشيم الزمن، مجموعة قصصية صدرت عن (م. و. ك) بالجزائر 1988.
- ✓ حيزية، رواية نُشرَت مسلسلة بجريدة (الشعب)
- ✓ مرايا متشظية، رواية صدرت عن دار هومة بالجزائر 2000.
- ✓ حياة بلا معنى، رواية قديمة مخطوطة.
- ✓ قلوب تبحث عن السعادة، رواية قديمة مخطوطة [2]

2- ملخص ثنائية الجحيم:

أ- رواية مرايا متشظية:

هي رواية جزائرية من تأليف الناقد والكاتب عبد الملك مرتاض، صدرت عن دار هومة بالجزائر العاصمة سنة 200، في 250 صفحة، تنتمي الرواية إلى الأدبّ العجائبي، فقد تميزت بأحداثها الخارقة للعادة وشخصياتها الأسطورية وأماكنها الخيالية، إذ تمكن الكاتب من خلالها الكشف عن ثقافته التراثية العميقة، فمزج بين الحقيقة والخيال ليكون لنا عملا سرديا تطرق من خلاله إلى الوضع السياسي الّذي عاشته الجزائر.

[1] - ينظر، يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص131-132.
[2] - المرجع نفسه، 134.

تدور أحداث الرواية حول الروابي السبع وشيوخها، وهم في الأصل إخوة من أب واحد، كانوا يعيشون بسلام وهدوء في أرض شاسعة خصيبة فيها كل شيء، إلى أن جاءهم عفريت مارد من الجنّ يدعى جرجريس، فنشر بينهم ثقافة سفك الدماء واغتيال والحقد والكراهية، ومنذ ذلك اليوم انقلبت الحياة في الروابي السبع وتدهورت ظروفهم المعيشية فأصبحوا يعيشون في الظلام، بل وأصبحوا هم الظلام بحد ذاته، وكانت امرأة عجيبة تدعى عالية بنت منصور تقيم بجنب الروابي السبع فقد أتى بها العفريت جرجريس من جبل قاف الّذي يقيم فيه الأقطاب والأبدال والأخيار من الناس، فقد طار بقصرها ذات يوم ليستقر به في سهل بجنب الروابي، كانت عالية بنت منصور امرأة فائقة الجمال مما جعل نار الفتنة تزداد بين شيوخ الروابي وذلك من أجل الزواج منها، إلا أنّها كانت تشمئز من أفعالهم وهي تراقبهم من شرفة قصرها، وظلوا على ذلك زمنا طويلا وهم يتناحرون إلى أن جاءهم طوفان مدمر جرف بهم جميعا، وفي رواية أخرى أهلكوا بزلزال مدمر ولم ينجوا منهم إلا من كانوا لا يحبون سفك الدماء فقد فتحت لهم أبواب قصر عالية بنت منصور تحت شعار **" لا اغتيالّ لا ظلام، بل المحبّة والسلام "**

ب- رواية وادي الظلام:

صدرت رواية وادي الظلام سنة 2005، عن دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع بالجزائر العاصمة، في 282 صفحة، تدور الأحداث في قبيلة الجلولية وعاصمتها المحروسة، والّتي تعتبر من أجمل القبائل لما تتمتع به من موقع استراتيجي وخيرات جعلتها على مر العصور تعيش عدة صراعات داخلية وخارجية، وقد ظلت الجلولية محتلة من قبل قبيلة بني فرناس لعدة سنوات إلى أن تم تحريرها من قبل الثوار الجلوليون، وقد سمي ذلك اليوم بعيد

النصر، أصبح الجلوليون يحتفلون به كل سنة، كان الشيخ همدان هو شيخ القبيلة، وبعد موته سيتولى الشيخ حمدونة الحكم في الجلولية حسب الميثاق الّذي تنص عليه الألواح المحفوظة في خزائن القبيلة، غير أنّ للشيخ همدان ابن كبير كان يشكل خطراً على حمدونة، فبدأ هذا الأخير ينشط ضد ابن عمه من أجل الإطاحة به، وهذا الصراع حول السلطة ولد عدة مشاكل في الجلولية، فأصبح الفقر يعم القبيلة على الرغم من أنّها غنية بثرواتها كما ساءت الأحوال الأمنية، وبات القتل والاغتيال في كل أرجائها، بالإضافة إلى تدني المستوى الثقافي والتعليمي للجلوليين، فأصبح أغلبهم أميون لا يعرفون القراءة ولا الكتابة، وقد جسد المعلم أحمد معاناة الفئة المثقفة كما كانت ابنته عائشة مثال للمرأة الجلولية الّتي تعاني من الاضطهاد، فقد تم اختطافها من قبل جماعة مسلحة ومحاولة تزويجها من أبي هيثم أمير الجماعة المسلحة الّذي كان وراء الأحداث الدامية الّتي تحدث بالجلولية، وقد كان الشيخ حمدونة هو من يقوم بتمويله، إلا أنّ عائشة تمكنت من الهروب، وقامت بإخبار رجال المحروسة عن مكان القاعدة فتمت مداهمتها وقتل رجال أبو هيثم، واكتشف أمر الشيخ حمدونة فتم إعدامه من قبل مجلس المشيخة العليا بالمحروسة.

3-ملحق مصطلحات البحث:

Le terme en français	الترجمة بالعربية
Accélération narrative	تسريع السرد
Analepse	الاسترجاع
Approches contextuelles	المناهج السياقية
Approches systémiques	المناهج النسقية
Blanc textuel	البياض النصي

critique	النقد
Critique culturelle	النقد الثقافي
Dimension physiologique	البعد الفيزيولوجي
Dimension psychologique	البعد النفسي
discours	الخطاب
Discours direct	الخطاب المباشر
Discours direct autodiégétique	الخطاب المباشر الذاتي
Discours indirect	الخطاب غير المباشر
Discours narrativisé	الخطاب المسرود
Discours objectif	الخطاب المسرود الموضوعي
Discours rapporté direct	الخطاب المنقول المباشر
Discours rapporté indirect	الخطاب المنقول غير المباشر
Discours subjectif	الخطاب الذاتي
Durée	المدة
écart	الانزياح
Ellipse	الحذف
espace	المكان
Espace clos	المكان المغلق
Espace ouvert	المكان المفتوح
esthétique	الجمالية

Focalisation	الرؤية السردية
Focalisation externe	الرؤية من الخارج
Focalisation interne	الرؤية مع
Focalisation zéro	الرؤية من الخلف
Fonction conative	الوظيفة التنبيهية
Fonction émotive	الوظيفة الانفعالية
Fonction métalinguistique	الوظيفة الانعكاسية
Fonction poétique	الوظيفة الشعرية
Fonction référentielle	الوظيفة المرجعية
Fonctions documentaire	وظيفة التوثيق
Fonctions indéologique	الوظيفة الأديولوجية
Fonctions narrateur	وظائف الراوي
Fonctions narrative	وظيفة الحكي
Forme du discours rapporté	صيغة الخطاب المنقول
fréquence	التواتر
Fréquence intérative	التواتر التكراري المتشابه
Fréquence répétitive	التواتر التكراري
Fréquence singulative	التواتر الانفرادي
Genres littéraires	الأجناس الأدبية

guillemets	علامات التنصيص
histoire	القصة
Illustration de couverture	صورة الغلاف
Immanence	المحايثة
Langage descriptif	لغة الوصف
Langage dialogel	لغة الحوار
Langage narratif	لغة السرد
Langage objectif	اللغة التسجيلية
Langage poétique	اللغة الشعرية
lecteur	المتلقي
Littérarité	الأدبية
littérature	الأدب
Mimesis	المحاكاة
Modalité du discours représenté	صيغة الخطاب المعروض
Modes narratifs	الصيغ السردية
Mythe	الأسطورة
narrateur	السارد
Narrateur extradiégétique	راوي خارج الحكي
Narrateur intradiégétique	راوي داخل الحكي
narration	السرد

Narratologie	علم السرديات
Ordre narratif	الترتيب
paratexte	العتبات النصية
Pause	الوقفة
Personnage	الشخصية
Personnage dynamique	الشخصية النامية
Personnage plat	الشخصية المسطحة
Personnage principal	الشخصية الرئيسية
Personnage secondaire	الشخصية الثانوية
poétique	الشعرية
Poétique du récit	شعرية السرد
Points de suspension	علامات الحذف
Position du narrateur	وضعيات الراوي
Prolepse	الاستباق
polyphonie	تعدد الأصوات
Ralentissement narratif	إبطاء السرد
roman	الرواية
Scène	المشهد
Sémiotique	السيميائية
Signification	الدلالة
Sommaire	التلخيص

ملحق

Sous-titre	العنوان الفرعي
stucturalisme	البنيوية
Symbole	الرمز
Temps	الزمن
texte	النص
titre	العنوان

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

1- المصادر:

1) ابن منظور، لسان العرب، دون تحقيق، الجزء 04، دار صادر، بيروت – لبنان، د. ط، د. ت.
2) أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق وتقديم: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 03، 2008.
3) أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمه وشرحه وحققه: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت – لبنان، د.ط، د.ت.
4) أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتحقيق: ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط، د.ت.
5) أفلاطون، جمهورية أفلاطون، ترجمة: أحمد المنياوي، دار الكتاب العربي، دمشق – سوريا، ط 01، 2010.
6) الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، حققه: عبد الحميد هنداوي، الجزء 02، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط 01، 2003.
7) عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية، منشورات مختبر السرد العربي، د ط، قسنطينة – الجزائر، 2012.
8) عبد الملك مرتاض، وادي الظلام، منشورات مختبر السرد العربي، د ط، قسنطينة – الجزائر، 2012.
9) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، دون تحقيق، مطبعة الجوائب، القسطنطينية، ط 01، 1302ه.

10) مجد الدين الفيروز آبادي، المحيط، حققه: أنس محمد الشامي، زكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة – مصر، د. ط، 2008.

11) محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط 02، 2005.

12) محمد بن أبي عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت – لبنان، د. ط، 1989.

ب- المراجع:

1) إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، تعاضدية العمالية للطباعة والنشر، تونس، دط، 1986.

2) أحمد حساني: مباحث في اللسانيات، منشورات كلية الدراسات الإسلامية والعربية، الإمارات، ط 02، 2013.

3) أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد 01، عالم الكتب، القاهرة، ط 01، 2008.

4) أحمد مطلوب، الشعرية، كلية الآداب جامعة بغداد، د.ط، د.ت.

5) أدونيس، الثابت والمتحول، دار الساقي، لبنان، د.ط، 1994.

6) أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، لبنان – بيروت، ط 01، 1985.

7) أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر، بيروت – لبنان، ط 05، 1986.

8) أدونيس، فاتحة لنهايات القرن العشرين، دار العودة، بيروت – لبنان، ط 01، 1985.

9) آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط 01، 2015.

10) بدوي طبانه، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط 03، 1979.

11) بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط 01، 2010.

12) بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان، دمشق – سوريا، ط 01، د.ت.

13) جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، الهيأة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط 05، 1995.

14) جابر عصفور، نظريات معاصرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر د.ط، د.ت.

15) جميل حمداوي، شعرية الإهداء، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، ط 02، المملكة المغربية، 2020.

16) جميل حمداوي، شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، ط 02، المملكة المغربية، 2020.

17) جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر والتوزيع، لبنان، د.ط، 1984.

18) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط01، 1990.

19) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط 01، 1994.

20) حسين المناصرة، وهج السّرد: مقاربة في الخطاب السردي السعودي، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، ط 01، 2010.

21) حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط 01، 1991.

22) حميد الحمداني، عتبات النص الأدبي، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي في جدة، المجلد 12، العدد 46، 2002.

23) رابح بوحوش، اللسانيات وتحليل النص، عالم الكتب الحديث، اربد – الأردن، ط 02، 2009.

24) رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر، الاسكندرية – مصر، ط 01، 2002.

25) سعاد شريف، سلطة النص الغائب، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج _ الجزائر، دط، دت.

26) سعيد بنكراد، سميائيات الصورة الإشهارية، أفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 2006.

27) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 01، 1985.

28) سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت – لبنان، ط 01، 2012.

29) سعيد يقطين، السرديات والتحليل السردي الشكل والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط01، 2012.

30) سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط 01، 1997.

31) سليمة لوكام، تلقي السّرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر، تونس، ط 01، 2007.

32) طراد الكبيسي، في الشعرية العربية قراءة جديدة في نظرية قديمة، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا، د.ط، 2004.

33) عبد الحق بلعابد عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 01، 2008.

34) عبد الحكيم سليمان المالكي، جماليات الرواية الليبية من سرديات الخطاب إلى سرديات الحكاية، منشورات جامعة 7أكتوبر، ليبيا، ط01، 2008.

35) عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة – مصر، ط 03، 2005.

36) عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة-مصر، ط01، 2007.

37) عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق، المغرب، د ط، د ت.

38) عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، منشورات الرابطة، المغرب، ط 01، 1996.

39) عبد القادر أبو شريف، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمان-الأردن، ط04، 2008.

40) عبد القادر فيدوح، شعرية القص، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، دط، 1996.

41) عبد الله العيشي، أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 01، 2009.

42) عبد الله الغذامي الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط 04، 1998.

43) عبد المالك اشهبون، العنوان في الرواية العربية، محاكاة للدراسة والنشر والتوزيع، ط 01، دمشق – سوريا، 2011.

44) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1998.

45) عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، دار القدس العربي، وهران – الجزائر، ط 01، 2009.

46) عثمان بن جني، الخصائص، ج01، الهيأة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط04، دت.

47) عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة – مصر، ط 09، 2019.

48) عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا، د.ط، 2008.

49) غسان كنفاني، جماليات السّرد في الخطاب الروائي، دار مجلاوي للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط 01، 2006.

50) فاطمة طبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط 01، 1993.

51) فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت – لبنان، ط 01، 2010.

52) قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، دت.

53) كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط 01، 2013.

54) كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية ش. م. م، بيروت – لبنان، ط 01، 1978.

55) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط 01، 2002.

56) لعموري زاوي، شعرية العتبات النصية، دار التنوير، الجزائر، ط 01، 2013.

57) مجموعة من علماء مجمع اللغة العربية، الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، د. ط، 2004.

58) محمد الزموري، الشعرية والسرديات، مطبعة آنفو، فاس-المغرب، دط، دت.

59) محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط 01، 2008.

60) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط 02، 2001.

61) محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 01، 2010.

62) محمد عبد المطلب، بلاغة السرد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، سبتمبر، 2001.

63) محمد عز الدين مناصرة، علم الشعريات قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجلاوي للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط 01، 2007.

64) محمد عز الدين مناصرة، علم الشعريات قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجلاوي للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط 01، 2007.

65) محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، دط، 2005.

66) محمد قاضي وآخرون، معجم السّرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط 01، 2010، ص 05.

67) محمد قاضي وآخرون، معجم السّرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط 01، 2010.

68) محمد يوسف نجم، فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، دط، 1955، ص112.

69) محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير، عمان – الأردن، ط 01، 2010.

70) ميجان الرويلي وسعيد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط 03، 2002.

71) ميساء سليمان الابراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د.ط، 2011.

72) نبيل راغب، موسوعة النظرية الأدبية، دار نوبا للطباعة، القاهرة، ط 01، 2003.

73) نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط 01، 2007.

74) نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، جدارا للكتاب العالمي، ط 01، عمان – الأردن، 2009.

75) ياسين النصير، الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، دط، 1986.

76) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، ط01، 1990.

77) يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط 02، 2008.

78) يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت – لبنان، ط 01، 2015.

79) يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 01، 2008.

80) يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط، 2002.

ج- المراجع المترجمة

1) أمبرتو إكو، تأملات في السرد الروائي، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي – المغرب، ط 02، 2015.

2) بول ريكو، الوجود والزمان والسرد، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 01، 1999.

3) تزفيطان تودوروف، الأدب والدلالة، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط 01، 1996.

4) تزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 01، 1987.

5) تزفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تج: الحسين سبحان وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط01، 1992.

6) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 01، 1986.

7) جون كوين، النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، الجزء 02، دار غريب، القاهرة – مصر، ط 04، 2000.

8) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، مصر، ط02، 1997.

9) جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط 01، 2000.

10) جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى لثقافة، القاهرة – مصر، ط 01، 2003.

11) جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط 01، 2003.

12) جينز بروكمبير و دونال كربو، السرد والهوية دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط 01، 2015.

13) روبرت شولز، عناصر القصة، تر: محمود الهاشمي، دار طلاس، دمشق-سوريا، ط01، 1988.

14) رولان بارت وآخرون، طرائق التحليل البنيوي للسرد، ترجمة: عبد القادر عقار وآخرون، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط – المغرب، ط 01، 1992.

15) رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت – لبنان، ط 01، 1988.

16) رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، ط 01، 1993.

17) رومان جاكبسون ، قضايا الشعرية ، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنوز ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، ط 01 ، 1988.

18) شلوميت ريمون كنعان، ترجمة: لحسن أحمامة، نقلا عن: التخييل القصصي – الشعرية المعاصرة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 01، 1995.

19) عصر البنيوية، إديث كريزويل، ترجمة: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط 01، 1992.

20) يان مانفريد، علم السّرد مدخل إلى نظرية السّرد، ترجمة: أماني أبو رحمة، دار نينوى، سوريا – دمشق، ط 01، 2011.

د- المراجع الأجنبية:

1) Gerald Prince, Dictionary of Narratology, university of Nebraska press : Lincoln & London, 1989 , America.

2) Gérard Genette, figures III , Ed . du seuil, 1972, paris.

2- المجلات:

1) جميلة فيسمون، الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة – الجزائر، العدد 13، 2000

2) محمد العيد تاورته، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة-الجزائر، العدد21، 2004.

3) مرضية آباد، رسول بلاوى، دلالات الألوان في شعر يحيى السماوى، مجلة إضاءات نقدية، جامعة فردوسى مشهد، إيران، العدد 08، 1391 ه.

4) مصطفى بوجملين، إشكالية اللغة السردية في كتاب نظرية الرواية لعبد الملك مرتاض، مجلة رؤى فكرية، جامعة أم البواقي- الجزائر، العدد03.

5) مفتاح سليمان محمد أبو شحمة، أخلاق الدولة عند أفلاطون ، مجلة كلية الآداب ، العدد الأول، جامعة مصراتة.

3-رسائل الدكتوراه والماجيستير:

1) حنان محمد سعيد حلاق، المرجعيات الثقافية لمصطلح الشعرية عند النقاد العرب المعاصرين، إشراف: محمد الشحات، ماجستير، كلية الآداب والعلوم قسم اللغة العربية، جامعة قطر، 2015، ص 85.

2) سليمة برطولي، جهود علماء العربية في الحفاظ على السلامة اللغوية، إشراف: سالم علوي، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 2009.

3) عبد الرشيد شادي، الأبعاد العربية واليونانية في آراء حازم القرطاجني النقدية والبلاغية، إشراف: سالم سعدون، جامعة آكلي محند أولحاج – البويرة، 2016 – 2017.

4) ليندة خراب، شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية، إشراف: حسن الكاتب، أطروحة دكتوراه، جامعة قسنطينة 1، قسنطينة – الجزائر، 2011 – 2012.

5) وليد حامد محمد الجعل، شعرية السرد في روايات ليلى العثمان، إشراف: وليد محمود أبو الندى، أطروحة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة، 2015.

الملخص

Abstract

الملخص:

يسعى هذا البحث الموسوم بـ: شعرية السّرد عند عبد الملك مرتاض " ثنائية الجحيم " نموذجا إلى التنقيب عن ملامح الشّعرية داخل النصوصّ السّردية، انطلاقا من رصد مختلف المفاهيم للمصطلحات الأساسية الّتي يحتويها الموضوع كالشّعرية والسّرد وشّعرية السّرد، وتتبع مسار حركتها عبر التاريخ في البيئة الغربيّة والعربيّة، واستيعاب أهم مقولاتها بعدها الانتقال للتطرق إليها في جانبها التطبيقي، من خلال الكشف عن سمات الشّعرية السّردية في ثنائية الجحيم وذلك بدراسة مختلف العناصر البنائية التي تتشكل منها الرواية كالزمان والمكان والشخصيات واللّغة السّردية وصيغ الحكي والوقوف على مواطن الجمال المكنونة فيها.

الكلمات المفتاحية: الشّعرية، السّرديات، ثنائية الجحيم، اللّغة السّردية، تقنيات السّرد.

Abstract:

This search labeled the poetic narrative of Abdel Malik Mourtad, " the binary of hell ", was a model for exploring the features of poetic features within the narrative texts, starting from the observation of the various concepts of the basic terms contained in the subject such as poetry, narrative and poetic narration, and following the path of its movement throughout history in the western and Arab environment,and understanding its most important sayings after moving to address them in its practical aspect, through the discovery of

the features of narrative poetry in the binary of the hell by studying the various constructive elements that make up the novel such as time and place، characters، narrative language and storytelling and the formulas to get to know their beauty.

Keywords: poetry، narratives، the binary of hell، narrative language، narrative techniques.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
الواجهة	
إهداء	
مقدمة	أ-د
مدخل: قراءة في المصطلحات والمفاهيم	40-07
1-مفهوم شعرية السرد	12-07
3-الشعرية في كتابات الغرب	22-12
أ-قديما	15-12
• أفلاطون	13-12
• أِسطو	15-13
ب-حديثا	22-15
• تزفيطان تودوروف	17-15
• رومان جاكبسون	20-17
• جون كوين	22-20
4-الشعرية عند العرب	31-22
أ-قديما	27-22
• ابن طباطبا العلوي	24-22
• قدامة بن جعفر	25-24
• حازم القرطاجني	27-25
ب-حديثا	31-27
• أدونيس	28-27
• كمال أبو ديب	30-29
• عبد الله الغذامي	31-30
5-الشعرية وتعدد المصطلح	32-31
7-المصطلح السردي عن النقاد الغرب والعرب	39-32
أ-السرد عند الغرب	36-32
• رولان بارت	34-32
• تزفيطان تودوروف	35-34
• جيرار جينيت	36-35
ب-السرد عند العرب	39-36
• سعيد يقطين	38-37

فهرس الموضوعات

• عبد الملك مرتاض	38
• حميد الحمداني	39-38
الفصل الأول: شعرية السرد في بنية العتبات النصية	84-45
المبحث الأول: مفهوم العتبات النصية	50-45
المبحث الثاني: شعرية السرد في بنية الغلاف	66-52
تمهيد	54-52
المطلب01: الغلاف في رواية مرايا متشظية	61-54
أ-المستوى التعييني	55-54
ب-المستوى الدلالي	61-55
المطلب02: الغلاف في رواية وادي الظلام	66-62
أ-المستوى التعييني	63-62
ب-المستوى الدلالي	66-63
المبحث الثالث: شعرية السرد في بنية العنوان	71-68
تمهيد	71-68
المطلب01: العنوان في رواية مرايا متشظية	74-71
أ-المستوى التعييني	71
ب-المستوى الدلالي	74-71
المطلب02: العنوان في رواية وادي الظلام	77-74
أ-المستوى التعييني	74
ب-المستوى الدلالي	74-71
المبحث الرابع: شعرية السرد في بنية الاهداء	84-79
تمهيد	81-79
المطلب01: الاهداء في رواية مرايا متشظية	84-81
أ-المستوى التعييني	82
ب-المستوى الدلالي	84-82
الفصل الثاني: شعرية السرد في بنية الشخصيات بنية المكان وبنية الزمان	158-92
المبحث الأول: شعرية السرد في بنية الشخصيات	112-92
تمهيد	96-92
المطلب01: الشخصيات في رواية مرايا متشظية	100-96
المطلب02: الشخصيات في رواية وادي الظلام	112-100

فهرس الموضوعات

المبحث الثاني: شعرية السرد في بنية المكان	128-114
تمهيد	115-114
المطلب01: المكان في رواية مرايا متشظية	120-115
المطلب02: المكان في رواية وادي الظلام	128-121
المبحث الثالث: شعرية السرد في بنية الزمان	158-130
تمهيد	131-130
المطلب01: الزمن في رواية مرايا متشظية	159-131
1-الترتيب	135-131
أ-الاسترجاع	132-131
ب-الاستباق	135-133
2-المدة	139-135
أ-تسريع السرد: -الحذف -التلخيص	139-135
ب-إبطاء السرد -الوقفة -المشهد	141-139
3-التواتر	159-141
أ-التواتر الانفرادي	143-142
ب-التواتر التكراري	144-143
ج-التواتر التكراري المتشابه	145-144
المطلب02: الزمن في رواية وادي الظلام	158-145
1-الترتيب	148-145
أ-الاسترجاع	147-145
ب-الاستباق	148-147
2-المدة	155-148
أ-تسريع السرد: -الحذف -التلخيص	152-148
ب-إبطاء السرد -الوقفة -المشهد	155-152

فهرس الموضوعات

3-التواتر	159-155
أ-التواتر الانفرادي	156-155
ب-التواتر التكراري	158-156
ج-التواتر التكراري المتشابه	158
الفصل الثالث: بنية اللغة السردية وتعدد الأصوات	215-163
المبحث الأول: شعرية اللغة السردية	177-163
تمهيد	164-163
المطلب01: بنية اللغة السردية في رواية مرايا متشظية	172-163
1-لغة السرد: أ-اللغة التسجيلية ب-اللغة الشعرية	168-164
2-لغة الوصف	170-168
3-لغة الحوار	172-170
المطلب02: بنية اللغة السردية في رواية وادي الظلام	177-172
1-لغة السرد: أ-اللغة التسجيلية ب-اللغة الشعرية	175-172
2-لغة الوصف	176-175
3-لغة الحوار	177-176
المبحث الثاني: الصيغ السردية في ثنائية الجحيم	197-179
تمهيد	179
المطلب01: الصيغ السردية في رواية مرايا متشظية	189-179
1-صيغة الخطاب المعروض	184-179
أ-صيغة الخطاب المعروض المباشر	181
ب-صيغة الخطاب المعروض غير المباشر	183-181
ج-صيغة الخطاب المعروض الذاتي	184-183
2-صيغة الخطاب المنقول	187-184
أ-صيغة الخطاب المنقول المباشر	187-185
ب-صيغة الخطاب المنقول غير المباشر	187
3-صيغة الخطاب المسرود	189-188
أ-صيغة الخطاب المسرود الموضوعي	189-188

فهرس الموضوعات

ب-صيغة الخطاب المسرود الذاتي	189
المطلب02: الصيغ السردية في رواية وادي الظلام	197-190
1-صيغة الخطاب المعروض	194-190
أ-صيغة الخطاب المعروض المباشر	191-190
ب-صيغة الخطاب المعروض غير المباشر	193-191
ج-صيغة الخطاب المعروض الذاتي	194-193
2-صيغة الخطاب المنقول	195-194
أ-صيغة الخطاب المنقول المباشر	195-194
ب-صيغة الخطاب المنقول غير المباشر	195
3-صيغة الخطاب المسرود	197-196
أ-صيغة الخطاب المسرود الموضوعي	196
ب-صيغة الخطاب المسرود الذاتي	197-196
المبحث الثالث: شعرية الرؤية السردية في ثنائية الجحيم	207-199
تمهيد	101-199
المطلب01: شعرية الرؤية السردية في رواية مرايا متشظية	104-101
1-الرؤية من الخلف	202-201
2-الرؤية مع	203-202
3-الرؤية من الخارج	204-203
المطلب02: شعرية الصيغ السردية في رواية وادي الظلام	206-204
1-الرؤية من الخلف	205-204
2-الرؤية مع	206-205
3-الرؤية من الخارج	207-206
المبحث الرابع: الراوي وموقعه من الحكي في ثنائية الجحيم	215-209
تمهيد	210-209
المطلب01: الراوي وموقعه من الحكي في رواية مرايا متشظية	213-210
1-وضعية الراوي	210
2-وظائف الراوي	213-210
المطلب01: الراوي وموقعه من الحكي في رواية وادي الظلام	215-213

فهرس الموضوعات

1-وضعية الراوي	213
2-وظائف الراوي	213-210
خاتمة	218-217
ملحق	229-220
قائمة المصادر والمراجع	244-231
الملخص	247-246
فهرس الموضوعات	254-249