الجمهوريـــة الجزائـــريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـــــم العالـــي والبحـــث العلمـــي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

البنية السردية في رواية عبد الملك مرتاض
مرايا متشظية أنموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ليسانس في اللغة والأدب العربي

تخصص : أدب عربي

إعداد الطالبتان :
* إيمان قاسمية
* دريـــة رابحـــي

إشراف الأستاذة :
* فطيمة بوقاسة

السنة الجامعية: **2015/2014**

دعـــــاء

اللهم لا تجعلنا نصاب بالغرور إذا نجحنا ، و لا باليأس

إذا فشلنا بل ذكرنا دائما أن الفشل هو التجارب التي تسبق النجاح.

اللهم لا تفقرنا تواضعنا بل ذكرنا بأن التواضع أساس النجاح .

اللهم إذا جردتنا من المال فاترك لنا الأمل ، و إذا جردتنا من النجاح

فاترك لنا قوة العناد حتى نتغلب على الفشل ، و إذا جردتنا من نعمة

الصحة أترك لنا نعمة الإيمان .

صل الله على نبينا محمد و على آله و صحبه الأخيار و سلم تسليما كثيرا .

«عزة القلم أسلم من عزة اللسان»

ربنا تقبل منا هذا الدعاء

آمين

شكر و تقدير

الحمد لله رب العالمين و الصلاة و السلام على من أدى الأمانة و بلغ الرسالة إلى رسول الرحمة الإنسانية إلى أسوتنا الحسنة محمد (ص) .

يقول الله تعالى في محكم تنزيله « **وَقَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحاً تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ** » .

و قول الشاعر (قم للمعلم وفه التبجيلا كاد المعلم أن يكون رسولا)

لا يشكر الله من لا يشكر النّاس.

الحمد لله الذي عرفني بفضل أهل العلم عليّ و من ذلك أن أتقدم بشكري الخالص لأستاذتي ((**بوقاسة فطيمة**))على رعايتها لي و توجيهاتها التي كانت لي سلما لاعتلاء صهوة البحث العلمي في أول محاولاتي فبارك الله فيها .

إليك يا أستاذتي يا من حملت أقدس رسالة في الحياة و مهدت لنا طريقا للعلم و المعرفة .

و شكري موصول إلى كل الأساتذة الأفاضل الذين درسونا في المركز الجامعي عبد الحفيظ بواصوف-ميلة- .

إلى كل من علمني حرفا صرت له عبدا و أخص بالذكر أساتذة و دكاترة قسم اللغة العربية و آدابها منهم: عبد الحفيظ بورايو، سليم مزهود، رشيد سلطاني .

إهـــداء

إلى من بساط الأوجاع ولدتني و من حليبها أرضعتني، و بأيـــدي الآلام ربتنـــي، بعيـــون الأتعاب رعتني، و بصدر المشقة حوتني ، و بدعواتها أحاطتني، يا علة كياني و الـــشمعة التي أنارت كل دربي إلى نفس هي أنفس من نفسي إليك أمي الغاليـــة (وردة) إنـــه مـــن الصعب أن تتحول الأحاسيس إلى مجرد قطرات حبر و مـــن الـــصعب أيـــضا أن أزرع الأحاسيس على ورقة خرساء إليك يا نبض قلبي و روحي جسدي إليك يا من جعلتني أرى الدنيا من خلال عينيك –أطال الله في عمرك–.

إلى من رباني و بالحلال أطعمني و سقاني و يوم نجاحي فرح لي و هنأني ، يا تاج بيتنـــا و النجم الساطع في سمائها للرجل الصامد صاحب القلب الطيب الحنون مصدر سعادتي و فخري و قوتي و مثال قدوتي في الحياة إلى الذي جعل نفسه شمعة تحترق من أجـــل أن تنير لنا الحياة إليك يا رمز الرجولة أبي العزيز "يوسف" –أطال الله في عمرك–

إلى من علموني علم الحياة إلى من أظهروا لي أجمل ما في الحياة إلى القلوب الطاهرة و النفوس البريئة إلى رياحين حياتي إخوتي الأعزاء (علي– إلهام–كنزة–عقبة–عبد الكريم).

إلى بسمة عمري و براءة بيتنا ، إلى ابنة أختي سندس أنفال.

إلى أجمل الأصدقاء التي جمعتني بهم الأيام على شاطئ المحبة و المودة و الوئام (أحلام د – أحلام ز – درية – شهلة – ابتسام – عاطف –عبد الباسط– وجدان – حبيبة).

إلى من زرع الثقة في نفسي أستاذي مزهود سليم.

إيمان

إهـــــــداء

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك و لا يطيب النّهار إلا بطاعتك و لا تطيــب اللحظــات إلا بذكرك.

و لا تطيب الجنة إلا بعفوك و لا تطيب الجنة إلا برؤيتك الله عز وجل.

إلى ملاكي في الحياة.

إلى من قال فيهما جل جلاله (وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُل رَّبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا).

إلى الذين ربياني صغيرة و أحسنا إليّ كبيرة والديّ الكريمين و إلى من كان لهما فــضل الصحبة في رحاب هذا البحث : إيمان قاسمية.

و إلى أخواتي : و قرة عيني :منيرة_منال_نادية_ فيروز – أحلام.

إلى زميلاتي اللائي لا يحلى العيش إلا بهم :

إيمان – أحلام د – شهلة – أحلام ز – وجدان .

والى الكتكوتات الصغيرات :لينا_صارة_ريناد_نسرين

والى البراعم الصغار: معتز وعبد الرحمان

إلى أستاذتي المشرفة : بوقاسة فطيمة.

و أشكر كل من ساعدني من قريب أو من بعيد ..

درية

المقـــدمـــــة

مقدمة :

يحمل الأدب في طياته أنواعا أدبية متعددة منها : الشعر و النثر، المسرح والرواية و تعتبر هذه الأخيرة من أكثر الفنون الأدبية انتشارا حيث أنها لا تعبر عن تجارب الإنسان من هذه الحياة و ما يعيشه من أفراح و أحزان و آمال فهي صورة منعكسة لحياته إذ هي محور العلاقة بين الذات و العالم و بين الحلم و الواقع و هي فن التخيل الذي يثري الحياة بمعانيها، توجيهاتها، و دفقات مشاعرها و أنفاسها الحارة و الخطاب الذي يحمل من التأويلات ما يجعل عقل الإنسان في ثورة مستمرة على كل مظاهر التخلف و التسلط والهيمنة و لأنها أيضا هي الخطاب الاجتماعي و السياسي و الإيديولوجي المتوجه دائما ناحية حشد من الأسئلة التي تأخذ من الإنسان و الطبيعة و التاريخ محاور موضوعاتها لتعيد إليهم رؤى و وعي و بنى جديدة تضئ و توهج الواقع، و تضع له أطرا تحدد به طريق الخلاص، و حدود العالم فقد كان لزاما أن تتجه الأنظار إلى الإبداع الروائي من خلال صور التحول التي طرأت على جماليات النص و علاقته بالواقع و الخيال و لفضل التنظيرات التي قدمتها الرواية نفسها لواقعها المنظور من خلال الشكل و المضمون و الرؤية و الأداة و من خلال الروائي الذي يتوارى وراء نصه ليسمعنا صوته دون أن نراه استطاعت الرواية أن تحقق الكثير من توجيهاتها و أن يحتوي البعد الإنساني بكل قضاياه من خلال المردود الطيب من أقلام الروائيين

و قداحتلت الرواية مكانة هامة داخل الوسط الأدبي حيث بدأت الساحة تستجيب للروائي و معتبرة إياه القلب النابض و المعبر عن ظروفها و أحوالها ، بعد أن كان الشاعر سيد الموقف لسنين طويلة و أصبحت للرواية ديوان الأدب الجديد لقدرتها على التعبير عن أحوال الناس و معاناتمهم و أحلامهم .

كما شهدت الساحة الأدبية الجزائرية ظهور روائيين جزائريين دفعوا بالأدب الجزائري إلى الأمام بفضل ما كتبوا من أعمال روائية عالجوا من خلالها قضايا مختلفة ومراحل معينة مرت بها الجزائر و من بين هذه الأعمال أعمال الناقد و الروائي الجزائري المعروف "عبد الملك مرتاض" حيث وقع اختياري على رواية "مرايا متشظية" التي تعكس واقع الجزائر في مرحلة التسعينيات و بالخصوص الانقسامات بين الأحزاب السياسية و تضارب المصالح و استعمال الطرق الالتوائية و غير الشرعية من قتل واغتيال.

و قد اخترت أن أتناول في بحثي هذا موضوع السرد نظرا لأهمية السرد في حياة الإنسان و حضوره الدائم.و منه اندرج بحثي على إشكالية كبرى تمثلت في الجدل القائم حول المناهج و الآليات الحديثة في مقاربة النصوص الإبداعية كذلك الاختلافات الكثيرة بين النقاد سواء على الساحة النقدية العربية أم على الساحة الغربية حول مفهوم السرد ولأن هذا البحث يطرح إشكالية تفرعت منه عدة تساؤلات منها: الاختلاف الكثيرة التي تعتري مفهوم السرد ؟و كذلك المجالات الكثيرة التي ذابت خلالها الحدود الاصطلاحية التي تحدد لنا أين يبتدئ السرد و أين ينتهي؟، و ما هي وظائفه واشكاله ؟! وما هي عناصره ؟.

و ما أهم البنيات التي احتواها السرد، و ما هي أهم البنيات التي احتوت عليها الرواية، وهل جاءت المتتاليات السردية ترسمه لواقع فني فمن هذه التساؤلات استلزمت علي إتباع مقولات الشكلانية الروسية في تنظيرها للسرديات وكذا أهم مقولات البنيوية السردية القائمة على البنية الجمالية والفنية للنص الأدبي وبخاصة في الرواية والقصة.

وإن هذا البحث لم أكن أول من خاض غمار الحديث فيه فقد سبقني إليه الدكتور يوسف وغليسي في سلسلة متون السرد الجزائري والدكتور عبد الملك مرتاض في كتابه في نظرية الرواية والدكتور عبدالرحيم الكردي في كتابه السرد في الرواية المعاصرة والدكتور سيزا أحمد قاسم في كتابه بناء الرواية ، و قد اعتمدت على عدة مصادر ومراجع خدمت موضوعي و منها : بشير بويجوة محمد في كتابه الشخصية في الرواية الجزائرية و الدكتور عبد الصمد زايد في كتابه مفهوم الزمن و دلالته و الدكتور عبد الملك مرتاض في كتابه تحليل الخطاب السردي و الدكتور فاروق خورشيد في كتابه: عالم الأدب الشعبي العجيبوالكتور مختار ملاس في كتابه تجربة الزمن في الرواية العربية.

و من هذا المنطلق اخترت أن أضع لبحثي هذا العنوان البنية السردية في رواية مرايا متشظية لـ: عبد الملك مرتاض و قد ارتأيت أن أقسم هذا البحث إلى فصلين الفصل الأول تضمن ثلاث مباحث المبحث الاول يضم مختلف التعاريف و المقولات النظرية التي تتعلق ببنية النص و السرد و الرواية و من ثم في المبحث الثاني كانت هناك دراسات في السرد من حيث النشأة قديما و حديثا و رواد السرد و المبحث الثالث تضمن

علاقات السرد بالفنون الأخرى (السرد و القص)(السرد و الخطاب و النص) و ما إلى ذلك من المفاهيم و التعاريف النظريةومبحث رابع لاشكال السرد.

و جاء الفصل الثاني تطبيقي وفيه اربعة مباحث ؛الاول حيث تناولت فيه بنية الشخصية تحدثت عن مفهوم الشخصية في الرواية الجديدة كما بينت وظيفة كل شخصية داخل هذا العمل الروائي و علاقتها ببعضها البعض و أن كل شخصية لا يمكن أن تثبت وجودها إلا بعلاقتها بالشخصيات الأخرى داخل النص السردي كما تناولت في المبحث الثاني بنية الزمن باعتبار أن الزمن من المكونات الأساسية للبنية السردية حيث قدمت مجموعة من التعاريف النظرية للزمن و تطرقت إلى أهمية أسباب الوقوف عند الزمن في النص الروائي ثم قمت بتقسيم زمن الرواية إلى زمنين بدئا بالزمن الدائري باعتبار أن مرايا متشظية وصف الأسطورة كثيرا وستفاد من هذا الزمن حيث أنه يفر من نفسه من البداية بالإضافة إلى الزمن الاسترجاعي أو العودة |إلى الماضي.وفي مبحث ثالث تناولت المتتاليات السردية، حيث تحدثت عن البنية اللغوية للنص باعتبار أن اللغة في هذا النص هي الرهان الكبير الذي حمله "عبد الملك مرتاض" حيث أنها أداة التواصل بين الناس على الأرض فتطرقت إلى اللغة المستعملة في هذا النص و التي تمثلت في اللغة الأدبية حيث أن الهدف من أي عمل أدبي تطوير لغة الكتابة و التمكن منها و الوصول بها إلى الأدبية فتناولت أهم جماليات البنية اللغوية من حوار ووصف و ما إلى ذلك من جماليات البنية اللغوية و المتتاليات السردية بالإضافة إلى استعماله اللغة الدينية فقد كتب عبد الملك مرتاض هذا النص وعينه مفتوحة على الخطاب الديني المعاصر في الجزائر، بالإضافة إلى استعماله اللغة السياسية باعتبار أن الرواية مرايا متشظية تحكي عن الجزائر حول السلطة و الحكم و استعمال الحيلة و الغدر و الطرق غير السليمة من أجل تحقيق الأهداف و السيطرة على كرسي الرئاسة ثم ياتي مبحث رابع خصوصية الشكل السردي.

ثم تأتي الخاتمة بمثابة الحوصلة النهائية لأهم النتائج و الاستنتاجات التي خلص إليها هذا البحث أو هذه الدراسة و من بعدها يأتي ملحق فيه سيرة ذاتية للروائي مع تلخيص لرواية مرايا متشظية.

و أثناء قيامي بهذا البحث واجهتني صعوبات متعددة تمثلت في تعذر الحصول على المصادر و المراجع الخادمة للموضوع و مع ذلك فإني حاولت قدر الإمكان الإلمام ببعض المصادر و المراجع التي تخدم موضوع البحث و من الصعوبة التي صادفتني و حالت

بيني و بين ما كنت أرجوه من درجات الرقي في هذا البحث نقص المادة (أي الرواية) فكان الاجتهاد شخصيا في المجال التطبيقي و حينما تكون المراجع المعاصرة قليلة فإن الطالب يشعر أنه وحيد في ميدان بحثه لا يجد ما يعينه و يحتوي به من آراء المعاصرين و أيضا قلة الدراسات سواءا القديمة أو الحديثة التي ستوفي جوانب الرواية بحكم أن الرواية حديثة صدرت سنة 2000 و قلما نعثر على دراسة سردية في هذا المتن و إني أطمح من خلال بحثي هذا إلى تقديم دراسة سردية لرواية مرايا متشظية وفق رؤية حداثية لمعرفة المكونات الفكرية و الفنية و الجمالية للنصوص الروائية الجزائرية و الحديثة وذلك بالكشف عن جمالية البنية السردية لهذا النص الروائي و التجربة اللغوية عند الناقد والروائي الجزائري الكبير و المعروف "عبد الملك مرتاض" ، حيث أهدف من خلال هذه الدراسة إلى خدمة الكتابة الإبداعية و النقدية و التعريف بالنص الروائي الجديد و أتمنى أن يكون إسهامي متواصل الحلقات بحيث يغذي الدراسات الأدبية الحديثة قدر المستطاع وكل عمل بشري تحفه المزالق و تتربص به الثغرات، فلا يمكن أن أدعي بأنني أوفيت موضوعي كل ما يستحقه من بحث و تفصيل عميقين فأتمنى أي يكون بحثي هذا في المستوى المطلوب، و أن يكون عند حسن الظن .

و في النهاية لا يسعني إلا أن أسجد لله عزوجل و أشكره تعالى فالحمد لله الذي ألهمني الصبر و العزيمة على إنجاز هذا العمل.

كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى أستاذتي المشرفة "بوقاسة فطيمة" التي كانت خير مرشد و موجه فلها مني فائق التقدير و الاحترام.

الفصل الأول:

ضبط المصطلحات

الفصل الثاني :

دراسة تطبيقية للرواية

تعريف البنية :

لا يتأتي مدلول البنية إلا بتحديد مصدر المصطلح و هو البنية و هو البنيوية (La Structuralisme) و هو مصطلح له دلالات متعددة و مفاهيم متشعبة بحيث قامت على أسس و مبادئ غربية و غير مألوفة و في هذا يقول الناقد شكري عزيز الماضي "الحديث عن البنيوية يشبه إلى حد فكرة البحث عما تجري في تلافيف الدماغ"[1].

والبنيوية كمنهج و مذهب فكري يهتم بالبنية باعتبارها نسق من عناصر أو الوحدات المنتظمة فيما بينها تنظيما داخليا هذا ما يجعل البنيوية لا تؤمن بالأشياء أو الوحدات منفصلة عن بعضها البعض بل تؤمن بالنظام المتكامل و المتناسق في دراسة مختلف الظواهر و في هذا قول شولز "البنيوية في معناها الواسع في طريقة بحث في الواقع و ليس في الأشياء الفردية بل في العلاقات بينها"[2].

وقد قامت البنيوية على أثر فلسفي كان نتيجة للجدل القائم بين الفلسفة المادية والفلسفة المثالية و هذا الصراع بين الداخل و الخارج و الحقيقة و الوجود استفادت منه البنيوية و ما أفكار البنيويين سوى أفكار فلسفة محضة فالقول بالميل إلى النفي الشامل ليس سوى اجترار لمقولات الظواهريين و الفلاسفة العقليين و القول بالحرية و الانعزال منبثق من أثر الفلسفة الوجودية السارتيرية و ما القول بموت المؤلف إلا اجترار لفكرة نتشه عن موت الاله.

و بالإضافة إلى هذا الأثر الفلسفي فهناك أسس لسانية قامت عليها البنيوية و هذا ما أنتجه ما يسمى باللسانيات البنيوية حيث انتشرت في جل الحقول المعرفية التي تنتمي إلى العلوم الإنسانية فالنجاح الكبير الذي حققته البنيوية بفضل العالم السويسري فرديناند دي سوسير الذي نادى باستقلالية اللغة عن العلوم الأخرى و هذه الاستقلالية استفادت منها المناهج الفضائية و إذا كانت اللسانيات قد عزلت اللغة عن باقي العلوم الأخرى ، فإن البنيوية قد اقتفت أثرها في عزل البنية و مقاربتها مقاربة داخلية بعيدة عن مختلف السياقات الخارجية.

و مما يعاب على البنيوية "أنها تفسر الأشياء تفسيرا نسقيا ينقص من أهمية التاريخ ثم أنها تؤكد على حقيقة اللاشعور، فالإنسان الذي ضمن تركيبة اجتماعية و ثقافية ليس له

---

[1]–شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب ، ط1، دار البعث، الجزائر، 1984، ص 137.

[2]–روبرت شولز: البنيوية في الأدب ، (تر: منا عبود) ، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1984، ص 14.

وعي بما تمليه عليه الثقافة و المؤسسات من سلوك فكري و علمي و هذا وقد اندثرت التيارات البنيوية في مدارس النقد الأدبي تأثيرا عميقا"[3].

إذا فالبنيويون في دراستهم للنصوص قطعو النص على مرجعيته الخارجية و عن مؤلفه وبهذا ابتعدوا عن كل ما هو سيأتي سواء أكان تاريخي أم اجتماعي أم نفسي.

أ/-لغة:

ورد في معاجم اللغة أن البناء مأخوذ من "بَنَى" : الَبْنُى نقيض الهدم بنى البناءُ البناءَ بنياً و بنى، مقصور و بنياناً و بنْيَة و بنايةً و ابتناهُ و بناهُ و البناءَ المبَنيَّو الجمع أبنيةٌ و أبنياتٌ جمع الجمع و البنى بكسر الباء و يضمها ما بنيته و هو البنى و البنى و قد أنشد الفرسي عن أبي الحسن:

أُولَئِكَ قَوْمٌ إِنْ بَنَوْا أَحْسَنُوا الْبُنَى وَإِنْ عَاهَدُوا أَوْفَوْا وَإِنْ عَقَدُوا شَدُّوا[4]

و قد وردت مفردة بناء عند الزمخشري من "بنى" بيتا أحسن بناء و بنيان، و هذا بناء حسن «كأنهم بنيان مرصوص»سورة الصف الآية 4.

نسمي المبنى بالمصدر، و بناءك من أحسن الأبنية و بنيت بنية و بنية عجيبة ورأيت البنى فما رأيت أعجب منها[5].

و قد جاء في كتاب العين[6]:"بنى البناء يبنى بنيا و بناءاً". و بنين مقصورا و البنية: الكعبة يقال لا و ربّ هذه البنية[7].

فالبنية تستخدم للدلالة على البناء و التركيب فهي تدرس مختلف الظواهر بوصفها كلاما مترابطا تتلاحم أجزائها بعضها البعض ولا يمكن دراسة جزء منعزل عن جزء آخر وهي بهذا تنطوي على دلالة معمارية فالعمارة اذا لم يكن انسجام بين أجزائها و ترابط انهارت.

---

[3]-محمد بوزاوي: معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب، 2009، ص 79.

[4] -ابن منظور: لسان العرب، (تق خالد رشيد قاضي)، ط1،ج1،دار صبح وايد سوفت، بيروت، 2006، ص 292

[5]-الزمخشري: أساس البلاغة ، (تق محمد باسل عيون السود) ، ط1، منشورات محمد على بيوتن، دار الكتب.

[6]-الخليل بن أحمد الفراهدي: كتاب العين، (تق مهدي المخزومي و ابراهيم الساهرائي)، ج، دار الهلال، بيروت، ص 372.

[7]-عندما تطرق أسامعنا كلمة، (بنية) يتبادر إلى أذهاننا أن الكلام لابد أن يكون هياكل أو مظاهر شكل ما و لا شك في أن هذا التوارد لم يأتنا بداهة أو عفويا و إنما يحص لنا بفضل التراكم الذي تختزنه الذاكرة لمدلولات البنية.

و هي "بمعنى بناء الشيء و ضم بعضه إلى بعض، نقول بنيت البناء أبنية"[8].
و عرفت في المعجم الوجيز"البنية ما بنى: هيئة البناء، و منه بنيــة الكلمــة أي صــيغتها وفلان صحيح البنيةأي :سليم[9]، فهو مصطلح يحمل في طياته مفهوما معياريا، «فجمع بنى و يبني أي ما يبنيه و البنية هي الفطرة، يقال فلان صحيح البنية أي الجسم ، و بنى الكلمة أي ألزمها البناء أي أعطاها صيغتها»[10].

و لقد استخدم القرآن الكريم هذا المصطلح على صورة الفعل (بنــى) و الأســماء (بناء) و (بنيان) و (مبنى) يقول الله تعالى « ابْنُوا عَلَيْهِم بُنْيَانًا » سورة الكهف (21) وقوله أيضا « وَبَنَيْنَا فَوْقَكُمْ سَبْعًا شِدَادًا» سورة الملك (12)، و قوله « فَمَنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَى تَقْوَى مِنَ اللّهِ وَرِضْوَانٍ خَيْرٌ أَم مَّنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَىَ شَفَا جُرُفٍ هَارٍ فَانْهَارَ بِهِ فِي نَــارِ جَهَــنَّمَ وَاللّهُ لاَ يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ* لاَ يَزَالُ بُنْيَانُهُمُ الَّذِي بَنَوْاْ رِيبَةً فِي قُلُــوبِهِمْ إِلاَّ أَن تَقَطَّــعَ قُلُوبُهُمْ وَاللّهُ عَلِيمٌ حَكِيمٌ» سورة التوبة (109).

و قوله «الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ فِرَاشًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَأَنزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجَ بِهِ مِنَ الثَّمَرَاتِ رِزْقًا لَّكُمْ فَلا تَجْعَلُوا لِلَّهِ أَندَادًا وَأَنتُمْ تَعْلَمُونَ »سورة البقرة (22).

ب/اصطلاحا:

اعتنت الدراسات النقدية الحديثة كثيرا بالنصوص الأدبية و سعت إلى متابعة الآثار الجمالية للنص المكنونة فيه و إظهارها خلال البنية باعتبارها الأساس الذي يمهد لدراســة مختلف الأعمال الأدبية من خلال توظيف أدواته من حيث الأسلوب و بناء الشخــصيات وترتيب مادته القصصية أو الروائية لكي يتمكن منتج النص مــن خلالهــا مــن تحليــل موضوعه الأدبي المستمدة في رؤيته و ما يتماشى مع ترفع القارئ لها.

إذا البنية هي نفس من العناصر أو الوحدات المنتظمة فيما بينها داخليا و من حيــث هــي شبكة من العلاقات القائمة و المتفاعلة فيما بينها تفاعلا حركيا، لأن البنية ليست ثابتة بــل دائمة التحول و هي بذلك تسعى إلى تحقيق افلاتها الذاتي.

---

[8]–أحمد ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، (تق عبد السلام محمد هارون)، ج1، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيــع، 1979، ص 302.

[9]–مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز ، وزارة التربية و التعليم ، مصر، 1994 ، ص 64.

[10]–المنجد في اللغة و الاعلام، ط31، دار المشرق، بيروت، 1991، ص 50–51.

و لقد اتفق أكثر من ناقد عربي على أن البنية هي نظام في مستوياتها سواء كانت لغوية أم نصية و هذا بالاستفادة إلى المصطلح الذي استخدمه فرديناند دي سوسير بشأن البنية فلقد تمكنت البنية عنده مدلولا جوهريا لتمثل في معنى النسق و هو مفهوم ينطوي على استغلال ذاتي يشكل كلاما موحدا، و يقترب كلية بآنية علاقته التي لا قيمة للأجزاء خارجها و خاصة الكلية هذه أن لا تتألف البنية من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن الكل بل هي تتكون من عناصر داخلية.

فالبنية هي "ما يكشف عنها التحليل الداخلي لكل ما، و العناصر و العلاقات القائمة بينها ووضعها و النظام الذي تتخذه كل مكون من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه و لا يمكن إلا بفضل علاقاته بما عداه"[11].

إن دارس البنية يرى بأن دراسة أية ظاهرة و تحليلها تقوم بمعزل عن العوامل الخارجية مثل حياة الكاتب أو التاريخ في بنيان النص فهو بذلك يركز على الأنساق الداخلية للنص و ينفي الذات و كل القدرات الاجتماعية و غيرها "فعلاقة الأدب بصاحبه من اختصاص علماء النفس، و علاقة الأدب بالمجتمع من اختصاص علماء الاجتماع"[12] ويرى محمد تحريشي بأن البنية "منغلقة لا تمدك بما نريد لأنها تقبل أكثر من قراءة وتفويج ثم إنها نص متجدد في بنيته و تركيبه و لا يسلمك نفسه بسهولة و يسر"[13].

و بهذا فإن البنية متعلقة معزولة عن كل ما هو خارج عن النص ، تهتم بالعلاقات التي تبنيها الوحدات فيما بينها داخل النص.

و عليه "فالبنية تركز على الجوهر الداخلي للنص لأن العمل الأدبي له وجود خاص و له منطقة و له نظامه الخاص ، أي له بنية مستقلة ، هذه البنية العميقة أو التحتية هي مجموع العلاقات الدقيقة التي تؤلف فيما بينها شبكة من العلاقات لها كيانها اللغوي المستقل أو جسدها الذي لا صلة له بخارج النص"[14].

إن البنية مجموعة العلاقات المتشابكة بين عناصرها من حدث و زمان و مكان وشخصيات داخل النص و هي التنظيم الداخلي للوحدات و طبيعة علاقاتها و تفاعلاتها في

---

[11]–صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد العربي ، ط1، دار الشروق، القاهرة ، مصر، 1991 ، ص 212.

[12]–حميد لحميداني: بنية النص السردي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت و المغرب، 1999، ص 11.

[13]–محمد تحريشي : في الرواية و القصة و المسرح ، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007، ص27.

[14]–فرديناند دوسير: محاضرات في الألسنة العامة، (تر : يوسف غازس و مجدي نصر)، المؤسسة الجزائرية للطبع، الجزائر ، 1986، ص 47–48.

العمل الأدبي و البنية في العمل الفني "مجموعة متشابكة من العلاقات تتوقف فيها الأجزاء أو العناصر على بعضها من ناحية و على علاقاتها بالنص كلا من ناحية أخرى"[15].

و من الأوائل الذين طبقوا البنيوية اللسانية على النص الأدبي في الثقافة العربية: رومان جاكسون و ليفي ستراوس على قصيدة القطط للشاعر الفرنسي : بودلير في منتصف الخمسينات و طبقت في السرد مع رولان بارت و تودوروف و جيرار جينت وغريماس..الخ.

أما في الساحة العربية فقد ظهرت في أواخر الستينات و بداية السبعينات عبر الترجمة والتبادل الثقافي في شكل كتب و مؤلفات و من هؤلاء صلاح فضل و عبد السلام المسدي و حسين الواد و كمال أبو ديب و غيرهم .

و مما سبق فالبينة إذن هي "نظام تحويلات له قوانينه من حيث أنه مجموع، و له قوانين تؤمن ضبطه الذاتي"[16].

تعريف السرد:

من بين المصطلحات النقدية و الأدبية التي تضاربت حولها آراء النقاد و الدارسين مصطلح السرد، حيث أن هناك آراء و اختلافات كثيرة تدور حول تحديد مفهومه وإعطاء تعريف شامل و واحد فلم يتفق النقاد على تعريف واحد و مجال واضح و لكل رأيه ومنهجه الخاص به.

أ-لغة:

بما أن القصة لا تقوم إلا بالسرد إذن لا بد من إعطاء نبذة عن مفهومه و دلالته في اللغة و قد جاء في معاجم اللغة السرد بمعنى «تقدمة شيء إلى شيء تأتى به مشتقا بعضه في إثر بعض متتابعا و سرد الحديث و نحوه يسرده سرا إذا تابعه و كان جيد الشبك له، وهو النسيج ، و سرد القرآن تابع قراءته في حذر»[17].

---

[15]-بان صلاح البنا: الفواعل السردية ، دراسة في الرواية الاسلامية المعاصرة، ط1، عالم الكتب الحديثة ، الأردن، 2009، ص 10.

[16]-جان بياجيه: البنيوية ، (تر: عارف شينيمنة و بشير أوبري)، ط4، منشورات لمويدات، بيروت، باريس، 1989، ص81.

[17]-ابن منظور: لسان العرب،(تق خالد رشيد قاضي)،ط1،ج1، دار صبح و ايديسوفت، بيروت ، 2006، ص 217.

و هو يعني[18]« توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض»[19].

و السرد «الاسم الجامع للدروع و نحوها من عمل الحلق، و سمي سردا لأنه يرد فيثقب طرف كل حلقة بمسمار فذلك الحلق المسرد، أي جعل المسامير على قدر خروق الحلق، لا تغلظا فتتخرم و لا تدق فتغلق»[20].

و قد ورد ذكر هذا المصطلح مرة واحدة في القرآن الكريم في قوله تعالى مخاطبا داوود عليه السلام « أَنِ اعْمَلْ سَابِغَات وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِير» سورة سبأ الآية (11).

فالسابغات هي الدروع التي تغطي الفخذين و هي في الغالب للفارس ، و تنسج من حلق الحديد حلقة حلقة بتتابع و تناسق و ترتيب[21]، فإذا كانت مضاعفة فتنسج حلقتين حلقتين وبتتابع و تناسق و ترتيب أيضا.

فالسرد هو « تتابع أجزاء العمل الروائي جزءا جزءا، أو كلمة كلمة أو عنصرا بتناسق وترتيب»[22].

ب/اصطلاحا:

إن مصطلح السرد هو الآخر من أكثر المصطلحات القصصية إثارة للجدل ، بسبب الاختلاف حول مفهومه، و المجالات المتعددة التي تتنازعه سواء على الساحة النقدية الغربية أو الساحة العربية، بل لقد ذابت الحدود الاصطلاحية التي تحدد لنا أين يبتدئ السرد و أين ينتهي لذلك يطبق كثير من الباحثين مصطلح السرد بوصفه مرادفا لمصطلح "القص" و لمصطلح"الخطاب"و لمصطلح "الحكي"[23] فإذا كان الأدب مظهر من مظاهر تجلي الفكر فإن السرد فن من فنونه كما يقول بول ريكو[24] و من ثمة يمكن القول أن «السرد بوسائطه و أنواعه المتعددة هو إحدى طرائق نقل الأفكار و القيم و وسيلة من

---

[18]–أحمد ابن فارس : معجم مقايس اللغة، ص 157.

[19]–أي تتابع الأشياء و معناه اللغوي إذن يعني اجادة السباق و السرد

[20]–الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، ص 266.

[21]–بان صلاح البنا: الفواعل السردية ، ص 12.

[22]–أي كل فكرة تمهد للأخرى فلو حذفت كلمة منه لاختلى المعنى.

[23]–عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة، مكتبة الآداب 42 ميدان، القاهرة، 2004.

[24]–يرى بول أن السرد يسير عبر أفقين : أفق التجربة المتجه نحو الماضي مستعيدا للأحداث وفق خطاب سردي معين و أفق مستقبلي تتحكم به الوظائف المختلفة التي تعقب و استخلاص المغزى و التآويل0

وسائل دورانها فيما بين أفراد المجموعة الثقافية واللغوية الواحدة و فيما بينهم بين غيرهم، و أداة من أدوات صنع الوعي العام»[25]

إذن السرد بشكل عام يعني قص أحداث أو أخبار، سواء تعلق الأمر بالأحداث التي وقعت فعلا أو بتلك التي ابتكرها الخيال، و يقال مصطلح السرد العربي "Narration" بالفرنسية و هي العملية التي يقوم بها السارد أو الحاكي أو الراوي و ينتج عنها النص القصصي المتمثل على اللفظ القصصي و الحكاية أي الملفوظ القصصي[26]. و هو مصطلح نقدي حديث يعني نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية[27].

أما عبد الملك مرتاض فيعرفه «بأنه الطريق التي يختارها الروائي أو القاص وحتى المبدع الشعبي/ الحاكي، ليقدم بها الحدث إلى الملتقى فكأن السرد إذن هو نسيج الكلام و لكن في صورة حاكي و بهذا المفهوم يعود السرد إلى معناه القديم حيث تميل المعاجم العربية إلى تقديمه بمعنى النسج أيضا»[28] فكما بين بارث مقولة الشكلانين الروس مخلى أن الشكل الفني للنص الأدبي ليست صلبة و لا مجموعة من القواعد يجب على الأديب إتباعها[29].

أما حميد لحميداني فيرى أن السرد هو الطريقة التي تروي به القصة عن طريقة قناة الراوي و المروي له و في رأيه أن القصة لا تتحدد بمضمونها فحسب و لكن بالشكل و الطريقة التي يقدم بها ذلك المضمون[30] وهذه الطريقة هي السرد الذي يعتمد عليه في أنماط الحكي و هو الكيفية و الطريقة التي تحكي بها القصة، بحيث يتكفل السارد بانتقاء واختيار الوسائل التي بها يقدم للقارئ ، المادة المحكية «فهو يتطلب عقدا يتجمع فيه أربعة

---

[25]–بول ريكو: الوجود و الزمان و السرد، (تر سعيد القنامي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999، ص 31-32.

[26]–سمير المرزوقي ، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة ، ط1، الدار التونسية للنشر، 1985، ص 77-78.

[27]–آمنة يوسف: تقنيات السرد النظرية و التطبيق،ط1،دار الحوار و التوزيع، سوريا، 1997، ص 28.

[28]–عبد الملك مرتاض : ألف ليلة و ليلة ، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد ، ديوان المطبوعات الجامعية، 1993، ص 84.

[29]–رولان بارت: درجة الصفر للكتابة، ط1، (تر محمد برادة)، الشركة العربية للناشرين المتحدى، دار الطليعة، بيروت، 1981، ص 54.

[30]–حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ط3، بيروت، 2000، ص 45.

أقطاب، الكاتب، القارئ، الشخصية، اللغة، و كلما اختفى واحد من هذه الأقطاب، ألا واختفى العقد و بطل السرد»[31].

فالسرد إعادة متجددة للحياة تجتمع فيه أس الحياة من شخصيات و أحداث و ما يؤطرهما معا من زمان و مكان ندخل في صراع يحافظ على حية السرد و السيرورة الحكي وفق تعدد لغوي و ايديولوجي و فكري يتسع ليشمل خطابات متعددة و مختلفة فهو كما يقول بارت[32].

«فعل لا حدود له يتسع ليشمل خطابات متعددة و مختلفة سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد و حيثما كان، يمكن أن يؤدي الحكي بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية و بواسطة الصورة، ثانية أو متحركة و بالحركة و بواسطة الامتزاج المنظم لكل هذه المواد أنه حاضر في الأسطورة و الخرافة و الأمثولية و الحكاية و القصة و الملحمة و التاريخ و المأساة و الدراما و الملهاة و الإيماء و اللوحة المرسومة...»[33].

و إذا أردنا البساطة يمكن تعريف السرد بأنه عرض حدث أو سلسلة أحداث متتابعة أو أخبار واقعية أو خيالية بواسطة اللغة، و كل سرد يشترط حدثا و شخصيات تنشط ضمن زمان و مكان معينين و بواسطة سارد ينتقل كل ذلك إلى السامع و القارئ.

1-الرواية :

أ-لغة:

حين تعود إلى القواميس العربية لتحديد مفهوم الرواية ، نجد أن هذه اللفظة «تدل على التفكير في الأمر و تدل على نقل و أخذه، كما تدل على نقل الخبر و استظهاره»[34].

و قد ورد في لسان العرب "لابن منظور" عن ابن سيده في معتل الياء رويت القوم أرويهم إذا استقيت لهم.

---

[31]-محمد ساري: نظرية السرد الحديثة، مجلة السرديات، العدد1 ، جامعة منتوري، جانفي2004، ص17.

[32]-رولان بارث: نقد و حقيقته ، ط1، تر منذر عياشي ، مركز الانماء الحسناوي، منشورات المركز الثقافي، بيروت، 1994، ص 17.

[33]-سعيد يقطين: الكلام و الخبرة، ط1، المركز الثقافي العربي، 1997، ص 19.

[34]-مفقودة صالح: نشأة الرواية العربية في الجزائر ، التأسيس و التأهيل، مجلة المخبر أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري، محمد خيضر بسكرة ، (د.تا)

و روى الحديث و الشعر يرويه رواية و تراه، و في حديث عائشة –رضـــى الله عنها– أنها قالت «ترووا سعر» حجيته «المضرب» فإنه يعين على البر، و قد رواني إياه، و رجل راو و راوية كذلك إذا كثرت روايته، و الهاء للمبالغة في صفته بالرواية و يقال : روى فلان فلانا شعرا إذا رواه له حتى حفضه بالرواية عنه و في حديث أنه عليه الصلاة و السلام تسمى السحاب روايا البلاد.

قال الجوهري: «رويت الحديث والشعر رواية، فأنا راو في الماء والشعر[35] مـــن القـــوم رواه، و رويته الشعر ترويه أي حملته على روايته و أرويته أيضا، و رويت في الأمـــر، إذا نظرت فيه و فكرت، يهمز ولا يهمز و سمي يوم التروية لأنهم كانوا يرتوون فيه الماء لما بعد»[36].

و قد ورد أيضا في كتاب المنجد في اللغة العربية المعاصرة مادة "رواية" روي، روايـــة، نقل حدثا و وصفة، يمكن و قص ما يعرف من تفاصيل "روى مغامرته"، "روى معركة"، "روى حادثة".

راو : ج رواة من «يروي حرثا أو قصة»[37].

و مهما تعددت مفاهيم الرواية، فإن أصلها واحد، و هو جريان الماء أو وجوده بغـــزارة ، أو ظهوره تحت أي شكل من الأشكال ، أو نقله من حال إلى حال أخرى[38].

ثم أخذ هذا المعنى و أطلق على ناقل الشعر.

إذن فاصل معنى الرواية في العربية القديمة هو الاستظهار فبالإضافة إلى كون الروايـــة تحمل مدلولات لغوية متعددة فهي أيضا لحمل معان اصطلاحية كثيرة كثـــرة الدارســـين والمفكرين.

اصطلاحا:

الرواية نمط أدبي دائم التحول و التبدل، و بحكم التنوع الذي يصل إلـــى درجـــة الفوضى من الأشكال الأدبية التي تندرج تحت اسم الرواية لجأ النقاد إلى ابتـــداع قـــوانين وتقاليد عظيمة من الأشكال و الأحجام فهي كما قال رولان بارث «كائن تخيلـــي يعتمـــد

---

[35]–ابن منظور: لسان العرب، (تق خالد رشيد قاضي)،ط1، ج1، دار صبح وايدوسفت، بيروت، 2006، ص 396.

[36]–إذ الأصل في مادة (روى) في اللغة العربية هو جريان أعلى أو وجوده بغزارة أو ظهـــوره تحـــت أي شـــكل مـــن الأشكال.

[37]–أنطوان نعمة: المنجد في اللغة العربية المعاصرة/ ط2، دار المشرق، بيروت، ص 600.

[38]–عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية ، ط1، عالم المعرفة، الكويت، 1988 ، ص 22.

الكاتب إلى حلقه[39] حتى يديهم سلطة السرد إنطلاقا من وضعيته التي هي وضعية إنتاج كلام وسط تعددية أصوات تشكل النسيج الحي للرواية...»

و يعود الشكل الروائي إلى أصله الأول في العصور الوسطى حين اقتصر في بادئ الأمر على صيغة مباشرة لسرد أخبار يشترط فيها أ تكون حقيقة و حديثة الوقوع ، و في الوقت نفسه عن شخصيات مهمة و قد تطور مفهوم الرواية من انطباع شخصي كما ركز بشكل جائر عليها رولان بارث «على المؤلف و شخصيته[40] و أهوائه». عن الحياة عند بول ويست في القرن الحادي عشر ميلادي إلى تعريف دانييل في القرن السادس عشر الميلادي عندما ذكر أنها تحليلات لمغامرات غرامية تكتب نثرا بصورة فنية و في القرن الثامن عشر الميلادي ذكر رولان أيضا بأنها كتاب يجري تأليفه وفق أغرب المغامرات التي تنطوي عليها حياة البشر إلى أن نصل إلى تعريف فيلمان وهيجل و سانت بوف الذين لا يفصلون الرواية في تعريفهم لها عن الشعر الملحمي القصصي و كأنها ملحمة تقدم للشعوب الحديثة[41]. و نتج عن ذلك تعريف الرواية بأنها «نقل تجارب واسع وملحمة المستقبل و الوحيدة التي تحمل سبر الأفراد و الجماعات الحديثة»[42] حيث لقي هذا التعريف الاهتمام الأكبر و العناية عند أصحاب المدرسة الكلاسيكية أيضا.

و قد بدأت الرواية في اتخاذ الشكل الحديث المعروفة به حاليا عندما انفصلت عن سرد الحقائق التي وقعت بالفعل، و تحولت إلى تشكيل يعتمد على خيال الروائي بالدرجة الأولى[43].

فالرواية سرد فني جمالي يتخيله الكاتب من أحداث يتصورها وقعت أو لم تقع[44] و تعرف أيضا بأنها سرد نثري خيالي طويل عادة نجمع فيها عدة عناصر في وقت واحد مع اختلافها في الأهمية النسبية باختلاف نوع الرواية[45].

---

[39]–رولان بارث: مدخل إلى التحليل البنيوي، ط1، مركز الانماء الحضاري، 1993، ص 21–42.

[40]–رولان بارث: نقد وحقيقة، ط1، (تر: منذر عياشي)، مركز الانماء الحضاري، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص 17.

[41]–عائشة يحي حلمي: تعالق الرواية مع السيرة الذاتية ، ط1، القاهرة، ص 19.

[42]–أحمد السيد: الرواية الانسيابية ، (د،ت) ، ص 41.

[43]–نبيل راغب: دليل الناقد الأدبي، دار فريب للطباعة و النشر، القاهرة، 1992، ص 102.

[44]–أحمد السيد: الرواية الانسيابية ، ص 35

[45]–مجدي وهبة: معجم المصطلحات ، ط2، مكتبة لبنان ، 1974 ، ص 164.

و قد أسهمت المدرسة الواقعية في وضع تعريف للرواية، إذ يصنفها بلزاك– و هو من أدباء الواقعية– بأنها «خطة واسعة جدا تجمع التاريخ و نقد المجتمع جدا تجمع التاريخ و نقد المجتمع و تحليل أضراره و مناقشة مذاهبه»[46] و لذلك لم تمد الرواية الحديثة تهتم بالمغامرات بقدر اهتمامها بالحياة الرتيبة للأفراد العاديين، و تكاد تخلو من الحوادث، إذ انصب اهتمام الروائيين المحدثين عن الحياة الداخلية للإنسان كنتيجة لاكتشافات علم النفس، و أدى هذا إلى ارتباط الرواية بالمنهج العلمي الذي تبناه عن المصادفة كعامل من عوامل البناء الدراسي، و بدأت الحبكة بالتراجع و برزت أهمية دراسة الشخصية من كل جوانبها السوية و غير السوية على حد سواء[47].

كما بين بارت[48] مقولة الشكلانيين الروس على أن الشكل الفني للنص الأدبي ليس حلية و لا مجموعة من القواعد يجب على الأديب اتباعها بل هو تشخيص لأحاسيس ملتصقة بتجاويف الذات و بأعماق الموضوع و على الكاتب أن يواجه العالم و الأشياء وأن يختار عزلته أو حضوره مع الآخرين، فعندما ضاقت الرقعة التي يهتم بتجسيدها الروائي إلى أقصى حد، تحول اهتمام من المجتمع إلى الشخصية، شخصية الكاتب وأحاسيسه و في أواخر القرن التاسع عشر لم يقنع الروائيون بمجرد وصف الشخصيات وإبراز وجهة تطرهم الواعية بل تحولو إلى إبراز انطباعات الشخصية.

و إحساساتها الداخلية، و ما عرف بعد ذلك بتيار الشعور بحيث تبدو حية من الخارج و الداخل في آن واحد و لم يهتم الكاتب بمشاعره هو يقدر تجسيده لإحساسات الشخصية، و قد أساء جمهور عريض من القراء فهم هذا المنهج الروائي، بحيث تصور وأن الرواية ليست سوى تسجيل لحياة الروائي و مغامراته، و من هنا كان انكبابهم على تتبع الحياة الخاصة للكاتب، و لم يلقى الأديب الموضوعي سوى الإهمال و الإعراض عن أعماله، لأنه يجسد الجزئيات بعيدا عن ذاته ، فظهر تبعا لذلك الأدب التجاري الرخيص الذي يخضع لقانون العرض و الطلب[49].

---

[46]–أحمد السيد: الرواية الانسيابية ، ص 41.

[47]–نبيل راغب: دليل الناقد الأدبي ، ص 104.

[48]–رولان بارث: درجة الصفر للكتابة، ط1، (تر محمد يرادة)، الشركة المغربية للناشرين المتحدي، دار الطليعة، بيروت 1981، ص54.

[49]–نبيل راغب: دليل الناقد الأدبي، ص 104.

و ظهور مع التوجه إلى الاهتمام بالشخصية و الذات الإنسانية في الرواية تعريفات حديثة نسبيا ، أبرزها لغرين متلاد كونديرا بقوله «الرواية: هي الشكل الأكبر من النثر الذي يفحص فيه المؤلف حتى النهاية، و عبر ذوات تجريبية، (شخصيات) بعض سينات الوجود الكبرى»[50].

و من الملاحظ أن تعدد مصطلحات الرواية ارتبط بقيام المذاهب الأدبية التي تعددت و اتخذت من الفن الروائي تسبيلا على تطبيق فلسفتها و مبادئها الأدبية و النقدية وقد يكون التطور المستمر لفن الرواية سببا آخر في تعدد المصطلحات و اختلافها[51] و لم تظهر الرواية العربية بالمفهوم الحديث إلا في أوائل القرن العشرين بمصر حيث اتخذت شيء من التعميم أحد الاتجاهات الثلاثة، الاتجاه العاطفي كما في أول رواية مصرية وهي (زينب) 1914 م للدكتور محمد حسين هيكل و الاتجاه التاريخي كما ظهر في الروايات التاريخية لعلى الجازم و على باكتير و الاتجاه الواقعي و هو الغالب في الرواية العربية الآن و يتمثل في روايات نجيب محفوظ[52] وغيرها. و قد أدى اهتمام كثير من النقاد والمنظرين بالطول في حجم الرواية إلى مغالاتهم في الحدود التي تفصل بين الرواية والقصة القصيرة، فذهب بعضهم إلى أن ما زاد على خمسين ألف كلمة فهو رواية، وعرفها آخرون بأنها جنس أدبي يهتم بصفة خاصة بتصوير الشخصيات من خلال سرد الحدث فيما لا يقل عن ستين أو مائة ألف كلمة، و كلها تقسيمات لا أساس لها في البنية السردية نفسها[53].

و هذا ينقلب إلى بيان خصائص البنية السردية للرواية.

2-السرد: النشأة.

السرد قديما:

لعبت الحضارة العربية على اختلاف عصورها من عمق أصالة الإنسان العربي وعراقته، و من سكن القلاة و نظم الشعر و تحلي بمكارم الأخلاق، على الرغم مما ساد

---

[50]-منلان كونديرا: فن الرواية، تر بدر الدين عدودكي (2001م)، المجلس الأعلى للثقافة، ص 107.

[51]-أحمد السيد: الرواية الانسيابية ، ص 122.

[52]-مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، ص 184.

[53]-مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية ، ص 174

حياته من فوضى و نزق و عدم انتظام عمل الإسلام على إزالته كلـــه، و تحقيـــق ســـمو الإنسانية بإنسانيته.

و قد أتاح انتشار الإسلام بفضل الفتوحات، فضاء واسعا لاحتكاك الإنسان العربي بالمدنيات العالمية، و تحقيق نهضة فكرية و علمية من أخصب النهضات، تمازجت فيهـــا العناصر البشرية و تجانست بفضلها الرؤى و الإبداعات الأدبيـــة، و يجمـــع البـــاحثون المتتبعون لمسار الحضارات الإنسانية، أن خير مسجل لأمجاد الحضارة الإســـلامية هـــي «الدولة العباسية»، هذه الإمبراطورية «التي تطورت تطورا عجيبا لكثرة ما تجمع فيهـــا من أمم و شعوب، و لشدة ما اضطرب فيها من أحداث و ما عصف فيها مـــن تيـــارات فكرية، درج المؤرخون على تقسيمها إلى أدوار ثلاثة هي»[54] :

1-دور القوة المركزية (750-847م/132-233هـــ).

2-دور الجندية (847-945 م/ 233-334 هـــ).

3-دور الإمارات (946-1258 م / 335- 656 هـــ).

و لأن أزهى هذه الأدوار على الإطلاق الدور الأول.

رأى الدارس الحديث أن لا بدج منه، بتناول الحياة العلمية و الأدبية في هذه الفترة .

1-الحياة العلمية:

عرف الفكر العربي تطورا كبيرا و خاصة في العصر العباسي الأول تطورا علميا كبيرا و مثمرا، جعل النزعة العلمية تتراوح بين أقطاب ثلاثة :

الثقافة الدينية: عرفت انتشارا واسعا تمظهر في العناية بالقرآن الكريم مدارسة و تفسيرا، و بيانا لأوجه الإعجاز العلمي و الأسلوبي في نظمه، وكذلك جمـــع الأحاديـــث الـــشريفة ووضع المتون لها، إضافة إلى تعدد المذاهب الفقهية بـــسبب ظهـــور الفـــرق و النحـــل والطوائف الإسلامية.

التطور العقلي: الذي شهد اندفاعا ثقافيا جارفا، سببه الاستعداد الفطري و التعطش العربي للرقي و لبناء حضارة تضاهي المماليك الأخرى، فتأثر العقل العربي بالفرس و الاغريق و الهند خاصة في علوم الفلسفة و الطب و الفلك و الرياضيات[55].

---

[54]-حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي -الأدب القديم-،بيروت ، 1977، ص 519 .

[55]-حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي -الأدب القديم، ص 520.

العلوم اللغوية : كظهور مدرسة النحو بالكوفة و البصرة/ ثم التوجه بالعناية إلى البلاغة و النقد رويدا رويدا.

وقد كان لهذه الحركة العلمية تأثير ملحوظ في توجيه الفكر و فتح ميادين الجدل وتوسيع الكلام و في تلوث الحياة الأدبية "شعرا و نثرا" بألوان مختلفة.

2-الحياة الأدبية.

أ-الشعر: أصبح في هذا العهد مظاهر حضاري وزينة اجتماعية تعبر عن واقع الحياة وآمال الشعب و آلامه مع ما طرأ عليه من تغير من حيث الغاية و الوسيلة، لكنه ظل يتمتع بمنزلة رفيعة، و تذوق شديد، فكانت له الأغراض المستحدثة إلى جانب ما مس الأغراض السابقة من تجديد ، و من أهم العوامل التي أذكت الشعر في العصر العباسي الأول:

*الرقي الثقافي و الحضاري الذي شهده العصر، و مرده إلى حركة الترجمة و التأليف ، مجالس العلم.

*اشتغال معظم الحكام و الخلفاء بالشعر و الأدب، و كثرة عطاياهم و جزالتها للشعراء والأدباء ، كما استعانوا بهم في تقوية سلطانهم و الدعوة لهم، فسار السبق إلى جانب القلم.

*الامتزاج القوي لأفكار العرب و عاداتهم مع غيرهم من الأعاجم و الأمم الأخرى، ويمكن حصر مواطن التجديد الحاصل في الشعر في مستويين.

المعاني و الأخيلة : امتازت بالقرارة و العمق و الاستقصاء و الابتكار[56]، و هذا بفضل ما نقل عن الحضارة الفارسية من ثقافات، أدت إلى إيجاد روعة في التصوير ، و دقة في الاختيار المناسب لها، و الترتيب بين المعاني و العناصر.

الألفاظ و العبارات:غلبت عليها الجزالة و الفصاحة زو الرصانة ما جعلها تبدوا في ابتعاد الشعر عن الغريب و استخدام ما سهل منها، مع امتزاجها بالألفاظ الأعجمية.

ب-النثر: لقد شاعت في الأدب العباسي «نزعة الجدل و الترابط الفكري و الابتكار، وتعليل الظاهرات، وة استنتاج الدروس الحياتية ، و لكن هذا التأثير الذي قلب وجه النثر الفني، لم يتمكن من تبديل مجرى الشعر»[57].

---

[56]-حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي -الأدب القديم-، ص 531.

[57]-حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم ، ص 542.

ما يؤكد حقيقة النماء الحاصل للنثر العربي في هذا العصر، إذ بدت آثار المدنية العباسية فيه ظاهرة للعيان أكثر مما كانت في الشعر، ما يجليه استعراض أغراضه و أساليبه للوقوف على ما وصل إليه من إزدهار.

و من أهم أسباب النهضة النثرية في العصر العباسي:

*انتفاع الحضارة العربية بحضارات الأمم الأخرى على صعيديها الثقافي و العقلي، فاتسعت الثقافة العربية نتيجة احتكاكها بغيرها و تفتقت القريحة العربية و زاد خصوبتها.

*نشأ جيل من المولدين يجمع بين الخصائص العربية و الأعجمية مما جعله صاحب كتابات مزدوجة تجمع بين الأسلوبين في رونق بهاء و نتيجة لهذه الدواعي توسعت رقعة النثر، و تنوعت فنونه و طرائقه، و كان من مظاهر قوته تعدد ألوانه و موضوعاته، إضافة إلى ظهور النثر القصصي و الرسائل الأدبية و الديوانية، مما خلق جوا من المنافسة بين المذاهب النثرية، اشتهر منها مدرستان اثنتان[58].

1-مدرسة ابن المقفع: و تعتمد على :

*تنوع العبارة و تقطيع الجملة، مع الميل إلى السهولة في اللغة و التراكيب .

*تجنب الغريب من الألفاظ ، و العدول عن أساليب التنميق و التصوير اللفظي .

*اعتماد الأسلوب المنطقي المبني على تسلسل الأفكار و ترتيبها.

*عدم اللجوء إلى القوة التخيلية، و النفور من السجع و سائر المهارات اللغوية إلا في القليل النادر.

*الميل إلى الإيجار وعدم الإكثار من الألفاظ، فتكون بقدر معانيها .

2-مدرسة الجاحظ[59]: تميزت بما يلي:

فالجاحظ «مثل الحياة التي يحياها أدق تمثيل و أصدقه، مثلها في عملها و أدبها و فلسفتها و حكايتها و سياستها و دينها و أخلاقها و حريتها»[60].

---

[58]- حنا الفاخوري : الجامع في تاريخ الأدب العربي- الأدب القديم-، ص 543.

[59]-الجاحظ أبو عثمان : (150-255 هـ) أديب عصامي، نشأة في أسرة فقيرة اضطرته إلى أي يكوّن نفسه و يحقق جدارته، حتى قيل أنه لم يترك في مساجد البصرة و حلقات درسها كتابا إلا و اطلع عليه مستوعبا، كما يعدّ من أعلام الكتاب و أشهرهم باعا و صيتا في تاريخ الأدب العربي لمزيد من التوسع ينظر: حنا الفاخوري: الحاجظ سلسلة نوابغ الفكر العربي (د-ط)، (د-ت)، دار المعرفة ، بيروت ، ص : 20 .

[60]-بركات محمد مراد - مقال موسوم بـ: الجاحظ "الفيلسوف الشاعر و الأديب الناقد"، يوليو ، 2006م ، ص 43 ، مجلة الروافد.

*النزعة الواقعية، فهمها نقل واقع الحياة، و التعبير عنه تعبيرا بينا يظهر جميع دقائقه قريبة إلى الافهام.

*مذهبها الدقة و الوضوح في الكتابة، مبتعدة عن الغريب و الخشن ، مصيبة في تصيدها للألفاظ التي تتوخى فيها الدقة و الموسيقى.

*جنوحها إلى الأسلوب القصصي في طرح مواضيعها العلمية و الأدبية.

*ميلها إلى الاستطراد و الاستشهاد ، مع مزج الجد بالهزل.

*اعتناؤها بالترسل في رسم عباراتها و فقراتها.

الألوان النثرية:

انقسم النثر على نفسه إلى قسمين رئيسيين : الخطابة و الكناية الأدبية .

1-الخطابة: و قد كانت على أوجها قبل الإسلام ، ثم عرفت قصورا و ضعفا في العهد العباسي مقارنة بما كانت عليه في عهد الدولة الأموية ، و ذلك لغياب دواعيها التي من أهمها، روح العصبية و الحزبية، ففي هذا العصر استقطب أمر الحكم للعباسيين، و قمعت سلطة سيفهم سلطة اللسان ، فانصرف الخطاب إلى الثقافة و الكتابة و الإبداع، مستعيضين عن ألسنتهم بخطب أقلام تكتب ، و حلت محلها الرسائل الإدارية و المناظرات العلمية والأدبية و لم يبق لها إلا منابر المساجد و الحلقات الدينية[61].

2-الكتابة الأدبية: وضمت نثرا علميا ، انطوى على صنفين:

نثر علمي محض، و نثر علمي متأدب، إضافة إلى النثر الفني الذي تفرع إلى الرسائل التوقيعات ، و النثر القصصي و جميعها تعتمد على الاسترسال في السرد و القص.

3-الكتابة الأدبية :

أ-أما النثر العلمي : فتمتع بأسلوب متميز، اقترنت فيه الفلسفة بالعلوم التجريبية و العقلية، فامتد مجال التفكير وعني واضعوه يربط الأسباب بالمسببات، و هو نثر علمي محض، تولى فيه كاتبه نقل فكرة علمية إلى ذهن متلقيه، تجسدت في استخدام المصطلحات العلمية و توخي الدقة في وضعها، ثم البعد عن الصورة و الخيال و توجيه الخطاب إلى العقل بدل العاطفة و المناظرات و المناقشات. حتى أن كارادي فو قال « لم يسبق الأدب العربي أي أدب آخر في نوع الأقاصيص»[62]، و كذلك ما أورده ميكائيل : «إن أوروبا مدينة

---

[61]-حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص 590.

[62]-سليمان موسى : الأدب القصصي عند العرب، ط3، دار الكتاب البناني، بيروت، ط3، 1960، ص 43.

بقصصها للعرب»[63].ما يحدو بالدارس إلا إقرار حقيقة وجود تراث قصصي عربي ضخم، قد لا يرقى في بعض حالاته إلى مستوى القصة الذي يعنى اختراع الشخوص، وضع الحوادث ، و خلق الأمكنة مع تأطيرها الزمني، غير أن قصص على كل حال ويمت إلى القصة بأكثر عناصرها.

فقصص العرب الجاهلي كانت أسمارا و أخبارا تتضمن مآثر الآباء و الأجداد في ميادين الترحال، و تصوير الشجاعة و الفروسية و الغرام إذن هي شبيهة إلى حد كبير ببدايات القصة الغربية، التي كانت في الأديرة، كما تطعمت هذه القصص الجاهلية بغريب الحوادث و الأساطير التي تتناسب وسعة الأفق الذي عاش فيه الإنسان العربي.

و يقف الدارس عند العصر الإسلامي، ليتوقع طبيعة تلون الإنتاج القصصي بالعقيدة الإسلامية و توجهه إلى القصص الديني، ليعالج هذا الإنتاج مواضيع الرسل و الأنبياء مع أقوامهم، مستعينا في أسلوبه بالإرشاد و الوعظ تارة، و بالتهديد و الوعيد طورا، ثم يظل هذا الفذ يخطو خطواته بصورة متأنية نحو النضج و الكمال، ليتحقق له ذلك في العصر العباسي الأول، أين يتبدل جذريا ، كرد فعل على ما ازدهر من ثقافة و فنون متخذا أشكالا مختلفة[64]. كالشعر، و القصص الفلسفي ، و القصص اللغوي، و الحكايات على ألسنة الحيوانات، ليغدو أسلوب هذه الأشكال رفيعا يجمع إلى حسن السرد، جمال الصورة وصفاء الهيئة و ثراء اللغة في حين تميز النثر العلمي المتأدب بتناول فكرة علمية بصورة أدبية باستخدام ألفاظ و عبارات تطفح بالجمالية و تكسر الجمود العلمي، من خلال تجسيدها للصور الفنية عن طريق الألفاظ الأنيقة و المعبرة في آن معا، دون أن تنزل بالفكرة إلا الحقل الأدبي الخالص مبتعدة عن المنهج العلمي الصارم كما فعل الجاحظ حين قدم كتاب "الحيوان" الذي عالج فيه قضايا تتعلق بحقائق علمية، بإيراد قصص واستطرادات تطرد عن المتلقي الضجر و الملل، و تحمل على تقريب المعطيات العلمية إلى الأذهان في غير صعوبة و لا عنت.

ب-النثر الأدبي: غايته ليست الاكتفاء بوصف الحضارة الجديدة، بل تتعداها إلى وصف النفس البشرية بما لها من نزعات و أهواء، كما عنى بنقد الكتب الأدبية و شرحها،

---

[63]-حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي: ص 593.

[64]-السيّر نجد منها سيرة عنترة بن شداد ، ألف ليلة و ليلة، و من القصص الفلسفي ، قصة حي بن يقظان، لإبن طفيل ، أما القصص اللغوي فمقامات الهمذاني و الحريري ، و من الحكايات على ألسنة الحيوانات، كليلة و دمنه، لإبن المقفع..

فتراوح بين الرسائل التي عالجت عديد الأمور: كالرسائل الإخوانية: العتاب ، التهاني والاستعطاف ثم ظهرت التوقعات التي تجاوزت التفريج عن القلوب و التوصية ، إلى الزخرفة و التصنع، حتى عدت ميدانا لإظهار البراعة و حقلا لغويا زاهي الألوان يسخر النواظر و يأخذ بمجامع الألباب.

وقد طبع النثر الأدبي رقة الألفاظ و عذوبتها، و غناؤه بالصور الجمالية و الأخيلة ، وقدرته الفائقة على مخاطبة المشاعر و الأحاسيس و مداعبتها فكان من أهم مظاهر النثر القصصي[65].

إن النثر القصصي العربي بمفهومه الضيق، الذي يقتضي عدم اشتمال القصة على كل العناصر الفنية التي حددها النقاد ، ممتدة منذ زمن طويل خلقه العصر الجاهلي و صدر الإسلام، و هذبه و حسنه العصر العباسي.

السرد حديثا:

يشترك مفهوم السرد الحديث مع جملة من المصطلحات القريبة منه و لتحديد مفهومه لا بد من رصد تعاريفها و هي:

القصص:

مصدر الفعل "قص" يقص، و من معاني القصص في لسان العرب:

«الخبر و هو القصص، و قصّ علي قصص يقصه و قصصا، أورده و القصصُ (بالفتح) الخبر المقصوص، وضع موضع المصدر حتى صار أغلب عليه»[66].

و يقول ابن منظور : « و تقص عليه أحسن القصص تبين ذلك أحسن البيان، و تقصص الخبر تتبع أثره ...»[67].

ورد المصطلح في نصوص كثيرة قديمة و حديثة ، كما نجده في القرآن الكريم و في أحاديث نبوية طريفة، دارسون قدماء، محدثين في بناء آرائهم عنه ما نجده بسنده في الصحاح.

من الأحاديث التي لا نجدها في الصّحاح الحديث الذي يفترض أن رسول الله (ص) يقول فيه:«إن بني إسرائيل لما قصوا اهلكوا»و قد احتج به بعض الدارسين قدماء منهم شهاب

---

[65]– حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي: ص 593 .

[66]–ابراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي –دراسة تطبيقية، ط2، دار الأفاق ، الجزائر، 2003، ص31.

[67]–ابن منظور : لسان العرب، (تق خالد رشيد قاضي)، ط1، ج1، دار وايد وسفت، بيروت، 2006، ص 195.

الدين محمد الابشيهي في كتابه المستطرق من كل مستطرق[68] و محدثين[69] نتحفظ هنا على فهم القص بمعنى السرد إن يبدو النص إسنادا إلى روايات أخرى كما لو أنه محتزأ من أحاديث أخرى، و من ثمة يبدوا كما لو أن فهمه و توظيفه خاطئان و بعيدان عن المقصود منه دقيقة ، فالقص هنا يبدوا لنا غير السرد ، لأن الحديث في الروايات الأخرى المشار إليها لا يتحدث عن الهلاك المقرون بالسرد بل يتحدث عن الهلاك المقرون بقص الشعر على طريقة معينة عند نساء بني اسرائيل روى الحديث الذي يحمل هذا المعنى بصورة مختلفة و من معظم الرواة كما ربط الدارسون[70] بين ما أوردته المعاجم العربية عن قص الأثر بالليل و القص ليلا و هو أمر نتفق معهم فيه تماما.

لأنه يجعلنا ننتبه كذلك إلى ما لا تخفى من علاقة القص (أي السرد و الأخبار)يا لليل كونه في بعض سياقاته بالأسمار التي لا تكون إلى ليلا ، و كأن سلطان القص و السرد لا يستقيم إلا ليلا، و قد سكن الناس و هدأ الفرد و استراح من كد النهار و تعيه فأصبح أكثر استعدادا لقبول أي كلام من جهة ، و وفر له الظلام من جهة أخرى ستارا يحجب عنه الضوء و الجد و العقل أيضا ، فيبدوا أكثر استعدادا لسماع الحكايات و الخرافات و كأنه تختلسها اختلاسا ، أو كأن الظلام هنا يمثل جو طقس من طقوس السرد لا بد من احترامه، و لا يستقيم القص إلا به، لأنه عند ما يلف الغطاء و الستار للقاص و سامعه فيتحرران من كل الضوابط و القيود التي تتحكم فيهما بالنهار و لعل هدأ الليل و أستاره هو ما كان يتحكم في الرواة، فالأصمعي دعى لمسامرة هارون الرشيد خامس خلفاء بني عباس في ليلة تربع في عينيه حسبما يقول الأصمعي نفسه مما رواه ابن عبد ربه في العقد الفريد عن بداية علاقته بالرشيد و وقائع أول ليلة سهر بهما معا[71] وكانت مسامرات أبي حيان التوحيدي و الوزير بن سعدان ليلية تمتد طوال الليل و تنتهي عند دنو الفجر

---

[68]–شهاب الدين بن محمد الابشهي: المستطرف من كل فن مستطرف، (تج عبد الله أنيس الطباع)، دار القلم، بيـــروت، (د ت)، ص 124.

[69]–من المعاصرين محمد عبيد الله في دراسة بعنوان: السرد العربي القديم، من الهامش إلى المركز، العدد 98 ، مداخلة ألقيت في الملتقى الثاني لتحليل الخطاب في جامعة ورقلة، (الجزائر) مارس، 2005 ، المجلة العربية للعلوم الانسيانية.

[70]–محمد عبيد الله: السرد العربي القديم ، من الهامش إلى المركز ، (د،ت)

[71]–عبد الحميد الشلقاني الأصمعي اللغوي: صورة عراقية في ق 2 هـــ ـــ دار المعارف، 1982، ص 63–69.

كان الوزير يقول لأبي حيان في نهاية معظم مسامراته هات ملحمة الوداع أو خاتمة المجلس، لأن الليل قد اهتلك أوقد قطع أو قد ولّى أو قد دنى من فجره...[72].

و لا تنسي في هذا المجال الإشارة إلى شهرزاد إذ ما يكاد يدركها الصباح حتى تسكن عن الكلام المباح و تعطي لمستمعيها مواعد الليلة القائمة يقودنا هذا إلى الإشارة إلى علاقة الليل بالأرق و الشهادة و من ثمة لا يكون من سبيل لمن يصاب بأحدهما سوى قص الأخبار أو/ وسماعها و هو ما يؤمن له صحبة تؤنسه و تقضي على وحدته، (و ربما على خوفه أيضا) باعتبار العملية التردية تستلزم وجود طرفين (وجبا) هما السارد و المسرود له و هو ما تراه جليا في خبر الرشيد و الأصمعي.

و الحديث والخبر المقصوص هو القصة و على ذكر القصة نشير إلى أن بعض القواميس الحديثة تطلق هذه اللفظة (وجمعها: قصص) على المكتوب من الحكايات و الأخبار[73].

الرواية: مصدر قياسي خاص (يدل على حرقه[74] على وزن فعالة مثل حكاية) للفعل روى يروي، روى الحديث أو قصة أنبأ به و تحدث. و "راو" اسم الفاعل منه، و رواية للمبالغة في صفته بالرواية، و الرواية أكثر مصطلحات هذا الحقل الدلالي استعمالا من العرب القدماء، لأنها كانت الأداة التي اتخذوها وسيلة لنقل الأخبار و كل ما يتعلق بأمور حياتهم عن أسلافهم و توريثها لخلفهم يمكننا استنادا إلى ما ورد بشأن الجذر المجرد العام (روى)في لسان العرب أن نحمل مفهوم الرواية رواية الأخبار، على معاني بعض الألفاظ الأخرى المشتقة من الجذر المجرد العام نفسه من باب التشبيه، و منه روايا جمع رواية، و هم سادة القوم، و قد أطلق البعض هذا اللفظ على متحملي الديات، ديات القتلى عن قومهم و عن الآخرين عموما، تشبيها بالبعير (و بغيره من الحيوانات الأخرى)الذي يحمل الأثقال خصوصا أثقال الاستقاء أي جلب الماء من آباره و ينابيعه و كأن الرواية هنا هي حمل الراوي لثقل الحديث أو الخبر عن الآخرين. و استظهار لهم أو التحدث إليهم به متى عرضت لهم حاجة به و متى أرادوه.

إضافة إلى موقعه منهم و هم الموقع الذي تتيحه له هذه الصدقة في فيفدوا في هذه الحالة مستودع الأحاديث و حافظها و منه سلطته على الآخرين ، و تميزه عنهم .

---

[72]–أبو حيان التوحيدي: الامتناع و المآنسة، ج1، موقع للنشر ، الجزائر 1989، ص 260–286.

[73]–ابراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، ط2، در الآفاق، الجزائر، 2003، ص 45.

[74]–أحمد الهاشمي : القواعد الأساسية للغة العربية، دار الكتاب العلمية، بيروت، (د.ت) ، ص 02.

و منها أيضا الروى بمعنى الساقي و الرواء، رواء القوم و كان رواي الحديث (و ربما يكون هذا الحديث شعرا) روى أو رواء يشيع ظمأ المستعين له إلا الحديث أو الأخبار وتشير هنا إلى التقائنا في هذا الربط مع عبد المالك مرتاض إذ يقول: «فالارتواء إذن يقع من مادتين إثنين نافعتين تكون حاجة الجسم و الروح معا إليها شديدة، و إنما لاحظ العربي الأول العلاقة بين الماء و الشعر لأنه صحراؤه كأن أعزّ شيء فيها هو الماء ثم الشعر»[75].

يدل كل هذا ما أهميته الراوي و فائدته الكبرى للمجتمع و منزلته فيه في عصر لم تكن الكتابة (و لا القراءة) منتشرة فيه على نطاق واسع، لذا كانت الرواية أداة مهمة من أدوات نشر المعلومة وضع الوعي في العالم العربي.

و يمكن أن نشير إلى وجه آخر لسلطة الرواية فهو لا يحتمل الأخبار فقط. بل قد يؤلف منها ما شاء متى شاء إذ عرضت له حاجة لذلك مع ما قد يترتب على هذا التأليف في المستويين العام و الخاص ، و ما مثال خلف الأحمر و حماد الرواية[76].

منّا ببعيد بمعنى أن المرويات ليست كلها صحيحة فقد يكون منها الموضوع و لعلّ هذا ما دعا الجاحظ إلى أن ينصح محمد بن عبد المالك الزيات في "رسالة الجد و الهزل" بألا "يتعرض لعداوة عقلاء الرّواة، و لضغينة حفاظ المثالب..."[77] و هو أيضا قيل: الرواية أحد الشاتمين[78].

إذ ينشر الحديث أو ينقله نقلا خاطئا أو سيئا ، فرواية السوء، إذن هو من يتعشف في الرواية، يتزيد في الأحاديث و يحررها أو يصنع ما شاء منها الحكي، حكى يحكي الحديث، أي نقله عن فلان «حكيت فلانا و حاكيته، فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله سواء لم أجاوزه، و حكيت عنه الحديث حكاية ... و حكيت عنه الكلام حكاية»[79] فالحكاية إذن

---

[75]–عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، عالم المعرفة، الكويت 1988، ص 24.

[76]–و هما من أشهر رواة العرب للشعر و قد كان لهم باع في نسبة الشعر العربي القديم إلى أصحابه و غير أصحابه فكان لهما الفضل في نقل الشعر العربي عن طريق الرواية حتى أن كل واحد منهما كان يعرف بالرواية على الرغم من انتحالهما لكثير من الشعر العربي فهم أصحاب فضل في نقله و المحافظة عليه .

[77]–أبو عثمان بن بحر الجاحظ –رسائل الجاحظ–، ج2، (تق عبد السلام محمد هارون)، مكتبة الخانجي ، القاهرة والمثند بغداد، 1965، ص ص 236.

[78]–هند حسين طه: –الشعراء و نقد الشعر– الجامعة المتنصرية، بغداد ، 1986، ص 21.

[79]–ابن منظور: لسان العرب، ص 195.

هي حسب اللسان نقل الحديث و تقليده أي محاكاته ، لكن عن مصدر ومثال سابق، و نقله كما دون تجاوزه، أي دون زيادة فيه أو نقصان أي بأمانه، و الحديث في هذا السياق هو الحدث الواقع بطبيعة الحال(أو الذي يفترض وقوعه)احتفظ المعنى الجاري بالنقل و أغفل المصدر أو سكت عنه على اعتبار أن لكل حديث مصدر ، كما سكت عن البعد الأخلاقي الذي تمثله الأمانة، اعتمادا –ربما– على الوازع الديني عند الناقل أو الحاكي من جهة أو عدم الاكتراث بالصحة من عدمها من جهة أخرى ، و لعل هذا كان سببا من أسباب استناد الحديث و الأخبار إلى أصحابها في فترة من فترات التاريخ العربي و كان الراوي إضافة إلى ما يبتغيه من تأثير على مستمعيه و متلقي حديثة، يتصل بهذا من مسؤولية ما قد يكون بالحديث أو الخبر من وضع أو انتحال.

الإخبار: تدور معظم مشتقات الخبر حول العلم بالشيء[80] و منه فالإخبار هو الإعلام أو الإنباء أو توصيل الحديث و منه فقد تعددت معاني الخبر و استعمالاته و منها الوقائع[81] القول المروي و هي إضافة إلى غيرها من الأنواع السردية الأخرى مصدر تلذّذ عند ناقلها و متلقيها .

إن كل المصطلحات تترادف أو تتداخل[82] في دلالتها على النقل لأن نقل الأحاديث و القصص والأخبار داخل في مفهوم كل منها ولا تتفاوت فيما بينها إلا من حيث اختصاص كل منها بجانب معنى قد لا توجد في الآخر، أو من حيث صفات النقل من جهة و من تواتر استعمالها ودورانها على الألسنة من جهة أخرى، لذا نرى أن مصطلح السرد هو الغالب نوعا ما في الأدبيات على غيره من المصطلحات الأخرى ، كما غلب مصطلح الرواية في القديم.

و عموما فإن القص أو القصص و الرواية و السرد و الحكي و الأخبار كلها مصطلحات تفيد في مجملها نقل الحديث و أخبار الآخرين به و استظهاره و تبينه وتوضيحه وما إلى ذلك مما يوسع دائرة انتشاره و يجعله معلوما و شائعا و معروفا، أي يحرره، و يخرج به من احتكار شخص واحد، أو جهة ما، لما يجعل الآخرين شركاء فيه،

---

[80]–ابن منظور: لسان العرب، ص 197.

[81]–محمد القاضي : الجبر في الأدب العربي–دراسة في السردية العربية– ، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998، ص 80.

[82]–أبو حامد محمد بن محمد الغزالي: المقصد الأسني في شرح أسماء الله الحسنى ، للطباعة و النشر ، ليماسول ، قبرص 1989، ص 28.

تتفق هذه المصطلحات في أداء المعنى إنما تختلف في أن كلا منها يستقل بجزئية منه لا نجدها غي غيره، ممارسة النقل و الإخبار و الإنباء و ما إليها مما ذكرناه، هي مصدر السلطة التي تعطيها لممارسها على سامعيه و مثل في حديثه، تتحدد تبعا لقدراته ومهاراته في استثمار ما يختزنه في ذاكرته.

السرد: و قد وردت هذه اللفظة في القرآن الكريم، قال تعالى في الآيتين 10 و11 من سورة سبا، و مما قاله القرطبي في تفسير لعبارة "و قدر في السرد": السرد نسج حلق السرود... و يقال سرد الحديث و الصوم، فالسرد فيهما أن يجيء فيها ولاء في نسق واحد ومنه سرد الحديث، نفهم من هذا أن السرد هو الربط المتقن بين أجزاء الشيء و في لسان العرب دائما نقرأ أن السرد في اللغة «هو تقدمه شيء إلى شيء، تأتي به متسقا بعضه في اثر بعض متتابعا و فلان يسرد الحديث إذا كان جيد السياق له، و سرد له تابعه...»[83].

السرد \إذن هو راوية الحديث متتابع الأجزاء يشد كل منها الآخر شد في ترابط و تتناسق رواية حسنة أي سوق الحديث سوقا حسنا، وهو شرك السرد الجيد الذي يؤمن فهم السامع له و إدراكهن و بهذا لا يشتد الحديث بعضه بعضا فقط، بل يشد انتبه سامعه و متلقيه أيضا.

الملاحظ أن التعريف يركز ضمنا على الخطاب السردي و كيفية عرض المسرود و نيابة أكثر مما يركز على مادته، أي أن المهم هنا هو الصناعة السردية بشروطها و أدواتهـــا، المبنى أكثر مما هو المسرود في حد ذاته، يعني هذا أن دواعي الإعجاب و الإشارة فـــي المسرود لا تعمل عملها في المتلقي حتى يتوفر لها سارد ما هو أو قـــاص جيـــد يـــستغل طاقاتها استغلالا حسنا بترتيبها و تنظيمها بما يكفل تأثيرهما و شدها الانتباه.

و من ثمة يكون الشكل هنا، و حسب هذا المفهوم، هو المؤثر الانفعالي في المتلقي إذا كان التأثير جماليا استطباقيا.

و الواقع أنّ هذا الجانب الصناعي (إن صحّ التعبير) في السرد هو الكفيل بإتقان الحبكات (ج حبكة) و الصياغة الحسنة لعلاقة الإنسان(القاص بالموجودات الأخـــرى، و محاكـــاة العالم و إعادة إنتاجه أي محاولة فهمه و قراءة الوجود و غاية هذا الوجود هو الفهم الذي كيفته الشرائع و المعتقدات منذ القديم.

---

[83]–محمد القاض الخبر في الأدب العربي –دراسة في السيرة العربية، ص 82.

جل الحلق والمسامير في نسجك الدرع بأقدار متناسبة، فلا تجعل المسمار حقيقا لئلا ينكسر، و لا يشد بعض الحلق ببعض، و لا تجعله غليظا غلظا زائدا فيفصم الحلقة.

و قال ابن كثير« قال علي ابن أبي طلحة عن ابن عباس: السرد حلق الحديد و قال بعضهم : يقال درع مسرودة إذا كانت مسمورة الحلق و استشهد بقول الشاعر:

و عليهما مسرودتان قضاهما داود أو صنع السوابغ تبع»[84].

و عليه يمكننا القول بأن السرد يشمل مفهوم التتابع و «الموالاة في العرض (السردية) من وجهة، و المحافظة على مبدأ التقنية المرتبط بالتجويد و الفنية من جهة أخرى»[85].

و قد نظرت الشعرية إلى السرد و ما يتعلق به من مسائل فنية ، على أسس تتعدى الأبعاد اللغوية و المعجمية، فتجاوزه إلى المستوى التقني الذي ينزل بالسرد في مقام التبسيغية التي تشدها الحادثة.

إن تناول هيجل النص السردي يوصفه ببنية سردية إفضائية تسمح لنا باستكناه و سير أغواره، و بخاصة في معطاه البتائي، أو في التجليات الباطنية التي لا يقذف بها النص المجرد ملامسته ، و إنما تتكشف بفعل إجهاد ذهنية القارئ الموصولة بالإحساسات الجمالية الفطرية المرهفة للبحث عن الخبايا السردية في معطاها الشاعري. و يقول مصطفى صادق الرافعي حين نظر إلى السرد على أنه«متابعة الكلام على الولاء والاستعمال به، و قد يراد به أيضا ، جودة السياق الحديث و كأنه بين الأضداد»[86].

فهذه النظرة التراثية تتماشى –في مجملها– مع ما أقرته المعاجم العربية فالسرد لا يخرج عن كونه مظهرا تعبيريا، بفعل الكلمة ، و يسخر الجملة، من أجل تواصل تبب... على صعيد الشفهية و الكتابية و نلمس مظهر الخروج عن المألوف في تعريف إسماعيل عز الدين الذي اعتبر أن السرد « نقل الحادثة من صورتها الواقعة إلى صورة لغوية»[87].فقد نظر إلى السرد نظرة لغوية تخيلة مباشرة على اللفظية من(أسماء ، أفعال و حروف)

و السؤال المجبر فعلا و الذي يستوجب منا التشبع و التقصي و الذي سنحاول الإجابة عنه من خلال هذا البحث هو كيف تصدر تلك الألفاظ المعجمية أو المادة اللغوية أجسادا

---

[84]–ابن كثير عماد الدين أبو الفداء الدمشقي : تفسير القرآن العظيم ، ج2، دار المعرفة، بيروت ، لبنان، 1972.

[85]–شارف مزاري: مستويات السرد الاعجازي في القصة القرآنية (د.ت)، ص 15.

[86]–مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، ج2، ط2، دار الكتاب العربي ، بيروت، 1974، 297.

[87]–عز الدين اسماعيل: الأدب و فنونه، ط6، دار الفكر العربي، ص 187.

تسكنها أرواح شعرية تبث فيها الحياة و الإحساس و تجعلها تتحرك و تسبح و تطير في فضاء النص الروائي المتفاعل؟

فالمعطى الجمالي الفني للتركيب اللغوي و المسار السياقي و التأثير المقاسي على اللغة هو الذي يترك في أذهاننا جزئيات الواقعة و لكن السرد الفني لا يكتفي عادة بالأفعال كما يحدث في كتابة التاريخ بل نلاحظ دائما أن السرد الفني يستخدم العنصر النفسي الذي يصور به هذه الأفعال و هذا من شأنه أن يكسب السرد حيوية[88].

أما الدكتور عبد الملك مرتاض فيعرف السرد بقوله هو «التتابع الماضي على وتيرة واحدة»[89] فهذا التعريف يبرز أهم الخصائص السردية و هي الموالاة و الاسترسالية فالشخصية في النص الروائي لم تعد تظهر بوضوح سواء بتداخلها مع السارد أم من خلال تعقيدها هي نفسها إذ أصبحت مجرد أداة فنية يبدعها المؤلف لوظيفة هو مشرئب إلى رسمها فهي إذن شخصية ألسنية قبل كل شيء بحيث لا توجد خارج الألفاظ بأي وجه إذ لا تعدو أن تكون كائنا من ورق[90] و لكن و على الرغم من ذلك فهي توسيء إلى شخصيات حقيقية موجودة في الحياة و تسعى إلى انتقادها أو إظهارها أو التحدث بدلا عنها.

و لهذه الأبعاد التي أصبحت تأخذها الشخصية تعقدت و أصبح النظر إليها يتطلب جهودا في مجال النثر الأدبي، و تستدعي تفعيل أدوات إجرائية تفكك تلك التشاكلات التي أصبح عليها حال الشخصية .

و في هذا السياق يشير الدكتور عبد الملك مرتاض بقوله «الشخصية في هذا العالم الذي يتمحور حوله كل الوظائف و الهواجس و العواطف و الميول فهي مصدر إفراز الشر في السلوك الدرامي داخل عمل وضحى ما فهي –بهذا المفهوم– فعل أو حدث و هي في الوقت ذاته تتعرض لإفراز هذا الشر أو ذلك الخير و هي وظيفة أو موضوع ثم إنها التي تسرد لغيرها أو يقع عليها سرد غيرها و هي –بهذا المفهوم– أداة وصف»[91].

---

[88]–نفسه، ص 187.

[89]–عبد الملك مرتاض : ألف ليلة و ليلة دراسة سيميائية تفكيكية ، لحكاية جمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، 1993، ص 83.

[90]–عبد الملك مرتاض : القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1990 ، ص 68.

[91]– عبد المالك مرتاض : ألف ليلة و ليله دراسة سيميائية تفكيكية ، ص 83.

إننا حيث نتحدث عن السرد بمعزل عن الشخصية يكون بمعنى التتابع و الموالاة، أما حين نتحدث عنه في تداخل مع الشخصية فإنه يكون بمعنى التعدية و التجاوز و يعتدي مركب، لأنه يحمل معنى في نفسه و معنى آخر مع الشخصية التي يحركها هو، و إن كان السرد في مفهوم كثير من الذهنيات المثقفة لدينا هو ما خالف الحوار في عمل قصصي ما و هي النظرة لا تتوافق مع السرد الروائي الفني الذي ينهض في أكثره على الحوار بنوعيه.

3-الرّواد:

إن اختلاف المشتغلين بالسرديات حول المفاهيم و المصطلحات التي يستعملونها جعل مصطلح السرد يلتصق بعدة مفاهيم، فل يتجه في اتجاه معين و محدد، و هذا ما أدى إلى ظهور اتجاهات و مناهج متعددة في دراسة السرد ، حيث أن لكل منهج مبادئه وآرائه و اتجاهات محددة يسير وفقها، حيث أن كل منهج يحاول تطبيق مبادئه على السرد وأفكاره و أحكامه ، فاختلفت المناهج و اتجاهات الدراسة للسرد باختلاف الباحثين ، حيث أن كل منهج يحاول أن يرسى بفكرة إلى الأمام، فكل فريق يحاول أن يثبت وجوده ويعرض أفكاره.

و لهذا نجد بأن المشتغلين بالدراسات السردية المعاصرة قد انقسموا إلى فرق واتجاهات ففريق انصب اهتمامه على الخطاب كما هو الحال مع الباحثين و أصحاب الاتجاهات البلاغية و الأسلوبية، و فريق آخر اهتم بالتركيب السردي، و فريق ثالث اهتم بالجانب الدلالي[92].

أولا- الاتجاه الخطابي في دراسة السرد .

هذا الاتجاه ينظر إلى السرد بوصفه خطابا "أي أنه يتعلق القول في الرواية و ليس مجرد ألفاظ ملقاة على صفحات الرواية"[93].و هذا الاتجاه ينقسم إلا اتجاهين هما : الاتجاه الأسلوبي و الاتجاه البلاغي.

1-الاتجاه الأسلوبي:

نجد بأن "ياختين" هو المنظّر لهذا الاتجاه، حيث تعتبر أعماله في هذا المجال ومنهجية في تحليل النصوص في النقطة التي انطلق منها الكثير من الدارسين و الباحثين

---

[92]-عبد الرحيم الكردي: السرد و منهاج النقد الأدبي ، مكتبة الأدب 42 ، ميدان القاهرة ، القاهرة، 2004، ص 97.

[93]-عبد الرحيم الكردي: السرد و مناهج النقد الأدبي، مكتبة الأدب 42 ميدان ، القاهرة ، 2005، ص 106.

و المهتمين بالسرديات فأصحاب هذا الاتجاه يسعون إلى تطبيق المناهج اللغوية على السرديات[94]،أي محاولة تطبيق العلوم اللغوية على النصوص السردية و ذلك يخلق جسر تواصل بين علم اللغة و السرديات و تقريب مجال اللغة من مجال السرديات و ذلك لأهمية اللغة و دورها داخل النّصوص.

فنجد "باحثين" يرى أن مكانة اللغة الأساسية في تنظير الرواية ، حيث تطورت الدّراسات الأسلوبية التي تهتم بالسّرد قد تطورت من بعد "باختين"[95]، فقد تجاوزت ذلك المفهوم و النظرة التقليدية للغة حيث أصبحت تنظر إلى اللغة على أنها مجموعة من العناصر و هذه العناصر تترابط فيما بينها و تؤدي وظائف.

"فقد تخلت العلوم اللغوية عن تلك النظرة التقليدية للغة و أخذت تنظر إلى اللغة نظرة اجتماعية أي برصفها بمجموعة من الرموز الاجتماعية التي تعتمد على عدد من الوظائف"[96].

2-الاتجاه البلاغي:

لقد بدأ الاهتمام بهذا الاتجاه مع بداية هذا القرن على يدي "هنؤي جيمس" حيث سعى "هنري جيمس" من خلال هذا الاتجاه إلى التخلص من سلطة الراوي الذي يسوق الحكاية من وجهة نظر واحدة ، و يكون على علم بجميع الأحداث و الشخصيات واتجاهاتها و أهدافها، فالشخصيات من هذا المنظور هي التي تعبر عن ما يختلج في نفسها من مشاعر و ما يدور في فكرها من أفكار.

و قد اهتم "بيرسي لويو بك" بهذه الفكرة و طورها في كتابها (The craft of fiction) و رأى أن هناك طريقتين في السّرد، الطريقة الأولى ينصت القارئ إلى الحاكي، أما الطريقة الثانية تتحقق في القصص الحديثة و يولى وجهه اتجاه القصة ويشاهدها لأن الراوي الحديث يتيح للقارئ أن يرقي حركتها و أفعالها [97]. و معنى هذا أن الطريقة الأولى يستمع القارئ إلى ما يسرده الحاكي له، حيث يكون في تواصل معه أي أن اهتمام القارئ ينصب على ما يقوله السّارد أما الطريقة الثانية فيتحول القارئ إلى

---

[94]-عبد الرحيم الكردي: السرد و مناهج النقد الأدبي، ص 98.

[95]-نفسه: ، ص 100.

[96]-نفسه : ص 101

[97]-عبد الرحيم الكردي: السرد و مناهج النقد الأدبي ، ص 103.

مشارك في النص و ذلك بفضل التأويلات، فينتج نصّا جديدا و بذلك يصبح مؤلف ثان كونه ساهم في إعادة كتابة النص من جديد و عليه فإن التقنيات السّردية من وجهة النظر البلاغية هي أساس العمل الفني لأن المؤلف لا يمكنه أن يتجنب البلاغة يمكنه فقط أن يختار نوع البلاغة لكنه ليس حرا في أن يؤثر في القارئ[98].

أي أن وظيفة المؤلف كتابة النّص و انتظار ما ستفرز عنه تأويلات القارئ وردود أفعاله.

ثانيا-الاتجاه التركيبي.

يعتبر هذا الاتجاه من أكبر الاتجاهات المعاصرة في دراسة السّرد و أكثرها انتشارا و نجد بأن أصحاب هذا الاتجاه يتخذون من تركيب السّرد مدخلا و غاية في وقت واحد[99].

و ينقسم هذا الاتجاه إلى:

1-البحث عن صرف السّرد و نحوه.

إن الغرض من هذا الاتجاه البحث عن الصّيغ و القوانين الموجودة داخل النص و هي قوانين ثابتة.

و رائد هذا الاتجاه هو الباحث الروسي "فلادمير بروب" في بحثه الشهير "مورفولوجيا الحكاية الخرافية" الذي فتح طريق جديدا للدّراسات السردية ، فنجد أن الكثير من الدّارسين اعتبروا نظرية بروب المحضن الأساسي لأبحاثهم فراحوا يطبقون نظريته على النصوص السردية التي يسردونها و ذلك بدراسة التراكيب السردية، حيث قاموا بالبحث عن العناصر و القوانين الثابتة في النص ووظائفها ، على اعتبار أن النص يخضع لجملة من القوانين و الضوابط.

2-البحث عن البنية الأدبية للسرد.

نشاهد الاتجاه على أيدي الشكلانيين الروس، و ذلك على يدي شلوف سكي وجاكوبسون .

و قد اعتمد الشكلانيون الروس على فكرة أدبية الأدب ، حيث يعبر جاكبسون عن الفكرة بقوله : "إن موضوع العلم الأدبي بيس هو الأدب و إنما الأدبية littérature أي ما

---

[98]-نفسه : ص 104 .

[99]-عبد الرحيم الكردي: السرد و مناهج النقد الأدبي ، ص 105.

يجعل من عمل ما عملا أدبيا" أي أنّ الذي يهم ليس الأدب في حد ذاته بل أدبية الأدب أي أن الذي يهمنا هو ما يجعل من النص عملا أدبيا.

ثالثا-الاتجاه الدّلالي:

ينص اهتمام أصحاب هذا الاتجاه علا دلاله النص، حيث اتخذوا من الدلالة منهاجا و منطلقا في تحليل النصوص السردية.

و هذا الاتجاه الدّلالي ينقسم إلى أربعة اتجاهات فرعية ، بدأت بنظرية الأغراض ، ثم الاتجاه السيميولوجي في تحليل السرد، فنظرية القارئ ثم الاتجاه التفكيكي و كلها اتجاهات تصب في اتجاه واحد هو الاتجاه الدّلالي[100]، أي أن هذه الاتجاهات الأربعة على اختلاف تحليلها للنّصوص السردية و نظرتها إليها إلا أنها كلها تدخل في باب واحد و هو الدّلالة.أي البحث عن دلالة النص، أي البحث عن المعنى الثابت و الموجود داخل النص، "و يتم ذلك من خلال الكشف عن نماذج الجمل و تركيبها حسب تركيب معانيها" أي الكشف عن العناصر الداخلية للنص من أجل الوصول إلى المعنى الثابت و ذلك بالبحث عن تراكيب الكلمات و الجمل.

4-السّرد و الفنون الأخرى:

أ-السّرد و القص:

نجد بأنّ هنالك خلطا في الاستخدام بين الرواية و التاريخ[101]، حيث نجد بعض الدّارسين قاموا بالجمع بين الرواية و التاريخ، إذ أنّ وظيفة المؤرخ عرض الأحداث التي وقعت في تسلسل بحيث يقوم بصياغة الأحداث و عرضها كما وقعت في الحقيقة بعيدا عن الخيال ، أما وظيفة الرّوائي عرض أحداث ليس بالضرورة أنها وقعت في الحقيقة بل بإمكانه استعمال خياله بالزيادة أو النقصان أو التغيير و عليه فإن هنالك فرق و اختلاف بين المؤرخ و الروائي، فالمؤرخ يستحضر أفعالا و أقوالا تحتمل الحقيقة، و تحكي على أنها حدثت بالفعل ، أما الروائي فيعمل كما يقول "أوشن وارين" و "رينيه و يلك" في كتابهما صناعة تاريخ تخييلي، فالذي يفصل بين المفهومين هو الخيال.

---

[100]-عبد الرحيم الكردي: السرد و مناهج النقد الأدبي ، ص 117.

[101]-عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة (الوجل الذي فقد طلّه)-نموذجا- مكتبة الأدب، 42 ميدان القاهرة، 2004، ص 99.

و إذا بحثنا عن كلمة السّرد في التراث العربي نجدها تدور حول معاني الاتساق والتتابع، و الموالاة، و النسج و السبك ، يقال فلان يسرد الحديث سردا، إذا تابعه و تابع بين كلماته دون وقوف، و على الرغم من أنّ كلمة "السرد" تتعلق في بعض استعمالاتها القديمة بفن القول ، لتدل على سبك الحديث و تزيقه، فإن القرآن الكريم لم يستخدم كلمة السرد في الدلالة على حكاية أخبار الماضي الصحيحة أو المكذوبة، إذ أطلق على الأولى "القص" و على الثانية "الأساطير، و نجد بأن العلماء ، فسروا كلمة "القص" و ما اشتق منها في القرآن الكريم بالأخبار و تتبع الأثر و تلمس الحقائق[102].

و عليه فإن الاستعمال التراثي لمصطلحي "القص" و "السرد" يحدد مجال القص في الإخبار عن الوقائع التاريخية، و يحدد مجال السرد في المهارة البشرية في تزويق الكلام[103].

و عليه فإن مصطلح "القص" يختلف عن مصطلح "السرد" و ذلك أن القص يستعمل في نقل الأحداث الحقيقية و الوقائع التاريخية كما حدثت في الواقع دون تغيير أو تزييف، أما "السرد" فلا يشترط أن تكون الأحداث واقعية بل هناك الحرية في التعبير و استعمال الخيال.

ب-السرد و الخطاب و النّص.

هنالك الكثير من النّقاد و الدارسين لا يقيمون حدود فاصلة بين هذه المصطلحات، و يرون أنه لا فرق بين السّرد و الخطاب على اعتبار أنها تشترك فيما بينهما في طريقة التعبير أي في اللغة أو بعبارة أخرى المستوى اللغوي، فمثلا "تودوروف" لا يقيم حدود قاطعة بين مفهومي السرد و الخطاب لأن العمل الأدبي في رأيه يحتوي شقين هما: الحكاية (Histoire) و السرد (Narration) و يرى أن الحكاية تختص بالأحداث المتحركة في الزمان، أما السرد فيشمل طرق تشكيل الحكاية[104].

و عليه فإنه يرى أن الحكاية تختص بالأحداث أما السرد فيختص بكيفية عرض هذه الأحداث أي أن الحكاية تختص بالمضمون أما السرد فيختص بكيفية عرض هذا المضمون أي بالطريقة و القالب الذي وضع فيه المضمون.

---

[102]-نفسه: ص 100

[103]-عبد الرحيم الكردي: السرد و مناهج النقد الأدبي ، ص 101.

[104]-نفسه ، ص 102.

و المفهوم الذي يقدمه "تودوروف" عن السرد يختلف عن مفهوم الخطاب عند "لوفيف" وعند كثير من الباحثين ف"لوفيف" يرى بأن الخطاب "قول يستحضر إلى الذّهن عالما مأخوذا على محمل حقيقي في بعديه المادي و المعنوي و يقع في زمان و مكان محددين، و يقدّم في أغلب الأحيان معكوسا من خلال منظور شخصية أو أكثر، بالإضافة إلى منظور الراوي اختلاف عن الشعر"[105].

فالخطاب عنده يرتبط بالقول و يتضمن زمان و مكان و شخصيات و أحداث.

و هكذا نجد الكثير من النقاد و الدارسين لا يفصلون بين الخطاب و السرد فتعريفهم للسرد لا تختلف عن تعريفهم للخطاب ذلك أن كل منهما يرتبط بالمستوى اللغوي للرواية.

و عليه فإن مصطلحا "السرد" و "الخطاب" هما وسيلتا الخطاب في الرواية، فالكاتب يجعل أحداث الرواية و أوصاف الناس فيها و هيئاتهم و أفكارهم و أحاديثهم موصوفة من خلال لغة السارد أو من خلال الراوي بحيث لا تتاح الفرصة لأي شخصية من الشخصيات كي تعبر عن نفسها عن طريق القول أو الفعل، و قد يجعل الكاتب أحداث الرواية معروضة من خلال الشخصيات ، و لا يتحقق ذلك تحققا كاملا إلا في المسرحيات و في الرواية يظهر في الأسلوب الحر المباشر، فالسرد إذن خطاب يرتبط بسارد، و أما العرض فهو خطاب لا يرتبط به[106].

أي أن السارد بلغته يقوم بعرض الأحداث و أحوال الشخصيات فيعبّر عما يختلج بداخلها من مشاعر و أحاسيس و أفكار و آمال و تطلعات، أي أنه يعبر بلسانه عن أحوالها فهو الذي يتولى نقل ما تعيشه و تعانيه الشخصية، و لكنه في بعض الأحيان تتاح للشخصية الحديث عن نفسها و يظهر هذا في الرواية في الأسلوب الحر المباشر.

أشكال السرد.

أ/-القصة:

لا شك أننا نعرف أنّ القص بوصفه فعالية إخبارية فنّ عرفه الإنسان منذ القديم، و مع ذلك فربما من الطريف أن نعرف أنّ القصة بالمفهوم الفني المعاصر هي أكثر الفنون النثرية حداثة من حيث الزمن، فقد ترسخت أصولها في القرن التاسع عشر فقط سنحاول في

---

[105]-سيرا أحمد قاسم: بناء الرواية ، ط1، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص 21.

[106]-عبد الرحيم الكردي : السرد في الرواية المعاصرة ، ص 106.

ضوء معرفتنا العامة ، أن تصل إلى مقارنة لمفهوم القصة، و من أجل ذلك من المقيد أن نستعرض بعض المحاولات لتعريف القصة.

-هي حكاية تروي نثرا وجها من وجوه الحركة و النشاط في حياة الإنسان.

-حكاية متسلسل أحداثها في تتابع و إطراد، و هذا التتابع[107] يعني تطورا لأحداث يتضمنها الزمن، أو هي:

-عبارة عن سرد أحداث مرتبة في تتابع زمني مع وجود الحبكة ، أي سلسلة الحوادث التي يجري فيها التأكيد على الأسباب و النتائج .

إن هذه التعريفات تحتوي على مفردات أساسية تساعدنا على صياغة مقاربة أدق وأشمل .

و هذه المقاربة نجدها في التعريف التالي:

-القصة سرد، نثري، خيالي، و لكنه في العادة مقبلو عقليا، يجسد تغييرات في علائق بشرية، و المؤلف يستمد مادته من تجربته في الحياة و من ملاحظته لها، غير أنه ينتخب هذه المادة و يصوغها على وقف مقاصده التي تتضمن التسلية و كشف التجربة البشرية

إن المتأمل في هذا التعريف يؤدي إلى بعض الملاحظات و الاستنتاجات التي تساعد على زيادة توضيح مفهوم القصة، انطلاقا من التعريف السابق، و ابرز هذه الملاحظات.

قلنا إن «القصة سرد نثري خيالي و لكنه في العادة مقبول عقليا» فما معنى مقبول عقليا؟

أتوقع أن نجيب أن هذا السرد يوهم بالواقع أي يلتقي في روع المتلقي أنه ممكن الوقوع.

فلو قرأنا قصة ما فهل مغزى هذه القصة ، أو بإمكان وقوعها منحصر فقط في شخوص هذه القصة أم يمكن أن يصحّ على مجموعة من الناس؟ .

فإذا كان يصحّ على مجموعة أكبر، فهذا يعني أنّ القصص تمثيلي ، لأنه ينتج تجربة شبيهة بتجربة الحياة.

إن القصص يعرفنا على جوانب خفية من الحياة أو النفس البشرية أو يعمق معرفتنا بهذا الجانب أو ذاك ، إذا من خلال قراءة القصص نستطيع التعرفّ على حياة أخرى في سرعة و وضوح ، و هذا يعني أن القصة تعلم و تهذب.

---

[107]-حسين محمود إبراهيم أبو هشهش ، صالح أبو أصبع : فنون النثر العربي الحديث، ج1، ط1، الشركة العربية المتحدة، للتسويق و التوريدات، القاهرة، 2013، ص 9-10.

فالقصة أيضا تمتع إلى جانب أنها تعلم، فهي تبين لدى المتلقي متعة عقلية و نفسية تـــنجم عن استقبال القصة جماليا و قد يكون هذا الامتناع كامنا في التشويق، أي إشارة الفـــضول ثم إشباعه، أو في الاطلاع على المصائر البشرية التي تصورها القصة.

ب-القصة القصيرة:

بعد أن تحدثنا عن فن القص بشكل عام ، و لم تخصص الحديث عن الأنواع الأدبية التـــي تنتمي إلى هذا الفن كالرواية (Novel) أو القـــصة القـــصيرة الطويلـــة (Novella)، أو القصة القصيرة (Short story)، أو القصة القصيرة جدا (Sketch) .

و في هذا المجال سنركز حديثنا على القصة القصيرة Short story لأنها مدار اهتمامنا، و تنطلق إلى هذا من خلال مقارنتنا ببعض الأنواع الأدبية الأخرى إلا تعميق فهمنـــا لهـــا والتعرف على بعض الأشكال الأدبية التي تجارها[108].

لو قمنا على سبيل المثال، يتناول رواية طويلة بما تحتويه من أحداث متشعبة و شـــخوص كثيرين ، و تفصيلات متعددة ، و امتداد في الزمان و المكان ثم قمنا بتلخيص كل ذلك في صفات ، فإننا بدون تردّد سنحصل على رواية ملخصة و ليس على قصة قصيرة.

ثم إنّ بعض الكتاب حاول تحديد حجم القصة القصيرة التي تستغرقه قراءتها فمـــنهم مـــن قال: إنها القصة التي ينتهي المرء من قراءتها في مدة تتراوح بين ربع ساعة و نـــصف ساعة.

و آخرون قالوا: إنها القصّة التي تستغرق قراءتها نصف ساعة إلى ســـاعتين ، إنّ هـــذه المقاييس أولا غير موضوعة.

لأن الناس، يختلفون في سرعة القراءة، أو بطئها، و هي فضفاضة جدا، فالفرق واسع بين نصف ساعة و ساعتين و قد تتنبه الدارسون آخرون إلى ذالك فحاولوا وضع مقاييس أكثر موضوعية لا يتعلق بالقارئ و سرعته في القراءة أو بطئه بل بعدد مفردات القصة نفسها، فقالو: إن القصة القصيرة هي القصة التي لا يقل عدد مفرداتها عن خمس مئة و لا يزيـــد على عشرة آلاف مفردة .

أنه لمن الصعوبة بمكان أن نجد للقصة القصيرة تعريف مانعا جامعا لأن أشكالها وأساليبها متعددة جدا، و هي في تطور مستمر لا يتوقف... و مع ذلك سنحاول مقارنـــة تعريـــف للقصة القصيرة.

---

[108]- حسني محمود ، إبراهيم أبو هشهش، صالح أبو أصبع : فنون النثر العربي الحديث، ص 10 ، 11، 12.

إن قصر الشريط اللغوي، و ما يمكن أن يتركه هذا القصر على الصياغة و على عالم القص هو ما يميز القصة القصيرة .

وهذا القصر نسبي، و ليس له أي تحديد إلى أنّه مهما طال فسوف يقف عند حد معين يفرضه جنس القصة القصيرة و طريقتها الخاصة في إقامة كيانها الفني فآلية نمو القصة مهما امتدت فلا بد لها أن تقف عند طول معتدل فالحجم ليس هو الحاسم في حد ذاته، إنما هو حاسم من حيث ما يفرضه على بنية القصة من شروط و هذا يؤدي إلى نتيجة منطقية مفادها :

أن ضيق الحيز اللغوي يحتم على القاص تقديم رؤيته و أحداثه و شخوصه بتكثيف وتركيز[109].

لا بد للقاص أن يختار شخصا واحدا أو عددا محدودا من الشخوص و حادثة مفردة ، أو جانبا محددا، من الحياة يركز عليه ضوءه و يقيم عليه معماره الفنّي.

و عليه فالقصة القصيرة هي:

نوع من السرد اللغوي يصور قطاعا من الحياة، و يقتصر على حادثة أو يضع حوادث يتألف منها موضوع مستقل بشخوصه و مقوماته و تصور موقفا تاما من حيث التحليل والمعالجة و الأثر الذي يتركه في المتلقي.

إن أول سمة نلاحظها في القصة القصيرة هي الوحدة و التركيز و المقصود بالوحدة هنا الوحدة في الحدث و الموقف.

أما التركيز فيعني الاقتصاد في الشخوص و الزمان و اللغة تقوم القصة بشكل أساسي على « وحدة الانطباع» أو «وحدة التأثير» و هذا معناه أن جميع عناصر القصة و أبرزها تعمل متآزرة بقصد إحداث الأثر الوجداني الذهني على المتلقي.

ج-الرواية :

لا بد أنّ الرواية نوع أدبي لا يكاد ينافسه أي نوع آخر هذا القرن، و أن أغلب الأسماء التي لها دوي في سماء الأدب هي أسماء روائيين من أمثال: تولستون، دوسيتو فسكي، جيمس جويس، مارسيل بروست، فوكنر، نجيب محفوظ، و غيرهم كثير.

و قد تطورت الرواية Novel (بالانجليزية) أو Roman (بالفرنسية والألمانية) عن قصص الرومانس Romance التي انتشرت في أوروبا في العصور الوسطى و كانت

---

[109]-حسني محمود إبراهيم أبو هشهش: صالح أبو أصبع : فنون النثر العربي الحديث، ص 13-14.

تدور حول الفرسان و علاقتهم الغرامية بأميرات القلاع، و مغامراتهم العجيبة، و كانت في العادة حاشدة بالخيال المجنح ، و المصادفات الغريبة ، و الحوادث الخارقة، و لكنّها أصبحت بعد القرن الثامن عشر فنا أدبيا له أصوله و تقاليده ، يستقي مادته غالبا من مجتمع الطبقات الوسطى في المدن الأوروبية التي نشأت و تضخمت بعد الثورة الصناعية، و لذلك أطلق عليها النقاد اسم «ملحمة عصر البرجوازية» لأنها تحتل غي هذا العصر الدور الخطير الذي كانت تحتله الملحمة في العصور القديمة[110].

كما تتميز الرواية بحجمها الذي يزيد كثيرا على حجم القصة القصيرة ، إذ يجب أن لا تقل عند بعض النقاد عن ستين ألف مفردة و لا حدّ لطولها ، فقد تأتي في مئات الصفحات مثل رواية «الحرب و السلم» لتوستوي، أو «الثلاثية» لنجيب محفوظ أو «خماسية مدن الملح». لعبد الرحمان منيف.

و لكن، ليس الطول فقط هو ما يميز الرواية.

بل هناك خصائص في البنية الداخلية لكل من هذه الأنواع السردية تميزها عن غيرها.

فالرواية هي فن سردي نثري ينتمي إلى فن القص، تستخدم التقنيات الأسلوبية ، يمكن أن تستخدم الوصف أو الحوار ، أو المونولوج الداخلي، أو الاسترجاع كما يمكنها أن تأتي بضمير المتكلم أو الغالب، أو على شكل رسائل أو يوميات ...الخ .

فالرواية تلتقط قضايا الإنسان و مشاكله، وواقع الحياة و تخلق عالما خياليا و لكته يوهم بالواقع تستطيع الرواية أن تصور عالمها بطريقة أكثر شمولا و تفصيلا فالروائي يتمتع بعمق زماني مكاني يتيح له أن يتبع حوادثه و شخوصه و هي تتطور ببطئ، ويسمح له أن يوقف القارئ على عالمها الداخلية و الخارجية و على ارتباطاتها المختلفة وعلاقاتها المركبة.

---

[110]– حسني محمود إبراهيم أبو هشهش: صالح أبو أصبع : فنون النثر العربي الحديث، ص 13–14.

المبحث الأول : بنية الشخصية :

تعتبر الشخصية العمود الفقري للعمل الروائي ، حيث أنّها عنصر هام من عناصر البنية السردية و الملاحظ على الشخصية أنها تجاوزت ذالك المفهوم القديم الـذي كـان يرسمها على أنها خارقة و تجاوز الواقع المعيش، فهي في حقيقة الأمر صورة منعكـسة للحياة و الواقع، و يحرص الرّوائي في إنتاجها على أن لا يتم تجريدها من الإنسانية[111] .

فقد تطورت الشخصية بتطور الرواية ، فلكل شخصية داخل العمل الروائي وظيفة تؤديها و هذه الوظائف تتلاحم و تتكامل من أجل بناء النص السردي و تـشكيله الفنـي، حيث أن كل عمل أدبي يتضمن شخصيات و كل شخصية تقوم بدورها في هذا العمل[112].

ولا يكون لأي شخصية مهما كان وضعها داخل النص معنى إلا بعلاقتها مع بقيـة الشخصيات الأخرى ، و منه فوجود شخصية "عالية بنت منصور" لا يكتمـل إلا بوجـود الروابي السبع «الربوة الخضراء، الربوة البيضاء، الربوة الزرقاء، الربوة الحمراء، الربوة السوداء ، و الربوة الخالية التي يسكنها من يسكنها....و الربوة العالية»[113].

و تنافس شيوخ هذه القبائل أو الروابي فيما بينهم للفوز بها و بقـصرها العجيـب «لكن هل يمكن لسبعة أن يتزوجوا واحدة... و هذه هي مشكلة هؤلاء الشيوخ الأشقاء ... فالمرأة واحدة و هم سبعة»[114].

و لو لا الطعام والدهماء و العامة و السوقة لما تمكن شيوخ هذه القبائل من إشغال نار الفتنة، و لو لا جرجريس لما أوجدت عالية بنت منصور «و قصر عالية بنت منصور الذي أخرجه جرجريس من باطن الأرض إلى هذا السّهل البراح كما طلبت إليه في إحدى لياليها...»[115]. و لما طمع أحد بالفوز بها و التنافس مع أقرانه عليها و ذلك لما تحمله من قيم جنالية و إنسانية نبيلة .

و أهم ما تميز به العمل الروائي هو الترابط بين وظائف الشخصيات فعالية بنـت منصور مركز الأحداث و محورها الأساس، و كل ينطلق منها و إليها يعود ، فهي ليست امرأة عادية تعيش واقعا بسيطا ، بل إنها المرأة النموذج.

---

[111]–بشير بوتجرة محمد: الشخصية في الرواية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1980، ص5.

[112]–نفسه ، ص6.

[113]–عبد الملك مرتاض: مرايا متشظية، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، 2000، ص 18.

[114]–نفسه، ص 100

[115]–نفسه، ص 28.

«أتقى من ذلك و أطهر...إذ لا هي امرأة حقيقية، و لا هي حيوان حقيقي و لا هي شيء من الأشياء، و لكنها كائن طاهر رفيع الشأن يجمع بين كل مواصفات الحياة»[116].

أما الأمر بالنسبة للشخصيات الأخرى فمهما كان الدور الذي أخذتــه و فــإن بــدا صغيرا أو غير مهم فإن العمل الفني لا يكتمل إلا بوجوده ، فعلى سبيل المثال"صبية عالية بنت منصور" لم يذكرها كثيرا في النّص أو يمكن القول أنها ذكرت مرّة واحدة فقــط، إلا أنه كان لها دورا مهما في تغيير مسار الحدث الروائي، إذ كانت السبب في طرد "شــيخ بني بيضان" من قصر "عالية بنت منصور"، حيث أنه في طريق عودته انقض ملك الجن بفضل العصا السحرية فزوجوه "دناتنا" ابنه الملك مكافئة له على فعله «و ملكنــا العــادل قرّر أن يزوجك كريمته الأميرة دناتنا»[117] كما نصبوه عليهم ملكا في كهف الظلمات الذي اجتمع فيه و لأول مرّة شيوخ الروابي السبع من أجل مناقشة أوضــاعهم و وضــع حــد لصراعاتهم و الخروج بنتيجة «و كان شيخ كل ربوة يتمثل كهف الظلمات علــى مقــدار ثقافته و طبيعة خياله في تصور الأشياء ، و لكني نسيت تفاصيل بقية التــصورات التــي كان الشيوخ الآخرون و يتصورون عليها كهف الظلمات الذي بــات الآن حقيقــة حيــث الشيوخ السبعة يجتمعون فيه استجابة لدعوة الشيخ الأغر، الأبر الأكبر»[118] وعليه فإن كل شخصية أدت وظيفتها داخل العمل الروائي، و كل شخصية مهما كانت مساحة دورها .

إلا أنه كان لها دور و وظيفة داخل النّص و ساهمت في تغيير الوضع، و تحريك الحدث و تطويره من أجل بناء معمار النّص و تشكيله الفني.

و قد اصطبغت شخصية "عالية بنت منصور" بصيغة شعبية انفعالية، هــي امــرأة جميلة تتمتع بجمال خارق، و فتان، تسكن قصرا بديعا، و لها مكانة اجتماعيــة مرموقــة، كانت بذلك الحافز و المحرّك، شأنها شأن الأبطال في السير الشعبية «ليس هناك بطل من أبطال السير الشعبية لا تقف وراء بطولته امرأة إما لتحقيقها و تؤكــد وجودهــا، و إمــا لتفاديها و تدمير قيمتها و أهميتها ، و للمرأة في السيرة الشعبية دور أساسي لا يقــل فــي خطورته عن بطولة الرجل ، بل إن هناك سير شعبية كاملة عقد لواء بطولتهــا للمــرأة، ولعب الرّجال فيها أدوار التابعين و المعاونين هي سيرة الأميرة ذات الهمة... و المــرأة

---

[116]–عبد الملك مرتاض: كرايا متشظية ، ص 68.

[117]–نفسه ، ص 184.

[118]–نفسه، ص 197.

في السيرة الشعبية لعبت أدوار عديدة و هامة في تكوين البطل ، و في رسم صـــراعه و في تحديد نهاية هذا الصراع»[119] حيث يتنافس عليها شيوخ الروابي أو القبائل السبع مـــن أجل الزواج منها و الاستحواذ على قصرها الخلاب فمن ظفر بعالية ظفر بالقصر و مـــن ظفر بالقصر ظفر بعالية إذ كلاهما وجهان لعملة واحـــدة و يؤكـــد ذلـــك قـــول إحـــدى الشخوص:

«... و أنت في الحقيقة لا ترد أن تهبك قصرها بمقدار أن تهبك نفسها، فتناولهـــا والقصر معا فتكون كمن ضرب عصفورين بحجر واحد القصر و المرأة أي شيء أجمل من ذلك على وجه الأرض»[120] و تعترض طريقهم في الوصول إليها عدة عوائق ليتمكن أحد شيوخ الروابي–شيخ بني بيضان– من تجاوزها و الوصول إلى "عالية بيت منصور"، و لا يمكن من الزواج منها لفشله في اجتياز الامتحان الذي وضعته له.

فحكاية "عالية بينت منصور" مع شيوخ الروابي قريبة جدا من الحكايات الشعبية ، حيث تكون المرأة في أغلب الحكايات الشعبية هي البطلة و تمتلك كل الـــصفات المميـــزة عن الآخرين كالجمال الخارق، و الصفات النبيلة و الطيبة و بطبيعة الحال يتنافس عليهـــا الرجال من أجل الفوز بها و الزواج منها و ذلك لما تتوفر عليه جمال المظهر و الخلق .

استعمل "عبد الملك مرتاض" شخصيات أسطورية لها علاقة بشخصيات الرواية من ذلك توظيفه للجان و العفريت جرجريس «و قيل إن عالية بنت منصور جاءت من جبـــل قاف، و قيل من أرض الأحقاف ، جاءت بقصورها التي حملها مردّة الجان تحت إشراف العفريب جرجريس الطيار»[121]. و شمهروش و شرشريس«اسمع يـــا شـــيكان الخيـــر... ياشرشريس الأغر»[122] بالإضافة إلى «دعيمص الرمـــل» و غيـــره مـــن الشخـــصيات الأسطورية، و هذا الغرض فني و جمالي لأنها تستطيع القيام بما يعجز الإنسان القيام بـــه وبالتالي فهي تعطي للنّص بعدا فنيا و جماليا و غرائبيا .

كما وظّف المؤلف بعض الأماكن الأسطورية التي عاشت فيها و تنقلـــت خلالهـــا الشخصية من ذلك جبل قاف «كان أثناء ذلك قصر بديع يقوم فـــي ضـــاحية مـــن أرض

---

[119]–فاروق خو رشيد : عالم الأدب الشعبي العجيب، دار الشروق، مصر، 1997، ص 27–28.

[120]–عبد الملك مرتاض: مرايا متشظية.ص68

[121]–عبد الملك مرتاض: مرايا متشظية ، ص 19.

[122]–نفسه، ص 240.

العجائب تسمى جبل قاف»[123]. و بلاد الواق واق، و عين وبار و هي عين من يشرب منها يخلد في الدنيا و لا يموت، و كهف الظلمات و بئر الجحيم و هي بئر عميقة ظليمة موجودة في بحر الظلمات تمتزج فيها النّار بالماء، و قصر عالية بنت منصور العجيب الخلاب حيث يوجد فيه عين الحياة التي يأتي ماؤها من جبل قاف...إنّ المؤلف لم يستعمل أماكن عادية واقعية في النص بل استعمل أماكن أسطورية غير موجودة في الحقيقة على الإطلاق و لا علاقة لها بالواقع و خلالها ينقلب الشخوص و قد أعطى استثمار أو توظيف الشخصيات الأسطورية بعدا جماليا و فنيا و تشويقيا و يؤكد "عبد الملك مرتاض" هذا بقوله في أحد كتبه «الشخصية الأسطورية هي غير الشخصية الفنية التي نعرفها في الأجناس على مقتضى الأصول لرسم ملامحها على الأقل ... و إنما لها أشكال مختلفة وملامح أطوار غامضة لا توصف و لا تعرف»[124].

إن استثمار الشخصيات و الأماكن الأسطورية داخل هذا العمل السردي أمدّه ببعد فني و جمالي و تشويقي.

إن هذا النّص السردي قد تناص مع كثير من النصوص التراثية القديمة و استفاد منها و استثمرها استثمارا فنيا و جماليا و هذا إن دل على شيء إنما يدل على المرجعية المتنوعة ، و الثقافة المتعددة و الواسعة للمؤلف و هي خاصة بطريقة هذا المبدع الذي يريد أن يبني جسرا بين النص التراثي و النّص الجديد. بعضهما البعض ، فالنص القديم يحيا بالنص الجديد، و النص الجديد يستثمر الحمولة المرجعية الموجودة في النّص التراثي القديم

إن هذه الحكاية تتناص مع حكاية في "ألف ليلة و ليلة" و قد أشار إليها "عبد الملك مرتاض" في أحد كتبه لدى تحليله لحكاية "جمال بغداد". «العفريت جرجريس الذي أقدم على اختطاف فتاة بريئة ليلة زفافها و سجنها في قصر تحت الأرض حوالي خمسة وعشرون سنة ثم قتلها لمّا شك في خيانتها ثم لم يتورع في مسخ الرّجل الذي ارتاب في أمره معها إلى قرد عجوز»[125] فالتقاطع تم على مستوى حدث الاختطاف و ليلة الزواج

---

[123]–نفسه ، ص 7

[124]–عبد الملك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب، الدار التونسية للنّشر، 1986 ، ص 85.

[125]–عبد الملك مرتاض:ألف ليلة و ليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص 56.

والقصر و شخصية جرجريس ــ أي التقاطع في الحدث و الزمـــان و المكـــان و حتـــى الشخصية ، فهناك تواصل بين النص القديم و النص الجديد.

إن شخصية "عالية بنت منصور" تقاطعت مع شخصية "حي بن يقظان" حين تحكي قصتها عندما كانت صغيرة تقول: «لا أحد يعرف من أي مكان جئت تحديدا، و لا أتذكر أنا شخصيا عائلتي، قيل أرضعتني ظبية في إحدى غياض جبل قاف بعد أن توفيت أمـــي ليلة ميلادي»[126] فالتقاطع تم على مستوى فقد الأم في الصغر أي اليتم، و الإرضاع مـــن قبل الظبية و العيش في الطبيعة أي أن التقاطع تم على مستوى الحدث و الفعل و المكان، و حكاية عالية بنت منصور مع الظبية مأخوذة من حكاية حي بن يقظان. كلاهما مرّ بنفس الظروف في مرحلة الطفولة من اليتم و التربية من قبل الظبية و العيش في الطبيعة.

و قد حملت الشخصية داخل هذا العمل الـــسردي دلالات متعـــددة "فعاليـــة بنـــت منصور" رمز العطاء و هي هبة من الله تعالى، «هبة الله لهم جميعـــا، دون أن يجعلهـــا خالصة لأي منهم»[127] .

كما أنها رمز العلو و السمو و الرفعة و الشأن العالي و الجمال الخارق على مـــر العصور و الأزمان يقول الراوي «أنت مكتوبة في اللوح المحفوظ اسمك مشهور ، أنـــت صاحبة السبعة قصور أنت... عالية بنت منصور ، أجمل امـــرأة علـــى وجـــه الـــدهور والعصور...»[128] .

و هي بذلك رمز الجمال حيث تتمتع بجمال خلاب و تضم كـــل صـــفات النقـــاء والطهارة و العفة، و لا يمكن لأي مخلوق على وجه الأرض أن يدنسها ، حيث أنها تمثل رمز السلطة التي يتصارع شيوخ الروابي عليها فمن ظفر بعالية ظفر بالسلطة و المجـــد مما يفتح له مجال السيطرة و التحكم في باقي الروابي الأخرى، و من ذلك ما جاء علـــى لسان "شيخ بني بيضان"« لقد بت مهموسا بالتعلق بقصرها، القصر الذي دفعك إليه الطمع و الجشع ...أغراك بقصرها ما أغراك، حتى الرئاسة و جلاله هيبة السلطة»[129] فهي بذلك نقطة الصراع و الحروب بين القبائل بسبب طمعهم و حبهم السلطة و الحكم فكل الروابي

---

[126]–عبد الملك مرتاض: مرايا متشظية، ص 69

[127]–نفسه ، ص 70.

[128]–نفسه ، ص 55.

[129]–نقسه ، ص 55.

تتصارع و تتطاحن من أجل الفوز بها و بقصرها العجيب، لأن السيطرة على القصر هي سيطرة على كل القبائل و شعبها و من ثم السلطة ، و بذلك أصبحت عالية هي هدف وحلم كل شيخ قبيلة لأنه لا يرى مستقبله إلا من خلال الزواج منها و السيطرة على قصرها».

كما لها بعدا آخر هي أن "عالية بنت منصور" ترمز للجزائر لما تأخذ ألوان العلم الوطني شعارا لها من ذلك «عالية بنت منصور التي تجللت باللون الأخضر ، و اختمرت بخمار قيل أبيض و قيل أحمر»[130] و في موضع آخر «... و مجللة بالثوب الأخضر الأحمر الأبيضا انت ، و هي الألوان النقية و الأنيقة التي تتناسب معك أنت، زادت من نظارتك و جمالك»[131] فهي إذن تمثل و ترمز إلى الجزائر في مرحلة التسعينات و فترة الانقسامات بين الأحزاب السياسية، فعالية بنت منصور في هذا النص هي الجزائر وشيوخ الروابي هم الأحزاب السياسية الموجودة في الجزائر خلال فترة التسعينات و التصارع على عالية هو تصارع على كرسي الرئاسة و من خلال اسمها تبرز رمزا للعلو و الرفعة و السمو و الشأن العالي و القيمة الكبيرة حيث أنه لم يتمكن أحد من شيوخ الروابي السبع الزواج منها و الظفر بقصرها العجيب فهي "عالية بنت منصور" من النصر و الغلبة والتمكن و الشموخ و الاستمرارية و الديمومة فهي دليل على القوة و العظمة و المكانة العالية الرفيعة المحترمة على مرّ العصور و الأزمان حيث تقول «سماتي عالية أحد الأقطاب في جبل قاف، حين رآني فأذهله جمالي»[132] .

كما أنها رمز الجمال و النقاء و الطهارة على مر العصور و الدهور «أنت مكتوبة في اللوح المحفوظ، اسمك مشهور، أنت صاحبة السبعة قصور أنت ....عالية بنت منصور ، أجمل امرأة على وجه الدهور و العصور... »[133]. فاسمها يدل على النصر والغلبة و الخلود على مر العصور و الأزمان، فعلى الرغم من الصراعات و استعمال الطرق الالتوائية و المؤامرات من أجل السيطرة عليها و على قصرها البهيج إلا أنه لم يستطع أحد من التمكن منها و الاستحواذ عليها و على قصرها فقد بقيت شامخة و مرة على مرّ الدهور و العصور.

---

[130]–نفسه ، ص 53.

[131]–نقسه ، ص 61.

[132]–عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية ، ص 68.

[133]–نفسه ، ص 70.

المبحث الثاني:-بنية الزّمن:

يعدّ الزمن من المكونات الأساسية للبنية السردية، و من الصعب أن يتفق على مفهومه أغلب المنظرين و الدارسين ذلك أنه «خيط وهمي مسيطر على كل التطورات والأنشطة و الأفكار، فإذا لكل هيئة من العلماء مفهومها للزمن الخاص بها وقف عليها، مما جعل علماء النحو العرب حين تابعوا دلالة اللغة على الحدث و الفعل و الحركة ، يلاحظون أن الزمن لا ينبغي له أن يتجاوز ثلاثة امتدادات كبرى: الامتداد الأوّل يتصرف إلى الماضي، و الثاني يتمخض للحاضر، و الثالث يتصل بالمستقبل، و ربما كان الحاضر أضيق الامتدادات و أشدها انحصارا بحكم قوة الأشياء إذا كان هذا الحاضر مجرد فترة انتقالية تربط بين مرحلتين اثنتين لا حدود لهما: هما الماضي و المستقبل»[134].

و إذا كان الروائيون الأوائل لم يولوا الزمن الاهتمام اللائق بوصفه عنصرا من أهم العناصر التي تدخل في تشكيل البنية الروائية فإنه مع ظهور الرواية الجديدة أو المعاصرة التي حمل لواءها كل من "محمد برادة " و "أحمد المدني" و "واسيني الأعرج" و"أحلام مستغانمي" و غيرهم كثيرون بدأت تتجلى مظاهر الزمن الأدبي[135] فيفضل ظهور الرواية الجديدة أخذ الزمن بعدا جماليا، حيث أنها قدمت تصورا جديدا لبينة النص الروائي و من ثم تطورت وظيفته «لقد تطور الفكر البشري، و هو يتأمل ظاهرة الزمن ، بأنه ليس فقط الأبد و الخلود كما تفسره المعتقدات و الأديان و لا هو حركة توالي الليل و النهار، بل هو يشمل ميادين كثيرة من الوجود البشري»[136] أي أن الزمن لم يبق مجرد حركة تحديد الليل و النهار و لا تحديد الأيام و الأشهر و الأعوام، بل تطور مفهومه و وظيفته بتطور الرواية الجديدة و اتخذ شكلا جديدا داخل النّص بحيث أصبح مكونا أساسيا من مكونات البنية السردية.

باعتبار أن الزمن من أهم بنيات النص السردي، فهذا يدعى ضرورة الوقوف عنده بالدراسة و التحليل و القراءة و التأويل و كغرض تقف "سيزا قاسم" في كتابها "بناء الرواية" أهمية أسباب الوقوف عند الزمن في النص فيما يأتي:

---

[134]-عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998، 240، ص 202

[135]-مختار ملاس: تجربة الزمن في الرواية العربية-رجال في الشمس نموذجا- المؤسسة الوطنية للفنون مطبعة وحدة الرقابة ، 2007، ص 92.

[136]-عبد الصمد زايد : مفهوم الزمن و دلالته ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، 1988، ص 7.

1-«لأن الزمن محوري و عليه ترتب عناصر التشويق و الإيقاع و الاستمرار ثم إنه يحدد في الوقت نفسه دوافع أخرى محركة : مثل التتابع و اختيار الأحداث.
2-لأن الزمن يحدد إلا حد بعيد طبيعة الرواية و يشكلها ، بل إن شكل الرواية يرتبط ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزمن، و لكل مدرسة أدبية تقنياتها الخاصة في عرضها، ولذلك فإن فن الرواية تطور من المستوى البسيط إلى التتابع و التتالي إلا خلط المستويات الزمنية من ماض و حاضر و مستقبل خلطا تاما.
3-إنه ليس للزمن وجود مستقل نستطيع أن نستخرجه من النص مثل الشخصية أو الأشياء التي تشغل المكان و مظاهر الطبيعة، فالزمن يتخلل الرواية عليها ، و لا نستطيع أن ندرسه دراسة تجريبية ، فهو الهيكل الذي تتشيد فوقه الرواية»[137].

ترى "سيزا قاسم" أن الزمن يلعب دورا كبيرا داخل العمل السردي حيث أنه من خلال الزمن يمكن تحديد مراحل معينة في الرواية، و اختار أهم اللحظات و الأحداث ، كما أنه يحدد الرواية و شكلها ذلك أن الرواية الجديدة كسرت التسلسل المنطقي للزمن وأصبحت تتعامل معه كيف ما تشاء، فمزجت بين الأزمنة، فأصبح الزمن زمنا متداخلا ، كما أنه لا يمكن تجاوز الزمن أو تجاهله لأنه عنصر هام داخل النص حيث أنه يتخلل الرّواية.

إن الأحداث في رواية "مرايا متشظية" من دون تحديد الزمن أو ذكر تاريخ معين «ظلّ الناس على ذلك زمنا طويلا جدا ، يقول بعض رواة الأخبار: ظلوا على ذلك آلاف القرون»[138] و نظرا لتداخل الأحداث في هذا النص السردي، فإنه من الصعوبة بمكان تحديد الزمن و تقسيم الرواية إلى مراحل مختلفة، فالزمن في هذه الرواية أزمنة متداخلة ومتشابكة فيما، كما أنه زمن و في نفس الوقت لازمن من ذلك ما جاء على لسان السارد الذي يقول «أنت تعيش خارج إطار الزمن خارج إطار المكان لا زمانك زمان، و لا مكانك مكان، وجودك في زمن و الامكان، وجودك وراء قبضة التاريخ الذي لم يكن على الرغم من كينونته غير الكائنة...أو الكائنة...أو لاكائنة...أنت حقّا لا تدري.... »[139].

---

[137]-ميزا أحمد قاسم : بناء الرواية : دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ط1، الهيئة المصرفية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص 27. ؤ

[138]-عبد الملك مرتاض: مرايا متشظية، ص 6.

[139]- عبد الملك مرتاض: مرايا متشظية، ص 10.

و في موضع آخر يقول: «قبل بدء الزمان بما لا يعد من الزمان عبر الازمان، في هذا المكان الذي كأنه اللامكان»[140].

إن الزمن في رواية "مرايا متشظية" ارتبط بالظلام فهو لا يدل على الليل زمنا بل أخذ بعدا دلاليا حيث نقل صورة عن جزائر التسعينيات و ما عرفته من أهوال و مآسي و مكائد، و هو واقع من الصّعب فهمه ، كما أنه واقع مظلم للغاية، ، حيث بدأ في بعض المواقف شديد الظلام و مخيفا ، كالزمن الذي استغرقه "شيخ ني بيضان" عندما طردته"عالية بنت منصور" من قصرها لمحاولته تعدية على حرمة قصرها«أو تكاد تشهد في هذا الليل، الذي على الرغم من ظلامه الدامس الذي كثر سحابه الكثيف العقيم النجوم فلا لمعان و لا بريق حتى إنك لو مددت يدك انقطعت، أو حركت رجلك عثرت، فكأنك في كهف من الظلمات، تسبح في الظلمات...و التي تكاد تسمح بخيوطها الصفيقة بكثافتها و إلحاحها على بصرك الأعور»[141].

و عند قراءة هذا المقطع المأخوذ من الرواية يتبادر إلى الذهن أن شيخ بني بيضان خرج في الليل في الظلام الدامس، حيث أنه لا يرى شيئا حتى أنك لو مددت رجلك عثرت كما يقول المؤلف ، لكنه في الحقيقة خرج في النهار ، فالمؤلف حين استعمل لفظة"الظلام" لا يقصد بها الليل زمنا بل يقصد الظلام الذي عاشته الجزائر في مرحلة التسعينيات و هي فترة كلها ظلام نتيجة للقتل والاغتيال والعنف كما أنه زمن اختلطت فيه الأمور وتداخلت، إلى حدّ أصبح الظلام والنور متساويان، إذ ليس هنالك فرق بين الظلام و النور.

«ظلامنا نور و نورنا ظلام، و إذا كنا نحن الظلام ... فما النور؟ و أين يوجد و ما الفرق الحقيقي بين النور و الظلام، ثم ما قيمة النور في غياب الظلام؟ نحن الظلام و الظلام نحن...»[142]. لقد أصبح كل شيء ظلاما، ظلاما دامسا يحيل إلى زمن الغدر واليأس والقنوط، زمن القتل والاغتيال و الخوف والإرهاب لا وجود فيه للنور و الأمل و الأمان.

إن المبدع سعى إلى كسر الزمن و تحطيم تسلسله المنطق في سرد الأحداث و الوقائع، فبدأ الزمن من دون تحديد، و تنقل بين أزمنة متعددة و متداخلة بطريقة فنية و أبداعية ممتازة إذ تلاعب بالأزمة كيف ما شاء «و إذا كان يبدو ماضيا فهو زمن حكواتي يعبر

---

[140]–نفسه، ص 19

[141]–نفسه ، ص 170

[142]–عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية، ص 4.

عن الحاضر و يتطلع إلى المستقبل»[143] و هو من خلال هذا كله يهدف إلى الكشف عن تأزم الوضع ليدين به الواقع الذي عاشته الجزائر في مرحلة التسعينات بما يحمله هذا الزمن من مآسي و جراح و آهات و أنات و أهوال و سلبيات و تناقضات ، إن الزمن في الرواية لم يأت متسلسلا تسلسلا منطقيا، بل هنالك مزج و تداخل بين الأزمنة.

و انطلاقا من هذا يمكن تقسيم الزمن في هذا النص السردي إلى :

أ-الزمن الدائري.

يعتبر هذا النوع من الزمن من الأزمنة المكونة لبنية النص، حيث يأخذ بعدا مستمدا من خصوصية الأسطورة التي هي «سرد قصصي مشوه لأحداث تاريخية، تعتمد إلى المخلية الشعبية، فتبتدع الحكايات الدينية و القومية و الفلسفية لتثير بها انتباه الجمهور، والأسطورة تعتمد عادة تقاليد العامة و أحاديثهم ، و حكاياتهم، فتتخذ منها عنصرا أوليا ينمو مع الزمن بإضافات جديدة، حسب الرواية و البلدان فتصبح غنية بالأخيلة و الأحداث و العقد...»[144].

و من هنا فإن الأسطورة تتعامل مع الزمن و تجعله يغوص في عوالم سحرية و هذا لاثارة القارئ أو جمهور المتلقين، بحيث يكون الحدث فيها مليئا بالخيال و بعيدا عن الواقع المعيش و يرتبط الزمن الدائري بالخيال كثيرا، حيث أنه يتعلق بأحداث مبتدعة خيالة وهمية لا صلة لها بالتاريخ و الحقيقة، فهو زمن لا يتعامل مع الوقائع تعاملا طبيعيا، كما أنه يجعل النص يسبح بين عالم التاريخ و عالم الأسطورة.

و من خصائص هذا الزمن عند "رولان بارت".

أنه مجيء عن الأشياء صفتها التاريخية ليجعل منها موجودات طبيعية لا تاريخ وراءها...فيتقلص ما فيها من بعد إنساني[145].فرواية "مرايا متشظية" قد استفادت من هذا الزمن كثيرا.

و هو يفرض نفسه منذ البداية، من ذلك قوله:« اسمعوا يا "حضار" يا أصحاب الحلقة الأبرار اسمعوا ما سأحكيه لكم من عجائب الأخبار، و بدائع الأسفار و ما رويته

---

[143]-مختار ملاس: تجربة الزمن في الرواية العربي، ص96-97

[144]-جبور عبد النور : المعجم العربي، ط2، دار العلم للملايين ، بيروت، 1984، ص 19.

[145]-عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن و دلالته ، ص 17.

عن الأسلاف الأخيار و ما سمعته من الأشياخ الكبار، منذ غابر الأعصار، اسمعوا و عوا و صلّوا على النبي المختار»[146].

إنّ رواية تبدأ هكذا يتبادر إلى الذهن أنها حكاية شعبية أو أسطورة، و لهذا كانت رواية "مرايا متشظية" تقترب أكثر من الحكايات الخرافية و الأسطورية.

إن الزمن الدائري له قدرة عجيبة على التعاون مع الشخصية المكان و الحدث ، و من أهم الصفات التي يمتاز بها هذا الزمن كذلك الاستقرار و الديمومة و الامتداد و اللامحدودية إنه في هذه الرواية قد سيطر تقريبا على بنية الحكاية من ذلك قول السارد : «و ما وجد من زمانك الآن سيوجد في الماضي السحيق ، أو أنه وجد في المستقبل البعيد، لا تدري حقا، لا تمييز بين دلالات الزمن الفاني»[147].

ب-الزمن الاسترجاعي (العودة إلى الماضي).

ترتبط الأزمنة فيما بينها ارتباطا وثيقا، و نحن لا نستطيع استحضار الزّمن الماضي إلا عبر الزمن الحاضر و زمن المستقبل، أو من خلال التعرض لموقف أو حالة تجبرنا على العودة إلى الزمن الماضي، لترميم الذاكرة و معايشة الحدث، من خلال الاستحضار فيكون الزمن بمثابة القاعدة لكل انطلاقة جديدة، و يكون أيضا فسحة لبناء الزمن من جديد بالنسبة للشخصية لأن الزمن الماضي هو بمثابة «السر و الأمل والاهتمام لهذه الشخصية فلا يمكن إحياء الماضي إلا بتقيده بموضوعة شعورية حاضرة بالضرورة»[148] .

إنّ رواية "مرايا متشظية" وظفت الزمن الماضي لأنه أكثر مناسبة لسرد الحكاية التي يبدو أنه قد مرّ عليها زمن طويل «كان في قديم الزمان و سالف العصر والأوان»[149]. إذ هيمن الزمن الماضي بأشكاله و صيغه المختلفة على الرواية باعتبار أنها قائمة على ما يسمى «العملية الاستدراكية أو الاسترجاعية»[150]، إن شخصيات الرواية عادت إلى تذكيرنا بماضيها في محاولة منها لاسترجاع بعض الذكريات ، و تركت نفسها في عوالم الماضي الفسيح من ذلك ما جاء على لسان "شيخ بني خضران" حين قام بعملية

---

[146]-عبد الملك مرتاض: مرايا متشظية، ص 03.

[147]-نفسه ، ص 11.

[148]-مختار ملاس : تجربة الزمن في الرواية العربية ، ص 92.

[149]-عبد الملك مرتاض: مرايا متشظية، ص 05.

[150]-مختار ملاس: تجربة الزمن في الرواية العربية، ص 92.

استرجاع لماضيه بعد أن انتهى به المطاف بالسجن في زنزانة كهف الظلمات، و يذكرنا لحقيقة من سمى أهل ربوته الظلام فيقول : «و إنما الذي سماهم الظلام شيخ حكيم كان يعيش في قديم الزمان، فمر بربوتهم فأذوه، و أساؤا ضيافته، و سرقوا أمتعنه، ثم سجنوه عندهم مئة عام ...»[151].

و هذه العملية الاستذكارية داخل هذه المقاطع الموجودة في الرواية ليس محاولة لاستجلاء بعض المواقف الماضية«بقدر ما هي عملية فنية جمالية لها مبرراتها التقنية و غراضها الدلالية»[152].

كما وظف "عبد الملك مرتاض" هذا الزمن من أجل الوصول إلى تلك الأسرار الكامنة في الذاكرة، ، إذ أن الشخصية من خلال استعادتها لبعض الذكريات كشف بعض الأسرار والمعلومات عن الشخصية .

إّن "عالية بين منصور" عند استرجاعها ماضيها تكشف حقيقة أصلها و كيف وجدت في هذا العالم لأول مرة تقول «لكن الحقيقة هي غير ذلك... لا أحد يعرف من أين جئت تحديدا، لا أذكر أنا شخصيا شيئا عن عائلتي، قبل أرضعتني ضبية في احدى غياض جبل قاف، بعد أن توفيت أمي ليلة ميلادي، أما والدي فلم تتفق الأخبار على تحديده ، هو أيضا قيل إن ماردا من الجنّ ترا على أمي فعلقت منه، و قيل إن ملاكا جاء إليها فنفخ في كمّها فحملت بقدرته تعالى، و قيل بل خلقت امرأة كاملة، هكذا دون أن أمر بفترة الطفولة و قيل لم يؤت بي إلى جبل قاف إلا منذ مائتين و خمسين قرنا... »[153].

لقد وظف "عبد الملك مرتاض" الزمن الاسترجاعي في النص ذلك أنّ الشخصيات داخل الرواية تعود بتذكيرنا بماضيها، و بفضل توظيف هذا الزمن أساس الاطلاع على الكثير من الأمور المجهولة عن الشخصيات.

إن "عبد الملك مرتاض" استفاد من طروحات الروائيين الجدد و قام بالخلط بين الأزمنة بطريق فنية ممتازة ، و بارعة إذ ليس هناك استعادة للأحداث من المنظور التاريخي، و كل الأشياء الآن أمام أعيننا حيث أنها تسمح للقارئ بالمشاركة في هذه

---

[151]–نفسه، ص 223.

[152]–مختار ملاس: الزمن في الرواية العربية، ص 94.

[153]–عبد المالك مرتاض : مرايا متشظية، ص 69.

الأحداث ، حيث دلّ فعل الماضي على المستقبل و فعل المضارع على الزمن الماضي وبذلك يصبح الزمن مطلقا.

المبحث الثالث :المتتاليات السردية:

إنّ نص "مرايا متشظية" قد عمّق التجربة الروائية لدى "عبد الملك مرتاض"و عبّر عن النّضج الفني الذي وصل إليه الروائيون الجزائريون و خاصة في مجال الإبداع اللغوي، و أصبحت اللغة هدفا و وسيلة و غاية في الوقت نفسه بعدما كانت الكتابات الجزائرية تفتقد لهذا النوع من المهارة في الاهتمام باللغة.

و قد جاء هذا النص في متتالية سردية تمكن القارئ من التفاعل مع النّص و تجعله يساهم في إعادة كتابة النص من جديد، حيث يبدع نصا جديدا و هذا بفضل توظيف "عبد الملك مرتاض" للتقنيات الحديثة في عملية التواصل بين المبدع و القارئ فلعب النّص دور الوساطة بين المبدع و المتلقي.

كما أن الرواية تعطي أكثر من مفتاح لفهمها، كما تعطي مجموعة من القيم الفنية والجمالية، و من أجل تحقيق هذا كله لابد من أدوات حداثية تمكننا من الوصول إلى إدراك الأبعاد الفنية و معرفة البنية السردية للنص.

-البنية اللغوية

يمكن القول إنّ البنية اللغوية هي الرهان الكبير الذي حمله المؤلف إذ حرص "عبد الملك مرتاض" في كتابه على إنتاج نص سردي يزخر باللغة من خلال انتقائه وضبطه إياها ، حتى تؤدي وظيفتها داخل النص فنص "مرايا متشظية" يحتفل باللغة ، و يدفع بها خطوة إلى الأمام اعتنى "عبد الملك مرتاض"باللغة عناية كبيرة لأنها عنده "مفتاح كل معرفة بها نعلن الحروب و بها نسأل عن أفعالنا يوم القيامة" فضبطها ضبطا دقيقا فمن أهم ميزات هذا النص التدقيق في استعمال اللفظ، استعمالا دقيقا و سليما ، كما أنه جمع بين خصائص النص القديم و النص الجديد ، باعتبار أنّ البنية اللغوية لهذا النص وظفت النصوص التراثية القديمة أحسن توظيف و استفادت منها كثيرا ، كما استفاد هذا النص من النصوص الجديدة و استطاع المؤلف أن ينتج لغة خاصة من خلال عمله هذا على عكس لغة أعماله الروائية الأخرى لقد تميز"عبد الملك مرتاض" في نص "مرايا متشظية" عن غيره من المبدعين الجزائريين فكتب هذا النص بلغة أدبية راقية، تلاعب باللغة كيف ما شاء.

1-اللغة الأدبية .

إن الهدف من أي عمل أدبي هو تطوير لغة الكتابة و التمكين منها و الوصول بها إلى مستوى من الأدبية، إذ تسعى الكثير من النصوص الروائية الجزائرية تحقيق هذه الأدبية في النصوص فالعمل الروائي قيل كل شيء هو تجربة لغوية خاضها المؤلف بكل عمق وإبداع، فرواية "مرايا متشظية" نص يتفاعل القارئ معه تفاعلا كبيرا و هو يقرأه لأنه نص راق أحسن استخدام التراكيب من "وصف" استعمله استعمالا جيدا، و كان من جماليات البنية اللغوية «الشيخ يتهدج صوته، تطول لحيته البيضاء، يغمض عينيه ، يسترجع أنفاسه،كأنه يحكى لأهل الحلقة منذ دهر طويل، أجهده التعب، يسترسل و كأنه يهمس»[154].

و من خلال هذا المقطع استثمر المؤلف.الوصف استمارا جيدا إنه وصف كل جوانب الشيخ من مظهره الخارجي و طريقة كلامه و موضعه و كيف كان يحكي لأهل الحلقة ومثل ما جاء أيضا في وصف يوم الطوفان المرعب «و تعصف عليكم رياح عاتية ...فجأة و تنتشر سحابة سوداء، كثيفة كالجبل العظيم ، تغم عليكم نجوم السماء و تدمدم الرياح العاتية عليكم... ريح مهلكة حتما، لم تروا مثلها دمدمة تصم آذانكم، تنسف ناركم المؤججة في أعالي الروابي ، النار التي كنتم توقدونها... و تتعالى أصواتكم و قد انطفأت ناركم ، نسفتها الريح العاتية التي اقتلعت خيامكم و بيوتكم و الذي اجتثت أشجاركم وثيابكم فترامت عليكم و تهاوت على أطفالكم»[155].

و هو من خلال هذا المقطع يحاول أن يصف مدى هول يوم الطوفان و رغبة، إذ أنه إذا حل الطوفان لا يبقى من بعده شيء.

و عليه فقد أسهم "الوصف"في رسم البنية اللغوية لهذا النص و من جماليات البنية اللغوية لهذا العمل السردي توظيف "الحوار" حيث كان عنصرا مهما داخل النص، فلم يعد عنصرا خارجيا أو تخاطب بين شخصين أو مجموعة أشخاص بل أصبح عاملا مهما في تطوير الحدث.

إن الحوار جاء في بعض المواقف هادئا مثلما جاء في حوار ""شيخ بني بيضان مع "عالية بنت منصور" و هو يستعطفها لنيل رضاها.

---

[154]-عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية، ص 03

[155]-نفسه ، ص 246-247.

«و من يا سيدة النساء كان يذبح؟.
الوحدش ذو السبعة رؤوس يعبط من الغابة كل ليلة فيغتال
هكذا يقال.
–و هل يوجد وحش على الأرض غير الانسان؟
–الوحش يفترس عنوة لكنه لا يغتال.
أصبح حمل النعوش و دفن المذبوحين و التهديد بالثأر للمذبوحين أمر لا يطاق»[156].إنّه في حواره هذا مع "عالية بنت منصور".يبرئ نفسه من تهمة القتل و الاغتيال من أجل نيل رضاها و كسب ودها.
فقد ورد الحوار في هذا المقطع هادئا للغاية و ذلك من أجل كسب ثقة "عالية بنت منصور".
«ها أنت أيها الشيطان الرجيم...ها أنت ذليلا، حقيرا أمامي ، قل لي أيها الشيطان لم تذبح البشر كل يوم؟ و لم كنت تربي كل ليلة فتاة عذراء؟ ... و لما كنت توقد النّار...»[157]. إن الحوار هنا حاد و هو يبين مدى غضب "شيخ بي خضران على شيخ بي بيضان"
كما أثار "عبد الملك مرتاض"إلى تقطع الحوار باستعمال التنقيط بين مفردات الحوار في هذا النص من ذلك.
«حديثك رائع يا صبية...أكملي...واصلي حكايتك العجيبة ...–ماذا أقول؟ ...جاء في بعض الروايات الموثوقة...»[158].
و هذا يشير إلى تواصل الكلام و امتداده أو أنه يدّل على انقطاع الكلام ثم تواصله فأغلب الحوار الموجود في النّص اتسم بهذه السمة أي استعمال التنقيط بين مفرداته.
و قد تدرج النص بين الجمل الفعلية و الاسمية و في هذا التدرج قيمة فنية و جمالية نستشفها من تلك السلاسة و السهولة من ذلك «و المائدة التي كان مناديه يطلب من الله تعالى أن ينزلها عليهم...، اسمعوا يا عوام يا دهاء إن السماء لا تمطر ذهبا...، تعلموا

---

[156]–عبد الملك مرتاض: مرايا متشظية، ص 73–74.
[157]–نفسه، ص 207.
[158]–نفسه ، ص 70.

هذا السلوك من جرجريس الماكر...فشيوخهم يظهرون غير ما يبطنون...، يتنافس في تبذير الأموال الطائلة... و أنتم ألعوبة بين أيدي شيوخهم...»[159].

إنّ عنالك تناوب بين الجملتين الاسمية و الفعلية و هذا لغرض فني و جمالي، فقد مزج المؤلف بين الجملتين الاسمية و الفعلية و هو يستعمل مرة جملة فعلية و مرة جملة اسمية و هذا ما أكسب النّص بعدا فنيا و جماليا.

و قد استعمل المؤلف في البنية اللغوية عبارات مسجوعة من ذلك ما ورد في بداية الحكاية «اسمعوا يا"حضار" يا أصحاب الحلقة الأبرار ، اسمعوا ما سأحكي لكم من عجائب الأخيار ، ز بدائع الأسفار، و ما رويته عن الأسلاف الأخيار، و ما سمعته عن الأشياخ الكبار، غابر الأعصارــ اسمعوا و عوا و صلّوا على النبي المختار»[160].

لقد لعبت هذه العبارات المسجوعة دورا هاما في إضفاء قيمة إيقاعية على النص و جعله ذات إيقاع موسيقي.

كما استعمل المؤلف متتالية التنوع في الضمائر من ذلك «نحن الظلام و نفتخر بالظلام، ظلامنا نور، و نورنا ظلام، و إذا كنا نحن الظلام فما النور؟ و أين يوجد؟ و ما الفرق الحقيقي بين النور و الظلام؟ و أين البرهان على أن النور ليس إلا ظلاما في ظلام؟ ثم ما قيمة النور في غياب الظلام؟ نحن الظلام و الظلام نحن... و أنتم، لعلكم أنتم ... كأنكم أنتم...»[161].

و اعتمد "عبد الملك مرتاض" على توثيق النّصوص الموظفة في العمل السردي، حيث تشاكلت هذه النّصوص الموثقة أو الموظفة مع النص الأصلي لتكون بنية واحدة أو جسما واحدا متكاملا من ذلك تطابق قصة "شيخ بني يقظان" مع الجان و سرد حكاية "الهدهاد ملك اليمن" .

«انصرف الهدهاد ملك اليمن يريد عساكره، فسار حتى بلغ إلى شرف العالية... عالية بنت منصور... فنظر الهدهاد إلى أفعوان أسود عظيم هارب، ...و قيل ريحانة بنت سكن فرق جوه إيّاها...(كتب التيجان و ملوك حمير)»[162].

---

[159]–عبج المالك مرتاض: مرايا متشظية ، ص 122.

[160]–نفسه، ص 3.

[161]–نفسه، ص4.

[162]–عبد الملك مرتاض: مرايا متشظية ، ص 180–181.

إنّ عبد الملك مرتاض قد وظف النّصوص التراثية داخل النص و قد انطبقت قصة الهدهاد ملك اليمن المذكور في معظم (كتاب التيجان و ملوك حمير) مع قصة بني بيضان و الجان، فتشاكلت هذه النّصوص الموظفة مع النص الأصلي حتى أننا إذا قرأناها نحس أنها من النص الأصلي و ليست نصوص موظفة.

و عليه فإن "عبد الملك مرتاض" قام بتوظيف تلك الخصائص الجمالية التي تميزها اللغة العربية ، و أيضا المرجعية العربية لرواية "مرايا متشظية."

2-اللغة الدينية.

استفاد نص "مرايا متشظية" كثيرا من اللغة الدينية ، و يمكن القول إنّ "عبد الملك مرتاض" قد كتب النّص و عينه مفتوحة على الخطاب الديني، فهو على وعي كبير و معرفة واسعة و متميزة بالثقافة الدينية ، إذ تشبعت البنية اللغوية لهذا النّص من الخطاب الديني. من ذلك: «اللهم لا تذر على هذه الروابي والدا و لا ولدا، فإنك تعلم أنّهم لا يلدون إلا طاغوتا معقدا، اللهم زلزل رياهم فاجعل أعاليها أسافلها، و أسافلها أعاليها ، اللهم فلتكن مشيئتك الكريمة أن تخسف بهم الأرض و تهلكهم، و تحرق زروعهم، و تجفف ضروعهم ، وتعقم نسائهم فلا يلدن ، لأنك نعلم أنّهنّ لا يلد إلا كافرا فاجرا، و فاسقا، اللّهم أرزقنا سلامة الأبدان...»[163]

و قد استفادت البنية اللغوية الدينية للنّص من بنية "القرآن الكريم"

من ذلك: «خذوه جزائا له على ما طغى و بغى... خذوه فغلوه ثم سجن الظّلمات ألقوه»[164]. فهذه البنية اللغوية استفادت من قوله سبحانه و تعالى في "سورة الحاقة" بعد بسم الله الرحمان الرحيم « خُذُوهُ فَغُلُّوهُ ، ثُمَّ الْجَحِيمَ صَلُّوهُ »[165] و كذلك الاستفادة من بنية "سورة الناس" « قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ النَّاسِ (1) مَلِكِ النَّاسِ، إِلَهِ النَّاسِ ، مِن شَرِّ الْوَسْوَاسِ الْخَنَّاسِ ، الَّذِي يُوَسْوِسُ فِي صُدُورِ النَّاسِ ، مِنَ الْجِنَّةِ وَ النَّاسِ»[166] . حيث نجد السارد في الرواية يقول: « فبات بمثابة الشيطان الرجيم الذي يوسوس في صدور الناس من الجنة و النّاس»[167].

---

[163]- عبد الملك مرتاض: مرايا متشظية ، ص 119.

[164]-نفسه، ص 135.

[165]-سورة الحاقة : آية (30-31)

[166]-سورة النّاس: آية (1،2،3،4،5،6).

[167]- عبد الملك مرتاض: مرايا متشظية ، ص 174.

كما استفادت البنية اللغوية الدينية لهذا النص السردي من بنية "الحديث النّبوي الشّريف" من ذلك قوله صلّ الله عليه و سلم « إنما الأعمال بالنيّات ، وإنما لكل امرئ ما نوى»[168].

فقد وظف عبد الملك مرتاض النّصوص الدينية ممّا ساهم في إثراء النص بثقافة دينية متنوعة و واسعة فقد تشاكلت هذه النّصوص الدينية الموظّفة مع النّص الأصلي وتفاعلت معه تفاعلا كبيرا و قد استخدم النّص ألفاظ ذات حمولة دينية و هذا ما سمح له بالتسلح بمرجعية دينية واسعة من ذلك استعمال المؤلف للدّعاء مثل ما جاء في دعاء "قبيلة بني بيضان" حيث دعوا لأنفسهم بالخير و الرّزق و للقبائل الأخرى بالهلاك و العذاب الشديد.

«يا بني بيضان أدعوا الله بأصوات جهيرة...

اللّهم ربنا باعد بين أسفارنا...

اللّهم اسقنا غيثا غدقا،...

اللّهم ربنا سلّط عذابك و عقابك و غضبك على قبيلة بني خضرات المارقة و قبيلة بني زرقان الفاسقة، و قبيلة بني حمران الكافرة، و قبيلة بني سودان الظالمة، و بقية القبائل كلّها... اللّهم عذب هذه القبائل كلّها عذابا شديدا»[169]. و من الألفاظ التي أمدت النص بحمولة مرجعية و معرفية دينية واسعة استخدامه لأسماء الله الحسنى مثل :«و قد أقسموا بالله العظيم الكريم الرحيم العزيز الحكيم الجّبار الغفار السلام المؤمن المهيمن»[170].

و هذه البنية الدينية للنّص أسهمت مساهمة كبيرة في بناء ثقافة النّص حيث كانت مرجعا هامّا له، كما أنّها قامت بدور فعّال في اضفاء قيمة جمالية و فنية و دينية.

3-اللّغة السياسية.

ممّا لا شك فيه أنّ نص "مريا متشظية" هو مدونة سياسية مهمة في تاريخ الجزائر، و بالتحديد في مرحلة الصّراع السياسي في الجزائر هلال العشرية السوداء -فترة

---

[168]-الأمام محي الدين أبي زكرياء يحي بن شرف النّووي: الأربعين النّووية ، ط1، دار الأندلس الخضراء، بجدة ، ص 14.

[169]-عبد الملك مرتاض: مرايا متشظية، ص 118.

[170]-نفسه / ص 133.

التسعينات- حيث أنّ الصّراع بين شيوخ القبائل السبع من أجل "عالية بنت منصور" لم يكن هدفه الحقيقي الزواج منها، بل كان صراع من أجل السلطة و الاستيلاء على القصر و من ثمّ التّحكم و السيطرة في القبائل المجاورة للقصر، حيث استعملت في ذلك كل الوسائل غير الشرعية من قتل و اغتيال و نصب و احتيال و تلاعب بمصير الآخرين ، وتحقيق المنفعة الذّاتية على حساب المنفعة الجماعية، و قد كان لكل قبيلة شيخ بتزعمها بحيث ينطق على لسانها و يدافع عن القبيلة و عن حقها في الوجود ، و يهدف كل شيخ قبيلة إلى الوصول "لعالية بنت منصور" و الزواج منها و الاستيلاء على قصرها، و هذا بسبب إشعال نار الفتنة بين القبائل و انتشار الكره و الحقد بينها ، حيث نجد "عالية بنت منصور" نقول في هذا الصّدد «و هل سترضى هذه القبائل المتناحرة بأن تتزوجين أنت، وتستأثر بي أنت وحدك و هم ينظرون؟ ألا تعلم أنّ دون ذلك أهوالا و قتالا، و دماء ستجري أنهار من حول الرّوابي؟ يزداد الوضع إلا فتنة و سوداءا...»[171] .

إنّ "عبد الملك مرتاض" عبّر من خلال هذه الرّواية عن ما وقع في الجزائر و يقع فيها من تنافس على السلطة من مرحلة التسعينات، و وضّف هذا النّص الواقع الأليم المليء بالحقد و الكراهية و الطمع و الجشع الذي أعمى العيون و البصائر، و غلق القلوب، حيث أصبح الكل يلهث وراء السلطة، و لا شيء غير السلطة، و حث الذات وإلقاء الآخر، و الرّوابي السبع هي الأحزاب السياسية و "عالية بنت منصور" هي الجزائر التي اكتست بألوان العلم الجزائري (الأبيض، الأخضر، الأحمر) يقول : « مجللة بالثوب الأخضر الأحمر الأبيض أنت ، و هي الألوان النقية و الأنيقة التي تتناسب معك أنت، زادت من نظارتك و جمالك أنت»[172]. و الكل راغب في التقرب منها و نيل رضاها من أجل الفوز بها و هذا ليس حبّا فيها بل طمعا في السلطة. من ذلك ما جاء على لسان "شيخ بني بيضان" : « و أنت لا تدري في الحقيقة ... هل تحبها فعلا، أو لا تحبها، و هل لديك عاطفة مهذبة راقية تستطيع بواسطتها أن تحب أنت لا تعرف،... و أنتم جميعا في الحقيقة لا تحبونها، و لو وجد ثمّ سبيلا إليها لكنتم اغتلتموها...»[173].

---

[171]- عبد الملك مرتاض: مرايا متشظية، ص 118.

[172]- عبد الملك مرتاض: مرايا متشظية، ص 61.

[173]-نفسه ، ص 81.

كما يقول في موضع آخر «أنت تودّ مقابلة عالية بنت منصور، عساك تستأثر بقلبها، فتستولي على قصرها، و ما تبعه من السّهول الجميلة المخضرة، لقد بث مهوسا بالتعلق بقصرها، القصر الذي دفعك إليه الطّمع و الجشع (أنا طماع) نعم أنت طمّاع، أغراك بقصرها ما أغراك حبّ الرئاسة و جلالة هيبة السلطة، أنت ملك»[174].

و عليه إنّ علاقة "عالية بنت منصور" بالرّوابي السبع مثلت في جوهرها جزائر التسعينات –العشرية السوداء– بالأحزاب السياسية و الكل يتصارع من أجلها حبّا في السلطة و الحكم.

و قد قدّم هذا النص هذا الواقع المزري المليء بالحقد و الكراهية و الأنات والآهات، لا مكان فيه للعلم و النور و المعرفة و الثقافة هو مكان للجهل و الظلام و القتل و العنف و الاغتيال، فقد كشف المبدع من خلال هذا النص مساوئ هذا الواقع و سلبياته و مخلفاته، كما قدّم اقتراحا لواقع بديل مناسب في خدمة جميع الأطراف، فإذا اقتلعت السلبيات من جذورها، و تجاوزت تلك التناقضات فإنه يمكن الوصول إلى الواقع المرغوب فيه، و الذي يفتح المجال للمحبة و السلام و الأخوة و الاتحاد و التسامح والمصالحة و التطور و أي شيء أغلب من هذا كلّه «أنا أريد أن أبني معكم، أو أريد أن تبنوا تحت سلطتي حضارة جميلة مشرقة و متطورة»[175].

---

[174]–نفسه ، ص 55.

[175]– عبد الملك مرتاض: مرايا متشظية، ص 77

المبحث الرابع :خصوصية الشكل السردي.

تعد الرواية مخبرا لغويا أبدعه مخيال كاتب ما في إطار سردي يجمع بين الحدث والشخصية والعلاقات المجتمعية، فهي تتخذ "لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكل أمام القارئ في ألف شكل"، وهي تتقدم إلينا على لسان سارد، لأن نقل الوقائع وتقديمها في قالب لغوي يستوجب حضور هيئة تلفظية، هي شخصية السارد، التي تقوم بالتعبير عن هذه الأفعال والأحداث العاجزة عن التعبير عن نفسها بنفسها، ومن تم يختلف السارد عن الكاتب إذ "هناك مسافة تفصل بين الروائي والراوي، فهذا لا يساوي ذاك، إذ إن الراوي قناع من الأقنعة العديدة التي يتستر وراءها الروائي لتقديم عمله" مم يؤكد أن عالم السرد يشكل نسقا خاصا منفصلا عن عالم التجربة الحية، فـ"الكاتب/المبدع يعيش حالة خاصة بلا ريب، وهو نفسه لحظة الكتابة فأما خارج الكتابة فهو إنسان آخر".

إذن، الكاتب/المبدع يشتغل على اللغة، فيمارس بذلك نوعا من الاختراق والتخريب " ذلك أن اللغة حتى من حيث هي نظام معرضة كي تعيش بفعل الاختراق والتخريب الدائمين[176]، ولكن في حدود ما يسمح لها بأن تبقى أرضا للتفاهم، فالتخريب لا يلغي مساحة الاصطلاح، ولا يلغي حركة الانتظام في تبدلها، بل هو حياة اللغة وتطورها"، ومن تم لم يعد اختراق اللغة يمارس لذاته فحسب، إذ "تمكنت الرواية من تخطي حبسة التقليد التي لازمت طفولتها وتجاوزت ذلك إلى نوع لا يطرح نفسه كجملة من النصوص الشفافة التي تعرض لمجموعة من الأحداث التي تشكل الحكاية، إنما شغلت بذاتها والعالم الذي تقوم بتمثيله".

وهذا ما سنحاول استقراءه في الخطوات التالية، حيث تطالعنا الرواية بمفاتيح أولية يطلق عليها المناص الخارجي الذي يستبق الأحداث، فيدل القارئ منذ البدء على بعض مما سيحصل، فهو قد يشير إلى الإطار الذي ستجري فيه الأحداث، أو يقدم صورة عن الجو العام للرواية أو القصة، سواء من خلال العنوان أو الافتتاحية أو النصوص الملحقة.

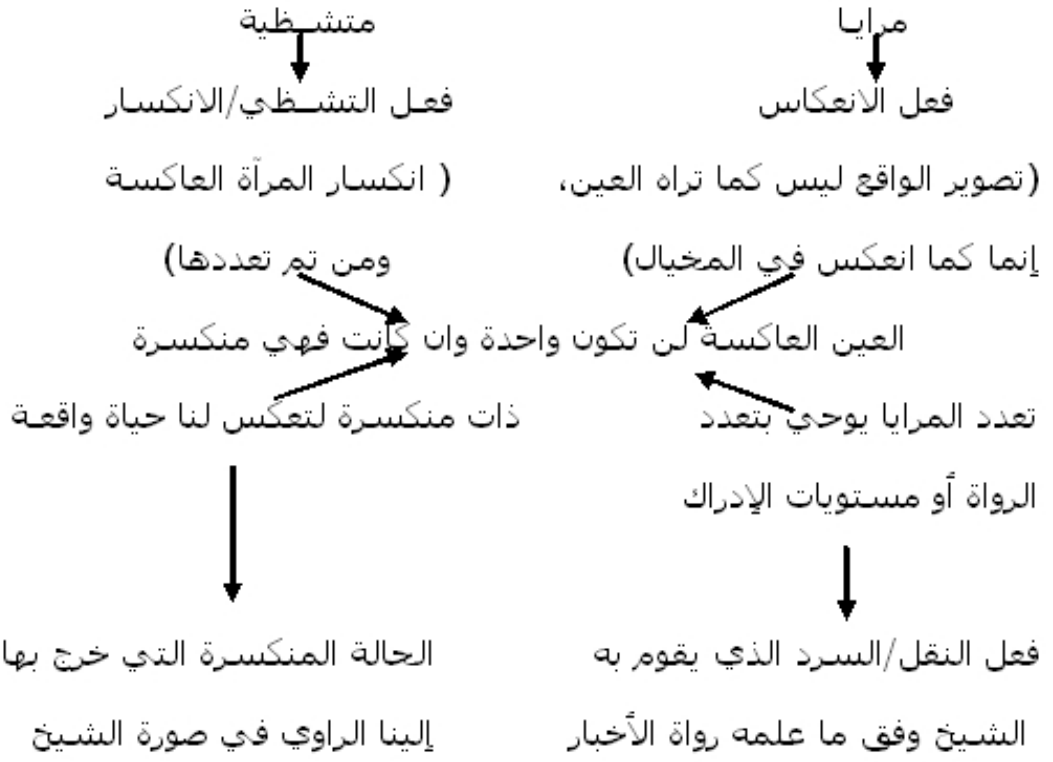
---

[176]–عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ط1 ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1988 ، ص 22.

أولا:العنوان:

إن أول عتبة يخطوها القارئ نحو النص هي عنوانه، فهو بوابة العبور التي تمنح قارئها[177] فتنة كشف الكتاب وأغواره، حيث إن أول تفاعل للقارئ مع النص يبدأ من عنوانه. فعنوان "مرايا متشظية" مثلا يتلازم فيه الجانب المادي والجانب المعنوي إذ يلازم الجانب الأول منه فعل التصوير فيما يلازم الجانب الثاني فعل التشظي حيث:

(رسم توضيحي) .



ثانيا: الإهداء

قبل أن نقترب من الإهداء يسرقنا تاريخ طبع الرواية، فعندما نقرأ أنها طبعت عام 2001، قد نفهم بشكل من الأشكال أن جزائر التسعينيات ستكون مسرحا لأحداث هذا العمل الأدبي، وهذا ما سيؤكده الإهداء اللاحق، والذي فحواه:

إليهم

إلى الذين كانوا يُغتالون ولا يدرون بأي ذنب كانوا يُغتالون؟[178].

إلى الذين كانوا يَغتالون ولا يدرون لأي علة كانوا يَغتالون؟

---

[177]–سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية ، ط1 ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1984.

[178]–عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية ، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر ، 2000.

لأولئك وهؤلاء أحكي، لكن ماذا أحكي وأقول؟

وقد يتضح من خلال هذه الأسطر نموذجين اثنين(الجاني/الضحية) تربط بينهما "علاقة عداء" يبقى مصدرها مجهولا. فيتجسد بذلك نوع من الاخرية التي تؤسس لها ثقافة الاغتيال، ليخرج إلينا بعد ذلك صوت خفي يفصح عن رغبته في الحكي، والذي يتلبس صورة الشيخ الذي يصفه لنا الكاتب في فاتحة الرواية "الشيخ يتهدج صوته، تطول لحيته البيضاء. يغمض عينيه. يسترجع أنفاسه. كأنه كان يحكي لأهل الحلقة منذ دهر طويل. اجهده التعب. يسترسل وكأنه يهمس: ..."[179].

لكن ماذا سيسرد لنا هذا الشيخ؟ وماذا ستعكس لنا تلك المرايا المتشظية؟ وهل للمنكسر أن يعكس حقيقة واقعة؟ وكأني بالكاتب يقول: سأحاول أن أنبئكم بالذي جرى، لكن لست أكيدا من حقيقة ما جرى، ولا من حقيقة ما سأقول، فالقلم يحمله قلب منكسر، وهو إن يحاول نقل هذا الواقع المنكسر، فلأنه دوره كأديب من حيث أن الأدب نقل لواقع اجتماعي في شكل خطابي، فهذه الانكسارية التي يطل علينا بها الكاتب، ليست حصرا عليه وحده، وإنما هي خصوصية الجنس الذي تنتمي إليه الرواية، إذهي تلتحم بغيرها من الكتابات التي سعت إلى تجسيد مأساة الجزائر في سنينها الحمراء، في إطار ما أدخل عليه بـ "أدب المحنة"، الذي يعد خصوصية تلبست بالرواية الجزائرية، فبعد أن تواجدت على الساحة الأدبية العربية الرواية الحضارية، ثم رواية الصراع العربي الصهيوني، جاءت روايات المحنة لتصبغ الكتابة الروائية الجزائرية بخصوصية فنية ومجتمعية خاصة، فهذا الجنس الأدبي حاول تصوير المأساة الجزائرية خلال العشرية السوداء، إذ ظهرت كتابات عدة ؛ منها ما صنف في إطار الأدب الاستعجالي، في حين رقت كتابات أخرى إلى تصوير عمق المحنة.

ومن تم نجد في النص الجزائري ما يسمى بأدب الأزمة، أدب العشرية الحمراء، الأدب الاستعجالي، فهل استطاع أدب المحنة أن ينجز أدبا قد لا يغيب فيه الجانب الفني؟ أم أضحى النص الجزائري ضحية الواقع المعيش بدل أن يعاينه بجمالية فنية؟ هل يمكن اعتبار أدب المحنة مساهمة في تجديد الحقل الأدبي الجزائري؟ وهل أدب المحنة تصنيف جديد؟ أم هو أدب تنفيسي عن المحنة سيما وان اللون الذي ينفعل مع اللحظة هو الشعر، أما النص السردي فيكون بعد انتهاء اللحظة؟ فماذا عن لغة إنتاج أدب المحنة، إذا كان

---

[179]-عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية ، ص 5-7 .

أدب المحنة يراوح مكانه ويثير مسائل حول هويته لتظل لوحة المحنة عاكسة لمحنة الإرهاب والعنف؟.... وتبقى التساؤلات تتخبط في مد وجزر في إطار زئبقية "نص المحنة"، فهل المحنة محنة نص أم محنة معنى؟ وما علاقة المحنة بالكتابة الأسطورية؟.

ثالثا: الفاتحة:

بعد العنوان يأتي دور الفاتحة فإما أن تشد القارئ إليها، وإما أن تتركه يفلت منها، سيما وأن الذي يشد انتباه القارئ واهتمامه بعد العنوان، هو شكل البداية التي يتخذها النص لانطلاقه الخطي، فيواصل على إثرها القارئ قراءة النص، أو يحجم عنه بعد أسطر قليل.

وإذا عدنا إلى فاتحة روايتنا، نجد الشيخ–الراوي يحاول أن يثبت صحة ما جاء به، وكأنه سيحكي غريبة من الغرائب، أو أمرا لا يحدث إلا في عالم العجائب

"اسمعوا، يا أهل الحلقة الأبرار. حدثنا الراوي الموثوق، عن رواة موثوقين، أنه ثبت لديهم باليقين، والقطع أن هذه الحكاية التي سأحكي لكم كانت متوارثة متواترة عند أهل جبل قاف فكان الشيوخ يحكونها في سهراتهم البديعة على ضفاف نهر الخمر التي لا تسكن، وكانوا يعجبون منها غاية العجب".

ثم يصف لنا مكانا كان في قديم الزمان، وكأنه ماض وانتهى، وليس له عودة إلا في الأذهان "كان في قديم الزمان ارض خصيبة عجيبة، لا تنتهي آفاقها؛ لا تعرف حدودها".

ويصف لنا تلك الأرض الخصيب الذين لم يعرفوا يوما عرق العمل، ولا ظمأ البطن، ويعيشون في غدق الحب، و كأن ما آلوا إليه من دمار ليس إلا نتيجة الفراغ وفيض البذخ "والناس لم يكونوا يزرعون. لم يكونوا يعملون شيئا".

ومع ذلك لم يظهر الشقاق إلا بظهور عفريت من الجن، وكأن العنف دخيل على الهوية العربية، ولم يعرف إلا حديثا، من جنس لا يمت إليها بصلة، ولا ذرة تشابه "ظلوا على ذلك قرونا...إلى أن جاءهم عفريت من الجن".

وهذا الجن توارث الصنعة –صنعة القتل– إذ ليس بجديد عليها "فأول ما جاءت إليه دناصير الغابة ذبحها بسيف كانت الجن صنعته له، متوارثا منذ قرن"[180].

وقبل ظهور هذا الآخر الهمجي، في تلك الأرض ليفسد فيها، ويسفك دماء دناصيرها، كان في الأرض آخرا عجيبا هو "المرأة"؛ امرأة عجيبة تدعى عالية بنت منصور.

---

[180]– عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية ، ص 8–9.

وكان هذا الشيخ يتوجه بالحديث إلى أناس ليس يعرف هوياتهم، ولا حتى أصلهم، متسائلا عن سبب وجودهم، وكأنه يتساءل عن أسباب الوجود والكينونة في هـذا العـالم الحـي، يتساءل عن كنه الظلام، الدم، الحقد، السواد وتعشق اللون الأحمر القاني "واسمعوا يا بني من لست أدري، والله، من أنتم....".

ثم يتوجه إلى مجهولي الهوية، يسألهم ما شـأنهم، ومـا علاقـتهم بـالظلام: "يـا بنـي من....الظلام"، ثم يستغني عن جوابهم "ولا داعي لان تخبروني.... الأخبار"، وعدد بذلك صفاتهم "انتم قوم تفتخرون بسفك الدماء...يا بني من لا أدري من أنتم؟"، لكن من يكـون رواة الأخبار؟ تراه يقصد "الإعلام"؟ أم هو القلب الذي عايش هواجس الموت؟ سيما وأنه يشير إلى علاقة الاغتيال بالثواب، مما قد يوحي أن هؤلاء الـذين يـسميهم الظـلام، ولا يعرف الشيخ هويتهم، أولئك المسممة أفكارهم" .. وأنتم تتخبطون، ولأنكـم لا تحـسنون السباحة في الدماء التي سفكتموها، وتفتخرون بذلك، وترجون الثواب والغفران على ذلك".

لكن أين يمارس هؤلاء لذتهم –القتل–؟ في الروابي السبع؟ فما دلالة هذه الروابي؟ هل هو يسرقنا إلى عالم الأسطورة، أم من وراء ذلك قصد آخر؟

ومن ثمة هو يصف لنا الوضع الذي آل إليه هؤلاء، إذ لم يكتفوا بسفك دماء الآخرين، بل انقلبوا حتى على أنفسهم "تكاثرت....الظلمات".

ومن بعد الاغتيال تفشى الزنا "بدأت...الزنا"، وكأن الثواب الذي رجوه يوما هو الاحتراق في أحضان امرأة لا أكثر. ولم يكن من حل بعدئذ غير الهجرة "قرر...الظلمات".

وتناسل أهل الظلام، وانتشروا في الأرض، فاستحال بعد ذلك استئصالهم، وكان السبب في ذلك كثرة النساء، إذ "كان كل....الآفاق"، فهل ترى كثرة النساء هي التي ولدت الفتنة؟ أم هو جشع الرجل، والسليقة الهمجية التي يتمتع بها هذا الرجل.

إذن، تفشت ثقافة الاغتيال بتفشي النسل المنبوذ، فهي ثقافة سهلة الامتهان، تواترت بيـنهم تواتر الحديث والسنة " ولما...الموثوقة"، وهكذا كان أصل هذا التمزق و"ساءت...ثقافتهم".

ثم ينقلب الحديث فجأة نحو الشيخ، فمن هذا الشيخ الذي يسمح لنفسه برواية الأخبار؟ مـا تكون هويته؟ وهل يدرك من يكون حتى يسائل الناس هوياتهم "وهل تدري حقا أنت مـن أنت؟". ويتساءلون إذ ذاك بين ثلاث هويات "الشيخ الوقور، أبو الزمان، الفتى الوسـيم"،

وحتى لو كان لا يدرك هويته، فهناك حقيقة واحدة هي انه "هنا"، لكنه مصدوم من هذا الهنا "تشخص ....غيبوبتك"[181].

ومهما كانت زئبقية وجوده، فهو موجود "أنت....تدري"، لكن في غيبوبة وكأنه يعاتب الرجل على انعدام فاعليته، فلا يكفي حضور جسدك حتى تتواجد في مكان ما، وزمان ما، فالتاريخ لن يسجل بين سطوره عظمة رجل ميت، وفي غيبوبته الأبدية "تشخص.. ..يوجد"، وكأنه لا يتحمل أي مسؤولية، وكأني بالكاتب يشير إلى غياب الدولة، تلك التي تنسى ثانية أن تصرخ معلنة وجودها، وحين تلتفت إليها لا تلمح إلا ضبابا، وأصداء تناثرها الغيم، وكأنها تعلن انسحابها، فهي بطاقة هوية من غير هوية، ولم يبق لنا غير ما خلفه انسحابها "قرص الشمس...يوجد "، وحين يتخفى قرص الشمس وراء... الاغتيالات..."، فذاك ليس إلا اتهاما صريحا للمسؤولين عن عدم تنوير هذا البلد، إذ يمثل "الأفق الغربي" الآخر الأجنبي. فتنصلا من المسؤولية يرتمي هذا "الأنا" بأحضان الآخر، فـ"ما وجد....آخر"، وكأنه يشير بأصابع الاتهام إلى أصحاب التوجه الهمجي، فهو ينعي تلك الثقافة الجديدة التي ينتمي إليها هذا الرجل ومن قبله جرجريس. وليس كل ذلك إلا وهم "ولم....موجود".

ثم يكشف عن هذا الغربي الذي خذلته علاقته بالشمس وضيائها، واصفا العلاقة بهذا الآخر "و الأفق...أجمل؟".

رابعا: الخرجة:

وينتظر من الخرجة بوصفها الكلمة النهائية من المتن، أن تضيء بعض العتمات فـــ "أن تنتهي ليس معناه غير انك قد صمت"، ومن تم فالخرجة تنقل نصها لكي يتمكن القارئ من فتحه بنفسه.

وإذا عدنا إلى روايتنا قد نحدد الخرجة الروائية في المقطع التالي:

"بلغنا أن من الشيوخ من شكك في أن تكون الحكاية وقعت كما سردها شيخ الحلقة...وزعم أهل الأخبار أنهم وجدوا ذلك مدونا...والله أعلم".

ونلمس إذ ذاك أنّا خلصنا من جولة في حلقة مغلقة، حيث انطلق من فكرة ليعود إليها، ففي البداية نصادفه يخاطب شخصه الورقي الذي خلقه "فأنت الذي تنقل إلينا ما رواه رواة الأخبار، من تكون غير شخصية من ورق خطها الخيال "، وكأنه يقول للقراء لا تصدقوا

---

[181]– عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية ، ص 10-11.

كل ما تأتي به الشخصيات الورقية من إخبار فليس ذاك إلا من عبث الخيال "وحين...الأيام".

ورغم أن ذلك ليس إلا كائنا من ورق حقير، إلا انه يسعى إلى تغيير الوضع، وكأنه هنا يؤكد أحقية الأدب في تغيير الواقع، بل مسؤوليته في المساهمة في التغيير "وأنت... الشمس"[182].

وفي كل مرة يعدد لنا فيها الشيخ، صفات هذا الأخر، وهذا التمزق، وهذه الهمجية، يحيل إلى إنها حدثت في تلك الأزمنة الغابرة، وكأن التاريخ نسيها لكن لم تطوها صفحاته.

خصوصية الشكل السردي:

وتبعا لما جاورناه من خلال المناص الخارجي، سنلمس حين قراءتنا اللاحقة للنص انه يرسم لنا لوحة الإبادة الحاصلة في الجزائر خلال العشرية الحمراء[183]، ولكن في شكل أسطوري، وكأنه يشير إلى أن ما كابدته الجزائر من همجية ليست حصرا عليها وحدها، وإنما قد يحدث ذاك في أي زمان وأي مكان. فهو يصور لنا المحنة التي خلفها وازع التكالب على السلطة.

فكيف جسد الكاتب المحنة في هذا الشكل الأسطوري؟ ولم الشكل الأسطوري بالذات؟ هل لأن الشكل الأسطوري هو النوع الأقدر على صياغة المسائل البشرية الكبرى والقضايا الإنسانية، فيغدو بذلك جنسا منفتحا على جميع الأشكال التعبيرية في قدرته على احتواء قضايا البشرية حيث "إن هذا النوع الأدبي الخرافي تتسع مجالات التعبير فيه من خلال المجالات التعبيرية المفتوحة للأسطورة التي لا تفتح أبوابها إلا لمن يستطيع ترويضها وإخضاعها لمشاكل عصرنا"، فكيف استطاع هذا الشكل الأسطوري أن يحتوي المحنة الجزائرية وهل احتواها بالفعل؟

وكمحاولة منا للاقتراب من ضمنية هذا السؤال، سنحاول الارتكاز على أهم خصوصية يرتكز عليها الخطاب السردي، باعتبار أن النص السردي الحكائي أو القصصي يمر عبر القناة الرئيسية التالية:

الراوي _____ الحكاية _____ المتلقي

---

[182]– عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية ، ص 12–

[183]– عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية ، ص13.

والنص الذي بين أين أيدينا لا يختزل نفسه في قناة واحدة، إنما هي قناة كلية تتفرع إلـــى أجزاء حيث تتراتب على الشكل الآتي حسب تعدد الرواة:

(رسم توضيحي)

المرسل — الموضوع — المرسل إليه

الكاتب ـــــ الرواية ـــــ القارئ

الراوي (الشيخ) ـــ حكاية الروابي السبع وعالية ـــ أصحاب الحلقة

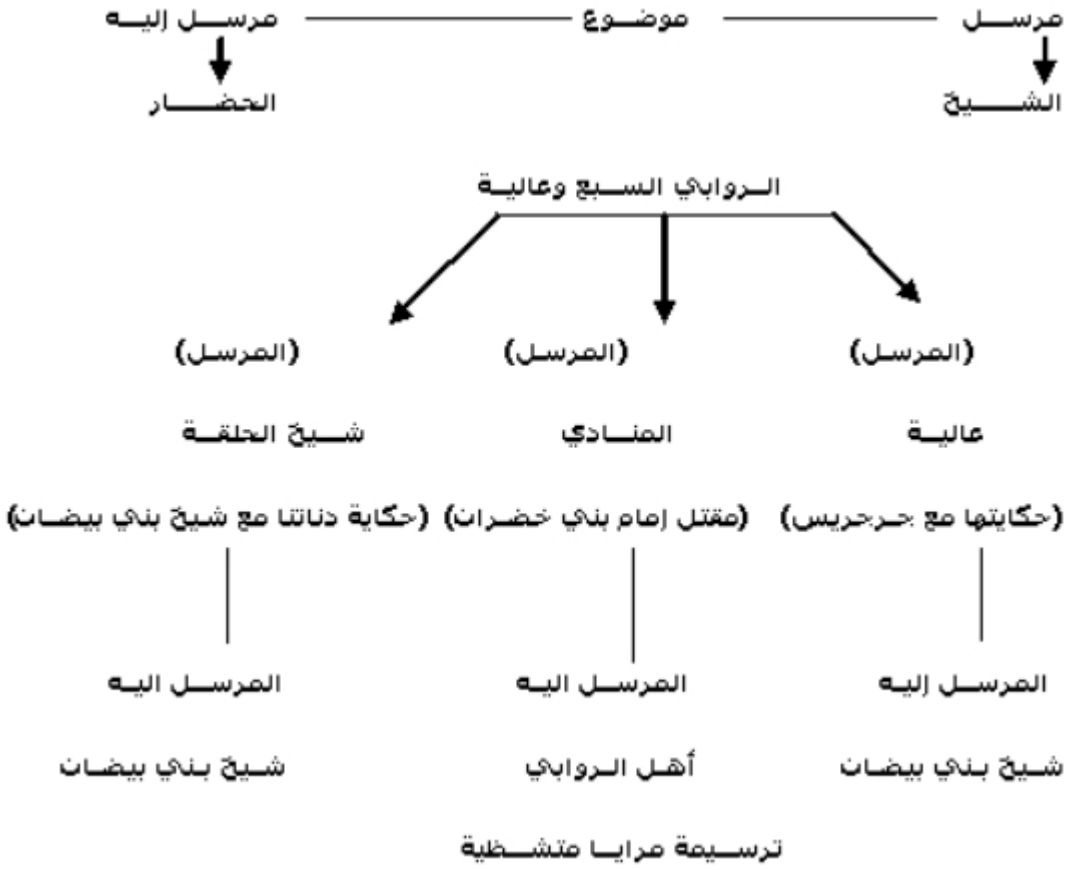
عالية ـــــ حكايتها مع جرجريس ـــــ شيخ بني بيضان

المنادي ـــ مصيبة الدهر(اغتيال الامام/وجوب الانتقام) ـــ اهل الروابي

الراوي(الشيخ) ـــــ شيوخ الروابي ـــــ أصحاب الحلقة

الرسم التوضيحي رقم 2

ومـــن ثـــمـــــة نخلص إلى الترسيمة التالية:



ترسيمة مرايا متشظية

بادئ ذي بدء نلمس أن الرواية ارتكزت على أسطورة "جبل قاف" أو "عالية بنت منصور" من خلال إخراجها إلى العالم من جديد بإحيائها، حيث أحيا بذلك العقلية العرفانية ليبعث من جديد هذا العالم العصري الذي تكالب على هذا "الجديد" الذي رأى فيه متعته و حياته، رغم أنه ليس إلا طيفا خرج من تحت التراب ليثبت لهذا العصري انه برجوعه إلى القرون الأولى يهدم حاضره، فبترسيخه ثقافة الاغتيال يلغي وجوده.

فالروابي السبع تمثل عدم الانسجام، و انعدامية الاتفاق، فهي عنوان الافتراق والانقسام، ورمز للسلالة الدموية التي تعمد للطغيان و الظلم منتهجة سياسة الاغتيال، فمظاهر الشر التي عرفتها البشرية عبر التاريخ الإنساني، المليء بالفواجع، الماسي و المآسي واضطهاد الحاكمين للمحكومين وتوسع الهوة بينهما، فكل ربوة تحمل في ذاتها اسمها وموقفها وسلوكياتها...

ومن ثمة يمكن القول، إن هذه الرواية تنتمي إلى كتابة الأسطورة، سيما وان بنية الشخصية قامت على أساس صورة غير محددة المعالم ولا الأسماء ولا تتميز إلا بوظيفتها البنائية، إذ لا تكتمل صورة أي شخصية إلا بعلاقتها بالشخصيات الأخرى ومن ثم فان تشكل "عالية بنت منصور" لا يتم إلا بوجود الروابي السبع، ولو لا تنافس شيوخ هذه الروابي فيما بينهم للظفر بها و بقصرها العجيب، ولو لا الطعام و الدهماء، لما استطاع شيوخ الروابي أن يؤججوا نار الفتنة، ولو لا جرجريس[184] لما وجدت عالية بنت منصور، ولما طمع أحد في الفوز بها، والتنافس مع أقرانه عليهما، لما تمثله من قيم جمالية وإنسانية.

وتبقى عالية بنت منصور غير محددة المعالم، إذ تقول: "لم أعد أدري من أنتم... أنتم تدرون من أنا، بتنا لا أحد يعرف الآخر، ونحن بدون هوية، نحن الضياع"، فهذا العالم الغامض المليء بالضياع ليس إلا ذاك الواقع الجزائري الذي التبست أوضاعه، بل تلبست به الجراح والآلام، واستحال وعي أحداثه بكل أبعادها ومراميها.

---

[184]– عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية ، ص14.

خصوصية اللغة الروائية:

قد نلمس بشكل من الأشكال أن الكاتب تعامل مع النص، وكأنه ينقل إلينا "أثرا"، بل وكأنه يلمح إلى وجود كتاب مسطور تم تحريفه، مما دعا كل راوية ينقل ما وصل إليه وفق ما سمع، فجوانب منه ثبت صحتها، وأخرى لم تثبت صحتها من عدمها، وكأني بالسارد يلملم حكايات من أفواه القوالين، وقد حاولنا إحصاء ذلك في الجدول الآتي:

(الجدول الأول)

العبارة الخاصة بتواتر الرواية/ الأثر	العدد
العبارات التي تؤكد صحة الخبر المتواتر	18
العبارات التي تشكك في صحة الخبر المتواتر	09
العبرات التي لا تثبت و لا تنفى	21

وغير بعيد عما تلقفه السارد من أفواه القوالين نجده يضمن مقاطع من كتب مأثورة من نحو معجم البلدان، وكتاب التيجان[185].

وربما قد يتعب من لم يتعود قراءة هذا النوع من الكتابات، من حيث الزخم اللغوي، سواء أكان ذلك لفظا أو استعمالا، وربما هو الأمر أصعب لأن الرواية ارتكزت على الأسطورة، فنزعت بذلك إلى الغموض حيث ينفتح النص على عدة قراءات، نحو ما يظهر في هذا المقطع:

"النار النار. ما أروع النار التي تحرق، وتقلق. وتؤرق. وتزهق، يصير كل شيء، غير ما كان عليه. يمسي محترقا. أسود مفحما. لا وجه له ولا لحم، إن كان إنسانا. ولا لون ولا طعم، إن كان شيئا...النار، النار التي بدونها لا تستطيعون أن تحرقوا ما يبني ويشيد. والنار النار التي تصنعون بها الرماح والسيوف التي تغتالون بها هؤلاء البشر الذين تكاثروا في الربى السبع، وبدون هذه الاغتيالات التي تنقص من عددهم وتحد من مددهم وتقلل من ولدهم ستنفجر هذه الروابي ليلة بقبائلها. وسيأكل بعضكم بعضا. كما تأكل بعض القبائل الجائعة موتاها في بعض الأرض، إلى يومنا هذا كما حدثنا رحالة الربوة البيضاء الشيخ صفوان تغمده الله بالرحمة والرضوان...وكما تأكلون أنتم، بعضكم بعضا

[185]– عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية ، ص 181.

بأسنانكم... وبسيوفكم البتارة التي تغتالون بها. حتى لا يسلم أحد من الاغتيال...الاغتيال حق كالموت. فهو فريضة مفروضة على كل من يقطن إحدى الروابي السبع..."

وربما أهم ما يميز هذه الرواية أنها تأخذك في جولة سياحية على ضفاف اللغة العربية، وهو الأمر الذي يفسح المجال واسعا للقارئ، دافعا إياه للوصول أو للاقتراب من المعاني الخبيئة وراء تخوم اللغة. إذ يرسي التضاد بين العجز والمجابهة، جملة من التناقضات لعل أبرزها ذاك القائم بين الفرار من جهة، والمجابهة من جهة أخرى، مع ما يستتبع ذلك من تناقض بين الهزيمة والانتصار، النار والنور، الظلام والضياء، الشر والخير... الغفلة والوعي، الوهم والحقيقة... والموت والحياة، وهو الأمر الذي يقتضي وجود قارئ ملم بأسرار اللغة، واسع الاطلاع، حتى يتمكن من استنطاق المكتوب واستجوابه، ومحاورته لاستكشاف المعاني الخبيئة وراء بنيته اللغوية ونسيجه الفني. فهذه البنية اللغوية تتأسس على المفارقة والتضاد، على نحو ما يظهر في الفقرة التالية:

"وأنت الآن بعيد عن الدماء ومنظرها البشع. أو منظرها الجميل. لا تدري. أنت لا تدري على وجه اليقين. فمن الشيوخ من كان يذهب إلى أن منظر الدماء بشع فظيع. ومنهم من كان يرى في سفك الدماء تجميلا للحياة. ونقصا للبشر الذين اكتظت بهم الروابي السبع. وخصوصا الربوة البيضاء التي كان أهلها يتباهون بكثرة الولد. فكان من الحكمة حصد الأرواح الكثيرة لترك المجال الملائم للذين يعيشون بعد القتلى. وأنت كأنك تميل إلى الرأي الأول. بل إلى الرأي الآخر بل إلى أيّ رأي... بل كنت تميل إلى حب مناظر الدماء. وهي تسيل محمرة في لونها القاني، وتشم لها نكهة في رائحتها المنعشة، فكأنها العطر العبق، أو كأنها العقيق المذاب، وإلا فأي شيء أحب إليكم من سفك دماء البشر؟ مع الأجر والثواب... فيما يقول شيوخكم، يزعمون لكم أنهم وجدوها مكتوبة في الصحف الأولى"[186].

ونلمس شعرية اللغة الروائية في عدد من المقاطع، قد نذكر منها

"من أنت؟ تراك تتسلل كالظل، كالطيف، كالهواء، كالشبح فيما بين ظلام الليل ونور عالية بنت منصور.... وأنت تتسلل كالشبح اللامرئي. تغادر الربوة البيضاء. تجاوز ديار بني بيضان قاصدا ذلك، أو قاصدا تالك. أو قاصدا أولئك. بل لا تقصد شيئا معينا أو كائنا

[186]– عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية ، ص 136.

معينا. بل تقصد كائنا معينا لكن لمّا يتبلور في ذهنك. أو يتبلور حقا ولكنك تخشى ألا تستطيع الظفر بما تريد فتظل ظلالا بعيدا".

ومن جهة أخرى، نجد أن الكاتب استغل الأشكال التراثية للقصص العربي، فمن الطرائق السردية التي استعملها العرب في سرودهم منذ العهود المبكرة ما يلي:

1-عبارة "زعموا:"

ولعل عبد الله بن المقفع أن يكون أول من اصطنع هذه الطريقة السردية التي تلائم طبيعة الحكاية في شكلها المألوف منذ القدم، حيث يرى عبد الملك مرتاض إن هذا المصطلح "ينسجم مع طبيعة السرد القائم على التسلسل الزمني الذي يأتي من الخارج، أو عن طريق حياد المؤلف المزعوم القائم على اصطناع ضمير الغائب"[187].

2-مصطلح السرد في فن المقامات:

كان معظم المقاماتيين يبتدئون السرد في مقاماتهم إما بعبارة حدثنا، أو "حدث"، أو "حكى"، أو "حدثني" ...أو بعبارة "أخبرنا". ولعل "عبارة "حدثني" أن تكون ألصق بحميمية السرد، وأدل على كيان "الأنا"، وأقدر إحالة على الداخل، وأكفأ في التوغل إلى أعماق الذات لتفجير مكامنها، وتعرية مخابئها".

3-مصطلح السرد الألفليلي:

تصطنع شهرزاد ساردة ألف ليلة وليلة عبارة "بلغني"، وهي "أداة سردية تتصف بالإيحائية والتكثيف، وتواري وراءها عوالم لما تكشف".

فكأن عبارة "حدثني" تحيل على شكل سردي مفتوح، غير جاهز ولا محدود، فهو مهيأ لتقبل شيء من الزيادة والنقصان، وتقبل شيء من الإضافة والتحوير في الشريط السردي".

-4مصطلح السير الشعبية:

وقد يعد هذا الشكل من أعرق الأدوات السردية، ومن أشهر عباراته "قال الراوي"، حيث لا تمثل هذه العبارة إلا "أنا السردية لا النفسية. فالذي أبدع الحكاية هو الذي أبدع معها عبارة قال الراوي".

---

[187]- عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية ، ص 166.

وربما اتصلت بعبارة "قال الراوي" عبارة أخرى كثيرا ما تشيع في السرد العربي الشفوي، وهي "كان يا ما كان"، ويبدو أن هذه الأداة السردية عربية صميمة، ولكنها شعبية؛ تشيع خصوصا في الملامح، وفي الحكايات الخرافية العربية اللسان"[188].

وإضافة إلى ما سبق، قد نحدد الجدول الآتي تبعا للعبارات التي تواترت في النص:

(الجدول الثاني)

العبارة	العدد
حدثنا	02
اسمعوا	03
بلغتي	03
قال الراوي	20
كان يا مكان	01
الدعاء	02

إذن، فقد نخلص من خلال هذا الجدول، إن الكاتب اعتمد على عبارة "قال الراوي" مما يعطي الرواية ملامح السيرة الشعبية، فالكاتب يقدم لنا من خلال هذا الشيخ، حكاية الروابي السبع وتنافس شيوخها على قصر عالية بنت منصور، في جو غرائبي يغزوه العنف والهمجية لأجل هدف واحد هو الاستئثار بعالية مهما كان الثمن.

[188]– عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية ، ص 188.

الخـــاتمـــــة

خاتمـــة

من خلال ما تم عرضه يمكن الخلوص إلى مجموعة من الاستنتاجات:

أنّ السرد يعد أحد البنيات البارزة في تكوين و تشكيل هذه الحكاية و ذلك من خلال تحليلنا لرواية "مرايا متشظية" ، حيث احتوت على خصائص جمالية فنيـــة تـــستفيد مـــن جماليات الرواية الجديدة التي جاءت على أنقاض الرواية التقليدية و قد احتـــوت الروايـــة على بنيات لعل أهمها.

"بنية الشخصية" فقد جاءت الشخصية في هذا العمل السردي وفق ما قدمتـــه لهـــا الرواية الجديدة من طروحات نظرية حيث ثم تكسير نمطيتها فلم تحدد لهـــا معـــالم و لا أسماء كما استفادت الشخصية من الرواية من الأساطير و اصطبغت بصبغة شعبية و هذا ما جعلها تقترب من عالم الأدب الشعبي العجيب.

و من أهم البنيات التي احتوت عليها الرواية "بنية الزمن" ، حيث أن الـــزمن فـــي رواية "مرايا متشظية" جاء من غير تحديد ، فنجده لم يحدد بالأيام و الأشهر و الأعـــوام، كما أننا نجد "عبد الملك مرتاض" في سرده للوقائع و الأحداث لم يعتمد علـــى التسلـــسل الزمني بل قام بالخلط و المزج بين الأزمنة كما جاء هذا النّص في "متتاليـــات ســـردية" ترسم واقعا فنيا حيث يتلقاه القارئ و يتفاعل معه فيسهم في كتابة النص من جديـــد فقـــد استعمل عبد الملك مرتاض في هذا النص بنية لغوية و كان الحـــوار و الوصـــف مـــن جماليات البنية اللغوية.

و انطلاقا من كون النص الروائي ما هو إلا نتاج سرداني ذاتي يتغيا شـــكلا فنيـــا محددا ومتفق عليه، ليعرض نفسه من خلاله، و يتم اختياره من طرف الناص نفسه، فـــإن هذا يحيل حتما على تميز و اختلاف كل نص عن غيره و ذلك لكونه نتاج فـــردي يتـــأثر ويتشكل بحسب الطريقة و الأسلوب الذي يرتضيه المؤلف لعرض مادته عن طريقه، أي أن لكل نص أدبي خصائص أسلوبية ذاتية تختلف عن الآخر .

و الرواية بدورها ما هي "إلا سرد لمجموعة من الأحداث ، و رصد لشخـــصيات ولعلاقات معينة، تحكمها مجموعة من الروابط السردية ، التي تكون عالم الرواية، لذلك لا يمكن الولوج لهذا العالم، إلا انطلاقا من الرموز التي يشكلها السرد، و هكذا يتحول مفهوم السرد، من مجرد عرض للأحداث ، إلى نظام من التواصل، و صياغة جديدة للواقع الذي يتكلم عنه، و ينطلق منه".

كما أن عملية انتقاء الأحداث، تنطلق من إدراك السارد ذاته لتسلسل الأحداث، وزاوية نظره لها، و بذلك يصبح السرد، طريقة كلامية لسانية، يمكن لها أن تتجسد في شكل عمل أدبي.

و بع تتوسع جغرافية السرد لتشمل كل الأخبار و التراجم و الروايات، و غيرها من الأجناس الأدبية و مختلف الخطابات، حيث يمثل السرد الجزء الأساسي في الخطاب، الذي يعرض فيه المتكلم الأحداث القابلة للبرهنة و المثيرة للجدل

و عليه فإن نص "مرايا متشظية" أسس فخامة لغوية تجلت في البنية اللغوية كما تجلت في اختيار الشخصيات و بناء الحدث الروائي.

الملحـــــق

السيرة الذاتية:

من العسير أن نختزل مسار سبع و سبعين من سنوات العمر لثواني في هذه الأسطر المعدودات لأن حياة الشيخ كانت (ولا زالت) حافلة بحصاد إبداعي و معرفي وافر يصعب الإلمام به في قبضة من حروف.

ولد عبد المالك مرتاض في 10 جانفي 1935 بقرية مجمعة إحدى ضواحي بلدة مسيردة بولاية تلمسان ، حفظ القرآن الكريم في العاشرة من عمره، و تلقى مبادئ الفقه و النحو في كتاب والده، (فقيه قريته) الشيخ عبد القادر بقرية الخماس، حيث ترأس المتون التراثية و السيرة الشعبية القديمة، رعى الغنم و اشتغل حصادا أجيرا في الحقول و لم يكن متاحا أمامه إلا أن يكون راعيا و فلاحا أو معلم قرآن لكن والده أصر على أن يرتحل إلى فاس أو قسنطينة طلبا للعلم ، و تحت ضغط الحاجة، سافر إلى فرنسا سنة 1953 للعمل الشاق في أفران معامل (لاستوري) بالشمال الفرنسي ، طوال 15 شهرا ، كانت عليه كألف سنة مما تعدون، و ذلك كما يحصل ما تيسر من مال يتيح له الالتحاق بإحدى المؤسسات العلمية، و حين جمع 50 ألف فرنك فرنسي عاد إلى قريته ثم يمم شطر قسنطينة في أكتوبر 1954 للدراسة في معهد ابن باديس و هناك إلتقى برائد السرد الجزائري الحديث أحمد رضا حوحو الذي كان كاتبا عاما لإدارة المعهد و كان اللقاء تاريخيا لأن حوحو (و قبل اغتياله بسنتين اثنين) أمر حينها على أن ينشل هذا الطالب بالذات المصطف في وسط الطابور ليسجله بنفسه و كأنه (عليه رحمة الله) كان يستشرف خلافته على العرش السردي في تاريخ ما!.

لكن فرحته العلمية لم تتم ، و لم تدم أكثر من خمسة أشهر فقد قامت الثورة المباركة و أغلق المعهد، و تفرق طلابه بين السجون و صفوف جيش التحرير ، و عاد الفتى من حيث جاء، و كان ذلك في فيفري 1955.

في أكتوبر1955 ارتحل إلى فاس المغربية للالتحاق بجامع القرويين لكنه سرعان ما أصيب بالسل.

فظل يقاوم الداء اللعين قرابة عام كامل، بعدها شارك في مسابقة لاختبار مدرسين، فنجح و عين معلما بأحفير و ظل يراوح بين الدراسة و التدريس حتى نال القسم الثاني من الشهادة الثانوية (ما يعادل البكالوريا) من المعهد العالي يتطوان سنة (1960) وأصل الدراسة الجامعية ، حتى تخرج –بالنوازي– في كلية الآداب بجامعة الرباط (1960–

1963) و في المدرسة العليا للأساتذة بالرباط (1961-1963) و كان الأول في الدفعتين!.

و خلال ذلك بدأت مواهبه الأدبية تتفتق و بدأ يسترعى انتباه أساتذته بتفوقه العلمي الواضح إلى درجة أن أستاذه الكبير الدكتور جعفر الكتاني و قد تملكه إعجاب بالغ الشدة بتحليل تلميذه مرتاض لنص شعري قديم لم يتمالك نفسه (و كانوا بقرية أحفير الحدودية)، فراح يسأل ببراءة أخوية و جغرافية : هل أحفير جزائرية أو مغربية؟ و حين قيل له إنها مغربية قال : فليأخذ الجزائريون (أحفير) ويتركو لنا عبد المالك مرتاض !!! إن مجرد الاستعداد النفسي لمقايضة الرجل بالأرض (و ما أدراك ما الأرض) لدليل على يقين بغلائه المتزايد! و إدراكا لهذه القيمة و مراعاة لهذا التفوق ، عينه الأشقاء المغاربة بأكبر ثانوية و أشهرها و هي ثانوية مولاي يوسف بالرباط لكنه اعتذر و ألتحق بمدينة وهران مستشارا تربويا للمدارس الابتدائية ثم مدرسا للغة العربية بثانوية ابن باديس (1963-1970).

و خلال ذلك واصل دراسته العليا بجامعة الجزائر حيث أحرز الماجستير (دكتورا الطور الثالث) في مارس (1970) عن رسالة ضخمة حول (فن المقامات في الأدب العربي) أشرف عليها المجمعي الدمشقي إحسان النص و ناقشها كل من الراحل الكبير شكري فيصل و عملاق الأندلسيات الطاهر المكي (مد الله في عمره)ثم أعد أطروحة دكتوراه الدولة حول (فنون النثر الأدبي في الجزائر) في جامعة الرباط بإشراف طيب الذكر الدكتور عباس الحراري لكن أسبابا سياسية قاهرة اعترضت حياة الشعبين الشقيقين حالت دون مناقشتها في منتصف السبعينات القرن الماضي و بعد طول انتظار قام بترجمة أطروحته إلى اللغة الفرنسية و تسجيلها في السربون الثالث حيث ناقشها سنة (1983) بإشراف أندري ميكال و رئاسة الراحل محمد أركون.

مارس مرتاض التدريس بجامعة وهران أزيد من أربعة عقود زمنية منذ سبتمبر (1970) و إلى الآن (2012) و خلال ذلك كله شغل مديرا لمعهد اللغة العربية و آدابها (1974) و نائبا لمدير جامعة وهران (1980-1983) و مديرا للثقافة و الإعلام بولاية وهران (1983-1986) و رئيسا للمجلس الأعلى للغة العربية (1998-2001). وعضوا في لجنة تحكيم برنامج (أمير الشعراء) بأبوظبي منذ ظهوره (2007).

أشرف على عشرات الرسائل الجامعية و ناقش مئات منها في شتى الجامعات داخل الوطن و خارجه.

و أهم من ذلك كله أنه نشر نحو ستين كتابا في مختلف علوم الأدب و أجناسه و إن كان النقد الأدبي تستبد بالحظ الأوفر منها: و من ذلك مما له صلة بالسرد : (القصة في الأدب العربي القديم) (فن المقامات في الأدب العربي) (عناصر التراث العربي في "اللاز") (المبثولو عند العرب)(القصة الجزائرية المعاصرة) (ألف ليلة و ليلة) (تحليل الخطاب السردي) (جمالية الخبر في مقامات السيوطي) (فن نطرية الرواية) إضافة إلى كتب كثيرة أخرى كوسيلة رائدة تاريخيا و كميا و معرفيا للنقد الجديد في الجزائر منها (النص الأدبي من أين و إلى أين)، (بنية الخطاب الشعري)(ألف–باء)(شعرية القصيدة قصيدة القراءة) ، (قراءة النص) (الكتابة فن موقع العدم) (السبع المعلقات)(النص و النص الغائب)(الأدب الجزائري القديم) (التحليل السميائي للخطاب الشعري) (في نظرية النقد) (نظرية القراءة)(نظرية النص الأدبي) (نظرية البلاغة) (نظام الخطاب القرآني) (قضايا الشعريات)(معجم الشعراء الجزائريين) ... فضلا عما يناهز مئتي مقالة منشورة في أشهر الدوريات العربية.

الدكتور عبد الملك مرتاض

تلخيص رواية مرايا متشظية

إنّ المحاولات الروائية التجريبية حفّزت عبد الماك مرتاض على كتابة رواية جديدة بلغ فيها قمّة التجريب، هي رواية (مرايا متشظية) التي يعوج فضاؤها الزمني على جزائر التسعينيات، جزائر (العشرية السوداء)، لكنها تختلف عن نصوص المرحلة في أنّها تعف موضوعها الواقعي بعوالم عجائبية سميكة تقيها شرّ (الأدب الاستعجالي) كما سمته السجلات الإعلامية الجزائرية!.

و كما أن المرآة المتشظية لا تعكس حقيقة المرئيّ و وضوحه، فقد كان ذلك العنوان تعبيرا ضمنيا عن طبيعة المرحلة السياسية، و تجسيدا واضحا لثقافة مرحلة(مَنْ يَقْتُل مَـنْ؟!)، و هي الثقافة التي يشي بها إهداء الرواية: "إلى الذين كانوا يغتالون و لا يدرون بأي يغتالون؟ و إلى الذين كانوا يغتالون و لا يدرون لأي علّة يغتالون؟...".

تروي الرواية حكاية شيوخ القبائل السبع المستقرة في قمم الروابي السبْع، هم في الأصل إخوة لأب واحد و أمهات مختلفات، أوصالهم والدهم بالتأخي و بحب عاليا بنت منصور، لكنهم نسوا وصيته، و راحوا يتناحرون و يحترفون القتل و يتشهوّن سفك الدماء.

تشكل مملكة العدم، بروابيها السبْع (البيضاء، الخضراء، الحمراء، السوداء...) المهددة شمسها بالغروب، فضاء لتناحر القبائل السبْع من أجل الاستيلاء على قصر عالية بنت منصور و الزواج بها، و دون ذلك بحَار من الدماء!.

لتنتهي الرواية بحدوث الطوفان الذي أهلك مملكة العدم و كهف الظلمات، و لم ينج منه إلا من كان يتعبد في جبل قاف، بل تتضارب الأخبار بين وقوع طوفان الدم أو الزلزال الذي أهلك أهل الروابي و لم ينج منه إلا من كانوا يرفضون الاغتيال، الذين فتحت لهم أبواب قصر عالية فأووا إليه و كان مفتاح الدخول: (لا اغتيال، لا ظلام، بل محبة و سلام)، و قد دونت أخبار هؤلاء في مخطوط (سؤر الجوابي في عجائب الروابي) الذي ظل محفوظا في جبل قاف، و قيل في عيْن وبار ببلاد الجنّ!...

لقد أثقل الراوي روايته بهيمنة السرد عليها و تكرار أحداثها القليلة، حيث تروي الحكاية الواحدة عدة مرات(حكاية مجيء عالية من جبل قاف حكاية العفريت جرجيس...)، كما تنتفي الحقيقة في الرواية، حيث إنّ الراوي يورد كلّ مرة حكاية ثم يكذبها أو ينقيها أو يضعفها...

بالغ مرتاض، إذن في قطع أية صلة لروايته بالواقع (إذا استثنينا العنوان و الإهداء) و جعلها عدمية إلى حدّ بعيد، تنعدم فيها الإحالة المرجعية الخارجية، من هنا تمنّينا لو أنّ الروائي أبقى على (مملكة العدم) عنوانا لها بدلا من (مرايا متشظية) التي ابتذلها الاستعمال اللغوي العادي في مناسبات مختلفة، و لا سيّما أن عبارة (مملكة العدم) قد توارت في مواضع مختلفة من الرواية (ص27،55،55،200،241،243،248،....)

اعترف عبد المالك مرتاض بأنّ (مرايا متشظية) نصّ كبير و ليس رواية!، و ذلك إذا نظرنا إلا الرواية بما هي حبكة تنتظم أحداثا متطورة يفضي بعضها إلى بعض فمن الصعب –حقيقة– العثور على مثل ذلك في هذه (الرواية)!...

لكنّ أجمل ما في (مرايا متشظية) هو هذا الطوفان العجائبي الذي أغرق الرواية بما فيها من فضاء و زمان و شخصيات و أحداث و لغة، في أجواء عدمية طافحة مليئة بالعجائب و الغرائب و الخوارق المدهشة ، تجعلنا نقرّر–باطمئنان– أنّ عبد الملك مرتاض هو رائد الرواية العجائبية في الجزائر، و أن (مرايا متشظية) هي المدخل الحقيقي إلى الأدب العجائبي، بعد مناورات قليلة سابقة قام بها الطاهر وطار في (الحوات و القصر)، و ربما عبد الحميد بن هدوقة كذلك في (الجازية و الدراويش)،...

و من مظاهر هذا الطوفان أن تتردد في الرواية هذه الأوصاف:

(القصر العجيب، السلالة العجيبة، المرأة العجيبة، البعير العجائبي، الفتاة العجائبية، العطر العجيب، النهر العجيب، الزورق العجيب، الكهف العجيب، المكان العجيب، الأحداث العجائبية،...)، و أن يعزّز هذا الركام العجائبي بهذه الأفضية تحتفي بها الرواية و التي لا يمكن أن تكون إلا عجيبية: (جزر الواق واق، جبل قاف، كهف الظلمات، قصر عالية، بنت منصور ، عين وبار،...)تنضاف إليها كائنات خرافية من طراز (العفريت، جرجس،شمهروش ملك الجان، الهدهاد،...) و يتضافر كلّ ذلك في فضاء خرافي مدهش ك(هين وبار) التي يزعم أنها تقع تحت سلطان الجنّ التي ورثتها عن هاد الأولى بعدما أهلكها الله تعالى...

في هذه الرواية و في بدرجة أقل، أن يتلازم الأسلوب العجائبي مع الموضوع الواقعي، ذلك أنه "لا وجود لتناقض أساسي بين الواقعية و الفنتاستيك، فالافتراض الواقعي هو الشرط اللازم للفنتاستيك"، و أن الفنتاستيكي– في تقدير جون جال بولي (Jean Jacques Pollet)– "يلعب لعبة المحاكاة من أجل تفكيك أفضل للواقع"، وإذا اعتبرنا –

تاريخيا- أن "ظهور الحكاية الفنتاستيكية كان في نهاية القرن الـ 18 الذي هو عصر الحكاية الخارقة و الرواقية الواقعية على السواء، أمكن أن نفترض أن هذا النمط الحكائي قد نشأ من تداخل هذين النوعين". و من جهة أخرى، فإن (مرايا متشظية) ترسخ الرواية بضمير المخاطب عادة سردية جديدة لا محيد لمرتاض عنها.

كشـــــاف الرمـــــوز.

الرمز	تفسيره (دلالته)
ص	صفحة
ط	طبعة
تح	تحقيق
د.ت	دون تاريخ
ج	جزء
تر	ترجمة
د.ط	دون طبعة

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع.

-القرآن الكريم رواية ورش عن نافع عن طريق الأزرق.

1-المصادر:

-ابن منظور: لسان العرب،(تق خالد رشيد قاضي)، ط1،ج1، دار صبح وايد سوفت، بيروت، 2006.

-الزمخشري: أساس البلاغة، (تق محمد باسل عيون السود) ، ط1، منشورات محمد على بيـــوتن، دار الكتب.

-عبد الملك مرتاض: مرايا متشظية، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، 2000 .

-مجمع اللغة العربية : المعجم الوجيز ، وزارة التربية و التعليم ، مصر، 1994.

-المنجد في اللغة و الإعلام، ط31، دار المشرق، بيروت، 1991.

2-المراجع

1-إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي – دراسة تطبيقية، ط2، دار الأفاق ، الجزائر، 2003.

2-أحمد ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، (تق عبد السلام محمد هـــارون)، ج1، دار الفكـــر للطباعـــة والنشر و التوزيع، 1979.

3-أحمد السيد: الرواية الانسيابية، (د،ت).

4-أحمد الهاشمي: القواعد الأساسية للغة العربية، دار الكتاب العلمية، بيروت، (د.ت).

5-آمنة يوسف: تقنيات السرد النظرية و التطبيق،ط1،دار الحوار و التوزيع، سوريا، 1997.

6-أنطوان نعمة: المنجد في اللغة العربية المعاصرة/ ط2، دار المشرق، بيروت، ص 600.

7-بان صلاح البنا: الفواعل السردية ، دراسة في الرواية الإسلامية المعاصـــرة، ط1، عـــالم الكتـــب الحديثة، الأردن، 2009.

8-بركات محمد مراد- مقال موسوم بـــ: الجاحظ "الفيلسوف الشاعر و الأديب الناقد"، يوليو، 2006م، 9مجلة الروافد.

10-بشير بوتجرة محمد: الشخصية في الرواية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعيـــة ، الجزائـــر، 1980.

11-ابن كثير عماد الدين أبو الفداء الدمشقي : تفسير القرآن العظيم، ج2، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1972.

12-أبو حامد محمد بن محمد الغزالي: المقصد الأسني في شرح أسماء الله الحسنى، للطباعة و النشر، ليماسول ، قبرص 1989.

13-أبو حيان التوحيدي: الامتتاع و المآنسة، ج1، موقع للنشر ، الجزائر 1989.

14-أبو عثمان بن بحر الجاحظ -رسائل الجاحظ-، ج2، (تق عبد الـــسلام محمـــد هـــارون)، مكتبـــة الخانجي ، القاهرة و المثند بغداد، 1965.

15-بول ريكو: الوجود و الزمان و السرد، (تر سعيد القنامي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999
16-جان بياجيه: البنيوية ، (تر: عارف شينيمنة و بشير أوبري)، ط4، منشورات لمويدات، بيروت، باريس، 1989.
17-جبور عبد النور : المعجم العربي، ط2، دار العلم للملايين ، بيروت، 1984.
18-حسين محمود إبراهيم أبو هشهش ، صالح أبو أصبع : فنون النثر العربي الحديث، ج1، ط1، الشركة العربية المتحدة، للتسويق و التوريدات، القاهرة، 2013.
19-حميد لحميداني: بنية النص السردي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت و المغرب، 1999.
20-حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ط3، بيروت، 2000.
21-حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي -الأدب القديم-، بيروت ، 1977.
22-روبرت شولز: البنيوية في الأدب ، (تر: منا عبود) ، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1984.
23-رولان بارت: درجة الصفر للكتابة، ط1، (تر محمد برادة)، الشركة العربية للناشرين المتحدى، دار الطليعة، بيروت، 1981.
24-رولان بارث: درجة الصفر للكتابة، ط1، (تر محمد يرادة)، الشركة المغربية للناشرين المتحدي، دار الطليعة، بيروت 1981.
25-رولان بارث: مدخل إلى التحليل البنيوي، ط1، مركز الانماء الحضاري، 1993.
26-رولان بارث: نقد و حقيقته ، ط1، تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحسناوي، منشورات المركز الثقافي، بيروت، 1994.
27-رولان بارث: نقد وحقيقة، ط1، (تر: منذر عياشي)، مركز الإنماء الحضاري، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994 .
28-سعيد يقطين: الكلام و الخبرة، ط1، المركز الثقافي العربي، 1997.
29-سليمان موسى : الأدب القصصي عند العرب، ط3، دار الكتاب البناني، بيروت، ط3، 1960.
30-سمير المرزوقي ، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ط1، الدار التونسية للنشر، 1985.
31-سيرا أحمد قاسم: بناء الرواية ، ط1، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.
32-شارف مزاري: مستويات السرد الاعجازي في القصة القرآنية (د.ت) .
33-شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب ، ط1، دار البعث، الجزائر، 1984.
34-شهاب الدين بن محمد الابشهي: المستطرف من كل فن مستطرف، (تج عبد الله أنيس الطباع)، دار القلم، بيروت، (د ت) .
35-صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد العربي ، ط1، دار الشروق، القاهرة ، مصر، 1991.
36-عائشة يحي حلمي: تعالق الرواية مع السيرة الذاتية ، ط1، القاهرة 9.

37-عبد الحميد الشلقاني الأصمعي اللغوي: صورة عراقية في ق 2 هـ ـ دار المعارف، 1982.
38-عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظلّه)-نموذجا- مكتبة الأدب، 42 ميدان القاهرة، 2004 .
39-عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة، مكتبة الآداب 42 ميدان، القاهرة.
40-عبد الرحيم الكردي: السرد و منهاج النقد الأدبي ، مكتبة الأدب 42 ، ميدان القاهرة ، القاهرة، 2004.
41-عبد الصمد زايد : مفهوم الزمن و دلالته ، الدار العربية للكتاب، ليبيا ، 1988.
42-عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن و دلالته.
43-عبد الملك مرتاض : ألف ليلة و ليلة ، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، 1993.
44-عبد الملك مرتاض : ألف ليلة و ليلة دراسة سيميائية تفكيكية ، لحكاية جمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، 1993.
45-عبد الملك مرتاض : القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1990 ، ص 68.
46-عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998، 240
47-عبد الملك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب، الدار التونسية للنّشر، 1986 ، ص 85.
48-عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية ، ط1، عالم المعرفة، الكويت، 1988 ، ص 22.
49-عبد الملك مرتاض:ألف ليلة و ليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.
50-عز الدين اسماعيل: الأدب و فنونه، ط6، دار الفكر العربي .
51-فاروق خو رشيد: عالم الأدب الشعبي العجيب، دار الشروف، مصر، 1997.
52-فرديناند دوسير: محاضرات في الألسنة العامة، (تر : يوسف غازس و مجدي نصر)، المؤسسة الجزائرية للطبع، الجزائر، 1986.
53-لأمام محي الدين أبي زكرياء يحي بن شرف النّووي: الأربعين النّووية ، ط1، دار الأندلس الخضراء، بجدة.
54-لخليل بن أحمد الفراهدي: كتاب العين، (تق مهدي المخزومي و ابراهيم الساهرائي)، ج، دار الهلال، بيروت
55-مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب ، ط2، مكتبة لبنان ، 1974.
56-محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي-دراسة في السردية العربية- ، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998.
57-محمد بوزاوي: معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب، 2009.

58-محمد تحريشي: في الرواية و القصة و المسرح ، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007.
59-محمد ساري: نظرية السرد الحديثة، مجلة السرديات، العدد1 ، جامعة منتوري، جانفي2004.
60-محمد عبيد الله: السرد العربي القديم ، من الهامش إلى المركز، (د،ت)
61-مختار ملاس: تجربة الزمن في الرواية العربية-رجال في الشمس نموذجا- المؤسسة الوطنية للفنون مطبعة وحدة الرقابة ، 2007، ص 92.
62-مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، ج2، ط2، دار الكتاب العربي ، بيروت، 1974، 297.
63-مفقودة صالح: نشأة الرواية العربية في الجزائر، التأسيس و التأهيل، مجلة المخبر أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري، محمد خيضر بسكرة ، (د.ت)
64-منلان كونديرا: فن الرواية، تر بدر الدين عدودكي (2001م)، المجلس الأعلى للثقافة.
65-ميزا أحمد قاسم : بناء الرواية : دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ط1، الهيئة المصرفية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.
66-نبيل راغب: دليل الناقد الأدبي، دار فريب للطباعة و النشر، القاهرة، 1992.
67-هند حسين طه: -الشعراء و نقد الشعر- الجامعة المتنصرية، بغداد ، 1986

فهرس الموضوعات

فهـــرس الموضـــوعات

فهرس الموضوعات	رقم الصفحة
مقدمة	أ
الفصل الأول : ضبط المصطلحات.	01
تعريف البنية.	02
تعريف السرد.	03
1-الرواية .	09
2-السرد: النشأة.	13
السرد قديما.	13
السرد حديثا.	19
3-الرّواد.	27
4-السّرد و الفنون الأخرى.	30
أشكال السرد.	32
أ-القصة:	32
ب-القصة القصيرة.	34
ج-الرواية .	35
الفصل الثاني : دراسة تطبيقية للرواية.	37
المبحث الأول : بنية الشخصية .	38
المبحث الثاني : بنية الزمن .	44
المبحث الثالث : المتتاليات السردية	50
المبحث الرابع : خصوصية الشكل السردي.	58
أولا:العنوان.	59
ثانيا: الإهداء	59
ثالثا: الفاتحة.	61
رابعا: الخرجة:	63
خصوصية الشكل السردي .	64
خصوصية اللغة الروائية	67
خاتمة	72
ملحق	74
مصادر و المراجع	82
فهرس الموضوعات	87